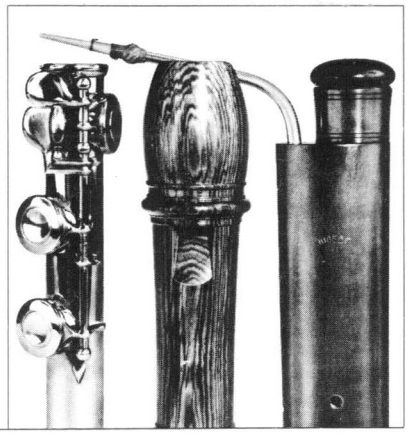
TIBIA



MAGAZIN FÜR FREUNDE ALTER UND NEUER BLÄSERMUSIK

2/84

INHALT

Hans Peter Schmitz
Vom Wohl und Wehe des Historismus in der Musik und ihrer Wiedergabe

Sigrid Eppinger
Georg Philipp Telemann: 12 Fantasien für Flöte solo (Teil I)

Günter Dullat
Vom Contrahorn über den 16füßigen Orgelbaß und den Contra-Bassophon zum Claviatur-Contrafagott

Wolfram Waechter
Erziehung zur Artistik? Grundsätzliches zu Wertungskriterien beim Wettbewerb „Jugend musiziert" im Bereich Blockflöte

Das Porträt: Clas Pehrsson
(im Gespräch mit Gerhard Braun)

Berichte · Rezensionen · Informationen

MOECK VERLAG CELLE

Hans-Peter Schmitz: Vom Wohl und Wehe des Historismus in der Musik und ihrer Wiedergabe (81)
Sigrid Eppinger: Georg Philipp Telemann: 12 Fantasien für Flöte solo (Teil I) (86)
Günter Dullat: Vom Contrahorn über den 16füßigen Orgelbaß und den Contra-Bassophon zum Claviatur-Contrafagott (99)
Wolfram Waechter: Erziehung zur Artistik? Grundsätzliches zu Wertungskriterien beim Wettbewerb „Jugend musiziert" im Bereich Blockflöte (106)
Das Porträt: *Clas Pehrsson* (115)
Berichte (118): *Abschied von Gustav Scheck / Musikmesse Frankfurt 1984 / Instrumentensammlung in Boston, Oxford und Washington / Blasinstrumente aus aller Welt / Studientage für Blockflöte in Zürich / Festival der Doppelrohrblattinstrumente / Spieltechnische Erleichterung / Patentanmeldung / Die im Instrumentenmuseum im Konservatorium zu Lissabon erhaltenen Holzblasinstrumente der Familie Haupt*
Zeitschriften / Periodica (132)
Bücher (134)
Noten (143)
Schallplatten (153)
Leserforum (157)
Nachrichten (158)

Dieser Nummer liegen 2 Prospekte des Moeck Verlages bei.

TIBIA. Magazin für Freunde alter und neuer Blasmusik. 9. Jahrgang, Heft 2/1984

Herausgeber: Nikolaus Delius, Gerhard Braun, Hermann Moeck, Christian Schneider

Schriftleitung: Reinhold Quandt
Postfach 143, D-3100 Celle 1
Telefon (0 51 41) 8 40 36

Gezeichnete Beiträge stellen nicht unbedingt die Meinung der Herausgeber, der Schriftleitung oder des Verlages dar. Nachdruck – auch teilweise – nur mit vorheriger Genehmigung des Verlages. Unverlangt eingesandte Manuskripte können nur zurückgesandt werden, wenn Rückporto beiliegt.

Verlag und Vertrieb: Moeck Verlag + Musikinstrumentenwerk, Postfach 143, D-3100 Celle 1

Erscheinungsweise: dreimal jährlich – Februar, Juni, Oktober (mit vierfarbigem Kalender für das folgende Jahr). Redaktionsschluß jeweils am 5. des Vormonats.

Bezugskosten: Jahresabonnement im Inland 26,– DM, im Ausland 29,– DM, zuzüglich Versandspesen

Anzeigenverwaltung: Moeck Verlag, Postfach 143, D-3100 Celle 1, Telefon (0 51 41) 8 40 36, Telegramme: Moeckverlag

Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 7, 50,– DM (1/16 Seite) bis 600,– DM (1/1 Seite), zuzüglich Mehrwertsteuer; Zuschläge für besondere Placierungswünsche. Im Preis enthalten sind die üblichen Satzkosten; die Anfertigung von Lithos wird gesondert berechnet. Anzeigenschluß 10. Januar, 10. Mai, 10. September.

Gesamtherstellung: Gütersloher Druckservice GmbH; Titelentwurf Karl-Heinz Lingner

© 1984 by Moeck Verlag + Musikinstrumentenwerk, Celle.
Printed in Germany

Hans-Peter Schmitz

Vom Wohl und Wehe des Historismus in der Musik und ihrer Wiedergabe

Das Verhältnis des Menschen zu seiner Vergangenheit, seiner Gegenwart und Zukunft hat sich im Laufe der Geschichte gewandelt: in Zeiten starker religiöser Bindungen hat er sein Leben in erster Linie auf die Zukunft ausgerichtet (Himmel, Paradies, Nirwana); eine ähnliche Einstellung können wir auch heute bei Anhängern bestimmter politischer Systeme antreffen. Entfallen solche Voraussetzungen aber, das heißt, fühlt sich der Mensch religiös oder politisch nicht gebunden, dann verliert für ihn die Zukunft nicht selten Zielcharakter und Anziehungskraft (was bis zur No-future-Haltung führen kann), und er lebt mehr oder minder ausschließlich in dieser seiner Gegenwart.

Im Bereich der Kultur pflegt sich dann der hierfür aufgeschlossene reifere Mensch vorzugsweise der Vergangenheit zuzuwenden, wie ja überhaupt die Erfahrung lehrt, daß in der Erinnerung die Vergangenheit eher in einem rosigeren Lichte gesehen wird als die Gegenwart. Derartige Verhaltensweisen sind ja auch keineswegs nur auf den einzelnen beschränkt; vielmehr handelt es sich dabei um eine Erfahrung von Menschen aller Epochen, wie wir dem seit Jahrtausenden immer wieder auftauchenden Begriff von der „guten alten Zeit" entnehmen können. – Eine solche Hinwendung zur Vergangenheit zeigt sich auf musikalischem Gebiete ganz besonders deutlich, wozu sich hier noch die Tatsache gesellt, daß in der heutigen Industriegesellschaft gerade der Musik eine außerordentlich große Bedeutung zukommt, scheinen doch viele Menschen in ihr die Möglichkeit einer Funktion des Ausgleichs und des Gegengewichts zum Primat von Wissenschaft und Technik zu spüren; sie erhoffen sich angesichts der modernen Massengesellschaft und der damit verbundenen Gefahren der Entpersönlichung und Vereinsamung des einzelnen von der Musik Trost, Hilfe und Stärkung ihrer Individualität.

Hier stoßen wir nun auf eine Wurzel des vieldeutigen Begriffs „Historismus", der in den letzten Jahrzehnten wieder häufiger diskutiert worden ist. Allgemein versteht man darunter die Bemühung, kulturelle Erscheinungen der Vergangenheit auf Grund ihrer historischen Bedingungen zu begreifen und sie als solche für die Gegenwart wieder lebendig werden zu lassen. Die Renaissance als ein Versuch der Wiedergeburt der Antike ist ein Beispiel für die durchaus positiven Aspekte des Historismus, ein Beispiel für seine schöpferischen Möglichkeiten etwa in den bildenden Künsten wie vor allem dann ein wenig später auch in der Musik (Entstehung der Oper). Im Zeitalter des Barock wirkte sich auf musikalischem Gebiet dieser noch aus der Renaissance stammende, in gewissem Sinne naive Historismus eigentlich nur noch bezüglich der Opernlibretti mit ihren immer der Antike oder einer anderen Epoche der Vergangenheit entlehnten Stoffen aus, während die zeitgenössische Musik selbst so frei davon war, daß Johann Mattheson 1713 ausrufen konnte: „Alte Music, Gott-Lob verlohren!" Was würden wohl unsere heutigen Komponisten darum geben, wenn ein solcher Ausspruch die derzeitige Situation zu Recht kennzeichnete!

Im Laufe des 19. Jahrhunderts dann gewann der nicht zuletzt auch durch die Aufklärung entscheidend geförderte Historismus zunehmend größere Bedeutung, wird doch gerade das romantische Lebensgefühl durch sehnsuchtsvolle Hinwendung zur Vergangenheit und durch intensive Beschäftigung mit ihr charakterisiert (Sagen, Märchen, Volkslieder; ältere Musikformen); deren Ergebnisse wurden hier von den Komponisten noch in durchaus schöpferischer Weise in ihr Schaffen einbezogen (Schumann, Wagners Sujets seiner Opern und Musikdramen, Bruckner, Brahms, Mahler, Reger). In dieser Zeit setzte auch die Wiederbelebung älterer Musik auf breiter Basis ein (Mendels-

sohns Berliner Aufführung der „Matthäuspassion", Gesamtausgaben Bach und Händel), wobei man sich natürlicherweise der im 19. Jahrhundert üblichen, also der romantischen Wiedergabepraktiken bediente, um diese Musiksprache einer vergangenen Epoche den Zeitgenossen nahezubringen, sie ihnen verständlich zu machen; in diesem Sinne hatten schon früher Bach eine Palestrina-Messe, Mozart Händels „Messias" und später dann Richard Strauss Mozarts „Idomeneo" der jeweiligen Gegenwart entsprechend bearbeitet. Insgesamt ist festzustellen, daß der Historismus im 19. Jahrhundert in der Musik eine weitaus fruchtbarere und anregendere Rolle gespielt hat als beispielsweise auf dem Gebiete der Baukunst, wo man im Gegensatz zur Renaissance – von wenigen Ausnahmen abgesehen – über mehr oder minder reine Stilkopien nicht hinauskam.

Daß sich nun in unserem Jahrhundert der Historismus immer noch stärker ausbreitete und in zunehmendem Maße eine wichtige Funktion im kulturellen Leben übernahm, leitet sich einmal aus der bereits skizzierten Entwicklung der modernen Industriegesellschaft her und hat damit im Zusammenhang aber auch wohl noch etwas mit folgendem kulturgeschichtlichem Phänomen zu tun, das hier aber nur kurz angedeutet werden kann: Bis etwa zum Beginn unseres Jahrhunderts erfüllte die abendländische Kunst zur gleichen Zeit immer zwei Bedingungen, nämlich einmal die, ein Ausdruck der Grundstimmung der jeweiligen Epoche und ihres Geistes zu sein, und zweitens die, das dementsprechende Bedürfnis der Zeitgenossen zu befriedigen, ja, ihnen möglicherweise sogar zu helfen, mit ihren seelischen Nöten besser fertig zu werden; als ein Beispiel hierfür aus alter Zeit braucht man sich nur einmal die geradezu therapeutische Funktion des Apollinischen im antiken Griechentum zu vergegenwärtigen. Und wohl zum ersten Mal in unserer Kulturgeschichte dekken sich diese beiden Funktionen jetzt nicht mehr: wohl spiegelt die moderne Kunst einzelne Strömungen unserer Zeit wider, wird aber von der Mehrheit des Publikums nicht als die ihm entsprechende Kunst angenommen. Anders verhält es sich übrigens auf dem Gebiete des Jazz, der Rock- und Popmusik, wo – zumindest für die jüngere Generation – im Gegensatz zur anspruchsvollen „Darbietungsmusik" beide Funktionen noch immer zusammenfallen (auch in ersteren Gattungen hat übrigens der Historismus gewisse Spuren – nämlich in Richtung Barockmusik – hinterlassen).

Je weniger die zeitgenössischen Komponisten – zumal die der Avantgarde – die Bedürfnisse eines großen Teils des Publikums befriedigen können, desto mehr wendet sich dessen Interesse der Musik der Vergangenheit zu, hofft und glaubt man doch, hier all das zu finden, was man in der Musik der Gegenwart vermißt. Das sich in der älteren Musik niederschlagende, im Verhältnis zu dem unsrigen ungebrochene Lebensgefühl wirkt nicht nur auf ältere, sondern gerade auch auf jüngere Menschen wie faszinierend und scheint in der Lage zu sein, die verborgenen Sehnsüchte nach dem Einfachen, Echten, noch nicht Verbrauchten besser zu stillen als die zeitgenössische Musik. Eine solche Einstellung prägte in den ersten Jahrzehnten nach 1900 in Deutschland gerade auch die musikalische Jugendbewegung, die damit ebenfalls für die weitere Entwicklung des Historismus bei uns wichtig wurde; mit ihrer grundsätzlichen Ablehnung von allem Gekünstelten, Professionellen, Virtuos-Konzertanten stellte sie eine Art Alternativkultur zum allgemeinen wie im besonderen zum Musik-Leben dar, wobei auch schon damals in diese Alte-Musik-Begeisterung so manches Weltanschauliche, ja ideologisch getönte Sektentum mit hineinspielte.

Dieses im Grunde durchaus romantische Phänomen der Rückwendung im Kulturellen und damit einer gewissen Regression ist eine so allgemeine Erscheinung in unserer Zeit, daß sie sich bis in die Textil- und Möbelmode und sogar bis ins Kinderzimmer mit seinem Oldtimer-Spielzeug verfolgen läßt.

Übrigens: parallel zu dieser Wiederbelebung älterer europäischer Musik und auf Grund einer ähnlichen Motivation entstand und verstärkte sich ständig das Interesse für außereuropäische Musik, von der uns nicht nur ein zeitlicher, sondern eben auch noch ein räumlicher Abstand trennt und in der wohl deswegen der Historismus keine Rolle gespielt hat, weil hier die großen Entwicklungsstränge nicht unterbrochen worden sind und weil sich die beiden obenerwähnten Funktionen – wie ja auch in unserer älteren Musik – miteinander decken; gewisse Probleme ergeben sich hier erst in

unserer Zeit durch die ständig noch zunehmenden Einflüsse westlicher Musik.

Während wir uns bisher vorzugsweise mit den positiven Aspekten des Historismus beschäftigt haben, müssen aber jetzt – am Schlusse dieses allgemeinen Abschnitts – auch die möglichen negativen anklingen: ein mehr oder minder ausschließliches Sich-anrühren-Lassen durch die Kunstwerke vergangener Epochen kann für hierfür anfällige Menschen einem Versuche zur Flucht aus der Gegenwart dienlich sein und gerät leicht in die Nähe einer gewissen Nostalgie – so, wie es im Sinne des Historismus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts schon bei Franz Schubert heißt: „Da, wo du nicht bist, dort ist das Glück!" Andererseits sollte es dem Menschen nicht verwehrt sein, die zum Leben notwendigen Gemütskräfte auf die Art und Weise zu rekreieren, die ihm selbst am besten entspricht.

Soviel also zunächst einmal zum Historismus in der Musik und nun zum Problem historisierender Wiedergabepraktiken. Denn anders als in den bildenden Künsten bedarf die Musik (wie an sich ja auch das Schauspiel) im allgemeinen – die elektronische Musik möge hier ausgeklammert sein – der Wiedergabe, der Interpretation durch Menschen um zum Leben erweckt zu werden. Eine jede schriftlich fixierte Komposition – aus welcher Zeit auch immer – kann als Grundlage für unendlich viele unendlich unterschiedliche Interpretationen dienen, wobei es in Anbetracht der Verschiedenheit der musizierenden Menschen und der jeweiligen Umstände niemals ein absolutes „Richtig" oder „Falsch" geben wird, sondern immer nur ein den jeweiligen Umständen entsprechendes, also relatives „Überzeugend" oder eben auch „Nicht überzeugend". Ja sogar die vom Komponisten selbst beabsichtigte Art und Weise der Wiedergabe seiner Werke kann immer nur eine unter anderen möglichen bedeuten, da es sich mit einer Komposition, die ihr Urheber der Öffentlichkeit übergeben hat, ähnlich verhält wie mit Kindern, die in ihrer Entwicklung eigene Wege gehen – ob nun im Sinne oder entgegen den Vorstellungen ihrer Eltern. Von Anton Bruckner wird berichtet, daß er nach der Uraufführung einer seiner Sinfonien den Dirigenten Hans Richter umarmte und zu ihm sagte: „Es war wunderschön, aber ganz anders, als ich es mir gedacht hatte!" Und ein Beispiel aus unserem Jahrhundert: es gibt da durchaus verschiedene Meinungen darüber, ob Igor Strawinskys eigene Schallplattenaufnahmen seiner Werke wirklich auch künstlerisch die überzeugendsten sind – obwohl gerade er immer ausdrücklich auf der von ihm autorisierten „Richtigkeit" der Wiedergabe bestanden hat. Überhaupt ist es im Grunde als ein Glück für alle sich der strengen Werk-, also Komponisten-Treue verpflichtet fühlenden Interpreten zu betrachten, daß es erst seit einem knappen Jahrhundert Schallplatten gibt (übrigens hatte bereits 1775 der Père Engramelle in seiner „Tonotechnie" beklagt, daß von älteren Komponisten wie Lully, Couperin und Rameau keine Tondokumente in der Art seiner Musikwalzen existierten); man ist durchaus zur Annahme berechtigt, daß für uns heute beim imaginären Anhören einer ebensolchen Wiedergabe etwa der „Matthäuspassion" unter Bachs Leitung das Gefühl zumindest der Befremdung weitaus größer wäre als das der erhofften Bestätigung eigener Vorstellungen.

Und mit diesem Gedankenspiel sind wir bereits bei dem Problem der Wiedergabe von Musik vergangener Zeiten angelangt. Wenn sich schon bei der Aufführung zeitgenössischer Musik durch Zeitgenossen unterschiedliche Möglichkeiten ergeben, wieviel mehr und wieviel größere Probleme stellen sich dann erst bei der Wiedergabe älterer Musik ein, wobei sich ja das „älter" bis in die erste Hälfte unseres Jahrhunderts erstrecken kann und sich keineswegs nur auf die Musik längst vergangener Epochen beziehen muß. Denn hier gesellt sich zu der Tatsache der unendlichen Verschiedenheit der Angehörigen einer Generation das noch weit schwerer in den Griff zu bekommende Problem der physischen und psychischen Veränderung des Menschen im Laufe seiner Entwicklung. Während sich seine auf die zentralen Lebensvorgänge wie Erhaltung des Einzelwesens und seiner Gattung gerichteten Triebe und Eigenschaften wie Ichbezogenheit und Eigennutz mit allen ihren Folgeerscheinungen entgegen manchen religiösen und politischen Wunschvorstellungen nicht zu verändern scheinen, unterliegen seine übrigen, sozusagen sekundären Eigenschaften einem gewissen Wandel. So ist im Rahmen seiner physischen Entwicklung beispielsweise an das veränderte Längenwachstum oder an das ebenfalls

veränderte Auftreten von Krankheiten zu denken; vor allem aber sind es hier Veränderungen im geistig-seelischen Bereich, die ja überhaupt erst die Grundlage für den Wandel der Verhaltens- und Empfindungsweisen wie ebenfalls der Denkstrukturen abgeben. Nur so läßt sich auf künstlerischem Gebiet das Phänomen des Stil-(und des damit verbundenen Rezeptions-)Wandels erklären: weil sich der Mensch verändert, verändern sich auch seine persönlichen wie kollektiven künstlerischen Vorstellungen. Im kleineren Maßstab spielen sich derartige Wandlungen auf dem Gebiete der verschiedenen, laufend wechselnden Moden ab (Kleidung, Wohnen, Essen und Trinken). Gerade hier wird besonders deutlich, daß der Mensch grundsätzlich der ständigen Veränderung sowohl unterliegt als auch ihrer bedarf. Das ist der Sinn des allumfassenden *Panta rhei* des Heraklit: alles, aber auch alles fließt, ist in ständigem Wandel begriffen – eine Grunderkenntnis, die dann bei den Römern *omnia fluunt* lautete; und Goethe spricht in seiner „Farbenlehre" von dem „allem Lebendigen innewohnenden Widerspruch", der ganz grundsätzlich von Zeit zu Zeit einen Wechsel nicht nur bedingt, sondern geradezu erfordert.

Und so, wie der Mensch der Jetztzeit bezüglich seiner sekundären Eigenschaften nicht mehr derselbe ist wie seine Ahnen, so haben sich seine Empfindungen und Vorstellungen auch auf dem Gebiete der Musik und ihrer Wiedergabe gewandelt, und es entspricht nicht der Realität vorauszusetzen, daß sich in der Zwischenzeit keine Veränderung des Klangideals und der Empfindungen für das Tempo und für die anderen Teilgebiete der Musizierpraxis vollzogen habe, kurz, daß die Menschen sich selbst hier gleich geblieben seien. Wenn man aber davon ausgeht, daß der Mensch, der jetzt im 20. Jahrhundert Werke der Vergangenheit musiziert oder hört, ein anderer geworden ist und eben nicht mehr in gleicher Weise empfindet und empfinden kann, wie man es etwa im Barockzeitalter getan hat – wenn man also dieser Prämisse zustimmt, dann erscheint es durchaus des Fragens würdig, ob es sinnvoll ist, eine Wiedergabe als die einzig „richtige", eben als die von der Werbung noch oft als „authentisch" bezeichnete anzustreben, die so getreu wie nur irgendmöglich die Voraussetzungen und Umstände der damaligen Zeit zu kopieren versucht. Einem solchen Versuche widerspricht allein schon die Erkenntnis, daß sich uns allen die Musik des dazwischenliegenden 19. Jahrhunderts nebst ihrer Wiedergabepraxis derart stark eingeprägt hat, daß wir uns – auch wenn wir es wollten – niemals vollständig von ihr lösen können. Vor allem aber versteht es sich von selbst, daß eine wirklich getreue Rekonstruktion der damaligen Verhältnisse ganz grundsätzlich nicht möglich ist – eine Erkenntnis, die sich langsam auch bei den prominenten Vertretern dieser Wunschvorstellung durchsetzt. Überhaupt hat sich hier inzwischen eine gewisse Entwicklung vollzogen: nicht nur wird jetzt der Begriff „authentisch" von ihnen nicht mehr verwendet, sondern auch einzelne „originale" (teils mißverstandene, teils ins Extreme überzogene) Spiel- und Singweisen werden langsam wieder einem musikalisch vertretbaren Mittelbereich angenähert. Und wie es häufig in solchen Situationen geschieht, haben manche Jünger ihre Meister oft noch zu überbieten gesucht und verharren auch heute noch auf deren früherer Entwicklungsstufe.

Große Verdienste um die für uns als Angehörige eines historistischen Zeitalters notwendige Erforschung der älteren Wiedergabepraktiken kommen der Musikwissenschaft zu, wobei festzuhalten ist, daß deren berufene Vertreter im Gegensatz zu manchen auf diesem Gebiete nur dilettierenden Musikern die Möglichkeit und die Wünschbarkeit einer historisch getreuen Kopie oder gar den diesbezüglichen Ausschließlichkeitsanspruch nie anerkannt haben.

Im Rückblick schält sich die Erkenntnis heraus, daß die höchst engagierten, mit liebhaberischem Schwung im Sinne eines strengen aufführungspraktischen Historismus betriebenen Bemühungen um eine möglichst genaue Rekonstruktion der alten Wiedergabepraxis gerade für unsere heutige lebendige Wiedergabe der älteren Musik von gar nicht zu übrschätzender Bedeutung gewesen sind: das bisher Gewohnte wurde zunächst einmal in Frage gestellt – und das ist immer und überall im Leben eine gute Sache. Auf dem Gebiete der Artikulation beispielsweise wurden so manche noch aus der romantischen Tradition stammende Spielarten – vor allem bei den Streichern – im Sinne ihrer älteren Vorgänger abgewandelt; der

Rhythmus gewann als solcher eine neue Qualität, und das Klangbild wurde insgesamt aufgelichtet.

Die von Arnold Dolmetsch und Wanda Landowska eingeleitete und von Gustav Scheck in Deutschland vor allem bezüglich der Flöteninstrumente fortgesetzte eingehende Beschäftigung einzelner Musiker und Musikwissenschaftler mit den alten Instrumenten hatte zunächst einmal unser heutiges Instrumentarium durch Cembalo und Blockflöte bereichert, hatte weiterhin den Orgelbau maßgeblich beeinflußt und trug darüber hinaus dazu bei, ältere Musik auf unseren heutigen Instrumenten noch überzeugender darstellen zu können. Außerdem gewann unser Instrumentarium durch die Wiederbelebung dieser beiden und auch noch anderer alten Instrumente neue Farben hinzu, die die heutige Klangpalette erweiterten und die auch zeitgenössische Komponisten dazu anregten, Werke dafür zu schreiben; auf der entgegengesetzten Seite erfolgte eine entsprechende Erweiterung durch die elektronische Musik. Einerseits ist es eine unbestreitbare Tatsache, daß heute die Wiedergabe älterer Musik mit „historischen" Instrumenten durchaus einem gewissen Interesse bestimmter Publikumskreise entspricht – einem Interesse, das die Schallplattenfirmen sogleich in ihr Kalkül mit einzubeziehen wußten, obwohl sich gerade bei diesem Medium zwangsweise wieder eine Verfremdung, wenn nicht gar Verfälschung der originalen Klangverhältnisse ergibt. Andererseits könnte es sich aber bald herausstellen, daß die Frage, ob man ältere Musik ausschließlich auf den der jeweiligen Zeit entsprechenden Instrumenten erklingen lassen soll (also auf inzwischen mehr oder minder veränderten alten oder jetzt erst nachgebauten Instrumenten, die von Menschen unserer Zeit gespielt werden) – daß diese Frage schon beim nächsten Wandel des diesbezüglichen Interpretationsstils ebenso an Bedeutung verliert, wie ja bereits heute schon die Frage aufgehört hat, eine Frage zu sein, ob Schauspiele von Dichtern wie Euripides, Shakespeare oder Schiller außer an theaterwissenschaftlichen Seminaren „original" aufgeführt werden sollen.

An interessanten Hypothesen reiche, in den letzten Jahren veröffentlichte Beiträge zu Fragen der Tempi in der älteren Musik lassen übrigens – wenn auch unbeabsichtigt – mit besonderer Deutlichkeit erkennen, daß dieses Problem für uns nicht lösbar ist, sofern man davon ausgeht, daß sich der Mensch im Laufe der Jahrhunderte auch bezüglich seiner Tempo-Empfindung nicht verändert habe. Hier liegt ein klarer Beweis für den auf diesem Gebiet vollzogenen Wandel vor, der sich selbstverständlich ebenfalls auf die anderen Parameter bezieht – also auch hier wie überall: *panta rhei.*

Aber ganz abgesehen von einzelnen Problemen wie Tempo und Instrument: allen diesen Bemühungen ist es zu verdanken, daß sich die heutige, sonst noch übliche Wiedergabepraxis älterer Musik aus ihrer bisherigen Verwurzelung in der des 19. Jahrhunderts langsam herauslöst und sich in Richtung auf den für morgen zu erwartenden Interpretationsstil der Musik vergangener Zeiten bewegt, der vermutlich – wie im Grunde ja auch alle Kompositionsstile – Vergangenes mit Gegenwärtigem und Zukünftigem zu einem lebendigen Ganzen verbinden dürfte.

Für alle, die sich in den jetzigen vom Historismus so stark geprägten Zeiten mit älterer Musik befassen, ergibt sich somit die Notwendigkeit der Beschäftigung mit zwei Fragen. Zum einen: auf welche Weise und mit welchen Mitteln scheint man damals die betreffende Musik dargestellt zu haben? Und zum anderen: wie weit kann man und soll man diese Erkenntnisse auf die heutige Wiedergabe älterer Musik übertragen? Diese zweite Frage ist unter dem Gesichtspunkt und der Voraussetzung zu betrachten, daß es doch das Ziel sein sollte, Werke der Vergangenheit Menschen der Gegenwart als eine Musik nahezubringen, die nichts Abgestorbenes, nichts Museales an sich hat, sondern die eine auch noch heute gültige Botschaft zu vermitteln in der Lage ist. Der Möglichkeiten, sich einem solchen Ziele zu nähern, gibt es viele; sie reichen von der streng historisierenden Wiedergabe über viele Zwischenstufen bis zu Synthesizer- und Pop-Versionen – alles Möglichkeiten, die ihre Daseinsberechtigung haben und für die alle in den betreffenden Interessentengruppen ein Bedürfnis besteht. Wie auch auf anderen Gebieten des Lebens entwickeln sich – wechselseitig sich bedingend – derartige äquidistante Extrembereiche, auf daß sich im Sinne eines Spannungsausgleichs ein natürlich ausgewogener, ein den Lebensvorgängen entsprechender Mittelbereich einpendelt. Auf jeden Fall aber sollte man sich darum

bemühen, das betreffende Musikstück in erster Linie nach seinem eigentlichen (wenn auch nicht immer leicht zu fassenden) Sinngehalt zu befragen; möglicherweise könnte es sich dann bei vorurteilsloser Betrachtung herausstellen, daß man eine solche zeit-unabhängige Substanz für den heutigen Menschen mit den Gegebenheiten unserer Zeit überzeugender darstellen kann als mit denen, die für die Menschen der damaligen Epochen die richtigen gewesen sind. Denn die ältere Musik – und hier vor allem die des Barockzeitalters mit ihrem durchgängigen Pluralitäts- und Variabilitäts-Prinzip – bietet sich als ein großes, weites Feld dar, auf dem es wohl viel freien Raum für verschiedene Auffassungen gibt, wo ein Ausschließlichkeit beanspruchendes Reservat im Sinne eines unfruchtbaren Historismus aber keinen Platz finden sollte. Eine Bestätigung solcher Gedankengänge finden wir schon bei Friedrich Nietzsche in „Menschliches Allzumenschliches" (1886): „Soll man aber . . . den später Kommenden das Recht versagen, die älteren Werke nach ihrer Seele zu beseelen? Nein, denn nur dadurch, daß wir ihnen unsere Seele geben, vermögen sie fortzuleben; erst *unser* Blut bringt sie dazu, zu *uns* zu reden. Der wirklich ‚historische' Vortrag würde gespenstisch zu Gespenstern reden."

Zum Abschluß noch folgende Bemerkung: es ist durchaus kein Zufall, daß die Frage der verschiedenen Wiedergabepraktiken heute eine so große Bedeutung gewonnen und so förderliche Unruhe gestiftet hat. Ganz allgemein muß man nämlich feststellen, daß im heutigen Musikleben (wie auch und gerade im Jazz, in der Popmusik und in gewissem Sinne ebenfalls in der Opern- und Schauspiel-Regie) der Interpretation größere Bedeutung zukommt als der Komposition selbst – eine Erscheinung, die sich auf Konzertplakaten und Schallplattenhüllen ebenso deutlich ablesen läßt, wie sie ja auch der HiFi-Industrie zu ihrem enormen Wachstum verholfen hat. Aber dem ist noch hinzuzufügen (und als ein gewisser Trost zu betrachten), daß wichtiger als die Art und Weise der Interpretation auch heute noch immer die jeweiligen Interpreten sind; und wenn sie sich wirklich als die rechten erweisen, dann wird es ihnen auch gelingen, die Frage nach der im Sinne des Historismus strenger Observanz „richtigen" oder „falschen" Interpretation und vielleicht sogar die weit darüber hinaus gehende Frage, um was für eine Musik (ob Alte oder Neue) es sich eigentlich handele – dann wird es solchen Künstlerpersönlichkeiten auch gelingen, diese Fragen beim Hörer gar nicht erst aufkommen zu lassen; und dann gewinnt auch der Wesensgehalt eines Werkes und damit die Komposition selbst wieder ihre eigentliche Bedeutung, ihre lebendige Wirksamkeit zurück.

Sigrid Eppinger

Georg Philipp Telemann: 12 Fantasien für Flöte solo

Teil I

I. Quellen

Die 1955 erstmals im Neudruck erschienenen 12 Fantasien für Flöte solo haben als einzige Quelle den in der Brüsseler Bibliothèque Conservatoire aufbewahrten, etwa 1732 höchstwahrscheinlich von Telemann selbst angefertigten Erstdruck. Der Notentext ist vollständig, es fehlen jedoch der Name des Komponisten und eine Besetzungsangabe. Auf einem später hinzugefügten Umschlagblatt steht als Besetzung „per il violino", als Autor Telemann.[1]

[1] Vgl. die Neuausgabe von Günter Haußwald: *Telemann, Musikalische Werke,* Bd. IV, S. IX

Daß überhaupt Flötenfantasien von Telemann existieren, war aus mehreren Hinweisen bekannt:

1. werden sie 1733 in dem in Amsterdam erscheinenden „Catalogue / Des Œeuvres en Musique / de / Mr. Telemann / Maître de Chapelle e. Directeur de la Musique / à Hambourg, / Qui se vendent à Hambourg chez lui / Imprimé à Amsterdam 1733" erwähnt;
2. nennt Telemann sie in dem seiner Autobiographie von 1739 angehängten Verzeichnis seiner gedruckten Werke[2], und
3. tauchen sie in dem berühmten Streit zwischen den Flötisten Quantz und Moldenit als Objekt des von Quantz vorgeschlagenen Flötenduells auf[3].

Um die Identität der von G. Haußwald in Brüssel entdeckten Stücke mit den von Telemann erwähnten Flötenfantasien zu beweisen, sind einige musikalisch-stilistische Betrachtungen bzw. vergleichende Untersuchungen kompositionstechnischer Besonderheiten bei Musik für Soloflöte im Spätbarock erforderlich, also das Aufzeigen einiger „typisch flötistischer" Elemente in den 12 Fantasien.

II. Zur Stellung der Flötenfantasien innerhalb barocker Flötenliteratur

Die Entwicklung des Querflötenspiels wird durch die Veränderungen im Instrumentenbau während der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts[4] stark vorwärtsgetrieben; jetzt erst bekommt die Flöte allmählich die Möglichkeit, sich als Soloinstrument durchzusetzen, und durch ihren der Musikästhetik des Spätbarock sehr entgegenkommenden Charakter ist sie mehr als andere Blasinstrumente geschätzt: Einerseits ist sie das bewegliche, virtuose Instrument, das dem Musikantischen, Spielerischen, Brillanten mit Trillern, Sprüngen, Läufen usw. ausgesprochen dienlich ist, darüber hinaus aber ist sie als ausdrucksvolles, empfindsames Instrument geradezu ideal:

. . . die Flöten / welche so viele berühmte Leute auf das beweglichste / in unseren traurigen Arien / winseln / und auf das verliebteste / in unseren zärtlichen Arien / seuffzen machen können . . .[5]

Innerhalb der ab etwa 1700 entstehenden Fülle von Generalbaßsonaten, Triosonaten, Duetten und Kammermusikwerken mit Flöte in den verschiedensten Besetzungen sind Kompositionen der Gattung „Flöte solo, senza basso continuo" äußerst selten. Bekannt sind heute u. a. die „Ecos" von J. Hotteterre[6], „Les Folies d'Espagne" von M. Marais, verschiedene Suiten von J. B. de Boismortier, wobei die französischen Meister jedoch eine enorme Großzügigkeit hinsichtlich der Besetzungen zeigen: Ob Flöte, Violine oder Cembalo, ob mit oder ohne Generalbaßbegleitung –, alle Möglichkeiten werden dem Spieler angeboten. So wird man den oben erwähnten Werken schwerlich das „typisch flötistische" entnehmen können.

Da auch die italienischen Komponisten dieser Zeit an generalbaßloser Musik wenig Interesse zeigen, stehen die in Deutschland entstehenden berühmten großen Solowerke einzig da: Um 1720 komponiert Johann Sebastian Bach die *Partita a-Moll*[7], mit Allemande – Courante – Sarabande – Bourrée, der Torso einer typischen Solosuite (vergl. Cello-Suiten). Sein Sohn Carl Philipp Emanuel, Patensohn Telemanns, schreibt 1747 mit der *Sonate a-Moll* das „moderne" Gegenstück, dessen Satzfolge langsam – schnell – schnell, die sog. Strettaform, gegenüber der traditionellen Kirchensonaten– (l – s – l – s) und Kammersonatenform (s – l – s) den Stil der neuen Zeit repräsentiert.

Zwischen diesen beiden Werken, die in einzigartiger Weise, nämlich als Solo, d. h. einstimmig und durch eben diese Beschränkung auf eine besondere Art „frei", zwei Epochen bzw. einen wichtigen musikalischen Umbruch charakterisieren, stehen die um 1732 gedruckten *Zwölf Fantasien* von Georg Philipp Telemann. Sie sind „ein getreues Spiegelbild der Zeit"[8], d. h., bei aller spielerischen, scheinbar improvisatorischen Frei-

---

[2] Johann Mattheson: *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburg 1740, S. 368

[3] Überliefert in: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-critische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Berlin 1754–78

[4] Vgl. Hans-Peter Schmitz: *Querflöte und Querflötenspiel in Deutschland während des Barockzeitalters*, Kassel 1952, S. 45

[5] Dieser Ausspruch eines Franzosen ist nachzulesen bei Johann Mattheson: *Critica musica*, Bd. 1, Hamburg 1722, S. 114

[6] *Ecos. Pour la Flûte traversière seule.* In: Premier livre de Pièces pour la Flûte traversière . . ., op. 2. Nouvelle Edition, Paris 1715

[7] Neue Bach-Ausgabe, Serie VI, Bd. 3

[8] Günter Haußwald im Vorwort der 1955 erschienenen Einzelausgabe der Flötenfantasien, Bärenreiter, Kassel u. a., BA 2971

heit enthalten sie en miniature nahezu alle Instrumentalformen der Zeit:

Kirchensonaten (z. B. Nr. 2), Sonaten in der Stretta-Form (z. B. Nr. 4), eine Französische Ouvertüre (Nr. 7), suitenähnliche Reihungen von Tanzsätzen (z. B. Nr. 9), aber auch freiere Stücke, „Fantasien", die auf ein Satzfolgeschema verzichten (z. B. Nr. 1). Alle Formen sind nicht schulmeisterlich demonstrativ, sondern frei und individuell, oft nahe an ihrer Auflösung, gestaltet.

Durch diese zukunftsweisende Individualität unterscheiden sich die Flötenfantasien sehr von Telemanns anderen Fantasien für ein Soloinstrument, den etwa um die gleiche Zeit entstandenen 12 Fantasien für Violine allein und den vor 1739 erschienenen 36 Klavierfantasien, und erweisen sich darüber hinaus als ein als Ganzes, ein durchdachtes Werk.

III. Zur Stilistik barocker Querflötenmusik

Es wird sich nicht vermeiden lassen, daß einzelne, im folgenden als „typisch Flöte" bezeichnete Eigentümlichkeiten auch in der Literatur für andere Instrumente anzutreffen sind. „Dadurch aber, daß bei jedem einzelnen Instrument die stilistischen, sich wechselseitig bedingenden Besonderheiten in einem jeweilig anders gelagerten und dadurch charakteristischen Stärkeverhältnis zusammenwirken, ergibt sich trotz mancher Parallelen und Gemeinsamkeiten der Begriff einer für jedes Instrument spezifizierten Stilistik innerhalb des allgemeinen Instrumentalstils."[9]

Daß auch Telemann trotz der von ihm selbst häufig angegebenen variablen Besetzungen seine Komposition doch speziell für ein bestimmtes Instrument einrichten will, sagt er selbst in dem Brief vom 14. 9. 1718 an Mattheson[10]:

. . . Es ist auch die genaue Bekanntschaft mit denen Instrumenten unentbehrlich. Denn sonst muß man den Ausspruch fällen:

Die Violine wird nach Orgel-Arth tractiret,
Die Flöt' und Hautbois Trompeten gleich verspühret . . .
Nein, nein, es ist nicht gnug, daß nur die Noten klingen,
Daß du der Reguln Kram zu Marckte weißt zu bringen.
Gieb jedem Instrument das, was es leyden kann,
So hat der Spieler Lust, du hast Vergnügen dran.

Um überhaupt eine Vorstellung vom Klangideal der für die Flöte schreibenden Barockkomponisten zu erhalten, ist es notwendig, sich kurz die Barock-Traversflöte zu vergegenwärtigen, wobei hier auf instrumentenbautechnische Einzelheiten verzichtet werden soll.

In der Entstehungszeit der Flötenfantasien ist in Deutschland die einklappige (es-Klappe) diatonische Flöte mit der Grundskala D-Dur in Gebrauch. Chromatische Halbtöne werden durch Gabelgriffe erzeugt und durch den Ansatz korrigiert. Zwischen den der Grundskala eigenen und den Zwischentönen besteht ein großer dynamischer und klanglicher Unterschied, der aber in jener Zeit „nicht als Mangel, sondern als Vorzug empfunden wurde, indem auf diese Weise – abgesehen von der klanglichen Delikatesse – die leiterfremden Töne nicht nur durch ihre Funktion, sondern auch durch ihre hörbare Unterschiedlichkeit als solche gekennzeichnet waren."[11]

Durch die zugrunde liegende Skala D-Dur ist auch der Kreis der auf der Barockflöte gut spielbaren Tonarten begrenzt. Bevorzugt in der barocken Literatur sind: D-Dur, h-Moll, G-Dur, e-Moll, A-Dur, a-Moll, d-Moll und g-Moll.

Die 12 Flötenfantasien stehen in folgenden Tonarten:

1. Fantasie	A-Dur
2. Fantasie	a-Moll
3. Fantasie	h-Moll
4. Fantasie	B-Dur
5. Fantasie	C-Dur
6. Fantasie	d-Moll
7. Fantasie	D-Dur
8. Fantasie	e-Moll
9. Fantasie	E-Dur
10. Fantasie	fis-Moll
11. Fantasie	G-Dur
12. Fantasie	g-Moll

[9] H.-P. Schmitz. a.a.O., S. 50

[10] Dieser Brief enthält „Anmerckungen" zu dem für Matthesons *Grosse General-Bass-Schule* (Hamburg 1731) entworfenen Lebenslauf Telemanns, abgedruckt in: Denkmäler Deutscher Tonkunst 28, Leipzig 1907

[11] H.-P. Schmitz, a.a.O., S. 13

Das Schema ist eindeutig und aus vielen Werkgruppen der damaligen Zeit bekannt: Die dem Instrument gemäßen Tonarten sind im Wechsel von Dur und Moll nach stufenweise aufwärtsführenden Grundtönen geordnet. Die einzige Unregelmäßigkeit liegt bei Nr. 3 und Nr. 4. Tauschte man sie um, so wären sowohl der Dur-Moll-Wechsel als auch der stufenweise Aufstieg der Grundtöne korrekter. Ein Grund für diese Unregelmäßigkeit ist möglicherweise die lebendige Gestaltung des Zyklus: Zwischen zwei formal strengere Werke (Nr. 2 Kirchensonate und Nr. 4 Stretta-Form) sollte ein freieres, fantasieartigeres eingeschoben werden.

Im übrigen sind alle auf der Flöte gut spielbaren Tonarten enthalten, und von den noch von Tromlitz (Ende des 18. Jahrhunderts) genannten schwer rein zu spielenden Tonarten befinden sich nur E-Dur und fis-Moll bei den Fantasien.

Der Tonumfang der barocken Flöte wird von Hotteterre[12] von d' bis d''' angegeben, Quantz[13] setzt die obere Grenze der verwendbaren Töne bei e''' an. Hotteterre und Quantz kennen Griffe bis g''' bzw. a''' und sogar e''''[14], jedoch sind die Töne oberhalb von e''' im Klang „so erzwungen und wenig verwendbar"[15], daß sie – mit Ausnahme der Werke von Bach – in der üblichen barocken Flötenliteratur kaum zu finden sind.

Telemanns Flötenfantasien haben den Tonumfang d' bis e'''. Diese Tatsache, die (im Vergleich zu den Violinfantasien) ganz gezielte Tonartenwahl wie auch die Vermeidung von Doppelgriffen zeigt schon, daß die Brüsseler Besetzungsangabe nicht den Intentionen Telemanns entspricht.

Zwei wichtige musikalische Elemente sind bedeutsam für die Gestaltung barocker Flötenwerke:

1. Der ästhetische Charakter, das Genießen von *Ton, Klang, Klangfarbe,* äußert sich in langausgehaltenen, vom Atem getragenen Tönen, Dreiklangbrechungen, weitgespannten Melodiebögen und fein ausgewogenen „Registerwechseln" der verschiedenfarbigen Oktaven.

Bei den Solofantasien taucht das Phänomen des langgehaltenen Tones nur selten auf, z. B. im Grave der 12. Fantasie. Da das Soloinstrument gleichzeitig die Darstellung der Melodie wie auch die harmonischen und rhythmischen Abläufe imaginärer Unterstimmen übernehmen muß, und ein langgehaltener Ton ohne darunter liegende Bewegung, ohne harmonische Spannung und Auflösung nicht allzuviel Ausdruck entfalten kann, tritt an Stelle von Haltetönen die Dreiklangsbrechung, die zugleich mit dem Schwelgen im Klang harmonische und rhythmische Gestaltung möglich macht: z. B. 12. Fantasie „Dolce", 3. Fantasie „Largo", 1. Fantasie „Adagio-Allegro", wobei diese ungewöhnliche Spielanweisung einen Hinweis geben kann, wie sich der Komponist diese und entsprechende Stellen vorstellt: Adagio-Charakter bei verhältnismäßig schnellem Ablauf der kleinen Notenwerte, damit auf dem einstimmigen Instrument die harmonischen Verhältnisse deutlich werden, bzw. der *Anschein der Mehrtönigkeit* erweckt wird.

2. Diesem „ewig-menschlichen Anliegen, die Materie zu bezwingen"[16], kommt auch die sog. „natürliche Spielfreudigkeit" sehr entgegen: Aufgrund ihrer *Beweglichkeit* tendiert die Flöte (wie auch andere einstimmige Instrumente) dahin, die Einstimmigkeit zu überwinden und durch *vorgetäuschte Mehrstimmigkeit* die Möglichkeiten der Polyphonie zu erreichen.

Es gibt verschiedene kompositionstechnische Möglichkeiten, auf der Flöte – für die große Sprünge in verschiedene Lagen unproblematisch sind – den Eindruck von Zwei- oder Mehrstimmigkeit zu erwecken, und es sei hier schon darauf hingewiesen, daß Telemann auch vor der Darstellung einer *Fuge* in der Einstimmigkeit nicht zurückschreckt.

