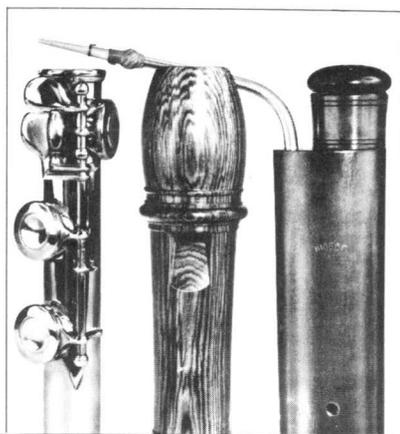


TIBIA



MAGAZIN FÜR FREUNDE ALTER UND NEUER BLÄSERMUSIK

1/86

INHALT

1976 - 1986 TIBIA

Barbara Medick

Vom Vaganten zum Ratsmusikanten –
Zur Geschichte des Stadtmusikantentums
in Köln

Christian Schneider

Oboeninstrumente der Volksmusik –
Versuch der Ein- und Zuordnung
einer Sammlung, Teil I

Thiemo Wind

Alessandro Besozzi (1702-1793) –
Porträt eines Virtuosen

William Waterhouse

Webers Fagottkonzert op. 75 –
Ein Vergleich von handschriftlichen
und gedruckten Quellen

Das Porträt: Walter van Hauwe

Berichte · Rezensionen · Informationen

MOECK VERLAG CELLE

1976 – 1986 TIBIA (1)

Barbara Medick: *Vom Vaganten zum Ratsmusikanten. Zur Geschichte des Stadtmusikantentums in Köln* (3) 3

Christian Schneider: *Oboeninstrumente der Volksmusik. Versuch der Ein- und Zuordnung einer Sammlung. Teil I* (7)

Thiemo Wind: *Alessandro Besozzi (1702-1793) Porträt eines Virtuosen* (13)

William Waterhouse: *Webers Fagottkonzert op. 75 – ein Vergleich von handschriftlichen und gedruckten Quellen* (22)

3 Das Porträt: *Walter van Hawwe* (33)

Berichte (39): *Kreisende Bewegung. Konrad Lechner zum 75. Geburtstag / Hans Ulrich Niggemann zum Siebzigsten / Aurèle Nicolet wird 60 / Hölderlins Instrument / Meisterkurs Blockflöte in Trier 1985 / Bach-Seminar auf Schloß Plön / 1. Internationaler Kongreß der musikalischen Animalisten*

3 Bücher (44)

Zeitschriften / Periodica (50)

Noten (52)

Schallplatten (69)

Leserforum (77)

Nachrichten (78)

TIBIA. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik.
11. Jahrgang. Heft 1/1986

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

Schriftleitung: Reinhold Quandt
Postfach 143, D-3100 Celle 1, Telefon 051 41 / 88 53 0

Gezeichnete Beiträge stellen nicht unbedingt die Meinung der Herausgeber, der Schriftleitung oder des Verlages dar. Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck – auch teilweise – nur mit vorheriger Genehmigung des Verlages. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos übernehmen Verlag und Redaktion keine Haftung. Die Redaktion behält sich vor, Leserbriefe gekürzt zu veröffentlichen.

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

Erscheinungsweise: viermal jährlich – Februar, Mai, August, November. Redaktionsschluß jeweils der 5. des Vormonats.

Bezugskosten: Jahresabonnement im Inland DM 26,00; im Ausland DM 29,00; jeweils zuzüglich Versandkosten

Anzeigenverwaltung: Moeck Verlag, Postfach 143,
D-3100 Celle 1, Telefon 051 41 / 88 53 0

Telegramme: Moeckverlag
Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 9, DM 55,00 ($\frac{1}{16}$ Seite) bis DM 660,00 ($\frac{1}{4}$ Seite), zuzüglich Mehrwertsteuer; Zuschläge für angeschnittenen Anzeigen, Satzspiegelüberschreitungen, Placierungsvorschriften. Im Preis enthalten sind die üblichen Satzkosten; die Anfertigung von Lithos wird gesondert berechnet. Anzeigenschluß: 10. Januar, 10. April, 10. Juli, 10. Oktober.

Satz: Moeck Verlag, Celle

Druck, Verarbeitung: Münstermann Druck KG, Hannover

Titelentwurf: Karl-Heinz Lingner, Celle

© 1986 by Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Celle.
Printed in the Federal Republic of Germany
ISSN 0176-6511

10 Jahrgänge TIBIA – bei dem einen oder anderen schön gebunden – liegen jetzt vor. Aus diesem Anlaß ein kleiner Rückblick.

Geboren wurde die Idee dieser Zeitschrift, die mir schon Jahre vorher im Kopf herumging, 1975 bei einem Treffen mit Nikolaus Delius, Gerhard Braun und Ilse Hechler in Celle aus einem ganz anderen Anlaß. Es gibt so etwas wie Sternstunden, wo das eine Wort das andere gibt und wo die Hemmnisse, etwas zu tun, mit einemmal ganz klein sind. Die Vorbereitung dauerte dann auch kaum ein halbes Jahr. Nikolaus Delius und Gerhard Braun zeichneten als Herausgeber (ich als Verleger trat offiziell erst 1978 in das Herausgebergremium ein und Christian Schneider für Rohrblattinstrumente 1979). Besonderes Glück hatten wir auch mit dem Schriftleiter Herbert Höntsch, seinerzeit Verlagsleiter bei Moeck. Obwohl von Haus aus kein Bläser, hat er TIBIA so zu seiner eigenen Sache gemacht, wie man es sich besser nicht hätte wünschen können, angestachelt auch von dem sich vehement vermehrenden Zuspruch bereitstehender Autoren und lesebegieriger Interessenten. Ihm folgte 1982 Reinhold Quandt.

Die Abonnentenzahl kletterte schnell auf über 3000, was für eine so spezifische Zeitschrift viel ist. TIBIA war hier aber nicht allein. Ein Blick in die Zeitschriftenschau der TIBIA-Hefte zeigt, was es inzwischen international an speziellen Instrumentenzeitschriften gibt (und was noch weiter folgt).

Dieses weltweit vermehrte Interesse der Instrumentalisten – vor allem auch im so angewachsenen nichtprofessionellen Bereich – an Fragen der Spieltechnik, der Interpretation und der Historie ist ein sehr tiefgründiger Auseinandersetzungsprozeß. Treibt er die Musik unter Leistungsdruck aber vielleicht nicht doch zu sehr ins Intellektuelle und fördert er nicht auch Manierismen? Nun, solche Nebenerscheinungen hat jede

Entwicklung, ich denke aber, wir sollten dankbar sein über so viel musikalische Sensibilität, die mancher über angeblich kulturellen Verfall klagende Zeitgenosse gar nicht bemerkt.

Holzblasen wird immer beliebter, und es ist nicht mehr viel übriggeblieben von der doch noch verhältnismäßig lange grassierenden antiken Vorstellung der apollinisch sanften Saiteninstrumente und der weniger vornehmen sinnbetörenden „dionysischen“ Holzblasinstrumente. In der Sage hatte der blasende Silen Marsyas den Wettstreit mit dem Kythara spielenden Apoll verloren und wurde dafür gehäutet. Hat man damals andere Antennen gehabt? Auch, aber mehr haben sich die Instrumente völlig verändert. Wenn schon, würde man heute eher den Geigen – falls das überhaupt relevant ist – Sinnbetörung zuschreiben als etwa den Flöten oder Oboen; möglicherweise vielleicht den Saxophonen. Dieser – für manche tatsächlich etwas anachronistisch späte – Sinneswandel hat auch wohl mitgeholfen, die Zahl der Holzbläser in den 10 TIBIA-Jahren weiter zu vervielfachen. Mir liegen, was hier genügen muß, nur Zahlen der Schüler an deutschen Musikschulen vor, und zwar die von 1976 und die von 1984. Die Zahl der Blockflötenschüler ist von 63.400 auf 93.000 angewachsen, Querflöte von 6.500 auf 17.700, Oboe von 750 auf 1.650, Fagott von 320 auf 770, Klarinette von 5.370 auf 11.760 und Saxophon von 330 auf 2.250. Wenn man diese Zahlen um 20 – 30 % erhöht (für Privatmusikunterricht; bei Blockflöten eher etwas mehr), kommt man meines Erachtens zu einer ungefähr richtigen Zahl der „Auszubildenden“ außerhalb der Hochschulen und Konservatorien. Ich denke, das zeigt eine gute Bilanz, an der auch das Wirken unserer Zeitschrift nicht ganz unbeteiligt sein dürfte. Wichtiger als alle Zahlen ist aber die ungewöhnliche Zunahme des Niveaus, wie es z. B. in den Wettbewerben immer wieder deutlich wird.

Ich möchte dieses Geleitwort zum 11. Jahrgang der TIBIA schließen mit einem ganz herzlichen Dank an die Herausgeber, Schriftleiter und Autoren, die mit all ihren Beiträgen die Diskussion belebt haben. Ebenso danke ich den vielen enga-

gierten Lesern. Für die Herausgeber ist es eine Freude im Gespräch und im Briefwechsel immer wieder zu erfahren, wie gründlich die Aufsätze gelesen und diskutiert werden. — Ad multos annos!
Hermann Moeck

Aus Anlaß des 10jährigen Jubiläums
stiftet TIBIA den

PREMIO FLAUTO DOLCE CALW

der im Rahmen des II. Blockflöten-Symposions
vom 20.7. — 31.7.1986 in Calw vergeben wird.

Der Preis ist mit DM 3.000,—
und einer Plakette dotiert. Zwei
weitere Preise von DM 2.000,—
für den Zweit- und von DM
1.000,— für den Drittplazierten
werden von den Veranstaltern
vergeben.

Zugelassen sind Blockflöten-
spieler von 17 bis 30 Jahren.
Anmeldeschluß ist der 30. Mai
1986.



Die Einschreibgebühr beträgt DM 70,— und muß gleichzeitig mit der Zusendung der Anmeldung auf das Konto Nr. 1487 der Großen Kreisstadt bei der Kreissparkasse Calw, BLZ 606 510 70, mit dem Vermerk *Blockflöten-Wettbewerb* eingezahlt werden. Dieser Betrag wird als Bearbeitungsgebühr auch bei Rücktritt einbehalten.

Ausführliche Informationen über Wettbewerbsbedingungen und -stücke sowie über das Rahmenprogramm (Konzerte, Seminare, Vorträge, Fachausstellungen) sind erhältlich bei der Musikschule Calw, Lederstraße 38, 7260 Calw. Bitte senden Sie auch Ihre Anmeldung an diese Adresse.

Vom Vaganten zum Ratsmusikanten.

Zur Geschichte des Stadtmusikantentums in Köln.

Als Mitglied des Querflöten-Ensembles *Coelner Stadtpfeiffer* (Ricarda Bröhl, Knut Bröhl, Anne Kreipl, Susanne Petersdorf, Barbara Medick) fühle ich mich immer wieder verpflichtet, den Spuren unserer historischen Stadtpfeifer-„Kollegen“ nachzugehen. Die *Ratsmusikanten*, wie sie in Köln genannt wurden, pflegten eine ausgesprochen vielseitige Tradition musikalischer Auftritte, wie sie den *Coelner Stadtpfeiffern* heute vorbildlich erscheint. Die Kölner Quellen nennen neben Ratsfeierlichkeiten vor allem Prozessionen, Kirmes, Opernaufführungen, Hochzeiten, Beerdigungen, sogar Botendienste bei auswärtigen Verpflichtungen und, bis ins 17. Jahrhundert hinein, den Dienst des Türmers.



Abb. 1: Coelner Stadtpfeiffer

Dem stehen die *Coelner Stadtpfeiffer* heute gegenüber mit Auftritten bei Hochzeiten, Stadtfesten, Rundfunkproduktionen, Musikschulkonzerten, „normalen“ Auftritten und, in Zusammenarbeit mit dem Sekretariat für gemeinsame Kulturarbeit in Nordrhein-Westfalen, einer Portraitkonzertreihe des Komponisten Tilo Medek.

Die Spur der Kölner Musikanten-Kollegen läßt sich bis zum Jahr 1231 zurückverfolgen, als im Stadtgebiet eine *platea joculatorum*, die heutige Nächelsgasse, nachgewiesen ist. Bald danach taucht das heutige Altengrabengäßchen als *spilmanngasse* auf. Dieser Name hat sich bis zum Ende des 16. Jahrhunderts gehalten. 1246 verkauft ein Zimmermann in der heutigen Severinstraße, ganz in der Nähe jener 1231 erwähnten *platea joculatorum*, ein Haus an einen „Henricus videlere et uxor Methildis citarista“. 1284 ist ein Haus in der Maximinenstraße Eigentum des „joculator“ Godefried Minnenbode und bleibt für weitere 100 Jahre im Besitz der Familie.

Diese Daten beweisen zwar erstmals die Existenz von Musikanten in der Stadt (noch keine Stadtmusikanten!), doch muß daraus auch der Rückschluß gezogen werden, daß sie sich jedenfalls vor 1231 in Köln niedergelassen haben, da zu diesem Zeitpunkt bereits eine ganze Straße nach ihnen benannt ist. Die Stadt mit der für die Verhältnisse des 13./14. Jahrhunderts enormen Einwohnerzahl von etwa 40.000 muß den Spielleuten immerhin Verdienstmöglichkeiten in Form eines Existenzminimums geboten haben, so daß aus den Vaganten schon zu diesem frühen Zeitpunkt seßhafte Musikanten zu werden beginnen. In weiten Teilen Europas fristet der „spileman“ im 14. Jahrhundert immer noch ein recht – und ehrloses Leben. „Ehrlosigkeit“ ist freilich zunächst auch ein Stigma der Kölner Musikanten. Der Begriff läßt sich wohl am ehesten mit sozialer Ächtung und Ausgrenzung bestimmter Berufe von seiten der gesellschaftlich maßgebenden Gruppen umschreiben. Religiöser Eifer, Zunftgeist und Volksphantasie mögen zu solchen Vorurteilen geführt haben, die oft bis in vorchristliche Zeit zurückreichen und die aus gegenwärtiger Sicht

nach W. Dankert den Charakter von Neurosen und Psychosen gruppenhafter Art tragen.

Auch andere Berufe als der Spielmanns sind hiervon betroffen. In Köln sind es außerdem noch die Barbieri und Leineweber, wie dies durch Zunfturkunden seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts belegt ist. Die Konsequenz für die Betroffenen besteht in erster Linie darin, daß ihnen der Beitritt zu den „ehrlichen“ Zünften verwehrt wird und somit ein elementares Bürgerrecht: das aktive und passive Wahlrecht zum Rat der Stadt Köln. Die Zünfte als beherrschende Gesellschaftsform des städtischen Bürgertums sind es nämlich, die seit 1396 (Verbundbrief) den Kölner Stadtrat stellen. Ein übriges wird – wie anderswo auch – die Kirche getan haben, die die Spielleute dieser Zeit als „des tuifels messemer“ (Berthold von Regensburg) von Taufe, Abendmahl und kirchlicher Beerdigung ausschließt.

Die Stellung am Ende der städtischen Sozialhierarchie erzwingt wie überall, so auch in Köln, eine Anpassung an die bestehenden Verhältnisse durch Wohlverhalten. Zugute kommt den Musikanten dabei ein besonderes Phänomen: zwar verachtet jedermann sie, doch keiner mag auf ihre Dienste verzichten. Dies geht nicht zuletzt aus den durch die Jahrhunderte zu verfolgenden Verbots, Gesetzen, Traktaten hervor, die das Musikantenwesen immer wieder – erfolglos – einzuschränken trachten. Eine Kölner Hochzeitsverordnung von 1440 beschränkt u. a. die Aufenthaltserlaubnis für Musikanten in der Stadt auf einen Monat. Anderenfalls müssen sie einer Zunft (in Köln „amt“ oder Gaffel) beitreten, um ein legitimes Anrecht auf ständigen Wohnsitz zu erwerben. In dieser „Beschränkung“, die eigentlich gar keine ist, da sie „unehrlichen“ Leuten den Übertritt in ein „ehrliches“ Handwerk ermöglicht, ungewöhnlich liberal für das 15. Jahrhundert, in dieser Beschränkung also liegt eine Lösungsmöglichkeit für den Musiker, aus seiner Stellung als „outcast“ herauszufinden. Man legt sich ein „ehrliches“ Tarnmäntelchen – einen ehrbaren Beruf – zu, um als Musikant gesellschaftsfähig zu werden. In Rechnungsbelegen der Stadt Köln für die Fronleichnamsprozession 1508 tauchen unter den vielen Musikanten dann auch auf:

„herman schomecher
heynrich slosmecher
johan leyendecker“

Noch ein weiterer Umstand kommt den kölnischen Musikern bei ihren Bemühungen um Integration zu Hilfe: Köln ist seit 1475 freie Reichsstadt. Anlässe, die Stadt bei Ratsfeierlichkeiten, Kaiserbesuchen, Reichstagen usw. musikalisch zu repräsentieren, mehren sich nun, und damit auch der Bedarf an Musikern. Sie sind im Kölner Fall stets Bläser, und zwar Trompeter, die außerdem üblicherweise mehrere Nebeninstrumente beherrschen. Überhaupt stehen während des 16. Jahrhunderts Blasinstrumente anscheinend höher im Kurs als die Streichinstrumente. Viele der bekannten Zusammenschlüsse von Musikern dieser Epoche sind solche von Bläsern: die „Brüderschaft der Pfeifer im Elsaß“ (Ende 15. Jh.) oder später der Zusammenschluß der sächsischen Kunstpfeifer 1653. Ein Höhepunkt der Entwicklung ist im 17. Jahrhundert die Gründung der Dresdner Reichstompeterzunft 1623, deren Mitglieder sich endlich vom Makel der „Unehrlichkeit“ befreit haben.

In der freien Reichsstadt Köln sind Belege über die tatsächliche Anzahl der beschäftigten Musiker bis zum 16. Jahrhundert nicht erhalten, wie das etwa in Form von Dienstverträgen oder Rechnungsbelegen der Haupt-Stadtkasse, der sogenannten *Mittwochsrentbkammer*, vorstellbar wäre. Eine Verordnung über die Beschäftigung von Spielleuten bei Hochzeiten um 1440 nennt jedoch eine Höchstgrenze, *ind der spillude en sall boyven vier nyet syn*. Auffallend sind hingegen die zahlreichen Hinweise auf den Gebrauch von Trompeten in der Stadtmusik. Der selbstbewußte Stadtrat scheint sich nicht im geringsten um das kaiserliche Trompetenprivileg geschert zu haben, das allein den Reichskurfürsten, in diesem Fall dem Kölner Erzbischof, das Recht zugestand, Trompeter zu beschäftigen.

Einer dieser Trompeter ist namentlich bekannt: *Meister* Hanß Kruishaar ist zudem ein echter Stadtmusikant. 1500 bis 1510 taucht er regelmäßig in den Rechnungsbüchern der *Mittwochsrentbkammer* auf. In diesen Jahren gelingt es ihm nicht nur, eine 40 %ige Lohnerhöhung

nebst Bewilligung von 20 Mark Wohngeld durchzusetzen, wobei die relativ hohe Inflationsrate dieser Jahre berücksichtigt werden muß, sondern auch den Rat von der Notwendigkeit einer vierten Ratsmusikantenstelle zu überzeugen. 1501 werden neben Kruishaar noch die Pfeifer Christian von Aach (Aachen?) und Lenard genannt. 1510 ist die Stadtmusik aber in festen Händen von vier (!) Herren Kruishaar: Vater und drei Söhne. Ohne einen einigermaßen gefestigten Sozialstatus innerhalb der Stadt dürfte dem Trompeter die Durchsetzung so zahlreicher Privilegien sicher nicht gelungen sein.

Überhaupt muß das 16. Jahrhundert für Köln als Blütezeit des Stadtmusikantentums bezeichnet werden. Wohl kaum ein Zufall ist es daher, daß in diese Zeit eine bisher nicht veröffentlichte Urkunde datiert ist. Es handelt sich um den Eid der kölnischen Stadtspielleute um 1522.

Solche Eidesformeln stellen eine frühe Vorform späterer personenbezogener „Bestallungen“ dar, wie sie etwa M. Wolschke erwähnt. Sie nennen noch nicht den jeweiligen Amtsinhaber. Die Persönlichkeit ist – und wird es noch Jahrhunderte bleiben – anonym, doch der Beruf hat seine Wertschätzung in der städtischen Gesellschaft gefunden. Freilich findet diese ihren Ausdruck zunächst nur darin, daß der Musiker überhaupt für wert befunden wird, angestellt zu werden. Die Eidesformel selbst verpflichtet ihn mehr, als daß ihm Rechte daraus erwachsen:

1. „... soln der statt pfeiffer einenn eidt ... schwernenn, der statt Coln holt und getrewwe zu sein ...“, vergleichbar in etwa der heute üblichen



Verfassung und Verwaltung der Stadt Köln, Eidbuch der Mittwochrentkammer

Vereidigung auf das Grundgesetz im öffentlichen Dienst.

2. „... unnd der statt eher verwarenn solln unnd in sollichem ends rats dienste unnd der burgerschaft ...“ Wie die Ehre der Stadt, d. h. des Rats und der Bürgerschaft, zu wahren sei, bleibt allerdings offen. Bezieht sich die „eher“ auf die rein musikalische Berufsausübung, oder ist damit auch ein der Würde des öffentlichen Amtes angepaßter Lebensstil gemeint? Es scheinen in diesen Sätzen noch einmal die alten Vorurteile gegen den „Lasterbalg“ hervorzutreten. Ganz unbegründet mögen sie indessen nicht immer gewesen sein, denn noch in späterer Zeit heißt es in Gotha, die Stadtpfeifer mögen sich „... aller Höflichkeit und Mäßigkeit befleißigen, sich nicht selbst besaufen und durch Absingen unzüchtiger, grober und anzüglicher Lieder, durch lermende Musik oder verbotenes Gesundheits-Aufspielen, Unordnung veranlassen“.

3. „... zu allen des raths festenn ... folgenn und pfeiffen ...“, welche Verpflichtung freilich auch Existenzgrundlage beispielsweise der Herren Kruishaar war.

4. „... doch was ußerhalb der statt festen ist, umb gewonliche und geburliche vereherung.“ Ob der kölnische Rat und die Musiker hier immer einer Meinung waren, was unter gewöhnlicher



Kupferstich von Löffler, 2. Hälfte 17. Jh., Stadtmuseum Köln

und gebühlicher Bezahlung bei auswärtigem Dienst – also „Mucken“ – zu verstehen war?

5. „Item, das sie der statt ... instrumentte in guter bewarung behaltenn ...“
6. „Item sollen sy nit uß Coln reisenn one erleuffnus der herenn renthmeister zurtzeit ...“ Einerseits mag dieser Paragraph sozusagen die Urlaubsregelung betreffen. Bedenkenswert erscheint jedoch, daß auch für Köln im 16. Jahrhundert die Zeit der fahrenden Spielleute noch nicht allzu lang vergangen ist. Manch ein Musiker mag seinem Dienstleid durch verlockendere Angebote anderswo untreu geworden sein, wie H. W. Schwab am Beispiel der Stadt Wismar berichtet.

Indirekt, doch immerhin schriftlich, verpflichtet sich der Stadtrat bzw. die Mittwochsrenthkammer ihrerseits:

1. „der statt spylluden“ bei „des rats festenn ... hochzeit, brudtloften und kirchmißenn ...“ zu beschäftigen und nicht etwa auswärtige, womöglich preiswertere Musiker.
2. zur Stellung von Dienstinstrumenten und -kleidung: „des radtz kleidungh“, „der statt instrumentte“.
3. zur Freistellung der Ratsmusikanten zwecks Berufsausübung auch außerhalb Kölns im Rahmen bestimmter finanzieller Konditionen: „... doch was ußerhalb der statt festen ist, umb gewonliche und geburliche Vereberung.“

Mag anderswo der Höhepunkt in der Entwicklung der Stadtpfeiferei anhand von differenzierten Bestallungsurkunden später anzusetzen sein, so ist im Kölner Fall das 16. Jahrhundert und *der statt spylluden eid* von höchster Bedeutung. Nie wieder steht die Stadtmusik auf einem ähnlich hohen Niveau, was die Anzahl der Musiker, deren Bezahlung, die Summe der musikalischen Aufwartungen betrifft.

Seit Beginn des 17. Jahrhunderts nehmen die Erwähnungen über städtisch – musikalische Aktivitäten auffallend ab. Dafür häufen sich Verbote. 1604 erläßt der Rat eine Wachordnung, wonach alles Trompetenblasen und Feldgeschrei des Nachts (!) zu unterbleiben habe. 1616 und 1649 wird das *Cronendantzen und Reienmachen* untersagt, 1638 die Trommelvergünstigung zu

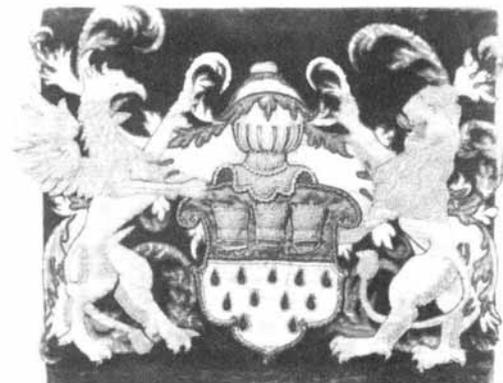
Fastnachtszeiten abgeschafft und 1648 endlich mit der *Unordnung unter den Spielleuten* aufgeräumt.

Das Stadtmusikantenwesen, von jeher stark an den Zünften orientiert, verliert an Bedeutung, je mehr auch der Einfluß der Zünfte in der Gesellschaft des 17./18. Jahrhunderts zu schwinden beginnt. Den Endpunkt dieser Entwicklung markiert 1789 die französische Revolution, zu deren Auswirkungen in ganz Europa die Auflösung der Zünfte gehört.

Ein weiteres kommt hinzu: die Kompositionen des 18. Jahrhunderts verlangen in zunehmendem Maße den Typus des spezialisierten Musikers. Der Stadtmusikant hingegen spielt stets mehrere Instrumente, um den äußerst vielfältigen Anforderungen seines Berufes zu entsprechen. So hat der berühmte Johann Joachim Quantz seine musikalische Ausbildung als Stadtpfeifer-Lehrling begonnen und beherrscht neben der Flöte etwa zehn weitere Instrumente, u. a. Violine, Waldhorn und Trompete. Den steigenden technischen Anforderungen der Kompositionen an ein spezielles Instrument kann der Stadtpfeifer im 18. Jahrhundert gewöhnlich nicht mehr gewachsen sein. Eine Ausnahme von dieser Regel darf hier jedoch nicht unerwähnt bleiben: der Leipziger Stadtpfeifer Gottfried Reiche (1667 – 1734), der die äußerst schwierigen Clarinpartien in J. S. Bachs Kantatenaufführungen übernimmt, so nachweislich in den Kantaten BWV 51 und BWV 215 „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“, nach deren Uraufführung am 5.10.1734 der Virtuose freilich einem Schlaganfall erliegt, der allgemein auf die Strapazen des Blasen und des Fackelrauchs bei der *Königlichen Musique* zurückgeführt wird.

Die *Raths-Musique* in Köln besetzt 1697 per Probespiel eine der vier Musikanten-Stellen noch einmal mit einem Stadtpfeifer des alten Typs: „... daß ermeldter (Cornelius) Flier auf vielen verschiedenen musicalischen Instrumenten in arte fast excelliere ..., daß er Flier vor übrigen Competenten mit sothaner Musicanten Chargen von einem Ehers. Rhatt begnädiget ...“ Doch schon ein Jahr später erwächst den Ratsmusikern unliebsame, weil dauernde Konkurrenz: laut Ratsprotokoll vom 23.4.1698 werden die Hautboisten der

Stadtmiliz, also Militärmusiker, „allemahlen“ verpflichtet, bei der samstäglichen Andacht in der Ratskapelle St. Maria in Jerusalem mitzuwirken. Ab sofort werden sie in den Quellen in zunehmendem Maße neben den Ratsmusikern erwähnt. Diese versuchen in der Folge, sich der Konkurrenz zu wehren, indem sie ihr musikalisches Angebot dem Zug der Zeit anpassen. Die Stadtmusikanten beginnen – mit entsprechender Verstärkung wahrscheinlich – zu Ehren des Rats Opern auf dem *Quattermart* aufzuführen. Dies ist für 1698, 1700 und 1701 belegt. Doch letztlich geht der Konkurrenzkampf zu ihren Ungunsten aus. Früher als anderswo tritt der Rat der Stadt Köln als musikalische Instanz zurück und zieht es von jetzt an vor, bei Bedarf aushilfsweise die besagten Militärhautboisten zu beschäftigen, statt eine eigene Stadtpfeiferei beizubehalten. Nach 1722 werden die Kölner Ratsmusikanten an keiner Stelle je wieder erwähnt.



Das sog. Trompetentuch, Köln um 1700, Stadtmuseum Köln.

Christian Schneider

Oboeninstrumente der Volksmusik. Versuch der Ein- und Zuordnung einer Sammlung

Teil I

Längst vergangen sind die für einen Sammler historischer Holzblasinstrumente goldenen Zeiten, in denen Traversflöten und Barockoboen auf

Literatur

- W. Dankert: *Unehrlliche Leute. Die verfehmten Berufe*. Bern – München, 1979
- A. Dürr: *Die Kantaten von J. S. Bach*. Kassel, 1971
- E. Ennen: *Die europäische Stadt des Mittelalters*. Göttingen, 1979
- H. Keussen: *Topographie der Stadt Cöln im Mittelalter*. Bonn, 1910
- H. v. Loesch (Hrsg.): *Die Kölner Zunfturkunden nebst anderen Kölner Gewerbeurkunden bis zum Jahre 1500*. Bonn, 1907
- Looz-Corswarem, Cl. v.: *Die Ausgaben der Stadt Köln 1500/1501 nach dem Ausgabenbuch der Mittwochsrentkammer*. Staatsarbeit. Bonn, 1973
- B. Medick: *Vom Vaganten zum Ratsmusikanten: Eine Studie zur Geschichte des Stadtmusikantentums in Deutschland, dargestellt am Beispiel der Stadt Köln*. Staatsarbeit, Aachen, 1983
- H.-J. Moser: *Zur mittelalterlichen Musikgeschichte der Stadt Cöln, Archiv für Musikwissenschaft*. 1. Jg. Leipzig, 1918/19
- *Die Musikergenossenschaften im deutschen Mittelalter*. Neudruck, Wiesbaden, 1972
- H. Nelsbach: *Spielmannsleben im alten Köln*. Alt-Kölner Kalender, 1925
- U. Niemöller: *Carl Rosier, Kölner Dom- und Ratskapellmeister*. Maschinenschriftl. Arbeit, Stadtarchiv Köln. Köln, 1957
- H. W. Schwab: *Die Anfänge des weltlichen Berufsmusikertums in der mittelalterlichen Stadt. Studie zu einer Berufs- und Sozialgeschichte des Stadtmusikantentums*. Kassel, 1982
- „Zunftwesen“ in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1968, Sp. 1441-1452
- W. Stein: *Akten zur Geschichte der Verfassung und Verwaltung der Stadt Köln im 14. und 15. Jh.* Bonn, 1895
- M. Wolschke: *Von der Stadtpfeiferei zu Lehrlingskapelle und Sinfonieorchester*. Regensburg, 1981

Auktionen – zu Bündeln geschnürt – für einen Spottpreis feilgeboten wurden. Dies liegt sicher nicht nur an dem gegenwärtig grassierenden Fieber, Antiquitäten aller Art zu sammeln, sondern vor allem an der Bedeutung, die dem Spiel auf

alten, „authentischen“ Instrumenten erwachsen ist. Für Originalinstrumente werden heute im Handel Preise verlangt und bezahlt, die einem Sammler, der aus Freude und Interesse und nicht aus Gründen profitabler Wertanlage sammelt, einen Erwerb nahezu unmöglich machten.

Gewissermaßen als Schlupfloch bietet sich hier für den an Holzblasinstrumenten interessierten Sammler ein Gebiet an, das bisher noch wenig in das Blickfeld allgemeinen Interesses gerückt, ungleich vielseitiger – und erschwinglicher ist: das Sammeln von Instrumenten der Volksmusik. Voraussetzung sind hier in erster Linie die eigene Reiselust oder ein weit verzweigter Bekanntenkreis.

Der Aufbau einer derartigen Sammlung ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt durchaus noch möglich, wenngleich die folkloristischen Instrumente in aller Welt zunehmend vom westlichen Instrumentarium, bei den Rohrblattinstrumenten in erster Linie von der Klarinette, verdrängt werden. Auch hat die „touristic art“, jene pervertierte, speziell dem touristischen Geschmack angepaßte Souvenirindustrie im Nahen und Fernen Osten sowie in Afrika die Oboeninstrumente glücklicherweise bislang kaum erfaßt. Hierfür sind eher Trommeln, Flöten und Zupfinstrumente geeignet, die dem Klischee der Exotik mehr entsprechen, leichter zu bedienen scheinen und zudem dekorativer wirken.

Das Sammeln von Oboeninstrumenten der Volksmusik ist ein bisher weitgehend unbeachtetes und darum unbearbeitetes Spezialgebiet, das zahlreiche Möglichkeiten zu eigenen Entdeckungen erlaubt. So etwa lassen sich eine Fülle verblüffender Parallelen in Herstellungsart und Verwendung des Instrumentes, seiner Spieltechnik, Spielpraxis und Ausbildungsmethoden beobachten, die nahelegen, daß die über einen Großteil der Erde verbreiteten Instrumente auf gemeinsame Ahnen zurückgehen.

Man wird davon ausgehen dürfen, daß Volksinstrumente einer bautechnischen Entwicklung nur in Ausnahmefällen unterliegen. Die zum Teil archaisch anmutenden Doppelrohrblattinstrumente sind noch heute – Ausnahmen bestätigen auch diese Regel – klappenlos, d. h. ohne Spielhil-

fen, ihre Grifflochordnung und auch ihre Verwendung in bestimmten Instrumentenkombinationen blieb seit Jahrhunderten unverändert.

Oboeninstrumente der Volksmusik sind Gebrauchsgegenstände, die sich die Spieler für den eigenen Bedarf meist selbst anfertigen und dabei auf kunstvollen Zierat weitgehend verzichten. Zu den Ausnahmen zählen hier geschnitzte und bemalte Instrumente, die in der traditionellen Hofmusik einiger asiatischer Länder verwandt werden, sowie mit Halbedelsteinen besetzte und gelegentlich auch mit Silber- oder Goldbelag verzierte Instrumente der Kultmusik.

Allein die Geschichte der Oboe im modernen Sinn, also etwa seit 1660, wurde in der instrumentenkundlichen Literatur bislang umfassend bearbeitet. Zur Frühgeschichte der Doppelrohrblattinstrumente dagegen liegen nur wenige grundlegende Arbeiten vor¹. Eine zusammenfassende Gesamtdarstellung steht nicht nur hier noch aus², sondern auch für die Oboeninstrumente der Volksmusik bis in unsere Zeit, wie überhaupt das Instrumentarium in musikethnologischen Arbeiten häufig eher beiläufig abgehandelt wird³. Als unschätzbare Hilfsmittel für den Instrumentenkundler erweist sich das kürzlich erschienene „New Grove Dictionary of Musical Instruments“⁴, das allein für Oboeninstrumente nicht weniger als 184 Querverweise aufführt.

Kann der Sammler von Oboeninstrumenten also nicht auf eine zusammenfassende Darstellung zurückgreifen, so fehlt ebenso eine allgemeinverbindliche und griffige Typologie, die ermöglicht, die Objekte sicher ein- und zuzuordnen.

Die vorliegende Arbeit ist daher als ein Anstoß zu verstehen, in der der Versuch unternommen

¹ Hierzu zählt besonders: H. Becker, *Zur Entwicklungsgeschichte der antiken und mittelalterlichen Rohrblattinstrumente*, Hamburg, 1966. S. auch: ders., *Phorbeia und Windkapsel*, in: *TIBIA* 3/85, S. 401–408.

² Als summarischer Überblick: A. Baines, *Woodwind Instruments and their History*, London 1962², S. 189–208.

³ Zu den Ausnahmen zählt die sehr gründliche Arbeit von L. Picken, *Folk Musical Instruments of Turkey*, London 1975.

⁴ *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, ed. by St. Sadie, 3 Bde., London 1984.

wird, einen – sicher nicht vollständigen – Überblick über die Vielfalt der Oboeninstrumente in aller Welt zu geben und daneben sinnvoll erscheinende Gruppierungen vorzunehmen nach Kriterien, die Entsprechungen in der Herstellungsart ebenso berücksichtigen wie historisch gewachsene Zusammenhänge.

Zur Typologie

Eine aus der historischen Instrumentenkunde bekannte und bewährte Unterscheidungsmethode – die nach Grifflochzahl und -anordnung – ist für die Typologie von Instrumenten der Volksmusik weniger geeignet. Nicht nur kann hier bei den Oboeninstrumenten nie klar getrennt werden zwischen Griff- und Ton- bzw. Resonanzlöchern, da die Spieler durchaus auch Grifflöcher zur Veränderung der Intonation mittels Wachs- oder Papierstopfen ausschalten, sondern es gibt auch genügend Beispiele, daß sie – meist selbst Hersteller ihrer Instrumente – diese nach individuellen Bedürfnissen, etwa in Hinblick auf den Grifflochabstand, ausrichten.

Für eine Typologie der Oboeninstrumente bietet sich zunächst die grundsätzliche Unterscheidung hinsichtlich des Bohrungsverlaufs im Korpus an, und zwar:

Gruppe I: Instrumente mit *zylindrischer* Innenbohrung

Gruppe II: Instrumente mit *konischer* Innenbohrung

Die Instrumente mit *zylindrischer* Innenbohrung zeigen auffallend ähnliche Fertigungsweisen, so daß eine weitere Aufteilung in Untergruppen allenfalls nach Materialien des Korpus, nämlich *Holz* und *Bambus*, sinnvoll erscheint, die gleichzeitig die Unterscheidung zwischen einer „westlichen“ und „östlichen“ Linie bedeutet.

Die Instrumente mit *konischer* Innenbohrung hingegen verblüffen durch die Vielfalt ihrer äußeren Formen und einer Reihe unterschiedlicher Konstruktionsmerkmale. Zunächst läßt sich eine grundsätzliche Trennung ziehen in Hinblick auf die Anblasart, die zugleich wesentliche Hinweise auf die Verwendung der Instrumente gibt. So ist festzustellen, daß – von geringen Ausnahmen

abgesehen – alle Instrumente der Freiluftmusik im sogenannten *Windkapselansatz* geblasen werden. Bei dieser Technik preßt der Spieler seine Lippen gegen eine an der Korpuspitze befestigte *Scheibe*, so daß die Rohrlamellen ohne Beeinflussung durch die Lippen frei in der Mundhöhle vibrieren. In engem Zusammenhang mit dieser Ansatzart steht die seit altersher angewandte und im gesamten Verbreitungsgebiet bekannte Technik der *Permanent-* oder *Zirkuläratmung*.

Bei Instrumenten für Kammermusik hingegen gestaltet der Spieler Lautstärke, Intonation und Klangfarbe mit Hilfe des sogenannten *labialen Ansatzes* d. h. er faßt das Rohr mit den Lippen.

Innerhalb dieser beiden Hauptgruppen sind es dann ausschließlich Konstruktionsmerkmale, die weitere Aufspaltungen zu kleineren Gruppen – rein äußerlich zusammengehörig oder augenscheinlich historisch entwickelt – erlauben.

Für die im *Windkapselansatz* geblasenen Instrumente bietet sich zur weiteren Aufteilung ein Detail an der Korpuspitze an: Instrumenten Kleinasiens, Südrußlands, Nordafrikas und des Balkans ist ein wäscheklammer- oder *gabelartiger* Einsatz in der Korpuspitze eigen. Aus jenem Einsatz scheint im Verlauf des Mittelalters in Mitteleuropa die sogenannte *Pirouette* entwickelt worden zu sein, weshalb Instrumente dieser Gruppe als Unterabteilung einbezogen wurden.

Im Gegensatz zu den Instrumenten mit Gabeleinsatz, die gewissermaßen einen westlichen Strang repräsentieren und die ausnahmslos mit einer aus dem Korpus entwickelten hölzernen Schallstürze ausgestattet sind, finden wir bei Instrumenten ohne diesen Einsatz sowohl *hölzerne* als auch *metallene Schalltrichter*, die sich für eine weitere Verästelung der Synopse anbieten.

Beide Unterabteilungen lassen sich nochmals in je zwei Gruppen mit und ohne *Aufsatz*, der über eine einfache Lippenscheibe hinausgeht, gliedern: bei den Instrumenten mit Holztrichter besitzt einzig die javanische Tarompet einen Aufsatz in Form einer hölzernen *phorbeia*, während sich in der Gruppe mit Metalltrichter Instrumente mit mehr oder minder verzierten metallenen Aufsätzen finden, die ein deutliches Verwandtschaftsverhältnis untereinander signalisieren.

Auch bei den *labial* geblasenen Oboeninstrumenten, einer vergleichsweise verschwindenden Minderheit, ist eine Differenzierung zwischen Instrumenten mit *Holz-* und *Metalltrichter* möglich. Bei ersterer Gruppe ergibt sich schließlich als letzte Verästelung die Unterscheidung zwischen Instrumenten *ohne* und *mit Klappen*.

Gruppe I:

Instrumente mit *zylindrischer* Innenbohrung

Bewußt wurde der begriffliche Gegensatz *zylindrisch* - *konisch* in Anführungszeichen gesetzt. Denn wie wir sehen werden, verläuft bei den wenigsten zylindrischen Instrumenten die Zentralbohrung exakt geradlinig, sondern einige Instrumente weisen eine deutlich verkehrtkonische Innenbohrung auf⁵, wie ja ohnehin jedes gewachsene Rohr nie exakt zylindrisch geformt ist.

Diese Oboeninstrumente reagieren jedoch akustisch wie gedackte Pfeifen, sie klingen bei exaktem Zylinder um eine Oktave tiefer als ein konisches Instrument entsprechender Länge, bei umgekehrtem Konus entsprechend tiefer. Eingehende Untersuchungen über den akustischen Einfluß der im Verhältnis zur Korpuslänge mächtig erscheinenden Mundstücke (s. Abb. 1) stehen bislang aus. Die Frage nach den Überblaseigenschaften der Instrumente kann unberücksichtigt bleiben, da der Ambitus einer None nicht überschritten wird.

Zylindrische Rohrblattinstrumente mit Auf- und Gegenschlagzungen (Prinzipien der Klarinette und Oboe) sind seit etwa 3000 v. Chr. nachweisbar (Ausgrabungen von Ur in Mesopotamien) und verbreiteten sich in der Folgezeit über den gesamten Mittelmeerraum (griech.: *aulos*; röm.: *tibia*). Der von Baines⁶ und Picken⁷ vertretenen These, der ägyptische *monaulos* aus der Zeit Ptolomäus' (ca. 300 v. Chr.) sei dem Osten über die alte Seidenstraße durch den hellenistischen Handel mit China vermittelt worden und könne daher als Stammvater der heutigen zylindrischen Oboeninstrumente gelten, wird in jüngster Zeit widersprochen. Vielmehr geht man von durchaus eigenständigen Entwicklungen in den einzelnen Regionen aus.

Die Instrumente

Zu den zylindrischen Doppelrohrblattinstrumenten im weitesten Sinn zählen gewissermaßen als Archetypen einfache, häufig von Kindern, doch auch von Landarbeitern gefertigte kurze, meist *grifflochlose* Instrumente aus pflanzlichen Materialien von sehr begrenzter Lebensdauer⁸. Charakteristisch ist für diese Gruppe, daß der obere Korpusabschnitt als Tonerzeuger fungiert, d. h. das Mundstück ist integriert im Gegensatz zu den aus Holz oder Bambus hergestellten Instrumenten.

