TIBIA

MAGAZIN FÜR FREUNDE ALTER UND NEUER BLÄSERMUSIK

4/88

INHALT

David Lasocki
Ein Überblick über die
Blockflötenforschung 1985-1987

Karl Lenski
Louis Lot (1807-1896) und das
„goldene Zeitalter" der Flöte in Frankreich
Teil II

Das Porträt: James Galway

Berichte · Rezensionen · Informationen

MOECK VERLAG CELLE

David Lasocki: Ein Überblick über die Blockflötenforschung 1985-1987 (237)

Karl Lenski: Louis Lot (1807-1896) und das „goldene Zeitalter" der Flöte in Frankreich. Teil II (259)

Kleinere Beiträge (269): *Peter Thalheimer: Die Kontrabaß-Querflöte – „die größte Flöte der Welt"? / Karl Ventzke: Deutsche Alternativkonstruktionen zur Boehmflöte / Hol wacker aus, schlag mutig drein*

Das Porträt: *James Galway* (274)

Berichte (283): *Prof. Hans Ulrich Staeps 23.6.1909 – 25.7.1988 / 3. Rüsselsheimer Musiktage vom 2. bis 5.6.1988 / Studienseminare für Blockflöte – Eindrücke einer Teilnehmerin / Scheveningen – Internationaler Musik-Wettbewerb für Flöte 1988 / Querflötenmethodik aus erster Hand: Buchpremiere und Podiumsdiskussion / Rückkehr zur „Wissenschaftlichen Stimmung"? / Zum 100. Mal die völlig beklappte Blockflöte erfunden... / Alternatives Festival in Leningrad / US-Patent: Ein neu konstruiertes Fußstück für Böhmflöten*

Bücher (294)

Noten (298)

Schallplatten (310)

Leserforum (314)

Nachrichten (315)

Beilagen:

TIBIA-Kunstbeilage:

Kaspar Benedikt Beckenkamp (1747-1828)
SECHS SÖHNE DES KALLIGRAPHEN HEINRIGS (1828)
Rheinisches Landesmuseum Bonn

Die Ausgabe enthält Beilagen der Firma Hans Schimmel, Amsterdam, des AMJ, Landesverband Baden-Württemberg, sowie des MOECK Verlags, Celle

TIBIA. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik. 13. Jahrgang. Heft 4/1988

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. 11, 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

© 1988 by Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Celle.
Printed in the Federal Republic of Germany
ISSN 0176-6511

David Lasocki

Ein Überblick über die Blockflötenforschung, 1985 - 1987

Mit diesem Beitrag beginne ich eine von mir geplante Serie von Übersichts-Darstellungen über die Ergebnisse der neueren Blockflötenforschung. Mit „Forschung" meine ich alles über die Blockflöte Geschriebene, das unsere Kenntnis von diesem Instrument, seiner Darstellung in der Kunst, seinen Herstellern und seinem Bau, von Spielern, Spieltechnik, Aufführungspraxis und Repertoire in Vergangenheit oder Gegenwart erweitert. In Vorbereitung dieses Überblicks habe ich so viele Zeitschriften und Bücher in englisch, holländisch, französisch, deutsch, italienisch und spanisch aus den letzten 3 Jahren durchgesehen, wie ich nur eben bekommen konnte. Für eine solche Übersicht gibt es mehrere Gründe: 1. Ich wollte einen Informations-Service schaffen, um Aufmerksamkeit auf Material zu lenken, das zu lesen Sie vielleicht keine Zeit oder Gelegenheit haben – dies sollte in kurzen Zusammenfassungen geschehen. Wir werden dabei sehen, daß einige Autoren angesprochen werden, die mit Sicherheit bessere Artikel geschrieben hätten, wenn sie über andere Publikationen zu ihrem Thema informiert gewesen wären. 2. Ich wollte zeigen, wieviel Lohnendes heutzutage in der ganzen Welt über das Instrument geschrieben wird. 3. Ich wollte Trends in der Forschung aufzeigen und natürlich auch zu weiterer Arbeit anregen.

Instrumente

Eines der wichtigsten Forschungsgebiete in den letzten Jahren war auf das Vermessen, Klassifizieren und Kopieren alter Instrumente ausgerichtet. Angelo Zaniols nützlicher Überblick[1] über den gegenwärtigen Wissensstand in bezug auf mittelalterliche und Renaissance-Blockflöten – der auf Bildern, Traktaten, erhaltenen Instrumenten und modernen Rekonstruktionsversuchen basiert – klassifizierte solche grundsätzlich zylindrisch gebohrten Blockflöten nach fünf Haupttypen, und zwar chronologisch geordnet:

1. Mittelalterlich (enge Bohrung im Verhältnis zur Länge, hohes Fenster, vorspringender Block, vielleicht am Ende teilweise geschlossen);
2. Renaissance I (enge Bohrung im Verhältnis zur Länge, leichte Verengung, dann Ausweitung der Bohrung zum Ende hin);
3. Renaissance II („Standardmodell": Verhältnis von Bohrung zur Länge ändert sich umgekehrt proportional zur Länge, wobei kürzere Instrumente eine relativ weite Bohrung haben; unregelmäßige Verjüngung, dann zylindrischer Abschnitt, dann Ausbauchung in der Bohrung – wegen der Einschnürung in der Mitte auch „Würgebohrung" genannt; ungleichmäßiger Konusverlauf);
4. Renaissance III („Ganassi": weite Bohrung mit betonter Ausbauchung);
5. „van Eyck" (Umfang und Griffweise lassen engere Bohrung mit Verjüngung vermuten; ein solches Instrument war noch nicht entdeckt, als Zaniol seinen Artikel abfaßte, doch wenig später schlug Fred Morgan eine plausible Lösung des van-Eyck-Problems vor[2]).

Ein Bericht über die jüngste Arbeit von John Hanchet beschreibt dessen Versuche, eine mittelalterliche Blockflöte nachzubauen, die nicht nur auf dem berühmten Dordrecht-Instrument (beschädigt und unvollständig) basiert, sondern auch auf modernen Volksinstrumenten und auf einem Gemälde von 1425, auf dem eine Blockflöte mit windkapselähnlichem Mundstück zu sehen ist[3].

Zaniols Renaissance-I-Typ geht auf Blockflöten zurück, die in Bologna erhalten sind. Die Instrumente wurden offenkundig im 17. Jahrhundert hergestellt. Zaniol datiert die Flöten früher als die übrigen Renaissance-Blockflötentypen, weil sie dem mittelalterlichen Instrument gleichen. Bob Marvin zieht dieses Urteil grundsätzlich in Zweifel und wirft die Frage auf, ob die Bologna-Flöten tatsächlich „Teil einer Wiederbelebung

alter Musik im 17. Jahrhundert waren, einer Wiederbelebung, die alle Merkwürdigkeiten und Fehler übernahm", oder ob sie Zeugnisse einer praktizierten Musikästhetik dieser Zeit darstellten.[4]

In seinen Ausführungen zur „Ganassi"-Blockflöte pries Zaniol die hypothetische Rekonstruktion von Fred Morgan, die auf einem Instrument aus dem Wiener Kunsthistorischen Museum (C 8522) beruhte.[5] Vor kurzem hat Alec Loretto vier mögliche Annäherungen an die Ganassi-Flöte in Betracht gezogen, wovon die vierte – die als einzige auf einem historischen Modell beruht – dem Ansatz Morgans entspricht.[6] Zaniol vermutet, daß ein solches Instrument auch für die Musik des späten 16. Jahrhunderts, etwa von Giovanni Bassano und Aurelio Virgiliano, geeignet wäre, mit anderen Worten, daß es für den Rest des Jahrhunderts weiter für virtuose Musik verwendet worden sein könnte. Marvin meint hingegen, der Ganassi-Typ markiere das Ende einer Ära und für Bassano und Virgiliano sei eine andere Art Blockflöte erforderlich. Seiner Ansicht nach hätte die „Bassano"-Blockflöte ähnliche Eigenschaften wie eine maßstäblich verkleinerte „van-Eyck"-Blockflöte, eine Quart tiefer.[7]

Henry Stobart diskutiert die Verwendung von vier Größen von *pinkillo* oder *flauta* (einer Rohrflöte mit 6 Grifflöchern), die von bolivianischen Bauern gespielt wird.[8] Da diese Instrumente in der Länge den Renaissance-Sopran, Alt-, Tenor- und Baßblockflöten entsprechen, schreibt er: „Es ist wahrscheinlich (wenn auch noch nicht endgültig bewiesen), daß diese Instrumente eine Imitation des europäischen Renaissance-Blockflöten-Konsorts sind. Blockflöten wurden mit ziemlicher Sicherheit in der Zeit der Ausbeutung der reichen Gold-und Silbervorkommen zu Beginn der Kolonialzeit in diese Region eingeführt, in deren Zentrum es Zeugnisse von Minen gibt, die unter spanischer Leitung betrieben wurden. Diese Zeugnisse datieren von 1573. Auch gibt es keinen Beweis präspanischer Rohrflöten in diesem Teil der Anden." Der *pinkillo* wird mit dem Teufel und dem Tod, aber auch mit dem Wachstum von Getreide (Fruchtbarkeit) oder der Brautwerbung in Verbindung gebracht; er entspricht damit sehr genau dem, was man in Europa im 17. Jahrhundert mit der Blockflöte assoziierte.

Dale Higbee hat die alte Auseinandersetzung um den Nachweis der *fiauti d'echo*, die J.S. Bach in der Partitur des 4. Brandenburgischen Konzerts vorschreibt, wieder aufleben lassen.[9] Er orientierte sich an einer unlängst im Fernsehen ausgestrahlten Aufführung des Konzerts durch den Concentus Musicus, Wien, und vermutet, daß „echo" nicht eine Beschreibung des Instruments sei, sondern eine besondere Verwendung signalisiere: Spiel hinter der Bühne, um ein echt wirkendes Echo zu erzielen [*come da lontano*]. Das mag eine befriedigende Lösung bei Aufführungen sein, aber ich glaube, daß die Echoflöte tatsächlich ein Instrument war – der Blockflötenvirtuose James Paisible spielte eines in England in der zweiten Dekade des 18. Jahrhunderts. Ich möchte deshalb auf eine andere, von Cary Karp stammende und mir von Jeremy Montagu berichtete Lösung aufmerksam machen: „[Im Stockholmer Musikmuseet] gibt es eine *flûte d'accord* [Doppelblockflöte], die hinten eine kleine Klappe für ein kleines Loch auf der Rückseite hat, welches zwischen Daumenloch (wenn es denn eines gäbe) und Mundstück liegt. Leider ist das Instrument nicht in spielbarem Zustand, aber Karp vermutet, daß es sich bei der Klappe um eine Parallele zu Dolmetschs Kinnklappe handeln könne. Wenn dem so wäre, könnte man mit diesem Instrument ein Echo erzielen, und wenn es je Blockflöten mit solchen Klappen gegeben hat, waren das Echoflöten. Nebenbei bemerkt: Die Klappe am Stockholmer Instrument wird vom unteren Daumen bedient. Da es nicht spielbar ist, bleibt der Beweis offen, doch als Hypothese wenigstens kommt diese Lösung der Beantwortung [der Frage nach der Echoflöte] weit näher als alle bisherigen Vorschläge."[10]

Erich Benedikt erörtert die überlieferte Literatur für die *flûte pastorelle* (von Hertel, Kunzen und Telemann) im Licht von Hinweisen auf das Instrument in zeitgenössischen Schriften.[11] Er kommt zu dem Schluß – den bereits Edgar Hunt angedeutet hat –, das Instrument sei keine Blockflöte, wie oft behauptet wird. *Flûte pastorelle* sei wohl eher eine der im 18. Jahrhundert gebräuchlichen Bezeichnungen für die in D, Es oder E gestimmte Panflöte gewesen.

Bruce Haynes hat eine lange, minutiös begründete Beurteilung der Stimmungen geschrieben,

die Bachs Holzbläser verwendet haben könnten.[12] Haynes bringt zahlreiche Beweise – theoretische Schriften, erhaltene Instrumente, Notation und zeitgenössische Maße und Vorrichtungen zum Stimmen –, um seine Behauptung zu stützen, daß im Deutschland des Spätbarock vier absolute Standardstimmungen gebräuchlich waren: 2 verschiedene Chortöne (etwa a′ = 489 und a′ = 460) und zwei verschiedene Kammertöne (a′ = 410 und a′ = 392 bis 400). In zahlreichen Anmerkungen und Kommentaren gibt Haynes weitere nützliche Informationen über Barockstimmung und Holzblasinstrumente: Stimmung in Frankreich (allgemein ca. a′ = 392, manchmal höher), Stimmung in Italien (Venedig und Lombardei ca. a′ = 460; Rom ca. a′ = 392), Stimmung in den wichtigsten deutschen Musikzentren (Kammerton: Berlin a′ = 415 oder tiefer; Dresden a′ = 392 bis 415; Hamburg a′ = 392), über die Verbreitung der neuen barocken Holzblasinstrumente durch französische Musiker innerhalb Europas, über Pro und Contra der Verwendung überlieferter Geräte zur Bestimmung der Tonhöhe, über die Erfahrungen moderner Spieler mit historischen Stimmungen, über erhaltene französische Holzblasinstrumente und über Leben und Instrumente von Leipziger Holzblasinstrumentenmachern aus der Zeit Bachs.

Darstellung in der Kunst

Howard Mayer Brown hat mit der verdienstvollen Arbeit an einem Katalog der überlieferten italienischen Kunstwerke des 14. Jahrhunderts begonnen, die sich mit musikalischen Themen befassen.[13] Die ersten drei Teillieferungen enthalten Gemälde auf Holz, Fresken und Mosaiken, signiert von bestimmten Künstlern oder ihnen (bzw. ihrer Schule) zugeschrieben. Der alphabetisch nach Künstlern geordnete Katalog enthält kleine (ca. 6 x 6 cm) Schwarz-Weiß-Fotos zur Identifizierung jedes Bildes. Anmerkungen verweisen den Leser auf andere Quellen, in denen die Bilder reproduziert sind – in den meisten Fällen wohl groß genug, um sie zu studieren. Die Instrumenten-Register enthalten mehrere Verweisungen auf die Blockflöte und viele auf die Doppelblockflöte. Leider ist es offenbar nicht ganz einfach, die Blockflöte von anderen Blasinstrumenten zu unterscheiden, denn neun der zwölf Verweisungen auf die Blockflöte sind fragwürdig: Fünf beziehen sich auf „Pommer oder Blockflöte", einer auf „Pommer (oder Blockflöte ?)", einer auf „Blockflöte (oder Pommer)", und einer auf „Blockflöte (?)". Ich möchte auch bezweifeln, daß die *whistle* oder *fipple flutes*, die Brown in diesen Bildern entdeckt, echte Blockflöten sind – d.h. ein Daumenloch und einen Block haben.

H. Colin Slim schreibt über das *Porträt eines Mannes mit Blockflöte* von Giovanni Girolamo Savoldo (Hauptschaffenszeit 1508-1548), das sich jetzt in einer New Yorker Privatsammlung befindet.[14] Dieses Bild stellt einen reichen jungen Mann dar, der etwas hält, was wie eine Sopranblockflöte aussieht, und der vor einem Tisch sitzt, auf dem ein offenes Notenheft liegt; an der Wand sieht man ein gefaltetes Notenblatt. Slim teilt uns mit, daß das Heft die Cantus- und Altus-Partien, das Blatt an der Wand die Tenorpartie eines vierstimmigen Sonetts in Dialogform *O Morte? Holà* von Francesco Patavino (ca. 1487 – 1556) enthält. Dieser Komponist lebte zur selben Zeit wie Savoldo in Treviso und Venedig. Das gefaltete Blatt könnte eine musikalische Botschaft gewesen sein, die dem jungen Mann als Brief zugegangen ist. Drei mögliche Interpretationen von Savoldos Werk bietet Volker Scherliess in einem Artikel über musikalische Thematik in der venezianischen Malerei.[15] Erstens, daß es sich um das Porträt eines Musikers handeln könne, wogegen, wie er bemerkt, die kostbare Kleidung spricht. Zweitens, daß es das Porträt eines Aristokraten sein könne, der die Musik selbst schrieb, doch dies scheint nach Slims Identifizierung des Werkes als Komposition von Patavino ausgeschlossen. Drittens – hier greift Scherliess auf Tizians *Die drei Zeitalter* zurück, in dem ein junges Mädchen in ähnlicher Haltung zwei Blockflöten hält –, daß das Bild ein Geschenk für die Braut des Mannes war, mit dem er sie zu musikalischer (symbolisch: sexueller) Vereinigung einlädt. Ganz gleich, zu welcher Interpretation man neigt, das Bild bestätigt, was wir bereits vom Titelblatt zu Sylvestro Ganassis Fontegara (Venedig 1535) wissen: daß nämlich Blockflötenspieler in Norditalien Vokalmusik spielten. Slim erwähnt beiläufig, daß ein weiteres Savoldo zugeschriebenes Bild, *Schäfer in einer Landschaft* (oder *Schäfer mit Flöte*), ca.

1521 – 1525, jetzt in einer englischen Privatsammlung, „einen Schäfer mit Stock darstellt, der in seiner linken Hand eine kurze Blockflöte hält, von der nur der Block und drei Grifflöcher sichtbar sind".

Hersteller

Lyndesay Langwills klassischer *Index of Musical Wind Instrument Makers*, der es zwischen 1959 und 1980 auf nicht weniger als sechs selbstverlegte Auflagen brachte, soll nach dem Tode des Autors (1983) nicht brachliegen.[16] Eine Neuausgabe, die den Titel *Index of Historical Wind Instrument Makers* tragen soll, wird derzeit von dem britischen Fagottisten William Waterhouse vorbereitet und soll in diesem Jahr noch bei Tony Bingham erscheinen. In einem vor kurzem erschienenen Artikel spricht Waterhouse über die Geschichte des *Index* und berichtet über seine Pläne für die Neuausgabe.[17] In Zukunft wird sich danach der *Index* auf Hersteller beschränken, die bis 1945 tätig waren. Langwills Werk soll in zweierlei Hinsicht erweitert werden: 1. Es werden repräsentative Exemplare von Instrumenten einzelner Hersteller aufgelistet und Hinweise auf Veröffentlichungen gegeben, in denen diese Instrumente abgebildet werden. 2. Es wird biographisches Material in den *Index* aufgenommen, wo immer dies möglich ist, und zwar unter Berücksichtigung aller neuen Archivstudien.

Eine Reihe neuerer Studien über einzelne Holzblasinstrumentenbauer zeigt die wachsende Zahl biographischer Informationen, auf die sich Waterhouse wird stützen können. B. Kenyon de Pascuals Aufsatz über Bartolomé de Selma identifiziert den Instrumentenmacher zum erstenmal sicher und beschreibt sein Leben als Posaunenspieler (Kathedrale von Cuenca 1593 – 1612) und Instrumentenmacher für die königliche Kapelle (Madrid 1613 – 1616).[18] De Selmas Testament und die nach seinem Tode vorgenommene Inventur erwähnen Werkzeuge (einschließlich „Bohrkragen für den Bau von Blockflöten"), Holzstücke (einschließlich „zugerichtete Ahorn-Rohlinge für die Korpusteile von Pommern und Blockflöten") sowie fertige und unfertige Instrumente. De Selma baute und reparierte nicht nur Blockflöten und Pommern, sondern auch Kortholte verschiedener Größen, Zinken und Posaunen.

Phillip T. Young setzt seine bemerkenswerten Beiträge zu den Studien über Holzblasinstrumentenmacher mit einem Artikel über die Familie Scherer fort, deren Wohnsitz bislang unbekannt war.[19] Young zeigt, daß die Scherers fast mit Sicherheit jene Familie waren, die in Butzbach nahe Frankfurt lebten. Zwei Familienmitglieder bauten ohne Frage Blasinstrumente: Johannes jr. (1664 - 1722) und Georg Heinrich (1703 - 1778). Das Haus, in dem sie wirkten, steht noch. Auch unter den anderen Familienmitgliedern gab es vielleicht Instrumentenmacher, aber dafür gibt es keine Beweise. Die Scherer-Zeichen enthalten eine verwirrende Vielzahl von Buchstaben und Nummern – von den daraus resultierenden Rätseln konnte Young nur einige wenige lösen. Eine einzige Blockflöte ist (neben rund 60 Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotten) erhalten. Die Scherers scheinen sich in der Tat lange vor den Nürnberger Instrumentenmachern (etwa den Denners) von der Blockflöte ab- und der Querflöte zugewandt zu haben.

Meine eigenen Forschungsergebnisse hinsichtlich der Instrumentenherstellung und -reparatur im anglo-venezianischen Zweig der weitverzweigten Familie Bassano im 16. und frühen 17. Jahrhundert habe ich in einem 1985 erschienenen Artikel zusammengefaßt.[20] An anderer Stelle habe ich beschrieben, wie die Bassanos für den englischen Hof ein Blockflötenkonsort gründeten, für das sie auch Musik schrieben. Daneben stellten sie Musiker für die Pommer/Posaunen- sowie für die Flöte/Zink-Konsorts.[21] Im erstgenannten Artikel lege ich dar, wie diese Männer auch Blockflöten, Zinken, Krummhörner, Flöten und Pommern, aber auch Violen und Lauten bauten und reparierten. Ich spekuliere auch, daß das sogenannte „Hasenpfoten"-Herstellerzeichen, das sich an vielen erhaltenen Holzblasinstrumenten des 16. Jahrhunderts findet und das manchmal als Abkürzung des Namens Hieronymus gedeutet wird, zu den anglo-venezianischen Bassanos gehörte, deren ursprünglicher Nachname "de Jeronimo" war.[22]

Kurz nach der Veröffentlichung meines Aufsatzes erbrachte Giulio Ongaro den ersten sicheren Beweis für die Verbindung zwischen dem

anglo-venezianischen und dem venezianischen Zweig der Bassano-Familie – letztere waren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts für Instrumentenbau und -spiel bekannt.[23] Nach den von Ongaro entdeckten Dokumenten war ich nun in der Lage, das Bindeglied im Stammbaum zu bestimmen[24]: Beide Zweige stammen von Jeronimo Bassano I ab, von dem fünf Söhne nach England kamen. Der sechste Sohn weilte nur kurze Zeit in England und kehrte schon bald nach Venedig zurück. Ich dehnte daher meine Theorie über das Hasenpfoten-Zeichen auf den italienischen Zweig der Familie aus.

Maggie Lyndon-Jones hat jetzt in die Diskussion um die Bassanos und die beiden Herstellerzeichen wichtige neue Aspekte eingebracht.[25] Erstens zieht sie in Zweifel, daß das Hasenpfoten-Zeichen etwas mit Hasen zu tun habe. Ihrer Meinung nach ähnelt das Zeichen eher der Form der Insel Spinalunga, des ursprünglichen jüdischen Ghettos von Venedig, und könnte daher bedeuten: „Hergestellt von einer berühmten Familie jüdischen Ursprungs aus Venedig". Zweitens behauptet sie, ich befände mich im Irrtum, wenn ich einen Zusammenhang zwischen Hasenpfoten- und Hieronymus-Zeichen sähe. Drittens stellt sie fest, daß es trotzdem Ähnlichkeiten zwischen einer Reihe von Instrumenten gibt, die diese Zeichen tragen. Vielleicht sei das Hieronymus-Zeichen vom venezianischen Zweig der Bassanos verwendet worden, während das andere vom englischen Zweig benutzt wurde. Lyndon-Jones erläutert, daß die Blockflöten, die eines dieser Zeichen tragen, auch den von Mersenne abgebildeten ähneln – von denen dieser sagte, sie stammten aus England; so könnten sie schon von den Bassanos gemacht sein. Viertens legt Lyndon-Jones eine provisorische Checkliste aller erhaltenen Instrumente vor, die eines der beiden Zeichen tragen. Es ist klar, daß dieser Beitrag die Debatte in Gang halten wird.

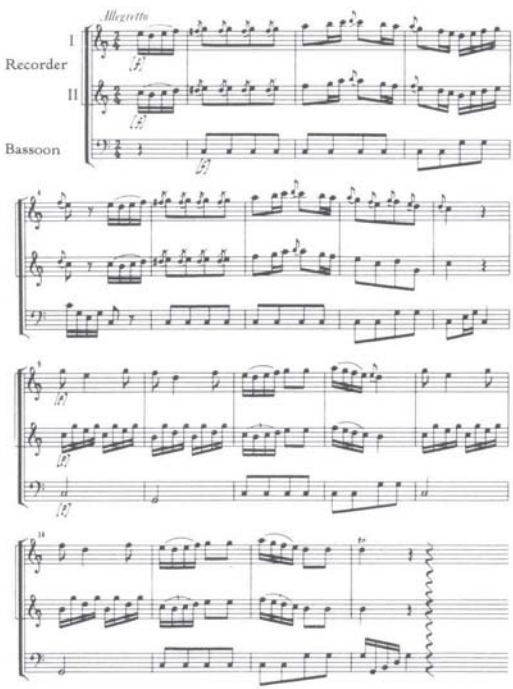
Beryl Kenyon de Pascual führt Archivzeugnisse aus Spanien an, um zu beweisen, daß die Kathedrale der Ciudad Rodrigo 1567 in England Blockflöten und Krummhörner bestellt hat und daß 1626 die Kathedrale von Huesca einen Koffer mit 8 Blockflöten besessen hat, unter denen sich eine sehr große Blockflöte (wahrscheinlich ein Großbaß in F oder sogar C) befand. Diese Instrumente wurden zu einem nicht bekannten Zeitpunkt in England gekauft[26] und wurden sehr wahrscheinlich von den Bassanos gebaut.

Ongaros Artikel hat den Hauptzweck, einen wichtigen Kontakt zwischen dreien der *pifferi* (Bläser) des Dogen von Venedig (Paulo Vergeli, Paulo de Laudis und Francesco da Zeneda) und zwei venezianischen Blasinstrumentenmachern (Jacomo Bassano und Santo Griti, seinem Schwiegersohn) ans Licht zu bringen. Die Hersteller sagten zu, den Musikern zu vorher vereinbarten Preisen Instrumente zu liefern. Die Differenz zwischen den den Musikern zugestandenen Preisen und denen für andere Kunden sollte geteilt werden: zwei Drittel für die Musiker, ein Drittel für die Hersteller. Die Musiker konnten jedes Instrument, das sie erhielten, weiterverkaufen und handelten so schlußendlich als Vertreter, wobei die Preisdifferenz stets im selben Verhältnis geteilt wurde. Schließlich liehen die Musiker den Instrumentenmachern Geld, vermutlich, um ihnen Bargeld für den Ankauf von Material an die Hand zu geben. Die genannten Instrumente, Zinken, Krummhörner, wahrscheinlich Kortholte, Flöten, Blockflöten und Pommern, haben überraschend hohe Preise.

Constant Pierre schrieb in seiner Pionier-Studie von 1893 über die Musikinstrumentenmacher: „Die Ungewißheit, in der wir durch den Mangel an Dokumenten über Blasinstrumentenmacher verbleiben, gestattet uns keine genaue Datierung des im Pariser Konservatorium liegenden Elfenbein-Flageoletts von Cornet."[27] Langwill führt eine Flöte von einem Hersteller namens Cornet auf, der, wie er vermutet, mit dem Hersteller des von Pierre erwähnten Flageoletts identisch ist. Marcelle Benoît hat jetzt ein Dokument veröffentlicht, das uns nun erlaubt, diesen Instrumentenmacher zu identifizieren. In ihrer jüngsten Studie über die Lehrlingsausbildung bei den Instrumentenmachern im Paris des 17. und 18. Jahrhunderts führt sie einen Ausbildungsvertrag für einen Nicolas Chattillon (14.12.1723) an, der für drei Jahre an einen Meister mit Namen Louis Cornet, „Hersteller von Blasinstrumenten", gebunden war, welcher auf dem Gelände der Abtei von Saint-Germain-des-Prés lebte.[28] Wie andere Holzblasinstrumentenmacher seiner Zeit machte Cornet wahrscheinlich auch Blockflöten.

Alfredo Bernardini hat eine Archivstudie über Leben und Wirken des Turiner Fagottisten und Holzblasinstrumentenmachers Carlo Palanca (1719 – 1783) veröffentlicht, aus dessen Werkstatt eine Vielzahl unterschiedlichster italienischer Holzblasinstrumente des 18. Jahrhunderts überliefert ist, darunter auch drei Blockflöten.[29] Bernardini kritisiert die Verarbeitungsqualität von Palancas Instrumenten. Obwohl man erwarten würde, daß sein Instrumentenbau französischen Einflüssen unterlag (insbesondere, weil sich unter seinen Kollegen mehrere französische Oboisten befanden), scheint er sich ohne Kontakte nach außen entwickelt zu haben.

Die Neuausgabe einer Sonatine für zwei Blockflöten und Fagott von einem gewissen Abbot Cormier nach einem venezianischen Manuskript von ca. 1790 ließ stark vermuten, daß in Venedig im späten 18. Jahrhundert (s. *Bsp. 1*) noch immer Blockflöten gebaut und gespielt wurden.[30] Stefano Toffolo hat jetzt eine Bittschrift des venezianischen Holzblasinstrumentenmachers Andrea Fornari (1753 – 1841) von 1791 veröffentlicht, in welcher Fornari die Instrumente anführt, die er baut. Er nennt unter anderem: „Flauto a becco corista, Detto a becco terzetto, Detto a becco ottavin" (Altblockflöte, Terzflöte[31], Oktavflöte)[32]. In einem begleitenden Artikel erforscht Alfredo Bernardini Fornaris Leben und Wirken.[33]



Bsp. 1: Beginn der Sonatine Nr. 1, C-Dur, für 2 Altblockflöten und Fagott, von Carlo Cormier

Wenn wir uns nun den Herstellern unseres eigenen Jahrhunderts zuwenden, so stoßen wir zunächst auf das von Hans Gemmach gezeichnete kurze Porträt des 76jährigen Joseph Bergner, „eines der letzten Kunstblockflötenschnitzer Deutschlands", der, wie berichtet wird, grüne Blockflöten aus einem ungewöhnlichen Holz, usbekischer Eiche (acer sogdos) baut.[34] Andere Blockflötenbauer und -restaurateure, die porträtiert oder interviewt wurden, sind Jean François Beaudin, David Coomber, Sverre Kolberg, Alec Loretto, Joachim Paetzold, Thomas Prescott und Claire Soubeyran.[35]

Bau

Irmgard Knopf Mathiesen und Aksel H. Mathiesen diskutieren die Möglichkeit der Verwendung eines Computers beim Sammeln von Maßen historischer Blockflöten, und sie beschreiben Methoden, mit Hilfe eines Rechners maßstabsgetreue Zeichnungen und Umrechnungen zu bekommen, nach denen Kopien in anderen Stimmungen (z.B. a′ = 440 statt 430) gebaut werden können, ohne die Innenbohrung viel zu verändern.[36]

Klaus Wogram und Jürgen Meyer berichten über eine Untersuchung, bei der mit Hilfe graphischer Aufzeichnung der Lautstärke, des Atemdrucks und der Stimmungsabweichung die Intonation verschiedener Blockflötenspieler und Instrumente getestet wurde.[37]

Drei Hersteller äußern sich zu Problemen beim Kopieren alter Blockflöten: Bob Marvin denkt über seine Experimente mit verschiedenen Typen Renaissance-Blockflöten und ihre Eignung für die Musik verschiedener Stücke dieser Zeit nach.[38] Angelo Zaniol teilt die Blockflötenbauer, die Instrumente kopieren wollen, in drei Kategorien ein: 1. kompromißlose Puristen (die versuchen, genaue Repliken herzustellen – was unmöglich ist), 2. Kompromißbereite (die notwendige Korrekturen in vernünftigem Umfang akzeptieren

und ausführen), 3. sorglose Kopierer (deren Instrumente wenig Ähnlichkeit mit dem Original haben).[39] Fred Morgan, nach Zaniols Terminologie zu den Kompromißbereiten zu zählen, beschreibt seine Versuche, Blockflöten zu bauen, die dem Stil und dem Geist der Originale nahekommen.[40]

Alec Loretto und Hermann Moeck tauschen ihre Ansichten darüber aus, warum Moeck seine Meinung über die Möglichkeit, Blockflöten mit hohen, engen Windkanälen in Serie zu bauen, geändert hat.[41] Moeck sagt, daß nur Fortschritte in Wissen und Technologie eine solche Serienproduktion ermöglicht haben. Daraufhin zitiert Loretto die Konkurrenz durch andere Fabrikate, den Einfluß von Lehrern, kleineren Werkstätten und Konzerten auf Originalinstrumenten sowie den Druck seitens der Spieler und durch Veröffentlichungen zu diesem Thema.

An anderer Stelle bringt Loretto seinen Wunsch zum Ausdruck, daß mehr Blockflötenbauer sich in Informationen über die „Tricks des Handwerks" teilen sollten.[42] Zu denen, die das bereits tun, gehören Philippe Bolton und Charles Stroom auf dem Gebiet des Vermessens alter Blockflöten, Cary Karp bei den Meßwerkzeugen für Holzblasinstrumente und Bob Marvin bei räumerschonenden Gegenbohrungen und einem Gerät zur Vereinfachung des Stimmvorgangs.[43] Loretto selbst gibt Leuten, die gern selbst historische Blockflöten herstellen wollen, Ratschläge für das Erlernen ihres Handwerks (Originalinstrumente studieren, lesen, „einfach mal anfangen", Meinungen einholen, Arbeit in einer Blockflötenfabrik suchen oder dort Lehrling werden, Unterricht nehmen, Kurse besuchen).[44]

Die Wahl des Blockflötenholzes ist Thema einer nützlichen Übersicht von Philip Levin.[45] Loretto engagiert sich auch in dieser Diskussion und äußert sich zum Bau von Blockflöten aus australischen und neuseeländischen Hölzern.[46]

Bei all der Aufmerksamkeit, die dem Kopieren alter Blockflöten geschenkt wird, ist das moderne Instrument in den letzten Jahren vernachlässigt worden, obwohl einige Autoren jetzt meinen, es sei an der Zeit, sich wieder damit zu befassen. Bruno Reinhard hat ein Zitat des französischen Orgelbauers Aristide Cavaillé-Coll (1840) entdeckt, wonach die Blockflöte verbessert werden könne durch eine (mit einem Klappensystem zu bedienende) Schieberampe, mit der sich der Aufschnitt (Entfernung vom Windkanalende zum Labium) verändern ließe. Dadurch würden Änderungen in Klangfarbe und Dynamik möglich.[47] Reinhard hat für eine solche Konstruktion nichts übrig, da er glaubt, sie würde letztlich eine Querflöte mit künstlichem Mundstück werden. Er ist jedoch der Ansicht, daß Spieler und Hersteller doch zusammenarbeiten können, um eine Blockflöte des 20. Jahrhunderts zu bauen, die Klangfarbe, Artikulation und Ansprache des Instruments bewahrt.

Bob Marvin geht einen anderen Weg und schlägt verschiedene Änderungen vor: 1. einen Windkanal, der so kurz ist, daß der Spieler ihn mit der Oberlippe abschatten kann; 2. einen elastischen Block; 3. eine elastische Verbindung zwischen Windkanal und Labium; 4. ein verformbares Windkanaldach; 5. ein verformbares Mittelstück.[48] Marvin schließt: „Das Resultat wäre vielleicht eine große nasse Nudel, einer Blockflöte nicht sehr ähnlich, aber spielen ließe es sich bestimmt ganz flexibel."

Drei Autoren haben über das Intonieren von Blockflöten geschrieben. Andrew A. Willoughby resümiert Antworten (von 41 Blockflötenherstellern und -spielern aus aller Welt) auf seinen Fragebogen über die Auswirkungen bestimmter Veränderungen am Instrument (z.B. Länge des Windkanals, Höhe oder Tiefe von Windkanalboden oder -dach, etc.)[49] auf die Intonation von Blockflöten. Timothy Woods erläutert seine Ansicht, daß bei alten Blockflöten die Relation zwischen Windkanal und Labium weniger wichtig sei als die Beziehung zwischen dem Windkanal und den Winkeln der inneren und äußeren Abschrägung des Labiums.[50] Er unterscheidet zwischen drei verschiedenen Formgebungen für die innere Abschrägung, die man in den verschiedenen Epochen nachweisen kann: 1. Die Form, wie man sie in den meisten Renaissance- und Frühbarock-Blockflöten findet. 2. Die Form aus einigen späten Barockflöten. 3. Die Form aus den meisten modernen Blockflöten. Aufgrund seiner Untersuchungen an vier historischen Blockflöten im Royal College of Music, London, folgert er, daß „das Wissen, wie eine gewisse Grundqualität des Instruments zu erreichen und wie es korrekt

einzustellen sei, im 19. Jahrhundert verlorengegangen ist."

Laura Beha Joof gibt eine genaue Beschreibung (mit Zeichnungen) der Teile, welche die Stimmung einer Blockflöte beeinflussen, und beschreibt 15 verschiedene Intonationsweisen und ihre Auswirkungen auf den Klang des Instruments.[51] Sie erklärt auch für jeden einzelnen Ton der Altblockflöte (f' – g'''), welche Tonlöcher seine Stimmung beeinflussen. Sie befürwortet die Verwendung eines Stimmgerätes, ebenso wie Martin Praetorius, der Ratschläge zur Anwendung der von Zen-On und Korg hergestellten elektronischen Stimmgeräte bei Blockflöten gibt.[52] Um dieses Thema abzurunden: Theo Wyatt beschreibt, wie man eine einfache Vorrichtung baut, mit der man den für die Erzeugung eines Tones vorgegebener Stimmung erforderlichen Atemdruck messen kann.[53] Er bemerkt, daß das gleichzeitige Messen von Druck und Stimmung fast jegliche Raterei beim Nachstimmvorgang überflüssig mache und daß dies viel leichter zu erreichen sei, als man denkt.

Aufführungspraxis

Zwei Artikel befassen sich aus unterschiedlicher Sicht mit der reich verzierten Ornamentierung in der italienischen Musik des 16. und frühen 17. Jahrhunderts. Nach einer Zusammenfassung der Traktate von Girolamo Dalla Casa und Giovanni Bassano analysiert Greg Dikmans den Einfluß der Diminutionspraxis auf die Instrumentalformen der Zeit, wobei er sich auf Dario Castello konzentriert (von dessen Sonaten eine im Faksimile wiedergegeben ist).[54] Andrew Waldo gibt gute Ratschläge, wie man lernen kann, Ornamentierung zu improvisieren, und bringt ein äußerst wertvolles Verzeichnis von 181 ausgezierten Werken in Quellen von 1535 bis 1638.[55]

Drei aktive Musiker analysieren barocke Blockflötensonaten radikal unterschiedlich, um zum Verständnis der Werke zu gelangen: Michael Schneider setzt sich auseinander mit dem 1. Satz, Adagio, aus Francesco Barsantis C-Dur-Sonate für Altblockflöte und B.c., wobei er zeigt, daß die der reichen italienischen Ornamentierung unterliegende Struktur auf verschiedenen Ebenen analysiert werden kann. Gleichzeitig kommentiert er die verwendeten Verzierungen.[56]

David Coomber, der glaubt, daß Kenntnisse der barocken Rhetorik erforderlich seien, um Musik dieser Zeit gut zu spielen, bespricht den ersten Satz, Affettuoso, von Telemanns d-Moll-Sonate für Altblockflöte und B.c. unter Verwendung von Termini aus der Rhetorik.[57]

Hans Maria Kneihs analysiert Benedetto Marcellos d-Moll-Sonate für Altblockflöte und B.c. nach der Methode Heinrich Schenkers, verwendet aber (zum Glück für den Laien) nicht dessen Vokabular. Er geht dann auf die Mittel (Dynamik, rhythmische Veränderung und Artikulation) ein, mit denen man beim Vortrag die Struktur des Stückes transparent machen kann.[58]

Edgar Hunt stellt fest, daß Jacques Hotteterre Le Romain in seinen *Principes de la flûte* (1707) nur vom Standpunkt des Querflötenspielers aus schreibt und nicht wie jemand, der sich gründlich mit der Blockflöte beschäftigt hat.[59] Er kritisiert vier von Hotteterres Trillergriffen für die Blockflöte als unnötig unsauber und/oder häßlich und schlägt vor, Blockflötenspieler sollten es den (Quer)flötisten gleichtun und Griffe finden, die so stimmend wie möglich sind.

Hans Olav Gorsets Aufsatz über die Verzierung von Händels Musik wirft ebenso viele Fragen auf, wie er beantwortet.[60] Eine seiner Folgerungen ist, daß der „ausgedehnte Gebrauch von freien Verzierungen in den langsamen Sätzen von Händels zahlreichen Sonaten für Flöte und Blockflöte ... nicht nur toleriert, sondern erwartet wurde, und daß ein guter Spieler zu Händels Zeit einer Aufführung seinen persönlichen Stempel aufdrückte, wenn er seine eigenen, vorzugsweise improvisierten Verzierungen besonders in den langsamen Sätzen im italienischen Stil vortrug."[61] Er formuliert diese Schlußfolgerung angeblich,um den Ansichten einiger (nicht genannter) Musikwissenschaftler entgegenzutreten, für die „diese Verzierungen ein störendes Element darstellen. Sie studieren die Musik lieber ohne ihre historischen Anreicherungen; sie ziehen es vor, die einfache Struktur einer Melodielinie als ein fertiges Kunstwerk zu betrachten, anstatt sie als Ausgangspunkt für einen subjektiv gestalteten Vortrag zu werten." Solchen allgemeinen Invektiven wäre es vorzuziehen gewesen, wenn Gorset Namen genannt und einige Belege für solche Ansichten oder Einstellungen gebracht hätte. In

Verteidigung der Musikwissenschaftler, die eventuell eine solche Einstellung vertreten haben könnten, dürfen wir anmerken, daß es für sie unmöglich ist, die improvisierten Aufführungen des 18. Jahrhunderts zu studieren, weil es damals keine Aufzeichnungsmöglichkeiten gab. Die relativ kleine Zahl überlieferter ausnotierter Verzierungsbeispiele (Gorset erwähnt mehrere von Corelli, Händel, Telemann und Babell) geben eine gewisse Vorstellung dessen, was improvisiert wurde, lassen aber, da sie niedergeschrieben wurden, den eigentlichen Ansatzpunkt für die Verzierungspraxis, die spontane Nachkomposition, außer Betracht.[62] Unter den Holzbläsern unserer Tage wird die Notwendigkeit improvisierter Auszierung von Händels Sonaten bestimmt als Selbstverständlichkeit gehandelt.

Auf Scott Reiss' Aufsatz über Blockflötenartikulation hat es bereits enthusiastische Reaktionen gegeben.[63] Meiner Ansicht nach ist seine Arbeit in zweierlei Hinsicht bedeutsam: Sie bringt eine vorzügliche Klassifizierung der verschiedenen Artikulationssilben, die man in alten Traktaten über die Blasinstrumente findet, und sie geht über diese Traktate hinaus, indem sie sowohl die Verwendung historischer Silben an theoretisch nicht sanktionierten Stellen empfiehlt (und zwar für Musik, die zeitlich oder regional nicht von den Traktaten abgedeckt wird) als auch dazu anregt, Varianten zu erfinden und somit für „logische Erweiterungen historischer Techniken" zu sorgen.

Reiss steuert auch einen Artikel über die Tonhöhenkorrektur durch Grifftechniken bei: Teilweises Abdecken eines offenen Loches senkt, teilweises Aufdecken eines geschlossenen Loches hebt die Tonhöhe.[64]

Christa Sokoll beschreibt die Verwendung von Hilfsgriffen, mit denen man wirkliche dynamische Kontraste auf der Blockflöte erzielen kann. Sie nennt viele Beispiele aus Werken des 20. Jahrhunderts, aber auch zwei für den barocken Echo-Effekt.[65]

Spieler

Patricia Ranum hat ihre außergewöhnliche Kenntnis französischer Archive dazu genutzt, Leben und Werk von Etienne Loulié (1654 – 1702), dem Autor einer im Manuskript erhaltenen Blockflötenschule von ca. 1700, zu erforschen.[66] Loulié gehörte zu den Berufsmusikern (man weiß von ihm, daß er Blockflöte, Viola und Tasteninstrumente gespielt hat) im Dienst einer der bedeutendsten Patroninnen in Frankreich, Maria von Lothringen, auch bekannt als Mademoiselle de Guise. Ihr Hauptkomponist war Marc-Antoine Charpentier, ein Cousin Louliés und wahrscheinlich verantwortlich für dessen Einstellung.[67] Sowohl Maria als auch der Leiter ihres Hofensembles, Philippe Goibaut, Sieur Du Bois, „bevorzugten offensichtlich die in ihrer Jugend in Mode gekommenen Instrumente Viola, Blockflöte und Theorbe". Ein Großteil ihres vorwiegend sakralen Repertoires verlangt nur den bescheidenen Aufwand von drei Sängern und drei Instrumentalisten. Die Musiker spielten aber auch das weltliche Repertoire einer anderen bedeutenden Patronin, Elisabeth von Orleans, bekannt als Madame de Guise, Witwe von Marias Neffen. Für diese beiden Förderinnen schrieb Charpentier die meisten seiner Werke, und Ranum schreibt, daß „Loulié, während der 1690er Jahre ein bedeutender Musiktheoretiker, sicher auch Musik komponiert hat, die später verlorengegangen ist".

