TIBIA

MAGAZIN FÜR FREUNDE ALTER UND NEUER BLÄSERMUSIK

1/87

INHALT

Catherine Homo-Lechner
Antike und mittelalterliche Flöten
aus archäologischen Entdeckungen

Thomas Heptner
Zur Akustik der Oboe
Theoretische Erörterungen und
experimentelle Ergebnisse

Heinz Riedelbauch
Vom Umgang mit dem Fagott

Georg Himmelheber
Karl August Bierdimpfl

Das Porträt: Eberhard Blum

Berichte · Rezensionen · Informationen

MOECK VERLAG CELLE

Catherine Homo-Lechner: „Antike und Mittelalterliche Flöten aus archäologischen Entdeckungen (321)

Thomas Heptner: Zur Akustik der Oboe. Theoretische Erörterungen und experimentelle Ergebnisse (325)

Heinz Riedelbauch: Vom Umgang mit dem Fagott (339)

Georg Himmelheber: Karl August Bierdimpfl (344)

Das Porträt: *Eberhard Blum* (346)

Berichte (353): *Abschied von Martin Gümbel / Zum 75. Geburtstag von Ferdinand Conrad / Swedish Baroque Festival in Malmö / Trompeten, Flöten und Schalmeien: 11. Tage Alter Musik in Herne / Ein „rundes" Jubiläum: Kammermusikkurs Baden-Württemberg 1986 / 10 Jahre Carmina Antiqua / Wochenendseminar in Würzburg / Practica Musicae: Vier Jahre Tätigkeit / Blockflötenmusik in der Sowjetunion / Patente / Eine tolle Erfindung / Den Bach runter*

Zeitschriften / Periodika (368)

Bücher (369)

Noten (373)

Schallplatten (392)

Leserforum (394)

Nachrichten (398)

Beilagen:

TIBIA-Kunstdruck:
SZENE AUS DER BASLER FASNACHT
Foto 1973 aus Alexander Orloff, Karneval - Mythos und Kult.

Erläuternder Text: Hermann Moeck

Die Ausgabe enthält Beilagen des Verlages Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, der Kreismusikschule Calw sowie MOECK UK, Bradford.

TIBIA. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik. 12. Jahrgang. Heft 1/1987

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

Schriftleitung: Reinhold Quandt
Postfach 143, D-3100 Celle 1, Telefon 0 51 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 0 51 41 / 88 53 0
Telegramme: Moeckverlag
Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 10, DM 55,00 ($^1/_{16}$ Seite) bis DM 660,00 ($^1/_1$ Seite), zuzüglich Mehrwertsteuer; Zuschläge für angeschnittene Anzeigen, Satzspiegelüberschreitungen, Placierungsvorschriften. Anfallende Lithobzw. Satzkosten werden gesondert in Rechnung gestellt. Anzeigenschluß: 10. Januar, 10. April, 10. Juli, 10. Oktober.

Gesamtherstellung: Moeck Verlag + Musikinstrumentenwerk, 3100 Celle

Titelentwurf: Karl-Heinz Lingner, Celle

© 1987 by Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Celle.
Printed in the Federal Republic of Germany
ISSN 0176-6511

Catherine Homo-Lechner

Antike und mittelalterliche Flöten aus archäologischen Entdeckungen

Es ist eine ganz neue Disziplin, die Musiker, Instrumentenkundler und -hersteller, die sich für „alte Musik" interessieren, bald nicht mehr werden ignorieren können. Es handelt sich um die Musikarchäologie. Die Ausgrabungen bringen mehr Instrumente ans Tageslicht, als man normalerweise glaubt. Besonders Flöten sind recht zahlreich. Trotz gewisser Referenzarbeiten wie der von Christine Brado muß man feststellen, daß eine systematische Bestandsaufnahme dieses archäologischen Materials bislang kaum unternommen worden ist. Dieser kleine Artikel soll nur die Aufmerksamkeit des Lesers auf diese wenig bekannten Gegenstände, insbesondere auf die des Mittelalters richten.

Wie sehen diese Flöten aus? Woraus sind sie gemacht? Wozu dienten Sie? Von welchem Interesse sind sie für die Musiker?

Man stellt häufig fest, daß die Liebhaber mittelalterlicher Musik aus Informationsmangel Flöten benutzen, die für ihr Repertoire ungeeignet sind. Sie spielen mal auf traditionellen Flöten, mal auf Kopien von Renaissance-Flöten, die sich ihrer Ansicht nach kaum von mittelalterlichen Flöten unterscheiden. Die mittelalterlichen Flöten bieten nur sehr selten das fertige und gepflegte Aussehen, das man kennt, seit die „wissenschaftliche" Herstellung die volkstümliche verdrängt hat.

Es ist zunächst ratsam, sich über den Sinn des Wortes „Flöte" klarzuwerden, der sehr vage bleibt und sehr unterschiedliche Instrumente bezeichnet. Die Blockflöte stellt nur einen ganz speziellen Typus dar.

„Flöte" nennt man ein Rohr, das mit einer Kante versehen ist (seitlich bei der Traversflöte; am Ende bei der Längsflöte; eingeschnitten in den Korpus des Instruments bei der Blockflöte), an der die Luft sich bricht. Die Längsflöten haben nicht notwendigerweise einen Pflock. In gewissen Fällen kann die Zunge oder die Lippe ihn ersetzen und die Luftführung regeln. Der Schnabel ist ebenfalls nicht unerläßlich, wie es die Panflöte oder die Kerbflöte bezeugen.

Der größte Teil der in Europa entdeckten Flöten hatte eine innere Luftführung (eine Art Windkanal). Der Pflock dieser Instrumente – der oft verschwunden ist – war allgemein aus geschmeidigen Materialien wie Ton oder Bienenwachs. Holzpflöcke, die viel heikler einzusetzen waren, gab es viel seltener. Wir sind heute daran gewöhnt, in Sammlungen alter Instrumente Flöten aus gedrechseltem Holz zu sehen. Man stellt aber schnell fest, daß sie nur einen kleinen Teil der Produktion ausmachen.

Knochenflöten sind sehr zahlreich. Alle Epochen zusammengenommen und manchmal sogar bis ins 19. Jh. in Schweden oder den Pyrenäen, findet man Instrumente aus Rentierknochen, aus dem Oberschenkelknochen des Hasen, dem Schienbeinknochen von Schaf, Geier, Schwan, Ziege oder Schwein. Knochen, billig und leicht zu bearbeiten, waren eines der Grundmaterialien für die Herstellung gewöhnlicher Flöten. Man stellt auch das Vorhandensein von Holzflöten fest. Solche Funde sind viel seltener, weil das Holz in der Erde rasch verwittert. Man darf jedoch nicht vergessen, daß Flöten sich ohne Mühe aus allen weichen Hölzern schneiden lassen, wie z.B. aus dem Holunder, Weidenholz, Schilfrohr, Haselnußholz oder sogar Roggenstroh. Diese Flöten sind sehr schnell außer Gebrauch, aber andere sind ebenso schnell neu geschnitten. Selbst wenn die Archäologie die Beweisstücke nicht findet, so waren diese Flöten zweifellos unzählig. Man kann jedoch die berühmte gallo-romanische Panflöte von Alesia, die Wikingerflöte von York, die Instrumente aus Opole und Nowgorod aus dem

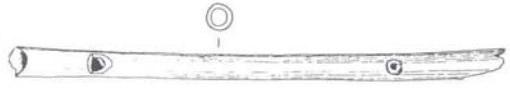


Abb. 1 Wikingerflöte aus York, 10. Jh. (Vogelknochen)

11. und 13. Jh. anführen sowie die aus Oxford, Dordrecht, Aardenburg und Goedereede aus dem 13., 14. und 16. Jh.

Viel seltener trifft man auch Objekte aus Stein an wie die gallo-romanische Panflöte von Rouhling, die im Museum von Metz aufbewahrt wird, oder noch Instrumente aus Bronze, wie die Panflöte von Pompeji oder Agen. Sicher existieren Lockpfeifen aus Metall, aber sie stammen eher vom Ende des Mittelalters, wie die aus Blei, gefunden in Amsterdam (15. Jh.), die von Isle-Aumont (14. Jh.) und die aus dem Wrack der Mary Rose (16. Jh.) aus Silber.

Schließlich gibt es ein recht bedeutendes Material in Terrakotta, im wesentlichen zusammengesetzt aus kleinen tierförmigen Pfeifen, genannt „Nachtigallen", die man sehr oft in mittelalterlichen wie modernen Gegenden antrifft. Diese Gegenstände sind im Süden Frankreichs noch in Gebrauch. Man kann darüber hinaus noch die britisch-romanische Panflöte von Shakenoak Farm anführen.

Das Aussehen dieser Flöten ist äußerst unterschiedlich. In ein und derselben Periode wie dem 14. Jh. kann man sehr kunstvolle Gegenstände aus Holz oder Elfenbein finden und andere aus Knochen oder Holz, die sehr schnell grob bearbeitet wurden. Man sieht im allgemeinen auf diesen Flöten sehr gut die runden oder quadratischen Spuren des Messers, das die Löcher gebohrt hat. Diese Instrumente sind bei weitem die zahlreichsten und bestätigen, daß es völlig banal und elementar war, eine Flöte herzustellen – die Kinder in ländlichen Gegenden, besonders in den Pyrenäen, beherrschen noch heute die Herstellung. Verschiedene technische Niveaus konnten also perfekt nebeneinander existieren.

Die „wissenschaftlichen" mittelalterlichen Flöten, die einzigen, die in historischen Werken erwähnt werden, weisen entweder 2 Löcher und ein Daumenloch in der Art unserer Flageolette und Galoubets auf oder 7 Löcher und ein Oktavloch (Dordrecht und Würzburg). Die gewöhnlichen mittelalterlichen Flöten, aus Knochen und weichem Holz, haben sehr oft 3 bis 6 Löcher plus Daumenloch (Saint Denis).

Es gibt im Mittelalter strenggenommen keine Trennung von gelehrter Musik und Volksmusik. Die gelehrte Musik ist die Vokalmusik, die Gregorianik, bis zum 15. Jh. die einzige wirklich von der Kirche zugelassene Musik. Fast die gesamte Instrumentalmusik wird also den Gauklern, Minnesängern und den kleinen Leuten überlassen. Man meinte damals, daß die Instrumentalisten nur Techniker waren, eine Art gelehriger Hunde, unfähig, Musik zu schaffen und zu verstehen, da sie ihre Theorie nicht kannten. Auf diese Weise ist die Instrumentalmusik die Musik der weniger kultivierten sozialen Randschichten, die Musik der Bauern und Gaukler. Die Archäologie bestätigt uns das. Zahlreich sind die Ausgrabungen von Siedlungen, ländlichen und städtischen, die Flöten auf Schuttabladeplätzen und in Schichten, die besetzt waren, zutage fördern. Da das „Fleischregime" vor allem auf der Basis von Hammel und Schwein regierte, war nichts einfacher und billiger, als die Knochen zu nehmen, um Flöten daraus zu schneiden – die Mengen beweisen es. Auch Hirten besaßen alle Voraussetzungen, solche Instrumente zu benutzen. Vogelknochen, ebenfalls sehr häufig, lieferten dünnere, längere und regelmäßigere Flöten.

Abb. 2 Flöte aus Dordrecht, 14. Jh. (Obstbaumholz?); Den Haag, Gemeente Museum

Abb. 3 Flöte aus Würzburg, 14. Jh. (Kirschbaum). Restauriert

Die ersten Erwähnungen von Blockflöten erscheinen in Texten um das 13. Jh. unter dem Namen *fluvial*. Inventare wie die der Herzöge von Bourgogne geben uns recht interessante Einzelheiten. Man weiß aus den Kontobüchern von 1467, daß Karl der Kühne drei „Elfenbeinflöten, groß und klein, von denen eine der beiden großen ... die ein goldenes Kopfstück und unten ... 2 Goldringe hat, besät ist mit kleinen Perlen, Smaragden, Granaten und Rubinen". Ab dieser Epoche etwa kann man auch deutlich Blockflöten auf geschnitzten oder gemalten ikonographischen Dokumenten identifizieren.

Es war normal, daß im prinzlichen Milieu Prunkinstrumente bester Ausführung angeschafft

Abb. 4 B. Martorell: Krönung Mariens (Ausschnitt), 1. Hälfte 15. Jh., Barcelona, Katalanisches Kunstmuseum

wurden, aber diese Flöten repräsentieren nur einen winzigen Teil aller Instrumente. Um, ohne immer nur den berühmtesten Quellen Vorrang zu geben, das wiederzufinden, was mittelalterliche Musik eigentlich war, muß man sich bemühen, unsere klassische Kultur zu vergessen. Unsere Sinne sind jetzt daran gewöhnt, die Instrumente als von Fachleuten hergestellt zu betrachten und sie nach einer genauen rationellen Instrumentallehre von kultivierten Leuten gespielt zu hören.

Aufgrund ihres hohen Alters besteht kaum eine Chance, daß die Elfenbeinflöten, die in den Inventaren angeführt werden, wiedergefunden werden. Ihr kostbarer Charakter verbietet, daß man sie je bei den Ausgrabungen wiederentdeckt, denn nur Gegenstände von wenig Wert wurden weggeworfen oder verlegt. Aus diesem Grunde haben die archäologischen Flöten diesen so rudimentären Anstrich. Die Archäologie gestattet nur eine Angleichung der Werte und der Verwendungen. Die bei Ausgrabungen auf Baustellen gefundenen Flöten zeigen uns, wie dieses Instrument Teil des täglichen Lebens war. Es ist alles ein Stück unserer Musikkultur, die die Archäologie uns wiederzubeleben helfen könnte.

Die Knochenflöte von Saint-Denis

Die Baustelle der städtischen Ausgrabungen von Saint-Denis hat kürzlich eine mittelalterliche Flöte sowie den Rohling einer Flöte zutage gebracht. Beide sind aus dem Schienbeinknochen eines fast ausgewachsenen Schafes oder einer Ziege gefertigt.

Besagter Rohling (No. 23.422.1; *Abb. 5*) ist besonders interessant, denn er gestattet es uns,

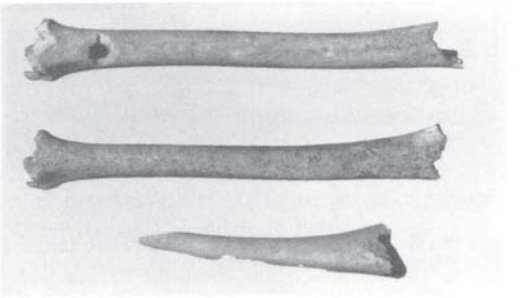


Abb. 5

teilweise die Entwicklung des Zuschnitts dieses Gegenstandes zu rekonstruieren. Er ist aus einem linken Schienbeinknochen von 19,3 cm Länge und 3,55 cm Breite geschnitten. Er hat nur ein einziges „Spielloch" an der unteren Basis des Knochenkorpus und ein schräg geschnittenes Mundstück. Weder Windloch noch Knochen sind durchbohrt worden. Sieht man sich das Mundstück an, so stellt man fest, daß ein anderes Loch im oberen Teil des Knochens gebohrt worden war. Dieses Loch erscheint nur zur Hälfte am Rande des Mundstücks, zu schlecht beschnitten, um es verschwinden zu lassen. Diese Abänderung bietet uns das Beispiel der Wiederverwendung eines Knochens, der im Anfang schlecht verwendet war. Warum hat man den Knochen geändert, um dort dieses Loch zu schnitzen?

Ethnographische Untersuchungen haben uns gelehrt, daß Knochenflöten fast immer im Sinn der Blutzirkulation gespielt werden. Der Atem des Spielers zirkuliert im Knochen wie das Blut, das im Tierkörper vom Herzen in die Glieder strömt. So ist das Mundstück am oberen Teil des

Knochens angebracht, und die Luft tritt aus der Röhre durch den unteren Teil aus. Ebenso wird eine aus weichem Holz geschnitzte Flöte im Sinne des Saftverlaufs im Baum gehalten. Ist das rein symbolisch? Hat diese Tradition einen akustischen Grund? Es ist schwierig, darauf zu antworten. Diese Flöte jedenfalls ist, selbst nachdem sie korrekt ausgerichtet war, nie vollendet worden. Ihr Zustand läßt die Folgerung zu, daß Windloch und Bohrung als letztes ausgeführt wurden (wenn man die Anbringung des Pflocks aus Lehm, Bienenwachs o. a. nicht berücksichtigt.)

Was die vollständige Flöte angeht (No. 23.221.6; *Abb. 6*), diesmal geschnitzt aus einem geraden Schienbeinknochen von 18 cm Länge und

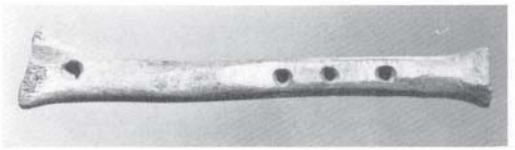


Abb. 6

33,3 cm Breite, so bezeugt sie das Vorhandensein von Schnitztechniken, die bis in die 1970er Jahre bekannt waren, besonders in den Pyrenäen. Hand und Messer sind die einzigen Meß- und Schnitzwerkzeuge, die für die Herstellung einer Flöte aus Knochen oder weichem Holz nötig sind. Die Löcher sind um je nach Lage um eine Finger- oder eine Daumenbreite voneinander entfernt. Die Breite der 4 Finger einer Hand bestimmt die Entfernung zwischen dem ersten Spielloch und dem Windloch. Dieses System bestätigt sich mühelos an dem Muster von Saint-Denis, das perfekt die Anatomie der Hand widerspiegelt. Diese Maße werden nun von einem Stück zum anderen variabel sein entsprechend der Morphologie des Individuums, das sie herstellt, aber die Proportionen werden identisch bleiben. Die Entfernung zwischen Windloch und erstem Spielloch (Mitte zu Mitte) beträgt bei der Flöte Saint-Denis 9,5 cm. Der Durchmesser des Windlochs (sorgfältig geschrägt) ist 0,8 cm. Die Flöte war vorher grob bearbeitet, damit eine ziemlich ebene Oberfläche die Spiellöcher aufnimmt und den Fingern des Flötisten eine bequeme Lage bietet. Die Flöte ist schließlich gebohrt, und die markhaltigen Höhlungen sind geputzt worden. Die Basis des Knochens ist wahrscheinlich nur ein einziges mal überarbeitet worden. Es ist außerdem nicht möglich zu sagen, ob das recht glatte untere Ende sich durch Polieren oder natürlichen Knorpelausfall des noch jungen Knochens erklären läßt. Diese letztere Hypothese scheint sich zu bestätigen durch zwei weitere „Rohlinge", geschnitzt aus rechten und linken Schienbeinknochen, deren untere Teile ein Zusammenwachsen der Gelenke aufzeigen, was bestätigt, daß der Knochen jung ist (Gegenstände No. 16.1931.9 und 16.3019.1; *Abb. 7*).

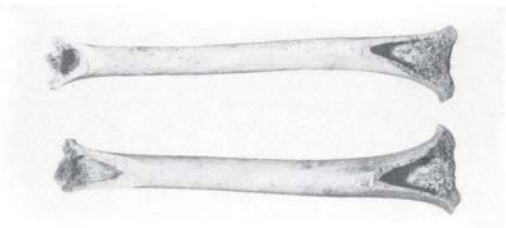


Abb. 7

Wie der Rest der Flöte, wurden auch die drei Spiellöcher mit dem Messer bearbeitet. Sie sind konisch, und ihre äußeren und inneren Durchmesser sind unterschiedlich:

	∅ außen	∅ innen
Oberes Spielloch	0,66 cm	0,44 x 0,36 cm
Mittleres Spielloch	0,71 cm	0,40 x 0,34 cm
Unteres Spielloch	0,70 cm	0,46 x 0,34 cm

Ihre Abmessung konnte leicht geändert werden, um die Höhe der Töne zu regulieren, wenn es nötig war.

Diese 4 Schienbeinknochen von fast ausgewachsenem Schaf oder Ziege sind aus dem Niveau von Erdaufschüttungen in einer bewohnten Zone ausgegraben worden. Ihr erdschichtenkundlicher Zusammenhang, im wesentlichen datiert durch keramische Zeugen, ist wie folgt:

Flöte 23.221.6	8. bis 11. Jh. : 61 %
	11. bis 12. Jh. : 30 %
	12. bis 13. Jh. : 1 %
Rohling 23.422.1	5. bis 8. Jh. : 86 %
	8. bis 11. Jh. : 14 %
Rohling 16.3019.1	5. bis 8. Jh. : 90 %
	8. bis 11. Jh. : 10 %
Rohling 16.1931.9	6. bis 8. Jh. : 58 %
	8. bis 11. Jh. : 21 %
	11. bis 12. Jh. : 8 %

Diese 4 Gegenstände stammen also alle aus dem Hochmittelalter und von Schuttabladeplätzen, was ihren gewöhnlichen Charakter von geringem Wert bestätigt. Die Flöte 23.221.6 weist jedoch Abnutzungsspuren und eine sehr schöne Politur auf. Sie beweist, daß solche Flöten auch lange, ehe sie zum Ausschuß kamen, verwendet werden konnten. Wenn das der Fall ist, so entsprach ihr Klang dem Hören der Zeit. Diese letzteren Bemerkungen zwingen uns, oft zu erstarrte Vorstellungen von mittelalterlichen Musikinstrumenten zu revidieren.

Thomas Heptner

Zur Akustik der Oboe
Theoretische Erörterungen und experimentelle Ergebnisse

Theorie und Praxis

An den Anfang meiner Betrachtungen möchte ich einige Bemerkungen über den sprichwörtlich gewordenen „Unterschied zwischen Theorie und Praxis" stellen.

Der Praktiker sammelt nach dem Prinzip „Versuch und Irrtum" im Laufe großer Zeiträume mit erheblichem Aufwand Erfahrungen und lernt so, mit den Realitäten umzugehen. Wenn man den Biologen Glauben schenken darf, dann ist alles Lebendige nach diesem Prinzip entstanden; Historiker nehmen Gleiches für die Entwicklung menschlicher Gebote und Tabus an.

Der vielgeschmähte Theoretiker weiß genau so gut wie der Praktiker, daß die Wirklichkeit viel zu kompliziert ist, als daß man sie berechnen könnte, aber er geht einen anderen Weg: Er löst sich von der Realität; er schafft sich eine neue „Wirklichkeit", eine Welt aus Bildern. In dieser seiner Welt z.B. strömen reibungsfreie Gase durch, gegen oder um geometrisch einfache Körper und finden isotherme, isobare und adiabatische, aber keine realen Prozesse statt.

Je gravierender die Idealisierung, desto weiter entfernt von der Realität sind die Ergebnisse theoretischer Überlegungen. Durch schrittweisen Abbau der zunächst sehr zahlreichen Vereinfachungen nähert sich der Theoretiker der Wirklichkeit. Wegen der Komplexität der realen Vorgänge kann er aber nicht auf alle Idealisierungen verzichten, und so bleibt letztlich ein Abstand zwischen theoretischer Vorhersage und praktischer Erfahrung, der um so größer ist, je komplizierter das zu behandelnde Problem ist.

Bei einfachen Systemen können Theorie und Praxis so gut übereinstimmen, daß im Rahmen der Meßgenauigkeit Unterschiede nicht feststellbar sind. Hier wäre die Anwendung des Prinzips „Versuch und Irrtum" nicht angebracht, der Verzicht auf die Theorie unvernünftig. Ist das System komplexer, so werden – wegen der beibehaltenen Idealisierungen – die Abweichungen von den theoretisch ermittelten Werten entsprechend groß sein. Oft ist man dann schon zufrieden, wenn die Größenordnung stimmt, das System ist wenigstens qualitativ durchschaubar geworden. Bei den kompliziertesten Systemen – dazu gehören Menschen und ihre Beziehungen zueinander – richten Theorien oft mehr Schaden an, als sie Nutzen stiften können.

Das von mir abzuhandelnde Thema: „Zur Akustik der Oboe" gehört schon zu den komplizierteren Problemen. Hier liegt das Schwergewicht auf der Praxis, die Theorie kann nur dazu dienen, das System transparenter zu machen. Verbesserungen wird man wohl im wesentlichen nach einem modifizierten Verfahren „Versuch und Irrtum" bewerkstelligen, bei dem die Theorie vielleicht die Richtung angeben könnte, in der man positive Ergebnisse erwarten darf.

Die Oboe besteht aus zwei, nach Aufbau und Funktion, wesentlich verschiedenen Teilen, dem Mundstück und dem Resonanzrohr.

Das Resonanzrohr kann man – für das Verständnis der Akustik der Oboe genügt das – kurz so beschreiben: Es ist ein konisch gebohrtes Rohr aus sehr hartem Holz, mit Schallöchern an geeigneten Stellen und einer Mechanik, die es gestattet, diese Löcher hinreichend schnell und einfach zu öffnen oder zu schließen.

Sehr viel schwieriger ist die Erklärung des Mundstückes, aber auch hier gibt es einen relativ einfachen Zugang, wenn man nämlich nicht das Produkt, sondern seine Herstellung beschreibt:

Aus der schilfähnlichen Pflanze „Arundo donax", dem Riesengras, gewinnt man das Rohmaterial für den Rohrbau. Dieses Gras, dessen Holz wir verwenden, wächst an der Mittelmeerküste Frankreichs. Aus einer Stange, sie ist mehrere Meter lang, kann man Holz für Saxophon-, Klarinetten-, Fagott-, Englischhorn- und (am obersten Ende) für die Oboenrohre herausschneiden. Der Stangendurchmesser für Oboenrohre beträgt 9,5 – 10,5 mm.

Hat man ein Stück aus der Stange herausgeschnitten *(Abb. 1a)* und mit einem Dreiteiler in drei gleiche Sektoren geteilt, wird das so gewonnene, noch sehr dicke Holz (ab jetzt wird das Holz bei jedem Arbeitsgang gewässert) mit der Innenhobelmaschine auf die für den Oboisten günstigste Holzstärke gebracht. Diese gehobelte Schiene *(b)* wird anschließend in der Mitte gefalzt, geknickt und mit Hilfe eines Fassonschneiders seitlich geformt *(c, d)*.

Erst wenn diese Fasson mit Hilfe einer Zwinge aus Messingdraht auf einem heißen Dorn gezwungen wurde, dessen Form anzunehmen, nennt man das Werkstück Puppe *(e)*. Die Puppe wird nun auf die Hülse, die an ihrem oberen Ende mit Kleber bestrichen ist, gesteckt und justiert. Die Hülse *(f)* ist ein Messingröhrchen, das an seinem oberen Ende dünner und oval, an seinem unteren dicker und kreisrund ist. Der untere Teil ist von Kork umgeben. Die Zwinge wird zugezogen und eine zweite angelegt, um das Holz zusätzlich zu formen *(g)*. Nachdem der Kleber

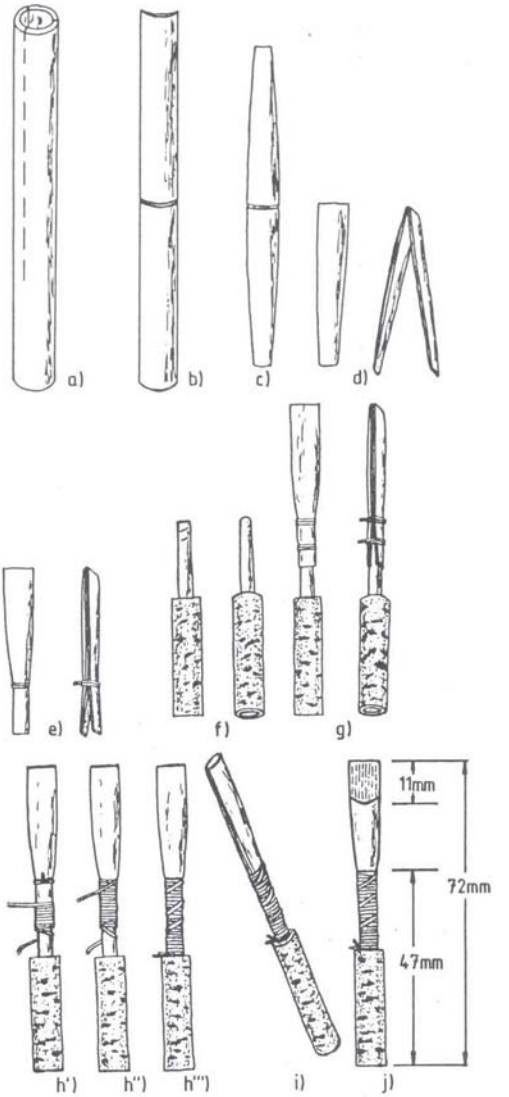


Abb. 1 Werdegang eines Oboenrohres

getrocknet ist, umwickelt der Oboist Holz und Hülse in der in *Abb. 1 h' - h'''* ersichtlichen Weise mit einem Baumwoll- oder Nylonfaden. Anschließend wird das Mundstück vorn geöffent *(i)* und die „Bahn" angelegt, d.h. der vordere Teil des Rohrblattes wird dünner geschabt bzw. gehobelt, wie *Abb. 2* es andeutet. *Abb. 1j* zeigt die Maße am Oboenrohr.

Damit ist für unsere Zwecke der Aufbau der Oboe hinreichend erklärt.

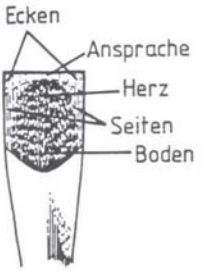


Abb. 2 benennt die einzelnen Teile der Bahn, der gehobelten oder geschabten Rohrblattspitze. In der Reihenfolge abnehmender Dicke: Boden, Herz, Seiten, Ansprache, Ecken.

Den Einfluß, den der Stangendurchmesser und die Dicke der Bahn auf den Oboenton haben, beschreibe ich später. Wenden wir uns nun der Frage zu: Wie entsteht der Ton der Oboe?

Qualitative Beschreibung

Was geschieht, wenn der Spieler seine Zunge zurückzieht und die Öffnung des Doppelrohrblattes freigibt?

Betrachten wir den Teil des Doppelrohrblattes, den der Spieler im Mund hat. Die Luft strömt aus einem „Rohr" mit großer lichter Weite (Mundraum) in ein sehr enges Mundstück, dessen Öffnungsquerschnitt kleiner als 3 mm^2 ist. Die Geschwindigkeit im Mundstück ist daher sehr viel größer als im Mundraum und damit ist der statische Druck im Mundstück – nach Bernoulli – wesentlich kleiner als im Mundraum. Das Doppelrohrblatt wird zusammengepreßt, und die Rohrblätter bewegen sich aufeinander zu. Mit kleiner werdender Öffnung wird aber – wegen der großen Reibungskraft im engen Rohreingang – die Geschwindigkeit der aus dem Mundraum in das Mundstück einströmenden Luft geringer, die Bernoullikraft kleiner, die elastische Rückstellkraft des Holzes aber nimmt mit der Auslenkung der Rohrblätter zu. Irgendwann – es handelt sich immer noch um die Bewegung zur Verengung des Rohrblatteinganges – wird die Rückstellkraft größer sein als die Druckkraft und aus der Beschleunigung der Rohrblätter wird eine Verzögerung, die zur Verminderung der Geschwindigkeit der Rohrblätter führt. Der eine Teil ihrer kinetischen Energie wird durch Reibung „vernichtet", der andere als Spannungsenergie in dem elastisch deformierten Holz gespeichert. Schließlich wird ein Umkehrpunkt erreicht. Das ist aber nur die „halbe Wahrheit".

Betrachten wir nun in Zeitlupe die Vorgänge im Rohrblatt – nicht nur an dessen Eingang – und im angeschlossenen Rohr, also in der ganzen Oboe.

Die Rohrblätter bewegen sich aufeinander zu. Zunächst strömt die Luft wegen der relativ weiten Öffnung und der geringen Reibung mit großer Geschwindigkeit und in erheblicher Menge in das Rohrblatt. Die Bewegungsenergie dieser Luft ist groß. Die Rohrblattöffnung wird enger, die Reibung größer, die Geschwindigkeit nimmt ab und die in der Zeiteinheit einströmende Menge der Luft wird erheblich kleiner. Um es im Bild auszudrücken: Wenig Luft „läuft" mit kleiner Geschwindigkeit hinter viel Luft her, die wesentlich schneller ist. Hier muß ein Unterdruck entstehen, denn das Mundstück ist seitlich abgeschlossen. Dieser Raum geringeren Luftdrucks hat nun zwei Wirkungen. Zum einen erhöht er die Druckdifferenz zwischen dem Mundraum und dem Inneren des Mundstücks und sorgt für eine weitere Verengung des Eingangs, zum anderen „bremst" er die davonstürmende Luftmenge nicht nur, sondern sorgt für ihre Umkehr. Die Luft fällt zurück in das Tiefdruckgebiet und wird dabei noch beschleunigt. Mit dem Schwung, den sie nun hat, stößt sie von innen gegen die Rohrblätter und unterstützt jetzt die elastische Rückstellkraft des Holzes. Die Eingangsöffnung des Doppelrohrblattes wird wieder größer.

Aber auch dies ist bei weitem noch nicht die ganze Wahrheit!

Die oben erwähnte relativ große Luftmenge mit der größeren Geschwindigkeit baut vor sich ein Gebiet höheren Luftdrucks auf, aus dem nach allen Seiten Luft wegströmt, wenn dies möglich ist. Ist das Rohr lang genug, entsteht das Hoch noch im Rohr und ist dort natürlich wesentlich stabiler als im freien Raum, da ein Abbau nur nach zwei Seiten hin möglich ist. Läßt der Zustrom der Luft durch das Doppelrohrblatt nach, wirkt auf die „davonstürmende Luftmasse" neben der Sogwirkung des Unterdruck- noch die Schubwirkung des Überdruckgebietes. Die in diesem Hoch gespeicherte potentielle Energie entlädt sich nach beiden Seiten. Den einen Teil nimmt das zurückströmende Gas als Bewegungsenergie mit, der

andere Teil wird als Schallenergie abgestrahlt. Werfen wir noch einen Blick auf die zurückströmende Luft. Ihr Schwung unterstützt die Rückstellkraft und stößt das Rohrblatt – weiter (?) – auf. Es ist denkbar, daß ein Teil der Luft noch in den Mundraum eindringt, bevor sie durch den dort herrschenden Überdruck wieder zurückgedrängt wird und der Vorgang von neuem beginnen kann.

Die Strömungslehre kennt den Begriff der Frequenz nicht. Daß es sich bei dem oben geschilderten Vorgang um ein periodisches Geschehen handelt, ist zwar erkennbar, aber über seine Dauer ist in diesem Rahmen keine Aussage möglich.

Man kann es auch so sehen: Unsere Berichterstattung erfolgt aus der Sicht des Angreifers, des durch das Rohrblatt stürmenden Luftquantums. Der Betroffene, die vom Oboenrohr eingeschlossene Luftsäule, spielt nur am Rande eine Rolle.

Betrachten wir nun die Vorgäng aus der Sicht des Betroffenen, oder – was hier gleichbedeutend ist – zunächst qualitativ mit den Mitteln der Schwingungslehre.

Die Erzeugung selbsterregter Schwingungen

Jeder zu einer Schwingung durch einmalige Energiezufuhr angeregte Körper verliert seine Energie durch Umwandlung in Wärme, also Reibungsverluste und Abstrahlung; hier denkt man etwa an Zupf- oder Schlaginstrumente, aber auch an das Klavier. Soll eine Schwingung ungedämpft verlaufen, müssen diese Verluste durch Energiezufuhr ausgeglichen werden. Wollte man die Verluste immer dann ersetzen, wenn sie entstehen, müßte ein mit gleicher Frequenz schwingender Energieerzeuger zur Verfügung stehen, der nicht nur seine eigenen Verluste ersetzt, sondern auch noch im gewünschten Rhythmus Energie abgeben kann. Das Problem wäre damit nicht nur verschoben, sondern auch verschärft. Einen Ausweg aus diesem Dilemma zeigt uns unsere alte Pendeluhr:

Wenn man schon die Reibungs- und Abstrahlungsverluste nicht in dem Augenblick ersetzen kann, in dem sie entstehen, so gelingt es doch durch geeignete Manipulationen, die Summe der Verluste, die während eines halben oder ganzen Schwingungsvorganges entstehen, durch einen kurzen „Energiestoß" auszugleichen. Damit ändert man zwar in geringem Maße die Form der Schwingung, beseitigt aber ihre Dämpfung. Die Frequenz der Schwingung wird von diesen Energiestößen im allgemeinen nur unwesentlich beeinflußt. Das Problem bei einer selbsterregten Schwingung liegt also darin, im geeigneten Augenblick aus einem Vorrat eine passende Menge Energie zu entnehmen.

Im Bild gesprochen: Das Tor zum Energiespeicher muß im Rhythmus der Schwingung jeweils für eine Zeitspanne, die im allgemeinen klein ist gegen die Schwingungsdauer, geöffnet werden. Den geeigneten Zeitpunkt kann nur das schwingende System angeben, das heißt, der schwingende Körper muß das Tor selbst öffnen und wieder schließen. Auch die dafür benötigte Energie entnimmt er dem Vorrat. Die Verluste dieses Vorrats kann man durch einen stetigen Zufluß in den „Behälter" ausgleichen. Unser Problem reduziert sich damit auf die Zerlegung eines kontinuierlich fließenden Energiestromes in zeitlich begrenzte „Energiepakete", die im Rhythmus der Eigenschwingung in das System eingespeist werden.

Die konische Luftsäule der Oboe

Die Luftsäule der Oboe ist ein solches schwingfähiges System, aber wir haben bis jetzt nur die Möglichkeit eine Aussage über ihr Verhalten im Mundstück zu machen. Der Luftdruck innerhalb der Rohrblätter schwankt zwischen einem Minimum, wenn die Rohrblattöffnung ihren kleinsten Wert hat und einem Maximum in dem Augenblick, in welchem die zurückströmende Luft das Rohrblatt aufstößt. In der Sprache der Schulphysik heißt das: Die schwingende Luftsäule in der Oboe hat am Rohrblatteingang einen Druckbauch, die Oboe muß deshalb als einseitig geschlossenes Rohr betrachtet werden.

Abb. 3 erinnert an die Zusammenhänge am Beispiel zylindrischer Röhren. Während diese Bilder jedem Schüler, der einmal Akustikunterricht gehabt hat, vertraut sind, bedarf es einer sehr intensiven Suche in der entsprechenden Fachliteratur, um über stehende Wellen in konischen Röh-

ren etwas zu finden. In seinem über 1000 Seiten umfassenden Buch: *Die Grundlagen der Akustik*[1] widmet Skudrzyk diesem Thema weniger als eine Seite. Cornelius J. Nederveen beschäftigt sich in seinem sehr anspruchsvollen Buch *Acoustical Aspects of Woodwind Instruments*[2] mit diesem Problem gründlicher. Die Ergebnisse, deren mathematische Herleitung den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen würde, stelle ich im folgenden zusammen:

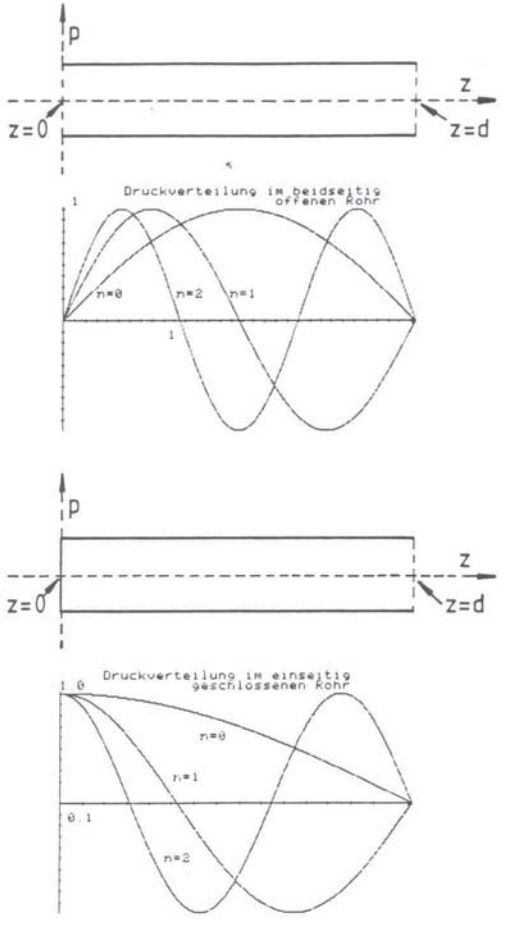


Abb. 3 Für die Druckverteilung wurden dimensionslose Koordinaten benutzt:

$$y = \frac{p}{pm} \; (-1 \leqq y \leqq 1)$$

p : momentane Abweichung vom Normaldruck
pm: maximale Druckerhöhung

Die Druckverteilung im konischen Rohr für die Grund- und die ersten beiden Oberschwingungen zeigt *Abb. 4*. Die normierten Koordinaten der Druckknoten und -bäuche sind in der Übersicht auf Seite 330 zusammengestellt.

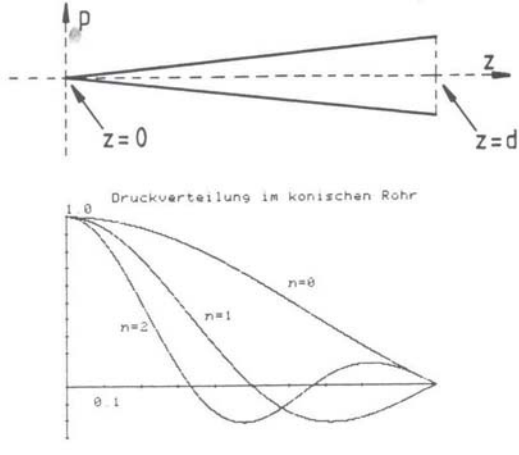


Abb. 4 Für die Druckverteilung im konischen Rohr gilt:

$$y = \frac{\sin (n + 1)\, \pi\, x}{(n + 1)\, \pi\, x} \; ; \; (n = 0; 1; 2; \ldots)$$

$$y = \frac{p}{pm} \; , \; x = \frac{z}{d}$$

p : momentane Abweichung vom Normaldruck
pm: maximale Druckerhöhung

Für die Eigenfrequenz der konischen Luftsäule gelten folgende Gleichungen:

$$f_o = \frac{c}{2d} \qquad c: \text{Schallgeschwindigkeit}$$

und

$$f_n = (n + 1)\, f_o .$$

Eine konisch verlaufende Röhre hat also die gleichen Eigenfrequenzen wie ein beidseitig offenes zylindrisches Rohr.

Diese Ergebnisse beschreiben die Situation beim vollständigen Kegel, die Oboe aber umschließt nur eine kegelstumpfförmige Luft-

[1] Vgl. E. Skudrzyk: *Die Grundlagen der Akustik*, Wien 1954, S. 153.
[2] Vgl. Cornelis J. Nederveen: *Acoustical Aspects of Woodwind Instruments*, Amsterdam 1969, S. 20 f.
[3] Nederveen, a.a.O., S. 9.

säule. Mit einigem Aufwand an Mathematik kann man zeigen, daß die Idealisierung „vollständiger Kegel" nicht gravierend ist, wenn die Höhe des abgeschnittenen Teils weniger als 10 % der Höhe des Gesamtkegels ausmacht. Diese Bedingung ist bei der Oboe gut erfüllt.

„Um dies darzustellen, werden hier *(Abb. 5)* zwei Röhren gezeigt, die in der gleichen Frequenz schwingen. Es sind eine beidseitig offene zylindrische und eine einseitig geschlossene konische Röhre. Diese beiden Röhren schwingen in der gleichen Grundfrequenz und haben die gleiche Obertonreihe. Diese Eigenschaft einer durch ein Rohrblatt angeblasenen konischen Röhre scheint nicht allgemein bekannt zu sein."[3] (Übers. aus dem Engl. d. d. Verf.)

Eine Luftsäule, die durch eine einmalige Energiegabe zum Schwingen gebracht worden ist, verliert diese Energie in Bruchteilen einer Sekunde.

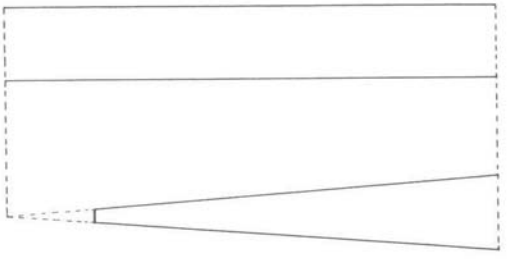


Abb. 5 Beide haben die gleichen Frequenzen.

Die normierten Koordinaten der Druckknoten und -bäuche im konischen Rohr:

Grundschwingung

$x_1 = 0$	$y_1 = 1$	(Druckbauch)
$x_2 = 1$	$y_2 = 0$	(Druckknoten)

1. Oberschwingung

$x_1 = 0$	$y_1 = 1$	(Druckbauch)
$x_2 = 0{,}5$	$y_2 = 0$	(Druckknoten)
$x_3 = 0{,}71$	$y_3 = -0{,}21$	(Druckbauch)
$x_4 = 1$	$y_4 = 0$	(Druckknoten)

2. Oberschwingung

$x_1 = 0$	$y_1 = 1$	(Druckbauch)
$x_2 = 0{,}33$	$y_2 = 0$	(Druckknoten)
$x_3 = 0{,}47$	$y_3 = -0{,}21$	(Druckbauch)
$x_4 = 0{,}67$	$y_4 = 0$	(Druckknoten)
$x_5 = 0{,}81$	$y_5 = 0{,}12$	(Druckbauch)
$x_6 = 1$	$y_6 = 0$	(Druckknoten)

Der eine Teil wird durch innere Reibung in Wärme umgewandelt, der andere abgestrahlt. Abstrahlung aber ist nur möglich, wenn der Druckknoten am offenen Ende nicht in der Öffnungsebene des Rohres liegt, sondern wenn die Druckverteilung im Rohr so beschaffen ist, als läge er etwas außerhalb. Tatsächlich nimmt der Schalldruck von der Rohröffnung an nach außen mit wachsender Entfernung stetig ab *(Abb. 6)*.