Folgende Arten von Mehrstimmigkeit sind in den Flötenfantasien häufig vertreten:

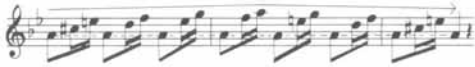
a) Eine Stimme bewegt sich über oder unter einer liegenden Stimme *(Orgelpunkt):*

3. Fantasie, Presto

[12] Jacques Martin Hotteterre: *Principes de la Flûte traversière . . .,* Nouvelle Edition, Paris 1722
[13] Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen,* Breslau 1752; Faksimile-Nachdruck der 2. Auflage von 1789, Kassel 1964
[14] F. W. Marpurg, a.a.O., Bd. IV, Stück 3, S. 187
[15] J. M. Hotteterre, a.a.O.
[16] H.-P. Schmitz, a.a.O., S. 50

11. Fantasie, Allegro T. 23

12. Fantasie, Allegro T. 16



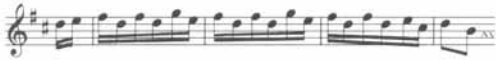
Häufig findet man auch verzierte, kaum noch als Orgelpunkt erkennbare „gehaltene" Töne bzw. Akkorde:

1. Fantasie, Adagio T. 34

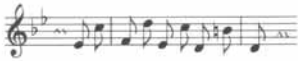
12. Fantasie, Allegro T. 40

b) Zwei Stimmen laufen *parallel* im Terz-, Sext- oder Dezimenabstand, also in gebrochenen Intervallen:

7. Fantasie T. 30



4. Fantasie, Allegro T. 28



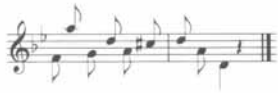
12. Fantasie, Allegro T. 37

Manchmal wechseln innerhalb einer Passage die Intervalle, was den Effekt einer Stimmvertauschung bewirkt:

12. Fantasie, Dolce T. 59

c) Auf echte Polyphonie hinweisend sind solche Passagen, bei denen die Stimmen in *Gegenbewegung* verlaufen:

12. Fantasie, Allegro T. 23



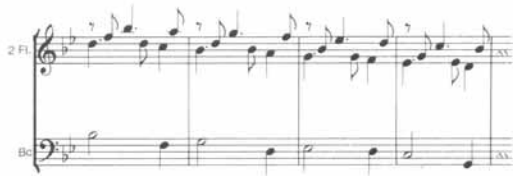
3. Fantasie, Vivace T. 8

12. Fantasie, Allegro T. 36

Konsequente Gegenbewegung über längere Strecken ist natürlich kaum möglich, da der Umfang der Flöte begrenzt ist, und Stimmkreuzungen kaum hörbar gemacht werden können. Durch einen Sprung in die Oktave, durch Vertauschung der Stimmen oder durch weiterführende Parallelbewegung versucht Telemann, dieses Problem zu lösen.

d) Mehr als die einfachen Intervallbrechungen lassen solche Stellen an Polyphonie denken, wo deutlich erkennbare *Motivabschnitte sequenzartig* sich in zwei Stimmen fortsetzen:

12. Fantasie, Allegro T. 44



Gespielt von zwei Instrumenten, mit dazugedachter Generalbaßstimme erhält man eine Sequenzpassage, wie sie in mancher Triosonate ähnlich vorkommen könnte.

e) bei der folgenden Stelle kann man sagen, daß sie *drei*stimmig konzipiert ist, d. h., jetzt ist der *Generalbaß* in die Einstimmigkeit mit eingearbeitet:

10. Fantasie, A tempo giusto T. 13

Wie schon angedeutet, enthalten einige Fantasien auch „Fugen" oder „Fugato"-Sätze, auf sie wird bei der Betrachtung einzelner Sätze bzw. Satztypen näher eingegangen. Zur Untersuchung spezifisch flötenstilistischer Eigenarten erschienen formal freiere Stücke besser geeignet, denn sie dienen mehr als die formal gebundenen dazu, „daß der Spieler seine Fertigkeit sehen lasse, ... nicht ohne Absicht zu gefallen, zu übereilen und in Verwunderung zu setzen", wie Mattheson sagt, und das ist nur möglich, wenn ein Stück ganz für die spieltechnischen Gegebenheiten eines Instruments erfunden ist.

IV. Form-Übersicht

Schon die Zusammenstellung der Tonarten weist die 12 Flötenfantasien als Zyklus aus, mehr noch aber deuten die vielfältigen Formen auf ein *Gesamtwerk* hin, das zwar nicht unbedingt als Ganzes aufgeführt werden soll, sondern eher als Studienwerk, das den Flötisten (nicht nur des 18. Jahrhunderts) mit verschiedenen Tonarten und vielen musikalischen Formen vertraut machen soll. Bei der Formübersicht (Tabelle S. 98) sind mit dem Terminus „Fantasie" jene Sätze gemeint, die keinem Formschema entsprechen, die also Tempowechsel, improvisatorische, toccatenhafte Stellen, aber auch Fugato-Ansätze usw. enthalten.

Den 12 Flötenfantasien liegt weder in der Anzahl der Sätze noch in ihrer Reihenfolge ein Schema zugrunde. Es gibt

zwei 4sätzige (Nr. 2, 9)
sechs 3sätzige (Nr. 4, 5, 6, 8, 10, 11)
vier 2sätzige (Nr. 1, 3, 7, 12),

wobei die Zählung nicht nach dem inneren Aufbau, sondern nach den im Druck gesetzten satztrennenden Doppelstrichen vorgenommen wurde. Einzelne Sätze können durchaus über einen solchen Doppelstrich hinweg zusammenhängen (z. B. in Nr. 9, 11) oder aber in sich mehrteilig sein (z. B. in Nr. 1, 3, 5, 12).

An Formtypen sind vorhanden:

1. Die *Kirchensonate* (Nr. 2)
2. Die *Stretta-Form* (Nr. 4, 6, 8) bzw. die *Solosonatenform* nach Quantz, d. h. die freie Reihung von einem langsamen und zwei schnellen Sätzen (Nr. 5, 10)
3. Die „Fantasie" mit Elementen der *Italienischen Konzertform* (Nr. 11 mit angehängtem Tanzsatz)
4. Die *Französische Ouvertüre* (Nr. 7 und in sehr freier Form auch Nr. 9, je mit angehängtem Tanzsatz)
5. *„Fantasien"*, d. h. freie, mehrteilige Sätze (Nr. 1, 3 und 12, jeweils mit angehängtem Tanzsatz)

In dieser bunten Aufeinanderfolge sind eigentlich alle in der Hochbarockzeit ausgeprägten Formen der Instrumentalmusik enthalten, wobei auch noch die verschiedensten Satztypen, vor allem Tanzsatztypen, auftreten. Genial und souverän geht Telemann mit den vielfältigen formalen Möglichkeiten seiner Zeit um und bringt bei aller improvisatorischen Freiheit en miniature eine umfassende Darstellung zustande. In der Gebundenheit an formale Elemente und im gleichzeitigen Sich-Erheben über alle formalen Fesseln spiegeln die Flötenfantasien einen typischen Zug des Spätbarock bzw. der aufkommenden Frühklassik wider.[17]

V. Die einzelnen Formtypen

1. Die Kirchensonate

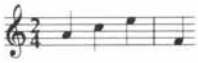
Die „2. Fantasie a-Moll" entspricht dem durch Handschin folgendermaßen beschriebenen Typus[18]:

„Die Form der Kirchensonate erfuhr eben durch ihn (Corelli) ihre endgültige Prägung als viersätzige in dieser Folge:

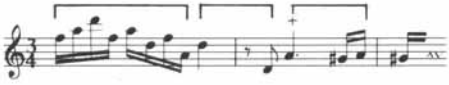
1. langsam
2. lebhaft und fugiert
3. langsam (dabei weniger ausgearbeitet und zeremoniell, aber lyrischer als der 1. Satz)
4. lebhaft mit diskret tanzmäßigem Charakter".

[17] Der Begriff „Fantasie" bei Telemann wird am Schluß dieses Artikels gesondert abgehandelt werden.
[18] Jacques Handschin: *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1964², S. 294

Der erste Satz der a-Moll-Fantasie, „Grave" überschrieben, ist ausgesprochen „grave et majestueux"[19]. Es ist eine über 11 Takte ausgedehnte a-Moll-Kadenz mit Halbschluß, die durch das dreimal abwärts sequenzierte

Motiv 

den Charakter feierlicher Strenge bekommt, die jedoch gemildert ist durch die eingeschobenen, etwas bizarren hohen Sechzehntelfiguren, die in Verkleinerung die jeweilige Subdominante zum vorangegangenen Akkord bringen (a-d/G-C). Die Dominante bleibt ausgespart und wird durch die Takte 6–10 noch künstlich hinausgezögert. Hierbei erscheinen als Steigerungsmittel der zwei Takte lang umspielte Orgelpunkt a (T. 6, 7), der fanfarenartig ausgespielte d-Moll-Akkord (T. 8, 9) und die plötzliche Bewegungsstauung (T. 9, 10), die sich erst im letzten Takt entlädt. Sie wird durch Hemiolenbildung unterstützt:



Diese 11 Anfangstakte kann man wohl kaum als „Satz" bezeichnen, eher als präludienhafte Einleitung, deren Charakter jedoch dem Anfangssatz einer Kirchensonate entspricht: langsam und pathetisch – feierlich.

Der 2. Satz „Vivace" ist ausgesprochen lebhaft und schwungvoll. Er geht auf eine Fugatoform zurück, die gebräuchlichste Form für weiter ausgesponnene Sätze für ein Soloinstrument. Aus der Übertragung von fugierter Mehrstimmigkeit auf ein Einzelinstrument entsteht eine Form, „bei der das eine und einzige Hauptthema im Verlaufe des Satzes in einer größeren Anzahl verwandter Tonarten vorgeführt wird, abgelöst durch freie Episoden von größerer oder kleinerer Ausdehnung".[20]

Das Vivace der a-Moll-Fantasie gliedert sich in zwei Teile:

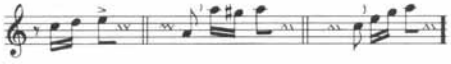
I T. 1–21 (beginnend in a-Moll, endend in C-Dur)
II T. 22–48 (beginnend in d-Moll, endend in a-Moll)

Beide Teile haben sehr ähnliche Schlußgruppen: T. 15–20 = T. 42–47. Teil I enthält die „Fugenexposition" (T. 1–11) und damit die einzige vollständige „Durchführung". Das 4taktige Thema erscheint als „Dux" in a-Moll (T. 1–5), dann nach einem kleinen 2taktigen Zwischenspiel als „Comes" in e-Moll (T. 7–11). Es schließt sich eine „freie Episode" an, die aus Elementen des Themas erwächst, dann in mehr spielerische Motive übergeht wie die Echo-Oktaven (T. 15–17) und die Sechzehntelsequenzen (T. 18, 19).

Teil II bringt zunächst das Thema in d-Moll (T. 22–27), dann ein Zwischenspiel (T. 26–38), das in der motivischen Arbeit mit Teilen aus Thema und Zwischenspiel, mit recht dramatischen Entwicklungen (T. 28–36) und Modulationen schon auf die Durchführung eines klassischen Sonatensatzes hinweist, die in der „Reprise" des Themas in a-Moll (T. 38–42) endet.

Das Thema erklingt also viermal in den Tonarten der a-Moll-Kadenz, womit der Satz die von Riemann beschriebenen Charakteristika eines einstimmigen Fugatosatzes hat. Wesentlicher als diese Tatsache erscheint, daß dieser Satz – wie selten bei Telemann – ganz von Elementen des Themas bestimmt ist, er ist „aus einem Guß":

Charakteristisch ist 1. bei allen Motiven und Abschnitten der Zweisechzehntelauftakt auf „1 und", der dem Satz seinen „Drive" gibt und in verschiedenen Abwandlungen auftritt,

z. B. 

2. die gebrochene Zweistimmigkeit (teils in Gegenbewegung, z. B. T. 28–32) und die Chromatik des Themas, das eigentlich von vornherein der Höhepunkt des Satzes ist:

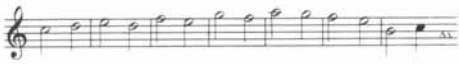
Dieses chromatisch gespannte Thema, zu dem die reinen Oktaven (T. 15–17, 26 + 27, 42–44) den extremsten Gegensatz bilden, bestimmt den Cha-

[19] Sébastien de Brossard: Artikel „Sonata da Chiesa" in: *Dictionnaire de Musique*, 1703

[20] Hugo Riemann: „Die Bedeutung der Tanzstücke für die Entstehung der Sonatenform", in: *Präludien und Studien*, Bd. 3, Frankfurt/M. und Leipzig 1901, S. 157 ff.

rakter und das (keinesfalls zu schnelle) Tempo des Vivace-Satzes.

Der 3. Satz „Adagio" in C-Dur ist – zumindest am Anfang – „lyrisch" mit seinen weit ausschwingenden Melodiebögen. Eigentlich stellt er bis T. 7, 3 eine freie, fantasievolle Umspielung eines sehr einfachen Melodiegerüsts dar:



Ein großer, immer wieder durch kleinstrukturierte gegenläufige Figuren aufgehaltener Aufschwung bis T. 5, dann ein schnellerer Abstieg zurück zum Grundton (T. 7, 3), wo eigentlich der Schluß erreicht ist. Die plötzliche dramatische Ausweichung in die Doppeldominante (fis–a–c–es = $\text{D}^{\flat 9}_{7}$), d. h. der Sprung in deren kleine None es mit nachfolgender fallender verminderter Septime (vergl. 2. Satz T. 1/2, wirkt sehr überraschend. Erst nach 1½ Takten löst sich diese harmonische Spannung rasch über die Dominante G-Dur nach C-Dur auf. Der so schlicht und cantabile quasi „formlos" beginnende Satz ist also wie der erste Satz auf eine harmonische Steigerung am Schluß hin angelegt.

Der 4. Satz „Allegro" ist eine Bourrée und weist sich durch den – wenn auch nur selten auftretenden – Rhythmus ♪♪♩ und den Auftakt als solche aus. Die geradzahlige Gliederung ist typisch für einen Tanzsatz, z. B. der 1. Teil (T. 1–18):

a	+	a'	b	+	b'	c	+	c'	d	c''	e
2	+	2	2	+	2	2	+	2	2	2	2

Gegliedert durch natürliche Atempausen und den charakteristischen Achtelauftakt, der an gewissen Stellen jedoch das Schema durchbrechend als Knotenpunkt kleiner Abschnitte eingesetzt bzw. nicht vorhanden ist: T. 6–7, 8–9, 14–15 . . . Wie häufig, ist der 2teilige Satz, dessen 2. Teil wie üblich etwas länger ist, zugleich symmetrisch angelegt:

A	B	A'
18 T.	10 T.	12 T.

[21] Carl Philipp Emanuel Bach: *Sonate a-Moll für Flöte solo, Sonaten D-Dur, a-Moll für Flöte und B.c.;* Johann Gottfried Müthel: *Sonate D-Dur für Flöte und B.c.;* usw.

[22] J. J. Quantz, a.a.O., S. 304

[23] Ebda.: „Das letzte Allegro eines Concerts muß sich nicht nur in der Art und Natur, sondern auch in der Tactart, vom ersten Satze sehr unterscheiden."

2. Die Stretta-Form (Solosonatenform)

Gemeint ist hier die 3sätzige Folge langsam – schnell – schnell, wobei der 2. schnelle Satz nicht unbedingt schneller als der 1. zu sein braucht (wie in dem typischsten Beispiel: 4. Fantasie); er kann auch ein Tanzsatz sein, oft ein Menuett. In jedem Fall besteht hinsichtlich Takt, Tempo, Rhythmus und Charakter ein deutlicher Unterschied zwischen den beiden schnellen Sätzen. Die Form ist zur Zeit der Bach-Söhne sehr viel verwendet worden[21], und sie wird von Quantz folgendermaßen beschrieben[22]:

Soll ein Solo dem Componisten und dem Ausführenden Ehre machen, so muß: 1. das **Adagio** *desselben an und vor sich singbar und ausdrückend sein . . . 3. Die Zärtlichkeit muß dann und wann mit etwas Geistreichem vermischet werden . . . 6. Der natürliche Gesang muß zuweilen mit einigen Dissonanzen unterbrochen werden, um bey den Zuhörern die Leidenschaften gehörig zu erregen . . .*

Das **erste Allegro** *erfordert: 1. einen fließenden, aneinander hängenden, und etwas ernsthaften Gesang; 2. einen guten Zusammenhang der Gedanken; 3. brillante, und mit Gesange wohl vereinigte Passagien; 4. eine gute Ordnung in Wiederholung der Gedanken; 5. schöne ausgesuchte Gänge zu Ende des ersten Theils, welche zugleich so eingerichtet seyn müssen, daß man in der Transposition den letzten Theil wieder damit beschließen könne; 6. Der erste Theil muß etwas kürzer seyn, als der letzte . . .*

Das **zweite Allegro** *kann entweder sehr lustig und geschwind oder moderat und arios seyn. Man muß sich deswegen nach dem ersten richten. Ist dasselbe ernsthaft: so kann das letzte lustig seyn. Ist aber das erste lebhaft und geschwind: so kann das letzte moderat und arios seyn. In Ansehung der Verschiedenheit der Tactarten muß das, was oben von den Concerten gesagt worden ist*[23]*, auch hier beachtet werden: damit nicht ein Satz dem anderen ähnlich werde . . .*

Inwieweit sind Quantzens detaillierte Beschreibungen der Solosonatenform in den Fantasien Nr. 4, 6 und 8 erfüllt? Der schönste langsame Satz, der „zärtlich und geistreich" und auch von Dissonanzen durchsetzt ist, ist der 1. Satz „Dolce" aus der 6. Fantasie d-Moll. Ihm folgt eine zweistimmige Fuge (die unter „Satztypen" genauer betrachtet werden soll), de anfangs streng „polyphon", gegen Ende mehr und mehr von „brillantesten Passagien" unterbrochen ist. Sie steht im ¾-Takt im Gegensatz zum folgenden „Spirituoso" im

½-Takt, das als lebhaftes, spritziges Rondo einen guten Kontrast zum ersten „Allegro" bildet.

Das „Andante" der 4. Fantasie ist durch seine gebrochene Mehrstimmigkeit nur ausschnittweise kantabel, es ist eher dahingehend angelegt, im Zuhörer „die Leidenschaften gehörig zu erregen", z. B. durch die weitgespannten Intervalle, durch Sprünge in unerwartete Töne (Terzen oder Nonen von überraschenden Dominantklängen T. 3, 4, 5), durch den verzierten Orgelpunkt (T. 8/9) usw.

Der 2. Satz „Allegro" ist zweiteilig: Teil I (T. 1–12) hat keinen Schlußton, statt dessen eine Überleitung zu Teil II (T. 14–55), der mit der genauen Wiederholung von Teil I auf der Dominante beginnt (T. 14–25) und nach einem 13taktigen Mittelteil mit der leicht variierten Wiederholung des ersten Teils (T. 39) und 4 Codatakten endet:

A	+	Überl.	+	B		
T. 1–12		T. 13		T. 14–55		
		A'		C	A''	
		T. 14–25		T. 26–38	T. 39–55	

Diesem rondoartigen Satz fehlen „ausgesuchte Gänge", „brillante Passagien" und der „fließende Gesang". Wenn auch der Form Genüge getan ist mit zwei Teilen, von denen der erste kürzer ist, und gleichen Schlußwendungen (T. 52–55 = 48–50 = 10–12), so kann der Satz mit der 3maligen Wiederholung des 12taktigen Anfangs, den gleichförmigen Dreiklangsfiguren (T. 2, 4, 15, 17, . . .) und den vielen Passagen mit gebrochener Zweistimmigkeit leicht etwas starr wirken, also als „etwas ernsthafter Gesang".

Dagegen ist der 3. Satz „Presto" im ¼-Takt mit seinen Echostellen und einer fast volkstümlichen Melodik eher „lustig und geschwind". Er ist alla breve zu denken und erinnert durch die häufige Betonung der zweiten Halben im Takt an eine Gavotte, die man auch bei Telemanns französischen Zeitgenossen gelegentlich ohne ihren charakteristischen ¾-Auftakt finden kann.

Die 8. Fantasie e-Moll ist auch als Stretta-Typ zu bezeichnen, wenngleich sie eigentlich eine Reihung von Tanzsätzen darstellt: Der 1. Satz „Largo" hat die fließende Sechzehntelbewegung und den immer wieder auftretenden charakteristischen $^{3}/_{16}$-Auftakt einer Allemande (siehe unter „Satztypen"!). Der 2. Satz „Spirituoso" ist eine Gigue in Fugato-Technik, d. h. mit einem durch mehrere verwandte Tonarten wandernden Thema (siehe unter „Tanzsätze"!). Der 3. Satz „Allegro" ist ein Passepied in mäßig schnellem ¾-Takt und mit den für einen Tanz üblichen 4-Takt-Perioden.

An diesem letzten Beispiel ist gut zu sehen, wie bei Telemann sich Stil- und Formgegensätze vermischen: Eine Reihung von Tanzsätzen wie in der „alten" Suite erscheint in der „neuen" Form der Solosonate, wie sie von der Generation nach Telemann komponiert wird.

Auch Nr. 10 fis-Moll vereinigt diesen Gegensatz: Der 1. Satz „A tempo giusto" ist eine Courante (siehe „Tanzsätze"!), der 2. Satz „Presto" im ¾-Takt hat Fugatoform, und der 3. Satz „Moderato" ist ein kleines, graziöses Menuett.

Sogar die anfangs „fantasieartig" wirkende Fantasie Nr. 5 C-Dur entpuppt sich als eine Folge von Tanzsätzen in Solosonatenform. Der eigentliche 1. Satz „Largo – Dolce", eingeleitet und unterbrochen durch brillantes, toccatenhaftes Vorbereiten der Tonika (T. 1–4) und der Dominante (T. 9–12), ist eigentlich eine Sarabande, gekennzeichnet durch

- langsamen ½-Takt,
- punktierten Rhythmus ♩. ♪ ♩,
- häufige Betonung der '2' im Dreiertakt, hier durch exponierte Töne (T. 17/18, 21/22),
- klare 4taktige Perioden: T. 5–8 = T. 13–16/ T. 17–20 = T. 21–25.

Dieser Sarabande mit Halbschluß folgt eine Gigue im italienischen Stil in eigenartiger Mischung von Fugato- und Variationstechnik (siehe „Tanzsätze"!), während der 3. Satz „Allegro" im ⅝-Takt ebenfalls eine Gigue ist, jedoch mit dem springenden Rhythmus einer Canarie, oder – weicher gespielt – einer Forlane.

Die Fantasien Nr. 5, 8 und 10 sind also Reihungen von Tanzsätzen nach dem Prinzip der dreisätzigen Solosonatenform l – s – s. Damit ist innerhalb der 12 Fantasien dieser Satzfolgetypus 5mal vertreten und nimmt den breitesten Raum ein. Auch in dieser Hinsicht stehen Telemanns Flötenfantasien deutlich zwischen Bach – Vater (a-Moll-Partita in einer 4sätzigen Suitenform) und Bach – Sohn (a-Moll-Sonate in der 3sätzigen Solosonatenform).

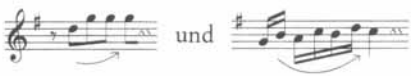
3. *„Fantasie" mit Elementen der italienischen Konzertform*

Einziges Beispiel ist die 11. Fantasie G-Dur. Die beiden ersten Sätze „Allegro" und „Adagio – Vivace" bilden eine Einheit mit dem Vivace als Steigerung des Allegro. Damit sind gewisse Elemente der von Albinoni und Vivaldi geprägten Form des italienischen Konzerts vorhanden[24].

Vivace und Allegro haben die gleiche Taktart. Während das Allegro als hochvirtuoses Stück alles bringt, was der barocken Flöte an Figurenwerk möglich ist (Dreiklangsbrechungen, Tonleiterpassagen, Umspielung von orgelpunktartig gehaltenen Tönen, gebrochene Zweistimmigkeit), jedoch ohne formprägende Wiederholungen oder motivische Verarbeitungen, ist es als toccatenhafte, quasi improvisierende Einleitung, als Präludium zum eigentlichen Satz, dem Vivace, in der schon viel zitierten Fugatotechnik zu werten, in dem man schon die symmetrische Dreiteiligkeit der klassischen Sonatenform erahnen kann:

T. 3–10,1	„Exposition" = 1. Durchführung der Fuge
T. 3	Thema in G-Dur
T. 7	Thema in D-Dur
T. 10–20,1	= „Durchführung" mit motivischer Verarbeitung von Themateilen = Zwischenspiel
T. 14	variiertes Thema in h-Moll
T. 20–31	„Reprise" = 2. Durchführung der Fuge
T. 20	Thema in G-Dur
T. 28	variiertes Thema in D-Dur

Über den Aufbau hinaus, der durch den in die Mollverwandten ausweichenden Mittelteil besonders überzeugend ist, beeindruckt der Satz durch seinen großen, vorwärtsdrängenden Schwung, der in den Bausteinen des Themas



seinen Impuls aus der Achtelpause empfangend einsetzt und den ganzen Satz hindurch nicht nachläßt.

Das kurze „Adagio" kann man entweder als zusammengeschrumpften langsamen Satz entsprechend der Konzertform betrachten oder aber als Harmoniegerüst für eine vom Spieler zu erfindende freie Kadenz, „als den bequemen Ort und die rechte Stelle, wo dergleichen freie Gedancken, nach eigenem Belieben angebracht werden können"[25], wodurch das ganze Stück noch mehr den Charakter der „Fantasie" erhielte, wie sie von Mattheson[26] beschrieben wird: „. . . dieser Styl ist die allerfreieste und ungebundenste Setzarth, . . ., da man bald auf diese, bald auf jene Einfälle geräth, . . ., da allerhand sonst ungewöhnliche Gänge, versteckte Zierrathen, sinnreiche Drehungen und Verbrämungen hervorgebracht werden . . ."

Diesem großen Komplex Präludium – Kadenz – Fugato angehängt ist ein volkstümlicher Tanzsatz im ¾-Takt mit dem Charakter des barocken „Wellers" oder „Ländlers".[27]

4. *Die französische Ouvertüre*

Die Fantasie Nr. 7 D-Dur läßt durch ihre Überschrift „Alla francese" keinen Zweifel an ihrem Form-Vorbild zu, dem sie auch – wie kaum eine der Fantasien – sehr genau folgt.

Die von Lully geprägte Form der französischen Ouvertüre verändert sich bis zu den Ouvertüren von Bach, Händel und Telemann nicht wesentlich. Sie ist die repräsentativste Form der barocken Instrumentalmusik:

Sie besteht aus einem gravitätischen ersten Teil in punktiertem Rhythmus und einem fugierten Teil in lebhaftem Tempo, wonach am Ende meist (oder genauer: bei Lully manchmal, bei den Späteren in der Regel) eine Rückwendung zum Rhythmus des Anfangs erfolgt.[28]

Diese charakteristische symmetrische Dreiteiligkeit ist bei der vorliegenden Fantasie auf den ersten Blick zu sehen: Nach dem bewegten Mittelteil wird der Anfang gekürzt und leicht variiert übernommen. Dem 2. Largo fehlen die vier sequenzierenden Takte des Eingangsteils (T. 4,3–8,3), sonst sind der pathetische Anfang frei (aus dem Orgelpunkt d' wird ein chromatischer Auf-

[24] J. Handschin, a.a.O., S. 297
[25] J. Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Reprint Kassel u. a. 1954, S. 87
[26] Ebda. S. 88
[27] Vgl. Paul Nettl: *Tanz und Tanzmusik*, Freiburg 1962, S. 74 bis 76 und S. 81
[28] J. Handschin, a.a.O., S. 302

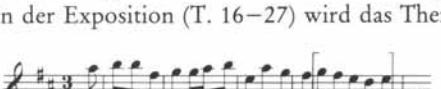
gang), die Schlußtakte wörtlich übernommen (T. 90–95 = T. 9–14). Es gelingt Telemann, trotz der Beschränkung auf das Soloinstrument und auf das kleine Klangvolumen der Flöte, den Charakter einer solchen Ouvertüre deutlich zu machen:

Diese langsame Einleitung ist im tiefsten Sinne statisch: klanglich gesammelte, unbewegte Masse, geordnet oft durch den charakteristischen punktierten Rhythmus, der, in sich unlebendig, die Folge der Klänge bindet.[29]

Mittel dazu, diesen Anfang „prächtig und gravitätisch"[30] zu gestalten, sind neben den punktierten Rhythmen die Verzierungen, besonders die Schleifer und die kleinen schnell, spät und eckig zu spielenden Sechzehntelfiguren[31], sowie die durch Rhythmus und Harmonik bestimmte springende, spröde Melodik und die langsamen Harmoniewechsel.

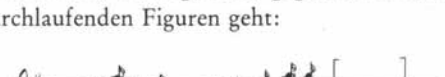
Dieses massive, festliche Pathos löst sich in der lockeren Fugato-Polyphonie des Mittelteils im ⅛-Takt, der mit einer „Fugen-Exposition" mit drei Themeneinsätzen beginnt und ab T. 56 eine 2. Durchführung mit zwei Themaeinsätzen bringt.

In der Exposition (T. 16–27) wird das Thema



ab T. 20 in der Sechzehntelbewegung als Comes eingebettet und kontrapunktiert. Für den Spieler stellt die Ausführung dieser kontrapunktischen Stelle ein großes Problem dar, muß er doch in schnellem Wechsel Ober- und Unterstimme verschieden färben, was eigentlich gegen die Natur der durchlaufenden Figuren geht:

T. 20



T. 24

Die Möglichkeiten der Kontrapunktierung sind hier äußerst beschränkt. Da das Thema schon verhältnismäßig kleine Notenwerte enthält, bleibt nur zwischen den Achteln der Raum für ein Sechzehntel der 2. Stimme, konsequente Stimmführung ist wegen des begrenzten Umfangs der Flöte auch kaum durchzuhalten. Besonders beim Comes-Einsatz (T. 20) ist eine gute Kontrapunktierung, wie sie beim Dux (T. 24–27) gelungen, nicht zu finden, statt dessen der ungeschickte Oktavsprung (T. 21) und Quintparallelen (T. 22). Während die Exposition drei Themeneinsätze vorweist, deutet im weiteren Verlauf des Satzes nichts auf Dreistimmigkeit hin. Die 2. Durchführung bringt nur zwei Themeneinsätze im Comes (T. 56) – Dux (T. 60) – Verhältnis. Im übrigen ist das Stück sehr frei, und umfangreicher als Exposition und Durchführung sind die Zwischenspiele, die teils spielerisch leicht (z. B. T. 30–37), teils dramatisch steigernd sind, wie z. B. der große, chromatisch gespannte Aufstieg ab T. 38.

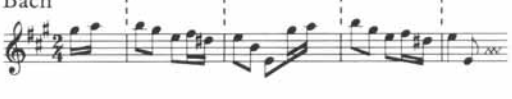
Angehängt an diese großartige französische Ouvertüre ist ein volkstümlicher Tanzsatz, ein Rondo, das mit Elementen der von Telemann sehr geschätzten polnischen Volksmusik durchsetzt ist:

. . . auch lernete ich . . . die polnische . . . Musik in ihrer wahren barbarischen Schönheit kennen . . . Man sollte kaum glauben, was dergleichen Bockspfeiffer oder Geiger für wunderbare Einfälle haben . . .[32]

Auffallend ist die Ähnlichkeit dieses Presto-Satzes mit dem 4. Tanz aus Bachs Bauernkantate:

Telemann

Bach



Die 9. Fantasie E-Dur weist ebenfalls Elemente der französischen Ouvertüre auf: Der 1. Satz „Affettuoso" ist eine Sarabande, bei der jedoch die vielen, für eine Sarabande nicht unbedingt typischen Achtelpunktierungen auffallen, die dem Satz eine Ahnung von der etwas starren Pracht der

[29] Hans Mersmann: *Musikhören,* Frankfurt/M 1952, S. 97 f.

[30] J. J. Quantz, a.a.O., S. 300

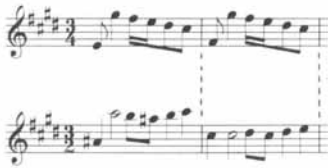
[31] Der ganze Satz wird nach der damaligen Aufführungspraxis scharf punktiert gespielt (vgl. Quantz, a.a.O., S. 270). G. Haußwald hat die Takte 7/ 8, 86 und 88 dieser Praxis entsprechend rhythmisiert. Im Original steht z. B. für Takt 7:

[32] Autobiographie in Matthesons *Grundlage einer Ehrenpforte,* 1740, S. 360

Ouvertüre geben. Ferner stellt sich der 3. Satz „Grave" ganz konkret als Rückgriff auf den 1. Satz heraus:

1. Satz
T. 18

3. Satz



Der zweite Satz ist nach der Fugatoform aufgebaut, so daß er wohl den schnellen Mittelteil einer französischen Ouvertüre vertreten könnte:

T. 1 Thema in E-Dur („Dux")
T. 7 Thema in H-Dur („Comes")
T. 9 Zwischenspiel mit Modulationen
T. 19 Thema in cis-Moll
T. 21 Zwischenspiel mit Modulationen, Chromatik
T. 35 Thema in E-Dur
T. 37 Zwischenspiel, Schlußgruppe

Den drei Sätzen, denen sich eine Bourrée anschließt, läßt sich also das Ouvertürenschema A (langsam) – B (schnell, fugiert) – A' (langsam) anlegen. Die Tatsache jedoch, daß es sich wieder eigentlich um eine Reihung von Tanzsätzen handelt (Sarabande – Gigue – Sarabande – Bourrée) und daß der 3. Satz A' einen Halbschluß hat, also mehr zum vierten hinneigt als den Abschluß einer großen Form zu bilden, zeigt wiederum, daß zwar einige Grundprinzipien eines Schemas befolgt werden, daß aber zugunsten der Mannigfaltigkeit und der Freiheit nicht schematisch komponiert worden ist.

5. *„Fantasien", d. h. freie mehrteilige Stücke*

Beispiele sind die Fantasien Nr. 1, 3 und 12, Stücke in freierer Form, in denen Takt- und Tempowechsel auftreten, in denen improvisatorische, virtuose Passagen mit begonnenen und wieder fallen gelassenen „geformten" Teilen wechseln, Stücke also, in denen der Komponist mit den Einfällen, mit Überraschungseffekten jongliert, ganz nach der Vorstellung Matthesons[33]:

Denn dieser Styl ist die allerfreieste und ungebundenste Setz-Art, . . . ohne eigentliche Beobachtung des Tacts und Tons, unangesehen dieselben auf dem Papier Platz nehmen, . . . ohne förmlichen Hauptsatz und Unterwurff, . . . ohne Thema und Subject das ausgeführt werde, bald hurtig, bald zögernd; . . . bald auch auf eine kurtze Zeit nach dem Tact; . . . Die Hauptsätze und Unterwürffe lassen sich zwar, eben der ungebundenen Eigenschafft halber nicht gantz und gar ausschließen; sie dürffen aber nicht recht aneinander hangen, viel weniger ordentlich ausgeführet werden . . .

„Fantasie" bezeichnet also keinesfalls nur ein freies, formloses Stück, sondern Freiheit in der Wahl der Mittel. So unterscheiden sich die Fantasien Nr. 1, 3 und 12 auch gar nicht so sehr von den übrigen, wohl aber folgen die Einfälle rascher und übergangsloser aufeinander.

Die 1. Fantasie A-Dur bringt nach einer 10taktigen virtuosen Einleitung ein Fugato in der bekannten Technik der gebrochenen Zweistimmigkeit. An die „Exposition" (Thema in A-Dur T. 11, in E-Dur T. 13) schließt sich ein längerer, freierer Teil an, der das Thema noch dreimal bringt: T. 17 in D-Dur, T. 21 und 24 in A-Dur. Das folgende, ganz vom Klang bestimmte „Adagio-Allegro" ist gegen Ende ausdrucksvoll gespannt durch die umspielten Orgelpunkttöne d''–fis'' (T. 33), cis''–a'' (T. 34) und e'' (T. 35/36) mit Vorhalt dis''. Der letzte Satz ist ein Menuett mit merkwürdig unregelmäßigem Periodenbau:

a – b – c – b' :||: a' – d – c' – d' :||
4 – 3 – 3 – 2 :||: 4 – 3 – 3 – 4 :||

So zeigt diese Fantasie im ganzen den Aufbau
Schnell („Präludium und Fuge")
Langsam (kadenzartig)
Schnell (Menuett)
und hat damit keineswegs eine außergewöhnliche Form.

Die 3. Fantasie h-Moll ist im großen 2sätzig:
Vivace (mit Largoeinleitung und -zwischenteil)
Allegro (Gigue)
Die Vivace-Teile gehören zusammen, ein Thema wird durch verschiedene verwandte Tonarten geführt: in h-Moll (T. 3/4), fis-Moll (T. 6/7), e-Moll (T. 22/23) und wieder h-Moll (T. 27/28). Die Largotakte am Anfang bereiten als „Intonatio" den Satz vor. In der Mitte, wo das lange, schwierige Vivace so plötzlich auf der Dominante Fis-Dur abreißt, stellen sie zunächst einen Ruhepunkt dar

[33] J. Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, a.a.O., S. 88

Georg Philipp Telemann
12 Fantasien für Flöte solo (Formübersicht)

1 A-Dur	„Fantasie“ mit Tanzsatz	Vivace Improvisationen (Toccata)		Fugato		adagio – allegro Improvisation (kadenzartig)		Allegro Menuett		
2 a-Moll	Kirchensonate	Grave (pathetisch, frei)		Vivace Fugato		Adagio (cantabile, frei)		Allegro Bourrée		
3 h-Moll	„Fantasie“ mit Tanzsatz	Largo A	Vivace B	Largo A’	Vivace B’	Allegro Gigue				
4 B-Dur	Strettaform	Andante		Allegro		Presto (Gavotte ?)				
5 C-Dur	Reihung von Tanzsätzen	Presto-Largo Presto-Largo (Toccata – Sarabande)		Allegro Gigue		Allegro Gigue (Canarie? Forlane?)				
6 d-Moll	Strettaform	Dolce		Allegro Fuge		Spirituoso Franz. Rondo				
7 D-Dur	Franz. Ouvertüre mit Tanzsatz	Alla francese Largo		Allegro Fugato		Largo		Presto Rondo (Bourrée)		
8 e-Moll	Reihung von Tanzsätzen (Strettaform)	Largo Allemande		Spirituoso Gigue (Fugato)		Allegro Passepied				
9 E-Dur	Reihung von Tanzsätzen (Franz. Ouvertüre)	Affettuoso Sarabande		Allegro Menuettgigue Fugato		Grave Sarabande		Vivace Bourrée		
10 fis-Moll	Solosonatenform (Reihung von Tanzsätzen)	A tempo giusto Courante		Presto Fugato		Moderato Menuett				
11 G-Dur	„Fantasie“ mit Elementen der ital. Konzertform	Allegro Toccata		Adagio (Kadenz)		Vivace Fugato		Allegro Weller/Ländler		
12 g-Moll	„Fantasie“ mit Tanzsatz	Grave	Allegro	Grave	Allegro	Dolce	Allegro	Presto Bourrée Min.	Magg.	Min.

und modulieren in ihrer Wiederholung zum Einsatz des nächsten Vivace in der Subdominante hin.

Auch der 1. Satz der 12. Fantasie g-Moll, der sich in 6 Teile gliedert, entspricht Matthesons Beschreibung. Obwohl er gewisse „Schrancken und Ordnung" einhält, kann er doch, wenn er mit galanter, eleganter Freiheit gespielt wird, so wirken, „als spielte man ihn aus dem Stehgreife daher".

Die beiden sich genau entsprechenden Grave-Teile (T. 1–4/g-Moll = T. 25–28/B-Dur, jeweils mit Halbschluß) haben ein melancholisches Pathos. Sie sind äußerst langsam, nicht nur im Tempo, sondern vor allem in ihrem langen Verharren in einer Harmonie. Trotz der Seufzermotive kann man nur von Andeutungen einer Melodie oder eines Satzes sprechen, eigentlich handelt es sich um sparsam umspielte, einfache Tonika-Dominant-Klänge. Aus dieser weichen, elegischen Stimmung wird dann der Hörer geradezu aufgeschreckt durch den hellen, spritzigen Allegroeinsatz.

Das kadenzartige, freie „Dolce" steht durch den Seufzer (T. 56), den lombardischen Rhythmus (T. 57) und den offenen Schluß in losem Zusammenhang mit den Grave-Teilen. Es lebt vom Klang, von der Harmonik, also vom gebrochenen Dreiklang, von Sexten- und Dezimenparallelen. In dieses mit einem verminderten Vierklang einsetzende, durch viele Pausen unterbrochene, in eine Pause verklingende zarte „Dolce" fällt dann wieder unvermittelt das laute, frische Allegro ein. Die drei Allegro-Teile gehören, trotz vieler neuer Einfälle, zusammen, es werden schon gehörte Passagen wiederholt: T. 5 = 29, T. 16 = 53, T. 19 = 62 variiert.

Der B-Dur-Abschluß des 3. Allegros weist darauf hin, daß hier nicht Schluß ist, sondern daß sofort das „Presto" anzuschließen ist, eine typische Bourrée, deren Dur-Mittelteil an das Vogelgezwitscher des Flötenkonzerts „Il Cardellino" von Vivaldi erinnert[34]. Die Bourrée zeigt die für einen Tanzsatz typischen Viertaktperioden und den symmetrischen Aufbau

A (Minore) – B (Maggiore) – A (Minore).

[34] Antonio Vivaldi: *Concerto II für Flöte, Streicher und B.c.*, Schott, Mainz 1950

Günter Dullat

Vom Contrahorn über den 16füßigen Orgelbaß und den Contra-Bassophon zum Claviatur-Contrafagott –

Anmerkungen zur Chronologie einer Patenterteilung im Holzblasinstrumentenbau Mitte des 19. Jahrhunderts.[1]*

Seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts war man im Holz- und Metallblasinstrumentenbau vielerorts bemüht, geeignete Instrumente für die tieferen Lagen zu schaffen. Dies mag zum einen darin seine Ursache gehabt haben, daß die immer häufiger auftretenden Militärkapellen nach Instrumenten verlangten, die eine wesentliche Verstärkung der Baß- und Kontrabaßlage übernehmen konnten, nachdem Serpent und später die Ophikleide diese Aufgabe nicht zur vollen Zufriedenheit zu lösen vermochten, zum anderen verfügte man aber in dieser Zeit, die häufig mit dem Begriff „industrielle Revolution" umschrieben wird, jetzt über eine ganze Reihe neuartiger Technologien, die auch für den Blasinstrumentenbau wesentliche Vorteile brachten; denken wir nur an die neuartigen Polster, die Metallsäulchen, Nadelfedern aus gehärtetem und nichtrostendem Stahl, neuartige

* Anmerkungen am Schluß des Artikels

Gießverfahren für Klappen und -teile etc. Schließlich war aber gerade für die ersten Jahrzehnte des vergangenen Jahrhunderts der sprichwörtlich einmalige Glücksfall entscheidend, daß eine Vielzahl von überaus fähigen Holz- und Metallblasinstrumentenbauern, die im Gegensatz zu manchen Kollegen ihrer Zunft aus vergangenen Tagen neuen Technologien und überhaupt dem gesamten Instrumentenbau sehr aufgeschlossen gegenüberstanden und schließlich auch die wissenschaftlich begründeten Erkenntnisse akustischer Gesetzmäßigkeiten für den Blasinstrumentenbau in die Praxis umzusetzen verstanden.

Von der großen Anzahl von Blasinstrumenten, die in jener Zeit insbesondere für die Baßregion konstruiert wurden, sind eine ganze Reihe über den sogenannten Prototyp nicht hinausgekommen, sei es, daß sie in der Anlage falsch konzipiert waren oder daß man ihre Grundkonstruktion nicht überschaute und ihrer weiteren Entwicklung keine Chance einräumte.

Auch im Musikinstrumentenmachergewerbe versäumte man es seit Beginn des 19. Jahrhunderts nicht, jede Neuerung, Verbesserung oder Erfindung als Patent anzumelden und in der Fachpresse wortstark anzupreisen. Das Patentrecht, das auf Grund der territorialen Zersplitterung des deutschsprachigen Raumes für die größeren Länder wie Preußen, Bayern oder Württemberg regional geordnet war, während die kleineren Länder sich entweder an diesen orientierten oder, was die Regel war, entsprechende Anträge an diese überwiesen, wurde erst am 1. 7. 1877 durch das Reichspatentgesetz ersetzt und damit bundeseinheitlich auf eine gleiche Grundlage gestellt. Bis zu jener Zeit – und z. T. auch noch nach 1877 – war es üblich, daß auf Grund besonderer Verdienste und Leistungen vom Landesherren gewisse Vergünstigungen oder Privilegien vergeben wurden, die dann häufig über Generationen als „Familientradition" mitgeführt wurden, andererseits aber auch häufig zum Mißbrauch verleiteten. Zu diesen frühesten Vorrechten müssen unter anderem auch die Auszeichnungen einiger Holz- und Metallblasinstrumentenbauer im spätmittelalterlichen Nürnberg gerechnet werden, die neben dem Meisterzeichen und dem Stadtwappen (häufig kam noch das „Schau-Zeichen" hinzu) auch eine Krone auf ihre Instrumente schlagen (brennen) durften.

Im deutschsprachigen Raum wurde die Vergabe von Privilegien seitens des Landesherren eigentlich erst „zur Mode" nachdem es den Holzblasinstrumentenmachern gelungen war, sich endgültig von benachbarten Gewerben, vor allem den Drechslern, abzusetzen. Im übrigen kannte man noch regional zum Teil bis in das 19. Jahrhundert hinein lediglich für den heute allgemein üblichen Terminus Holzblasinstrumentenmacher nur Bezeichnungen wie „Flötenmacher", „Flötenbohrer", „hölzerner Instrumentenmacher", „Pfeifenmacher" und ähnliche Ausdrücke. Nach der Abtrennung von angrenzenden Gewerben, die regional recht unterschiedlich verlief, unterschied man dann häufig die sogenannten „freien" Holzblasinstrumentenbauer, die auch häufig als Händler auftraten und immer noch artfremde Arbeiten verrichteten und daneben die „Hofinstrumentenmacher", die ihrem – mitunter auch mehreren – Landesherrn und dem gesamten Troß von einer Residenz zur anderen folgten und neben dem Bau von neuen Instrumenten für die Hofkapelle auch für die vielfältigen Reparaturen und den Einkauf von Instrumenten verantwortlich waren.

Das gesamte Privilegiensystem, das seit dem Spätmittelalter immer undurchsichtiger wurde, konnte erst durch die Schaffung von Gewerbeprivilegien auf eine gesetzliche Grundlage gestellt werden, womit auch besonders in Frankreich und England das Monopolstatut, das auf der Insel seit 1624 unter das „gemeinsame Recht" (common law) gestellt wurde, als eine reichlich fließende Geldquelle wieder abgeschafft wurde.

Nachdem die ersten Patentschriften für den Bereich des Holzblasinstrumentenmachergewerbes gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Britannien zu beobachten sind, trat mit der Einführung der Gewerbeordnung und der damit verbundenen Gewerbefreiheit nach 1830 auf dem Kontinent eine wahre Flut von Patentanträgen ein. Wenngleich diese sogenannten Patentschriften unserem heutigen Verständnis nach nicht immer oder vielleicht sogar nur in wenigen Fällen das Prädikat „Patent" verdienen, so muß man sich doch immer wieder vergegenwärtigen, daß zu der damaligen Zeit hinter jedem eingereichten Patentantrag, der wie bereits erwähnt, häufig unter subjektiven Vorzeichen beurteilt wurde, recht handfeste ökonomische Absichten standen. Es ging nicht immer in

jedem Fall nur darum, eine Verbesserung oder gar Erfindung anzuzeigen; vielmehr war das „Auf-sich-Aufmerksammachen" möglichst mit dem Zusatz „Priv. Instrumentenmacher" oder einer Patentangabe auf dem Instrument eine vorrangige Angelegenheit, zumal die meisten Hersteller ja zugleich auch als Händler fungierten. Und unter dieser Kenntnis nimmt es auch nicht wunder, wenn der Antragsteller häufig eine Vielzahl von Details in seine obligatorische Beschreibung mit einbaute und ggf. auch noch in der Zeichnung einfügte, die zum Teil schon seit Jahren Allgemeingut waren. Häufig waren es nur belanglose Hinweise oder leicht modifizierte Details, die als „Blickfang" dienten, um auf ein „neuartiges" Instrument aufmerksam zu machen. Im übrigen war es noch bis zum Ende des vergangenen Jahrhunderts üblich, daß der detaillierten Beschreibung eine maßstabgerechte Skizze und/oder ein Modell beigegeben werden mußte. Da in den seltensten Fällen diese drei genannten Vorlagen heute noch zur Verfügung stehen und somit ein direkter Vergleich ausgeschlossen ist, wird der moderne Instrumentenkundler, sofern keine eindeutige Signierung vorliegt, immer wieder vor Probleme gestellt, die eine zeitliche und herkunftsmäßige Einordnung zulassen.

In der Regel wurde bei der Beurteilung von Patentanträgen allein schon nach der obligatorischen Beschreibung ein entsprechender Bescheid erteilt; häufig reichte es auch aus, wenn der Antragsteller das Nachreichen einer entsprechenden Zeichnung zusicherte. Relativ selten sind die Fälle, in denen ein Antrag verweigert wurde, was wohl auch aus einem gewissen Nationalbewußtsein geschah oder auch – abgesehen von den frühen Pariser Beurteilungskommissionen, in denen honorige Mitglieder des Konservatoriums vertreten waren – der Sachbearbeiter in seiner Aufgabe überfordert war.

