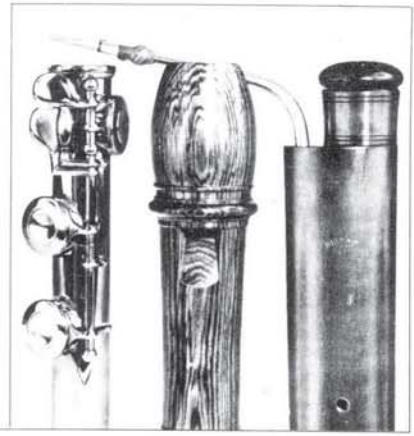
TIBIA



MAGAZIN FÜR FREUNDE ALTER UND NEUER BLÄSERMUSIK

4/87

INHALT

Heinz Becker
Vermarktete Oper

Ulrich Thieme
Die Blockflöte in Kantate, Oratorium und Oper
Teil III: Das 17. Jahrhundert (3)

Gerhard Braun
Arrangé pour deux flûtes
Opernbearbeitungen für Flöteninstrumente

Horst Eppendorf
Virtuose Opernbearbeitungen für Oboe im 19. Jahrhundert

Adolf Münthen
Die Opernfantasie für Klarinette

Dieter Klöcker
Gedanken über Bearbeitungen für Harmoniemusik

Das Porträt: Peter-Lukas Graf

Berichte · Rezensionen · Informationen

Ab 1988 neue Erscheinungsweise: Januar / April Juli / Oktober

MOECK VERLAG CELLE

Beilagen:

TIBIA-Kunstbeilage:

Hendrick Coster:
MUSIZIERENDE KINDER BEI KERZENLICHT (1659)
Öl auf Leinwand 73 x 57 cm
Stockholm, Hallwylska Museet

Die Ausgabe enthält Beilagen der Universal-Edition, Wien und des Moeck Verlags, Celle

Heinz Becker: Vermarktete Oper (553)

Ulrich Thieme: Die Blockflöte in Kantate, Oratorium und Oper. Teil III: Das 17. Jahrhundert (3) (558)

Gerhard Braun: Arrangé pour deux flûtes. Opernbearbeitungen für Flöteninstrumente (566)

Horst Eppendorf: Virtuose Opernbearbeitungen für Oboe im 19. Jahrhundert (572)

Adolf Münthen: Die Opernfantasie für Klarinette (581)

Dieter Klöcker: Gedanken über Bearbeitungen für Harmoniemusik (585)

Das Porträt: *Peter-Lukas Graf* (588)

Berichte (595): *Versuchsmodelle von Theobald Böhm. Zwei bisher unbekannt gebliebene Flötenteile im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg / Meisterkurse für Blockflöte / Dürener Blockflötentage / 2. Lautlinger Meisterkurs mit starker Beteiligung / Enttäuschender Wettbewerb in Brügge / Blockflötenkurs in Münster / „Aspekte" – Erstes Seminar in der Musikalischen Bildungsstätte Weikersheim vom 13.-20.9.1987 / Samuel Scheidts Bläsermusik / Münchner Flötentage 1988*

Bücher (610)

Noten (613)

Schallplatten (625)

Leserforum (630)

Nachrichten (631)

TIBIA. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik. 12. Jahrgang. Heft 4/1987

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 – Januar, April, Juli, Oktober. Redaktionsschluß jeweils der 1. 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 Litho- bzw. Satzkosten werden gesondert in Rechnung gestellt. Anzeigenschluß: **1. Dezember, 1. März, 1. Juni, 1. September.**

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

Heinz Becker

Vermarktete Oper

Als Wilhelm Wieprecht 1867 während der Pariser Weltausstellung mit seinem Preußischen Musikkorps zum Wettstreit gegen die europäischen Militärkapellen antrat, wählte er für seinen Eröffnungsvortrag ein Potpourri aus Meyerbeers Oper *Der Prophet,* mit dem er auch siegreich bestand. Für ihn gab es keinen Zweifel, daß nur die Melodienfolge einer der erfolgreichsten modernen Opern für einen so repräsentativen Ausscheidungswettkampf in Frage kam. Allein die Oper besaß jene Breitenwirkung, die einem solch spektakulären Anlaß gerecht wurde.

Auch bei den übrigen Wettbewerbern wußte man, was die Pariser hören wollten: Das französische Musikkorps wählte die Einleitung zu Wagners *Lohengrin,* die Holländer eine Phantasie über Gounods *Faust* und die Russen die Ouvertüre zu Glinkas Oper *Ein Leben für den Zaren.*

Als Pflichtstück hatte die Jury Webers Oberon-Ouvertüre verlangt, die man sich an diesem Vormittag somit nicht weniger als zehn mal in unterschiedlichen Versionen anhören mußte. Merkwürdig genug: Die Oper dominiert einhellig auf dieser unterhaltsamen Militärgala, obwohl sie keineswegs für instrumentale Schauspektakel geschaffen war.

Die ersten Opernkomponisten, Peri und Caccini, waren Sänger. Sie entwickelten in Italien die Oper als Kunstform für die menschliche Stimme, nicht für das Instrumentarium. Von Anbeginn beherrschte die Vokalität die neue Gattung, die um 1600 den vielleicht entscheidendsten Einschnitt in der abendländischen Musikgeschichte verursachte. Folgerichtig konzentrierte sich die Aufmerksamkeit der Opernkomponisten konzeptionell auf die Singstimme und somit auf die Sprache. Monteverdi machte keinen Hehl daraus, daß er sich als Musiker dem Librettisten unterordnete. Mit der Entwicklung des Rezitativs, jener gesungenen Ausdrucksform des Sprechens, hatte man das Problem des Dialogs gelöst, das *Parlare musicalmente,* wie es Monteverdi ausdrückte. Aber nicht das Rezitativ bestimmt von nun an den unaufhaltsamen Siegeslauf der Oper, trotz mancher Bedenken krittelnder Ästheten, sondern der Sologesang, die italienische Arie oder das französische Air. Vor allem die Sänger als Solisten tragen die neue Gattung. Als höfische Unterhaltungskunst unter dem Anspruch der Wiederbelebung des antiken Dramas entstanden, wandelt sich die Oper in Italien rasch zu einer Unterhaltungsform des Bürgers. Im Stadtstaat von Venedig existieren um die Mitte des 17. Jhs. schon über dreißig Operntheater, sichtbare Zeichen für die explosive Vitalität dieser neuen Kunstform.

Das Opernhaus wird somit zum unübersehbaren Kulturmonument der Stadt. Nie zuvor konnte sich die Profanmusik so attraktiv neben den Präsentationsbauten kirchlicher und staatlicher Institutionen öffentlich darstellen.

Das bürgerliche Gemeinschaftserlebnis eines Opernabends prägt die bisher so nicht gekannte Qualität einer Uraufführung. Keine Kirchenkomposition, kein Kammermusikwerk hat das Spezifikum einer Uraufführung im Bereich der Musik als Faszination so sinnfällig werden lassen, wie die Oper. Genau genommen: die Bürgeroper, die sich nicht im exlusiven Rahmen einer höfischen Gesellschaft, gewissermaßen eines handverlesenen Publikums vollzieht. In Frankreich, oder richtiger gesagt, in Paris, war die Organisation der Oper zunächst strikt auf die Zustimmung des Hofes, und das heißt des Königs, ausgerichtet. Erst mit der Übertragung des Opernprivilegs, das in Wahrheit ein Opernmonopol war, an Jean Baptiste Lully im Jahre 1672, wurde die Oper auch in Paris zu einer öffentlichen Angelegenheit und unterlag von nun an nicht mehr der Exklusivität des Hofes. Während die Opern in der Karnelvalszeit zunächst nur am Hofe aufgeführt werden durften, konnte Lully sie nun nach einer gewissen Frist auch in seiner „Académie" der Öffentlichkeit vorstellen.

Somit entstanden auch hier in Frankreich für die Opern jene Bedingungen und Voraussetzungen, wie an anderen öffentlichen Opernhäusern.

Das breite Publikum entschied nun über den Erfolg, nicht ein einzelner Monarch. Wollte Lully erfolgreich sein, mußte er allen gefallen.

Für eine Gesellschaft, die nur im Musikschaffen ihrer eigenen Gegenwart existiert, bedeutete die Ausrichtung der Opernproduktion auf den Publikumsgeschmack die Normalität. Furore und Fiasko sind die unbestrittenen ästhetischen Wertmarken. Erfolgte in späterer Zeit die Wiederaufnahme einer Oper, so wurde das Interesse der Öffentlichkeit durch Änderung der Ausstattung und die Verwendung von Einlegearien neu stimuliert.

War eine Oper besonders erfolgreich, so wurde sie auch an Orten, wo keine Dekoration und Kostüme zur Verfügung standen, konzertant aufgeführt, oftmals auch nur beliebte Teile daraus. Auch in den königlichen Appartements erklangen bei den Zusammenkünften der königlichen Familie oder vor einem exklusiven Kreis geladener Gäste solche Ausschnitte aus den Opern. Das weiß man aus Versailles, aus Berlin, aus Dresden, München und Wien. Ereigneten sich Krankheitsfälle am Hofe, so wurde in Paris sogar die Aufführung solcher „Petits concerts" *extraordinair* im Krankenzimmer anbefohlen: Beispiel für die Anwendung von Musik als Therapeutikum.

In den Kreisen des Landadels, aber auch des Bildungsbürgertums, entwickelte sich damals der gesellschaftliche Brauch, Schauspiele mit verteilten Rollen zu lesen und ganze Opernakte mit hauseigenen Kräften vorzutragen, Gepflogenheiten, die bis ins Biedermeier nachwirkten und später auch durch Puppenspiele unterstützt wurden.

Der Druck sogenannter Reduktions-Partituren, in denen nur das Wesentliche einer Partitur, oftmals nur die Außenstimmen, nicht aber der vollständige musikalische Text wiedergegeben sind, förderte die Praxis solcher Privataufführungen. Die Oper entwickelte sich im 18. Jh. zu einem Marktträger eigener Art, zumal der Bedarf an den Pariser Favoritstücken im Kreise des Adels und des gehobenen Bürgertums zunahm.

Voraussetzung für das Vordringen der Oper in die bürgerlichen Bereiche war das Aufleben des häuslichen Musizierens zu Beginn des 18. Jh. Man hat diese Epoche einmal Deutschlands liederlose Zeit genannt, ohne sich bewußt zu machen, daß es nun die Opern-Airs waren, die den Bedarf deckten. Wendige Verleger und Drucker, wie der Pariser Jean Baptiste Ballard, brachten ganze Kollektionen dieser beliebten Opern-Airs heraus, die schon nach kurzer Zeit in den Bürgerstuben und den Salons erklangen, aber auch auf der Straße gesungen und gepfiffen wurden.

Im häuslichen Kreis, nunmehr von Cembalo oder kleiner Besetzung begleitet, entfalten diese Melodien ein neues Leben. Hier verzichtete man zwangsläufig auf die Schmucklast von Ornamenten und Koloraturen, die namentlich in Italien gepflegt wurden und mit denen die gefeierten Bühnenstars brillierten.

Auch in England machten sich Verleger wie John Walsh das breite Interesse der Öffentlichkeit zunutze und brachten nach erfolgreichen Opernpremieren möglichst kurzfristig ihre Kollektionen der „Favorit-Songs" heraus, in denen sorglich die Namen der Interpreten bei der Uraufführung vermerkt waren. Der Erinnerungswert solcher Kollektionen wurde somit gesteigert. In diesen Sammlungen sind uns heute noch Favorit-Arien aus Opern überliefert, deren Titel längst vergessen sind. Von Anbeginn ist die Oper, diese extravagante Tochter der Euterpe, auf Erfolg, Publizität und somit auf Kommerz ausgerichtet. Kunst und Geschäft finden im Bereich der Oper schon frühzeitig zu einer unauflösbaren Interessengemeinschaft. Von der Oper profitieren auch bestimmte Zweige der Orchester- und der Kammermusik. Gemeint ist die Suite. Als Bündelung unterschiedlicher Tänze schon seit dem 16. Jh. bekannt und beliebt, gelangt sie nun im Bereich des Operntheaters als Ballett-Suite zu neuer Blüte, die auch unabhängig von der Bühne, aber immer wieder durch diese infiltriert, selbständiges Leben gewinnt. 1682 erscheinen in Stuttgart die *Six Ouvertures de Théâtre accompagnées de plusieurs airs* von Johann Sigismund Kusser, denen 1700 noch eine zweite Kollektion nachfolgt, die explizit auf dem Titelblatt als „Suivant la Méthode Française" bezeichnet ist, also ausdrücklich dem französischen Geschmack nachgebildet wurde. Zur gleichen Zeit trat bei dem Verleger Heus in Amsterdam ein Druck mit Teilen aus Lullys Opern *Cadmus* und *Persée,* mit dem Hinweis *Ouverture avec tous les airs* ans Licht. In den folgenden Jahren erschienen weitere Suiten bei

Heus, Pointel und Roger in Amsterdam. Sie zeugen vom lebhaften Interesse der bürglichen Kreise an den neuen Pariser Opern-Airs und Instrumentaltänzen. Aber nicht nur in den bürgerlichen Kreisen: Um up-to-date zu sein, ließ sich Sophie Charlotte, Königin von Preußen, damals regelmäßig durch die Vermittlung einer Freundin die neuesten Pariser Airs in ihre brandenburgische Sandwüste schicken, wo sie ihren eigenen Musenhof hielt und mit den modernsten Opernkompositionen vertraut sein wollte.

Vor allem die originalen Instrumentalformen, an denen die französische Oper reich ist, drangen somit in die instrumentale Kammermusik ein und gewannen Einfluß auf die Konzeption neuer Formen. Bachs französische Suiten sind ohne das Vorbild der französischen Oper undenkbar. Die neuen Tänze: Bourrée, Loure, Menuett, Passepied, Rigaudon, die jetzt auch von Bläserbesetzungen übernommen wurden, prägten nachhaltig das bürgerliche Musizieren im 18. Jh. Schon Lully verwandte beliebte Melodien seiner Opern auch anderweitig für festliche Angelegenheiten des Hofes, so für die glänzenden Aufzüge zu den Hetzjagden, für die Abendmusiken auf dem großen Kanal in Versailles oder die vom Großen Marstall veranstalteten Reiterspiele. Bei diesen Veranstaltungen war vor allem Bläsermusik gefragt und Lully fand auch hier seine begeisterten Zuhörer, die er nicht nur mit originaler Musik, sondern auch mit Umarbeitungen aus seinen Opern versorgte.

Da Lullys Partituren in Frankreich unter Strafandrohung gegen Nachdrucke und Bearbeitungen geschützt waren, blühte das Geschäft der Raubdrucke und Bearbeitungen um so mehr im Ausland, namentlich in Holland, aber auch in England, wo kein vergleichbarer Autorenschutz existierte.

Die Übertragung erfolgreicher Opern für orchestrale und kleine Besetzungen, aber auch für Solobearbeitungen, entwickelte sich rasch zu einem lukrativen Geschäft für die Verleger. Bald fanden sich für solche Tätigkeiten Spezialisten, später nannte man sie „Arrangeure", die sich durch solche Transkriptionen einen sicheren und regelmäßigen Nebenverdienst verschafften. Schon der königliche Cembalist Jean Henri d'Anglebert (1635-1691) machte sich in Paris durch Übertragungen von Opernmusik einen Namen, andere, wie Charles Mouton fertigten Transkriptionen für Laute an, R. de Visée solche für Gitarre. So wurde die Oper als Gattung höfischer Unterhaltungskunst sehr rasch auch zur Nährmutter der bürgerlichen Unterhaltungsmusik.

Händels *Rinaldo* animierte in London den Cembalovirtuosen William Babell zu einer berühmten Klavierphantasie und Babell entdeckte mit Cembalobearbeitungen den Markt für diese Art nachgestalteter Musik. Hier ist es der Verleger John Walsh, der durch Klavierauszüge und Sammlungen von Favorit-Songs die Oper im modernen Verständnis vermarktet. Vornehmlich richteten sich solche Initiativen auf Großstädte, wo ein bildungswilliges und kaufinteressiertes Publikum existierte, das den Verlegern die neuen Opernbearbeitungen aus den Händen riß.

Die Bearbeitung beliebter Opernnummern für kleinere Ensembles oder Einzelinstrumente, wird um die Mitte des 18. Jh. mit der sich festigenden Militärmusik um eine neue Dimension erweitert. So wie das französische Opernorchester sich im Laufe des 18. Jh. zum eigentlichen Schrittmacher der modernen Orchesterkultur entwickelt und auch die Kunst der Instrumentation initiiert, so wird das französische Heer, das während der Ära Ludwigs des XIV. durch das strenge Exerzierreglement zu gestraffter moderner Organisation findet, zum Entwicklungsträger der neuen, kunstvollen Militärmusik, die nicht nur auf Preußen anregende Wirkungen ausübt.

Da sich auch die deutschen Duodezfürsten für ihre kostspieligen Opernambitionen nur selten das entsprechende Orchesterpersonal leisten konnten, mußten die Regimentsmusiker abendlich in der Oper aushelfen – in Zivil, versteht sich. So vereinigte sich schon frühzeitig im 18. Jh. im Opernorchester der etatisierte Stamm der Hofmusiker, zumeist Streicher und Holzbläser, der sich durch sonstige Hofbedienstete erweiterte, mit den ausgewählten Bläsern des Militärmusikkorps. Die Verbindung von Opern- und Militärmusik ist somit namentlich in Deutschland genuin durch die Umstände vorgegeben. Das bewirkte zwangsläufig, daß diese Militärmusiker mit dem gängigen Opernrepertoire vertraut wurden und ihre Kenntnisse in entsprechende Opernarran-

gements für Freiluftmusik umsetzten. Die Popularisierung der Opernmusik – wobei stets nur erfolgreiche Einzelnummern ausgewählt und verbreitet wurden, durch die Militärkapellen, ist ein bisher wenig beachteter Faktor in der Rezeption von Opernmusik überhaupt. Die von den Militärmusikkorps veranstalteten Platzkonzerte, die sich von der zweiten Hälfte des 18. Jh. an zu einem festen Bestandteil des öffentlichen Musiklebens der Garnisonsstädte entwickelten, wurden zu einem nicht geringen Teil von Opernbearbeitungen getragen.

Daß mit Opernarrangements Geld zu verdienen war, wußte schon Mozart. Er, der es sich als hohe Ehre anrechnete, wenn seine Opernmusik auf dem Tanzboden erklang, und der „mit ganzem Vergnügen zuschaute", wie die Leute zu seiner Musik, „in lauter Contretänze und Teutsche verwandelt so innig vergnügt herumsprangen", war allein schon aus geschäftlichen Rücksichten lebhaft daran interessiert, eigenhändig die Bläserfassungen für seine Favorit-Stücke auszurichten. Am 20. Juli 1782 klagt Mozart seinem Vater, er habe alle Hände voll zu tun, denn binnen einer guten Woche müsse seine Oper „auf die Harmonie gesetzt sein". Mozart muß sich sputen. „Sonst kommt mir einer bevor und hat anstatt meiner den Profit davon." Es sei recht schwierig, eine solche Oper, gemeint ist die *Entführung*, auf die Harmonie zu setzen, da „es den Blasinstrumenten" eigen sein müsse „und doch dabei nichts von der Wirkung verloren" gehen dürfe.

Nicht wenige Musiker, die zwar das satztechnische Rüstzeug besaßen, denen es jedoch an Inspiration mangelte, verdienten sich ihren Lebensunterhalt damit, Opern für Harmoniemusik umzuschreiben. Sie wurden somit unbeabsichtigt und ungewollt zu Werbemanagern der Opernkomponisten; denn durch die Platzkonzerte der militärischen Musikkorps verbreiteten sich die Opernmelodien wirkungsvoller und unmittelbarer, als das die gedruckten Musikalien vermochten.

In Wien waren zahlreiche geschäftstüchtige Arrangeure tätig, von denen jeder der erste sein wollte, der die neuen Melodien unters Volk brachte. Einer der fixesten war Johann Nepomuk Wendt, in den achtziger Jahren Hautboist der Kaiserlichen Harmonie in Wien und Mitglied des Burgtheater-Orchesters, der mehrere Opern Mozarts zu Arrangements für Bläserharmonie verarbeitete. Auch bei der Tafel waren Opernmelodien beliebt. Im Finale seines *Don Giovanni* hat Mozart beispielhaft vorgeführt, wie die bekannten Opernmelodien der Zeit zur Unterhaltung bei der festlichen Tafel dienten. Hier erklingen Melodien aus Martin y Solers *Una Cosa rara*, aus Sartis *Fra due litiganti* und aus seinem eigenen *Figaro*. Die Opernmelodien behaupteten sich gleichberechtigt neben den Tanzweisen der Zeit, waren häufig mit diesen identisch. Im 19. Jh. separierten sich oft genug die Balletteinlagen der Opern zu selbständigem Leben. Die schlagkräftigen Opernverse und die eingängigen Opernmelodien beherrschten neben dem Volkslied und dem Gassenhauer das öffentliche Musikleben im Alltag.

Als man 1793 König Ludwig XVI. in Paris aufs Schafott schleppte, sang das Volk in höhnischer Abwandlung von Glucks berühmter Orpheusarie „J'ai perdu mon Eurydice ..." den Text: „J'ai perdu mon bénéfice" (Ich habe meine Pfründe verloren.); als das Garde du Corps 1814 nach der Verbannung Napoleons zur Begrüßung des zurückkehrenden Ludwigs XVIII. ins Gewehr trat, empfing es den Bourbonenkönig mit dem schon sprichwörtlich gewordenen Alexandriner: „Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille?". (Wo kann es einem besser gehen, als im Schoße der Familie.) Fünfundvierzig Jahre nach der Uraufführung von Grétrys Opéra comique *Lucile* (1767) war die Melodie auf diese Verszeile Marmontels noch in aller Ohren.

In Frankreich bildete sich schon um 1800 der Brauch heraus, Opern zunächst als „Musique détachée" drucken zu lassen, d.h. in einer Form, in der die Rezitative und Dialogteile zugunsten der geschlossenen Nummern ausgespart blieben. Mit der „Musique détachée" (eigentl. gesplitterte Musik), die die Verleger noch vor den Klavierauszügen als Einzeldrucke auf den Markt warfen, wurde der Bearbeitungspraxis der Einzelnummern auf vielfältigste Weise Vorschub geleistet. Die Verleger beschäftigten selber zahlreiche Arrangeure, die die gängigen Melodien zu Phantasien, Potpourris und Variationen-Zyklen verarbeiteten.

Die Chance, durch den Verkauf der Einzelstücke schnellere Popularität erreichen und

zugleich einen attraktiveren Gewinn einstreichen zu können, ließen sich die Opernkomponisten nicht entgehen. Die Verfestigung der ernsten Oper zu einer Nummernabfolge, gerne als Gänsemarsch der Arien ironisiert, hing genuin mit diesem kommerziellen Aspekt zusammen. Die scheinbar unverständlich lange Verzögerung einer Opern-Konzeption, bei der man die Einzelformen im Interesse einer wirksameren dramatischen Gestaltung zu größeren, zusammenhängenden Szenenkomplexen verband, gründete auch in solchen wirtschaftlichen Erwägungen. Wagners Musikdramen sind für die Vermarktung als Einzelpiecen untauglich und markieren somit die Wegschneise zu einer elitären Opernentwicklung.

Die wachsende Industrialisierung im 19. Jh. mit dem Erwachen merkantiler Interessen, förderte zwangsläufig auch im kulturellen Bereich alle Maßnahmen, die einer vermehrten Rezeption dienten. Die Erfindung der Schnellpresse bewirkte eine ungeahnte Blüte des Pressewesens und ermöglichte somit auch wirkungsvollere Werbekampagnen. Der Unterhaltungscharakter der Oper, der ihr zu dieser Zeit noch nicht abhanden gekommen war, machte sie für die verlegerischen Interessen besonders tauglich, jedenfalls tauglicher, als Symphonik oder Kammermusik, zumal die sich in der Sonatenform ausbildenden Durchführungsstrukturen, ähnlich wie die Rezitative und Akkompagnati der Oper, sich wenig zu Transkriptionen für kleinere Ensembles eigneten, obwohl auch das versucht wurde. Was Wunder, wenn der Markt seit Beginn des 19. Jhs. mit den Bearbeitungen von Opern – erfolgreichen versteht sich – geradezu überschwemmt wurde. Das führte bis hin zur Bearbeitung von Webers *Freischütz* für Flauto solo. Keine Kurkapelle, keine Militärgala, die sich die wirkungsträchtigen Opernmelodien entgehen ließ. Die Verleger gründeten Musikzeitschriften, um darin vornehmlich die eigenen Verlagserzeugnisse zu propagieren. Entwicklungen, die tief im 18. Jh. wurzeln, treiben nach den Freiheitskriegen, und mehr noch nach 1848, zu vehementer Blüte. In Paris traten Musikverleger wie die Gebrüder Escudier, Maurice Schlesinger und Louis Brandus auch als Konzertveranstalter auf und förderten in ihren eigenen Räumen die Aufführungen der hauseigenen Verlagswerke. Die Oper braucht Publizität.

Die hohe Zeit der Militärmusik beginnt, namentlich in Preußen, nach 1800. Aber nicht nur in Preußen: In München waren um die Mitte des 19. Jhs. nicht weniger als 17 verschiedene Musikkorps im Einsatz, die das volkstümliche Musikleben der Isarmetropole bereicherten.

Seit der Erfindung der Ventilinstrumente entwickelt sich nach 1815 die Militärmusik in den Garnisonsstädten zu einer eigenständigen Musiklandschaft. Mit der Übernahme der Klarinette gewann die Militärmusik schon am Ende des 18. Jhs. ein Instrument, das den Streicherkörper der Orchestermusik zu ersetzen vermochte, so daß sich dadurch die Möglichkeiten für Opernarrangements bedeutend erweiterten.

Unterhaltungskomponisten, wie Johann Strauß in Wien oder Joseph Gungl in Berlin, waren mit wachem Eifer bemüht, wenn in Paris die neuesten Opern uraufgeführt wurden, rasch mit ihren Potpourris und Phantasien auf dem Markt zu sein, möglichst bevor die Opern in Deutschland nachgespielt wurden. Schnelligkeit machte sich bezahlt. Die Klavierlöwen der Zeit, Liszt, Thalberg, Kalkbrenner, Cramer verschafften sich mit ihren Transkriptionen beliebter Opernmelodien lukrative Einnahmen. An der Anzahl der Arrangements für unterschiedlichste Besetzungen, an den Verkaufszahlen der „Musique détachée" und vollständigen Klavierauszüge läßt sich heute noch zuverlässig die Erfolgskurve und der Bekanntheitsgrad einer Oper abschätzen, zuverlässiger, als das aus den Elogen oder hämischen Anwürfen mancher Musikkritiken zu ermitteln ist.

Die Oper bleibt im 19. Jh. das eigentliche melodische Reservoir, aus dem die Bearbeiter und Arrangeure schöpfen. Das gilt nicht nur für Bläserarrangements, sondern gleichermaßen auch für die vielfältigen Variationen über ein vorgegebenes Thema. Spätestens im 19. Jh. übernimmt die Oper eine vergleichbare Funktion, wie sie der gregorianische Choral innerhalb der Kirchenmusik vor 1600 einnahm: Sie bildet das Reservoir für den „Cantus prius factus", der zum Ausgangspunkt neugeschöpfter Kompositionen wird. Neben dem rein kommerziellen Gewinn, den solche Kompositionen für den Autor abwarfen, bestätigen diese Variationen zugleich den Erfolg des Originals und heben es in den Rang eines

akzeptierten ästhetischen Wertes. Für das Variationsthema im 19. Jh. gilt das nämliche, wie für den Choraltenor im späten Mittelalter: Er mußte als thematisches Modell bekannt, d.h. volksläufig sein. Nur das Bekannte und somit Erfolgreiche läßt sich sinnvoll paraphrasieren, variieren – auch parodieren. Das Kunstvolle einer Variation oder einer Parodie läßt sich nur abschätzen, wenn der Rezipient mit dem Original vertraut ist.

Bestimmte Opernmelodien haben in militärischen Zeremonien bis heute überlebt, obwohl sie der Rezipient kaum noch als solche zu orten vermag. Diese Musikstücke gingen organisch in den neuen Zusammenhang ein, ohne daß man ihren ursprünglichen Ort heute noch realisiert. So gehören Meyerbeers „Choral" und die „Schwerterweihe" aus den *Hugenotten* noch heute zu den klingenden Ingredienzen bei der Geburtstagsparade der britischen Königin, wenngleich nur noch wenige Kenner den Ursprung dieser Musik erfassen. Musik, die den Rang einer anonymen Präsenz erreicht, ist von der Aura absoluter Volkstümlichkeit gekrönt.

Wirkungsträchtige Einzelstücke von Opern verselbständigen sich zu regelrechten Salonpiecen. Erinnert sei an Händels berühmtes „Largo", mit dem der Held Xerxes eine schattenspendende Platane besingt, an die „Meditation" aus Massenets Oper *Thaïs*, den „Hummelflug" aus Rimskij-Korssakows *Sadko* oder das „Lied der Parascha" aus Strawinskijs Oper *Mavra*. Letzteres ist eines der seltenen Beispiele aus einer Oper des 20. Jhs.

Von dem vehementen Rückgang solcher Opernbearbeitungen im 20. Jh. wurde auch die Attraktivität der Oper schlechthin berührt. Indem die Oper sich mehr und mehr zu einen Ideendrama entwickelte, wo der dramatische Dialog und nicht mehr die Arie vorherrscht, verlor sich auch die Möglichkeit zur „Musique détachée" und minderte sich somit die Gelegenheit zu Bearbeitungen und Arrangements für den vielfältigen Bereich der Unterhaltungsbranche. Daß sich inzwischen eine eigenständige Unterhaltungsmusik herausbildete, hängt mit dieser Entwicklung ursächlich zusammen. Aber gerade aus diesem Zusammenhang wird sichtbar, wie sehr die oftmals geschmähten Opernbearbeitungen zugleich die Lebenskraft der Oper und ihren unterhaltsamen Charakter bezeugten.

Ulrich Thieme

Die Blockflöte in Kantate, Oratorium und Oper

Teil III: Das 17. Jahrhundert (3)

In Fortsetzung der zwei bereits im letzten Jahr erschienenen Teile dieser Studie bringen wir nun den abschließenden dritten. Die Zählung von Abbildungen und Anmerkungen knüpft an den zweiten Teil an, die Auswahl der Abbildungen besorgte der Autor.

4. England

Den ganzen Vormittag im Amt ... und dann mit meiner Frau zum Königlichen Theater, um „Die Märtyrerin" zu sehen, das erste Mal seit langer Zeit, daß es aufgeführt wurde, und es ist sehr schön; nicht daß das Stück viel wert ist, aber schön gespielt von Beck Marshall. Aber was mir mehr als alles auf der Welt gefiel, war die Flötenmusik, wenn der Engel herniederschwebt, sie ist so süß, daß sie mich hinriß und im wahren Sinne des Wortes meine Seele so erfüllte, daß mir ganz weh wurde, geradeso wie früher, als ich in meine Frau verliebt war. So vermochte ich weder beim Anhören noch abends auf dem Heimweg und zu Hause an irgend etwas zu denken, sondern blieb den ganzen Abend verzückt und konnte mir nicht vorstellen, daß je irgendeine Musik von der Seele eines Menschen so vollständig Besitz ergriffen hätte wie diese von mir; darum bin ich entschlossen, Flöte zu spielen und meine Frau auch dazu zu bringen.

Abb. 9: Samuel Pepys, gemalt von John Hayls im Jahre 1666. In der Hand hält er das Manuskript seines Liedes *Beauty Retire.*

Die begeisterte Notiz, die Samuel Pepys, Beamter in der britischen Marineverwaltung, am 27.2.1668 in seinem Tagebuch machte[52], bezeugt die „wunderbare" Wirkung einer von Blockflöten gespielten Bühnenmusik in der Tragödie „The Virgin Matyr" von Ph. Massinger. In seinen Aufzeichnungen begegnet uns Pepys (1633-1703) als ein wendiger, naturwissenschaftlich und künstlerisch gebildeter politischer Aufsteiger, Büchersammler und Theaterfreund, der selbst mehrere Instrumente spielte und auch etwas komponierte, als ein allen Zerstreuungen gern zugeneigter Mann und notorischer Schürzenjäger (s. *Abb.9*). Sein Tagebuch ist eine Chronik der Jahre 1660-1669, seine Welt, die er so lebendig und zugleich nüchtern beschreibt wie auch sich selbst, ist London, eine Stadt von damals etwa einer halben Million Einwohner.

Im Frühjahr 1660 war Pepys Mitglied jener Delegation gewesen, die im Auftrag des neuberufenen Parlaments Charles II. aus dessen holländischem Exil nach London geleitete. Die Wiederherstellung des Königtums als Restauration der Stuarts nach den Jahren des Bürgerkriegs und der Militärdiktatur Oliver Cromwells war mit der Krönung Charles II. am 23.4.1661 vollzogen; nur 12 Jahre zuvor war der Vater des neuen Königs, Charles I., öffentlich hingerichtet worden. Die regentlose Zeit hatte die Auflösung der *royal music* bedeutet, und strenger Puritanismus die Musik aus den Gottesdiensten verbannt. Das Verbot von öffentlichen Theateraufführungen (Parlamentsbeschluß vom 2.9.1642[53]) und Zerstörung der meisten Spielstätten hätte auch den Niedergang der in England so blühenden Bühnenmusik herbeigeführt, wäre das Verbot nicht umgangen worden: Man spielte in Schulen oder privaten Zirkeln weiter, und der Dramatiker und Theatermanager *William Davenant* (1606-1668) hatte die Idee, „die puritanische Ablehnung des Theaters durch eine neue theatralische Form zu besiegen, in der musikalische und szenische Elemente auf engste verflochten wurden."[54] In seinen Stükken, von denen man bald nur als von „Opern" sprach, benötigte er nicht die den Puritanern suspekten Schauspieler der öffentlichen Bühnen, sondern konnte die weniger verhaßten einstigen Hofmusiker dafür heranziehen. *Matthew Locke, Henry Lawes, Henry Cooke* u.a. schrieben für Davenants Aufführungen die Musik, wie auch für seine späteren spektakulären Shakespeare-Adaptionen während der Restaurationszeit[55]. Lieder, kurze Chorsätze, Rezitative und Tänze wurden, wie auch noch im 18. Jahrhundert durchaus üblich, in arbeitsteiligem *team-work* komponiert. Vieles davon ist heute verloren, anderes, vor allem Lieder *(songs, ayres)* und Tänze, findet sich in den Sammelpublikationen von Lockes Freund *John Playford* wieder.

---

52 Pepys, Samuel: *Das geheime Tagebuch,* Leipzig 1980 (= Insel Taschenbuch 637), S. 564. Eine andere deutsche Auswahl liegt vor in Reclams Universalbibliothek, Stuttgart 1980. Komplette englische Ausgabe in 9 Bänden, hrsg. von Latham, R. und Matthews, W., London 1970-76

53 Zitiert bei Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas,* Bd. III, Salzburg 1967, S. 155/56

54 A.a.O., S. 158

55 Z. B. *Macbeth* oder *Der Sturm;* vgl. auch Kindermann, a.a.O., S. 162

Durch die in England so starken Traditionen der *masque* einerseits, jenem höfisch-glanzvollen „Gesamtkunstwerk" mit Pantomime, Tanz, Musik, gesprochenen Partien und prächtigen Bühneneffekten, und des Sprechdramas andererseits kam es im 17. Jahrhundert nicht zur Ausbildung einer eigenständigen englischen Oper, wurden die „Opernbestrebungen auf einen Seitenpfad, den der Schauspielmusik, (gedrängt)".[56]

Und die Blockflöte? Welche Rolle spielte sie in der Zeit vor *Blow*, vor *Purcell*, in den musikdurchsetzten Bühnenwerken der Zeit Shakespeares?

Die 1576 gegründete erste stehende Bühne (Englands) hatte bereits fest angestellte Musiker, die alle Schauspiele mit Bühnenmusik zu versorgen hatten. Es handelte sich um stimmungsvorbereitende Einführungen in die Stücke und ihre einzelnen Akte sowie um die Unterstützung wichtiger Szenen. Die Dichter Beaumont und Fletcher entwarfen eine Ästhetik der zu verwendenden Instrumente. ... in Wirtshausszenen verwendete man die Oboe; Liebes- und Hochzeitsszenen wurden von Flöten begleitet; ... eingelegte lyrische Gesänge bedienten sich der Laute und Geige ...[57]

Wir wissen also, übrigens auch was das Repertoire der höfischen *masque* betrifft, *daß* Blockflöte gespielt wurde und zwar ganz im Sinne der alten, zu Beginn dieser Studie skizzierten Besetzungstraditionen[58], dagegen kaum konkret, *was*. Von den *masques* der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts hat sich an musikalischen Zeugnissen wenig erhalten, so wenig, daß es in keinem Fall möglich ist, ein komplettes Werk mit der authentischen Musik aufzuführen: Shirley's „Cupid and Death" (1653/59) mit der Musik von *Locke* und *Chr. Gibbons* ist die einzige vollständig erhaltene *masque*-Partitur des Jahrhunderts; Flöten werden dort jedoch nicht ausdrücklich verlangt.[59]

So bleiben Inventarlisten, etwa der Hofmusik[60], Rechnungsbücher[61], Aufführungsberichte[62], vor allem aber die Bühnenanweisungen in den gedruckten Schauspieltexten die wichtigsten Informationsquellen für die Verwendung von Blockflöten. Die Untersuchung dieser Anweisungen (die ihrerseits auch eher die Ausnahme sind, indem sie ein bestimmtes Instrument fordern, statt sich mit der Angabe *still music* oder *soft music* zu begnügen) führt zu dem Ergebnis, daß Tod und Trauer, Leichenzüge und Begräbnisse, Tempel, Kirche und Gebet, aber auch Gott oder Götter, Wunder und Auferstehung diejenigen Sphären und Themen sind, die sich mit dem Blockflötenklang verbinden. Ihnen ist der Aspekt von Jenseits und Übernatürlichkeit gemeinsam. In den Anweisungen ist stets von *recorders* die Rede; man hat sich also ein ganzes *consort* vorzustellen, dessen Klangfarbe den Zuschauer programmatisch auf die genannten Themen vorbereitet oder sich assoziativ mit ihnen verbindet:

Recorders within
"Hark, whence these sounds: What's that?"
"Some funeral it seems, my lord."
Enter funeral procession

(Aus „The Old Law", ca. 1620)

Near a church. Recorders dolefully playing, enter at one door the coffin of Touchwood junior, solemnly decked, attended by many gentlemen ... at the other, the coffin of Moll. ...

(Aus „A Chaste Maid in Cheapside", 1613)

A Temple of the Druids. ... Music. Enter in solemnity the Druids singing ... Bonduca, Caratach, Nennius and others (and, after sacrifice and prayers) *Exeunt. Recorders playing.*

(Aus „Bonduca", ca. 1614)

Übrigens ist in diesen Bühnenanweisungen[63] gelegentlich auch eine *flute* oder eine *fife* gefordert; diese, eine kleine Querflöte, begegnet bei „militärischen" Situationen, meist in Kombination mit einer Trommel, jene, eine größere Quer-

---

56 Art. *Oper* in MGG, Bd. 10, Sp. 14

57 Art. *Bühnenmusik* in MGG, Bd. 2, Sp. 435

58 Vgl. TIBIA 2/86, S. 81/82

59 Ediert in *Musica Britannica*, Bd. II (1951)

60 Vgl. Art. *London* in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. 11, S. 154

61 Siehe z. B. Ulrich, Ernst: *Die Musik in Ben Jonsons Maskenspielen und Entertainments*, in: Shakespeare-Jahrbuch 73/1937, S. 53 ff., hier S. 62

62 Art. *Masque* in MGG, Bd. 8, Sp. 1767

63 Zitiert nach Manifold, John S.: *The Music in English Drama. From Shakespeare to Purcell*, London 1956, S. 68/69, dort auch weitere Beispiele

flöte, scheint als einzelnes Blasinstrument im *broken consort* gespielt worden zu sein. Noch im späten 17. Jahrhundert wurden in englischen Inventarlisten *flute* und *recorder*, also Quer- und Blockflöte, getrennt aufgeführt. Der Verwendungsbereich der in den Bühnenanweisungen häufig geforderten *hautboys* (Oboen) ist von dem der Blockflöte deutlich geschieden: Sie werden zur *loud music* gezählt, von denselben Musikern gespielt, die auch Flöte oder, bei anderen Situationen, Zink blasen, und haben die festliche Bühnenmusik bei Hochzeiten, Empfängen und Banketten zu besorgen.[64] Auf *Affekt* und *Effekt* zielendes Klangarrangement unter Ausnutzung des Symbolwertes von Instrumenten bestimmt also die Praxis der englischen Bühnenmusiken in der ersten Hälfte des Jahrhunderts.

Wenden wir uns den Jahren nach 1660 zu, bei denen uns Samuel Pepys eine Zeitlang als Chronist begleitet, also der Epoche der Restauration, so betreten wir, was unser Thema betrifft, endlich „festen Boden". Die gerade geschilderte Praxis „symbolischer" Instrumentation blieb weiterhin wirksam, und so ließ der unbekannte Komponist den Engel in „The Virgin Matyr" unter Flötenklängen erscheinen, ohne daß es in dieser bereits 1620 geschriebenen und nun nach Aufhebung der Theatersperre wieder aufgeführten Tragödie eine entsprechende Bühnenanweisung gegeben hätte[65]. Davon haben wir Pepys entzückt berichten hören, und wenige Tage nach seinem Besuch

Abb. 10: Aus Hudgebuts *Thesaurus musicus* (1693)

dieser Aufführung zog es ihn erneut in das Theater. Jetzt notierte er:[66]

... und dann mit meiner Frau ... zum Königlichen Theater, um „Die Märtyrerin" noch einmal zu sehen, die mir mächtig gefällt, aber vor allem die Musik beim Herniederschweben des Engels, die mich auch beim zweiten Hören so ergreift wie nie zuvor etwas, und die andere Musik ist nichts dagegen. Von da mit meiner Frau zur Börse und dann ... präparierte (ich) ... meine große Verteidigungsrede vorm Parlament ....

Wenig später kaufte sich Pepys zu seinem Flageolett, das er schon jahrelang spielte, eine Blockflöte, sehr wahrscheinlich eine des damals neuen, französischen, von den Hotteterres entwickelten Typs.[67] Flageolett und bald darauf auch die Blockflöte waren in diesen Jahren die beliebtesten Modeinstrumente bei den Anhängern des aktuellen französischen Geschmacks, mit großer Verbreitung in den Hausmusik- und Dilettantenkreisen Londons.[68] Während des Bürgerkriegs hatte sich Charles II. in französischem Exil aufgehalten, und das hatte seinen musikalischen Geschmack nachhaltig geprägt.[69] Das Schicksal seines Vaters hielt ihn nicht davon ab, nun als König wiederum absolutistischen Neigungen zu folgen, und auch die Reorganisation der Hofmusik, die Schaffung eines Eliteorchesters orientierten sich am glanzvollen Vorbild von Versailles (wenn auch unter ständigen Finanznöten[70]). Der Franzose *Louis Grabu* wurde zum Leiter der *24 violins* bestellt. Die Restauration des Königtums, die expansive Handels- und Kolonialpolitik ließen die Hauptstadt erblühen. Der Aufschwung des bürgerlichen, öffentlichen Konzertlebens, verbunden mit Namen wie *Banister, Mace* und *Britton*, verschärfte den Unterschied zwischen Berufsmusiker und Amateur; der Musikliebhaber aber wurde

64 A.a.O., S. 5/6 und S. 55 ff.

65 A.a.O., S. 90/91

66 Pepys, a.a.O., S. 566/67

67 Vgl. Hunt, Edgar: *The Recorder and its Music, revised and enlarged edition*, London 1977, S. 47

68 A.a.O., S. 44 ff.; Manifold, a.a.O., S. 124

69 Vgl. die Tagebucheintragung von Pepys am 20.11.1660 (Reclam-Ausgabe, a.a.O., S. 48/49)

70 Tagebucheintragung am 19.12.1666 (Insel-Ausgabe, a.a.O., S. 475): *Dann (mit Hingston) über den Haushalt des Königs gesprochen. Er sagt, viele Musiker sind am Verhungern, weil sie 5 Jahre mit ihren Gehältern in Rückstand sind; ja, Evans, der berühmte Harfenspieler, der nicht seinesgleichen auf der Welt hat, ist neulich aus reiner Not gestorben ...*

zugleich von neuen Musikverlagen, z. B. *Playford, Hudgebut* und *J. Walsh,* als neuer Käufer entdeckt. Was die Flöte betrifft, wandten sich die ersten Publikationen mit Fürsorge und Geschäftssinn dieser neuen Käuferschicht zu und verbreiteten Anleitungen zum Selbstunterricht:

Th. Greeting: „The Pleasant Companion or New Lessons and Instructions for the Flageolet", (ca. 1665),

J. Hudgebut: „A Vade mecum for the Lovers of Musick Shewing the Excellency of the Rechorder", (1679)[71], s. auch *Abb. 10*,

J. Banister: „The Most Pleasant Companion or Choice New Lessons for the Recorder or Flute", (1681),

H. Salter: „The Genteel Companion Being exact Directions for the Recorder", (1683),

R. Carr: „The Delightful Companion or Choice New Lessons for the Recorder or Flute", (1686).

Zugleich blieb die alte Consortpraxis eine Domäne konservativer Liebhaberzirkel. Die „offizielle" Musikpflege am Hofe und öffentliches Konzertwesen standen dagegen längst im Zeichen der neuen, von Frankreich und Italien ausgehenden Praxis: Aufschwung der Violine, Durchsetzung des Basso continuo und die mit ihm verbundene Rationalisierung des Orchestersatzes, Tendenz zu stereotyper Instrumentation u.a..