Immer wieder tauchen neue Hinweise auf Blockflötenspieler im England der Spätbarockzeit auf, einer Zeit, mit der ich mich in meiner 1983 veröffentlichten Dissertation beschäftigt habe. Graydon Beeks faßt zusammen, was wir heute über jene Musik wissen, die Händel zwischen 1714 und 1719 in Cannons für James Brydges, Earl of Carnarvon (später Herzog von Chandos), geschrieben hat. Wir erfahren auch etwas über die Musiker, die diese Werke spielten.[69] Zu den fraglichen Werken gehören auch die Musik zu dem berühmten Maskenspiel *Acis und Galathea,* die etwa im Juni 1718 entstand, sowie das 10. *Chandos-Anthem.* In beiden Partituren sind je zwei Blockflöten vorgeschrieben, die damals offenbar von den Oboisten gespielt wurden. Blockflötenspieler, von denen bekannt ist, daß sie bei den Cannons-Konzerten mitgewirkt haben, sind Signor Biancardi (Vorname unbekannt), Jean Christian Kytch und Luis Mercy.[70]

Donald Burrows sammelt die Informationen über Händels verschiedene Opernorchester in London und ergänzt diese durch eine neue Liste

der zum Teil aus dem Opern-, zum Teil aus dem Theaterorchester rekrutierten Musiker, die 1714 und 1727 bei den *Lord Mayors Entertainments* mitwirkten.[71] In den Opern dieser Zeit wurde die Blockflöte fast immer von Oboisten geblasen, die auch Flöte spielten, wenn es die Gelegenheit erforderte. Burrows' neue Liste enthält die Namen von nicht weniger als 13 Oboisten, von denen 9 bereits bekannt waren (Humphrey Denby, John Festing, James Graves, Jean Christian Kytch, Peter Latour, John Loeillet, Richard Neale, William Smith und Joseph Woodbridge)[72], während 4 Namen neu sind (aufgeführt sind nur die Nachnamen: Akeman, Clash, Cobson und Lowe). Die Liste von 1727 zeigt, daß Thomas Baston in jenem Jahr noch lebte und daß sein Bruder John, bis dato nur als Blockflötist bekannt, auch Cello spielte.[73]

Einige dieser Musiker – die Bastons, Denby, Festing, Neale, Smith und Woodbridge – sowie die Holzbläser Johann Ernst Galliard und Giuseppe Sammartini erscheinen auch in einer Liste von Mitgliedern der *Royal Society of Musicians of Great Britain* (gegründet 1738), die Betty Matthews veröffentlicht hat.[74] Unsere Kenntnis vom Leben Sammartinis (1695 – 1750)[75] wächst weiter langsam, aber sicher. Danielo Prefumo berichtet über ein Dokument, wonach Sammartini am 13. Juli 1728 ein Paß ausgestellt worden ist, um in Begleitung eines seiner „scolari", Gaetano Parenti (wie sein Lehrer Mitglied des Orchesters des Herzoglichen Theaters in Mailand, 1720), und dreier Sänger nach Brüssel zu reisen.[76] Diese Information paßt zu der Meldung in einer Londoner Zeitung von 1729, daß Sammartini, vom Brüsseler Hof kommend, gerade in London eingetroffen sei.[77]

Robert Unwin geht dem Leben von James Talbot, dem Verfasser eines berühmt gewordenen Traktats über die Musikinstrumente, nach (entstanden etwa 1692/95).[78] Talbot (*1664) erhielt seine Erziehung an der Westminster School, dann am Trinity College, Cambridge. 1691 war er Kaplan und Sekretär von Charles Seymour, dem Herzog von Somerset und Kanzler der Universität Cambridge. Eine von Talbots vielen Aufgaben scheint darin bestanden zu haben, dem 11jährigen Sohn Seymours Musik und Verskunst beizubringen. Haushaltsabrechnungen zeigen, daß Talbot 1695 Auslagen für „Flöten [Blockflöten], Federn, Papier und ein Exemplar von Marshalls *Epigrammen* erstattet wurden. Wahrscheinlich war Talbot also selbst Amateur-Blockflötenspieler. Ab 1689 hatte er auch verschiedene Posten in Cambridge inne: *minor fellow* am Trinity College, dann *major fellow*, danach *Regius Professor* für Hebräisch (1699 – 1704). Neben der Professur wurde er 1700 Rektor in Spofforth, in Yorkshire. Diesen Posten bekleidete er bis zu seinem Tode 1708. Talbot schrieb auch eine Ode auf den Tod seines Freundes Henry Purcell (1695), die von Gottfried Finger für die öffentlichen Konzerte in den York Buildings vertont wurde. Die Ode enthält einen Abschnitt für Blockflöte und Theorbe: *mark how the melancholy Flute / Joins in sad Consort with the amorous Lute.* Unwin vermutet, daß Talbots unvollendeter Traktat über die Musikinstrumente Teil eines umfassenderen Werkes über die Musik werden sollte, das er zusammen mit Purcell plante. Unwin spekuliert auch, daß das Talbot-Manuskript seinen Weg in den Besitz von Henry Aldrich fand (in dessen Sammlung im Christ Church College, Oxford, es sich heute befindet) infolge seines testamentarisch festgehaltenen Auftrags an seine Testamentsvollstrekker, „eine gelehrte Person" ausfindig zu machen, „die in beidem [alter und neuer Musik] erfahren ist und die verspricht, das Werk zu vollenden und zu veröffentlichen". Bedauerlicherweise starb Aldrich nur zwei Jahre nach Talbot, so daß der Traktat nie publiziert wurde.

In einem meiner eigenen Aufsätze beschäftige ich mich mit Hinweisen auf Musik und Tanz in einem Tagebuch, das Sir Dudley Ryder 1715 – 1716 als Jurastudent in London führte.[79] Ryder spielte Blockflöte und sang ein wenig, hörte noch häufiger dem Gesang zu, besuchte hin und wieder ein Konzert oder eine Aufführung in einer Kirche, und er tanzte gern. Jedermann weiß, daß die Blockflöte im England des 18. Jahrhunderts ein bei Amateuren beliebtes Instrument war, aber wir wissen wenig über das Blockflötenspiel einzelner Amateure. Ryders Tagebuchaufzeichnungen, in denen das Instrument erwähnt wird, sind, so spärlich sie auch sein mögen, darum besonders wertvoll. Er erwähnt in zehn Tagebuchnotizen, daß er allein oder mit Freunden, die Cembalo und Gambe spielten, Blockflöte gespielt hat. Er spielte auch Gambe in Sonaten, die wahrscheinlich für

Blockflöte und B.c. geschrieben waren, wobei er offenbar die auf vielen Titelseiten zu findende Formulierung „für Cembalo oder Gambe" wörtlich nahm. Ryder notiert auch vernichtende Kommentare über die musikalischen Leistungen seiner Freunde, wie z.B.: „Er hat ein sehr geringes Urteilsvermögen und kann nicht im Takt spielen". Die einzige Musik, deren Titel er ausdrücklich nennt, ist Lullys Oper *Psyche*, aus der man in der Besetzung Singstimme, 2 Blockflöten und Gambe einen Abschnitt musizierte. Schließlich beobachtete Ryder den Berufsflötisten Daniel De Moivre (ein Hugenotte, der sich um 1687 in London niederließ) beim Duettspiel mit seinen Schülern und besuchte eines von dessen Konzerten in einer Taverne.

Kommen wir nun zu den Spielern des 20. Jahrhunderts: Joel Cohens neues Buch *Reprise: The Extraordinary Revival of Early Music* enthält ein charakteristisch eigensinniges, vielleicht überschlaues, aber stets Einblick vermittelndes Kapitel über Frans Brüggen.[80] Zum Beispiel stellt Cohen Brüggens Widerspruchsgeist als wichtiges Element seiner Spielweise heraus. Zu diesem Widerspruchsgeist stehen die in Brüggens Kielwasser schwimmenden „Frans-Klone" durchaus in ironischem Kontrast. Trotz der Kontroversen, die Brüggens Karriere umgeben, könnte gewiß niemand Cohens Urteil über Brüggens Blockflötenspiel bestreiten:

Das Brüggen-Vermächtnis hat unser Verständnis von der Blockflöte und ihrer Literatur auf immer umgebildet und vertieft. Es war selbst für die Liebhaber alter Musik zu leicht gewesen, die Blockflöte dem Schlackenhaufen der Musikgeschichte zu überantworten. Die eigentümliche Obertonstruktur des Instruments und seine begrenzten dynamischen Möglichkeiten ließen es häufig als unangemessen für die Übermittlung ernsthafter musikalischer Gedanken erscheinen. Dadurch, daß Brüggen die dem Instrument innewohnenden technischen Möglichkeiten zu ihrer Höchstform entwickelte, und dadurch daß er auch dem kleinsten Detail der Aufführungspraxis seine überlegene musikalische Intelligenz angedeihen ließ, zeigte er uns, daß Blockflötenspiel eine ebenso anregende und lohnende Beschäftigung sein kann wie jede andere – und nicht nur für den Spieler. Und er bewies, daß es in Wirklichkeit kein "minderwertiges" Instrument gibt, sondern nur Spieler ohne genügend Phantasie.

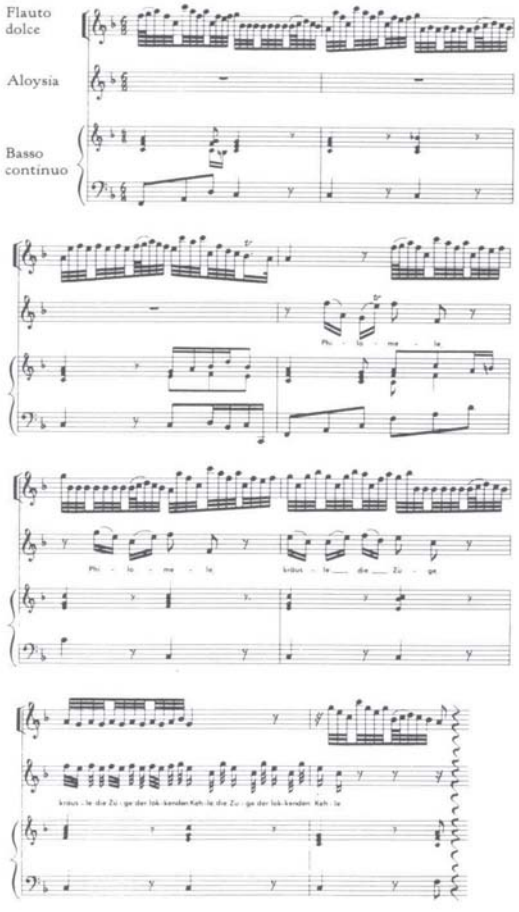
Brüggen ist auch Gesprächspartner in zwei Interviews, die in letzter Zeit in Zeitschriften für Alte Musik veröffenlicht wurden.[81] Andere moderne Blockflötisten, denen Interviews, Porträts oder Nachrufe gewidmet wurden, sind: Kees Boeke, Walter van Hauwe, Paul Clark, David Coomber, Linde Höffer-von Winterfeld, Peter Holtslag, Konrad Hünteler, Hans-Maria Kneihs, Paul Leenhouts, Han Tol, Eva Legêne, Hans Dieter Michatz, Marijke Miessen, Evelyn Nallen, Michala Petri, Steve Rosenberg, Marion Verbruggen, Rodney Waterman und Ruth Wilkinson.[82]

Repertoire

Welche Rolle spielten die Blockflöten in der Renaissance? Martin Kaye beginnt einen Artikel über die Verwendung des Zinken mit dem Hinweis, die Bedeutung der Blockflöte sei wesentlich geringer gewesen als einige maßgebliche Autoren wie Edgar Hunt, Hildemarie Peter und Christopher Welch[83] heute behaupten. Kaye beschreibt eine wirkungsvolle, offensichtlich authentische Kombination von leisen Instrumenten für vierstimmige Musik; diese Kombination besteht aus Zink, Alt- und Tenorblockflöte und Gambe. Die Blockflöten spielen dabei eine Oktave höher als notiert, wodurch ihr Klang besser hörbar und ein wenig aggressiver wird, außerdem, so Kaye, helfen Zink und Viola den Blockflöten, „weil die Außenstimmen sozusagen Informationen über die beiden inneren geben und dem Publikum klar machen, worauf es hören soll."

In einem dreiteiligen Artikel erinnert Ulrich Thieme daran, daß die Verwendung der Blockflöte in der barocken Vokalmusik ein noch weitgehend unerforschtes Feld darstellt. Er erwähnt eine Reihe von Werken aus diesem Repertoire und erläutert einige davon.[84] Im ersten Teil beginnt er mit der Zusammenfassung der dramatischen Zusammenhänge, in denen die Blockflöte oft gefunden wird: „Hirtenwelt und -thematik, eng verbunden damit auch Naturidyll und Nachahmung friedlicher Naturlaute (Wind, Wasser, Vögel), übernatürliche und wunderbare Erscheinungen (in geistlicher Musik etwa bei Engeln oder der Jungfrau Maria), Liebesszenen, aber auch bei Todesthematik (Todesschlaf, Geisterbeschwörung), Trauer und Klage."[85]

Der Artikel befaßt sich dann mit italienischer und deutscher Vokalmusik mit Blockflöte zwischen 1600 und ca. 1665 (Peri, Monteverdi, Cesti,



Bsp. 2: Anfangstakte aus R. Keisers *Aria con flauto dolce* aus *Masaniello Furioso*. (1. Akt, Aria Nr. 5)

Schmelzer, Schütz, Staden, Benevoli, Herbst, Hammerschmidt, Ahle und Weckmann). Der zweite Teil beschäftigt sich zunächst mit Frankreich. Er geht ausführlich auf die Arbeit von Jürgen Eppelsheim über das Orchester Lullys ein[86] und auch auf die Musik von Colasse, Charpentier, Campra, Marais, Montéclair und Clérambault. Es folgt eine Beschäftigung mit der deutschen Oper nach dem 30jährigen Krieg (Steffani, Kusser, Keiser und Pez) und mit den Kantaten von Buxtehude, Georg Böhm, Zachow und Erlebach. Einen Eindruck von der hohen Qualität dieser Blockflötenmusik, die nun allmählich ihren Weg an die Öffentlichkeit findet, bietet *Bsp. 2*.

Der dritte Teil, der sich mit dem England des 17. Jahrhunderts befaßt, ist insofern nützlich, als er die große Zahl relevanter Werke verdeutlicht. Bedauerlicherweise leidet Thiemes Artikel darunter, daß er mit mehreren wichtigen englischen Publikationen aus jüngerer Zeit nicht vertraut ist. Offenbar kennt er meine Arbeit über die Theatermusik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts nicht; auch nicht die von Bruce Wood über John Blow oder die von Walter Bergmann über die Blockflöte bei Purcell und die nach Purcells Tod geschriebene Musik.

Jakob van Eycks *Der Fluyten Lust-hof* (1646–1649) erregt zur Zeit beträchtliches Interesse. Zunächst haben die betreffenden Herausgeber der neuen vollständigen Ausgabe und der angekündigten revidierten Fassung der ersten vollständigen Ausgabe die Klingen gekreuzt.[87] Einer dieser Herausgeber, Thiemo Wind, hat auch zwei Artikel über van Eyck geschrieben. Im ersten beschreibt er die verschiedenen Ausgaben der Sammlung und betont die Bedeutung der seinerzeit unbeachtet gebliebenen ersten Veröffentlichung von Band 1 unter dem Titel *Euterpe oft Speel-goddinne*, 1644.[88] Der andere Artikel zeigt eine Reihe von Beispielen dessen, was Wind „Kettenvariationen" nennt, und führt aus, daß man sich das Vorkommen wiederholter Variationen innerhalb der Gruppen von „Kettenvariationen" zunutze machen kann, wenn man den Notentext auf mögliche Fehler hin überprüfen will.[89]

Obwohl wir oft lesen, van Eycks Variationensammlung basiere auf populären Melodien seiner Zeit, sind noch zahlreiche Melodien nicht identifiziert. Ruth van Baak Griffioen gibt uns einen Vorgeschmack auf ihre Forschungsergebnisse auf diesem Gebiet. Sie veröffentlichte einen Artikel über sechs der von van Eyck verwendeten französischen Melodien – alle aus dem *air-de-cour*-Repertoire.[90] Ihre Dissertation (1988) bietet einen umfassenden Bericht über Ursprünge und zeitgenössische Verwendung praktisch aller dieser Melodien; sie enthält auch die erste detaillierte Übersicht in englischer Sprache über das Leben van Eycks (bisher gab es solche Informationen nur in holländisch).[91]

Der ansonsten hervorragende Artikel von Jean Duron über Marc-Antoine Charpentiers Einsatz des Orchesters leidet darunter, daß er nicht (wie etwa Ranum im Falle Maria von Lothringen) auf die Ensembles eingeht, die dem Komponisten tat-

sächlich zur Verfügung standen. Auch die Kompositionsdaten sind unberücksichtigt, obwohl sie Rückschlüsse zuließen, ob der Komponist im Laufe seiner über 30jährigen Karriere zu einem anderen Stil der Instrumentation gefunden hat.[92] Aber der Artikel ist voll von interessantem Material über die Blockflöte. Duron stellt fest, daß Charpentier sich beim Einsatz von Blasinstrumenten im wesentlichen von drei Prinzipien leiten ließ: 1. Erzeugung klangfarblicher Kontraste, 2. Verdopplung der Außenstimmen, 3. Verdopplung aller Stimmen (was zu einer Änderung des gesamten Orchesterklangs führt). Charpentier unterscheidet manchmal zwischen Flöte und Blockflöte; die Flöte nennt er *flûte d'allemagne* (oder ähnlich) und die Blockflöte *flûte à bec* oder *flûte douce*. Oft jedoch verwendet er den Oberbegriff *flûte*, den man dann nach dem jeweiligen Kontext (und, wie ich hinzufügen würde, nach Ort und Zeit der Uraufführung) interpretieren muß. Standardgröße ist die Altflöte, gelegentlich schreibt Charpentier auch Sopranino *(octave)*, Sopran *(dessus de flûte)*, Tenor *(flûte douce en taille)* und Baß *(basse de flûte)* vor. Duron nimmt an, daß der Ausdruck *flûtes adoucies*, der in einer Partitur mit gedämpften Streicherstimmen auftaucht, lediglich ein Synonym für *flûtes douces* sei, obwohl vielleicht wirklich gedämpfte Blockflöten gemeint sein könnten.

Charpentier setzte sowohl Flöten als auch Blockflöten symbolisierend ein. In einem Trio für Flöten und B.c. kommen Freude und Vergnügen zum Ausdruck. Ein ähnliches Trio mit *petites flûtes* (kleinen Blockflöten, die Duron als Piccoloflöten deutet, obwohl solche Instrumente vor 1730 wohl nicht gespielt wurden) imitiert Vogelstimmen. Die Besetzung 2 Altflöten und B.c. wird assoziiert mit zärtlicher und sanfter Liebe, mit Anrufung der Nacht und mit Frieden. Der Oberbegriff *flûte* symbolisiert Gott Pan, Liebe, Schäferidylle, Frieden, Ruhe, Verzauberung, Vergnügen und Tod. Zwei dieser Symbolbereiche, die Hirtenszene und der Tod, sind geschickt kombiniert im *Agnus Dei* aus der *Messe à 8 voix et 8 violons et flûtes* (Anfang der 1670er Jahre?).

Michael Stratford schreibt über die drei Sammlungen im französischen Stil für Altblockflöte (1701, verlorengegangen) und für Altblockflöte mit B.c. (1704 und ca. 1715), herausgegeben von Daniel De Moivre.[93] Stratford schreibt, daß keiner [weder der zweite noch der dritte Band] größere Schwierigkeiten biete als andere Blockflötenstücke in vergleichbaren Sammlungen, die bis dahin [in England] veröffentlicht worden seien. De Moivres Stücke sind jedoch oft interessanter, weil sie inhaltlich vielseitiger, harmonisch weiter gespannt und rhythmisch variantenreicher, wenn auch nie kompliziert sind. Stratfords Behauptung, daß praktisch nichts von De Moivres Vita bekannt sei, verrät Unkenntnis der neueren Forschungen auf diesem Gebiet.[94]

Douglas MacMillan greift die oft aufgeworfene Frage auf: Hat Robert Woodcock wirklich die 12 Konzerte (3 für *sixth flute* [Blockflöte in d'], 3 für zwei *sixth flutes*, 3 für Traversflöte und 3 für Oboe) komponiert, die ihm im Druck von Walsh, 1727, zugeschrieben werden?[95] Schon vor zwanzig Jahren hatte Brian Priestman entdeckt, daß zwei von diesen Konzerten mit Werken identisch waren, die einem Mitglied der Loeillet-Familie zugeschrieben werden (in Manuskripten in Rostock, Abschrift in Brüssel). Nach Überprüfung eines der Rostocker Manuskripte weist MacMillan darauf hin, daß der langsame Mittelsatz des „Loeillet-Konzerts" in D-Dur vom entsprechenden Woodcock-Konzert abweicht. Aus diesem und aus stilistischen Gründen folgert er, „daß die Manuskripte wahrscheinlich ‚Raubkopien' der originalen Walsh-Ausgabe sind", die tatsächlich Werke von Woodcock enthielt. Eine Studie über Leben und Werk Woodcocks von David Lasocki und Helen Neate (1988) bestätigt MacMillans Schlußfolgerungen.[96]

Terence Best hat eine überaus nützliche Übersicht der neueren Forschung über Händels Solo- und Triosonaten verfaßt.[97] *TIBIA*-Leser werden wissen,[98] daß man sich in der Händel-Forschung inzwischen weitgehend darüber einig ist, daß der Komponist sechs Sonaten für Altblockflöte und B.c. geschrieben hat (g-Moll, a-Moll, C-Dur, F-Dur, B-Dur, d-Moll). Was Best über die Trio-Sonaten schreibt, ist hingegen weniger bekannt. Nur eine Trio-Sonate war für die Blockflöte gedacht: die Sonate in F-Dur für zwei Altblockflöten und B.c. (1707 – 1710), die unlängst von Christopher Hogwood rekonstruiert wurde.[99] Zwei andere wurden für die Blockflöte beansprucht: zunächst op. 2, Nr. 1, das in zwei Ver-

sionen, in b-Moll und in c-Moll, überliefert ist. Bei der b-Moll gibt es in den Druckausgaben und den beiden Manuskripten die Besetzungsangabe Flöte, Violine und B.c., während die offenbar originale c-Moll-Version (ca. 1717 – 1719) in sieben Manuskriptabschriften zwei Violinen und B.c. zugedacht wird. Best glaubt, daß die Oberstimme vielleicht für Oboe konzipiert wurde, daß aber Blockflöte auch möglich sei. Dann ist die Sonate op. 2, Nr. 4 in F-Dur zu nennen, die in den Druckausgaben Flöte und Violine zugeschrieben wird, während drei unterschiedliche Manuskriptabschriften zwei Violinen, zwei Flöten [in der zweiten Stimme unmöglich] bzw. Oboe und Violine angeben. Wiederum meint Best, für die Oberstimme sei ebenfalls eine Blockflöte denkbar. In keinem Fall aber gibt es schlagende Beweise dafür, daß Händel bei der Komposition dieser Sonaten an die Blockflöte gedacht hat. Zusätzlich ist es erwähnenswert, daß Best in einem anderen Artikel auf den Anfang des ersten Satzes aus op. 2, Nr. 1 als Beispiel zurückgreift,um darzulegen, daß die von modernen Autoren oft als „zufällig" oder „unbeabsichtigt" gebrandmarkte unterschiedliche Notation Händels mit ihrem Nebeneinander von punktierten und gleichen Notenwerten wahrscheinlich beabsichtigt war.[100]

Der mit den Instrumentalwerken befaßte Teil des ersten gründlichen thematischen Verzeichnisses der Werke Händels erschien endlich 1986.[101] Jede Solo- und Triosonate hat darin eine HWV-Nummer; daneben findet man Hinweise auf Datierung, Quellen, moderne Ausgaben und Literatur über das Werk bis 1982. Die oben besprochenen Solo- und Triosonaten haben folgende HWV-Nummern: Solosonaten und -sätze[102]

360 g-Moll
362 a-Moll
365 C-Dur
367a d-Moll
369 F-Dur
377 B-Dur
408 originale Violin-Version in c-Moll des 4. Satzes der a-Moll-Sonate
409 originale Version des 6. Satzes der d-Moll-Sonate

Triosonaten
386a c-Moll, für Flöte, Violine und B.c.
396 F-Dur, für Flöte, Violine und B.c.
405 F-Dur, für 2 Altblockflöten und B.c.

Jetzt, da die 6 Solosonaten HWV-Nummern haben, hoffe ich, daß wir sie künftig als Ganzes betrachten können und loskommen von der Praxis, die g-Moll-, a-Moll-, C-Dur- und F-Dur-Sonaten als „die vier Standard-Sonaten" oder die „opus-1-Sonaten" sowie jene in B-Dur und d-Moll als „Fitzwilliam-Sonaten" zu bezeichnen. Diese Terminologie hat mit Händel überhaupt nichts zu tun. Verantwortlich dafür, daß sie sich einbürgern konnte, ist die Willkür eines Verlegers (Walsh) im 18. und zweier Musikwissenschaftler (Chrysander und Dart) im 19. und 20. Jahrhundert.

Der Instrumentalmusik-Teil eines anderen thematischen Verzeichnisses, das ebenfalls für Blockflötisten von Interesse ist, erschien 1986: die ausführliche Version von Ryoms Verzeichnis der Werke Vivaldis.[103] Jedes Werk wird darin nach zwei Prinzipien klassifiziert: Es erhält eine Ryom-Nummer in aufsteigender Folge (z.B.: RV 52) und eine systematische Nummer, die Informationen über Instrument(e) und Tonart verschlüsselt (z.B. bedeutet Af-11.1: Erstes Werk [.1] für ein Instrument und B.c. [A], im vorliegenden Fall für Blockflöte [f], in F-Dur [11]). (Wie Michael Talbot bemerkt, nehmen wohl die meisten Benutzer des Ryom-Verzeichnisses die systematischen Nummern nicht zur Kenntnis, die „dazu bestimmt zu sein scheinen, eine Privatangelegenheit des Autors dieses Verzeichnisses zu bleiben".)[104] Jeder Eintrag enthält dann weiterhin die Incipits, Autographe, Kopistenmanuskripte, Druckausgaben, andere Nummern, die in früheren Vivaldi-Verzeichnissen verwendet worden sind (Bachmann, Rinaldi, Pincherle und Fanna), moderne Ausgaben (leider meist nur die Gesamtausgabe von Ricordi) und Anmerkungen. Die Kammermusik mit Blockflöte sowie die Solokonzerte, einige der Höhepunkte im Repertoire des Instruments, sind inzwischen wohlbekannt.[105] Das neue Gesamtverzeichnis macht aber auch die Beteiligung der Blockflöte in Vivaldis Konzerten für mehrere Soloinstrumente und Orchester (oder zwei Orchester) deutlich.[106] Da einige dieser Konzerte

für das berühmte Orchester des Dresdener Hofes geschrieben wurden, müßte die Verwendung der Blockflöte durch Oboisten dieses Orchesters unbedingt noch genauer erforscht werden.[107]

Vivaldi-Forscher wissen seit langem, daß die Gruppe der sechs Sonaten für Musette, Vielle (Drehleier), Flöte (Blockflöte), Oboe oder Violine und B.c., op. 13, *Il Pastor Fido*, nichts mit Vivaldi zu tun hat. Offenbar wurden die Stücke primär für Musette oder Vielle vom Inhaber des Privilegs – J.N. Marchand, einem Pariser „maître de musique" – zusammengestellt, wobei zum Teil Themen von Vivaldi und anderen Komponisten (G.M. Alberti und J. Meck) verwendet wurden. Aus diesem Grunde mag man es bedauern, daß Ryom ihnen RV-Nummern (RV 54 – 59) gegeben und sie nicht in eine Rubrik „zweifelhafter" oder „unechter" Werke verwiesen hat. Auf jeden Fall bleibt abzuwarten, ob diese charmanten Nichtigkeiten weiterhin so häufig in Blockflötenprogrammen auftauchen werden, wenn wir künftig darüber schreiben müssen: „Zusammengestellt von Marchand (?)" oder „Vivaldi (zugeschrieben)".

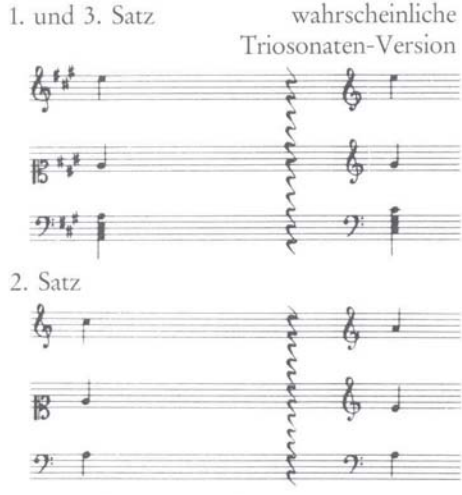
Bruce Haynes setzt seinen oben genannten Aufsatz über die Stimmungen der Bach zur Verfügung stehenden Holzblasinstrumente fort und beschäftigt sich mit der Frage, was man heute mit den frühen Kantaten machen solle, deren Holzblasinstrumente (die im Kammerton gestimmt waren) in Relation zu den übrigen Instrumenten (die auf den höheren Chorton gestimmt waren) transponierend eingesetzt wurden.[108] Die betreffenden Kantaten mit Blockflöte sind Nr. 18, 71, 106, 152, 161 und 182. Bei den ersten drei dieser Kantaten ist die Stimmungsdifferenz zwischen Holzblas- und übrigen Instrumenten ein Ganzton, bei den drei weiteren eine kleine Terz. Sorgfältig beschäftigt sich Haynes mit dem Spiel der verschiedenen Tonarten auf den barocken Holzblasinstrumenten (Anwendung von Gabelgriffen, Halblochabdeckungen – damit verbunden der Affekt des Stückes –, Spezialgriffen für Triller und andere Verzierungen). Er schlägt schließlich vor, bei den ersten vier Kantaten eine Transposition der übrigen Stimmen in Angleichung an die Holzbläser vorzunehmen; in Nr. 161 (Blockflöten in Es, übrige Instrumente in C) solle man Flöten in C oder Blockflöten in D verwenden; für Nr. 182 (Blockflöten in B, übrige Instrumente in G) sei es ratsam, nur B- oder C-gestimmte Instrumente einzusetzen.

Laurence Dreyfus' Artikel über Bachs musikalische Erfindungsgabe – gemeint ist „der geistige Prozeß, der logisch wie zeitlich dem Kompositionsakt vorausgeht" – befaßt sich teilweise mit der Analyse der Funktion verschiedener Ritornellteile eines schnellen Satzes in einem spätbarokken Konzert.[109] Dreyfus beschreibt die drei Hauptabschnitte wie folgt:

1. Einleitung (mit Festlegung der Tonart auch durch Anspielen der Dominante),
2. Fortspinnung (ohne erkennbare Grundtonart),
3. Schluß (mit vollständiger Kadenz in der Grundtonart).

Seiner Ansicht nach beruht der Sinnzusammenhang eines solchen Satzes primär auf der Wiedererkennbarkeit der Ritornellsegmente und sekundär auf dem Fehlen von Ritornellmaterial in den Soloepisoden. Eines seiner Beispiele ist der erste Satz des 2. Brandenburgischen Konzerts; Dreyfus zeigt daran, daß die „Idealform" des Ritornells mit allen drei Abschnitten nie vorkommt.

Wie oft hat man nicht schon gehört, daß Blockflötisten sagten, es wäre schön, wenn Bach Blockflötensonaten geschrieben hätte. Vielleicht hat Bach das auch getan, aber leider ist ein Großteil seiner Kammermusik verlorengegangen. (Die Werke gingen in den Besitz seines ältesten Sohnes



Bsp. 3: J.S. Bach, Sonate BWV 1032

Wilhelm Friedemann über, der sie verkaufte, während die Vokalmusik, die vom zweiten Sohn – Carl Philipp Emanuel – sorgsam aufbewahrt wurde, erhalten blieb.)[110] Die wenigen Kammermusikwerke, die wir haben, sind meist in sehr späten Abschriften überliefert. Michael Marissen hat nun eine Kontroverse in Gang gebracht mit seiner These, Bachs A-Dur-Sonate für Flöte und obligates Cembalo (BWV 1032) sei ursprünglich eine Triosonate in C-Dur für Altblockflöte, Violine und B.c. gewesen (wobei der langsame zweite Satz in a-Moll blieb).[111] Unter Bezug auf frühere Vermutungen von Hans Eppstein, Robert Marshall und Alfred Dürr beschreibt Marissen die Beweislage: Das Autograph enthält

1. Fehler hinsichtlich des Intervalls (Terz), die Bach bei der Transposition des ersten und dritten Satzes von C- (Originaltonart) nach A-Dur unterlaufen sind.
2. Eine durchgestrichene Baßfigur und Überarbeitungen der Oktavlage in der rechten Hand des Cembaloparts (daher der Rückschluß auf die Originalfassung). Offensichtlich stellte Bach die Neufassung her, indem er teilweise die Position der Noten im Liniensystem veränderte, teilweise aber auch einfach durch Schlüsselwechsel (vgl. *Bsp. 3*).

Tatsächlich ist der Stimmumfang f′ bis g‴ für eine Altblockflöte überaus angemessen, wäre da nicht das e′ in Takt 6 des zweiten Satzes. Marissen nennt dieses e′ einen „Virtuosenton", der vielleicht geschrieben wurde, weil ein geeigneter Spieler zur Verfügung stand. Gleichzeitig aber behauptet er, der Ton sei gar nicht so schwer zu spielen, weil er in einem Kontext stehe, in dem reichlich Zeit vorhanden ist, ihn vorzubereiten. (Man kann das e′ natürlich spielen, indem man die Ausblasöffnung der Flöte mit dem Knie abdeckt.) Marissen setzt sich auch mit dem Problem auseinander, welches dadurch entstanden ist, daß im Autograph der zweite Teil des ersten Satzes abgeschnitten wurde. Der Autor legt dar, daß eine Reihe von Hinweisen auf eine mögliche Rekonstruktion in Form von gelegentlichen Bindebögen verblieben sind. Er führt aus, daß eine Vervollständigung des Satzes nur mit existierendem Material möglich sei, und zwar durch Transposition und Stimmtausch, und daß eine solche Ergänzung zu den erhaltenen Bögen passen würde.

Bachs Flötensonate A-Dur ist ein Beispiel für jene ungewöhnliche Hybridform, die der Theoretiker Johann Adolf Scheibe *Sonate auf Concertart* genannt hat.(Aus diesem Grunde glauben übrigens manche Musiker und Musikwissenschaftler, die ursprüngliche Form des Werkes sei die eines Konzerts gewesen.) Laurence Dreyfus beschäftigt sich mit dieser Mischform in einem Artikel über eine ähnliche Sonate: die g-Moll-Sonate für Viola da Gamba und obligates Cembalo (BWV 1029).[112] In einer Fußnote zu diesem Artikel kritisiert er die von Marissen vorgeschlagene Ergänzung des ersten Satzes der Flötensonate. Er stellt fest, die Ergänzung sei zwar löblicherweise prinzipientreu, denn die Ritornell-Segmente würden auch in entferntere Tonarten transponiert, aber sie beruhe auf einer mechanischen Formel – und genau das habe Bach in seinen Ritornellen stets vermieden.

In der Zwischenzeit haben Willem Kroesberger und Marijke Schouten eigene Rekonstruktionen der originalen Triosonaten-Versionen zu sechs von Bachs Sonaten vorgelegt: vier für zwei Violinen und B.c. (BWV 1028, 1029, 1030 und 1032) und zwei für Flöte, Violine und B.c. (BWV 1020 und 1031).[113] In einem Artikel über die Flötensonate A-Dur weisen sie sowohl Marissens Rekonstruktion als auch die Instrumentation zurück, denn sie sind skeptisch hinsichtlich der Verwendung des e′ auf der Altblockflöte und auch hinsichtlich der Tonartenfolge C-Dur – a-Moll – C-Dur.[114] Eines der Probleme mit Kroesbergers Kritik an Marissen besteht, wie Thiemo Wind in seiner Kritik der Uraufführung der vier rekonstruierten Triosonaten bereits feststellte, darin, daß Kroesberger noch keinen musikwissenschaftlichen Beweis für seine Theorien vorgelegt hat.[115] Marissen hat seinen Kritikern eine Antwort versprochen.[116]

In einem Artikel, der gern revolutionär sein möchte – der aber durch zahlreiche Falschzitate und logische Irrtümer erheblich geschwächt wird[117] –, diskutiert Christopher Addington die Instrumente, für die J.S. Bach seine Traversflöten-Sonaten schrieb. Beiläufig schreibt er hier auch, er glaube, daß Carl Philipp Emanuel Bachs Triosonate F-Dur für „flauto basso", Viola oder

Fagott und B.c. (Wq 163-164, Helm 588-589) für eine Baßflöte in f und nicht, wie allgemein behauptet, für Baßblockflöte geschrieben wurde.[118] Er rechtfertigt diese Vermutung mit der Existenz einer solchen Flöte, die von Anciuti 1739 gebaut wurde (jetzt in Wien aufbewahrt). Außerdem gebe es ein halbes Dutzend [tieferer] Oktavflöten in d, die zu Lebzeiten des Komponisten gebaut wurden. Es mutet seit jeher seltsam an, daß C.Ph.E. Bach ausgerechnet eine Blockflöte im Baßformat verwendet haben soll, nachdem das Instrument sonst am Hofe Friedrichs des Großen, wo der Komponist arbeitete, in keiner einzigen Stimmlage verwendet wurde. Addingtons Vermutung ist deshalb willkommen, und ich hoffe, sie hält der Überprüfung besser stand als der Rest des Artikels.

Mariano Martín versichert, daß die Verwendung von Flöte und Blockflöte im Spanien des 18. Jahrhunderts nur schwer zu überschauen sei, denn dieses Repertoire sei kaum katalogisiert.[119] Er berichtet über einige Hinweise, die nun nach und nach auftauchen; mit Ausnahme einer *Cantata al Santísimo* von einem Komponisten namens Iribarren (Quelle nicht angegeben), in der zwei Blockflöten verwendet werden, handelt es sich durchweg um Flötenliteratur.

Wenden wir uns dem 20. Jahrhundert zu, so finden wir zunächst Edgar Hunts Analyse und Kommentar der Werke Edmund Rubbras, in denen die Blockflöte eine Rolle spielt.[120] Gerhard Braun schreibt einen Beitrag über Block- und Querflötenwerke von Helmut Bornefeld.[121] Peter Michael Hamels Artikel über den irischen Komponisten John Buckley, mit dem hübschen Titel *Zwischen Keltentum und Avantgarde*, erwähnt drei Blockflötenwerke. Eines davon, die *Fantasia No. 2* (für Altblockflöte, 1987), wird in dem Artikel reproduziert.[122]

Beate Zelinski und David Smeyers besprechen und analysieren Karlheinz Stockhausens *In Freundschaft* (1977), ursprünglich für Klarinette solo geschrieben und später für verschiedene andere Instrumente bearbeitet (Altblockflöte, Bassetthorn oder Baßklarinette, Fagott, Flöte, Horn, Oboe, Saxophon, Posaune, Violine und Cello).[123] Geesche Geddert, die bei der Erarbeitung der Blockflötenfassung mit dem Komponisten zusammenarbeitete, erläutert, warum sie das Werk für bedeutend hält; sie analysiert es, kommentiert die Blockflötenfassung und gibt Interpretationshilfen.[124]

Der australische Komponist Brenton Broadstock kommentiert sein Werk *Aureole 3* für Blockflöte und Cembalo (1984).[125] Über seine Erfahrungen bei der Aufführung dieses Werkes schreibt John Martin.[126] David Worrall, ebenfalls Australier, beschäftigt sich mit der Blockflöte in großen Ensembles, insbesondere mit den Problemen, die bei Aufführungen durch Amateur-Ensembles entstehen.[127] Im Anschluß daran beschreibt er seine *Silhouettes* für Blockflötenensemble und Tonband (1984), ein Werk, mit dem er die Vorzüge des Ensembles nutzen und die immanenten Probleme überwinden wollte. Malcolm Tattersall, selbst Komponist von Blockflötenmusik, stellte eine Bibliographie australischer Blockflötenmusik zusammen; die meisten Werke entstanden in den 1980er Jahren.[128]

Loes Helslot interviewt Erik Beijer und Saskia Coolen, zwei Akteure, die in *Recorders*, einem Stück experimentellen Musiktheaters für Tonband, Blockflöte und Beleuchtung, mitgewirkt haben. Die Uraufführung fand 1986 in Amsterdam statt.[129]

John Turner gibt als Blockflötist den Komponisten Ratschläge, wie sie für die Blockflöte schreiben könnten. Er postuliert für das Barock-Repertoire zwei Trends: „Zum einen war das Instrument ideal geeignet für Divisions, Variationen und Auszierungen – oft auf virtuoser Ebene ... Zum anderen waren die programmatischen Verknüpfungen bei der Blockflöte stärker als bei anderen Instrumenten (Ländlichkeit, Liebe, Übernatürliches, Vögel, Tod)".[130] Turner empfiehlt den Komponisten, über diese historischen Verwendungen nachzudenken, „denn die Blockflöte hat aufgrund ihrer Natur und ihrer Bauweise nur eine begrenzte Fähigkeit, Emotionales zu transportieren, und spieltechnische Virtuosität und Stärke und außermusikalische Assoziationen können in gewissem Umfang fehlende Flexibilität im Ton kompensieren". Er geht kurz auf jüngere Kompositionen ein (von Gordon Crosse, John Manduell, Duncan Druce, Kenneth Leighton, William Alwyn, Arnold Cooke, John Joubert, Michael Ball, Margaret Lucy Wilkins, Geoffrey Poole und John McCabe), die seiner Ansicht nach

mit Erfolg Variation und Verzierung oder programmatische Assoziationen verwenden. Turner schließt mit einer Reihe praktischer Hinweise darauf, was man zu tun und zu lassen habe, wenn man für Blockflöte komponiert.

Schließlich hat Eve O'Kelly eine Dissertation über die Verwendung der Blockflöte in der Musik des 20. Jahrhunderts geschrieben; die Arbeit enthält auch ein Verzeichnis von zeitgenössischer Blockflötenmusik, wobei pädagogisches Material weitgehend unberücksichtigt bleibt.[131] Nach einem Überblick über die Geschichte des Instruments und seiner Wiederentdeckung analysiert O'Kelly Werke des zeitgenössischen Repertoires – konservativ wie auch avant-garde – und bespricht dann avant-garde-Techniken.[132] Es ist vielleicht ein Maßstab für die Neuheit und Bedeutung dieses umfassenden Werkes (es ist noch nicht veröffentlicht und nur von der Autorin erhältlich), daß es bereits eine Rezension durch Hermann Moeck erfahren hat[133] und daß der Autorin bereits ein Porträt als "Blockflöten-Persönlichkeit" gewidmet wurde.[134] Wir sind auf die Publikation neugierig.

Danken möchte ich Dale Highbee, G. Yvonne Kendall, Catherine Lasocki, Alec V. Loretto, Michael Marissen, Sigrid Nagle, Ida Reed, Waddy Thompson, Ruth van Baak Griffioen und meinen Kollegen in der Musikbibliothek der Indiana University, insbesondere David Fenske und Kathryn Talalay, für ihre Unterstützung bei der Zusammenstellung dieser Übersicht.

Anmerkungen

[1] „The Recorder of the Middle Ages and Renaissance". In: *Continuo* VIII/1 (Nov. 1984), 2-7; VIII/2 (Dez. 1984), 12-15; VIII/3 (Jan. 1985), 6-9; urspr. franz. In: *Flûte à bec* 5 und 6 (Dez. 1982 und März 1983).

[2] „A Recorder for the Music of J.J. van Eyck". In: *The American Recorder* XXV/2 (Mai 1984), 47-49.

[3] Virginia Snelling, „Flûte à bec médiévale". In: *Flûte à bec & instruments anciens* 17 (Dez. 1985 - Febr. 1986), 11.

[4] „Making Renaissance Recorders". In: *Continuo* IX/4 (Jan. 1986), 2-7 unter Punkt 4. Vgl. auch seine Antwort auf Zaniols Artikel. In: *Continuo* VIII/5 (März 1985), unter der Rubrik „Observations", 6-7.

[5] Vgl. Morgans „Making Recorders Based on Historical Models". In: *Early Music* X/1 (Jan. 1982), 14-21 unter Punkt 19-20.

[6] „When is a Ganassi Recorder not a Ganassi Recorder"? In: *The American Recorder* XXVII/2 (Mai 1986), 64-66; auch veröffentl. in: *Early Music New Zealand* II/2 (Juni 1986), 3-8.

[7] „Observations", 7; „Making Renaissance Recorders", 4; „A Bassano *Flauto*". In: *FoMRI Quarterly* 41 (Okt. 1985), 22-23.

[8] „The Devil's Music...". In: *Recorder and Music Magazine* IX/4 (Dez. 1987), 90-92.

[9] „Bach's ‚Fiauti d'echo'". In: *Galpin Society Journal* XXXIX (Sept. 1986), 133.

[10] Brief an D.L., 24. Mai 1982. Über Paisible siehe David Lasocki, *Professional Recorder Players in England, 1540-1740.* (Ph.D. dissertation, The University of Iowa, 1983), I, 515-16; II, 800-03.

[11] „La Flûte Pastorelle". In: *TIBIA* 3/86, 168-74.

[12] „Johann Sebastian Bach's Pitch Standards: The Woodwind Perspective". In: *Journal of the American Musical Instrument Society* XI (1985), 55-114. Als nützl. Zusammenfassung der Stimmungen für die frühen Blockflöten (sowie der Größen der Blockflöten) vgl. Fred Morgan, „A Player's Guide to the Recorder". In: *The Recorder* 6 (Juni 1987), 1-4.

[13] „Catalogus: A Corpus of Trecento Pictures with Musical Subject Matter". In: *Imago Musicae* I (1984), 189-243; II (1985), 179-281; III (1986), 103-87.

[14] „Giovanni Girolamo Savoldo's *Portrait of a Man with a Recorder*". In: *Early Music* XIII/3 (Aug. 1985), 398-406.

[15] „Alles war hell in hell gemalt: Musikalische Bildthemen in der venezianischen Malerei". In: *Concerto* II/3 (Apr.-Mai 1985), 16-29.

[16] Philip Bate, „L.G.L. 1897-1983". Ein Nachruf auf Langwill. In: *Galpin Society Journal* XXXVIII (Apr. 1985), 2-3.

[17] „Langwill and his Index". In: *Galpin Society Journal* XXXIX (Sept. 1986), 58-67.

[18] „The Wind-Instrument Maker, Bartolomé de Selma (1616), his Family and Workshop". In: *Galpin Society Journal* XXXIX (Sept. 1986), 21-34.

[19] „The Scherers of Butzbach". In: *Galpin Society Journal* XXXIX (Sept. 1986), 112-24.

[20] „The Anglo-Venetian Bassano Family as Instrument Makers and Repairers". In: *Galpin Society Journal* XXXVIII (Apr. 1985), 112-32.

[21] „The Recorder Consort at the English Court, 1540-1673". In: *The American Recorder* XXV/3 (Aug. 1984), 91-100; XXV/4 (Nov. 1984), 131-35.

[22] Andererseits berichtet Angelo Zaniol über die Erkenntnisse des Italienforschers Armando Fiabane, der diese Zeichen einem Hieronimo di li flauti zuschreibt, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Venedig tätig war. („The Recorders of the Middle Ages and Renaissance". In: *Continuo* VIII/2 [Dez. 1984], 13 und Fn. 27). Ich hoffe, daß Fiabane bald Beweisstücke vorlegt, um diese Behauptung zu begründen.

