TIBIA

MAGAZIN FÜR FREUNDE ALTER UND NEUER BLÄSERMUSIK

1/90

INHALT

Richard Erig
Italienische Tempobezeichnungen am Beispiel von Corellis Weihnachtskonzert

Klaus Miehling
Einführung in die Tanztempi des Barock

Thiemo Wind
Die Psalm-Variationen Jacob van Eycks
Geschichte, Analyse, Interpretation

Das Porträt: Helmut Winschermann

Berichte · Rezensionen · Informationen

MOECK VERLAG CELLE

Richard Erig: Italienische Tempobezeichnungen am Beispiel von Corellis Weihnachtskonzert (1)

Klaus Miehling: Einführung in die Tanztempi des Barock (14)

Thiemo Wind: Die Psalm-Variationen Jacob van Eycks. Geschichte, Analyse, Interpretation (22)

Das Porträt: *Helmut Winschermann* (35)

Kleinere Beiträge (41): *Nikolaus Delius: Wiederentdeckte italienische Klarinettenmusik / Annemarie Geissmann: Der Blockflötenbau in der Schweiz / Martin Wenner: Ein „Flauto Curvo" / Karl Ventzke: Zur Datierung deutschsprachiger Klarinettenschulen von Backofen (1803) bis Melotte (1940)*

... frisch aus der Quelle ... (48): *Johann Joachim Quantz: Vorbericht zu „Sei duetti a due flauti traversi"*

Berichte (50): *Musik im Umbruch – 3. Aspecte-Kursus vom 2. - 9.9.1989 in Weikersheim / IDRS-Jahreskongreß in Manchester / Moeck Recorder Prize für Blockflöte solo / Internationaler Kuhlau-Wettbewerb in Uelzen / Kurz beleuchtet: Donaueschinger Musiktage 1989*

Das Letzte (57): *F. Lautes hilfreiches Diffinitorium*

Zeitschriften/Periodica (59)

Bücher (60)

Noten (64)

Schallplatten (77)

Leserforum (78)

Nachrichten (79)

TIBIA-Kunstbeilage:

BLOCKFLÖTENQUARTETT
Holzschnitt auf einem Zwischentitelblatt „S'ensuyvent plusieurs basses danses tant communes que incommunes...", Lyon (Jacques Moderne) zwischen 1530 und 1538
Paris, Bibliothèque Nationale

Die Ausgabe enthält Beilagen der Verlage B. Schott's Söhne, Mainz und Moeck, Celle sowie der Rüsselsheimer Musiktage und der Freunde Alter Musik Thun.

TIBIA. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik. 15. Jahrgang. Heft 1/1990

Herausgeber: Nikolaus Delius, Gerhard Braun, Ulrich Thieme, 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, Inhaber: Dr. Hermann Moeck. 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, Telefax 88 53 42
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

© 1990 by Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Celle.
Printed in the Federal Republic of Germany
ISSN 0176-6511

Richard Erig

Italienische Tempobezeichnungen am Beispiel von Corellis Weihnachtskonzert

I Über Zeit, Zyklus und „time"

Ich las einmal die Geschichte einer Gruppe von Menschen, die in einem unbekannten, sehr hohen Turm immer höher stiegen. Die ersten Generationen drangen bis zum fünften Stock vor, die zweiten bis zum siebenten, die dritten bis zum zehnten. Im Laufe der Zeit gelangten die Nachkommen in das hundertste Stockwerk. Dann brach das Treppenhaus ein. Die Menschen richteten sich im hundertsten Stockwerk ein. Sie vergaßen im Laufe der Zeit, daß ihre Ahnen je auf unteren Stockwerken gelebt hatten und wie sie auf das hundertste Stockwerk heraufgelangt waren. Sie sahen die Welt und sich selbst aus der Perspektive des hundertsten Stockwerks, ohne zu wissen, wie die Menschen dahin gelangt waren. Ja, sie hielten sogar die Vorstellungen, die sie sich aus der Perspektive ihres Stockwerks machten, für allgemein menschliche Vorstellungen.

Das vergebliche Bemühen um die Lösung eines im Grunde so einfachen Problems wie das des Zeitproblems ist ein gutes Beispiel für die Folgen des Vergessens der gesellschaftlichen Vergangenheit. Wenn man sich ihrer erinnert, entdeckt man sich selbst.[1]

Die uns überlieferten musikalischen Zeitangaben aus dem Barock sind nach heute herrschender Auffassung völlig eindeutig und werden als „objektives" Beweismittel gegen die „metrische" Tempo-Theorie von W. R. Talsma angeführt.[2] Dieser Interpretation liegt aber eine Zeitvorstellung zugrunde, die sich über Jahrhunderte entwikkelt hat und im 18. Jahrhundert einen ganz anderen Stellenwert besaß: die Idee der linearen Zeit.

Sie fließt kontinuierlich und unwiederholbar in einer Richtung: von der Vergangenheit in die Zukunft. Sie wird (von der Uhr) völlig gleichmäßig unterteilt und ist somit losgelöst vom menschlichen Erleben mit seinen Höhen und Tiefen; darum wird sie auch als absolut oder objektiv bezeichnet – im Gegensatz etwa zur „psychologischen" oder zur „zyklischen" Zeit (s.u.).

Während wir uns heute kaum noch ein Leben ohne Uhr vorstellen können, obwohl wir alle unter ihrem Zwang zu leiden vorgeben, hatten die Menschen der Barockzeit ganz andere Probleme mit der Idee einer unendlich weiterfließenden Zeit, geriet man doch damit in Konflikt mit den biblischen Vorstellungen vom Anfang und Ende der Welt. (Nach frühchristlichen „Berechnungen" kam man auf eine Länge von 4000 Jahren von der Schöpfung bis zu Christi Geburt; nach weiteren 2000 Jahren – so eine der gängigsten Vorstellungen – würde dann die Apokalypse eintreten, Jesus würde wiederkehren und ein goldenes Zeitalter anbrechen.) Und wenn wir daran denken, daß noch unlängst Ronald Reagan die Evolutionstheorie Darwins aus dem Biologieunterricht an amerikanischen Schulen verbannen wollte, dann können wir uns vielleicht die Unruhe vorstellen, die von den Naturwissenschaftlern des 18. und 19. Jahrhunderts verursacht wurde, als sie mit ihren immer länger werdenden Schätzungen für die Entstehung von Erde, Lebewesen, Pflanzen, Sprache u.s.w. den traditionellen Zeitrahmen sprengten und Gottes Anteil an der Schöpfung schmälerten oder sogar ganz in Frage stellten.

So ist es dann auch nicht verwunderlich, wenn Rudolf Wendorff in seinem umfangreichen Werk über *Zeit und Kultur* noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts *eine Zurückhaltung gegenüber klaren Unterscheidungen und Entscheidungen, gegenüber dem Ja und Nein, gegenüber meßbaren Begrenzungen in Raum und Zeit* feststellt[3] und dies mit Beobachtungen in Architektur und Literatur illustriert.[4] An dieser Stelle muß auch auf die Zahlensymbolik hingewiesen werden, bei der die

[1] Norbert Elias, *Über die Zeit*, Frankfurt/M. 1988, S. 115/116.

[2] Wilhelm Retze Talsma, *Wiedergeburt der Klassiker*, Innsbruck 1980.

[3] Rudolf Wendorff, *Zeit und Kultur*, Opladen 1985 (3. Aufl.), S. 285.

[4] Ebda., S. 286 ff.

Eins als (ungeordnete) Einheit in vielfältiger und sinnreicher Weise unterteilt wird,[5] wobei der Bezug zur Einheit immer gegenwärtig ist – die musikalische Proportionslehre ist ein Ableger dieser Anschauung.

Hinter der Scheu, mit abstrakten Zahlen oder absoluten Zeitdauern zu „hantieren", verbirgt sich weiterhin das schon erwähnte zyklische Zeitempfinden. Auch der Zyklus stellt eine Einheit dar und ist „nach dem allgemeinen Gesetz des Trennens und Zusammenstrebens"[6] gegliedert. In Isaac Newtons berühmter Zeit-Definition aus dem Jahre 1687, von der meist nur der erste (d.h. moderne) Teil zitiert wird,[7] wird die zyklische Zeit als „gewöhnliche Zeit" beschrieben und ist mit Bewegung verbunden:

Die absolute, wahre und mathematische Zeit fließt in sich und ihrer Natur gemäß ohne Beziehung auf irgend etwas Äußeres gleichmäßig; sie wird mit einem anderen Namen Dauer (duration) genannt.

Die relative, sichtbare und gewöhnliche Zeit (common time) ist ein gewisses wahrnehmbares und äußeres Maß der Dauer (external measure of duration) mittels Bewegung, sei es nun genau oder ungleichmäßig, dessen man sich gewöhnlich anstelle der wahren Zeit bedient, so etwa der Tag, der Monat, das Jahr.[8]

Alle älteren Kulturen waren den am Schluß genannten Zyklen unterworfen und haben ihr Leben danach eingerichtet. Besonders die Vorstellungen der Griechen haben großen Einfluß auf das abendländische Denken gehabt.

Die jeden Horizont durchbrechende, von der Gegenwart immer weiter ins Endlose und zu unendlich vielen anderen Möglichkeiten enteilende Zeit war ... die böse Versuchung, die Gefahr der Auflösung des Festen und der Ordnung, um deren Klärung und Stärkung man sich vielmehr bemühte. Zwei miteinander verwandte, aber doch unterschiedlich ausgeprägte Grundvorstellungen sind Bemühungen, den gefährlichen Charakter der Zeit zu entschärfen: die zyklische Geschichtsauffassung und die Rhythmusidee.[9]

Durch den „Rhythmus", der uns hier vor allem interessiert, wird die Zeit gebändigt:

Vorwärtsstoßende Bewegung und Mäßigung im Sinne von Anwendung eines „Maßes" wirken hier zusammen[10] *– ein ewig lebendiges Feuer nach Maßen sich entzündend und nach Maßen verlöschend.*[11]

Das Auseinanderstrebende vereint sich, und aus den Gegensätzen entsteht die schönste Harmonie: eine gegenstrebige Vereinigung ... Krankheit macht die Gesundheit angenehm, Übel das Gute, Hunger den Überfluß, Mühe die Ruhe ... Es ist immer ein und dasselbe, was in uns wohnt, Lebendes und Totes, Wachen und Schlaf, Jung und Alt. Wenn es umschlägt ist Dieses Jenes und Jenes wiederum Dieses.[12]

Symbolisiert wird diese Haltung durch die *bewegte Kreislinie, die so geführt wird, daß das Ende immer wieder in den Anfang übergeht.*[13] Die hier angedeuteten Vorstellungen haben noch die Musiker und Dichter des 17./18. Jahrhunderts befruchtet, z.B. Mattheson und Goethe:

Rhythmik. Der ganze Körper wird angeregt zum Schritt (Marsch), zum Sprung (Tanz und Geberdung). Alle organische Bewegungen manifestiren sich durch Diastolen und Systolen. Ein anders ist den Fuß aufheben, ein anders ihn niedersetzen. Hier erscheint Gewicht und Gegengewicht der Rhythmik. Arsis, Aufschlag. Thesis, Niederschlag. ...[14]

Das gleiche Prinzip liegt übrigens auch seiner *Metamorphose der Pflanzen* zugrunde[15] und wird in vielen Gedichten angesprochen.[16]

Nach diesen allgemeinen und bruchstückhaften Erläuterungen möchte ich mich mit der Bedeutung des Begriffs „time" in einem engli-

---

[5] Ernst Bindel, *Die geistigen Grundlagen der Zahlen*, Frankfurt/M. 1983.

[6] Johann Wolfgang von Goethe, „Entwurf einer Farbenlehre", § 748.

[7] Vgl. „Warum haben wir keine Zeit?". In: *Der Spiegel*, 43. Jg., Nr. 20, S. 216.

[8] Zitiert nach Wendorff, S. 235. (Englische Begriffe aus der Übersetzung von Andrew Motte, 1729)

[9] Wendorff, S. 60.

[10] Ebda., S. 61.

[11] Heraklit, zitiert nach Wendorff, S. 63.

[12] Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 2: *Das mythische Denken*, Berlin 1925, S. 169 (Wendorff, S. 64)

[13] Wendorff, S. 64.

[14] Goethe, *Tonlehre* (1810), zitiert nach Ernst-Jürgen Dreyer, *Versuch, eine Morphologie der Musik zu begründen*, Bonn 1976.

[15] „Alle organischen Bewegungen manifestieren sich durch Diastolen und Systolen. ... Die sukzessive Ausbildung der Pflanze, aus dem Samen zur Blüte, nach den Gesetzen der Metamorphose beruht auf Wirkung und Gegenwirkung der Blätter und Augen." Aus den *Fragmenten* zur Botanik, Artemis-Gedenkausgabe, Bd. 17, S. 207.

[16] „Wechsel", „Eins und Alles", „Im Atemholen sind zweierlei Gnaden" (aus „Talismane").

schen Notendruck beschäftigen: Es handelt sich um ein Arrangement von Corellis *Weihnachtskonzert* für Violine und Klavier, das 1785 von dem Musikhändler, Verleger und Autor (*The Rudiments of Music*, 1756) Robert Bremner (1720? - 1789) veröffentlicht wurde. Das interessante Vorwort mit den Tempoangaben für alle neun Sätze sei hier ganz wiedergegeben.[17]

P R E F A C E.

AS a juſt knowledge and correct judgment in any of the fine arts cannot be well attained, without being converſant in the works of great men in all ages, it may not be diſpleaſing to have ſuch introduced frequently in the courſe of this undertaking.

The following piece was compoſed by Archangelo Corelli, for Chriſtmas-Eve. His ſublime productions are ſtill in ſufficient eſtimation to render any encomiums here needleſs; yet it may not be unneceſſary to give ſome hints to the unaſſiſted ſtudent with regard to performance; and firſt as to Time.

The terms *Adagio, Largo, Allegro,* &c. uſually affixed to muſical compoſitions, being in themſelves rather vague, it were to be wiſhed that ſome more determinate means could be found to tranſmit to poſterity the exact time in which every ſpecies of muſic ought to be performed; as then the compoſitions of the preſent age might give more pleaſure centuries hence, than we now receive from the harpſichord muſic of former ages. For inſtance; the Editor being in the year 1762 at a ſale of muſic, which belonged to the late Dr. Pepuſch, purchaſed Queen Elizabeth's Virginal Book, which, though exceedingly fair and intelligibly written, and the compoſitions unqueſtionably excellent; they being by Tallas, Bull, Bird, and other great maſters, with whom England then abounded; yet, owing to the ſeeming irregularity of diviſion by bars, and a want of knowing the true time in which the different pieces ſhould move, the beſt maſters are now at a loſs how to execute them with propriety. For, ſhould the popular tunes, of which there are many in this collection, be begun as ſlow as we now think the nature of the melody will allow, yet the variations ſet to them by thoſe maſters increaſe in difficulty as they go on; and at laſt become ſo rapid, that, if the execution of thoſe days did not far exceed that of the preſent, it muſt be impoſſible to perform ſome of them uniformly throughout in equal time. This book is at preſent in the hands of the ingenious Dr. Burney, for his inſpecton; and, ſhould the curious wiſh to ſee ſome of the pieces in print, they ſhall be gratified.

The judicious Nicolo Paſquali, who lived about thirty years ago, an excellent violoniſt and ſkilful leader of a band, was allowed to have entered into the true ſpirit of Corelli's muſic. As a guide, therefore, to thoſe who may not be better informed, the time in which he executed the different movements, in this piece, is ſpecified, in the following table, by ſeconds of time, marked by a clock, they being univerſally the ſame. It is to be obſerved, that where leſſer proportions than ſeconds, half ſeconds, or quarter ſeconds, are wanted, they are called ſhort, and where greater, they are termed long.

[17] *Select Concert Pieces, fitted for the HARPSICHORD or Piano Forte, with an Accompaniment for the VIOLIN, by Robert Bremner, Number III, London* (1785).

In Bremners Vorwort wird *the time in which he* [Pasquali] *executed the different movements* angegeben *by seconds of time, marked by a clock, they being universally the same.* Das scheint auf

1ſt	Movement	*Vivace* —	3 long half ſeconds in a bar.
2d	———	*Grave* —	4 ſeconds in ditto.
3d	———	*Allegro* —	4 longiſh half ſeconds in ditto.
4th	———	*Adagio* —	8 ſeconds in ditto.
5th	———	*Allegro* —	4 ſhort half ſeconds in ditto.
6th	———	Same as 4th	
7th	———	*Vivace* —	3 ſhort half ſeconds in ditto.
8th	———	*Allegro* —	2 half ſeconds in ditto.
9th	———	*Paſtorale* —	4 ſhort ſeconds in ditto.

Mr. Paſquali being told that he played the paſtoral much quicker than had been done by others, gave for anſwer, " That on Chriſtmas-Eve every family in Italy had the image of a babe laid in a manger, on which joyous occaſion the boors and ſhepherds went with their pipes from houſe to houſe, and introduced themſelves to the babe, playing cheerful paſtorals."

The ſtudent is next to obſerve, that the firſt ſtrain of the firſt *allegro* in this piece is ſo printed that it may be played two ways; viz. if the daſh or binding between two notes of the ſame kind, making them one as to length of ſound, be regarded, the muſic will then be performed as originally written for bow inſtruments; but, ſhould the bindings not be conſidered; the diſcords, by being ſtruck ſeparately, will then be applied as *appoggiaturas*, which diſcords in general are. Either of theſe ways will do very well; only, in ſucceſſions of diſcords and concords, the diſcord will be better heard from the harpſichord when played as an *appoggiatura*, than if held down as a continuation of the ſound which gave it birth. That the ſtudent however may judge for himſelf, he is entreated to play it both ways; and if the laſt, by being moſt expreſſive, gives moſt pleaſure to his ear, this example will be ſufficient to lead to a ſimilar performance of all ſequences or ſucceſſions of diſcords and concords, however differently written.

From what has been obſerved, it will be evident that an *appoggiatura* is not a child of mere fancy, and therefore ſhould be cautiouſly applied. It has its true ground, which is, that it either was or might have been a concord in the chord that left it behind; and, like a forſaken child amongſt ſtrangers, ſcreams aloud for its relations; for, as a judicious author obſerves, *The diſcord cries out for the concord, in which alone it hath repoſe*; a truth that may apply to all other diſcords in the world.

April, 1785.

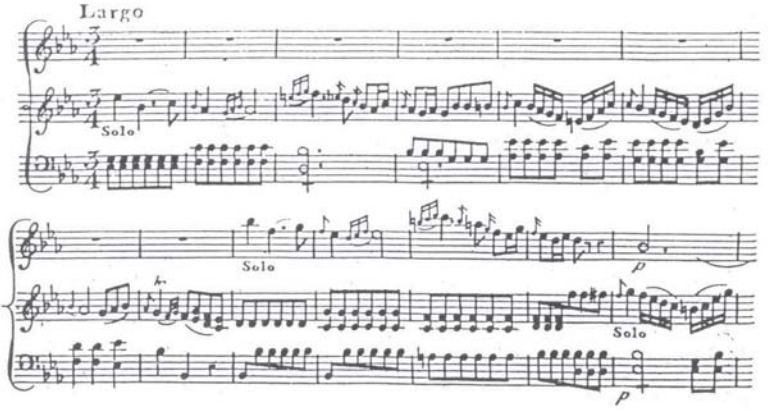
eine absolute Zeitdauer hinzuweisen. „Time" hat aber noch andere Bedeutungen: *the true time in which the different pieces should move* wäre als Bewegung, Gang, Tempo oder Rhythmus zu übertragen; und in der folgenden Anmerkung zu einem „Largo" von Boccherini ist „time" als (barocker) Tanz zu verstehen, der in Zählzeiten unterteilt wird:

N.B. Any performer, not under the immediate direction of a master, is intreated to take notice, that in the Largo of this piece time is not counted by six, but by three in a bar, each about the duration of a second. And this rule will hold good for most of the slow movements in triple time.[18]

Mit „triple time" ist die Unterscheidung von geradem und ungeradem Takt angesprochen. In Peter Prelleurs *Modern Musick-Master* heißt es dazu:

Of Time. There are but two sorts of Time, (Viz) Common Time and Triple Time. Common Time ist known by some one of these Characters C , ¢ , ϑ , *or 2.*

[18] *Select Concert Pieces* Nr. I, „Preface". Die Anmerkung bezieht sich auf den zweiten Satz von Boccherinis Streichquartett op. I/1 in c-Moll.



Largo von Boccherini

Alle vier enthalten *a Semibreve in a Bar*; 𝐂 *denotes the slowest sort*, ¢ *denotes a Movement somewhat faster*, und 𝔇 oder 2 *denote a quick Movement*. Ferner wird der $\frac{2}{4}$-Takt erwähnt *(retortive time). Triple Time ist known by these Characters 3 or* $\frac{3}{2}$ *or* $\frac{3}{4}$ *or* $\frac{3}{8}$. *3 or* $\frac{3}{2}$ *is used when there are three Minims in a bar, this is the slowest Triple Time in use.*
$\frac{3}{4}$ ist *quicker*, und $\frac{3}{8}$ *is the quickest*. Außerdem werden $\frac{12}{8}$, $\frac{6}{8}$ und $\frac{6}{4}$ als Ableitungen der *Common Time* sowie $\frac{9}{4}$ und $\frac{9}{8}$ als solche der *Triple Time* erklärt.[19]

Fast wie eine Anweisung der Renaissance liest sich der Abschnitt *Of keeping Time*:

...In a slow Common Time you must divide the Bar in 4 equal Parts, telling one, two, three, four distinctly, putting your Hand or Foot down when you tell one which must be at the beginning of the Bar, and lifting it up when you tell three which must be in the Bar.

In a quick sort of Common Time you may divide your Bar into two equal Parts only putting your Hand or Foot down at the first half of the Bar and lifting it up at the second half, but you must be exact in moving up or down. – Triple Time whether quick or slow must be divided in three equal Parts telling one, two with your Hand down, and three with it up, in this sort of Time you must observe that you keep your hand up [down?], but half the time you keep it down [up?].[20]

Zusammenfassend können wir sagen:

„Time" ist eine Weiterentwicklung des "tactus„ und wird durch eine Nieder- und eine Auf-Bewegung („Thesis" und „Arsis") der Hand oder des Fußes ausgedrückt.[21] Das ehemals strenge zeitliche Verhältnis zwischen 𝐂 , ¢ , 𝔇 und 2 ist nur noch vage vorhanden und wird durch die italienischen Tempobezeichnungen weiter modifiziert.[22] Ein proportionaler Zusammenhang zwischen „Common Time" und „Triple Time" wird nicht mehr erwähnt. Neu ist auch die in der Nebenbemerkung angedeutete Möglichkeit des Achtelzählens in den langsamen Sätzen.

Daß eine solche „Time", deren polare Thesis/Arsis-Bewegung kontinuierlich eine (Takt-)Einheit nach der anderen gebiert, den zyklischen Vorstellungen der Griechen nachempfunden ist, geht aus dem oben Gesagten hervor. Über die „Zeit", etymologisch verwandt mit „time" und „tide", heißt es im „Grimmschen Wörterbuch":

aus der bedeutungsgeschichte des wortes zeit nicht nur im deutschen, sondern auch in den übrigen germanischen sprachen läßt sich erkennen, daß die vorstellung zeit an den abschnitten des lebens und naturgeschehens, welche durch geburt, mannbarkeit, alter, tod, tage, monate, jahreszeiten und jahre bezeichnet waren,

---

[19] Peter Prelleur, *The Modern Musick-Master*, London 1731: „An Introduction to Singing". S. 3 ff.

[20] Ebda., S. 6.

[21] In Frankreich war der Zusammenhang von „Zeit" und „Schlag" ganz eindeutig: „*Battement* est un petit mouvement du pied ou de la main, qui se fait de bas en haut. ... Le Battement s'apelle encore *Temps*. Le *Temps* est proprement la durée d'un Battement jusqu'au commencement d'un autre Battement." Aus: Etienne Loulié, *ELEMENTS OU PRINCIPES DE MUSIQUE*, Paris 1696, S. 30/31.

[22] Aber noch in einer Cembalo-Schule von ca. 1790 (siehe Anm. 29) stehen 𝐂, ¢ und 𝔇 im Verhältnis 4:2:1, was den konservativen Charakter der englischen Musiklehre unterstreicht.

gewonnen worden ist. zeit bedeutet somit sowohl den abschnitt zwischen zwei punkten des geschehens als auch den zeitpunkt selbst.[23]

Dazu ein paar Erläuterungen:

Beim *Jahr* war es bei vielen Völkern der Frühling, der dem gesamten Zyklus seinen Namen gab. Frühling und Sommer als helle, sich entfaltende Jahreszeiten (quasi die „Thesis") stehen dabei den dunklen, sich wieder zusammenziehenden Zeiten Herbst und Winter („Arsis") gegenüber. Bei anderen Völkern war der Jahresertrag (die Ernte) das einschneidende Ereignis; die Germanen wiederum rechneten nach Wintern. Der *Monat* oder einfach „Mond" bezog sich auf den Neumond, manchmal auch auf den Vollmond. Und der *Tag* – eigentlich der Abschnitt vom Sonnenaufgang bis zu ihrem Untergang – gilt ja andererseits für Tag *und* Nacht.

Das englische „tide", ursprünglich gleichbedeutend wie „time", bezeichnete die Flut *oder* die Gezeiten, d.h. Ebbe und Flut.

Auch die Begriffe „tactus" und „Schlag" deuten ja primär auf den (hörbaren) Anfang hin, also die „Thesis", ziehen aber die Gegenbewegung (das „Aufheben") mit ein. Schließlich dürfte es den Musiker nicht überraschen, daß allen „Zeit"-Wörtern wie „tempus", „tempo", „temps" und „time" die Bedeutung der „rechten Zeit" oder der (guten) Gelegenheit anhaftet (ursprünglich zum Säen, Ernten u.s.w.).

Läßt sich die Doppeldeutigkeit der zyklischen Begriffe auch bei der musikalischen „time" feststellen? Gelten die in Bremners Vorwort abgedruckten Tempoangaben „by seconds of time" primär für den hörbaren und bestimmenden Teil des „tactus", den Niederschlag, dem als „Gegengewicht" (Goethe) ein Aufschlag von gleicher Länge hinzuzufügen wäre?

Stellen wir uns den von Bremner nicht genannten Urheber der Angaben vor, ausgerüstet mit Corellis Partitur und einer Uhr mit Sekundenzeiger. Er sitzt am Cembalo oder singt die Violinstimme und versucht sich an Pasqualis Tempi zu erinnern. Dazu taktiert er mit dem Fuß oder der Hand bestimmte Zählzeiten (Viertelnoten im „Vivace", Halbe im „Grave" u.s.w.) in der ihm seit der Kindheit vertrauten Ab- und Aufbewegung. Sobald er die richtige Bewegung gefunden hat, beobachtet er den Sekundenzeiger und notiert sich dann die Sekundendauer, die er für den (Nieder-)Schlag braucht, d.h. für die „gute Zeit" der Zählzeit. Das ist völlig ausreichend, da es sich in jedem Fall um eine symmetrische Bewegung handelt.

(Das dabei entstehende „Zwei gegen Drei" in der „Pastorale" ist keine unbekannte Erscheinung im 18. Jh.; es begegnet uns in verzierten Sätzen[24], in den französischen Pendelangaben[25] und als Überbleibsel der alten Proportionslehre, wenn etwa Corelli den Baß mit $\mathbf{c}$ und die Oberstimme mit $\mathbf{c}\ \frac{12}{8}$ notiert.[26])

Daß auch bei Quantz die „Pulsschlag"-Angaben nur auf den eigentlichen „Schlag" zu beziehen sind, dem eine gleichlange „schlechte Zeit" hinzuzufügen ist, habe ich bereits früher in der *TIBIA* erläutert.[27] Bei dieser Interpretation haben wir also eine Verbindung von moderner, linearer Zeitangabe mit einer von zyklischen Vorstellungen abhängigen, traditionellen Praxis vor uns, die modellhaft die kulturelle Situation des 18. Jahrhunderts aufzeigt.

Da die Musik in dieser Zeit noch so eng mit Bewegung verbunden war, wäre eine davon losgelöste Zeitangabe, die gute und schlechte Noten (Zeiten) zusammenrechnet und damit deren Polarität nivelliert, ein Fremdkörper. Eine solche Methode wäre als unrhythmisch (im alten Sinn) empfunden worden; nur heutige Menschen können auf diese Idee verfallen, weil sie sich daran gewöhnt haben, mit absoluten (inhaltlosen) Zeitstrecken zu rechnen.

In der zweiten Hälfte des 18. Jhs. begegnen uns gelegentlich Zeitangaben für ganze Sätze oder Werke in Minuten oder Stunden. Hier wäre jedesmal der Frage nachzugehen, ob sie durch Ablesen

---

[23] *Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 15, Leipzig 1956

[24] G. Ph. Telemann, Sonate e-Moll aus den *SONATE METODICHE*, Hamburg 1728; J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, Tabelle IX ff. (Triolen in Achtelnoten).

[25] Jacques-Alexandre de la Chapelle, *LES VRAIS PRINCIPES DE MUSIQUE, LIVRE SECOND*, Paris 1737 (Beispiele im 3/4-Takt).

[26] Corelli, Sonate e-Moll, op. V/8, „Giga".

[27] Richard Erig, „Zum ‚Pulsschlag' bei Johann Joachim Quantz". In: *TIBIA* 3/82, S. 168-175.

der Uhr (am Anfang und am Schluß) gewonnen wurden, oder ob eine nur für den Niederschlag gedachte Sekunden-Länge wie bei Bremner mit der Taktzahl multipliziert worden ist: in diesem Fall hätten wir die Summe der „guten" Zeit vor uns. Eine solches, zunächst vielleicht als „haarsträubend" empfundenes Ergebnis reiht sich problemlos in die Vielzahl der (für uns noch) „unsinnigen" naturwissenschaftlichen Erkenntnisse des 18. Jhs. ein. Wenn wir weiter überlegen, welchen praktischen Nutzen eine Gesamtlänge in Minuten gegenüber einer Sekundenlänge für die Taktglieder besitzt, dann scheinen hier auch symbolische oder proportionale Faktoren mitzuspielen: schon immer hatte das Rechnen mit den ewig gültigen (und damit göttlichen) Gesetzen der Mathematik einen Wert an sich besessen – die sich ständig beschleunigenden Fortschritte in Naturwissenschaft und Wirtschaft hatten das auf neue Art unterstrichen.

Ein letztes Mal zurück zu Bremners Tabelle: Der Anzahl der Sekundenwerte entspricht die Anzahl der Zählzeiten; sie können nach den Anweisungen von Quantz und Tromlitz[28] einzeln taktiert werden. Diese Verlagerung des „Schlags" auf die Taktglieder ist primär eine pädagogische Maßnahme; sie deutet aber gleichzeitig auf eine gewisse Verselbständigung der Glieder hin, die sich auch in unterschiedlichen Übergangsformen zur modernen („demokratischen") Dirigierweise manifestiert:

... we shall suppose the Measure or Bar divided into four parts, therefore the Hand or Foot being up, if we put it down with the very beginning of the first Note or Crotchet [Viertelnote], *then press it for the Second, raise it with the third, then reckon a fourth while the Hand or Foot is suspending, and then down again to begin the next Bar or Measure.*[29]

Ganz ähnliche Vorschläge für den Fortgeschrittenen gibt Tromlitz[30]; beim „Adagio" empfiehlt er aber (wie Quantz) *der vielen und gar zu verschiedenen Figuren wegen, in einer so langsamen Bewegung* das Taktieren der Achtelnoten.

II Pasqualis Tempi in Corellis „Weihnachtskonzert"

Italienische Musiker, vor allem Sänger, Geiger und Komponisten, waren zur Zeit des Barock in ganz Europa als Lehrer geschätzt. Um so überraschender ist die kleine Anzahl pädagogischer Werke, die sie uns hinterlassen haben. Am besten vertreten sind die Geigenschulen – bei den Bläsern hingegen besteht eine empfindliche Lücke.

Die pädagogische und analytische Auseinandersetzung mit der italienischen Musikpraxis war dafür im Ausland um so stärker, inbesondere in Deutschland. So sind z.B. die Werke von Mattheson und Quantz wichtige Quellen zur Aufführungspraxis der italienischen Musik – auch für unser Thema, das von den Italienern nur rudimentär behandelt worden ist.

War der Umgang mit dem Tempo bei ihnen so frei, daß er sich theoretisch nicht erfassen ließ? Oder waren die Vorstellungen vom richtigen Tempo so eindeutig und so vertraut, daß man darüber nichts zu sagen brauchte? Die folgenden Zitate zeigen, daß es ein ideales Tempo gab – der Weg dorthin ließ sich aber nur schwer beschreiben.

Von dem verstorbenen Konzertmeister Pisendel in Dresden erzählt man, daß er nie, auch nicht ein einziges mahl, die Bewegung eines Tonstückes verfehlt habe; ja daß sogar Hasse, dessen Opern damals aufgeführt wurden, versichert haben soll, Pisendel treffe die Bewegung richtiger, als er selbst. Wenn diese Sage begründet ist, so besaß Pisendel Einsichten und Talente, deren sich wohl Wenige zu rühmen haben möchten.[31]

Pisendel war Schüler von Antonio Vivaldi und mit dessen Konzertschaffen bestens vertraut: Die Sächsische Landesbibliothek verwahrt rund 80 Konzerte Vivaldis, von denen ca. ein Viertel skizzenhafte Verzierungen zu langsamen und schnellen Sätzen aus der Hand von Pisendel enthält.[32]

---

[28] Ebda., S. 169 ff.

[29] *New Instructions for Playing the Harpsichord/ Piano-Forte or Spinnet*, London, ca. 1790, S. 6.

[30] Johann Georg Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*, Leipzig 1791, S. 76 ff. („Von den Taktarten").

[31] Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Leipzig 1789, S. 113.

[32] Karl Heller, „Zu einigen Aspekten der solistischen Improvisation im Instrumentalkonzert des frühen 18. Jahrhunderts". In: *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*, Heft 2, Teil 2, S. 80-87. (= Konferenzbericht Blankenburg, 1975).