Im Werk der zwei bedeutendsten Komponisten Englands im letzten Drittel des Jahrhunderts, *Henry Purcell* (1659-1695) und *John Blow* (1649-1708), zeigt die große polyphone Tradition des Landes jedoch ihr Beharrungsvermögen; Retrospektives und Aktuelles sind besonders bei Purcell unverwechselbar miteinander verschränkt.

Als Purcell nach seinem Stimmbruch mit 14 Jahren aus der *Chapel Royal* als Chorknabe ausschied, wurde er mit Aufsicht und Pflege des reichen königlichen Instrumentenbestandes betraut. Sein Vertrag nennt ausdrücklich *flutes* und *recorders.*[72] Von Blockflöten macht Purcell in seinem weltlichen Werk (der Musik zu Schauspielen oder den kantatenähnlichen Huldigungs- und Festmusiken für den Hof, den *court odes*) reichen Gebrauch. Er setzt sie fast ausschließlich als Paar von Altflöten in f' ein. Alle übrigen Flötentypen der einstigen Consortpraxis und auch die Querflöte sind aus seiner kompositorischen Praxis verschwunden; die Baßflöte in der „Ode on St. Cecilia's Day" (1692) bleibt die Ausnahme. Die Blockflöte neuen Typs ist nun so verbreitet, daß die alte Unterscheidung zwischen *flute* und *recorder* zunehmend hinfällig wird: *flute* bedeutet bei Purcell stets Blockflöte. Die neu entwickelte barocke Traversflöte setzt sich in England erst später, als *german flute,* durch.

Am häufigsten verwendet Purcell das Flötenpaar in generalbaßgestützten Arien für 1-2 Solostimmen. Sie werden meist von einem *prelude* eingeleitet und von einem *ritornello* abgeschlossen; selten treten andere Instrumente noch hinzu, selten auch erscheint der Flötenklang mehr als ein- oder zweimal innerhalb eines ganzen Werkes.

Purcells Schaffen ist durch Gesamtausgabe[73] und Werkverzeichnis[74] sehr gut erschlossen und leicht zugänglich, so daß man sich dort ein vollständiges Bild von der Verwendung der Blockflöte machen kann. Hier muß eine charakteristische und nach Themen bzw. Bühnensituationen und -stichworten geordnete Auswahl genügen (hinter dem Werktitel erscheint in Klammern die Entstehungszeit und die betreffende Bandnummer der Gesamtausgabe). Sie zeigt, daß Purcell ganz in der geschilderten Tradition symbolisch-programmatischer Instrumentation steht, aber unter französischem Einfluß, der sich auch in seinen Ouvertüren und Tänzen spiegelt, wird nun noch das pastorale Milieu, die arkadische Idylle als flötenspezifische „Klangwelt" erschlossen.

Tempelszenen

- Theodosius, or The Force of Love (1680/XXI) (Eröffnungsszene)
- Bonduca, or The British Heroine (1695/XVI)

---

[71] In der bei Hunt, a.a.O., S. 54/55 mitgeteilten Vorrede Hudgebuts heißt es, Flageolett und Blockflöte seien der menschlichen Stimme besonders ähnlich und könnten bequem in der Tasche überallhin mitgenommen werden. Die Blockflöte sei dem Flageolett aber wegen des noch süßeren Klanges und des größeren Umfangs überlegen.

[72] Vertrag zitiert bei Hunt, a.a.O., S. 49

[73] *The Works of Henry Purcell,* hrsg. von The Purcell Society, London 1878-1965; revidierte Neuauflagen seit 1961

[74] Zimmerman, Franklin B.: *Henry Purcell. An analytical catalogue of his music,* London 1963

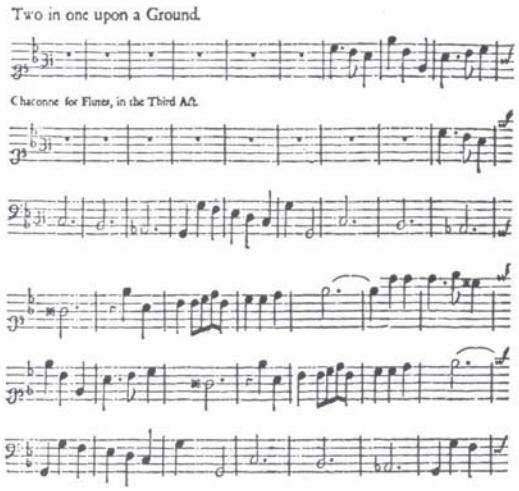


Abb. 11: Purcell, *Chaconne*

Götter
– Theodosius, ...
(Baßarie „Hark, behold the heavenly choir")

Tod / Begräbnis
– The Prophetess, or The History of Dioclesian (1690/IX)
(Chaconne vor dem 3. Akt, s. *Abb. 11*)

Tod / Frieden / Stille
– The Prophetess, ...
(Sopranarie „Charon the peaceful shade")

Stichwort „Flöte" im Text
– Ode on St. Cecilia's Day (1692/VIII)
(Duett „In vain the am'rous flute")
– Come, ye sons of art, away. Birthday song for Queen Mary (1694/XXIV)
(Alto-Arie „Strike the viol, ..., inspire the flute")

Anmut und Liebreiz
– Love's goddess sure was blind. Birthday song for Queen Mary (1692/XXIV)
(Duett „Sweetness of Nature")
– King Arthur, or The British Worthy (1691/XXVI)
(Baßarie „... Serene and calm")

Liebe / Nacht
– The Fairy Queen (1692/XII)
(Baßarie „One charming night")

Liebe / Frieden
– The Prophetess, ...
(Countertenor-Arie „Since the toils and the hazards of war is at an end")

Frieden / Glück / „friedliche" Wirkung der Musik
– Celebrate this festival. Birthday song for Queen Mary (1693/XXIV)
(Alto-Arie „Return, fond Muse, the thoughts of war")
– Celestial music did the gods inspire (1689/XXVII)
(Alto-Arie „Her charming strains ...")

Freude / Einklang mit der Natur
– How pleasant is this flowery plain (1683/XXII)
– We reap all the pleasures (Fragment; ca. 1683/XXVII)

Beseelte, musikerfüllte Natur
– Ode on St. Cecilia's Day (1692/VIII)
(Duett „Hark! Each tree its silence breaks")

Schäferthematik
– Hark, Damon, Hark (1683/XXVII)
(nach „Come, shepherds, come")
– King Arthur, ...
(Duett „Shepherd, shepherd, leave decoying")

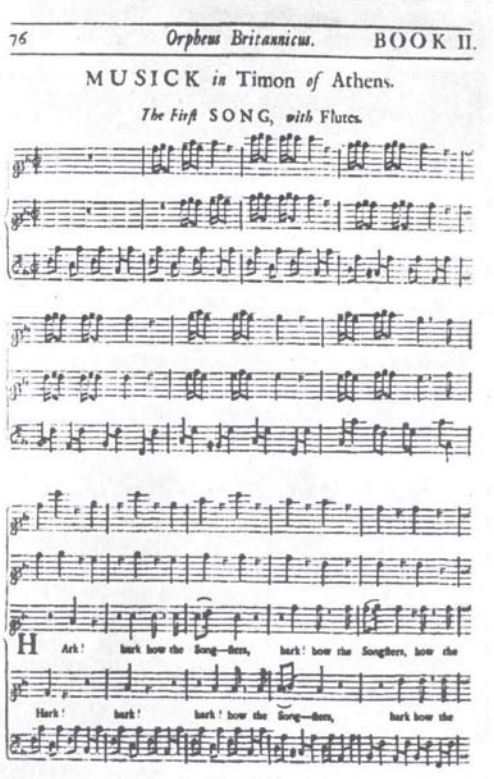


Abb. 12: Musik zu *Timon of Athens*

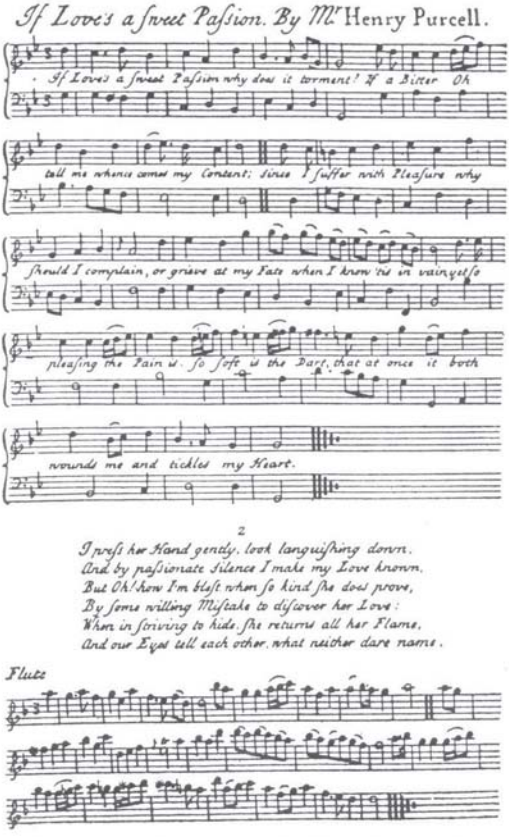


Abb. 13: Song mit separat gedruckter Melodie für die Flöte

Vogelstimmen

– Timon af Athens (1694/II)
(Duett „Hark, how the songsters", s. *Abb. 12*)

Die erwähnte *Chaconne* für 2 Flöten und Baß aus „The Prophetess, or The History of Dioclesian", ein Kanon über ostinatem *ground,* gehört zum schönsten, was im 17. Jahrhundert für die Blockflöte geschrieben wurde.[75] Das dem 3. Akt vorangestellte Stück ist in seiner Melancholie und Innigkeit ein wunderbarer Moment der Ruhe in dem Spektakel dieser *semi-opera*[76] Purcells, der einzigen, deren Musik zu seinen Lebzeiten vollständig gedruckt wurde. Überhaupt war es bis weit ins 18. Jahrhundert hinein eher üblich, nur einzelne *songs* aus Bühnenwerken in Sammelpublikationen zu veröffentlichen, aus denen dann die ursprüngliche Instrumentation häufig nicht mehr ersichtlich ist: Aus Platz- und Kostengründen ließ man beim Notenstich die Systeme für die Bläser auch schon mal einfach weg.[77] Beliebt war auch eine Publikationspraxis, bei der auf losen, einzelnen Blättern ein *song* in 2 Systemen (textunterlegte Melodie plus Baß) gedruckt war, darunter dann nur die Melodie in einer für die Blockflöte geeigneten Tonart (s. *Abb. 13*). „Vermarktete Oper"!

Die für eine Mädchenschule in Chelsea und nicht für ein öffentliches Theater geschriebene (Miniatur-)Oper „Dido and Aeneas" (1689/III) ist Purcells einziges Bühnenwerk, dessen Teile nicht in ein Sprechdrama eingeschoben wurden. Es verlangt keine Bläser. Komplett gesungene „Opern" blieben in England überhaupt die Ausnahme, bis die italienische Oper zu Beginn des 18. Jahrhunderts dort Fuß faßte. *Blows* „Venus and Adonis" (ca. 1681) ist eine solche, aus dem Geist der *masque* erwachsene, kleine Oper; „Albion and Albanius" (1685), ein Werk des schon erwähnten *Louis Grabu,* wird ebenfalls komplett gesungen. Beide Opern verwenden die Blockflöte im Zusammenhang mit dem Auftritt der Liebesgöttin Venus.[78]

Tod, Frieden, Liebe – *die* klassischen „Flötenthemen" – verbinden sich in der „Ode on the Death of Mr. Henry Purcell" (s. *Abb. 14*), die *John Blow* 1695 zum Gedenken an seinen im Alter von nur 36 Jahren verstorbenen Schüler schrieb.[79] Blows Vertonung der Verse von John Dryden verlangt 2 Altflöten, 2 Kontratenöre und Basso continuo. Von *Jeremiah Clarke* (ca. 1674-1707) und *Henry Hall* (ca. 1656-1707), beides Freunde Purcells, stammen zwei weitere, seinem

[75] Edition Noetzel N 6014; dort kommentarlos von c-Moll nach d-Moll transponiert

[76] Dieser Ausdruck hat sich zur Bezeichnung der fünf „großen" Bühnenmusiken Purcells in der englischen Literatur durchgesetzt: *Dioclesian, King Arthur, The Fairy Queen, The Indian Queen, The Tempest.* Zeitgenössische Berichte heben vor allem die kostspieligen Dekorationen und Maschinen für verschiedene Bühneneffekte hervor.

[77] Vgl. Fiske, Roger: *English Theatre Music in the Eighteenth Century,* London 1973, S. 2/3, auch S. 221

[78] A.a.O., S. 17; Hunt, a.a.O., S. 48 und 52

[79] Edition Schott 10 754

AN

ODE,

ON THE

DEATH

OF

Mr. Henry Purcell;

Late Servant to his Majeſty, and Organiſt of the Chapel Royal, and of St. *Peter's Weſtminſter.*

The Words by Mr. *Dryden*, and Sett to Muſick by Dr. *Blow.*

L O N D O N,

Printed by *J. Heptinſtall*, for *Henry Playford*, at his Shop in the *Temple Change Fleetſtreet*, or at his Houſe in *Arundelſtreet* over againſt the Blew Ball. *1696.*

Abb. 14: Titelblatt zu J. Blows Ode auf den Tod von Purcell

Andenken gewidmete Kompositionen. Auch sie verwenden dabei Blockflöten.[80]

Die geistliche Musik Englands ist im ausgehenden 17. Jahrhundert vor allem durch das *anthem* repräsentiert. Bei den sogenannten *verse-anthems*, in denen der englische Text abschnittweise *(verses)* und mit Instrumentalbegleitung vorgetragen wird, nähert es sich der konzertanten Kantate an; nur selten werden neben der üblichen Begleitung von Streichern und / oder Orgel auch Flöten gefordert: *John Blow* setzt sie ein bei „Lord, who shall dwell in thy tabernacle?" und „Sing unto the Lord, O ye saints"[81]. Beim ersten Stück sind es 2 Altflöten und eine Baßflöte; die

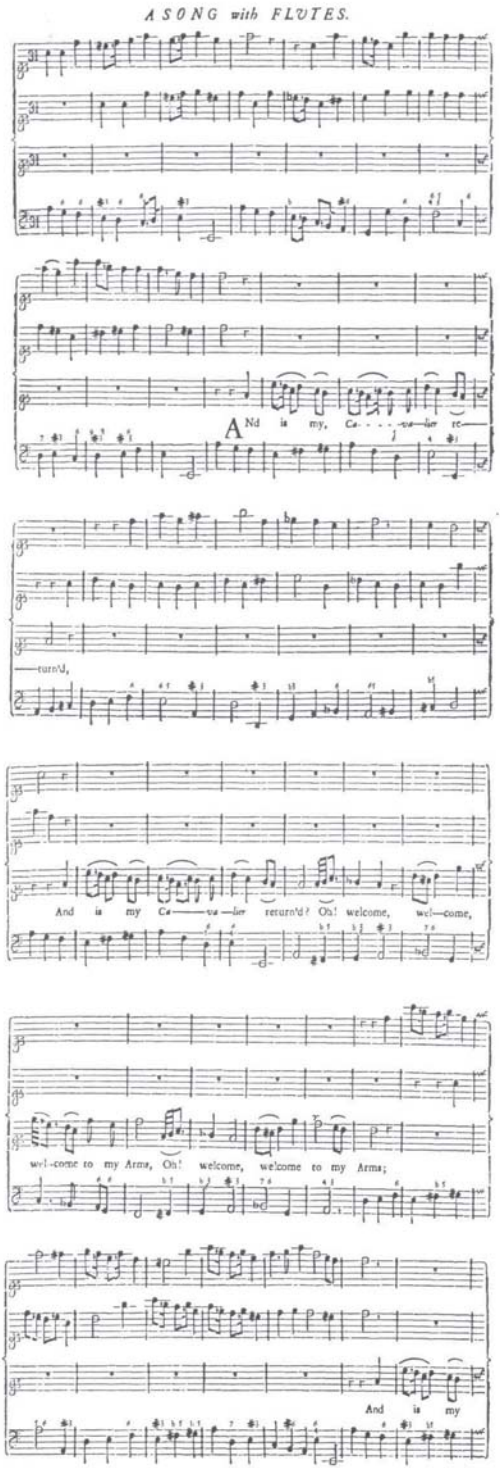


Abb. 15: Aus J. Blows *Amphion Anglicus*

[80] Nach Hunt, a.a.O., S. 51/52

[81] Beide Werke in: *Musica Britannica*, Bd. L (1984)

einleitende *symphony* hat den Gestus einer französischen Ouvertüre.

Nach Purcells Tod (1695) und vor Händels Debüt mit seiner Oper „Rinaldo" (1711) wurde das Londoner Publikum von aufwendigen, oft spektakulären Bühnenereignissen in Atem gehalten; lebende Tiere, Flugmaschinen und feuerspeiende Drachen gehörten zu einer „richtigen" Oper einfach dazu. Es wird den Blockflötisten heute vielleicht überraschen, daß *Daniel Purcell,* der Bruder von Henry (? - 1717), *Gottfried Finger* (ca. 1660-1730) und *John Eccles* (ca. 1668-1735) die erfolgreichsten Bühnenkomponisten dieser Jahre waren; ihre bekannten Sonaten entstanden eher „nebenher". Natürlich setzten sie die Blockflöte auch in ihren heute vergessenen Bühnenmusiken ein[82], nach dem Urteil von Fiske[83] scheint aber eine Wiederentdeckung der seinerzeit (1701) preisgekrönten „The Judgement of Paris" – Partituren von D. Purcell und Eccles durchaus lohnend zu sein.

Der Hinweis auf zwei Beispiele vokaler Kammermusik soll diese Studie beschließen. Der „Song with Flutes" (s. *Abb. 15*) findet sich in Blows Sammlung „Amphion Anglicus" (London 1700)[84], und aus „Celladon" von *William Croft* (1678-1727), einem pastoralen Idyll für Sopran, Altflöte und B.c. (ca. 1702)[85], scheinen die Worte von John Dryden zu klingen:

The soft complaining Flute
In dying Notes discovers
The Woes of hopeless Lovers.[86]

82 Siehe Fiske, a.a.O., S. 7 ff.
83 A.a.O., S. 14 ff.
84 Faksimile-Reprint New York 1965, S. 68 ff.
85 Edition Schott 10 544
86 Zitiert nach Fiske, a.a.O., S. 17. Übersetzung etwa: „Die süß klagende Flöte enthüllt in ersterbenden Tönen die Nöte der hoffnungslos Liebenden."

Gerhard Braun

Arrangé pour deux flûtes. Opernbearbeitungen für Flöteninstrumente

Wie der Komponist Robert von Hornstein (1833-1890), ein Freund Richard Wagners und Arthur Schopenhauers, in seinen *Erinnerungen* (an Schopenhauer) berichtet, pflegte Schopenhauer, der bekanntlich auf der Flöte dilettierte, Rossinis Opern (dieser Komponist war das musikalische Idol des Philosophen) für *eine* Flöte arrangiert, Jahr für Jahr einmal durchzuspielen.

Diese Kuriosität beleuchtet, ebenso wie die Abbildung aus der Serie „Les Bonnes Têtes Musicales" *(Abb. 1)* die Beliebtheit von Operntranskriptionen einerseits und die Vorliebe für Flöteninstrumente bei den Musikliebhabern des 18. und 19. Jahrhunderts andererseits.

Nicht nur Friedrich der Große (siehe auch *TIBIA* 1/81 – Reinhold Quandt: „Friedrich der Große als Komponist und Musiker"), sondern

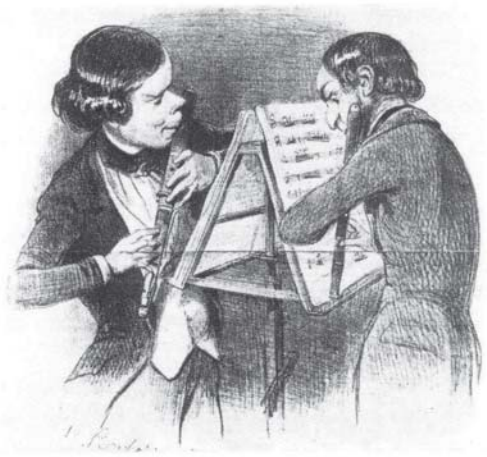
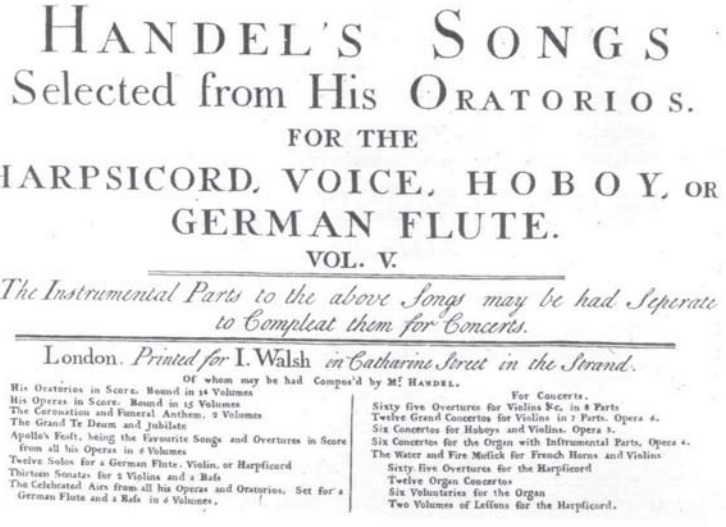


Abb. 1: „Ouverture de Robin des Bois" (Der Freischütz), arrangé pour deux flûtes



HANDEL'S SONGS
Selected from His ORATORIOS.
FOR THE
HARPSICORD, VOICE, HOBOY, OR
GERMAN FLUTE.
VOL. V.

The Instrumental Parts to the above Songs may be had Seperate to Compleat them for Concerts.

London. *Printed for* I. Walsh *in Catharine Street in the Strand.*

Of whom may be had Compos'd by Mr. HANDEL.

His Oratorios in Score. Bound in 14 Volumes
His Operas in Score. Bound in 15 Volumes
The Coronation and Funeral Anthem. 2 Volumes
The Grand Te Deum and Jubilate
Apollo's Feast, being the Favourite Songs and Overtures in Score from all his Operas in 6 Volumes
Twelve Solos for a German Flute, Violin, or Harpsicord
Thirteen Sonatas for 2 Violins and a Bass
The Celebrated Airs from all his Operas and Oratorios. Set for a German Flute and a Bass in 6 Volumes.

For Concerts.
Sixty five Overtures for Violins &c. in 8 Parts
Twelve Grand Concertos for Violins in 7 Parts. Opera 6.
Six Concertos for Hoboys and Violins. Opera 3.
Six Concertos for the Organ with Instrumental Parts. Opera 4.
The Water and Fire Musick for French Horns and Violins
Sixty five Overtures for the Harpsicord
Twelve Organ Concertos
Six Voluntaries for the Organ
Two Volumes of Lessons for the Harpsicord.

Abb. 2

auch Friedrich Hölderlin u.a. zählen zu den berühmten Dilettanten auf diesem Instrument.

Oper und Oratorium waren zweifellos die beherrschenden Kunstformen des 18. Jahrhunderts. Da aber die Wiedererweckung der Barockoper – von Monteverdi abgesehen – dem modernen Operntheater offensichtlich immer noch Schwierigkeiten bereitet, ist die zentrale Bedeutung dieser Gattung unseren zahlreichen Barockmusikfreunden heute noch nicht ganz bewußt geworden. (Und J.S. Bach bildet ja auch die große Ausnahme!) Man braucht jedoch nur eine Quelle wie Charles Burneys *Tagebuch einer musikalischen Reise* (deutsche Übersetzung 1980 im Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven) heranzuziehen, um sich die Bedeutung des Musiktheaters in vielen Formen im Musikleben des 18. Jahrhunderts vorstellen zu können.

Häufig sind die von den Flötenliebhabern unserer Tage so geschätzten „Barocksonaten" lediglich „Abfallprodukte" aus der Opernproduktion der betreffenden Komponisten. G. F. Händel bietet dafür das treffendste Beispiel: zahlreiche Sätze seiner beliebten Sonaten op. 1[1] für Quer- und Blockflöte sind einfach Übernahmen aus seinem sein ganzes Œuvre bestimmenden Opernschaffen. Beispiele aus den Blockflötensonaten:

Sonate g-Moll, letzter Satz – Presto (Gavotte)
aus: *Flavio/Ezio/Agrippina*
Sonate a-Moll, 1. Satz – Larghetto
aus: *Agrippina*
Sonate C-Dur, letzter Satz – Allegro (Menuet)
aus: *Allesandro*
Sonate d-Moll, letzter Satz – A tempo di Minuet
aus: *Giustino*
Sonate B-Dur, 1. Satz aus: *Scipione*

Die These von Paul Henry Lang[2] von der universal verwendbaren musikalischen Substanz als spezifischer Stileigentümlichkeit des Barockzeitalters findet hier eine gewisse Bestätigung. Sie läßt sich aber umgekehrt auch zugunsten der zahlreichen zeitgenössischen Bearbeitungen von Opernarien anführen. Alte Titelblätter zeigen, daß bei den beliebten „Songs" kein Unterschied zwischen einer Wiedergabe durch Singstimmen, Melodieinstrumente (Violin/Hoboy, German Flute) oder Cembalo gemacht wurde *(Abb. 2)*. Insbesondere wurden die Instrumentalstücke aus den Ouvertüren und Balli (Balletteinlagen) in zahlreichen Transkriptionen verbreitet:

[1] Die Opuszahl darf hier nicht als chronologische Bezeichnung gesehen werden. (Vgl. auch: David Lasocki, „Händels Sonaten für Holzbläser in neuem Licht". In: *TIBIA* 3/1980, S. 166.

[2] Paul Henry Lang: *Georg Friedrich Händel – Sein Leben, sein Stil und seine Stellung im englischen Geistes- und Kulturleben.* Basel 1979.

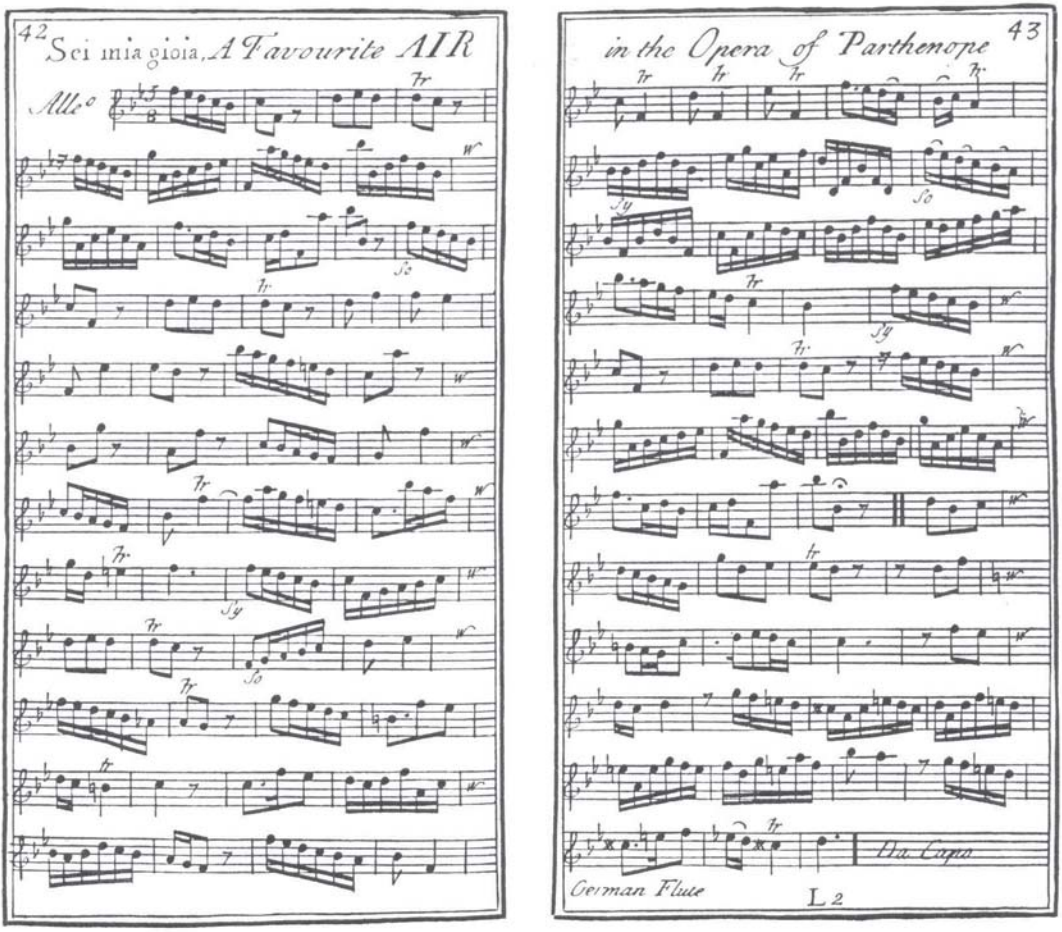


Abb. 3: Arie aus G.F. Händels Oper *Parthenope* für Flöte solo. Aus: P. Prelleur: *The Newest Method for Learners of the German Flute*, London 1731

Jedermann sprach von „Mr. Hendels neuer Oper" (Ottone), *und das Schlußstück der schönen Ouvertüre* (Gavotte) *wurde zum cis-Moll Präludium des Zeitalters – es erklang in jedem Wohnzimmer, in dem ein Cembalo stand, ja, es wurde sogar, wie Burney sagte, auf „jedem erdenklichen Instrumente" gespielt.*[3]

Solche Reproduktionsbestrebungen werden heute natürlich weitgehend durch die Schallplattenindustrie abgedeckt. Für die „Vermarktung der Oper" zeichnete in England insbesondere Händels Verleger Walsh[4] verantwortlich.

Da ein Urheberrecht nicht existierte, waren die Komponisten den Verlegern nahezu schutzlos ausgeliefert.

Inzwischen kam Händel mit Walsh ins reine, der von „Partenope" an sein Hauptverleger wurde, und nach Walshs Tod behielt sein Sohn die geschäftliche Verbindung bei. Händel war gezwungen, eine Vereinbarung mit dem schlauen alten Piraten zu treffen, denn er wurde erbarmungslos ausgeplündert. Jedesmal wenn Cluer, sein Verleger, eines seiner Werke herausbrachte, parierte Walsh sofort mit einer ähnlichen oder sogar gleichen Veröffentlichung. Die Walshs wurden reich durch die Ausbeutung ihres an der Kette liegenden, sehr produktiven Autors[5].

---

[3] Paul Henry Lang, a.a.O., S. 160.

[4] John Walsh, der Besitzer von „The Golden Harp and Hoboy", war die beherrschende Figur unter den englischen Musikverlegern, ein zäher, rücksichtsloser, ausbeuterischer Geschäftsmann, für den anscheinend niemand ein gutes Wort einlegen will, aber ein tüchtiger Verleger, wohl der tüchtigste seiner Zeit. (Aus: P.H. Lang, a.a.O., S. 106.)

[5] P.H. Lang, a.a.O, S. 214.

Die Nachfrage nach den „Songs" für Singstimme oder Instrumente der jeweils aktuellen Opernproduktion war so groß, daß Walsh seine Ausgaben gar nicht rasch genug drucken konnte. (In der Regel wurden nur „Songs" gedruckt, mit einfacher Begleitung, damit kein Aufführungsmaterial in unbefugte Hände gelangte.) Demzufolge wurden die Drucke außerordentlich nachlässig hergestellt. Die Melodiestimme enthielt sowohl die Orchesterritornelle als auch die Gesangspartien (meist mit *Sym.*, bzw. *Song*, bezeichnet), ohne daß dabei auf eine organische und sinnvolle Ablösung von Tutti und Solo viel Rücksicht genommen wurde.

Auch die in der Bezifferung der Baßstimme ausgedrückte Harmonisierung stimmte häufig nicht mit dem Original überein. Formale Eingriffe sind ebenfalls keine Seltenheit. Das etwa bei Händel oft verkürzte oder variierte Da capo wurde zur drucktechnischen Vereinfachung fast immer durch ein normales D.C. ersetzt.

Wie geschickt sich Walsh den Erfordernissen des Marktes anpaßte, zeigt sich auch darin, daß die anfänglichen Flötenbearbeitungen für Blockflöte[6] („for a simple flute") zunehmend durch Ausgaben für die immer beliebter werdende Querflöte[7] („for German Flute") abgelöst wurden.

Ein weiteres, skurriles Beispiel für die Geschäftspraktiken in der barocken Theaterwelt bietet der Hinweis in Benedetto Marcellos *Il Teatro alla Moda*[8]: „Falls der Operndichter bemerkt, daß die Sänger undeutlich sprechen, darf er sie nie verbessern, denn wenn die Virtuosen ihren Fehler einsehen und sich einer sauberen Aussprache befleißen, so schädigt das den Absatz der Textbücher."

Auch zu pädagogischen Zwecken wurden die allseits beliebten Opernmelodien herangezogen. So enthalten etwa die Traktate von Peter Prelleur, *The Modern Musick-Master or The Universal Musician*, 1731, zahlreiche „Favourite Airs" aus den bekanntesten Opern der damaligen Zeit (zumeist von Händel) *(Abb. 3)*, und auch der französische Flötist und Komponist Michel Blavet (1700-1768) streut in seinen

> Recueils de Pieces, petits Airs, Brunettes; Menuets etc. Avec des doubles et Variations accomodé pour les Flutes traversiere

zum Teil apart variierte „Airs d'Handel" oder Ausschnitte aus den Ballett-Opern von Rameau ein *(Abb. 4)*.

Diese Arrangements für zwei Flöten wurden auch in der Klassik beibehalten. Zu den Opern Mozarts und Rossinis wie zu den großen Oratorien J. Haydns finden sich neben Fassungen für Flötenquartett (Flöte und Streichtrio) und den jetzt stärker in den Vordergrund rückenden Klavierauszügen immer auch Bearbeitungen für eine oder zwei Flöten[9] (vgl. *Abb. 5a* und *5b*).

Diese Fassungen wurden zumeist von Schülern oder geschickten Verlagslektoren, oft auch von zeitgenössischen Flötisten zu Unterrichtszwecken oder zur Unterhaltung in einem „Journal pour la Flute" oder in einem „Musikalischen Gesellschafter" zusammengestellt.

Für die *Zauberflöte* weist das Köchelverzeichnis gleich vier verschiedene Flötenbearbeitungen nach. Besonders interessant ist die 1792 bei A. Hummel in Amsterdam erschienene Bearbeitung für zwei Flöten: *Die Zauberflöte / Grand Opera: Arrangé par l'Autheur W.A. Mozart (Abb. 6)*.

Mag auch der Hinweis „arrangé par l'Autheur" dem Geschäftssinn des Verlegers zuzuschreiben sein, so weist diese Fassung mit ihren originellen Variationen und dem Wechsel der Stimmen in bester Duomanier doch auf einen eigenschöpferischen Beitrag des Bearbeiters hin, der qualitativ weit über die übliche Bearbeitungspraxis hinausweist.

Dies führt schließlich zu den romantischen Kompositionsformen wie „Fantasie *(Fantaisie brillante)* über..." oder „Introduktion und Variationen über ein Thema von...", wobei dann die

---

[6] Neuausgaben in der Edition Moeck: *Stay Shepherd stay. Ouvertüren und Arien aus Opern von G.F. Händel*, für Altblockflöte solo. Ed.Nr. 2530 und 2540 *G.F. Händel*, Arien aus Opern für Altblockflöte bearbeitet von Peter Prelleur (1735) ZfS 566/67 A. Ariosti Arien aus den Opern „Vespasian" und Coriolanus ZfS 542/43.

[7] Neuausgaben im Rahmen der Händel-Edition in der Universal-Querflöten-Edition, Wien (in Vorbereitung).

[8] Erstausgabe von 1720, übersetzt von A. Einstein, München 1912.

[9] Neuausgaben in der Universal-Querflöten-Edition, Wien.

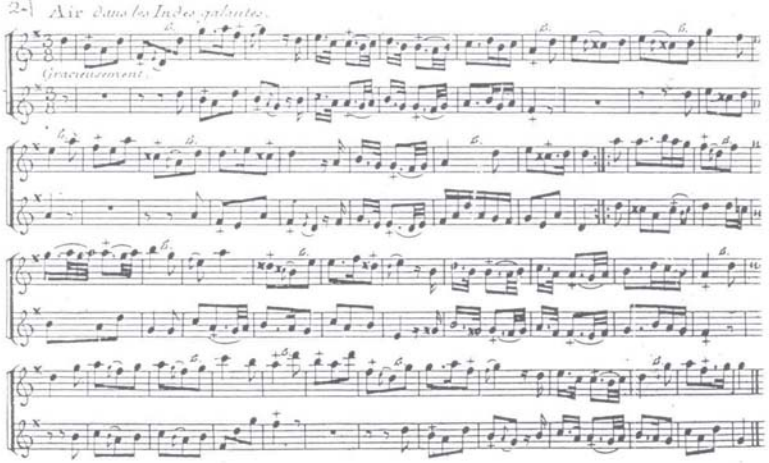


Abb. 4: Michel Blavet: Arie aus *Les Indes galantes* von J. Ph. Rameau in einer Bearbeitung für 2 Querflöten. (Erstdruck)

Opernmelodie nur noch das musikalische Grundmaterial zu großen, meist durch instrumentale Virtuosität geprägten Kunstformen bildet.

Beispiele hierzu wären die Bearbeitung eines Themas aus Rossinis Oper *La Cenerentola* durch Frédéric Chopin *(Vier Variationen für Flöte und Klavier)* und Jean Louis Tulou *(Introduktion und Variationen über ein Thema von G. Rossini,* op. 55) oder auch Friedrich Kuhlaus große Variationszyklen über Themen aus Mozarts *Don Giovanni* oder C. M. v. Webers *Euryanthe.* Den Abschluß dieser Entwicklung bilden dann Werke wie die berühmte *Carmen-Fantasie* von François Borne oder die *Lohengrin-Fantasie* von G. Briccialdi op. 129 *(Abb. 7).*

Für die Besetzung Flöte und Gitarre hat der ebenfalls sehr rührige Verleger und Komponist Anton Diabelli mit Transkriptionen von Rossini und Weber seinen Beitrag zur Opernrezeption des 19. Jahrhunderts geleistet *(Abb. 8).* Daneben gab es im 19. Jahrhundert aber immer auch ganz einfache Melodiefassungen etwa von Opern von Auber, Meyerbeer und Herold für Flöte solo, und auch eher volkstümliche Blasinstrumente wie Flageolett oder Czakan bezogen ihre Literatur zum

Abb. 5a und 5b: Titelblätter von Flötenbearbeitungen nach Mozarts Zauberflöte (die Ausgabe bei Schott – im Köchelverzeichnis nicht aufgeführt – ist identisch mit der Fassung bei A. Hummel)

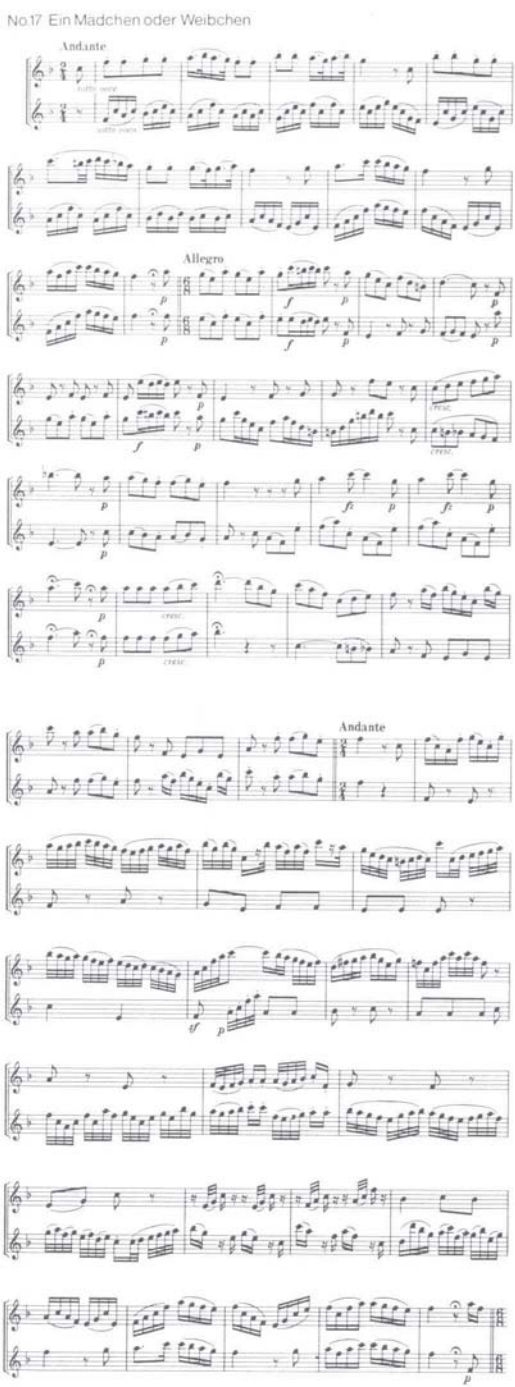


Abb. 6: Aus: *Die Zauberflöte* „... arrangé par l'Autheur" (A. Hummel, Amsterdam 1792). Neuausgabe Wien 1976

Abb. 7: Die Anfangstakte der *Lohengrin-Fantasie*

Teil aus Opern von Rossini oder Boieldieu *(Die weiße Dame)*.

Die Wiederentdeckung dieser Arrangements und die Beschäftigung mit diesen historischen Bearbeitungen im Zusammenhang mit den Neuausgaben der alten Sammlungen ergibt auch

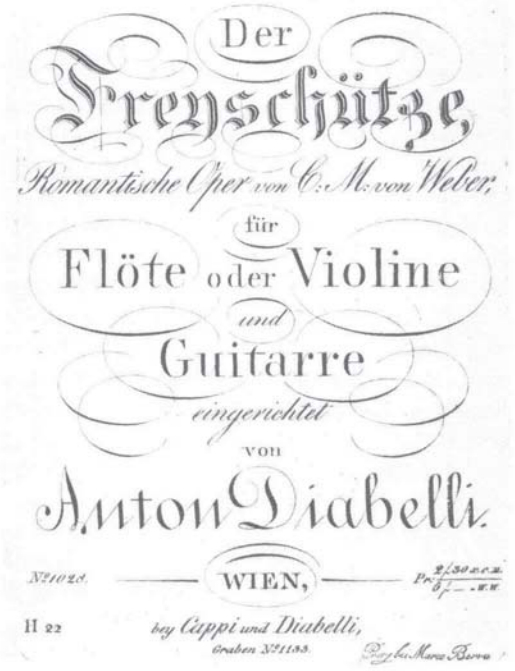


Abb. 8: Titelblatt der *Freischütz*-Transkription von A. Diabelli

neue Gesichtspunkte für die zeitgenössische – manchmal ebenso hemmungslose – Bearbeitungspraxis.

