TIBIA

Heft 4/98

MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER

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

MOECK

TIBIA · Magazin für Holzbläser

23. Jahrgang · Heft 4/98

Inhalt:

Hans-Peter Schmitz: Jazz und Alte Musik (257)

Das Porträt: „Um die Blockflöte muß man sich keine Sorgen machen". Gerhard Braun im Gespräch mit **Matthias Maute** (262)

Peter Thalheimer: „Fünf kleine Suiten für eine Blockflöte" von Helmut Bornefeld (1906-1990). Entstehung und Rezeption (268)

Michael Finkelman: Die Oboeninstrumente in tieferer Stimmlage, Teil 1 (274)

Víctor Rondón: Die Blockflöte in Chile, ihre Verbreitung und gegenwärtige Rolle (282)

Summaries for our English Readers (285)

Berichte (287): 6. Blockflöten-Symposion Calw vom 24.-31.5.1998 / Blockflöte und Electronics. 2. Internationales Blockflötenfestival im Ijsbreker in Amsterdam, 3.-8. Juli 1998 / Bericht von den Stockstädter Musiktagen vom 22.-24. Mai 1998 in der Altrheinhalle / Die unschätzbare Zeit. Begegnungen mit Myriam Marbe (1931-1997) / 350 Jahre Westfälischer Friede / Soloinstrument sucht Orchesterbegleitung. Jürg Baurs *Concerto da Camera* für virtuose Blockflöte und Sinfonieorchester / 75 Jahre Bärenreiter

Frisch aus der Quelle: Tonart und Charakter (II) (304)

Bücher (307)

Noten (313)

Tonträger (329)

European Recorder Teachers Association · ERTA (337)

Leserforum (341)

Nachrichten (342)

Die Autoren der Artikel (344)

DIE GELBE SEITE
„Nachrichten aus Philadelphia". Pete Rose äußert sich zur Interpretation seiner Werke (XIII - XVI)

Impressum (344)

TIBIA-Kunstbeilage

Peter Candid (Pieter de Witte, 1548-1628)

DREI MUSIKANTEN MIT DUDELSACK UND SCHALMEIEN

München, Staatl. Graph. Sammlung, Iv.-Nr. 29877

Diese Ausgabe enthält eine Beilage des Musikverlags Bornmann, Schönaich

Das Papier dieser Ausgabe wurde aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff hergestellt.

Hans-Peter Schmitz

Jazz und Alte Musik

Vorbemerkung

Kompositionen und Übungsstücke, musikalische Stilelemente oder spezifische instrumentale Spielweisen aus dem Bereich des Jazz oder jazzverwandter Musik haben heute ihren – fast – selbstverständlichen Platz im Instrumentalunterricht, in Programmen von (Jugend-)Wettbewerben, von Vorspielen und Konzerten. Das gilt in besonderer Weise für die Spieler von Block- und Querflöte, die – mit Unterschieden – nach allgemeiner Anschauung beide einen beträchtlichen Teil ihres Repertoires aus dem ergiebigen Brunnen der Alten Musik schöpfen. Das gilt in zunehmendem Maße aber auch für andere Instrumente, die ebenfalls nicht zum typischen Instrumentarium des Jazz oder anderer „populärer" Musikrichtungen gehören.

In unserem Jahrhundert stand lange (und steht zum Teil noch heute) vor allem in Deutschland die strikte Trennung von *E*- und *U*-Musik der Einbeziehung von Elementen des Jazz in einen „seriösen" Instrumentalunterricht entgegen, der allein die Beherrschung der traditionellen Spielweise eines Instruments für die Bewältigung des „klassischen" Repertoires zum Ziel hat. Der formalen, im Urheberrecht wurzelnden Unterscheidung zwischen verschiedenen Musikarten entsprach in der herrschenden bürgerlichen Musikanschauung eine Wertehierarchie, die nicht nur musikalisch-ästhetisch begründet war und die durch die Musikpolitik der Nationalsozialisten eine zusätzliche, u. a. den Jazz als nicht „artgerechte" „Negermusik" diffamierende, nachhaltig wirkende Ausprägung erfuhr.

Vor dem Hintergrund dieser historischen Gegebenheiten einerseits und der heutigen Musikpraxis andererseits erhält der vor fast 50 Jahren zum erstenmal gedruckte Aufsatz *Jazz und Alte Musik* eine besondere, neue Aktualität. Er stammt aus der Feder des Flötisten und Musikwissenschaftlers Hans-Peter Schmitz (1916-1995), der als Soloflötist des Berliner Philharmonischen Orchesters in der Furtwängler-Ära damals gewiß zu den exponierten Vertretern der *E*-Musik zählte. Später wirkte Schmitz als Hochschullehrer in Detmold und Berlin. Bekannt wurde er darüber hinaus durch seine *Flötenlehre*, seine Schriften zur Aufführungspraxis und seine Neuausgaben von älterer Flötenmusik.

Jazz und Alte Musik erschien wenige Jahre nach dem 2. Weltkrieg und nach dem Ende der Naziherrschaft, zu einer Zeit also, in der es noch kaum deutschsprachige Literatur über den Jazz gab. Der Artikel beschreibt so überraschende wie gleichzeitig offensichtliche Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten hinsichtlich der Prinzipien der Musik, der Aufführungspraxis und der Einstellung zum Musizieren bei den Ausführenden, welche die beiden auf den ersten Blick so heterogenen Stilbereiche verbinden. Mit der Wiedergabe des nachfolgend abgedruckten Aufsatzes möchte TIBIA ihren Lesern einen heute nur noch wenig bekannten (und nur schwer zugänglichen) historischen Beitrag zur Diskussion einer aktuellen künstlerischen und pädagogischen Frage vorstellen, die vor allem die Vertreter der Flöteninstrumente bewegt.

Hartmut Gerhold

Es ist eine ebenso notwendige wie reizvolle Aufgabe für den Historiker, durch das zeitlich und räumlich bedingte Gewand kulturgeschichtlicher Phänomene hindurch die diese Erscheinungen bedingenden Prinzipien aufzuspüren und sie im Dann-und-dort wie im Hier-und-jetzt wiederzuerkennen. Bei der Betrachtung der zeitgenössischen Kultur gilt es dementsprechend, im Heute das Gestern, im Neuen das Alte in veränderter Form wirksam zu sehen und den großen Zusammenhang herzustellen. Überschauen wir den Komplex der Modernen Musik unter diesem Aspekt, so finden wir auf der einen Seite Prinzipien am Werke, die der Musik des Barockzeitalters das charakteristische Gepräge verliehen; auf der anderen Seite stellen wir Elemente fest, die aus der europäischen und außereuropäischen Folklore mit einer gewissen Gewalt in die Kunstmusik einbrachen. Unter diesen Elementen nimmt der Jazz eine bevorzugte Stellung ein; sein Einfluß ist aus dem Schaffen eines großen Teils der modernen europäischen und amerikanischen Komponisten nicht wegzudenken. Die durchaus

nicht zufällige Tatsache der Gleichzeitigkeit der Anfänge der Modernen Musik, der Entstehung des Jazzstils und der intensiven Wiederbelebung der älteren Musik deutet auf verwandte Elemente, auf Beziehungen zwischen der Tonkunst des Barocks und dem Jazz, die es wert sind, eingehender untersucht zu werden. Trotz der sich von selbst verstehenden Unterschiede und trotz des anders gearteten Gewandes werden wir auf die Wirksamkeit verschiedener gemeinsamer Prinzipien stoßen, die, ohne Tradition im engeren Sinne, diesen beiden musikalischen Phänomenen zugrunde liegen und eine erstaunliche Fülle von verwandten Erscheinungen zeitigen. Wenn wir im folgenden den Jazz gerade zu der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts in Beziehung setzen, so schließen wir damit keineswegs Parallelen zu der Tonkunst anderer Epochen, etwa des Mittelalters, aus: nur scheint, wie sich aus unserer Untersuchung ergeben wird, die stilistische Verwandtschaft mit dem Barock eine besonders enge zu sein.

Die im ersten Augenblick etwas verblüffende Gegenüberstellung Jazz – Alte Musik wirkt sofort weniger befremdend, wenn wir uns der integrierenden Rolle bewußt werden, die das tänzerische Element in der gesamten Musik des Barocks und besonders des Spätbarocks gespielt hat. Hier waren es vor allem die französischen Tanzrhythmen, die nicht nur in der Kammer-, Orchester- und Opernmusik Form und Struktur bestimmten, sondern auch mit einer solchen Naturkraft in die Kirchenmusik eindrangen, daß z. B. den meisten Arien, auch den langsamen, in den Kantaten und Passionen selbst eines Joh. Seb. Bach stilisierte Tanztypen als rhythmische Formschemata zugrunde liegen; ganz zu schweigen von der tanzgesättigten Opern- und Oratorienwelt Händels.

Bezeichnet man die in Amerika entstandenen Spirituals der Neger und die aus deren ursprünglich kultgebundenem Tanz herrührenden rhythmischen Besonderheiten als die einflußreichsten Ahnen des Jazz, so ergibt sich hier der umgekehrte Weg: aus der Kirche, aus dem Kult in die weltliche Tanzmusik. Denn die Spirituals leiten sich aus der liturgischen Musik her, die die Missionare aus Europa mitbrachten, und wurzeln im protestantischen Choral und in der zwischen Geistlichem und Gemeinde aufgeteilten Psalmenrezitation. Zusammen mit Elementen der anglo-keltischen und teilweise auch romanischen Folklore wurde dieses europäisch-christliche Melodiengut samt der mit ihm verbundenen Harmonik beim Durchgang durch das negroide Medium in Amerika in rhythmischer und aufführungspraktischer Hinsicht bereichert und umgebildet: Es gelang, die eigentümliche Ungebundenheit, ja, Maßlosigkeit der Improvisationsstilistik der Neger in einem solchen Grade einzuschränken und alle heterogenen Elemente derart miteinander zu verschmelzen, daß der daraus resultierende neue Stil der Tanzmusik in seinem Ursprungslande wie bald darauf in Europa nicht nur mit größtem Interesse, sondern geradezu mit wahrer Begierde aufgenommen wurde. An dieser Tatsache ändert auch nichts die Opposition mancher Kreise, der sich übrigens zu allen Zeiten jeder neue Tanzstil gegenübergesehen hat. Genau so wie in der Frage nach der Berechtigung und dem Wert der verschiedenen Sprachen, versagen Phänomenen wie dem Jazz gegenüber snobistische Werturteile, die vom Leben selbst ad absurdum geführt werden. Der Möglichkeiten, seelische Inhalte auszusagen, gibt es viele, und jede hat ihre Funktion und Daseinsberechtigung.

Schon auf dem Gebiet des *Rhythmischen* treffen wir beim Jazz wie in der Alten Musik auf eine Fülle von Entsprechungen, die sich aus gemeinsamen Prinzipien herleiten lassen: Das gleiche Grundgefühl für das motorische Element als Träger des musikalischen Geschehens, die gleiche Freude am Spiel mit rhythmischen Gliedern verschiedener Wertigkeit innerhalb des grundsätzlich von Anfang bis Ende uhrengleich durchgehaltenen Tempos,

welcher Erscheinung beim Jazz, hier besonders als break oder stop chorus, in der Alten Musik die rhythmische Kadenzierung der *Proportio hemiolia* in fast allen Sätzen im Tripeltakt entspricht – übrigens hier wie dort immer am Periodenende, dem alten Choral- oder Psalmenzeilenschluß. Noch offensichtlicher ist die Übereinstimmung bei der im klassisch-romantischen Zeitalter unbekannten, unseren beiden Stilbereichen gemeinsamen Praxis des freien Verzögerns und Vorausnehmens der Töne einer solistisch musizierten Melodie bei – das ist das Entscheidende – unnachgiebig gleichbleibendem Grundrhythmus; dieses in seiner Spannung Gesetz – Freiheit echt barocke *Tempo rubato*, das „gestohlene Zeitmaß" der Alten Musik, wie es, hundert Jahre vor Chopin!, noch Leopold Mozart schildert, entspricht nicht nur im Wesen, sondern auch in den Einzelheiten der Hot-Praxis beim Jazz. Wie das Tempo nur wenige verschiedene Typen aufweist, wird auch die seelische Grundqualität, der „Affekte", hier wie dort grundsätzlich durch das ganze Stück hindurch eingehalten; ebenso spielen die die Stilistik der romantischen Musik so kennzeichnenden Übergänge und Wechsel von Tempo und Affekt nur eine ganz untergeordnete Rolle. In sehr ähnlicher Weise wie in der Barockmusik erscheint auch beim Jazz das schnelle Tempo vorwiegend mit positiven, das langsame im allgemeinen mit negativen Affektqualitäten derart gekoppelt, daß schon von vornherein ein schnelles Zeitmaß auf eine dem Stücke zugrunde liegende freudige, lebensbejahende Stimmung, ein langsames dagegen auf einen trauererfüllten, schmerzlichen Affekt schließen läßt.

Im Bereiche des *Melodischen* beginnen die Gemeinsamkeiten, wie bei jeder von der Tanzkunst im besonderen beeinflußten Musik, bei der einfachen, einprägsamen Bildung und dem regelmäßigen Periodenbau, Erben der Tanz- und Arbeitsliedstrophe, des Choral- und Psalmenverses. Dieser Grundsatz der Jazzmusik, klare Gliederung nicht nur der Melodie selbst, sondern auch der größeren Form und des Klangbildes, entspricht dem die gesamte Barockkultur stilistisch kennzeichnenden Prinzip des Cartesianischen *clair et distinct*.

Im Jazz wie in der Alten Musik spielt die Wiederholung eine große, die Form bestimmende Rolle, und zwar mehr im Sinne einer Veränderung des Gleichen als im Sinne einer wörtlichen Repetition. Neben der häufigen Wiederholung kurzer Baßmotive und kleiner Melodiebestandteile (Ostinato-Formen, „riffs") kommt in diesem Zusammenhange der Variation eines gegebenen Themas besondere Bedeutung zu – hier die bis in Bachsche Ouvertüren hinein übliche Praxis des Double (Alternatio, Aria), dort die des sogenannten Chorus-Spielens. Das Thema selbst tritt gewissermaßen zurück hinter seiner Funktion als Material, als Grundstoff für den natürlichen Spieltrieb, für die Freude am Artistisch-Virtuosen der jeweiligen Ausführungen – heute beim Jazz, wie früher vor allem im „welschen gusto", einem Trapez für den sich darbietenden Artisten vergleichbar. Zugrunde liegt das ebenso die Barockmusik wie den Jazz bestimmende Prinzip des Konzertierens, das wir schon in der Gegenüberstellung von Geistlichem und Gemeinde beim Psalmengesange antrafen; im Barock steht dem Solo das Tutti, im Jazz die *section* oder *team* gegenüber.

Herzstück des konzertanten Prinzips bildet das *Improvisieren*, das weder aus der Aufführungspraxis des Jazz, noch aus der älteren Musik im allgemeinen, im besonderen aber der des Barocks wegzudenken ist. Die Lehre vom freien, nicht notierten Verändern eines gegebenen Themas und vom Inprovisieren von Kadenzen nimmt in den Instrumental- und Gesangschulen des Barocks einen großen Raum ein und war ein Charakteristikum des erwähnten italienischen Stils, dessen Kurzschriftnotierung vor allem der langsamen Sätze, der Arien und aller Da-capo-Teile nur wie ein Skelett wirkt und eine frei paraphra-

sierende Ausführung einfach fordert. Genauso gehört beim Jazz der *Hot-Stil* (im Gegensatz zum *Straight-Stil*, der die Ausführung wie notiert verlangt) zum notwendigen Handwerkszeug eines jeden guten Jazzmusikers, der in der Lage sein muß, mehrere, meistens acht, mit „ad libitum" bezeichnete, sonst leere oder mit Harmoniebezifferungen versehene Takte frei variierend ausfüllen und rhythmisch gebundene Kadenzen (*break, stop chorus*) improvisieren zu können. Auch die Ausführung des Klavierparts ist wie in der Generalbaßpraxis meistens dem Spieler freigestellt, und wird wie dort durch Bezifferungen angedeutet.

Bei der improvisierenden Ausgestaltung einer Melodie unterscheidet man in der Alten Musik „willkürliche Veränderungen" und „wesentliche Manieren", die wir beide, wenn auch nicht dem Namen, so doch dem Wesen nach, in der Jazzpraxis wiederfinden. Für erstere gab es schon in der Renaissance richtige Musterbücher mit Verzierungsvokabeln für die verschiedenen Intervalle, welche Routineformeln beim Jazz *grooves* heißen; für letztere, unsere Verzierungen im engeren Sinne, lassen sich ebenso wieder wörtliche Übereinstimmungen aufweisen. Gemeinsam ist beiden Stilbereichen das Phänomen des instabilen Tones, d. h. die Neigung, jede längere Note zu gliedern und unterzuteilen, wozu hier wie dort die periodische Höhen- und Stärkenschwankung der verschiedenen Triller (intermittierender, Halbton-, Ganzton-, Terztriller) und des Vibratos oder dynamische Modifikationen nach Art der *messa di voce* dienen. Die Vibratotechnik des Jazz ist wohl eine besonders ausgebildete Praxis, aber keineswegs dessen Erfindung, gab es doch beispielsweise in Barockorgeln Vibratovorrichtungen (Tremulanten) mit so niedriger Frequenz und so starker Amplitude, wie sie heute nur im Jazz anzutreffen sind; ganz zu schweigen von der damals üblichen Instrumental- und Vokalpraxis des Tremolos und der *Flattements*, die teilweise auch durch das im Jazz bekannte Schütteln der Instrumente (*dinge*) erzeugt wurden. Andere gemeinsame Verzierungen, die allgemein die Aufgabe haben, eine Linie in ihrem Verlaufe zu verdeutlichen, zu gliedern und die jeweilige Affektqualität zu unterstreichen, sind lange, kurze, betonte und unbetonte Vorschläge, Nachschläge, Mordent, Praller, Schleifer, die ribattuta, die tirata und andere Wischerfiguren. Darüber hinaus läßt sich auch die dem Jazz eigentümliche Portamento- und Glissandotechnik (*smear, whip* usw.) bereits im Barock nachweisen, wenn sie dort auch nicht diese Rolle gespielt hat. Hier ist es im besonderen die Verzierungsform der *hot intonation* (bewußtes Tiefansetzen eines Tones, bevor die eigentliche Tonhöhe erreicht wird), die im *strascino* der alten italienischen Gesanglehre ihren Vorläufer hat.

Vibrato, Portamento und hot intonation (in der Sprache der Alten Musik also ein langer Vorschlag von unten mit portamentiertem Abzug) lassen eine weitere Parallele zwischen der barocken Aufführungspraxis und der des Jazz erkennen: die gegenseitige Nachahmung von Instrument und Stimme. In allen Instrumentalschulen des Barocks wird immer wieder auf das Vorbild der menschlichen Stimme hingewiesen, und selbst die Orgel der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts beginnt mit ihrer Vox humana zu singen; der Jazz führt diese Tendenz bis an ihre Grenze (growl, scratchy tone, hawaiische Gitarre).

Auch Phrasierung und Artikulation der beiden Stile werden von dem bereits erwähnten Gliederungsprinzip des „Rein und deutlich" (Quantz 1752) gesteuert und verlangen hier wie dort Markierung von Auftakten, Synkopen, Gruppenersten und oberen Endnoten eines Laufes oder Sprunges. Die beiden Stilkomplexen gemeinsame Terrassendynamik geht vom Forte als dem Hauptstärkegrad aus.

Wenn man beim Jazz mit Recht davon sprechen kann, daß sein Wert in erster Linie im lebendigen Klang, nicht in der Komposition als solcher besteht, so findet diese Erschei-

nung ihre Parallele im Primat der *executio* gegenüber der *inventio* im italienischen Barockstil. Aber ganz allgemein kam in der Alten Musik der Aufführung besondere Bedeutung zu; der Ausführende stand der Komposition weitaus freier und selbständiger gegenüber als in den folgenden Zeiten. Diese größere Freiheit erstreckt sich in beiden Bereichen auch auf die Besetzung, und die Bearbeitung und das in der Renaissance wie auch noch im Barock vielgeübte Parodieverfahren entspricht der Benutzung von Melodien aus Opern und anderen Werken im Jazz.

Wieweit bestimmte Barockprinzipien auch bei der Auswahl des *Jazzinstrumentariums* wirksam waren, geht aus einem 1675 in den amerikanischen Kolonien erlassenen Gesetz hervor, das die Verwendung von anderen Instrumenten außer Trompete, Gitarre und Trommel zur Begleitung der Psalmengesänge verbot. Damit haben wir bereits im 17. Jahrhundert den Prototyp der Jazzband vor uns; der hier auch heute noch gültige Vorrang der Blas- und Perkussionsinstrumente vor den Streichinstrumenten wurde in demselben Gesetz durch die besondere Ächtung der Violine, als eines Teufelsinstrumentes, unterstrichen. Weitere gemeinsame Wesenszüge finden wir in der schwer verschmelzbaren, übergangslosen Klangstruktur beider Instrumentarien und im Prinzip der mit- und gegeneinander konzertierenden Klanggruppen; hier die barocke *variatio per choros*, dort die Aufteilung des Jazzorchesters in die *brass-, reed-* und *rhythm* section. Letztere hat in ihrer Kopplung von Akkordinstrumenten (Klavier, Gitarren) mit geschlagenen, gezupften oder gestrichenen Saiten- und Blasbässen (Sousaphon, Euphonium) und Schlaginstrumenten die Funktion der Generalbaßgruppe der Alten Musik übernommen und hält als Hüterin des Maßes, des Gesetzes, den konzertierenden Oberstimmen das Gleichgewicht. Die kaum das Pedal benutzende Klaviertechnik des Jazz erreicht mit ihrem trockenen, gestochenen Ton ähnliche Perkussionswirkungen wie das Cembalo. Der Vorliebe der Alten Musik für gezupfte Saiteninstrumente (große und kleine Lauten, Gitarren, Harfen usw.) entspricht die des Jazz für Gitarren-, Banjoinstrumente und Schlagbässe. Das Akkordeon ist das moderne Gegenstück zu Portativ und Regal, während es sich bei der Lotosflöte (Swanee Whistle) um eine grifflochlose Form der Blockflöte handelt. Klang und Virtuosität der Jazztrompete erinnern, auch in bezug auf die gleiche enge Mensur, an die barocke Kunst des Clarinenblasens, und der Kult, den heute die Öffentlichkeit den Stars dieses Instruments bereitet, findet seine Parellele im sensationsreichen Leben und Wirken der Kastraten des Barockzeitalters.

Und schließlich lassen die Jazzmusiker ganz im Sinne jener Zeit, die immer wieder in ihren Musikschulwerken die Übereinstimmung von Bild und Klang forderte, „die Augen Teilhaber des Vergnügens des Ohres" (Mersenne 1636) werden, bieten sich nicht nur den Ohren, sondern durch das Make up der „Show" auch den Augen dar und erreichen durch optische Verdeutlichung des akustischen Affektgehaltes, wie sie auch Phil. Em. Bach verlangt, intensivste Massenwirkungen.

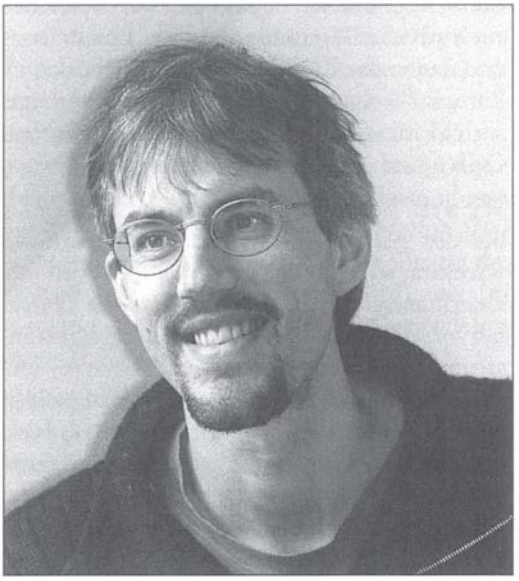
Denn wie man auch zum Jazz stehen mag, seine Suggestivkraft, seine schon hypnotisch zu nennende Macht über einen großen, sehr verschieden zusammengesetzten Kreis von Menschen kann nicht geleugnet werden; sie scheint aus der Hemmungen beseitigenden und seelische Energien freimachenden Rauschwirkung häufig wiederholter, in bestimmter Weise gegliederter Rhythmen zu resultieren, die zur zeitweisen Schwächung, wenn nicht Aufhebung des individuellen Bewußtseins und zur ersehnten Lösung des Hier-und-jetzt in einem Raum und Zeit entrückten Zustande führen kann, in dessen psychophysischen Urgründen sich Religion, Eros, Musik und Tanz berühren. □

Aus: STIMMEN, Monatsblätter für Musik, hrsg. von H. H. Stuckenschmidt und Josef Rufer, Bln.-Dahlem, Heft 16 (1949) (ersch. nur Jahrg. 1949/50)

„Um die Blockflöte muß man sich keine Sorgen machen"

Der Blockflötist und Komponist Matthias Maute im Gespräch mit Gerhard Braun

Matthias Maute, Studium der Blockflöte in Freiburg und Utrecht. 1990 1. Preisträger beim Wettbewerb für „Alte Musik" in Brügge/Belgien. Konzertante Tätigkeit mit dem Trio Passaggio und dem Duo Caprice Stuttgart. Regelmäßige Zusammenarbeit mit dem Rebel Consort/ New York. Kompositionen sind publiziert bei Moeck, Mieroprint, Amadeus und Ascolta.



Matthias Maute

Gerhard Braun: Dein Blockflötenspiel zeichnet sich – neben der heute schon selbstverständlich gewordenen technischen Virtuosität und Artikulationsvielfalt – insbesondere durch eine äußerst flexible und dynamische Tongestaltung aus. Wie hast Du Dir diese klanglichen Möglichkeiten erarbeitet? Gab es da Vorbilder?

Matthias Maute: Als mir mein damaliger Lehrer am Utrechter Konservatorium, Baldrick Deerenberg, das Prinzip des Blockflötenklanges anhand der Führung des Violinbogens auf den Saiten erklärte, ist mir ein Licht aufgegangen! Da ich meine musikalische Jugend gewissermaßen mit der Blockflöte in der einen, der Violine in der anderen Hand verbracht hatte, mußte ich nur noch das bereits bekannte Gefühl der Streichbewegung auf die Luftführung bei der Blockflöte übertragen. Zudem halfen die schwierig zu spielenden, aber klanglich sehr reichen Blockflöten des Norwegers Sverre Kolberg, diesem Streichprinzip eine bläserische Gestalt zu geben. Als ich dann später anfing, mit einer uralten Moeck-Sopranblockflöte an der Musikschule zu unterrichten, traf ich auf eine neue Generation Flöten, die deutlich höher gestimmt war als meine. Um unisono spielen zu können, mußte ich mich also mit einer Vielzahl von veränderten Griffen auf die neue Tonhöhe schwingen ...

Aber ganz im Ernst: Ich halte es für essentiell, daß sich die musikalische Fantasie auch aus ganz anderen Quellen als nur vom eigenen Instrument her speist. Vor allem über die Nachahmung von violinistischen Möglichkeiten lernte ich einen flexibleren und dynamisch facettenreichen Blockflötenstil.

Wie siehst Du Deine Stellung als Interpret im Hinblick auf die sogenannte „Historische Aufführungspraxis"? Eigentlich kann ich diesen Begriff nicht mehr hören. Es wurde früher als Synonym für schlechte Intonation und „trockene" Spielweise verwendet – heute, ebenso falsch, als Gütesiegel für die einzig wahre Interpretationsweise mißbraucht. Sollte man nicht endlich wieder zu allgemein musikalischen Kriterien zurückkehren? Was ist Deine Meinung?

Als Blockflötist steht man vor der interessanten Situation, daß bereits im 17./18. Jahrhundert der Typus des Blockflötenspezialisten am

Aussterben war. Dadurch ist damals das Spielniveau erheblich gesunken, so daß es für uns heute also keine Vorbildfunktion haben kann! D. h. ich kann mich gar nicht auf die historische Aufführungspraxis zurückziehen, wenn ich als Blockflötist auf interessante Art und Weise Musik machen will! Laut Mattheson wird man der Blockflöte aufgrund ihres undifferenzierten Klanges nach kürzester Zeit *überdrüssig*. Das ist natürlich ein vernichtendes Urteil, das er 1713 unwidersprochen publizierte! Genau diese Art Blockflötenklang interessiert mich allerdings auch nicht! Es ist daher desto wichtiger zu wissen, daß Ganassi 1535 gleich im ersten Kapitel seiner Blockflötenschule unserem Instrument sehr wohl die Fähigkeit zuschreibt, die menschliche Stimme mit allen Schattierungen nachahmen zu können! Ich habe versucht, dieses Ideal auch auf die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts zu übertragen. Dies ist *historisch* insofern, als alle Instrumente damals den idealen Klang der menschlichen Stimme zu imitieren hatten, unhistorisch aber, weil diese Art des Blockflötenspiels damals schon nicht mehr gepflegt wurde. Hier sind aber die von Dir angesprochenen allgemein musikalischen Kriterien wichtiger als die Reproduktion eines Originalklanges, dessen man dann ebenso wie Mattheson schnell müde würde ...

Alles was wir tun, sollte in erster Linie die Musik lebendig machen, damit sie auch heute noch zu uns spricht. Ich habe gelernt, daß man nicht an scheinbar vorgegebene Grenzen glauben soll, sondern gerade jenseits dieser Grenzen anfangen muß, nach neuen Lösungen zu suchen.

Deine Einspielungen von Vivaldis „Jahreszeiten" oder die neue CD mit Werken von A. Corelli zeigen neue Wege im Umgang mit alter Musik. Kannst Du Deine Intentionen in dieser Hinsicht erläutern?

Das Grundproblem unserer rückwärtsgewandten Musikkultur ist ja, daß die zigtausendste Wiedergabe eines Werkes in uns vor allem gähnende Langeweile auslöst. Wie können wir heute sicher sein, daß wir die alte Musik nicht irgendwann zu Tode gehört haben? Ist es nicht naiv, zu glauben, daß sich die Menschen in hundert Jahren immer noch für Meisterwerke wie Beethovens *5. Symphonie* interessieren? Es ist ja eine der „glorreichen" Errungenschaften unserer Zeit, daß genialste Kunstwerke nicht nur für die Zwecke der „Historischen Aufführungspraxis" verwendbar sind, sondern auch als Hintergrundmusik beim Autowaschen oder als Werbeträger für Sport-Olympiaden zum Einsatz kommen. Dies ist im Grunde das Ende der Interpretationskunst, da keine kühne neue Vision, sondern einschläferndes Notenabklappern gefragt ist.

Daher habe ich immer gern die Chance wahrgenommen, bekannte – allzubekannte Werke in neuem Lichte zu erleben, wenn die Recherchen neue Möglichkeiten erschlossen. Daß bereits im 18. Jahrhundert ausgezeichnete Triosonaten-Fassungen der Corellischen *Concerti grossi* im Umlauf waren: Welche Chance, die Blockflöte wie auch die Musik auf ihre Möglichkeiten in jeweils neuem „Gelände" abzutasten!

Oder Vivaldi: Es ist viel zu wenig bekannt, daß er eine ganze Reihe von Violinkonzerten für Bläser umgearbeitet hat. Selbst das bekannte *Blockflötenkonzert in c-Moll* mit seiner unglaublichen Virtuosität ist das Ergebnis eines solchen Umarbeitungsprozesses. Darüber hinaus fordern gerade programmatische Konzerte wie *La Tempesta di Mare*, *La Notte* oder *La Pastorella* den Einsatz von Bläsern. Warum also nicht einmal unter Einsatz aller Fantasie und handwerklichen Solidität eine kammermusikalische Umsetzung der *Vier Jahreszeiten* wagen, also wie Vivaldi einen Streichersatz in einen Bläsersatz umwandeln?

Mit Verstärkung der Organistin Hélène Dufour und des Oboisten und Blockflötisten Philippe Canguilhem haben wir uns mit dem Trio Passaggio auf eine spannende Reise begeben. Ich bin gerade dabei, die Vivaldische Bearbeitungsweise eigener Werke in einem Arti-

kel zusammenzufassen, um die Grundlage unserer Transkription zu verdeutlichen.

Recherche, Handwerk und dann Phantasie und noch einmal Phantasie: das sind die Anforderungen, die ich an mich selbst stelle.

In bezug auf Bearbeitungen klassisch-romantischer Musik beschreitest Du auch neue Wege. Dein Konzert beim letztjährigen ERTA-Kongreß: Manche Zuhörer hielten es für eine Art „Sternstunde" des Blockflötenspiels, andere, die ihre Scheuklappen vor Bearbeitungen bis weit über die Ohren heruntergezogen hatten, sahen das kritischer.

Ich hätte es früher nie für möglich gehalten, daß etwas so Harmloses wie Konzerte mit „Alter Musik" polarisierend wirken könnten. Für mich ist im Moment des Konzerts der Bearbeitungsprozeß abgeschlossen: Die Stücke, die wir mit dem Duo Caprice Stuttgart spielen, haben ein strenges Auswahlverfahren durchlaufen. Unser oberster Leitsatz ist, daß unser Instrumentarium (Blockflöte und Viola da gamba) der Musik etwas Besonderes hinzufügt. Auch wenn wir also die original intendierte Klangfarbe ändern, so ergibt sich doch bei einigen Werken ein fast unerwarteter neuer Reiz: Da es sich in der Regel um Transkriptionen von Cembalo- oder Klaviermusik handelt, müßte in diesem Fall aus der Ecke der Tastenspieler Widerspruch erschallen. Aber gerade die Pianisten äußern sich sehr angetan etwa von unseren Satie-Arrangements.

Die letzten 40 Jahre waren für einen Blockflötenspieler unglaublich „spannend"; ständig wurden neue Werke entdeckt (zu meiner Studienzeit kannte man von Vivaldi lediglich das C-Dur-Konzert), und die Spielweisen der alten Musik änderten sich mehrmals grundlegend – auch im Zusammenhang mit Nachbauten historischer Instrumente. Dazu kamen die Herausforderungen durch die Neue Musik. Heute: Die Literatur für Blockflöte und die Möglichkeiten der Aufführungspraxis vom Mittelalter bis zum Hochbarock sind weitgehend erforscht und aufgearbeitet. Es werden kaum noch neue bedeutende Werke auftauchen oder (nachdem nun endlich auch die Besetzung der Vivaldi-Konzerte geklärt ist) neue Erkenntnisse zu erwarten sein. Was nun – Herr Maute?

Wer sein musikalisches Handwerk gelernt hat, der spielt. Im Spiel ist der Musiker frei, und es ist diese mögliche Freiheit, die den Reiz der vergangenen Kompositionskunst ausmacht. Selbst im schlimmsten Absolutismus war etwa die individuelle Ornamentierung von langsamen Sätzen ein vorgegebener Freiheitsraum. Davon können wir viel lernen!

Wer gerne spielt, wird nach wie vor den musikalischen Schätzen der Vergangenheit Leben einhauchen. Wer das Gefühl hat, nur ein Museum zu verwalten, wird sich ausschließlich anderen Musikepochen, der Gegenwart (oder besser noch: der Zukunft) zuwenden.

Sicher gilt in bezug auf diese *Zukunftsmusik*, daß standardisierte, allgemeinverbindliche Lösungen nicht mehr zu erwarten sind. Unsere Bruchstückkultur mit ihrer Richtungslosigkeit führt dazu, daß sich alle eigenverantwortlich in relativ nebligem Gelände weiter vortasten müssen. Hier ist also die Kreativität jedes einzelnen Musikers gefragt, um eine deutlichere Sicht auf die Möglichkeiten der musikalischen Zukunft zu werfen! Sich über *Versuch und Irrtum* an neue Bereiche heranzupirschen ist eine schwierige, aber ungeheuer reizvolle Aufgabe.

Der Blockflötenspieler muß aber doch damit fertig werden, daß er es in seiner Literatur eigentlich nur in wenigen Sonderfällen mit Kunst, in den meisten Fällen aber nur mit Kunstgewerbe zu tun hat.

Streng genommen gilt dies nur für die Originalliteratur vor allem des 18. Jahrhunderts, zum Teil für die leider nur wenigen originalen Werke aus dem 17. Jahrhundert. Hätte es viele exzellente Flötisten vom Schlage eines Jacob van Eyck im Italien seiner Zeit gegeben, wer weiß, ob wir dann nicht mehr als nur diese Handvoll für Blockflöte komponierte Wer-

ke erhalten hätten. Hier sind wir also auf Transkriptionen angewiesen. Für die davorliegenden Epochen können wir Blockflötisten es uns mit allen Instrumentalkollegen im Überfluß der Anweisung *per ogni sorte d'istromenti* gut gehen lassen. Und das 20. Jahrhundert mit seiner großen Zahl exzellenter Spieler hat eine Fülle von sehr interessanter Literatur provoziert. Diesen Zusammenhang zwischen Spielkunst und Interesse seitens der Komponisten halte ich doch für bemerkenswert!

Die Ausbildung der Blockflötenstudenten an den Musikhochschulen befindet sich gegenwärtig in einer Art Umbruch. Was müßte Deiner Ansicht nach heute gelehrt werden, um die jungen Blockflötenspieler auf ihre Berufe als Interpreten oder Lehrer vorzubereiten.

In der Regel verbringen Blockflötisten viel zu viel Zeit mit sich allein. Auch die unzähligen Solokonzerte eines Frans Brüggen ändern nichts daran, daß die Blockflöte ihrem Wesen nach ein Kammermusikinstrument ist.

An der Hochschule findet ein junger Mensch die idealen Möglichkeiten zum Austausch und zur Zusammenarbeit vor: alle Instrumente einschließlich des Gesangs sind unter einem Dach vereint. Hier nun müßte eine Ausbildung zukunftsweisend stimulierend wirken. Dann wird der Bereich der *Kreativität* immer wichtiger. Wer ein ausgefülltes Leben als Blockflötist haben will, wird ein gerüttelt Maß an eigenen, neuen Ideen einbringen müssen. Und Kreativität ist lernbar! Früher – etwa noch im 18. Jahrhundert – wurde so etwas standardisiert und in das Fach Rhetorik eingepackt vermittelt. Heute wird man in der Regel sich selbst überlassen.

Außerdem wird die Improvisation eine immer größere Rolle spielen. In der Pädagogik längst als wichtiges Element der Persönlichkeitsentwicklung erkannt, wird jetzt selbst auf dem Konzertpodium immer mehr *ohne Noten* gespielt. Die Krise unserer heutigen Musikkultur wird immer spürbarer. Die Improvisation wird eine Schlüsselrolle dabei spielen, wie wir uns eine *Zukunftsmusik* erschließen können.

Und ein ganz essentieller Punkt in diesem Zusammenhang: die improvisierte Begleitung von Melodien spielt in der pädagogischen Praxis eine große Rolle. Es gehört zum grundlegenden pädagogischen Handwerkszeug, einer Melodie ad hoc eine erfundene zweite Stimme auf der Flöte bzw. mit zusätzlicher Harmonisierung auf dem Cembalo/ Klavier hinzufügen zu können. Ich habe sage und schreibe achtzehn Jahre bei verschiedenen Lehrern irgendwelche Oberstimmen gespielt, ohne jemals eine Baßlinie dazu gehört zu haben. Und in sechs Jahren Hochschulstudium wurde zum Thema Melodiebegleitung kein Wort verloren. Offensichtlich gibt es in diesem zentralen Punkt eine höchst bedauerliche Kluft zwischen der Ausbildung an Hochschulen und den Anforderungen der Praxis.

Wie müßten die methodisch-didaktischen Ziele und die Arbeit im Musikschulbereich aussehen? Manche Kollegen gehen da heute ja einfach den Weg des geringsten Widerstandes und versuchen – immer auf der Suche nach dem niedrigsten Niveau – mit primitiven Schlagerbearbeitungen, Musical-Melodien oder Pop-Stückchen (die die Schüler angeblich so gern spielen) Interesse für das Instrumentalspiel zu wecken. Wird hier nicht für unser Instrument – unterstützt von einigen Verlagen – ein neues Ghetto des schlechten Geschmacks aufgebaut?

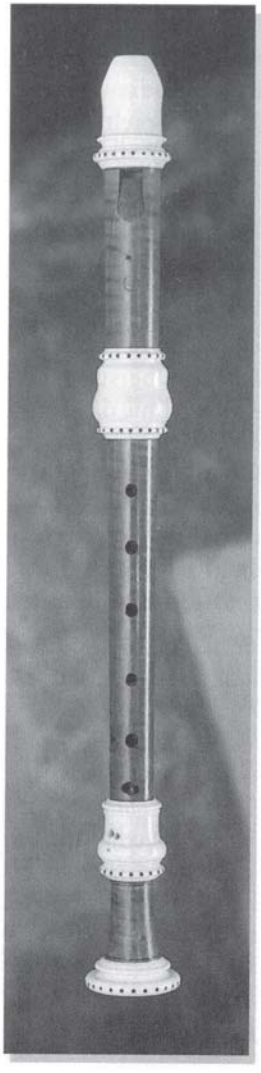
Die Musikschularbeit steht natürlich in einem ganz besonderen Spannungsfeld. Überspitzt ausgedrückt, treffen Lehrer, die die schwierig

Guido Hulsens

Blockflötenbau nach Originalen

la Fromental
F-15270 Marchal
Tel-Fax 00 33 4 71 78 73 20

Blockflöten des Hochbarock



Ralf Ehlert

Meisterwerkstatt für
Blockflötenbau
Gartenkamp 6
29229 Celle

Tel.: (05141) 930181 · Fax: 930081

zu erlernende *klassische Küche* eines Bach, Beethoven oder Berio vermitteln wollen, auf eine *Fun-Generation*, die mit *Fast-Food* keine Probleme hat. Unsere Klassiker sind zum Exotikum geworden! Beide Positionen, weder die der Lehrer noch die der Schüler, sind am Ende haltbar, wie ich es aus eigener langjähriger Erfahrung weiß.

Hier müßte nun eine qualifizierte Ausbildung an den Hochschulen dafür sorgen, daß notwendig gewordene Vermittlungsversuche (Arrangements, Kompositionen) auf hohem Niveau und in eigener Regie erstellt werden können. Nur so kann man dem „Ghetto des schlechten Geschmacks" entrinnen. In diesem Sinne habe ich auch Deine beim vorletzten ERTA-Kongreß an die Komponisten gewandte Aufforderung begrüßt, in dieser pädagogischen Hinsicht kreativ wirksam zu sein. In der Altblockflötenschule, die ich gerade verfasse, versuche ich, einige neue Wege im Umgang mit zeitgenössischer Stilproblematik aufzuzeigen.

Deine eigenen Kompositionen reichen von absoluten Stilkopien (bei Deinen Sei Soli *für Altblockflöte sehe ich nicht nur im Titel den direkten Bezug zu J. S. Bachs* Sonaten und Partiten *BWV 1001-1006) bis zu Werken mit eindeutigem Jazz-Idiom. Was sind Deine Absichten im kompositorischen Bereich?*

Ich habe mich nie als Komponisten im heutigen Sinn des Wortes gesehen, sondern immer als Lernender komponiert. Wenn mich eine Thematik besonders faszinierte, habe ich eben ein Stück dazu geschrieben und war danach um eine tiefe Erfahrung reicher.

Oder wenn ich auf dem Instrument etwas entdeckt hatte, für das es noch keine Musik gab, dann habe ich die Schreibfeder gespitzt. Manchmal fehlte auch noch ein Stück für ein Programm, oder im Unterricht gab es Bedarf. So kommt es, daß es aus meiner Werkstatt zeitgenössische Werke gibt, mit und ohne Jazz-

Idiom (was weniger bekannt ist ...), dann auch Barockes wie die *Sei Soli*, ein Band mit Canzonen im Stil des 17. Jahrhunderts ist publiziert, und es wird noch einiges folgen. Eben weil ich mich in diesem barocken Sinn als Handwerker verstehe, der möglichst bei den besten Meistern seiner Zunft in die Lehre geht, finden sich in den *Sei Soli* inhaltliche Bezüge auf Bach und Telemann. Da die Idee des *Genies* im 18. Jahrhundert noch nicht geboren war, empfand man nichts Anrüchiges dabei, sich an einem Modell zu orientieren. Vater Bach komponierte die Es-Dur Flötensonate, vermutlich Sohn Carl Philipp daraufhin die Sonate in g-Moll, die deutlich vom väterlichen Vorbild inspiriert ist.

Die Courante aus der Es-Dur Suite der *Sei Soli* folgt deutlich der Courante aus der 1. Bachschen Cellosuite, sowohl im Rhythmus als auch im rhetorischen Aufbau. Man kann sich leicht vorstellen, was ich beim Komponieren alles über das Wesen der Courante gelernt habe! Vieles verdanke ich auch Winfried Michel, der mir mit scharfsinnigen Ratschlägen neue Einsichten in die sogenannte „Alte Musik" eröffnet hat.

Die Kompositionen tragen meist englische (aber auch französische und italienische) Titel. Wie kommt das?

Wenn ich das wüßte! Vielleicht weil ich Musik wie eine Fremdsprache gelernt habe, in der ich mich inzwischen ungezwungener fühle als in meiner Muttersprache.

Neue Musik kommt in Deinen Konzertprogrammen kaum vor. Entstehen deshalb auch keine Kompositionen, die man der Neuen Musik (im avantgardistischen Sinne) zurechnen könnte?

Mein „konzertantes Leben" ist immer in Phasen verlaufen. Ich habe einmal ein Jahr lang nur zeitgenössische Solomusik aufgeführt. Die Kompositionen aus dieser Zeit arbeiten denn auch mit Klangverfremdung oder theatralischer Aktion. Was davon publiziert ist, wird interessanterweise quasi nicht verkauft, also weder gespielt noch gehört.

Nachdem ich mich inzwischen in allen möglichen Stilen umgeschaut habe, befinde ich mich jetzt in einer Phase des Umbruchs. Ich weiß im Moment selbst noch nicht, wohin mich die Reise führen wird.

Viel Glück auf den Weg!

Danke sehr! 1999 werde ich ein Jahr lang in Kanada leben und arbeiten, auch um in Montréal bei Denis Bouliane Kompositionsstudien aufzunehmen.

Ist es nicht schön, daß es bei der Blockflöte – im Gegensatz zu fast allen anderen Blasinstrumenten (eine Querflöte klingt doch heute in Tokio genauso wie in Paris oder Delmenhorst) – eine Vielzahl von individuellen Spielweisen und Interpretationsstilen gibt, die insgesamt eine farbenreiche Palette der Blockflötenszene gewährleisten. Oder wie siehst Du das?

Von einem übergeordneten Standpunkt aus betrachtet ist unsere „klassische Musikwelt" ja nur eine relativ kleine, stark umbrandete Insel in unserer gegenwärtigen Musikkultur. Uniformität wird diese Insel sicher noch mehr isolieren, als sie es ohnehin schon ist. Die Blockflöte wiederum führt auf dieser Insel ein fast völlig unbeachtetes Schattendasein: der Amsterdamer Baßblockflötist Laurens Tan nannte dies einmal die *Hinterhofkunst* der Blockflötisten. Und in diesem Hinterhof wird kräftig gewirbelt! Es gibt viele interessante Anstöße, viele kreative Köpfe und vorzügliche Spielerinnen und Spieler, die der Blockflöte *und* der Musik neue Spielräume erschließen. Von daher ist das oft gehörte Lamento der *Blockflötenkrise* in der Regel ein hausgemachter Klagegesang: um einen Bereich in der Musikkultur, der sich so vielfältig wie die Blockflöte präsentiert, muß man sich keine Sorgen machen! □

Peter Thalheimer

„Fünf kleine Suiten für eine Blockflöte" von Helmut Bornefeld (1906-1990). Entstehung und Rezeption

Der Carus-Verlag hat 1996 eine Gesamtausgabe der Werke Helmut Bornefelds begonnen. Neben Erstdrucken und Neuauflagen von bisher bei Bärenreiter verlegten Titeln werden auch ehemalige Hänssler-Editionen in revidierter Form erscheinen, so z. B. die Suiten für Blockflöte aus dem Jahre 1930. Diese Stücke bilden – zusammen mit Paul Hindemiths *Trio* aus dem „Plöner Musiktag" 1932 – den Anfang einer Neuen Musik für Blockflöte. Die Geschichte der Entstehung und der Rezeption dieser Suiten bildet einerseits die Grundlage für das Verständnis der Blockflötenmusik Bornefelds und dokumentiert andererseits dessen wesentlichen Beitrag zu den Anfängen der deutschen Blockflötenbewegung.

I

Der entscheidende erste Eindruck betr. Blockflöte war für mich ein Konzert Peter Harlan / Edgar Lucas / Ernst Duis 1930 in der Stuttgarter Musikhochschule. Der Blockflötenklang hat mich so entzückt, daß ich mir umgehend ein Instrument besorgte und bereits aufgrund der ersten Erfahrungen dann die Suiten schrieb.[1] So faßte Helmut Bornefeld im Jahre 1976 seine Anfänge mit der Blockflöte in einem Brief an Gerhard Braun zusammen. Diese Suiten bildeten ursprünglich den zweiten Teil einer mehrteilig geplanten *Schulmusik für Blockflöten*.[2] Der erste Teil trägt im Autograph den Titel *Fünfzehn Stücke für eine Blockflöte* und ist am Schluß datiert *13.-15. Juli 1930*. Joachim Sarwas verzeichnet sie in seinem Bornefeld-Werke-Verzeichnis[3] unter BoWV 132. Den zweiten Teil bilden die *Fünf kleinen Suiten für eine Blockflöte*, autograph datiert *Fertig am 6. Sept. 1930*. Entsprechend der in zwei Heften geteilten Hänssler-Ausgabe (siehe unten) gibt ihnen Sarwas die Nummern BoWV 133 und BoWV 134. Über die geplanten weiteren Teile informiert das Vorwort zur *Schulmusik für Blockflöten*: *„... nach gewisser Erziehung des Ohrs zu vollkommen linearer Melodik soll auf dem Weg über den Kanon ein Verhältnis zu ebensolcher Zweistimmigkeit gewonnen werden. Weitere Teile schließlich bringen freie Sätze für zwei, drei und mehr verschiedene Flöten (bzw. Flötenchor von entsprechender Stimmenzahl).*" Diesen Plan hat Bornefeld nur zum Teil realisiert: *Sieben Kanons für zwei gleiche Flöten* (BoWV 131.3) und *Lied und Tanz für drei Flöten* (BoWV 131.4) entstanden bis zum Dezember 1930.

Ein Ausschnitt aus dem Vorwort zur *Schulmusik* vom September 1930 beschreibt den geistigen Hintergrund und bezeugt zugleich, daß Bornefeld die sich anbahnende Entwicklung vorhersah. *Es ist eine wohl ziemlich entschiedene Sache, daß der Blockflöte in neuer Musikerziehung eine bedeutende Aufgabe zufallen wird. Aber auch – was damit nicht ohne weiteres gesagt ist – in der Erziehung zu neuer Musik wird sie sehr wertvolle Dienste tun können, liegen doch ihre wesentlichsten Eigenschaften, die lineare Tendenz sowohl wie die klangliche Objektivität, vollkommen in der vom zeitgenössischen Schaffen angestrebten Richtung.* Dazu wird Bornefeld später noch deutlicher: *Die Frage nach der Berechtigung und Notwendigkeit eines musikalischen Heute ist natürlich nicht diskutabel. (...) Dagegen sei zu den Einwänden, die zu unserer Absicht – nämlich ausgerechnet die Blockflöte heutigen kompositorischen Tendenzen dienstbar zu machen – wohl verlauten werden, einiges gesagt. Zunächst könnte man fragen, ob solche Art moderner Lineatur nicht gegen das diatonische Wesen der Blockflöte sei. Wer sich unter diesem Gesichtspunkt über die vorliegende Musik klar werden will, beachte, daß die Versetzungszeichen nie einer Chromatik in harmonischem Sinn dienen. Die einzelnen Linienglieder sind fast ausnahmslos im Sinn diatonischer Skalen faßbar; jedenfalls ist hier viel eher von ausgeweiteter Diatonik als von Chromatik zu reden. Der Abstand von Instrument und Komposition dürfte in unserem Fall also wesentlich kleiner sein, als er auf den ersten Blick erscheinen mag. Trotzdem bleiben natürlich gewisse Schwierigkeiten und es mag einiges zunächst für die Breite der Blockflötenbewegung von geringerem Interesse sein. So sehr aber die Pflege ganz schlichter Blockflötenmusik erstes und oberstes Gebot sein muß, so wird doch über kurz oder lang wenigstens ein Teil der Bewegung (...) Anschluß an höhere Forderungen, an das musikalische Heute*

(und das heißt an instrumentale Freiheit) finden müssen. Gefährlich, veräußerlichend könnte das nur ohne tiefere Gründung im Vokalen und ohne die – immer notwendige – Balance durch dieses werden. Beides aber kann sich die Blockflöte leichter als irgend ein anderes Instrument bewahren.

Aus demselben Vorwort erfahren wir auch, wie es nach der ersten Begegnung mit Peter Harlan und der Anschaffung einer Blockflöte weiterging: *Ich stieß als Nichtbläser auf die Blockflöte und vertiefte mich zunächst gründlich in Waldemar Woehls Schule. Daran anschließend schrieb und übte ich die „Fünfzehn Stücke" und blase heute – fünf Monate nach dem Anfang – mit Vergnügen die inzwischen entstandenen Suiten des zweiten Teils.*

Bornefeld, der zu dieser Zeit an der Stuttgarter Musikhochschule Klavier und Komposition studierte, hat also im April 1930 eine Blockflöte erworben. Seine spieltechnische Fertigkeit erlangte er, wie damals üblich, autodidaktisch. Dabei benutzte er die *Blockflötenschule* von Waldemar Woehl[4], die soeben neu erschienen war[5]. Alternativen bot der damalige Musikalienmarkt übrigens noch nicht: Alle anderen deutschen Blockflötenschulen erschienen später, so z.B. 1931 die *Block-Flöten-Schule* von Heinrich Scherrer[6] und 1932 *Die Blockflöte* von Karl Gofferje[7]; sie konnten aber die populäre Woehl-Schule nicht verdrängen[8].

Von Woehl hat Bornefeld dessen neue Art der Blockflöten-Notation übernommen, in der *der tiefste Ton jeden Instruments mit dem eingestrichenen c bezeichnet wird.*[9] Die reale Tonhöhe und die Lage des zu verwendenden Instruments läßt Bornefeld – wie Woehl – bewußt offen. In der *Vorbemerkung* zu den *Fünfzehn Stücken* schreibt er allerdings: *Es empfiehlt sich, die Stücke zunächst auf der Altflöte (allein, dann aber auch – wenigstens zum Teil – im Chor)*[10] zu studieren. Unter *Altflöte* verstand Woehl[9] in erster Linie die Instrumente in e' und d' sowie die *englischen f-Flöten*, die in tieferem Stimmton a' = 415 Hz gebaut wurden und deshalb *in der gleichen Tonhöhe wie unsere e-Flöten* standen.

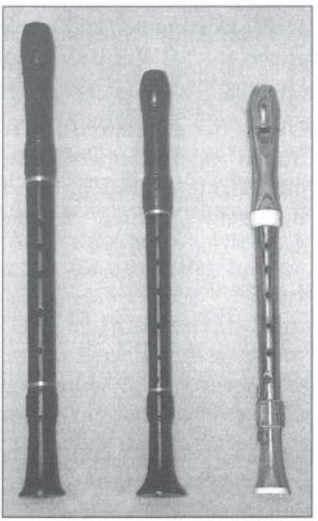


Abb. 1: Aus dem Besitz vom Helmut Bornefeld (von links): Blockflöte in d', signiert „Peter Harlan, Markneukirchen"; Blockflöte in e', signiert „DA-CAPO"; Blockflöte in f', signiert „Bärenreiter, Kassel"

Im Besitz der Familie Bornefeld befinden sich drei Blockflöten aus dem Nachlaß von Helmut Bornefeld (*Abbildung 1*), darunter wohl auch Bornefelds erste Flöte. Diese Instrumente standen dem Verfasser dankenswerterweise zur Dokumentation leihweise zur Verfügung. Hier eine Zusammenfassung der wichtigsten Daten:

1. Blockflöte in d' (a' 435 Hz), signiert „Peter Harlan/Markneukirchen" (Handelsmarke, gebaut wohl in der Werkstatt von Kurt Jacob, Markneukirchen), ca. 1930, „lange" Mensur, dreiteilig ohne Klappe, Cocobolo-Holz mit 2 Messingringen, „deutsche" Griffweise.