I	II	III	IV	V	VI	VII
Satz + Bezeichnung Taktzahl	Bremner	Zählzeit	Zeitlicher Spielraum für das gesuchte Tempo der Zählzeit - in Sekunden und Metronomwerten	Vorschlag Johnstone	Vorschlag Erig*	„Pulsschlag"-Angaben von Quantz*, umgewandelt in Metronomwerte
1 C$\frac{3}{4}$ Vivace 7 Takte	3 long half seconds in a bar	♩	zwischen 1/2 und 3/4 Sekunden; zwischen 120 und 80 – mehr bei 120	5/8 Sek. MM 96	MM 104	MM 120 „gemäßigtes Allegro"
2 C Grave 13 Takte „Arcate, Sostenuto e come stà"	4 seconds in ditto	𝅗𝅥		MM 60	MM 60	MM 40 „Adagio assai" MM 80 „Adagio cantabile"
3 C Allegro 84 Takte (2 x 21 Takte mit Wiederholung)	4 longish half seconds in ditto	♩	etwas länger als 1/2 Sek.; langsamer als 120, schneller als Satz 1	9/16 Sek. MM 107	MM 112	MM 120 „gemäßigtes Allegro"
4 C Adagio 8 Takte	8 seconds in ditto	♪		MM 60	MM 60	MM 40 „Adagio assai" MM 80 „Adagio cantabile"
5 [C] Allegro 13 Takte	4 short half seconds in ditto	♩	kürzer als 1/2, länger als 1/4 Sek.; zwischen 120 und 240 – näher bei 120	3/8 Sek. MM 160	MM 160	MM 160 „Allegro assai"
6 C Adagio 12 Takte	Same as 4th	♪	vgl. 4	vgl. 4	vgl. 4	vgl. 4
7 $\frac{3}{4}$ Vivace 56 Takte (8 + 20 Takte mit Wiederholung)	3 short half seconds in ditto	♩	vgl. Satz 5	3/8 Sek. MM 160	MM 160	MM 160 „Menuett" oder „Allegro" im 3/4-Takt
8 ₵ Allegro 136 Takte (24 + 44 Takte mit Wiederholung)	2 half seconds in ditto	𝅗𝅥		MM 120	MM 120	ca. MM 144 „Gavotte"
9 $\frac{12}{8}$ Pastorale 57 Takte ad libitum Largo	4 short seconds in ditto	♩.	kürzer als eine, länger als 3/4 Sek.; zwischen 60 und 80	7/8 Sek. MM 68	MM 72	MM 53 „alla Siciliano"

* Die Metronomwerte der Spalten VI und VII sind für eine Hin- und Herbewegung des Metronoms gemeint. (Modern, aber sinnwidrig ausgedruckt: aus ♩ = 104 wird ♪ = 104 u.s.w.)

Quantz möchte mit seiner Tempolehre die hier beschriebenen Fähigkeiten schulen. Sie dient vor allem dazu,

wie man, bey einem jeden Stücke insbesondere, das ihm eigene Tempo *ohngefähr errathen könne. ... Bey großen Musiken giebt es die Erfahrung, daß zu Anfang eines Stücks, nicht allezeit das Tempo von einem jeden so gefaßet wird,* wie es seyn soll*: sondern daß zuweilen wohl ein, oder mehr Tacte vorbey gehen, bevor alle mit einander einig werden.*[33]

Auf einen anderen Konzertmeister gehen unsere Tempoangaben zurück:[34] Nicolo Pasquali (um 1718 - 1757) kam 1743 nach England und wirkte in London, Dublin und Edinburgh als Konzertmeister, Veranstalter, Gesangslehrer, Theoretiker und Schauspieler. Er komponierte Oratorien, Ballettmusik, Ouvertüren, Sinfonien, Sonaten, Lieder und Opernarien, und er veröffentlichte eine Generalbaß- und eine Cembalo-Schule.[35]

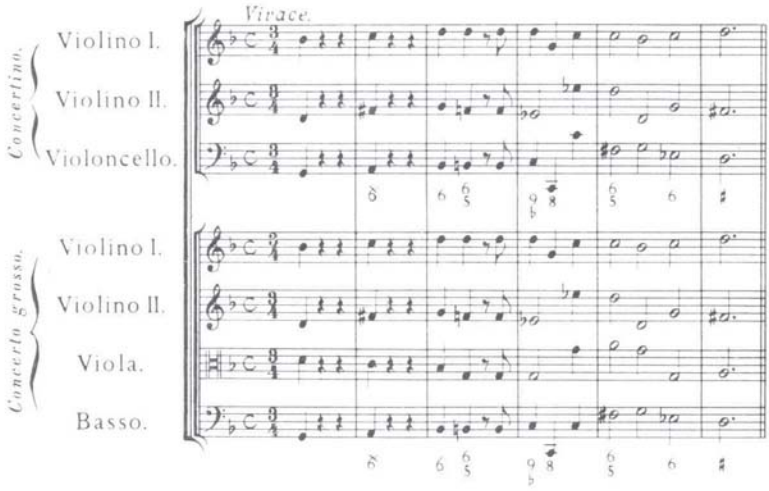
Ein unbekannter Konzertbesucher hat seine Tempi für Corellis *Weihnachtskonzert* festgehalten – vgl. Spalte II der obigen Tabelle.

---

[33] Quantz, S. 260 (Unterstreichungen vom Verfasser)

[34] Arcangelo Corellis Concerto grosso „Fatto per la notte di natale" (op. VI/8) erschien 1712 in Rom.

[35] Vgl. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart,* Band 10, Spalte 859/860.



Bsp. 1:
Corelli, Concerto grosso. Satz 1, Vivace

Die Angaben für Satz 2, 4, 6 und 8 lassen sich problemlos in Metronomwerten ausdrücken. Für die anderen Sätze habe ich in Spalte IV den zeitlichen Spielraum für das vermutete Tempo abgesteckt.

Diack Johnstone, der diese Quelle schon vor längerer Zeit besprochen hat, macht folgenden Vorschlag zur Umrechnung:

If one takes Bremner's "short half second" to be equal to 3/8 of a second, his "long half second" as 5/8 seconds, and the single case of a "longish half second" as 9/16 seconds, the timings given above may be converted into metronome marks as follows: ...[36] (Siehe Spalte V)

Mehr der Spielpraxis entnommen sind meine eigenen Werte (Spalte VI), die von einer Hin- *und* Her-Bewegung des Metronoms ausgehen. Dasselbe gilt für die „Pulsschlag"-Angaben von Quantz (hier ebenfalls in Metronomwerte umgewandelt), die mehr oder weniger mit Pasqualis Tempi übereinstimmen.[37] Nimmt man beide Quellen zusammen, so kann man zumindest für die Zeit um 1750 eine klare Tempovorstellung gewinnen. Weitere Aussagen zum Charakter der einzelnen Satztypen – vorwiegend aus dem *Versuch* – werden das unterstreichen *(Bsp. 1)*.

(Bei allen Notenbeispielen des Concerto grossos wurde das Ripieno weggelassen. Sämtliche auf den folgenden Seiten genannten Metronomangaben sind durch eine Hin- und Herbewegung auszuführen.)

1. Satz (7 Takte)

Das Tempo des „Vivace" liegt bei Quantz zwischen „Allegretto" und „Allegro assai". „Im gemeinen geraden Tacte" kommt im „Allegro assai" auf jede Halbe, im „Allegretto" auf jedes Viertel ein „Pulsschlag" (≙ MM 80). Im „Vivace" „kömmt auf drey Achttheile ein Pulsschlag" – das ergibt für die Viertelnote einen „Schlag" von MM 120.[38]

Das langsamere Tempo des „Vivace" erklärt sich aus der Bedeutung des Wortes: Während im „Allegro" vor allem Heiterkeit und Fröhlichkeit zum Ausdruck kommen, bedeutet „Vivace" nach älterer Vorstellung „Leben habend", „lebendig". Nach 1800 kam es zu einem Bedeutungswandel: „Vivace" wurde jetzt als besonders lebhaftes Allegro verstanden.[39]

Auch die mensurale Bezeichnung C $\frac{3}{4}$ deutet in diese Richtung: Die vier Viertel eines gedachten „tempo ordinario" mit dem Mensurzeichen C ,

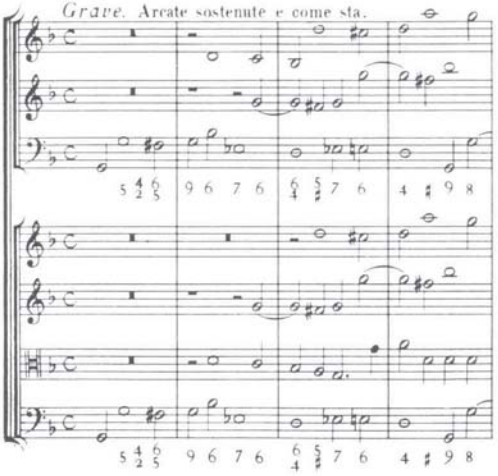
[36] H. Diack Johnstone, „Tempi in Corelli's Christmas Concerto". In: *The Musical Times*, Jg. 107 (1966), S. 956-959.

[37] Quantz, S. 260-271 (45.-58. §).

[38] Ebda., S. 264.

[39] Wolf Hobohm, „Vivace". In: *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*, Heft 4, Teil 2, S. 68-78 (= Konferenzbericht Blankenburg, 1976).

das wir mit dem Wort „Moderato" beschreiben könnten, werden den drei Vierteln gleichgesetzt (C ♩♩♩♩ = C^{3}_{4} ♩♩♩), wobei letztere allerdings durch das „Vivace" etwas belebt werden.



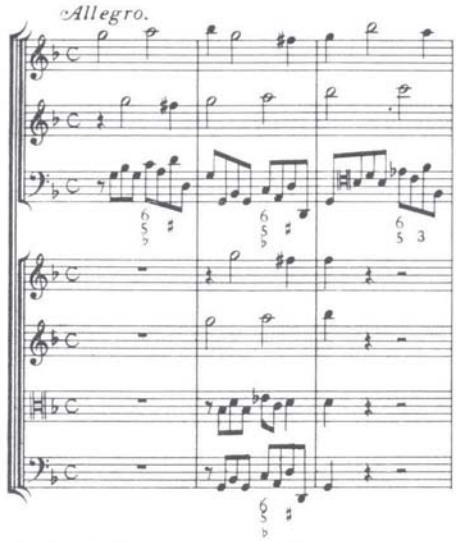
Bsp. 2: Corelli, Concerto grosso. 2. Satz

2. Satz (13 Takte)

„Grave" und „Adagio assai" gehören zu den langsamsten Tempobezeichnungen des Barock. Das wird auch von der Notation her bestätigt: Den langsamen Achtelnoten eines $\frac{4}{4}$ - Adagios (vgl. Satz 4 bzw. 6) entsprechen hier die Halben der gewichtiger wirkenden „Alla breve"-Notation, die ihren Ursprung in der motettischen Schreibweise des 16. Jahrhunderts hat. Ferner rufen die geforderte „Sostenuto"-Spielweise (keine gekürzten Notenlängen wie etwa die Begleitachtel des Adagios), die Verbannung von Verzierungen („come stà") zusammen mit der Chromatik einen leidenden Affekt hervor. (In den vielen Kreuzen vermutet Alfred Einstein „das tiefsinnige Symbol des Gekreuzigten".[40]) Quantz beschreibt zwei Arten des Adagios im $\frac{4}{4}$ - Takt mit Achtelbewegung im Baß: das „Adagio cantabile" mit einem „Pulsschlag" pro Achtel (≙ MM 80)[41] und das „Adagio assai" mit zwei „Pulsschlägen" pro Achtel (≙ MM 40). Vergleicht man diese Achtelbewegung mit den Halben des „Grave", so liegt Pasqualis Tempo zwischen den beiden Adagio-Typen von Quantz.

Neben der Notation spielt auch noch die Wahl der Tonart eine Rolle:

Dem obengesagten zu Folge müssen langsame Sätze aus dem G moll, A moll, C moll, Dis Dur und F moll, trauriger, und folglich langsamer gespielet werden, als die aus andern Dur- und Molltönen.[42]



Bsp. 3: Corelli, Concerto grosso. 3. Satz

3. Satz (je 21 Takte mit Wiederholung = 84 Takte)

Das Heitere dieses Satzes drückt der Baß aus – die langsame und singende Bewegung der Oberstimmen bildet dazu einen Kontrast. Dieser Satztypus ist um 1700 noch recht häufig und findet sich auch in vielen Gavotten. Aus späterer Sicht, könnte man ihn als Allegro ohne Passagen verstehen.[43] Die verzierten Gavotten (siehe Satz 8) enthalten viele Sechzehntel – und sogar Zweiunddreißigstelnoten. In diesem von der Vorhaltsfigur geprägten Satz empfinde ich Verzierungen aber an den meisten Stellen als unangebracht. Pasqualis Tempo dürfte sich in der Nähe von Quantz' „gemäßigtem Allegro" befinden (vgl. Satz 1). Es

kömmt öfters in Singsachen, auch bey solchen Instrumenten vor, welche die grosse Geschwindigkeit

---

[40] Im Vorwort der Taschenpartitur-Ausgabe des „Weihnachts-Konzerts" bei Eulenburg.

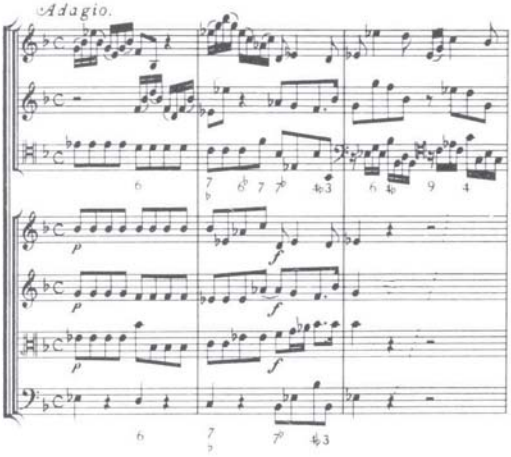
[41] Quantz, S. 264.

[42] Ebda., S. 139.

[43] Vgl. Corelli, op. V, Sonate 9; Händel, Sonate g-Moll für Blockflöte und B.c.

in den Passaggien nicht vertragen; und wird mehrentheils durch Poco allegro, Vivace, oder meistentheils Allegro allein, angedeutet.[44]

Der pauschale Gebrauch des Wortes „Allegro" (und „Adagio") ist typisch für die italienischen Komponisten des Hoch- und Spätbarock (vgl. Satz 5 und 9).



Bsp. 4: Corelli, Concerto grosso. Satz 4

4. Satz (8 Takte)

Dieser Satz bewegt sich wieder zwischen Quantzens „Adagio cantabile" und seinem „Adagio assai" (vgl. Satz 2). Die letztere Bezeichnung finde ich hier passender, wobei anzunehmen ist, daß Quantz auch dieses Tempo gekannt, aber aus didaktischen Gründen nicht erwähnt hat.

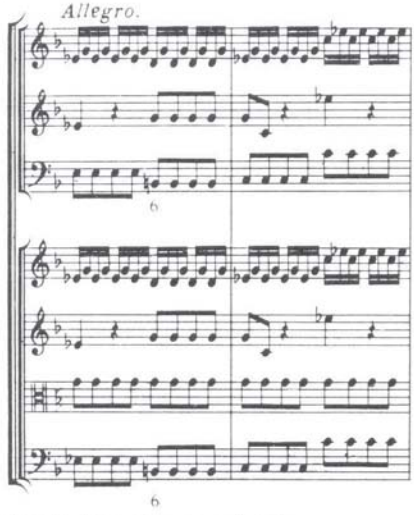
Daß in so einem Stück die Achtelnoten gezählt worden sind, bestätigen Quantz und Tromlitz.[45] Da hier kein „Sostenuto" vorgeschrieben ist, sind die begleitenden Achtelnoten wohl nicht in ihrer vollen Länge auszuhalten (z.B. Baß, Takt 1 und 2; 2. Stimme, Takt 3 und 4 u.s.w.):

In einem Adagio können die Noten, so unter der concertirenden Stimme eine Bewegung machen, wenn auch keine Strichelchen darüber stünde, dennoch als ein halb staccaten angesehen, und folglich zwischen einer jeden Note, ein klein Stillschweigen beobachtet werden.[46]

Der Cembalist soll die Hände nicht zu früh von den Tasten nehmen, sondern sie genau in der Mitte einer Viertel- oder Achtelnote aufheben, um das Tempo zu halten:

So theilen sich bey den Viertheilen, die Achttheile, und bey den Achttheilen die Sechzehntheile, richtig und ohne vieles Nachdenken von selbst ein: auch bekommen die Noten dadurch einen unterhaltenden Klang, und das Instrument wird angenehmer.[47]

Auch Verzierungen sind in diesem Satz wohl angebracht, auf jeden Fall in der erweiterten Wiederholung (= Satz 6). Als Vorlage können die zahlreichen Bearbeitungen der Sonaten aus Corellis op. V dienen.[48]



Bsp. 5: Corelli, Concerto grosso. Satz 5

5. Satz (13 Takte)

Dieses Allegro, vom Typ und Tempo her ein „Allegro assai" (Bremner bezeichnet es als „Allegro molto"), setzt auf dem Schlußton des vorhergehenden „Adagios" ein. Während Quantz auf S. 57 des *Versuchs* dem Anfänger noch das Taktieren der Viertelnoten „in geschwinden Stücken" empfiehlt, läßt er auf Seite 264 den inzwischen Fortgeschrittenen (?) im „Allegro assai" die halbe Note schlagen; auf sie kommt ein „Pulsschlag" (MM 80), was nach heu-

[44] Quantz, S. 264.

[45] Vgl. Erig, S. 170/171.

[46] Quantz, S. 201 („Von den Ripien-Violinisten insbesondere").

[47] Ebda., S. 236/237.

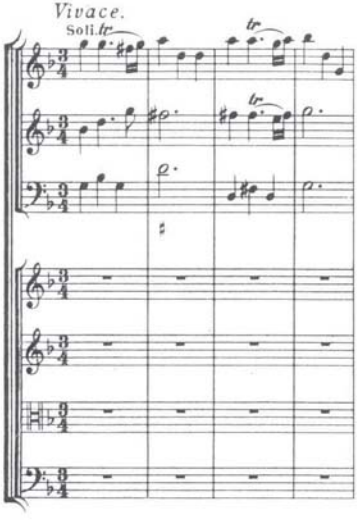
[48] Siehe Marianne Betz, „Verzierungspraxis im italienischen Stil am Beispiel der Sonate op. 5/9 von Arcangelo Corelli". In: *TIBIA* 2/83, S. 343-350 – insbesondere die Literaturangaben auf S. 350.

tiger Praxis sehr langsam wäre – ein guter Geiger oder Flötist könnte wahrscheinlich das doppelte Tempo erreichen. Diese Möglichkeit wurde aber offensichtlich nicht ausgenutzt, denn Quantz warnt mehrere Male vor dem „Eilen".[49] Um es zu verhindern, soll man jeweils die erste Note von *vier Sechzehnteln „ein wenig anhalten" bzw. „markieren"*.[50] Weiter heißt es:

Bey aller Lebhaftigkeit, so zum Allegro erfordert wird, muß man sich dessen ungeachtet niemals aus seiner Gelassenheit bringen lassen. Denn alles was übereilet gespielet wird, verursacht bey den Zuhörern eher eine Aengstlichkeit, als Zufriedenheit.[51]

In Bremners Arrangement übernimmt übrigens das Cembalo die Sechzehntel-Passagen; in einer Bearbeitung für 2 Blockflöten, Streicher und B.c. von 1725 werden sie von der ersten Blockflöte gespielt.[52]

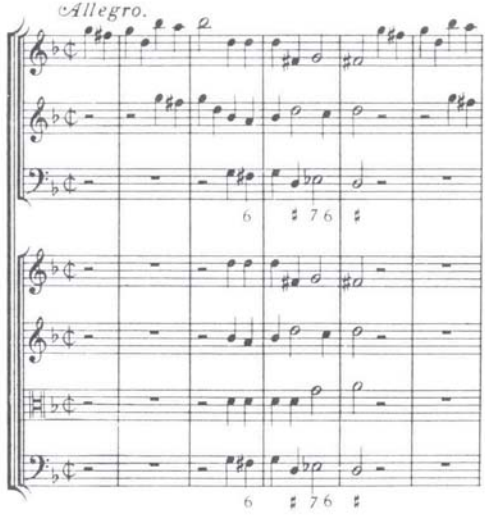
6. Satz (12 Takte): vgl. Satz 4



Bsp. 6: Corelli, Concerto grosso. Satz 7

7. Satz (8 + 20 Takte mit Wiederholung = 56 Takte)

Die zweiteilige Form des Satzes mit den regelmäßigen viertaktigen Phrasen, die (bis auf den Schluß) volltaktig enden, deutet auf ein Menuett hin. Quantz gibt dafür einen „Pulsschlag" für zwei Viertelnoten an.[53] Für den Dreivierteltakt, *wenn das Stück allegro geht, und die Passagien darinne aus Sechzehntheilen oder eingeschwänzten Triolen bestehen*, gilt dasselbe Tempo.[54] Ein variiertes Menuett mit derart schnellen Noten finden wir bei Barsanti.[55] Dem Menuett ähnliche Sätze mit der Bezeichnung „Aria", „Allegro" oder „Vivace" sind von Matteis, Pepusch und einem anonymen Cembalisten verziert worden.[56]



Bsp. 7: Corelli, Concerto grosso. Satz 8

8. Satz (24 + 44 Takte mit Wiederholung = 136 Takte)

Auftakt und geometrische Anlage des ersten Teils deuten auf eine Gavotte hin. Die Fortset-

[49] Quantz, S. 112 (§§ 5 und 6).

[50] Ebda., S. 92/93 (§ 9) und S. 105/106 (§ 12).

[51] Ebda., S. 113 (§ 11).

[52] Hrsg. von Winfried Michel und Rudi Molegraaf, Winterthur 1983.

[53] Quantz, S. 271.

[54] Ebda., S. 264/265.

[55] Francesco Barsanti, Sonate F-Dur für Blockflöte und B.c., sowie diverse variierte Menuette aus vorklassischer Zeit (G. Sammartini, Kirnberger, Quantz u.s.w.).

[56] Nicola Matteis, *Ayrs for the Violin. The Third And Fourth Parts*, London 1685: Nr. 50/51, 52/53 und 64/65 aus dem 3. Teil. Johann Christoph Pepusch, Sonate B-Dur für Blockflöte und B.c., hrsg. von Fr. J. Giesbert, Mainz 1939. „Walsh Anonymous", Ms. Berkeley, Kalifornien, Library of David D. Boyden, op. V/11, Vivace.

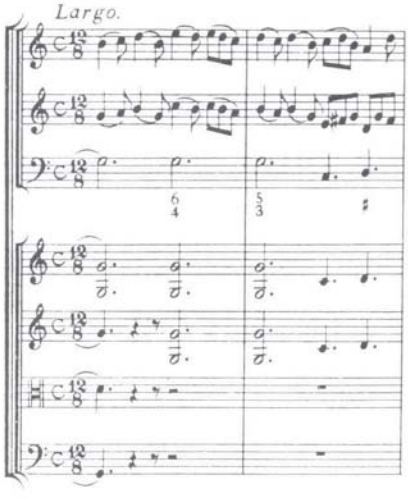
zung im zweiten Teil läßt uns wieder daran zweifeln, doch waren solche „Auflösungserscheinungen" offensichtlich typisch für die italienische Gavotte:

Ihr Affect ist eine rechte jauchzende Freude. ... Das hüpffende Wesen ist ein rechtes Eigenthum dieser Melodien-Gattung; und keineswegs das lauffende. Die Welschen Setzer brauchen eine Art der Gavotten für ihre Geigen, die offt mit ihren Ausschweiffungen gantze Bögen erfüllen, und nichts weniger sind, als sie seyn sollen. Doch, wenn ein Welscher nur seine Geschwindigkeit bewundern lassen kan, so macht er alles aus allem.[57]

Pasqualis Geschwindigkeit entspricht den französischen Tanztempi von L'Affilard (𝅗𝅥 ≙ MM 120) und Choquel (MM 126) – aber auch MM 97 (D'Onzembray) und MM 152 (La Chapelle) werden genannt.[58] Offenbar fühlte sich Bremner (wie beim 5. und 9. Satz) durch Pasqualis Angaben dazu veranlaßt, die Bezeichnung in „Allegro assai" abzuändern.

Bei Quantz ist die Gavotte *dem Rigaudon fast gleich (𝅝 = ein „Pulsschlag"); wird aber doch im Tempo um etwas gemäßiget. (𝅝 = MM 72?)*[59] Auch Gavotten sind verziert und dabei in Achtel-, Sechzehntel- oder sogar Zweiunddreißigstel-Noten aufgelöst worden.[60] Ein besonders beliebtes Stück war die Gavotte aus Corellis Sonate in F-ur op. V/10, zu der ganze Variationsfolgen geschrieben worden sind.[61]

Dieses „Allegro" bildet den Abschluß des *Concerto grossos,* wenn es außerhalb der Weihnachtszeit aufgeführt wird.



Bsp. 8: Corelli, Concerto grosso. Satz 9

9. Satz (57 Takte)

Bei diesem Satz hat Bremner das „Largo" gestrichen. Das schnelle Tempo gibt auch uns Rätsel auf: Pasquali orientierte sich an jenen Melodien, die von italienischen Hirten in der Nacht vor dem Weihnachtstag gespielt wurden. (Entsprach das auch Corellis Vorstellung?) In der unter höfischem Einfluß stehenden Kunstmusik wurde dieser Melodietypus, der der „Siciliana" nahesteht, würdevoller oder „gediegener" vorgetragen, aber doch nicht allzu langsam:

Daß diese und die übrigen Arten von langsamen Stücken, als: Cantabile, Arioso, Andante, Andantino, Affetuoso, Largo Larghetto, u.s.w. von einem traurigen und pathetischen Adagio, im Spielen sehr zu unterscheiden sind, ist ... hier nicht nöthig zu wiederholen.[62]

Ein alla Siciliano im Zwölfachttheiltacte, mit punctirten Noten untermischet, muss sehr simpel und fast ohne Triller, auch nicht gar zu langsam gespielt werden.[63]

Quantz Tempo für die „Siciliana" liegt bei MM 53 für die punktierte Viertelnote.[64] Der Unterschied zwischen einem „Adagio" und einem „Largo" wird von Bremner bestätigt (vgl. seine Nebenbemerkung auf S. 4).

Man vergleiche Boccherinis „Largo" mit dem „Adagio" von Corelli: Bei Boccherini bewegt sich

---

[57] Johann Mattheson, *Kern melodischer Wissenschaft,* Hamburg 1737, S. 111.

[58] Vgl. Ralph Kirkpatrick,„ Eighteenth-Century Metronome Indications". In: *Papers of the American Musicological Society* (1938), S. 30-50.

[59] Quantz, S. 271.

[60] Matteis, Nr. 8/9 und 38/39 aus dem 1. und Nr. 16/17 aus dem 3. Teil; Pepusch, Sonate B-Dur; Barsanti, Sonate g-Moll für Blockflöte und B.c.; „Walsh Anonymous", op. V Nr. 9, 10 und 11; „Manchester Anonymous", Manchester, The Public Libraries, Ms. 130 Hd 4 v. 313, op. V Nr. 10.

[61] Siehe die zwei „Anonymous" von Anmerkung 60, sowie Michel Blavet, *Premier recueil de pieces ... Avec des doubles et variations, accomodé pour les flûtes traversières, violons, pardessus de viole etc. ...* Paris 1750(?), S. 56/57.

[62] Quantz, S. 142, 19. §.

[63] Ebda., S. 143, 22. §.

[64] Ebda., S. 265.

der Baß harmonisch gesehen in Viertelnoten, bei Corelli im Prinzip in Achteln – die vielen Tonwiederholungen geben dem Satz einen pathetisch-feierlichen Charakter.

Zum Schluß dieser Gegenüberstellung zwei Zitate zum Typus „Concerto grosso":

Ein solches Concert erfordert ein zahlreiches Accompagnement, einen grossen Ort; eine ernsthafte Ausführung, und eine mässige Geschwindigkeit.[65]

The Concertos of Corelli seem to have withstood all the attacks of time and fashion with more firmness than any of his other works. The harmony is so pure, so rich, and so grateful; the parts are so clearly, judiciously, and ingeniously disposed; and the effect of the whole, from a large band, so majestic, solemn, and sublime, that they preclude all criticism, and make us forget that there is any other music of the same kind existing.[66]

In unsere Zeit gehört die Frage nach dem „Nutzen" der historischen Tempi. Das gesamte Werk hätte eine Länge von einer halben Stunde (ca. 27 Minuten ohne Pausen). Musiker und Zuhörer wären wahrscheinlich überfordert bzw. gelangweilt – schließlich handelt es sich ja um eine veraltete Musikpraxis. Ich könnte mir aber eine Aufführung mit den langsamen Tempi in einem Weihnachtsgottesdienst oder in einem „Historischen Concert" vorstellen.

Im „normalen" Musikleben könnte man hingegen *alle* Tempi z.B. um 50 % beschleunigen und so das proportionale Gefüge, die enormen Unterschiede zwischen langsamen und schnellen Sätzen beibehalten.

Den größten „Nutzen" aber erwarte ich dann, wenn sich der heutige Musiker im „stillen Kämmerlein" niederläßt, die historischen Tempi ausprobiert und sich dabei mit den neuen Möglichkeiten und Unmöglichkeiten auseinandersetzt. Es wird seine Sensibilität für Tempofragen und historische Entwicklungen schärfen.

Diesen Gedanken, der bereits in der anfangs zitierten Geschichte zum Ausdruck kommt, möchte ich mit einem Bild aus dem „Buch der Wandlungen" (I Ging) abrunden:[67]

Der Himmel inmitten des Berges deutet auf verborgene Schätze. So liegt in den Worten und Taten der Vergangenheit ein Schatz verborgen, der zur Festigung und Steigerung des eigenen Charakters verwendet werden kann. Das ist die rechte Art des Studiums, sich nicht auf historisches Wissen zu beschränken, sondern das Historische durch Anwendung immer wieder gegenwärtig zu machen.

---

[65] Quantz, S. 295.

[66] Charles Burney, *A General History of Music*, London 1776-1789. Hrsg. von Frank Mercer, 1935, S. 442.

[67] *I GING – Das Buch der Wandlungen*, übertragen und erläutert von Richard Wilhelm, Düsseldorf/Köln 1970, S. 110 (26. „Da Tschu" – Des Großen Zähmungskraft).

Klaus Miehling

Einführung in die Tanztempi des Barock

Die Tänze spielen für die Frage nach den barocken Tempi nicht etwa eine periphere Rolle, sondern eine ganz zentrale. Viele barocke Quellen sprechen von bestimmten Tempi für bestimmte Taktarten, doch der Ursprung dieser Taktarten wird in den Tänzen gesehen. 1687 schreibt Raison[1]:

Man muss das (Takt-)Zeichen des Stückes, das Ihr spielt, beachten und berücksichtigen, ob es sich bezieht auf eine Sarabande, Gigue, Gavotte, Bourrée, Canarie, Passepied und Chaconne, mouvement de Forgeron, etc.[2]

---

[1] Mitgeteilt bei Eugène Borrel: *L'Interpretation de la musique française de Lully à la Révolution*, Paris 1934, S. 163.

[2] Die Übersetzungen der fremdsprachigen Zitate sind vom Verfasser.

Ähnlich ein französischer Anonymus von 1722[3]:

Der Grad des Tempos ... versteht sich nach den Airs de caractère (Allemanden, Gavotten, Bourréen, etc.), welche dafür Modell stehen.

1755 sagt Bordet, daß dieses Prinzip inzwischen *viel von seiner Kraft verloren* habe[4]; andererseits schreibt noch Bach-Schüler Kirnberger über den angehenden Tonsetzer[5]:

Ferner muß er sich ein richtiges Gefühl von der natürlichen Bewegung jeder Taktart erworben haben, oder von dem was Tempo giusto ist. Hierzu gelangt er durch eine fleißige Uebung in den Tanzstücken aller Art.

Grund genug also, sich die überlieferten Tanztempi genau anzusehen.

Die Quellen

Die meisten Quellen zum Tempo sind aus Frankreich überliefert. Sechs von ihnen geben nicht nur indirekte (d.h. über Takttypen), sondern unmittelbare Tempoangaben zu Tänzen. Zu ihnen gesellt sich Quantzens wohlbekannter *Versuch*[6], der in dieser Zeitschrift schon einmal Gegenstand einer Diskussion zur Interpretation der Tempoangaben war.[7] Die dabei vertretene Theorie, daß die Tempoangaben des 18. Jahrhunderts wegen einer Auffassung des Begriffes „Schlag" als „Doppelschlag" halbiert werden müßten, ist inzwischen ausführlich widerlegt worden.[8] Auch in diesem Beitrag dürfte hinreichend deutlich werden, daß jene sogenannte metrische Theorie den Tatsachen widerspricht; ich werde an der einen oder anderen Stelle darauf zurückkommen.

Die älteste und wertvollste Quelle zu den Tanztempi ist die fünfte Auflage von L'Affilards *Principes*[9]. Darin findet sich eine Reihe von Tanzsätzen in Form von Airs für ein oder zwei Singstimmen und Basso continuo (nur die Chaconne ist untextiert). Die Textierung ist dabei von besonderem Wert, denn sie verdeutlicht, daß auch Vokalmusik Tanzmusik sein kann. Außerdem straft sie in so manchem Falle diejenigen Sänger Lügen, welche um des „Aussingens" willen langsame Tempi fordern.

Die Tempoangaben sind leicht umzurechnen: Sie bestehen in einer Zahl, die von 0, 1 oder 2 Bögen in bestimmter Anordnung begleitet ist. Die Zahl bezeichnet die Schlagdauer in tierces (Sechzigstelsekunden), die Bögen geben die Anzahl der Schläge pro Takt an. Gemessen wurde dies mit einem Pendel: Einem physikalischen Gesetz zufolge ergibt eine bestimmte Pendellänge eine bestimmte Schwingungsdauer. Wie wir sehen werden, geben andere Theoretiker das Tempo deswegen gleich in Pendellängen an.

Drei Jahrzehnte später veröffentlicht d'Onzembray[10] eine Tabelle mit Tempoangaben zu Stücken, hauptsächlich Tänzen, aus beliebten Opern von Lully, Colasse u.a. Wie bei L'Affilard sind die Tempi in tierces angegeben, diesmal in zwei Spalten mit den Überschriften „Durées des Mesures" (Dauern der Takte) und „Durées des Temps" (Dauern der Zeiten, d.h. der Taktschläge). Diese unmißverständliche Art der Bezeichnung beweist auch rückwirkend für L'Affilard, daß die angegebenen Tempi nicht halbiert werden dürfen. In beiden Quellen sind die Tempi für Sarabande, Chaconne, Menuet, Bourrée, Rigaudon, Passacaille und Gigue gleich oder fast gleich.

Die Tempoangaben La Chapelles[11] lauten auf pouces (12 pouces = 1 pied). 1 pouce entspricht ca.

---

[3] Borrel: S. 163.

[4] Ebda.: S. 163.

[5] Johann Philipp Kirnberger: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin 1776 - 79, Ndr. Hildesheim 1968, S. 106.

[6] Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, Ndr. Kassel 1983.

[7] Richard Erig: „Zum ‚Pulsschlag' bei Johann Joachim Quantz". In: *TIBIA* 3/1982, S. 168 - 175.

[8] Wolfgang Auhagen: „Chronometrische Tempoangaben im 18. und 19. Jahrhundert". In: *AfMw* 1/1987, S. 40 - 57; Klaus Miehling: „Die Wahrheit über die Interpretation der vor- und frühmetronomischen Tempoangaben ...". In: *ÖMZ* 44/1989/2, S. 81 - 89.

[9] Michel L'Affilard: *Principes très-faciles pour bien apprendre la musique*, Paris [5]1705, Ndr. Genève 1971.

[10] Louis-Léon Pajot, Comte d'Onzembray: „Description et usage d'un métromètre ou machine pour battre la mesure et le temps de toutes sortes d'airs". In: *Histoire de l'Academie Royale des Sciences*, Année 1732, Paris 1735.