Da heute die Tonträgerindustrie – auch hier oft mit weniger nach künstlerischen als vielmehr marktstrategisch orientierten Gesichtspunkten entstehenden Produktionen – dem Wunsch der Musikliebhaber nach Reproduktion und „Wiederholung des immer Gleichen" Rechnung trägt, entfällt dieser früher sicherlich sehr wesentliche Faktor bei der Beschäftigung mit dieser Literaturgattung. Neben pädagogischen Aspekten (die Opernbearbeitungen sind meist technisch sehr viel einfacher als die konzertanten Werke der jeweiligen Komponisten) ergeben sich aber interessante Einblicke in den jeweiligen Zeitstil und die damals herrschende Musizierpraxis. Durch vergleichende Betrachtung können gute und weniger gute Bearbeitungen gegenübergestellt, kompositorische und ästhetische Kriterien entwickelt und schließlich im Vergleich mit dem Original (Schallplatte) die enge Verbindung von Blasinstrument und Singstimme in einem gesanglichen Vortrag[10] verwirklicht werden.

[10] Auch Theobald Böhm versucht in seiner Schrift *Die Flöte und das Flötenspiel...*, München 1871, an Hand von Arien aus Mozarts Opern oder Liedern von Franz Schubert das *cantable* Spiel zu demonstrieren.

Horst Eppendorf

Virtuose Opernbearbeitungen für Oboe im 19. Jahrhundert

Schon vor der Zeit virtuoser Opernbearbeitungen für Bläser im 19. Jahrhundert finden sich vor allem in englischen Instrumentalanweisungen einfache Transkriptionen von Arien für ein unbegleitetes Blasinstrument.

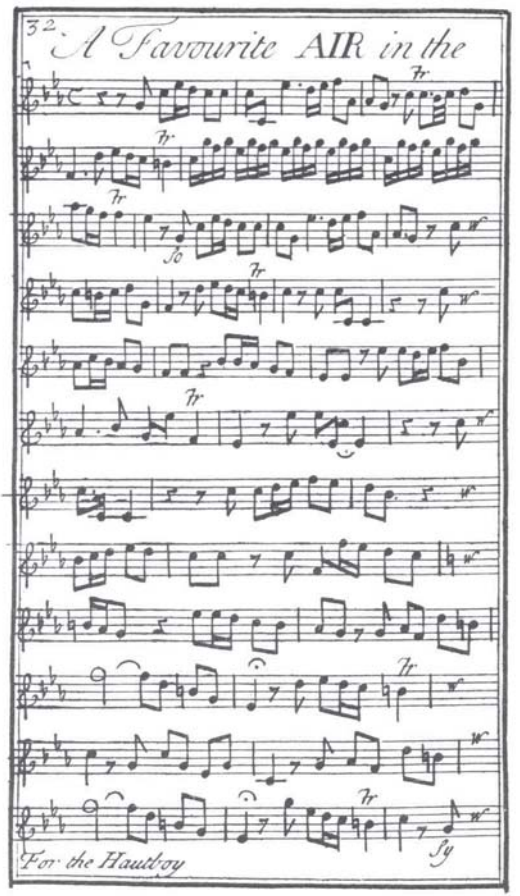
Ziel einer Opernbearbeitung ist es, ein aufwendiges, teures und schwer auszuführendes Werk so zu reduzieren, daß die Gesangs- und Orchesterpartien auf eines oder auf verschiedene Instrumente übertragen werden können. Dies ermöglicht die Realisierung eines beliebten Werkes, populärer Melodien, „highlights" des Operngeschehens in kleinerem, privatem Rahmen.

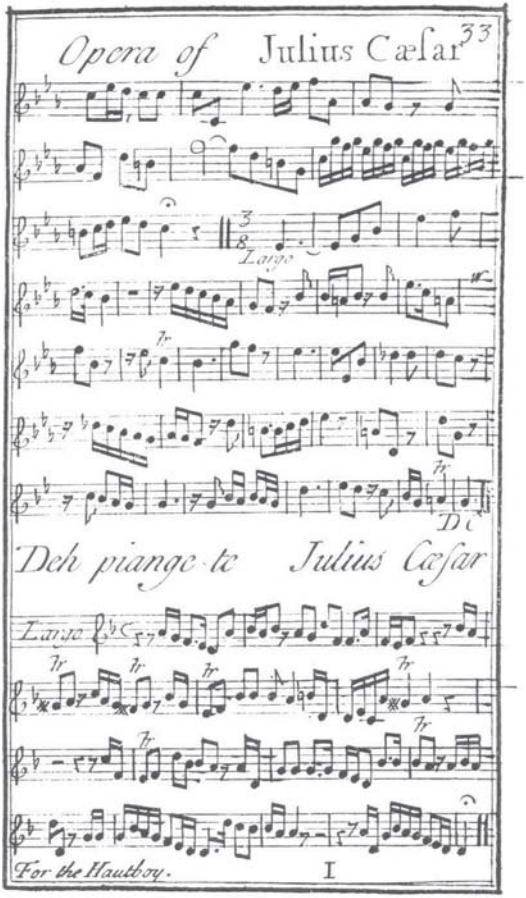
Früher als auf dem Kontinent erblühte bereits in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts in England eine ausgeprägte bürgerliche Musikkultur mit öffentlichen und privaten Konzertveranstaltungen. So kann es nicht verwundern, daß die wohl frühesten Opernbearbeitungen für Oboe englischer Provenienz sind. Wir finden sie in dem Peter Prelleur zugeschriebenen Compendium *The Modern Musick-Master*[1]. Diese Sammlung von „Instruction books" war für den englischen „gentleman" bestimmt, denn die Musik „gives a happy bent and levation to his thoughts, it refines and polishes his Manners, and ... secures him from those Temptations, to which plenty and idleness expose those Persons, who don't know how to emply their vacant Hours otherwise than in unlawful Pleasures."[2]

„Instructions upon the Hautboy" bilden das vierte Kapitel des *Modern Musick-Master*. Den eigentlichen Handleitungen zum Erlernen des Instrumentes ist eine umfangreiche Sammlung von unbegleiteten „tunes" angehängt, die dem gentleman ermöglichen sollten, seine erworbenen Fertigkeiten praktisch anzuwenden. Die Sammlung enthält neben leichten, volkstümlichen

[1] Peter Prelleur: *The Modern Musick-Master or the Universal Musician*. London 1731, Faks. – Nachdruck hrsg. von A. Hyatt King, Kassel 1965.

[2] *The compleat Musick-Master* ... London 1722, Preface.





Favoritarien für Oboe eingerichtet

Melodien auch eine Reihe von Arien aus Oratorien und Opern G.F. Händels und „other eminent masters" jener Zeit, die der Autor zu „tunes" umschrieb.

Zwei Beispiele aus Händels 1724 in London uraufgeführtem *Julius Caesar* (vgl. *Abb.* oben) mögen die Bearbeitungsweise verdeutlichen:

Im d-Moll-Arioso der Cornelia „Deh piange te" aus dem 2. Akt ist die Altpartie einschließlich aller Pausen tongetreu übernommen, während in der von 2 Violinen und Baß begleiteten c-Moll-Arie des Sesto „Soegliatevi nel core" aus dem 1. Akt hier Sopranpartie und 1. Violinstimme zusammengefaßt sind. Diese denkbar einfache Bearbeitungsform finden wir auch noch in späteren englischen Instrumentalanweisungen. Sie legen beredtes Zeugnis vom den Beliebtheitsgrad der jeweils aktuellen Opern und ihrer Favorit-Arien.

Opernbearbeitungen für die verschiedensten Besetzungen entstanden zur Zeit der Wiener Klassik. Zu erwähnen wäre etwa das Trio für 2 Oboen und Englischhorn von J. Wendt (1745-1801), der ein Thema des seinerzeit hochgeschätzten Giovanni Paisiello (1740-1816) zu einem recht anspruchsvollen Variationenwerk umarbeitete. Von keinem geringeren als Beethoven stammen die Variationen über das Thema „Reich mir die Hand, mein Leben" aus Mozarts *Don Giovanni* für dieselbe Besetzung.

Mozarts Opern wurden auch für größere Besetzungen, sogenannte „Harmonien" umgeschrieben. Der Begriff „Harmonie" meint zur Zeit der Wiener Klassik im allgemeinen ein Ensemble

mit 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörnern und 2 Fagotten; die Harmoniemusiken waren Gebrauchs-, also Tafel- und Festmusiken und erfreuten sich lange Zeit ungemeiner Beliebtheit.

Fürstenhöfe und Adelshäuser hielten sich aus Prestigegründen gute Blaskapellen. In Wien handelte es sich dabei um Gruppen professioneller „first-class"-Musiker: Der Harmonie des Kaisers Franz I. von Österreich (1765-1835) gehörten u.a. die hervorragenden Oboisten Triebensee und der bereits erwähnte Wendt an. Letzterer galt als geschickter Komponist, Mozart betraute ihn mit dem Arrangement seiner *Entführung*.

Für die gleiche Besetzung entstand auch die Bearbeitung des *Don Giovanni*, wahrscheinlich aus Mozarts Hand selbst. Diese „Musik aus zweiter Hand" war ein durchaus gängiger Typus und durch die o.g. Harmonie zu einem künstlerisch legitimen Verfahren erklärt worden.

Opernbearbeitungen für Oboe und Klavier im 19. Jahrhundert

Die Stellung der Oboe im Instrumentarium der Zeit hatte sich zu Beginn des 19. Jhs. grundlegend gewandelt. Aus dem führenden Solo-Holzblasinstrument der Barockzeit war ein reines Orchesterinstrument geworden.

Die großen Komponisten der Romantik sparten mit wenigen Ausnahmen an solistischen Werken für Oboe; tatsächlich entstanden aber unzählige Stücke von heute kaum oder gar nicht mehr bekannten Klein- und Kleinstmeistern. Aufschluß geben die gängigen Bibliographien (Hoseck, Braach), insbesondere aber das Werk von Bechler-Rahm, *Die Oboe*, mit seiner Bibliographie von Philipp Losch.[3]

Hier entdeckt man eine beträchtliche Reihe von Fantasien, Transkriptionen, Werken mit Motiven aus verschiedenen Opern – Opernbearbeitungen für Oboe und Klavier. Dem Verzeichnis im Anhang dieser Arbeit entnimmt man immerhin fast 120 solcher Bearbeitungen. Die Auflistung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, stellt aber wohl einen Spiegel des Beliebtheitsgrades der verschiedenen Opern dar, von denen einige heute gänzlich in Vergessenheit geraten sind.

Die am häufigsten bearbeiteten Opern des 19. Jahrhunderts sind die der Belcanto-Komponisten Italiens: Rossini (1. Generation), Bellini, Donizetti, Paccini, Mercadante (2. Generation) bis Verdi (3. Generation). Der Grund liegt auf der Hand – die eingängigen, periodischen Melodien und „Hits" eigneten sich hervorragend zur Bearbeitung und erforderten kein sonderliches satztechnisches Können, was die Bearbeiter für die Harmonie noch hatten aufbringen müssen.

Fortschritte im Druckwesen hatten es ermöglicht, preiswerte Klavierauszüge von Opern herzustellen, die so für jedermann erschwinglich waren. Sie fanden reißenden Absatz (manchmal waren sie bereits *vor* der Uraufführung im Handel!) – die Melodien waren für einen Bearbeiter nur mehr ab- bzw. umzuschreiben. Das Klavier mit seinen ausgereiften technischen und klanglichen Möglichkeiten bot sich für die Gestaltung der Orchesterpartien ohnehin an – bis heute ist es das ideale Begleitinstrument schlechthin geblieben. So sind größer besetzte Opernbearbeitungen mit Oboe wie die ehemals beliebten Harmoniemusiken ab der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts auch kaum noch aufzuspüren.

Neben der Vielzahl an Bearbeitungen von Belcanto-Opern gibt es eine ganze Reihe Arrangements von Opern heute wenig bekannter französischer Meister, die sich im Paris des 19. Jahrhunderts jedoch größter Anerkennung erfreuten. Weiterhin finden wir eine größere Zahl von Bearbeitungen jener französischen Opern, die auch heute noch auf den Spielplänen zu finden sind, so von Auber, Gounod und ganz besonders Meyerbeer (der zwar Deutscher war, jedoch fast ausschließlich in Paris gewirkt hat).

Der Hauptanteil der Bearbeitungen stammt aus französischer Feder. Dafür mag es mehrere Gründe geben: Nach der Trennung des französischen und deutschen Oboenbaues zwischen 1820 und 1840 wurde die Oboe in Paris zum technisch ausgereiften Instrument weiterentwickelt. Das Triebert-System VI von 1875 ist, von geringfügigen Änderungen abgesehen, auch heute noch verbindlich.

[3] L.Bechler / L. Rahm: *Die Oboe und die ihr verwandten Instrumente...* . Berlin 1914, Reprint Amsterdam o.J.

Zudem war das Conservatoire ein Brennpunkt musikalischen Lebens, wo hervorragende Oboisten ausgebildet wurden, die zum Teil auch an der Weiterentwicklung des Klappenmechanismus maßgeblich beteiligt waren. So u.a. Henri Brod (1801-1838), Apollon Barret (1808-1879), Charles Louis Triebert (1810-1867), Stanislav Verroust (1814-1863) und George Gillet (1854-1934). Ihre Bearbeitungen stellten an die Schüler abwechslungsreiche Anforderungen hinsichtlich des technischen Vermögens und waren sicher eher als eine Form von fantasievoller Etüde gedacht, denn als Beitrag zur spärlichen solistischen Literatur.

Schon immer hatten sich Instrumentalvirtuosen und Instrumentenbauer gegenseitig beeinflußt. Virtuose Musik forderte die Instrumentenbauer heraus, an der technischen Perfektionierung ihrer Instrumente zu arbeiten. So hat offenbar auch die bei der Oboe immer weiter verfeinerte Mechanik die Bearbeiter dazu angeregt, die technischen Schwierigkeiten ihrer Stücke bis ins Extreme zu steigern. Bravour-Arien, virtuos verziert und variiert, boten dazu eine breite Palette an Möglichkeiten. Die Kombination praktischer Fertigkeiten, spieltechnischen Könnens und kompositorischer Ambitionen, verbunden mit dem Wissen um die äußersten Möglichkeiten der jeweils modernsten Instrumente aus eigener Hand (Brod, Triebert, Barret) sind ein seltener Idealfall.

Als solistische Literatur bilden die Opernbearbeitungen für Oboe einen Beitrag zur publikumswirksamen Komposition – ein Ergebnis der Anpassung unbedeutenderer Komponisten und Instrumentalisten an die Ansprüche eines musikalisch weniger gebildeten Publikums in der Blütezeit des Virtuosentums.

Wie sieht nun eine Opernbearbeitung für Oboe aus, gibt es Entwicklungen, Unterschiede, Gemeinsamkeiten?

Es böte sich der Vergleich einiger Werke an, die eine größere Zeitspanne des 19. Jahrhunderts überbrücken; zu berücksichtigen wäre hierbei der Fortschritt im Instrumentenbau. Der Verfasser benutzte für seine Thesen die drei Stücke:

1. Henri Brod (1801-1839): Fantasie op. 57 über die Wahnsinns-Arie aus *Lucia di Lammermoor* (Donizetti), für Ob. u. Klav., hrsg. v. Gunther Joppig. Universal Edition No. 17502a.
2. Giovanni Daelli (?-1860): Fantasie über Themen aus Verdis *Rigoletto* für Ob. u. Klav., hrsg. v. Gunther Joppig. Universal Edition No. 17501a.
3. Antonio Pasculli (1842-1924): Concerto sopra motivi dell' opera *La Favorita* für Ob. u. Klav., hrsg. v. James Ledward. Musica Rara, London 1976.

Es kann davon ausgegangen werden, daß bei virtuosen Opernbearbeitungen grundsätzlich ähnlich verfahren wurde, dienten sie doch der Selbstdarstellung des Ausführenden und dem Beweis seiner technischen Fertigkeiten. Zur Bearbeitung einer Oper für ein Melodieinstrument und Klavier bieten sich mehrere Möglichkeiten: reine Transkription eines oder mehrerer Themen, gewissermaßen ein Opernquerschnitt, häufig als Fantasie bezeichnet (z.B. die bekannte Carmen-Fantasie von F. Bornè für Flöte mit vielen kurzen Melodien) oder die altbewährte Technik der Variation einer bekannten, eingängigen Melodie, wie im bereits erwähnten Oboentrio von Beethoven über „Reich mir die Hand, mein Leben". Eine Kombination dieser Techniken ist ebenfalls möglich und häufig angewandt worden.

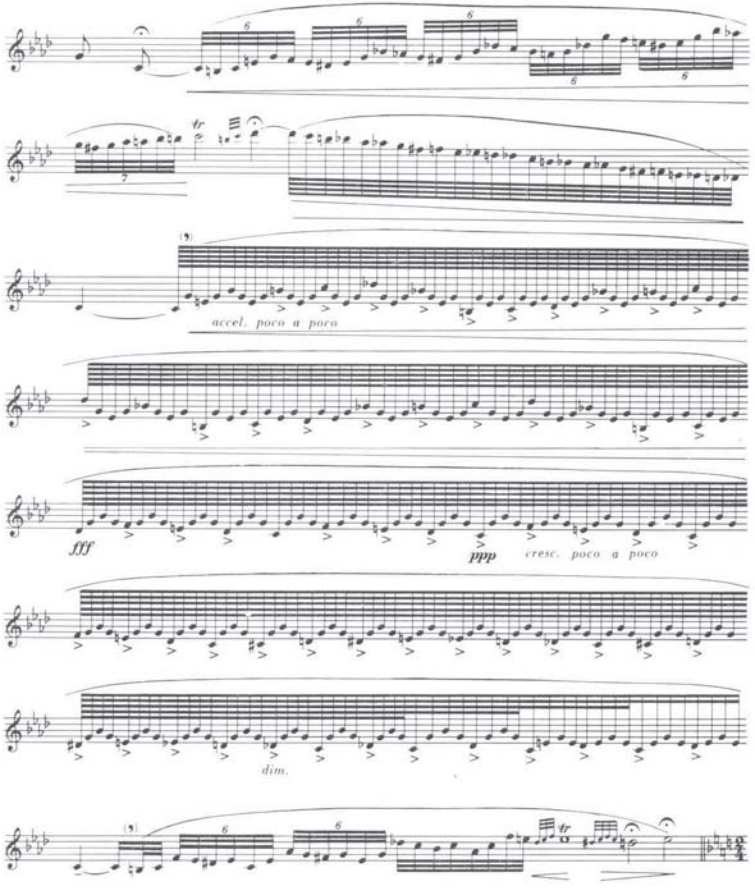
In den drei vorliegenden Bearbeitungen für Oboe und Klavier lassen sich nun einige Eigenheiten erkennen:

Unterschiede der drei Bearbeitungen liegen zunächst in der ihnen jeweils eigenen Form. Bei Brod handelt es sich um eine fast reine Transkription einer Bravour-Arie. Ausnahme bildet ein freier, virtuoser Phantasieteil am Schluß, wie ihn übrigens alle drei Werke aufweisen. Daelli verwendet mehrere Teile des Originals. Den Hauptteil bilden die Variationen einer Favorit-Arie. So verhält es sich auch bei Pasculli, der die Variationen aber noch weiter ausbaut (stetige Tempositeigerung bis zur 32stel Variation) und durch eigenständige Kadenzen an Virtuosität noch überbietet. Beide ergänzen ihr Variationenwerk um die Transkription einer ruhigen, lyrischen Arie zur Abwechslung und Ausdrucksbereicherung (Kontrast). Den verschiedenen Formen des Stückes entspricht übrigens in etwa auch die Gestaltung des Klavierparts. Dieser dient zwar ausschließlich der Begleitung der Oboe, verselbständigt sich jedoch auch in einigen längeren Zwischenspielen bei Daelli und Pasculli. (So hat der Bläser Zeit zum Sammeln neuer Kräfte).

Weiter ist folgendes zu beobachten: Die technischen Schwierigkeiten nehmen im Laufe des 19. Jahrhunderts ständig zu und gipfeln bei Pasculli in regelrechter Fingerakrobatik. Die Aufführungsdauer der Stücke nimmt in stetigem Maße zu. Dies mag sich zufällig aus der Auswahl der Stücke ergeben, wäre jedoch ein Indiz für vergleichbare Entwicklungen. So bekommen die Kadenzen zusehends Übergewicht. Sind sie bei Brod noch vereinzelt vorhanden, so erhalten sie bei Daelli bereits mehr Eigenständigkeit und stehen bei Pasculli als lange, selbständige, keine Überleitungsaufgaben mehr erfüllende Komplexe da. Auch die in jedem Stück vorhandenen Schlußteile (freie Phantasien) nehmen an Länge zu und werden immer komplizierter.

Die Bezeichnungen aller Art steigern sich ins Extreme: sei es für Tempo, Dynamik oder Agogik – alles läuft auf die größtmögliche Wirkung hinaus.

Im übrigen wird die oboengerechte Schreibweise zusehends verfeinert. In allen drei Stücken wurde das technisch günstig liegende F-Dur verwendet, wobei Pasculli zusätzlich den Wirkungsgrad jedes einzelnen Fingers berechnet zu haben scheint. Das läßt einzelne Passagen virtuoser klingen, als sie es tatsächlich sind – insbesondere in den Kadenzen, die beim weniger fachkundigen Zuhörer allemal Erstaunen hervorrufen dürften, z.B. in der monströsen Schlußkadenz:



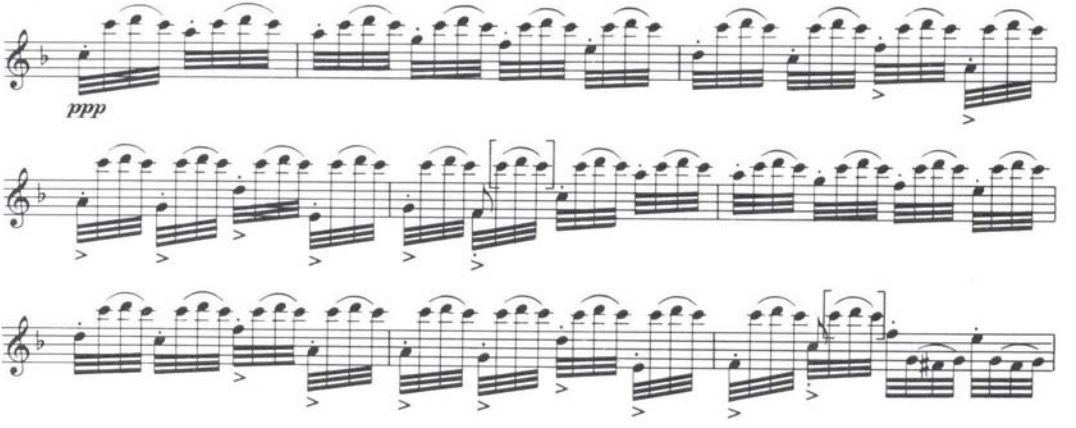
A. Pasculli: *La Favorita* (Schlußkadenz). Man beachte die 128stel (!) sowie die dynamischen Bezeichnungen.

Bsp. 1: G. Daelli: Arie aus: *Rigoletto*

Bsp. 2: A. Pasculli: Arie aus: *La Favorita*

aus:

wird:



Augenfälligstes Ergebnis des Vergleiches sind die vielen Gemeinsamkeiten der drei Werke. Zunächst sind es jeweils leicht faßliche, eingängige, periodische Melodien, die zur Bearbeitung herangezogen werden (Bsp. 1).
Diese werden bei Daelli und Pasculli variiert, und zwar jeweils nach gleichem Schema. Die Melodie wird mit 16tel-Läufen in der ersten, mit Sextolen in der zweiten Variation umspielt. Pasculli betreibt mit einer 32stel-Variation eine zusätzliche Temposteigerung (Bsp. 2).
Eine Rekordjagd der Töne! Die Melodien des Originals treten dabei zwangsläufig in den Hintergrund. Daelli und Pasculli verwenden Originalpassagen überhaupt recht sparsam; ihre Werke dienen mehr zur virtuosen Selbstdarstellung. Brods Bearbeitung stellt immerhin noch eine Art Huldigung an das Original dar.

Bei allen jedoch scheint die Diskrepanz zwischen Aufwand und musikalischer Aussage enorm.

Opernbearbeitungen für Oboe müssen vor dem Hintergrund des Virtuosentums gesehen werden, das gerade in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts seinen zweifelhaften Zenit erreichte.

Die Entartung des Virtuosentums ist keine Erscheinung, die erst Ende des 19. Jahrhunderts aufkommt. Schon das 18. Jahrhundert, insbesondere die Jahrhundertwende kennt sehr genau den Unterschied zwischen den echten Virtuosen der Kunst und den Pseudovirtuosen. Für jene ist Paganini das Ideal... Von den Pseudovirtuosen berichten uns die Kritiker jener Zeit wahre Schauerdinge"[4].

Das Phänomen des Virtuosentums, einer „Versportlichung" der Musik, ging auch an der Literatur für Oboe nicht vorüber.

Der Anhang dieses Artikels, eine Auflistung der Opernbearbeitungen des 19. Jahrhunderts für

[4] E. Preußner: *Die bürgerliche Musikkultur*, Bärenreiter, Kassel und Basel 1950, S. 46.

und mit Oboe erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Die Werke sind den erwähnten Bibliographien entnommen. Es erscheinen die Komponisten der Opern in alphabetischer Reihenfolge, darunter die Originalwerke in chronologischer Folge nach Uraufführungsdaten, schließlich die Bearbeiter und ihre Werke in alphabetischer Folge. Ferner werden noch Besetzung, Verlag und, soweit möglich, das Erscheinungsjahr der Bearbeitung angegeben.

Adam, Adolphe (1803-1856)

Le Postillon de Lonjumeau, Paris, 13.10.1836
– Foreit et Fessy: 23. Fantasie – Ob./Klav. (Schott)
Brasseur de Preston, Paris, 31.10.1838
– Foreit et Fessy: 29. Fantasie – Ob./Klav. (Schott)
Si j'étais Roi, Paris, 4.9.1852
– Garimond et Leduc: Fantasie – Ob./Klav. (Leduc)

Auber, Daniel François Esprit (1782-1871)

La muette de Portici, Paris, 29.2.1828
– Kummer, Friedrich (1797-1879), Divertissement über *La muette de Portici.* op. 46 – Ob./Klav. (Bibl. Musikhochschule Dresden)
– Kern, Wolfgang, op. 4; Portici Fantasie – Ob. und Orchester (Fries 1879)
Gustave III. Paris, 27.3.1832
– Foreit et Fessy
13. Fantaisie (Motifs de Gustave le Belmarque) – Ob./Klav. (Schott)
Le Cheval de Bronze, Paris, 23.3.1855
– Foreit et Fessy: 16. Fantasie – Ob./Klav. (Schott)
Lestocq, Paris, 24.5.1835
– Foreit et Fessy: 14. Fantasie – Ob./Klav. (Schott)
Acteon, Paris, 23.1.1836
– Foreit et Fessy: 20. Fantasie – Ob./Klav. (Schott)
La Ambassadrice, Paris, 21.12.1836
– Foreit et Fessy: 24. Fantasie – Ob./Klav. (Schott)
– Kelz, J.F.: op. 206 Adagio und Polacca – Ob./Klav. (Berin, Paez)
Le Domino noir, Paris, 2.12.1837
– Foreit et Fessy: 28. Fantasie – Ob./Klav. (Schott)

Bellini, Vincenzo (1801-1835)

La Straniera, Mailand, 14.2.1829
– Garimond et Leduc: Fantasie – Ob./Klav. (Leduc)
La Sonnambula, Mailand, 6.3.1831
– Garimond, Hippolyte: op. 5, Fantasie – Ob./Klav. (Leduc)
Norma, Mailand, 26.12.1831
– Garimond et Leduc: Fantasie – Ob./Klav. (Leduc)
– Nohr, Fred (1800-1875)
op. 8, Divertissement (Thema de Norma ...) Ob./Klav. (Basel, Knop, Schott 1870)
– Triebert, C.: Fantaisie et Variation – Ob./Klav. (Richault 1846)
– Verroust, St. et Fessy, A.:
Variations brilliantes – Ob./Klav. (Hofmeister)
I Puritani di Scozia, Paris, 25.1.1835
– Garimond et Leduc: Fantasie – Ob./Klav. (Leduc)
– Foreit et Fessy: 17. Fantasie – Ob./Klav. (Schott)
– Sabon, Eduard: Fantasie – Ob./Klav. (Lemoine)

Bizet, Georges (1838-1875)

Carmen, Paris, 3.3.1875
– Herman et Sabon: Fantaisie Espagnole Nr. 8 – Ob./Klav. (Choudens)

Carafa de Colabrano, Michel-Henry-François-Louis-Vincent-Paul (1787-1872)

Le nozze de Lammermoor, Paris, 12.12.1829
– Verroust, St.: Fantasie – Ob./Klav. (Lemoine)

Donizetti, Gaetano (1797-1848)

La Zingara, Neapel, 12.5.1822
– Verroust, St.: Fantasie – Ob./Klav. (Costallat)
L'Elisir d'amore (Der Liebestrank), Mailand, 12.5.1832
– Kelz, J.F.: op. 205, Andante und Rondo – Ob./Klav. (Berlin, Paez)
Lucrezia Borgia, Mailand, 26.12.1883
– Kummer, Friedrich: op. 23, Fantasie über ein Thema ... – Ob./Klav. (Bibl. der Musikhochschule Dresden)
Lucia di Lammermoor, Neapel, 26.9.1835
– Brod, H.: Fantasie über die ‚Wahnsinnsarie' op. 57 – Ob./Klav. (Ricordi)
– Sabon, E.: Fantasie sur ...
Scène des Tombeaux – Ob./Klav. (Lemoine)
– Sobeck, J.: Fantaisie über ...
Fl./Ob./Kl./Hrn./Fag. (Oertel 1904)
– Verroust, Stanislaw: Fantasie sur ... – Ob./Klav. (Lemoine)
Belisario, Venedig, 4.2.1836
– Bassi, L.: Divertimento di stile facile sopra motivi del ... – Ob./Klav. (Ricordi)
– Brod, H.: op. 52, Duetto (Thema dell B.) – Ob./Klav. (Ricordi)
Pia de Tolomei, Venedig, 18.2.1837
– Verroust, St.: op. 67, Fantaisie sur ... – Ob./Klav. (Lemoine)
Poliuto, Paris, 10.4.1840
– Carulli, B.: Duetto „Ah Guggi da morte" – Ob./Cl./Klav. (Lucca 1852)
– Pasculli, A.: Fantasie – Ob./Klav. (Ricordi)
La Favorita, Paris, 2.12.1840
– Pasculli, H.: Concerto su motivi dell ... – Ob./Klav. (Lucca 1878)
– Sabon, E.: Fantaisie sur motives ... – Ob./Klav. (Lemoine)

Linda di Chamounix, Wien, 19.5.1842
– Klemcke, Louis: Fantasie über .. – Ob. mit Orch. oder Streichquartett (Schmidt 1896)
– Verroust, St.: Fantaisie sur ... – Ob./Klav. (Lemoine)
Don Pasquale, Paris, 3.1.1843
– Verroust, St.: Fantaisie sur ... – Ob./Klav.
– Sabon, E.: Fantaisie sur... Ob./Klav. (beide: Lemoine)

Flotow, Friedrich von (1812-1883)
Martha oder der Markt zu Richmond, Wien, 25.11.1847
– Barret, A.: Fantasie sur „la dernière rose d'été" – Ob./Klav. (Schott 1873)
– Lalliet, Th.: Fantaisie op. 23 – Ob./Klav. (Choudens)
– Wichtl, G.: op. 110 Fantasie über Motive aus ‚Martha' – Ob. und Orch. (Andre 1876)

Gounod, Charles (1818-1893)
Le medecin malgré lui, Parris, 15.1.1858
– Lionel/Salter: Fantasie – Ob./Klav. (Oxford University Press)
Faust, Paris, 19.3.1859
– Alard et Charles: ‚Faust' Fantaisie de Concert – Ob./Klav. (Choudens)
– Herman et Sabon: Fantaisie brillante No. 4 – Ob./Klav. (Choudens)
Philemon et Baucis, Paris, 13.2.1860
– Herman et Sabon: Fantaisie pastorale No. 3 – Ob./Klav. (Choudens)
La Reine de Saba, Paris, 29.2.1862
– Herman et Sabon: Fantaisie romantique No. 5 – Ob./Klav. (Choudens)
Mireille, Paris, 19.3.1864
– Sabon, E.: op. 37 Fantaisie et Variation – Ob./Klav. (Choudens)
Roméo et Juliette, Paris, 27.4.1867
– Allard et Charles: Fant. de concert – Ob./Klav. (Choudens, 1900)
– Herman et Sabon: Fant. poétique no. 1 – Ob./Klav. (Choudens)
– Sabon, E.: Fantasie op. 38 – Ob./Klav. (Fürstner)
La Colombe, Baden-Baden, 3.8.1830; Paris 7.6.1866
– Herman et Sabon: Fantasie – Ob./Klav. (Choudens)

Halevy, Jaques François Fromental (1799-1862)
Le val d'Andorre, Paris, 11.11.1848
– Verroust, St.: X. Fantasie – Ob./Klav. (Lemoine)

Herold, Louis Joseph Ferdinand (1791-1833)
Le pré-aux-clercs, Paris, 15.12.1832
– Sabon, E.: Fantasie – Ob./Klav. (Lemoine)
Zampa ou La fiancée de marbre, Paris, 3.5.1831
– Sabon, E.: Fantasie – Ob./Klav. (Lemoine)

Joncieres, Victorin de (Pseudonym für Felix Ludger Rossignol) (1791-1833)
Dimitri, Paris, 8.5.1876
– Sabon, E.: Fantasie – Ob./Klav. (Lemoine)

Massé Victor Felix Marie (1822-1884)
Galathée, Paris, 14.4.1852
– Sabon, E.: Fantasie – Ob./Klav. (Lemoine)
Les noces de Jeanette, Paris, 4.2.1853
– Sabon, E.: Pastorale – Ob./Klav. (Lemoine)

Mercadente, Guiseppe Saverio Raffaele (Sept. 1795-17.12.1830)
Il Giuramento, Mailand, 11.3.1837
– Verroust, St.: Fantasie – Ob./Klav. (Costallat)

Mermet, August (1810-1889)
Roland à Roncevoux, Paris, 3.10.1869
– Herman et Sabon: Fantaisie dramatique No. 6 – Ob./Klav. (Choudens)

Meyerbeer, Giacomo (Jacob Liebmann Meyer Beer) (1791-1864)
Robert le Diable, Paris, 21.11.1831
– Bassi, L.: Piccole Fantasie – Ob./Klav. (Ricordi 1865)
– Brod, H.: Petite soirée dramatique – 6 Fantaisies faciles Meyerbeer, Herz, Herold, Bellini, Adam) – Ob./Klav. (Lemoine)
– Klemcke: Arrangement über die ‚Gnadenarie' – Ob./Klav. (Schmidt 1895)
Les Huguenots, Paris, 29.2.1836
– Kelz, J.F.: op. 2/7, Rondoletta (Trinkchor aus ‚H') – Ob./Klav. (Berlin, Paez)
– Luft, J.H.: op. 10, Variation brillante sur un thème des Hug. – Ob./Klav. (Kistner 1853)
– Stark: Cavatine (Pagenmarie) aus den ‚H' – Ob./Klav. (Schmidt 1895)

Monpou, F.L.H.
Le Planteur, Paris 1.3.1839
– Verroust, St.: op. 12 Fantaisie sur ... (1814-63) – Ob./Klav. (Costallat)

Puccini, Giacomo (1858-1924)
La Bohème, Turin, 1.2.1896
– Nuyens, Henri: Souvenir de Bohème Fantasie – Ob./Klav. (Schott)

Rossini, Giacomo Antonio (1792-1868)
Il barbiere di Siviglia, Rom, 20.2.1816
– Garimond et Leduc: Fantasie – Ob./Klav. (Leduc)
– Leduc: Trio per piano – Ob./Fag./Klav. (Leduc)
– Verroust, St.: Variations brillantes sur des motifs de Rossini – Ob./Klav. (Lemoine)
La gazza ladra, Mailand, 31.5.1817
– Garimond, Leduc: Fantasie – Ob./Klav. (Leduc)
La Donna del Lago, 24.10.1819
– Paggi, G.: Variazioni sopra un thema – Ob./Klav. (Ricordi)
La Siège de Corinthe, Paris, 9.10.1826
– Brod, H.: op. 19. Nocturne concert en forme de variation – Ob./Hf. (André 1901)

Guillaume Tell, Paris, 3.8.1829
– Klemcke, L.: Fantasie über Tell – Ob./Klav. (Schmidt 1895)
– Panny, J.: op. 27, Scène suisse, Concertino en tremêlé, Ob. mit Orchester oder Streichquartett (Schott)

Thomas, Charles Louis Ambroise (1811-1896)

Le carneval de Venise, Paris, 9.12.1857
– Lalliet: op. 20 Fantasie – Ob./Klav. (Costallat)
– Herman: op. 89, Variationen – Ob./Klav.

Verdi, Guiseppe (1813-1901)

I Lombardi alla prima crociata, Mailand, 11.2.1843
– Fahrbach, Josef (1804-1883) Fantasia élégante op. 29 – Fl./Ob. (Ricordi)
– Stefani, R. de: Divertimento sopra motivi... – Ob./Klav. (Ricordi 1862)
– Tamplini, G.: Melodie aus der Oper... – Ob./Klav. (Ricordi)

Ernani, Venedig, 9.3.1844
– Fischetti, M.L. (1830-1888) op. 70 Divertimento su'll Ernani – Ob./Klav. (Ricordi)
– Sabon, E.: Fantaisie sur ‚Ernani' – Ob./Klav. (Lemoine)

I Masnadieri, London, 22.7.1844
– Scagliari, R.: Adagio et variations – Ob./Klav. (Ricordi 1851)

Attila, Venedig, 17.3.1846
– Stefani, R. de: Divertimento sopra motivi ... – Ob./Klav. (Ricordi 1862)

Il Corsaro, Triest, 25.10.1848
– Verroust, St.: op. 54 Fantaisie et variation – Ob./Klav. (Costallat)

Rigoletto, Venedig, 11.3.1851
– Daelli, G.: Fantasia – Ob./Klav. (Ricordi 1855)
– Herman, Jan: Fantasia über ‚R' – Ob./Klav. (Lemoine)
– Parma, R.: Potpourri sopra motivi di ‚R' – Ob./Klav. (Ricordi)
– Sabon E.: Fantasie sur ‚R' – Ob./Klav. (Lemoine)

Il Trovatore, Rom, 19.1.1853
– Stefani, R. de: Fantasie sopra motivi ... – Ob./Klav. (Ricordi 1860)

La Traviata, Venedig, 6.3.1853
– Bassi, L.: 3. picc. Fantasie – Ob./Klar. (Ricordi 1865)
– Carulli, B.: op. rid., p. Clar. (oder Oboe) con 2. Clar. (oder Violine) (Ricordi 1857)
– Garibaldi, G.: Mosaico sopra ... – Ob./Klav. (Ricordi 1866)
– Parma, R.: op 3, Rimembranze della ... – Ob./Klav. (Ricordi)
– Stefani, R. de: Divertimento sopra motivi ... – Ob./Klav. (Ricordi)

Les vêpres siciliennes, Mailand, 4.2.1856
– Baur, A.: Rimembranze dell'Opera ... – Ob./Klar./Fag./Klav. (Ricordi 1857)
– Giovanni, Noche: Nonetto sopra motivi ... – Vl./Vla./Vc. et Basso/Fl./Ob./Klav./Fag. et Klav. (Ricordi 1857)
– Pasculli, H.: Concerto sopra motivi ... – Ob./Klav. (Ricordi)

Un Ballo in Maschera, Rom 17.2.1859
– Bassi, L.: 1. piccole Fantasie – Ob./Klar. (Ricordi 1865)
– Fahrbach, G.: op 61, Fantasie sopra motivi ... – 2 Ob. (Ricordi)
– Lorreglio, D.: op. 44, Fantasia sul ... – Ob./Klav. (Ricordi)
– Parma, R.: op. 4, Rimembranze dell ... Potpourri – Ob./Klav. (Ricordi)

Don Carlos, Paris, 11.3.1867
– Dacci, G (geb. 1840): Don Carlos Fantasia – Ob./Klav. (Ricordi)

Aida, Kairo, 24.12.1871
– Fahrbach, G.: op. 8, Aida di Verdi. Due Fantasie – 2 Ob. (Ricordi 1877)
– Fahrbach, J.: Aida di Verdi. 2. Fantasie – Fl./Ob./Fag. (Ricordi 1878)

Wagner, Richard (1813-1883)

Der Fliegende Holländer, Dresden, 2.2.1841
– Schmidt: arr. a) Ballade der Senta, b) Spinnerlied – Ob./Klav. (Schmidt 1913)

Rienzi, der letzte der Tribunen, Dresden, 20.10.1842
– L. Sauer: Chor und Solo des Friedensboten – Ob./Klav. (Schmidt 1912)

Tannhäuser, und der Sängerkrieg auf der Wartburg Dresden, 19.10.1845
– L Sauer: Gebet der Elisabeth, Lied des jungen Hirten – Ob./Klav. (Schmidt 1912)

Weber, Carl Maria von (1786-1826)

Der Freischütz, 7.12.1824
– Sabon, E.: Fantaisie sur ... – Ob./Klav. (Lemoine)

Oberon, London, 12.4.1826
– Garimond/Leduc: Fantasie – Ob./Klav. (Leduc)
– Rummel, Ch.: op. 55, Fantasie brillante – Ob./Klav. (Schott)
– Sabon, E.: Fantasie – Ob./Klav. (Lemoine)

Bearbeitungen ohne Opernangabe

Rummel, Chr.: op. 52, 2 grandes pièces des motifs de Kalkbrenner, Dussek et Weber – Ob./Klav. (Schott)
Verroust, St.: Variations brillantes sur des motifs de Rossini – Ob./Klav. (Lemoine)
Garimond et Leduc: Bellini – a) Souvenir, Fantasie, b) Potpourri sur des motives de l'opéra – Ob./Klav.

Brod, Henri: Petite soirée dramatique – 6 fantasies faciles: Meyerbeer, Herz, Bellini, Adam – Ob./Klav. (Lemoine)

Hubans, C.: Selections sur des opéras célèbres, 1-10 (Benoit aîné 1901)

Adolf Münten

Die Opernfantasie für Klarinette

Zu Anfang des 19. Jahrhunderts hatte die Klarinette in ihrer erst gut hundertjährigen Entwicklungsgeschichte ihre erste Blütezeit schon glanzvoll bestanden. Komponisten wie Mozart und Beethoven hatten ihr sowohl in Solo- und Kammermusik als auch mit ihrem Einsatz im Symphonie- und Opernorchester einen den anderen Holzblasinstrumenten ebenbürtigen Platz in der Musikliteratur zugewiesen. Hand in Hand mit den Komponisten hatten die Instrumentenbauer, meist selbst Klarinettisten von Ruf, die akustischen Schwierigkeiten eines Einfach-Rohrblatt-Instruments, das wegen seiner Wirkung als gedackte Pfeife „quintiert", soweit in den Griff bekommen, daß auch dem Zwei-Klappen-Instrument J.C. Denners (um 1710) mit der Reform I. Müllers um 1812 schon im Wesentlichen die Klarinette entstanden war, wie wir sie heute kennen.

Das „neue Instrument" erfreute sich einer solchen Beliebtheit, daß bei der Gründung des Pariser Konservatoriums (1795) 12 Klarinettenlehrer für 104 Schüler verpflichtet waren (gegenüber 8 Flötisten mit 32 und 6 Oboisten mit 24 Schülern). In ganz Europa waren zahllose Virtuosen unterwegs, um ihre Kunstfertigkeit auf dem Instrument zu präsentieren.