Und nun noch einige Bemerkungen zur Wirkung der Grifflöcher auf die Druckverteilung im Rohr:

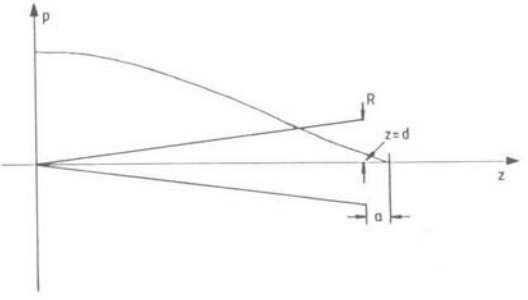


Abb. 6 Unter der Mündungskorrektur versteht man das „Verhältnis der Strecke a, um die der Druckknoten bei Rohren (z.B. Pfeifen) außerhalb der Mündungsebene liegt, zum Rohrradius R"[4], also $M = \frac{a}{R}$.

Betrachten wir zunächst den sehr einfachen Fall eines engen Grifflochs in der Mitte der Röhre. Das geschlossene Loch hat – von „Randstörungen" abgesehen – keinen Einfluß auf das Spektrum. Ist das Grifflloch offen, werden alle Teilschwingungen gedämpft, die an dieser Stelle keinen Druckknoten haben. Gedämpft werden nach unserer Zählung also die geradzahligen Teiltöne (n = 0; 2; 4; ...). *Abb. 7* macht dies am Beispiel der ersten beiden Teilschwingungen deutlich.

Von hier ist es nur ein kleiner Schritt zum Oktavloch. Bei einer hinreichend großen Bohrung – und einer entsprechend starken Anregung – werden die ungeradzahligen Teilschwingungen unterdrückt und der erste Oberton wird zum neuen Grundton mit dem dazugehörigen Ober-

[4] Michael M. Rieländer: *Reallexikon der Akustik*, Frankfurt a.M. 1982, S. 228 f., Stichwort: Mündungskorrektur.

tonspektrum. Beim folgenden Beispiel ist die Mündungskorrektur berücksichtigt:

Befindet sich ein Tonloch hinreichenden Durchmessers bei z.B. z = 0,75 d, wie *Abb. 8* zeigt, dann stellt sich eine Druckverteilung ein, die einer wirklichen Länge (reale Länge + Mündungskorrektur) von 0,8 d entspricht. Der Druckknoten der ersten Oberschwingung liegt entsprechend bei 0,4 d.

Grund- und Obertöne (theoretische Möglichkeiten)

In den nun folgenden Überlegungen zur Tonerzeugung bei der Oboe beschränken wir uns zunächst auf den eingeschwungenen Zustand. Gelänge es mit Hilfe eines geeigneten Mundstükkes und des entsprechenden Luftdrucks im Mundraum, nur die Grundschwingung anzuregen, dann könnte man den Vorgang – ein wenig idealisiert – so beschreiben:

Das Rohr ist weit offen, die Luft in Ruhe und die Druckverteilung hat die in *Abb. 4*, n = 0, gezeigte Form. Bedingt durch die Druckunterschiede, setzt sich die Luft in Bewegung, und die Druckkurve wird flacher. Ist der Druck zwischen den Rohrblättern größer als im Mundraum, eine denkbare Möglichkeit, dann wird zunächst so lange Luft aus dem Rohr in den Mundraum strömen, bis der im Rohr sinkende Luftdruck die Umkehr erzwingt. Im ganzen Rohr strömt dann die Luft in der gleichen Richtung zum Schallbecher hin. Schließlich sind die Druckunterschiede abgebaut, im Rohr herrscht normaler Außendruck, die Bewegungsenergie der Luft aber hat ihr Maximum erreicht. Wegen ihrer Trägkeit fließt sie weiter aus dem Rohr heraus und zwischen den Rohrblättern entsteht ein Tief. Die Geschwindigkeit der Luft ist an der engsten Stelle, also am Rohrblatteingang am größten. Der durch die Schwingung bedingte sinkende Luftdruck und die Bernoullikraft verengen oder schließen das Rohrblatt. Beide Fälle sind vorstellbar: Ist das Rohr hinreichend steif – der Oboist sagt, es habe eine große Spannung oder es sei ein schweres Rohr – und ist der Druck im Mundraum nicht groß genug, werden die Kräfte zum Verschluß nicht ausreichen. Bei einem Rohr mit nur geringer

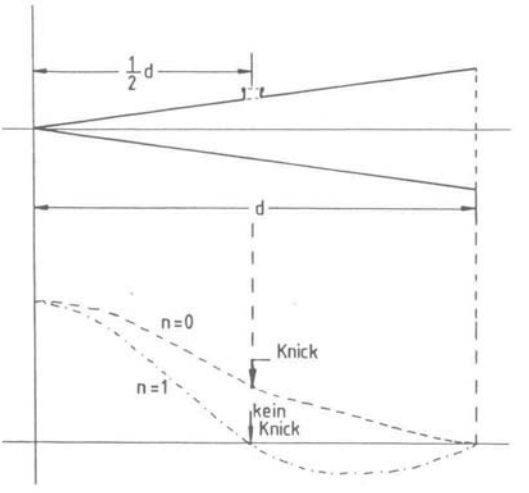


Abb. 7 Das Griffloch in der Mitte des Rohres dämpft die geradzahligen Teiltöne. Die ungeradzahligen werden nicht behindert, da sie an dieser Stelle einen Druckknoten haben.

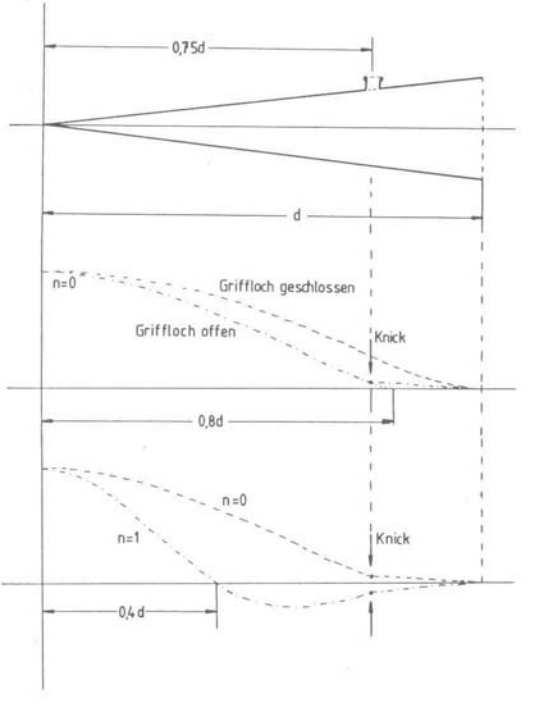


Abb. 8 Der Einfluß der Mündungskorrektur

Spannung und hinreichendem Druck im Mundraum schließt das Rohrblatt ganz, d. h. die Differenz aus dem praktisch konstanten Überdruck im Mundraum und dem variablen Schwingungsdruck im Mundstück preßt die Rohrblätter für einen Teil der Schwingungszeit luftdicht aufeinander. Es ist mir gelungen, die Frage nach dem Rohrblattverschluß experimentell zu klären. Darauf gehe ich später ein.

Steigt der Druck, bedingt durch die zurückströmende Luft, zwischen den Rohrblättern, wird diese „Klammer" gelöst und das Doppelrohrblatt öffnet sich – oder die Öffnung erweitert sich –, unterstützt durch die elastische Rückstellkraft des Holzes.

Der Weg für einen neuen „Schwall" schneller, also energiereicher Luft ist frei. Mit geringer Geschwindigkeit, also energiearm, verläßt je Schwingung eine gleiche Luftmenge das Rohr durch den weiten Schallbecher. Die Energiedifferenz ersetzt die Reibungs- und Abstrahlungsverluste.

Entsprechendes gilt für die Oberschwingungen. Hier muß noch darauf hingewiesen werden, daß bei allen Oberschwingungen Druckbäuche im Inneren des Rohres entstehen, wie die Übersicht über Druckverteilung im konischen Rohr zeigt. Denken wir jetzt zurück an unsere Pendeluhr:

Das schwingfähige System (die Luftsäule im Rohr) muß das Tor (das Doppelrohrblatt) zum Energiespeicher (die komprimierte Luft im Mundraum) im Rhythmus der Eigenschwingung selbst öffnen und schließen. Genau das geschieht bei der Erzeugung des Oboentones. Aber auch wenn kein absoluter Verschluß erfolgt, wird schon durch den pulsierenden Luftstrom die Schwingung aufrecht erhalten und der Ton abgestrahlt.

Gestaltende Faktoren

a) Das Resonanzrohr

Die entscheidende Frage nach der Anregung und Gestaltung des realen Oboentones ist damit noch nicht beantwortet, denn es gelingt weder den Grundton, noch einen Oberton allein anzuregen. Einen ersten Einblick in die Entstehung des Spektrums eines Oboentones ermöglicht die Resonanzkurve der einseitig geschlossenen konischen Luftsäule *(Abb. 9)*[5]. Der Graph *9 b* ist, wie man aus den unharmonischen Abweichungen erkennen kann, die Resonanzkurve einer erheblich gekürzten konischen Röhre. Trotzdem ist gerade diese „überzeichnete" Kurve für unsere Zwecke gut geeignet.

Die jetzt zu beschreibende Wechselwirkung zwischen Resonanzrohr und Rohrblatt erinnert stark – man gestatte mir diesen Vergleich – an das Prinzip der freien Marktwirtschaft. Der Markt ist das Schallrohr, charakterisiert durch seine Resonanzkurve, das Rohmaterial ist die Druckluft im Mundraum, der Erzeuger ist das Rohrblatt. Die Aktivität des Erzeugers wird gesteuert durch das Angebot an Rohstoff (Höhe des Luft-

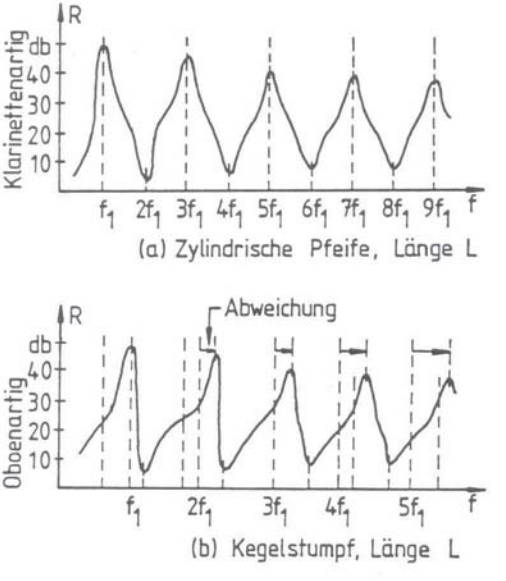


Abb. 9 a) Resonanzkurve eines einseitig geschlossenen, zylindrischen Rohres. Man erkennt, daß ein Überblasen in die Oktave (von f_1 nach f_2) nicht möglich ist. Klarinetten überblasen in die Duodezime.

b) Resonanzkurve einer kegelstumpfförmigen Luftsäule. Der abgeschnittene Teil hat mehr als 10 % der Gesamtlänge des Kegels. Entsprechend groß sind die unharmonischen Abweichungen. Aber auch die Oboe mit ihren etwa 6,2 % überbläst nicht genau in die Oktave, sondern ein wenig darüber.

[5] Vgl. Juan G. Roederer: *Physikalische und psychoakustische Grundlagen der Musik*, Berlin/Heidelberg/New York 1977, S. 137.

drucks im Mund), durch die Möglichkeiten seiner Produktionsmittel (Eigenschaften des Rohrblatts) und durch die Anforderungen des Marktes (Rückstoß der Luft gegen das verengte oder geschlossene Rohrblatt).

Das Spektrum der Volumenschnelle der in das Rohrblatt einströmenden Luft wird der Resonanzkurve angeboten. Liegt die Grundfrequenz der einströmenden Luft in der Nähe eines Resonanzmaximums, dann korrigiert die schwingende Luftsäule, als das stärkere und weniger gedämpfte System, durch Rückkopplung mit Hilfe der zurückströmenden Luft, die Frequenz des Rohrblattes und beide schwingen schließlich, nach Beendigung des Einschwingvorganges, mit einer gemeinsamen Frequenz, die sehr nahe bei der Resonanzfrequenz liegt.

Eine Verstärkung des Luftdrucks im Mundraum erhöht die Geschwindigkeit, mit der die Luft in das Rohrblatt eindringt. Dadurch wird die Bernoullikraft vergrößert, die Schließbewegung beschleunigt, die Schwingungsdauer verkürzt und die Frequenz erhöht. Schon eine leichte Erhöhung der Grundfrequenz der Volumengeschwindigkeit, die durch eine relativ große Druckverstärkung erzwungen werden muß, mindert die „Marktchancen" der Grundfrequenz.

Im Bild gesprochen: Die Grundfrequenz rutscht auf der steilen rechten Flanke des ersten Resonanzmaximums *(Abb. 9b)* nach unten, die benachbarten Obertöne, deren Frequenzen sich entsprechend um ein Vielfaches erhöhen, steigen dadurch „in der Gunst" der Resonanzkurve. Ihre Amplituden klettern auf den linken Flanken ihrer Resonanzhügel nach oben. Wird die Talfahrt der Grundschwingung durch weitere Erhöhung des Anblasdrucks fortgesetzt, verliert die Grundschwingung an Bedeutung und bei hinreichend großem Druck bestimmt die 1. Oberschwingung die Frequenz der Rohrblattbewegung. Dem Resonanzrohr wird nur noch das Obertonspektrum dieser doppelten Frequenz angeboten. Die Oboe überbläst. Dieser Vorgang wird durch das Oktavloch unterstützt.

Eigene Druckmessungen im Mundraum ergaben für die Töne e^1, e^2 und e^3 im *mf* (überblasen mit Oktavklappen) folgende Werte (WS = Wassersäule):

e^1 = 470 mm WS = 4700 Pa
e^2 = 600 mm WS = 6000 Pa
e^3 = 800 mm WS = 8000 Pa

b) Die Abstrahlung

Spricht man von der Gestaltung des Oboentones durch die Abstrahlung, so ist das zumindest mißverständlich, denn den Obenton gibt es nicht.

Sicher ist, daß die einzelnen Teiltöne nicht in dem Maße abgestrahlt werden, in dem sie entstehen. Tiefe Töne z.B. bedürfen zur Abstrahlung einer relativ großen Öffnung. Der Schallbecher und die Schallöcher der Oboe aber sind verhältnismäßig klein. Tiefe Töne werden daher schwächer abgestrahlt, als es dem Spektrum der Druckamplituden im Rohr entspricht *(Abb. 10)*. Hinzu kommt, daß die Oboe ein Gruppenstrahler ist. Jedes geöffnete Loch und der Schallbecher strahlen die Wellen mit einer durch ihre Lage am Rohr bedingten Phasenverschiebung ab. Der Klang, den der Hörer wahrnimmt, ist also das Produkt der Interferenz im allgemeinen mehrerer Schallstrahlen unterschiedlicher Stärke *(Abb. 11)*[6].

Aus dem Klangspektrum eines Oboentones kann man aus diesen Gründen keine letztlich gültigen Schlüsse auf die Druckverteilung im Rohr ziehen. Sicher ist jedoch, daß Obertöne, die in der Druckverteilung nicht vorkommen, auch nicht abgestrahlt werden können. Dies ist für später wichtig.

Analyse der Klangspektren, Schumannsche Klangfarbengesetze

Die Analyse der Klangspektren, die ich in großer Zahl im Musikwissenschaftlichen Institut der Westfälischen Wilhelms-Universität, Münster, mit modernstem elektronischen Gerät aufzeichnen konnte, diente zunächst der Überprüfung bzw. Bestätigung der Schumannschen Klangfarbengesetze. Herrn Prof. Dr. Voigt danke ich an dieser Stelle ganz herzlich für seine Hilfe.

Das Formantstreckengesetz, das schlicht die Existenz von Formanten behauptet, konnte nur für leichte Rohre im unteren Frequenzbereich bei hinreichender Lautstärke bestätigt werden.

[6] Vgl. Jürgen Meyer: *Akustik und musikalische Aufführungspraxis*, Frankfurt a.M. 1980, S. 169.

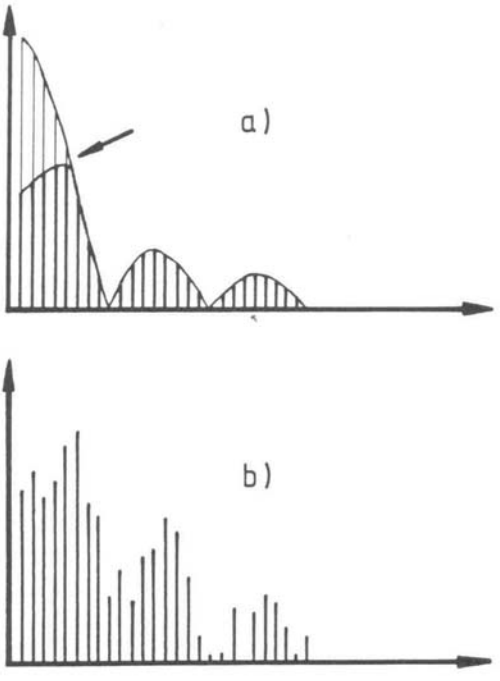


Abb. 10 a) Die tiefen Frequenzen werden abgeschnitten (Pfeil). Sie entstehen zwar im Rohr, können aber nicht in voller Stärke abgestrahlt werden. Das Spektrum für den Ton *h* wurde unter stark vereinfachenden Annahmen errechnet, nicht gemessen!

b) Das reale Spektrum des Tones *h*, mit modernster Elektronik im Abstand von 60 cm aufgezeichnet, zeigt deutlich die Schwäche der ersten Teiltöne.

Das Formant-Intervallgesetz fordert für das Frequenzverhältnis aus den stärksten Teiltönen des ersten und zweiten Formanten bei der Oboe das Verhältnis von 1 : 2. Dies ist kein Gesetz im physikalischen Sinne, es könnte vielmehr als Definition für den typischen Oboenklang dienen. Die von mir ermittelten Ergebnisse lagen zwar in der Nähe von 1 : 2, aber der genaue Wert war eher die Ausnahme.

Das akustische Sprunggesetz besagt, daß bei starker Tongebung das absolute Maximum aller Teiltöne vom 1. in den 2. Formanten überwechseln kann. Einen solchen Formantsprung habe ich nicht gefunden. Wahrscheinlich ist, daß Schumann dieses Phänomen mit Hilfe eines extrem leichten Rohres erreichte.

Das akustische Verschiebungsgesetz, nach dem sich das Maximum der Teiltöne zu den höheren Harmonischen innerhalb eines Formanten verschiebt, konnte ausnahmslos bestätigt werden.

Die Ursache der Formanten bei der Oboe, experimentelle Befunde

Die Formanten bei der Oboe entstehen nicht dadurch, daß Teile des Instruments besonders stark mitschwingen, wie etwa bei der Geige. Auch die Resonanzkurve der konischen Luftsäule ist nicht die Ursache für die Ausbildung der Formantgebiete. Natürlich hat diese Kurve Einfluß auf die Ausprägung der einzelnen Frequenzen, aber jede effektive Rohrlänge hat ihre eigene Resonanzkurve.

Die Formanten bei der Oboe kommen überhaupt nicht dadurch zustande, daß bestimmte Frequenzbereiche besonders verstärkt werden, vielmehr sind einzelne Frequenzen überraschend

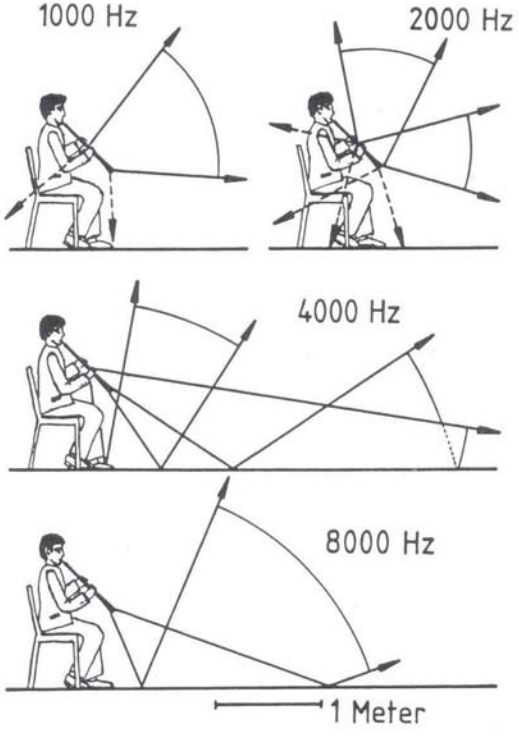


Abb. 11 zeigt die Hauptabstrahlungsbereiche für einzelne Frequenzen, das sind Winkelbereiche, in denen die Lautstärke bis höchstens 3 dB unter der maximalen Lautstärke liegt.

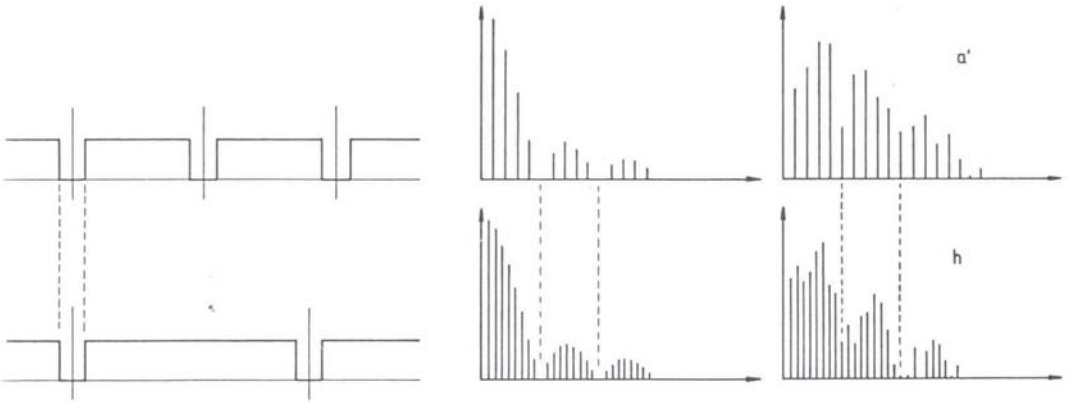


Abb. 12 Rechts: Reale Klangspektren der Töne *a'* und *h* mit deutlichen Schwächen bei den gleichen Frequenzen. Beim Ton *a'* sind dies der 5. und 10., bei dem Ton *h* der 9. und 18. Teilton. Links: Zwei Rechteckskurven, deren Schließphasen gleich lang sind. Das Verhältnis von Schließ- zur Öffnungsphase beträgt oben 1 : 4, unten 1 : 8. Mitte: Die Fourierzerlegung der Rechteckskurven hat die gleichen „Schwachstellen" wie das reale Spektrum.

schwach ausgeprägt oder sie fehlen ganz. Diese Formantminima treten in regelmäßiger Folge – unabhängig von der Tonhöhe – auf[7].

Wenn aber diese Frequenzen praktisch fehlen, dann kann das nicht an den Resonanzkurven liegen, denn mindestens eine hätte diese Frequenz deutlich verstärkt. Es kann nur daran liegen, daß diese Frequenzen dem „Verbraucher", der Resonanzkurve, vom „Erzeuger", dem Rohrblatt, gar nicht angeboten worden sind.

Wie aber muß die periodische Bewegung des Rohrblattes aussehen, wenn eine feste Frequenz und ihre ganzzahligen Vielfachen darin fehlen? Einfache mathematische Überlegungen im Umfeld der Fourieranalyse führen zu folgender Theorie:

Wenn das Weg-Zeit-Gesetz der Rohrblattschwingung die Form aufeinanderfolgender Rechtecke hätte, wie *Abb. 12* zeigt, das Rohrblatt also für den einen Teil der Schwingung ganz geöffnet, für den anderen ganz geschlossen wäre, dann würde bei einem Verhältnis von Verschluß- zur Öffnungphase von 1 : 4 *(Abb. 12 a)* jeder 5., bei einem Verhältnis von 1 : 8 *(Abb. 12 b)* jeder 9. Teilton fehlen. Sind die Verschlußzeiten für mehreu Töne gleich, dann liegen die fehlenden Töne an der gleichen Stelle der Frequenzachse *(Abb. 12 a, b)*. Die Bereiche zwischen diesen fehlenden oder schwach ausgeprägten Teiltönen nennt man – hier eigentlich fälschlicherweise – Formanten.

Die Annahme, daß die Bewegung der Rohrblätter rechteckförmig sei, ist natürlich aus physikalischen Gründen nicht ganz richtig, aber eine Aufeinanderfolge von Verschluß- und etwa torbogenförmigen Öffnungsphasen ist durchaus denkbar. Eigene stroboskopische Untersuchungen der Rohrblattbewegung, die ich – angeregt durch W. Voigt[8] – durchgeführt habe, zeigten folgende Ergebnisse:

Im unteren Tonbereich schließt das Rohrblatt bei hinreichender Tongebung mit einem leichten Rohr ganz. Die Schließbewegung ist deutlich schneller als die Öffnungsbewegung – also keine symmetrischen „Torbögen"! Der Vorgang erinnert – stroboskopisch verlangsamt – zuweilen in frappierender Weise an die Bewegung eines Fischmauls beim Atmen. Auffallend ist noch, daß das Rohrblatt nicht nur einfach geschlossen wird, vielmehr werden nach erfolgtem Verschluß die Lamellen am vorderen Herz, an den Ecken und Seiten weiter zusammengepreßt, ein deutlicher Hinweis auf einen erheblichen Unterdruck im Rohrblatt.

[7] Vgl. Wolfgang Voigt: *Untersuchungen zur Formantbildung in Klängen von Fagott und Dulzianen*, Regensburg 1975.

[8] W. Voigt, a.a.O., S. 219.

Im mittleren und höheren Tonbereich und bei einem Rohr mit großer Spannung schließen die Lamellen nicht mehr ganz. Die Bewegung der Rohrblätter hat dann einen etwa sinusförmigen Charakter. Es ist sicher nicht falsch, wenn man die Obertonarmut dieser Töne auf das Fehlen der Verschlußphase zurückführt.

Der Einfluß des Rohrblattes auf die Qualität des Oboentones, leichtes und schweres Rohr

Zunächst zum Gebrauch der unterschiedlichen Rohre. Schwere Rohrblätter wird man besonders für Solokonzerte oder hohe Orchesterstellen benutzen, während die leichten besser für tiefe Passagen – meist von den zweiten Oboisten – verwendet werden. Aus der Sicht des Akustikers stellt sich der Unterschied so dar:

Das leichte Rohr hat Lamellen mit kleiner schwingfähiger Masse und geringer Rückstellkraft. Die Bernoullikraft und der statische Druck der schwingenden Luftsäule reißen das Rohrblatt schnell zu und der in der Schallröhre eindringende Luftstoß ist wegen der steilen Bewegungsflanke entsprechend reich an Oberschwingungen. Will der Oboist ein leichtes Rohr herstellen, wird er beim Außenhobeln – oder Schaben der Bahn – mehr Holz abtragen müssen. Damit vermindert er gleichzeitig die Rückstellkraft. Letztere ist aber außerdem noch abhängig vom Stangendurchmesser (großer Durchmesser = kleine Spannung), und der Dichte des Holzes. Beim schweren Rohr sind Masse und/oder Rückstellkraft entsprechend groß. Die Druckkräfte reichen hier nicht aus, das Rohrblatt ganz zu schließen; die Lamellenbewegung verläuft fast sinusförmig. Das ergibt einen obertonärmeren Klang als beim leichten Rohr. Will der Musiker ein schweres Rohr herstellen, wird er weniger Holz abschaben und/oder einen kleineren Stangendurchmesser wählen.

Die beiden für die Versuche eigens hergestellten Rohre unterschieden sich beim Blasen deutlich in der Spannung zwischen den beiden Lamellen, waren aber dennoch nicht so extrem geartet, daß sie musikalisch nicht verwendbar gewesen wären. Alle Bemühungen, bei diesen Rohren (die Längenmaße der beiden Versuchsrohre waren gleich: *Abb. 1j*) signifikante Unterschiede zwischen dem leichten und schweren Rohr mit den mir zur Verfügung stehenden physikalischen Meßgeräten festzustellen, sind jedoch gescheitert. Sowohl die Messung der Holzstärken als auch die der Rückstellkraft brachten keine befriedigenden Ergebnisse.

Die beiden recht unterschiedlichen Rohrblätter bestätigen also die Erfahrung der Oboisten, daß schon sehr geringe, nicht meßbare Abschabungen die Qualität des Rohrblattes gravierend verändern können. Rohrblätter wird man auch in Zukunft nach Gehör bauen müssen. Die für manche naheliegende Behauptung, daß die Unterscheidung in leichte und schwere Rohre sachlich nicht zu rechtfertigen sei, ist ebenso falsch wie die Annahme, daß alle Weine mit den gleichen Analysewerten auch den gleichen Geschmack haben müssen.

Gut hörbar unterscheiden sich leichte und schwere Rohre in den Klängen, die sie hervorbringen: Der Klang eines leichten Rohres ist hell und strahlend, der eines schweren eher dunkel und weich. Meine Klanganalysen bestätigen eindeutig, daß der Obertonreichtum eines leichten Rohres in

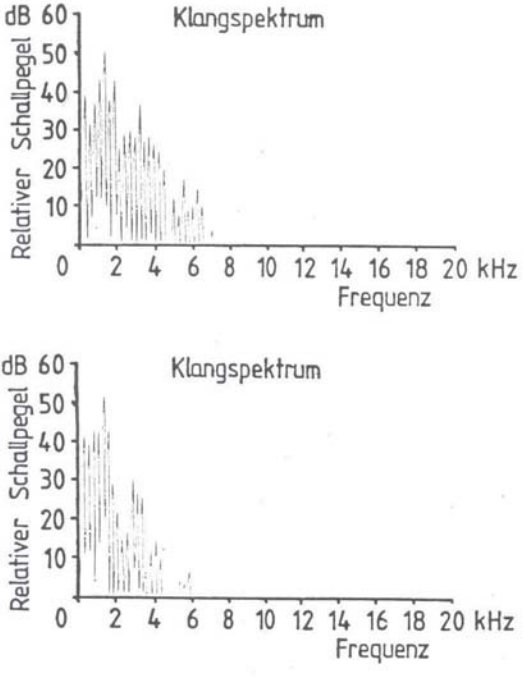


Abb. 13 zeigt die Klangspektren für c^1 im *ff* mit einem leichten Rohr (oben) und einem schweren (unten).

allen Tonlagen und Lautstärken erheblich größer ist als der eines schweren *(Abb. 13)*. Sehr eindrucksvolle Formantgebiete zeigen die Spektren der Töne *h* - h^1 beim leichten Rohr. In den höheren Lagen löst sich diese Ordnung zunehmend auf. Beim schweren Rohr ist der erste Formant bis zum h^1 noch deutlich zu erkennen. Weitere Formantgebiete sind hier nicht sicher nachweisbar. Die Untersuchungen im *pp* bringen wegen der relativen „Armut" an Teiltönen keine eindeutigen Ergebnisse.

Der Einfluß des Rohrblattes auf die Stimmung der Oboe, leichtes und schweres Rohr

Im Gegensatz zum Crescendo- und Decrescendospiel, bei dem eine Tonhöhenänderung vermieden werden muß, geht es beim Ziehbereich um eine gewollte Erhöhung oder Erniedrigung des Tones. Bei der Erhöhung des Tones muß der Druck im Mundraum vergrößert und die Rohrblattöffnung durch verstärkten Lippendruck verkleinert werden. Entsprechend umgekehrt verfährt man, wenn der Ton abgesenkt werden soll. Der Ziehbereich gibt Auskunft über den Tonhöhenspielraum, den der Bläser hat. Er ist im wesentlichen abhängig von der Bauart des Instruments, wird aber auch, wie *Abb. 14* zeigt, stark von der Art des Rohrblattes beeinflußt. In dieser Abbildung sind die Ziehbereiche meiner Rigoutat-Oboe mit leichtem und schwerem Rohr im Cent-Maßsystem (100 cent = 1 Halbtonschritt) dargestellt.

Im Schnitt liegt der Ziehbereich beim leichten Rohr etwas höher als beim schweren. Einige Töne in den extremen Lagen erreichen ihre Sollfrequenz nicht. In der tiefen Lage stimmen nur die hochgetriebenen Töne des leichten Rohres mit der Sollfrequenz überein. In der hohen Lage erreichen nur die stark gedrückten Töne des schweren Rohres die Sollfrequenz. Dies ist auch ein Grund dafür, weshalb man bei überwiegend hohen Passagen ein schweres, bei tiefen hingegen ein leichtes Rohr benutzen sollte. Die Abweichungen von der Sollfrequenz in den extremen Lagen sind weder durch Konstruktions- noch Produktionsfehler bedingt, sondern eine direkte Folge des

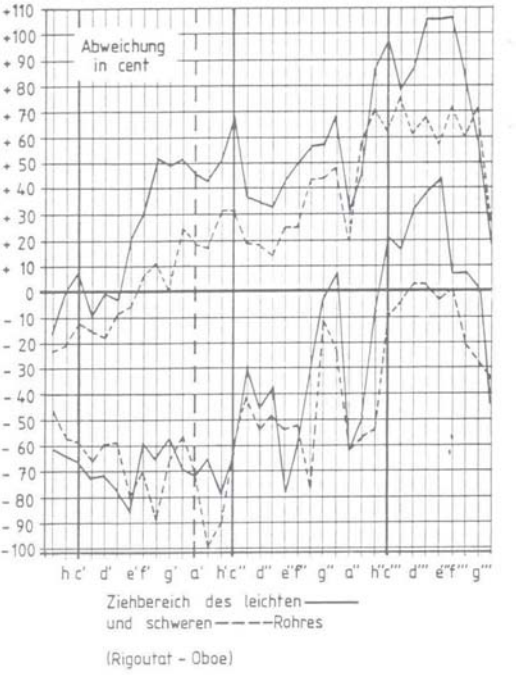


Abb. 14 Die Sollfrequenz ist in der mittleren Lage mit beiden Rohren zu erreichen. Die Sollfrequenzen sind für a′ = 442 Hz ausgerechnet.

unharmonischen Verlaufs der Resonanzkurve. Stimmt die Oboe in der unteren Lage, dann müßte der Spieler den Ton in der am meisten gespielten mittleren Lage absenken und die Sollfrequenzen der oberen Lage wären unerreichbar. Entsprechendes gilt für eine in der oberen Lage gestimmte Oboe. Bei einer auf die mittlere Lage eingestimmten Oboe kann der Spieler – gegebenenfalls mit verschiedenen Rohren – die Sollfrequenzen auch in den extremen Lagen erreichen. Aus diesem Grunde ist jede Oboe auf die mittlere Lage eingestimmt *(Abb. 14)*.

Der Einschwingvorgang, experimentelle Ergebnisse

Charakteristisch für den Ton eines Instrumentes ist, neben der Klangfarbe des stationären Teiles, sein Einschwingvorgang. Dieser erste Teil des Tones ist für alle wichtigen Instrumente eingehend untersucht und von Jürgen Meyer in seinem

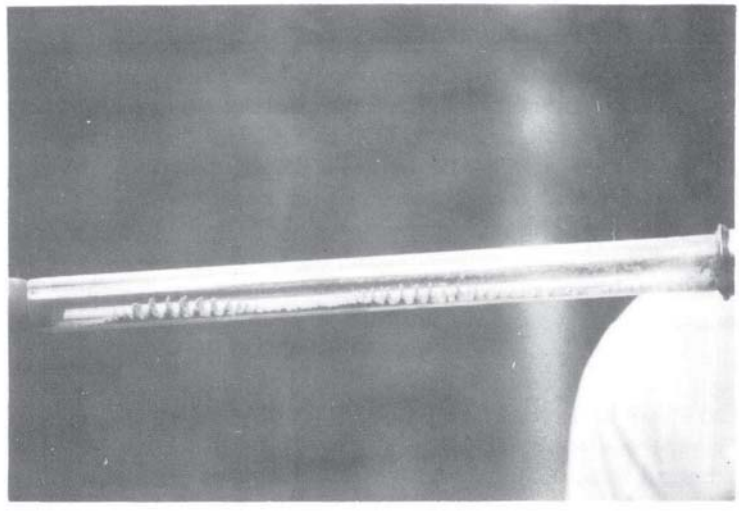


Abb. 15 zeigt den Staublamelleneffekt im zylindrischen Rohr (Foto: Stephan Heptner).

Buch *Akustik und musikalische Aufführungspraxis*[9] hervorragend beschrieben worden. Hier läßt sich kaum Wesentliches hinzufügen. Meine Untersuchungen galten den Einschwingvorgängen bei leichten und schweren Rohren. Die Analyse der Ergebnisse zeigte deutliche Unterschiede:

Leichte Rohre schwingen schneller ein als schwere, ein Ergebnis, das man erwartet, denn leichte Rohrblätter können wegen ihrer kleineren Rückstellkraft und Masse stärker beschleunigt werden und sich so dem Rhythmus der Schwingung der Luftsäule schneller anpassen. Sie reagieren auf einen kleineren Schwingungsdruck als die schweren, so daß der periodische Vorgang im Rohr früher am Rohrblatt wirksam und von dort mit Luftstößen gleicher Phase unterstützt werden kann. Leichte Rohre schwingen unregelmäßiger ein als schwere, denn wegen ihrer größeren Anpassungsfähigkeit reagieren sie deutlicher auf die zunächst noch ungeordneten Druckverhältnisse.

Die Einschwingzeiten liegen bei beiden Rohren mit Stakkato auch in der tiefen Lage z. T. erheblich unter 20 ms. Beim Portato lassen sich Werte von 40 ms in der hohen Lage bis zu etwa 80 ms in der tiefen Lage erreichen. Hier ist der Unterschied zwischen dem leichten Rohr (40 ms) und dem schweren (80 ms) am größten. Damit ist die Einschwingzeit eines sanft angeblasenen Oboentones in der tiefen Lage etwa so groß wie die eines „angerissenen" Geigentones (100 ms).

Abschließende Bemerkungen

Am Ende dieser Betrachtungen möchte ich noch einmal zurückkehren zum Thema „Theorie und Praxis". Wenn ich im ersten Abschnitt geschrieben habe, daß der Theoretiker durch schrittweisen Abbau seiner Idealisierungen seine Theorie der Realität anpaßt, dann kann damit nur der Teil der Wirklichkeit gemeint sein, der uns durch die Forschung erschlossen worden ist. Jedes neue Experiment kann unser Wissen erweitern und den Theoretiker zum Umbau seiner Bilderwelt zwingen. Diese Situation ergab sich, als mein Bruder Christoph die Druckverteilung im zylindrischen Rohr mit Hilfe der Kundtschen Staubfiguren sichtbar machen wollte. Seine Versuchsanordnung bestand aus einem Flötenmundstück, das mit einem Glasrohr der gleichen lichten Weite luftdicht verbunden war. Das Rohr wurde durch einen Gummistopfen verschlossen. Als Staub benutzte er Korkpulver, das er mit Hilfe einer Feile aus einem Flaschenkorken hergestellt hatte.

Das Ergebnis war überraschend. Dort, wo die Schulphysik von Staub freigefegte Stellen fordert, erhoben sich in regelmäßigen Abständen (etwa 3 - 4 mm) Korkstaublamellen, die eine Dicke von etwa 1 mm hatten. Diese Lamellen waren genau an den Stellen am höchsten, wo die Bewegung der

[9] Vgl. Jürgen Meyer, a.a.O., S. 57 f.

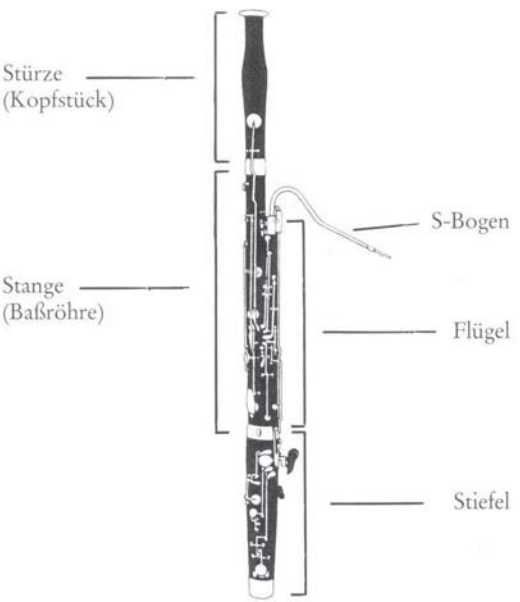
Luft parallel zur Zylinderachse maximal ist *(Abb. 15)*. Eine Erklärung für dieses Phänomen gibt es noch nicht. Meines Wissens sind entsprechende Versuche mit konischen Röhren noch nicht durchgeführt worden. Sicher aber ist die Vermutung erlaubt, daß die tatsächlichen Verhältnisse auch bei der konischen Röhre sehr viel komplizierter sind als unsere derzeitigen Vorstellungen. Wenn man also vom Unterschied zwischen Theorie und Praxis spricht, sollte man bedenken, daß beide „Fronten" in Bewegung sind und wohl auch bleiben werden.

Heinz Riedelbauch

Vom Umgang mit dem Fagott

Im Vergleich mit Oboe, Klarinette oder Flöte erscheint auf den ersten Blick ein Fagott als sehr stabiles, handfestes Instrument. Doch der Eindruck täuscht. Als Folge unsachgemäßer Behandlung oder mangelhafter Pflege sind Beschädigungen, welche die Funktion des Instruments erheblich beeinträchtigen können, beim Fagott ebensowenig auszuschließen, wie bei den anderen Holzblasinstrumenten. Da sprechen Töne plötzlich schlecht an, klingen verschleiert, zu tief oder zu hoch, man beginnt mit dem Rohr (Mundstück) zu experimentieren, meist ohne Erfolg, wechselt den S-Bogen u.s.w., ergreift alle möglichen Maßnahmen, geeignet, den Schaden zwar nicht zu beheben, die Nerven aber nachhaltig zu strapazieren.

Die folgenden Ratschläge sollen dem jungen oder nichtprofessionellen Fagottisten helfen, Funktionsstörungen zu vermeiden, bereits entstandene aufzuspüren und nach Möglichkeit zu beseitigen, aber auch Instrument und Rohr richtig zu pflegen; sie können jedoch keinesfalls die Hilfe des erfahrenen Lehrers oder gar des Instrumentenbauers ersetzen!



Die *Zapfen* an Flügel, Stange und S-Bogen sind bei modernen Fagotten meist mit Korkplatten versehen. Kork, ein witterungsempfindliches Material, kann bei hoher Luftfeuchtigkeit aufquellen, vor allem beim Musizieren im Freien und bei großen Temperaturwechseln. Dann besteht, besonders beim Auseinandernehmen der Einzelteile, die Gefahr, daß Gewalt angewendet werden muß und einer der Zapfen abbricht (der Zapfen am Flügel ist besonders gefährdet). Reparaturen sind in diesem Fall kaum möglich. Ein neues Teil muß angefertigt werden, hohe Kosten entstehen, außerdem wird das neue Teil immer als Fremdkörper am Instrument empfunden. Der Pflege dieser Zapfen kommt also große Bedeutung zu. Sie sind regelmäßig mit Zapfenfett (Hirschtalg) einzufetten, gleichsam gegen Witterungseinflüsse zu isolieren, damit sie beim Zusammenstecken und Auseinandernehmen gut schlüpfen. Von Zeit

zu Zeit sind sie mit einem mit Spiritus getränkten Lappen zu reinigen und wieder einzufetten. Sollte ein Zapfen feststecken, so lasse man das Instrument bei Zimmertemperatur trocknen und nehme dann die Teile vorsichtig auseinander.

Zusammensetzen des Instruments

Ohne Anweisung des Lehrers sollte der Anfänger die Einzelteile des Fagotts nicht aus dem Etui nehmen oder gar versuchen, sie zusammenzufügen. *Flügel* und *Stange* werden bei modernen Fagotten meist durch einen Zusammenhalter miteinander verbunden, so daß ihre Zapfen gleichzeitig in die Röhren des Stiefels zu schieben sind. Dabei sollten die Teile in der Nähe von Böcken gefaßt werden, um einen übermäßigen Druck auf das Gestänge der Pianomechanik zu vermeiden. Ein Verbiegen würde ihre Funktion vom E-Dekkel her beeinträchtigen. Die Zapfen müssen etwa zu 2/3 ohne besonderen Druck in die Röhren des Stiefels gleiten. Dann stellt man den Stiefel auf den Boden und drückt Flügel und Stange bis zum Anschlag gleichmäßig hinein (Vorsicht bei glatten Böden!).