2. Blockflöte in e' (a' 435 Hz), signiert „DACAPO/ Eingetragene Schutzmarke" mit Weltkugel. Diese Marke ist bis jetzt in der Literatur noch nicht dokumentiert,[11] stammt aber wohl aus Markneukirchen oder Umgebung. Gewisse Ähnlichkeiten mit Johannes-Adler- und Oscar-Adler-Instrumenten sind vorhanden. Gebaut ca. 1930, „lange" Mensur, dreiteilig ohne Klappe, Cocobolo-Holz mit 2 profilierten Neusilberringen, „deutsche" Griffweise.

3. Blockflöte in f' (a' 438 Hz), signiert „BÄRENREITER/KASSEL", Modell „Meisterflöte", konzipiert von Manfred Ruetz, gebaut in der Werkstatt von Max Hüller, Erfurt, ca. 1935 oder später, dreiteilig, aus Rosenholz mit Elfenbeinringen, „lange" Mensur, 1 Klappe für f' aus Messing, gelagert mit 2 Stiften in Holzwulst, Doppelloch g'/gis', „barocke" Griffweise.

Da Bärenreiter-Flöten in f' im Jahr 1930 noch nicht gebaut wurden[12], hat Bornefeld seine Suiten also auf einer e'- oder einer d'-Flöte gespielt. In den *Fünfzehn Stücken* hat er sich dort, wo das (notierte) d''' und cis''' zum erstenmal auftritt, Griffe an den Rand geschrieben (s. *Abb. 2*).

Diese Griffe funktionieren sowohl auf Bornefelds e'- als auch seiner d'-Flöte, nicht aber auf der

Bärenreiter-f'-Flöte. Sie sind zugleich typisch für die Mensuren der damaligen Instrumente aus den Werkstätten in Markneukirchen und Umgebung, die sich mehr oder weniger genau an den von Kurt Jacob und Peter Harlan konstruierten Prototypen orientierten. Klangidee, Mensur und Griffweise unterscheiden sich so sehr von den historischen Vorlagen, daß man aus heutiger Sicht von einer Neuschöpfung sprechen muß.

Die klanglichen und akustischen Eigenschaften des Harlan-Typus[13] hatten direkte Auswirkungen auf die Neue Blockflötenmusik dieser Zeit, so z. B. auf das *Trio für Blockflöten* von Paul Hindemith: Es verlangt von der a'- und den beiden d'-Flöten nur einen Umfang von Oktav plus Quinte, das Wesentliche spielt sich in der grundtönig klingenden ersten Oktave ab.[14] Walter Merzdorf, Cembalo- und Blockflötenbauer in Markneukirchen, schreibt 1934 über die D-A-Blockflöten:[15] *Die Instrumente sind verhältnismäßig weit mensuriert und geben einen weichen, runden, daher flötenartigen Ton. Die Wahl der Mensur erlaubt leichtes und leises Überblasen, ohne daß dadurch die Tiefe mangelhaft wird.* Im Gegensatz dazu sagt er über die damals neuen C-F-Flöten: *Das Quartett in F-C wird dagegen in der Klangart der Barockflöten gebaut; es klingt also mehr streicher- und gambenartig.* Bornefeld orientierte sich wie Hindemith an den klanglichen Möglichkeiten des Harlan-D-A-Typus, indem er die ersten seiner progressiv geordneten *Fünfzehn Stücke* von den kräftigen Tönen des Grundregisters aus entwickelte. In den letzten fünf Stücken weitet er den Tonraum jedoch konsequent nach oben aus: In der Nr. 10 erreicht er die V'', in der Nr. 12 die VII'', in Nr. 14 kommen dann noch #I''' und II''' dazu. Die sich daran anschließenden Suiten verlangen denselben Tonraum I' bis II''', jedoch ebenfalls ohne die Doppeloktav des Grundtons I'''. Dadurch ist belegt, daß Bornefeld die Möglichkeiten des Harlan-Flötentyps sehr genau erforscht hat: Dieser Ton ist nämlich auf seinen Instrumenten – und auf fast allen Instrumenten aus der Zeit um 1930 – nicht spielbar.

Ebenfalls vermieden hat Bornefeld den hochalterierten Grundton #I' und die erhöhte 2. Stufe #II', weil Doppellöcher beim Harlan-Typus nicht üblich waren. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch das erste Blockflötenwerk, das Bornefeld nach dem 2. Weltkrieg geschrieben hat, die Choralkantate „Der Herr ist mein getreuer Hirt" BoWV 54[16] aus dem Jahre 1949. Bornefeld verlangt (alternativ zur Querflöte) ausdrücklich die Altblockflöte in f' im Tonumfang f' - g''' vollchromatisch, bietet aber für das fis' (#I') immer eine Alternative, z. B. in der *Sinfonia* durch die Fußnote *Auf der Blockflöte hier g'*. Dagegen setzt er die Spielbarkeit von as'/gis' (#II') und ges''' (*bII''' = #I'''*) selbstverständlich voraus. Bornefeld orientierte sich damit sehr genau an den Möglichkeiten der damals üblichen langmensurierten Altflöten mit Doppelloch g'/gis' und Klappe für f', von denen er ja mit seiner Bärenreiter-Flöte ein Exemplar besaß.

Auch in den Jahren 1958 und 1959, als die *Drei Stücke für Altblockflöte allein* BoWV 138[17] und die *Weihnachtssonate* BoWV 73[18] für Blockflötenquartett entstanden, dachte Bornefeld noch an langmensurierte Flöten, auf denen das fis''' (Altblockflöte) bzw. des'''' (Sopranblockflöte) spielbar ist. Durch Fußnoten bietet er aber wieder Alternativen an, z. B. im 3. Satz der Weihnachtssonate *Auf Flöten, die des''' nicht haben, wird c''' gespielt.* In Partien für Altflöte kommt jetzt selbstverständlich neben #II' auch #I' vor. In den späteren Blockflötenkompositionen, z. B. *Trivium* (1969) BoWV 116[19], *Florilegium* (1977) BoWV 125[20] und *Arkadische Suite* (1979) BoWV 157[21] wurde dann der Umfang bis V''' (c'''' der f'-Blockflöte) erweitert.

Neben der Evolution des Tonvorrats bieten die frühen Blockflötenwerke Bornefelds auch noch interessante Aspekte im Bereich der Artikulation. Bornefelds „Lehrer" Waldemar Woehl schreibt dazu 1930: *Nichts ist ferner der Blockflöte mehr*

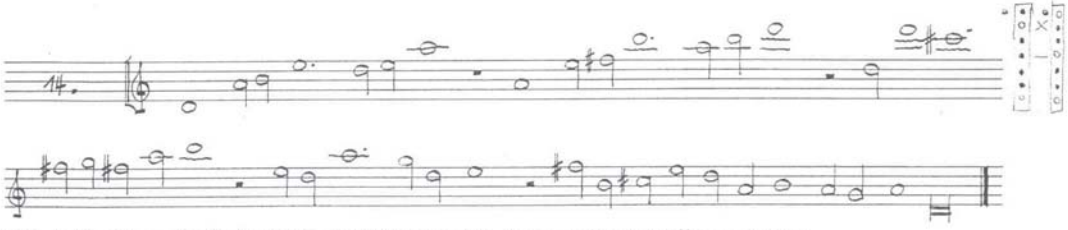


Abb. 2: Nr. 14 aus *Fünfzehn Stücke* (1930) BoWV 132, Autograph mit Griffeintragungen

zuwider als die der romantischen Musikübung entlehnte Gewohnheit, mehrere Töne auf ein Anblasen zu nehmen, die Töne zu „binden".[22] Im Anhang der Auflage von 1932 („Fünfzehntes Tausend") relativiert Woehl allerdings selbst: *Spielt man Musiken der Spätzeit, z.B. von Bach oder Telemann, so sind die Bindungen gemäß den von den Komponisten gemachten Angaben auszuführen. Das über das „Nicht binden" Gesagte gilt für die alte, chorische Musik.* Bornefelds Blockflötenstücke aus dem Jahre 1930 enthielten im Autograph anfangs keinen einzigen Artikulationsbogen, insofern ist anzunehmen, daß er sich Woehls ursprünglicher Meinung anschloß.[23]

Daß Bornefeld sich der allgemeinen Entwicklung zu einer differenzierten Artikulationstechnik inklusive Legato später nicht verweigerte, zeigen einige Bleistift-Eintragungen im Autograph, die im Zusammenhang mit den Vorbereitungen des Erstdrucks vorgenommen wurden und dann in die Druckfassung eingingen. Einen Rest der alten Idee finden wir jedoch noch bei den Melismen mit gestrichelten Bögen im Erstdruck der *Zwei Suiten* BoWV 133[24], die laut Fußnote *quasi legato*[25] auszuführen sind.

II

Bornefeld ahnte, daß die momentanen Verbreitungschancen für diese Musik nicht sehr groß sein würden und schrieb deshalb im Vorwort zur *Schulmusik für Blockflöten: ... es mag einiges zunächst für die Breite der Blockflötenbewegung von geringerem Interesse sein.* Dies mußte Bornefeld bald konkret erfahren, als er nämlich versuchte, einen Verleger für seine Blockflötenmusik zu finden. Der Bärenreiter-Verlag veröffentliche immerhin 1930/1931 ein Heft *Neue Musik für Blockflöten oder Oboen, Klarinetten, Querflöten, Geigen*[26] (BoWV 131), das eine Auswahl von einundzwanzig ein- bis dreistimmigen Stücken aus der *Schulmusik für Blockflöten* enthielt, darunter auch die dritte der *Kleinen Suiten*. Dieses kleine Heft im Querformat war für den Verlag ein Test, ob es für diese Musik einen Markt gäbe.[27] Es blieb bei diesem einen Heft.[28] In ähnlicher Form erschienen dann 1938 nur noch *Alte Weisen zum Singen und Spielen für 2 und 3 Blockflöten* BoWV 137,[29] schlichte Liedsätze, die deutlich hinter dem Anspruch von 1930 zurückbleiben.

Zum ersten Mal öffentlich gespielt wurden zwei der Suiten in einem Vortragsabend der Hochschule auf dem Saxophon (!) von Sigurd M. Rascher. Holle, der damalige Direktor, kommentierte diese Musik lakonisch als ‚Musik ohne Löcher'! So beschreibt Bornefeld selbst den Beginn der Rezeption seiner Suiten in einem Brief an Gerhard Braun aus dem Jahre 1976.[30] Braun war es auch, der die Suiten „entdeckt" hat. *Als ich im Jahr 1958 auf der Suche nach neuer anspruchsvoller Literatur für eine Etüdensammlung Helmut Bornefeld um einen Beitrag bat und ihm meine Vorstellung von diesen Solostücken erläuterte, meinte er schmunzelnd: «Die Musik, die Sie heute suchen, habe ich doch bereits im Jahre 1930 geschrieben.»*[31]

So kam es zu den oben erwähnten *Drei Stücken* BoWV 138[17] und zur Erstveröffentlichung der beiden *Suiten* BoWV133[24]: Aus den *Fünf kleinen Suiten* wurden die erste und die letzte ausgewählt und in die mittlerweile für die f'-Altblockflöte üblich gewordene Klangnotation übertragen. Dieser Erstdruck erlebte mehrere Auflagen und sorgt noch heute für eine gewisse Popularität Bornefelds in Blockflötisten-Kreisen. Besonders interessant sind die hinzugefügten Artikulationszeichen, die es im Autograph von 1930 noch nicht gab, sowie die Änderungen einiger weniger Tonhöhen, die vorgenommen wurden, um auf der Altblockflöte das fis'''/ges''' zu vermeiden (s. *Abb. 3* und *4*)

Im Jahre 1976 wurden dann die drei übrigen Suiten (BoWV 134)[32] veröffentlicht, die im Autograph von 1930 den Suiten II bis IV entsprechen. Die mittlere davon ist im Bärenreiter-Querheft *Neue Musik*[26] von 1930/1931 enthalten. Im Gegensatz zum Erstdruck der beiden anderen Suiten wurde diese Ausgabe für Sopranblockflöte bestimmt, damit die Originalnotation beibehalten werden konnte. Die Uraufführung der Suite BoWV 134.3 (= Suite IV im Autograph) fand 1975 mit Tenorblockflöte in Tübingen statt.

Die beginnende Wiederentdeckung von älteren Prinzipien im Blockflötenbau, die z. B. die „rein überblasende Blockflöte" von Maarten Helder hervorgebracht hat, läßt hoffen, daß in näherer Zukunft wieder Instrumente auf dem Markt sein werden, die akustisch der Harlan-Flöte nahestehen und die deshalb für Bornefelds frühe Blockflötenmusik geeigneter sind als die heute verbreiteten Modelle nach hochbarocken Vorbildern. So wird sich auch die Möglichkeit eröffnen, Bornefelds Suiten wieder in der Melodieführung der Urfassung zu spielen.

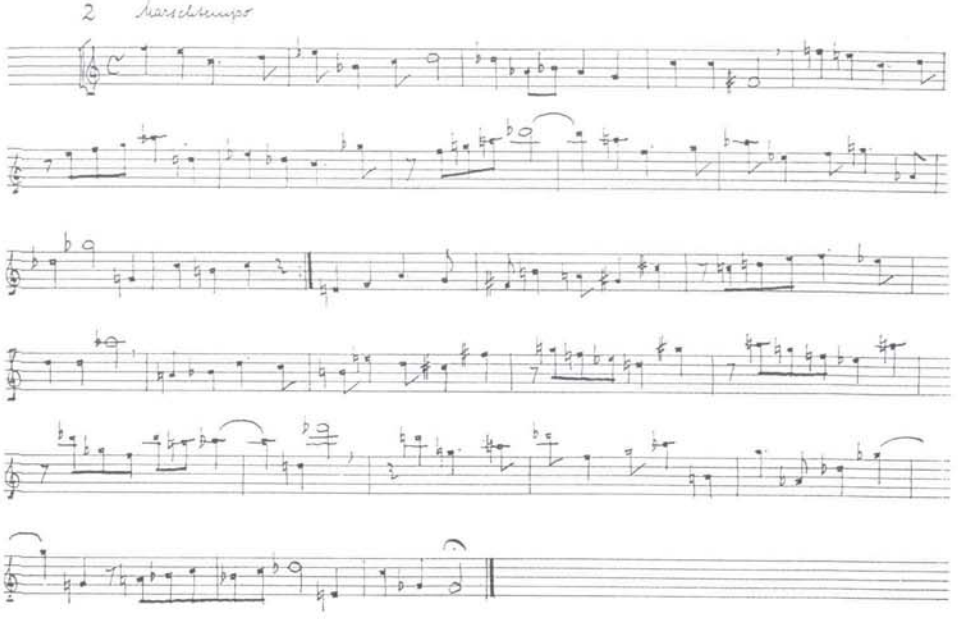


Abb. 3: Zweiter Satz der *Suite* BoWV 134.2, Autograph 1930 (noch ohne Artikulationsbezeichnungen)

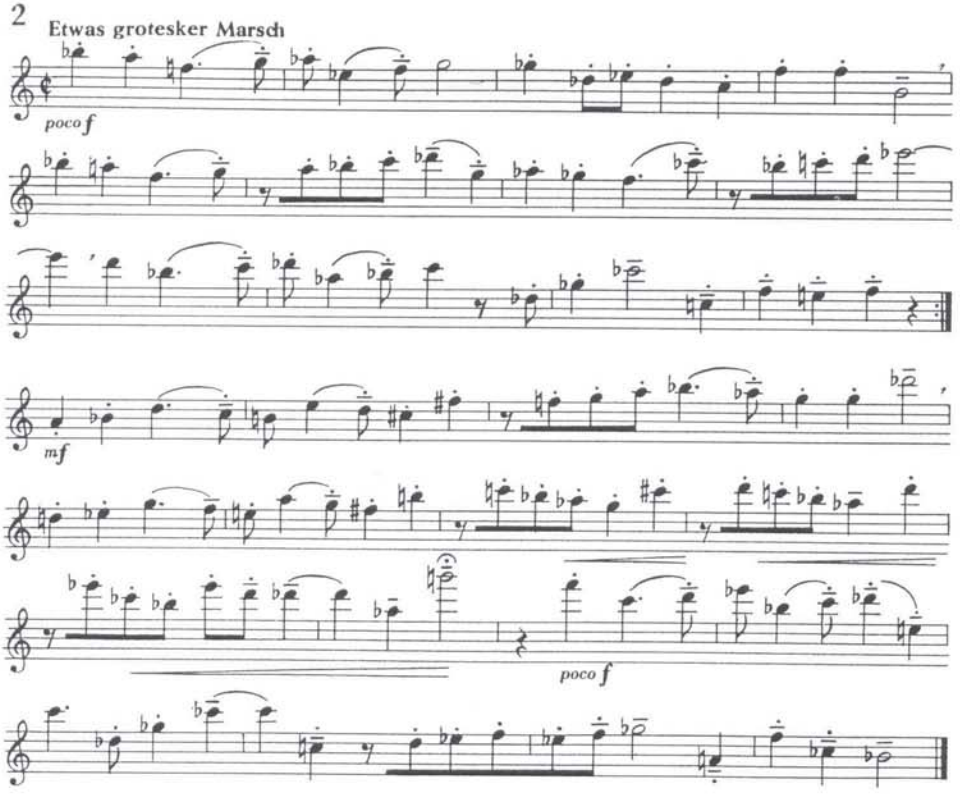


Abb. 4: Zweiter Satz der *Suite* BoWV 134.2, Erstdruck, Hänssler-Verlag, Stuttgart-Hohenheim 1958

Im Rahmen der Bornefeld-Gesamtausgabe wird 1998 im Carus-Verlag eine revidierte Neuauflage der fünf Suiten erscheinen. Ein Kommentar soll die Spieler über die Unterschiede zwischen dem Autograph und den Druckfassungen informieren und sinnvolle Interpretationsmöglichkeiten aufzeigen. □

ANMERKUNGEN

1 Zitiert nach Gerhard Braun: *Das andere Arkadien*. Gedanken zur Flötenmusik von Helmut Bornefeld, in: TIBIA 2/87, S. 401.

2 Das Autograph befindet sich im Besitz der Familie Bornefeld.

3 Joachim Sarwas: *Helmut Bornefeld. Studien zu seinem „Choralwerk"*. Mit einem Verzeichnis seiner Werke, Frankfurt/M. 1991.

4 *Musik für Blockflöten*. Herausgegeben von Waldemar Woehl, Heft 1, *Blockflötenschule*, zugleich Spielbuch für den Anfang, Verlag Adolph Nagel, Hannover 1930.

5 Das Vorwort der 1. Auflage ist datiert *Neujahr 1930*.

6 Hofmeister, Leipzig.

7 Bärenreiter-Ausgabe 497.

8 Die Nachfrage scheint alle Erwartungen übertroffen zu haben, denn noch im Erscheinungsjahr 1930 wurde eine 2. Auflage (jetzt bei Bärenreiter, Kassel) nötig; im Jahre 1932 wurde das fünfzehnte und 1935 das zweiundzwanzigste Tausend verkauft.

9 Woehl, S. 5.

10 Hier zeigt sich eine Idee der Zeit, nämlich das chorische Blockflötenspiel in Analogie zum chorischen Singen. Auch Paul Hindemith überschreibt 1932 sein *Trio für Blockflöten „einzeln oder chorisch besetzt"*.

11 Vergl. z. B. Luise Rummel: *Zur Wiederbelebung der Blockflöte im 20. Jahrhundert*. Die Anfänge des Blockflötenbaus in Markneukirchen und Umgebung. Maschinenschriftliche Diplomarbeit, Leipzig 1977.

12 Auf der letzten Seite der 2. Auflage der Blockflötenschule von Waldemar Woehl findet sich eine Liste der damals von Bärenreiter angebotenen Flöten. Sie standen in a' e' d' a° e° d°.

13 Genaueres siehe Peter Thalheimer: *Beobachtungen zum Überblasverhalten von Blockflöten – alte Bauprinzipien als Ausgangspunkt für neue Instrumente?* in: TIBIA 1/95, S. 362ff.

14 vergl. Peter Thalheimer: *Hindemith heute – Anmerkungen zur Aufführungspraxis seines Trios für Blockflöten*, in: TIBIA 4/95, S. 586ff.

15 Zitiert nach Hermann Moeck: *Zur „Nachgeschichte" und Renaissance der Blockflöte*. Sonderdruck aus TIBIA 1978, Celle o.J.

16 Früher Bärenreiter-Ausgabe 2229, jetzt Carus 29.054.

17 In: *Sechzehn Etüden und Solostücke*, früher Hänssler, jetzt Carus 11.102.

18 Früher Bärenreiter-Ausgabe 3482, jetzt Carus 29.073.

19 Carus 29.116.

20 UE 17 461.

21 Früher Hänssler-Edition 11.405, jetzt Carus 29.157.

22 Woehl, S. 7.

23 Für Bornefeld als Klavierspieler lag Woehls Tendenz insofern nahe, als das Legato des Pianisten spieltechnisch ja dem dichten Portato des Bläsers entspricht.

24 Früher Hänssler-Edition 11.101, jetzt Carus 29.133.

25 Vorschlag des Herausgebers Gerhard Braun, in Absprache mit dem Komponisten.

26 Bärenreiter-Ausgabe 471. – Am 10.12.1980 hat Bornefeld die Einzelstücke neu geordnet und zum Teil transponiert. Diese Fassung findet sich als *Kleine Suite für eine, zwei und drei Blockflöten* bei Sarwas unter BoWV 160.

27 Mündliche Mitteilung Helmut Bornefelds an den Verfasser.

28 Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang allerdings, daß 1934 in der von Waldemar Woehl herausgegebenen Blockflötenreihe das dreibändige *Blockflötenwerk* von Wolfgang Fortner (1907-1987) erschien, welches in Idee und Anlage weitgehend Bornefelds *Schulmusik für Blockflöten* entspricht.

29 Früher Schott 2727, jetzt Carus 29.218 (Neufassung 1984, mit Klavier ad libitum).

30 Zitiert nach Braun, vergl. Anmerkung 1.

31 Zitiert nach Braun, vergl. Anmerkung 1.

32 Früher Hänssler-Edition 11.126, jetzt Carus 29.134.

SB
STEPHAN BLEZINGER
Meisterwerkstätte für Flötenbau

Blockflötenbau ist...

...zum einen sorgfältige Auswahl der Materialien, handwerkliche Präzision und fundierte Kenntnis komplexer akustischer Zusammenhänge...

...zum anderen das feine Gespür für den richtigen Handgriff, der einem äußerlich perfekten Instrument erst seine Seele verleiht...

...faszinierend!

Karl-Marx-Straße 8
D-99817 Eisenach
Tel. 03691-212346
http://www.th-online.de/firmen/blezinger

Michael Finkelman

Die Oboeninstrumente in tieferer Stimmlage, Teil 1

Die Geschichte der Oboe wurde in den vergangenen Jahrzehnten mit den ersten Biographien von Leo Bechler / Bernhardt Rahm und Philip Bate, weiterhin in Arbeiten amerikanischer und englischer Instrumentenkundler, in jüngerer Zeit vor allem durch grundlegende Artikel etwa von Bruce Haynes, Alfredo Bernardini, Geoffrey Burgess, Gunther Joppig und Karl Ventzke, um nur einige zu nennen, umfassend beschrieben. Die tieferen Instrumente als direkte Mitglieder der Oboenfamilie wurden in diesen Darstellungen eher marginal abgehandelt.

Diese Lücke wird nun geschlossen: Der amerikanische Bibliothekar Michael Finkelman gilt als der Welt bester Kenner der Geschichte und Literatur der tieferen Oboen. Aus seiner Feder stammt eine detaillierte historische Darstellung aller tieferen Oboeninstrumente und ihrer Verwendung, die, beginnend in diesem Heft, in den folgenden Ausgaben von TIBIA in einzelnen Kapiteln publiziert wird. **Christian Schneider**

Einleitung

Von Beginn an waren die Instrumente in tieferer Stimmung ein integraler Bestandteil der allgemeinen Entwicklungsgeschichte der Oboe. So konnte auch die Consort-Praxis aus der Renaissance weiterbestehen und sich unter Lullys Leitung am Hofe Ludwigs XIV. sogar noch weiterentwickeln. Während sich die Diskantoboe später schnell als solistisches Instrument durchsetzte, hielten die tieferen Familienmitglieder mit dieser Entwicklung nicht immer Schritt. Sie folgten einem höchst unsteten Weg und verschwanden zu bestimmten Zeiten und an bestimmten Orten ganz einfach von der musikalischen Bildfläche.

Das Mezzosopran-Instrument, im ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhundert beliebt, wurde danach nicht mehr verwendet und tauchte erst im 20. Jahrhundert wieder auf.

Das Tenor-Instrument, dessen Formen im Vergleich zu den anderen Oboen vielfältiger waren, faßte ziemlich langsam Fuß, obgleich es das einzige tiefere Oboeninstrument war, das mehr oder minder seit dem späten 17. Jahrhundert in irgendeiner Weise immer in Gebrauch war. Nachdem es im Laufe des 18. Jahrhunderts verschiedentlich in seinem Äußeren verändert wurde, begann seine einflußreichste Entwicklung gegen Ende des 18. und erlebte während des 19. Jahrhunderts eine Reihe von Höhepunkten.

Dem Baß-Instrument war, wenngleich immer im Hintergrund, als Ensembleinstrument ein ähnlich wechselhaftes Schicksal beschieden.

Das wiedererwachte Interesse an Blasinstrumenten im späten 20. Jahrhundert hat nun eine Renaissance des vollständigen vierstimmigen Oboensatzes ausgelöst, von dem sich jedes Mitglied als lebensfähiger Solist mit eigenen Rechten präsentiert.

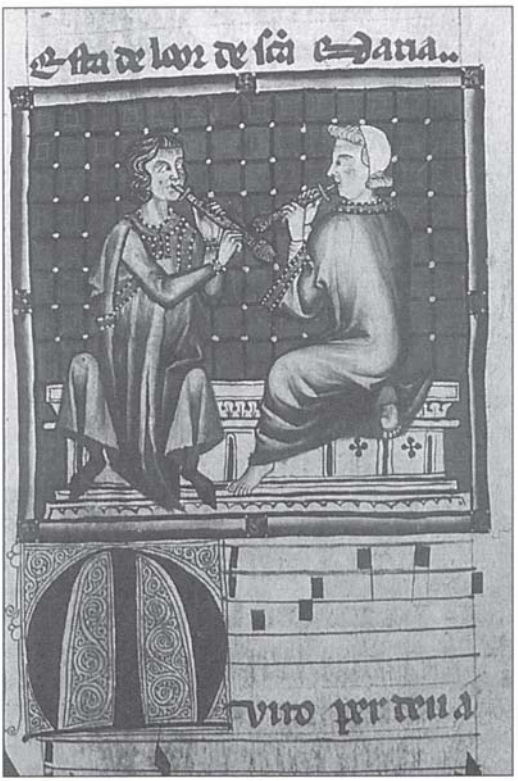
Die sich auf die tieferen Oboeninstrumente beziehende Terminologie ist lange mißverstanden worden, vor allem wegen ihrer allgemein beschränkten und örtlich begrenzten Existenz. Größere Verwirrung, zum Teil Instrumentennamen betreffend und schon zu Lullys Zeit anzutreffen, resultierte aus der Verwandlung von Adjektiven in Substantive, die, gut belegt bereits in Brossard's Lexikon von 1703, im heutigen Sprachgebrauch noch immer sehr geläufig sind. Zusammen mit dem merkwürdigen Fortleben bestimmter Begriffe, die sogar noch existierten, als die Instrumente, auf die sie sich bezogen, längst verschwunden waren, führte dieses Phänomen zu in der Geschichte der musikalischen Nomenklatur kaum entsprechenden Komplikationen. Überdies waren viele frühere Belegtexte von Autoren verfaßt, die offenkundig weder mit diesen Instrumenten noch mit der entsprechenden Fachsprache vertraut waren. Auf diese Weise entstand eine kaum vorhersehbare Verwirrung, zumal die Instrumente oft in besonders ernstem Bestreben mit höchst bildhaften Namen belegt wurden. Diese unkorrekten Bezeichnungen wurden dann immer wiederholt und haben so, weitgehend unverändert, bis in die Gegenwart überlebt.

Bei der Beschreibung der Geschichte der Oboen in tieferer Stimmung soll hier also gleichzeitig der Versuch unternommen werden, die Quellen zu analysieren und die Gründe für die angedeuteten Schwierigkeiten zu ermitteln.

Ein allen modernen Oboen in tieferer Stimmung gemeinsames Merkmal ist der kugelförmige Becher (Liebesfuß; franz.: Pavillon d'amour), der um 1700 zunächst bei dem Tenor-, um 1720 auch beim Mezzosopraninstrument Verwendung fand. Die erste so ausgestattete Baßoboe dürfte ein um 1825 von Triébert gebautes Instrument gewesen sein. Auch wenn diese die weitaus bekanntesten Instru-

mente mit dieser Schalltrichterart sind, reicht die Verwendung von kugelförmigen Bechern bei traditionellen Blasinstrumenten unterschiedlicher Art bis in die Antike zurück. Auch war diese Becherart seit dem Mittelalter bei vielen unterschiedlichen Sackpfeifen in ganz Europa bekannt. Sie waren von der iberischen Halbinsel bis nach Osteuropa sowohl bei den Spiel- wie Bordunpfeifen verbreitet, wie Baines[1] klar belegt.

Wie auch bei einigen tieferen Oboen läßt die äußere Form der Klangröhre nicht immer die innere kugelförmige Resonanzhöhle erkennen. Zu den frühesten mit der Oboe direkt verwandten Instrumenten zählen die in den bemerkenswerten Miniaturen aus *Las Cantigas di Santa Maria* abgebildeten Paare zweier unterschiedlicher Arten von Dulzainas aus dem späten 13. Jahrhundert von Escorial in Spanien. Diese kleinen Schalmeien mit Kugelbechern scheinen der Oboe d'amore zu gleichen, allerdings sind keine Exemplare mehr erhalten (die moderne Dulzaina mit Klappen, die heute noch gelegentlich gespielt wird, hat einen offenen Schalltrichter).



Miniatur aus *Las Cantigas di Santa Maria*

Der charakteristische Klang des Englischhorns und der anderen tieferen Oboen wurde lange dem kugelförmigen Schallbecher zugeschrieben. Auch wenn dies immer noch kontrovers diskutiert wird, scheint doch klar zu sein, daß der Schalltrichter Tonqualität und Ansprache des Instrumentes im Ganzen beeinflußt.

Die Ursprünge

Als J. B. Lully neun Jahre vor der Thronbesteigung Louis XIV. 1652 in die Dienste des französischen Hofes trat, war das königliche Streicherensemble (Les Grands Violons du Roy) bereits zur charakteristischen fünfstimmigen Formation, fußend auf der Violen-Consort- Praxis der Renaissance, entwickelt. (Diese stand in Gegensatz zu vierstimmigen Gruppen, die in anderen Gegenden verwurzelt waren). Auch Schalmeiensembles wurden in dieser Weise verwendet, wenngleich sie es kaum mit Stimmumfang oder Beweglichkeit der Violinen aufnehmen konnten.

Es kann nicht überraschen, daß sich die neuen tieferen Oboen nur wenig später als das Diskantinstrument - um 1657 - der Öffentlichkeit präsentierten. Wie die drei unterschiedlichen Viola-Größen im Streicherensemble übernahmen die tieferen Oboen im Bläserensemble die drei Mittelstimmen. Auch trugen sie die gleichen Bezeichnungen wie die entsprechenden Streichinstrumente: ***hautecontre (de hautbois)***, ***taille (de hautbois)*** und ***quinte (de hautbois)***. All diese Instrumente fanden Verwendung in den Bläserensembles des königlichen Stallmeisters, deren bekannteste die berühmten *12 Grands Hautbois du Roy* waren.

Während *hautecontre, taille* und *quinte de violon* das gleiche Instrument mit identischer Stimmung in verschiedenen Korpusgrößen waren, gab es entsprechendes für die Blasinstrumente nicht. Die Oboen in verschiedenen Größen standen zwangsläufig in unterschiedlichen Stimmungen, weil die Anforderungen an den Ambitus anders nicht zu erfüllen waren und auch, weil unterschiedlich große Blasinstrumente derselben Familie in unterschiedlichen Tonarten stehen.

So stand die *hautecontre de hautbois* in A, die *taille de hautbois* in F und die *quinte de hautbois* (vermutlich) in D. Im Gegensatz zu den Violen sind dies, obwohl gleichen Ursprungs, völlig unterschiedliche Instrumente.

Die **Hautecontre de Hautbois**

Die Mezzosopranoboe in A spielte zur Zeit Lullys die zweite Stimme im Ensemble. Der Tonumfang der entsprechenden Stimmen machte die Notwendigkeit eines solches Instrumentes im Oboenensemble augenfällig. Tatsächlich gehen bei den verhältnismäßig wenigen Stücken, von denen man weiß, daß sie ausdrücklich für Blasinstrumente bestimmt waren, einige zweite Stimmen bis a herab, ein sicheres Zeichen dafür, daß man eine solche Oboe für diesen besonderen Umfang brauchte, der für das Tenorinstrument oft zu hoch war. Diese *hautecontre* Stimmen des Oboenensembles sind im Unterschied zum Diskant (im französischen Violinschlüssel) oder dem Tenor (im C-Schlüssel auf der 2. Linie) im C-Schlüssel auf der 1. Linie notiert.

Die Terminologie der Schalmeienfamilie in Mersennes *Harmonie Universelle* von 1636 enthält eine *hautecontre*, obwohl er sie nicht beschreibt. Es gibt aus der Zeit der Schalmeien wenigstens noch zwei erhaltene *Accords de Hautbois*, in denen die vollständige Familie abgebildet ist - mit einem *hautecontre*-Instrument in der Größe zwischen Diskant und Taille. Die Oboenfamilie zur Zeit Lullys spiegelt diese Einteilung der neu entwickelten Instrumente mit ihren weit größeren musikalischen Möglichkeiten wider.

Auch Sebastién de Brossard erwähnt die *hautecontre de hautbois* in seinem Musiklexikon von 1703/05 ganz ausdrücklich, obwohl auch er auf eine Beschreibung verzichtet. Das weist darauf hin, daß dieses Instrument selbst zu seiner Zeit nicht allgemein bekannt war und bei Beschreibungen nur pauschal erwähnt wurde, da es ausschließlich eine Füllstimmenfunktion im Ensemble hatte.

Dank genauer Personallisten der Grands Hautbois wissen wir, daß es in diesem zwölfköpfigen Bläserensemble zwei *haute-contre*-Spieler gab, ebenso wie zwei Spieler der *dessus de hautbois* (Diskant), *tailles de hautbois* (Tenor) und *basses de hautbois* (Fagotte), zusätzlich je zwei Zinken und Serpente. (Der Begriff hautbois bedeutet hier, wie gewöhnlich zu dieser Zeit, einfach Blasinstrumente). Zu berühmten Spielern der *hautecontre* zählten Martin und Nicholas Hotteterre wie auch André Danican Philidor.

Zur Zeit Lullys wurde die *hautecontre* in reiner Instrumentalmusik und in Opern, gelegentlich auch in Bühnenmusiken verwendet. In Lullys Bühnenmusiken finden wir sie in *Les Plaisirs de l'Ile Enchantée* (1664), *Les Festes de l'Amour et de Bacchus* (1672), *Atys* (1676) und *Persée* (1682). Eine der charakteristischen Bläserpartituren in Lullys Schaffen, in denen sie eingesetzt wird, ist die Suite *Airs de Caroussel* von 1686. (Dies war ein Pferdeballett, natürlich zur Aufführung im Freien, daher die Bläserbesetzung).

Im späteren 17. Jahrhundert hatte Lully Zeit gefunden, mit seinen Bläserensembles zu experimentieren. Er und André Danican Philidor (der die meisten Partituren schrieb) fanden schnell heraus, daß für Bläser ein vierstimmiger Satz sehr viel wirkungsvoller war als ein fünfstimmiger (vor allem in der Freiluftmusik gehen die komplizierten Mittelstimmen für den Zuhörer leicht verloren: einfachere Schreibweise ist klangvoller). Auch kam im Laufe des Jahrhunderts ein glatterer, eleganterer Stil in Mode. Außer der *taille* verschwanden alle mittleren Stimmen des Oboenensembles, und auch im Streicherensemble blieb nur die *taille de violon*, deren Stimme nun mehr in den Hintergrund rückte. Zu dieser Zeit wurde Lully auch mit Trios für zwei Diskant und Baßinstrument (2 Oboen, Fagott) innerhalb groß besetzter Werke erfolgreich.

Zunehmend wurden solche Werke in der Besetzung für zwei Sopranstimmen mit Tenor und Baß geschrieben. Auch wenn die *hautecontre* meist geeignet gewesen wäre, wurde die zweite Sopranstimme (2. *dessus de hautbois*) gewöhnlich auf einem Sopraninstrument gespielt, vor allem in den Trios. Die 2. Sopran**stimme** allerdings wurde häufig weiterhin als *hautecontre* bezeichnet, ein Rückgriff auf die alte und eingeführte Terminologie.

Diese geschmacklichen Veränderungen in der französischen Musik fanden zur gleichen Zeit statt, als die erste Generation des Oboenbaues einen ersten Höhepunkt erklommen hatte. In dieser Zeit nach Lullys Tod verschwand in Frankreich auch die große Oboe in A allmählich und geriet zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Vergessenheit. Zur gleichen Zeit allerdings war sie, zusammen mit dem Sopran-

VERKAUFE
klangschöne Barockoboe
Steenbergen, Buchsbaum, 415 Hz
Tel. 0231/414565

und Tenorinstrument, außerhalb Frankreichs bekannt geworden und erfreute sich im 18. Jahrhundert besonders in Deutschland als *oboe grande/ große Oboe* und später als *Oboe d'amore* eines neuen Lebens.

Die **Taille de Hautbois**

ist eine Tenoroboe in F, die zur Zeit Lullys und danach die 3. Stimme im Bläser- und orchestralen Ensemble zu spielen hatte. Wie ihre anderen Familienmitglieder glich auch die *Taille* dem Sopraninstrument mit ausladendem Becher und den für die frühen Oboen üblichen zwei Klappen. Mit dieser geraden Gestalt und einfachem Schalltrichter unterschied sich die *Taille* deutlich von den besonderen Arten von Tenoroboen, die im frühen 18. Jahrhundert in Deutschland entwickelt wurden.

Taille-Paare waren fester Bestandteil in den königlichen Kapellen, so in den Bläserensembles der *Écurie* oder der Musketiere (*Les Mousquetaires du Roi*) oder als ein Teil des Bühnenorchesters. Zu letzteren Werken, in denen *Tailles* eingesetzt wurden (zusätzlich zu denen, die bereits im Abschnitt *Hautecontre* erwähnt sind), gehörten Lullys *L'Impatience* (1661), *Les Nopces de Village* (1663) und *La Principesse d'Élide* (1664). Zum ersten Mal verwendet haben könnte Lully die neu entwickelte *Taille* in seiner *Alcidiane* (1658), nur ein Jahr, nachdem das neue Sopraninstrument vorgestellt worden war. (Da Partituren der Zeit gewöhnlich keine Instrumentenangaben aufweisen, ist es, von wenigen Ausnahmen abgesehen, eine Frage der Interpretation, welche Instrumente tatsächlich verwendet wurden.) Die *taille de hautbois* fungierte im Werk Lullys nur als Mittelstimme im Bläserensemble und hatte keine solistischen Aufgaben.

Die *Taille* trat auch bei anderen Komponisten der Zeit gelegentlich auf, so beispielsweise im *Marche du Roy de Chine* von André Danican Philidor aus dessen Sammlung *Partition de Plusieurs Marches et Batteries* (1705). Mit der Angabe „avec des tailles de hautbois" begegnet uns hier ein ungewöhnliches Stück, das auf nur zwei Systemen (C2 und F4) anstelle der gewöhnlichen vier notiert ist. Absicht des Komponisten war es hier wahrscheinlich, daß drei *Tailles* unisono spielen sollten und das Fagott die Baßstimme übernahm. Während die Stimme hier nur bis h reicht, führt Philidor an anderer Stelle in dieser Sammlung die *Taille* bis zu ihrer tiefsten Note f. Ein wirkliches Solo, vermutlich das erste für das Instrument geschriebene, finden wir in der Arie *Chère ombre* aus Pascal Collasses Oper *Enée et Lavinie* aus dem Jahre 1690.

Während sich die *taille de hautbois* in der französischen Ensemblemusik als Füllstimme noch etwa bis zum Zeitpunkt von Rameaus Tod 1764 hielt, war sie allerdings bereits zur Zeit von Philidors Tod 1730 kein wichtiges Instrument.

Der Terminus *taille* ist einer der zahlreichen musikalischen Begriffe, der zunächst als Adjektiv verwendet wurde, aber durch Achtlosigkeit und daraus resultierende falsche Verwendung zum Substantiv mutierte. Dies ist ein häufiges linguistisches Phänomen, wie etwa das bekannteste Beispiel in der Musik belegt: das Wort *piccolo* bedeutet einfach *klein*. Der ursprüngliche italienische Begriff war natürlich *flauto piccolo*. Ein anderes Wort im modernen Sprachgebrauch ist *bassoon* oder *basson*. In seiner ursprünglichen Bedeutung hieß es einfach irgendein großes Baßinstrument: basson de flute, basson de chalumeau, basson de hautbois sind nur einige noch erhaltene Verwendungen dieses Begriffes. Als Adjektiv wurde der Begriff *taille* sowohl verwendet, um Streich- (Viola) wie auch Blasinstrumente (Blockflöte, Oboe) zu beschreiben und hielt sich noch weit ins 18. Jahrhundert. Dann jedoch wurde die ursprüngliche Bedeutung des Instrumentennamens so allgemein bekannt, daß der vollständige Begriff überflüssig war, oder er war inzwischen völlig vergessen. So findet man im 18. Jahrhundert viele Werke, in denen Stimmen einfach mit *Taille* ohne weitere Angaben bezeichnet sind. Weder der musikalische Zusammenhang noch der Ambitus erlauben immer eine Entscheidung, welches Instrument der Komponist gemeint hat.

Der Mangel an Quellen bezüglich der ursprünglichen vollständigen Namen dieser Instrumente führte zu allen möglichen Komplikationen. Als zum Beispiel die *hautecontre de hautbois* verschwunden war, kam der Begriff *hautecontre*, der im modernen Sprachgebrauch ganz einfach „alto" bedeutet, sehr häufig in Gebrauch, um die *Taille* zu bezeichnen (d. h. die Tenoroboe), deren Ambitus auch wirklich im Alt-/Tenorbereich liegt. Der Begriff *quinte*, der für ein Instrument, das eine Quint tiefer steht als das entsprechende Sopraninstrument, verwendet wird, wurde auch frei auf die *Taille* übertragen, ungeachtet eines anderen Instrumentes, das diesen Namen trug (s. Teil 3 dieses Auf-

satzes). So besaß die unglückliche Tenoroboe, als sie selbst in Frankreich allmählich in den Hintergrund trat, drei Namen, von denen ihr zwei nicht wirklich gehörten.

Virtuosen, die zur Zeit von Lullys Tod von Frankreich aus durch Europa reisten, brachten die *taille de hautbois* nach England, Deutschland und den Niederlanden. Im letzten Jahrzehnt des 17. und im frühen 18. Jahrhundert wurde das Instrument in diesen Ländern in Bläserensembles und Orchestern ziemlich regelmäßig verwendet. Das allgemeine Verschwinden der Mittelstimmen in der französischen Musik bewirkte, daß die *Taille* in Vergessenheit geriet und etwa ein Jahrhundert nach ihrer Geburt wieder verschwand. Ein höchst bedeutender Nachkomme des Instrumentes erschien dann im frühen 18. Jahrhundert in Deutschland in einer neuen, gekrümmten, Form, die man als Oboe da caccia/Englisches Horn kennt (s. Teil 4).

Die **Quinte de Hautbois**

ist eine Bassett- oder Baßoboe in D, vierte Stimme im Doppelrohrblattensemble und in Orchesterformationen in den frühen, experimentellen Jahren der Aera Lully. Die *Quinte* wurde im gleichen System notiert wie die *quinte de violon*, nämlich im C-Schlüssel auf der 3. Linie.

Fünfstimmige Bläserensembles, gebildet nach dem Muster der Streicherformationen der „Grands Violons du Roi", entsprachen diesen in verschwenderischer Opulenz, als Lullys erste wichtige Werke am Hofe aufgeführt wurden. (Wie verschiedene Zeugen berichteten, mußte sich der erhabene Louis XIV. selbst später in seinen Ansprüchen bescheiden.) Bei seiner Größe fand man das Instrument zweifellos unhandlich und reichlich wenig geeignet für den Gebrauch bei Märschen oder bei Bühnenauftritten. Auch dürfte sich sein Klang als weniger geeignet für Aufführungen im Freien erwiesen haben.

Daß die *Quinte* sich nicht lange am Leben erhalten konnte, läßt sich nicht nur am Mangel erhaltener Instrumente belegen, was auch für alle anderen tiefen Oboen dieser Zeit zutrifft, sondern besonders damit, daß sich in keiner erhaltenen Partitur für Bläserensembles eine Stimme für das Instrument befindet, vor allem auch nicht in den von André Danican Philidor für Oboenensembles eingerichteten Werken. Die größten dieser Werke sind nur vierstimmig geschrieben, ohne *Quinte*. Das Instrument war ganz augenscheinlich schon vor Ende der 1. Generation verschwunden, d.h. vor Lullys Tod, vermutlich auf Veranlassung des Meisters selbst, vielleicht in Absprache mit Philidor.

Auch offenbarte sich die allgemeine Hinwendung zum vierstimmigen Satz in der Schreibtechnik für Bläser weit früher als für Streicher und beschleunigte dadurch das Verschwinden der *Quinte* zusätzlich, wie es später auch mit der *Hautecontre* geschah (s.u.).

Auch wenn in den überlieferten Werken aus der Zeit Lullys bislang noch keine speziellen Hinweise auf die *quinte de hautbois* gefunden werden konnten, haben wir für diese Zeit verschiedentlich Hinweise auf den Gebrauch von *Hautecontres*, *Tailles* und *Quintes de flûte* (d. h. Blockflöten). Bedenkt man Lullys bekundetes Verlangen danach, die gesamten Consort-Traditionen der Renaissance noch zu erweitern, darf man annehmen, daß er nicht das mit den Oboen tun wollte, was er mit den Flöten getan hatte und was auch schon mit den Streichern geschehen war.

Das oben Gesagte mag rein spekulativ sein, doch selbst zu einer Zeit der Experimente und Neuerungen wie der Lullys findet sich keine wichtige ikonographische Quelle, die ein solches Instrument zu genau dieser Zeit belegt. Das Titelblatt von Pierre Borjon de Scellerys *Traité de la Musette* (1672), eine Anweisung für die französische Sackpfeife, zeigt einen **Oboisten** der Zeit in voller Montur. Ebenfalls dargestellt ist zweifelsfrei eine *quinte de hautbois*, bemerkenswerterweise mit den notwendigen Klappen ausgestattet, um eine gute Intonation zu gewährleisten (und sehr ähnlich denen an der Delusse *contrebasse de hautbois* ein Jahrhundert später). Klappen dieser Art waren ursprünglich für die Musette erfunden worden, die mit ihrem „geschlossenen" akustischen Design derartige Mechanismen benötigte. Wie die Philidors und Hotteterres gleichermaßen Spieler und Erbauer der Musette waren, war es zu dieser Zeit für einen Sackpfeifenspieler auch absolut nicht ungewöhnlich, gleichzeitig Oboist zu sein. Die *Quinte* ist etwa doppelt so lang wie das Diskantinstrument und entspricht auch der Länge, die für ein Instrument der Baßoboenart vonnöten ist.

Obwohl die *Quinte* in Frankreich nicht lange nach Borjons Anweisung verschwand, erlebte sie, wie

Pierre Borjon de Scellery (1635-1691)*Traité de la Musette* (Lyon 1672), Titelblatt von Thomas Blanchet. Zwischen den vielen Instrumenten des Oboisten, direkt unter dem Spieler ist eine große *quinte de hautbois* abgebildet

auch die *Hautecontre*, im späten Barock in Deutschland eine Renaissance. Man darf vermuten, daß ein Instrument von einem reisenden Virtuosen, der auch die französische Oboe im Ausland bekanntgemacht hatte, dorthin gebracht wurde. Im Gegensatz zur *Hautecontre* hatte die *Quinte* in ihrem neuen Leben wenig Erfolg, und auch ein Wiederbelebungsversuch in Paris um die Mitte des 18. Jahrhunderts erwies sich als wenig erfolgreich. Sowohl Francoeur (1772) als auch Laborde (1780) gaben an, daß das Instrument schon lange von der musikalischen Bildfläche verschwunden sei.

Die **Mezzo - Sopran - Oboen**

Oboe Grande (ital.; deutsch: *Große (H)oboe*; franz.: *Grand Hautbois*; auch *Oboe Luongo* und *Oboe basso*) ist der modernere Name für die *hautecontre de hautbois* der Zeit Lullys, die im 18. Jahrhundert in A- wie auch in B-Stimmung vorkam.

Die *grand hautbois* fand mit französischen Oboenvirtuosen, die ab ca. 1680 regelmäßig an deutschen Hoforchestern angestellt waren, ihren Weg nach Zentraleuropa. Hier wurde sie in Oboenensembles eingesetzt, die in diesen Gegenden weiterhin beliebt waren (hier entstand auch der Name „Hautboist" für das Mitglied eines Bläserensembles, was später zu großen Mißverständnissen führte). Diese späte Manifestation der ganzen Consort-Ästhetik war im Deutschland des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts weit verbreitet, wie erhaltene Repertoirelisten und Hofdokumente klar bezeugen. Die Ensembles spielten vor allem von ihrem Leiter bearbeitete bekannte Melodien und moderne Tänze, doch gab es daneben auch originale Literatur, zum Teil von bedeutenden Komponisten, so u.a. von Johann C. F. Fischer, Johann Pez, Georg Philipp Telemann, dem in Deutschland tätigen Francesco Venturini und Christian Friedrich Witt. Dies waren Kompositionen für Bläser oder Bläser-/Streicherensembles, deren flexible Besetzung typisch für das Genre in dieser Zeit war und die die französische Praxis der unmittelbaren Vergangenheit widerspiegelt.

Bemerkenswert ist auch die Verwendung der Großen Oboe in den Kirchenkantaten deutscher Komponisten wie Carl Heinrich Graun, Johann

The Early Music Shop

Ihr Spezialist für Instrumente der Alten Musik

INSTRUMENTE

In unserem Ausstellungsraum finden sie eine enorme Anzahl von Instrumenten aus Mittelalter, Renaissance und Barock von Herstellern aus aller Welt.

INSTRUMENTENBAUSÄTZE

Über 40 Instrumente sind als Bausatz erhältlich, zum Bruchteil des Preises eines fertigen Instrumentes! Die Teile werden in unseren eigenen Werkstätten mit dem gleichen hohen Standard hergestellt wie unsere fertigen Instrumente. Zu jedem Bausatz gehören detaillierte Anleitungen, und wir helfen Ihnen auch darüber hinaus, falls erforderlich.

BLOCKFLÖTEN

Unsere Kunden sind immer wieder begeistert von der großen Auswahl an Blockflöten und von unserem ausgezeichneten Service. Wir führen die Instrumente der verschiedensten Hersteller und bieten innerhalb der EG ein bequemes Zur-Ansicht-System. Unsere Garantien gelten weltweit.

NOTEN

Sie erhalten bei uns Noten und Bücher fast aller führenden Musikverlage.

CDs

Unser umfangreiches Sortiment beinhaltet über 300 CDs mit Blockflötenmusik, dazu viele andere Einspielungen der Musik des Mittelalters, der Renaissance und des Barock.

VERSANDSERVICE

Rufen Sie uns an, schreiben Sie, faxen Sie oder senden Sie ein E-mail. Wir liefern Ihnen die Ware ins Haus. Wir akzeptieren alle gängigen Kreditkarten und bieten einen weltweiten Postversand an.

Fordern Sie unseren Farbkatalog (DM 15) an, oder informieren Sie sich im Internet.

Warum besuchen Sie uns nicht im Internet?

The Early Music Shop, 38 Manningham Lane, Bradford, West Yorkshire, England, BD1 3EA.
Website: http://www.e-m-s.com Email: sales@earlyms.demon.co.uk

Tel: +44 (0)1274 393753 Fax: +44 (0)1274 393516

Georg Hoffmann, Gottfried August Homilius, Theodor Römhildt und Martin Wirbach, wie auch in großen Werken, etwa in Telemanns *Der Messias* (1759) und *Der Tag des Gerichts* (1762). Auch Johann Sebastian Bach verachtete das Instrument keineswegs. Seine Verwendung der großen Oboe, die Charles Sandford Terry als erster vor über 60 Jahren erörterte, ist etwas undurchsichtiger, wenngleich kaum weniger wichtig als bei den anderen Komponisten. Bach und einige seiner Zeitgenossen, etwa sein Vorgänger Friedrich Wilhelm Zachau, verwendeten die *Oboe grande* gerne bei Kompositionen in Kreuz- oder B-Tonarten. Auf der normalen Oboe war das Spiel in solchen Tonarten problematisch, die Intonation heikel. Die Schwierigkeit, diese Stimmen als solche zu identifizieren, liegt darin, daß sie selten in der Partitur besonders gekennzeichnet sind. Nur anhand einer sorgfältigen Analyse des musikalischen Materials kann man herausfinden, ob bei der Notation an eine Oboe, die eine kleine Terz nach unten transponiert, gedacht ist. Wichtige Anhaltspunkte können aus erhaltenem Aufführungsmaterial gewonnen werden, wo sich manchmal der Begriff „oboe ordinario" findet: dies ist natürlich eine Anweisung an den Spieler, nach Benutzung des transponierenden Instrumentes wieder die normale Oboe zu nehmen.

Diese komplexe Problematik betrifft in erster Linie die Kirchenkantaten. Gründe hierfür liegen oft in den unterschiedlichen Stimmungen von Orgel und Bläsern, etwa wenn die Orgel im „Cornett-Ton" steht, die Bläser aber auf den „Tieff-Cammerton" gestimmt sind.

Die Verwendung der großen Oboe bildete zweifellos die Ursache für eine Reihe von mißverständlichen Bezeichnungen, mit denen das Instrument belegt wurde. Die *oboe grande / grand hautbois / große Oboe* wurde zeitweilig auch *oboe luongo (longho, lungha*; etc.) und sogar *oboe basso* benannt, letzteres entsprechend der falschen Benennung der Altflöte („Baßflöte"). So kann auch nicht verwundern, daß das Sopraninstrument entsprechend merkwürdige Namen trug wie *oboe piccolo* oder *oboe corto*, um sie angemessen von der *oboe luongo* unterscheiden zu können. Bachs Bezeichnung *oboe ordinario* ist zweifellos die beste Bezeichnung für das Sopraninstrument, wenn ein besonderer Name nötig war. Aus dem erhaltenen Aufführungsmaterial wird deutlich, daß er erwartete, daß seine Spieler wußten, wann sie von der normalen zur transponierenden Oboe wechseln mußten.