Viele Komponisten nahmen die Fortschritte im Klarinettenspiel dankbar an: Wir kennen z.B. die Vorliebe Webers für Klarinettensoli in seinen Opern, die mehr auf die sanglichen Qualitäten des Klarinettentons zielen, ebenso gut wie die virtuosen Klarinettenstimmen in den Opern Rossinis oder auch die großen „Klarinettenszenen" bei Meyerbeer, Bellini und Verdi. Es entstanden große Klarinettenkompositionen, die ihr Entstehen freundschaftlicher Zusammenarbeit von Komponisten und Interpreten verdanken: So schrieb L. Spohr zwischen 1809 und 1829 vier Klarinettenkonzerte für J.S. Hermstedt, den er auf einer seiner Konzertreisen in Gotha gehört hatte. Diese Konzerte sind zwar durchaus „klarinettenmäßig" geschrieben, fordern aber in Spohrscher Geigenmanier die technischen und klanglichen Möglichkeiten bis an die Grenze des Ausführbaren.

Den wertvollsten Besitz des Klarinettisten aus dieser Zeit bilden die Werke C.M. v. Webers. Seinem Freund H. Baermann, einem berühmten Klarinettisten und Begründer einer Schule gewidmet, sind sein Concertino op. 26, seine beiden Konzerte f-Moll, op. 73 und Es-Dur, op. 74 (alle 1811) sowie das Klarinettenquintett, op. 34 (vollendet 1815) und das *Grand Duo concertant*, op. 48 (1816). Diese Kompositionen gelten als die gelungenste Verbindung von Musikalität und Virtuosität. Sie stellen den Spieler vor eine überaus dankbare Aufgabe.

Werke wie die von Weber und Spohr kann man jedoch als „Schaumkrone" einer Welle, ja einer ganzen Flut von Stücken und Stückchen bezeichnen, die entstanden, um den Hunger der reisenden Virtuosen und des Publikums nach immer neuer Klarinettenkost zu stillen. Zum großen Teil schrieben sich die Klarinettisten Variationen, Bravourstücke, Konzerte und Fantasien selbst – häufig über eigene Themen, öfter aber über fremde. Was lag näher als die Popularität der Oper zu nutzen! Weniger in Deutschland und

Frankreich als vielmehr in Italien führten die Klarinettisten das schon vom Klavier her bekannte Genre der Opernphantasie (Paraphrase) für ihr Instrument ein. Eine wahre „Hitliste", angeführt von Titeln von Verdi, Meyerbeer und Bellini, wurde aufgelegt: mit Bezeichnungen von „Concerto" bis „Thema mit Variationen", von „Fantasia" über „Omaggio" bis hin zu „Pièce de salon".

Kompositorisch wie aufführungspraktisch liegt hier eine (Un-)Menge an Material vor, welches den Ansprüchen sowohl des Berufsmusikers und das Konzertpublikums als auch des Musikliebhabers in Haus- und Salonmusik genügen kann. Der größte Teil dieser Kompositionen hat sicher die Gelegenheit, für die sie geschrieben wurden, nicht überlebt. In Bibliographien sind zum Teil weder die genauen Titel überliefert noch Lebensdaten und Vornamen der Komponisten ausführlich dokumentiert. Aus den bekannt gebliebenen ragen die komponierenden Klarinettisten als bedeutendste Urhebergruppe heraus. Andere waren Opern- oder Militärmusikkapellmeister und Virtuosen auf verschiedenen Holzblasinstrumenten. Ein kleiner Teil von weniger als 30 Titeln ist heute in Form von Reprints wieder verfügbar.

Sehen wir uns vorliegende Werke genauer an, so sind wohl alle gängigen Erscheinungsformen der Opernfantasie repräsentiert:

1. Die *kleine Fantasie* (petite fantaisie, piccola fantasia) ist ein Arrangement von einer oder mehreren Melodien einer Oper bis hin zum Potpourri. Im Wesentlichen unverändert, trägt die Klarinette zu einer eher simplen Klavierbegleitung in Nachahmung der Gesangsstimme im Original die Melodien vor. Die meist sehr kurzen Stücke sind ganz darauf angelegt, mit schönem Klarinettenton zu glänzen. Platz für techniche Herausforderung bieten sie kaum. Zu dieser Gruppe gehört die *Oberonphantasie* von H.E. Klosé[1]: Drei bekannte Melodien aus *Oberon* (darunter das berühmte Klarinettenthema der Ouvertüre) werden nacheinander, verbunden mit harmlosen Klavierüberleitungen, vorgetragen und enden in einer freien, durch gebrochene 16tel-Akkorde der Klarinette bestimmten Coda.

2. *Introduktion, Thema und Variatitonen.* Hier wird die althergebrachte Variationensfolge benutzt und oftmals lediglich mit einem bekannten Operntitel „verziert". Nach freier Einleitung, oft mit rezitativisch geführter Solostimme und Kadenzen, trägt die Klarinette eine Arienmelodie als Thema vor. Getreu dem Variationsschema, wird das Thema in steigernder Virtuosität, oft unterbrochen durch eine Adagio-minore-Variation, bis hin zur rasanten Schluß-Coda entwickelt. L. Spohr schrieb schon 1809 ein Variationenwerk über ein Thema einer eigenen, allerdings nie aufgeführten Oper: *Alrune, die Eulenkönigin* (1808). In Erfüllung der Form, bei perfekt ausgenutzten Möglichkeiten der Klarinette (auch dieses Stück ist für den schon erwähnten Hermstedt geschrieben), mögen diese Variationen als Muster für viele spätere Opernbearbeitungen dieser Art stehen.

3. Die im Titel *Konzert-Fantasie* (fantasia di concerto) genannten Werke nehmen im Gesamtkomplex der Opernfantasien den wichtigsten Platz ein und sind wohl zugleich auch die anspruchsvollsten. Nach einer ausführlichen Einleitung mit Rezitativ und Kadenzen, in der schon einige Themen der Oper anklingen, werden zwei oder mehrere Arienmelodien mit jeweils einer Variation, in der die Melodietöne virtuos figural umspielt werden, vorgestellt. Als Zwischenteile werden gern freie Adagio-Rezitative und Ariosi, in denen der *Belcanto* nachgeahmt werden kann, sowie brillante orchestrale Klavierinterludien verwendent. Den Abschluß bildet eine oft atemberaubende *Stretta.*

Für Verlauf und Anspruch typisch dürfte die auch heute noch beliebte und oft gespielte *Rigoletto-Fantasie* von L. Bassi[2] sein: In über 200 Tak-

---

[1] Hyacinthe, Elionor Klosé (1808-1880) war von 1839 bis 1868 Professor am Pariser Konservatorium. Neben seinen Verdiensten, die er sich bei der Entwicklung der Böhm-Klarinette (1844) erworben hat, ist er durch ein großes Schulwerk und viele Etüdenkompositionen bekannt geblieben. Hauptsächlich zu Studienzwecken sind wohl auch seine sieben bekannten Opernfantasien gedacht.

[2] Obwohl *Luigi Bassi* als Verfasser von mindestens sechs Opernbearbeitungen bekannt ist, waren nähere Daten aus den wichtigsten europäischen Musiklexika nicht zu entnehmen. Der Behandlung der Klarinette und der erkennbaren Vertrautheit mit „seinen" Opern nach, wird er wohl Klarinettist in einem führenden Opernorchester gewesen sein.

ten, bei einer Aufführungsdauer von knapp 15 Min., werden acht bekannte Themen, bzw. Motive aus *Rigoletto* in willkürlicher Reihenfolge zu einem Konzertstück verknüpft. Dies gelingt zu einem gekonnten Arrangement, das die Atmosphäre der Oper erahnen läßt. Dem Ausführenden bietet die *Fantasie* die Möglichkeit, vom Belcanto-Ton in den Adagio-Teilen bis hin zur technischen Perfektion in Variationen und Stretta sein Können glänzend unter Beweis zu stellen.

4. Der vierte Typus von Opernfantasien ist in Komposition und Charakter der „Konzertfantasie" sehr verwandt. Die Bearbeiter verwenden hier lediglich Themen aus *mehreren Opern* eines Komponisten als Anregung zum Fantasieren. Titel wie *Fiori Rossiniani* von Ernesto Cavallini[3] oder *Souvenirs de Bellini* von Carl Baermann[4], in denen „Opernschlager" von Rossini, bzw. Bellini, konzertierend verarbeitet werden, sind Musterbeispiele für diese Erscheinungsform.

Fantasien gibt es von fast allen Opern Verdis und Bellinis. Oft gaben Donizetti, Rossini und Meyerbeer, seltener auch Weber Anlaß zu Bearbeitungen. So läßt sich auch anhand der Fantasien der Beliebtheitsgrad der verschiedenen Opern ablesen: Dokumentiert sind 11 *Traviata*-,9 *Rigoletto*- und 7 *Troubadour*-Fantasien. *La sonnambula* und *Norma* kommen fünfmal, *Freischütz* vier- und *Oberon* dreimal vor. – Sicherlich ein Hinweis darauf, daß die besprochene Werkgattung neben dem „Virtuosenerlebnis" auch einen Beitrag zur Opernrezeption in einer noch tonträgerlosen Zeit geleistet hat.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts hatten Konzertinstrumente wie Klavier, Geige und Cello der Beliebtheit der Bläsersolisten den Rang abgelaufen. Auch der Platz der Klarinette ist seitdem hauptsächlich im Orchester, wo sie in spätromantischer und neuerer Zeit die dankbarsten Aufgaben zu übernehmen hat. Intimere Kammermusikkompositionen wie die von Brahms und Reger markieren Höhepunkte der Klarinettenliteratur weit ab von jeglichem Virtuositätsstreben. Heute, nach einer Weiterentwicklung der technischen Ambitionen, besonders nach den Anforderungen in Werken von R. Strauss, oder nach der „Entzauberung" der Blaskultur und der glatt geläufigen Fingertechnik in der neuen Musik, werden die alten „Artistenstückchen" wieder beliebter und nicht nur zu Studienzwecken, sondern als „Gag" auf dem Konzertpodium hin und wieder gern gespielt.

[3] Ernesto Cavallini (1807-1874), Klarinettist und Lehrer.

[4] Carl Baermann (1811-1885), Klarinettist und Herausgeber, Sohn des Weberfreundes Heinrich-Joseph Baermann (1784-1847).

Verzeichnis der Titel von Opernfantasien – ohne Anspruch auf Vollständigkeit. Als lieferbar bezeichnete Titel sind mit * versehen.

Adolphe Adam (1803-1856)
*Si j'étais roi**, 1852
– Klosé/Jeanjean Leduc
D.F.E. Auber (1782-1871)
*La muette de Portici**, 1828
– Franke Halbig
Vincenzo Bellini (1801-1835)
*La straniera**, 1829
– Klosé/Jeanjean Leduc
I Puritani, 1835
– Bassi, Cappelli, Mirco
La sonnambula, 1831
– Bellini, Cappelli, Cavallini, Mirco Thornton
Norma, 1831
– Cavallini, Mirco, Salieri, Spadina, Klosé Leduc
La sonnambula & Il pirata
– Salieri: Pensieri Belliniani - Fantasia
*Souvenir de Bellini**
– C. Baermann Schott
Gaetano Donizetti (1797-1848)
Anna Bolena, 1830
– Mirco
L'Elisir d'amore, 1832
– Cavallini
Lucretia Borgia, 1833
– Cappelli, Meister
Lucia di Lammermoor, 1835
– Parra
La fille du régiment, 1840
– Mirco
Poliuto, 1840
– Spadina
Linda di Chamounix, 1842
– Cappelli, Cavallini
Friedrich von Flotow (1812-1883)
Martha,
– Leonesi

Charles Gounod (1818-1893)

*Faust**, 1859
– Mohaupt — Bote/Bock
– Unger — Halbig
– Cappelli — Smithson

Giacomo Meyerbeer (1791-1865)

Robert le diable, 1831
– Carulli
L'Africaine, 1865
– Cavallini, Roncagli

Giovanni Pacini (1796-1867)

Saffo, 1840
– Salieri

Gioacchino Rossini (1792-1868)

*Il barbiere di Siviglia**, 1816
– Klosé — Leduc
*Fiori Rossiniani**,
– Cavallini — Ricordi
– Mosè in Egitto, 1818
– Mirco

Louis Spohr (1784-1859)

Alrune, 1808
– Spohr — Musica Rara
*Jessanda**, 1823
– Sobek — Halbig

Giuseppe Verdi (1813-1901)

Nabucco, 1842
– De Michelis
I Lombardi, 1843
– Cappelli, Carulli, Cavallini, Mirco, Parra
Ernani, 1844
– Carulli, De Giovanni, Mirco, Salieri, Spadina
I due Foscari, 1844
– Barbi, Cappelli, Carulli, Mirco
Giovanna d'Arco, 1845
– Carulli (2x)
Attila, 1846
– Carulli
Macbeth, 1847
– Bomboni, Carulli
I Masnadieri, 1847
– Carulli
Luisa Miller, 1849
– Bassi, Benatti, Carulli, Daelli
*Rigoletto**, 1851
– Bassi — Ricordi
– Barbi, Capanelli, Cappalli, Cortesi, De Michelis, Mirco, Parra, Salieri
Il Trovatore, 1853
– Bassi, Cappelli, Vacallini, Foschini, Mirco, Parra, Salieri
*La Traviata**, 1853
– Avon — Deiss
– Lovreglio — Ricordi
– Cappelli, Dacci, Foschini, Liverani, Mirco, Parra e Barsanti, Pontillo, Spadina
Les vêpres siciliennes, 1855
– Angelini, Mirco, Orsi
Un ballo in maschera, 1859
– Lovreglio, Cappelli, Leonesi
La forza del destino, 1862
– Bassi, Cavallini, Leonese (2x)
Don Carlos, 1867
– Bassi, Dacci
Aida, 1871
– Dacci, De Michelis, Labanchi

Carl Maria von Weber (1786-1826)

*Der Freischütz**, 1821
– Klosé — Leduc
– George — Halbig
– Rose — Halbig
– Kroepsch/Bellison
*Oberon**, 1826
– Klosé — Leduc
– Schreiner — Halbig

Die Daten einiger Opernbearbeiter für Klarinette

Baerman, Carl	1811-1885	Klarinettist und Lehrer, Sohn des Weber-Freundes H.J. Baermann (1784-1847)
Cappelli	?	Verfasser von Blechbläserensembles (Opernbearbeitungen!)
Cavallini	1807-1874	Klarinettist und Lehrer; hinterließ viele Etüden
Cortesi, Francesco	1826-1904	Opernkomponist
Dacci, Giusto	1840-1915	Kirchenmusik-Komponist
Foschini, Gaetano	1836-1908	Dirigent, Lehrer und Komponist
Labanchi, Gaetona	1829-1908	Klarinettist und Lehrer
Klosé, Hyacinthe, Eleonor	1808-1880	Klarinettist und Lehrer (Böhm-System!)
Liverani, D.	?	Klarinettist, Verfasser von „Etudes melodiques" und „Parafrasi" für Holzbläser

Mirco, D.	?	Verfasser von Sammlungen „Panorama teatrale“ für div. Instrumente
Orsi, Romeo	1843-1918	Klarinettist
Sobeck, J.	1831-1914	Klarinettist

Literatur:

Oskar Kroll: *Die Klarinette.* Kassel 1965.
F. Geoffrey Rendall: *The Clarinet.* London 1954.
Franz Pazdírek: *Universal-Handbuch der Musikliteratur.* Hilversum 1967, (= unveränderter Nachdruck der Original-Edition Wien, 1904-1910).

Dieter Klöcker

Gedanken über Bearbeitungen für Harmoniemusik

In den Sommermonaten trifft man fast täglich, wenn schönes Wetter ist, Ständchen auf den Straßen, und ebenfalls zu allen Stunden, manchmal um 1 Uhr Nachts und noch später. Diese Ständchen bestehen aber nicht, wie in Italien oder Spanien, in dem simplen Accompagnement einer Gitarre, Mandore, oder eines anderen ähnlichen Instruments zu einer Vocalstimme, denn man giebt die Ständchen hier nicht, um seine Seufzer in die Luft zu schicken, oder seine Liebe zu erklären, wozu sich tausend bequemere Gelegenheiten finden, sondern die Nachtmusiken bestehen in Quintetten, Sextetten, aus blasenden Instrumenten oft auch aus einem ganzen blasenden Orchester ... Gerade bey diesen nächtlichen Musiken zeigt sich auch die Allgemeinheit und Größe der Liebe zur Musik deutlich. Denn sie mögen noch so oft in der Nacht gegeben werden, zu Stunden, in denen alles gewöhnlich nach Hause eilt, so bemerkt man doch bald, Leute an den Fenstern, und die Musik ist in wenigen Minuten von einem Haufen Zuhörer umgeben die Beyfall klatschen, öfters, wie im Theater, die Wiederholung eines Stückes verlangen und sich selten entfernen, bis das Ständchen geendigt ist, das sie öfters noch in anderen Gegenden der Stadt scharenweise begleiten.

Dieses Zitat aus dem Wiener Theater Almanach vom Jahre 1754 zeigt am besten die Beliebtheit der Freiluftkonzerte im Österreich des 18. Jahrhunderts. Daß zu diesen Serenaden auch die Harmoniemusik gehörte, ist selbstverständlich. Der Begriff Harmoniemusik taucht etwa um 1760 in Österreich und in der heutigen Tschechoslowakei auf (damals Böhmen und Mähren). Gemeint war eine Bläsermusik in paarweiser Besetzung bestehend aus zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Hörnern und zwei Fagotten. Flöten waren die Ausnahme, und es mußte speziell ein Kompositionsauftrag für diese Instrumentation vorliegen. In der Regel schuf man Harmoniemusiken für den unmittelbaren Gebrauch, und auch große Meister wie Emanuel Bach, Christian Bach, Beethoven, Mozart, Haydn und Schubert scheuten sich nicht, dieses Genre zu pflegen. Sie waren es auch, welche dieser „leichteren Muse“ Zeitlosigkeit und Größe verliehen. Die Verfeinerung der Harmoniemusik ging schließlich bei Mozart soweit, daß ihm mit der Komposition der c-Moll-Serenade KV 388 eines der leidenschaftlichsten Werke seines Gesamtschaffens gelang. In dieser Qualität erreichte dann auch die Harmoniemusik im ausgehenden 18. Jahrhundert hohe Popularität, etwa Sinfonien und Streichquartetten gleichzusetzen.

In einer Zeit, in der die bürgerliche Musikpflege eine Kopie des adligen Kunstbedürfnisses darstellte, soll nicht vergessen werden, daß die Kultivierung dieser Gattung das Verdienst der zahlreichen adligen Musikliebhaber in Böhmen, Österreich und Ungarn war. Brennpunkte einer Kultur, welche Musik als Allgemeingut betrachtete. Die zahlreichen Musikkapellen des österreichischen Adels waren fast alle mit hervorragenden Komponisten und dazu fast immer noch mit komponierenden Virtuosen besetzt. Als repräsentativstes Beispiel gelten in diesem Zusammenhang immer noch die weltberühmte Kapelle des Fürsten Esterhazy und die des Fürsten Öttingen

Wallerstein. Musiker, welche solch namhaften Kapellen angehörten, wußten sehr genau, wie wertvoll ihre Anstellung war, und sie versäumten es selten, bei auswärtigen Konzerten, ihren Rang zu betonen. Wichtig ist für uns die Tatsache, daß auch die kleinste adlige Hofhaltung zusätzlich zum Streichorchester eine eigene Harmoniemusik besaß. Selbst Kavaliere, die sich den Luxus einer vollzähligen Kapelle nicht leisten konnten oder wollten, hielten sich aus Prestigegründen eine mit guten Künstlern besetzte Bläsermusik. Neben zahlreichen Originalkompositionen für diese Besetzung, zum Teil von den eigenen Virtuosen stammend, oder von reichen adligen Verwandten als Kopie erhalten, gab es unzählige Arrangements aus den beliebtesten Opern und Singspielen. Da auch die Tafelmusik, ähnlich wie wir sie aus Mozarts *Don Giovanni* kennen, ausgefüllt werden mußte, war der Bedarf an neueren Kompositionen stets groß. Mir ist kaum ein erfolgreicher klassischer oder frühromantischer Komponist bekannt, dessen Werke nicht für Harmoniemusik arrangiert worden wären. Man muß die erhaltenen Archive der Fürstenhäuser und Residenzen gesehen haben, um diese Produktivität bewundern zu können. So entstanden Harmoniemusiken nicht nur zur abendlichen Serenade, sondern ebenso zur Geburt des Fürstensohnes, zur Jagd, zu Hochzeiten, Kindtaufen und auch für kirchliche Hochfeste, bei denen selbstverständlich auch die geistliche Hofhaltung nicht auf „gängige Ware" verzichten wollte. Wenn es überhaupt je so etwas wie eine Unterscheidung zwischen populärer und ernster Musik in der Klassik gegeben hat, so trifft dies hier zu. Diese Gattung hatte das Verdienst, bzw. die Aufgabe, schöne Themen überregional zu „Gassenhauern" zu machen. In Wien, wo die Harmoniemusik ebenso geliebt wurde wie in Prag, gab es sogar eine eigene Werkstatt, darauf spezialisiert, die beliebtesten Opern, Singspiele und Sinfonien zu arrangieren. Ihr Leiter war ein gewisser Lausch. Lausch war derart wohlhabend, daß er es sich leisten konnte, namhafte Komponisten bei sich anzustellen, die ihm zum Tagespreis die „High Lights" der Epoche bearbeiteten. Von diesen Aktivitäten blieben auch Beethovens, Mozarts und Haydns Sinfonien und Opern nicht verschont. Das Bedürfnis Harmoniemusik zu hören und zu verbreiten schien unbegrenzt, und das Publikum wurde „wahnsinnig vor Glück" wenn nach einer gelungenen Bläserserenade noch als Zugabe bekannte Opernmelodien in arrangierter Form durch ein Ensemble das Konzert verlängerten. Verständlich, wenn wir wissen, daß die meisten Ensembles mit böhmischen Musikern besetzt waren, welche ein fast sprichwörtlich hohes Niveau garantierten. Diese Alfresko-Kunst hatte natürlich ihre eigenen Gesetze. Sie mußte gröber in Form und fester im Ton sein. Schrieb der Komponist wie in den meisten Fällen die genaue Septett- oder Oktett-Besetzung vor, so wurde stillschweigend erwartet, daß der Baß, d.h. die Fagotte durch einen zusätzlichen Sechzehnfuß erweitert wurden. Zahlreiche Bildbelege beweisen diese Praxis. Ich würde unbedingt zu einem Kontrabaß raten, gibt er doch der Musik größere Wärme und ist zur Unterstützung interessanter harmonischer Vorgänge bei der Aufführung unentbehrlich. Ich ziehe zur Baßverstärkung den Kontrabaß einem Kontrafagott auch wegen seiner größeren klanglichen Flexibilität vor. (Siehe zu diesem Thema: *Wolfgang Amadeus Mozart. Sämtliche Serenaden und Divertimenti für Blasinstrumente.* EMI Electrola. Consortium Classicum – Dieter Klöcker). Während die Harmoniemusik im übrigen Europa ab ca. 1830 ihren Niedergang erlebte, erfreute sich die Gattung in Böhmen und Mähren bis weit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein größter Beliebtheit. Gute Arrangeure waren es, vor allen anderen Václav Sedlak, H. Vojacek (um 1830), R. Valentin, A. Vanderhagen (um 1810), F. Starke (um 1820), Hönig (um 1810), J. Weigl (um 1840), Riegel (nach 1800), F. Hladky (nach 1830), J. Triebensee (nach 1810) und F. Beyerbach (nach 1850), welche den Bläsergruppen die musikalische Romantik erschlossen. Ihnen verdanken wir zahlreiche Arrangements von Opern, die damals höchst populär waren. In diesem Zusammenhang sind folgende Opernkomponisten zu nennen (Auswahl): Adam, Bellini, von Winter, Boieldieu, Dalayrac, Farbach, Herold, Kubitscheck, Lortzing, Marschner, Mercadante, Meyerbeer, Weber, Müller, Reißinger, Rossini, Strauß, Zingarelli, Donizetti, Paer, Sarti und viele andere mehr.

Gerade im Hinblick auf die reiche Hinterlassenschaft sollten wir die Bedeutung der Harmoniemusik für unsere Zeit nicht unterschätzen.

Zweifellos existieren auch von heute weniger bekannten Kompositionen wertvolle Musikwerke, wenngleich diese Opern in ihrer Gesamtheit jetzt nicht mehr lebensfähig sind. Wir dürfen feststellen, daß der Arrangeur mit sicherer Hand die gängigsten und musikalisch wichtigsten Nummern auswählte, Stücke, welche noch immer die Kraft haben, auf dem Musikmarkt zu bestehen. Damals wie heute hat daher die Harmoniemusik den Sinn des Multiplikators und ist somit ein nicht zu verachtender Weg, das moderne Publikum auf unbekannte Werke aufmerksam zu machen. So hat auch die große Zunahme der Drucke von Harmoniemusiken in letzter Zeit für mich einen hohen Stellenwert. Letzteres trifft natürlich nicht in vollem Umfang auf die unsterblichen Werke von Wolfgang Amadeus Mozart zu, jedoch im Zeitalter der leicht transportablen Tonträger dürften auch seine etwas weniger bekannten Opern auf diese Art – quasi durch die Hintertür und in komprimierter Form – leichter den Musikliebhaber erreichen. Das Qualitätsempfinden der Arrangeure war besonders bei Mozarts Opern (je höher die Qualität desto heikler die Aufgabe) unterschiedlich. Und man kann den Meister gut verstehen, wenn er mit einem Stoßseufzer an seinen Vater schreibt, daß er noch schnell die *Entführung* auf die Harmonie setzen möchte (und er wird gewußt haben, warum er sie selbst machen wollte), da ihm sonst das Geschäft verloren gehe. Ja, es war ein großes Geschäft, das Arrangieren von Opern.

Leute, wie Heidenreich und Druschetzky in Ungarn, Stumpf und Rosinak in Deutschland (selbst Meyerbeer bearbeitete Webers Opern für Bläser), Triebensee in Österreich, Wendt in Böhmen, um nur einige Beispiele zu nennen, arrangierten nicht nur, sondern es war die Regel, daß der Bearbeiter durch Hinzufügen eigener Gedanken die musikalische Linie erweiterte, manchmal bewußt stark veränderte und somit ein recht eigenständiges Zwitterwesen schuf, etwa stehend zwischen Serenade, Divertimento und Oper. Bezeichnenderweise ist denn auch die Zahl der Opernbearbeitungen für Bläser weitaus höher als die für Streicher oder Klavier. Gesangspartien waren eben für den Bläser leichter „passend" zu machen als für Geige oder Cello, von Tasteninstrumenten ganz zu schweigen. So wird für die Bläser auch stets die Ausführung der reinen Instrumentalteile wie bei Ouvertüren und Zwischenspielen schwierig, in denen die Übertragung der Streicherpartien nie so geglückt ist, wie etwa bei den Arien. Besonders bei romantischen Opern tauchen enorme technische Schwierigkeiten auf, wenn es darum geht, die klangspezifischen Wirkungen der Ur-Instrumentation auf die Bläserharmonie zu übertragen (siehe hierzu die Harmoniemusiken aus *Freischütz, Oberon* und *Wilhelm Tell*). Doch das sind auch schon die einzigen Einwände. Bliebe abschließend festzustellen, daß es sich bei den zahlreichen Opernarrangements aus klassischer und frühromantischer Zeit um keine toten historischen Dokumente handelt, sondern um lebendige, sich wandelnde Kunstformen, die auch heute noch auf den Programmen der Bläserensembles einen würdigen Platz finden können.

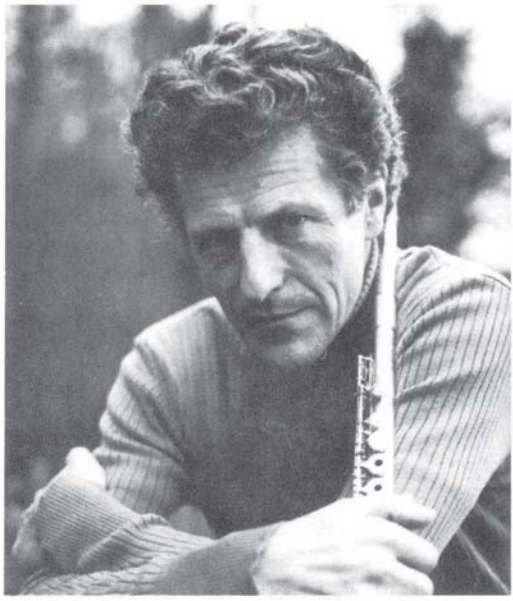
Adolph Goldberg: **Porträts und Biographien hervorragender Flöten-Virtuosen, -Dilettanten und -Komponisten.** Reprint des Privatdrucks Berlin 1906. Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Karl Ventzke. 124 Seiten. Ed. Moeck Nr. 4037.

Wolfgang Köhler: **Die Blasinstrumente aus der ‚Harmonie Universelle' des Marin Mersenne.** 408 Seiten. Ed. Moeck Nr. 4038.

Diether de la Motte: **Musik bewegt sich im Raum.** 16 Konzepte für Laien-Professionals aus Musik, Sprache, Sprachmusik und Bewegung. 62 Seiten. Ed. Moeck Nr. 4036.

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE

Peter-Lukas Graf



Peter-Lukas Graf gehört zu den führenden Flötisten unserer Zeit. In Zürich geboren, erhielt er seine musikalische Ausbildung als Flötist und Dirigent in seiner Heimatstadt sowie in Paris und München.

Er wurde mit dem ARD-Preis, München, und anderen internationalen Preisen ausgezeichnet, war Soloflötist in Winterthur, später Opernkapellmeister in Luzern und ist seit 1973 Professor für Flöte an der Musik-Akademie Basel und Gastdozent bei internationalen Kursen in Großbritannien, Kanada, Japan, Italien, Deutschland, Österreich, in den Niederlanden und der Schweiz. Nicht nur als Flötist, auch als Dirigent namhafter Orchester wurde ihm bei zahlreichen Schallplatteneinspielungen, Rundfunk- und Fernsehaufnahmen sowie auf seinen Tourneen durch ganz Europa, Amerika, Israel, Australien, Japan und die UdSSR immer wieder sein international hervorragender Ruf bestätigt. Mit dem Flötisten sprach Frank Nagel.

Herr Graf, wer waren Ihre flötistischen Vorbilder, Ihre Idole?

Ehrlich gestanden, es waren nicht Flötisten, die in meiner Jugend als große Vorbilder vor mir standen. Ich suchte und fand offenbar solche Vorbilder in anderen Sparten, bei anderen Persönlichkeiten, z. B. bei Casals, bei Rubinstein oder Furtwängler. — Vor allem natürlich bei Casals als Vertreter eines Melodieinstrumentes und vielleicht auch deshalb, weil ich ihm als Bub einmal persönlich begegnen konnte. Dann habe ich mir in meiner Fantasie ein Flötisten-Ideal aufgebaut: Ich stellte mir einen Mann vor, den ich nur vom Hörensagen kannte, den ich selber nie gehört habe, dessen Kompositionen ich aber spielte. Dieser Mann war Philippe Gaubert. Wahrscheinlich habe ich ihn idealisiert, aber sicher steht fest, daß er nicht nur ein außergewöhnlich begabter Flötist, sondern gleichzeitig ein vielseitiger und umfassend gebildeter Musiker war. Und diese Kombination macht ihn wahrscheinlich doch einmalig in unserem Jahrhundert.

Welchen Ihrer berühmten Flötenkollegen, bzw. welche Ihrer berühmten Flötenkolleginnen schätzen Sie ganz besonders und warum?

Da möchte ich zuerst kurz ein Wort zur Berühmtheit sagen. Meines Erachtens sind nämlich die Maßstäbe für Berühmtheit und für Qualität nicht unbedingt übereinstimmend. Aus diesem Grund interessiert mich nicht primär wer berühmt und wie berühmt jemand ist. Hingegen passiert es mir recht oft, daß ich zufälligerweise am Rundfunk Flöte spielen höre. Und da werde ich meistens sehr neugierig und sehr interessiert. Ich möchte wissen, wer da so gut oder wer da so schlecht spielt. Natürlich schätze ich dann immer, was ich persönlich gut finde und schätze weniger, was mir weniger gefällt. Und ich würde sagen, bei den meisten Flötisten finde ich beiderlei: Gutes und weniger Gutes.

Um nochmals auf Ihre Frage zurückzukommen, die ich etwas umgangen habe – es gibt eine Eigenschaft, die ich bei Kollegen immer besonders schätze: Fairplay!

Wie geht es Ihnen bei eigenen Aufnahmen, wenn Sie sich im Rundfunk oder auf Schallplatte hören?

Da bin ich sehr voreingenommen und überkritisch. Ich höre mir deshalb alte Aufnahmen möglichst gar nicht mehr an.

Was halten Sie von der Kritik im Allgemeinen, von der der Presse im Besonderen?

Ich denke, Kritik ist überall und fortwährend nötig. Kritik hält unser Tun sozusagen lebendig. Das fängt an mit der Selbstkritik beim täglichen Üben, das geht weiter mit der Kritik des Lehrers am Schüler, der Kritik des Schülers am Lehrer, das geht weiter bei der Kammermusik mit der gegenseitigen kollegialen Kritik; dann kommt die Kritik des Dirigenten dem Orchester gegenüber und die Kritik des Orchesters am Dirigenten, und schließlich haben wir die öffentliche Kritik – aber das ist eine besondere Sache. Vergegenwärtigen wir uns, was „Kritik" eigentlich heißt: dem Wortsinn nach heißt es „unterscheiden", und zwar unterscheiden zwischen gut und schlecht. Das k a n n man. Es ist möglich, anhand objektiver Kriterien. Nun ist es aber so, daß, wenn zwei Menschen dieselbe Sache nach denselben Kriterien beurteilen, in den meisten Fällen nicht genau dasselbe herauskommt. Ihr Urteil kann divergieren, denn bereits hier spielen subjektive Aspekte mit herein. Das ist ganz natürlich und richtig so. Nun habe ich aber wirklich etwas gegen eine Kritik, die leichtfertig oder inkompetent ist, weil sie sich um objektive Kriterien nicht genügend bemüht oder vielleicht gar keine objektiven Kriterien kennt. Das Resultat sind dann persönliche Willkür und Arroganz. Besonders schlecht ist dies, wenn solche „Urteile" durch öffentliche Organe wie die Presse verbreitet werden. Ich nenne dies Manipulation der öffentlichen Meinung. Die Presseleute nehmen aber das schöne Wort „Meinungsbildung" für sich in Anspruch.

Was erwarten Sie von einer Konzertkritik?

Also erstens gehört meines Erachtens zu einer Konzertkritik schlicht eine Berichterstattung über den äußeren Ablauf eines Konzertes, über das Programm, über die Publikumsreaktionen usw., und zweitens würde ich von ihr eine kritische Auseinandersetzung erwarten, die sich selber als das versteht, was sie sein kann: nämlich nicht mehr und nicht weniger als ein Diskussionsbeitrag.

Wie reagieren Sie als persönlich Betroffener auf die Kritik?

Ich habe mich früher sehr oft geärgert. Ich habe auch Dummheiten gemacht. Ich habe mich z. B. mit Kritikern angelegt und wollte sie erziehen. Heute nehme ich die Dinge wie sie kommen. Jedenfalls freue ich mich jedesmal, wenn ein Kritiker a) intelligent und b) ein gutartiger Mensch ist.

Hat Ihrer Meinung nach der Künstler als „öffentliche Person" auch immer eine gesellschaftliche Aufgabe oder gar Pflicht? Sollte er sein künstlerisches und persönliches Gewicht mit in die Waagschale werfen? Ich denke da z.B. an Menuhin oder die Schauspieler Karl Heinz Böhm und Liv Ullmann.

Ich glaube nicht, daß man hier eine allgemeine Regel aufstellen kann. Menuhin ist sicher für viele ein Vorbild dadurch, daß er in Wort und Schrift seine humanistische Gesinnung verbreitet und mit Zivilcourage auch für sie eingestanden ist, z. B. als er kurz nach Kriegsende mit Furtwängler in Deutschland spielte. Auch Karl Heinz Böhm ist beispielgebend durch seinen persönlichen und finanziellen Einsatz in Afrika. Aber nicht jedem, und vor allem nicht jedem Künstler ist es wohl gegeben, sich in solcher Weise zu exponieren. Wahrscheinlich gibt es manche, die inkognito ebenso wirksam ihrer Verantwortung der sogenannten Gesellschaft gegenüber nachkommen, sowohl geistig als materiell.

Im Gegensatz dazu halte ich wenig davon, wenn einer z. B. auf ein Konzerthonorar verzichtet und diesen Verzicht an die große Glocke hängt. Meistens wirbt er damit nur für sich selber. Und ich mag es auch nicht, wenn Musiker meinen, das Konzertpodium für politische Propaganda benutzen zu müssen.

Würden Sie damit sagen, daß Kunst und Politik nichts miteinander zu tun haben?

Ja, ich meine, daß in unmittelbarem, direktem Sinne, nämlich so, wie es gewisse Gesellschafts-Ideologen wollen, kein Zusammenhang zwischen

Kunst und Politik zu bestehen braucht. Vor allem hat das politische Engagement eines Künstlers nicht das Geringste zu tun mit der Qualität seiner Kunst.

Was tun Sie für die Umwelt, damit es sich in ihr „zu leben noch lohnt"?

(Zitat aus einem Interview mit P.-L. Graf.)

Ja also, real und sichtbar kann ich nicht mit Großartigem aufwarten. Ich fahre viel Zug und möglichst wenig Auto. Ich habe einen Komposthaufen im Garten. Ich widerstehe, wo irgend möglich, der Kauf- und Wegwerfmentalität. Ich unterstütze den Umweltschützer Franz Weber, aber ich denke, wichtig und vielleicht das Wichtigste ist die innere Einstellung. Ich hoffe, mit dieser inneren Einstellung einen gewissen Einfluß auf meine Kinder zu haben.

Waren Sie zur Zeit der Sandoz-Katastrophe in Basel? Wenn ja, was hat sie bei Ihnen oder in Ihnen ausgelöst?

Ich war hier, und meine Spontanreaktion war Wut und Protest. Ich wollte sofort von Basel wegziehen. Nicht, weil ich dachte, durch einen Wegzug fliehen zu können – ich glaube, daß man heute nirgends mehr hinfliehen kann, so wenig, wie man vor Tschernobyl fliehen konnte, aber ich empfand gewisse Äußerungen von verantwortlichen Leuten nach dem Unfall als so borniert und so arrogant und sie schienen mir eine so skrupellose Gesinnung zu verraten, daß dies für mich der größte Skandal war. Ich wollte in einer Stadt, wo extreme Risiken und wahrscheinlich auch solche Leute massiert vorhanden sind, einfach nicht mehr leben.

Gestatten Sie mir noch einige fachliche Fragen: Wie üben Sie und wieviel üben Sie?

Auf die Frage wieviel – da gibt es natürlich große Unterschiede, die bedingt sind durch Reisen, Proben und Konzerte. Es gab in meinem Leben auch Epochen, wo ich weniger übte, z. B. in der Zeit, wo ich viel dirigiert habe. Aber mein normaler Durchschnitt dürfte sich zwischen 2 und 4 Stunden bewegen.

Wie ich übe? Wenn es nicht bereits so viele Flötenschulen gäbe, so würde ich gerne eine eigene schreiben und das Hauptthema wäre dann dieses. Es ist das zentrale Thema aller guten Schulen und steht auch im Zentrum meines Unterrichts.

Wie üben? In ein paar Sätzen ist es unmöglich, dies zu besprechen. Ich möchte hier höchstens drei wichtige Voraussetzungen für gutes Üben erwähnen: Erstens, eine klare Vorstellung, von dem, was man möchte, also ein Ideal. Zweitens: die Kenntnis des Problems mit dem man zu kämpfen hat, um dieses Ideal zu verwirklichen, und drittens, die Wahl der dazu geeigneten Übung.

Sie unterrichten seit vierzehn Jahren an der Musik-Akademie Basel. Von welchen Kriterien machen Sie eine Aufnahme in Ihre Konzertklasse abhängig?

Heute ist es so, daß die Richtlinien bestimmt sind durch die zu erwerbenden Diplome, nämlich das Solistendiplom und das Diplom der Konzertreife. Ich habe für mich als Vorstellung eines Diplomabschlusses die Regel festgelegt, das Solistendiplom sollte ein Fähigkeitsausweis sein, um eine Soloflötistenstelle in einem guten Orchester gut besetzen zu können. Und das Diplom der Konzertreife sollte ein Fähigkeitsausweis sein für gute professionelle Kammermusik. Um jemanden in die Flötenklasse aufnehmen zu können, müssen einfach die Prognosen für ein solches Diplom positiv ausfallen.

Worauf legen Sie in der Ausbildung ganz besonderen Wert?

Ich habe zwei Grundvorstellungen: Erstens möchte ich nicht in erster Linie Drill vermitteln, sondern die Studenten dazu erziehen, selbständig üben zu können. Zweitens möchte ich nicht, daß sie mich primär imitieren, sondern ich möchte ihnen eher das Rüstzeug vermitteln zu eigener Arbeit und zu eigener Geschmacksbildung. Dies verlangt von den Studenten Eigeninitiative bei technischer Arbeit und in musikalischer Beziehung bis zu einem gewissen Grade die Aneignung meiner Art zu denken.

Könnten Sie mir diese Art zu denken und Ihre Vorstellung von musikalischer Interpretation erläutern?

Es ist so, daß ich bei Studenten oft auf ein Mißverständnis stoße. Sie stellen sich eine musikalische Interpretation in erster Linie vor als eine genialische, irrationale Angelegenheit, in der das persönliche Ausdrucksbedürfnis im Vordergrund steht. Und ich meine, daß in Wirklichkeit musi-

kalische Interpretation ein natürlicher Ausfluß, fast ein automatisches Resultat sein sollte, nämlich das Resultat von Studium und Verständnis des Notentextes. Ein zweites Mißverständnis, das oft bei Flötisten anzutreffen ist, ist die Meinung, man könne eine Flötenstimme nur anhand der Flötenstimme interpretieren. Aber zum Verständnis unserer Melodie, die wir zu spielen haben, gehört das Verständnis der ganzen Partitur. Als Ganzes gibt dann der Notentext soviel Aufschluß über den jeweiligen musikalischen Sinn, daß es nur darum geht, ihn zu erfassen und deutlich wiederzugeben. Meiner Meinung nach gibt es gar nicht hunderterlei Möglichkeiten, eine Phrase oder ein Stück „richtig" zu interpretieren, sondern im Prinzip nur eine, in eher seltenen Fällen vielleicht zwei. Was die „persönliche" Interpretation ausmacht, sind dann nur Nuancen, Variationen derselben Sache, sozusagen mehr quantitativen als qualitativen Charakters. Im Bereich dieser Nuancen allerdings gibt es tausenderlei Möglichkeiten, so viele, wie es Musiker gibt, und jede Aufführung desselben Musikers ist nochmals eine neue einmalige Variante. Aber, und dies versuche ich klarzumachen, das Persönliche und Besondere einer Interpretation kann nicht fabriziert werden: Es muß sich ganz von selber ergeben.

Was macht Ihnen am Unterrichten Spaß und welchen Gewinn ziehen Sie persönlich aus dem Unterricht?

Das mag jetzt sehr egoistisch tönen; aber es ist schon so, daß mir am meisten Spaß macht, was mir auch persönlich am meisten Gewinn bringt. Z. B. macht es mir Spaß, statt selber zu spielen, einfach einmal zuzuhören und mich überraschen zu lassen von dem, was die Studenten machen. Dann macht es mir Spaß, beim Korrigieren des Schülers Beweise zu erbringen für meine Korrektur. Es macht mir Spaß, zu argumentieren, mit Argumenten zu überzeugen, und zwar vor allem dann, wenn der Student auch seine eigenen Argumente hat. – Es macht mir Spaß, beim Zuhören, beim Erklären und beim Disuktieren immer wieder neue Aspekte zu entdecken, sowohl beim Flötenspiel (also in technischer Hinsicht), als auch in der Musik. Ich habe eben noch lange nicht ausgelernt.

Inwieweit hat sich das Niveau (in tonlicher, technischer und musikalischer Hinsicht) der jungen Generation verändert, bzw. gewandelt, z. B. im Vergleich zu der Zeit Ihres Studiums oder der Zeit von ca. zwanzig Jahren?