Eine der wenigen Ausnahmen, und auch nach persönlichen Studien des Autors dieses Berichts zu urteilen, ist der nicht ganz verständliche, d. h. unlogische Gang einer Patenterteilung bzw. Patentverweigerung, die auf Grund (nicht ganz vollständiger) archivalischer Unterlagen im folgenden besprochen werden soll. Die Patentnahme für das sogenannte Klaviatur-Kontrafagott zieht sich als roter Faden durch den folgenden Bericht. Laut Auskunft mehrerer befragter Museen und Privatpersonen muß davon ausgegangen werden, daß dieses ominöse Instrument lediglich als Prototyp existierte; eventuelle Nachbauten oder Weiterentwicklungen konnten bislang nicht nachgewiesen werden. Außer einer nicht ganz akkuraten Zeichnung, einer Beschreibung seitens des späteren Patentnehmers und einigen amtlichen Anmerkungen wissen wir heute relativ wenig über dieses Zwitterinstrument, das mehrere spezifische Merkmale anderer Instrumente in sich vereinigte. Neben der zum Teil unkonventionellen Bauart scheint andererseits der lange Weg, der schließlich „im Sog" anderer, ähnlicher Blasinstrumente zur Patenterteilung führte, eine interessante Studie für den hinsichtlich archivalischer Materialien aufgeschlossenen Leser zu sein.

Wie bereits erwähnt, bestanden bis zur Einsetzung des Kaiserlichen Patentamtes in Preußen lediglich in den größeren Bundesländern Patentämter bzw. Ministerien mit verschiedenen Unterabteilungen, die im allgemeinen dem Innenministerium angegliedert waren.

Nachdem die Königliche Regierung zu Düsseldorf ein Patentgesuch der beiden Instrumentenmacher J. & A. Lampferhoff[2] zu Essen wegen eines Contrahorns (Abb. 1), das auch auf einer Gewerbeausstellung ausgestellt worden war, nach Berlin gereicht hatte, geht vom dortigen Ministerium für Finanzen, Abteilung für Handel, Gewerbe und Bauwesen am 15. November 1844 ein Schreiben an die Königlich Technische Gewerbe-Deputation, aus der aufschlußreiche Details (nebst einer Skizze) zu dem angesprochenen Instrument hervorgehen. Im einzelnen wird es mit dem Aussehen eines alten englischen Baßhorns beschrieben, das aus zwei parallelen, mit Klappenlöchern ausgestatteten Röhren besteht, die unten, ähnlich dem Fagott, durch einen Bogen miteinander verbunden sind.

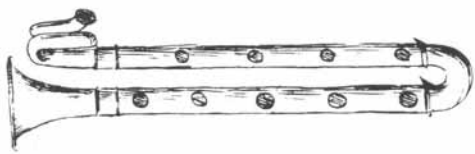


Abb. 1: Contrahorn (Lampferhoff), Nov. 1844

Das eine dieser Rohre hat eine mit der Öffnung nach oben gekehrte, trompetenförmige Erweiterung, aus welcher der Schall hervortritt. Das andere Rohr trägt dagegen das schlangenförmige Mundstück (nach der Skizze zu urteilen, handelt es sich hierbei weniger um ein schlangenförmiges Mundstück als um eine kreisförmig aufgesetzte Rohrverlängerung, wie wir sie z. T. auch von anderen Blasinstrumenten kennen), *welches die Gestalt eines Waldhorns hat. Die erwähnten Öffnungen sind mit Klappen versehen, welche mittelst langer Hebel nach Maaßgabe der Modulation des Tones geöffnet oder geschlossen werden.*

Schließlich wird in dem Begleitschreiben noch darauf hingewiesen, daß es hauptsächlich die langhebeligen Klappen und das waldhornähnliche Mundstück sind, welche dieses Instrument von dem englischen Baßhorn unterscheiden „und die wir nicht als bekannt nachweisen können". Weiter wird der Bittsteller, falls das Hohe Ministerium gewillt sein sollte, hierauf ein Patent zu erteilen, aufgefordert, „vorher genaue Zeichnungen und Beschreibungen einzusenden". Als mögliche Patentformel wird gegebenenfalls folgende Fassung vorgeschlagen:

Auf ein Contrahorn, soweit dasselbe als neu und eigenthümlich anerkannt worden ist, ohne Jemand in der Anwendung der bekannten Theile zu beschränken.

Die zugestellten Akten wurden wieder zurückgereicht. In weiteren diesbezüglichen Materialien erfahren wir zunächst nichts über die bei den Lampferhoffs angeforderten Zeichnungen und detaillierten Beschreibungen. Einzelheiten hierzu werden erst wieder in einem Akt bekannt, der sich mit einer weiteren Patenterteilung im Holzblasinstrumentenbau befaßt.

Am 24. November 1845 wird von der Königlich Technischen Gewerblichen Deputation an das Hohe Ministerium der Finanzen, Abteilung für Handel, Gewerbe und Bauwesen, ein Schreiben gerichtet, „betreffend des Patentgesuches des Musikdirectors W. Wieprecht, hierselbst wegen eines angeblich neuen Blasinstruments *16füßiger* Orgelbaß (Abb. 2) genannt".

Laut archivalischen Quellen hatte Wieprecht bereits eine Zeichnung in natürlicher Größe (!) zu seinem Antrag mit eingereicht, die sich heute aber nicht mehr bei den hier besprochenen Urkunden befindet und als Kriegsverlust zu gelten hat. Auf Grund des Schreibens der Gewerbedeputation und einer recht detaillierten Handzeichnung lassen sich jedoch noch gewisse informative Einzelheiten an dem sog. Orgelbaß erkennen. Das Instrument wurde aus Messing hergestellt und „nach der Art der jetzigen Holz-Kontrafagotte geblasen". Ähnlich wie das Fagott besteht auch dieses Instrument aus zwei parallel verlaufenden Röhren, die am unteren Teil durch einen bogenförmigen Übergang miteinander verbunden sind.

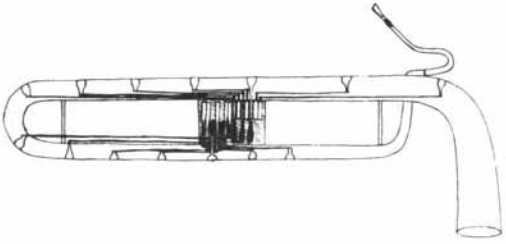


Abb. 2: 16füßiger Orgelbaß (Wieprecht), Nov. 1845

Das obere Ende des einen, weiteren Rohres ist rechtwinklig abgebogen, um den Schall in gerader Richtung fortzupflanzen. Von dem zweiten dünneren Rohr trägt das obere Ende ein schlangenförmig gewundenes Ansatzteil (vgl. Lampferhoff!), *dessen äußerstes Ende mit einem Fagottmundstück versehen ist. Die Klappen, welche nach akustischen Gesetzen über die ganze Länge beider Schenkel des Rohres vertheilt sind, werden durch lange Hebel bewegt, und zwar vermittelst Tasten, die in der Mitte des Instruments so angeordnet sind, daß sie mit der rechten Hand gespielt werden können, während die linke Hand das Instrument festhält. Auf diese Anordnung der Tastatur scheint der Bittsteller einen besonderen Werth zu legen, und es ist nicht zu leugnen, daß ohne dieselben das Instrument nicht zu spielen sein würde . . .*

Soweit zunächst zur allgemeinen Beschreibung dieses „angeblich neuen Blasinstruments". Wenn bereits in einem früheren Absatz davon die Rede war, daß hinsichtlich der Patenterteilung und der Beurteilung ganz allgemein recht großzügig verfahren wurde – um nicht zu sagen willkürlich so muß in diesem Fall doch angemerkt werden, daß man sich offensichtlich noch des Patentantrages der beiden Lampferhoffs erinnerte und daß man

zwischen beiden Instrumenten zweifellos gewisse Ähnlichkeiten erkannt zu haben glaubte, die eine Patentvergabe an Wieprecht, nachdem die Lampferhoffs ihr Patent bewilligt bekommen hatten, fraglich erscheinen ließen. Was nun einer Bewilligung bzw. Ablehnung des Wieprechtschen Antrages betrifft, so wird hierzu im einzelnen folgende Begründung gegeben:

Im allgemeinen hat das fragliche Instrument eine große Ähnlichkeit mit dem von J. & A. Lampferhoff zu Essen im vorigen Jahr zur Gewerb-Ausstellung gegebenen Blasinstrumente, auf welche die genannten Aussteller späterhin ein Patent nachsuchten und in Folge unseres Berichts vom 15ten November v. J. erhalten haben.

An Gemeinsamkeiten beider Instrumente werden im einzelnen hervorgehoben:

- zwei parallele, unten durch ein halbkreisförmiges Knierohr verbundene Rohrschenkel,
- beide Schenkel (Röhren) sind über die gesamte Länge mit Klappenlöchern versehen, wobei lediglich die Zahl unterschiedlich ist, einmal beträgt sie elf ein anderes Mal vierzehn,
- alle Klappen werden durch lange Hebel bewegt, „deren Tasten ungefähr in der Mitte des Instrumentes beisammen liegen, nur mit dem Unterschiede, daß bei dem Lampferhoff'schen Contrahorn die Tasten der Hebel mit beiden Händen, bei dem Wieprecht'schen Instrument dagegen nur mit einer Hand gespielt werden".

Kleinere, offenbar für den dilettantischen Beobachter nebensächliche Abweichungen sind in einer andersartigen Form der beiden Schallbecher zu erkennen, „und was die Mundstücke betrifft, so hat daßselbe bei dem einen Instrument eine waldhornähnliche, bei dem anderen aber eine geschlängelte Gestalt, wobei außerdem noch die Verschiedenheit stattfindet, daß jenes Mundstück gegen die Lippen gesetzt, dieses aber *zwischen* dieselben genommen wird".

Wenn auch abschließend zugestanden wird, daß beide Instrumente hinsichtlich ihres Tonumfanges und Klangfarbe sehr verschieden zu bewerten sind, so werden andererseits doch die mannigfaltigen Übereinstimmungen und einander ähnlichen Hilfsmittel zu deutlich hervorgehoben, „als daß wir auf die erwähnten Formabweichungen ein besonderes Gewicht legen könnten. Wir halten es daher für bedenklich, das nachgesuchte Patent zu bewilligen, müßten vielmehr die abschlägige Bescheidung des Wieprecht ganz gehorsamst anheimstellen."

Für Wieprecht wurde also – im Gegensatz zu dem Lampferhoffschen Instrument – kein Patent erteilt. Auf Grund nicht zugänglicher oder gänzlich fehlender archivalischer Materialien zu diesem Akt, aber auch durch die Unmöglichkeit, beide Objekte direkt vergleichen zu können, fällt es schwer, eine objektive Beurteilung zu diesem Vorgang abzugeben. Wieprecht hat jedenfalls, das läßt sich an diversen urkundlichen Zeugnissen und Veröffentlichungen nachweisen, sich weiter mit der Konstruktion und Verbesserung verschiedener Blasinstrumente beschäftigt und das auch deutlich in einer seiner späteren Patentnahmen zum Ausdruck gebracht.

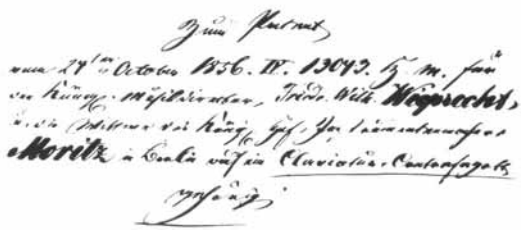

Zur Patent
vom 24ten October 1856. II. 13043. Ertheilt für
den Königl. Musikdirector, Friedr. Wilh. Wieprecht,
und die Wittwe des Königl. Hof-Instrumentenmachers
Moritz in Berlin auf ein Clavicular-Contrafagott.

Abb. 3: Patenschrift für Wieprecht und Witwe Moritz (1856)

Zwischen dem Patentantrag des W. Wieprecht zu seinem 16füßigen Orgelbaß und seinem sogenannten Klaviatur-Kontrafagott liegt nun noch ein aktenkundiger Vorfall, der sich mit dem Patentgesuch des Instrumentenmachers Haseneier aus Koblenz wegen eines neuen Blasinstruments, dem Contra-Bassophon, auseinandersetzt. Dieses Schriftstück vom 30. 4. 1850 wäre im Grunde für unsere patentrechtliche Rückschau gar nicht so bedeutungsvoll und erwähnenswert, wenn nicht in dem besagten Akt wiederum auf das Lampferhoffsche Contrahorn und auch den Wieprechtschen Orgelbaß Bezug genommen worden wäre.

Allein dieser Vorfall zeigt, daß zum einen kompetente Sachbearbeiter mit diesen Patentanträgen beauftragt waren, daß zum anderen aber auch die Konzentration aller (oder doch der meisten) Anträge auf eine Dienststelle ihre Vorteile hatte und man leichter einen Überblick über zurückliegende Vorfälle bekam.

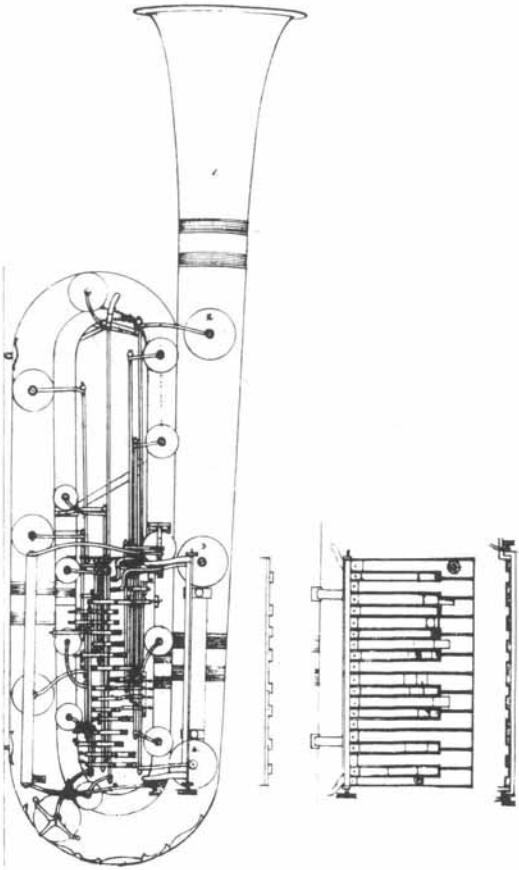


Abb. 4: Klaviatur-Kontrafagott (Zeichnung zum Patentantrag)

J. Hr. Haseneier, der erst in späteren Jahren von Mainz nach Koblenz übergesiedelt war, hatte sich speziell auf den Fagottbau eingerichtet. Auf Vermittlung der dortigen Regierung und eines erteilten Gutachtens des Musikdirektors Lenz[3], beantragte er 1850 ein Patent für ein Contra-Bassophon. Da Lenz zwar laut vorliegenden Urkunden eine genaue Beschreibung dieses Instruments von Haseneier erhalten hatte, diese aber nicht direkt weitergab und lediglich von dem Umfang, dem Ansatz, der Applikatur, dem Toncharakter und der Stärke des Tones dieses Instruments in seinem erstellten Gutachten spricht, hinsichtlich einer genaueren Konstruktionsbeschreibung aber jegliche Angaben fehlen, wird einzig erwähnt, „als daß das Instrument aus Holz gebaut sei, daß es einen Zoll mehr Höhe habe, wie das gewöhnliche Fagott, daß seine Breite mit dem chromatischen Baßhorn und seine Schwere mit der Baßtuba übereinstimmen, und daß es statt der Fingerlöcher mit 19 Klappen versehen sei".

Von der zuständigen Beurteilungskommission oder den Sachbearbeitern wird dementsprechend geäußert, daß „aber nichts ausfindig war, was zu einer Patenterteilung geeignet wäre; denn der Umstand, daß keine Fingerlöcher am Instrument vorkommen, sondern nur Klappen, die durch die langen Hebel mit den Fingern geöffnet oder geschlossen werden, begründe keine Eigenthümlichkeit, da diese Einrichtung an dem patentierten Contrahorn der Instrumentenmacher J. & A. Lampferhoff zu Essen (Bericht vom 15. November 1844) und auch ausgebildeten an dem 16füßigen Orgelbaß des hiesigen Musikdirectors Wieprecht (Bericht vom 24. November 1845) in gleicher Weise wie bei dem Instrument des Bittstellers vorkommt." Da sich lediglich eine Differenzierung in der Anzahl der Klappen der drei genannten Instrumente feststellen läßt, „können wir eine Patentertheilung nicht befürworten, müssen vielmehr auf abschlägliche Bescheidung des Bittstellers beantragen."

Trotz intensiver persönlicher Nachforschungen des Autors konnten zu dem Haseneierschen Instrument[4] weder archivalische Materialien nachgewiesen werden, noch bestand die Möglichkeit, besagtes Instrument in einem Museum ausfindig zu machen.

Nach dem negativen Bescheid bezüglich einer Patentnahme seines Orgelbasses hat sich Wieprecht in den folgenden Jahren verstärkt der Weiterentwicklung von Baßinstrumenten zugewendet und intensiv mit dem Hofinstrumentenmacher Moritz zusammengearbeitet. Am 29. Mai 1856 stellten Wieprecht und die Witwe des Instrumentenmachers Moritz ein Patentgesuch auf ein „Claviatur-Contrafagott" (Abb. 3 und 4). Der Schriftverkehr nimmt auch hierbei den schon bekannten Verlauf über die Technische Deputation der Gewerbe und das Königliche Ministerium. Da die hierzu gehörenden Unterlagen recht umfangreich sind, sollen nur die wichtigsten Einzelheiten und Passagen an dieser Stelle mitgeteilt werden. Neben dem Patentgesuch geht aus dem Schreiben vom 5. Juli 1856 an das erwähnte Ministerium hervor, daß das neuartige Instrument von den bisher bekannten Kontrafagotten sich wesentlich darin un-

terscheidet, „daß während derartige Instrumente stets mit beiden Händen gespielt werden, das vorliegende mit Ausnahme einer Klappe, welche dazu dient, die gegriffenen Töne um eine Oktave zu erhöhen und mit dem Daumen der linken Hand regiert wird ausschließlich mit der rechten Hand und zwar mittels einer am Körper des Instruments angebrachten metallenen Claviatur, in welcher die Töne in derselben Reihenfolge, wie bei den Tasten-Instrumenten angeordnet sind, gespielt wird. Zu diesem Zwecke sind sämtliche Tonlöcher mit Klappen versehen, welche mittels eines ziemlich komplizierten Regierwerks mit den bezüglichen Tasten dergestalt verbunden sind, daß beim Niederdrücken der Tasten die zugehörigen Klappen geöffnet werden."

Wieprecht hat in seinem Patentgesuch ausführlich zu dem Einsatz – der Hilfe für die Baßbläser und den Wert der neuartigen Applikaturübertragung auf ein Blasinstrument – Stellung genommen und nicht ganz ohne Verachtung auf vorangegangene Verbesserungen früherer Versuche sowie auf die von vielen verworfenen Neuerungen und Systeme und eine zu der damaligen Zeit bereits bitter beklagte Lethargie der Instrumentenbauer hingewiesen:

. . . Weil alle Erfinder und Verbesserer auf dem alten System fortbauten: die Klappen mit den Fingern zu öffnen und zu schließen, neben dem die großen oft sehr schweren Instrumente tragend zu balancieren . . . Der Gegenstand meines Forschens war mithin der, eine Maschiene zu ermitteln, vermöge welcher das ganze Klappenwerk nur in der rechten Hand ruhen, indeß die Linke zur ungehinderten Festhaltung des Instrumentes dienen müsse . . . Die Construction meiner Idee beruht in einer einfachen Claviatur die vermittelst von Drehstäben alle Klappen berührt und hebt. Die Schwierigkeit wie die Leichtigkeit der Technik bleibt sich in allen Tonarten gleich. Am S befindet sich eine sogenannte Schleifklappe welche dient, alle Töne um eine 8^{ve} höher zur Ansprache zu bringen . . . Es ist mit dieser Erfindung eine neue Bahn für das Reich der Blase-Instrumente eröffnet deren Umfang für die Zukunft unabsehbar zu sein scheint.

Die Ausführung meiner Idee verdanke ich allein nur dem verstorbenen Hofinstrumentenmacher Herrn C. W. Moritz zu Berlin. Sein Verdienst hieran ist um so sprechender, als ich sie mehreren Instrumentenmachern zur Ausführung vorgelegt habe, die aber sämtlich es für eine Unmöglichkeit erklärt haben.[5]

In eigener Sache
zur Arbeit über die Sammlung von Patentschriften

Der Autor des vorstehenden Artikels arbeitet seit längerer Zeit an der Zusammenstellung und Auswertung aller jemals innerhalb des deutschsprachigen Raumes beantragten oder erteilten Privilegien, Patente und Gebrauchsmuster für den Bereich des Holz- und Metallblasinstrumentenmachergewerbes. Er möchte hiermit alle interessierten Personen um ihre freundliche Unterstützung bitten, die irgendwelche Angaben zu diesem Themenbereich machen können. Da bereits eine große Anzahl kopierter Privilegien- und Patentschriften zusammengetragen wurde, werden auf Anfrage gern entsprechende Auskünfte erteilt.

Anmerkungen

[1] Der vorliegende Artikel basiert auf Studien über die Entwicklung des Holzblasinstrumentenmachergewerbes im allgemeinen, die z. T. in einem unveröffentlichten Manuskript des Autors „Holzblasinstrumentenbau – Entwicklungsstufen und Technologie" Eingang gefunden haben. Die Veröffentlichung ist für den Herbst 1984 geplant.
Zitate stammen aus archivalischen Materialien (ohne Reg. Nr.), die dem Verfasser dieser Arbeit vom Zentralen Staatsarchiv, Merseburg, zur Verfügung gestellt wurden. Der Autor dankt auf diesem Weg der zuständigen Behörde für die frdl. Überlassung der Unterlagen und der gleichzeitig damit verbundenen Genehmigung einer Veröffentlichung.

[2] Vgl. pers. Schreiben an den Verfasser vom Nordrhein-Westfälischen Staatsarchiv Düsseldorf vom 20. 5. 1983
Vgl. auch ein weiteres Schriftstück vom Stadtarchiv Essen vom 5. 4. 1983, in dem auf das Amtsblatt des Regierungsbezirkes Düsseldorf hingewiesen wird, in welchem 1845 folgende Eintragung zu finden ist:
‚Den Instrumentenmachern J. und A. Lampferhoff zu Essen ist unter dem 9. Januar 1845 ein Patent auf ein Contrahorn, soweit dasselbe als neu und eigenthümlich anerkannt worden ist, ohne Jemand in der Anwendung der bekannten Theile zu beschränken, auf acht Jahre, von jenem Tage an gerechnet, und für den Umfang des preußischen Staats ertheilt worden.'

[3] Vgl. Lenz, Zeugniß, betreffend ein von Hrn. H. J. Haseneier, Instrumentenmacher in Coblenz, neu erfundenes Blase-Baßinstrument, genannt Contra-Bassophon, in: Neue Zeitschrift für Musik (begründet von Rob. Schumann), Bd. 32, S. 154 f., Leipzig 1850

[4] Vgl. pers. Schreiben an den Autor vom Landesarchiv Koblenz vom 17. 5. 1983.

[5] Archivalische Materialien aus dem Zentralen Staatsarchiv Merseburg, Signatur: Rep. 120 T. D., Schriften W 165, Seiten 1 f.
Die abgebildeten Zeichnungen und die Darstellung der handschriftlichen Patentschrift stammen ebenfalls aus dem Zentralen Staatsarchiv Merseburg.

Wolfram Waechter:

Erziehung zur Artistik?

Grundsätzliches zu Wertungskriterien beim Wettbewerb „Jugend musiziert" im Bereich Blockflöte

Vorbemerkungen

Jugend musiziert. Noch ist das zuerst die Feststellung einer sehr erfreulichen Tatsache und erst in zweiter Linie der Titel eines Wettbewerbs.

Die Frage, inwieweit sich Kriterien sportlicher Betätigung, wie z. B. Leistungsmessung und -vergleich, in musische Bereiche übertragen lassen, ist ausgiebig diskutiert worden. Es konnte dabei nicht ausbleiben, daß der Wettbewerb dem Vorwurf ausgesetzt wurde, er erziehe zu einseitiger Überbewertung einer kalten Instrumentaltechnik als dem einzigen, woran sich letztlich eine Meßlatte anlegen lasse. Nun impliziert jeder Tätigkeitsvergleich unter Konkurrenzbedingungen eine Leistungssteigerung, wie der Blick etwa auf sportliche Wettkämpfe zeigt. Auch lassen sich naturgemäß die technischen Leistungen zweier Bewerber leichter aneinander messen als die künstlerischen. Weil das so ist, werden die Juroren seitens der Wettbewerbsleitungen laufend erinnert, die *musikalische* Gesamtleistung zu bewerten (deren *eine,* aber nicht deren einzige Komponente der technische Aspekt ist) und eine einseitige Überbewertung von Technik zu vermeiden.

Wenn dessenungeachtet im Bereich Blockflöte – nur hiervon sei im folgenden die Rede – eine zunehmende Höherbewertung der Instrumentaltechnik auf beiden Seiten (!) zu beobachten ist, so führt das zu der Notwendigkeit, darüber unbefangen nachzudenken. Dabei genügt es nicht, sich mit der Suche nach „Schuldigen" zu begnügen; vielmehr ist es nötig, die *Ursachen* derartiger Erscheinungen aufzuspüren, und die müssen nicht unbedingt (allein) im Wettbewerb selbst liegen.

Fest steht: wer im Wettbewerb „Jugend musiziert" Verantwortung trägt – auf welcher Ebene auch immer – opfert Jahr um Jahr ehrenamtlich Freizeit und Nervenkraft um der jungen Leute und um der Musik willen. Und obwohl das niemand auf Dauer ohne eigene Gedanken zur Sache und ohne ein gehöriges Maß an Verantwortungsbewußtsein tut, ist ein Unternehmen wie „Jugend musiziert" natürlich ständig der Gefahr seines Mißbrauchs an unterschiedlichster Stelle ausgesetzt. Doch soll es in den folgenden Zeilen nicht um lokale Ärgernisse oder um Schuldzuweisungen in Einzelfällen gehen (auch wenn sich natürlich der ganze Wettbewerb aus nichts anderem zusammensetzt als aus Tausenden von Einzelfällen). Was hier analysiert sei, das sind Prämissen, objektive Fakten und Tendenzen, auf denen der Blockflöten-Wettbewerb beruht. Da diese Prämissen, Fakten und Tendenzen sich aber, oft unmerklich langsam, ändern –, oder nicht ändern, obwohl sie es eigentlich tun sollten – muß man sie von Zeit zu Zeit neu überdenken und bewußtmachen. In der Konsequenz daraus muß es hierbei neben anderem besonders um die grundlegende Frage der *Kriterien* gehen, die Blockflöten-Juroren bei ihrer verantwortungsvollen Tätigkeit eigentlich anlegen sollten, sowie um diejenigen, die manche von ihnen tatsächlich anlegen oder nicht. Nur so ist es meines Erachtens möglich, auf lange Sicht auch interdisziplinär zu einheitlicheren und gerechteren Bewertungen zu kommen und eine wachsende Sinnentstellung des Wettbewerbs im hier angesprochenen Bereich zu vermeiden.

„Akutes und Chronisches"

Was also ist zu beobachten? – Schon aus der Ausschreibung des Gesamtwettbewerbs wird die Sonderstellung der Blockflöte dadurch sichtbar, daß man ihr eine eigene Kategorie außerhalb der Blasinstrumente zuweist.

Kein Orchesterinstrument?

Der Grund dafür dürfte in der Überlegung liegen, daß die Blockflöte zwar in der Musikerziehung eine gewichtige Rolle spielt, daß sie aber kein Orchesterinstrument ist. Hier bereits erkennen wir eine erste, heute nicht mehr gültige Prämisse: die Blockflöte ist zwar kein Instrument des *heutigen* Orchesters, sehr wohl aber eines des Barockorchesters. Schon wer Bachs Kantaten und Händels Oratorien kennt, weiß das. Und spielt nicht die „historische Musik" heute fast die gleiche Rolle wie bis vor ca. 180 Jahren die „moderne Musik", indem sie die „eigentliche", d. h. in den Konzerten hauptsächlich gespielte Musik ist? Dies müßte zu einem Überdenken der Rolle unseres Instruments führen und sollte uns – einer ohnehin zunehmend deutlicher werdenden Tendenz Rechnung tragend – an die Einrichtung einer Ausschreibungskategorie „Historische Instrumente" für die Musik bis ca. 1800 denken lassen, worin die Blockflöte dann integriert wäre. Mit dieser Erweiterung wäre nicht nur den Krummhörnern, Gamben, Cembali, Dulcianen usw. geholfen, sie hätte auch zur Folge, daß die Blockflöte im Wettbewerb weniger isoliert oder deplaziert dastünde und junge Spieler nicht so sehr der bekannten Versuchung erlägen, einen eventuellen Mangel an musikalischer Phantasie und Gestaltungskraft durch äußerliche Mätzchen und technische Artistik zu ersetzen, weil sie sich nicht mit den ringsum gespielten Instrumenten (und Musikauffassungen?) des 19. Jahrhunderts vergleichen müßten, mit denen ein Vergleich in der Tat wenig sinnvoll ist.

Nicht vergleichbar?

Die eigene Wertungskategorie, auch wenn ihre Einrichtung vor zwanzig Jahren sicher richtig war, ist dem Instrument ohnehin nie gut bekommen, wie sich bei fast jedem Preisträgerkonzert auf Landes- und Bundesebene erweist. Im Hervorbringen wirklich musikalischer Spitzenleistungen liegen insbesondere die Streicher und die Pianisten den Blockflötisten in der Regel um Längen voraus, was nicht allein an den bei uns gezeigten Leistungen liegt, sondern ursächlich vor allem auch daran, daß zu wenige Wettbewerbsteilnehmer und Juroren besonders im Regionalbereich bisher Gelegenheit hatten (oder sich nahmen), sich die Bewerber anderer Kategorien anzuhören. Gerade auf den Ausbau solcher Vergleichsmöglichkeiten zwischen den einzelnen Disziplinen – bezogen nicht auf Interpretationsstilistik, sondern auf Interpretationsqualität! – sollte künftig mehr Augenmerk gerichtet werden. Das könnte die eigenen Bewertungskriterien relativieren und die Gefahr eines Gefälles unter den Preisträgern verschiedener Wertungskategorien verringern. Praktisch durchführbar ist dies besonders auf Regionalebene, wenn die einzelnen Instrumente *nacheinander* gewertet werden und mindestens ein Juror dann in allen Fachjury-Gremien sitzt, während die anderen Juroren und die Teilnehmer doch immerhin die Möglichkeit haben, sich in den anderen Bereichen umzusehen. Die Blockflöte muß, wenn sie in „Jugend musiziert" berechtigt weiterbestehen will, in ihrem musikalischen Leistungsniveau mit den anderen Instrumenten verglichen werden. Bringt z. B. ein junger Cellist eine musikalisch „reife" Leistung, während ein Blockflötist im gleichen Wettbewerb mit ein wenig Akrobatik brilliert, und beide bekommen einen ersten Preis, so ist das unerträglich und darf im Grundsatz nicht unwidersprochen bleiben.

Schwerpunkt Neue Musik?

Seit Jahren ist zu beobachten, daß Blockflötisten zunehmend insbesondere mit Stücken der Avantgarde reussieren. Auf den ersten Blick ist das aus einsichtigen Gründen sehr positiv zu sehen. Fragen wir aber, warum das so ist, bekommt unsere anfängliche Euphorie einen deutlichen Dämpfer. Jedermann weiß, daß die Avantgardemusik keineswegs technisch leichter ist als die historische – aber: sie ist genauer notiert, sie sagt dem Spieler exakter, was er zu tun hat, sie verlangt von ihm mehr Präzision, weniger Intuition als die Alte Musik. Das hängt mit der Art ihrer Notierung zusammen. Nikolaus Harnoncourt[1] unterscheidet zwischen zwei grundsätzlich verschiedenen Prinzipien der Notation von Musik: bis ca. 1800 wird „das *Werk*, die Komposition selbst", aufgeschrieben. Details der Ausführung sind aus

[1] Harnoncourt, Nikolaus, *Musik als Klangrede*, Salzburg/Wien 1983, S. 32 ff.

der Notation kaum zu erkennen, „Gebrauchsanweisung" geben andere Quellen, wie z. B. alte Schulen und Traktate. Ab etwa 1800 dagegen ändert sich das: es wird „die *Ausführung* niedergeschrieben; dabei ist die Notation gleichsam eine *Spielanweisung;* sie zeigt also nicht (wie im ersten Fall) Form und Struktur der Komposition, . . . sondern so genau wie möglich die Wiedergabe". Bekanntlich wurde dieses letztere Prinzip gerade in der Avantgardemusik bis zu ihrem vorläufigen Höhepunkt getrieben. Und wenn nun eben mit *dieser* Musik unsere jungen Leute ihre größten Erfolge erzielen, so stellt sich doch zwangsläufig die Kardinalfrage: Müssen wir nicht künftig bei unseren Schülern mehr Gewicht auf die Entwicklung der Intuition und der musikalischen Gestaltungsfähigkeit legen, damit sie auch die nach dem „Werkprinzip" niedergeschriebenen Kompositionen der früheren Jahrhunderte besser zu interpretieren vermögen, die sie bis heute, durch wessen Verschulden auch immer, nicht selten nur auf den virtuosen Aspekt reduzieren?

Dazu müßte unser Unterricht den oben dargelegten Unterschied der Notationsprinzipien deutlicher herausstellen und er müßte in Konsequenz daraus stärker den Mut und die Fähigkeit zur Einbeziehung der Prinzipien der Rhetorik und der Affektenlehre in das Spiel zu entwickeln helfen. Wer von Alter Musik nur die puren Noten spielt, sollte bei „Jugend musiziert" (und anderswo!) auf die Dauer ohne Chance bleiben.

Lehrer?

Stellen wir uns zudem das Geschehen beispielsweise in einer Kleinstadt inmitten einer ländlichen Region vor, wo der Wettbewerb ebenfalls durchgeführt wird. Hier ist aber oft einfach niemand da, der von der Blockflöte genug verstünde, um sich der Faszination blockflöten*technischer* Brillanz gegenüber angemessen distanziert zu verhalten. So wird deutlich, warum bei den Landeswettbewerben immer wieder daheim hochgelobte Fingerakrobaten mit stolzgeschwellter Brust erscheinen, die nach der Austragung die Welt nicht mehr verstehen. Im Beratungsgespräch fragen sie dann, gelegentlich von ihrem Lehrer begleitet, irritiert nach Spielfehlern und reagieren verständnislos, wenn man ihnen keine nennt, ihnen aber auch nicht in zwei, drei Sätzen verdeutlichen kann, was Musik sei, daß sie keine gemacht hätten und warum. Auch kann man ihnen den Rat nach einem Lehrer, bei dem man mehr als bloße Fingertechnik lernt, nur unter größtem Vorbehalt geben, weil einerseits die Nachfrage das Angebot immer noch bei weitem überflügelt und weil das andererseits als Zumessung einer Schuld verstanden würde, die so einfach nicht gegeben ist oder vom Betroffenen nicht erkannt oder gar eingestanden würde, von einer Konsequenz daraus ganz zu schweigen. Wir alle kennen jene Klavierlehrerin mit Blockflöten-Grifftabellenkenntnis dreißig Kilometer vor der Stadt, zu der die Eltern des kleinen Ortes gelaufen kommen mit der flehentlichen Bitte, ihre Kinder doch auf der bereits vorhandenen Blockflöte zu unterrichten. Beim erstenmal tut sie es noch aus Freundschaft oder Mitleid, später lebt sie davon. Leider kennen wir davon auch alle die Folgen.

Zusammenfassung

Wie aus dem Gesagten hervorgeht, liegen die Dinge also recht kompliziert, und es zeigt sich, daß es für *ein* Übel, die Überbewertung des Technischen im Blockflötenspiel, schon im bisher beschriebenen engen Rahmen mehrere Wurzeln gibt. Aber treffen die bisher geäußerten Bedenken nur auf „Jugend musiziert" zu? Lassen sich nicht hier und da im Blockflötengeschehen, besonders an manchen Ausbildungsstätten, ebenfalls gesteigerte Ansprüche an virtuose Technik konstatieren, ohne daß man eine ebenso gründliche Schulung im Interpretationsbereich im Auge hätte? Trifft diese Beobachtung zu, müssen wir in tieferen Schichten nach weiteren Ursachen forschen.

Zuvor sei mir jedoch, um mich nicht dem Vorwurf der Technikfeindlichkeit auszusetzen, der Hinweis auf meine beiden bei Noetzel erschienenen Technik-Bände gestattet, die zur Erweiterung der Atem-, Zungen-, Finger- und Avantgardetechniken beitragen und hierin zu hohen Schwierigkeitsgraden führen.[2] Mit diesem Hinweis möchte ich verdeutlichen, daß ich eine solide Instrumentaltechnik als *eine Voraussetzung* für die Entstehung von Musik für unabdingbar halte. Sie

[2] Waechter, Wolfram, *Studien und Übungen*, Wilhelmshaven 1978, und *Neue technische Übungen*, Wilhelmshaven 1983

ist aber nichts weiter als *Mittel* zum Zweck, nicht der Zweck selbst. So, wie kein Mensch auf die Idee kommt, ein Schulkind, das sein Einmaleins flott beherrscht, schon für einen Mathematiker zu halten, so sollten wir auch einen nur virtuosen Blockflöten-Applikateur nicht gleich für einen Musiker ansehen.

Um nun unseren Gedankengang wieder aufzunehmen und fortzuführen, wird ein Blick in die Geschichte des Blockflötenspiels erforderlich.

Historisches

Versucht man sich einen Überblick über die „neue Geschichte des Blockflötenspiels" im deutschsprachigen Raum zu verschaffen, also über die Zeit seit der Wiedererweckung des Instruments in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts, so kann man erkennen, daß diese Geschichte nicht als ein gleichmäßig fließender Strom verläuft, sondern daß es vielmehr Phasen gibt, die sich von Zeitabschnitten davor und danach mehr oder weniger deutlich absetzen. Informationen zu historischen Details geben die entsprechenden Kapitel in grundlegenden Arbeiten von H. Peter[3], H.-M. Linde[4] und G. Braun[5]; im Rahmen dieses Zeitschriftenartikels kann es sich nur um grobe Skizzierungen handeln.

Jugendphase (Haus- und Jugendmusik)

Im Jahre 1919 baute Arnold Dolmetsch die erste neue Blockflöte, 1928 schrieb Waldemar Woehl die erste neue Blockflötenschule (Linde, S. 96). Die folgende Zeit bis kurz nach dem 2. Weltkrieg war für das Blockflötenspiel geprägt durch Begriffe wie Jugendbewegung, Hausmusik, Spielkreis, Spielmusik, Volksliedvariationen, „pädagogische" Literatur. Altmeister Gustav Scheck, Manfred Ruëtz, Konrad Lechner und weitere mutige Spieler und Pädagogen trugen wesentlich zur Etablierung des Instruments bei, hierin aktiv unterstützt von Verlagshäusern wie etwa Bärenreiter, Moeck und Möseler. Kompositionen stammten etwa von Cesar Bresgen, Armin Knab, Felicitas Kuckuck, Rudolf Lerich, Karl Marx und hielten sich „sowohl in ihren technischen Ansprüchen als auch ausdrucksmäßig innerhalb der von Laienmusikanten gesetzten Grenzen. . . . Erst wenn man die Blockflötenliteratur dieser Zeit nicht isoliert betrachtet, sondern auch bedenkt, was gleichzeitig in der neuen Musik an exemplarischen Werken entstand (Kompositionen der Wiener Schule, Werke von Strawinsky, Bartok etc.), wird die Kluft deutlich, die die Blockflöte und ihre Spieler von den Interpreten mit den traditionellen ‚klassischen' Instrumenten trennt" (Braun, S. 9).

Konsolidierungsphase (Eroberung des Konzertpodiums)

Ungefähr seit Beginn der fünfziger Jahre dann spielte eine wachsende Zahl von Musikern in Konzert und Funk sowie auf Schallplatte vorwiegend Alte Musik. Namen wie Ferdinand Conrad, Linde Höffer-von Winterfeld, Hans-Martin Linde, Gustav Scheck, Thea von Sparr sind seit daher bekannt. Bezogen auf die bestehenden Spielfertigkeiten auf der Blockflöte war dies im Bewußtsein einer musikalischen Allgemeinheit wohl die Zeit des Herauswachsens aus dem Dilettantismus und des Hineinwachsens in das öffentliche Konzertleben. Es war aber auch die Zeit, in der ein Spieler *ohne* einen der etwa erwähnten klingenden Namen bereits als „Virtuose" bewundert wurde, wenn er nur im Konzert z. B. den Schlußsatz einer Barocksonate in angemessen flottem Tempo spielte. Vergleichbares wurde auf der Querflöte oder der Oboe für selbstverständlich erachtet – was es ja auch ist. Nur bei der Blockflöte, dem „neuen" Instrument, war es weitgehend üblich, sich von brillantem Laufwerk blenden zu lassen, statt auf musikalische Gestaltung zu drängen, wozu allerdings der Vergleich mit dem auf anderen („richtigen"??) Instrumenten Möglichen nötig gewesen wäre. So aber hielt mancher Musiker sein Spiel schon für ausgereift, wenn er nur schnell und verzierungsreich durch seine Sonaten eilte. Der Beifall war ihm ja sicher. (Wir sollten uns bewußtmachen, daß diese Zeit erst zirka dreißig Jahre zurückliegt, ja, daß manche Blockflötenlehrkraft die davor liegende „Jugendphase" innerlich bis

[3] Peter, Hildemarie, *Die Blockflöte und ihre Spielweise in Vergangenheit und Gegenwart*, Berlin 1953

[4] Linde, Hans-Martin, *Handbuch des Blockflötenspiels*, Mainz 1962

[5] Braun, Gerhard, *Neue Klangwelt auf der Blockflöte*, Wilhelmshaven 1978

heute noch nicht überwunden hat. Besonders bedenklich ist, daß dies auch für die eine und andere Musikschule unserer Tage noch gilt!)

Was nun einsetzte, war die Suche nach Literatur großer technischer Schwierigkeitsgrade, und ausgerechnet in jene Zeit fielen die Experimente und Untersuchungen Michael Vetters, die das Entstehen der Blockflöten-Avantgardemusik auslösten.

Virtuosenphase (Erweiterung der Spieltechniken)

Die seit Anfang der sechziger Jahre eingeführten neuen Spieltechniken stellten eine grandiose Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten unseres Instruments dar. Die „pädagogische" und die neobarocke Musik verschwanden nach und nach in der Versenkung; denn nun hatten wir endlich etwas in Händen, womit auch unser bis dato belächeltes Instrument salonfähig zu werden begann. Zwar klagte Michael Vetter noch 1967: „Zu den Blockflötisten selbst sickert die Kunde über ihre neue schicksalhafte Literatur nur sehr langsam durch, trotz des Interesses ihrer ‚Anführer' (mit diesem Ausdruck meine ich Hans-Martin Linde . . . und Frans Brüggen)"[6] – aber inzwischen hat auch hier „das Feld aufgeholt", es sind ja zwanzig Jahre vergangen. In dieser Zeitspanne hat das auf der Blockflöte Machbare wohl einen gewissen Standard erreicht, der sich bald für vergleichbar halten kann mit dem, wozu andere Instrumente fähig sind, soweit nicht Bauprinzipien Grenzen setzen.

Zurückkommend auf unsere Themafrage müssen wir festhalten, daß die Anfänge der Avantgardemusik mit ihrem Zwang zur Auseinandersetzung mit neuentdeckten Techniken in eine Zeit fielen, die ohnehin das Technische am Blockflötenspiel zu hoch einschätzte. Daß eine Musik, die überwiegend als Spielanweisung notiert ist, zwar gleichviel Vitalität und Phantasie, darüber hinaus aber mehr technische Präzision als musikalische Intuition vom Ausführenden verlangt, wurde oben dargelegt. So treffen also in dieser Phase der Geschichte des Blockflötenspiels zwei Strömungen zusammen, die aus unterschiedlichen Gründen technische Belange bevorzugen. Sie formen so einen Zeitabschnitt des wachsenden Virtuosentums mit Maßstäbe setzenden, gelegentlich etwas schillernden Leitfiguren, wie er für die anderen Instrumente vergleichbar im 19. Jahrhundert stattgefunden haben mag. Hinzu kommt, daß diese Phase hierzulande in eine Zeit zunehmend materialistisch geprägter Wertvorstellungen und wachsender menschlicher Entwurzelung fällt, so daß der Begriff des Virtuosen in unserem Zusammenhang zu Recht genau den unschönen Beigeschmack des eiskalten Nur-Technikers bekommt, den kein Musiker gern auf sich bezogen sieht.

Natürlich wäre es übertrieben zu behaupten, es gäbe hiervon keine Ausnahmen und dies sei die exakte Beschreibung des gegenwärtigen Zustandes – aber wer die zweifellos in dieser Richtung laufenden *Tendenzen* erkennt, muß vor abzusehenden, vermeidbaren Gefahren warnen dürfen.

Zu vermeiden wären sie, wenn es auf breitester Front gelänge, die technische Komponente des Blockflötenspiels im Bewußtsein aller Beteiligten und in der Praxis auf das ihr gebührende Maß zu reduzieren und die Anstrengungen zu vervielfachen, die zur Erkenntnis der wirklichen musikalischen Qualitäten besonders der Barockmusik und zur Erweckung der musikalischen Gestaltungskräfte der Blockflötenspieler führen können. Die entsprechenden Anfänge sind an einigen europäischen Ausbildungsstätten von Rang längst gemacht – der Durchsetzungsprozeß von dort aus auf das „flache Land" jedoch scheint unendlich langsam und durchaus nicht geradlinig abzulaufen.

Reifephase (Relativierung der Werte)

Die Zukunft beginnt nur sehr zögernd. Es gibt Rückschläge.

Zusammenfassung

Der Blick in die vergleichsweise kurze Tradition des neuen Blockflötenspiels zeigt, daß wir uns derzeit offenbar (noch) in einer Zeitspanne befinden, in der viele Blockflötenspieler, -lehrer, -hörer und -kritiker aus den beschriebenen Gründen den technischen Aspekt übertrieben hoch einschätzen. Wie sich zeigte, tragen die Verantwortung hierfür recht komplexe Gegebenheiten und historische Entwicklungen, auf die Einzelperso-

[6] Vetter, Michael, *Die Blockflöte und die Neue Musik*, Musica Practica 1967

nen kaum Einfluß zu haben glauben, die aber nur zu ändern sind, wenn sie es dennoch versuchen.

Ein Weg hierzu scheint mir für Juroren von „Jugend musiziert" (im folgenden JM) gangbar zu sein, indem sie – wo nötig – ihre Bewertungskriterien neu überdenken und unbeirrt von dem bleiben, was derzeit etwa „in" sein sollte.

Maßstäbe

„Die Zeit ist vorüber, in der ein vom 19.-Jahrhundert-Stil geprägter ‚Interpret' einfach seine virtuose Gewohnheit, mit der Musik eigenwillig umzugehen, auf die Musik früherer Epochen übertragen durfte. Heute ist der Ausführende genötigt, sich unmittelbar mit den Quellen der älteren Musik und den Ergebnissen der musikwissenschaftlichen Forschung auseinanderzusetzen. . . . Selbstverständlich verwandelt sich ein Musiker des 20. Jahrhunderts nicht in einen Spielmann des Mittelalters, einen Renaissancemusiker oder einen Flötisten des 18. Jahrhunderts, auch wenn er die alten Praktiken erforscht und eingeübt hat . . . Ob er mit seinem Bemühen den Geist der Alten Musik erweckt, hängt ab von seinen künstlerischen und intellektuellen Fähigkeiten, von seiner Technik und vom erworbenen Wissen." (Scheck[7])

Juroren bei JM müssen entscheiden, wie gut das den einzelnen Teilnehmern gelungen ist, natürlich jeweils in Relation zu ihrer Altersstufe. Dabei sollten sie nicht übersehen, daß das „eigenwillige Umgehen mit der Musik" nicht nur im romantisierenden Sinn zu verstehen sein muß. Auch ein pures Abspielen der Noten – schnelle Sätze zu schnell, langsame zur Vortäuschung von „Ausdruck" zu langsam – ist ein eigenwilliger Umgang mit der Musik!