[11] Jacques-Alexandre de La Chapelle: *Les vrais principes de musique*, 2me Livre, Paris 1737.

2,71 cm;[12] unter Verwendung einer bestimmten Formel [13] lassen sich die Tempi genau errechnen. La Chapelle sagt:

... jede Bewegung nach rechts oder nach links ist eine Schwingung ... Jede Schwingung des Pendels muss eine Taktzeit markieren ...[14]

Daraus geht klar hervor, daß Einzel-, nicht Doppelschwingungen gemeint sind. Wie viele Taktzeiten die einzelnen Stücke haben, ist nicht wie bei L'Affilard genau bezeichnet, läßt sich jedoch aus der Taktart und der Konvention der Zeit in der Regel eindeutig ableiten. Die Tempi La Chapelles weichen zwar in mancher Hinsicht von denen der beiden vorgenannten Autoren ab, jedoch ohne diesen zu widersprechen: Es handelt sich ja jeweils um individuell verschiedene Stücke, wenn sie auch den gleichen Tanztypen angehören.

Für unsere Zwecke nicht gerade ausführlich, als Ergänzung aber wertvoll ist Marquets *Nouvelle Méthode*[15]. Hier wird – ebenfalls von den Vertretern der metrischen Theorie nicht anfechtbar – über den Pulsschlag gesagt:

... er gleicht in seinem Zeitmaß normalerweise dem Menuettakt; er schlägt etwa sechzigmal und durchläuft sechzig Menuettakte in einer Minute ...[16]

Die zweite Auflage, zehn Jahre nach dem Tod des Verfassers erschienen, enthält einen von seinem Schwiegersohn geschriebenen Teil, in welchem Tempi für Musette und Contredanse gegeben werden. Letzteres entspricht fast genau dem Tempo La Chapelles für Bourrée und Rigaudon.

Choquel[17] verwendet wieder ein Pendel und gibt die Tempi in pouces an. Er ist der einzige, der den Begriff „vibration" (Schwingung) an einer Stelle metrisch, d.h. als Doppelschwingung auffaßt. An der Taktierweise ändert das aber gar nichts; schreibt er doch im Zusammenhang mit einem Vierertakt, daß hier zwei (und eben nicht vier, wie es die „Metriker" wollen) Doppelschwingungen auf den Takt kommen.[18] Vielleicht handelt es sich aber nur um einen Irrtum, denn an anderer Stelle verwendet der Autor „vibration" ganz im üblichen Sinne als Einzelschwingung.

Choquel überliefert zahlreiche Tempoangaben, darunter leider nur fünf, die sich eindeutig als Tanztempi ausweisen. Sie zeigen aber, daß sich in dieser Hinsicht seit L'Affilard nicht viel geändert hat.

Schon in den Anfang der Epoche Louis XVI fallen zwei Veröffentlichungen von Engramelle[19], einem Augustinerpater, der sich als Hersteller mechanischer Musikinstrumente einen Namen gemacht hat. Die Tempi der von ihm als Beispiele gewählten Stücke sind teils im Text erklärt, teils lassen sie sich aus Größe und Umlaufgeschwindigkeit der Orgelwalzen errechnen.[20]

Diesen sechs französischen Quellen läßt sich bedauerlicherweise nur eine deutsche gegenüberstellen. Quantzens *Versuch* ist zwar eine der bekanntesten musikhistorischen Quellen, seine Tempoangaben fanden jedoch in der Musikpraxis kaum Resonanz. Daß auch Quantzens Tempi nicht zu halbieren sind, läßt sich übrigens ganz einfach nachweisen: Man muß nur seine eigenen Flötenkonzerte nach seinen Angaben metronomisieren und die sich so ergebenden Satzdauern mit denjenigen vergleichen, die er selbst für ein Konzert als angemessen bezeichnet.[21] Bei wörtlicher Interpretation der Tempoangaben stimmen die Werte recht gut überein.[22]

Quantzens Maßstab ist der *Puls, welcher in einer Minute ohngefähr achtzigmal schlägt*[23]. Die Tänze im schnellen Zweiertakt sowie Gigue und

---

[12] Klaus Miehling: *Das Tempo in der Musik des Hoch-und Spätbarock ...*, Diplomarbeit Basel 1988, S. 45.

[13] Ebda., 1988, S. 20.

[14] de La Chapelle: S. 42.

[15] François Nicolas Marquet: *Nouvelle Méthode facile et curieuse pour connoître le pouls par les notes de la musique,* Paris 1747, ^{2}1769.

[16] Ebda.: ^{2}1769, S. 127.

[17] Henri-Louis Choquel: *La musique rendue sensible par la méchanique ...*, Paris 1759, Ndr. der 2. Ed. Amsterdam 1762: Genève 1972.

[18] Ebda.: S. 134 f.

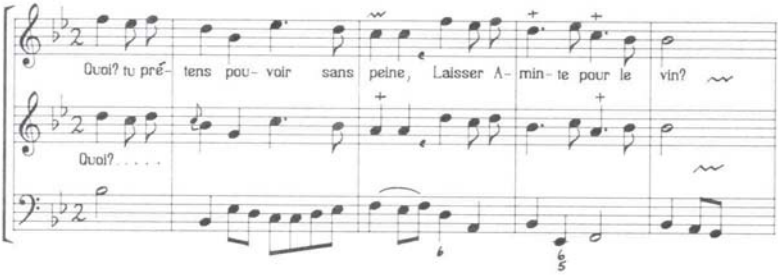
[19] F. Marie Dominique Joseph Engramelle: *La Tonotechnie ou L'Art de noter les Cylindres,* Paris 1775; Ders.: „De la Tonotechnie ou Notage des Cylindres". In: Bédos de Celles, Dom François: *L'Art du Facteur d'Orgues,* Tom, IV, Paris 1778, Ndr. Kassel 1936.

[20] Hans-Peter Schmitz: *Die Tontechnik des Père Engramelle*, Kassel 1953, S. 8

[21] Quantz: S. 300.

[22] Miehling: 1989, S. 87.

[23] Quantz: S. 267.



Bsp. 1:
L'Affilard: Gavotte
♩ = 120

Canarie sind bei ihm schneller als in Frankreich; Menuet und Passepied sind langsamer.

Nach dieser kurzen Quellenübersicht wollen wir die gebräuchlichsten Tanztypen genauer betrachten. Für die Quellen werden dabei folgende Abkürzungen verwendet:

L'Affilard (1705)	L'A
d'Onzembray (1732/35)	d'O
La Chapelle (1737)	LC
Marquet/Buchoz (1747/69)	M
Choquel (1759/62)	Ch
Engramelle (1775/78)	E
Quantz (1752)	Qu

Als Beispiele werden hauptsächlich Airs aus L'Affilards *Principes* verwendet. Man soll sie nämlich

> *als Modelle betrachten, wenn man versuchen will, andere dieser Art zu singen oder zu spielen.*[24]

Andererseits sind ihre Tempi auch individuell zu verstehen: Genau diese Stücke sollen in genau diesen Tempi gespielt werden. Also eine doppelt lehrreiche Lektion in Sachen barocker Tempi.

Gavotte (vgl. *Bsp. 1*)

L'A	d'O	LC	Ch
♩ = 120	♩ = 98	♩ = 121[25]	♩ = 128

Qu
♩ etwas unter 160

Hand aufs Herz: Welcher Leser hätte dieses Stück im angegebenen Tempo genommen? Zwar gibt es tatsächlich auch langsame Gavotten, doch sind diese in der Minderheit und werden von nur wenigen Autoren erwähnt. Wohl bekanntestes Beispiel für eine langsame Gavotte ist *La Livri* von Rameau.[26]

Die Aufführungspraxis machte den Fehler, das Tempo des langsamen Gavottentypus auf die Gavotte schlechthin zu übertragen. In der Tat aber gehören etwa die Gavotten Bachs, wie sie aus den Clavierwerken und den Orchestersuiten bekannt sind, dem schnellen Typus an. Wer diese Stücke mit *La Livri* oder anderen langsamen Gavotten vergleicht, die einen ganz anderen Charakter besitzen, wird das zugeben müssen.

Richtig ist allerdings, daß die Gavotte, wenn auch nicht in jedem einzelnen Fall, tendenziell langsamer ist als ...

Bourrée

L'A: ♩ = 120[27]	LC: ♩ = 148[29]
d'O: ♩ = 112/120[28]	Qu: ♩ = 160

Rigaudon (vgl. *Bsp. 2*)

L'A: ♩ = 120	d'O: ♩ = 116
LC: ♩ = 148	Ch ♩ = 128
Qu: ♩ = 160	

Contre-Danse

M: ♩ = 150	Ch: ♩ = 128

[24] L'Affilard: S. 4.

[25] Eigentlich 148; ich vermute eine Verwechslung mit der Bourée, bei der 121 steht.

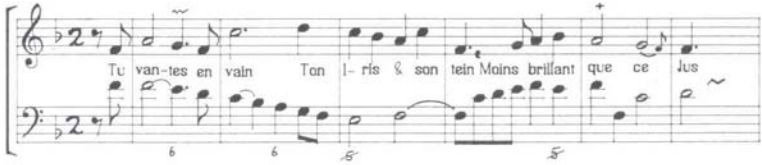
[26] Zweiter Satz des *1er Concert (Pièces de Clavecin en Concerts)*. Als Gavotte in die Erstfassung von *Zoroastre* übernommen.

[27] Hier wurde eine Tempoangabe vergessen; es ist zu vermuten, daß das Tempo dem von Gavotte und Rigaudon entspricht.

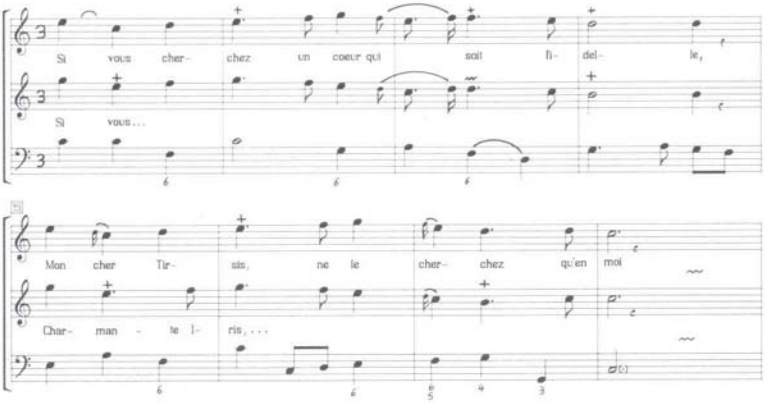
[28] Es handelt sich um zwei verschiedene Stücke.

[29] Vgl. Anm. 25.

Bsp. 2:
L'Affilard: *Rigaudon*
𝅗𝅥 = 120



Bsp. 3:
La Chapelle:
Tambourin 𝅗𝅥 = 182



Bsp. 4:
L'Affilard:
Sarabande: ♩ = 86

Diese Tänze repräsentieren den schnellen Zweiertakt, „à deux temps vîtes", wie die Franzosen sagen. Ein „temps" nimmt dabei die Zeit eines halben Pulsschlages ein. Wir sehen gewissermaßen zwei Typen vor uns: einen um MM 120 (bei Quantz das „gemäßigte" Allegro) und einen um MM 150/160 (bei Quantz das „Allegro assai"). Auch diese Tempi sind im heutigen Musikleben nicht oft zu hören; es ist kaum zu fassen, wieviel da in der Musikerausbildung versäumt wird – und wie wenig sich ausgewachsene Interpreten (solche mit historischen Instrumenten eingeschlossen) um angemessene Tempi bemühen.

Wem diese Tempi zu schnell vorkommen, der kennt noch nicht den ...

Tambourin (vgl. *Bsp. 3*)
LC: 𝅗𝅥 = 182 Qu 𝅗𝅥 etwas über 160

Der Tambourin dürfte dem heutigen Zuhörer hauptsächlich aus den Opern Jean-Philippe Rameaus bekannt sein. Ein Tempo von 100 Vierteln p.M. (2/4-Takt), wie in einer Aufnahme zu hören,[30] wäre freilich für eine Bourrée noch zu langsam.

Sarabande (vgl. *Bsp. 4*)

	L'A	d'O	LC	Qu
3/2	𝅗𝅥 = 72	𝅗𝅥 = 72		
3/4	♩ = 86		♩ = 96[31]	♩ = 80
6/4	♩ = 133			

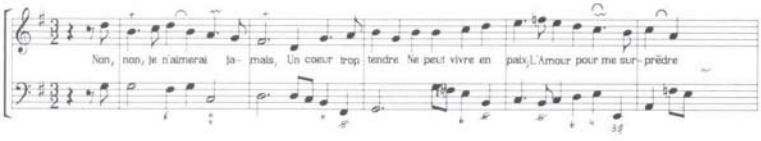
Die französische Sarabande ist langsam (nicht auf alle Sarabanden trifft das zu). Der Spielraum ist zwar recht groß, doch scheinen die Tempi von MM 72 bzw. 133 Sonderfälle zu sein, die sich nicht

[30] Rameau: *Hippolyte & Aricie* (Malgoire), CBS 79314.

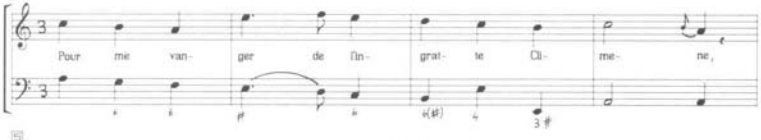
[31] La Chapelle nennt die Möglichkeit, den Dreiertakt in zwei ungleichen Zeiten zu schlagen, wobei das Pendel das richtige Tempo nur durch Schlagen der punktierten Viertel angeben kann. Diese Methode ist m.E. auf La Chapelles Werte für Menuet, Passepied, Passacaille und Sarabande anzuwenden. Würde man die Viertel zum Maßstab nehmen, so wären die Tempi zu diesen Tänzen um ein Drittel langsamer und würden sich von den Werten aller anderen Quellen in unwahrscheinlicher Weise abheben; nämlich: Men. 128, Passep. 148, Passac. 63, Sar. 64 Viertel.

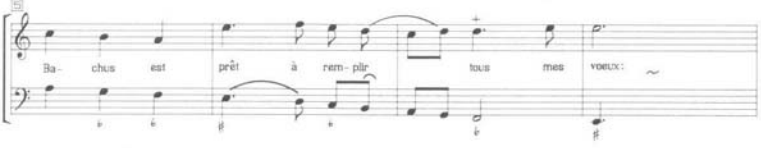
[32] Vgl. Anm. 31.

Bsp. 5:
L'Affilard: *Passacaille*
♩ = 106



Bsp. 6:
L'Affilard: *Courante*
𝅗𝅥 = 90





Bsp. 7:
L'Affilard: *Menuet*
𝅗𝅥. = 71

umsonst auf den 3/2- bzw. 6/4-Takt beziehen, im Gegensatz zum für diesen Tanz üblicheren 3/4-Takt.

Passacaille (vgl. *Bsp. 5*)

L'A	d'O	LC	Qu
♩ = 106	♩ = 95	♩ = 95[32]	♩ etwas über 160

Chaconne

L'A	d'O	LC	Qu
♩ = 157	♩ = 159	♩ = 121	♩ = 160

Sowohl aus den Tempoangaben als auch aus Beschreibungen in anderen französischen Quellen geht einhellig hervor, daß in Frankreich die Passacaille langsamer ist als die Chaconne. Bei Quantz ist es erstaunlicherweise umgekehrt; eine Auffassung, die schon Mattheson[33] vertritt. Allerdings bildeten sich außerhalb Frankreichs auch geradtaktige Formen heraus, die mit den französischen Vorbildern nur noch das Prinzip des ostinaten Basses gemein haben.

L'Affilards *Passacaille* ist in der 4. Edition (noch ohne Tempoangaben) mit „Fort gravement" bezeichnet:[34] So also sieht ein langsames barockes Tempo aus. Die Passacailles und Chaconnes, wie sie uns in modernen Aufnahmen französischer Opern bisweilen begegnen, sind meist durch ein viel zu langsames Tempo entstellt.

Courante (vgl. *Bsp. 6*)

L'A	d'O	Qu
𝅗𝅥 = 90	𝅗𝅥 = 79	♩ = 80 (wohl 3/4 mit Sechzehnteln)

Die Courante/Corrente kann in verschiedenen Erscheinungsformen auftreten. Wir beschränken uns hier auf die französische Courante, die mit ihrem Wechsel von 3/2- und 6/4-Rhythmus eine eigenartige Stellung zwischen langsam und schnell einnimmt. Zu Quantzens Zeit war die Courante bereits aus der Mode gekommen; ihm war die übliche Notation im 3/2-Takt anscheinend nicht mehr geläufig, daher seine Bezugnahme auf die Viertel, die wohl das gleiche meint wie die französischen Angaben.

Menuet (vgl. *Bsp. 7*)

L'A		
𝅗𝅥. = 71	♩. = 75 (6/8)	
d'O	LC	M
𝅗𝅥. = 71	𝅗𝅥. = 64[35]	𝅗𝅥. = 60
Ch	E	Qu
𝅗𝅥. = 77 (6/4)	𝅗𝅥. = 48/54/74/75[36]	𝅗𝅥. = 53

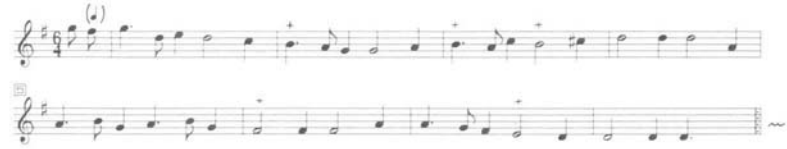
[33] Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister,* Hamburg 1739, Ndr. Kassel 1954, S. 233.

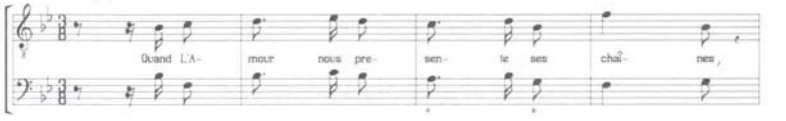
[34] Paris 1702.

[35] Vgl. Anm. 31.

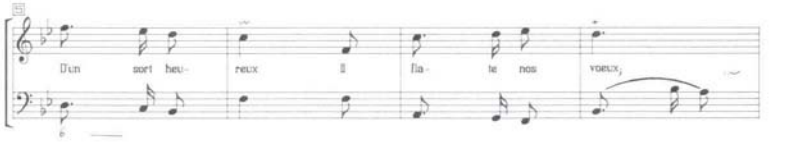
[36] Engramelle 1775: 48 oder 54 (alternativ), 54, 74; Engramelle 1778: 75. „Menuette von 24 Takten in fröhlichem Tempo dauern ... 20 Sekunden" (S. 606).

Bsp. 8:
La Chapelle: *Loure*
𝅗𝅥. = 75





Bsp. 9:
L'Affilard: Gigue
𝅗𝅥. = 116



Passepied

L'A	d'O	LC
𝅗𝅥. = 86	𝅗𝅥. = 100	𝅗𝅥. = 74 (3/4)[37]
Ch	**Qu**	
𝅗𝅥. = 95	𝅗𝅥. etwas über 53	

Wenn nicht anders angegeben, beziehen sich die Angaben beim Menuet auf den 3/4-, beim Passepied auf den 3/8-Takt. Wie der Gavotte ist auch diesen beiden Tänzen von der Aufführungspraxis viel Unrecht widerfahren. Bei unseren Erläuterungen beschränken wir uns auf das Menuet, für das Passepied gilt auf einer etwas schnelleren Stufe ähnliches:

Das barocke Menuet ist ein beschwingter Tanz mit einem Tempo von etwa 60 - 76 Takten pro Minute. Bei Quantz setzt die Entwicklung zu einem langsameren Menuet galanten Stils ein; selbst dieses ist aber noch schneller als die meisten heutigen Interpretationen! Engramelle zeigt, daß neben dem gemäßigten Menuet das schnellere weiterhin besteht. Das Ende der Entwicklung ist übrigens bei Beethoven erreicht, dessen Metronomisierungen für diesen Tanz von ♩ = 116 (Streichquartett Nr. 9) bis 𝅗𝅥. = 108 (1. Symphonie) reichen.

Loure (vgl. *Bsp. 8*)

d'O	LC	Qu
𝅗𝅥. = 112	𝅗𝅥. = 75	♩ = 80 (2/4 ?)

Die Loure ist eine spezielle Art der Gigue, in welcher die punktierte Note ganz durchgehalten wird (normalerweise sind punktierte Rhythmen bekanntlich abgesetzt zu spielen). Bei d'Onzembray unterscheidet sich das Tempo nicht von dem der gewöhnlichen Gigue, bei La Chapelle ist sie dagegen wesentlich langsamer. Quantz nennt die Loure zusammen mit Entrée und Courante. Schon bei letzterer haben wir uns über die Bezugnahme auf die Viertelnote gewundert. Veilhan[38] nimmt an, daß sich Quantzens Tempo für die Loure auf den 2/4-Takt bezieht; mir ist eine Loure in dieser Taktart nicht bekannt.

Gigue (vgl. *Bsp. 9*)

L'A
♩. = 100/116 (6/8, 3/8)[39]

d'O	LC	Qu
𝅗𝅥. = 112 (6/4)	𝅗𝅥. = 121 (6/4)	♩. = 160

Canarie

L'A	LC	Qu
♩. = 106	𝅗𝅥. = 128 (6/4)	♩. = 160

Das Schlagtempo von Gigue und Canarie entspricht dem der Tänze im schnellen Zweiertakt. Die Canarie ist zeitgenössischen Beschreibungen nach immer punktiert und tendenziell etwas schneller als die Gigue, was die Tempoangaben zumindest andeutungsweise bestätigen.

Nach Freillon-Poncein[40] wird die Gigue „à deux temps graves" geschlagen (ein temps grave

[37] Vgl. Anm. 31

[38] Jean-Claude Veilhan: *Die Musik des Barock und ihre Regeln,* Paris 1977, S. 80.

[39] sic! Die Gigue im 3/8-Takt ist die schnellere.

[40] Jean-Pierre Freillon-Poncein: *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du hautbois, de la flûte et du flageolet,* Paris 1700, S. 55.

entspricht etwa dem Pulsschlag). Dies ist nicht unbedingt ein Widerspruch, sondern trifft auf eine spezielle Art von Giguen zu, wie wir sie bei den frühen Clavecinisten – Chambonnières, L. Couperin, Lebègue, d'Anglebert – finden: zu einer polyphonen Schreibweise kommen hier noch Verzierungen selbst auf Viertelnoten im 6/4- bzw. Achtelnoten im 6/8-Takt.

Tanztempi und Aufführungspraxis

Die Einstellung, die Tänzer zu diesen Tempi haben, ist alles andere als einheitlich. Genau wie bei den Musikern reicht sie von Anhängern der (wie nachgewiesen werden konnte falschen) Halbierungstheorie über Gleichgültige und solche, die einfach ein paar Metronomstriche abziehen, bis hin zu Befürwortern. Für das Tanzen wie für das Spielen muß aber gelten, daß es letztlich nur einen braucht, um die Ausführbarkeit dieser Tempi zu beweisen: eben den, der zeigt, daß man sie tatsächlich tanzen bzw. spielen kann. Wir vergessen allzuleicht, daß die barocken Tänze (wenn auch auf andere Weise) ebenso mühevoll erlernt werden müssen wie das Spielen eines Instruments. Nicht umsonst war die Rede von der „Tantz= Kunst"[41]; eine Kunst, die schon in früher Jugend erlernt werden mußte:

Man könne die Glieder in der ersten Jugend, da sie noch zarte seyn, am besten geschickt machen, weil der Leib sonst ordentlich träger und langsamer, als der Geist ist.[42]

Was nun die Tanzbarkeit der Tempi betrifft, so teilte mir Angene Feves, Lehrerin für historischen Tanz in Kalifornien, in einem Brief mit (hier bezogen auf d'Onzembray und mit Hinweis auf die metrische Theorie):

Alle Tempi von d'Onzembray sind tanzbar in der richtigen Geschwindigkeit (d.h. schnell, nicht langsam). Im halben Tempo wird alles sowohl schwieriger als auch geriatrisch (d.h. nur für betagte Leute, nicht für wirklich lebendige Tänzer!).[43]

Zum Menuet, meist in Tempi um 100 - 144 Viertel p.M. gespielt, schreibt sie, es sei „am besten" mit 73 ganzen Takten (also 219 Vierteln) p.M.

Aus gegebenem Anlaß sei zuletzt die Frage aufgeworfen, ob *getanzte Tänze ... immer wesentlich schneller* [sind] *als ihre stilisierte Form in der Kunstmusik.*[44] Diese Bedenken kann man gewiß nur dann gelten lassen, wenn man „wesentlich" in Klammern setzt und „stilisierte" unterstreicht. Zunächst sei daran erinnert, daß manche der L'Affilardschen Tänze (von den oben zitierten wohl Gavotte und Gigue) bereits deutlich schneller sind, als das heute noch in weiten Kreisen herrschende Tempogefühl es zuließe. Es sollte also nicht verwundern, wenn solches auch auf die stilisierten Formen zuträfe.

Des weiteren ist festzustellen, daß die überlieferten Tempoangaben einen Spielraum zulassen: bei der (schnellen) Gavotte liegt er zwischen MM 98 und 128 (Quantz: etwas unter 160), bei der Chaconne zwischen 121 und 160 und so weiter. Mit Ausnahme von Quantz sind dies zudem aus Frankreich stammende Angaben, die beispielsweise die schnelle Sarabande, aber auch die verschiedenartigen Formen der Courante/Corrente gar nicht abdecken. Auch zeitlich muß in gewissem Rahmen differenziert werden: So existiert das schnelle Menuet zwar bis zu Beethoven, doch andererseits zeigen die Angaben von Quantz und Engramelle das Aufkommen eines langsameren Typus (MM 48 - 54 für den ganzen Takt) in der zweiten Jahrhunderthälfte an.

Grundsätzlich aber dürften die Angaben der französischen Autoren zusammen mit denen von Quantz die üblichen Tanztempi der Zeit repräsentieren. Insgesamt zeigen sie einen Spielraum, der verschiedene Gestaltungsformen der jeweiligen Tänze zuläßt. Zwar beziehen sich die Tempi d'Onzembrays auf bestimmte Tänze aus beliebten Opern, doch man wird den Umständen nicht

---

[41] Gottfried Taubert: *Rechtschaffener Tantz= Meister oder gründliche Erklärung der Frantzösischen Tantz=Kunst,* Leipzig 1717.

[42] Samuel Rudolph Behr: *L'Art de bien danser,* Leipzig 1713, Ndr. Leipzig 1977, S. 102.

[43] Übers. aus dem Englischen; Bemerkungen in Klammern original.

[44] Bernhard Billeters Besprechung meiner Diplomarbeit in: *Schweizer musikpädagogische Blätter,* März 1989, S. 49. Daß ich „dem Umfeld der Angaben L'Affilards zu wenig Rechnung ... tragen" würde, trifft nicht zu. Im dritten Teil meiner Arbeit habe ich unterschiedlichste Typen der verschiedenen Tänze zusammengetragen und dabei nicht gescheut, auch Ausnahmen aufzuzeigen, die in den überlieferten Tempi wohl nicht spielbar sind.

gerecht, wenn man die ganzen Angaben nur auf die Oper zugeschnitten wissen will. L'Affilards Tänze sind, ich wiederhole das Zitat, grundsätzlich *als Modelle (zu) betrachten, wenn man versuchen will, andere dieser Art zu singen oder zu spielen.* Seine *Principes* sind ein Lehrwerk für Anfänger. Die Schüler sollen anhand typischer Modelle Charakter und Tempo französischer Tanzsätze kennenlernen. Kaum eine Regel ohne Ausnahme – aber es kommt eben darauf an, den Normalfall als solchen zu akzeptieren. Manche wissen bei jedem Stück, das sie spielen, eine neue Ausrede zu nennen: Einmal ist es ihr besonders schwierig zu spielendes Instrument, einmal sind es die Verzierungen, ein anderes Mal der Charakter des Stückes (natürlich ganz subjektiv gesehen), wieder ein anderes Mal ist es der Text (man vergleiche hierzu Gavotte und Gigue von L'Affilard!). Auf diese Weise freilich macht man die Ausnahme zur Regel. Wer die barocken Tempoangaben betrachtet, und hierzu gehören nicht nur die Tanztempi, sondern auch die „tempi ordinari" der Taktarten (wobei eines mit dem anderen zusammenhängt, wie zu Beginn dieses Beitrags angedeutet), dann wird man feststellen, daß die schnellen Tempi durchweg das übersteigen, was in der modernen und auch bei Teilen der sogenannten historischen Aufführungspraxis üblich ist (erst in jüngerer Zeit gibt es Verbesserungen auf diesem Gebiet). Es kann also nicht darum gehen, die „schnellen" Tanztempi in die (ohnehin kaum gespielten, also was soll's) Barockopern zu verbannen und bei der Solo-, Kammer- und Orchestermusik weiterhin in romantischen Träumen zu schwelgen: Wir müssen das barocke „Tempogefühl" annehmen und seine für viele noch ungewohnte Qualität akzeptieren, wenn wir diese Musik wirklich kennenlernen, verstehen und vermitteln wollen.

Thiemo Wind

Die Psalm-Variationen Jacob van Eycks. Geschichte, Analyse, Interpretation

Frans Brüggen zum 55. Geburtstag gewidmet

Lobt ihn mit posaunen-klang,
Und mit frölichem gesang.
Psalter, Harf und was noch mehr
Dienen mag zu Gottes ehr,
Laßt zu seinem lob erschallen
Paucken, Flöten, und was sunst
Pfeiffen ist; und orgel-kunst,
Klingen laßt Gott zugefallen.

Lobt des Herren gütigkeit
Durch der cymbeln liebligkeit;
Lobet ihn und preiset all
Durch der cymbeln hällen schall;
Lobt des Herren währten Namen,
Und sein hohe maiestat,
Alles was da athem hat:
Lobt den Herren ewig, Amen.

Aus: Psalm 150 (Übers. A. Lobwasser)[1]

In *Der Fluyten Lust-hof*, der unerschöpflichen Sammlung Werke für C-Blockflöte[2] des Utrechter Glockenspielers und Blockflötisten Jacob van Eyck (um 1590 - 1657), nehmen die Variationen

[1] Die Psalmen des Genfer Psalters wurden bald nach dem Entstehen (1562) aus dem Französischen in andere Sprachen übersetzt: von Ambrosius Lobwasser ins Deutsche (1566), von Petrus Dathenus (1566) ins Holländische. Die Übersetzung Lobwassers haben wir der folgenden Quelle entnommen: *Abrosii Lobwasser / D. Psalmen Davids, mit vier (bisweilen fünf) anmutigen Stimmen des hoch-berühmten Claudins le Jeune [...] Amsterdam, bei Ludwich Elzeviern, im Jahre 1646.* Dieses Gesangbuch, von dem ein Exemplar in der Koninklijke Bibliotheek zu Den Haag aufbewahrt wird (Sign. 235 B 10), war für die deutsche reformierte Gemeinde in Amsterdam bestimmt.

über Psalmen eine relativ wichtige Stelle ein. Zwischen insgesamt 148 Werken[3] stehen 14 Psalmen und zwei nahe verwandte Melodien: „Onse Vader in Hemelryck" (das Vaterunser) und „d'Lof-zangh Marie" (das Canticum Mariae oder Magnificat). Letztere Kirchenlieder rechnen wir hier bequemlichkeitshalber zu den Psalmen. Eine Übersicht dieser Werke gibt *Tabelle I.*

Obschon van Eyck mehr als zehn Prozent seiner Kompositionen über solche liturgischen Melodien komponierte, werden diese Werke heute nur noch selten gespielt. Heutiges Interesse gilt besonders den Variationen über weltliche Melodien, wie „Doen Daphne d'overschoone Maeght" oder „Amarilli mia bella". Die Unbeliebtheit der Psalm-Variationen mag zum Teil durch Interpretations-Schwierigkeiten verursacht sein, der Schönheit der Melodien kann es kaum zur Last gelegt werden.

Probleme bei der Interpretation können unterschiedlich sein. In schnellen Variationen, hauptsächlich aus Sechzehnteln bestehend, liegt die Gefahr darin, daß man ziellos umherirrt: Die Psalmvariationen sind, je kleiner die Notenwerte werden, um so schwieriger zu ergründen. Undeutlich scheint für viele die Tempobeziehung zwischen Thema und Variationen zu sein. Außerdem lassen sich, durch den unterschiedlichen Gebrauch von Pausen in Themen und Variationen, drei verschiedene Typen Psalmkompositionen erkennen, was die Frage aufwirft, inwiefern die drei Notationsweisen auch zu einer unterschiedlichen Aufführungspraxis Anlaß geben. Dieser Aufsatz will Antworten auf Fragen dieser Art zusammentragen, Antworten, die sich nach einer genauen Durchsicht der Quellen ergeben.

Die Psalmen in van Eycks Zeit

Im Jahre 1562 entstand in der calvinistischen Gemeinde zu Genf ein vollständiger, gereimter Psalter, mit Texten von Clement Marot und Théodore de Bèze. Die 125 verschiedenen Melodien wurden von Guillaume Franc, Louis Bourgeois und einem gewissen Maistre Pierre besorgt. Die Psalmen des Genfer Psalters wurden in den Niederlanden bekannt durch die Übersetzung von Petrus Dathenus aus dem Jahre 1566, die zwei Jahre später von der reformierten Kirche offiziell genehmigt und bis zum Ende des 18. Jahrhunderts allgemein gebraucht wurde. Als van Eyck Mitte des 17. Jahrhunderts den *Fluyten Lust-hof* publizierte, waren bereits mehr als 150 Editionen von Dathenus' Psalter erschienen.

Der Psalter war das einzige liturgische Gesangbuch der reformierten Kirche des 17. Jahrhunderts, denn im Gottesdienst war es nur erlaubt, Worte zu singen, die geradewegs der Bibel entnommen waren. In der Praxis waren dies die 150 Psalmen, neben einigen anderen Liedern, wie dem Vaterunser und dem Lobgesang Mariä. Die zehn Gebote wurden in den Niederlanden auf die Melodie von Psalm 140 gesungen, wie auch in van

Tabelle I

Der Fluyten Lust-hof, 1. Teil (1644/[2]1649/[3] um 1655)		
Titel	Typus	Ersterscheinung
Onse Vader in Hemelryck	I	1644
Psalm 118	I	1644 (1649*)
Psalm 140, ofte tien Geboden	I	1644
d'Lofzangh Marie	I	1644
Psalm 68	I	1644
Psalm 103	I	1644
Psalm 150	III	1649
Der Fluyten Lust-hof, 2. Teil (1646/[2]1654)		
Psalm 1	II	1646
Psalm 9	II	1646
Psalm 33	II	1646
Psalm 119	II	1646
Psalm 133	II	1646
Psalm 15	(II)	1646
Psalm 116	II	1646
Psalm 101	III	1646
Psalm 134	III	1646

* Zweite Fassung

[2] Die Kompositionen Jacob van Eycks sind für ein Instrument, das wir heute „Sopranblockflöte" nennen, gedacht. Auf der Titelseite von *Der Fluyten Lust-hof* heißt das Instrument lediglich „Fluit", in Paulus Matthysz' Grifftabelle „Hand-fluit".