Die westlichen Instrumente *Mey* (Türkei), *Balaban* oder *Balaman* (Nordostirak, Nordiran,



Abb. 1: Zylindrische Oboeninstrumente. Von links: a) Mey ana, b) Mey cura, c) Hyang-p'iri, d) Sae-p'iri, e) Tang-p'iri, f) Hichiriki

⁵ So gemessen an: Mey, Hyang-piri, Sae-piri, Hichiriki.

⁶ a.a.O., S. 202f

⁷ a.a.O., S. 479

Name	Verbreitung	Korpus- u. Rohrlänge in cm	Material	Grifflochzahl	Verwendung	Ensemble
ana Mey orta cura	Türkei	38 + 10 38 + 9 30 + 9	Walnuß, Aprikose	7 + 1	Solo Duo	Trommel
Duduk(i)	Armenien, Georgien	40 + 14 33 + 12 28 + 9		8 + 1	Duo	Trommel
Balaban (Balaman)	Azerbajjan Nordiran Nordostirak	28 - 31 + 9 - 11	Maulbeer, Aprikose	(5-7+1) 8 + 1	Lied- begleitung Solo, Duo	Laute, Trommel
Qarnata	Nordostirak	30 + 10		7 + 1	Lied- begleitung Solo	Trommel
Guan (Kuantzu)	China	37 + 5	Bambus, Holz	7 + 1	Theater- musik Cantonische Instr.-Musik	Orchester
Hyang-piri Sae-piri Tang-piri	Korea	27 + 7 23 + 7 22 + 7	Bambus	7 + 1	Hof-, Volksm. Liedbegleitung chin. Musik	
Hichiriki	Japan	18 + 5	Bambus	7 + 2	Gagakuorchester Liedbegleitung	Orchester
Pi - a	Kambodscha		Bambus	7 + 1	Hochzeitsmusik Kult	
Pile	Nordvietnam		Bambus	7 + 1	Begräbnismusik	

Azerbajjan, *Qarnata* (Nordostirak) und *Duduk* (Armenien, Georgien) werden aus Aprikosen-, Walnuß- oder Maulbeerholz in meist drei Größen gefertigt, wobei die Instrumentenkörper mit 7 oder 8 frontalen Grifflöchern sowie einem hochstehenden Daumenloch von ca. 28 – 40 cm, die Mundstücke bei einer Breite von ca. 2,5 – 3 cm Längen von 9 – 14 cm aufweisen.

Am Beispiel der *Mey* sei die Herstellung eines Mundstückes erläutert: ein frisches, aus der Länge eines Internodiums bestehendes Segment von *phragmites australis* (einer Art Seegrass) wird

zunächst zurechtgeschnitten und die Rinde abgeschabt. Dann wird dieser Zylinder an einem Ende flachgepreßt, dünn geschabt und auf einer Länge von ca. 45 mm aufgespalten. Eine für diesen Instrumententypus charakteristische Zwinne aus Holz reguliert die obere Öffnung des Rohres.

Der Klang der Instrumente ist groß, dunkel und dem Timbre der Klarinette nicht unähnlich. Häufig werden die Instrumente mit Trommel (*Mey*, *Duduk*, *Qarnata*), auch in Verbindung mit einer Laute (*Balaban*) zur Begleitung von Liedern eingesetzt. Geradezu charakteristisch aber ist das Spiel in Paaren, wobei ein Spieler den Bordun übernimmt.

Die Instrumente der östlichen Linie scheinen sich aus der von Zentralasien zur Zeit der Handynastie (206 v. Chr. – 220 n. Chr.) nach China eingeführten grifflochlosen *Hujia* oder aus der mit

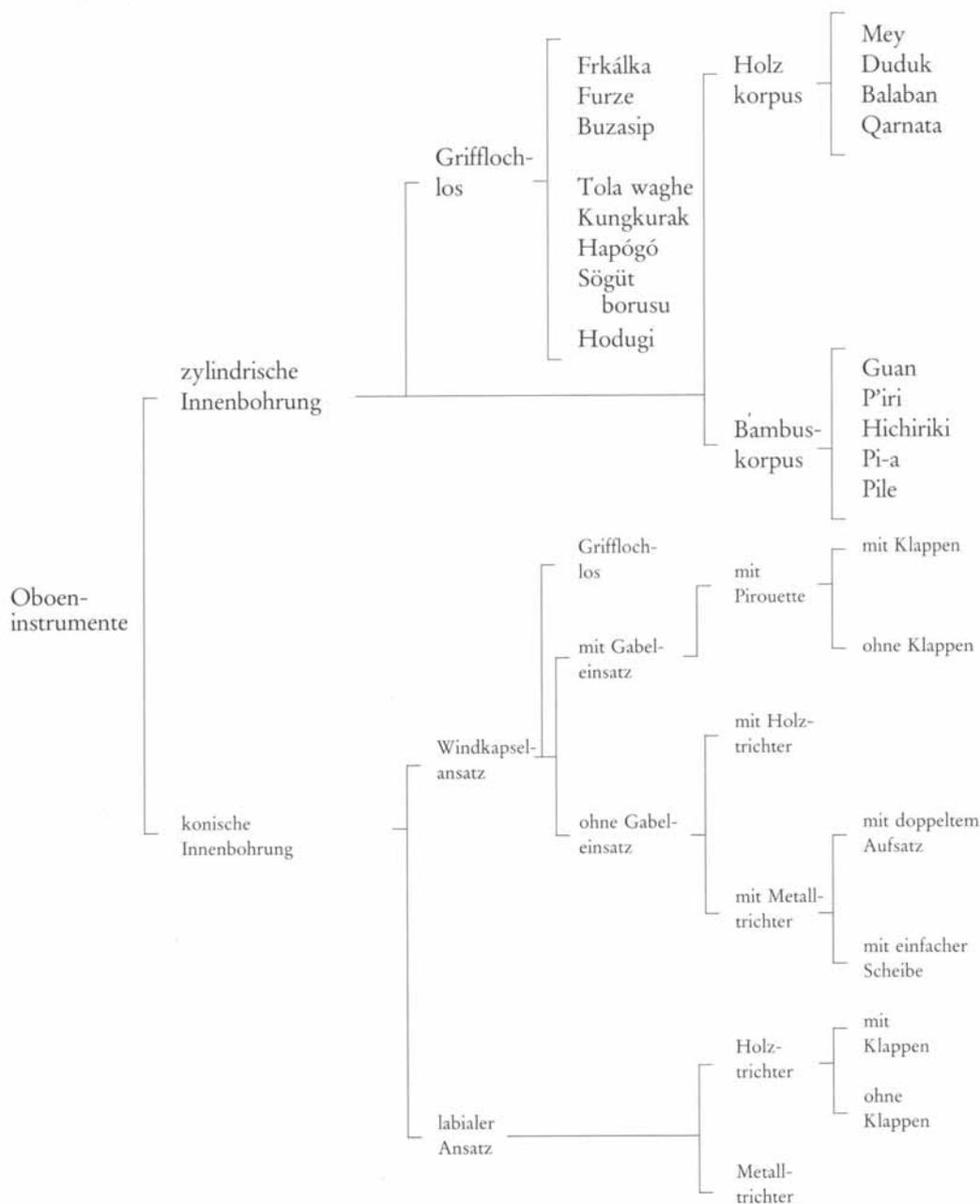
⁸ so z. B. aus **Löwenzahnstengeln** die grifflochlosen *Frkálka* (Tschechoslowakei) und *Furze* (Schweiz); aus **Getreidehalmen** die ca. 10 – 15 cm lange *Buzasip* (Ungarn) und *Tola waghe* (Indonesien) sowie die gelegentlich mit Tonlöchern versehene *Kungkurak* (Malaysien); aus **Weidenrinde** die *Hapógó* (Ungarn), *Sögüt borusu* (Türkei) und *Hodugi* (Korea).

ihr verwandten *Bili*⁹, die nach der Han-Zeit auftauchte, entwickelt zu haben.

Die chinesische *Bili*, heute eher bekannt unter Namen wie *Guan* (*Kwan*, *Kuan-tzu*), die koreanische *P'iri*¹⁰, deren Vorfahr vermutlich im 5. Jahrhundert ebenfalls aus Zentralasien nach Korea gelangte, sowie die im 8. Jahrhundert aus

China in Japan eingeführte *Hichiriki* – der Name entspricht dem chin. Schriftzeichen für *Bili* in jap. Aussprache – waren dominierende Instrumente der Hoforchester, die *Hichiriki* blieb wichtiges Mitglied des Gagaku-Orchesters.

Auch die heutigen Instrumente mit einer Korpuslänge von ca. 18 – 37 cm sind aus Bambus



gefertigt. Die Innenbohrung verläuft, abgesehen von der zylindrischen *Guan* und *Tang-p'iri*, leicht verkehrtkonisch. Die großen und breiten Mundstücke tragen wie die Instrumente des westlichen Stranges eine oder zwei Zwingen aus Kupferdraht oder Bambus. Bei einigen Instrumenten (*Hichiriki* wie auch *Duduk*) sind die oberen Mundstücköffnungen mit Schutzkappen gesichert, die gleichzeitig die Spannung der Lamellen

⁹ Dieses ca. 18 cm lange Instrument aus Bambus mit großem Doppelrohrblatt und 7 frontalen sowie 2 dorsalen Grifflöchern spielte während der Tang-Dynastie (618 – 907) eine dominierende Rolle im chinesischen Hoforchester. In der Zeit der Song-Dynastie (960 – 1279) wurde das untere Daumenloch eliminiert.

¹⁰ Heute kennt die koreanische Musik drei verschiedene *P'iri*: *Hyang-p'iri* (einheimische P.), *Se-p'iri* (dünne P., die bei gleicher Länge schlanker und klangschwächer ist) sowie *Tang-p'iri* (chinesische P-iri, die der *Guan* entspricht).

reduzieren, eine Vorrichtung, wie sie in ähnlicher Art auch bei konischen Instrumenten zu beobachten ist.

Einzig bei der *Hichiriki* entspricht die Grifflochordnung mit sieben frontalen und zwei dorsalen Grifflöchern noch der der alten *Bili*. Der Klang der Instrumente ist voll, dunkel und tief. So klingt der Grundton der ca. 18 cm, mit Mundstück ca. 23 cm langen *Hichiriki* g', und beziehungsweise wird die *Guan* in der chinesischen Tanzmusik zunehmend vom Tenorsaxophon verdrängt.

Zur Verwandtschaft zählen ferner die kambodschanische *Pi - a*, die nordvietnamesische *Pile* und die zentralindische *Moburi*, die insofern eine gewisse Sonderstellung einnimmt, als sie als einziges zylindrisches Bambusinstrument mit einer metallenen Stürze versehen ist.

Thiemo Wind

Alessandro Besozzi (1702 – 1793): Porträt eines Virtuosen

Bey dieser Gelegenheit hörte ich auch, den itzo in königlichen Sardinischen Diensten stehenden sehr geschickten Hoboisten Pisuzzi...¹

Dies schrieb Johann Joachim Quantz in seiner im Jahre 1754 veröffentlichten Autobiographie über seinen Besuch in der Stadt Parma im Jahre 1726. Der Oboist über den er berichtet, war der damals 24jährige Alessandro Besozzi: heutzutage fast in Vergessenheit geraten, während seines Lebens jedoch in ganz Westeuropa als einer der größten Oboenvirtuosen seiner Zeit bekannt. Er stammte aus einem Geschlecht, das eine große Anzahl von Virtuosen, namentlich Holzbläser, hervorgebracht hat (siehe die Stammtafel). Ales-

sandro war einer der wenigen Familienmitglieder, der sich auch als Komponist einer internationalen Bekanntheit erfreute. Viele seiner Werke wurden zu seinen Lebzeiten in den bedeutendsten Musikalienzentren jener Zeit gedruckt.

Biographisches

Die frühesten Angaben, die wir über die Familie Besozzi haben, weisen auf eine mailändische Herkunft hin. Wir kennen die Namen verschiedener Besozzis, deren eventuelle Verwandtschaft mit den musizierenden Besozzis bis heute nach wie vor ungeklärt ist. Zedlers *Universal-Lexicon* (1733)² nennt folgende:

Antonio Giorgio Besozzus. Ein Mailänder, lebte zu Anfang des 17. Jahrhunderts, war ein Mitglied der *Academie degl'inquieti* und schrieb italienische Gedichte. Er war adlig.

¹ Marpurg, F. W.: *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, I. Band (Berlin, 1754; ^R1970), S. 235

² *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, 3. Band (Leipzig, 1733; ^R1961), Sp. 1501 und 1683

Giovanni Pietro Bezzosus. Gab ein *Discursus de vita S. Paulli Apostoli* heraus (Mailand, 1575).

Im Supplement (1752)³ nennt Zedler noch:

Gioacchino Besozzi. Ein Mailänder Kardinal-Priester des Zisterzienserordens. Geboren im Jahre 1679.

Jöcher nennt in seinem *Allgemeinen Gelehrten-Lexicon* (1750)⁴ nur Antonio Giorgio. Im ersten Ergänzungsband (1784)⁵ nennt er folgende Besozzis:

Hyacinthus (oder Horatius) Besozzi (1626–1699). Ein Theatiner aus einer adligen Familie zu Mailand.

Innocentius Besozzi (1662–1728). Ein Geistlicher aus Mocasina im Brescianischen.

Giovanni Francesco Besozzi. Ein Buchdrucker zu Mailand (um 1585–1615).

Giovanni Giacomo Besozzi (1664–1730). Ein Mailänder. Er schrieb u. a. ein Buch über den Mailänder Dom.

Giovanni Pietro Besozzi (1503–1582). Ein Rechtsgelehrter aus einer adligen Familie in Mai-

land, trat im Jahre 1542 in den Barnabitenorden ein. Er ist identisch mit dem oben erwähnten Giovanni Pietro Bezzosus.

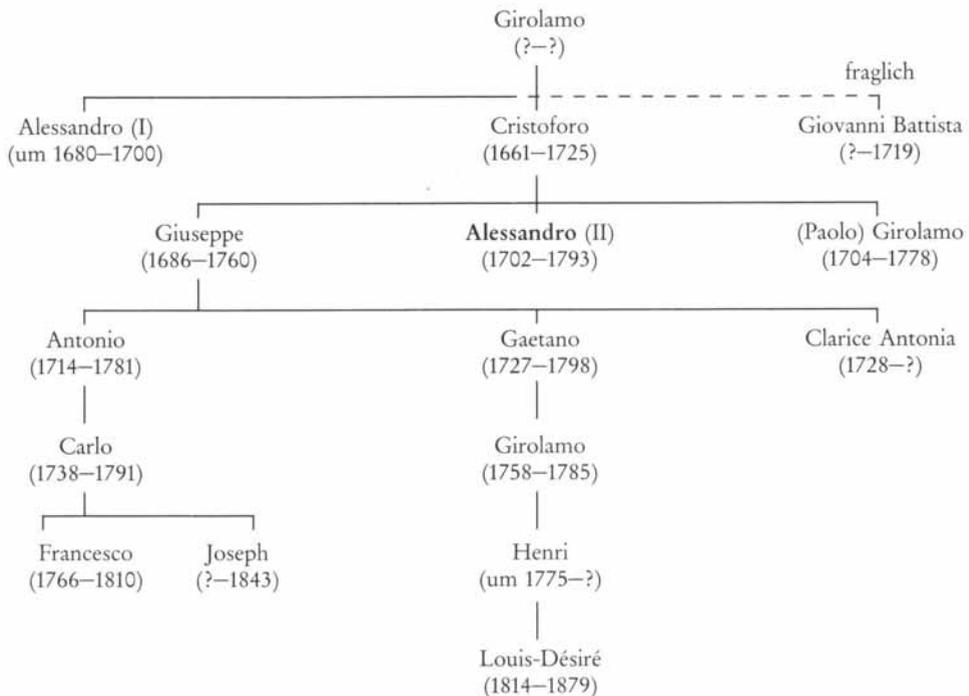
Octavianus Besozzi. Ein Priester aus Mailand von der Kongregation der Oblaten, welcher um das Ende des 16. Jahrhunderts lebte.

Princivalle Besozzi (?–1565). Ein Rechtsgelehrter aus Mailand.

Diese Liste kann schließlich noch mit **Ludovico Besozzi** ergänzt werden, der *Canonico ordinario nella Metropolitana di Milano* war. Ihm widmete Grancini im Jahre 1622 seine *Concerti a una, due, tre e quattro voci*.⁶ Auffallend in dieser Liste ist die große Zahl der Geistlichen sowie die Tatsache, daß mehrere Male von einer adligen Herkunft gesprochen wird.

Der bereits erwähnte Buchdrucker Giovanni Francesco Besozzi gab u. a. Musik heraus (z. B. Werke Gastoldis, 1598). Aus der Tatsache, daß er sich gelegentlich auch „Besozzo“ nennt, kann man möglicherweise schließen, daß die Familie aus Besozzo stammte, einem Ort etwa 40 km

Stammtafel der Familie Besozzi



nordöstlich von Mailand, in der Nähe des Lago Maggiore.

Über **Girolamo Besozzi** wissen wir nicht viel mehr, als daß er auch aus Mailand gebürtig war und daß er der Großvater unseres Alessandro war. Er hatte zwei Söhne: **Alessandro**, der (Opern-) Komponist und Sänger war, und **Cristoforo** (1661–1725), der sich zu einem Oboisten und Fagottisten entwickelte und im Jahre 1701 von Mailand nach Parma übersiedelte.

Dort wurde am 22. Juli 1702 **Alessandro** – der zweifellos nach seinem Onkel genannt wurde – geboren als zweiter Sohn Cristoforos, aus dessen Ehe mit Rosa Resta. Seine Paten waren Marquis Andrea Boscoli und Gräfin Diana Bergonzi Anguissola. Wie De Laborde⁷ mitteilt, wurde er im Oboenspiel von seinem um sechzehn Jahre älteren Bruder **Giuseppe** (1686–1769) unterrichtet, der ebenso wie sein Vater Oboist und Fagottist war. Alessandro wurde 1714 – er war nicht einmal 12 Jahre alt! – als Oboist in der *Guardia Irlandese* angestellt, einer Militärkapelle in Diensten Antonio Farneses, des Herzogs von Parma. Sein Vater und Giuseppe waren dort bereits Mitglied. Im selben Jahr wurde auch sein jüngerer Bruder (**Paolo**) **Girolamo** (1704–1778), der Fagott spielte, ernannt. In den Archivalien der Guardia wird Alessandros Anstellung folgendermaßen beschrieben:



Abb. 1 Alessandro Besozzi, Zeichnung von Charles Vanloo (Già Collezione Trecate, Novara) aus dem Buch M. Th. Bouquet – *Il Teatro di Corte dalle Origini al 1788 – Vol. 1 Storia del Teatro Regio* (Turin, 1976) übernommen

*der Oboist Alessandro, (Sohn) Cristoforo Besozzi aus Parma, 12 Jahre alt, klare Augen, kastanienbraune Haare, am 15. Januar 1714 mit einem Gehalt von 44 Lire angestellt worden.*⁸

Das erste Zeugnis seiner Virtuosität ist das bereits angeführte Zitat von J. J. Quantz. Im Jahre 1728 wurde Alessandro mit seinen zwei Brüdern in der Hofkapelle des Herzogs angestellt. Ihre Anstellung erwähnt für jeden

*eine Provision von drei runden Broten pro Tag, und vier Krügen Wein, und von einer ausreichenden Menge Brennholz von Zeit zu Zeit, von der Hausmiete und von einem Gehalt von 100 Lire pro Monat.*⁹

Drei Jahre später wurden Alessandro und Girolamo am Hofe Carlo Emanuele III., des Königs von Sardinien, der in Turin seine Residenz hatte, angestellt. An diesem Hof hatte ab 1697 bis zu seinem Tod im Jahre 1719 bereits ein gewisser **Giovanni Battista Besozzi** den Posten eines Oboisten innegehabt, der – aufgrund der Jahreszahlen – möglicherweise ein Onkel der Gebrüder war. Das einzige Porträt, das wir von Alessandro kennen (Abb. 1), stammt vermutlich aus einem der ersten Jahre seines Turiner Aufenthaltes. Es wurde von dem Künstler Charles Vanloo, der von

³ *Nöthige Supplemente zu dem...*, 3. Band (Leipzig, 1752; ^R1961), Sp. 992 und 1106

⁴ *Allgemeines Gelehrten-Lexicon, hrsg. von Christian Gottlieb Jöcher*, 1. Band (Leipzig, 1750; ^R1960), Sp. 1050

⁵ *Fortsetzung und Ergänzungen zu ...*, 1. Band (Leipzig, 1784; ^R1960), Sp. 1795–1797

⁶ Sartori, C.: *Bibliografia della Musica Strumentale Italiana, stampata in Italia Fino al 1700* (Firenze, 1952), S. 285–286

⁷ Laborde, J.-B. de: *Essai sur la Musique ancienne et moderne* (Paris, 1780). 3. Band, S. 497

⁸ Pellicelli, N.: *Musicisti in Parma nel Sec. XVIII*. in *Note d'Archivio*, 11 (1934), S. 251: *Obbovè Alessandro di Cristoforo Besozzi Parmigiano, anni 12, occhi chiari, capelli castagni, arolato li 15 gennaio 1714 con paga di 44 lire.*

⁹ *Ibid.*: *...con provvigione a cadauno di loro di tre pagnotte al giorno e quattro boccali di vino della tangente porzione di legna al suo tempo, d'affitto di casa e di lire cento di salario per cadauno ogni mese...*

1732 bis 1734 in Turin beschäftigt war, angefertigt. Außer daß Alessandro in der Hofkapelle spielte, war er auch im Opernorchester des „Teatro Regio“ tätig. Als *Virtuoso della Camera* war er einer der am besten bezahlten Musiker in Turin. Über seine Tätigkeit in Turin kennen wir nur wenig Einzelheiten. Wir wissen aber, daß er die Stadt nur wenige Male verlassen hat. Im Jahre 1736 besuchte er seine Geburtsstadt Parma. 1735 besuchte er zusammen mit Girolamo Paris, um dort im „Concert Spirituel“ aufzutreten. Am 30. März gaben sie dort ihr erstes Konzert. Zwei Tage später traten sie in einem Konzert auf, an dem sich auch der Violinvirtuose Jean-Marie Leclair und der Flötenvirtuose Michel Blavet beteiligten. Am 19. Mai gab das Duo das vierte und zugleich letzte Konzert in Paris. Als Honorar für diese erfolgreichen Konzerte empfangen sie im Namen der „Academie Royale“ je 100 Louis d'Or.

Alessandros internationale Berühmtheit als Virtuose ist in Anbetracht der Tatsache, daß er nur ein einziges Mal eine Konzertreise ins Ausland unternommen hat, sehr bemerkenswert. Seine Berühmtheit muß denn auch durch mündliche Überlieferung entstanden sein. Zahlreiche Ausländer begaben sich aus Interesse an seinem Spiel nach Turin. Von zwei Oboisten ist bekannt, daß sie bei ihm studierten: der böhmische Georg Druschetzky (1745–1819) und der sehr berühmt gewordene Johann Christian Fischer (1733–1800) aus Freiburg. Im Besitz der British Library in London findet sich ein Manuskript eines Oboenkonzertes Alessandro Besozzis, dessen Titelblatt erwähnt: „perform'd by Mr. Fischer in 1757 in Warshaw“. Vor allem in England und Frankreich hat man großes Interesse an den Gebrüdern gezeigt. Der französische Magistrat und Geschichtsschreiber Charles de Brosses hörte die Gebrüder Besozzi in Turin im Jahre 1740 und schrieb darüber:

... die zwei Bezzuzzi, der eine Oboist, der andere Fagottist, die zusammen kleine musikalische Konversationen machten, die außergewöhnlich angenehm klangen. Ich kann kaum erzählen, wie himmlisch man sich dabei fühlt! Ich habe in meinem Leben nichts erlebt, was so bezaubernd war. Es ist nur mit der „Nacht“ von Correggio vergleichbar.¹⁰

Louis Dutens, der etwa 1759 in Diensten eines englischen Gesandten Turin besuchte, beschreibt in seinen *Mémoires* ein Privatkonzert im Hause des Marquis Gian Antonio di Priero, bei dem die Besozzis mitwirkten.¹¹

Im Jahre 1770 besuchte der englische Musikgelehrte Charles Burney Turin während seiner musikalischen Reise. Das Hauptinteresse seines Aufenthaltes galt dem Duo Besozzi, wie wir durch einen Brief wissen, den der Turiner Kapellmeister Gasparini am 17. Juli 1770 an Padre Martini in Bologna schrieb.¹² Burney hatte vor, Daten über die Besozzis in seine *General History of Music* aufzunehmen. In sein *Tagebuch* schrieb Burney über Turin:

Turin ist jedoch eine sehr schöne Stadt, ob sie gleich vielen andern, in Ansehung der Alterthümer, der Merkwürdigkeiten der Natur, und der Zahl ihrer Künstler weichen muß. Die Sprache ist hier halb Französisch halb Italiänisch, doch beydes verderbt. Dies kann man von der Musik nicht sagen, denn Turin hat einen Gardini hervorgebracht, und noch izt sind hier die beyden Bezzozzi's, und Pugnani, ausser dem berühmten Grafen von Benevento, der ein großer Geiger ist; alle, ausgenommen der Graf, sind in Diensten des Königs von Sardinien. Ihr Gehalt ist jährlich nicht über achtzig Guineen für einen jeden, wofür sie die Kapellmusik des Königs besorgen; allein dieser Dienst wird ihnen dadurch sehr erleichtert, daß sie nur Solos daselbst spielen, und zwar wenn es ihnen beliebt. Der Kapellmeister ist Don Quirico Gasparini. In der Kapelle wird gewöhnlich alle Morgen zwischen elf und zwölf Uhr eine Symphonie gespielt [...] An den Festtagen spielt Pugnani oder einer von den Bezzozzi's ein Solo; ...¹³

Über seinen Besuch bei den Gebrüdern Besozzi am 13. Juli berichtet Burney ausführlich:

¹⁰ Brosses, Ch. de: *Lettres Familières sur l'Italie* (Paris, 1931), 2. Tl., S. 576: [...] les deux Bezzuzzi, l'un hautbois, l'autre basson, qui eurent ensemble de petites conversations musicales dont il fallait pâmer d'aise. Je ne puis vous exprimer les ravissements où cela jette. Je n'ai rien éprouvé en ma vie de plus enchanteur; cela ne peut se comparer qu'à la „Nuit“ du Corrège.

¹¹ Dutens, L.: *Mémoires d'un voyageur qui se repose* (Paris, 1806), 1. Teil, S. 155–156

¹² Dieser Brief befindet sich in Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale (Sign. I.21.62).

¹³ Carl Burney's *der Musik Doctors Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien* [...] übersetzt von C. D. Ebeling (Hamburg, 1772; R1959), S. 41–43

Heute früh besuchte ich die beyden Herren Bezozzi's, deren Talente allen musikalischen Reisenden von Geschmacke so bekannt sind. Ihre beständige und ununterbrochene Zuneigung gegen einander ist so merkwürdig, als ihre Kunst. Sie sind Brüder; der älteste ist siebenzig und der jüngste beynah sechszig alt. Sie haben so viel „idem velle & idem nolle“ an sich, dass sie von je her mit einander in der größten Harmonie und Liebe gelebt haben; sie treiben die Übereinstimmung ihres Geschmacks so weit, dass sie sich auch aufs genaueste bis auf Knöpfe und Schnallen gleich kleiden. Sie sind unverheyrathet, und haben so lange und so freundschaftlich mit einander gelebt, daß man hieselbst glaubt, wenn der eine stürbe, so würde der andere ihn nicht lange überleben. Ich ward auf eine leichte und angenehme Art bey diesen vortreflichen Virtuosen eingeführt, weil mir Herr Giardini einen Brief mitgegeben hatte, der mir die Verlegenheit ersparte, sie nach einer so kurzen Bekanntschaft zu bitten, mir etwas vorzuspielen, indem er ihnen geschrieben hatte, wie sehr sie mich durch diese Gefälligkeit verbinden würden. Der älteste spielt die Hoboe, und der jüngste den Basson, welches Instrument die Tonleiter fortsetzt und eigentlich der Baß dazu ist. Ihre Komposition besteht gewöhnlich aus einzelnen auserlesenen Passagen, die aber so vollkommen ausgearbeitet sind, daß, gleichwie in den auserlesenen Gedanken oder Maximen aus der Gelehrsamkeit, jede nicht ein Fragment, sondern ein Ganzes ausmacht. Diese Stücke sind vornehmlich dazu eingerichtet, die Stärke beyder Virtuosen zu zeigen; aber es ist schwer, ihre Art des Vortrags zu beschreiben. Ihre gedruckten Kompositionen geben nur einen unvollkommenen Begriff davon. So viel Ausdruck! so viel Zärtlichkeit! so eine vollkommene Vereinigung und Übereinstimmung unter einander, daß viele Stellen herzynnige, durch ein und dasselbe Rohr ausgehauchte Seufzer zu seyn scheinen. Sie suchen keine glänzende Ausführung, alle Noten sind voll Nachdruck. Die Nachahmungen sind genau; die Melodie unter beyde Instrumente fein gleich vertheilt, jedes forte, piano, crescendo, und jede appoggiatura wird mit der sorgfältigsten Genauigkeit beobachtet, welches alles nur durch ein so langen Aufenthalt bey einander und durch vereintes Studiren konnte erhalten werden. Der älteste hat einen von seinen untern Vorderzähnen verlohren, und klagte, daß er alt werde; und es ist natürlich, daß beyde ehemals noch besser müssen gespielt haben: dennoch war es für mich, da ich sie zum erstenmale hörte, ein reizendes Vergnügen. Wenn bey einer so vorzüglichen Ausführung irgend ein Fehler wäre, so läge er in der gleichen Vollkommenheit beyder Stimmen, welche die Aufmerksamkeit zerstreuet und es unmöglich macht, einem

jeden zuzuhören, wenn sie beyde verschiedene Melodien von gleicher Schönheit haben.

Sie sind beyde zu Parma geböhren, und an die vierzig Jahre in Diensten des Königs von Sardinien gewesen, ohne jemals, eine kurze Ausflucht nach Paris ausgenommen, Italien verlassen zu haben. Ja sie haben sogar niemals Turin verlassen, als bey Gelegenheit jener Reise, und einer andern in ihr Vaterland. Sie leben sehr mäßig und ordentlich, und ihre zeitlichen Umstände sind recht gut; sie haben ein Haus in der Stadt und eins außer derselben auf dem Lande. In dem ersten findet man sehr gute Gemähde, vornehmlich eins von Ludewig Carraccio, welches alle Stücke dieses Künstlers übertrifft, die ich je gesehen habe.¹⁴

Merkwürdig in diesem Bericht, in dem wirklich kein einziges Detail fehlt, ist die falsche Altersangabe, namentlich die Girolamos. Wenn wir Alessandros *Sonata per Oboe e Fagotto obbligati* studieren, die im Manuskript überliefert worden ist (Genua, Istituto Musicale „Nicolò Paganini“), würden wir fast glauben, sie hätten dieses Werk für Burney gespielt. Diese Sonate ist durch die regelmäßige Abwechslung von Solo mit Begleitung zwischen Oboe und Fagott deutlich komponiert worden, um die „Stärke beyder Virtuosen zu zeigen“. (s. Notenbeispiel)

Im Januar 1771 besuchten Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart Turin, wobei sie vorhaten, bei *i due Sigⁱ Bezozzi* einen Besuch zu machen, wie eine Reisenotiz erwähnt. Über einen solchen Besuch ist nichts Konkretes bekannt. Dennoch wissen wir ganz genau, daß Vater und Sohn Mozart sie gehört haben. Dies kann man aus einem Brief schließen, den Leopold am 29. Januar 1778 an seinen Sohn in Paris schrieb, in dem er das Spiel Reichas und Janitschs beschreibt:

...am Ende spielten sie ein Duetto zusammen mit *Contratempo* und der erstaunlichsten *Execution* und *Netigkeit*. allein im *Tempo* nach der Art völlig wie die 2 *Bezozzi* in Turin, die beyde tod sind...¹⁵

Die Bemerkung über den Tod der beiden Brüder ist nicht richtig. Der Tod Girolamos mag stimmen, denn er starb am Anfang des Jahres 1778 in Turin. (In verschiedenen Nachschlagewerken wird erwähnt, daß er in Paris starb. Dieses Mißverständnis beruht auf einer Verwechslung mit einem Namensvetter, Girolamo, ein Enkel Giuseppeps, der 1785 in Paris starb.) Alessandro überlebte seinen jüngeren Bruder jedoch um 15 Jahre. Viele Quellen erwähnen, daß Alessandro im Jahre

¹⁴ Ibid., S. 46–48

¹⁵ Mozart – Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausg., gesammelt und erläutert von W. A. Bauer und O. E. Deutsch (Kassel, 1962), 2. Band, S. 244–245



Alessandro Besozzi – Sonate F-Dur für Oboe und Fagott, Anfang des 1. Satzes

1775 starb, und hierüber gab es also schon während seines Lebens – es klingt paradox – ein Mißverständnis.

William Parsons, der ab 1786 Hofkapellmeister in London war, besuchte im Jahre 1772 Turin, nur um die Besozzis zu hören. Sie hielten sich aber in ihrem Weinberg außerhalb der Stadt auf. Der Kapellmeister Gasparini brachte ihn dorthin, und die Brüder versetzten Parsons mit ihrem Spiel in Verzückerung.¹⁶

Schließlich nahm im Jahre 1773 Pinto da Silva, Musikdirektor am portugiesischen Hof, Alessandros Ratschläge in Anspruch. Da Silva schrieb in einem Brief an Niccolò Piaggio:

Aus Turin möchten wir zwei Oboen von Palanca, von Sig.^f Besozzi begutachtet, und es genügt, wenn sie je zwei Stücke haben; das eine Stück soll im natürlichen Ton sein und das andere tiefer, und jedes Instrument soll mit einem halben Dutzend Rohre geschickt werden, alles mit dem Rat des S.^f Besozzi, so schnell wie möglich.¹⁷

Carlo Palanca war seit 1719 in Turin tätig. Es ist nicht auszuschließen, daß Alessandro Besozzi selbst Instrumente Palancas spielte.

Als Krönung seiner Laufbahn wurde er im Jahre 1775 zusammen mit Gaetano Pugnani zum *Direttore generale della musica instrumentale* ernannt. In Anbetracht seines Alters – er war inzwischen 73 Jahre alt – dürfen wir annehmen, daß es sich hauptsächlich um einen Ehrentitel handelte, an den keine Spieltätigkeit mehr verbunden war. Am 5. August 1778 schrieb der Turiner Opernsänger Gaetano Ottani, daß der Oboenvirtuose Giuseppe Secchi Besozzi wegen seines

hohen Alters nachfolgte.¹⁸ Am 26. Juli 1793 starb er, im hochbetagten Alter von 91 Jahren.

Alessandros Tod bedeutete keineswegs, daß das Geschlecht der Besozzi ausgestorben war. Alessandro und Girolamo hatten nicht geheiratet. Ihr älterer Bruder Giuseppe, der ab 1734 bis zu seinem Tode in Neapel beschäftigt war, heiratete jedoch und bekam drei Kinder: **Antonio**, **Gaetano** und **Clarice Antonia**.

Antonio (1714–1781) verweilte nach seiner Abreise aus Parma (1731) einige Jahre in Neapel und reiste im Jahre 1738 mit seinem gerade geborenen Sohn **Carlo** (1738–1791) nach Dresden. Dort am Hofe wurde er Oboist. Im Jahre 1754 wurde auch Carlo angestellt. 1757 spielten sie im „Concert Spirituel“. Carlo Besozzi war als einer der größten Oboenvirtuosen seiner Zeit bekannt und war in Dresden der am besten bezahlte Musiker. Er spielte auch Fagott und war ein bekannter Pädagoge. Von verschiedenen seiner Kompositionen, nicht selten für Oboe, sind Manuskripte

¹⁶ Hierüber berichtet Gasparini in einem Brief vom 30. September 1772 an Padre Martini (Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Sign. I.21.64.).

¹⁷ McClymonds, M. P.: *Niccolò Jommelli, The last Years, 1769–1774* (Michigan, 1980), S. 365: *Da Torino se desiderano due oboe di Palanca, ed approvati dal Sig. Besozzi, e basta che tenga ogn'uno due pezzi; ciò è il primo pezzo che sia il tono naturale, e l'altro pezzo più basso, e ciascuno, che venga con mezza duzzine d'angie, e tutto sia fatta coll'intelligenza del S. Besozzi, e con quella prestezza, che si puole.*

¹⁸ Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Sign. I. 1. 96.

überliefert. Carlo hatte zwei Söhne: **Francesco** (1766–1816), der ebenso wie sein Vater und Großvater in Dresden als Oboist tätig war, und **Joseph** (?–1845), der Kontrabassist in Dresden wurde.

Giuseppes zweiter Sohn, **Gaetano** (1727–1798), reiste nach seinem Aufenthalt in Parma und Neapel im Jahre 1765 nach Paris. Dort wurde er Oboist. Er trat sehr regelmäßig im „Concert Spirituel“ auf. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte er als königlicher Kammermusiker in London. Sein Sohn **Girolamo** (1758–1785) war ab 1770 Oboist am französischen Hof. Dessen Sohn **Henri** war Flötist bei der Pariser „Opéra Comique“ und außerdem Musikverleger. Der letzte des französischen Zweiges ist **Louis-Désiré** (1814–1878), der am Pariser Konservatorium Klavier und Komposition studierte. Im Jahre 1836 gewann er den zweiten Kompositionspreis dieses Institutes, ein Jahr später gewann er den „Prix de Rome“.

Werke für Bläser

Viele Werke Alessandro Besozzis wurden während seines Lebens gedruckt, vor allem in Paris und London. Die Opuszahl geht dabei bis sieben, obwohl es mehrere Ausgaben ohne Opuszahl gibt. Außerdem gab es nebeneinander eine französische und eine englische Zählung. In diesem Artikel möchte ich hauptsächlich die Werke für Bläser besprechen.

Im Jahre 1739, vier Jahre nach dem Auftreten der Besozzis im „Concert Spirituel“, stattete der französische König Joseph Canavasse (aus Turin!) mit dem Privileg aus, Besozzis Opus 1 herauszubringen. Die Titelseiten dieser und einiger späterer französischer Ausgaben erwähnen als Komponisten „Messieurs Bezzossi, Ordinaires de la

Musique du Roy de Sardaigne“, was bedeuten würde, daß Girolamo Mitautor war. Dies ist jedoch aus zwei Gründen fraglich: Zum einen, weil englische Ausgaben immer nur Alessandro als Komponisten nennen, zum anderen, weil die Werke in zeitgenössischen Handschriften gewöhnlich Alessandro zugeschrieben werden, woraus hervorgeht, daß nur er als Komponist bekannt war. Unter Girolamos Namen sind keine Kompositionen bekannt. Eine unter seinem Namen in moderner Auflage herausgebrachte Fagottsonate¹⁹ wurde ihm zugeschrieben aufgrund der Tatsache, daß Girolamo Fagottist war. Als Quelle für die Ausgabe wurde eine Handschrift aus der Bibliothèque Nationale in Paris benutzt, die nur von *Signor Bezozi* spricht. Diese Sonate ist jedoch im Original eine Flötensonate, die wir eher Alessandro zuschreiben können.²⁰ Daß in den französischen Ausgaben beide Brüder als Komponisten genannt wurden, geschah vermutlich aus kommerziellen Gründen: Sie hatten im Jahre 1735 zusammen in Paris konzertiert und waren also als Duo bekannt.

Obenerwähntes Opus 1 besteht aus 6 Triosonaten für zwei Violinen und Basso continuo. Die Triosonate ist die in Besozzis Gesamtwerk am häufigsten vertretene Gattung.

Triosonaten

Im Gegensatz zu den französischen Ausgaben, die meistens für Streichinstrumente gedacht sind, nennen englische Ausgaben neben diesen Instrumenten meistens die Flöte. Im Jahre 1747 gab John Walsh *VI Sonatas in Three Parts, for a German Flute, a Violin with a Thorough Bass* heraus. Diese Ausgabe, die keine Opuszahl hat, wurde in England wahrscheinlich als Opus 1 betrachtet. Drei Jahre später gab Walsh Opus 3 heraus, das aus 8 Sonaten für zwei Flöten oder Violinen und Basso continuo besteht. Opus 5, 6 Triosonaten für die gleiche Besetzung, wurde um etwa 1764 von John Cox in London herausgegeben. Besozzis eigenes Instrument, die Oboe, finden wir nur in einigen späteren Ausgaben erwähnt, z. B. in seinem Opus 7, *Sei Sonate a Tre per Due Violine o Oboi Con Violoncello*, die etwa 1767 in Paris herausgegeben wurden. Der Titel ist jedoch irrefüh-

¹⁹ Jerome Besozzi: *Sonata for Bassoon and Piano*, edited by William Waterhouse (London: Oxford Univ. Press, 1963)

²⁰ Diese Sonate erschien als dritte Sonate in *Six Sonates a Violon seule et Basse qui peuvent se jouer sur la Flûte, par M. Bezozi* (Paris: La Chevardière, um 1765), ohne Angabe des Vornamens. Die Sonaten Nr. 1 und 4 aus dieser Ausgabe sind identisch mit den Sonaten Opus 2, Nr. 4 und 3, die 1750 von John Walsh herausgegeben wurden, unter dem Namen Alessandro Besozzis.

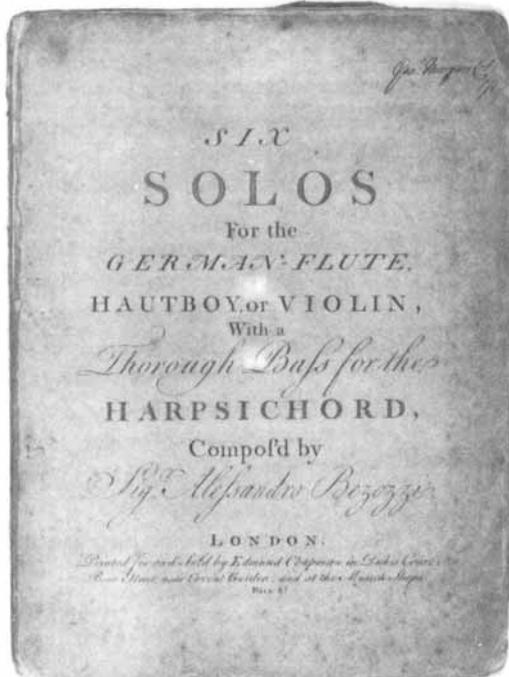


Abb. 2 Titelblatt der Chapman-Ausgabe, um 1758

rend: Die zweite Stimme ist wegen ihres Umfangs nicht auf Oboe ausführbar. Auch in der einzigen italienischen Ausgabe, die wir von Besozzis Werk kennen, wird die Oboe genannt. Es handelt sich um 6 Triosonaten für Oboe (Violine), Violine und Cello, etwa 1775 in Venedig von Alessandri e Scattaglia herausgegeben.²¹ Der thematisch eingereichte Breitkopf-Katalog aus dem Jahre 1770 nennt noch 6 Triosonaten für zwei Oboen und Baß, die in dieser Kombination nicht im Druck bekannt sind.²² Die Tatsache, daß sie hier als Gruppe von 6 Kompositionen genannt werden, gibt Anlaß zu der Vermutung, daß es hiervon eine Ausgabe gegeben hat. Vier dieser Sonaten sind mit Sonaten aus Opus 3 (siehe oben) identisch; die beiden anderen sind Transpositionen von Sonaten aus Opus 4, einer Reihe von 6 Triosonaten für zwei Violinen und Basso continuo (John Walsh, um 1760).