Das *Kopfstück* faßt man so, daß die B_1-Klappe mit der Hand geschlossen ist und schiebt es auf die Stange, wobei sich die Verbindung vom B_1-Klappengriff mit jener an der Klappe decken muß. Niemals das Instrument am Kopfstück fassen und anheben; es könnte, vom Gewicht der anderen Teile gelöst, das Instrument fallen und so beschädigt werden. Beim Anheben immer Flügel und Stange gleichzeitig fassen!

Der metallene *S-Bogen* muß mit besonderer Vorsicht auf den Flügel gesetzt werden. Man faßt ihn oberhalb des Wickels und schiebt ihn unter leichtem Hin- und Herbewegen in den Flügel, ohne Druck auf die Rundung des Bogens auszuüben. Dabei muß der Dauerschließmechanismus – wenn vorhanden – „offen" sein; das S-Löchlein könnte von der kleinen Klappe abgerissen werden.

Auseinandernehmen des Instruments

Das Auseinandernehmen geschieht in umgekehrter Reihenfolge: man bringt erst das S in Sicherheit, nimmt das Kopfstück ab, löst den Zusammenhalter zwischen Flügel und Stange, dreht die Stange leicht vom Flügel weg und zieht sie aus dem Stiefel. Ebenso verfährt man mit dem Flügel.

Pflege der Einzelteile

Im S-Bogen setzt sich Schleim ab, der von Zeit zu Zeit entfernt werden muß. Der Instrumentenbauer bietet hierfür eine Spezialbürste an. S-Bogen und Bürste wärmt und weicht man in handwarmem Wasser an, dem ein Spülmittel zugesetzt ist, ohne daß der Wickel mit Wasser in Berührung kommt. Er wird vorher gut eingefettet und mit einem Tuch umwickelt. Dann führt man das eine Drahtende der Bürste in die große Öffnung vorsichtig ein, bis es an der kleinen Öffnung erscheint und zieht die Bürste durch, bis ihre Borsten austreten. Durch Ziehen am anderen Ende wird sie wieder zur weiten Öffnung geführt. Es genügt meist, diesen Vorgang einmal zu wiederholen.

Das S-Löchlein endet im S in einer Spitze. Sie darf nicht beschädigt werden. Das Löchlein selbst reinigt man mit einer Borste (keine Nadel verwenden!) und bläst kräftig durch. Es muß immer offen sein, Überblastöne würden sonst nicht ansprechen.

Beim Flügel achte man darauf, daß sich keine Flusen vom Wischer an den Rändern der Bohrlöcher festsetzen. Fingerlöcher reinigt man mit einer kleinen Flaschenbürste, die engen Bohrlöcher mit dünnen Holzstäbchen. Dazu müssen die Oktava- und cis-Klappe abmontiert werden. Sie unterliegen starkem Federdruck; man muß sie deshalb festhalten, wenn man die Stifte aus den Achsen zieht. Vor der Montage drückt man etwas weiße Vaseline mit Hilfe einer Injektionsspritze ohne Nadel (bei jedem Arzt zu bekommen) in die Achsen, setzt die Feder wieder in ihre Halterung, schiebt den Stift durch Böcke und Achse und entfernt überschüssige Vaseline. Lösen sich Stifte während des Blasens, so können sie durch leichtes Biegen wieder befestigt werden.

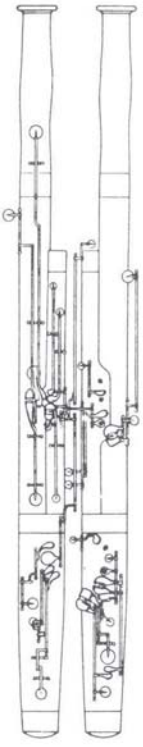
Der Stiefel ist der mechanisch komplizierteste Teil des Fagotts. Seine beiden Röhren werden durch einen metallenen, U-förmigen Bogen mit-

einander verbunden, den eine Metallkapsel vor Beschädigung schützt. In diesem Bogen sammelt sich Kondenswasser, das nach dem Auseinandernehmen des Instruments durch eine der beiden Röhren ausgegossen wird. Man streitet, ob durch die weite oder enge Röhre. Die enge ist mit Kautschuk ausgefüttert, also nicht feuchtigkeitsanfällig, im Unterschied zur weiten. Es bietet sich demnach an, das Wasser durch die enge auszugießen.

Ich kenne Fagottisten, welche die Ansicht vertreten, mit Kautschuk ausgefütterte Röhren müßten nicht nach jedem Blasen ausgewischt werden, um die Wasserrinne zu erhalten, die sich im Flügel und in der engen Stiefelröhre bildet. Sie soll an den Fingerlöchern vorbeiführen, um die einwandfreie Ansprache einiger Töne zu gewährleisten und störende, knackende Geräusche zu vermeiden. Tatsächlich wird diese Wasserrinne zerstört, wenn man die üblichen Wischer benützt. Es empfiehlt sich daher, ein Fensterlederläppchen an einer dünnen Schnur mit einem Gewicht oder an einer Stange durch den Flügel zu ziehen, um die gerade Bahn weitgehend zu erhalten. Ein solches Läppchen an einer Schnur, mit einer Kugel beschwert, läßt sich auch durch beide Röhren des Stiefels ziehen, indem man die Kugel in eine der Röhren bis in den Bogen gleiten läßt, den Stiefel dann so dreht, daß die Kugel durch die andere Röhre austritt und auf diese Weise das Läppchen durch beide Röhren gezogen werden kann.

Auch im U-förmigen Bogen setzen sich Schleim und Flusen ab. Er muß deshalb ab und zu abgenommen und gereinigt werden. Man löst beide Schrauben und nimmt ihn zusammen mit der Korkdichtung ab. Nach dem Reinigen prüft man die weite Röhre. Sie muß sich glatt und trokken anfühlen. Ist das nicht der Fall, so wende man sich an den Instrumentenbauer, denn an dieser Stelle kann sich ein Fäulnisherd bilden. Es empfiehlt sich, den Stiefel mit abgenommenem U-Bogen über Nacht austrocknen zu lassen, dann die Polster mit Pergamentpapier oder Plastikfolie zu schützen und einen mit Paraffin- oder Mandelöl getränkten Lappen durch die weite Röhre zu ziehen, so daß ein dünner Ölfilm auf dem Holz bleibt. Polster sollten nie mit Öl oder Wasser in Berührung kommen. Sie würden verhärten und nicht mehr korrekt decken. Besonders anfällig ist das Polster der As-Klappe.

Bevor man den U-Bogen wieder anschraubt, kontrolliere man die Korkdichtung und fette sie mit Vaseline innen und nach der Montage auch außen ein. Dann prüfe man ihre Dichtigkeit, indem man den Stiefel bis knapp über die Dichtung in eine Schale mit Wasser taucht, alle im Ruhezustand offenen Bohrlöcher schließt, so als wolle man Ton E blasen, hält mit der Hand die enge Röhre zu und bläst in die weite. Zeigen sich Luftblasen, so muß die Dichtung vom Instrumentenbauer erneuert werden. Sie muß dieselbe Stärke haben wie die vom Hersteller ursprünglich angebrachte.



Heckel-Fagott mit Vorder- und Rückseite in schematischer Skizze.

Der Mechanik am Stiefel ist besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Fünf sogenannte Heber führen durch das Holz hindurch. Es handelt sich um Stäbchen von unterschiedlicher Länge, die bewirken, daß sich eine Klappe öffnet oder schließt an der dem Klappengriff entgegengesetzten Seite. Sollten Teile der Mechanik abgenommen werden, so muß man bei der Montage darauf achten, daß man diese Heber nicht verwechselt.

Sie dürfen kein Spiel haben, d.h. sie müssen dicht an den mit Korkplättchen beklebten Metallteilen anliegen. Ist das nicht der Fall, so muß ein neuer Kork geschnitten und mit Schellack oder Alleskleber angebracht werden, um lästige Nebengeräusche zu vermeiden.

Zwischen den Fingerlöchern am Stiefel befindet sich eine kleine Klappe, die sich öffnen muß, drückt man den F-Klappengriff nieder. Diese Klappe „hängt" zuweilen, sei es, weil der Federdruck zu schwach oder weil das Polster feucht geworden ist. Um es zu trocknen, zieht man Löschpapier unter dem Polster durch. Besteht es aus Kork, wird es mit Graphitstaub eingerieben, Lederpolster mit Talkumpuder. Erweist sich die Feder als zu schwach, so demontiert man den entsprechenden Teil der Mechanik und drückt sie in Richtung ihrer Kraftwirkung. Bei der Wiedermontage achte man darauf, daß sie im Federhaken sitzt, einem kleinen Metallzapfen an der Mechanik mit einer Kerbe.

Stange und Kopfstück sind zwar im Unterschied zum Stiefel weniger komplizierte Teile, ihr Mechanismus aber muß einwandfrei funktionieren, alle Polster müssen korrekt decken, damit die Töne der tiefen Lage gut ansprechen. Man schiebt Papierstreifen unter die Polster, drückt die Klappengriffe H_1 und B_1 gleichzeitig nieder, so als wolle man B_1 blasen und zieht die Streifen unter den Polstern hervor. Wird dabei kein Widerstand spürbar, dann ist das betreffende Polster undicht. Demontiert man die Klappe, so wird man sehen, daß der Abdruck des Tonlochrandes am Polster ungleichmäßig ist. Dafür gibt es verschiedene Ursachen: An einer Stelle des Tonlochrandes können sich Fremdkörper angesetzt haben (verhärteter Staub oder Flusen vom Wischer). Sie sind vorsichtig trocken zu entfernen, indem man feinstes Schleifpapier über den Rand und die Rundung des Loches zieht.

Das Polster kann sich aber auch verschoben haben, ein Umstand, der gewöhnlich nur bei solchen Klappen auftritt, die im Ruhezustand des Instruments geöffnet sind. Sie stehen in einem gewissen Winkel zum Tonlochrand, müssen aber beim Niederdrücken „plan", d.h. mit ihrer ganzen Fläche, aufsetzen, dürfen also nicht „abrollen"! Der Fachmann befestigt die Polster mit einem Spezialsiegellack (der eine gewisse Aushärtezeit hat) in der Schale der Klappe und drückt diese auf das Tonloch. So nimmt das Polster die entsprechende Position ein.

Auf dieselbe Weise kann der Sitz des Polsters korrigiert werden. Man erwärmt die Klappe am Instrument mit einer kleinen Flamme bis das Polster „schwimmt" und drückt sie dann auf das Tonloch. Dabei darf kein Siegellack hervorquellen.

Weitere Ursachen für Undichtigkeit können ein zu schwacher Federdruck oder eingedrückte Filz- oder Korkplättchen sein (siehe oben). Kork gibt es in unterschiedlicher Qualität. Man verwende solchen mit engen Poren.

Die nicht ausgefütterten Röhren werden von Zeit zu Zeit geölt. Man verwende nur nichtharzende Öle, also Paraffin oder Mandelöl und schütze die Polster, ehe man den ölgetränkten Lappen durch die Röhre zieht. Über Nacht lasse man das Öl einwirken, indem man die Einzelteile senkrecht, vor dem Umfallen entsprechend gesichert, aufstellt.

Die Lackierung des Instruments entstaube man mit einem feinen Pinsel (Fotobedarf) und reibe sie leicht mit Öl ein, ohne daß die Teile kleben.

Die Mechanik bringt man mit einem Silberputztuch auf Hochglanz. Verwenden Sie *keine* Silberputzpaste, sie greift die Polster an! Ein Öltropfen am Schraubenzieher oder Mechaniköl im Dosierer (bei der Firma Kreul und Moosmann zu beziehen) zwischen Achsen und Böcken aufgetragen verhindert frühzeitigen Verschleiß sich reibender Metallteile.

Verwahren des Fagotts

Während einer Musizierpause wird das Instrument in einen Spezialständer oder eine Ecke gestellt und auf glatten Böden vor dem Abrutschen durch einen Stuhl oder sonstigen schweren Gegenstand gesichert.

Das Rohr ist im Mund oder im Rohretui, der S-Bogen im Kopfstück hängend am sichersten aufgehoben. Das Fagott wird so gedreht, daß sich die Wasserrinne in den engen Röhren an der, dem Eintritt der Fingerlöcher entgegengesetzten Seite bildet, d.h. es steht zur Stange zugeneigt, die Fin-

gerlöcher am Flügel sind sichtbar. Ein Fagott sollte nie direkter Sonnenbestrahlung ausgesetzt werden und nicht tagelang offen stehen.

Nach dem Auseinandernehmen werden die Klappengriffe und alle Holzstellen, die mit den Fingern berührt wurden mit einem weichen Tuch abgerieben und die Einzelteile so in das Etui gelegt, daß sie beim Transport nicht aneinander reiben. Eventuell müssen Tücher zwischen die Teile gelegt werden. Man läßt das Etui einige Zeit offen stehen, um das Instrument austrocknen zu lassen. Keine nassen Wischer im Etui verwahren.

Die Pflege des Rohres

„Ein Rohr, mit dem ein Pianissimo in der Tiefe und strahlender Glanz in der Höhe gelingen, erspart vier Stunden Übezeit!" Geflügeltes Wort, nicht nur unter Fagottisten, welches die Bedeutung des Rohres dokumentiert. Seiner Pflege soll daher besondere Beachtung geschenkt werden, will man seine Funktionsfähigkeit möglichst lange erhalten; denn leider wurde noch kein Material gefunden, das an Qualität dem Schilfrohr gleichkommt und dieses an Haltbarkeit übertrifft, also nicht allmählich in Fäulnis übergeht. Man setze daher das Rohr nicht unnötig der Feuchtigkeit aus, weiche es vor dem Blasen nicht zu lange ein, achte aber darauf, daß die Drahtzwingen festsitzen bevor man anbläst. Bei älteren Rohren können sie sich nach längerer Pause lockern. In diesem Fall empfiehlt es sich, Wasser durch den Wickel hochzusaugen, damit das Holz auch dort angefeuchtet wird. Nach dem Einweichen strapaziere man das Rohr anfangs nicht zu sehr, halte erst Töne der tiefen und mittleren Lage aus und gehe dann allmählich zur hohen Lage über.

Nach dem Blasen wird das Rohr äußerlich gereinigt, indem man ein Taschentuch über den Daumennagel zieht und von der Zwinge aus auf der Bahn vorsichtig entlangstreicht. Auch im Inneren setzt sich natürlich Schleim ab, der das Schilfrohr allmählich zersetzt und dem Rohr die Spannkraft nimmt. Diesen Schleim sollte man nie vollständig entfernen, etwa indem man das Rohr längere Zeit in Wasser badet, dem ein Spülmittel zugesetzt wurde. Die Holzfaserung wird im Innern von neuen Rohren durch Feuchtigkeit aufgezogen, dadurch rau, das Rohr klingt „roh". Allmählich sich ansetzender Schleim aber glättet die Innenwände, man spricht vom „eingeblasenen Rohr". Nur die „Ansprache", das ist die dünnste Stelle des Holzes an der vorderen Öffnung, sollte regelmäßig mit einer Nadel vorsichtig gereinigt werden, um die „leichte Ansprache" zu erhalten.

Rohre sollen kühl, luftig und trocken aufbewahrt und nie direkter Sonnenbestrahlung ausgesetzt werden.

Probleme und ihre Ursachen

1. Töne der hohen Lage sprechen schwer an, klingen verschleiert.
   a) Der S-Bogen muß gereinigt werden.
   b) Das Rohr ist zu „leicht".
2. *gis*^{1} *(as*^{1}*)* spricht schlecht an.
   Die Fingerlöcher am Flügel sind zu reinigen.
3. *g*^{1} klingt plötzlich zu tief
   Die kleine Klappe zwischen den beiden Fingerlöchern am Stiefel öffnet sich nicht.
   a) Das Polster dieser Klappe wurde feucht und klebt deshalb.
   b) Die Federkraft muß kontrolliert werden (siehe oben).
4. *d*^{1} spricht nur schwer an.
   a) Das Pianolöchlein am S ist verstopft.
   b) Die Festhaltemechanik war geschlossen.
5. Die Töne von *G* abwärts sprechen schlecht an oder überschlagen häufig.
   a) Polster an Stiefel oder Stange decken nicht korrekt.
   b) Die Dichtung am U-Bogen des Stiefels ist defekt.
   c) Die Pianomechanik vom E-Deckel her funktioniert nicht; das Gestänge am Flügel wurde verbogen (Vorsicht: gegossene Mechanikteile können brechen!).
   d) Am unteren Ende der weiten Stiefelröhre hat sich ein Fäulnisherd gebildet. Dadurch entstand Undichtigkeit in der Nähe von Bohrloch für Ton *As*. Der Instrumentenbauer ist zu Rate zu ziehen!

Georg Himmelheber

Karl August Bierdimpfl

Zu Ende des Jahres 1983 wurde die Europa-Abteilung des Städtischen Musikinstrumentenmuseums München in veränderter Gestalt wieder eröffnet. Die Sammlung hat neues Gewicht dadurch erhalten, daß sie mit derjenigen des Bayerischen Nationalmuseums vereinigt wurde. Die seit Kriegsende nicht mehr öffentlich ausgestellte, freilich von Spezialisten aus aller Welt immer wieder konsultierte bedeutende staatliche Sammlung – vor allem von Blasinstrumenten – stellt eine großartige Bereicherung der städtischen Sammlung dar. Insgesamt wurden 242 Instrumente aus dem Nationalmuseum als unbefristete Leihgabe in das Haus am Jakobsplatz verbracht.

Dieses Ereignis gab Veranlassung, des Verfassers des ersten Kataloges der Musikinstrumente im Bayerischen Nationalmuseum zu gedenken, um so mehr, als dieser Katalog – der erste einer derartigen Sammlung überhaupt – vor nunmehr hundert Jahren erschienen ist: K.A. Bierdimpfl, *Die Sammlung der Musikinstrumente des baierischen Nationalmuseums, München 1883*; ein kleines Büchlein im Duodezformat mit 73 Seiten Umfang.

Vor den eigentlichen Katalog mit 208 Nummern hat der Autor eine historische Gliederung und eine solche nach Gattungen geschaltet, die ein sinnvolles Benützen des Katalogteils erlauben, welcher seinerseits, eher im Sinne eines Museumsführers den Bestand abhandelt, indem er der Aufstellung im Museumssaal folgt: es war der Saal 13 im ersten Geschoß des Hauses an der Maximilianstraße. (Im Haus an der Prinzregentenstraße war die Sammlung bis 1939 in Saal 57 [heute 61] im Obergeschoß ausgestellt.) Die Angaben zu den einzelnen Instrumenten sind knapp (leider auch manchmal fehlerhaft), aber sie sind ausreichend, um die Instrumente zu identifizieren, und sie haben dafür gesorgt, daß diese Münchner Sammlung den Spezialisten bekannt gemacht wurde. Bierdimpfl hat damit ihren Ruhm in aller Welt begründet. Zu den einzelnen Instrumententypen hat sich Bierdimpfl oft sehr ausführlich geäußert. In winziger Drucktype gehen seine Ausführungen zur Blockflöte etwa, oder zur Oboe, zur Viola da Gamba oder zur sogenannten Nonnentrompete, über mehr als eine Seite. Ein Vademecum für den Museumsbesucher also, ganz im Sinne einer modernen Museumsdidaktik.

Wer aber war der Autor, wer war Karl August Bierdimpfl?

Im Jahre 1817 geboren, studierte Bierdimpfl nach Vollendung der Gymnasialstudien als Zögling des königlichen (sogenannten holländischen) Erziehungsinstituts Philosophie an der Münchner Universität. Durch den frühen Tod seines Vaters mittellos geworden, mußte er das Studium jedoch bald abbrechen und sich einen Lebensunterhalt suchen. Diesen fand er als Subalternbeamter – wie das damals hieß – beim obersten Apellationsgericht. Als Kanzlist hatte er dort im wesentlichen die Konzepte seiner Vorgesetzten säuberlich abzuschreiben. Sein Ehrgeiz und seine Vorbildung – er konnte ja Latein und Französisch, aber auch Italienisch und „einiges Englische", wie er selbst es formuliert – ließen ihn Ausschau halten nach einer interessanteren Tätigkeit, aber immer ohne Erfolg. Nach mehreren entsprechenden Gesuchen erhielt er schließlich im April 1870 – er war mittlerweile 53 Jahre alt geworden – die Genehmigung, nachmittags, nach Beendigung seiner Dienstzeit bei Gericht, am Nationalmuseum zu arbeiten. Er erhielt dafür, zusätzlich zu seinem Gehalt von 1427,– Mark per anno eine Vergütung von jährlich 540,– Mark.

Ohne seine Obliegenheiten in der Justizverwaltung zu vernachlässigen – er wurde für seine Verdienste 1892 vom Justizministerium mit der Medaille des Michaelsordens ausgezeichnet – leistete er neben allgemeiner Bürotätigkeit, Erledigung der umfangreichen Korrespondenz, Instandhaltung der Register, das folgende für das Museum:

- Anlage eines Verzeichnisses der Bibliothek und sachliche Aufstellung der Bücher
- Anfertigung eines Zettelkataloges über Länder-, Orts- und Geschlechterwappen
- Verzeichnis der Ex-libris-Sammlung des Museums

– Verzeichnis der aus Hofbesitz überwiesenen Kunstwerke
– Abfassung und Herstellung der gesamten Beschriftung der ausgestellten Kunstwerke „in gothischer Schrift". (Er war – so heißt es – ein vorzüglicher Kalligraph und verstand Wappen, Ornamente usw. korrekt und schön zu zeichnen.)
– Erfassung des gesamten Bestandes in einem ersten Kurzinventar
– Bestandserfassung von 7 Sälen für den offiziellen Führer
– Inventarisierung einer neu erworbenen Sammlung von 200 Kostümstücken („in der erstikkenden Atmosphäre von Insektenpulver, das mir reichlich in Augen, Nase und Mund gedrungen ist", wie er einmal berichtet)
– Führung des Zugangsbuches, also des Inventars der Neuerwerbungen
– Und schließlich die Erarbeitung der 4 wissenschaftlichen Kataloge:

Die Funde aus der Fürstengruft zu Lauingen, erschienen 1881;
Die Sammlung der Folter-, Straf- und Bußinstrumente, 1882;
Die Sammlung der Musikinstrumente, 1883;
Die Sammlung der Spielkarten, 1884.

Aus dieser knappen Aufzählung geht deutlich hervor, was für eine enorme Arbeitsleistung hier vollbracht worden ist. Es war der sehnlichste Wunsch Bierdimpfls, ganz an das Bayerische Nationalmuseum überzuwechseln. Als im Jahre 1884 endlich dem Museum die Stelle eines Kanzlisten bewilligt wurde, (bis dahin bestand das Museum nur aus einem Direktor, der gleichzeitig der oberste Denkmalpfleger Bayerns war, einem Konservator und einem Registrator) scheiterte seine auch vom Museum gewünschte Übernahme daran, daß nach einer Bestimmung des Jahres 1882 „die Besetzung von Subaltern- und Unterbeamtenstellen ausschließlich mit Militärbewerbern zu besetzen sind".

Im Februar des Jahres 1892 – Bierdimpfl war nun 75 Jahre alt – wird er als Sekretariatsassistent in den Ruhestand versetzt mit Bezügen von jährlich 1446,– Mark. Nun endlich geht Bierdimpfls Wunsch, ganz am Nationalmuseum zu arbeiten, in Erfüllung. Für seine jetzt ganztägige Arbeit erhält er – finanziert aus den Einnahmen der Eintrittskarten – eine Zulage von 660,– Mark per anno.

Nicht mehr lange sollte diese glückliche Zeit andauern. Im Januar 1894 traf ihn ein Schlaganfall. Mit großer Mühe konnte er seinen Dienst noch einmal wieder aufnehmen. Zuletzt war es ihm jedoch nicht mehr möglich, den Weg ins Museum zurückzulegen. Bis zum Ende des Jahres schickte man ihm Schreibarbeiten ins Haus. Im Januar 1895 berichtet Direktor Riehl dann aber an das Ministerium, daß Bierdimpfl ganz arbeitsunfähig ist: „Auge und Ohr versagen den Dienst, er kann kaum mehr sprechen". Der „ehrerbietigst unterzeichnete" Direktor „beantragt daher, hohes königliches Kultus Ministerium möge Bierdimpfl seiner Stellung als Kanzlist in Gnaden entheben, ihm aber für den Rest seines Lebens eine möglichst gnädige günstige Substentation gewähren."

Gegen die „Enthebung in Gnaden" hatte das hohe Ministerium keine Einwendungen, wohl aber gegen eine Fortzahlung – auch in reduzierter Form – der Zulage, die, da aus Eintrittsgeldern finanziert, eben nicht pensionsfähig war. Dem Direktor am Bayerischen Nationalmuseum bleibt

nur, Bierdimpfl „unser Bedauern darüber auszudrücken, daß wir einen so thätigen und für die Anstalt begeisterten Mitarbeiter nicht mehr in unserer Mitte sehen können."

Am 12. Mai 1896, in seinem 80. Lebensjahr ist Karl August Bierdimpfl verstorben. Er lebt fort in seinen Werken, vor allem in seinem Katalog der Musikinstrumente, nach dem auch heute noch die Instrumente des Nationalmuseums mit „Bierdimpfl-Nummern" zitiert werden.

DAS PORTRÄT

Eberhard Blum

Dieses Porträt entstand aufgrund eines ausführlichen Gespräches zwischen dem Schriftsteller Jürg Laederach und Eberhard Blum. Das Gespräch wurde im Mai 1986 in Berlin geführt. Eberhard Blum wurde 1940 in Stettin geboren. Von 1960-64 studierte er bei Aurèle Nicolet an der Hochschule für Musik in Berlin. Arbeitet als freier Künstler.

„Die Flöte ist *ein* Mittel zur Annäherung an Musik; es ist nicht das einzige". Eberhard Blum beschäftigt sich mit Präsentationen von Musik, auch von und für Nichtflötisten. Ihn interessieren nicht unbedingt Flötenstücke, sondern sogenannte „Desiderate", will sagen, Stücke, die es in dieser Form noch nicht gibt. Es gibt zum Beispiel kaum moderne Werke für zwei Flöten. Würde aber ein modernes Werk für zwei Flöten komponiert, so würde sich Eberhard Blum ein gewichtiges Werk wünschen, nicht ein Schülerwerk oder eine Etüde.

„Die Flöte ist als Instrument heute spieltechnisch hochentwickelt und wird von differenzierten Musikerpersönlichkeiten bedient. Kein Komponist kann sich mehr herausreden darauf, das Instrument sei begrenzt, er könne dafür nur Kleines komponieren". Eberhard Blum stellt im allgemeinen bei Werken für Flöte eine Tendenz fest, ins Nebensächliche abzugleiten; er verspürt keinen dringenden Wunsch, daß solche Werke an Zahl zunehmen. Das Instrument, findet er, sei zu sehr mit Hausmusik belastet, daraus ergebe sich wiederum ein Markt an Schulmusik, der zwar befriedigt werden müsse, der aber den Musiker oft unbefriedigt lasse.

„Nichts gegen Telemann!" Telemann ist ein glänzender Komponist, insbesondere in seinen Fantasien; sie aber sollten auf dem Originalinstrument interpretiert werden. Es hält Obertonreihen, Klangfarben für jede Tonart, für jeden Griff bereit; Telemann kannte dies Instrument von Grund auf, war aufs minuziöseste mit seinen Eigenheiten vertraut, nützte sie aufs feinste aus. Die heutige Flöte wirkt bei der Telemann-Interpretation beinahe einfarbig. Das Spiel auf dem Originalinstrument und das auf der heutigen Flöte schließt sich leider gegenseitig aus. Ein weniger

instrumentenspezifischer Komponist ist Bach; er läßt sich leichter auf der heutigen Flöte interpretieren; anders gesagt, es geht bei ihm weniger epochenspezifische Klangfarbe verloren.

Eberhard Blum sieht einer Musik an, für welche Flötentechnik sie geschrieben ist. Er liebt Kuhlau, widerspricht allerdings dem Bild des Schulmeisters, das heute Kuhlau angehängt wird. Kuhlau ist ein Meister der Komposition für zwei Flöten. Es ist höchst bedauerlich, daß diese im Studium so oft vernachlässigt werden. Eberhard Blum findet, daß irgendwie die Musikgeschichte manchmal nicht richtig läuft. Das ist auch die Schuld der Interpreten. Neun Zehntel aller Instrumentalisten kleben an dem, was alle anderen Instrumentalisten tun – und lassen. So spielen viel zu viele Leute viel zu sehr dasselbe.

„Ich halte es für meine Aufgabe, nicht nur neue Musik zu spielen, sondern neue Musik überhaupt erst möglich zu machen". Abgesehen davon, daß Glücksfälle nicht herbeigezwungen werden können: Wie kommt es zu einem neuen Flötenstück? Eberhard Blum nennt zwei Möglichkeiten. „In der einen fragt der Komponist den Interpreten an, ob er an einem Stück interessiert sei; der Komponist beschreibt das Stück in Umrissen; der Interpret antwortet seinem Können und Interesse gemäß". In der zweiten Möglichkeit kann Eberhard Blum einen Komponisten zu einem Stück auffordern; Bedingung ist, daß ihm dessen übrige Kompositionen etwas für die Flöte Geeignetes an sich zu haben scheinen. Handelt es sich um Kammermusik, ist nicht der Flötist, sondern meist der Komponist ausschlaggebend.

„Was für die klassischen Komponisten die Formation des Streichquartetts war, nämlich ein Ort des Experiments, das ist für Morton Feldman die Formation *Flöte-Schlagzeug-Klavier*". Feldman, der in Buffalo lebt, hat bisher drei große Werke für diese Besetzung geschaffen: *Why Patterns?* (1978, Dauer 30 Min.), *Crippled Symmetry* (1984, Dauer 90 Min.), *For Philip Guston* (1985, Dauer 4 Stunden). Dieser Besetzung widmet Feldman ausgedehnte Probenanhörungen; sie ist ihm beim „kompositorischen Denkvorgang" behilflich. Die Kooperation zwischen dem Ensemble und dem Komponisten ist denkbar eng: Feldman braucht die Anwesenheit der Gruppe. An diesem Punkt hakte Eberhard Blum ein und brachte Feldman dazu, für eine Besetzung von Flöte und Klavier zu schreiben. Das war neu, denn Feldman hatte zuvor nie für ein Soloblasinstrument, auch nicht für Blasinstrument und Klavier, geschrieben. Das so entstandene Stück trägt den Titel *For Christian Wolff*. Es kam in Darmstadt, Sommerfestival '86, zur Uraufführung.

Eberhard Blums Interesse gilt auch unüblicheren, aber ebenso logischen Kombinationen, zum Beispiel der Verbindung von Blasinstrument und Sprache. Die Artikulation der Flöte hat eine hohe Sprechähnlichkeit; die Grenze zwischen Sprache und geblasenen Tönen ist fließend, gerade weil die Flöte nicht in den Mund genommen wird, der Mund somit als Artikulationsorgan (fast) frei bleibt. Insbesondere Geräusche, die zwischen speiendem Luftausstoß und Zischeln liegen, können perfekt ausgeführt werden. Doch muß die „flötenfreie" Artikulation für sich geübt werden. Es muß dabei das angestrebt werden, was Eberhard Blum mit „Instrumentalspiel ohne Instrument" bezeichnet. „Dabei handelt es sich nicht um eine Imitation von Sängern oder deren Übungspensum". Selbstverständlich kann auch während des Flötenspiels immer ein guter Teil des Mundes zum Erzeugen neuer Musik verwendet werden. Einer der ersten Komponisten mit einem diesbezüglich packenden Stück war Hans Otte mit *Text für einen Flötisten* (1972). Er entwickelte eine Über-Sprache aus Flöte und Stimme und synthetisierte die beiden zu einer immanent stimmigen, kohärenten Sprache. Otte nutzte die schnellen Wechsel zwischen Mund und Flöte – das blitzschnelle Hinüberspringen von der Tonerzeugung zur Sprecherzeugung – zum Einbau zusätzlicher Laute. Diese liegen „dazwischen", will sagen, sie geschehen im Augenblick des Wechsels. Anders Hans Joachim Hespos mit *duma* (1980): er macht Randgebiete zwischen Sprache und Spiel hörbar. Expressionistisch (im Vergleich zum abstrakten Otte) ruft er einen bestimmten Ausdruck hervor; es handelt sich dabei um psychische Musik, um Musik über einem psychischen Programm, während Otte sich mehr mit rhythmischen Fragen beschäftigt. Der Einbau von Sprache verbreitete sich in der Folge, bis er fast üblich war. Soegijo, ein Indonesier, komponierte *Saih* (1972) für Baßflöte. Das Stück ist ein Ritual, das von einem Europäer ausgeführt

werden muß; ein Asiate würde, aus Vertrautheit, das Ritual zu richtig ausführen, ein Europäer bringt demverglichen eine Als-ob-Wirkung, einen V-Effekt. [Verfremdungseffekt, *Red.*] Im Stück spielen Sprache und ein Singen in vorgeschriebenen Tonhöhen eine Rolle, sogar ein abstrakter Tanzschritt soll vom Interpreten angedeutet werden.

„Ist der Interpret ein kritischer Interpret, wird er wenige neue Werke wirklich wichtig finden". Vielem gegenüber, sagt Eberhard Blum, verhält sich der kritische Interpret *abstinent*. Sagt ihm ein Komponist zu, soll er auf ihn zugehen und Vorschläge vorbringen. Als Eberhard Blum das Fehlen von neuen Konzertstücken für zwei Flöten bemerkte, motivierte er den Komponisten Gerald Humel, der dann mit *Jeté* (1980, Dauer 20 Min.) ein höchst umfangreiches Werk für zwei Flöten vorlegte. Seine Erscheinung ist komplex, es ist darin ein Zugewinn an expressionistischem Ausdruck zu verzeichnen. Nils Vigeland schließlich erweiterte das Repertoire um *Two Flutes* (1985, Dauer 30 Min.). Der Komponist zögerte mit dem Komponieren, verwies auf die Menge des bereits vorliegenden Materials für zwei Flöten, war aber auf Eberhard Blums dringende Aufforderung hin zur Arbeit zu bewegen. Von vornherein herrschte die Absicht, „nichts Kleines" zu produzieren und auf die „Andersartigkeit" der Komposition zu setzen, demnach: möglichst eine Repetition bereits vorliegender Stücke zu vermeiden. Vigeland baute wichtige Dephasierungen ein; ein Instrument wird immer wieder aus der Homophonie hinausgeworfen, was den Klang verbreitert: manchmal klingt das Duo wie ein Flötenorchester. Vigeland vermied es, eine Gelegenheitsarbeit zu liefern und war erfolgreich in der Aufwertung einer etwas verschrieenen Gattung.

Welchen Klang soll die Flöte in der modernen Musik haben? Eberhard Blum findet, Varèse werde meist falsch gespielt *(Density 21.5/*1936); was grundsätzlich erreicht werden muß, ist eine Spreizung der Dynamik. Man muß lernen, das Laute lauter und das Leise leiser zu spielen, auch gerade Leisheit in den tiefen Lagen ist zu üben. Das Tonschönheitsideal gerät außer Kraft, da es eine neue Ästhetik gibt, die auch das *schreiende* Instrument schön findet. Die Weichheit des Instruments bleibt jedoch grundsätzlich erhalten, etwas verdeutlicht wird höchstens der luftige Ton der Flöte. Eberhard Blum erzählt, wie er, als er (bei Nicolet) diese Techniken lernte, diese „angemessene Darstellung der Sachverhalte", heftiger Kritik ausgesetzt war. Hinsichtlich dieser Klangerzeugungs-Techniken waren die Komponisten (Varèse, Boulez) den Instrumentalisten einen Schritt voraus. Boulez wurde richtungweisend mit seiner *Sonatine* (1946, Dauer 12 Min., Flöte und Klavier), Cage eröffnete der Flöte mit *Solo for Flute* (1958, beliebige Länge je nach Ausarbeitung) den ganzen Geräuschteil, mit Geräuschen auch ohne feste Tonhöhe; außer Tonhöhen ist ein ganzes Arsenal an reinen Geräuschen zu erzeugen. Mit drei wichtigen Werken dreier wichtiger Komponisten dieses Jahrhunderts können sich die Flötisten, so Eberhard Blum, gut bedient fühlen. „Ein Problem wird durch die neue Tongebung aufgeworfen: tendenziell wird das Spiel härter und kälter; was sich insbesondere in der Interpretation von alter Musik zeigt".

Der Instrumentalklang hängt zu einem großen Teil vom *Beginn* des Tons ab. Eberhard Blum hat die Charakteristik des Ton-Anfanges studiert, er wollte diese Anfangscharakteristik ändern, damit der Hörer den Rest des Tons anders hören sollte. Veränderung des Winkels, in dem man an die Kante des Mundstückes bläst, Debussy hat die Flöte aus dem Plüsch des neunzehnten Jahrhunderts (Salonmusik) herausgeholt, er gab ihr neue Klangfarben, ebenso wie Schönberg. Debussys *Sonate* für Flöte, Viola und Harfe (1915) ist, so Eberhard Blum, ein Meisterwerk, setzt sich leider im Konzertbetrieb nicht recht durch.

Im Verlauf des zwanzigsten Jahrhunderts hat sich die tiefe Flötenlage emanzipiert, eine größere Dynamik ist möglich. Debussy nutzt die neue Lage glänzend; beinahe schon ist es möglich, Sinustöne zu erzielen, der Ton nähert sich der Abstraktion, wird instrumentenfern; viele Flötisten fürchten sich davor, finden es nicht schön und vergessen dabei, daß sich die Maßstäbe für *schön* wandeln. Eberhard Blum: „Weder ist alte Musik so alt, noch ist die neue gerade erst vom Himmel gefallen." Seiner Ansicht nach haben Cages Stücke für präpariertes Klavier viel mit Debussy zu tun.

Schlüsselwerke sind in Eberhard Blums Augen Werke, die Türen aufstoßen: So *Sacre du Prin-*

temps für großes Orchester, *Pierrot Lunaire* für kleine Besetzung. Nicht jedes musikalische Werk bringt eine Umwälzung in der Musik; es gibt Grenzfälle, wo eine Gattung in die andere hineinreicht. Die *Ursonate* von Kurt Schwitters, deren womöglich bester Interpret Eberhard Blum ist, hat auf ihre Weise eine bestimmte Art von Sprachgebrauch eingerichtet und vollständig ausgeschöpft. Bis hin zu Rühm und Jandl *(schtzngrmm)* zehren sie alle von Schwitters, ohne ihn zu erreichen; die *Ursonate* ist bis heute das umfänglichste Werk ihrer Art geblieben, eine Fortsetzung wäre allenfalls in *Omaggio a Joyce*, einer elektronischen Komposition von Luciano Berio, zu finden. Außer Schwitters hat niemand in großer Komposition das notierte Lautgedicht gepflegt. Zu oft ist die *Ursonate* in eine sogenannte „lustige" Nummer verfälscht worden. Sie ist aber kein komisches Werk. Eberhard Blum hält das Stück für expressionistisch; bei seinem Vortrag will er die Struktur des Stückes sichtbar machen. Es wird zwar während seiner Interpretation noch gelacht, was aber nicht ausschließt, daß das Stück den Dadaismus transzendiert. Es steckt voll kompositorischer Strukturen, und gewiß steckt im Dadaismus etwas Anarchisches; sein Anarchismus wird in diesem Fall aber durch die Großform gebunden und organisiert. Schwitters, sagt Eberhard Blum, arbeitete zehn Jahre an diesem Stück und er hatte seine Mühe, das für ihn Medienfremde dieses Stückes in den Griff zu bekommen. Insbesondere waren die Schwierigkeiten beim Finden einer Notation beträchtlich.

Und wie steht es mit der reinen Technik? „Die Bemerkung ist Unsinn, moderne Musik verderbe die Technik. Das will bloß sagen, daß man nie Technik hatte". Spielt man, so Blum, ein Stück von Morton Feldman, dann heißt das, vier Stunden Flöte ganz leise zu spielen! Dazu empfiehlt sich doch eine klare und sichere Grundlage.

Eberhard Blum läßt keinen Zweifel daran: „Ich will an dem teilnehmen, was heute passiert". Der heutige Musikbetrieb ist eine Museumspflege, die Hauptabteilung ist das Symphonieorchester des neunzehnten Jahrhunderts, wofür die öffentliche Hand unerschöpfliche Mittel bereitstellt; dieses Gebiet der Musik, ihr traditionellstes, läuft wie von alleine. Schon bei Kammermusik wird die Sache schwieriger, man verläßt den gewohnten Pfad; Widerstand kann sich dann plötzlich auch etwa gegen Debussy (und dessen erwähnte Sonate) äußern; die unübliche Besetzung schafft Angst; die Musik selbst schafft Unruhe! Die Musiker fürchten offenbar die dem Medium (noch immer!) innewohnende Sprengkraft. Musiker, sagt Eberhard Blum, müssen eine gute Portion Initiative gegen das neunzehnte Jahrhundert entwickeln, und 1986 ist es dafür nicht zu früh. Er findet es lächerlich, wenn Leute wie er, am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts, für etwas ihm Selbstverständliches als Pioniere angesehen werden. „Schon ist wieder ein Jahrhundert vorbei! Und noch kämpfen wir gegen das neunzehnte!"

„Dabei bin ich keineswegs gegen Aufführungen von Werken aus dem neunzehnten Jahrhundert". Allerdings hält Eberhard Blum das Publikum für sehr lernfähig und findet, neue Anstöße müßten von den Machern ausgehen; damit meint er nicht die Kulturpolitiker, denn die sind auch nicht weiter als sie handeln: sie handeln in guten Treuen und setzen eben um, was sie wissen. Die Musiker müssen Neues spielen, das Publikum muß zuhören, Zuhören ist Arbeit; das Publikum sollte nicht der Erfahrung ausweichen, daß es für ein Konzert bezahlt und für die Bezahlung Arbeit auf sich nehmen muß. In diesem Fall kann der Aussage nur zugestimmt werden: eigene Leistung wird sich bestimmt lohnen.

Die Musik der Gegenwart, so drückt es Eberhard Blum aus, ist „in Hochform". Eine gute Auswahl höchst interessanter Stücke ist vorhanden, sie werden noch nicht häufig genug zur Aufführung gebracht. „Dabei schwinden mehr und mehr die Gründe, an diesen Stücken vorbeizulaufen". Eine Aufführung von John Cage ist in einer angemessenen Darstellung immer sehr erfolgreich. Wer das leugnet, kann die angemessene Darstellung nicht liefern oder Cage noch einmal vom Olymp der großen Komponisten stoßen, oder er will ganz einfach erhalten, was bereits nur allzusehr erhalten wird. Natürlich ist - und da schließt Eberhard Blum an seine bisherige Argumentation - ein John Cage mit seiner Definition von Freiheit gefährlich; er schafft denkende Menschen, denkende Musiker, er schafft mithin in diesen denkenden Menschen Konflikte zu ihrer bisherigen Umgebung.

Zurückkommend auf den Begriff „angemessene Darstellung" bemerkt Blum: „Diese Darstellung wird auch durch Äußeres bestimmt". Viele Konzertsäle, ja die meisten Konzertsäle, die sich Konzertsäle nennen, sind wie selbstverständlich für die Musik des neunzehnten Jahrhunderts geschaffen worden. Darum werden heute zahllose Konzerte in Museen für zeitgenössische Kunst, in Fabrikräumen, Lofts und ad-hoc-Ausstellungsräumen abgehalten. Es gibt eine starke Einstimmung durch den Raum, in dem interpretiert wird; er gehört mit zur Inszenierung, und wer will den Einfluß einer guten, richtigen Präsentation leugnen. Es können auch Räume sehr treffend sein, die für gar nichts gemacht sind, afunktionale oder de-funktionalisierte Räume.

„Neue Musik fordert andere Räume, fordert Einfallsreichtum auch in der Wahl der Stätte, wo Musik erklingen soll". Das hindert, so Eberhard Blum, die Behörden nicht daran, immer neue Konzertsäle fürs neunzehnte Jahrhundert zu bauen, bis jedes, jedes Symphonieorchester seine angemessene Behausung über dem Kopf hat. Immerhin, schließt er, die Möglichkeiten zu einer adäquaten Aufführung neuer Werke seien gestiegen. Er scheut zum Schluß die optimistische Note nicht: „Sehr schwierig wird es natürlich bei elektronischer Musik. Aber auch da geht bei uns alles seinen geordneten Gang, nämlich: weiter".