Was also haben Wertungsrichter bei JM (Blockflöte) zu beurteilen, und in welcher Relation sollen einzelne Wertungskriterien zueinander stehen? Die „Richtlinien für die Arbeitsweise der Jury" von JM enthalten sich aus einsichtigen Gründen der zahlreichen Details. Sie fordern vielmehr recht allgemein: „Die Jury bewertet mit ihrer Wertungszahl jeweils die *Gesamt*leistung. Ausschlaggebend für die Beurteilung ist die angemessene musikalische und technische Darstellung der vorgetragenen Werke. Hierzu gehören z. B. auch Texttreue und Qualität des Zusammenspiels." Der Unterschied zwischen Theorie und Praxis einer Bewertung liegt darin, daß man in der Praxis die technische und die musikalische Darstellung eines Werkes in einheitlichem Ablauf erlebt und eine Trennung oftmals schwer und auch nicht sonderlich sinnvoll vorzunehmen ist, während man in der Theorie diese Unterscheidung durchaus praktizieren kann. Sie dient der Klärung und hilft beim Abwägen der zu setzenden Schwerpunkte.

Überwiegend technischer Sektor

Nach der Fähigkeit des *Notenlesens,* eventuell auch des Transponierens, sind für Blockflötisten besonders drei Technikgebiete ausschlaggebend, und zwar der Bereich *Fingertechnik* einschließlich aller Haltungsfragen, der Bereich *Zungentechnik* inklusive der vielfältigsten Artikulationsmöglichkeiten und der Bereich *Atemtechnik* mit Tonbildung, Klangfarbenvorstellung, Dynamik und dem wichtigen Teilaspekt des *Vibratos.* Spezielle Ausweitung erfahren die bisher genannten Punkte durch Einbeziehung der Avantgardemusik mit ihren *neuen Spieltechniken* und Notationsweisen.

Die weiteren Forderungen an eine fundierte Instrumentaltechnik sind gekennzeichnet durch die Stichworte *Rhythmus* und metrisches Empfinden (auch für spezielle Delikatessen, wie z. B. die Hemiole), *Tempo* und Gefühl für Temporelationen sowie Pausen, *Intonation* und sauberes *Zusammenspiel.*

Aber hier sträubt sich schon die Feder, denn Zusammenspiel, anfangs vorrangig ein technisches Problem, ist in einem fortgeschrittenen, höheren Stadium mit all seinen sich gegenseitig „aufschaukelnden", differenzierten Aktionen und Reaktionen zweifellos ein gestalterisches Phänomen. Ähnliches gilt auch für andere, nur im Anfangsstadium rein technische Aufgaben, wie beispielsweise der Komplex der Atmung.

Überwiegend gestalterischer Bereich

Hier muß man leider feststellen, daß schon die Begriffe nicht so präzise definiert sind und nicht so exakt greifen, wie die aus dem Technikbereich.

[7] Scheck, Gustav, *Die Flöte und ihre Musik,* Mainz 1975, S. 107 f.

Was ist schon „musikalische Gestaltung" genau? Immerhin helfen doch einige Begriffe weiter, deren Inhalte allgemein geläufig sein dürften. Richtige musikalische Gestaltung eines Werkes setzt neben den erwähnten technischen Fähigkeiten Kenntnisse in *Musik-* und *Spielgeschichte,* in *Literatur-* und *Stilkunde* voraus, wozu auch die Kunst des stilgerechten Ornamentierens und Kadenzierens gehört. Dazu tritt die Fähigkeit des *Phrasierens,* also des Erkennens und des Nachvollziehens der Faktur der Komposition und ihrer Teile. Das setzt neben Quellenstudium (aus erster oder aus zuverlässiger zweiter Hand) eine *Sensibilität* für das intuitive Erfassen der Ausdrucksabsichten des Autors und eine kreative *Phantasie* für die Wiedergabe der Komposition voraus. Hierhinein spielt das Empfinden für rhythmische- und Intervallspannungen und ihre Darstellung mit Hilfe einer klug dosierten *Agogik.* Eine entscheidende Rolle kommt ferner dem *Reagieren* auf Spielpartner und eventuell Publikum (z. B. in Avantgardestücken) zu.

Die zusammenfassende Forderung an den Spieler mag aber wohl darin bestehen, er möge die Komposition *lebendig „erzählen",* seine Hörer gleichsam *durch das Stück führen,* das er besser kennt (und kann) als sie. Diese Fähigkeit zur Führung durch das Stück erfordert vom Musiker die Darstellung des jeweiligen *Affekts* oder Ausdrucksgehaltes der Komposition, mit dem er sich in den Proben derart identifiziert haben sollte, daß er so spielt, als sei es *sein eigenes Stück.*

Zu alledem wird er sich möglicherweise einer persönlichen *Körpersprache* bedienen, die sich von selbst oder aus dem Stück ergibt und äußerer Ausdruck seines Temperaments und seiner *Spielfreude* sein mag. (Die momentane Unsitte, diese Bewegungsformen eigens zu trainieren und an die Stelle eigener musikalischer Gestaltung zu setzen, kann nur als unsinnig und überflüssig bezeichnet werden. Man sollte sie ablegen, ehe die Kollegen zu lächeln beginnen.)

Relationen

Sicher besteht Einigkeit darüber, daß es vordergründig leichter zu hören ist, welcher von zwei Bewerbern einen Satz mit höherer Metronomzahl oder mit weniger falschen Tönen gespielt hat, als zu erkennen, welcher den gleichen Satz aussagekräftiger zu gestalten wußte. Deshalb ist ein wertender Vergleich nicht immer einfach.

In den internationalen Eiskunstlaufkonkurrenzen gibt es je eine Note für den technischen Wert und für den künstlerischen Eindruck. Wenn schon eine Sportart, die doch ihrem Wesen nach immer eher ein (körper-)technisches Phänomen ist, den künstlerischen Aspekt mitwertet – wie wollte da noch jemand bestreiten, daß auf musikalischem Feld die künstlerische Aussage eindeutig den Vorrang hat vor der technischen Bewältigung?

Musikalische Darstellung muß fraglos stärker einer künstlerischen Bewertung unterliegen, als einer technischen.

Instrumentale und musikalische Techniken sind notwendige Materialien, mit deren Hilfe man gleichsam „übertechnische" Ziele anstrebt. Sie sind aber nicht Ziele um ihrer selbst willen. Eine Leistung, die bei JM mit einem Preis ausgezeichnet wird, darf also immer nur eine *musikalische* Leistung sein, in die freilich die technische als selbstverständliche Voraussetzung integriert ist.

Bezogen auf das *Alter* der Jugendlichen und auf ihren Laienstatus heißt das – auch dies darf keinem Zweifel unterliegen –, daß eindeutig erkennbare *Ansätze* musikalischer Gestaltungsfähigkeiten selbstverständlich bereits *positiv zu bewerten* sind, auch wenn ihnen noch ein Entwicklungs- und Reifeprozeß bevorsteht. Ausschließlich technische Bewältigung von Notentexten dagegen ist nicht preiswürdig; denn so, wie jedermann klar ist, daß musikalische Aussage ohne technische Bewältigung nicht möglich ist, sollte sich auch überall herumsprechen, daß technische Bewältigung von Notentexten ohne musikalische Aussage schlichtweg „dummes Zeug" ist.

Schlußbemerkungen

Wie zu sehen ist, gibt es historische Gründe dafür, daß derzeit in weiten Bereichen immer noch eine Überbewertung der (Finger-)Technik im Blockflötenspiel an der Tagesordnung ist. Ursachen hierfür sind unter anderem besonders die für eineinhalb Jahrhunderte unterbrochene Spieltradition unseres Instruments mit ihren Folgeerscheinungen, die gegenüber anderen Instrumenten

relativ späte Entwicklung der Avantgardetechniken und ein ungeheurer Nachholbedarf in der Ausbildung qualifizierter Lehrkräfte, der sich, wie zu befürchten steht, durch die anhaltende Ebbe in allen kommunalen Kassen weiter verschärfen dürfte. Weitere Ursachen liegen darüber hinaus in Umständen, die in Zusammenhang stehen mit der infolge von Uninformiertheit und Bequemlichkeit des Denkens immer noch weithin üblichen Fehleinschätzung der Blockflöte als pädagogisches und Kinderinstrument, wie sie an anderer Stelle ausführlich dargelegt wurde.

Während sich an bedeutenden Hochschulen und anderen Ausbildungsstätten seit Jahren qualifizierte Kräfte erfolgreich um eine Behebung der beschriebenen Mängel an Ort und Stelle bemühen, muß offenbar erst eine sehr lange Zeit verstreichen, eher dieser Prozeß eine in die wirkliche Allgemeinheit gehende Wirkung zeitigt.

Für JM stellt sich das in der täglichen Wirklichkeit so dar, daß im Regionalbereich trotz aller Bemühungen Juroren mit der gewünschten Qualifikation oft einfach nicht aufzutreiben sind. Das hat wie oben (Abschnitt „Lehrer?") beschrieben Folgen und ließ manche Kritiker die Annahme vertreten, es sei der Wettbewerb, der zur Artistik erziehe. Er tut es für die Blockflöte nicht mehr als für irgendein anderes Instrument auch. Nur ist die Blockflöte aus den beschriebenen Gründen vielleicht anfälliger als andere.

Will JM aber den Versuch der Einflußnahme wagen, was sich als außerordentlich verdienstvoll erweisen könnte, so müßte man von dort aus alle, aber auch alle Anstrengungen unternehmen, um auch noch für den im hintersten Winkel des Landes stattfindenden Regionalwettbewerb qualifizierte Juroren zu verpflichten. Da es deren aber in manchen Gegenden nicht genügend gibt, müßten welche von anderswo einspringen. Dabei würden freilich Reisekosten anfallen, aber nicht nur diese. Denn es ist auch einem sehr idealistisch gesonnenen Kollegen nicht zuzumuten, „ehren"-amtlich etwa drei Wochenenden nacheinander bei JM-Regionalwettbewerben zuzubringen (und sich zudem womöglich noch öffentlich diskriminieren zu lassen; denn an Orten ohne maßstabsetzende Blockflötenmusiker steht nicht selten auch die Presse mit dem Instrument und seinem Umfeld auf Kriegsfuß). Hier sollte man sich bei JM ernstlich fragen, ob das wohl vorgeschriebene Prinzip der Ehrenamtlichkeit denn wirklich schon verletzt wird, wenn man Juroren auch nur ein ihrer geopferten Arbeits- oder Freizeit adäquates Entgelt auszahlen würde (wobei gewiß niemand an Vergleichbares für Gutachtertätigkeit in der Wirtschaft denken würde, auch wenn die fachliche Eignung des Juroren, also des musikalischen Gutachters, auf vergleichbarem Niveau stünde).

Darüber hinaus wäre darüber nachzudenken, ob es für JM nicht möglich und sinnvoll wäre, auf Grund gesammelter Erfahrungen innerhalb einzelner Wertungskategorien Informationsblätter herauszugeben, die von Zeit zu Zeit aktualisiert werden müßten. Durch sie könnten Juroren und vor allem Lehrkräfte verbindliche Informationen zu Themen wie etwa dem hier erörterten erhalten, die ihnen als Richtschnur für ihre Arbeit dienen könnten, falls sie einer solchen bedürften. Mit so gearteten präziseren Angaben dessen, was er eigentlich wirklich erreichen möchte, könnte der Wettbewerb dem Vorwurf entgegenwirken, bloße Auslesemaschinerie zu sein – und er könnte auf lange Dauer gesehen in einem verglichen mit heute ganz anderen, wesentlicheren Sinn Maßstäbe setzen.

PS: Soeben, das heißt nach Fertigstellung dieses Artikels, erhalte ich die Nr. 1/84 der Neuen Musikzeitung, in der Hans-Martin Linde sich unter anderem Aspekt zur Spielgeschichte der Blockflöte und deren Phasen äußert. Auf diesen Artikel verweise ich gerne.
Nürnberg, 3. Februar 1984

Verkaufe Aug. Rich. Hammig
Vollsilberflöte
VB 9600,– DM
Telefon (09 41) 8 71 33

Zu verkaufen: fast neue
Bassettklarinette in A
Marke „Übel", System Böhm
mit dreifachen Klappen für tiefes D.
G. Aegler, CH-3762 Erlenbach i. S.

MANCHE DINGE SOLLTE MAN GENAUER BETRACHTEN

DIE NEUE: Mit viel Sorgfalt und aufbauend auf langjährige Erfahrung mit ihrer Vorgängerin haben wir diese neue Schulblockflöte entwickelt. Pädagogen und Blockflötenspieler haben uns dabei zur Seite gestanden und ihre Wünsche geäußert. Dabei war von vornherein klar, daß es wieder ein Instrument aus Holz sein sollte, und nicht aus dem klanglich unbefriedigenden Plastik.
Birnbaumholz aus den Obstgärten Europas eignet sich wegen seines Klanges und seiner Unempfindlichkeit gegenüber Blasfeuchte besonders für eine Schulblockflöte.

Das Zentrale war für uns die Innenbohrung der NEUEN, weil sie die Qualität des gesamten Instrumentes entscheidend bestimmt. Ein komplizierter konischer Bohrungsverlauf garantiert eine leichte Ansprache in der Tiefe, wie in der Höhe und bringt den warmen Klang des Birnbaumholzes voll zur Geltung.
Gerade für den Anfänger ist es wichtig, daß er in der ersten Phase seiner musikalischen Betätigung sein Gehör mit einem wohlklingenden und vor allem auch sauber stimmenden Instrument schult. Deshalb legen wir auf eine reine Intonation besonderen Wert: die Stimmung unserer Schulflöten wird regelmäßig überprüft, damit sich auch ja kein Fehler einschleicht.
Aber auch im Windkanal und bei der Bearbeitung des Blockes muß alles stimmen. Dabei scheuen wir keine Mühe: jeder Block wird von Hand eingepaßt, jedes Instrument wird geblasen und überprüft — das ist aufwendig aber es garantiert beste Qualität.
Außerdem ist unsere NEUE um 12 mm kürzer geworden und daher auch für kleine Spieler handlicher zu greifen. Eine spezielle Form am unteren Ende erleichtert das Abdecken des tiefen C-Loches für den kleinen Finger.

Übrigens: für unsere neue Schulflöte haben wir uns auch eine neue Verpackung einfallen lassen, in der Ihr Instrument sicher aufgehoben ist. Auch hierbei haben wir uns nicht für Plastik entscheiden können, weil dieses Material nicht in der Lage ist, die nach dem Spielen im Instrument vorhandene Feuchtigkeit aufzunehmen. Erfahrene Verpackungsdesigner haben uns daher zu altbewährtem Karton geraten, aus dem sie uns eine etuiähnliche, elegante Schachtel gestalteten.

DAS IST ALSO DIE NEUE VON MOLLENHAUER.
IN IHREM MUSIKFACHGESCHÄFT
...die ist natürlich dann fertig.

Clas Pehrsson

Foto: Hedlund

Clas Pehrsson, Jahrgang 1942, studierte Pädagogik und Musikwissenschaft. Er war zunächst als Geiger und Bratschist tätig, bevor Mitte der 60er Jahre die Blockflöte zu seinem Hauptinstrument wurde. Heute ist er ein gefragter Solist und arbeitet als Ensemblemusiker und -leiter in Schweden wie auch im Ausland. Seit 1965 ist Pehrsson Hauptfachlehrer für Blockflöte an der Hochschule für Musik, Stockholm. Er ist Mitinitiator des Verbandes Schwedischer Blockflötenpädagogen. Mit Clas Pehrsson sprach Gerhard Braun.

Braun: Clas, wenn man von Skandinavien in Verbindung mit Blockflöte spricht, fällt über kurz oder lang immer Dein Name. Wie bist Du da oben im hohen Norden zur Blockflöte gekommen?

Pehrsson: Das wäre eigentlich eine sehr, sehr lange Geschichte, aber die ganze Geschichte ist nicht allgemein interessant. Von Anfang an war ich Geiger, doch schon während meiner Studienzeit mit der Geige habe ich nach der Blockflöte gegriffen, um auch sozusagen ein eigenes Instrument zu haben, auf dem ich nicht unterrichtet wurde, sondern womit ich machen konnte was ich wollte. Es ist dann langsam der Schwerpunkt von Geige zu Blockflöte übergegangen, und auf einmal, eines Tages, war ich dann Blockflötist.

Was für Instrumente hat es in Skandinavien gegeben, und wie ist heute die Bautechnik entwikkelt?

Du fragst jetzt sicher nach Instrumentenbauern in Skandinavien? Da gibt es noch nicht viele. Wir haben in Schweden einen, der jetzt mit einer eigenen Produktion anfängt. Er heißt Per Sabelström. Er versucht sich an verschiedenen Instrumenten, aber ich finde seine Barock-Altflöten und seine Denner-Kopien gelingen ihm im Moment am besten. Dann haben wir in Dänemark einen Mann namens Ture Bergström, der hervorragende Renaissance-Flöten baut und in Norwegen haben wir einen Mann, der heißt Sverre Kolberg. Auch er macht sehr schöne Flöten, von denen ich z. B. eine Renaissance-Flöte in g habe, auf der ich gern allein spiele.

Könntest Du uns allgemein noch ein bißchen über die Stellung der Blockflöte in Skandinavien erzählen? Über die Arbeit an der Hochschule, über die Verbreitung der Blockflöte im Amateurbereich und über konzertierende Solisten?

Nachdem ich wiederholt in Deutschland war und vergleichen kann, glaube ich, daß die Geschichte der Blockflöte in Skandinavien sehr ähnlich aussieht. Nur hat sie sich in einer sehr kurzen Zeit abgespielt. Blockflöte galt bei uns lange ausschließlich als Schulinstrument, es waren so ein oder zwei Leute, die sie spielten, die auch gerufen wurden, wenn z. B. Monteverdi oder etwas Vergleichbares gespielt wurde, aber das war dann irgendwie doch mehr ein Kuriosum. Ich glaube, ernst ging es mit dem seriösen Blockflötenspiel in Schweden eigentlich erst zu Anfang der 70er Jahre los, als die Blockflöte den Status eines Hauptfachs an der Musikhochschule erreichte. Von da an hat

es sich eigentlich, soviel ich beurteilen kann, recht schnell entwickelt. Und nun habe ich das Gefühl, daß die Blockflöte in Schweden und Skandinavien eine recht gute Stellung hat. In Dänemark gab es diese Tradition schon länger, und man hat da überhaupt mehr Wert auf Kultur und Musik gelegt, als dies vielleicht in anderen nordischen Ländern geschehen ist. Die Blockflöte hat dort jetzt auch ein gutes Ansehen erreicht. Natürlich gibt es in Skandinavien das gleiche Problem wie vermutlich auch hier in Deutschland, daß nämlich auch, wenn wir als Blockflötisten selber der Auffassung sind, die Blockflöte habe jetzt einen sehr hohen Rang erworben, dies in den Augen der anderen Musiker nicht immer so ist. Darüber kann man sich nun sehr viel Gedanken machen. Ich glaube auch, obwohl wir schon eine gute Stellung mit der Blockflöte erreicht haben, bleibt uns noch sehr, sehr viel zu tun übrig.

Gibt es denn in den nordischen Ländern Komponisten, die sich für die Blockflöte interessieren und Stücke für sie schreiben?

Ja, die gibt es. Nicht in demselben Umfang wie in Deutschland, denn ich habe den Eindruck, daß in Deutschland wirklich sehr, sehr viele Komponisten an die Blockflöte herantreten. Das ist bei uns wohl nicht der Fall. Bei uns ist die Blockflöte noch immer enger verbunden mit alter Musik, aber wir haben auch ein paar Komponisten. Vor allem gibt es, wie ich herausfinden konnte, in Norwegen sehr viele Komponisten, die für Blockflöte schreiben. Z. B. kann ich erwähnen Ketil Saeverud, der ein sehr schönes Kvartoni für Blockflöte, Sopran-Singstimme, Klavier und Gitarre geschrieben hat. Auch in Schweden gibt es solche Komponisten, wie z. B. Peter Lyne, der trotz seines englisch klingenden Namens doch Schwede ist, der ein sehr schönes Quartett geschrieben hat. Aber sehr viele Stücke von hohem Rang gibt es, wie ich glaube, bis jetzt noch nicht.

Du spielst in Deinen Konzertprogrammen neben Stücken aus Renaissance und Barock auch immer wieder moderne Stücke. Bist Du der Ansicht, daß sich das vereinbaren läßt? Glaubst Du, daß man in Konzertprogrammen immer wieder die ganze Spannweite der Blockflöte vom Mittelalter bis zur Avantgarde vorstellen sollte, oder bist Du, wie viele in Mitteleuropa, der Ansicht, daß man sich stilistisch mehr und mehr spezialisieren sollte?

Ich bin der Ansicht, daß wir beides brauchen. Man darf nicht übersehen, daß die Blockflöte ja im Vergleich zu anderen Instrumenten ein recht neues Instrument ist und wir noch keine lange Tradition haben, wie so viele andere Instrumente. Wir brauchen unbedingt die Spezialisten, die sich ein spezielles Gebiet auf dem Instrument wirklich erarbeiten, damit wir versuchen, das alles nachzuholen, was in der Vergangenheit doch irgendwie verschollen geblieben ist. Man hat da schon sehr viele bewundernswerte Dinge geleistet, aber vieles bleibt noch zu tun.

Aber es entsteht dadurch natürlich auch ein Risiko, denn die Blockflöte ist ja in sich schon ein beschränktes Instrument, und so müssen wir auch die Leute haben, die mit der Blockflöte sozusagen unspezialisiert umgehen und sich an alles dranmachen – sei es „Blockflötenmusik" oder halt „nur" Musik. Ich würde sogar sagen, man könnte das noch eine Dimension höher sehen und sagen: „die Blockflöte ist so beschränkt, wir brauchen sogar *die* Musiker, die nicht nur Blockflöte spielen." Heraus aus dem Blockflötenkäfig! Ich glaube überhaupt, es ist jetzt Zeit, daß man den Spezialisten gegenüber auch die Allround-Musiker zu Wort kommen läßt, so wie es früher irgendwie war; während der Barockzeit, da konnte ja ein Musiker, wenn nicht alles, so doch sehr vieles. Es gehörte irgendwie zum Stil. Und wir brauchen auch heute Musiker, die eine große Spannweite haben, die die Blockflöte in einen größeren Zusammenhang setzen können. Es ist also nicht eine Frage des Entweder-Oder, sondern durchaus eine Frage des Sowohl-Als-Auch. Wer glaubt, das müßte unbedingt schlechtere Qualität mit sich bringen, hat das Entscheidende nicht erfaßt. Es geht um eine andere Art Qualität. Ich selbst gehöre ganz entschieden zu den Musikern, die sich vielleicht sogar an zu vielem versuchen, obwohl ich auch manchmal „Spezialistenperioden" habe.

Wie beurteilst Du die Zukunft der Blockflöte in bezug auf die Neue Musik? Stecken im Instrument Blockflöte noch Möglichkeiten, die bislang noch nicht entdeckt wurden, die noch ausgeschöpft werden könnten, oder ist der Ausdrucksbereich der Blockflöte in etwa abgegrenzt?

Ich glaube, wenn wir im Moment von der Blockflöte als Instrument sprechen, so wie sie heute ist, dann denke ich doch, daß schon recht vieles herausgefunden wurde. Es bleibt natürlich immer noch etwas zu entdecken. Irgend jemand wird sicher noch irgend etwas Neues finden, aber im großen und ganzen habe ich doch das Gefühl, so etliches sei schon erschöpft. Aber wir müssen ja auch die Beobachtung machen, daß sich die Blockflöte als modernes Instrument eigentlich kaum entwickelt hat. Die Entwicklung im Instrumentenbau geschieht ja fast nur „im alten Bereich" der Blockflöte. Wir bauen historische Instrumente; und da machen wir große Entdeckungen, finden all die Instrumente und kopieren sie und wir kommen bald sogar in die Situation, daß wir nicht mehr kopieren, sondern es sogar wagen, ein bißchen zu verbessern, daß wir sogar anerkennen, daß an den Originalen vielleicht auch mal kleine Fehler waren. Aber als modernes Instrument Blockflöte gebrauchen wir heutzutage an und für sich entweder die alten, oder wir benutzen Instrumente, die dem Modell nach eigentlich so irgendwie in den 40er und 50er Jahren gebaut wurden und zwar mit wenigen Veränderungen – und das nennen wir dann die moderne Blockflöte. Damit machen wir die Musik. Aber ich glaube, wenn noch große Entdeckungen zu machen sind, dann sind sie in dem Bereich zu suchen, daß man versucht, die Blockflöte weiterzuentwickeln. Es könnte dann die Frage auftauchen, ist es dann noch eine Blockflöte. Aber dann stellt sich auch die Frage, ist ein Fagott ein Fagott? Ich meine, da seien dann vielleicht noch Sachen rauszuholen. Was, das weiß ich nicht. Damit müssen sich die Instrumentenbauer in Zusammenarbeit mit Spielern beschäftigen, ich habe das leider nicht tun können.

Die Tendenz im Instrumentenbau und in der Aufführungspraxis geht ja dahin, daß heute für jede Musik, für jede Stilepoche das entsprechende Instrument gespielt wird. Daß man van Eyck auf einer sogenannten van-Eyck-Flöte spielt. Daß man Renaissance-Musik auf einer sogenannten Ganassi-Flöte spielt. Daß man natürlich die Barockmusik auf Kopien von Denner, Stanesby oder Bressan interpretiert und daß man für die Neue Musik das von Dir erwähnte Instrument, das sich in Mitteleuropa in den 30er und 40er Jahren entwickelt hat, verwendet. Ist das auch Deine Ansicht?

Ja, es ist meine persönliche Erfahrung, daß die Musik sich halt auf dem am meisten adäquaten Instrument am besten spielen läßt. Daraus sei natürlich nicht der Schluß gezogen, man dürfe nicht die Alte Musik auf modernen Flöten spielen, aber den Spielern, die das tun, bleibt die Aufgabe, es so überzeugend zu machen, daß man es glaubt. Manchmal gelingt Ihnen das auch, aber bis jetzt finde ich doch, daß der adäquate Gebrauch von Instrumenten für einen Musikstil bis jetzt doch noch am meisten überzeugt.

Der Status der Blockflöte ist bei Fachmusikern und bei bestimmten Teilen des Publikums immer wieder umstritten. Es gibt enge Zirkel von Blockflötenspezialisten, die auch die entsprechenden Konzerte besuchen, und es gibt Orchestermusiker, die das Instrument in Bausch und Bogen ablehnen. Wie siehst Du da die Zukunft?

Wie kann diese „Isolierung" der Blockflöte aufgehoben werden?

Das ist eine sehr große und schwierige Frage. Ich glaube, wir bleiben zu leicht in den Erfahrungen stecken, die wir bis jetzt mit der Blockflöte gemacht haben. Wir haben uns so das Kämpfen angewöhnt. Wir fingen ja an, und die Blockflöte war nun wirklich noch nichts in den Augen anderer Musiker, aber wir waren fest entschlossen der Musikwelt zu zeigen, um was für ein schönes Instrument sie jetzt bereichert sei. Wir mußten immer stark in dem Glauben sein: Wir haben recht! Die Zeit ist nun da, wo wir uns überlegen müssen: haben wir immer recht? Ist der etwas niedrige Status der Blockflöte gegenüber vielen anderen Instrumenten vielleicht in gewisser Hinsicht doch berechtigt?

Ich meine: ja. Ich glaube, es ist höchste Zeit, daß man wirklich der Blockflöte gerecht wird und man muß sich fragen: „Was kann die Blockflöte tun, was kann sie nicht tun?" Sie kann sehr vieles schlecht oder gar nicht tun, und man sollte nicht kämpfen um Dinge, die von vornherein schon verloren sind. Aus der Blockflöte wird nie eine Violine, sie bleibt eine Blockflöte. Wir werden auch oft auf Dinge hingewiesen, die wir beim Blockflötenspiel machen, die wirklich nicht gut

sind, und das müssen wir anerkennen. Wir müssen uns in dieser Hinsicht verbessern; wir müssen sozusagen dem „Feind" zuhören und aus dem, was er sagt, etwas Gutes werden lassen. Durch das ewige Kämpfen entsteht nämlich ein Blockflötenzirkel, der sich nach außen isoliert, und diese Isolierung ist ein sehr guter Nährboden für Manierismus: „So macht man es halt auf der Blockflöte", sagt man dann. Wenn wir uns weiter so verhalten, dann dürfen wir nicht erstaunt sein, wenn Geiger, Pianisten oder Sänger einfach nicht begreifen, was wir da tun. Sie werden es als musikalisch schlecht oder verfremdet empfinden. Das heißt natürlich nicht, daß wir unser Instrument und seine Musik aufgeben müssen, aber wir dürfen nicht immer denken, wir hätten recht.

Ich glaube, wir müßten öfter zuhören, wenn Geiger, Pianisten oder Sänger Musik machen. Wenn wir, mit den besonderen Ausdrucksmöglichkeiten der Blockflöte ausgerüstet, an eine jenen entsprechende musikalische Aufgabe herantreten, dann wird man uns auch zuhören – auch wenn wir mal mit etwas ganz Neuem und noch nie Dagewesenem ankommen. Dann sind auch die Voraussetzungen da, um die Eigenart der Blockflöte entfalten zu können, und wenn wir das gut und gekonnt machen, dann werden wir jeden guten Musiker überzeugen, denn die Blockflöte kann viele Dinge machen, die auf keinem anderen Instrument möglich sind. Dann wird auch letzten Endes die Frage vom Status der Blockflöte so uninteressant, wie sie es längst hätte sein sollen. Man wird – genau wie bei jedem anderen Instrument – die Blockflöte anerkennen für das, was sie leisten kann, und das müßte gut ausreichen.

BERICHTE

Abschied von Gustav Scheck

Der Nestor der deutschen Flötisten verstarb am Gründonnerstag 1984 im Alter von 82 Jahren.

Er war der Grandseigneur unter den Flötisten. Hochgewachsen, eine eindrucksvolle Erscheinung, spielte er mit unnachahmlicher Eleganz. Mit seinem schlanken, intimen Ton gelang ihm, anzurühren und zu entrücken. Ein „unerhörtes", nie wieder gehörtes Timbre voller Süße und Klarheit – eigentlich unbeschreibbar –, hielt uns in seinem Bann. Er war Kosmopolit, war ein aufrechter, unerschrockener, kühner Charakter – sein Kopf zeugte dafür. Zahlreiche bildende Künstler reizte er zum Portrait, Gerhard Marcks goß ihn in Bronze. Bis ins hohe Alter strahlte er aus, wirkte auf jedermann: Idealismus, jungenhafter Charme, bestrickende Liebenswürdigkeit.

Nicht nur prägte er nachhaltig Generationen von Flötisten. Ohne sein umwälzendes Wirken wäre Flötenspiel in Deutschland heute nicht vorstellbar. Er hatte die Gabe, bis zuletzt, seine Partner zu entflammen, immenses und profundes Wissen weiterzureichen, war er doch – vielleicht einer der letzten – Künstler von universaler Bildung und Kultur, getragen und erfüllt von tiefer humanitas. Man „hörte" es.

Unlängst noch feierten wir ihn als junggebliebenen Achtziger in einer solchermaßen wohl nur aus seinem Kreise, der Freiburger Schule, heraus denkbaren und denkwürdigen Veranstaltung. „Schecko" sprach sie an, die Zuhörer und Festgäste, zuvorderst aber die junge Generation, die – in Chor und Orchester versammelt – ihn als einen der ihren würdigten, den doch die wenigsten noch persönlich kannten. Ihnen ging es wie allen, die das Glück hatten, diesem ungewöhnlichen Menschen und Künstler gegenüberzutreten, ihm „ausgesetzt" zu sein: ihre Gesichter verwandelten sich zusehends, so auch ihre Musik. Vieler Augen glänzten. In diesen Tagen wurde Schecks Faszinosum mit einer Mischung aus Magie und Rationalität treffend umschrieben – und zwangsläufig doch nicht erschöpfend. Schecko war nicht zu erklären.

Er war eine epochale Figur, eine zentrale Erscheinung im deutschen Musikleben. Die Neu-Entdeckung der Alten Musik und ihrer Instrumente für das Konzertleben danken wir ihm. „Aufführungspraxis", Gründung des ersten und dann so genannten Kammerorchesters am Schauspielhaus der Louise Dumont in Düsseldorf anno 1925, der legendäre „Kammermusikkreis Scheck-Wenzinger" (in dem erstmals und beinahe zwei Generationen vor Harnoncourt und anderen „Werktreue" musikalisch

Gustav Scheck

überzeugend umgesetzt wurde), die famose „Capella Coloniensis" – das alles ist mit dem Namen Scheck unauslöschlich verbunden. Zeitgenössische Musik im Dritten Reich, als „entartet" aus den Konzertsälen verbannt, führte er damals in geheimen Zirkeln auf. Auch das war Scheck: ein Neuerer, dem zahlreiche Komponisten von Hindemith über Genzmer, Jarnach, Hanning Schröder, Kounadis bis Fortner ihre mittlerweile zum endgültigen Bestand zählenden Werke widmeten.

Hindemith war es auch, der den vom Reichssender Königsberg (Hermann Scherchen) an die Hamburgische Staatsoper gegangenen Soloflötisten als Nachfolger des gewichtigen Emil Prill an die Berliner Hochschule holte, das war 1934. Damit verband sich nicht nur ein üblicher Generationenwechsel: Scheck setzte mit dem Spiel auf seiner silbernen Flöte – seinerzeit ein in Deutschland kritisch beäugtes Novum – neue Maßstäbe durch die Synthese deutscher Spieltradition und französischer Klangkultur.

Nach dem Kriege verfolgte Scheck zunächst den Plan, nach dem Muster des Mozarteums eine Akademie in der Meersburg hoch über dem Bodensee zu schaffen. Entstanden ist dann letztendlich – 1946 – „seine" Freiburger Hochschule, die als ein „Bauhaus der Musik" zu schaffen er sich in den Kopf gesetzt hatte. Mit dem von ihm verpflichteten hochkarätigen Lehrkörper erlangte sie bald weltweite Bedeutung. Glücklich, wer in dieser einmaligen Atmosphäre studieren durfte; es waren unvergeßliche Jahre! Daß ihm die Albert-Ludwig-Universität Freiburg mit der Verleihung der Ehrendoktorwürde die Reverenz erwies, war eine notwendige, gleichwohl äußerliche Bezeugung des Dankes.

Ein halbes Jahrhundert wirkte Scheck mit seiner Kunst des Flötenspiels in ganz entscheidendem Sinne bestimmend und weit über die Grenzen Deutschlands hinaus als gefeierter Solist bis nach Indien, in die Türkei, nach Rußland. Philosophisch-hintergründig, wissenschaftlich eminent beschlagen und bis zuletzt – obwohl leidend – interessiert, musikwissenschaftlich gebildet und arbeitend, pädagogisch von weitreichender Bedeutung, Gustav Scheck wird fortwirken.

Es bleiben zahlreiche, unschätzbare Schallplattenaufnahmen. Es bleibt auch die von ihm begründete neue deutsche Flötenschule mit den aus ihr hervorgegangenen Vertretern. Namen wie Betty Bang, Ferdinand Conrad, Nikolaus Delius, Marianne Eckstein, Karl Elsner, Hans-Conrad Fehr, Konrad Hampe, Linde Höffer-v. Winterfeld, Janko Jankoff, Viktor Kowatscheff, Karl Lenski, Hans-Martin Linde, Hans Ulrich Niggemann, Hermann Pfister, Günter Prill, Rosemarie Popp, Shikatsuna Sasaki, Burghard Schaeffer, Hans-Peter Schmitz, Hans-Jakob Seydel, Thea v. Sparr, Ichiro Tada, Richard Vogel, Günter Wich, Jochen Gärtner – um nur einige zu nennen – standen und stehen für die Tradierung, Pflege und Entwicklung des Erbes Gustav Schecks.

In der Präambel der Verfassung seiner Freiburger Hochschule ist Rede von „der künstlerischen und musikerzieherischen Ausbildung musikalischer Jugend zu fachlichem Können, das hohen Ansprüchen gerecht wird und mit menschlicher Gesittung und klarer Geistigkeit gepaart ist". Mag das weitere Verpflichtung sein.

Als Vermächtnis hinterließ er sein universales Werk „Die Flöte und ihre Musik". Uns bleibt dankbare Erinnerung.

Jochen Gärtner

Muramatsu „Handmade"
Vollsilberflöte

Modell HM SR, aufgelötete Tonlöcher,
zu verkaufen.

Peter Lederle, Marktplatz 23,
8870 Günzburg, (Tel.: 0 82 21/3 10 02)

Musikmesse Frankfurt 1984

Die diesjährige Musikmesse in Frankfurt war wiederum noch umfangreicher als alle vorangegangenen Musikmessen, so daß man sich schwertat, alle interessanten Neuheiten auf dem Gebiet der Blasinstrumente und der Musikalien zu erfassen. Eine gewisse Einmütigkeit bestand darin, daß die Hersteller von Spitzeninstrumenten ihre Produktpalette abrundeten. So präsentierten die Firmen *Buffet, Richard Keilwerth, Yamaha* und *Yanagisawa* jeweils ein neues Baritonsaxophon der Spitzenklasse. Sowohl *Selmer* als auch *Buffet* stellten neue Klarinettenmodelle vor und präsentierten wunderschön gearbeitete Kontrabaßklarinetten aus Holz.

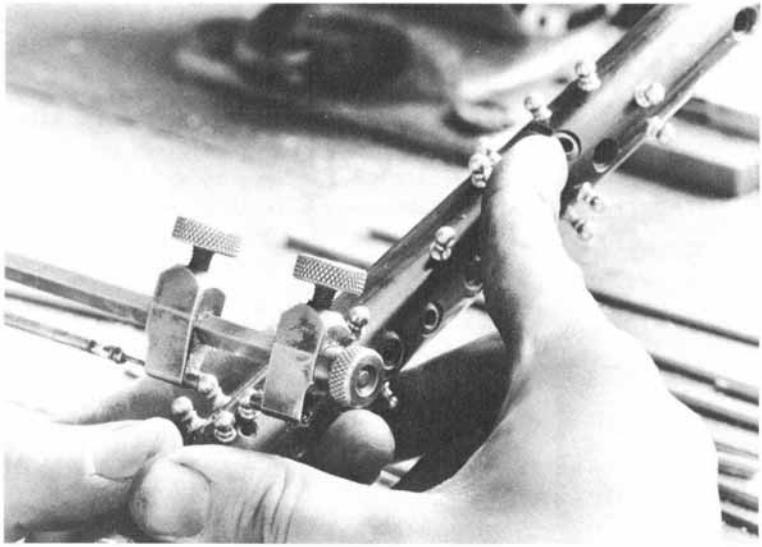
Im Rahmen dieser Zeitschrift ist nur eine kurze Übersicht möglich. Ausführliche Messeberichte veröffentlichen die Zeitschriften *Das Musikinstrument* und *musik international.*

Unter den Blockflötenherstellern reihte sich die erst vor zwei Jahren gegründete französische Firma *Adège S. A.*, 89, rue Emile Decorps, F-69100 Villeurbanne, ein, die ein anspruchsvolles Blockflötenprogramm herstellt. Sopran-, Alt- und Tenorblockflöte werden äußerlich nach einer Flöte von Terton gestaltet, die Innenbohrung jedoch nach Denner ausgeführt. Die Blockflöten werden in moderner Stimmung in barocker Griffweise in den Holzarten Ahorn, Buchsbaum, Olive, Palisander und Ebenholz geliefert. *Hopf* und *Conrad Mollenhauer* erweiterten ihr Renaissance-Blockflötenprogramm. Bei Hopf ist nunmehr eine Großbaß-Blockflöte innerhalb dieser Reihe lieferbar. Zu diesen nach Prätorius genannten Blockflöten ist nunmehr ein stabiles Holzetui gegen Aufpreis lieferbar. *Hopf* hat als einziger Hersteller auch zylindrische Metallblockflöten im Programm, die innerhalb der Blockflöten eine interessante Klangfarbe bieten und sich besonders durch eine leicht ansprechende Höhe auszeichnen. Ein Sopranino-Modell in hoch F ist ebenfalls lieferbar. Für die musikalische Früherziehung liefert *Hopf* eine Kindergartenflöte in hoch G, die nur über fünf vorderständige Tonlöcher verfügt. In mehreren Projekten wird diese Flöte derzeit erprobt. Auch die Firma *Moeck* erweiterte ihr Renaissance-Programm um je eine Traversflöte in der Alt- und Sopranlage nach einem unsignierten Modell in der Musikinstrumentensammlung von Verona. Bei den Blockflöten komplettierte *Moeck* die Steenbergen-Serie und fügte eine Eigenentwicklung eines frühbarocken Instrumentes ein, das nach einer Kynsecker-Sopranblockflöte im Germanischen Nationalmuseum gebaut wurde. Auf dieser Flöte sind zwei Oktaven ohne Schwierigkeiten spielbar.

Werkfoto Schenkelaars-Brekoo

Abb. 1 *Baß-Sarrusophon in B von Schenkelaars-Brekoo*

Bei den Querflöten widmeten sich in diesem Jahr mit Neuentwicklungen mehrere Hersteller den ganz jungen Flötenanfängern. Da die normale Querflöte durch die kurzen Arme der Jüngsten kaum zu greifen ist, boten die Firmen *Armstrong, K. H. S. (Altus)* und *Conrad Mollenhauer* gebogene Kopfstücke an, wie wir sie sonst nur von Altquerflöten her kennen. Das Unterteil dieser Querflöten ist mit den Standardmodellen identisch. Das gebogene Kopfstück verkürzt die Querflöte um 15 cm. Einen anderen Weg in dieser Richtung ging die Firma *King's Association Enterprise Co.*, Taipei/Taiwan. Ihr Modell Nr. 21 hat ein normales Kopfstück, jedoch sind die Tonlochplatten enger zusammengerückt und auch für sehr kleine Hände bequem zu erreichen. Vor drei Jahren stellte die Firma *Orsi* bereits eine Kinderklarinette in enger Griffweise vor. Von *King's* kommt als Novum eine Querflöte in B, die das Spielen von B-Stimmen im Blasorchester-Repertoire ermöglichen soll. In der Tiefe reicht diese Flöte bis zum kleinen b, so daß ohne weiteres Trompeten- oder Saxophonstimmen dubliert werden können. Die beiden großen japanischen Konkurrenten *Pearl* und *Yamaha* erweiterten ihr Querflötenprogramm durch Einführung neuer Modelle. Yamaha führte zwischen die nach wie vor lieferbaren Serien 400 und 600 eine 500er Reihe ein. Für die 200er, 300er und 400er-Serien wurde ein neues Kopfstückprogramm



Werkfoto Rigoutat

Abb. 2 *Oboenfertigung bei Rigoutat, Paris*

entwickelt, das nach umfangreichen Forschungen Tonverbesserungen brachte. Der Käufer kann nunmehr aus dem Kopfstückprogramm das für ihn geeignetste Modell auswählen.

Nachdem sich die Profi-Instrumente für die Oboisten in unerschwingliche Preisregionen hinaufentwickelt haben, bemühen sich mehrere Hersteller um preiswertere Schülermodelle. Die Firma *Schreiber* unternahm auf diesem Gebiet ebenso erhebliche Anstrengungen wie auch *Kreul* oder *Rigoutat* in Frankreich und *Robert De Gourdon S. A.*, der seine anspruchsvollen Instrumente unter dem Markennamen *Lorée* anbietet und ein preiswerteres Studentenmodell unter der ebenso alten Marke Cabart 74 baut. (1974 wurde Cabart von *De Gourdon* übernommen.) Die *Lorée*-Instrumente verfügen über ein Oktavautomatik-System, das als auffälligstes Merkmal eine Art Waagebalken für die beiden Oktavklappen aufweist, den auch Heckel früher für seine Oboen benutzte. Diese Oktavautomatik läßt sich auch mit einer Flageolett-Klappe kombinieren, die wiederum das Spielen von multiphonen Klängen erleichtert. Ein ehemaliger Schüler Rigoutats, *Joost Reijns,* hat soeben in 8961 Wiggensbach/Allgäu, im Wang 11, ein Oboen-Atelier eröffnet, wo er als autorisierter Oboenbauer *Rigoutat*-Instrumente aller Qualitätsstufen fertigstellt, repariert und überholt.

Buffet-Crampon ist als Hersteller des typischen französischen Bassons weltweit bekannt. Nunmehr begann auch die Firma *Selmer* Bassons wieder herzustellen. In Deutschland konnte sich die vor einem Jahr gegründete Firma *Kreul & Moosmann* mit ihrem Fagottprogramm rasch durchsetzen. Schon jetzt bestehen Lieferfristen von 3–4 Monaten. Exportaufträge nach Amerika, England, Italien und Japan wurden bereits abgewickelt.

1984 war auch eine interessante Messe für Klarinettisten, da auch hier mehrere Hersteller besonderes Augenmerk auf die Weiterentwicklung ihrer Spitzeninstrumente legten. Klarinetten mit dem vollen Oehler-System einschließlich der Resonanzklappen für das tiefe e und f bieten inzwischen alle auf Klarinetten spezialisierten Hersteller an oder haben ein entsprechendes Modell in Vorbereitung. (So zum Beispiel *Kreul* und *Schreiber.*) Auch *Yamaha* hatte seine deutsche Klarinette am Stand, jedoch kann niemand genau sagen, wann die Klarinetten zu welchem Preis lieferbar sein werden. *Selmer* präsentierte neben dem bisher bekannten Modell 10 S eine 10 G genannte Klarinette mit einem gegenüber dem zuerst genannten Modell größeren Ton. Diese Klarinette ist in zwei Abstimmungen lieferbar: Amerika 440 Hz, Kontinent 442 Hz. Das Spitzenmodell in der Recital-Serie verfügt über eine besonders leichte Ansprache und einem dem deutschen Klarinettenton angenäherten Ton. Erhebliche Anstrengungen unternahm auch *Richard Keilwerth,* seine Klarinetten auf allen Qualitätsebenen zu verbessern. Die früher von ihm verwendete weite Bohrung ergab zwar einen vollen Klang, eine unsichere Intonation mußte jedoch in Kauf genommen werden. Deshalb wurde eine engere Bohrung in Verbindung mit einem kleinen Konus entwickelt, die eine leichtere Ansprache und bessere Intonation bei gleichbleibenden Klangeigenschaften ermöglichte. Das Modell 7 c wird mit verstellbarer Daumenstütze und Resonanzklappen für die tiefen Töne geliefert. Das Solistenmodell wurde in Zusammenarbeit mit Professor Franz Klein entwik-

TONSTUBE
INSTRUMENTEN-BAUSÄTZE
HISTORISCHE INSTRUMENTE
Bei uns finden Sie Portative, Orgeln, Cembali, Spinette, Klavichorde, Gitarren, Lauten, Dulcimer, Gamben, Harfen, Drehleiern, Krummhörner und vieles mehr in einmaliger Auswahl, zum Selberbauen und spielfertig.
Fordern Sie unseren großen Katalog „TI" mit 84 Seiten und über 650 Artikeln an.
Bitte Schutzgebühr von 3 DM in Briefmarken beilegen (wird bei Bestellung erstattet).
TONSTUBE CHRISTL BIEKER
AM MEHRDRUSCH 20 TEL. 06423·1261
D·3551·LAHNTAL·GOSSFELDEN

kelt. Bei diesem Modell wurde eine stärkere Wandung gewählt, und die Tonlochkamine sind zum Ausgleich unterschnitten.