Neben den gedruckten Triosonaten gibt es viele, die im Manuskript überliefert sind. Die bedeutendste Sammlung für Bläser befindet sich in der Badischen Landesbibliothek, Karlsruhe.

Alle dort vorhandenen Sonaten gibt es auch in gedruckten Ausgaben.

Besozzis Triosonaten bestehen in der Regel aus drei Sätzen in gleicher Tonart. Der erste Satz ist meistens langsam (Adagio, Andante); der zweite Satz schnell, oft fugiert und in geradzahligem Takt; der dritte Satz schnell, im Tripeltakt (Allegro, Menuett).

Solosonaten

Alle gedruckten Solosonaten Besozzis sind für die Flöte geeignet, außerdem nennt eine Ausgabe auch die Oboe. Im Jahre 1750 gab John Walsh Opus 2 heraus, das aus 6 Sonaten für Flöte oder Violine und Basso continuo besteht. Etwa 1758 folgte der Londoner Herausgeber Chapman mit *Six Solos for a German Flute, Hautboy or Violin* (Abb. 2).²³ Interessant ist die Liste der Subskribenten, die einigen Exemplaren vorangeht. Unter den Interessenten, die diese Ausgabe subskribierten, finden wir einige prominente Persönlichkeiten aus dem damaligen englischen Musikleben: William Boyce, Charles Avison und Thomas Augustine Arne. Im Jahre 1761 gab Walsh 6 Flötensonaten *by several eminent Authors* heraus. In dieser Ausgabe stehen neben Sonaten von Friedrich dem Großen und Kaspar Fritz drei Sonaten Besozzis (ohne Angabe des Vornamens). In Paris gab La Chevardière um 1765 6 Sonaten für Violine oder Flöte und Basso continuo heraus, auch ohne Angabe des Vornamens.²⁴ Von diesen wurden die beiden letzten aber von J. J. Quantz komponiert. Sie sind identisch mit den Sonaten Nr. 2 und 6 der Dresdner Ausgabe von Quantz' Opus 1 (6 Flötensonaten, 1734).

²¹ Neuausgabe: Alessandro Besozzi – *Sechs Trios für Oboe (Violine), Violine und Bass (Violoncello, Fagott)*, hrsg. von Jürg Stenzl (Zürich: Amadeus, 1972)

²² *The Breitkopf Catalogue, the Six Parts and Sixteen Supplements* (New York, 1966), S. 398

²³ Faksimile-Neudruck von Musica Musica (Basel, 1981) Neuausgaben der Sonaten 1 (D-Dur) und 6 (C-Dur): Alessandro Besozzi – *Sonate D-Dur für Oboe oder Querflöte oder Violine und Basso continuo*, hrsg. von Hugo Ruf (Mainz: Schott's Söhne, 1966; Antiqua), bzw. – *Sonata in C Major for Oboe and Piano*, edited by Evelyn Rothwell (London: Chester, 1956)

²⁴ Siehe auch Note 20

Im Besitz der königlichen Bibliothek in Kopenhagen befinden sich im Manuskript ein *Flauto Traverso Solo Dell Sig^f Bezozzi ô Quanz* in H-Dur (eine Tonart, die schon kaum zuläßt, daß dieses Werk Besozzi, mit seiner Vorliebe für einfache Tonarten, zugeschrieben wird) und eine *Sonata del Sig^{te} Graun*, die mit der sechsten Sonate aus der Chapman-Ausgabe identisch ist (siehe oben).

Besozzi komponierte sowohl dreisätzliche Solosonaten (schnell-langsam-schnell) als auch vier-sätzliche (langsam-schnell-langsam-schnell). Der vorletzte Satz ist gewöhnlich in kontrastierender Tonart.

Duette

Da Alessandro oft zusammen mit seinem Bruder Girolamo auftrat, dürfen wir annehmen, daß er mehrere Sonaten für Oboe und Fagott komponiert hat. Leider ist nur eine einzige derartige Sonate überliefert worden (siehe oben). Außer diesem Duett sind von ihm 6 Duett-Sonaten für zwei Flöten oder Violinen überliefert worden, die im Jahre 1768 von Straight & Skillern gedruckt wurden. Diese Sonaten, vier zweisätzliche und zwei dreisätzliche, sind auch für zwei Oboen geeignet. in Béraults *Deuxième Recueil de différens airs* (Paris: Bérault, 1760) finden wir noch eine *Chasse de M. Bezosi* (für zwei Querflöten oder Oboen, oder für zwei Fagotte oder Celli).

Konzerte

Unter dem Namen Besozzi sind mehrere Solokonzerte überliefert. Ein Problem für die Lösung der Frage, wem sie zugeschrieben werden sollen, entsteht durch die Tatsache, daß meist kein Vorname genannt wird.

In der Fürstlich Thurn- und Taxisschen Hofbibliothek (Regensburg) gibt es sechs Oboenkonzerte im Manuskript: Nur ein einziges Konzert nennt Alessandro mit Namen, ein anderes Konzert ist mit dem Oboenkonzert in der British

Library identisch.²⁵ Der amerikanische Musikwissenschaftler Humiston²⁶ schrieb aufgrund der Stilähnlichkeit alle Konzerte Alessandro zu. Dieses Argument ist wenig überzeugend, weil wir über den Stil, in dem andere Familienangehörige komponierten, wenig wissen. Ein Oboenkonzert Antonios (Paris, Bibliothèque Nationale) weist viele stilistische Übereinstimmungen mit den Konzerten aus Regensburg auf. Gaetano Besozzi spielte im „Concert Spirituel“ regelmäßig selbstkomponierte Oboenkonzerte, die nicht erhalten sind.

Der Herausgeber Hummel in Den Haag veröffentlichte 1771 ein Konzert in G-Dur für Flöte und Streicher ohne Angabe eines Vornamens. Weiter nennt der Breitkopf-Katalog zwei Konzerte für Fagott und zwei Konzerte für Oboe eines Besozzis, die ebenfalls nicht erhalten sind.

Alle überlieferten Konzerte sind dreisätzlich, mit dem mittleren langsamen Satz in einer kontrastierenden Tonart.

Kurze Stilbeschreibung

Es ist nicht bekannt, bei wem Alessandro Besozzi Kompositionsunterricht gehabt hat. Die Tatsache, daß er Turin fast nicht verlassen hat, gibt Anlaß zu der Vermutung, daß sein eventueller Lehrer sich dort aufhielt. In Turin war Giovanni Battista Somis, ein Schüler von Corelli, ein führender Musiker und Komponist in der Zeit, in der Besozzis erste Werke veröffentlicht wurden. In seinen Werken zeigt er jedoch, daß er viel mehr als Besozzi ein Barockkomponist ist. Besozzis Werke stehen den Werken Lorenzo Somis', Giovanni Battistas Bruder, der auch in Turin beschäftigt war, näher. Besozzis Solosonaten z. B. zeigen stilistische Übereinstimmung mit Lorenzo Somis' Opus 2 (Paris, um 1740).

Besozzi komponierte in dem damals schnell in Mode kommenden *galanten Stil*, unter Verwendung von einfachen Tonarten und mit einer starken Vorliebe für Dur-Tonarten. Charakteristisch für diesen Stil sind weiter die stark differenzierte Rhythmik (viel Kontrast zwischen Triolen und Duolen, Synkopen und lombardischem Rhythmus) und eine gewisse Kurzatmigkeit und Kurzgliedrigkeit durch das Zusammenreihen kurzer

²⁵ Neuausgabe: Alessandro Besozzi: *Concerto in G Maggiore* (London: Musica Rara, 1972)

²⁶ Humiston, R. C. – *A study of the Oboe Concertos of Alessandro Besozzi and Johann Christian Fischer* (Diss. Univ. of Iowa, 1968)

Motive mit viel Sequenzwirkung. Die zuletzt genannten Merkmale kommen am deutlichsten in den Solosonaten zum Ausdruck. Am ehesten ausgewogen sind die Triosonaten, die den größten Teil seines Gesamtwerkes bilden. In seinem Stil ist deutlich eine Entwicklung zu erkennen. Das ist in Anbetracht der Tatsache, daß zwischen der ersten und der letzten Ausgabe eine Periode von etwa 35 Jahren liegt, nicht erstaunlich. Die späteren Werke sind reifer und weisen deutlich in die Richtung des klassischen Stils. (Übersetzung: Henriette Smeele)

Literaturhinweise

Bouquet, M. Th.: *Musique et Musiciens à Turin de 1648 à 1775*. (Turin, 1969)

- *Storia del Teatro Regio di Torino, vol. I: Il Teatro di Corte dalle Origini al 1788* (Turin, 1976)
- Cavallini, I.: „Contributi alla Conoscenza di Alessandro Besozzi e della Famiglia“, in: *Nuova Rassegna di Studi Musicali*, 2 (1978), S. 81–91
- Humiston, R. C.: *A Study of the Oboe Concertos of Alessandro Besozzi and Johann Christian Fischer* (Diss. Univ. of Iowa, 1968)
- Nimetz, D.: *The Wind Music of Carlo Besozzi* (Diss. Univ. of Rochester, 1968)
- Pellicelli, N.: „Musicisti in Parma nel Sec. XVIII“, in: *Note d'Archivio*, 11 (1934), S. 248–281
- Petrobelli, P.: „Besozzi“ in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel, 1973), 15. Band, Sp. 750–753
- Salveti, G.: „Besozzi“ in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London, 1980), 2. Band, S. 659–660

William Waterhouse

Webers Fagottkonzert op. 75 –

ein Vergleich von handschriftlichen und gedruckten Quellen

Wenn man einen Fagottisten fragt, welche wichtigen klassischen Werke es für sein Instrument gibt, fallen ihm zuerst zwei Komponisten ein: Mozart und Weber. Welche Editionen der in Frage kommenden Werke sind aber im Handel erhältlich? Mozart KV 191, das früheste seiner Konzerte, das heute regelmäßig zu hören ist, wurde erst kürzlich in einer wissenschaftlichen Urtext-Edition der Orchesterpartitur im Rahmen der neuen Mozartausgabe¹ herausgegeben.

Im Gegensatz dazu haben die beiden Fagottkonzerte Webers in editorischer Hinsicht bislang keineswegs die Aufmerksamkeit erfahren, die sie verdienen. Das weniger bekannte der beiden Werke, das attraktive *Andante und Rondo Ungarise op. 35*, ist bislang nicht einmal in Partitur erschienen (!), wohl aber Webers frühere Version für Viola². Das Konzert in F-Dur op. 75 wird oft gespielt, und jeder Fagottstudent kennt es. Heute aber kennen wir es nur von Ausgaben, die in vie-

len Details von Webers originalem Text abweichen.

In diesem Artikel soll nun auf die Hauptunterschiede zwischen den folgenden fünf Versionen eingegangen werden:

- I Abschrift der Urfassung, datiert 27.11.1811 (D-Mbs: MusMss. 2600)³
- II Autograph – Revision datiert 3.8.1822 (D-Bds: Weber Nachlass 14)³
- III Stimmengabe von 1823 (Schlesinger, Berlin. PN 1246)

¹ Herausgegeben von Franz Giegling, Bärenreiter, Kassel 1981.

² Herausgegeben von Georg Schünemann, Schott, Mainz 1938.

³ Der Autor dankt den Bibliothekaren beider Institutionen für die freundliche Zusammenarbeit, für die Überlassung von Mikrofilmen und für die Erlaubnis zur Einsicht in beide Manuskripte.

IV Bearbeitung für Fagott und Klavier, veröffentlicht um 1865 (Schlesinger, Berlin. PN 5592)

V Erste Ausgabe der Orchesterpartitur, veröffentlicht 1952 (Eulenburg, London. E.E. 6032)

Es gibt also drei verschiedene Versionen des Werkes aus Lebzeiten des Komponisten. Durch einen glücklichen Zufall blieb Webers Urfassung erhalten, zusammen mit seiner späteren Revision, die 11 Jahre später entstand. Es soll hier nicht behauptet werden, daß die revidierte Fassung keine Verbesserung sei, aber es ist doch interessant zu sehen, in welcher Hinsicht die Originalversion von der Fassung abweicht, die wir heute kennen. Darüberhinaus bleibt, solange noch keine Urtextausgabe⁴ erhältlich ist, zu hoffen, daß Informationen über die Abweichungen der heute verbreiteten Versionen vom Original für die Spieler von Interesse sein werden.

Die Umstände, die zur Komposition des Werkes führten, seien hier kurz in Erinnerung gebracht⁵: Der 25jährige Komponist war im März 1811 in München angekommen. Schon bald nach seiner Ankunft schrieb er für seinen alten Freund Heinrich Bärmann, den Klarinettenisten beim Münchner Theater, das *Concertino für Klarinette*, dessen glänzender Erfolg zwei Resultate zeitigte: Der König war so beeindruckt, daß er sogleich zwei weitere Klarinettenkonzerte in Auftrag gab, und die übrigen Instrumentalisten des Orchesters bedrängten Weber mit Wünschen nach eigens für sie geschriebenen Konzerten. Ein-

zig erfolgreich war in dieser Hinsicht der Fagottist Georg Friedrich Brandt⁶. Er hatte in Berlin unter dem berühmten Ritter⁷ studiert und war bereits als Solist tätig gewesen, bevor er 1806 als Hofmusiker nach München kam.

Auf sein Drängen hin beauftragte König Max den Komponisten, ein Fagottkonzert zu schreiben. Es entstand zwischen dem 14. und 27. November 1811. Brandt spielte die Uraufführung am 28.12.1811 im Münchener Hoftheater. Kurz zuvor war der Komponist in die Schweiz gereist, da fertigte der Hofkopist Johann Anton Steigenberger für die königliche Hofintendanz eine Partiturschrift, und diese ist glücklicherweise heute in der bayerischen Staatsbibliothek erhalten. Die Titelseite lautet: „Concerto / per / il Fagotto principale / composto per uso / del Sig. Brandt / da / Carlo Maria di Weber“. Diese Partitur wurde offensichtlich vom Komponisten geprüft, da sie einige Korrekturen und Änderungen von seiner Hand enthält⁸. Brandt spielte das Konzert in weiteren Aufführungen in Wien (27.12.1812), Prag (19.2.1813) und Ludwigslust (21.3.1817).

Weber hielt die Partitur 11 Jahre lang zurück und gab sie 1822 zusammen mit den beiden Klarinettenkonzerten op. 73 und 74 seinem Berliner Verleger Schlesinger zur Publikation. Wie damals üblich, wurden lediglich die Stimmen ohne Partitur gedruckt. Nachdem Weber Brandts Prager Aufführung gehört hatte und auf eine Dekade kompositorischer Erfahrung zurückblicken konnte, entschloß er sich zu einigen geringfügigen Änderungen. Einen Teil der Verbesserungen trug er mit Tinte in die Originalpartitur ein, zum Teil tauschte er aber auch ganze Seiten aus. Dieses revidierte Manuskript, datiert vom 3.8.1822, liegt heute im Weber-Nachlass in der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin (Ost). Schlesingers Stimmenausgabe (III) erschien im folgenden Jahr; sie entspricht weitgehend der revidierten Partitur.

Rund 40 Jahre später brachte der gleiche Verleger eine Reduktion für Fagott und Klavier (IV) heraus. Die Plattennummer läßt auf ein Datum um 1865 schließen. Der Solopart wurde neu gestochen; ein anonymes Herausgeber hat Artikulationszeichen, Dynamik und Ausführungshinweise an den vielen Stellen nachgetragen, wo sie

⁴ Eine Edition der Partitur durch den Autor dieses Artikels bei Universal Edition Wien, ist in Vorbereitung.

⁵ Weitere Details in: „Zu Karl Maria von Webers Münchner Aufenthalt 1811“. Dieser Aufsatz von Robert Münster ist enthalten in dem Band *Musik – Edition – Interpretation: Eine Gedenkschrift für Günther Henle*, München 1980.

⁶ G. F. Brandt wurde in Spandau am 18.10.1773 geboren. Er starb am 12.2.1836 in München.

⁷ Georg Wenzel Ritter (1748 – 1808) wirkte in Mannheim, Paris und Berlin.

⁸ Zum Beispiel erfolgt der Paukeneinsatz in der Reprise des 1. Satzes einen halben Takt früher. Vgl. auch Münster, op. cit.

ursprünglich fehlten. Einige der vorhandenen Auszeichnungen wurden geändert. Geringfügige Änderungen im Notentext und einige Druckfehler haben sich ebenfalls eingeschlichen. Alle folgenden Editionen basieren auf dieser Version.⁹

1952 entschied sich die Eulenburg-Edition, das Werk in der bekannten kleinen Partiturausgabe herauszugeben. Dies ist die erste Partiturausgabe des Konzerts. Die Gelegenheit, wieder auf die authentische Version zurückzugehen, wurde jedoch leider nicht genutzt. In einem Vorwort beschreibt Dr. Max Alberti den Hintergrund zur Komposition des Werkes, aber er zeichnet nicht als Herausgeber verantwortlich. Wer immer der Herausgeber war, griff als Quelle auf die Solofagottstimme von Schlesingers postumer Edition (IV) zurück und legte für die Orchesterbegleitung eine Version zugrunde, die in Hinsicht auf Dynamik und Phrasierung erheblich von der Stimmenausgabe (III) abweicht. Die Notation ist stellenweise unnötig geändert, Fehler und Auslassungen in der Auszeichnung gibt es im Überfluß, und das Niveau des Korrekturlesens ist niedrig. Eine neuere Ausgabe in großer Partitur wurde kürzlich in den USA veröffentlicht; es handelt sich hier aber lediglich um eine unveränderte (und nicht genehmigte) photographische Vergrößerung der Eulenburg-Ausgabe¹⁰.

Vergleich der Fassung von 1811 (I) und der revidierten Fassung von 1822 (II)

Die wichtigsten von Weber vorgenommenen Änderungen sind folgende:

- Er erweiterte die beiden großen *Tuttis* im ersten Satz.
- Er nahm eine Reihe kleinerer Änderungen im Solopart vor und ergänzte verschiedene Bezeichnungen in der Dynamik und in den Spielanweisungen (z. B. brillante, dolce, con fuoco).
- Er faßte einige begleitende Streicherpassagen neu.

Werfen wir zuerst einen Blick auf die Änderungen im Orchesterpart. Die Taktangaben beziehen sich durchweg auf die revidierte Fassung (II), sie entsprechen der Taktzählung in der Eulenburg-Partitur (V).

1. Satz

- Die Takte 8 – 11 sehen in (I) folgendermaßen aus (Bsp. 1):



I

Bsp. 2

In (I) spielt sich die kurze Moll-Wendung bei *a* beim zweiten Auftreten des Themas (siehe Beispiel 2); in (II) ändert Weber beide Stellen nach Dur. In den Takten 63 und 120 wird die Baßlinie von (I) ähnlich mit b-Vorzeichen versehen.

2) Takte 13 – 39 (Bsp. 2, S. 24)

Der Schatten, der durch das dunkle zweite Thema in Moll auf den Satz fällt, charakterisiert durch die expressive neapolitanische Kadenz und die wehmütige, an das erste Klarinettenkonzert erinnernde Coda, wird im neuen, erweiterten *Tutti* von (II) beseitigt.

3) Takt 62. Statt eines kurzen Akkordes von Streichern, Hörnern und Pauken findet sich in (I) ein längerer, von Streichern, Oboen und Fagotten gespielter Halbnotenakkord.

4) Takte 118 – 132 (Bsp. 3)

Bsp. 3

Hier bewies Weber einen sicheren Instinkt für die Gesamtstruktur, indem er dieses *Tutti* in (II) neu schrieb, so daß es um die Hälfte länger wurde.

5) Takte 205 – 208 (Bsp. 4)

Bsp. 4

Dieses Zwischenglied wird von Weber in (II) augmentiert, und entspricht damit der Parallelstelle im revidierten Eröffnungstutti (Takte 24 – 26).

⁹ Eine Ausnahme stellt in neuerer Zeit die von Johannes Wojciechowski im D. Rahter Verlag vorgelegte Edition dar.

¹⁰ Erschienen in der „Kalmus Orchestra Library“, veröffentlicht durch Edwin F. Kalmus, NY.

2. Satz

6) Takt 3. Hier hatte Weber Probleme bei der Stimmführung: Ursprünglich schrieb er für die Viola *f c'*. In (I) änderte er das *c'* mit Bleistift in *g'*; in (II) entschied er sich schließlich für *es'*.

3. Satz

7) Takte 27 – 36 (Bsp. 5)

Bsp. 5

Diese Eröffnungspassage gewinnt zweifellos dadurch, daß das Hauptthema in (II) vollständig wiederkehrt und nicht verkürzt bleibt wie in (I).

Bsp. 6

8) Takte 52 – 58 (Bsp. 6)

Um in diesem Abschnitt die 2-Taktfolge beizubehalten, fügt Weber in (II) einen zusätzlichen Takt an der Stelle *a* ein.

Fagott

I

Bsp. 7

I

Bsp. 8

Fagott

I

Bsp. 9

9) Takte 120 – 127 (Bsp. 7)

Der Humor und die Spannung der vier neuen Takte, die bei *a* in (II) eingefügt wurden, lassen die Wiedereinführung des Rondo-Themas wirkungsvoller werden als hier.

10) Takte 140 – 145 (Bsp. 8)

Diese Wiederholung von Material aus dem vorausgehenden Tutti (Takt 67 – 70) wird in (II) durch neues Material ersetzt.

11) Takte 159 – 160: In (I) gibt es den Takt 159 nicht und Takt 160 ist mit einer Pause versehen.

12) Takte 161 – 168: In (I) ist die Streicherbegleitung schlichter. Sie besteht aus ausgehaltenen Akkorden, die dem Charakter des Soloparts nicht entsprechen.

13) Takte 215 – 226: Die Baßlinie wird nicht durch die Violinen verdoppelt, die hier spielen, was in (II) den Violinen zugeschrieben ist.

14) Takte 231 – 237 (Bsp. 9)

Die Vergrößerung der Notenwerte in der mit *a* bezeichneten Phrase in (II) ist ein weiterer wirkungsvoller Einfall.

Schlesingers Urausgabe (III)

Die Ausgabe der Orchesterstimmen von 1823 hält sich im großen und ganzen eng an Webers revidiertes Manuskript. Die Hauptunterschiede sind folgende: Der Stecher hat System in die wie zufällig gesetzten Bindebögen in den Streicherstimmen gebracht und an verschiedenen Stellen dynamische Vorschriften und Akzente hinzugefügt. Einige von Webers Keilen sind in Staccatopunkte geändert worden (Beispiel: 2. Satz, Takt 2). Es gibt auch eine Reihe von seltsamen Fehlinterpretationen in den Bläserstimmen: Im 1. Satz wird das 2. Thema, in Flöte und Oboe jeweils *solo pp* ausgezeichnet, jeweils auch dem zweiten Bläser anvertraut. In der Reprise geschieht das gleiche in der Flötenstimme; in den Oboenstimmen ist die viertaktige Melodie zwischen den beiden Spielern aufgeteilt, wobei die Takte 216 – 217 dem zweiten, die Takte 218 – 219 aber dem ersten Spieler zugeordnet werden. Vergleichbar sind die Takte 157 – 158, die im Flötenpart *solo pp* bezeichnet sind. Diese Takte werden ebenfalls beiden Stimmen zugeordnet, vermutlich weil der Komponist die Pausen am Fuß

Bsp. 10

des Systems ausgelassen hat. Trotz dieser offensichtlichen Irrtümer handelt es sich hier um eine gute gewissenhafte Ausgabe.

Die verschiedenen Versionen des Solo-Fagott Parts

Bevor man sich daran macht, die authentischen Versionen (I), (II) und (III) der Solostimmen mit der posthumen Version (IV) zu vergleichen, müssen folgende Feststellungen gemacht werden. In der Klassik war es nicht üblich, daß Komponisten in Bläserkonzerten bestimmte Artikulationen oder Ausdruckshinweise durchweg vorschrieben. Es gab zwar Passagen mit eingezeichneten Bindebögen (zur Verdeutlichung von Phrasierung und Artikulation), mit Staccatopunkten, Keilen, dynamischen Bezeichnungen und Ausdruckshinweisen, doch betrachtete der Komponist es nicht als seine Aufgabe, dem jeweiligen Solisten bei virtuosem Figurenwerk Vorschriften zu machen, die seine künstlerischen Freiheiten einschränkten. Solche Passagen ohne jegliche Art von Vorschriften verlangten künstlerische Initiative und Phantasie vom Spieler und ließen ihm gewisse Freiheiten hinsichtlich individueller Vorlieben und technischer Fähigkeiten. Die Instrumentalschulen der damaligen Zeit verwendeten eine Reihe von Seiten auf das Studium verschiedener Phrasierungs- und Artikulationsmöglichkeiten solcher Passagen.¹¹

In neuerer Zeit ist es allerdings üblich geworden, daß Herausgeber all diese Dinge für den Spieler entscheiden, und viel zu oft lassen sie ihm nicht einmal mehr die Möglichkeit zwischen dem zu

unterscheiden, was der Komponist selbst vorgeschrieben hat und was der Herausgeber hinzufügte. Die authentischen Vorschriften sind nicht aus dem Wust editorischer Vorschläge herauszufiltern; in vielen Fällen wurden sie sogar geändert. Durch die Modernisierung der Notation können subtile Phrasierungshinweise ebenfalls verlorengehen.¹² Im Falle von (IV) sind die Ergänzungen des Herausgebers praktikabel und entsprechen im großen und ganzen dem Stil der Zeit, doch wenn man berücksichtigt, daß sie nicht vom Komponisten stammen, gibt es eigentlich keinen Grund, weiterhin zu suggerieren, sie seien aus seiner Feder geflossen. Man könnte mit Recht behaupten, daß sie häufig verbesserungsfähig sind.

Die folgenden Passagen in der Solostimme enthalten in (I) und (II) und (III) keine Spielvorschriften (das heißt: Bindebögen, Punkte, Dynamik oder Ausdrucksvorschriften):

1. Satz Takte 41 – 54, 59, 78 – 80, 97 – 99, 103 – 107, 109, 112 – 115, 140 – 146, 152 – 155 ff, 181 – 187, 190 – 196, 217, 224 – 228, 230, 235 – 238.
2. Satz Takte 10 – 12, 24.
3. Satz Takte 60 – 66, 71 – 76, 79 – 80, 169 – 200, 242 – 267, 275 – 283.

Die Hauptunterschiede zwischen den Versionen (I), (II), (III) und (IV) sind in der Solostimme folgende:

1. Satz

15) Takte 41 – 48 (Bsp. 10)

a) (IV) fügt den Hinweis *risoluto* ein, sowohl hier als auch in vergleichbarem Kontext in den Takten 141 und 181.

b) Hinsichtlich der Rhythmisierung der dreitönigen Figur bei *a* ist Webers Notation inkonsequent (oder flüchtig): soll die zweite Note im Takt eine Sechzehntel- oder eine Achtelnote sein? Während er in (II) den Rhythmus von *a* in Takt 2 verwendet, notiert er später bei Parallelstellen in

¹¹ Hier sei als nützliche Quelle erwähnt: „Systematischer Unterricht – 2ter Teil – Fagottschule“ von Josef Fröhlich, Würzburg 1829, S. 163 – 170.

¹² Siehe auch Punkt 19 unten.

Bsp. 11

Bsp. 12

Takt 52 und 182 den Rhythmus von *b*; den Rhythmus *b* setzt er auch an den Anfang des zweiten Solo-Einsatzes in Takt 67. Der Kopist von (I) notierte bei all diesen Stellen den Rhythmus *a*¹³. (III) verwendet den Rhythmus *a* in Takt 67, kopiert aber an den übrigen Stellen tongetreu mit dem Rhythmus *b*. (IV) folgt (III) und ergänzt auch den Bindebogen. Berücksichtigt man aber den häufigen Gebrauch der rhythmischen Figur *a* im Verlauf des ganzen Satzes und beachtet ferner, daß *b* nirgendwo sonst auftaucht, so können weder die *b*-Versionen noch der unverlangte Bindebogen überzeugen. Wichtig ist vielleicht auch der Hinweis darauf, daß bei der Wiederkehr des Themas in Takt 141 alle Quellen den Rhythmus *a* aufweisen.

c) Wo die Viertelnoten von *c* im Einleitungstutti auftauchen, ist eine Bindung ausgeschlossen; die Begleitung läßt keinen anderen Schluß zu.

d) Im Falle der Bindung bei *d* könnte man argumentieren, daß das *f* eher zur vorhergehenden Phrase gehört.

e) Hinsichtlich des Trillers bei *e* ist zu bemerken, daß Weber gewöhnlich einen Nachschlag notiert, wenn er einen wünscht: vielleicht würde hier ein Staccato-Viertel mit Triller, aber ohne Nachschlag, besser passen.

Hiernach wird man wohl fast alle editorischen Ergänzungen in dieser Eröffnungspassage kritisch betrachten müssen!

16) Takt 67: In (IV) ist *mf* durch *dolce* ersetzt; in Takt 71 fehlt die Anweisung *brillante*.

17) Takt 82. (IV) ändert Webers halbe Note ungerechtfertigterweise in eine Viertelnote und fügt dem vorausgehenden Triller einen Nachschlag hinzu.

18) Takte 88 – 98 (Bsp. 11)

Die Weglassung der punktierten Figuren bei *a* und *b* in (IV) raubt dem zweiten Thema viel von seinem Charakter.

19) Takte 107 – 109 (Bsp. 12)

Mit *a* und *b* sind hier Stellen markiert, wo das Figurenwerk später in (II) geändert wurde. Man sieht auch, wie gewissenhaft Weber gelegentlich bestimmte Passagen auszeichnet, im Gegensatz zu seiner sonst üblichen Praxis, Sechzehntel-Figurenwerk von solchen Markierungen freizulassen, damit der Spieler die Artikulation selbst entscheiden kann. Hier lassen sogar die Balken Rückschlüsse auf die gewünschte Phrasierung zu.

¹³ Ausnahme: Takt 182, wo durch ein offensichtliches Versehen die Stelle mit drei nicht punktierten Viertelnoten wiedergegeben ist.

20) Takt 113: (I) und (II) sind nicht ausgezeichnet, (III) ist mit Keilen, (IV) mit Akzenten versehen.

21) Takt 116, Originalversion in (I):



22) Takte 147. An dieser Stelle ist in (II) der Hinweis *con fuoco* eingefügt; (IV) enthält die Anweisung *animato* – eine gefährliche Einladung, diesen Abschnitt schneller zu spielen.

23) Takt 209. Die *Acciacatura* ist in (IV) hinzugefügt worden.

24) Takt 215: In (I), (II) und (III) findet sich ein wiederholter punktierter Rhythmus wie in Takt 95 bei *b* (18). Dies ist in (IV) in gleicher Weise geändert.

25) Takte 233 – 236, Originalversion (I) (Bsp. 14)

2. Satz

26) Takte 13, 14, 15: Die *tenuto*-Markierungen sind in (IV) unnötig hinzugefügt worden.

27) Takte 27 – 29 (Bsp. 15)



Bsp. 15



Die bei *a* und *b* hinzugefügten Vorzeichen in (IV) klingen gut. Der geänderte Rhythmus bei *c* ist jedoch falsch, er entspricht der zwei Takte später erfolgenden Beantwortung.

28) Takte 52 – 54



Bsp. 16

Webers Ausdrucksvorschriften, Akzente auf dem *fis'* und auf dem dissonanten *a'*, wurden durch konventionelle Editionsweise in (IV) geschwächt. Die Stelle bei *a* verlangt nach einem Doppelschlag.

29) Takte 59 – 63 (Bsp. 17)

So sieht Webers Kadenz in (I) aus. In (II) setzt er die Bindebögen bei *b* über den Schlag hinweg und steigert die Expressivität der Finalnote durch einen vorangestellten Doppelschlag und durch Verlängerung in den nächsten Takt hinein. In (III) ist bei *e* ein Bindebogen hinzugefügt, und zwar zwischen *f'* und *a*.¹⁴ (IV) enthält Staccatopunkte in den Skalen bei *a* und *d*. Es ist außerdem eine 5. Triolengruppe zu den 4 symmetrisch gedachten Webers hinzugefügt worden (bei *c*) und schließlich findet sich eine bizarre *f* Auszeichnung unter dem tiefen F.



3. Satz

30) Takt 2: (I), (II) und (III) weisen als zweite Note *c'* auf, dies passt aber nicht zur darunterliegenden Harmonie. Bei der Wiederkehr der Pas-

¹⁴ Sicherlich ein Druckfehler: Der Bogen gehört natürlich zu den direkt vorausgehenden Noten *g' – f'*.

Bsp. 18

Bsp. 19

sage in Takt 126 steht in (I) wiederum c' (vgl. Bsp. 7), während (II) und (III) d' notieren. (IV) ist sicherlich korrekt, wenn hier ebenfalls nach d' geändert wird.

31) Takte 81 – 90 (Bsp. 18)

Bei a erfolgt ein plötzlicher Stimmungsumschwung. Webers *dolce* ist durch das Decrescendo-Zeichen verdrängt worden und erscheint erst danach; das plötzliche *forte* bei b (ff in III) unterbricht diese Stimmung. Alle diese Auszeichnungen, einschließlich des punktierten Rhythmus' bei d sind in (II) ergänzt worden. Der Herausgeber von (IV), der offensichtlich nach den Stimmen von (III) und nicht nach der Partitur von (II) gearbeitet hat, ordnet die Anweisung *dolce* dem Takt in der darunterliegenden Zeile zu, wo sie kaum angemessen erscheint (Takt 93). Zu diesen Fehlern tritt schließlich noch der Druckfehler bei c .

32) Takt 99 – 106 (Bsp. 19)

Während in (I) die Viertaktphrase lediglich wiederholt wird, läßt sich in (II) eine wirkungsvolle Veränderung feststellen.

33) Takt 160: Die in (II) anzutreffende Bezeichnung *scherzando* für diese lebhaftes synkopierte Episode, fehlt in (IV), wo sie stattdessen unnötig in den Takten 1, 124 und 236 vorgeschrieben wird.

34) Takt 191, 193, 195 ff: Die in (IV) ergänzten dynamischen Bezeichnungen, die der Phrasenwiederholung Differenzierung durch Echoeffekte verleihen sollen, sind unnötig; es gibt bereits eine Differenzierung durch unterschiedliche Instrumentierung und Begleitung.

35) Takt 232: Das e' in (IV) ist ein Druckfehler; es muß heißen: f' (vergleiche Beispiel 9).

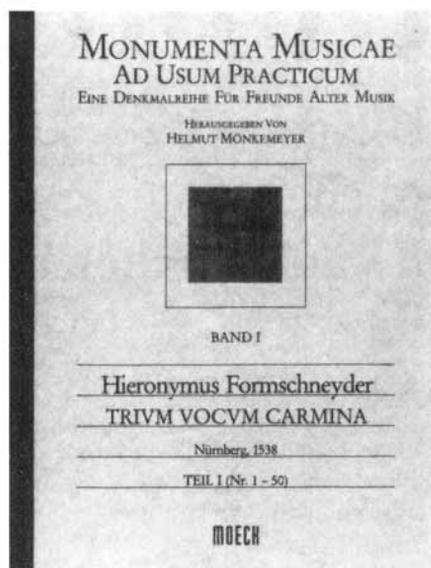
36) Takt 242 sieht in (I), (II) und (III) folgendermaßen aus:

37) Takt 267 – 271. Während sonst alle Sechzehntelpassagen von Takt 244 bis zum Ende in (I), (II) und (III) frei von Auszeichnungen jeglicher Art sind, sind diese beiden aufsteigenden Skalen sorgfältig mit Bindebögen versehen und *crescendo* ausgezeichnet.

Abweichungen in (V)

Die meisten Abweichungen von (V) gegenüber den früheren Quellen – wie z. B. Auslassung von Akzenten, falsche Platzierung von dynamischen Vorschriften, falsche Noten, u.s.w. – gehen wohl auf das Konto unzureichenden Korrekturlebens. Andere Abweichungen sind darauf zurückzuführen, daß der Eulenburg-Herausgeber als Quelle eine Partitur benutzt hat, die Retuschen eines Dirigenten enthielt. Ein Beispiel dafür findet sich im letzten Takt des 2. Satzes: Weber verlängert die Begleitstimmen der Streicher und Hörner durch eine Pause, so daß der Solist einen Schlag früher aussetzt. In (V) wird die Pause weggelassen und der Schluß erfolgt gemeinsam. Im gleichen Satz erfolgt die Zurücknahme der Dynamik von ff zu mf in Takt 19 (in (IV) auch in Takt 3), welche die Beantwortung zu einer blassen Reflektion der 1. Phrase macht und weder authentisch noch gerechtfertigt ist.

EINE DENKMALREIHE FÜR FREUNDE ALTER MUSIK
HERAUSGEGEBEN VON HELMUT MÖNKEMEYER



Bisher sind erschienen:

- Hieronymus Formschneyder**
Trium vocum carmina. Nürnberg, 1538.
- 9001 — — Teil I (Nr. 1-50).
Band I, DM 31,00.
- 9002 — — Teil II (Nr.51-100).
Band II, DM 31,00.
- 9003 **Canzoni di Diversi.** Con ogni sorte di stromenti. A quatro, cinque & sei voci. Venedig, 1588. Band III, DM 19,50.
- 9004 **XXIX Konincklycke Fantasien.** Om op 3 Fioolen de Gamba en ander Speel-tuigh te gebruycken. Amsterdam, 1648. Band IV, DM 28,00.

Unter dem Titel MONUMENTA MUSICAE AD USUM PRACTICUM legt der Moeck Verlag interessante Denkmäler europäischer Tonkunst in Neuausgaben vor, die einerseits der Musikforschung dienen, andererseits aber auch den Freunden alter Musik Werke zur Verfügung stellen, die bisher nicht oder nur schwer zugänglich waren.

In den Partituren wird den übertragenen Stimmen die ursprüngliche Verschlüsselung vorangestellt. Die danach folgende Darstellung des Tonumfangs soll die Wahl eines geeigneten Instrumentes erleichtern helfen. Den originalen Titelblättern können dafür meist nur allgemeine Hinweise entnommen werden, wie etwa *auff allerley Instrumenten*, oder etwas eingehender *for Viols, Violins or Wind-Instruments* bzw. *Insonderheit auff Fiolen zu gebrauchen*. Oft ist der Tonumfang der einzelnen Stimmen — besonders der Mittelstimmen — so gering, daß auch eine Wiedergabe durch Instrumente mit Windkapseln möglich ist.

Die ursprünglichen Notenwerte werden beibehalten, sofern nicht ein Hinweis auf Verkürzungen gegeben ist. Großakte mit angedeuteten Unterteilungen sollen die Übersicht und das Spiel aus den Partituren erleichtern.

Ein besonderes Vorwort gibt Auskunft über die Vorlage, kritische Berichte finden sich am Schluß der Bände.

SCHOTT Konzertführer

**Handliche Nachschlagewerke
für den Konzertbesucher,
Schallplatten- und Rundfunkhörer,
für den Studierenden
und den Musikfreund.**

Nach Gattungen übersichtlich geordnet, begleitet von jeweils einer »Biographischen Skizze« und Verzeichnissen, die das Auffinden einzelner Kompositionen erleichtert, werden die Werke mit ihrer Entstehungsgeschichte eingehend beschrieben. Die Auswahl repräsentiert den Standard des Repertoires im heutigen Musikleben.



Johann Sebastian Bach

Best.-Nr. ED 7306 (ISBN 3-7957-2468-6)
260 Seiten mit zahlreichen Notenbeispielen
gebunden, DM 26.-



Georg Friedrich Händel

Best.-Nr. ED 7305 (ISBN 3-7957-2467-8)
160 Seiten mit zahlreichen Notenbeispielen
gebunden, DM 22.-

Walter van Hauwe

Walter van Hauwe wurde 1948 in Delft/NL geboren. Er studierte zusammen mit Kees Boeke bei Frans Brüggem; aus dieser Zeit und der Freundschaft der Musiker entstanden die Ensembles *Sour Cream*, *Quadro Hotteterre* (mit Wouter Möller und Bob van Asperen) sowie später *Little Consort* (mit Lucia Meeuwssen und Toyohiko Sato). Eng verbunden mit diesen Ensembles und mit dem Willen, die Möglichkeiten der künstlerischen Arbeit selber in der Hand zu behalten, gründete Walter van Hauwe 1984 seinen eigenen Schallplattenverlag *Quadro Records*. Als Solist mit den erwähnten, aber auch mit anderen Ensembles bereiste er die ganze Welt, wobei seit einigen Jahren seine Konzerttätigkeit auch vermehrt neue Wege geht (siehe die Improvisationsarbeit mit der japanischen Marimba-Spielerin Keiko Abe).

Van Hauwe ist Dozent am Sweelinck-Konservatorium Amsterdam und gibt auf der ganzen Welt Kurse. Besonders wichtig wurden seit 1982 die „Studientage für Blockflöte Zürich“ (zusammen mit Matthias Weilenmann), in denen die Arbeit mit neuen Ausdrucksmöglichkeiten im Vordergrund steht. 1984 ist der erste Band seiner vierbändigen Schule „The Modern Recorder“ (englischsprachig) erschienen, dessen Übersetzung ins Deutsche demnächst vorliegen wird.

Das Porträt ist die Ausarbeitung eines Gesprächs zwischen Matthias Weilenmann und Walter van Hauwe im Oktober 1985, wobei weitere Aufzeichnungen früherer Gespräche einfließen.

Weilenmann: Die Blockflöte, Dein Hauptinstrument, wird wie kaum ein anderes Instrument sogleich mit ganz bestimmten Stilen und Zeiten verbunden. Es ist auf der einen Seite ein historisches, auf der anderen Seite ein modernes Instrument mit optimalen Möglichkeiten für Avantgarde-Musik. Wo und wie ordnest Du Dich da ein?

Van Hauwe: Vorweg vielleicht: ich bin weder ein nur historisch denkender, noch ein nur avant-

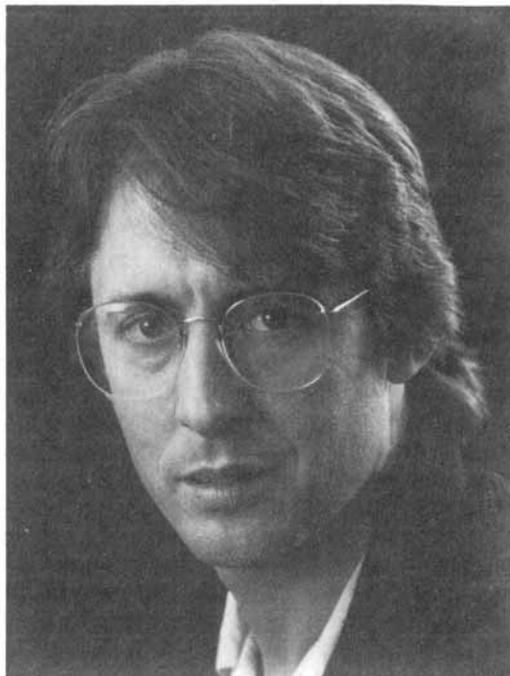


Foto: Brinkgreve

gardistisch vorgehender Musiker. Für mich persönlich ist die Verbindung damals-heute im Brennpunkt meines Interesses. Ich muß zum Beispiel gestehen, daß ich eher weniger historische Quellen aus erster Hand kenne, ich weiß natürlich, was da steht, erfahre das aber oft durch Kollegen und Freunde.