[23] „16th-Century Venetian Wind Instrument Makers and Their Clients". In: *Early Music* XIII/3 (Aug. 1985), 391-97.

[24] „The Bassanos: Anglo-Venetian and Venetian". In: *Early Music* XIV/4 (Nov. 1986), 558-60.

[25] „The Bassano/HIE(RO).S./!!/Venice Discussion". In: *FoMRHI Quarterly* Nr. 47 (Apr. 1987), 55-61.

[26] „Bassano Instruments in Spain?" In: *Galpin Society Journal* XL (Dez. 1987), 74-75.

[27] *Les Facteurs d'instruments de musique, les luthiers et la facture instrumentale: précis historique* (Paris: Ed. Sagot, 1893; Reprint, Geneva: Minkoff, 1971), 75-76.

[28] „L'Apprentissage de musique à Paris, 1600-1661, 1715-1774". In: *„Recherches" sur la musique française classique* XXIV (1986), 5-106 unter Punkt 73.

[29] „Carlo Palanca e la costruzione di strumenti a fiato a Torino nel Settecento". In: *Il flauto dolce* 13 (Okt. 1985), 22-26.

[30] Carlo Cormier, *Sonatina No. 1 in C for 2 treble recorders and bassoon*, hrsg. v. Himie Voxman (London: Nova Music, 1980).

[31] In Übereinstimmung mit Dale Higbee, „On Playing Recorders in D". In: *The American Recorder* XXVI/1 (Febr. 1985), 16, steht der einzige andere, ihm bekannte Hinweis auf die dritte Flöte (Blockflöte in *a'*) in William Tans'ur's *New Musical Grammar* (1746).

[32] „La costruzione degli strumenti musicali a Venezia dal XVI al XIX secolo". In: *Il flauto dolce* 14-15 (Apr.-Okt. 1986), 24-30.

[33] „Andrea Fornari (1753-1841) ‚fabricator di strumenti' a Venezia". In: *Il flauto dolce* 14-15 (Apr.-Okt. 1986), 31-36.

[34] „Die ‚grüne Blockflöte'". In: *TIBIA* 3/85, 439-40. Das beigefügte Foto ist mit der Legende „Anton Bergner" versehen!

[35] Jan Epstein, „Jean François Beaudin". In: *The Recorder* 5 (Nov. 1986), 1-6; Adrienne Simpson, „David Coomber in Conversation". In: *Early Music New Zealand* I/1 (März 1985), 3-7, Baldrick Deerenberg, „Blokfluitbouw volgens 18e eeuwse principes kursus o.l.v. Sverre Kolberg en Jankees Braaksma. In: *Huismuziek* 87/6 (Nov. 1987), 24-25; Adrienne Simpson, „Making Recorders of Gidgee, Tawa and Black Maire: Two New Zealanders Discuss the Recorders that Come from Down-under". In: *Continuo* X/2 (Nov. 1986), 2-5; „Establishing Historic Instruments: A Conversation in Auckland with Alec Loretto". In: *Early Music New Zealand* III/2 (Juni 1987), 22-27; Susanne Schmidt, „‚Primitives Instrument voller Rätsel' – Ein Gespräch mit dem Tübinger Flötenbaumeister Joachim Paetzold". In: *TIBIA* 3/87, 518-19; Matthew James Redsell, „The Life and Times of a Recorder Maker [Thomas Prescott]". In: *Continuo* XI/5 (Mai 1987), 2-6; Jean-Joël Duhot, „Facture restauration recherche: Claire Soubeyran". In: *Flûte à bec & instruments anciens* 17 (Dez. 1985-Febr. 1986), 18-21.

[36] „Ein Messungsprojekt: Datamatische Behandlung von Messungen an historischen Holzblasinstrumenten". In: *TIBIA* 3/86, 175-87; vgl. auch die Leserbriefe von Tom Lerch und Klaus Bickhart und die Stellungnahme zu Lerchs Brief von J. u. A. H. Mathiesen. In: *TIBIA* 1/87, 394-96.

[37] „Über den spieltechnischen Ausgleich von Intonationsfehlern bei Blockflöten". In: *TIBIA* 2/85, 322-35; vgl. auch den „Prolog" von Hermann Moeck in derselben Ausgabe (S. 321), den Leserbrief von Andreas Schnur (3/85, 478) und die Stellungnahme dazu von Klaus Wogram (1/86, 77-78).

[38] „Making Renaissance Recorders".

[39] „Copying Old Recorders". In: *The American Recorder* XXVII/3 (Aug. 1986), 103-07.

[40] „Old Recorders: Our Design Heritage". In: *The Recorder* 2 (März 1985), 8-11.

[41] Alec Loretto, „Improvements or Modifications – Which?". In: *Recorder and Music Magazine* VIII/8 (Dez. 1985), 236-38; Antwort von Hermann Moeck. In: VIII/9 (März 1986), 275; Erwiderung von Loretto. In: VIII/1 (Sept. 1986), 334-35. Der Meinungsaustausch wurde durch einen Brief von A. Dolf ausgelöst. In: VIII/6 (Juni 1985), 185.

[42] Simpson, „Making Recorders".

[43] Philippe Bolton, „Mesurer une flûte ancienne". In: *Flûte à bec & instruments anciens* 17 (Dez. 1985-Febr. 1986), 12-16; Charles Stroom, „Some Measurement Techniques for Recorder". In: *FoMRHI Quarterly* 40 (Juli 1985), 69-73; vgl. auch Strooms Brief. In: Nr. 45 (Okt. 1986), 55-57; Cary Karp, „Woodwind Bore Measuring Tools". In: *FoMRHI Quarterly* 45 (Okt. 1986), 50-54; Bob Marvin, „Reamer-saving Counterbores". In: *FoMRHI Quarterly* 41 (Okt. 1985), 20; „Tuning Recorders". In: *FoMRHI Quarterly* 41 (Okt. 1985), 23-24.

[44] „So You'd Like to Become a Recorder Maker or, Come On In – The Water's Fine!". In: *The American Recorder* XXVIII/3 (Aug. 1987), 101-03.

[45] „Which Wood Should I Choose?". In: *The American Recorder* XXVII/2 (Mai 1986), 60-63.

[46] Simpson, „Making Recorders".

[47] „La Flûte à bec: des clés pour le futur!". In: *Flûte à bec & instruments anciens* 15 (Juni 1985), 2-3. Vgl. auch Philippe Bolton. In: *Flûte à bec & instruments anciens* 13-14 (Dez. 1984-März 1985), 2-3.

[48] „A Flexible Recorder". In: *FoMRHI Quarterly* 41 (Okt. 1985), 21.

[49] „Das Intonieren von Blockflöten: Antworten auf einen Fragebogen". In: *TIBIA* 1/85, 245-52.

[50] „Recorder Voicing Structures". In: *FoMRHI Quarterly* 41 (Okt. 1985), 32-33; revidierte Ausgabe [besser geschrieben, aber ohne Beachtung der wichti-

gen Gedanken]. In: *Recorder and Music Magazine* VIII/8 (Dez. 1985), 239-41.

[51] „Recorder Voicing and Tuning, and Use of the Tuning Machine". In: *The American Recorder* XXVI/4 (Nov. 1985), 155-59.

[52] „Elektronische Stimmgeräte – Für Blockflöten zu empfehlen?". In: *TIBIA* 2/87, 453-54.

[53] „Measuring Breath Pressure". In: *The American Recorder* XXVIII/2 (Mai 1987), 57-59.

[54] „Florid Italian Instrumental Music circa 1600: An Introduction". In: *The Recorder* 4 (Mai 1985), 5-13.

[55] „So You Want to Blow the Audience Away: Sixteenth-Century Ornamentation: A Perspective on Goals and Techniques". In: *The American Recorder* XXVII/2 (Mai 1986), 48-59.

[56] „Dekor oder Substanz?: Untersuchungen anhand der Sonate C-Dur für Blockflöte und B.c. von Francesco Barsanti". In: *Musica* XL/3 (Mai-Juni 1986), 239-44.

[57] „Rhetoric and Affect in Baroque Music". In: *The Recorder* 3 (Nov. 1985), 23-27.

[58] „Musical Structure and Interpretation with Reference to Marcello's Sonata in D minor". In: *The Recorder* 3 (Nov. 1985), 15-19.

[59] „Thoughts on Hotteterre's Recorder Fingerings". In: *The American Recorder* XXVII/4 (Nov. 1986), 151.

[60] „Oppføringspraksis hos Händel: frie ornamenter og improvisasjon, med utgangspunkt i fløyte- og blokkfløyte-sonatene". In: *Studia Musicologica Norvegica* XII (1986), 55-74.

[61] Aus der englischen Zusammenfassung, S. 74.

[62] Vgl. auch David Lasocki, „Late Baroque Ornamentation: Philosophy and Guidelines". In: *The American Recorder* XXIX/1 (Febr. 1988), 7-10.

[63] „Articulation: The Key to Expressive Playing". In: *The American Recorder* XXVII/4 (Nov. 1986), 144-49; Antworten von Bernard Krainis, Benjamin S. Dunham und Bob Marvin und eine Stellungnahme von Reiss. In: XXVIII/2 (Mai 1987), 83-85; Antwort von Dunham, XXVIII/3 (Aug. 1987), 126. Zu historischen Artikulationen vgl. auch Arnold Riesthuis, „Artikulatie voor blaasinstrumenten in bronnen uit de 16e en 17e eeuw". In: *Huismuziek* 87/6 (Nov. 1987), 18-23.

[64] „Pitch Control: Shading and Leaking". In: *The American Recorder* XXVIII/4 (Nov. 1987), 136-39.

[65] „Dynamik des Blockflötenspiels". In: *Musica* XL/1 (Jan.-Febr. 1986), 31-37.

[66] Ein versprochener Artikel von ihr über Louliés Leben: „Etienne Loulié (1654-1702): Musicien de Mlle de Guise, Pédagogue et Théoricien". In: *„Recherches" sur la musique française classique* XXV (1987), erreichte mich nicht mehr rechtzeitig, um in dieser Übersicht diskutiert zu werden.

[67] Patrician Ranum, „A Sweet Servitude: A Musician's Life at the Court of Mlle de Guise". In: *Early Music* XV/3 (Aug. 1987), 347-60.

[68] *Professional Recorder Players in England.*

[69] „Handel and Music for the Earl of Carnarvon". In: Peter Williams (Hrsg.), *Bach, Handel, Scarlatti: Tercentenary Essays* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), 1-20.

[70] Die Biographien dieser Musiker siehe bei Lasocki, *Professional Recorder Players in England*, II, 853, 864-69, 883-85.

[71] „Handel's London Theatre Orchestras". In: *Early Music* XII/3 (Aug. 1985), 349-57.

[72] Alle diese Musiker werden behandelt in: Lasocki, *Professional Recorder Players in England*, II, 832-35, 864-82, 955-57, 959-62.

[73] Über die Bastons vgl.: Lasocki, *Professional Recorder Players in England*, II, 850-53.

[74] *The Royal Society of Musicians of Great Britain: List of Members, 1738-1984* (London: The Royal Society of Musicians, 1985).

[75] Die ausführlichste Biographie über Sammartini siehe bei: Lasocki, *Professional Recorder Players in England*, II, 885-90.

[76] „Nuovi documenti sui fratelli Sammartini". In: *Nuova rivista musicale italiana* XX/1 (Jan.-März 1986), 94-98.

[77] Vgl. Lasocki, *Professional Recorder Players in England*, II, 887.

[78] „‚An English Writer on Music': James Talbot 1664-1708". In: *Galpin Society Journal* XL (Dez. 1987), 53-72.

[79] David Lasocki, „Dudley Ryder, An Amateur Musician and Dancer in England (1715-16)". In: *The American Recorder* XXVIII/1 (Febr. 1987), 4-13.

[80] Boston: Little, Brown, 1985, 61-66.

[81] Jan Nuchelmans, „Muziek blijft toch een soort schaakspel". In: *Tijdschrift voor Oude Muziek* I/1 (15. Febr. 1986), 5-6; Emilio Moreno, „Una pequeña conversacion con Frans Brüggen, director de orquesta". In: *Musica Antiqua* 7 (Febr. 1987), 6-10.

[82] Jan Epstein / Ursula Grawe, „Conversation with Kees Boeke and Walter Van Hauwe". In: *The Recorder* 3 (Nov. 1985), 1-7; Matthias Weilenmann, „Walter Van Hauwe". In: *TIBIA* 1/86, 33-37; Alec Loretto / Adrienne Simpson, „Conversation with Paul Clark: An Interview in Auckland". In: *The Recorder* 6 (Juni 1987), 15-18; Alec Loretto / Adrienne Simpson, „‚Progress Will Be Made': Paul Clark on Amateur Recorder Playing, A Conversation in Auckland". In: *Early Music New Zealand* II/4 (Dez. 1986), 10-16; Simpson, „David Coomber in Conversation"; „Aus dem Leben einer Blockflötenspielerin". In: *TIBIA* 1/85, 274-77; „Peter Holtslag in Conversation with Evelyn Nallen". In: *Recorder and Music Magazine* IX/1 (März 1987), 6-7; Annette Struck, „Konrad Hünteler". In: *TIBIA* 3/87,

499-504; Jan Epstein / Ursula Grawe, „Hans Maria Kneihs". In: *The Recorder* 2 (März 1985), 12-15; Kenneth Wollitz / Martha Bixler, „An Interview with Paul Leenhouts and Han Tol". In: *The American Recorder* XXVIII/2 (Mai 1987), 52-54; Martha Bixler / Kenneth Wollitz, „An Interview with Eva Legêne". In: *The American Recorder* XXVII/3 (Aug. 1986), 96-101; Ursula Grawe, „Hans-Dieter Michatz". In: *The Recorder* 3 (Nov. 1985), 20-22; Lynton Rivers / Jan Epstein, „Conversations with Marijke Miessen". In: *The Recorder* 5 (Nov. 1986), 16-20; Gwen Rodgers, „Evelyn Nallen". In: *The Recorder* 3 (Nov. 1985), 28-30; „Interview with Evelyn Nallen". In: *Recorder and Music Magazin* VIII/9 (März 1986), 266-67; Kenneth Wollitz / Martha Bixler, „An Interview with Michala Petri". In: *The American Recorder* XXVII/1 (Febr. 1986), 4-8; William C. Willett, „An Interview with Steve Rosenberg". In: *The American Recorder* XXVI/2 (Mai 1985), 75; Martha Bixler / Kenneth Wollitz, „An Interview with Marion Verbruggen". In: *The American Recorder* XXVI/4 (Nov. 1985), 148-53; Rodney Waterman, „With the Recorder in Italy – a Personal Journey". In: *The Recorder* 4 (Mai 1986), 29-33; Julie Barnes, „Ruth Wilkinson". In: *The Recorder* 4 (Mai 1986), 34-35.

[83] „The Cornett in Context, II: Employment". In: *Continuo* XI/1 (Jan. 1987), 2-6.

[84] „Die Blockflöte in Kantate, Oratorium und Oper". In: *TIBIA* 2/86, 81-88; 3/86, 161-67; 4/87, 558-66.

[85] Vgl. den Gebrauch der Blockflöte in englischen Stücken des frühen 17. Jhs., wie David Lasocki berichtet. In: „ The Recorder in the Elizabethan, Jacobean, and Caroline Theatre". In: *The American Recorder* XXV/1 (Febr. 1984), 3-10. Weitere Hinweise über die außermusikalischen Assoziationen der Blockflöte siehe: Ron Skins, „The Recorder as Image-Maker". In: *Recorder and Music Magazine* VIII/8 (Dez. 1985), 234-36.

[86] *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys* (Tutzing: Hans Schneider, 1961).

[87] Rezension von Ilse Hechler über Winfried Michels und Hermien Teskes Ausgabe. In: *TIBIA* 3/85, 454; Leserbrief v. Thiemo Wind. In: 1/86, 77; Stellungn. v. W. Michels. In: 2/86, 155. Antwort v. Th. Wind. In: 3/86, 238.

[88] „Jacob van Eyck and his ‚Euterpe oft Speelgoddinne'". In: *The American Recorder* XXVII/1 (Febr. 1986), 9-15.

[89] „Kettingvariaties in Der Fluyten Lust-hof van Jacob van Eyck". In: *Tijdschrift voor Oude Muziek* I/2 (1. Mai 1986), 45-47; Englischer Titel: „Chain Variations in van Eyck's ‚Der Fluyten Lust-Hof'". In: *The American Recorder* XXVIII/4 (Nov. 1987), 141-44.

[90] „Some French Melodies in Jacob van Eyck's ‚Der Fluyten Lust-hof'". In: *Recorder and Music Magazine* (Sept. 1986), 322-27.

[91] *Jacob van Eyck's „Der Fluyten Lust-hof"* (1644-ca. 1655) (Ph.D. Dissertation, Stanford University, 1988). Eine gründliche Diskussion dieser wichtigen Arbeit muß bis zu meinem nächsten Artikel warten. Van Baak Griffioen hofft, einen Kommentarband veröffentlichen zu können, zur Begleitung von Gerrit Vellekoops: *Der Fluyten Lust-hof* (Naarden: IXIJZET) in der bevorstehenden, überarbeiteten Ausgabe von Thiemo Wind.

[92] „L'Orchestre de Marc-Antoine Charpentier". In: *Revue de musicologie* LXXII/1 (1986), 23-65.

[93] „Daniel Demoivre (ca. 1675-1720) and his Music". In: *The Consort* XLIII (1987), 13-16.

[94] Vgl. Lasocki, *Professional Recorder Players in England,* II, 831-32.

[95] „A New Concerto, Compos'd by Mr. Woodcock". In: *Recorder and Music Magazine* VIII/6 (Juni 1985), 180-81.

[96] „The Life and Works of Robert Woodcock (1690-1728)". In: *The American Recorder* XXIX/3 (Aug. 1988), 92–109.

[97] „Handel's Chamber Music: Sources, Chronology and Authenticity". In: *Early Music* XIII/4 (Nov. 1985), 476-99.

[98] Vgl. David Lasocki, „Händels Sonaten für Holzbläser in neuem Licht". In: *TIBIA* 3/80, 166-76.

[99] Veröffentlicht durch Faber Music, London, 1981.

[100] „Interpreting Handel's Rhythmic Notation – Some Reflections on Modern Practice". In: Handel, Tercentenary Collection, hrsg. v. Stanley Sadie & Anthony Hicks (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1987), 279-90.

[101] *Händel-Handbuch, Band 3: Thematisch-Systematisches Verzeichnis Instrumentalmusik, Pasticci und Fragmente*, hrsg. v. Bernd Baselt (Kassel: Bärenreiter, 1986).

[102] Baselt schreibt über die *Sonate in g-Moll für Violine und Basso continuo* (HWV 358) folgendes: „Das Autograph weist keine Besetzungsangaben auf, doch ist die Oberstimme spieltechnisch zweifellos für die Violine bestimmt". Aus der Sicht, daß es tatsächlich für Altblockflöte vorgesehen sein sollte, vgl. Klaus Hoffmann, „Zu Händels Fitzwilliam-Sonate in G-dur: Eine Replik". In: *TIBIA* 3/81, 391-96.

[103] Peter Ryom, *Répertoire des œuvres d'Antonio Vivaldi: Les compositions instrumentales* (Kopenhagen: Engstrøm & Sødring, 1986). Die Ryom Klassifizierungsnummern erschienen zuerst in seinem Artikel: *Antonio Vivaldi: Table de concordances des œuvres (RV)* (Kopenhagen: Engstrøm & Sødring, 1973). Die „kurze" Fassung des instrumentalen sowie des vokalen Teils seines Verzeichnisses, dem die Satzanfänge und der Kommentar fehlten, war betitelt mit: *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis (RV): Kleine Ausgabe* (Leipzig: VEB Deutscher Verlag, 1974; [2]1979). Laut Ryom ist das neue, „lange" Register weit-

gehend zwischen 1974 und 1977 gesetzt worden; er gibt keinen Grund für die verzögerte Veröffentlichung an.

[104] *Antonio Vivaldi: A Guide to Research* (New York: Garland Publishing, 1988), 122-23.

[105] RV 52, 86, 87, 92, 94, 95, 101, 103, 105, 108, 441, 442, 443, 444 und 445. Mehr Details über eine vor kurzem entdeckte Kopistenabschrift von RV 95, siehe Paul Everett, „Vivaldi Concerto Manuscripts in Manchester, II". In: *Informazione e studi Vivaldiani* VI (1985), 7, 25.

[106] RV 555, 556, 557, 558, 566, 576, 577 und 585.

[107] Biografien von drei Dresdner Oboisten, Peter Glösch, François La Riche und Johann Christian Richter, siehe Bruce Haynes, „Telemann's *Kleine Cammer-Music* and the Four Oboists to Whom it was Dedicated". In: *Musick* VII/4 (März 1986), 30-35; Reprint in: *Journal of the International Double Reed Society* XV (1987), 27-32.

[108] „Questions of Tonality in Bach's Cantatas: The Woodwind Perspective". In: *Journal of the American Musical Instrument Society* XII (1986), 40-67.

[109] „J.S. Bach's Concerto Ritornellos and the Question of Invention". In: *Musical Quarterly* LXXI/3 (1985), 327-58. Vgl. auch seinen Artikel, der in etwa dasselbe Material verwendet: „The Articulation of Genre in Bach's Instrumental Music". In: *The Universal Bach: Lectures Celebrating the Tercentenary of Bach's Birthday, Fall 1985* (Philadelphia: American Philosophical Society, 1986), 10-37.

[110] Vgl. z.B. Christoph Wolff: „Bach, Johann Sebastian". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. v. Stanley Sadie (Washington, D.C.: Grove's Dictionaries of Music, 1980), I, 804.

[111] „A Trio in C major for Recorder, Violin and Continuo by. J.S. Bach?" In: *Early Music* XIII/3 (Aug. 1985), 384-90.

[112] „J.S. Bach and the Status of Genre: Problems of Style in the G-minor Sonata BWV 1029". In: *Journal of Musicology* V/1 (Winter 1987), 55-78.

[113] Publikationsankündigung im Febr. 1987 durch Musicontinuo, Utrecht.

[114] „Bachs triosonates gereconstrueerd". In: *Tijdschrift voor Oude Muziek* I/5 (15. Nov. 1986), 115-18; vgl. auch das Interview mit ihnen von Jolande van der Klis: „Als het klopt is het praktisch en als het nog niet klopt heet het wetenschappelijk". In: *Tijdschrift voor Oude Muziek* II/1 (15. Febr. 1987), 12-13.

[115] „Triosonaten J.S. Bachs (re)konstruiert". In: *TIBIA* 2/87, 447-48.

[116] In: *Journal of Musicology* (Information im Brief an D.L. vom 9. April 1987).

[117] Vgl. die Replik von Peter Reidemeister „‚Neueste Forschungen' auf dem Holzweg: Die ‚Bachflöte'". In: *TIBIA* 3/86, 200-03.

[118] „The Bach Flute". In: *Musical Quarterly* LXXI/3 (1985), 264-80 unter Punkt 277.

[119] „La Flauto de pico y la flauto travesera en el siglo XVIII en españa". In: *Revista de musicología* VIII (1985), 115-18.

[120] „The Recorder Music of Edmund Rubbra". In: *Recorder and Music Magazine* VIII/10 (Juni 1986), 296-97.

[121] „Das andere Arkadien: Gedanken zur Flötenmusik von Helmut Bornefeld". In: *TIBIA* 2/87, 401-05.

[122] "Zwischen Keltentum und Avantgarde: Der irische Komponist John Bucklay". In: *Musik Texte: Zeitschrift für neue Musik* 20 (Juli-Aug. 1987), 19-25.

[123] „Karlheinz Stockhausens ‚In Freundschaft': eine Herausforderung für Interpreten und Publikum". In: *TIBIA* 3/85, 412-16.

[124] „‚In Freundschaft' von Karlheinz Stockhausen jetzt auch für Altblockflöte". In: *TIBIA* 3/85, 416-19.

[125] "Aureole 3 – A Musical Drama". In: *The Recorder* 2 (März 1985), 16-18. Die Arbeit ist veröffentlicht worden durch: The Australian Music Center, GPO Box N 9, Grosvenor Street, Sydney 2001, Australien.

[126] „Preparing Aureole 3 for Performance". In: *The Recorder* 3 (Nov. 1985), 31-32.

[127] „Composing for a Large Recorder Ensemble". In: *The Recorder* 3 (Nov. 1985), 8-12.

[128] „Wider Horizons: More Australian Recorder Music". In: *The Recorder* 6 (Juni 1987), 5-8. Dieser Artikel ist ein Nachtrag zu seinem früheren Artikel „Australian Music for Recorder". In: *The Recorder* 1 (1984), 19-22.

[129] „RECORDERS: Een eigentijdse bewerking van middeleeuwse muziek". In: *Tijdschrift voor Oude Muziek* I/5 (15. Nov. 1986), 126.

[130] „Writing for the Recorder". In: *Composer* 92 (Winter 1987), 17-21.

[131] *The Recorder in Twentieth-Century Music*, 2 vols. (M.Phil. thesis, Goldsmith's College, University of London, 1985). Die Arbeit ist geplant als Publikation in der Oxford University Press, London, 1990.

[132] Einige dieser Techniken wurden auch von Robin Troman beschrieben. In: *Flûte à bec & instruments anciens:* „Souffle", 13-14 (Dez. 1984-März 1985), 15; „Flûte à bec contemporaine (suite)", 15 (Juni 1985), 6-8; „Flûte à bec contemporaine: Respiration continue", 16 (Okt. 1985), 2; „Flûte à bec contemporaine (suite): Whistle tones", 19 (Sept. 1986), 3-4.

[133] *TIBIA* 1/87, 369.

[134] *Recorder and Music Magazine* IX/1 (März 1987), 29.

Bestellen Sie noch heute Ihr Exemplar!

MUSIKBILDER AUF POSTKARTEN
Calendarium 1989

Ein Bestellformular liegt diesem Heft bei.

Karl Lenski

Louis Lot (1807 - 1896) und das „goldene Zeitalter" der Flöte in Frankreich*

Teil II

Das Klangideal der „Französischen Schule"

1. Zur musikalischen Situation im Frankreich des 19. Jahrhunderts

Die künstlerische Dekadenz der Flöte begann Anfang des 19. Jahrhunderts, denn die Virtuosen dieser Epoche strebten einen pompösen Stil an mit großer Virtuosität und großen „éclats" (Pracht, Prunk). Diese Schule, die mit Tulou begann und bis Demerssemann reichte, hat uns eine endlose Reihe großer Concerti und brillanter Soli beschert. Darauf wurden die Variationen, Fantasien und Opernpotpourris gepfropft; die Flötenmusik war nur mehr ein Prätext zu leeren „Dudeldumdeis" und Effekten des schlechten Geschmacks. Es ist Taffanels Verdienst, das Repertoire der Flöte gereinigt und die wunderbaren Chefs-d'œuvres wieder ans Tageslicht und zu neuen Ehren gebracht zu haben, Werke, welche die unglaubliche Geschmacklosigkeit seiner Vorgänger im Dunkeln belassen hatte... . Die Bachsonaten, die Mozartkonzerte und ganz allgemein alles, was den Reichtum des Flötenrepertoires ausmacht, war praktisch unbekannt, bevor Taffanel sie ans Tageslicht brachte.[38]

Es war ein Sohn des Fin de Siècle, der diese harten und mutigen Sätze schrieb, kein geringerer als Louis Fleury, dem Claude Debussy *Syrinx* oder, wie das Stück damals noch hieß, *La Flûte de Pan* gewidmet hat.

Wir würden die Situation der Flöte in Frankreich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vielleicht etwas milder beurteilen, aus größerem Abstand heraus und in der Erkenntnis, daß ganz allgemein in der Geschichte seichte Situationen nötig sind, um spätere Blütezeiten überhaupt möglich zu machen. Denn nur aus den Niederungen, den Sümpfen des schlechten Geschmacks, konnte sich in Frankreich über Dorus, Altès eine epochale Schule entwickeln, die mit Paul Taffanel ihren ersten Höhepunkt erreichte; konnte ein „Genie des guten Geschmacks" geboren werden: Claude Debussy, der mit seiner alles Bisherige umstoßenden Schöpfung „unseres" *Après-midi* die Pforte zum 20. Jahrhundert weit aufstieß und frischen Wind in das mit leicht abgestandener Luft versäuerte Gebäude des 19. Jahrhunderts blies.

2. Joseph Henri Altès (1826-1895)

Henri Altès, Nachfolger von Dorus und Vorgänger sowie Wegbereiter von Taffanel unterrichtete 25 Jahre am Pariser Konservatorium: 1868 bis 1893.[39] Er hinterließ uns die wichtige *Méthode pour Flûte, Système Boehm..., op. 37*, Paris 1880[40], in der wir bereits deutlich das französische Klangideal, das später bei Taffanel als erstem Höhepunkt der sogenannten „französischen Schule" in Erscheinung tritt, in seinen wesentlichen Merkmalen bestimmen können.

Klanghomogenität erzielt man durch natürliche und saubere Tongebung. Altès verwahrt sich gegen den in manchen Schulen (gemeint ist hier die von Tulou) geäußerten Vorwurf, die tiefen Töne der Boehm-Flöten ähnelten dem Oboenton. Um diesen Oboenton auf der Flöte zu erzielen, müßte man das Mundloch halb bedecken, was den Ton mager und erbärmlich machen würde und die Anmut (suavité) – dominierende Eigenschaft der Flöte – völlig verschwinden ließe.

Man muß sich davor hüten, das Timbre in Uniformität verweilen zu lassen, was zur Monotonie führen würde. Die Schönheit eines Tones besteht nicht nur darin, daß er rein (pur) und klar (hell, durchsichtig: limpide) sei, sondern man muß den Ton dazu noch, ihn stets nuancierend und in reiner Intonation, abwechselnd energisch, pathetisch, voll (plein d'empleur), weich (moelleux), samtartig (velouté), anmutig (suave) gestalten.

---

[38] Louis Fleury: „La Flûte", in: *Encyclopédie de la Musique*, Teil 2, Vol. III, Paris 1925, S. 1483 - 1526.

[39] Nach Fleury, S. 1521.

[40] Nicht zu verwechseln mit der modernen „vollständig neubearbeiteten" Fassung von F. Caratgé, Paris 1954.

Altès (1880):	Seurat (1891):
Anmut (suavité), dominierende Eigenschaft der Flöte. *Le bon son* Homogenität (Harmonie) durch natürliche, saubere Tongebung, Farbenreichtum, rein, hell, klar, durchsichtig, nuancenreich, in reiner Intonation abwechselnd: energisch, pathetisch, voll, | weich, samtartig, anmutig.	„Kunst, das ist Harmonie" Chromo-luminaristische Theorie: *Töne* Harmonie der Ruhe, hervorgerufen durch Hell und Dunkel in gleicher Proportion, Harmonie der Heiterkeit, lichtbeherrscht, Harmonie der Trauer, beherrscht von Dunkel und ihre komplementären Töne. *Farben* Warm und kalt in gleicher Proportion, vorherrschend warm, vorherrschend kalt und ihre komplementären Farben. *Linien* Horizontale, steigende, fallende und ihre Gegenrichtungen.

Das ist sehr deutlich, klingt nach Programm, nach System. Es ist übrigens interessant zu beobachten, daß auch in anderen Kunstrichtungen ganz ähnliche Versuche zur Systematisierung ästhetischer Grundbegriffe, die sozusagen ganz allgemein in der Luft hingen, unternommen wurden.

Ordnen wir die Eigenschaften, die nach Altès den „Joli son" bestimmen, so kommen wir ganz nahe heran an die Ordnungsprinzipien der Ton- und Farbentheorie eines Zeitgenossen von Altès, und zwar an die sogenannte „chromo-luminaristische Theorie" von George Seurat, dem Vater des „Pointilismus", der in seiner *Syntax der Bildharmonie* seine Prinzipien um 1890 festlegte.[41]

Farben und Musik miteinander in Verbindung zu setzen, das ist nicht neu. Vincent van Gogh, der selbst einige Klavierstunden nahm, rief beim Anschlagen gewisser Töne „Preußischblau" oder „Chromgelb", was den Klavierlehrer sichtlich verstörte, obwohl dieser doch nur mit einem Phänomen experimentierte, das Künstlern und Musikern immer vertraut gewesen war.[42]

Altès lebte und wirkte in einer großen Zeit der französischen Kunst; denken wir an Namen wie Manet, Cézanne, Monet, Renoir, Seurat, Gauguin und Degas, der Altès des öfteren porträtierte. Am bekanntesten ist uns wohl das Gemälde *Les musiciens de l'orchestre,* auf dem Altès mit seiner Silberflöte abgebildet ist.

Aber zurück zu seiner Methode: Strenge Texttreue ist vornehmlichste Sendung, Aufgabe („mission") des Interpreten, nur diese unerläßliche Qualität führt zum guten Stil („bon style"). Das wichtigste, darüber hinaus: die Gedanken, den „esprit" des Komponisten zu erfassen und zu realisieren:

Diese Qualitäten, lediglich Ergänzung des (guten) Stils, sind zugleich die wichtigsten, denn sie allein geben der Musik einen Sinn und Leben.

Diese Gedanken sind durchaus neu. Der Künstler trägt Verantwortung, hat eine Mission, die ursprünglichen Intentionen des Komponisten zu respektieren. Werktreue führt zum guten Stil. Hier finden wir bereits im Keime die wichtigsten Voraussetzungen für die wesentlichen stilistischen und interpretatorischen Merkmale einer großen Schule, die ihren ersten Höhepunkt in Taffanel, dem „Roi de la Flûte" in Frankreich, erreicht.

[41] Veröffentlicht erst nach dem Tode des Malers in *La Plume*, Nr. 57. Paris Sept. 1891.

[42] Nach Robert Wallace: *Van Gogh und seine Zeit* 1972, S. 39.

3. *Paul Taffanel* (1844-1908)

Louis Fleury bewertet Paul Taffanel *als den größten Flötisten seiner Zeit, dessen Einfluß auf die französische Flötenschule Ende des 19. Jahrhunderts entscheidend war.*[43] Virtuose, Kammermusiker, Dirigent, Wissenschaftler, Pädagoge, Komponist, Gründer mehrerer berühmter Kammermusikvereinigungen, ... das scheint fast zuviel für ein Leben![44] Liebevoll und voll Bewunderung schauen dann auch seine Zeitgenossen, Schüler (Fleury, Gaubert, Barrère, Blanquart, Moyse) und Nachfolger auf den „Roi de la Flûte", den „Vater der französischen Flötenschule", die durch ihn einen „bemerkenswerten Impuls erfuhr und zu unerhörtem Ansehen gelangte.

Die Kunst von Taffanel war im höchsten Grade elegant, geschmeidig und sensibel, und seine erstaunliche Virtuosität trat so wenig wie möglich in Erscheinung. Er haßte die Emphase, bekannte sich zum absoluten Respekt vor dem Text... Der von ihm bevorzugte Klang (sonorité), voll Charme, war indessen sehr rund (weit, geräumig: très ample)."[45]

Lassen wir Paul Taffanel, diesen bemerkenswerten Künstler, *aufrechten und wohlwollenden Menschen* (Fleury), selbst zu uns sprechen, was er uns über Künstlertum, ästhetische und stilistische Fragen in seiner Methode mitzuteilen hat, die er als Summe seines Lebens konzipierte, jedoch durch Krankheit und frühen Tod nicht vollenden konnte. Sein Lieblingsschüler und Nachfolger am Conservatoire, Philippe Gaubert, ordnete und redigierte schließlich das fertige Material dieser Schule: Taffanel & Gaubert: *Méthode Complète de Flûte.* Paris 1923.

Das Herzstück der Methode bilden die sogenannten „geschriebenen Stunden" (Leçons écrites)[46], in denen fundamentale Fragen des Stils, der Interpretation, des Geschmacks, des Atems, des Vibratos, der Tongestaltung ... abgehandelt werden.

Gehen wir davon aus, daß große Lehren mit einiger zeitlicher Verspätung formuliert werden, so finden wir hier das künstlerische Ideal, welches das Flötenspiel in Frankreich zwischen ca. 1870 und 1930 bestimmte. Hier sehen wir, in konzentrierter Form, die gesamte Ästhetik unseres Instrumentes in Frankreich in bestechend klarer Weise: Kulminationspunkt einer großen „Schule", klares System, deutliche Theorie, bei der wir die gleichen ästhetischen Grundprinzipien, die ebenfalls den Flötenbau dieser Epoche bestimmten, wiederzufinden meinen. Im folgenden einige Grundthesen aus der *Méthode Complète:*

Über Geschmack, Stil, Interpretation

Der gute Geschmack, oberster Richter der Inspiration und aller anderen Dinge...

Bei der Besprechung des „Largo e dolce" der h-Moll Sonate von Bach:

Dieser Satz, eines der schönsten Kleinode der Flötenliteratur, muß mit nobler erhabener Empfindung (avec une noble élévation de sentiment), mit klarer Reinheit der Linie (une sereine pureté de lignes) und mit äußerster Schlichtheit (une extrême simplicité) ausgeführt werden.

Der Ausübende achte bei Bach wie bei allen großen klassischen Meistern auf größte Einfachheit (la plus rigoureuse simplicité)...

Ihre Interpretation muß sich strenge Regeln auferlegen: allein durch die Reinheit der Linie (la pureté de la ligne), durch die Wärme (Zauber, Anmut: charme) und Tiefe der Empfindung, durch die Aufrichtigkeit eines aus dem Herzen quellenden Gefühls kann man sich zum Gipfel des Stils schwingen, höchstes Ideal des wirklichen Künstlers.

Charakter der Flöte

Die Flöte ist nicht nur zur brillanten Virtuosität fähig, welche im Dienst der Intelligenz stehen muß, sie

---

[43] Art. „Paul Taffanel", in: *Encyclopédie de la Musique...*, Paris 1925, S. 1526.

[44] 1844 geboren in Bordeaux,
1860 Schüler des Pariser Konservatoriums bei Dorus, 1. Preis Flöte, Flötist in der Opéra-Comique, kurz danach in der Grand Opéra
1862 1. Preis Harmonie,
1865 1. Preis Kontrapunkt und Fuge,
1864-1893 Solist an der Opéra
1872 Gründung der „Societé de Musique de Chambre"
1879 Gründung der „Societé de Musique de Chambre pour Instruments à vent"; mit diesem Ensemble zahlreiche Konzerte in Europa.
1893-1901 Dirigent des „Orchestre de la Societé des Concerts"
1893-1906 Dirigent der „Opéra",
1893 bis zu seinem Tode 1908 Lehrer am Conservatoire als Nachfolger von Altès.

[45] s. Fußnote 43.

[46] Septième Partie: „Du Style", S. 184-202.

weiß auch die tiefsten Eindrücke (les impressions les plus profondes) zu vermitteln (Tod, Trauer, Schmerz bei Glucks „Reigen seliger Geister" aus Orpheus).

Über Ton und Klangfarben

Der Ton (la sonorité) ist der beschwörende Beweggrund der musikalischen Empfindung (la cause évocatrice de l'émotion musicale) oder, wenn man will, der materielle Träger der Seele des Ausführenden zu der des Hörers.

Der Flötist befleißige sich, seine Klangfarben (timbres) zu variieren, den Glanz (éclat) der Wärme (Zauber, Anmut: charme) gegenüberzustellen.

Alle Bemühungen ... müssen dahin zielen, einen klaren und runden, vollen Klang (une sonorité claire et ample) zu erlangen.

Linie

Die „Reinheit der Linie" (la pureté de la ligne) wird immer wieder beschworen. Die große Linie darf weder durch Emphase oder Vibrato noch durch Effekthascherei, die den Stil manieriert erscheinen lassen würde, zerstört werden.

Vibrato

Das Vibrato oder Meckern (chevrottement) wird den „mediokren Instrumentalisten, den unteren, niederen Musikanten" überlassen:

Das Vibrato, das den natürlichen Charakter der Flöte entfremdet und ihren Ausdruck verfälscht, ermüdet sehr schnell ein delikates Ohr. Es ist ein schwerer Fehler, ein nicht zu verzeihender Mangel an Geschmack, mit vulgären Mitteln die Gedanken der erhabensten musikalischen Geister zu übersetzen.

Über den Atem

Der Atem ist die Seele der Flöte, d.h. er ist der essentielle Punkt (point final) der Kunst des Flötisten. Der beherrschte Atem, bald elastisch, bald kraftvoll, wird zur lenkenden, wirkenden Kraft, die der Ausübende mit der gleichen Leichtigkeit steuern muß wie der Geiger seinen Bogen. Er ist die wirkende Ursache (la cause efficiente) des Tones, der Geist, der ihn beseelt und ihn zu einer Stimme macht, die alle Gefühle auszudrücken vermag. Lippen, Zunge, Finger sind lediglich seine Diener. Durch den Atem allein vermag der Künstler der Umwelt die endlosen Regungen seiner musikalischen Empfindung bis in die feinsten Feinheiten in ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit mitzuteilen.

Wer könnte diese Dinge schöner sagen? Dinge, die uns allen so sehr am Herzen liegen, Dinge, die weit über rein technische Aspekte des Flötenspiels hinausreichen ... wo echte Kunst beginnt, wo wahres Künstlertum seinen Ursprung hat. Vielleicht nur der Dichter oder der Maler oder der Ton-Dichter:

Sylvain d'haleine première
Si ta flûte a reussi
Ouïs toute la lumière
Qu 'y soufflera Debussy.
Stéphane Mallarmé[47]

Silvanus (Synonym für Pan und Faun)
Gott des ersten Atems/ Hauches
Wenn deine Flöte gelang
Höre all das Licht
das Debussy dort bläst

oder

Car nous voulons la Nuance encore
... rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve, et la flûte au cor!
Paul Verlaine[48]

Hören wir bei diesen Versen nicht den fernen Klang („très doux") von Debussys Pan-Flöte, die sich nach dem einleitenden Sologesang im *Après-midi* zart mit dem samtenen Klang der Hörner mischt?

Wie hatte Debussy, selbst „homme de lettres", noch auf die Frage seines alten Komposititonslehrers Ernest Guiraud, welcher Poet ihm denn wohl ein Gedicht liefern könne, geantwortet?

Derjenige, der die Dinge halb sagt, der mir erlaubt, meine Träume mit den seinen zu vereinen...
Ich träume von Gedichten, ...wo die Gestalten nicht diskutieren, sondern Leben und Schicksal unterliegen.[49]

Nachklang: Claude Debussy und die Flöte oder „La Flûte de Pan"

Claude Debussy hinterließ uns vier unsterbliche Kompositionen, in denen der Flöte eine primäre Rolle zugewiesen ist:

- *Prélude à l'Après-midi d'un faune* (1892-1894)
- *Chansons de Bilitis* (1900), eine wenig bekannte Szenenmusik für 2 Flöten, 2 Harfen,

---

[47] Als Dank an Debussy für dessen „Übersetzung" seiner unsterblichen Faun-Dichtung.

[48] In: *Jadis et naguère.*

[49] Nach Paul Landormy: *La Musique Française.* Teil 2: *De Franck à Debussy.* Paris 1943[11], S. 213.

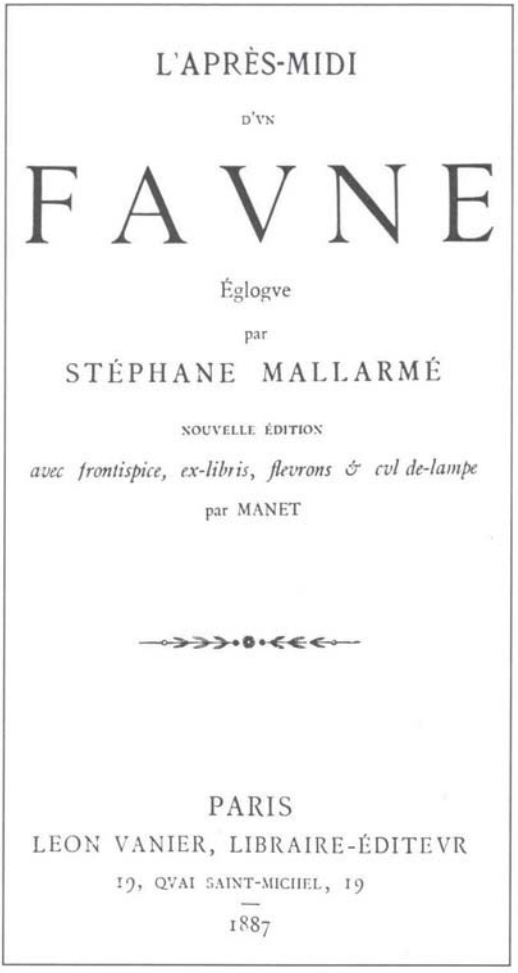
Celesta[50] und Sprechstimme auf Texte von Pierre Louÿs
- *La Flûte de Pan* (1913) oder, wie es später genannt wurde: *Syrinx* für Flöte solo und die
- *Sonate* (1915) für Flöte, Bratsche und Harfe.

Allen vier Werken ist der pastorale Charakter zu eigen, die drei ersten gehen auf direkte poetische Vorlagen zurück. Die Flöte, Attribut des Wald- und Feldgottes Pan, besingt hier bukolischen Frieden, Liebe, Ekstase und Tod. Es sind nicht, wie z.B. bei Bach, die mystische, himmlische Liebe oder der Todesschmerz, welche die Flöte auszudrücken vermag („Aus *Liebe* will mein Heiland *sterben*"), hier besingt die Flöte das Verlangen, Aufglühen, Erzittern, Verhauchen dionysischer, ekstatischer Gefühle von Göttern und Satyrn, halb Mensch, halb Tier, aus uraltem dunklem Mythos.

Pan, wie die Griechen den Gott nannten, Faunus oder Sylvanus in römischen oder altitalienischen Kulten. Pan, Gott der Hirten und Jäger in Griechenlands Arkadien, Sohn von Hermes und der Nymphe Dryope, halb Mensch, halb Ziegenbock, der bei dionysischen Festen die dämonischen Silene und lüsternen Satyrn anführt, der durch sein plötzliches Auftreten während der größten Mittagshitze und Stille – Panzeit – *pani*schen Schrecken verbreitet...