Wie bereits am Anfang erwähnt, wurden in diesem Jahr mehrere Baritonsaxophone der Spitzenklasse ausgestellt. Das beeindruckendste Instrument baut zweifellos *Buffet* in der Prestige-Serie aus Kupfer. Dieses Saxophon hat neben der heute schon zum Standard gehörenden hohen Fis-Klappe weitere Klappen für hoch G und Gis und eine zusätzliche Oktavklappe für die Harmonics. *Yamaha* komplettierte seine 62er-Serie ebenfalls um das Baritonmodell. Um die Ansprache der Mittellage im ersten überblasenen Register zu verbessern, konstruierte man statt einer einzigen unteren Oktavklappe zwei Oktavklappen, die an verschiedenen Bohrungsabschnitten gleichzeitig geöffnet werden, so daß jeweils eine Bohrung immer einen optimalen Einfluß auf die Tonansprache ausübt. *Yanagisawa* hat ebenfalls in der Elimona-Serie das Spitzenmodell B-880 im Angebot. *Selmer* präsentierte zwar keine neuen Saxophone, dafür aber eine Variospec genannte Verbesserung, die auf den S-Bögen der Saxophone angebracht werden kann, jedoch auch bei allen anderen Holzblasinstrumenten, außer Flöten, montiert werden kann und mittels individueller Einstellung das Oberton-Spektrum verbessert.

Ein wirklicher Messeknüller war das Baßsarrusophon von *Schenkelaars-Brekoo BV* aus Eindhoven in Holland. Die Firma, sonst durch ein reichhaltiges Blechblasinstrumentenprogramm bekannt, verfügt jedoch auch über Erfahrungen in der Saxophonmontage und sucht nach neuen Wegen im Blasinstrumentenbau. Zur Messe baute man ein Baßsarrusophon nach einem Museumsinstrument von Gautrot, das hervorragend gearbeitet war und sich leicht mit Fagottrohren spielen ließ. Gegenüber einem in der gleichen Lage befindlichen Baßsaxophon besticht Gautrots Erfindung durch eine Handlichkeit, die der eines Tenorsaxophons entspricht, und auch der Luftbedarf ist nicht wesentlich größer als bei einem Fagott. Da das Interesse an diesem Instrument sehr groß war, ist zu hoffen, daß *Schenkelaars-Brekoo* dem Sarrusophon die Verbesserungen angedeihen läßt, die auch die Saxophone in unserem Jahrhundert erfahren haben. In einen ganz anderen Bereich waren Sarrusophone plötzlich wieder in den Partituren von Debussy präsent, die nun nach Ablauf der Schutzfrist in Ausgaben nach den Quellen durch die Edition Peters vorgelegt werden. Die französischen Originalverleger hatten in vielen Fällen das eigentlich vorgeschriebene Kontrabaßsarrusophon durch das Kontrafagott ersetzt. *Gunther Joppig*

Instrumentensammlungen in Boston, Oxford und Washington

Im Frühjahr 1982 zog die Instrumentensammlung des Museum of Fine Arts, Boston, in neue Räume um, wo die Instrumente sowohl als Kunstwerke betrachtet als auch in häufigen Konzerten im Remis Auditorium gehört werden können.

Diese Musikinstrumentensammlung umfaßt ca. 1000 Instrumente, von denen etwa ⅔ westliche Instrumente (brauchtümliche und Kunstinstrumente) sind; die Sammlung ist die reichste an Exemplaren aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Die frühe Entwicklung der Tasteninstrumente wird besonders gut durch sehr schöne Originale belegt. Die außereuropäische Sammlung ist mit Instrumenten aus China und denen der amerikanischen Indianer der Nordwestküste stark vertreten.

Die Sammlung europäischer Instrumente besteht aus zwei Hauptgruppen. Die größte mit etwa 600 Instrumenten ist die Leslie Lindsey Mason Collection (früher die Galpin Collection). Gegründet im späten 19. Jahrhundert von Canon Francis W. Galpin, wurde sie 1917 von der Familie William Lindsey aus Boston gekauft, die sie dem Museum zum Gedenken an ihre Tochter, die auf der „Lusitania" umkam, schenkte. Die zweite wichtige Gruppe ist die kleine Sammlung von Instrumenten sehr hoher Qualität, zusammengestellt von dem verstorbenen Edwin M. Ripin, einem Spezialisten in Tasteninstrumenten, und vom Museum 1977 mit großzügiger Unterstützung vieler Spender gekauft.

Das Museum of Fine Arts war eines der ersten Museen, die eine große Anzahl ihrer Musikinstrumente spielfertig restaurierten und sie für Studienzwecke zur Verfügung stellten. Es lieferte auch als erstes technische Zeichnungen seiner Instrumente und förderte ansässige Künstler und Ensembles. Diese Spieler helfen dem Museum, eines der Prinzipien des Canon Galpin aufrechtzuerhalten: Um Musikinstrumente aufs beste zu verstehen und zu würdigen, müssen sie in angemessenem Zusammenhang gehört werden.

Die Bate Collection of Historical Instruments in Oxford hat soeben die einzige Flute d'amour des größten englischen Flötenmachers des 18. Jahrhunderts, Thomas Stanesby jr., erworben. Nur etwa 30 seiner Flöten existieren noch, davon weniger als die Hälfte in England, und es ist auf die Großzügigkeit des National Heritage Memorial Funds zurückzuführen, daß dieses Instrument, das um 1735 datiert werden kann, in England verblieben ist. Es schließt sich nun zwei anderen Instrumenten von Stanesby jr. in der Bate Collection an: einer Elfenbeinflöte normaler Größe und einer von nur drei Oboen, die seine Marke tragen.

Mit freundlicher Unterstützung des Hulme Surplus Funds hat die Bate Collection kürzlich auch eine zweiklappige Oboe von Thomas Cahusac d. Ä. erworben, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in London arbeitete. Es war eines der bedeutendsten Instrumente der James MacGillivray Collection.

Seit langem schwelende Gerüchte und Befürchtungen über den Zustand der Dayton C. Miller Flötensammlung in der Library of Congress in Washington scheinen sich zu bewahrheiten. Diese größte Flötensammlung der Welt wurde unverantwortlicherweise vernachlässigt bis hin zur Ermöglichung von Diebstahl (im August 1981 wurde das Fehlen zweier Elfenbeinflöten aus dem 18. Jahrhundert im Wert von mindestens $ 30 000,– entdeckt) und Vandalismus (mehrere Instrumente waren mit einer scharfen Klinge an den Zapfen eingeschnitten worden, um die Teile passend zu machen). Die Aufbewahrung erfolgt ohne angemessene Temperatur- oder Feuchtigkeitskontrolle. Teile liegen herum ohne Hinweise darauf, zu welchem Instrument sie gehören.

Als Teilzeit-Kuratorin war Mrs. Tula Giannini die Nachfolgerin von Michael Seyfrit. Sie deckte all diese Mißstände auf und beschwerte sich bei den zuständigen Stellen. Sie kritisierte auch, daß der von Mr. Seyfrit herausgegebene Katalog Band I der Sammlung zahlreiche Irrtümer enthalte, einschließlich Widersprüchen, Ungenauigkeiten, Auslassung und falscher Anwendung der Terminologie. Daraufhin wurde vom Leiter der Musikabteilung ein Komitee von 7 Spezialisten bestellt, das den veröffentlichten Band überprüfen sollte. Man war sich einig, daß viele von Mrs. Gianninis Behauptungen zutrafen, und schlug vor, Band I neu herauszugeben und die Richtlinien für künftige Bände festzulegen. Inzwischen stimmen auch veröffentlichte Rezensionen von Band I allgemein darin überein, daß die Veröffentlichung unter Niveau ist. Die Kommission verlangte ferner dringend, daß die Sammlung Miller unter angemessener Temperatur- und Feuchtigkeitskontrolle untergebracht würde.

Am 30. 9. 83 wurde die Sammlung für die Öffentlichkeit geschlossen. Vorgesehen ist eine neue Unterbringung in einem klimatisierten und temperaturkontrollierten Kellergewölbe im neuen Madison Gebäude, das auch die Musikabteilung der Library of Congress beherbergt. Ein nächster Schritt ist dann, die Sammlung unter ständiger Kontrolle in der Nähe der Musikabteilung der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Mrs. Gianninis Vertrag als Teilzeit-Kuratorin ist inzwischen abgelaufen und wurde nicht erneuert. Mehr denn je ist es also erforderlich, daß ein Kurator bestellt wird, der seine ganze Zeit dieser unschätzbaren Sammlung widmet.

Sigrid Seidel

Von Herne nach Brügge

Das 1978 gegründete Amsterdam Loeki Stardust Quartet, das beim Musica Antiqua-Wettbewerb in Brügge 1981 mit dem 2. Preis ausgezeichnet wurde, spielte zur Eröffnung einer Sonderausstellung im Emschertal-Museum „Das Mysterium des Pan – Flöten aus aller Welt." Sicher wird sich mancher schon darauf

Amsterdam Loeki Stardust Quartet

freuen, Daniel Brüggen, Bertho Driever, Paul Leenhouts und Karel van Steenhoven beim diesjährigen Festival van Vlaanderen in Brügge wieder begegnen zu können.

Die gleichermaßen hervorragende Interpretation alter und zeitgenössischer Musik stellte das Quartett gleich-

Blockflöten: *moderne Entwicklungen und historische Kopien z. B.: ARIEL, DOLMETSCH, KÜNG, HOPF, HUBER, MOECK, MOLLENHAUER, ROESSLER*

Querflöten: *Renaissance- und Barocktraversen, sowie moderne Böhmflöten z. B.: MOECK, MOLLENHAUER, ROESSLER, HAMMIG, TAKUMI, MATEKI, PEARL u. a.*

Historische Instrumente: *Krummhörner, Gemshörner, Pommern, Schalmeien aus verschiedenen Werkstätten*

NOTEN für sämtliche Instrumente am Lager.

Spezialgebiet: Holzbläser, Gitarre.

Musikbücher, Faksimiles (auch praktischer Ausgaben), Zubehör

NOTENSCHLÜSSEL, Musikalienhandlung S. Beck
Metzgergasse 8, 7400 Tübingen, Telefon (0 70 71) 2 60 81
Bitte beachten Sie unsere neue Adresse!

wertig neben die namhaften internationalen Solisten und Ensembles, deren Mitwirkung bei den 8. Tagen alter Musik in Herne durch die Konzertreihe des WDR ermöglicht worden war. Auch von zahlreichen anderen Rundfunkanstalten wurden Konzerte übernommen. Zu einer solchen Partnerschaft kann man den Initiator der Veranstaltungsreihe nur beglückwünschen.

Blasinstrumente aus aller Welt

Musikethnologische Ausstellung in Tübingen

Eine Ausstellung von ungewöhnlicher Reichhaltigkeit gab es im April in Tübingen zu sehen: Die Musikalienhandlung „Notenschlüssel" zeigte Blasinstrumente aus Osteuropa, Asien, Afrika, Neuguinea und Amerika.

Aus dem Besitz des in Tübingen geborenen Malers Fritz Genkinger stammend, wurde die an die 200 Stücke umfassende Sammlung nun erstmalig der Öffentlichkeit vorgestellt. Entsprechend dem Hauptinteresse des Sammlers, der sich für seine Arbeit wesentlich von der Musik Lateinamerikas hat inspirieren lassen, war das geographische Schwergewicht der Ausstellung auf Mittelamerika, die Andenregion und Argentinien gelegt.

Hier war die Auswahl der Exponate gut geeignet, einen Überblick über das volkstümliche Musizieren zu geben – spielen doch neben Gitarre, Charango und Trommeln insbesondere die Flöten eine führende Rolle in der andinen Musik. Mehrere Paare der gewöhnlich in Hoquetus-Technik geblasenen, in verschiedensten Tonlagen geläufigen Panflöten aus Peru und Bolivien, die weitverbreitete Kerbflöte Qena in mancherlei Ausprägung (von ihrem aus einem Knochenstück geschnittenen Prototyp bis zum hölzernen Instrument stattlicher Größe) und schließlich bald ländlich-schlichte, bald mit reichem Schnitzwerk versehene Tarkas (Schnabelflöten) zeigten die typischen Blasinstrumente. Aber es fehlten auch nicht Raritäten wie zwei Exemplare der altertümlichen, schneckenförmig aneinandergestückten Rinderhörner aus Peru (Abb.) und das merkwürdige, wohl auf europäischen Einfluß zurückzuführende Erkencho, ein Horn mit Klarinettenmundstück. Von der Meisterschaft mexikanischer Keramiker zeugten Gefäßflöten in Menschen- und Tiergestalt – herausragend hier eine Dreifachflöte in Form einer gewundenen Schlange.

Dank sinnvoller Anordnung der Instrumente nach bautechnischen Gesichtspunkten bot die Ausstellung darüber hinaus gute Möglichkeit zum Vergleich weltweit verwandter Formen. So forderten Schalmeien aus Osteuropa, der Türkei, Asien und Amerika den Betrachter geradezu zur Feststellung historischer Verwandtschaft

auf, und die weite Verbreitung einfacher und doppelrohriger Klarinetten zeigten Belegstücke aus Nordafrika, Kreta, Osteuropa und Indien.

Farbfotos aus dem letztjährigen Tibia-Calendarium ergänzten die Ausstellung wirkungsvoll. Zusammen mit den instruktiven Beitexten von Dr. Hermann Moeck versetzten sie die Exponate wieder in den lebendigen Zusammenhang der Kulturen zurück, dem sie entstammten.

Pieter Minden

Studientage für Blockflöte in Zürich

Sechsmal im Jahr finden die Studientage für Blockflöte in Zürich statt – Walter van Hauwe, Amsterdam, und Matthias Weilenmann, Zürich, sind die Dozenten. Man kann die jeweils dreitätigen Kursphasen als Einheit verstehen – viele der Teilnehmer kommen mehr oder weniger regelmäßig – genausogut aber auch einen Kurs allein besuchen. Zwölf aktive Teilnehmer – ein Auswahlverfahren entscheidet über die aktive Teilnahme – erhalten in den drei Tagen Einzel- und Ensemblelektionen, hinzu kommen noch Gruppen- und Klassenstunden, deren Inhalt ein übergeordnetes Thema bestimmt. Im März war dies Musik des französischen Barock, mit der man sich anhand von Suiten von Dieupart, Boismortier sowie, immer wieder, Préludes aus „L'Art de préluder" (Hotteterre) beschäftigte und sich über Verzierungen, Artikulation, inégalité, Tongebung usw. Gedanken machte. Das übrige Programm wählten die Teilnehmer selbst aus, so daß ein recht großes Spektrum an Literatur – von Castello und Selma bis hin zu Berio und Ishii – zu Gehör gebracht wurde.

Am Abend des ersten Kurstages stellten sich die engagierten Dozenten in einem Studiokonzert vor, das unter dem Motto „Die Blockflöte als Soloinstrument" stand. Walter van Hauwe begann das Konzert mit einem Prélude, natürlich von Hotteterre. Es folgten „Meditation" von R. Hirose und eine Improvisation auf der Baßblockflöte. Fast zehn Minuten lang hielt er dabei das Publikum in Spannung – ausgehend von einem Mehrklangsgebilde, das er klanglich und rhythmisch minimal, aber konstant veränderte. Kleine Ursachen – große Wirkung. Wesentlich mehr Aufwand (Bühnenbild, Hintergrundmusik) erforderte das nun folgende szenische Stück „Atem" von M. Kagel, mit dem Matthias Weilenmann das Programm fortsetzte, und in dem es ihm überzeugend gelang, Blockflötistisches und Schaupielerisches miteinander zu verknüpfen. Die beiden folgenden Tage standen wieder voll im Zeichen des Lehrens und Lernens, des Spielens, Hörens und Reflektierens. Durchweg sieben Stunden Unterricht standen auf dem Plan, das Attribut „intensiv" ist sicher gerechtfertigt, sowohl zeitlich als auch inhaltlich. Fragen der stilgemäßen Interpretation, der Verzierung und Artikulation, Intonationsprobleme im Einzel- wie im Ensemblespiel, Fragen der Tongebung und des Vibratos, der Finger- oder Zungentechnik standen nebeneinander und wurden von Walter van Hauwe, der den Unterricht vor dem Plenum hielt, mit gleicher Intensität und Gewichtigkeit behandelt. Daß auch auf der Blockflöte der Bereich des technisch Erlernbaren gar nicht so klein ist, wie manchmal gemeint wird, wurde dabei oft recht deutlich. Und daß die Heranbildung und das Erlangen eines „guten Geschmacks" ein langwieriger, Flexibilität und auch Geduld erfordernder Prozeß ist, wurde sicher nicht nur mir wieder erneut sehr klar vor Augen geführt.

Am Sonntag abend endete der Kurs und die Wege der Teilnehmer trennten sich wieder – zur Verarbeitung des in den drei Tagen Gehörten und Probierten – und zur Vorbereitung auf die nächste Kursphase.

Marianne Betz

Verkaufe **C Tromba,**
lange Form/1968

Handgebauter Koffer

Telefon 05 31/50 30 69

Festival der Doppelrohrblattinstrumente

Über 200 Namen aus 28 Staaten führt die Anmeldeliste des 13. Jahreskongresses der „International Double Reed Society", der 11.–15. August 1984 in Graz durchgeführt wird, vier Monate vor Kongreßbeginn an. Man rechnet jedoch mit weit über 400 Teilnehmern, da viele Besucher erfahrungsgemäß erst sehr spät ihr Kommen ankündigen. Neben Komponisten, Studenten, Lehrern, Orchestermusikern und qualifizierten Laien wird sich auch ein großer Teil der „Prominenz" ein Stelldichein geben, darunter Maurice Allard (Paris), Günter Angerhöfer (Leipzig), Maurice Bourgue (Paris), Volker Braach (Bexhövede), Lewis H. Cooper (Michigan), Gerald Corey (Ottawa), Pierre Feit (Essen), Rudolf Frodl (Graz), Alfred Hertel (Wien), Abdel Fattah Ibrahim (Kairo), Gunther Joppig (Hittbergen), John Mack (Cleveland), Malcolm Messiter (London), Albert Nagele (Graz), Karl Öhlberger (Wien), Ottó Onomszegi (Budapest), Pierre Pierlot (Paris), Nora Post (New York), Heinz Riedelbauch (Koblenz), Sol Schoenbach (Philadelphia), Jiri Seidl (Prag), Werner Seltmann (Leipzig), Laila Storch (Seattle), Juhani Tapaninen (Helsinki), Milan Turkovic (Wien) und William Waterhouse (London).

Absicht und Ausrichtung dieses zweiten in Europa durchgeführten Doppelrohr-Festivals (nach Edingburgh, 1980) faßt der künstlerische Leiter, Werner Schulze, in folgende knappe Worte: „Eine Messe – und doch keine Messe. Ein Kongreß – und doch kein Kongreß. Konzerte – und doch mehr, nämlich eine umfangreiche Gesamtpräsentation zum Thema Oboe und Fagott". Konkret verbergen sich dahinter etwa 15 Konzerte, zahlreiche wissenschaftliche Vorträge, die beiden Finalrunden der „F. Gillet Young Artist Performance Competition" für Oboisten und Fagottisten, Präsentationsausstellungen nahezu aller bedeutenden Instrumentenhersteller und Zubehörfirmen, eine von Michael Nagy betreute Ausstellung historischer Instrumente im Grazer Stadtmuseum, eine Verkaufsausstellung der Verlage mit etwa 3000 ausgestellten Titeln und anderes mehr. Selbstverständlich wird der Bereich ‚Alte Musik' ebenso vertreten sein wie Musikkulturen fernab der europäisch-amerikanischen.

I. D. R. S.-Festivals sind nicht dazu angetan, Konkurrenzkämpfe zwischen Instrumenten verschiedener Bauart, zwischen Schultraditionen oder (unbegründeten) stilistischen Werturteilen auszutragen. Solche Tagungen atmen den Geist der „unitas in diversitate rituum", den Geist der Einmütigkeit bei Wahrung aller Verschiedenartigkeit. Fehl am Platz ist jeder, der diese Einstellung nicht mitbringt sowie jene Begeisterung und Neugierde, die ihm in der alltäglichen Berufspraxis manchmal verlorenzugehen droht. Schulze formuliert diesen Sachverhalt im Vorprospekt wie folgt: „Beinahe paradiesisch ist die Atmosphäre dieser Zusammenkünfte, denkt man an den auch in Musikerkreisen bestehenden harten Konkurrenzkampf beziehungsweise an die leider oft zu spürende (und mancherorts heftig provozierte) angebliche Unverträglichkeit von andersgearteten Stilen und Schultraditionen. Die I. D. R. S.-Kongresse stellen . . . das internationale Forum der Begegnung von Musikern, Instrumentenherstellern und Verlagshäusern dar, unabhängig sowohl von kulturellen Zugehörigkeiten wie traditionalistischen Einschränkungen und Vorurteilen."

Händels „Feuerwerksmusik" als Freiluftkonzert im herrlichen Renaissance-Landhaushof – selbstverständlich in (mindestens) Uraufführungsbesetzung – gehört zu einem solchen Festival genauso wie ein Jazzfagottist, die istrische Oboe, Musik unserer Zeit, Sarrusophonquartett und Mittelalter-Instrumente, multimediale Produktion und ein Konzert mit Neuentwicklungen und Forschungsergebnissen aus der Werkstatt der Instrumentenbauer.

Aus dem intensiven Beisammensein von Musikern zahlreicher Staaten und den Erbauern ihrer Instrumente darf man sich unter anderem angeregte Diskussionen um instrumentenbauliche Formen sowie um den internationalen Kammerton erwarten. „Die Oboe gibt den Ton an – Gibt sie ihn wirklich an?", heißt eine der Podiumsdiskussionen, und man wird gespannt sein, ob 200 anwesende Oboisten eine Erklärung unterzeichnen werden gegen einen Kammerton, der den Wert 440 Hz oft erheblich überschreitet.

Eine der schönsten Städte Österreichs, als Kongreß- und Musikstadt bewährt, lädt ein zu einem Treffen, das mehr als nur den unmittelbar interessierten Fachmann anlocken sollte. Der Kongreßbeitrag ist mit DM 110,– absichtlich niedrig gehalten, um auch dem Studenten, als dem zukünftig tätigen Berufsmusiker, die Teilnahme an einem Ereignis ermöglichen zu können, welches als integrierender Bestandteil seiner Ausbildung gedacht ist und ihm unvergeßliches Erlebnis bleiben sollte.

Ihre eigene Schallplatte oder Cassette . . . zu Komplettpreisen.

Rufen Sie uns an oder schreiben Sie uns.
MUSIKVERLAG – MUSIKSERVICE

Reißner Bernhard & Kaindl Michael, GbR
Alemannenring 19 b, 8882 Lauingen
Telefon **(08 21) 40 11 68** (Augsburger Gewerbe Hof)
Telefon (08 21) 55 27 22 (privat)

Spieltechnische Erleichterung

Es war ein Problem, das Flötisten über mehr als 100 Jahre beschäftigt hat. Aber nachdem zwei Quad-City-Männer sich damit befaßt hatten, fanden sie die Antwort und haben jetzt ein Patent zum Beweis ihrer Findigkeit.

„Flötisten hatten viele Jahre lang schon den Wunsch, jemand möge etwas erfinden, womit es möglich wäre, das hohe Fis zu spielen, ohne daß sie sich mit der Stellung des linken Daumens herumärgern müßten", erklärte Walter Haedrich, ein bekannter Flötist der Gegend, der im März ein Patent für die Erfindung erhielt.

Als Haedrich im Wohnzimmer seines Hauses in Moline über die Erfindung sprach, war er umgeben von Erinnerungsstücken an seine 5 Jahrzehnte als Musiker. Er steckte seine wertvolle Flöte, die mit dem Mechanismus ausgestattet war, sorgfältig zusammen, während er über die Entwicklung sprach – mit einem Akzent, der an seine Jugend in Deutschland erinnerte.

„Ich habe 20 Jahre lang die Idee mit mir herumgetragen, etwas deswegen zu unternehmen. Viele Leute haben es ohne Erfolg versucht", sagte Haedrich, als er den Kippmechanismus vorführte, den er vor ca. 3½ Jahren mit dem Instrumentenreparateur Dennis Lawson aus Davenport entwickelt hatte. „Ich konnte nie jemanden vom Instrumentenservice finden, der genug Wissen und Vorstellungskraft hatte, um dies auszuführen, bis Lawson kam", fuhr Haedrich fort.

Der winzige, aber komplizierte Mechanismus ist für jemanden, der mit dem Instrument nicht vertraut ist, kaum bemerkbar, aber Flötisten reagierten auf die Erfindung mit Enthusiasmus. Haedrich, der im März nach 35 Jahren als erster Flötist beim Tri-City-Symphonie-Orchester in Pension ging, hat einen Stapel Briefe von angesehenen Flötisten aus der ganzen Welt, die die Erfindung mit Lob überhäufen.

„Vielen Dank, daß Sie mir Ihren wunderbaren Fis-Mechanismus gezeigt haben. Er war dringend nötig . . . Er ist bemerkenswert", heißt es in einem. „Es ist die bedeutendste Verbesserung an der Flöte . . . seit Böhm die moderne Flöte schuf", behauptet ein anderer. „Glückwünsche zu Ihrer Erfindung. Ich glaube bestimmt, daß es die wichtigste Erfindung dieses Vierteljahrhunderts ist. Ich bin aufgeregt darüber und freue mich darauf, ihn an meiner Flöte angebracht zu bekommen", schrieb ein anderer Flötist.

Das Problem war eines, das entstand, als die heutige Flöte von Theobald Boehm in der Mitte des 19. Jahrhunderts konstruiert wurde. Wenn eine Partitur vorschrieb, daß der Flötist das Fis drei Oktaven über dem mittleren C spielen sollte, konnte der Musiker nur eine der zwei Stellungen anwenden, die für den linken Daumen vorhanden waren. Mit Haedrichs und Lawsons neuem Mechanismus kann ein Flötist das hohe Fis spielen ohne Rücksicht darauf, welche Stellung des linken Daumens angewendet wird.

Das Erfinderteam besprach das Projekt zuerst vor 10 Jahren. „Es war ein lebenslanger Traum Haedrichs. Zu der Zeit, als er es zuerst vorschlug, klang es mir wie etwas, das völlig unmöglich ist", sagte Lawson, Eigentümer von Dennys Instrument Service in Davenport. So behielt der beschäftigte Instrumentenreparateur die Idee im Kopf, fing aber nicht an, aktiv daran zu arbeiten, bis ein Unfall ihn zu einem langen Krankenhausaufenthalt verurteilte.

Im August 1979 machte Lawson 5 Wochen Pause, um sich von einigen Knochenbrüchen zu erholen, nachdem er von einem betrunkenen Fahrer angefahren worden war. „Ich hatte eine Menge Zeit, um mich hinzusetzen und darüber nachzudenken. Ich nahm Flöten in die Hand und sah sie mir an, um die Möglichkeiten zu studieren." Innerhalb weniger Wochen hatte er ein Arbeitsmodell. „Die ursprüngliche Konstruktion hatte einige Mängel. Wir nahmen drei vorhandene Flöten, nahmen sie immer wieder auseinander und bauten sie neu. Das schärfte meine Fähigkeiten ganz schön", sagte Lawson, der auch Musiker ist und Klarinette, Saxophon und Flöte spielt. Haedrich mußte jede Entwicklungsstufe testen.

„Man kann nie einen Teil der Flöte variieren, ohne alles andere drastisch zu ändern", fuhr Lawson fort, und

Ein Begriff für die Musikwelt

musik_riedel

Noten
Schallplatten
Musikbücher
Antiquariat
Musikinstrumente

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

Haedrich ergänzte: „Ich mußte alle Griffe ausprobieren, um mich zu vergewissern, daß wir nicht mit irgendwelchen anderen Griffen auf der Flöte kollidierten."

Um 1980 war der Mechanismus verfeinert genug, um Patentuntersuchungen vorzunehmen, damit sichergestellt war, daß keine ähnlichen Vorrichtungen auf dem Markt waren. „Bei Durchführung der Patentuntersuchungen fanden wir heraus, daß man es schon 60 Jahre lang versucht hatte", sagte Lawson.

Nachdem die Untersuchung keinen Konkurrenten ans Tageslicht gebracht hatte, meldete das Paar im Mai 1981 das Patent beim US-Patentamt an. Am 15. März 1983 wurden sie benachrichtigt, daß das Patent gewährt würde.

Obwohl das Patent eben erst erteilt wurde, werden seit 1981 Flöten mit dem Mechanismus von der William S. Haynes Co. Inc., Boston, unter Exklusivvertrag hergestellt. Haedrich, der die Verhandlungen zum Absatz der Vorrichtung führt, steht gegenwärtig im Gespräch mit 2 Firmen in Japan und einer anderen in Deutschland über die Exklusivrechte für die Herstellung in den betreffenden Ländern.

Lewis Deveau, Präsident von Haynes, sagte, die Vorrichtung sei bei Berufsflötisten populär. „Man kann ohne die Vorrichtung auskommen, aber sie erleichtert das Spiel gewisser Passagen", sagte Deveau. Haynes hat inzwischen ca. 50 Flöten gemacht.

Den Mechanismus zu entwickeln „bereitete Kopfschmerzen, und wir hatten unsere Probleme damit", sagte Lawson. „Aber es macht Spaß, ihn den Leuten zu zeigen, weil sie meinen, es sei unmöglich." *Juli Johnson*

Der vorliegende Bericht geht auf einen Artikel des „Daily Dispatch", Moline, Illinois, vom 23. 4. 1983 zurück

For English-speaking recorder players

THE RECORDER AND MUSIC MAGAZINE
edited by Edgar Hunt

Published quarterly in March, June, September and December

News
Views
Interviews
and Reviews

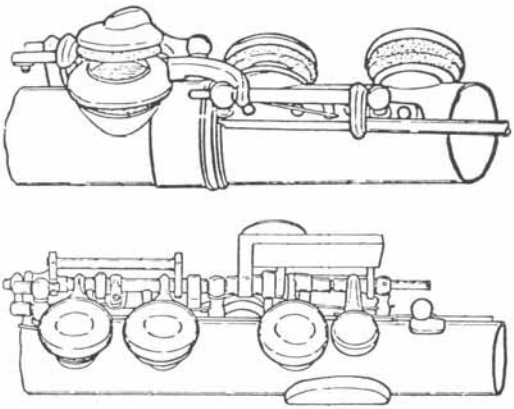
Annual subscription £ 5

All inquiries to:
48 Great Marlborough Street
London W1V 2BN England

Neues zur Querflötenmechanik

Gebrauchsmuster für Wolfram Friebel aus Bielefeld, Patentblatt v. 11. 5. 1983

Wesentliche Merkmale des eingetragenen Gebrauchsmusters sind: 1. ein mit Klappe versehenes großes, zusätzliches Cis-Loch unterhalb der bekannten kleinen Öffnung (2. Finger links), 2. zwei übereinanderliegende „Doppel"-Klappen auf Es, deren obere eine Öffnung in der unteren über dem Es-Loch verschließt (5. Finger rechts). Ziel der direkt oder über die Daumenhebel zu



betätigenden Mechanik ist bei 1) die Verbesserung der Oktave cis^2–cis^3 zur reinen Oktave, bei 2) die bessere Abstimmung von es^3 und as^3, weswegen die Mechanik hierfür an den Hebel der Gis-Klappe angebunden ist.

Nikolaus Delius

Die im Instrumentenmuseum des Konservatoriums zu Lissabon erhaltenen Holzblasinstrumente der Familie Haupt

Die seit dem 15. Jahrhundert unternommenen Entdeckungsreisen der portugiesischen Seefahrer erschlossen ihrem Heimatland unendlich große außereuropäische Gebiete, deren Besiedelung und Kolonisation zahl-

reiche Arbeitskräfte aus dem seinerzeit nicht sehr dicht bevölkerten Portugal verschlangen. Die durch eine übertriebene Religiosität in Überzahl entstandenen Klöster saugten ebenfalls viele männliche arbeitsfähige Kräfte auf, die oftmals mehr Gefallen an mönchischem Müßiggang fanden, als mittels eines ehrlichen Handwerkes eine produktive Existenz aufzubauen. So kam es, daß im Laufe der Zeit sowohl Handwerk als auch Ackerbau immer mehr darniederlagen, wodurch das Land immer mehr von der Einfuhr ausländischer Gebrauchsgüter abhängig wurde, was auch auf den internationalen Geldmärkten den Wert der portugiesischen Währung schmälerte. Um diesem Übel ein Ende zu bereiten und dem einheimischen Handwerk einen neuen Auftrieb zu verleihen, ließ der von König Joseph I. ernannte Minister Sebastian José de Carvalho e Melo, besser bekannt unter dem Namen Marquês de Pombal (1699–1782), eine Reihe von ökonomischen Reformen durchführen, die auch der Wiederherstellung der einheimischen Industrie dienen sollten.

Der sich nunmehr zum energischen Diktator aufschwingende Marquis von Pombal bestand nicht nur auf dem für die damalige Zeit sehr großzügigen Wiederaufbau der durch das Erdbeben von 1755 zerstörten Hauptstadt Lissabon, sondern er veranlaßte auch die Ansiedelung ausländischer Fachleute, die der einheimischen Industrie neues Leben einflößen sollten. Pombal ließ Fachleute kommen, um u. a. die Herstellung von Seide, Keramik, Glaswaren, Kämmen usw. zu erneuern.

Für Musikstich und -druck ließ Pombal den Franzosen François Dominique Milcent kommen, der sich 1765 in Lissabon etablierte. Zu diesem gesellte sich etwas später, aber auch nur zeitweise, sein Landsmann Pierre Anselme Maréchal. Beiden sind eine Reihe von Ausgaben musikalischer Werke zu verdanken, die zum Teil aus der „Real Fábrica e Impressão de Música" hervorgegangen sind. Für heutige Ansprüche allerdings sind die Musikdrucke des vor allem viel länger als Maréchal tätigen Milcent nicht durchweg befriedigend.

Obwohl im 16. und 17. Jahrhundert in Portugal Trompeten, Posaunen, Zinken, Schalmeien, Pommern, Dulziane und andere Blasinstrumente hergestellt wurden, scheint es, als ob die einheimischen Instrumentenmacher nicht mit dem allmählichen Übergang vom Renaissance-Instrumentarium zum Barock-Instrumentarium Schritt zu halten wußten, so daß Pombal sich genötigt sah, eine tüchtige, der zeitgemäßen Bauart entsprechende Kraft aus dem Ausland zu engagieren. War es doch die Epoche, in der die vor allem der Oper dienende Hofkapelle den Einsatz vieler erstklassiger Querflöten, Oboen, Klarinetten, Englischhörner und Fagotte forderte.

Pombals Wahl fiel auf den um 1720 in Berlin geborenen *Friedrich (Frederico) Haupt,* der sich wenige Jahre vor dem Erdbeben von 1755 in Lissabon niederließ, wo er hochbetagt um 1813 starb. Da Friedrich Haupts erste gegenüber der alten Märtyrerkirche gelegene Lissabonner Werkstatt dem Erdbeben zum Opfer fiel, bezog er kurz darauf das zweite Stockwerk des in der Rua de S. Paulo Nr. 5 gelegenen Neubaues, wo sein Geschäft schnell wieder aufblühte. Den Gründer des Geschäfts nenne ich Haupt I.

Friedrich Haupt hatte aus Berlin zwei Söhne mitgebracht. Über den Erstgeborenen, der sich von der Familie trennte, ist nichts bekannt. Der jüngere, 1751 in Berlin geborene Sohn namens António José Haupt, hier Haupt II., übernahm bereits 1785 die Leitung der Werkstatt, jetzt offiziell zur Fabrik erhoben, verschied aber schon am 10. Februar 1811 im Alter von 60 Jahren.

Haupt II. hatte seinen am 27. Oktober 1792 geborenen Sohn Ernesto Frederico Haupt – Haupt III. – als Nachfolger bestimmt. Dieser starb 1871. Er ist der berühmteste der Haupt-Dynastie; von ihm stammen die meisten noch erhaltenen Holzblasinstrumente der Marke Haupt. Er hatte drei Söhne, von denen José Frederico Haupt – Haupt IV. – (1818–1857) und Ernesto Frederico Haupt Junior – Haupt V. – (1821–1890) in das Geschäft eintraten und selbiges weiter leiteten, während Augusto Frederico Haupt (1839–1897) sich als Kontrabassist einen Namen in Lissabon machte.

1838 wurde die Werkstatt von der Rua de S. Paulo in die Rua Nova da Palma Nr. 20 verlegt, wo sie bis 1840 blieb. Anschließend wurde ein zentraleres Lokal in der vornehmen Rua Augusta Nr. 51 & 52 bezogen, wo sie bis zuletzt verblieb. Wir können nicht auf die Nennung der verschiedenen Adressen verzichten, weil sie zm Teil mit der Markierung der Instrumente zusammenhängen und aus dieser wieder die Zeit ihrer Herstellung abgeleitet werden kann.

Friedrich Haupt – Haupt I. – signierte seine Instrumente nur F. Haupt, wobei Lisboa nicht immer erwähnt wurde. António José Haupt – Haupt II. – führte das Werkstattzeichen der zwei Häupter im Profil ein, zwischen denen sein Name Ant^o. José Haupt zu lesen ist, darunter Lisboa, manchmal mit der Jahreszahl der Herstellung. Ernesto Frederico Haupt – Haupt III. – signierte Haupt mit oben erwähntem Werkstattzeichen. Allein die Instrumente, die er im Arsenal auf Kosten des Staates baute, zeigen über dem Namen Haupt eine Krone und auch das Herstellungsjahr. Nachdem die Firma 1840 ihren Sitz in der Rua Augusta bezogen hatte, setzten Haupt IV. und Haupt V. zwischen das Werkstattzeichen der beiden Häupter die Signatur *Haupt* und darunter *Rua Augusta Lisboa.* Alle Instrumente mit der Adresse Rua Augusta stammen also aus der letzten Phase des Geschäftes der Familie Haupt.

Der Gründer des Unternehmens, Friedrich Haupt, hatte in seiner preußischen Heimat die Herstellung von

Flöten, Oboen, Englischhörnern und Fagotten gründlichst erlernt. Die Bauart seiner Querflöten entsprach der anderer deutscher Instrumentenmacher, die sich vornehmlich an der von J. J. Quantz verbesserten Querflöte mit konischer Bohrung orientierten. Friedrich verwendete nur das allerbeste Buchsbaum-, Palisander- oder Ebenholz. Die kostspieligeren Ausführungen der Haupts zeigen Klappen aus Silber und Ringe entweder aus Silber oder Elfenbein. Die billigeren Ausführungen haben Klappen aus Messing oder Neusilber und Ringe entweder aus Neusilber oder Knochen.

Die frühesten aus der Werkstatt hervorgegangenen Flöten sind einklappige Barock-Querflöten (the one-keyed baroque flute). Dem musikalischen Stilwandel folgend, ging man mit der Zeit daran, Querflöten mit mehreren Klappen und auch mit Hebeln zu bauen. Die späteren Instrumente weisen bis zu sieben, acht oder zehn Klappen auf, dazu sechs Grifflöcher. Die Querflöten bestehen aus drei oder vier Stücken. An einigen Instrumenten ist ersichtlich, daß experimentiert wurde, wohl in der Absicht, eine noch weiter vervollkommnete Konstruktion zu erreichen.

Ob die ersten Haupts Anregungen von Johann Georg Tromlitz empfingen, kann nicht mehr eruiert werden. Ein Einfluß des Systems von Theobald Boehm auf die spätere Generation der Haupts ist nicht festzustellen. Wahrscheinlich erreichte Boehms Verbesserung der Konstruktion Portugal erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts, und zwar durch aus Frankreich oder England importierte Instrumente.

Außer einer nicht mehr ganz vollständigen, mit einer Klappe und sieben Tonlöchern versehenen Piccolo-Flöte in Buchsbaum von Haupt II.(?) und zwei von Haupt III. hergestellten Klarinetten – diejenige in C aus Ebenholz befindet sich im Museum zu Conimbriga – beherbergt das Lissabonner Museum noch ein Englischhorn in gebogener Bauart von der Hand Haupts III. und (ebenfalls von ihm) ein nicht ganz vollständiges Englischhorn, desgleichen in gebogener Bauart.

Gemäß Michael Finkelmans gründlicher und ausführlicher Schrift *Lower Oboes and Heckelphones in Lisbon Instrumental Museum* (Typescript, Bala Cynwyd, U. S. A., 1983) bestehen gewisse Übereinstimmungen in der Bauart der Englischhörner bei Haupt III. und P. Piana (Mailand). Haupt III. soll Instrumente des Mailänder Piana importiert haben. Ein Fagott aus der Werkstatt Haupt ist dem Verfasser dieses Artikels nicht bekannt. Haupt III. war ebenfalls berühmt für die Qualität seiner Klarinetten-Mundstücke.

Als Haupt vorübergehend für den Staat im Arsenal Holzblasinstrumente herstellte, lernte er dort den Portugiesen Raphael Rebelo kennen, dem der Bau von Blechblasinstrumenten oblag. Rebelos eigene Werkstatt befand sich auf dem Largo da Graça. Von Rebelo sind einige gediegen gebaute Zugposaunen und Flügelhörner (Bugles) erhalten geblieben.

Im 19. Jahrhundert schuf Manuel António da Silva sich einen guten Ruf mit der Herstellung von Holzblasinstrumenten, die bei den Liebhabern großen Anklang fanden. Die Künstler und Berufsmusiker allerdings, bevorzugten die Instrumente der Firma Haupt.

Alle drei soliden Firmen, Haupt, Rebelo, Silva, ereilte gegen Ende des 19. Jahrhunderts das nämliche Geschick. Deren solide Handarbeit, womöglich mit den Konstruktionen des Auslandes nicht immer ganz Schritt haltend, vermochte nicht mit den wesentlich billigeren importierten Fabrikinstrumenten zu konkurrieren. Der Verkauf kam ins Stocken und die preiswertere fremdländische Massenware erstickte das biedere Handwerk. So mußte eine Firma nach der anderen ihre Pforten schließen, und die einstmals gut gestellten Eigentümer beschlossen ihre Existenz in sehr bescheidenen Verhältnissen.

Nachstehend geben wir eine Liste der im Museum des Konservatoriums erhaltenen Haupt-Instrumente. Es liegt nicht im Sinne des Verfassers, jedes Instrument in allen seinen Einzelheiten zu beschreiben. Vorliegender Artikel ist auch nicht der Platz für ein solches Unterfangen. Unser Anliegen ist, die Dynastie der Haupts den deutschen Lesern näherzubringen.

Vielleicht findet sich einmal ein Spezialist, der die Instrumente eingehend studieren und beschreiben möchte, stammen doch die Haupts aus dem Umfeld um Kirst, Griesling, Schlott, Eichentopf, Grenser, Tromlitz und Boehm, aus einem Raum, wo Quantz die Querflöte zu hohen Ehren brachte.

Dynastie Haupt: Querflöten

Frederico Haupt I.: MI/C – 271 Flt. 20 Querflöte in Palisander, 4 Stücke, 4 Klappen, 6 Grifflöcher.

MI/C – 611 Flt. 26 Querflöte in Palisander, unvollständig.

António José Haupt II.: MI/C – 141 Flt. 5 Querflöte Ebenholz, 4 Stücke, 1 Klappe, 6 Grifflöcher; aus dem Jahr 1796.

MI/C – 264 Flt. 16 Querflöte Buchsbaum, 4 Stücke, 1 Klappe, 6 Grifflöcher.

MI/C – 270 Flt. 17 Querflöte Ebenholz, 4 Stücke, 1 Klappe, 6 Grifflöcher.

MI/C – 602 Fltm. 1 Piccolo-Flöte Buchsbaum, 3 Stücke, 6 Grifflöcher. Unvollständig.

Ernesto Frederico Haupt III. MI/C – 142 Flt. 6 Querflöte Ebenholz, 3 Stücke, 8 Klappen, 6 Grifflöcher, aus dem Jahr 1835. 4 Ringe aus ziseliertem Silber. Instrument in Luxusausführung, das als Geschenk für den Prinzen August von Leuchtenberg, den ersten Gemahl der Königin Maria II., bestimmt war. Im Arsenal hergestellt.

Die NEUE von Küng

Modell Nr. 302

Küng Blockflötenbau CH-8200 Schaffhausen

Die Blockflöte
- mit neuer Form und verändertem Innenleben

Die Blockflöte
- speziell für den Anfang und den Schulunterricht

Die mit Qualität
- jede ist von Hand fertiggearbeitet

Die Blockflöte mit
- optimaler Stimmung
- vollem, rundem Ton
- leichter Ansprache

Die neue Blockflöte von Küng
- sie gefällt rundum

Denken Sie daran
- diese Neuentwicklung beeinflusst unser gesamtes Programm

Modell Nr. 301:	barocke Griffweise, einfache Bohrung
Modell Nr. 302:	barocke Griffweise, Doppelbohrung in Birnbaum, Ahorn, Kirschbaum
Modell Nr. 311:	barocke Griffweise, Doppelbohrung in Bubinga, Padouk

Wenden Sie sich für weitere Informationen bitte an den Fachhandel.

MI/C – 536 Flt. 25 Querflöte Palisander, 4 Stücke, 5 Klappen, 6 Grifflöcher. Wurde vom portug. Flötenvirtuosen António José Croner Bettencourt (1826 bis 1888) gespielt.

MI/C – 984 Flt. 27 Querflöte Ebenholz. Nur Fuß und Pfropfen erhalten.

Ernesto Frederico Haupt IV. MI/C – 144 Flt. 8 Querflöte Ebenholz, 3 Stücke, 10 Klappen + 2 Klappen mit Hebeln.

MI/C – 268 Flt. 19 Querflöte Ebenholz, 3 Stücke, 7 Klappen, 6 Grifflöcher.

MI/C – 266 Flt. 21 Querflöte Ebenholz, 4 Stücke, 7 Klappen, 1 Hebel, 6 Grifflöcher.

MI/C – 267 Flt. 22 Querflöte Ebenholz, 4 Stücke, 5 Klappen, 6 Grifflöcher.

José Frederico Haupt V. arbeitete zusammen mit seinem Bruder Ernesto Frederico Haupt IV. in der Werkstatt gelegen 51 Rua Augusta, Lisboa. Haupt V. dürfte an den oben genannten Instrumenten von Haupt IV. Werkanteil haben.

Haupt: Klarinetten

Ernesto Frederico Haupt III.: MI/C – 101 Cl. 9 Klarinette Buchsbaum, 12 Klappen, 7 Tonlöcher (6 + 1), Elfenbeinringe.

E. F. Haupt III. oder E. F. Haupt IV.?: MI/C – 614 Cl. 17e Klarinette Buchsbaum, Fragment, nur Unterstück mit 4 Klappen und Schallbecher erhalten.

E. F. Haupt IV. & J. F. Haupt V.: Klarinette in C, Ebenholz, Elfenbeinringe, 10 Klappen. In Besitz des Museums zu Conimbriga lt. freundl. Mitteilung von António Lino Rodrigo. Das Instrument stammt aus der Werkstatt Rua Augusta, Lisboa.

MusikHaus Finger-Haase

Langerbeinstraße 7
3101 Nienhagen
Telefon (0 51 44) 22 32

Versand von Blockflöten
(sorgfältig geprüft),
Noten und Schallplatten
(vorw. Blockflötenmusik)
Orff-Instrumente
u. a. Instrumente

Inh. Helga-M. Finger-Haase
Staatl. gepr. Musikpädagogin
Rhythmik · Blockflöte · Klavier

Haupt: Englischhörner

Ernesto Frederico Haupt III.: MI/C – 112 Coi. 3 Englischhorn schwarz mit Leder überzogen, gebogene Bauart, 10 Klappen, 6 Fingerlöcher, das dritte doppelt; 19. Jahrh.

MI/C – 613 Coi. 11 Englischhorn schwarz mit Leder überzogen, gebogene Bauart. Fragment, nur Unterstück und Schallbecher erhalten. 19. Jahrhundert.

Macario Santiago Kastner

ZEITSCHRIFTEN/PERIODICA

RILM abstracts (Répertoire International de Littérature Musicale). Abonnements: Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schütz-Allee 31–37, 3500 Kassel-Wilhelmshöhe; Vol. XII/3 (September–Dezember 1978). Darin *abstracts* zu folgenden Titeln:

5907 John Burnau, *The origin and development of the bassoon. III: The contrabassoon; IV: the bassoon from 1800.* NACWPI (National Association of College Wind and Percussion Instructors Journal) XXVII/2 (Nov. 1978), S. 37–43.