Das, woran ich sowohl als Spieler wie auch als Lehrer am meisten arbeite, ist Neues in Altes einzubringen und umgekehrt. Neues, heutiges Wissen und neue Möglichkeiten in Alter Musik anzuwenden, könnte etwa so beschrieben werden, daß es für mich nicht so wichtig ist, die 12 Fantasien von Telemann zu studieren oder zu unterrichten, sondern höchstens deren zwei, diese aber mit 12 verschiedenen Artikulationsmöglichkeiten zu hinterfragen. Wenn man die zwei Fantasien mit 12 Artikulationsproblemen spielen kann, sind damit auch die anderen 10 schon angelegt, ja eigentlich

schon beinahe fertig. Das ist natürlich sehr verkürzt ausgedrückt, aber es kann als Beispiel dafür stehen. Und, was mir weiter wichtig ist, es geht nicht nur um die Übertragung technischer Vielfalt, sondern auch immer wieder um das Hinübernehmen von den weit größeren Freiheiten, die heutige, neueste Musik in sich birgt – ich denke da an Klangfarbenfreiheit, an Timing, also Bewegung, an Dynamik und vieles andere.

Interessant ist hier natürlich die Frage, was Du als Spieler von Avantgarde-Musik aus der Alten Musik gebrauchen kannst?

Natürlich muß ich auch das hier etwas vereinfacht ausdrücken: Im Spielen und Unterrichten von heutiger Musik suche ich Corelli-/Vivaldi-Melodien und Harmonien, also bestimmte Spannungsverhältnisse, die in der Musik waren – Dominant/Tonika-Beziehungen etwa oder die Bewegungsart von Melodien – zu übertragen. Diese ganz logischen Ereignisse kennt man in der Avantgarde-Musik natürlich auch, zumindest in den besseren Kompositionen. Ich denke da in unserem Repertoire an Berio oder Ishii und ähnliche. Das heißt etwas anders gesagt, Lärm, Klänge, Cluster etc. so zu spielen, daß es ganz logisch ist, daß es nur so sein kann in dem bestimmten Moment der Interpretation – und ganz musikalisch, ganz logisch und ruhig kommt der nächste schreckliche Lärm. Das ist es, was ich suche beim Spielen moderner Musik. Natürlich klappt das nicht immer, aber das ist in Alter Musik auch nicht anders. Es ist nur mein Ziel.

Dahinter steht auch ein grundsätzlicher Gedanke, nämlich, daß die Basis, der Hintergrund von Musik nie anders ist, nicht in Alter Musik nicht in Avantgarde und z. B. auch nicht in japanischer Musik, sie, die Basis, bleibt immer dieselbe. Eigentlich ist Musik „Piep“, Betonung und Lärm, d. h. Klang, der in einem Rhythmus, oder noch allgemeiner und doch genauer in einem Rahmen von Zeit organisiert ist. Die Ideen aber, wie diese Organisation zu sein hat, das ist die Angelegenheit der Spieler, ihrer Fantasie und ihres Vorstellungsvermögens. Ohne die Zeit ist Musik keine Musik, sondern nur Klang, eben „Piep“. Oder noch etwas weitergehend formuliert: Klang war schon immer

da, Musik wurde von uns, also den Menschen erfunden. Und natürlich haben wir uns in den Jahrtausenden ziemlich verändert, einiges aber ist sicher bis heute naturgegeben, z. B. eine bestimmte Art mit Zeit umzugehen, das Prinzip Spannung-Entspannung und ähnliches.

Ich möchte gerne noch einmal konkret vergleichen: es ist doch beinahe eine übliche Erscheinung geworden, daß heute eigentlich mehr Studenten „Gesti“ von Berio spielen können, sogar sehr gut, aber sich mit Telemanns Fantasien sehr schwer tun...

...das ist in der Tat so. Ich denke, daß es einerseits ein Problem der sogenannten Alten Musik ist, andererseits ein Problem unseres Instrumentes, betrachtet als „historisches“ Instrument. Es ist doch äußerst schwierig, durch den engen Flaschenhals der Beschränkungen hindurchzukommen; Beschränkungen, die da sind durch die Grenzen des Instrumentes, durch den Stil, all' die Regeln bezüglich Aufführung Alter Musik und ähnliches. Und das ist in moderner Musik ganz anders gelagert; man fordert etwa bezüglich Volumen und Dynamik bedeutend mehr, und einen Begriff wie „Schönheit“ im alten Sinne gedacht (was man auch immer darunter verstehen mag) gibt es heute so nicht, wenigstens nicht allgegenwärtig. Es geht, sehr vereinfacht, mehr um effektvolles Malen in Schwarz und Weiß, mit spannenden Grautönen beigemischt. Moderne Musik ist deshalb, meiner Meinung nach, aus ganz verschiedenen Gründen, viel einfacher zu spielen. Eine Fantasie von Telemann schön und wirklich gut zu interpretieren? Das dauert Jahre, Jahre...

Es gibt auch für mich Zeiten, in denen ich Alte Musik wegen ihrer Beschränkungen nicht mehr hören oder spielen kann. Sie ist auf der einen Seite zu weit weg, auf der anderen Seite durch die viele Arbeit mit all den Ensembles und als Solist zu nah, in einem nicht immer positiven Sinne. Das mag sicher einer der Gründe sein, weshalb ich mich mehr mit moderner als mit alter Musik befasse.

Du hast in einem früheren Gespräch einmal angesprochen, daß der Umgang mit Alter Musik sich in den letzten 20-30 Jahren sehr verändert hat. Denkst Du, daß wir heute in gewissem Sinn weniger weit sind als, sagen wir, 1965?

Nein, so stark kann man das sicher nicht formulieren, wenn auch einiges darauf hindeutet. Kurz gesagt, finde ich es traurig, daß die einstmals so progressiv denkenden und arbeitenden Musiker, die mit Alter Musik zu tun hatten, heute in vielen Fällen außerordentlich konservativ geworden sind. Ich kann da natürlich aus eigener Erfahrung nur vom Amsterdam der 60er Jahre berichten: damals und in der Umgebung waren die Leute, die sich intensiv mit Alter Musik befaßt haben, Musiker, die beinahe vom Punkte 0 anfangen und sich mehrheitlich am Rande der Kulturgesellschaft bewegten. Sie arbeiteten in ihrem Suchen mehr mit Jazzmusikern, mit Pop- und Avantgardemusikern, als mit denen der sogenannten etablierten E-Musik. Natürlich ist es notwendig geworden, die Alte Musik fester zu verankern, ihr im Kulturbetrieb den entsprechenden Platz zu verschaffen – dennoch finde ich den Trend zum Konservativen traurig und bedrückend. Man ist nicht mehr neugierig, ist mehr auf Reproduktion des damals Gefundenen bedacht, als auf ein Suchen nach einer Verschiebung der Grenzen. Wir sind doch noch lange nicht am Ziel. Nie sind wir da, denke ich, und es gibt auch Beispiele, die das verdeutlichen, etwa Frans Brüggens und sein Orchester, das uns ganz neue, frische und unverbrauchte Erlebnisse bringt – und das mit Beethoven ...

Ich glaube, daß für mich ganz persönlich dieses Verschieben der Grenzen die Haupttriebfeder ist, nicht nur für meine Arbeit mit Musik. Ich kann und möchte nicht stehenbleiben wo ich gerade bin, und dann in 30 Jahren erkennen, wieviele Talente und Möglichkeiten ich nicht wenigstens zu entdecken und zu entwickeln versucht habe. Das ist es, was ich für mich zu tun habe: Schritt für Schritt Grenzen, die jetzt da sind, verschieben. Ob das mit Alter Musik oder Neuer geschieht, ist dabei unwichtig.

In Deiner Arbeit, zum Beispiel auch in Deiner Schule, sind diese Grenzverschiebungen bezüglich des Instruments sehr deutlich. Wie sieht für Dich der weitere Weg dieses Instruments, respektive der zukünftige Umgang mit ihm aus?

Ich weiß es im Moment nicht genau. Als ich die vier Bände meiner Schule verfaßt, oder wenig-

stens konzipiert habe, denn zwei sind noch gar nicht fertig geschrieben, wußte ich genau, daß ich die technischen Grenzen des Instrumentes so weit wie möglich verschieben wollte. Nicht nur das. Ich wollte auch den Umgang mit ihm etwas verändern, reicher machen, eben neue Möglichkeiten suchen und zusammenfassen. Da bin ich jetzt, auch als Spieler, erst einmal gerade angekommen: was also weiter? Da suche ich natürlich wieder.

Sicher wäre es schade, wenn in Zukunft die wirklich guten Spieler nicht mehr interessiert wären, die sogenannten „klassischen“ Werke der Blockflötenliteratur zu interpretieren. Das soll natürlich immer bleiben, sonst hat die Zeit nichts gelehrt.

Ich persönlich finde schon, daß in der modernen Richtung die Zukunft liegt, nur, was das genau heißt, das kann ich nicht absehen. In meiner Notenbibliothek steht jetzt zum Beispiel mehr Neue Musik als Alte, worunter natürlich vieles schrecklich ist; aber das ist bei Alter Musik ebenso der Fall. Es gibt heute so viele Möglichkeiten, man denke nur an die Elektronik, die an einer Wegscheide für uns bereit stehen. Sicher bin ich aber auch, daß es zumindest in Holland bezüglich Blockflöte eine Art von Krise gibt, deren Lösungsversuche Wege ergeben können.

Ist diese Krise, die Du eben angesprochen hast, die der Blockflöte, oder ist sie nicht überhaupt eine der heutigen Art, in irgendeiner Form mit Musik umzugehen?

Beides, denke ich. Da ist zunächst „Holland und die Blockflöte in den 80er Jahren“ – dies zu beschreiben, wäre allein schon ein Gespräch wert... Und es ist in der Tat ein Problem, das allgemein in der heutigen Musik existiert, das sich aber in der Situation, die wir Blockflötisten antreffen, nur noch deutlicher manifestiert. Man hört bei uns immer wieder den Ruf nach wirklich guten Komponisten, damit mehr angemessene Musik für Blockflöte geschaffen wird. Das ist sicher eine sehr richtige Überlegung, aber für mich selbst nur der eine Teil. Es ist doch heute so, daß kaum mehr ein Komponist seine eigene Musik spielt, oder anders, eben kaum ein Interpret seine eigenen Werke komponiert. Noch vor 150 Jahren war das anders, noch etwas früher beinahe völlig undenk-

bar. Und wenn ich herumschaue, ist dies in anderen Stilen, z. B. im Jazz, in japanischer Musik, etc. auch nicht so. Nur die sogenannte „seriöse“ Musik, die E-Musik, reproduziert und interpretiert zu beinahe 100 %. Das kann eine Chance sein. Dieses in vielfacher Beziehung so arme und unwichtige Instrument „Blockflöte“, das trotz solcher Musiker wie Frans Brüggen kaum ernst genommen wird, dieses Instrument besitzt die Chance, ganz ruhig die zahlreichen ihm gegebenen Möglichkeiten auszuprobieren. Gerade weil wir so sehr am Rande stehen, haben wir Raum und Zeit. Deshalb denke ich, daß die Blockflöte zum Beispiel von nichtkomponierter Musik ausgehen soll. Improvisation, etwa Jazzimprovisation, könnte so ein Weganfang sein. Oder etwas anderes, ich weiß es noch nicht.

Wie siehst Du Deine Rolle im Augenblick? Auf welchem Weg – Spieler/Lehrer – geht es jetzt weiter?

Manchmal denke ich, daß ich für bestimmte Entwicklungen zu spät komme – als Spieler meine ich. Das Gefühl hängt einerseits davon ab, daß ich in bestimmtem Sinne bereits zuviel Hintergrund habe. Ich denke dann, daß ich vielleicht nicht mehr immer offen genug sein kann. Andererseits hängt das aber auch mit persönlichen Unsicherheiten zusammen, mit denen ich bei den schon angesprochenen Grenzschiebungen in meinem Leben zu kämpfen habe. Natürlich versuche ich vieles, ich bin unendlich neugierig und auch in einer Hinsicht sehr ehrgeizig: ich möchte die Möglichkeiten und Schönheiten dieses Instrumentes zu breiterer Entfaltung bringen. Was ich mehr und mehr versuche, ist via verschiedener Arten von Improvisation weiterzukommen, zum Beispiel in der Zusammenarbeit mit Keiko Abe, einer fabelhaften, japanischen Marimba-Spielerin.

Sehr wichtig aber ist auch die andere Ebene, die Du eben angesprochen hast, nämlich mein Einfluß als Lehrer. Ich versuche so oft und gut ich kann, meine Schüler zu stimulieren, daß sie selbst auf die Suche gehen. Ihnen stehen meist noch alle Möglichkeiten offen, ich möchte sie auf den Weg bringen, damit sie neugierig forschen gehen. Das kann geschehen via Elektronik oder via Improvisation – einfach so breit wie möglich. Und natür-

lich stimuliert das dann auch mich. Ich habe auch oft kaum mehr die Zeit, ganz bestimmte Dinge auszuprobieren, das sollen dann die Studenten mit meiner Hilfe, wenn sie nötig ist, tun, und davon profitiere ich dann wiederum.

Zu bedenken ist natürlich, daß die Situation an einem Konservatorium auch Grenzen setzt, die Studenten sind nur für eine bestimmte Zeit da, 4 – 5 Jahre eben. Das ist wenig, und da kann auch unter Umständen gar nichts geschehen. Oft sage ich zu meinen Studenten: „Finde das und das heraus! Suche das und das Unmögliche auf Deinem Instrument!“ – mit meiner Erfahrung kann ich dann zusätzlich Rat geben. Je weiter die Studenten damit kommen, je selbständiger und unabhängiger sie suchen, desto mehr werden sie dann natürlich Kollegen, von denen ich profitieren kann und möchte.

Da wir nun bei Dir als Lehrer angekommen sind, wo sind denn die Schwerpunkte Deiner Unterrichtstätigkeit, einmal abgesehen vom eben angesprochenen Prozess des Stimulierens?

Etwas, worauf ich ganz persönlich sehr stolz bin, ist die Tatsache, daß wenigstens in Amsterdam die Blockflöte von einem ganz einseitigen Instrument zu einem mit breit gefächerten Möglichkeiten geworden ist. Das ist jetzt noch nicht ganz deutlich, noch nicht so offen einsichtig, aber das Umgehen mit dem Instrument ist vielseitiger geworden. Die Blockflöte ist in ihrer Sprache richtungslos geworden – das meine ich sehr positiv. Etwas ganz Entscheidendes, das eigentlich direkt zum eben angesprochenen gehört, und womit ich heute sehr viele Probleme habe, ist der Versuch, dieselbe Offenheit auch im Studenten selbst, in seinem Kontakt zum Beispiel zu mir als Dozenten zu wecken. Meine feste Überzeugung ist, daß es im wesentlichen nicht Aufgabe des Dozenten ist, zu sagen, wie etwas sein soll, sondern die des Studenten. Es ist ein Ziel des Unterrichts, daß der Dozent Richtungen gibt, vielleicht koordinierend hilft, das Vermögen der Studenten korrigiert, damit dieser seine Sachen regeln kann, seine eigenen Interessen organisieren lernt, lernt, seine eigenen Probleme zu finden und zu lösen.

Es geht unbedingt um die Eigenverantwortung des Studenten, um seine eigene Sprache. Der Leh-

rer hilft entwickeln, hilft aktualisieren. Was für ein Unterschied ist das heute gegenüber den 60er Jahren: damals stritten die Studenten, sie entwickelten Initiativen. Heute fordern die Dozenten: „Stellt bitte noch eine Frage, bitte!“ Das ist für mich eine unglaubliche Angelegenheit. Und ohne Frage, wenn alles nur immer von der gleichen Seite kommt, vergißt man letztlich, was man zu sagen hat...

Natürlich ist das nicht nur eine Erscheinung, die bei uns anzutreffen ist, es hat mit der ganzen Zeit, mit dieser Art von Gesellschaft zu tun, mit dem ‚fabelhaften‘ Konsumverhalten in unserer Wohlstandszeit. Dieses System ist letztlich tödlich, da dürfte kein Lehrer mehr mitmachen.

Du spielst neben der Blockflöte auch Traversen und seit einiger Zeit Shakuhachi. Genügt Dein altes Instrument doch irgendwo nicht mehr? Grenzverschiebungen mit Inspiration von außen?

Letzteres sicher zum Teil. Natürlich ist der Klang der Traversen und fast noch mehr der Shakuhachi so unglaublich reich und natürlich, wie er auf der Blockflöte nie sein kann. Irgendwo in mir ist da ein starkes Bewußtsein, daß die Blockflöte

ein artifizielles, künstliches Instrument ist, auf dem schön zu spielen extrem schwierig ist. Gegen die Natürlichkeit der Traversen oder der Shakuhachi ist sie zu fertig, zu präpariert. Es ist doch das Prinzip Blockflöte, daß der Luftkanal fixiert ist, und genau von diesem Moment an sind wir in einem bestimmten Sinn verloren, die finale Entwicklung ist ganz nah. Die nicht fixierte Tonproduktion der anderen Instrumente hängt in einem weit höheren Grade vom Spieler ab. Etwas verkürzt formuliert und natürlich auch überspitzt gesagt, tut auf der Blockflöte ein Ton weh, ist zuerst einmal schrecklich; einen berührenden Ton auf der Shakuhachi zu erzeugen, ist nicht einfach, aber wenn er da ist, ist schon so viel Instrument da, so viel Leben, wie das bei unserem Instrument nie der Fall sein kann. Das heißt auch, daß man für ein wirklich schönes Spielen der Blockflöte vergleichsweise mehr Technik braucht, als zum Beispiel bei der Traversen.

Wenn wir schon über Instrumente reden, dann denke ich sehr oft auch, daß es für die Blockflöte eigentlich schade war, daß es eine Barockzeit gegeben hat; sie hat das Instrument in seinem Wesen nur ärmer gemacht.



Wann möchten Sie

Ihre eigene Schallplatte aufnehmen?

Wir übernehmen für Sie die gesamte Abwicklung:

- Aufnahmen (mobil, im Studio, auch digital)
- Pressung und Druck (Teldec-Pressungen!)
- GEMA-Abwicklung und Hilfe beim Vertrieb
- und das alles zu günstigen Komplettpreisen.

Fordern Sie unverbindlich unser Infoblatt „So entsteht eine Schallplatte“ an.



MUSIKVERLAG
MICHAEL KAINDL

Alemannenring 19 · 8882 Lauingen · Telefon 08 21/40 74 67

RÜSSELSHEIMER MUSIKTAGE 1986

FLAUTO DOLCE & FLAUTO TRAVERSO

ALTE MUSIK IM STADTTHEATER

vom 8. – 11. Mai 1986

Konzertprogramm

mit Präsentation von Blockflöten und Traversflöten durch Hersteller
des In- und Auslandes; Noten, Bücher, Schallplatten, Musikcassetten.

Donnerstag, 8. Mai, 20.00 Uhr

Jill Feldman, Sopran
Jeffrey Cohan, Traversflöte
Stephen Stubbs, Laute

Freitag, 9. Mai, 11.00 Uhr

Gesprächskonzert
„Von der Renaissance-Traverse zur
Boehmflöte.“

Referat: Peter Spohr
Flöten: Jeffrey Cohan

16.00 Uhr

Camerata Köln
Michael Schneider, Blockflöte
Rainer Zipperling, Viola da Gamba
Harald Hoeren, Cembalo

20.00 Uhr

Ensemble Hesperion XX
Montserrat Figueras, Sopran
Jordi Savall, Viola da gamba soprano
Roberto Gini, Viola da gamba tenore
Sergi Casademunt, Viola da gamba basso

Samstag, 10. Mai, 11.00 Uhr

Lous Landes Consort
Hugo Reyne, Blockflöte
Sébastien Marq, Blockflöte
Pierre Hantai, Cembalo
Marc Minkowski, Fagott

16.00 Uhr

Musicalische Compagnie, Berlin
Holger Eichhorn, Zink
Thomas Albert, Violine
Bernhard Junghänel, Dulcian
Stephen Stubbs, Chitarrone
Klaus Eichhorn, Orgelpositiv

20.00 Uhr

René Jacobs, Kontratenor
Barthold Kuijken, Traversflöte
Sigiswald Kuijken, Violine
Wieland Kuijken, Viola da Gamba
Robert Kohnen, Cembalo

Sonntag, 11. Mai, 11.00 Uhr

Concenti con voce, Basel
Graham Pushee, Altus
Randall Cook, Schalmei, Vielle, Rebab
Stephen Stubbs, Laute

16.00 Uhr

Amsterdam Loeki Stardust Quartet
Daniel Brüggem, Blockflöte
Bertho Driever, Blockflöte
Paul Leenhouts, Blockflöte
Karel van Steenhoven, Blockflöte

20.00 Uhr

Kuijken – Trio
Barthold Kuijken, Traversflöte
Sigiswald Kuijken, Violine
Wieland Kuijken, Violoncello

Donnerstag, 8. Mai

Workshop Blockflöte: Michael Schneider

Alle Konzerte finden im Stadttheater Rüsselsheim statt. Das intime, schöngelegene Theater, als Sprech- und Musikbühne gebaut, hat 626 Plätze in zwanzig überhöhten Sitzreihen im Parkett und weitere 195 Rangplätze. Hervorragende Akustik und beste Sicht auf die Bühne; über 600 Parkplätze; Restaurant.

Fordern Sie bitte bei der Kulturverwaltung Rüsselsheim, Am Treff 1, 6090 Rüsselsheim, Telefon 061 42 / 130 24 schriftlich oder telefonisch Information mit Kartenbestellformular, Hotelverzeichnis und Stadtplan an.

Kartenverkauf sowie Kartenversand durch die Kulturverwaltung Rüsselsheim ab sofort. Verkauf an der Kasse ca. 30 Min. vor den Konzerten.

Einzelkarte	12,- DM
Abonnementkarte	10,- DM
ermäßigte Einzelkarte	10,- DM
ermäßigte Abonnementkarte	8,- DM

Abonnementkarten von fünf Konzerten an;
Ermäßigung für Schüler, Auszubildende, Studenten
und Senioren.

Veranstalter: Freunde Alter Musik Rüsselsheim
in Zusammenarbeit mit der
Kulturverwaltung Rüsselsheim

Wilhelm Becker ★ Eva Becker ★ Dieter Henrich

Kreisende Bewegung

Konrad Lechner zum 75. Geburtstag

Am 24. Februar feiert der Komponist Konrad Lechner in Kirchzarten bei Freiburg seinen 75. Geburtstag. Sein vielschichtiger Lebensweg hat ihn vom Instrumentalisten (Cello/Gambe) über Chor- und Orchesterleitung und pädagogische Aufgaben am Salzburger Mozarteum, an der Akademie für Tonkunst in Darmstadt und der Freiburger Musikhochschule zu einem eigenständigen und reichhaltigen kompositorischen Schaffen geführt. Konrad Lechner hat sich bereits in den dreißiger Jahren als Interpret und Komponist für die eben wiederentdeckte Blockflöte eingesetzt und besonders in den letzten zehn Jahren eine Reihe gewichtiger Kompositionen für Flöteninstrumente geschaffen (*Septuplum* für Flöte solo, *Perspektiven* für Flöte und Klavier, *Spuren im Sand* für Sopranblockflöte, *Varianti* für Tenorblockflöte, *Lumen in Tenebris* für 3 Blockflöten, *Engramme* für Blockflöte, Cembalo und Schlagzeug). Nach Vollendung eines großen Orchesterwerkes mit dem Titel *Facetten* arbeitet er zur Zeit an einem dreiteiligen Chorwerk mit Orgel und Instrumenten.

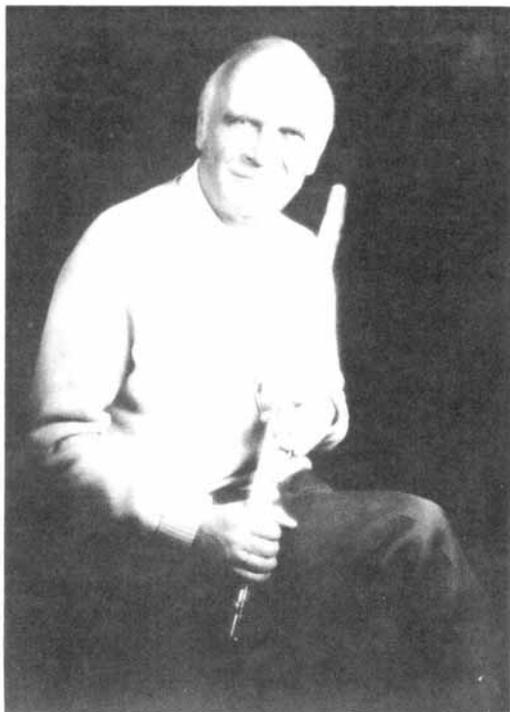
Am Schluß seines faszinierenden Selbstportraits (TIBIA 2/76) schrieb er: „Der Instrumentist hat seine Kreise gezogen. Der Lehrer hat seine Erfahrungen mit seinen Schülern ausgetauscht. Bleibt die Imagination, der Urgrund aller spiralen und kreisenden Bewegungen. Ob sie noch für eine kleine Weile zu hören sein werden?“

Lieber Konrad, – wir wünschen Dir für die kommenden Jahre neben Gesundheit und Lebensmut die anhaltende Inspiration durch Wort und Ton und warten geduldig auf die Klänge „... vom anderen Stern“. Herzlichen Glückwunsch zum Geburtstag!

Gerhard Braun

Hans-Ulrich Niggemann zum Siebzigsten

Geboren am 22.1.1916 in Berlin, Studium bei Gustav Scheck 1935–39, kriegsbedingte Unterbrechung, ab Februar 1946 Soloflötist bei den Stuttgarter Philharmonikern, Lehrauftrag für Flöte, Blockflöte und Flötenkammermusik an der Stuttgarter Musikhochschule. Der pädagogischen Tätigkeit zuliebe Aufgabe des Orchesterdienstes. Von 1948 bis 1968 sommerliche Musikwochen auf der Comburg. Konzerte mit dem



Hans-Ulrich Niggemann

eigenen Ensemble (Duo bis Oktettbesetzung) mit Alter und Neuer Musik. Außer seiner Frau Grete als Gambistin waren der Oboist Friedrich Milde, der Cembalist Siegfried Petrenz, Konzertmeister aus Stuttgart und andere Hochschulkollegen daran beteiligt. Ernennung zum Professor 1963. Verschiedene Komponisten widmeten dem Ensemble Werke, so Karl Marx, Karl-Michael Komma, Eva Schorr, Kurt Hessenberg, Felicitas Kukuck, Wolfgang Ludwig u. a.; davon Uraufführungen und Rundfunkaufnahmen. Außer Konzerten in Europa auch Tournées nach Kanada und USA. Nach 1945 verbreitete Niggemann im süddeutschen Raum als erster das neue Flötenklangideal, das einerseits am Barock-Traverso, andererseits an der französischen Schule orientiert ist.

Im Konzertsaal war er anerkannt als stilgerechter Interpret mit kantabler Wiedergabe der Flötenmusik des 18. Jahrhunderts. Dabei lag ihm besonders an den originalen Besetzungen mit Block- oder Querflöte. Auf Schloß Solitude fand Niggemann seit Anfang der 60er Jahre einen idealen Rahmen für sommerliche Kammerkonzerte, die er auch weiterhin betreut. Bei seiner lan-

gen Hochschul-Lehrfähigkeit war Niggemann stets Podiumserfahrung als Grundlage für pädagogische Erfolge wichtig. Viele seiner ehemaligen Studierenden, einige von ihnen zu Professoren arriviert, andere Orchestermusiker, Privat- und Schulumusiker, bezeugen ihrem ehemaligen Lehrmeister nie nachlassendes Interesse an allen Flötenfragen, Präsenz musikalischen Denkens, solide Technik, kantable Tonbildung und Beachtung der alten Instrumental - Schulen (J.J. Quantz, C. P. E. Bach, L. Mozart), welche nicht nur das Handwerk fundieren, sondern den Rang einer gültigen Ästhetik der Tonkunst ermöglichen. Ad multos annos!

Hartmut Strebel

Aurèle Nicolet wird 60!

Lieber Aurèle Nicolet!

Es hat sich allmählich in der Flötenwelt herumgesprochen, daß Du am 22.1.1986 Deinen sechzigsten Geburtstag feiern kannst.

Mir fällt gleich ein, daß Du offizielle Feiern und die dazugehörigen Lobreden noch nie besonders geschätzt hast, zumal sie oft den Tenor haben, daß der Jubilar sich nun auf seinen geruhamen Lebensabend freuen und vorbereiten darf, sich aus der Unruhe des Berufslebens allmählich ins Private zurückziehen und auf das bisher Geleistete zurückschauen kann.

Nun, davon ist bei Dir nichts zu spüren! Voller Aktivität und Vitalität! Charakteristisch ist für Dich vielmehr Dein nimmermüdes äußeres und inneres „Auf – dem – Weg – Sein“, das viele von uns Jüngeren an Jugendlichkeit weit übertrifft!

Und doch möchte ich zu Deinem heutigen Ehrentage die Gelegenheit ergreifen, einmal aus meiner Sicht einen kurzen Rückblick auf die Zeit, während der wir Dich erleben durften, zu versuchen, um zum Ausdruck zu bringen, wie hoch wir Dich schätzen.

Es gibt eine reiche Palette von Aspekten des Wirkens, die zu berücksichtigen wäre, wenn man sich Deine Persönlichkeit vor Augen stellt. Ich möchte vor allem zwei Bereiche hervorheben, in denen Du uns wichtige Impulse gabst und noch immer gibst: Dein Leben als konzertierender Interpret und Dein pädagogisches Wirken! Beide Bereiche sind gerade bei Dir ganz eng miteinander verbunden, – einer lebt durch den anderen. Wie oft hast Du uns damaligen Studenten die Wechselwirkung zwischen konzertierendem Künstler und weitergebendem Lehrer durch den Unterricht demonstriert! Wie inspiriert und begeistert konntest Du in Flötenstunden sein, wenn Du gerade von einer interessanten Konzertreise zurückgekommen warst, erfüllt von musikalischen Erlebnissen und Anregungen! Dein Enthusiasmus, der sich aus dem Konzertieren z. B. mit großen anderen Kollegen



Foto: Kumpf

speiste, übertrug sich dann so wunderbar auf Deinen Unterricht und inspirierte Dich zu oft ganz neuen Wegen im Leben. Dadurch sprang Deine Begeisterung auch auf uns Schüler über, so wie sie vorher noch im Konzertsaal Deine Zuhörer ergriffen hatte. Als besonders beglückend habe ich es auch immer empfunden, wenn Du plötzlich – nach manchem gemeinsamen analytischen Erarbeiten und Durchdenken eines musikalischen Problems oder eines Werkes im Unterricht – die Flöte nimmst und Deine Version vorspieltest! Welch eine Lebendigkeit, welche Farben bekam dann das eben Durchdachte!

Laß mich nur andeutungsweise das Charakteristische Deines Flötenspiels aus meiner Sicht nennen: Das ausdrucksvolle, nuancenreiche, strahlende, beseelte Singen Deines Spiels fällt mir zuallererst ein. Zu dem Phänomen dieses „Nicolet-Flötentons“ gäbe es noch vieles zu sagen; manch einer hat ihn nachzuahmen versucht, jedoch – es bleibt *Dein* unnachahmlicher Ton! Die Noblesse, Klarheit und Unsentimentalität, aber auch die Wärme, Beredtsamkeit, Lebendigkeit sowie das „Nicht-alles-zu-Ende-Sagen“ Deiner Interpretation – ich denke z. B. an so manche Mozart-Konzerte, J. S. Bach- und C. P. E. Bach-Werke und an Werke der Impressionisten – reißen Deine Zuhörer mit, ebenso wie Deine Intensität, Agilität und Deine virtuoseren Fähigkeiten, die Du auch in besonderem Maße bei der Interpretation vieler zeitgenössischer Werke einsetzen kannst.

Dein Musizieren ist niemals glatt, auf Perfektion angelegt, obwohl Dir alle Mittel für instrumentalen Perfektionismus zu Gebote stehen. Dir geht es zuallererst um die *Aussage des Werkes!* Pretentiöses, eitles, sich selbst darstellendes Spiel ist Deinem Wesen fremd. Diese Haltung beeindruckt nicht nur Deine Zuhörer, sondern hat auch segensreich in Deinen Unterricht hineingewirkt!

Bewundernswert auch, wie sich in den von mir erlebten Unterrichtsstunden emotionale, intuitive Impulse mit analytischem Vorgehen die Waage hielten! Strenge, Diszipliniertheit beim Arbeiten fordertest Du von Dir selbst und von Deinen Schülern, immer aber auf der Basis der freien Einsicht, sehr selten unter Druck! Man erlebte Deinen Unterricht niemals als Drill, sondern war immer getragen von dem Gefühl, daß Du Deine Inspirationen aus einem tiefen Brunnen schöpfst, darüber hinaus das Besondere, Persönliche eines jeden Schülers erfassen und freilassen konntest! Dein lebhaftes Interesse für das Schaffen zeitgenössischer Komponisten hat Dich zu einem der berufensten, eindrucksvollsten Interpreten der neuen Musik gemacht, und Deine Pioniertaten auf diesem Gebiet haben auch auf Deinen Unterricht Einfluß genommen. Immer wieder hast Du Deine Studenten neue Kompositionen, neueste Techniken erarbeiten lassen und wunderbar verstanden, das Besondere eines jeden Werkes zu vermitteln.

Daß Du Dich über Deine berufliche Tätigkeit hinaus auch noch mit vielen anderen Gebieten des Lebens beschäftigst, konnten wir dann immer wieder bei den diversen Nachfeiern von Konzerten erleben, bei denen Du in oft sehr jugendlichem Kreis ganz locker über Kunst, Politik und viele andere uns bewegende Fragen diskutierst, dabei aber auch Interesse für die persönliche Situation Deiner Schüler hattest. So ist ein großer Kreis von Menschen, die Dir begegnen durften, erfüllt von dem Wunsch: möge Dir – getreu der Tradition Deiner ehrwürdigen Flötenkollegen (Moyse, Scheck etc.!) ein ebenso hohes Lebensalter vergönnt sein, und mögest Du dadurch Deinen Zeitgenossen noch viele Impulse geben können!

In großer Verehrung – stellvertretend für viele Gratulanten –

Deine Renate Greiss

Hölderlins Instrument

Aurèle Nicolet interpretierte Flötenkompositionen von Heinz Holliger bei den Donaueschinger Musiktagen.

Das zentrale Werk der Donaueschinger Musiktage 1985 war Heinz Holligers dreiteiliger „Scardanelli“-Zyklus für Soloflöte, gemischten Chor, Orchester und

Tonband. Er basiert auf Texten Hölderlins aus der Zeit der Entrückung und ist aus einem bereits früher aufgeführten A-cappella-Chorwerk hervorgegangen. Die scheinbar eine heile Welt widerspiegelnden Verse sind in Wirklichkeit „Sprachmasken“, hinter denen sich der „von Apollo geschlagene“ Dichter in eine „noli me tangere“ Situation zurückzieht. (Scardanelli = Hölderlin)

Das mit einer Gesamtdauer von fast zweieinhalb Stunden überlange und durch viele statische Elemente teilweise ermüdende Werk hatte seine stärksten Momente in den Partien mit Soloflöten (*Bruchstücke* und *Glocken-Alphabet* für Soloflöte und kleines Orchester) und insbesondere in dem Solostück (*T)AIR(E)*. Hier gestaltete der Solist Aurèle Nicolet mit großer Intensität mit zumeist verfremdeten „gebrochenen“ Klängen am Rande des Verstummens (Atem- und Luftgeräusche, Klappenschläge, Flageolett- und „whistle“-Töne) gewissermaßen ein „inneres“ Portrait des einst selbst Flöte spielenden Dichters. Diese Partien mit Hölderlins Instrument wurden durch die sensible und feinste Valeurs nachzeichnende Interpretation Aurèle Nicolets zum Höhepunkt des ganzen Zyklus.

Gerhard Braun

Meisterkursus Blockflöte in Trier 1985

Analog dem Europäischen Jahr der Musik hat Prof. Günther Höller seinen diesjährigen Meisterkursus in Trier der „Blockflötenmusik des europäischen Barock und Frühbarock“ gewidmet. Während in den vergangenen vier Kursen jeweils Werke einer Stilrichtung den Mittelpunkt der Arbeit darstellten, wurde diesmal eine Art Zusammenschchnitt der letzten Jahre vorgenommen mit Werken italienischer, französischer und deutscher Komponisten in Ensemble- und Solo-Besetzung.

Ergänzend bot Prof. Höller eine Einführung in das Traversflötenspiel an, in der die Tücken des Instruments (Intonation) und seine großen Möglichkeiten in Ausdrucks- und Klangdifferenzierung deutlich wurden – nicht nur in der reinen Theorie, sondern sogar in der eigenen Praxis. Denn jeder interessierte Teilnehmer durfte auf einem gestellten Instrument seine ersten Bläserversuche machen. Mit viel Geduld und hilfreichen, saloppen Bemerkungen von Prof. Höller, mit kleinen Gymnastikübungen der Mundpartie, schaffte jeder mehr oder weniger gut – Spieler der Boehm-Flöte natürlich leichter – die ersten Anfänge auf der Traversflöte.

Der angelegten Zweigleisigkeit des Kurses entsprechend standen auch Transkriptionen von der Traversauf die Blockflöte auf dem Programm, die auf der im 18. Jahrhundert üblichen Terz-Transposition basieren. Bei J. S. Bachs *Partita c-Moll* für Altblockflöte (nach BWV

1013) solo und der *Triosonate B-Dur* für 2 Altblockflöten und B.c. (nach BWV 1039) wie auch bei den *Sechs Fantasien* von G. Ph. Telemann kam den 30 Teilnehmern des Kurses zugute, daß Prof. Höller sich als Meister verschiedener Flöteninstrumente erwies. Anhand vieler Klangbeispiele stellte er die Traversflöte mit ihrem verhalteneren, nuancenreicheren Ton den Klangeigenschaften der Blockflöte gegenüber.

Entsprechend der Ausschreibung des Programms konnte ein hohes Niveau dieses Meisterkurses erwartet werden, die Leistungen einzelner Spieler waren hervorragend – und trotzdem: Prof. Höller verstand es immer wieder, daß nach intensiver Erarbeitung eines Werkes eine deutlich verbesserte Fassung vor dem Plenum vorgetragen wurde. Auch bei längerer Einzelunterweisung brauchte kein Teilnehmer Langeweile zu empfinden, denn fesselnde Aufmerksamkeit wurde einerseits durch die Intensität und Genauigkeit des Arbeitens an Werk und Spieler und andererseits durch oft erheiternde, auflockernde Bemerkungen, die zu einer entspannten und angenehmen Atmosphäre an den vier Tagen führten, erreicht. Gut durchdachte Interpretationen, auch wenn sie nicht ganz seiner eigenen Vorstellung entsprachen, ließ er gelten mit der Anmerkung „es ist alles möglich, solange es überzeugend gespielt wird“. Trotzdem aber wurden die historischen Ansätze mit Zitaten aus einzelnen theoretischen Schriften, also die Frage nach der Authentizität der Interpretation, nicht verschwiegen. Wichtig war ihm eine stilgerechte Interpretation der Werke. Auch zu allgemeinen Fragen des Blockflötenspiels stand Prof. Höller Rede und Antwort, z. B. zu den immer wieder aufkommenden Problemen des Vibratos und der Körperhaltung, zu Artikulation und Tonqualität. Pädagogische Ansätze wurden reichlich besprochen hinsichtlich der eigenen Übepaxis und der gründlichen Erarbeitung eines Werkes mit Schülern.

In diesem Kursus wurden weiterhin Grundlagen des Cembalo-Begleitens vermittelt, indem die von Martin Storbeck gut gespielten Continuo-Stimmen durch Anregung von Prof. Höller noch verfeinert oder aufs Wesentliche komprimiert wurden. Daß die Aufgabe des Begleiters nicht zu unterschätzen ist, wurde deutlich, denn er muß in ständiger Interaktionsbereitschaft sein, um den Launen des Solisten nachgeben zu können.

Ergänzend zu dem Interpretationskursus stellten zwei Flötenbauer – Herr Maarten Helder aus Biedertal, Frankreich, und Herr Meyenburg aus Oedekoven in der Eifel – ihre Instrumente vor, die jeder Teilnehmer ausprobieren durfte. Zwischenzeitlich klang es im Tagungsraum von Haus Fetzenreich wie auf einer Instrumentenausstellung, aus allen Ecken hörte man Flötenöne.

HANS KREUL

Feine Holzblasinstrumente GmbH

Schwärzlocher Straße 80-82
D-7400 Tübingen 1
Telefon 070 71/4 5014



KREUL & MOOSMANN

Feine Holzblasinstrumente GmbH

Lange Straße 25
D-7050 Waiblingen
Telefon 071 51/183 30

Alles in allem war der Kursus von einer angenehmen Atmosphäre geprägt. Trotz der großen Anstrengung zeigte Prof. Höller keine Ermüdungserscheinungen – im Gegenteil sogar: sein Witz und Humor kombiniert mit Strenge und Gewissenhaftigkeit hielten bis zum Schlußton am Montag an. *Barbara Engelbert*

bereichern. – Bei den Teilnehmern stieß dieses Interpretationsseminar auf reges Interesse und wurde so zu drei interessanten „Bachtagen“. Für die Dozenten könnte dies heißen, über künftige Veranstaltungen dieser Art nachzudenken. Auch nach Bachs Jubiläumsjahr 1985 wird das Interesse daran bestehen. *Joachim Kremer*

Bach–Seminar auf Schloß Plön

„Anregungen zur Interpretation der Musik von J. S. Bach“ war der Titel des vom Ensemble Musica Rediviva (Kiel) veranstalteten Wochenendseminars auf Schloß Plön. 24 Musiklehrer, Studenten und Schüler waren der Einladung gefolgt und nahmen an drei parallel laufenden Kursen teil und bearbeiteten Interpretationsprobleme an ausgewählten Werken Bachs. Den drei Dozenten Prof. E. Friedland (Flöte), G. Ribke (Violoncello) und Chr. Fiedler (Klavier/Cembalo) gelang es hierbei, den nötigen Dialog zwischen Theorie und Praxis herzustellen. Theoretischer Ausgangspunkt Prof. Friedlands war ein Überblick über verschiedene Analysemethoden; daraus wurden am Beispiel der *Partita a-Moll* für Flöte solo (BWV 1013) Lösungsmöglichkeiten zu flötistischen Interpretationsfragen entwickelt.

Die Mannigfaltigkeit, aber auch die Fehlerhaftigkeit der Editionen der *6 Suiten* für Violoncello solo BWV 1007–1012 dienten G. Ribke dazu, Tempo-, Artikulations- und Phrasierungsprobleme aufzuzeigen und zu erläutern. Der Tanzcharakter der Suitensätze war hierzu ein wichtiger Ausgangspunkt. – Zwei Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier II (c-Moll und B-Dur) und die Gigue der Englischen Suite Nr. 3 lagen der Kursarbeit Chr. Fiedlers zugrunde. Überzeugend gelang es ihr, ihr am Cembalo geschultes Artikulationsbewußtsein den Teilnehmern zu vermitteln und so den Vortrag Cembalomusik Bachs auf dem Klavier zu

DAS LETZTE

1. Internationaler Kongreß der musikalischen Animalisten

„Die Kuh muß vom Eis“, war das Motto dieses historischen Ereignisses. Mehr als ein Jahrhundert hatte es gedauert, seit zum letzten Mal Pferde und gar Elefanten auf der Opernbühne gesehen wurden. „Meyerbeer ist der Tod des Animalismus“, hieß denn auch das Thema des Eröffnungsreferates von Dietmar Nebel. Programmatisch forderte er, den historischen Anknüpfungspunkt vor jenen gigantomanen Entgleisungen zu suchen. Kammermusik – bestenfalls mit Kühen – dürfe es sein. Ihr gehöre die Zukunft! Und er konnte auch gleich mit einem (eigenen) Werk aufwarten, das der Bewegung endlich neue Ansätze aufzeigte: „Das Jogerli“ – für zwei Wassereimer in G, Flöte, Klarinette, Vogelgezwitscher (inzwischen auch solistisch auf einer Schallplatte von Ergo erhältlich) und zwei trüchtige Kühe (in E und U) mit Anhängern.