Ab etwa 1720 erscheint die *oboe luongo* (etc.) in einer Reihe von Werken italienischer Komponisten, ein Beweis für die weite Verbreitung dieses Instrumentes: Opern von Nicolo Antonio Porpora (*Angelica e Medoro*, 1720 / 22) und Leonardo Vinci (*La Caduta*, 1727) enthalten Partien für ein Paar *oboi lunghi*; Nicola Confortos *Livia Claudia Vestale* aus dem Jahre 1755 enthält sogar ein solo obligato für das Instrument.

All diese Werke wurden in Neapel aufgeführt, einer Stadt, die mit dem Orchestra della Opera San Carlo das berühmteste Orchester Italiens hatte. Von dem bekannten Holzblasinstrumentenbauer Lesti aus Ancona wissen wir, daß er *oboi lunghi* baute, von denen zumindest ein schönes Exemplar noch erhalten ist.

In der Sparte Konzerte gibt es eine ungewöhnliche Sinfonia (concertante) für zwei *oboi grande*, zwei Solo-Violinen, Streicher und Basso continuo von Georgio Leo (der wahrscheinlich in Deutschland tätig war) wie auch eine Handvoll von Solokonzerten für *Oboe grande* von Christoph Graupner und dem Oboisten/Komponisten Johann Rudolf Ulrich.

In Frankreich bemühte sich der renommierte Instrumentenbauer Bizey, nicht nur die *Haute-contre*, sondern auch die anderen tieferen Oboen in einer Zeit und unter Gegebenheiten wiederzubeleben, die diese Bemühungen scheitern lassen mußten. Großartige Belege seiner Kunst in Form von zwei großen Oboen zieren jetzt die Sammlungen von Boston und Brüssel. Es ist möglich, daß diese Instrumente gelegentlich in Bläserensembles verwendet wurden, aber die tieferen Oboen verschwanden zunehmend im Verlauf des 18. Jahrhunderts in Frankreich, und Bizeys schöne Arbeit erfuhr keine Würdigung.

Im späten 18. Jahrhundert spielte die *Oboe grande* keine große Rolle mehr, obgleich die in Wien ansässigen Oboisten/Komponisten Josef Triebensee in seinem *Trio F-Dur* (Oboe, Oboe grande in B, Englischhorn) und Johann Wendt in seinem amüsanten *Quartetto Concertante* (Oboe, Oboe grande in B, Englischhorn, Fagott) das Instrument einsetzten. Im Verlauf des Jahrhunderts wurde die große Oboe auch weiterhin, wenn auch sehr im Hintergrund in deutschen Bläserensembles verwendet, so etwa in Lübeck, wo sie in einem Inven-

tar als *Grant Hoboe* verzeichnet ist, in einem anderen als *Hoboe Amor* (!). In dieser Zeit waren in Deutschland die Begriffe *Oboe grande* und *Oboe d'amore* (und ihre Varianten) austauschbar, eine Tatsache, die nicht dazu angetan ist, Klarheit in ihre einzelnen Entwicklungen zu bringen.

Den Begriff *große Oboe* finden wir in einer Reihe von Partituren, in denen vor allem die *Oboe d'amore* verlangt ist - und vice versa.

Es leuchtet ein, daß die *Oboe d'amore* mit ihrer charakteristischen Klangfarbe das lebensfähigere Instrument in Mezzosopranlage war. Die *Oboe grande* mit geradem Trichter, lediglich eine vergrößerte Diskantoboe, bot außer ihrem Ambitus und ihrer Stimmung nichts Besonderes. Sie wurde daher leicht in den Schatten gestellt einerseits von dem d'amore-Instrument, andererseits von dem Sopraninstrument, das später mit vollchromatischem und nach unten erweitertem Ambitus ausgestattet war.

Die Existenz der großen Oboe im 19. Jahrhundert ist kaum noch erwähnenswert. Zwar erlebte das B-Instrument durch das Aufkommen von in B-Tonarten stehenden Instrumenten speziell für Blaskapellen in dieser Zeit noch ein kurzes Aufblühen, und auch Triébert baute ein paar solcher Instrumente, die der bedeutende Solist und Pädagoge A. M. R. Barret in London vergeblich zu verkaufen trachtete.

1874 fertigte der bekannte belgisch/englische Instrumentenbauer Victor-Charles Mahillon für die ersten Londoner Aufführungen Bachscher Werke in ihrer ursprünglichen Form ein Paar von Instrumenten, die er *Hautbois d'amour* nannte. (Nur wenig später baute er einige Instrumente mit Kugelbechern, die als die ersten modernen Oboi d'amore gelten können.) Instrumente in A mit geradem Schalltrichter von Berthold, Speyer am Rhein, und Stengel, Bayreuth, zeugen von ähnlichen Bestrebungen in Deutschland. Auch sie waren frühe Versuche, die Oboe d'amore zu rekonstruieren, und sie wurden offenbar auch als solche bezeichnet.

Das Wiedererscheinen der eigentlichen Oboe d'amore bewirkte den endgültigen Untergang der Oboe grande gegen Ende des 19. Jahrhunderts.

Deutsch von Chr. Schneider □

ANMERKUNG

[1] Anthony Baines: *Lexikon der Musikinstrumente*, Stuttgart 1996 (Metzler/Bärenreiter)

Sämtliche Porzellanartikel handgemalt

Notenausschnitt Ihres Lieblingswerkes

Persönliche Widmung oder Monogramm Grafische Gestaltung auf Wunsch

Fordern Sie unverbindlich mein Informationsmaterial an!

armin ziesmann
Individuelle Porzellan-Gestaltung
Steinkopffweg 5, D-29227 Celle
Tel: 05141-983164 Fax: 05141-983163

Víctor Rondón

Die Blockflöte in Chile, ihre Verbreitung und gegenwärtige Rolle

I. Soziale und kulturelle Voraussetzungen

Die weite Verbreitung der Blockflöte in Chile ist zurückzuführen auf drei Gründe:[1]

a) den Einfluß der europäischen Einwanderer, vor allem der Deutschen, im vorigen Jahrhundert,
b) die Tätigkeit der Laienmusiker und
c) die Einführung der Blockflöte im Musikunterricht in den Schulen.

a) *Der europäische Einfluß*

In der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ist noch ein starker Einfluß der englischen und französischen Kolonie spürbar,[2] ab der zweiten Hälfte wird der Einfluß der Deutschen immer stärker. Große Schübe deutscher Einwanderung gab es zwischen 1846 und 1875, 1882 und 1914 und ab 1918. Die Einwanderer siedelten sich hauptsächlich im Süden des Landes an, in der Gegend von Valdivia und um den Llanquihue-See. Dieses hat diesem Teil des Landes eine ganz eigene Prägung gegeben, die bis heute noch unverkennbar ist. Im kulturellen und erzieherischen Bereich ist der Einfluß besonders evident. Ab 1880 wurde eine Reihe deutscher Schulen (um die 30) gegründet, um „aus den Kindern die besten Bürger der neuen Heimat zu machen und dabei den Glauben, die Sprache und Tradition ihrer Vorfahren und alten Heimat zu bewahren und zu ehren".[3] Dieses wurde durch lokale Initiativen gefördert, die sich um den Bau der Schulgebäude, die Herstellung der Lehrpläne und Verpflichtung der Lehrer kümmerten, und durch die Subvention des Staates, des Reiches und einiger Organisationen zur Förderung der Lehrer und Herausgabe der Lehrbücher. In diesem schulischen Bereich sind die Austauschlehrer, Lehrer die immer nur für einige Jahre nach Chile kommen, ein sehr wichtiger Faktor.[4] Es waren auch diese Lehrer, die die Blockflöte schon sehr früh in den Musikunterricht mit einbezogen. Richtiger Blockflötenunterricht ist aber erst seit den 40er Jahren nachweisbar.[5]

Die schöne Tradition der Hausmusik in der deutschen Kolonie[6] war ein reiches Feld für den sich später immer mehr verbreitenden Gebrauch der Blockflöte, die sehr bald an privilegierter Stelle in Haus- und Schulmusik stand.

Allgemein bekannt ist auch die durch das Naziregime bedingte Emigration deutscher Künstler und Intellektueller, die das Kulturleben vieler Länder bereichert haben. In Chile schulden wir z. B. die Entstehung des Nationalballetts zwei ehemaligen Tänzern des Balletts von Curt Joos, Ernst Uthoff und seiner Frau Lola Botka, die sich 1941 hier niederließen. 1944 kam noch ein anderer Tänzer des Joos Balletts, Rolf Alexander. Er kam direkt aus England, wo er Kontakt mit Arnold Dolmetsch gepflegt haben soll und brachte Blockflöten, Partituren und andere Instrumente mit. In seinem Haus traf sich bald regelmäßig eine Gruppe Musikliebhaber, die in den 50er Jahren dann ein Ensemble zur Pflege der Alten Musik bildeten.[7] In den 60er Jahren, als schon bekanntes Ensemble und unter der Leitung von Sylvia Soublette, traten sie in die gerade gegründete Musikabteilung der Universidad Católica (IMUC) ein. Dieses Ensemble war der Ausgangspunkt für die gesamte Entwicklung der Alten Musik im allgemeinen und der Blockflöte insbesondere bis in die 70er Jahre.

b) *Die Tätigkeit der Laienmusiker*

Schon im 18. Jahrhundert waren die musikalischen Soirees in den Häusern der Aristokratie in Santiago die beste Gelegenheit zur Pflege der Musik. Die Musiker waren meistens Amateure, darunter viele Frauen. Im folgenden Jahrhundert, nach der Gründung der Republik (1810), konnten weder die beliebte italienische Oper, noch die Gründung des Nationalkonservatoriums (1850) und des Staatstheaters (1857) die Pflege der Musik durch Amateure bedrohen. Zu einigen ausländischen Berufsmusikern traten ausgezeichnete Amateure, meistens auch europäischer Abstammung, unter denen die Spanierin Isidora Zegers und die Deutschen Wilhelm Frick und Aquinas Ried zu nennen sind. In dieser Zeit wurden auch private und öffentliche Musikvereine gegründet, u. a. der „Club Musical" in Santiago (1871), die „Sociedad Musical Reformada" in Valparaiso (1881) und andere.

Sehr beliebt und bekannt waren die Soirees im Hause der schon genannten Frau Zegers und später bei Herrn Luis Arrieta Cañas. Diese Tradition bestand bis in die erste Hälfte unseres Jahrhun-

derts, wie aus der Familienchronik Antoncich aus Valparaiso zu entnehmen ist, wo noch von wöchentlichen Musikveranstaltungen zwischen 1918 und 1928 zu lesen ist.[8]

Außer diesen Beispielen ist natürlich die Pflege der Musik auch in anderen Kolonien (englische und französische) wichtig.[9] Beweise dieser musikalischen Tätigkeit sind die noch erhaltenen Partituren, gedruckt oder als Manuskript, und die vom Autor in Santiago und Valparaiso gefundenen Instrumente. Es sind dies drei europäische Traversflöten vom Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts: eine Kirst mit einer Klappe und drei Mittelstücken, eine Potter mit vier Klappen, Mittelstück und ausziehbarem Fußstück, und eine Tulou mit 13 Klappen.

Selbstverständlich sah man bei allen diesen Gelegenheiten keine Spur einer Blockflöte, aber das vorige sollte nur darstellen, wie sehr die Musik als Hobby betrieben wurde und daß dieses ausschlaggebend für die schnelle Integrierung der Blockflöte wurde.

c) *Der Gebrauch der Blockflöte in der Schule*

Traditionsgemäß war schon immer das Singen der Mittelpunkt des Musikunterrichts; „Singen" und „Singlehrer" waren die gebräuchlichen Ausdrücke bis Mitte dieses Jahrhunderts. Immer noch sind die Chöre (Schul-, Berufs- und Laienchöre) repräsentativ für das nationale Musikgeschehen. Ab den 40er Jahren aber werden langsam andere Methodologien für den Musikunterricht übernommen, wie Dalcroze, Orff und Kodaly. Vor allem diese zwei letzten verwendeten Rhythmus- und Melodieinstrumente, unter denen die Sopranblockflöte mit deutscher Griffweise sofort einen Platz einnahm. In den Schulen europäischen Einflusses entledigt sich die Blockflöte bald ihrer auf den Musikunterricht beschränkten Rolle und wird als selbständiges Instrument und zur Chorbegleitung verwendet. Ab 1945 spielte und unterrichtete beispielsweise Frau Anne Marie Lauber aus Darmstadt in Osorno, und der Singkreis unter der Leitung von Artur Junge hatte 1959 ein Blockflöten-Quartett.[10]

Ende der 60er Jahre wurde die Blockflöte in die Musiklehrerausbildung aufgenommen. 1969 wurde innerhalb der Musiklehrerausbildung an der Universidad de Chile ein Jahr lang Sopranblockflöte (mit deutscher oder englischer Griffweise) unterrichtet. In den 70er Jahren wurde die Altblockflöte mit einbezogen und die der Flöte gewidmete Zeit innerhalb des Studiums etwas verlängert. Ab den 80er Jahren übernimmt die Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE) die gesamte Lehrerausbildung der Universidad de Chile und legt in ihrer Musiklehrerausbildung drei Jahre Blockflöten-Unterricht fest, indem sowohl das ganze Blockflöten-Quartett als auch didaktische Aspekte durchgenommen werden. Mittlerweile wurden die Studienpläne so geändert, daß Studenten die Blockflöte als Hauptinstrument wählen können (fünf Jahre Studium). In anderen Städten des Landes, wie z. B. Concepción, Valparaiso oder Valdivia, ist es ähnlich, womit man belegen kann, daß die Blockflöte in den Schulen als Instrument wichtig ist und im ganzen Land gespielt wird. Wegen einiger schlechter Erfahrungen ist leider der Musikunterricht in den letzten Schulklassen seit einigen Jahren nicht mehr Pflicht, aber trotzdem kann man behaupten, daß das Blockflötenspiel innerhalb des Unterrichtes oder der Instrumentalgruppen der Schulen einer der Pfeiler der Schulmusik ist. Das wird bei den Musiklehrerkongressen und bei Treffen der Instrumentalgruppen der Schulen immer wieder deutlich. Die Ensembles spielen allerdings nur Folklore und Pop-Musik und keine der Blockflöte gewidmete Musik, weder ältere noch zeitgenössische.[11]

II. Kurze Chronologie

Blockflötenspiel und -Unterricht sind also seit den 40er Jahren in Chile heimisch. In dieser Zeit kommt auch Rolf Alexander nach Chile und bringt Blockflöten, Partituren, eine Viola da Gamba und ein Spinett mit. 1954 bildet Alexander sein Ensemble zur Pflege der Alten Musik, in dem die Blockflöte das Hauptinstrument ist. Diese Laiengruppe wird innerhalb des beruflichen Musiklebens in Santiago immer wichtiger. 1958 kommt noch ein Vokalquartett dazu und 1960 treten die Musiker in die Musikabteilung der Universidad Católica ein, jetzt unter der Leitung von Sylvia Soublette. Alexander tritt aus der Gruppe aus und läßt sich in der Schweiz nieder, wo er Jahre später stirbt.

Die Flötisten Mirka Stratigopoulou und René Covarrubias übernehmen jetzt die Führung des Blockflötenspiels in Chile. Sie unterrichten und

spielen immer wichtigere Werke für das Instrument, wie die Uraufführung mit Originalinstrumenten des *4. Brandenburgischen Konzertes* 1962 beweist.[12]

Stratigopoulou unterrichtet außerdem ab 1963 an der Escuela Moderne (EM), einem privaten Konservatorium, und später an der Universidad Católica in Valparaiso, wo sie auch das erste in Chile geschriebene Lehrbuch für das Instrument herausgibt.

Die Besuche Ferdinand Conrads 1966 und 1969 gaben der Blockflöte wieder neue Impulse. Ende des Jahrzehnts wird die Blockflöte in die Musiklehrerausbildung aufgenommen.

Ein Jahr nach dem Militärputsch (1973) geht das Ensemble für Alte Musik auseinander und einige der ehemaligen Mitglieder ziehen ins Ausland, unter ihnen Mirka Stratigopoulou (Paris).

1978 wurde die Gesellschaft für Alte Musik gegründet, die ein sehr kurzes aber reiches Leben hatte. Zu ihrer Tagung im selben Jahr wurde der englische Professor Edgar Hunt eingeladen, der im Laufe zweier Wochen Vorträge und Master Classes abhielt und außerdem ein Konzert der Teilnehmer dirigierte. In der englischen Zeitschrift *Recorder and Music Magazine* vom März 1978 schreibt er über seine Erfahrung in Chile u. a. *Recorder teaching in Santiago is in good hands with Carmen Lavanchy at the Catholic University, Octavio Hasbún at the University of Chile and Victor Rondón – all of them talented players.*[13]

Die 80er Jahre sind beeinflußt durch die Tätigkeit von Hasbún und Rondón, die sich jeweils in London und Den Haag bei Ross Winter und Ricardo Kanji fortbildeten.

Eines der Ensembles, die sich in dieser Zeit durch Vorträge, Konzerte und Aufnahmen hervortaten, war Syntagma Musicum von der Universidad de Santiago, ein Ensemble, das bis heute aktiv ist.[14]

1990 erscheint die erste im Lande gemachte Blockflötenaufnahme von Victor Rondón[15] und 1993 die erste Aufnahme zeitgenössischer chilenischer Musik für Blockflöte, Viola da Gamba und Klavier, wo die Flötisten wieder Hasbún und Rondón sind.[16]

Die letzten Jahre zeichnen sich aus durch ein immer besseres Niveau des Blockflötenunterrichtes und der Interpretation dank der Arbeit dieser beiden Flötisten an der IMUC und EM und dem Auftreten einiger junger Musiker, unter denen vor allem Sergio Candia zu nennen ist, der der Alten Musik und der Blockflöte wieder neuen Schwung gegeben hat. □

ANMERKUNGEN

1 Ivo Supicio: *Music in Society: A Guide to the Sociology of Music*, 1987.

2 Eduard Poeppig: *Reise in Chile, Peru und auf dem Amazonenstrome während der Jahre 1827 - 1832*, Stuttgart 1960.

3 Josef Ivens: *Jahr- und Adressbuch der Deutschen Colonien in Chile*, Leipzig 1891.

4 W. Drascher: „Hundert Jahre deutschsprachige Schulen in Chile" in *Die Deutsche Schule im Ausland*, Nr. 4, 1953.

5 Frau Anne Marie Lauber aus Darmstadt spielte und lehrte Blockflöte in Osorno um 1945.

6 „Le vrai trait d'union: la musique" in Jean-Pierre Blancpain: *Les Allemands au Chile* (1816 - 1945), Köln 1974, S. 447.

7 Die Musiker waren außer Rolf Alexander, der Blockflöte und Viola da Gambe spielte, Juana Subercaseaux, Mirka Stratigopoulou, Edmundo und René Covarrubias und Kurt Rottmann.

8 Dieses Manuskript, in dem sowohl das Repertoire als auch die verwendeten Instrumente und die Musiker genannt werden, wurde von Anton Antoncich geschrieben. Antoncich, kroatischer Abstammung, ließ sich in Valparaiso nieder, nachdem er Ende des vorigen Jahrhunderts im Norden durch den Salpeter zu Geld gekommen war.

9 Maria Graham: *Diario de mi Residencia en Chile en 1822*.

10 Die Flötisten waren: Ursula Bartels (Sopranblockflöte) aus Puerto Montt, Eva Hermos (Altblockflöte) aus Frutillar, Helga und Ernst Malangré (Tenor- und Baßblockflöte) aus Valparaiso. Dazu kam noch als Solistin auf der Sopranblockflöte die Schweizerin Nelly Gass.

11 Eine Ausnahme bilden zwei Schülergruppen, die sich ausschließlich der Alten Musik widmen und in der letzten Tagung der Alten Musik auftraten.

12 November1962 in Valparaiso mit demKammerorchester des IMUC unter der Leitung von Fernando Rosas, der dieses auch vorgeschlagen hatte.

13 Recorder and Music Magazine 6:1, März 1978.

14 Miguel Aliaga und Julio Aravena (Viola da Gamba), Alejandro Reyes (Cembalo) und Victor Rondón (Flöten).

15 Werke für Blockflöte aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Suiten und Variationen für 1 bis 3 Flöten. Ediciones Paulinas, 1990. In dieser Aufnahme spielt Rondón alle Stimmen.

16 Zeitgenössische Musik für Blockflöte, Viola da Gamba und Klavier, herausgegeben von der UMCE.

Hans-Peter Schmitz

Jazz and ancient music

The article *Jazz and ancient music* was written a few years after the 2nd world war and the Nazi dictatorship, i.e. at a time when there was scarcely any literature written in German about jazz. The article describes the surprising but at the same time obvious similarities and common ground as regards the principles of music, performance practice and performers' approach to making music, which forms a bond between these two so heterogeneous-seeming realms of style. *English by R. Groocock*

Victor Rondón

The Recorder in Chile, its diffusion and present-day role

The author gives an account of the widespread popularity of the recorder in Chile. He describes how musical life in Chile in the last century developed under the influence of European immigrants and how, in the first half of the 20th century, the recorder established itself, particularly in amateur music at home and also as an accepted part of music lessons in general education. Today, recorder players who have partly studied in Europe, have introduced the instrument into concert life in Chile.

English by R. Groocock

Peter Thalheimer

"Five little suites for recorder" by Helmut Bornefeld (1906-1990) – Origin and reception

Inspired by an encounter with Peter Harlan, Helmut Bornefeld wrote as far back as 1930 ambitious suites for recorder solo. They were not published until 1960 or respectively, 1976. Through research into the autograph and Bornefeld's own recorders as well as analysis of personal statements made by the composer, it has been possible to discover numerous details about the origins and initial reception of the suites. – A revised new edition, where the differences between autograph and first edition are documented, is due to be published in 1998 as part of the Bornefeld Complete Edition in the Carus Verlag in Stuttgart. *Translation: R. Groocock*

Michael Finkelman

The Lower Oboes

The first part of an article of 6 chapters.

Introduction: the lower oboes were an integral part of the general history of the oboe virtually from the beginning. The terminology associated with the lower oboes has long been misunderstood. In documenting the history of these instruments an attempt has been made here to analyse the sources and determine the reasons for these complications.

The origins: the earliest manifestations of the new lower oboes (hautecontre de hautbois, taille de hautbois, quinte de hautbois) before the public appeared not long after the treble, about 1657. They occupied the three middle voices of the wind ensembles, quite as the three sizes of viola in the string group.

The mezzo-soprano oboes (hautecontre de hautbois): the most important oboe of these instruments is the oboe d'amore, developed in south – central Germany in the second decade of the 18th century, with a globular bell. Composition for it was at its most active in the 1720s and 1730s, when the instrument was a novelty. The abundant literature for the instrument in this period encompasses works in all genres as solo, concertante, obligato and chamber material. The richest literature by far is the area of sacred cantatas. The Dittersdorf concert (between 1774 and 1782) marks the effective end of new compositions for the instrument in the 18th century. Half a century later, interest in what is today referred as "Early Music" began to awaken and a renaissance for the oboe d'amore thus came into being. Important makers for the rediscovered instrument with modern key–work were Victor–Charles Mahillon (Brussels), Moritz (Berlin), Morton (London), Moennig (Leipzig). The first use of the instrument in a new composition since Dittersdorf took place in R. Strauss' "Symphonia domestica" op. 53 (1903).

Early music today is also an integral part of the repertoire of soloists and ensembles using modern instruments, and, given the ever – growing repertoire of new works in all media requiring the instrument, the oboe d'amore has now become an indispensible part of every professional player's kit.

Frühe Musikinstrumente

Auktion in London am 4. November 1998

Versteigert werden mehr als 400 verschiedene Holzblasinstrumente aus dem 17. bis 20. Jahrhundert. Darüber hinaus sind über 150 Blechblasinstrumente im Angebot und eine große Auswahl an Saiten- und Tasteninstrumenten.

Für weitere Auskünfte wenden Sie sich bitte an:
Tim Ingles
Sotheby's London
Tel.: +44 (171) 293 5034
Fax: +44 (171) 293 5942

Kataloge erhalten Sie unter:
Sotheby's London
Tel.: +44 (171) 293 6444
Fax: +44 (171) 293 5909

Sotheby's
34-35 New Bond Street
London W1A 2AA

www.sothebys.com

SOTHEBY'S

LORIN LILTI

6. Blockflöten-Symposion Calw vom 24.-31.5.1998

Daß eine so gewichtige und umfangreiche Veranstaltung sich in einer kleinen Stadt am Rande des Schwarzwaldes etablieren konnte, ist sicher in erster Linie dem unermüdlichen Einsatz des Musikschulleiters Dieter Haag – einschließlich seines Mitarbeiterteams – zu verdanken. In den 15 Jahren des Bestehens hat das Internationale Symposion mit Konzerten, Vorträgen, Workshops, Ausstellungen und dem Solo- und Ensemble-Wettbewerb nichts an Aktualität verloren. Interessant ist es auch, die berufliche Entwicklung der bisherigen Preisträger zu verfolgen, darunter z. B. Aldo Abreu, Christina Ahrens, Sabine Bauer, Michael Form, Patrick Laureys, Leonardo Muzii, Jeremias Schwarzer, Julia Whybrow. Die Anforderungen des im Mittelpunkt stehenden Wettbewerbs sind kontinuierlich gestiegen, nicht zuletzt durch den Schwierigkeitsgrad der Auftragskompositionen, so daß hier kaum noch eine Steigerungsmöglichkeit vorstellbar ist. Vielleicht ist das auch einer der Gründe, warum etliche Bewerber kurzfristig ihre Anmeldung zurückgezogen hatten?

Es gehört zu den Besonderheiten des inzwischen schon traditionellen Internationalen Wettbewerbs, das Hauptgewicht auf ein kreatives Umgehen mit dem Instrument und der Literatur zu legen und die Entwicklung eigener Konzepte zu fördern. Daher auch die Forderung eines eigenen Rezitals bei Erreichen des Finales, wo einer „originellen Programmgestaltung besonderer Wert beigemessen" wird und eine schriftliche Programmeinführung die Konzeption der Programmwahl verdeutlichen soll.

Im ersten Durchgang des Solo-Wettbewerbs, der diesmal ohne Begleitung vorgesehen war, hatten die Kandidaten außer Werken eigener Wahl eine Komposition aus der Zeit zwischen 1200 und 1600 zu interpretieren – erstaunlich oft waren hier Ricercata von Virgiliano und Bassano gewählt worden, bei denen häufig die Technik zu sehr im Vordergrund stand –, sowie eigene Variationen zu dem besonders in der Barockzeit beliebten und von vielen Komponisten bearbeiteten Thema „Folies d' Espagne". Diese Aufgabe wurde auf die unterschiedlichste Weise gelöst, von sehr eigenwilligen Gestaltungsversuchen, der Einbeziehung des ostinaten Basses – z. T. vokal dargestellt –, Akkordbrechungen, oft virtuoser Art, Mehrstimmigkeit, bis zu Versuchen, im Stil der damaligen Zeit eigene Varianten zu erfinden. Von den 14 Teilnehmern beim ersten Durchgang qualifizierten sich acht für die zweite Runde. Hier waren hohe Anforderungen gestellt: zum einen an die Stilsicherheit – eine Sonate von Fontana sollte in einer eigenen Version mit neuer Ornamentierung dargestellt werden, was nicht immer zu befriedigenden Lösungen führte – zum anderen an die Beherrschung diverser moderner Spieltechniken, die die Auftragskomposition von Stefan Thomas verlangte. Die *Drei Bagatellen* für Tenorblockflöte enthalten Multiphonics, vokal erzeugte Töne, Rauschklänge, Vierteltöne, eine immanente Mehrstimmigkeit, rhythmische Patterns, von Stefan Thomas in einem Werkstattgespräch als Herausforderung für Hörer und Spieler bezeichnet. Er nannte Klavierstücke von Schönberg (op. 11) als Anregung für seinen Versuch, das Eindringen von chaotischen Elementen in eine festgefügte liedhafte Form durch allmähliche Annäherung zu einer Synthese werden zu lassen. Es gab viele Ungenauigkeiten und fast so viele Versionen wie Spieler! An Kerstin de Witt wurde ein Sonderpreis für die beste Interpretation der Auftragskomposition vergeben.

Die Auswahl der Kandidaten für die dritte Runde – Susanna Borsch, Dorothee Oberlinger und Frank Oberschelp – setzte den größten Teil der Zuhörer in Erstaunen, hätten sie doch wenigstens Michael Hell und Markus Bartholomé die gleichen Chancen gegönnt, die vor allem bei den Pflichtstücken mindestens Ebenbürtiges geleistet hatten. So empfand es mancher als Genugtuung, daß wenigstens kein erster Preis vergeben wurde.

Bei den Anmeldungen zum Ensemble-Wettbewerb überwogen Trio-Besetzungen. Gefordert waren im ersten Durchgang neben Werken eigener Wahl eine Komposition des 16. Jahrhunderts und ein nach 1960 entstandenes Werk. In einigen Fällen waren Technik und Zusammenspiel wesentlich besser entwickelt als eine angemessene musikalische Darstellung. Die zeitgenössischen Werke wurden meist engagierter vorgetragen als Kompositionen der Barockzeit und früherer Perioden. Herausragend schon in dieser ersten Runde Ensemble *Dreiklang Berlin*. Irmhild Beutler, Marion Kokott und Sylvia C. Rosin faszinierten ebenso durch Präzision, Intonation und Instrumentierung der Estampie

Isabella (von ihnen eingespielt auf CD „Fantasia", Hänssler-Verlag) als mit der ungeheuer spannungsvollen und konzentrierten Darstellung von Witold Szaloneks *Das Haupt der Medusa*. Der alles erstarren lassende Blick der mythischen Gestalt wurde förmlich sicht- und spürbar. Außer ihnen konnten sich für die 2. Runde qualifizieren: *Trio O'Henry*, *Les Trios en bloc* und *Quartetto con affetto*. Neben selbstgewählten Werken war die eigene Bearbeitung eines vorgegebenen Themas aus der Zeit vor 1600, das nur fragmentarisch überliefert ist, vorzustellen. Auch hier verblüffte Ensemble *Dreiklang Berlin* durch geschickten Einbau des gegebenen Themas in *Chips 'n' Chocolate*, Artikulationsreichtum, der Serockis *Krasnoludki* zu Kabinettstücken machte (ebenfalls auf der o. g. CD zu hören) und *Arrangements* (Ron Randolf), die vielleicht ein besseres „musikalisches Antidepressivum" gewesen wären, als das von den *Pifferari di Santo Spirito* in einem eigenen Konzert angebotene, so gequält witzig sein wollende Programm, das in diesem Rahmen eher peinlich berührte.

Für das Finale wurde außer den Berlinern das *Trio O'Henry* ausgewählt. Claudia Gerauer, Martina Joos und Barbara Nägele hatten mit ihrem Programm *Am Vorabend der Renaissance – Stilwandel in der französischen Musik zwischen 1360 und 1420* zwar einen interessanten musikwissenschaftlichen Beitrag geleistet, der aber wohl mehr einer vokalen oder gemischt vokal-instrumentalen Ausführung bedurft hätte. Außergewöhnlich dann wieder das Programm des Ensembles *Dreiklang Berlin*. Mit dem Thema *Etwas und Nichts* wurden „Gegensätze aufgezeigt und aufgehoben: Klang und Stille, Ton und Geräusch, freie Klangdauern und metrisch gebundene Töne, Kunst- und Volksmusik, E- und U-Musik". Dazu dienten ihnen außer Blockflöten vom Garkleinflötlein bis zum Subbaß: Chalumeau, indianische Flöte, Rainstick, Flaschen, Hupe, Metallschale, Becken, Cymbeln. Trotz der herausragenden Leistung wurde auch hier nur ein zweiter Preis vergeben.

Wie immer wurde der Wettbewerb von Vorträgen, Workshops, Noten- und Instrumentenausstellung und Konzerten der Jury-Mitglieder begleitet. Carsten Lorenz, der den Wettbewerbsteilnehmern als Begleiter zur Verfügung stand, war mit Cembalomusik des 17. und 18. Jahrhunderts in der Marienkapelle des Klosters Hirsau zu hören. Überraschend war die weitgehend unbekannte *Première Suite en re* des Flamen Joost Boutmy, die Carsten Lorenz mit viel Gefühl für die Feingliedrigkeit gestaltete.

Vom Erahnen der Ränder war das Thema eines Konzertes in der Dreifaltigkeitskirche Teinach von Matthias Weilenmann und Joachim Held. Grenzen zu erkennen und nach Möglichkeit dehnbar zu machen, gehört zu den spannendsten Themen der Blockflöten-Symposien in Calw. Matthias Weilenmann schien das mühelos zu gelingen, sowohl bei einer im Original für Querflöte vorgesehenen Sonate von C. F. Abel, die er – unterstützt von Joachim Held – ebenso cantabel und sensibel gestaltete, wie Sonaten von Telemann und C. Ph. E. Bach. Eine Ausdehnung in andere Grenzbereiche bedeutete die Interpretation zweier erst kürzlich entstandener Solostücke von Martin Derungs, die aus einem Zyklus von fünf größeren Bildern stammen, *Nero* und *Giallo*, inspiriert von Glasfenstern des Augusto Giaccometti in einer gotischen Kirche von Davos. Hier wurden besondere Spannungsbögen erzeugt durch lang ausgehaltene Töne im Wechsel mit schnellen Kontrastfiguren sowie unerhörte Klänge und durch winzige Veränderungen der Tonhöhe und Tonintensität hervorgerufene Farbveränderungen. Der Spannungsbogen erschien besonders groß durch jeweils vorausgegangene Solostücke eines norddeutschen Lautenkomponisten – Joachim Bernhard Hagen (1720-1787) –, die von Joachim Held sehr delikat und verhalten gestaltet wurden. Bei solchen Interpretationen schienen die „Ränder" noch sehr weit entfernt, auch ohne elektronische Mittel.

Martin Derungs konnte man dann auch als Cembalist begegnen, als er in der Aureliuskirche in Hirsau in gewohnt zuverlässiger Weise Dan Laurin begleitete, der im ersten Teil des Konzertes mit französischer Barockmusik vor allen in *Les Folies d'Espagne* – der neuerlichen Transkription einer Bearbeitung von Marin Marais – ein wahres Feuerwerk entfesselte durch bravouröse Fingertechnik und ansteckende Spiellaune, der Martin Derungs ebenso bravourös folgte. Eine Faszination ganz besonderer Art ging vom zweiten Teil des Konzertes aus, nicht zuletzt durch die virtuose Schlagtechnik von Poul Høxbro, der zusammen mit Dan Laurin italienische Estampien des 14. Jahrhunderts zelebrierte, quasi vor Augen und Ohren eines staunenden Publikums im Augenblick neu entstehen ließ, das einen Totentanz dieser Art sicher noch kaum gehört hatte. In variablen Instrumentenkombinationen gaben sie sich gegenseitig immer neue Spiel-

antriebe, von denen man sich noch lange hätte fesseln lassen können. Vor allem die Verbindung von Einhandflöte und Trommel, nach Art der mittelalterlichen Spielleute, setzte in Erstaunen durch äußerste Präzision im Zusammenspiel mit der Blockflöte, wie auch die Kombination mit einem Trumscheit-ähnlichen Instrument, das auf einem der berühmten Gobelins von Angers in der Hand eines Engels zu sehen ist und dieser Vorlage nachgebildet wurde. Die vielen Obertöne und Klangfarben des mit einem Schlagstock bedienten Instrumentes schafften – wenn überhaupt noch möglich – einen zusätzlichen Reiz. Lange anhaltender Beifall belohnte das Engagement der modernen mittelalterlichen Spielleute.

Die Überraschungen nahmen kein Ende, da jedes der Konzerte auf eine besondere Weise ungewöhnlich war. Das galt auch für Konrad Steinmann mit seinem Improvisationsensemble *Oscura Luminosa*, die ebenso mit einem Heavy-Metal-Song begeisterten wie mit spannungsvoller eigener Gestaltung des *Combattimento de Tancredi e Clorinda*. Hier entstand auf dem Hintergrund von Monteverdis Madrigal ungeheure Spannung durch die vielfältigen Kombinationen von Stimmen, vierlerlei vokalen und instrumentalen Geräuschen und phantasievollen Improvisationen mit Cello, Cembalo, Querflöten aller Größen (Robert Dick!), Blockflöte und Singender Säge (Dorothea Schürch). Ebenso war das Konzert von Maya Homburger (Barockvioline) und Barry Guy (Kontrabaß) ein Musterbeispiel an Kreativität. Hier standen sich barocke Sonaten und Violin-Solo-Kompositionen (Biber, Telemann) und Improvisationen von Barry Guy gegenüber. Sie hatten als Gemeinsames ein unglaubliches Engagement, brillanteste Technik, die bei manchen Soli des Kontrabassisten fast an Hexerei erinnerte, Klangraffinement und ein Feuerwerk an Einfällen.

Fragen des Instrumentenbaus waren Themen von Workshops. Hans-Christoph Maier sprach sehr fachkundig über akustische Grundprinzipien im Flötenbau, über Stimmung, Ziehbereich, Überblasverhalten, Funktion der Grifflöcher und bautechnische Konsequenzen; Walter van Hauwe über Avantgarde im Blockflötenbau und Experimente in Zusammenarbeit mit Maarten Helder, die als Ziel haben, ein Instrument für zeitgenössische Musik zu entwickeln als Alternative zur historischen Blockflöte. Zu befürchten ist allerdings, daß ein solches Instrument mit erweitertem Tonumfang und

größeren dynamischen Möglichkeiten auch mißbraucht wird, um Literatur zu spielen, die sonst nicht erreichbar war. Ein Negativbeispiel war leider im Einleitungskonzert von Walter van Hauwe zu hören, wo Debussys *Syrinx* weder atmosphärisch noch intonationsmäßig befriedigen konnte.

Spannungen ganz anderer Art wurden in Diskussionen erzeugt, die sich an Vorträge der Musik-Journalistin Ute Schalz-Laurenze und von ihr gegebene Hörbeispiele bzw. Interpretationsvergleiche anschlossen. Hauptthemen waren das Nachdenken über Musik, Kriterien für eine gute Interpretation, subjektive und objektive Kriterien, die auch außerhalb des Notentextes liegen können, sowie insgesamt Aspekte der Komposition und Interpretation „vor dem Hintergrund gegenwärtiger Kulturpolitik".

Mit Möglichkeiten der Kulturförderung befaßte sich ausführlich der Musikredakteur Dr. Reinhard Schulz. Er machte die Unterschiede der verschiedenen Zuwendungsarten einschließlich der Vorteile und Gefahren deutlich, wie: Mäzenatentum – ohne geschäftliche Interessen –, Stiftungen, Fördervereine, die bestimmte Institutionen unterstützen, Sponsoring, das verschiedene Zielvorstellungen beinhalten kann, wobei die Gefahr besteht, daß sich das Sponsoren-Interesse nur teilweise mit dem der Veranstalter deckt.

Umso erfreulicher, daß eine Veranstaltung wie das Calwer Symposion neben der Förderung durch Verbände weitgehend durch Sponsoren ermöglicht wird. Denen galten dann auch im Rahmen der Abschlußveranstaltung im Residenzsaal des Bad-Hotels Bad Teinach besondere Dankesworte des Bürgermeisters und des Organisators Dieter Haag. An die Jury-Mitglieder Walter van Hauwe (Vorsitz), Barry Guy, Dan Laurin, Ute Schalz-Laurenze, Conrad Steinmann und Matthias Weilenmann wurden Grafiken von Winfried Damrow übergeben. Die Preisverleihung nahm der Jury-Vorsitzende Walter van Hauwe vor. Er dankte allen Spielern, die sich der Mühe unterzogen hatten, das Geforderte einzuüben und außerdem allen, die am Zustandekommen des Symposions beteiligt gewesen waren und zum Gelingen beigetragen hatten. Ein Sonderpreis für die beste Ausführung der Wettbewerbskomposition wurde Kerstin Witt von der Firma Huber überreicht, der 3. Preis im Solowettbewerb von der Kreissparkasse an Susanne Borsch; Frank Oberschelp erhielt den 2. Preis im Solowettbewerb von der Firma Mollenhauer; Das Ensemble *Dreiklang Berlin* den 2. Preis im Ensemble-Wettbewerb vom Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk. Es spricht für die Teilnehmer, daß die Begegnung und die vielfältigen Erlebnisse der gesamten Woche letzten Endes wichtiger empfunden wurden als ein persönlicher Erfolg. Eben dieser Vielfältigkeit wegen hätte man dem Symposion wesentlich mehr Zuhörer gewünscht. Da der Termin diesmal für die meisten außerhalb der Ferien lag, war er wohl weniger günstig als in den vorausgegangenen Jahren.

Ilse Hechler

MusikHaus Finger-Haase
Komplettes
Moeck-Blockflöten-Sortiment
Sofort lieferbar · Blockflötennoten
Individuelle Beratung
durch
Helga-M. Finger-Haase
Musikpädagogin
Telefon (05144) 2232
Fax (05144) 5720
Postfach 1162 · 29332 Nienhagen

Die Besten beim Internationalen Blockflötensymposium Calw

Frank Oberschelp – 2. Preis im Solowettbewerb, 1. Preis wurde nicht vergeben

Frank Oberschelp

Frank Oberschelp wurde in Münster geboren. Nachdem er 1987 den ersten Preis beim Bundeswettbewerb *Jugend musiziert* gewann, studierte er seit 1989 Blockflöte bei Heiko ter Schegget, Baldrick Deerenberg und Marion Verbruggen am Conservatorium Utrecht. Dort legte er 1994 das Docerend-Musicusexamen und 1995 das Konzertexamen mit Auszeichnung ab. Frank Oberschelp konzertierte mit verschiedenen Ensembles in Deutschland, Tschechien, Österreich und den Niederlanden.

Ensemble Dreiklang Berlin – 2. Preis im Ensemblewettbewerb, 1. Preis wurde nicht vergeben

Ensemble Dreiklang Berlin
Foto: B. Keller

Irmhild Beutler, Marion Kokott und Sylvia C. Rosin spielen seit 1991 zusammen. Das Repertoire des Trios umfaßt Musik für Blockflöten aus sechs Jahrhunderten vom Mittelalter bis zur Moderne. Darunter finden sich virtuose mittelalterliche Spielmannstänze, polyphone Consortmusik der Renaissance, Sonaten und Suiten des Hochbarock, Flötentrios der Klassik sowie Musik des 20. Jahrhunderts. Im Bereich der zeitgenössischen Musik liegt neben experimenteller Blockflötenmusik und klassischer Moderne ein Schwerpunkt des Ensembles bei modernen Kompositionen, die von verschiedenen populären Stilrichtungen – wie dem Jazz, Rock und Pop – beeinflußt sind. Zahlreiche Stücke dieser Art wurden in Zusammenarbeit mit zeitgenössischen jungen Komponisten eigens für das Ensemble Dreiklang Berlin komponiert. Einen weiteren Aspekt der musikalischen Arbeit des Trios bilden eigene Arrangements bekannter Hits aus der Unterhaltungsmusik. Irmhild Beutler, Marion Kokott und Sylvia C. Rosin studierten Blockflöte an der Hochschule der Künste Berlin bei Evi Pfefferle, Prof. Gerd Lünenbürger und Prof. Christoph Huntgeburth. Das Ensemble nahm an zahlreichen Meisterkursen, u. a. bei Frans Brüggen, Walter van Hauwe und dem Amsterdam Loeki Stardust Quartet teil.

Das Blockflötentrio gewann 1992 den 1. Preis des Kammermusikwettbewerbs der Hochschule der Künste Berlin. Es folgten Rundfunkaufnahmen beim SFB, Stipendien der Gotthard-Schierse-Stiftung 1994 und 1995, Mitwirkung bei der Spandauer Sommeroper 1997 sowie zahlreiche Konzerte, u. a. im Schauspielhaus Berlin.

1997 erschien die CD „Fantasia" bei Hänssler Classic. Seit 1997 entwickelte sich eine Zusammenarbeit mit dem amerikanischen Jazz- und Popsänger Ron Randolf. □

ENDLICH - AM 7.11. GEHT'S LOS

The Early Music Shop

Jetzt auch in Deutschland

Blockflöten
Instrumentenbausätze
Noten, Bücher, CDs

Wir eröffnen um 15 Uhr im Ibach-Haus Schwelm

mit:

Konzerten (Flautando Köln, La Sprezzatura), Workshops, Instrumentenvorführungen ... und vielem mehr

Sie sind herzlich eingeladen!

The Early Music Shop im Ibach-Haus, Wilhelmstr. 43, 58332 Schwelm

ENDLICH - AM 7.11. GEHT'S LOS

Blockflöte und Electronics
2. Internationales Blockflötenfestival im Ijsbreker in Amsterdam, 3.-8. Juli 1998

Um dies große internationale Ereignis der Blockflötenszene zu dokumentieren, hat TIBIA zunächst den künstlerischen Leiter, Walter van Hauwe, gebeten, Ziel und Konzept des Ijsbreker-Festivals vorzustellen und die Entwicklung der Blockflöte seit dem 1. Ijsbreker-Festival 1988 einzuschätzen. Auch haben wir eine Reihe von Teilnehmerinnen und Teilnehmern nach ihren persönlichen Eindrücken befragt und sie um Stellungnahmen gebeten. Auf diese Weise ist ein Bericht entstanden, der, wie wir meinen, der Vielseitigkeit und der Lebendigkeit des Festivals entspricht.

Herr van Hauwe, was ist eigentlich der legendäre "Ijsbreker"?

Gründer und Leiter ist der Orchestermusiker Jan Wolf. Vor ca. 13, 14 Jahren ist ihm bewußt geworden, daß die zeitgenössische Musik vernachlässigt wurde und eigentlich in ganz Amsterdam überhaupt kein Forum hatte. Da hat er dann dieses Haus gekauft und den Ijsbreker innerhalb 5, 6 Jahren zu einer internationalen Bühne für zeitgenössische Kammermusik gemacht, klein, aber beachtlich, und mittlerweile sehr professionell organisiert. Künstler, die hier auftreten, und Komponisten, die hier gespielt werden, tun gut daran, dies Ereignis in ihre Künstlerbiographie aufzunehmen.

Vor zehn Jahren hat es schon einmal ein Blockflötenfestival im Ijsbreker gegeben ...

Ja, Jan Wolf hat dann angefangen, Festivals zu veranstalten, in deren Mittelpunkt weniger bekannte Instrumente standen: Kontrabaß, Akkordeon, Cembalo, und vor 10 Jahren haben wir dann die erste Blockflötenwoche gemacht. Da war Brüggen, Gerhard Braun, alle Leute, international und national, die etwas mit zeitgenössischer Musik für Blockflöte zu tun hatten. Und damals kamen die ersten Pläne auf, wie man die Entwicklung der Blockflöte vorantreiben könne, nämlich durch einen Katalog der zeitgenössischen Kompositionen, durch Weiterentwicklung im Blockflötenbau und durch Einbeziehung von Komponisten, die für Blockflöte im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten schreiben. Und diese drei Dinge repräsentiere ich. Vor zehn Jahren habe ich mir diese drei Themen vorgenommen, und dafür wollte ich tun, was ich kann. Und das präsentieren wir jetzt hier.

Was war Ihnen bei der Programmgestaltung besonders wichtig?

Das Programm sieht so aus: Wir nehmen nicht die großen Komponisten, denn deren Stücke werden ja

Walter van Hauwe, künstlerischer Leiter des Ijsbreker-Festivals

sowieso gespielt, und die kennt man schon, sondern wir nehmen unbekannte Namen, Stücke, die nicht die Chance haben, aufgeführt zu werden wegen ihrer komplizierten Besetzung, oder weil sie zu schwierig sind. Natürlich sollte man immer die besten Stücke nehmen. Aber wenn ein Stück vielleicht nicht phantastisch ist, aber die Besetzung, der Klang ganz neu, dann haben wir es auch genommen.

Haben Sie allein die Auswahl der einzelnen Stücke getroffen?

Ich kannte so 60, 70% der Stücke. Einige Sachen nicht, die wollten die Spieler unbedingt bringen. Und das waren natürlich Stücke, die ich nicht kannte. Aber ich traue den Leuten, daß das dann auch was ist. Manchmal, z.B. bei einer Besetzung, die schon viermal da war, habe ich die Spieler dann schon mal gefragt, ob sie nicht etwas anderes hätten. So habe ich versucht, ein sehr breites Spektrum neuer Musik auf die Bühne zu bringen, um die Ohren durchzupusten und aufzuschließen für neue Entwicklungen.

Das war ja auch das Ziel des ersten Ijsbreker-Festivals 1988. Wenn sie beide Veranstaltungen vergleichen, hat sich etwas verändert?

Ja, und das sage nicht nur ich: mich erstaunt die Qualität der Spieler. Die ist in diesen zehn Jahren nach oben gegangen. Es ist unglaublich. Man hört Dinge, die früher undenkbar waren. Vor zehn Jah-

ren gab es vielleicht ein oder zwei Spieler, die in die Nähe kamen, und jetzt gibt es eine Armee von Leuten, die das Instrument wirklich beherrschen.

Und die Stücke selber, die haben sich doch sicher auch verändert?

Ja sicher, und das haben wir vor zehn Jahren ja begonnen. Meine Idee war immer, daß meine internationalen Studenten, wenn sie in ihre Heimatländer zurückgehen, dort tätig werden. Ich habe ihnen gesagt: „Frag in deinem Land die Komponisten nach Kompositionen, bringe sie dazu, die Blockflöte einzubeziehen." Und die meisten machen das. Und jetzt, zehn Jahre später, haben die Spieler um sich eine Komponistencrew. Das sind auch oft Komponisten, die man hier noch nie gehört hat und die vorher nie für Blockflöte geschrieben hatten. Da sind dann neue Stücke entstanden, zu deren Aufführung sich wiederum ganz erstaunliche Ensembles zusammengefunden haben. Und all das haben wir nun hier, und da hört man eben jetzt Sachen, die man sonst nie zu hören bekommt.

Und hat sich die Musik in den zehn Jahren in ihrer Struktur verändert? Schreiben die Komponisten heute anders für Blockflöte als früher?

Ja, vorher waren es entweder komponierende Blockflötisten, oder es waren Komponisten, die ganz eng mit einem Blockflötenspieler zusammenarbeiteten. Das hat natürlich Vorteile, aber auch Nachteile. Der Vorteil ist, daß die Stücke dann gut für das Instrument geschrieben sind. Der Nachteil ist, daß man nicht weiterkommt. Und da gibt es dann Komponisten, die sagen: „Ich schreibe und bin eigentlich nur an dem Klang interessiert. Und wie du das löst, das interessiert mich nicht." Der Nachteil ist, daß diese Stücke oft nicht so gut für das Instrument geschrieben sind, aber die Lösungen bringen uns natürlich weiter, und ich denke, daß es auch so sein muß. Vielleicht nicht bei so großmächtigen Instrumenten wie Geige und Klavier, aber bei den peripheren Instrumenten, wie der Blockflöte und dem Akkordeon z.B., ist das so. Es gibt eben Komponisten, die wirklich echt für das Instrument schreiben, und es gibt andere, die sagen: „Das ist mir Wurst, wie du das jetzt schaffst. Aber spiel das, und lös' die Probleme."

Sie machen also einen Unterschied zwischen z.B. Geige und Klavier einerseits und Blockflöte andererseits, die Sie als „peripher" bezeichnen. Ist die Blockflöte in Ihren Augen ein zweitrangiges Instrument?

De Ijsbreker, früher Pferdestall eines Stadtpalais', heute internationales Zentrum für zeitgenössische Kammermusik mit Vortrags- und Übungsräumen sowie einer Kneipe

Die zeitgenössische Blockflöte, ja. Man muß Realist sein und darf das Instrument nicht wichtiger und größer machen, als es ist. Den Irrtum habe ich schon lange hinter mir. Man sollte mit beiden Beinen auf der Erde bleiben. Ein Riesenpublikum wird man nie haben, vielleicht weil das Instrument solistisch gesehen seine natürlichen Beschränkungen hat. Dieser Meinung bin ich jedenfalls. Das geht eventuell noch im Klangidiom der historischen Musik, aber da haben wir nicht ausreichend Literatur, da müssen wir wieder klauen. Und in der zeitgenössischen Musik ist es schwierig, da ist das Instrument dann doch zu leise. Ich denke, es ist reell, daß die Blockflöte von Komponisten ganz gern in ein Ensemble integriert wird. So war es ja auch immer. Und dafür interessieren sich dann automatisch besondere Komponisten, und man erhält eben auch besondere Stücke. Aber es hängt natürlich immer ab von den Spielern, die die Komponisten inspirieren. Wenn es keine Spieler gibt, dann hat ein Komponist keinen Grund, ein Stück zu schreiben. Schön, mit Geige, Klavier und Gesang, das ist bekannt. Und Cello, Oboe, das kennen wir auch. Aber die anderen Instrumente, die brauchen Spieler, damit sie sich entwickeln. Und diese Spieler sind jetzt da, phantastische Spieler, und ich finde es auch phantastisch, zu sehen, daß ich selber links und rechts überholt werde, daß Leute Sachen können, die ich nicht kann. Ich kann das vielleicht lernen, wenn ich das zehn Stunden übe, wie sie selber auch. Vielleicht kann ich das dann sogar besser wegen meiner Erfahrung und „nicht talentlos", aber das mache ich nicht mehr. Ich fördere jetzt diese jungen Spieler. „Bitte Leute, spielt hier auf dem Festival." Und so soll es sein.

Wundervoll, eine Weile in einer Welt zu leben, wo sich noch kein Geschmack, kein Stil, keine akzeptierte Meinung formuliert hat

Kees Boeke

Als Besucher hätte ich ohne Zweifel alles miterleben wollen. Da ich aber vielbeschäftigter Mitwirkender war, habe ich leider eine Menge Konzerte nicht mithören können. Ich kann deshalb nur folgendes sagen: Walter hat eine kolossale Programm- und Planungsarbeit geleistet, wodurch eine erstaunliche Vielfalt an Musik, vor allem auch an Tonsprachen aufgeführt werden konnte. Die heute stilistisch völlig heterogenen Ausdrucksmittel zwingen Musiker und Zuhörer, sich auf jedes Stück neu einzustellen. Auffällig war für mich die dadurch entstehende Meinungsvielfalt. Wundervoll, eine Weile in einer Welt zu leben, wo sich noch kein Geschmack, kein Stil, keine akzeptierte Meinung formuliert hat. Das Ijsbrekerteam, das uns organisatorisch, logistisch und „elektronisch" in dieser Woche begleitet hat, verdient höchstes Lob.

... der Weg zur Live-Elektronik ist ein sehr steiniger

Johannes Fischer

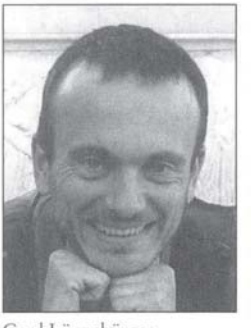
Ein Festival der Superlative sollte es werden, so der Veranstalter. So versammelten sich die renommiertesten Blockflötisten – im Bereich Neuer Musik – und stellten die ihrer Meinung nach besten Stücke vor. Daß der einzelne nicht in allen Beiträgen die hohen Anforderungen erfüllt sah, schmälert jedoch nicht die Leistung der Veranstalter, zumal sich alle Beiträge, die ich hören konnte, auf einem künstlerisch wie technisch sehr hohen Niveau befanden, sondern zeigt vielmehr, wie vielfältig und in ästhetischer Hinsicht unterschiedlich die Blockflötenliteratur unserer Zeit ist. Dabei habe ich auch mit großem Interesse die unterschiedlichen und, wie mir schien, länderspezifischen kompositorischen Stile mitverfolgt.

Leider konnten von den zahlreichen geplanten live-elektronischen Werken nur wenige tatsächlich live-elektronisch zur Aufführung gebracht werden. Es stellt sich immer wieder heraus, daß der Weg zur Live-Elektronik ein sehr steiniger ist und die zahlreich auftretenden Probleme ein hohes Engagement von seiten sowohl der Interpreten als auch der Veranstalter fordert. In diesem Zusammenhang ist es besonders erfreulich, daß parallel zu den Konzerten ein mehrtägiger Workshop zum Thema Elektronik angeboten wurde.