4614 David W. Cunningham jr., *Music notation in Netherlandish painting of the fifteenth and sixteenth centuries.* Diss. Ohio State University 1978, 186 S.

5912 Steven Garret / Daniel K. Stat, *Peruvian whistling bottles.* Journal of the Acoustical Society of America LXII/2 (Aug. 1977), S. 449–453.

5913 David A. Glick, *The five-keyed clarinet.* DMA Diss. Eastman School of Music 1978, 150 S.

5914 Shelly J. Hanson, *A systematic approach to making and adjusting of single reeds.* Diss. Michigan State University 1978, 119 S.

5727 J. Manuel Juárez Toledo, *Musica tradicional de los Yucpa-Irapa del Estado Zulia, Venezuela.* Folklore Americano XXVI (Dez. 1978), S. 59–81.

5796 Laurence Libin, *Musical instruments in the Metropolitan Museum.* Art bulletin XXXV/3 (Winter 1978), S. 1–48.

4878 Frayda B. Lindemann, *Pastoral instruments in French Baroque music: musette and vielle.* Diss. Columbia University 1978, 287 S.

5798 Lloyd Miller, *Musical instruments of the East.* Salt Lake City, Utah 1978, 239 S.

5921 Ronald P. Monsen, *A study of selected solo and chamber music by Jørgen Bentzon: a basis for performance and teaching*. DMA Diss. University of Wisconsin, Madison 1978, 240 S.

4618 Carol J. Oja / Barry S. Brook, *The RCMI, RIdIM, and the exhibition of eighteenth-century musical ensembles*. College Music Symposium XVIII/2 (Fall 1978), S. 196–203.

4464 Carole Patey, *Musical Instruments at the Victoria and Albert Museum: an introduction*. London: HMSO, 1978, 30 S.

5924 Wanda S. Swilley, *A comprehensive performance project in flute literature with an essay on flute embouchure pedagogy in the United States from ca. 1925–1977 as described in selected writings*. DMA Diss. University of Iowa 1978, 173 S.

5804 Barbara Szydlowska-Ceglowa, *Staropolskie nazewnictwo instrumentów muzycznych*. Wroclaw: Ossolineum 1977, 288 S.

Pan. Journal of the British Flute Society. Seaguell Road, Strood, Rochester, Kent ME2 2RH, England. November/Dezember 1(3) 1983

Vom 18. bis 21. August 1983 fand in Philadelphia, USA, die Jahresversammlung der National Flute Association statt, die diesmal Leben und Werk des großen amerikanischen Flötisten William Kincaid (1895–1967) gewidmet war. Kincaid war von 1921 bis 1960 Soloflötist im Philadelphia Orchestra.

Über diese Jahresversammlung berichtet Trevor Wye in der Zeitschrift PAN, dem Journal der British Flute Society. Wye war hauptsächlich dort, um Richard Davis vom Royal Northern College of Music zu hören, der im Halbfinale des Wettbewerbs Junger Künstler stand, und um einen Bericht darüber für die British Flute Society zu verfassen. Um es vorwegzunehmen: Richard Davis kam ins Finale und gewann den Wettbewerb. Er ist der zweite Student des RNCM in 3 Jahren, der den begehrten ersten Preis von $ 1000,– erhielt.

In humorvoller Weise beschreibt Wye die verschiedenen Konzerte und ihre Ausführenden, die Diskussionen, Vorträge und Ausstellungen. Irritierend während der ganzen Tagung waren die Stimmungsprobleme der ungefähr 60 Spieler. Hier ein Limerick Wyes in diesem Zusammenhang, den er vor Jahren schrieb und den ich den TIBIA-Lesern nicht vorenthalten möchte:

A flutist called Marion Gray
felt inclined to play sharper each day,
the pitch reached a height where the Lady, one night,
played the Mozart G Major in A.

Was Kincaid angeht, so wurden Schallplatten mit ihm vorgespielt, die Wye sehr interessant fand, besonders die frühen Aufnahmen von ca. 1921. Kincaid hatte zu dieser Zeit ein sehr schnelles Vibrato, ganz im Unterschied zur Französischen Schule, aber sehr charmant.

Es fand auch eine Diskussion statt über „Kincaids Pädagogik". Alle Diskussionsteilnehmer sprachen von seinem enormen Einfluß auf den nordamerikanischen Stil und von seinen Lehrmethoden. Kincaid studierte bei Georges Barrère. Sein Unterricht basierte weitgehend auf Taffanel und Gauberts Täglichen Übungen (das waren noch die Zeiten vor den Übungsbüchern!) und allen Anderson-Studien sowie den Flötensoli der Französischen Schule. Er lehrte Musik spielen; die Flöte war das Medium, durch das man sich selbst ausdrückte. Er beschäftigte sich mit rhythmischem und melodischem Akzent. Nie änderte er jemandes Ansatz, es sei denn, es ergaben sich Probleme.

Versammlungen wie die obige sind auf Hotels angewiesen, die geeignete große Ballsäle für die Konzerte haben. Abgesehen von dem ständigen Geräusch der Klimaanlage müssen die Spieler mit einer mit Vorhängen drapierten Bühne fertig werden, die den Klang schluckt und dumpf macht. Vielleicht könnte die NFA für einige tragbare Hartfaserplattenwände sorgen, die in diesen Sälen aufgestellt werden, um den Klang zu den Zuhörern hin zu tragen oder ihn von ihnen abzulenken. Sicherlich würde dies die Aufgabe der Solisten, von denen viele nationales Ansehen genießen, erleichtern.

Alles in allem 4 erlebnisreiche Tage. Die nächste Versammlung findet dieses Jahr vom 24. bis 26. August statt, wieder in Chicago. *Sigrid Seidel*

Verkauf: **OBOE,**

altes Instrument, deutsche Griffweise,
Fabr. Mönnig,
Leipzig, 1920, m. div. Zubehör.

Preis VS. **Ruf: 0 23 73/6 04 94**

Suche dringend **FAGOTT**

– Fa. Heckel Nr. 6000–9000
(Baujahre 1925–1945)
– Fa. Püchner, Fa. Schreiber –
Angebot an
Rieber, Conzestr. 16, D 478 Lippstadt

Kurzinformationen

Ferdinand Hirsch: Das große Wörterbuch der Musik. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1984. 544 S., DM 29,80

Bei diesem Band widersprechen sich der Text des Vorwortes und der Werbetext auf der Rückseite. Letzteres sieht man zuerst – um so unangenehmer, daß es nicht stimmt, wenn dort steht: „... bietet ... eine *umfassende Information* über alle Sachgebiete der Musik". Ersteres ist ehrlich und völlig zutreffend: „Selbstverständlich will und kann ein Taschenwörterbuch der Musik nicht die Benutzung umfassenderer musikalischer Nachschlagewerke überflüssig machen. Es muß sich vielmehr auf eine *allererste Information* beschränken."

Hält man sich an den von Hirsch im Vorwort formulierten Anspruch, so kann man den Band grundsätzlich positiv beurteilen, zumal der Autor bei seinen Definitionen und Beschreibungen beispielsweise im instrumentenkundlichen Bereich ohne jede hilfreiche Abbildung auskommen mußte. Kürze und definitorische Prägnanz als oberstes Gebot erzwingen eine Informationsauswahl, die den Benutzer herausfordern muß, in anderen Nachschlagewerken weiteren Rat zu suchen – dies gilt vor allem für so komplexe Gebiete wie Modal- und Mensuralnotation oder auch für den Begriff „Oper". Einen ersten Einstieg in die Materie bietet dieses Wörterbuch aber allemal – und der Preis kann sich sehen lassen.

Reinhold Quandt

Kurz, klar und verständlich

Jerome und Elizabeth Roche: A Dictionary of Early Music. From the Troubadours to Monteverdi. London: Faber and Faber, 1981. 208 S. 8°, ohne Preisangabe

Schnelle und kompakte Informationsmaterialien und Nachschlagewerke zum Bereich „Alte Musik" sind bislang ein schwerwiegender Mangel in der Musikliteratur gewesen. Bislang blieb dem Ratsuchenden keine andere Wahl, als sich in der nächsten größeren Bibliothek durch Lexika und Enzyklopädien durchzuarbeiten, um schließlich das benötigte Material zu finden.

Diese Lücke haben Jerome und Elizabeth Roche geschlossen, indem sie dieses „Dictionary of Early Music" erarbeiteten. Der Untertitel läßt die zeitliche Abgrenzung deutlich werden. Alte Musik wird hier verstanden als die Spanne zwischen der liturgischen Einstimmigkeit des Mittelalters (Plainsong) und dem Tode von Heinrich Schütz (1672). Das Werk geht über diese Zeit auch nicht hinaus.

Für ein Nachschlagewerk dieser Größenordnung (ein Band, 208 Seiten) sind gezielte Auswahl und komprimierte Darstellung natürlich vonnöten. So teilen sich die rund 1000 Stichwörter folgendermaßen auf:

700 Komponistenporträts, die in knappster Form Lebenslauf, Werke, Bedeutung und in den meisten Fällen auch zugängliche Werkausgaben in verschlüsselter Form vermitteln.

Die ca. 100 Instrumentenbeschreibungen sind zum Teil mit Zeichnungen versehen. Detailinformationen zu Größe (Angaben in cm und ft), Bau, Tonumfang und Spielweise erlauben einen kleinen Einblick in die ungeheure Vielfalt des Instrumentariums der Zeit.

Die restlichen rund 200 Stichwörter behandeln Fachterminologie, wichtige musikalische Formen, Hauptquellen aus dem Handschriften- und Druckbereich, Musikdrucker und -herausgeber sowie wichtige Musiktheoretiker und Musikschriftsteller der Zeit.

Dieses Wörterbuch ist gedacht zur ersten Information, und so erfüllt es vielleicht nicht die Wünsche, die sich der Fachmann von einer solchen Publikation erhofft hätte. Es sind jedoch alle wichtigen Probleme der Musik dieser Zeit angeschnitten. Für den professionellen musikalischen Althistoriker bleibt die Fachliteratur auch weiterhin unentbehrlich. Angesprochen ist derjenige Leser, der sich erste Informationen zu einem recht anspruchsvollen Bereich holen will, und, dank einer Paperback-Ausgabe, auch der Musikstudent.

Erfreulich ist die bei aller Kürze klare und verständliche Darstellung. Der deutsche Leser wird sich nach kurzer Zeit mit der zunächst etwas fremd anmutenden alphabetischen Reihenfolge der Stichwörter gemäß den „British Library Cataloguing Rules" zurechtfinden. Fazit: ein gelungenes Projekt, eine runde Sache.

Peter Gnoss

Pragmatische Grundlagen-Reflexion

Carl Dahlhaus: Grundlagen der Musikgeschichte (= Musik-Taschen-Bücher Theoretica Bd. 15). Köln: Musikverlag Hans Gerig, 1977. 263 S., DM 16,80

Daß die Musik des 19. Jahrhunderts zwar die Opernhäuser und Konzertsäle beherrsche, wissenschaftlich aber weniger erschlossen sei als die des 13. oder 16. Jahrhunderts, mag heute angesichts der Fülle des Quellenmaterials, das der Aufarbeitung, ja der bloßen Kennt-

Neuerscheinung

OTTO STEINKOPF

Zur Akustik der Blasinstrumente

88 Seiten mit zahlreichen Abbildungen, gr. 8°
Ed. Moeck Nr. 4029, DM 25,50

Dieses Buch soll in erster Linie dem angehenden Blasinstrumentenmacher ein Leitfaden zum Verständnis der akustischen Bedingungen sein, denen die von ihm zu bauenden Instrumente unterworfen sind. Wenn er nicht nur vorhandene Modelle genau kopieren, sondern z. B. auch Instrumente in einer anderen als der im Modell vorliegenden Stimmung bauen oder gar neue Modelle entwickeln will, so kann er auf eine genaue Kenntnis der akustischen Zusammenhänge nicht verzichten.

MOECK

Verlag + Musikinstrumentenwerk · 3100 Celle

nisnahme harrt, nicht mehr sonderlich überraschen. Freilich übersieht man nur allzu häufig, daß der erschwerte Zugang zum sogenannten Zeitalter der musikalischen Romantik in einem generellen Mangel des Faches Musikgeschichte begründet ist: Das auffällige Fehlen wissenschaftstheoretischer Reflexionen, speziell der Arbeiten zur historischen Theorie und Methode dieser peripheren Disziplin hat seit Jahrzehnten das Erkenntnisinteresse der Musikwissenschaftler nachhaltig negativ beeinflußt. In Jahren, in denen die Zahl musikwissenschaftlicher Produktionen über das 19. Jahrhundert stetig wächst (nicht zuletzt auch durch Arbeiten von Carl Dahlhaus, von dem die einleitend zitierte Erkenntnis stammt), sollte mit Nachdruck auf eine der wichtigsten theoriebildenden Schriften im Bereich der Musikwissenschaft verwiesen werden, damit Musikhistoriker Klarheit gewinnen über ihre tagtägliche Beschäftigung: das Schreiben von Musikgeschichte.

Carl Dahlhaus hat zur Bekämpfung der „Krise des historischen Denkens" eine Grundlagen-Reflexion betrieben, die Mangel und Vorzug in einem bietet. Er hat kein Lehrbuch der historischen Methode schreiben wollen (und für die Musikwissenschaft vielleicht auch noch nicht schreiben können), sondern eine musikalische Historik, die – wie im Vorwort offen eingestanden – J. G. Droysens „Historik" verpflichtet ist. Seine „Grundlagen der Musikgeschichte" sind also kein Vademecum, in dem man nachschlagen kann, wie man's machen muß. Einige der insgesamt zehn Kapitel dieses Buches enden gleichsam offen, entlassen den Leser in Ungewißheit über sein historisches Bewußtsein, das er sich bilden soll. Aber diese Aporie schließt den Vorzug gerade ein: Dahlhaus bietet eine bewußt pragmatisch betriebene Grundlagen-Reflexion mit Blick auf ein (immer noch) kühnes Unterfangen, nämlich die Konzeption einer Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts.

Im Eingangskapitel „Verlust der Geschichte?" wird der substantielle Unterschied zwischen einer *Kunst*geschichte und der allgemeinen politischen Geschichte erläutert, und mit einem (nur allzu notwendigen) Seitenblick auf die Literaturgeschichte erkennt Dahlhaus im russischen Formalismus ein theoretisches System, an dem (bei allen eingestandenen Schwächen) die zentrale methodologische Idee überzeugt: eine *Geschichte* der Kunst zu schreiben, die eine Geschichte der *Kunst* ist. In diesem Bewußtsein entscheidet sich Dahlhaus für Musikgeschichte als Werkgeschichte und nicht als Ereignisgeschichte (S. 14); diese Entscheidung treibt ihn zur Reflexion über den Kanon geschichtsrelevanter Werke (Kapitel „Das Werturteil als Gegenstand und als Prämis-

se") und führt geradezu zwangsläufig zum Nachdenken über die „relative Autonomie" der Musikgeschichte: Die Idee einer autonomen Musikgeschichte sei noch niemals realisiert worden (S. 201).

Auf dem Weg dorthin skizziert Dahlhaus seine Gedanken über die als „rohes Faktum" nicht existente musikgeschichtliche Tatsache und das ebenso nicht vorhandene umfassende, zentrale Subjekt einer Musikgeschichte: „‚Die' Musik im Ganzen ist nicht Subjekt einer erzählbaren Geschichte." (S. 83) Folgerichtig münden diese Erkenntnisse in die Darstellung der historischen Hermeneutik, in das zentrale Kapitel dieses Buches, in dem die Theorie des historischen Verstehens untermauert und zugleich die Forderung aufgestellt wird, daß die historische Methode, der man jeweils folgt, den Wandlungen der (musikalischen) Phänomene anzugleichen ist (S. 213). Nirgends sonst wurde so luzide herausgestellt, daß Musikwissenschaft, die sich als eine historische Wissenschaft versteht, ohne Hermeneutik eine defiziente Wissenschaft bleiben muß. Unter diesen Prämissen geschriebene Werksgeschichte findet ihre komplementäre Ergänzung in der Strukturgeschichte (in der Ereignisgeschichte partiell darzustellen möglich wird) und in einer (allerdings kritisch) zu revidierenden Rezeptionsgeschichte.

Die „Grundlagen der Musikgeschichte" erzielen beim Leser nichts Geringeres als das (dringend notwendige) kritische Bewußtsein des Musikhistorikers über seinen Gegenstand und sein Tun, gerade weil Dahlhaus sich vor Wiederholungen in der Darstellung, vor Wechsel des Aspekts, vor assoziativem Einkreisen zentraler Fragestellungen nicht scheut. Der Erkenntnis, „daß ein Grundbestand dessen existiert, was zur Musik gehört und woran sich eine Methode bewähren muß" (S. 136), also dem Bewußtsein von einem minimalen Konsens der Musikhistoriker, fügt Dahlhaus die für eben diese Historiker tröstliche Versicherung an, daß Musikgeschichte als je neugewonnene Einsicht in ein Stück Vergangenheit immer wieder neu geschrieben werden müsse.

Jürgen Schläder

Nachholbedarf

Carl Dahlhaus/Helga de la Motte-Haber (Hrsg.): Systematische Musikwissenschaft (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von Carl Dahlhaus, Band 10). Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, und Laaber: Laaber-Verlag Dr. Henning Müller-Buscher, 1982, IX, 367 S., DM 158,–

Der Reiz, die Lektüre eines solch grundlegenden Buches im Vergleich mit älteren Werken zu betreiben, ist zu groß, als daß man ihm ernstlich widerstehen könnte. Seit fast 100 Jahren, seit Guido Adlers Methodenaufsatz, rätselt man, was systematische Musikwissenschaft sei. Um es vorwegzunehmen: Auch in diesem Buch gehen nicht alle Lösungsvorschläge schlüssig auf, doch wird man den Autoren zugute halten, daß sie auch nicht mit diesem Anspruch an die Arbeit gegangen sind.

Im „alten" Handbuch der Musikwissenschaft, von E. Bücken um 1930 herausgegeben, gibt es keinen Band zur systematischen Musikwissenschaft. Der Band 10 des *Neuen Handbuchs* ist also durch seine pure Existenz bereits ein aussageträchtiges Dokument zur Geschichte des Faches Musikwissenschaft. Systematische Musikwissenschaft, so scheint es, ist nun endgültig als Teildisziplin des übergreifenden Faches etabliert. Der kleine Rest schlechten Gewissens, der sich bei dieser Etablierung offenbar erhalten hat, kommt in der Sonderstellung dieser Teildisziplin zum Ausdruck: Band 10 ist der einzige in der gesamten Reihe, der einer solchen Fachrichtung gewidmet ist; nur in ihm wird explizit über die Methoden einer musikwissenschaftlichen Arbeitsweise reflektiert, ohne daß (interpretierte und zur Geschichte verbundene) musikalische Fakten vermittelt würden. Diesen Nachholbedarf an Berechtigungsnachweisen für die Systematische Musikwissenschaft als anerkannte Teildisziplin registriert man mit ebensolcher Verwunderung wie die Verbannung historischer und ethnologischer Theoriereflexion in die Vorworte der übrigen Handbuch-Bände, als seien die methodologischen Probleme in diesen Bereichen der Musikwissenschaft a priori kleinere.

Dies hat seine fachspezifischen Gründe. Vor gut zehn Jahren stellte Carl Dahlhaus *(Einführung in die systematische Musikwissenschaft)* fest, dieser Forschungszweig könne sich neben dem historischen nur mühsam behaupten. Seine Grenzen und seine Gliederung in Teildisziplinen stünden ebensowenig fest wie die Methoden, auf die er sich stütze: „Die systematische Musikwissenschaft ist, so alt sie auch sein mag, immer noch auf der Suche nach sich selbst."

Wer wähnt, die Suche sei nun beendet, wird im Einleitungskapitel „Umfang, Methode und Ziel der Systematischen Musikwissenschaft" (Helga de la Motte-Haber) enttäuscht. Die „Wende zu einer neuen Konzeption" des Faches wird als generationsbedingtes, historisch sich wandelndes (Erkenntnis-)Interesse der Forscher und der Konsumenten von Musik beschrieben (S. 10), erweckt durch das Erlebnis der Neuen Musik, die mit alten Forschungsansätzen nicht mehr angemessen zu beschreiben sei. Die Abhängigkeit von historisch vermittelten Erkenntnissen ist dabei ebensowenig zu leugnen, wie mit dem zum neuen Schlagwort erhobenen „Verstehen des Musikverstehens", also der Untersuchung des Verhältnisses von Musik und Hören (S. 12), das zentrale Problem dieser Forschungsrichtung auch nur in Ansätzen umfassend umrissen wäre.

Johannes-Arnold Reincke Zinkenist
Bucheinbände · Restaurierungen
Sonnenweg 3 · 4515 Bad Essen 1
Telefon (0 54 72) 6 20

Ausführung exzellenter Bindearbeiten
von Fachbüchern und Zeitschriften.
Instrumentalistengerechter Einband
von Noten – kein Blättern
während des Spielens nötig!

Da bedarf es schon eines zweiten „Einleitungskapitels" („Musikwissenschaft und Systematische Musikwissenschaft", C. Dahlhaus), um das Verhältnis der Systematik zur Historie zurechtzurücken: „Die Systematische Musikwissenschaft unterscheidet sich von der Historie weniger durch den Gegenstand, den sie behandelt, als durch die Perspektive, in der sie ihn betrachtet" (S. 30). Hier wird Systematik als Erklärungsmodell, hier wird Systematik als Komplement zur Historik einleuchtend präzisiert: hier gewinnt man eine scharf umrissene Vorstellung von den unterschiedlichen Forschungsansätzen innerhalb der systematischen Musikwissenschaft. Der Berührungspunkte mit der Historik sind unzählig viele.

Genug der grundsätzlichen Kritik: In den folgenden sieben Kapiteln erfährt man viel Wissenswertes über Musikwissenschaft. Die „Begründung musiktheoretischer Systeme" (H. de la Motte-Haber und Peter Nitsche), „Ästhetik und Musikästhetik" (C. Dahlhaus) und „Musiksoziologische Reflexionen" (C. Dahlhaus und Günter Mayer) entsprechen im wesentlichen den explizierten Teildisziplinen Musiktheorie, -ästhetik und -soziologie, allerdings in wesentlich erweiterter und z. T. gründlich verbesserter Form gegenüber früheren Publikationen. (Die naturwissenschaftlichen Grundlagen, einst Herzstück dieser Disziplin, wurden leider eliminiert, weil sich Akustik – laut de la Motte-Haber – zum eigenen Fach entwickelt habe.)

Der Bereich Musikpsychologie wurde in mehrere Teilaspekte aufgegliedert; hier insbesondere haben die Autoren den weitverzweigten Forschungsansätzen der letzten zehn Jahre Rechnung getragen: Über empirische Forschung (H. de la Motte-Haber) wird man ebenso informiert wie über musikalischen Geschmack (Ekkehard Jost) und Begabung/Lernen/Entwicklung (K.-E. Behne, E. Kötter und R. Meißner). Im abschließenden Kapitel „Wissenschaft und Praxis" (H. de la Motte-Haber u. Günter Kleinen) werden die Probleme in der Anwendung wissenschaftlicher Erkenntnis vor allem bei der Vermittlung musikalischer Sachverhalte erörtert.

In Ausstattung und Druckqualität entspricht dieser Band dem hohen Niveau seiner beiden Vorgänger in der Reihe. Die einfallsreiche Bildauswahl illustriert vorzüglich und auf oftmals überraschende Weise das im Text Dargestellte. Das Glossar ist bei der Lektüre vor allem der letzten Kapitel sehr hilfreich. *Jürgen Schläder*

Nachdruck der 1. Auflage

Johann Joachim Quantz: Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen. Reprint der Ausgabe Berlin 1752. Mit einem Vorwort von Hans-Peter Schmitz und mit einem Nachwort, Bemerkungen, Ergänzungen und Registern von Horst Augsbach. Kassel u. a.: Bärenreiter Verlag 1983. 420 S., DM 84,–

Dieses grundlegende Werk wurde 1953 durch ein Reprint der 3. Auflage, Breslau 1789, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Für Musikwissenschaftler, Interpreten und Liebhaber stellt es eine nie versiegende Informationsquelle dar, sei es auf dem Gebiet der Instrumentaltechnik, der Komposition, der Aufführungspraxis oder allgemein des Zeitgeschmacks. Seit einiger Zeit ist dieser Nachdruck nun vergriffen; er wird abgelöst durch den vorliegenden Reprint der ersten Auflage von 1752, ein Schritt, dessen Notwendigkeit mir nicht ganz einleuchten will, weil beide Auflagen „bis auf die Ausstattung mit Vignetten und Zierleisten" identisch waren.

Wer also die ältere Ausgabe besitzt, sollte dem Versuch widerstehen, sich die neue zu kaufen – er wird dem Original keinen Schritt näher kommen. Aber um nicht mißverstanden zu werden: Das Buch gehört in den Bücherschrank zumindest jedes Flötisten, und wer diese Lücke noch nicht geschlossen hat, sollte es jetzt tun.

Das Nachwort von Horst Augsbach scheint sich am Nichtspezialisten zu orientieren. Das ist gut, denn es entspricht dem heutigen Interessentenkreis und geht an der Intention Quantzens zumindest nicht vorbei: „Wer hingegen die Musik nur als ein Nebenwerk, zu seinem Vergnügen, treiben will, von dem wird zwar in diesem Stücke nicht, so viel, als von jenen, gefordert: doch, wofern er sich alles, was hier und im folgenden gesaget werden wird, zu Nutze machen kann und will; wird es ihm desto mehr Ehre und Vergnügen bringen." Dem ist nichts hinzuzufügen. *Reinhold Quandt*

Jetzt als Paperback-Edition

Frederick Neumann: Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. Withe Special Emphasis on J. S. Bach. Princeton, N. J. (USA): Princeton University Press, 1983. 630 S. Pb., $ 22,25

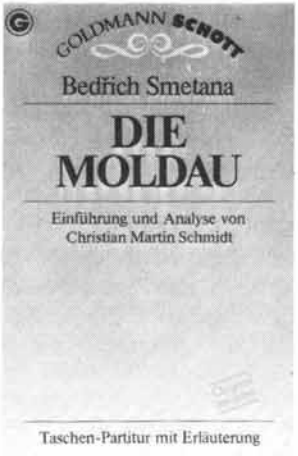
Dieser Band erschien 1978 und wurde in TIBIA 1/80 ausführlich gewürdigt; der damaligen Besprechung ist nichts hinzuzufügen. Mit der dritten Auflage liegt nun eine preiswertere Paperback-Ausgabe vor.

Reinhold Quandt

Goldmann/Schott
Taschen-Partituren
helfen Musik bewußter erleben!

Ausstattung:

- Vollständige Partitur
- umfassende Einführung und Analyse
- mit Dokumentationsmaterial, Abbildungen
- werkbezogene Literaturhinweise, Diskographie



Neu:

JOSEPH HAYDN
Sinfonie Nr. 104, D-Dur
Hrsg.: Hubert Unverricht
GS 33080, DM 10,80

BEDŘICH SMETANA
Die Moldau
Hrsg.: Christian Martin Schmidt
GS 33076, DM 9,80

PETER TSCHAIKOWSKY
Sinfonie Nr. 6 h-Moll, op. 74 „Pathétique"
Hrsg.: Thomas Kohlhase
GS 33054, DM 16,80

es liegen bereits vor:

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sinfonie Nr. 5 c-Moll, op. 67
Hrsg.: Wulf Konold,
GS 33006, DM 8,80

Sinfonie Nr. 6 F-Dur, op. 68 „Pastorale"
Hrsg.: Hubert Unverricht,
GS 33026, DM 8,80

Sinfonie Nr. 9 d-Moll, op. 125
Hrsg.: Dieter Rexroth,
GS 33010, DM 17,80

JOHANNES BRAHMS
Sinfonie Nr. 1 c-Moll, op. 68
Hrsg.: Giselher Schubert,
GS 33031, DM 12,80

Sinfonie Nr. 3 F-Dur, op. 90
Hrsg.: Christian Martin Schmidt,
GS 33032, DM 12,80

Sinfonie Nr. 4 e-Moll, op. 98
Hrsg.: Christian Martin Schmidt,
GS 33025, DM 10,80

FRÉDÉRIC CHOPIN
Klavierkonzert e-Moll, op. 11
Hrsg.: Michael Stegemann
GS 33064, DM 12,80

ANTONIN DVOŘÁK
Sinfonie Nr. 9 e-Moll, op. 95 „Aus der Neuen Welt"
Hrsg.: Karin Stöckl/Klaus Döge,
GS 33045, DM 12,80

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Sinfonie g-Moll, KV 550
Hrsg.: Manfred Wagner,
GS 33035, DM 8,80

Sinfonie C-Dur, KV 551 „Jupitersinfonie"
Hrsg.: Manfred Wagner
GS 33016, DM 8,80

Eine kleine Nachtmusik, Serenade G-Dur, KV 525
Hrsg.: Dieter Rexroth,
GS 33033, DM 5,80

FRANZ SCHUBERT
Sinfonie Nr. 7 h-Moll „Unvollendete"
Hrsg.: Peter Andraschke,
GS 33061, DM 8,80

ROBERT SCHUMANN
Sinfonie Nr. 3 Es-Dur, op. 97 „Rheinische"
Hrsg.: Reinhard Kapp,
GS 33048, DM 12,80

Sinfonie Nr. 4 d-Moll, op. 120
Hrsg.: Egon Voss,
GS 33034, DM 9,80

Konzert für Klavier und Orchester a-Moll, op. 54
Hrsg.: Egon Voss,
GS 33018, DM 9,80

GOLDMANN SCHOTT
Die blauen Taschen-Partituren

Bemerkenswerte Fülle von Informationen

Kenton Terry Meyer: The Crumhorn. Diss. University of Iowa, 1981. University Microfilms International, 300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106, USA

Eine Dissertation, betitelt „Das Krummhorn", die das Thema unter Berücksichtigung aller Aspekte abhandelt. Hier findet der einschlägig interessierte Leser eine Fülle von Angaben über erhaltene Instrumente einschließlich deren ausführlicher Beschreibung und Abbildung, über deren Erbauer, die Spiel- und Blastechnik, Spielliteratur, Verbreitung und noch viele weitere Gesichtspunkte. Über 100 Abbildungen ergänzen diese gründliche Arbeit zu einer sehr reichhaltigen Informationsquelle.

Der Verfasser beginnt mit der Entstehung und Bedeutung des Begriffs „Krummhorn" im Laufe seiner Geschichte und erläutert die vielen Bezeichnungen, wie „storto", „orlo", „douçaine", „dulzaina", „cornamusa" u. a., die im nichtdeutschen Sprachraum verbreitet waren, aber noch nicht eindeutig bestimmten Instrumenten zuzuordnen sind. Teilweise werden sie den gleichen Instrumenten zugeschrieben, wiederum findet man sie in zeitgenössischen Berichten nebeneinander als Namen verschiedener Instrumente erwähnt.

Es schließt sich eine ausführliche Beschreibung des Krummhorns an, die auf sämtliche Teile des Instruments eingeht. Die Feststellung, daß das gebogene Ende beim Krummhorn einen wesentlichen Einfluß auf den Klang des Instruments habe, wird manchmal bestritten und der dekorative Aspekt höher bewertet. Für den Spieler selbst ist der Unterschied allerdings sehr spürbar, besonders bei den größeren Typen. In einem Ensemble von Krummhörnern hören die Spieler sich gegenseitig besser als beim Spiel auf Instrumenten mit gegen den Fußboden gerichteten Schallbechern.

Bei der Besprechung des Baßkrummhorns mit Extension (d. h. mit durch Doppelklappe und Schieber erweitertem Umfang in der Tiefe) wird behauptet, daß es ebenso leicht sei, ein Baßkrummhorn zu bohren, das bis zum Ton C gerade ist als ein Großbaßkrummhorn. Das stimmt nicht unbedingt. Je kleiner der Durchmesser der Bohrung – bei gleicher Bohrlänge – ist, desto schwieriger wird es, ein „Wandern" des Bohrers zu vermeiden. Eine Zusammenstellung von Abbildungen und Maßtabellen bietet reichhaltiges Material zum Studium und Vergleich der uns erhaltenen Instrumente.

Die Tonhöhenangaben von Mahillon bei den Instrumenten des „Este-Consort" (Brüssel) g, d, d, G, G + ext. bis D) hält Meyer für falsch. Kopien dieser Instrumente mit passenden Rohren haben ohne Schwierigkeit die übliche Stimmung (g, c, c, F, F + ext. bis C).

Den trompetenartigen Klang der Berliner Krummhörner schreibt der Verfasser den nicht originalen Rohren zu. Das besagt aber nicht, daß diese Instrumente nicht doch so geklungen haben könnten. Durch verschiedene Arten von Rohren läßt sich der Klang eines Krummhorns von sehr laut bis zart und leise variieren, was auch die – dem Verfasser manchmal seltsam erscheinenden – Kombinationen mit Pommern oder mit Streichinstrumenten erklärt. Daß die Berliner Instrumente Hans Creutzer zugeschrieben werden, ist wohl noch nicht ganz erwiesen.

Das Baßkrummhorn mit Extension im Musée du Conservatoire de Paris, das hier ausführlich beschrieben wird, hat trotz der Extension ein zusätzliches Resonanzloch. Den Zweck dieses Resonanzloches sieht der Verfasser darin, die Tonqualität der tiefsten Töne derjenigen der übrigen Töne anzugleichen. Der Hauptzweck indessen dürfte doch wohl die Möglichkeit der Stimmkorrektur des tiefsten Tones sein. Den klanglichen Ausgleich bewirkt die – infolge des Resonanzloches – größere Länge der Bohrung.

Am Ende seiner Beschreibung der uns erhaltenen Krummhörner kommt der Autor auch auf die neueren Reproduktionen zu sprechen. Hier findet sich eine irrtümliche Behauptung, der entschieden widersprochen werden muß. Es wird gesagt, die neueren Moeck-Krummhörner seien kürzer als die älteren Steinkopf-Instrumente; dies ist richtig, denn sie haben in größtmöglicher Annäherung die Mensuren der Instrumente des „Este-Consorts" (Brüssel) bekommen. Dann heißt es aber, sie hätten jetzt eine weitere Bohrung als die früheren Moeck-Steinkopf-Instrumente. Das ist vollkommen aus der Luft gegriffen, beim Alt- und Tenorkrummhorn ist sogar das Gegenteil der Fall.

Ein umfangreiches Kapitel ist der Spieltechnik des Krummhorns gewidmet. Interessant ist hier besonders der Hinweis auf das „Unterblasen" der tiefen Töne beim Baßkrummhorn, wofür Agricola in seiner Tabelle besondere Griffe notiert und schwächeres Blasen vorschreibt. Wenn auch diese Töne klanglich nicht die Qualität haben wie die normalen Töne, so ist doch der um eine Quarte erweiterte Umfang des Instruments sehr nützlich.

Im Abschnitt über das Repertoire für Krummhörner wird auf die – schon anfangs erwähnte – etwas seltsame Zusammenstellung von Posaunen, Pommern und Krummhörnern hingewiesen, wie sie bei Burgmairs „Triumphzug" abgebildet ist. Krummhörner seien zu leise und würden besser zu Streichern passen. Wie schon gesagt, ist dies eine Frage des geeigneten Rohrs, was übrigens genauso für Pommern gilt.

Die ausdrücklich für Krummhorn gedachten Stücke werden untersucht und die Möglichkeiten von erforderlichen Transpositionen analysiert. Bei Stolzers 37. Psalm ist es die um eine Quart nach unten transponierte Fassung, die als praktikabelste Lösung vorgeschlagen wird. Bei einer großen Zahl weiterer Stücke gibt der Verfasser

viele nützliche Hinweise, wie sie am besten mit Krummhörnern besetzt werden können. Sehr zutreffend an dieser Stelle ist die Bemerkung, daß die Musiker der Renaissance wohl den Klang eng geführter Stimmen in tiefer Lage geschätzt haben müssen. Die Zusammensetzung der „Consorts" zeigt das. Auch sind die hohen Instrumente der einzelnen Instrumentengattungen, z. B. Pommern, Posaunen und besonders der Windkapselinstrumente, klanglich nicht besonders befriedigend.

Scheins Pavane für vier Krummhörner ist vielleicht in Hinsicht auf seinen Schüler Unger geschrieben worden, von dem die Instrumente der Wenzelskirche in Naumburg stammen (jetzt in Berlin) und der wohl ein Liebhaber dieser damals doch schon aus der Mode gekommenen Instrumente gewesen sein muß.

Ausführlich berichtet Meyer von den damals bestehenden Kapellen und Stadtpfeifereien, besonders auch von ihren dienstlichen Obliegenheiten und den gestellten Anforderungen an das Können der Musiker, die recht vielseitig sein mußten. Interessant hierbei, daß Krummhörner vorwiegend bei Musik in geschlossenen Räumen verwendet wurden. Tatsächlich verliert der Krummhornklang im Freien viel von seiner klanglichen Substanz.

Abschließend bringt der Autor noch einen Bericht über die „Wiederbelebung" des Krummhorns. Rückbesinnung auf größtmögliche Originalität des Klanges und der Spielweise ist ein Beweggrund für den Ersatz der Plastikrohre durch Holzrohre, für den Verzicht auf Doppellöcher wie auf Erweiterungsklappen in der Höhe. Holzrohre setzen jedoch fast professionelle Vertrautheit mit der Materie voraus, und manchmal ist der Unterschied zwischen zwei Holzrohren größer als der zwischen Plastik- und Holzrohr. Was die Klappen in der Höhe betrifft, so sind sie zwar ein Anachronismus, aber zuweilen doch recht nützlich und bei guten Rohren und Instrumenten klanglich recht brauchbar.

Zusammenfassend kann man sagen, daß es sich lohnt, sich eingehend mit dieser Arbeit zu befassen, die eine Fülle von Informationen bietet, wie man sie so konzentriert selten findet. *Georg Wilhelm von Hantelmann*

Heiter

Johann Sebastian Lambertz: Die Harfe klingt wie Zittergras. Stilblüten und heitere Kuriositäten aus dem Musikunterricht. Freiburg u. a.: Verlag Herder, 1983. 128 S., DM 6,90

Man kann nicht über alles lachen, aber es sind schon einige Highlights unfreiwilligen Humors dabei. Immerhin ist es nützlich zu wissen: „Die Hauptdreiklänge sind hauptsächlich Dreiklänge, die aus drei Klängen bestehen". Oder? *Reinhold Quandt*

Gehörbildung – Ein leidiges Problem?

Clemens Kühn: Gehörbildung im Selbststudium. Kassel: dtv/Bärenreiter, 1983. – TB Nr. 10073, 116 S., DM 9,80

Singen, Spielen, Schreiben und Hören sind im Bereich der Musik Grundtätigkeiten, die gemeinsam mit uneingeschränkter Konzentration zu einem sinnvollen Ergebnis in Gehörbildung zusammenwirken müssen. Clemens Kühn hat sie im vorliegenden Taschenbuch zu einer methodisch durchdachten Gesamtkonzeption zusammengeführt, die in der Tat Gehörbildung auch im Selbststudium ermöglicht.

Und der Weg, mit diversen, methodisch exakten Anleitungen, Übungen und Arbeitshilfen zu dem Ziel zu kommen, musikalische Zusammenhänge hörend zu erfassen, ist vom Autor so geschickt und lernpsychologisch so subtil vorgezeichnet worden, daß er jedem Leser und Benutzer zum gestellten Thema Mut macht (oder zumindest machen sollte). Gewiß ist Gehörbildung für viele ein leidiges Fach; für manche gar einfach Zeitverschwendung. Gehörbildung ist aber auch aus diesem Grunde nach wie vor ein aktuelles Thema; denn, ob Studierende an Musikhochschulen, Musiker oder ob einfach musizierende Laien, für sie alle ist das hörende Erfassen von Musik stets aktuell (gerade in Zeiten optischen und akustischen Überangebots).

Hamburger Kurse für Alte Musik

unter der Schirmherrschaft der
Hamburger Telemann-Gesellschaft
mit Förderung der
Patriotischen Gesellschaft von 1765

Einzelunterricht – Kammermusik – Vorträge – Konzerte

12.–22. August 1984

Dozenten:

Gesang: (Solo und Vocal-Ensemble):	**Wilfried Jochens,** MHS Hamburg
Block- und Traversflöte:	**Evi Pfefferle,** MHS Hamburg
Barock-Violine:	**Anne Röhrig,** London/Hannover
Barock-Violoncello:	**Gerhart Darmstadt,** Hamburg
Viola da gamba:	**Prof. Ingrid Stampa,** MHS Hamburg
Cembalo:	**Prof. Dr. Don Franklin,** Univ.-Pittsburgh/USA

Kursgebühr: 280,– DM (in Sonderfällen Ermäßigung möglich)

Auskunft und Leitung: **Prof. Ingrid Stampa**
Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Hamburg
Harvesterhuder Weg 12, D 2000 Hamburg 13

Schritt für Schritt führt Clemens Kühn von Einzeltönen und Intervallen über Akkorde und Melodien zum homophonen Satz und schließlich zum Lesen und Hören von Kompositionsabschnitten und vollständigen Werken. Am Ende des Buches findet sich eine Hörliste wichtiger Werke der Instrumental- und Vokalmusik der letzten fünfhundert Jahre. Perotin, de Machaut und Ockeghem sind zum Beispiel ebenso vertreten wie die Musik des 20. Jahrhunderts mit Cage, Nono, Ligeti und Stockhausen. Stets hat der Autor das Ganze des musikalischen Ablaufs im Sinn bzw. im Blick. Dies schließt natürlich das notwendige Erfassen der musikalischen Einzelheiten nicht aus, sondern erlaubt vielmehr – ohne lähmende Fixierung auf (notwendige) elementare Hörübungen –, sich auch vom Detail aus dem musikalischen Ganzen zu nähern.

Wie gesagt, ein Buch, das Mut macht, Gehörbildung im vollen Ernst auch allein zu betreiben. Und wenn man den vorgeschlagenen Weg beschreitet, gewiß auch ein Buch, das es dem Benutzer ermöglicht, die eigene Hör- und Erlebnisfähigkeit und -intensität bei Musik zu steigern.

Rolf-Dieter Weyer

Anregungen zum Basteln

Ingeborg Becker: Musikinstrumente bauen und spielen. Freiburg: Christophorus-Verlag, 1983. 32 S., DM 5,50

Das Bändchen aus der Brunnenreihe (Kinderprogramm) verdient es, erwähnt zu werden. Es gibt zahlreiche Anregungen, wie man Gegenstände des täglichen Lebens zum Klingen bringen kann, von der „Trinkhalmflöte" bis zur Panflöte. Warum allerdings die Spielhaltung von Gitarre und ähnlichen Instrumenten immer seitenverkehrt abgebildet ist, verstehe ich nicht.

Reinhold Quandt

Nützlich

Werner Aderhold/Walter Dürr/Arnold Feil: Franz Schubert, Werkverzeichnis. Der kleine Deutsch. Kleine Ausgabe in deutscher Sprache von Otto Erich Deutsch: Franz Schubert. Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge. München, Kassel u. a.: dtv/Bärenreiter, 1983. 304 S., Pb., DM 12,80

Mit der Taschenbuchausgabe des Deutsch-Verzeichnisses liegt nunmehr ein ebenso handliches wie preiswertes Nachschlagewerk vor, das zuverlässige Information nach dem neuesten Stand der Schubert-Forschung bietet. Wichtige Unterschiede: Gegenüber der großen Ausgabe fehlen hier die Notenincipits; eine kurze Werkbeschreibung macht dies wett. Unechte oder zweifelhafte Werke, Abschriften und Bearbeitungen wurden nicht aufgenommen. Wer mehr sucht, muß halt den „Großen Deutsch" zu Rate ziehen. Ein nützliches Buch.

Reinhold Quandt

Anregungen zum Selbstbau

Bernard Nominé: Sifflets, Flûtes et Percussions. (Reihe: KINKAJOU) Paris: Editions Gallimard, 1975, 96 S.

Etwas verspätet, aber nicht zu spät wollen wir den Leser noch auf ein sehr gelungenes Buch aufmerksam machen zum Selbstbau von Flaschen-Flötenorgeln, Panflöten, Vogelpfeifen, Mirlitons, Qenas, Querflöten, Schnabel- bzw. Bambus- oder Weidenflöten in allen Variationen, Bambusklarinetten und allerlei Schlagzeug. Das lustigste Selbstbaubuch, das ich kenne. Es gibt Zeichnungen und auch Hinweise zur Geschichte bzw. Mythologie der einzelnen Dinge (vgl. hierzu Besprechung in TIBIA 1/82, S. 58). Leider nur in französisch.

Hermann Moeck

Ausgerutscht

Hermann Prey: Premierenfieber. Biographie, aufgezeichnet von Robert D. Abraham. München und Kassel: Deutscher Taschenbuch Verlag / Bärenreiter-Verlag, 1983. 376 S. Pb. DM 14,80

In der Pop-Szene mißt sich der Erfolg eines Stars an der Zahl seiner (manchmal in Clubs organisierten) Fans. Dem Vorwort des hier vorzustellenden Buches zufolge „sehen *Millionen* in Hermann Prey den Inbegriff des *modernen,* mediengewandten Sängers". Nun, ob modern oder nicht – Kammersänger Professor Hermann Prey gehört ohne Zweifel zu den intelligentesten Vertretern seiner Zunft, und gerade deshalb enttäuschen Bildzeitungsstil (Herrn Abraham anzulasten?) und Inhalt dieser Aufzeichnungen, von einigen Lichtblicken abgesehen. Seitenlange Aufzählung von Auftritten, simple Interpretation einiger Liederzyklen, dazwischen Einblicke in die familiäre Sphäre (in Wort und Bild) sind als Substanz ungenügend, selbst wenn man an den offenbar anvisierten „Millionen"-Leserkreis denkt. Möge durch den „Fehltritt" (Verzeihung!) auf den guten Namen des Künstlers kein Schatten fallen!

Herbert Höntsch

Kostbarkeiten

Catalogus van de Muziekinstrumenten uit de verzameling van het Museum Vleeshuis, mit einem Vorwort von Frau Dr. J. Lambrechts-Douillez. Antwerpen: Ruckers Genootschap, 1981. 190 S.

Die kleine Sammlung Vleeshuis in Antwerpen enthält einige Kostbarkeiten, so eine Großbaßflöte Caspar Rauchs (16. Jahrhundert), eine Baßflöte von Heitz (um 1720), eine von Bressan, Querflöte von Scherer, Oboe von Rottenburgh etc.

Hermann Moeck

URTEXT –

eine Selbstverständlichkeit, über die wir nie gesprochen haben

Urtext
der neuen
Gesamtausgaben

Bärenreiter
Urtext

BÄRENREITER

Schulwerke für Altblockflöte

Peter Heilbut: Alt-Flötenspielbuch. Altblockflötenschule für junge Anfänger im Flötenspiel. 2 Bände, N 2345/3457, je DM 8,–

Addi Eggebrecht: Der vergnügliche Weg zum Altflötenspiel. Eine Anleitung. N 3460, DM 10,–

Otto Heinrich Noetzel Verlag, Wilhelmshaven

Ursula Frey/Lotti Spiess: Komm, spiel Altblockflöte. Nr. 205, DM 16,–

Hanspeter Schär/Margit Gerber: Von f' bis g'''. Altblockflötenschule. Nr. 210, DM 24,–

Verlag Musikhaus Pan, Zürich

Immer wieder neue Blockflötenschulen. Was sich Autoren und Verleger davon versprechen, bleibt in vielen Fällen fraglich. Der Benützer jedenfalls erhofft sich davon neue Ideen, andere methodische Wege und das Schließen vorhandener Marktlücken.