So einhellig die Zustimmung auch war, so zwingend drängte sich auch die Frage auf, die im zweiten Referat des Tages thematisiert wurde: „Wie animalisch können unsere heutigen Interpreten noch sein?“ Wörtlich sagte der Referent: „Man muß sie [die Interpreten] keineswegs immer mit dem Stock hauen, es genügen präzise Spielanweisungen“. So sei eigentlich kein Klarinettist mehr in Verlegenheit zu bringen, wenn ihm der Komponist klar und unzweideutig vorschreibe: „Gesäß weit nach hinten stoßen“ – zumal der Musiker (laut Partitur) ohnehin kaum bekleidet sei.

Viel problematischer sei hingegen die Forderung nach der Erzeugung bestimmter natürlich natürlicher Körpergeräusche, die aber bereits Eingang in zahllose Partituren gefunden hätten und sicher bald den Geruch des Ungewöhnlichen verlieren würden. „Wir müssen“, so schloß der Referent emphatisch, „die Naturtonreihe völlig neu überdenken“.

„Versprillt – verspuckt und zäh verzischelt“, lautete das sich nahtlos anschließende Thema des Referates von William McDonald – seine Freunde nennen ihn

MUSIKHAUS FINGER-HAASE



Langerbeinstraße 7
3101 Nienhagen
Telefon (05144) 2232

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

stolz „Big Mac“ – der sich ausschließlich mit Blockflötenkompositionen des bekannten Protagonisten der deutschen Animalistenszene befaßte. Herr Spoß, so das Pseudonym dieses Großen der deutschen Musik, hat durch geradezu epochemachende Ton-Schöpfungen bewiesen, was man (unter Ausklammerung jeglicher *mezzoforti*) mit einer Blockflöte alles verweigern kann. „Aber wie animalisch kann“, so führt Big Mac fort, „dieses Instrument letzten Endes sein! Denken Sie“, rief er aus, „denken Sie nur an die überaus erfolgreichen Versuche im Wuppertaler Zoo, wo Schimpansen und Orang-Utans so sensationell neue Spieltechniken entwickelten, daß selbst die höher entwickelte Spezies homo sapiens vor Bewunderung erblaßte“. Kaum vorstellbar sei zum Beispiel, daß ein menschlicher Interpret im Verlauf einer knapp einstündigen Session eine Großbaßblockflöte samt Klappen verseise. Hier stoße sogar die menschliche Intelligenz an ihre Grenzen.

Mit dieser Erkenntnis wurden die Teilnehmer in die verdiente Mittagspause entlassen. Über den Fortgang des Kongresses kann der Chronist nicht weiter berichten, da er sich beim Anblick des dezidiert animalischen Buffets schweigend, aber rasch(!) entfernte.

F. Laute

6. bis 8. Juni 1986

Musik des Mittelalters,
der Renaissance und des Barock
Konzerte an historischen Stätten



Konzerte u. a. mit:

Ton Koopman · Jean Claude Malgoire · Monica Huggett · Paul O'Dette · The City Waites · Trio Live Oak, USA · The London Fortepiano Trio · The Hilliard Ensemble · Regensburger Domschatzen · La Grande Ecurie et la Chambre du Roy

Ausstellung von Nachbauten hist. Instrumente

Beiprogramm: Workshops, Kurse, Vorstellungskonzert, Informationsbörse, Diskussionen u. a.

Auskünfte: Pro Musica Antiqua, Wassergasse 15, D-8400 Regensburg West Germany, Telefon (0941) 85836

BÜCHER

Aufführungslexikon

Jean Saint-Arroman: *L'Interprétation de la musique française. Band I: Dictionnaire d'interprétation (Initiation)*. Paris: Librairie Honoré Champion, 1985. Leinen, 509 S. Keine Preisangabe in DM.

Der Autor legt hier Band I eines insgesamt sechsbändig geplanten Aufführungslexikons der Musik des Ancien Regime vor. In Band I erklärt er die Notation. Band II soll der Orgelinterpretation gewidmet sein. Band III: Der Interpret und sein Instrument (Orgel, Barock-Geige und Viola d'amore). Band IV: Die französische Suite und die Formen der Vokalmusik. Band V: Verzierung und Phrasierung. Band VI: Grand dictionnaire, kondensiert aus den vorangegangenen 5 Bänden, vermehrt um Artikel über Instrumentenkunde, Spieltechnik etc. –

Ein groß angelegtes Vorhaben, an dem (jedenfalls nach Band I geurteilt) nur stört, daß der Autor sich außer auf die Originalquellen nur auf sich selbst beschränkt, so als ob er „The first in the field“ betreffs der historischen Forschung wäre. Sicher für den praktischen Gebrauch partiell nützlich, aber an einem kritischen Standard gemessen schade. Hermann Moeck

Das Jahrhundertwerk

Frans Vester: *Flute Music of the 18th Century. An Annotated Bibliography. Musica Rara Monteux, 1985 (Ausl. Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart)*. 573 S., brosch., DM 230,–

1967 erschien Vesters erster Katalog: 10 000 Titel Flöten-Repertoire. Die Tatsache, daß er schnell vergrif-

fen war – trotz mancher Unzulänglichkeiten – und Nachfolger fand – mit größeren Unzulänglichkeiten –, machte (vielleicht sogar überraschend) den großen Bedarf an Information über die Flötenliteratur und die große Schar von Profis und Liebhabern deutlich. Kein Zweifel, daß dieser Bedarf eher gewachsen ist und sich mit dem Wunsch nach weiterer, besserer und genauere Information verbindet. Vester und Verlag tragen dem nun Rechnung, nicht durch Neuaufgabe der alten, sondern durch eine völlig neue Bibliographie. Die Zahl der Titel wird nicht mehr genannt. Sie ist auch unwichtig geworden angesichts z. B. des Seitenvergleichs: Der alphabetische Teil umfaßte früher 262 Seiten, heute sind es allein für das eine Jahrhundert 509!

Im Vorwort treibt der Verfasser Understatement – unberechtigt, auch wenn man seiner Feststellung, eine unvollkommene Bibliographie sei besser als keine, aus grundsätzlichen Erwägungen nicht zustimmen möchte. Was vor uns liegt, ist die Summe eines geradezu beängstigenden, zähen Fleißes, und wenn es auch nicht ganz ohne Mithilfe anderer ging, die im Hintergrund bleiben, so ist es doch letztlich Vesters Leistung, die ungeschmälerte Hochachtung verdient. Generationen von Flötisten und Forschern werden auf diese Bände (es sind drei geplant) zurückgreifen können, so wie für uns Eitner noch heute unentbehrlich ist.

Die wesentlichen Züge der Neugestaltung sind: Aufteilung der Literatur nach zeitlichen Epochen aus technischen Gründen (18. Jahrhundert ist also Band 1), größtmögliche Vollständigkeit durch Erfassung aller Handschriften, Drucke und Neuausgaben (eingeschlossen zeitgenössische Bearbeitungen), dabei Beschränkung auf Konzerte, Solo- und Kammermusikliteratur (bis 10 Spieler) ohne vokale Beteiligung, d. h. auch keine Studienliteratur, Anmerkungen hinsichtlich Zuschreibungen, Bearbeitungen (auch mal Humoriges zur Biographie: Guillemain), Werkverzeichnissen etc. („annotated bibliography“), Einführung eines Codes für jeden Titel, was schnelle und eindeutige Identifikation erlaubt. Der doppelte Schlüssel wird beibehalten: Alphabet und Besetzung. Das alles auf besserem Papier und in einem „soft-cover“, dessen paperback-technische Herstellung hoffentlich einiges mehr aushält als der alte Katalog. Kurz: ein bibliographisches Lexikon, das auf erste, nicht nur oberflächliche Tests hin vielseitige und exakte Auskunft verspricht.

Es ist wichtig, das Vorwort zu lesen. Es erläutert nicht nur die Grundsätze der Anlage. Mit Kritik am modernen Editions(un)wesen wird ebensowenig gespart wie mit Skrupeln, die dem Autor kommen angesichts der Überlegung, daß die Anlage auch dieser Bibliographie eigentlich nicht seinen Idealen entsprechen würde. (Das Eigenargument der Beseitigung ist

anfangs erwähnt). Auch Einwände werden vorweggenommen, denn der Autor eines solchen Unternehmens weiß natürlich um die Problematik, die derjenige erfährt, der sie in der Tat zu lösen versucht. Und wirklich problematisch wird es immer dann, wenn die Menge des Materials oder seine Beschaffenheit dafür sorgen, daß die selbst aufgestellten Leitlinien ins Wanken geraten. Da ist z. B. die „Demarkationslinie“ der zeitlichen Abgrenzung der Literatur für diesen ersten Band. Sie ist nicht deutlich erklärt, der Benutzer wird für fehlende Namen durch Verweis auf den nächsten Band entschädigt. Es scheint, als verlaufe die Linie beim Geburtsjahr 1770 – doch mit Ausnahmen (Harder, Spontini, Gianella, Wöfl und ein gutes Dutzend anderer sind jünger, andererseits fehlen Haensel, Schneider u. a.) Wie kommen diejenigen in diesen Band, von denen man keine Daten hat, z. B. Heberle, Traeg? Hier fehlt mir wenigstens der Versuch einer konkreteren Aussage zum Ordnungsprinzip.

Was sollen auch T'Uitnement Kabinet und Winfried Michel alias Simonetti in diesem Zusammenhang, wo doch die Frage der Trennung von Block- und Querflötenmusik im Vorwort im Sinne kategorischen Ausschleudens der ersteren entschieden wurde? Zahlreiche Beispiele zeigen allerdings, daß das nicht durchgehalten wurde (werden konnte?) – in beiden Richtungen. Marcellino – Loeillet mögen als Verkörperung des Problems

*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

stehen, Buterne ist „geteilt“ behandelt, Bigaglias Opus I fehlt hingegen usw. Eine befriedigendere Lösung sähe ich darin, alle Werke einzubeziehen, die nach Titel und Faktur die Querflöte nicht ausschließen. Das hierzu gegebene Fußnoten-Argument läßt sich ja auch umkehren: Der Praxis gemäß steht es dem Querflötisten auch frei, Blockflötenmusik zu spielen. Das zitierte Verzeichnis von Jane Bowers beweist nicht ausreichend (und sie vermutet es auch nur für einen sehr engen Zeitraum), daß *flûte* die *traversière* meint. Wirklich eindeutig ist nur, daß *flûte à bec* die *traversière* nicht meint. Von 203 bei Solo und Duo aufgeführten Werken bzw. Sammlungen im o. g. Verzeichnis führen interessanterweise 147 die *traversière* bzw. *allemande* im Titel.

Andere neuralgische Punkte sind Anonyma und Sammelitel. Vester hat ganz recht, wenn er sagt, Anonyma seien nur durch Incipits bibliographisch darstellbar. Aber dann sollte man nicht doch eine Auswahl treffen, die vom Zufall bzw. ein paar greifbaren Katalogen bestimmt ist, um „some information“ zu geben. Das finde ich reichlich unbefriedigend, zumal die Systematik hier differenzierter sein müßte (Tonarten!). Mit der Auflistung anonymer Konzerte ohne Tonart kann man überhaupt nichts anfangen. Ebensovienig scheinen mir Sammelitel sinnvoll (*Flötenduetto alter Meister, Quartets, Trios, Sonatas*). Sie gehören auf jeden Fall aufgeschlüsselt ins alphabetische Verzeichnis, die Komponisten der unter solchen Titeln zusammengestellten Bände sind ja bekannt. Das heißt nicht, daß man die Titel ausscheiden müßte, und einige sind ja unter *Collections* aufgeführt bzw. querverwiesen, doch wären die Sammlungen als Gruppe vor- oder nachgestellt sicher besser aufgehoben und zu überblicken.

Was übrigens den Überblick angeht, da ist die klare vertikale Trennung des Satzes sehr hilfreich, um sich anhand der Besetzung, z. B. bei einem Komponisten mit mehr als 400(!) Titeln, zurechtzufinden. Horizontal hatte ich allerdings Probleme, wenn die Folge sehr dicht wird und wo der Kommentar sich nicht vom nächstgenannten Werk absetzt. Ein gutes Lexikon (und das ist es), angelegt als Jahrhundertwerk, sollte da nicht allzu sehr an Millimetern Abstand sparen, zumal nicht in dieser Preisstufe.

Wenn man auch über die Praktikabilität mancher Lösungen anderer Meinung sein kann (z. B. Nichtanwendung der Sigla aus RISM; die hier gebrauchten Kürzel sind praktisch dieselben, die ausgeschriebenen Nachweise brauchen oft unnötig viel Platz), so sind kleine redaktionelle Pannen eher Schönheitsfehler, die im Angesicht des Ganzen verblassen (Einordnung bei Umlaut: Förster-Foerster, *Concerto ms* ohne jeden Nachweis: Himmel H 683a — besser 684a, Addenda B 96a ohne Wq-No. etc. etc.). Vester weiß ohnehin, daß

Château
de la Garenne-Lemot
CLISSON (France)

8. AKADEMIE FÜR BAROCKMUSIK

20. — 26. Juli 1986

Dozenten:

- Kenneth GILBERT, *Cembalo*
Michel PIGUET, *Blockflöte und Oboe*
Stephen PRESTON, *Barockquerflöte*
Jaap SCHRÖDER, *Barockvioline*
Jay BERNFELD, *Viola da gamba*
Françoise GERARD, *Cembalo*
Reinhard von NAGEL, *Cembalo
Pflege und
Stimmen*

Weitere Auskünfte:

Académie de Musique Ancienne
A.D.D.M.
Préfecture de Loire-Atlantique
44035. NANTES CEDEX (France)

gerade auch bei einzelnen Namen ganze Werkgruppen noch zu klären bleiben und die sicher laufenden Ergänzungen irgendwann zu einem Nachtrag führen (der z. B. den als Quelle zitierten Katalog Ringmacher inhaltlich berücksichtigt). Im nächsten Band werden die Erfahrungen aus diesem ersten sich schon niederschlagenden.

Wichtiger scheint mir, daß die Bibliographie neben ihrem unschätzbaren Wert als Nachschlagewerk auch sehr deutlich macht, wie generell Lücken zu füllen sind, somit eine Fülle neuer Aufgaben enthält: Wie viele Namen gibt es da, die nicht datierbar sind, wie viele Komponisten, deren umfangreiches Œuvre nur ungenügend oder noch nicht geordnet ist! Auch dies gezeigt zu haben gehört zu Vesters Verdiensten.

Nikolaus Delius

Mehr als „Rezeptbücher“ für Interpretieren

Dietrich Fischer-Dieskau: Auf den Spuren der Schubert-Lieder. Werden – Wesen – Wirkung. 371 S. 8^o mit zahlr. Abb., 4. Aufl. 1985. dtv 10424 / Bärenreiter 287554. DM 12,80

– *Robert Schumann – Das Vokalwerk. 473 S. 8^o mit 51 Abb., 91 Notenbeispielen und mit den Texten zu den Liedern und Chorwerken im Anhang, 1. Aufl. 1985. dtv 10423 / Bärenreiter 285500. DM 16,80*

Deutscher Taschenbuch Verlag, München / Bärenreiter-Verlag, Kassel

„Sollten wir auch weiterhin mit der Unmusik leben müssen, die eine vornehmlich materialistisch gesinnte Gesellschaft mit ihren isolierten Einzelwesen zu verdienen scheint, so könnten wir es besonders nötig haben, nach den Orientierungsmarken Ausschau zu halten, die unter anderen Großen Schubert gesteckt hat. Sie bezeichnen genau jene Stellen, zu denen sich die Welt nach den beiden Vernichtungskriegen auf der Suche befindet. Sie bedeuten nicht etwa die sogenannte ‚heile Welt‘, vielmehr stehen sie für die verlorenen Ziele der Kunst“, schreibt Fischer-Dieskau im abschließenden „Ausblick“ seines Schubert-Buches. Zuvor aber wirbt er auf 340 Buchseiten mit mehr oder minder ausführlichen, aber immer auf höchste Sensibilität zielenden Analysen für ein adäquates Verhältnis seiner Leser zum Schaffen Schuberts, der im Laufe seines kurzen Lebens neben über 600 Liedern zahlreiche Instrumental- und sonstige Vokalwerke aller Gattungen komponiert hat. Heraus kommt allerdings weit mehr als nur die Beschäftigung mit dem Lied, nämlich eine Biographie ganz eigener Art des in der Vergangenheit oft biedermeierlich verniedlichten Meisters vor dem historischen und literarischen Hintergrund seiner Zeit: „Wie in einem Schmelztiegel vereinigt sich in Schuberts Lied-

schaffen die Vielfalt geistiger Strömungen des deutschsprachigen Raums von damals.“

Ergänzt wird das Buch durch ein den wichtigsten Schubert-Sängern aus zwei Jahrhunderten gewidmetes Kapitel „Interpretieren“, durch eine Auswahl-Bibliographie, ein Verzeichnis der Liedtitel (mit Entstehungsjahren) und ein Namensverzeichnis, in dem unter „Schubert, Franz“ auch die im Text erwähnten Instrumentalwerke angeführt sind. Unter den im Buch enthaltenen Abbildungen finden sich viele Porträts von Zeitgenossen.

Auch die umfangreiche Darstellung des Vokalwerkes Robert Schumanns geriet dem Verfasser – nicht nur dank chronologischen Vorgehens in der Betrachtung des Materials – zu einer einfühlsamen biographischen Studie. Sie wirkt hinsichtlich der Beobachtung der Veränderungen der psychischen Verfassung des Komponisten anhand seines Schaffens (z. B. Textwahl, Verhältnis von Text und Musik zueinander, etc.) und deren Rückwirkung auf Alltag, Ehe und Familie noch differenzierter als die Arbeit über Schubert.

In einem Anhang von mehr als 100 Seiten sind sämtliche Texte zu Schumanns Liedern und Chören abgedruckt, zusammengefaßt nach Verfassern. Hier deren erfreulicherweise gegebene Kurzbiographien einzufügen, wäre m. E. allerdings hilfreicher gewesen, als sie in den laufenden Buchtext einzuschieben. Dort unterbrechen sie doch recht oft den Gedankenfluß des Lesers. In einem der das Buch abrundenden Register vermißt man einen Hinweis auf die im Text angesprochenen Instrumentalwerke; zum Nachschlagen wäre das für manchen vielleicht ganz nützlich.

Alles in allem: Je mehr man sich in das eine oder andere der beiden Bücher einliest, desto öfter fragt man sich, was man mehr bewundern soll – Fleiß und aus umfassendem Wissen herrührende Akribie, mit denen der erfahrene Sänger und Liedgestalter Ideen und Fakten zusammenträgt und beleuchtet, oder seine Formulierungskunst. Hier wird ein individuelles Bekenntnis von hohem Rang dargeboten, dessen Studium nicht nur den Adepten der Sangeskunst, sondern auch den um die Kunst bemühten Instrumentalisten (vor allem natürlich den Pianisten), ja, jedem Musikfreund überhaupt zu empfehlen ist. Die Notentexte neben der Lektüre zu verfolgen, erhöht übrigens den Gewinn beträchtlich.

Herbert Höntsch

Franz Mehnert Querflöte

mit „Ludwig“-Platte, hoch g-a tr.,
vergoldet, Bj. 78, in bestem Zustand
zu verkaufen.

Preis DM 9000,—

Tel.: 071 21 / 52193

Quantzverzeichnis

Johann J. Quantz: Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke, Werkgruppen QV 2 und QV 3, zusammengestellt von Horst Augsbach, Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens Heft 5, Sächsische Landesbibliothek Dresden 1984.

Der umfangreiche Bestand an Triosonaten des Flötenmeisters, den die Landesbibliothek Dresden bewahrt hat, ist der Kern des Heftchens. Für die Zusammenstellung der Werkgruppe 2 (Triosonaten) stand bereits die Dissertation Köhlers als Fundament zur Verfügung (K.-H. Köhler: Die Triosonate bei den Dresdner Zeitgenossen J. S. Bachs), die dritte Werkgruppe umfaßt die Kompositionen für 1–3 Flöten ohne Baß, die besonders durch die Veröffentlichung der Kopenhagener Handschriften auch der Allgemeinheit besser erschlossen worden sind.

Die kurze Einführung zum Quantz-Verzeichnis läßt zwar das Zugeständnis seiner Vorläufigkeit durchscheinen, betrachtet jedoch andererseits die Bearbeitung der vorgelegten Werkgruppen als ausgereiftes Teilergebnis. Nun ist Quantz nicht Mozart oder Haydn, ein QV muß daher nicht Köchel oder Hoboken sein. Doch sind dort schon Maßstäbe gesetzt, und das kürzlich erschienene Telemann-Verzeichnis fordert unwillkürlich zu der Betrachtung heraus, wo ein Standard im wissen-

schaftlichen wie bibliographischen Bereich anzusetzen wäre. Eine kritische Auseinandersetzung mit den Quellen findet sich nur im Zusammenhang mit den „Sol-feggi“ und deren Datierung, also mit dem Vorwort der Neuausgabe Michel-Teske. Daß die Capricen, Fantasien etc. ebenso („verdientvoll“) ediert wurden, fällt schon unter den Tisch, wie denn überhaupt nur „alte“ Kopien und Drucke berücksichtigt werden. Dabei wäre eine Auseinandersetzung mit diesem Werkkomplex sehr wohl nötig gewesen. (Warum differieren die Zählung des QV und der Neuausgaben? Worauf fußt die Zuweisung an Blockwitz für 3A:1–5? Warum wird der Name Braun in diesem Zusammenhang nicht erwähnt? Oder Blavet für 3A:1?) Ohne den Apparat kritischer Anmerkungen zu jeder Werknummer scheint mir der Grad der Ausgereiftheit ebenso unzureichend wie die offensichtliche Überbewertung handschriftlicher Quellen. Worauf stützt sich die Vermutung, 2:1b und 2:41b seien „möglicherweise“ die „Urfassungen“ der betreffenden Trios? (Weil sie in B-Tonarten stehen?).

Anhang 1,4 stuft eine Sonate als unecht ein. Könnte sie nicht ebensogut den „fraglichen Werken“ zugeordnet werden? Kriterien werden hier jedenfalls nicht vorgestellt, abgesehen davon ist die Formulierung zur Bezeichnung der Kategorie unglücklich und sprachlich falsch: Nicht das Werk ist fraglich, es existiert, doch ist der Autor ein incertus.

NEU ALTE MUSIK AKTUELL

Ein aktuelles Monatsheft für Alte Musik

- Monatliche Ausgaben
- Aktuelle Informationen
- Internationale Ausrichtung
- Konzertservice: Konzertdaten, Festspielkalender, Workshops, Kurse, Festspielberichte u. a.
- Künstler, Namen, Projekte
- Alles über Schallplatten mit Alter Musik (Neuheiten, Rezensionen, Plattenvorschau, Diskographien u. a.)
- Aktuelle Interviews, Portraits, Kommentare
- Buch- und Notenausgaben

Bitte fordern Sie Ihr kostenloses Probeexemplar an!

PRO MUSICA ANTIQUA

Wassergasse 15, D-8400 Regensburg (West Germany),
Telefon (0941) 85836



Ich hielt es auch für wünschenswert, die RISM-Nummern wie die inzwischen häufig gebrauchten „Köhler“-Nummern der Trios bei den einzelnen Werken mit zu nennen, um Konkordanzen einwandfrei zu klären. Zur Systematik: Die „A“-Gruppen sollten der eingeführten Systematik entsprechen, also nicht: 3A:6, sondern 3A:2.6, auch könnte man darüber nachdenken, ob die Anhänge nicht den Werkgruppen zuzuordnen wären (Anh 1 zu QV 2 etc).

Auffallend ist, daß die ersten 22 Solostücke der Capricen ohne Auslassung aufgenommen sind, von den weiter folgenden nur noch zwei, fünf dagegen als unsicher gelten und ein Dutzend im QV unerwähnt bleiben, obwohl sie in den Solfeggi zitiert sind. Sollten sie nicht als incerta gelten, solange nichts anderes belegt ist?

So verdienstvoll die mit Spannung erwartete Arbeit ist, so unvollständig scheint sie mir noch, was hoffentlich zu vielen Ergänzungen Anlaß geben wird, um wirklich ausgereifte Ergebnisse zu bringen. Eine endgültige Wertung verbietet sich damit vorläufig. In der vorliegenden Form erscheint mir die Veröffentlichung etwas zu voreilig, worauf auch die nachlässige Endredaktion schließen läßt (Das Incipit von 3:1.19 hat nach meiner Facsimile-Ausgabe *tr* statt tr , was auch musikalisch begründeter erscheint; 2:43 ist h-Moll und nicht B-Dur; Münster liegt nicht in der DDR).

Nikolaus Delius

Horn Bibliographie

Bernhard Brüche / Daniel Lienhard: Horn Bibliographie, Bd. III. Ergänzungen zu den Ausgaben von 1970 und 1975. Heinrichshofen's Musikverlag, Wilhelmshaven. 368 S. DM 48,-

Dem Liebhaber des Waldhorns dürfte der nunmehr vorliegende dritte Band der Hornbibliographie eine höchst interessante Lektüre sein. Denn nicht nur spiegelt das Buch die seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts ständig wachsende Bedeutung des „lieblich pomposen Waldhorns“ wieder, das im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einem der wichtigsten Soloinstrumente überhaupt und im Verein mit der Klarinette zum Vertreter des romantischen Klangempfindens schlechthin wurde. Es vermittelt auch einen Überblick über die schier unglaubliche Vielfalt der Besetzungen, die sich keineswegs auf die geradezu klassischen Bläser-Quartette oder -Quintette beschränken. Bemerkenswert sind vor allem die Kombinationen mehrerer Hörner, die Liste reicht von Duos über Trios, Quartette, Sextette und Oktette bis hin zu einer „Cornologia“ betitelten Komposition für 24 – 44 Hörner!

Sieht man von derlei Absonderlichkeiten ab, so bleibt Informatives und historisch Bedeutsames genug.

Zu Recht weist Daniel Lienhard in seinem Vorwort auf die umfangreiche Gruppe von Sololiedern mit obligatem Horn hin, eine Gattung, die als Besonderheit des romantischen Liedschaffens erst neuerdings ins Blickfeld der Musikliebhaber rückte und viele, z. T. berückend schöne Stücke umfaßt.

Daß eine solche Bibliographie keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann, ist jedermann klar, vieles bleibt noch zu entdecken, manches wurde seit der Drucklegung 1983 der Öffentlichkeit bekannt. Besondere Verdienste erwarben sich hier die Detmolder Hornsolisten um Herman Jeurissen (ihre Einspielungen wurden von der Musikproduktion Dabringhaus und Grimm herausgebracht), deren Repertoire viele Raritäten enthält. Unverständlich bleibt freilich, daß die berühmten Quartette von Friedrich Dionys Weber, die dieser ca. 1834 für die Hornschüler des Prager Konservatoriums schrieb und die als vermutlich früheste Kompositionen für vier Ventilhörner gelten, nicht aufgenommen wurden, obschon sich auf S. 89 eine Abbildung des Titelblattes findet – zeichnen die Herausgeber vielleicht für die Bildauswahl nicht selbst verantwortlich?

Christian Ahrens

Musica 1986

Musica-Kalender 1986. Redaktion Dietfried Mundry, Texte Anna Martina Gottschick. Bärenreiter-Verlag, Kassel. DM 18,-

Der Bärenreiter-Verlag, Kassel, hat auch 1986 wieder seinen Kalender „Musica“ herausgegeben. 27 Kalenderblätter zeigen Bilder und Plastiken aus dem Musikleben der Vergangenheit und Gegenwart. Das Spektrum reicht von einer Szene der Trajanssäule (2. Jh.) über Aufzeichnungen aus einem französischen Stundenbuch von 1485 bis hin zu Rahel Ceglas Ölbild „Kammermusik“. Die Mischung religiöser und weltlicher Motive ist gelungen. Kurze Erläuterungen zu den Abbildungen sind auf den Rückseiten der Kalenderblätter zweisprachig, deutsch und englisch, zu finden.

Comelia Rothkegel

Neueingänge

Alfred Baumgartner: Der grosse Musikführer. Musikgeschichte in Werkdarstellung, Bd. 2: Barock-Musik. Kiesel, Salzburg, 1981

Berner Symphonieorchester intim. Ein Photosolo von Albrecht L. Kunz. Textbeiträge Ernst W. Weber und Musiker. Benteli, Gerechtigkeitsgasse 6, CH-3011 Bern, 1985

- Albert Cooper: The Flute.* Albert Cooper, 15, Grandison Road, GB-London SW11 6LS, 1984²
- Das Buch der Lieder und Arien.* Paul Douliez und Hermann Engelhard. Artemis, München-Zürich, 1985
- Manfred Huss: Joseph Haydn.* Ed. Roetzer, Wien-Eisenstadt, 1983
- Rudolf Kloiber: Handbuch der Oper.* Bd. 1 und 2. dtv/Bärenreiter, München-Kassel, 1985⁵
- Ulrich Michels: dtv/Atlas zur Musik Band 2, Tafeln und Texte.* Historischer Teil: Vom Barock bis zur Gegenwart. dtv/Bärenreiter, München-Kassel, 1985
- Musikalische Gattungen in Einzeldarstellungen.* Bd. 2: Die Messe. dtv/Bärenreiter, Kassel-München, 1985

- Alexander Pilipczuk: Elfenbeinhörner im sakralen Königreich Schwarzafrikas.* Verlag für systematische Musikwissenschaft, Bonn, 1985
- Radiophonische Musik. Beiträge zur Gegenwartsmusik,* hrsg. von Günther Batel, Günter Kleinen und Dieter Salbert, Bd. 1. Moeck Verlag, Celle, 1985
- Ulrich Thieme: Die Affektenlehre im philosophischen und musikalischen Denken des Barock.* Vorgeschichte, Ästhetik, Physiologie. Brosch., Moeck Verlag, Celle, 1985
- Arnold Werner-Jensen: Kennst du diese Opern?* Buch und Quartettspiel. dtv, München 1985

ZEITSCHRIFTEN / PERIODICA

Das Musikinstrument. *Internationales Fachblatt für Herstellung, Handel, Handwerk und Forschung auf dem Gebiete der Musikinstrumente und Musikelektronik* (Juli 1985)

„Gesellschaft für Hörer mit alten Ohren?“ betitelt Dieter Krickeberg, Leiter der Musikinstrumentenabteilung im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, seine Stellungnahme zur Frage, ob der Mensch sich verändert habe und darum auch die Instrumente andere sein müßten, oder ob es eine bleibende Einheit zwischen Musik und Instrumenten der jeweiligen Zeiten gäbe. Krickeberg meint, daß man in der Lage sei, sich nach einer Weile des Einhörens in den Klang der alten Instrumente von der Erinnerung an das moderne Instrumentarium zu lösen und spontan mit der historischen Lautstärke die gleichen sinnlich-emotionalen Qualitäten zu verbinden wie der Hörer von damals. Ist aber selbst der willige Hörer nicht doch mehr im Konflikt, alte Musik zunächst im emotional-romantischen Klanggewand zu begreifen, als er zugibt?

„Vollblutmusiker“ gegen „Puristen“ ist eine untergründige, wenn auch nicht ganz redliche These vieler seit über 50 Jahren. Bachs 3. Brandenburgisches mal auf kurzmensurierten und mal auf modernen Streichinstrumenten gespielt, welch ein Unterschied. Sinnlich dynamischer ist zweifellos die „moderne“ Ausführung. Sie stößt aber leicht an die Grenze der Banalität, während mit ersterer sich die mögliche Anfechtung esoterischer Komplizenschaft verbindet. Ein Wagnis im Dschungel von Selbsttäuschung? Sicher, aber wo ist das anders, in der modernen Musik etwa? Spielt hier hinein aber nicht auch die Frage, ob diese gewisse Entemotio-

nalisation nicht auch ihre zeitgenössische Parallele hat, eben in der modernen Musik?

Die Intonation ist meines Erachtens wichtiger, als Krickeberg sie sieht. Wer z. B. die mitteltönig gestimmte Compenius-Orgel (in Frederiksborg) gehört hat und dazu die temperierte Orgel vergleicht, spürt die verschobene Atmosphäre. Daß man darüber hinaus in puncto Intonation im einzelnen früher nicht so pingelig war wie heute, scheint mir auch sicher zu sein. Leute wie Scarlatti mit ihren überempfindlichen Ohren („Mein Sohn, Ihr wisst, daß ich die blasenden Instrumente nicht leiden kann: denn sie blasen alle falsch“.) dürften die Ausnahme gewesen sein. Insofern hat sich der heutige Mensch gegenüber seinen barocken Vorfahren sehr wohl verändert: Sein Tonhöhenempfinden ist geschärft durch die ständigen medialen Vergleichsmöglichkeiten. Man höre sich eine Schallplatteneinspielung gefeierter Stars von vor 50 Jahren und weniger an, und man wird überrascht sein über den heute erreichten Standard.

Die Akzeptanz der alten Instrumente erleichtert sich um so mehr, je „stimmender“ sie gespielt werden. Wie weit man nun in der Lage ist, andere Stimmungen als die temperierte zu verwenden, ist eine andere Frage.

Hermann Moeck

Zu verkaufen

Renaissance-Quartbaß-Blockflöte in C
(Großbaß), einteilig, neuwertig
TURE BERGSTRÖM

Preis: DM 2000,-

Krämer, 4925 Kalletal · Tel. 05264 / 497 abends

neu bei zimmermann

ZM 2596	Charpentier, M.-A.	Prelude aus dem Te Deum in D EUROVISIONSFANFARE (Walter) für Flöte und Klavier (Orgel)	7,-	DM
ZM 1689	Chopin, F.	op. 29 Impromptu für Flöte und Klavier	9,-	DM
ZM 2576	Dillenkofer, J. T.	LEICHT FÜR 3 Volkslied-Trios für drei gleiche Instrumente im Violinschlüssel Band 1: Russisch	11,50	DM
ZM 2216	Flöten-Journal	Moscheles op. 82 / Fürstenau op. 97 / Kuhlau op. 98 (Förster) Flöte und Klavier, Heft 1	32,-	DM
ZM 2405	Mahler, G.	ORCHESTERSTUDIEN für Oboe (Wangenheim)	35,-	DM
ZM 2407	Mahler, G.	ORCHESTERSTUDIEN für Klarinette (Löffler)	38,-	DM
ZM 2535	Pleyel, I. J.	Konzert C (Richter) für Flöte und Klavier	25,-	DM
ZM 2555	Weber, C. M. v.	Der Freischütz (Eppel) für drei Flöten	18,-	DM
ZM 2565	Wye, T.	Flöte üben – aber richtig! Heft 5: Atmung und Tonleitern	15,-	DM
	Wye, T.	Flöte lernen mit Trevor Wye		
ZS 241		Teil 1	18,-	DM
ZS 242		Teil 2	15,-	DM
ZS 243		Klavierbegleitung zu beiden Teilen	18,-	DM

MUSIKMESSE FRANKFURT MUSIKMESSE FRANKFURT MUSIKMESSE

Die ZIMMERLEUTE freuen sich auf Ihren Besuch in
HALLE 8 – GANG C – STAND 80C28



Gaugrafenstraße 19-23, 6000 Frankfurt

Neue Musikzeitung. Gustav Bosse Verlag, Regensburg-München. Oktober/November 85, S. 47ff

Als nmz-Sonderbeilage erschienen zwei Beiträge zum Thema Rohrbau: über die Besonderheiten der amerikanischen Schabeweise von Oboenrohren (Eleanor B. Duste) und über den Zusammenhang zwischen „Triple-Crow“ und Tonqualität bei Fagottrohren (Donald M. Hardisty).

Gewiß, häufig ist es nicht leicht, fremdsprachige Texte und ihre termini technici präzise und verständlich zu übersetzen, was aber hier dem interessierten Leser als deutsche Fassung angeboten wird, grenzt an Zumutung und vergällt eine genauere Beschäftigung mit den vorgelegten Artikeln. Zwei Kostproben mögen genü-

<p>Traversflöte Ebenholz, 5-klappig, Silbermontur und Klappen Frankreich 1. Hälfte 19. Jh., Godefroid aîné</p> <p>Böhmflöte Bonneville Silber, Anfang 20. Jh., Originalzustand, mit Kasten</p> <p>Preis: VS Tel.: 07 11 / 42 53 55</p>
--

gen: („Das unbehinderte Anblasen“) „muß eine Vielfalt verschiedener Tonstufen ergeben, sozusagen eine Kränhenart“, „Der Oboist soll ja immer der ihm bequemsten Form nahe bleiben“, u.s.w. Immerhin: einige Skizzen und Maßangaben sind ablesbar. Schade um die Artikel!

Christian Schneider

NOTEN

Beliebte Stücke

Arcangelo Corelli: Zwei Sonaten für zwei Altblockflöten und B.c. nach den Concerti grossi op. 6, hrsg. von E. Kubitschek. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. Kammermusik-Bibliothek 2178. DM 19,-

Die beiden Triosonaten gehen auf die Concerti grossi zurück. Ernst Kubitschek benutzte als Quelle die bei Roger in Amsterdam erschienene Fassung von Joh. Christian Schickhardt und einen Nachdruck von Walsh & Hare. Die einzelnen Sätze der beiden Sonaten in F-Dur sind aus verschiedenen Concerti zusammengestellt und teilweise transponiert. Genaue Auskunft darüber gibt der kritische Bericht. Ein Beweis für die Beliebtheit der Stücke und des Komponisten sind unter anderem die mehrfachen Auflagen im frühen 18. Jahrhundert.

Ilse Hechler

Geistliche Zwiegesänge

Caspar Othmayr: Bicinia sacra – Geistliche Zwiegesänge, für 2 Altblockflöten (Arthur von Arx). Verlag Noetzel, Wilhelmshaven. N 3578. DM 12,-

Von den 44 geistlichen Zwiegesängen sind nur 32 vollständig erhalten, die hier als „Gesamtausgabe“ vorgelegt werden. Leider erscheinen die meisten der kontrapunktisch imitierenden oder kolorierten Bicinien in transponierter Form, um sie für zwei Altblockflöten spielbar zu machen. Dadurch sind sie vielen anderen

Instrumenten nicht zugänglich; das Fehlen des Textes schließt leider auch eine gemischt vokal-instrumentale Besetzung aus, wofür sie sich hervorragend eignen würden. Interessenten seien auf Band 26 des „Erbes deutscher Musik“ hingewiesen.

Ilse Hechler

Miniaturen

Lothar Gast: Die Flötenprobe. Fünf Miniaturen für 5 Blockflöten und 2 Spieler. Eres Edition Lilienthal. EE 2198. DM 8,-

In fünf Miniaturen werden Sopranino- bis Baßblockflöte, zum Teil wie improvisatorisch, vorgestellt, wobei der gesamte Tonraum ausgenutzt wird und verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten einbezogen sind. Auch die meisten Artikulationsarten sind vorgestellt, einschließlich Tremolo, Doppel- und Flatterzunge. Die ad.-lib.-Begleitstimmen wechseln zwischen Ostinatartigen Figuren und gleichberechtigtem Partnerspiel.

Ilse Hechler

Allerlei für zwei Stimmen

Guillaume de Machaut: Six Ballades, transcribed for two recorders, hrsg. von Nigel Wilkins. Peters, London/Frankfurt. EP 7180. DM 10,-

– Quelle: 1. Buch der Balladen. Paris, Nationalbibliothek; Übertragung für Alt- und Tenorblockflöte, original eine Oktave tiefer.

FLÖTE SOLO

- Dieter Acker**
FIORETTEN I (1972) 9,—
- Frank Michael Beyer**
ECHO für Baßflöte (1985) in Vb.
- Paul Dessau**
GRASMÜCKENSTÜCKE
für Mücke Gras (1974) 12,—
- Ralf Emig**
SOLO FÜR BASSFLÖTE (1985) in Vb.
- Robert Helps**
SECOND THOUGHTS (1977) 20,—
(Associated Music Publishers, New York)
- Gerald Humel**
PRAELUDIUM UND SCHERZO
(1960) 7,50
- Maki Ishii**
SEN-YO 10,—
(Verlag Ongaku no tomo, Tokyo)
- Bernhard Krol**
PASTORELLA op. 24
supra „puer natus est“ 7,50
- Henri Lazarof**
CADENCE V
for flute and pre-recorded
flutes (fl., alto, bass fl.) (1972) 12,—
- Norbert Linke**
KLEINE SUITE FÜR MYRIAM 6,—
- Frank Michael**
INVOCATIONES op. 33 15,—
SERENADE op. 47,1 12,—
- Teruyuki Noda**
THREE LYRIC PIECES 14,—
(Verlag Ongaku no tomo, Tokyo)
- Paul Gutama Soegijo**
SAIH I für Baßflöte (1971) 15,—
- Walter Steffens**
STRUCTURE DE LA ROSE op. 20 7,50
- Isang Yun**
ETÜDEN für Flöte(n) (1974) 18,—
(Für gr. Fl., Picc., Altfl., Baßfl.)
SALOMO für Altflöte oder
große Flöte 6,—
- Hans Zender**
LO-SHU II (Mondschrift) (1978) 18,—

BOTE & BOCK

– Umfang: Cantus überwiegend eine Dezime, Tenor
Sexte – Septime.

Artikulations-, dynamische und Tempobezeichnungen sowie ein Teil der Akzidentien sind Hinzufügungen des Herausgebers. Eine freizügigere Besetzung mit unterschiedlichen, der Zeit entsprechenden Instrumenten, auch gemischt vokal-instrumental (Texte sind zwar nicht unterlegt, aber beigegeben, einschließlich einer englischen Übersetzung der höfischen Liebeslyrik) wäre den feinsinnigen Stücken eines der bedeutendsten Dichter und Musiker des 14. Jahrhunderts sicher angemessen als eine Beschränkung auf zwei Blockflöten. *Ilse Hechler*

Zweimal 6 Suiten

Joseph Bodin de Boismortier: Sechs Suiten für zwei Blockflöten (1–3), hrsg. von W. Michel. BP 2042. Keine Preisangabe in DM

Philibert Delavigne: Sechs Suiten für zwei Blockflöten op. 1, hrsg. von W. Michel. BP 2085. Keine Preisangabe in DM

Amadeus Musikverlag, CH-Winterthur

Im Abstand von vier Jahren erschienen in Paris (1727, 1731) je sechs Suiten, die sogar den gleichen Titel aufweisen: „Contenant Six Suites/A Deux Musettes/ Qui conviennent aux Vieles/Flûtes-à-bec, Traversières & Haubois.“ Alle haben den gleichen Tonumfang und bevorzugen die gleichen Tonarten – C-Dur, G-Dur, g-Moll. Um die kleinen, leicht aussehenden Duette ihrem Charakter entsprechend farbig wiedergeben zu können, bedarf es sehr sorgfältiger Tongebung und Artikulation und des Studiums der wichtigsten Verzierungen der damaligen Zeit. Winfried Michel gibt im Vorwort kleine Hilfen für die Aufführungspraxis französischer Musik und verweist auf Hotteterres „Principe de la Flûte ...“ Beide Ausgaben erscheinen in gewohnt schöner Aufmachung und einem Druck, der dem Auge sehr angenehm ist. Daß dieses auch dem Ohr zuteil wird, setzt einige Übung voraus. *Ilse Hechler*

Flötenfibel

Elli Edler-Busch: Querflöten-Lieder-Fibel. Uwe Techt Musikverlag, Hamburg, UT 197. DM 18,—

Diese Flötenfibel ist gedacht für den Anfangsunterricht mit kleinen Kindern. Edler-Busch fordert hier das *gesangliche Flötenspiel mit druckschwachem Ansatz*. „Druckschwach“, so die Autorin, „bezieht sich sowohl auf den Druck des Instruments gegen die Lippen als auch auf den Luftdruck in unserem Körper“. Der

Two Residential Music Courses in 1986
(Director of Studies RAYMOND FEARN):

EARLY MUSIC: 26 JULY - 2 AUGUST

Tutors:

MALCOLM BOTHWELL (viols)
GRAYSTON BURGESS (vocal music)
STUART DEEKS (baroque strings)
KEITH ELCOMBE (harpichord, chamber organ)
GREG LEWIN (wind instruments, recorders)

INTERNATIONAL CHAMBER MUSIC: 23 - 30 AUGUST

Tutors to include:

THE ENGLISH STRING QUARTET
(Diana Cummings, Colin Callow, Luciano Iorio
Geoffrey Thomas)
SARAH FRANCIS
CHRISTOPHER HYDE-SMITH
HUGH POTTS
PENELOPE ROSKELL

Information/Application leaflets from:

Brian Threlfall, Course Administrator,
Department of Adult and Continuing Education
The University, Keele, Staffs, ST5 5BG
Telephone 07 82 - 62 5116.