[3] Zählung nach der Neuen Vellekoop Ausgabe, edited by Thiemo Wind, Vols. I-1, -2, II (Naarden: XYZ, 1986-1988).

Eycks Komposition erwähnt ist („Psalm 140, ofte tien Geboden"). Für das Vaterunser wurde das deutsche Lutherlied „Vater unser im Himmelreich" benutzt.

Orgelbegleitung war im damaligen Gottesdienst verboten, und man kann sich vorstellen, wie der Kirchengesang geklungen hat. Das schreckliche Geschrei ermutigte 1641 den Staatsmann, Musiker und Dichter Constantijn Huygens, dem van Eyck den *Fluyten Lust-hof* widmete, in einem Traktat die Orgelbegleitung zu befürworten.[4]

Propagierte Huygens die liturgische Verwendung der Orgel, so war er Gegner vom Orgelspiel vor und nach dem Gottesdienst:

Sien wy niet watter op volght? tegens eenen Psalm thien Madrigalen, en lichter deunen...[5]

(Sehen wir nicht was darauf folgt? Gegen einen Psalm zehn Madrigale und leichtere Stücke...)

Die von Huygens gezeigte Realität entspricht zufällig den Verhältnissen im *Fluyten Lust-hof.*

Über die Qualität des Gesanges ließ Huygens keine Unklarheiten bestehen:

Inder daed, het laet sich onder ons veeltijds aenhooren als ofter meer ghehuylt oft geschreewt dan menschelick ghesongen werde. „Cantare non norunt, sed male sonoros dant rugitus. Sy en konnen niet singhen, maar slaen een leelick briesschende geluyt". De Toonen luyden dwars onder een, als gevogelte van verscheiden becken. De maten strijden, als Putemmers, d'een dalende soo veel d'ander rijst.[6]

(In der Tat, es hört sich unter uns manchmal an, als würde mehr geheult oder geschrieen, als menschlich gesungen. „Cantare non norunt, sed male sonoros dant rugitus. Sie können nicht singen, sondern schlagen einen häßlichen schnaubenden Laut an". Die Töne klingen durcheinander, wie bei Federvieh mit verschiedenen Schnäbeln. Die Takte streiten wie Brunneneimer, der eine sinkt im gleichen Maße wie der andere steigt.)

Das Tempo des Gesanges scheint sehr langsam gewesen zu sein, und über die Ursache schrieb 1644 der Amsterdamer Pfarrer Geldorpius im Vorwort seines neuen Gesangbuches:

Nu zingtmen doorgaans loom, lam, slepende, gelijk een schip in een rivier tegen den stroom wort opgetrokken ende gelijk Ovidius zeit: „Passuque incedit inerti", dat is, Hy houdt een leuje tredt, tot verdriet beide van die zingen ende die 't aanhoren, men derf van silb tot silbe geen geluit slaan of een ander moet eerst voorgaan.[7]

(Nun singt man meistens träge, miserabel, schleppend, gleich einem Schiff, das gegen den Strom gezogen wird, und wie Ovid sagte: „Passuque incedit inerti", das heißt: „Er hält einen langsamen Schritt", zum Kummer derjenigen, die singen sowie auch derer, die es anhören; man traut sich nicht, von Silbe zu Silbe einen Laut von sich zu geben, oder verläßt sich auf den anderen.)

Durch eine Beschwerdeschrift Patroclus Römelings im Jahre 1619, in der er die Schwierigkeit der 125 Melodien des Genfer Psalters beklagt, wissen wir, daß bereits damals das isometrische (= in gleichen Notenwerten) Singen üblich war.[8]

Erst in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gibt es die erste konkrete, aber subjektive Anweisung über das ideale Tempo der Psalmen: Ein Lot an einem Faden von dreißig Zoll lieferte für Quirinius van Blankenburg (1654-1740), Organist zu Gouda, einen guten Tactus, der mit ♩ = M.M.67 gemessen wurde. Der Verleger von Blankenburgs *Livre de clavecin et d'orgues pour les pseaumes et cantiques de l'église réformée* aber fand dieses Tempo nur gut zum individuellen Gebrauch und viel zu schnell für das Singen in der Gemeinde.[9]

Die Psalmen in „Der Fluyten Lust-hof"

Für die holländische Stadtbevölkerung des 17. Jahrhunderts gehörten die Psalmen zum Alltag, da sie oft von Glockentürmen zu hören waren, sei es von einem Glockenspieler oder bloß mechanisch gespielt. 1693 schrieb Casparus Commelin in seiner *Beschrijving van Amsterdam* über die Alte Kirche, man höre „vor dem Schlagen der ganzen Stunde die Melodie eines Psalms, zuerst

---

[4] Constantijn Huygens, *Gebruyck of Ongebruyck van't Orgel inde Kercken der Vereenighde Nederlanden. Tot Leyden, By Bonaventuer ende Abraham Elsevier, 1641.* (Faksimileausgabe mit Kommentar: Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, Amsterdam-London 1974 = Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afdeling Letterkunde, deel 84).

[5] Huygens, S. 34 (Faksimile: S. 58).

[6] Ebda., S. 114 (Faksimile: S. 138).

[7] *De Psalmen, in Rijm en Dicht gestelt [...] door Henricum Geldorpium*, Amsterdam 1644, fol. 2r.

[8] Jan Roelof Luth, *„Daer wert om 't seerste uytgekreten...", Bijdragen tot een geschiedenis van de gemeentezang in het Nederlandse Gereformeerde protestantisme ± 1550 – ± 1852*, Kampen 1986, S. 179-180.

[9] Luth, S. 181-182.

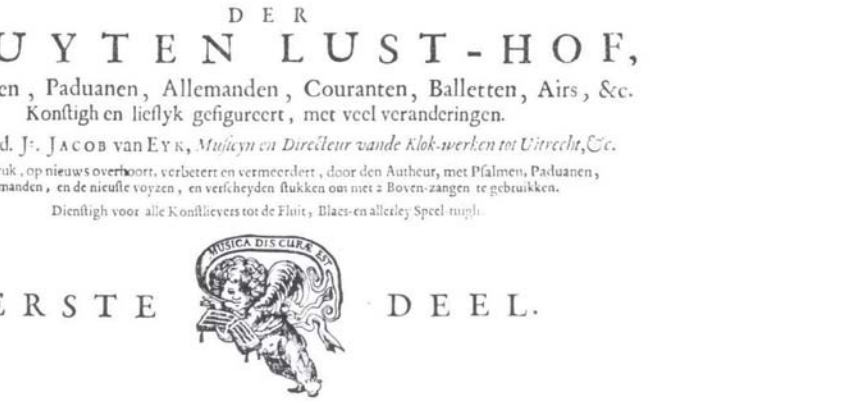

DER
FLUYTEN LUST-HOF,
Vol Pſalmen, Paduanen, Allemanden, Couranten, Balletten, Airs, &c.
Konſtigh en lieflyk gefigureert, met veel veranderingen.
Door den Ed. Jr. JACOB van EYK, Muſicyn en Directeur vande Klok-werken tot Uitrecht, &c.
Den 2 Druk, op nieuws overhoort, verbetert en vermeerdert, door den Autheur, met Pſalmen, Paduanen, Allemanden, en de nieuſte voyzen, en verſcheyden ſtukken om met 2 Boven-zangen te gebruikken.
Dienſtigh voor alle Konſtlievers tot de Fluit, Blaes-en allerley Speel-tuigh.
MUSICA DIS CURA EST
EERSTE DEEL.
t AMSTERDAM, by Paulus Matthyſz. inde Stoof-ſteegh, in t Muzyk-boek, gedrukt. 1649.

Abbildung 1

einfach, dann gebrochen, verdoppelt".[10] Mit „gebrochen" wurde gemeint, daß die Noten der Melodie in kleinere Werte zerlegt, also diminuiert wurden, wie auch über den Werken van Eycks oft „gebroocken van J. Jacob van Eyck" gedruckt steht.

1628 kritisierte Jacob van Eyck als Direktor der Glock-Werke zu Utrecht die Glocken des Utrechter Doms, weil es nicht möglich war, „alle Psalmen und Musikstücke" darauf zu spielen.[11] Das automatische Glockenspiel des Doms spielte zu jeder vollen Stunde nur Psalmen, und als Glockenspieler des Doms durfte van Eyck am Sonntag nur Psalmen spielen.

Wegen van Eycks Tätigkeit als Glockenspieler und der Bedeutung der Psalmen im Repertoire des Alltags ist die Dominanz der Psalmen in dem *Fluyten Lust-hof* bei weitem nicht erstaunlich. Jedoch benutzte van Eyck die Psalmen nicht bloß als Melodien, sondern ganz bestimmt als eine Art von Glaubensbekenntnis. Das geht unzweideutig aus der Tatsache hervor, daß die beiden Teile des *Lust-hofs* mit einem liturgischen Gesang anfangen und enden. Den ersten Teil, der 1644 unter dem Titel *Euterpe, oft Speel-goddinne* erschienen war, ließ van Eyck (nach einem Vorspiel) mit einem Gebet „Onse Vader in Hemelryck" anfangen. Dieser Erstdruck, *Euterpe*, wurde nicht mit einem Psalm beschlossen, sondern mit zwei „Stemme nova"-Stücken.[12]

Der zweite Teil des *Fluyten Lust-hofs*, den van Eyck 1646 herausgab, begann nach einem Vorspiel und einer Fantasie mit Psalm 1, der über den rechten Weg der Frommen handelt, und wurde mit dem Lobgesang des Psalms 134 beendet.

Damit war van Eycks Sammlung noch nicht vollständig. Für die 1649 erschienene zweite Auflage des ersten Teils (nun als *Der Fluyten Lust-hof I* und nicht mehr mit dem Titel *Euterpe* gedruckt) machte van Eyck eine Ergänzung, die er mit dem Lobpsalm 150 enden ließ. So schloß er seine Arbeit mit Psalm 150 ab. Auch werden hier die Worte „Ick eyndige" (Ich ende) am Ende des ersten Teils begreiflich: van Eyck beendete den *Fluyten Lust-hof* nicht mit dem zweiten Teil (1646), sondern mit den 1649 an *Euterpe* hinzugefügten Stücken.

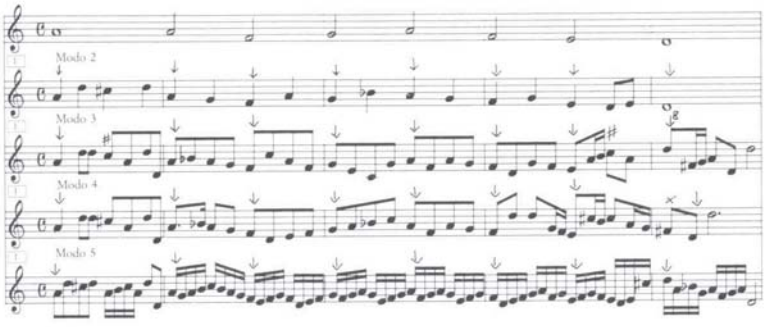
Es gibt auch einen anderen Hinweis dafür, daß van Eyck mit den abschließenden Lobpsalmen 134 und 150 religiöse Absichten hatte. In seiner Zeit war nur ein Drittel der 125 verschiedenen Psalmenmelodien des Psalters allgemein bekannt. Die von van Eyck gewählten Melodien gehören alle dazu, nicht aber die Psalmen 134 und 150, die damals ziemlich unbekannt waren.

---

[10] Casparus Commelin, *Beschryvinge van Amsterdam*, Amsterdam 1693, 1. Teil, S. 441.

[11] Dick van den Hul, *Klokkenkunst te Utrecht tot 1700, met bijzondere aandacht voor het aandeel hierin van Jhr. Jacob van Eyck*, Utrecht 1982, S. 116.

[12] Über den Inhalt von *Euterpe oft Speel-goddinne*, siehe den kritischen Bericht der Neuen Vellekoop Ausgabe, und weiter Thiemo Wind: „Jacob van Eyck and his ‚Euterpe oft Speelgoddinne'". In: *The American Recorder*, Vol. XXVII, 1 (1986), S. 9-15.



Bsp. 1: Onse Vader in Hemelryck, T. 1-5

Die Wahl des 150. Psalms ist beinahe selbstverständlich im Œuvre eines Glockenspielers, weil in der dritten Strophe von Zimbeln und Glöckchen die Rede ist (siehe die Übersetzung von Ambrosius Lobwasser am Anfang dieses Artikels). Die fünf größten, 1951 aufs neue gegossenen Glocken der Lebuinuskirche zu Deventer tragen den Text dieses Psalms, eine davon in Kombination mit van Eycks Namen.[13]

Auf den Titelseiten von *Der Fluyten Lust-hof* werden die Psalmen stets als erste aufgeführt, vor „Pavanen, Almanden, Couranten, Balletten, Airs, &c." (siehe *Abb. 1*).

Beziehung zwischen Thema und Variationen

Es ist auffallend, daß van Eyck in seinen Psalmvariationen dem Thema durchaus sehr genau folgt, d.h. daß die Hauptnoten des Themas immer in den Variationen erscheinen und nahezu immer auf dem betreffenden Schwerpunkt im Takt (erste oder dritte Viertel) stehen (siehe *Bsp. 1*). So bleibt die Melodie stets als ‚Cantus firmus' erkennbar. Wohl kommen Oktavierungen von Noten des Themas vor, wie aus *Bsp. 1* (Modo 3, T. 5) hervorgeht. In anderen Melodien, auch in denen mit einem religiösen Charakter (z.B. „Waeckt op, Israel"), gestattet sich van Eyck größere Freiheiten.

Der Grund dieser Folgsamkeit läßt sich schwierig beurteilen. War die Psalmmelodie heilig und als solche unangreifbar, oder sollen wir die Treue wie eine Selbstverständlichkeit annehmen? Wenn man ein Thema, das nur aus halben und ganzen Noten besteht, auf Achtel und Sechzehntel diminuiert, dann sind die wenigen Originalnoten ja der einzige Anhaltspunkt und daher fast unbestritten. Weil es einige nicht korrigierbare Ausnahmen gibt, scheint Pragmatik der wichtigste Grund gewesen zu sein.

Was die Ausnahmen betrifft, die bleiben eine starke Minderheit. Die 16 Melodien enthalten zusammen 817 Noten, die Variationen kommen auf insgesamt 2537 Cantus-firmus-Noten. Nach Korrektur der offensichtlich fehlerhaften Stellen bleiben 17 Noten übrig, die nicht der Norm entsprechen, und das sind nur 0,67 %.

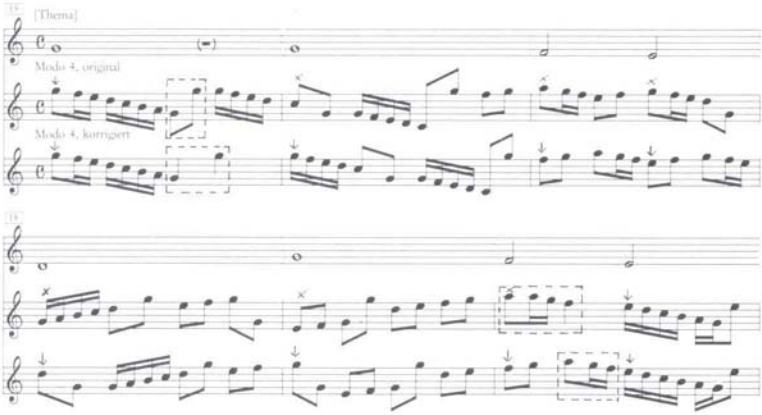
Korrektur

Van Eycks Treue zum Original ist ein wichtiges Indiz für die Ermittlung fehlerhafter Noten, die in den Werken des blinden Komponisten – der weder das Manuskript noch das gedruckte Resultat kontrollieren konnte – keine Ausnahme sind. Dabei handelt es sich meistens um einfache Fehler, die leicht korrigiert werden konnten.[14]

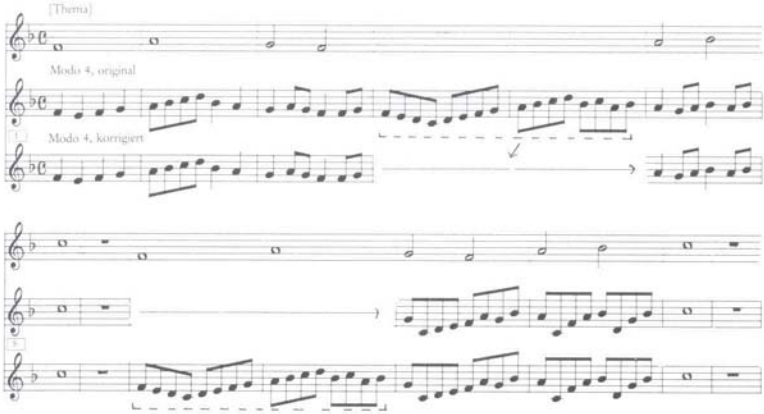
In zwei Fällen ist die Korrektur tiefgreifender. In Psalm 116, Modo 4, sind alle Noten des Themas zwischen Takt 15 und 20 verschollen *(Bsp. 2)*. Sie kommen nur zutage, indem diese Takte um ein Viertel nach rechts verschoben werden. Offenbar

[13] „Psl. 150 Laudate Dominum in Sanctis eius, Laudate eum in firmamentum virtutis eius. De Stad Deventer heeft ons laeten gieten A° 1647 door Frans Hemony op proebe van Ir. Iacob van Eick en mr. Lugas Lennich" [Die Stadt Deventer hat uns gießen lassen im Jahre 1647, von Frans Hemony, nach Probe von Jr. Jacob van Eyck und Lucas Lennick]. Siehe Ruth van Baak Griffioen, *Jacob van Eyck's Der Fluyten Lust-hof* (Diss. Univ. of Stanford, 1988), S. 26.

[14] Siehe den kritischen Bericht der Neuen Vellekoop Ausgabe.



Bsp. 2: Psalm 116



Bsp. 3: Psalm 150, T. 1-12

enthielt das Manuskript keine Taktstriche, wodurch der Setzer erst spät den Irrtum bemerkte.

In Modo 4 von Psalm 150 hat die erste Phrase zwei Takte zuviel, die zweite Phrase dagegen zwei Takte zuwenig (s. *Bsp. 3*). Es handelt sich um eine fehlerhafte Plazierung von zwei Takten. Hier wird der Irrtum auch deutlich, weil van Eyck die zwei identischen Eröffnungsphrasen des Themas als „Kettenvariationen" – worin die erste Phrase stets identisch ist mit der zweiten der vorigen Variation und die zweite Phrase neu komponiert ist – verwendete.[15] Im Falle von Psalm 150 führt daher die erste Phrase von Modo 4 zurück auf die zweite von Modo 3, während die zweite Phrase von Modo 4 identisch ist mit der ersten von Modo 5.

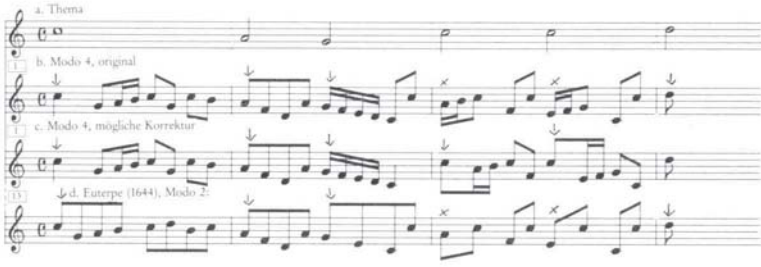
Ausnahmen

Es bleiben jedoch auch Fälle übrig, wo eine „fehlerhafte" Note wirklich gemeint sein muß, nur weil es keine andere logische Möglichkeit gibt. Eine solche Stelle ist z.B. Modo 3, Takt 5, von „Onse Vader in Hemelryck" *(Bsp. 1)*.

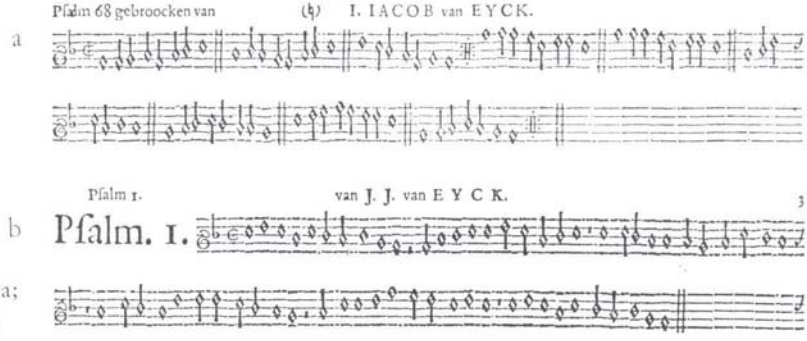
Problematisch ist Psalm 118, Modo 4, Takt 3, wo zwei „falsche Noten" hintereinander vorkommen *(Bsp. 4)*. Hier kann eine Lösung gefunden werden, die dem Fall von Psalm 116 (siehe oben) gleicht. Die Frage ist aber, inwiefern zwei nebeneinander stehende fehlerhafte Noten Anlaß geben sollen, hier das Original zu korrigieren.[16] Außer-

[15] Zu diesem Verfahren siehe meinen Artikel „Chain Variations in van Eyck's ‚Der Fluyten Lusthof'". In: *The American Recorder,* Vol. XXVIII, 4 (1987), S. 141-144.

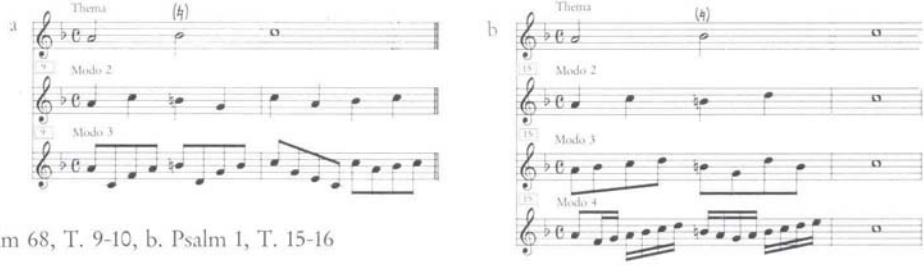
[16] Die Neue Vellekoop Ausgabe hält sich hier an das Original.



Bsp. 4: Psalm 118, T. 1-3 (Euterpe, T. 13-15)



Bsp. 5: a. Psalm 68, Thema; b. Psalm 1, Thema



Bsp. 6: a. Psalm 68, T. 9-10, b. Psalm 1, T. 15-16

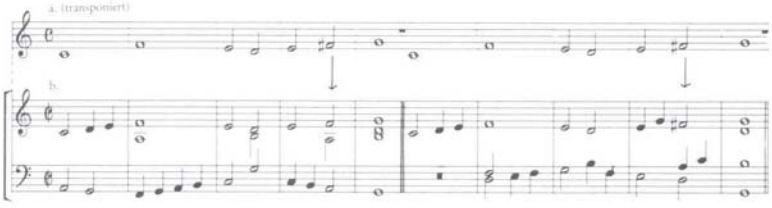
dem basieren die ersten Takte von Modo 4 auf den Takten 13 u.f. von Modo 2, einer weiter stark abweichenden Erstfassung *(Bsp. 4d)*, die 1644 in *Euterpe oft Speel-goddinne* erschienen war; die „Fehler" erscheinen also in zwei Fassungen.[17]

Akzidenzien

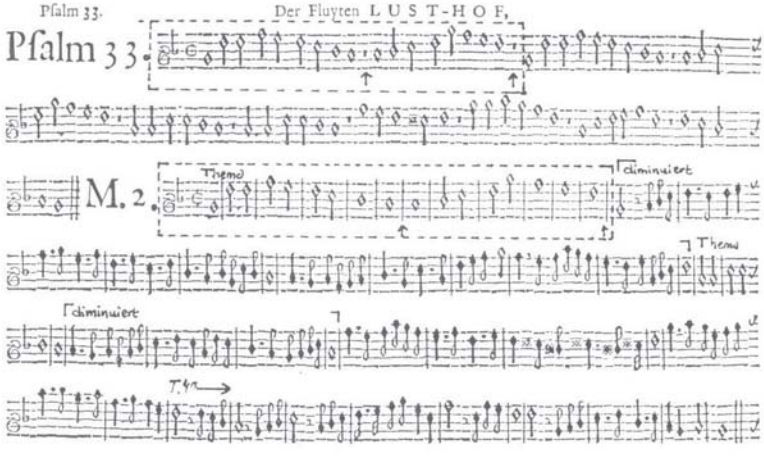
Van Eycks Treue hinsichtlich des Themas bringt uns auf einen anderen Aspekt: die Akzidenzien. Obwohl die Melodien des Psalters kirchentonal sind, wurden unter Einfluß der Dur/Moll-Tonalität manche Leittöne eingefügt. Ein Beispiel dafür ist „d'Lof-zangh Marie", wo die Kreuze für C nicht im Psalter vorkommen. Solche Leittöne wurden wahrscheinlich nach örtlichen Gepflogenheiten gesungen und müssen für viel Verwirrung gesorgt haben, wie das auch heute noch geschieht.

In zwei Fällen verwendet van Eyck Akzidenzien in seinen Variationen, wo sie nicht im Thema vorkommen: Psalm 68 und Psalm 1 *(Bsp. 5a-b)*. In beiden Psalmen handelt es sich um die zweite Phrase, wo van Eyck in allen Variationen eine Bestätigung von C-Dur (V – I) realisiert, indem er dem B ein Auflösungszeichen voranstellt *(Bsp.*

[17] Moderne Ausgabe der (unvollständigen) Erstfassung in: Jacob van Eyck, *Three pieces for soprano recorder from „Euterpe" (1644)*, edited by Rudolf Rasch, Utrecht 1984.



Bsp. 7: Psalm 150, Zeile 6-7; a. van Eyck (transponiert); b. Vallet (1620)



Bsp. 8: aus Psalm 33, Thema und Modo 2 (Typus 2)

Bsp. 9: Psalm 118, Anfang der letzten Variation (Urfassung)

6a-b). Daher ist es logisch, auch im Thema ein H zu spielen.

Vergleichen wir diese Stellen mit Psalmfassungen anderer in den Niederlanden lebender Zeitgenossen (z.B. Nicolas Vallets *Regia Pietas*[18], die 150 Psalmen für Laute und Stimme ad libitum, 1620), dann ist van Eyck der einzige, der hier Leittöne aufnimmt. Hieran sollen wir jedoch keine Folgerungen knüpfen. In den identischen Phrasen 6 und 7 von Psalm 150 schreibt van Eyck zweimal Leittöne, wo sie im Psalter nicht stehen. Nicolas Vallet folgt in seiner Fassung für Laute das erste Mal dem Psalter, schreibt aber die Wiederholung wie van Eyck *(Bsp. 7)*. Solche Anpassungen wurden offensichtlich als ganz selbstverständliche Freiheiten angesehen.

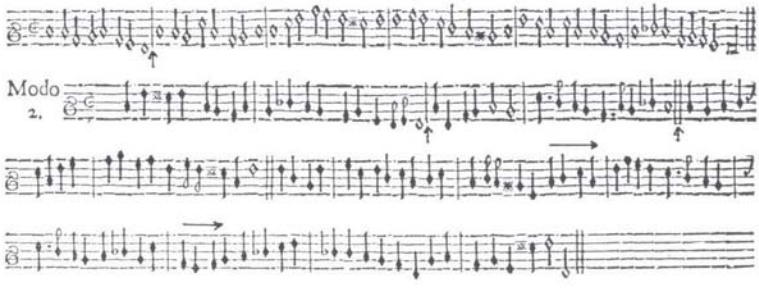
[18] Faksimileausgabe: *Nederlandse Luit Vereniging & Stimu*, Utrecht 1986.

Tempobeziehung zwischen Thema und Variationen

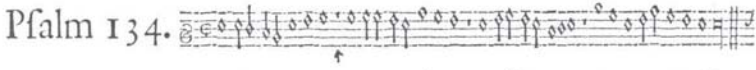
Gewöhnlich zerlegte van Eyck die Noten eines Psalmthemas dreimal: in Viertel, Achtel und zuletzt in Sechzehntel. Wer das Thema und die Variationen im gleichen Tempo spielen will wie später die schnellste Variation, bemerkt, daß das Thema sehr langsam wird. Die Praxis lehrt, daß heutige Blockflötisten das Thema oft zu schnell spielen und infolgedessen in den Variationen verzögern müssen.

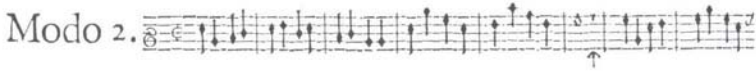
Das ist aber durch nichts fundiert. Zuerst wissen wir mittels der oben erwähnten Zeugnisse von Huygens und Geldorpius, daß in den damaligen Gottesdiensten sehr langsam gesungen wurde, wohl sicher langsamer als 𝅗𝅥 = M.M.67. Wie langsam ist nicht genau bekannt und ist auch unwichtig, da es sich in dem *Fluyten Lust-hof* um Instrumentalmusik handelt.

Aus der inneren Logik mancher Psalmvariationen van Eycks geht hervor, daß das Grundtempo

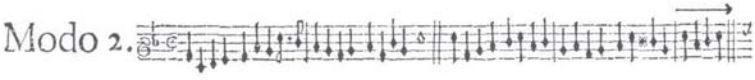


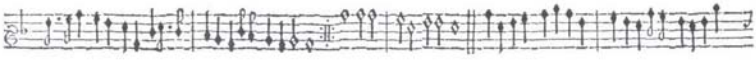
Bsp. 10: Onse Vader in Hemelryck, Thema + Modo 2 (Typus 1)





Bsp. 11: Psalm 134, Thema + Modo 2 (Anhang) Typus 3)





Bsp. 12: Psalm 68, Modo 2 (Anhang)

erhalten bleiben soll. Einige von van Eycks gewählten Melodien enthalten wiederholte Phrasen, die als Kettenvariationen verarbeitet werden: Psalm 68, 150 und 33. Von Psalm 33, der die Formstruktur A–B–A–B–C–C–D–E–F–G[19] hat, wird mehr als die Hälfte (A–B und C) nach dem Kettenprinzip diminuiert (vgl. *Bsp. 8*: Thema und Modo 2). Die Logik fordert, daß alle Variationen im selben Tempo gespielt werden sollen, weil mehr als die Hälfte des Notenmaterials mit den umschließenden Variationen übereinstimmt.

Den wichtigsten Hinweis für die Erhaltung des Tempos gibt die letzte Variation von Psalm 118 in der bereits erwähnten Urfassung, die 1644 in *Euterpe oft Speel-goddinne* erschien *(Bsp. 9)*. Van Eyck verwendete für die erste Phrase das nicht diminuierte Thema und fing erst in der zweiten Phrase an zu diminuieren. Deutlicher hätte van Eyck die Beziehung zwischen den langsamsten und schnellsten Notenwerten nicht mitteilen können.

Wir haben einen Beweis dafür, daß das langsame „van-Eyck-Tempo" auch im vokalen Bereich nicht ungewöhnlich war. Die Sammlung *Regia Pietas* von Nicolas Vallet enthält die 150 Psalmen, für Laute gesetzt: zuerst einfach, danach diminuiert. In den Variationen begegnen wir manchmal Sechzehnteln, wie bei van Eyck, die die Geschwindigkeit einschränken. In seinem Vorwort teilt Vallet mit, daß dabei auch gesungen werden kann. Dazu hat er Asterisken unter die Tabulatur gestellt, an Stellen, an denen eine neue Note gesungen werden soll.

In der Praxis bemerkt man in allen Stücken aus dem *Fluyten Lust-hof*, die in Sechzehntel (oder gar schnellere Noten) übergehen, daß man leicht zu schnell anfängt und in späteren Variationen das Tempo zurücknehmen muß. Es ist beinahe unvermeidbar, sollte aber so oft wie möglich vermieden werden.[20]

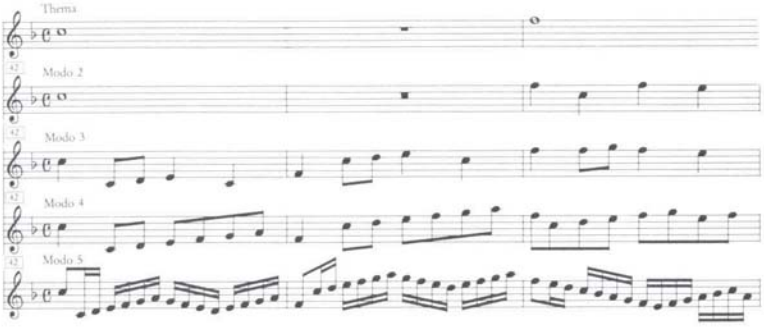
Die drei Typen

In dem *Fluyten Lust-hof* können drei Typen Psalmvariationen unterschieden werden:

Typus I: Thema und Variationen ohne Pausen. *(Bsp. 10)*

[19] Die Buchstaben stellen musikalische Phrasen dar.

[20] Auch frühere Diminutionslehren aus Italien gaben als Regel an, daß das Grundtempo beibehalten werden soll. Siehe Howard Mayer Brown, *Embellishing 16th-century Music,* Oxford 1976, S. 67-68.



Bsp.: Psalm 150, T. 42-44

Typus II: Thema mit Pausen, Variationen ohne Pausen. *(Bsp. 8)*

Typus III: Thema und Variationen mit Pausen. *(Bsp. 11)*

Eine Übersicht darüber, wie die drei Typen über die Stücke verteilt sind, bietet *Tabelle I.* In der originalen Reihenfolge, wie sie in der Tabelle gegeben wird, scheint Psalm 150 Spielverderber zu sein, aber wir sahen bereits, daß die letzten Stücke von dem *Fluyten Lust-hof I* (Ergänzung von *Euterpe*) erst 1649 erschienen. Fazit: Psalm 150 war der letzte Psalm, den van Eyck komponierte, und schließt sich an die vorigen Psalmen von Typus III (101 & 134) gut an.[21]

Psalm 15 ist in der Tabelle eingeklammert, weil das Thema im Original offensichtlich wegen Raummangels weggelassen wurde. Psalm 15 könnte also formal auch zu Typus I gehören, wir haben ihn aber aufgrund einer „Sandwichmethode" Typus II zugewiesen.[22]

Psalm 118 war in der Urfassung fehlerhaft (die erste Variation fehlte z.B.) und wurde für die 2. Auflage von 1649 neu komponiert, wahrscheinlich auf Anregung von Constantijn Huygens, den van Eyck bat, *Euterpe* zu korrigieren.[23] In die endgültige Fassung (1649) wurden Fragmente der Urfassung mit einbezogen. Daß die Neufassung noch immer zum Typus I gehörte, ist erstaunlich.[24]

Es gibt keine direkten Anweisungen dafür, daß der Übergang von Psalmen *ohne* Pausen zu Psalmen *mit* Pausen eine sich ändernde Mode widerspiegelt.[25] In der Verwendung von Pausen bestanden bereits im 16. Jahrhundert (orthographische?) Unterschiede.[26]

Die Frage lautet nun: Inwiefern entsprechen die drei Typen van Eycks Absichten und geben Anlaß zu drei unterschiedlichen Aufführungsmethoden? Oder handelt es sich hier um Notationsgewohnheiten von gutwilligen Notensetzern im Hause des Amsterdamer Verlegers Paulus Matthysz, der den *Fluyten Lust-hof* publizierte. Wir unterziehen die drei Typen jetzt einer genauen Prüfung.