Ich habe mich selber so stark gewandelt, daß ich meiner Erinnerung an früher nicht mehr objektiv trauen kann. Aber es steht sicher fest, daß in den letzten Jahrzehnten erstens ein enormer quantitativer Zuwachs an Flötisten stattgefunden hat, und daß sich gleichzeitig generell das qualitative Niveau sehr wesentlich verbessert hat. Z. B. war es zur Zeit meines Studiums eine außerordentliche Auszeichnung, in Paris den Premier prix zu bekommen, und heute glaube ich sagen zu dürfen, daß an der Basler Musik-Akademie nicht selten Abschlüsse stattfinden, die absolut dem Niveau eines Pariser Flötisten entsprechen.

Dazu möchte ich ergänzend fragen: Sehen Sie heute auch als Problem die Nivellierung des „Geschmacks" durch großen Ton, Dauervibrato und beispielsweise forcierte Tiefe?

Darf ich zuerst Stellung nehmen zu diesen zitierten Eigenschaften. Wenn Sie sagen „großer Ton", so würde ich sagen, dies sei einfach eine positive Qualität, vorausgesetzt, daß gleichzeitig mit einem großen Ton auch die Pflege des schönen *pianos* stattfindet, denn das *Piano* ist doch eigentlich die der Flöte gemäßere Dynamik als das *fortissimo*. Dann zum „Dauervibrato". Dauervibrato ist meines Erachtens eine Untugend. Bei Sängern wird sie mit Recht als „Tremolo" verschrien. „Forcierte Tiefe" hingegen bezeichne ich als Fehler. Er erklärt sich natürlich durch die ständige Angst des Flötisten, nicht gehört zu werden.

Und nun zum Prozess der Nivellierung: Ich finde, er hat seine positiven und seine negativen Seiten. Als positiv würde ich bezeichnen, daß wahrscheinlich heute in allen Ländern – Frankreich ausgenommen – besser Flöte gespielt wird als früher. Die Qualitäten der französischen Schule werden mehr und mehr und auf der ganzen Welt akzeptiert und übernommen. Als Negativum sehe ich natürlich die Gefahr jeder Nivellierung und Uniformierung, nämlich Eintönigkeit, Farblosigkeit, Auswechselbarkeit und vor allem Verlust individueller Persönlichkeit. Solange sich aber Plus und Minus die Waage halten, ist meines Erachtens Nivellierung in der Flötenwelt kein eigentliches Problem.

Sie könnten sich also damit befreunden, daß es auf der ganzen Welt nur noch ein und dieselbe Flötenschule gibt, und daß alle Flötisten zwar gut, aber ungefähr gleich spielen?

Die Überwindung von sich streitenden Schulen halte ich auf jeden Fall für einen Fortschritt. Hingegen empfinde ich wahrscheinlich dasselbe Unbehagen wie Sie, Herr Nagel, in einer allgemeinen Entwicklung, von der die Nivellierung ein Anzeichen ist. Es gibt doch heute eine noch nie dagewesene Anzahl von Musikern, gleich ob Flötisten, Pianisten oder Dirigenten, die technisch einen sehr hohen Standard vertreten. Warum? Weil alles heute mehr oder weniger erlernbar geworden ist. Und auch in interpretatorischer Hinsicht wird gut musiziert, korrekt und stilistisch kaum anfechtbar. Warum? Weil die Plattenaufnahmen so mannigfaltige Vorbilder liefern und jeden Vergleich und jede Imitation jederzeit möglich machen. Und nun fehlt uns oft trotzdem etwas. Ich erinnere mich an viele Konzerterlebnisse, wo ich nachträglich sagen mußte: sehr gut, sehr gut, aber ... Warum denn „aber", wenn etwas gut ist? Ehrlich gesagt, ich weiß es nicht. Ich suche die Antwort. Vielleicht ist es das Fehlen einer inneren Notwendigkeit, aus der heraus Musik gemacht werden sollte. Dieses Engagement geht vielleicht oft verloren, infolge der totalen Fixierung auf perfektes Spielen. Das Resultat ist dann eine Art sterile Ästhetik.

Was für einen Anspruch, der über perfektes Spielen hinausgeht, stellen Sie an konzertmäßiges Musizieren?

Ich glaube an geistige Dinge. Es ist schwierig, darüber zu sprechen. Aber ich bin überzeugt, daß Geist, Gefühl und Gemüt durch die Musik wahrnehmbar werden können, und zwar nicht nur durch die Aufführung einer Beethoven-Sinfonie, sondern schon durch die Art und Weise wie einer eine Flötenmelodie spielt.

Ich danke Ihnen sehr für dieses Gespräch.

EDITION PETERS

JOHANN SEBASTIAN BACH
Repertoire der Flötenpartien aus dem Kantaten- und Oratorienwerk

Herausgegeben von Werner Richter

Bd. I	Kantaten BWV 8 - 102, Matthäus-Passion, Oster-Oratorium	EP 8203a	DM 30,–
Bd. II	Kantaten BWV 103 - 198, Magnificat D-dur / Messen h-moll, A-dur	EP 8203b	DM 30,–
Bd. III	Kantaten BWV 201 - 251, Johannes Passion, Weihnachtsoratorium	EP 8203c	DM 30,–
Bd. 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

NEUES FÜR FLÖTE

Jolyon Brettingham Smith

THE DOORS OF PERCEPTION

op. 30 für Flöte und 4 Schlagzeuger. Partitur DM 39,00
5 einseitig bedruckte Spielpartituren DM 36,00

1982 im Auftrag des Essener Philharmonischen Orchesters geschrieben. Der Titel bezieht sich auf einen berühmten Aphorismus des Dichters William Blake: "If the doors of perception were cleansed, everything would appear as it is, infinite." ("Wenn die Tore der Wahrnehmung gesäubert wären, würde jedes Ding stets so erscheinen, wie es wirklich ist.") Das 13 Minuten dauernde Werk versteht der Komponist als Beitrag zur Säuberung der akustischen "Tore der Wahrnehmung": der Ohren.

Karl Heinz Wahren

SCHERZANDO, RITMICO E FUGATO

per tre flauti (1986). Partitur DM 27,00
3 einseitig bedruckte Spielpartituren DM 24,00

Dem im Dezember 1986 im Münchener Richard-Strauss-Konservatorium uraufgeführten, etwa 12 Minuten dauernden Werk ist als Motto ein Zitat aus Schillers "Bürgschaft" vorangestellt, das insbesondere in formaler Hinsicht als Programm des Stückes zu verstehen ist: "Ich sei, gewährt mir die Bitte, in eurem Bunde der Dritte."

Isang Yun

QUINTETT FÜR FLÖTE UND STREICHQUARTETT

1986. Partitur DM 39,00
Stimmen als Lichtpause auf Anfrage

In einer Einführung zu diesem Werk (Spieldauer 24 Minuten) schrieb Walter Wolfgang Sparrer: "Auf Satzbezeichnungen verzichtet Yun im allgemeinen und regelt den Grundschlag durchs Metronom. Das im August 86 entstandene 'Quintett' hat die Sätze 'Moderato', 'Adagio' und 'Allegro'. Mit diesen Vortrags- und Ausdrucksbezeichnungen greift Yun auf die Satztitel seines '3. Streichquartetts' (1959), eine seiner ersten Kompositionen in Europa, zurück; eine Entscheidung, die motiviert ist durchs Bestreben um eine Musik, die den Hörer erreicht."

BOTE & BOCK

NEUERSCHEINUNGEN

BLOCKFLÖTE

Walter van Hauwe
Moderne Blockflötentechnik
(M. Weilenmann),
ED 7427, DM 22,–

Ein technischer Fortbildungskurs in Lehrbuch-Form für Fortgeschrittene und professionelle Blockflötenspieler. Lehrwerk für den Musikhochschulbereich.
Erste umfassende Darstellung der Physiologie des Blockflötenspiels mit den Kernpunkten: 1. Haltung der Blockflöte – 2. Bewegung der Finger, Grifftabellen, Fingerkombinationen – 3. Atmung – 4. Artikulation. Bereits die englische Version fand lebhafte Resonanz im Kreise professioneller Blockflötisten (ED 12150 – Band 1 / ED 12270 – Band 2)

Diogenio Bigaglia
Sechs Sonaten, op. 1 für Alt-Blockflöte und B.c. (Th. Wind), 2 Hefte,
ED 12262/63, DM 24,–/22,–

Tomaso Cecchino
Drei Sonaten für Blockflöte (Sopran, Alt oder Tenor) oder andere Melodieinstrumente und B.c. (H. Ruf),
OBB 159, ca. DM 10,–

Jean Baptiste Loeillet de Gant
Sonaten für Alt-Blockflöte und B.c., op. 3.
Neuausgabe Delius/Boie:
Nr. 6, e-Moll, OFB 61,
Nr. 10, d-Moll, OFB 62,
je DM 11,–

KLARINETTE

Gustav Jenner
Sonate G-Dur, op. 5 für Klavier und Klarinette in A (H. Heussner),
KLB 30, DM 18,–

Es handelt sich um das erste Werk einer Editionsreihe von Kammermusikwerken des einzigen (als solchen bezeichenbaren) Schülers von Johannes Brahms (Violinsonaten, Horntrio, Streichquartett).
Die Werke orientieren sich stilistisch an den Brahms-Vorläuferwerken, sind jedoch aufgelockerter im Satz und liegen instrumentaltechnisch z. T. günstiger. Sie bilden eine durchaus spektakuläre Wiederentdeckung für den Kammermusik-Bereich.

QUERFLÖTE

Cyril Scott
Der ekstatische Schäfer,
FTR 142, DM 5,–

Wolfgang Amadeus Mozart
Sonate D-Dur, arrangiert für zwei Flöten nach KV 300h, 374d, 189a von G. H. Köhler (N. Delius),
FTR 138, DM 15,–

Erweiterung und Bereicherung des Flöten-Duett-Bereiches der Klassik; im Studien-/Musikschul-/Amateur-Bereich verwendbar. Rarität: Zusammenstellung und Arrangement von Sätzen Mozartscher Klaviersonaten; optimale Anpassung an den gewählten Klangbereich sowie die Technik des Instrumentes.

Eine kleine Nachtmusik (KV 525)
für Flöte und Klavier
(Ch. P. Lynch),
ED 12273, DM 12,–

François Philidor
Pièces pour la Flûte traversière für Querflöte oder Violine und B.c.
(G. Beechey), 2 Hefte,
ED 12205/06, je DM 28,–

Yuji Takahashi
Ji(t), SJ 1039, DM 13,–

OBOE

Toshi Ichiyanagi
Cloud Figures, SJ 1036, DM 13,–

Wolfgang Amadeus Mozart
Sonate F-Dur (KV 13) für Violine und Klavier, bearbeitet für Oboe und Klavier (R. J. Koch),
OBB 33, DM 9,–

Die Sonate für Violine und Klavier wurde den spieltechnischen Anforderungen der Oboe gemäß bearbeitet, eine schöne Erweiterung der nicht allzu üppigen Oboenliteratur.

Toru Takemitsu
Entre-Temps für Oboe und Streich-Quartett, Partitur/Stimmen,
SJ 1038, DM 65,–

SCHOTT

Versuchsmodelle von Theobald Boehm

Zwei bisher unbekannt gebliebene Flötenteile im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg

Theobald Boehms Verdienste um den Flötenbau sind heute unbestritten. Dabei finden von seinen vielfältigen Aktivitäten hauptsächlich die Ergebnisse als Ganzes Beachtung. Den vielen Hinweisen zu Details dagegen (z.B. zur Materialfrage und zur Wandstärke) sowie den Modellen aus der Zeit vor 1847 wird heute nur noch geringe praktische Bedeutung zugemessen. Von Boehms Arbeit könnten jedoch auch heute noch Impulse ausgehen, die unser Standardmodell der Flöte oder die „Vielfalt der Arten" erweitern würden.

Einen in diesem Sinne interessanten Einblick in die Arbeit Boehms bieten die bis jetzt bekannt gewordenen Versuchsmodelle: das Messingrohr mit verschiebbaren Tonlochkaminen[1], das zylindrische Neusilber-Piccolo[2] und das Altflötenrohr aus dünnwandigem Buchsbaum[3]. Bisher unbeachtet blieben zwei Flötenteile aus der Werkstatt Theobald Boehms, die sich jetzt unter der Signatur MIR 332 im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg[4] befinden. Die Geschichte ihrer Überlieferung ist verfolgbar: Zusammen mit dem „gesamten, ungemein reichhaltigen und umfassenden Nachlaß von Boehm an Zeichnungen und Entwürfen aller Art, an Normalmaßen, Modellen (...), an Apparaten, Bohrern, Dornen, speziellen Werkzeugen usw."[5] gelangten die Flötenteile zuerst in den Besitz von Boehms Mitarbeiter Carl Mendler, dessen Sohn verkaufte den gesamten Bestand samt Firmennamen „Boehm & Mendler" im Herbst 1904 an Robert Leibl. Dieser führte die Firma in Nürnberg weiter und übergab die beiden Flötenteile dem Nürnberger Instrumentensammler Ulrich Rück. Schon 1935 sind die Versuchsstücke in der Sammlung Rück belegt durch Georg Kinskys maschinenschriftlichen Führer[6]: „Besondere Beachtung gebührt hier (...) den 4 Originalinstrumenten – darunter auch das Versuchsmodell des grossen Neugestalters ...". In Rücks eigenem Katalog[7] aus der Zeit um 1950 erscheinen die beiden Teile, ebenfalls zusammengefaßt, als „Nr. 58. Modell der Böhm-Flöte mit verschiedenen Klappenformen, Original-Modell Theobald Böhms." Zusammen mit der gesamten Sammlung Rück gelangten die Flötenteile im Jahre 1962 ins Germanische Nationalmuseum.

Wie die Abbildungen zeigen, handelt es sich um ein Mittelstück und ein Fußstück aus Holz mit zylindrischer Bohrung. Die beiden Teile scheinen in keinem direkten Zusammenhang zu stehen.

Das Mittelstück ist aus Cocusholz[8] und entspricht in der äußeren Form den frühesten zylindrischen Holzflöten Boehms, die laut Geschäftsbuch von 1854 an gebaut wurden.[9] Am oberen Ende hat es ein Zapfenloch zur Aufnahme des Kopfzapfens und am unteren Ende einen Zapfen mit Fadenwicklung für das Fußstück. Die Tonlöcher entsprechen im Prinzip dem Modell von 1847, wobei die Löcher für *e'*, *f'*, *fis'*, *g'* (auf der Unterseite), *gis'* („offset"), *a'*, *b'* klappenlos und die Löcher für *h'*, *c''* und *cis''* mit offenen Klappen versehen sind. Das cis''- Loch ist, etwas nach unten versetzt, auf der Rückseite ein zweites Mal eingebohrt worden. Mit Ausnahme dieses zweiten cis''-Loches wurden die klappenlosen Löcher rechteckig angefeilt. Die Klappen für das cis''- und das c''-Loch entsprechen im Prinzip dem Modell von 1847. Das h'-Loch und die zugehörige Klappe sind jedoch so versetzt, daß der Klappengriff mit dem 1. Glied des linken Zeigefingers zu bedienen ist, das 3. Glied desselben Fingers hat das b'-Loch zu schließen. Eine weitere Klappe war wohl früher für den rechten Daumen und das an der Unterseite des Rohres

1 Library of Congress, Washington, Miller-Collection 471. Abb. bei Manfred Hermann Schmid: *Die Revolution der Flöte. Theobald Boehm 1794-1881.* (Katalog der Ausstellung zum 100. Todestag von Boehm). Tutzing 1981, S. 101.

2 Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig, Nr. 3389. Abb. bei Herbert Heyde: *Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig.* (Katalog, Band 1, Flöten). Leipzig 1978, Tafel 15.

3 Library of Congress, Washington, Miller-Collection 24. Abb. bei M. H. Schmid, a.a.O., S. 130.

4 Herrn Dr. Dieter Krickeberg und Herrn Martin Kirnbauer sei für ihre freundliche Hilfe gedankt.

5 E. Robert Leibl: *Die Silberflöte, System Böhm.* Nürnberg 1906, S.9.

6 Vorhanden im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg.

7 Ebenfalls im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg.

8 Vorläufige Bestimmung der Holzart. Rainer Weber, Bayerbach, bereitet zur Zeit eine Untersuchung der von Theobald Boehm verwendeten Hölzer vor.

9 Z.B. Miller-Collection 875. Abb. bei M. H. Schmid, a.a.O., S. 114.

Abb. 1: Th. Boehm, Mittelstück einer zylindrischen Flöte, München um 1854. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg MIR 332.

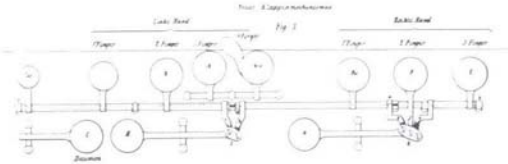


Abb. 2: Zeichnung zu Th. Boehms „Privileg für eine verbesserte Konstruktion des Klappenmechanismus" 1854.

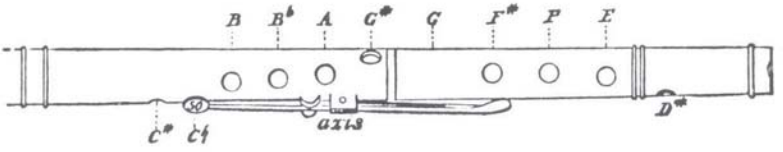


Abb. 3: A. Siccama, „Chromatic Flute" 1845.

befindliche g′-Loch vorhanden (oder geplant), jedenfalls sind jetzt nur noch die aufgeschraubten Säulchen, die Klappenachse und die Nadelfeder vorhanden. Die drei vollständig erhaltenen Klappen haben übrigens Blattfedern. Schraublöcher zwischen dem gis′-und dem fis′-Loch lassen vermuten, daß noch eine offene gis′-Klappe nach dem Muster des Modells von 1832 existiert hat. Boehm hat außerdem einen Sockel zum Einschrauben einer Handstütze und eine Messingplatte für den rechten Daumen angebracht.

Im Jahre 1854 hat Boehm ein „Privileg für eine verbesserte Konstruktion des Klappenmechanismus"[10] beantragt und erhalten. Eine der beiden Varianten, die in diesem Privileg genannt sind, weist auffällige Ähnlichkeiten mit dem Versuchsstück auf (vgl. Abb. 1 und 2), so daß an eine zeitliche Nachbarschaft oder gar an einen Zusammenhang mit diesem Modell zu denken ist. Bezieht man die erhaltenen Boehm-Instrumente dieser Bauart[11] ein, so ergeben sich folgende Übereinstimmungen: äußere Form, Zapfenloch statt Zapfen, Machart der Klappen, versetzte g′- und h′-Löcher, gis′-Loch nach außen versetzt und nach Art des Modells von 1832 mit einer Klappe versehen. Das vorliegende Mittelstück könnte also eine Vorstufe des Modells von 1854 sein, das, mit der Daumenklappenordnung des Systems von Richard Carte (1851) kombiniert, dann das Modell von 1854 ergeben haben könnte. In diesem Fall müßte man davon ausgehen, daß Boehm nur bei diesem Versuch auf die Deckelklappen für die offenen Löcher verzichtet hat. Möglich wäre aber auch, daß Boehm 1851 anläßlich seines Besuches der Industrieausstellung in London Abel Siccamas „Chromatic Flute" mit großen Tonlöchern (1845; s. Abb. 3)[12] kennengelernt und später zum Ausgangspunkt eines Versuchs gemacht hat. Damit wäre das Modell ein Schritt in die Richtung der chromatischen Zylinderflöte mit möglichst wenig Klappen. Nicht auszuschließen ist auch, daß Boehm an eine Haltung in Längsrichtung gedacht hat. Jedenfalls ließen sich so die großen klappenlosen Löcher leichter decken und die Position des g′-Loches als Daumenloch leichter erklären. Skizzen zu einer in Längsrichtung gehaltenen Flöte finden sich in Boehms Nachlaß.[13] Unter diesen Aspekten könnte das Modell also eine frühe Vorstufe der Giorgi-Flöte (1896) sein (vgl. Abb. 4).[14]

Das zusammen mit dem Mittelstück überlieferte Fußstück ist im Gegensatz zu diesem aus Palisanderholz[8] gebaut. Es hat eine im Prinzip zylindrische Bohrung (siehe unten) und zwei Tonlöcher, die mit einer geschlossenen dis′-Klappe und einer offenen cis′-Klappe versehen sind. Von den beiden Klappendeckeln entspricht der kleinere (dis′-Klappe) genau denen an Boehm & Mendler-Flöten, der größere genau denen an Boehm & Mendler-Altflöten. Dies läßt vermuten, daß das Fußstück unabhängig von dem Mittelstück und erst nach 1860 entstanden ist.

---

10 Abdruck bei Karl Ventzke: *Die Boehmflöte*. Frankfurt 1966, S. 42.

11 Bisher wurden bekannt: Miller-Collection 177, 771 und 875, Bate Collection Oxford 150, Stadtmuseum München 84-1 und zwei Instrumente in Privatbesitz.

12 Abel Siccama: *Observations on Correctness of Tune applied to the Flute*. London 1846.

13 Freundliche Mitteilung von Ludwig Böhm, Lochham bei München.

14 Genaueres bei Nancy Toff: *The Development of the Modern Flute*. New York 1979, S. 100ff.

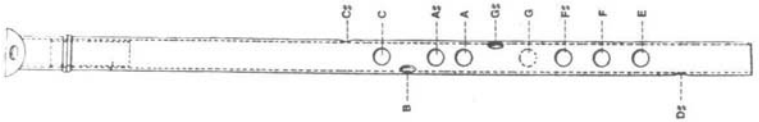
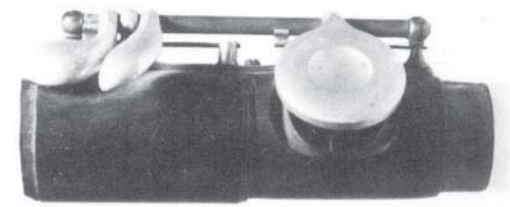


Abb. 4: C. T. Giorgi, klappenlose Flöte 1896.

Die Bauweise des Fußes zeigt, worauf es Boehm ankam: Er wollte einen cis′-Fuß mit einem extrem großen d′-Loch (18 mm bei ca. 19 mm Innenbohrung!), das die akustische Wirkung eines Rohrendes hat, also eigentlich einen cis′-Fuß mit den Eigenschaften eines d′-Fußes.[15] Der Zapfen mit dem zum Teil erhaltenen Korkbelag läßt vermuten, daß Verlängerungen aufgesteckt wurden, um deren Auswirkung auf Klang und Intonation der übrigen Töne zu testen. Versuche mit einer Boehm & Mendler-Holzflöte und dem cis′-Fuß haben ergeben, daß auf diese Weise beliebig lange Fußstücke konstruiert werden könnten, ohne daß die Verlängerung Einfluß auf die höheren Töne hat.[16] Allerdings sind von Boehm bis jetzt nur Instrumente bis h^o bekannt, die nicht nach dem Prinzip dieses Fußstückes konstruiert sind. Ein erhaltenes Instrument von Robert Leibl mit a^o-Fuß und eine entsprechende Abbildung in seiner Schrift *Die Silberflöte, System Böhm*[17] beweisen jedoch, daß die bei konischen Flöten gelegentlich vorhandene Extension bis b^o, a^o, as^o oder sogar g^o manchmal auch bei zylindrischen Boehmflöten angebracht wurde.



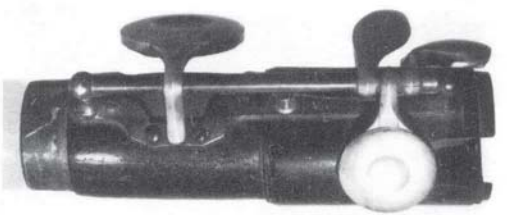


Abb. 5, 6: Th. Boehm, Fußstück einer zylindrischen Flöte, München um 1860. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg MIR 332.

Auf ein weiteres interessantes Detail an diesem Flötenfuß sei noch hingewiesen: Boehm hat dort, wo das große cis′-Loch angebracht ist, die Wandstärke des Holzrohres von 3,8 mm auf 2,8 mm verdünnt. Diese Bauart mit geschnitztem Tonlochrand gibt es bei Boehm in noch extremerer Form, nämlich bei dem eingangs erwähnten Altflötenmodell aus Buchsbaum, entstanden zwischen 1865 und 1873, aber auch bei einer Boehm & Mendler-C-Flöte (Miller-Collection No. 306). James S. Wilkins, der von 1871 bis 1874 Boehms Schüler war, schrieb im Jahre 1900 darüber:[18] „The ideal flute is one of wood with raised tone-holes. The

Die wichtigsten Maße der beiden Versuchsstücke:

Mittelstück:	
Gesamtlänge mit Zapfen	345 mm
Länge des Zapfens (unten)	11,5 mm
Durchmesser des Zapfens (unten)	22,5 mm
Tiefe des Zapfenloches (oben)	28,6 mm
Durchmesser des Zapfenloches (oben)	23,1 mm
Innenbohrung	19,4 mm
Durchmesser cis″-Loch	8,0 mm
Durchmesser zweites cis″-Loch	7,7 mm
Durchmesser aller übrigen Tonlöcher	12,1 mm
Fußstück:	
Gesamtlänge mit Zapfen	91 mm
Länge des Zapfens (unten)	9,7 mm
Durchmesser des Zapfens (unten)	21,7 mm
Tiefe des Zapfenloches (oben)	11,3 mm
Durchmesser des Zapfenloches (oben)	23,2 mm
Innenbohrung oben	19,4 mm
Innenbohrung unten	19,8 mm
Durchmesser dis′-Loch	12,9 mm
Durchmesser d′-Loch	18,0 mm

[15] Boehm hat selbst zylindrische Flöten mit d′-Fuß gebaut, die klanglichen Vorteile eines kurzen Fußes waren ihm also bekannt.

[16] Ohne Kenntnis des Versuches von Boehm baute Joachim Paetzold, Tübingen, nach demselben Prinzip 1966 einen e′-Fuß für eine f′-Blockflöte.

[17] Nürnberg 1906, S. 24. Abb. der Leibl-Flöte mit a^o-Fuß in TIBIA 2/83, S. 360.

[18] James S. Wilkins: „Theobald Boehm – an Appreciation". Abgedruckt im Appendix von: *Theobald Boehm, The Flute and Flute-Playing ...*, translated by Dayton C. Miller, ^{2}1922. Reprint New York 1964, S. 169.

wood of the main part of the tube being cut away for lightness; this permits using full-sized tone-holes. Mr. Boehm did make some few flutes of this kind, and they were splendid instruments, but the greatly increased cost and the danger of splitting made them too expensive, and few players appreciated the real advantages to be derived from their use." Leider haben sich nur wenige Instrumentenbauer nach Boehm mit dieser „idealen Flöte" beschäftigt, die im Klang zwischen dünnwandiger Silber- und dickwandiger Holzflöte liegt.

Sehen wir einmal von dem Messingrohr mit beweglichen Kaminen ab, so bleiben vier Versuchsstücke Boehms, deren Besonderheiten im heutigen Flötenbau nicht berücksichtigt werden. „Natürliche Auslese" oder einfach mangelnde Publizität? Eine dünnwandige, weitmensurierte Altflöte aus Holz, ein sauber intoniertes zylindrisches Silberpiccolo, ein h°-Fuß ohne klangverändernde Wirkung – würde es sich dafür nicht auch heute noch lohnen, Versuchsmodelle anzufertigen?

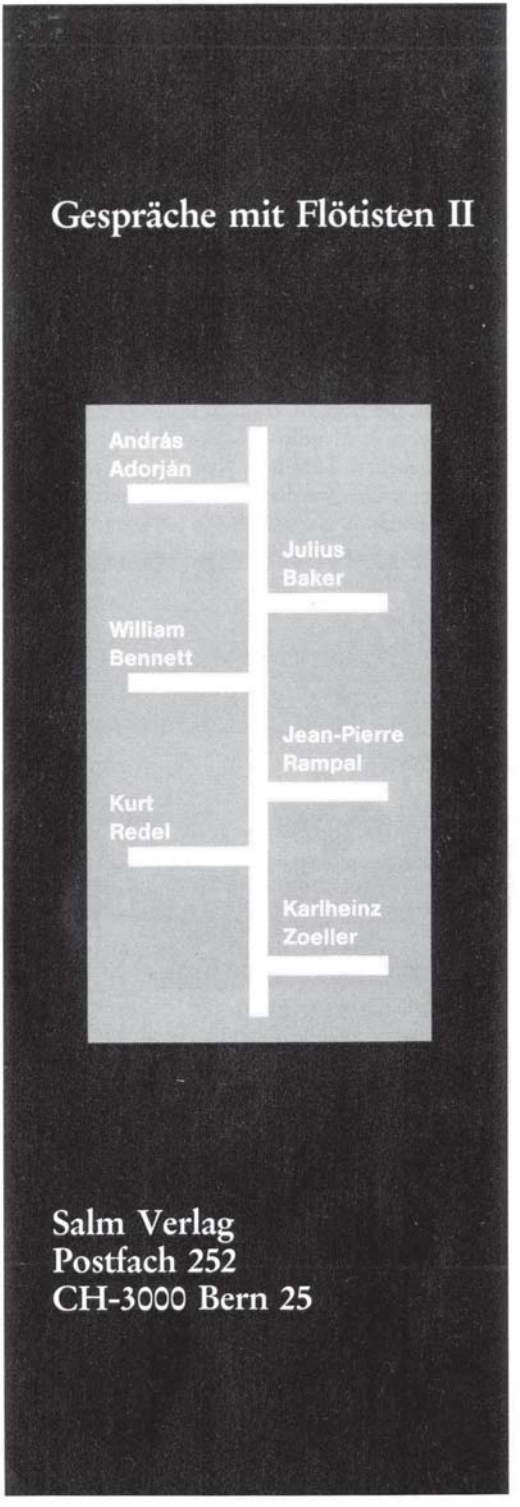
Peter Thalheimer

Meisterkurse für Blockflöte

In Nürnberg finden seit Januar 1987 in zwei- bis dreimonatigen Abständen Meisterkurse für Blockflöte unter der Leitung von Kees Boeke statt. Jeder Kurs konzentriert sich auf ein bestimmtes Thema. Spielern und Hörern wird hier die Gelegenheit gegeben, wichtige aufführungspraktische und spieltechnische Fragen kontinuierlich zu erarbeiten. Aktive Teilnehmer können selbst ein geeignetes Stück auswählen und vorbereiten. Über die aktive Teilnahme entscheidet ein Vorspiel.

Im April lautete das Thema „Französische Triosonaten". In Fachkreisen hat sich die französische Blockflötenmusik ja mittlerweile etabliert. Bei Musikschülern und musikalischen Laien herrscht auf diesem Gebiet allerdings oft noch ein beträchtlicher Nachholbedarf. Hier bot der Kurs wertvolle Hilfestellung. Kees Boeke erarbeitete die Stücke konsequent nach historischen französischen Interpretationsanweisungen, achtete auf sinnvolle Artikulation und rhythmische Genauigkeit. Er warnte vor Übertreibungen, um falsches Pathos zu verhindern, und ließ die Musik statt dessen in ihrer natürlichen Eleganz erklingen.

„Konzerte und Etüden" waren Thema des Kurses im Juni, in welchem den Teilnehmern anhand der bekannten „Three Exercises" von Kees Boeke erläutert wurde, wie man sich eine wirklich souveräne Fingertechnik aneignet.



Einen besonderen Leckerbissen bildet ein Konzert, das Kees Boeke im Rahmen jedes Kurses gibt. Man hat nicht oft die Gelegenheit, einen so exzellenten Blockflötisten live zu erleben.

Alles in allem bietet diese Kursreihe jedem anspruchsvollen Blockflötisten wie auch dem, der es werden möchte, beste Möglichkeiten, sich zu vervollkommnen. *Thomas Mengler*

Rainer Lehmbruck

Dürener Blockflötentage

Große Resonanz fanden im Juni dieses Jahres die *Dürener Blockflöten-Tage,* die nunmehr bereits zum dritten Mal durchgeführt wurden. Die insgesamt fünf Konzerte und Vorspiele, die von Rainer Lehmbruck, Blockflötenlehrer der Musikschule Düren, organisiert und z. T. auch selbst mitgestaltet wurden, waren sehr gut besucht. Auf den interessanten Programmen stand neben Barockmusik auch Neue Musik für Blockflöte und gab den Zuhörern die Möglichkeit, die „Flauto dolce" als Konzertinstrument wiederzuentdecken.

Das Eröffnungskonzert mit Rainer Lehmbruck (Blfl.) und Sabine Bauer (Cemb.) überraschte das erfreulich zahlreich erschienene Publikum durch sein hohes künstlerisches Niveau. R. Lehmbruck und S. Bauer, Dozentin an der Akademie für Tonkunst in Darmstadt, gestalteten ein anspruchsvolles Programm, das bis auf eine stilistisch aus dem gegebenen Rahmen fallende, jedoch sehr reizvolle Komposition von Stockhausen ausschließlich Werke aus den drei Phasen des Barock enthielt.

Die so erfolgreich eröffneten Blockflöten-Tage wurden fortgesetzt mit zwei Vorspielen von Schülern der Blockflötenklasse von R. Lehmbruck und mit einem Konzert, das von Lehmbruck und sechs seiner Schüler gestaltet wurde. Das Programm enthielt zwar ausschließlich Werke für Blockflöte solo, war jedoch durch die gemischte Zusammenstellung im ganzen überaus abwechslungsreich. Alle 12 Melodien des *Tierkreises* von Stockhausen waren aufgenommen, die sich mit Werken von Telemann, Bach, van Eyck und Babell abwechselten.

Die sechs jungen Musiker und ihr Lehrer konnten die Zuhörer mit Musik der vergangenen Epochen fesseln und auch Interesse für Kompositionen der Gegenwart wecken. Die modernen Spieltechniken, die Stockhausen für die Aufführung seiner Werke verlangt, beherrschten die Instrumentalisten durchweg. Für die Zuhörer besonders ungewöhnlich war wohl die Melodie „Krebs", bei der ein in Schwingungen versetztes Wasserglas den Zentralton vergegenwärtigt.

Während der Abschlußveranstaltung, die u. a. auch von Schülern der Unterstufe und von einem Blockflötenensemble mitgestaltet wurde, wurden zwei Preisträger des diesjährigen Bundeswettbewerbes „Jugend musiziert", Ines Rasbach und Simon Ruf, geehrt.

Die gelungenen Veranstaltungen machen auf die nächsten *Dürener Blockflöten-Tage* gespannt.

Martina Mäsch

2. Lautlinger Meisterkurs mit starker Beteiligung

Der 2. Lautlinger Meisterkurs fand vom 8.-15. August 1987 im Schloß Lautlingen in Albstadt (Schwäbische Alb) statt. Als Dozenten hatte das Städtische Kultur- und Verkehrsamt Konrad Hünteler (Traversfl.), Rainer Zipperling (Vla. da gamba, Barockvc.)

Verkaufe

Cembalo

Ital. Modell nach Ferrini (um 1700)
2 x 8', Lautenzug
mit Transponiervorrichtung
(für alte Stimmung a = 415 Hz.)
gebaut von Rainer Schütze 1976
Verhandlungsbasis DM 7.000,--
(Neupreis 1976 DM 13.000,--)

Tel.: 089/27193 93
Montag – Freitag 10-14 Uhr

Blick in Konrad Hüntelers Meisterkurs

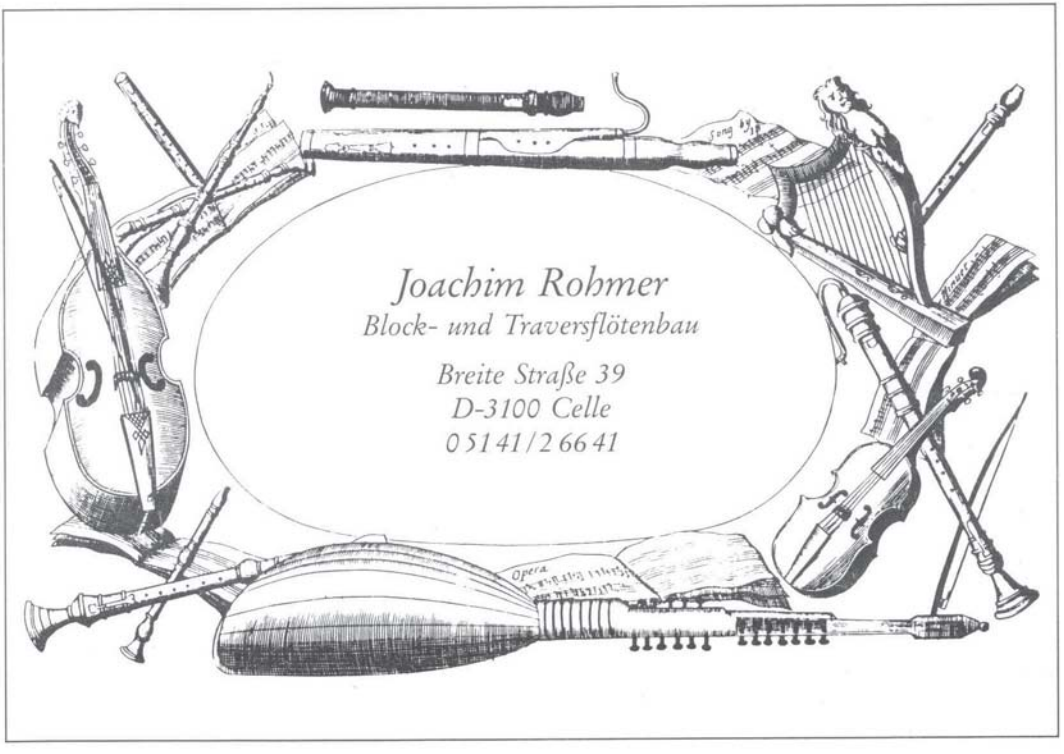
sowie Eckart Sellheim (Hammerflügel), der auch die künsterlerische Leitung innehatte, gewinnen können. In der Kursarbeit wurden aufführungspraktische- und stilistische Fragen in Zusammenhang mit der Verwendung historischer Instrumente erörtert.

32 Teilnehmer aus Deutschland, Holland, Österreich und sogar Japan reisten an und übertrafen erheblich die Erwartungen des Veranstalters.

Die Kursarbeit fand in den dafür prädestinierten Räumen vom Schloß Lautlingen statt. Es beherbergt die eindrucksvolle „Musikhistorische Sammlung Jehle", in der Tasten-, Saiten- und Blasinstrumente vom Mittelalter bis ins 19. Jh., zum Teil sogar noch in spielbarem Zustand, erhalten sind.

Den Pianisten hatten die Instrumentenbaumeister Nikolaus Damm, Heidelberg, und Michael Walker, Neckargmünd, Nachbauten historischer Tasteninstrumente zur Verfügung gestellt, während die Cellisten, Gambisten und Flötisten eigene Instrumente mitbrachten.

Die Flötisten wurden vor zum Teil völlig neue Probleme gestellt: Die hauptberuflichen Böhm- und Blockflötenspieler muteten ihren sonst weniger intensiv genutzten Instrumenten aufgrund der großen Begeisterung und der hier gegebenen seltenen Möglichkeit zum Traversflöten-Ensemblespiel soviel zu, daß neben der Anleitung zum Einölen mit Oliven- oder Mandelöl leider auch Reparaturen von Holzrissen in den Flöten erforderlich wurden. Bei diesen Gelegenheiten wurden auch die verschiedenen Flötentypen, Flötenbauer wie auch das selbständige Intonieren der Flöten erörtert. Neben ausführlicher Behandlung artikulationstechnischer, „flötensprachlicher" Probleme stand Flötenmu-



sik von Johann Sebastian sowie von C. Ph. E. Bach im Vordergrund.

Daß die Professoren nicht nur dozieren, sondern auch spielen können, wurde in ihrem Konzert deutlich. Gerade in den kammermusikalischen Werken wie dem Klaviertrio von J. Haydn (G-Dur, Hob.XV Nr. 15) und dem Trio von J. N. Hummel (a-Moll, op.78) wird das Musizieren auf dem alten Instrumentarium zur neuen, wertvollen Klangerfahrung.

Konrad Hünteler nutzte die Gelegenheit, aus der Lautlinger Instrumentensammlung die gut erhaltene Flöte des niederländischen Flötenmachers W. Wijne (ca.1740) vorzustellen und darauf die a-Moll-Solosonate von C. Ph. E. Bach zu blasen. Ferner standen Beethovens *Judas Maccabäus-Variationen* für Violoncello und Klavier sowie Clara Schumanns *Variationen über ein Thema von Robert Schumann* für Klavier solo auf dem Programm. Vielleicht für viele überraschend war das vom fünfzehnjährigen Franz Schubert geschriebene *Andante* in C-Dur (Dt. Verz. 29) der stille, ergreifende Höhepunkt des Abends.

Der 3. Lautlinger Meisterkurs für Hammerklavier, Traversflöte und Barockcello/Gambe findet vom 6. bis zum 13.8.1988 statt. *Christoph Runte*

Enttäuschender Wettbewerb in Brügge

Zu den positiven Erinnerungen an das *Festival van Vlaanderen Brugge 1987* gehören leider weder der Solo- noch der Ensemble-Wettbewerb, der diesmal in zwei Kategorien aufgeteilt war: Mittelalter (Monodie, Cantigas, Troubadours, Minnesänger, Italienische Laudes) und Renaissance (Polyphonie von der Zeit der Notre-Dame-Schule bis Orlandus Lassus). Verfolgt man die „Laureaten"-Übersicht der Musica Antiqua-Wettbewerbe, so fällt auf, daß ein erster Preis in den 6 Solowettbewerben innerhalb der letzten 16 Jahre nur ein einziges Mal vergeben wurde (M. Arita, Japan, Querflöte, 1975), die zahlreichen Blockflötisten sich mit insgesamt drei zweiten Preisen begnügen mußten und auch bei den Ensembles nur zweimal ein erster Preis anfiel. Was immer die Gründe dafür sein mögen – an zu wenig Bewerbern kann es nicht gelegen haben. Immerhin waren in diesem Jahr 130 Kandidaten aus 21 Ländern gemeldet, darunter 21 Blockflöten-Solisten, 11 Traversflötenspieler und 10 Ensembles mit überwiegend Blockflöten. Außer 8 Gesangssolisten waren alle anderen zugelassenen Kategorien (Oboe, Violine, Cello, Gambe, Fagott, Laute, Zink) allerdings nur ein- oder zweimal vertreten. Nicht zum erstenmal tauchte die Vermutung auf, daß das Auswahlprinzip vielleicht

Doblinger

JOSEF FRIEDRICH DOPPELBAUER

BLOCKFLÖTENTRIO

Sechs Stücke. 2 Alt- und Tenorblockflöten oder 3 Querflöten 04 428 DM 8,00

BLOCKFLÖTENQUARTETT

Thema und Variationen FL 26 Partitur u. Stimmen DM 13,50

Zehn Stücke 04 424 Partitur u. Stimmen DM 23,00

Suite nach Melodien aus dem Baltischen Lautenbuch 1740 04 423 Partitur u. Stimmen DM 11,50

Drei kleine Suiten nach alpenländischen Volksweisen 04 350 DM 6,00 / 04 409, 04 410 je DM 8,00

BLÄSER UND ORGEL

Sonate für Flöte und Orgel 02 916 DM 23,50

Sonate für Trompete und Orgel 02 918 DM 19,50

BLÄSER

Sieben kleine Duette. 2 Flöten 05 021 DM 10,00

Duo-Sonate. Klarinette, Fagott 06 316 DM 12,50

Trio. Flöte, Oboe, Klarinette 06 326 Stimmen DM 20,00 / Stp. 89 DM 9,00

Trio. Oboe, Klarinette, Fagott 06 327 Stimmen DM 20,00 / Stp. 229 DM 9,00

Trio. 2 Klarinetten, Fagott 06 328 Stimmen DM 20,00 / Stp. 199 DM 9,00

Quartett. Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott 06 358 DM 26,00 / Stp. 109 DM 11,00

Bläserquintett. Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott 06 435 Stimmen DM 27,00 / Stp. 296 DM 12,00

Divertimento, für Bläserseptett. Flöte, Oboe, Englischhorn, Klarinette, Baßklarinette, Fagott, Horn 06 604 Stimmen DM 27,00 / Stp. 297 DM 12,00

BLÄSER UND STREICHER

Kanonische Suite. Flöte, Violine 06 705 DM 13,00

Divertimento („Leobner Trio"). Flöte, Violine, Violoncello 06 735 Stimmen DM 19,50 / Stp. DM 10,00

Miniaturen. Flöte, Viola, Violoncello 06 737 Stimmen DM 12,50 / Stp. 336 DM 12,00

Trio. Oboe, Viola, Violoncello 06 734 Stimmen DM 25,00 / Stp. 248 DM 10,00

BLÄSER, STREICHER UND GESANG

Drei Gesänge nach Stefan George. Sopran, Flöte, Viola, Violoncello 08 818 Partitur und Stimmen DM 31,00

Musikverlag Doblinger Wien — München

nicht das glücklichste sei. Aus einem geforderten Repertoire von 15 Kompositionen aus der Zeit von 1600-1800 (für die Blockflötisten eine etwas merkwürdige Begrenzung) wählt die Jury am Tag vor der Vorauswahl drei Werke, die ganz oder teilweise vorzutragen sind. Der Bewerber hat also keine Chance, auch nur ein einziges Stück seiner eigenen Wahl vorzutragen, an dem er vielleicht seine besonderen Qualitäten beweisen könnte. Daß so häufig von der Jury ausgerechnet die Transkriptionen gefordert wurden, ist nach wie vor unverständlich und muß fast wie ein Affront gegen die Blockflöte erscheinen. Ebenso ließ die Auswahl der Ensemblestücke zu wünschen übrig; im Extremfall standen nur Stücke gleichen Charakters oder gleicher Besetzung hintereinander, so daß die Reichhaltigkeit der Instrumentierung und des Programmes gar nicht in Erscheinung treten konnte. Solche Pannen sollten im inzwischen 24. internationalen Wettbewerb nicht mehr auftreten, sie sind weder ermutigend für die Teilnehmer noch anregend für zukünftige Bewerber. Es gab viel Ratlosigkeit, als die Entscheidung der Jury bekanntgegeben wurde, welche Teilnehmer für das Finale zugelassen werden würden, und manche Zweifel kamen auf, ob überhaupt die Notwendigkeit für einen Wettbewerb gegeben sei, wenn dies die besten Leistungen sein sollten. Von den beiden zugelassenen Traversflötisten erhielt Jan De Winne (Belgien) einen zweiten Preis; Barbara Karst (BRD) einen vierten Preis für Blockflöte; ehrenvolle Erwähnungen Patricia Lavail (Frankreich), Blockflöte; Tadashi Nakamura (Japan), Traversflöte; Ensemble „Sinfonye" (Australien). Dem Ensemble „Super Librum" (Niederlande) mit Blockflöte, Singstimme und Portativ wurde eine Förderprämie verliehen. Wie schon beim vorigen Wettbewerb vermißte man im Finale einige Spieler, die dem Publikum durch gute musikalische Gestaltung oder persönliche Aussagekraft aufgefallen waren.