Neuerscheinung

MOECK

KARL HENTSCHEL

DAS OBOENROHR

Eine Bauanleitung

Sein Buch, das sich in Aufbau und Umfang an der entsprechenden Arbeit von Lotsch, dem Standardwerk für Fagottrohrbau, orientiert, ist das gründlichste und präziseste, was in deutscher Sprache, vor allem aber für deutsche Rohre vorliegt. Mit Hentschels Buch kann auch ein weitgehend Unerfahrener im autodidaktischen Verfahren brauchbare Ergebnisse erzielen. *Christian Schneider*

Ed. Nr. 4033, DM 18,80
ISBN 3-87549-025-8

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE

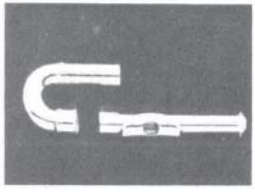
Jeder Musiker sollte die Möglichkeit bekommen, eine Flöte nach dem höchsten Qualitätsstandard, technisch ausgereift, zu spielen. Dies ist das Ziel von Jupiter. Mit der neuen JUPITER-Flöten-Linie können Sie noch mehr Freude am musizieren haben – auch deswegen investieren wir so viel in Forschung und Entwicklung.
Ganz gleich, ob Sie professionell Musik machen oder Schüler sind – durch die wohlsortierte Modellpalette bis hin zur Silberrohrflöte finden Sie bei Jupiter immer Ihr Wunschinstrument.
Ganz besonders freuen wir uns darüber, daß immer mehr Musiklehrer ihren Schülern Jupiter empfehlen. Aus gutem Grund!

Die neue Flötenlinie der Vernunft:

1. Gute Intonation
2. Voller Klang, schnelle Ansprache
3. Dauerhafte Qualität
4. Schnelle, leichtgängige Mechanik
5. Ansprechendes Design und optimales Preis-Leistungs-Verhältnis

Das gebogene Kopfstück

Um Kindern einen frühen Start in die Welt des Flötenspiels zu ermöglichen, gibt es die Jupiter-Flöte mit gebogenem Kopfstück.
Es ist versilbert und aus Neusilber gefertigt. Die Flöte entspricht in der Ausführung einer „normalen" C-Flöte.
Ein gerades Kopfstück gehört dazu und kann später ausgewechselt werden. Die gewohnte Flöte kann einfach weiter gespielt werden.
Ein durchdachtes System!



Informationen vom Jupiter-Exclusiv-Vertrieb
Musik-Meyer GmbH · Postfach 1729 · D-3550 Marburg

Große Komponisten und ihre Zeit

ist eine neue Reihe, die bedeutende Komponisten und ihre musikalische Umwelt für den Musik-Interessierten und Musikwissenschaftler erschließt. Die Bände enthalten jeweils eine Chronik, Aspekte zu Komponist und Werk, einen Bildteil sowie einen Anhang mit Werkverzeichnis, Bibliographie und Personenregister.

Johann Sebastian Bach (A. Forchert)
Ludwig van Beethoven (C. Dahlhaus)
Hector Berlioz (W. Dömling)
Johannes Brahms (Chr. M. Schmidt)
Claude Debussy (Th. Hirsbrunner)
Georg Friedrich Händel (S. Leopold)
Joseph Haydn (L. Finscher)
Franz Liszt (W. Dömling)
Gustav Mahler (H. Danuser)
Felix Mendelssohn Bartholdy (W. Konold)
Claudio Monteverdi (S. Leopold)
Wolfgang Amadeus Mozart (W. Ruf)
Giacomo Puccini (J. Maehder)
Max Reger (R. Cadenbach)
Arnold Schönberg (A. L. Ringer)
Franz Schubert (P. Gülke)
Robert Schumann (A. Edler)
Richard Strauss (R. Gerlach)
Igor Strawinsky [Paris] (Th. Hirsbrunner)
Igor Strawinsky [allgemein] (V. Scherliess)
Giuseppe Verdi (L. K. Gerhartz)
Richard Wagner (W. Konold)
Anton Webern (R. Gerlach)

1987 erscheinen folgende Bände:

Johann Sebastian Bach (A. Forchert)
Ludwig van Beethoven (C. Dahlhaus)
Max Reger (R. Cadenbach)
Richard Strauss (R. Gerlach)

Die Bände haben einen Umfang von jeweils 250—400 Seiten, sind in Leinen gebunden, mit einem vierfarbigen Schutzumschlag versehen und enthalten jeweils ca. 32 Abbildungen auf Tafeln. Einzelpreis DM 48,— bis 64,— (je nach Umfang). Bei Reihenbezug gilt ein um ca. 15 % ermäßigter Subskriptionspreis.

Laaber-Verlag · 8411 Laaber

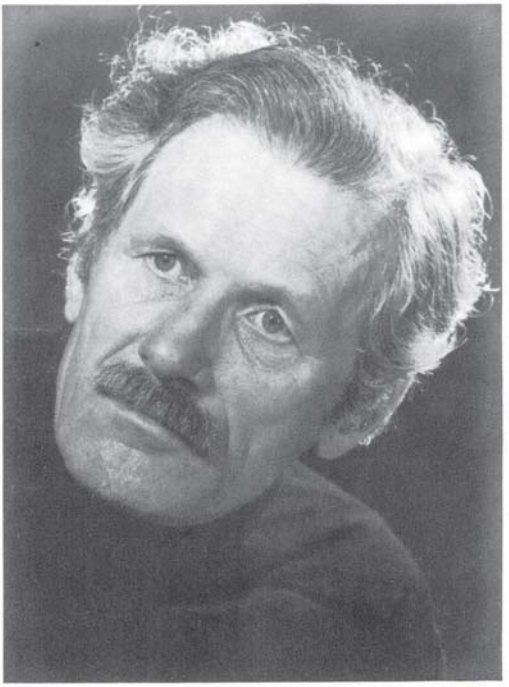
Abschied von Martin Gümbel

Am 20. September 1986 verstarb nach kurzer, schwerer Krankheit der Rektor der Stuttgarter Musikhochschule, der Komponist Martin Gümbel. Mit ihm hat nicht nur die Stuttgarter Hochschule einen fähigen und engagierten Leiter verloren, sondern auch wir Flötisten einen gerade für dieses Instrument besonders prädestinierten Komponisten.

Der am 16. Januar 1923 als Sohn eines ev. Dekans in Stuttgart geborene Musiker begann - nach humanistischer Schulbildung, Kriegsdienst und Gefangenschaft - seine Laufbahn als Flötist und Musiklehrer (ich selbst zählte zu seinen ersten Schülern) und er hat diese beiden anfänglichen Schwerpunkte auch in seiner späteren schöpferischen Periode als Komponist nie verleugnet.

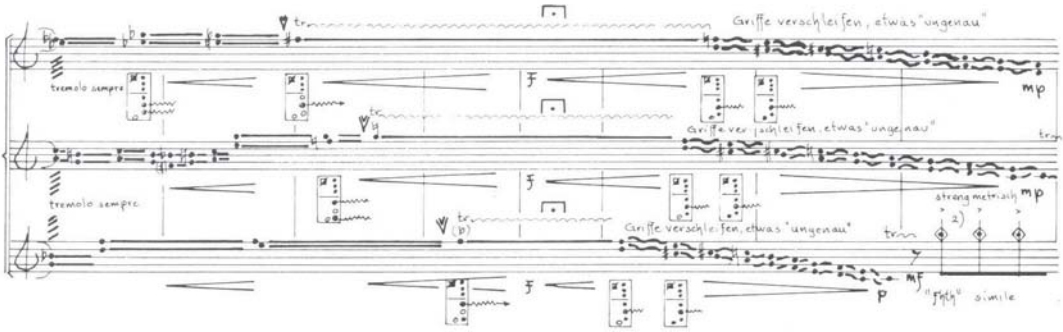
Sein Werkverzeichnis weist eine ganze Reihe von Kammermusikwerken mit Flöteninstrumenten auf (darunter die vielgespielten *Chansons* für Flöte und Cembalo, die originellen *7 Fabeln* für Flöte, Viola und Cembalo oder die drei Versionen zu dem magischen Quadrat *SATOR AREPO*); aber eine ganze Reihe pädagischer Werke zeugt dabei für die unermüdlichen Versuche des Lehrers, auch junge Flötisten von Anfang an an die Neue Musik heranzuführen (*Drei kleine Studien* für 2 Sopranblockflöten, die *Vogelhochzeit* für Blockflötentrio, *Flötenstories* für 3 Blockflöten oder im Bereich der Querflöte die noch unveröffentlichten experimentellen *Flöten-Stücke*).

Sein grundlegendes Schulwerk *Lern- und Spielbuch für Flöte* mit dem überaus wichtigen Anhang „Neue Spieltechniken in der Querflötenmusik nach 1950" zählt zu diesem Bereich. Alle Flötenkompositionen zeugen von einer genauen Kenntnis des Instruments



und seinen technischen und klanglichen Möglichkeiten, die er auch immer wieder selbst durch einige neue Versionen und Farbschattierungen bereicherte.

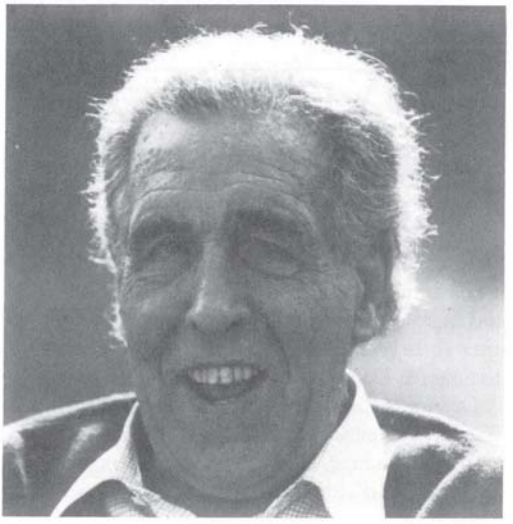
Als Komponist wurde Martin Gümbel nach frühen Beziehungen zu Hugo Distler und grundlegenden Studien bei Karl Marx entscheidend durch die Internationalen Ferienkurse in Darmstadt und die Begegnungen



Ausschnitt aus Martin Gümbels *Flötenstories*, für 3 Blockflöten gleicher Stimmlage

mit Messiaen, Fortner, Nono und Boulez geprägt. Diese verschiedenartigen Einflüsse vermochte Gümbel aber in seinen Kompositionen zu einem durchaus eigenständigen Stil umzuformen.

Martin Gümbel war mein Lehrer - er wurde zum Kollegen, zum Freund. Ich durfte eine ganze Reihe seiner Werke uraufführen, ich konnte ihn zu einigen pädagogischen Kompositionen motivieren und wir haben dabei viele heiße Diskussionen, ernsthafte und auch heitere Gespräche geführt. Seine künstlerische Intelligenz, sein Engagement für das Neue, aber auch sein stets verständnisvolles und zutiefst menschliches Wesen wird allen, die ihn kannten, unvergessen bleiben. *Gerhard Braun*



Zum 75. Geburtstag von Ferdinand Conrad

Zum Geburtstag von Ferdinand Conrad möchten wir herzlich gratulieren: Im Januar 1987 vollendete er sein 75. Lebensjahr. Mit Werken von J.S. Bach wurde dieser Tag festlich begangen: Kollegen und ehemalige Schüler spielten in einer musikalischen Feierstunde die Glückwunschkantate „Schwingt freudig euch empor", das C-Dur-Konzert und das 4. Brandenburgische Konzert von Bach. Bei der ersten originalgetreuen Wiederaufführung des 4. Brandenburgischen mit 2 Blockflöten wirkte Ferdinand Conrad vor über 40 Jahren mit, deshalb gehörte dieses Werk als „Laudatio" zum Geburtstagskonzert dazu.

Der gebürtige Lothringer studierte bei Gustav Scheck in Berlin und befaßte sich schon in seinen Studentenjahren, als es noch nicht üblich war, mit Barockmusik. Bis 1939 war er 1. Flötist im großen Orchester des Rundfunks Saarbrücken und Lehrer am Konservatorium und der Pädagogischen Hochschule. Sein Weg führte dann nach Lübeck. Die Musik des Frühbarock, der Renaissance und der Gotik und ihre Aufführungspraxis wurden ihm neben seiner beruflichen Tätigkeit als Mitglied des *Lübeckischen Kirchenorchesters* und des dortigen Kammermusikkreises sehr wichtig. Von 1953 bis zu seinem Ruhestand wirkte Ferdinand Conrad an der Hochschule für Musik und Theater in Hannover. Er gründete das *Studio für alte Musik* und wurde - wohl als erster Spezialist für alte Musik - Professor. Viele Konzerte im In- und Ausland, zahlreiche Schallplatteneinspielungen und Rundfunkaufnahmen sowie seine Tätigkeit auf Lehrgängen und Kursen haben ihn bekanntgemacht. Er gehört zu den prägenden Persönlichkeiten, die die Wiederentdeckung der alten Musik vorangetrieben haben.

Vom Konzertleben zurückgezogen, unterrichtet er viel zu Hause und hält seine traditionellen Kurse beim Internationalen Arbeitskreis für Musik und an der Akademie in Trossingen. Er heiratete – nach dem Tode seiner ersten Frau – 1984 Gunhild Roos und lebt im Ruhestand in seinem Haus in Hannover. Zu seinem Geburtstag wünschen wir Gesundheit und Kraft, sich den Dingen zu widmen, die seinem Leben Inhalt und Erfüllung geben. *Ekkehard Mascher*

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

Swedish Baroque Festival in Malmö vom 16. - 23. August 1986

Das 2. schwedische Barockmusikfestival vom 16.-23. August 1986 fand wie vor zwei Jahren in der Malmöer Musikhochschule statt. Veranstalter waren außer der Musikhochschule *Föreningen för Tidig Musik* und *Institutet för Rikskonserter*. Die Stadt Malmö kann verschiedene geeignete Räume fürs barocke Musizieren anbieten: alte Kirchen, Rathaus und Schloß mit Rittersaal. Aber auch im modernen Konzerthaus wie im Konzertsaal und in Unterrichtsräumen des Neubaus der Musikhochschule wurde während dieser Tage im barocken Stil musiziert.

Festivalthema 1986 war Barockmusik aus den Ostseeländern. Aus dem Festivalprogramm zitiere ich: „Hochklassige und spannende Barockmusik wurde nicht nur in den großen Musikmetropolen Europas geschrieben und vorgeführt, sondern auch auf unseren Breitengraden. – Unter barocken Ostseekomponisten denkt man wohl zuerst an Dietrich Buxtehude, ‚den großen Dänen', der sowohl in Helsingborg als auch in Helsingör angestellt war, ehe er sich in Lübeck niederließ. Aber um die Ostsee gab es auch viele andere hörenswürdige Komponisten, unter anderen den heute fast ganz unbekannten Johann Valentin Meder, der im Baltikum tätig war. In Polen wurde Musik geschrieben, die manchmal wie eine eigenartige Variante des italienischen Barocks klingt. Kopenhagen zieht im 17. Jahrhundert Komponisten an, Engländer wie John Dowland und William Brade und eine lange Reihe deutscher Musiker, z.B. Heinrich Schütz und den nicht ebenso bekannten, aber nichtsdestoweniger bedeutsamen Christian Ritter. – In Schweden finden wir nicht nur Johan Helmich Roman und Johan Agrell, sondern auch den hervorragenden Lautenisten Hinrich Niewert und den Opernkomponisten Johann Gottlieb Naumann. Schließlich gehört ja auch die Hansestadt Hamburg zum Ostseegebiet, wo der große Georg Philipp Telemann des 18. Jahrhunderts uns nicht dazu verleiten soll, Musikerpersönlichkeiten des 17. Jahrhunderts wie Matthias Weckmann und Dietrich Becker (dessen Sonaten an verschiedenen Orten Schwedens bewahrt sind) zu vergessen. Dieser Ostseebarock besitzt vielleicht nicht immer die singbare Glut der Italiener, die elegante Gestik der Franzosen oder die kontrapunktische Meisterschaft eines Bachs. Dafür hat er aber eine ganz eigene, recht nordisch herbe und wildgewachsene Intensität, die gewinnt, je näher man ihm auf den Leib rückt."

Es gab jeden Tag 3-4 Konzerte, und die mehr oder weniger bekannten Solisten und Ensembles kamen aus Ost- oder Westeuropa oder Skandinavien. Unter den

HANS KREUL
Feine Holzblasinstrumente GmbH
Schwärzlocher Straße 80-82
D-7400 Tübingen 1
Telefon 0 70 71/4 50 14

KREUL & MOOSMANN
Feine Holzblasinstrumente GmbH
Lange Straße 25
D-7050 Waiblingen
Telefon 0 71 51/1 83 30

Schweden dominierten die aus der Hauptstadt etwas, aber es gab auch gute Musiker aus Malmö.

Consort of Musicke war der Höhepunkt im Festival mit einem unvergeßlichen Madrigalabend mit dänischer Anknüpfung. In dem durchaus vollbesetzten großen Saal der Musikhochschule hielt man trotz schwankender Klimaanlage drei Stunden lang einschließlich Zugaben das Publikum begeistert! Besonders beliebt waren auch Ton Koopmann und seine Amsterdamer in einem Kammerkonzert und einem Orchesterkonzert. Angenehme neue Bekanntschaften für mich waren die deutschen Ensembles *Musica Fiata* und *Camerata Köln*, die ich vorher nie live erlebt hatte.

Zwei Opern gab es vor zwei Jahren im Barockfestival, eine italienische und eine französische, zwar mit professionellen Solisten und professioneller Leitung, aber nur konzertant dargeboten. Diesmal trugen jugendliche Musiker aus den Musikhochschulen in Malmö bzw. Göteborg je eine szenisch vorgeführte Barockoper vor: Johann Valentin Meders *Die beständige Argenia* (1680 komponiert zur Vermählung des schwedischen Königs Karls XI. mit der dänischen Prinzessin Ulrika Eleonora) bzw. Jean Joseph Mourets Pastorale *Pan & Doris* von 1718, welche trotz technischer Unvollkommenheiten mit ihren schwungvollen Vorführungen das Publikum mehr für Barockoper begeisterten.

Mit Zufriedenheit konnte ich feststellen, daß im Festival auf die Zusammenhänge zwischen der heute bekannten Barockmusik und der Entwicklungsgeschichte unserer Volksmusik auch aufmerksam gemacht wurde. In unserer lebhaften schwedischen Volksmusik haben wir teilweise eine wichtige Quelle für vergleichende *Barockmusikforschung* (wahrscheinlich zuverlässiger, als wenn man heutige arabische Musik studiert, um etwas über Sing- und Spielweisen im europäischen Mittelalter zu lernen). Der Tanz – volkstümlich sowie ballettgemäß – hätte doch gern eine mehr hervortretende Rolle spielen dürfen.

Wichtige Bestandteile im Barockfestival waren auch *Vorlesungen, Meisterklassen* und *workshops* für Sänger und Instrumentalisten mit aktiven und passiven Teilnehmern. Auch als Lehrer erreichten Emma Kirkby und Anthony Rooley vom *Consort of Musicke* die höchsten Publikumszahlen. Sehr gut besucht waren auch die Unterrichtsstunden mit dem Flötisten Wilbert Hazelzet.

Parallel zu Konzerttätigkeit und Unterricht gab es auch eine internationale Ausstellung, wo Musikinstrumente, Noten und Literatur zum Verkauf ausgestellt wurden. Bei allen Veranstaltungen waren auch Funk und Fernsehen dabei.

Überhaupt hat sich das Barockmusikfestival in Malmö schon zu einem festen Bestandteil im schwedischen Musikleben entwickelt. Die Strömungen aus den internationalen Barockmusikzentren spornen dieses für das Kulturleben ungünstig langgestreckte Land zu eigenen Anstrengungen an. Dank an alle Initiatoren und Veranstalter dieses Festivals, das nicht nur musikalisch, sondern auch organisatorisch erfolgreich war.

Sven Berger

Trompeten, Flöten und Schalmeien
11. Tage Alter Musik in Herne vom 4.-7.12.1986

Das Kulturzentrum in Herne ist in der ersten Dezemberwoche zu einem so beliebten Treffpunkt vieler Freunde alter Musik geworden, daß weder alle Kartenwünsche von erwartungsvollen Hörern, noch die Platzwünsche von Ausstellern erfüllt werden konnten. Herne - das ist gleichermaßen freundschaftliche Begegnung über viele Ländergrenzen hinweg, als auch Auseinandersetzung mit Fragen der Aufführungspraxis und der Instrumentenkunde. So bilden die Konzertreihe des WDR Köln, die Ausstellung von Instrumentenbauern im Kulturzentrum und die Sonderausstellung historischer Instrumente im Schloß Strünkede einen harmonischen Dreiklang, an dessen Zustandekommen Hernes Kulturdezernent Stadtdirektor Hengelhaupt maßgeblichen Anteil hat.

Besonders auffallend und erfreulich ist das Engagement vieler junger Instrumentenbauer, die sich immer mehr spezialisieren und um möglichst originalgetreue Kopien historischer Vorbilder bemühen. Die Voice-Flute wurde z.B. von 11 verschiedenen Ausstellern in drei Ausführungen - nach Bressan, Denner und Stanesby - angeboten. Natürlich waren die Blockflötenbauer am stärksten vertreten, gefolgt von Traversflöten- und Oboen-Spezialisten. Neben der Vielfalt an barocken Modellen (bei den Blockflöten z.B. Kopien nach Boekhout, Bressan, Debey, Denner, Haka, Oberlender, Rippert, Rottenburgh, Stanesby, Steenbergen, Terton, Wijne) nehmen inzwischen Renaissance-Consort-Flöten und Ganassi-Modelle einen weiten Raum ein, nicht zuletzt durch die angebotenen verschiedenen Stimmtonhöhen und Griffweisen. Eine wesentliche Bereicherung bildeten die in größerem Umfang vertretenen Blechblasinstrumente, die von 4 Herstellern aus den Niederlanden, der DDR und Westdeutschland angeboten wurden, darunter auch eine Nachbildung des Instrumentes von G. Reiche nach dem Gemälde von Elias Gottlieb Hausmann. Neben den 16 Ausstellern aus der Bundesrepublik kamen 8 aus Frankreich, je 4 aus Belgien, England, den Niederlanden und der Schweiz, 3 aus den USA, je 2 aus Dänemark, Kanada und Neuseeland; die DDR, Norwegen und Österreich

Neue LPs zum Mitspielen

MOECK

hannover baroque ensemble

THE FLUTE MASTER

Ausgewählte Werke barocker Blockflötenliteratur
vorgespielt - mitgespielt

The Flute master ist eine Reihe ausgewählter Werke der Blockflötenliteratur mit exemplarischen Interpretationen (auf der A-Seite) und Playbacks zum Mitspielen (auf der B-Seite). Die Flötenstimme, einen ausführlichen historischen Überblick, Erläuterungen zur Aufführungspraxis sowie Interpretationshilfen bietet das inliegende Begleitheft.

Teil I - Musik in Frankreich
enthält Werke von:
M.-R. Delalande
J. B. Loeillet „de Gant"
Ed. Nr. 10 010, DM 30,10

Teil II - Der italienische Stil
enthält Werke von:
F. Mancini
J. Chr. Schickhard
G. Bononcini
Ed. Nr. 10 011, DM 30,10

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE

waren je einmal vertreten. Eine gute Ergänzung boten die reichhaltigen Buch-, Faksimile-, Noten- und Schallplattenangebote von Brian Jordan, Minkoff, Moeck und Tonger. Der Informationsdrang der Besucher war kaum einzudämmen, und nur mit Mühe gelang es, wenigstens während der Konzerte einen Ausprobier-Stop zu erreichen.

Der musikalische Auftakt mit Musik am Hofe Friedrichs des Großen war gleich einer der Höhepunkte. Konrad Hünteler, Traversflöte, Wouter Möller, Violoncello, und Ton Koopman, Cembalo, waren ebenbürtige Kammermusikpartner, denen in den Sonaten von Quantz, Duport, C.Ph.E. Bach und Kirnberger gleichermaßen Brillantes wie Expressives beispielhaft gelang.

Die *Camerata Köln* und der englische Trompeter Stephan Keavy gestalteten gemeinsam ein variationsreiches Programm mit barocker Bläsermusik, in dem das konzertante Element vorherrschend war. Selbst in den höchsten Lagen bewegte sich die Naturtrompete anscheinend mühelos, und reizvoll waren die Klangkombinationen mit Oboen und Fagott im Konzert C-Dur von Albinoni und das einfühlsame Zusammenspiel mit der Oboe in einer Triosonate von Finger. Virtuoser Glanz in beiden Solopartien war das Ergebnis einer temperamentvollen musikantischen Interpretation des a-Moll-Trios für Blockflöte (Michael Schneider) und Fagott (Michael McCraw) von Vivaldi. Auch in der schönen f-Moll-Blockflöten-Sonate von Telemann geriet Vieles sehr bravourös, was aber dem „Triste" des 1. Satzes nicht unbedingt zugute kam.

Während bei der Renaissance- und Frühbarockmusik auf „Schalmeyen, Pusaunen, Krumphörnern" des Kölner *Odhecaton-Ensembles* die fast zu abwechslungsreiche Instrumentierung im Vordergrund stand, bestachen bei der italienischen Vokalmusik des 17. Jahrhunderts „Barbara Strozzi und ihre Zeit" die Ausdruckskraft und innere Dramatik der Solokantaten und Dialoge. Die makellosen Sopranstimmen Judith Nelsons und Randall K. Wongs entzückten das Publikum sowohl in den lyrischen als in den stark affektgeladenen Partien. Andreas Staier, Cembalo, und Konrad Junghänel, Laute, waren famose Begleiter.

Für die vielen Blockflötenfreunde dürfte die Matinee mit italienischer und französischer Musik des 16. und frühen 17. Jahrhunderts ein besonderer Leckerbissen gewesen sein. Das Amsterdamer *Ensemble La Dada* mit Han Tol, David Mings und Rien Voskuilen bestach mit einer überragenden Artikulationstechnik, sicherem Stilgefühl und sehr lebendiger Darstellung der stark diminuierten Canzonen, die an das konzertierende Baßinstrument die gleichen virtuosen Anforderungen

stellen wie an die solistische Melodiestimme. Es war einfach ein Genuß, dem Wechselspiel von Blockflöte und Dulcian, die sich gegenseitig an Wohlklang und Virtuosität zu überbieten schienen, zuzuhören.

Die Ostberliner *Akademie für Alte Musik* überzeugte am meisten mit Telemanns Don Quixotte-Suite, das *Ferrara-Ensemble* der Schola Cantorum Basiliensis durch die gegensätzlichen Klangfarben der Alta Cappella mit Schalmei, Pommer und Zugtrompete und der reizvollen „citharedi" mit Laute, Vielle, Harfe und Hackbrett, die Balli und Canzonen zum Leben erweckten, wie sie im frühen 15. Jahrhundert an den Höfen Norditaliens gepflegt wurden.

Das Zusammenwirken von *His Majesties Sagbutts & Cornetts, London* und dem Bassisten Michael Schopper verlieh besonders den Gesängen aus den Symphoniae sacrae von Heinrich Schütz jenen Glanz, der für Zinken und engmensurierte Posaunen typisch ist und kaum von anderen Instrumenten nachgeahmt werden kann. Dem jungen Londoner Ensemble merkte man die Spielfreude auch bei den englischen Intraden und Suiten der Schein-Scheidt-Epoche an.

Michael Schopper begegnete man dann noch einmal mit Solokantaten des Barock, in denen sich wiederum seine Vielseitigkeit und das starke Ausdrucksvermögen dokumentierten. Daneben standen Telemanns Kantate „Gott weiß, ich bin vom Seufzen müde" aus dem „Harmonischen Gottesdienst" und die Bach-Kantate „Ich habe genug", die René Jacobs mit einem international besetzten Instrumentalensemble zusammen so eindringlich gestaltete, daß wohl kaum einer der Zuhörer nicht zutiefst berührt und ergriffen war.

Zum Abschluß „Musik der Wiener Klassik" mit 2 frühen Haydn-Sinfonien, die vielleicht nicht zu den stärksten gehören, von *La Petite Bande* unter ihrem Konzertmeister Sigiswald Kuijken aber voller Elan dargestellt wurden und Mozarts D-Dur-Flötenkonzert KV 314, das Barthold Kuijken durch sein delikates Spiel auf der Traversflöte zu einem besonderen Erlebnis werden ließ. Alle 10 Konzerte wurden vom WDR mitgeschnitten, und sicher wird mancher Besucher die Möglichkeit genutzt haben, seinen Favoriten noch einmal begegnen zu können.

Die Sonderausstellung des Emschertal-Museums in Verbindung mit dem Instrumentenmuseum des Königlichen Musikkonservatoriums in Brüssel, dem Kölnischen Stadtmuseum und dem Germanischen Museum in Nürnberg stand unter dem Motto „Tönendes Erz". Sie war von Prof. Dr. Chr. Ahrens zusammengestellt und kommentiert worden und bot interessante Einblicke in die Geschichte der Blechblasinstrumente, deren Entwicklung und die Konsequenzen für die musikalische Praxis. Ein ausgezeichneter Sonderkatalog mit vielen Abbildungen und Tabellen bietet vieles Wissenswerte auch für diejenigen, die keine Gelegenheit hatten, die Ausstellung zu besuchen.

Ilse Hechler

INTERNATIONALER MEISTERKURS ETTLINGEN

für Flötisten und Flötenpädagogen
1. – 5. Mai 1987

GEOFFREY GILBERT, USA
ROBERT DICK, USA

unter Mitwirkung von:

JOHN R. WRIGHT
(Staatl. Hochschule für Musik Karlsruhe)
Methodik und Orchesterpraxis

MICHAEL BAUMANN
(Staatl. Hochschule für Musik Freiburg)
Klavier

HARUO UESAWA
(Basel, Flötenbaumeister)

In Zusammenarbeit mit dem Landesverband der Musikschulen Baden-Württembergs

Auskunft und Anmeldung beim Veranstalter
Musikschule der Stadt Ettlingen
Pforzheimer Str. 25a · D-7505 Ettlingen
Telefon: 0 72 43 / 10 13 11 oder 47 80

Ein „rundes Jubiläum„
Kammermusikkurs Baden-Württemberg 1986

Zum zehnten Male nun schon fand im idyllisch gelegenen ehemaligen Kloster Ochsenhausen, derzeit noch Staatliches Aufbaugymnasium mit angeschlossenem Internat, künftig die Landesakademie für die musizierende Jugend Baden-Württembergs beherbergend, der alljährliche Kammermusikkurs des Landesmusikrates Baden-Württemberg in Karlsruhe statt. Dieser Kurs, traditionell in den Herbstferien der allgemeinbildenden Schulen veranstaltet, fand auch in diesem „Jubiläumsjahr" 1986 wieder regen Zuspruch. Genau 90 jugendliche Musikanten im Alter zwischen 9 und 22 Jahren nahmen daran teil. So mancher begabte und ebenfalls förderungswürdige Jugendliche konnte auch für diesen Kurs bei der Vorauswahl nicht berücktsichtigt werden. Er mußte von der „Auswahl-Kommission" auf die Wartelist gesetzt werden und auf kommende Kurse des Landesmusikrates vertröstet werden.

Teilnehmen an dem Kurs können alle jugendlichen Instrumentalisten. Besondere Berücksichtigung erfah-

ren jedoch Preisträger aus den Wettbewerben „Jugend musiziert", vornhemlich auf Landesebene. Der Kurs dient der Förderung besonderer Begabungen. Und so nahm es nicht wunder, daß in erster Linie jugendliche Musikanten und Ensembles eingeladen wurden, die sich bereits ihre ersten „musikalischen Lorbeeren" verdient hatten. Getragen wird der Kurs vom Landesmusikrat, er findet die Unterstützung des Ministeriums für Kultus und Sport Baden-Württemberg.

Seit den Anfängen in Schwäbisch Gmünd und Gaggenau in den Jahren 1977/78 wird der Kurs jährlich im ehemaligen Kloster Ochsenhausen im Landkreis Biberach durchgeführt, eine ideale Stätte für den musikalischen Unterricht, für interne und öffentliche Konzerte und sinnvolle Freizeitgestaltung der Teilnehmer. Dank der Unterstützung der Stadt Ochsenhausen, die beispielsweise für das öffentliche Abschlußkonzert im stilvollen Bibliothekssaal eifrig die „Werbetrommel" gerührt hatte, die in der Region erscheinenden Tageszeitungen auf den Kurs hingewiesen hatte und auch für zahlreiche andere Aktivitäten, so den „Jubiläumsausflug" zur Pfarrkirche Rot an der Rot mitorganisieren half, war das Abschlußkonzert wieder „ausverkauft". Das Programm, gegenüber den Vorjahren auf einem wiederum erstaunlich hohen musikalischen und künstlerischen Niveau, fand die uneingeschränkte Zustimmung von Zuhörern aus der gesamten Region und auch die Kritik. Dies sicher auch ein Ansporn für die jugendlichen Teilnehmer, auf den eingeschlagenen musikalischen Pfaden zielstrebig weiter zu gehen.

Seit der Einrichtung dieser Kammermusikkurse vor nunmehr 10 Jahren leitet Prof. Barbara Husenbeth (Blockflöte), die an der Staatlichen Hochschule in der Musikstadt Trossingen lehrt, mit einem bewährten Dozententeam und Helferstab diese nicht hoch genug einzuschätzende Arbeit mit dem begabten und förderungswürdigen musikalischen Nachwuchs. In diesem Herbst wirkten im Team Prof. Gerd Lohmeyer zusammen mit Riza Yildiz (Klavierkammermusik), Prof. Hans Stegmüller zusammen mit Georg Eckle (Streicherkammermusik), Prof. Gabriele Zimmermann (Querflöte), Prof. Fritz Hauser (Klarinette), Prof. Friedrich Milde (Oboe), M. Santek (Blechbläser), Günther Siegwarth (Zupfinstrumente), Karl-Wilhelm Berger (Klavier) und Prof. Barbara Husenbeth zusammen mit Oranne Möhl (Blockflöte) mit. Daneben waren Betreuer aus allen Fachbereichen mit von der Partie, eine optimale Besetzung alles in allem, die ein kooperationsbereites und harmonisches Zusammenarbeiten ermöglichte.

Der nächste Kammermusikkurs ist wieder für die Herbstferien 1987 geplant. Ausgeschriebene Instrumente sind Klavier vierhändig, Holz- und Blechblasin-

Blickpunkt Novitäten

Johann Christoph Bach
Sonata F-dur
für Flöte (Violine) und Cembalo
EB 4175 DM 10,--

Joseph Bodin de Boismortier
Sechs Sonaten op. 51
für Flöte und Violine (E. Kubitschek)
Heft II EB 8367 DM 19,--

Friedrich Ludwig Dulon
Duett op. 5 Nr. 1
für 2 Flöten (A. Imbescheid)
EB 8498 DM 19,--

Duett op. 5 Nr. 2
für 2 Flöten (A. Imbescheid)
EB 8499 DM 16,--

Johann Melchior Molter
Konzerte für Klarinette und Orchester
Ausgaben für Klarinette und Klavier mit zusätzlicher A-Klarinettenstimme
(H. Becker/M. Obst)
Konzert Nr. 3 G-dur EB 8403 DM 18,--
Konzert Nr. 4 D-dur EB 8404 DM 18,--

Ludwig Wiedemann
75 Etüden für Klarinette
(F. Klüger) EB 4187 DM 26,--

Herbert Heyde
Musikinstrumentenbau
Konzept – Handwerk – Kunst
Format 27 x 24 cm, 320 Seiten, Ganzleinen
BV 224 ISBN 3-7651-0224-5 DM 84,--

Unser komplettes Frühjahrs-Programm ist mit detaillierten und ausführlichen Beschreibungen in unserem Sonderkatalog „Neuerscheinungen-Neudrucke Frühjahr 1987" enthalten. Bitte anfordern!

Breitkopf & Härtel
Wiesbaden

strumente, Blockflöte und Schlagzeug (gemäß den ausgeschriebenen Wertungskategorien des Wettbewerbs „Jugend musiziert" 1986/87). Denn: in jedem Jahr bezieht sich das Fächerangebot des Kammermusikkurses auf die Instrumentalausschreibung des kommenden Wettbewerbs „Jugend musiziert". *Barbara Husenbeth*

10 Jahre Carmina Antiqua

Das Ensemble für alte Musik *Carmina Antiqua* feierte Ende 1986 sein 10jähriges Bestehen. Seit 1976 beschäftigen sich die Mitglieder des Ensembles mit der Musik der Renaissance, um sie neu in ihr originales Klanggewand zu kleiden und ihr zu größerer Beachtung zu verhelfen.

Zuerst war es die Freude an der ungewohnten Klangwelt, die die fünf Gründungsmitglieder Wolfgang Köhler, Claus Michael Bünger, Martin Fleckenstein, Susanne Landsiedel und Armin Goebel dazu bewegten, sich der Musik der Renaissance zuzuwenden. Zu dieser Zeit war das Ensemble ausschließlich in Wuppertal beheimatet und spielte noch auf „modernen" Orchesterinstrumenten: Oboe, Trompete, Posaune und Fagott. Die intensive Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Quellen führte bald zu der Erkenntnis, daß die Musik der Renaissance untrennbar mit dem Instrumentarium verknüpft ist, für das sie komponiert wurde. Schließlich stand dem Musiker in der Epoche zwischen Mittelalter und Barock eine instrumentale Klangvielfalt zur Verfügung, die in ihrer Vielfarbigkeit nie wieder erreicht werden sollte.

Der entscheidende Impuls, sich historischer Instrumente zu bedienen, kam im Jahr 1977, als Armin Goebel ausschied und von Walter Jerzembek ersetzt wurde, der bereits Krummhorn spielte. Nach kurzer Zeit musizierten dann die Mitglieder des Ensembles auf einem Pommer- und einem Krummhorn-Quartett sowie mehreren Renaissance-Blockflöten. Nach und nach wurde das Instrumentarium vervollständigt, so daß das Ensemble heute auf ca. 60 Nachbauten historischer Instrumente spielt: Bombarden, Pommern, Dulziane, Krummhörner, Kortholte, Rauschpfeifen, Rankette, Zinken, Blockflöten, Drehleier, Dudelsack und Schlagwerk. Zuerst stand die Begeisterung an der Entdeckung der historischen Klangvielfalt im Vordergrund, doch hat sich dieser bald die wissenschaftliche Erforschung der Musik und ihrer Aufführungspraxis an die Seite gestellt. So beschäftigten sich Mitglieder des Ensembles neben der Auswertung des zugänglichen Quellenmaterials auch mit Rekonstruktion und Bau historischer Instrumente.

Im Jahre 1981 gab es wieder einen Wechsel im Ensemble. Für Susanne Landsiedel, die ihr Studium in Österreich fortsetzte, kam Heike Fleckenstein, geb. Sadlers, Blockflötenlehrerin der Musikschule Krefeld.

Carmina Antiqua musiziert seit 1981 in folgender Besetzung: v.l.n.r.: Martin Fleckenstein, 32 J., Lehrer; Walter Jerzembek, 38 J., Schreiner; Dr. Claus Michael Bünger, 32 J., Textil-Maschinenbau-Ingenieur; Heike Fleckenstein, 27 J., Blockflötenlehrerin; Dr. Wolfgang Köhler, 39 J., Lehrer und Musikwissenschaftler

TIBIA - Sonderdrucke

Bauer, C.Ch.: Gebräuchliche Verzierungen für das Querflötenspiel im Frankreich des 18. Jahrhunderts. Ed. Nr. 4023, DM 7,20

Boehm, Th.: Schema zur Bestimmung der Löcherstellung auf Blasinstrumenten. Reprint v. 1867. Eingeleitet und kommentiert v. K. Ventzke. Nachwort von O. Steinkopf. Ed. Nr. 4020, DM 7,20

Drechsel, F.: Kompendium zur Akustik der Blasinstrumente, nach Victor-Charles Mahillon. Ed. Nr. 4019, DM 7,20

Köneke, H. W.: Skizzen zu einem neuen Blockflötenunterricht. Ed. Nr. 4018, DM 3,00

Moeck, H.: Zur „Nachgeschichte" und Renaissance der Blockflöte. Ed. Nr. 4021, DM 7,20

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE

In den 10 Jahren seines Bestehens hat das Ensemble die Musik der Renaissance in über 100 Konzerten und zahlreichen öffentlichen Auftritten einem interessierten Publikum vorgestellt. Der Schwerpunkt lag dabei auf Konzerten in Nordrhein-Westfalen; *Carmina Antiqua* reiste aber auch zu Konzerten in die Niederlande (1982), nach Frankreich (1985) und in die Tschechoslowakei (1986). Ein weiterer Höhepunkt der 10jährigen Konzerttätigkeit war ein Fernsehauftritt im WWF-Club am 9.5.1986.

Die Konzerte des Ensembles sollen vor allem zwei Intentionen der Beschäftigung mit der Musik der Renaissance verwirklichen. Einmal soll durch den Einsatz der historischen Instrumente in ihrer Klangvielfalt und das Bemühen um eine historisch gesicherte Aufführungspraxis die Musik der Renaissance in ihrer Gesamtheit erschlossen werden. Auf der anderen Seite soll etwas von der Vitalität und ungeheuren Lebensfreude der Renaissance vermittelt werden. Diese beiden Intentionen spiegeln sich in der Konzeption der Konzerte von *Carmina Antiqua* wider, die sich von der „normalen" Konzertroutine unterscheidet. Die Auswahl einer lockeren Abfolge von Liedern, Tänzen und Instrumentalstücken erfolgt unter einem ungeordneten thematischen Schwerpunkt, der geeignet ist, exemplarisch das Leben zur Zeit der Renaissance zu erhellen. So hat das Ensemble z.B. Konzertprogramme zu folgenden Themen zusammengestellt: Am Hof und in der Schänke; Ein Renaissancefest; Martinslieder; Studentenlieder; Im Maien, im Maien; Musik am Hofe Heinrichs VIII.; Musik der Lutherzeit (im Luther-Jahr 1983) u.a. Neben der Vorstellung der Instrumente sollen vor allem kurze thematische Erläuterungen zum geistesgeschichtlichen Hintergrund oder Auszüge aus zeitgenössischen Quellen die einzelnen Musikstücke miteinander verbinden. Neben der instrumentalen Darbietung gilt das Anliegen des Ensembles auch der Vokalmusik, wobei hier die Tenorlieder eine herausragende Stellung einnehmen. Damit sich das Publikum bei der Aufführung der Musik der Renaissance auch optisch auf die weit zurückliegende Zeit einstellen kann, tritt *Carmina Antiqua* in Kostümen auf, die dem Stil der Zeit nachempfunden sind. Dabei sitzen die Musiker an einem Tisch, auf dem Instrumente, Stimmbücher und zu dem Thema des Konzerts passende Requisiten malerisch ausgebreitet sind. In den Konzertablauf sind je nach Thema einige kurze Spielszenen integriert, die das positive Lebensgefühl der Renaissance besonders augenfällig illustrieren sollen. Em Ende des Konzerts ist das Ensemble bereit, Fragen zur Musik oder den Instrumenten zu beantworten; ein Angebot, das vom Publikum gerne angenommen wird.

Diese fast pädagogisch zu nennende Konzeption und die Vielfarbigkeit der Musik der Renaissance sollen dazu beitragen, daß die Wiederbelebung dieser Epoche (quasi die Renaissance der Renaissance) nicht nur Musikhistoriker, sondern auch ein weit gestreutes Publikum anspricht – eben für alle da ist; eine Funktion, die in der Renaissance ganz selbstverständlich war. Die ungemein positive Resonanz eines zahlreichen und interessierten Publikums ist die beste Bestätigung für das Ensemble, daß ihr Anliegen ankommt.

Das Ensemble für alte Musik *Carmina Antiqua* hat bis jetzt eine Langspielplatte aufgenommen, die unter dem Titel „Do trunken sie die liebe lange Nacht" im Selbstverlag erschienen ist und im Anschluß an die Konzerte verkauft wird. Eine zweite Langspielplatte ist mit dem Titel „Am Hof und in der Schänke" geplant und wird voraussichtlich im Herbst 1987 erscheinen.

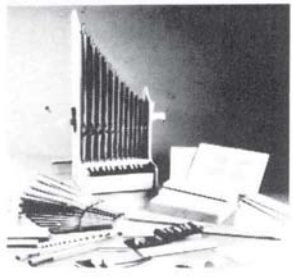
Martin Fleckenstein

Wochenendseminar in Würzburg

Die Gesellschaft für alte Musik Würzburg e.V. veranstaltete vom 31.10 - 2.11.1986 ein Wochenendseminar für Block- und Traversflöte mit Walter van Hauwe, Amsterdam. 9 aktive und ca. 50 passive Teilnehmer

INSTRUMENTENBAUSÄTZE
2-Fuß Orgelportativ

Unser Bausatz für ein 2-Fuß-Orgelportativ wurde mit großer Liebe zum Detail entworfen. Um selbst demjenigen, der zum erstenmal einen Bausatz zusammensetzt (mit einem Bausatz arbeitet), Erfolg zu garantieren, sind die Bälge so konstruiert, daß sie einfach zu machen und doch wirkungsvoll für das Spiel sind. Die Tasten und das Tastenbett sind vorgebohrt, so daß kein Irrtum möglich ist, und die Windlade ist gänzlich (vor)geformt, wobei alle Windkammern/Bohrungen fertig sind. Alle Gehäuseteile sind aus Eiche, gefertigt nach sehr hohem Standard, u. die 25 Metallpfeifen, vor Versand gestimmt, vervollständigen den Bausatz. Eine Gebrauchsanweisung, eine Arbeitszeichnung u. Fotografien führen Sie in klarer und knapper Weise durch jedes Baustadium.



WORLDWIDE TELESALES
Bradford (0274) 393753

The Early Music Shop

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

fanden sich in den Greisinghäusern in Würzburg ein. Da unter den Anmeldungen die Traversflöte nicht vertreten war, wurde es ein reiner Blockflötenkurs.