Prélude à l'Après-midi d'un faune

In den späten siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts entzückte Stéphane Mallarmés symbolträchtiges und musikalisch suggestives Faun-Gedicht die Pariser geistige Elite. Pierre Louÿs,


L'APRÈS-MIDI

D'VN

FAVNE

Églogve

par

STÉPHANE MALLARMÉ

NOVVELLE ÉDITION

avec frontispice, ex-libris, flevrons & cvl de-lampe

par MANET

PARIS

LEON VANIER, LIBRAIRE-ÉDITEVR

19, QVAI SAINT-MICHEL, 19

1887

Titelseite von Mallarmés Faun-Dichtung. 3. Auflage, Paris 1887

der Dichter der *Bilitis*-Gesänge, hatte seinen jungen, noch gänzlich unbekannten Freund, den dreißigjährigen Herrn De Bussy (sic!) 1892 mit Mallarmé in Verbindung gebracht und es ihm ermöglicht in dessen „heiligen" Kreis aufgenommen zu werden und an den wöchentlich stattfindenden Poesieabenden teilzunehmen – als einziger Musiker unter Dichtern und Malern! Debussy bewunderte Mallarmé, und spätestens seit 1892 beschäftigte ihn der Gedanke, zu dessen berühmter Faun-Dichtung ein *Prélude, Interlude et Paraphrase* zu schreiben. Es kam aber nur zum *Prélude*, das am 22. Dezember 1894 mit dem Orchester der Société Nationale de Musique

[50] Die Celestastimme ist leider verlorengegangen. Die verbleibenden Instrumentalstimmen bewahrt heute die Nationalbibliothek in Paris. Pierre Boulez rekonstruierte 1954 die fehlende Celestapartie und führte das Werk in der Konzertreihe von „Domaine musical" auf. Rudolf Escher (1912-1980) unternahm ebenfalls einen bemerkenswerten Rekonstruktionsversuch und ließ „Bilitis" 1972 in Amsterdam in „De Suite" mit einem ad hoc-Ensemble unter der Leitung von Ed Spanjaard aufführen. Das handschriftliche Material dieser Fassung bewahrt Donemus in Amsterdam auf. 1971 besorgte Arthur Hoérée eine Rekonstruktion für den Verlag Jobert, Paris.

unter der Leitung von Gustave Doret in Paris zur Uraufführung gelangte. Gustave Doret, der das Stück mit äußerster Sorgfalt vorbereitet hatte, berichtet uns in seinem Buch *Temps et contretemps* von der sensationellen Kreation; das Publikum verlangte das Werk *en bis*. Es mußte selbst am folgenden Tag wiederholt werden, ein immerhin bemerkenswerter Erfolg eines für Pariser Ohren sehr „modernen" Stückes, in dem eine völlig neue musikalische Sprache gesprochen und die Pforte zu einer neuen Epoche aufgestoßen wird.

Die Herstellung der endgültigen Fassung der Partitur scheint nicht ohne Schwierigkeiten gewesen zu sein, wie Léon Vallas, der getreue Biograph von Achille-Claude berichtet.[51] Sie dauerte bis in die Proben hinein, in denen im Beisein des Komponisten die Klangdosierung peinlich genau geregelt und ständig neue Klangkombinationen ausprobiert wurden, um die Klangfarben zu erreichen, die Debussy vorschwebten.

Der große Mallarmé, dem Debussy *L'après-midi* am Klavier vorspielte, war beeindruckt:

Derartiges habe ich nicht erwartet! Diese Musik setzt die Emotion meiner Dichtung fort und situiert deren Ausstattung leidenschaftlicher als die Farbe.[52]

Die Musik ist subtil, jedoch klarer als der poetische Text, dessen Illustrator und Kommentator sie ist. Nach der Uraufführung am 22.12.1894 sandte der Dichter seinem Musiker einen Zettel

Faun-Illustration von Edouard Manet

mit diesen Worten:

Ihre Illustration des „l'après-midi d'un faune" wiese keine Dissonanz mit meinem Text auf, wenn nicht die, noch viel weiter zu gehen – wahrlich in der Nostalgie und im Licht, mit Finesse, mit Leid, mit Fülle...[53]

Uneingeschränktes, subtiles Lob vom „Meister".

Die „Urfassung" des *Après-midi*, eine wenig bekannte Handschrift des Komponisten aus dem Nachlaß von Alfred Cortot[54], bietet uns einen faszinierenden Einblick in Debussys Instrumentationstechnik. Sie unterscheidet sich in wesentlichen Details von der definitiven Orchesterfassung. So schreibt Debussy hier als Tempobezeichnung: „Assez lent" anstelle von „Très modéré" in der Orchesterfassung vor; aber vor allem ist bei der Zuweisung der melodietragenden Instrumente der Flöte in der Urfassung weit mehr melodisches Material zugedacht.

Die „liebe und sehr gute kleine Gaby" war Debussys Gefährtin zwischen 1890 und 1898. Gaby, die spätere Madame Lhéry, schenkte die Urfassung, die sie von Debussy im Oktober 1899, offensichtlich als Versöhnungsgabe wegen seiner Heirat mit Lily Texier bekommen hatte, dem Pianisten und Dirigenten Alfred Cortot.

Bilitis

Des amours de Bilitis il reste aussi une petite flûte. Je ne sais si elle suspendrait les rivières d'Arcadie; mais elle suffit à excuser une vie un peu en dehors de la morale vulgaire.

Pierre Louÿs, *Vie de Bilitis* (1894)

Im Jahre 1891 machte der 29jährige Debussy im Pariser Cabaret du Clou, Treffpunkt vieler Künstler, die Bekanntschaft des jungen Dichters Pierre Louÿs. Dieser hatte folgende, einem Manifest gleichende Sätze geschrieben:

Wer wird als erster ein Gedicht so genau zu rhythmisieren wissen, daß der Komponist es nur noch zu transkribieren und zu orchestrieren braucht, gewissermaßen nur als Ausführender; wer wird so endgültige Dichtungen schaffen, daß die Musik zu jedem Gesang nur noch die Andeutung einer Begleitung hinzuzufügen braucht...?[55]

---

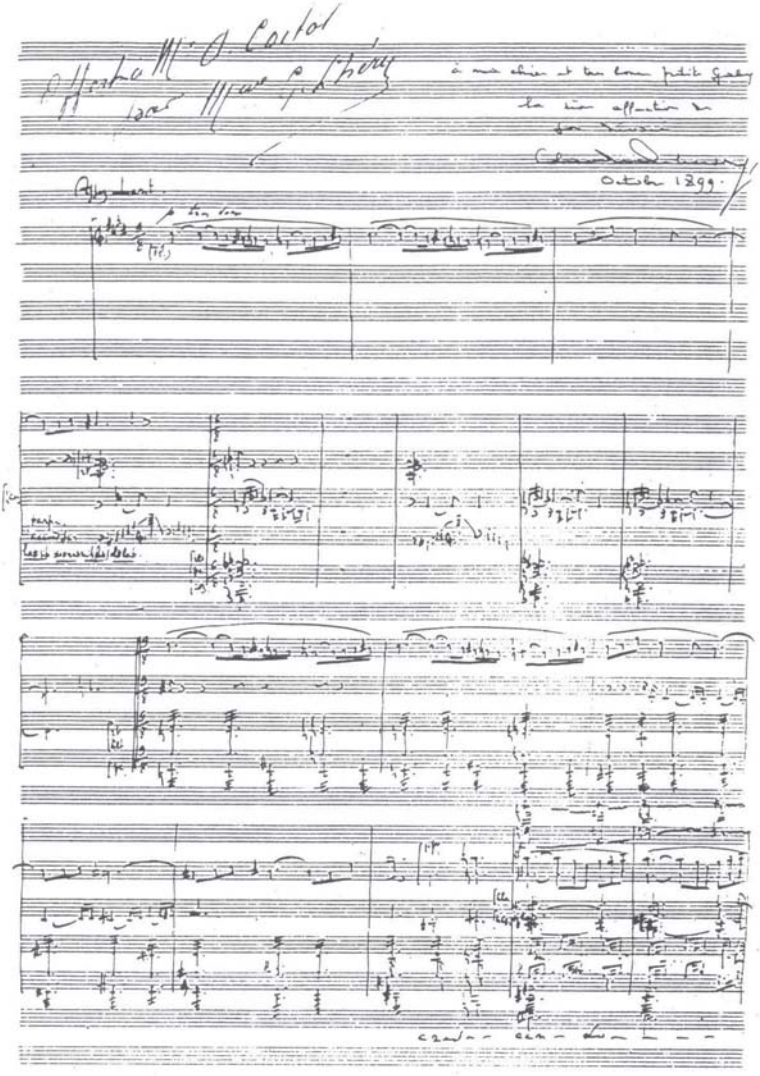
[51] Léon Vallas: *Achille-Claude Debussy*. Paris 1944, S. 166/167.

[52] Debussy zitiert Mallarmé in einem Brief an Jean Aubry vom 25. März 1910.

[53] Nach Léon Vallas, *Achille-Claude Debussy*, S. 172.

[54] Herausgegeben vom Verf. bei Universal Edition, Wien 1985.

[55] Zitiert nach Juan Allende-Blin, „Claude Debussy: Scharnier zweier Jahrhunderte", in: *Musik-Konzepte: Claude Debussy*, München 1981.



Debussys Handschrift der Urfassung von „L'Après-midi" aus dem Nachlaß von Alfred Cortot

Die Ideen Pierre Louÿs' wirkten auf den jungen Debussy überaus fruchtbar, beeinflußten wesentlich sein kompositorisches Schaffen, selbst noch zu einem Zeitpunkt, als die tiefe, bereichernde Freundschaft dieser beiden Künstler nur noch in der Erinnerung beider bestand! Es war Pierre Louÿs, dem Claude Debussy seine eigentliche, intellektuelle Bildung zu verdanken hatte, wie es Léon Vallas, Debussys Biograph, uns mitteilt.[56]

Im Dezember 1894 – im gleichen Monat kam *l'Après-midi* zur Aufführung – veröffentlichte Pierre Louÿs in *L'Art Indépendant* als „Übersetzung aus dem Griechischen" den Gedichtzyklus *Bilitis,* in dem die gleichnamige antike Schönheit besungen wird. Dem Vorwort zufolge lebte Bilitis im sechsten vorchristlichen Jahrhundert, die *Chansons* waren als Erinnerung an sie in ihren Grabstein graviert, erst kürzlich entdeckt von einem deutschen Gelehrten ... Schon sehr bald nach dem Erscheinen der *Chansons de Bilitis* entpuppte sich die „Übersetzung" als harmlose Täuschung: ... der Dichter war Pierre Louÿs in höchsteigener Person.

[56] Léon Vallas, *Claude Debussy et son temps,* Paris 1932.

Drei Werke von Claude Debussy basieren auf dieser pseudogriechischen Poesie: *Trois Chansons de Bilitis* (1897) für Sopran und Klavier, die oben schon erwähnten *Les Chansons de Bilitis* und schließlich *Six Epigraphes Antiques* (1914) für Klavier zu vier Händen, denen Debussy noch eine Version für Klavier solo folgen ließ.

Beinahe gänzlich versunken in *Pelléas et Mélisande* schreibt Debussy im Frühjahr 1897 die *Trois Chansons de Bilitis: La Flûte de Pan, La Chevelure* und *Le Tombeau des naïades.* „Drei Chansons, drei fleckenlose Partituren, wunderbar eingestimmt auf die sinnliche Kunst und den deliziösen Paganismus von Pierre Louÿs", wo Debussy „absolute Meisterschaft" erreicht, „Höhepunkt der *art debussiste*", wie Léon Vallas voll Bewunderung schreibt.[57] Die Aufführung der *Trois Chansons de Bilitis* scheint nicht ohne Schwierigkeiten vonstatten gegangen zu sein – wohl wegen des für die Zeit „gewagten" Textes und der äußerst hohen künstlerischen Ansprüche, die Debussy an den Sänger stellt –, sie erlebten erst drei Jahre nach der Entstehung ihre Uraufführung: am 17. März 1900 in der Societé Nationale mit der Sängerin Blanche Marot und dem Komponisten am Klavier.

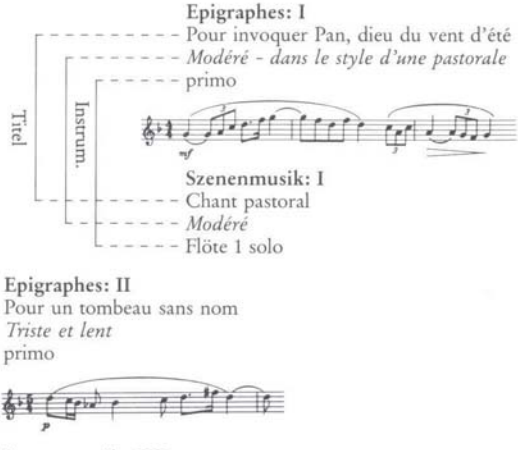
In einem Brief vom 25. Oktober 1900 erbittet Pierre Louÿs die Mitarbeit seines Freundes, eine Begleitmusik zu der rezitierten und gemimten *Bilitis* zu schreiben, die Fernand Samuel, Direktor der Variétés, verlangt hatte:

Hast Du einen genügend freien Kopf, um acht Seiten Geigen, Pausen und Blechakkorde zu schreiben, die einen sogenannten „Kunsteindruck" in den Variétés machen, ohne den armen Direktor schon vorher zum Heulen zu bringen?

Debussy akzeptiert und schreibt am 15. Januar 1901: *Ich lege die letzte Hand an Bilitis..., wenn ich mich so ausdrücken darf.*[58] Die Uraufführung findet schon drei Wochen später statt, am 7. Februar. Die „acht Seiten Geigen" – wohl die „Pausen" – die „Blechakkorde" scheinen Debussy nicht angestanden zu haben; er schrieb einige Blätter delikater Szenenmusik für die aparte Besetzung mit zwei Flöten, zwei Harfen und Celesta, zwölf Melodramen, kleine „bijoux", äußerst kühn in ihrer Konzentriertheit und in der Art der Behandlung der poetischen Idee.

Die Uraufführung der *Chansons de Bilitis* von Pierre Louÿs und Claude Debussy hatte zwar einen lebhaften Erfolg – die „lebenden" Bilder wurden von P. Louÿs selbst geleitet, und zwar vor einer Zuhörerelite, die sich – schenken wir der Rezension vom 8. Februar 1901 vom *Journal* Glauben – in „reine paradisische Zeiten" zurückversetzt fühlte. Es blieb jedoch bei dieser einzigen Aufführung. Erst ein halbes Jahrhundert später, im Jahre 1954, unternahm Pierre Boulez den Versuch, die in Vergessenheit geratene *Bilitis* wieder zum Leben zu erwecken. Er rekonstruierte an Hand der *Six Epigraphes Antiques* aus dem Jahre 1914 die verlorengegangene Celestastimme und führte das Stück in der Konzertreihe von *Domaine Musical* auf.

Zwischen der Szenenmusik, die insgesamt 12 Nummern zählt, und den *Six Epigraphes Antiques*[59] besteht ein direkter inhaltlicher und thematischer Zusammenhang, wie aus folgendem vergleichenden Schema deutlich wird:



[57] Léon Vallas, Achille-Claude Debussy, S. 106.

[58] In: *Correspondance de C. Debussy et P. Louÿs*, Paris 1943.

[59] Der Autor dieser Zeilen hat den Versuch unternommen, die sechs *Bilitis*-Gesänge an Hand der *Six Epigraphes Antiques* für Flöte und Klavier einzurichten; diese Ausgabe ist im Herbst 1984 bei Universal Edition in Wien erschienen.

Epigraphes: II
comme une plainte lointaine
primo

Szenenmusik: VIII
Les courtisanes égyptiennes
Assez animé
Flöte 1

Epigraphes: III
Pour que la nuit soit propice
Lent et expressif
primo & secondo in Oktaven

Szenenmusik: IV
Chanson
Lent et expressif
Flöte 1 & 2 in Oktaven

Epigraphes: IV
Pour la danseuse aux crotales
Andantino (souple et sans rigueur)
primo

Szenenmusik: X
La danseuse aux crotales
Modéré (tempo rubato)
Flöte 1 → 2

Epigraphes: V
Pour l'Egyptienne
Très modéré
primo

Szenenmusik:
kommt hier in dieser Form nicht vor; Titel von *Epigraphes* weist jedoch nach Nr. VIII aus Szenenmusik *Les courtisanes égyptiennes*

Epigraphes: VI
Pour remercier la pluie au matin
Modérément animé
secondo

Szenenmusik: XII
La pluie au matin
Modéré
Flöte 1 & 2 unisono

Das Material der *Six Epigraphes Antiques* besteht etwa zu zwei Dritteln aus der Urfassung der *Chansons de Bilitis;* etwa ein Drittel weist zwar keinen direkten thematischen Zusammenhang mit diesen auf. Debussy komponiert jedoch deutlich den poetischen Inhalt der *Chansons* aus, was auch sichtlich durch quasi Strophen-Zäsuren und erklärende Zusätze wie zum Beispiel „comme une plainte lointaine" in Nr. II oder „doux et monotone" im Regenmotiv aus Nr. VI zutage tritt. Im sechsten Epigraph entfernt der Komponist sich am weitesten von der Urfassung. Debussys endgültiger Abschied von *Bilitis,* die ihn beinahe zwanzig Jahre lang beschäftigte?

La Flûte de Pan oder *Syrinx*

Léon Vallas zählt *La Flûte de Pan* oder *Syrinx*, wie dieses kleine Juwel später nach dem Tode seines ersten Interpreten Louis Fleury genannt wird, zu den „œuvres mineurs" des Komponisten.[60] Mir kommen bei diesem Urteil die Worte von Pierre Boulez in den Sinn: *Ich habe die „kleinen" Werke großer Komponisten lieber als die „großen" Werke kleiner Komponisten!*

Joseph Bopp legt in seinem Artikel[61] über *Syrinx* überzeugend den poetischen (nicht dramatischen) Hintergrund des Stückes dar. Gustav Scheck[62] gibt eine klare Analyse dieser *vollkommenen Schöpfung allerkleinster Dimension*, gibt Interpretationshilfe und beleuchtet auf poetische Weise die Geburtsstunde der Flöte in mythischen Zeiten.

Die Poesie dieses unvergleichlichen Stückes ist keine literarische, nacherzählende; sie liegt in der musikalischen Empfindung selbst und wirkt wie die klangliche Verkörperung von Debussys Idee einer „correspondance mystérieuse de la nature et de l'imagination". Die nicht mehr in Worte zu fassende Essenz der Mythe gelangt im

[60] Léon Valls: *Achille-Claude Debussy*. S. 155/156.
[61] „Syrinx von Claude Debussy". In: *TIBIA* 1/83, S. 265-67.
[62] Gustav Scheck, *Die Flöte und ihre Musik*, Mainz 1975, S. 231-233.

verzaubernden Medium der musikalischen Sprache unmittelbar zum Tönen.

La Flûte de Pan wurde am 1. Dezember 1913 durch Louis Fleury zum ersten Male aufgeführt. Er spielte das Stück, welches als Szenenmusik zu Gabriel Moureys *Psyché* konzipiert war, hinter einem Paravent, während auf der Szene *weißgekleidete Nymphen in harmonischen Bewegungen tanzen...*[63] Fleury spielte dieses Stück sehr häufig im Konzert (ebenfalls hinter einem Paravent) und hütete es bis zu seinem Tode 1926 als Monopol.

Sonate für Flöte, Bratsche und Harfe

Im Herbst 1915, gut 20 Jahre nach der Entstehung des *Après-midi*, schreibt Debussy mit seltener Leichtigkeit in wenigen Tagen Ende September/Anfang Oktober die zweite der insgesamt 6 geplanten Sonaten für verschiedene Instrumente: *Sonate pour Flûte, Alto et Harpe.* Die erste bestimmte er für Cello und Klavier, die dritte für Geige und Klavier, *die vierte*, annoncierte er, *wird für Oboe, Horn und Cembalo [!] sein.* Sie erblickte nie das Tageslicht.

In den 3 Sonaten erleben wir einen anderen, neuen Debussy: mit unverkennbarem traditionellem Geist, nationalem Esprit und deutlicher Hinwendung zu seinen musikalischen Vorfahren Rameau und Couperin. Stolz nennt er sich „Claude Debussy, musicien français". Kompositionsverfahren, Form, Instrumentierung, Stil und Esprit weisen nach rückwärts, auf eine große Zeit französischer Musik. Bei der zweiten und der geplanten vierten begibt er sich in unmittelbare Nähe der großen Instrumentenkonzerte (im weiten Sinn des Wortes) von Couperin, etwa den *Concerts Royaux*, oder von Rameau, *Pièces en Concert* für Flöte oder Violine, Gambe und konzertierendes Cembalo.

Von diesen 3 Sonaten ist die zweite für Flöte, Bratsche und Harfe sicherlich die vollkommenste, die gelungenste. Sie atmet ein deliziöses, pastorales Parfüm. Sie ist von der ersten bis zur letzten Note von einer berauschenden Wärme durchdrungen. Man muß die Interpretation von Philippe Gaubert, Jarecki und Micheline Kahn gehört haben, welch ein Zauber („enchantement").[64]

Wir finden in der gesamten Literatur über Debussys Kammermusik keine adäquatere Beschreibung als die von Vallas.

Eine Komposition, ebenso leicht und rasch geschrieben wie die Cellosonate, aber von gänzlich anderem Esprit: die zweite französische Sonate. Ursprünglich war sie für Flöte, Oboe und Harfe gedacht. Die Oboe, mit zu scharfem Klang, wurde glücklicherweise durch die Bratsche ersetzt mit ihren samtenen, nostalgischen Klängen; so wird eine Klangfarbenmischung realisiert, die früher durch andere Komponisten geschaffen wurde und die einer Musik zukommt, die zart, melancholisch, wenn nicht verzweifelt ist...

Die Melodien sind von einer Freiheit der Schreibweise, die von sehr weit her kommt, aus dem Mittelalter – Volkslieder, Lieder der Trouvères und der Troubadours – von weiter sogar, aus Urzeiten des gregorianischen Gesanges: voll von Melismen, die sich ausführlich entfalten, alles verziert mit delikaten Arabesken, in kompliziertem Rhythmus; es ist ein monodischer Stil, neu oder erneuert, aber sehr frei nach ältesten Modellen. Der instrumentale Gesang, mit feinen und originellen Kombinationen, entfaltet sich in einer harmonischen Atmosphäre, in einem extremen Modernismus, der hier und da wie in der choreografischen Partitur von Jeux aus dem Jahre 1911 Ahnung von Polytonie aufkommen läßt.

Die gleiche Empfindung beseelt auf abwechselnd zarte und schmerzhafte Weise das „Pastorale", das „Interlude" und das „Finale": diese drei Sätze, an sich sehr gegensätzlich, sind untereinander durch die Rückkehr der Themen und die Verwandtschaft ihrer geschmeidigen Melodien eng verbunden: Chef-d'œuvre vielleicht durch die Qualität der Empfindung, durch die Neuheit der instrumentalen Farben, durch die souveräne Kompositionskunst, von der man fortgerissen wird, durch ihre verschleierte und sich befreiende Emotionsgeladenheit. Man vergißt die wohlgesetzte Form sowie die unaufhörlichen glücklichen Erfindungen des Details zu beachten.[65]

Debussy, auf dem Höhepunkt seines Lebens, zurückgekehrt in den Schoß seiner Ahnen. Nichts ist hier in diesem Wunderwerk menschlichen Erfindungsgeistes von der Angst und dem Abscheu zu spüren, die ihn vor dem alles bedrohenden Krieg erfüllten. Nichts von der lauernden Krankheit (er muß sich einen Monat nach Entstehen der Sonate einer schweren Operation unterziehen), die ihn in tiefste Verzweiflung stürzt und in jahrelanger schleichender Agonie zum frühen Tode führt.

---

[63] Szenenanweisung zu Moureys *Psyché* nach Bopp.

[64] Paul Landormy, *La Musique Française*, Teil 2: *De Franck à Debussy*, S. 235-236.

[65] Léon Vallas, *Achille-Claude Debussy*. Paris 1944, S. 152-153.

Peter Thalheimer

Die Kontrabaß-Querflöte – „die größte Flöte der Welt"?[1]

Ein deutscher und ein französischer Flötenbauer bieten seit einiger Zeit Boehm-Kontrabaßquerflöten mit tiefstem Ton C bzw. A_1 an. Vor dem Hintergrund einer kurzgefaßten Geschichte der Baßquerflöten des 16. bis 20. Jahrhunderts sollen die beiden Modelle vorgestellt werden.

Im 16. und 17. Jahrhundert ist wohl das e^o heutiger Stimmung (g^o im tiefen Kammerton bzw. d^o im Chorton) als Grundton von Traversflöten nicht unterschritten worden. Vergegenwärtigt man sich die Antwerpener Großbaßblockflöte (tiefster Ton *C* im Chorton), den Berliner Großbaßpommer (F_1) oder gar den Augsburger Kontrabaßdulzian (C_1), so könnte man darüber verwundert sein, daß die Querflötenfamilie nicht ähnliche Rieseninstrumente hervorgebracht hat. Der entscheidende Grund dafür ist wohl die geringe Lautstärke der Baßtraversflöten. Es gibt jedoch auch eine physische Grenze der Spielbarkeit, wenn man die damals übliche ungeknickte und klappenlose Bauweise zugrundelegt.[2] Bei den konischen Flöten des 18. und 19. Jahrhunderts lag die Klanggrenze geringfügig tiefer, nämlich bei d^o im französischen Kammerton. Instrumente dieser Größe wurden durch Knickung und/oder Klappen spielbar gemacht.

Eine lückenlose Tradition im Bau von Baßflöten in der Unteroktave der Normalflöte wurde erst begründet, als zu Beginn unseres Jahrhunderts Theobald Boehms zylindrisches System auf die Baßflöte übertragen wurde (voneinander unabhängig durch Robert Leibl, Djalma Julliot, Abelardo Albisi, Rudall & Carte u.a.). Das am weitesten mensurierte und deshalb klangstärkste Modell dieser Zeit, das „Albisiphon" von 1911, reicht immerhin bis zum *H* und hat eine beachtliche Kraft in der ersten Oktave. Danach sind mehr als 60 Jahre lang keine prinzipiellen Neuerungen im Baßflötenbau zu beobachten.

Abb. 1: Kontrabaß-Boehmflöte in *C* von Christian Jäger / Fa. Max Hieber, München

Neue Anregungen gab der Flötist Thomas Pinschof, der sich 1975 von Werner Wetzel, damals noch in Berlin, das „Pinschofon", eine Baßflöte in c^o mit langem Fußstück bis *G*, bauen ließ (vgl. *TIBIA* 1/78, S. 40). Die Konstruktion orientierte sich am Albisiphon (geknickter Kopf, senkrecht nach unten geführtes Flötenrohr) und an den verschiedenen Holzblasinstrumenten mit Extension (z.B. tiefe Pommern, Bassetthorn u.a.). Das Pinschofon ist jedoch mit 29 mm Rohrweite gegenüber 39 mm beim Albisiphon sehr eng mensuriert. Die Töne der großen Oktave sind deshalb leise und nicht sehr stabil, die Höhe funktioniert jedoch sehr gut. Um den gleichen Tonumfang mit einfacherer Mechanik zu erreichen, baute Christian Jäger[3], Wetzels Nachfolger in der Firma Max Hieber, München, im Jahre 1981 seine erste Großbaß-Boehmflöte in *G*. Das Instrument entspricht in Mensur und tiefstem Ton dem Pinschofon von Wetzel, es ist aber als Flöte in *G* mit c'-Fuß konstruiert. Inzwischen ist der Großbaß von Komponisten, Avantgarde-Flötisten und Flötenorchester-Liebhabern in Gebrauch genommen worden.

---

[1] Zitat aus einem Prospekt der Fa. M. Hieber, München.

[2] Eine Ausnahme bildeten wohl die „krum gelegte Baß Zwerchpfeifen" und die Querflöte „mit 1 Schloß" im Stuttgarter Inventar von 1589.

[3] Christian Jäger und Jean-Yves Roosen wird für zahlreiche Auskünfte gedankt.

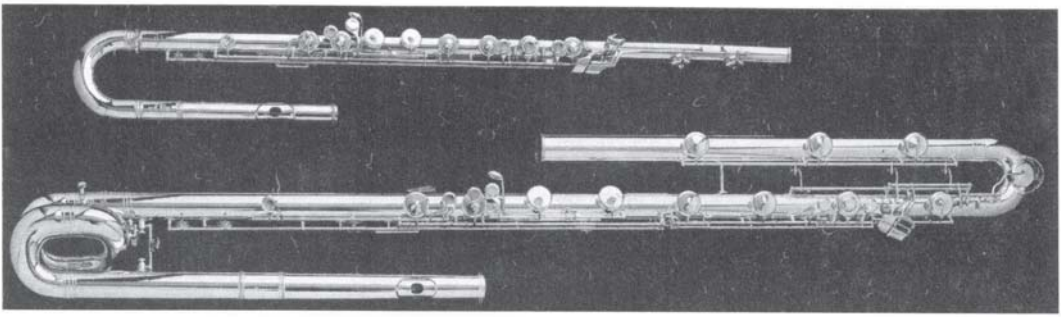


Abb. 2: Baß-Boehmflöte in c° und „flûte octobasse" in *C* mit H_1-Fuß von Jacques Lefèvre („Jack Leff"), Paris

Vor diesem Hintergrund ist es verständlich, daß Christian Jäger Ende 1981 einen ersten Kontrabaß in *C* baute. Er hatte dieselbe Bohrung wie seine Baßflöte in *c°*, das Pinschofon und sein Großbaß in *G*, also 29 mm. Damit ließen sich zwar phantastische Doppelklänge, Flageolettöne und Klappengeräusche erzeugen, aber nur sehr schwache Grundtöne in der ersten Oktave. Mittlerweile hat Jäger das Instrument mit einem 34 mm-Rohr neu konstruiert (siehe *Abb. 1*) und dabei erhebliche Verbesserungen erzielt.

Unabhängig von Jägers Bemühungen um die Kontrabaß-Querflöte arbeitete der Pariser Lot-Nachfolger Jacques Lefèvre („Jack Leff") zusammen mit Pierre-Yves Artaud an einer „flûte octobasse" in *C* mit H_1- Fuß. Beim Europäischen Flötisten-Symposium 1984 in Boswil wurde sie erstmals einer größeren Öffentlichkeit vorgestellt. Lefèvre wählte ein 37 mm-Neusilberrohr und eine andere äußere Form als Jäger (siehe *Abb. 2*). Für Artaud und seinen „Octobasse" wurden inzwischen zahlreiche Solo- und Ensemblestücke geschrieben.

Abb. 3: „Flûte octobasse" in *C* mit A_1-Fuß von Jean-Yves Roosen, Paris.

Als Lefèvre sich 1987 zur Ruhe setzte, hatte er immerhin sechs Exemplare gebaut. Sein Mitarbeiter und Nachfolger Jean-Yves Roosen[3] nahm die nächste Bestellung zum Anlaß, das Instrument mit einem dünnwandigen 49 mm-Messingrohr neu zu konzipieren. Roosens „Octobasse" hat einen verlängerten Fuß und reicht somit bis A_1 (siehe *Abb. 3*). Bedingt durch die weite Bohrung verfügt schon der Prototyp über eine ausgezeichnete Tiefe. Die dritte Oktave funktioniert trotzdem ohne Einschränkungen mit Normalgriffen.

Im Vergleich zeigen die Instrumente von Jäger und Roosen, den unterschiedlichen Konzeptionen entsprechend, völlig verschiedene Eigenschaften: Der engmensurierte Kontrabaß von Jäger ist eher ein Soloinstrument, seine beste Lage ist die zweite Oktave. Flageolettöne, Mehrklänge und Altissimo-Töne sprechen besonders leicht an. Roosens weitmensurierter „Octobasse" ist dagegen eher ein Baß für das Flötenensemble. Bei der ersten öffentlichen Präsentation anläßlich des Trossinger Querflöten-Symposiums 1988 wurde er mit großem Erfolg im Flötenorchester eingesetzt.

Offensichtlich ist die Entwicklung tiefer Querflöten noch nicht abgeschlossen: Thomas Pinschof ließ sein Pinschofon bis zum klingenden *F* erweitern, Jäger baute jüngst auch einen weitmensurierten Großbaß in *G* mit 34 mm-Rohr sowie einen Großbaß mit *b*-Fuß (bis klingend *F*), in Japan gibt es wohl auch einen Großbaß in *F* mit *h°*-Fuß (bis klingend *E*), und Jäger präsentierte in Nizza soeben seine bis G_1 reichende „Subkontrabaß-Querflöte" in G_1 (Rohrlänge: 3,5 m). Die Idee eines „Subkontrabasses" in C_1 reift schon...

Auf der Frankfurter Messe 1988 sagte ein renommierter Flötist, nachdem er den Kontrabaß in *C* auspro-

biert und sich über den Preis informiert hatte: „Das kann man doch nie damit verdienen! Wer kauft sich denn so etwas?" Nach Auskunft der beiden Hersteller gibt es – weltweit verteilt – bis jetzt etwa zehn solcher „Flautomanen".

Karl Ventzke

Deutsche Alternativkonstruktionen zur Boehmflöte

Soweit ich überblicke, legte Wilhelm Popp mit seiner um 1870 erschienenen *Neuesten ... Methode des Flötenspiels op. 205* (Hamburg, Cranz) als erster eine *mit Rücksicht auf Anwendung der alten, wie der neuen (Böhm'schen) Flöten-Construction geschriebene Schule* vor. Während Wilhelm Barge in seiner 1880 herausgegebenen *Praktischen Flötenschule* (Leipzig, Forberg) noch ausschließlich die alte Klappenflöte verteidigte, hatte Hans Köhler seinen *Practischen Lehrgang des Flötenspiels* um 1882 (Braunschweig, Litolff) bereits *so eingerichtet, daß er beim Unterricht für beide Flöten in Anwendung gebracht werden kann*; Köhlers Schule enthält denn auch zu den Grifftabellen sehr eindeutige Wiedergaben einer Flöte alter Konstruktion (= Meyer-Flöte) und einer Boehmflöte (= Holzflöte mit offener Gis-Klappe nach Bauweise von Boehm & Mendler in München).

In dem folgenden Beitrag können die zahlreichen deutschen Boehmflötenalternativen der Folgezeit nur mehr aufgezählt als gewürdigt werden. Soweit sie längerfristig überhaupt akzeptiert waren – sei es lokal, regional oder national –, seit der Nachkriegszeit gehören sie der Vergangenheit an und können daher heute nur noch historisches Interesse beanspruchen. Gleichwohl aber bleiben sie Zeugnisse technischer Findigkeit und des Bemühens um individuelle, artgemäße Klanggestaltung. Deshalb werden Literatur-, Abbildungs- oder Objekthinweise gegeben; Abkürzungen: DRP = Deutsches Reichspatent, DRGM = Deutsches Reichs-Gebrauchsmuster.

Zunächst seien die von dem Leipziger Flötisten und Flötenprofessor Maximilian Schwedler (1853-1940) bestimmten Entwicklungen aufgeführt:

1. Die Flöte System Schwedler-Kruspe (Erfurt).
   Sie wurde gebaut von dem Erfurter Instrumentenmacher Friedrich Wilhelm Kruspe (1838-1911) und ist gekennzeichnet durch geringe klappentechnische Ergänzungen gegenüber der Meyer-Flöte, veränderte Bohrung und das sog. Schwedler-Mundloch mit seitlichen Erhöhungen. Für das seit 1885 gebrauchte Instrument schrieb Schwedler den *Katechismus der Flöte und des Flötenspiels*, Leipzig 1897.
2. Die Reformflöte, System Schwedler-Kruspe (Leipzig).
   Diese Konstruktion wurde am 3.11.1898 durch DRGM 105 527 für den Leipziger Instrumentenbauer Carl Kruspe (1865-1929) mit folgender Beschreibung geschützt: Fis-Mechanik für Flöten aus einer auf der G-E-Klappenachse lose drehbaren Hohlachse mit Griff an jedem Ende und mit der federnd offengehaltenen Fis-Klappe gelenkig verbundenem Arme. Es handelt sich um den klassischen Typ der „Reformflöte", von Schwedler beschrieben in seinem Buch *Flöte und Flötenspiel*, 2. Auflage (des Katechismus von 1897), Leipzig 1910.
3. Die Reformflöte mit F-Mechanik (Schwedlerflöte).
   Für dieses weiterentwickelte Modell erhielt Carl Kruspe in Leipzig am 16.1.1912 das DRGM 495 942. Schwedler veröffentlichte dafür 1916 bei Zimmermann in Leipzig (als Anhang zur Flötenschule von Ernesto Köhler) *Die Griffart und Spielweise der Reformflöte mit F-Mechanik (Schwedler-Flöte)*.
4. Die Reformflöte mit F-Mechanik und Volltonkopfstück (Schwedlerflöte).
   Nachdem es zwischen Kruspe-Leipzig und Schwedler zum Bruch gekommen war, arbeitete letzterer mit dem Leipziger Instrumentenbauer Moritz Max Mönnig (1875-1949) zusammen, der sich seit 1917 zahlreiche Detailverbesserungen als DRGM schützen ließ. Dieser weiterentwickelte Flötentyp, wegen seiner komplizierten Klappenausstattung auch als „Schwedler-Sechszylinder" bekannt, ist der dritten und letzten Auflage von Schwedlers *Flöte und Flötenspiel*, Leipzig 1923, zugrundegelegt.

Wenden wir uns nun weiteren Schöpfungen zur Verbesserung der Flöten alten Systems zu:

5. Die Bauer-Pinder-Flöte.
   Sie ist eine Konstruktion mit sechs Ringklappen des Dresdner Flötisten Paul Bauer (1864-?) und des dortigen Instrumentenmachers Heinrich Pinder (†1913); Abbildung und Beschreibung in E. Teuchert/E.W. Haupt, *Musik-Instrumentenkunde in Wort und Bild*, II. Teil, Leipzig 1911.
6. Die Pupeschi-Flöte.
   Sie wurde von V. Kohlerts Söhne in Graslitz gebaut und propagiert und geht zurück auf das DRP 86 831 vom 17.12.1892 auf Einrichtungen an Klarinetten und Oboen zur Erleichterung der Triller und Passagen. Abbildung und Beschreibung bei Paul Wetzger: *Die Flöte, ihre Entstehung und Entwicklung bis zur Jetztzeit in akustischer, technischer u. musikalischer Beziehung*, Heilbronn (1905).
7. Die Uebel-Flöte mit Ring- oder Deckelklappen.
   Diese Konstruktion wurde am 6.9.1910 durch DRP

233 724 für den Instrumentenbauer Oskar Uebel in Leipzig (Werkstattgründung 1906) geschützt. Sie sollte z.B. durch eine besondere Fis-Klappe den bis dahin angeblich nicht ausführbaren Fis-G-Triller ermöglichen.

8. Die Zimmermann-Flöte, Modell 1908.
   Mit 13 Klappen und vier Ringen ausgestattet, geht sie zurück auf das DRGM 361 107 vom 14.11.1908 für die Firma Julius Heinrich Zimmermann in Leipzig; als *denkbar vollkommenstes Instrument der Flöten alten Systems* abgebildet und beschrieben im Katalog der Firma Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig 1914.
9. Die Hammig-Flöte mit Fis-Mechanik.
   Sie wurde am 11.7.1910 als DRGM 434 386 für den Flötenbauer August Richard Hammig (1883-1979) in Markneukirchen geschützt. Eine Flöte mit der Herstellungs-Nummer 15 ist beschrieben und abgebildet in E.A.K. Ridley, *European Wind Instruments.* The Royal College of Music, Museum of Instruments, Catalogue Part I, London 1982.
10. Die Flöte System Andersen.
    Sie ist in Preislisten von 1896 und 1908 des Flötenbauers Emil Rittershausen (1852-1927) in Berlin aufgeführt mit der Bemerkung: unter Beibehaltung der alten Griffe äußerst leicht spielbar, mit Triller zu C-D, Cis-D, D-E, E-F, hoch G-A und Gis-A. Offenbar handelt es sich um eine Entwicklung mit dem Flötisten und späteren Dirigenten Joachim Andersen (1847-1909), von 1881 bis 1893 Mitglied der Berliner Philharmoniker.

Es gibt noch eine ganze Anzahl von „Erfindungen" zur Verbesserung der Flöte, die patentiert, hier aber nicht erfaßt wurden. Interessenten seien hingewiesen auf das Sammelwerk von Günter Dullat: *Blasinstrumente und Deutsche Patentschriften 1877-1970*, 3. Band: *Holzblasinstrumente,* Nauheim 1987.

Hol wacker aus, schlag mutig drein...

Von ehrwürdigen Meistern und Gurus. Eine ganz und gar unorthodoxe Zuschrift.

Der unbefangene Spieler alter Musik begibt sich heute auf unsicheres Terrain und gerät leicht ins Kreuzfeuer der Kritik. Kann er es angesichts der Platteneinspielungen „ehrwürdiger" Meister überhaupt noch wagen, nur so zu spielen? Und müssen ihm die neuesten Erkenntnisse in puncto italienischer und französischer Aufführungspraxis nicht zunächst mal das Gelbe vom Ei sein? Ja, aber weiß man denn wirklich, wie die „kompositorische Intention" der Komponisten aussah, welche Instrumente angemessen sind, wie laut und wie schnell ein Stück mit welcher Dynamik gespielt werden muß (!) – und daß selbstverständlich jegliches Vibrato den Tod der Musik bedeutet? Ist hier nicht ein gehörig Maß an unbeweisbarer Esoterik im Spiel?

... folg eines Meisters Sinn; mit ihm zu irren ist Dir Gewinn. Gemach, gemach, 's ist zwar von Goethe, aber *wie er sich räuspert und wie er spuckt, das haben sie ihm abgeguckt,* stammt auch aus Goethens Feder.

Frans Vester schreibt:

In Holland hat der Trend, Barockmusik auf dem Traverso zu spielen, zu der Situation geführt, daß einige Flötisten eine Bach-Sonate nicht mehr auf der Boehmflöte zu spielen wagen – aus Besorgnis, nicht ernstgenommen zu werden. Wollte man konsequent sein, dann müßte man ebenso die Werke Haydns, Mozarts, Boccherinis, Beethovens, Schuberts, Webers, Kuhlaus und vieler anderer Komponisten für off limits *für die zylindrische Flöte erklären. Kompositionen für die Boehmflöte entstehen seit 1850, das Traverso-Repertoire endet etwa mit dem Jahr 1790. Für die dazwischenliegende Zeit gibt es keine Literatur für den gewissenhaften Flötisten – es sei denn, er erlernt das Spiel der vier-, sechs-, acht- und elfklappigen Flöte wie gleichfalls das der konischen Boehmflöte. Man sollte ihn zur Vernunft bringen. Vielleicht kann das statement Frans Brüggens helfen: „Ein originaler Kopf ist besser als ein originales Instrument!"* (*TIBIA* 3/87, S. 490)

Da sitzt nun der arme Liebhaber mit seiner Boehm-Flöte und darf – eigentlich – gar nicht anfangen zu üben, weil allein der Versuch schon grob stilwidrig ist – und auf einer Blockflöte mit „moderner" Stimmung darf er – eigentlich – auch nicht ... Was also tun?

Soll man umlernen, sich auf einer Traverse versuchen – Hauptsache, konisch? Soll man sich eine Blockflöte in „alter" Stimmung kaufen und sein Klavier verbrennen, damit die Freundin auf dem noch zu erwerbenden Cembalo entsprechend tiefer gestimmt begleiten kann? Soll man denn wirklich Meister X imitieren, der im übrigen nicht immer ganz sauber spielt und sich nur auf andere Art müht wie Meister Y auch? In der Tiefe des Herzens, so wird manchem Liebhaber klar, ist dieses „originale" Gewimmer nur mit Vorbehalt zu ertragen – und zuschauen mag man bei den Schlangenbeschwörer-Sitzungen schon gar nicht, weil, wer nicht gerade esoterisch vereinnahmt ist, fühlt, daß die der Musik genommene Ausdrucksfähigkeit durch Körperwindungen und gymnastische Übungen wettgemacht werden soll.

Nochmal zu Frans Vester:

„Authentische" Wiedergabe ist einerseits – im strikten Wortsinne – eine Fiktion. Das soll aber andererseits nicht gleich wieder ein Freibrief sein, einfach so zu spie-

len, wie man es eben „schön" findet. Es lassen sich, zwischen diesen Extremen, andere Lösungen denken. Hier steht zuallererst die Idee der „Werktreue", haben wir doch in letzter Konsequenz wohl die Werke von Komponisten, nicht aber unsere eigenen Gefühle zu interpretieren! Solches Tun wäre atypisch für das 18. Jahrhundert gewesen, wie auch den Komponisten eine derartige Einstellung fremd war. (*TIBIA* 3/87, S. 487)

Ja, ja, ... aber „Werktreue" ist ein Ästhetikbegriff der Romantik, der im nachhinein den Komponisten des 18. Jahrhunderts untergeschoben wird. Ich will hier nicht die kritische Abwägung von Werktreue oder Werkuntreue in Frage stellen, aber man kann diesen Begriff wie Gummi strapazieren.

Letztlich ist doch ein Werk so lange Papier, bis es gespielt wird; erst dann ist es ein Werk. Und eine Wiedergabe ist auch dann „authentisch", wenn sie auf nicht historischen Instrumenten, transponiert oder in der Originaltonart, mit alter oder moderner Phrasierung, mit oder ohne Vibrato gespielt wird. Und selbstverständlich ist jede Wiedergabe eine Interpretation der eigenen Gefühle des Spielers, in dessen Person sich die Berechtigung gerade dieser Interpretation begründet. Und hier sei „Kaiser Frans" (Brüggen), der Urvater der Gurus, zitiert, der das alles viel nüchterner gesehen hat als seine Enkel:

Ich spreche auf meine Art ... Mit der Musik ist das ebenso. Sie ist nicht meine Meisterin, und ich bin nicht ihr Meister, sondern ich mache z. B. von Vivaldi, was ich will. Ich habe genug von ihm und über ihn gelernt ..., aber Vivaldi ist tot, und ich, ich lebe ... Die Musik, die Schönheit, die alte Musik, von all denen interessiert mich nichts. Ich kann mein Leben nicht füllen mit Dieupart, Couperin, Bach, Telemann und anderen. Aber ich kann mein Leben füllen, indem ich sie spiele ... Für einen Musiker, der ... für sein Publikum spielt, gibt es keinen Unterschied zwischen zeitgenössischer und barocker Musik. Er muß bezaubern, das ist alles ... (*TIBIA* 3/84, S. 193).

Gerade dieser letzte Punkt ist es doch, der das Anhören (und Anschauen!) von Guru-Sessions so unerträglich macht: Ausdruck und Individuelles werden im Dienste vermeintlicher „Werktreue" zurückgenommen, bis ein Brei zurückbleibt, der oft genug auch noch unsauber klingt. Eine Spielerpersönlichkeit, die einer Interpretation Charakter verleiht, ist oft nicht mehr erkennbar.