Festivals dieser Art bieten für den Spezialisten immer eine riesige Fülle an Information und Inspiration (ich habe dies zumindest auch hier so empfunden), bergen jedoch auch die Gefahr der Zentrierung in sich, die sich auch hier deutlich abzeichnet: Die Szene der Neuen Musik, darin eine Blockflötenszene, die sich selbst betrachtet (L'art pour l'art) ... Für mich stellt sich immer wieder die Frage nach Ansätzen, die über diese Zentrierung hinausweisen. Die Blockflöte sehe ich in diesem Zusammenhang zu allererst als ein modernes Instrument, das sich im Zusammenspiel mit anderen *modernen* Instrumenten in unserer Musikkultur behaupten muß. Hierfür hat das Festival sehr interessante Ansätze gezeigt.

Zuletzt noch ein besonderes Lob für die perfekte Organisation und die zuvorkommende Betreuung der Künstler.

Eine neue Generation von Blockflötenspielern und Blockflötenspielerinnen ist angetreten, alles bisher Gehörte mit größter Selbstverständlichkeit weit hinter sich zu lassen


Gerd Lünenbürger

Freitag: Erster Blick in das Programm. Überraschung und Neugierde angesichts der Fülle der Komponistennamen. Spieler, Besetzungen. Suche nach favorisierten Kompositionen. Diskussionen: warum fehlt dieses Stück, warum wurde jenes ausgewählt ...? Allmählich dämmert die Erkenntnis, daß es ein Festival des repräsentativen Überblicks (wie noch vor 10 Jahren) heute nicht mehr geben kann. Zu sehr ist das zeitgenössische Blockflötenrepertoire seitdem angewachsen, zu

vielgestaltig und unübersichtlich präsentiert es sich. Stattdessen werden wir in diesen fünf Tagen also mit einer sehr persönlichen Auswahl konfrontiert werden, die einzelne Schlaglichter auf die Produktion seit dem Ende der 80er Jahre wirft.

Samstag: Heute schon zum dritten Mal *Ghetto*-Vorwurf gehört (Neue Musik im Neue-Musik-Ghetto, und neue Blockflötenmusik gar im Neue-Blockflötenmusik-Ghetto ...). Mal abgesehen vom Mißbrauch des Ghetto-Begriffs: Unser eigenes Selbstmitleid („Hier ist ja wieder nur Insiderpublikum") zielt vermutlich ebenso in die falsche Richtung wie eventuelle konservative Häme („Die bleiben ja doch nur unter sich"). Themenbezogene Festivals wirken selten nach außen, umso mehr aber nach innen (auch wenn die *blokfluitweek* in diesen Tagen neben den Gay Games das meistplakatierte Ereignis in Amsterdam ist). Das Festival ist letztlich eine Art Fachmesse, eine Möglichkeit des Austauschs, des Vergleichens, Abwägens, Auswählens. Die Wege zu anderen Publikumskreisen müssen wir uns anschließend selbst bahnen.

Sonntag: Allmählich strukturiert sich die anfangs unübersichtliche Fülle von Namen, Titeln und Besetzungen zu einzelnen charakteristischen Konzerterlebnissen. Den Organisatoren und Organisatorinnen ist es gelungen, jedem Konzert eine spezielle Physiognomie, eine bestimmte Dramaturgie zu geben – keine geringe Leistung bei über 80 Kompositionen und einer großen Anzahl unterschiedlichster Spieler und Spielerinnen.

Montag: Pause – Grachtenrundfahrt aller Beteiligten (eine weitere charmante Idee der Organisation, ebenso wie die kleinen Papierfächer, die in Ermangelung einer Klimaanlage vor jedem Konzert ausliegen). Das Festival als Familientreffen: „man" begegnet sich (oft nach langer Zeit) wieder, tauscht sich aus, pflegt alte Freundschaften und neue Kontakte. Der Rahmen wird zum Ereignis an sich.

Dienstag: Ist es ein Trend? Oder ist es ein (zufälliges? beabsichtigtes?) Ergebnis der Programmauswahl? Die große Anzahl hochvirtuoser, überaktiver Stücke legt die Vermutung nahe, daß Komponisten sich v. a. von den brillant-aggressiven Seiten des Instruments inspirieren lassen. Das führt zu einigen faszinierenden musikalischen Grenzerfahrungen, mündet in manchen Fällen aber auch in Hülsen und Leerlauf. Eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Blockflötenklang an sich – jenseits von Klischees der 70er Jahre – bildet dagegen selten den Ausgangspunkt kompositorischen Denkens (auch nicht im Bereich der elektroakustischen Klangverarbeitung).

In gemischten Besetzungen empfinde ich dieses Defizit oft besonders stark: die Problematik der klanglichen Distanz zu anderen (insbesondere „modernen" oder außereuropäischen) Instrumenten, die gelungene oder fehlende Hörarbeit von Komponisten – das alles wird in der spröden Akustik des *Ijsbrekers* manchmal überdeutlich. Beim Streben nach klanglicher Integration bietet sich die elektroakustische Verstärkung oft als letzter Rettungsanker an.

Mittwoch: Auffällig, wie oft mittelalterliche Musik als Zitat oder Bezugspunkt auftaucht. Ein „ferner Spiegel" avantgardistischen und bewußt esoterischen Komponierens – je nach Kontext aber auch ein Raum zur Projektion ferner Sehnsüchte, ein postmodernes Arkadien, etwas zu süß im Nachgeschmack ...

Und die Elektronik? Kompositionen mit vorbereitetem Zuspielband sowie verschiedenen Verstärkungskonzepten überwiegen. In das Zentrum elektronischer Klangverarbeitung oder interaktiver Aufführungspraxis scheinen sich nach wie vor nur wenige Komponisten neuer Blockflötenmusik zu wagen.

P.S.: Eine neue Generation von Blockflötenspielern und Blockflötenspielerinnen ist angetreten, alles bisher Gehörte mit größter Selbstverständlichkeit weit hinter sich zu lassen. Vielleicht ist das die berührendste Erfahrung, die ich aus dieser Woche mit nach Hause nehme.

P.P.S.: Hoffentlich hat die *Ijsbreker*-Mitarbeiterin Katrien Sitters noch einen riesengroßen Blumenstrauß für ihre kompetente und grenzenlos geduldige Betreuung des ganzen Festivals bekommen.

Ein gelungenes Festival, das seinesgleichen in Deutschland leider vergeblich sucht

Gudula Rosa

Ist eine Blockflöte mit Mikro vor dem Fenster bereits Blockflute & electronics? Diese Frage stellte sich mir, nachdem ich nach dreitägiger Festivalteilnahme feststellen mußte, daß es offensichtlich Usus ist, bei einer mäßig tragenden Raumakustik dem Instrument ein Mikrophon vorzusetzen, auch wenn die Komposition dieses nicht fordert. Daß neue Blockflötenmusik aber auch ohne

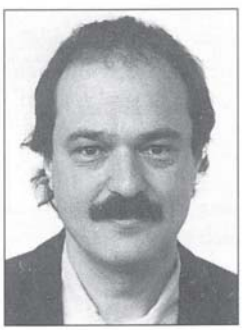
Verstärkung in der Akustik des Ijsbreker Konzertsaales überzeugend dargeboten werden konnte, das bewies u. a. Julia Whybrow.

Von der Menge der dargebotenen Werke waren im Verhältnis nur wenige Kompositionen mit Elektronik zu hören (da versprach das Plakat mit der reichlich verdrahteten Helder-Blockflöte doch mehr, als das Festival hielt). Besonders gefallen haben mir bei den Kompositionen: Paul Leenhouts' *The hidden Souq of El-Ezbee*, Giorgio Teddes *Auro*, Fausto Romitellis *Seascape*, Fabrizio de Rossi Res *Salse* – letztere Werke dargeboten von Antonio Politano. Der sizilianische Blockflötist schien beim derzeit aktiven Etna eine gehörige Portion Energie getankt zu haben, und dementsprechend feurig waren seine Interpretationen.

Neben der Möglichkeit, weitere „Alt- und Jungstars" zu hören, bot das Festival Möglichkeit zu regem Austausch.

Alles in allem: ein absolut professionell und mit großem Engagement durchorganisiertes, gelungenes Festival, das seinesgleichen in Deutschland leider vergeblich sucht.

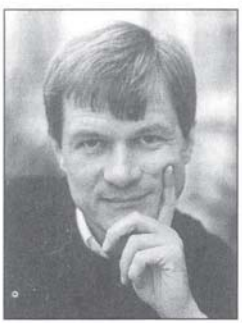
Warum haben so viele Komponisten beinahe Angst vor Klang? – oder soll ich sagen vor Emotion?



Conrad Steinmann

Ein riesiges Bravo für Walter van Hauwe als Initiator und die ganze Ijsbreker-Equipe – allen voran Kathrien Sitters und Jan Wolff –, die für eine Organisation und einen Verlauf des Festes sorgten, der reibungsloser und sympathischer nicht hätte sein können! Nicht zuletzt die stimmungsvolle Bootsfahrt am freien Montag oder die abschließende Party waren der gelungene Ausdruck von Walters Idee, keinen Concours zu veranstalten, sondern Spieler und Spielerinnen zu einem mehrtägigen Austausch zusammenzubringen. Als aufmerksamer Hörer etwa der Hälfte der Konzerte bleibt denn auch im Nachhinein der vorherrschende Eindruck, daß es in erster Linie ein Festival der Interpreten und Interpretinnen war, die meist auf höchstem Niveau und äußerst engagiert ihre Musik spielten. Nicht untypischerweise war das Programmheft auch eine Dokumentation der Spieler und Spielerinnen und nicht der Komponisten und Komponistinnen. Nein, es war kein Fest der besten Blockflötenmusik: War viele Musik einfach zu beliebig, zu wenig präzise formuliert? War das Thema – Blockflöte und Elektronika – zu wenig definierend? Warum haben so viele Komponisten beinahe Angst vor *Klang* (oder soll ich sagen: *Emotion*)? Vielleicht waren viele Stücke einfach zu lang (oder zu kurz). Immerhin ist auffallend, daß es ein allgemeiner Wunsch ist, *längere* Stücke zu spielen, nicht mehr nur 5-6-Minuten-Stücke, sondern solche von doppelter Länge. Und doch: ein paar Stücke bleiben mir unvergeßlich, so Kees Boekes eindrückliches, kompliziert-einfaches *VCS 7* oder vom letzten Konzert *Zahgurim* ... von Richard Rijnvos, souverän präsentiert von der Slagwerkgroep Den Haag und dem „Hausherrn" Walter van Hauwe (dessen erste mühselige Annäherungen an dieses Stück ich vor einigen Wochen in Calw lautstark miterlebt habe ...). Dieser Eindrücke wegen und auch aufgrund vieler neuer und erneuter Begegnungen im Laufe der Tage war es aber doch ein bereicherndes, ermutigendes und absolut notwendiges Festival in einer Zeit, wo trotz großer Lebendigkeit so viel lamentiert wird.

... dann ist es Lebenselixier, wenn man merkt, daß es eben immer weitergeht



Matthias Weilenmann

Dies Festival war ungeheuer gut geplant. Und die Vielfalt an musikalischen oder musikbezogenen Experimenten hat mich wirklich berührt, besonders auch deshalb, weil man so viele Werke zu hören bekam, für die die Blockflöte das „absolut richtige" Instrument ist. Es wurden enorm viele Möglichkeiten ausgeschöpft und bis an die Grenzen des Spielbaren gegangen, darüber hinaus hat mich fasziniert und überrascht, wie die Blockflöte in Verbindung mit Elektronik, mit Schlagzeug oder mit Tanz nicht einfach zum Begleitinstrument verkommt, sondern beides auf einer höheren Ebene zur Einheit wird. Auch das Ausnützen alter Klangfarben historischer Instrumente in einer ganz neuen Musiksprache hat sich als eigenständige und, wie

ich finde, wichtige Insel bei diesem Festival gezeigt. Vielleicht ein bißchen als Gegengewicht zu manchen sehr nervösen und hektischen Werken, wie sie heute vielfach komponiert werden. Wenn ich einen Vergleich anstellen soll mit dem Festival vor 10 Jahren, dann scheint es doch so zu sein, daß wir Gott sei Dank, noch lange nicht am Ende sind. Vor zehn Jahren war es faszinierend, wie weit wir schon waren, auch dank Walters Initiative; jetzt kann man sagen, ein Ende ist nicht abzusehen. Und wenn man Blockflötist ist wie ich, dann ist es Lebenselixier, wenn man merkt, daß es eben immer weitergeht.

Eine brodelnde Quelle an Inspiration

Es war ein „hochexplosives" Festival und eine brodelnde Quelle an Inspiration. Sowohl viele ungehörte Klänge als auch interessante, fesselnde und überraschende Darbietungen wurden in geballter Dichte präsentiert.

Julia Whybrow

Ein gutes Zeichen: Man dachte gar nicht mehr über das Instrument mit seinen angeblichen Einschränkungen nach. Die Möglichkeiten schienen sich ins Grenzenlose auszuweiten und die Barrieren ein für allemal gesprengt.

Eine phantastische Initiative

Ulrike Volkhard

Eine phantastische Initiative von Walter van Hauwe: Wie vor 10 Jahren Gelegenheit zum Austausch, zum Kennenlernen der Ideen anderer in anregender Atmosphäre (perfekt, aber nicht perfektionistisch organisiert).

Zwei konstruktiv gemeinte Anmerkungen:

– Die Idee, relativ viele Werke von Studierenden präsentieren zu lassen, hätte auch, wie bei den avancierten Spielern, zu einem internationalen aktiven Treffen der Studierenden führen können.

– Ich hätte mir mehr Werke im Sinne wirklich elaborierter elektronischer Komposition und mehr interaktive Aufführungen gewünscht, zumal es von beidem doch einiges gab.

Herzlichen Dank aber Walter van Hauwe, seinen Mit-Denkern wie Kees Boeke u. a. und vor allem dem Ijsbreker-Team für diese schöne Woche! □

Bericht von den Stockstädter Musiktagen vom 22.-24. Mai 1998 in der Altrheinhalle (Stockstadt am Rhein)

Dem unermüdlichen Engagement der Eheleute Eva und Wilhelm Becker ist zu danken, daß auch in diesem Jahr in Stockstadt am Rhein ein großes Blockflötenfestival steigen konnte. Nicht weniger als 14mal haben Beckers Instrumentenbauer, Musikalienhandlungen, Solisten und Ensembles aus ganz Europa und von Übersee nach Deutschland zu Blockflötentagen einladen können - traditionell nach Rüsselsheim und seit zwei Jahren nach Stockstadt am Rhein. Wilhelm Beckers Anliegen ist bis heute gleich geblieben: Vor über dreißig Jahren zur Alten Musik gekommen, hat er als begeisterter Amateurmusiker auf Block- und Traversflöte die Wiederbelebung Historischer Holzblasinstrumente von Anfang an miterlebt und wird nicht müde, den *flauto dolce* gegen landläufige Vorurteile, wie sie sich in seiner Heimat am Rhein noch immer halten, zu verteidigen. Die *Stockstädter Musiktage*, so Becker, „wollen auf die Blockflöte aufmerksam machen, ein Instrument, das immer noch im Schatten der anderen Blasinstrumente steht."

Aufmerksam machen in großem Rahmen und auf hohem Niveau, sollte man ergänzen, denn das Angebot war auch diesmal hochkarätig und abwechslungsreich: 75 Aussteller präsentierten Noten, CDs und Instrumente - vor allem Flöten und Oboen, vereinzelt auch Cembalo, Spinett, Clavichord und Truhenorgel -, sieben Konzerte standen auf dem Programm, eröffnet durch einen Meisterkurs mit Han Tol (Blockflöte). Wohl kein Blockflötist gibt so viele Kurse wie Han Tol, der als Referent in nahezu jeder zweiten Reihe mit Kursen zur Alten Musik vertreten ist. In Stockstadt hat er erneut vorgeführt, warum sich sein Unterricht besonderer Beliebtheit erfreut: Erarbeitet wurden frühbarocke italienische Sonaten, vorbereitet von vier jungen Spielerinnen, die mehr oder weniger spontan die Interpretationsideen von Tol umsetzen und ihr

Spiel innerhalb von nur zwei Stunden merklich verbessern konnten. Hilfestellung gaben Hinweise zu Ästhetik (*vox humana*), Rhetorik (Figurenlehre) und stilistischer Vielfalt (*stylus phantasticus, stile recitativo, Sonata, Canzona*) der italienischen Musik des 17. Jahrhunderts, anschaulich vermittelt durch Vergleiche aus Poesie (alternierende Betonungen) oder Malerei (*chiaroscuro*) und aufgelockert durch humorvolle Kommentare und komödiantische Einlagen von Tol, der sich nicht nur als Kenner der Materie, sondern auch als phantasievoller Pädagoge erwiesen hat. Den klingenden Beweis seiner musikalischen Philosophie konnte er tags darauf zusammen mit dem Ensemble „La Dada" (Jane Gower, Barockfagott und Patrick Ayrton, Cembalo) antreten. Entgegen ihrem Anliegen, „unbekannte und oftmals auch unveröffentlichte Kompositionen aufzuführen", wie es im Programmheft hieß, spielte die Truppe ausschließlich Standardwerke von Händel, Bach, Telemann, Vivaldi, Croft und Bigaglia - diese jedoch überaus virtuos (Vivaldi, *Trio in a* für Blockflöte, Fagott und B.c., Cembalosoli von Bach und Händel) und teilweise buchstäblich „unerhört": Einzelsätze von Telemann und Bigalia gerieten quasi zu dramatischen Opernszenen *en miniature*!

Eine Schülerin von Han Tol ist die Kölner Blockflötistin Katja Beisch, die zusammen mit ihrem 1994 gegründeten Ensemble „Il Dolcimelo" in Stockstadt ein ganzes Konzertprogramm mit Bearbeitungen - vor allem von Violinmusik - bestritten hat. Im ersten Teil erklangen Kompositionen des 17. Jahrhunderts: Temperamentvoll, expressiv die Solistin, kreativ der Cembalopart (Alexander Puliaev), mühelos-kultiviert das Barockcello (Doris Runge) und alle drei deutlich inspirierter als auf ihrer soeben erschienenen Debut-CD (vgl. Rezension unter Rubrik Tonträger). Nach der Pause folgten drei Stücke von Albinoni, Corelli und Vivaldi, bei denen der Funke aber nicht recht überspringen wollte: Mangelnde Interaktion der Spieler und ein allzu akademischer Ansatz ließen die Spannung immer wieder einbrechen, und zurück blieb die Frage, wer weniger zu wem paßt - die Blockflöte zu originaler Violinmusik oder „Il Dolcimelo" zur Musik des italienischen Hochbarock ...

Einen nicht ganz homogenen Gesamteindruck hinterließ auch das Ensemble „Flautando Köln" mit Katharina Hess, Susanne Hochscheid, Lucia Mense und Ursula Thelen. Musiziert wurde im Consort auf Blockflöten in allen erdenklichen Größen und Kombinationen - im ersten Teil auf Renaissanceinstrumenten (Werke des 14.-17. Jahrhunderts, darunter virtuose Diminutionen über *doulce memoire* und *frais et gailard*), später auf barocken und zeitgenössischen Modellen. Während das Ensemble vor der Pause durch minutiöses Zusammenspiel, klangliche Balance, brillante Technik und hohe künstlerisch-stilistische Durchdringung des gewählten Repertoires überzeugt hat, schlich sich im zweiten Teil eine gewisse Nachlässigkeit im Umgang mit Klang und Intonation ein, wodurch die Freude an den an sich attraktiven Kompositionen von Antonio Vivaldi, Torsten Wilke Müller und Gerry Mulligan nicht ungeteilt war. Die Interpretation indes war stimmig, das *feeling* bei Mulligan getroffen, Effekte nach Art der *minimal music* (Müller) raffiniert ausgekostet und der Auftritt von „Flautando Köln" unterm Strich ein Höhepunkt der diesjährigen *Stockstädter Musiktage*.

Den zweiten Höhepunkt bildete zweifellos der Auftritt von Maurice Steger (Blockflöte), Naoki Kitaya und Martina Schobersberger (beide Cembalo bzw. Truhenorgel), Martin Zeller (Violoncello) und Yasunori Imamura (Laute, Theorbe). Mit wem der junge Blockflötist aus Zürich nun eher verglichen werden kann, mit Boris Becker (vgl. das Interview in *Concerto - Das Magazin für Alte Musik*, 7/8 '98) oder Nigel Kennedy, sei dahingestellt. An Körpereinsatz, Extravertiertheit und Exzentrik steht er jedenfalls keinem von beiden in etwas nach. Maurice Steger spielt um sein Leben, jeden Ton mit einer Eindringlichkeit, als wenn es der letzte sein müßte, die Augen geschlossen, für Momente scheinbar entrückt - wenn der Schein nicht trügt und am Ende alles nur wohlüberlegte Selbstinszenierung war. Viele im Publikum waren sich offenbar nicht sicher, als sie zur Pause irritiert oder verärgert den Saal verließen, um später nicht mehr zurückzukommen. Vielleicht hat auch der Anblick des schweißgebadeten Maurice im T-Shirt das Nervenkostüm manch einer gesitteten Blockflötenspielerin überstrapaziert und sie panisch die Flucht ergreifen lassen ... Mit einer Jazz-performance hatte niemand gerechnet! Corelli, Tartini, Veracini - sie alle sind als „besessen, mit rollenden Augen und zerzaustem Haar" beschrieben worden, und in der Tradition der barocken Teufelsgeiger steht auch das Spiel von Maurice Steger. In Hinblick auf Virtuosität (atemberaubende Tempi, wahnwitzige Finger- und Zungentechnik) und Im-

provisation (kaskadenartig überbordende Ornamentik, nicht endende Kadenzen) gibt er ein Beispiel Historischer Aufführungspraxis, wie sie im 18. Jahrhundert untergegangen und bis heute nur vereinzelt wieder auf den Plan getreten ist. Eines aber teilt Steger mit seinen historischen Vorbildern (noch?) nicht - die Fähigkeit, sein Auditorium zu rühren. Das Stockstädter Publikum war abwechselnd überfordert, begeistert, magisch gebannt, aus dem Häuschen vielleicht - aber nicht betroffen. Ob Steger von seinen Kollegen und Fans dauerhaft ernstgenommen wird, muß davon abhängen, ob er die Früchte seiner Kunst auf dem Boden gesunder Emotionalität heranzüchtet. Naoki Kitaya und Yasunori Imamura könnten ihm zeigen, wie ein Höchstmaß musikalischer Intensität durch ein Minimum äußerer Effekte zu erzielen ist!

Drei Musiker der „Berliner Barock-Compagney", Georg Kallweit (Violine), Jan Freiheit (Viola da gamba) und Christine Schornsheim (Cembalo), traten gleich in zwei Konzerten der *Stockstädter Musiktage* auf - einmal zusammen mit Robert Ehrlich (Blockflöte) und ein zweitesmal im Ensemble mit Linde Brunmayr (Traverso) und Marion Verbruggen (Blockflöte). Herausragend in beiden Konzerten war das Gambenspiel von Jan Freiheit, dessen dynamisch packender Zugriff erst die gehörige Attacke in den Wettstreit der Solisten brachte. Christine Schornsheim begleitete routiniert, Georg Kallweit gab „den guten Ton" bei allem Temperament nie auf, traf und wahrte jene *noblesse*, die der höfischen Musik des 18. Jahrhunderts so gut ansteht. Den gleichen Ton schlug Robert Ehrlich in seinem Programm mit französischer Barockmusik von Rebel, Marais, Hotteterre, Philidor und Leclair an, erfolgreich bedacht auf klangliche *elegance*, intimen Ausdruck und beredte Artikulation. Während Ehrlich und die „Berliner Barock-Compagney" ein eingespieltes Team sind, traten Linde Brunmayr und Marion Verbruggen als Gastsolisten an die Truppe heran - nicht ohne Konsequenzen: Verbruggens Spiel war zwar gewohntermaßen professionell - als Stammgast und Vorreiterfigur der Beckerschen Flötentage ist sie ihrem Fanpublikum seit Jahren bekannt - aber zu solistisch, um dem kammermusikalischen Anspruch der Werke von Telemann, Marais und Couperin gerecht zu werden. Unangemessen scheint zudem der betont legere, mal clownesk, mal nervös wirkende Interpretationsstil Verbruggens, der ungewollt Gefahr läuft, den vielzitierten *bon gout* der Alten Musik und ihre aristokratische Etikette zu konterkarieren. Eher schüchtern nahm sich das Traversospiel Linde Brunmayrs aus, der unscheinbaren Dritten im Bunde sehr unterschiedlicher Solisten, die sich erst im abschließenden *Huitième Concert* von Couperin einig werden konnten, da sie dort über weite Strecken *all'unisono* zu spielen hatten - als Resultat einer besonders unglücklichen Repertoirewahl: Für drei Soloinstrumente und Basso continuo hat Couperin seine *Concerts Royaux* nicht geschrieben, und ein Quartett von Boismortier z. B. hätte bessere Wirkung getan. So war das Abschlußkonzert der *Stockstädter Musiktage* diesmal keineswegs ihr Höhepunkt und der Hörer gezwungen, sich auf dem Heimweg seine persönlichen *favourites* in Erinnerung zu rufen: die Auftritte von Tol, Steger, Ehrlich, Beisch und all den anderen großen Spielern der kleinen Flöte - oder vielleicht das Konzert mit dem „Ensemble Romanesque Gent", was in Besetzung (Gamben, Cister, Laute, Harfe, Blockflöte und Gesang) und Repertoire (15./16. Jahrhundert) eher am Rande des Festivals stand, aber manchem Hörer nicht zuletzt durch den berückenden Sopran von Kathelijne van Laethem vielleicht direkt zu Herzen gegangen ist. Die *Stockstädter Musiktage* sind in ihrer Art einzig, bieten Nachwuchsmusikern ein attraktives Podium, Ausstellern aus aller Welt ein unvergleichliches Forum, machen dem Besucher nach wie vor Freude - und den beiden Beckers wie immer viel Arbeit. Arbeit, die sich lohnt, und die sie hoffentlich noch lange auf sich nehmen!

Karsten Erik Ose

Die unschätzbare Zeit. *Begegnungen mit Myriam Marbe* (1931- 1997)

Myriam Marbe ist tot. Während ich diese Worte schreibe, höre ich ihre Musik: *Le parabole du gernier* - welche Weite, Ruhe und doch Intensität der Klänge!

Diese Musik ist natürlich und komplex, einfach und voller Rätsel. Sie macht mich traurig und fröhlich zugleich, ich fühle mich lebendig, wenn ich sie höre – ich werde erinnert an mich selbst.

Zum erstenmal begegnete ich Myriam Marbe bei einem Konzert in Basel, wo ihr Werk zusammen mit dem Violeta Dinescus das Thema eines Porträtkonzertes im Schweizer Radio war. Violeta machte uns

bekannt, und ich bat sie, ein Stück für drei Blockflöten zu komponieren. Myriam Marbe sagte, sie wolle es sich überlegen und die CD, die ich ihr gab, aufmerksam anhören. Später kam ein Brief: die CD habe ihr gefallen, die Idee sei ihr sympathisch, nun müsse sie warten, bis ihr etwas einfiele …

Unser nächstes Treffen fand anläßlich eines Abendessens im Hause einer gemeinsamen Bekannten in Zürich statt: Myriam war heiter und sprach voller Energie und Sachverstand über Malerei, Literatur, Architektur – es war zu spüren, daß dies für sie mehr bedeutete als Konversation oder Bildungsvokabeln. Später verstand ich – der jüngste und unerfahrenste im Kreis der dort versammelten Menschen – daß diese Themen buchstäblich überlebenswichtig für sie gewesen waren in einem System, das die Individualität und die Freiheit im Austausch bekämpfte, wo es nur konnte. Künstlerische Tätigkeit muß dort eine manchmal übermenschliche Anstrengung bedeutet haben angesichts des Bestrebens zur Gleichschaltung und Uniformierung aller Bereiche des menschlichen Lebens.

Davon kann sich der westliche Wohlstandsbürger auch mit gutem Willen keinen Begriff machen. Auch uns westlichen Musikern – obwohl auch wir oft Schwierigkeiten haben, von unserer Arbeit zu leben – ist die nicht nur materiell existentielle Gefährdung fremd, die für Myriam Marbe und ihre Kollegen Alltag bedeutete.

Es wäre Zynismus, von positiven Aspekten zu sprechen, die die Unterdrückung durch dieses Regime unter den betroffenen Komponistinnen und Komponisten hervorgebracht habe: zu groß sind die Schäden, die in den Seelen der großen Mehrheit des rumänischen Volkes angerichtet wurden und zu groß die Zahl künstlerischer und anderer menschlicher Äußerungen, die im Keim erstickt wurden.

Myriam Marbe

Ich wage zu behaupten, daß die Schwere ihres persönlichen Schicksals (das sie mir gegenüber nie erwähnte) ihre Musik zu einer zutiefst menschlichen Äußerung werden ließen und daß diese existentielle Komponente dazu beiträgt, daß uns ihr Werk so berührt und anspricht.

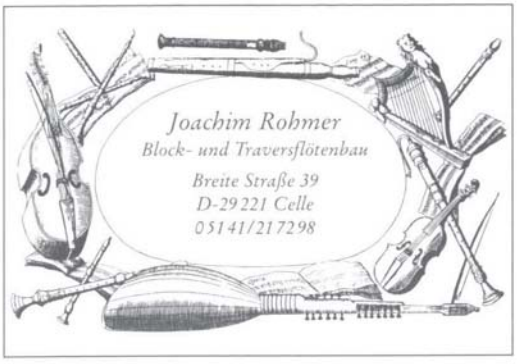
Ihr Blockflötentrio ist eine wundervolle Musik, in dem viele verschiedene Blockflöten ein zartes und doch kraftvolles, schwebendes und manchmal aufloderndes Klangbild formen …

Wir hatten das Werk noch nicht geprobt, da fragte sie am Telefon : „Wie ist diese Musik? Sage es ehrlich!" Ich antwortete damals, daß ich die Idee wahrnehmen würde, aus den verschiedenen Blockflötenklängen ein großes Ganzes zu formen und wußte zu diesem Zeitpunkt noch nicht, ob diese „große Blockflöte", die sie zu hören schien, realisierbar sein würde. Heute – wenige Wochen nach der Uraufführung[1], die sie nicht mehr erlebt hat –, ist klar, daß ihr Verständnis für unser Instrument so tiefgehend war, daß sie Altes und Neues, Blockflöten frühbarocker und barocker Mensur zu einem in sich schlüssigen Ganzen verbinden konnte und nicht nur den Charakter des Instrumentes treffend und gut spielbar einsetzte, sondern ihm auch durch ihren musikalischen Fluß neue Seiten entlockt, die subtil, aber unüberhörbar sind: Die klanglich durch ihre Bauweise klar definierte Blockflöte darf hier weich und schmiegsam werden, *wie eine Glocke* klingen oder dramatisch rezitierend und plastisch Raum einnehmen – all dies im Sinne und im Dienst einer klaren musikalischen Logik, durch die uns das Stück buchstäblich selbst erzählte, wie es gespielt werden wollte.

Wir haben ein wunderbares Stück für Blockflöten von Myriam Marbe bekommen und freuen uns immer wieder und immer mehr daran. Myriam hat uns zusätzlich aber noch die kostbare Gabe ihrer Freundschaft geschenkt. In ihrer Musik ist sie, wie in ihrem Stück *Renaissance*, lebendig.Die Begegnungen mit ihr zu ihren Lebzeiten ist für uns unschätzbare Zeit. **Jeremias Schwarzer**

ANMERKUNGEN

[1] Am 1. März 1998 im Schweizer Radio DRS



350 Jahre Westfälischer Friede

Dieses Jubiläum hat Münsteraner Kulturträger veranlaßt, Geldmittel bereitzustellen, die es Künstlern ermöglichen, in ein am damaligen Friedensprozeß beteiligtes Land zu gehen, um zusammen mit dort lebenden Kollegen zu arbeiten (Intermediales Kunstprojekt „Die Handlungsreisenden"). Neben vier bildenden Künstlern erhielt die Blockflötistin Gudula Rosa, die sich mit der Interpretation japanischer Werke schon einen Namen gemacht hat, diese Chance und arbeitet seitdem an einem reizvollen Projekt, das zum Ziel hat, die Instrumente Blockflöte und Koto miteinander zu verbinden. Mit der in Holland lebenden japanischen Kotospielerin Makiko Goto hat sie ein Konzertprogramm für beide Instrumente erarbeitet. Das Spannendste an diesem Projekt war sicherlich die Suche nach geeigneter Literatur für diese Besetzung. In mühevoller Kleinarbeit machte Gudula Rosa japanische Komponisten ausfindig und es gelang ihr, einige für ihr Projekt zu gewinnen. Satoshi Ôhmae komponierte das Stück *Phase. Double Talk Piece No 26*, für Tenorblockflöte und Nijûichigen (zwanzigseitige Koto) für sie. Der in Holland lebende japanische Komponist Makoto Shinohara

Makiko Goto

ergänzte sein bekanntes Solostück *Fragmente* um eine Kotostimme sowie eine Schlagzeugstimme ad libitum. Dieser „Klassiker" der zeitgenössischen Blockflötenmusik präsentiert sich also in neuem Gewande, was für die Blockflötenwelt von großem Interesse sein dürfte. Gudula Rosa hat außerdem (mit Erlaubnis des Komponisten) Michiharu Matsuragas Stück *Time of Winds. The Interval of Strings* für Shakuhachi und Nijûichigen für Tenorblockflöte arrangiert. Alle diese Stücke sind am 18. September in der Musikhochschule in Münster auf- bzw. uraufgeführt worden. Sie sind eine beachtliche Repertoire-Erweiterung und es bleibt zu wünschen, daß sie in ihrer ungewöhnlichen Besetzung noch viele Spieler und (nicht nur blockflötistische) Hörer finden mögen. **SHM**

Ihr
Flöten-Spezialist
NOTENSCHLÜSSEL
Bitte fordern Sie unseren Blockflöten-Katalog an
Musikalienhandlung S.Beck & Co.
72070 Tübingen Metzgergasse 8
Telefon 07071-26081

Soloinstrument sucht Orchesterbegleitung

Jürg Baurs *Concerto da Camera* – für virtuose Blockflöte und Sinfonieorchester

Da fast jeder „auch schon mal Blockflöte gespielt hat", fällt es erfahrungsgemäß schwer, als Blockflötist „richtig ernstgenommen zu werden". Dies wäre meistens gar nicht so tragisch, da man sich für sein Instrument frei entschieden hat und somit eigentlich zufrieden sein könnte. Da man in der Regel leider nicht nur aus Leidenschaft, sondern auch aus beruflichen Gründen Musiker ist, gewinnt das oben beschriebene Phänomen schon deutlich an Gewicht.

Möchte man nun aus dem sicheren Hort der Kammermusik, in der man die Qualitäten der Blockflöte durchaus zu schätzen weiß, ausbrechen, so erntet man „in der großen Welt der Sinfoniekonzerte" neben Belustigung oder Ablehnung auch durchaus Wohlwollen (vorher) und Bewunderung (hinterher, d. h. natürlich nach gelungenem Auftritt). Nachteile bezüglich der Engagements, die oft durch mangelnde Kenntnis der Kompatibilität der Blockflöte im großen Konzertsaal bestehen, werden, sofern man denn engagiert wurde, durch den Aha-Effekt („Aha, so kann Blockflöte klingen?!) wettgemacht und sind immer wieder Anlaß zu Gesprächen, die eine weitere Zusammenarbeit entstehen lassen.

Das *Concerto da Camera* von Jürg Baur, welches ich anläßlich der Audition des Förderpreises der Stadt Trier studiert hatte, hat mich nicht nur begeistert, sondern auch den Wunsch geweckt, die Blockflöte öfter mit dem Sinfonieorchester zusammenzubringen. Die folgende Beschreibung des Stückes soll Veranstaltern wie Zuhörern, vor allem aber Musikern Lust machen, eine relativ ungewöhnliche Kombination auszuprobieren und Spaß an ihr zu finden.

Das *Concerto* ist sowohl in technischer als auch in musikalischer Hinsicht eine Herausforderung für den Interpreten und hält jedem Vergleich mit bekannten Solokonzerten stand.

Die langsamen Sätze enthalten ausdrucksstarke Melodien, während die schnellen Sätze durch Virtuosität und rhythmische Prägnanz bestechen. Das Stück erzählt innerhalb von 20 Minuten die Geschichte der Blockflöte und ihrer Musik. In den langsamen Sätzen befinden sich Zitate aus der *Air l'Italienne* der Suite in a-Moll für Altblockflöte und Streicher von Georg Philipp Telemann und aus dem Lied *Innsbruck, ich muß dich lassen*. Diese sind Repräsentanten der Alten Musik und traditioneller Spieltechniken. Die Zitate werden im Verlauf der Sätze durch eine neue Melodieführung und experimentelle Spieltechniken entfremdet. Dadurch wird der Eindruck erweckt, daß die Flöte ihre „verlorengegangenen Melodien" sucht, aber nicht finden kann. Auf der Suche nach neuen Spielmöglichkeiten gerät sie im letzten Satz in einen „Kampf" mit den Orchesterinstrumenten, deren Beständigkeit in einem Ostinato abgebildet wird. Dieses Ostinato wird im Laufe des Satzes immer lauter, bis es schließlich die Soloflöte übertönt. Die Blockflöte scheint den Kampf verloren zu haben. Aber eine kleine dynamische Beruhigung seitens des Orchesters nutzt sie, um mit frechen hohen Trillern den Kampf erneut aufzunehmen und sich sogar in den Vordergrund zu spielen. Im letzten Takt triumphiert sie, in einer kurzen Kadenz zweistimmig auf zwei Flöten gespielt, über das Orchester und festigt damit ihren gerechtfertigten Platz in der modernen Sinfoniekonzertwelt.

Leider wird das Stück sehr selten aufgeführt, denn der Bekanntheitsgrad ist gering. Zusätzlich hemmen natürlich die oben geschilderten Probleme eines „Blockflötensolokonzerts" die Aufführungsfreude, und nicht zuletzt ist die Aufführung durch den schwierigen Orchesterpart sehr aufwendig.

Da dieser kleine Text aber auf keinen Fall abschrecken, sondern vielmehr ermutigen soll, dieses Blockflötenwerk zu studieren, soll besonders darauf hingewiesen werden, daß sich Jürg Baurs *Concerto da Camera* auch für Klavier und Blockflöte hervorragend eignet und sich die hoffentlich begeisterten Musiker im Anschluß an ihren „Erfolg" um

+ 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

eine Aufführung mit Orchester bemühen. Wem das erstmal zu aufwendig ist oder wer einfach nur neugierig geworden ist, sich die relativ ungewöhnliche Konstellation Soloblockflöte/Sinfonieorchester anzuhören, der ist herzlich eingeladen, sich von dem hier beschriebenen Werk ein eigenes Bild zu machen. Die Aufführung findet anläßlich Jürg Baurs 80. Geburtstag am 13.11.1998 um 19.30 in der Musikhochschule Köln statt. **Eva Schieffer**

75 Jahre Bärenreiter

Bevor ich diese Zeilen schrieb, habe ich erst Karl Vötterles (1903-1975) Buch *Haus unterm Stern* noch mal gelesen, das er mir 1963 mit einer freundlichen Widmung geschenkt hatte. Es ist sehr fesselnd erzählt: ein Aufstieg, den man sich bei den heutigen Reglementierungen nur schwer vorstellen kann. Ein Lehrer hatte ihm ins Zeugnis geschrieben: *Karl V. bohrt nicht gern dicke Bretteln!* Karl V. war ihm deswegen gar nicht böse, sondern hat selbst zugegeben: *Ich bin mehr ein Mensch des spontanen Einfalls als der gründlichen Arbeit*, aber er hatte einen Instinkt für Kommunikation und gute Mitarbeiter.

1903 als Sohn eines Maurers in Augsburg geboren, fing Vötterle – ohne Abitur und Buchhandelslehrabschluß – noch minderjährig in träumerischer Verbundenheit mit den Idealen des Wandervogels seinen Verlag an mit der Herausgabe der *Finkensteiner Liederblätter* unter Federführung von Walter Hensel, dem einen – tiefsinnigeren – Promotor der sogenannten Singbewegung (der andere war Fritz Jöde, der mit dem Kallmeyer Verlag – später Möseler – zusammenarbeitete).

Daraus ist in den 75 Jahren einer der bedeutendsten Musikverlage der Welt geworden. Karl Vötterle starb leider schon 1975.

Bis zum 2. Weltkrieg war Bärenreiter vor allem bekannt als Verlag der Singbewegung mit Liederbüchern wie *Quempas*, *Strampedemi*, *Gesellige Zeit, Bruder Singer*, *Der singende Quell*, *Die goldene Brücke* u. a. und den Zeitschriften *Die Singgemeinde*, *Hausmusik* (später ein Anhang zur Zeitschrift *Musica*), *Collegium musicum* u. a. in Verbindung mit dem *Arbeitskreis für Hausmusik* (später *Internationaler Arbeitskreis für Musik*) und den 1933 begonnenen *Kasseler Musiktagen* („... das Musikfest derer, die noch selbst singen und musizieren", sagte ein Festredner 1954) und den vielen, vielen Sing- und Musizierwochen, die jahrzehntelang ein großes Publikum hatten.

Vötterle war daneben mit seinem Neuwerk- und Stauda-Verlag und der Zeitschrift *Neue Schau* nicht nur besonders auch der Kirchenmusik (Zeitschrift *Musik und Kirche* etc.) verhaftet, sondern auch der evangelischen Berneuchener Reformbewegung und ihrer Michaelsbruderschaft, was ihm nach 1933 einen bedrohlichen Krach mit Nazis einbrachte.

Der Schwerpunkt des Verlages mittlerweile heute – was sicher auch mit der nicht nur durch Adorno ausgelösten Entideologisierung der sogenannten Jugendmusik zu tun hat – hat sich gegenüber den Anfängen, in denen die Tendenz aber schon zu erkennen war, völlig verschoben: Im Vordergrund steht nunmehr schon seit Jahrzehnten die Musikwissenschaft nicht nur mit dem Lexikon *Musik in Geschichte und Gegenwart*, den Zeitschriften *Die Musikforschung*, *Acta musicologica* und dem *Répertoire International des Sources Musicales*, sondern vor allem mit der großen Zahl der Gesamtausgaben, zum Teil mit Stimmen, und Orchester- und Opernmaterialien, dem ABC nach: Bach, Beethoven, Berlioz, Dvořák, Fux, Gluck, Händel, Janacek, Lasso, Lechner, Mozart, Schubert, Schütz, Telemann, Walter ... Wenn man diese Entwicklung schlagwortartig auf den Punkt bringen sollte, könnte man sagen: *Von der Singbewegung zu einem der großen Verwalter des Erbes der Musikgeschichte*.

Was die „moderne" Musik angeht, hatte Bärenreite nie avantgardistische und experimentelle Ambitionen. Die bekanntesten unter seinen Komponisten sind Bialas, Bornefeld, Distler, Genzmer, Krenek, Martinů, Marx, Pepping und neuerdings Trojahn und Pintscher.

Bärenreiter hat für das Musikverlagswesen auch ein besonderes Zeichen gesetzt. *Sie haben uns Musikverleger einen Haufen Geld gekostet*, sagte einmal einer der alten Leipziger Musikverleger in den 1930er Jahren zu Vötterle. *Sie haben angefangen, Ihre Ausgaben schön auszustatten ... und jedem Verlagswerk ein eigenes Gepräge zu geben ...*, wir mußten nachziehen.

Dem Bärenreiter-Werk, dem Gründer, den Nachfolgern und den zum Teil über Jahrzehnte treuen Mitarbeitern Respekt, Respekt und ad multos annos. **Hermann Moeck**

Tonart und Charakter (II)

Weiterhin aus dem Kapitel *Von der Musicalischen Tohne Eigenschafft und Würckung in Ausdrückung der Affecten* aus Matthesons Schrift *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (Hamburg 1713) zitierend, erfahren wir nun etwas über jene acht Tonarten, die Mattheson als die *bekanntesten und vornehmsten* bezeichnet (S. 61). Sie dürfen in der Tat an der Spitze einer „Tonarten-Statistik" stehen, die man von der überlieferten Musik – sagen wir von Corelli bis hin zu Mozart – anfertigen könnte.

Der Leser möge selbst Matthesons Text mit dem Notentext von Arien, Sonaten und Concerti in Beziehung setzen. Vielleicht wird er manches in neuem Licht sehen und eine „Interpretationshilfe" bekommen.

Ulrich Thieme

§. 7.

Wenn man nun beliebter Ordnung nach/ à Tono primo, D. moll, (Dorio) den Anfang machet/ denselben wol untersuchet / und seine Praxin recht ansiehet / so wird man befinden/daß er etwas devotes, **ruhiges** / dabey auch etwas **grosses / angenehmes** und **zufriedenes** enthalte; dannenhero derselbe in Kirchen=Sachen die Andacht / in communi vita aber die Gemüths=Ruhe zu befördern capable sey ; wiewohl solches alles nichts hindert / daß man nicht auch was **ergetzliches** / doch nicht sonderlich hüpfendes / sondern **fliessendes** / mit Succes aus diesem Tohne setzen könne. Ad " Heroicum Carmen modulandum est a- " ptissimus. Habet enim miram cum ala- " critate gravitatem &c. Corv. das ist: zum " Heroischen oder Helden=Gedichte ist er am " bequemesten. Denn er hat nebst der Hurtigkeit eine wunderbare Gravität &c. Gravis " est & constans. Aristoteles. Aristo- " teles **nennet ihn:** ernsthafft und beständig. Harmonia Doria, virilis, magnifica " & majestosa. Athenæus. Athenæus " **spricht:** die Dorische Harmonie sey mannlich / magnific und Majestätisch. Habet " nescio quid energiæ mirabilis. Kirch. " Sie sey von ich weiß nicht was für sonderbarer Krafft und Verwunderungs=würdiger " Wirckung. Kirch. „

§. 8.

G. moll. (Transpositus Dorius) ist fast der **allerschöneste** Tohn / weil er nicht nur die den vorigen anhängende **ziemliche Ernsthafftigkeit** mit einer **muntern Lieblichkeit** vermischet/ sondern eine **ungemeine Anmuth** und **Gefälligkeit** mit sich führet / dadurch er so wol zu **zärtlichen**/ als **erquickenden** / so wol zu **sehnenden** als **vergnügten** ; mit kurtzen beydes zu **mäßigen Klagen** und temperirter **Frölichkeit** bequem und überaus flexible ist. Kircherus urtheilet also davon : Modestam & " religiosam lætitiam præ se fert , hilaris " & gravi tripudio plenus. i. e. Er führe eine züchtige und andächtige Freudigkeit " bey sich / sey frölich und voller ernsthafften " Sprünge.

§. 9.

Aus diesen beyden wird man schon zum Theil ersehen / wie weit diejenigen Recht oder Unrecht haben / welche die Ursache solcher Würckungen/ in der Tertia suchen.

§. 10.

Des in der Reihe folgenden dritten Tohnes A moll (Æolii) Natur ist **etwas klagend/ ehrbar und gelassen**/ it. **zum Schlaff einladend ; aber gar nicht unangenehm dabey. Sonst zu** Clavier **und** Instrumental-**Sachen sonderlich geschickt.** Ad commiserationem citan- " dam aptus. d. i. geschickt ein Mitleiden " zu erwecken. Kirch. Magnifici est et gra- " vis affectus , ita tamen ut ad blanditiem " flecti possit ; imò natura hujus melodiæ temperata est, ut ad omnis fermè gene- "

ris affectum accommodari possit. Mitis " ac miré svavis. i. e. Dieser Tohn hat ei- " nen prächtigen und ernsthafften Affect, so " daß er doch dabey zur Schmeicheley gelencket " werden mag. Ja die Natur dieses Toh- " nes ist recht mäßig / und kan fast zu aller- " hand Gemühts-Bewegungen gebraucht wer- " den. Ist dabey gelinde und über die massen " süsse. Corv. in Heptach. Dan. (dieser letzte Ausspruch gefällt mir besser als der erste.)

§. 11.

Dem vierten E. moll. (Phrygio) kan wol **schwerlich was lustiges** beygeleget werden / man mache es auch wie man wolle / weil er sehr pensif, **tieffdenckend / betrübt und traurig** zu machen pfleget / doch so / daß man sich noch dabey zu **trösten hoffet.** Etwas **hurtiges** mag wol daraus gesetzet werden / aber das ist darum nicht gleich **lustig.** Kirch. sagt: Amat mœstitiam & dolorem. " Er liebt die Betrübniß und den Schmertz. " Impetuosus à Luciano, Querelis con- " " veniens à Glareano &c. dem Luciano " scheinet er ungestümer Eigenschafft; dem Glo- " reano wehklagend.

§. 12.

C. dur der fünffte Tohn (Jonicus) hat eine **ziemliche** rude **und freche Eigenschafft** / wird aber zu Rejouissancen, und wo man sonst **der Freude ihren Lauff läst** / nicht ungeschickt seyn; dem ungeachtet kan ihn ein habiler Componist, wenn er insonderheit die accompagnirenden Instrumenta wol choisiret / zu gar was charmantes umtauffen / und füglich auch in tendren Fällen anbringen. Kircherus nennet ihn unter an- " dern schlecht weg: Vagum. das ist umschweif- " fend. Seth. Calv. Exerc. 3. p. 84. Jo- " nicus olim amatoriis dicatus, & propter- " ea lascivus dicebatur. Hodiè bellicis " cohortationibus adhibetur. Suspicari pos- " sumus, modum, quem Jonicum appella- " mus, olim Phrygium dictum, & contrà. " **Teutsch.** Es war der Modus Jonicus " vormahls den Liebes-Händlen gewidmet / und " wurde dahero geil oder muthwillig genandt; heutiges Tages dienet er einer Armee zur Auf- " munterung; (nemlich mit Trompeten / Pau- " cken / Hautbois &c.) daß man demnach arg- " wohnen möchte / der Modus / den wir nun- " mehr Jonicum nennen / habe vormahls " Phrygius geheissen / und so umgekehrt. J. M. " Corv. Est jucundus & lætus. i. e. er ist frö- " lich- und freudiger Art: Cap. 3. Nota 1. "

§. 13.

F. dur (Jonius transpositus) der sechste Thon / **ist** capable **die schönsten** Sentiments **von der Welt zu** exprimiren, es sey nun Großmuth / Standthafftigkeit / Liebe / oder was sonst in dem Tugend-Register oben an stehet / und solches alles mit einer dermassen natürlichen Art und unvergleichlichen Facilité, daß gar kein Zwang dabey vonnöthen ist. Ja die Artigkeit und Adresse dieses Thons ist nicht besser zu beschreiben / als in Vergleichung mit einem hübschen Menschen / dem alles was er thut / es sey so gering es immer wolle / perfect gut anstehet / und der / wie die Frantzosen reden / bonne grace hat. **Kircherus spricht:** Er habe / nescio quid severissimæ hilaritatis & bellicæ in-„ citationis; eine gewisse strenge Fröligkeit„ und kriegerische Aufmunterung; welches sich aber nicht allerdings reimen will. Was andere davon melden / ist so mal à propos und verwirrt / daß dem Leser damit nicht beschwerlich fallen will / nur stehet anzumercken / daß sich hiebey wiederum das übrige der obangeregten irrigen Meynungen / so wol der Tertie als des b. wegen / widerleget. Denn erstlich hat dieser Thon Tertiam majorem, ist folglich dur, und mag dem ungeachtet die allerzärtlichsten Sachen ausdrücken; vors andere ist er mit dem b. bezeichnet / in der Quarte nemlich / und solches hindert keines weges / daß man nicht allerhand lustige und frische Pieçen daraus setzen könne. Im folgenden wird sich / gleichwie schon im vorhergehenden §. 11. & 12. also §. 15. & 16. weisen / daß es nicht angehe / nach solchen Principiis zu urtheilen.

§. 14.

Der siebende Thon / D. dur. ist von Natur **etwas scharff und eigensinnig;** zum Lermen / lustigen / kriegerischen / und auffmunternden Sachen wol am allerbequemsten; doch wird zugleich niemand in Abrede seyn / daß nicht auch dieser harte Tohn / wenn zumahl an statt der Clarine eine Flöte / und an statt der Paucke eine Violine dominiret / gar artige und frembde Anleitung zu delicaten Sachen geben könne. Der gute Pater Kircher hat diesen Tohn unter seinen 12. nicht mit gesetzet / auch wird seiner inter Modos Græcos nicht gedacht; daraus man defectum Musicæ veteris unter andern zu ersehen hat.

§. 15.

G. dur. (Hyppo Jonicus) der Achte Thon / hat **viel** insinuantes **und redendes** in sich; er brillirt dabey auch nicht wenig / und ist so wol zu serieusen als munteren Dingen gar geschickt: Kirch. **nennt ihn:** Amorosum " & voluptuosum. Verliebt und wollüstig. " **Anderswo auch:** Honestum & tem- " perantiæ custodem, einen ehrlichen Hüter " der Mäßigkeit, welches sehr unterschiedene " Aussprüche sind. Convenit hic modus " jocosis & amatoriis. *Corv.* Er ist den lusti- " gen und verliebten Sachen zugethan. " (Es scheinet / als wenn vor diesem **lustig und verliebt** Synonima gewesen / und daß der Alten Amour auff lauter Spaß hinausgelaufen; so viel aber ist bewust / daß heutiges Tages recht verliebt zu seyn / eine gar serieuse Affaire, und man eben nicht sonderlich lustig sey / wenn man die Zärtlichkeit seiner Seelen auszudrücken suchet.)

(S. 236 - 244)

Axel Sikorski: Musikwirtschaft und Neue Musik. Das unternehmerische Entscheidungsverhalten zwischen Ästhetik und Ökonomie. Europäische Hochschulschriften: Reihe 5, Volks- und Betriebswirtschaft, Bd. 2163, Frankfurt/M. 1997, Peter Lang GmbH, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 241 S., DM 79,00

Dieses Buch bricht eine Lanze für den seinem Beruf verpflichteten E-Musikverleger. Die mangelnde Akzeptanz Neuer Musik (ohne hier auf Abgrenzungen, Ausnahmen und etwa Spielerbegeisterung wie z. T. bei Neuer Blockflötenmusik einzugehen) schönreden zu wollen oder evtl. das Publikum zu beschimpfen wäre nicht „ehrlich". Daß dabei Neue Musik für den Musikverleger ein Verlustgeschäft ist, liegt nahe. Axel Sikorski (aus der Hamburger Musikverlegerfamilie) versucht nun herauszubekommen, warum es Musikverleger gegen alle wirtschaftliche Vernunft trotzdem tun.

Vielleicht klappt's nach dem Prinzip Hoffnung während der urheberrechtlichen Schutzfrist gelegentlich doch? Im Grunde genommen steht die nicht nur wirtschaftliche Unterstützung der Neuen Musik durch die Musikwirtschaft katalog- und programmpolitisch unter einem gewissen Zugzwang gegen die Gefahr kultureller Verarmung und ist damit zwar wirtschaftlich irrational, aber „situativ" rational (eine glänzende Formulierung, früher sprach man von gewissen Verpflichtungen und Mäzenatentum), so Sikorski.

Die Neue Musik befindet sich gegenüber anderen Künsten, vor allem der Bildenden Kunst, in einer Sondersituation bezüglich ihrer Akzeptanz. Einer überindividualisierten Unverbindlichkeit, mag sie noch so kunstvoll beabsichtigt sein, lange zuzuhören kann langweilig oder qualvoll sein. Bei einem Bild oder einem „Objekt" kann ich hin und wieder wegschauen, und ein Aha-Erlebnis oder nicht ist spontaner. Ein Beuys, in die Zeitlichkeit der Musik übertragen, wäre schwierig. Auf diese Warum-Fragen geht der Autor aber nicht ein; auch begibt er sich nicht in die glitschige Gefahr der augenblicklichen Diskussion über das „Ende der Kunst", auch nicht, daß durch die neuen Daten- und Kopiertechniken sich die wirtschaftliche Realisierung Neuer Musik auf jeden Fall auch vereinfacht hat.