Begriff *druckschwach* kommt aus der Sprache der Blechbläser, die damit einen andruckschwachen Ansatz meinen. Bei der Flöte nun hängen Andruck und Blasdruck nicht zusammen, es sei denn psychologisch, um bei einem andruckschwachen Anlegen eine allgemeine Lockerung zu bewirken. Die Umsetzung des Atemflusses in Luftgeschwindigkeit erfolgt im Unterschied zu den Instrumenten mit Rohr-, Blatt- und Kesselmundstücken bei der Flöte ohne konkreten Widerstand, also im freien Luftraum. Um den Luftstrom sinnvoll zu fassen, müssen die Lippen ihm einen Widerstand entgegensetzen, an dem er in Blasdruck und Strömungsmenge umgewandelt wird. Die Gefahr beim *druckschwachen Ansatz* liegt darin, daß der Versuchung, diesen Widerstand nicht zu formen, nachgegeben wird, und so ein nicht eng gebündelter Luftstrahl die Mundlockkante trifft. Es entsteht ein hauchiger Ton, der obertonarm, also stumpf ist.

Die Ausführungen zur Körperhaltung, zur Haltung der Flöte und zur Atmung sind plausibel dargestellt, interessant sind auch die methodischen Hinweise, ebenso sinnvoll ist der Vergleich mit dem Singen. Nur in Fragen des Blasens und des Blasdruckes kann Edler-Busch nicht gefolgt werden. Die Erzeugung von Tönen durch Blasen wird negativ dargestellt und häufig mit Pressen gleichgesetzt. Als Alternative zu diesem Blasen

wird das gesangliche Flötenspiel genannt. Dieses ist nun längst nicht neu, so fordert z. B. Böhm ein „auf seinem Instrument singen“ und läßt Lieder und Arien spielen. Der Sänger spricht übrigens auch von einem Druck im Kehlkopf. Es ist nicht einzusehen, inwiefern gesangliches Spiel und Blasen sich einander ausschließen, in Anbetracht der tonlichen und interpretatorischen Leistungen vieler Flötisten mutet diese Ansicht merkwürdig an.

Zusammenfassend gibt das Vorwort Lehrern und Schülern manche nützliche Anregungen, die Gefahren sind jedoch größer, daß gerade das, was Edler-Busch will, nicht erreicht wird, nämlich ein gesundes Körpergefühl beim und durch das Flöten zu entwickeln. Auch wird durch die hier empfohlenen kleinen Flöteninstrumente die klangliche Vorstellung des Kindes in eine falsche Richtung gelenkt, ganz abgesehen von der Intonation dieser Instrumente. Die Auswahl und die Zusammenstellung der Lieder dieser Fibel unterschätzt den Verstand und die Aufnahmebereitschaft kleiner Kinder. Kinder wollen ernstgenommen werden. Dies sollte vor der berechtigten Forderung nach kindgemäßer Vermittlung nicht vergessen werden.

Ruth Wentorf

Lehrreiche Reprints

Tre Modi per Flaute del Neoclassicismo Francese: François Devienne, Nouvelle Méthode – Amand Vanderhagen, Nouvelle Méthode – Giuseppe M. Cambini, Méthode. Studio per Edizioni Scelte. Archivum Musicum 29. Keine Preisangabe in DM.

Die drei Schulen für die flüte traversière erschienen in Paris zwischen 1794 und 1799 und zeigen schon dadurch, welche Verbreitung das Flötenspiel dort hatte und wieviel Interesse dem Lehren und Lernen des Instruments wohl entgegengebracht worden sein muß. Kurz darauf erschien bereits die große Schule von Hugot-Wunderlich (1804). Sie bezieht die Verwendung der dreiklappigen Flöte ein, diese drei Vorgänger alle nur das einklappige Instrument. Devienne macht auch deutlich, daß er vom Gebrauch mehrerer Klappen nichts hält – in Deutschland läßt Tromlitz 1800 seine Schrift über die Flöte mit mehreren Klappen erscheinen: flötenhistorisch eine aufregende Zeit. Paris muß als Musikmetropole dazu für Flötisten eine starke Anziehungskraft gehabt haben. Warum sonst kamen Wunderlich aus Bayreuth, Vanderhagen (Van der Hagen) aus Antwerpen dorthin, „ihr Glück zu machen“, und schließlich auch der Italiener Cambini – der allerdings nicht mit der Flöte.

So nimmt es auch Wunder, daß ausgerechnet er eine Flötenschule veröffentlicht. Castellani, wie immer auch hier mit Datierungsfragen und anderen interessanten

Details im Vorwort befaßt, führt das auf eine Verbindung zu dem Flötisten Felix Rault zurück, der 1796 noch lebte. Im Vergleich zu den beiden „Konkurrenten“ ist Cambinis Schule aber nicht ernst zu nehmen, fehlen ihr doch so gut wie alle Instruktionen, die sich auf instrumentenspezifische Ton- oder technische Probleme bezögen. Es gibt nur eine Griffabelle (nicht einmal für Triller) und den einzigen Satz, daß der „Zungenstoß“ zwischen den Lippen geschähe. Einigen kurzen Übungen für Tonarten, Takt, verschiedene Artikulation usw., wie sie jeder erfinden kann, folgen 20 zweistimmige *Airs commus*. Auch diese finden sich z. T. schon bei Devienne und nicht nur dort. Sie waren die Schläger der Zeit. Sechs zweisätzigte Duos machen den Beschluß. Trotzdem bleibt die Methode als Vergleichsstück interessant, wie denn überhaupt das Studium älterer Lehrwerke Nutzen bringt durch die Fülle kleiner Hinweise zu allen Fragen der Musikpraxis, deren Vielfältigkeit sich aus dem Lesen einiger Standardwerke noch nicht ermaßen läßt.

Devienne (1794) und Vanderhagen (1799) haben viel Gemeinsames. Beide hatten schon vorher eine Schule verfaßt, daher *Nouvelle Méthode*, offenbar stark verändert und erweitert. Vanderhagen erklärt dazu, daß es ihm darauf angekommen sei, auch das, was wir „Allgemeine Musiklehre“ nennen, ausführlich einzubeziehen. Seinem Engagement, diese und die spieltechnischen Seiten gründlich zu behandeln und deswegen langsam genug vorzugehen (Gründlichkeit und Geduld sind wichtige Begriffe in seinen Erläuterungen), entspricht es, daß sein „didaktischer Teil“ mehr als die Hälfte der 117 Seiten einnimmt. Vieles davon ist heute genauso lesenswert, und es wäre schön, wenn der Zusammenhang von Atmung und Phrasierung immer so klar herausgestellt würde. Zum Wesen der Artikulation geben beide Autoren gute, im wesentlichen übereinstimmende Definitionen. Vanderhagen will weich und hart (*moëleux* und *sec*) durch den Vokal *u* bzw. *é* unterschieden wissen! Devienne ist auch in der hohen

Bewertung von Übungen am Ton und sorgfältiger Beachtung von Reinheit besonders im Wechsel von *f* und *p* Vanderhagen vorangegangen, wie er sich selbstverständlich ebenso ausführlich mit allen Grundlagen beschäftigt, angefangen beim Zusammensetzen des Instruments (er dreht das Mundloch übrigens leicht nach innen). Nur eben beschränkt er sich mehr auf die flötenspezifischen Notwendigkeiten, kommt daher schon auf S. 28 zu den *Petits Airs* und hat offensichtlich viel mehr die Entwicklung eines virtuosen Spielers im Auge als der behutsamere Vanderhagen, dessen abschließende *Etude* (eine Folge von vier Capricen) nicht den technisch versierten Spieler fordert, den Devienne zum Schluß in den selbst komponierten Sonaten und ihren Präludien verlangt. Noch deutlicher vielleicht belegen die *Morceux Concertants* verschiedener Autoren wie Haydn, Pleyel, Gretry u.a., die Vanderhagen seinen Schülern bietet, die unterschiedlichen Zielvorstellungen der Autoren, deren Schulwerke vermutlich auch unterschiedliche Personenkreise angesprochen haben wollten.

Die Auflagenhöhe der beiden Schulen ist wohl kaum noch feststellbar. Sie wäre ein interessanter Beitrag zur „Soziologie des Flötenspiels“ im Paris jener Zeit.

Nikolaus Delius

Neue und nicht mehr ganz neue Flötenöne

Brian Ferneyhough: *Superscriptio* für Piccoloflöte solo. Edition Peters, Frankfurt. Best.Nr. 7289. DM 14,-

Klaus Jungk: *Il flauto capriccioso* für Flöte solo. Ries & Erler, Berlin. R 11340 E. DM 8,-

Stephen M. Gryč: *Cinq préludes* für Flöte solo. Alphonse Leduc, Paris. A.L. 26.300. Keine Preisangabe in DM

Edith Lejet: *Emeraude et Rubis* für 2 Flöten. Editions Musicales Transatlantiques, Paris. EMT 1690. Keine Preisangabe in DM

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

Boguslaw Schaeffer: Stück für 2 Flöten. Heinrichshofen, Wilhelmshaven. N 6254. DM 6,-

Geoffrey Winters (Hrsg.): The Wind Quartet, Originalkompositionen für Holzbläserquartett von Gordon Jacob, Geoffrey Wright, Raymond Parfrey und Geoffrey Winters. N. Simrock, London/Hamburg. Elite 3196. DM 49,50

In der ihm eigenen Komplexität gibt Ferneyhough auch in kleinen Nebenprodukten stets nur Allerbestes. *Superscriptio* – zu Deutsch etwa *Überschrift* – ist ein fünfminütiges, schweres Vortragsstück, dessen zwingende Wirkung aus der Vortragsheit der Rhythmen und Tonhöhen resultiert. Flötisten werden um das Studium dieser Komposition ebenso wenig herumkommen, wie sie sich im Laufe der Jahre die Solostücke von Berio, Boulez und Varèse angeeignet haben. Gemessen daran ist Klaus Jungks sympathisches Flötensolo eher gefällig, dankbar und eingängig – mit anderen Worten: gute Gebrauchsmusik von bester Machart. Mehr Aufmerksamkeit sollte man da schon eher den fünf subtil gearbeiteten Präludien von Stephen M. Gryč zukommen lassen, die in ihrer Prägnanz und außermusikalischen Thematik (Fisch im seichten Wasser – Jadequell – Wolken im Bambushain usw.) an japanische Kurzgedichte erinnern. Hiermit wird man jedes Programm bereichern können.

Nicht schwer und doch von guter Wirkung sind die beiden kurzen Duos *Smaragd* und *Rubin* von Edith Lejet. Allerdings liegt ihre hauptsächliche Verwendbarkeit eher im pädagogischen Bereich als im Konzertsaal. Zu unverbindlich sind die Gestalten, um neben dicht gearbeiteten Kompositionen bestehen zu können. Demgegenüber könnte sich eher Boguslaw Schaeffers *Stück für 2 Flöten* auch im Konzertvortrag durchsetzen. Allerdings hat der Rezensent den Eindruck, daß es sich hier um ein älteres Stück von Schaeffer handelt, welches erst jetzt im Druck erschienen ist. Die Phase der Bartók-Adaption ist doch bei Schaeffer schon länger überwunden. Nichtsdestoweniger handelt es sich hier um ein gediegen gemachtes Stück Kammermusik, das in seiner Prägnanz eine willkommene Bereicherung der Studienliteratur darstellt.

Pädagogische Überlegungen waren sicher ausschlaggebend für die Veröffentlichung einer typisch englischen Literatur für den Bläsernachwuchs. Diese Art von solide komponierten Vortragsstücken mit begrenzten technischen Schwierigkeiten ist im deutschen Kulturkreis relativ wenig anzutreffen und wird im Grunde eher belächelt. Schade eigentlich, denn was sich hinter Stücken wie *Flussufer Wesen* – *Vier kleine Skizzen* von Gordon Jacob, *Suite* von Geoffrey Wright, *Suite: Aus den Jahrhunderten* von Raymond Parfrey und *Tanz und Doppelsprung* von Geoffrey Winters

verbirgt, ist gut geeignet, von jüngeren Bläsern mit Vergnügen einstudiert und in Vortragssituationen brillant serviert zu werden. Man muß nur einmal seine Reserven dem englischen Geschmack gegenüber ablegen, um hinter den Witz dieser zumeist miniaturhaft komponierten Sätze zu kommen.

Klaus Hinrich Stahmer

Kleinigkeiten und mehr

Johann Georg Graeff: Sonate D-Dur für Flöte und Klavier, hrsg. von Armin Schmidt. ZM 2439. DM 10,-

Muzio Clementi/Anonymus um 1783: Zwei leichte Sonaten für Flöte und Klavier, hrsg. von Henner Eppel. ZM 2385. DM 16,-

Musikverlag Zimmermann, Frankfurt

Jean Sichler: Tapisserie d'illusions, für Flöte mit Klavierbegleitung. Verlag Alphonse Leduc, Paris. A.L.26321. Keine Preisangabe in DM

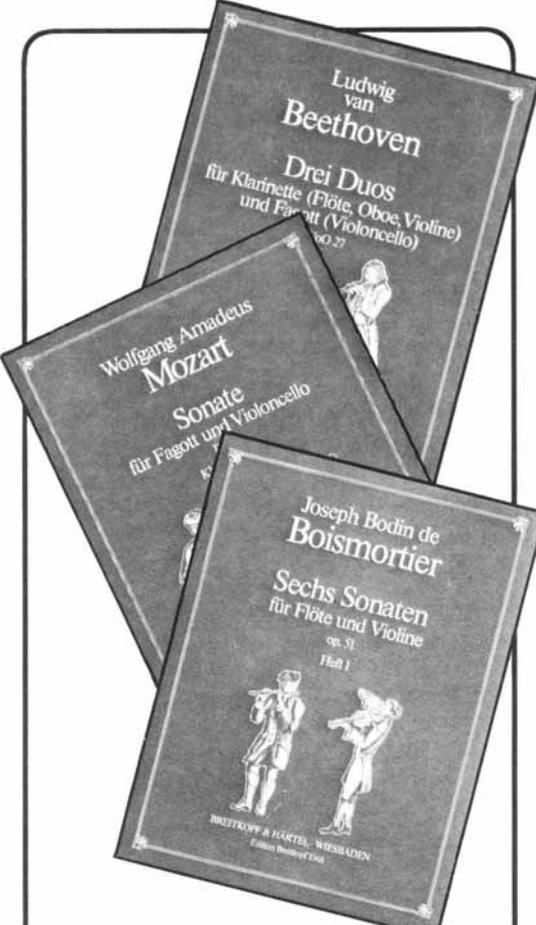
Akira Tanaka: Romanze für Flöte und Klavier. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven. N 1887. DM 8,-

Frédéric Chopin: Six Nocturnes, für Flöte und Klavier, hrsg. von Trevor Wye. Allans Music, Aus-South Melbourne. Ed. No. 96. Keine Preisangabe in DM

Franz Lachner: Elegie, für Flöte und Orgel, hrsg. von Robert Münster. Amadeus Verlag, Winterthur. BP 2543. Keine Preisangabe in DM

Die nachbarocke Stilwende ist auch die Zeit wachsender Dominanz des Pianoforte. Flötensonaten sind jetzt Klaviersonaten mit Begleitung einer Flöte. (Die alten Titel lauten so, und die modernen sollten es ruhig zugeben.) Bei Johann Christian Bach z. B. war die Flöte *ad libitum*, d.h. es ging auch ohne, und darin war er keine Ausnahme.

Bei richtiger Einschätzung der kompositorischen Struktur und entsprechendem Rollenverständnis steht für das Zusammenspiel gerade im Anfängerbereich ein weites Feld klassischer Literatur zur Verfügung, die an den Flötisten keine großen Anforderungen stellt und ideale Bedingungen für Duopartnerschaft der Jüngeren bietet. Eines der vielen Beispiele hierfür ist die dreisätzigte Sonate des Haydn-Zeitgenossen Graeff, deren Flötenpart durchaus obligate Züge trägt, ohne bei vielen Verdoppelungen die Stütze des Klaviers entbehren zu müssen. Ähnlich das Werkchen des Anonymus, aus Andante und Rondo bestehend, wie in der Zeit häufig. Ihm geht im selben Band Clementi voran, mit einer Sonate, die als Opus 29/3 zuerst in London 1793 gedruckt wurde (Tyson). Hier wie in der späteren Gesamtausgabe von Breitkopf allerdings als Trio, nämlich mit Begleitung von Flöte und Violoncello. Warum der Cellopart jetzt entfiel, ist mir unverständlich.



Ludwig van Beethoven

Drei Duos WoO 27 für Klarinette (Flöte, Oboe, Violine) und Fagott (Violoncello)
EB 8069 DM 26,-

Joseph Bodin de Boismortier

Sechs Sonaten op. 51 für Flöte und Violine (E. Kubitschek)
Heft I EB 8366 EB 19,-

Wolfgang Amadeus Mozart

Sonate B-dur KV 292 (196 c) für Fagott und Violoncello EB 6599 DM 8,-

Auf Wunsch übersenden wir Ihnen gern unsere detaillierten Kataloge.
Neu: Sonderkatalog „NEUERSCHEINUNGEN-NEUDRUCKE FRÜHJAHR 1986“ und „EDITION BREITKOPF 1986/87“.

**Breitkopf & Härtel
Wiesbaden**



Ebenso entfiel die Satzüberschrift des Finales: *Molto vivace!* Die Artikulation unterscheidet hier zwischen Keil (soll Strich sein?) und Punkt, allerdings nicht so wie in der Vorlage. Cis'' der Flöte in I.61 soll sicher nicht dem C'' des Klaviers im Wege stehen? Trotzdem: Ein hübsches Stück.

Im Gegensatz zu Sichler und Tanaka stellen Wyes Chopin-Bearbeitungen Ansprüche, besonders auch musikalische. Während die Romanze in hübscher Harmlosigkeit mit einschmeichelnder Melodik vielleicht zu einem „bien chanté“ animieren könnte, für das (aber für nicht mehr) sich auch Sichlers kurze Illusion (von einer guten Minute) eignen mag, sieht Wye keinen Grund, die Flötisten Chopins zu berauben. „Everybody loves Chopin.“ Pate gestanden hat hier sicher die Collection Litolf, in der Schulz und Standke vor mehr als hundert Jahren schon diese Nocturnes und andere Stücke für Geiger und Flötisten zubereiteten. Nur wurde damals die dreigestrichene Oktave der Flöte sehr viel stärker strapaziert.

Lachners Elegie dagegen ist Original und hebt sich wohlthuend von ähnlichen, späteren Produkten ab. (Ich denke da z. B. an das Offertoire von Donjon, obwohl mit Harmonium). Die Elegie ist meines Wissens das einzige bisher bekannte Stück der Romantik für Flöte und Orgel. Sie ist wirklich für Orgel geschrieben, das Pedal nicht ersetzbar, also sollte niemand versuchen, es auf den Flügel zu übertragen. Der Charakter des Stückes, der seiner Bezeichnung ganz und gar entspricht, würde zwangsläufig entstellt. Münster nennt es eine „stimmungsvolle Impression“. So ist es. Sie wird manchen bezaubern.

Nikolaus Delius

Neues in der Wiener Querflöten-Edition

Joseph Bodin de Boismortier: Sechs Sonaten für Flöte und Cembalo op. 91, Faksimile. Universal Edition, Wien. UE 18039. DM 17,50

Seit wenigen Monaten wird die von Gerhard Braun herausgegebene „Wiener Querflöten Edition“ von einer „Reihe von Faksimile Ausgaben interessanter und wertvoller alter Flötenmusik“ ergänzt, wie es im Vorwort der vorliegenden Faksimilierung von Boismortiers *Sonates pour un clavecin et une flûte traversière* heißt. Dem bekanntlich seit vielen Jahren bestehenden Trend zu quellenkritisch kommentierten und faksimilierten Ausgaben wird mithin auch durch die Universal Edition nachgegeben, die die neue Serie mit diesem und dem Druck der sechs Duette für zwei Querflöten von Paul Wranitzky (UE 18040) begonnen hat. Der wissenschaftliche Standard derartiger Ausgaben der verschiedenen Verlage ist leider nicht immer der gleiche; an kritischen Kommentaren und Quellenbe-

Flûtistes français du XVIII^e siècle

French 18th Century Flutists

LOEILLET, Jean-Baptiste. — XII Sonates à une flûte et basse continue... Premier [3^e] ouvrage. Réimpression de l'édition d'Amsterdam, E. Roger, 1715. 3 volumes — en 1 volume — in-4 de 164 pages, broché. ISBN 2-8266-0873-8 FS 105.—

Trente-six sonates dans le style de Corelli; avec une tendance à orner à la française les mouvements lents.

Thirty six sonatas in the style of Corelli with a tendency to ornament the slow movements in the French manner.

CAIX D'HERVELOIS, Louis de. — Pièces pour la flûte-traversière avec la basse continue... [1^{er} et 2^e Recueil]. Réimpression des éditions de Paris, l'auteur, 1726-1731. 2 volumes — en 1 volume — in-4 de 64 pages, broché. ISBN 2-8266-0874-6 FS 55.—

The first book contains three suites, the second four suites. The composer specifies that the pieces in the first book were rearranged from his books for the viol.

VILLENEUVE, Alexandre de. — Conversations en manière de sonates pour la flûte ou le violon, avec la basse continue. Premier [second] œuvre. Réimpression de l'édition de Paris, Boivin, 1733. 2 volumes — en 1 volume — in-4 de 60 pages, broché. ISBN 2-8266-0875-4 FS 50.—

Deux unica, contenant deux fois six suites, avec de nombreux mouvements dotés de titres (Les querelleuses, La danseuse sur la corde, La coquette, etc.).

Two unica, containing two sets of six suites, with many movements having titles ('Les querelleuses', 'La danseuse sur la corde', 'La coquette', etc.).

TELEMANN, Georg Philipp. — Sonates pour deux flûtes traversières, deux flûtes douces ou deux violons... Nouvelle édition. Réimpression de l'édition de Paris, Le Clerc, ca. 1738. 1 volume in-4 de 56 pages, broché. ISBN 2-8266-0876-2 FS 50.—

These six duet sonatas are constructed in three or four movements.

CHÉDEVILLE, Nicolas. — Six sonates pour la flûte traversière, hautbois ou violon avec la basse. VII^e œuvre. Réimpression de l'édition de Paris, l'auteur, 1739. 1 volume in-4 de 32 pages, broché. ISBN 2-8266-0877-0 FS 30.—

Le célèbre flûtiste indique la manière de transposer ces pièces pour la musette, notamment la quatrième sonate.

The famous flutist shows how to transpose these pieces for the musette (bagpipes), notably in the case of the fourth sonata.

ROGET, Clair-Nicolas. — Sonates pour deux pardessus de viole, flûtes ou violons... Oeuvre 1^{re}. Réimpression de l'édition de Paris, Le Clerc, 1765. 1 volume in-4 de 32 pages, broché. ISBN 2-8266-0878-9 FS 30.—

Six sonates en quatre mouvements.

Six sonatas in four movements.

PHILIDOR, Anne Danican. — 1^{er} Livre de pièces pour la flûte traversière, flûte à bec, violons et haut-bois avec la basse continue. Réimpression de l'édition de Paris, Foucaut, 1712. 1 volume in-4 oblong, de 32 pages, broché. ISBN 2-8266-0034-6 FS 30.—

Dix-neuf pièces à deux parties — pour la plupart des danses — dont une «Sonate pour la flûte à bec», une ouverture, trois fugues et 2 pièces pittoresques: Les Forgerons et le Papillon. L'auteur qui était dessus de haut-bois devait fonder quelques années plus tard le fameux Concert spirituel.

Nineteen pieces for two players — mostly dances — including a "Sonata for recorder", one ouverture, three fugues and two picturesque pieces: "Les Forgerons et le Papillon". A few years later the author — an oboist — founded the famous "Concert spirituel".

ÉDITIONS MINKOFF



46, chemin de la Mousse
CH-1225 CHÊNE-BOURG / GENÈVE
Switzerland

schreibungen wird gewöhnlich gespart, so daß die Ausgabe oft für den Benutzer tatsächlich lediglich „bibliophilen Reiz“ und „ästhetische Qualität“ (G. Braun) besitzt, anstatt durch genaue Angaben über Original-einband oder Format darüber hinaus Aufschluß u. a. zu Funktion und Verbreitung zu geben. Die vorliegende Ausgabe ist bedauerlicherweise ebenfalls nicht frei von Mängeln dieser Art, begonnen mit der Titelländerung (s. o.), bis zu dem überaus knapp verfaßten Text des Vorworts, in welchem sich Braun lediglich darauf beschränkt, die „alte Drucktechnik“ zu erwähnen, die „auch interessante Einblicke in stilistische Besonderheiten der jeweiligen Stilepoche“ gewähre. Im lexikalischen Abriss des Lebens von Boismortier unterliefen dem Herausgeber Fehler, die bereits durch die praktische Ausgabe von Marc Picherle, die 1970 im Verlag Heugel, Paris vorgelegt wurde, revidiert worden sind. Boismortier wurde danach nicht 1691 in Perpignan (Braun), sondern am 23. Dezember 1689 in Thionville geboren. Auf der Suche nach dem notwendigen Kontext ist man also nach wie vor auf diese Ausgabe der „Sonates“ verwiesen, die ausführlich von Picherle als „erste Beispiele kompletter Partiturnotation“ gewürdigt werden, vergleichbar etwa den Sonaten op. 25 von Michel Corrette und in die Zeit um 1742 datiert werden. Insgesamt liegt in der hier etwa um 10 % verkleinerten

Faksimile-Edition nunmehr die willkommene Ergänzung zur praktischen Ausgabe vor. Bei zukünftigen Faksimilierungen sollte man sich größerer Redlichkeit im Kommentar befleißigen. *Gabriele Busch-Salmen*

Reprints

Louis Nicolas Clérambault: Médée. La Cantate Française Au XVIII^e Siècle, tome VI. Kantate für Sopran, Violinen, Flöte und B.c. Verlag Minkoff, CH-Genf. Keine Preisangabe in DM

In der Reihe *La cantate française au XVIII^e siècle* des Genfer Verlages Minkoff liegen bisher 9 Werke u. a. von Bernier, Campra und Montéclair in sorgfältiger Reproduktion verschiedener Pariser Drucke aus den Jahren 1703 bis 1714 vor. Im Gegensatz zu anderen Faksimile-Editionen, etwa den Florentiner S.P.E.S. Ausgaben oder der Reihe „French Opera in the 17th and 18th centuries“ der Pendragon Press New York, läßt Minkoff seine Reprints leider von keinerlei Kommentar oder Anmerkungen begleiten.

Clérambaults *Médée* (1710) läßt uns verstehen, daß die Zeitgenossen ihn als *den* Meister der Kantate empfanden: Das Werk, als 6. Band der genannten Reihe

erschienen, mit den leidenschaftlich deklamierten Rezitativen, den aufgewühlten Arien und einem pathetisch beschwörenden *Accompagnato* („Evocation“) gleicht einer dramatischen Miniaturoper, die nur in einem kurzen „*Air tendre*“ zur Ruhe kommt. Nur in diesem Satz, einem melancholischen Duett zwischen Sopran und Violine – ohne Baß – soll eine (Travers-)Flöte die Geige ersetzen oder auch, deren Klang entschärfend, verdoppeln.

Es ist schön, daß die Minkoff-Reihe Wertvolles aus einem Randbezirk des Barockrepertoires zugänglich macht; es ist schade, daß die Flötisten dabei – wieder einmal – verschmerzen müssen, daß dort nicht die Flöte, sondern eben die Geige die erste Geige spielt.

Ulrich Thieme

Virtuose Flötenmusik

Johann Sebastian Bach: *Sonaten e-Moll (BWV 1034) und E-Dur (BWV 1035) für Flöte und Basso continuo*, hrsg. von G. Braun, *Generalbaßaussetzung von S. Petrenz. Partitur und Stimmen. Universal Edition, Wien. Wiener Blockflöten Edition UE 17294. DM 22,-*

Nach und nach werden die Forschungsergebnisse der Neuen Bach Ausgabe auch einem breiteren Publikum, dem ausübenden Musiker nämlich, bekannt gemacht. Auf diese Ausgabe stützt sich der Text der hier vorliegenden Stücke, die wohl um 1720, also zu Bachs Köthener Zeit, entstanden sind. Eine genauere Datierung ist leider nicht möglich, da kein Autograph mehr existiert. Der Notentext der Flötenstimme ist vom Herausgeber mit vielfältigen Artikulationsvorschlägen und Spielhilfen versehen worden, um die Musik auch weiteren Kreisen technisch zugänglich zu machen. Freude wird die Beschäftigung mit den Stücken allemal machen, da hier virtuose Flötenmusik vor uns liegt, die in ihrer Zeit über die Maßen beliebt war, was viele Abschriften, besonders der e-Moll-Sonate, bezeugen.

Etwas besonderes hat sich Bach beim ersten Satz der E-Dur-Sonate ausgedacht, indem er ihn selbst ausgeziert hat, das heißt, daß alle Verzierungen, Triller und Schleifer ausgeschrieben sind. Hier können gute Flötisten zeigen, was in ihnen steckt. Die Kompositionsweise läßt Spielen und Hören niemals langweilig werden.

Die Generalbaßaussetzung ist zurückhaltend vorgenommen worden und nach den Worten des Bearbeiters keinesfalls bindend. Hier bleiben dem Continuospieler alle Freiheiten.

Vom äußeren Rahmen ist die Edition ansprechend, ohne jedoch besonders luxuriös zu sein. Das in drei Sprachen abgedruckte Vorwort will wohl auf einen

weiten Verbreitungskreis schließen lassen. Der Notentext ist übersichtlich und gut lesbar, akzeptabel ist auch der Preis. Die Reverenz des Verlages an den Jubilarscheint mir gelungen.

Peter Gnoss

Neue Musik für Oboe und Orgel

Peter Jona Korn: *Fantasia op. 70 für Oboe und Orgel. Litolff's/Peters, Frankfurt. DM 28,50*

Hermann Schroeder: *Sonate für Oboe und Orgel. Breitkopf & Härtel, EB 8258. DM 20,-*

Karl Heinrich Büchsel: *Suite für Oboe und Orgel. Mössler, Wolfenbüttel. M 19.530. DM 14,-*

Hans Ludwig Schilling: *Intonation und Partita über „Erschienen ist der herrlich Tag“ für Englischhorn oder Altsaxophon in Es und Orgel. Bote & Bock, Berlin. B & B 23017. DM 30,-*

Berthold Hummel: *Fünf biblische Szenen op. 45 für Oboe und Orgel. Benjamin/Simrock, Hamburg. Elite Ed. 2952. DM 21,50*

Peter Jona Korn arbeitet in seiner *Fantasia* vielfach mit ostinaten Figuren, seine Melodik ist von linearer Chromatik bestimmt. Der Oboe fallen dankbare Auf-

NEUE MUSIK FÜR BLOCKFLOTEENSEMBLE

ACCORT

HERAUSGEGEBEN VON KLAUS LÜCHTEFELD

Neue Musik für Blockflötenensemble

- Reihe A: Originalkompositionen des 20. Jahrhunderts
 Reihe B: Bearbeitungen von Werken des 18./19. Jahrhunderts
- A. 1: FRIEDRICH METZLER
Quartett (1976)
 - A. 2: HANS-DIETER VERMEER
Miniatursuite über das schlesische Volkslied
"Ach Blümelein blau"
 - A. 3: NORBERT LINKE
Concerto d'oro für Sopranflöte und Blockflötenorch.
 - A. 4: HEINZ-MARTIN LONQUICH
Verwandlungen für Blockflötenquartett
 - A. 5: ECKART WILKENS
Fantasia für 1 Sopran-, 2 Alt- und
1 Tenorblockflöte
 - A. 6: WALTER GIESELER
Ballett-Etuden für 6 Blockflöten
 - A. 7: MICHAEL DENHOFF
Cantus III (Nachgesang der Frösche)
 - A. 8: KLAUS JUNGK
Sonatine op. 62a und Scherzo op. 65
 - A. 9: HEINZ-JOACHIM ZANDER
Serenade
 - A. 10: FRIEDRICH ZIPP
Fantasia und Scherzo (1978)
 - B. 1: ANTON BRUCKNER
Drei Orgelwerke
Vorspiel d-moll-Fuge d-moll-Nachspiel
d-moll für großen Blockflötenorch
engerichtet
 - B. 2: SCOTT JOPLIN
"The Entertainer" für großen
Blockflötenorch



P. J. TONGER 5000 KÖLN 50 – RODENKIRCHEN

Flötenmusik

FLUTE MUSIC

MUSIQUE POUR FLUTE

Eine Reihe alter und neuer Kammermusik für Flöte

Neuerscheinungen

Ignaz Pleyel

Trio C-dur für Flöte, Klarinette und Fagott. Herausgegeben von György Balassa. BA 6815, Stimmen DM 18.–

Alle drei Instrumente sind im musikalischen Satz vollkommen gleichwertig behandelt und beteiligen sich sowohl an der Themenexposition als auch an den virtuosen Figurationsabschnitten.

Franz Schubert

Thema mit Variationen für Flöte und Klavier nach Impromptu B-dur D 935, op. post. 142 Nr. 3. Bearbeitet von Vilmos Bántai und Éva B. Sipos. BA 6814, Partitur mit Stimme DM 13.–

Das romantische Repertoire ist relativ arm an originaler Flötenliteratur. Die vorliegende Bearbeitung versucht diesem Mangel abzuweichen: Sowohl das Thema als auch die Variationen sind für den Vortrag auf einem Melodieinstrument wie der Flöte gut geeignet.

Georg Philipp Telemann

Sonate g-moll für Querflöte, Viola (da gamba) und Basso continuo. Herausgegeben von Herbert Kölbl. BA 6813, Partitur mit Stimmen DM 15.–

Aus dem großen Schatz von Telemanns Flötenmusik wird hier ein Werk vorgelegt, das im Cantabile der langsamen und in der packenden Frische der schnellen Sätze typisch für die Gruppe von Kammermusikwerken ist, die Telemann „in einen italienischen Rock gekleidet“ hat.

*

Marin Marais

Les Folies d'Espagne für Flöte allein. BA 3311, DM 10.–

Georg Friedrich Händel

Sonate G-dur HWV deest für Flöte und Basso continuo. Erstausgabe. BA 6809, Partitur mit Stimmen DM 15.–

Klaus Huber

To ask the flutist. Für Flöte allein (1966). BA 4414, DM 18.–

Rudolf Kelterborn

Sevenminute-Play für Flöte und Klavier (1976). BA 6804, DM 19.–

Die Reihe ist im Bärenreiter-Katalog Nr. 7 „Blasinstrumente“ verzeichnet.



Bärenreiter

gaben zu. Vor allem wegen ihres durchsichtigen, rhythmisch geprägten Satzes gefällt die dreisätzigige *Sonate* von Hermann Schroeder, charakteristisch – wie schon in seinen *Drei Dialogen* für Oboe und Orgel – die häufigen Quartenklänge. Karl Heinrich Büchseles *Suite* besteht aus sieben Sätzen, wobei der letzte fünf Variationen über das Kirchenlied „Jerusalem, du hochgebauete Stadt“ unter Einbeziehung eines Themas aus Bruckners 5. Sinfonie enthält. Ebenfalls ein Kirchenlied als Thema wählte Hans Ludwig Schilling. Die *Intonation* arbeitet mit drei Klangebenen: Figurenwerk in Englischhorn und Orgel-Oberstimme, der linken Hand sind stellenweise chromatische Cluster über einem Orgelpunkt im Pedal zugewiesen. Die anschließende siebenteilige *Partita* verwendet freie Polyphonie und endet in einem *Ricercare*, das Vergrößerungen des zugrundeliegenden Osterliedes verarbeitet. Bertold Hummels *Biblische Szenen*, teils meditativ, teils programmatisch konzipiert, wechseln zwischen schlichten und bizarren Melodieverläufen, wobei immer wieder Ganztonleitern – charakteristisch für Hummels Kompositionsweise – auffallen. Die Oboenparts aller Werke liegen im mittleren Schwierigkeitsbereich, am anspruchsvollsten sicherlich Hummels *Szenen*. Eine erfreuliche Bereicherung des Repertoires für diese Instrumentenkombination.

Christian Schneider

Trios mit Oboe

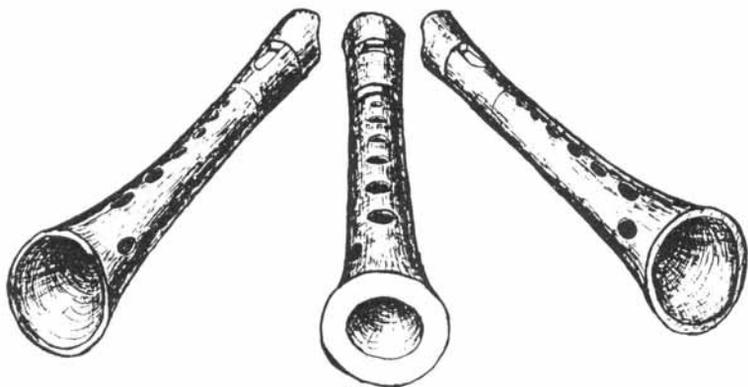
Christian Ridil: *Mobile musicale für zwei Oboen und Fagott*. Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. EB 8254. DM 20,-

Werner Kaegi: *Miniaturen für Oboe, Fagott und Cembalo*. Astoria Verlag, Berlin. AV 718. DM 30,-

Christian Ridils *Mobile musicale* kann man sich, ebenso wie Kaegis *Miniaturen*, gut als Konterbande in „Barockabenden“ vorstellen. Die drei Sätze vermeiden Extreme in den Bereichen Notation, spieltechnische Anforderung, Koloristik, bieten aber überzeugende Lösungen klarer satztechnischer Aufgaben: Im Kopfsatz gibt es über „variablen Metren“ des Fagotts dreimal ansetzende rhythmische Verdichtung der Oboen, Satz II deklamiert in freier Metrik, Satz III hantiert kapriziös mit Komplementärrhythmen und der Vieldeutigkeit des $\frac{6}{8}$ -Metrum.

Kaegis *Miniaturen* sind von 1960, mithin 25 Jahre alt, aber nicht veraltet. Die Stücke sind entspannt zwölftönig, farbig schon dadurch, daß der Trioklang durch pausierende Instrumente in Satz 5 und 6 nicht überstrapaziert wird und der Cembalosatz stets lebhaft figuriert ist. Auf Altmeisterliches stößt man in einer lebhaften Fughetta und einer BACH-Passacaglia.

Rainer Peters



Peter Kobiczek
Renaissance und Barock-Flöten
 nach Ganassi, Praetorius, Anciuti, Crone, Tuerlinkx u.a.
Prospekte anfordern!

P. KOBICZEK, MUSIKINSTRUMENTENBAU, 6204 TAUNUSSTEIN 4, GEORG-OHM-STR. 14, TEL. 06128/73403

Oboe plus Partner

Isang Yun: Inventionen, für 2 Oboen. Bote & Bock, Berlin. B & B 23006 (1485). DM 24,-

Harrison Birtwistle: Pulse Sampler, für Oboe und Klangbölzer. Universal Edition, Wien/London. UE 17511. Keine Preisangabe in DM

Eugene Hartzell: Workpoints 4 und 6, für Oboe und Fagott. Doblinger Musikverlag, Wien/München. Nr. 06309. DM 14,50

Reiner Bredemeyer: DiAs (+-), für Oboe und Trompete. Musikverlag Peters, Frankfurt. EP 10354. DM 19,50

Fünfmal Oboe plus Partner: Isang Yuns „Inventionen“ (für Glaetzer und Foritzki) sind virtuose Etüden über vier spiel- und satztechnische Aufgabenstellungen (Satzbezeichnungen: Triller, Glissandi usw.) in der für den Koreaner typischen Synthese aus asiatischem (kreisende Melismatik, quasi-improvisando-Verläufe) und westlich-avantgardistischem Musikdenken. Viertelstündige, faszinierende Aufgabe für Könner.

Des Engländers Birtwistle „Pulse sampler“: vier großformatige Blätter mit komplizierten Rhythmusmodellen zwischen übergenaue (Halbe = 67,5) und aleatorischen Anweisungen, die vornehmlich dem Schlagzeuger und seiner Abfolge von vier rhythmischen Formeln gelten, die dem (spielbaren) Oboenpart unterlegt sind. Der Solist muß „permanent“ atmen können. Allerdings: auch wenn man sich in die Spielanweisung längere Zeit grübelnd vertieft, bleibt so manches in der Notation rätselhaft.

Hartzells „Workpoints“ 4 und 6 sind sehr sauber gearbeitete Duette, die die dünne Zweisamkeit durch flüssige, komplementäre Kontrapunktik interessant halten, Kantabilität und rhythmische Impulse ausgewogen einbeziehen und trotz/wegen der Vermeidung von Extrembereichen zwischen Unterricht und Konzert vielfältig verwendbar sind.