Noch schlimmer ist es, wenn man mit „authentischen" Wiedergaben von Renaissance-Werken konfrontiert wird. Wer hier behauptet, die Intention des Komponisten zu kennen oder gar ihr gerecht zu werden, stützt sich in der Regel auf planvoll ausgewählte Zitate aus Traktaten der Zeit, um eine für die damalige Zeit einheitliche Werkauffassung zu suggerieren, die es schlicht nicht gab. Dabei läßt sich in der Regel aus den gleichen Traktaten auch das Gegenteil herauszitieren. Man muß nur ein wenig blättern.

Alte Musik, aufgrund ihrer Form, ihrer technischen Anforderungen und ihrer lesbaren Notation je schon überschaubarer als Musik des 20. Jahrhunderts, war schon immer ein bevorzugtes Betätigungsfeld von Liebhabern im besten Sinne. Sie steht jetzt im Begriff, sich in Elfenbeintürmen zu verschanzen. Und die allerorts zunehmenden „Tage für Alte Musik", zu denen die Insider pilgern, mögen sich einer möglichen Parallelität zu den „Tagen für Neue Musik" bewußt sein, deren Insider ebenfalls, aber schon seit Jahrzehnten, dort jährlich Familientreffen machen (man kennt sich seit langem untereinander, und wenn mal einer fehlt, blühen die Spekulationen). Diese Art Neue Musik aber tangiert das eigentliche Musikleben – man muß das deutlich aussprechen – weniger und weniger.

Man kann dem Laienmusizieren letztlich doch wohl kaum einen größeren Gefallen tun, als beharrlich immer wieder darauf hinzuweisen: Spielt Alte Musik auf historischen und/oder modernen Instrumenten. Wir leben in einer pluralistischen Gesellschaft, und vielerlei Spielarten sind möglich, vor allem auch die, die wirklich Spaß machen, und Pep und Spaß sollten immer dabeisein.

Die Wiederbelebung der historischen Renaissance-Instrumente war zweifellos eine große Bereicherung, und sie sind aus der Aufführungspraxis nicht mehr wegzudenken, aber z. B. Renaissance-Musik nur noch auf diesen Instrumenten spielen zu wollen, hieße das Kind mit dem Bade ausschütten. Sie klingt nämlich auch auf modernen Instrumenten sehr gut und wird ihr größe-

Neu im Blockflöten-Repertoire

Konrad Lechner: Vom andern Stern. Zwanzig Epigramme für Sopranblockflöte solo. Ed. Moeck Nr. 2546, DM 15,–

Hans-Martin Linde: Browning. Fantasien über "The leaves be green" für 5 Blockflöten, Part. und 5 Stimmen. Ed. Moeck Nr. 2549, DM 21,–

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE

res Publikum immer auch dort haben als Adaption und Neuverarbeitung der Vergangenheit in der Gegenwart in zu wünschender, immerwährender befruchtender Konkurrenz zur legitimen Suche nach – so weit wie möglich – historischer Originalität, die einem spezielleren Kreis vorbehalten bleibt. Hier ist ergänzend im übrigen auch interessant, was Hermann Moeck dazu schreibt:

Ich kann dieses Interesse an alten Instrumenten nicht nur auf das Historische fixiert sehen, sondern sehe es ebenso als Interesse an anderen Klängen, parallel zu den Klangversuchen in der modernen Musik. Mag es richtig sein, daß wir in einem eklektizistischen Zeitalter leben, so sind wir doch die Kinder unserer Zeit und suchen auf dem Weg zum Neuen auch immer wieder die Bindung an das Alte, vor allem, was künstlerische Dinge und Dinge des Gemüts betrifft. (*TIBIA* 3/80, S. 202)

Propheten entdecken heute dies und morgen das. Sie sind als Dialogpartner immer wieder wichtig, aber bewertet sie nicht über!

NN (Name ist der Redaktion bekannt)

DAS PORTRÄT

James Galway

James Galway wurde am 8.12.1939 in Belfast geboren. Er studierte am Royal College in London und am Pariser Konservatorium bei Rampal und bei seinem Vater. Als Solo-Flötist war er tätig am Sadlers Welles, Covent Garden, London Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra und bei den Berliner Philharmonikern.
Das nachfolgende Interview ist die – etwas gekürzte – Wiedergabe eines Gesprächs, das Hartmut Gerhold im Dezember 1987 mit James Galway für Tibia führte.

Gerhold: Herr Galway, Sie sind gerade auf Tournee mit dem Württembergischen Kammerorchester, und Sie spielen im Rahmen dieses Tourneeprogramms das e-Moll-Konzert von Mercadante und Mozart D-Dur. Wie ist dieses Programm zustande gekommen? Haben Sie die Stücke selbst ausgesucht, war es ein Vorschlag der Agentur oder waren es Wünsche der Veranstalter?

Galway: Ich glaube, wir haben das ausgesucht. Ich spiele immer Sachen, die ich frisch im Repertoire habe. Ich habe vor drei oder vier Monaten diesen Mercadante aufgenommen, und ich habe gedacht, es ist etwas, das nicht sehr oft in Deutschland gespielt wird. Vielleicht wäre es etwas für das Publikum zum Kennenlernen. Ich glaube, es geht sehr gut mit dem Publikum, sie haben diesen Mercadante sehr gern. Dann habe ich gedacht, ich muß daneben ein Standard-Repertoirestück spielen, damit man mich mit anderen Leuten vergleichen kann, und deshalb habe ich Mozart D-Dur gespielt.

Haben Sie eine Vorliebe für eines der beiden Stücke? Spielen Sie eines lieber als das andere?

Ich würde nein sagen. Mit Jörg Faerber zu spielen, zu musizieren, ist ganz fantastisch. Er war früher Oboist, er kennt diesen Mozart sehr gut. Mit ihm das zu machen ist ein großes Vergnügen.

Sie haben eigentlich alles gespielt aus dem klassischen Repertoire, was es gibt – und was es nicht gibt. Ich denke dabei an die Arrangements und Bearbeitungen, die Sie nicht selten und offenbar mit Vergnügen und großem Erfolg spielen. Was bedeutet Flötespielen für Sie und was wollen Sie bei Ihrem Publikum erreichen, wenn Sie spielen?

Das ist eine schwere Frage. Was Flötespielen für mich bedeutet? Flötespielen ist für mich ein Höhepunkt, vor allem eine persönliche Kraft und der Versuch, irgendetwas perfekt zu machen. Und wenn ich spiele, sage ich dem Publikum: Das ist es, was ich jeden Tag tue, und ich glaube, ich mache das ganz gut. Es lohnt sich zu hören, wie ich das bearbeitet und gearbeitet habe. Mit Transkriptionen bin ich sehr vorsichtig. Ich nehme nur Stücke mit der Erlaubnis des Komponisten oder solche, die zur Zeit des Komponisten schon bearbeitet wurden oder von einem Komponisten, der selbst Bearbeitungen gemacht hat, z. B. Bach oder Vivaldi mit den *Vier Jahreszeiten*. Die *Vier Jahreszeiten* wurden schon zu Vivaldis Zeit für Flöte solo arrangiert. Aber natürlich ist es ein großes Problem, daß es viele Bearbeitungen gibt. Sie sind alle für Amateure gemacht und für einen Professionellen keine richtigen Transkriptionen. Ich glaube, für mich ist es eine große Herausforderung, daß ich ein Stück z. B. von Mozart nehmen kann und das wirklich gut für Flöte arrangiere und daß ich die Ideen von Mozart selbst wirklich ausbauen kann und nicht die Ideen eines Arrangeurs, der damals nur kommerziell gedacht hat. Wenn ich etwas probiere, mache ich eine große Transkription und nicht etwas, das ganz leicht ist. Z. B. ist diese Chatschaturian-Transkription von Rampal nach meiner Meinung keine gute Transkription. Der erste Satz fängt damit an, daß die Flöte genau dasselbe spielt wie die Violine, dieselben Töne. Im Konzert ist es unmöglich, das zu hören und auch auf der Platte. Ich habe es zwei Oktaven höher transponiert. Natürlich ist es dadurch unglaublich schwer. Das zu üben braucht Zeit. Soviel Zeit haben manche Leute nicht, aber ich nehme mir Zeit dafür. Dann habe ich viele andere Passagen geändert. Es gibt so viele typische Geigenfiguren. Man muß diese „übersetzen", damit sie wie typische Flötenfiguren klingen. Es hat keinen Sinn, auf der Flöte Musik für Geige zu spielen, wenn es nicht instrumentengerecht klingt. Deshalb habe ich häufig die Register gewechselt, damit man die Flöte wirklich hören kann.

Sie haben gesagt, daß Sie sich für diese künstlerischen Überlegungen Zeit nehmen. Sie nehmen sich auch Zeit für ganz andere Seiten Ihres Berufes. Sie moderieren Fernsehsendungen über und mit Musik, und Sie sind auch Buchautor und Herausgeber von Musikstücken und Bearbeitungen. Welche Bedeutung haben diese anderen Tätigkeiten für Sie? Sind sie Ihnen ebenso wichtig wie Ihre künstlerische Tätigkeit als Flötist, oder sind das mehr Nebenschauplätze Ihrer beruflichen Aktivitäten?

Beides. Wenn ich ein Programm mache, bei dem ich selbst im Fernsehen spiele, hat es keinen Sinn, jemand anderen als Moderator zu nehmen, denn ich weiß darüber am besten Bescheid. Ich brauche kein Skript zu schreiben, ich kenne die Musik, und ich brauche das einfach nur vorzustellen. Das hängt alles zusammen. Ich habe in England eine Fernsehreihe gemacht, für die ich verschiedene Künstler eingeladen habe. Wenn ich solche Leute persönlich kenne, dann kann ich sofort sagen: Jetzt, meine Damen und Herren, habe ich die große Ehre, meine Kollegen vorzustellen und sie zu bitten, für Sie zu spielen. Und dann kann ich etwas zu den Stücken oder zu den Instrumenten sagen. Ich habe ein sehr hohes Interesse an musikwissenschaftlichen oder musikgeschichtlichen Fragen. Ja, das macht mir Spaß. Jedes Jahr gehe ich mit Han de Vries in Urlaub. Und Han ist auch so ein Verrückter (lacht). Es macht immer viel Spaß, mit ihm zu diskutieren. Er weiß sehr viel über Musikwissenschaft, über frühe Ausgaben und Drucke.

Bevor Sie Ihre solistische Karriere begannen, haben Sie lange in verschiedenen Orchestern gespielt, in England und hier in der Bundesrepublik bei den Berliner Philharmonikern. Was bedeutet die Orchesterzeit für Sie? War sie eine Voraussetzung für Ihre solistische Tätigkeit, oder ist es aus Ihrer Sicht eine verlorene Zeit?

Nein, ganz bestimmt keine verlorene Zeit. Das war eine der besten Zeiten in meinem Leben. Ich

glaube, wenn jemand sich vornimmt, Solist zu werden, der kann nur sehr gut profitieren von z. B. drei oder vier Jahren in einem Orchester. Da sieht man, wie das geht, wie die Leute engagiert werden, wie das Management funktioniert, wie das Orchester als Klangkörper funktioniert, wie ein Dirigent dirigieren kann, welche Fähigkeiten er hat zu begleiten und wie das Orchester reagiert. Als Solist hat man das Vergnügen, mit vielen komischen Orchestern und Dirigenten zu spielen. Es ist nicht immer Herbert von Karajan und die Berliner. Es ist wahnsinnig lustig. Manchmal ist der Dirigent kein ausgebildeter Dirigent, sondern ein Musikdirektor von einer Fernsehanstalt. Das ist etwas anderes. Meiner Meinung nach habe ich sehr viel profitiert von meinen 15 bis 20 Jahren Orchester.

Man kennt Sie vor allen Dingen als einen brillanten solistischen Flötenspieler. Ich habe aber auch gut in Erinnerung die Aufnahme eines Reicha-Bläserquintetts, die Sie mit Ihren Berliner Kollegen gemacht haben. Wie steht es heute bei Ihnen mit der Kammermusik? Ist es eine Frage der Zeit, daß Sie fast ausschließlich solistisch spielen, oder ist es eine Frage Ihrer persönlichen Vorlieben?

Nein, ich würde sehr gern mehr Kammermusik machen, aber was ich jetzt mache, ist: Ich spiele Sachen, die ich aufnehmen muß oder die ich aufgenommen habe. Zur Zeit habe ich nicht so viel Kammermusik aufgenommen. Ich sollte z. B. das Mozart-Quartett aufnehmen, Bach-Sonaten, Händel-Sonaten usw. Wir haben schon probiert, die Bach-Sonaten zu spielen, aber ich bin nicht zufrieden. Nach dem zweiten Tag habe ich das Projekt annulliert. Der Produzent hatte eine ganz andere Klangvorstellung.

Das war dann gewiß schwierig.

Ja, es war sehr schwierig. Er hat mich z. B. auf der Platte mit einer sehr dunklen Farbe vorgestellt. Ich habe ihm erzählt, das klingt nicht wie meine Flöte. Er meinte, das sei nur der Raum. Ich habe ihm erzählt, in diesem Raum hätte ich schon zwei Platten gemacht, die mit der französischen Flötenmusik und *The Man with the Golden Flute.* Er meinte aber, dieser Fauré, das sei andere Musik. Ich meine, wenn Fischer-Dieskau Fauré singt oder Bach oder George Gershwin, hört man immer Fischer-Dieskau mit seiner wunderschönen Klangfarbe, und man hat Freude, daß Fischer-Dieskau singt. Ich wollte genau dasselbe für mich haben, egal ob ich Bach oder Fauré spiele. Es ist meine Klangfarbe, und ich will sie nicht von einem Produzenten geändert haben. Und dann habe ich das Projekt annulliert. Da waren etwa sechs Wochen Tournee und Vorbereitung in zwei Tagen erledigt. Aber es kommt noch einmal mit einem neuen Produzenten.

Ich habe es sehr gern, Kammermusik zu spielen. Auf dieser deutschen Reise fragen mich die Leute immer, wann ich mit dem Berliner Trio wiederkomme. Dieses Konzert mit dem Berliner Streichtrio war so wunderschön und so abgehoben. Das sind alles meine alten Kollegen aus Berlin, und wir wissen genau, was ein gutes Konzert bedeutet und wie das wirklich losgeht. Jedes Konzert war verrückt (lacht). Das Problem dabei ist, es gibt nicht soviel Repertoire, z. B. die Beethoven-Serenade, Mozart D-Dur oder ein anderes Quartett und sonst fast nichts. Alles andere ist fast nur „funktionelle Musik" und nicht wie bei Mozart oder Beethoven richtige Kompositionen.

Man könnte vielleicht etwas finden, wenn man den Zeitraum weiterfaßt und ein bißchen sucht, (z. B. bei Johann Christian Bach, Reger oder Roussel).

Richtig, aber ein gut balanciertes Programm ist schwer zu bauen. Aber jetzt überlege ich das; ich habe ein gutes Feedback von den Leuten, was sie gern haben.

Mit anderen Worten: Das Publikum Ihrer letzten solistischen Konzerttourneen kann sich bald auf Kammerkonzerte mit James Galway freuen.

Ja, ganz bestimmt.

Nun eine Frage zu einer anderen Epoche der Musik, vielleicht eine Gretchenfrage. Wie halten Sie es mit der zeitgenössischen Musik? Was würden Sie sagen, wenn Ihnen ein Agent oder ein Konzertveranstalter anbieten würde, beispielsweise das Flötenkonzert von Isang Yun oder das Doppelkonzert von Ligeti zu spielen?

Ligeti würde ich nicht spielen. Ich glaube, er verwendet Baßflöten, und damit würde ich nicht anfangen. Das soll lieber jemand anderes machen. Aber wenn es unbedingt sein muß, dann spiele ich es. Ich bin jetzt bereit, diese moderne Musik zu

spielen. Vorher war ich es nicht, ich habe es nicht gut verstanden. Aber jetzt weiß ich von einem Japaner, wie heißt er ... Er schreibt eine Musik ohne Vibrato und ganz still. Wenn wir im Westen ganz still spielen ohne Vibrato, kommt ein anderer Ausdruck heraus. Ein Ausdruck, der vielleicht böse ist oder ...

... fremd für die europäische oder westliche Mentalität ...

Wenn die Japaner spielen, hat es mit einer japanischen Stille zu tun. Ich glaube, ich verstehe ein wenig davon, jetzt in meiner Altersweisheit (lacht), und ich glaube, ich bin wirklich bereit, dieses Stück zu spielen. Ich würde nicht moderne Musik in einer Reihe spielen, wo die Leute gekommen sind, um etwas anderes zu hören. Wenn jemand von mir verlangt, in der Mitte von einem klassischen Konzert etwas Verrücktes zu spielen, dann tue ich das nicht. Die Leute sind gekommen, Erdbeerkuchen zu essen, und sie wollen nichts anderes essen.

Ich glaube, jede Musik hat ihren Platz. Ich bin bereit, z. B. auf dem Edinburgh-Festival ein ganz modernes Konzert zu spielen. Das habe ich sehr oft gemacht. Ich habe in den letzten paar Jahren so viele Aufführungen von zeitgenössischen Komponisten gemacht. Die neueste kommt auf Platte bei RCA heraus, das ist ein Flötenkonzert von John Corigliano. John ist jetzt *Composer in Residence* bei der Chicago Symphony, und er hat vor ein paar Jahren die Eröffnungsfanfare für den Komponisten-Kongreß in Amerika geschrieben. Er ist sehr beliebt bei allen Komponisten in Amerika. Ich habe Bernstein gebeten, für mich ein Flötenkonzert zu schreiben. Aber er hat gesagt, nein, er kann das nicht. Er war gerade mitten in der Arbeit von *Halil.* Dieses Stück hat er komponiert für die Eltern eines israelischen Jungen, der erschossen wurde. Er hat mir empfohlen, John Corigliano zu fragen. Dann habe ich John gefragt, und John hat gesagt: *Nein, ich habe kein Flötenkonzert im Kopf, Jimmy, aber warte.* Dann, nach zwei Jahren, hat er mich angerufen und gesagt: *Jimmy, ich habe eine fantastische Idee.* Dann hat er ein echtes Rattenfänger-Flötenkonzert geschrieben. Das ist wahnsinnig schwer. Es ist das einzige Stück, das – wenn ich es übe – meine Frau aus dem Zimmer treibt. Um solch ein Flötenkonzert zu spielen, muß man die Musik wirklich lieben. Es gibt darin eine große Kadenz. Ich habe die geübt und gedacht, jetzt ist es ganz gut. Dann habe ich sie John vorgespielt. Er hat gesagt: *Jimmy, es ist sehr gut, aber es soll zweimal schneller sein* (lacht). Dann habe ich das einfach gemacht. Ich glaube, für meine Kollegen und die Flötenspieler ist diese Platte sehr interessant. Die Flöte spielt darin die Rolle, die ihr zusteht. Es ist ein großes Flötenkonzert. Für meinen Teil glaube ich, es ist das beste, das ich spielen kann.

Im Zusammenhang mit diesem Flötenkonzert, das für Sie entstanden ist, haben Sie die Flötenkollegen angesprochen. Quantz, auf den die Flötisten sich ja alle irgendwann einmal beziehen, schreibt in der Einleitung zu seinem „Versuch": Scheint es nicht, als wenn die meisten der heutigen Flötenspieler zwar Finger und Zungen, aber keine Köpfe hätten? *Galt dies nur zu Quantzens Zeit, oder wie sehen Sie die Situation heute?*

Was Quantz gesagt hat, gilt noch heute und nicht nur für die Flöte. Es gilt für alle Instrumente. Es gibt viele Geiger und Klavierspieler, die haben Finger und überhaupt keinen Kopf. Es hat keinen Sinn, Beethovens op. 111 zu spielen, wenn man nichts davon versteht, und man spielt nur die Töne. Ich glaube, Quantz hat ganz recht. In vielen verschiedenen Sachen war er ein ganz Kluger (lacht).

Ich komme noch einmal auf das Konzert zurück, das John Corigliano für Sie geschrieben hat. Hat das Stück einen bestimmten Titel, und können Sie schon etwas darüber sagen, wie es aussieht, wie es klingt?

Es klingt ganz modern und hat auch einen lyrischen Teil. Es heißt *The Pied Piper Fantasy.* Das hat mit diesem Rattenfänger von Hameln viel zu tun. Das Konzert fängt in Dunkelheit an, das Orchester spielt, und es kommt die Sonne. Dann kommen die Ratten. Die Ratten sind mit spitzen Geigenfiguren dargestellt. In diesem Flötenkonzert spielen die Instrumente im Orchester nicht so, wie wir ein „richtiges" Flötenspiel oder Oboenspiel kennen. Der Komponist wollte etwas Besonderes machen. Er hat z. B. in New York einen Posaunisten für einen halben Tag bestellt. Er hat ihn gefragt, kannst du das machen, oder was ist möglich in dieser Richtung und wie klingt das.

Wie kann ich bestimmte Klänge am besten schreiben, damit die Musiker das lesen und spielen können. Er geht immer diesen Weg. Er schreibt nicht nur neue Klänge aus einem Buch ab wie die meisten, sondern er bestellt die verschiedenen Instrumentalisten und fragt sie. Es ist das Beste, was er gemacht hat, und der Klang des Orchesterparts ist unglaublich.

Für die Flöte hat er am Anfang ein großes romantisches Lied komponiert. Und dann geht es los, dieser Kampf mit dem Bürger. Nein, nicht der Kampf. Erst nimmt er alle Ratten, dann hat er einen Kampf mit den Bürgern. Dann nimmt er die Kinder weg, und die Kinder werden mit einer Tin-whistle weggelockt. Ich spiele einen Marsch auf dieser Tin-whistle, dann kommt plötzlich ein Triller. Im Publikum sind drei Gruppen von Kindern, sie spielen auch einen Triller. Gruppe Eins, dann spiele ich weiter noch einen Triller, Gruppe Zwei, noch ein Triller, Gruppe Drei. Dann kommen alle auf die Bühne, und wir spielen diesen Marsch zusammen. Wir gehen mit diesem Marsch weg, und zur selben Zeit spielen die Bratschen und Celli im Orchester diese große Aria, die ich zuerst gespielt habe, aber eine Oktave tiefer und etwas langsamer. Es ist wahnsinnig traurig (lacht).

Man braucht ja, nach dem was Sie erzählen, einen großen Raum und auch eine größere Kindergruppe, die Tin-whistle spielen.

Nein, die spielen Flöte, ich spiele Tin-whistle. Die Kindern spielen Querflöte. Sie lernen das alles auswendig, und wir marschieren durch den ganzen Saal. Es ist wirklich ein Erlebnis.

Ist dieses Konzert schon im Druck erschienen, oder ist zu erwarten, daß es bald gedruckt wird?

Es ist schon bei Schirmer gedruckt. Nächstes Jahr spiele ich es etwa acht- oder zehnmal in Amerika. Ich habe es schon in London und in Israel gespielt.

Besteht die Aussicht, daß Sie das Konzert auch hier in der Bundesrepublik spielen werden?

Nein, meine Konzertagentur in Deutschland hat noch nicht vorgeschlagen, daß ich so etwas machen soll. Ich weiß nicht, wie es ist, in Deutschland mit einem großen Orchester zu spielen. Komischerweise hat Herbert von Karajan, mein Freund Herbert, mich nie eingeladen ...

Heißt das, Sie würden gerne einmal als Solist mit Ihrem alten Orchester, den Berliner Philharmonikern, spielen, wenn man Sie fragen würde?

Ja. Vor einem Monat habe ich mit Lorin Maazel in Amerika das Nielsen-Konzert gespielt. Das war für mich ein Erlebnis. Ich habe nie mit einem so guten Dirigenten gespielt. Lorin hat am Anfang gesagt, *dieses Flötenkonzert kenne ich überhaupt nicht.* Dann sagt er am zweiten Abend, *aber ich habe das gelernt.* Und er hat es wirklich gelernt, viel besser als alle Flötenspieler, die ich kenne. Er kennt jede Phrase, alle Harmonien, und er ist so praktisch. Und wie er das dirigiert hat mit „voll drauf", fantastisch! Ich glaube, ich bin zum erstenmal in einen Dirigenten verliebt (lacht). Es war unglaublich, wie er das gemacht hat. Er war so unterhaltsam und immer sehr charmant, und was er gemacht hat, war so klar. Er hat mich nie vorher gehört. Und er war so begeistert. Er hat mich gefragt, ob ich mit ihm in Frankreich spielen wollte und auch in Deutschland. Aber jetzt hat er ein Jahr Pause, weil seine Frau ein Kind bekommt. So ist nochmal ein Jahr mit einem guten Dirigenten verloren. Es würde mich natürlich schon freuen, wenn die Berliner mir anbieten würden, in ihrer modernen Reihe dieses Flötenkonzert zu spielen.

Gibt es andere Instrumentalisten, Dirigenten oder Orchester, mit denen Sie gern einmal spielen möchten?

Ja, sehr viele. Z. B. Zubin Metha und Osawa. Das sind zwei, mit denen ich am liebsten zusammenarbeiten würde. Ich habe neulich eine Tournee mit einem jungen amerikanischen Flötisten gemacht, Ransom Wilson. Ransom hat auf dieser Tournee dirigiert. Erst wurde ich gefragt, ob ich dirigieren wollte, aber ich hatte keine Lust. Dann habe ich gesagt, sie sollen Ransom fragen. Wir haben Cimarosa zusammen gespielt. Das war wahnsinnig lustig. Dann haben wir Mozart und auch Mercadante gemacht, und ich muß sagen, er hat das sehr gut dirigiert. Ich bin von den amerikanischen Flötisten sehr beeindruckt, z. B. Robert Stollman und Carol Vincenc. Die spielen immer irgendwas Neues. Carol hat Lukas Foss um ein Flötenkonzert gebeten, und er hat das vor eineinhalb Jahren geschrieben. Ich habe es letztes Jahr in Amerika gespielt, in Aspen, wo es im Sommer ein

Festival gibt. Lukas hat selbst dirigiert. Es hat wahnsinnig Spaß gemacht mit einem Komponisten, der so gut dirigieren kann wie Lukas Foss. Das würde ich sehr gern in der Bundesrepublik mit Lukas als Dirigent spielen. Alle Leute meinen, daß er ein Amerikaner ist, aber er ist in Berlin geboren und aufgewachsen.

Kommen wir zurück auf Ihr Instrument, die Flöte. Wie schätzen Sie die Bedeutung der verschiedenen Flöten-„Schulen" ein, gibt es Ihrer Meinung nach außer der „französischen" oder „deutschen" auch z.B. eine „englische" oder „amerikanische Schule"? Gibt es heute die *„wahre Art", Flöte zu spielen?*

Es gibt natürlich verschiedene Schulen, aber es sind oft nur geographische Bezeichnungen. Wenn jemand spielt, könnte ich hören, was das für ein Mensch ist, fast psychologisch. Weber hat gesagt: Wenn sie mich kennenlernen wollen, sollen sie meine Musik hören. Er meint: persönlich. Ich glaube, das ist wahr. Man kann fast die Probleme und Eigenheiten der Leute hören, wenn sie spielen. Ich würde sagen, z. B. in Deutschland, die deutschen Flötenschüler denken viel mehr als andere Leute. Die Franzosen spielen mit mehr „Facilität" als andere. Und die Engländer sind irgendwo eine Mischung mit einer starken Beeinflussung von Marcel Moyse. Die wichtigsten Lehrer in England, Bennett und Trevor Wye, setzen die Tradition von Moyse fort. Es vergeht nie ein Tag, ohne daß sie zu einem Schüler sagen: „Moyse hat gesagt ..." In Amerika gibt es schon eine Schule mit einer starken Beeinflussung durch Julius Baker. Alle sprechen von William Kincaid, aber ich habe ihn nie gehört.

Sie haben eben gesagt, wenn Sie Flötenspieler hören oder auf Aufnahmen hören, dann könnten Sie sofort die Probleme heraushören. Ich vermute, Sie meinen Probleme des Klanges und des Tones.

Manchmal, wenn jemand spielt, hört man, daß er aggressiv ist oder ein anderer hat Angst. Das kann man hören. Man kann auch sehr gut hören, wenn der Ansatz nicht am richtigen Platz ist.

Wann ist der Ansatz nach Ihrer Meinung am richtigen Platz? Was ist das Kennzeichen eines guten und richtigen Ansatzes?

Wenn jeder Ton am besten und auf der Mitte mit dem Ansatz gemacht ist. Wenn man einen Heldentenor hört, z. B. Josef Schmidt, und er singt die hohen Töne, sind sie perfekt. Aber wenn er auf die tiefen Töne geht, fehlt etwas. Er kann seinen Ansatz nicht auf diese tiefen Töne einstellen. Er hat den ganzen Tag für das hohe C geübt. Wenn wir auf der Flöte spielen, z. B. die Fauré-Fantasie, dann kommt bald dis. Wir fangen mit einem guten h an, perfekt. Dann geht es bis zum dis, das ist ein schrecklicher Ton. Wir konzentrieren uns auf diesen Ton, damit er schön klingt. Wenn diese Stelle vorbei ist, danken wir dem lieben Gott und gehen weiter hinauf bis zum a. Aber der Ansatz bleibt immer unten. Niemand denkt: Beim Weitergehen muß ich meinen Ansatz für jeden Ton besonders einstellen.

Auf der Flöte kann man einen Ansatz für die Mittellage haben, das geht irgendwie auch für die Tiefe und für die Höhe. Wenn man aber den Mittellage-Ansatz benutzt, sind die tiefen Töne ohne Substanz, und die hohen Töne sind nur laut. Um mit diesem Ansatz nach oben zu gehen, muß man stärker blasen, in jedem Fall klingen die Töne nicht so gut. Es ist viel besser, wenn man mit dem Ansatz nach oben geht, um oben zu spielen. Das ist logisch, aber niemand denkt daran. Wir sind gewohnt, zuerst die „Sonorité" zu machen, dann Pause und schließlich Tonleitern. Bei den Tonleitern denkt man überhaupt nicht an den Ansatz, sondern nur an die Finger. Die meisten Probleme bei den Tonleitern liegen aber beim Ansatz, nicht bei den Fingern. Z. B. in C-Dur, wenn man vom tiefen c beginnt, ist das erste Problem unterwegs das dreigestrichene e. Das ist schwer zu kriegen, und immer fehlt dem Ton etwas. Dann sagen wir: Ich muß eine e-Mechanik einbauen, dann kriege ich das. Aber das ist nicht wahr. Es fehlt immer noch etwas, auch mit der e-Mechanik. Es kommt leichter, und es fehlt nicht so viel, aber trotzdem wird es erst wirklich besser, wenn man einen guten Ansatz hat. Wenn man das tiefe c mit einem guten Ansatz spielt und das dreigestrichene e auch, dann kriegt man es, dann ist man in einem besseren Zustand, um über die Klippen dieser Tonleiter zu gehen.

Wenn man z. B. spielt – (singt: Carmen, Vorspiel zum 3. Akt), dieses es klingt immer nicht so gut. Die Leute haben Angst, daß es nicht schön klingt und wollen den Ansatz nicht wechseln,

wenn dieser Ton nicht kommt. Aber man soll wechseln, man soll zu den Tönen besonders hingehen und sie ein bißchen schöner machen. Wenn man eine Orgel in der Kirche sieht, sie hat große Pfeifen und kleine. Die haben alle einen verschiedenen „Ansatz". Wir müssen das genauso auf der Flöte machen. Auf der linken Hand der Flöte muß der Ansatz mehr wechseln als auf der rechten. Man muß sich dieses Problems wirklich bewußt sein, egal zu welcher Schule man gehört. Die Schule ist nur eine Geschmackssache. Natürlich würde kein Deutscher wie ein Franzose spielen (lacht). Es ist ein Nationalitätsproblem.

Eine persönliche Frage noch zum Schluß: Gibt es ein Stück für Sie, das Sie noch nicht gespielt haben, das Sie aber immer schon einmal gerne spielen wollten?

Schwer zu sagen. Ich möchte sehr gern die a-Moll-Partita spielen. Die spiele ich jeden Tag einmal. Wenn ich die spielen sollte, würde ich es bewußter und in besserer Kontrolle spielen als die meisten von meinen Kollegen, die das üben müssen. Es gibt sehr viel verschiedene Sachen, die ich spielen wollte, z. B. das Violinkonzert von Samuel Barber. Ich habe Samuel Barber bei einer Party in New York getroffen. Ich habe ihn natürlich nach einem Flötenkonzert gefragt. Er hat gesagt: *Nein, jetzt bin ich zu alt, Jimmy, aber nimm mein Violinkonzert, das kannst du bearbeiten.* Das will ich bald machen.

Dazu möchte ich sagen, daß ich sehr glücklich in meinem Beruf bin. Es freut mich immer, wenn ich irgendwo hingehe, und Kollegen treffe. Auch fragen Leute, welche Flöte ich spiele. Ich spiele seit zwei Jahren Muramatsu mit h-Fuß. Ich habe auch c-Fuß; Jean-Pierre hat mir immer erzählt: *Jimmy, du mußt c-Fuß spielen.* Aber ich spiele zu viele Stücke mit dem tiefen h. Ich bin daran gewöhnt, mit diesem tiefen h zu spielen. Ich weiß nicht, was für einen Unterschied es gibt. Das ist eine andere Diskussion für TIBIA (lacht). Manche Leute fragen mich immer, warum ich nicht mehr Cooper spiele. Es ist nicht so, daß ich Cooper nicht spielen wollte. Ich habe drei Cooper-Flöten, eine aus Silber und zwei aus Gold. Die silberne und eine der goldenen sind speziell für die hohe Stimmung der Berliner Philharmoniker gebaut. Ich kann sie in einer anderen Stimmung nicht gebrauchen. Albert kann die nicht umbauen; sie sind mit einem besonderen Gold gelötet, und er kann sie nicht auseinandernehmen, um sie tiefer zu stimmen. Ich habe eine, die tiefer ist, und die kann ich sehr gut spielen. Leider ist es sehr schwer, sie zu reparieren, wenn sie kaputt geht. Dann habe ich nur die eine. Jetzt hat Muramatsu mir zwei ähnliche Flöten gebaut.

Herr Galway, vielen Dank für dieses Gespräch. Sicherlich werden sich viele Freunde der Flöte auf das nächste „verrückte" Konzert mit Ihnen freuen.

Sie können auch alle Kollegen und Flötenfanatiker von mir grüßen. Ich habe überall Spaß, sie unterwegs zu treffen.

Neuerscheinung

Heinz Riedelbauch

Systematik moderner Fagott- und Bassontechnik.

Arbeitsbuch mit auswechselbaren Blättern, Schablone, Leerblättern und 1 Tonbandkassette. 224 Seiten, Ringbuch, 25 x 31,5 cm

Ed. Moeck Nr. 4035 · ISBN 3-87549-031-2 · DM 112,–

Dieses Buch hat die Aufgabe, Fagottisten, Bassonisten und Bläsern anderer Instrumente eine Systematik vorzustellen, die geeignet ist, eine Vielzahl von Klängen zu sichten und zu ordnen, mit dem Ziel, Komponisten erweiterte Möglichkeiten, Akustikern neues Forschungsterrain zu eröffnen, Dirigenten, Musikwissenschaftler und Musikliebhaber mit der Problematik moderner Interpretationstechniken und dem Instrument Fagott unter neuen Aspekten bekannt zu machen.

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE

H. C. FEHR-BLOCKFLÖTEN ZÜRICH

In der
Bundesrepublik
Deutschland
und Westberlin
vertreten durch

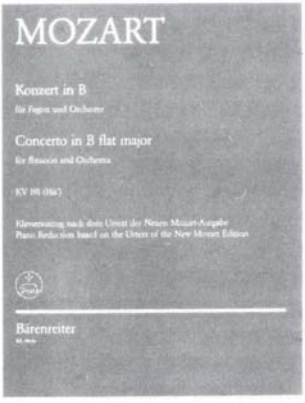
LOTTI KRÄMER

Fritz-Ulrich-Weg 13
7000 Stuttgart 80
Postfach 810320
Telefon (0711) 72 42 09

Wolfgang Amadeus Mozart

Bläserkonzerte

mit dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe



Erst mit Hilfe von begleitenden Ausgaben (Aufführungsmateriale, Klavierauszüge, Studienpartituren) können in der Praxis die wichtigsten Ergebnisse der musikalischen Gesamtausgaben umgesetzt werden.

Für einige Bläserkonzerte Mozarts steht jetzt solches Material zur Verfügung.

Konzert in B KV 191 (186^{e}) für Fagott und Orchester

Klavierauszug BA 4868a,
DM 19.–
Studienpartitur TP 253, DM 7.50
Partitur (in BA 4589) käuflich
Aufführungsmaterial (BA 4868)
Eine zuverlässige und zweckmäßige Ausgabe nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe sowohl zum Einstudieren des Werkes als auch für eine kammermusikalische Aufführung mit Fagott und Klavier.

Konzert in A KV 622 für Klarinette und Orchester

(traditionelle Fassung für Klarinette und rekonstruierte Fassung für Bassettklarinette)
Klavierauszug BA 4773a,
DM 19.50
Studienpartitur TP 254,
DM 10.50
Aufführungsmaterial BA 4773 (Partitur für Bassettklarinette BA 4773b) käuflich

Konzert in G KV 313 (285^{c}) für Flöte und Orchester

[mit Andante in C KV 315 (285^{e})]
Klavierauszug BA 6817,
DM 22.–
Studienpartitur TP 250, DM 9.50
Partitur (in BA 4589) und Aufführungsmaterial (BA 4854) käuflich

Konzert in D KV 314 (285^{d}) für Flöte und Orchester

Klavierauszug BA 6818,
DM 19.–
Studienpartitur TP 251, DM 7.50
Partitur (in BA 4589) und Aufführungsmaterial (BA 4855) käuflich

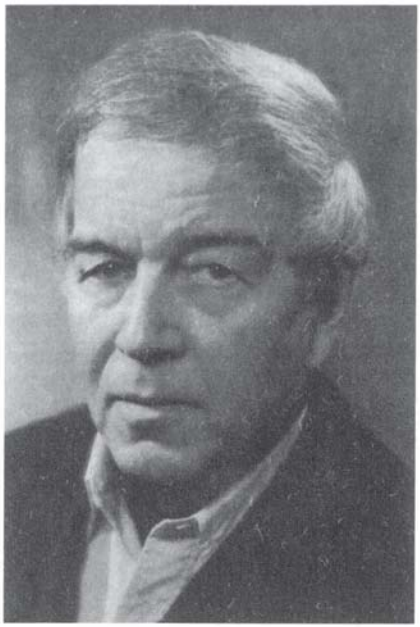
Konzert in C KV 314 (285^{d}) für Oboe und Orchester

Klavierauszug BA 4856a,
DM 19.–
Studienpartitur TP 252, DM 7.50
Partitur (in BA 4589) und Aufführungsmaterial (BA 4856) käuflich

Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York

Prof. Hans Ulrich Staeps 23.6.1909 – 25.7.1988



Siehe, es fürchten die Menschen sich,
nach dem Tode vergessen zu sein,
und oft vernehm ich die Klage,
vergänglich sei dieses irdische Sein.
Kleinmütig aber sind jene und wenig wissend
vom ständig wechselnden Leben.
Veränderst doch nicht nur du uns,
der Schattenwelt, die wir nicht kennen,
für eine Weile Entnommene, stehend
im Wasserfeld deines Laufs:
ein wehend Gezweig, Koralle und Tang.
Und bist es denn du allein,
der stumm mit den Furchen des Alters
uns zeichnet, schürfend und metzend
an unserem Bild es beharrlich verwandelt?
Nein, auch du eilst dahin nicht
ohne die Spur eines jeden von uns
in deinem wandernden Antlitz.

Prof. Hans Ulrich Staeps, der diese Zeilen schrieb, wäre im Juni 1989 80 Jahre alt geworden. Er fürchtete weder, nach dem Tode vergessen zu sein, noch diesen selbst.

Sein Leben, das 1909 in Dortmund begann, war – nach Besuch des humanistischen Gymnasiums, nach Berufsstudium in Köln und Münster mit den Fächern Komposition, Klavier und Blockflöte, an der Universität Münster zudem mit Zeitungswissenschaft und Musikgeschichte – das eines „pädagogischen Komponisten", wie er sich selbst einschätzte.

1940 ging Hans Ulrich Staeps nach Wien, hielt neben dem Instrumentalunterricht Kurse für neue Musiktheorie, für Aufführungspraxis Alter Musik und für zeitgemäßen Gruppenunterricht und gründete und leitete das Seminar für Angewandte Rhythmik; ein Bereich, in dem er klarzumachen versuchte, daß beim Unterricht die musikalische Elementarerziehung immer die Grundlage zu bilden hat.

Glanzpunkte seines künstlerisch-pädagogischen Schaffens erlebte er in England, in den USA, in Taiwan und Siena, schließlich in Zürich und Meersburg.

1956 wurde ihm der Professor-Titel verliehen. 1975 trat er nach 35 Unterrichtsjahren am Konservatorium der Stadt Wien von der offiziellen Bühne des Berufslebens ab.

Seine Musik, die von „Ausführenden unterschiedlicher Fertigkeiten" bewältigt werden konnte, bei deren Wiedergabe sich Kinder, Jugendliche und Erwachsene im gemeinsamen Tun und Erleben finden konnten, hat schon lange einen Siegeszug in die musizierende Welt angetreten. Spätestens mit dem Beginn der Wettbewerbe „Jugend musiziert" in Deutschland wurde Hans Ulrich Staeps als Komponist bekannt und hoch geschätzt. So kam es auch, daß die große Gemeinde der Berliner Blockflötisten ihn 1979, 1981 und 1984 als Interpreten, Komponisten und Lehrer nach Berlin einluden.

Hier erlebte er – frei von Verpflichtungen eines Hochschullehrers – noch einmal die Genugtuung beim Erfolg der Interpretation seiner Kompositionen, die er mit Laien und professionellen Musikern gleichermaßen persönlich einstudiert hatte und zum großen Teil selbst am Klavier begleitete.

Allen wurde das Erlebnis der Begegnung mit einer Persönlichkeit zuteil, der die Achtung vor der Menschenwürde alles bedeutete, der einen hervorragenden Verstand besaß, seinen geschliffenen Intellekt aber voller Rücksicht auf Schwächere einsetzte. Am stärksten wurde die Umwelt von seiner großen Sensibilität beeindruckt; im künstlerischen wie im menschlichen Bereich.

Wenn auch die lange Liste seiner Werke, besonders diejenigen, die an das Wort gebunden sind, überwiegend nachdenklichen, ja, philosophisch-metaphysischen Charakters sind, so gab es auch einen humorigen und nicht zuletzt einen fröhlichen Hans Ulrich Staeps.

Die Berliner hatten mit ihm und seiner Frau Antje den 75. Geburtstag mit zwei großen Jubelkonzerten gefeiert. Die Musikschule Steglitz und Zehlendorf, der nach ihm benannte Hans Ulrich Staeps-Kreis und eine große Zahl professioneller Musiker und Laien huldigten seiner Blockflötenmusik, mit der *Musikliebende sich das Erleben im gemeinsamen Tun, das Erkennen gültiger musikalischer Zusammenhänge erschließen können.*

Die Konzerte zum 80. Geburtstag werden Konzerte der Erinnerungen werden. Erinnerungen an einen bedeutenden Menschen, der wohl um sein Ende wußte; der besonders in den letzten Jahren von einer schweren und unheilbaren Krankheit belastet war.

Er hat sich – nach und nach – von seinen Freunden verabschiedet. Für ihn war das Sterben mit weniger Angst verbunden als der Gedanke, er könne den Menschen, die er liebte, zur Last fallen und müsse mit gesunden und wachen Sinnen zusehen, wie der Körper dahinsiecht. So hat er sein Leben vollendet, wie es auf der Trauernachricht steht. Seiner Frau hinterließ er diese Worte:

Scheid ich bald wohl, Liebste du,
wolln wir nicht klagen.
Mein wird sein die tiefste Ruh,
dein der Mut, nie zu verzagen.
Wenn ich nicht mehr bei dir bin,
halte du in deinem Sinn
alles Glück, das unser war
so lange Jahr, so lange Jahr.

Rüdiger Trantow

3. Rüsselsheimer Musiktage vom 2. bis 5.6.1988

Was ist das Besondere an den Rüsselsheimer Musiktagen, was unterscheidet die „Alte Musik im Stadttheater" von den vielen anderen Festivals für alte Musik? Da ist schon einmal das Zustandekommen ungewöhnlich, das ohne die Privatinitiative und das Engagement von Eva und Wilhelm Becker gar nicht zu denken wäre. Auffallend ist auch die große Anzahl jugendlicher Flötenenthusiasten, die aus verschiedenen europäischen Ländern herbeiströmen, um sich zu informieren und ihre Studien zu erweitern. – Der Blockflöten-Workshop mit Han Tol kann mit über 160 Teilnehmern fast nur als überfüllt bezeichnet werden; um so erfreulicher, daß trotzdem intensive interpretatorische Arbeit geleistet werden konnte, die sicher für viele eine Hilfe für die eigene Arbeit bedeutet. – Schließlich wäre als Besonderheit die Sprengung der Grenzen „Alte Musik" zu nennen; fast selbstverständlich standen in den Konzerten mit Michael Schneider und Marion Verbruggen alte und zeitgenössische Solowerke für Blockflöte nebeneinandern.

Trotz begrenzter Mittel und einer gewissen „Flötenlastigkeit" gelang ein abwechslungsreiches Programm, wenn auch nicht jedes Konzert ein Höhepunkt war. Das gilt vor allem für den Auftakt mit dem jungen Münchener Barockensemble „L'Arpe Festante", das zwar mit Engagement ein anspruchsvolles Programm anbot, wobei aber das Temperament stärker war als die künstlerische Aussage: vor allem die Soloblockflötenpartien in den Bach- und Telemann-Konzerten ließen sehr zu wünschen übrig. Dafür genoß man um so mehr die Weisen aus Alt-England von Greensleeves bis Dowland, die der Counter-Tenor David Cordier und Stephen Stubbs auf der Laute ergreifend schön darstellten, wobei kaum auszumachen war, ob die Bezauberung mehr von den innigen, zutiefst anrührenden Weisen ausging oder von der meisterhaften, nuancenreichen Interpretation.