Die aktiven Teilnehmer hatten je 2 Werke nach freier Wahl vorbereitet, die sie in 2 Unterrichtsstunden mit Walter van Hauwe besprachen. Als erstes stellte der Spieler sein Problem dar. Im Vordergrund standen dabei weniger Interpretationsfragen, sondern vielmehr spezielle Probleme der Blockflöte wie Atmung, Intonation, Zungen- und Fingertechnik. Das Hauptproblem war immer wieder die Zungentechnik. Hier gab der Dozent für jede Artikulationsfrage neue Sprechübungen, die die variierenden Zungenbewegungen verdeutlichten. Anhand dieser anschaulichen Erklärungen war bei jedem Spieler im Laufe der Unterrichtsstunde eine deutliche Verbesserung der problematischen Stellen zu hören.

Für die passiven Teilnehmer boten sich immer wieder Möglichkeiten, gezielte Fragen zu stellen. So wurden in den 3 Tagen Werke von Virgiliano bis zu Serocki erarbeitet. An dieser Stelle ist dem Cembalobauer Volker E. Martin aus Neubrunn zu danken, der ein 1986 fertiggestelltes Instrument für Continuo-Begleitung zur Verfügung stellte.

In der abschließenden Fragestunde wurde die Begeisterung aller Teilnehmer nochmals deutlich. Walter van Hauwe hatte viele seiner Erfahrungen weitergegeben, nicht seine Meinung – hier wurde Handwerkszeug vermittelt, mit dem jeder Teilnehmer, ob passiv oder aktiv, auch nach dem Kurs arbeiten kann. Die Nachricht, daß die Gesellschaft für alte Musik Würzburg, die diesen Kurs hervorragend organisierte, auch 1987 vom 30.10. – 1.11. zu einem Kurs von Walter van Hauwe einlädt, wurde freudig aufgenommen.

Am Ende des Seminars stand ein Konzert des Dozenten. Van Hauwe fesselte das Publikum mit Block- und Traversflötenmusik aus der Zeit vom 14. bis 20. Jahrhundert. *Cornelia Rothkegel*

Practica Musicae: Vier Jahre Tätigkeit

Die besondere Situation der italienischen Kultur verschärft die Kontraste zwischen einer streng traditionellen und manchmal stockenden Verbreitung und einer den kühnsten und höchst avantgardistischen Modellen angepaßten Art der Forschung. Diese etwas allgemeine Bemerkung ist besonders zutreffend in Hinsicht auf musikalische Didaktik und Bildung. Einerseits bleibt die Pflege des ‚Bel Canto' einer der wichtigsten Anhaltspunkte der Konservatorien; andererseits suchen sich frühe und neue Musik – praktisch von den Institutionen ausgeschlossen – einen eigenen Raum, mit oft bemerkenswerten Resultaten.

In dieser Hinsicht stellt die Blockflöte ein beispielhaftes Instrument dar, welches in den letzten zehn Jahren eine Verbindung zwischen dem verborgenen Interesse für eine *andere* Musik und den Ergebnissen der Untersuchungen im Bereich der alten sowie der zeitgenössischen Musik hingestellt hat. Man muß bedenken, daß die Blockflöte vor 1960 in Italien im Gegensatz zu Nord- und Mitteleuropa, nicht einmal als volkstümliches Instrument bekannt war. Die relativ neue Wiederentdeckung ist also einerseits mit dem Interesse für alte Musik verbunden, und andererseits mit einer neuen pädagogischen Auffassung, durch welche die Blockflöte „unterschwellig" in den Schulen eingeführt wurde.

So ist in Italien mit der SIFD[1] (Italienische Blockflötengesellschaft), die erste Vereinigung entstanden, die sich dem Studium und der Didaktik auf dem Gebiet historischer Instrumente und der Renaissance- und Barockliteratur widmete. Die SIFD war auch die erste Institution, die den internationalen Austausch zwischen Interpreten, Pädagogen und Musikologen, die sich mit alten Instrumenten bzw. mit neuen Spieltechniken befaßten, förderte.

Im Zeichen der Blockflöte wurden die ersten Kurse für alte Musik durchgeführt, wobei ein zahlreiches Publikum zusammenkam: Erwachsene, die noch nie eine musikalische Ausbildung erhalten hatten, neugierige Liebhaber der frühen Musik, Historiker oder Phi-

losophen, die eine musikalische Verbindung zu ihren Studien suchten und, last but not least, Musiker und Musikologen, die sich für alte Musik und historische Instrumente interessierten.

Heutzutage hat diese bunte Gruppierung die Farben der Mode etwas verloren, und zwar zugunsten eines ernsthafteren Studiums der Elemente und der Instrumente der frühen musikalischen Epochen. Die versuchsweise Einführung historischer Instrumente in den italienischen Konservatorien hat zwar bis jetzt noch keinen besonderen Erfolg gezeitigt. Die Anzahl der Instrumente ist immer noch sehr beschränkt (meistens nur Cembalo und Blockflöte); es gibt nur geringe Möglichkeiten für Ensemble-Musik, und der Unterricht findet auf sehr konventionelle Art statt; theoretische und ästhetische Probleme, sowie Fragen der Aufführungspraxis werden dabei kaum berücksichtigt.

Neben den öffentlichen Institutionen sind aber dank der Unterstützung lokaler Ämter und der Initiative begeisterter Musiker verschiedene private Schulen und Zentren entstanden. Es überleben nicht viele: politische und bürokratische Hindernisse, die Versuchung einer käuflichen Banalisierung und die Schwierigkeit, eine ernsthafte programmatische Linie einzuhalten, sind die häufigsten Ursachen des Unterganges. Die wenigen, die den ursprünglichen Konzepten treu bleiben, erreichen aber interessante Resultate: nicht unbedeutend ist dabei die Tatsache eines internationalen Austausches zwischen Lehrern und Schülern, was für die Arbeit in jeder Hinsicht fördernd ist.

Mit einiger Genugtuung glauben wir, daß man das Zentrum für alte Musik *Practica Musicae* aus Genua zu jener nicht sehr großen Schar zählen darf; die Arbeit und die Entwicklung in diesem Zentrum wurden vom Verfasser seit Beginn mit Interesse verfolgt. Wie im Magazin „Recorder and Music" vor einigen Jahren geschrieben wurde, entstand *Practica Musicae* dank des Einsatzes und der professionellen Lebendigkeit von Leopoldo d'Agostino.

Als einer der ersten Italiener, die ein Blockflöten-Diplom erwarben (1972, Union des Conservatoires, Paris), und einer der letzten, die vom Unterricht für historische Aufführungspraxis von Frans Brüggen am Haager Konservatorium profitierten, hat Leopoldo d'Agostino mit Leidenschaft die bedeutendsten Jahre der europäischen Entwicklung der Blockflöte verfolgt. Seit Jahren ist er als Lehrer an internationalen Kursen beteiligt, wie z.B. an den „Rencontres internationales de Musique Ancienne", die regelmäßig abgehalten werden. Dort lernte er auch einige ‚Propheten' der Blockflöte wie Kees Otten, Jean Henry und Edgar Hunt sowie einige jüngere und ganz junge Kräfte (unter ihnen Dorothea Winter, Pieter van Houwelingen und Hugo Reyne) kennen.

MusikHaus
Finger-Haase

Komplettes Moeck-Blockflöten-Sortiment

Alle Modelle sofort lieferbar

Wir wählen sorgfältig aus

Auswahlsendung möglich

Blockflötennoten
für den Anfänger bis zum Solisten

Wir führen auch:
Klaviere, Gitarren, Orff-Instrumente,
Schallplatten und Noten für andere
Instrumente

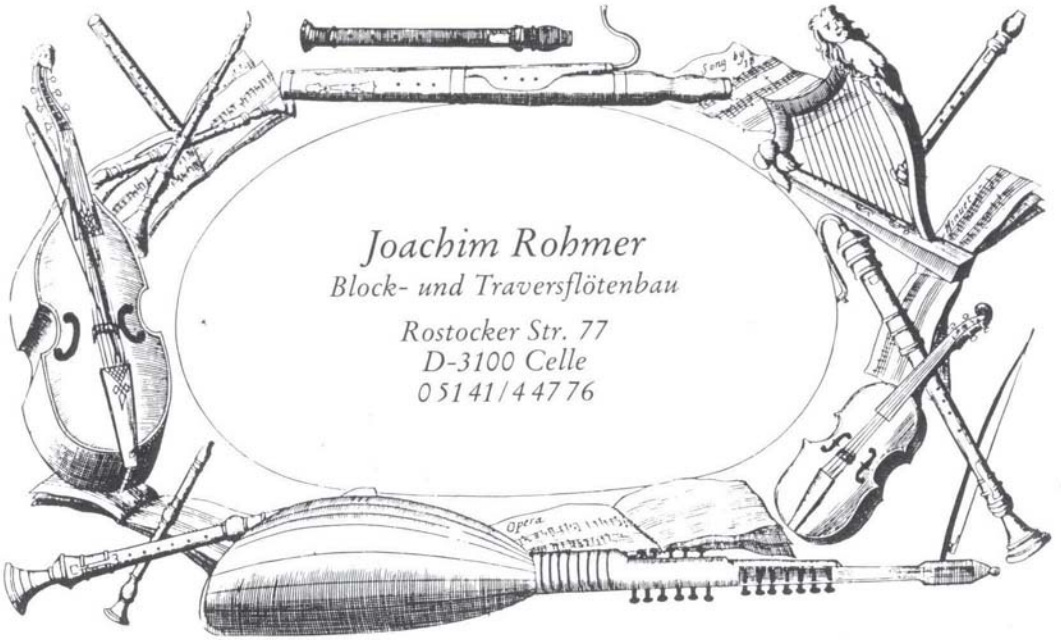
Inh. Helga-M. Finger-Haase
Staatl. gepr. Musikpädagogin
Rhythmik · Blockflöte · Klavier

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

Das Zentrum für alte Musik in Genua profitiert von der künstlerischen Erfahrung Leopoldo d'Agostinos und von dessen Forschungsarbeit. *Practica Musicae* will sowohl eine Verbreitungsaufgabe erfüllen als auch einen spezifischen Kristallisationspunkt bilden. Die Ergebnisse sind insoweit befriedigend als nicht nur Dozenten, sondern auch Studenten aus Genua wie auch aus ganz Italien und Europa hier zusammentreffen. Die Konzertprogramme, die immer nach didaktischen Gesichtspunkten konzipiert sind, wurden so gestaltet, daß dem Liebhaber wie dem spezialisierten Zuhörer ein Panorama des Instrumentariums, der Literatur, der Fragen der Aufführungspraxis von der frühen Renaissance bis zum späten Barock geboten wird. Einige Themen, die durch Konzerte eingeführt und in den Seminaren entwickelt wurden, hatten episodischen Charakter, andere kamen zyklisch in einem Zeitraum, der sich über mehrere Jahre erstreckte, immer wieder vor.

Die meisten Veranstaltungen in Genua finden zwischen Dezember und Mai statt. Es handelt sich um regelmäßige Kurse (Ästhetik und Theorie der frühen

[1] Societa Italiana del Flauto dolce



Musik, Cembalo und Continuo, Laute, Gambe, Blockflöte, Ensemble- und Kammermusik), Seminare über bestimmte Themen (etwa fünf oder sechs pro Jahr), die von internationalen Spezialisten geleitet werden; Konzerte (immer mit einem Seminar und dessen Thema verbunden); Workshops mit Konzertinterpreten, die über ihr Konzertprogramm sprechen und eventuelle Fragen der Zuhörer beantworten; Symposia über besondere Aspekte der Ästhetik oder Probleme der Musikwissenschaft, die in Zusammenarbeit mit der Universität Genua stattfinden.

Die Forschungsarbeit der letzten Jahre hatte ihren Schwerpunkt im italienischen Frühbarock: Besonders analysiert wurden einige „Commedie Armoniche" von Adriano Banchieri. Die Resultate dieser Studien wurden jährlich in den Protokollen der Vereinigung veröffentlicht. Hier einige Themen: „Renaissance-Blasinstrumente", „Die Rolle der Notation in der Renaissance-Polyphonie", „Kultur und Musik um 1600"; Zwei Ausgaben einer Dokumentar-Ausstellung über „Die Instrumente der Alten Musik" wurden 1983 und 1985 veranstaltet; es fand u.a. ein didaktisches Konzert statt, in dem drei verschiedene Instrumentierungen einer Sonate von J.S. Bach nebeneinandergestellt wurden. Ein der solistischen Literatur gewidmeter Zyklus umfaßt Recitals für Laute, Gambe, Cembalo und Blockflöte (hier wurde die Blockflöte auch als modernes Instrument vorgestellt), und es gab einen Abend mit Instrumenten aus dem 19. Jahrhundert, die von der Blockflöte abstammen. Einen anderen Querschnitt durch die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts bildete das „Bicinium" als Dialog zweier Instrumente: gleiche und ungleiche Instrumente wurden dabei berücksichtigt.

Trotz des Mißtrauens der traditionellen musikalischen Institutionen, hat *Practica Musicae* bis jetzt seine pädagogische und kulturelle Arbeit durchgesetzt und nebenbei ein sehr ernsthaftes und wertvolles Forschungsprogamm über einige interessante Aspekte des italienischen Barocktheaters durchgeführt.

Cinzia Zotti

Blockflötenmusik in der Sowjetunion

Erst am Anfang der 70er Jahre beginnt die Blockflöte in der Sowjetunion die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Die Folkloremodelle existieren natürlich schon seit uralter Zeit bei vielen Völkern der UdSSR, und man spielt damit hauptsächlich Volksmusik. Eine Ausnahme bilden die baltischen Republiken, die erst im Jahre 1940 mit der Sowjetunion vereinigt wurden. Deshalb hat sich auch die Kultur hier anders entwickelt. Zum Beispiel: in Estland hat der Geigenbauer August Kristal schon in den 30er Jahren Schulblockflöten in deutscher Griffweise gebaut (c″, f′, c′, f). Neben Mandolinen waren die Blockflöten bei uns die wichtigsten Orche-

sterinstrumente für die Schüler der Grundschulen. Das Repertoire wurde gewöhnlich vom Lehrer arrangiert. Die Grifftabelle war damals wahrscheinlich die einzige gedruckte Ausgabe für dieses Instrument.

Wie in anderen Ländern, so wächst in den 60er Jahren auch in der Sowjetunion das Interesse für die alte Musik. In der Mitte der 50er Jahre gründet der Komponist und Tasteninstrumentenspieler Andrei Volkonski zusammen mit fünf Vokalisten in Moskau das Ensemble *Madrigal*, das gleich sehr populär wird. Ihr Repertoire besteht vor allem aus Vokalmusik der Renaissancezeit und aus Stücken für Orgel und Cembalo. Später, als sie sich auch andere Instrumente besorgt hatten, kamen auch neue Spieler dazu. Die Blockflöten, die Viola da gamba und die Laute ermöglichen es auch, das Repertoire zu erweitern. Ein wenig später sammelt der Pianist Aleksei Ljubimow eine Gruppe begabter Instrumentalisten um sich. Sie spielen hauptsächlich die Kammermusik der Barockzeit. Zu derselben Zeit erlernt der Flötensolist des Symphonieorchesters der Leningrader Philharmonie Vladimir Fedotow das Blockflöten- und Traversflötenspiel und fängt an, mit seinem Ensemble systematisch die Flöten- und Blockflötenmusik der Barockzeit vorzutragen. Alle diese Leute sind auf zahlreichen Tourneen tätig und können deshalb auch schnell die nötigen Informationen bekommen.

Das wichtigste Ensemble – *Hortus Musicus* – wurde am Anfang der 70er Jahre in Estland gebildet. Eine Reihe von Musikstudenten unter der Leitung von Andres Mustonen, dessen Hauptfach das Geigenspiel war, fängt schon im ersten Studienjahr an, die Musik des Mittelalters und der Renaissance zu spielen. Allmählich besorgt man auch das nötige Instrumentarium, und nach einigen Jahren wird aus *Hortus Musicus* ohne Zweifel das beste und hinsichtlich des Repertoires das interessanteste Ensemble in der Sowjetunion. Geschmackvolle Kostüme und das freie Auftreten auf der Bühne machen ihr Spiel noch fesselnder.

Natürlich werden hier nur einige der wichtigsten Momente aus dem Leben der alten Musik in der Sowjetunion betont. Es gibt hier jetzt viele solcher Ensembles, und sie haben auch ein großes Publikum.

Ein Instrument der alten Musik – die Blockflöte – ist auch seit Anfang der 70er Jahre als Mittel der musikalischen Erziehung verwendet worden. Im Moskauer Gnessin-Institut fing der Professor für Oboe Puschetschnikow an, die Blockflöte als das vorbereitende Instrument für die Oboe zu verwenden; die Flötenlehrerin des Leningrader Konservatoriums, Vavilina, verwendete die Blockflöte als vorbereitendes Instrument für die Flöte. Solche Tendenzen kann man auch anderswo beobachten.

Im Tallinner Staatlichen Konservatorium lernen alle Studenten der pädagogischen Fakultät das Blockflötenspiel. Alle lernen zwei Semester, aber ca. 40 % gründlicher – acht Semester.

Mit allen diesen Momenten, von denen hier die Rede war, ist auch die Ausgabe von Noten für die Blockflöte verbunden. Das wichtigste Material bilden die Lehrbücher für Anfänger und einige Sammlungen mit Ensemblestücken.

Die ersten Blockflötennoten in der Sowjetunion erscheinen zuerst in Estland, wo man anfängt, die Blockflöten in den Schulen intensiv anzuwenden.

Im Jahre 1974 erscheint Heino Jürisalus *Blockflötenlehre* und 1975 *Blockflötenlehre II* (herausgegeben vom Bildungsministerium der ESSR). Das sind für Anfänger geschriebene Lehrbücher, die vor allem auf Volksliedern und alter Musik beruhen.

Im Jahre 1978 gibt das Estnische Bildungsministerium eine Sammlung der Originalwerke von vier Autoren – H. Jürisalu, R. Päts, E. Tamberg und V. Tormis – unter dem Titel *Musik für Kinder* heraus, worin man die Blockflöten zusammen mit Orff-Instrumenten anwendet. Stilistischer Ausgangspunkt ist die estnische Folklore.

Dieselbe Linie setzen fort: die im Jahre 1981 erschienene *Schulmusik I* von V. Tormis (Musikfonds, Tallinn) und 1982 die *Schulmusik II* von H. Jürisalu (Musikfonds, Tallinn).

Im Jahre 1981 gab der Lehrer H. Vaabel *Das Repertoire für das Erlernen des Blockflötenspiels* heraus (Verlag des Bildungsministeriums), das eine Auswahl verschiedener Musiketüden enthält. Neben 150 Liedern und Übungen, von denen viele mehrstimmig sind, hat man auch mehrere romantische und klassische Musikstücke arrangiert.

In Rußland beginnt der Kollege des schon genannten Prof. Puschetschnikow, Aleksei Pokrowski, sich energisch mit dem Repertoire für Blockflöten zu beschäftigen. Von ihm sind bis heute drei Werke erschienen: *Der Lehrer und der Schüler* 1981 (Moskauer Musikfonds), *Die ersten Stunden im Blockflötenunterricht* 1982 (Sovetski Kompositor, Moskau) und *In der Schule und zu Hause* 1985 (Sovetski Kompositor, Moskau). Diese Werke sind als Lehrbücher für Kindermusikschulen gedacht, aber praktisch ist es sehr schwer, die Bücher für dieses Ziel zu benutzen, weil da der elementarste methodische Aufbau fehlt. Der Autor ist kein Blockflötenspieler, sondern ein geschulter Oboist, deshalb erinnert diese Musik mehr an Kompositionen für Oboe als für Blockflöte.

Einen viel besseren Eindruck macht die 1984 von Oleg Hudjakow verfaßte *Alte Musik für Blockflöte* (Muzyka, Moskau), wo 19 originelle Stücke erschienen

sind (auch mit Begleitung von Basso continuo und Laute).

Die bis jetzt letzte Ausgabe (Sovetski Kompositor, Leningrad 1985) ist die russische Variante des Lehrbuches von H. Jürisalu *24 Stunden für die Blockflöte.*

Besonders muß man noch die Tendenzen betonen, die man in der Ukraine betrachten kann. Dort ist man bestrebt, das Spiel der nationalen Blockflöte *Schopilka* auf dem professionellen Niveau zu kultivieren. Dazu hat man für das Instrument, das anfänglich 5-6 Grifflöcher hatte, neue Löcher gemacht. Die Ukrainer nennen dieses Instrument auch *Kiewer Blockflöte* und schätzen die Möglichkeiten dieses Instruments im Vergleich mit den historisch entwickelten Blockflöten viel höher. Man stellt diese Flöten in großen Mengen aus Kunststoff her, man gibt für sie Lehr- und Repertoirebücher heraus, man schreibt auch Musik für die – natürlich nur in der Ukraine. Während des Komponistenkongresses im April 86 in Moskau hatte ich die Möglichkeit, die *Suite* von Kortschinski für solch ein Quartett zu hören. Es ist möglich, auf diesen Instrumenten schön zu spielen, aber doch nur eine bestimmte Musik.

Heino Jürisalu

die Schwingung den jeweiligen Bedürfnissen angepaßt werden können.

Grundvoraussetzung für ein funktionsgerechtes Schwingen eines sog. einfachen Rohrblattes ist die dekkungsgleiche, d.h. absolut dichte Befestigung am Mundstück. Die oben beschriebene Nut lädt aber das Wasser geradezu ein, zwischen Blatt und Auflage zu dringen. Resultat: Das Blatt verzieht sich.

Die Form des Ausstichs (umlaufender Rahmen) ist u.a. für die Stimmung verantwortlich, und durch das Hineinragen der Feder in diesen Raum können entsprechende Beeinträchtigungen auftreten.

Es ist zwar rührend zu beobachten, wie der permanente „Kampf mit dem Material" durch neue technische Hilfsmittel gemildert werden soll, aber alle Versuche, den schon an sich komplizierten Vorgang total zu generalisieren, sind unrealistisch und letztlich auch unkünstlerisch.

Es gibt etwa ein Dutzend Möglichkeiten, den Blasdruck des Blattes zu verändern. Substantielle Veränderungen halte ich jedoch für nicht gangbar. Das „ewig währende Blatt" wird (muß) ein Wunschtraum bleiben.

Werner Böckmann

Patente

Gebrauchsmusteranmeldung G 10 D 7/06: „Blattfeder zur Beeinflussung der Schwingungen von Saxophon- und Klarinettenblättern", veröffentlicht 24.04.86, Anmelder: Heinz Viotto, Lage

„Nun wünsche ich dem angehenden Künstler ein ewig währendes Blatt." (Baermann, theoretischer Teil der Schule). Diesen Wunschtraum aller Saxophonisten und Klarinettisten möchte jetzt eine Erfindung erfüllen.

Die Unterseite des Blattes *oder* die Mundstückbahn (Auflagefläche) wird dabei mit einer Nut versehen, die zur Aufnahme einer vorgespannten Metallfeder dienen soll. Je nach Position dieser verschiebbaren Feder soll

Eine tolle Erfindung

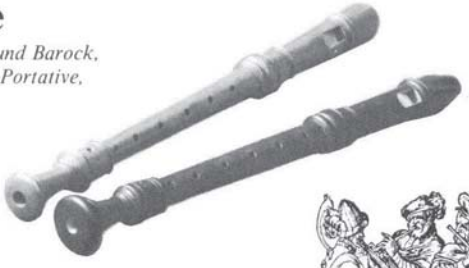
In TIBIA 2/84, S.127f, konnten wir von einer wichtigen Erfindung durch Walter Haedrich, USA, berichten. Unter DE 3216123C2 hat das deutsche Patentamt nun eine Patentschrift für Johannes G. Hammig in Lahr ausgefertigt, die diesem die Verwertung der Erfindung ermöglicht. Ab sofort sind bei Johannes Hammig Flöten mit dieser Neuerung zu haben. Es handelt sich hierbei um die Koppelung der B-Daumenklappe mit der G-Klappe, die es erlaubt, Fis''' zu spielen, ohne den Daumen von der B-Daumenklappe zu nehmen. Anders gesagt, eine g-Moll Tonleiter z.B. kann auch in der dreigestrichenen Oktave mit Daumen-Doppelklappe

Historische Musikinstrumente

Bei uns finden Sie Holzblasinstrumente aus Renaissance und Barock, Blechblasinstrumente, Cembali und Spinette, Orgeln und Portative, Radleiern, Gamben, Violinen, Lauten und vieles mehr, natürlich auch gut verarbeitete Bausätze.

Fordern Sie einfach meinen kostenlosen Katalog an. Schreiben Sie an

Ekkehart Stegmiller
Historische Musikinstrumente



Meine Adresse: Mozartstraße 1, 7910 Neu-Ulm, Telefon 0731/721158

gespielt werden. Damit entfällt auch das „Umsteigen" des Daumens an solchen Stellen, die bisher als technisch kompliziert gelten konnten, wie z.B. ein übermäßiger D-Dur Akkord im ersten Satz der Sonate von Prokofjew, ähnliche Stellen im *Don Juan* u.a.m. Ich habe es selbst probiert. Fantastisch!

Als Gebrauchsmuster eingetragen (G 85 30 251.1) wurde eine Schutzhaube für Holzblasinstrumente zum Spiel im Freien: Ansatz bzw. Mundloch draußen, Finger und Mechanik „unter der Haube".

Patentantrag und Offenlegung (DE 3502842A1) erfolgten ferner für ein geändertes Lochstellungsschema auf der Basis von 14 (13 bei offener Gis-Klappe) Tonlöchern für Piccoli, um deren Ansprache- und Intonationsprobleme besser zu lösen. Erfinder und Antragsteller ist der für den Bau von Piccoloflöten bekannte Anton Braun aus Egelsbach. *Nikolaus Delius*

DAS LETZTE

Den Bach runter

Da haben wir's wieder einmal! Man sollte den Wissenschaftlern nicht alles glauben - schon gar nicht den Musikhistorikern! Jahrzehntelang haben diese unzuverlässigen Zeitgenossen behauptet, die g-Moll-Sonate BWV 1020 für Flöte (Violine) und Cembalo sei nicht aus der Feder des Barock-Giganten sondern aus der des allzu galanten Sohnes Carl Philipp Emanuel Bach geflossen. Spätestens seit der Septemberausgabe der „Revue Musicale de Suisse romande" ist aber nun glücklich die Unhaltbarkeit solch unsinniger Behauptungen erwiesen.

Man kann die neuen bahnbrechenden Erkenntnisse, die in erwähnter Zeitschrift dargelegt werden, nicht im Detail rekapitulieren, deshalb sei kurz skizziert: Mit Hilfe einer Theorie der „harmonischen Schwingung" im Verbindung mit den z.T. schon bekannten numerischen und alphanumerischen Systemen läßt sich beweisen, daß die fragliche Sonate allen historischen Fakten zum Trotz doch von J.S. Bach komponiert wurde. Aus Einleitung und Thema läßt sich herleiten:

a) MAGDALENA BACH als alphanumerische Widmung des Meisters an seine zweite Frau
b) das Hochzeitsdatum (3.12.1721)
c) eine Signatur des Komponisten J.S. BACH

Außerdem entschlüsseln sich unschwer Symbole der Seligkeit und des Vollkommenen Glücks, verbunden mit einem tief verinnerlichten CREDO, kurz,

Musik Hug
Verlage

- Aus unseren Neuerscheinungen -

Blockflöte
PIERRE DANICAN PHILIDOR
6ème Suitte
für Altblockflöte (Oboe, Violine) und Basso und Basso continuo
herausgegeben von Martin Nitz
MUSICA INSTRUMENTALIS, Heft 35
PE 2035 sfr/DM 15,–

Diese und die bereits vorliegende 4. Suite (PE 2034) von Philidor sind typische Beispiele französischer Bläser-Kammermusik des Spätbarock.

ROBERT DE VISÉE
3 Suiten
für Sopran- (Tenor-)blockflöte und Basso continuo
herausgegeben von Martin Nitz
MUSICA INSTRUMENTALIS, Heft 36
PE 2036 sfr/DM 18,–

Mit der Herausgabe dieser Suiten soll dem Mangel an geeigneter Barock-Literatur für die Sopranblockflöte abgeholfen werden. Ursprünglich für Laute komponiert, gab sie Visée selbst ein zweites Mal in Partitur für ein beliebiges Melodieinstrument und Continuo heraus.

Klarinette
JOSEPH HAYDN
12 Themen aus „Die Jahreszeiten"
für 2 Klarinetten eingerichtet von Christian Ludwig Dietter
herausgegeben von Hans Rudolf Stalder
GH 11352 Erscheint Mai 1987

Gioacchino Rossini
Cavatine „Una voce poco fa"
aus „Der Barbier von Sevilla"
für Klarinette und Klavier (Harfe) bearbeitet von Iwan Müller
herausgegeben von Hans Rudolf Stalder
GH 11351 Erscheint Mai 1987

HUG & Co. Musikverlage, Zürich
In Deutschland durch
Bärenreiter-Grossauslieferung, Kassel

man findet alles vom lieben Gott bis zum Kompositionsdatum und zum Alter des Brautpaares (er 36, sie 20 Jahre alt).

Unter dieser Beweislast knicken die Säulen musikhistorischer Konstrukte wie Streichhölzer, und wer wird es verübeln, wenn man sich an einen mindestens ebenso bedeutenden Fall erinnert fühlt, der, mit dem Namen Peter Schickele aufs engste verbunden, die fachliche Routine in den Grundfesten erzittern ließ und die Welt verblüffte. Es sei kurz rekapituliert:

Schickele war es gelungen, mit Hilfe der von ihm entwickelten Methode der meditativen Versenkung Werke des allerletzten (daher in dieser Rubrik) Sohnes von J.S. Bach ans Licht zu zerren; die Rede ist von P.D.Q. Bach (1807-1742)? Tränen der Verzweiflung standen erst unlängst in den Augen der Musiker, die zu Ehren von TIBIA P.D.Q.'s *Fanfare for the Common Cold*, die *Erotica-Variationen*, die *Dutch-Suite in G-Dur*, das *Perückenstück aus dem Barbier in Zivil*, die *Triosonate für 2 Flöten, Tamburin und Tuba* und nicht zuletzt das *Octoot*[1] intonieren durften.

Was, so fragte man sich, hätte Schickele nicht noch alles beweisen können, wenn ihm die alpenländische Alphanumerik schon zur Verfügung gestanden hätte? Einfach alles wäre beweisbar gewesen. Vielleicht hätte sich Rossini als Zwillingsbruder von P.D.Q. Bachs Gemahlin mit Elsa von Brabant ... - aber das sind, ach, nur Spekulationen - und der Beweis wird auf sich warten lassen, bis dereinst einem wahren Genius die Synthese aus Alphanumerik und meditativer Versenkung gelingt. *F. Laute*

[1] Alle Titel veröffentlicht bei Theodore Presser Company, Auslieferung durch Anton J. Benjamin, Hamburg.

ZEITSCHRIFTEN / PERIODICA

The American Recorder, 48 West 21. Street, New York, N.Y. 10010, USA. Vol. XXVIII (1986), Nr. 3 und 4

Angelo Zaniol: Copying Old Recorders (3)

Zaniol schätzt, daß es inzwischen 150 vor allem wohl kleinere und kleinste Blockflötenwerkstätten gibt, und er teilt die Blockflötenbauer in drei Kategorien ein. Da sind zunächst die kompromißlosen Puristen, die haargenau kopieren wollen. Aber nun: Die Vorlageinstrumente sind ja nicht mehr das, was sie einmal waren. Sie haben sich verzogen etc. Außerdem, wer kann schon die vielen Unregelmäßigkeiten z.B. an den unterschnittenen Grifflöchern und im Labialbereich genau kopieren! Hinzu kommen die oft sehr individuellen Griffe und die Verschiedenheit der Grundstimmung. Könnten die Betreffenden wirklich schwören, daß sie genau kopiert haben, und wer wollte dann solche theoretischen Kopien überhaupt haben?

Neben dieser Gruppe gäbe es die kompromißbereiten Kopierer, die u.a. in Hinsicht auf Stimmung und Griffe auf Heutiges Rücksicht nähmen.

Die 3. Gruppe seien dann die sorglosen Kopierer. Für sie seien die Originale nur ganz lockere Anhaltspunkte. Ihre Instrumente, die gut und sogar sehr gut sein könnten, hätten mit diesen Originalen aber eben nur noch wenig zu tun. „Ernsthafte" Blockflötenspieler sollten hier genau differenzieren. So weit Zaniol.

Andere Frage: Was will man, was soll und kann Endzweck sein? Vor allem kommt es auf die Spielfähigkeit des Instrumentes an, auch nach Meinung Zaniols. Ich finde ..., die Szene wird immer positiver. Viele der jungen Leute, die aus Hobby zum Flötenbauer geworden sind, zeigen eine bewundernswerte und z.T. oft wirklich selbstlose Hingabe an ihren (neuen) Beruf. Das bringt große Lebhaftigkeit in die Sache und hat den Standard sehr hoch gesteckt.

Edgar Hunt: Thoughts on Hotteterre's Recorder Fingerings (4)

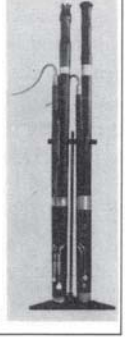
Historische Fagotte

in A = 430, 440 & 415 Hz

JOHN HANCHET

Beckumsfeld 4, D-4300 Essen 15

Auf Anfrage erhältlich:
Prospekte zu **Fagotten, Pommern und Krummhörnern**



Edgar Hunt ist der Meinung, daß Hotteterre seine *Principes de la flûte traversière ... de la flûte à bec ... et du hautbois* (1707; Reprint bei Bärenreiter, Kassel) vornehmlich von Standpunkt des Traversflötenspielers geschrieben hat, ohne die Blockflöte genauer studiert zu haben. Sicher ist Hotteterre ein besserer Traversflöten- als Blockflötenspieler gewesen.

In diesem Zusammenhang führt Hunt verschiedene bei Hotteterre angegebene, aber unpassende Triller-griffe an.

Erwartet hätte man auch, daß Edgar Hunt auf die Frage des b″-Griffes bei Hotteterre eingegangen wäre. Bei vielen Originalen der Zeit greift sich ja der Gabelgriff b″ nicht mit dem Ring- sondern mit dem kleinen Finger, abweichend davon, was wir nach Hotteterre mehrheitlich heute unter barocker Griffweise verstehen.

Hermann Moeck

KAUFGESUCHE
nachfolgender gebr. Kopien:
Barock-Fagott, Barock-Oboe, Barock-Rankett, Großbaß-Blockfl. u. Bassett-Horn
Angebote unter Chiffre-Nr. T 1/87/1

The Double Reed. Offizielles Organ der International Double Reed Society, East Lansing, Mich./USA. Vol.9, Nr.2, Fall 1986.

Das Journal enthält zahlreiche, meist kurze Artikel, von denen die beiden ausführlichsten die Verzierungstechniken in der Fagottmusik Vivaldis und Mozarts (Fr. Neumann/D.J. Ross) und Eindrücke von den Kursen für Neue Musik in Darmstadt (N. Post) behandeln. Wir finden Würdigungen der Fagottisten Ferdinand Del Negro (durch S. Schoenbach) und Victor Bruns (durch W. Waterhouse), einen Bericht über die drei Brüder Patricola, die sich in letzter Zeit als Oboenbauer einen Namen machten und über den letzten IDRS Kongreß in Winston-Salem. Erwähnenswert ferner ein israelischer Beitrag über eine neuartige Polsterung von Oboen und Klarinetten mit ausgehöhlten Korkpolstern, die der Klangverbesserung dienen sollen, eine Zusammenstellung der in den vergangenen Jahrzehnten bei Oboeprobespielen in amerikanischen Orchestern bevorzugt vorgelegten Solostellen aus der Orchesterliteratur (es sind dieselben wie bei uns) sowie ein beschwichtigender Beitrag, in dem zwei Mediziner die Ansteckungsgefahr mit AIDS über Mundstücke nahezu ausschließen. Außerdem Schallplatten-, Noten- und Buchbesprechungen, viele Nachrichten - und viel Reklame.

Christian Schneider

BÜCHER

Master Thesis

Eve Elizabeth O'Kelly: The Recorder in Twentieth-Century Music, Vol. I: The Recorder, its Music and Technique in the Twentieth Century, 227 S.; Vol. II: A Catalogue of Twentieth-Century Recorder Music, 67 S. Thesis submitted for the Degree of Master of Philosophy. Maschinenschrift, nicht im Buchhandel erhältlich. Adresse der Autorin: Eve O'Kelly, 97 St. George's Drive, GB-London SW1V 4DB

Vorliegende Magisterarbeit ist zwar so nicht für eine größere Öffentlichkeit vorgesehen, sollte aber speziell Interessierten zumindest bekanntgemacht werden.

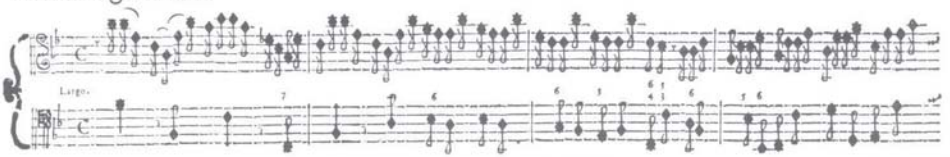
Das Bemerkenswerte an dieser Arbeit ist die Behandlung der Blockflötenliteratur des 20. Jahrhunderts in den Komplexen *Conventional Recorder Music and the Heritage of the Baroque, The Avant-garde, Theatrical Elements, Graphic Scores, Electro-acoustic Music* und eine Sonderabhandlung *Avant-Garde Recorder Techniques.*

Die Autorin behandelt 485 Werke von 238 Komponisten aus 24 Ländern (26% deutsch, 21% britisch, 20% niederländisch, je 5% österreichisch, schweizerisch, dänisch). Aus der vorliegenden Arbeit ließe sich sicher für einen größeren Interessentenkreis etwas Verkürztes herausdestilieren. Die Wiederbelebung der Blockflöte beschreibt die Autorin etwas einseitig englisch. Wichtige andere theoretische Literatur hat sie offenbar nicht in der Hand gehabt. So mag man auch einige personelle Gewichtungen nicht so stehen lassen.

Hermann Moeck

Sie spielen Flöte? – aber dazu die Noten?

Ein großes Sortiment der Literatur für Blockflöte und Querflöte ist immer für Sie präsent. Selbstverständlich wird das klassische Repertoire nicht vernachlässigt – aber die »Alte Musik« hat es uns angetan. Musizieren aus alten Notenbüchern? Ja – die Faksimile-Ausgaben, die Ihnen das ermöglichen liefern wir Ihnen gerne.
Bücher über Musizierpraxis, Komponisten und Instrumente, Lehrmaterial und Studienpartituren – bitte fordern Sie unsere Bestellunterlagen an!



NOTEN SCHLÜSSEL

Notenschlüssel
Musikalienhandlung Beck
Metzgergasse 8
7400 Tübingen
Telefon (07071) 26081

Dokumentation

Johann J. Quantz: On Playing the Flute. 2nd Edition. Translated with notes and an introduction by Edward R. Reilly. Faber & Faber, London. Ppb. L 10. Keine Preisangabe in DM

Seit der ersten Auflage der englischen Übersetzung von Quantz sind 20 Jahre vergangen, in denen die Quantz-Forschung etwas in Bewegung gekommen ist, nicht zuletzt durch die *Three Studies*, die Reilly im Zusammenhang mit und als Ergebnis zwischenzeitlicher Forschung 1972 veröffentlichte. Quantz auf englisch? Natürlich ist es für uns im Original besser zu lesen, wenngleich manch Jüngerem das Schriftbild des Facsimiles anfangs Mühe machen wird. Im Unterschied zur uns gewohnten Fassung ist aber die englische Übersetzung mit vielen Anmerkungen versehen, die das Bemühen um richtiges Verständnis erkennen lassen und damit auch einen deutschen Leser auf sorgfältige Textinterpretation verweisen. So erfahren wir zwar nichts Neues am Text selbst, doch aus ihm, weil Übersetzen zwangsläufig Interpretation mit einschließt.

Die zweite Auflage ist gegenüber der ersten und auch den *Three Studies*, die man wohl zu Recht als Fortsetzung mit einbeziehen kann, besonders wichtig und interessant durch die Aktualisierung der Kommentare und vor allem der Bibliographien, die für den Stand der gegenwärtigen Forschung über Quantz als beste Dokumentation gelten können und als Grundlage für weitere Forschungen. Wer sich ernsthaft mit Quantz beschäftigen möchte, kommt daher an Reilly nicht vorbei. So merkwürdig es uns scheinen mag, wir brauchen diese englische Ausgabe, weil es keine vergleichbare deutsche gibt! *Nikolaus Delius*

Für die Nation

Un Inventaire sous la Terreur. Etat des Instruments de Musique relevé chez les Emigrés et Condamnés. Par A. Bruni. Paris 1890; Reprint Minkoff, Genf 1984, XXXIV und 240 Seiten kart.

Welche Makabrität verbirgt sich hinter diesen Titelworten! Eine Liste der Instrumente, die in den Schrekken der französischen Revolution 1792-94 von den Emigranten und Verurteilten „en réserve pour la nation" konfisziert und später in die Obhut des Pariser Konservatoriums gegeben wurde, insgesamt sind es 367 Stück. Neben über einem Dutzend wertvoller Ruckers-

Cembali ist es eine erstaunlich hohe Anzahl moderner Pianofortes, besonders auch englischer Herkunft, dann vor allem auch Violin-Pretiosen (Amati, Stradivari, Guarneri, Steiner, Klotz u. a.; die berühmten Namen waren es damals schon).

Unter den Holzblasinstrumenten wird eine namenlose, aber schön verzierte Flöte, die der Fürstin Lubomirska gehörte, am höchsten bewertet, nämlich mit FF 400,–. Die Fürstin hatte ihren Kopf verloren wegen nur einer brieflichen Bemerkung der Anteilnahme am Schicksal der Königin. Ihre Hinrichtung wurde aber um einige Monate aufgeschoben, weil sie schwanger war.

Von Lot (hier kommen allerdings 3 verschiedene in Frage) sind 4 Flöten und „une octave de flûte" erwähnt. Die Wertschätzung geht von 6,– bis 25,– FF für ein Instrument mit austauschbaren Griffstücken. Ebenfalls ohne den Vornamen des Herstellers sind erwähnt 3 Flöten von Delusse (hier kommen 5 verschiedene in Frage) zwischen 12,– und 30,– FF, dazu eine aus Zedernholz (?) mit Silber und einige nicht zusammengehörende Teile. Von Leclerc, der 1752 verstorben ist, sind zwei, eine mit 3 Austauschstücken, genannt. 2 Terzflöten (je 18,– FF) sind von Villars (gest. 1776). Des weiteren Chouleux (6,– FF), Pelletier (30,– FF) und Prudent (Vater), dessen Flöte mit FF 100,– bewertet wird, hingegen 2 seiner Fagotte nur mit je FF 75,–. Offensichtlich handelt es sich bei allen diesen um einklappige Traversen nach der Einstellung des führenden französischen Flötisten des ausgehenden 18. Jahrhunderts Devienne (Méthode pour la flûte, Paris 1795), die neuen Klappen wären nutzlos. Nur eine, sicher modernere, englische Flöte von Potter (vermutlich Senior) ist erwähnt, wird aber nur mit FF 12,– bewertet.

Das Verzeichnis enthält an Blockflöten 2 anonyme und verhältnismäßig späte von Camus (tätig ca. 1790 - 1833), einen Sopran und 2 Sopranino. Ein Englischhorn von Bauer, Wien, und eine Klarinette von Porthaux.

Die merkwürdigste Erwähnung ist die unter Position 355: mehrere Oboenteile und einige Werkzeuge, sie zu machen, bewertet mit – sage und schreibe – FF 1.000,–. Ehemaliger Besitzer: Ex-Abbé de Calonne. Ob Charles-Alexandre de Calonne (1734 – 1802), der als königlicher Finanzminister sehr zwielichtig, später als Emigrant aber einer der aktivsten Royalisten war, ein Hobby-Instrumentenbauer gewesen ist, wie sie uns heute so viel begegnen?

Es ist schade, daß die Minkoffschen Reprints durchweg ohne wissenschaftlichen Begleittext nach dem neuesten Stand sind. *Hermann Moeck*

Anleitung

Alain Girard: Das Schilfrohr singt. Eine Anleitung zur Herstellung von Oboenrohren. Musikakademie der Stadt Basel 1983. 89 Seiten

Ein aufwendig gestaltetes Buch, dreisprachig (frz., dt., engl.) auf Kunstdruckpapier mit vielen großen Fotos, die in vergleichbaren Werken selten zu finden sind - so etwa von Rohrholz in seinen Wachstumsstadien und bei der Trocknung. Auch die Abbildungen zur Veranschaulichung der Rohrherstellung wirken gestochen scharf und verdeutlichen die einzelnen Schritte der Fertigung. Auf den ersten Blick gleicht die Anleitung einem schönen Kochbuch - und doch bleiben Fragen.