Typus I

In diesem Typus – nur im ersten Teil vertreten – werden die Phrasen des Themas von Taktstrichen getrennt. Daß mit diesen Strichen keine Pausen gemeint wurden, sondern lauter Periodisie-

[21] Dies ist eine Anweisung dafür, daß die Ergänzung in der Edition des Jahres 1649 wirklich als letzte komponiert wurde, also zwischen 1646 und 1649 entstanden ist.

[22] In der Neuen Vellekoop Ausgabe haben wir das Thema hinzugefügt, mit Pausen (Vol. II, Nr. 126).

[23] Für Literatur und ein Faksimile des Briefs siehe den in Anmerkung 10 genannten Artikel.

[24] Es kann darauf hinweisen, daß van Eyck die Neufassung noch vor dem 1646 erschienenen zweiten Teil komponierte (im zweiten Teil fing er an, nach Typus II und III zu komponiern).

[25] 1610 schrieb Henderick Speuy (um 1575-1625) aus Dordrecht seine zweistimmigen Psalmvorspiele ohne Pausen für Orgel. Bei Sweelinck (1562-1621) kommen in der Instrumentalmusik nur gelegentlich Pausen vor, in den vokalen Psalmsätzen mit Cantus firmus behielt Sweelinck die Pausen aber bei. 1659 bevorzugte Anthoni van Noordt, die Orgel-Variationen über 10 Psalmen aus seinem Tabulaturbuch mit Pausen zu komponieren; Ausnahmen sind nur Psalm 6 (von 5 Variationen nur die zweite ohne Pausen) und Psalm 119 (von 8 Variationen nur die ersten drei ohne Pausen). Nicolas Vallet (1620) komponierte sowohl Lautenvariationen mit Pausen (ein bis drei Takte!) als auch ohne.

[26] Siehe Pierre Pidoux, *Le Psautier Huguenot du XVIe Siècle*, Basel 1962.

rungen, geht bereits aus Modo 2 von „Onse Vader in Hemelryck" hervor (*Bsp. 10*, Modo 2, siehe →). Manchmal werden auch Doppelstriche benutzt (siehe *Bsp. 5a*), die auch als Periodenangabe gemeint sind und womit keine spezielle Bedeutung zu verbinden ist, wie *Bsp. 12* (siehe →) ergibt.

Dieser Typus gibt dem Blockflötisten also keine Probleme auf, die Situation ist ganz klar: Thema und Variationen sollen ohne Pausen gespielt werden.

Typus II

Schwieriger zu beurteilen ist Typus II wegen der Diskrepanz zwischen Thema und Variationen. Die Notation von Pausen zwischen den Phrasen war (und ist auch heute noch) üblich im Psalter. Eine Analyse ergibt, daß die Variationen wirklich ohne Pausen gemeint sind und daß die Pausen nicht vom Notensetzer weggelassen wurden. In den Variationen von Psalm 1, 9, 119, 133 und 15 würde die Hinzufügung von Pausen zwar möglich sein, denn alle diminuierten Phrasen enden hier mit einer ganzen (oder längeren im Falle Psalm 1, T. 9–10 & 33–34) Note. In Modo 2 von Psalm 33 hingegen komponierte van Eyck die Schlußnote der achten Phrase (T. 40) durch, was ausschließt, daß hier eine Pause weggelassen wurde (siehe *Bsp. 8*: →). Ähnliches geschah in Modo 3 dieses Psalms und in Modo 4 von Psalm 116.

Ist die Aufführung der Variationen jetzt geklärt, bleibt undeutlich, ob das Thema den Variationen angepaßt, also ohne Pausen gespielt werden soll oder der Notierung entsprechend erklingen muß. Da van Eyck sich in Beziehung zu den Psalmthemen so getreu verhält, ist es verführerisch, die Themen den Variationen anzupassen und die Pausen zu streichen.

Van Eyck selbst gibt die erlösende Antwort, und zwar in Modo 2 von Psalm 33. In dieser Melodie sind die Phrasen 1–2 identisch mit 3–4. Diese zweimal zwei Phrasen komponierte van Eyck nach dem Kettenprinzip, d.h. Modo 2 fängt mit zwei nicht diminuierten Phrasen an *(Bsp. 8)*. Aber ohne Pausen! Weil das Kettenverfahren fordert, daß die prima volta einer Variation mit der seconda volta des vorigen Modo (hier: Modo 1 = Thema) übereinstimmen soll, ist die Inkongruenz nicht hinzunehmen. Es ist eine deutliche Veranlassung, auch das Thema ohne Pausen zu spielen. Ob das Einsetzen von Pausen ein Auftrag van Eycks war oder die Initiative eines Setzers, bleibt unklar.

Typus III

Obwohl Typus II in Beziehung zu Typus I keinen Anlaß zu einer anderen Aufführungspraxis gibt, reflektiert Typus II wohl einen Übergang zu Typus III, worin Thema *und* Variationen Pausen enthalten. In diesem Typus III scheint alles so deutlich zu sein wie in Typus I, da Thema und Variationen übereinstimmen. Hypothetisch ist es dagegen möglich, daß der Notensetzer alle Pausen eigenhändig hinzugefügt hat. Auch hier gibt van Eyck Aufschluß. Er macht das in Modo 3, 4 und 5 von Psalm 150. In Takt 43 dieser Variationen setzt er nicht eine Pause, sondern füllt die Pause mit Noten aus, auf eine Weise, die charakteristisch für ihn ist, nämlich mit einer oktavierten Wiederholung eines Motivs *(Bsp. 13)*. Durch das „Komponieren" dieser Pausen geht hervor, daß van Eyck in Typus III die Pausen wirklich gemeint hat.

Schluß und Zusammenfassung

Der Fluyten Lust-hof ist als Quelle sehr unzuverlässig, weil van Eyck blind war und somit das gedruckte Resultat seiner Arbeit niemals gesehen hat. Er war für das Aufschreiben und Korrigieren des Textes völlig abhängig von anderen. Da er in seinen Variationen über Psalmmelodien, die er zum Teil mit eindeutigen religiösen Absichten wählte, immer getreu den Themen folgte, lassen sich viele Unklarheiten korrigieren. In bezug auf die Aufführungpraxis haben wir nachgewiesen, daß Thema und Variationen dasselbe Tempo erfordern. Was die drei Notationstypen betrifft, gibt nur Typus II (Thema mit Pausen, Variationen ohne Pausen) Anlaß, die Notation zu negieren: Durch das Weglassen der Pausen im Thema, was durch Modo 2 von Psalm 33 gezeigt wird, gehören diese Stücke tatsächlich Typus I an. Daher bleiben nur zwei unterschiedliche Typen übrig, die wirklich so von van Eyck gemeint wurden: mit oder ohne Pausen zwischen den Phrasen.

---

* Der Autor dankt Frans Brüggen (Amsterdam) für seine kritischen Bemerkungen und Frau Heike Nickel-Friedrich (Bennigsen/BRD) für das Korrigieren des deutschen Textes.

MOECK

NEUES UND ALTES FÜR HOLZBLÄSER

Adolf Gebauer
Bilder und Stimmungen. Neun Stücke in dreistimmigen Sätzen für Blfl. o. andere Melodieinstr. Ed. Moeck Nr. 2125. SpP DM 9,00

Daan Manneke
Archipel I, für 4 Blfl. Ed. Moeck Nr. 2810. Part. mit 4 St. DM 27,00

Werner Heider
Verheißung, für Engl. Hr. solo. Ed. Moeck Nr. 5391a. DM 8,00

– für Alt-Sax. solo. Ed. Moeck Nr. 5391c. DM 8,00

Tilo Medek
Divertissement, für Bläserquintett u. Cemb. Ed. Moeck Nr. 5261a. StP DM 32,00

Anonymus
Sonate für Blfl. (Travers-)Fl. und B.c., hrsg. von J.-P. Boullet. Ed. Moeck Nr. 1114. Part. u. 3 St. DM 16,50

Francesco Mancini
Zwölf Sonaten für Altblfl. und B.c. Heft 5, Sonaten 9-10, hrsg. von U. Thieme. Ed. Moeck Nr. 1126. Part. u. 3 St. DM 44,00

Domenico Scarlatti
Sonaten II, für Sopranblfl. (Vl./Ob.) u. B.c., hrsg. v. M. Eichberger u. M. Derungs. Ed. Moeck Nr. 2555. Part. u. 2 St. DM 35,00

Cesario Gussago
Sonate a quattro, sei et otto. Venetia, 1608. Teil I: 10 Sonaten zu 4 St. Ed. Moeck Nr. 9011.

– Teil II: Sonaten zu 6 und 8 St. Ed. Moeck Nr. 9012.
Je SpP DM 19,50

Paolo Quagliati
Recercate et Canzone à quattro voce. Roma, 1601. Ed. Moeck Nr. 9013. SpP DM 29,00

Girolamo Frescobaldi
Il libro primo delle fantasie, a quattro. Milano, 1608. Ed. Moeck Nr. 9014. SpP DM 29,00

Ulrich Thieme
Die Blockflöte in Kantate, Oratorium und Oper des 17. Jahrhunderts. 24 S. Broschur. Ed. Moeck Nr. 4050.
DM 5,50

Günter Dullat
Holzblasinstrumentenbau. Entwicklungsstufen u. Technologien. 332 S. Hardcover. Ed. Moeck Nr. 4040.
DM 158,00

Fünf Jahrhunderte deutscher Musikinstrumentenbau.
Ein Jubiläumsbuch, herausgegeben von Hermann Moeck, mit 105 ganzseitigen Farbtafeln und 250 S/W-Abbildungen im Text. 400 S. Leinen mit vierfarbigem Schutzumschlag. Ed. Moeck Nr. 4039. DM 80,00

Musica Sensibilissima.
Denk-, Frag- und Merkwürdiges. Aufgelesen und gesammelt von Heinz Riedelnatz und F. Laute. Mit Illustrationen von Jörg Hilbert. 54 S. Klebebindung. Ed. Moeck Nr. 4051. DM 7,80

Moeck Verlag + Musikinstrumentenwerk, D-3100 Celle

FAMM

Forum Alte Musik München e.V.

SAISON 89/90

KONZERTE

1.12.89, 20.00 Uhr
Max-Joseph-Saal, Residenz
Gustav Leonhardt, Cembalo

13.1.90, 20.00 Uhr
14.1.90, 20.00 Uhr
Black Box, Gasteig
Amsterdam Loeki Stardust Quartet

16.3.90, 20.00 Uhr
Kleiner Konzertsaal, Gasteig
Wolfgang Brunner, Hammerflügel
Preisträger des Fortepianowettbewerbs, Flandern Festival Brügge 89

7.1.90, 16.00 Uhr
Max-Joseph-Saal, Residenz
Les Arts Florissants

26.1.90, 20.00 Uhr
Kleiner Konzertsaal, Gasteig
Barthold Kuijken, Traversflöte
Bob van Asperen, Cembalo

23.2.90, 20.00 Uhr
Kleiner Konzertsaal, Gasteig
Marion Verbruggen, Blockflöte

27.4.90, 20.00 Uhr
Kleiner Konzertsaal, Gasteig
Enrico Gatti, Violine
Jan Willem Jansen, Cembalo

KURSE

27.10.89 – 29.10.89
Die Tanztendenz e.V., Lindwurmstr. 88, München 2 Tanzkurs mit **Barbara Sparti**

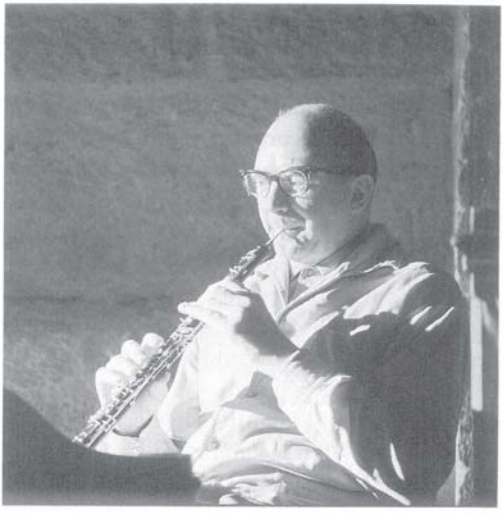
26.1.90 – 28.1.90
Konservatorium, Gasteig
Traversflötenkurs mit **Barthold Kuijken**

23.2.90 – 25.2.90
Konservatorium, Gasteig
Blockflötenkurs mit **Marion Verbruggen**

FAMM
Forum Alte Musik München e.V.
Jahre 5

Information: FAMM-Organisationsbüro helmer records · Postfach 12 28 · 88 52 Rain/Lech ✆ 0 90 02 / 20 25 · Fax: 08 21 / 52 06 36

Helmut Winschermann



Helmut Winschermann, international renommierter Oboist, Leiter der „Deutschen Bachsolisten" und einer der namhaftesten deutschen Oboenpädagogen der letzten Jahrzehnte, vollendet am 22. März sein 70. Lebensjahr. Die *TIBIA*-Redaktion gratuliert ihm aus diesem Anlaß auf das herzlichste. Mit Helmut Winschermann sprach Christian Schneider.

Schneider: Herr Winschermann, Sie studierten in Essen wie auch in Paris Oboe. War das in damaliger Zeit nicht ein recht ungewöhnlicher Studiengang für einen angehenden deutschen *Oboisten?*

Winschermann: Zunächst hatte ich ja gar nicht vor, Oboist zu werden. Ursprünglich wollte ich nach meiner Gymnasialzeit in Mülheim Geige studieren. Als ich mich allerdings – 1938 war das – an der Folkwangschule in Essen anmeldete, sagte man mir: „Wissen Sie, Geiger haben wir hier genug. Was uns fehlt, sind Oboisten. Sie müssen Oboe spielen. Gehen Sie mal nach oben, da unterrichtet Herr Schlee!".

Bedeutet das, daß Sie sich vorher überhaupt noch nie mit der Oboe befaßt hatten?

Ich hatte in meiner Schulzeit Geige gespielt. Ich wußte bis dahin nicht einmal, wie man das Wort „Oboe" ausspricht! Ich hatte auch keine Ahnung, welche Kapazität Johann Baptist Schlee war. Er galt in damaliger Zeit – sehen wir mal von Dresden und Leipzig ab – als der namhafteste deutsche Oboenpädagoge. Zu seinen Schülern zählen Kurt Kalmus, Lothar Koch, Manfred Zeh, um nur einige zu nennen. Was mich an seiner Unterrichtsweise allerdings immer etwas bedrückte, war seine oft recht „handgreifliche" Art, da wurde häufig mit Ohrfeigen gearbeitet. Nun stammten viele seiner Schüler aus dem Kohlenpott aus einfachen Verhältnissen. Kurt Kalmus oder ich, die aus dem Gymnasium kamen, bildeten die absolute Minderheit und wurden von ihm auch besser behandelt.

Ich begann mein Studium bei Schlee also 1938 und entwickelte mich ganz schnell zu einem fanatischen Oboenspieler, morgens immer der erste in der Schule und abends der letzte. Ich habe wohl zehn Stunden täglich Oboe geübt – mit einer kleinen Tafel Schokolade, die ich sogar heute noch gern esse: Lohmann Mandel-Milch-Nußschokolade war meine Nahrung den Tag über.

Bei Schlee spielte ich natürlich nur die alten Etüden, nichts Französisches. Nach etwa einem Jahr durfte ich schon im Ruhrland-Orchester in Essen mitspielen, das 1939 als Kurorchester nach Bad Homburg bei Frankfurt ging. Hier habe ich mir die ersten Sporen als Orchestermusiker verdient.

Am 1. Mai 1940 wurde ich Soldat und kam in eine Militärkapelle der Luftwaffe, die den in Paris einmarschierenden Truppen nachfolgte, und so kam ich dann zu Louis Bleuzet. Hier hatte ich Gelegenheit – übrigens nicht als einziger Deutscher, auch Horst Schneider etwa war da – zwei Jahre bei ihm zu studieren. Bleuzet hat man diese Kontakte zu deutschen Besatzern später sehr verübelt, was ihn zutiefst schockierte. In die-

ser Zeit studierte ich dann die schwierigsten Etüden, Larmorlette etwa oder auch die von Bleuzet selbst, und sonntags ging ich immer in diverse Konzerte, die von vormittags bis in die Nacht von den verschiedenen Pariser Orchestern gegeben wurden. Diese Zeit habe ich so gut wie weniges im Gedächtnis behalten, sie hat mir ungeheuer viel gebracht. Vor allem aber hatte ich das große Glück, den ganzen Krieg über nur musikalisch tätig sein zu können und auch nicht in Gefangenschaft zu geraten.

Nach Kriegsende ging ich wieder nach Bad Homburg, und kaum 14 Tage später tauchte dort ein alter Oboist aus dem früheren Reichssender Frankfurt auf, berichtete, daß das Orchester wieder zusammengestellt würde als Sinfonieorchester von Radio Frankfurt und sie dringend einen 1. Oboisten suchten.

So fing ich im August 1945 dort an, bekam amerikanische Verpflegung, es ging uns gut. Hier lernte ich dann die große Orchesterliteratur kennen, vor allem auch die Musik, die bis dahin als „entartet" gegolten hatte, Mendelssohns Violinkonzert etwa oder die Mahler-Sinfonien, Strawinsky – es war eine für mich begeisternde Zeit, in der ich nach Herzenslust Musik machen konnte und mir auch niemand Vorwürfe machte, weil ich französisch angehaucht spielte, d.h. mit einem sehr deutlich wahrnehmbaren Vibrato, das sich durch Zwerchfelltechnik entwickelt hatte, die mir allerdings bereits als Kind geläufig war, da ich schon in jungen Jahren häufig in Chören und auch solistisch in Kirchenkonzerten gesungen hatte. Das kam mir nun zugute, und ich entwickelte ein sehr persönliches, ein gesangliches Vibrato.

Wie klang das Vibrato, mit dem Bleuzet spielte?

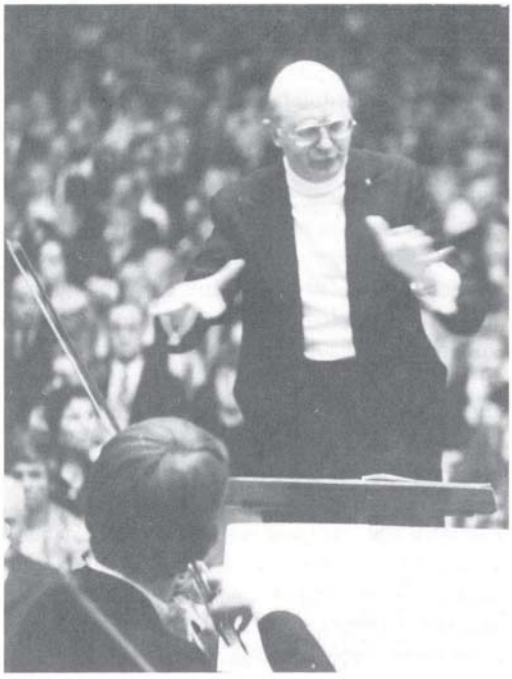
Bleuzet vibrierte heftig, konnte allerdings den Sitz seines Vibratos nicht erklären. Er behauptete, es entstünde, wenn man musikalisch sei, von selbst. Wenn man etwa ein Crescendo spielen wolle, nicht weil es gedruckt sei, sondern weil man es so empfände und man einen bestimmten Ausdruck erzeugen wolle, dann bewege sich im Inneren alles auf dieses Crescendo zu, und so entstünde es von selbst.

Ich habe das meinen eigenen Schülern später auf eine sehr simple, allerdings etwas schmerzhafte Weise beigebracht: Ich habe ihnen gezeigt, daß man im Liegen eigentlich immer ins Zwerchfell atmet, und habe ihnen, die halb liegend in einem Sessel saßen, die Faust gegen die Bauchdecke gedrückt und sie Oboe blasen und dabei die Luft zurückhalten lassen. Das Ergebnis war dann schon etwas, was man in etwa als Vibrato bezeichnen konnte.

In den 50er Jahren begann man hier bei uns ja allgemein, mit Vibrato auf der Oboe zu spielen. Man nannte es damals „französische" Schule. In Deutschland gab es bis dahin nur einen einzigen Oboisten, der Vibrato – bis zum Unerträglichen – praktizierte und dem wir mit einiger Begeisterung zuhörten: Helmut Eggers vom Norddeutschen Rundfunk-Sinfonieorchester. Auch Leon Goossens in England spielte mit großem langsamen Vibrato, aber es war erträglich, weil er ein phänomenal musikalischer Oboist war mit einer Ausdrucksstärke, wie ich sie unter Bläsern kaum wieder erlebt habe. Er war sicherlich ein Vorbild für mich wie übrigens auch die Brüder Stotijn in Amsterdam, die ich während meiner Essener Zeit gelegentlich über Radio Hilversum hören konnte. Das war selbstverständlich die alte holländische Schule, die sehr entfernt war von der alten deutschen. Auch die Stotijns bliesen mit heftigem, groß angelegtem Vibrato, wie es heute kaum noch vorstellbar ist. Inzwischen hat sich das Oboenvibrato zum Glück auf ein ganz natürliches Minimum zurückentwickelt, und das kommt natürlich auch der Homogenität des Holzbläsersatzes in den Orchestern zugute.

Sie haben nicht nur die deutsche und französische Oboenspieltradition erlebt und gelernt, sondern sich auch Anregungen von bedeutenden Spielern anderer Länder geholt. Haben Sie sich je einer bestimmten Richtung besonders verbunden gefühlt?

Nein, ich habe eher versucht, meinen eigenen, ganz persönlichen Stil zu finden. Dieser wurde sicher sehr stark geprägt von einer Tätigkeit, zu der mich Kurt Thomas, damaliger Leiter der Dreikönigskirchen-Kantorei in Frankfurt, regelmäßig heranzog. Hier spielte ich die großen Werke Bachs, und ich versuchte dabei immer, mich auch mit den Texten auseinanderzusetzen. Ich wußte etwa, was „Qui sedes" bedeutet, und



ich fühlte mich in diesem Augenblick an der Seite Gottes, wenn ich diese Arie aus der h-Moll Messe spielte. Diese Erlebnisse haben mich ganz entscheidend beeinflußt. So fand ich auf der Oboe auch persönliche Ausdrucksmöglichkeiten, die mich von der französischen Schule und auch von der von Schlee vermittelten entfernt hatten. Ich entwickelte für mich eine Art, die man vielleicht am besten mit dem „Singen auf der Oboe" beschreibt.

Wann begann Ihre Unterrichtstätigkeit?

1948 holte mich Wilhelm Maler auf Empfehlung von Kurt Thomas und dem Flötisten Kurt Redel an die kurz zuvor gegründete Nordwestdeutsche Musikakademie nach Detmold. 1954 wurde ich dann zum ordentlichen Professor ernannt und mußte meine Orchestertätigkeit in Frankfurt beenden.

Hier versuchte ich nun meine Erfahrungen der ersten Detmolder Oboistengeneration zu vermitteln, und das waren die Schlechtesten nicht in den ersten zehn Jahren: Alfred Sous, Günther Passin, Günther Zorn, Otto Winter, Ingo Goritzki, Gernot Schmalfuß, alles Leute, die heute vielleicht sogar schon wiederum selbst ihre eigene Methode gefunden haben und ihren eigenen Ausdruck. Ich hatte Glück, es waren talentierte junge Menschen, die sich entfalten konnten unter meiner väterlichen Führung. Ich sage das ganz bewußt, denn später, als ich 55 und dann 60 Jahre alt war und sich wie bei allen Bläsern auch altersbedingte Schwierigkeiten einstellten, fühlte ich mich eher als Großvater der Klasse – das wird jedem Pädagogen so gehen, die Generation der Studenten ist immer die der Zwanzigjährigen, nur wir Lehrer werden älter. Daher muß ich auch ehrlich gestehen, daß die Pensionierung für mich dann eine Erleichterung bedeutete.

Sie waren einer der erfolgreichsten deutschen Oboenpädagogen, und nach Aussagen vieler Ihrer ehemaligen Studenten verstanden Sie es hervorragend, jedem einzelnen die Überzeugung zu vermitteln, er sei in seiner Art der Beste und einmalig, und sie so zu motivieren ...

Meine Unterrichtstätigkeit begann – sie erstreckte sich dann ja auf über 40 Jahre – in einer Zeit, in der man alles wie ein trockener Schwamm aufsaugte, jeder von außen kommende Eindruck wurde umgesetzt. Meine Erfahrungen mit der Musik Bachs und auch meine zwar nicht allzu lange, aber sehr intensive Zeit im Orchester bildeten ein gutes Polster für meine Detmolder Tätigkeit, auf dem ich mit einiger Sicherheit saß, um es einmal bildlich auszudrücken.

Mein erster Student war Julien Singer, der jetzt in Kassel in Pension geht. Mit ihm und anderen habe ich dann versucht, eine ideale Familie zu gründen, was heute vielleicht schwer verständlich ist. Aber die Studenten saßen damals vor mir, mit offenen Mündern sozusagen, und alles, was ich von mir gab, hatte für sie die Bedeutung wie für uns heute etwa, wenn wir einem Geiger wie Yehudi Menuhin zuhören, der in Frankfurt einen Friedenspreis entgegennimmt und von seinen persönlichen Erfahrungen spricht. Wir sitzen atemlos vor ihm, vergessen die Violine und hören zu, was er zu sagen hat. Ich hoffe, Du hast mich richtig verstanden. Ich will mich überhaupt nicht mit Menuhin vergleichen in diesem Fall, sondern ich war in einer ähnlichen Situation. Ich fühlte mich wie ein bis zum Rand gefülltes Musikfaß, aus dem ich nun becherweise jedem etwas ausschenkte, das er bisher noch nie gehört hatte. „Vergiß doch einmal das Oboenspiel", habe ich

oft genug gesagt, „was denn, Oboe ist nichts! Du bläst herein und freust Dich wahnsinnig, wenn Du einen sauberen Ton spielen kannst, wenn Du im richtigen Moment den richtigen Finger auf die richtige Klappe gedrückt hast. Aber das ist doch primitiv!" Ich habe in meinem Unterricht die *Musik* ganz bewußt in den Vordergrund gestellt. Ich habe also versucht, die Studenten der ersten Detmolder Generation – die Namen habe ich schon genannt, sie sitzen alle in ersten Positionen – mit Musik vollzupumpen, und in dem Augenblick, wo man das tut und eine Weile wartet, kannst Du sicher sein, daß daraus, wenn sie musikalisch sind, etwas wächst, auch eigene Ideen entstehen. In diesem Moment muß man als Lehrer Farbe bekennen und muß seine eigene Meinung der Idee des Jüngeren unterordnen. Wenn Du darauf anspielst, ich hätte den Studenten in gewissen Situationen – sicher nicht immer – gesagt: „Du hast das fabelhaft gemacht, jetzt bist Du auf dem richtigen Weg, so muß das klingen, nun mal weiter so!", ist das daraus entstanden. Ich kann mir nicht vorstellen, lieber Christian, daß es viele Pädagogen eines Blasinstrumentes in der Nachkriegszeit gegeben hat, die so offenherzig und so begeistert ihren eigenen Studenten zugehört haben wie ich. Die meisten Pädagogen – ich bitte das jetzt richtig zu verstehen, ich spiele auf niemanden an – tun das, was ihr eigener Lehrer mit ihnen gemacht hat. Das sind ja oft Leute gewesen, deren Methode wir heute nicht mehr akzeptieren und deren Art zu spielen wir heute nicht imitieren mögen.

Es gibt auch heute für die jungen Leute Vorbilder, und das ist in den seltensten Fällen ihr eigener Lehrer, sondern, da wir ja im Zeitalter der Schallplatte leben, das ist ein einziger Oboist, der über allen schwebt, nämlich Heinz Holliger, den sie mit Recht verehren und von dem die meisten sagen, was der schafft, das schaffen wir nie. Aber es gibt ein paar Sachen, die lohnen sich so oft als möglich anzuhören, vielleicht bleibt doch etwas davon in unserem Hinterkopf haften. Da brauche ich nicht nach Freiburg zu laufen, um das zu studieren, sondern ich habe verstanden, was er meint, speziell bei Heinz Holliger. Damit trete ich ihm nicht zu nahe, wir kennen uns ja gut genug.

Wenn ich auf die Zeit zurückblicke, in der ich diese Garde an Nachwuchstalenten in Detmold unterrichten konnte, wird mir deutlich, wie sehr auch ich durch sie geprägt wurde. Ich kann mit Recht sagen, daß ich durch diese Studenten eine Menge gelernt habe. Ich habe gesehen, wozu die jüngere Generation, soweit sie musikalisches Talent hat, fähig ist, wenn man ihnen gut zuredet und ihnen zu einem – ja, ich möchte fast sagen – sportlichen Erfolg verhilft: Dinge nämlich in der Musik zu zaubern, die es bis dahin noch nicht gegeben hat. Da hat sich bei mir ein Glücksgefühl entwickelt, aus dem heraus ich für mein eigenes Oboenspiel unglaublich viel profitiert habe. Wenn ich heute meine Schallplatten höre, die meisten entstanden etwa vor 16 bis 20 Jahren, und wenn es nur ein Adagio ist wie das aus der Kantate *Ich steh' mit einem Fuß im Grabe*, etwas so spielen zu *wollen,* wie es vielleicht kein anderer Oboist kann oder auch will, das spielt ja auch eine Rolle dabei – ist das nicht schon hart an der Grenze zum Romantischen, oder, mein Gott, weshalb dieser Drücker, dieses Diminuendo –, so klingt das doch völlig anders als bei einem begabten und musikalischen Oboisten, der aber nicht gedrängt wird, nun einmal das Außergewöhnliche zu wollen. Versuche doch mal das Außergewöhnliche, so daß den Leuten die Luft steckenbleibt – ich habe das gemacht damals, und ich bin so dankbar um diese alten Aufnahmen, die jetzt als CDs wieder auf dem Markt sind.

Wenn ich jetzt diese wunderbaren Werke – das Marcello-Konzert, Bach F-Dur oder das d'amore-Konzert in A-Dur –, die ich jetzt nicht mehr selbst spiele, mit meinen besten Schülern aufführe, Liviu Varcol möchte ich da miteinbeziehen, Hans Jörg Schellenberger oder Fumiaki Miyamoto, den ich eigentlich für den begabtesten von allen halte, dann höre ich, was ich ihnen als Studenten vermitteln konnte. Von Fumi gibt es in Japan eine Einspielung vom Mozart-Konzert, die ich persönlich wirklich für die beste halte, unglaublich, was Du da alles hörst!

Ich möchte aber auch noch auf einen meiner namhaftesten ehemaligen Studenten zu sprechen kommen, auf Ingo Goritzki, der jetzt in Stuttgart unterrichtet. Ingo kam ursprünglich von der Querflöte. Er fing bei Scheck an, ging dann zu Schmitz, und Schmitz schickte ihn zu mir, da er der Meinung war, er sei anatomisch besser für die Oboe geeignet. So ist Goritzki einer der ganz

wenigen Studenten, der bei mir tatsächlich angefangen hat, und ich bilde mir ein, wenn ich ihm heute zuhöre, daß ich das höre! Es ist doch so, die ersten Schritte, die man auf der Oboe macht, die bleiben in einem stecken, und wenn es die falschen waren, was dann?

Inzwischen lebe ich, was das Unterrichten anbetrifft, in Gedanken an diese Zeit und bin mit großer Dankbarkeit erfüllt auch solchen Persönlichkeiten wie Wilhelm Maler, Kurt Thomas oder Martin Stephani gegenüber, die mich in Detmold gestützt und gefördert haben, wo es nur ging.

Im vergangenen Jahr feierte die Cappella Coloniensis ihr 35jähriges Bestehen. Sie zählten zu den Gründungsmitgliedern. Darüber hinaus riefen Sie die „Deutschen Bachsolisten" ins Leben, ein Ensemble, das Sie seit vielen Jahren leiten. Könnten Sie darüber etwas erzählen?

Na ja, für die Cappella brauchten wir zunächst einmal Instrumente. Otto Steinkopf, der Berliner Fagottist, baute mir eine Denner-Kopie nach einer Vorlage aus dem Germanischen Museum in Nürnberg, die dann Vorlage für die anderen Oboen wurde. Auf diesem Instrument spielte ich in den zwölf Jahren meiner Mitwirkung in der Cappella. Diese Oboen funktionierten sehr gut, waren aber doch mit gewissen Mängeln behaftet. Ich glaube schon, daß die heutzutage gebauten Kopien in sich sauberer intonieren und auch die Rohre besser funktionieren. Wir haben damals viel experimentiert, unser Rohrlieferant war Fritjof Fest aus Berlin, der uns sechs Oboisten die Mundstücke fertigte. Außer uns beiden spielten damals noch Alfred Sous, Horst Schneider und Julien Singer mit, Helmut Hucke kam etwas später dazu, dann Otto Winter, es waren viele, die sich auf der Barockoboe versuchten. Die meisten hielten allerdings nicht lange durch, denn es kamen bald Stücke dran, die sie überforderten. Für mich war es leichter, weil ich nicht mehr im Orchester spielte und mich so besser auf das Instrument mit zwei Klappen vorbereiten konnte. Wir hatten wunderbare Erlebnisse, und wenn ich nur an die Bach-Kantate *Weichet nur, betrübte Schatten* denke, so schwierig die schnelle Arie *Sich üben im Lieben* für mich war, so herrlich war die erste Arie, in der man so wunderbar zaubern kann auf der Barockoboe, wie es auf dem modernen Instrument nie möglich ist. Das wird mir jeder bestätigen, der die alte Oboe bläst. Die moderne Oboe klingt vergleichsweise aggressiv und auch irgendwie simpel. Wir haben so viele barocke Werke – nehmen wir einmal die beiden Bach-Sonaten aus – von Kleinmeistern wie Heinichen, Graupner, ja selbst von Telemann! Ihr Charme liegt meiner Meinung nach in den Möglichkeiten klanglicher Modulation, durch die Gabelgriffe etwa, Möglichkeiten, die dem alten Instrument eigen sind.

Ein anderes, auf Barockmusik spezialisiertes Ensemble, das allerdings auf modernen Instrumenten spielt, haben Sie selbst gegründet: die „Deutschen Bachsolisten", die in diesem Jahr auch bereits den 30. Geburtstag feiern können ...