Die Blockflöte stand mehrmals und auf verschiedene Weise im Mittelpunkt: das 1984 gegründete Ensemble

Renaissance
bzw. Frühbarock:
Sopran, Alt, Tenor, Baß
nach Kinsecker
(462 Hz und 443 Hz)

Barock:
Altblockflöten
nach Eichentopf und
Gahn (beide 415 Hz)

Moderne:
Garklein bis Tenor
(eigene Modelle 443 Hz)
Kontrabaß in F
(viereckig)
preisgünstige Schulmodelle: Sopran und Alt
direkt an den Lehrer

Herbert Paetzold
Blockflötenbau
Gartenstr. 6
8939 Markt Wald
Tel.: 0 82 62 / 15 50

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 Erfolg zu garantieren, sind die Bälge so konstruiert, daß sie einfach zu machen und doch wirkungsvoll beim Spiel sind. Die Tasten und das Tastenbett sind vorgebohrt, so daß kein Irrtum möglich ist, und die Windlade ist gänzlich vorgeformt, 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 Bauanleitung, eine Arbeitszeichnung u. Fotos führen Sie in klarer und knapper Weise durch jedes Baustadium. Gegen Einsendung von £ 2.50 erhalten Sie unseren farbigen Katalog. Der Betrag wird auf Ihre erste Bestellung angerechnet.

The Early Music Shop

Hauptausstellungsraum, Verkauf und Versand
Dept T., 38 Manningham Lane,
Bradford, W. Yorks. BD1 3EA.
Tel.: 00 44 / 274 / 72 16 46

„La Dada" hatte den Hauptteil seines Programms italienischen Frühbarocksonaten und -Canzonen (Frescobaldi, Castello, Merula, Rossi u.a.) gewidmet, in denen Han Tol (Blockflöte) und David Mings (Dulcian) sich gegenseitig an virtuoser Artikulationskunst zu übertreffen schienen, gestützt von dem vorzüglichen Cembalisten Rien Veskuilen.

Im Programm der „Camerata Köln" wetteiferte die Blockflöte als hochbarockes Soloinstrument (Michael Schneider) mit der aufregend schön gespielten Barock-Oboe (Hans-Peter Westermann). Makellose Technik, spannungsvolle Gestaltung und tonliche Brillanz ließen vor allem die Triosonaten von Telemann und Hertel zu einem genußvollen Erlebnis werden.

Als Soloinstrument schließlich erschien die Blockflöte in zwei Konzerten mit Marion Verbruggen, die zusammen mit dem „Concerto Köln" in Konzerten von Sammartini und Vivaldi erneut ihre Virtuosität bewies, wobei ihr das seit 1985 konzertierende Kammerorchester eine gute Unterstützung bot. Das junge Ensemble präsentierte auch die Streicher-Concerti von Vivaldi vital, gut akzentuiert und ausdrucksvoll.

Das zweite Konzert von Marion Verbruggen – eine Matinee mit Solowerken von van Eyck, Telemann, Marais, Shinohara, Ishii, J.S. Bach – bildete wohl den äußerst möglichen Gegensatz zu einem weiteren Flötensolo, das der Traversflöte galt – Jeffrey Cohan gab einen Überblick über die Entwicklung von der Renaissance-Traverse bis zur Böhm-Flöte. Auf der einen Seite äußerste Vitalität und ansteckende Spielfreude, auf der anderen völlig entrücktes fast meditatives Spiel; eine Übersensiblität, die sich aber leider nicht auf die Intonation erstreckte.

Zweifellos zu den Höhepunkten war die Telemann-Huldigung der „Musica Antiqua Köln" zu zählen. In 7 Trios, Quartetten und Soli aus der *Tafelmusik* machten Reinhard Goebel und sein Ensemble Telemanns Kunst des kammermusikalischen Wechselspiels deutlich; es fehlten weder Eleganz, Klangsinn noch Affekte, das Zusammenspiel war hervorragend; Thierry Maeder (Cembalo) und Phoebe Carrai (Barockcello) bildeten eine Continuogruppe, von der wesentliche Impulse ausgingen. Ob es aber sinnvoll ist, so viele Werke aus der *Musique de Table* eben ohne „Table" vorzustellen, sei dahingestellt.

Umjubelt wie immer: das „Ensemble Clément Janequin", diesmal erweitert um die zauberhafte Sopranstimme von Agnes Mellon für die hohe Lage der feinsinnigen Chansons von Bertrand und Le Jeune. Gelegentliche Intonationstrübungen in den z.T. stark chromatischen Chansons waren bald vergessen angesichts der programmatischen Stücke von Janequin, wie *Le caquet des femmes* und *La chasse*. Deren ebenso temperamentvolle wie raffinierte Interpretation riß die Zuhörer zu wahren Begeisterungsstürmen hin.

Das Stadttheater war ein Ort der Begegnung aber nicht nur für Konzerte, sondern durch die über 40 Aussteller von Renaissance- und Barockkopien, Bücher, Noten, Faksimiles, Schallplatten auch Anziehungspunkt für groß und klein, von früh bis spät. Die Probierlust war nur mit Mühe einzudämmen, man verglich, holte sich Rat und verabschiedete sich bis zum nächsten Mal in Rüsselsheim. *Ilse Hechler*

Studienseminare für Blockflöte – Eindrücke einer Teilnehmerin

Der inhaltliche Schwerpunkt der alle zwei Monate in Fulda stattfindenden Studienseminare für Blockflötentechnik liegt besonders auf dem Bereich der Spieltechnik als solcher. Er baut auf den differenzierten Methoden und Erkenntnissen von Blockflötisten wie Walter van Hauwe und Kees Boeke auf, die ihrerseits mit ihrer Blockflötentechnik wiederum an die Lehren der alten Meister wie Quantz, Hotteterre und Ganassi anknüpfen. Diesen Bezug, die Fortführung und vor allem die Weiterentwicklung dieser Technik sowie deren Weitervermittlung finde ich besonders wichtig, um das negative Image, das die Blockflöte als Schul- und Wanderinstrument in den 30er Jahren leider bekommen hat,

FAMM

FORUM
ALTE
MUSIK
MÜNCHEN
e.V.

Kurse für Blockflöte
und Traversflöte
im Gasteig

23.9.88 - 24.9.88
Wilbert Hazelzet
Traversflötenkurs

21.1.89 - 22.1.89
Han Tol
Blockflötenkurs

10.3.89 - 11.3.89
Marion Verbruggen
Blockflötenkurs

10. - 12. März 1989
Gasteig

2. FAMM-Festival
Konzerte * Instrumentenausstellung * Noten * Bücher * Schallplatten * Kurse

Bitte fordern Sie unseren ausführlichen Prospekt an, den wir Ihnen gerne zusenden.

helmer records · Postf. 1228 D-8852 Rain

abzubauen und ihr wieder zu dem Stellenwert zu verhelfen, den sie früher einmal besaß.

Die Seminarleiterinnen – Gisela Rothe und Christa Rahlf – kommen beide aus derselben Schule: Blockflötenstudium bei Winfried Michel, Münster/Westfalen und Walter van Hauwe, Amsterdam.

Die Arbeit der Studienseminare findet auf verschiedenen Ebenen statt: Referate der Seminarleiterinnen über die Themenkreise Atmung und Tonbildung, Artikulation und Finger. Einzelunterricht für die „aktiven" Teilnehmer (auch Ensembles), bei welchem die „passiven" hospitieren können. Außerdem Übungsstunden für die gesamte Gruppe passend zu den Referaten. Den Abschluß bildet ein „Gesprächskreis für Blockflötenmethodik" als Erfahrungsaustausch zwischen den Teilnehmern sowie ein Konzert der beiden Leiterinnen. Wichtig ist noch, daß die Hauptthemen Atmung, Artikulation und Finger nochmals in 4 Kapitel unterteilt und dadurch in unterschiedlicher Zusammensetzung an den verschiedenen Wochenenden unterrichtet werden, so daß auch für Mehrfach-Teilnehmer immer mindestens ein bis zwei neue Kapitel dabei sind.

An dem von mir besuchten Wochenende standen Atmung I (Grundlagen der Atemtechnik, Tonbildung und Phrasierung), Finger III (Geläufigkeit) und Artikulation II (T,D,R,t,d,r-Zunge) auf dem Programm.

Wie sah nun die konkrete Arbeit aus? Z. B. beim Einzelunterricht: Eine Teilnehmerin klagt über ihren „zu kurzen" Atem. In wenigen Minuten macht Christa Rahlf ihr deutlich, daß sie durchaus „genug Luft" hat – das Problem liege bei ihr vielmehr in der Artikulation begründet: Die Zungenbewegung ist zu groß, so daß mit der Artikulation verschwenderisch viel Luft herausgeschleudert wird. Bewußte Fixierung der Zunge, mehr Spannung im Mundraum, verbunden mit Übungen zum „Luftanhalten" lösen das Problem in kurzer Zeit. Die Schülerin ist ganz überrascht, als sie am Ende der Stunde die kritische Stelle mühelos „auf einen Atem" schafft.

Ein anderes Beispiel: eine schwere Stelle im schnellen Satz einer Händel-Sonate. Der Teilnehmer verzweifelt an seinen „steifen Fingern" und an seiner „lahmen Zunge", die diese Stelle trotz unermüdlichen Übens nicht schaffen wollen. Aber es liegt hier weniger an Fingern oder Zunge, sondern vielmehr an der Tonführung, die nicht angepaßt ist. In einem kleinen Exkurs nach Atmung II zeigt Gisela Rothe auf, daß viele Geläufigkeits- oder Anspracheprobleme ihre eigentliche Ursache im Problem Luftgeschwindigkeit haben, die für jede Stelle richtig angepaßt sein muß. Mit Hilfe gezielter Übungen gelingt es dem Schüler in kurzer Zeit und zum eigenen Erstaunen, die bisherige Hürde fehlerfrei zu nehmen.

Oft sind es nur kleine, jedoch entscheidende Kniffe, die alles verändern, so daß sich die vorherigen Probleme buchstäblich in Luft auflösen: ein „Aha-Erlebnis" für den Schüler und nicht weniger spannend für das Publikum.

In anderen Fällen wiederum ist es nötig, eine Technik von Grund auf neu aufzubauen. Diese kann natürlich nicht in der knappen Zeit von 45 Minuten Einzelunterricht geschehen. Deshalb werden dem Schüler erst einmal grundlegende Hilfen gegeben, wie er zu Hause weiterarbeiten kann. Dann ist es von entscheidendem Vorteil, daß im Rahmen der Studienseminare an seiner Spieltechnik kontinuierlich weitergearbeitet wird und er nach einer Periode selbständigen Arbeitens in einem der nächsten Seminare Kontrolle und neue Anregung erfährt.

Leider sind alle diese diffizilen Zusammenhänge der Blockflötentechnik noch wenig verbreitet, und es gibt kaum Schulen, in denen diese grundlegend behandelt werden (Ausnahme: das neue Schulwerk von Walter van Hauwe *Moderne Blockflötentechnik* Bd. I, bei Schott verlegt). Gisela Rothe und Christa Rahlf bemühen sich durch konzentriertes Arbeiten am Detail, diesem Mangel abzuhelfen, und es gelingt ihnen, den Teilnehmern all diese Probleme in sehr verständlicher, bildhafter Weise nahezubringen. Es gab in vielerei Hinsicht Anregungen: fürs eigene Üben, für musikalischen Ausdruck, für den Unterricht und auch für das Ensemble-Spiel. Man kann viel von ihrem reichhaltigen Wissen und Können profitieren und für die eigene Arbeit dankbar mit nach Hause nehmen.

Informationsmaterial über das gesamte Seminarangebot ist zu erhalten über: Conrad Mollenhauer GmbH, Postfach 709, 6400 Fulda. *Irene Mitschke*

Scheveningen – Internationaler Musikwettbewerb für Flöte 1988

Sorgsame organisatorische Vorbereitung und reibungsloser Ablauf, das Circustheater von Scheveningen als ein Austragungsort mit einer Raumakustik, die kritische Einschätzung ermöglicht, ohne den Vortragenden zu behindern, rege Anteilnahme von Publikum, Presse und Fernsehen, vorzügliche „offizielle" Begleiter an Klavier und Cembalo, die einfühlsam jedem Solisten Raum zu individueller Entfaltung ließen – mit Sicherheit sind dies nicht die einzigen Faktoren, die den Internationalen Flötenwettbewerb Scheveningen, der vom 10. bis 18. April ausgetragen wurde, zu einem Ereignis machten, dem Anerkennung gebührt.

Trotz der zeitlichen Überschneidung mit dem Wettbewerb in Barcelona, bei dem 96 Konkurrenten ihre

Neu für Herbst '88

Blockflöte
Linde Höffer-von Winterfeld
FINGERSPIELE

Erste Übungen mit der Sopranblockflöte für Kinder

26 kleine Geschichten, die mit Hilfe eines erzählenden Textes jeweils einen technischen Prozeß verdeutlichen. Der Schwerpunkt der Arbeit soll im Bewußtmachen der Bewegungsmöglichkeiten des linken Daumens liegen, denn er ist entscheidend für die spieltechnische Entwicklung überhaupt. Die „Fingerspiele" ergänzen und erweitern die in den „Klingenden Flötenfibeln" (PE 840, 841) dargestellte ganzheitliche Methode. Diese ist jedoch keineswegs verbindlich. Jedem Lehrer sei es anheimgestellt, die Reihenfolge nach seinem Bedarf zu verändern, denn natürlich sind die „Fingerspiele" auch mit anderen Griffen und Griffkombinationen spielbar.

Neue Übungsliteratur für Kinder, die Spaß macht und Lehrern wie Schülern Gewinn bringen wird!

PE 992 DM 13,--

Klarinette
Sigismund Neukomm
FANTASIE

für Klarinette und Klavier über ein Thema von Grétry, herausgegeben von Heinz Hepp und Hans Rudolf Stalder

Die vorliegende Komposition ist zweifellos eine wertvolle Bereicherung der Originalliteratur für Klarinette und Klavier. Der Komponist Sigismund Ritter von Neukomm (1778-1858), ein Schüler Haydns, nützt die Klangregister der Klarinette voll aus, und der durchsichtige Klaviersatz erfordert in hohem Maße klangliche Flexibilität des Bläsers.

Interessant ist, daß Neukomm als Variationsthema „Une fièvre brûlante" aus der Oper „Richard Coeur de Lion" von Modeste Grétry wählte, eine Romanze, die auch Beethoven zu den 8 Klaviervariationen WoO 72 inspirierte.

GH 11371 DM 16,--

HUG
MUSIKVERLAGE

In Deutschland durch KGA/Kassel.

·K· U ·N· g·
Kung Blockflötenbau CH-8200 Schaffhausen

Ab Ende Oktober 88 – mit Premiere in Rastatt –
neu in unserem historischen Programm:

VAN HEERDE
Altblockflöte in f', a'=415 Hz
Buchsbaum, natur oder gebeizt
Kopie nach J. van Heerde, Amsterdam

!! !!
Renaissance-Blockflöten, a'=440 Hz
Sopran, Alt in g', Tenor, Bass
Birnbaum oder Ahorn gebeizt

·K· U ·N· g·
Kung Blockflötenbau CH-8200 Schaffhausen

Kräfte maßen, hatte es für Scheveningen 126 Bewerbungen gegeben. Die Flut der Ambitionierten läßt also nicht nach; über die Notwendigkeit, sie einzudämmen, um einen praktikablen Wettbewerb zu erhalten, gibt es kaum Zweifel, nur haben die verschiedenen Methoden hierfür durchweg Vor- und Nachteile.

In Scheveningen hatte man sich dafür entschieden, so objektiv wie möglich musikalische und instrumentale Gesichtspunkte zu berücksichtigen: Jeder Bewerber hatte eine Tonbandkassette einzuschicken, die von ihm selbst mit zwei Pflichtstücken – dem 1. und 2. Satz der Solosonate von C. Ph. E. Bach und dem 3. Satz des Concerts von Ibert – bespielt worden war.

Eine Jury (Juroren unbekannt) wählte nach deren Anhörung unter Wahrung der Anonymität die 70 Teilnehmer für die 1. Wettbewerbsrunde aus.

Ob dabei jedem Gerechtigkeit widerfahren ist, darüber steht einem Außenstehenden kein Urteil zu. Tatsache ist, daß die letztlich 61 Teilnehmer, die sich dem direkten Vergleich stellen durften, ein Feld von hoher Leistungsdichte verkörperten, in dem die oftmals belächelten oder gar bedauerten Schwachstellen nicht enthalten waren. Sichere bis brillante Grifftechnik und Artikulation sowie Textbeherrschung gehörten zu den Selbstverständlichkeiten, Selbstbewußtsein und nervliche Kondition leider nicht in allen Fällen.

Bei diesem hohen Durchschnittsniveau erwartete die Mitglieder der Jury keine leichte Arbeit. War es gelungen, mit M. Willemsen als Vorsitzendem, A. Adorján, E. Biessen, G. Gilbert, P.-L. Graf, A. Jaunet, A. Kornejew, B. Kuijken, M. Larrieu und A. de Quant Persönlichkeiten von Prominenz und Kompetenz zu gewinnen, so war gleichzeitig zu erwarten, daß zu Einzelfragen recht unterschiedliche Meinungen aufeinandertreffen würden. Zu gern hätte man Mäuschen sein wollen bei der annähernd dreistündigen Jurybesprechung nach der 1. Runde, deren Ergebnis, da Änderungen auf den Punktzetteln bei Unterschrift des Jurors und des Vorsitzenden möglich waren, durchaus nicht die ursprüngliche Meinung aller Juroren widerspiegeln muß.

Was prägt also das Urteil der Juroren, wenn die leicht meßbaren „technischen Disziplinen" als Maßstab ausfallen?

Fragen der Klangvorstellung und der Möglichkeit des einzelnen, sie in Klangerlebnis umzusetzen? – Bereits hier beginnen die grundsätzlichen Meinungsverschiedenheiten, die Eigenheiten von Schulen und Nationen. Einigkeit herrschte anscheinend leider, wo es am bedauerlichsten ist, nämlich darin, daß Reinheit des Klanges und ein möglichst geringer Anteil von Nebengeräuschen nicht mehr zur Idealvorstellung des Flöten-

tones gehören; wie wären sonst die vielen rauhen Töne in der 2., selbst in der 3. Runde zu erklären?

Fragen der stilgerechten Interpretation, besonders der klassischen und vorklassischen Musik? – Wohl selten klafften die Meinungen weiter auseinander als zur Zeit. An der Konvention Orientiertes und dem Streben nach Wiederbelebung vergessener Stilelemente Gewidmetes waren annähernd paritätisch vertreten, aber bereits der Übergang zur 2. Runde deutete den späteren Sieg der Konvention an.

Fragen der künstlerischen Persönlichkeit, Ausdrucksfähigkeit und Gestaltungskraft? – Was dem einen bereits suspekt erscheinen mag wegen des Versuchs vordergründiger Selbstdarstellung bzw. willkürlicher Abgrenzung gegen andere Interpreten und wegen des Fehlens eines Rests von Demut, den jeder nachschöpfende Künstler gegenüber dem Kunstwerk bewahren sollte, mag möglicherweise einem anderen die Offenbarung alles Schönen und Interessanten sein.

Und doch war es bei der breiten Palette des Gebotenen das künstlerische Profil, welches letzten Endes unter den „handwerklich" Perfekten den Ausschlag zum Einzug in die Finalrunde gab, wenn auch mancher ausscheiden mußte, den man gern noch weiterhin gehört hätte.

Waren die Vertreter der zahlenmäßig stärksten Delegation aus der BRD und alle in ähnlichem Stil ausgebildeten Flötisten in der 2. Runde schon stark reduziert, so erreichte die 3. Runde keiner von ihnen; diese war eindeutig den Vertretern der „französischen Linie" vorbehalten. Wen verwundert dies, wenn der Juror Geoffrey Gilbert aus den USA z. B. noch während des laufenden Wettbewerbes in einem Presseartikel sinngemäß äußert, man solle niemals vergessen, daß Frankreich das Land der Flöte sei und der französische Stil die Basis?

Jeder Kandidat eines Wettbewerbes muß nun einmal wissen, daß, allerbeste Absichten vorausgesetzt, eine Jury nur zu einer begrenzten Objektivität fähig ist und daß sich der Mehrheitsgeschmack zwangsläufig im Resultat niederschlägt.

Und so kann man der Jury nur dankbar sein, daß sie für die Finalrunde – an zwei Abenden in öffentlichen Konzerten und begleitet vom Rundfunk-Sinfonie-Orchester unter Kenneth Montgomery ausgetragen – sechs Kandidaten erkor, die alle der Aufgabe gewachsene, selbstbewußte und phantasievolle Künstlerpersönlichkeiten darstellten. Der 24jährige Engländer Samuel Coles, Student des Conservatoires Paris, Preisträger der Wettbewerbe München 1985 und Paris 1987, setzte sich eindeutig mit einer überragenden Leistung durch und errang den 1. Preis. Der 2. Preis ging an den Franzosen Emmanuel Pahud, Preisträger bei vier natio-

Das Trio di Clarone als Herausgeber

Wolfgang Meyer

Sabine Meyer

Reiner Wehle

Wolfgang Amadeus Mozart

Fünf Divertimenti KV Anh. 229 (439b)
für 3 Bassetthörner [F] (2 Klarinetten [B] und Fagott oder 3 Klarinetten [B])
Nr. 1 KM 2241 DM 16,–
Nr. 2 KM 2242 DM 16,–
in Vorbereitung:
Nr. 3,4,5 KM 2243 – 45

Divertimento „Die Hochzeit des Figaro"
für 3 Bassetthörner [F] (2 Klarinetten [B] und Fagott oder 3 Klarinetten [B]) KM 2249 DM 24,–

Konzert A-dur KV 622
für Klarinette und Orchester. Ausgabe für Klarinette [A] und Klavier EB 8523 DM 21,–

exclusiv bei

Breitkopf & Härtel Wiesbaden

nalen und internationalen Wettbewerben, der 3. Preis und der Sonderpreis für die beste Interpretation des Auftragswerks für die 3. Runde an den „Lokalmatador" und in der Presse bereits vorgefeierten Niederländer Jacques Zoon, nach dessen etwas wackeliger 1. Runde noch Sorgen um sein Weiterkommen im Wettbewerb angebracht waren. Den 4. Preis erhielt der Franzose Eric Kirchhoff, Preisträger von Genf 1983, München 1985 und Paris 1987, einen Sonderpreis für eine besondere Leistung in einer der Vorrunden (Trostpreis für den Juror?) die junge Moskauerin Olga Ivucheikowa.

Herzlichen Glückwunsch den Preisträgern, aber auch allen übrigen Teilnehmern, die unter hoher Anspannung ihr Bestes gaben, Dank den Veranstaltern und Sponsoren – und recht bald wieder Flöten in Scheveningen! *E. Grünenthal*

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

Querflötenmethodik aus erster Hand: Buchpremiere und Podiumsdiskussion

Wer am 30. Mai 1988 der Einladung in Brenners Park-Hotel nach Baden-Baden gefolgt war, durfte eine nicht alltägliche Buchpremiere erleben, bei der die „Querflötenkunde" im Mittelpunkt stand. *Querflötenkunde* ist auch der Titel des Werkes, das der Autor Hanns Wurz und sein Verleger Dr. Klaus Piepenstock in diesem festlichen Rahmen der Öffentlichkeit vorstellten.

Hanns Wurz, der neben seiner hauptberuflichen Tätigkeit als Notar auch examinierter Querflötenlehrer ist und seit 1983 einen Lehrauftrag für Methodik und Didaktik des Querflötenspiels an der Musikhochschule Karlsruhe innehat, beschäftigte sich seit mehr als fünf Jahren intensiv mit den verschiedensten Aspekten des Querflötenspiels. Was ihn dazu bewog, die Ergebnisse dieser Arbeit in einem Buch zu veröffentlichen, so berichtete er seinem Publikum, war vor allem die Tatsache, daß die vorhandene Literatur auf wichtige Fragen nur unzureichende oder oft einander widersprechende Antworten gab, die sich häufig mit der Gegenmeinung überhaupt nicht auseinandersetzten. Diese Lücke zu schließen hat sich Wurz zum Ziel gesetzt. Spielern wie Lehrern will er eine von den akustischen und physiologischen Grundlagen ausgehende Darstellung des Querflötenspiels geben, die dann mit den unterschiedlichen Meinungen anderer Autoren konfrontiert wird, um so den Blick auf „Vielfalt des Möglichen" zu schärfen.

Die Beiträge aller Redner ließen ahnen, wieviel persönlichen Einsatz auch die Herstellung und die sinnvolle, benutzerfreundliche Gestaltung des Buches erfordert hatten, um das inhaltlich sehr sorgfältig ausgearbeitete Werk auch äußerlich in adäquater Form präsentieren zu können, schön gedruckt und in Leinen gebunden. Gemeinsam mit Prof. Peter-Lukas Graf, dem Verfasser des Vorworts, darf man wünschen, daß „dieser wertvollen Arbeit die verdiente Beachtung" zuteil wird.

Im zweiten Teil des Abends interpretierte Peter-Lukas Graf zusammen mit dem Pianisten Wolfram Lorenzen Werke von W.A. Mozart, J.S. Bach, Carl Reinecke, Albert Roussel, André Jolivet und Philippe Gaubert. Mit subtilster Differenzierung von Klangfarbe, Dynamik und Artikulation, die bis zur Hochspannung äußerster Extreme ging, zeigten sie, daß Musik noch weit über das hinausgeht, was in Worten beschreibbar ist. Ihr brillantes und musikantisches Spiel ließ das Konzert zu einem weiteren, begeisternden Höhepunkt dieser Buchpremiere werden.

Auch Prof. Werner Richter ist Autor eines Buches zur Querflötenmethodik, das vor gut einem Jahr unter dem Titel *Bewußte Flötentechnik* erschienen ist. So durfte man gespannt sein, die beiden Fachleute Richter und Wurz am 22. Juni 1988 im Saal der Musikhochschule Karlsruhe bei einem „freundschaftlichen Streitgespräch über Querflötenmethodik" zu erleben.

Während in Fragen der Spieltechnik, wie beispielsweise der Blasdruckverhältnisse beim Überblasen,

weitgehend Einigkeit bestand, gab es auf methodisch-didaktischem Gebiet interessante Kontroversen.

Beide vertreten ein integriertes Lehrmodell von Artikulation und Ansatz und lehnen die früher häufig praktizierte Methode, zuerst den Ansatz zu erarbeiten und später dann die Artikulation hinzuzunehmen, ab. Ihre Wege sind jedoch verschieden: während Richter zuerst die bilabiale Artikulation („b") verwendet, beginnt Wurz sofort mit der lingualen („t"), damit sich Lippenstellung und Zungenbewegung von Anfang an koordinieren.

Beim Themenkomplex Atmung – Stütze – Vibrato zeigte sich ebenfalls, welch unterschiedliche Sicht- und Lehrweisen möglich sind. Wurz hat eine Vielzahl von Atem- und Vibratoübungen entwickelt, mit denen die einzelnen Vorgänge bewußtgemacht und trainiert werden können. Richter betrachtet dagegen Stütze und Vibrato nur in dem Sinne als lehrbar, daß sie durch Bewußtmachen einmal „geweckt" werden müssen, aber nicht eigentlich geübt werden können. Er will vermeiden, daß das Vibrato „gemacht" wird, sondern sieht es, nach dem Vorbild der Sänger, als natürlichen Bestandteil des Tons, der sich schon aus physikalischen Gründen von selbst einstellt. Wurz betont demgegenüber die Notwendigkeit der Beherrschung des Vibratos, um es gezielt als musikalisches Stilmittel einsetzen zu können.

Ein weiterer Diskussionspunkt war die rhythmische Einordnung der Atmung, die Wurz fordert, während Richter sie ablehnt und die Einatmung quasi als passiven Vorgang betrachtet, der aus der „Leerspannung" der Atmungsorgane durch das Vorausdenken auf die folgende Phrase ausgelöst wird. Man muß dabei wohl differenzieren zwischen Anfängerschülern, die noch rhythmische Schwierigkeiten haben, und Fortgeschrittenen, deren metrisches Empfinden bereits entwickelt ist.

Eignung, Anfangsalter, Haltung und das Griffsystem wurden noch angesprochen, wobei sich Wurz für die Wiedereinführung der ursprünglich bereits von Theobald Boehm propagierten offenen gis-Klappe aussprach. Richter gab zu bedenken, daß auch die geschlossene gis-Klappe, besonders in der dritten Lage, erhebliche Vorteile biete, auf die man nicht ohne weiteres verzichten sollte.

Leider war der Abend viel zu kurz, um alle Themenbereiche wirklich auszudiskutieren, doch es war für alle Teilnehmer eine Bereicherung, zwei überzeugend vertretene, Theorie und Praxis verbindende Ansichten zur Querflötenmethodik „live" und aus erster Hand präsentiert zu bekommen. *Hans-Christof Maier*

Dobrowolny

HUBER

BLOCKFLÖTEN

Verkauf und Versand durch:

Musikfachhandel Dobrowolny
Lüpertzenderstraße 125

4050 Mönchengladbach 1
Telefon (0 21 61) 1 22 65

Neu – Modell IV – Neu
Ein Instrument für höchste Ansprüche.
Ab sofort bei uns erhältlich.

Rückkehr zur „wissenschaftlichen Stimmung"?

An historischer Stätte, nämlich in der Casa Verdi in Mailand, veranstaltete das Internationale Schiller-Institut eine Tagung mit dem Thema „Klassische Ästhetik und Musik". Zu den Schwerpunkten der Diskussionen gehörte wieder einmal das Problem der ständig ansteigenden Stimmton-Höhe. Ihre besondere Bedeutung erhielt diese Konferenz, die auf eine Anregung des amerikanischen Präsidentschafts-Kandidaten Lyndon H. LaRouche zurückging, dadurch, daß im Kreise der anwesenden Musiker Sänger von internationalem Rang tonangebend waren. Für sie ist mit der steigenden Tonhöhe eine steigende physiologische Belastung verbunden, und diese zieht natürlich auch eine steigende psychische Belastung nach sich. Das ist im Grunde seit langem bekannt, ohne daß die musikalische Praxis Konsequenzen daraus zieht.

Ein bisher wenig beachtetes Argument, das zusätzlich für eine Absenkung der heute üblichen Stimmtonhöhe spricht, wird nun von den Sängern aus rein klangästhetischer Sicht hervorgebracht: Es ist der Register-Wechsel, der sich durch die Höherstimmung um einen Halbton verschoben hat. Im klassischen Belcanto italienischen Stils ist dieser Register-Wechsel der Gesangstimme mit einer Klangfarbenänderung verbunden, er

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) 2 60 81

wird jedoch primär deshalb ausgeführt, um den Wirkungsgrad der Singstimme und damit die physische Anstrengung des Sängers gering zu halten und trotzdem – oder gerade dadurch – möglichst viel Schallenergie erzeugen zu können. Den klassischen Komponisten war diese Eigenschaft der geschulten Stimme wohlbekannt, und sie setzten den Register-Wechsel deshalb aus klanglichen Gründen gezielt ein, indem sie musikalisch wichtige Töne an die Registergrenze legten.

Eine Verschiebung der Register-Grenze – beispielsweise von fis‴ auf f″ bei einer Sopranstimme –, wie sie heute der hohen Stimmung wegen meist vorgenommen wird, hat dann natürlich zur Folge, daß die vom Komponisten beabsichtigte klangfarbliche Wirkung nicht mehr erzielt werden kann und die Komposition einer Möglichkeit des künstlerischen Ausdrucks beraubt wird. In einer Resolution fordern die Sänger deshalb, daß sich die Ministerien für Erziehung, Schöne Künste, Kultur und Unterhaltung darauf einigen, für alle Musikinstrumente und Opernhäuser einen Stimmton von a′ = 432 Hz – wie ihn übrigens im Jahre 1884 schon Verdi forderte – als „offizielle italienische Stimmung" festzuschreiben. Dahinter steht dann die Hoffnung, daß diese Stimmung weltweit übernommen wird. Diese Resolution wurde inzwischen von über 300 Künstlern, u.a. von Renata Tebaldi, Mirella Freni und Piero Cappucilli, unterzeichnet.

Den Sängern der heutigen Generation, aber auch späterer Generationen wäre zu wünschen, daß ihre Bemühungen eines Tages von Erfolg gekrönt sein mögen; leider besagt jedoch die Erfahrung, daß ein Absenken der Stimmung viel schwerer durchzusetzen ist als eine Anhebung: Das ist menschlich leicht erklärbar, denn im Vergleich wirkt die höhere Stimmung stets brillanter, und Brillanz ist – besonders in unserer Zeit – ein klanglicher „Trumpf". Wird man ihm mit Vernunft und mit einer erhöhten Sensibilität für „leisere" Töne begegnen können? Ein hohes Maß an pädagogischem Einfühlungsvermögen ist hier gefragt, wenn man der klangästhetischen Modeströmung entgegenwirken will.

Sicherlich ist der Sache kein guter Dienst erwiesen, wenn man die tiefere Stimmung mit a′ = 432 Hz – im Gegensatz zur „politisch motivierten" höheren Stimmung – als „wissenschaftlich" bezeichnet und die Frequenz des c′ mit 256 Hz = 2^8 Schwingungen pro Sekunde quasi durch Oktavteilung einer Sekunde als naturgesetzlichen Fixpunkt festlegt. Abgesehen davon, daß zu einem c′ = 256 Hz ein a′ = 430,5 Hz gehören

müßte, kann man natürlich auch die Sekunde nicht als naturgegeben voraussetzen: Hätten unsere Altvorderen bereits die Sekunde durch Oktavteilung der Minute festgelegt, ergäbe sich nämlich beispielsweise mit der gleichen Mathematik ein a′ = 459 Hz, und die zwischen der Tonleiter (einschließlich der natürlichen Register-Wechsel) und dem Planetenlauf, der in diesem Zusammenhang auch herangezogen wird (Ibykus Nr. 23/1988, S. 41-57), gezogenen Parallelen wären in der vorliegenden Form hinfällig – aber sicherlich durch andere mathematische Analogien zu ersetzen. Beispielsweise leitet Joachim-Ernst Berendt (*Das Dritte Ohr,* Rowohlt 1985) den Ton g′ mit 388,6 Hz als Zentrum des natürlichen Tonsystems durch reines Oktavieren aus dem Tagesrhythmus ab. Nur darf eine Kunst, die für das Ohr geschaffen wird, nicht dem mathematischen Formalismus zum Opfer fallen. Weiß man doch längst, daß gerade die Abweichungen von mathematisch beschreibbaren Strukturen erst den Ausdrucksgehalt eines Kunstwerkes ergeben. *Jürgen Meyer*

Zum 100. Mal die völlig beklappte Blockflöte erfunden...

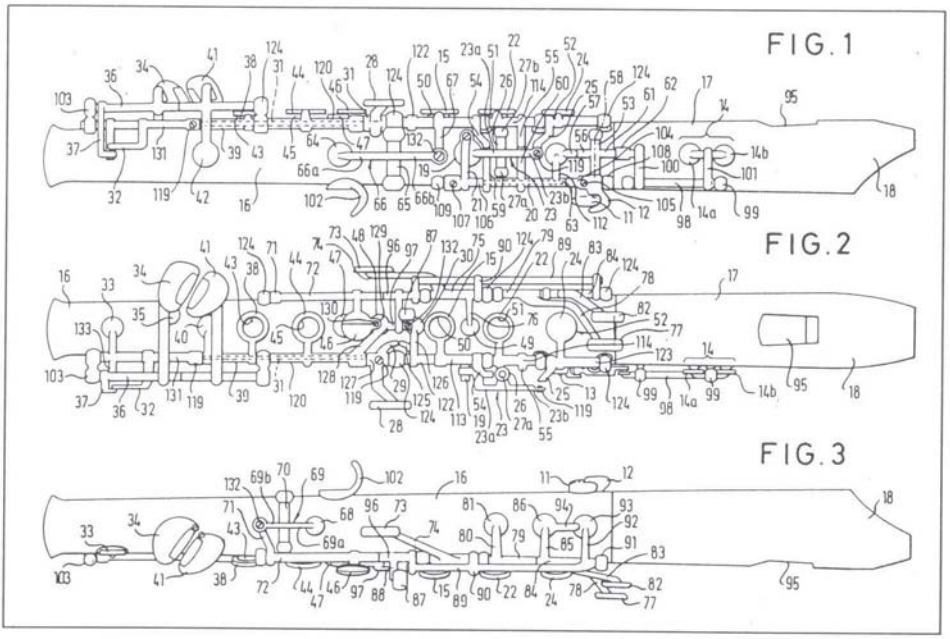
DBP. G 10d, 7/02. PS 3 337 704. Veröffentlichungstag: 1.6.1988. Anmelder, zugleich Erfinder: Arnfred Rudolf Strathmann, 2300 Melsdorf.

Warum einfach, wenn's auch umständlich geht! Kein Blasinstrument kann so unkompliziert auch die Halbtöne hervorbringen wie die Blockflöte. Der Grund hierfür ist zweifach: 1. Der Erzeugerton (= das Luftblatt zwischen Windkanalausgang und Spitze des Labiums) ist sehr flexibel und paßt sich dem durch Grifflöcher gegriffenen jeweiligen Resonanzton leicht an, so daß Gabelgriffe den Ton auch wirksam vertiefen können (was z. B. bei der Oboe seine Schwierigkeiten hat).

2. Daß die gabelgegriffenen Töne bei der Blockflöte überhaupt funktionieren, hat natürlich seinen Grund auch darin, daß die Grifflöcher wesentlich kleiner sind als der Innendurchmesser der Röhre an der betreffenden Stelle, so daß ein offenstehendes Griffloch nicht wie ein abgeschnittenes Unterende wirkt wie z. B. bei der Boehm-Flöte, wo Röhrendurchmesser und Grifflochdurchmesser fast gleich sind.

3. So haben die gabelgegriffenen Töne aber auch einen gedackteren Charakter als die normal gegriffenen, was im Wechsel auch den besonderen Charme des Blockflötenklanges ausmacht. Eine völlig beklappte Blockflöte (das sich aufdrängende Wortspiel sei hier nicht explizit wiedergegeben) würde die Töne im Obertongehalt mehr oder minder gleich machen; das wäre für den Blockflötenklang, den man mit dem Mund nicht so formen kann wie bei der Querflöte, aber recht langweilig. Dem Instrument würde so sein eigentlicher Charakter genommen.

Diese Sache ist unendlich viele Male immer wieder diskutiert worden, aber immer wieder wird von neuem „erfunden". Was daran nun wirklich patentfähig ist, will mir nicht einleuchten. *Hermann Moeck*



Alternatives Festival in Leningrad

Von einem „alternativen" Festival für alte Musik im Oktober 1987 vor der Leningrader Kathedrale ausgeführt durch das Ensemble MUSICA PRACTICA (Leitung: Ivan Schumilow) erreichten uns diese Fotos.

US-Patent: Ein neu konstruiertes Fußstück für Böhmflöten

Der Endzweck ist erklärtermaßen die Vergrößerung des Tonvolumens, also die Realisierung eines – so der Erfinder – für die Spieler charakteristischen Wunsches. Das „Trompeten"-Fußstück wird vielleicht manche begeistern, die darauf aus sind, den Klang ihres Instrumentes noch weiter in Richtung auf das Blech zu verändern. (Hervorragende Blechbläser gehen gerade den umgekehrten Weg. Man höre Peter Damm seinem Horn Flötentöne im dolcissimo entlocken!) Mir ist die Erfindung aber bisher nur auf dem Papier bekannt und nicht, ob sie physikalisch im gedachten Sinne funktioniert. Man denkt sogleich an Wagner und die Böhmflöte. Ich hoffe, daß eine solche Trompetenflöte dann ihre eigene Literatur haben wird. *Nikolaus Delius*

BÜCHER

Instrumentistes et Luthiers Parisiens – XVIIe-XIXe Siècles. Ouvrage collectif présenté par la Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, rédigé par Florence Gétreau. 254 S., keine Preisangabe in DM.

Diese Veröffentlichung ist zugleich Katalog einer Ausstellung in Paris im Frühjahr 1988 (wie und wann genau, geht aus dem Text nicht hervor). Sie befaßt sich fast nur mit Saiteninstrumenten, und hier hatte Paris vor allem im *ancien régime* viel zu bieten: neben den Violin-Instrumenten auch Gitarren, Harfen, die höfische Drehleier, und im 19. Jahrhundert war Paris auch Kapitale des Bogenbaus.

Auf die berühmten Pariser Holzblasinstrumentenmacher (die sprachliche Abgrenzung im Französischen ist merkwürdig) ist man leider in der Ausstellung und in der Veröffentlichung nur am Rande eingegangen. Ein Einlageblatt vermerkt einige Exponate. Mit den anderen Instrumenten zusammen wäre die Ausstellung sicher repräsentativer gewesen. Unter den Holzblasinstrumentenmachern seien nur genannt Bizey, Delusse, Dupuis, Hotteterre, Naust, Philidor, Rippert etc. und die vielen Asse des 19. Jahrhunderts. *Hermann Moeck*

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

Ein interessantes Leben

Curt Riess: Meine berühmten Freunde. Erinnerungen. Verlag Herder, Freiburg/Br. 1987. (Herder Taschenbuch 1503) 256 S., DM 12,90

Ein Buch für diejenigen unter der älteren Generation, die ihre eigenen Erinnerungen an Personen und Ereignisse um Literatur, Theater, Musik und Film in den „Goldenen Zwanzigern" in Deutschland und in den Jahrzehnten danach (mit denselben handelnden Personen) auffrischen und um vielleicht bisher Unbekanntes ergänzen möchten. Ein Buch aber auch für Jüngere, sofern sie nur Sinn haben für das Außerordentliche einer Persönlichkeit – und ein wenig Hang zu Nostalgie...

Der Autor, 1902 in Würzburg geboren, Journalist in Berlin, verließ Deutschland 1933 wie viele andere Kollegen, wie Künstler und Wissenschaftler mit und nach ihm. So manche(n) hat er, meist aus beruflichen Gründen, kennengelernt und zum Freunde gewonnen – in Berlin, der Kunstmetropole bis 1933, und später in Paris, New York, Hollywood oder sonstwo. Namen finden sich darunter, die den heute Zwanzig- und Dreißigjährigen gar kein Begriff mehr sein mögen: Elisabeth Bergner, Werner Krauß, Fritz Lang, Fritzi Massary, Max Reinhardt; aber auch über Begegnungen und Freundschaften beispielsweise mit Josephine Baker, Bert Brecht, Marlene Dietrich, Wilhelm Furtwängler, Gustav Gründgens, Erich Maria Remarque wird berichtet bis hin zu den jüngst verstorbenen Curd Jürgens und Gustav Knuth. (Es würde zu weit führen, hier alle die zu nennen, denen Riess in seinem Buch ein Kapitel widmet.)

Wenn es um die Charakterisierung von Persönlichkeiten geht, die im Mittelpunkt öffentlichen Interesses stehen, so wird dies stets von unterschiedlichen Standpunkten aus geschehen können. Was mir das Buch von Riess sympathisch macht, sind die Toleranz, mit der der Autor dem Mitmenschen gegenübertritt und die Herzenswärme, mit der er ihn dem Leser vorstellt. Sein Stil ist locker, und was berichtet wird, läßt uns oft lächeln, wenn auch manchmal mit einem Anflug von Melancholie. *Herbert Höntsch*

Familienbiographie

Moshe Menuhin: Die Menuhins. Ungekürzte Ausgabe. dtv/Bärenreiter, München/Kassel. Dezember 1987, 299 S. mit 33 Abb., DM 12,80

1955 erschien in den USA eine Biographie des damals nahezu vierzigjährigen Geigers Yehudi Menuhin, der schon im Alter von sieben Jahren als musikali-

Kursus für Duo
– Flöte/Klavier –
vom 10. – 16.2.1989

Veranstalter:
Walter Büchsel – Flöte
(Soloflötist im RSO Frankfurt und Lehrbeauftragter der Musikhochschule Würzburg)
Julia Madatova – Klavier
(Prof. an der Musikhochschule Hannover)

Im Rahmen der Meisterklassen und musikpädagogischen Fortbildungskurse im Haus Marteau, Lichtenberg (Oberfranken).
In dem Kursus sollen die wichtigsten Stücke für Flöte und Klavier, wie z.B.
Bach: Sonate h-Moll
Schubert: Trockene Blumen
oder
Prokofjew-Sonate
erarbeitet werden. Andere Stücke, die für den Kursus vorbereitet worden sind, bitte bei der Anmeldung angeben.

Teilnehmergebühr:
je Duo DM 300,00
für Flötistinnen/Flötisten ohne Duo-Partner DM 150,00

Rezital:
Walter Büchsel (Flöte) und Julia Madatova (Klavier) am 11.2.89 im Haus Marteau

Abschlußkonzert
der Kursteilnehmer am 16.2.89 im Haus Marteau

Anmeldungen:
Verwaltung des Hauses Marteau
Ludwigstr. 20
8580 Bayreuth
Tel.: 09 21 / 60 44 74

Bei evtl. Rückfragen:
Walter Büchsel · Tel.: 0 61 75 / 71 95

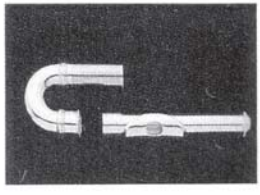
Jeder Musiker sollte die Möglichkeit bekommen, eine Flöte nach dem höchsten Qualitätsstandard, technisch ausgereift, zu spielen. Dies ist das Ziel von Jupiter. Mit der neuen JUPITER-Flöten-Linie können Sie noch mehr Freude am musizieren haben – auch deswegen investieren wir so viel in Forschung und Entwicklung.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

sches Genie bezeichnet und mit dem jungen Mozart verglichen worden war. Der Verfasser, Robert Magidoff, stellte darin über Menuhins Eltern und deren Verhältnis zu ihren Kindern Behauptungen auf, die aus der Sicht der Betroffenen nicht unwidersprochen bleiben konnten. Diesem Sachverhalt ist das vorliegende Buch zu verdanken, in dem Moshe Menuhin, der Vater, in einzelnen charakteristischen Szenen Geschichte und Leben seiner Familie darstellt.

Breiten Raum nimmt dabei verständlicherweise die künstlerische und menschliche Entwicklung der Kinder, insbesondere Yehudis und dessen Schwester Hepzibah, ein. Man erfährt, mit wieviel Feingefühl die aus einer Tatarenfamilie stammende Mutter für eine umfassende Geistes- und Seelenbildung ihrer Kinder sorgt, während der Vater darüber wacht, daß deren musikalische Begabung nicht im kommerziellen Musikbetrieb „ausgebeutet", zerrieben wird. In gleichem Maße jedoch erschließt sich dem Leser in Moshe Menuhin auch das Bild eines gläubigen Juden und zugleich Weltbürgers, der sich den Idealen der Menschlichkeit, der Wahrhaftigkeit und Toleranz im biblischen Sinne verpflichtet weiß – Eigenschaften, von denen wir wissen, daß sie für Leben und Wirken Yehudi Menuhins bis auf den heutigen Tag bestimmend sind.