Der Autor hat zwar etwas umständlich methodisch und formulierungsreich angesprochen, was – auch in ihrer Hilflosigkeit – eigentlich alle wissen, es aber so noch mal deutlich zu machen, dafür gebührt ihm Anerkennung.

Also: Von der „Neuen" Musik kann (mit gewissen „berühmten" minimalen Ausnahmen, die dann der Szene meist kaum noch zuzurechnen sind) kein E-Musikverleger leben, er muß andere Standbeine haben, muß Sympathisant und selbst eine Art Künstler sein. **Hermann Moeck**

BAUSÄTZE • 07071/943838 • BAUSÄTZE
Cembalo Spinett Virginal Clavichord Regal Portativ Krummhorn Cornamuse Schalmei Rankett Dudelsack Drehleier Fidel Viola da Gamba Gitarre Laute Harfe etc.
AUCH HALBFERTIG UND FERTIG LIEFERBAR
Teilzahlung möglich Sonderpreise für Schüler & Studierende
BAUSATZ-ZENTRALE Stöcklestr. 12/V D-72070 TÜBINGEN

Theophil Antonicek/Elisabeth Hilscher: Vivaldi-Bildbiographie, A-Graz 1997, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 168 S., DM 93,--

Antonio Vivaldi (1678-1741), der – allerdings priesterlich nicht amtierende – *pretre rosso* aus Venedig, hervorragender Musiker, Lehrer und Komponist unzähliger Werke (gedruckt sind allein an die 600), fand seine überhistorische Bedeutung erst seit der Mitte unseres Jahrhunderts. Seit dem letzten Viertel des 18. Jhs. blieb seine Musik fast vergessen.

Vivaldi ist trotz bedeutender deutscher Vivaldi-Forscher wie Kolneder, Eller, Heller und Stegemann (deren Veröffentlichungen wenn, dann heute meist nur noch im Taschenbuchbereich erhältlich sind) im Deutschen für die Allgemeinheit unterbiografisiert. Der heute bekannteste und aus dem Englischen in viele Sprachen übersetzte Vivaldi-Forscher ist Talbot (Taschenbuch bei Insel).

Das vorliegende Buch ist nicht nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten herausgegeben und ist sozusagen eine textlich (ohne Fußnoten) und in hervorragender Bildqualität auf Kunstdruck gedachte repräsentative Überschau, die Person und Werk (ich hätte gern etwas mehr über sein Verhältnis zu den Blasinstrumenten erfahren) Vivaldis in sein Umfeld und seine Zeit stellt. Trotz aller Daten und Bilder erschließt sich auch hier die Person Vivaldis nur sehr schwer im Vergleich zur Bekanntheit seiner Musik. **Hermann Moeck**

Ortwin Nimczik/Wolfgang Rüdiger: Instrumentales Ensemblespiel. Übungen und Improvisationen – klassische und neue Modelle, Basisband und Materialband. Materialien zum Musikunterricht, Band 2, hrsg. von Siegmund Helms und Reinhard Schneider, Regensburg 1997, ConBrio Verlagsgesellschaft, 95 und 103 S., DM 59,00

Mit ihrer Sammlung von Übungs- und Improvisationsmodellen zur Einführung in das oder zur Hinführung zum Ensemblespiel betreten die Autoren musikpädagogisches Neuland. Denn bisher sind Musiker und Instrumentallehrer eher mit methodisch-didaktisch angelegten Beispielsammlungen und Musiziervorlagen für einzelne Instrumente vertraut. Das Ensemblebuch von Nimczik und Rüdiger geht in seiner Konzeption von einer in jeder Hinsicht offenen Ensemblesituation aus: alle Schüler einer gegebenen Gruppensituation, sei es in der allgemeinbildenden Schule oder in der Musikschule, sollen als Musiker angesprochen sein und „Ensemblespiel in diesem Sinne ... keine Frage der Zahl, des Alters oder technischen Leistungsstands der Mitwirkenden, auch nicht der Instrumente und Besetzungen". Viele der Konzepte könnten „jederzeit, an jedem Ort, mit jedermann, in jeder Zahl, auf jedem instrumentalen und nichtinstrumentalen Ausbildungsstand ohne Noten" erarbeitet und aufgeführt werden. Deshalb liegt der Schwerpunkt auch „nicht auf Interpretationsvorgaben von Werken ..., sondern auf dem Erfinden, Gestalten, Variieren, Verändern musikalischer Zusammenhänge". Dem allgemeinpädagogischen, sozialen und kommunikativen Prozeß gilt offensichtlich das Hauptinteresse der Autoren stärker als (wenn auch vielleicht als Voraussetzung für) eine musikalische Entwicklung und das künstlerische Ergebnis. Fünfmal wird in der Einführung mit unterschiedlichen Attributen der Geist des *Miteinander* beschworen, und ein ganzer Abschnitt des ersten Teils trägt die Kapitelüberschrift *Fülle des Miteinander*.

Dieser Ansatz spiegelt sich auch in der Auswahl und Darstellungsform der Beispiele: überzeugend und einleuchtend stellen sich vor allem jene Modelle mit propädeutischem Charakter dar, z. B. *Atem und Augen-Blick*, *Klangketten*, *Rhythmus-Domino* (H.-Chr. Siegert) oder *Wasser-Glas-Klang-Spiel* (Th. Bruttger). Hier „stimmen" die verbalen oder grafischen Konzepte im *Materialband*, und die vorgestellten Übungen und „Stücke" offenbaren ohne weiteres ihren Animationscharakter für Gestaltungsversuche mit elementaren Materialen und Strukturen; hier stiften die Kommentare im „Basisband" ergänzenden Sinn. Bei anderen Beispielen des Ensemblebuches zeigten sich jedoch die Klarheit in der Aufgabenstellung für einen pädagogisch-künstlerischen Gestaltungsprozeß und die Stringenz der darauf bezogenen methodisch-didaktischen Überlegungen und Handlungsanleitungen weniger deutlich. Vor allem an den Beispielen aus dem Werk bedeutender Komponisten, wie Cage, Haydn, Bartók und Scott Joplin wird erkennbar, daß der Versuch einer allgemeinen musikpädagogischen Annäherung an die betreffende Komposition vermutlich wohl das Gruppengefühl zu stärken und elementare musikalische Erfahrungen zu vermitteln vermag. Dem Qualitätsanspruch, den die Stücke selbst repräsentieren, und ihrem geistig-künstlerischen Ideengehalt kann auf diesem Wege jedoch nicht Genüge getan werden. Wieder andere Übungs- und Musiziermodelle setzen eine teilweise erheblich fortgeschrittene Spielfertigkeit (*Zusammenklingen*, *Intonationsübungen*) und/oder eine spezielle Instrumentalbesetzung (B. Wulff, *Tempo-Tapete*) voraus. Dadurch entstehen Widersprüche zur Grundkonzeption des Ensemblebuches, die von den Autoren nicht begründet und nicht diskutiert werden.

Nicht zuletzt deshalb ist der „systematische Zusammenhang", den die Autoren zwischen den drei „aufeinander aufbauenden" Teilen ihres Ensemble-Schulwerks sehen möchten, nur schwer nachvollziehbar. Zu disparat stehen einzelne Beispiele und Modelle hinsichtlich ihrer instrumentalen Voraussetzungen und ihrer musikalisch-gestalterischen Anspruchsniveaus nebeneinander, zu heterogen auch die Präsentation der verschiedenen Modelle im Materialband: bald von vorbildlicher Klarheit und Eindeutigkeit, bald seltsam unpräzise und fragmentarisch. Was soll z. B. ein beliebig zusammengesetztes Ensemble mit einem Ausschnitt von 12 Takten der Klavierfassung von *The Easy Winners* anfangen; wie soll das in einer ebenfalls beliebigen Ensemble-Situation gehen: „Der Tristanakkord und seine Fortschreitungen werden nacheinander sehnsüchtig seufzend gespielt und anschließend mit der (?) Melodie verbunden", wenn als Notenmaterial lediglich die ersten drei Takte des Tristan-Vorspiels, im vierstimmigen Klaviersatz, ohne Artikulations- und sonstige Vortragsbezeichnungen, angeboten werden?

Auch der für den Ensembleleiter oder Lehrer bestimmte *Basisband* löst diese Schwierigkeiten nicht. Wie denn überhaupt die Bezeichnungen der beiden Bände deren gedachte unterschiedliche Funktion nicht recht deutlich machen und sich in beiden Bänden durchaus Abschnitte finden, die ebenso sinnvoll im jeweils anderen untergebracht wären.

Alles in allem genommen handelt es sich bei den zweibändigen Ensemblebuch um einen interessanten Beitrag zu einer Didaktik des Ensemblespiels, dem ein verständiger und interessierter Praktiker bei kritischem Gebrauch für seine Arbeit manche nützlichen methodischen Hinweise und didaktischen Anregungen entnehmen kann. Er zeugt von dem sympathischen Versuch der Autoren, unter pädagogischen wie künstlerischen Gesichtspunkten allzu unterschiedlichen und teilweise gegensätzlichen Voraussetzungen und Ansprüchen in einem gemeinsamen Unterrichtskonzept Rechnung tragen und damit des Guten zuviel auf einmal zu wollen. **Hartmut Gerhold**

Heinrich Schipperges: Die Welt der Engel bei Hildegard von Bingen, Freiburg i. Br. 1995, Verlag Herder, Spektrum 4188, 280 S., DM 19,80

Hildegard boomt: zwischen 1979 (800. Todesjahr) und 1998 (900. Geburtsjahr) hat die Beschäftigung mit der Äbtissin des 12. Jahrhunderts auf allen Gebieten beträchtlich zugenommen. Stand zeitweilig vor allem die Natur- und Heilkunde im Vordergrund, hat sich das Interesse mittlerweile auf alle möglichen Gebiete verlagert. Auch die Musik ist dabei verstärkt ins Blickfeld geraten. Spektakulär wurde die „Entdeckung" der Gesänge Hildegards durch die CD Vision, eine Mischung aus mittelalterlicher Vokalmusik und mystisch angehauchtem New Age-Pop, die 1995 wochenlang an der Spitze der amerikanischen Charts stand. Das Mode gewordene Faible für Spiritualität à la Hildegard bedeutet nicht, daß mit der Beschäftigung auch die Reflexion über die Methode und die Erkenntnis zunehmen.

Heinrich Schipperges nun dürfte als einer der besten Hildegard-Kenner gelten, hat er sich doch nicht nur als medizinhistorischer Autor mit ihrem Werk beschäftigt, sondern dazu als Übersetzer, Biograph und Kommentator Wesentliches geleistet.

Hildegards Engelslehre kann als ein Zentrum ihrer Visionen gelten. Sie beschreibt die „hierarchia caelestis", so wie sie dann in der berühmten Miniatur der neun Engelskreise in die Scivias Eingang findet. Die Engel stehen immer im Verhältnis zu Gott und zu dem Menschen, d. h. in der Beschreibung der jeweiligen Visio ist stets auch eine Erkenntnis über die Heilsordnung enthalten. Engel sind Lichtgestalten, Spiegelwesen, die sich als „tönendes Licht" (S. 73) im Einklang des Gotteslobes befinden. In Bezug zum Menschen stehen sie durch ihre Funktionen, als Schutzengel, Botenengel, Racheengel etc., vor allem aber, weil der Mensch durch sein Tun, durch das gute Werk („opus") in den zur Vollkommenheit der Engelschöre fehlenden zehnten Chor eingehen und so in den immerwährenden Lobgesang („laus") der Engel einstimmen soll. Vor dem Sündenfall war die menschliche Seele, die ein klingendes Element ist („symphonizans"), Teil der himmlischen Harmonie. Nun befindet sie sich auf der Suche nach dem verlorengegangenen Einklang.

Von Klang, von Musik spricht Hildegard, wenn sie vom Urzustand der Harmonie oder der Harmonie nach dem Jüngsten Gericht spricht: die himmlische Harmonie wird vollkommen durch den Einklang von Engel und Mensch im Gotteslob. Bereits auf Erden sind die Ordensleute aus allen Menschen auserwählt, „die Chöre der Engel getreulich nachzuahmen" (S. 210).

Hier ließe sich die komplexe Thematik nun auch auf die Kompositionen Hildegards beziehen. Die Gesänge, die schon die Frage aufwerfen, ob sie überhaupt „Kompositionen" sind, da Hildegard sie als in der Vision empfangene Eingebung bezeichnet, geben viele Rätsel auf. Zum einen wirken sie eigen in ihrer Faktur, zum anderen fehlt aber die Kenntnis der Musik des 12. Jahrhunderts, mit Hilfe derer man überhaupt erst im Vergleich Normen oder Eigenheiten bestimmen könnte. Hildegards Schriften enthalten zahlreiche Bezüge zur Musik, die jedoch verlangen, sie aus theologischer und historischer Sicht aufzuschlüsseln. Ihre Vorstellung einer „Welt der Engel" hat dabei sicher eine zentrale Bedeutung für den Zugang zu ihrer Musik. Für Schipperges stellt sich diese Frage nicht, weder im Zusammenhang mit dem Konzept der „musica mundana", noch in Hildegards Rückbezug zum Menschen. Seine tiefgehende Auseinandersetzung mit der Thematik läßt diesen Umstand jedoch nicht wirklich als Manko ins Gewicht fallen. Trotzdem

leistet das Buch für den Zugang zu den Gesängen Wertvolles - ohne aber den Griff nach Reinhold Hammersteins Klassiker *Die Musik der Engel* überflüssig zu machen.

Schipperges' konzentrierte Deutung ist sicher keine Publikation, die dem spirituellen Interesse der Hildegard-Mode nahekommt. Vielmehr liegt sein großes Verdienst darin, sich mit Vorsicht und unter permanentem Rückbezug auf das, was Hildegard kennen konnte, ihrem Schrifttum zu nähern und ihre Vision, ihre Sicht auf Schöpfung, Schöpfer und Mensch zu deuten. Daß das Buch dabei auch für Nicht-Mittelalterexperten verständlich geblieben ist, ist eine Qualität, die nicht verschwiegen bleiben soll. **Marianne Betz**

Wolfgang-Andreas Schultz: Damit die Musik nicht aufhört ... Ein musikphilosophischer Essay, Schriftenreihe zur Musik, Band 31, Eisenach 1997, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 79 S., brosch., DM 20,00

Nein: daß ich dieses Buch ganz ohne Widerspruch gelesen habe, sogar mehrmals, das kann ich nicht behaupten.

Aber Widerspruch zwingt zum Nachdenken. Und ein Buch, das zum widersprüchlichen Nachdenken anreizt, ja: zwingt, das sollte zum Lesen empfohlen werden. Jeder kann sich ja seine eigene Meinung bilden. Denn der Denkansatz und die Beweisführung, die Schultz vorlegt, ist bedenkenswert.

Nun aber ordentlich und von vorne: *Damit die Musik nicht aufhört ...* beschäftigt sich mit der Krise der Avantgarde im 20. Jahrhundert. Der Autor ist Komponist, Hochschullehrer, promovierter Musikwissenschaftler und studierter Philosoph. Und all das mit einer gründlichen Kenntnis der Materie. Das Problem der Avantgarde entwickelt er nicht von der Musikwissenschaft her, sondern zuerst einmal von der transpersonalen Psychologie aus. Diese Psychologie, entwickelt und dargestellt von Ken Wilber (vor allem: *Halbzeit der Evolution* und *Das Atman-Projekt*), beruht auf der Erkenntnis, daß die Bewußtseinsebenen, die die gesamte Menschheit bisher durchlaufen hat, von jedem Menschen in seiner Kindheit wiederholt wird. Diese Ebenen, grob verkürzt, sind: archaisch, magisch, mythisch und mental.

Nach Wilber sind diese Ebenen allen Kulturen gleich, so daß Schultz nun die Möglichkeit hat, auch außereuropäische Kulturen in seine Betrachtung einzubeziehen. Ein wichtiger Punkt dieser Philosophie ist nun der, daß durch die Höherentwicklung zu einer neuen Bewußtseinsebene die Errungenschaften der älteren nicht verworfen werden sollen, sondern in die höhere Ebene zu integrieren sind. Erst dann erfolgt eine *gesunde* Entwicklung.

Die Verbindung von individueller und gesamtkultureller Entwicklung des Menschen ist eine fesselnde Perspektive, wobei mir das bewahrende Postulat der Integration aller Erfahrungen besonders gefällt. Denn es leuchtet ja unmittelbar ein, daß man Erfahrungen, die man einmal gemacht hat, nicht zugunsten einer anderen Bewußtseinsebene so einfach auf den Sperrmüll befördern darf, wenn man in seiner Entwicklung keinen Substanzverlust erleiden will.

Und da sind wir schon bei einem der kritischen Punkte angelangt, über die Schultz polemisch nachdenkt: Vor allem mit Schönbergs neuer Zwölftontheorie werden konsequent alle tonalen Entwicklungen davor von den entscheidenden Theoretikern tabuisiert. In den Zwanzigern galt, daß alles, was noch mit der Tonalität spielt, krasser Rückschritt sei. Das war zwar früher bei entscheidenden Stilwandeln zuerst einmal nicht sehr viel anders, hat sich aber ziemlich bald wieder auf einen Mittelweg eingependelt (Durchdringung von Stile Antico und Monodie im Barock oder der Adaption der Fuge beim späten Mozart oder der Auseinandersetzung mit der klassischen Formenwelt und Motivbehandlung im 19. Jh.). Nur das Tabu des 20. Jh.s blieb fast bis heute bestehen, und so unterscheidet sich die heutige Situation von der gestrigen denn doch entscheidend.

Ein weiterer Punkt der Schultzschen Argumentation betrifft eine Eigenschaft der Musik, die Thomas Mann in seinem *Doktor Faustus* als „die Kuhwärme" der Musik bezeichnet. Also den körperlichen Aspekt dieser Kunst, der das Atmen ebenso einbezieht wie den Dualismus Spannung–Entspannung und die Wiedererkennbarkeit von motivischen, harmonischen und rhythmischen Erfindungen.

Ob es im System der Zwölftonmusik grundsätzlich begründet liegt, daß diese Eigenschaft der Musik in den Zwanzigern verlorenging, das halte ich noch nicht für so ausgemacht wie der Autor, denn etwa Bergs *Violinkonzert* scheint mir alle diese „Kuhwärme" in überreichlichem Maß zu besitzen. Gut,

Berg nimmt es nicht ganz so rechnerisch genau wie sein Meister. Aber der war schließlich der Erfinder und Pionier. Wenn es nicht so vermessen wäre, würde ich sagen: Stamitz hat erst den Mozart möglich gemacht. Nach all der barocken Pracht muß ja zuerst die Reduktion auf dürre Dreistimmigkeit erfolgen, bevor dann die nächste Generation den Garten wieder zur vollen Blüte bringen kann. Kann man daraus nicht ableiten: Erst aus Schönbergs (meinetwegen strohtrockener) Theorie-Dürre konnte Bergs lyrische Suite erblühen?

Ein Buch wie das vorliegende muß die Argumente pointieren, um überzeugend zu sein. Hier ein wenig zurechtzurücken, kann dem Buch nicht schaden, meine ich. Ein weiterer zentraler Punkt ist der, daß die Avantgarde im 20. Jh. die Entwicklungsebenen der Musik wechselt. Schultz wählt hierfür das Beispiel von Strawinskys *Sacre*. Lassen wir den Autor sprechen: *... so wird in „Sacre" denn auch folgerichtig fast alles, was sich die klassisch-romantische Musik erarbeitet hat, erst einmal geopfert: das Atmen von Konsonanz und Dissonanz zugunsten einer freien Dissonanzbehandlung, die eine archaische Musik imaginiert, die das Verhältnis von Konsonanz und Dissonanz noch nicht kannte; geopfert wird auch das sensible Zusammenwirken von Taktmetrik und individuierter rhythmischer Gestalt zugunsten einer harten additiven Rhythmik oder einer motorischen Bewegung; geopfert wird das beseelte Singen der Melodie zugunsten einfacher in sich kreisender melodischer Formeln; geopfert werden die Entwicklungs- und Übergangstechniken des klassischen Formdenkens zugunsten einer Reihung meist flächiger Abschnitte; und mit der Form wird letztlich auch die Zeitdimension, ein verstehbarer Zeitablauf geopfert zugunsten eines früheren Zeitmodus (den einer gedächtnislosen Gegenwart ohne Erwartung einer Zukunft). Denn Strawinskys Taktwechsel und seine unregelmäßigen Akzente sind nicht vorauszufühlen, kommen schockhaft unerwartet; die Musik weckt keine Erwartung für den weiteren Verlauf, keine Perspektive auf die Zukunft, weder im rhythmisch-melodischen Detail, noch im Formverlauf. Kurz: es wird eine vor-ichhafte Musik heraufbeschworen, die es natürlich so vor tausenden von Jahren nicht gegeben hat; ein geniales Bild einer alten Kultur mit den modernen Mitteln des großen Orchesters.*

Daß Schultz den *Sacre* positiv bewertet, ändert nichts an meiner Empfindung, daß beispielsweise die langsamen Partien zwar flächig sind, aber einen durchaus verstehbaren Zeitablauf repräsentieren. Und ob die Rhythmik in Beethovens *Scherzi* nicht ebenso schockhaft auftritt wie im *Sacre*, nur eben mit radikaleren Mitteln, das möchte ich doch in aller Bescheidenheit zu bedenken geben. Ich sehe im *Sacre* ein Werk, das, in anderen Dimensionen und mit anderen Mitteln, durchaus das „Klassische" Maß einhält: es gibt Sätze, die atmen, und dazu stehen im schärfsten Kontrast die brutalen archaischen Teile. Und daß die Harmonik nicht mehr im Spannungsfeld atmet zwischen Konsonanz und Dissonanz, das empfinde ich ganz anders, nur daß die Spannung sich jetzt zwischen scharfer und milder Dissonanz abspielt, die zudem noch so delikat instrumentiert ist (in den weichen Partien), daß sie für mich ohne weiteres nachvollziehbar ist.

Der geduldige Leser merkt: der Widerspruch des Rezensenten ist wach. Aber wenn mir auch nicht alle Schlußfolgerungen des Autors unmittelbar einleuchten: es bleibt dabei, daß dieser Widerspruch das Nachdenken anregt. Die Wege, die Schultz für die Zukunft der Musik vorschlägt, mögen zum Teil schon eingeschlagen sein, zum Teil mögen sie sogar Utopie sein.

Aber hier denkt einer nach über Musik, polemisch und klug. Es ist wohl keine Frage, daß die Avantgarde heute in einer Krise steckt. Und da nutzt ein Buch wie das vorliegende allemal, auch wenn es den einen oder anderen Widerspruch weckt, vielleicht sogar wecken will.

Und ich behaupte: gerade in einer Zeitschrift für Interpreten sollte man dieses Buch empfehlen zur eigenen Meinungsbildung.

In einer Zeit, in der das museale Tun mit alten Instrumenten so im Vordergrund steht, muß man sich auch darauf besinnen, daß die Interpreten mit der Boeing anreisen, um Telemann zu spielen. Und daß sie maßlos irritiert sind, wenn dann der Strom ausfällt oder das Fax streikt.

Erst, wenn wir alle die Mitte gefunden haben zwischen der richtigen Interpretation von Monteverdi und dem Umgang mit unserer eigenen komplexen Zeit, erst dann wird das Musikleben so sein, daß es sich lohnt, dafür alle Kraft und Energie einzusetzen.

Wenn dieses Ziel erreicht ist (daß wir nämlich in Einklang arbeiten zwischen gestern und heute), erst dann werden wir in einem Klima arbeiten können,

das weit über der schicken Abendunterhaltung für die Sucher nach der guten alten Zeit steht. Erst dann werden wir für ein Publikum arbeiten können, das in der Musik eine geistig-philosophische Nahrung sucht und nicht nur die abendliche Entspannung vom Streß. Denn das kann sogar in Sternstunden die Glotze leisten.

Albrecht Gürsching

In der Musikschule. Ein Bilderbuch von Andrea Hoyer, 25 S., Fadenheftung, Format 27,5 x 21,8 cm, Mainz 1998, Schott Musik International, DM 24,80

Die Geschichte dieses Bilderbuches ist schnell erzählt: Paul bekommt von seiner Oma zum Geburtstag einen Gutschein für Musikunterricht. Mit seiner Mutter besucht er nun die Musikschule am Orte. Deren Direktorin nimmt Paul (und den Leser) mit auf eine Besichtigungstour durch die Schule.

Der Text ist, wie bei Bilderbüchern üblich, relativ knapp gehalten. Wortwahl und Satzbau sind im besten Sinne anspruchsvoll und nicht für Leseanfänger gedacht. Ein Erwachsener sollte also mitmachen. Die großformatigen, farbigen Bilder des Buches verstehen sich nicht lediglich als Illustrationen des Textes, sondern erzählen ihre eigenen kleinen Geschichten, dabei lassen sie die unterschiedlichsten Deutungen zu. Außerdem gibt es viele, z. T. witzige Details zu entdecken, und seien es Teddies, Mäuse und mannigfaltiges Getier, die ihren eigenen Beschäftigungen nachgehen.

Kinder im Alter von 4-8 Jahren werden Paul gern auf seinem Weg durch die Musikschule begleiten, von dem Moment an, als er allein die große Eingangstür öffnet und sich mit Hilfe der Direktorin diese neue Welt eröffnet. In der Musikschule geht es freundlich zu. Vieles wird hier akzeptiert: Das Triangel spielende Kind kann ruhig seinen Schnuller dabeihaben. Winfried, der Trompetenschüler, über den sich seine Nachbarn beschweren, kann hier auf dem Dachboden täglich üben. Willi, der zwei Klassenarbeiten schreiben mußte, hat die ganze Woche nicht geübt; auch das ist mal möglich. Die Mitglieder der Rockband sind langhaarige „Freaks". Sie gehören aber genauso selbstverständlich dazu wie die Musikschüler anderer Hautfarbe. Alle sind ernsthaft und trotzdem zwanglos bei der Sache. Nationen- und Generationen übergreifend wird hier friedlich musiziert.

Bei soviel Toleranz und Vielfalt auf der menschlichen Ebene stellt der erwachsene Leser umso überraschter fest, daß die Musikliteratur sich offenbar in Schott-Produkten erschöpft: Auf dem Klavier in der Musikschule steht Fritz Emonts Klavierschule, der Gitarrenschüler spielt aus einem Schott-Heft, im Zimmer der Direktorin stehen verschiedene Schott-Produkte, und selbst in Pauls musikalischem Elternhaus sind lediglich Schott-Noten auszumachen. An den Wänden der Musikschule hängen Poster mit Slogans wie „Wer musiziert nimmt keine Drogen" (hierüber hat die Autorin dieser Zeilen schon anderes gehört), „Musik macht froh!", „Musik läßt uns wachsen!" u.ä. Diese Poster sind dem Buch als kleine Sticker beigefügt (eigentlich eine nette Idee), nun allerdings mit dem Schottschen Signet. Es gibt noch mehr Beispiele dieser Art. Alles in allem ist die Schottsche Eigenwerbung hier zwei Nummern zu penetrant.

In der Musikschule ist ein Bilderbuch, dem man viele kindliche Leser wünschen kann. Es ist in jeder Hinsicht ansprechend aufgemacht. Das Kind erfährt etwas über Musikinstrumente und Musikmachen, als sei dies das Selbstverständlichste auf der Welt, und man kann sich vorstellen, daß es Lust bekommt, es selbst einmal zu versuchen. Mehr kann man von einem Bilderbuch über Musik wirklich nicht erwarten.

Sabine Haase-Moeck

NEUEINGÄNGE

Eberhard Blum: Recordings on CD 1990 - 1996, Kontakt: Eberhard Blum, Fasanenstr. 65, 10719 Berlin

Georg Feder: Haydns Streichquartette. Ein musikalischer Werkführer, Beck'sche Reihe 2203, ISBN 3-406-43303-0

Marius Flothuis: Mozarts Klavierkonzerte. Ein musikalischer Werkführer, Beck'sche Reihe 2201, ISBN 3-406-41874-0

MariusFlothuis: Mozarts Streichquartette. Ein musikalischer Werkführer, Beck'sche Reihe 2204, ISBN 3-406-43306-5

Stefan Morent: Studien zum Einfluß instrumentaler auf vokale Musik im Mittelalter. Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik, Band 6, im Auftrag der Görres-Gesellschaft hrsg. von Hans Joachim Marx und Günther Massenkeil, Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn, ISBN 3-506-70626-8

Fun for Two. Das pfiffige Spielbuch: Music of Birds, Aus fremden Ländern, aus Werken großer Meister, hrsg. von Christa Roelcke für zwei Blockflöten (S[sop]S/SS/SA/AA/AT), Gitarre ad lib., Wilhelmshaven 1997, Heinrichshofen's Verlag, N 2376

Der Inhalt des Buches hält, was der Titel verspricht!

Musizierstücke für viele Gelegenheiten, Internationales, Volkstümliches, Kompositionen alter Meister und klassische „Opernhits" tummeln sich hier beieinander. Die Auswahl der Stücke ist durchaus gelungen.

Kritisch erscheinen mir nur die unterschiedlichen Schwierigkeitsgrade innerhalb dieser Ausgabe. Es drängt sich bei näherer Betrachtung und Erprobung die Frage auf: welcher Schüler ist geeignet für dieses Buch?

Teilweise sind die Stücke sehr leicht, zu leicht und wenig interessant für einen zehnjährigen Schüler, dem das ein oder andere Stück früher schon einmal begegnet ist, andererseits gibt es Schwierigkeiten für die möglicherweise Achtjährigen, für die der eine Teil gut spielbar, der andere aber noch unerreichbar ist. Macht das einen Sinn? **Heida Vissing**

Rodion Shchedrin: Music from afar, für zwei Baßblockflöten, Mainz 1997, Schott Musik International, OFB 183, DM 10,00

Sehr schön entfalten sich die weiten Melodiebögen des ersten Stückes (*Music from afar*), die unterbrochen werden durch kapriziöse sputato-Abschnitte. Das zweite Stück ist ein witziger und virtuoser „Reißer": eine Art Rhythmusstudie, durchsetzt mit vielen „Perkussions"-Klängen. Das kleine Werk des neuerlich sehr beachteten Russen (geschrieben für Markus Zahnhausen) in ungewöhnlicher Besetzung macht Spaß zu spielen, wenn man bereit ist, alle geforderten Finessen gut zu studieren.

Hans-Martin Linde

Nicolao a Kempis: 4 + 4 Symphoniae Sacrae (1647 und 1649), für Violine (Sopranblockflöte/Oboe) und B.c., hrsg. von Richard Erig, CH-Zürich 1997, Pan Musikverlag, Pan 881, DM 37,00

Nicolao a Kempis (ca. 1600-1676), Organist an St. Gudula in Brüssel, veröffentlichte drei Bände *Symphoniae/ Unius, Duorum/ Trium, IV. et V. Instrumentorum/ Adjunctae quatuor 3 instrumentorum/ & duarum vocum*, die 1644, 1647 und 1649 bei Phalèsius in Antwerpen erschienen. Die acht vorliegenden *Symphoniae Sacrae* für ein Melodieinstrument und Basso continuo sind op. 2 und 3 entnommen. Da sie in der Solostimme keine instrumententypischen Spielfiguren enthalten, können sie auf solchen Instrumenten wiedergegeben werden, die dem Stimmumfang (c' - c''') entsprechen. Der Solopart ist figurenreich und ein Musterbeispiel für Auszierungen, teils virtuosen Charakters. In Verbindung mit italienischer Kantabilität sind die *Symphoniae* mit ihrer angedeuteten Viersätzigkeit eine interessante Station auf dem Weg zur barocken Sonate. Die Aussetzung des Basso continuo erscheint durch Imitationen und Überleitungen besonders vielseitig und unterscheidet sich wohltuend von der meist üblichen Praxis. Richard Erig erwähnt im Vorwort der Ausgabe Techniken des 16./17. Jahrhunderts, wie sie auch in Matthesons Großer *General-Bass-Schule* beschrieben werden. **Ilse Hechler**

GOTTFRIED REICHE

24 Quatricina
mit einem Cornett
und drei Trombonen

Leipzig 1696
ed. by Anne-Marie Thiel
Score and parts Sek 385:-

Hedlunds musikförlag

Evertsbergsvägen 17
S 136 67 HANINGE
SWEDEN
tel & fax: +46 8 745 20 08

Musiklädle - Notenversand - Blockflöten

Neureuter Hauptstr. 316, 76149 Karlsruhe - Neureut
Tel. 0721 - 707291 Fax. 0721 - 782357

Nicolas Chédeville: Les Galanteries Amusantes, für zwei gleiche Melodieinstrumente (Querflöte, Oboe, Altblockflöte, Violine), hrsg. von Arthur von Arx, Heft I (Sonaten 1-3), Heft II (Sonaten 4-7), N 3855 und N 3856, CH-Locarno 1997, keine Preisangaben

Noetzel Edition (Ausl. Heinrichshofen's Verlag Wilhelmshaven)

Nicolas Chédeville wurde 1705 als Bruder von Esprit Philippe Chédeville in Sérez/Eure geboren und verstarb am 6.8.1782 in Paris. Verwandt mit der Instrumentenbauerfamilie Hotteterre waren die Brüder Chédeville Musette-Virtuosen und spielten an der Oper sowie in Adelshäusern.

Die Musette, eine *Sackpfeife* kleinen Formats mit zwei Spielpfeifen und veränderbarem Bordun, wurde im 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich zusammen mit der Drehleier zur Begleitung der Schäferspiele der Adelsgesellschaft verwendet. Die vielseitige Verwendbarkeit des Instrumentes in Sonaten, Konzerten und Sinfonien mit Generalbaß ist erstaunlich.

Für den Herzog von Aumont wurden die sieben Sonaten von Nicolas Chédeville im galanten Stil komponiert. In ihnen unternimmt er eine musikalische Reise durch Frankreich, Spanien, Deutschland, die Türkei, China, Italien und Polen.

Mag die Reise in der Phantasie des Komponisten stattgefunden haben, nationale Besonderheiten in der Musik gibt es hier nicht. Macht nichts! Auch finden wir nicht die barocke Sonatenform, sondern mehr eine Sammlung leicht spielbarer, kurzer Charakterstücke, die sicher lohnend sind für den Altblockflötenspieler der unteren Mittelstufe.

Heida Vissing

Agnes Dorwarth: Das große Lalula, nach einem Galgenlied von Christian Morgenstern (1995), für vier Altblockflöten, vier Spielpartituren, Celle 1997, Moeck Verlag, Ed.-Nr. 1574, DM 20,00

Das große Lalula stammt aus einer Sammlung lyrischer Grotesken von Christian Morgenstern, erschienen 1905. Zunächst nicht für die Veröffentlichung bestimmt, doch nach dem großen Erfolg im Berliner Kabarett „Überbrettl" erschienen seine Gedichte 1932 unter dem Titel *Alle Galgenlieder* gemeinsam mit den Sammlungen *Palmström, Palma Kunkel* und *Der Gingganz*.

Die ersten Galgenlieder entstanden 1895 für den Bund der „Galgenbrüder", *der sich auf einem Ausflug nach Werder bei Potsdam, allwo noch heute ein sogenannter Galgenberg gezeigt wird, wie das so die Laune gibt, mit diesem Namen schmücken zu müssen meinte* (Über die Galgenlieder).

Angeregt durch die Idee, Musik, Sprache und Bewegung miteinander zu verbinden, komponierte Agnes Dorwarth *Das große Lalula* für vier Altblockflöten. So entstand aus diesem Lautgedicht eine „vorgeschriebene Choreographie", in der reine instrumentale Passagen, Rezitationen, Gesangseinlagen, Textuntermalungen, Tonmalerei und Improvisationen miteinander korrespondieren und auch die Musikalität der Sprache wiedergeben.

Faszinierend verbindet sich kompositorisches Geschick mit der Einschätzung der Leistungsfähigkeit von jugendlichen Blockflötenspielern, ohne daß dabei die Komposition zu einer methodischen Konstruktion wird. Besonders hervorzuheben sind die detaillierten und dennoch deutlichen und verständlichen Angaben zur technischen und musikalischen Ausführung des Werkes. **Heida Vissing**

Robert Valentine: Six Sonatas and a Chaconne, per 2 Flauti dolce e Basso continuo, hrsg. von Gerhard Braun, Generalbaßaussetzung von Siegfried Petrenz, Stuttgart 1997, Carus Verlag, Carus 11.214/01, DM 53,80

Robert Valentine war zu seinen Lebzeiten bei Musikfreunden und Blockflötisten ebenso beliebt wie im ausgehenden 20. Jahrhundert. Nun liegen - von G. Braun als Neuausgabe bei Carus veröffentlicht - sechs Sonaten und eine Chaconne vor, die schon wegen ihrer Besetzung für 2 Blockflöten in f' und B. c. eine willkommene Bereicherung des authentischen Repertoires darstellen. Mit der Wahl der Tonarten kommt der Komponist auch dem weniger geübten Spieler entgegen: Die Sonaten stehen in C, a, G, d, e und C, die angefügte Chaconne in F. Auf einen langsamen Einleitungssatz folgt stets eine rasche Allemande (oder ein anderer schneller Satz: Allegro, Fuge, Corrente), eine Sarabande (oder ein Adagio bzw. Largo) und ein abschließender Tanzsatz wie Menuett, Gigue oder Gavotte. Vor allem in den langsamen Sätzen verblüfft Valentine durch Abwechslung: reizvolle Modulationen, cantable *ariosi*, effektvolle *portamenti*, Punktierungen nach Art ausgeschriebener *inégalité* etc. Die Passagen der schnelleren Sätze sind durchweg diatonisch, von vereinzelten Akkordbrechungen in der Chaconne abgesehen, und bereiten technisch keine großen Probleme. Die beiden Oberstimmen werden über weite Strecken parallel geführt, Imitationen zu Beginn eines Stücks und dialogisierende Floskeln lockern den Satz auf. Als Besetzungsvorschlag für den Baß nennt der Herausgeber „Violoncello o Violone", was den historischen Gepflogenheiten entspricht und vermutlich bessere Wirkung tut als eine Gambenbegleitung. Da die Baßstimme gut gearbeitet ist und als gleichberechtigter Partner neben den Blockflöten bestehen kann, empfiehlt sich als Experiment auch eine reine Triobesetzung ohne Akkordinstrument. Erfreulicherweise fällt die Generalbaßaussetzung von S. Petrenz so einfach aus, daß der Liebhaber sie vom Blatt spielen kann und der Kenner bei seinen eigenen Inventionen nicht weiter gestört wird ... Wer sich der zunächst unscheinbaren Werke annimmt, wird hinter der vergleichsweise schlichten Faktur, die an D. Purcell, W. Croft oder W. Williams erinnert, eine musikalische Substanz entdecken, deren melodische Eleganz und harmonisches *raffinement* mitunter an Corelli oder Schickhardt erinnert. Große Effekte sind mit den vorliegenden Kompositionen vielleicht nicht zu er-

Colin Jardine
Gneisenaustr. 94, 10961 Berlin
Tel./Fax 030/ 691 6225 oder
030/6904 1060

Berlin-Kreuzberg
U-Bhf Gneisenaustr. (U7)

Ausgesuchte Hersteller

Von Hochschulen Empfohlen

Persönliche Beratung
durch Blockflötisten

Einfach eine bessere Auswahl
an professionellen Blockflöten

zielen. Phantasievolle Interpretation, geschickte Wahl des Tempos, der Artikulation und der Ornamentik vorausgesetzt, werden sie aber ihre Wirkung als kammermusikalische Kabinettstückchen sicher nicht verfehlen. **Karsten Erik Ose**

Spiel und Spaß mit der Blockflöte, die schönsten Volks- und Kinderlieder für Sopranblockflöte, bearbeitet von Hans und Marianne Magolt, Mainz 1997, Schott Musik International, ED 8766-50, DM 24,80

Von Schülern begeistert aufgenommen wurden diese bekannten Volks- und Kinderlieder für eine Sopranblockflöte, denen eine – leider kleiner gedruckte – zweite Stimme unterlegt ist und denen Akkorde für die Gitarre und eine CD zum Mitspielen beigefügt sind. Kindgerecht aufgemacht, klar und groß gedruckt und mit Bildern hübsch illustriert, lädt dieses Buch zum aktiven Musizieren im Einzel- und Gruppenunterricht sowie zu Hause mit den Eltern ein. Besonders erwähnenswert sind auch die abgedruckten Strophentexte, die so häufig nicht mehr zu finden sind und bei Schülern, Eltern und Lehrern in Vergessenheit geraten. Eine Ausgabe aus der Praxis für die Praxis. Prima! **Heida Vissing**

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
SCHWABENSTR. 14
D-87640 EBENHOFEN
TELEFON 0 83 42 / 89 91 11
TELEFAX 0 83 42 / 89 91 22

Philibert de La Vigne: 4 Suiten aus op. 1, für 2 Altblfl. (Querfl., Ob., Vl.), Mainz 1997, Schott Musik International, OFB 178, DM 19,50

Wie Reinhard Matthias Ruf im Vorwort seiner Neuausgabe bemerkt, eignen sich die vier veröffentlichten Suiten von Philibert de La Vigne aus opus 1 (Nr. 1, 2, 5 und 6) für eine Besetzung von zwei beliebigen Diskantinstrumenten. Blockflöten, Traversen, Oboen, Musettes und Vielles sind auf dem Titelblatt des Erstdrucks ausdücklich genannt, Diskantgamben oder Violinen aber ebenso denkbar. Aparte Klangwirkungen dürften außerdem durch verschiedene Kombinationen unterschiedlicher Instrumente entstehen. Über die Bearbeitung der Vorlage verrät Ruf junior wenig, der Vergleich einer beigefügten Faksimile-Seite zeigt jedoch, daß sich die Übertragung im wesentlichen auf die Schlüsselung (französischer Violinschlüssel -g- Schlüssel) bezogen hat. Die typische Terz-Transponierung, um die Stücke auf Blockflöten spielbar zu machen, war im vorliegenden Fall nicht nötig. Höchster Ton der ersten Stimme ist d''', die zweite Stimme geht nicht unter f', was eine Interpretation auf Blockflöten in f oder c ermöglicht. Stilistisch stehen die vier Suiten vergleichbaren Kompositionen von Chédeville, Boismortier und Naudot nahe, sind technisch einfach zu bewältigen, harmonisch schlicht (über C-Dur, c-Moll und G- Dur, g-moll geht kein Satz hinaus) und melodisch eingängig: unbeschwerte, gefällige *musique champêtre*. Die zweite Stimme ist buchstäblich „Unterstimme", meist in Terzen oder Sexten zur Oberstimme geführt, rhythmische Differenzen und Imitationen sind die Ausnahme. Neben Prelude und Allemande begegnen als Suitensätze Musette, Menuet, Gigue, Ariette und Rigaudon - oft zu zweien hintereinander als Paar in Dur und Moll. Fürs öffentliche Konzertieren sind die Stücke nicht geschrieben und auch kaum geeignet. Von Bedeutung ist jedoch ihr pädagogischer Wert; denn als Einstieg in die französische Barockmusik und Anleitung zum angemessenen Umgang mit historischen Artikulationssilben, *inégalité, agréments, flattements* und den rhythmischen Eigenheiten verschiedener Tanzsätze sind sie im Unterricht gut zu gebrauchen. Und ganz bestimmt wird auch der musikalische Amateur - in bester Nachfolge des in seinen Mußestunden auf Flöte oder Musette dilettierenden Aristokraten - an den unbekümmerten Suiten de La Vignes Gefallen finden.

Karsten Erik Ose

Prélude – Cadence – Capriccio. 233 Solostücke und Übungen in allen Tonarten (18./19. Jahrhundert), für Flöte, hrsg. von Nikolaus Delius, Mainz 1996, Schott Musik International, ED 8477, 151 S., DM 48,00

Nannte Hotteterre seine für viele nachfolgende Generationen komponierender Flötisten beispielgebende Sammlung *L'Art de Preluder* (Paris 1719) im Untertitel *une Dissertation instructive*, und verdanken wir fast 200 Jahre später Maximilian Schwedler einen *Katechismus der Flöte und des Flötenspiels* (Leipzig 1897), so verdient das von Nikolaus Delius nach abermals 100 Jahren vorgelegte Florilegium von *233 Solostücken und Übungen in allen Tonarten* den Zusatz *Flötenspielers Stundenbuch*. Aus dem unerschöpflichen Quell von Präludien, Capricen, Kadenzen und anderen Solostücken, wie Fantasien, Variationen und Divertimenti, die im 18. Jahrhundert und weithin auch im 19. Jahrhundert häufig Vortrags- **und** Übungsstücke zugleich waren, mithin unterhaltenden **und** lehrreichen Charakter hatten, hat der Herausgeber Beispiele von 26, teilweise heute kaum noch bekannten Autoren aus 150 Jahren zusammengetragen. Er gewinnt und bietet auf diese Weise einen eindrucksvollen Überblick über die Vielfalt und den Reichtum der Idiomatik des Flötenspiels zu jener Zeit in Mitteleuropa. Die – im besten und umfassendsten Verständnis – *Etüden*-Sammlung ist nicht im engeren Sinne *progressiv* aufgebaut, d. h. mit einer kontinuierlichen Entwicklung des Schwierigkeitsgrades (woran immer der sich mißt) und/oder der Länge der einzelnen Stücke. Sie folgt vielmehr der Idee einer *wohltemperierten Flöte*. Dabei berücksichtigt die Zusammenstellung tatsächlich alle 24 Dur- und Molltonarten, und es ist bemerkenswert, daß gerade die Beispiele für besonders entlegene Tonarten, wie gis- und as-Moll, dis- und es-Moll, aus der Vor-Böhm-Ära stammen (Dôthel [1794!], Gabrielsky und A. B. Fürstenau). Das kluge Vorwort erweist sich als eine in ihrer Knappheit souveräne *Dissertation instructive* über den didaktischen Charakter, die methodische Anlage und den musikalischen Gehalt der Stücke unter historischen Gesichtspunkten wie unter den Anforderungen eines künstlerischen Flötenspiels und Flötenstudiums heute. Ergänzend sei darauf hingewiesen, daß die Sammlung sich auch dazu anbietet, das Auswendigspielen zu üben. Hotteterre erwähnt es bereits im Zusammenhang mit seinen *Préludes*, Gabrielsky hebt es im Titel der französischen Ausgabe seines op. 66 hervor (*94 Préludes propres pour s'exercer à joeur par cœur*), und heute hat es im professionellen Konzert und Wettbewerb auch für Flötisten neue Bedeutung erlangt. Zwei unglückliche Wendestellen (S. 75f., S. 119f.) und ein Zahlendreher bei J. Andersens Geburtsjahr (richtig: 1847) beeinträchtigen den vorzüglichen Gesamteindruck des inhaltsreichen Sammelbandes nicht. Er sei allen wahren Liebhabern der Flöte, ob fortgeschrittener Anfänger oder gestandener Konzertist, als *Vademekum* ans Herz gelegt.

Hartmut Gerhold

Henri Bert: Petite Suite modale, für Flöte und Klavier, A-Paris 1997, A. Leduc, AL 29 059, keine Preisangabe in DM

Der Komponist dieser kleinen Suite (1927 in Avignon geboren) hat einen großen Teil seiner Arbeits- und Schaffenskraft der Musikerziehung gewidmet. Nicht nur weil sie geschmackvoll, fein und übersichtlich komponiert sind, sondern auch weil sie dem Anfänger *griffige* Melodien zu den kleinen Geschichten oder Szenen bieten, seien die fünf Sätze von etwa sechs Minuten Aufführungsdauer für den Unterrichtsgebrauch empfohlen. **Željko Pešek**

BOSWORTH's NEUE BLOCKFLÖTEN-HITS

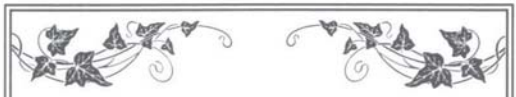
Albrecht Rosenstengel
FOLKLORE FOR FANS
Spielmusiken über internationale Lieder & Tänze für 2 Blockflöten, Klavier (Gitarre) und Schlagwerk
Lob der Schönheit (Schweden)/Russischer Tanz/Blinzle, blinzle, kleiner Stern (England)/Volksweise aus Lateinamerika/ Das Böcklein (Russland)/In der Taverne (Südamerika)
BoE 4396 DM 28,00 kplt.

Wolfgang Gabler
WINNETOU-MELODIEN
Die schönsten Melodien aus den berühmten Karl-May-Filmen bearbeitet für Blockflöten-Ensemble (SSA) und Klavier (Bass, Gitarre ad lib.)
Winnetou-Melodie/Old Surehand-Melodie/Old Shatterhand-Melodie/Grand Canyon-Melodie/Ölprinz-Melodie
BoE 4402 DM 28,00 kplt.

Wolfgang Gabler
LOLLIPOP/OVER IN THE GLORYLAND
Zwei schwungvolle Bearbeitungen für Blockflöten-Quartett (-Gruppen) mit Gitarre ad lib.
BoE 4399 DM 24,00 kplt.

Wolfgang Gabler
EL CONDOR PASA/JOSHUA FIT THE BATTLE OF JERICHO
Zwei attraktive Hits in stilsicheren Bearbeitungen für Blockflöten-Quartett (-Gruppen) mit Gitarre ad lib.
BoE 4400 DM 24,00 kplt.

BOSWORTH EDITION
WIEN – KÖLN – LONDON



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

Joseph Haydn/Johann Peter Salomon: Symphony Quintetto nach der Sinfonie Nr. 94 „Mit dem Paukenschlag", für Flöte, Streichquartett und Klavier ad lib., hrsg. von Christopher Hogwood, Kassel 1997, Bärenreiter Verlag, BA 4632, DM 48,00

Das Christopher Hogwood nicht nur seit vielen Jahren einer der namhaftesten Praktiker im Bereich der Historischen Interpretationspraxis ist, sondern auch ein exzellenter Wissenschaftler, Buchautor und Herausgeber, hat er bereits mehrfach bewiesen. Jüngstes Ergebnis seiner editorischen Bemühungen ist die vorliegende Ausgabe der Haydnschen *Paukenschlag-Sinfonie* für Flöte, Streichquartett und Klavier ad lib. in der Bearbeitung von J. P. Salomon, die nach dem Originalmanuskript des Arrangeurs erstellt wurde.

Salomon, der Haydn nach London geholt hatte, hatte sich die Rechte für seine Bearbeitungen vom Komponisten abtreten lassen. Im Gegensatz zu manchen fehlerhaften Raubdrucken ähnlicher Arrangements dieser überaus beliebten Haydn-Sinfonien besitzt seine Fassung so nicht nur rechtliche Autorisierung, sondern legt auch Zeugnis von engster Vertrautheit mit den Intentionen des Komponisten ab, da Salomon ja als Konzertmeister der Londoner Aufführungen fungierte und seine Partituren mit größtem Sachverstand erstellt hatte.

Die Ausgabe des Quintetts stellt somit nicht nur die Wiederveröffentlichung eines der in England so beliebten Arrangement-Drucke dar, sondern macht ein aufführungspraktisches Dokument erster Güte zugänglich, zumal zahlreiche Ausdrucksanweisungen durchaus von den Haydnschen Angaben abweichen bzw. darüber hinausgehen. (Salomons Bezeichnung dynamischer Spielanweisungen erinnert zuweilen an Geminianis eigenwillige Nomenklatur.) Die Sinfonie in kammermusikalischer Besetzung zu musizieren, dürfte heutigen Musikern ebensoviel Freude bereiten wie denen in Vor-CD-Zeiten.

Die Flötenstimme geht selten über die Funktion einer Orchesterstimme hinaus und wird eher farbgebend als selbständig eingesetzt. Der Klavierpart verdoppelt vorhandene Stimmen und fügt akkordische Ausfüllung in der Art eines Generalbasses hinzu, ist aber durchaus entbehrlich.

Sehr empfehlenswerte Ausgabe!

Michael Schneider

Johann Sebastian Bach: 6 Suiten, BWV 1007-1012, nach den 6 Suiten für Violoncello ohne Baß für Querflöte solo, hrsg. von Jean-Claude Veilhan, Wilhemshaven 1997, Heinrichshofen's Verlag, N 2420, keine Preisangabe

Ein wenig neidisch blicken wir Flötisten auf Bachs großartige Solowerke für Violine oder für Violoncello. Dem Flötisten bleibt dagegen nur die *Partita* in a-Moll, ein vielleicht nach einem Streicherstück eingerichtetes und (vor allem im ersten Satz) nicht gerade flötengerechtes Werk.

Hier nun wurden die *6 Cello-Suiten* als Ganzes für die Querflöte eingerichtet. Eine Grundidee dabei war, die Originaltonarten beizubehalten. Das funktioniert umfangsmäßig im ganzen nicht schlecht. Nur *Suite VI* (für Violoncello piccolo) machte zahlreiche Oktavversetzungen nötig. Die Ausgabe benützt die vorhandenen Abschriften – ein Manuskript Bachs ist bekanntlich nicht existent – in sinnvoller Weise. Es liegt also eine editorisch saubere Ausgabe vor. Zum Vergleich mit dem Original ist man auf entsprechende Ausgaben angewiesen.

Aber geht bei einer solchen Einrichtung nicht doch Wichtiges verloren? Am deutlichsten wird das

natürlich bei den eigentlich doppelgriffgespickten *Sarabanden*. Einige Beispiele: *Suite III*, C-Dur: hier entsteht aufgrund der Akkordauflösungen eine Art Variation des Originals; in der *Gigue* dieser Suite vermißt man den Orgelpunkt schon sehr. *Suite V*, c-Moll: *Allemande* und *Courante* lassen den harmonischen Reichtum der Vorlage kaum ahnen. *Suite VI*, D-Dur: *Sarabande* und *Gavotte II* wirken stark verändert gegenüber dem Original. Ferner sind die *Preludes* flötistisch nicht eben angenehm zu spielen, es sei denn, man nähme dafür ein extremes Atemspar-Tempo. Einzelsätze freilich liegen ausgezeichnet und bleiben auch in dieser Version lohnende Stücke. **Hans-Martin Linde**

Wolfgang Amadeus Mozart: Sonate KV 330 (300h), für Flöte und Gitarre, hrsg. von Frank Spekhorst, DM 25,00

Edward Grieg: Miniaturen, für Flöte und Gitarre, hrsg. von Frank Spekhorst, DM 21,00

Laureus Editions, PF 306, CH-6390 Engelberg

Bearbeitungen von Sonaten großer Klassiker für Flöte und Gitarre nehmen zu, vor allem infolge der berühmten Traeg-Bearbeitung von Mozarts A-Dur-Sonate. Nun muß man konstatieren, daß sich die von Frank Spekhorst ausgewählte C-Dur-Sonate KV 330 ganz besonders gut eignet und darüber hinaus als Ganzes sogar leichter als die A-Dur Sonate ist. Die Ausgabe ist in vieler Hinsicht vorbildlich: preiswert, sauberer Druck, in der Partitur die Originalartikulationen der rechten Hand, in der von Günther Rumpel betreuten Flötenstimme dagegen Artikulationsvorschläge – aber eben Vorschläge – ein klares fundiertes Vorwort. (Der offensichtliche Druckfehler im 3. Satz, Takt 120 – der Doppelschlag muß ein Ton höher sein – schränkt die Qualität dieser Ausgabe in keiner Weise ein.)