Ja, das war eine Aufgabe, die mir die Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes gestellt hatte. Es sollten in Ländern, in denen keine Goethe-Institute eingerichtet waren, also im Vorderen und Mittleren Orient und in Fernost, Konzerte mit Werken deutscher Komponisten gegeben werden. Für diese Aufgaben war das Collegium Instrumentale Detmold, in dem Kollegen von der Akademie mitwirkten, zu klein. So erhielt ich den Auftrag, eine größere Gruppe zusammenzustellen und für das Ensemble einen Namen zu finden, so entstanden 1960 die „Deutschen Bachsolisten". Ach, es kam so vieles zusammen damals! Kurz darauf traf ich in Ansbach Hermann Josef Abs, den Chef der Deutschen Bank, der, ich darf das in aller Bescheidenheit sagen, ein Fan von mir war. Mit ihm sprach ich über das Projekt, und er schlug mir die Gründung eines Bachvereins in der Deutschen Bank in Frankfurt vor. Er wurde erster Vorsitzender und ich der künstlerische Leiter. In diesem Ensemble spielten viele meiner Freunde wie Ulrich Koch und Günther Lemmen oder Georg Friedrich Hendel mit, und mit dieser Gruppe flogen wir 1961 zum ersten Mal um den Globus, finanziert vom Auswärtigen Amt. Ich stand als künstlerischer Leiter nicht vor dem Ensemble, sondern saß vorn rechts bei den Bläsern, und von hier aus versuchte ich die Dinge nicht schleifen zu lassen, sondern ein bißchen von dem einzubringen, was ich mir in vielen Jahren als das Ideal einer Interpretation ausgedacht hatte. 1962 waren wir zum ersten Mal in Japan, mit

einem reinen Bach-Programm. Ursula Buckel als Sopranistin wirkte mit, oft auch Hans-Martin Linde, der junge Geiger Reinhold Barchet, auch Saschko Gawrilof, alles hervorragende Künstler. Diese Zeiten kann man nicht wiederholen, man kann nur dankbar zurückblicken. Die Tätigkeit mit den Bachsolisten nahm dann allerdings so an Umfang zu, daß ich gezwungen war, die Arbeit in der Cappella Coloniensis zu beenden und mich auf meine Unterrichtstätigkeit in Detmold und die Bachsolisten zu beschränken.

Weißt Du, lieber Christian, ich fand dann eines Tages auch die Grenze erreicht, die ich, durch Zeitmangel verursacht, auf der Barockoboe nicht mehr übersteigen konnte. Ich hätte Stücke, die ich nun auf der ganzen Welt mit der modernen Oboe spielte – das Bach F-Dur Konzert, mein Gott, das habe ich vielleicht 150mal gespielt, auf Schallplatte dreimal –, also die hätte ich als Barockspezialist, als Bachspieler eigentlich auf der Barockoboe spielen müssen. Doch das war mit diesem Ensemble nicht möglich. Und auch um mir gegenüber ehrlich zu sein, habe ich mir eines Tages gesagt: Ich habe einfach nicht die Zeit dazu, so heftig zu trainieren, daß ich mich gegenüber den jungen Kollegen, die in der Cappella neben mir saßen, hätte behaupten können. Inzwischen war ja Helmut Hucke dazugestoßen, der das alles fabelhaft konnte!

Ich konzentrierte mich also auf die Bachsolisten, vertiefte mich in die drei Lehrbücher der Chorleitung von Kurt Thomas, ich hatte ja durch die jahrelange Zusammenarbeit mit ihm auch schon vieles durch den bloßen Blickkontakt gelernt, und so bin ich allmählich der Dirigent der Bachsolisten geworden. Auf diese Weise kann ich nun viel deutlicher meine interpretatorische Meinung dem Publikum wiedergeben, und ich habe auch ein Programmschema entwickelt, von dem ich aus Erfahrung weiß, daß es gut ist. Oft drehe ich mich spontan um und erkläre dem Publikum Einzelheiten, die im Programmheft vielleicht nicht stehen, ich lasse das Publikum nicht im unklaren!

Wieviel Zeit nimmt heute die Arbeit mit den Deutschen Bachsolisten in Anspruch?

Das ist weniger geworden, wir spielen etwa zwei Konzerte im Monat. Einerseits liegt das daran, daß wir nach wie vor nicht subventioniert werden, sondern das Ensemble immer noch aus Freunden besteht, die gern mit mir Musik machen und für die das Honorar nicht das wichtigste ist, andererseits aber gibt es natürlich eine unglaubliche Konkurrenz. Das fängt an bei der Academy of St. Martin in the Fields, die sehr rege sind, und geht weiter mit den vielen Ensembles mit historischem Instrumentarium. Das ist meiner Überzeugung nach keine kurzlebige Modeerscheinung, vielmehr hat sich da etwas entwickelt, was so schnell nicht mehr wegzudenken ist. Für diese Spezialisten scheint ja nichts mehr unmöglich zu sein! Sicher wird es auch noch Bestrebungen geben, die romantische Musik mit dem Instrumentarium der Zeit zu interpretieren.

Wie sehen nun Ihre weiteren künstlerischen Pläne aus?

Ich möchte gern nach vorn blicken und noch etwas anderes tun, wie zum Beispiel meine vielen unveröffentlichten, aus Bibliotheken zusammengetragenen Stücke herausgeben, die bei mir natürlich längst in Abschriften liegen, aber in einer Weise von mir bearbeitet sind, die ich heute nicht mehr akzeptieren kann. Ich radiere nun wieder sämtliche Bindebögen, dynamischen Bezeichnungen und Akzente heraus und orientiere mich am Urtext. Das wird Arbeit für die nächsten zwei bis drei Jahre bedeuten, ich denke auch etwa an die Brockes-Passion von Telemann, ein großartiges Werk, das wieder einmal aufgeführt werden sollte.

Dann erhielt ich kürzlich das Angbot einer Professur an eine japanische Technische Universität. Ich sollte Vorlesungen halten über das Thema „Musik und Technik", womit nicht die Instrumentaltechnik gemeint war, sondern das technische Zeitalter. Das hätte mich sehr gereizt, weil es ein Thema ist, mit dem ich mich ohnehin ständig beschäftige, aber ich hätte von Oktober bis Februar dort permanent anwesend sein sollen, und in dieser Zeit habe ich hier zuviel mit den Bachsolisten zu tun.

Statt dessen mache ich jetzt Kurse in Japan, keine Oboenkurse, sondern ich arbeite an verschiedenen Universitäten von Osaka bis Tokio mit Chören und Kammerorchestern Chorwerke wie etwa die Johannes-Passion oder den Messias,

diesen im nächsten Jahr auch in Mozarts Bearbeitung, und so komme ich auch in die Chorpraxis. Ich bedauere eigentlich, daß jemand wie ich hier bei uns keine Chance hat, solche Aufgaben zu übernehmen. Hier muß man GMD sein und bekommt dann einen vorstudierten Chor überlassen. In Japan bereiten Stimmbildner den Chor nach meiner Partitur vor, und ich mache dann fünf Chor- und zwei Orchesterproben, dann steht das Werk!

Aber, lieber Christian, ich mache nur Stücke – und das sage ich jetzt in aller Deutlichkeit –, von denen ich überzeugt bin, daß ich sie besser mache als eine Reihe prominenter Dirigenten, die lieber die Finger von solchen Werken lassen sollten. Das macht mich stark, da kann ich in eine Bresche springen, und ich mache diese Werke in Japan mit einigem Erfolg!

Wenn ich allerdings hier in Bonn in meinem neuen Wohnort bin, dann gehe ich gern und viel in Konzerte und höre mit, ich möchte sagen, jugendlichem Elan zu.

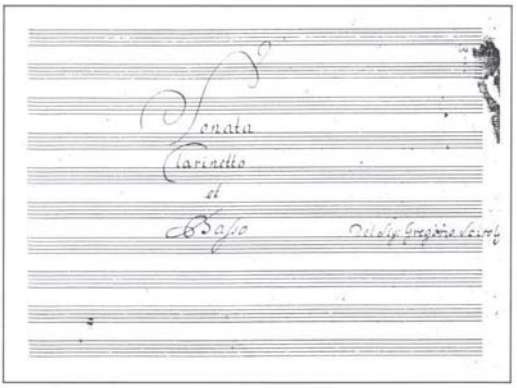
KLEINERE BEITRÄGE

Nikolaus Delius

Wiederentdeckte italienische Klarinettenmusik*

Klarinettenliteratur aus den Anfangszeiten des Instruments ist wenig überliefert und noch weniger bekannt. Die erste konzertante Verwendung des Instruments ist nachweisbar bei Telemann, Vivaldi und besonders dem Karlsruher Hofkapellmeister Johann Melchior Molter, dessen vier Konzerte für Klarinette (in D-Dur) bereits einen virtuosen Standard zeigen. Sie sind stilistisch italienischen Vorbildern verpflichtet und dürften um 1747 entstanden sein. Auch für die folgende Zeit, als sich die Klarinette im Orchester etabliert hatte (Mannheim, London, Paris), lassen sich neben den Harmoniemusiken nicht viele Beispiele für eine kammermusikalische oder solistische Verwendung der Klarinette anführen, aber doch wichtige Namen, unter ihnen C. Ph. E. Bach, J. Stamitz, Pokorny, Proksch und Haydn, bevor Mozart mit seinem Konzert 1791 den einsamen Höhepunkt setzte.

Mozart hatte die Klarinette jedoch schon zu einer früheren Zeit kennengelernt. Er verwendete sie erstmals 1771 in seinem Divertimento KV 113, dann 1773 in den Divertimenti KV 159b (186) und 159d (166). Die ersten zwei dieser drei Divertimenti entstanden in Mailand und sind für Klarinette in B notiert. Der Ambitus der Stimmen reicht von c′ – d‴ bzw. c′ – c‴. Diese Umstände, für Kenner bekannt und scheinbar belanglos, bieten den historischen Rahmen, in den sich die folgende Sonate – wenn auch spekulativ – einordnen läßt:



Ihr Komponist ist Gregorio Sciroli, ein Neapolitaner, 1722 geboren, der eher in Verbindung mit der neapolitanischen Oper oder als Komponist geistlicher Werke, aber auch als Gesangsmeister bekannt geworden ist. 1753-57 war er Kapellmeister am Waisenhaus (Conservatorio) del Buon Pastore in Palermo, aus dem das spätere Kgl. Konservatorium hervorging (ähnlich Venedig). Als weitere Stationen seines Lebens sind Venedig, Genua und Mailand belegt, wo sich 1777 seine Spuren verlieren. Nach Jackman (New Grove) hat er aber 1781 noch gelebt.

Mit Ausnahme von 6 Trios für Violinen und Baß, die als op. I nach Breitkopfs Katalog von 1769 immer wie-

* Anmerkungen zu einer Neuausgabe bei Schott

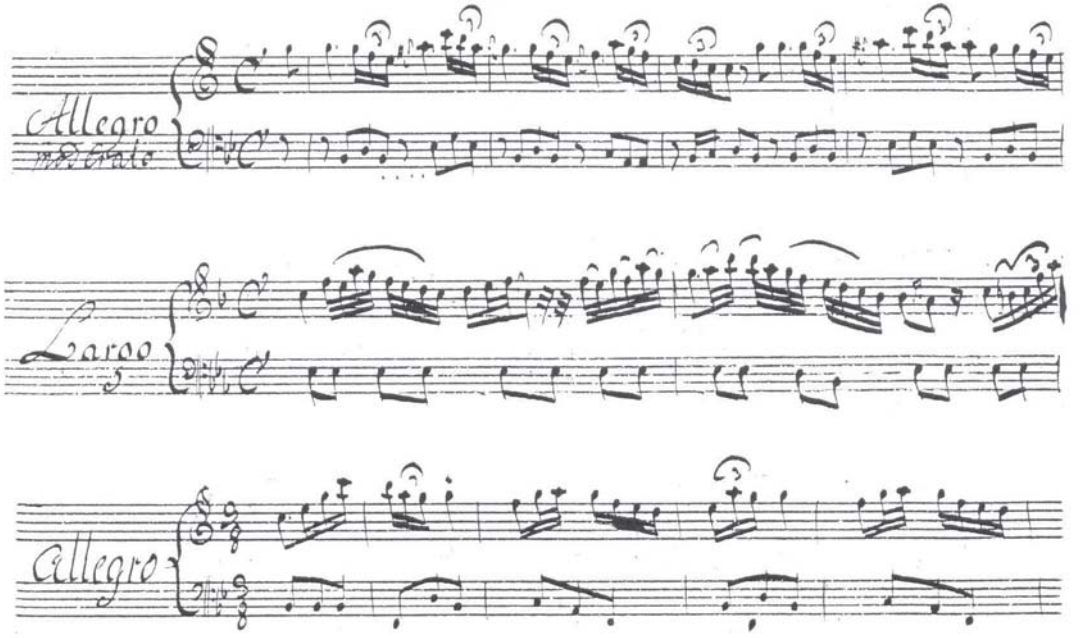
der zitiert werden, aber anscheinend nicht mehr nachweisbar sind, ist an Instrumentalmusik von Sciroli bislang nichts bekannt geworden. In den Partituren seiner Opern- und Kirchenmusik scheint er Klarinetten nicht verwendet zu haben. Man darf aber wohl als sicher annehmen, daß Sciroli nach 1766, als sich seine Tätigkeit außer Venedig und Genua auch auf Mailand erstreckte, zumindest dort ganz sicher Bekanntschaft mit dem Instrument machte, wurde doch, wie Mozarts Divertimenti belegen, in Mailand Klarinette gespielt, und zwar B-Klarinette. Es ist nicht einmal Scirolis Bekanntschaft mit „Mozarts" Klarinettisten auszuschließen und somit – bei allem Vorbehalt gegen jede Art Hypothese – nicht abwegig anzunehmen, daß seine Sonate in jenen Jahren aus irgendeinem Anlaß für eine Person geschrieben wurde, die in diesen Umkreis gehört und in der Lage war, das Instrument einigermaßen virtuos zu traktieren. Auch diese Sonate ist für eine B-Klarinette notiert und somit wohl das erste Beispiel einer originalen Sonate für B-Klarinette im italienischen Bereich.

Die Handschrift des unbekannten Kopisten umfaßt zwei Doppelbogen im Querformat (ca. 23 x 30 cm) von starkem Papier ohne Wasserzeichen, durchweg mit 10 Systemen vorgerastert. Die Vorderseite trägt den Titel, auf die Rückseite ist eine Einzelstimme von drei Sätzen, anscheinend Ballettmusik, geschrieben, was wiederum auf einen Benutzer schließen läßt, der zu einem entsprechenden Ensemble gehört haben könnte.

3. – 5. Mai 1990
TRAVERSFLÖTENKURS MIT
BARTHOLD KUIJKEN
Solosonaten von J. S. Bach
Infos u. Anmeldung: FORUM ARTIUM
Am Kasinopark 1, 4504 Georgsmarienhütte (bei Osnabrück)
Telefon: 0 54 01 / 34 160

Wie bei Generalbaßsonaten üblich, ist die Sonate in Partitur auf zwei Systemen notiert (die Klarinettenstimme natürlich in C). Der Baß ist unbeziffert. Die Sätze sind: 1. Allegro moderato C, 42 Takte, B-Dur, 2. Largo C, 18 Takte, Es-Dur, 3. Allegro 3/8, 51 Takte, B-Dur. Der Umfang der Klarinettenstimme überschreitet trotz aller Virtuosität im Gebrauch von Figuren, Tonwiederholungen und Arpeggien nicht die auch von Mozart beachteten Grenzen, er ist im Gegenteil hier sogar auf g′ – d‴, im langsamen Satz e′ – d‴ (notiert) beschränkt.

Stilistisch steht die Komposition – wenn wir z.B. Mozarts Divertimento von 1771 zum Vergleich nehmen – noch ganz in der vorklassischen Tradition, verbunden mit Zügen der spättartinischen Schule, wie besonders die wuchernden Figurationen des langsamen Satzes zeigen. So etwas hätte auch Nardini schreiben können – doch wohl besser. Sciroli wird aber auch sonst nachgesagt, seine Kompositionsweise sei stark konservativ gewesen, und so spricht dieser Stil in Verbindung mit dem Komponisten nicht gegen eine Datierung um 1770. Die Incipits mögen das unterstreichen:



Annemarie Geissmann

Der Blockflötenbau in der Schweiz

Blenden wir zurück in die Barockzeit: Bereits hier finden wir zwei Schweizer, die sich in die Liste der bekannten Blockflötenbauer einreihen lassen: Christian Schlegel (1667-1746) und sein Sohn Jeremias (1730-1792).

Christian Schlegel stammte aus Mels (Grafschaft Sargans), wo bereits sein Vater „die Kunst in Verfertigung der Musical Instrumenten getrieben". Nach Lehr- und Wanderjahren ließ sich Christian Schlegel in Basel nieder. Wahrscheinlich hatte er sich bei einem Lehrmeister als Drechsler ausbilden lassen, der sich auch mit Instrumentenbau beschäftigte; Drechsler war damals das Ausgangshandwerk der meisten Flötenmacher.

Christian Schlegel baute Schalmeien, Oboen, Blockflöten und Traversflöten. Im Historischen Museum Basel werden einige seiner Instrumente aufbewahrt. Wohl sind sie zum Teil verkrümmt oder beschädigt, doch ihre handwerklich saubere Ausführung ist immer noch sehr gut zu sehen.

Christian Schlegels Sohn Jeremias war erst zwölf Jahre alt, als seine Mutter starb, mit sechzehn Jahren verlor er seinen Vater. So war ihm eine Lehrzeit im Ausland nicht vergönnt. Aber offenbar war er schon in seinen frühen Jugendjahren ein gelehriger Schüler seines Vaters gewesen: Jeremias hatte großen Erfolg mit dem Instrumentenbau und muß ziemlich berühmt gewesen sein. Nach eigener Aussage in den *Nürnberger Frag- und Anzeigenachrichten* verfertigte er „Fagots, Hautbois, fleutes travers und à becq, Clarinettes, Chalumeaux, flacholettes, harffen etc.". Eine recht große Anzahl seiner Instrumente sind heute noch erhalten.

Wie wir wissen, verfuhr das Schicksal ziemlich ungnädig mit der Blockflöte; seit der Mitte des 18. Jahrhunderts verkam sie zu einem Kinderspielzeug, Jahrmarkts- und Hirteninstrument. Erst im 20. Jahrhundert wurde sie wiederentdeckt und -gebaut. Unterdessen waren aber die Quellen über den Blockflötenbau verschüttet, eine Tradition gab es nicht mehr.

Die ersten „neuen" Blockflöten bauten Arnold Dolmetsch in England und Peter Harlan in Deutschland. Aber auch in der Schweiz gab es „Nachfolger" von Vater und Sohn Schlegel. Heute existieren drei große Blockflötenbau-Firmen, und seit einigen Jahren bereichern auch einige private Blockflötenbauer die „Blockflöten-Szene".

Die Blockflötenbau-Firmen

Küng

Die erste schweizerische Blockflöte unseres Jahrhunderts wurde 1938 von Franz Küng (1906-1983) in Schaffhausen hergestellt. Er war Klavier-, Holz- und Blechblasinstrumentenbauer mit eigenem Musikhaus. Mit seiner ersten Blockflöte, einer Schulsopranflöte nach eigenem Entwurf, war seinem Geschäft die Richtung vorbestimmt: In den 50er Jahren gerieten die Klaviere und alle übrigen Instrumente ins Hintertreffen, mit der Zeit wurden ausschließlich Blockflöten hergestellt. Im Laufe der Jahre erblickten alle Mitglieder der Blockflötenfamilie das Licht der Welt, als letzte Garklein und Subbaß. – 1974 übernahmen Franz Küngs Söhne Andreas und Thomas die Firma. Thomas hatte zuvor im eigenen Betrieb Feinmechaniker und Blockflötenbauer gelernt, Andreas hatte an der Schola Cantorum Basiliensis Blockflöte studiert und leitet heute den Bereich der historischen Instrumente.

Huber

Sozusagen „ins kalte Wasser" stürzte sich Gerhard Huber, Feinmechaniker und technischer Angestellter, als er 1967 die Blockflötenfirma Nägeli in Horgen übernahm. Max Nägeli, Akkordeonlehrer und Werkzeugmacher, hatte dort seit 1943 unter seinem eigenen Namen, aber auch für verschiedene andere Firmen (Hug, Pelikan, Crown u.a.), Blockflöten gebaut. Er verkaufte die Firma aus gesundheitlichen Gründen.

Gerhard Huber stürzte sich in die Blockflötenforschung. Er übernahm zwar zuerst die Nägeli-Form, begann aber sehr bald, alles umzukrempeln und neu zu überdenken. Nach schwierigen Jahren begann er auf Erfolgskurs zu segeln. Als sein jüngstes „Kind" kam 1989 die Baßflöte auf den Markt, womit seine Flötenfamilie auf fünf Mitglieder angewachsen ist (Sopranino bis Baß).

Fehr

Hans Conrad Fehr studierte bei Gustav Scheck Querflöte und Blockflöte. Er entwickelte offenbar eine besondere Beziehung zur Blockflöte, begann er doch anfang der 50er Jahre seine ersten Instrumente dieser Gattung zu bauen. Gustav Scheck war begeistert von Fehrs Blockflöten. Leider kam Hans Conrad Fehr 1958 bei einem Autounfall ums Leben und nahm einige seiner wichtigsten Kenntnisse über den Blockflötenbau mit ins Grab.

Die Firma Fehr ist heute eine Aktiengesellschaft und wird von Heinz Amman geleitet. Als Schaufensterdekorateur mit kunstgewerblicher Ausbildung hatte er 1968 als Hilfsarbeiter in der Firma angefangen, heute entwirft er neue Formen und Innenleben der Blockflöten. Er baut sogar in der Freizeit zu Hause Blockflöten, natürlich andere Modelle als in der Firma. – Die Firma Fehr verkauft ihre Instrumente nur direkt, man sucht sie also vergebens in den Musikhäusern.

Alle drei Schweizer Blockflöten-Firmen haben je etwa 15 - 20 Angestellte und fertigen je 20.000 - 30.000 Instrumente pro Jahr, die in der Schweiz und im Ausland verkauft werden. Es handelt sich dabei um Schulflöten ebenso wie um Soloflöten, um maschinell oder von Hand gearbeitete Instrumente, um Kopien historischer Vorbilder oder um Eigenentwicklungen. Wer Blockflötenbauer werden möchte, kann in jeder Firma eine Anlehre absolvieren; eine Blockflötenbauer-Lehre mit anerkanntem Abschluß existiert in der Schweiz nicht. Daher kommt es wohl auch, daß viele Blockflötenbauer Autodidakten sind, aus den verschiedensten Berufsgattungen kommen und erstaunliche „Wandlungen" durchgemacht haben.

Die privaten Blockflötenbauer

Santi Occorso (Bellinzona) ließ sich zum Zeichenlehrer ausbilden, arbeitete dann als Bauzeichner und schnitzt seit 1975 hauptberuflich Bambus- und Panflöten. Diese Fertigkeit hatte er beiläufig von seinem Vater übernommen. Sein Angebot umfaßt heute Bambusflöten vom Sopran bis zum Piccolissimo (f'''), sowie Fünfton-, Sechston- und Blues-Flöten.

Olivier Delessert (Autigny) absolvierte eine Handelsschule, machte eine Lehre als Küchenmonteur und studierte dann Organist. Weil sich einst eine Freundin von ihm eine handgemachte Blockflöte wünschte, investierte er während vier Jahren 2000 Arbeitsstunden und baute ihr eine Altflöte. So wurde er Blockflötenbauer.

Andreas Schwob (Wolfenschiessen), Instrumentenreparateur, besuchte vor bald zehn Jahren einen Sommerferienkurs für Blockflötenbauer. Bis dahin hatte er Blockflöte ausschließlich gespielt, jetzt begann er sie zu bauen.

Ernst Meyer (Teufen) hatte die Kunstgewerbeschule besucht, als Schriftsetzer, Erzieher und Musikgeschäft-Teilhaber gearbeitet, als er sich intensiv mit dem Blockflötenspiel auseinanderzusetzen begann. Er absolvierte einige Semester am Konservatorium und ärgerte sich darüber, daß manche Flöte mit dem Gebrauch immer schlechter wurde. Also begann er selber welche herzustellen.

Daß *Andreas Schöni* (Bern) ursprünglich Mechaniker lernte, kommt ihm heute sehr zugute: Bekanntlich müssen Blockflötenbauer ihre Werkzeuge größtenteils selber herstellen. Andreas Schöni ließ sich aber auch zum Primarlehrer und anschließend zum Klarinetten- und Blockflötenlehrer ausbilden. Seit vier Jahren baut er neben seiner Unterrichtstätigkeit Blockflöten und Chalumeaux.

Eben erst angelaufen ist die Blockflötenproduktion in der Werkstatt von *Dieter Graf* (Oberdürnten). Der gelernte Instrumentenreparateur arbeitete mehr als fünf Jahre in der Firma Fehr in der Produktions- und Intonationsabteilung. Jetzt hat er sich selbständig gemacht und spezialisiert sich auf Schulflöten.

Wie verschieden die „Herkunft" von Olivier Delessert, Ernst Meyer, Andreas Schwob und Andreas Schöni auch sein mag, eines haben sie gemeinsam: Sie bauen ausschließlich Soloflöten nach historischen Vorbildern, aber angepaßt an die heutige Zeit, was Intonation und Stimmung betrifft. In ihrem Einmannbetrieb entstehen handgemachte Instrumente vorwiegend auf Bestellung. Weil jeder von ihnen nur etwa 50 Blockflöten pro Jahr anfertigt, hat der Kunde längere Lieferfristen in Kauf zu nehmen.

Blockflötenbauer sind Handwerker, Künstler und Forscher zugleich. Sie kopieren zwar, schaffen aber auch viel Eigenständiges: Man darf nie vergessen, daß es über den Blockflötenbau keine Literatur gibt!

Martin Wenner

Ein „Flauto Curvo"

Bei Betrachtung des vorliegenden Instruments *(s. Abb.)* denkt man zuerst an ein frühes Englischhorn oder ein Bassetthorn. Da die Klangerzeugung aber in

einem Blockflötenkopf geschieht, befällt den Zuschauer eine zweifelnde Heiterkeit, läßt sich doch das hier einfach „Flauto Curvo" genannte Blasinstrument in kein bekanntes Schema einordnen. Die schwingende Länge der Flöte beträgt ca. 670 mm; sie ist in sieben Teile zerlegbar und schließt einen Winkel von etwa 145 Grad ein. Den sechs vorderständigen Grifflöchern liegt rückseitig ein elfenbeingefüttertes Daumenloch entgegen; für schwierige Halbtöne sowie für den tiefstgelegenen Ton sind wulst- und bockgelagerte Klappen montiert.[1] Oberhalb des Bechers, der wie bei einer Oboe d'amore innen birnenförmig ausgedreht ist, befindet sich ein Stimmloch, das die oben angegebene schwingende Länge verkürzt und somit den Schallbecher nur als Zierde erscheinen läßt.[2]

Der Kopf ist dreiteilig: eine turbanförmige Windkapsel[3] sitzt auf dem eigentlichen Blockflötenteil, das in der Mitte einen aufgesetzten Elfenbeinring trägt. Auffallend ist dort die schlechte Qualität des Buchsbaumholzes: es ist gröber und von mehr Astlöchern durchzogen als die übrigen Flötenteile.

Da das Labium stark nachgeschnitten scheint, dürfte die ursprüngliche Stimmung weit unter der heutigen von 440 Hz gelegen haben. Diesem klangerzeugenden Teil schließt sich ein drittes, den Kopf verlängendes an.

Die Bohrung der Flöte ist stark konvertiert konisch, beginnend mit 17,8 mm; am Ende des Unterstückes beträgt sie nur 10,3 mm. Der Konus wird sogar bis ins obere Drittel des Bechers fortgesetzt.

Bei einem Blick vom Kopfende in Richtung des Blockes lassen sich deutlich Feilspuren durch die Bearbeitung des „Unterlabiums" erkennen. Die Bearbeitungsspuren laufen aber auch bis in das dritte untere Kopfteil[4].

Der Klang der Flöte ist streichend und eher verhalten. Sie zeigt eine gute Oktavierung und leichte Ansprache in der Höhe. Die Intonation ist leider sehr schlecht, vor allem im oberen Griffstück, welches anscheinend innen nachgeschliffen worden ist. Auch die oberen drei Grifflöcher sind einmal sehr unsachgemäß nachgeschnitten worden.

Da die oben beschriebene Flöte wohl ein Unikum ist, stellt sich die Frage nach der Echtheit bzw. nach der musikalischen Ernsthaftigkeit. Die Windkapsel, die Grifflochanordnung, das sehr kleine und ausgefütterte Daumenloch sowie die sehr stark konische Bohrung lassen eine Zuordnung zu den Flageolettinstrumenten zu. Es kann also als englisches Flageolett in Tenorlage angesehen werden.[5] Die seriöse Ausführung der handwerklichen Arbeit insbesondere der Klappen widerspricht der These, daß es sich hier nur um ein „Jux-Instrument" handelt. Auch der Überlegung, daß dieses Flageolett aus verschiedenen „Instrumentenleichen" zusammengesetzt wurde, muß widersprochen werden: Weder Teile von Oboeninstrumenten (bei denen sich die Bohrung nach unten erweitert), noch Teile von Klarinetten (Überblasklappen) oder von Traversflöten (Klappenanordung) können Verwendung gefunden haben.

Ob der „Flauto Curvo" in der Musik des 19. Jahrhunderts eine große Rolle gespielt hat, ist sehr zweifelhaft – in jedem Fall stellt dieses Instrument eine Kuriosität dar...

[1] Für b, gis, f, dis und c

[2] Bei einem Versuch mit ab- bzw. aufgestecktem Becher konnte kein hörbarer Klang- oder Stimmungsunterschied festgestellt werden.

[3] Von einer Windkapsel im herkömmlichen Sinne kann hier nicht gesprochen werden, da nur äußerst wenig Luftraum zur Verfügung steht.

[4] Somit gehören diese Teile trotz des unterschiedlich erscheinenden Holzes zusammen.

[5] Vgl.: Hermann Moeck, „Zur Nachgeschichte und Renaissance der Blockflöte". In: *TIBIA* 1 und 2/78, S. 13 ff und 79 ff.

Karl Ventzke

Zur Datierung deutschsprachiger Klarinettenschulen von Backofen (1803) bis Melotte (1940)

Die folgende Aufstellung soll dem gleichen Zweck dienen wie mein Beitrag über deutschsprachige Flötenschulen in *TIBIA* 3/88, S. 190-192. – Da nicht als „wissenschaftlich" angesehen, ist der Sammlung und Erhaltung dieser Werke in wissenschaftlichen Fachbibliotheken keine besondere Aufmerksamkeit zugewandt wor-

den. Auch steht zu befürchten, daß die älteren Arbeiten in Musikhochschulbibliotheken mangels didaktischer Aktualität ausrangiert wurden. So muß, weil nach meiner Erfahrung sehr aufwendig, auf einen Fundnachweis leider verzichtet werden. – Wegen meist wortgleicher Übereinstimmung wird auf Titelwiedergabe verzichtet. Als Hauptquellen dieses Beitrages sind anzuführen: C. F. Whistling, *Handbuch der musikalischen Literatur ...*, Leipzig [2]1828, und F. Hofmeister, *Handbuch der musikalischen Literatur*, Leipzig, Sammelbände der jeweiligen Jahrgänge.

Johann Georg Heinrich Backofen:
Leipzig, Breitkopf & Härtel 1803 (Reprint 1986 als Ed. Moeck Nr. 4034)
Wien, Steiner 1808
Wien, Cappi 1812
Leipzig, Breitkopf & Härtel 1824

Carl Baermann op. 63:
Offenbach, André 1861 ff. (rev. u. erw. Ausgabe 1917 von Oskar Schubert)

Hermann Bender op. 26:
Braunschweig, Litolff 1879

Franz Thaddäus Blatt:
Mainz, Schott 1828

Ferdinando Busoni:
Hamburg, Cranz 1883

Friedrich Demnitz:
Leipzig, Peters um 1890

Joseph Fahrbach op. 16:
Wien, Diabelli 1840

Lorenz Fischer:
München, Dennerlein um 1906

Chr. Fleissner op. 21:
Offenbach, André um 1875

Joseph Fröhlich:
Bonn, Simrock 1810

Max Gabler:
Leipzig, Breitkopf & Härtel 1906

Richard Gräfe:
Hamburg, Benjamin 1912

Karl Günther:
Bremen, Fischer um 1906

Robert Kietzer:
Leipzig, Zimmermann um 1890

Hermann Lange:
Leipzig, Hofmeister 1911

Jean Xavier Lefèvre:
Offenbach, André um 1905

Henri Melotte:
Leipzig, Peters 1940 (auch für Boehm-Klarinette!)

Iwan Müller op. 24:
Leipzig, Hofmeister 1825 („nebst Bemerkungen für Instrumentenmacher")

Franz Ludwig Schubert:
Leipzig, Merseburger um 1865

Robert Stark op. 49:
Heilbronn, Schmidt 1892

Amand Vanderhagen:
Leipzig, Breitkopf & Härtel 1839

Hermann Wahls op. 16:
Markneukirchen, Pfretzschner um 1890

Adam Wirth op. 27:
Offenbach, André um 1870.

Bemerkenswerte Hersteller-Grifftabellen ließen verlegen:

Stephan Koch, Tonleiter für die neueste Klarinette von der Erfindung des Verfassers
Wien, Haslinger um 1817

Carl Kruspe, Grifftabelle für Clarinette spec. für die Clarinette „System Kruspe" mit Gabel-F-Mechanik (D.R.G.M. No. 108 694)
Offenbach, André 1903

Wilhelm Heckel, Grifftabelle zur verbesserten Heckel-Solo-Clarinette für Künstler
Biebrich, Heckel um 1905

Beratung – Verkauf
+ Service
für Instrumente
vieler bekannter
Hersteller, z. B. Adege,
Dolmetsch, Kobliczek,
Küng, Mollenhauer,
Moeck, Yamaha.

Margret Löbner
Fachhandlung für Blockflöten
und historische
Holzblasinstrumente

Fordern Sie
meinen Katalog an:

Margret Löbner
Osterdeich 59a
2800 Bremen
Tel. 0421/70 28 52

EDITION PETERS

Flötenstücke des 18. Jahrhunderts

Neue Ausgaben

BLOCKFLÖTE

Robert de Visée

3. Suite g-Moll
für Sopranblockflöte und Basso continuo

EP 8640 · DM 16,50

Diese Suite stellt eine ideale Ergänzung der in der Musikliteratur des Spätbarock zur spärlich bedachten Sopranblockflöte dar.

Georg Philipp Telemann

Trietto Secondo für 2 Altblockflöten und Basso continuo

EP 8674 · DM 28,50

Das „Trietto secondo" stammt aus der Sammlung „Tre Trietti metodichi e tre Scherzi" von 1731. Die Triosonate, deren Anfänge etwa zu Beginn des 17. Jahrhunderts anzusetzen sind, hatte bis 1731 schon einige entwicklungsgeschichtliche Umformungen erfahren. Die wichtigsten Merkmale zu dieser Zeit sind u. a. völlige Verschmelzung von Kirchen- und Kammermusik, die Beschränkung auf drei Sätze, der zusätzliche Gebrauch von Da-capo- und Rondoformen, verzierte Melodik und parallele Stimmführung in den Oberstimmen.
Wie in der Musizierpraxis des 18. Jahrhunderts allgemein üblich, wurde das Werk für die Aufführung mit zwei Altblockflöten eine kleine Terz höher transponiert.