Es ist hier nicht der Ort, auf die im Buch enthaltenen politischen Bekenntnisse einzugehen. Für den Beobachter der Nahost-Ereignisse sind sie ebenso interessant wie für den Musikfreund die Details aus dem Leben Yehudi Menuhins. Was das Buch im ganzen lesenswert macht, ist die geistige Atmosphäre, in die es den Leser versetzt, auch dann noch, wenn es um Alltägliches und – möglicherweise – um Eigenheiten und Irrtümer geht.

Herbert Höntsch

Musikkalender

Musica 1989. Musik im Grünen. Redaktion und Text: Monika Holl. Deutsch - englisch - französisch. Aus dem Dokumentationsmaterial des Répertoire International d'Iconographie Musicale (Arbeitsstelle der Bundesrepublik Deutschland, Bayerische Staatsbibliothek München). Bärenreiter Verlag, Kassel 1988, 12 mehrf. Kunstbl., Format 30 x 43 cm. DM 29,80

Bei Bärenreiter ist ein neuer Geist eingezogen, der sich nicht nur äußert in der Umgestaltung des – ich denke wohl – mindestens 5 Jahrzehnte erscheinenden Musica-Kalenders, jetzt nicht mehr in Hausmacherart, sondern wie auch immer profi-made.

Das Thema *Musik im Grünen* umschreibt das Vorwort:

Die freie Natur als Ort der Muße, wo der Mensch zu sich findet, wo er den Stimmungen der Landschaft nachspürt und Ausdruck für seine Empfindungen sucht, wo er sich zu vielerlei Tätigkeit angeregt fühlt und wo das Musizieren erst vollends zur Lust wird ...

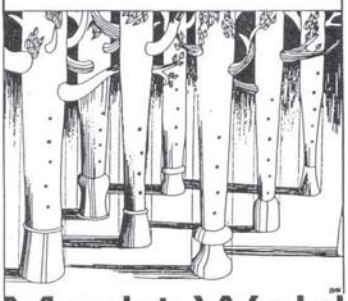
Das ist etwas zu kursorisch hingesagt, und so sind auch die Kommentare zu den einzelnen Bildern über das notwendige Philologische hinaus manchmal etwas nichtssagend, vielleicht auch, um die Bilder – in charakteristischen Ausschnitten in hervorragender Druckqualität – selbst sprechen zu lassen.

Musik im Grünen und romantische Pose, welch ein tiefgründiges Thema. Nun ja. Der Auswahl von Monika Holl die Krone aufgesetzt hätte zweifellos des jungen Tizian *Ländliches Konzert* (Louvre).

Ergänzend sollte man vielleicht auf Debussy hinweisen: *Ich träume gern von neuartigen Festen, bei denen die Naturszene weit stärker einbezogen wäre ... Man könnte sich ein riesiges Orchester vorstellen ...*[1], aber das wäre Gigantomanie gegenüber der lieblichen Idylle im Grünen.

Hermann Moeck

Flötenhof e.V.



Markt Wald

Wochenendfortbildungskurse

für

Blockflöte, Traversflöte, Barockvioline, Barockcello, Cembalo

Kursleiter

Michael Schneider, Walter van Hauwe, Michi Gaigg, Barthold Kuijken, Gerhard Darmstadt

Fordern Sie Prospekte an von

Flötenhof e.V.

Gartenstr. 6 · 8939 Markt Wald

Telefon 0 82 62 / 15 50

[1] Claude Debussy, *Monsieur Croche*. (Deutsch von Josef Häusler). Stuttgart 1974, S. 68.

Neueingänge

Otto Kronthaler: Das Klarinettenblatt. Eine Bauanleitung. Moeck Verlag, Celle 1988

László Lajtha: Instrumental Music from Western Hungary. Akadémiai Kiadó, Budapest 1988

Peter Reidemeister: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis X. Amadeus Verlag, Winterthur 1987

Hans Georg Richter: Holz als Rohstoff für den Musikinstrumentenbau. Moeck Verlag, Celle 1988

Irmgard Scharkerth: Gürzenich-Orchester Köln 1888-1988. Wienand Verlag, Köln 1988

Verkaufe von Privat
neue Altblockflöte „A. Dolmetsch"
Palisander für DM 750,-- VB
dito
Grenadill für DM 950,-- VB
Anne Little, Bonn · 02 28 - 48 42 63

Wo Sprache aufhört ... von Heinz Götze und Walter Simon. Springer Verlag, Berlin 1988

Alexander Witeschnik: Aber ihr Zweck ist das Vergnügen. Brevier für die Freunde der Musik. Paul Neff Verlag, Wien. Neuausgabe.

NOTEN

Standardstellen für Flöte und Piccolo

Richard Müller-Dombois: Orchesterprobespiel – Standardstellen für Flöte und Piccolo, für 4 Flöten (Partitur und 4 Stimmen). DM 65,– (Einzelstimme je DM 25,–)

Wolfgang A. Mozart: Konzerte G-Dur/KV 313 und D-Dur/KV 314, Andante/KV 315 für Flöte und Orchester, für 4 Flöten (Partitur und 4 Stimmen), hrsg. von Richard Müller-Dombois. DM 55,–

Syrinx Verlag, Detmold.

Die Idee entstammt der Praxis. Flötenklassen sind meist gut belegt, und so läßt sich die Not, daß in der Regel nicht alle Flötisten an den Hochschulen auch genügend Anteil an der Orchesterarbeit haben können, zur Tugend umfunktionieren. Das Manko für das Studium von Orchesterstellen lag/liegt immer im fehlenden Kontext. Hier liefert die Gruppe ihn selbst, wofür ihr ein blasbarer Partituranszug zur Verfügung gestellt wird. Die „Stelle" erscheint also als Flötenquartett. Immerhin ist dies eine Alternative zum Studium mit Klavierauszug, wie er z.B. für Haydn, Mendelssohn oder Gluck von Richter angeboten wird. Sie bietet den gewollten Vorteil, daß der Flötist aktiv erfährt, was sich „unter" der betreffenden Solostelle abspielt, er damit ein neues Verhältnis zu seiner Umgebung in der Partitur gewinnen kann. Jene andere Methode liegt vielleicht dem MMO-Verfahren einen Schritt näher, verzichtet aber auf den Vorteil, den die hier geforderte Gruppenarbeit zweifellos bietet, insbesondere durch die damit zwangsläufig verbundene Schulung des Reagierens in allen Bereichen. Die Idee ist der Beschäftigung mit ihr wert, das sauber von Hand geschriebene Material ist gut faksimiliert und solide hergestellt. Die Auswahl berücksichtigt die gängigen (34) Stellen für Flöte und Piccolo.

Mozarts Solowerke sind auf die gleiche Weise angelegt. Hier dürfte besonders die Absicht, den Solisten auch mal zu einer besseren Kenntnis der Partitur zu bringen, im Vordergrund stehen, und sicher ist die Methode gerade für die Konzerte nicht als alleinige, sondern als zusätzliche gedacht. Nicht unterschätzt werden sollte auch hier der psychische Effekt, daß der Einzelne sich stets in der Umgebung der Studiengefährten zu bewähren hat. *Nikolaus Delius*

Vergriffenes Flötenkonzert in Neuausgabe

Theodoor Verhey: Konzert für Flöte und Orchester in d-Moll op. 43, für Flöte und Klavier. Broekmans en Van Poppel, Amsterdam. (Auslieferung Zimmermann, Frankfurt). Ed.-Nr. 1548. DM 29,50

Pathos, Lust am Klang, Lust am Spiel kennzeichnen die Flötenkonzerte des Holländers Verhey aus der Zeit der Jahrhundertwende. Einst durch Zimmermann verlegt, sind sie längst vergriffen, aber nicht ganz vergessen. Aus dem öffentlichen Konzertleben sind sie abgetreten (noch?), zu Studienzwecken aber immer wieder gern gesehen, alte Exemplare jedoch sind selten geworden.

Dem hilft die Neuausgabe des ersten Konzerts nun ab, hergestellt als Reprint der Originalausgabe von 1901. Das wäre auch für das bei uns im allgemeinen beliebtere zweite Konzert in a-Moll sehr wünschenswert. Opus 43, dem seinerzeit berühmten holländi-

NEUERSCHEINUNGEN

SOPRAN-BLOCKFLÖTE

BRIAN BONSOR
50 for Fun für Sopranblockflöte (G. Beechey), ED 12269, DM 7,-

TOMASO CECCHINO
Drei Sonaten für Blockflöte (Sopran, Alt oder Tenor) oder andere Melodieinstrumente und B.c. (H. Ruf), OFB 159, DM 14,-
Historisch frühe Sonaten. Eine Besonderheit, da sie für alle 3 Blockflöten-Typen, wie auch für andere Melodieinstrumente gut geeignet, dabei technisch einfach sind.

GIROLAMO FRESCOBALDI
Four Correntes für Sopranblockflöte und Klavier (G. Beechey), ED 12276, DM 8,-

HÄNDEL
Dances from Terpsichore für Sopranblockflöte und Klavier (G. Beechey), ED 12292, DM 11,-

Suite für Sopranblockflöte und Cembalo (G. Beechey), ED 12295, DM 9,-

LULLY/COLLASSE
Suite from Ballet des Saisons für Sopranblockflöte und Klavier (G. Beechey), ED 12278, DM 10,-

JEAN-BAPTISTE LULLY
12 Stücke aus der Oper „Persée" für Sopranblockflöte und Klavier (G. Beechey), ED 12291, DM 11,-

MASQUE TUNES
für Sopranblockflöte und Cembalo (G. Beechey), ED 12299, DM 10,-

MICHAEL PRAETORIUS
Nine Bransles from Terpsichore für Sopranblockflöte und Klavier (G. Beechey), ED 12274, DM 9,-

HENRY PURCELL
A Second Set of Theatre Tunes für Sopranblockflöte und Klavier (G. Beechey), ED 12294, DM 11,-

GEOFFRY RUSSEL-SMITH
Builders of Tomorrow für 2 Sopranblockflöten und Klavier ED 12294, DM 6,50

JEAN BAPTISTE SENALLIÉ
Sonata für Sopranblockflöte und B. c. (G. Beechey), ED 12298, DM 11,-

ANTONIO VIVALDI
Sonata G-Dur (RV 59) für Sopranblockflöte und B. c. (Cirtin), ED 12279, DM 30,-

ALT-BLOCKFLÖTE

KEES BOEKE
The Complete Articulator/ Artikulation perfekt
Ein Übungsprogramm für Altblockflöte oder andere Blasinstrumente zur souveränen Beherrschung der Artikulationssilben auf der Blockflöte (d./e./frz.), ED 12261, DM 12,-

DIOGENIO BIGAGLIA
Sechs Sonaten, op. 1 für Altblockflöte und B. c. (Th. Wind), 2 Hefte, ED 12262/63, DM 24,-/22,-

LOUIS-ANTOINE DORNEL
Suite 2 d-Moll für Altblockflöte und B. c. (Martin Nitz), OFB 161, DM 12,-

JEAN BAPTISTE LOILLET DE GANT
Sonate d-Moll, op. 3 Nr. 10 für Altblockflöte und B. c. (Neuausgabe Delius/Boie), OFB 62, DM 11,-

BLOCKFLÖTEN-ENSEMBLE

ARAM CHATSCHATURJAN
Säbeltanz aus dem Ballett Gajanè für 3 Blockflöten (SAT) und Klavier (B. Bonsor), Partitur/Stimmen ED 12301, DM 9,50; Stimmen einzeln je DM 2,50

Dance of the Rose Maidens aus dem Ballett Gajanè für 3 Blockflöten (SAT) und Klavier (B. Bonsor), Partitur/Stimmen ED 12302, DM 9,50; Stimmen einzeln je DM 2,50

ALAN DAVIES
Party Pieces für Blockflöten-Quartett (SATB), Partitur, ED 12289, DM 22,-

FREDERICK DELIUS
To be sung a Summer Night on the water für Blockflötenensemble (SAATTB) (Ring), Partitur/Stimmen, ED 12272, DM 16,50

FLÖTE

HENK BADINGS
Sonate für Flöte und Gitarre (Fingersatz von Douglas Hensley), FTR 135, DM 14,-

HEINZ HOLLIGER
„(t)air(e)" pour flûte seule (1980/1983) AVV 133, DM 18,-

IGNAZ MOSCHELES
Duo Concertant für Klavier und Flöte, op. 79 (1829/30) (Nikolaus Delius). Ein frühromantisches, dreisätziges, besonders dem Amateur zugängliches Werk. FTR 141, DM 19,-

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. Beechy), 2 Hefte, ED 12205/06, je DM 28,-

YUJI TAKAHASHI
Ji(t), SJ 1039, DM 13,-

GIUSEPPE SAMMARTINI
Zwei Sonaten, op. 2 für Flöte und B. c.: Nr. 2 G-Dur/ Nr. 6 a-Moll (Hugo Ruf), FTR 140, DM 18,50

CYRIL SCOTT
Der ekstatische Schäfer, FTR 142, DM 5,-

JOJI YUASA
Mai-bataraki II für Altflöte (G), SJ 1043, DM 13,-

SCHOTT

Doblinger

JOSEF FRIEDRICH DOPPELBAUER

70. Geburtstag am 5.8.1988

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

Musikverlag Doblinger Wien — München

schen Virtuosen Ary van Leeuwen gewidmet, ist wohl 1898 geschrieben. Wie im späteren zweiten Konzert sind die Sätze miteinander verknüpft, jedoch nicht von so epischer Breite. Der Mittelsatz hat hier „nur" 45 Takte, der folgende Finalsatz, ein Allegro alla Zingarese, ist technisch nicht so herausfordernd, alles aber von unbestreitbarer musikalischer Substanz, die es – auch als Studienstück – ernst zu nehmen und auszuspielen gilt. *Nikolaus Delius*

Kurze Stücke für den Anfangsunterricht

François Coiteux: En Souvenir d'un Croisé, für Flöte, Klavier oder Cembalo. Nr. 24853 H.L. DM 16,–

– *Rosinette, für Flöte und Klavier. Nr. 24852 H.L. DM 16,–*

– *Le Menuet du Roy, für Flöte und Klavier. Nr. 24581 H.L. DM 20,–*

Jean-Michel Damase: Variations, für Flöte und Klavier. Nr. 24818 H.L. DM 35,–

Ed. Henry Lemoine, F-Paris. Keine Preisangaben in DM.

François Coiteux schreibt hier kurze Stücke für den Anfangsunterricht. *En Souvenir...* ist leicht spielbar mit wenigen rhythmischen Grundmustern, kleinem Tonvorrat in guter Lage (d″ – d‴) und ansprechendem, leichtem Klaviersatz.

Rosinette benötigt bereits Töne bis g‴ und durch die teilweise Auflösung der Tonalität sind Beherrschung der Enharmonik und Treffsicherheit der verschiedenen Register Voraussetzung bzw. Übungsziel.

Das Menuett, mit z.T. amüsanten Walzeranklängen, legt Wert auf rhythmisches Nebeneinander von und sowie und . Das ist musikalisch sinnvoll verpacktes Übungsmaterial, das jedoch beim angegebenen Tempo ♩ = 104 den Gebrauch der Doppelzunge einschließt.

J.-Michel Damase beginnt mit einem Lamento-Thema im Fünftonraum. Fünf Takte z.T. chromatisierte Sekund- und Terzintervalle in Achtel- und Triolenbewegung bezeichnen das harmonische und rhythmische Spannungsfeld der zahlreichen Variationen. Trotz herkömmlicher Notation gelingt es Damase durch Taktwechsel, asymmetrische Anordnung ostinater Figuren und einfallsreiches Wechselspiel von Flöte und Klavier, den Hörer immer wieder mit Neuem zu überraschen, wenngleich auch die französische Flötenmusik der Nachkriegszeit unverkennbar Pate steht.

Für beide Spieler ein lohnendes, nicht immer einfaches Werk. *Christoph Haarmann*

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

Ungewöhnliche Besetzung

Pietro Bottesini: Andante and Variations, für Fl., Klar. und Streicher (Klavier). Musica Rara, F-Monteux. MR 2123b. Keine Preisangabe in DM.

In ansprechender Aufmachung legt der Verlag Musica Rara Pietro Bottesinis *Andante e Variazioni* für Flöte, Klarinette und Streichquartett vor. Das Werk tauchte fälschlicherweise mitunter auch in Werkverzeichnissen von Pietros Sohn Giovanni Bottesini auf, obwohl es bereits 1831 bei Ricordi mit korrekten Autorenangaben verlegt worden war. Schon diese Erstveröffentlichung erschien in der originalen Besetzung und in einer Version für Flöte, Klarinette und Klavier. John P. Newhill, Herausgeber der vorliegenden Ausgabe, legt der Quartettfassung den Notentext dieser Originalausgabe zugrunde, nachdem er dann auch den Klavierpart der alternativen Fassung neu erstellte. Die Komposition selbst ist in ihrer Anlage ausgesprochen simpel, jeder einigermaßen engagierte Oberschüler wird wohl ohne größere Anstregungen ähnliches produzieren können. Das Streichquartett bildet, fast ausschließlich in homophonem Satz, zu allem nur das harmonische Gerüst. Newhill vermutet sogar, daß die Bratschenstimme erst nachträglich eingefügt worden ist; tatsächlich liegt sie an manchen Stellen über der Stimme der 1. Violine, an anderen oktaviert sie lediglich die Cellostimme, und fast immer ist die harmonische Struktur auch ohne sie schon komplett. Die beiden Solostimmen sind dagegen etwas anspruchsvoller, schnelle Läufe und Figuren sind immerhin wohl nicht im ersten Anlauf vom Blatt zu spielen. Freunde der heute so vernachlässigten Hausmusik werden sicher ihren Gefallen an dem Stück haben, arriviertere Musiker werden, selbst in der ungewöhnlicheren Besetzung mit Streichquartett, wohl eher anspruchsvolleren Werken den Vorzug geben.

Robert Vogel

Wichtige Ausgabe

Johann Sebastian Bach: Musikalisches Opfer, für Flöte, 2 Violinen, obligates Cembalo, Klarinette und B.c. Bärenreiter Verlag, Kassel. BA 5156. DM 26,–

Dieses 3. Heft der praktischen Ausgabe zum Band VIII.1 der NBA mit den Kanons über das königliche Thema ist so angelegt, daß das Instrumentarium auf dasjenige beschränkt bleibt, welches Bach selbst spezifiziert hat – sofern er überhaupt Angaben dazu machte. Damit unterscheidet sich diese Ausgabe von vielen Bearbeitungen neuerer Zeit. Aber nicht nur darin. Die Beschränkung auf solche Besetzung hat zweifellos ihren guten Grund in der Entstehungsgeschichte des Werkes. Das wesentliche Moment liegt in der sehr schlüssig erscheinenden Auflösung der von Bach z.T verschlüsselten Originalgestalten der Kanons, wobei die Logik der Auflösungen erst recht im Vergleich mit anderen, ähnlichen Unternehmen erkennbar wird. Man sollte sich die Arbeit des Vergleichens machen, möglichst auch das Faksimile zur Hand nehmen, die Auflösungen nachvollziehen, und man wird sich der Faszination dieser „Kunst-Stücke" nicht entziehen können und die klingende Gestalt des Werkes neu erleben.

Die immensen Vorarbeiten des Herausgebers, wie sie sich in der NBA und dem zugehörigen Kritischen Bericht niederschlagen, zu würdigen, ist hier nicht der Ort. Daß auch die Herstellung des Notentextes gebotener Sorgfalt unterliegt, steht eigentlich außer Frage. Trotzdem, der Cembalist lasse sich nicht irritieren: In 3,T.1 und 4,T.10 fehlen nur Hilfslinien, in 7,T.3 ist r.H. ♮ a′ zu spielen. Auch wundert's, daß in 10, Canon a 4, T.5 der erste Bogen nicht über vier Achtel geführt wird, wie in T.12 (vgl. Faksimile). Aber das sind Marginalien, die den Wert dieser wichtigen Ausgabe nicht schmälern.

Nikolaus Delius

Ecco la primavera!

Antonio Vivaldi: Der Frühling aus den „Vier Jahreszeiten" op. 8 Nr. 1, für Flöte, bearb. von J.-J. Rousseau, hrsg. von L. Hay. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. EB 8522. DM 7,50

Ein Stück Vivaldi-Rezeption nennt der Herausgeber die Bearbeitung Rousseaus. Sie besteht in der Transposition von E- nach D-Dur, Kürzung um einige (wenige) Takte der beiden ersten Sätze und Veränderung der Solostimme soweit, wie es Rousseau erforderlich schien, um ein „Gesamtbild" aus Solo und Tutti für einsame Spieler zu erstellen. Es begegnet uns also immer alles das in dieser Solofassung, was ihm wichtig erschien, und das kann auch mal die 2. Violine sein oder eine „interpretatorisch" bedingte Oktavversetzung. Ein paar Vorschläge und Verzierungen sind auch mit eingeflossen und verlebendigen den Gebrauch dieser Musik im Wortsinn. Solcher Art Rezeption dürfte an Frische auch heute nichts verloren haben. Schade, daß alle originalen Überschriften fehlen! *Nikolaus Delius*

Oboenkonzerte in praktischen Ausgaben unterschiedlicher Qualität

Wolfgang A. Mozart: Konzert in C-Dur KV 314 (285^{d}), für Oboe und Klavier, hrsg. von Franz Giegling. Klavierauszug von Heinz Moehn. Bärenreiter, Kassel. BA 4856a. DM 19,--

Wolfgang A. Mozart: Konzert in C-Dur KV 314 (285^{d}), für Oboe und Orchester (Studienpartitur). Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe, hrsg. von Franz Giegling. Bärenreiter, Kassel. TP 252. DM 7,50

Giegling hielt sich bei seiner Edition trotz einiger Bedenken, die er im Kritischen Bericht der NMA ausführlich darstellte und diskutierte, ausschließlich an das erhaltene Stimmenmaterial und berücksichtigte weder Abweichungen zur Flötenfassung des Konzertes noch gewichtige textkritische Einwände, die I. Goritzki erhoben hatte (s. „Mozarts Oboenkonzert unter neuen Aspekten", *TIBIA* 2/1979, S. 302-308). Das ist sicher konsequent. Nun liegt ein Klavierauszug mit Solostimme vor, und gewiß ist es nicht unbillig, auch hier eine exemplarische Edition erwarten zu dürfen. Doch weit gefehlt: die Solostimme ist gespickt mit Druckfehlern, wie ein Vergleich mit der Taschenpartitur zeigt. Wenigstens 14 Unstimmigkeiten, in der Mehrzahl Artikulationsfehler (II,T.22; III,T.27, 61, 72, 76, 185, 186, 230), fehlende oder falsch gesetzte Triller (I,T.106; III,T.261), fehlende Balkung (I,T.53), vor allem aber falsche Töne (I,T.137, II,T.33) besonders I,T.50 machen die Benutzung dieser Stimme zum Ärgernis. Darüber hinaus erscheint das Notenbild mit zu engem Zeilenabstand unübersichtlich, mit wenig Raum für eigene Einzeichnungen, das Wenden im 3. Satz wird zum Virtuosenstück, auch sei die Frage nach dem Nutzen der beigefügten Kadenzen gestattet.

Der Klavierauszug ist an vielen Stellen schlecht zu überblicken, oft ungeschickt, wenn nicht unspielbar gesetzt, jeder begleitende Pianist ist gezwungen, vor allem beim vom Blattspielen den viel zu vollstimmig gesetzten Klaviersatz ad hoc auszudünnen. Das kann nicht der Sinn sein.

Eine Ausgabe, die an die Qualität der bewährten Boosey & Hawkes Edition nicht im entferntesten heranreicht. Hier wurde der Neuen Mozart Ausgabe ein schlechter Dienst erwiesen. *Christian Schneider*

Variationen

Nikolai Rimski-Korsakow: Variationen über ein Thema von Glinka für Oboe und Blasorchester, Ausgabe für Oboe und Klavier, hrsg. von Tamás Sulyok. Universal Edition, Wien. UE 17 527. DM 14,--

Im Verlauf des Jahres 1866/67 habe er sozusagen als Verlegenheitsarbeit Variationen über Glinkas *Oh junge*

NEU für das Musizieren daheim und in der Schule

DONALD RANDALL

Try It With Gershwin

3 seiner bekanntesten Songs für
Blockflöten-Quartett
(mit Gitarren-Begleitung ad lib.)
Enthält:
Embraceable You
Sumertime
Someone to Watch Over Me

Bestell-Nr. BoE 3976
Preis: kpl. DM 28,--
Einzelstimmen je DM 3,50

Bestellen Sie auch unser vollständiges Verzeichnis *„Blockflötenmusik für den Unterricht und für das Musizieren in der Schule"*

BOSWORTH EDITION
D-5000 Köln 1

NEU

FLÖTEN

ZM 2698 Bach, J. S.	**15 Zweistimmige Inventionen** (BWV 772-786) für zwei Flöten (Richter)	DM 18,—
ZM 2607 Köhler, E.	**Großes Quartett op. 92** für vier Flöten (Eppel)	DM 17,50
ZM 2606 Walckiers, E.	**Großes Konzert Quartett op. 46 fis-moll** für vier Flöten (Eppel)	DM 17,50

FLÖTE UND KLAVIER

ZM 2258 Chopin, F.	**Sechs Walzer**	DM 15,—
ZM 2626 Rossini, G.	**Productionen im häuslichen Freundeskreis** Opernszenen gesetzt von Anton Diabelli (Richter)	DM 18,—

ORCHESTERSTUDIEN FLÖTE

ZM 2697 Richter, W. (Hsg.)	**Orchesterstudien Flöte: Bruckner, Reger**	DM 22,—

ZIMMERMANN·FRANKFURT

Schönheit für Oboe und Blasorchester geschrieben, vermerkt Rimski-Korsakow in seiner 1909 in St. Petersburg erschienenen *Chronik meines musikalischen Lebens.* Dieses kurze Jugendwerk gliedert sich in Introduktion, Thema mit zwölf Variationen, von denen drei dem begleitenden Orchester vorbehalten sind, und Finale. Der eigentümliche klangliche Reiz geht vornehmlich von dem geschickt instrumentierten Blasorchester mit Schlagzeug aus, das die Oboe nicht „zudeckt", die Stimmung pendelt zwischen Melancholie und Komik. Dies kann natürlich in einem Klavierauszug, auch wenn er so geschickt gesetzt ist wie der vorliegende, nur angedeutet werden. Der Solopart erfordert nur bescheidene technische Fertigkeiten.

Christian Schneider

Oboensonaten

François Devienne: Three Sonatas, op. 70 Nos. 1-3 und Three Sonatas, op. 71 Nos 1-3, für Oboe and Basso Continuo, hrsg. von D. Ledet. Musica Rara, F-Monteux. MR 2139 und MR 2140. DM 52,— je Heft.

Die sechs um 1800 veröffentlichten Sonaten für Oboe und Baß, die Devienne seinem Freund und Kollegen am Pariser Conservatoire F. Sallantin widmete und die auch in einer Fassung für Klarinette und Baß erschienen (F. Vester, *Flute Music,* S. 123), lagen bereits als Flötensonaten op. 68, livre 4 vor. Die umfangreichen dreisätzigen Sonaten tragen natürlich die Handschrift des Flötenvirtuosen, doch sind sie, mit vielem Laufwerk und Dreiklangsbrechungen in günstiger Lage bei einem Ambitus, der d''' nie überschreitet, auf der Oboe gut ausführbar und erweitern das klassische Sonatenrepertoire erfreulich. Zweifellos ist es sinnvoll, die als Duos konzipierten Werke mit einer Klavierstimme zu versehen, die Bezeichnung „Basso Continuo" allerdings wirkt nicht nur anachronistisch, sie ist unkorrekt. Die Ausgabe entspricht mit ausführlichem Vorwort wie auch klarem, übersichtlichem Druck dem hohen Standard bei Musica Rara, wenn auch neben einigen Druckfehlern fehlende Wendemöglichkeiten in der Oboenstimme zum Kopieren zwingen. Der Preis — jedes Heft kostet in der BRD DM 52,-- — wird nicht wenige Kaufwillige abschrecken.

Julius Röntgen: Sonate Nr. 1, für Oboe und Klavier, hrsg. von Han de Vries. Universal Edition, Wien. UE 17517. Keine Preisangabe in DM.

Der verdienstvollen Reihe der Universal Oboen Edition ist die Veröffentlichung einer Menge interes-

Musik für 2 oder 4 Klarinetten

Allan Blank
VIER MINIATUREN
für 2 Klarinetten
2 Spielpartituren DM 28,-
(Associated Music Publishers)

Douglas Green
4 CONVERSATIONS
for 4 Clarinets
Partitur/Stimmen
DM 28,-
(Associated Music Publ.)

Elliott Carter
CANONIC SUITE
for 4 Clarinets
Partitur DM 24,-
Stimmen DM 45,-
(Associated Music Publ.)

David Kraehenbuehl
VARIATIONS
on a pavane of Schein
for 3 clar. and bass clarinet
Partitur/Stimmen DM 28,-
(Associated Music Publishers)

Jacqueline Fontyn
MOSAICO
per quartetto
di clarinetti (1965)
2 Spielpartituren
DM 24,-

Gunther Schuller
DUO SONATA
for clar. and bass clar.
2 Spielpartituren
DM 45,-
(Associated Music Publ.)

Ellen Taaffe Zwilich
CLARINO QUARTET (1977)
Partitur DM 15,-
Partitur und Stimmen DM 60,-
(Margun Music)

Roger Goeb
SUITE IN FOLK STYLE for 4 Clarinets
Partitur/Stimmen DM 28,-
(Associated Music Publishers)

BOTE & BOCK

santer Kompositionen zu verdanken. Dazu zählt sicher auch Röntgens Oboensonate. Der Komponist, Pianist und Dirigent Julius Röntgen (1855-1932), Sohn des aus Holland stammenden Konzertmeisters am Leipziger Gewandhausorchester Engelbert R., studierte bei K. Reinecke und M. Hauptmann. Ab 1877 lebte er in Amsterdam, wo er in späteren Jahren Direktor des Konservatoriums wurde.

Seine 1. Oboensonate aus dem Jahre 1918 wird sicher rasch viele Freunde finden. Im Stil noch ganz der Spätromantik, mit Anklängen an Schumann, Brahms und auch Reger verhaftet, ist die Sonate durchsichtig, immer klangvoll gesetzt. Beide Spieler werden technisch nicht überfordert. Eine Ausgabe in der bei UE gewohnten Qualität. *Christian Schneider*

Leichte Kammermusik für mehrere Oboen

Franz Alexander Poessinger: Trio F-Dur für 2 Oboi e Corno inglese, hrsg. von Fritz Kneusslin. Nr. 73. DM 16,50

Joseph Triebensee: Trio C-Dur, für Oboe und Englisch Horn, hrsg. von Fritz Kneusslin. Nr. 87. DM 18,50

Edition Kneusslin, CH-Basel

Graham Powning: Trio Nr. 1 und Nr. 2, für 2 Oboen und Englisch Horn. McGinnis & Marx Music Publishers, USA-New York. $ 6.00

Bernhard Krol: Pezzo Lirico op. 95a, für 2 Oboen und 2 Englisch Hörner. Bote & Bock, Berlin. B & B 23 114. DM 18,--

Seit vielen Jahren widmet sich Fritz Kneusslin der Wiederentdeckung von Bläser-Kammermusik, vornehmlich des böhmisch-österreichischen Raumes. Hierzu zählen auch die beiden Oboentrios von F. A. Poessinger, Geiger und Bratschist an der Wiener Hofkapelle, und des Oboisten J. Triebensee, zunächst Leiter der Harmonie des Fürsten Liechtenstein, später als Nachfolger C. M. von Webers Opernchef in Prag. Beide sind österreichische Repräsentanten der für das Ende des 18. Jahrhunderts typischen Gebrauchsmusik, zu der auch die vorliegenden Trios gehören, technisch nicht anspruchsvoll und so bestens geeignet etwa für Ensemble-Spiel an Musikschulen.

Dies gilt auch für die beiden Trios des Amerikaners Graham Powning, die aus den Jahren 1972 und 1974 stammen. Es sind kurze dreisätzige Werke, die vor allem rhythmisch recht abwechlungsreich erscheinen.

In weitgehend getragenem musikalischen ductus schrieb Krol sein Pezzo Lirico, das durch die aparte

Besetzung auffällt, leider allerdings auch durch besonders schlechte Lesbarkeit der in zwei Systemen zusammengefaßten vier Stimmen. *Christian Schneider*

Spiel mit Reminiszenzen

Alfred Schweizer (geb. 1941): 5 Miniaturen und Reminiszenzen für Bläserquintett (1975/76) M&S 1030. sFr. 30,--

– *„Das Jahr in naiver Musik" für beliebige Besetzung. Hier vorliegend: September (von 1981) M&S 1048. sFr. 11,-- und Oktober (von 1976) M&S 1049. sFr. 9,--*

Müller & Schade, CH-Bern

Um mit dem „naiven Jahr" zu beginnen: Hier schauen die großen Vorbilder durch die Ritzen: Im *September* das Klavierstück Nr. XI von Stockhausen und im *Oktober* Cage, etwa mit seinen *Variations for any kind and number of instruments.*

Deutlicher wird das Gesicht des Komponisten Schweizer in seinem Bläserquintett. Die „Reminiszenzen" rufen in kurzen „Zitaten" die Wiener Klassik auf den Plan, besonders Beethovens „Szene am Bach" aus der *Pastorale:* Schweizer nennt die vorausgehende Miniatur „Szene am Morgen". Das Spiel in allen Miniaturen mit den Reminiszenzen hat durchaus seinen Reiz. Wie weit es nun Schweizers Eigenart ausmacht, mit Vorbildern zu spielen, kann ich nach diesen kurzen Beispielen nicht sagen. Seine „eigene" Musik (ich finde sie nur in den Miniaturen selbst) bietet klangliche und virtuose Finessen, die ein professionelles Ensemble sehr wohl über die Rampe zum Publikum bringen kann. Ich denke hier vor allem an die 3. Miniatur „Kanon" mit stehenden Mehrfachklängen bei allen Holzbläsern; ich vermute hier so etwas wie den Klang der chinesischen Mundorgel. Ich denke weiter an die „Szene am Morgen", die ein interessantes Weiterdenken des Beethovenschen Vorbildes mit seiner „Naturmalerei" verrät. *Walter Gieseler*

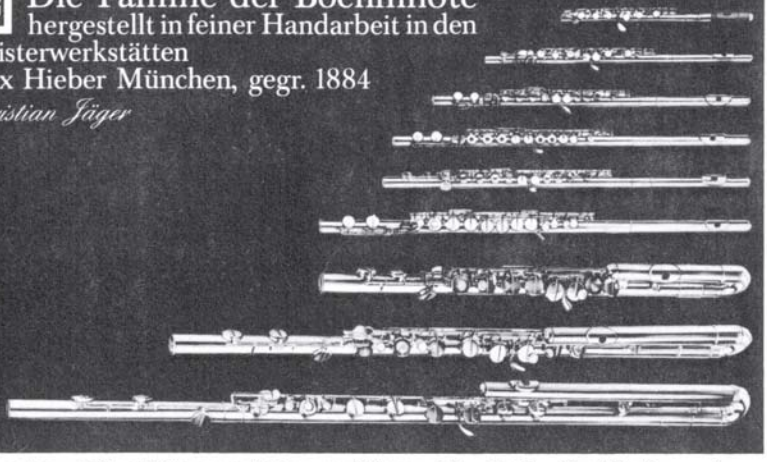
Kompakte Klangfelder

Jacques Lenot: Lied IV, für Vl., Fl., Ob. und Fag. Salabert, F-Paris. EAS 18252p. Keine Preisangabe in DM.

Einiges Befremden löst der Blick in die Partitur von *Lied IV* für Violine, Flöte, Oboe und Fagott von Jacques Lenot aus. Leider teilt die Ausgabe (bei Salabert, Paris) nichts über den Komponisten mit, außer, daß er schon Lied I - III für jeweils wechselnde Besetzungen geschrieben hat. Lenot arbeitet vor allem mit sehr genau differenzierter Rhythmik und Dynamik; erstaunlicherweise aber verzichtet er fast gänzlich darauf, den Satz mit Hilfe rhythmischer Strukturen „aufzubrechen". Größtenteils nämlich ist die Komposition homophon gehalten, verselbständigt sich damit ein rhythmisches Unisono zum zentralen Ausdrucksmoment. Das vereinfacht – trotz aller Schwierigkeiten – die Aufführung des Werkes, weil beinahe jederzeit durch die Vorgabe gemeinsamer Einsätze und identischer Rhythmisierungen Kontrollmöglichkeiten bestehen. Andererseits erschwert solche Art der Komposition dem Hörer den Nachvollzug einzelner Stimmbewegungen, es entstehen eher kompakte Klangfelder von unterschiedlicher Farbigkeit. Lenot beherzigt auffallend die alte Kontrapunktregel vom Ausgleich der Stimmen in der Bewegungsrichtung der Stimmführung. Ansonsten schreibt er sehr frei und mit großer klanglicher Geste. Das Notenbild ist daher gelegentlich etwas diffus, und brächte nicht die Einheitlichkeit der Rhythmik auch ein optisches Moment der Beständigkeit mit sich, die ganze Sache wäre sicher unangenehm und wohl auch unangemessen kompliziert. Ärgerlich sind leider einige unbequeme Bequemlichkeiten in der Notation: so erhält z.B. e'' im Tenorschlüssel immerhin drei Hilfslinien. Das müßte nicht sein, wenn man den Fagottisten das Lesen des gewöhnlichen Violinschlüssels zutraute, denn auch sonst wechseln die Schlüssel mehrmals innerhalb weniger Takte. *Robert Vogel*

Margret Löbner
Fachhandlung für Blockflöten und historische Holzblasinstrumente
Beratung – Verkauf + Service.
Blockflöten von der Schulflöte bis zum handgefertigten Soloinstrument.
Reparaturen aller Art.
Fordern Sie meinen Katalog an:
Margret Löbner
Osterdeich 59a
2800 Bremen
Tel. 04 21 / 70 28 52

Die Familie der Boehmflöte
hergestellt in feiner Handarbeit in den
Meisterwerkstätten
Max Hieber München, gegr. 1884
Christian Jäger



Querflöten aus unserer Fertigung:

Piccolo in C 5500,– DM
und 5900,– DM

Kleine Böhmflöte in G 4800,– DM

Kleine Böhmflöte in Es 4300,– DM

Große Böhmflöte in C – geschlossene Klappen 8000,– DM
und 9800,– DM

Große Böhmflöte in C – offene Ringklappen 8000,– DM
und 8900,– DM

Alt-Böhmflöte in G 9500,– DM

Baß-Böhmflöte in C 8900,– DM
und 9900,– DM

Großbaßflöte in G 11900,– DM
und 12900,– DM

Kontrabaßflöte in C 15000,– DM

Piccolos, Böhmflöten und Traversflöten, Alt-, Baß-, Großbaß- und Kontrabaß-Querflöten fast aller Hersteller der Welt in Holz, Neusilber, Silber, Gold und Platin – großes Sortiment an historischen Flöten.
– Derzeit ca. 800 Silberflöten und 50 Goldflöten vorrätig! –

MAX HIEBER AM DOM MÜNCHEN
Liebfrauenstraße 1 (am Dom), D-8000 München 2, Telefon: (089) 227045

Interessante Bereicherung

August Klughardt (1847 Köthen - 1902 Dessau): Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, op. 79. Musikverlag Zimmermann, Frankfurt/M. ZM 1311a. M 13,--

Das 1901 entstandene Werk verdient es, wieder ans Licht gehoben zu werden. Erstaunlicherweise erweckt es den Eindruck, es stünde in der Brahms-Nachfolge, obwohl Klughardt mehr dem Kreis um Wagner und Liszt nahestand. Sinfonien, Konzerte und Kammermusik, das war die Welt dieses Komponisten. Das Quintett hat die traditionelle Satzfolge „Allegro non troppo" als einleitender Sonatensatz, dann ein „Scherzo" als „Allegro vivace", ein liedhaftes Gebilde als „Andante grazioso"; im letzten Satz gibt es eine Adagio-Einleitung à la Brahms mit einem folgenden „Allegro molto vivace".

Das Quintett bringt allen Spielern dankbare Partien, Klughardt gibt den Instrumenten, was sie brauchen. Flöte und Klarinette sind sehr virtuos geführt, die anderen stehen je nach den typischen Möglichkeiten ihrer Instrumente nicht nach.

Ich denke, daß hier eine interessante Bereicherung des Repertoires vorliegt. Die durchaus polyphone Faktur, der phantasiereiche Wechsel von rhythmischen und melodischen Gestalten verraten einen soliden Komponisten, der zu Unrecht neben den anderen Großen des 19. Jahrhunderts aus den Konzertprogrammen verschwunden ist. Übrigens könnten auch private nicht-professionelle Ensembles sich mit großem Gewinn der Entdeckung dieser Musik widmen.

Walter Gieseler

Hitparade

The Well-Tempered Wind Quartet, a collection of pieces by J.S. Bach, arrangiert für Fl., Ob., Klar. und Fag. von P. Verrall. Reihe Simrock Woodwind Series. Simrock, London/Hamburg. EE 4005. DM 30,--

Diese Sammlung enthält 2 Choräle aus dem Weihnachtsoratorium, 2 Sarabanden aus den Klaviersuiten und 2 Präludien (aus *Kleine Präludien und Fughetten* sowie aus dem *Wohltemperierten Klavier*). Aus dem letzteren Werk stammt natürlich der Titel dieser Sechser-Kollektion.

Wer verlegen ist um Stücke für kleines Bläserensemble, mag zu solchen Sammlungen greifen, sie sind

gut arrangiert, aber bei der Polyphonie Bachs ist das ja weiter kein Kunststück. Das Ganze macht den Eindruck eines in deutschen Landen nicht unüblichen Weihnachtsangebots, ohne das aber besonders zu erwähnen. Nun habe ich gar nichts gegen Arrangements. Sie können dazu dienen, sonst weniger gespielte interessante Stücke in einem neuen Klanggewand wieder zugänglich zu machen (aber das kann hier ja wohl nicht der Fall sein). Oder auch dazu, Spielmaterial für weniger bestellte Felder von Bläsermusik anzubieten. Was mich stört, ist der Hit- oder Bonboncharakter dieser Auswahl, die größere Zusammenhänge, wie sie der Komponist gemeint hatte, einfach auseinanderreißt und so was wie „musikalisches Schatzkästlein" offeriert: also einen „Bach für schöne Stunden". Aber vielleicht urteile ich zu scharf. Es kann ja sein, daß Bläserschüler hier einen „Vorgeschmack" von großer Musik bekommen und möglichst schnell zu den ungekürzten Originalen überwechseln möchten. *Walter Gieseler*

Demokratisch

Etienne Rolin: Wind Flight, für Bläserensemble. Ed. Henry Lemoine, F-Paris. 24882 H.L. DM 20,–

Mit zeitgenössischer Musik haben Hörer wie ausübende Musiker bisweilen so ihre Probleme. Daher fehlt es nicht an Bemühungen, dem Verständnis zumindest letzterer schon im Verlaufe ihrer Ausbildung mit entsprechenden Werken zu Hilfe zu kommen. Die Editions Henry Lemoine in Paris verlegen in der Reihe „Carte blanche" Werke junger Komponisten und wenden sich damit ganz gezielt auch an den Interpretennachwuchs. Die vorliegende Komposition *Wind Flight* von Etienne Rolin dürfte aber wenig dazu angetan sein, Interesse am Erarbeiten zeitgenössischer Literatur schon bei jungen Instrumentalisten zu wecken. Die „10 modules pédagogiques" für Bläserensemble stellen vielmehr ein beinahe willkürliches Gemisch so ziemlich all dessen dar, worauf sich „moderne" Komponisten heute verstehen. Ganz demokratisch bleibt da z.B. die Entscheidung über die Instrumentalbesetzung der einzelnen Stimmen größtenteils den Aufführungen überlassen, und ebenso frei werden diese wohl auch über die klangliche Umsetzung all der Linien und Punkte, der Kringel, Flecken und Pfeile entscheiden, mit denen dieser „Windflug" notiert ist. An eine exakte Ausführung der Partitur ist wohl auch mit einem Ensemble, das profunde Erfahrung mit zeitgenössischer Musik hat, kaum zu denken. Mitunter tauchen dann aber tatsächlich einmal zweifelsfrei identifizierbare Noten auf, und weil das Stück ja für Anfänger gedacht ist, werden über das B-A-C-H-Motiv die entsprechenden Buchstaben und ein dickes Ausrufezeichen gesetzt. Der angemessenere Titel für diese Auftragskomposition des französischen Kulturministers aus dem Jahre 1986 wäre sicher „Windei" gewesen. *Robert Vogel*

Ein origineller Scherz

Nicolas Rimsky-Korsakow: Le vol du bourdon (Hummelflug), für Bläserquintett von D. Walter. G 4242 B.

Anton Dvořak: Quartett op. 96, für Bläserquintett von D. Walter. G 4246 B.

Verlag Billaudot, F-Paris. Keine Preisangaben in DM.

Zwei witzige Transkriptionen für Bläserquintett von David Walter legt der Verlag Billaudot, Paris, vor. Hinter dem französischen *Le vol du bourdon* verbirgt sich nichts anderes als Rimsky-Korsakows unverwüstlicher *Hummelflug*. Walter legt die hummelschnellen chromatischen Läufe abwechselnd in die drei Oberstimmen, Horn und Fagott bilden die harmonische Stütze. Es ist nicht der erste Hummelflug für Bläserquintett, die vorliegende Ausgabe aber ist sehr angenehm und vor allem gut lesbar, die Klarinettenstimme ist beispielsweise auf

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

GERHARD KOWALEWSKY
Historische Holzblasinstrumente · D-2255 Ostbargumfeld
Tel.: 04672/684

Liebe Musikfreunde!

Hier können Sie **ungestört musizieren** – ob mit Ensemble oder allein.

Im Kaminzimmer steht ein Rudkers-**Cembalo,** und in der Flötenwerkstatt nebenan finden Sie auf Wunsch **historische Holzblasinstrumente.** Das Ferienhaus liegt in Nordseenähe und hat zwei getrennte Wohnungen für jeweils 5 - 6 Personen. Bei Interesse freuen wir uns über Ihren Anruf!

zwei Blättern gedruckt, weil am Blattende ein Wenden unmöglich gewesen wäre – eigentlich eine Selbstverständlichkeit, die aber immer noch die Ausnahme darstellt.