Wirkliche Höhepunkte gab es wieder nur bei den Konzerten. So wurde z. B. das „Consort of Musicke" unter der Leitung von Anthony Rooley sowohl im „Concerto delle Donne" als auch im zweiten Konzert stark umjubelt, bei dem die Männerstimmen im Vordergrund standen. An beiden Abenden hörte man vollendete Madrigalkunst, wie sie am Hofe von Ferrara um 1600 gepflegt wurde. Äußerste Homogenität der Stimmen, individueller und doch verschmelzungsfähiger Klang, innere Spannung, unsagbar schön verklingende Töne – niemand konnte sich dem Zauber entziehen, der noch beim Zurückdenken wirksam ist und woran nicht zuletzt Emma Kirkby großen Anteil hatte.

Starke Eindrücke vermittelten auch die Konzerte mit geistlicher Musik aus 5 Jahrhunderten. In der *Messe pour les Convents* von Couperin – von Roger Deruwe

auf der restaurierten Orgel der Sint-Salvatorskathedraal reizvoll registriert (Fugue sur la Trompette, Recit de Chromhorne, Trio à 2 dessus de Chromhorne et la basse de Tierce etc.) – wechselten die teilweise harmonisch und chromatisch überraschenden 21 liturgischen Teile mit gregorianischen Weisen, die von der „Scola Gregoriana" der Sint-Salvatorskathedraal unter der Leitung von J. P. Roose mit großer Konzentration und wunderbarer stimmlicher Einheit dargeboten wurden. Die sich anschließenden cypriotischen Motetten aus der Zeit um 1400 wirkten durch ihre rhythmische Vielfalt und die abwechslungsreiche Instrumentierung mit Zink, Pommer, Posaune, Dulcian, tiefen Blockflöten, Fiedel, Rebec, Theorbe, Schlagzeug („Huelgas Ensemble" unter Paul van Nevel). Die Gruppe war noch einmal mit der Johannes-Passion von Cyprian de Rore zu hören, einem Werk, das in Struktur und Weise der gregorianischen Passion ähnelt, dessen verschiedene Partien aber durch unterschiedliche Stimmenzahl (2 - 6stimmig) und Kadenzen voneinander abgesetzt sind. Eine jeweils andere vokal/instrumental gemischte Besetzung der Turbae, Narratio-, Christus- und kleinen Solopartien unterstrich den Wechsel von meditativen Teilen und verhaltener Dramatik, die zutiefst berührten.

Interessant und überzeugend wie immer – die Gruppe „Hespérion XX". Diesmal hatte Jordi Savall

das Thema „Spanische Musik und Mythologie im 17. Jahrhundert" gewählt. Österreich stand zweimal im Mittelpunkt, einmal mit Musik am Hofe Maximilian I. („The Tallis Scholars", London, unter Peter Phillips), zum anderen durch die Aufführung der Oper *Orontea* von Cesti, die dieser 1656 als Hofkapellmeister in Innsbruck komponierte und die unter der Schirmherrschaft der Tiroler Landesregierung als „Preludium Europalia Oesterreich" unter Leitung von René Jacobs nun auch in Brügge das Publikum zu wahren Begeisterungstürmen hinriß. Daran hatten die Bravourleistungen von Michael Schopper als ewig betrunkenem Diener, der stimmlich und darstellerisch in einer Frauenrolle brillierende Dominique Visse und Agnès Mellon als Amor und Page einen wichtigen Anteil.

Referate über aufführungspraktische Fragen, Vorträge mit instrumentenkundlichen und musikgeschichtlichen Themen und kleine Konzerte rundeten das reichhaltige Programm ab. Für die umfangreiche Ausstellung von Museumsinstrumenten (Gruuthusemuseum Brugge), Kopien (60 Aussteller aus 14 Ländern), Noten, Büchern und Schallplatten blieb da den Teilnehmern kaum noch Zeit, zumal die Ausstellung in den zwar sehr schönen historischen Belfried-Hallen untergebracht war, aber eben doch in einem anderen Gebäude als der Wettbewerb. Die Leitung des Festivals wurde gebeten, in Zukunft eine andere Lösung zu suchen, damit die Ausstellung nicht überwiegend zur Touristen-Attraktion wird.

Beim abschließenden mitternächtlichen Empfang gab es Glückwünsche an alle Teilnehmer und Dankesworte für die Jury (Anthony Bailes, Basel; Jessica Cash, London; Bruce Dickey, Bologna/Basel; Johan Huys, Gent; Barthold Kuijken, Brüssel/Den Haag; Marcel Pérès, Paris; Nigel Rogers, London; Jordi Savall, Barcelona/Basel; Paul van Nevel, Amsterdam/Genf, für die finanzielle Hilfe der Mäzene und Sponsoren, für die Provinzialregierung, für die Mitarbeit der Presse, für alle ehrenamtlichen Helfer, die unermüdlich tätig gewesen waren. *Ilse Hechler*

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

Blockflötenkurs in Münster

Im Rahmen des Barockfestes 1987 veranstaltete das Kulturamt der Stadt Münster (künstlerische Leitung: Konrad Hünteler) am 7./8. September einen Blockflötenkurs unter der Leitung von Kees Boeke und Walter van Hauwe. In einem Zulassungsvorspiel wurden von rund 30 aktiv gemeldeten Teilnehmern insgesamt 17 Schüler ausgewählt, mit denen Kees Boeke und Walter van Hauwe exemplarisch Fragen erörterten und Übungsmuster zur Bewältigung instrumentaltechnischer Probleme vorstellten.

Den Unterrichtsschwerpunkt bei Walter van Hauwe bildete eine ins Detail gehende Erarbeitung von Spiel- und Verzierungstechniken wie z. B. Triller, Vibrato, Flattement und Atemführung. Dabei machte er die „Physik" der Bewegungsfolgen bewußt, indem er diese zunächst in ihren Einzelbestandteilen üben ließ.

Der von Kees Boeke erteilte Unterricht war von der musikalischen Arbeit am Stück geprägt, wobei das teilweise dürftige Niveau der Aktiven den Dozenten bisweilen vor die Frage zu stellen schien „Welches instrumentaltechnische Unkraut bekämpfe ich nun zuerst?" Für einige der 86 Zuhörerinnen und Zuhörer entstand der Eindruck, daß Anregungen des Dozenten oftmals wegen mangelnder Flexibilität einiger Schüler nicht umgesetzt werden konnten.

Die Teilnehmer hatten neben Werken von van Eyck, Barsanti, Telemann, (Sonate f-Moll, Suite a-Moll) vor allem Werke des französischen Barock (Pierre Philidor, Anne Danican Philidor, Michel de La Barre) vorbereitet. Obwohl diese Literaturauswahl eine thematische Eingrenzung bedeutete (Werke der Avantgarde waren nicht vertreten, schade!), waren die Themen angesichts der kurzen Zeit dennoch zu zahlreich,

als daß man bestimmte Fragen ausführlich hätte abhandeln können. So konnte, trotz offensichtlichen Bedarfs nach Anleitung, das Gebiet der französischen Spielweise nur angerissen werden.

Es wäre zu überlegen, ob für kommende Ausschreibungen eine Begrenzung auf bestimmte Themenkreise, etwa auf bestimmte Epochen oder Komponisten, angestrebt werden sollte. *Barbara Pfeifer*

Matthias Weilenmann im Dialog mit einem Kursteilnehmer

„Aspekte" – Erstes Seminar in der Musikalischen Bildungsstätte Schloß Weikersheim vom 13.-20.9.1987

Die Idee, unter dem Motto „Aspekte" eine neue Form der Orientierungs- und Fortbildungsmöglichkeit anzubieten, die sich von den üblichen Instrumentalkursen durch eine möglichst große Vielseitigkeit in der Betrachtungsweise unterscheidet, ist aus der Zusammenarbeit beim vorjährigen Blockflöten-Symposion in Calw erwachsen. Als Thema war für das erste Seminar „Paris – Berlin 1710-1770" gewählt worden, eine Zeit und ein Entwicklungsabschnitt also, wo sich auch auf musikalischem Gebiet revolutionierende Neuerungen ereigneten, die von weitreichender Wirkung waren. Diese nicht isoliert zu sehen oder nur als musikalisches Phänomen, sondern im Spannungsfeld von Politik, Kunst und Literatur, im Zusammenhang mit der Entwicklung einer bürgerlichen Musikkultur, in der gegenseitigen Beeinflussung von französischem und italienischem Stil und dem – nach Quantz – „vermischten deutschen Geschmack", war das Hauptanliegen der Veranstalter. Ein Konzert der Dozenten (Matthias Weilenmann, Blockflöte; Martin Derungs, Hammerklavier und Cembalo; Chiara Banchini, Barockvioline) im schönen Rittersaal des Weikersheimer Schlosses mit Werken von Telemann, Janitsch und C. Ph. E. Bach „Im galanten Stil" wurde ein Musterbeispiel der „Empfindsamkeit", der Musik „zwischen den Zeiten", wobei besonders die Ausdrucksmöglichkeiten der Blockflöte auffielen, für die die meisten der ausgewählten Werke ja nicht ausdrücklich vorgesehen waren. Matthias Weilenmann wußte sich eines so „guten musikalischen Vortrages zu befleißigen" (wiederum nach Quantz), daß die Grenzen hier fließend wurden. Neue Perspektiven eröffneten sich auch bei dem hervorragenden, einfallsreichen Continuospiel von Martin Derungs, das immer ein echter Dialog war, ganz gleich, ob im Konzert oder in seinen Lektionen.

Beispiele aus einer umfangreichen Literaturliste für die einzelnen Instrumente (von Couperin bis C. Ph. E. Bach) wurden im Einzel- und Ensemble-Unterricht sowie in Kammermusikgruppen erarbeitet, wobei die Unterweisung der aktiven Teilnehmer nie in Form einer Belehrung geschah, sondern durch geschicktes Hinterfragen und quasi Selbst-finden-lassen. Bewußt wurde eine Dialogform in den Mittelpunkt gestellt, Dialog zwischen Ausführenden und Zuhörern, zwischen Lehrenden und Lernenden.

Wie sehr diese Art Gefallen fand, bewiesen sowohl am besten die freiwillige Teilnahme der Blockflötisten an den Kammermusik- und Continuo-Lektionen als auch die der Geiger und Cembalisten an den Blockflöten-Unterweisungen. Referate und Diskussionen ermöglichten den Blick auf weitere Gesichtspunkte, die sicherlich Anlaß für weitere intensive Beschäftigung mit dem gesamten Umfeld sind. Alles war so angelegt, daß kein Thema nur zur bloßen Kenntnisnahme diente, sondern zur Auseinandersetzung aufforderte, so daß sich eine Kreativität entwickeln konnte, für die es ein schönes Beispiel in Form von musiktheatralischen Aktionen der Teilnehmer gab, welche die Dialogform aufnahmen, indem sie gegebenen Molière-Texten quasi kritisch Quantz-Zitate aus dessen „Versuch" gegen-

Margret Löbner
Fachhandlung für Blockflöten und historische Holzblasinstrumente. Beratung und Ausführung aller Serviceleistungen.
Osterdeich 59a
2800 Bremen
Tel. 0421/702852

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

überstellten und zu Rousseau-Texten eigene musikalische Ausdrucksformen und Ausdeutungen fanden.

Ein Abschlußkonzert der Teilnehmer mit Duetten von Montéclair und Quantz, Suiten und Sonaten von Telemann, Philidor und C. Ph. E. Bach und *Les nations* von Couperin bewies einen technisch wie musikalisch gleich hohen Leistungsstand, mit viel stilistischem Feingefühl und großem Ausdrucksvermögen. Selten gab es bei einem Kursus so einhellige Zustimmung, Begeisterung und Angefülltsein mit neuen Aspekten. Solchen Unterricht wünschte man sich für alle Ausbildungsstätten, und es ist zu hoffen, daß Fortsetzungskurse von Studenten und fortgeschrittenen Laien noch weit stärker in Anspruch genommen werden. Allen Beteiligten, besonders aber den Veranstaltern und Organisatoren (Dieter Haag, Calw, in Verbindung mit Jeunesse Musicale), kann man zu einem so gelungenen Auftakt nur gratulieren. *Ilse Hechler*

Samuel Scheidts Bläsermusik

Zum 400. Geburtstag Samuel Scheidts Anfang November 1987 scheint es angebracht, sich dieses weithin fast vergessenen Meisters des Frühbarocks zu erinnern. Doch ist er nur fast vergessen, denn seine Werke gehören zum Standardrepertoire einer besonderen Instrumentengattung: Scheidts Spielmusik wird heute vielfach mit bravouröser Blechbläsermusik in Verbindung gebracht. Das strahlend-virtuose Moment, das moderne Brass-Ensembles jedoch in die Instrumentalmusik Scheidts hineininterpretieren, zielt deutlich an seinen Intentionen vorbei. Denn seine Stücke stellen keine virtuose oder repräsentative Konzertmusik dar, sondern sind intime Kammermusik für „Musices studiosorum", für musikverständige Liebhaber, wie es in den Vorworten heißt.

Erst allmählich scheinen auch Anhänger der historischen Musizierpraxis den Wert der Instrumentalmusik des hauptsächlich als großen Orgelmeisters des Frühbarock bekannten Scheidt zu erkennen. Für sie stellt sich natürlich die Frage des originalgetreuen Klangbildes. War Samuel Scheidt denn ein Komponist für Bläser, und ist es legitim, wenn Blechbläser Scheidt für sich beanspruchen?

In der Zeit nach 1600 waren Sammlungen von Instrumentalmusik, wie sie von englischen Komponisten z.B. William Brade oder Thomas Simpson u.a. nach Norddeutschland gebracht wurden, in erster Linie für das Violen-Consort gedacht. Auch die vier Teile von Scheidts Instrumentalmusik, heute im allgemeinen als „Ludi musici" bezeichnet (obwohl die Bezeichnung: *Partes Ludorum musicorum* eher dem Original entspricht), stehen in dieser Tradition, ähneln sie doch den englischen Vorbildern nicht nur in Titel und Inhalt, sondern sind auch in einer Stadt gedruckt und verlegt worden, in der englische Musizierpraktiken sehr beliebt waren: in Hamburg. Während in anderen Städten und Residenzen des Reiches zu repräsentativen Zwecken noch buntgemischte Renaissancekapellen eingesetzt waren, wurde die Hamburgische Ratsmusik schon bald durch ihre hervorragenden Gambenspieler bekannt.

So verwundert es nicht, daß Scheidt den ersten Teil seiner „Spielmusik" von 1621 „potissimum Violistarum" d.h. hauptsächlich den Violenspielern empfiehlt. Aber Scheidt hatte die Stücke dieser Sammlung längst vor Veröffentlichung in Hamburg schon in seiner Heimatstadt Halle spielen lassen. Daß die Stücke schon länger vorlagen, älter gewesen sein müssen, beweist die Klage Scheidts im Nachwort der *Prima Pars,* daß seine Werke schon zahlreiche unsachgemäße und grob entstellende Bearbeitungen von fremder Hand über sich ergehen lassen mußten.

In Halle standen Scheidt in der Hofkapelle recht gute Musiker zur Verfügung, darunter auch Bläser. Zu

Oboes Hautbois Oboen
Clarinets Clarinettes Klarinetten
Oboe d'amour Hautbois d'amour Oboe d'amore
English Horn Cors anglais Englisch Horn

Exquisite wood-wind instruments
Instruments à Vent en Bois Fins
Feine Holzblasinstrumente

HANS KREUL

Since 1919
Depuis 1919
Seit 1919

D-7400 Tübingen
Postfach 1866
Schwärzlocher Straße 80
Telefon 07071/45014

nennen wären der Zinkenist Härtel und der Baßinstrumentist Hermann Berthold. Dessen Fähigkeiten auf Baßgambe, Baßposaune und Fagott scheinen einen solchen Ruf gehabt zu haben, daß er einmal sogar von Heinrich Schütz in Dresden zur Verstärkung ausgeliehen wurde.

In der *Prima Pars* befinden sich sogar einige Hinweise auf den Einsatz von Blasinstrumenten. Das berühmteste Beispiel ist die *Galliard Battaglia*, ein 5stimmiges, auf eine Galliard von Dowland zurückgehendes Stück, ein Bravourstück für jedes Brass-Ensemble. Scheidt widmete es markanterweise seinem Zinkenisten Härtel. Insbesondere aber widersprechen der allgemeinen Empfehlung für Streichinstrumente eine Canzon, die im Titel mit dem Zusatz: „4 Cornett" versehen ist und eine Courant mit dem Hinweis: „2 Clarinen und 3 Posaunen". Hierzu sei jedoch, obwohl sicher bekannt, vermerkt, daß Musiker früher auf allen Instrumentengattungen zu Hause waren. So unterschied man damals häufig Instrumentisten nach der Stimmgattung ihrer Instrumente. Es gab instrumentale Bassisten, Tenoristen wie in der Vokalmusik. Die Musiker und Musikliebhaber waren sehr flexibel, weil sie mehrere Instrumente beherrschten. Innerhalb eines Stückes das Instrument zu wechseln, war nicht unüblich. So konnte Andreas Hammerschmidt in seinem *Dritten Theil neuer Paduanen...* von 1650 mehrere Sonaten für 5 Instrumente (5 Posaunen / 2 Cornetti, 3 Posaunen) veröffentlichen, bei der die beiden Oberstimmen im Altschlüssel als Posaunen beginnen und nach längerer Pause im Violinschlüssel als Stimmen für hohe Zinken fortgeführt werden. Das war in den Diskantstimmen durch die alternierenden Besetzungsangaben „Trombona" und „Cornetto" kenntlich gemacht.

Während im ersten Teil von Scheidts „Spielmusik" noch einige Stücke echte Streichermusik darstellen, beispielsweise die großen, als Liedvariationen angelegten Canzonen, gibt er in den folgenden Teilen überwiegend den Blasinstrumenten gleichberechtigte Alternativen zu den Violen.

Die *Secunda Pars Ludorum musicorum* Scheidts enthält hauptsächlich Stücke für 4 tiefe Instrumente, eine Besetzung, die dem damaligen Geschmack sehr nahe kam. Allerdings erscheint der Tiefsatz nicht als die einzige Möglichkeit. Scheidt erlaubt auch eine Ausführung mit 4 hohen Instrumenten oder 3 hohen und einem Baßinstrument. Scheidt sagt dazu in einem lateinischen Vorwort, dem er die deutsche Übersetzung folgen läßt:

AD LECTORES MUSICOS
QUAMVIS HI LUSUS NOSTRI, LECTORES

Humanissimi amici candidi primitus, ut cernitis Instrumenta grandiora, ut pote 4. Viol. de Gamba, vel 3. Viol de Gamb: & Viol: grand: Baß: 4 Tubas ductiles, vel Trombon: 4. Fägott: reposcant: nihil vetat tamen, quo minus per octavam superius transponuntur, ad 4 Viol: Cornet: & alia instrumenta. Quod si vero Basin grandioribus Instrumentis applicare volueris, nihil moror: cujusque judicio haec relinquo.

An die Musicanten.

Obwol / freundliche liebe Herrn / und Freunde / diese Arbeyt fürnemlich auff tieffe Instrument, als 4. Violn de Gamba, oder 3. Violn de Gamba vnd gemeine Bass-Viol. 4. Posaunen, 4 Fagotten oder Dulcianen gerichtet. Ist doch keinem gewehret / solche eine Octava höher zu transponiren, vnd auff Discant, Alt, Tenor, Violn, So wol auch auff Zincken / nach eines jeden gelegenheit zu Musiciren. Wo man aber den Bass tieff behalten wil / kan man eine Bass Viol oder Quart Posaun hierzu gebrauchen ; Stelle solches in eines jedern discretion vnd gut achten.

Schon an der Überschrift erkennt man, daß Scheidt im Vorwort „An die Musicanten" keine philologisch genaue Übersetzung von „Ad Lectores Musicos" geben will. Neben den Alternativbezeichnungen für die Blasinstrumente (*Tubas ductiles, vel Trombon* und *Fagott* oder *Dulcian*) weichen die beiden Vorworte auch bei der Aufzählung der hohen Instrumente voneinander ab. Das lateinische Vorwort spricht neben „Viol. Cornett" auch von „alia instrumenta", ein Hinweis darauf, daß Scheidts Angaben nicht als allzu bindend angesehen werden müssen.

Die Verwendung von 4 Instrumenten derselben Familie in tiefer Lage war in Deutschland weit verbreitet und offenbar auch beliebt. Eine Besetzung mit 4 tiefen Instrumenten findet sich auch in Scheidts Vokalkonzerten.

In den *Concertus sacri* kommen Symphonien und instrumentale Begleitungen für vier Gamben oder 4 Posaunen vor. Außerdem gibt es in Scheidts *Geistlichen Konzerten*, 2. Teil, ein „Miserere" für Cantus, Tenor, 3 Gamben, Violone und Generalbaß. Aus etwa der gleichen Zeit kennt man von dem in München tätigen Giovanni Martini Cesare eine *Canzone* für 4 Posaunen und Basso continuo (1621). Bekannteste Beispiele sind die Konzerte *Fili mi Absalom* und *Attendite, populos meos* für Baß, 4 Posaunen und Gb. (1629) oder *Du Schalksknecht* für Tenor und 6 tiefe Instrumente und Gb. (1648) von Heinrich Schütz. Auch die etwas spätere Zeit (1657/58) kennt noch solche Besetzungen, wie z.B. J. R. Ahles Konzert *Jesu dulcis memoriam* für Altus, 3 Violen und Violone + B.c. oder das Weihnachtskonzert *Fürchtet euch nicht* für Cantus, 4 Fagotte + BBc., wobei das 1. Fagott auch durch Trombone oder Viole und das 2. Fagott auch durch eine Trombone ausgeführt werden konnte.

Auch die *Quarta Pars* von 1627 enthält 4stimmige Stücke. Scheidt gibt für sie in einem Vorwort „An die Musicanten", wie auch bei den Stücken selber, Besetzungshinweise. Eine Canzon daraus ist für „4 Posaunen / oder mit 4 Violen d. Gamb. 4 Fagott" (Nr. 18) vorgesehen, gleicht also in ihrer Besetzung den Stücken der *Secunda Pars*. Fünf weitere Stücke sind jedoch für 4 hohe Instrumente: „4. Cornet vel 4. Viol" gesetzt. In ihrer Anlage gleichen sie der in der *Prima Pars* enthaltenen Canzon für 4 Cornetti.

Die 16 dreistimmigen Stücke der *Quarta Pars* für 2 Diskantinstrumente, Bassus und Gb. enthalten nur Angaben zur Besetzung des Generalbasses. Scheidt schlägt dafür indirekt ein „Corpus von Theorben, Lauten, Clavicymbeln, Regalen etc." vor. Diese als Variation über damals bekannte Volkslieder und andere Vorlagen gesetzten, teils witzigen Stücke gleichen sehr den späteren dreistimmigen Symphonien von 1644, bei denen Scheidt die Empfehlung gab, die Stücke seien „vornemlich auff Violinen zu gebrauchen". Vom Ambitus her erlauben sie jedoch auch eine Ausführung auf Zinken, ja es würde ihren Effekt sogar sehr steigern, wenn man für die die damals übliche Mischbesetzung

For English-speaking recorder players

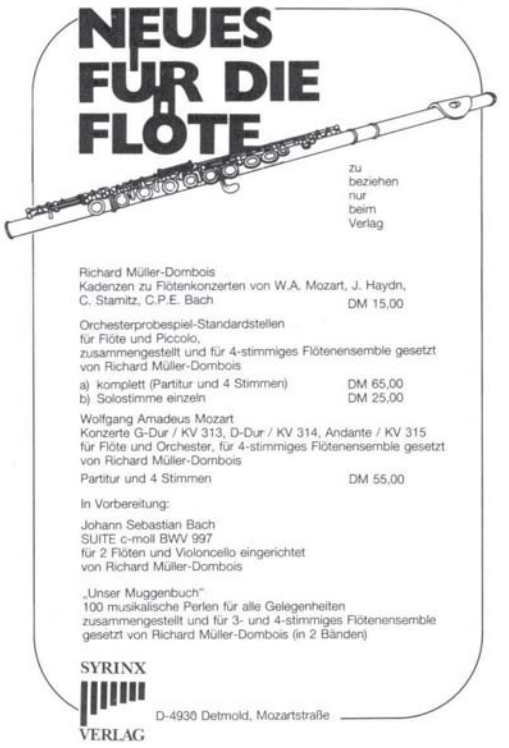
THE RECORDER AND MUSIC MAGAZINE
edited by Edgar Hunt

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



Violine/Zink anwenden würde. Merkwürdig ist, daß Scheidts instrumentale Empfehlungen in den Vorworten seiner Sammlungen immer auf ein homogenes Instrumentarium zielen. Man findet nur Angaben für homogene Klangkombinationen, wobei Zink und Clarino als Diskantbesetzung zu den Posaunen anzusehen ist. Dabei waren in der Praxis seiner Hofkapelle vielerlei Besetzungen möglich, denn die damaligen Musiker konnten immer mehrere Instrumente spielen. Auch beschränkt sich Scheidt fast ausschließlich auf die Melodieinstrumente Viola, Zink, Posaune, Fagott. Es fehlt jeglicher Hinweis auf Flöteninstrumente und auf Mischbesetzungen wie die beliebte Koppelung Zink/Violine. Sie bleibt selbst in quasi latent doppelchörig angelegten Werken wie der *Galliard battaglia* o.a. aus. Flötenensembles waren keinesfalls ungewöhnlich, wie eine 5stimmige *Sonata* von Georg Zuber für 4 „Flautini" und Gb. aus seiner Instrumentalsammlung von 1649 belegt.

Hier kann ein Blick in Scheidts vokal-instrumentale Werke wie z.B. die *Concerti sacri* von 1621, wo er teilweise mit einem ungewöhnlich farbenreichen „Orchester" arbeitet, weitere bemerkenswerte Hinweise zur instrumentalen Praxis der damaligen Zeit geben. In den *Concerti sacri,* die gleichzeitig mit der *Prima Pars* erschienen, sind einige Konzerte mit genauen Angaben über die gewünschte instrumentale Zusammensetzung des instrumentalen Begleitkörpers versehen, während er bei anderen die Besetzung der Instrumentalstimmen offenläßt. Hier läßt sich erkennen, wie Scheidt Instrumente kombiniert oder zusammengestellt hat. So gelingt es ihm, im Concertus II *Laudate Dominum* mit 3 Posaunen und 4 Gamben überzeugend unterschiedliche Instrumente wie Pauken, Trompeten, Cymbeln, Lauten und Harfen zu imitieren, unter anderem unter Verwendung eines Tremolos, wie man es in der Canzon 28 der *Prima Pars* wiederfinden kann. In *Cantate Domino* bilden Zink, Viola da braccio und 3 Posaunen mit Generalbaß die Eingangssinfonia. Im 2. Versus werden für dieselbe Sinfonia 4 Violen bracci, Baßviol und Gb. gefordert. Eine weitere Sinfonie soll mit „4 Fagot" und Gb. besetzt werden, deren 5stimmige Bearbeitung dann für 4 Gamben und „Baßviol." vorgesehen ist.

Das dreiteilige doppelchörige Geistliche Konzert *Nun lob mein Seel den Herren* einer handschriftlichen Überlieferung (die geringstimmige Fassung erschien im 1. Teil der geistlichen Konzerte 1631) verwendet Zink und 3 Posaunen in einem und 4 „Viol." im anderen Chor (colla parte mit den Vokalstimmen), wobei der Zink als Diskantinstrument in den Triplateilen von einem „Klein Flötlein" verstärkt, wenn nicht abgelöst wird (nach den handschriftlichen Zusätzen). In den weiteren Versen werden einmal 2 Tenöre von 3 Posaunen (oder Fagott) obligat begleitet und andererseits 2 Cantusstimmen von 3 Violen (oder Flöten), Fagott (oder Baßviol) und Gb. Es ergibt sich, daß Instrumente für gleiche Stimmgestaltung austauschbar waren – auch mit Vokalstimmen – und daß es beliebige instrumentale Kombinationen gab, auch wenn die Kombination homogener Instrumente (Streicher oder Bläser) überwog.

Wie frei man mit den Kompositionen der damaligen Zeit in der Praxis umgehen konnte, zeigen die ausführlichen Besetzungsanweisungen von Thomas Selle zu seinen geringstimmigen geistlichen Konzerten. Danach können die Vokalstimmen auch durch Instrumente ausgeführt oder durch Instrumente oktavierend verdoppelt werden. Daneben machte Selle vielfältige Vorschläge für die Bildung einer „Capella fidicinia" (nach Praetorius), eines hinzugefügten Begleitensembles. Es diente zur Ausführung eines ausgesetzten und auf Stimmen verteilten Generalbasses. Dabei beschreibt Selle auch die „englische" Praxis, mehrere Corpus(Akkord)instrumente einzusetzen.

Der bezifferte Baß wurde als eine harmonische Zusammenfassung der Komposition angesehen, dem heutigen Klavierauszug vergleichbar. In der Druckfas-

MOECK

Samuel Scheidt (1587-1654)

- Fünfstimmige Tänze. (S S A T B), Ed. Moeck Nr. 184, DM 4,40
- „Gelobt seist du, Jesu Christ". (S A T B), Ed. Moeck Nr. 246, DM 4,40
- Hymnus De Adventu Domini. Veni Redemptor gentium (Nun komm der Heiden Heiland) (S A T B), Ed. Moeck Nr. 510/511, DM 6,00
- Magnificat und Hymnen (S T). Ed. Moeck Nr. 499, DM 4,40
- Symphonien (Triosätze), für 2 Blockflöten und B.c., Ed. Moeck Nr. 2543 (P + St), i.V.

MOECK VERLAG · D-3100 CELLE

sung zu Scheidts *Geistlichen Konzerten* wird auf die (wohl ursprünglichere) vielstimmige, vielchörige Fassung hingewiesen. Ein Vergleich solcher erhaltener vielstimmiger Fassungen mit den geringstimmigen Druckfassungen zeigt, daß Scheidt vielfach das thematische Material eines mehrstimmigen Satzes auf wenige konzertierende Stimmen reduzierte und die harmonieergänzenden Stimmen im Generalbaß aufgehen ließ.

Eine Auffüllung der Druckfassung durch harmonieergänzende Stimmen kann deshalb der „Urfassung" wie auch dem kompositorisch Gemeinten durchaus näherstehen als eine puristische Aufführung der Druckfassung. In Deutschland hatte es der dünn begleitet monodische Stil ohnehin schwer. Die Hörer verlangten nach einem vollstimmigen Satz und nach farbenreicher Instrumentation. So ließ Johann Caspar Horn noch 1680 auf die Bitte seiner Musikfreunde hin seinen Evangelienvertonungen (für ursprünglich 4 Vokalstimmen, 2 Violinen und Gb.) 2 zusätzliche Violenstimmen im Druck folgen. Handschriftlichen Ergänzungen zu erhaltenen Stimmbüchern der geistlichen Konzerte Scheidts ist zu entnehmen, daß man eine Verdoppelung des Cantus mit Flöte oder Zink, des Tenors mit Violine und des Basses mit einer Posaune vornahm. Auch kennt man aus Handschriften des Delitzscher Kantors Christoph Schulze (1606-1683) Zusatzstimmen zu geringstimmigen Vokalkonzerten Scheidts.

Wenn in der Vokalmusik derartige vielfältige Möglichkeiten zum Einsatz von Instrumenten bestanden, wird man in der Instrumentalmusik nicht minder einfallsreich gewesen sein. So ist eine Begleitung der geringstimmigen Werke Scheidts mit einem zusätzlichen Ensemble aus Bläsern und Streichern durchaus möglich und sogar sinnvoll, wenn die Stimmen chorisch besetzt werden. Außerdem kann man auch Stimmverdoppelungen und Oktavierungen anwenden, in dem man z.B. in Triplateilen die Oberstimmen durch Blockflöten verstärkt. Insgesamt läßt sich feststellen, daß Scheidts Vokal- und Instrumentalmusik vielfältige Möglichkeiten für Bläser bietet. Auf jeden Fall benötigt und verdient sie abwechslungsreichere Interpretationen als eine, die sich auf Blechblasinstrumente beschränkt.

Steffen Voss

Münchner Flötentage 1988

„Austausch, Information, Fortbildung" – so ließen sich die Intentionen der Veranstalter der *Münchner Flötentage 1988* umschreiben, die – erstmalig in Bayern – vom 24. bis einschließlich 28. Mai 1988 in München stattfinden werden.

Den Teilnehmern dieser Veranstaltung wird Gelegenheit geboten, mit führenden Instrumentalpädagogen in mehrtägigen Interpretationskursen repräsentative Werke der Flötenliteratur aller Stilbereiche zu studieren.

Aufmerksamkeit dürften die – theoretischen wie praktischen – Beiträge beanspruchen, die zum einen sich mit den Anforderungen an eine adäquate Wiedergabe vorklassisch-klassischer Flötenmusik beschäftigen. Andererseits wird ein Akzent der Kurse Erörterungen über die Realisierung von Kompositionen aus dem Avantgarde-Bereich betreffen.

Hans-Martin Linde (Basel) leitet die Kurse für Block- und Traversflöte, István Matúz (Budapest) wird sich neben der gültigen Literatur aus dem Gesamtrepertoire schwerpunktmäßig der Avantgarde-Literatur und ihrer Technik – u.a. der zirkulären Atmung, der Mehr-

BLOCKFLÖTENNOTEN
Verlangen Sie bitte den Katalog 1987 der Neuherausgaben.
Freie Musikschule Linsenhofen
Theo Warttmann, Pfarrgasse 2
D–7443 Frickenhausen 3

MÜNCHNER FLÖTENTAGE 1988

24. – 28. 5. 1988

Interpretationskurse Vorträge
Reparatur-Workshop
Ausstellungen Konzerte

mit Beiträgen u.a. von:

HANS-MARTIN LINDE · ISTVÁN MATÚZ
ISANG YUN · KARLHEINZ ZOELLER

klangtechnik – widmen. „Klassiker" der Flötenliteratur, angefangen bei J.S. Bach und weiterführend über Mozart, Hindemith bis Yun und Zimmermann, stehen auf dem Unterrichtsprogramm Karlheinz Zoellers (Berlin). Der koreanische, in Berlin ansässige Komponist Isang Yun wird seine Kompositionen für Flöte erläutern und mit Teilnehmern arbeiten – eine sicherlich lohnende Auseinandersetzung von Authentizität und Suggestivität zugleich.

Als Komplement zur Praxis der Kurse wollen sich verschiedene Referate verstehen, als „geistige Nahrung" im Sinne notwendigen Fundamentes für zufriedenstellendes Interpretationsbemühen. Genannt seien hier nur Themen wie „Musikalischer Vortrag und Flötensprache" (Linde) und „Avantgarde-Technik und ihre akustischen Grundlagen" (Matúz). Die einzelnen Kurstage schließen – auch Kondensat des in den Kursen Vermittelten – mit Abendkonzerten von Hans-Martin Linde (Traversflöten- und alte wie neue Blockflötenmusik), István Matúz (Kompositionen aus dem traditionellen und Avantgarde-Repertoire) und Karlheinz Zoeller (Flötenmusik aus Vorklassik bis Moderne).

Ergänzt werden die *Flötentage* durch ein Ausstellungsprogramm: Noten, Bücher, Zubehör, „allerley" Instrumente – Flöten (diverser Gattung). Hier wird es Gelegenheit zur Begutachtung geben, womöglich auch dieser oder jener Neuerung. Praxisnah: der Reparatur-„workshop" der Münchner Meisterwerkstätte Christian Jäger/Max Hieber.

Veranstaltungsort für die Kurse ist das Münchner Richard-Strauß-Konservatorium (Gasteig Kulturzentrum, Kellerstr. 6), für die Konzerte der Saal des Bayerischen Staatsministeriums für Wirtschaft und Verkehr (Prinzregentenstr. 28).

Eingeladen zu den *Münchner Flötentagen 1988* sind Flötisten in Beruf und Studium aus dem In- und Ausland. Anmeldeschluß ist der 31. Januar 1988. Informationen sind erhältlich durch: Bayerischer Volksbildungsverband e.V., Widenmayerstr. 42, D-8000 München 22. *Jochen Gärtner*

BÜCHER

Musikkalender

Stuttgarter Musikkalender 1988. Texte von Dieter Kölmel. Verlag Stuttgarter Musikkalender L. Voigt, Pfullinger Str. 95, 7000 Stuttgart 70. 14 Blätter im Großformat 33 x 34 cm mit einer Langspielplatte. DM 27,50

Für seine Freunde ist der *Stuttgarter Musikkalender* in den 13 Jahren seines Erscheinens zur Institution geworden. Man freut sich auf den 14. Jahrgang, der wie seine (größtenteils vergriffenen) Vorgänger interessante, wohlfundierte Beiträge zur Text-, Bild- und Klang-Dokumentation des vielseitigen Stuttgarter Musik-

lebens enthält. Als Nachfolger des im Juni dieses Jahres nach schwerer Krankheit verstorbenen langjährigen Redakteurs Dieter Schorr zeichnet Dieter Kölmel als Verfasser der wie immer informativen Texte verantwortlich. Dank seines „Einspringens in letzter Minute" wurde das Erscheinen dieses Kalenderjahrgangs überhaupt erst möglich.

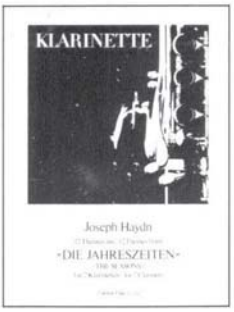
Der Herausgeberin und Verlegerin Lisel Voigt gebührt Dank für ihr aus Idealismus erwachsendes Engagement für die Sache. Wir wünschen ihr für die kommenden Jahrgänge weiterhin eine glückliche Hand. *Herbert Höntsch*

Haydn-Biographie

Manfred Huss: Joseph Haydn, Klassiker zwischen Barock und Biedermeier. Edition Roetzer (Mosaik Burgenland), A-Eisenstadt 1985, hrsg. von L. Triber. 408 S.

Das Buch enthält 320 Abbildungen auf 334 Seiten, nicht gerechnet die Verzeichnisse und Register. Allein diese Relation verrät, daß hier keine Biographie im üblichen Sinne vorliegt, sondern eine Bildbiographie, in der nicht nur von Haydn die Rede ist, sondern auch von seinem Umfeld. Zielgruppe ist nicht der Wissenschaftler, sondern der Haydn-Verehrer und Interessent, der sich in Haydns Zeit hineinfinden will.

Huss hat die angeschwollene Fachliteratur über Haydn sorgfältig studiert und ausgewertet. Der Autor will keine Wissenschaft betreiben, sondern dem Haydn-Liebhaber einen zuverlässigen Wegweiser an die Hand geben. In sachlicher und dennoch kurzweiliger Darstellung geleitet Huss seinen Leser durch das Datengestrüpp von Haydns Leben, das nicht gerade an Ereignissen reich war, führt ihm in knappen Strichen Haydns weitläufigen Bekanntenkreis zu, macht ihn mit den wichtigen Kompositionen vertraut und versteht es, durch getupfte Hinweise seine Aufmerksamkeit auf die prominenten Werke zu lenken, ohne sich in Details zu verlieren. Gelegentlich eingestreute Anekdoten, soweit sie Haynds Persönlichkeit zu konturieren vermögen, lockern die Darstellung lesefreundlich auf. Nichts Wesentliches wird ausgelassen, nichts Nebensächliches ungebührlich graviert. Huss läßt die ungewöhnliche Erscheinung Haydns im Geschichtsbild seiner Zeit lebendig werden, skizziert einen genialen Künstler, der über seinen Umkreis hinauswächst, dem am Abend seines Lebens auch der Hochadel seinen Respekt zollte. Haydn starb als wohlhabender Mann. An knappen Beispielen vermittelt der Autor auch den Wert von



KLARINETTE

Eine neue Reihe, herausgegeben von Hans Rudolf Stalder

Joseph Haydn
12 Themen aus „Die Jahreszeiten"
für 2 Klarinetten eingerichtet von Christian Ludwig Dietter (1757-1822).
herausgegeben von Hans Rudolf Stalder
Schwierigkeitsgrad 2/3

Die Edition fußt auf der um 1803 im Verlag Hans Georg Nägeli in Zürich – dem Vorgänger des heutigen Musikverlags Hugs – erschienenen Ausgabe.
GH 11352 DM 18,50

Gioacchino Rossini
Cavatine „Una voce poco fa"
aus „Der Barbier von Sevilla"
für Klarinette und Klavier (Harfe)
bearbeitet von Iwan Müller (1786-1854)
herausgegeben von Hans Rudolf Stalder
Schwierigkeitsgrad 4
GH 11351 DM 12,–

Die Reihe wird fortgesetzt.

Auslieferung für Deutschland: KGA, Kassel

Musik Hug
Verlage

Auf der Mauer 5, CH-8001 Zürich

Handbuch der musikalischen Gattungen

Herausgegeben von Stefan Kunze

Band 1: **Sinfonie und Suite** (von Stefan Kunze)
Erscheint ca. Anfang 1988
Band 2: **Symphonische Musik des 19. und 20. Jahrhundert** (von Friedhelm Krummacher)
Erscheint ca. 1993
Band 3: **Das Konzert** (von Volker Scherliess)
Erscheint ca. 1989
Band 4: **Die Sonate** (von Michael Zimmermann)
Erscheint ca. 1992
Band 5: **Das Streichquartett** (von N. N)
Erscheint ca. 1991
Band 6: **Musik für Tasteninstrumente** (von Arnfried Edler)
Erscheint ca. 1992
Band 7: **Das Lied** (von Hermann Danuser)
Erscheint ca. 1994
Band 8: **Motette und Messe** (von Horst Leuchtmann)
Erscheint ca. 1989
Band 9: **Oratorium und Kantate** (von Günther Massenkeil)
Erscheint ca. 1990
Band 10: **Die Oper des 17. Jahrhunderts** (von Silke Leopold)
Erscheint ca. 1993
Band 11: **Die Oper des 18. Jahrhunderts** (von Reinhard Wiesend)
Erscheint ca. 1993
Band 12: **Oper und Musikdrama des 19. und 20. Jahrhunderts** (von Sieghart Döhring)
Erscheint ca. 1989
Band 13: **Gattungstheorie** (von Stefan Kunze)
Erscheint ca. 1991.