Peter Heilbuts „Alt-Flötenspielbuch" erfüllt diese Erwartungen nur in geringem Maß – auch wenn es eine Lücke im umfangreichen Œeuvre des Verfassers schließt. Positiv sind, wie bei Heilbuts Sopranflötenschule, die systematischen Anregungen zum Notenschreiben, Auswendigspiel, Transponieren und Improvisieren, problematisch bleiben aber Heilbuts Vorstellungen von der Artikulation auf Blasinstrumenten. Hier wird systematisch Unordnung in altbewährte Begriffe gebracht. Vielleicht wäre der verwirrende Terminus „Zungenlegato" (gemeint: Portato) im Gegensatz zum „echten" Legato sowie die Vermischung von Portato und „Non Legato" noch zu verschmerzen, wenn nicht mit Artikulation auch noch eine ästhetische Wertung gekoppelt würde: „Das Zungenlegato ist die edlere der beiden Legato-Spielarten". Man wird unwillkürlich an die Legato-Feindlichkeit der Schulwerke um 1930 erinnert. Deshalb: Hätte der anerkannte Klavierpädagoge seine Ausführungen zur Artikulation, zur Verzierungslehre von einem Bläser-Kollegen kritisch durchsehen lassen, wäre wohl eine empfehlenswerte Schule entstanden. Schade.

Nahezu gleichzeitig mit Heilbuts Schulwerk erschien im gleichen Verlag „Der vergnügliche Weg zum Altflötenspiel" von Addi Eggebrecht. Warum? Eine prinzipiell neue Konzeption ist nicht erkenntlich. Konnten sich die Lektoren nicht entscheiden? Zahlreiche Details der heute noch erhältlichen Uralt-Schulen, die man diesen aus Altersgründen noch verzeihen mag, kehren wieder: Fahrlässige Textformulierung, Verwechslung von vokaler und instrumentaler Notation, ungenaue Aufgabenstellung und ähnliches. Weniger offensichtlich, aber genauso schlimm: Auf Seite 11 kommt das erste „Lied" in Moll, wie folgt textiert: „Wenn ich abends traurig bin und mich einsam fühle, kommt dies Liedchen mir in'n Sinn, das in moll ich spiele.", Seite 18 das nächste, Titel: „Traurige Melodie". So prägen wir unser Konzertpublikum von morgen . . . Auch schade.

Gegenüber Addi Eggebrechts Texten und Peter Heilbuts Artikulationslehre sind Ursula Frey und Lotti Spiess und ihrem „Komm, spiel Altblockflöte" professionell. Zwar gibt es auch hier Negatives wie schlechte Atemzeichen, fehlende 8va-Vorschriften bei Chornotation und andere Kleinigkeiten, aber dies wird durch viele gute methodische Ideen ausgeglichen, so z. B. die Darstellung des Komplexes Metrum – Takt – Rhythmus und die anschauliche Erklärung des Blockflötenstimmwerks. Schade nur, daß viele Liedtexte in Schweizerdeutsch gedruckt wurden, so daß eine Verbreitung in Deutschland wohl auf den allemannischen Sprachraum beschränkt bleiben wird.

Hanspeter Schär und Margit Gerber nennen ihre Altblockflötenschule »Von f' bis g'''«. Schade, daß der Verlag die Ausgaben für einen wirklich guten Notengrafiker gescheut hat, der Inhalt dieses Heftes hätte es verdient. Die Autoren übertreffen didaktisch und methodisch die meisten der eingeführten Standardschulwerke. Besonders hervorzuheben sind die Ausführungen zur Haltung, die Übungen für den Atemdruck und die Darstellung der Grundartikulationsarten. Eine sinnvolle Arbeit mit dieser Schule setzt allerdings voraus, daß die genauen Erklärungen und Aufgaben der Verfasser nicht anspruchsvoller sind als der Lehrer selbst. Noch sind die anspruchslosesten Blockflötenschulen die Bestseller.

Peter Thalheimer

Teuflische Etüden

Wolfram Waechter: Neue technische Übungen. Atemstudien, neue Spieltechniken, Instrumentalübungen für Fortgeschrittene auf der Blockflöte. Otto Heinrich Noetzel Verlag, Wilhelmshaven, N 3534, DM 12,–

Gute Etüden sind rar im sonst so breiten Angebot der Blockflötenliteratur und so stürzen sich sowohl Lehrer als auch Schüler (zumindest teilweise) auf alles, was da an Finger- und Zungenbewegungssport neu auf dem Markt erscheint. Wenn es dann, wie bei den „Neuen technischen Übungen" von Wolfram Waechter, ein breitgefächertes und sinnvoll angelegtes Arbeitsheft wird

und sich nicht in gedankenlosen Bewegungsabläufen erschöpft, gehört das Heft eigentlich in die Hand jedes fortgeschrittenen Blockflötenspielers.

„Voraussetzung für die Arbeit mit diesem Heft ist die Beherrschung einer grundlegenden Atemtechnik, der gebräuchlichsten Artikulationsmöglichkeiten und einer gewissen grifftechnischen Geläufigkeit im chromatischen Gesamtbereich der Altblockflöte", schreibt Waechter in seinem Vorwort. Um sinnvoll mit diesen Etüden zu arbeiten, ist es wichtig, die ausführlichen Vorbemerkungen genau zu lesen. Das ist, wie alles in diesem Band, mit Arbeit – und zwar Kopfarbeit und nicht nur Technik – verbunden.

Es beginnt in Kapitel I mit Atemstudien, mit Beschreibungen über das Kehlkopfvibrato und mit ausgeklügelten Übungen, deren Ziel es ist, das Vibrato steuerbar als Gestaltungselement einzusetzen. Ausführlich und einleuchtend werden die Zusammenhänge zwischen Atem- und Kehlkopfvibrato beschrieben, die Waechter immer wieder mit Zitaten aus Gärtners Vibratobuch belegt.

Kapitel II behandelt endlich einen wesentlichen und vielen immer noch fremden Teil der Blockflötenliteratur: Die „Avantgarde". Neue Spieltechniken und Notationsformen schrecken noch immer viele Spieler ab. In übersichtlichen und verständlichen Tabellen, die die einzelnen Symbole, ihre Bedeutung und Ausführung beinhalten und mit praktischen Übungen und präzisen Spielanweisungen sollte Waechter Unklarheiten beseitigt und eigentlich die Angst vor jedem Avantgardstück genommen haben.

Im Kapitel III, den Instrumentalübungen, in denen sowohl konventionelle als auch avantgardistische Spieltechniken trainiert werden, gibt es eine wesentliche Faustregel: „Zehnmal langsam, einmal schnell". Durch die Festlegung zunächst eigener langsamer Metronomangaben (in den dafür vorgesehenen Kästchen) bis zum geforderten Zieltempo (das jederzeit auch überschritten werden darf) und durch artikulatorische und rhythmische Varianten fordert Waechter vom Spieler einen langen und sorgfältigen Übeweg.

So haben diese „teuflisch schweren" Übungen nicht nur den Sinn anschließend ein Vivaldikonzert in akrobatischer Weltmeistergeschwindigkeit spielen zu können, sondern sie bilden für den Flötisten Anregung zu selbstständiger und bewußter Arbeit im gesamten Spektrum der Blockflötenliteratur. *Annette Struck*

Recorder Rendezvous und andere „leichte Kost" für Blockflöten

Colin Evans: Recorder Rendezvous für 1 bis 3 Blockflöten mit Klavier und/oder Gitarre. B & H 20606, DM 16,–

– Flute Fiesta für 1 bis 3 Blockflöten mit Klavier und/oder Gitarre. B & H 20607, DM 16,–

Boosey & Hawkes, Bonn u. a.

Folklore aus Südamerika, bearb. von Hans-Joachim Teschner. N 3576, DM 9,–

Folklore aus Bolivien, hrsg. von Hans Lewitus. N 3514, DM 9,–

Folklore aus Chile, hrsg. von Hans Lewitus. N 3526, DM 9,–

Otto Heinrich Noetzel Verlag, Wilhelmshaven

Theo Warttmann: Lieder zur Frühlingszeit für Sopranblockflöte + 2. Stimme (Blfl. A/VI.). UE 17738, DM 9,–

– Lieder zur Sommerzeit, Besetzung wie oben. UE 17739, DM 9,–

– Lieder zur Herbstzeit, Besetzung wie oben, UE 17740, DM 9,–

– Lieder zur Winterszeit, Besetzung wie oben, UE 17741, DM 9,–

– Lieder zur Weihnachtszeit, Besetzung wie oben, UE 17742, DM 9,–

In gleicher Aufmachung erschienen die Lieder für Altblockflöte mit einer 2. Stimme (Tenorblockflöte/Violine), UE 17763–17767

Universal Edition, Wien u. a.

Gespräche mit Flötisten

Graf · Grafenauer · Jaunet · Meisen · Nicolet · Scheck

DM 18,60

SALM-VERLAG · Postfach 252 · CH-3000 Bern 25

Meister- und Interpretationskurs für
Blockflöte und Renaissancelaute
vom 4. 8. 84 – 11. 8. 84 in Marktoberdorf.

Jérôme Minis
(Holland) – Blockflöte

Anton Höger
Renaissancelaute

Jacob van de Geest
Lautenbau

Information bei **Elisabeth Höger,**
Wildbachstraße 2
8300 Landshut – Telefon 08 71/5 38 00

Liselotte Böhn: Lern im Spiel zu zweit. Leichte Duette für 2 Sopranblockflöten. Nagels Verlag (Bärenreiter), Kassel u. a., EN 1718, DM 5,–

Walter Bergmann (Hrsg.): Second Book of Descant Recorder Solos. Faber Music, London (Auslieferung Bärenreiter). FM 676, DM 17,50.

Folklore und Ausflüge in die Unterhaltungsmusik sind beliebt bei Schülern – und Lehrern –, die einmal vom „Historischen" wie „Zeitgenössischen" genug haben. Tanzmusik im weitesten Sinne mit aller Freude an Rhythmus, Taktwechsel, Synkopen und lebendiger Artikulation kann den traditionell ausgerichteten Unterricht in der Tat befruchten.

„Recorder Rendezvous" bietet 5 Stücke für 3 Sopranflöten und Klavier. Akkordbezeichnungen für die alternativ oder zusätzlich zu verwendende Gitarre befinden sich unterhalb der Baßstimme, Anregungen für gelegentliche Schlagzeugbegleitungen zu Beginn der Stücke. Die Blockflöten sind rhythmisch zumeist zusammengekoppelt, hin und wieder werden sie unisono geführt oder aber ganz in Akkorden in enger Lage – verständlich, daß bei dieser Art von Satz die 2. und 3. Stimme auch weggelassen werden kann. Dem Klavier obliegt eine hinreißend kitschige Begleitung ohne allzu hohe technische Ansprüche an den Pianisten. Hinweise für die Ausführung punktierter Achtel im Jazz, nämlich als „lazy triplets", Andeutungen von Glissando und dem sogenannten „fall" am Ende einer Phrase sowie genaue Artikulationsbezeichnungen vervollständigen den pädagogischen Wert dieses Heftes. „Flute Fiesta", eine Sammlung gleichen Charakters, ist für 3 Querflöten und Klavier gemeint, kann aber auch mit Altblockflöte und 2 Tenorblockflöten bzw. 2 Alt- und Tenorflöten recht gut realisiert werden. Die fingertechnischen Anforderungen in beiden Heften sind gering. Gutes Unterrichtsmaterial für jüngere Spieler!

Südamerikanische Folklore liegt in 3 Neuerscheinungen vor: ein Heft für Altblockflöte/Querflöte und Gitarre, 2 weitere für 2 Sopranflöten. Die oft kurzen Stücke haben vielfach hübsche Introduktionen. Besonders reizvoll sind die Melodien aus Bolivien! Der häufige Wechsel der Taktart innerhalb eines Liedes (3/4 und 6/8) mit den ständig wechselnden Betonungen ist ausgezeichnet für die rhythmische Schulung. Hans Lewitus, der selbst als Klarinettist in Lima wirkt, gibt am Ende seiner Duo-Hefte die Übersetzungen der Titel und kleine inhaltliche Hinweise zu den Liedern. Seine Bearbeitungen wenden sich an fortgeschrittene Sopranflöten-Spieler. Die Stücke für Altflöte und Gitarre erscheinen leichter.

Die zweistimmigen Bearbeitungen deutscher Volkslieder durch die Jahreszeiten von Theo Warttmann sind sozusagen eine Weiterentwicklung der einfachen Volkslied-Sätze, die uns im „Flötenmusikant" (Schott) oder im „Volksliedbüchlein" (Bärenreiter) begegnen. Sie erheben wesentlich höhere Ansprüche an die Begleitstimmen, laut Nachwort u. a. „textunterstützende Aussagemöglichkeit", „malende Begleitungen", „ostinate Figuren", „Chromatik", „Diminutionen" etc . Sie sind also ausgesprochene Lehrerstimmen, resp. Material für fortgeschrittene Schüler, „im Idealfall für das häusliche Musizieren unter Geschwistern". Im harmonischen Bereich erscheinen diese Bearbeitungen jedoch vielfach überfrachtet, besonders die der älteren Lieder. Auch wird der Melodiefluß durch allzu bewegte Unterstimmen bisweilen gehemmt. Daß die Begleitstimme in der Sopranflöten-Ausgabe durch Altflöte oder Violine ausgeführt werden soll, ist gewiß von Vorteil hinsichtlich des Stimmumfangs, da die 1. Stimme meist in der unteren Oktave angesiedelt ist. Das gilt ebenso für die 5 Hefte gleichen Inhalts, in denen die Altflöte die 1. Stimme übernimmt: Sie wird mit Tenorflöte oder Violine begleitet. Diese Bearbeitungen sind zwar für den Anfängerunterricht gedacht, erscheinen aber für kleinere Kinder, die wohl vorwiegend mit diesem Spielgut konfrontiert werden, zu anspruchsvoll. Übrigens wünschte man sich in einer derart aufwendigen Ausgabe, geziert durch zahlreiche Illustrationen von Ludwig Richter, zumindest

Verkaufe
Barock-Oboe
(Buchsbaum, A = 440, von Moeck) **750,– DM**

mittelalterliche Harfen
(versch. Ausführungen) ab **500,– DM**

Jörg Wegner
Missionsstraße 11/III
5600 Wuppertal 2
Telefon 02 02/8 62 33 App. 37

Quellenangaben für die Lieder und eine gewisse Konsequenz in bezug auf das Textangebot: Einige Lieder sind mit mehreren Strophen, andere nur mit einer abgedruckt.

„Lern im Spiel zu zweit" (2 Sopranflöten) von Liselotte Böhn ist gutes Anfängerunterrichtsmaterial. Ober- und Unterstimme sind gleich im Schwierigkeitsgrad; kleine Titel über den melodisch einfachen Stücken regen die Phantasie an; die Oberstimme verlangt in einigen Stücken ein hohes a; die Rhythmen sind einfach; D-Dur ist die schwierigste Tonart. Ein kurzer Hinweis seitens der Verfasserin zur Ausführung der Legato-Bögen wäre von Vorteil gewesen, da sie sowohl als Phrasierungs- wie als Artikulationszeichen verwendet werden.

Ebenfalls unter „Leichte Kost" einzustufen ist Walter Bergmanns „Recorder Solos", 2. Spielbuch für Sopranflöte und Klavier. Es enthält Arrangements von Bach (aus: 12 Kleine Präludien) bis Schumann (Album für die Jugend)! Man findet darin auch Bearbeitungen von Telemann (aus: Der getreue Musikmeister), Barsanti (aus: Altblockflöten-Sonaten), Haydn (aus: Baryton-Stücke), Mozart (aus: Les Petits Riens), Schubert (Ländler), J. P. A. Schulz (Variationen) und eine Anzahl englischer Country-Dances. Eine Sammlung anmutiger Stücklein also mit gefälliger Klavierbegleitung, die – laut Vorwort – dazu dienen soll, „den musikalischen Ausblick des fortgeschrittenen Blockflötenspielers zu erweitern". Es fragt sich nur, wo man die Grenze ziehen soll hinsichtlich dessen, was man auf der Blockflöte spielen will – oder zumindest sollte, selbst wenn das pädagogische Prinzip „Selber-machen ist besser als hören" zu begrüßen ist. In England ist man darin gelegentlich großzügiger als hierzulande, besonders im Rahmen des weit verbreiteten Blockflötenunterrichts im schulischen Rahmen. Für uns kostet der „Spaß für das stille Kämmerlein" immerhin DM 17,50!

Jeannette Cramer Chemin-Petit

Ein Repertoirestück?

Konrad Lechner: Engramme, für einen Blockflötisten, Cembalo und Schlagzeug. Reihe: Das Blockflötenrepertoire, Moeck Verlag + Musikinstrumentenwerk, Celle. Ed.-Nr. 2516, DM 25,–

In der Reihe „Das Blockflötenrepertoire" sind bisher teils erschienen, teils angekündigt: drei Ausgaben mittelalterlicher Musik, fünf Kompositionen der Renaissance, zwei Frühbarockstücke, sechzehn Werke aus dem Hochbarock und dreizehn Kompositionen des 20. Jahrhunderts. Bedenkt man, daß frühere Editionsreihen wie etwa Telemanns „Getreuer Music-Meister" zu ihrer Zeit ausschließlich modernste Musik brachten, so ist die erwähnte 13 eine vergleichsweise kleine Zahl. Hält man sich dagegen vor Augen, daß in derlei Reihen doch eher Musik für den täglichen (auch Haus-)Gebrauch erwartet wird – „Kammermusik und Studienliteratur" im Untertitel ist doch ein Hinweis auf im weitesten und besten Sinne „Gebrauchsmusik" –, so ist für unseren Fall wohl nicht jede Komposition für die Reihe geeignet, auch wenn sie der Blockflöte gilt. Das wäre freilich anders, wenn es das erklärte Ziel der Reihe wäre, ausschließlich und exemplarisch originale Blockflötenmusik in authentischen Ausgaben zu edieren.

Das jüngste, von diesen Überlegungen eventuell betroffene Heft der Reihe ist aus mehreren Gründen gewichtig. Konrad Lechners „Engramme" verlangen außer einem versierten und wohlausgestatteten Schlagzeuger (Marimba, Cymbal antique, Bongo, Tempelblock u. v. a.) und einem avantgardegeschulten Cembalisten einen Blockflötenspieler, der mit allen Wassern alter und neuer Spieltechniken gewaschen ist: nicht umsonst ist die Komposition Hans-Martin Linde gewidmet.

Im ersten Satz entwickelt sich aus ruhigen, aperiodisch modulierten Zischlauten mit unterlegten Cembalo-Clustern und sparsam gesetzten Schlageffekten eine kurze, aber hektische Zwiesprache zwischen Cembalo und Baßflöte, in die sich schließlich das Marimbaphon einmischt, ehe das Ganze im Pianissimo verhaucht.

Im zweiten Satz (Tenor) wechseln sich frei gestaltete Teile mit metrisch genau definierten ab, wobei immer wieder der Hinweis zur Reaktion auf die Partner eingearbeitet ist. Hier wird in raffinierter Adaptierung Bach zitiert, im Finalsatz Schönberg. Der Schlußsatz ist mit zehn Partiturseiten äußerlich so umfangreich wie die beiden ersten zusammen. Der Flötist wechselt mehrere Male zwischen Sopranino, Alt und Baß. Die metrisch ausnotierten, zum Teil sehr kompliziert gearbeiteten Abschnitte verlangen größte Präzision des Zusammenspiels, in den freien Phasen des Satzes sind alle Spielpartner zu ständigem Ausbalancieren zwischen Piano und Fortissimo, „schönem" und „schmutzigem" Ton, Ruhe und Bewegung aufgerufen. „Übergeordnet bleibt aber stets das Gefühl für das Auspendeln der einzelnen Gewichte im Großen wie im Kleinen. Das Ohr ist nicht zufällig das Gleichgewichtsorgan" (Vorwort des Komponisten). Erstaunt hat mich als „praktizierenden Musiker" die Tatsache, daß das Werk an fünfzehn Stellen mit einem eigens dafür erfundenen Zeichen den Hinweis enthält, hier speziell auf eines der anderen Instrumente zu achten (Anschlußstellen, gemeinsame Aktionen u. a.), obwohl es darüber hinaus nicht an Pfeilen und gestrichelten Linien fehlt, die das gleiche Ziel verfolgen. So werde ich, schon seit geraumer Zeit, den Verdacht nicht los, daß die Einführung immer neuer Zeichen und Symbole, soweit sie der Interpretation – nicht dem technischen Ablauf! – dienen, einen Mangel an musikalischem Einfühlungsvermögen und an Erfindungsgabe bei den Interpreten ausgleichen soll. Muß das wirk-

KAMMERMUSIK FÜR HOLZBLÄSER

– eine erlesene Auswahl –

Johann Sebastian Bach
Brandenburgisches Konzert Nr. 4 BWV 1049 Ausgabe für zwei Altblockflöten (Flöten), Violine und Klavier (U. Haverkampf) EB 8057 DM 35,–

Arcangelo Corelli
Zwei Sonaten F-dur nach den Concerti grossi op. 6 für zwei Altblockflöten und Basso continuo (E. Kubitschek) KM 2178 DM 19,–

Willy Giefer
Bläserquintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn
Partitur KM 2198 DM 18,–
Stimmen KM 2198 je DM 5,–

Joseph Haydn
Zwei Trios für Flöte, Violine und Violoncello nach den Barytontrios Hob XI Nr. 82 und 100 (F. Nagel) KM 2187 DM 18,–

Christian Lahusen
Kleine Pfeifermusik zum Blasen, Fiedeln und Tanzen für zwei Melodie-Instrumente (Flöten, Blockflöten, Oboen, Klarinetten, Violinen) EB 8365 DM 9,–

Felix Mendelssohn Bartholdy
Konzertstücke für Klarinette, Bassetthorn (zwei Klarinetten) und Klavier
– Nr. 1 f-moll op. 113 KM 1327 DM 13,–
– Nr. 2 d-moll op. 114 KM 1328 DM 18,–

Charles Rosier
Drei Triosonaten für zwei Altblockflöten (Flöten, Violinen, Oboen) und Basso continuo (E. Kubitschek) KM 2165 DM 19,–

Georg Philipp Telemann
Triosonate F-dur für zwei Altblockflöten und Basso continuo (A. Hoffmann) KM 1967 DM 10,50

Breitkopf & Härtel · Wiesbaden

lich sein – oder sind wir vielleicht in einem ganz anderen Sinne „mit unserer Weisheit am Ende"?

Die vorliegende Edition enthält drei komplette Spielpartituren mit je 20 ungehefteten Inhaltsseiten und einer Seite Zeichenerklärungen. Die knapp dreißig Symbole, von denen etwa ein Viertel in Avantgardestücken üblich ist, geben den Spielern zunächst Leseprobleme auf. Sich mit ihnen vertraut zu machen, dürfte aber Spielern, die so Schweres bewältigen können, kein unüberwindliches Hindernis darstellen. Wie der „Normalverbraucher" auf dieses gewichtige Werk reagieren wird, bleibt abzuwarten. Für Spieler, die es mit Noten zunächst einmal immer sehr genau nehmen, wird diese Komposition wohl nicht sehr schnell zum Repertoirestück werden.

Wolfram Waechter

Bearbeitungen?

Glogauer Liederbuch. 10 vierstimmige Sätze für Blockflöten-Ensemble (S, A, T, B), hrsg. von Karl Stockert. OFB 150, DM 17,–

– Dreistimmige Sätze für Blockflöten-Trio (S, A, T/B), hrsg. von Karl Stockert. OFB 151, DM 10,–

B. Schott's Söhne, Mainz

Zweifellos sind viele Sätze aus der Glogauer Sammlung um 1480 sehr gut zur Wiedergabe auf Blockflöten geeignet. Wie weit sie als „Originalmusik für Blockflöte" anzusprechen sind, ist allerdings eine andere Frage. Wären sie das, erübrigte sich doch wohl eine „Bearbeitung", die laut Vorwort bei öffentlichen Aufführungen genannt werden soll. Nach sorgfältigem Vergleich mit der wissenschaftlichen Ausgabe besteht die „Bearbeitung" hauptsächlich 1. im Weglassen sämtlicher Ligaturen, die für eine Interpretation ja immerhin nicht unwichtig sind; 2. im gelegentlichen Stimmentausch, falls der Umfang nicht dem der angegebenen Blockflötengrößen entspricht, was allerdings leider nicht bezeichnet ist; 3. in Oktavversetzungen entweder des ganzen Satzes (Nr. 6 und 12 der dreistimmigen Ausgabe, wodurch diese also 2 Oktaven höher erklingen als notiert) oder einzelner Stimmen, wobei einige peinliche Fehler unterlaufen sind. In Nr. 7 z. B. (OFB 150) ist die 4. Stimme über große Strecken eine Oktave tiefer versetzt, auch an solchen Stellen, wo im Original die dritte Stimme den Baß unterschreitet. Zumindest im Schlußakkord kann eine kontrapunktische Stimmführung keine Entschuldigung mehr sein, wenn statt eines Grundakkordes ein Sextakkord oder a. a. O. ein Quartsextakkord entsteht.

Hier wäre es allerdings berechtigt, den Verantwortlichen zu nennen, leider im negativen Sinn. Die Übertragung der alten Schlüssel in den Violinschlüssel dürfte wohl kaum als geschützte Bearbeitung zu bezeichnen sein.

Sämtliche in den beiden Ausgaben zusammengestellten Stücke sind in der Ausgabe des Glogauer Liederbuches von 1936 und 1954 (Das Erbe Deutscher Musik, Band 4 und 8, Bärenreiter-Verlag) enthalten. Leider ist nicht ein einziges der 115 dort nicht aufgenommenen Stücke darunter. Daß es sich im übrigen im hervorragende Literatur handelt, mit großenteils kunstvollen polyphonen Sätzen und vielfältiger rhythmischer Struktur, ist spätestens seit Erscheinen der Erbe-Bände bekannt und kann jedem Ensemble, das sich mit alter Musik beschäftigt, nur empfohlen werden. *Ilse Hechler*

Moderne Musik für Querflöte

Luis de Pablo: Lerro für Flöte solo. EMT 1467

Claude Ballif: Solfeggietto No. 1 für Flöte solo. EMT 1434

Claude Ballif: Chant de l'Innocent für Flöte solo. EMT 1435

Jean Papineau-Couture: J'aime les tierces mineurs für Flöte solo. EMT 1468

Alain Beney: Circonvolutions für Flöte solo. EMT 1487

André Boucourechliev: Ulysse für Flöte und Schlagzeug. EMT 1629

Renaud François: Écoutes für 2 Flöten. EMT 1556

Francis Schwartz: Ergo sum für Flöte und Tonband. EMT 1553

Gilles Tremblay: Le sifflement des vents porteurs de l'amour für Flöte, Schlagzeug und 4 Mikrofone. EMT 1552

Gérard Garcin: Divertissement für Flöte und präpariertes Klavier. EMT 1548

Editions Musicales Transatlantiques, Paris. Keine Preisangaben in DM

Eine Reihe interessanter, hierzulande kaum bekannter Querflötenkompositionen präsentiert die von Pierre-Yves Artaud edierte Serie „La flûte contemporaine" des Verlages Editions Musicales Transatlantiques (Paris). Mut zum Ungewöhnlichen in Spielweise und musikalischem Ablauf kennzeichnet die Stücke, und man darf vermuten, daß Artaud als „spiritus rector" bei seiner Auswahl auf Neuartigkeit bedacht war. Daß sich das sehr gut im glücklichen Einzelfall auch mit kompositorischer Qualität verträgt, ohne zum vordergründig aufgeklebten Etikett einer Komposition zu werden, belegt von den zur Rezension vorliegenden neueren Heften vor allen anderen das kurze Flötensolo „Lerro" des Spaniers Luis de Pablo. Sehr streng in seiner Diktion, lebt dieses von billigen Effekten freigehaltene Stück aus der zwingenden Konstruktion einer ökonomisch genutzten Substanz und besticht durch die Prägnanz seiner Einfälle. Diesem Stück möchte der Rezensent den Rang eines Stücks aus dem Standardrepertoire von morgen à la „Density 21.5" von Varèse prophezeien. Brillant gibt sich dagegen die mit „Solfeggietto No. 1" betitelte Konzertetüde, die bei intensiver Durchgestaltung auch auf dem Podium gute Dienste als dankbares Vortragsstück zu leisten imstande ist – eher jedenfalls als Ballifs „Chant de l'Innocent", ein vom Komponisten als leicht charakterisiertes Stück, dem man ein wenig das pädagogische Bemühen des Autors um zeitgemäße Literatur für Nachwuchsspieler anmerkt. Eher möchte man in solchen Fällen das auf Grund seiner engumrissenen musikalischen Materialstruktur formal geschlossene und wohlproportionierte „J'aime les tierces mineures" von Jean Papineau-Couture empfehlen, dessen gute Wirkung nicht zuletzt auf der frisch und unverbraucht anmutenden melodischen Kraft althergebrachter Intervallkonstruktionen beruht.

Zwei der Neuerscheinungen aus dem risikofreudigen französischen Verlagshaus leben aus der experimentellen Anlage sogenannter „Offener Formen". Austauschbare Formsplitter läßt Alain Beney den Spieler in „Circonvolutions" von Mal zu Mal anders kombinieren, doch ist das Spiel mit der Variabilität hier längst nicht so faszinierend wie bei dem ernsthaft alle ästhetischen Prämissen und Konsequenzen solcher offener Formen reflektierenden André Boucourechliev, zumal die Ausdrucksspannweite der zur jeweils andersartigen Verknüpfung angebotenen Partikel bei Beney reichlich schmal ist. Boucourechliev, der schon in früheren Werken mehrfach das „Reisen" von Insel zu Insel formkonstitutiv umgesetzt hat, gibt ihm hier einen tieferen literarischen Sinn und wird dem damit verbundenen Anspruch mühelos gerecht. Denn die Variabilität seines Ausdrucks ist – nicht zuletzt ausgelöst durch die Stimulation eines schlagzeugspielenden Duopartners – immens und dennoch an keiner Stelle ausufernd. Dagegen hat die wie eine Materialstudie klingende Duokomposition für zwei Flöten von Renaud François mit dem Titel „Écoutes" einen schweren Stand und vermag lediglich durch ihre ungebräuchlichen Interaktionsmodelle und Klangeffekte zu interessieren. Francis Schwartz' „Ergo sum" kann ohne Kenntnis des vom Komponisten vorgefertigten Zuspielbandes nicht recht gewürdigt werden, doch sieht der live zu spielende Part vom Notenbild her verheißungsvoll aus.

Interessante Klangwirkungen verspricht auch das gänzlich unprätentiöse „Divertissement" für Flöte und präpariertes Klavier von Gérard Garcin, dessen vordergründige Heiterkeit evozierende Klang- und Spieleffekte sich vom Tiefgang und von der Spielakrobatik anderer zeitgenössischer Flötenliteratur abheben. Doch bleibt zu

fragen, ob solche Wirkung von Dauer ist, denn allzu rasch verkommt zum billigen Gag, was anfangs noch zu fesseln vermochte. Und auch Gilles Tremblay scheint in seiner Komposition für Flöte, Schlagzeug und Klangverstärkung mit dem poetischen Titel „. . . le sifflement des vents porteurs de l'amour . . ." streckenweise zu sehr in der Augenblickswirkung eigentümlicher Farbeffekte verstrickt zu sein – jedenfalls läßt diesen Schluß das an speziellen Aufführungsbestimmungen überreiche Notenbild zu, dessen Aufwand an Grafismen nicht immer aufs glücklichste mit der kompositorischen Substanz zu korrespondieren scheint. Jedoch gibt der Rezensent gerne zu, daß zur gültigen Beurteilung von Stücken, die den Klang als solchen zum Inhalt haben, das direkte Erleben und die unmittelbare Erfahrung der Wirkung im Konzert gehören. Beide zuletzt genannten Stücke scheinen geeignet zu sein, das moderne Flötenrepertoire in einer Richtung zu erweitern, die oftmals vernachlässigt wird.

Klaus Hinrich Stahmer

Frisch und lebendig

Andreas Jacob Romberg: Drei Duos für zwei Querflöten op. 62, hrsg. von Bernhard Päuler. Amadeus Verlag, Winterthur, BP 2041, DM 18,–

Andreas Jacob Romberg, geboren 1767 in Vechta, gestorben 1821 in Gotha, war Sproß einer musikalischen Familie. Wichtigste Stationen seines Lebens sind Bonn, wo er 1790–1793 neben Beethoven in der Hofkapelle spielte und die Bekanntschaft Neefes machte, und Hamburg, wo er als Komponist und Dirigent, wie auch als Interpret eigener Werke zu höchstem Ansehen gelangte. Seine Bedeutung als Geiger ist aber geringer denn die als Komponist. Neben Instrumentalwerken und Konzerten aller Art verdient sein Chorwerk „Das Lied von der Glocke" (nach Schiller) besondere Beachtung. Louis Spohr nennt ihn 1815 einen „gebildeten und denkenden Künstler", dessen Werken „melodische Süße auf kunstvoll motivisch-kontrapunktischer Manier" eigen sind.

Die drei Duos op. 62 sind für die häusliche Geselligkeit und die musikalische Unterhaltung geschrieben worden. In der vorliegenden Edition sind sie getreu der Ausgabe von 1820 herausgegeben worden. Die Kopfsätze verraten eine knappe, jedoch mit Freiheit gestaltete Sonatenform. Im dritten Duett (h-Moll) erscheinen die beiden Hauptthemen in Durchführung und Reprise in der Umkehrung. In den (meist dreiteiligen) Andantesätzen verzichtet der Komponist auf die zu jener Zeit stark abgenutzte Variationsform. In den Menuetten spielen kleine kanonische Führungen eine Rolle, im Menuett des letzten Duos sogar Engführungen und Umkehrungen. Chromatische Motive werden auch hier eingestreut.

Der gesamte Zyklus ist auf liebliche oder brillante Wirkungen abgestellt. Ein klares Profil erhalten die Sätze durch genaue und gelegentlich überraschende dynamische Vorschriften *(rfp, sfp)*.

Beide Instrumentalpartien sind im Schwierigkeitsgrad gleich und lösen sich im Vortrag der Hauptgedanken, ihrer Figuration und Begleitung ab. In seiner ganzen Anlage zeigt das Werk die Hand des gereiften Meisters Romberg, der zu Recht eine Wiederbelebung erfährt. Haben doch fortgeschrittenere Flötisten ihre helle Freude an dieser frischen, lebendigen Musik der frühen Romantik.

Peter Gnoss

Zweisamkeiten

Wolfgang Amadeus Mozart: Six Duets for two flutes, vols. 1–2, hrsg. von Frans Vester. Universal Edition, Wien u. a., UE 17612/17613, je DM 10,–

Ignatz Pleyel: Sechs leichte Duette für 2 Flöten, hrsg. von Yvonne Morgan. BP 2076, DM 14,–

Johann Joachim Quantz: Sechs Duette op. 2 für 2 Altblockflöten, hrsg. von Bernhard Päuler. 2 Hefte, BP 2070/2071, je DM 14,–

Amadeus Verlag, Winterthur

Jean Louis Tulou: Trio op. 24 für 3 Flöten, hrsg. von Henner Eppel. ZM 2370, DM 12,50

François Devienne: Duo für Flöte und Viola, hrsg. von Henner Eppel. ZM 2338, DM 6,50

Musikverlag Zimmermann, Frankfurt a. M.

François Devienne: Drei Duos op. 5 für Flöte und Viola, hrsg. von Ulrich Drüner. Edition Kunzelmann, Adliswil-999 Lottstetten. GMS 961, DM 16,–

Die Liste zeitgenössischer Bearbeitungen Mozartscher Werke zum Gebrauch für andere Instrumente ist lang, sehr lang. Von den weit über 3000 Titeln, die RISM aufzählt, dürften einige hundert auf solche Bearbeitungen entfallen, unter denen die Flötenduos zu den nie vergessenen gehören. Allenthalben kursieren noch die von Barge und Wehsener veranstalteten Ausgaben bei Zimmermann (op. 74) und Forberg (op. 75).

Verkaufe gepflegte,
wenig gespielte Instrumente
(a = 440 Hz):

Püchner-Oboe S.-No. 2446, Modell-No. 30,	**5500,– DM**
Sopran-Kortholt (Moeck),	**450,– DM**
Sopran-Dulcian (Moeck),	**350,– DM**
Diskant-Pommer (Moeck),	**650,– DM**
Barock-Rankett (Moeck),	**900,– DM**
Barock-Oboe (Moeck), (Buchsb.)	**700,– DM**

Telefon 0 23 23/85 34

Vesters Neuausgabe folgt dem Druck von Simrock aus dem Jahr 1800. Das Vorwort entschlüsselt auch die Herkunft der Werke (meist Violinsonaten), die seinerzeit ein gewisser Fodor so geschickt zu bearbeiten wußte. Wenn Differenzen vorliegen, weist Vester auf die Satzbezeichnung des Originalwerks hin, was Gedanken über solcherlei Transformationen anregen mag. (Aus dem Allegro maestoso der Klaviersonate KV 310 wurde hier z. B. Allegro agitato!) Im allgemeinen erfüllt die Neuausgabe die Ansprüche, die man heute zu stellen gewohnt ist und die Barge noch nicht kannte. Das Notenbild ist allerdings davon auszunehmen, welches in seiner oft unübersichtlichen Enge auch nicht entfernt mit den älteren Ausgaben konkurrieren kann.

Bearbeitungen sind auch Pleyels Duette, doch von ihm selbst. Wie der Titel schon sagt – Anfängerliteratur, gefällige Musik in guter Aufmachung. Lediglich die als solche nicht erkennbaren „Erleichterungen für Anfänger" durch die Herausgeberin sind ein bei diesem Verlag ungewohntes Ärgernis.

Mit den Quantz-Duetten haben wir wieder einmal eine Doppeledition vor uns, diesmal in Konkurrenz zu Hänssler. Fehler konnten dabei korrigiert, Wendezwänge aber nur teilweise auf Kosten des Notenbildes beseitigt werden. Zur Ausführung des Vorschlags bei den Sechzehntelnoten (Vorwort) darf auf das XVII. Hauptstück im „Versuch" hingewiesen werden.

Opus 24 von Tulou kann hier wohl mit erwähnt werden. Das dreisätzige Stück hat ähnliche Faktur wie viele dreistimmige Bläsermusik der Zeit. Im wesentlichen duellieren sich die beiden Oberstimmen durch alle Sätze. Dem dritten Mann fällt wenig zu, trotzdem bleibt er unentbehrlich. Der Anspruch an die Virtuosität der Spieler bleibt bescheiden, so daß vielen der Weg zu solcher Unterhaltung offensteht.

Das dritte bis fünfte der konzertanten Duos von Devienne hat Drüner schon vor drei Jahren bei Peters veröffentlicht. Die Edition von Eppel bringt aus demselben Opus das erste Duo. Reizvoll an dieser doppelten Veröffentlichung ist der Vergleich. Drüner geht auf die Ausgabe Leduc zurück, Eppel fußt auf einem zwei Jahre in Saarbrücken erschienenen Journal, das, wie damals üblich, Musikbeilagen enthielt (1783/84). Die Unterschiede liegen in der viel weitergehenden Ausführung der Saarbrücker Vorlage hinsichtlich Artikulation und dynamischer Spielanweisung, doch auch andere kleine Differenzen gibt es (verkürzte Notenwerte etc.). Es scheint die Version des „Saarbrücker Intelligenzblattes" eine überarbeitete, der ich allerdings die Schlußtakte der Viola im Rondo bei Drüner vorziehen würde (vielleicht ein Fehler?). Das Publikum fand wohl Gefallen an den Stücken, denn sie wurden in London nachgedruckt und nochmals in Paris für zwei Flöten herausgebracht. Sie haben auch heute nichts von ihrer Frische verloren.

Nikolaus Delius

Vollständig

Trevor Wye: Practice Book for the Flute, vol. 4. Novello & Co., GB – Borough Green, Sevenoaks, Kent. £ 2,50

Inzwischen liegt der letzte Band der in 3/83 vorgestellten Studienhefte von Wye vor. Er behandelt Fragen der Intonation, temperierte und „reine" Stimmung – eine Thematik, die ohne die Cooper-Scale-Welle vielleicht nicht in dieser Weise aufgegriffen worden wäre. Ausführliches gibt es auch zum Phänomen der Differenztöne, alles sehr praxisbezogen, was allein bereits den Band lesenswert macht.

Nikolaus Delius

Gibt es ein „klassisches" Saxophon?

John Harle: Scales and Arpeggios – Tonleiterstudien Teil 1 für Saxophon. UE 17771, DM 14,–

- *Leichte klassische Studien für Saxophon. UE 17770, DM 19,50*
- *Klassische Spielstücke für Saxophon. UE 17772, DM 12,–*

Jacques Wildberger: Portrait für Altsaxophon. UE 17747, DM 10,–

STEFAN BECK INSTRUMENTENBAUER HISTORISCHER HOLZBLASINSTRUMENTE

Instrumente der Barockzeit und Frühklassik
TRAVERSFLÖTEN nach Grenser, Crone, Raingo, Hotteterre, Lot, Quantz, u. a.
OBOEN nach Dupuis, Denner, Eichentopf, Schlegel, Cosins, u. a.
KLARINETTEN nach Denner, Schlegel, Tuerlinckx

Instrumente der Renaissance
KRUMMHÖRNER nach I MILLA, mit auswechselbaren Schalltrichtern,
TRAVERSFLÖTEN, CORNAMUSEN, MUNDSTÜCKE für Trompeten und Posaunen

STEFAN BECK · NORDHAUSER STRASSE 31 · D 1000 BERLIN 10 · TELEFON 030/3 44 97 80

Noten für „klassisches" Saxophon scheinen in den Regalen deutscher Musikalienhändler – wenn überhaupt – nur in äußerst spärlichem Umfang vorrätig zu sein und der mögliche Käufer kann meist nur mit dem Verweis auf die zahlreichen Notenkataloge „bedient" werden. Erwartungen können jedoch auch hier ein schnelles Ende finden: Eine Rubrik „Saxophon" sucht man in den meisten deutschen Katalogen vergeblich. Auch wenn sich vereinzelt doch ein Saxophonstückchen „einschleichen" konnte – symptomatisch ist dieser Zustand allemal! Saxophonliteratur – so weiß der Kenner – sucht und findet man eher in den französischen oder auch amerikanischen Katalogen. Daß bei einer Bestellung mit z. T. überlangen Wartezeiten gerechnet werden muß, stimmt weder den Verkäufer noch den Besteller besonders freudig.

Kann man denn da überhaupt von einer „Situation" des klassischen Saxophons in Deutschland sprechen? Um diejenigen weiterhin zu beunruhigen – und verzeihen sie meine Polemik –, die das Saxophon lieber in Feuerwehrkapellen oder in der Tanzmusik sehen und hören wollen: ja, man kann! Das „Entwicklungsland" in Sachen Saxophon scheint sich freizustrampeln und den Kinderschuhen zu entwachsen. Im Ausbildungssektor, sprich Privatunterricht, an vielen Musikschulen und Musikhochschulen wird das klassische Genre heute ebenso gelehrt und auch der vornehmlich am Jazz interessierte Anfänger erkennt die Vorteile eines solchen Studiums. Sicher kann man unsere Situation nicht mit der Frankreichs oder Amerikas vergleichen, wo das Saxophon bereits schon vor vielen Jahren Einzug in die Lehrpläne der Universitäten und Hochschulen gefunden hat und wo somit auch ein Musikerpotential herangebildet wurde, das quantitativ sowie qualitativ im dortigen kulturellen Umfeld eine ernstzunehmende Rolle spielt.

Dieser Umdenkungsprozeß gewinnt auch in Deutschland allmählich Konturen, und selbst der Skeptiker wird nicht umhinkommen, diesen stetigen Aufschwung des klassischen Saxophons zur Kenntnis zu nehmen. Ermutigen sollte dies vor allem auch die Komponisten und deren Multiplikatoren, die Verleger und Herausgeber, die sich neben monetären Verdiensten auch der ideellen sicher sein dürfen.

Ein positiver Anfang gelang der Universal Edition durch die Schaffung der „Universal Saxophon Edition", einer bisher 7teiligen Reihe, die weiterhin fortgesetzt werden soll. Als Herausgeber zeichnet John Harle verantwortlich, der mittlerweile in England als Konzertsaxophonist erster Güte gilt.

Die „Tonleiterstudien und Dreiklangsübungen" umfassen Tonleitern und Dreiklangszerlegungen, Zerlegungen der Dominantseptakkorde und der verminderten Septakkorde. Diese werden zunächst in ihrer kompaktesten Form, im Oktavumfang, vorgestellt und in der Folge bis zum Tonumfang der Duodezime und der Doppeloktave erweitert. Im Anhang werden Tonleiter- und Dreiklangsübungen in verschiedenen Artikulationen als ergänzendes Material vorgeschlagen, die in Transpositionen aller Tonarten nach den anfangs vorgegebenen Studien zu erfolgen haben. Auf Grund ihrer didaktischen Aufbereitung eignen sich diese Studien besonders für den Anfänger und den mäßig Fortgeschrittenen.

Die Sammlung der „leichten klassischen Studien" schöpft größtenteils aus dem reichen Bestand an Übungsmaterial, das für andere Blasinstrumente (vornehmlich Flöte und Klarinette) geschrieben wurde. Diese Studien können allen Saxophonisten als Hilfe dienen, die einen Einstieg in die konzertante Spielweise suchen. Die Studien sind mehr oder weniger nach ihrem Schwierigkeitsgrad geordnet (leicht bis mittelschwer) und enthalten außerdem Duette, die für ein gemeinsames Spiel (Lehrer und Schüler) gedacht sind.

Ein weiterer Band „klassische Spielstücke" in den Ausgaben für Alt- und Tenor-/Sopransaxophon mit Klavierbegleitung enthält Transkriptionen u. a. von Händel, Haydn, Brahms, Mozart und Beethoven und ist ebenfalls für den Anfänger und mäßig Fortgeschrittenen der klassischen Materie gedacht.

Gestatten Sie mir spätestens hier, wieder eine kurze Stellungnahme zu der nicht unumstrittenen Thematik der Transkriptionen. Jedem klassisch ambitionierten Saxophonisten gestehe ich zu, etwas neidvoll nach den anderen Blasinstrumenten zu schielen, die es vielleicht allein ihrer Entwicklungsgeschichte verdanken, mit Werken „großer alter Meister" bedacht worden zu sein. Verständlich ist sicher auch die Suche nach geeigneten, übertragbaren Materialien für das Saxophon. Diese gibt es zweifelsohne, doch wurde hier schon mancher schlimme Mißgriff getan, dessen Peinlichkeit sich in verschnittenen Ausgaben von Mozarts Klarinettenkonzert, Brahmsschen Klarinetten-/Violasonaten gipfelt und selbst vor Beethovens Violinkonzert nicht zurückschreckt! Daß die von allen angestrebte gleichberechtigte und autonome Stellung des Saxophons nur durch eine eigene, dem Instrument adäquate Musik geschaffen werden kann, sollte auch demjenigen einleuchten, dessen Repertoire sich auch heute noch in Transkriptionen „erschöpft". Ein neues und dazu noch *für* das Instrument geschriebenes Stück ist Jacques Wildbergers „Portrait" für Altsaxophon solo. Das Nachfolgestück der „Prismes" ist wiederum in Zusammenarbeit mit dem Schweizer Saxophonisten Iwan Roth entstanden, einem kongenialen Interpreten der Wildbergerschen Saxophonstücke. „Portrait" überzeugt durch seine komplexe und doch klare, gut durchhörbare Struktur. Häufige Taktwechsel und rhythmische Vielfalt dominieren neben den wohldurchdachten dynamischen Schattierungen.