Noch origineller ist aber wohl die Transkription von Anton Dvořaks F-Dur Streichquartett op. 96, dem sogenannten „Amerikanischen", für Bläserquintett! Immerhin mußte Walter dafür eine fünfte Stimme hinzufügen, wollte er nicht abwechselnd immer einen Bläser unbeschäftigt lassen (Puristen sträuben sich dabei wahrscheinlich die Nackenhaare). Walter beschritt dabei einen Mittelweg; teilweise läßt er pausieren, vor allem natürlich an solchen Stellen, die auch im Original nicht vierstimmig sind. Wo es aber unvermeidbar wird, erweitert er den Satz um eine fünfte Stimme; und da werden dann schnelle Wechselnoten der Nebenstimmen in entgegengesetztem Wechsel aufgefüllt, an anderen Stellen Stimmen (oktav-)verdoppelt oder in raschem Wechsel zwischen zwei Stimmen aufgeteilt. Dies geschieht zwar in der Regel mit einer gewissen Behutsamkeit dem Notenbild gegenüber, es bleibt aber die Frage, wie sich diese Massierung auf das heikle klangliche Gleichgewicht zwischen den einzelnen Stimmen auswirkt – ganz abgesehen freilich davon, wieviel (oder wenig) ursprünglicher Dvořak bei dieser Transplantation von Streichern auf Bläser überhaupt noch übrig bleibt. Fraglich schließlich auch, wer das und zu welchem Anlaß eigentlich spielen soll – unterm Strich also wohl eher ein origineller Scherz als eine ernsthafte Repertoirebereicherung. *Robert Vogel*

Neueingänge

Allans Music Australia Pty. Ltd., Melbourne

Freeland, J.: Waltzing Matilda Variations (Fl. u. Klav.), B 7694

Hemin, J.: Summer Theme (Fl. u. Klav.), B 7477

Holland, D.: Elegy (Fl. u. Klav.), Ed. 9151

Hyde, M.: 5 Solos (Fl. u. Klav.)

Koehler, E.: Flute Studies op. 33 complete (Fl.), Ed. 1266

Wye, T.: Music for Solo Flute (Fl.), Ed. 1246

Bärenreiter Verlag, Kassel

Faragó, P.: Zwei ungarische Bauernlieder (Blfl.-Quart.), BA 8114

Anton J. Benjamin GmbH, Hamburg-London

Bendrin, A.: Mein erstes Flötenbuch, 2 Hefte EE 5174 u. EE 5175

Boosey & Hawkes, Bonn

Boyle, R.: Dances and Daydreams (Alt-Sax. u. Klav.), B&H 20835

Falik, Y.: An English Diversion (Fl., Klar. u. Fag.), B&H 20792

Ireland, J.: The Holy Boy (Fl. u. Klav.), B&H 20832

Norton, Ch.: Stepping out (Ob. u. Klav.), B&H 20840

G. Henle Verlag, München

Schumann, R.: Romanzen (Ob. [Vl.] u. Klav.), HN 427

– Romanzen (Ob., Klav. u. Klar.), HN 442

Novello & Co. Ltd., GB-Sevenoaks, Kent

Dickinson, P.: Lullaby from „The Unicorns" (Ob. [Klar.] u. Klav.), Ed. 120648

Howells, H.: Sonata (Ob. u. Klav.), Ed. 120605

Keuris, T.: Aria (Fl. u. Klav.), Ed. 120652

Lawton, S.: A Wagner Clarinet Album (Klar. u. Klav.), Ed. 120619

Merion Music Inc., USA-PA (Ausl.: Benjamin, Hamburg)

Schumann, W.: Dances. Divertimento. (Holzbläser-Quint. u. Schlagz.), Ed. 446-41053

Moeck Verlag, Celle

Boccherini, L.: Quartett in c-Moll op. 2 Nr. 1 (2 Vl., Vla. u. Vc.), Ed. 2401

Fasch, J.F.: Triosonate g-Moll (2 Ob. [Vl.] u. B.C.), Ed. 2411

Lechner, K.: Vom andern Stern (Sopranblfl. solo), Ed. 2546

Linde, H.M.: Browning (5 Blfl.), Ed. 2549

Renaissance-Altflöte, T. Bergstrøm, neuw., in G · DM 450,--
Renaissancedudelsack, (dt. Bock nach Praetorius, v. Hofmann/Körber, Bj. 87, in F u. G chromat. spielbar) guter Zustand · DM 1.350,--
Tenor-Einhandlflöte in C, neuw., v. Carlick, mit gr. Trommel · DM 350,--
J. Wegner · Tel.: 0 64 21 / 2 42 75

B.V. Muziekuitgeverij XYZ, NL-Naarden
van Eyck, J.: Der Fluyten Lust-hof, Teil 2 (Fl.)

Theodor Presser Co., USA-PA (Ausl. Benjamin, Hamburg)
Bach, J.S.: Sonata in E^b Major (Sopran- od. Tenorsax. u. Klav.), Ed. 114-40450
Bach, P.D.Q.: Sonata Piccola (Piccolo u. Tasteninstr. o. Klav. u. Cemb.), Ed. 114-40458
Toch, E.: Adagio Elegiaco (Klar. u. Klav.), Ed. 114-40447

N. Simrock, London-Hamburg (Ausl. Benjamin, Hamburg)
Douglas, M.: Sax Appeal (Sax.), EE 4012
Grieg, E.: Hochzeitstag auf Troldhaugen (Sax.-Quart.), EE 4013
Kahn, R.: Serenade (Ob. [Klar., Vl., Vla.], Hr., Vla., Cello] u. Klav.), EE 5172
Komzak, K.: Märchen und Volksliedchen (Sax.-Quart. auch mit Klar.St.), EE 4015
Strauss, Joh. u. Jos.: Pizzicato Polka (Sax.-Quart auch mit Klar.-St.), EE 4014

Society of Early Arts and Research, H-Budapest
Cuidra, L.: Alte ungarische Tänze (5 Instr.), Ed. 62001
Marcello, B.: Sonata in Fa maggiore (Fl. u. Git.), Ed. 63001

Société de Musicologie de Languedoc, F-Beziers
Zarth, M.: Six Sonates (Fl. und B.c.), ISBN 2-905-40-13-7

Southern Music Co., USA-San Antonio, Texas
Bond, V.: Shenblu (Fl.), ST-656
Gilbert, G.: Technical Flexibility. For Flutists. B-369
Thomas, M.: Flute Method, 2 Hefte, B 356 u. 357

Zimmermann Verlag, Frankfurt
Bach, J.S.: 15 zweistimmige Inventionen (2 Fl.), ZM 2698
Chopin, F.: Variationen (Fl. u. Git.), ZM 2668
Feld, J.: Cassation (9 Fl.), ZM 2646
Köhler, E.: Großes Quartett (4 Fl.), ZM 2607
König, H.: Intermezzo (3 Fl.), ZM 2695
Mozart, W.A.: Sonate B-Dur (Klar. u. Klav.), ZM 2678
Serenaden des 18. Jahrhunderts (Fl. u. Klav.), ZM 2656
Walckiers, E.: Großes Konzert Quartett (4 Fl.), ZM 2606
Wye, T.: Flöte üben, aber richtig. Heft 6, ZM 2676

·K· U ·N· g·
Kung Blockflotenbau CH-8200 Schaffhausen

Wir verbinden unser traditionelles Handwerk mit neuester Technologie.

Lassen Sie sich vom Resultat überraschen.

Und von uns ... Wir haben auch farbige Ideen!

(zum Beispiel sweets, die pastell-gebeizten Ahorn-Blockflöten)

sweets

·K· U ·N· g·
Kung Blockflotenbau CH-8200 Schaffhausen

„Alte Musik" – mit und ohne „Originalklang"

Wolfgang A. Mozart: Symphonies. Symphonie No. 31 „Paris", Symphonie No. 35 „Haffner". Orchestra of the 18th Century. Dirigent: Frans Brüggen. LP. Poly Gram Philips 416 490-1.

– Flötenkonzerte. Konzert für Flöte und Orchester Nr. 1, KV 313. Konzert für Flöte und Orchester Nr. 2, KV 314. Andante für Flöte und Orchester, KV 315. Hans-Martin Linde (Traversflöte) mit dem Linde-Consort. LP. EMI Electrola 270 4271.

– Sonaten. Sonate für Klavier und Violine/Flöte C-Dur, KV 296. Sonate für Klavier und Violine/Flöte G-Dur, KV 379, (373[a]). Sonate für Klavier und Violine/Flöte B-Dur, KV 378 (317[d]). Sonate für Klavier und Violine/Flöte F-Dur, KV 376 (374[d]). Hans-Martin Linde (Traversflöte), Linda Nicholson (Hammerflügel). LP. EMI Electrola 2705481.

Antonio Vivaldi: Flötenkonzerte op. 10, Nr. 1-6. Jean-Claude Gérard (Flöte), Hamburger Camerata, Konzertmeisterin: Meike Thiessen-Ahlers, Claus Bantzer (Cembalo). LP. Musikproduktion Ambitus amb. 68 817.

Musik der Familie Benda: Jiri Antonin Benda: Konzert h-Moll für Klavier und Streicher, Frantisek Benda: Trio Nr. 6 Es-Dur für Violine, Viola, Violoncello und B.c. – Sonate A-Dur für Violoncello und Cembalo. Jan Jiri Benda: Konzert G-Dur für Violine und Streicher. Jiri Antonin Benda: Sonate E-Dur für 2 Violinen und Cembalo. Sebastian Benda (Klav., Cemb.), Ariane Pfister-Benda (Vl.), Lola Benda (Vl., Vla.), Monica Benda (Vla.), Nancy Benda (Vl.), Christian Benda (Vc.), Ulrich Lau (Kontrabaß). LP. FONO FSM 68 907.

J.S. Bach, C.Ph.E. Bach, J.Ch. Bach: BACH. J.S. Bach: Sonate g-Moll, J.Chr. Bach: Sonata I D-Dur (Allegro assai), J.Chr. Bach: Sonata I D-Dur (Andante Grazioso), C.Ph.E. Bach: Sonate D-Dur. Anna-Katharina Graf (Fl.), Susanne Baltensperger (Cemb.). LP. Bosworth & Co. HD 370.

Introduzione. G.P. Telemann: Triosonate a-Moll. Francesco Turini: Sonata a tre. – Sonata a tre „E tanto tempo hormai". William Byrd: Pavana und Gaillarda. Claudio Monteverdi: Lamento d'Arianna. Gottfried Keller: Triosonate g-Moll. J.J. Quantz: Triosonate G-Dur. Ingrid Smithüsen (Sopran), Martin Sandhoff (Block- und Traversflöte), Michael Niesemann (Barockoboe, Blfl.), Rainer Mohrs (Barockvc.), Gerald Hambitzer (Cemb.). LP. Cadenza Records CAD A 864.

Christofori – Nannette Streicher – Steinway, Böhmflöte – barocker Traverso, Aufführungspraxis, „Alte Musik" historische – moderne Ästhetik: Stichwörter, beliebig vermehrbar, ein immer weiter werdendes Feld andeutend, längst nicht eingegrenzt, geschweige ausgeschritten. Im Rückblick auf die nun zwei Generationen alte Renaissance historischen Instrumentariums mit seiner Musik und deren Spielweise mag man manches heute belächeln. Auch Heutiges wird sich nach Jahrzehnten, manches sogar sehr viel schneller relativiert haben. Was bleibt, wird Morgen entschieden.

Frans Brüggen hat mit seinem Orchester Mozartsinfonien eingespielt. Wir haben uns heute schon soweit an „Historisches" gewöhnt, daß es gut ist, dieselben Sinfonien sich z.B. von den Berlinern mit Böhm wieder vorzuspielen, um den Gegensatz voll zu erfassen. Nicht etwa um absoluter Wertung willen – wer wollte das wagen! Aber um das Anliegen zu begreifen, Voraussetzungen zu schaffen, Musik jener Zeit anders zu hören. Strukturen, Relationen werden da auf neue Weise auf-

TILO MEDEK · NEUE FLÖTENKOMPOSITIONEN

Quartett-Flötenuhr (1984) für vier Flöten. Ed. Nr. 5366. DM 49,00

Tilo Medeks handcolorierte ‚Musikalische Gartenlaube' 1870 (1978) für Flöte. 2 Altblockflöten, Violoncello und Klavier. Ed. Nr. 5284 (Partitur- und Stimmenausgabe). DM 39,00

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK D-3100 CELLE

gedeckt, „Originalklang" meint ja nicht die Instrumente allein (hier 18 Violinen zu paarigen Bläsern), auch damit verbundene Spielweisen. Unsere Ohren sind natürlich nicht von gestern, unsere Gefühle auch nicht, und doch registrieren wir Wärme, Farbigkeit, Kontrastreichtum, eine viel stärker artikulierte Musik, subjektiv: ein neuer, ein anderer Mozart! Aus historischem Interesse wächst Neugier. Sie wird, so professionell gekonnt befriedigt, auch modernen ästhetischen Vorstellungen weitere Perspektiven zuführen. Fazit: Man muß das hören!

Nochmals Mozart in EMI's Reihe *Reflexe*. Reflexe – Spiegelungen: Resultate von Aufeinandertreffendem, hier Mozart und Linde im „Originalklang". Acht Violinen hat das Consort. (Die aufgezählte Provenienz der Instrumente liest sich wie die Zutatenliste eines Rezepts für Gourmets. Es gibt da nur einen Unterschied: Der Hörer schmeckt solche Einzelheiten aus dem Orchester nicht mehr heraus.) Daß der Traverso um 1778 einklappig war, ist wohl keine Frage. Die Rottenburgh-Kopie von Tutz klingt in der Tiefe oft wenig „männlich", die gestellte akustische Situation erscheint „echt" – ungeschönt, nicht unbedingt zugunsten des Flötisten balanciert, der mit ausgezeichneter Technik spontan, temperamentvoll (nicht immer zum Vorteil von Intonation und Klang) seinen Mozart spielt, im Detail auch eigenwillig; das aber ist ein gutes Recht des Solisten, wenn auch nicht jedermanns Sache. Schön das Tempo des Adagio in KV 313, dies der „echten" Situation aber unangemessen, da die Oboisten nicht zur Flöte wechseln. Vielleicht ist das in ein paar Jahren wieder so? Mit Mozarts Sonaten wähnt man sich für einen Moment auf dem Dachboden der Urgroßeltern, ein Hauch von Patina – der Klang des Hammerflügels fordert Anpassung. Die Flöte kommt warm und gesanglich zum Tragen, man hört sich ein und ist am Ende mit allem und allen versöhnt.

Die sechs Sonaten, deren vier hier eingespielt sind, hat Vester übrigens mit detaillierten Ausführungen zur Quellenlage bei UE herausgegeben. Flötisten sollten diesen Einbruch in das Repertoire der Geiger nicht scheuen. Sie folgen nur einem alten Usus und gewinnen viel. Hier das Beispiel.

Während Stil der Musik und Orientierung an historischer Aufführungspraxis (im weitgefaßten Sinne) in der Regel von ihren Interpreten als selbstverständliche Einheit verstanden werden, bilden Stil und „moderne" Spielweise häufig zwei Ebenen, die von manchen schwer, von anderen wohl gar ungern in Einklang gebracht werden. Ihnen wäre zumindest historische Neugier zu wünschen.

Vivaldis Konzerte op. X sind nicht Überarbeitungen von sechs Blockflötenkonzerten, wie Hasselblatt es in der Textbeilage zu vereinfacht und nicht ausreichend informiert beschreibt. Ähnlich vereinfacht erscheint auch die musikalische Darstellung des Zyklus, die sich im wesentlichen auf ein möglichst brillantes Spiel stützt, eine bewundernswert flotte Zunge und einen Ton, dessen Vibrato eher dem Ideal der 50er Jahre entspricht. Schön *Il sonno*, der zeigt, daß es auch andere Möglichkeiten gibt. Alles in allem keine Einspielung, die den zahlreichen vorangegangenen Exemplarisches oder gar neue Gesichtspunkte hinzufügte.

Die Tradition einer Musikerfamilie über mehr als 200 Jahre aufrechtzuerhalten – das ist schon etwas Außergewöhnliches! Ein Glücksfall, daß die Vorfahren der Dynastie zudem als berühmte und fleißige Komponisten ein Erbe hinterließen, an dem die musikalische Welt heute noch partizipiert. Verständlich, daß solche Teilhaberschaft auch den Benda Muscians ein Anliegen ist. Sie alle heißen (immer noch) Benda (nur der Kontrabassist ist „Außenseiter"), und sie streichen alle – bis auf das Haupt Sebastian, den Pianisten und Cembalisten. (Meine Hoffnung, im Programm auch Geblasenes zu finden, wurde so zunichte). So und so, die Schätze der Benda aus dem 18. Jahrhundert sind zumeist noch ungehoben, zu Unrecht, wie auch diese Beispiele wieder ahnen lassen. Die Benda Musicians pflegen die Musik ihrer Vorfahren ohne historische Rücksichten, und da klingt dann eben manches anders – Metamor-

Fortbildungskurs für Querflöte

VON DER GRUNDLAGE ZUR MEISTERSCHAFT

mit Prof. Klaus Schochow
Klavierbegleitung: Ulrike Goldbeck

Veranstalter:
Landesverband Bayerischer Tonkünstler
in Zusammenarbeit mit dem Richard-Strauss-Konservatorium München

Ort: Gasteig Kulturzentrum München

Termin: 2. – 7. Januar 1989

Gebühren:

Aktive Teilnehmer:

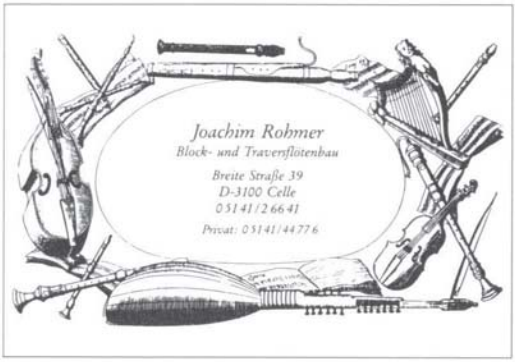
Mitglieder des VDMK	DM 140,00
Studenten	DM 150,00
Andere	DM 200,00

Passive Teilnehmer (Zuhörer)

Mitglieder des VDMK	DM 70,00
Studenten	DM 75,00
Andere	DM 100,00

Anmeldeschluß: 14. Dezember 1988

Informationen und Anmeldung:
Landesverband Bayerischer Tonkünstler
Hedwigstr. 4/V · 8000 München 19
Tel.: 0 89 / 18 67 02



phose der Tradition: eine Triosonate mit Viola statt zweiter Violine, ein Klavierkonzert auf dem modernen Flügel zum Miniaturtutti, eine Violinsonate (gedruckt als op. I,2) auf dem Cello mit vielen Romantismen der Jahrhundertwende. Das enttäuschte mich doch. Gerade von dem für die Geschichte des Violinspiels so bedeutenden und für seine langsamen Sätze so berühmten Franz Benda hätte ich wenigstens eine Violinsonate erwartet. Gute Musiker sind sie allemal noch, die Bendas – aber die Tradition?

Anna-Katharina Grafs Flötenspiel ist geprägt von einem runden, klingenden Ton, dessen Timbre ihren Lehrmeister Jaunet nicht verleugnet. Die Sonaten der beiden Bachsöhne Philipp Emanuel (die g-Moll Sonate ist sicher nicht des Vaters Werk, eine neuere Ausgabe hätte da Aufklärung verschafft!) und Johann Christian spielt sie mit schöner innerer Ruhe, klanglich sehr (zu!) gleichmäßig, g-Moll mit „breitem Strich", nicht in allen Teilen einsehbarer Phrasierung und besonders in Philipp Emanuels D-Dur mit einer Unbekümmertheit gegenüber den Valeurs von Vorschlägen und Vorhalten, die erstaunt und nicht für besonders sensible Beziehungen zur Musik dieses Komponisten spricht. Die oft viel zu starke Präsenz der Flöte gegenüber den obligaten Cembalopartien ist wohl auch dem darauf eingerichteten Klangbild der Einspielung zuzuschreiben. Johann Christan verstand die Rolle der Flöte in seinen Sonaten nur ad libitum.

Il Concertino Köln, Jahrgang 1980, seine Mitglieder im Schnitt gut 20 Jahre älter, ist historisch orientiert, bemüht sich um eine stilgerechte Interpretation, „möchte dabei jedoch nicht in ein trockenes, historisches Musizieren verfallen" (Covertext). „Introduzione" als Visitenkarte zeigt ein Programm vor, in dem jedes Mitglied voll zum Zuge kommt. Trockenes Musizieren ist das weiß Gott nicht, sondern unverkrampft professionell, erfrischend sauber, technisch virtuos geblasen und gestrichen (Turinis Bässe!). Für Quantz könnte ich mir ein bißchen mehr Besinnlichkeit schon vorstellen, auch, daß man beim Hören des Larghetto nicht unwillkürlich mit jedem Takt weiter in die Knie geht. Aber sonst ... Daß eine Visitenkarte auf dem Covertext den Interpreten gewidmet wird, ist verständlich. Klappern gehört zum Handwerk. Ein bißchen Information zu den Werken würde trotzdem nicht schaden, z.B. zu den Sonaten des Venezianers Turini, und – stimmt die Titelei so wirklich? Man wird von den Kölnern sicher noch mehr hören. *Nikolaus Delius*

Flötenmusik

Gioacchino Rossini: Flötenquartette aus: Sonaten für Flöten und Streichtrio. Sonata I, G-Dur. Sonata II, A-Dur. Sonata IV, B-Dur. Sonata VI, D-Dur. Peter-Lukas Graf (Fl.), Carmina-Streichtrio: Matthias Enderle (Vl.), Wendy Champney (Vla.), Stephan Goerner (Vc.). LP. Claves D 8608.

Rossinis Quartette gehören zu des Meisters Jugendwerken, später überarbeitet, in der hier vorliegenden Fassung für Flöte mit Streichern 1828 gedruckt. „...so frisch und unbekümmert kann nur ein Zwölfjähriger schreiben ..." heißt es im Covertext und weiter: „Daß viele dieser Motive gängige Floskeln sind, daß das Prinzip der Sequenzierung manchmal etwas strapaziert wird und eine kindliche Freude an ‚gefühlvoller' Chromatik herrscht, mindert das Vergnügen ... keineswegs" (Verena Weibel-Trachsler).

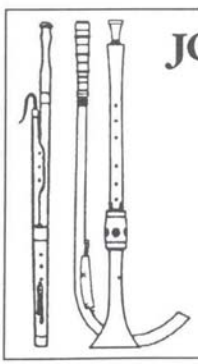
Graf präsentiert sein Instrument mit aller Virtuosität, kostet die musikalischen „Szenen", die die Affinität des Komponisten zur Oper unverhüllt zeigen, genüßlich aus (nicht nur *Tempesta*), gestützt auf das allen Intentionen folgende Streichtrio. Der Text erfährt dabei manchmal Veränderungen, nicht nur oktavierende, soweit sie dem Interpreten die Wirkung des Flötenparts zu verbessern schienen. Man sieht das, ebenso wie ein paar Unreinheiten gern nach, denn „die gängigen Floskeln ..." (s. oben). Die Gefahr, daß allzuviel Zuckerwerk den Gaumen ermüdet, bleibt.

Trio Cantabile. Muzio Clementi: Trio für Flöte, Violoncello und Klavier D-Dur op. 22 Nr. 1. Johann Nepomuk Hummel: Adagio, Variationen und Rondo A-Dur über „Schöne Minka" op. 78. Charles Edouard Lefébvre: Ballade F-Dur. Bohuslav Martinu: Trio für Flöte, Violoncello und Klavier. Hans-Jörg Wegner (Fl.), Regina Henneking (Klav.), Guido Larisch (Vc.). LP. Thorofon MTH 323.

Nomen sit omen: Das Trio cantabile hat etwas, was man einen „gepflegten" Stil nennen kann, klanglich fein nuanciert – bis zu „vornehmer" Zurückhaltung, die allerdings nicht immer musikalisch zwingend erscheint. Manchmal wünscht man sich doch mehr, auch in der hier vorgestellten Literatur für Klaviertrio in dieser schönen Besetzung. Die Ballade des unbekannten Lefébvre aus der Zeit der letzten Jahrhundertwende ist dem Trio wie auf den Leib geschrieben, dessen Timbre mir hier besonders adäquat scheint – oder ist dessen Klangbild hier am besten ausbalanciert? Die Einspielung klingt nämlich im ganzen außergewöhnlich reduziert. Daß sich der Flötist in der relativ trockenen akustischen Umgebung überhaupt tonlich so weit durchsetzt, spricht für ihn. Musikalisch versuchen sich die Spieler an viel Agogik, was besonders bei Martinu oder Hummel nicht immer zum Vorteil der Musik ausgeht. Kurzatmigkeit der Phrasen, Verwischen von Strukturen (Clementi, 3. Satz Anfang, Klavier), Schematismen können die (unbeabsichtigte) Folge sein, die der Zuhörer nur zögernd abnimmt. Er merkt die Absicht und ist verstimmt. Ein bißchen mehr musikantischer Zugriff täte nicht schaden. *Nikolaus Delius*

Neueingänge

F. Devienne: Sechs Sonaten für Flöte und Basso Continuo. P. Humbel (Fl.) und P. Gililov (B.c.). Aulos Schallplatten, Viersen. PRE 68 534/35 AUL, Doppel-LP



JOHN HANCHET

Historische Holzblas-Instrumente

Katalog erhältlich

Beckumsfeld 4
D 4300 Essen 15

Musikläädle
Neureuter Hauptstr. 232
75 Karlsruhe 31
Tel. 0721 / 707291

Höfische Musik aus Frankreich. Blockflötensonaten um 1720. Werke von Dieupart, Danican-Philidor, Caix d'Hervelois, Couperin und J.M. Hotteterre. B. Husenbeth (Fl.), G. Bach (Cemb.) und M. Schwamberger (Gambe). Christophorus Verlag, Freiburg. SCGLX 74049

Oboen-Sonaten des italienischen Barock. Werke von Corelli, Marcello, Locatelli, Caldara, Vivaldi, Sammartini, Ruggieri und Pergolesi. H. Schaarschmidt (Ob.), B. Hebb (Git.) und G. Ribke (Vc.). Christophorus Verlag, Freiburg. Nr. 74053

Cembalo – R. Schütze 1961
2 Manuale: 2 x 8', 1 x 4', Lautenzug
Umfang der Manuale: G Kontra – e'''.
DM 14.000,--
(ehemaliges Instrument von Gustav Leonhardt)
E. Schoenmaker
An der Kirche 60 · 4459 Wilsum · Tel.: 0 59 45 / 5 22

Serenade. Beethoven: Serenade op. 8 und Matiegka: Serenade op. 26. Pan Trio, R. Bröhl (Fl.), H. Schlichtig (Vla.) und T. Sasaki (Git.). Aulos Schallplatten, Viersen. PRE 68 544 AUL

G. Ph. Telemann: Sechs Sonaten für zwei Oboen. I. Goritzki und B. Glaetzner (Ob.). Claves, CH-Thun. Compact disc CD 50-8801

– *Church Cantatas and Arias.* Telemann Consort, M. Peire (Altblfl.), J. de Winne und F. Heyerick (Tr.-Fl.), A. Sichelschmidt, S. Heyerick, P. Lindenauer, G. Wauters, M. Moore, B. Bracke und J.M. Forest (Vl.), K. Uemura (Vla. da gamba), N. Diehl (Vc.), G. Penson (Cemb.), Vokaal Ensemble Rundadinella, B. Demeester, G. de Reyghere, M. Heyerick, V. Thierry, J. Cooremans, M. de Belder, L. Mussche und E. Soetaert (Sopran), S. Dewitte, J. Termont, E. Vanderlinden und S. Vanheertum (Baß). Rene Gailly Int. Prod., B-Brugge. Compact disc CD 87 019.

Nachtrag zu Molique: Konzert d-Moll in TIBIA 2/88, S. 139.

Meine Verwunderung über den „unbekannten" zweiten Satz des Konzerts wurde inzwischen (nicht von der angesprochenen Seite) geklärt: Die Landesbibliothek Stuttgart besitzt eine handschriftliche Partitur des Konzertes und auch des fraglichen Andante, vermutlich aus späterer Zeit. Dessen Titelseite trägt folgenden (nachträglichen) Bleistiftvermerk: *Stimmt nicht mit der gedruckten Originalausgabe.* *Nikolaus Delius*

7815 Kirchzarten

RARITÄT

Traverso-Kopie nach Stanesby
von Hans Coolsma

Tel.: 0 75 28 / 10 77

Zum Aufsatz in TIBIA 3/88, S. 207-208, „Das Querflöten-Symposium vom 18.-22. April 1988 in Trossingen" von Sabine Koeser

In dem Absatz über die Tondokumente 1908-1930, die Herr Thalheimer vorgeführt hat (ich habe das Symposium aber nicht selbst besucht!), berichtet die Rezensentin vom Aufhorchen des Auditoriums wegen des fehlenden „Dauervibratos" – kein Wunder, denn um die 20-30er Jahre begann der Streit um das Bläservibrato allgemein (Virdung – um 1600 – wurde z.B. als Befürworter zitiert). Prof. Scheck in Berlin war ein eifriger und hervorragender Vertreter des Vibratos, und der Streit war 1938, als ich mein Musikstudium mit u.a. Blockflöte, später auch Querflöte als Hauptfach begann (ich bin „Scheck-Enkelin"), zwar für den schwingenden Ton entschieden, flackerte aber gelegentlich noch auf.

Daß dieses „Dauervibrato" heute in alter Musik wieder abgebaut wird und sich auf besonders ausdrucksstarke Stellen bzw. Töne zu beschränken beginnt (vom Flattement und Battement soll hier nicht gesprochen werden), geschieht sicher im Sinne der historischen Instrumentenschulen. Aber Debussy, Ibert oder Hindemith u.a. vibratolos zu blasen, ist doch wohl heute nicht mehr denkbar. *Erica Ludwigs*

3000 Hannover

RENAISSANCE-BLOCKFLÖTEN

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

Dreilochflöten und Trommeln

Hören Sie die Blockflöten auf den Schallplatten mit dem Amsterdam Loeki Stardust Quartet (Decca Florilegium 414 277 und 421 130)

Ture Bergstrøm · Instrumentenbau
Smidstrupvej 4 · DK-4720 Praestø

Cembalo zu verkaufen!
Dunkelgrün, 2 m lang, 1 Manual, Holzspringer, 2 x 8 Fuß-Register, 5 Oktaven FF - f3.
Preis: DM 9 800,-- (VB)
Dr. L. Seidewitz · Wacholderweg 12 · 3301 Walle
Tel.: 0 53 03 / 43 73

Zur Leserzuschrift von Martin Christoph Redel in TIBIA 3/88, S. 233-234.

Die Ausführungen von Martin Christoph Redel zu meiner Rezension seiner „Espressioni" im Leserforum von *TIBIA 3/88* haben an meiner Kritik und deren Bewertung nichts geändert. Die sicherlich ein-malige Gelegenheit zur Wortspielerei mit *red(el)seliger Bläserkammermusik* aber wollte ich nicht verpassen - möge die Vogelfreiheit des jungen Kritikers solche Höhenflüge entschuldigen. *Robert Vogel*

5300 Bonn-Bad Godesberg

ZU VERKAUFEN

Neuwertiges Spinett nach englischem Vorbild von G. Klop, 8' + geteilter Lautenzug, FF - f''', erstklassiger Zustand, fein dekoriert, kräftig-warmer Ton, Transposition, mit Zubehör. / **Historisches Hammerklavier** von W. Stodart, London ca. 1820, gut erhalten und spielbar. / **Neuwertige Traversflöte (a'** 415 Hz) nach Rottenburgh von J. Bouterse.

Preise V.B. · Tel.: 0 22 07 / 35 36

Zum Artikel in TIBIA 3/88, S. 158-163, „Bearbeitung, Rekonstruktion, Ergänzung. Der erste Satz der Sonate A-Dur BWV 1032 für Flöte und obligates Cembalo von J.S.Bach" von Marianne Betz.

Es ist schade, daß Frau Marianne Betz in ihrem Artikel offenbar einen wichtigen Beitrag übersehen hat. (Daß er nur in einer verbalen, genauen Anweisung besteht und meines Wissens nicht in Notenform im Handel ist, kann der Grund nicht gewesen sein, denn Gleiches trifft auf Eppstein zu, der eingehend behandelt wird.

Es geht um den u.a. anhand des wieder verfügbaren Originals von Bachs autographischer Partitur eingehend und weit über die Frage der Ergänzung der Lücke hinaus interessanten Beitrag von Michael Marissen: „A Trio in C major for recorder, violin and continuo by J.S.Bach?" (*Early Music* 13 Nr. 3 August 1985, S. 384-390), der auf S. 385 f eine sehr überzeugende Ergänzung (Takt 63-107) aus dem erhaltenen Teil selbst vorschlägt. *Dr. Erich Benedikt*

A–1190 Wien

Zum obigen Leserbrief nimmt Frau Marianne Betz wie folgt Stellung

Zum Zeitpunkt des eigentlichen Entstehens meines Artikels zur *A-Dur Sonate* von J.S. Bach im Mai/Juni 1985 war der Artikel von Michael Marissen noch nicht publiziert.

Bei der Umarbeitung für *TIBIA* 3/88 war mir wichtig, die sich aus dem fragmentarischen Zustand des Autographs stellende Frage der Spielpraxis für den Querflötenspieler, der mit einer verwirrend großen Anzahl von Ausgaben der Bach-Sonaten mit unterschiedlichsten „Lösungen" konfrontiert wird, in den Vordergrund zu stellen – daher mein Versuch, verschiedene Ansätze exemplarisch zu beschreiben.

M.Marissens Rekonstruktionsvorschlag beruht auf verschiedenen Gedanken:

1. auf sich aus dem Konzertcharakter des Satzes ergebenden formalen Überlegungen,
2. auf der durch bestimmte Indizien des Autographs beruhenden Theorie eines Trios in C-Dur für Altblockflöte, Violine und B.c. als Vorlage oder Vorform der A-Dur Sonate,
3. auf weiteren philologischen Untersuchungen der Handschrift, die „Bogenreste" über den Schnittstellen haben erkennen lassen, woraus Marissen Rückschlüsse auf den Notentext dieser Stellen zu ziehen versucht.

Um mich im gegebenen Rahmen auf *eine* Fragestellung beschränken zu können, habe ich die Einbeziehung der Diskussion um eine Vorlage oder Vorform in Gestalt eines Trios in C-Dur, die bereits durch die Dissertation von Hans Eppstein angeregt wurde und derzufolge seit 1985 mindestens eine Ausgabe der Sonate als Trio in C für Altblockflöte, Violine und B.c. gefolgt ist, bewußt vermieden, auch um mich ausschließlich mit dem ersten Satz beschäftigen zu können.

Während alle zitierten Editoren in ihren Bearbeitungsvorschlag die Struktur des originalen Notentextes, also auch den Konzertcharakter miteinbeziehen, gehen A. Dürr und mehr noch O. Peter den gleichen methodischen Weg wie Marissen – nur wählt Marissen für die Takte 78-84 ein Wiederaufgreifen der Takte 9-15, also des Flötenthemas II, während Peter vor der Reprise von II in T 85, einem Ritornell nahekommend, T 37-46 mit I zitiert.

Unter der Zielsetzung eines Methodenvergleichs erschien mir eine Beschränkung auf die beschriebenen „Lösungen" vertretbar, was aber keinesfalls ausschließen soll oder darf, daß andere Diskussionsansätze mit anderer Zielsetzung zu anderen Ergebnissen führen und sicher in Zukunft noch weiter führen werden.

Marianne Betz
Denzlingen

Praktisches und Informatives für Oboisten und Klarinettisten

Karl Hentschel
Das Oboenrohr. Eine Bauanleitung. 96 Seiten, Fadenheftung. Ed. Nr. 4033 · ISBN 3-87549-025-8. DM 19,50

Otto Kronthaler
Das Klarinettenblatt. Eine Bauanleitung. 100 Seiten, Fadenheftung. Ed. Nr. 4042 · ISBN 3-87549-034-7. DM 19,50

Johann Georg Heinrich Backofen
Anweisung zur Klarinette nebst einer kurzen Abhandlung über das Bassett-Horn. Reprint der Ausgabe Leipzig, 1803. Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Karl Ventzke. 44 Seiten, Broschur. Ed. Nr. 4034 · ISBN 3-87549-026-6. DM 9,00

Otto Steinkopf
Zur Akustik der Blasinstrumente. Ein Wegweiser für den Instrumentenbauer. 84 Seiten, Fadenheftung. Ed. Nr. 4029 · ISBN 3-87549-020-7. DM 30,00

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK
D-3100 CELLE

NACHRICHTEN

Fortbildungs- und Ferienkurse

Vom 15.5. bis 21.5.1989 (Pfingstferien) findet in Calw das *III. Internationale Blockflöten-Symposion* statt. Kernstück dieser Veranstaltung ist wiederum ein Wettbewerb in 3 öffentlichen Durchgängen für Blockflötenspieler im Alter von 17 bis 30 Jahren.

Bereichert wird dieses Symposion durch eine Ausstellung mit Instrumentenbauern des In- und Auslandes, durch Konzerte, Seminare, Workshops mit Walter van Hauwe, Mikel Barker, Michael Schneider, Marion Verbrueggen, Matthias Weilenmann (gleichzeitig Juroren des Wettbewerbs) und weiteren Solisten und Ensembles von internationalem Rang. Information und Wettbewerbsausschreibung erhalten Sie über Musikschule Calw, Lederstr. 38, D-7260 Calw.

Blockflöten-Seminare
Schwerpunkt Grundlagenarbeit
Leitung: Frank Vincenz
in Sierksrade / Nähe Ratzeburg
Information: **Frank Vincenz**
Dorfstr. 13 · 2061 Sierksrade · Tel. 0 45 01 / 3 89

Suche gebrauchte Klarinette
der Fa. Hammerschmidt (Modell 10 b)
oder der Fa. Graeßel, mit Patent ‚b' Mechanik
und vollständigem Ölersystem.
Angebote an:
Sören Mund, Heinr.-Luhmann-Str. 10, 4700 Hamm 1
Tel.: 0 23 81 / 8 40 70

Meine Flöte: Die neue Sopranblockflötenschule
Meine Flöte: Der perfekte Unterrichtsinhalt
Meine Flöte: Die erfreuliche Ergänzung
Meine Flöte: Erfolg und Freude = Motivation
Meine Flöte: Hefte 1-5 komplett für nur DM 20,--
Musik-Meck · Bahnhofstr. 21a · 8425 Neustadt/Do.
Tel.: 0 94 45 / 85 78 · auch abends von 19.00-20.00 Uhr

Im Rahmen des *FORUM INTERPRETATION* veranstaltet die Hochschule vom 19.-21.12.1988 in Heidelberg einen *Kurs für Alte Musik.* Kursdozenten sind Gerd Türk (Gesang), Annette Struck (Blockflöte), Veronika Strehlke (Barockvioline), Monika Schwamberger (Viola da Gamba) und Egino Klepper (Cembalo). Anmeldeschluß für den Kurs ist der 25.11.1988. Nähere Informationen sowie ein genaues Programm sind erhältlich bei der Staatlichen Hochschule für Musik Heidelberg-Mannheim, Zimmer 1014, L 15, 16, 6800 Mannheim 1.

Vom 4.-6.11.88 findet unter der Ltg. von Prof. Bernhard Böhm ein *Blockflötenkurs* im historischen Fachwerkhaus Pfaffenrot (Nordschwarzwald) statt. Kursgebühr: DM 130,00 ohne Unterkunft. Anmeldeschluß: 25.10.88. Nähere Informationen durch: Prof. Bernhard Böhm, Kreuzstr. 9, 7501 Marxzell-Pfaffenrot.

Moeck-Renaissance
Subbaß-Blockflöte mit Koffer
aus 1. Hand zu verkaufen.
Anfragen bitte unter Chriffre-Nr. 100-4/88

Die Autoren der Hauptartikel

David Lasocki, Music Library, Indiana University, Sycamore 0009, Bloomington, Ind. 47405, USA. Geboren 1947 in London; Chemiestudium, als Liebhaber Studium der Block- und Traversflöte bei Scheck und Hunt, später musikgeschichtliche Studien an der Universität Iowa (USA). Veröffentlichte mehrere Bücher über Aufführungspraxis der Holzbläser im 18. Jahrhundert (darunter „Free Ornamentation for Woodwind Instruments, 1700-1775", zusammen mit Betty Mather), zahlreiche Artikel in Textsammlungen und Zeitschriften und ca. 100 Neuausgaben alter Musik. Lebt als freier Schriftsteller, Herausgeber und Lehrer in Bloomington/USA.

Karl Lenski, Van Schoonbekestr. 49, B-2018 Antwerpen. Jahrgang 1937. Studierte Flöte bei Gustav Scheck und „nebenbei" an der Freiburger Universität Musikwissenschaft und Philosophie. Stipendium für Prag, wo er hauptsächlich Archivforschungen betrieb. Am Brüsseler Conservatorium „Diplome Superieur" für Kammermusik, Zusammenarbeit mit den Gebrüdern Kuijken (Konzerte, Rundfunk-Fernseh- und Schallplattenaufnahmen). 1967 gründete er das „Amphion Ensemble" (Basisformation Flöte & Streichtrio), mit dem er rege Konzertaktivitäten entfaltet: Reisen durch beinahe alle europäischen Länder, nach Amerika, Indien und Japan. Zahlreiche Schallplattenaufnahmen mit u.a. Bachs Flötensonaten und „Musikalischem Opfer", Haydn Klaviertrios zusammen mit Badura-Skoda (Grand Prix du Disque). Herausgebertätigkeiten bei Musica Rara und Universal Edition. Lenski lehrt Flöte und Kammermusik am Lemmens Institut in Löwen und am Königlichen Konservatorium in Brüssel.

ZU VERKAUFEN
Klassische Traversflöte von „D'Almaine & Co." (ca. 1830).
Buchsholz – 430 Hz – pièce de rechange 440 Hz
von A. Winkelmann
Schöner Ton – sehr gute Intonation: Angebote
Flötenkopfstück von Jack Frazer
Gelötetes Nickelsilberrohr – silberne Mundplatte: DM 800,00
Tel.: 00 44 / 206 86 98 08

Nr. 1/89 erscheint im Januar 1989 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Nikolaus Delius: Blockflötenspiel und Narzißmus

Kiyoshi Kasai: Die japanische Flötenmusik. Teil I

Hanns Wurz: Gruppenunterricht und Suzuki-Methode für Querflöte

Beate Zelinski / David Smeyers: Neue Musik, die aufhorchen läßt. Rituals for Clarinet Duo von Bojidar Dimov

sowie ein Porträt der Blockflötistin Michala Petri

UNIVERSAL OBOEN EDITION

Herausgeber G. Joppig

SPIELBUCH FÜR OBOE

(Oboe d'amore, Englischhorn, Baritonoboe oder Heckelphon) und Klavier
Herausgeber G. Joppig
Schwierigkeitsgrad 1/2
UE 17524 DM 22,–

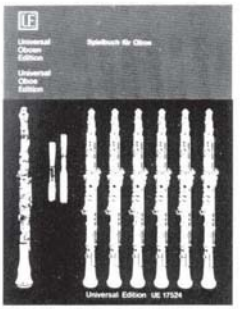
Dieses Album enthält eine Reihe von Bearbeitungen klassischer Stücke, die sich als Vortragsstücke und Zugaben ebenso wie im Unterricht eignen.

Henri Birnbach

SONATE OP. 4

für Oboe und Klavier
Herausgeber G. Joppig
Schwierigkeitsgrad 2/3
UE 17534 DM 29,–

Birnbach zählt zu den bedeutenden Musiktheoretikern der ersten Hälfte des 19.Jahrhunderts. Er definierte als einer der Ersten die Sonatenhauptsatzform. Der wiederentdeckten Oboensonate dieses Zeitgenossen Schuberts kommt deshalb exemplarische Bedeutung zu.



UNIVERSAL FAGOTT EDITION

Herausgeber M. Turkovic, W. Waterhouse, G. Joppig

Eugene Jancourt

26 MELODISCHE STUDIEN

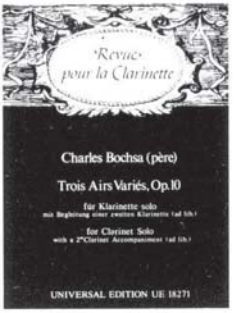
für Fagott solo
Herausgeber W. Waterhouse
Schwierigkeitsgrad 3/4
UE 18126 DM 26,–

DIE NEUEN EDITIONEN AUS UNSEREN INSTRUMENTAL-SERIEN

Bitte fordern Sie unseren detaillierten und informativen Katalog „NEUERSCHEINUNG HERBST '88" an !

REVUE POUR LA CLARINETTE

Allen Liebhabern des Klarinettenspiels sei diese neue Reihe empfohlen: Innerhalb der UNIVERSAL KLARINETTEN EDITION werden in den nächsten Jahren im Rahmen der „Revue pour la Clarinette" leicht zu spielende Originalwerke und Bearbeitungen erscheinen. Sie sollen zum vergnüglichen Zusammenspiel und zur Erweiterung des Repertoires anregen.



BELIEBTE STÜCKE AUS ROSSINIS OPERN

für 2 Klarinetten
Herausgeber P. Weston
Schwierigkeitsgrad 3
UE 18270 DM 19,–

Die vorliegende Sammlung zeitgenössischer Bearbeitungen berühmter Arien aus Rossinis Opern soll den Klarinettenliebhabern die Möglichkeit zu vergnüglichem Zusammenspiel bieten.

Charles Bochsa (pere)

TROIS AIRS VARIES OP. 10

für Klarinette solo mit Begleitung einer zweiten Klarinette (ad lib.)
Herausgeber G. Joppig
Schwierigkeitsgrad 2/3
UE 18271 DM 16,–

Die Arie des Cherubino „Voi, che sapete" (Sagt holde Frauen) aus W. A. Mozarts Oper „Figaros Hochzeit" steht am Beginn dieser unterhaltsamen Musik.

UNIVERSAL EDITION WIEN

© Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, 3100 Celle

MOECK-Flöten .....
Musizieren macht Spaß

MOECK

engagiert und erfahren im Blockflötenbau