Dasselbe gilt eigentlich ebenso für die Grieg-Ausgabe, wobei der Titel *Miniaturen* ja wohl bei Grieg nicht auftaucht. Es handelt sich hier um Bearbeitungen von Stücken unterschiedlicher Provenienz, teils aus den *Lyrischen Stücken*, teils aus den *Nordischen Tänzen* aber z.B. auch der Schlager *Solveighs Lied* aus der 2. Peer-Gynt-Suite. Ganz offensichtlich erfolgte die Auswahl nach bearbeitungspraktischen Gründen. Auch hier ist die Flötenstimme als Vorschlag eingerichtet – und damit auch in den Artikulationen änderbar. Insgesamt schwerer als der Mozart, aber sicher auch dankbar. Einzelnes auch als Zugabestück. **Frank Michael**

Druckfrisch bei Girolamo:

G. Ph. Telemann: Seele, lerne dich erkennen!
Kantate für hohe Stimme, Altblockflöte (Violine) und B.c.
aus „Harmonischer Gottesdienst" (1725)
Ed. Nr. 11.006, DM 28,–

Eine der schönsten Kantaten Telemanns mit Blockflöte!

... und hundertfach bewährt:

F. Müller-Busch: Blue Duets für Sopran- und Altblockflöte
Ed. Nr. 21.001, DM 19,–

G. Valentini / D. M. Dreyer: 2 Sonaten
für Altblockflöte und B.c. (Hrsg.: M. Nitz)
Ed. Nr. 12.009, DM 27,–

Matthew Locke: For Several Friends
Suiten für Sopran- oder Tenorblockflöte und B.c.
Bd. I (Suiten 1 und 2): Ed. Nr. 12.001, DM 28,–
Bd. II (Suiten 3 und 4): Ed. Nr. 12.002, DM 28,–
Bd. III (Suiten 5 und 6): Ed. Nr. 12.003, DM 28,–
Bd. IV (Suiten 7 und 8): Ed. Nr. 12.004, DM 26,–

Girolamo Musikverlag
Franz Müller-Busch
Rüdesheimer Str. 16
D-65197 Wiesbaden
Tel. 06 11/84 30 52
Fax 06 11/84 30 54
oder per E-Mail: muellerbusch@wiesbaden.netsurf.de

Margret Löbner

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

Johann Friedrich Fasch: Concerto in g-Moll, FWV L:g4, für 2 Oboen, Streicher und B. c., hrsg. von Uwe Müller, Regensburg 1998, Edition Molinari, ISMN M-50062-062-4, keine Preisangabe

Die Instrumentalkonzerte und konzertanten Orchestersuiten J. Fr. Faschs sind bislang nur zu einem kleinen Teil in modernen Ausgaben zugänglich. Gerade für Oboisten existieren jedoch in verschiedenen Bibliotheken, vor allem Darmstadt und Dresden, noch zahlreiche Manuskripte dankbarer und lohnender Werke. Die sorgfältige Ausgabe eines Konzerts in g-Moll FWV L:g4 (mal sehen, wie lange diese Numerierung noch gilt: gerade entsteht ein neues Fasch-Werke-Verzeichnis) für 2 Oboen, Streicher und B. c. dürfte höchst willkommen sein!

Fasch hat sich, wie so oft gerade bei *g-Moll* (man denke an sein Konzert für eine Oboe und Streicher in dieser Tonart!) affektstarke Musik einfallen lassen. Die technischen Ansprüche, vor allem im 3. Satz, sind durchaus beachtlich und gehen über diejenigen der Werke für dieselbe Besetzung von Albinoni und Vivaldi eher hinaus. Die mir vorliegende Ausgabe besteht aus Klavierauszug mit Solostimmen nebst Partitur. Es sind aber auch Streicherstimmen erhältlich. Obwohl der Verlag „Edition Molinari" nicht direkt ein Spezialverlag für Alte Musik ist (der Auszug aus dem Verlagsprospekt deutet vor allem auf Oboenliteratur des 18.-20. Jh.s hin), läßt die Edition keinerlei Wünsche offen und bietet einen sauberen und gut gedruckten Notentext.

Michael Schneider

Guy Lacour: Précis pour l'étude des gammes pour hautbois, F-Paris 1997, Gérard Billaudot Editeur, G 6271 B, keine Preisangabe in DM

Mit Tonleiter- und Akkordstudien sollte man beginnen, sobald dem Schüler die Griffe des gesamten Tonumfangs der Oboe bekannt seien, meint Guy Lacour im Vorwort zu seiner *Précis pour L'Étude des Gammes pour Hautbois*, die in der Collection David Walter bei Gérard Billaudot erschien. Mit dieser These hat Guy Lacour recht und unrecht zugleich. Tonleiter- und Akkord-Studien sind schon für Anfänger unentbehrlich, zugegebenerweise in spielerischer Art und ohne zu viel Ernst. Die von Guy Lacour vorgestellten Etüden sind jedoch dem ernsthaften Fortgeschrittenen vorbehalten, und für diesen sind sie gut. Es wurden eine Sammlung von 4 Studien (Tonleiter, Terzenleiter, Tonika- und Dominantsept-Akkord) in jede Dur- und Moll-Tonart transponiert. Es sind zwei Ganztonleiterstudien und zwei zum Thema Chromatik hinzugefügt. Für alle Studien werden Rhythmik- und Artikulationsvarianten wie auch Varianten von Tonwiederholungen innerhalb der Tonreihen angegeben. Darstellungen des Quintenzirkels runden das Bild ab. Ein Bild, daß ich in meinem Studium nicht schwarz auf weiß vor mir hatte. Diese Übungen, erst einmal in einer Tonart beherrscht, müssen in jede Tonart transponiert werden. Die Vorgehensweise, die Übungen auswendig in jede Tonart zu übertragen, hat den Vorteil, daß sich der Schüler nicht an den geschriebenen Noten festhält und sich mehr auf die Griffverbindungen konzentrieren kann. Die Tonfolgen gehen so besser ins Unterbewußtsein ein.

Thomas Heptner

aka-Musikverlag Karlsruhe
Neuerscheinungen 1998/99

Zum 250. Todestag von **Bach, Joh. Bernh.** (1676 – 1749): **Ouvertürensuite D-Dur** **aka 1.025**
bearb. für S, A, T, B, Pke (ad lib.) (ersch. Jan. 99)

Haydn, Joseph (1732 – 1809): **Sinfonie D-Dur** **aka 1.024**
bearbeitet für Blockflötenquartett

Mozart, Leopold (1719 – 1786): **Sinfonie C-Dur** **aka 1.026**
bearbeitet für Blockflötenquartett (erscheint Frühjahr 1999)

Kern, Adolf (1906 – 1976): **Fünf Stücke** **aka 3.724**
für Querflöte und Klavier

Mercadante, Saverio (1795 – 1870): **Cavatina** **aka 2.012**
für Fagott und Klavier; **Erstausgabe**

Bizet, Georges (1838 – 1875): **„Carmen-Potpourri"** **aka 2.013**
bearbeitet für Picc., gr. Flöte, Klar., Fag. (erscheint Januar 1999)

Rodgers, Richard (1902 – 1979): **„My funny Valentine"** und **Sondheim, Stephen** (*1930): **„Send in the Clowns"**
bearbeitet für Bläserquintett **aka 2.011**

Aus unserem Programm

Kern, Adolf (1906 – 1976):
Kleine Suite für Altsaxophon und Klavier **aka 3.721**

Suite D-Dur für Altblockflöte (Querflöte) u. Klavier **aka 3.723**

Trio d-Moll f. Altblockfl. (Querfl.), Violoncello, Klavier **aka 3.731**

Trio c-Moll f. Altblockfl. (Querfl.), Violoncello, Klavier **aka 3.732**

Schubert, Franz (1797 – 1828): **Menuett mit zwei Trios d-Moll**
bearbeitet für Blockflötenquartett **aka 1.022**

Stamitz, Johann (1717 – 1757): **Trio C-Dur op.1,1**
bearbeitet für drei Querflöten oder (A, A, T) **aka 1.023**

Ernst-Barlach-Str. 10 · 76227 Karlsruhe

Johann Sebastian Bach: Triosonate in Es-Dur für Oboe, Oboe da caccia (Violine) und Basso continuo [nach] BWV 525, hrsg. und Continuo-Aussetzung von Kurt Meier, CH-Winterthur 1997, Amadeus Verlag, BP 2250, DM 26,00

Sechs Sonaten oder Trio für zwey Claviere [d.h. Manuale] *mit dem obligaten Pedal. Bach hat sie für seinen ältesten Sohn, Wilh. Friedemann, aufgesetzt,*

welcher sich damit zu dem großen Orgelspieler vorbereiten mußte, der er nachher geworden ist. Man kann von ihrer Schönheit nicht genug sagen. Sie sind in dem reifsten Alter des Verfassers gemacht, und können als das Hauptwerk desselben in dieser Art angesehen werden. Dies schreibt Johann Nikolaus Forkel, der erste Bach-Biograph, 1802 in seiner berühmten Monographie, die in vielem noch aus direkten Mitteilungen der beiden älteren Bach-Söhne, Wilhelm Friedemanns und Carl Philipp Emanuels, schöpft, über Bachs Sammlung von sechs Orgelsonaten BWV 525–530. Was Forkel wahrscheinlich nicht wußte, ist, daß Bach beim „Aufsetzen" der Sonaten in größerem Umfang auf bereits früher geschaffene Kompositionen zurückgegriffen und diese für den neuen Zweck lediglich überarbeitet hat. Vermutlich ist dabei auch das eine oder andere Kammermusikwerk zur Ausführung auf zwei Manualen und Pedal umgestaltet worden.

Da die Orgelsonaten durchweg streng dreistimmig gehalten und ihrer Satzstruktur nach nichts anderes als Triosonaten für zwei konzertierende Instrumente (1. und 2. Manual) und Generalbaß (Pedal) sind, ist die Ausführung in Ensemblebesetzung möglich und naheliegend. Mit entsprechenden (Re[?]-)Transkriptionen hat man denn auch schon früh begonnen: Die älteste derartige Einrichtung findet sich in einer Berliner Handschrift aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die die erste Sonate der Serie, BWV 525, allerdings mit abweichendem Mittelsatz, in einer Bearbeitung für Violine, Violoncello obbligato und Generalbaß enthält (Concerto C-Dur, hrsg. von Diethard Hellmann, Edition Breitkopf Nr. 6466). Im 20. Jahrhundert sind verschiedentlich Druckausgaben für Triobesetzung, teils auch für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo veröffentlicht worden. In jüngerer Zeit hat sich der Amadeus Verlag der Sonaten II, IV und V angenommen und – in gewohnt vorzüglicher Ausstattung – nun auch Nr. I in einer Triosonatenfassung herausgebracht. Über die vom Herausgeber in erster Linie vorgesehene Besetzung mit zwei Oboen unterschiedlicher Stimmlage könnte man streiten: sie wäre, von den Besetzungsgepflogenheiten der Gattung her betrachtet, ziemlich ungewöhnlich; „normaler" und zugleich reizvoller ist sicherlich die Ausführung mit farblich kontrastierenden Instrumenten, etwa in der alternativ vorgesehenen (und durch eine untransponierte Extrastimme ermöglichten) Kombination Oboe + Violine oder bei Verwendung der nur im Vorwort, nicht aber im Titel erwähnten Querflöte (anstelle der Oboe). Doch der Herausgeber will ohnehin keine Rekonstruktion bieten – für eine solche wäre grundsätzlich anders, nämlich bei einer vorausgehenden Fassung in B-Dur anzusetzen gewesen (siehe NBA IV/7, Krit. Bericht, S. 66f.) –, sondern eine reine Transkription. Er behält die Tonart und die Lage der Stimmen unverändert bei und nimmt lediglich aus Umfangsgründen in der zweiten Stimme einige Oktavierungen vor. Den an Details interessierten Leser verärgert das Vorwort allerdings mit unzureichenden Auskünften: „Nur an zwei Stellen im zweiten sowie an einer im dritten Satz waren Oktavversetzungen nötig", heißt es da – aber an welchen Stellen, wird nicht verraten. Beim flüchtigen Vergleich mit der NBA bin ich überdies auf **vier** Stellen gestoßen: Satz II, T. 4–5, 7–10, 23–24; Satz III, T. 16. Da somit doch einiges umgelegt werden mußte, erscheint auch die Bemerkung im Vorwort, die zweite Stimme entspreche „in idealer Weise der Oboe da caccia", nicht recht überzeugend.

Für eine künftige zweite Auflage blieben an einzelnen Stellen des Notentextes Abweichungen von den Bachschen Originallesarten in Betracht zu ziehen: In Satz I, T. 22 müßte die vorletzte Note im Baß doch wohl T. 1 entsprechend eher A als As lauten. In Satz II, T. 20 müßte im Baß die 4. Note (b) nach allen Parallelstellen eine Oktave tiefer stehen (B). Und in Satz III, T. 41 sollte, ebenfalls im Baß, statt der Achtelpause eine Achtelnote es' stehen. Bach hat hier – nicht gerade zimperlich – die Umkehrung des Themas um die erste Note verkürzt, weil der Ton es' außerhalb des gängigen Pedalumfangs (bis d') lag. In der Transkription besteht jedoch kein Grund, die Notlösung beizubehalten.

Klaus Hofmann

Frank Michael: Pygmalion (1996) für Oboe, Bariton-Oboe und Klavier, Helmstedt 1997, Hubert Hoche-Musikverlag, FM 001, keine Preisangabe

Die Idee zu dem Stück ist wirklich bezaubernd und poetisch: wie Pygmalion, der griechische Bildhauer in Ovids *Metamorphose,* seine Statue beleben kann (mit tätiger Beihilfe der Liebesgöttin Aphrodite), so soll und kann der Interpret die vorerst „kristallisierten" Ideen der Komposition mit Atem und Geist beleben.

Da wird man sofort zum Oboen-Pygmalion und haucht dem Stück Leben ein. Und man merkt: das Stück ist nicht unziemlich schwer, aber heikel. Es gibt neue Spieltechniken wie Vierteltöne (gegriffen) und Multiphonics und Glissandi. All das ist jedoch nicht Effekt pur, sondern musikalisch plausibel eingesetzt. Das Stück ist einem Pianisten und einem Oboisten gewidmet, in dieser Reihenfolge. Mir scheint auch der Klavierpart der schwerere zu sein. Jedenfalls aber brauchen beide Interpreten sehr viel Klangempfinden, um das schöne Stück richtig zu spielen.

Im Vorwort findet man folgendes: *die für den langsamen Mittelteil vorgesehene, jedoch sehr selten anzutreffende Bariton-Oboe ... kann durch Oboe ersetzt werden. Die Substanz des Werkes wird dadurch nicht beeinträchtigt.* Da kommt man ins Grübeln. Bariton-Oboe: das nennt man heute eigentlich allgemein Heckelphon. Und das Heckelphon klingt eine Oktave tiefer als die Oboe. Das finde ich nun denn doch eine erhebliche klangliche Beeinträchtigung. Oder sollte Michael die 1979 von Marigaux konstruierte französische „Bariton-Oboe" meinen? Dann wiederum kenne ich keinen Oboisten, der dieses Instrument besitzt und spielt. Hier wäre ich für mehr Klarheit dankbar, denn „Bariton-Oboe" sagt man im allgemeinen nicht.

Aber Begriffe hin und her: Das Stück klingt sehr schön, auch in den Partien, die mit Dur/Moll spielen, denn das sorgt für Mischklang. Wer als Oboist einen festen Klavierpartner hat (eingespielt muß das Duo schon sein, wegen einiger vertrackter Rhythmen wie 3+3+4 Sechzehntel gegen 5 Achtel und ähnlicher Delikatessen) und schon etwas vertraut ist mit den Anfängen der neuen Spieltechniken, der sollte sich dem Stück ruhig nähern: es ist originell, abwechslungsreich und lohnend.

Albrecht Gürsching

Pierre Danican-Philidor: Suite h-Moll, für Oboe (Fl., Vl.) und B. c., hrsg. von Hugo Ruf, Mainz 1997, Schott Musik International, OBB 39, DM 18,00

In den Jahren 1717 und 1718 veröffentlichte der Oboist und Flötist Pierre Danican-Philidor (1681-1731) drei Bände mit insgesamt zwölf Suiten (sechs Duos und sechs Soli mit Basso continuo). Aus dem ersten dieser Bände mit dem Originaltitel: *PREMIER OUEVRE / contenant III.Suittes a II. Flûtes Traversières Seule /Avec III. autres Suittes / Dehsus et Bahse / Pour le Hautbois, Flutes, Violons, etc. / PAR Mr.P.PHILIDOR / Hautbois et Flute Ordinaire de la Chapelle et Chambre du Roy. / PREMIERE EDITION* wurde nun im Schott Verlag die *Suite h-Moll* op. I Nr. 6 neu herausgegeben.

Hugo Ruf hält sich dankenswerterweise strikt an den Pariser Erstdruck und übernimmt die Anweisungen des Komponisten sowohl für Triller, Mordente und Fingervibrato als auch für dynamische Differenzierung (Fort, un peu plus fort) oder Artikulation (Piqué et détaché), so daß der originale musikalische Eindruck ungetrübt bleibt.

Da die Suite für Oboe, Flöte oder Violine geschrieben ist, hat der Spieler jeweils selbst zu entscheiden, wie er die Musik Philidors auf seinem Instrument entsprechend richtig umsetzt. Die Wiederentdeckung dieses musikalischen Kleinods ist eine wirkliche Bereicherung der französischen Barockliteratur vor allem für Oboisten und Traversisten.

In schlichter, großzügiger Melodielinie erhebt sich das galante *Lentement*, dialogisierend von der Baßlinie begleitet. Dem *Rondeau en Gavotte* als zweitem Satz, *Gayment et gracieusement* mit zwei Couplets, folgt eine liedhaft angelegte Sarabande, die wiederum durch weitgespannte Phrasen besticht. Der vierte Suitensatz ist ein kurzes, lebhaftes Rigaudon, das von der abschließenden, weitschwingenden Gigue abgelöst wird.

Die Aussetzung des Generalbasses ist schlicht und dennoch vollgriffig konzipiert, ohne überflüssige Zusätze. Der eigentliche Zweck der Begleitung, harmonische Stütze zu geben, ohne mit der Melodiestimme in Konkurrenz zu treten, darüber hinaus aber rhythmusverstärkend zu wirken und die solistisch korrespondierenden Passagen herauszuarbeiten, ist vollends gelungen. Die *Suite h-Moll* zeigt Pierre Philidor als äußerst genialen Komponisten seiner Zeit; fast unmerklich werden in den langsamen Sätzen italienische Einflüsse verarbeitet, die der Suite insgesamt ihren fortschrittlichen und anmutigen Charakter verleihen.

Adelheid Krause-Pichler

Instrumental Music of the Trecento; A Critical Edition of the Instrumental Repertoire of the Manuscript London, British Library, Add. 29987; edited by Martin van Schaik und Christiane Schima; Utrecht 1997; STIMU - Foundation for Historical Performance Practice, ISBN 90-72786-07-6, keine Preisangabe in DM

Die 15 einstimmigen Tänze des *Instrumental Repertoire of the Manuscript London, British Library, Add. 29987* lassen sich in zwei Kategorien einteilen: Die ersten acht sind umfangreiche, virtuose Tänze (Istanpitte), die eher für ein zuhörendes als ein mittanzendes Publikum gedacht waren. Die übrigen sieben sind kürzer und einfacher. Die Abwesenheit von Taktwechseln gibt ihnen mehr den Charakter von Gebrauchstänzen.

Die von Martin van Schaik und Christiane Schima herausgegebene moderne Edition ist eine runderneuerte Ausgabe des 1967 erschienenen *De dansen van het trecento* von Jan ten Bokum, die sich sowohl an den Interpreten als auch an den Musiktheoretiker wendet. Die Einführung bietet einen Überblick über die in den vergangenen 30 Jahren gewonnenen Erkenntnisse.

Ein Musikwissenschaftler wird jedoch mindestens Christiane Schimas Dissertation von 1995 und das Original zu Rate ziehen wollen. Hierbei wird meist auf das 1965 beim American Institute of Musicology erschienene Faksimile des Londoner Manuskripts zurückgegriffen, das noch stets die Grundlage aller bisherigen Ausgaben und Bearbeitungen bildet.

Es gibt gute Gründe, die 54seitige Neuausgabe zu kaufen: Die erste STIMU Ausgabe ist vergriffen und nicht jeder ist der holländischen Sprache mächtig. Das für die Neuausgabe gewählte Englisch ist leicht verständlich und der Begleittext sehr informativ.

Der moderne Notentext ist übersichtlich gesetzt und nicht wie 1967 handgeschrieben, die originale Seitenaufteilung des Manuskripts ist rechts oben angegeben. Jedem Tanz ist eine Abbildung des Anfangs in der Originalnotation vorangestellt, die Taktstriche sind nur angedeutet und variieren in 2er und 3er Gruppierungen, die Wiederholungszeichen und das *dal segno*-Zeichen wurden der modernen Schreibweise angepaßt. Der kritische Kommentar wurde auf eine minimale Länge gekürzt und bezieht sich fast ausschließlich auf das Original und nicht mehr auf bereits bestehende Ausgaben. All das erleichtert den Vergleich und läßt doch die Möglichkeit für eigene Schlußfolgerungen zu. Ich persönlich hätte es interessant gefunden, die Meinung der Herausgeber zu der Behandlung der Modi und Tonalitäten dieser Musik zu erfahren, denn sie ist in ihrer Art einzigartig. Das Hinzufügen oder Angleichen von Vorzeichen und Verzierungen kann ohne genaue Kenntnis der Regeln schnell zu modern und anachronistisch werden.

Alle Tänze haben dieselbe Schlußphrase, aperto und chiuso genannt, die normalerweise in einer plagalen Beziehung zueinander stehen und den tonalen Rahmen bestimmen. Doch gerade die komplizierteren Istanpitte sind ein Beispiel für einen ständigen Wechsel zwischen modaler Struktur und Teilen, die durch eine sich ändernde Intervallstruktur und neue Zieltöne bestimmt werden. Was das Hinzufügen von Vorzeichen angeht, hält sich die Neuausgabe im Vergleich zu 1967 sehr zurück. In den Quellenangaben jedoch findet sich ein Hinweis auf das theoretische Werk von Marchetto da Padua, der sich darin mit Modi, ihrer tonalen Erweiterung und *musica ficta* auseinandersetzt.

Als ein Beispiel für strittige Passagen sei der Sechunda pars der *Istanpitta Isabella* (Nr. 3, S. 20-22 der STIMU-Neuausgabe) genannt: Wie im ersten Teil wechseln sich hier 2er und 3er Gruppen ab, doch das durchgehende Metrum wird gestört, die Taktanzahl geht nicht auf. 2. Frage: Takt 8-10 stehen im Original eine kleine Terz höher notiert, was ein Schreibfehler oder beabsichtigt sein könnte.

3. Frage: Wann setzt das Ritornell / der Refrain wieder ein? In der 1978 erschienenen Moeck-Ausgabe (*Mittelalterliche Spielmannstänze aus Italien I*, hrsg. von Kelber/Ulsamer, EM 2510) schlägt der Herausgeber einen Einstieg in Takt 9 oder 13 vor (Zählung folgt den Taktzahlen der Moeck-Ausgabe, in der STIMU-Neuausgabe sind es die Takte 10 / 2. Zählzeit und 14). Die STIMU-Neuausgabe nennt dagegen Takt 27 als ersten Takt des Ritornells, denn dorthin weist das als *dal segno*-Zeichen gebrauchte Kreuz in der Handschrift. Leider stimmen nun die Proportionen im Vergleich zu den anderen Teilen nicht mehr, denn der Sechunda Pars ist jetzt zu kurz.

Mit großer Sicherheit läßt sich sagen, daß der Sechunda pars in *Isabella* nicht vollständig erhalten ist und für die fehlenden Takte eine Lösung gefunden werden sollte. Wenn nicht historisch, dann wenigstens musikalisch glaubwürdig.

Diese moderne Ausgabe macht den nahezu unbearbeiteten Notentext zugänglich und gibt durch die ausführlichen Literaturhinweise Anregungen zum Selbststudium. **Ines Müller-Busch**

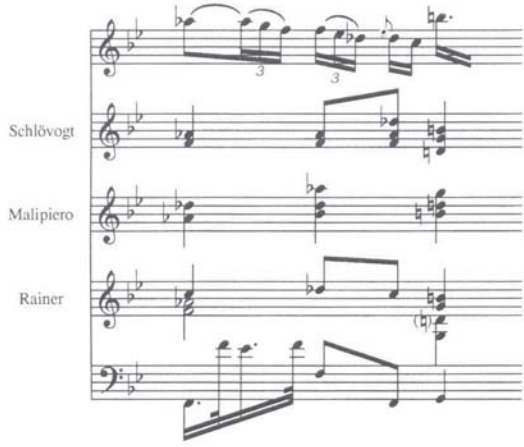
Antonio Vivaldi: Sonate c-Moll für Oboe und B.c., hrsg. von Ingomar Rainer, Wien/München 1997, Doblinger Musikverlag, Reihe Diletto Musicale DM 1230, keine Preisangabe

Eine neue Ausgabe von Vivaldis Oboensonate c-Moll, der einzigen ausdrücklich und ausschließlich diesem Instrument vom Komponisten zugedachten, ist im Wiener Verlag Ludwig Doblinger in seiner Reihe *Diletto Musicale* erschienen. Seit vor nunmehr bald fünfzig Jahren Helmut Schlövogt diese Sonate bei Schott zum erstenmal herausbrachte, gehört dieses singuläre Werk zum festen Repertoirebestand aller Oboisten; die spieltechnischen wie interpretatorisch-expressiven Ansprüche sind gleichermaßen hoch und stellen so den Spieler immer wieder aufs Neue vor inspirierende Herausforderungen. – Im Jahre 1962 kam dann im Rahmen der unter der künstlerischen Leitung des renommierten italienischen Komponisten Gian Francesco Malipiero stehenden Gesamtausgabe des Istituto Italiano Antonio Vivaldi beim Mailänder Verlag Ricordi als Band 375 (!) die Oboensonate in einer Partiturausgabe heraus.

Was unterscheidet nun die neue, von Ingomar Rainer betreute Edition von den früheren? Zunächst fällt auf, daß der Druck der beiden Einzelstimmen identisch ist (Melodie- und Baßpartie in zwei Systemen gedruckt), was nicht nur der Notation der in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden – und nur an diesem Ort! – befindlichen kopistenhandschriftlichen Quelle entspricht, sondern auch den Spielern die kompositorischen Vorgänge klarer vor Augen führt. An Artikulation findet sich nur, was auch in der originalen Vorlage vorhanden ist (darunter auch durchaus Ungewöhnliches wie etwa die langen Bögen in den Takten 40/41 und 43 des zweiten Satzes!). Was die vom Herausgeber reklamierte, dem Original folgende Akzidentiensetzung betrifft (dorisch C, also nur zwei ♭-Vorzeichen), so ist anzumerken, daß dies schon in der Ricordi-Ausgabe beachtet wurde. Rainers Neuausgabe folgt notengetreu der Dresdner Handschrift – so genau, daß daraus sogar ein ganz offenkundiger Schreibfehler übernommen wurde: der vorletzten Note im Baß des 35. Taktes im 2. Satz hatte der Schreiber des Manuskripts versehentlich ein # vorangesetzt.

Rainers neuer Lösungsversuch des Continuoproblems, also des Aussetzens der unbezifferten Baßstimme, kann im großen Ganzen als gelungen bezeichnet werden. In den beiden langsamen Sätzen geht er eigene Wege: beim Eingangssatz fällt die relativ häufige Anwendung dissonanter Vorhaltbildungen auf, im dritten Satz entsteht bisweilen der Eindruck von Unentschlossenheit im Wechsel solcher Vorhaltsdissonanzen mit einfachen diatonischen Akkordsetzungen. Zu fragen wäre auch, ob im 1. Satz der in den Takten 3, 16 und 20 notierte Rhythmus im Baß nicht doch auszuführen ist (Malipiero schlägt dies immerhin bei Takt 16 vor!). Im letzten Viertel im Takt 15 sollte übrigens, wie bei Schlövogt und Malipiero, in der rechten Hand doch die Note c vorhanden sein, da man ohne diese ja auch einen unvollständigen Es-Dur-Akkord heraushören könnte. (Es gibt übrigens einige Wiedergaben dieser Sonate auf Tonträgern, bei denen in der Oboenstimme in eben diesem Takt als letzte Note ein eingestrichenes B erklingt, obwohl das am Anfang gesetzte ♮ doch für den ganzen Takt Geltung hat!).

Von besonderem Interesse ist, wie die Generalbaßaussetzung in Takt 16 den überraschenden Eintritt des neapolitanischen Sextakkords in der Oboe unterstützt, weshalb die unterschiedlichen Realisationen hier wiedergegeben seien:



Während Malipiero bereits zu Taktbeginn den Neapolitaner setzt, bringt ihn Rainer, der zunächst mit f-Moll beginnt, erst auf das zweite Viertel, um ein Achtel später gleich wieder mit Hilfe einer Durchgangsnote nach f-Moll zurückzukehren. Vielleicht am überzeugendsten verfährt Schlövogt, der mit der bloßen Terz die Sache offen läßt, um dann auf das vierte Achtel den Neapolitaner ge-

wissermaßen nachzuholen, wodurch die „Vorausnahme“ in der Oboe ihren eigenen Reiz erhält!

An dritter Stelle des viersätzigen Werkes steht ein Andante in zwei Teilen, deren Wiederholungen üblicherweise mit „willkürlichen Veränderungen“ zu versehen sind. Als „bescheidenen Versuch in dieser Richtung“ will der Herausgeber seine Diminutionsvorschläge verstanden wissen, deren Ausführbarkeit der vorbildlich übersichtliche Druck entgegenkommt. Zu fragen wäre freilich, ob dann nicht auch die im Abstand eines Taktes imitatorisch geführte Continuostimme in ähnlicher Weise verfahren müßte – doch bleibt dies dem stilkundigen Spieler des Baßinstruments überlassen. Jede der drei nun vorliegenden Editionen – Schott, Ricordi, Doblinger – dokumentiert auch den jeweiligen Kenntnisstand historischer Aufführungspraxis, so daß der Vergleich dieser Ausgaben gerade auch in dieser Hinsicht aufschlußreich ist.

Von Vivaldi wissen wir, daß er den größten Teil seiner zahlreichen Solokonzerte für die Schülerinnen des Ospedale della Pietà, eines Waisenhauses in Venedig komponiert hat. Die Oboensonate jedoch schrieb er vermutlich für den Dresdner Oboisten Johann Christian Richter (1689-1744), der ihn wohl auf einer Italienreise kennengelernt hatte. So erklärt es sich auch, daß das Manuskript in der ehemaligen Hofbibliothek des sächsischen Königs aufbewahrt wird. Diese dürfte auch heute noch eine reiche Fundgrube ungehobener Notenschätze sein!

Georg Meerwein

Wolfgang Amadeus Mozart: Serenade in Es, KV 375, Sextettfassung für 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte, BA 5334, DM 35,00 und Oktettfassung für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte, Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe, hrsg. von Daniel N. Leeson und Neal Zaslaw, Kassel 1997, BA 5333, DM 39,90

Bärenreiter Verlag

Eine der wichtigsten Neuerscheinungen der letzten Jahre ist für mich die Veröffentlichung der Urfassung der *Serenade Es-Dur,* KV 375, von Wolfgang Amadeus Mozart.

Der Bärenreiter-Verlag, der die verdienstvolle Aufgabe übernommen hat, der Neuen Mozart-Ausgabe folgend sämtliche Werke Mozarts als Urtextausgabe herauszugeben, löst damit ein Problem. Zahlreiche Editionen in der Vergangenheit wurden durch Herausgeber in hohem Maße entstellt, und ihre Artikulations- und Phrasierungsvorschläge entfernten sich immer weiter vom ursprünglichen Text. Nun haben wir die Serenade in ihrer Urgestalt vorliegen, und es bleibt den Virtuosen überlassen, durch Artikulationen da, wo sie Mozart nicht ausdrücklich vorschreibt, dem Werk auch ihren Stempel aufzudrücken. So kann ich diese Ausgabe nur allen Bläsern wärmstens empfehlen, zeigt sie doch, wie leidenschaftlich Mozart sich der Urfassung, nämlich dem Bläser-Sextett – und nicht etwa der Oktett-Fassung mit später hinzugefügten Oboen – widmete. Während meiner jahrelangen Praxis mit der Oktett- aber auch mit der ursprünglichen Fassung neige ich heute zu der Auffassung, daß die Geschlossenheit der Erstfassung nur in ganz wenigen Fällen von der Oktett-Version erreicht wird. Wie genial Mozart ein eigenständiges Oktett mit Oboen instrumentierte, wird am Beispiel der *Serenade,* KV 388, in c-Moll deutlich. Wenn es überhaupt auf dem Sektor der Bläserkammermusik so etwas wie eine Konkurrenz zum Streichquartett gibt, dann ist es die paarweise Sextettbesetzung mit je 2 Klarinetten, Hörnern und Fagotten, wobei ein Kontrabaß dieser Besetzung im ad-libitum-Einsatz

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

(s. Stadlers Anmerkungen zu diesem Thema) einen guten Dienst tut. Zwei unbedeutende Druckfehler, die in der Partitur nicht vorkommen, sich aber in die Stimmen einschlichen, wird jeder Musiker schnell erkennen und aus eigenem Antrieb verbessern.

Glückwunsch an den Bärenreiter-Verlag für diese vorbildliche Edition! **Dieter Klöcker**

Wolfgang Amadeus Mozart: Orchesterstudien für Fagott, Opern, Band 1, hrsg. von Günter Piesk, Frankfurt 1997, Musikverlag Zimmermann, EM 28640, DM 48,00

Auf über einhundert Seiten sind wichtige Passagen und Soli aus fünf Bühnenwerken Mozarts zusammengefaßt. Dabei sind außer der *Zauberflöte* und der *Hochzeit des Figaro* auch *Die Gärtnerin aus Liebe*, *Die Entführung aus dem Serail* und *Idomeneo* einschließlich der zugehörigen Ballettmusik enthalten. Mit perfekter Sorgfalt hat Prof. Günter Piesk alle relevanten Informationen aus der Partitur aufgeführt und den Notentext mit sinnvollen Hinweisen für die Praxis versehen. Nicht nur Soli werden als solche gekennzeichnet, sondern auch Funktionen wie „führende Mittelstimme" oder „hörbare Stimme im Satz" werden in dieser Ausgabe durch Kürzel kenntlich gemacht. Natürlich findet sich auch eine Auflistung der Stellen, die für die Vorbereitung auf Probespiele erforderlich sind. Ziffern und Taktzahlen erleichtern die Orientierung bei dem Vergleich mit der Originalstimme. Bemerkenswert sind die ausführlichen Hinweise auf andere Stimmen der Partitur bis hin zu vollständigen Auszügen, z. B. der Arie Nr. 11 aus *Idomeneo*. Großzügige Textangaben bringen schon beim Studium die notwendigen Stichworte in den Zusammenhang ein. Neben dem vorliegenden Band befaßt sich eine weitere Ausgabe mit der Opernliteratur, und zwei ebenfalls uneingeschränkt empfehlenswerte Bände enthalten Orchesterstudien aus den sonstigen Werken des Komponisten.

Andreas Schultze-Florey

Giuseppe Verdi: La forza del destino, Ouvertüre bearbeitet von Joachim Linckelmann für Holzbläserquintett, Kassel 1998, Bärenreiter-Verlag, BA 6878, ISMN M-006-60283-7, DM 24,00

Wer den düsteren und von Unrast getriebenen Anfang der Ouvertüre während einer Opernaufführung erlebt hat, weiß, daß „Die Macht des Schicksals" sich mit fünf Blasinstrumenten nur schwer zum Ausdruck bringen läßt. Mit geübter Feder hat sich Joachim Linckelmann dennoch der Bearbeitung angenommen und damit neben seinem Arrangement der Ouvertüre zu *Nabucco* ein weiteres Werk von Verdi für Bläserquintette zugänglich gemacht. Darin mag auch der Nutzen liegen. Der guten alten Tradition der Harmoniemusiken folgend, ist es manchem engagierten Musikliebhaber auch heute noch wichtig, selbst mit den Themen der großen Opernliteratur umzugehen. Also eher geeignet für Studien und die Hausmusik, als für den Konzertsaal. Unter dem Aspekt der Anwendbarkeit für den Unterricht ist die geforderte Piccoloflöte neben der großen Flöte eher unproblematisch. Aber bei der A-Klarinette und einer Notation der Hornstimme in E könnten sich (vermeidbare) Schwierigkeiten ergeben. Neben der Anerkennung für den hervorragenden Notensatz bleibt noch anzumerken, daß die Partitur zur selbstverständlichen Ausstattung einer solchen Ausgabe in einem renommierten Verlag gehören sollte. **Andreas Schultze-Florey**

NEUEINGÄNGE

Alamire VZW, B-Peer

Krähmer, E.: 100 Übungsstücke für den Csakan (recorder), 31tes Werk, Facsimile series for scholars and musicians (Denecker)

Amadeus Verlag, Bernhard Päuler, Winterthur/Schweiz

Bach, C. Ph. E.: Sonate g-Moll Wq 135 (Meier), für Ob. u. B.c., BP 2279

Bach, C. Ph. E.: Triosonate in G-Dur Wq 152 (Zimmermann), für Fl. (Ob., Vl.), Vl. u. B.c, BP 350

Clérambault, L.-N.: Sonata „L'Abondance" (Nitz), für Altblfl. od. Vl. u. B.c., BP 830

Czerny, C.: Premier Grand Trio op. 105 (Schmalfuss), für Vl., Hr. od. Vc. u Klav., BP 2480

Leo, L.: Concerto G-Dur (Berryman), für Fl., 2 Vl. u. B.c., BP 825

Mancini, F.: Concerto in g-Moll (Meylan), für Altblfl. (Fl., Ob.), 2 Vl., Vla. u. B.c., BP 821

Telemann, G. Ph.: Concerto in Es-Dur (Meier), für Ob., Str. u. B.c., P+St BP 849, KA BP 348

Telemann, G. Ph.: 1. Pariser Quartett in G-Dur (Zimmermann), für Fl., Vl., Vla, od. Vc. u. B.c., BP 831

Telemann, G. Ph.: 2. Pariser Quartett in D-Dur (Zimmermann), für Fl., Vl., Vla. od. Vc. u. B.c., BP 832
Telemann, G. Ph.: 3. Pariser Quartett in A-Dur (Zimmermann), für Fl., Vl., Vla. od. Vc. u. B.c., BP 833
Telemann, G. Ph.: 4. Pariser Quartett in g-Moll (Zimmermann), für Fl., Vl., Vla. od. Vc. u. B.c., BP 834
Telemann, G. Ph.: 5. Pariser Quartett in e-Moll (Zimmermann), für Fl., Vl., Vla. od. Vc. u. B.c., BP 835
Telemann, G. Ph.: 6. Pariser Quartett in h-Moll (Zimmermann), für Fl., Vl., Vla. od. Vc. u. B.c., BP 836
Telemann, G. Ph.: 23. Triosonate in A-Dur (Meier), für Fl., Ob. d'amore od. Vl. u. B.c., BP 2217
Telemann, G. Ph.: 81. Triosonate g-Moll (Päuler), für 2 Altblfl. (Querfl) u. B.c., BP 819
Tischhauser, F.: La Passerella, per pianoforte, quattro legni e presentante, BP 1023
Vivaldi, A.: Concerto per Flautino G-Dur, op. 44/11 (Michel), für Flautino (Sopranblfl.), Str. u. B.c., P BP 2221, KA+St. BP 820
Vivaldi, A.: Sonata c-Moll (Meier), für Ob. u. B.c., BP 843

Gérard Billaudot Éditeur, Paris

Bourdin, R.: Pan blessé (Artaud), pour flûte seule
Gariboldi, G.: 20 études chantantes, opus 88 (Artaud), pour flûte

Musikverlag Bornmann, Schönaich

Bornmann, J.: Die Altblockflöte (Grundlagen, Lehrgang, Literatur), Schule für Altblockflöte (barocke Griffweise) in 3 Bänden, Band 1: Ed. Nr. 41, Band 2: Ed. Nr. 42, Band 3: Ed. Nr. 43

Bund Verlag, Frankfurt/Main

Krepp, F./**Oppermann,** R.: Spiel mit uns - auf dem Blockflöten-Karussell, starke Songs und Hits für Kids, ISBN 3-7663-1150-6
Liedergarten, Liederbuch Nr. 12 ISBN 3-7663-1151-4

Cornetto Musikverlag Wolfgang Schäfer, Stuttgart

Boedecker, Ph. F.: Sacra Partitura Straßburg 1651, Sonata - Sopra La Monica, Fagotto solo, Dulzian u. B.c., Corn-10-1-0115

Musikverlag Doblinger, A-Wien

Brixel, E. Brimborium, drei burleske Bagatellen für Klar. in B, 05 329
Einem, G. v.: Seltsame Tänze, für Klar. in B, 05 328
Fortin, V.: Appalachische Sonate, für Altblfl. (Querfl.) & Klav., 05 079
Fortin, V.: Hafer-Quartett, für Sax.-Quartett, 05 473
Seidelmann, A.: Toccata, für 5 Fl., 05 031

Werner Feja Musik- und Buchverlag, Berlin

Brown, D.: Feenstücke, für 3 Fg., FGQ 15
Hofmann, W.: Sonate, für Fg. u. Klav., KMB 29
Sadler, H.: 3 Burlesken, für 4 Fg., FGQ 14
Schall, P.: 15 smaa stykker (15 kleine Stücke), für 4 Fg., FGQ 17

Girolamo Musikverlag, Franz Müller-Busch, Wiesbaden

Telemann, G. Ph.: Seele, lerne dich erkennen! (Müller-Busch), Kantate für hohe St., Altblfl. (Vl.) u. B.c., G 11.006

Wolfgang G. Haas-Musikverlag, Köln

Laburda, J.: Capriccio, für Tromp. (Klar.) u. Piano, HM 239-0
Laburda, J.: Drei Stücke, für 2 Tromp. u. Pos., HM 122-5
Möckl, F.: "... die hüteten des Nachts ihre Herde", für Ob., Klar. in B u. Fg., HM 829-3

Friedrich Hofmeister Musikverlag, Hofheim/Leipzig

Blahetka, L.: Variationen für Flöte und Klavier, op. 39 (Haupt), FH 2496
Diabelli, A.: „Der Freischütz" Oper von Carl Maria von Weber (Ehrhardt), für Sopranblfl. (Czakan) u. Klav., FH 2604
Eben, P.: Miniaturen, für Fl. u. Klav., FH 2611
Krupp, K.: Klingende Reise von Land zu Land, für 2 Klar., FH 2606
Näther, G.: Meditation, für Fl. u. Org., FH 2600
Rossi, I.: Terzetto I (Bartholomäus), per tre fagotti, FH 2511
Waterhouse, G.: Diplo-Diversions, op. 44, für Fg. u. Klav., FH 2578

Hug Musikverlag, CH-Zürich

Rosenheck, A.: Fünf Weltstädte, für Blfl.-Quartett u. Perc. ad lib., GH 11594

Stanciu, S./**Andris,** N.: Syrinx - Schule für Panflöte, GH 11640

KDM Verlag, Berlin

Rauterberg, F.: Blockflötenschule für Sopranblockflöte - Leicht lernen mit Spaß, Bd. 1, Best.-Nr. 20984-193

Robert Lienau Musikverlag (Ausl. Musikverlag Zimmermann, Frankfurt)

Blavet, M.: 6 Sonaten (Schmidt-Laukamp), für 2 Altblfl., Sonaten 1-3 RL 40410, Sonaten 4-6 RL 40420

Kleinknecht, J. F.: 3 Sonaten (Delius), für 2 Fg. (Vc.), RL 40480

Moeck Verlag, Celle

Autenrieth, R. J.: Fünf Kanons, für 2 Blfl. (ST), ZfS 707

Bäß, B.: Desert II, für Sopranblfl., Ob. u. Klav., Ed. Moeck Nr. 1581

Bäß, B.: Kabouters, für Sopranblfl., Vl. u. Klav., Ed. Moeck Nr. 1579

Bäß, B.: Zaunza I, für Blfl.-Quartett, Ed. Moeck Nr. 1580

Laburda, J.: Ferien auf dem Lande, für 4 Blfl. (SSAA), ZfS 708/709

Teschner, H.J.: Die singende Makrele, für 6 Blfl., Ed. Moeck Nr. 2140

Thomas, St.: Inherent Patterns, für 4 Tenorblfl., Ed. Moeck Nr. 1583

Uccellini, M.: Zwei Sonaten (Nitz), für 2 Sopranblfl. (Vl.) u. B.c., Ed. Moeck Nr. 1137

Musikverlag Pan AG, CH-Zürich

Erig, R.: „Jiggeria", Instrumentalmusik in verschiedenen Besetzungen im Ensemble, Heft 6: Irisch-keltische Musik für 3-5 Instr., pan 1106

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

Strauss, J.: Eine Fledermaus-Suite (Schmidt), für Bläserquartett, EE 5246

Suk, J.: Bagatelle, für Fl. od. Vl., Vl. u. Klav., EE 3612

Syrinx -Verlag, Detmold

Orchesterprobespiel-Standardstellen, Band II für Flöte und Piccolo (Müller-Dombois), gesetzt für vierst. Flötenensemble, P + St, Solost.

P.J. Tonger Musikverlag, Köln-Rodenkirchen

Ebert, F.: Divertimento, für drei Flöten, Reihe Stufen B.5, T 2451

Laburda, J.: Elegie, für Blfl. (Fl.), Vc. u. Org., A. 17, T 2504

Pflüger, H. G.: Spuk zu viert, für Blfl.-Quartett, T2450

Rössler, F.-G.: Pastorale ungarica „Pápai pasztorál", für Ob. u. Fg. (Vc.) od. and. Instr., T 2865

Waring, K.: The Labyrinth of Daedalus, für Ob. u. Klav., T 2814

Musikverlag Vogt & Fritz, Schweinfurt

Leistner-Mayer, R.: Drei Bagatellen, für Blfl.-Quartett, V&F 1206

Leistner-Mayer, R.: Tanzstück, für 2 Altblfl. (Conga/Bongo ad lib.), V&F 1194

Pilsl, F.: Drei Epigramme, für 2 Blfl. (F) u. Git., V&F 1099

Schmidt, H.: Cassation per il Dolcimelo, für Alt-, Tenor-, Baß-, Großbaß-Subbaßfl., 4 Sp., V&F 1233

Musikverlag Zimmermann, Frankfurt

Bach, J. S.: Suite c-Moll BWV 997 (Hellmann), für Fl., 2 Vl. u. B.c, ZM 32740

Beethoven, L. v.: Zwölf Variationen op. 66 über „Ein Mädchen oder Weibchen" aus Mozarts *Zauberflöte* (Holle), für Fl. u. Klav., ZM 31370

Berbiguier, A. B. T.: Solo pour Flûte op. 43 Nr. 1 (Eppel), ZM 31900

Besozzi, A./**Tartini,** G.: Sonate G-Dur (Delius), für 4 Fl. u. Baßfl., ZM 32620

Ciardi, C.: Solo Nr. 3 op. 126 (Bignardelli), für Fl. u. Klav., ZM 31600

Debussy, Cl.: Des pas sur la neige (Stöhr), für Flötenensemble, ZM 32380

Der Flötenjoker, Spielstücke und Lieder (Martini), für 1-2 Sopranblfl., ZM 31750

Doppler, F.: L'oiseau des bois - Das Waldvögelein op. 21, Idylle (Eppel), für Fl. u. 4 Hr. od. Klav., Harmonium, ZM 32250

Dubois, Th.: Cavatine (Schmalfuß), für Fl. (Vl./Hr.) u. Klav., ZM 32190

Erdmann-Abele, V./**Grün,** A./**Köhler-Goigofski,** Kl.-D.: Lyrische Fantasien (Michael), für Fl. solo, ZM 32300

Hanselmann, A.: Ragtime, für 2 Fl., ZM 32810

Köhler, E.: Blumenwalzer op. 87 (Eppel), für 2 Fl. u. Klav., ZM 32780

Krommer, F.: Quartett D-Dur op. 93 (Graf), für Fl., Vl., Vla. u. Vc., ZM 32690

Kuhlau, F.: Les Perles ravissantes - Danses des salons (Delius), für Fl. solo, ZM 32420

Lindpaintner, P. J. v.: Variations sur un Thème de Beethoven (Le Trémolo) op. 121 (Richter), für Fl. u. Klav., ZM 32330

Luzuriaga, D.: 3 Duos Fáciles, für 2 Fl. od. Fl. u. Baß-Instr., ZM 32570

Mantel, R.: Dussel-d und Esel-e - Eine Anleitung für das Spiel auf der Kinderflöte, ZM 80282

Matiegka, W.: Serenade (Trio) op. 26 (Eppel/Höh), für Fl., Vla. u. Git., ZM 31440

Mendelssohn Bartholdy, F.: Acht „Lieder ohne Worte" (Seebohm), für Klar. in B u. Klav., ZM 30610

Mendelssohn Bartholdy, F.: Trio d-Moll op. 49 (Michael), für Klav., Fl. u. Vc., ZM 32460

Michael, F.: Nocturnal op. 68, für Fl. u. Git., ZM 32280

Morley, Th.: Vier Trios aus der Renaissancezeit (Seebohm), für 3 Klar. in B, ZM 32680

Moyse, M.: Technical Mastery for the Virtuoso Flutist (Wye/Richter), Faksimilie-Reprint der Originalausgabe, USA 1965, ZM 32490

Mozart, W. A.: „Aer tranquillo e di sereni" Arie des Aminta aus "Il re pastore" KV 208 (Holle), für F. u. Klav., ZM 31360

Mozart, W. A./**Stadler,** A.: Allegro KV 400 (Holle), für 2 Fl., ZM 32210

Mozart, W. A.: Divertimento KV 136 (Michael), für 3 Fl. u. Altfl. in G (Fl.), ZM 31960

Musikalische Edelsteine - Eine Auswahl aus den „Perlen Alter Meister", Bd. 2 (Richter), für Fl. u. Klav., ZM 32540

Pleyel, I.: Zwei Sonaten (Franco), für obl. Cemb. (Klav.) u. Fl., Heft 1: Sonate B-Dur, ZM 31670, Heft 2: Sonate G-Dur, ZM 31690

Popp, W.: Salût à la Russie op. 496-499 (Richter), 4 Charakterstücke für Fl. u. Klav., ZM 32290

Schubert, F.: 3 Sonatinen Op. posth. 137, Heft 3 Sonatine Nr. 3 g-Moll (Hirsch), für Fl. u. Klav., ZM 32550

Telemann, G. Ph.: Concerto (Holle), à 4 Flauti, ZM 32240

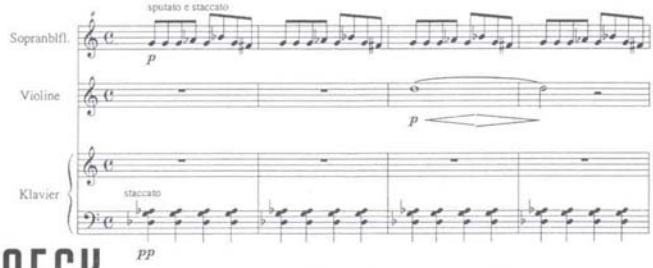
„Z" - Die Zugabe (Schmidt), für 1 Mel.-Instr. (Fl., Ob., Vl.) u. Git., ZM 28680

TONTRÄGER

F. Chauvon, P. Sangiorgio, G. Bartei, A. Danican Philidor, P. Natale, J. M. Hotteterre le Romain, O. di Lasso; Anja Hufnagel (Blockflöten), Amit Tiefenbrunn (Viola da gamba), Ophira Zakai (Laute), Kontaktadresse: A. Hufnagel u. P. Fischer, Motzstr. 19, 10777 Berlin, 1 CD

CDs schießen wie Pilze aus dem Boden, seit ihre Produktion nicht unbedingt mehr an Plattenverträge mit großen *labels* gebunden ist, sondern – bei entsprechenden Finanzmitteln – in Eigenregie erfolgen kann. Doch längst nicht alles, was über Nacht auf den Markt gebracht ist, kann dauerhaft überzeugen, und vieles ist ebenso schnell wieder im Orkus der Vergessenheit verschwunden. Umso erfreulicher die Aufnahme mit Anja Hufnagel, Ophira Zakai und Amit Tiefenbrunn, die in der Tat aufhorchen läßt, so daß den drei Musikern aus Berlin der rasche Kontakt zu einer renommierten Plattenfirma nur gewünscht werden kann! Es erklingen Kompositionen von F. Chauvon, dessen musikalisch ungewöhnlich ergiebige Suiten eine echte *trouvaille* darstellen, von P. Sangiorgio, G. Bartei, A. Danican-Philidor, P. Natale, J. M. Hotteterre und O. di Lasso. Beschlossen wird die CD mit einer anonymen *Fantasia*, Amsterdam 1649. Anja Hufnagel musiziert ausschließlich auf Instrumenten von Guido Klemisch, die nicht nur ihrem eigenen, auf Klangsinnlichkeit und lyrischen Ausdruck zielenden Spiel entgegenkommen, sondern hervorragend dem Klangideal der eingespielten Stücke entsprechen – in der Wahl der Stimmtonhöhe etwa (a' 392 Hz nach Debey). Auch die Zusammenstellung von Blockflöte, Laute und Gambe wirkt nicht allein historisch konsequent, sondern musikalisch überaus überzeugend, da der intendierte Rückzug ins Private auf die intime Qualität der interpretierten Stücke aufmerksam macht und die Blockflöte in ihrer eigentlichen Qualität als *flauto dolce* präsentiert. Der Interpretationsansatz des Trios wirkt nirgends aufgesetzt, immer organisch, gesanglich und ausgesprochen emotional. Feinnervig spüren alle drei selbst nuanciertesten Affektschwankungen nach, suchen nach Überraschungen im an sich simplen Notentext, ohne sich im Detail zu verlieren, scheinen sich den Dialekt ihres Repertoires zueigen gemacht zu haben, um nun als Sprachrohr der

BETTINA BÄSS



MOECK

Kabouters
für Sopranblockflöte, Violine und Klavier
(Partitur und 2 Stimmen)
Edition Moeck Nr. 1579
ISMN M-2006-1579-1 · DM 17,00

MOECK **VERLAG UND MUSIKINSTRUMENTENWERK · CELLE**

Komponisten auftreten und allerlei „Kurzgeschichten in Tönen" erzählen zu können. Mehr als die Artikulation setzt Anja Hufnagel den Atem als Gestaltungsmittel ein, spannt große Linien von berückender Intensität, klanglich weich gezeichnet und belebt von affektsteigernden crescendi oder wiederholtem Zwischenatmen. Tadellos und höchst musikalisch wird ihre Gestaltung getragen und vorangetrieben von Amit Tiefenbrunn, dessen offenes, befreites Spiel über weite Strecken eine überraschende Stringenz und Dynamik entwickelt. Ophira Zakai an der Laute steht eher im Schatten von Blockflöte und Gambe - als unscheinbare Dritte im Bunde, was nicht heißen soll, daß sie in Ausdruck und technischem Vermögen ihren Partnern in etwas nachstände. Eher liegt es in der Natur der Sache, daß die Laute leise Laute produziert und gezwungenermaßen als Begleitinstrument im verborgenen zu blühen hat. Wer genauer hinhört, wird ihre Sensibilität im Umgang mit Klang und Agogik indes kaum überhören! Die vorliegende Einspielung ist vollprofessionell und über kleinliche Kritik erhaben, sie macht jedoch auch auf Gefahren aufmerksam: Selbst das schönste Blockflötenspiel kann, im Übermaß genossen, jenen „Eckel" hervorrufen, vor dem schon Johann Philip Eisel 1738 in seinem *Musicus autodidacticus* gewarnt hat, und mit einlullender Schwelgerei in Wohlklang kann es auf Dauer nicht getan sein. Was der aufgenommenen Musik gut anstehen mag, kann längst nicht auf alle Blockflötenkompositionen der Alten Musik übertragen werden, und es muß sich zeigen, ob Anja Hufnagel die Bandbreite ihrer spieltechnischen und musikalischen Möglichkeiten um das Kecke, Bizarre und Virtuose, wie es etwa der italienische Hochbarock verlangt, wird erweitern können. Man wird sehen und darf auf die nächste CD gespannt sein. **Karsten Erik Ose**

La Spiritata. Blockflötenklänge aus vier Jahrhunderten. Werke von T. Merula, G. P. da Palestrina. T. W. Müller, G. Gabrieli, G. Frescobaldi, F. Geysen, G. M. Trabaci, G. Bassano, R. Hirose, Anonymus; Flautando Köln, Freiburg 1996, Freiburger Musikforum, 79117 Freiburg, 1 CD, Bestell-Nr. AME 3027-2

Der Titel der *Canzon prima* von Giovanni Gabrieli aus der Rauerij-Sammlung von 1608 *La Spiritata* ist das Motto für *Blockflötenklänge aus vier Jahrhunderten*, dargeboten vom Ensemble *Flautando Köln*, das 1990 von Katharina Hess, Susanne Hochscheid, Lucia Mense und Ursula Thelen gegründet wurde. Der *Launigen* entsprechend wird eine Folge von Stücken sehr unterschiedlichen Charakters vorgestellt, vom italienischen Spielmannstanz des 14. Jahrhunderts, über ebenfalls nicht instrumentengebundene Canzonen, Recercar und Diminutionen des 16. und 17. Jahrhunderts, bis zu Charakterstücken und Klangstudien der zeitgenössischen Blockflötenmusik.