UE

Musik für 4 Blockflöten

Blockflötenquartette für Anfänger
Stücke von Thomas Morley – H. L. Hassler – J. H. Schmelzer – Giles Farnaby – Heinrich Isaac – John Dowland – Joh. Joseph Fux – Giorgio Mainerio – Josquin des Près – Clement Jannequin – Erasmus Widmann – Michael Praetorius – J. S. Bach – Juan del Encina – Pedro Fernández – Pierre Phalèse – Johannes Schultz – Samuel Scheidt – Johann Hermann Schein – Anonymen.
UE 17135 Partitur [1/2] DM 18,–

Vokalmusik der Renaissance
Stücke von John Dowland – John Farmer – Thomas Morley – Gioseffo Zarlino – Juan Vásquez – Passereau – Guillaume Costeley – Clement Jannequin – Josquin des Préz – Lukas Osiander
UE 17118 Partitur [2/3] DM 15,–

Instrumentalmusik der Renaissance
Stücke von Josquin des Prèz – Thomas Lupo – Jean Japart – Adriano Banchieri – William Byrd – Florentio Maschera – Heinrich Isaac – Antonio de Cabezón
UE 17119 Partitur [3] DM 15,–

Tänze der Renaissance
Stücke von Pierre Phalèse – Erasmus Widmann – Tilman Susato – Michael Praetorius – Claude Gervaise – Pierre Attaingnant – Antonio de Cabezòn – William Byrd – Giles Farnaby – Jame Lauder – Paul Peuerl – Anonymen
UE 17120 Partitur [2/3] DM 19,–

Bekannte Stücke der Barockmusik
Stücke von Corelli – Purcell – Pachelbel – G. F. Händel – J. S. Bach – Johann Fischer
UE 17121 Partitur [2/4] DM 18,–

UNIVERSAL EDITION WIEN

Spezialtechniken wie Mehrklänge, Klangfarbenwechsel etc., in den „Prismes" noch als Aneinanderreihungen interessanter Klänge und als primär musikalisch-technisches Ausdrucksmittel eingesetzt, werden hier in sinnvollen Kontext einbezogen. Für jeden an Neuer Musik interessierten Saxophonisten und den fortgeschrittenen Studenten ist „Portrait" ein wirklich lohnenswertes Stück, das sowohl von der Komposition als auch von seiner Ausdrucksstärke und seiner Instrumentenbezogenheit her zu den wichtigsten Werken neuerer originaler Saxophonliteratur gezählt werden muß.

Bernd Konrad

Neue Sopran/ Alt-Moeck-Quintfidel

günstig zu verkaufen. Zu erfragen bei:
H. FEILER
Benzstraße 6, 4800 Bielefeld 1
Tel.-Nr. 05 21/88 98 84

Neueingänge

Amadeus Verlag, Winterthur
Corelli, A.: Concerto grosso op. 6/8 (2 Altblfl., Str. + b.c.). BP 703
Corrette, M.: Suite C-Dur, op. 5/1 (Blfl. S/A, Fl., Ob., Vl. + b.c.). BP 378
Danican-Philidor, P.: 6 Suiten op. 2 f. 2 Altblfl, 2 Hefte. BP 2090/2091
Diethelm, C.: Quartett op. 167 (Klar., 2 Vl., Vc.). BP 2489
Fesch de, W.: 30 Duette op. 11 (2 Fl./Fl. + Vl.). BP 390
Joplin, S.: The Entertainer (3 Altblfl./Fl. + Klav./Git., Kb. ad lib.). BP 2411

Bärenreiter Verlag, Kassel u.a.
Bach. J. S.: 12 ausgewählte Choräle (4 Blfl.). BA 6439

Chester Music, London
(Ausl. Hansen, Frankfurt)
Oswald, J.: Airs for the seasons, Spring and Summer (Fl./Vl. + b.c.), 2 Hefte. JWC 55329/55330
Weinberger, A./Johnson, J.: Clarinet solos. JWC 55648

Verlag Alphonse Leduc, Paris
Holstein, J. P./Level, P. Y./Louvier, A.: Musiques a Chanter. A. L. 26064

Edition Modern, München
Hespos, H. J.: Harry's Musike (Baß-Klar.). E 1671 M
– Profile (Fl., Ob., Fag., Hr., B-Klar./Sax.). E 1643 M

Editions Musicales Transatlantiques, Paris
Ballif, C.: Solfeggio Nr. 8 (Alt-Sax.). EMT 1661
Spenze-Lyons, D.: Cantabile (Fl. und Klav.). EMT 1599

Otto Heinrich Noetzel Verlag, Wilhelmshaven
Eggebrecht, A.: Der Flötenkanon (Blfl. S). N 3459
Emden, U.: Duettbuch (2 Altblfl.). N 3583

Novello & Co. Ltd., Sevenoaks, Kent
Leighton, K.: Household Pets (Klav. solo). Cat. Nr. 10 0254 06
– Concerto for Violin and small Orchestra (Vl. und Klav.). 18101
Dickinson, P.: Air and Metamorphosis (Fl. solo). 20296

Verlag C. F. Peters, Frankfurt a.M.
Ferneyhough, B.: Supersriptio (Piccolo solo). EP 7289
Machaut de, G.: Six Ballades (2 Fl.). EP 7180

Ries & Erler, Berlin
Genzmer, H.: Sonate (Sopr.-Sax./Klar. + Klav.). R 11 328 E

Stockhausen Verlag, Kürten
Stockhausen, K.: In Freundschaft (Klar.). Nr. 46

SCHALLPLATTEN

Intermezzo Musicale oder Mosaik der Zugaben – prestissimo possibile

Intermezzo Musicale. Musik von J. S. Bach, Brüggen, Christiansen, Couperin, van Eyck, Gossec, Händel, Heberle, Henriques, Leclair, Monti, Paganini, Rimskij-Korsakow, Schubert, Telemann. Michala Petri (Blockflöten), Hanne Petri (Cembalo und Klavier), David Petri (Violoncello). Philips digital recording G 514324.

Intermezzo Musicale oder Mosaik der Zugaben – prestissimo possibile – will man die Neueinspielung (oder ist diese Platte eine aus mehreren Aufnahmen zusammengetragene Sammlung von „Konzertzukkerln"? Es fehlen die Daten!) von der Blockflötistin Michala Petri und ihrem Begleiterduo nur so verstehen, dann könnte man sie uneingeschränkt als ein brillantes Feuerwerk virtuosester Blockflötenkunst anpreisen. Da fällt es zunächst schwer, Kritik zu üben, wenn soviel imponierendes Können im Bereich der Virtuosität zu hören ist, – das fasziniert und erzeugt Bewunderung für die Interpretin. Bei einer etwas differenzierteren Hörerwartung muß man dann aber leider feststellen, daß die Virtuosität des schnellen Zungen- und Fingerspiels im Gegensatz zu einigen „Sünden" steht, die bei der Interpretation der Barockliteratur auffallen.

In den langsamen Sätzen erklingt ein weicher, runder, schöner Blockflötenton (unverständlich oft mit Dauer-Vibrato angelegt), der aber insgesamt zu wenig Variationen hat. Man vermißt die „Licht- und Schattenseite", das An- und Abschwellen, das „Beben", erzeugt durch Flattements – die Feingestaltung im Detail! Eine differenziertere Artikulation, die die oft endlos erscheinenden gleichförmigen „Barockketten" in den schnellen Sätzen interessanter strukturieren könnte, würde sicherlich dazu verhelfen, einer sich beim Zuhörer einschleichenden Langeweile entgegenzuwirken. Wo bleiben die „sprechenden" Gestaltungselemente? Die Paare bildende Inégalité, – die Hervorhebung der „guten und schlechten Note", die „Premières", die das belebende „rhythmische Ohngefähr" erfahren lassen? Matthesons Aufforderung, Musik als Klangrede zu verstehen, kommen die Solistin und ihre Begleiter nicht nach. Das hat zur Folge, daß eben auch die Affekte, die anrühren könnten, ausbleiben, von der Leidenschaft zur Darstellung von Virtuosität allerdings fast überstrapazierend ausgiebig Gebrauch gemacht wird: „prestissimo possibile". Die stark hörbare Einatmung und gelegentliches Tonrauschen bei den hohen Blockflöten muß man wahrscheinlich der Aufnahmetechnik anlasten.

Während die 1. Plattenseite Ausschnittshäppchen vorwiegend aus dem Barock anbietet, ist die 2. Seite vor allem Bearbeitungen virtuoser Orchester- und Violinkompositionen des 19. und 20. Jahrhunderts gewidmet. Hier kann die Solistin alle Register ihrer technischen Fähigkeiten ziehen und fasziniert mit dem, was sie möglich macht zu spielen. Auch ein M. André spielt den berühmten „Hummelflug" auf seiner Trompete nicht schneller und brillanter. Beim Csàrdàs No. I von V. Monti müßte sich allerdings der musikalische Spaß, der parodistische Witz, mitteilen, da – ernsthaft gemeint – die Imitationen feueriger und schmeichelnder Zigeunergeigenglissandi, gespielt auf einer Blockflöte, die „Schmunzelgrenze" leicht überschreiten.

Ein Wort noch zur Aufmachung der Produktion: sie ist ein Ärgernis! Der Informationstext auf dem Cover ist mit so wenig Sorgfalt gestaltet, daß man sich ernsthaft nach der Zielgruppe der Käufer fragen muß. Komponisten werden Werke zugeordnet, die sie nicht oder nur vielleicht geschrieben haben (es war nicht der Wiener F. Schubert, sondern der Dresdner [1808–1878], der „die Biene", eine seiner 12 Bagatellen für Violine und Klavier op. 13,9 komponiert hat. Außerdem ist die Autorenschaft von Bachs Sonate Es-Dur, BWV 1031, aus der das Siciliano erklingt, zweifelhaft.) Es fehlen sämtliche Angaben für die Herkunft und Originalbesetzung der einzelnen mosaikhaft aneinandergereihten Sätze, während man aber ausführlich über den künstlerischen Lebensweg der Interpretin informiert wird – das ist zu wenig, wenn auch interessant.

Mit welch erstaunlicher Akribie werden bei anderen Produktionen, oft in Zusammenarbeit mit den Interpreten, Beihefte oder Covertexte zusammengestellt, die detaillierte Informationen über die Werke, die Komponisten, die Herkunft der Instrumente und über die Interpretation geben.

Schade, daß diese Ausgabe einige wichtige Ansprüche nicht erfüllt – aber anhören sollte man diese Einspielung!

Vielleicht erhebt der Rezensent aber auch Erwartungen, denen zu entsprechen nicht die Absicht dieser Produktion gewesen ist – mag sein!

Brunhilde Holderbach

Synthese

Die Jahreszeiten. Arrangiert als „Les saisons amusantes" von Nicolas Chédeville (1739) und Conrad Steinmann. C. Steinmann (Blockflöte und Traverso), M. Huggett (Barockvioline), C. Flagel (Drehleier), P. Ros (Viola da gamba), J. Sonnleitner (Cembalo). Claves D 8302 Digital DMM.

Diese Schallplatte vereinigt die beiden gegensätzlichen Strömungen in der französischen Musik des 18. Jahrhunderts. Auf der einen Seite steht der galante Stil, geprägt von Ludwig XIV., seiner Lebensweise und den Komponisten rund um Versailles. Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) urteilt in seinen „Lettres sur la Musique Française" (1753): „. . . Daraus schließe ich, daß die Franzosen überhaupt keine Musik haben und auch nicht haben können . . ." Rousseau stellt der seiner Meinung nach unnatürlichen, überraffiniert artifiziellen Musik Frankreichs die einfachere, „von der Natur inspirierte" Kompositionsweise der Italiener entgegen. Allein diese sei in der Lage zu leisten, was Musik schlechthin leisten solle.

Von der Beliebtheit der italienischen Musik in Frankreich zeugen zahlreiche Bearbeitungen, von denen die vorliegende Schallplatte einige vorstellt. Zu den traditionellen Kammermusikinstrumenten treten zwei Modeinstrumente der Galanterie hinzu: Die Drehleier (Vielle à roue) und der Dudelsack (Musette), das bevorzugte Instrument der Gebrüder Chédeville.

Die Bearbeitung von Konzerten Antonio Vivaldis (1678–1741) nimmt den größten Raum in dieser Aufnahme ein. Es handelt sich um 5 Konzerte aus op. 8, darunter drei aus dem Zyklus „Die vier Jahreszeiten". Der erste Satz des „Frühlings-Konzerts" (op. 8,1) ist eine Bearbeitung von Rousseau für Solo-Blockflöte. Die beiden weiteren Sätze hat Conrad Steinmann bearbeitet. Er läßt die Besetzung allmählich größer werden. Im „Sommer-Konzert" (op. 8,2) überläßt Steinmann der Drehleier den Part des klangmalenden Gewitter-Instru-

mentes. Nach seinen eigenen Worten hat er sich zum Ziel gesetzt, so nah wie möglich an den zeitgenössischen Stil heranzukommen. Das „Herbst-Konzert" (op. 8,3), aus dem nur zwei Sätze ausgewählt worden sind, bildet den Schluß der Schallplatte. Hier wird bewußt auf die Drehleier verzichtet und das Ensemble im zweiten Satz reduziert.

„La Moisson" ist eine Bearbeitung teils von Nicolas Chédeville (1705–1782), teils von Steinmann. Es scheint als Ersatz für das bei Chédeville fehlende Sommerkonzert zu stehen und ist die Nummer 8 der Vivaldischen Sammlung. Der erste Satz behält das originale Violinsolo von Vivaldi bei, das bei Chédeville im Umfang von Ton und Schwierigkeit stark reduziert worden ist, wie man in den folgenden Sätzen hören kann. Die Drehleier hat ihren großen Auftritt in „Les Plaisirs de St. Martin" (op. 8,6). Im hier eingespielten „Largo e cantabile" übernimmt sie den Part der Solovioline.

Die Stücke der französischen Komponisten sind als Ouvertüre und Intermedien zwischen die Vivaldi-Konzerte eingestreut. Esprit Philippe Chédeville (1696 bis 1762) und sein Bruder Nicolas, mütterlicherseits mit dem Theoretiker Hotteterre verwandt, waren als Musettespieler an der Pariser Oper tätig. Die „Duos galants" von Esprit Philippe verraten teils galanten Stil, teils lehnen sie sich an die volkstümliche Musik (vgl. Leopold Mozarts „Bauernhochzeit") an. Flöte und Solovioline werden jeweils von der Drehleier begleitet.

Die „Variations amusantes" von Nicolas stehen ganz in galanter Tradition. Violine bzw. Traversflöte werden hier von der Gambe begleitet. Eine dieser „Variations" ist die Bearbeitung von François Couperin le Grand (1668–1733), „Les Bergeries". Das ebenfalls eingespielte Clavecin-Stück weist alle Eigenschaften französischer Cembalomusik auf: programmatische Überschrift, Verzierungen, gebrochene Akkorde, leichte Spielfiguren. Die Bearbeitung von Chédeville ist für Violine und Gambe gedacht.

Zieht man ein Resumé, dann kommt man zu dem Schluß, daß hier eine ungewöhnliche Schallplatte für den Freund des Besonderen vorliegt. Eigenwillige Klangkombinationen, das Nebeneinander zweier musikalischer Stilrichtungen und der Versuch einer Synthese machen diese aufnahmetechnisch hervorragend gelungene Einspielung zu einem Leckerbissen. Äußere Aufmachung sowie ein informativer Plattentext runden die Sache ab.

Peter Gnoss

„Militärisches"

Johann Nepomuk Hummel: Großes Militärseptett C-Dur, op. 114; Alexander Fesca: Septett Nr. 1 c-Moll, op. 26. Collegium con basso: M. Achilles (Fl.), H. Nordbruch (Ob.), W. Diestel (Klar.), I. Schmidt (Tromp.), G. Schröder (Hrn.), U. Alshuth (Vl.), J. Brüning (Vl.), K. D. Bachmann (Vla.), H. Michel (Vc.), G. Northdorf (Kb.), H. Barth (Klv.). Vox-Turnabout TV 334493, Auslieferung: Fono Schallplattengesellschaft, Münster

Eine echte Rarität, die man nur empfehlen kann. Hummels Militär-Septett hat seinen Namen wohl wegen der darin verwendeten Trompete erhalten, die durchweg Naturtöne zu spielen hat (was dem damaligen Stand der Instrumentenentwicklung bereits nicht mehr entsprach). Grundsätzlich gefällt mir ein Horn in solchen Ensembles besser, mit ein Grund dafür, daß ich das Septett von Fesca lieber höre. Diese Komposition stellt eine Mischung von Trivialität und Genialität dar; sie ist unterhaltend, spannend und dankbar musikantisch – und besser eingespielt als das Militär-Septett.

Reinhold Quandt

Wenig erfreulich

Festliche Barockmusik für Bläser. Werke von J. S. Bach, J. Clarke, G. F. Händel, V. Haußmann, P. Torri u. a.; Bläserensemble des Münchner Motettenchors, Ltg. Hans Rudolf Zöbeley. Fono Schallplattengesellschaft, Münster, FSM 68206 EB, digital

Blechbläsermusik des Barock findet heute allemal ihre Abnehmer. Woher rührt der Boom dieses Genres? Vermittelt es unserer nüchternen Zeit, der der Prunk barokker Feste abhanden gekommen ist, den Abglanz einer verblichenen, insgeheim nostalgisch ersehnten Welt? Bernd Edelmann macht sich im Beitext zu dieser Schallplatte kluge, fundierte Gedanken darüber.

Die Erkenntnis, daß es in barocker Musikpraxis kaum je chorisches A-cappella-Singen gab, sondern vornehmlich vokal/instrumental gemischtes Musizieren, hat Hans Rudolf Zöbeley veranlaßt, seinem Münchner Motettenchor ein Bläserensemble anzugliedern. Auf dieser Platte nun stellt er es separat vor. Man bemüht sich um ein historisches, also eng mensuriertes Instrumentarium, das Originalen des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg nachgebildet ist. Das ergibt einen schlanken, geschärften, metallischen Klang mit höherer Geräuschkomponente als bei modernen Blechbläserensembles. Die heiklen Intonationsprobleme sind noch nicht durchweg bewältigt. Ferner wirkt das Klangbild der Schallplatte etwas entfernt.

Die Programmzusammenstellung ist arg bunt. Da wechseln rasch kleine Häppchen von italienischen, englischen und deutschen Komponisten miteinander ab, da folgt auf den bayrischen Hofkapellmeister Pietro Torri ein Johann Sebastian Bach, auf Valentin Haußmann Jeremiah Clarke, letzterer mit der Bearbeitung eines Cembalostücks – was zwar legitim ist, aber fehlt es denn etwa an originaler Musik?

In der Natur der Sache liegt es, daß die Stücke zumeist harmonisch nicht sehr vielfältig sind. Wenn sie dann

noch so einförmig musiziert werden wie hier, stellt sich rasch Ermüdung ein. Manches finde ich auch völlig fehlinterpretiert, so etwa den berühmten, tänzerisch-frischen Satz „Alla Hornpipe" aus Händels „Wassermusik", der hier als getragen-lyrisches Legato-Stück erklingt. Aufdringlich dünken mich auch die knalligen Crescendi auf die Schlüsse zu. Mir hat die Schallplatte jedenfalls wenig Freude bereitet. *Gottfried Eberle*

Renaissance- und Barock-Blasinstrumente

aus Sammlung zu verkaufen.
Fagott, Oboe, Block- und Traversflöten.

Tel.: nach 19.00 Uhr, 02 02/46 63 96

Bestechend präzise musiziert

Virtuose Raritäten des 19. Jahrhunderts. Werke von Jules Auguste Edouard Demersseman, Amilcare Ponchielli, Philippe Gaubert und Albert Franz Doppler. Dagmar Becker (Flöte), Klaus Becker (Oboe), Michael Baumann (Klavier). Dabringhaus und Grimm, MD + GG 1025

Da man seit einigen Jahren bemüht ist, sich der vordem bekrittelten „Virtuosenliteratur" des 19. Jahrhunderts neu anzunähern und sie allmählich zum Bestand auf den Konzertpodien, vor allem aber auf Schallplatten zu machen, wird es bereits schwierig, „virtuose Raritäten" vorzustellen. Namen wie Jules Auguste Édouard Demersseman, Philipp Gaubert oder Albert Franz Doppler dürften hinlänglich geläufig sein. Dessenungeachtet stellen die drei Musiker, die seit 1977 als Trio musizieren, von diesen Komponisten und von dem Schöpfer der Oper „La Gioconda", Amilcare Ponchielli, vier Werke von pikanter Klanglichkeit vor. Da die Oboe im 19. Jahrhundert nahezu gänzlich hinter den favorisierten Blasinstrumenten, der Flöte oder der Klarinette, zurückblieb, ihr Klang nur noch einige wenige Komponisten zu solistischer Literatur anregte, fällt die Auswahl für eine Schallplattenproduktion mit diesem Instrument offensichtlich schwer, so daß man sich auf lediglich zwei Trio-Werke, die „Tarantelle" des Flötisten Gaubert und die „Fantaisie Concertant" op. 36 von Demersseman beschränkt hat. Beide werden bestechend präzise vorgetragen, obwohl ihnen eine simple kompositorische Faktur zugrunde liegt, mit der der Pianist Michael Baumann offensichtlich nicht viel anzufangen wußte, abgesehen von sauberer Assistenz. Eine lohnende Wiederentdekkung scheint das „Capriccio" für Oboe und Klavier von Ponchielli zu sein; Glanzstück der Aufnahme ist jedoch die „Fantaisie pastorale hongroise" op. 26 des Wiener Flötisten Albert Franz Doppler für Flöte und Klavier, die mit Raffinement, reizvollen Sondergriffen und technischer Durchsichtigkeit vorgetragen wird. Den Interpreten ist nur der allzusehr am edierten Text orientierte Vortrag vorzuwerfen, in dem weder die Chance der Kadenz für im 19. Jahrhundert noch übliche freie Improvisation noch der am ungarischen Cymbal orientierte Klavierpart klangimitatorisch genutzt wird. Die Aufnahme ist so gesehen eine aufschlußreiche Anthologie virtuoser Musik, die in „natürlicher Akustik, ohne Verwendung von Klangfiltern und künstlichem Hall" entstanden und klanglich wohlausgewogen ist. Der erläuternde Plattenhüllentext von Joachim Thalmann ist zu allgemein und überläßt den Hörer leider seiner Phantasie, ähnlich wie bei den meisten Plattentexten, die weder die Notwendigkeit einer Aufnahme begründen noch einen hinlänglichen Kontext vermitteln, mit dem es dem Hörer im vorliegenden Falle möglich gemacht werden könnte, einen Einblick in die Reise- und Konzertpraktiken des 19. Jahrhunderts zu gewinnen.

Gabriele Busch-Salmen

Junges Bläserquintett

Bläsermosaik I. Werke von Beethoven, Ravel, Farkas und Stumpf. Bläserquintett Mannheim, Regina Kaufmann (Flöte), Petra Fluhr (Oboe), Bernhard Schreurs (Klarinette), Ricardo Almeida (Horn), Werner Köhler (Fagott). Capella Verlag, Speyer, Spi 1 801 XB

In TIBIA 3/83 wird die „Schmalheit des Repertoires" für Bläserquintett beklagt. Hier ist nun ein noch keine 5 Jahre bestehendes Ensemble mit Mut und Phantasie dabei, mehr als „das Übliche" herauszuholen. Auch hier eine Debut-Platte, die aber zu drei Vierteln Musik unseres Jahrhunderts enthält! Zwar auch hier zunächst einmal Bearbeitungen: M. Ravel „Le Tombeau de Couperin", eingerichtet von Mason Jones (Ed. Durand), sodann Beethoven: „2 Stücke für die Spieluhr", eingerichtet von Frans Vester (UE) – aber dann auf Seite 2 von zwei lebenden Komponisten: Farkas (geb. 1905) „Serenata" und Herbert Stumpf (geb. 1949) „Lacrimae", für dieses Ensemble geschrieben. Die jungen Bläser haben sich an der Mannheimer Musikhochschule gefunden und führen ihr Ensemble nach Abschluß des Studiums in eigener Regie weiter. Ihr offensichtlicher Idealismus verdient Unterstützung, zumal ihre Interpretation sauber, frisch, schwungvoll und differenziert ist. Zur Aufnahmetechnik wäre kritisch zu bemerken: Oboe und Fagott dominieren meist deutlich, die Flöte ist sehr „indirekt", Klarinette und Horn betont „weich". Das Klappern der komplizierten Fagott-Mechanik ist oft zu hören und ergibt bei langsamen Sätzen manchmal unerwünschten „Schlagzeug-Effekt". *Hartmut Strebel*

Neueingänge

Alte Weihnachtsmusik. Lied-, Instrumental- u. Tanzsätze der Renaissance. Berliner Ensemble für Alte Musik: N. Bousset (Traversfl., Blfl., Rauschpf., Krh.), C. Domeniconi (Laute), H. Eichhorn (Zink, Krh.), U. Groenewold (Sopr.), C. Höffer (Schlagwerk), B. Junghänel (Bombarde, Dulc., Rauschpf., Krh.). G. Kastner (Rauschpf., Korth., Krh., Spinett, Regal), A. Reichardt (Ten.), R. Stollreiter (Pos., Krh.), N. Trüstedt (Bar., Blfl., Laute). Thorophon, Wedemark MTH 103

Dietrich Erdmann. Berliner Bläsertrio: G. Passin (Ob.), H. Hartmann (Klar.), H. Lemke (Fag.), L. Broddack (Klar.), J. Winkler (Schlagz.). EMI Electrola ASD Stereo 308119 z

James Galway (Debussy, Chopin, Hamlish, Mouquet, Massenet, Stravinsky, Fauré, Boulanger, Field, Liszt, Grieg). National Philharmonic Orchestra: Dir. D. Measham, J. Galway (Fl.). RCA Schallpl. Hamburg RL 25463

Jens-Peter Ostendorf: Komposition für Flöte allein. Beate-Gabriela Schmitt (Fl.), Christian Schmidt, Jolyon Brettingham-Smith (Elektronik). EMI Electrola ASD Stereo 308115

Carl Orff: Carmina Burana. Ray Manzarek's Musiker. Manzarek (Klav., Orgel, div. Keyboards), M. Riesmann (Synthesizer u. Orchestrations), L. Anderson (Drums), T. Hall (Git.), D. Hodges (Baß), A. Holzman (Synthesizer), J. Kripl (Sax., Fl.). A & M Records, Inc. Holland

Die Soloblockflöte des Barock (Händel, Hotteterre, Finger, Loillet). K. Stangenberg (Altblfl.), Max Frey (Cemb.). Calig-Verlag, München. CAL 30826

Richard Stoltzmann (v. Weber, Rossini, Mozart). Mostly Mozart Festival Orchestra: Dir. A. Schneider, R. Stolzenmann (Klar.). RCA RL 14599

Virtuose Klarinettenmusik der Romantik III (Boieldieu, Crusell, Cavallini, Spohr, Berr, Fessy, Ponchielli. H. R. Stadler, H. Hoger (Klar.), Zsuszanna Sirokay (Klav.). Jecklin, Zürich Disco Nr. 578

LESERFORUM

Zum Interview mit Hans-Joachim Hespos (TIBIA 1/84), S. 33–35 erreichte uns der folgende Leserbrief von Laurenz Lütteken aus Münster:

Immerhin – eins hat Herr Hespos mit seinem Interview gewiß erreicht: Provokation. Und auch ich bin – es sei gerne zugegeben – provoziert worden, durch jene eigenartigen Sätze. Doch alles das wäre nicht so schlimm, würde einem nicht eine bestimmte Phrase immer wieder unangenehm auffallen: immer wird vom „dumpfen Musikbetrieb" gesprochen, jenem anscheinend ach-so-bösen Tunichtgut unseres gegenwärtigen Musiklebens. Es gehört wohl zum Status einer gern modisch-intellektuell sich gebenden Schickeria, diesen unseren Unhold nach Leibeskräften zu beschimpfen – dabei interessanterweise auch nicht (oder besser: nicht einmal) vor den komponierenden Kollegen haltmachend. (Und wer womöglich noch an einer Aufführung von Beethovens 5. Sinfonie teilnimmt, macht sich geradezu eines kultischen Verbrechens schuldig!)

Keinesfalls soll hier die Bedeutung der Neuen Musik geschmälert werden, ja im Gegenteil: es muß sicherlich noch viel getan werden, um ihr einen festen wie entsprechenden Platz im Musikleben zu sichern. Ebenso geht es nicht darum, gewisse Untugenden unseres „Musikbetriebes" zu decken. Aber schier unerträglich mutet es an, wenn der doch so schreckliche „Musikbetrieb" gerade von denjenigen abgrundtief verdammt wird, die nicht allzu schlecht von ihm profitieren. Immerhin – es sind die mit staatlichen Geldern hoch subventionierten Rundfunkhäuser und Theater, die Aufführungen der Werke von z. B. Herrn Hespos nicht nur ermöglichen, sondern auch – und das bestimmt nicht schlecht – bezahlen.

Zur Rezension „Renaissanceflöte – historisch?" von U. Block (TIBIA 3/83, S. 474)

Wir haben uns die Platte „Die Renaissanceflöte" auf die Rezension hin angehört. Uns bleibt dabei unverständlich, was die Schreiberin bei Fontanas Sonata seconda „einlullend" findet. Es wechseln langsame und schnelle Tempi, wie sie in angemessenen Relationen zu einander stehen müssen. Die langsamen Tempi sind folgerichtig ausgeziert.

Niemand verbietet ein Vibrato, wie es Ihre Schreiberin „grob stilbrüchig" findet (Ganassi und andere sind da ganz anderer Auffassung). Thalheimer crescendiert bei langanhaltenden Tönen durch zunehmendes Vibrato. Schlußtöne sind ohne Vibrato. Das ist nicht nur „erlaubt", sondern sehr qualitätvoll, denn es gehört einfach dazu. Wir haben den Verdacht, daß der Plattenspieler Ihrer Schreiberin unregelmäßig läuft, wenn sie „durchgehendes Vibrato" hört. Frau Block krallt sich an Kleinigkeiten, die sie persönlich stören. Dabei überhört sie die reiche musikalische Gestaltung.

Verkaufe Kopien bekannter Hersteller
Traversflöten nach NAUST (395 Hz)
nach HOTTETERRE (395 Hz)
nach CRONE (415 Hz)
Barockoboen nach STANESBY (415 Hz)
nach STEENBERGEN (415 Hz)

Telefon (06 11) 62 28 60 + 65 59 76

Kritiken sind wichtig und gut. Nur – diese Rezension ist vom Stil her weit unter dem Niveau Ihrer sonst so guten Zeitschrift. *Prof. Eike Hensch 3070 Nienburg/W.*

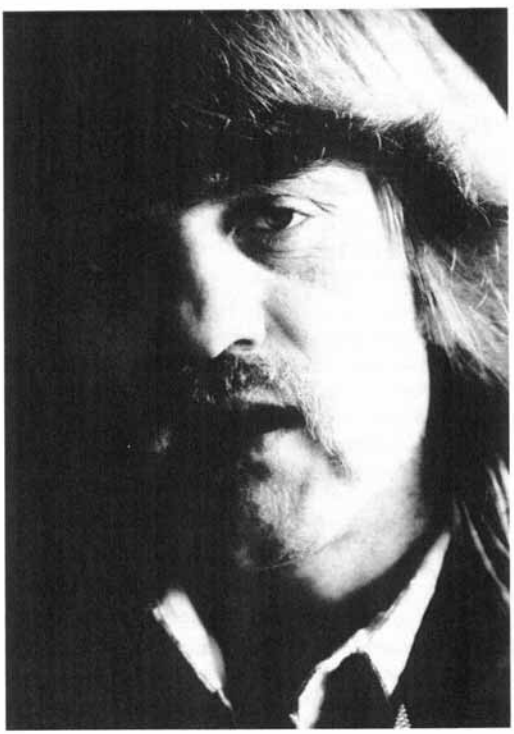
Stellungnahme zum Leserbrief von Prof. Eike Hensch

Mit dem Hinweis auf den Aufsatz von Bruce Dickey „Untersuchungen zur historischen Auffassung des Vibratos auf Blasinstrumenten" (Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 1978 – Amadeus BP 2429) erübrigt sich eine weitere Stellungnahme zu Ihrem Leserbrief. Außerdem empfehle ich Ihnen, sich gelegentlich einmal die Fontana-Einspielung von C. Steinmann (Claves P 615) anzuhören. *Ulrike Block*

NACHRICHTEN

Interpreten

Für seine Verdienste um die Integration von zeitgenössischer Musik und Jazz erhielt *Bernd Konrad* den mit 5000 Dollar dotierten *1. Preis der American Friendship Cooperation*. Sein Werk „Marilyn-Musik zu keinem Film" für Orchester, Stimme und Jazzensemble wurde als wichtiges Dokument der Verständigung und der Auseinandersetzung mit amerikanisch-europäischer Kultur gewürdigt.



Konrad erhielt weiterhin einen Kompositionsauftrag für Orchester und Solosaxophon; die Uraufführung des Werkes wird voraussichtlich 1985 durch die New Yorker Philharmoniker in der Carnegie Hall erfolgen.

Der *Blockflötist Han Tol* wurde zum ersten Januar 1984 als Professor an die Musikhochschule Rotterdam berufen.

Für die *Arbeitsphase 1984 und 1985 des Jugendorchesters der Europäischen Gemeinschaft* wurden aus der Bundesrepublik folgende Holzbläser fest nominiert: Rainer Greis (Baßklarinette), Marc Engelhardt und Eckart Hübner (Fagott). Auf die Reserveliste kamen: Walter Keller, Arnd Schuler, Angela Tetzlaff (Flöte), Sabine Rapp, Konrad Zeller (Oboe), Frank Hirschinger, Armin Liebich (Klarinette), Matthias Ohlsen (Fagott).

Veranstaltungen

Das *Holland Festival in Utrecht* ist in diesem Jahr zum dritten Mal ausschließlich der Alten Musik gewidmet. Es findet vom 24. 8. bis 2. 9. statt und bietet Konzerte, Kurse, Vorträge, Video-Programme, Seminare über Cantigas und Gregorianik und vieles mehr. Anfragen sind zu richten an: Holland Festival, Paulus Potterstraat 12, NL-1071 CZ Amsterdam.

Vom 28. 7. bis 12. 8. findet in Brügge das *Festival van Flanderen* statt. Ein umfangreiches Programm mit Wettbewerben, Ausstellungen und Konzerten bietet Interessantes für nahezu jeden Geschmack. Aus dem Programm seien folgende Konzertangebote erwähnt: *Musik aus Renaissance und Barock*, mit dem Loeki Stardust Quartet; *Italienischer Barock, Kühnel, Telemann, Mozart*, mit Hans-Martin Linde, Pere Ros und Rudolf Junghanns; *Italienischer und Französischer Barock*, mit Frans Brüggen, Gustav Leonhard und Anner Bijlsma. Der Kartenverkauf erfolgt über den Dienst Toerisme, Markt 7, B-8000 Brugge.

Die *International Double Reed Society* (IDRS) veranstaltet ihren *Jahreskongreß* zum ersten Mal auf dem europäischen Kontinent. Das 13. Treffen findet vom 10.–15. August in Graz, Österreich, statt. Geboten werden eine Fülle an Konzerten (u. a. mit Maurice Bourgue, John Mack und Milan Turkovic), Podiumsdiskussionen (Stimmung, Unterricht, alte Instrumente etc.), Workshops (Instrumenten- und Rohrbau etc.), Instrumenten- und Notenausstellungen, internationale Folklore – ein Fußballspiel zwischen Oboisten und Fagottisten.

Anmeldungen und Anfragen: Dr. Werner Schulze, Karlsplatz 3/1 B, A 1010 Wien.

Fortbildungs- und Ferienkurse

Die *Bath Summer School of Baroque Music* veranstaltet vom 12. bis 19. August zum fünften Mal ihre jährlichen Kurse. Vorgesehen sind Meisterklassen, Vorträge und Ensemblespiel mit Schwerpunkt auf der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. Anfragen sind zu richten an die Bath Summer School of Baroque Music, 1 Aldred Road, London, NW6, England.

Bei der *Internationalen Sommerakademie für Alte Musik* in Innsbruck wird unter anderem vom 24. 8. bis 1. 9. ein Flötenkurs mit Hans-Martin Linde angeboten. Im Rahmen der gleichzeitig stattfindenden *Festwoche für Alte Musik* stehen Aufführungen der Opern „Titus" von G. F. Händel und „Titus" von P. A. Cesti auf dem Programm. Darüber hinaus gibt es instrumentale wie vokale Kammermusik und Orgelkonzerte.

Zwischen dem 25. 8. und 1. 9. findet in Niederaltaich, in der Nähe von Passau, ein *Kurs für Blockflöte (H. Schaller und E. Kubitschek), Barockvioline (M. Rônez), Gambe (G. Anthony) und Laute (J. Rubin)* statt. Thema: Italienische und französische Barockmusik. Auskunft und Anmeldung über Andrea Dubrauszky, König-Heinrich-Straße 63, 8700 Würzburg.

Die Stiftung Künstlerhaus Boswil veranstaltet vom 30. 8. bis 2. 9. ein *Flöten-Symposion „Hommage à Maître Moyse et la flûte"*. Auskünfte erteilt das Sekretariat Künstlerhaus Boswil, CH-5623 Boswil.

Im Kursangebot der Stichting voor Muziekhistorische Uitvoeringspraktijk finden sich unter anderem ein *Meisterkurs* von Walter van Hauwe mit dem Thema *Moderne Blockflötentechnik* sowie eine Wochenendveranstaltung von Paul Leenhouts und Saskia Coolen für *Blockflötenensembles*. Veranstaltungstermin für den erstgenannten Kurs ist der 13. bis 14. 10.; der Wochenendkurs findet vom 8. bis 9. 12. statt. Interessenten wenden sich bitte an die STIMU, Drift 21. NL-3512 BR Utrecht.

In der Werkstatt des Museums in Leipzig findet vom 15. bis 20. 10. ein Kurs mit dem Thema *Restaurieren von Holzblasinstrumenten* statt. Kursleiter ist der Münchner Restaurator Rainer Weber.

Zu verkaufen:
Barock-Rankett (Moeck)
fast neu, mit Koffer
Telefon 04 21/62 19 61

Der Arbeitskreis für Musik in der Jugend, Wolfenbüttel, (AMJ) veranstaltet vom 13. bis 15. Juli einen Blockflötenlehrgang mit dem Thema *Neue Spieltechniken auf der Blockflöte – Einführung in die Notation und Spieltechnik zeitgenössischer Musik* im Haus der Begegnung, Königstein/Ts. Leitung: Doris Hofer. Genaue Information und Anmeldung: AMJ, Wolfenbüttel, Adersheimer Straße 60, 3340 Wolfenbüttel.

Auf Schloß Breiteneich, etwa 50 km nördlich von Wien, finden vom 15. bis 29. 7. sowie vom 29. 7. bis 12. 8. Kurse statt, die sich mit folgender Thematik beschäftigen: *Ensemblemusizieren von Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, Renaissancetanz, Bau von historischen Rohrblattinstrumenten sowie Block- und Querflöten, Bläserkammermusik der Klassik und Romantik*. Nähere Auskünfte bei: Walter Sallagar, Neulingsgasse 42/10, A-1030 Wien.

Der Veranstaltungsplan des Internationalen Arbeitskreises für Musik enthält eine Reihe von Angeboten, die für unsere Leser von Interesse sind:
Kursnummer 51: *Musizieren mit Blockflöten*, vom 26. 7. bis 2. 8. im Volksbildungsheim Waldhof, Freiburg-Littenweiler.
Kursnummer 53: *Deutsch-Niederländische Jugend-Musikwoche* mit Blockflötenspielkreis u. v. m., vom 28. 7. bis 4. 8. im Jugendhof Rheinland, Königswinter.
Kursnummer 58: *Instrumentalwoche für Blockflöte und Gitarre*, vom 2. bis 9. 8. im Volksbildungsheim Waldhof, Freiburg-Littenweiler.
Kursnummer 75: *„. . . zu spielen auff allerley Instrumenten"*, vom 26. bis 29. 10. in der Kirchenmusikalischen Fortbildungsstätte Schlüchtern/Hessen.
Alle Anfragen sind zu richten an den Internationalen Arbeitskreis für Musik, Heinrich-Schütz-Allee 33, 3500 Kassel-Wilhelmshöhe.

Wettbewerbe

Das Jahr 1985 ist von der UNO weltweit zum „Jahr der Jugend", vom Europarat zum „Jahr der europäischen Musik" ausgerufen worden. Beide Themen will ein *Kompositionswettbewerb mit dem Titel „Junge Generation in Europa"* aufgreifen, der von der Biennale Venedig, dem Festival d'automne à Paris und der Stadt Köln in Zusammenarbeit mit dem Westdeutschen Rundfunk ausgeschrieben wird. Komponisten, die nach dem 1. 1. 1945 geboren sind und sich für eine Teilnahme interessieren, wenden sich bitte an das Kulturamt der Stadt Köln, Richartzstraße 2–4, 5000 Köln 1.

. . . und was sonst noch interessiert

Die Sammlung historischer Musikinstrumente der Universität Edinburgh und das National Museum of Antiquities von Schottland haben die Glen und Ross Sammlungen von Musikinstrumenten erworben. Diese Sammlungen wurden über 100 Jahre lang von den Inhabern der Edinburgher Firma J. & R. Glen, besonders von Robert Glen und Andrew J. Ross, zusammengetragen. Teile der Sammlung sind schon früher in diesem Jahrhundert an verschiedene schottische Museen verkauft worden, der Rest wurde jetzt von der Witwe von A. J. Ross, der 1980 starb, weggegeben.

Das National Museum of Antiquities von Schottland hat die Dudelsäcke (Sammlung Ross) gekauft, die Universität Edinburgh alle anderen Instrumentenarten. Besonders hervorzuheben aus der Sammlung Glen ist die frühestbekannte englische Klarinette in A.

Die Autoren der Hauptartikel

Günter Dullat, W.-Leibl-Str. 10, 6085 Nauheim, geb. 1937 in Berlin, Lehre als Holzblasinstrumentenbauer und mehrjährige Berufserfahrung im Holz- und Metallblasinstrumentenbau, Hochschulreife über den 2. Bildungsweg, Studium der Berufsschulpädagogik/Maschinenbau, seit 1965 Oberstudienrat an den Beruflichen Schulen in Gr.-Gerau und Fachlehrer für den Holz- und Metallblasinstrumentenbau.

Sigrid Eppinger, Flaunserstraße 3a, 7801 Stegen-Eschbach; Studium mit Hauptfach Flöte in Freiburg bei N. Delius, G. Scheck und A. Nicolet; Musikwissenschaft bei H. H. Eggebrecht; Abschluß mit Schulmusikexamen, Privatmusiklehrerprüfung, Konzertreifeprüfung und Beifach Musikwissenschaft; Mitglied in den Ensembles „Camerata Instrumentale Freiburg", „Neue Reihe – Musik im 20. Jahrhundert" und „Sanssouci-Quartett"; neben Konzerten pädagogische Arbeit an einem Gymnasium mit Musikzug in Freiburg.

Hans-Peter Schmitz, Scabellstraße 12, 1000 Berlin 39: Geb. 1916, studierte in Berlin und Halle, wo er 1941 promovierte. 1943–1950 Soloflötist beim Berliner Philharmonischen Orchester, 1953 Professor für Flöte an der Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold und 1971 an der Hochschule der Künste in Berlin. Emeritierung 1982.

Wolfram Waechter, Altdorfer Straße 38, 8501 Feucht b. Nürnberg. Geb. 1938. Pädagogikstudium in Nürnberg, Blockflötenstudium u. a. bei Prof. Gerhard Braun. Lehrtätigkeit seit 1961, ab 1970 Dozent für Blockflöte am Erlanger Musikinstitut. Gründung und Leitung des Orlando Consort, Verfasser von Studienliteratur für Blockflötisten (Heinrichshofen), gelegentlich als Herausgeber tätig.

Nr. 3/84 erscheint im Oktober und bringt neben Berichten, und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Sigrid Eppinger: Georg Philipp Telemann: 12 Fantasien für Flöte solo (Teil II)

Angelo Zaniol: Jeder Musik ihre Blockflöte

Ingrid Hacker-Klier: Die indianische Flöte der Anden: die Quena

Masakatsu Muramatsu: Die Pflege der Flöte und Ratschläge für die Korrektur der Mechanik

sowie ein Porträt des Flötisten Günther Höller

FONTANA DI MUSICA

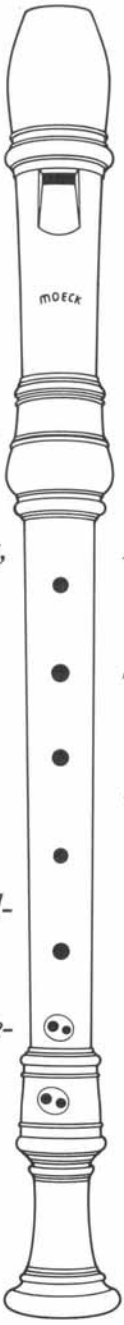
MUSIK ALTER MEISTER

			DM
Heft 1	**Isaak Posch** – Paduana und Gagliarda „Echo" zu fünf Stimmen *Manfred Harras*	pan 801	15,–
Heft 2	**Moritz von Hessen** – Pavanen und Galliarden zu fünf Stimmen *Manfred Harras*	pan 802	15,–
Heft 3	**Musica Antiqua Polonica** – Musik aus dem alten Krakau zu vier Stimmen *Manfred Harras*	pan 803	15,–
Heft 4	**Daniel Georg Speer** – Musicalisch-Türckischer Eulenspiegel zu fünf Stimmen – *Manfred Harras*	pan 804	15,–
Heft 5	**Johann Schop** – 8 dreistimmige Paduanen *Detlef Hagge*	pan 805	20,–
Heft 6	**Johann Schop** – Paduanen, Allmanden sowie eine Galliarde und eine Canzone zu 4 Stimmen – *Detlef Hagge*	pan 806	ca. 25,–
Heft 9	**The King's Musick**, Vol. I – Musik am Hofe Heinrichs VIII. zu vier Stimmen – *Manfred Harras*	pan 809	15,–
Heft 10	**The King's Musick**, Vol. II – Musik am Hofe Heinrichs VIII. zu drei Stimmen – *Manfred Harras*	pan 810	15,–
Heft 11	**Danses Polonaises** – Polnische Tänze aus der Renaissance, zu vier Stimmen für Bläser oder Streicher – *Roger Bernolin*	pan 811	15,–
Heft 50	**Bartolomea di Selma e Salaverde** – Canzonen für ein Melodie-Instrument (Sopranflöte/Oboe etc.) und Bc. *Richard Erig*	pan 850	15,–
Heft 51	**Johann Christoph Pepusch** – Sonate G-Dur für ein Melodie-Instrument (Sopranflöte/Oboe etc) und Bc. *Manfred Harras*	pan 851	10,–
Heft 52	**Georg Philipp Telemann** – Sonate a-moll für ein Melodie-Instrument (Sopranflöte/Oboe etc.) und Bc. *Manfred Harras*	pan 852	10,–
Heft 53	**Johann Heinrich Schmelzer** – Sonata sexta für Violine und Gitarre *Stanislav Maly*	pan 853	10,–
Heft 58	**Christoph Schaffrath** – Duetto IV für Altblockflöte und obligates Cembalo *Grete Zahn*	pan 858	15,–

Verlag Musikhaus pan AG 8057 Zürich

Auslieferung für die BRD:
Amadeus Musikvertrieb Dr. Reiner Harbering
Städelstraße 2, Postfach 70 06 68, 6000 Frankfurt am Main
Telefon (06 11) 62 84 84

Moeck Renaissance- und Barockinstrumente (Flöten, Krummhörner, Cornamusen, Kortholte, Dulciane, Pommern, Zinken, Oboen, Fagotte, Rankette etc.) für das Vergnügen an authentischen Klängen. Neu im Programm: Alt-Blockflöte nach Jan Steenbergen, a'415 und 440, mit hohem, engem Windkanal und dem besonderen Timbre/Querflöte nach Godefroid Adrien Rottenburgh, a'415 und 440/Oboen nach Jakob Denner, a'415, und Barnaba Grassi, a'440. Moeck Rottenburgh-Blockflöten seit 20 Jahren in Musikhochschulen, Musikschulen und bei Blockflötenspielern in aller Welt die meistgespielten Soloflöten, in Stimmung und Klang immer weiter verbessert. Moeck Schul- und Tuju-Blockflöten führend für den Anfang und das chorische Spiel.



MOECK

engagiert und erfahren im Bau von Blockflöten und historischen Holzblasinstrumenten

Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, D-31 Celle
Bitte fordern Sie ausführliche Informationen an. Lieferung durch den Fachhandel im In- und Ausland