Reiner Bredemeyers „DiAs“ zeigt einmal mehr, wie avanciert vor zehn Jahren bereits in der DDR komponiert wurde. Hier müssen zwei Musiker mit Fantasie aufeinander reagieren, „approximative“ Tonhöhen und rhythmische Werte einander zuspielden, mit Rohr und Mundstück Klang produzieren, ungefähre Notationen konkretisieren, bei Wiederholungen variieren. Bei entsprechender Lockerheit der Interpreten: ein lohnendes, farbiges Stück. Rainer Peters

Vermischtes

Carl Maria von Weber: Sechs Walzer für Harmoniemusik, hrsg. von Hermann Dechant. MR 2065. Part. und Stimmen, DM 69,-

Heinrich Bärmann: Quintett für Klarinette, 2 Violinen, Viola und Violoncello Es-Dur, op. 23, hrsg. von John P. Newbill. MR 2046. DM 27,-

Frantisek Vincenc Krommer: Klarinettenkonzert e-Moll, op. 86, hrsg. von W. Martin. MR 2054. DM 36,-

Joseph Purebl: Klarinettenkonzert A-Dur, hrsg. von W. Martin. MR 2043. DM 27,-

Musica Rara, Montaux/London

Es gab zu allen Zeiten Komponisten, die ein untrügliches Gespür dafür besaßen, wann es opportun sei, ihre Werke ohne Autorenangabe an das Licht der Öffentlichkeit zu bringen. Das trifft etwa auch auf Carl Maria von Weber zu, dessen insgesamt wohl 18 „Favorit-Walzer der Kaiserin von Frankreich, Marie Louise... Für das Piano forte“ 1812 anonym in Kühnls Leipziger Bureau de Musique erschienen. Für die Geheimhaltung des Autorennamens, auf die Weber peinlich bedacht war, sprachen im wesentlichen zwei Gründe. Zum einen gezielte es sich für einen „erzdeutschen“ Komponisten doch wohl kaum, einer französischen Kaiserin mit Klavierwalzern zu huldigen. Zum anderen fürchtete Weber nicht zu Unrecht, jene eher seichten Mode-Pièces könnten seinem seriösen Ruf, der sich damals auf den Opern „Silvana“ und „Abu Hassan“ begründete, Schaden zufügen.

Dieses letztere Ressentiment scheint auch verantwortlich zu sein für den langen Dornröschenschlaf, den die vorliegenden „Sechs Walzer für Harmoniemusik“ in der Bibliothek des Prinzen von Löwenstein-Wertheim schlummerten und dem erst durch die von Hermann Dechant besorgte „Welt-Erstausgabe“ bei Musica Rara ein abruptes Erwachen folgte. Es bedarf keiner ausgeprägten seherischen Begabung, um zu prophezeien, daß diese Walzer in der Besetzung Pikkoloflöte, 3 Klarinetten in C, 1 Klarinette in Es, 2 Fagotte, 2 Hörner, Posaune und eine vom Herausgeber hinzugefügte Stimme für Kontrafagott oder Kontrabaß in der Fachwelt für Gesprächsstoff sorgen werden. Einerseits halten die harmonisch und melodisch wenig inspierten Walzer dem stilkritischen Maßstab kaum stand, den man an Webers Kompositionen der Jahre um 1810 anzulegen pflegt. Andererseits ist auch die Quellenlage nicht so sicher und eindeutig, wie man es sich wünschte. Es läßt sich zumindest nicht ausschließen, daß der Herausgeber einem schludrigen oder gar kriminellen Kopisten der fürstlichen Kapelle zu Wertheim, der die Stimmen mit Webers Namen versah, auf den Leim gegangen ist. Die Walzer Nr. 1–5, alle in C-Dur und nur teilweise mit einem Trio versehen, sind *en suite* zu spielen; der Walzer Nr. 6, musikalisch mit Abstand der interessanteste, basiert auf Themen aus Webers *Oberon*, ist folglich nach 1826 entstanden und kann

MUSIKSCHULE REGION THUN

Gwattstr. 120, CH-3645 Gwatt,
Tel.: 033 / 36 88 66

INTERPRETATIONSKURS FÜR ALTE MUSIK. SOLO – ENSEMBLE

Blockflöte, Traversflöte	Sabine Kaipainen
Barockoboe, Barockfagott,	
Dulcian, Pommer,	
Krummhorn usw.	Tuomas Kaipainen
Barockgesang	John Patrick Thomas
Cembalo, Generalbaß	Christine Daxelhofer

17. – 27. Juli 1986

Kursgebühr: sFr. 420,--
für Studenten sFr. 250,--

BLOCKBAUKURS

Verbesserungen an Blockflöten Hans Schimmel

27. – 29. Juli 1986

Kursgebühr: sFr. 95,--

Auskünfte: Kaipainen,
Lauenenweg 47 E, CH-3600 Thun.
Tel.: 033 / 22 72 02

Anmeldung:
Sekretariat Musikschule Region Thun

das, um im Bilde zu bleiben, in einer aufwendigen, fein ziselierten Fassung – sprich den äußerst lebendigen und virtuos figurierten Rahmensätzen – ruht. An dieses Quintett sollten sich nur „gestandene“ Klarinetten heranzuwagen. Der einzige Wermutstropfen, der in den Kelch dieser von John P. Newhill betreuten Neuauflage fällt, ist das Fehlen der beiden Hornstimmen. Zwar waren sie auch in Breitkopfs Erstausgabe von 1821 bereits „ad lib.“, da sie an dem thematisch-motivischen Prozeß keinen Anteil hatten; ihnen ist jedoch die mitunter nicht unwichtige klangliche Grundierung übertragen und deshalb hätte man sie freilich auch mit der Lizenz „ad libitum“ in die Neuauflage getrost übernehmen sollen.

Von Frantisek Vincenc Krommers drei Klarinettenkonzerten op. 36, 52 und 86 ist nur das um 1803 entstandene op. 36 im Original für die Klarinette konzipiert; die beiden anderen Konzerte sind Bearbeitungen eines Oboenkonzertes (op. 52), bzw. eines Flötenkonzertes (op. 86). Die Bearbeitung des vorliegenden op. 86 geht nicht einmal auf Krommer selbst zurück, sondern wurde mit seiner ausdrücklichen Billigung von dem Würzburger Militärkapellmeister und Kammermusikus Joseph Küffner (1777–1856) vorgenommen. In seiner Genealogie liegt auch die Crux dieses ansonsten musikalisch überaus pffigen und reizvollen Konzertes.

Zwar gab Küffner mit rasenden chromatischen Skalenläufen, raumgreifenden Sprungpassagen und mehr als zwei Oktaven durchmessenden Arpeggien der Klarinette, was der Klarinette ist; das typische, tiefe Chalumeau-Register wird in seiner Bearbeitung dagegen leider nur ganz selten und wie zufällig gestreift. Dennoch dürften Klarinettenisten, die der unzähligen B-Dur, A-Dur und Es-Dur überdrüssig geworden sind, in diesem e-Moll Konzert, dessen Solopart für die A-Klarinette geschrieben ist, manch lohnenswerte Aufgabe vorfinden. Überhaupt gibt es in Krommers Werkkatalog, so scheint es mir, noch einiges zu entdecken.

Das *Rava* im Firmenetikett verpflichtet und dieser Verpflichtung nachkommend, edierte William Martin für Musica Rara ein „*Rarissimum*“: das A-Dur-Klarinettenkonzert Joseph Purebels, eines Komponisten, dessen Lebensdaten und -umstände ebenso im Dunkeln liegen wie sein übriges kompositorisches Schaffen, von dem außer dem Klarinettenkonzert nur noch drei tür-

HECKEL – FAGOTT
um 1920 (eher früher),
Bestzustand, zu verkaufen.
Anfragen / Angebote unter
Chiffre-Nr. 1861

unmöglich, wie Hermann Dechant korrekt bemerkt, von Weber selbst stammen. Die Ausgabe entspricht im übrigen dem gewohnt hohen Musica Rara-Niveau; die Partitur, obgleich handschriftlich, ist übersichtlich, die Stimmen sind bis auf eine unglücklich gewählte Wendestelle im ersten Walzer korrekt und praktikabel.

Welche Verwirrung die Zuweisung eines Werkes an den falschen Komponisten in „Tateinheit“ mit kritikloser Traditionshörigkeit stiften kann, zeigt sich an Heinrich Bärmanns Klarinettenquintett Nr. 3 in Es-Dur, op. 23, insbesondere an dessen Adagio-Mittelsatz. Aufgrund undurchsichtiger Überlieferungsumstände figurierte dieses Adagio in Des-Dur über Jahrzehnte hinweg als *Adagio für Klarinette mit Streichquintettbegleitung* in Richard Wagners Werkliste unter der Rubrik *Jugendwerke*. Wie Hans-Georg Bach und Ulrich Rau unabhängig voneinander und zweifelsfrei nachweisen konnten, ist der Verfasser mitnichten Wagner, sondern der beinahe legendäre Klarinetten-Virtuose Bärmann, dessen Kunstfertigkeit Komponisten wie Meyerbeer, Mendelssohn-Bartholdy und nicht zuletzt Weber dazu veranlaßte, ihm Klarinettenoli „maßzuschneiden“. Das Adagio, Anlaß genug, um auch Bärmanns kompositorische Verdienste neu und vor allen Dingen gerechter als bisher geschehen zu würdigen, ist in seiner entrückten Kantabilität ein Juwel,



Contempore

Zeitgenössische Musik für Blockflöte

Heft 1	Hans Andreae Zehn Duette im alten Stil für 2 Altblockflöten	<i>pan 301</i>	DM 14,-
Heft 2	Conny Campagne Suite für 2 Altblockflöten	<i>pan 302</i>	13,-
Heft 3	Conny Campagne Country Dances für Sopranblockflöte / Oboe und Cembalo / Klavier	<i>pan 303</i>	16,-
Heft 4	Gerhard Maasz Flauto a quattro für 2 Sopran- und 2 Altblockflöten	<i>pan 304</i>	14,-
Heft 5	Gerhard Maasz Flauto a cinque für 2 Sopran-, 2 Alt- und 1 Tenorblockflöte	<i>pan 305</i>	14,-
Heft 6	Gerhard Maasz Flauto a sei für 3 Sopran-, 2 Alt- und 1 Tenorblockflöte	<i>pan 306</i>	14,-
Heft 8	Hans Chemin-Petit Suite im alten Stil für 2 Alt- und eine Bassblockflöte	<i>pan 308</i>	14,-
Heft 9	Otto Müller-Blum Suite für Sopranblockflöte und Klavier	<i>pan 309</i>	16,-
Heft 10	Eberhard Werdin Fünf Tanzfantasien für Altblockflöte und Klavier	<i>pan 310</i>	14,-
Heft 11	Hedwig Schröder Spielereien für 3 Altblockflöten	<i>pan 311</i>	ca. 14,-

Verlag Musikhaus **pan** AG 8057 Zürich

Auslieferung für die BRD durch den Fachhandel.

kische Märsche überliefert sind. Martin lokalisiert Purebl als Mönch des Klosters Alt-Brünn; dem stilistischen Befund zufolge dürfte das Konzert etwa zwischen 1780 und 1800 entstanden sein. Um es vorweg zu sagen: eine Konkurrenz für Mozarts KV 622 ist Purebls Konzert beileibe nicht. Die melodische Erfindung verharnt namentlich im Kopfsatz oftmals in der Reihung und Wiederholung motivischer „Schusterflecken“, die formale Anlage wirkt ziemlich schematisch. Was das dreisätzigte Konzert (allegro, adagio ma non troppo, Rondo: allegretto) für den Historiker oder den Klarinettenisten, der sich auf die frühe Sololiteratur seines Instruments spezialisiert hat, dennoch interessant erscheinen läßt, ist der technisch mittelschwere Klarinettenpart, der in der unmittelbaren Kontrastierung hoher und tiefer Registerlagen ein fein entwickeltes Klangfarbenempfinden dokumentiert, wie es bekanntlich in Mozarts Konzert exemplarisch der Fall ist. Der etüdenhafte Charakter mancher Figurationen legt die Verwendung dieses Konzerts im fortgeschrittenen Instrumentalunterricht nahe. *Volker Roth*

Klarinette – zeitgenössisch

- Tauno Martinen: Musik aus Finnland. Duo op. 66 Nr. 2, für Klarinette in b und Percussion. Eres 2703. DM 7,-*
 – *Die alte Mühle op. 143, für Klarinette in b solo. Eres 2702. DM 6,-*
 – *Der Gnom op. 198, für Baßklarinetten solo. Eres 2701. DM 7,-*

Eres Edition, Lilienthal

Eugene Hartzell: Monologue 13, für Baßklarinetten. Ed.-Nr. 05 400. DM 7,50

Augustin Kubizek: Missa Choralis op. 44/3, für Klarinette solo. Ed.-Nr. 05 316. DM 11,-

Musikverlag Doblinger, Wien

Von den vorliegenden 5 Stücken stammen allein drei von dem 1912 geborenen finnischen Komponisten Tauno Martinen. Sein Duo für Klarinette und Schlagzeug wendet sich dabei an eine Besetzung für die es nicht sehr viel Literatur gibt. Während dem Schlagzeug meist mehr begleitende Aufgaben zukommen, stellt das Werk in seiner langsamen Einleitung und in seinen kadenzartigen Teilen beim Klarinettenisten hohe Anforderungen an das musikalische Vorstellungsvermögen. Da es zudem auch technisch nicht einfach ist, kann es nur Fortgeschrittenen empfohlen werden. Hier jedoch könnte es zumindest zu pädagogischen Zwecken einen sinnvollen Dienst leisten.

Anders sieht es bei dem Stück *Die alte Mühle erzählt ihre Geschichte* für Klarinette solo aus. Es gibt eine

Fülle von Kompositionen für eine unbegleitete Klarinette, die bei ähnlichem Schwierigkeitsgrad erheblich mehr musikalische Substanz zu bieten haben. Ohne musikalische Kontur plätschert die Geschichte der Mühle dahin – schon beim Lesen des Notentextes wird klar, daß die Mühe, dieses Stück einzustudieren, nicht lohnt.

Ähnliches gilt leider für *Der Gnom* für Baßklarinetten solo vom selben finnischen Komponisten. Der erste Teil des Werkes besteht aus einem langatmigen Adagio, das sich ab und zu zu einem *stringendo* verdichtet. Den zweiten Teil bildet ein Allegretto scherzando, welches in einer nahezu unspielbaren Stretta endet, bevor alles im Adagio verklingt. Ein oberflächlich plakatives Stück!

Daß ein Baßklarinettenstück etwa desselben Schwierigkeitsgrades auch anders aussehen kann, beweist Eugene Hartzell mit dem *Monologue 13*. Die kontrastreiche Einleitung und der aus dem selben Material geformte Schluß rahmen einen sechsteiligen Mittelteil, in dem sich das Stück vom klar konturierten 4/4 Takt bis hin zu klangflächenartigen Spielfiguren steigert. Ein guter Einstieg in die zeitgenössische Musik für jeden Baßklarinettenisten.

Ein Sonderfall musikalischer Aufgabenstellung ist Augustin Kubizeks *Missa Choralis* op. 44 Nr. 3 für Klarinette solo. Der einzige vorstellbare Aufführungsort für diese Missa mit ihren Sätzen Ad Initium, Gloria, Laudate, Jubilate, Sanctus, Panem Caeli und Ad Finem ist eine Kirche. Aber selbst tiefer religiöser Ernst bei der Aufführung wird nicht imstande sein, dieses Werk von seiner Monotonie zu befreien. *Reiner Wehle*

Hinweise

Eine größere Anzahl zeitgenössischer französischer Querflötenausgaben, solo oder mit Klavier, ist nun im Verlag *Alphonse Leduc, Paris*, erschienen. In einer Editionsreihe, deren Herausgeber Philippe Rougeron ist, sind folgende Editionen für Flöte und Klavier erhältlich: *François-Julien Brun: Menuet et Interlude*, A.L. 27.031; *Hervé Legrand: Poème pour Lélia*, A.L. 27.142; *Pierrette Mari: Tonnelles en voyage*, A.L. 27.035; *Jean Sichler: La Garde des Diamants*, A.L. 27.124.

Sechs Stücke für Flöte und Klavier oder Orchester von *Pierre Villette*: 1. Bergerette, 2. Air Pastoral, 3. Novelette, 4. Rengaine, 5. Nostalgie, 6. Petite Valse (A.L. 26.242 – 26.247), sind für den Anfänger- und leichten Mittelstufenbereich geeignet. Für *Flöte solo* erschienen von *Ivan Jevtić: Incantations*, A.L. 27.041, und von *Roland Falcinelli: Krishna Gopala (Variationen)*, A.L. 27.040.

NEUERSCHEINUNGEN FÜR BLÄSER

BLOCKFLÖTE

Arcangelo Corelli
Sonate F-Dur, op. 5 Nr. 10
für Sopranblockflöte und B.c.
(G. Beechey),
ED 12238, DM 7,50

52 CATCHES (KANONS)
für Blockflöten oder andere
Melodieinstrumente (N. Delius)
● 1–4 Sopranblockflöten,
ED 7317, DM 12,–
● 1–4 Altblockflöten,
ED 7316, DM 12,–

John Dowland
**Sämtliche Musik
für Instrumentalensemble:
30 Werke für 5 Streicher
(Vi., Va., Vc./Gamben)
oder Blockflöten**
(SATTB) und B.c. (Laute, Cembalo,
Orgel) (E. Hunt),
Partitur (Laute, Cembalo, Orgel)
und Stimmen
(im Schuber), DM 98,–

Daniel Demoivre
Twenta-one Pieces
für Altblockflöte und B.c.
(G. Beechey),
ED 12241, DM 27,50

Georg Friedrich Händel
Grobschmied-Variationen
für Sopranblockflöte und Klavier
(Cembalo) (Wilson/Jones),
ED 11752, DM 5,50

Sonate F-Dur, op. 1 Nr. 15
für Sopranblockflöte und B.c.
(G. Beechey),
ED 12235, DM 12,50

Hans-Martin Linde
Blockflöte virtuos,
Solostücke für Altblockflöte,
OFB 156, DM 9,–

Jean-Baptiste Lully
Suite „Bellérophon“
für Sopranblockflöte und Klavier
(G. Beechey),
ED 12240, DM 11,50

Johann Joachim Quantz
Caprices and Fantasias
für Altblockflöte (Zweers),
ED 12148, DM 15,–

Jean-Philippe Rameau
Nine Pieces
für Sopranblockflöte und Klavier
(G. Beechey),
ED 12239, DM 17,50

Geoffrey Russell-Smith
Builders of Tomorrow
für 2 Sopranblockflöten und Klavier,
ED 12271, DM 6,50



Mátyás Seiber
Dance Suite
für Blockflötenensemble (SATB),
(D. Bloodworth),
2 Hefte,
ED 12251/52, DM 11,50/DM 14,–

**TWELVE SONGS TUNES
(THE MUSICAL ENTERTAINER; 1737)**
für Altblockflöte und B.c.
(G. Beechey),
ED 12233, DM 22,50

QUERFLÖTE

Paolo Benedetto Bellinzani
Vier Sonaten
für Flöte und B.c. (I. Máriassy),
FTR 131, DM 26,–

Paul Haletzki
Suite für Flöte und Klavier
FTR 132, DM 12,–

Giovanni Battista Martini
Concerto G-Dur
Klavierauszug mit Solostimme
(L. Kovács),
FTR 130, DM 15,–

Emile Naoumoff
Drei Bilder aus der Kindheit
für Flöte und Klavier. Eine Hommage
auf Francis Poulenc, Paris 1983,
FTR 129, DM 12,–
Schlichte, neutonale Studien, die
sowohl für den Konzertvortrag als
auch für Flötenschüler ansprechendes
Material darstellen.

Pietro Nardini
Duetti
für Flöten (N. Delius/A. Ehrle),
FTR 133, DM 15,–

FAGOTT

Jean Daniel Braun
Solos
(1740) (Capek),
ED 12237, DM 19,–

KLARINETTE

Solo

Friedrich K. Wanek
**21 Soli. Melodische, rhythmische
und klangliche Studien.**
KLB 27, DM 12,–

2 Klarinetten

Iwan Müller
6 Etüden, op. 74.
Herausgegeben von H. Rekeszus als
Reprint-Edition der Schott-Ausgabe
von 1844,
KLB 28, DM 12,–

Klarinette und Klavier

Emile Naoumoff
3 Stücke
(Klarinette in A) 1982,
KLB 26, DM 14,–

2 Klarinetten und Klavier

Heinz Both
Swing along. Tanz- und Jazzduette
für 2 Blasinstrumente in B oder Es,
Partitur (zugleich Klavierstimme),
BLK 322, DM 9,50
Stimmen einzeln je DM 5,50

Curt Mahr
Allewell lustig. Polka
(Klarinette in B),
ED 7216, DM 10,–

SCHOTT



Preisrhythmus vorbehalten

Thema mit Variationen für Flöte und Klavier von Schubert ist eine Bearbeitung (Bántai-Sipos) des Impromptu B-Dur für Klavier. (Übernahme von Ed. Musica Budapest durch Bärenreiter). Dem Concerto für 4 Altblockflöten und B.c. von Molter, transponiert nach B-Dur, liegt die Fassung für Querflöten in A-Dur zugrunde, wie sie bei UE erschienen ist (Bärenreiter/Harras).

Oliver Nagy hat bei Ed. Musica Budapest drei Sonaten von Leclair für Flöte und B.c. aus dem 2. Buch herausgegeben. Sie stehen in G, h, C, die beiden letzteren identisch mit einer Ausgabe von Ricordi vor ca. 30 Jahren. Drei Solos für Flöte und B.c. vom General John Reid sind dagegen das erste Mal neu ediert (Rosenberg bei Boosey und Hawkes). Einer Anmerkung bei Vester entsprechend wäre als Komponist der kleinen Sonaten (in F, G, F) eigentlich James Oswald zu nennen. — Die wichtigsten Flötenpartien aus den Sinfonien von Haydn sind mit Klavierbegleitung in der Reihe Flauto principale bei Zimmermann herausgekommen (Richter).

Nikolaus Delius

Neueingänge

Bärenreiter Verlag, Kassel

Danican-Philidor, P.: Zwei Suiten op. 1/2 und op. 1/3 (2 Altblf.), BA 8074

Pleyel, I.: Trio in C-Dur (Fl., Klar., Fag.), BA 6815
Sor, F.: „L'encouragement“ op. 34 (Fl., Vl., Git.), BA 8005

Belaieff (Ausl. Peters)

Grebentschikow, O.: 3 griechische Tänze (Klav. u. Klar.), Bel 503

Gerard Billaudot, Paris

Lancelot, J.: 26 Duos Classiques (Klar.), G 3939 B
Riveir, J.: Trios mouvements (Klar. u. Klav.), G 3968 B

Boosey & Hawkes, Bonn

Norton, C.: Microjazz for Clarinet (Klar. u. Klav.), B&H 20744

— Microjazz for Flute (Fl. u. Klav.), B&H 20 738
— Microjazz for Alto Saxophon (Alt-Sax. u. Klav.)
Reid, J.: Three Solos (Sopranblf. u. Keyboard), B&H 20724

Rosenberg, S.: First Repertoire Pieces for Recorder (Altblf. u. Keyboard), B&H 20746

— First Repertoire Pieces for Recorder (Sopranblf. u. Keyboard), B&H 20745

Bote & Bock, Berlin

Kelterborn, R.: Six short Pieces (Fl., Vla. u. Git.), B&B 23044

Krol, B.: Consolazione Concerto op. 70 (Engl.Hr. u. Streicher), B&B 22817

— Konsonanzen-Quintett (Ob., Klar., Hr., Fag., Klav.), B&B 22828

Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Giefer, W.: Bläserquintett (Fl., Ob., Klar., Hr., Fag.), KM 2198

Haydn, J.: Konzert für Trompete u. Orchester Es-Dur, Hob VIIe Nr. 1 (Ausg. f. Tromp. u. Klav.), Ed. 8432

— Zwanzig Flötenuhrstücke aus Hob XIX (3 Fl.), KM 2189

Edition Coppelia, F-75010 Paris

Vilio, G.: Methode Flöte A Bec Pour Debutants, EPC 525

— Methode de Clarinette pour Debutants. EPC 624

— Methode Saxophone pour Debutants. EPC 527

— Pièces Faciles pour Clarinette, Heft 1 EPC 405, Heft 2 EPC 437

— Pièces Faciles pour Flöte à Bec. Heft 1 EPC 41, Heft 2 EPC 57, Heft 3 EPC 105

— Pièces Faciles pour Flöte Traversière, Heft 1 EPC 630

— Pièces Faciles pour Saxophon (Alt-Sax.), Heft 1 EPC 406, Heft 2 EPC 436

Edition Gravis, Bad Schwalbach

Blarr, O.G.: Threnos I (B-Klar. solo), EG 1607

Lehmann, H.U.: Flautando (3 Blf.), EG 1491

— Mirlitonades (Fl. solo), EG 1624

Lohse, H.: Nocturne-Aubade (Bläserquint.), EG 1588

INSTRUMENTENBAUSÄTZE

Spinett

Unser Bausatz basiert auf einem originalen italienischen Ottavio-Spinett von ca. 1595 im Victoria and Albert Museum. Der Bausatz entspricht exakt dem Original. Wir liefern sogar den Koffer im Attaché-Stil zum Schutz des Instrumentes, wenn es nicht gespielt wird. Die Seitenwände sind aus Mahagoni und der Resonanzboden aus ausgewähltem Fichtenholz. Alle Formteile sind genau nach dem Original angefertigt, Stimmstöcke und Metallteile entsprechen historischen Mustern. Vollständige Bauanleitung einschließlich Farbfotos werden mitgeliefert. Zusammengebaut ergibt sich ein reizendes kleines Spinett nach italienischem Vorbild, das nur 5 kg wiegt.



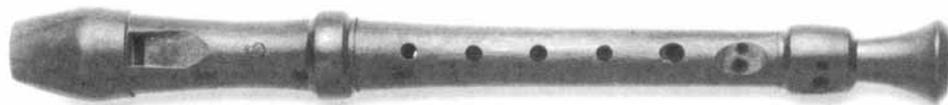
The Early Music Shop

Hauptausstellungsraum, Verkauf und Verand
28 Sunbridge Road, Bradford,
West Yorkshire. BD1 2AE
Tel.: 0044 / 274 / 393753

Suchen Sie eine Blockflöte mit Persönlichkeit!

Ein Musikinstrument, Ihr Instrument soll zu Ihnen passen; zu Ihrem Können, zu Ihrer Spielweise und zu der von Ihnen bevorzugten Literatur. Ihre Blockflöte ist sozusagen Ihr ganz persönlicher Partner. Wir haben stets einige hundert Modelle spielbereit auf Lager – von der Schulflöte bis zum Meisterinstrument.

Und: wir beraten Sie immer gerne.



Notenschlüssel
Musikalienhandlung Beck
Metzgergasse 8
7400 Tübingen
Telefon (07071) 2 60 81

Stahmer, K.H.: Ein Hauch von Glück (mittl. St., Fln., u. Vc.), EG 1572

– Flutist's Landscape (Fln.), EG 1423

Terzakis, D.: Omega 2 (Tenorblf. u. Schlagz. od. Xylophon u. 2 Tomtoms), EG 1514

Edition Gerig (Ausl. Ed. Gravis)

Quantz, J.J.: Trio Sonate Nr. 33 e-Moll [Fl., Vl. (Fl. II) und B.c.], EG 937

Ridil, C.: Kommunikationen für Holzbläser-Quartett (Fl., Ob., Klar., Fag.) EG 16

Editions Minkoff, CH-Genf

Chédeville, N.: Six Sonatas, VII œuvre [Traversfl., Ob. (Vl.), B.c.]

Villeneuve, A. de: Conversations en Maïere de Sonates pour la Flûte ou le Violon avec la basse continue

Heinrichshofen's, Wilhelmshaven

von Bartkowski, P.: Stammbaum Jazz. Zeittafel in Posterform 12/483

Heilbut, P.: Das Frühlings-, Sommer-, Herbst- und Winterquartett (SATB Blf.) 4 Hefte, N 2008 - 2011

Alphonse Leduc, Paris

Baudrier, E.: Fughetta (2Tr., 2 Hrn., 2 Signal-Hrn.), A.L. 27 078

– Ludo-Test (Tr., Hr., Klav.), A.L. 27 079

Dachez, C.: Etrance Ballade (Pos. u. Klav.), A.L. 27 121

– Mélodica (Pos. u. Klav.), A.L. 27 032

– Poursuite (Pos. u. Klav.), A.L. 27 080

– Résonances (Pos. u. Klav.), A.L. 27 081

– Trombonica (Pos. u. Klav.), A.L. 27 033

Destanque, G./Larguèze, J.: Ballade (Pos. u. Klav.), A.L. 27 173

Level, P.Y.: Mentor II (2 Klar.), A.L. 27 122

Mindlin, A.: Le Forgeron (Alt-Sax. u. Klav.), A.L. 27 036

Telemann, G.P.: Douze Nouvelles Fantaisies (Altfl.), A.L. 27 179

Vivaldi, A.: Le Printemps (Altblf.), A.L. 27 046

McGinnis & Marx Music Publishers, New York

Sollberger, H.: Two Oboes Troping (2 Ob.)

Moeck Verlag, Celle

Attaingnant, P.: Pavanen und Gaillardarden zu fünf und vier Stimmen, Moeck Ed. 3628

Bach, J.S.: Sonate F-Dur (Altblf. solo), Moeck Ed. 2542

– Triosonate B-Dur (2 Altblf. u. B.c.), Moeck Ed. 2541

Braun, G.: Gärten der Nacht (Sopran, Blf., Klav.), Moeck Ed. 1541

NEU

H. Paetzold – Schulblockflöten für fortgeschrittene Schüler, Sopran und Alt, barock – dreiteilig – in Ahorn oder Birnbaum, handwerklich gearbeitet. Günstige Lehrerkonditionen.

Alleinvertrieb:

Sigrid Sieg, 7201 Oberflacht, Lindenstr. 3, Tel. 0 74 64 / 14 85
Fordern Sie Musterflöten an!

- Sgraffiti in a (Altblfl. in G, Vc. Klav.), Moeck Ed. 5296
- Caix D'Hervelois, de L.: Suite op. 6 No. 4 C-Dur [Fl. (Sopran-Altblfl.) u. B.c.], Moeck Ed. 2534
- Suite op. 6 No. 2 C-Dur [Fl. (Sopranblfl.) u. B.c.], Moeck Ed. 2536
- Gerle, H.: Musica Teutsch, 1546 [9 Liedsätze f. Blfln.- (Violen)quartett u. Laute (Git.)], Moeck Ed. 2538
- Händel, G.F.: Stay Shepard Stay II (Altblfl. solo), Moeck Ed. 2540
- Formschneyder, H.: Trivm Vocvm Carmina. Nürnberg 1538, (Sopran- Tenor- u. Baßblfl.), Bd. 1, Moeck Ed. 9001; Bd. 2, Moeck Ed. 9002
- Canzoni di Diversi. Con ogni sorte di stromenti. A quatro, cinque & sei voci. Vendig, 1588, Bd. III (SATB-Blfl.), Moeck Ed. 9003
- XXIX Konincklycke Fantasien. Om op 3 Fioolen de Gamba en ander Speel-tuigh te gebruycken. Amsterdam 1648. Band IV (3 Violen da Gamba od. and. Instr.), Moeck Ed. 9004

Norcat Music Press, Aus-Maryland

Heim, N.H.: Clarinet Literature in Outline. No. 101

C.F. Peters, Frankfurt

Bach, J.Ch.: Marches (2 Ob., 2 Klar., Fag. u. 2 Hrn.), EP 66672a

Genzmer, H.: Konzert für 2 Klarinetten und Streicher (Ausg. für 2 Klar. u. Klav.) EP 8535

– 11 leichte Stücke für 2 Blockflöten (2 Altblfl. od. Sopran- u. Altblfl.), EP 8537

Kuhlau, F.: Sechs Divertissements für Flöte, op. 68 (Fl. solo), EP 8546

South Music Company, USA-San Antonio

Kauder, H.: Trio (Fl., Ob. und Klav. od. Cemb.), ST-297

Masson, C.F.: Carolina Suite 6Fl. u. Klav.), ST-446

Mozart, W.A.: Sonata No. 8, KV 376, F-Dur (Fl. u. Klav.)

– Sonata No. 9, KV 303, C-Dur (Fl. u. Klav.), ST-145

Roger, D.: Sonatine (Fl. u. Klav.), ST-420

Veritas Verlag, Linz

Moser, F.: Blockflöten Schule. Nr. 4952

Musikverlag Zimmermann, Frankfurt

Couperin, F.: 9. Konzert aus „Les Goûts – réunis ou Nouveaux Concerts“ Intitulé „Ritratto dell'amore“ (Fl. u. B.c.), ZM 2538

Wensiecki, E.: Weihnachtliche Spielmusik alter Meister (1 Melodie-Instr. u. Git. od. Blfl., Fl., Ob., Vl.), ZM 2551

SCHALLPLATTEN

200 Blockflöten im Münster

Urs Peter Schneider: Häresie. Einübung für 200 Solo-blockflöten; Zeremonienbuch. 25 Zeremonien für 1 Holzblasinstrument. Zweihundert Blockflötenspieler/innen aus halb Europa; C. Steinmann (Blfl.). Jecklin-Disco 591

Von den drei Aufführungen der „Häresie“ wurde das Konzert im Züricher Münster für eine Schallplattenproduktion ausgewählt. Leider war es mir nicht möglich, eines der drei Konzerte mitzuerleben. Die Plattenaufnahme vermittelt sicherlich nur einen sehr viel schwächeren Eindruck dieser Musik von Urs Peter Schneider. Es fehlt die Raumatmosphäre einer großen Kirche, das eindrucksvolle Auftreten von 200! Blockflötenspielern.

Bei dem 21 Minuten dauernden Werk lassen sich nur zu Beginn und Ende des Stückes tatsächlich Blockflötenklänge identifizieren, dazwischen ertönt Sphärenmusik, die genauso aus einem elektronischen Studio kommen könnte. Das Werk beginnt mit einzelnen Tönen und steigert sich in eine Klangsicht, die, von einigen Glissando- und Flatterzungentönen abgesehen, auf die abgenutzten zahlreichen „modernen Effekte“ verzichtet. So bleibt es bei einem intensiven, spannenden Klang, der den Gedanken an einen 200köpfigen Blockflötenchor gar nicht erst aufkommen läßt. Hervorragend, daß es zur Platte auch eine ausgiebige Dokumentation gibt, die Aufschluß über Entstehung, Gedanken und Kompositions Ideen gibt. Außerdem Erläuterungen zum Vorbereiten der Stimmen, zum Üben der Stimmen und zur Aufstellung und Koordina-

tion. Häresie, Einübung für 200 Soloblockflöten, ist ein außerordentliches Klingerlebnis, das der Komponist selbst folgendermaßen beschreibt: Das Ganze ein langsamer, aber fülliger Vorgang, etwa als entfalte sich eine kompliziert-schöne Wunderblume, oder gar eine Idee.

Auf der zweiten Seite der Schallplatte das „Zeremonienbuch“, 25 Zeremonien auf sechs Texte deutscher Dichter aus sechs Jahrhunderten hervorragend ausgeführt von Conrad Steinmann, Sopranblockflöte. Auch zu diesem Werk liefert Urs Peter Schneider eine ausführliche Beschreibung im Beiheft. *Annette Struck*

Unbefriedigende Präsentation

Die Querflöten-Familie – La Famille des Flûtes Traversières. Marlis Joss (Fl.), Hans Vollenweider (Cemb.), Christoph Jäggin (Git.). Musik Hug Verlag, Zürich. PSR 40'704

Der schweizerische Musikverlag Hug & Co, Zürich, spielte 1985 eine Digital-Aufnahme ein, die leider in jeder Hinsicht unbefriedigend ausgefallen ist. Ausgestattet mit einem Plattentext von Raymond Meylan der konstatiert, daß der Flötistin Marlis Joss „das Verdienst zukommt, auf vorliegender Platte die vier modernen Flöteninstrumente gesondert zu präsentieren und für sie solistische Stücke von höchster Qualität gewählt zu haben...“, wird dem Zuhörer weder eine korrekte Klanginformation geboten, noch eine sachlich-pädagogische Aufarbeitung dieses zweifellos auf dem Schallplattensektor noch nicht allzu präsenten Gesamtinstrumentariums. Von dieser hätte man erwartet, daß Umfang und Klangfarben hinlänglich demonstriert, und jetzige Aufgaben im Bläserensemble wie im Orchester vorgestellt werden. Eventuell hätte man auch damit gerechnet, daß ein Rückblick auf die heiklen Gebiete der Renaissance-Traversen-Familie und auf jene des 18. Jahrhunderts geboten wird, der semantische Funktionen etwa in Händels Opern zukam. Statt dessen bieten die drei Interpreten nach der lapidaren Vorstellung der vier Instrumente durch ein paar improvisierte Takte eine Auswahl der in diesem Zusammenhang denkbar ungeeigneten Literatur des 18. Jahrhunderts an, die Louis und François Couperin, Charles Dieupart, Daniel Purcell, Girolamo Frescobaldi, Alessandro Scarlatti und den Anonymus „Greensleeves to a ground“ umfaßt. Mithin bedient man sich einer auf Raffinement und Verzierungskunst angelegten Musik, deren Eleganz hier dem schwerfälligen Bass-Flötenklang, etwa bei der „Greensleeves“-Version, oder der undifferenziert und unzureichend artikulierten Spielweise der Altflöte bei Frescobaldis „Canzones“ weicht. Bei allem Respekt vor dem Versuch, den Barockkompositionen durch originelle Besetzungen den „Zug des Erstmals-Gehörten“ verliehen zu haben (um bei den

Worten Christian Floris im Covertext zu bleiben), ist hier gewagte Kompromißmixturen von Cembalo/Gitarre und modernem Flöteninstrumentarium will genauso wenig überzeugen wie die Art und Weise der Darbietung, der, abgesehen von akustischen Unausgeglichenheiten, das Wesentliche, nämlich die Sprache dieser Musik, fehlt. Wäre die Präsentation der mittlerweile sehr umfangreich gewordenen Originalliteratur für dieses Instrumentarium nicht zielführender gewesen, nachdem die Flötistin sich auch um die Interpretation Neuer Musik verdient gemacht hat?

Gabriele Busch-Salmen

Klangliche Farbigkeit

Concerti Pastorali. Werke von Corelli, Vivaldi und Pez. Ensemble für Alte Musik Den Haag/Basel, W. Michel, Chr. Huntgeburth (Blfl.), J. Kleinbussink (Cemb.), A. Zweistra (Vc.). Swiss Pan Digital 10027

Corellis berühmtes *Weihnachtskonzert* op. 6 Nr. 8 erscheint hier in der Fassung von 1725 für 2 Altblockflöten als Soloinstrumente, Streicher und B.c. (s. Neuausgabe im Amadeus-Verlag BP 703). Das historische „Arrangement“ bedeutet einen Gewinn an klanglicher Farbigkeit, da die beiden Soloblockflöten sich deutlicher gegenüber dem Tutti aus Streichern absetzen als eine Besetzung ausschließlich mit Streichinstrumenten. Winfried Michel und Christoph Huntgeburth sind ebenbürtige Partner, die die Solostimmen fein nuanciert und hervorragend artikuliert gestalten.

Auch Corellis *Sonata da camera* op. 2 Nr. 1 D-Dur wird von ihnen auf Travers- und Voice-Flute delikat gespielt, wobei die Stimmen allerdings mehr verschmelzen als kontrastieren.

Das *Concerto Pastorale* von Joh. Christoph Pez für 2 Altblockflöten und Streicher erfährt eine wesentliche klangliche Bereicherung und feine dynamische Abstufungen durch die Hinzufügung von 2 Oboen und Fagott.

Das Ensemble für alte Musik Den Haag/Basel ist eine Vereinigung von jungen Musikern, die in Deutschland, Holland und in der Schweiz ausgebildet wurden und auf Originalinstrumenten des 18. Jahrhunderts oder Kopien nach historischen Vorbildern spielen.

Ilse Hechler

Individualistisch

Ludwig van Beethoven: Flötentrios. Trio für Flöte, Fagott und Klavier G-Dur, Serenade für Flöte, Violine und Viola D-Dur op. 25. P.-L. Graf (Fl.), F. Gulli (Vl.), B. Giurranna (Vla.), K. Thunemann (Fag.), B. Cannino (Klav.). Claves D 8403

Hochkarätige Spieler sind hier um Beethovens Kammermusik mit Flöte versammelt. Die Einspielung hat

ein bestechend brillantes Klangbild, technisch ist alles wundervoll (bis auf den lombardischen Rhythmus der Geige im Serenadenfinale). Die Interpretation finde ich dagegen teilweise reichlich individualistisch, gerade wenn es um „Freiheiten“, sprich Tempoverschiebungen geht. Allzu starke Dehnungen vertragen sich nicht unbedingt mit kleinen Formen, und allzu gewollte Ruhe wirkt wie gebremster Schaum. Dynamisch kommt das Klaviertrio oft unbeeethovenisch geglättet, die Serenade in den schnellen Sätzen etwas zahm daher (Allegro molto! Allegro vivace = 108?). Aber auch das will gespielt sein!

Nikolaus Delius

Herne 1983

Tage Alter Musik in Herne 1983. Die Flöte. Werke von Montalbano, Riccio, Baldwin, Isaac u.v.a. Teldec

Von den Konzertmitschnitten des WDR gab die Stadt Herne zwei Schallplatten heraus, für alle Besucher der 7. Tage alter Musik sicher eine willkommene Gelegenheit zur Erinnerung an die interessante Veranstaltungsreihe (TIBIA berichtet in Heft 1/84 darüber), für alle anderen Interessierten eine gute Orientierungsmöglichkeit über die Vielfalt des Themas „Flöte“ und deren Umfeld. Gelegentliche „Live“-Geräusche werden kaum das Hörerlebnis beeinträchtigen. Ilse Hechler

Rund um die Querflöte

The London Flute Centre. An all day seminar on the Flute on 17.1.1982. Aufnahmen der gesamten Veranstaltung. Beiträge von Albert Cooper, William Bennett, Stephen Preston und Tim Wheeler. Vier Kassetten mit je einem Heft. The London Flute Center, 1982, 11 Pond Street, GB-London NW 3 2 PN

Ein ganzer Tag rund um die Querflöte, rund 5½ Stunden Referate, kürzer und längere Musikbeispiele, all das umrahmt von einer ungezwungenen Atmosphäre (Mikrophone sind unerbittliche Zeugen), wie sie für ähnliche Veranstaltungen in Deutschland unmöglich wären. Mitten in der schönsten Erklärung klappern Tassen, und sollte eine Demonstration mal nicht ganz gelungen sein, darf auch gelacht werden. Dabei kann natürlich keine sterile Studio- und Symposion-Atmosphäre entstehen, was für den Nachvollzug eines solchen Mammutprojekts jedoch nur von Nutzen ist. Die Zusammenstellung von Kassetten und Textbüchern ist mit so viel Liebe und Freude zur Sache hergerichtet worden, daß die im Prospekt angesprochenen Mängel der Tonqualität nicht ins Gewicht fallen.

Zur Sache: jeder der vier Redner hat sich auf ein Thema spezialisiert. Albert Cooper setzt sich mit Materialproblemen bei modernen Flöten auseinander, demonstriert Vor- und Nachteile verschiedener Mate-

riale für verschiedene Spieltechniken. Ähnliche Ansätze; jedoch von der Warte des National- und Zeitstils aus gesehen und dargestellt am Beispiel Frankreich – England hat William Bennett in seinen Ausführungen aufzuzeigen. Er stellt Spiel- und Klangcharakter vor allem älterer Instrumente in den Vordergrund.

Stephen Preston stellt sechs Flöten aus seiner Sammlung vor, die zwischen 1750 und 1850 aus Glas, Holz und Elfenbein hergestellt worden sind. Auch hier stehen Probleme des Klangs und der Spieltechnik im Vordergrund, aber es spielen auch erstmals aufführungspraktische Fragen eine Rolle, was man an den vielen Werken von Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts, demonstriert an den einzelnen Flöten, erkennen kann.

Einen Blick in die Zukunft wagt Tim Wheeler. In einer kurzen Einleitung stellt er neue Möglichkeiten für den modernen Flötenspieler vor, die mit den neuen Medien (Video disc, Digitaltechnik) zusammenhängen. Hauptbestandteil dieser Kassette sind jedoch eigene Kompositionen für Normal-, Alt- und Baßflöte. Er stellt seinem Spiel ein vorbereitetes Playback von Keyboard, Synthesizer, Drum-Box, Gitarre, Schlagzeug und Stimme gegenüber. Diese „Klangkomposition“, wie ich sie nennen möchte, weist meiner Meinung nach stark meditative Züge auf, da alles in wohlklingendem Verhältnis zueinander steht, kakophone Elemente bewußt im Hintergrund gehalten sind.