Georg Philipp Telemann

Kleine Kammermusik
Sechs Partiten für Blockflöte und Basso continuo

(K. Burmeister / Ch. Held)
EP 9232 · DM 34,--

Der Titel „Kleine Kammermusik" soll den Gegensatz zu den üblichen Suiten in großer (Orchester-)Besetzung, zur „Großen Kammermusik" aufzeigen. Die Partiten bestehen jeweils aus einem „Preludio" und sechs „Aria" genannten Sätzen verschiedenartigen Charakters.

FLÖTE

Leopold Hoffmann

Flötenkonzert G-Dur

Ausgabe für Flöte und Klavier
EP 9957 · DM 28,50

Leopold Hoffmann (1738-1793), ein Zeitgenosse Haydns, gilt heute als einer der sogenannten Kleinmeister dieser Zeit, der vor allem als Kirchenkomponist, aber auch als Symphoniker und Komponist von Violinmusik einen guten Ruf in Wien genoß. Im vorliegenden Flötenkonzert wird das strenge Tutti-Solo-Schema mit einer sangbaren periodisch gegliederten Thematik kombiniert, die Sonatensatzform löst bereits das traditionelle Ritornellschema ab. Die Harmonik bleibt jedoch noch im Rahmen der damals gebräuchlichen Modulationsmodelle. Hoffmanns Flötenkonzert erweist sich als wahre Bereicherung aus der frühklassischen Epoche und kann gemessen etwa an den Solokonzerten Haydns durchaus bestehen.

Johann Joachim Quantz

Sechs Sonaten für Flöte und Basso continuo

Urtext (K. Burmeister / E. Haupt / Ch. Held)
Band I Sonaten 1-3 EP 9713a · DM 38,50
Band II Sonaten 4-6 EP 9713b · DM 38,50

Die Erstveröffentlichung der sechs Flötensonaten liegt jetzt vollständig vor. Die Sonaten fallen aus dem Rahmen Quantzschen Schaffens, da er hier, entgegen seiner sonstigen Gewohnheit, eine geschlossene Gruppe mit ähnlicher Struktur komponierte. „Sie gehören zu dem Besten..., was Quantz überhaupt geschrieben hat" stellte Georg Thouet schon 1895 fest, der als einer der Ersten die Arbeiten des Komponisten gründlich untersuchte. Eine zusätzliche aufführungspraktisch eingerichtete Solostimme – geeignet als Studienmaterial für eine stilsichere Interpretation – liegt zusätzlich bei.

C. P. PETERS · FRANKFURT

NEW YORK · LONDON

Eine Hymne auf das Duettspiel stellt Johann Joachim Quantz (1697 - 1773) seinen 1759 in Berlin erschienenen *Sei duetti a due flauti traversi* voran. Hier spricht der komponierende Pädagoge und der pädagogische Komponist – mit einer Verbeugung vor seinem Kollegen Telemann und vielen praktischen Tips für uns, seine sehr *geneigten Leser.* *Ulrich Thieme*

Vorbericht.

Wären Duette für zwey Instrumente geschickter einen großen Musiksaal auszufüllen, als sie es wirklich sind; und könnten sie in einer zahlreichen musikalischen Versammlung eine bessere Parade machen als diese, daß sie etwan nur eine vollständige Harmonie mit einer schwachen abwechseln: so würden vielleicht mehrere Componisten Lust haben, dergleichen, und wäre es auch nur zu ihrer Uebung im doppelten Contrapuncte, zu setzen, und mehrere Liebhaber der Musik, solche vermeynte kleine Pedantereyen zu spielen. Und doch haben die Duette gewisse, ihnen eigene Vorzüge, und ihren besondern Nutzen. Es können sich nicht allein zweene Liebhaber, wenn sie keine zahlreiche Begleitung bey der Hand haben, damit auf eine angenehme Art unterhalten, weil sie beyde, auf diese Art, eine in ihrer Art vollkommene Musik besetzen können: sondern es können auch Anfänger in der Musik aus fleißiger Uebung in wohlgesetzten Duetten einen großen Nutzen ziehen.

Man wird dadurch erstlich in der richtigen und genauen Beobachtung der Geltung der Noten, und des Tacts überhaupt sicher, indem man immer eine concertirende Nebenstimme höret, die mehrentheils eine Gegenbewegung führet. Man bekömmt ferner dadurch nach und nach einen Geschmack an den Wirkungen der Harmonie, und an Sätzen die gegen einander binden, und sich einander nachahmen: und dieses um so viel mehr, weil man immer die Harmonie die zum Duett nöthig ist, ganz zusammen höret. Man bereitet sich endlich dadurch vor, eine jede Stimme, welche nicht mit andern immer in einerley Bewegung geht, sondern für sich allein, gegen eine verschiedene Bewegung anderer Stimmen, Stand halten muß, mit Sicherheit und Genauigkeit vorzutragen; und wird folglich hernach, bey Ausführung doppelter und mehrfacher Concerte, desto weniger Schwierigkeit finden.

Alle diese nothwendigen Vortheile können weder durch eine bloße Uebung in kleinen Stücken, wo nur eine einzige herrschende Melodie ist, noch auch in Concerten und Solos erhalten werden.

Die kleinen Galanteriestückchen schmeicheln zwar dem Gehör eines Liebhabers im Anfange mehr: aber wie bald wird man ihrer, wegen allzugroßer Leichtigkeit und Einförmigkeit nicht überdrüßig? Die Concerte und Solos sind mehrentheils mit schweren und langen Passagien angefüllet, welche auszuführen ein Anfänger noch nicht fähig ist. Ueber dieses werden beyde, wenn man sie studiret nur einstimmig gespielt, und das Gehör folglich an keine Harmonie gewöhnet; woran doch einer, der ein Musikus seyn oder werden will, nicht früh genug sich gewöhnen kann. Man setzet sich, wenn man sich allzuzeitig über Concerte und Solos hermacht, in Gefahr, im Tacte unsicher, und im Vortrage ungleich und höckerig zu werden. Man kann sich leicht entweder an das Eilen oder an das Nachschleppen gewöhnen; man wird des richtigen Vortrags der Bindungen nicht so bald inne: und das alles deswegen, weil man keine Gegenbewegung in einer andern Stimme, oder wenn auch ja der Meister eine andere Stimme mit spielet, doch bey dem Concerte nicht die ganze Harmonie, und bey dem Solo oft nicht Bewegung genug höret, um dadurch fest im Tacte erhalten zu werden. Und wenn man ja endlich ein Concert mit Angst und Noth auswendig gelernet hat; so wird man doch hernach, wenn man es mit der völligen Begleitung spielen will, sich gleichsam in ein ander Land versetzet zu seyn dünken.

Alle diese Unbequemlichkeiten fallen aber weg, wenn man sich eine Zeitlang in Duetten geübet hat. Alsdenn kann man, mit viel leichterer Mühe, auf die dadurch gelegten Gründe eines guten und richtigen Vortrages, noch das übrige was an Geschwindigkeit, an willkührlichen Auszierungen, und dergleichen, nöthig seyn möchte, bey Uebung der Concerte und Solos, bauen.

Die Gelegenheit die man im Duett auch immer hat, entweder einen schon von dem andern vorgespielten Satz nachzumachen, oder dem andern damit vorzugehen, giebt nicht weniger, absonderlich einem Anfänger, ein eigenes Vergnügen, und feuert seine Aufmerksamkeit sehr an. Es wird dabey nicht übel gethan seyn, wenn man wechselsweise bald die erste, bald die zweyte Stimme spielet.

Trios haben zwar auch zwo concertirende Oberstimmen, würden also die Stelle der Duette vollkommen vertreten können. Allein da man doch beym Studiren unmöglich die Grundstimme dabey haben kann: so ist auch hier, wenn der Baß fehlet, die Harmonie nicht vollständig.

Es bleibt also dabey, daß Duette, zur Erlernung der Musik die bequemsten und nützlichsten Stücke sind. Die Erfahrung bezeuget es an denen, welche im Anfange eine geraume Zeit nur zu Duetten, obgleich manchesmal zu ihrem Verdrusse, sind angehalten worden, zur Gnüge. Wie leicht sind ihnen nicht nachher jede andere Stücke geworden. Die gründlichsten Virtuosen im Singen haben gleichfalls jederzeit einen großen Theil ihrer Fertigkeit und Sicherheit im Vortrage, nicht den Arien, sondern den Duetten zu danken gehabt. Ob nun gleich die Singduetten, wegen Beförderung einer sichern Intonation, allezeit ihre eigene Grundstimme erfodern, und auch bey der Uebung leichter als Instrumentalduette haben können, folglich als Trios anzusehen sind: so kommen sie doch in Ansehung des bindenden und concertirenden Gesanges mit jenen gänzlich überein.

Doch, vielleicht möchte es manchem scheinen, als wenn ich über eine vermeynte Kleinigkeit, ein Duett für zwo Flöten oder dergleichen Instrumente, allzuviel Aufhebens gemacht hätte. Wie aber, wenn ich nun zeigte, daß eben die Duette, so wie ihre besondere Vortheile zu Bildung guter Ausführer, also dabey auch, ihre besondere Schwierigkeiten, bey ihrer Verfertigung hätten?

Es ist wahr, es giebt eine Art Duette, wo beyde Stimmen vom Anfange bis zum Ende fast nichts anders als Terzen und Sexten mit einander daher spielen: und die sind nichts weniger als schwer zu setzen. Allein, wem nur z. E. Herrn Capellmeister Telemanns Flöten-Duette bekannt sind, der wird leicht einsehen, daß ich von jener Art gar nicht geredet habe.

Ein Duett, so wie ich es hier voraus setze, muß 1) auch bey zwo Stimmen doch immer seine richtige Grundstimme, entweder in der einen oder der andern Stimme haben. Weit gefehlt, daß noch ein Baß dazu nöthig wäre: so darf nicht einmal einer, ohne Zwang, dazu gesetzt werden können. In einem Trio hingegen kann, ja muß bisweilen der Baß, wenn er nicht faul seyn soll, etwas den Oberstimmen fehlendes ausfüllen. Aus dieser Ursache aber kann man im Duett einige eigentlich baßmäßige Gänge nicht allezeit vermeiden. Doch müssen sie sich so selten als möglich ist melden. Weil bey einem zwostimmigen Stücke die Nachahmungen und Abwechselungen der Sätze am leichtesten vernommen werden können: so gehören diese auch 2) am allermeisten hieher; ja sie sind hier am nothwendigsten, wenn man nicht alsobald ins einfältige und abgeschmackte fallen will. Diese Nachahmungen müssen 3) in der äussersten Richtigkeit stehen; sie mögen seyn in was für einem Intervalle sie wollen. Doch sind die in der Oberquinte, in der Unterquarte oder im Einklange die bequemsten. Eine Stimme muß so viel davon bekommen als die andere: so daß immer eine der andern den Satz gleichsam aus dem Munde zu nehmen scheint. 4) Wenn eine Fuge ausgeführet werden soll: so versteht sich von sich selbst, daß der Hauptsatz nach den Regeln des doppelten Contrapuncts so eingerichtet werden muß, daß er einen gefälligen Gegensatz über und unter sich leidet. Der Hauptsatz muß so viel als möglich ist, so wie in allen Fugen, also auch hier, wechselsweise in der einen Stimme so oft als in der andern, doch in verschiedenen Tonarten, vorkommen. Kurz, es müssen alle Regeln der zweystimmigen Fuge beobachtet werden. 5) Eine allzuöftere Anbringung des Hauptsatzes aber, würde in die Länge ekelhaft werden. Man muß also auf gute Zwischengedanken bedacht seyn. Diese müssen vor allen Dingen gefällig, doch dabey immer kurz seyn. Sie können sowohl aus concertirenden als aus Terzen- und Sextengängen bestehen. Nur dürfen sie nicht gar zu Trompetenmäßig heraus kommen. Ueberhaupt schicken sich die Gänge in Terzen und Sexten mehr ins Adagio als ins Allegro; sie sind schmeichelhafter als die contrapunctischen. Eine geschickte Abwechselung mit beyden wird die beste Wirkung thun. 6) Lange und viele Pausen dürfen im Duett nicht oft vorkommen, ausser vor dem Anfange eines neuen Gedankens, wenn dabey kein Gegensatz angebracht wird. 7) Es darf kein neuer Gedanke angebracht werden, der nicht in der Folge an einem bequemen Orte wiederholet werden könnte. Es ist nichts leichter als einen Mischmasch von vielen neuen Gedanken, die sich nicht auf einander beziehen, zusammen zu schreiben. Aber kann wohl irgend etwas ohne Ordnung schön seyn? Ich glaube, daß man mir nun einräumen wird, daß es eben keine so leichte Arbeit sey ein gutes Duett zu setzen.

Im übrigen überlasse ich es den Kennern dieser Art von Musik, zu untersuchen, wie weit ich diesen auf Vernunft und Erfahrung gegründeten Regeln, welche ich mir selbst vorgesetzt habe, nachgekommen bin. Ich weis fast nicht ob es einmal nöthig ist, zu sagen, daß die hierbey folgenden sechs Duette, ob sie gleich eigentlich für zwo Flöten traversieren gesetzet sind, dennoch auch auf einigen andern Instrumenten ausgeführet werden können. Z. E. Auf einer Flöte, und einer gedämpften Violine, oder einer Viola da Gamba; Auf zwo Violinen; auf zwo Hoboen, einen Ton tiefer; auf zwo Flöten a bec, eine kleine Terze höher. In eben dieser Transposition, nämlich um eine kleine Terze höher, können sie auch auf zween Fagotten, auf zwo Bratschen, und auf zween Violoncellen gespieiet werden. Wer aber die höhern Töne (das mezzo manico) auf der Bratsche oder auf dem Violoncell nicht in der

Gewalt hat, der kann sie in der Tonart spielen, worinn sie gesetzet sind. Wenn man sie eine Octave tiefer spielet, und dazu zwey vierfüßige am Klange verschiedene Register anzieht, sollten sie vielleicht auch auf der Orgel mit zwey Clavieren gehöret werden können. Man kann sie nicht weniger auf einem Flügel mit zwey Clavieren versuchen. Ueberhaupt thun Duette, so wie auch Trios, auf zwey Instrumenten von verschiedener Art, eine bessere und vernehmlichere Wirkung als auf einerley Instrumenten.

Sollten endlich diese Duette einigen Liebhabern der Flöte zu schwer vorkommen; so rathe ich diesen, dieselben in einem gemäßigten Zeitmaaße mit Fleiß und Geduld zu studiren. Mit vielen willkührlichen Zusätzen und Veränderungen dürfen sie sich ohnedem nicht bemühen: denn dergleichen vertragen diese Duette nicht gern. Ich hoffe, daß man dessen ungeachtet am Ende keine Ursache haben wird, sich der darauf gewendeten Mühe reuen zu lassen. Sie werden einem gewiß endlich ganz leichte vorkommen. Wem aber im Gegentheil diese Stücke schon beym ersten Anblicke zu leicht scheinen möchten, der beliebe zu bedenken, daß die Schönheit des Spielens nicht sowohl in schweren Passagien, als vielmehr, und zwar vornehmlich, in einem deutlichen, reinen, und der Sache gemäßen Vortrage bestehe. Wer dieses genau beobachten will, der wird finden, daß ein jedes Stück seine eigenen Schwierigkeiten hat.

Ich bin

meiner geneigten Leser

Berlin,
am 2 May
1759.

B

ergebenster Diener
Quanz.

BERICHTE

Musik im Umbruch – 3. Aspecte-Kursus vom 2. - 9.9.1989 in Weikersheim

Welches ist der Hauptanziehungspunkt für die Arbeitswochen in Weikersheim? Ist es die Themenstellung, die wesentliche Fragen in den Mittelpunkt der gemeinsamen Arbeit stellt? Ist es die Vielseitigkeit in der Beleuchtung der aufgestellten Themen? Ist es die außerordentlich konzentrierte Arbeitsweise des Dozententeams, aus der eine besondere Arbeitsatmosphäre erwächst, bei der nicht Belehrung im Vordergrund steht, sondern in quasi partnerschaftlichem Bemühen neue Aspekte erwachsen? Oder ist es der Erfolg der beiden vorangegangenen Kurse? Jedenfalls hatte auch die dritte Arbeitswoche nicht an Attraktivität verloren – im Gegenteil: Die Anmeldungen waren so zahlreich gewesen, daß nicht alle Bewerber berücksichtigt werden konnten; die musikalischen Voraussetzungen der Teilnehmer waren wesentlich besser; viele schon lange in der Berufspraxis Stehende – Lehrer und Dozenten – waren gekommen, und allen ging es um die Erweiterung des Gesichtsfeldes, um eine Grenzüberschreitung im positiven Sinn.

Angeboten waren neben Einzel- und Ensembleunterricht: Referate (Gerd Lünenbürger, Axel Weidenfeld), Konzerte (Martin Derungs, Axel Weidenfeld, Matthias Weilenmann), Projektgruppen (Martin Derungs, Matthias Weilenmann), Diskussionen und tägliche Chorarbeit mit allen Teilnehmern, die zu einem wichtigen Bestandteil für die gemeinsame Arbeit wurde, in deren Mittelpunkt die Beschäftigung mit Monteverdi stand und im Zusammenhang damit die Wandlung der Textbehandlung beim Übergang von der Polyphonie zur Monodie. Das Zentralthema „Monteverdi" wurde von verschiedenen Seiten beleuchtet. Axel Weidenfeld gab in seinem umfangreichen Referat einen Überblick über die Vielfalt der musikalischen Stile zu Beginn des 17. Jahrhunderts und stellte als Musterbeispiel für die gelungene Synthese von traditioneller Musiksprache und neuen Techniken Monteverdis *Vespro della Beata Vergine* in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen. Aus dem Vergleich verschiedener Aufführungen des Gesamtwerkes von Psalmen, Antipho-

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 421130)

Ture Bergstrøm · Instrumentenbau
Smidstrupvej 4 · DK-4720 Praestø

nen, Hymnus und Magnificat ergab sich dann folgerichtig auch die Frage der Stimmung bzw. der Stimmungssysteme. Diese wurde in mehreren Seminarstunden von der pythagoräischen bis zur temperierten Stimmung ebenfalls von Axel Weidenfeld behandelt, von Tabellen und praktischen Übungen unterstützt, die bis zu eigenen Intonationsversuchen am Cembalo führten – für manche Teilnehmer sicher ein Anlaß, sich anhand der angegebenen Literatur intensiver mit Stimmungsproblemen und reiner Stimmung zu beschäftigen.

Bei der chorischen Arbeit an Gesängen aus dem 8. Madrigalbuch Monteverdis von 1638 wurden von der Seite der Praxis her die Ausdrucksmittel der damals „Neuen Musik" erfahren, die Herrschaft des Textes über die Musik, die Steigerung der musikalischen Ausdruckskraft, die Dissonanzbehandlung im Sinne der Textausdeutung. Theoretisch wurde das untermauert durch Gerd Lünenbürgers Vortrag „Artusi verso Monteverdi", wobei für Artusi das Primat der Regeln, für Monteverdi das des Textes als typisch angesehen werden kann. Gerd Lünenbürger stellte Monteverdis „Seconda prattica" als Erweiterung der „Prima prattica" und nicht als deren Gegensatz dar. Die Überschreitung alter Kontrapunktregeln und eine neue Behandlung des Textes waren wesentlich beteiligt an der Entstehung eines affektbetonten Stiles, der nicht ohne Einfluß auch auf Komponisten des Nordens blieb.

Monteverdis *Madrigali guerrieri et amorosi* (1638), aus denen einzelne Stücke mit Chor und Instrumenten erarbeitet wurden, gaben auch den Anstoß für ein Projekt von Matthias Weilenmann. In seinem *Canto Guerriero für Stimmen* verwendet er zwar nur Bruchstücke des Petrarca-Textes, versucht aber, die besondere Atmosphäre, die Spannung und Expressivität durch sensible Klangflächen, wechselnde Klangfarben, dynamische Varianten, chorische Cluster, Ein- und Ausblendetechniken in den einzelnen Stimmgruppen zu verwirklichen. Für eine optimale Darstellung hätte es aber wohl längerer Probemöglichkeit bedurft.

Ebenfalls im *Libro ottavo* von 1638 ist der „Combattimento di Tancredi e Clorinde" enthalten. Martin Derungs stellte das heroisch-lyrische Versepos, das Torquato Tassos *Gerusalemme Liberata* entnommen ist, in einer Soiree vor und entwickelte daraus mit einer Konzeptgruppe (Sprecher, Orgel, Schlagzeug, Streich- und Blasinstrumente) eine improvisatorische Form, die beim Abschlußabend eine ungewöhnlich eindrucksvolle Darstellung von stärkster Ausdruckskraft und Intensität fand. Das Engagement war ungleich viel stärker als etwa bei der Diskussion über die Situation des heutigen Musikbetriebes, die im Anschluß an eine Tonbandwiedergabe von Luigi Nonos Streichquartett stattfand, das verschiedentlich als Umbruch, als Wende in

Neu für Klarinette und ...

Erstdruck

Felix Mendelssohn Bartholdy
Konzertstück f-moll op. 113
für Klarinette [B], Bassetthorn [F] und Orchester
herausgegeben vom Trio di Clarone (Sabine Meyer, Wolfgang Meyer, Reiner Wehle)

Partitur	PB 5191	DM 48,--
Solostimmen	OB 5191 à	DM 5,50
4 Streicher	à	DM 6,50
Harmonie		DM 54,--

Revidierte Neuausgaben

Johannes Brahms
Klarinettenquintett h-moll op. 115
revidiert von Wolfgang Meyer und Christoph Poppen
Stimmen EB 6048 DM 34,--

Wolfgang Amadeus Mozart
Divertimento Nr. 1 aus KV Anh. 229 (439b)
für 3 Bassetthörner [F]
(oder 2 Klarinetten [B] und Fagott oder 3 Klarinetten [B])
revidiert vom Trio di Clarone (Sabine Meyer, Wolfgang Meyer, Reiner Wehle)
Partitur und Stimmen
KM 2241 DM 18,--

Carl Maria von Weber
Klarinettenquintett B-dur op. 34
revidiert von Wolfgang Meyer und Christoph Poppen
Stimmen EB 5830 DM 34,--

Breitkopf

Die Jazzklassiker **ANONIMUS** präsentieren Claude Bolling's „PICNIC SUITE" & „SUITE Nr. 1" als Blockflötenrarität. Durch die enorme Nachfrage dieser einzigartigen Bearbeitung wurden nun beide SUITEN auf CD veröffentlicht.

Best.-Nr.: CD 420389
LP 320389 / MC 220389

SBF RECORDS
A – 4591 Molln / Austria
Tel.: 0 75 84 / 2843 / 3428
Fax: 0 75 84 / 2843 - 15

der zeitgenössischen Komposition, als Nonos Weg nach innen bezeichnet worden ist, bei dem die den Klang unterbrechenden langen Pausen wichtiger zu sein scheinen als die Bruchstücke selbst. Die Konzentration und Spannung beim Erleben der „Stille" fanden kein adäquates Gegengewicht in der sprachlichen Äußerung, und leider gelang es dem Diskussionsleiter nicht, für die Teilnehmer Wesentliches und Hilfreiches herauszuarbeiten, bedauerlich auch deswegen, da die für den Kurs erstellte Literaturliste eine intensivere Beschäftigung mit den Problemen der zeitgenössischen Musik hätte erwarten lassen können.

Dagegen war im Rahmen der Instrumentalunterweisungen besonders die Gestaltung von Blockflöten-Solowerken des letzten Jahrzehnts (Moser *Alrune*, Marti *Ombra* u.a.) ein Beweis für intensive Auseinandersetzung mit Werk und Instrument, und dank der hervorragenden Arbeitsweise der Kursleiter kam es zu überzeugenden Wiedergaben bzw. Hilfestellungen auf dem Wege dorthin.

Durch die umrahmenden Konzerte von Martin Derungs und Matthias Weilenmann zu Beginn und nach Abschluß des Kurses wurde praktisch die gesamte Breite des Programmes der Arbeitswoche in konzentrierter Form dokumentiert – Werke aus vier Jahrhunderten, Vielfalt der Formen, von Kanzone, Ricercar und Fantasie bis zu Sonaten und freien improvisatorischen Formen (Stranz, Derungs/Weilenmann), Original und Transkription, komponierte und freie Auszierungen, linear zeichnendes und affektbetontes Spiel – fast unnötig, erneut auf das perfekte Zusammenspiel hinzuweisen, auf die sehr klangvolle, ausdrucksstarke Tongestaltung, die guten Temporelationen, die feinen dynamischen Schattierungen. Hier wurden alle Erwartungen erfüllt und Anregungen empfangen für eigene Weiterarbeit. Wenn trotzdem am Schluß der Woche einige Wünsche offenblieben, so mag dafür sicher in erster Linie die Überfülle an angesprochenen Themen verantwortlich gewesen sein sowie das Unvermögen, die augenblickliche Zeit des Umbruchs genügend zu überblicken, um gültige Aussagen über die Entwicklung machen zu können oder gangbare Brücken über die Jahrhunderte zu schlagen.

Allen Planern, Dozenten, Ausführenden und Helfern galt der Dank der Teilnehmer, die sich schon auf die nächste Begegnung freuen. *Ilse Hechler*

IDRS – Jahreskongreß in Manchester

Die diesjährige Konferenz der International Double Reed Society (IDRS) fand unter der Schirmherrschaft von Lady Barbirolli (Evelyn Rothwell) am Royal Northern College of Music in Manchester statt, nach Edinburgh (1980) und Graz (1984) zum dritten Mal auf europäischem Boden. Diese jährlichen Zusammenkünfte von Oboisten und Fagottisten haben sich allmählich von einer mehr oder minder rein amerikanischen Gruppierung zu wirklich internationaler Beteiligung gemausert. Die nächste Konferenz wird in Baton

Der russische Fagottist Valery Popov (Mitte) im Gespräch mit Heinz Holliger (rechts) und Timothy Reynish.

Rouge, Louisiana (USA) stattfinden, doch kursierten Gerüchte in Manchester, daß schon das Jahrestreffen 1991 möglicherweise in der Bundesrepublik stattfinden könnte.

Zur Statistik: In Manchester trafen sich mehr als 650 Teilnehmer aus 26 Nationen, darunter 176 aktive Spieler. Neben dem umfangreichen Konzertangebot über 20 Vorträge, Workshops und Video-Shows, der Fernand Gillet-Wettbewerb für Oboe (1. Preis: Undine Röhner, Leipzig) und Fagott (1. Preis: Laurent Lefevre, Signy-l'Abbaye, Frankreich) sowie zwei Podiumsdiskussionen über Oboen- und Fagottpädagogik. Dazu Ausstellungen von Instrumenten- und -zubehörherstellern (22) sowie Exponate von H. de Wit, T. Bingham und W. Waterhouse zur Geschichte des Fagotts. Angeboten wurden auch Kurse in Alexandertechnik.

Die Veranstaltungen fanden, häufig – zu häufig – sich überschneidend, durchgehend von 9.00 bis 21.30 Uhr statt. Das bedeutete zwangsläufig die Notwendigkeit individueller Auswahl, oft keine leichte Entscheidung.

In den Besetzungen durchaus abwechslungsreich und bunt, berücksichtigten die Konzertprogramme mit Werken überwiegend aus dem 19. und 20. Jahrhundert nahezu jeden Geschmack. Doch hörten wir auch, meisterhaft gespielt, P. Goodwin auf der Barockoboe und A. Grazzi auf dem Barockfagott, das Italienische Oboentrio (P. Grazzi, O. Zoboli, A. Bernardini) auf „klassischen" Oboen und R. Canter, der einen Überblick über die Entwicklungsgeschichte der Oboe gab. Seine mühelos scheinende Ansatzumstellung, die er bei Musik aus dem 16. - 19. Jahrhundert auf Instrumenten der jeweiligen Zeit (Diskantschalmei, Oboen von Bizey, Denner, Grenser und Triébert) demonstrierte, verdiente gleichermaßen Bewunderung wie seine technischen Fähigkeiten. Nur mit außereuropäischen Instrumenten (Zurna, Mey, So-na), die er in sein Programm miteinbezog und die er ganz aus der Sicht westlicher Musiktradition traktierte, schien er mir zu unbefangen umzugehen.

Zu den Höhepunkten zählten sicherlich die Veranstaltungen mit den Oboisten O. Zoboli, G. Hunt und H. Holliger sowie den Fagottisten W. Waterhouse, V. Popov und dem phänomenal begabten jungen S. Azzolini, der, allgegenwärtig scheinend, rasch zum Publikumsdarling avancierte.

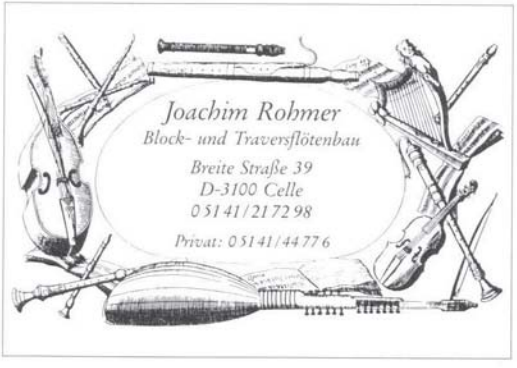
Besondere Erwähnung verdient der Pianist John Wilson, Dozent am RNCM in Manchester, der mit äußerster Sensibilität viele Spieler souverän begleitete.

Ein größerer Teil der Vorträge kreiste – wen wird es wundern – um das unerschöpfliche Thema Rohrholz und -bau, daneben kunst- und musikhistorische Ausführungen und, besonders interessant, endoskopische und Röntgenfilmaufnahmen vom Rachenraum, die eine aktive Beteiligung des Kehlkopfes beim „Zwerchfell"-Vibrato erhellten. Ein von der BBC zur Verfügung gestellter, in den 60er Jahren aufgenommener Film vermittelte ein sehr persönlich gefärbtes Portrait des unvergessenen Leon Goossens.

Zum Gelingen des Kongresses trug ganz wesentlich die hervorragende Organisation bei, die in den Händen von D. Atherton und T. Reynish lag. Sie sorgten zusammen mit zahlreichen ehrenamtlich tätigen Studentinnen und Studenten des Colleges für den reibungslosen Ablauf des Meetings.

Als Gastgeber, dem die gesamte künstlerische Vorbereitung des Treffens anvertraut war, fungierte William Waterhouse, selbst Lehrer am Royal Northern College. Mit welcher Freundlichkeit und welchem Charme er unvermeidliche organisatorische Pannen bewältigte, verdient höchste Bewunderung. Seine gewinnende Art prägte entscheidend die entspannte und freundschaftliche Atmosphäre des Kongresses, die vergessen machte, daß es doch Hunderte von Konkurrenten waren, die sich hier in Manchester versammelt hatten.

Christian Schneider



Moeck Recorder Prize für Blockflöte solo

Der englische Moeck Blockflöten Wettbewerb findet alle zwei Jahre statt und wird gemeinsam von der UK Society of Recorder Players und Moeck UK organisiert. Als Preise winken ein Scheck über 500 £, eine Silbermedaille und, was vielleicht am wichtigsten ist, ein prestigeträchtiges Konzert des Siegers, das üblicherweise während der Internationalen Ausstellung Alter Musikinstrumente in London in der Wigmore Hall stattfindet. Dieses Konzert ist immer gut besucht und gibt dem Sieger die einzigartige Gelegenheit, sich auf internationalem Parkett hören zu lassen. Frühere Preis-

ZIMMERMANN·FRANKFURT

Flöte solo

Bernard Schulé
GIN NO NAMI – SILBERNE WELLEN
ZM 2817 DM 9,–

Vier Flöten

Wolfgang Amadeus Mozart
ADAGIO KV 356 (617a) und
ADAGIO KV 411 (484a)
(Henner Eppel)
ZM 2752 DM 13,–

Wir liefern aus:
Broekmans & Van Poppel, Amsterdam

Zwei Flöten (Violinen)

Georg Philipp Telemann
SECHS SONATEN OP. 2
(Jochen Gärtner)
BP 1581 DM 25,50

Sopranino und Klavier

Ludwig Karl Weber
CAPRICCIO
ZM 2745 DM 8,50

Kammermusik

Carl Friedrich Abel
TRIOSONATE C-MOLL
für Flöte, Violine (2 Violinen) und
Basso continuo (Herbert Kölbel)
ZM 2609 DM 22,–

Ensemble

Wim Dirriwachter
GRIEKSE DANSEN – GRIECHISCHE TÄNZE
für variable Besetzung
(z.B. 5 Bläserstimmen, Schlagzeug u. Klavier)
BP 1589 Partitur und Stimmen DM 80,–

träger waren Helen Rees, Rebecca Miles und Piers Adams, die sich inzwischen alle als selbständige Blockflötisten glänzend etablieren konnten.

Diesjähriger Gewinner ist Robert Ehrlich, ein Schüler von Walter van Hauwe. Sein Preisträgerkonzert fand in der St. James Church, Piccadilly, statt, da in diesem Jahr die Wigmore Hall bereits als Veranstaltungsort anderweitig vergeben war. Ehrlichs Recital präsentierte Werke von Telemann, Corelli, Debussy und Louis Andriessen.

Internationaler Kuhlau-Wettbewerb in Uelzen

Vom 6. bis 10. November dieses Jahres fand in Uelzen der internationale Kuhlau-Wettbewerb statt. Ausgeschrieben für „Kammermusik mit mindestens einer Flöte" bot er 39 Ensembles und Solisten aus West- und Osteuropa und sogar aus Übersee die Möglichkeit, ihr Können zu zeigen – und zu vergleichen. Dieser Wettbewerb dient – neben der Förderung von Nachwuchsmusikern – auch dazu, das Werk Friedrich Kuhlaus bekannter zu machen. Laut Peter-Lukas Graf, dem Vorsitzenden der international besetzten Jury, zwingt diese Musik den Interpreten dazu, „etwas aus dem Notentext zu machen", im Gegensatz zu Stücken z.B. Bachs, die aufgrund der Genialität des Komponisten auch durch schlechte Wiedergabe „nicht totzukriegen" seien. Um diese musikalischen Fähigkeiten der Teilnehmer zu beurteilen, hatte die Jury in jeder Sparte ein Werk von Kuhlau als Pflichtstück vorgeschrieben. Es war sehr abwechslungsreich zu hören, wie die verschiedenen Ensembles und Solisten mit den gleichen Stükken umgingen. Andererseits war Kuhlau selbst keineswegs gegen Längen und virtuoses Geplänkel gefeit, so daß sich sicher mancher fragte, wie die Jury es aushielt, siebenmal hintereinander z.B. die *Euryanthe-Variationen* für Flöte und Klavier anzuhören.

Nach 2 Tagen war die erste Runde beendet. Viele der ausgeschiedenen Teilnehmer fuhren schon am nächsten Morgen heim und beraubten sich so der Möglichkeit, aus dem Anhören der nächsten Runden Nutzen zu ziehen. Aber dieser Nutzen ist anscheinend nicht von vielen erkannt worden: Der große Saal des Uelzener Theaters war leider den allergrößten Teil der Zeit sehr dünn besetzt, so daß der anerkennende Beifall, den alle Teilnehmer verdient hatten, zumeist erschrekkend kläglich ausfiel.