Es beginnt virtuos mit Tarquinio Merulas „La Lusignuola" aus *Il primo libro delle canzoni* (1615). Artikulation und klangliche Homogenität sind hervorragend, nur gelegentliche Tempoverzögerungen bzw. -änderungen nicht ganz einsichtig. Die beiden Psalm-Motetten von G. P. da Palestrina, *Super flumina* und *Sicut cervus desiderat* (1581), sind im Achtfuß-Register sehr kantabel gestaltet, so daß sie einen äußersten Kontrast bilden zu *Räume I* von T. W. Müller (*1965), für das Ensemble Flautando komponiert und hier zum erstenmal eingespielt. Über einem rhythmischen Ostinato erscheinen zunächst explosive Klänge. Große Klangräume werden erschlossen, gesteigerte Bewegungsabläufe sind z. T. mit vielen Klappengeräuschen verbunden (Absicht?), auf sehr gut gelungene Er-

weiterungen im dynamischen Bereich folgt ein abrupter Schluß, fast einem Abbruch gleich.

Größerer Gegensatz ist kaum denkbar, als er durch das den beiden Gabrieli-Canzonen (*La Spiritata* um eine Quinte höher als in der Originaltonart) folgende *Recercar quarto* von Girolamo Frescobaldi gebildet wird, das mit seiner strengen Kontrapunktik und der vierfachen Vergrößerung des Solmisationsthemas *mi-re-fa-mi* eine äußerste Verdichtung erfährt, sowohl in der Komposition als auch in der Wiedergabe.

Spannung ganz anderer Art begegnet in *Periferisch-Diagonaal-Concentrisch* von Frans Geysen (*1936). Man weiß kaum, was man mehr bewundern soll – die fast uhrwerkhafte Präzision, die vielfältige Artikulation, dynamische Feinheiten oder die Übereinstimmung der Ausführenden, als wenn ein einziges Instrument mehrstimmig gespielt würde.

Die Spannung wird aufgefangen von der Chromatik der anschließenden *Canzona franzesa settima cromatica* aus dem 1603 erschienenen *Libro primo* des Giovanni Maria Trabaci, in der eine ähnliche Dichte erzeugt wird wie in Frescobaldis *Recercar*. Bei der Wiedergabe von Ciprian de Rores Madrigal *Anchor che co'l partire* mit Auszierungen von Giovanni Bassano (1591) in der Oberstimme steht wieder der kantable Klang im Vordergrund und bildet eine gute Verbindung zum anschließenden „Idyll" von Ryohei Hirose (1976). Die außergewöhnliche Spannweite im dynamischen Bereich und geheimnisvolle Klänge lassen ein stimmungsvolles, duftiges Bild entstehen. Die vielen klanglichen Schattierungen sind ebenso gut gelungen wie die improvisationsartigen Abschnitte über ostinaten Figuren. Diese scheinen fast verwandt mit den Improvisationen, die den abschließenden Saltarello einleiten. Die anonyme italienische Spielmannsweise (um 1400) wird in virtuoser Art vorgestellt, mit Parallelführungen und Bordunen begleitet. Insgesamt eine in jeder Hinsicht vielseitige Darstellung in wunderbarer Übereinstimmung der Ausführenden.

Ilse Hechler

REFLAUTA – Música chilena contemporánea para flautas dulces, Werke von G. Rifo, H. Ramirez, J. Martinez, C. Silva und V. Rondón; V. Rondón (Blockflöte), Santiago/Chile 1995/1996, Chimuchina Records

Im Rahmen einer ERTA-Veranstaltung in Karlsruhe am 25. 9. 1996 stellte der chilenische Blockflötist Victor Rondón seine neue CD mit zeitgenössischer chilenischer Musik für Blockflöten vor. Dabei berichtete er, wie er nach den beiden Blockflöten-Symposien 1990 und 1992 in Karlsruhe noch ganz animiert von allem Gehörten mit einem Koffer voller Neuer Blockflötenmusik wieder in seine Heimat zurückkehrte. Als er dann aber die mitgebrachte Literatur einstudieren wollte, mußte er bald feststellen, daß er bei vielen avantgardistischen Kompositionen die manchmal ziemlich komplizierte Notation nicht verstand und auch niemanden in der Nähe fragen konnte, was da wohl gemeint sei. Eine entsprechende Tradition im Umgang mit solcher Musik, auf die wir in Europa ganz selbstverständlich zurückgreifen können, fehlte vollständig. So blieb nur die Möglichkeit, sich selbst mit allen neuen Klangmöglichkeiten der Blockflöte auseinanderzusetzen, zu improvisieren, Komponisten zu bitten, für dieses Instrument zu schreiben und immer wieder neue Wege auszuprobieren. Ein Ergebnis dieser Arbeit stellt diese CD dar: Ein faszinierendes Kaleidoskop unterschiedlichster Ideen, die eine unglaubliche Freude am Experimentieren und am Instrument zum Ausdruck bringen und von einer Aufbruchstimmung in Sachen Blockflöte zeugen, wie wir sie in Europa kaum mehr erleben.

Besonders auffällig ist die große Bandbreite an unterschiedlichsten Stilrichtungen, die auf dieser CD vereint sind: Von den eher folkloristisch anmutenden Melodien eines „Straßenmusikanten" bis zur minimal music, von avantgardistischen Klängen über freie Improvisationen bis hin zu Blues, Tango und Rumba ist alles geboten. Da sich bisher nur wenige Musiker in Chile mit Neuer Musik beschäftigen und es daher an Mitspielern auf anderen Instrumenten fehlt, sind die Kompositionen dieser CD alle für Blockflöte solo. Vorpräpariertes Tonband, Stimme, verschiedene Nachhalleffekte und Schlagzeug mit ostinaten Rhythmen treten gelegentlich hinzu. Mit einer Ausnahme (12 Minuten) sind alle Werke sehr kurzweilig: Ihre Länge beträgt zwischen 2'30'' und 5'08'' Minuten!

Victor Rondón zeigt sich als versierter Blockflötist, der neben ausgeprägtem Klangsinn auch über alle Schattierungen der modernen Blockflötentechnik bis hin zur Permanentatmung verfügt. Daß er als Komponist ebenfalls einiges zu sagen hat, belegen seine beiden hier eingespielten Werke „Tango" und „Rumba", in denen neben der

genauen Kenntnis des Instruments und seiner spezifischen Klangmöglichkeiten eine große Portion Humor erkennbar wird. **Martin Heidecker**

„agua & vinho" – Brasilianische Musik für Querflöte und Gitarre, Ariane Klann (Querflöte), Werner Kiefaber (Gitarre), Köln 1997 (Kontaktadresse: Ariane Klann, Blumenthalstr. 73, 50668 Köln), 1 CD matric music 971101

Musik aus Brasilien erfreut sich auch hierzulande zunehmender Beliebtheit. Samba und Choro sind die populärsten Ausprägungen der *música popular* des an geographischer Ausdehnung und Bevölkerungszahl größten Landes auf dem amerikanischen Kontinent, und die Tradition der aus unterschiedlichen – vorab iberischen und schwarzafrikanischen – Quellen gespeisten Folklore ist niemals abgebrochen, hat vielmehr immer wieder erneuernde Impulse bekommen (wofür die *Bossa nova* in den 60er Jahren und der *Olodum* in jüngerer Vergangenheit als die am bekanntest gewordenen Erscheinungen einstehen).

Wenn nun Musiker aus Deutschland sich dieser für sie doch eigentlich fremden Tradition zuwenden, so wirft das einige Fragen auf (die sich auch schon bei der Betrachtung der CD des Ensembles „Canto do Rio" aus Hannover, TIBIA 1/98, S. 72ff., gestellt hatten). Es ist ja durchaus möglich, in ein anderes Gewand zu schlüpfen; kann aber eine Identifikation mit dem Fremden wirklich stattfinden? Vergleichbar mit der heutzutage fast unbegrenzten Mobilität der Gesellschaft: man kann sich fremden Ländern und Völkern nähern mit Hilfe gut recherchierter Berichte in Presse und Fernsehen, man kann sich selbst auf Reisen in die entferntesten Gegenden und Winkel der Erde begeben – ob es jedoch gelingt, andere Kulturen wahrhaft zu verstehen, bleibt eine Frage.

Doch immerhin ist die Beschäftigung mit anderen Traditionen auch ein Versuch zur Völkerverständigung – und schon deshalb in unserer Zeit zunehmender nationalistischer Tendenzen, die gerade das Fremde ausgrenzen wollen, begrüßens- und anerkennenswert!

Der deutsche Gitarrist Werner Kiefaber, der nach eigener Aussage stets den Grenzbereich zwischen klassischer Musik und Jazz aufgesucht und ausgelotet hat, ist folgerichtig auch bald mit lateinamerikanischer Folklore und insbesondere eben mit der *música popular brasileira* in Berührung gekommen; Meisterkurse u. a. bei dem Kubaner *Leo Brouwer* sowie intensive Zusammenarbeit mit Künstlern aus Lateinamerika haben sich in seinem einfühlsamen Spiel niedergeschlagen, dem das richtige Gespür für die Feinheiten der Tongebung, das echte „feeling" für die Eigenheiten des „brasilianischen" Rhythmus' in jeder Phase anzumerken ist. Von ihm gehen denn auch die entscheidenden interpretatorischen und spielerischen Impulse dieser Aufnahme aus. Etwas schwerer tut sich da schon die Flötistin Ariane Klann (die ebenso wie Kiefaber ihre Ausbildung an der Robert-Schumann-Hochschule in Düsseldorf absolviert hat): Ihr sind doch bei allem ehrlichen Bemühen deutlich Grenzen in Phrasierung und Technik gesetzt. Die Aufnahme enthält Titel von *Baden Powell, Zequinha de Abreu, Egberto Gismondi, Tony Jobim* und anderen, weniger bekannten brasilianischen Musikern, meist Bearbeitungen von Kompositionen für Gitarre oder Klavier, aber auch drei originale Stücke aus der Sammlung „Musique populaires brésiliennes, pour flûte et guitarre" von *Celso Machado* sowie einen Chorinho des Franzosen *Pierre Lerich*.

Alles in allem eine angenehme, im besten Sinne unterhaltende Musik, locker und sympathisch dargeboten. Den Beschluß bilden drei Eigenkompositionen des Gitarristen Kiefaber, von denen zwei Titel programmatisch für die ganze Aufnahme stehen könnten: *Sunday Morning* und *Journey to Brazil*. **Georg Meerwein**

„Affetuoso". Werke von T. Merula, A. Beradi, G. Frescobaldi, B. Marini, A. Vivaldi, A. Corelli; Il Dolcimelo Köln, Katja Beisch (Blockflöte), Alexander Puliaev (Cembalo), Doris Runge (Barockcello), Köln 1997, Kontaktadresse: „Il Dolcimelo Köln", Aquinostr. 2, 50670 Köln, 1 CD 7 13553 03012 6

Was bislang nur als Minidisc zu Demo-Zwecken vorlag, ist nun in erweiterter Form als erste Einspielung des Ensembles *Il dolcimelo Köln* zu haben. Aufgenommen sind Werke von Merula, Beradi, Frescobaldi, Marini, Vivaldi und Corelli. Wie der Untertitel der Produktion verrät, handelt es sich ausschließlich um *Italienische Violinmusik in der Bearbeitung für Blockflöte*. Über Sinn und Unsinn von Adaptionen nicht authentischer Blockflötenmusik ist viel debattiert worden, erinnert sei an die Kontroverse zwischen David Lasocki und Bart Kuijken anläßlich des *International Recorder Sym-*

posiums in Utrecht 1993. An dieser Stelle in die Auseinandersetzung um Authentizität und künstlerische Individualität einzusteigen, ist nicht angezeigt. Immerhin stellt sich die Frage nach der Legitimation des vorliegenden Plattenprojektes, was gewissermaßen repräsentativ ist für den generellen Hang der nachfolgenden Blockflötengeneration zur Bearbeitung – und das, obwohl der Fundus originaler Kompositionen lange nicht erschöpft ist …

Die Aufmachung der CD ist vorbildlich, das *booklet* musikologisch fundiert, Informationsmaterial zu Instrumenten, Stimmungen etc. lückenlos und die Aufnahmetechnik ordentlich. Angenehm fällt vor allem die Bescheidenheit der drei knapp gehaltenen Künstlerbiographien auf. Katja Beisch, Doris Runge und Alexander Puliaev sind gut aufeinander eingespielt, exakt im Miteinander und kongruent in ihren spontanen, eher extrovertierten Interpretationen, die dem Gestus der italienischen Musik des 17./18. Jahrhunderts durchaus gerecht werden. Spontaneität und Temperament müssen dabei keineswegs mit Kontrollverlust einhergehen: Selbst dramatisch theatralische Ausbrüche wirken kultiviert, beeindrucken den Hörer, ohne ihn zu *frappieren*. Tendenziell wird auf schillernde Effekte, die vordergründig verblüffen, aber allzu schnell verpuffen, verzichtet – zugunsten des im Titel der CD zum Motto erklärten *Affetuoso*: Mehr Affekt als Effekt. K. Beisch musiziert virtuos, verfügt selbst in schnellsten Passagen über eine präzise Artikulation – ohne Klangverlust! – und versteht in ruhigen Momenten, größere Bögen zu spielen und Spannung aufzubauen. Das Continuoteam unterstützt sie nach Kräften: D. Runge kultiviert vor allem in den *Cantilenen* einen einnehmend sonoren Celloklang, spielt dicht am Ton, was im *Adagio* willkommen ist, im *Allegro* jedoch mitunter zu orchestral wirkt und der nötigen Leichtfüßigkeit des *accompagnement* im Wege steht. A. Puliaev begleitet routiniert, könnte sich aber öfter zu rauschenden Kaskaden, Arpeggien und Accaciaturen hinreißen lassen, wie sie nach jüngeren Erkenntnissen (J. Christensen) für die Musik des italienischen Hochbarock stiltypisch wären. Generell macht die vorliegende Einspielung auf das allgemeine Problem der jüngeren Alte-Musik-Generation im Umgang mit Stil und Authentizität aufmerksam. Gemessen am historischen Befund kommt die Ornamentik zu kurz, wirken einzelne *rubati* oder schwere Auftakte unmotiviert, scheint die Wahl der Sopranblockflöte in c'' als Soloinstrument problematisch. Ein differenzierter Umgang

NEUE MUSIK
für Flöte

Lyrische Fantasien (F. Michael)
Veit Erdmann-Abele: Lyrical
Andreas Grün: Capriccio über mi-chae-la
Klaus-Dieter Köhler-Goigofski: Fantasie
ZM 32300 *DM 22,–*

Friedgund Göttsche-Niessner
Walpurgis
Fantasie für Altflöte in G (oder große Flöte in C)
ZM 33050 *DM **

Kindertrios für 3 Flöten
Heft 1: Eine kleine Tiersuite
6 leichte Spielstücke mit neuen Spieltechniken
ZM 32360 *DM 12,–*
Heft 2: Musikalische Kurzgeschichten
6 Stücke mit neuen Spieltechniken
ZM 32370 *DM 18,–*

Alexander Hanselmann
Ragtimes für 2 Flöten
ZM 32810 *DM 12,–*

Diego Luzuriaga
3 Duos fáciles für 2 Flöten
ZM 32570 *DM 18,–*

Frank Michael
Due Canzoni op. 65,1 für Flöte, Altflöte, Baßflöte und Subbaßflöte
ZM 22510 *DM 32,–*

Tre Capricci op. 65,2 für Baßflöte (Flöte), Flöte und Piccolo (Solobesetzung) oder für Flöte, Piccolo und (Baß-)Flöte (Triobesetzung)
ZM 22520 *DM 24,–*

Una Cavatina op. 65,3 für Flöte (Subbaßflöte, Baßflöte, Altflöte in G)
ZM 22530 *DM 16,–*

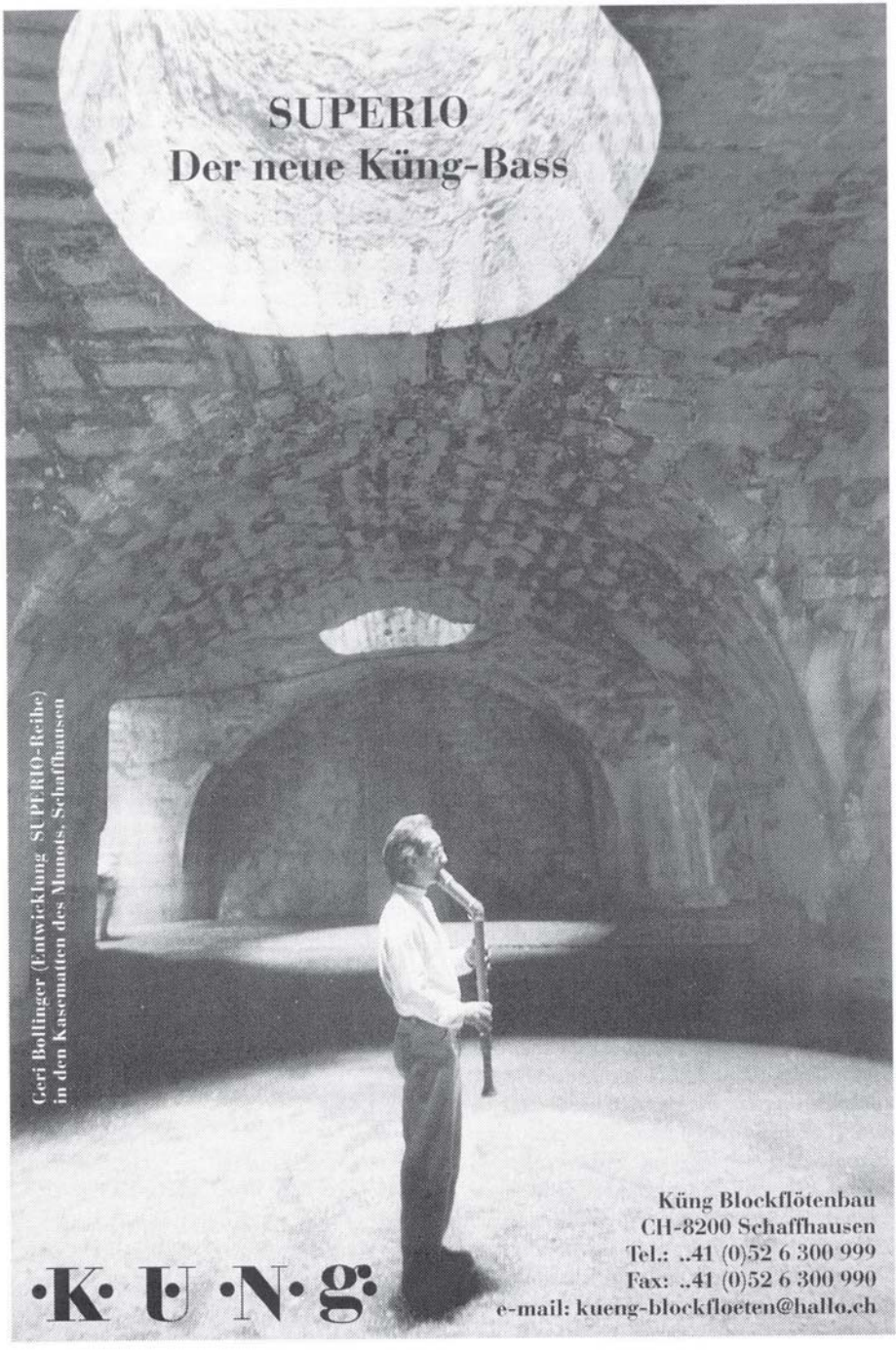
Wil Offermans
Jungle Dance for bottles and flutes (12 bis 50 Spieler)
ZM 31430 *DM 28,50*

Kotekan für 8 Flötisten
ZM 32590 *DM 28,–*

Fordern Sie den vollständigen Katalog an:

Musikverlag ZIMMERMANN · Strubbergstraße 80 · D-60489 Frankfurt am Main
Tel. (+49 69) 97 82 86-6 · Fax (+49 69) 97 82 86-79

ZIMMERMANN·FRANKFURT


SUPERIO
Der neue Küng-Bass
Geri Bollinger (Entwicklung SUPERIO-Reihe)
in den Kasematten des Munots, Schaffhausen
Küng Blockflötenbau
CH-8200 Schaffhausen
Tel.: ..41 (0)52 6 300 999
Fax: ..41 (0)52 6 300 990
e-mail: kueng-blockfloeten@hallo.ch
·K· U ·N· g·

mit historischen Tempi, Tanzsatzcharakteren, Artikulationssilben, Fingervibrati etc. hätte noch mehr Farbe und Charakter in die Aufnahme bringen können, der streckenweise die Interpretationsideen auszugehen drohen. Für mehr Abwechslung hätten sicher auch Wechsel in der Besetzung gesorgt: Auf ein Solo von Cembalo oder Cello wartet der Hörer eine Stunde lang vergeblich! Was ihm stattdessen geboten wird, stimmt zwar oft, aber nicht immer versöhnlich: In den hohen Lagen, respektive in langsamen Sätzen, kommt die Blockflöte schnell an ihre Grenzen, und man sehnt sich die (originale) Violine herbei, und in den Tutti-Passagen von Vivaldis Concerti aus *L'Estro armonico* wird allzu deutlich, daß ein Trio mit Blockflöte eben kein Orchester ersetzen kann! Für *Il dolcimelo Köln* trotzdem ein gelungener Start, der klar macht, was schon drin ist, und was noch kommen kann.

Karsten Erik Ose

NEUEINGÄNGE

Carl Philip Emanuel Bach: 5 sonate per cembalo obligato e flauto, Kristian Nyquist (cembalo), Jean-Michel Tanguy (flute), Pavane Records Brussels (Vertr.: disco-center classic, Kassel), 1 CD, Best.-Nr. PAV 50 73 77

Bibliotheca Cygneana, Musik aus den Quellen der Zwickauer Ratsschulbibliothek, CD-Reihe Sächsische Musiklandschaften im 16ten und 17ten Jahrhundert, Teil 4, Werke von Schein, Kropstein, Sachs, Schalreuter, Stoltzer, Michael, Köler, Löhner, Klemm, Schütz, Höffler, Heiland, Vokalsolisten, Ensemble „Alte Musik Dresden", Leitung: Norbert Schuster, Raumklang Musikproduktion, Leipzig, 1 CD, Best.-Nr. RK 9801

Diogeno Bigaglia: VII Sonate per flauto dolce e basso continuo, I Fiori Musicali: Maria Giovanna Fiorentino (flauto dolce), Paolo Tognon (fagotto), Irena Pahor (viola da gamba), Roberto Lorrggian (clavicembalo), Tactus, Italy (Vertr. disco-center classic, Kassel), 1 CD, Best.-Nr. TAC 670201

Hildegard von Bingen und **Birgitta von Schweden,** aus der »Symphonia harmoniæ cælestium revelationum« der Hildegard von Bingen und den »Cantus sororum« der Brigitta von Schweden, Les Flamboyants: Miriam Andersén (Gesang, Zimbeln), Kelly Landerkin, Marilia Vargas (Gesang), Susanne Ansorg (Fidel), Michael Form (Blockflöten), Raumklang Musikproduktion, Leipzig, 1 CD, Best.-Nr. RK 9802

Margret Löbner

Fachhandlung für Blockflöten
Noten & CD's

In meiner Fachhandlung können Sie die Blockflöten aller führenden Hersteller vergleichen.

Meine Auswahl reicht von der Schulflöte bis zum handgefertigten Soloinstrument. Von der Garklein bis zum Subbaß. Sonderanfertigungen werden nach Originalen aus Museen hergestellt.

In meiner neuen Abteilung für CD's und Noten werden Sie von Profi-Musikern beraten.

Kommen Sie einfach vorbei oder rufen Sie mich an.

Katalog kostenlos.

Di.-Fr. 9-13 Uhr u. 15-18 Uhr
Sa. 9-13 Uhr

Margret Löbner
Osterdeich 59a, 28203 Bremen
Tel. 0421 / 70 28 52
Fax 0421 / 70 23 37

Cantio Triplex, Werke von Dufay, Sophronios, Andreas von Kreta, Russ. Anonymus, »ensemble diferencias«: Elsa Frank, Helma Franssen, Urs Haengli, Conrad Steinmann (Blockflöten), Appassionato AG, Basel/Schweiz, 1 CD, Best.-Nr. CDX 79610

Capricci armonici, Musica da Chiesa e da Camera per tromba, soprano e basso continuo, Werke von Gabrielli, Händel, Scarlatti, Viviani, Guy Touvron (tromba), Marie Rigaud (soprano), Catherine Ramona (cello), Isabelle Ramona (cembalo), Liga Digital, F-Vichy (Vertr.: disco-center classic, Kassel), 1 CD, Best.-Nr. LIG 010 5045 97

Pierre Danican Philidor: Suites for Flute & b.c., Hans Olav Gorset (traverso), Rolf Lislevand (theorbe and baroque guitar), Paolo Pandolfo (viola da gamba), Simax classic, Norway (Vertr. disco-center classic, Kassel), 1 CD, Best.-Nr. SIM 501129

Anton Diabelli: Œuvres pour Flûte et Guitare, Gaia Scabbia (flauto), Bruno Giuffredi (chitarra), Agora Musica (Vertr.: disco-center classic, Kassel), 1 CD, Best.-Nr. AGO 500 068

Fluit Douceur. Recorder music from the 20th century, Werke von Hindemith, Genzmer, Poulenc, Auric, Ibert, Leigh, Kubick, Staeps, Britten, Poser, Henning, Boehmer, Tal, Kees Otten, Marina Klunder, Gini Tamboer und Ensemble, BVHaast, Amsterdam, 1 CD, Best.-Nr. BVHaast CD 9804

Martin Fröst plays concertos dedicated to Benny Goodman, Werke von Copland, Hindemith, Arnold, Martin Fröst (clarinet), Malmö Symphony Orchestra, Lan Shui (conductor), Grammofon AB BIS, Djursholm (Vertr. disco-center classic, Kassel), Best.-Nr. BIS 500893

Incontri Musicali - Ein Kind geborn zu Bethlehem, Werke von M. Praetorius, Steenwick, Walter, Lutoslawski, Lasso, Obrecht, J. S. Bach, Scheidt, Constantin, Stockmeier, Scarlatti u. a., Angela Eling, Eva Morsbach, Nadja Schubert (Blockflöten), Martin Burkhardt (Barockcello), Willi Kronenberg (Cembalo), Kontakt: Nadja Schubert, Odenwaldstr. 75, 51105 Köln, 1 CD

Japan Flute 1997, works by Yoritsune Matsudaira, Yoriaki Matsudaira, Shimazu, Shinohara, Takemitsu, Hosokawa, Eberhard Blum (flute, alto flute, bass flute), Hat Hut Records Ltd., CH-4106 Therwil, 1 CD, Best.-Nr. hat[now]ART 106

Joie de Vivre, woodwind trios by Mozart and other 18th century composers, Trio Divertimento: Katrine Kielland-Brandt (Flute), Jeppe Tom-Petersen (Clarinet), Peter Andersen (Bassoon), Paula Records, DK-Trige (Vertr.: disco-center classic, Kassel, 1 CD, Best.-Nr. PAU 500 107

Lusatia Superior, Musik im Oberlausitzer Sechsstädtebund, CD-Reihe Sächsische Musiklandschaften im XVI. und XVII. Jahrhundert Teil 2, Musik aus Kamenz, Bautzen, Löbau, Zittau, Görlitz und Lauban, Ensemble „Alte Musik Dresden", Bläser Collegium Leipzig, Orgel und musikalische Leitung: Ludger Rémy, Raumklang Musikproduktion, Leipzig, 1 CD, Best.-Nr. RK 9602

Mozart / Touvron, Werke von Leopold Mozart und Wolfgang Amadeus Mozart, Guy Touvron (Trompete), Prague Chamber Orchestra, Ligia Digital, Vichy (Vertr.: disco-center classic, Kassel), 1 CD, Best.-Nr. LIG 010 5057 97

Musik am Hofe derer von Bünau, CD-Reihe Sächsische Musiklandschaften im XVI. und XVII. Jahrhundert Teil 1, Vokalsolisten, Bläser-Collegium Leipzig, Ensemble "Alte Musik Dresden", Orgel, Gesamtleitung: Ludger Rémy, Raumklang Musikproduktion, Leipzig, 1 CD, Best.-Nr. RK 9403

Astor Piazzolla, Werke von Piazzolla und Gismonti, Mario Marzi (Saxophon), Paolo Zannini (Klavier), Agorá Musica, Italy (Vertr. disco-center classic, Kassel), 1 CD, Best.-Nr. AGO 500 141

Salve festa dies, Musik der Reformationszeit, Bläser Collegium Leipzig: Arno Paduch, Rebecca Reese (Zink), Sebastian Krause, Robert Clemen, Fernando Günther (Barockposaune), Heidrun Clemen (Truhenorgel), Gäste: Michael Schaffrath (Tenor), Ian Harrison (Schalmei, Pommer), Michael Metzler (Rührtrommel, Schellentrommel), Raumklang Musikproduktion, Leipzig, 1 CD, Best.-Nr. RK 9501

Satie-Xophone, Werke von Debussy, Satie, Ravel, Nándor Götz (saxophone, clarinet), Balázs Szokolay (piano), Hungaroton Classic Ltd. (Vertr. disco-center classic, Kassel), Best-Nr. HUN 531763

Alessandro Scarlatti, Cantate e Sonate, Ensemble Fête Rustique: Giorgio Matteoli (flauto dolce solo e direzione), Enrica Mari (soprano), Maria Letizia Pizzato e Gianluca Carnio (flauto II e III), Silvia Colli (violino barocco), Andrea Fossà (violoncello barocco), Marco Pesci (arciliuto e chitarra barocco), Walter Mammarella (clavicembalo), Agora

Musica (Vertr.: disco-center classic, Kassel), 1 CD, Best.-Nr. AGO 500 071

Nadja Schubert - changing, Werke von Heuss, Sasse, Delbrouck, Petrucciani, Nadja Schubert (Blockflöte), Kontakt: Nadja Schubert, Odenwaldstr. 75, 51105 Köln, 1 CD

Nadja Schubert/Sascha Delbrouck - recorder & bass, Werke von Delbrouck, Schubert, Young/van Alstyne, Mercer/Prevert/Kosma, Nadja Schubert (Blockflöte, Sascha Delbrouck (Baß), Kontakt: mr.d. music, Odenwaldstr. 75, 51105 Köln, 1 CD, Best.-Nr. MDM 0973

Philipp Tenta: Jüdisches & Chinesisches - Neue Musik für Blockflöte, Sibylle Breuer, Brigitte Burtschell-Tenta, Doris Lechner, Christoph Pichler, Philipp Tenta (Blockflöten), Li Yan-Pin, Michèl Keller (Sprecher), Extraplatte Musikproduktion und Verlag, A-1094 Wien, 1 CD, Best.-Nr. EX 353-2

without compression, Neue Musik für Blockflöte, Werke von Riehm, Marbe, Vieru, Dinescu, Kröll, Thomas, Goldstein, Trio Diritto: Jeremias Schwarzer, Martin Hublow, Ines Rasbach (Blockflöten), CYBELE, Am Maiblümchen 24, 40699 Erkrath, Best.-Nr. CYBELE 260.501

Neu bei ARCADIAN PRESS

BEARBEITUNGEN FÜR BLOCKFLÖTEN

Thos A. Arne, SONATA V für Alt-Bfl. und Gitarre; Nr.5 von *Acht Cembalo-Übungen* — **AP 090** **DM 18,00 kplt.**

Johannes Brahms, ZWEI LIEDER für SSATBB — **AP 088** **DM 18,00 kplt.**
1. Von alten Liebesliedern, op.62/2;
2. All mein Herzgedanken, op. 62/5

Johannes Brahms, SIEBEN LIEDER für SATB — **AP 089** **DM 18,00 kplt.**
1. Dem dunklen Schoß der heiligen Erde;
2. Der englische Gruß; 3. Die Wollust in den Maien;
4. Wach auf; 5. Waldesnacht; 6. O süßer Mai, 7. Von edler Art

CHANUKAH MEMORIES für SATB — **AP 084**
CHANUKAH DELIGHTS für Sino(S)ATB — **AP 085**
Zwei Medleys von Chanukah-Liedern — je **DM 18,00 kplt**

Arcangelo Corelli/Girolamo Frescobaldi, KLEINE SUITE für ATTB-Bfl.-Quart. — **AP091** **DM 18,00 kplt.**

Victor Herbert, SPIELZEUG-MARSCH für SATB — **AP 093** **DM 18,00 kplt.**

Victor Herbert, ZIGEUNER – MEDLEY aus „The Fortune-Teller" Sino(S)ATB — **AP 083** **DM 18,00 kplt.**

Jacques Offenbach, PARISER LEBEN für S(+Sino/A)A(+S/T)TB — **AP 087** **DM 18,00 kplt.**

John Philip Sousa, THE THUNDERER Für SinoSTB — **AP 092** **DM 18,00 kplt.**

Niccolò Antonio Zingarelli, ADAGIO UND PRESTO für SATB — **AP 086** **DM 18,00 kplt.**

BOSWORTH Alleinvertrieb für Deutschland, Österreich und Schweiz
MUSIKVERLAG BOSWORTH GmbH
Köln – Wien – London

EUROPEAN RECORDER TEACHERS ASSOCIATION – ERTA

Seminare der ERTA e.V., bzw. deren Mitglieder, bzw. ermäßigte Kurse für ERTA-Mitglieder. Stand 6. 98

10./11.10.98	München	Jazzimprovisationen Leitung: Brigitte Schmaus (Blockflöte), Oliver Krammer (Schlagzeug)
24./25.10.98	Ehingen/Donau	Blockflötenensemblekurs Renaissance Leitung: Lilian Feger
7.11.98	Karlsruhe	G. Ph. Telemann. Die Methodischen Sonaten Leitung: Ute Deussen, Karlsruhe
16.1.99	Karlsruhe	Unterrichtsliteratur des 20. Jahrhunderts Leitung: Martin Heidecker und Johannes Fischer
16.1.-8.5.99	Dresden	Blockflötenmethodik - Der Kurs umfaßt 6 Kurswochenenden Leitung: Robert Ehrlich und Martina Quaas.
20.3.99	Karlsruhe	Musik des Frühbarock Leitung: Peter Thalheimer
29.-31.3.99	Kaiserlautern/ Dannenberg	Musizieren im Blockflötenensemble Leitung: Dietrich-Günther Schnabel

Infos: ERTA e.V., Leopoldshafenerstr. 3, 76149 Karlsruhe, Tel.: 0721/70 72 91, Fax: 0721/78 81 02
Kurs in München: Anmeldung bei M. Zahnhausen, Lachmannstr. 16, 80634 München, Fax: 089/17 01 25
Kurs in Ehingen: Anmeldung: ERTA - Info: Lilian Feger, Tel.: 0033/478 27 29 91,
Kurs in Dresden:Anmeldung und Info, Heinrich-Schütz-Konservatorium, Frau Becker, Glacisstr. 30, 01099 Dresden, Tel. 0351/828260. (Termine: 16.1./6.2./6.3./27.3./24.4./8.5.99)
Kurs in Kaiserslautern: Anmeldung bei Maren Radbruch, Eckstr. 36, 67661 Kaiserslautern, Tel. 0631/57513

7.11.1998 Blockflötenmusik des deutschen Hochbarock G. F. Händel, G. Ph. Telemann, eine Einführung in Theorie und Praxis. Leitung: **Ursula Schmidt-Laukamp** (Dozentin für Blockflöte an der Musikhochschule Köln), **Karsten Erik Ose** (Musikwissenschaftler)

Lust und Fleiß kann Wege finden

Ob sie noch so tief verschneyt

Und ein kühnes Unterwinden

Trotzet der Unmöglichkeit.

G. Ph. Telemann, Lebens=Lauf, 1718

Auch die Wege zu einer stilistisch angemessenen Interpretation von Kompositionen vergangener Jahrhunderte scheinen mitunter „verschneyt" und das Wissen um Tempo, Ornamentik und Affekt der Alten Musik verschüttet.

Der Kurs will das „kühne Unterwinden" historischer Aufführungspraxis von zwei Seiten angehen: Ein erster (theoretischer) Teil wird mit Zitaten, Folien und Klang-Notenbeispielen einen anschaulichen Einblick in die Quellenlage vermitteln. Im zweiten (praktischen) Teil sollen die Erkenntnisse in die Praxis umgesetzt werden – spontan, mit Spielfreude und vielen eigenen Ideen.

Angesprochen sind fortgeschrittene Spieler und Spielerinnen sowie alle Freunde der Blockflötenmusik des deutschen Hochbarock.

Literatur: Sonaten, Kammermusik, Duette, Solostücke von Telemann und Händel.

Info: Musikschule der Bundeshauptstadt Bonn, Kurfürstenallee 8, 53142 Bonn-Bad Godesberg

„Spätbarock und später" Übungen und Überlegungen zur Ausdrucksfähigkeit der Blockflöte

Wo liegen die so oft beschworenen Grenzen der Ausdrucksfähigkeit der Blockflöte? Vermag sie nicht „zu seufzen und zu klagen" wie ihre quergehaltene Schwester? Warum hat J. J. Quantz in einer seiner empfindsamsten Triosonaten beiden Flötenarten gleiche Affekte zugemutet? Gemeinsam wollen wir die Mittel erkunden. Nuancierung der Klangfarbe und Klangstärke, die Tonbebung, das „Schleppen, Halten und Fortgehen", das C. Ph. E. Bach vom Vortragenden verlangt, die Aspiration und die Suspension ... Ein (vermeintlich) genügsames Instrument und der feste Wille zur musikalischen Unbescheidenheit – ein weiterer Versuch zur Quadratur des Kreises? **Winfried Michel**

Kursbeginn: 14.11.1998, 10.00 Uhr
Kursende: 13.11.1998, 13.00 Uhr
Veranstaltungsort: Musik- und Kunstschule Lübeck, Kanalstr. 42-48, 23552 Lübeck
Kursgebühr: DM 100,00 (DM 80,00 ermäßigt)
Information und Anmeldung: Bärbel Kuras-Berlin, Schmiedekoppel 64, 23611 Bad Schwartau
Telefon: 0451/27677, Fax: 0451/2801816

29.1.1999 Bergisch-Gladbach, Komponistenporträt Gerhard Braun. Auf dem Programm stehen die Werke *Sulamith - Interludien – An Daphne - Sternblumen - Aluba - Holzwege*. Der Komponist führt durch das Programm. Ort: Villa Zanders, Konrad-Adenauer-Platz, 51469 Bergisch-Gladbach, Zeit: 20.30 Uhr.

30.1.1999 Bergisch-Gladbach, Workshop Neue Musik mit Gerhard Braun. Der Komponist und Blockflötist Gerhard Braun erarbeitet eigene Werke mit Teilnehmern des Workshops. Ort: Max-Bruch-Musikschule, Langemarckweg 14, 51465 Bergisch-Gladbach, Zeit: 10.00 - 18.00 Uhr. Information und Anmeldung: ERTA-Geschäftsstelle, Leopoldshafener Str. 3, 76149 Karlsruhe, Tel.: 0721/707291

Seminar mit Gerhard Braun in Wien

„Neue Wege im Blockflötenunterricht – Zeitgenössische Literatur mit Schwerpunkt Elementar- und Unterstufenunterricht – Improvisation – Notationsformen" war das Thema des Seminars, das Gerhard Braun am 23./24. März 1998 im Rahmen des Fortbildungsangebots der Musiklehranstalten der Stadt Wien für Lehrer, Studenten und Schüler in der Musikschule Favoriten hielt. Diese Veranstaltung stand auch Mitgliedern der ERTA, die nicht an Wiener Musikschulen tätig sind, offen.

Auf humorvolle, einfühlsame und mitreißende Art gelang es Prof. Braun, seine Erfahrungen und sein fachkundiges Wissen den insgesamt rund 50 Teilnehmern so zu vermitteln, daß auch diejenigen, die bisher noch keinen Zugang zu solcher Art von Musik gefunden hatten, immer neugieriger und mutiger wurden. Letztendlich probierten alle mit Freude und zunehmender Aufgeschlossenheit spezielle Techniken wie Mehrklänge, Flatterzunge, Glissando, Flageolett etc. aus und ließen sich auf Diskussionen zu musikalischen Fragen und Notation ein. Bezeichnend die erstaunte Bemerkung einer Teilnehmerin: *Zum ersten Mal kann ich mit solcher Musik etwas anfangen, ... und es macht großen*

Spaß! Die Hemmschwelle war gebrochen. Vielen Dank, Gerhard Braun!

Nach einer selbst vorgetragenen musikalischen Begrüßung (G. Braun: Rhythmische Duos für einen Spieler mit zwei Blockflöten), erläuterte Prof. Braun am ersten Vormittag seine grundsätzlichen Ansichten zur Ästhetik der Blockflöte und des Blockflötenspiels im 20. Jh. An den anderen drei Halbtagen wurde an den Werken, die die Teilnehmer vorbereitet hatten, gearbeitet. Im Einführungsvortrag appellierte Prof. Braun an die Lehrer, im Unterricht musikalische Qualität zu vermitteln, also das Verständnis des Schülers für musikalische Inhalte und Zusammenhänge zu wecken sowie bewußtes Zuhören und Reagieren, möglichst differenzierte Klanggestaltung und adäquate Körpersprache zu fördern. Er warnte davor, aus Angst, Schüler durch anspruchsvollen Unterricht zu verlieren, dem allgemeinen Modetrend nach möglichst seichter Musik, deren Qualität hauptsächlich in der Lautstärke gemessen werde und die beim Anhören auch keiner sonderlichen Konzentration bedarf, nachzugeben. So möchte Prof. Braun von der ersten Unterrichtsstunde an auch sehr jungen Anfängern Musik als kreatives Kommunikationsfeld Spielen – Zuhören – Reagieren eröffnen; sich mitteilen können und wollen mit allen erdenklichen Möglichkeiten, mit sich selbst und seinen Möglichkeiten spielen und dadurch den eigenen Horizont erweitern, *Homo ludens* – der spielende Mensch, phantasievoller Umgang mit Ideen, Klängen, Gesten, Möglichkeiten von Ausdruck und Technik … das ist der Grundtenor im Unterricht und auch in den Kompositionen von Gerhard Braun.

Diese Idee zog sich wie ein roter Faden durch die praktische Arbeit in diesem Seminar – bei den exemplarischen Vorschlägen für Improvisationsspiele in Gruppen, die technische Übungen mit der Schulung für Ausdruck, Reaktion und Verstehen einfacher musikalischer Formen, Strukturen und Entwicklungen verbinden (z. B. „Zwitschermaschine" am Flötenkopf, Klangbänder aus Tremolo und Klopfgeräuschen), – bei der Idee der Einführung der Notenschrift über die anschaulichere space notation, und – bei all den Werken, an denen gearbeitet wurde.

Die Teilnehmer hatten folgende Werke vorbereitet: Kompositionen von **Gerhard Braun** – *Meditationen und Tanzstücke*/Solo und *Fünf leichte Stücke* aus Spielbuch 1/Solo, beides nach wenigen Lernjahren realisierbar (teilweise in space notation, con cove, mit zwei Flöten zugleich …); etwas anspruchsvoller *Schattenbilder*/Solo (auch Mehrklänge, Flatterzunge, Glissando, Flageolett gefordert, der Blockflötist betätigt gleichzeitig auch Schlaginstrumente) und extremere Werke für Blockflöte und Klavier *Abbreviaturen* und *Nachtstücke* (hier wird das Klavier auch mit Alufolie, Seidenpapier und Nylonfäden präpariert und teilweise mit Fingern, Schlägeln oder Bällen direkt auf den Saiten bespielt, es entstehen mit der Blockflöte zusammen überaus reizvolle poetische Klänge); interessanterweise wurde *minimal music II* dreimal vorgetragen, nämlich in Solo-, Trio- und Quartettversion (graphisch notiert, offene Form, „… musikalische Ereignisse auf ein Minimum reduziert. Die entstehenden ‚Leerräume' werden durch szenische und andere außermusikalische Elemente ausgefüllt. Der Phantasie von Spieler und Hörer bleibt Raum", sehr leise; eine Herausforderung für jeden Musiker, „etwas daraus zu machen" und sich auf unterschiedlichste Publikumsreaktionen einzulassen). Außerdem wurden noch interessante, nicht allzu schwierige und daher gut im Unterricht verwendbare Werke anderer zeitgenössischer Komponisten vorgestellt: **Konrad Lechner** – *Spuren im Sand*/Solo, *Vom anderen Stern*/Solo, **Milko Kelemen** – *10 Fabeln*/Duo, **Martin Gümbel** – *Flötenstories*/Trio. Alle diese Werke bestehen aus kurzen, charaktervollen Impressionen. Eine Seminarteilnehmerin spielte eigene Improvisationen vor.

Prof. Braun forderte die Spieler immer wieder auf, den Notentext bzw. die Anweisungen des Komponisten gewissenhaft auszuführen und die musikalische Struktur des Werkes je nach Vorbildungsstand mehr oder weniger detailliert zu studieren. Dadurch kann affektiver Zugang und geeignete Körpersprache, die den musikalischen Gehalt verdeutlicht, gefunden werden. Letztlich soll der Interpret selbstverantwortlich und mit Spaß und Konzentration musizieren, „seine eigene Musik" mit Geist, Herz, entsprechender Technik und Körperausdruck spielen, eben als *homo ludens*.

Nach diesen erfüllten und anregenden beiden Seminartagen bleibt nur eine Frage: „Wann kommen Sie wieder nach Wien, Gerhard Braun?"

Eva Maria Kaukal

Blockflötenkurs Jahreszeichen

Am Samstag, dem 13. Juni 1998, trafen sich in der Musikschule Sächsische Schweiz e.V. in Pirna 35 Interessierte, um in einem Seminar mit dem Münchner Markus Zahnhausen dessen Kompositionen für Blockflöte solo / Blockflöte und Querflöte zu erleben. 14 Studierende bzw. Musikschüler und Musikschülerinnen aus Pirna, Neustadt/Sa., Dresden und Berlin hatten sich aktiv vorbereitet. Eine straffe Organisation meisterte zeitliche Probleme; alle wurden ihre gearbeiteten Stücke los. Markus Zahnhausen ging – trotz der Kürze der Zeit – auf individuelle Fragen ein, erörterte gemeinsam mit den Aktiven bläserische, sogar kompositorische Probleme. Eine solche öffentliche Auseinandersetzung mit musikalisch Neuem stellte insbesondere für die Musikschüler und Musikschülerinnen eine gewaltige Herausforderung dar, deren Bestehen die jungen Aktiven in Begeisterung versetzte. Jeder nahm viel Neues mit nach Hause, vor allem aber die altneue Weisheit: Musik ist Emotionalität – für Spieler und Hörer.

Am Vorabend gaben Markus Zahnhausen und Markus Bartholomé im fantastischen Kapitelsaal des Pirnaer Stadtmuseums ein Konzert, welches das leider nicht übermäßig zahlreiche Publikum in seinen Bann zog: Ein ungewöhnliches Programm „Talks – Disputes – Gossips" (ausschließlich 20. Jh.) bot perfektes Zusammenspiel, leichteste Geläufigkeit, traumhafte Stille auf der einen, heitergewinnende Bemerkungen auf der anderen Seite. Und das allerbeste: Programm und Art der Darbietung wischten beim Nicht-Insider-Publikum Reserve und Scheu gegenüber der „Neuen Musik" einfach hinweg! **Dorothea Senf**

Stephan Blezinger: Ganassi-Kynseker-Bressan-Denner. Bauliche Unterschiede und Ihre Auswirkungen auf die musikalische Praxis, Teil III

4. Spätbarock-Flöte

Einen deutlichen Wandel erfuhr das Instrument zu Ende des 17. Jahrhunderts. Die Entwicklung hatte wohl ihre Wurzeln in Frankreich und wurde dann von Instrumentenbauern nach ganz Europa „exportiert".

So brachte etwa P. Bressan diesen neu entwickelten Typus der hochbarocken Blockflöte nach England, während J. Chr. Denner nach seinen Studien in Frankreich die neuen Entwicklungen in Nürnberg heimisch machte.

4.1 *Ziele der Entwicklung*

Charakteristisch für die neuen Entwicklungen war vor allem die Entwicklung der Blockflöte vom musikalischen Handwerkszeug zum Kunst-Instrument, schon äußerlich sichtbar an den oft aufwendig verzierten Teilen, bei denen zunehmend oft seltene und edle Materialien wie Elfenbein zur Verwendung kamen. Die Klangvorstellungen wandelten sich ebenfalls: gefragt war zunehmend ein eleganter, was heißen soll: nasaler Ton mit ausgesprochen solistischer Ausprägung und vor allem Spielsicherheit auch in den hohen Lagen.

4.2 *Bauliche Unterschiede zur Frühbarocken-Flöte*

Dies schlägt sich in einer ganzen Reihe konstruktiver Änderungen nieder. Die Bohrungsverengung zum unteren Ende hin ist deutlich stärker und beginnt weiter oben als bei den frühbarocken Instrumenten. Damit zusammenhängend werden auch die Tonlöcher kleiner. Die Windkanäle werden zunehmend enger und im Verlauf flacher.

4.3 *Klangliche Konsequenzen der Entwicklung*

Das führt im Klangbild der Instrumente zu starken Veränderungen. Es wirkt immer stärker gedackt und auch obertöniger, dem Ideal der Zeit entsprechend. Ausgesprochen solistisch ausgeprägt, ist es auch kaum mehr mischungsfähig; Barockflöten sind ausgesprochene Solisten. Dem steht durchaus nicht entgegen, daß die Tendenz wieder zu etwas leiseren, intimeren Klängen geht.

4.4 *Verschiedene „Schulen"*

Deutlich lassen sich nun verschiedene nationale und regionale Baustile unterscheiden. Interessant ist vor allem der Vergleich zwischen den Instrumenten der Londoner und der Nürnberger Schule, für die stellvertretend die Namen Bressan und Denner stehen.

4.4.1 *Bressan*

Die typische englische Blockflöte wurde in London vor allem von P. Bressan, der das Instrument von Frankreich mitbrachte, zusammen mit den Instrumentenbauern der Familie Stanesby entwickelt. Charakteristisch ist vor allem die im unteren Bereich relativ weite Innenbohrung, die sich auch zum Fußstück hin nur allmählich verengt, so daß auch die Fußbohrung noch relativ weit ist. Die Windkanäle und Aufschnitte sind relativ schmal gehalten, oft mit sehr deutlich fühlbarem Blaswiderstand. Typisch für das Klangbild ist viel „Tiefe" im Ton, der sehr farbenreich und gestaltbar ist. Man denkt hier-

bei unwillkürlich an den Einfluß der französischen Musik, der hier deutlich durchscheint.

Die hohe Lage auf diesen Instrumenten funkioniert natürlich durchaus, ist aber oft nicht der stärkste Bereich, vor allem oft auch in Zusammenhang mit der Intonationsreinheit. Dies erscheint nicht verwunderlich, wenn man englische Musik dieser Zeit betrachtet, etwa Blockflötensonaten von Händel, in denen die hohen Lagen des dritten Registers sehr selten wirklich gefordert werden. Die ganze Musik ist dafür ausgelegt, auf sehr viel klangliche Brillanz und „Würde", genau das richtige etwa für eine Altflöte aus Bressans Werkstatt.

4.4.2 *Denner*

Eine etwas andere Entwicklung nahm damals der Blockflötenbau, im zu diesem Zeitpunkt bedeutendsten Holzblasinstrumenten-Zentrum, in Nürnberg. Dort war, sicherlich auch durch intensive Handelskontakte nach Süden, deutlich ein italienischer Einfluß im Blasinstrumentenbau spürbar. So bildete sich hier ein süddeutscher Blockflötentypus heraus, der auch stark vom italienischen Geschmack geprägt war. Verglichen mit den englischen Instrumenten der Zeit, wiesen sie vor allem im unteren Bereich deutlich engere Innenbohrungen auf; die obere Bohrungshälfte wies vergleichsweise geringe Unterschiede auf, die dann vor allem intonationsbedingt waren. Vor allem ab dem Tonloch 6 verengt sich bei diesen Instrumenten die Bohrung sehr kräftig, so daß auch die Fußstücke sehr enge Bohrungen aufweisen. Die engsten Stellen können bis zu 1,5 mm enger sein als etwa bei Instrumenten von Bressan. Hingegen sind die Windkanäle meist etwas breiter als bei den englischen Instrumenten, Unterschiede von 0,5 mm mögen nicht allzu gravierend erscheinen, klanglich haben sie an dieser Stelle sehr deutliche Wirkungen. Die Windkanäle sind auch meist nicht allzu eng gehalten. Die klanglichen Ergebnisse sind dann auch ganz anders als bei Bressan. Dennersche Instrumente zeichnen sich vor allem aus durch eine schnelle und direkte Ansprache aller, vor allem aber der hohen Lagen. Die Tiefe klingt meist schlank, aber sonor, der Gestaltungsspielraum ist deutlich enger als bei englischen Flöten.

Die musikalische Bedeutung dieses Blockflötentypus wird sofort deutlich, wenn man die Blockflötenwerke Telemanns betrachtet. Dieser besaß mit großer Wahrscheinlichkeit Instrumente aus der Werkstatt Jacob Denners. Seine Musik setzte Instrumente voraus, die in allen Lagen virtuos spielbar sein mußten, mit „schwachen Lagen" Instrumenten war seine Musik nicht aufführbar. Die Instrumente mußten vor allem wendig und reaktionsschnell sein.

4.4.3 *Vergleich*

Einen spielerischen Vergleich zwischen beiden Instrumententypen kann man nicht mit Worten führen, man sollte entsprechende Kopien aus einer guten Werkstatt selbst vergleichen.

Hierbei ist es allerdings wichtig, Instrumente in gleicher Stimmung zu vergleichen, da die Grundstimmung den Charakter eines Instruments über seine Bauweise hinaus stark beeinflußt. Englische Instrumente hatten im Original meist tiefere Stimmtöne (405-408 Hz) als die Nürnberger Instrumente (410-415Hz).

LESERFORUM

Zum Porträt: Markus Zahnhausen, Blockflötist und Komponist, in TIBIA 3/98, S. 177 ff.

Matthias Spahlingers *Nah, getrennt* ist keine Zumutung für den Zuhörer! Davon konnte ich mich bei mehreren Aufführungen des Werkes selbst überzeugen, wobei gerade auch das „nicht-blockflötenspezifische" Publikum begeistert war.

Für mich persönlich muß ich jedoch in Frage stellen, ob das Repertoire, das Sie, Herr Zahnhausen, ansprechen, die Blockflöte allein ins 21. Jh. führen kann.