Was kann man erwarten von einem Buch, das als „Anleitung zur Herstellung von Oboenrohren" das wohl individuellste Gebiet der gesamten Oboentechnik zum Inhalt hat? Sicherlich, und hier greift der Vergleich mit einem Kochbuch wieder, die detaillierte Beschreibung einer aus langjähriger Erfahrung resultierenden Technik eines Praktikers. Erst auf dieser Grundlage können Verallgemeinerungen sinnvoll sein. Hier liegt nach meiner Meinung die Schwäche des Buches: zu viel

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

Stoff sollte dargestellt werden. Es mag sinnvoll sein, die Etymologie des terminus Arundo donax zu erklären und auch, einen Ausflug in die Geschichte des Rohrholzes zu unternehmen. Doch Theophrastos zu zitieren erscheint in diesem Zusammenhang überflüssig, zumal der unvorbereitete Leser mit den Begriffen „Zeugos" oder „Bombyx", hier Zeuge oder Zeugit und Bombycios (?) genannt, wenig anfangen können wird. (Dem Interessierten sei zur Lektüre empfohlen: H. Becker, *Zur Entwicklungsgeschichte der antiken und mittelalterlichen Rohrblattinstrumente*, Hamburg 1966, S.63f und 67f). Einen Anfänger im Rohrbau interessiert sicherlich eher eine Abbildung aller zur Rohrherstellung notwendigen Werkzeuge als die historischen Gerätschaften aus der *Méthode* von Brod (1835). 11 Seiten und 9 Fotos beansprucht der Abschnitt „Aufbinden", doch von Zusammenhängen zwischen der Holzstärke von Mitte und Seiten des ausgehobelten Holzes und Ansprache wie auch Intonation erfahren wir zu wenig. Das Kapitel „Schaben" scheint mir in den einzelnen Stadien ebenso pauschal abgehandelt wie mir detaillierte Bemerkungen etwa zu Hülsen- und Faconform fehlen.

Ein ausführlicher Anhang mit Bibliographie und einem Adressenverzeichnis für Holz und Zubehör rundet das Buch ab, die Preisangaben allerdings sind - leider - längst überholt. *Christian Schneider*

Bassetthorn für Enthusiasten

John P. Newhill: The Basset-Horn & its Music. 25 Amberley Road, Sale, GB-Cheshire M33 1 QP. Cheshire 1986. 130 S. Paperback. DM 29,–

Nach wie vor haftet dem Bassetthorn etwas „Exotisch-Esoterisches" an – wohl nicht zuletzt deshalb, weil man so wenig darüber weiß. Es gilt als Mozarts Lieblingsinstrument (andere Komponisten, die für das Instrument schrieben, sind kaum bekannt), und sein Ausdrucksbereich wird gemeinhin als „dunkel, traurig, melancholisch" bezeichnet. Auch die Veröffentlichung von J. Saam *(Das Bassetthorn. Seine Erfindung und Weiterbildung)* hat an diesem Umstand wenig geändert. Dieses – wie man nun sieht – entstellte Bild wird endlich von J. P. Newhill berichtigt.

Das jetzt in einer erweiterten zweiten Auflage erschienene Buch enthält einen kurzen geschichtlichen Abriß, erörtert die entstandenen Probleme und Auffassungen darüber, was ein ‚richtiges' Bassetthorn sei, korrigiert Fehler älterer Veröffentlichungen, gibt Erklärungen zur Namensentwicklung, und vergleicht die heute auf dem Markt erhältlichen Instrumente untereinander im Hinblick auf Bauweise, Griffverbindungen und Spielbarkeit. Daß dies immer an Hand von Notenbeispielen aus der Literatur geschieht, ist dem Autor hoch anzurechnen. Sein Vorschlag, die Altklarinette gleich ganz durch das Bassetthorn zu ersetzen – die für sie geschriebene Musik ist ausnahmslos auf dem Bassetthorn spielbar, nicht jedoch umgekehrt – mag dabei vielleicht etwas zu weit gehen.

Der weitaus größte Teil des Buches ist der Beschreibung und Auflistung der Bassetthornmusik gewidmet, wobei sich denn auch gleich die „Sinnfrage" stellt, denn: „Die musikalische Qualität ist deshalb (d.h. die Virtuosen schrieben ihre Stücke meist selbst, oder gaben sie bei Kleinmeistern in Auftrag, U.S.) enttäuschend – alle Stücke des 19. Jahrhunderts sind weitgehend ähnlich, da den Komponisten die Originalität und das Talent fehlten, herausragende Werke zu schreiben. Wenn auch einige der Stücke musikalisch genügend interessant sind und einen Platz im Konzertrepertoire verdienen, werden viele der unten aufgeführten Werke sicherlich auch in Zukunft in staubigen Tiefen irgendeiner Bibliothek ruhen." (S. 33, Übersetzung: U.S.) Wer aber nach Durchsicht des Verzeichnisses Lust bekommen hat, ausgefallene Kammermusik zu spielen (z.B. die auf „Oberon" basierende „Serenade op. 28" von H. Neumann für Bassetthorn und 2 Gitarren) oder seltene Instrumentenkombinationen auszuprobieren („Message" von W. Baer für Altflöte, Englischhorn, Bassetthorn), kann mit Hilfe der Signatur und der Adresse der Bibliothek (Nachtrag: SKMA ist die Kungliga Musikaliska Akademiens Bibliotek, Stockholm) versuchen, das Werk direkt zu bestellen. Bei modernen Kompositionen findet der Benutzer neben dem Verlag ebenfalls dessen Anschrift. Eine Biblio- und Diskographie finden sich am Ende des Buches.

Die Auswahl der angegebenen Werke ist für die Praxis gedacht (wie das ganze Buch) und kann deshalb nicht vollständig sein; das wird man erst von der Zusammenstellung von G. Melville-Mason erwarten dürfen, deren Erscheinen jedoch unsicher ist. Zum späteren Vergleich hat Newhill die von Melville-Mason verwendete Signatur für jedes Werk angegeben. Selbst nach Veröffentlichung dieses (dann) umfangreichsten Nachschlagewerk wird damit die ‚Vorveröffentlichung' von Newhill keineswegs überflüssig, ja dürfte für die Spieler sogar nützlicher sein.

Uwe Schlottermüller

VERKAUFE
Alt-Pommer R 61 Moeck · DM 800,–
Ren.-Tenorposaune in B W. Monke · DM 750,–
Alles in ausgezeichnetem Zustand!
Tel.: 09 41 / 9 03 79

Hinweis

Günther Batel: Handbuch der Tasteninstrumente und ihrer Musik. Arbeitskreis für Klavierkunde (c/o Wilhelm Schimmel Pianofortefabrik GmbH), Braunschweig 1986. 237 S., DM 86,--

Ein außergewöhnliches Sachbuch - ursprünglich wohl mehr als Werbung der Firma Schimmel gedacht - das mit berufenen Mitarbeitern (Hermann Raue, Franzpeter Goebels) eine wirklich umfassende Kurz-Enzyklopädie für den Klavierliebhaber darstellt. Selbst Noten, Schallplatten, Musikschulen etc. sind nicht ausgelassen.

Neueingänge

Gerlinde Haas: Die Syrinx in der griechischen Bildkunst. Wiener musikwissenschaftliche Beiträge, Bd. 11. Verlag Hermann Böhlaus Nachf., Wien, 1985

Nancy Toff: The Development of the Modern Flute. University of Illinois Press, 54 E. Gregory Drive, Champaign, IL 61820, 1979

NOTEN

Quantz für Blockflöte

Johann J. Quantz: CapriceS and Fantasias, für Altblockflöte solo, hrsg. von P. Zweers. Verlag B. Schott, Mainz. ED 12148. DM 15,–

Diese Auswahl bringt 13 Nummern aus dem Band der Giedde-Sammlung in Transposition für Blockflöte, darunter die drei Stücke mit Variationen (Sarabande, Menuett, Allegro). Ein großer Teil des Inhalts deckt sich mit der Ausgabe von Teske (Amadeus), doch wird hier im Gegensatz zu dort strikt die kleine Terz als Transpositionsintervall verwendet. Kein Zweifel, daß hier gutes Studienmaterial geboten wird. Die Ausgabe hält sich an die Handschrift, wie sich aus dem Facsimile leicht ersehen läßt. Eine Wiederholung der von Giesbert als *Solostücke des Barock* herausgegebenen Sätze (welche mit dieser Sammlung zu tun haben) wird ebenso vermieden wie die Erwähnung der Tatsache, daß Michel schon 1980 darauf verwies, das variierte Menuett finde sich mit der Überschrift *L'inconnue* bei Blavet. Im übrigen: ein bißchen eng im Satz.

Nikolaus Delius

Neue Sammartini-Ausgaben

Giuseppe Sammartini: Concerto F-Dur für Sopranblockflöte, Streicher und Basso continuo, hrsg. von W. Michel und J. Janotta. Amadeus-Verlag, CH-Winterthur. Part. BP 2414, DM 19,–; KA mit Solostimme BP 420, DM 15,–

Die Verleger mit den Monopol-Ausgaben haben durch Winfried Michel und den Amadeus-Verlag das Fürchten gelernt: Nach Telemanns Sonaten, van Eycks Lusthof sowie vielen anderen Standardwerken der Blockflötenliteratur erschien nun das Sammartini-Konzert für Sopranblockflöte neu bei Amadeus.

12. bis 14. Juni 1987

Musik vom Mittelalter
bis zur Romantik
Konzerte an historischen Stätten

TAGE ALTER MUSIK REGENSBURG

Ann Monoyios · Jean Lamon · Geoffrey Madge ·
Michael Schopper · Andreas Staier · Peter Thalheimer
Musica Antiqua Köln · Les Adieux ·
Les Filles de Sainte-Colombe · London Baroque ·
Gothic Voices · René Zosso, Anne Osnowycz ·
The Tafelmusik Baroque Orchestra, Toronto
Ausstellung von Nachbauten hist. Instrumente

Beiprogramm: Kurse: Viola da Gamba (Sarah Cunningham), Cembalo (Mitzi Meyerson) u.a.

Auskünfte: Pro Musica Antiqua, Luitpoldstr.3,D-8400 Regensburg West Germany, Telefon (0941) 52687

Unterrichts- und Studienliteratur für Flöte

RICHTER, Schule für die Querflöte mit einem Anhang: Kleines Flöten-ABC, weiterführende Studienliteratur, Grifftabelle, Trillertabelle, ED 4777, DM 26,–

FLÖTEN-SPICKER, Grifftabelle – Trillertabelle (in Plastik verschweißt), MF 1014, DM 5,80

BOEHM, 24 Caprices-Etudes, op 26 (Delius) Reprint der Schott-Originalausgabe von 1852, FTR 117, DM 15,–

DROUET, 25 Etüden (Delius) Reprint der Schott-Originalausgabe von 1827, FTR 118, DM 15,–

GENZMER, Neuzeitliche Etüden: Band 1, 2, FTR 87/88, je DM 10,–

HOTTETERRE, JACQUES LE ROMAIN, **48 Préludes in 24 Tonarten aus op. 7 (1719)** (Doflein/Delius), OFB 126, DM 11,–

REICHERT, Tägliche Übungen, op. 5, FTR 102, DM 10,50

STRAUSS, Orchesterstudien aus seinen Bühnenwerken (Prill)
Heft 1, Guntram – Feuersnot – Salome, AF 6416, DM 20,–
Heft 2, Elektra – Rosenkavalier, AF 6417, DM 20,–

TERSCHAK, Tägliche Übungen, op. 71, ED 998, DM 9,50

ZACHERT, Melodische Übungen, FTR 99, DM 17,–

ZEHM, Neue Duettstudien, FTR 98, DM 11,–

MODERNE ORCHESTER-STUDIEN (Karlheinz Zöller)
Band 1, ED 5901, DM 20,–
Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune – La mer – Ravel: Daphnis und Chloé-Bolero – Strawinsky: Feuervogel – Petrouchka – Chant du rossignol – Le sacre du printemps – Le sacrifice – Bartók: Konzert für Orchester – Prokofieff: Peter und der Wolf – Kodály: Marosszéker Tänze – Tänze aus Galanta – Hindemith: Sinfonie „Mathis der Maler" – Nobilissima Visione – Sinfon. Metamorphosen – Blacher: Orchestervariationen – Britten: The Young Persons's Guide – Fortner: Sinfonie – Henze: Des Kaisers Nachtigall – Drei Dithyraben

Band 2, ED 5902, DM 20,–
Debussy: Trois Nocturnes – Jeux – Ravel: Ma mère l'oye – Alborada del gracioso – Strawinsky: Pulcinella Suite – Kuß der Fee – Capriccio – Jeu de cartes – Concerto in Es „Dumbarton Oaks" – Symphony en ut – Symphony in three movements – Agon – Prokofieff: Klassische Sinfonie – Schönberg: Pierrot lunaire – Variationen für Orchester – Kodály: Der Pfau – Variationen über ein ungarisches Volkslied – Hindemith: Konzert für Orchester – Philharmonisches Konzert – Symphonia serena – Hartmann: Symphonien No. 2 – No. 3 – Symphonie concertante (No. 5) – Blacher: Concertante Musik – Boulez: Le marteau sans maître

Fachliteratur

Gustav Scheck
DIE FLÖTE UND IHRE MUSIK

Der Autor behandelt bis ins Detail nahezu alle Aspekte des Instruments und seine Musik: die akustischen Phänomene, die Geschichte der Block- und Querflöten, Physiologie der Blastechnik, Tonbildungsmethoden, Artikulationspraktiken, Haltung- und Fingertechnik sowie Fragen der Interpretation. Ganz besonderen Wert besitzen die hier einmalig gegebenen Analysen der wichtigen Flötenkompositionen von BACH bis BERIO, die durch Marginalien bedeutender zeitgenössischer Werke komplettiert werden. Die 49 interessanten bildlichen Darstellungen und 196 Notenbeispiele erhöhen optimal den Informationswert des Textes.

264 Seiten mit Notenbeispielen und zahlreichen Abbildungen
Best.-Nr. ED 6364, gebunden, DM 54,–

Hans-Martin Linde
HANDBUCH DES BLOCKFLÖTEN-SPIELS

In gründlich überarbeiteter Auflage liegt dem Blockflötenspieler das universale neue Handbuch vor.
Der Autor handelt in drei großen Themenkomplexen die grundlegenden Fragestellungen zu diesem Instrument ab und gibt sachlich fundierte Antworten:
- über das Instrument selbst
- über die Spielweise der Blockflöte mit Informationen zur Atmung, zum Klang
- über die Wiedergabe von Musik für Blockflöte seit der Zeit des frühen Mittelalters über das Barock bis zu den Aufgabenstellungen des 20. Jahrhunderts.

131 Seiten mit zahlreichen Abb. und Notenbeispielen
Best.-Nr. ED 4846, broschiert, DM 24,80

Raymond Meylan
DIE FLÖTE

Ihre Entwicklung in Vergangenheit und Gegenwart
Inhalt:
Einleitung – Typen – Herkunft – Die ersten Querflöten – Dokumente aus dem Mittelalter – Die Flöte der Renaissance – Einiges über die Barockflöte und die Art, sie zu spielen – Mechanisierung der Flöte – Von der gestrigen zur heutigen Flöte – Schlußfolgerung – Literaturverzeichnis – Nachweis der Tonbeispiele

(Unsere Musikinstrumente, Band 4) 115 Seiten mit 8 farbigen und 16 schwarz-weiß-Bildtafeln sowie zahlreichen Abbildungen im Text.
1 Schallplatte als Beilage.

Best.-Nr. ED 8868, gebunden, DM 29,80

Preisstand: 10/86

SCHOTT

Längst war bekannt, daß der Inhalt des blauen Heftes, das im Schrank jedes Blockflötisten liegt, revisionsbedürftig ist. Erst 25 Jahre nach Erscheinen des Erstdrucks, also 1984, hat der Originalverlag die Ausgabe von Druckfehlern und vielen problematischen Details befreit. Durch sorgfältige Textrevision, einen Revisionsbericht, Kadenzvorschläge und aufführungspraktische Hinweise ist nun bei Amadeus eine noch bessere Ausgabe entstanden. Zweifellos wird sich diese durchsetzen.

Besondere Bedeutung kommt dem neuen Klavierauszug zu, in dem versucht wird, den Streichersatz sinngemäß, nicht so vollständig wie möglich, auf das Klavier zu übertragen. Alle Blockflötenlehrer, die trotz mittelmäßiger pianistischer Fähigkeiten ihre Schüler begleiten wollen, werden für diesen Klavierauszug dankbar sein. *Peter Thalheimer*

Verschiedenes für Flöte

Ralf Emig: Solo, für Baßflöte. Bote u. Bock, Berlin. BB 23126. DM 9,–

Edison Denisov: Sonate, für Flöte solo. A.L. 27 112

– Sonate, für Flöte und Harfe. A.L. 27 138

Andrei Echpai: Allegro vivace, für Flöte solo. A.L. 27 038.

Verlag Alphonse Leduc, F-Paris. Keine Preisangaben in DM

Ib Nørholm: Immanens. Sonate für Flöte solo. Edition Hansen, DK-Kopenhagen. Nr. 29772. DM 18,50

Solostücke für Baßflöte gibt es nicht allzu viele, doch nicht nur aus diesem Mangel heraus verdient das von Ralf Emig 1985 komponierte *Solo für Baßflöte (oder Altflöte in G)* Aufmerksamkeit. Das Instrument wird hier in seinen klanglichen Möglichkeiten gefordert und ausgeschöpft. Die Form des Stückes ist geschlossen, die Töne *e* und *es*, letzterer ist auch Anfangs- und Schlußton, erscheinen häufig, sind sie doch die Anfangsbuchstaben des Namens der verstorbenen Flötistin Siegrid Eppinger, zu deren Gedenken dieses Stück geschrieben wurde. Die ineinandergehenden Teile sind jeweils durch besondere rhythmische und melodische Merkmale gekennzeichnet. Das Stück beginnt mit einem längeren Ton, aus dem sich ein Quintolen- und Triolenrhythmus entwickelt. Im weiteren Verlauf wird dieser Rhythmus variiert und erweitert, die Tonhöhe und Dynamik wird gesteigert. Der Mittelteil ist espressiv und virtuos, vorherrschender Rhythmus ist immer die Quintole. An neueren Spieltechniken erscheint lediglich die Flatterzunge, der Klappenschlag und im Schlußteil ein Mehrfachklang. Die Kompositionsprinzipien sind traditionell, auch die Notation ist konventionell.

Nichts gemeinsam mit dem auf Deformierung des Tones angelegten, 1972 komponierten Solo für Flöte von Edison Denisov hat seine 1985 geschriebene *Sonate für Flöte allein*. Kompositionsprinzipien und Notation sind traditionell. Der erste Satz des 16minütigen Werkes basiert auf einer Zwölftonreihe mit tonalen Anklängen, der zweite Satz wirkt mit seinen Sechzehntelpassagen etüdenhaft. Interessant ist der letzte Satz, der rhythmisch abwechslungsreich, mit gelegentlichen Vierteltönen und Tonverfremdungen konzipiert ist und dessen Charakter improvisatorisch anmutet.

Nicht schwer in der Ausführung, aber klanglich reizvoll ist die *Sonate für Flöte und Harfe* des obigen Komponisten. Die Kompositionsmittel sind herkömmlich, ebenso die Schreibweise. In erster Linie ist das neunminütige Werk auf Klangfarben ausgerichtet.

Andrei Echpais, 1925 in der UdSSR geboren, *Allegro vivace für Flöte allein* ist ein virtuoses, heiteres Stück. In eleganten Läufen plätschert es dahin und ist mit seiner kurzen Dauer von ca. drei Minuten auch als Zugabestück geeignet.

Immanens, Sonate für Flöte solo von Ib Nørholm, besteht aus drei abwechslungsreichen Sätzen. Der Spieler kann seine Fähigkeiten im schnellen Wechsel von Dynamik und Tonhöhe beweisen. Der Mittelsatz ist eher ruhig und elegisch angelegt. *Ruth Wentorf*

Unterrichtsliteratur

The Most Amazing Duet Book Ever, für zwei Flöten und Begleitinstrumente ad. lib., ausgewählt und herausgegeben von H. Harrison. Boosey & Hawkes, Bonn. DM 29,–

Siegfried Burger: Die Mini Big Band, für sechs Flöten. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven. N 1447. DM 18,–

The Most Amazing Duet Book Ever ist in jeder Hinsicht interessant. Howard Harrison hat hier viele kurze Stücke zusammengetragen, die fast alle auch von ihm arrangiert wurden. Der Zeitraum reicht vom 15. Jahrhundert bis in die Gegenwart; es finden sich witzige Kanons, auch ernsthaftere, so aus Bachs Musikalischem Opfer, Tänze und Lieder aus verschiedenen Ländern, Jazzstücke und einiges mehr. Begleitvorschläge für Gitarre oder Klavier werden gegeben, auch kann eine Flötenstimme durch andere Melodieinstrumente ersetzt werden. Harrisons Idee, „ein gleichermaßen anregendes, abwechslungsreiches und erfrischend auf-

gemachtes Unterrichtsmaterial" anzubieten, ist gelungen.

Spielfreude im Anfangsunterricht wird *Die Mini Big Band* für sechs Flöten von Siegfried Burger vermitteln. Die drei Sätze (ohne Bezeichnung, Blues und Dixi) tragen Jazzcharakter, die Stimmen sind meist chorisch besetzt, im Blues bilden die unteren drei Flöten nach echter Big-band-Manier die Rhythmusgruppe. Alles in allem ein hübsches, fröhliches Stück. *Ruth Wentorf*

Präludien und Kadenzen

Guiseppe Gariboldi: The Art of the Prelude, für Flöte, hrsg. von Robert Cavally. Southern Music Co. San Antonio/Texas. B-352. Keine Preisangabe in DM

Nicht nur der Titel weist auf Hotteterre zurück, die 60 (wirklich) kleinen Präludien und Kadenzen, die in vielerlei Tonarten angeboten werden, bezeugen, daß die Beherrschung strengerer und freierer Formen des Präludierens nicht nur im Barock zum Repertoire der Flötisten gehörten. Ein interessantes Heft.

Nikolaus Delius

Leichte Duette

Sieben leichte Duette aus Klassik und Romantik, für Flöten, hrsg. von A. Imbescheid. Verlag Ricordi, München. Sy.2468. DM 24,–

Unbekannte Duos von für Flötisten meist bekannten Komponisten wie Devienne, Kummer, Tulou, Walckiers u.a. wurden von A. Imbescheid aus verschiedenen Sammlungen zusammengestellt, wobei die Vielfalt der Auswahl trotz Ähnlichkeit der Ermüdung Vorbeuge leistet. Für fortgeschrittene Anfänger, Liebhaber und als Blattspielvergnügen bietet sich hier die Möglichkeit, dem großen Übergewicht entsprechender Barockliteratur zu entkommen. Ein Quellennachweis, instruktive Kurzbiographien der Komponisten in deutsch und englisch, ein gutes Notenbild als Partitur, die z.T. originalen Vortragsbezeichnungen sowie das amüsante Titelbild machten diese Ausgabe empfehlenswert. *Christoph Haarmann*

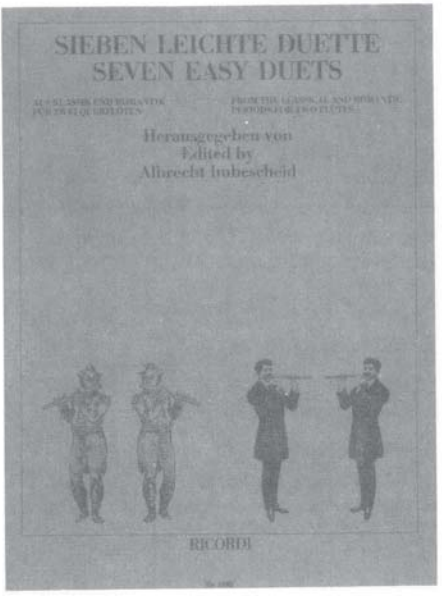
Neue Musik im Unterricht. Einführung in neue Spieltechniken

Patrice Bocquillon: Auditif I, für 2 Flöten. E.A.S. 17 631

– *Feuilles d'Album, für eine nicht festgelegte Anzahl von Flöten. E.A.S. 17 988*

RICORDI

Musik für zwei Querflöten



Sy. 2468 DM 24,–

Andere Duette für zwei Querflöten herausgegeben von Albrecht Imbescheid

Sy. 2425
30 leichte Duette um 1750 DM 17,–
Sy. 2378
30 leichte Duette um 1800 DM 17,–
Sy. 2431
30 leichte Duette um 1850 DM 18,–

G. RICORDI & CO.

Bühnen- und Musikverlag G.m.b.H.
D-8000 München 22

– *Territoires, für drei Flötenensembles. E.A.S. 17 943*

Patrice Mestral: Intentions III, für Soloflöte und acht oder sechzehn Flöten. Collection Pierre-Yves Artaud. E.A.S. 17 784

Editions Salabert. Keine Preisangaben in DM

Auditif I von Patrice Bocquillon besteht aus zehn kurzen Stücken für zwei Flöten. Der Schüler, auch der Anfänger, kann hier einen Zugang zur zeitgenössischen Musik und zu neuen instrumentalen Techniken finden. Weit verbreitet ist leider immer noch die Ansicht, im Unterricht erst dann neue Techniken einzuführen, wenn Ansatz und Fingerbeweglichkeit stabilisiert sind. An den vorliegenden Stücken wird nun deutlich, daß der Anfänger sehr wohl schon bald mit neuen Techniken konfrontiert werden kann. Hieran kann er seinen Ansatz schulen, indem er vieles ausprobiert und so klanglich sowohl vom Gehör als auch von den Lippen her sensibilisiert wird. Die Stücke fordern keine fortgeschrittene Fingertechnik, hauptsächlich wird mit dem Ansatz gearbeitet. Die Erklärung der Zeichen ist präzise und lückenlos und somit auch dem Lehrer eine Hilfe. Einzelne Techniken werden in den Stücken jeweils gesondert vorgestellt, so z.B. multiphone Klänge, Mikrointervalle, Whistle-Töne, gesungene Noten etc. Der Schüler und auch der Lehrer werden Spaß an diesen Stücken haben.

Das pädagogische Konzept von *Auditif I* erweitert Bocquillon in seinem *Feuilles d'Album*. Nicht nur die Anzahl der Spieler wächst auf drei, vier und mehr, sondern auch der Schwierigkeitsgrad ist anspruchsvoller. Die klanglich außerordentlich reizvollen Stücke verwenden an neuen Spieltechniken hauptsächlich multiphone Klänge, Mikrointervalle und Glissandi. Diese und die Notationszeichen werden auch in diesem Heft detailliert erklärt. Zusammen mit differenzierten dynamischen Angaben fördern die Techniken tonliche Flexibilität und klangliche Vorstellungskraft sowie das Sich-selber-zuhören des Spielers. Das Ensemblespiel und die freie Rhythmik begünstigt das Aufeinanderhören und das gemeinsame Empfinden musikalischer Abläufe, auch wird das Gefühl für Form weiterentwikkelt, indem in einzelnen Stücken der Spieler aus verschiedenen Zellen ein Ganzes organisieren muß. Nicht zuletzt gewinnt durch verschiedenste Griffkombinationen und das Ausprobieren unterschiedlicher Anblasmöglichkeiten der Schüler flötistische Sicherheit. Dieses sowie eine neue musikalische Erfahrung machen die Stücke für einen anregenden und abwechslungsreichen Unterricht empfehlenswert.

Auch *Intentions III* von Patrice Mestral kann von weniger fortgeschrittenen Schülern gespielt werden. Interessant ist hier die Besetzung: Soloflöte und acht oder (in der Verdopplung) sechzehn Flöten. Im Anfangs- und Schlußteil sind meist Töne bzw. Klänge übereinandergeschichtet; gelernt wird hier wieder das Aufeinanderhören, auch muß auf genaue Intonation geachtet werden. Der Mittelteil hat mehr rhythmischen Charakter. Ein hübsches Stück, leider fehlen in diesem Heft die Griffangaben für die multiphonen Klänge.

Territoires von Bocquillon ist eine Art Raumkomposition für drei Gruppen von Spielern. Nur mit dem Ansatz arbeitend ist der Schwierigkeitsgrad der drei Stücke unterschiedlich. Das erste Stück ist für Anfänger gedacht, die damit ihren Ansatz trainieren können, das zweite ist etwas schwerer, da es rhythmisch präzise ausgeführt werden muß, das dritte Stück stellt den nunmehr fortgeschrittenen Spieler vor komplizierte rhythmische und ansatztechnische Probleme. Die Stücke sollten in ihrer Gesamtheit aufgeführt werden, so von Spielern mit unterschiedlichem Niveau in einer Flötenklasse, deren einzelne Gruppen im Raum verteilt aufgestellt werden. Sicherlich eine interessante Aufgabe, dieses einmal auszuführen. *Ruth Wentorf*

Neue Literatur für Flöte und Klavier

Robert Saxton: Krystallen, für Flöte und Klavier. JWC 55 691. DM 24,–

David Heath: Out of the cool, für Flöte und Klavier. JWC 55 693. DM 19,–

Chester Music, GB-London (Ausl. Hansen, Frankfurt)

Iracli Gabeli: 1765, für Flöte und Klavier. Verlag A. Leduc, F-Paris. A.L. 27 039. Keine Preisangabe in DM

Leo Brouwer: La región mas transparente, für Flöte und Klavier. Editions Musicales Transatlantiques, F-Paris. EMT 1705. Keine Preisangabe in DM

Jonathan Harvey: Nataraja, für Flöte und Klavier. Faber Music Limited, London. F 0761. Keine Preisangabe in DM

Die vorliegenden Kompositionen für Flöte und Klavier – J. Harvey verlangt neben der großen auch die Piccoloflöte – sind kürzere Werke mit einer Spieldauer zwischen vier und zehn Minuten, entstanden in den Jahren 1982-86, bis auf *Krystallen* von R. Saxton, 1973 geschrieben. Sie sind konventionell notiert.

Spieltechnisch gehen Saxton, Gabeli und Heath nicht über die Flatterzunge hinaus, während Brouwer und Harvey auch neuere Techniken der Klangerzeugung verlangen (Harmonics, Mehrklänge, Klappengeräusche, Zungen-Pizz.). Die vorangestellte Spielanweisung und die Angaben im Notentext sind bei J. Harveys *Nataraja* klar und verständlich, bei der Ausgabe des

SAXOPHONAR

Eine Werkreihe für Saxophon in Verbindung mit anderen Instrumenten herausgegeben von WOLFGANG HILDEMANN

ADOLF BUSCH
Quintett für Alt-Saxophon, 2 Violinen, Viola, Violoncello

HERMANN GROSSE-SCHWARE
Fantasiestücke für Alt-Saxophon und Cembalo

HARALD HEILMANN
Sonata breve für Alt-Saxophon und Klavier

WOLFGANG HILDEMANN
Jeux saxophoniques für Saxophon-Quartett

GÜNTER RAPHAEL
Sonate op. 74 A für Alt-Saxophon und Klavier

WOLFGANG STOCKMEIER
Sonate für Alt-Saxophon und Orgel

HEINRICH JOSEF HARTL
Saxophon-Quartett op. 16

P.J. TONGER · MUSIKVERLAG
5000 KÖLN - RODENKIRCHEN
Auf dem Brand 3 - Tel.: 0221/392998

Stückes von Brouwer ist eine Spielanweisung, auf die im Notentext durch Buchstaben (a-g) verwiesen wird, offensichtlich vergessen worden, so daß die Ausführung nicht recht zu erkennen ist. Die dreiteilige Form, fließend – ruhig – fließend, bzw. langsam – schnell – langsam, haben *Krystallen, 1765* (der Titel bezeichnet die Anzahl der Töne des Stückes) und *Out of the Cool* gemeinsam, im Charakter sind sie dagegen unterschiedlich. Während *Krystallen* ein verhalten klingendes Stück ist, in dem sich beide Stimmen mit kompliziert geschriebenen Rhythmen zu einem durchsichtigen, musikalischen Gewebe verbinden und die Pausen immer wichtiger werden, steigert sich die Dynamik in *1765* des russischen Komponisten I. Gabeli in der motorischen Rhythmik des schnellen Mittelteils (Allegro barbaro) zum *fff*, um dann im langsamen Schlußteil schnell wieder im *ppp* zu verebben.

David Heath, angeregt durch die Musik von Miles Davis und John Coltrane verarbeitet melodische und rhythmische Elemente des Jazz in seinem Erstlingswerk *Out of the Cool*. Während diese drei Kompositionen nicht schwer zu spielen sind, stellen die beiden folgenden höhere Anforderungen an die Ausführenden in Spieltechnik und Zusammenspiel.

L. Brouwers zweisätziges Werk *la región mas transparente* lebt von harten Kontrasten des Tempos und der Dynamik. Im langsamen 1. Satz wird die getragene Melodie im *pp* unterbrochen durch laute Einwürfe im Vivo-Tempo und nervöse Tempo libero-Passagen. Pesante-Einwürfe im *ff* bilden den Kontrast zum folgenden fließenden Tempo des Movido im 9/8 Takt.

Nataraja ist der Name des tanzenden, vierarmigen Shiva, der durch seine Bewegungen Dinge schafft und zerstört. Die Komposition ist eine Folge von Tanzszenen, metrische Teile mit vielen Taktwechseln werden abgelöst durch freie Passagen ohne Takteinteilung. Der Wechsel der Klangfarbe von großer Flöte und Piccolo ist reizvoll. *Hermann Klemayer*

Bearbeitungen und Neues

Serge Prokofieff: Visions Fugitives, für Flöte und Klavier, hrsg. von H. Harrison. Boosey & Hawkes, Bonn. Nr. 20765. DM 18,–

Francis Poulenc: Sonata 1922, für Flöte und Gitarre, bearb. von G. Nestor. Chester Music, London (Ausl. Hansen, Frankfurt). DM 22,50

Harald Genzmer: Sonatine für Flöte und Klavier. Ries & Erler, Berlin. R.11352 E. DM 14,–

Die Auswahl von acht aus den 20 Klavierstücken op. 22 zeigt, daß Bearbeitungen nicht gänzlich abzulehnen sind. Hier ist eines der brauchbaren Beispiele gegeben. Es ist expressis verbis „für den Flötenschüler geschrieben", um u.a. „Freude an der Musik des 20. Jahrhunderts überhaupt zu wecken". Die kurzen und leichten Stücke werden ihren Zweck erfüllen.

Fragwürdig dagegen scheint mir, die Sonate für Horn, Trompete und Posaune für Flöte und Gitarre zu arrangieren. Es ist kaum anzunehmen, daß Poulenc mit seiner Komposition nicht auch eine klangliche Vorstellung verbunden haben sollte, zu der ein gerade solches Arrangement nur im Gegensatz stehen kann. Nebenbei wird auch das Publikum irregeführt, wenn, wie schon geschehen, das Stück angekündigt wird ohne Hinweis auf die Tatsache der Bearbeitung. Da wird unwillkürlich gefragt: „Neues von Poulenc?"

Die *Sonatine* von Genzmer ergänzt die Flötensonaten des Komponisten für solche, die sich den beiden größeren Stücken (noch) nicht gewachsen fühlen. Ein Datum vermerkt der Druck nicht außer dem des Copyright (1985), unter dem der Verlag das Werk jetzt herausbrachte. Die erste Sonate stammt von 1939. Es ist kaum anzunehmen, daß die Sonatine 45 Jahre jünger ist, wenngleich sie es an spielerischer Heiterkeit mit der älteren großen Schwester aufnehmen kann.

Nikolaus Delius

Musik für Holzblasinstrumente in Urtextausgaben

Johann Sebastian Bach

Flötensonaten Band I BWV 1034, 1035, 1030, 1032 Die vier authentischen Sonaten	HN 269	DM 20,00
Flötensonaten Band II BWV 1033, 1031, 1020 Die drei J. S. Bach zugeschriebenen Sonaten	HN 328	DM 15,50
Triosonate und Canon Perpetuus aus dem Musikalischen Opfer für Flöte, Violine und Continuo BWV 1079, 8 und 9	HN 294	DM 14,50
Triosonate für zwei Flöten oder Violinen u. Continuo G-dur BWV 1039	HN 329	DM 15,00

Ludwig van Beethoven

Serenade op. 41 für Klavier und Flöte	HN 301	DM 11,50
Klarinettentrios op. 11 und op. 38 für Klavier, Klarinette oder Violine und Violoncello	HN 342	DM 29,00
Flötentrio WoO 37 für Klavier, Flöte und Fagott	HN 343	DM 15,00
Serenade op. 25 für Flöte, Violine und Viola	HN 300	DM 14,50
Klavierquintett Es-dur op. 16 (Bläserfassung) für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier	HN 222	DM 25,00

Johannes Brahms

Sonaten für Klavier und Klarinette (oder Viola) op. 120, 1 und 2	HN 274	DM 20,00
Klarinettentrio a-moll op. 114 für Klavier, Klarinette oder Viola und Violoncello	HN 322	DM 20,00

Joseph Haydn

Klaviertrios Band III Hob. XV: 15–17 – Flötentrios – für Klavier, Flöte oder Violine und Violoncello	HN 284	DM 29,00

Wolfgang Amadeus Mozart

Klaviertrio Es-dur KV 498 – Kegelstatt-Trio – für Klavier, Klarinette oder Violine und Viola	HN 344	DM 15,00

Robert Schumann

Fantasiestücke op. 73 für Klarinette (oder Violine oder Violoncello) und Klavier	HN 416	DM 8,50

Auswahlband

Flötenmusik I, Barock mit Werken von Blavet, Chinzer, Eisel, Loeillet, Pepusch, Purcell, Roman, Roseingrave, Sammartini und Schickhard	HN 368	DM 31,00

G. Henle Verlag München

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

Für jeden etwas

Flöten-Journal, für Flöte und Klavier, hrsg. von D.H. Förster. Heft I, ZM 2216. DM 32,–

Felix Mendelssohn-Bartholdy: Scherzo op. 61,1 aus „Ein Sommernachtstraum". Für Flöte und Klavier einger. von K. Walther. ZM 2527. DM 18,–

Verlag Zimmermann, Frankfurt

César Ciardi: La Carnaval russe, für Flöte und Klavier, hrsg. von E. Prill. Simrock, Hamburg. Elite Ed. 2991. DM 16,50

Frédéric Chopin: Variationen über ein Thema von Rossini, für Flöte und Klavier. Verlag B. Schott, Mainz. FTR 136. DM 8,–

Försters Flötenjournal bei Zimmermann, bisher für Solo oder Duo, ist nun auch mit Klavier zu haben. Die Auswahl berücksichtigt Kuhlau, Fürstenau und Moscheles, also wieder Musik der Zeit, in der das originale *Journal* durch A.E. Müller ins Leben gerufen wurde. Wie das so bei Journalen ist, sie leben von den Abonnenten, um derentwillen sie regelmäßig erscheinen und denen sie immer mal was Neues bieten wollten (sollten), keine Fortsetzungsromane, sondern kleine, unterhaltsame Geschichten. Darin erfüllen dergleichen Wiederbelebungen ihren Zweck auch heute.

Ob einer das berühmte Scherzo wirklich nur zu seinem Vergnügen mit Klavier spielt? Ich weiß es nicht, doch für Studienzwecke ist die Methode jedenfalls sehr geeignet, um das berüchtigte Solo auch schon einmal im Kontext erfahren zu können, bevor es „ernst" wird.

Stücke wie die Variationen von Ciardi sind wieder gefragt. Die Wiederauflage durch Simrock bietet die Version von Andersen/Prill. Ein Vergleich mit der von Tillmetz (Cefes) gibt einen Einblick in die unterschiedlichen musikalischen Auffassungen der beiden (gleichaltrigen) Virtuosen. Tillmetz bleibt mit seiner virtuosen Ausdeutung dichter an den Vorgaben des Komponisten, Andersens Kadenzen sind ausgedehnter, sein Geschmack zielt stärker auf's Artistische, Schnickschnack inbegriffen. Interessant!

Wer für die Neuausgabe der Variationen von Chopin verantwortlich zeichnet, ist dem Druck von Schott nicht zu entnehmen. Die Komposition ist bekannt, seit Rampal sie auf den Markt brachte. Das Werkverzeichnis Chopin führt sie im Anhang (Ia/5). Sie gilt als echt. Die Ausgabe entspricht in allem dem authentischen Text der Gesamtausgabe. Das ist gut so. Und preiswert dazu! *Nikolaus Delius*

Neues von damals

Carl H. Graun: Sonata G-Dur für Flöte und B.c., hrsg. von H. Kölbel. N 1360. DM 14,–

Georg Ph. Telemann: Sonata a tre G-Dur, für 2 Flöten (Vl.) und B.c., hrsg. von H. Kölbel. N 1376. DM 14,–

Heinrichshofen's, Wilhelmshaven

Johann Chr. Fischer: Zwei Sonaten D-Dur, d-Moll, für Flöte und B.c., hrsg. von H. Ruf. N 3595. DM 18,–

Franz A. Hoffmeister: Sonata op. 21/1 D-Dur, für Flöte und B.c., hrsg. von H. Ruf. N 3597. DM 14,–

Noetzel, Wilhelmshaven

Eine Flötensonate von Graun als Erstausgabe im friderizianischen Jahr – das paßt natürlich. Das Stück des Berliner Hofkapellmeisters ist ein Muster für den Stil des erlauchten Kreises um den König, zu dem ja auch C.Ph.E. Bach und Quantz zählten. Man sollte ihn an diesem Stück studieren, hinsichtlich der Ausführung der vielen Vorschläge nicht blindlings dem Herausgeber folgen, eher sich eigene Gedanken machen, ob nicht auch andere Lösungen denkbar oder sogar besser

wären. Das Trio von Telemann hat eine Dresdner Handschrift zur Vorlage. Mit Recht weist Kölbel auf die Meisterschaft des Komponisten im Formalen hin, der hier nur 154 Takte (!) braucht, um eine viersätzige Triosonate mit musikalisch mehr als befriedigendem Inhalt auf die Beine zu stellen: klangvoll, spielfreudig und leicht – ein echter Telemann.

Zu seiner Zeit berühmt und gefeiert, ist Johann Christian Fischer heute kaum noch bekannt, und wenn, meist bei Oboisten. Flötisten kennen vielleicht seine Divertimenti, Pianisten begegnet er in einem Menuett, zu dem Mozart Variationen schrieb. Zu seinen Kompositionen zählen auch Sonaten für Flöte mit beziffertem (!) Baß, die 1780 in London erschienen. Der Neudruck von zwei dieser Sonaten verdient schon Interesse deswegen, weil Flötenmusik aus dieser Zeit des Übergangs meist in Gattungen kleiner Ensembles mit Divertimentocharakter begegnet. Die Stücke sind nicht ohne Brillanz. Ihre dreisätzige Form schließt mit einem Variationssatz, der schnelle Satz ist einmal voran-, einmal in die Mitte gestellt, auch dies ein Zeichen für Vielschichtigkeit und Nebeneinander im Stilistischen und Formalen. Dabei werden hier Gemeinsamkeiten deutlich mit jenen, denen Fischer im Musikleben seiner Zeit besonders nahe stand: Johann Christian Bach und Abel.

Wieweit die Generalbaßpraxis in ein Zeitalter reichte, welches diese Praxis längst überholt hatte, zeigt auch die Ausgabe der Sonaten von Hoffmeister. Er selbst bezeichnet diese Sammlung (in seinem Katalog op. II) als *Soli*, folgt also damit konsequent der Terminologie des Generalbaßzeitalters, wohl um damit die nicht mehr selbstverständliche Dominanz des Melodieinstrumentes zu unterstreichen. Flötisten werden das dankbar zur Kenntnis nehmen. *Nikolaus Delius*

Flute Series

Franz A. Hoffmeister: Drei Duos für 2 Flöten op. 20, hrsg. von F. Vester. Ed. 1474.

Anton Reicha: Trio für 3 Flöten op. 26, hrsg. von F. Vester. Ed. 1515.

Kaspar Kummer: Trio für 3 Flöten op. 58, hrsg. von F. Vester. Ed. 1484.

Rudolf Escher: Sonata per flauto solo. Ed. 5.

Michel Blavet: Troisième Livre de Sonates pour la Flûte traversière avec la Basse, Bd. II, hrsg. von F. Vester. Ed. 1518.

Verlag Broekmans & van Poppel B.V., Nl-Amsterdam

Keine Preisangaben in DM

Flute Series, eine bei uns nur wenig beachtete Reihe von Musik für Querflöte, wird von Rien de Reede betreut. Der inzwischen auf etliche Nummern angewachsene Katalog umfaßt, ähnlich wie die Wiener Querflöten-Edition, Musik von damals bis heute. Hoffmeisters Duos op. 20 haben schon zwischen 1791 und 1800 viele Auflagen erlebt. Nach dem eigenen Katalog des Komponisten sind es die Duette op. VII. Vielleicht wird auch diese Neuauflage wieder nicht die einzige bleiben, denn die Duos gehören zu den besseren Einfällen des Komponisten in dieser Gattung, sind abwechslungsreich, ohne unnötige Längen, unterhaltsam und nicht schwierig. Nebenbei würden sich die verschiedenen Ausgaben dieser Duette auch eignen für eine Studie über den Gebrauch von Punkt und Strich und über die Frage, wieviel Bedeutung einer Unterscheidung wirklich beizumessen ist: die Schott-Ausgabe von 1794 z.B. bringt keine unterschiedlichen Bezeichnungen, die hier als Vorlage dienende Edition von Boag dagegen macht Unterschiede.