13 Bände mit je etwa 400 Druckseiten, ca. 80 Notenbeispielen, ca. 100 Abbildungen und 2 Farbtafeln. Format 22,5 x 29 cm. Alle Bände sind in Leinen gebunden und werden mit vierfarbigem Schutzumschlag im Schuber geliefert.
Für die Bezieher des Gesamtwerkes gilt bis zum Erscheinen des ersten Bandes der Vorbestellpreis von ca. DM 128,— pro Band. Der Subskriptionspreis bei Reihenbezug nach Erscheinen des ersten Bandes wird sich auf ca. DM 158,— belaufen; der Einzelpreis beträgt ca. DM 188,—.

Laaber-Verlag · 8411 Laaber

Haydns Einnahmen, eine Nuance, die man in umfangreichen Darstellungen oftmals vermißt.

Der Verlag hat dieses mit Dokumenten reich bestückte Buch vorzüglich ausgestattet. Die Qualität der Bildreproduktionen, vor allem auch der Farbdrucke, genügt hohem Anspruch. Der Rahmen ihrer Auswahl ist weit gezogen und vermittelt dem Benutzer ein breitgefächertes Kulturbild damaliger Zeit. Hier wird Wissenschaft zuverlässig und lebendig vermittelt. Der Verfasser hat mit den Bildlegenden nicht gespart.

Eine recht knappe, allzu knappe Übersicht der benutzten Haydn-Literatur, vergleichende Kulturtabellen und ein Verzeichnis der Werke runden das Ganze. Da Huss in das Personenregister auch Sachbegriffe aufnimmt, ermöglicht er seinem Leser den raschen Zugang zu bestimmten Fragen (z.B. Haydn-Orchester). Merkwürdig: Das Joseph Haydn-Institut in Köln bleibt unerwähnt, auch die Namen bedeutender Haydnforscher, wie Georg Feder, Irmgard Becker-Gauch und Hubert Unverricht, und einen Hinweis auf deren Leistung vermißt man.

Der Verlag wollte nicht nur ein populäres, sondern auch ein schönes Buch produzieren. Das ist ihm gelungen. Verehrer von Haydns Musik – und nicht nur sie – sollten diese gut informierende Bild-Biographie über Joseph Haydn in ihrem Schrank haben.

Heinz Becker

Neueingänge

Herbert Heyde: Das Ventilblasinstrument. VEB dvfm Leipzig/Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1987

– *Musikinstrumentenbau.* VEB dvfm Leipzig/Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1987

Clemens Kühn: Formenlehre der Musik. dtv/Bärenreiter, Kassel-München, 1987

Wolfgang Köhler: Die Blasinstrumente aus der „Harmonie Universelle" des Marin Mersenne. Moeck Verlag, Celle, 1987

Werner Richter: Bewußte Flötentechnik. W. Richter, Roßdorf (Ausl. Zimmermann, Frankfurt), 1986

NOTEN

Die „barocke" Blockflöte

Jean Claude Veilhan: The Baroque Recorder. The Recorder – Complete tutor 3a. Alphonse Leduc, F-Paris. A.L. 25672. Keine Preisangabe in DM.

Als wichtige Ergänzung seines synoptischen Lehrwerkes „Die Musik des Barock und ihre Regeln" legt Jean-Claude Veilhan nun im Verlag Leduc ein speziell die Blockflötenspieler betreffendes Schulwerk *The Baroque Recorder* vor (leider bislang nur in einer französisch-englischen Ausgabe). Anhand von praktischen Beispielen und übersichtlichen Tabellen beschäftigt er sich insbesondere mit den verschiedenen Zungentechniken, aber auch mit Verzierungspraktiken wie Trillern und flattements. Besonderheiten der Notation werden ebenso erläutert wie die Ausführung der französischen Verzierungssymbole und die Charaktere der verschiedenen Tanzsätze einer Suite.

Insbesondere die Zusammenstellung originaler Griff- und Trillertabellen macht dieses Heft für die Blockflötenspieler zu einem wichtigen Studienhelfer bei der Interpretation barocker Musik. Wird es noch eine Ausgabe in deutscher Sprache geben? – Es wäre zu wünschen!

Gerhard Braun

Consort- und Kammermusik mit Blockflöten

The King's Musick Vol. I. Musik am Hofe Heinrichs VIII. zu 4 Stimmen, Heft 9, hrsg. von M. Harras. Pan 809. DM 17,--

- Vol. II. Musik am Hofe Heinrichs VIII. zu 3 Stimmen, Heft 10, hrsg. von M. Harras. Pan 810. DM 15,--

Christoph Schaffrath: Duetto II, für Altblfl. u. obl. Cemb., hrsg. von G. Zahn. Pan 860. DM 17,--

- Trio F-Dur, für 2 Altblfl. und B.c., hrsg. von G. Zahn. Pan 862. DM 21,--

Bartolomeo de Selma: Drei Canzonen, für Sopran, Baß und B.c., hrsg. von R. Ehrig. Pan 859. DM 17,--

Pan Verlag AG, Ch-Zürich

König Heinrich VIII. von England war ein großer Musikliebhaber. Sein bevorzugtes Instrument war die Blockflöte (nach einem Inventar von 1547 besaß er 79 Flöteninstrumente). Aus dem Repertoire der königlichen Hofmusik (Chapel Royal) legt Manfred Harras zwei Bände mit drei-und vierstimmigen Sätzen für Blockflötenensemble vor. Sehr schöne und dazu leicht spielbare Musik, die durch die Bevorzugung des tiefen Registers (ATB bzw. ATTB) klanglich besonders reiz-

Neuerscheinungen
der
NOETZEL EDITION

Joseph Bodin de Boismortier
Ballet de village en trio op. 52 Nr. 4
für zwei Altblockflöten und B. c. (H. Ruf)
DM 24,— (2012)

Joseph Bodin de Boismortier
Vier Konzerte op. 38 Nr. 1, 2, 3, 5
für zwei Altblockflöten (Querflöten, Violinen) (H. Ruf)
DM 18,— (2055)

Willem de Fesch
Sechs Sonaten op. 9 für zwei Altblockflöten (M. Betz)
DM 24,— (2037)

Gottfried Finger
Zwei Triosonaten op. 6 Nr. 2 und Nr. 6
für zwei Altblockflöten und B. c. (H. Ruf)
DM 22,— (3568)

Johann Melchior Gletle
36 Trompeter-Stückle (1675) für zwei Altblockflöten
o. a. Melodieinstrumente (A. v. Arx)
DM 12,— (3625)

Jacques-Christophe Naudot
6 Babioles (um 1730)
für zwei Sopranblockflöten (A. v. Arx)
DM 18,— (3630)

Niccolò Paganini
8 Capricen aus op. 1 für Blockflöte (Chr. Sokoll)
DM 15,— (2000)

Georg Philipp Telemann
Sechs Sonaten im Kanon op. 5
für zwei Altblockflöten (F. Gerlach)
DM 14,— (2029)

NOETZEL EDITION
Wilhelmshaven

voll ist. Eine auch drucktechnisch hervorragend gestaltete Ausgabe.

In gleicher Ausstattung ediert Richard Erig *3 Canzonen* für Soprano, Basso und Basso continuo von Bartolomeo de Selma, wobei sich neben der Violine die Blockflöte als Sopraninstrument besonders gut eignet. Die Übernahme der originalen rhythmischen Notierung mit einzelnen Achtelbalken erschwert aber sicherlich vielen Spielern den Zugang zu dieser wunderbaren Musik. Dies gilt auch für die großen Notenwerte in den Dreiertakten. Mit entsprechenden Hinweisen auf die Temporelationen hätte man hier zur Erleichterung für Laienmusiker eine Halbierung der Notenwerte vornehmen können. (Den Spezialisten steht ja die Faksimile-Ausgabe in Archivum Musicum Studio per Edizioni Scelte, Florenz, zur Verfügung.) Da der untere Rand des Soprano-Stimmbuches verbrannt ist, hat der kundige Herausgeber hier die notwendigen Ergänzungen vorgenommen.

Die beiden Werke von Schaffrath (Musiker und Komponist am Hofe Friedrich des Großen) sind Übertragungen von Traversflöten-Stücken, wobei insbesondere das *Duetto* die Literatur für Altblockflöte und obligates Cembalo um ein apartes Werk bereichert. Unklar bleibt, warum in der Partitur der *Triosonate F-Dur* alle Stimmen gleich groß gedruckt sind. Klein gedruckte Melodiestimmen würden dem Cembalisten die Übersicht erleichtern und weniger Wendestellen ergeben. Die zweimal beigegebene Flötenstimme enthält jeweils beide Partien in Partituranordnung. Großzügige Ausstattung! *Gerhard Braun*

Zu zweien musizieren

Franz Xaver Richter: Due Duetti, für 2 Flöten, hrsg. von H. Ruf. Bärenreiter, Kassel. BA 6816. DM 15,--

Sonaten für 2 Flöten (Vl.) von W. de Fesch, P.A. Locatelli, A. Mahaut und J.A. Groneman, hrsg. von R. de Reede. Broekmans en Van Poppel, NL-Amsterdam. 2 Bände, Nr. 1470, 1471. Keine Preisangabe in DM

Bartolommeo Campagnoli: Duett Nr. 3 D-Dur für Flöte und Violine, hrsg. von H. Kölbel. Verlag Zimmermann, Frankfurt. ZM 2518. DM 12,--

Joseph Bodin de Boismortier: Sechs Sonaten op.51, für Flöte und Violine, hrsg. von E. Kubitschek. 2 Hefte, EB 8366, 8367. Je DM 19,--

Friedrich Ludwig Dulon: Duette für 2 Flöten op.5 Nr. 1 G-Dur und op.5 Nr. 2 D-Dur, hrsg. von A. Imbescheid. EB 8498/99. DM 19,-- und 22,--

Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

AUS UNSEREN NEUERSCHEINUNGEN

Neuausgabe

Wolfgang Amadeus Mozart

● Konzert A-dur KV 622

für Klarinette und Orchester
Ausgabe für Klarinette und Klavier
(Trio di Clarone – Sabine Meyer, Wolfgang Meyer, Reiner Wehle) EB 8523 DM 21,––

◀ „Mozarts Klarinettenkonzert erschien erst nach dem Tod des Komponisten im Druck. Die Solostimme war dabei in mancher Hinsicht inkonsequent geführt. Sabine Meyer, Wolfgang Meyer und Reiner Wehle, die Mitglieder des Trio di Clarone, sind auf Mozarts Skizze für Bassetthorn zurückgegangen, um eine neue Solostimme zu erstellen, die
– 1. so weit als möglich Mozarts originalen Notentext übernimmt,
– 2. von der A-Klarinette nach wie vor spielbar ist.
Unsere Ausgabe enthält zudem zahlreiche Interpretationshinweise aus der langjährigen Konzerterfahrung der bekannten Solisten."

Carl Philipp Emanuel Bach

● Vier Sonaten Wotq 83 – 86

für Flöte und Cembalo (Klavier)
(Gerhard Braun/Siegfried Petrenz)
Neuausgabe
Heft I EB 8474 DM 17,50

◀ Eine kritische Neuausgabe der beliebten Flötensonaten Carl Philipp Emanuel Bachs hat Gerhard Braun vorgenommen: die um 1750 entstandenen Werke dokumentieren den Musizierstil am preußischen Königshof Friedrichs II. eindrucksvoll.
C. Ph. E. Bach zeigt sich mit seinen Flötenkompositionen als vollgültiger Vertreter der „Berliner Schule", die zu den wichtigsten Sammelpunkten der musikalischen Strömungen zwischen Barock und Wiener Klassik zählte.

Friedrich Ludwig Dulon

● Duett op. 5 Nr. 3

für 2 Flöten
(Albrecht Imbescheid) EB 8500 DM 19,–

◀ Friedrich Ludwig Dulon (Dülon), geboren 1769, war ein zu seiner Zeit gefeierter Flötenvirtuose, der bereits im Alter von 13 Jahren seine ersten internationalen Konzertreisen unternahm. Seinen legendären Ruf hatte er möglicherweise der Tatsache zu verdanken, daß er seit seiner frühen Kindheit blind war.
Dulon schrieb ein Flötenkonzert sowie mehrere Duett-Zyklen für zwei Flöten bzw. Flöte und Violine. Die drei von Albrecht Imbescheid herausgegebenen Duette op. 5 – Heft I und II liegen bereits vor – gehen auf den Erstdruck der Einzelstimmen zurück, der um 1800 in Leipzig gestochen wurde. Unsere Ausgabe enthält indes zwei Spielpartituren und trägt somit den gewandelten Anforderungen Rechnung.

Johann Adolf Hasse

● Sechs Sonaten op. 5

für Flöte und Basso continuo
(Gerhard Braun/Siegfried Petrenz)
Heft I EB 8408 DM 24,–
Erscheint Dezember 1987

◀ Der musikhistorischen Bedeutung des Dresdner Hofkomponisten Johann Adolf Hasse (1699 – 1783) wurde die „Edition Breitkopf" bislang nicht gerecht. Hasses Kammermusik lohnt eine Wiederentdeckung – Gerhard Braun leistet dazu mit den entzückenden Flötensonaten op. 5 einen wichtigen Beitrag.

Bitte fordern Sie unseren detaillierten Sonderkatalog „Neuerscheinungen – Neudrucke Herbst 1987" an.

Breitkopf & Härtel · Wiesbaden

Anton Reicha: Variationen op.20, Drei Romanzen op.21, für 2 Flöten, hrsg. von R. de Reede. BP 438. DM 14,--

Giuseppe Cambini: Sechs Sonaten für Flöte und Violoncello (Fag.), hrsg. von B. Päuler. 2 Hefte, BP 380, 381. Je DM 24,--

Amadeus Verlag, CH-Winterthur

Johann J. Quantz: Thirteen Duos, für Flöte und B.c., hrsg. von Ch. W. Smith. Musica Rara, F-Monteux (Ausl. Hänssler, Neuhausen-Stuttgart). MR 2135. DM 48,--

Richter gehört zu den Komponisten, die als Vertreter der Mannheimer Schule zu deren Prägung und Ruf einiges beigetragen haben. Er hat zweifellos Besseres geleistet, als manche seiner Flötenstücke glauben machen möchten. Besonders im zweiten der hier veröffentlichten Duos (e-Moll) vermögen Konzentration in der Behandlung der Stimmen, die gute und abwechslungsreiche Gedanken verarbeiten, die Flötisten wieder zu versöhnen. Gibt es vielleicht doch mehrere Quellen, oder hat der Herausgeber Kopenhagen mit Stockholm verwechselt?

Im Zusammenhang mit Duetten sollen zwei Bände *Barockmusik aus den Niederlanden* erwähnt werden, die neben bekannteren Stücken meines Wissens erstmals eine Sonate von Groneman (1710-78) enthalten, die technisch nicht anspruchslos, musikantisch und durchaus spielenswert ist.

Duos für Flöte und ein Streichinstrument sind so selten nicht mehr. Campagnolis drittes aus op.2 wird offenbar zu den spielfreudigsten gerechnet. 1781 erstmals veröffentlicht, erlebte es schon Neuauflagen, bevor es nun durch Kölbel diese Neuauflage erfährt. Einer wieder recht konzertanten Flötenstimme – ohne hohe technische Ansprüche – steht die Violine mit viel akkordischer Figuration, im Ganzen doch eher in begleitender Funktion, gegenüber.

Ein sehr anderes Bild bieten die Sonaten von Boismortier. Sie sind rund 50 Jahre älter, aber ihr Komponist verbindet die Funktion des Streichinstruments als Duettpartner geschickt im Sinn sowohl der respondierenden Melodiestimme als auch eines melodischen und harmonischen Basses („Violon par accords" heißt es im Originaltitel). Das bedeutet, die Violine wechselt ständig zwischen ein- und zweistimmigem Spiel, untermischt mit auch vollstimmigen Akkorden. Die viersätzigen Sonaten sind musikalisch geistreich und unterhaltsam, nicht schwer und doch anspruchsvoll. Sie sollten sich baldiger Verbreitung erfreuen dürfen, zumal auch die Ausgabe erfreulich großzügig mit Partitur und Stimmen versehen ist.

Auch der als „der blinde Flötenspieler" bekannte Dulon hat Duos mit Violine komponiert, mehr als für 2 Flöten. Von diesen haben wir hier zwei im Neudruck vor uns. Dulons Autobiographie, herausgegeben von C. M. Wieland, überliefert viele Zeugnisse des Musiklebens aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts und der Jahrhundertwende. Er wird so oft zitiert wie von Zeitgenossen (nicht allen) bewundert. In der Komposition hat seine Stärke wohl nicht gelegen, und das Interesse, welches seine Duette beanspruchen können, muß dann wohl dem Namen gelten. Wie Dulon selbst berichtet, war er Schüler seines Vaters, welcher von dem Quantz-Schüler Neuff unterrichtet wurde. So ist er auch selbst ganz im Sinne des „Versuch" erzogen worden, hat aber bekanntlich an den Quantzschülern, vielleicht durch das Beispiel Neuff, manches auszusetzen gehabt. Die Flötenduos erschienen erstmals 1810.

Hinter dem Titelblatt, auf dem Daphnis und Pan sinnend der Lösung eines Problems nachzuhängen scheinen (der Verleger läßt uns wieder rätseln – schmunzelnd?), verbergen sich die Kompositionen von Reicha. Sie sind früher als die Dulons. Ich finde sie gehaltvoller, besonders die Variationen. Die schöne Aufmachung von Amadeus begeistert wieder.

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

BLOCKFLÖTE
LERNEN

Eine Anleitung
für die ALTBLOCKFLÖTE

ZS 237 DM 18,80

ZIMMERMANN·FRANKFURT

1978 veröffentlichte Peter Anspacher bei Heinrichshofen Sonaten von Cambini aus dem I. Buch, welches von Päuler nun ganz herausgebracht wurde – mit dem Unterschied, daß diese Neuausgabe als Duette für Flöte und Baßinstrumente angeboten wird. Gewiß, die Baßstimme ist unbeziffert, stellenweise artikuliert, und die Stücke sind aus einer Zeit, in der Generalbaßsonaten zugunsten des obligaten Klaviers endgültig verabschiedet werden. Andererseits aber schreiben wir erst 1782, und wir wissen, daß die Generalbaßpraxis gerade auch in Paris lange überlebte (Berbiguier u.a.!), fehlende Bezifferung absolut kein Beweis gegen diese Praxis ist, was ja ein gestrichenes oder geblasenes Continuoinstrument nicht aus-, sondern einschließt. Die Faktur dieser Baßstimme spricht für mich eher gegen die Duett-Lösung. Es ist auch auffallend, daß bei einem Überblick über das zweistimmige Gesamtwerk Cambinis vergleichbare Sammlungen in der Regel als Duette und mit Violoncello bezeichnet werden. Gegenüber der reich ausgestalteten Flöte nimmt sich der Baß zumindest in vielen Sätzen dieser Sonaten doch gar ärmlich aus. Da bringen auf zwei Melodieinstrumente reduzierte Barocksonaten weit mehr.

Wegen des Titels beziehen wir auch die Stücke von Quantz hier ein. Er führt aber irre insofern, als es sich hier um normale Generalbaßsonaten handelt, und zwar um vier. Das Brüsseler Manuskript, von dem die hier benutzte Londoner Quelle vermutlich eine Abschrift ist, wie auch die Göttinger Handschrift, numeriert daher folgerichtig I bis IV. Wenigstens aber sind die ersten drei tonartlich zusammenfaßbaren Abschnitte (hier 1-9) drei Sonaten. Belege dafür finden sich in der ehem. Kgl. Hausbibliothek Berlin: 1-3 = Sonaten G-Dur, 4-6 und 7-9 = je eine Sonate in e-Moll. Für die letzten vier Sätze gibt es einen solchen Beleg nicht (noch nicht). Das Prädikat *Erstausgabe*, welches in Anspruch genommen wird, ist auch nur eingeschränkt zutreffend, denn die Sonate in e-Moll (Nr. 7-9) kam bereits 1934 bei Breitkopf heraus (Schroeder). Es wäre bei dieser Quellenlage sicher angebracht gewesen, die anderen Vorlagen zu Rate zu ziehen. Völlig abwegig erscheint der Vorschlag des Herausgebers, die 13 Stücke komplett, in Auswahl oder einzeln aufzuführen. Es blieb ihm wohl verborgen, daß die Abfolge der Stücke keine zufällige ist. Außerdem gibt es Literatur darüber.

Nikolaus Delius

Flötenlust

Johann J. Quantz: Six Sonatas or Duets for two German Flutes... op. V. London Walsh. Facsimile hrsg. von J. Carr. Verlag Schott, London/Mainz. ED 12 284. DM 17,50

Georges Bizet: Carmen-Suite, für 2 Fl., hrsg. von K. Walther. ZM 2630. DM 18,--

Friedrich der Große: Quartett für 4 Fl., bearb. von F. Michael. ZM 2490. DM 15,--

Georg Ph. Telemann: Konzert für 4 Fl., hrsg. von K. Holle. ZM 2533. DM 9,--

Zimmermann Verlag, Frankfurt

The Bells of Dunkirk, for Flute Choir arr. by A. Ephross. Southern Music Company, USA-San Antonio, ST 591. Keine Preisangabe in DM.

Die Duos von Quantz im Facsimile erscheinen nach dem Walsh-Druck von 1750. Von Quantz selbst weiß man, daß manches unter seinem Namen veröffentlicht worden sein muß, was nicht von ihm ist. Wieweit er auch ungeliebte Kinder in dieser Zurückweisung einschloß, bleibt offen. Für die *Duos op. 5* gibt es Zweifel, aber kaum belegbare. Merkwürdig bleibt, daß nur das zweite davon in gleich zwei Abschriften nachweisbar ist. Für die übrigen fehlt es an anderen Belegen – bis jetzt. Qualitativ unterscheiden sich diese Duos erheblich von denen des Opus 2, worin auch die Gründe für geäußerte Zweifel liegen.

75 Karlsruhe - Neureut T.0721/707291
Blockflöten für Anspruchsvolle
Beratung bei mus. Früherziehung

Opern für zwei Flöten sind bekanntlich immer und schon längst wieder beliebt. Warum dann nicht auch Carmen, aus der Walther einige „Zugnummern" eingerichtet hat? Bizet ist nicht Mozart, die teilweise weiten Stimmabstände werden die Spieler vor manches Intonationsproblem stellen.

Literatur für Flötenensemble, so hat Rien de Reede gesagt, dient vor allem dem Vergnügen der Flötisten, weniger oder überhaupt nicht dem des Publikums. Unter diesem Gesichtspunkt ist eine Sonate des großen Friedrich (Es-Dur) eine gute Abwechslung, wenn die Qualität der Bearbeitung so dafür spricht wie in diesem Beispiel. Völlig legitim erscheint auch das Umsetzen des Konzerts für 4 Violinen ohne Baß auf Flöten (Telemann), solange die Ohren nicht ermüden.

Die SMC nimmt sich seit geraumer Zeit besonders des Flötenchores an, einer Ensembleform, die dem amerikanischen High-School-System sehr verbunden ist. Da gibt es nun eine ganze Reihe originaler Kompositionen und Bearbeitungen für viele und auch noch mehr Flöten ein- und ausschließlich der hohen und tiefen Nebeninstrumente. (Siehe auch die Liste der Neueingänge in TIBIA.) Harmlos und hübsch ist Dünkirchens Glockenspiel für 7 Stimmen (von Piccolo bis Baß) gesetzt, in der Stimmverteilung sicher auch umfunktionierbar, wenn entsprechende Instrumente fehlen, technisch einfach, klanglich erzieherisch. Mit einer Gruppe von Schülern kann man das sicher musikalisch effektvoll arbeiten. *Nikolaus Delius*

Flötenkonzerte ...

Georg Philipp Telemann: Concerto h-Moll, für Flöte, Streicher und Cembalo, hrsg. von J. Malina u. M. Spányi. Editio Musica Budapest/Schott, Mainz. CON 206. Partitur DM 15,--

Friedrich Witt: Konzert für Flöte und Orchester, hrsg. von W. Hess. Amadeus Verlag, CH-Winterthur. BP 2675. Part. DM 48,--

Dieses Konzert Telemanns ist das einzige bisher bekannte in der „Flötentonart" h-Moll, hier als Erstdruck. Bemerkenswert ist seine Lebhaftigkeit durch wechselnde Verschränkung der Solostimme mit den Tutti- und reinen Generalbaßpartien. Allein unter den vielen jugendlichen Flötenenthusiasten wird es genügend geben, die das mit Lust und Erfolg auszuführen in der Lage sind.

Ähnlich geeignet ist das 1806 veröffentlichte Konzert in G-Dur von Witt, einem Zeitgenossen Beethovens. Das Orchester ist hier allerdings stil- und zeitgemäß größer – mit Holz, Blech und Pauken. Das Werk hat entsprechende Anforderungen, wie sie z.B. von Hoffmeister her bekannt sind. Die Ecksätze mit ihren je rund 300 Takten bieten halt Platz genug für einiges Passagenwerk. Sie umrahmen ein ausdrucksvolles Adagio.

... und -Sonaten

Giuseppe Sammartini: 12 Sonaten für Flöte und B.c. op.2, hrsg. von I. Máriassy. Edition Kunzelmann, Lottstetten. 2 Hefte, GM 1141a und b. Je DM 20,--

Giuseppe Sarti: Zwei Sonaten für Flöte und B.c., hrsg. von H. Ruf. BA 6821. DM 20,--

Friedrich Schneider: Sonate in G-Dur, für Klavier und Flöte op.33, hrsg. von P. Schleuning. BA 6822. DM 25,--

Bärenreiter, Kassel

amj
Arbeitskreis
Musik in der Jugend
Landesverband Baden-Württemberg
Friedenstraße 23
7900 Ulm

SEMINAR BAROCK
Interpretationskurs für Alte Musik

1. - 6. Januar 1988
Bayer. Musikakademie Marktoberdorf

Leitungsteam:
Carl Høgset, Oslo (Gesang)
Brunhilde Holderbach, Weinheim (Blockflöte)
Chiara Banchini, Genf (Violine)
Ariane Maurette, Genf (Viola da gamba)
Gordon Murray, Wien (Cembalo)
Helmut Steger, Ulm (Ensemble)

In Fachstudios wird Einzel- und Gruppenunterricht zur Interpretation von Musik des Barock angeboten (Atemschulung, Technik, Artikulation, Phrasierung). Der Schwerpunkt liegt auf Musik von 1650 bis 1750 in gemischt vokal-instrumentaler Ensemblearbeit.

NEU im Kursangebot: Studio für Geiger, für das Spieler barocker Instrumente ebenso eingeladen sind wie Spieler „moderner" Instrumente, die lernen wollen, wie auf Instrumenten unserer Zeit „barock" musiziert werden kann.

Information incl. Werkliste bei:
AMJ Baden-Württ., Friedenstr. 23, 7900 Ulm
Telefon: 07 31/26 38 57 + 2 55 50

HERBST - NOVITÄTEN 1987

UNIVERSAL QUERFLÖTEN EDITION

herausgegeben von Gerhard Braun

Joseph Haydn
DIE JAHRESZEITEN

für zwei Flöten
nach einer zeitgenössischen Bearbeitung
herausgegeben von Gerhard Braun
Schwierigkeitsgrad 2

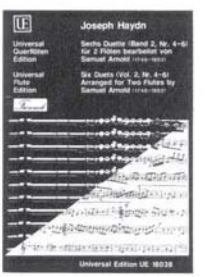
UE 18036 **DM 19,--**

Franz Anton Hoffmeister
NOUVELLE GRANDE SONATE op. 17

für Flöte und Klavier
herausgegeben von Armin Guthmann
Schwierigkeitsgrad 4

UE 18032 **DM 26,--**

UNIVERSAL QUERFLÖTEN EDITION - Facsimile



Joseph Haydn
6 DUETTE (Band 2, Nr. 4-6)

für zwei Flöten
bearbeitet von Samuel Arnold (1740-1802)
Schwierigkeitsgrad 2-3

UE 18038 **28,--**

In allen Musikalienhandlungen.

UNIVERSAL EDITION WIEN

Carl Fr. Abel: 6 Flötensonaten op.6, für Flöte und B.c., hrsg. von W. Hess. Amadeus Verlag, CH-Winterthur. 2 Hefte, BP 415, 416. je DM 28,--

Ganz so üppig, wie sich Bacchus und Ceres (?) auf den Idealszenarien feiern lassen, die die Titel schmücken, geht es in Abels Musik nicht her (bedauerlich, daß wieder keine Angaben zu den Bildern zu finden sind, oder darf man raten, ob sie de Poilly zuzurechnen sind?). Doch wird das Opus 6 mit dieser Ausgabe durch Amadeus vollständig vorgelegt und damit die Sonaten 4 und 5 in E- bzw. F-Dur erstmals in einer Neuausgabe. Im Gegensatz zu anderen Sonatensammlungen Abels präsentieren sich diese Stücke als dreisätzige Generalbaßsonaten – mit dem langsamen Satz beginnend – und als besonders qualitätvoll, was man nicht von allen Werken in der Übergangszeit zur klassischen Klaviersonate mit Melodieinstrument sagen kann. Da sie noch in Dresden, also vor 1759, entstanden sind, dürfen wir ihre Eingangssätze getrost als Beispiel sächsischer Empfindsamkeit nehmen. Die zweite Sonate in G-Dur wird schon 1753 von Breitkopf angeboten, zusammen mit sieben anderen, die wohl noch unbekannt sind. Knape gibt eine Leipziger handschriftliche Quelle an, die vielleicht damit im Zusammenhang steht. Sein Incipit weicht in der Notation ab, was nicht wesentlich, aber als Detail interessant ist.

Von *Giuseppe* Sammartini ist eine Ausgabe aller Sonaten des Opus 2 im Werden, deren erste Hälfte nun vorliegt. Die Brüder Giovanni Battista und Giuseppe werden gern verwechselt, das konstatiert auch der Herausgeber. Das Beispiel wird prompt mitgeliefert in der deutschen Übersetzung des Vorworts. Das ist im übrigen mehr als ausführlich, indem es versucht, allgemeine Regeln zur Ausführung zu vermitteln (für den Vorschlag „... sein Klangwert sollte jedoch die Hälfte der Hauptnote sein"), was nolens volens allsogleich relativiert wird: „Die Wahl des Wertes sollte vom Tempo, der Harmonie und dem Rhythmus abhängig sein ...".

Wußten Sie schon,
daß zwei neue Werke
von Paul Haletzki
bei Schott erschienen sind?

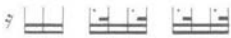
Suite
für Flöte und Klavier
Ed. Nr. FTR 132

Vater und Sohn
für Piccolo-Flöte, Fagott und Klaiver
Ed. Nr. ED 2796

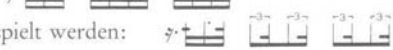
Viel Vergnügen beim Musizieren! P.H.

23 ALTENGLISCHE COUNTRY DANCES
aus
The English Dancing Master
von John Playford 1651
Tanzbeschreibungen
Instrumentalsätze für 2-5 Stimmen
Musikcassette der 23 Tänze
Ideales Arbeitsmaterial für Musik- und Tanzgruppen für Aufführungen, Feste und Schule
Buch & Cassette: DM 35,–, einzeln DM 20,–
Versand: R. Busch-Hofer,
Gasse 21 · 8174 Benediktbeuern

Es folgen genaue Gebrauchsanweisungen für einzelne Takte der einzelnen Sonaten. Da sehen dann die in kleine Notenwerte aufgelösten Trillerfiguren gleich sehr schematisch aus, manch Ausführungsvorschlag reizt zu unbedingtem Widerspruch, Hinweise auf kurze Vorschläge z.B. fehlen mir zu häufig, auch Vorhalte zu Trillern, wo sie nötig wären (I.1,2). Überhaupt scheint mir die ja angesprochene Bedeutung des harmonischen Zusammenhangs (s.o.) in den Ausführungshilfen, wenn man sie schon geben zu müssen meint, nicht entsprechend berücksichtigt. Völlig unverständlich bleibt mir die Interpretation des Herausgebers für das Lento (orig. Adagio) der ersten Sonate, z.B. der Takt 19:



soll gespielt werden:



Sarti, fast eine Generation jünger als die Sammartini-Brüder, ist 1802 in Berlin gestorben. Die wenigen Kompositionen für Flöte dürften innerhalb seines mehr der Oper und anderen Formen zugewandten Werkes wohl eher Gelegenheitsarbeiten sein. Diese Sonaten (G und g) sind 1772 in Paris verlegt. Ihr Stil entspricht der Zeit, wo Heiteres und Ernstes oft dicht beieinander liegen.

Vorab: Friedrich Schneider sollte nicht mit dem uns durch die Flötenquartette eher bekannten Georg Abraham verwechselt werden. Dem zu seinen Lebzeiten offenbar hochberühmten J. Chr. Friedrich S., „Herzogl. Hofcapellmeister zu Dessau, Dr. der Musik u. Mitglied der Königl. Akademie der Künste zu Berlin, der Königl. Akademie der Musik zu Stockholm, der Oberlausitzischen Gesellsch. d. Wissenschaften ..." usw. widmet Schilling in seiner *Encyclopädie* mehr als drei Seiten und schließt „... in der Überzeugung, daß er in der Nachwelt mit einer gleichen Ehrfurcht und Liebe fortleben wird, als wir sie jetzt vor einem Haydn, Händel oder Beethoven hegen" (1838). Was ist geblieben? Die Neuausgabe einer seiner beiden Flötensonaten, die erstmals 1814 erschien, also bevor die Flötenkompositionen des gleichaltrigen Kuhlau entstanden und

erschienen. Es lohnt sich sehr, mit dem viersätzigen Werk Bekanntschaft zu machen, zumal wir ja nicht reich sind an Literatur aus dieser Zeit. Daß durch die Struktur unseres Musikbetriebes „immer wieder ausgezeichnete Komponisten an den Rand gedrängt werden, die das musikalische Bild eines Jahrhunderts reicher und beweglicher machen könnten" (Vorwort), ist nur zu wahr. *Nikolaus Delius*

Klangfarben und Bewegungen

Werner Heider: Ritorno, für 3 Bassetthörner. Ed. 5319. DM 49,80

– Intarsien, für Bläserquintett. Ed. 5322. DM 51,20

Moeck Verlag, Celle

Diese beiden Werke von Werner Heider (1930) zeigen auf den ersten Blick viele Gemeinsamkeiten: eine unruhige, wie nervös wirkende Rhythmik mit einer teils „zerrissenen", dann aber wieder engintervalligen Melodik, viele Taktwechsel und metrische Proportionsverschiebungen (wie 3:2 oder 7:6), auf diese Weise wird der Zeitablauf undeutlich schwebend, die Bewegung immer wie im Fluß, nicht leicht faßbar.

Doch fallen bei näherem Hinsehen (mir liegt nur die Partitur vor, eine Klangaufnahme nicht) wichtige Unterschiede auf. Zu den *Intarsien* gibt Heider selbst einige Anmerkungen: Wichtig ist die Großform, die jedes der 5 Instrumente in 5 Abschnitten solistisch hervortreten läßt, wobei die je anderen Instrumente „begleiten". Verbunden werden diese Soloabschnitte durch sehr kurze Intermezzi. Präludium und Postludium rahmen das Ganze ein. Dadurch wird es Heider leicht möglich, die Charakteristika der einzelnen Instrumente zum „Sprechen" zu bringen. Auffällig ist die Rolle der Begleitinstrumente, die sich häufig gegenüber dem freieren Duktus der Solostimme einheitlich im Rhythmus verhalten, der Effekt ist (mutatis mutandis) durchaus „homophon". Die Vertikalklänge bevorzugen Septimen und Sekunden (kleine eher als große). Allerdings sind die „Begleitstimmen" nicht immer vollständig eingesetzt. Es sind Klangfarbrücksichten, die Heider veranlassen, gegen das Soloinstrument ein Duo, Trio und dann eben auch Quartett zu setzen. Wenn es den Interpreten gelingt, das rhythmische Element für den Hörer so nahezubringen, als handle es sich um eine große Improvisation, dann wird es als ganzes Werk großen Effekt machen. Aber es braucht professionelle Spieler, die mit den Zeitproblemen des Stücks mühelos

Eine gute Nachricht für Blockflötenlehrer und -schüler

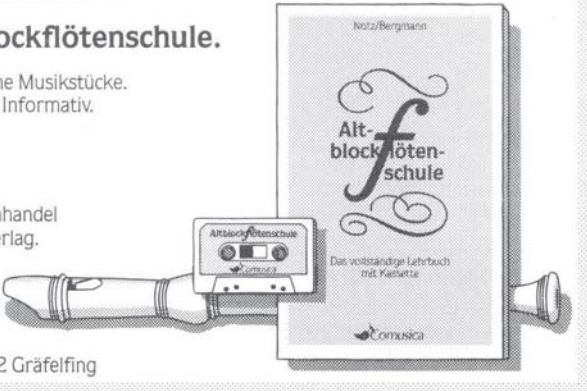
neu

Es gibt eine neue Altblockflötenschule.

Methodisch klar aufgebaut. Schöne Musikstücke.
Übersichtlich. Leicht verständlich. Informativ.

Das vollständige Lehrbuch
mit Kassette.

DM 36,–. Erhältlich im Musikalienhandel
oder zzgl. Versandspesen beim Verlag.



Comusica
Hermann-Hummel-Str. 15a, 8032 Gräfelfing

umgehen können. *Intarsien:* Das heißt wohl, daß die Soloinstrumente mit der wechselnden Begleitung ihre speziellen Klangfarben und Bewegungen in das „Holz" der ganzen Komposition „einlegen".

Dagegen *Ritorno.* Die 3 Bassetthörner ermöglichen solche Klangfärbungen wie im Quintett nicht. Die Klangfarbe ist in sich gleichförmig, auch ist die melodische Bewegung einheitlicher, die Zwölftönigkeit weicht häufig einer mehr diatonischen Melodik. Man könnte den Komponisten fragen, was er mit *Ritorno* meint. Vielleicht aber ist eine persönliche Deutung des Wortes auch von Interesse. „Rückkehr" oder „Wiederkehr" zeigt sich in der Wiederkehr von kurzen Motiven, von gleichen Rhythmen, Wiederkehr im einfachen Stimmtausch. Vielerorts gibt es in allen Stimmen gleichzeitig gleiche Bewegung, dann aber verschiebt sich das Taktgefüge so, daß jedes Instrument seinen eigenen Taktbeginn hat, eine einheitliche Dirigierbewegung wäre dann nicht mehr möglich. Das bedeutet aber für den Musiker größte Konzentration auf seinen eigenen Part mit eigenem Zeitablauf, wobei dann irgendwann alle 3 wieder „zurückkehren", wieder zusammenlaufen zum gleichen Takt. Ich sehe noch eine andere „Wiederkehr". In der 2. Hälfte des einsätzigen Stücks ist die Melodie auf weite Strecken hin diatonisch (also im Raum der C-Leiter) angelegt. Hier ist der melodische Ablauf engintervallig, sich wie nach orientalischen Modellen immer um einen Zentralton drehend, der allen Instrumenten gemeinsam ist oder auch nicht. Dieses pflanzen-arabeskenhaft Anmutende im Klangbild ist auch *Ritorno* durch Rückblick auf (sagen wir) Mediterranes. Für 3 Bassetthörner (eine ungewöhnliche Besetzung durchaus) aber ein sehr lohnendes Stück, das trotz aller „Ritorno- (also Rück-) Blicke" in jeder Faser Musik unserer Zeit ist. Auch hier nur für professionelle Musiker ausführbar. Ich würde wohl, wenn ich zu wählen hätte, mich eher dem Stück *Ritorno* nähern. Aber was besagt schon eine persönliche Vorliebe in einer kurz orientierten Besprechung.

Walter Gieseler

ARIEL Blockflöten aus Israel
Dolmetsch Blockflöten aus England
Preiswertes Schulblockflöten-Sortiment · Sonderangebote
ADAMS Musik-Instrumente
Schubertstr. 4 · 4010 Hilden · Tel. 0 21 03 / 4 32 61

Aus der Praxis

Bernhard Krol: Konsonanzen-Quintett op.71, für Ob., Klar., Hr., Fag. und Klav. B&B 22827. DM 75,--

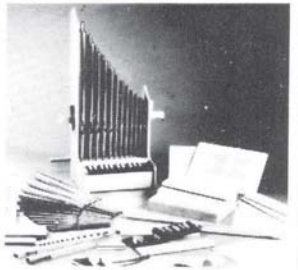
– Consolazione Concerto op.70, per corno inglese ed archi (KA). B&B 22817. DM 35,--

Bote & Bock, Berlin

Immer wieder erstaunlich ist es, zu sehen, wie grundsätzlich anders (von einigen Ausnahmen einmal abgesehen) Komponisten schreiben, die im „Hauptberuf" ausübende Musiker sind; vor allem dann, wenn sie für ihr eigenes oder ein Instrument der gleichen Gattung schreiben. Bernhard Krol (Jahrgang 1920, Kompositionsschüler von Josef Rufer und seit 1944 als Hornist bei verschiedenen deutschen Orchestern tätig) hat bei Bote & Bock eine inzwischen stattliche Zahl von Kompositionen veröffentlicht, deren Titel alleine schon bezeichnend sind: Litania pastorale, Linzer Harmoniemusik, Intermezzo amabile etc. Auch das vorliegende *Konsonanzen-Quintett* op.71 (1979) paßt in diese Reihe. Zwar zeigt der Blick in die Partitur, daß der Titel nicht nur wörtlich zu nehmen ist. Aber dennoch legt Krol hier großen Wert auf Einheitlichkeit im Klangbild, auf Zusammenklang (con-sonare = zusammenklingen) in dem Sinne, daß vor allem die typischen Klangfarben der einzelnen Instrumente den Charakter des Stückes bilden. Die Anforderungen halten sich im Rahmen dessen, was typischerweise dem Instrument und seinem Spieler ohne größere Probleme abverlangt werden kann. Das Notenmaterial ist, bis auf die unübersichtliche Klavierstimme in der Partitur, brauchbar.

INSTRUMENTENBAUSÄTZE
2-Fuß Orgelportativ

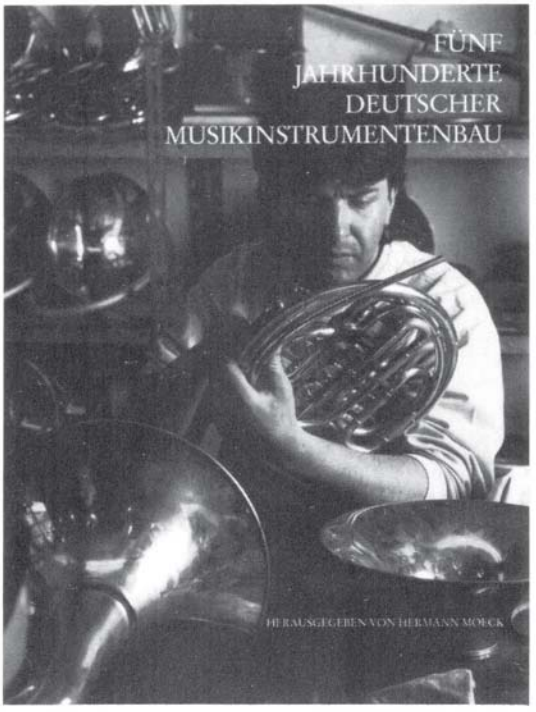
Unser Bausatz für ein 2-Fuß-Orgelportativ wurde mit großer Liebe zum Detail entworfen. Um selbst demjenigen, der zum erstenmal einen Bausatz zusammensetzt (mit einem Bausatz arbeitet), Erfolg zu garantieren, sind die Bälge so konstruiert, daß sie einfach zu machen und doch wirkungsvoll für das Spiel 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
00 44 / 274 / 39 37 53

The Early Music Shop

Hauptausstellungsraum, Verkauf und Versand
28 Sunbridge Road, Bradford,
West Yorkshire. BD1 2AE
Tel.: 00 44 / 274 / 39 37 53



SOEBEN ERSCHIENEN

Ein Jubiläumsbuch mit Beiträgen von:

H. Moeck, Einleitung
G. Joppig, Holzblasinstrumente
Ch. Ahrens, Blechblasinstrumente
K. Roy, Streichinstrumente
K. Grünke, Bogenbau
G. K. Hannabach, Zupfinstrumente
K. Junger, Saiten
D. Einfeldt, Pauken, Trommeln und andere Schlaginstrumente
G. Batel, Daten zur Geschichte der Tasteninstrumente
F. Goebels, Abenteuer Klavier
J. H. v. d. Meer, Ein Überblick über den deutschen Cembalobau
U. Pape, Orgelbewegung und Orgelbau heute
A. Fett, Harmonika-Instrumente
W. Voigt, Elektronische und mechanisch-elektronische Musikinstrumente
J. Hocker, Mechanische Musikinstrumente
J. Meyer, Forschung für den Musikinstrumentenbau
H. K. Herzog, Fachzeitschriften

Ed. Nr. 4039, DM 80,00

MOECK

Gleiches gilt auch für Krols *Consolazione Concerto* op.70 für Englischhorn und Streichorchester, das hier im Klavierauszug des Komponisten vorliegt. Krol bereichert die nicht eben umfangreiche Konzertliteratur für Englischhorn damit um ein zwar nicht ausgesprochen originelles, aber in jedem Fall sehr dankbares Werk, das seinem Titel (consolazione = Trost, Tröstung) nicht nur durch die Verwendung des alten Chorals „Ich wollt, daß ich daheime wär" (die offensichtliche Parallelität zu Alban Bergs Violinkonzert offensichtlich in Kauf nehmend) gerecht wird. Das Werk ist, seinem Charakter entsprechend, nicht unbedingt virtuos, das Notenmaterial zufriedenstellend.