Gudrun Köhler, Karlsruhe

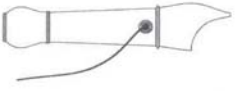
Philippe Bolton
Blockflötenbauer
Le Grand Portail
84570 Villes sur Auzon
Frankreich

Tel : +33 4 90 61 86 11
Fax : +33 4 90 61 97 82

Email :
philippe_bolton@csi.com

die
ELEKTROAKUSTISCHE BLOCKFLÖTE

für zeitgenössische Musik, Jazz, und vieles mehr...



http://ourworld.compuserve.com/homepages/philippe_bolton

Zum Porträt: Markus Zahnhausen, Blockflötist und Komponist, in TIBIA 3/98, S. 177 ff.

Herr Zahnhausen spricht in seinem Porträt einige wunde Punkte der Blockflötenszene an. Der mißverstandene Blockflötenspieler dreht sich nach wie vor einsam im Kreis. Da niemand im Publikum sein Können und seine Musikwelt ernst nimmt, nimmt er auch sein Publikum nicht ernst, braucht also weder besondere Konzertkleidung noch ein ansprechendes, stimmiges Programm. So spielt er dann Werke, die einem Laienhörer nur schwer zugänglich sind; Erklärungen, Hinführung in die Welt der Avantgarde gibt es kaum, meist wird der ahnungslose Zuhörer noch durch Gekreisch, Gefiepe und Gegrunze völlig verstört – er versteht die Welt (der Blockflöte) nicht mehr. Hier schließt sich dann der Kreis.

Es wird allerhöchste Zeit, daß wir Blockflötenspieler uns einmal folgende Fragen überlegen: Für welches Publikum spielen wir? Welche musikalische Aussage hat das ausgewählte Programm? Wie spricht die Musik den Interpreten an, und wie wird dann dieser die musikalische Aussage an die Zuhörer weitergeben? Selbstverständlich leben wir im 20. Jahrhundert und haben somit auch eine Verantwortung der Musik unserer Zeit gegenüber, wir machen sie immerhin hörbar. Aber gilt nicht auch heute noch, den Menschen nicht nur über seinen Intellekt, sondern auch über sein Herz zu erreichen? Ganz im Sinne von Quantz *Denn was nicht vom Herzen koemmt, geht auch nicht leichtlich wieder zum Herzen.* (Versuch einer Anweisung ... XIV, Hauptstück, 5.§, S. 138).

Ich meine, das gilt immer noch, sowohl für den Musiker, die Zuhörer, als auch für die heutige Musik.

Petra Jaumann-Bader, Füssen

NACHRICHTEN

Deutscher Musikrat eröffnete Musikinformationszentrum

Im Bonner Haus der Kultur wurde seit einiger Zeit am Aufbau eines Deutschen Musikinformationszentrums (MIZ) gearbeitet. Die lange geplante Einrichtung steht nun unter dem Dach und der Trägerschaft des Deutschen Musikrats für die Öffentlichkeit zur Verfügung.

Zur Zielgruppe des Zentrums zählen neben Fachkreisen – Musikstudenten, Musiker, Musikwissenschaftler, Journalisten und Veranstalter – ebenso musikinteressierte Laien. Den Schwerpunkt des Informationsangebots bildet das Musikleben in all seinen Facetten, von der musikalischen Bildung und Ausbildung über die Musikförderung, die professionelle Musikpflege und das Laienmusizieren bis zu den Medien und der Musikwirtschaft.

Das Informationsmaterial wird auf vielfältige Weise nutzbar gemacht: durch die Bereitstellung von Datenbanken im Internet, eine Vernetzung mit europäischen und außereuropäischen Musikinformationszentren, eigene Publikationen sowie durch eine hauseigene Spezialbibliothek zum Musikleben, die für die Öffentlichkeit zugänglich ist.

Das MIZ wird vorerst für fünf Jahre vorwiegend aus Mitteln des Bonn-Berlin-Ausgleichs sowie mit Unterstützung der Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten und der Kultur-Stiftung der Deutschen Bank finanziert. Fachlich wird die umfangreiche Arbeit von einem Beratungsausschuß begleitet, der sich aus Vertretern wichtiger deutscher Musikinformations- und Dokumentationsstellen zusammensetzt.

Obwohl die erste Aufbaustufe längst nicht abgeschlossen ist, sind schon jetzt weitere große Projekte geplant, unter anderem die Entwicklung eines umfassenden Informationssystems zur zeitgenössischen Musik und der Aufbau eines Netzwerks zu überregionalen Musikveranstaltungen in Deutschland. Angestrebt wird darüber hinaus eine Intensivierung der internationalen Zusammenarbeit, etwa durch eine Abstimmung der Informationskonzepte mit Musikinformationszentren anderer Länder.

30.10. - 1.11.1998 Neue Musik für Blockflöte/n. Dozenten: Matthias Weilenmann (Kurs und Konzert), Martin Derungs (Referat und Konzert). Information/Anmeldung: Aspecte, z. H. Dieter Haag, Postfach 1102, D-75365 Calw, Tel. 07053/1710, Fax: 07053/1610

9. - 13.11.1997 8. Internationaler Flöten-Wettbewerb „Friedrich Kuhlau“, Sparten: A: Föte solo oder Flöte/Klavier, B: 2 Flöten oder 2 Flöten/Klavier, C: 3 oder 4 Flöten. Info: Stadt Uelzen, Herzogenplatz 2, 29525 Uelzen

Revista de flauta de pico

Spanish Recorder Magazine

Contiene artículos sobre todos los aspectos de la flauta de pico, entrevistas con personajes importantes del panorama flautístico español, reseñas de discos, libros, partituras, cursos, etc... además de una partitura inédita para flauta de pico con cada número. Los índices de la revista pueden encontrarse en: http://www.datsi.fi.upm.es/~lgomez/RFP.html

La *Revista de flauta de pico* se edita tres veces al año y su precio es de 500 ptas. para España, 600 ptas. para Europa y 700 ptas. para el resto del mundo.

Para más información, contactar con:

Bárbara Sela Andrés
Apdo. de Correos 10029
E-41002 Sevilla - SPAIN
Fax: 34-5-4225114
E-mail: penalver@lix.intercom.es

18. - 22.11.1998 Mentales Training für Instrumentalisten, Einführungskurs. Info: Jeunesses Musicales Deutschland, Marktplatz 12, 97990 Weikersheim

5. - 7. Februar 1999 1. Internationales Stuttgarter Blockflöten-Symposion, künstlerische Leitung: **Prof. Gerhard Braun**. Die zeitgenössische Blockflötenmusik und ihre Vermittlung im Unterricht (Konzerte, Vorträge, Seminare, Ausstellung). Themenschwerpunkte: Neue Blockflötenmusik im Anfangsunterricht (mit Klangbeispielen) / Blockflöte und Jazz / Die Blockflöte zwischen U und E / Die Blockflöte im 21. Jahrhundert (ein Ausblick auf die Zukunft) / Neue Blockflötenmusik für Ensemble / Alte Musik unter dem Blickwinkel der Gegenwart. Konzerte: Blockflöte und Schlagzeug / Blockflöte und Tanz (Uraufführungen von Wilfried Maria Danner, Erhard Karkoschka, Pete Rose, Gerhard Braun) / Altes und Neues für Blockflötentrio / Forum junger Solisten (Kinder und Jugendliche spielen neue Blockflötenmusik), Altersgrenze 18 Jahre. Anmeldungen bei der ERTA-Geschäftsstelle oder bei Gerhard Braun. Mitwirkende u. a.: Ursula Schmidt-Laukamp, Johannes und Renate Fischer,

Sie hat gut lachen- Sie geht zum Fachmann:

Martin Wenner
HOLZBLASINSTRUMENTE

Blockflöten aller Fabrikate

handgemachte Blockflöten verschiedener Instrumentenmacher

Reparaturen und Umbauten

Seminare rund um die Blockflöte

Fordern Sie kostenloses Informationsmaterial an !

Aluminiumstr.8 D-78224 Singen

Tel.:07731/64085

Matthias Maute, Martin Heidecker, Peter Thalheimer, Ensemble „il tempo suono". Auskunft und Anmeldung: ERTA-Geschäftsstelle, Leopoldshafenerstr. 3, D-76149 Karlsruhe.

20./21. Februar 1999 Barocke Flötenmusik als Klangrede: Musikalische Rhetorik als Schlüssel zu Verständnis und Wiedergabe barocker Flötenmusik, Leitung: **Prof. Dr. Ulrich Thieme**, Hannover, Staatliche Jugendmusikschule Hamburg, Katharinenkirchhof, 20457 Hamburg. Info: Staatliche Jugendmusikschule Hamburg, z. H. Silke Kühner, Tel. 040/36 81 18 99

Die Autoren der Artikel

Hans-Peter Schmitz (1916-1995) studierte in Berlin und Halle, wo er 1941 promovierte. Von 1943-1950 war er Soloflötist beim Berliner Philharmonischen Orchester, 1953 wurde er zum Professor für Flöte an der Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold ernannt und 1971 an der Hochschule der Künste in Berlin. Emeritierung 1982.

Peter Thalheimer, geboren 1946 in Stuttgart, Studium in Stuttgart (Schulmusik, Blockflöte, Querflöte) und Tübingen (Musikwissenschaft), anschließend Lehrtätigkeit an der Staatl. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart und Lektor eines Musikverlages. Seit 1978 Gastdozent der Bundesakademie für musikalische Jugendbildung Trossingen und Lehrer am Meistersinger-Konservatorium Nürnberg (Blockflöte, Traversflöte, Querflöte, Methodik, Aufführungspraxis). Noteneditionen, Publikationen zur Instrumentenkunde und zur Holzbläsermethodik; Rundfunk- und Tonträgerproduktionen, zahlreiche Konzerte und Kurse in Europa und den USA.

Impressum:
TIBIA · Magazin für Holzbläser · 23. Jahrgang · Heft 4/98
Herausgeber: Gerhard Braun, Hartmut Gerhold, Hermann Moeck, Christian Schneider, Ulrich Thieme
Schriftleitung: Sabine Haase-Moeck
Postfach 3131, D-29231 Celle, Telefon 05141/88530
TIBIA ist offizielles Organ der European Recorder Teachers Association (ERTA), Sektion Deutschland, mit Sitz in Karlsruhe. Präsident: Johannes Fischer; Vizepräsident Ulrich Thieme; Geschäftsführer: Stephan Schrader; Geschäftsstelle: ERTA, Leopoldshafener Str. 3, D-76 149 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, Geschäftsleitung: Dr. Hermann Moeck, Sabine Haase-Moeck, Christine Wagner-Moeck, Hanns-Peter Wagner, Postfach 3131, D-29 231 Celle, Telefon: 0 51 41 / 88 53 0, Fax 88 53 42
Erscheinungsweise: viermal jährlich – Januar, April, Juli, Oktober. **Redaktionsschluß: 15. November, 15. Februar, 15. Mai und 15. August**
Bezugskosten: Jahresabonnement im Inland DM 36,50/ Einzelheft DM 13,00; Jahresabonnement Ausland DM 41,00/Einzelheft DM 15,00; zuzüglich Versandkosten
Anzeigenverwaltung: Moeck Verlag, Postfach 3131, D-29231 Celle, Telefon 05141/88530, Fax 88 53 42
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 und Musikinstrumentenwerk, D-29231 Celle.
© 1998 by Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Celle. Printed in Germany
ISSN 0176-6511

TIBIA 1/99 erscheint im Januar 1999 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Rien de Reede: Niederländische Flötisten und Flötisten in den Niederlanden 1700-1900, Teil 1

Michael Finkelman: Die Oboeninstrumente in tieferer Stimmlage, Teil 2, Die Oboe d'amore

Sarah Blake: Die Kunst, sich auf der Bühne zu bewegen

und ein Porträt der Musikerin Ilse Hechler

„Nachrichten aus Philadelphia". Pete Rose äußert sich zur Interpretation seiner Werke

In diesem Artikel werde ich versuchen, einen Teil meines Vortrages, den ich anläßlich des 4. Österreichischen ERTA-Kongresses im Mai 1998 gehalten habe, schriftlich wiederzugeben, und zwar jenen Teil, der sich mit der Interpretation meiner eigenen Kompositionen befaßte. Die folgenden Angaben beziehen sich auf meine am Jazz orientierten Stücke (insbesondere auf die Stücke im Bebop-Stil), also auf die Mehrzahl meiner veröffentlichten Werke, wie z. B. *Tall P.* (Moeck Verlag), *The Kid from Venezuela, New Braun Bag* (Universal Edition) sowie *Bass Burner* (Carus-Verlag). In abgemilderter Form können sie auch auf *Wayfaring Stranger* (Moeck Verlag) bezogen werden. Sie gelten nicht (oder vielleicht nur abschnittsweise) für *Waiting for a Bus* (Universal Edition) oder viele meiner neueren Kompositionen, in denen Elemente des Jazz mit Zitaten, musikalischen Einflüssen aus aller Welt sowie Theater verbunden werden. Auch für meine improvisatorischen Arbeiten der achtziger Jahre gelten sie nicht.

Ich bin durchaus kein Mensch, der nur das Negative sieht, aber es wäre schlicht Zeitverschwendung, wenn ich mich über all die guten Aspekte der vielen Interpretationen obengenannter Stücke auslassen wollte, die ich gehört habe. Am hilfreichsten für jemanden, der eine dieser Kompositionen einstudiert, ist eine Darstellung der am häufigsten auftretenden Probleme, deren Untersuchung sowie Ansätze zu ihrer Lösung.

Welche Probleme treten bei der Aufführung dieser Werke am häufigsten auf? Wenn wir die offensichtlichsten übergehen, wie z. B. unzureichende technische Fähigkeiten der Spieler, mangelnde Ensembleerfahrung oder ungenügende Vorbereitung (Defizite, die die Aufführung jeglicher Musik negativ beeinflussen), so können wir die wichtigsten Probleme in vier Bereiche einteilen:

1. Eine falsche Vorstellung von „Jazz Inegal" und ein insgesamt falscher Begriff von Artikulation (eigentlich zwei Punkte, jedoch so eng miteinander verknüpft, daß ich sie zu einem zusammenfassen möchte).

2. Ein falsches Verständnis von Absicht und Ästhetik dieser Werke.

3. Zu wenig „Swing".

4. Kein Konzept von melodischen Formen und ihrer Darstellung (die Artikulation eingeschlossen).

„Jazz Inegal" – sicherlich ein Begriff aus unterschiedlichen Quellen – wurde in Ausgaben für die Blockflöte üblicherweise wie in *Beispiel 1a* dargestellt (und deshalb von Blockflötisten so gelernt und allgemein verwendet). Das Problem ist, daß sich diese Spielweise nur für langsame Tempi eignet. Bei schnelleren Tempi sollten die Achtelnoten mehr wie in *Beispiel 1b* ausgeführt werden. Generell gilt für das Jazzspiel: je schneller das Tempo, desto gleichmäßiger müssen die Achtelnoten gespielt werden. Einige Solisten und Ensembles verschlimmern das Problem noch, indem sie beim übermäßigen „inegal"-Spiel die Töne durch staccato-Artikulation voneinander absetzen, anstatt sie, wie es richtig wäre, weich und gebunden zu spielen. Dies führt zu einem ziemlich steifen Feeling und klingt bestenfalls unpassend, schlimmstenfalls wie eine Jazzparodie (wobei die Absicht der Spieler durchaus aufrichtig sein mag).

Beispiel 1a

Beispiel 1b

Das Problem ist vor allem dadurch zu lösen, daß man Jazz-Aufnahmen (insbesondere Bebop) aufmerksam hört und versucht, ein Gefühl dafür zu bekommen, was die Musiker tun. Vieles, was mit der Aufführungspraxis des Jazz zusammenhängt, kann man am besten durch Hören lernen, und bis vor einiger Zeit war dies in der Tat der einzige Weg. Vom technischen Standpunkt aus würde ich weiterhin vorschlagen, beim langsamen Üben einzelner schwieriger Passagen gleichmäßige Achtel zu spielen, bis man dem Originaltempo ziemlich nahe gekommen ist. Erst dann sollten die Achtel „inegal" geübt werden.

Das Mißverstehen der Absicht und Ästhetik meiner Kompositionen ist ein komplexer Vorgang und zeigt sich auf verschiedenste Art. Im wesentlichen sollen meine Stücke so gespielt werden, wie ich sie geschrieben habe – wobei ich viele Aufführungen gehört habe, bei denen dies nicht der Fall war. Aus irgendwelchen seltsamen Gründen haben viele Ausführende meine Werke mit Barockverzierungen und sogar französischen Barockornamenten versehen, was, milde ausgedrückt, zu sehr befremdlichen Ergebnissen geführt hat. Andere haben den Rhythmus verändert, um die Musik mit ungeschriebenen Synkopen „aufzujazzen". Das Problem liegt darin, daß einige dieser Spieler wenig Jazz gehört haben und deshalb kein Gefühl dafür besitzen, was für den Rhythmus dieser Musik idiomatisch ist. Sie sind mit dem Idiom sicherlich nicht vertraut genug, um selbständig und von sich aus rhythmisch zu verbessern, was ich geschrieben habe.

Andere Versuche, meine Stücke auszugestalten, beinhalteten dramatische Affektiertheiten wie z. B. Fingerschnipsen, das Nachahmen eines Beckenschlages (tsss) bei Pausen im Notentext sowie tanzähnliche Körperbewegungen. Wenn auch der lebhafte, am Jazz orientierte Gehalt meiner Werke für die Blockflöte ungewöhnlich sein mag, so ist er nichtsdestoweniger ästhetisch als Kammermusik gedacht und sollte auf diese traditionelle Art dargeboten werden. Würden die betreffenden Blockflötisten solche Dinge tun, wenn sie ein Stück aus Renaissance oder Barock spielten?

Einige Ausführende haben ihre eigenen klangfarblichen Gesten, wie einen sehr harten Ansatz und das sogenannte „sputato", eingebracht in der Annahme, daß dies meine Notentexte interessanter mache. Tatsächlich wirken sie meist störend und unbeholfen, insbesondere in Ensemblestücken, wo sie unter Umständen den harmonischen Gehalt verschleiern. Gespielt werden sollten die notierten Harmonien, nicht etwa mikrotonale Annäherungen durch überblasenen Ansatz oder explosive Geräusche mit fragwürdigem Tonanteil.

All diese Übeltaten entsprießen derselben Wurzel. Ich wollte Musik mit einem starken und reinen Jazzgehalt schaffen, die von klassisch ausgebildeten Blockflötisten bewältigt werden könnte – tatsächlich liegt der einzige Unterschied zwischen diesen Stücken und echtem Jazz darin, daß die Soloteile, deren Ausgestaltung normalerweise den Improvisationskünsten des Jazzmusikers anvertraut ist, ausgeschrieben sind. Meine Erwartungen gingen dahin, daß sich die Musiker zunächst hörend mit dem Jazz vertraut machen und ein Gefühl für ihn entwickeln würden, um dann ihre Erfahrungen auf ihre ansonsten im wesentlichen „straight" gespielten Interpretationen zu übertragen. Einige Musiker gehen mit gutem Erfolg so vor, doch scheinen viele Blockflötisten, die meine Werke interpretieren wollen, zu glauben, daß Jazz in weiten Teilen improvisiert wird und daher eine Musik ist, die sich weiterentwickelt. Folglich weichen sie bewußt von meinem Notentext ab und machen ihn zu einem abstrakten intellektuellen Ort für ihre Interpretationen. Diese Änderungen werden jedoch oft ohne Hintergrundwissen vorgenommen, und die Ergebnisse sind zuweilen weit entfernt von der Tradition des Jazz.

Weiter zum Thema „Swing": hier haben wir noch ein Problem, das nur durch Jazz-Hören vollständig zu lösen ist. Wenn wir sagen, daß Jazz „swingt", dann beziehen wir uns auf die folgenden Eigenschaften:

1. ein festes Metrum,

2. eine Tendenz, dem Hörer eine physische Reaktion zu entlocken, wie Händeklatschen oder Wippen mit dem Fuß,

3. einen antriebsstarken, vorwärtsstrebenden Charakter,

4. einen aufmunternden Schwung.

Worte allein reichen jedoch nicht aus, um „Swing" in bezug auf Jazz zufriedenstellend zu definieren. Die genannten vier Charakteristika könnten genausogut auf einen Marsch oder auf Rockmusik bezogen werden. Diese swingen in einem sehr allgemeinen Sinne auch, aber nicht in der speziellen Art und Weise des Jazz.

Der „Swing" wird am empfindlichsten beeinträchtigt, wenn Spieler kein festes Metrum einhalten. Dies geschieht meistens bei der Aufführung von Solostücken, insbesondere bei langen Notenwerten und Pausen. Ich habe es aber auch schon bei Teilen meiner Ensemblekompositionen erlebt, in denen nur ein Instrument spielt. Es wäre hilfreich, mit Metronom zu üben, aber der oder die Ausführende(n) sollte(n) sich nach Kräften bemühen, das Gefühl für das Metrum zu verinnerlichen.

Die Formen der melodischen Linien des Bebop wahrzunehmen und darzustellen ist nicht leicht.

Beispiel 2a

Beispiel 2b

Beispiel 2c

Wiederum ist die Vertrautheit mit dem Idiom durch intensives und extensives Hören das Mittel der Wahl. Es ist aber auch nötig, genau zu wissen, was getan werden muß. Die melodischen Linien des Bebop weisen oft Synkopen innerhalb einer langen Folge von Achtelnoten auf. Wenn die Folge von Achtelnoten ohne Hervorhebung dieser synkopierten Akzente gespielt wird, geht das Wesentliche des melodischen Materials verloren. Schauen wir uns z. B. die Passage in *Beispiel 2a* aus dem Satz „Lunch" aus *I'd Rather Be in Philadelphia* (Universal Edition, T. 41-44) an. Viele Interpretationen, die ich gehört habe, betonen die Noten, die mit dem Grundschlag zusammenfallen, wie in *Beispiel 2b*. Diese Spielweise verschleiert die Essenz der melodischen Formen. *Beispiel 2c* zeigt die angemessenen Betonungen. Diese Punkte sollten subtil, nicht kraftvoll, hauptsächlich durch eine etwas härtere Artikulation hervorgehoben werden.

Zusammenfassend hier die besten Lösungswege für die obengenannten Probleme:

1. Jazz hören! Um meine Musik angemessen zu interpretieren, muß man keine eingehenden Jazzkenntnisse oder die Fähigkeiten eines professionellen Jazzmusikers haben. Aber ein Gefühl für die Musik ist unabdingbar, und man bekommt es am besten durchs Hören.

2. Die ungleichen Achtelnoten („Jazz Inegal") mit der Vorstellung angehen, daß die Punktierung bei langsamen Tempi schärfer, bei schnelleren Tempi milder ist.

3. Die Töne weich binden, nicht staccato spielen.

4. Die Musik „straight" spielen. Keine barocken Verzierungen verwenden, Rhythmen verändern, dramatische oder choreographische Affektiertheiten hinzufügen oder unübliche Klangfarben verwenden.

5. Ein festes Metrum einhalten.

6. Die melodischen Formen untersuchen und sie durch Artikulation subtil zur Geltung bringen.

Deutsch von D. Presse-Requardt □

Vogt&Fritz
Schweinfurt

NEUERSCHEINUNGEN

Zwei Blockflöten

- Roland Leistner-Mayer VF 1194
  Tanzstück op. 20 (2 Altblockflöten und Perc. ad lib.)
  zeitgemäße Tonsprache, leicht

Blockflötenensemble

- Hartmut Schmidt VF 1233
  Cassation per il Dolcimelo
  (Alt/Tenor/Bass/Großbass/Subbass - 4 Spieler)
  sehr modern, äußerst attraktiv, mittelschwer-schwer
- Roland Leistner-Mayer VF 1206
  Drei Bagatellen für Blockflötenquartett
  gemäßigt moderne Tonsprache, leicht-mittelschwer

Kammermusik

- Fritz Pilsl VF 1099
  Drei Epigramme für zwei Blockflöten (F) und Gitarre
  gemäßigt modern, leicht bis mittelschwer

Bitte fordern Sie unseren Gesamtkatalog an:
Vogt & Fritz, Fr.-Stein-Str. 10, 97421 Schweinfurt

NEUERSCHEINUNGEN

BLÄSER AKTUELL

The Ensemble Collection
Diese kurzen, stilistisch sehr unterschiedlichen Originalkompositionen von **John Kember** sind eine wertvolle Bereicherung des Repertoires zum Ensemblespiel bei Konzert- und Schulabschlußaufführungen sowie beim gemeinsamen vergnüglichen Musizieren. Schwierigkeit: 3–4
- ED 12613, 2 Flöten und Klavier, DM 24,–
- ED 12499, 2 Klarinetten und Klavier, DM 22,–

Flöte

MICHEL BLAVET
6 Sonaten
für Flöte und B.c.op. 2, (Hugo Ruf),
Heft 1: Sonaten 1–3, FTR 164
Heft 2: Sonaten 4–6, FTR 165
Schwierigkeit: 3
Je Heft DM 28,–

NIKOLAUS DELIUS (HRSG.)
MarcelMoyse – So blieb ich in Form
Moyse war Professor am „Conservatoire National de Musique de Paris" und einer der großen Flötisten des 20. Jahrhunderts. Seine pädagogischen und künstlerischen Erfahrungen hat er 1974 in dem vorliegenden Studienbuch zusammengefaßt, das jetzt erstmals in einer dreisprachigen Ausgabe einem breiten Leserkreis zugänglich gemacht wird. Besonders wertvoll wird dieses Übungsbuch durch die Texte, in denen er prägnant und in der für ihn typischen humorvollen Art zu Fragen des Übens, der Stilistik, der Tongestaltung und Spieltechnik Stellung nimmt.
Hilfestellung für professionelle Flötisten, denen wenig Übezeit zur Verfügung steht
Best.-Nr. ED 8526, DM 32,–

DANIEL ROTH
Ain Karim
Fantaisie für Flöte und Orgel
„Ain Karim" ist der Name des Ortes in der Nähe von Jerusalem, an dem wahrscheinlich die hl. Maria iden Text des „Magnificat" sprach. Die Textstelle „Er stürzt die Mächtigen vom Thron und erhöht die Niedrigen" greift Daniel Roth (geb. 1942) auf, um damit den Kontrast zwischen der „kleinen" Flöte und der „monumentalen" Orgel herauszustellen.
Schwierigkeit: 4
ED 8761, DM 32,–

MIKE SCHOENMEHL
Fun with Jazz Flute 1
für Flöte und Klavier plus CD
Leichte Jazz- und Popstücke für den ersten Anfang; auch die Klavierstimme ist leicht spielbar.
Schwierigkeit: 1–2
Notenausgabe + CD, ED 8881, DM 34,–

HERBERT WILLI
Flötenkonzert (1993)
Schwierigkeit: 6
ED 8344, Klavierauszug mit Solostimme, DM 42,–

Neue Serie
Flötenmusik der Mannheimer Schule
Die Mannheimer Schule ist seit Hugo Riemann ein Sammelbegriff für das Musikwesen der Kurpfalz unter dem von 1743 – 1778 in Mannheim residierenden Kurfürsten Karl Theodor und für die Musiker, die in dieser Zeit in Mannheim wirkten. Mit unserer Reihe Flötenmusik der Mannheimer Schule sollen Mannheimer Komponisten (u.a. J. Wendling und J. G. Mezger) und Flötisten, die für Flöte geschrieben haben, mit heute noch editionswürdigen Werken vorgestellt werden.

- Heft 1
JOHANN WENZEL STAMITZ
Sonata G-Durf
ür Querflöte und B.c., op. 4/3 (Hugo Ruf).
Schwierigkeit: 3
ED 8661, DM 20,–
- Heft 2
JOHANN BAPTIST WENDLING
Sonata D-Dur
für Querflöte und B.c., op. 4/3 (Hugo Ruf).
Schwierigkeit: 3
ED 8662, DM 22,–

Die Serie wird fortgesetzt mit Werken von Martin Friedrich **Cannabich,** Sonate D-Dur Querflöte und B.c., ED 8663 (Heft 3) / Johann Georg **Mezger,** Sonate G-Dur Querflöte und B.c., ED 8664 (Heft 4)

Blockflöte

TARQUINIO MERULA
2 Sonaten
Frühbarocke Sonaten des in Bergamo und Cremona wirkenden KomponistenMerula (vor 1590 – nach 1652) für Sopranblockflöte (Violine) und B.c. (Martin Nitz). Schwierigkeit: 3
OFB 187, DM 19,50

JACQUES CHRISTOPHE NAUDOT
Sonata c-Moll
für Altblockflöte (Flöte / Oboe) und B.c. (Hugo Ruf)
Die Sonate darf als Blockflötensonate angesehen werden, denn sie ist Bestandteil einer um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Frankreich entstandenen Handschrift, die Blockflötenkompositionen belgischer, französischer und italienischer Komponisten enthält. Schwierigkeit: 3
OFB 185, DM 20,–

GEORG PHILIPP TELEMANN
Trio-Sonate F-Dur
für Altblockflöte, Violine und B.c. (Edgar Hunt).
Schwierigkeit: 3
OFB 1016, DM 18,–

GEORG PHILIPP TELEMANN
50 neue Menuette
Sammlung „Zweytes Sieben mal Sieben und Ein Menuet"
für Altblockflöte (Flöte / Violine) und B.c. (TW 34:51–100), (Klaus Hofmann)
Es handelt sich um höchst ansprechende, technisch nicht allzu schwierige Hausmusik, vor allem aber um ideales Unterrichtsmaterial, das mit kurzen, überschaubaren Sätzen in ein relativ breites Tonartenspektrum einführt (bis hin zu Es-Dur und f-Moll, A-Dur und h-Moll). Die Stücke sind geeignet, junge Spieler mit dem musikalischen Vokabular des Hochbarock und typischen technischen Problemen (Dreiklangsbrechungen, große Sprünge, Triller) spielerisch vertraut zu machen.
Schwierigkeit: 2–3
OFB 182, DM 36,– /
Blockflöte einzeln, OFB 182-01, DM 10,– /
Basso, OFB 182-02, DM 10,–

Oboe

NORBERT J. SCHNEIDER
Nekyia
für Oboe (Englischhorn ad lib.) und Orgel.
Schwierigkeit: 4
ED 8676, DM 22,–

Klarinette

Mazltov!
Jüdisch–amerikanische Hochzeitsmusik

16 Stücke für Klarinette (B oder C), herausgegeben von dem renommierten Klezmer-Klarinettisten und Forscher Joel Rubin. Die Klarinetten-Stimme enthält zahlreiche Harmonie-Angaben, so daß andere Begleitinstrumente mitspielen können. In einem ausführlichen Vorwort wird u.a. auf die einzelnen Stücke eingegangen. Schwierigkeit: 5
ED 8695, DM 28,–

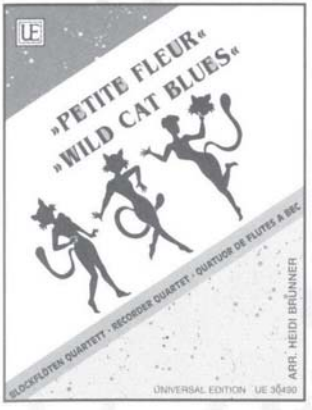
HANS UND MARIANNE MAGOLT
Die schönsten Weihnachtslieder, Volks- und Kinderlieder
Sehr leicht bearbeitet für 1–2 Klarinetten (wahlweise mit 2. Stimme),
Plus CD zum Mitspielen

Ausgabe Weihnachtslieder
- Noten, ED 8938, DM 14,80
- Noten + CD , ED 8938-50, DM 24,80

Ausgabe Volks- und Kinderlieder
- Noten, ED 8939, DM 14,80
- Noten + CD , ED 8939-50, DM 24,80

SCHOTT FOR MUSIC – MUSIC FOR YOU!

Neuerscheinungen für Blockflöte



BLOCKFLÖTEN-QUARTETTE

Partitur und Stimmen

Petite Fleur / Wild Cat Blues

(Sydney Bechet / Thomas Waller / Clarence Williams)
für Blockflöten-Quartett
herausgegeben von Heidi Brunner [2]
UE 30490 DM 20,-

- nur lieferbar nach Deutschland und Österreich

bereits erschienen:

Mein kleiner, grüner Kaktus - Am Sonntag will mein Süßer mit mir segeln gehn
[1/2] UE 30488 DM 20,-

Happy Days are here again (Wochenend' und Sonnenschein) **- Tea for Two**
von Milton Ager / Vincent Youmans [2] UE 30489 DM 20,-

Pigalle - American Patrol
[2] UE 30224 DM 20,-

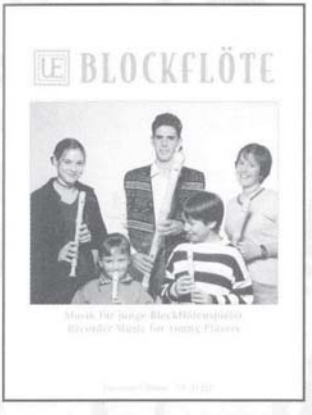
Chattanooga Choo Choo - Moonlight Serenade
[2] UE 30487 DM 20,-

Puttin' on the Ritz - Icecream
[1/2] UE 30485 DM 20,-

Was machst Du mit dem Knie, lieber Hans - Die süßesten Früchte
[2] UE 30486 DM 20,-

Harry Lime - Take Five
[1/2] UE 30256 DM 22,-

The Little Drummer Boy - Hallelujah!
[2] UE 30458 DM 20,-



UE Blockflöte

Blockflötenmusik für junge Spieler

herausgegeben von Viktor Fortin unter Mitarbeit von Adelheid Creuzburg und Robert Finster
[1/3] UE 31222 DM 24,-

aus dem Inhalt:

Solostücke:
Telemann, aus Fantasie F-Dur (S oder A)

Duos:
Oh when the Saints (AA)
Mozart: Ein Mädchen oder Weibchen (SS oder AA)
Chedeville, Noëls
Boismortier, aus 6 Suiten op. 11 - Rigaudon und Jigue
Telemann, aus Triosonate C-Dur - Dido
Easy Jazz Duets - Nr. 2

Blockflöte(n) und Klavier
Bach, 3. Satz aus der Sonate g-Moll
Bergamasca
Ragtime Razzle
Staeps, aus „Mobile"
Dieupart, aus 6 Sonaten - Sonate III e-Moll: Vivace
Scottish Airs

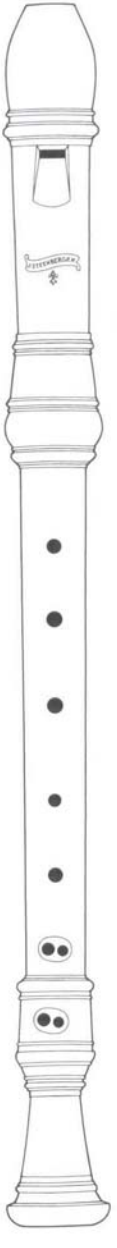
und viele andere Stücke

Moeck Blockflöten und Noten in aller Welt.....

Moeck ***Rottenburgh*** *seit 30 Jahren die meistgespielten Soloflöten, in Stimmung und Klang immer weiter verbessert. Sopranino bis Baß.*

Moeck Sopran- und Altblockflöten nach ***Jan Steenbergen*** *(1675-1728) und Alt nach* ***Thomas Stanesby senior*** *(1668-1734) mit hohem engen Windkanal und dem besonderen Barocktimbre, a' 415 und 440.*

Moeck ***Renaissance Consort****, neu konzipiert, vom Sopranino bis zum Subbaß. Für die chorische Musik des 16. Jahrhunderts. Frühbarocke Sopran- und Altblockflöten nach* ***H. F. Kynseker*** *(1636-1686).*



Moeck ***Flauto leggero****, handlich und leicht, für das chorische Spiel, Sopranino bis Großbaß.*

*Moeck Sopran-****Schulblockflöten*** *aus Ahorn und Birnbaum;* ***Flauto 1****, die pflegeleichte aus Spezialkunststoff, dto.* ***Flauto 1 plus****, aber mit Holzunterteil.*

Moeck ***Flauto Penta****, eine pentatonische Sopranflöte, ganz aus Ahorn oder auch mit Kunststoffkopf.*

* * *

Im Moeck Verlag sind über 1000 Ausgaben mit Blockflötenmusik und auch die vielgelesene Fachzeitschrift ***TIBIA****, Magazin für Holzbläser, erschienen.*

MOECK

engagiert und erfahren mit Blockflöten und deren Literatur

Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Postfach 3131, D-29231 Celle

„Nachrichten aus Philadelphia". Pete Rose äußert sich zur Interpretation seiner Werke

In diesem Artikel werde ich versuchen, einen Teil meines Vortrages, den ich anläßlich des 4. Österreichischen ERTA-Kongresses im Mai 1998 gehalten habe, schriftlich wiederzugeben, und zwar jenen Teil, der sich mit der Interpretation meiner eigenen Kompositionen befaßte. Die folgenden Angaben beziehen sich auf meine am Jazz orientierten Stücke (insbesondere auf die Stücke im Bebop-Stil), also auf die Mehrzahl meiner veröffentlichten Werke, wie z. B. *Tall P.* (Moeck Verlag), *The Kid from Venezuela, New Braun Bag* (Universal Edition) sowie *Bass Burner* (Carus-Verlag). In abgemilderter Form können sie auch auf *Wayfaring Stranger* (Moeck Verlag) bezogen werden. Sie gelten nicht (oder vielleicht nur abschnittsweise) für *Waiting for a Bus* (Universal Edition) oder viele meiner neueren Kompositionen, in denen Elemente des Jazz mit Zitaten, musikalischen Einflüssen aus aller Welt sowie Theater verbunden werden. Auch für meine improvisatorischen Arbeiten der achtziger Jahre gelten sie nicht.

Ich bin durchaus kein Mensch, der nur das Negative sieht, aber es wäre schlicht Zeitverschwendung, wenn ich mich über all die guten Aspekte der vielen Interpretationen obengenannter Stücke auslassen wollte, die ich gehört habe. Am hilfreichsten für jemanden, der eine dieser Kompositionen einstudiert, ist eine Darstellung der am häufigsten auftretenden Probleme, deren Untersuchung sowie Ansätze zu ihrer Lösung.

Welche Probleme treten bei der Aufführung dieser Werke am häufigsten auf? Wenn wir die offensichtlichsten übergehen, wie z. B. unzureichende technische Fähigkeiten der Spieler, mangelnde Ensembleerfahrung oder ungenügende Vorbereitung (Defizite, die die Aufführung jeglicher Musik negativ beeinflussen), so können wir die wichtigsten Probleme in vier Bereiche einteilen:

1. Eine falsche Vorstellung von „Jazz Inegal" und ein insgesamt falscher Begriff von Artikulation (eigentlich zwei Punkte, jedoch so eng miteinander verknüpft, daß ich sie zu einem zusammenfassen möchte).

2. Ein falsches Verständnis von Absicht und Ästhetik dieser Werke.

3. Zu wenig „Swing".

4. Kein Konzept von melodischen Formen und ihrer Darstellung (die Artikulation eingeschlossen).

„Jazz Inegal" – sicherlich ein Begriff aus unterschiedlichen Quellen – wurde in Ausgaben für die Blockflöte üblicherweise wie in *Beispiel 1a* dargestellt (und deshalb von Blockflötisten so gelernt und allgemein verwendet). Das Problem ist, daß sich diese Spielweise nur für langsame Tempi eignet. Bei schnelleren Tempi sollten die Achtelnoten mehr wie in *Beispiel 1b* ausgeführt werden. Generell gilt für das Jazzspiel: je schneller das Tempo, desto gleichmäßiger müssen die Achtelnoten gespielt werden. Einige Solisten und Ensembles verschlimmern das Problem noch, indem sie beim übermäßigen „inegal"-Spiel die Töne durch staccato-Artikulation voneinander absetzen, anstatt sie, wie es richtig wäre, weich und gebunden zu spielen. Dies führt zu einem ziemlich steifen Feeling und klingt bestenfalls unpassend, schlimmstenfalls wie eine Jazzparodie (wobei die Absicht der Spieler durchaus aufrichtig sein mag).

Beispiel 1a

Beispiel 1b

Das Problem ist vor allem dadurch zu lösen, daß man Jazz-Aufnahmen (insbesondere Bebop) aufmerksam hört und versucht, ein Gefühl dafür zu bekommen, was die Musiker tun. Vieles, was mit der Aufführungspraxis des Jazz zusammenhängt, kann man am besten durch Hören lernen, und bis vor einiger Zeit war dies in der Tat der einzige Weg. Vom technischen Standpunkt aus würde ich weiterhin vorschlagen, beim langsamen Üben einzelner schwieriger Passagen gleichmäßige Achtel zu spielen, bis man dem Originaltempo ziemlich nahe gekommen ist. Erst dann sollten die Achtel „inegal" geübt werden.

Das Mißverstehen der Absicht und Ästhetik meiner Kompositionen ist ein komplexer Vorgang und zeigt sich auf verschiedenste Art. Im wesentlichen sollen meine Stücke so gespielt werden, wie ich sie geschrieben habe – wobei ich viele Aufführungen gehört habe, bei denen dies nicht der Fall war. Aus irgendwelchen seltsamen Gründen haben viele Ausführende meine Werke mit Barockverzierungen und sogar französischen Barockornamenten versehen, was, milde ausgedrückt, zu sehr befremdlichen Ergebnissen geführt hat. Andere haben den Rhythmus verändert, um die Musik mit ungeschriebenen Synkopen „aufzujazzen". Das Problem liegt darin, daß einige dieser Spieler wenig Jazz gehört haben und deshalb kein Gefühl dafür besitzen, was für den Rhythmus dieser Musik idiomatisch ist. Sie sind mit dem Idiom sicherlich nicht vertraut genug, um selbständig und von sich aus rhythmisch zu verbessern, was ich geschrieben habe.

Andere Versuche, meine Stücke auszugestalten, beinhalteten dramatische Affektiertheiten wie z. B. Fingerschnipsen, das Nachahmen eines Beckenschlages (tsss) bei Pausen im Notentext sowie tanzähnliche Körperbewegungen. Wenn auch der lebhafte, am Jazz orientierte Gehalt meiner Werke für die Blockflöte ungewöhnlich sein mag, so ist er nichtsdestoweniger ästhetisch als Kammermusik gedacht und sollte auf diese traditionelle Art dargeboten werden. Würden die betreffenden Blockflötisten solche Dinge tun, wenn sie ein Stück aus Renaissance oder Barock spielten?

Einige Ausführende haben ihre eigenen klangfarblichen Gesten, wie einen sehr harten Ansatz und das sogenannte „sputato", eingebracht in der Annahme, daß dies meine Notentexte interessanter mache. Tatsächlich wirken sie meist störend und unbeholfen, insbesondere in Ensemblestücken, wo sie unter Umständen den harmonischen Gehalt verschleiern. Gespielt werden sollten die notierten Harmonien, nicht etwa mikrotonale Annäherungen durch überblasenen Ansatz oder explosive Geräusche mit fragwürdigem Tonanteil.

All diese Übeltaten entsprießen derselben Wurzel. Ich wollte Musik mit einem starken und reinen Jazzgehalt schaffen, die von klassisch ausgebildeten Blockflötisten bewältigt werden könnte – tatsächlich liegt der einzige Unterschied zwischen diesen Stücken und echtem Jazz darin, daß die Soloteile, deren Ausgestaltung normalerweise den Improvisationskünsten des Jazzmusikers anvertraut ist, ausgeschrieben sind. Meine Erwartungen gingen dahin, daß sich die Musiker zunächst hörend mit dem Jazz vertraut machen und ein Gefühl für ihn entwickeln würden, um dann ihre Erfahrungen auf ihre ansonsten im wesentlichen „straight" gespielten Interpretationen zu übertragen. Einige Musiker gehen mit gutem Erfolg so vor, doch scheinen viele Blockflötisten, die meine Werke interpretieren wollen, zu glauben, daß Jazz in weiten Teilen improvisiert wird und daher eine Musik ist, die sich weiterentwickelt. Folglich weichen sie bewußt von meinem Notentext ab und machen ihn zu einem abstrakten intellektuellen Ort für ihre Interpretationen. Diese Änderungen werden jedoch oft ohne Hintergrundwissen vorgenommen, und die Ergebnisse sind zuweilen weit entfernt von der Tradition des Jazz.

Weiter zum Thema „Swing": hier haben wir noch ein Problem, das nur durch Jazz-Hören vollständig zu lösen ist. Wenn wir sagen, daß Jazz „swingt", dann beziehen wir uns auf die folgenden Eigenschaften:

1. ein festes Metrum,
2. eine Tendenz, dem Hörer eine physische Reaktion zu entlocken, wie Händeklatschen oder Wippen mit dem Fuß,
3. einen antriebsstarken, vorwärtsstrebenden Charakter,
4. einen aufmunternden Schwung.

Worte allein reichen jedoch nicht aus, um „Swing" in bezug auf Jazz zufriedenstellend zu definieren. Die genannten vier Charakteristika könnten genausogut auf einen Marsch oder auf Rockmusik bezogen werden. Diese swingen in einem sehr allgemeinen Sinne auch, aber nicht in der speziellen Art und Weise des Jazz.

Der „Swing" wird am empfindlichsten beeinträchtigt, wenn Spieler kein festes Metrum einhalten. Dies geschieht meistens bei der Aufführung von Solostücken, insbesondere bei langen Notenwerten und Pausen. Ich habe es aber auch schon bei Teilen meiner Ensemblekompositionen erlebt, in denen nur ein Instrument spielt. Es wäre hilfreich, mit Metronom zu üben, aber der oder die Ausführende(n) sollte(n) sich nach Kräften bemühen, das Gefühl für das Metrum zu verinnerlichen.

Die Formen der melodischen Linien des Bebop wahrzunehmen und darzustellen ist nicht leicht.

Beispiel 2a

Beispiel 2b

Beispiel 2c

Wiederum ist die Vertrautheit mit dem Idiom durch intensives und extensives Hören das Mittel der Wahl. Es ist aber auch nötig, genau zu wissen, was getan werden muß. Die melodischen Linien des Bebop weisen oft Synkopen innerhalb einer langen Folge von Achtelnoten auf. Wenn die Folge von Achtelnoten ohne Hervorhebung dieser synkopierten Akzente gespielt wird, geht das Wesentliche des melodischen Materials verloren. Schauen wir uns z. B. die Passage in *Beispiel 2a* aus dem Satz „Lunch" aus *I'd Rather Be in Philadelphia* (Universal Edition, T. 41-44) an. Viele Interpretationen, die ich gehört habe, betonen die Noten, die mit dem Grundschlag zusammenfallen, wie in *Beispiel 2b*. Diese Spielweise verschleiert die Essenz der melodischen Formen. *Beispiel 2c* zeigt die angemessenen Betonungen. Diese Punkte sollten subtil, nicht kraftvoll, hauptsächlich durch eine etwas härtere Artikulation hervorgehoben werden.

Zusammenfassend hier die besten Lösungswege für die obengenannten Probleme:

1. Jazz hören! Um meine Musik angemessen zu interpretieren, muß man keine eingehenden Jazzkenntnisse oder die Fähigkeiten eines professionellen Jazzmusikers haben. Aber ein Gefühl für die Musik ist unabdingbar, und man bekommt es am besten durchs Hören.

2. Die ungleichen Achtelnoten („Jazz Inegal") mit der Vorstellung angehen, daß die Punktierung bei langsamen Tempi schärfer, bei schnelleren Tempi milder ist.

3. Die Töne weich binden, nicht staccato spielen.

4. Die Musik „straight" spielen. Keine barocken Verzierungen verwenden, Rhythmen verändern, dramatische oder choreographische Affektiertheiten hinzufügen oder unübliche Klangfarben verwenden.

5. Ein festes Metrum einhalten.

6. Die melodischen Formen untersuchen und sie durch Artikulation subtil zur Geltung bringen.

Deutsch von D. Presse-Requardt □

Vogt&Fritz
Schweinfurt

NEUERSCHEINUNGEN

Zwei Blockflöten

- Roland Leistner-Mayer VF 1194
  Tanzstück op. 20 (2 Altblockflöten und Perc. ad lib.)
  zeitgemäße Tonsprache, leicht

Blockflötenensemble

- Hartmut Schmidt VF 1233
  Cassation per il Dolcimelo
  (Alt/Tenor/Bass/Großbass/Subbass - 4 Spieler)
  sehr modern, äußerst attraktiv, mittelschwer-schwer
- Roland Leistner-Mayer VF 1206
  Drei Bagatellen für Blockflötenquartett
  gemäßigt moderne Tonsprache, leicht-mittelschwer

Kammermusik

- Fritz Pilsl VF 1099
  Drei Epigramme für zwei Blockflöten (F) und Gitarre
  gemäßigt modern, leicht bis mittelschwer

Bitte fordern Sie unseren Gesamtkatalog an:
Vogt & Fritz, Fr.-Stein-Str. 10, 97421 Schweinfurt

NEUERSCHEINUNGEN

BLÄSER AKTUELL

The Ensemble Collection
Diese kurzen, stilistisch sehr unterschiedlichen Originalkompositionen von **John Kember** sind eine wertvolle Bereicherung des Repertoires zum Ensemblespiel bei Konzert- und Schulabschlußaufführungen sowie beim gemeinsamen vergnüglichen Musizieren. Schwierigkeit: 3–4
- ED 12613, 2 Flöten und Klavier, DM 24,–
- ED 12499, 2 Klarinetten und Klavier, DM 22,–

Flöte

MICHEL BLAVET
6 Sonaten
für Flöte und B.c.op. 2, (Hugo Ruf),
Heft 1: Sonaten 1–3, FTR 164
Heft 2: Sonaten 4–6, FTR 165
Schwierigkeit: 3
Je Heft DM 28,–

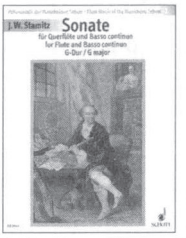
NIKOLAUS DELIUS (HRSG.)
MarcelMoyse – So blieb ich in Form
Moyse war Professor am „Conservatoire National de Musique de Paris" und einer der großen Flötisten des 20. Jahrhunderts. Seine pädagogischen und künstlerischen Erfahrungen hat er 1974 in dem vorliegenden Studienbuch zusammengefaßt, das jetzt erstmals in einer dreisprachigen Ausgabe einem breiten Leserkreis zugänglich gemacht wird. Besonders wertvoll wird dieses Übungsbuch durch die Texte, in denen er prägnant und in der für ihn typischen humorvollen Art zu Fragen des Übens, der Stilistik, der Tongestaltung und Spieltechnik Stellung nimmt.
Hilfestellung für professionelle Flötisten, denen wenig Übezeit zur Verfügung steht
Best.-Nr. ED 8526, DM 32,–

DANIEL ROTH
Ain Karim
Fantaisie für Flöte und Orgel
„Ain Karim" ist der Name des Ortes in der Nähe von Jerusalem, an dem wahrscheinlich die hl. Maria iden Text des „Magnificat" sprach. Die Textstelle „Er stürzt die Mächtigen vom Thron und erhöht die Niedrigen" greift Daniel Roth (geb. 1942) auf, um damit den Kontrast zwischen der „kleinen" Flöte und der „monumentalen" Orgel herauszustellen.
Schwierigkeit: 4
ED 8761, DM 32,–

MIKE SCHOENMEHL
Fun with Jazz Flute 1
für Flöte und Klavier plus CD
Leichte Jazz- und Popstücke für den ersten Anfang; auch die Klavierstimme ist leicht spielbar.
Schwierigkeit: 1–2
Notenausgabe + CD, ED 8881, DM 34,–

HERBERT WILLI
Flötenkonzert (1993)
Schwierigkeit: 6
ED 8344, Klavierauszug mit Solostimme, DM 42,–

Neue Serie
Flötenmusik der Mannheimer Schule
Die Mannheimer Schule ist seit Hugo Riemann ein Sammelbegriff für das Musikwesen der Kurpfalz unter dem von 1743–1778 in Mannheim residierenden Kurfürsten Karl Theodor und für die Musiker, die in dieser Zeit in Mannheim wirkten. Mit unserer Reihe Flötenmusik der Mannheimer Schule sollen Mannheimer Komponisten (u.a. J. Wendling und J. G. Mezger) und Flötisten, die für Flöte geschrieben haben, mit heute noch editionswürdigen Werken vorgestellt werden.



- Heft 1
JOHANN WENZEL STAMITZ
Sonata G-Durf
ür Querflöte und B.c., op. 4/3 (Hugo Ruf).
Schwierigkeit: 3
ED 8661, DM 20,–
- Heft 2
JOHANN BAPTIST WENDLING
Sonata D-Dur
für Querflöte und B.c., op. 4/3 (Hugo Ruf).
Schwierigkeit: 3
ED 8662, DM 22,–

Die Serie wird fortgesetzt mit Werken von Martin Friedrich **Cannabich,** Sonate D-Dur Querflöte und B.c., ED 8663 (Heft 3) / Johann Georg **Mezger,** Sonate G-Dur Querflöte und B.c., ED 8664 (Heft 4)

Blockflöte

TARQUINIO MERULA
2 Sonaten
Frühbarocke Sonaten des in Bergamo und Cremona wirkenden KomponistenMerula (vor 1590 – nach 1652) für Sopranblockflöte (Violine) und B.c. (Martin Nitz). Schwierigkeit: 3
OFB 187, DM 19,50

JACQUES CHRISTOPHE NAUDOT
Sonata c-Moll
für Altblockflöte (Flöte / Oboe) und B.c. (Hugo Ruf)
Die Sonate darf als Blockflötensonate angesehen werden, denn sie ist Bestandteil einer um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Frankreich entstandenen Handschrift, die Blockflötenkompositionen belgischer, französischer und italienischer Komponisten enthält. Schwierigkeit: 3
OFB 185, DM 20,–

GEORG PHILIPP TELEMANN
Trio-Sonate F-Dur
für Altblockflöte, Violine und B.c. (Edgar Hunt).
Schwierigkeit: 3
OFB 1016, DM 18,–

GEORG PHILIPP TELEMANN
50 neue Menuette
Sammlung „Zweytes Sieben mal Sieben und Ein Menuet"
für Altblockflöte (Flöte / Violine) und B.c. (TW 34:51–100), (Klaus Hofmann)
Es handelt sich um höchst ansprechende, technisch nicht allzu schwierige Hausmusik, vor allem aber um ideales Unterrichtsmaterial, das mit kurzen, überschaubaren Sätzen in ein relativ breites Tonartenspektrum einführt (bis hin zu Es-Dur und f-Moll, A-Dur und h-Moll). Die Stücke sind geeignet, junge Spieler mit dem musikalischen Vokabular des Hochbarock und typischen technischen Problemen (Dreiklangsbrechungen, große Sprünge, Triller) spielerisch vertraut zu machen.
Schwierigkeit: 2–3
OFB 182, DM 36,– /
Blockflöte einzeln, OFB 182-01, DM 10,– /
Basso, OFB 182-02, DM 10,–

Oboe

NORBERT J. SCHNEIDER
Nekyia
für Oboe (Englischhorn ad lib.) und Orgel.
Schwierigkeit: 4
ED 8676, DM 22,–

Klarinette

Mazltov!
Jüdisch–amerikanische Hochzeitsmusik

16 Stücke für Klarinette (B oder C), herausgegeben von dem renommierten Klezmer-Klarinettisten und Forscher Joel Rubin. Die Klarinetten-Stimme enthält zahlreiche Harmonie-Angaben, so daß andere Begleitinstrumente mitspielen können. In einem ausführlichen Vorwort wird u.a. auf die einzelnen Stücke eingegangen. Schwierigkeit: 5
ED 8695, DM 28,–

HANS UND MARIANNE MAGOLT
Die schönsten Weihnachtslieder, Volks- und Kinderlieder
Sehr leicht bearbeitet für 1–2 Klarinetten (wahlweise mit 2. Stimme),
Plus CD zum Mitspielen

Ausgabe Weihnachtslieder
- Noten, ED 8938, DM 14,80
- Noten + CD , ED 8938-50, DM 24,80

Ausgabe Volks- und Kinderlieder
- Noten, ED 8939, DM 14,80
- Noten + CD , ED 8939-50, DM 24,80

SCHOTT FOR MUSIC – MUSIC FOR YOU!