Reichas Opus 26 ist sein einziges Trio dieser Art. Wer Reichas Quartette schätzt, wird auch das Trio mögen. Kummer hat dagegen mehrere dergleichen Stücke verfaßt. Das Opus 58 gehört zu jenen, die allen drei Spielern Abwechslung wie Beteiligung bieten und den vielen Bedürfnissen an mehrstimmiger Flötenliteratur entgegenkommen. In der Praxis wird gerade im nichtprofessionellen Bereich, dem diese Stücke ja dienen sollen, das Fehlen einer Partitur wohl eher nachteilig empfunden werden.

Rudolf Escher († 1980) hat die dreisätzige Sonate 1949 geschrieben. Ihre Sprache ist die Sprache jener Jahre, dabei echt, nicht apologetisch, und so lohnt sich dieses Stück auch heute noch.

Daß gerade auch das dritte Œuvre verstärktes Interesse findet, paßt in den Rahmen der Renaissance, die Blavets Rolle für die stilistische Entwicklung der französischen Flötenmusik stärker ins Bewußtsein gerückt hat (Bauer, Castellani). „Praktische Urtextausgabe" nennt Vester seine Edition, womit er meint, daß die Vorlage einwandfrei erkennbar dargestellt ist, bezüg-

TANZ UND MUSIK DER RENAISSANCE

Kurs 23. 8.– 29. 8. 87
Gut Möhlhorst bei Fleckeby/Schleswig-Holstein

Rainer Böhm – Blasinstrumente
Beate Dittmann – Laute
Dagmar Jaenicke – Tanz

Information: Horst Abstein, Tel. 030/833 10 88
Finckensteinallee 28 · 1000 Berlin 45

lich Artikulation und Dynamik aber Ergänzungen angebracht und für nicht eindeutig rhythmische Lesarten Interpretationshilfen gegeben werden. Die Qualität der Stücke ist früher mehrfach hervorgehoben worden. Sie kann nur von neuem unterstrichen werden. Den Generalbaß hat Anneke Uittenbosch bearbeitet („in einfacher Weise ausgesetzt"). Kenner und Könner werden ihn nach gusto ausfüllen.

Es darf wohl angenommen werden, daß der 1. Band dem zweiten auch bald folgen wird. *Nikolaus Delius*

Zu verkaufen:
Fagott
Schreiber Professional, Nr. 18505
Barockfagott
Kopie nach Stanesby jr. von Ph. Levin · a' = 415
Jürg Obrecht, Rainstr. 28, CH-8038 Zürich
Tel.: 01/481 96 89

Spätbarock

Jean-Marie Leclair: Triosonate D-Dur, für Fl. (Vl.), Vl. und B.c. Hrsg. von H. Ruf. Verlag B. Schott's Söhne, Mainz. ANT 140. DM 16,–

Hier handelt es sich um ein schönes Stück in bester Spätbarockmanier, in einer ansprechenden, zuverlässigen Ausgabe vorgelegt. Das ausführliche Vorwort (mit Faksimile der Vorbemerkung des Autors) informiert über den Komponisten und die Entstehungsgeschichte der vorliegenden Fassung. Die Generalbaßaussetzung (wie auch das Vorwort von Hugo Ruf) verrät den versierten Kenner der damaligen harmonischen Praxis, der sich dementsprechend auch gewisse Freiheiten gegenüber der Bezifferung erlauben darf, wo es der musikalische Zusammenhang gestattet. *Heino Schwarting*

Händels Instrumentalsonaten

Georg F. Händel: Sonate per uno stromento, parte prima (seconda), für Flöte, Blockflöte, Oboe, Violine u. B.c. Monumenta Musicae revocata 3/I,II. Studio per Edizioni Scelte, I-Florenz. Keine Preisangabe in DM

Der dritte Band dieser Monumenta-Reihe, einer der inzwischen zahlreich gewordenen SPES-Serien, ist Händels Instrumentalsonaten gewidmet und wieder von Marcello Castellani betreut. Von den uns bisher bekannten SPES-Facsimilia unterscheidet sich diese Reihe schon äußerlich in zwei wichtigen Punkten: Leinenband und Großformat unterstreichen die Gewichtigkeit des Unternehmens und kommen intensivem Gebrauch entgegen; das auch in englischer Übersetzung gebotene Vorwort hilft einem auch an dieser Stelle geäußerten dringenden Desiderat ab.

Die aus zwei Teilen bestehende Dokumentation enthält in Teil I die Facsimilia der Druckausgaben der allgemein als Opus 1 bekannten Flöten-, Oboen- und Violinsonaten durch Roger (Walsh) und Walsh, dazu die drei Flötensonaten aus einem Sammelband von Walsh, welche auch jetzt noch zur Identifikation als „Hallenser" Sonaten bezeichnet werden. Teil II bringt die Autographen aus der British Library sowie aus dem Fitzwilliam Museum, deren erste wenig glückliche, z.T. falsche Neuausgabe manche dieser Stücke seitdem als „Fitzwilliam"-Sonaten kursieren ließ.

Die Händelforschung hat in den letzten Jahren auch für die Instrumentalsonaten manche Erkenntnisse gebracht, dabei die Echtheit einiger der auch hier dokumentierten Stücke (gedruckte Violinsonaten, Hallenser Sonaten) verworfen oder in Frage gestellt oder anderes hinzugewonnen (Sonaten des „Brüsseler Manuskripts"). Castellanis Diskussion im Vorwort faßt einen Teil jener Ergebnisse wiederum zusammen, die im wesentlichen auf Terence Best fußen, in vielen Stücken auch von David Lasocki in seinem Aufsatz in TIBIA 3/80 angesprochen und im editorischen Apparat seiner Händel-Ausgaben ganz ausführlich untersucht sind.

Dem am Quellenstudium interessierten Musiker (wozu sich jeder rechnen müßte, der in seiner Aufgabe auch Verantwortung sieht) ist nun Gelegenheit geboten, die diversen Lesarten unterschiedlicher Ausgaben, also auch die Diskussion über Einzelfragen, am Text selbst nachzuvollziehen – ganz abgesehen davon, daß die Möglichkeit, das Autograph zu lesen, schon ein Erlebnis an sich sein kann. Dem Sinn der *Monumenta*, eine solche Dokumentation bereitzustellen, kommt es allerdings nicht entgegen, daß die Brüsseler Quelle ausgespart blieb. Sie ist in den Händel betreffenden Teilen mit zu berücksichtigen und den Drucken von in der Authentizität fraglichen Werken mindestens ebenbürtig.

Trotzdem: Ein wichtiger Denkmäler-Band!

Nikolaus Delius

Italienisches Barock

N.F. Haym/M. Bitti: VI Sonate da camera a Flauto traverso, Haubois o Violino solo. Archivum Musicum I

Guiseppe Gaetano Boni: Divertimenti per Camera, a Violino, Violone, cimbalo, flauto e mandola, op. 2. Archivum Musicum II

Anonimi, P. Castrucci, F. Geminiani: Solos for a German Flute. Archivum Musicum III

Neuerscheinung

MOECK

Die Flötenuhr

Schule für das Spiel auf der Sopranblockflöte

Von Hans-W. Köneke und Ekkehard Mascher
mit Spielstücken von Christoph Hempel. 124 Seiten

Ein **Lehrerbegleitheft** ist kostenlos beim Verlag erhältlich.
Ed. Nr. 2121, DM 18,80

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE

Francesco Barsanti: VI Sonate per al traversiera e basso. Archivum Musicum IV

Keine Preisangaben in DM

Studio per Edizione Scelte, I-Florenz

Flötenmusik I. Barock. Hrsg. von Peter-Lukas Graf. u. Ernst-Günter Heinemann, Gen.-Baß-Auss. Siegfried Petrenz. Henle Verlag, München. HN 368. DM 31,–

Zur Reihe *L'art de flûte traversière* im Archivum Musicum hat Castellani nun die italienische Variante eröffnet. Die Namen der Komponisten sind uns gerade von der Blockflöte her häufig schon bekannt.

Das Facsimile eines (leider nicht sehr guten) Abzugs einer Roger-Ausgabe enthält vier Sonaten des römischen Violinisten Haym und zwei von Bitti, „oscuro violinista genovese" (Castellani), beide in c-Moll und von einer Qualität, die nach Meinung des Herausgebers dem Standard Hayms entspricht. Obwohl die Flöte im Titel erstgenanntes Instrument ist, sind Hayms Sonaten schon von der Lage her eindeutig primär für Geige bestimmt, was Oktavierungen seitens der Flötisten nach alter Praxis ja nicht ausschließt. Bitti ist dagegen auf Flöte oder Oboe gut ausführbar. Daß man es mit Bezeichnungen wie *Sonate da Camera* hier im Titel (und bestimmt auch anderswo) nicht so genau nahm, beweist der Inhalt des Bandes: Alle – übrigens sehr kleinformatigen – Sonaten entsprechen formal ganz dem Aufbau einer „Sonata da chiesa" und haben natürlich einen Generalbaß.

Die *Divertimenti* mit dem durch die Alternativbesetzungen etwas verwirrenden Titel sind Stücke für Violine oder Flöte oder Mandola und Basso continuo (mit Violone). Im Text sind sie als Sonaten bezeichnet und wohl als Divertimenti deklariert wegen einer nach Zahl und Typ freieren Verwendung der Sätze. Wenn man die Zeit ihrer Entstehung berücksichtigt (spätestens 1728) und die verwendeten Tonarten (A, d, Es, F, E, g, f, c, D, B, e, C), wird man kaum von einer Konzeption als Flötensonaten ausgehen können. So ist nicht verwunderlich, daß in einer wenig späteren Auswahl bei Walsh zwei von sechs Sonaten transponiert erschienen. Diese Auswahl war auch Vorlage für die moderne Edition von drei Sonaten von *Giovanni Boni* durch Castellani («tus Musicus 228). Die damals geäußerte Vermutung des Herausgebers, es handle sich vielleicht um verschiedene Komponisten, hat er nun korrigiert, indem er eine Verschleierung des Raubdrucks durch Walsh mit Hilfe einer Namensfälschung annimmt. Da die Inhalte dieses römischen und des Londoner Drucks identisch sind, klingt das plausibel. Man weiß inzwi-

schen, daß Walsh da wohl nicht zimperlich war. Von ihm kamen auch zwei Bände *Solos* auf den Markt, nach dem damals üblichen Verständnis natürlich wiederum mit Generalbaß, „fitted to the German Flute" von einem gewissen Pietro Chaboud. In seinem akribischen Vorwort versucht Castellani Licht ins Dunkel zu bringen, indem er die verschiedenen Ausgaben der mehrfach erschienenen Sammlung und Ausgaben von Castrucci und Geminiani heranzieht, von denen je eine Sonate hier enthalten ist. Im Anhang sind daher auch die Facsimilia in der originalen Violinfassung abgedruckt, die so gleich als Dokument für Artikulationen, aber auch für Auslassungen und Veränderungen durch den Bearbeiter dienen. Umgekehrt zeigen die ebenfalls angehängten alten für Blockflöte arrangierten (und transponierten) Sonatenfassungen viel engere Anlehnung an die Originale. Sonate II im zweiten Band würde ich Bigaglia zuschreiben. Die Ähnlichkeit mit dessen Sonate in a-Moll (op. I, 7) ist trotz Umstellung der Sätze unübersehbar. Vielleicht sollte man auch noch in Betracht ziehen, daß Bigaglias Sonaten kurz vor Castellanis Quelle D (mit der No. 522) auch bei LeCène herauskamen.

Als Vorlage für das Facsimile der Barsanti Sonaten diente die Erstausgabe von Cook (1728). Sie wurde unmittelbar darauf von einem Walsh-Druck *ver*folgt, der praktisch identisch, aber mit Opus 3 bezeichnet ist. Ein Facsimile hiervon liegt bereits vor (Meadow) und zeigt im Vergleich nichts als einen Verschlüsselungsfehler und die doch größere Routine des Stechers von Walsh.

Nicht verwechseln sollte man diese Sonaten mit jenen aus dem Opus I Barsantis für Blockflöte. Von ihnen ist die in B-Dur in einen Sammelband aufgenommen, der „das Schönste aus" verschiedenen Bänden des Hortus musicus vereint. Es sind noch vertreten: Bitti, Marcello, Mancini, Veracini und Vivaldi (natürlich in g-Moll). Zu bedauern ist, daß der Neu/Zusammendruck die Vorlagen unbesehen übernommen hat und somit auch längst korrekturbedürftige Druckfehler z.B. bei Vivaldi (II.T.11,15,20, III.13,IV,Fl.107).

Für den Band in Henles Urtext-Reihe haben sich die Herausgeber ausgedacht, nicht nur schöne Sonaten zu versammeln, sondern auch europäisches Miteinander zu demonstrieren. (Wegen der wechselseitigen stilistischen Beziehungen dürfte man da vielleicht sogar „Durcheinander" sagen?) Die Sammlung gibt jedenfalls einen guten Überblick und hebt durch stilistische Diversifikation die Gefahr von Eintönigkeit auf. Auf strenge Trennung von Block- und Querflötenkompositionen ist dabei nicht geachtet, was Anfängern zugutekommt, die so auch Stücke mit einem für sie günstigen Umfang vorfinden. Unter den Komponisten der 10 Sonaten finden sich nicht nur alte Bekannte wie Purcell oder Blavet, sondern auch so unbekannte wie Eisel, Chinzer und Roseingrave. Das Vorwort hilft da wie überhaupt mit biographischen Daten und Anmerkungen zum Spiel nach, wobei mir die Tugend der Knappheit gerade im erstgenannten Bereich etwas strapaziert vorkommt. Die Sammlung empfiehlt sich aber durch Konzeption und saubere Ausgabe. Die weiteren geplanten Bände mit Literatur aus anderen Stilbereichen sollten dies fortsetzen. *Nikolaus Delius*

Literatur für 4 Flöten

Frank Michael: Quartetto Sereno, op. 53, für vier Flöten. Verlag Zimmermann, Frankfurt. ZM 2379. DM 25,–

Wohl inspiriert durch Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten auf der Flöte haben Komponisten in den letzten Jahren immer häufiger Werke für vier oder mehr Flöten geschrieben. Nach wie vor liegt das Problem vieler dieser Stücke in dem Klangcharakter der Flöte, der vielfach sehr einförmig erscheint. Reizvoll wird diese Besetzung jedoch, wenn die Stücke virtuos (Bozza, Dubois) oder sehr zart und durchsichtig (Tsangaris) komponiert sind. Frank Michael hat mit dem vorliegenden Werk eine andere Möglichkeit gewählt; er verwendet neben der großen Flöte noch Piccolo, Altflöte und Baßflöte und erweitert somit das Klangspektrum erheblich. Gewidmet hat er dieses Quartett seinem Kompositionslehrer an der Frankfurter Musikhochschule Richard Rudolf Klein zu dessen 60. Geburtstag. Zitate aus Kleins virtuoser „Flötenmusik" durchziehen den letzten Satz, einzelne Töne daraus finden sich als Keimzelle in der ganzen Serenade. Frank Michael, Jahrgang 1943, verwendet neue Spieltechniken mit Maßen, nur der Satz „Fantasmi" bringt Whistle-Töne, Pizzicati, Indie-Flöte-flüstern etc. auf allen vier Flöten, womit der wahrlich fantastische Charakter dieses Satzes erreicht wird. Die sechs Sätze dieser Serenade können bis auf den ersten, der als Widmung gedacht ist und die Überschrift bildet, auch einzeln aufgeführt werden. Sie sind recht kurz und abwechslungsreich, die Kompositionsprinzipien sind traditionell, auch die Notation ist konventionell bis auf den schon genannten Satz „Fantasmi", dessen Techniken jedoch deutlich erklärt sind, so daß dieses Werk von fortgeschrittenen Spielern relativ leicht realisiert werden kann. Frank Michael hat hier ein kompositorisch gut durchdachtes, überzeugendes Werk geschrieben, das die Ensembleliteratur der Flöte bereichert. An dieser Stelle sei auch dem Zimmermann-Verlag gedankt, daß er es zeitgenössischen Komponisten möglich macht, ihre Werke für mehrere Flöten zu veröffentlichen. *Ruth Wentorf*

UE

Neu für Flöte

UNIVERSAL QUERFLÖTEN EDITION

J. S. BACH
15 zweistimmige Inventionen
für 2 Flöten
herausgegeben von P. Kolman — UE 18030 DM 20,–

L. v. BEETHOVEN
3 Sonaten op. 12
in der Einrichtung für Flöte und Klavier
von L.F.P. Drouet (1792-1873)
herausgegeben von G. Braun — UE 18028 DM 35,–

J. HAYDN
6 Duette (Bd. 1, 1-3)
für 2 Flöten
bearbeitet von Samuel Arnold (1740-1802)
Faksimile-Druck der Erstausgabe — UE 18037 DM 28,–

JOURNAL POUR LA FLUTE

JEAN LOUIS TULOU
Introduktion und Variationen über
ein Thema von Rossini, op. 55
für Flöte und Klavier
herausgegeben von G. Braun — UE 18090 DM 17,–

Ausführliche Informationen enthält unser Katalog
„Neuerscheinungen Frühjahr 1987",
der im Februar lieferbar ist. Bitte anfordern!

UNIVERSAL EDITION WIEN

Oboensonaten mit Continuo ...

Giovanni Platti: Sonata in c-Minor, für Oboe und B.c., hrsg. von G. Hayes. McGinnis & Marx Publishers, USA-New York. Keine Preisangabe in DM

William Babell: Sonate c-Moll, für Oboe und B.c., hrsg. von H. de Vries. Universal Edition, A-Wien. UE 17513. DM 15,--

Bereits 1979 erschien Plattis großartige und in jeder Hinsicht anspruchsvolle Sonate, als Erstausgabe herausgegeben von Hugo Ruf bei Heinrichshofen (N 1385). Die nun von McGinnis & Marx vorgelegte Edition unterscheidet sich von dieser durch ein engeres Notenbild, was die Übersichtlichkeit und Lesbarkeit erschwert. Für den langsamen 3. Satz wurde eine verzierte Fassung beigelegt.

Babells c-Moll Sonate liegt ebenfalls schon in einer älteren Ausgabe vor (Oxford University Press). Das Besondere an Babells Sonaten sind seine in italienischer Manier ausgezierten langsamen Sätze, deren improvisatorischer Charakter im Notenbild der Erstausgaben bei Walsh durch vage rhythmische Notation angedeutet ist. Die Abbildung einer solchen Textseite anstelle zweier Titelblätter im Vorwort der Universal-Ausgabe hätte dies sicher veranschaulichen können. De Vries hat in der Neuausgabe die Ornamentik geschickt in sinnvolle Abfolgen gegliedert und erleichtert so dem in dieser Praxis wenig geübten Bläser das Zusammenspiel. Die Ausgabe entspricht dem hohen Standard der Universal Oboen Edition.

... und mit Klavier

Pierre Max Dubois: Histoires de Hautbois, vol. 1-3, pour Hautbois et Piano, Collection P. Pierlot. G 4041 B.

Alain Margoni: Les Caractères I-III pour Hautbois et Piano. Collection P. Pierlot.

Billaudot, F-Paris. Keine Preisangaben in DM

Akiko Kawanaka: An den Wassern, op.2 Nr.3, für Oboe und Klavier (Flöte und Harfe). Centraton-Musikverlag, Odenthal-Eikamp (Ausl. Moeck Verlag, Celle). DM 15,--

Martin Grabert: Sonate g-Moll op.52, für Oboe und Klavier. Verlag Simrock (Ausl. Benjamin, Hamburg). DM 15,--

Der Verlag Billaudot Paris veröffentlicht bereits seit Jahren in der Reihe *Collection Pierre Pierlot* eine Fülle von Kompositionen unterschiedlichster Schwierigkeitsgrade und Qualität.

Hier erschienen kürzlich unter dem irritierenden Titel *Histoires de Hautbois* drei kleine Hefte von P.M. Dubois. Die klangvollen Stückchen verlangen weder dem Oboisten noch Pianisten irgendwelche Fertigkeiten ab und sind für den ersten Unterricht sicherlich geeignet.

A. Margani, der 1982 mit *Petit Theatre* für Oboe und Klavier ein technisch schwieriges Stück für den Concours am Pariser Conservatoire veröffentlicht hatte, schrieb nun mit *Caractères* kurze Variationen über unterschiedliche Temperamente. Die beiden ersten Hefte entsprechen dem gleichen niedrigen Niveau wie Dubois' Kompositionen, das dritte dagegen ist unverhältnismäßig schwer und auch rhythmisch nicht unkompliziert.

Für den Anfängerunterricht ebenfalls geeignet ist das Werk *An den Wassern* der jungen japanischen Komponistin A. Kawanaka. Der programmatische Untertitel *Bewegungen eines Flusses* wird durch kontinuierliche Arpeggien im Klavier verdeutlicht, die die schlichten Melodien der Oboe begleiten. Martin Grabert (1868-1951) studierte in Berlin Kontrapunkt bei H. Bellermann und Komposition bei W. Bargiel. Er wirkte in Berlin vornehmlich als Kirchenmusiker. Seine 1921 geschriebene Sonate, die nun wieder verlegt ist, erscheint solide gearbeitet, recht klangvoll und doch - wie mir scheint - ein wenig trocken.

Christian Schneider

Studienmaterial für Oboe

Oboenetüden I, hrsg. von F. Rösler. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig (Ausl. Bärenreiter, Kassel). dvfm 31063. DM 18,50

33 konzertante Studien für Oboe, hrsg. von G. Joppig. Universal Edition, A-Wien. UE 17525. DM 24,--

Schon 1982/83 hatte G. Joppig Oboenetüden in zwei Bänden vorgelegt (UE 17507, 17508), in denen Übungsmaterial aus schwer zugänglichen Unterrichtswerken vornehmlich des 19. Jahrhunderts zusammengefaßt sind. Nach diesem Muster verfuhr auch Rösler mit dem ersten der auf zwei Bände konzipierten Etüdensammlung. Übungsstücke von Garnier, Sellner, Braun, Schmitt, Blatt, Wiedemann, Hinke, Rosenthal und Pietzsch wurden nach Schwierigkeitsgrad progressiv geordnet und ergänzt durch einige Etüden unserer Zeit von Heinze, Karg-Elert und Rösler selbst. Von den Anforderungen her dürften sie für Oboenschüler im zweiten und dritten Jahr geeignet sein. Die einleitenden Ratschläge zum effektiven Üben tragen die Handschrift des erfahrenen Pädagogen Rösler.

Diese zweibändige Sammlung in der Universal Edition wird mit Joppigs Band erweitert, der konzertante Etüden auf gehobenem technischen Niveau von

Jos. Fahrenbach (1804-1855), Chr.L.A. Schiemann (1823-?) und Alexander Wunderer (1877-1955) enthält. Ob diese zum Teil groß angelegten Studien musikalisch soviel hergeben, daß sie, wie der Herausgeber meint, als Vortrags- oder Prüfungsstücke geeignet sind, sei dahingestellt. Zum Training der Geläufigkeit sind sie für den fortgeschrittenen Schüler allemal willkommen.

Christian Schneider

Notwendiges und Fragwürdiges für Klarinette

Robert Schumann: Soiréestücke für Pianoforte und Klarinette op.73, hrsg. von A. Hacker. Faber Music, GB-London. Keine Preisangabe in DM

Louis Spohr: Romanze für Klarinette und Klavier, bearb. von J. Michaels. Ries & Erler, Berlin. R.11360E. DM 15,--

Carl Maria von Weber: Thema con Variazioni für „Wind Harmony Music", hrsg. von H. Dechant. Musica Rara, F-Monteux. M.R.2073. DM 48,--

In dem kleinen, doch sehr wertvollen Klarinettenrepertoire aus der Mitte des 19. Jahrhunderts sind Schumanns *Phantasiestücke* Kostbarkeiten. Alan Hacker gebührt Dank für die Neuveröffentlichung in einer Edition, die an die Quelle zurückgeht: das Autograph Schumanns in der Nationalbibliothek Paris.

Die erstmals von Karl Luca in Kassel und bisher als *Phantasiestücke* herausgegebenen Sätze tragen nun wieder den originalen Titel *Soiréestücke*. Unter den zahlreichen Korrekturen, deren nun auch alle anderen modernen Ausgaben bedürfen, ist die auffälligste die bisher nie erschienene Wiederholung der Takte 2 bis 19 im ersten Satz. Nun erhält dieser Satz eine musikalisch logische und sinnvolle Balance. Hackers Ausgabe zeichnet sich auch nicht nur durch sorgfältige Bezeichnung für Phrasierung und Artikulation aus, sondern enthält dazu noch drei Seiten des Autographs im Facsimile, Vorwort und kritischen Bericht des Herausgebers. Der sehr empfehlenswerte Neudruck dieses Standardwerkes sollte für alle Klarinette spielenden Musiker Pflichtlektüre sein!

Spohr spielt im Leben des Detmolder Klarinettisten Jost Michaels eine große Rolle, war er doch derjenige, welcher nach dem Kriege als erster dessen *Notturno op.34* für Janitscharen- und Harmoniemusik aufführte und sich in Konzert und Rundfunk ausführlich den Klarinettenkonzerten widmete. So ist es nicht verwunderlich, daß Michaels auch im Alter auf seinen offensichtlichen Favoriten Spohr zurückkommt. Die Ausgabe der *Romanze* fußt auf der von Carl Rundnagel, dem ja übrigens auch die Erstausgaben des dritten und

NEU FÜR HOLZBLÄSER

T. J. Anderson
BRIDGING AND BRANCHING
für Flöte und Kontrabaß (1986) in Vb.
Das Stück wurde angeregt von einer Skulptur des Bildhauers Richard Hunt und in dessen Studio anläßlich seines 50. Geburtstags am 26.5.1986 in Chicago uraufgeführt. Dauer: 9'.

Herbert Baumann
SONATINA BURLESCA
für Flöte und Gitarre (1982) 18,–
Wie schon bei Baumanns DUETTO CONCERTANTE für Altblockflöte und Gitarre handelt es sich bei der SONATINA BURLESCA um ein qualitativ hochstehendes, auch spieltechnisch anspruchsvolles Werk. Die Spieldauer beträgt 11 Minuten.

Jacqueline Fontyn
ZEPHYR
für Fagott und Klavier (1984) 18,–
Die spieltechnischen Anforderungen sind sehr hoch. Zur Erleichterung für Spieler, die nicht das Können des Uraufführenden Masahito Tanaka haben, sind ossia-Lösungen als Sprünge bzw. zu überklebende Stellen der Ausgabe beigefügt. Das Stück dauert 9 Minuten.

Hans Ludwig Schilling
BICINIA SERENA
für zwei Altsaxophone (1968) 24,–
Diese heiteren sieben Stücke (Gesamtdauer 11 Minuten) können auch von anderen gleichstimmigen Blasinstrumenten ausgeführt werden. Als melodische Duo-Etüden sind sie ideal zur Schulung des Zusammenspiels geeignet und somit gute Literatur für Musikschulen.

BOTE & BOCK

vierten Klarinettenkonzerts von Spohr zu verdanken sind. Ursprünglich für Klavier und Violine komponiert, befand sich die Romanze damals wie heute somit in berufenen Händen. Das 94 Takte umfassende Larghetto ist als Vorstudie zu dem langsamen Sätzen der Konzerte zu empfehlen. Mit Sorgfalt ediert und mit einem ausführlichen Vorwort von Michaels versehen, ist das Stück eine wertvolle Bereicherung des Repertoires.

Weniger beglückt hat mich die Ausgabe eines *Thema con Variazioni* für große Harmoniemusik, angeblich von Weber. Abgesehen davon, daß sich das Werk historisch nicht einordnen läßt (was noch nicht viel besagen will), deuten die sehr magere Erfindung und der dürftige Satz eher auf die Komposition eines Kleinmeisters aus dem frühen 19. Jahrhundert. Auch eine gründliche harmonische Analyse läßt an keiner Stelle Webers Autorschaft vermuten. Es wäre gut gewesen, wenn der Herausgeber in seinem Vorwort auf die Quellenlage näher eingegangen wäre.

Dieter Klöcker

Avantgardismen

Jonathan Harvey: Be(Com)ing for Clarinet and Piano. Faber Music Limited, GB-London. F 0688. Keine Preisangabe in DM

Be(Com)ing wurde „For Julia Homes" geschrieben mit der Widmung „... may it be becoming ...". Die Uraufführung spielte Julia Homes zusammen mit Julian Elloway am 22. Oktober 1981 im Purcell Room, London. Es handelt sich um ein außergewöhnliches Werk, einsätzig und durchsetzt von zahlreichen Avantgardismen; es bedarf sowohl eines fortgeschrittenen Klarinettisten als auch eines ausgezeichneten Pianisten. Der Rhythmus ist sehr komplex und das Zusammenspiel zwischen beiden Instrumenten außerordentlich schwierig. Der Klarinettist muß besondere Techniken beherrschen, wie zum Beispiel Luftgeräusche mit fixierter Tonhöhe, Kontrast zwischen Luftgeräuschen und Tönen innerhalb ein und derselben Phrase, Zwerchfellakzente, plötzliche und extreme Dynamikschwankungen, Flatterzunge, Klappenschläge, Berühren des Blattes mit den Zähnen, Lippen- und Fingerglissando, wechselnde Ansatzformen und Mehrklänge. Einen Abschnitt spielt der Klarinettist auch auf einer präparierten A-Klarinette (Mundstück auf Unterstück).

Auch der Pianist hat eine Reihe spezieller Techniken anzuwenden, wie z.B. ad-libitum-Akkorde, ungewöhnliche Pedaleffekte, Zupfen der Klaviersaiten im geöffneten Klavier, Glissando, Unterbrechung der Saitenschwingung, Auflegen von Streifen auf die Saiten. Der Komponist verwendet all diese Mittel, um den Kontrast zwischen den vielfältigen möglichen Klangfarben eines jeden Instrumentes und der Kombination beider zu verdeutlichen. Da das Werk außerordentlich komplex ist, erfordert es extensive Probenarbeit, und jeder Musiker wird an die Grenzen seines Instrumentes herangeführt. Die großartigen Effekte aber, die aus diesen besonderen Techniken resultieren, sind für Musiker wie Zuhörer eine neue, interessante Herausforderung. Dies ist ein außergewöhnliches Werk, das man von den besten verfügbaren Musikern gespielt hören sollte.

Norman Heim

Zeitgenössische Klarinettenwerke

Serge Dangain: Songe for Solo A Clarinet. A.L. 27 234. Keine Preisangabe in DM

— *Sirius for Solo A Clarinet. A.L. 27 235. Keine Preisangabe in DM*

Antoine Tisné: Espoir for Solo Bb Clarinet. A.L. 27 236. Keine Preisangabe in DM

Alphonse Leduc, F-Paris

Die drei hier zu besprechenden Werke gehören zu einer neuen Reihe mit Musik des 20. Jahrhunderts, die der Verlag Alphonse Leduc in Paris unter dem Reihentitel *Collection Aurore* herausgibt. Generalherausgeber der Reihe ist Serge Dangain, der auch die ersten beiden Werke komponierte. *Songe* und *Sirius* sind relativ kurz. Dem Schwierigkeitsgrad nach ist *Songe* als mittelschwer, *Sirius* dagegen als elementar einzustufen. Beide Werke verwenden Stilmittel der Avantgarde und bieten eine ausgezeichnete Vorbereitung für das Spiel schwieriger Werke des Repertoires. Für die „tuned notes" hat der Komponist ausgezeichnete Fingersätze angegeben, ferner gibt es eine umfassende Übersicht über spezielle Effekte, einschließlich Beschleunigung, Dauer, Verlangsamung und Oktavlage. Beide Werke sind durchaus originell und für die Entwicklung von Avantgardetechniken wertvoll. Sie eignen sich auch als Vortragsstücke.

Espoir von Antoine Tisné ist für Serge Dangain geschrieben. Der musikalische Ausdruck des Werkes gründet sich auf einen Text mit dem Titel *Espoir* von David Niemann. Zwar liegen die Hauptstilmittel dieser Musik im Bereich der Aleatorik und der freien Rhythmik, aber es werden keine Techniken der Avantgarde verwendet. Das Werk ist ziemlich kurz (ca. 2'50"), mittelschwer und von begrenztem Ambitus. Die Melodik ist in erster Linie gekennzeichnet durch Terzen, Quarten und Quinten; das Hauptinteresse richtet sich auf die

Vielfalt rhythmischer Muster. Es gibt rezitativartige Abschnitte, denen als Kontrast expressive, kantable Passagen mit strengerer rhythmischer Organisation gegenüberstehen. Ein ausgezeichnetes Werk für das Repertoire des angehenden Klarinettisten.

Norman Heim

Übertragung

Wolfgang Amadeus Mozart: Quartett G-Dur, für Fl., Vl., Vla. und Vc. Nach dem Oboenquartett F-Dur KV 370/368b. Hrsg. von H.-W. Riedel. Verlag N. Simrock, Hamburg/London. Elite Ed. 2984. DM 29,50

Es erscheint ganz verständlich, daß sich die Flötisten auch Mozarts Oboenquartette annehmen, stammt es doch aus einer etwas späteren Schaffensphase als die Flötenquartette. Wahrscheinlich werden die Oboer ihrerseits versuchen, sich der Flötenquartette zu bemächtigen, gegebenenfalls auch dort mit Transpositionen. Es ist, auch im Sinn der Praxis der Wiener klassischen Epoche, nichts dagegen einzuwenden, daß solche Übertragungen vorgenommen werden.

Heino Schwarting

Grotesk

Wolfgang Amadeus Mozart: Premier Menuet; Frédérik Chopin: Tristesse; Richard Wagner: Choeur des Fiançailles. Approche de la musique d'ensemble, hrsg. von G. Lacour. Billaudot, F-Paris. G.4072B. Keine Preisangabe in DM

Wie soll man eine solche Ausgabe bewerten, die die üblichen „Bonbonstücke" des sonntäglichen „Schatzkästleins" (so eine ältere deutsche Rundfunksendung) adaptiert und für großes Orchester setzt, damit entweder den Geist der Originale schnöde verletzt oder sie versimpelt oder bombastisch aufdonnert. Natürlich ist das Problem auch bei uns bekannt: Wie kann man Schüler- oder Jugendorchester an das Ensemble-Spiel im großen Orchester heranführen (das meint doch „approche")? Ob es mit einer solchen Auswahl wie hier sinnvoll ist, wäre zu diskutieren oder eher – zu bezweifeln. Die Besetzung ist durchweg das der großen C-Dur-Sinfonie von Schubert, also die Blechbläser um Posaunen oder 1 Tuba verstärkend. Was da mit dem einfachen Menuett Mozarts aus seinen *Deutschen Tänzen* gemacht werden kann, ist (wenn noch Klavier, Gitarre, Glockenspiel, Pauken und kl. Schlagzeug hinzukommen) doch eher grotesk (Dauer 1'20"). Unter

bei zimmermann

ZM 2628	Debussy, C.	**Der kleine Neger** (Wangenheim) für Oboe und Klavier	7,— DM
ZM 2490	Friedrich der Große	**Quartett** für 4 Flöten (Michael)	15,— DM
ZM 2657	Görsch, U.	**CarioSamlero** Duette für 2 Flöten	7,50 DM
ZM 2582	Hessenberg, K.	**op. 111 Swegala-Fantasie** für Flöte, Violoncello und Klavier	20,— DM
ZM 2533	Telemann, G. Ph.	**Konzert** für 4 Flöten (Holle)	9,— DM
BÜCHER			
ZM 6	Lölkes, H.	**Musik im Spiegel der Dichtung** Eine Anthologie deutschsprachiger Lyrik von der Reformation bis zur Gegenwart	9,50 DM
IM VERTRIEB			
ZM 11	Richter, W.	**Bewußte Flötentechnik**	38,— DM

MUSIKMESSE FRANKFURT

Wir freuen uns auf Ihren Besuch in HALLE 8 – GANG C – STAND 80 C 28

6000 Frankfurt

Tristesse verbirgt sich nichts anderes als die berühmte große E-Dur-Etüde Chopins (natürlich ohne Mittelteil, Version simplifiée), die hier zum Salon-Schmachtfetzen in gleicher Besetzung degradiert wird, transponiert nach C-Dur (Dauer 2'40"). Na, und dann der große Brautmarsch aus *Lohengrin*. Vielleicht könnte man das Verfahren hier noch am ehesten goutieren (Dauer 3'40").

Offensichtlich verkaufen sich diese Adaptionen gut, doch muß man über ihren künstlerischen Wert streiten. Vielleicht sind wir in den deutschsprachigen Ländern etwas empfindlicher gegenüber einer Praxis, die wir eigentlich seit 1920/30 bei uns (Salon-Orchester-Adaptionen jeder Art) überwunden glaubten. Angesichts einer solchen Ausgabe sollte man bei uns nachsichtiger werden, wenn deutsche Schulorchester sich an ganze Werke heranwagen; denn immerhin bliebe bei einer solchen Praxis, wenn auch die vollendete Interpretation mit Schülern nie erreicht werden kann, doch noch eine Ahnung von künstlerischer Größe und Würde eines großen Werkes. Vorliegende Adaptation könnte man jedoch guten Gewissens nirgendwo empfehlen.

Walter Gieseler

Musik für Bläserensemble aus den USA

Norman Dello Joio: Reflections on an original Christmas Tune, für Fl. (Picc.), Ob., Klar. B (Baßklar. B), Hr.F, Fag. AMP, New York/London. Part. u. St., AMP-7903-4. Keine Preisangabe in DM

Burrill Phillips: Canzona VI, für Fl., Ob., Klar. B, Hr. F, Fag. Part. u. St. Keine Preisangabe in DM

Jules Langert: Trio für Fl., Klar. B u. Fag. Part. u. St. Keine Preisangabe in DM

Fallen Leaf Press, USA-Berkeley

Es lohnt schon, immer wieder einen Blick über den Atlantik zu werfen. Zumeist stellt man bei Neuerscheinungen fest, daß dortige Komponistennamen bei uns häufig unbekannt sind. Zufällig hatte ich vor 20 Jahren einmal Dello Joio kennenlernen können, aber schon B. Phillips mußte ich mir aus dem Riemann-Lexikon „holen", J. Langert aber war auch dort nicht zu finden. Aber es gibt in den USA nicht nur Cage, Glass und Reich. Alle drei hier besprochenen Werke könnten auch hier ihre Interpreten finden, aber wohl aus verschiedenen Gründen. Die *Reflections* von Dello Joio (geb. 1913 New York, Studium unter anderem bei Hindemith in Yale, Direktor der Musikabteilung der Universität Bosten) sind wohl am konservativsten, was die deutliche Fixierung von Thema und Variationen auf C-Dur (wenn auch in erweiterter Tonalität) angeht. Das Weihnachtslied ist bei uns unbekannt, man könnte dieses Stück demnach bei uns auch durchaus bei anderen Gelegenheiten spielen als zum gemeinten Fest. Der Begriff „konservativ" weckt aber wohl falsche Assoziationen. Denn das Ganze ist von einem starken Klangsinn getragen, der allen Instrumenten zu ihren besten Möglichkeiten verhilft. Auch der Wechsel zu Piccolo und Baßklarinette gibt zusätzliche interessante Farben. Die Variationen selbst sind sehr charakteristisch unterschiedlich ausgeprägt, ein virtuoser Grundzug steht häufig neben ausgebreiteter Kantabilität. Ein Werk, das wohl von guten Amateur-Ensembles noch gerade bewältig werden könnte. Spaß wird es auf jeden Fall machen!

Die *Canzona VI* von Phillips (geb. 1907 Omaha/Nebraska, Professor an der Universität von Illinois und an der Juilliard School New York) atmet, obwohl der Autor 6 Jahre älter ist als Dello Joio, neueren kompositorischen Geist, sie ist zwölftönig angelegt, die Reihenbehandlung liegt (etwa) zwischen Schönberg und Webern: d. h., sie ist nicht motivisch, aber auch nicht in kleinen Kernzellen angelegt. Der formale Aufbau ist bemerkenswert: Die 5 Sätze wechseln in der instrumentalen Besetzung. Der 1. Satz ist ein Duo mit Oboe und Fagott, der 2. Satz wieder ein Duo mit Flöte und Klarinette, der 3. Satz ein Trio mit Oboe, Horn und Fagott, der 4. dann ein Quartett mit Flöte, Klarinette, Horn und Fagott, erst der 5. bringt die volle Besetzung. Ein einfaches Prinzip, aber sehr wirkungsvoll in seiner Steigerung und daher dem Hörer sichtlich sehr entgegenkommend; der hat Zeit, sich auf die neue ungewohnte Klangwelt einzuhören. Die Virtuosität bezieht sich nicht nur auf das schnelle Laufwerk von Flöte und Klarinette, sondern vor allem auf rhythmische Schwierigkeiten (Taktwechsel, vor allem aber unterschiedliche Taktlängen zu gleicher Zeit). Wahrscheinlich ist hier ein professionelles Ensemble recht am Platze; denn alle genannten Schwierigkeiten wandeln sich in Leichtigkeit und Frische, wenn sie gekonnt genommen werden. Ein trotz Zwölftönigkeit eingängiges Konzertstück.

Das *Trio* von Jules Langert weist in seiner ganzen Faktur auf einen jüngeren Komponisten hin, der sein serielles Handwerk gelernt hat. Den virtuosen Könnern vom Westwind Ensemble gewidmet, verlangt das dreisätzige Werk (in der Folge *Lyrisch, Langsam, Schnell*) erstklassige Musiker, denen Sextolen und Septolen, verhakt mit Quintolen und Quartolen, mit Punktierungen, die über den Taktstrich hinausreichen, nichts ausmachen, und die jede Art von übergroßen Intervallen Webernscher Manier leichthin beherrschen. Es waltet in allen Sätzen ein melodischer Gestus, der kurzzügige Gebilde, aus der Tiefe aufsteigend und von der Höhe wieder wie in einem großen Bogen herunterfallend,

immer wieder aufeinander folgen läßt. Vielleicht ist daher bei allem kompositorischen Können Langerts eine gewisse Ermüdung beim Hören nicht auszuschließen. Andererseits geht der Autor sehr auf die Klangmöglichkeiten der verschiedenen Instrumente ein in Soli und herausragenden Passagen, so daß von hierher der Ermüdungseffekt sich wohl überwinden läßt. Der letzte Satz ist rhythmisch besonders interessant. Spitzenensembles könnten mit diesem Stück, wenn es souverän gespielt wird, wohl Eindruck machen. Übrigens: Langerts Stück ist 1976 komponiert, die anderen beiden tragen bloß den Copyright-Vermerk von 1985.

Walter Gieseler

Neueingänge

Bärenreiter, Kassel

Mozart, W.A.: Flötenkonzert in C (KA), BA 6817

– Flötenkonzert in D-Dur (KA), BA 6818

Schweizer, R.: Das Quamoas-Heft. 37 Weihnachtslieder (Blfl.-Quart.), BA 6274

Gérard Billaudot, F-Paris

Bach, J.Ch.: Concerto en mi b majeur (Fag. u. Orch.), G 4220 B

Baston, J.: 1er Concerto en Sol Majeur (Picc.-Fl. u. Klav.), G 3974 B

Benoit-Heu, M.-Ch.: Apprends à Toucher le Piano (Klav.), 2 Hefte, G 4169 B, G 4170 B

Bochsa/Dupont: Trois Nocturnes [Hf. (Klav.) u. Klar.], G 3522 B

Bontempelli, B.: Trois Nouvelles Etudes (Schl. u. Klav.), G 4192 B

Dangain, G.: Initiation à Mozart (Klar.), G 4133 B

Dubois, P.M.: Bébé Rose (Orch.), G 3903 B

Frantz, M.: Variations sur des Thèmes composés pour la Comédie Française (Fl. u. Klav.), G 4092 B

Grimoin, A.: Textes Progressifs, G 4285 B

Jollet, J.C.: Lire, Entendre, Analyser, 2 Hefte, G 4163 B, G 4164 B

Lacour, G.: Belle Epoque „Evocation" [Alt-Sax. (Ten.-Sax.) u. Klav.], G 4249 B

Lalo, E.: Chants Russes (Fl. u. Klav.), G 4013 B

Lancelot, J.: Exercises de Vélocité (Klar.), G 4145 B

Lancen, S.: Chez Nous (Klav.), 3 Hefte, G 4253 B, G 4254 B, G 4255 B

Lesur, D./Werner, J.J.: Collection Panorama, Basson 1 (Fag. u. Klav.), G 4150

– Collection Panorama, Saxophone 3 (Sax. u. Klav.), G 4127 B

– Collection Panorama, Trompette 1 (Tr. u. Klav.), G 4152 B

Petit, J.-L.: Octuor pour Guernesey (Fl., Ob., Klar., Fag., Hr., 2Tr. u. Pos.), G 4137 B

Roizenblat, A.: Comme un souvenir (Pos. u. Klav.), G 4157 B

Senon, G.: Techni-Sax. (Sax.), G 3986 B

Weber, C.M.v.: Un adagio [Pos. (Tb.) u. Klav.], G 4174 B

Bote & Bock, Berlin

Fontyn, J.: Zephyr (Fag. u. Klav.), B&B 23125

Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven

Braun, G.: Tanzstücke und Meditationen

Musik Hug & Co., CH-Zürich

Danican-Philidor, P.: Sixième Suitte [Altblfl. (Ob.,Vl.) u. B.c.], Ed. Pelikan 2035

Muziekuitgeverij XYZ, NL-Naarden

van Eyck, J.: Der Fluyten-Lusthof, Band 1 (Blfl.), XYZ 1013

Noetzel Edition, Wilhelmshaven

Weidemann, K.F.: Zwei Sonaten (3Fl.), N 3485

Schott Verlag, Mainz

Escher, W.: 20 Jazz-Trios (Tr. in B oder and. B-Instr.), TR 15

Keetman, G./Ronnefeld, M.: Kontratänze aus „The English Dancing Masters" (2 Sopranblfl., 1 Altblfl., kl. Schlagw.), Ed. 7405

Kuhlau, F.: Grande Sonate Concertante (Fl. u. Klav.), FTR 134

Linde, H.-M.: Music for two (Altblfl. u. Git.), OBF 157

Loillet de Gant, J.B.: Sonate c-Moll op.3 Nr.5 (Altblfl. u. B.c.), OFB 60

Traeg, A.: 7 Fantasien für Flöte solo op.1/op.3, FTR 139

Zászkaliczky, T.: Choral-Duette des 18. Jahrhunderts [Melodieinstr. in c oder b (Vl., Fl., Ob., Tr.,) u. Org.], Ed. 7417

Southern Music Company, USA-San Antonio, Texas

Borne, F.: Carmen Fantasy (Fl. u. Git.), ST-546

Datshkovsky, Y.: Lullaby for Alexandra (Fl. u. Git.), ST-531

Guenther, R.: 18 Artistic Studies (Fl.)