Jeder ernsthafte Flötist und Flötenlehrer, der sich über das Normale hinaus mit seinem Instrument befaßt und mit seinen Eigenheiten auseinandersetzt, sollte sich diese Kassetten zulegen. Einer eventuellen Befürchtung, dem recht schnell gesprochenen Englisch der Ansprachen nicht gewachsen zu sein, sei mit dem Hinweis auf die Texthefte, die alle gesprochenen Beiträge enthalten, abgeholfen. Allein die originelle Idee, bei längerem Überlegen auch die einzig logische und reelle Möglichkeit, instrumentenkundliche Forschung einem interessierten Kreis adäquat zugänglich zu machen, und

FLÖTENHOF – KURSE 1986

Themen: Barocktraverso für Anfänger
Lehrerfortbildungseminare
Der Anfang auf dem Cembalo
Ensemblemusik für Blockflöten und alte Instrumente mit Lauf- und Kontratänzen
Laute – Interpretationskurse und Generalbaßspiel
Stimmung und Temperatur für alte Instrumente
J. S. Bach – für Blockflöte arrangiert?
Blockflötenunterrichtsmethodik für Unter- und Mittelstufe
Pflege und Korrektur von Blockflöten

Dozenten: Neidhart Bousset, Berlin
Volkmann Geisshardt – Stauber, Staufen/Brsg.
Yasunori Imamura, Basel
Rainer Lehbruck, Frankfurt
Oskar Milani, Nürnberg
Herbert Paetzold, Markt – Wald
Peter Rother, Böblingen
Johanna Schmid, Stuttgart
Michael Schneider, Frankfurt
Sigrid Sieg, Tuttlingen

Fordern Sie bitte Prospekte an von Flötenhof e.V., Gartenstr. 6, 8939 Markt – Wald

nicht zuletzt auch die Mühe, die sich das London Flute Centre mit der Realisierung des Projekts gemacht hat, ist es wert, mit großer Aufmerksamkeit bedacht zu werden. Kompliment nach London! Peter Gnoss

Frühbarockes

Virtuose Instrumentalmusik des italienischen Frühbarock. Camerata Köln: M. Schneider, R. Lehmbruck (Blf.), H.-P. Westermann (Zink), R. Zipperling (Vla. da Gamba, Vc.), M. McCraw (Fag.), H. Hoeren (Cemb., Org.). Christophorus Verlag SCGLX 73999

Eine gelungene Zusammenstellung frühbarocker Werke präsentiert hier das Ensemble Camerata Köln. Noch stark am Madrigal orientierte Diminutionen von Ortiz, Rognoni, Bassano stehen neben den sich vom vokalen Beispiel mehr und mehr lösenden Sonaten Fontanas, Castellós und Turinis, den ganz instrumental gedachten und aus dieser Entwicklung herausfallenden Canzonen Frescobaldis sowie einigen der für ihre Zeit äußerst kühnen Cembalotoccaten des Frescobaldischülers Michelangelo Rossi und vermitteln in ihrer Gegenüberstellung einen anschaulichen Eindruck der Musik Nord- und Mittelitaliens am Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts, zeigen die Vielfalt der aufkommenden, sich verselbständigenden Instrumentalmusik und erläutern die Entwicklung vom Vokalen zum rein instrumental Gedachten. Vielfältige Besetzungs- und Instrumentiermöglichkeiten (z. B. eine Canzone von Frescobaldi für zwei Oberstimmen und zwei Bässe) der ausgesuchten Werke unterstreichen den Farbreichtum des Klangbildes.

Die Texte auf der Plattenhülle enthalten viel Informatives über Komponisten und Werke, wenn auch für meinen Geschmack einige der allgemeinen Äußerungen etwas vorsichtiger abgefaßt sein könnten – war das Komponieren im Frühbarock wirklich ein „Abenteuer mit ungewissem Ausgang“?

Eine klare Konzeption, eine passende und interessante Auswahl zum Teil seltener gespielter Stücke, abwechslungsreiche Instrumentierung und überzeugende Interpretation machen die Platte zu einer abgerundeten Sache, der zu wünschen wäre, daß sie nicht nur in den Plattenschränken von „Alter Musik“-Insidern landet. Marianne Betz

MOECK – KRUMMHÖRNER

(S A T B) sehr guter Zustand,
günstig zu verkaufen.

Wolfgang Thein
Sieboldstraße 4 · 8708 Gerbrunn



Künstlerhaus Boswil

2. Kurs für Renaissancemusik

7. – 13. April 1986

Leitung: Michael Piguet, Basel (Blasinstrumente)

Vokal- und Instrumentalmusik des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts, Kurse für Blasinstrumente, Gesang, Laute, Ensemble und Tanz.

Information und Anmeldung:

Sekretariat Künstlerhaus Boswil

CH-5623 Boswil/Schweiz · Tel. 05 79 46 / 12 85

Portal und Mozart?

Wolfgang Amadeus Mozart: Quintette pour clarinette et cordes K. 581. M. Portal (Klar.), R. Pasquier, R. Daugareil (Vl.), B. Pasquier (Vla.), R. Pidoux (Vc.), J.-C. Pentier (Klav.). Harmonia Mundi France (Ausl. Helikon, Heidelberg), HM 1118

Der französische Klarinetist Michel Portal ist in Deutschland unter Kennern bekannt als Interpret zeitgenössischer Musik und experimentellen Jazzes. Eine Schallplatte, auf der Portal das Klarinettenquintett und das Kegelstatt-Trio von Wolfgang Amadeus Mozart einspielt, wird daher den einen oder anderen zu der spontanen Frage verleiten: „Portal und Mozart? Kann der das?“

Beim ersten Hören gefällt die Interpretation Portals und seiner französischen Kollegen durch gemäßigte, abgeklärte Tempi und viel angenehme Ruhe. Besonders im Kegelstatt-Trio spürt man ein hohes Maß an Übereinstimmung zwischen den Musikern und ebenso eine bemerkenswerte Geschlossenheit des musikalischen Konzepts. Der Klang der Klarinette ist angenehm weich und dunkel und mischt sich gut mit den anderen Instrumenten, wobei leider die Aufnahmetechnik die Klarinette im Quintett etwas zu sehr in den Hintergrund drängt. Hört man die Platte dann mehrmals, so werden bald jedoch auch Mängel deutlich. Gemeint sind hierbei nicht die kleinen Trübungen der Intonation der Klarinette oder einige grobe Abschlüsse der Streicher im Klarinettenquintett. Es fehlt bei genauerer Betrachtung an der Intensität, die bei diesen langsamen Tempi notwendig wäre, um die Spannung aufrecht zu erhalten (wofür der Beginn des vierten Satzes des Quintetts das deutlichste Beispiel ist). Bei allen Ausführungen fehlt ein dynamisches Spektrum, das auch einem tragfähigen und glanzvollen *pp* Raum läßt. Und es fehlt am Ende auch jenes Quentchen Eleganz und Feingefühl, welches einer Interpretation den Rang des Besonderen verleiht.

So läßt sich am Ende die Frage: „Portal und Mozart? Kann der das?“ zwar mit einem „Er kann“ beantworten, es bleibt aber bei der großen Anzahl von überzeugenden Konkurrenztaufnahmen trotzdem fraglich, ob sich diese Platte auf dem deutschen Markt wird behaupten können.

Reiner Wehle

Bärenendienst

Romantische Klarinettenmusik. Werke von Burgmüller, Gade und Stanford. L. Brahn (Klar.), Z. Sirokay (Klav.). Jecklin-Disco 562 (Vertrieb Fono)

Klarinettenwerke von Schumann, Gade, Debussy und Poulenc. H. Gießler (Klar.), W. Neubaus (Klav.). Fono FSM 53546

Die Kammermusik für Klarinette und Klavier hat bedauerlicherweise im internationalen Musikleben nicht die Bedeutung, die ihr von der Qualität der Literatur her wohl unbestritten zustünde. Um so erfreulicher daher die Tatsache, daß sich in jüngster Zeit verschiedene Duo-Besetzungen die Aufgabe gestellt haben, Versäumtes nachzuholen, was sich auch in einer Reihe von Schallplattenveröffentlichungen dokumentiert.

Die vorliegenden beiden Schallplatten präsentieren zwei verschiedene Konzepte: Während die beiden Schweizer Interpretinnen Lux Brahn und Zsuzsanna Sirokay mit Norbert Bergmüllers Duo op. 15 und Niels Wilhelms Gades Fantasiestücken op. 43 selten gespielte Werke der Romantik und mit Charles Villiers Stanfords Sonate op. 129 sogar eine ausgesprochene Rarität vorstellen, setzen Hermut Gießler und Wilhelm Neubaus neben den gleichen Fantasiestücken von Gade auf die drei wohl populärsten Werke für Klarinette und Klavier, Schumanns Fantasiestücke op. 73, Debussys Premiere Rhapsodie und Poulencs Sonata.

Die Stärke von Hermut Gießler und Wilhelm Neubaus liegt eindeutig auf der romantischen Seite und hier vor allem in den ruhigen Sätzen. Leider gelingt der Mittelteil des 2. Schumann-Stückes nicht „Lebhaft, Leicht“

wie Schumann vorschreibt, sondern etwas unbeholfen, und warum dem 3. Satz jegliches „mit Feuer“ fehlt, wo doch im Gade die Steigerungen zupackend und mit Temperament angegangen werden, ist rätselhaft. Jedoch – Gießler verfügt über einen kultivierten Ton, das Zusammenspiel ist exakt, insgesamt also ein positiver Eindruck. Umso mehr staunt der Hörer dann, wenn er die Platten umdreht: Zwar läßt auch auf der „französischen Seite“ das Zusammenspiel nichts zu wünschen übrig, zwar mag man vielleicht auch über die Tempi im Debussy noch diskutieren (obwohl hier natürlich die Metronomzahlen Debussys nicht ganz übersehen werden sollten) – aber wer besonders im Debussy über sämtliche dynamische Unterschiede hinwegspielt, wer nicht die Notwendigkeit einsieht, den Charakter des Klanges zu differenzieren, wer den Witz und die Eleganz besonders der Sonate von Poulenc nicht entdeckt – der sollte wirklich keine französischen Kompositionen aufnehmen.

Leider geht es auf der Schweizer Platte dann nicht erfreulicher weiter. Stanfords Sonate wird engagiert dargeboten, hält aber im 2. und 3. Satz von der Qualität der Komposition nicht das, was der ansprechende 1. Satz verspricht, ist daher wohl auch nur für einen sehr kleinen Personenkreis interessant. Burgmüllers leidenschaftliches Duo wirkt nur heruntergespielt, zumindest hat die Klarinette dem Drängen des Klaviers an Intensität kaum etwas entgegenzusetzen, eine Tatsache, die durch eine unausgewogene Aufnahme-technik noch verschlimmert wird.

Ja – und zuguterletzt noch das Grundübel beider Schallplatten: Die Intonation zwischen Klarinette und Klavier. Jeder Fachmann weiß, wie schwierig eine gute Intonation in dieser Besetzung zu erreichen ist, daß Perfektion vielleicht kaum möglich ist. Für eine Schallplatte jedoch gelten heute strenge Maßstäbe, und was im Konzert noch überhört werden kann, ist auf der Platte manchmal schon unverzeihlich. Was jedenfalls Lux Brahn im Burgmüller und vor allem im Gade dem

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

Hörer an schlechter Intonation zumuten, liegt jenseits jeglicher Toleranzgrenze. Und daß bei Hermut Giesler die wirklich schweren Stellen gut stimmen, zahlreiche weniger heikle dagegen empfindlich falsch klingen, läßt entweder auf Zeitdruck oder auf mangelnde Sorgfalt schließen. Wer jedoch sorglos oder unter Zeitdruck eine Platte mit Werken für Klarinette und Klavier produziert, der leistet dieser bedeutenden Musik einen Bärendienst.

Reiner Wehle

Drei Stilrichtungen

Trio Boismortier. Werke von Veracini, Marais, Philidor, Telemann, Forguery und Mancini. Christian Ohlenwoth (Blf.), Gregor Anthony (Gambel/Vc.), Barbara Hook (Cemb.). Helmer records h84 002 stereo DMM

Kammermusik des späten 17. Jahrhunderts und der Wende zum 18. Jahrhundert hat einen besonderen Reiz. Stehen sich doch zwei sehr unterschiedliche und von der zeitgenössischen Musikanschauung scharf getrennte Musikstile gegenüber: der italienische Stil mit dem klaren, über weite Bögen hinwegragenden Rhythmus und der französische, eher kleingliedrig, sehr fein nuanciert, irrational rhythmisch. Die Freude der Italiener an brillanter Virtuosität und weitgespannten, leidenschaftlich gestikulierenden Melodiebögen weisen zum *Allegro* und *Adagio* von Concerto und Sonate hin, während französischer Sinn für Maß und Nuance die kleinen, geschlossenen, facettenreich stilisierten Sätze der Suiten und *Divertissements* geschaffen hat.

Eine Sonderstellung nahm Deutschland ein. Während des 17. Jahrhunderts noch weitgehend italienisch ausgerichtet, nimmt die französische Art des Musizierens gegen Ende des Jahrhunderts immer mehr Raum ein, bis dann endlich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Vereinigung der Stile, der sogenannte „Vermischte Stil“ für Deutschland typisch wird. Unter Berücksichtigung dieses Hintergrundes ist die vorliegende Aufnahme von selten gespielter Kammermusik zu sehen und zu bewerten.

Solo-, Duo- und Triostücke sind auf einer technisch hervorragend gelungenen Einspielung zusammengefaßt. Im Vordergrund steht Blockflötenmusik der drei Stilrichtungen. Die Sonaten von Veracini und Mancini haben noch etwas vom Charakter der *Nuove Musiche* des frühen 17. Jahrhunderts, während Philidors Sonate der Stilrichtung seines Landes verbunden ist. Französische Elemente sind auch bei Telemanns Triosonate vorherrschend, lediglich im Schlußsatz ist ein wenig von italienischer Fröhlichkeit zu spüren. Ein wenig Schwermut liegt über den Sätzen der Gambensuite von Marin Marais, einem Musterbeispiel französischer Sui-

tenkomposition. Claviersmusik mit allen Eigenheiten (nicht zuletzt auch programmatische Überschriften der einzelnen Sätze) liegt in der Suite von Forguery vor uns. Verzerrungen wechseln sich mit gebrochenen Akkorden und leichten Spielfiguren ab. Alles hat zislierenden Charakter.

Sowohl dem äußeren Rahmen als auch der Interpretation ist höchstes Lob zu zollen. Aufnahme, Schallplatte und Cover sind mit großer Liebe zum Detail und zur Genauigkeit hergerichtet worden. Die Interpretation wird auch den Ohren aufführungspraktisch geschulter Hörer voll gerecht. Ein Leckerbissen für Kenner und Spezialisten!

Peter Gnoss

Bläsermusik

L. van Beethoven: Rondino Es-Dur; W.A. Mozart: Divertimento Nr. 14 B-Dur KV 270; J. Haydn: Oktett F-Dur. Westdeutsche Bläuersolisten. P. W. Feit, D. Jonas (Ob.), W. Stephan, D. Herwick (Klar.), W. Luxett, K. Krieg (Hr.), J. Gode, A. Rinderspacher (Fag.). Calig CAL 30 437

Westdeutsche Bläuersolisten – seit 1965 eine Vereinigung von Solobläsern deutscher Spitzenorchester.

+ Wiedergabe der klassischen Gesellschaftsmusik klanglich ausgezeichnet, sowohl in den Solopartien, den Instrumentenpaaren als auch im Tutti, das fast orchestralen Charakter hat. Feine dynamische Nuancierungen, besonders in den Variationssätzen des Haydn-Oktettes.

– Manche Zäsuren und Schlußwendungen etwas abrupt; gelegentliche Temposchwankungen, besonders bei längeren synkopierten Partien; Plattentext nicht auf besonders hohem Niveau, einschließlich Titelseite, die als Untergrund Mozarts Würfelspiel hat, das überhaupt nichts mit der Aufnahme zu tun hat.

Ilse Hechler

Romantische Bläsermusik

Louis Spohr: Notturmo C-Dur, Felix Mendelssohn Bartholdy: Ouverture C-Dur. Detmolder Bläserkreis (Ltg. J. Michaels). Carns Verlag CV 63.118

Wird einem praktizierenden Musiker angetragen, die Platte eines Kollegen zur Rezension, so sollte er eigentlich die Finger davonlassen, denn „Wer im Glashauss sitzt, soll nicht mit Steinen werfen!“ Trotz solcher Erkenntnis entstandene Bekenntnisse haben daher eher den Charakter einer erfreulichen Laudatio als einer Kritik. So sei es!

Jost Michaels, seit 1950 Professor an der Detmolder Musikakademie (und jetzt im Ruhestand) ist der Gründer und Leiter des Detmolder Bläserkreises, eines Studentenensembles, in welchem stets die Klassenbesten Gelegenheit finden, Bläsermusik in größerer Besetzung

H. C. FEHR BLOCKFLÖTEN

Mühlebachstrasse 38, CH-8008 Zürich (Schweiz)



In der Bundesrepublik Deutschland und Westberlin
vertreten durch

Lotti Krämer

Fritz-Ulrich-Weg 13, 7000 Stuttgart 80
Postfach 8103 20, Telefon (0711) 72 42 09

zu erarbeiten. Zahlreiche Konzertreisen rund um den Globus machten dieses Ensemble auch im Ausland bekannt. Dieser idealen und kontinuierlichen Ensemblearbeit ist es wohl nicht zuletzt zu verdanken, daß so zahlreiche hervorragende Bläser in den letzten 20 Jahren aus dem Detmolder Institut hervorgingen. (Ein Blick in die deutsche Hochschulszene zeigt jedoch, daß diese sehr konsequente Arbeit mit Bläserensembles kaum eine Fortsetzung fand, vielmehr ist an ihre Stelle eine elitäre Einzelausbildung getreten – mit wenig Erfolgchancen für angehende Orchestermusiker. Der „Meisterkurs“ – es gibt ja so viele selbsternannte Meister – rangiert in unserer Zeit vor regelmäßiger Arbeit. Leider wächst dadurch auch die Verunsicherung der Studierenden, und sehr oft platzt die Seifenblase nach einem schönen Sommer, wenn der junge Musiker in sein selbstgewähltes Vakuum fällt.)

Neben gründlicher Ausbildung im Ensemblespiel war Michaels stets darauf bedacht, den Horizont seiner Schüler durch Erweiterung der Literaturkenntnis zu bereichern. So ist ihm zum Beispiel die Erstaufführung von Spohrs Notturmo op. 34 nach dem 2. Weltkrieg ebenso zu danken wie die Bekanntschaft mit Mendelssohns Ouverture. Von beiden Werken legen nun Michaels und seine Truppe endlich eine Platte vor. Die Aufnahme wird durch Sorgfalt und viel Gespür für romantische Wirkungen beider Kompositionen gerecht. Die hochvirtuosen Bläserpartien (Spohr, 1. Klarinette) sind souverän gemeistert, liebevolle und lange Vorbereitung ist an jeder Stelle spürbar. Die Technik des WDR, bei dem die Produktion entstand, schuf ein Klangbild, das zwar orchestral ist, doch jeder Stimme ihre Individualität erhält.

Ein ganz ausgezeichnete und informativer Text zu Zeit und Werken rundet das erfreuliche und sehr empfehlenswerte Gesamtbild dieser Einspielung ab.

Dieter Klöcker

Neueingänge

Blockflötensonaten des italienischen Hochbarock.
Werke von Corelli, Mancini, Barsanti, Veracini,

dall' Abaco. M. Nitz (Altblf.), C. Jung (Barock-Vc.), A. Rondthaler (Cemb.). Ambitus (Ausl.: FSM Münster), amb 68 809

Et in terra pax. Geistliche Musik des Mittelalters.
Ensemble für frühe Musik Augsburg: H. Schwann (Sänger, Fidel, Glocken), H. Ganser (Sänger, Blfl.), S. Lutzenberger (Sänger, Blfl., Psalterium, Glocken), W. Zahn (Sänger, Pommer, Org.), R. Herpichböhm (Sänger, Mittelalter-Laute). Ensemble für frühe Musik, Gärtnerstr. 1, 8900 Augsburg, SRTY 850806

Flötenkonzerte. Werke von Nielsen, Busoni, Reinecke. A. Nicolet (Fl.), Gewandhausorchester Leipzig, Dir.: Kurt Masur. Philips/VEB Schallplatten Berlin DDR. Ausl.: Philips. LP 412-728-1

Harald Genzmer: Harfenmusik. G. Herbert (Hf.), J. Berger (Vc.), Münchner Kammerorchester, Ltg. H. Stadlmair. Thorophon KG, Wedemark, MTH 278

Georg Friedrich Händel: 3 Oboensonaten und 3 Trio-sonaten. O. Zoboli (Barockob.), L. Alvini: (Cemb.), A. Mosca (Barockcello), P. Grazzi (Barockoboe), A. Grazzi (Barockfagott). Ex Libris Verlag, Zürich, EL 16 974

Horn/Alphorn/Orgel. Werke von C. Förster, Isoz, Koetsier, Jongen, L. Mozart. M. Maurischat (Horn, Alphorn), R. Bötling (Org.). Aulos, Viersen. PRE 53568 AUL

Friedrich Kuhlau: Six Divertissements, für Flöte. Peter Martin (Fl.). Thorophon, Wedemark. MTH 225

Wolfgang Amadeus Mozart: Flötenkonzerte. P.-L. Graf (Fl.), English Chamber Orchestra, Dir.: Josef Fröhlich. Ltg. Raymond Leppard. Claves, Thun/Schweiz. D 8505

Quintett Chalumau. Werke von Ligeti, Danzi, Villa-Lobos, Reicha. A. Stein (Fl.), M. Schie (Oboe), R. Wehle (Klar.), K. Lohrer (Fag.), B. Schneider (Hr.). Ambitus amb 68 802

Heitor Villa-Lobos: Bläserwerke für Trio, Quartett und Quintett. H. Klemeyer (Fl.), O. Klammad (Hr.), H. Wangenheim (Ob.), J. Peters (Fag.), H. Schöneberger (Klar.), Residenz-Quintett München. Calig-Verlag, München. CAL 30 840 D

Zu verkaufen:

BAROCK FAGOTT

Kopie nach Stanesby jr. von Ph. Levin / USA

ALT-QUERFLÖTE

sign. Th. BOEHM – München

– Preis nach Vereinbarung –

Tel. 0041-61-986137

Gemshörner in bewährter Qualität

nach einem Kupferstich von H. Goltzius (1528-1617). Ganz aus afrikan. Rinderhorn. Klarer, lieblicher Gefäßflötenton. Langzeitgarantie.

Meinrad Ertel,

4010 Hilden, Gustav-Mahler-Str. 53

Tel. 021 03 / 43619

Die in TIBIA 3/85, S. 455 („Zweimal Telemann-Fantasiën“), besprochene und von mir besorgte Ausgabe (Amadeus-Verlag) stützt sich *nicht* auf Band VI der musikalischen Werke Telemanns (Bärenreiter-Verlag), sondern auf die einzige originale Quelle, einen Druck, der in der Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique, Brüssel, aufbewahrt wird unter der Signatur T 5823. Daraus erklären sich die Abweichungen von der Querflöten-Ausgabe, die im Kritischen Bericht aufgelistet sind.

Martin Nitz
2000 Hamburg

Zu Ilse Hechlers Rezension von Jacob van Eyck: Der Fluyten Lust-hof, hrsg. von W. Michel und H. Teske (Amadeus Verlag – in TIBIA 3/85, S. 454. In ihrer Rezension der Neuauflage von Jacob van Eycks *Der Fluyten Lust-hof* betitelt Ilse Hechler diese Ausgabe eine Bereicherung, „selbst für diejenigen, die die anderen Ausgaben besitzen“. Es ist nicht meine Absicht dies zu widerlegen, denn ein Rezensent hat das Recht dies zu schreiben. Mit dieser Reaktion habe ich die Absicht, darauf hinzuweisen, daß der Benutzer (auch Ilse Hechler) von den Herausgebern auf eine Weise, die sich kaum beschreiben läßt, getäuscht wird.

In ihrem Vorwort schreiben Michel und Teske, daß die Ausgabe den Urtext bringt wie er sich aus genauer Durchsicht der Quelle ergibt, und daß sie die einzige bisher vorliegende Gesamtausgabe in modernem Druck (Vellekoop) an weit über hundert Stellen korrigieren konnten. Zuerst frage ich mich, wie man so unhöflich sein kann, im Vorwort einer Musikausgabe einen Kollegen öffentlich zu bekritteln. Offenbar streben Michel und Teske einer nicht sehr hohen Berufsethik nach. Die Frage ist aber, ob sie selbst zu einer besseren Leistung imstande sind. In meiner Rezension derselben Ausgabe in der *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* (XXXIV-2, 1984, S. 178-183) habe ich nachgewiesen, daß Michel und Teske mehr als fünfzig Fehler im Notentext machten. Vor einigen Tagen wurde mir aber klar, daß diese Fehler zum größten Teil auf Vellekoops Edition zurückzuführen sind. Einige Beispiele: In Takt 10 der zweiten Variation (Modo 3) über *Doen Daphne* (Vellekoop I, S. 4) machte Vellekoop einen Lesefehler. Er gab den Rhythmus als , während alle originalen Quellen hier sechs Achtel geben. Denselben Fehler finden wir auch bei Michel und Teske. Im Thema

von *Onan of Tanneken* (Vellekoop I, S. 20) steht ein Wiederholungszeichen zuviel (T. 25). Wir finden es auch bei Michel und Teske. Diese Beispiele könnte ich mit Dutzenden von anderen ergänzen. Wieso bringen Michel und Teske „den Urtext, wie er sich aus genauer Durchsicht der Quelle ergibt“? Es ist sonnenklar, daß sie ihre Ausgabe primär auf Vellekoop basierten, und nicht auf die originalen Quellen. Wie kann man auf diese Weise einen Urtext geben? Michel und Teske korrigierten Vellekoop an vielen Stellen, aber übersahen fast ebensoviele fehlerhafte Stellen. Logisch! Wenn man einen Urtext geben will, sollte man auch wirklich vom *Ur-text* ausgehen. Später könnte man zur Kontrolle das eigene Werk mit dem Produkt eines Kollegen vergleichen.

Die neue Gesamtausgabe darf vielleicht in einigen Hinsichten als Bereicherung gesehen werden. Dies kann aber von der von den Herausgebern verfolgten Methode sicher nicht gesagt werden. Unwissenschaftlich und ethisch verwerflich. Wir dürfen hoffen, daß eine solche Praxis in Zukunft keine Nachfolge finden wird.

Thiemo Wind
NL-3993 HP Houten

Stellungnahme zum Leserbrief von Andreas Schnur
TIBIA 3/85, S. 478.

Herr Schnur bringt in seinem Brief klar zum Ausdruck, daß die in unserem Artikel aufgezeigten Möglichkeiten von den Herstellern von Blockflöten noch nicht in ausreichendem Umfang genutzt werden. Auch die klare Favorisierung der objektiven Messungen gegenüber denjenigen mit Spielern entspricht genau unseren Vorstellungen, zumal die Ergebnisse gezeigt

Zu verkaufen:

Radleier

konzipiert für mittelalterliche Musik

Kleinfiedel

Renaissance-Laute

Stiller Zink

Sackpfeife (poln. Hochzeitsbock)

Anfrage: Tel. 0 7151 / 593 17

haben, daß sich der subjektive Einfluß weitestgehend vorhersagen läßt.

Zu den von Herrn Schnur ergänzend angegebenen Punkten möchte ich folgenden Kommentar geben:

1. Eine möglichst flache Intonationskennlinie im Bereich von 0 cent ist nicht immer ein Vorteil, sondern hängt von dem einzelnen Druckwert für 0 cent sowie seinem Vergleich mit demjenigen der anderen Töne ab. Es ist richtig, daß eine flache Kennlinie einen größeren Dynamikumfang liefert, der Zielbereich wird jedoch nicht größer, sondern nur von der Begrenzung der Intonationskennlinie bestimmt. Eine flache Kennlinie ist immer dann von Nachteil, wenn der entsprechende Ton in der Druckkennlinie vom Optimalverlauf abweicht, denn dann ist der Spieler gezwungen, den Druck in größerem Maße zu verändern, damit er eine ausreichende Intonation erhält. Diese Druckkorrektur braucht Zeit und wird hörbar, wenn die Kennlinie sehr flach verläuft. In der Praxis hat sich gezeigt, daß die Spieler eine flache

Kennlinie im tiefen Tonbereich und eine steilere Kennlinie im höheren Tonbereich bevorzugen. Hat die Flöte jedoch eine optimale Druckkennlinie, dann treffen die von Herrn Schnur aufgezeigten Zusammenhänge zu.

2. Die ausschließliche Verwendung der C-Dur-Tonleiter hat praktische Gründe. Zum einen haben wir erklärtermaßen nur Blockflöten untersucht, die im schulischen Bereich, also vor allem von Anfängern gespielt werden. Natürlich fängt man dann mit C-Dur an. Zum anderen wäre der Rahmen unseres Artikels wohl gesprengt worden, wenn man eine chromatische Tonleiter verwendet hätte, denn die auch von Herrn Schnur erwähnte Flut von verschiedenen Griffmöglichkeiten hätte nur Verwirrung gestiftet. Leider fehlen eindeutige Griffstabellen, nach denen sich der Anfänger richten kann. Hier gibt es gewiß noch viel zu tun.

Klaus Wogram
3300 Braunschweig

NACHRICHTEN

Berichtigung

In T. E. Hoeprichs Bericht über die Klarinetten Johann Scherers in *TIBIA* 3/85, S. 435 ff, hat sich in der Tabelle der noch vorhandenen Klarinetten ein Fehler eingeschlichen. Die richtige Angabe zu den Klarinetten muß jeweils Elfenbein, und nicht Ebenholz heißen. Wir bitten, das Versehen zu entschuldigen.

Interpreten

Am 27. November gab das *Wiener Blockflötenensemble* in Wien sein Abschiedskonzert. Das Ensemble stellt seine gemeinsame Arbeit nach 13 Jahren ein.

Gudrun Heyens hat zum Wintersemester 1985/86 als Professorin eine Hauptfachklasse für Blockflöte am Institut Duisburg der Staatlichen Hochschule für Musik Ruhr übernommen.

Fortbildungs- und Ferienkurse

Der Arbeitskreis für Musik in der Jugend (amj), Wolfenbüttel veranstaltet im Frühjahr 1986 drei *Blockflötenlehrgänge*. Die Lehrgänge richten sich an Blockflötenlehrer an Musikschulen und im freien Beruf, Dozenten, Laien, Pädagogen, Schüler und Studenten.

Die Leitung hat Doris Hofer, Frankfurt (Dozentin an Dr. Hoch's Konservatorium, Frankfurt).

5. Frankfurter Blockflötenlehrgang / Interpretationskurs mit Werken von Baston, Bononcini, Braun, Lechner, Lorenz und Waechter vom 7. bis 10. April in Dr. Hoch's Konservatorium, Frankfurt.

Gruppenimprovisation vom 2. bis 4. Mai im Haus der Begegnung in Königstein/Ts.

Der Anfang auf der Sopranblockflöte vom 30. Mai bis 1. Juni im Haus der Begegnung in Königstein/Ts. Information und Anmeldung: Arbeitskreis für Musik in der Jugend, Adersheimer Str. 60, 3340 Wolfenbüttel.

Die *Blockflöte und repräsentativ ausgewählte Literatur* für dieses Instrument stehen im Vordergrund eines Seminars in Bonn vom 1./2. März 1986. Zielsetzung der Wochenend-Tagung sind Interpretationshinweise, technische Schulung und weiterführende Informationen zum Spiel der Blockflöte. Kontakt: Till Habel, Rheindorfer Str. 13, 5300 Bonn 3

Das Konservatorium der Stadt Wien hat Wolfram Waechter eingeladen, einen *Blockflötenkurs* abzuhalten. Er findet vom 2. bis 4. März 1986 statt und beschäftigt sich neben pädagogischen Fragen schwerpunkt-

6. Internationales musikalisches Sommer-Festival Obersaxen (Schweiz)

13. bis 27. Juli 1986

Interpretationskurse – Kammermusik Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott

Teilnahme: Aktiv / Passiv (Hörer)

Dozenten: A. Jaunet (Zürich), G. Meerwein (Bamberg),
R. Oswald (Zürich), J. Hefti (Zürich), E. Buschmann (Würzburg).

Auskunft und Anmeldung:

**Sekretariat musikalisches Sommer-Festival, Verkehrsbüro:
Meierhof, CH-7134 Obersaxen / GR, Telefon: 00 41 86 / 3 13 56**

mäßig mit der Problematik der Atemführung beim Blockflötisten.

Der Kurs „*Alte Spuren – Alte Meister*“ – *Kammermusik und Historischer Tanz des Hoch- und Spätbarocks*, der vom 14. – 18. März 1986 in Coesfeld stattfindet, wendet sich an fortgeschrittene Blockflötisten, Cembalisten, Organisten, Geiger, Cellisten und Tänzer bzw. Tanzinteressierte. Nähere Auskünfte und Informationen: Heimvolkshochschule, Kolping-Bildungsstätte, Gerlever Weg 1, 4420 Coesfeld, Tel.: 02541/5195

Der Landesverband Bayerischer Tonkünstler kündigt für die Zeit vom 31.3. bis 5.4.1986 seine 33. Osterlehrgänge im Kloster Ettal an. Als Dozenten werden unter anderem Gerhard Braun (Blf./Fl.), Karl Kolbinger (Fag.) und Gerhard Starke (Klar. / Kammermusik) zur Verfügung stehen. Anmeldung: Hedwigstr. 4/V, 8000 München 19.

Vom 29.5. bis 1.6.1986 veranstaltet das Institut für Kirchenmusik der Universität Erlangen-Nürnberg (Leitung Prof. W. Opp) das *III. Seminar für Musik der Renaissance und des Frühbarock* in Erlangen für fortgeschrittene Spieler. Ltg. Julien Singer, Kassel, und Mitarbeiter. Es wird musiziert auf dem Instrumentarium der Renaissance und des Barock im Tutti und in Instru-

mentenfamilien aus dem Tanner Musikheft Nr. 5 (J. Singer) und Danziger Barockmusik (Dr. F. Kessler), u. a. O. di Lasso, Jannequin Scandello... Kursgebühren DM 75,- / 45,-. Anmeldung bis Ende März 1986 an das Institut für Kirchenmusik, Schloßgarten 1, 8520 Erlangen.

Prof. Paul Meisen leitet vom 2. – 8. 6. 1986 in Lichtenberg/Oberfranken einen *Meisterkurs für Flötisten*. Haus Marteau, Lobensteiner Str. 140. 8671 Lichtenberg

Vom 14. – 15. 6. 1986 veranstaltet die Musikschule Bückeburg unter der *Leitung von Winfried Michel einen Flötenkurs*. Informationen: VDMK - LV Niedersachsen, Künstlerhaus, Sophienstr. 2, 3000 Hannover

Wettbewerbe

Am 9. November 1985 zeichnete Dr. Hermann Moeck die beiden Moeck-UK-Recorder-Prize-Gewinner Helen Rees (21) und Piers Adams (21) im Rahmen eines gut besuchten Konzerts in der Wigmore Hall in London mit einer silbernen Medaille aus. Die von der Society of Recorder Players organisierte Moeck UK Recorder Competition fand erstmals im April dieses Jahres statt und wird mit Zweijahresabstand fortgesetzt.

Der Preis ist neben der gravierten Medaille mit £ 250,- aus gestattet und mit einem Konzert der Preisträger in der Wigmore Hall verbunden. Der Wettbewerb steht britischen Bürgern und ausländischen Staatsangehörigen unter 30 Jahren offen, die Blockflöte als Hauptfach im United Kingdom studieren bzw. studiert haben.

Veranstaltungen

Die Veranstalter der *Rüsselsheimer Musiktage* laden vom 8. bis 11. Mai 1986 zu zehn Konzerten (u. a. Camerata Köln, Ensemble Hesperion XX, Lous Landes Consort, Amsterdam Loeki Stardust Quartet) und einer Ausstellung mit Block- und Traversflöten, Noten, Büchern und Schallplatten aus dem In- und Ausland ein. Informationen über die Kulturverwaltung Rüsselsheim, Im Treff 1, 6090 Rüsselsheim.

Zum zweiten Mal finden in der Zeit vom 6. – 8. Juni 1986 die *Tage alter Musik – Regensburg* statt. Die historischen Stätten der 2000-jährigen Stadt bilden den Rahmen für Konzerte u. a. mit Ton Koopman, J.-Cl. Malgoire, Monica Huggett, Paul O'Dette, The City Waites, The London Fortepiano Trio, Live Oak (USA), Regensburger Domschatzen, La Grande Ecurie et la Chambre du Roy. Die Konzertreihe wird durch ein umfangreiches Beiprogramm (Ausstellung von Nachbauten historischer Instrumente, Kurse u. a.) ergänzt. Informationen: Pro Musica Antiqua, Wassergasse 15, 8400 Regensburg, Telefon (0941) 8 58 36.

Die Autoren der Hauptartikel

Barbara Medick, Hallestr. 11, 5300 Bonn 1. Geboren 1953 in Wuppertal. Studium an der Musikhochschule Rheinland (Flöte bei Prof. H.-J. Möhring und Ricarda Bröhl). Kurse bei Marcel Moyse und Renate Greiss. 1978-1981 Mitglied des Sinfonieorchesters Wuppertal. Rundfunk- und Fernsehaufnahmen. Freiberufliche

Tätigkeit als Interpretin. Mitglied des Ensembles „Coelner Stadtpfeiffer“. Z.Zt. Lehrtätigkeit an der Musikschule Rheinbach. Fortlaufende Untersuchungen zur Geschichte des Stadtpfeifertums sowie im Bereich der Musikethnologie.

Christian Schneider, Luegplatz 1, 4000 Düsseldorf 11: Geb. 1942, studierte Oboe in Berlin, daneben Musikwissenschaft in Berlin, Köln und Bochum. Solooboist der Düsseldorfer Symphoniker, Lehrauftrag für Oboe an der Musikhochschule Köln.

Thiemo Wind, Kerkdijk 79, NL-3615 BC Westbroek (Utr.). Geb. 1961 in Enschede. Oboenstudium am Utrechter Konservatorium, Blockflötenstudium an der musikpädagogischen Akademie, Hilversum (absolviert 1985). Die Forschung nach Alessandro Besozzi machte er im Rahmen seines vor kurzem vollendeten Studiums der Musikwissenschaften an der Utrechter Universität, unter Prof. Dr. Marius Flothuis.

William Waterhouse, Jahrgang 1931, ist ein bekannter britischer Fagottist. Er arbeitete zunächst bei verschiedenen Londoner Orchestern und ist heute als Solist im In- und Ausland tätig. Komponisten wie Jean Françaix und Gordon Jacob widmeten ihm Werke. Mit dem Melos-Ensemble, dessen Mitglied er seit 1959 ist, spielte er die wichtigsten kammermusikalischen Werke auf Schallplatte ein. Er lehrt seit 1966 am RNCH Manchester und arbeitete als Gastprofessor unter anderem in Bloomington, Indiana, und Melbourne, Australien. 1965, 1975 und 1984 war er Juror beim Internationalen Musikwettbewerb in München. Er schrieb Artikel für das New Grove Dictionary, brachte zahlreiche Publikationen heraus, übersetzte die 6-bändige Schule „Das Fagott“ und bereitet derzeit eine Neuausgabe von Langwills „Index of Musical Wind-Instrument Makers“ vor.

Nr. 2/86 erscheint im Mai 1986 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Ulrich Thieme: Die Blockflöte in Kantate, Oratorium und Oper. Teil I

Christian Schneider: Europäische und außereuropäische Oboeninstrumente der Volksmusik. Versuch der Ein- und Zuordnung einer Sammlung. Teil II

Maria Zeidler: Bernd-Alois Zimmermann, „Tempus loquendi...“ Pezzi ellittici per flauto grande, flauto in sol e flauto basso solo

sowie ein Porträt des Flötisten André Jauret

Neuerscheinungen Frühjahr 1986

Universal Klarinetten Edition

Die ersten fünf Bände liegen vor:

Joseph Küffner

24 Instruktive Duette

in progressiver Folge op. 200 (Gunther Joppig)

UE 17141 DM 14,-

Anton Stadler

Duo

für 2 Klarinetten, erstmalig herausgegeben von Dieter Klöcker

UE 18260 DM 12,50

Jenő Takacs

5 Stücke

für 3 Klarinetten op. 112

UE 17142 DM 12,50

W. A. Mozart

Arien und Walzer

aus der „Zauberflöte“, für 2 Klarinetten
bearbeitet von Friedrich Fuchs (Pamela Weston)

UE 18261 DM 18,-

William O. Smith

Jazz Set, für 2 Klarinetten

UE 17143 DM 12,50

Universal Oboen Edition herausgegeben von Gunther Joppig

33 Konzertante Studien

Fahrbach – Wunderer – Schiemann (Joppig)

UE 17525 DM 24,-

Nikolai Rimski-Korsakow

Variationen über ein Thema von Glinka

Ausgabe für Oboe und Klavier (Sulyok)

UE 17527 DM 14,-

Julius Röntgen

Sonate Nr. 1

für Oboe und Klavier (Han de Vries)

UE 17517 DM 22,50

Wiener Querflöten Edition herausgegeben von Gerhard Braun

Ludwig van Beethoven

3 Sonaten op. 12

für Flöte und Klavier, bearbeitet von L. F. Ph. Drouet

UE 18028 DM 35,-

Antoine Hugot

25 Grandes Etudes op. 13

Band 2: Etuden 13 – 25

UE 18022 DM 22,-

Hanns Jelinek

4 Kanons für 2 Flöten

Zwölftonwerk Heft 6, Neuauflage

UE 18029 DM 13,-

Journal pour la Flûte herausgegeben von Gerhard Braun

Hector Berlioz

Reverie et Caprice

Ausgabe für Flöte und Klavier (Riedel)

UE 18089 DM 10,-

August Eberhard Müller

Journal pour la Flute, Band 2

Eine Auswahl von leichten und mittelschweren Duetten und Variationen
über bekannte Volkslieder und Opernmelodien für 2 Flöten (Braun)

UE 18086 DM 14,-

Moeck Renaissance- und Barockinstrumente (Flöten, Krummhörner, Cornamusen, Kortholte, Dulciane, Pommeren, Zinken, Oboen, Fagotte, Rankette etc.) für das Vergnügen an authentischen Klängen. **N**eu im Programm: Alt- und Sopran-Blockflöten nach Jan Steenbergen, a'415 und 440, mit hohem, engem Windkanal und dem besonderen Timbre/ Renaissance-Blockflöte Sopran mit 2 Oktaven Umfang nach Hieronimus Franciscus Kynseker/Querflöte



nach Godefroid Adrien Rottenburgh, a'415 und 440/ Oboen nach Jakob Denner, a'415, und Barnaba Grassi, a'440/Sopran-Pommer nach Jacob Denner. **M**oeck Rottenburgh-Blockflöten seit 20 Jahren in Musikhochschulen, Musikschulen und bei Blockflötenspielern in aller Welt die meistgespielten Soloflöten, in Stimmung und Klang immer weiter verbessert. **M**oeck 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-3100 Celle

Bitte fordern Sie ausführliche Informationen an. Lieferung durch den Fachhandel im In- und Ausland