Robert Vogel

C.P.E. Bach revised

Zur Besprechung der Triosonaten von C.P.E. Bach (3/87) ist vom Rezensenten zu melden, daß er sein Haupt mit Asche bestreut und mit Bedauern feststellt, daß er einer falschen Fährte gefolgt ist insofern, als er den Angaben des Vester-Katalogs gemäß ein Autograph als Vorlage unterstellte. Er scheut daher auch nicht die Korrektur: Ein Vergleich der vom Herausgeber im Vorwort angegebenen Signaturen mit dem Werk von Kast über die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek und Hills Bemerkung über eine Schreibgewohnheit des Kopisten läßt erkennen, daß es sich um eine Abschrift handelt. Vester ist auch hinsichtlich der Provenienz der Handschrift zu korrigieren. Einer an diese Zusammenhänge geknüpften Kritik ist damit ebenso die Grundlage genommen wie der an entfallener Bezifferung. Die Baßstimme des Trios Wq 152 ist lediglich von Continuo-Figuration befreit worden, die sehr wahrscheinlich nicht von Bach stammt.

Es soll hier auch die erfreuliche Nachricht hinzugefügt werden, daß sich doch das Projekt einer Gesamtausgabe in Arbeit befindet. Leider nicht in der Heimat des Komponisten, sondern unter Leitung von Eugene Helm in den USA (Maryland University). Sorry.

Nikolaus Delius

Sopran-Blockflöte
(Helmut Bartschies 1983)
a' = 392 Hz
DM 600,-- VB
Tel.: 02 28 / 47 47 48

Kursus
für
Viola da Gamba
und
Ensemblespiel barocker Instrumente
am 5. und 6. Dezember 1987,
jeweils um 10-13 und 15-18 Uhr.
Kursdozent: Hans-Georg Kramer

am 5. Dezember 1987, um 20 Uhr, Vortrag
„Über das richtige Notenlesen"

Kursort: Musikhochschule Duisburg

Themen:
Viola da Gamba
Marin Marais Buch 1 - 5
Mathew Locke

Ensemble:
Samuel Scheidt Ludi Musicali
Mathew Locke Consortmusik
Johann Schop Suiten a 3 - 5 Instr.

Anmeldung in der
Musikhochschule Duisburg, Sekretariat
Düsseldorfer Str. 19 · 4100 Duisburg
Tel.: 02 03 / 24 973

Neueingänge

Bärenreiter Verlag, Kassel

Bach, J. S.: Musikalisches Opfer [Fl., 2 Vl., obl. Cemb. (Klav.) u. B.c.], BA 5156

Mozart, W. A.: Quartett in F (Ob., Vl., Vla. u. Vc.), BA 4867

Quantz, J. J.: Triosonate C-Dur [Blfl. (Fl., Vl.), Fl., (Vl.) u. B.c.], HM 60

Gérard Billaudot, F-Paris

Damase, J.-M.: Hommage à Klosé (Klar.), G 4349 B

Desportes, Y.: Les saisons (4 Klar.), G 4130 B

Devienne, F.: Quatuor en ut majeur (Fag. u. Klav.), G 4273 B

– Quatuor en ut majeur (Fag. u. Streichtrio), G 4272 B

Geispieler, F.: Etude complète de tous les intervalles (Klar.), G 4240 B

Holstein, J.-P.: Photogénies (Fag. u. Hf.), G 4247 B

Lesaffre, C.: Chant d'Automne [Fl. (Vl., Ob.) u. Klav.], G 4209 B

Molique, B.: Concerto (Fl. u. Orch.), G 4217 B

Paubon, P.: Cinq Pièces Indépendantes (3 Fl.), G 4004 B

– Le Jardin de Grand-Père (2 Fl.), G 3771 B

Tisné, A.: „Horizons" (Klar.), G 4331 B

Bote & Bock, Berlin/Wiesbaden

Anderson, T. J.: Bridging and Branching (Kb. u. Fl.), B&B 23176

Yun, I.: Quartett für Flöten 1986, B&B 23185

Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Molter, J. M.: Konzert Nr. 3 G-Dur (Klar., Str. u. B.c.), Nr. 8403

– Konzert Nr. 4 D-Dur (Klar., Str. u. B.c.), Nr. 8404

Wiedemann, L.: 75 Etüden (Klar.), EB 4197

Editions Musicales Transatlantiques, F-Paris

Bizet, G.: Entre'acte (Quartett od. Klar.-Ens.), EMT 1811

Lancelot, J.: Mini-Technique (Klar.), EMT 1808

Tran, F.: Majówka (1-8 Fl.), EMT 1782

Editions Henry Lemoine, F-Paris

Narita, K.: Episode (Fl. u. Klav.), 24822 HL

Paubon, P.: Invocation et Danse (Fl. u. Klav.), 24833 HL

Edition Hug, CH-Zürich

Haydn, J.: 12 Themen aus „Die Jahreszeiten" (2 Klar.), GH 11352

Rossini, G.: Cavatina (Klar. u. Klav.), GH 11351

Gunmar Music Inc., USA-Massachusetts

Alexander, J.: Five Fables (Ob., Fag. u. Klav.), GM 14

RENAISSANCE-BLOCKFLÖTEN

mit dem bekannten Stempel aus Dänemark. Neun Größen von Sopran in c″ bis Subbaß in F.

Die Werkstatt des reinen Handwerks erweitert jetzt das Programm mit wohlklingenden, sanften

TROMMELN

Ture Bergstrøm · Instrumentenbau
Smidstrupvej 4 · DK-4720 Praestø

Heugel & Cie., F-Paris (Ausl. Leduc, F-Paris)

Lully, J. B./Marais, M.: Trios pour le coucher du roy (2 Melodieinstr. u. B.c.), 2 Hefte, HE 33661 u. 33675

Paubon, P.: Pax (Fl.), HE 33665

Alphonse Leduc, F-Paris

Amellér, A: Uranie (Fl. u. Klav.), AL 27322

Wystraete, B.: L'Enfant do ... (Fl.). AL 27315

Ed. Minima, DK-Rungsted

Kammerer, E.: Sonatine (Sopranblfl. u. Xyl.), Nr. 312

Moeck Verlag, Celle

Anonymus: Due Sonate a due flauti e basso (2 Altblfl. u. B.c.), Ed. 1115

Couperin, F.: Zwei Konzerte aus „Les Goûts réunis" (Altblfl. u. B.c.), Ed. 2531
Leenhouts, P./Mancini, H.: On the trail of the Pink Panther (4 Blfl.), Ed. 2805
Nobis, H.: Serenade (Fl., Klar., Schlaginstr., 2 Vl., Vla. u. Vc.), Ed. 5318
Petrenz, S.: Divisions upon a Ground (Altblfl. u. B.c.), Ed. 2552
Rognoni Taeggio, G.D.: Canzoni à 4. & 8. voci. Milano 1605. (4 und 8 Stimmen), 2 Hefte, Ed. 9009 u. 9010
Simpson, T.: OPVSCVLVM Neuwer Pauanen/ Galliarden/Couranten vnnd Volten, Franckfort am Mayn, 1610, Ed. 9007
– Opus Newer Paduanen, Galliarden, Intraden, Canzonen, Ricercaren, Fantasien, Balleten, Allmanden, Couranten, Volten und Passamezen. Hamburg 1617. Ed. 9008

Schott Verlag, Mainz
Boeke, K.: The Complete Articulator (Altblfl. u. and. Holzblasinstr.), Ed. 12261
Ichiyanagi, T.: Cloud Figures (Ob. solo), SJ 1036
Mozart, W. A.: Sonate D-Dur (2 Fl.), FTR 138
Telemann, G. Ph.: Sonata Nr. 4 in C-Dur (Altblfl. u. B.c.), OBF 1023

Sikorski Verlag, Hamburg
Kiel, F.: 15 Kanons im Kammerstil (Fl., Ob., Klar. u. Fag.), 1433P

N. Simrock Verlag, Hamburg
Reade, P.: Saxophone Quartet, EE 4003
Schaffner, N.A.: Quatuor concertant (Fl., Klar., Hr. u. Fag.), EE 5160
Verrall, P.: Airobics (Ob. u. Klav.), EE 4008
– Flights of Fancy (Fl. u. Klav.), EE 4007
– Joker in the Pack (Fag. u. Klav.), EE 4009
Bach, J. S.: The Well-Tempered Wind Quartet (Fl., Ob., Klar. u. Fag.), EE 4005

Southern Music Company, USA
Taffanel, P.: Grande Fantaisie (Fl. u. Klav.), B-358
Wolzien, Ch./Noble, S.: Six Folk Songs (Fl. u. Git.), B-358

P. J. Tonger Musikverlag, Köln
Reger, M.: Lyrisches Andante (Blfl.-Orch.), 2100 PTJ
Ridil, Ch.: Altenberger Variationen (2 vierst. Blfl.-chöre), 2128 PJT

Zimmermann Verlag, Frankfurt
Bach, J. S.: Partita g-Moll (Ob. solo), ZM 2629
– Sonaten u. Partiten (Fl. u. Klav. od. Fl. solo), ZM 2652
Beethoven, L. van: Orchesterstudien (Klar.), ZM 2408
Campagnoli, B.: Duett Nr. 3 D-Dur (Fl. u. Vl.), ZM 2518
Debussy, C.: Der kleine Neger (Ob. u. Klav.), ZM 2628
Friedrich der Große: Quartett (4 Fl.), ZM 2490
Görsch, U.: Carjo Samlero (2 Fl.), ZM 2657
Hessenberg, K.: Swegala-Fantasie (Fl., Vc. u. Klav.), ZM 2582
Mozart, W. A.: Orchesterstudien (Fl.), ZM 2403
Rozelli: Sonata I (3 Fl.), ZM 2486
Schubert, F.: Sonate „Arpeggione" (Klar. u. Klav.), ZM 2648
Telemann, G. Ph.: Konzert (4 Fl.), ZM 2533

SCHALLPLATTEN

„Mit Meistern Musizieren"
Die ersten Lehr-Cassetten für Blockflötenspieler

„Mit Meistern Musizieren". Die Blockflöte, mit Hans-Martin Linde. Verlag Gustav Bosse, Regensburg. 2 Videokassetten à 60 Min. DM 198,--

Unter dem Zeichen „MMM" („Mit Meistern Musizieren") sollen in Coproduktion des Gustav Bosse Verlages und des Verbandes Deutscher Musikerzieher und Konzertierender Künstler eine Reihe von Lehr-Cassetten für verschiedene Musikinstrumente auf den Markt kommen. Es ist die durch das neue Medium Fernsehen herausgeforderte Weiterentwicklung früherer Lehr-*Schallplatten* (wie etwa der Serie „Wie Meister lehren" mit den Querflötisten A. Nicolet und A. Jaunet; der Blockflötenserie mit Ferdinand Conrad im Pelikan-Verlag oder neuerdings der Serie „vorgespielt – mitgespielt" von Ulrich Thieme im Moeck Verlag).

In einem ersten Versuch (Idee und Realisation: Theo Geißler und Klaus Obermayer) demonstriert Hans-Martin Linde auf zwei aufwendig produzierten Cassetten mit Schülern seines Marktoberndorfer Meisterkurses verschiedene Flötentypen und Musik verschiedener Stilepochen (darunter auch zwei eigene Kompositionen). Bei den Instrumenten vermißte man allerdings – nach der Demonstration einer seltenen „fourth-flute" –

MEISTERKURSE FÜR BLOCKFLÖTE
KEES BOEKE
(Amsterdam / Pitigliano)

4. - 6.12.87
Avantgarde I

29. - 31.1.88
G. Ph. Telemann · Triosonaten

25. - 27.3.88
Duette · Alle Epochen

10. - 12.6.88
Blockflötenconsort · Alte und neue Musik

Organisatorische Leitung:
Susanne Seitz, Ulrike Volkhardt

Ort:
Meistersingerkonservatorium Nürnberg

Information:
Susanne Seitz
Hauptstr. 90 · 8126 Hohenpeißenberg
Tel.: 0 88 05 / 16 36

die im 18. Jahrhundert doch relativ viel verwendete „voice-flute" und auch die optisch so ergiebigen tiefen Baßinstrumente Groß-Baß und Sub-Baß. Der Meister erläutert sachkundig und allgemeinverständlich die historische Entwicklung der Blockflötenfamilie und bespricht eingehend Qualitätskriterien beim Kauf eines Instrumentes.

Dient diese Einführung mehr der Information und gewissermaßen der Werbung für das Blockflötenspiel, so wird es besonders interessant und für alle Flötenpädagogen sehr lehrreich bei zwei Unterrichtsbeispielen mit Duettsätzen von G. Ph. Telemann und der Sonate C-Dur von G. F. Händel. Hier gibt Hans-Martin Linde gut formulierte Hinweise zu Tempo, Intonation, Artikulation und Phrasierung und eine kurze Anleitung zur Verzierungspraxis. Leider ist aber bei Fernsehproduktionen (und den meisten Fernsehgeräten) die Tonqualität immer noch unzureichend (auch die Stereofassung der Cassetten ist nur geringfügig besser). So wird der akustische Eindruck doch wesentlich verfälscht. Seltsamerweise werden die bei den einzelnen Schülern deutlich sichtbaren individuellen Haltungsfehler nicht korrigiert. Hier könnte aber doch gerade das *Bild* anschauliche Hilfestellung für Anfänger und Fortgeschrittene geben!

Bei einer sicherlich schon geplanten Fortsetzng dieser Serie wären auch detaillierte Hinweise auf die moderne Blockflötenmusik, ihre Notation und Spielweise wünschenswert.

Hans-Martin Linde im Vorwort: „Es sei angemerkt, daß eine derartige Aufnahme niemals Musikunterricht ersetzen kann. Sie wird als Information, Anregung und Ergänzung dienen." Dem kann zugestimmt werden, und man darf gespannt sein, inwieweit sich das neue Medium in der Musikpädagogik noch einsetzen läßt.

Gerhard Braun

Englische Blockflötenmusik

Englische Blockflötenmusik. H.-M. Linde (Blfl.), K. Ragossnig (Laute, Git.), P. Ros (Vla. da gamba), R. Scheidegger (Cemb.). EMI Electrola 27 0404 1, Köln, 1986

Die Beliebtheit der Blockflöte in England ist durch vielerlei literarische und musikalische Zeugnisse belegt. Sie war aber nicht nur das bevorzugte Instrument am Hofe (Heinrich VIII.), sondern erlebte in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts auch eine Blütezeit im Bürgertum, wie die zahlreichen Lehrwerke und Anweisungen dokumentieren (The Genteel Companion, 1683; The Delightful Companion, 1686 u.v.a.). Die Sammlungen enthalten Tänze und viele volksliedhafte Weisen, im Falle der „Division Flute" von 1706 auch Variationen über einen „ground". In der vorliegenden Aufnahme wird die Blockflöte ausschließlich als Soloinstrument vorgestellt. Die erste Plattenseite bringt eine Auswahl aus verschiedenen Sammlungen, begonnen mit den unvermeidlichen „Greensleeves to a Ground", die man allerdings schon des vorzüglichen Lautenparts wegen gerne wiederhört. Die Bearbeitungen aus dem „Fitzwilliam Virginal Book" sind vielleicht reizvoller zu spielen als zu hören, zumal auch die Beispiele aus „The Dancing Master" im Charakter sehr ähnlich sind, wenn auch die hier benutzte Voice-Flute von außerordentlichem Wohlklang ist.

Abwechslungsreicher erscheint die 2. Plattenseite mit Barock-Sonaten aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts von Daniel Purcell, William Babell, John Loeillet of London und Robert Valentine. Die langsamen Sätze sind von sehr großer Cantabilität und haben vorzügliche dynamische Schattierungen. Die bewegten Sätze werden sehr schwungvoll angegangen, mit feinen agogischen Raffinements und brillanten Verzierungen. Sie können manchem Blockflöten-Liebhaber als Musterbeispiele dienen. Schade, daß bei einigen forcierten Tönen in schnellen Sätzen gelegentlich Intonationstrü-

bungen entstehen. Sowohl die benutzten Altblockflöten als auch die in England noch lange beliebte Fifthflute (Babell) sind sehr klangvoll und werden von einem vorzüglichen Continuo (Pere Ros, Gambe, und Rudolf Scheidegger, Cembalo) getragen. *Ilse Hechler*

Auswahl

Barockmusik für Blockflöte aus Italien, England und Frankreich. Werke von Fontana, Castello, Corelli, Parcham, Delavigne, Dieupart, Hotteterre, Vivaldi. C. Steinmann (Blfl., Traversfl., Flageolett), M. Huggett (Barockvl.), H. Smith (Laute, Theorbe, Barockgit.), J. Savall (Vla. da gamba), C. Flagel (Drehleier), J. Sonnleitner (Cemb.). Claves CD 50-8103

Wie aus dem Impressum dieser Compact Disc hervorgeht, handelt es sich um eine Auswahl von – nun digitalisierten – Aufnahmen der Jahre 1976-82. Sie wurden bereits auf seinerzeit besprochenen LPs veröffentlicht. *Ulrich Thieme*

Dreimal Denissow

Edison Denissow: Werke für Flöte und Gitarre. Sonate für Flöte und Gitarre (1977). Sonate für Gitarre (1981). Sonate für Flöte (1982). P. Meisen (Fl.), R. Evers (Git.). MD+G 1249

Die 3 Kammermusikwerke wurden in diesem Jahr aufgenommen. Sie bieten einen kleinen Einblick in das Schaffen von Edison Denissow, der in der UdSSR in der Nach-Schostakowitsch-Epoche wohl als der führende Komponist zu gelten hat. Diese Stücke verraten die „zwei Seelen in einer Brust", für einen russischen Komponisten heute wohl nicht uncharakteristisch, einerseits so etwas wie russische Tradition zeigend (durch den Einfluß von Schostakowitsch, so darf man vermuten, durchaus modernisiert), andererseits aber hinneigend zu neueren westlichen Komponiermethoden (die ihrerseits auch schon nicht mehr neu sind). Diese „zwei Seelen" kommen in den beiden Solowerken deutlichst zum Ausdruck: Ist die *Sonate für Flöte* mehr zwölftönig in ihrer fließenden, engintervalligen Melodik konzipiert, so die *Sonate für Gitarre* durchaus traditionell in der Bach nachempfundenen Toccata, in der spätromantisch-akkordischen Berceuse und in der Hinwendung zu spanischen Vorbildern in dem abschließenden *Souvenir d'Espagne*. Gojowy, der den Plattentext entwarf, weist hier mit Recht auf die schon seit dem 19. Jahrhundert feststellbare Vorliebe russischer Komponisten für spanische Musik hin. Was

Bildungsstätte
KIRCHRÖDER TURM
Heimvolkshochschule

bietet folgende **Wochenendseminare** an: – **Blockflötenkurs** für Leiter von Instrumentalensembles vom 29.-31.1. und 8.-10.4.1988. Für Leiter von Blockflötenensembles besteht die Möglichkeit, Hilfen für den Umgang mit Instrumentalensembles zu erhalten. Den Anfangsgruppen der Blockflötenunterweisung sollen dabei besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden. Die Kursarbeit orientiert sich an der neu erschienenen Schule für die Blockflöte „Die Flötenuhr", herausgegeben von den Kursleitern (Moeck Verlag, Celle 1987). Leitung: Dr. Ekkehard Mascher und Prof. Hans-Wilhelm Köneke. Kosten: DM 88,--

– **Seminar für Traversflöte, Blockflöte und Cembalo** vom 7.-10.1.1988. **Blockflöte** (Ulrike Volkhardt): Musikalische Rhetorik im italienischen Frühbarock. **Traversflöte** (Hans-Dieter Michatz): Grundlagen musikalischer Interpretation. **Cembalo** (Karl-Ernst Went): Einführung in das Generalbaßspiel. Notenmaterial zu den Kursen für Traversflöte und Generalbaß sowie eine Literaturliste für das Blockflötenseminar werden auf Wunsch zugesandt.

Die Seminare werden vom MOECK VERLAG und der Bildungsstätte KIRCHRÖDER TURM (HVHS) veranstaltet. Gesamtleitung: Dr. Ekkehard Mascher. Kosten: DM 179,--

Informationen und Anmeldung:
Bildungsstätte KIRCHRÖDER TURM
Heimvolkshochschule
Hermann-Löns-Park 6/7 · 3000 Hannover 71
Tel.: 0511 / 52 16 38

VERKAUFE
2 Meyer - Flöten und
ein Meyer - Pikkolo
Eberhard Bieber
Asternstr. 9 · 5650 Solingen 11
Tel.: 02 12 / 7 58 08

aber beide Werke trotz der aufgezeigten Unterschiedlichkeit miteinander verbindet, ist die Neigung Denissows zum thematisch-motivischen Monismus. Das heißt, innerhalb der Sätze gibt es kaum Kontraste, auch die Sätze untereinander sind, besonders in der Flötensonate, sehr gleichförmig. Das verstärkt einerseits die meditative Wirkung dieser Stücke für den Hörer, birgt aber auch die Möglichkeit von Langeweile in sich. In der *Sonate für Flöte und Gitarre* nimmt den Hörer die Nocturne des 2. Satzes in ihrer 6/8-Barcarole-Haltung für sich ein. Die abschließende Serenade, wieder mit leichtspanischem Kolorit, ist schnell und „pfiffig", ein richtiger „Kehraus".

Die beiden Interpreten sind vorzüglich, das melodische Element ist flötengerecht vertreten, die Gitarre glänzt besonders in ihren solistischen Stellen mit nachhaltigem Vibrato. Zum Kennenlernen der Musik Denissows ist auch für den nicht vorbereiteten Hörer hier eine gute, fast mühelose Einstiegsmöglichkeit gegeben. *Walter Gieseler*

ZU VERKAUFEN
Muselar (Virginal)
Bausatz Frank Hubbard
Angebote unter Tel.: 0 45 22 / 24 30

Debut

Das Albert-Schweitzer-Quintett spielt Werke von Danzi, Hindemith, Mozart, Zemlinsky, Ligeti. A. Tetzlaff (Fl.), C. Dimigen (Ob.), D. Schneider (Klar.), S. Schurack (Hr.), E. Hübner (Fag.). Harmonia Mundi DMR 2013 D.

Die Geschichte der Gattung Bläserquintett ist nicht ohne einige Merkwürdigkeiten verlaufen, deren augenfälligste sicher die ist, daß, nach einer Blüte zu Beginn, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kaum noch Werke für diese Besetzung entstanden. Erst die Komponisten unseres Jahrhunderts besannen sich wieder aufs Bläserquintett. Diese historische Entwicklung an ausgewählten Kompositionen nachzuzeichnen ist das programmatische Konzept der vorliegenden Einspielung des Albert-Schweitzer-Quintetts. Die Quintettvereinigung besteht in ihrer jetzigen Formation seit 1983, war unter anderem Preisträger beim Deutschen Musikwettbewerb, und so entstammt diese Schallplatte der primavera-Reihe des Deutschen Musikrates.

Mit Sicherheit am eindrücklichsten geriet den jungen Musikern die Wiedergabe der *Bagatellen* von Ligeti. Hier finden sie eine Steigerung der Ausdrucksbreite, die bei aller Brillanz z.B. der *Kammermusik* Hindemiths abgeht. Die Effekte werden treffsicher ausgespielt und trotz der gelegentlichen Komplexität der Satzanlage beim bloßen Hören nachvollziehbar. Aber auch die vergleichsweise „harmlosen" Stücke von Danzi, Mozart und Zemlinski sind sehr überlegt und mit bemerkenswertem Können interpretiert. Auf der ganzen Platte überrascht die Perfektion des Zusammenspiels der Fünf. Keiner spielt sich in den Vordergrund, obgleich die Aufnahme sehr direkt geraten ist, Atem- und Anblasgeräusche gelegentlich störend wirken. Zweifelsohne aber dennoch ein gelungenes Debut und das in der geplanten Gesamteinspielung der Reicha-Quintette eine ebenso erfreuliche Fortsetzung finden möge. *Robert Vogel*

Plädoyer für Unbekanntes

August Walter/Anton Reicha: Oktett B-Dur op.7 und Oktett Es-Dur op.96. Swiss Nonett: F. Hunter (Ob.), P. Hunter (Klar.), G. Borling (Hr.), T. Sosnowsky (Fag.), P. Novsak, D. Sosnowsky (Vl.), E. Shumsky (Vla.), S. Basler (Vc.), Y. Goilav (Kb.). Jecklin, CH-Zürich.

Zwei Ersteinspielungen enthält die vorliegende Platte. August Walter (1821-1896) ist im gegenwärtigen Schallplattenrepertoire nur mit dieser Aufnahme vertreten, sein *Oktett* ist zudem lediglich im Manuskript (Universitätsbibliothek Basel) greifbar. Dies allein schon macht die Veröffentlichung lobenswert. Walter ging 21jährig 1842 von Stuttgart nach Wien und wurde dort Schüler des berühmten „Kontrapunkt-Papstes" Simon Sechter, der auch Lehrer Bruckners war. Ab 1846 wirkte Walter hauptsächlich in Basel. Das B-Dur Oktett allerdings stammt noch aus der Stuttgarter Zeit, entstand also noch vor 1842 und ist von daher eher dem

VERKAUFE
Traverso nach Denner, Grenadill + Elfenbein a = 415 · DM 1100,-- / Altflöte nach Bressan, Buchs + Elfenbein a = 405 + 415 · DM 1800,--, beide von G. Kowalewsky / Tenorflöte nach Hotteterre, Buchs a = 415 · DM 950,-- von Klaus Scheele
Tel.: 0 52 81 / 36 22 nur abends ab 19.00 Uhr

Die Beiden liegen im Streit – oder?

Nein, im Gegenteil, sie tanzen einen »basse dance«!

Und wenn Sie Noten und Instrumente suchen, um solch alte Tanzmusik zu spielen, so fragen Sie einmal uns.
Wir liefern Ihnen die Blockflöten vom Garklein bis zum Subbaß, die Noten und das dazugehörige Schlagwerk.
In Besetzungsfragen beraten wir Sie gerne.

NOTEN SCHLÜSSEL

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

Oktett Reichas vergleichbar als beispielsweise dem Werke Bruckners. Reichas Quintette nun waren schon zu seinen Lebzeiten anerkannt, und von ihrer Berühmtheit geben die unterschiedlichsten Quellen von Balzac bis Berlioz Zeugnis. Sein Es-Dur Oktett op.96 stammt (nach O. Šotolová) aus der Zeit vor 1820, also aus den ersten Jahren Reichas als Professor am Pariser Conservatoire. Es ist vor allem geprägt von den charakteristischen Klangfarben der einzelnen Instrumente; eine zeitgenössische Rezension (der Quintette op.88) drückt dies trefflich so aus: „Die Instrumente kennt Herr Reicha vollkommen und weiß die einem jeden eigentümlichen Reize aufs Beste zu benutzen."

Die Mitglieder des Swiss Nonetts bleiben dem eigentlich nichts schuldig, sie spielen gepflegt und technisch solide, dynamisch wie agogisch plausibel, aber leider nur selten zupackend oder gar leidenschaftlich, ihre Interpretation bleibt mithin etwas oberflächlich. Weniger „affektneutral" (man denke nur etwa an die entsprechende Mozart-Diskographie der letzten Jahre) wäre diese Veröffentlichung sicher uneingeschränkt lobenswert gewesen. *Robert Vogel*

TRAVERSFLÖTE

Ebenholz, nach Grenser um 1785, von R. Tutz, Innsbruck. 9 Teile, a' 440 und 415 (wahlweise 4-klappig spielbar, C-Fuß), neuwertig, gegen Höchstgebot zu verkaufen.

Angebote unter Chiffre T200/4/87

Neueingänge Schallplatten und Compact Discs

Bläserquintette der Wiener Klassik. Werke von Mozart, Haydn, Beethoven. H.-D. Klaus, S. van der Kuip (Klar.), M. Höltzel, K. Schade (Hr.), H. Jung, J.-H. Thomsen (Fag.). CD. Dabringhaus + Grimm, Detmold, MD+G L 3245

Escarpin. Werke von Giuliani, Sor, Schubert, Bauer-Mörkens, da Falla, Dowland, Anonym. R. Bauer-Mörkens (Git. u. Perc.), R. Krönung (Vla. da gamba), D. Simonsen (Vl., Vla.), U. Heßler (Sopran), E. Schuh (Fl.), T. Habel (Blfl.). LP. Ralf Bauer, Bonn, E 1004

Johann Michael Haydn: Divertimento Es-Dur/ Romanze As-Dur. Sigismund Ritter von Neukomm: Quintett B-Dur. Divertimento Salzburg. P. Lefor, A. Diedrichsen (Vl.), P. Lefor, K. Schatz (Vla.),

VERKAUFE
2 Bob Marvin - Renaissanceflöten
nach van Eyck und Ganassi in Pflaume
2 Elfenbeinblockflöten in c'' + f' a = 442
gegen Höchstgebot
Tel.: 0 52 81 / 36 22 nur abends ab 19.00 Uhr

M. Engel (Vc.), K. Birsak (Klar.), A. Aigner (Naturhorn), E. Wimmer (Fag.), M. Scharfetter (Kb.). CD. Claves, Thun/ORF Salzburg, CD 50-8703

Friedrich Kuhlau: Zwei Sonaten für Flöte und Klavier/ Fantasie in D-Dur für Flöte solo. P.-L. Graf (Fl.), Z. Sirokay (Klav.). CD. Claves, Thun, CD 50-8705

Wolfgang Amadeus Mozart: Konzert KV 299. Louis Spohr: Concertante Nr. 1. H. H. Schneeberger (Vl.), U. Holliger (Hf.), English Chamber Orchestra, Ltg. P.-L. Graf. CD. Claves, Thun, CD 50-208

Max Reger: Sonate op. 84. Serge Prokofjew: Sonate op. 94. Carl Reinecke: Undine op. 167. P. Meisen (Fl.), G. Rosenberg (Klav.). CD. Dabringhaus + Grimm, Detmold, MD+G L 3255

LESERFORUM

Zur Rezension des Bach-Repertoires für Flötisten von Michael Marissen in **TIBIA 3/87, S. 537-540.**

Der Autor liest TIBIA noch nicht lange genug. Es wäre ihm sonst wohl nicht entgangen, daß der Band II des Bach-Repertoires von mir bereits in TIBIA 1/79 besprochen wurde. Und Band I wurde von mir in TIBIA 3/80 mit der Auswahl von Frans Vester „Die obligate Flöte in den Kantaten J.S. Bachs" UE 15.372 (eine dem Rezensenten „unverzeihlicherweise" unbekannte Ausgabe) verglichen.

ZU VERKAUFEN
Barockfagott
in a' = 440 Hz von Otto Steinkopf · SFr. 2000,--
Serpent
von Christopher Monk · Sfr. 1300,--
Richard Erig, Basel · 00 41 61 / 73 37 53

Diese Besprechungen veranlaßten Werner Richter und den Peters-Verlag, mich zur Erstellung des Blockflöten-Bandes hinzuzuziehen. Nun kann ich den Vorwurf, „die Aufgabe hier weniger ernst" genommen zu haben, nicht auf mir sitzen lassen. Was die erwähnten „eklatanten Fehler" anbelangt, so möchte ich hier auf einige Punkte eingehen.

Die Nr. 3 in Kt. 69a ist in meinem Neumann Bachkantaten-Handbuch (Breitkopf & Härtel 1953) der Querflöte zugeteilt. Dashalb steht sie auch in Band I bereits. Und wieso sollen eigentlich die „fälschlicherweise Bach zugeschriebenen" Kantaten *Uns ist ein Kind geboren* und *Meine Seele rühmt und preist* nicht in einer *praktischen* Ausgabe stehen, da sie doch immer wieder aufgeführt werden? Bei Schmieder und Neumann sind sie ja auch erwähnt.

Bei Kantate 103 übersah der Rezensent offenbar die Fußnote „Klangnotation". Die Nr. 1 steht demnach durchaus in der „richtigen" Tonart. Dem Spieler bleibt es überlassen, falls er eine d''-Blockflöte hat, zu transponieren oder sich eine transponierte Stimme herzustelllen, in f- oder c-Stimmung, nach gusto.

Die „hier nochmals wiederholte Behauptung, die Piccolo-Stimme sei durch ein anderes Instrument tiefoktaviert worden (Viol.conc.o Flauto trav.col. Flauto picc.)", stammt aus Schmieders Verzeichnis, ebenso bei Kantate 96.

Bei Kt. 161 hat der Autor (wieder) die Fußnote übersehen (oder böswilligerweise nicht erwähnt?): „Der erfahrene Blockflötenspieler liest den für Blockflöte damals üblichen französischen Violinschlüssel mit entsprechend geänderter Vorzeichnung." Damit hat man die Weimarer (Blockflöten-) und die Leipziger (Querflöten-) Fassung. „Der Notentext der Kantate *Himmelskönig, sei willkommen* BWV 182" (der Autor meint aber nur die Arie hieraus *Leget euch dem Heiland unter*) „ist unnötig irreführend", meint der Autor. Wir

Suche
historisches Fagott
in hoher Stimmung (440 Hz)
mit bis zu sieben (7) Klappen
Angebote unter Chiffre T/100/4/87

Tenor-Pommer,
Moeck-Steinkopf, Bj. 1978,
für DM 2000,--,
ungebraucht, zu verkaufen.
Tel.: 0211/434477

meinen dagegen, daß die beiden Lesarten (in Synopse) hochinteressante Erkenntnisse im Hinblick auf Bachs authentische Stimmknickungstechnik ermöglichen. Auch hat man wieder die Weimarer und die Leipziger Fassung (wie oben). Was die Schwierigkeiten des „anscheinend nicht besonders begabten Leipziger Blockflötenspielers" mit fis′ und fis‴ anbelangt: Doppelbohrung f′/fis′ gab es nicht allgemein, Halbdeckung ist riskant, und fis‴ ist noch heute bei vielen Blockflöten („kurzes Modell") wirklich sauber und stabil nur mit dem von mir im Vorwort erwähnten „Aufsetzen" möglich. Ob diese Methode im 18. Jahrhundert schon bekannt war, entzieht sich meiner Kenntnis (vielleicht kann mir der Autor in dieser Frage helfen).

Was die erwähnte Konkurrenzausgabe betrifft *(Les Cantates de J. S. Bach: Parties séparées de flûte à bec,* hrsg. von Michel Sanvoisin, Heugel & Cie., Paris 1974), so glaube ich, daß es vielen Blockflötisten wie mir geht: sie kennen sie nicht. Dagegen dürfte die Auswahl von Linde Höffer-v. Winterfeld bei Sikorski in den handlichen Querformatheftchen hierzulande einigermaßen bekannt sein. Leider enthält sie sehr viele Druckfehler, was uns bei unserer Ausgabe (hoffentlich) zu vermeiden gelang.

Ansonsten: Viele Rezensionen dienen mehr oder weniger der Selbstdarstellung und Profilierung ihres Autors. Aber eben „mehr" oder „weniger" ...

Hartmut Strebel
7000 Stuttgart

Zur Rezension von E. Brixel: W. Schneider, Handbuch der Blasmusik in **TIBIA 3/87, S. 523 f.**

Eugen Brixel moniert, im Handbuch sei erneut und fälschlicherweise Adolphe Sax als Erfinder des unter seinem Namen berühmt gewordenen Instrumentes angegeben, obschon doch in Wahrheit einem gewissen Antoine-Joseph Sax der Erfinderruhm gebühre. Wohldenn: Adolphe *ist* Antoine-Joseph Sax – oder umgekehrt. Wann und aus welchen Gründen der als Antoine-Joseph bei seiner Geburt Registrierte sich später Adolphe nannte, ist hier nicht von Belang und kann daher unberücksichtigt bleiben. Soviel jedenfalls steht fest: Adolphe Sax bleibt der Erfinder des Saxophons – nicht nur für Liebhaber der Blasmusik in Deutschland! *Prof. Dr. Christian Ahrens*
Bochum

NACHRICHTEN

Fortbildungs- und Ferienkurse

Die Fédération Internationale des Jeunesses Musicales lädt vom 1.1.-10.1.1988 zum Kurs *Instrumentales Zusammenspiel für Holzbläser, Horn und Klavier* ein. Dozenten: K. v. Slogteren (Fl.), R. Wehle (Klar.), M.-L. Neunecker (Hr.), K. Ventulett (Fag.), U. Goldbeck (Klav.), W. Rizzi (Theor. Fächer), Flöte (NN). Information und Anmeldung: Musikalische Jugend Deutschland e.V., Generalsekretariat, Marktplatz 12, 6992 Weikersheim.

Flutemaker's Guild London
Drei Köpfe zu verkaufen

Gold (14 kt)	DM 6.500,--
Silber + Goldplatte (14 kt)	DM 3.200,--
Grenadillholz	DM 1000,--

Zuschriften unter LV 871

Die *3. Internationale Händel-Akademie* findet in Zusammenarbeit mit der Staatlichen Hochschule für Musik Karlsruhe und dem Badischen Staatstheater Karlsruhe vom 21. Mai bis 10. Juni 1988 unter der künstlerischen Leitung von Generalintendant Könemann statt.

Die vorgesehenen Unterrichtsfächer im Instrumental-Bereich sind: Blockflöte, Traversflöte, Barock-Oboe, Barock-Fagott, Trompete (Natur- und Piccolo-Trompete), Violine, Barock-Cello, Cembalo, Generalbaß-Praxis und Kammermusik. Im Vokal-Bereich werden die Fächer Meisterklasse Gesang, Barock-Gesang sowie Countertenor unterrichtet. Wiederum finden musikwissenschaftliche Kolloquien in internationaler Besetzung statt. Darüberhinaus sind Konzerte der Teilnehmer und der Lehrkräfte beabsichtigt.

VERKAUFE

Sopranblockflöte nach Wayne und Altblockflöte nach Terton, beide aus Buchs, in a' 415, gebaut von J. Bouterse
Preis: je DM 1000,-- VB

Andreas Plückthun · Tel.: 0 23 27 - 5 34 73

Nähere Auskünfte erteilt der Geschäftsführer der Internationalen Händel-Akademie, Postfach 1449, 7500 Karlsruhe 1.

Die Autoren der Hauptartikel

Heinz Becker, c/o Musikwissenschaftliches Institut der Ruhr-Universität, Postfach 10 21 48, 4630 Bochum 1: Geboren 1922 in Berlin, studierte Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität in Berlin (Promotion 1951) und an der Berliner Hochschule für Musik Komposition, Dirigieren, Klavier und Klarinette. Habilitation Hamburg 1961. Seit 1966 lehrt er als ordentlicher Professor für Musikwissenschaft an der Ruhr-Universität. Emeritiert seit Juli 1987.

Ulrich Thieme, Richard-Wagner-Str. 27, 3000 Hannover 1. Geboren 1950. Studierte in Köln Blockflöte, Schulmusik, Musikwissenschaft, Philosophie, Theaterwissenschaft. Promotion 1979. Dozent an der Musikhochschule in Hannover seit 1978, seit 1982 dort Professor.

Gerhard Braun, Rosenrotweg 15, 7000 Stuttgart 80, Geb. 1932. Studium (Hauptfach Flöte) in Stuttgart und Komposition bei Konrad Lechner in Darmstadt. Lehrtätigkeit seit 1957; seit 1973 Dozent, seit 1980 Professor für Flöten- und Blockflötenspiel an der Staatl. Hochschule für Musik in Karlsruhe.

Horst Eppendorf, geb. 1961, studierte Oboe an der Staatl. Hochschule für Musik Rheinland in Köln bei Christian Schneider. Seit 1986 1. Oboist des Bruckner-Orchesters in Linz/Österreich, ab 1988 Solooboist beim Gürzenich-Orchester Köln.

Adolf Münten, Gerresheimer Str. 26, 4000 Düsseldorf 1, geb. 1951 in Düsseldorf. Musikstudium an der Kölner Musikhochschule – zunächst Schulmusik dann Hochschulklasse im Fach Klarinette bei Prof. Franz Klein. Kompositionsstudium bei Jürg Baur als Aufbaustudium. Seit 1976 Klarinettist im Symphonieorchester. Zuerst in Gelsenkirchen und seit 1977 bei den Düsseldorfer Symphonikern. Lehrauftrag für Klarinette und Fachdidaktik an der Musikhochschule Köln seit 1978.

Dieter Klöcker. Geboren in Wuppertal. Erstes Klarinettenstudium bei Karl Kroll, später bei Jost Michaels an der Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold. Neun Jahre Soloklarinettist in verschiedenen deutschen Kulturorchestern. Gründer und Leiter des Consortium Classicum. Zahlreiche Schallplattenaufnahmen als Solist und mit dem Consortium Classicum. Rundfunkaufnahmen an den meisten Sendern Europas. Fernsehaufnahmen ZDF, ARD, Schweizer TV, Österreichisches TV, ABC, Japanisches TV usw. Konzertreisen in fast alle Länder der Erde. Seit 1976 Professor für Klarinette und Bläserkammermusik an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg/Breisgau.

RENAISSANCE KNICKHALSLAUTE

9chörig, v. W. OVERMANN
mit Koffer zu verkaufen.

Tel.: 0 52 21 / 8 01 03

Nr. 1/88 erscheint im Januar 1988 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Wolfgang Köhler: Die „Harmonie universelle" des Marin Mersenne und ihre Bedeutung für die Aufführungspraxis der Musik um 1600

Franzpeter Goebels: „Mit-Teilungen" – Erfahrungen und Anregungen eines Klavierspielers

Heinz Riedelbauch: Zu neuen Klängen

sowie ein Porträt des Klarinetten-Duos Beate Zelinsky / David Smeyers

Seit 1930 JUPITER®

Die neue Flötenlinie der Vernunft

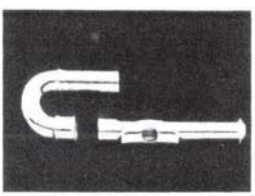
Jeder Musiker sollte die Möglichkeit bekommen, eine Flöte nach dem höchsten Qualitätsstandard, technisch ausgereift, zu spielen. Dies ist das Ziel von Jupiter. Mit der neuen JUPITER-Flöten-Linie können Sie noch mehr Freude am musizieren haben – auch deswegen investieren wir so viel in Forschung und Entwicklung.
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

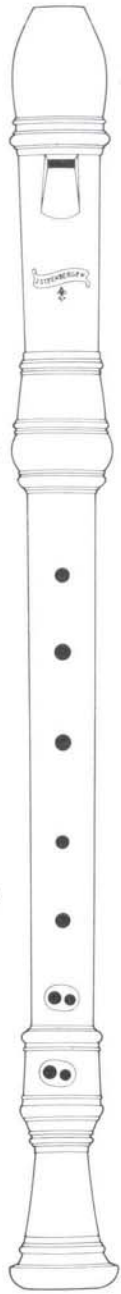
Das gebogene Kopfstück

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

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