Robinson, S.: The Moon Maiden's Dance (Fl. u. Klav.), ST-550
Sullivan, A.: The Savoyards (Flöten-Chor), ST-532
Telemann, G.Ph.: Fantasies XIII-XXIV (Fl. solo)
Tepper, A.: The Toy Flute (Fl. u . Klav.)
Uber, D.: Suite Picaresque (8Fl.), ST-556

Zimmermann Verlag, Frankfurt
Dvorak, A.: Zwei Humoresken op.101 Nr. 3 und 7 (Fl. oder ein and. Melodie-Instrument u. Git.), ZM 2322
von Gallenberg, W.R.: Eine kleine Ballettmusik (2Fl.), ZM 2625
Hofmann, W.: Cantus Avium (4Fl.), ZM 2491

Verkaufe
Renaissance-Blockflöten-Satz
gebaut von Rainer Weber
2teilig (Sopran c'' / Alt f' / Tenor c' ohne Klappe / Bassett-Baß f' · a' = 440
VB: DM 3.900,– Telefon: 09972/8241

Kuhlau, F.: Grande Sonate op.69 (Fl. u. Klav.), ZM 2618
Schmidt, A.: Leichte Duette [1 Melodieinstr. (Fl., Ob., Vl.) u. Git.], ZM 2636

SCHALLPLATTEN

Flötenkonzerte der Mozartzeit

Ludwig August Lebrun: Konzert d-Moll. Wolfgang Amadeus Mozart: Rondo D-Dur. Friedrich Schwindl: Konzert D-Dur. Johann Christian Fischer: Menuet à Rondeau C-Dur. R. Bröhl (Fl.), Rheinisches Kammerorchester Köln, Ltg. J. Corazolla. PRE 68 522 AUL

Bei den vier Konzerten dieser Schallplatte handelt es sich um weniger bekannte Stücke, sicherlich zu Unrecht, und so ist es um so erfreulicher, daß sie jetzt in einer Einspielung vorliegen.

L. A. Lebrun (1752-1790), der bedeutendste Oboenvirtuose seiner Zeit schrieb ein Konzert in d-Moll in zwei Fassungen, eine für Flöte und eine für Oboe, wobei die virtuosere Flötenversion beweist, wie hoch entwickelt die technischen Möglichkeiten auf der Flöte damals waren. W.A. Mozarts *Rondo in D-Dur* ist die 1801 vorgelegte Übertragung des *Rondos in C-Dur* KV 373 für Violine und Orchester. F. Schwindl (1737-1786) kannte Mozart seit 1763 und komponierte das Flötenkonzert in D-Dur 1780. Seine Melodik erinnert an Mozarts gleichzeitig entstandene Werke. J.C. Fischer (1733-1800) war wie Lebrun ein gefeierter Oboenvirtuose. Sein kleines *Menuet à Rondeau* in C-Dur ist der dritte Satz des Konzertes Nr. 1 „for the Hoboy or German Flute" und Orchester, das ca. 1768 entstand. Es war seinerzeit berühmt als „Favourite Minuet", etwa ein Zugabestück mit vorwiegend gehobenem Unterhaltungscharakter.

Solistin und Orchester interpretieren in langsamen Sätzen differenziert, in schnellen mit routinierter Virtuosität. *Ruth Wentorf*

Einfallsreichtum

Werner Wehrli: Kammermusik mit Flöte. G. Rumpel (Fl.), M. Kurtz (Vl.), F. Reufer (Klav.). Jecklin 204

Die Musik heimischer Komponisten zu propagieren, ist ein durchaus ehrenwertes Unternehmen. Die schweizer Plattenfirma Jecklin hat auf diese Weise schon eine ganze Reihe interessanter Kompositionen vorgestellt. In einer auf mehrere Platten angelegten Reihe widmet sie sich auch dem kompositorischen Schaffen des Schweizers Werner Wehrli (1892-1944), eines Lehrers für Gesang, Theorie, Klavier und Orgel in Aarau. Wehrli war Zeitgenosse von Frank Martin, Arthur Honegger und Darius Milhaud, hat sich jedoch an den Auseinandersetzungen um Stilfragen in der Neuen Musik im Gegensatz zu seinen berühmteren und bekannteren Zeitgenossen nur sehr zaghaft beteiligt.

Dennoch ist Wehrlis Werk alles andere als hausbakken oder traditionell. Vielmehr besticht sein Schaffen durch Einfallsreichtum und solide Handwerklichkeit. Gewiß bietet Jecklin mit den ersten Aufnahmen keine sensationellen Kompositionen aus dem Bereich der Neuen Musik, aber doch hörenswerte Stücke, von denen das eine oder andere sogar einen gewissen Repertoirewert erlangen könnte.

Die *Suite op. 16* für Flöte und Klavier ist eine gefällige Arbeit im spätromantischen Stil, der durch einige impressionistische Züge noch farbiger wirkt. Vergleicht man das 1921 entstandene Werk mit der damaligen Avantgarde, dann tritt Wehrlis traditionelles kompositorisches Denken freilich überdeutlich hervor. Den-

7. Internationales musikalisches Sommer-Festival

OBERSAXEN

(Schweiz)
12. bis 26. Juli 1987

Interpretationskurse — Kammermusik
Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott

Teilnahme: Aktiv/Passiv (Hörer)
Dozenten: A. Jaunet (Zürich), B. Glaetzner (Leipzig), R. Oswald (Zürich), W. Gaag (München), E. Buschmann (Würzburg)

Auskunft und Anmeldung:

Sekretariat musikalisches Sommer-Festival, Verkehrsbüro: Meierhof, CH-7134 Obersaxen/GR · Telefon: 00 41 / 863 13 56

noch verliert die Komposition dadurch nichts von ihrem Charme.

Einfallsreich und solide gearbeitet sind auch die *12 Duette op. 40* für Flöte und Violine (1935), denen Wehrli den Titel *Christgeburt* gab. In gemäßigt programmatischer Absicht sind hier kleine Musikstücke als Untermalung zu szenischen Aufführungen in einem Weihnachtsspiel entstanden. Wenn es gut gemachte Gebrauchsmusik gibt, die ohne Anbiederung auskommt, dann zählt Wehrlis *Christgeburt* zu diesem Genre.

Das zweifelsfrei interessanteste Werk der Platte bildet die *Flötensonate op. 54* von 1941. Der Unterschied zur *Suite* ist eklatant; Wehrli hat in 20 Jahren zu einer völlig anderen Schreibweise gefunden. Die rhythmische und harmonische Lebendigkeit der Musik nimmt den Hörer von den ersten Augenblicken an gefangen. Vieles erinnert in Satz und Themenerfindung, auch im Klangbild an Musik von Béla Bartók, und der hochvirtuos angelegte Flötenpart stellt dem Solisten dankbare Aufgaben. Diese Sonate könnte durchaus zum Repertoirestück werden.

Der Band I der sogenannten Werner-Wehrli-Edition ist auch aufnahmetechnisch gelungen. Er macht neugierig auf die nachfolgenden Einspielungen.

Jürgen Schläder

Ärgernis

Opernfestival für Klarinette. F. Klein (Klar.), P. Gililov (Klav.). Aulos AUL 68 529

Opernbearbeitungen für Soloinstrumente oder Ensembles haben ihren eigenen Reiz, aber nur, solange der Bearbeiter die stilistische Höhe der Oper zu wahren weiß. Schon im 19. Jahrhundert wurden die einfallslosen und primitiven Potpourris gnadenlos verdammt; Franz Liszt, einer der führenden Bearbeiter von Opernmelodien, war auch einer der unnachsichtigsten Kritiker von platten Arrangements, bei denen der Bearbeiter nur nach der Kasse schielt.

Von dieser Sorte sind die beiden Konzert-Fantasien von Luigi Bassi (nicht zu verwechseln mit dem Baßbariton, für den Mozart die Rolle des Don Giovanni schrieb) über *Rigoletto* und von Donato Lovreglio über *La Traviata*. Es lohnt der Mühe nicht, diese Machwerke der mediokren, völlig unbekannten italienischen Gelegenheitsbearbeiter einzuspielen, und auch das Anhören macht keinen Spaß, im Gegenteil: die mangelhafte musikalische Qualität dieser Potpourris wird bald zum Ärgernis.

Ähnlich ergeht es dem wohlmeinenden Hörer mit einigen Violin-Capricen aus Niccolò Paganinis op. 1 und dem berühmten *Moto Perpetuo op. 11*, das Paganini

eigentlich für Violine und Orchester geschrieben hat. Solche Stücke für Klarinette solo zu setzen (Arrangeur: Alamiro Giampieri) kommt einem Vergehen an Paganinis Musik gleich, weil man auf der Klarinette den Klangzauber der Violine nicht im entferntesten zu erzeugen vermag und die Stücke deshalb ihren Sinn verlieren.

Einzig das *Capriccio* für Soloklarinette von Heinrich Sutermeister aus dem Jahre 1948 und die drei Stücke für Klarinette solo von Igor Strawinsky von 1919 haben Repertoirewert. Franz Klein stellt in diesen Einspielungen sein gewiß nicht geringes Können unter Beweis. Hätte er sich doch bei der Programmauswahl nur besser beraten lassen!

Da die Einspielung beständig störende Nebengeräusche beim Anblasen aufweist und auch nicht eines der Stücke mit einem Satz auf dem Platten-Cover erläutert ist, liegt das Gesamturteil „schlampig" sehr nahe.

Jürgen Schläder

Neueingänge

Bach: Werke von J.S. Bach, C.Ph.E. Bach, J.Ch. Bach. A.-K. Graf (Fl.), S. Baltensperger (Cemb.). Bosworth & Co., Köln. LP-HD 370

Englische Blockflötenmusik. Werke von Byrd, Farnaby, Peerson, Bull, Mettees, Pepusch, Purcell, Babell, Loillet of London, Valentine. H.-M. Linde (Blfl.), K. Ragossnig (Laute, Git.), P. Ros (Vla. da gamba), R. Scheidegger (Cemb.). EMI Electrola, Köln, 27 0404 1

Flötenmusik aus unserer Zeit. Werke von Erdmann, Schröder, Jungk, Linke, Heilmann, Schust. K. Jizuka, K. Nitschke, M. Rütters, H. Paar, D. Geller, B. Evans (Fl.), H. Göbel, H. Heilmann (Klav.), M. Evans (Tb.). Thorophon, Wedemark, MTH 319

Four Clarinets Only. Werke von Albinoni, Farkas, Tomasi, Tischhauser, Ellington. Swiss Clarinet Players. Ch. Ogg., W. Grund, A. Ramseier, U. Brügger (Klar.). Claves, CH-Thun, D 8605 LP

Music by Eminent Masters. Werke von Peasible, Froberger, Duphly, Geminiani, Locke, Corelli. M. Mezger (Blfl.), P. Simmonds (Cemb.). Duo Basiliensis. Simmonds, CH-Basel. Walden Prestige WS 231 (LP)

Musik der Familie Benda. Werke von J.A. Benda, F. Benda, J.J. Benda. S. Benda (Klav., Cemb.). A. Pfister-Benda (Vl.), L. Benda (Vl., Vla.), M. Benda (Vla.), N. Benda (Vl.), Chr. Benda (Vc.), U. Lau (Kb). Fono, Münster. FSM 68 907

Gioachino Rossini: Sonate a Quattro (Bläserfassung). Mitglieder des Residenz Quintetts München. H. Klemeyer (Fl.), H. Schöneberger (Klar.), O. Klamand (Hr.), J. Peters (Fag.). Calig, München, CAL 30 850

LESERFORUM

Der von Irmgard Knopf Mathiesen und Aksel H. Mathiesen verfaßte und in TIBIA 3/86, S. 175ff wiedergegebene Vortrag bietet eine Fülle von Ansatzpunkten für eine kritische Analyse. Im folgenden möchte ich mich auf die Kommentierung der Ausführungen der Autoren zu den praktischen und theoretischen Klanglängen beschränken.

Die von den Autoren errechnete theoretische Klanglänge von 458,37 mm (S. 182) ist falsch. Berechnet man die theoretische Klanglänge über die Frequenz ($\lambda = \frac{c}{f}$), so ergibt sich für einen Grundton von 341,28 Hz bei 22°C ein Wert von 505,32 mm für $\lambda/2$.

Diese erhebliche Abweichung ergibt sich aus der Tatsache, daß die Autoren die theoretische Klanglänge über die geometrischen Gegebenheiten der Anciuti-Flöte errechnen. Hierzu verwenden sie Formeln, die für dieses Unterfangen unzureichend sind, da diese wesentliche Faktoren (z.B. die Rohrwandstärke am Labium) außer acht lassen, ausschließlich für zylindrische Pfeifen gedacht sind und mit realitätsfernen Korrektionskonstanten arbeiten. Gleichzeitig ist zu berücksichtigen, daß es sich bei allen Korrekturformeln um empirisch gefundene Korrekturen handelt. D.h.: Es sind mit ihnen immer nur eine Näherung erreichbar und keine mathematisch und physikalisch exakten Werte. So erreichen Mathiesens eine Näherung von 90,7 %, während mit den von Steinkopf (Steinkopf, Otto: Zur Akustik der Blasinstrumente, Celle 1983) angeführten

Formeln bereits eine Näherung von 96,9 % an den theoretischen Werten zu erzielen ist.

Zur Berechnung der Klanglänge einer barocken Blockflöte sind *drei* Korrekturen notwendig:

1. Die Mündungskorrektur = K_M
2. Die Labiumkorrektur = K_L
3. Die Korrektur für die invertiert konische Bohrung = K_i

zu 1.: Die Mündungskorrektur für die angeführte Anciuti-Flöte bewegt sich im üblichen Rahmen.

zu 2.: Die Labiumskorrektur weist bereits erhebliche Schwächen auf. Wie schon erwähnt, wird hier die Wandstärke am Labium außer acht gelassen. Gleichzeitig ist die verwendete Formel durch die benutzten Konstanten zu unflexibel, so daß die realen Verhältnisse nur unzureichend berücksichtigt werden. Die bei Steinkopf angegebene Formel (Steinkopf, S. 18) weist hingegen alle relevanten Faktoren, wie Wandstärke, Bohrungsdurchmesser, Aufschnittgröße auf. Durch die Verwendung des *cot* an Stelle einer Konstanten ist darüber hinaus gewährleistet, daß die errechneten Werte stärker der Realität angenähert sind. Wird die Formel nach Steinkopf sinnvoll umgeformt und auf die zu berechnende Anciutiflöte angewandt, so ergibt sich ein wesentlich höherer Wert für K_L: 48,23 mm (gegenüber 33,97 mm, S.182).

zu 3.: Die umgekehrt konische Bohrung einer barocken Blockflöte bewirkt eine Absenkung des Grundtones. Auch diese Korrekturformel kann bei Steinkopf nachgelesen werden (Steinkopf, S. 41). Setzt man die zur Verfügung stehenden Werte ein, so erhält man eine weitere Korrektur von 17,04 mm.

Doch geht es hier nicht darum, kleinlich alle Fehler aufzuzeigen. Dazu fehlt auch im Rahmen eines Leserbriefes der Raum. Vielmehr liegt diesem Vortrag der grundlegende Irrtum zugrunde, die physikalischen Verhältnisse ließen sich mit Hilfe von diversen Formeln einwandfrei erfassen. Steinkopf schreibt hierzu, man sollte „...sich darüber klar sein, daß man keine exakten Ergebnisse erwarten kann, sondern nur einen ungefähren Anhaltspunkt für die praktische Länge des betreffenden Instrumentes schafft." (Steinkopf, S. 41). ‚Ungefähre Anhaltspunkte' nun in einen Computer einzugeben und dann mit höchster wissenschaftlicher Präzision weiterzuverarbeiten, erscheint doch äußerst fragwürdig.

Tom Lerch
Petersberg

Stellungnahme zum Leserbrief von Tom Lerch:

Die effektive Klanglänge (L.eff) ist keine absolute Größe und kann in der Praxis *nicht* in voller Übereinstimmung mit dem theoretischen Wert, der aus der Formel l' = 340000 / 2 x Frequenz berechnet wird, gebracht werden - und das ist im übrigen auch nicht notwendig! Es sind mehrere Verhältnisse, die da mitspielen:

1. Die Knotenpunkte befinden sich nicht alle im Klangkörper
2. Die Trägheit eines umgebenden Mediums
3. Die notwendigen Korrekturen werden dadurch erschwert, daß die Strahlungsimpedanz an den beiden Flötenenden unterschiedlich ist.

Bei derartigen Berechnungen soll man niemals komplizierende Faktoren einführen, die zur Lösung der vorliegenden Aufgabe unnötig sind. *L.eff* wird auf empirischem Wege errechnet (Sie brauchen diesen Ausdruck selbst!), und d.h., daß die Theorie mit der Praxis in Übereinstimmung gebracht wird - *und nicht umgekehrt!* Ihre Größe wird durch die zu jeder Zeit einbezogenen Parameter festgesetzt, weder mehr noch weniger, und wir haben klar definiert, welche in unser Berechnungssystem einbezogen sind (S.181, Sp.1), und diese sind es, die sich in der Praxis als notwendig erwiesen haben. (Wir sollen ja nicht eine gänzlich neue Flöte berechnen, sondern praktisch meßbare Veränderungen in einem Rohr untersuche, dessen innerer Kurvenver-

Künstlerhaus Boswil

3. Kurs für Renaissancemusik

6. – 12. April 1987

Leitung: Michel 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.: 057 / 46 12 85

lauf sich im Prinzip nicht ändert - ebensowenig wie die Winkel der Labiumsseiten.)

Nun ist es nicht unser Stil, den einen gegen den anderen auszuspielen, aber da Sie selbst den Namen Steinkopfs zur Sprache gebracht haben, so besteht die Schwäche seiner und anderer Berechnungsmethoden darin, daß sie mit Gewalt *l.eff* dem theoretisch Möglichen so sehr annähern wollen, daß es in der Praxis(!) in nicht zu handhabende Größen und unbrauchbaren Werten resultiert. Und sehen Sie - dies ist ja eben gerade der Grund, weswegen wir das Problem aufgegriffen haben.

Wesentlich ist die Frage, ob es möglich ist, Übereinstimmung zwischen dem theoretischen Berechnungssystem und den praktischen Resultaten zu erzielen - und das ist uns faktisch gelungen! Der Grund dafür ist vielleicht, daß die von uns benutzten Parameterkorrekturen (siehe Ingerslev/Fobenius, vgl. Literaturhinweise) - in der vorliegenden Form - über 30 Jahre lang zur Berechnung der Klanglänge von Tausenden von Orgelpfeifen - *sowohl konischen als zylindrischen* - angewendet worden sind. Daher ihr empirischer Wert! Hinweise auf andere Berechnungssysteme sind daher in diesem Zusammenhang irrelevant.

Eines der praktischen Resulate unseres Berechnungssystemes ist das „hybride" Transpositionsprogramm (S.183ff), das es ermöglicht, 440-Versionen nach Originalflöten in anderen Stimmungen zu „rekonstruieren", und zwar allein durch parametrische Korrekturen am Kopfstück. Dadurch erreicht man auf ungeheuer einfache Weise eine außerordentlich große klangliche Übereinstimmung mit dem Originalinstrument (- eine hinreichend große Anzahl von Flötenbauern aus aller Welt hat auf der Instrumentenausstellung in Herne, Dezember 1986, ihre Überzeugung darüber zum Ausdruck gebracht!), und wenn dazu noch kommt, daß man Ausgaben für kostbare Räumer für Mittelstück und Fuß bei den 440-Modellen sparen kann, dann nimmt es nicht Wunder, daß unser Berechnungssystem mehr als allgemeines Interesse bei unseren Kollegen geweckt hat.

Es ist schade, daß Sie die zugrunde liegende Idee und den Zweck unseres Artikels in TIBIA gänzlich mißverstanden haben.

Irmgard Knopf und Aksel H. Mathiesen
DK-Stokkebjerg

Zum Artikel von Knopf-Mathiesen und Mathiesen, „Ein Messungsprojekt ...", in TIBIA 3/86, S. 175ff.

Ohne die Computerbegeisterung der Autoren dämpfen zu wollen sollte zunächst auf den letzten Absatz des Artikels verwiesen werden, in dem anklingt, daß ein Computer nichts anderes kann, als logische oder rechnerische Operationen vielfach schneller aber nicht besser auszuführen, als sein Programmierer bzw. Benutzer. Ein Computerprogramm zur Auswertung von Messungen an historischen Holzblasinstrumenten kann demnach nur so gut sein, wie die programmierten Funktionen und die Originaldaten. Alles andere ist amüsantes Beiwerk, im günstigen Falle Zeitersparnis. Zum harten Kern des Artikels wäre folgendes aus meiner Sicht anzumerken:

1. Das Problem der Vermessung historischer Holzblasinstrumente einschließlich der Ovalität ist gut dargestellt, es fehlt die Erwähnung der späteren Verbiegung und daraus resultierender Berechnungsprobleme der ursprünglichen Dimensionen. Es fehlt vor allem der Hinweis, daß einige Museen (z.B. Wien) inzwischen die mechanische Vermessung ihrer Instrumente aus traurigiger Erfahrung ablehnen, so daß mangels zuverlässiger Alternativverfahren (Röntgen, Echolot, Laseroptik oder was sonst denkbar wäre) an neue Meßdaten interessanter Instrumente nur schwer heranzukommen ist.

Es wäre wünschenswert, wenn die Museen die Ergebnisse aller bisher durchgeführten und oft geheimgehaltenen Messungen (z.B. Augsburger Contrabaßdulcian) einfordern und einer retrospektiven statistischen Auswertung (z.B. Kurvenanalyse des inneren Mensurverlaufes mit Computern) zugänglich machen würden. Für manch ein Instrument könnten dadurch gute Meßdaten „ermittelt" werden, ohne daß neue Messungen notwendig wären.

2. Das Problem der Holzschrumpfung in den verschiedenen Dimensionen durch Trocknungsprozesse ist in verdienstvoller Weise berücksichtigt.

3. Vergleiche zwischen Originalen bzw. Originalen und Kopien sind erst nach Korrektur von späteren Instrumentenveränderungen und nach Stimmtonkorrektur auf einen Standard, z.B. a = 440 (bei 20° C), interessant. Aber die Hürde unterschiedlicher Stimmtonhöhen wäre erst zu nehmen.

4. Die wohl entscheidenden Teile eines Programms zur Berechnung und Korrektur von Holzblasinstrumenten sind geeignete Funktionen bzw. Formeln, die möglichst zutreffend alle relevanten Dimensionen und ihre gegenseitigen Beziehungen beschreiben. Die Autoren lassen in diesem entscheidenden Programmteil einige wichtige Erfahrungen außer acht, obgleich durch die Publikation von Steinkopf (Zur Akustik der Blasinstrumente, Celle 1983) interessante Anregungen vorliegen. So wird bei der Berechnung der Klanglänge offenbar die Wandstärke (Labium, Grifflöcher) nicht berücksichtigt. Ebenso findet der Einfluß des innerer Oberflächenwiderstandes auf Luftbewegung un-

Stimmtonhöhe keine Erwähnung, was wegen der Schwierigkeit seiner meßtechnischen Erfassung verständlich ist.

Besonders problematisch erscheinen mir die Vorschläge zur dynamischen Transposition, da hier die Autoren auf den Versuch einer systematischen Stimmtonveränderung bzw. -korrektur einschießlich der Weitenmensuren verzichten, nur um an den Räumwerkzeugen zu sparen. Der Kompromiß „hybrider" Transposition ist zwar durchaus historisch, die Erfahrungen an Traversen mit auswechselbaren Mittel- und Kopfstücken lehren aber, daß klanggleiche oder klangähnliche Instrumente verschiedener Stimmtonhöhen auf diese Weise nicht zu erreichen sind.

Vom Orgelbau müßten eigentlich genügend Erfahrungen darüber vorliegen, wie klanggleiche Pfeifen unterschiedlicher Tonhöhe berechnet werden können. Während für alle Längenmaße (einschließlich Aufschnitthöhe ?) das Frequenzverhältnis bestimmend ist, könnten die Weitenmaße nach den Formeln für gleichklingende Mensurverläufe berechnet werden (Norm-Prinzipal, der ja auf historischer Tradition beruht, z.B. Don Bedos, 1709-1779). Die entsprechende Formel könnte so aussehen:
Weitenverhältnis = $\sqrt[4]{8}$ [log(Frequenzverhältnis)] / log 2]

Danach müßten bei Umrechnung einer Flöte von a = 460 auf a = 440 alle Längenmaße mit 1,0455 und alle Weitenmaße mit 1,034 multipliziert werden.

Vielleicht sollten die Autoren in Computersimulationen das mal ausprobieren und nach Stimmtonkorrekturen auf z.B. a = 440 bei allen nur denkbaren Dimensionen die Daten historischer Instrumente untereinander vergleichen, z.B. auch verschiedene Stimmlagen einer Renaissance-„Flötenfamilie".

Klaus Bickhardt
3167 Burgdorf

Zu Frans Vesters „Anmerkungen zur Wiedergabe der Flötenmusik W.A. Mozarts" in TIBIA 4/86, S. 242ff.

Frans Vesters Referat enthält viele wichtige Gedanken, so den Gedanken über den Verlust der Individualität im Flötenspiel. Die Ursache dieses Verlustes meint Vester in der Atemtechnik zu finden: „Der prinzipielle Übelstand liegt in unserer Atemtechnik." Dieser Gedanke hat mich sehr nachdenklich gemacht. Ich erwog die Konsequenzen auch für mein Instrument, die Oboe.

Die Prinzipien der *Zwerchfellstütze* entwickelten sich für das Oboenspiel später als bei der Flöte, nämlich erst nach dem 2. Weltkrieg. Der erste Oboist, der mit Vibrato spielte (was die logische Konsequenz der Zwerchfellstütze ist) war wohl Leon Goossens. Ich selbst hatte bei einem Schüler von Georges Gillet studiert. Er unterrichtete nach einer Methode, die allein die Lippen Intonation und Lautstärke regulieren ließen, so daß die Oboe ein sehr steifes und sehr anstrengendes Instrument war. 1949 hörte ich den jungen Pierre Pierlot, der wundervoll locker und mit schönem Vibrato spielte. Von da an entwickelte sich die Oboe rasch zu einem Soloinstrument. Diese Rolle hatte sie seit der Frühklassik nicht mehr gespielt. Ich meine nun, daß diese Entwicklung des Oboenspiels untrennbar mit der Atemtechnik zusammenhängt, die Frans Vester, zumindest beim Flötenspiel, für nicht gut hält.

Julien Singer
3500 Kassel

Drehleyer
(franz. Modell, chromat., von K. Reichmann)
zu verkaufen.
DM 2.400,–
J. Wegner, Ritterstr. 16/005, 3550 Marburg
Tel.: 0 64 21 / 2 56 57

Zur Rezension „Quantzverzeichnis" von Nikolaus Delius in TIBIA 1/86 möchte ich als Gesamtherausgeber der „Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens" gern einige klarstellende Bemerkungen machen. Die Verspätung meiner Zuschrift erklärt sich leider durch eine schwere Erkrankung des Heftautors.

1. Weder die Dissertation von K.-H. Köhler noch sonstige Sekundärliteratur haben für das Quantz-Verzeichnis als „Fundament" gedient, sondern ausschließlich die Quellen selbst. Die Besprechung erweckt den Eindruck, als sei wichtiges Quellenmaterial für das Verzeichnis unberücksichtigt geblieben, liefert aber dafür keinen Nachweis. Hinweise auf Primärquellen, die dem Autor des Verzeichnisses unbekannt geblieben sein sollten, wären überaus willkommen. – Worin die gerügte „offensichtliche Überbewertung handschriftlicher Quellen" bestehen könnte, bleibt ohne Begründung unklar. Dasselbe gilt bezüglich der vom Rezensenten vermißten Namen Braun und Blavet.

2. Werkverzeichnisse sind nicht Schauplatz von Quellenkritik, sondern setzen diese voraus. Einen „Apparat kritischer Anmerkungen zu jeder Werknummer" zu verlangen, scheint mir im Falle Quantz eine ebenso utopische wie unpraktikable Forderung zu sein. Der Benutzer des Quantz-Verzeichnisses kann immerhin die quellenkritischen Entscheidungen des Autors nachvollziehen, da ihm konkurrierende Zuschreibungen in allen Fällen benannt werden.

3. Worauf sich die Autorenzuweisungen für die „solissimo"-Kompositionen stützen, wird im Quantz-Verzeichnis tatsächlich für den uneingeweihten Leser nicht klar genug ausgeführt. Das Prinzip ist aber denkbar einfach: Stücke, die in den *Solfeggi* Quantz zugeschrieben sind, erscheinen als Quantz-Werke, Blochwitz zugeschriebene Stücke bleiben unberücksichtigt, Stücke ohne eindeutige Zuschreibung sind der Gruppe „Fragliche Werke (die in der Tat besser „Werke fraglicher Autorschaft" hieße) beigesellt. Um ein unverfälschtes Bild der Zuordnung von Noten und Beischriften in den *Solfeggi* zu gewinnen, muß man allerdings auf die Handschrift zurückgehen; die von Michel und Teske besorgte Ausgabe dieser Quelle bringt einige Unklarheiten und Lesefehler ins Spiel.

4. Die Bewertung von modernen Ausgaben ist nicht Aufgabe eines Werkverzeichnisses. Zur Edition der *Solfeggi* mußte lediglich deshalb Stellung genommen werden, weil die Handschrift von den Herausgebern zu Unrecht als Quantz-Autograph reklamiert wurde.

5. Der Rezensent bescheinigt mir – dem ungenannten Reihenherausgeber – aufgrund von drei gefundenen Schreibfehler (auf 65 Textseiten) eine „nachlässige Endredaktion". Wenn er selbst dem Qualitätsstandard zu genügen vermag, den sein Urteil impliziert, ziehe ich vor ihm den Hut. *Wolfgang Reich*, Dresden

NACHRICHTEN

Berichtigung

Das in TIBIA 4/86 rezensierte *Trio C-Dur* von I. Pleyel, hrsg. von G. Balassa, ist bei Editio Musica Budapest erschienen und wird vom Verlag Boosey & Hawkes, Bonn, nicht wie fälschlicherweise angegeben Bärenreiter, Kassel, ausgeliefert. Wir bitten, das Versehen zu entschuldigen.

Interpreten

Der 27jährige deutsche Flötist Michael Faust wurde als erster deutscher Musiker mit dem New Yorker *Pro Musicis Förderpreis* ausgezeichnet. Er war einer von vier Gewinnern, für die sich die Jury aus mehr als einhundert Bewerbern entschied. Der Preisträger wurde zu Konzerten in New York, Boston, Los Angeles, San Francisco und Washington eingeladen.

Fortbildungs- und Ferienkurse

Musiklehrgänge 1987 - aus dem Veranstaltungsplan des *Internationalen Arbeitskreises für Musik (IAM)*:
Nr. 9: *Blockflötenwoche im Schwarzwald* vom 10.-18. April
Nr. 11: *Orchester - Kammermusik - Eurythmie* vom 11.-18. April
Nr. 15: *Ensemblearbeit für fortgeschrittene Blockflötisten* vom 11.-18. April
Nr. 16: *Seminar für Flöte* vom 11.-18. April
Nr. 25: *England und Italien zwischen 1530 und 1630.* Lehrgang für Alte Musik vom 20.-27. April
Nr. 32: *Neue Wege im Anfangsunterricht auf der Blockflöte* vom 12.-14. Juni

Weiterhin einige *Orchester- und Jugendmusikwochen*, zu denen Holzbläser eingeladen sind. Nähere Informationen und der Kursplan sind beim IAM, Heinrich-Schütz-Allee 33, 3500 Kassel-Wilhlemshöhe erhältlich.

Aus dem Jahresprogramm des Arbeitskreises Musik in der Jugend (AMJ):
5. Frankfurter Blockflötenlehrgang vom 6.-9. April 1987. Der Kurs beinhaltet Gruppenimprovisation , Ensemblespiel, Interpretation. Ltg. D. Hofer

Informationen zu folgenden 4 Kursen sind bei Gernot Pillat, Heidelberger Str. 90B, 7100 Heilbronn-Böckingen erhältlich.
Kammermusik aus Frankreich um 1700, gesungen und gespielt auf Barockinstrumenten, 23.-27. April 1987, Ltg. N. Bousset
Interpretationskurs Blockflöte, Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, 17.-21. Juni 1987, Ltg. P. Thalheimer
Renaissancemusik, verschiedene Fassungen von „Tandernaken" und anderen, gesungen und gespielt auf Renaissanceinstrumenten, 25.-27. September 1987, Ltg. P. Thalheimer

Zu verkaufen
3 Mollenhauer Blfl.
Birnbaum, in barocker Griffweise, 3tlg., sorgfältig eingesp. Instr., Tenor c': DM 150,–
Baß f mit Anblasrohr: DM 400,–
Subbaß c mit Anblasrohr + Stütze, im Koffer: DM 950,–
Angebote unter Chiffre-Nr. T 1/87/2

Interpretationskurs Querflöte, barocke Flötenmusik auf der modernen Flöte, 13.-15. November 1987, Ltg. P. Thalheimer

Meisterkurs für Flötenduos in der Musikbegegnungsstätte Haus Marteau, Oberfranken, vom 7.-14. Juni 1987. Dozent ist Prof. P. Meisen. Weitere Informationen: Bezirk Oberfranken, Verwaltung des Hauses Marteau, Ludwigstr. 20, 8580 Bayreuth

Blockflötenbau und anderes für handwerklich Begabte und die, die es sich zutrauen ...
Die niederländische *Vereniging voor Muziek en Instrumentenbouw* hat die letzten beiden Worte bezeichnenderweise ihrem Vereinsnamen seit einiger Zeit hinzugefügt und ist in diesem Punkt auch geradezu avantgardistisch geworden. Sie kündigt unter dem Thema *Blockflötenbau nach Prinzipien des 18. Jahrhunderts* folgende Kurse an:
Nr. 660 vom 12.-17.4.87 für Leute, die mindestens eine Flöte gemacht haben
Nr. 661 vom 12.-13.12.87 für höheres Niveau (Alec Loretto)
Nr. 665 *Rottenburgh- oder Bressan-Altflöte bauen.* Insgesamt 10 Tage von Oktober 87 bis Februar 88. Zwischendurch Arbeiten zu Hause. Vorausgehen sollte der Kurs
Nr. 664 *Konische Räumer selber machen* am 20.6.87
Darüber hinaus manches andere in den *Specialistische themas en kaderkursussen* der z.T. sehr unkonventionellen anerkennenswerten *Aktiviteiten in 1987*, u.a. Reparaturtreffs in puncto Böhmflöte, Saxophon, Oboe, Klarinette, Doppelrohrblätter, *Solomuziek voor blokfluit* etc. etc.
Adresse: Vereniging voor Muziek en Instrumentenbouw, Utrechtsestraat 77, Postbus 350, NL-3400 AJ Ijsselstein

Im Landesbildungszentrum Schloß Zell an der Pram, Österreich, wird vom 2.-10. August 1987 ein *Internationales Seminar für alte Musik* für Blockflöte, Barockgeige und Viola da Gamba mit dem Thema *Paris von 1500 bis 1750* veranstaltet. Dozenten sind H. Schaller, E. Kubitschek (Blfl.), M. Ronez (Barockvl.), U. Kinast-Kneuer (Vla. da Gamba). Auskunft: Chr. Pesendorfer, Hauptstr. 61b, A-3001 Mauerbach b. Wien

Vom 29.10.-1.11.1987 findet in Stuttgart-Giebel ein Kurs *Aufbau und Leitung eines Blockflötenensembles* statt. Information und Anmeldung: P. Thalheimer, An der Lehmgrube 39, 7257 Ditzingen

Wettbewerbe

24. Festwochen der Alten Musik - Brügge - vom 24.7.-9.8.1987. *Internationale Wettbewerbe* für Sologesang, Melodieinstrumente, Laute, Ensembles; in diesem Jahr auch wieder für die Kategorie *Holzbläser.* Außerdem finden *Interpretationskurse, Vorträge, Konzerte* sowie eine *Ausstellung Instrumentarium Musica Antiqua* statt. Informationen: Festival van Vlaanderen - Brügge, C. Mansionstraat 30, B-8000 Brügge

In Las Vegas, Nevada, wird vom 16.-19. August 1987 ein *Fagottwettbewerb der International Double Reed Society* veranstaltet. Auskünfte über William D. Davis, Chairman, I.D.R.S. Gillet Performance Competition, School of Music, University of Georgia, Athens, USA - Georgia 30602

Veranstaltungen

Vom 12.-14. Juni 1987 finden zum dritten Mal die *Tage Alter Musik Regensburg* statt. Die historischen Stätten des 2000-jährigen Regensburg geben den Rahmen ab für Konzerte mit J. Rifkin, A. Monoyios, G. Madge, M. Schopper, A. Staier, P. Thalheimer, Musica Antiqua Köln, Les Adieux, Les Filles de Sainte-Colombe, The English Bach Ensemble, The Gotic Voices, R. Zosso und A. Osnowycz, The Tafelmusik Baroque Orchestra (Toronto). Beiprogramm: Instrumentenausstellung, Kurse: Viola da Gamba (S. Cunningham), Cembalo (M. Meyerson). Auskünfte: *Pro Musica Antiqua*, Luitpoldstr. 3, 8400 Regensburg

Wir helfen Ihnen einen Traum zu verwirklichen!

EIGENTÜMER oder MITGLIED

an exklusiven Golfplätzen in Deutschland und Portugal zu sein.

Herrlich angelegtes Golfparadies (internationalen Standard - 18 Loch) mit erstklassigem Hotel, Sauna, Swimmingpool und Fitnessraum. Die Umgebung bietet zusätzliche Entspannung bei Fischen, Reiten, Wandern, Skilauf, Langlauf oder Jagd. Zum Service gehören auch 2 erfahrene Golftrainer.

Ausführliche Information über:

W. Honold · Postfach 1253 · CH-8951 Fahrweid · Tel.: 0041-1-3122585

Die *2. Internationale Händel-Akademie* findet in der Zeit vom 6.-26. Juni 1987 in Zusammenarbeit des Badischen Staatstheaters und der Staatlichen Hochschule für Musik statt. Die Internationale Händel-Akademie wendet sich an in der Ausbildung oder im Beruf tätige Musiker, an Musikwissenschaftler sowie an musikinteressierte Laien. Informationen: Internationale Händel-Akademie Karlsruhe, Postfach 1449, 7500 Karlsruhe 1

... und was sonst noch interessiert

Die Autoren der Hauptartikel

Catherine Homo-Lechner, Jg. 1958, studierte Kunstgeschichte und Musikwissenschaft an der Sorbonne und an der Ecole du Louvre. Diplom 1984, derzeit Arbeit an einer Dissertation über mittelalterliche Saiteninstrumente. Schriftleiterin der Zeitschrift *Archaeologia musicalis.* Seit 1980 Assistentin am Museé Instrumental du Conservatoire de Paris.

Thomas Heptner, Vohren 7a, 4410 Warendorf 1. Geb. 1963 in Rüthen/Möhne. Studium im Hauptfach Oboe bei Prof. Dr. R. Lüttmann an der Staatlichen Hochschule für Musik in Münster/Westfalen. Neben dem Studium Erlernen des Rohrbaus und Arbeit am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Münster. Untersuchungen über Klangspektren der Oboe und Rohrblattschwingungen sowie eine intensive Beschäftigung mit den theoretischen Grundlagen der Tonerzeugung.

Georg Himmelheber, Jahrgang 1929, 1954 Promotion in Kunstgeschichte, anschließend tätig in der Denkmalpflege in Stuttgart, am Badischen Landesmuseum in Karlsruhe und seit 1966 am Bayerischen Nationalmuseum München, wo er neben den Möbeln die bedeutende Sammlung von Musikinstrumenten betreut. Die Würdigung Bierdimpfls entstand anläßlich der Vereinigung dieser Sammlung mit derjenigen der Stadt.

Heinz Riedelbauch, Im Bleidenberg 15, 5400 Koblenz 1. Geboren 1922 in Bayreuth; Musikstudium am Bayerischen Staatskonservatorium Würzburg (Fagott bei Prof. E. Großmann), Privatstudium bei R. Rothensteiner und B. Hühnerfürst, Staatsexamen an der Hochschule für Musik München. 1945 Mitglied des Bayreuther Symphonieorchesters, 1949 nebenamtliche Lehrtätigkeit in Würzburg, seit 1953 Solofagottist im Staatsorchester Rheinische Philharmonie, Koblenz. Lehrtätigkeit an der Musikschule Koblenz. Seminare an Musikhochschulen über moderne Fagott-Techniken, insbesondere Mehrklangtechnik. Publikationen u.a. „Systematik moderner Fagott- und Basson-Technik" im Moeck Verlag.

Nr. 2/87 erscheint im Mai 1987 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

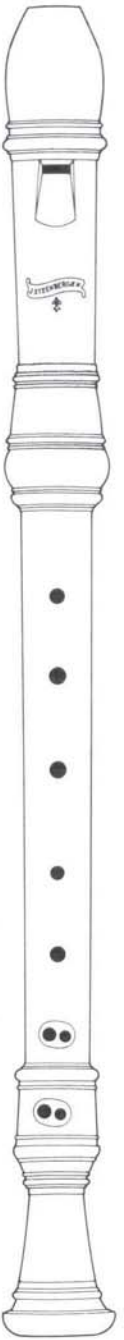
Edward Tarr: Duetti a due Trombe da Camera ... Bismantova 1688

Ingrid Fritsch: Die Flöte und die Sehnsucht nach dem Verschwundenen

Gerhard Braun: Das andere Arkadien

sowie ein Porträt des Ensembles Odhecaton

Moeck Renaissance- und Barockinstrumente (Flöten, Krummhörner, Cornamusen, Kortholte, Dulciane, Pommern, Zinken, Oboen, Fagotte, Rankette etc.) für das Vergnügen an authentischen Klängen. Neu im Programm: Alt- 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. Moeck Rottenburgh-Blockflöten seit 20 Jahren in Musikhochschulen, Musikschulen und bei Blockflötenspielern in aller Welt die meistgespielten Soloflöten, in Stimmung und Klang immer weiter verbessert. Moeck Schul- und Tuju-Blockflöten führend für den Anfang und das chorische Spiel.



MOECK

engagiert und erfahren im Bau von Blockflöten und historischen Holzblasinstrumenten

Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, D-3100 Celle
Bitte fordern Sie ausführliche Informationen an. Lieferung durch den Fachhandel im In- und Ausland

EDITION PETERS

JOHANN SEBASTIAN BACH

Repertoire der Flötenpartien aus dem Kantaten- und Oratorienwerk

Herausgegeben von Werner Richter

Band I	Kantaten BWV 8 - 102, Matthäus-Passion, Oster-Oratorium EP 8203a	DM 30,–
Band II	Kantaten BWV 103 - 198, Magnificat D-dur / Messen h-moll A-dur EP 8203b	DM 30,–
Band III	Kantaten BWV 201 - 251, Johannes-Passion, Weihnachtsoratorium EP 8203c	DM 30,–
Band IV	Blockflötenpartien (H. Strebel / W. Richter) EP 8203d	DM 36,50

Das gesamte Repertoire der Flötenpartien aus dem Kantaten- und Oratorienwerk Johann Sebastian Bachs ist komplett in einer vierbändigen Ausgabe erschienen. In numerischer Folge, nach dem Urtext, bietet die Sammlung mit den vollständig wiedergegebenen Flötensoli und charakteristischen Ausschnitten aus den Ensemble-Sätzen mit obligater Flöte alles Material, das der Flötist benötigt, um sich auf Kantaten- und Oratorien-Aufführungen sorgfältig vorzubereiten. Der soeben veröffentlichte vierte Band enthält sämtliche Blockflötenpartien und schließt die gesamte Reihe ab.

Den Flötisten wird damit wertvolles Material in die Hand gegeben, das bisher noch nie in gesammelter Form zugänglich war.

C. F. PETERS · FRANKFURT
NEW YORK · LONDON