In der 2. Runde waren noch 14 Ensembles und ein Solist übriggeblieben, die 2 ihrer 3 angegebenen Werke spielen durften. Ein Flötentrio aus Hamburg (Henrik Wiese, Peggy Schmidt, Christine Torreiter), das in der dritten Runde nicht mehr zu hören war, sollte hier nicht unerwähnt bleiben. Die durchweg sehr junge Gruppe (der Jüngste ist 16!) musizierte klanglich ausgewogen und vermittelte eine Spielfreude, die (auch auf diesem Wettbewerb) nicht häufig anzutreffen ist.

Unter den hier gespielten Werken fanden sich auch zahlreiche Barockstücke (z.B. Bachs h-Moll Sonate oder Quantz' Flötentrios), bei deren Darbietung sicher nicht nur ich mich fragen mußte, wie es möglich ist, daß auch heute noch eine dermaßen undifferenzierte Wiedergabe barocker Musik an den Hochschulen gelehrt wird. Dabei kann man schon seit Jahren selbst in den kleineren Städten adäquate Aufführungen hören – sind die Hochschulen so weit weg von diesen Ereignissen?

An die 7 Teilnehmer der 3. Runde wurden 3 Preise und zwei Anerkennungen vergeben. Zwei 2. Preise gingen an Antje Schurrock (Flöte) und Almut Kraußer (Klavier), beide aus Berlin/DDR, und an das Quartett Christiane Ochsenfort (Düsseldorf), Hildegard Schattenberg (Essen), Andreas Dahmen (Düsseldorf) und Stefan Boots (Duisburg). Einen 3. Preis erhielten Hans-Jörg Wegner (Flöte) und Christiane Kroeker (Klavier), beide aus Hannover. Anerkennungen bekamen Julian Cawdrey aus Großbritannien und das Flötentrio Jochen Ohngemach, Robert Bauder und Heidrun Laukenmann aus Berlin. Leider ohne Auszeichnung blieben das Ensemble Benjamin Plag, Isabelle Schnöller (Flöten) und Chul Hee Yoon (Klavier), die tonlich Beeindruckendes zu bieten hatten, und das Quartett Norbert Girlinger, Gabriele Eichberger, Wolfgang Rath und Erwin Klambauer aus Österreich, deren Zusammenspiel dem preisgekrönten Quartett in nichts nachstand.

In seiner Abschlußrede im Rahmen des Preisträgerkonzertes erwähnte P.-L. Graf die erstaunliche Einstimmigkeit der Jury beim Punkten, wo es nur geringe Abweichungen gab. Daß von 9 möglichen Preisen nur 3 vergeben wurden, begründete er damit, daß es im Interesse des Wettbewerbs (und seiner Preisträger) sei, den Preisen das ihnen zukommende Gewicht zu verleihen. Dabei kritisierte er den Auswahlmodus (nach Eingangsdatum der Anmeldung und durch Losentscheid). Es hätten sich sicher viele potentielle Preisträger unter den Abgewiesenen befunden. Er habe sich einer gewissen Enttäuschung über das Niveau des diesjährigen Wettbewerbs nicht enthalten können.

Die übriggebliebenen Preisgelder werden zum größten Teil in einen Kompositionswettbewerb fließen, durch den die Flötenliteratur um gute Ensemble-

Hochschule für Musik in Arnheim / Holland

Studiere Jazz/Improvisierte Musik und klassische Blasmusik an der Hochschule für Musik in Arnheim.

Dozenten für klassische Blasinstrumente

Flöte:	Thies Roorda, Machico Takahashi
Oboe:	Theo Brul, Arthur Mahler
Klarinette:	Reinier Hogerheijde
Fagott:	Ab Weegenaar
Saxophon:	Adriaan Valk
Horn:	Hans Dullaert
Trompete:	Peter van Loo, Radko Berka
Posaune:	Kees Blokker
Tuba:	Donald Blakeslee

Dozenten für Jazz und improvisierte Musik Blasinstrumente und Lain Percussion

Saxophon:	Dick Vennik
Trompete:	Koos van de Sluis
Posaune:	Steve Galloway
Schlagzeug:	Joop van Erven, René Creemers
Latin Percussion:	Steve Boston

Teilnahme an Ensemblen, Blasorchester, Sinfonieorchester in der Bigband.

Probezeit mit dem „Gelders Orkest"

Tag der offenen Tür

Samstag 10. März 1990 von 10.00 – 16.00 Uhr.

Nach Vereinbarung besteht die Möglichkeit, sich in der Woche vom 22. – 28. Januar 1990 an einer Unterrichsstunde zu beteiligen.

Aufnahmeprüfung: Anmeldung vor dem 1.5.1990

Voraussetzungen zur Aufnahmeprüfung sind auf Anfrage erhältlich. Ebenso spezielle Information über die Studienrichtung Jazz/Improvisierte Musik, Klassische Musik und Schulmusik.

Adresse:

Hochschule für Musik
Weverstraat 40
NL-6811 EM Arnheim
Tel.: 0031 - 85 535644 / 643

stücke bereichert werden soll. Den anderen Teil (DM 3.000,00) bekam die Flötistin Antje Schurrock als Beitrag für ein neues Instrument – sie hatte sich ihren Preis auf einer vergleichsweise schlechten Flöte erspielt, eine Tatsache, die uns Westler, die wir so geübt sind im Beurteilen und Kaufen von neuen Flöten, beschämen muß.

Solche Eindrücke bleiben wohl jedem im Gedächtnis haften, so daß man mit vielen neuen (Denk-)Anstößen versehen nach Hause fahren konnte. Auf ein neues im nächsten Kuhlau-Wettbewerb 1992! *Antje Gerlof*

ARIEL Blockflöten aus Israel
Dolmetsch
Blockföten aus England
Huber
Blockflöten aus der Schweiz

ADAMS Musik-Instrumente
Schubertstr. 4 · 4010 Hilden
Tel. 02103/43261

Kurz beleuchtet: Donaueschinger Musiktage 1989

Den Voraussagen der Wetterfrösche zum Trotz strahlte vom 20. bis 22. Oktober aus blauem, klarem Himmel die Sonne mild herab auf die kleine Stadt zwischen Schwarzwald und Schwäbischer Alb und ließ die Farbenpracht des Herbstlaubs in sattem Glanze leuchten. Das zog die Menschen ins Freie – mit Ausnahme der Besucher des Festivals, die die verschiedenen Veranstaltungsstätten bis auf den letzten Platz füllten. A propos Veranstaltungsstätten: Die Baar-Sporthalle, in der die Orchesterkonzerte stattfanden, leidet unter miserabler Akustik, und das ist der Musik gar nicht zuträglich!

Die Fans der „Neuen Musik" waren aus dem In- und Ausland angereist, manche von weither; erfreulich viele junge Leute waren zu sehen neben denen, die sich alljährlich hier versammeln und fröhliches Wiedersehen feiern: Kritiker, Macher von Funk, Fernsehen und anderer Branchen des Musik„marktes", Komponisten, Instrumentalisten, Vokalisten und einige unentwegte „private" Beobachter.

Angeboten wurden zwei Orchesterkonzerte (Sinfonieorchester des Südwestfunks, Dirigenten Ingo Metzmacher und Michael Gielen), ein Instrumentalkonzert, ausgeführt von Andreas Boettger (Schlagzeug) bzw. Marianne Schroeder (Klavier) unter Mitwirkung des (elektronischen) Experimentalstudios der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks, sowie ein Auftritt des Vokalsextetts *London Sinfonietta Voices* und als „Bonbon" die traditionelle SWF-Jazz-Session. Herausragend (nach Meinung des Berichterstatters) das Konzert der London Sinfonietta Voices mit zwei Uraufführungen (Joh. Kalitzke, *Nachtschleife*; Michael Obst, *Miroirs* nach mittel- und spätmittelalterlicher Lyrik) und zwei Erstaufführungen (Jonathan Lloyd, *Messe;* Param Vir, *Brahma-Vishnu-Shiva*). Herausragend – das gilt sowohl für die Kompositionen, jede auf ihre Art, als auch für die perfekte Interpretation der technisch wie auch musikalisch schwierigen Werke. Alles, was an Neuem sonst geboten wurde, muß ich mit dem in solchem Zusammenhang oft und gern gebrauchten Wort „interessant" bezeichnen, interessant nicht zuletzt auch in bezug auf die Diskrepanz zwischen den im Programmheft zu lesenden „erklärenden" Worten und dem zu hörenden klingenden Ergebnis. (Wolfgang Rihm hat das in seinem Programmheftbeitrag durchaus richtig erfaßt.) Es gab Stücke, da kam Spannung auf (z. B. Schnebel, *Monotonien*; Walter Zimmermann, *Ataraxia*; Barlow, *Orchideae ordinariae*), aber meist war auch dafür gesorgt, daß sie durch überproportionale Strapazierung von Tonfloskeln oder Klangschleifen alsbald kaputtgemacht wurde. Übrig bleibt dann für den, der so oder ähnlich empfindet, „melancholische Hoffnung" (Schnebel), das nächste Stück (oder nächste Jahr) werde befriedigendere Eindrücke bringen. Und ansonsten macht man sich so seine Gedanken: Muß man, beispielsweise, ca. 100 hochqualifizierte Musiker aufs Podium setzen, um den Varianten der Klangqualität des Tones G mit Viertel- und Halbtonerniedrigungen und -erhöhungen und deren Kombinationen 25 Minuten lang nachzuspüren? Und bei anderem wiederum denkt man an Augenmusik, deren Symbolik nachzuvollziehen dem Ohr nicht gegeben ist.

Leopold Mozart schrieb einmal seinem Sohn:

Ich empfehle dir Bey deiner Arbeit nicht einzig und allein *für das musikalische, sondern auch für das ohnmusikalische Publikum zu denken, – du weist es sind 100 ohnwissende gegen 10 wahre Kenner, – vergiß also das so genannte populare nicht, das auch die langen Ohren Kitzelt.*

Das war vor etwas mehr als zweihundert Jahren. Vielleicht soll das heute in Anbetracht zweifellos inzwischen ein wenig geschärfter langer Ohren nicht mehr gelten. Dann allerdings muß man sich über ein wahrlich zu beklagendes Ghetto-Dasein der „Neuen Musik" nicht wundern. *Herbert Höntsch*

F. Lautes hilfreiches Diffinitorium

Trotz der immer größer werdenden Zahl musikalischer Nachschlagewerke gibt es nach wie vor zahlreiche Begriffe, die falsch oder mißverständlich definiert und verwendet werden. F. Laute hat sich deshalb entschlossen, zur Schließung wenigstens der größten Bildungslücken beizutragen. Wir beginnen heute mit dem Buchstaben A und werden uns das Alphabet dann in loser Folge systematisch vornehmen.

a bene placito (wörtlich: „auf den Beinen plaziert"). Aufforderung in der Duett-Literatur, die Partnerin auf den Schoß zu nehmen. In der Militärmusik auch veraltet für „Im Stehen".

Absetzen ist ein Terminus, der bei den meisten Musikern auf völliges Unverständnis stößt.

Abstrich. Von den Gewerkschaften 1989 endlich durchgesetzte Vorsorgeuntersuchung für Geiger.

Accord parfait ist eine französische Nachspeise mit hohem Kaloriengehalt.

Adaption, zeitgenössische. Musikalisches Pendant zur Adoption. In beiden Fällen ist eine Form von Unvermögen Anlaß zur Aneignung fremden Gutes.

ad libitum wird fälschlich oft synonym für „Libido" gebraucht. In Wahrheit handelt es sich um einen in Musikerkreisen weit verbreiteten Trinkspruch: „Auf die Leber!"

affettuoso hat nichts mit Affen zu tun, sondern bedeutet lediglich ansteckend. Häufig im Zusammenhang mit Zündhölzern verwendet.

Agogik ist die zweite Hälfte von Päd.

Akzidenzien. Botanische Bezeichnung für ein früher im Mittelmeerraum beheimatetes, inzwischen aber ausgerottetes Zittergras. Noch heute überkommt viele Musiker das Zittern, wenn sie diesen Begriff auch nur hören.

Aliquottöne sind unfreiwillige Nebengeräusche beim Musizieren.

Alteration (auch: alti naturali). Wegzehrung fahrender Musiker, die quasi Maßstab für Wanderetappen wurde. Wenn die „alte Ration" aufgebraucht war, wurde der nächste Fürstenhof angesteuert.

Amboß kommt keiner vorbei!

Amusie ist die bayerische Aufforderung an die Musiker, zum Tanz aufzuspielen: „A Musi! Aufi geht's!"

Anblasen nennt man ein oft auf nächtlichen Straßen praktiziertes Solospiel. Angeblasen werden vorzugsweise grünberockte Beamte der unteren Gehaltsgruppen.

Anhemitonisch bedeutet blutleer. Feinere Bezeichnung für saft- und kraftlose Musik.

Antizipation. Ansteckung (med.). Die Gefahr einer A. nimmt im Orchester von hinten nach vorn zu. Hinter dem ersten Pult können gut und gern zwanzig Mann niesen, hinter dem letzten Pult niemand.

Aöden (von griech.: „Sänger" – Hochdeutsch: „Anöden"). Heute nur noch in Bayern und Österreich verwendete Bezeichnung für die Kommunikation in Diskotheken.

arco. Reinigungsmittel für Streichinstrumente.

Arrangement. In der U-Musik übliche Bezeichnung für Vereinbarungen zwischen Lobby und Rundfunkmoderatoren. Je besser das A., desto größer die Zahl der Programmeinsätze!

a tempo ha'm die heut' wieder drauf!, wollte der Fagottist sagen, brachte aber den Satz nicht zu Ende, weil sein Einsatz kam.

Aspiration heißt Flüssigkeitsaufnahme während des Konzertes. Gegenbegriff: „Transpiration".

Aufführungspraxis nennt man das Benehmen von Orchestermusikern beim Konzert. Betrifft im Prinzip alles, was nicht in den Noten steht, und hat mit Takt nichts zu tun.

Der TIBIA – Ensemblekurs

Techniken des Zusammenspiels

vom 30.7. – 4.8.1990 in Hermannsburg
ist fast belegt. Sichern Sie sich die letzten Plätze.

Ensembles mit zwei bis acht Melodieinstrumenten sollten die Gelegenheit nutzen, unter der fachkundigen Leitung des Dozententeams mit W. van Hauwe und den Mitgliedern des Amsterdam Loeki Stardust Quartets Studienliteratur von der Barockzeit bis zur Moderne zu analysieren und technische Probleme des Zusammenspiels zu erörtern.

Anmeldeformulare
und weitere Informationen gibt Ihnen gern
TIBIA – Schriftleitung
Postfach 143
3100 Celle

Musikleben kompakt

Die unentbehrlichen
Nachschlagewerke
zur aktuellen
Musikszene

Musikalmanach
1990/91
Musikleben in der
Bundesrepublik
Deutschland
Für den Deutschen
Musikrat herausgegeben von Andreas
Eckhardt, Richard
Jakoby und Eckart
Rohlfs.

856 Seiten, kartoniert
DM 48.–
ISBN 3-7618-2380-0

Der Musikalmanach, hier in vollständig überarbeiteter und wesentlich erweiterter Ausgabe vorgelegt, ist mittlerweile zu einem unentbehrlichen Nachschlagewerk geworden. Der neue Almanach enthält nicht nur aktualisiertes Anschriftenmaterial, sondern erstmals auch aktuelle statistische Daten, die bisher noch nie so kompakt greifbar waren.

Martin Elste
Kleines Tonträgerlexikon
Von der Walze zur
Compact Disc

150 Seiten, kartoniert
DM 19,80
ISBN 3-7618-0966-2

Vom Rockfan bis zum Liebhaber der klassischen Musik – das kleine Reallexikon der Tonträger klärt die Freunde und Sammler der verschiedensten Musikarten über die besonderen Eigenschaften, über die Arbeitsweise und über die Geschichte der technischen Medien auf, mit denen heute fast selbstverständlich umgegangen wird.

Bärenreiter
Kassel · Basel · London · New York

Early Music. *Oxford University Press. Abonnements: Walton Street, Oxford 0X2 6DP, England; Redaktion: Ely House, 37 Dover Street, London W1X 4AH. Vol. XVI/4 - Vol. XVII/4 (November 1988 – November 1989)*

Das Orchester der Barockzeit und Besetzungsfragen sind Schwerpunktthemen des letzten Heftes von Jahrgang 88. Neal Zaslaw befaßt sich hier mit der historischen Definition des Orchesters (wann ist ein Orchester kein Orchester?), was auch die des Collegium Musicum einschließt, und ergänzt seine Arbeit durch eine hervorragend ausführliche Bibliographie zur Thematik, die allen Interessierten empfohlen sei. Untersuchungen zur Instrumentalbesetzung bei Händel (Marx) und zum Orchester italienischer Oratorien (Selfridge-Field) mit Beispielen u.a. für die Verwendung von Chalumeau und Oboe bei Vivaldi vertiefen die Thematik in speziellen Bereichen. So auch im folgenden Heft von H. J. Schulze über Bachs Orchester mit Blick auf örtliche Gegebenheiten und O. Landmann mit einer vorzüglichen Darstellung der Dresdner Hofkapelle zur Bachzeit, deren Bedeutung im europäischen Raum auch durch zahlenmäßigen Vergleich unterstrichen wird.

Ebenso spielt C. Ph. E. Bach in jenem Jahrgang noch eine Rolle, sowohl durch eine Einordnung seiner Passionsmusiken in den Rahmen der Hamburger Tradition (St. L. Clark) wie den Aufsatz von R. W. Wade über ergänzende Funde zur Werkliste. Flötisten und Liebhaber C. Ph. E. Bachs werden gern registrieren, daß es unter diesen eine, vielleicht zwei unbekannte Sonaten gibt, sofern eine davon nicht Schaffrath zuzusprechen ist. Oboisten – und hoffentlich nicht nur diese – werden sich auch von einem Aufsatz über improvisierte Ornamentik in einer Arie Händels mit obligater Oboe angesprochen fühlen (J. Spitzer). Über Fragen zur Aufführungspraxis früherer Zeit berichten C. A. Elias (ihr Niederschlag in der italienischen Literatur des 16. Jh., Mai 89), K. Polk (Ensembletradition der frühen Renaissance) und W. Elders (Ausführung von Cantus firmi bei Josquin) in Aug. 89. Was man auch von anderen lernen kann (sollte), zeigt die Auseinandersetzung mit Artikulationsanweisungen für Tasteninstrumente (D. M. Raessler über Türk in Febr. 89).

Obwohl er die Holzbläserei nicht unmittelbar berührt und hier ohnehin nicht alles Lesenswerte aufgezählt werden kann, soll doch der Aufsatz über Musik und Moral anhand eines Beispiels aus der flämischen Malerei des 16. Jh., das die Sitten vor dem Tag des Jüngsten Gerichts schildert, nicht unterdrückt werden (A. H. King).

Den Abschluß des Jahrgangs bildet ein Opernheft mit Aufsätzen über Inszenierungen (Haymarket, Parma, Vicenza u.a.), auch einem über die Gestik der Akteure im 18. Jahrhundert (N. Salomon).

Zwar schon selbstverständlich, aber doch immer wieder auffallend die ausgesuchten Illustrationen zu den Texten und Themen, die EM ihr unverwechselbares Gesicht geben.

Flûte à Bec & Instruments Anciens. *Magazine bimestriel en langue francaise consacré aux instruments anciens. Boîte Postale 30, F-35404 Saint-Malo Cedex. Heft 26-29 (November 1988 – September 1989)*

Der letzte Jahrgang von *Flûte à Bec* zeigt ein durchgehend ausgewogenes Konzept von aktuellen Berichten (Flötenfest Nizza), Aufsätzen zu Fragen des Baues und Restauration alter Instrumente (Blockflötenbau mit Wakaru, einem Cocosholz, die van-Eyck-Flöte von I. und A. Mathiesen), Aufführungspraxis (Haynes: Stimmungen der Bachzeit) und Literatur (C. Chandellier über das Blockflötentrio von Hindemith) sowie Personelles (Interviews z.B. mit Kuijken oder dem Komponisten Patrice Challulau, von dem auch Kompositionen abgedruckt sind). Reichlich Platz wird dazu Informationen eingeräumt, über Neuerscheinungen ebenso wie über kommende musikalische Ereignisse. Der Fortschritt des Etablissements der Blockflöte an den französischen Musikschulen ist aus den veröffentlichten Literaturlisten zu den Jahresprüfungen ablesbar.

Syrinx. *Bollettino ufficiale Accademia Italiana del Flauto. Via degli Orti di Trastevere 34, I-00153 Roma. Jg. I, Nr. 2 (1989)*

Das „offizielle Mitteilungsblatt" der Accademia Italiana del Flauto erscheint vierteljährlich, ist sehr gut gemacht (Layout), kostbar (Kunstdruckpapier), aber auch teuer (40.000 Lit. in Italien).

Das „Schwesterblatt" der *Flöte aktuell* bringt in seiner zweiten Nummer etwas über Flötenbau (Cooper), den Komponisten Castiglioni (Interview), Hommage á Moyse zum 100. Geburtstag, einen Aufsatz über die Konzerte von Devienne – Virtuosität und Kantabilität – (Castellani) sowie ein Porträt von Mario Ancillotti, dazu Berichte, (illustrierte!) Rezensionen etc. Die englischen Kollegen vom Pan – so in einem Leserbrief –

beglückwünschen und beneiden die Römer ob ihrer Aufmachung! Ihnen zum Trost: Nüchternheit hat auch ihren Charme.

Aulos. *Associazione musicale. Via del Pino 68. I-57128 Montenero Livorno. Aulos III (1989), Nr. 1*

Das Mitteilungsblatt der Livorneser Holzbläserakadmie hat sich gemausert: Eine Rivista im neuen Gewand, gutes Papier, schöner Druck, Format, wie wir es von *TIBIA* gewohnt sind usw. Gratulation! Dem seriösen Äußeren entspricht der Inhalt, aus dem genannt seien: Cooper und Böhm – ein Gespräch, Analyse der Rhapsodie für Klarinette (G. Dangain), Porträtistisches zu Jaunet und Holliger, Flötenschulen im Italien des 19. Jahrhunderts, aber auch etwas über Streß (P. Lepori) und Gedanken über einen künftigen gemeinsamen Markt der Musik. *Nikolaus Delius*

BÜCHER

Taschenbuch zum Thema Flöte

Robert Hériché: A propos... de la flûte. Billaudot, Paris 1985. TB, 190 S. Keine Preisangabe in DM.

Ein Taschenbuch nach Art einer *Tour d'Horizon* zum Thema Flöte kann bestenfalls einige Aspekte der Thematik streifen; die Auswahl bleibt ebenso persönlich wie vielleicht charakteristisch für einen französischen Flötisten, der die Blätter französischer Flötengeschichte der letzten fünf Jahrzehnte an exponierter Stelle mit beschrieben hat.

Wer nach Informativem Ausschau hält, wird mit Interesse die Liste der Concours-Stücke seit 1824 oder die flötistischen Besetzungsangaben der Pariser Oper der letzten 200 Jahre registrieren. Im übrigen finden sich in komprimiertester Weise Geschichte, Beschreibung und Spielweise des Instrumentes, ein Exkurs über Verzierungspraxis (mit vielen falschen Interpretationen „wesentlicher Manieren"), bevor man zum wohl eigentlichen Hauptteil, der biographischen und z.T. bildlichen Darstellung der „Grands Maîtres" gelangt, historisch und alphabetisch aufgereiht. Unausrottbar scheint neben anderen der Irrtum zu sein, Kuhlau gehöre unter die praktizierenden Flötisten, wo er das doch ebensowenig war wie Haydn, der sich zwischen Mozart und Fauré den Flötenmeistern vorangestellt sieht, sicher als einer der großen Komponisten, die für unsere Literatur Marksteine setzten, wie der Abdruck der ersten Seite der *Duos concertants* für zwei Flöten (eine Bearbeitung von Streichquartetten) dokumentieren möchte. Trotzdem – Flautomanie mit ganz persönlichem Charme. *Nikolaus Delius*

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

Prestißißimo

Grete Wehmeyer: Prestißißimo. Die Wiederentdekkung der Langsamkeit in der Musik. Kellner Verlag, Hamburg 1989. 175 S., geb. DM 34,--

1980 veröffentlichte W. R. Talsma sein Buch *Wiedergeburt der Klassiker*, Bd. 1: *Anleitung zur Entmechanisierung der Musik*, welchem er die Hypothese zugrundelegte, daß Pendel- und Metronomangaben des

Der Internationale Moeck-Sommerkurs
für
BAROCKBLOCKFLÖTE
findet vom 14. bis 21. Juli 1990
im Charlotte Mason College, Ambleside, statt.
Das College liegt im reizvollen englischen Lake District mit Blick auf den Lake Windermere.
TUTOREN:
Edgar Hunt, London; Cecile Michels, Paris;
Helen Rees, London; Maria Boxall, London
Wegen der Einschreibungsgebühren, Unterbringungskosten
und anderer Details wenden Sie sich bitte an:
MOECK UK, 38 Manningham Lane,
Bradford BD1 3EA / England
unter Angabe Ihrer musikalischen Fähigkeiten.
Charlotte Mason College

18. und frühen 19. Jahrhunderts in schnellen Sätzen halbiert zu lesen seien: ein Schlag bzw. eine Pendelschwingung sei als Doppelschlag bzw. Doppelschwingung aufzufassen. Ungeachtet Talsmas abenteuerlicher Quelleninterpretation und seiner gezielten Unterschlagung von Gegenbeweisen hat nun Grete Wehmeyer so etwas ähnliches wie eine populärwissenschaftliche Zusammenfassung von Talsmas Ideen geschrieben und damit ein trauriges Kapitel pseudowissenschaftlicher Musikforschung erneut aufgeschlagen.

Die Quellen kommen auffallend wenig zu Wort, und wenn, so sind es meist auf verschiedene Weise auslegbare Zitate, etwa Klagen des frühen 19. Jahrhunderts über zu schnelle Tempi – als ob dies etwas über die tatsächliche Schnelligkeit der richtigen Tempi aussagen würde! Ganz und gar peinlich ist eine Behauptung wie diese: „Die alten Tasteninstrumente machten jedoch ein Schnellspielen über längere Zeit unmöglich: Die Mechanik war nicht robust genug, Saiten konnten reißen, auf jeden Fall verstimmten sie sich sehr rasch." Wenn man ein bestimmtes Musikstück spielt, werden aber Mechanik und Saiten in jedem Tempo gleich stark beansprucht: längeren Pausen zwischen dem Niederdrücken ein und derselben Taste entspricht ja eine längere Spieldauer! – Wo Beweise fehlen, da wird der Zeitgeist der „Tempo-30-Generation" um so mehr bemüht: Eisenbahn contra Postkutsche – dieser Vergleich durchzieht das ganze Buch (wobei ich mich frage, weshalb mit der Erfindung des Düsenflugzeugs die Tempi nicht nochmals mindestens verdoppelt worden sind ...). Diese Art der Argumentation gipfelt in der Bemerkung: „Geschwindigkeit ist das Wesen des Krieges." Die Autorin erwähnt zwar, daß von Händel autographe Aktdauerangaben zu dessen *Solomon* existieren – sie erwähnt aber nicht, daß sich daraus eine Gesamtdauer von (nur) 130 Min. ergibt, und sie erwähnt ebenfalls nicht, daß selbst ein „schneller" Dirigent wie J. E. Gardiner diese Vorgabe nur nach Streichung einiger Musiknummern einhalten kann. Auch von so eindeutigen Feststellungen wie derjenigen Engramelles, daß 24 Takte eines fröhlichen Menuetts *(d'un mouvement gai)* 20 Sekunden dauern, ist nicht die Rede: ebensowenig davon, daß Quantzens eigene Empfehlungen für die Satzdauern eines Konzertes erstaunlich genau mit den Satzdauern seiner eigenen Flötenkonzerte übereinstimmen – wenn man seine Tempoangaben in der herkömmlichen, „schnellen" Weise interpretiert.

Der Inhalt des Buches wird aber noch übertroffen von dem, was sich der Verlag im Einbandtext geleistet hat: es gelte „bis heute als unstrittiges Phänomen: Die klassische Musik wird erheblich schneller gespielt, als von ihren Komponisten gewollt." – Unstrittig? Das wird auch der fanatischste Verfechter der „neuen Langsamkeit" nicht behaupten können. *Klaus Miehling*

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

Versuch über das Romantische

Peter Rummenhöller: Romantik in der Musik. Deutscher Taschenbuch Verlag/Bärenreiter, München/Kassel 1989. Originalausgabe. (dtv/Bärenreiter 4493). 245 S. DM 19,80

Die schöne farbige Reproduktion von Ludwig Richters „Überfahrt am Schreckenstein" auf dem Titel ist mehr als nur ein hübsches Layout – Rummenhöller zitiert das Bild in seinem Buch als „eine Art Ikone romantischer Weltanschauung", die ihm als eines der Motive dient, welche er seinem (bescheiden so genannten) *Versuch über das Romantische* zugrundelegt. Woraus erhellt, daß Romantik auch (oder gerade) in der Musik nur als „gesamtkulturelles Phänomen" verstehbar ist. Dieses Verständnis in seiner Gesamtheit deutlich zu machen und in den musikalischen Bereich einzubringen wie auf ihn zu reflektieren ist das Anliegen des Buches (mit dem Untertitel: Analysen, Portraits, Reflexionen). Es möchte damit Mißbrauch und Mißverständnissen des Begriffs „Romantik" begegnen. Daß auch die Fragwürdigkeit von in der Musikgeschichte gern und oft benutzten Epochenbegriffen aufgezeigt wird, erscheint in diesem Zusammenhang schon selbstverständlich.

Ob E. T. A. Hoffmann oder Schumann, Beethoven oder Chopin oder andere – immer wird aus den Grundlagen romantischen Denkens argumentiert und dokumentiert, werden auch Erscheinungen wie Virtuosität usw. untersucht und in ihre Zusammenhänge gestellt. Ein gutes, ein interessantes und nicht zuletzt ein wichtiges Buch, dessen Würdigung sich hier auf die Empfehlung beschränken muß, es unbedingt in die Hand zu nehmen, ein „Fach"buch, daß die Thematik knapp und sprachlich klar erfaßt, ein Beispiel für musikwissenschaftliche Darstellung, die auch dem „Dilettanten" verständlich ist, ohne deswegen oberflächlich zu sein. Gerade als Taschenbuch wird diese notwendige Schrift der Aufklärung über einen verschwommenen Begriff hoffentlich einen großen Leserkreis erreichen. *Nikolaus Delius*

Nachdenkliches und Unterhaltsames

Richard Wagner: Ein deutscher Musiker in Paris. Novellen und Aufsätze von 1840/41, hrsg. von Martin Gregor-Dellin. Deutscher Taschenbuch Verlag / Bärenreiter Verlag, München/Kassel 1989 (dtv klassik 2215). 151 S., Pb. DM 9,80

Die bekannteste der hier als Taschenbuch vorliegenden sieben frühen Erzählungen und Betrachtungen Richard Wagners ist wohl „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven", ein Kabinettstück fein gezeichneter Situationskomik, ja Ironie, nicht ohne tiefere Bedeutung. Wagner, vor seinen Gläubigern aus Riga nach Paris geflohen, als Komponist hier vollkommen unbekannt, ohne irgendwelches Einkommen, schrieb diese Texte, um seiner Enttäuschung Luft zu machen (und um wenigstens ein paar Francs zu kärglichem Lebensunterhalt zu verdienen). Herausgekommen ist dabei eine literarisch hochklassige „Abrechnung" mit dem „Musikbetrieb" in der französischen Metropole (damals europäisches Kulturzentrum), der einem jungen Ausländer voller Ideen, aber ohne Protektion keine Chance bot. Übrigens, was den „Musikbetrieb" angeht: Man kann zu heute manche Parallele ziehen; 150 Jahre erscheinen wie ein Tag!

Der Herausgeber erwähnt die Sammlung „Ein deutscher Musiker in Paris" ausführlich in seiner 1980 erschienenen großen Wagner-Biographie. Was er dort darüber ausführt, erscheint im wesentlichen hier als Nachwort, und dazu gibt es noch einige Erläuterungen zu den einzelnen Titeln. Was immer den Leser an den Texten besonders fesseln mag: Fakten, Phantasie,

Melancholie, Witz, Satire – er wird das Buch nicht ohne einen Anflug von Besinnlichkeit aus der Hand legen.

Burton Bernstein: Die Bernsteins. Aus dem Amerikanischen von Dorothee Koehler. Deutscher Taschenbuch Verlag / Bärenreiter Verlag, München/Kassel 1989 (dtv / Bärenreiter 11097). 185 S. und 26 Fotoreproduktionen, Pb. DM 9,80

Der Verfasser ist der um fast 14 Jahre jüngere Bruder des Dirigenten Leonard („Lenny") Bernstein, studierter Journalist, versierter Schriftsteller. Er stellt seine Familie vor: dominierend – im Gegensatz zum Titelbild mit dem dirigierenden Bruder – Vater Sam (mit dessen Tod 1969 das Buch auch endet), dann natürlich dessen „Anhang", nämlich Mutter Jennie (aus einer Einwandererfamilie) und beider Kinder Lenny (geb. 1918), Shirley (geb. 1923) und der Autor selbst (genannt „Burty"), dazu am Rande noch einige Verwandte.

Story I: Der Vater, geb. 1892, verläßt als junger Mann ohne Zukunft sein heimatliches Dorf im ukrainisch-polnischen Grenzgebiet, um in der Neuen Welt sein Glück zu versuchen. Wie er zum Ziele kommt, das ist zugleich die Story vom *American Way of Life*, auf dem der Tüchtige, vom Lerneifer Besessene mit Energie und Zähigkeit zum Erfolgreichen wird.

Story II zeichnet vor allem den Lebensweg der jungen Generation nach, der zumindest im Falle „Lenny" Bernstein weitgehend bekannt ist.

Und ganz nebenbei erfährt man eine Menge über jüdische Religiosität, über die Intensität jüdischen Familienlebens in guten wie in schlechten Tagen. „Burty" versteht es, Charaktere und Verhaltensweisen der „handelnden Personen" prägnant zu schildern und den Leser, gelegentlich augenzwinkernd, am Geschehen Anteil nehmen zu lassen: Information und im besten Sinne amüsante Unterhaltung zugleich.

Herbert Höntsch

Neueingänge

Kurt Blaukopf: Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft. Bärenreiter, Kassel 1989

Musikbilder auf Postkarten. Serie IX. Cartoons. Moeck Verlag, Celle 1989

Heinz Riedelnatz u. F. Laute: Musica Sensibilissima. Denk-, Frag- und Merkwürdiges. Moeck Verlag, Celle 1989

Ulrich Thieme: Die Blockflöte in Kantate, Oratorium und Oper des 17. Jahrhunderts. Moeck Verlag, Celle 1989

SAXOPHON-QUARTETTE

Rainer Bischof
Nightwoods
Part. u. St. 05465 DM 22,–

Horst Ebenhöh
Op. 70/3. Short Tale/Kleine Geschichte
05469 DM 25,–

Heinz Kratochwil
Op. 148. Fantasie 05461 DM 30,–

Robert Schollum
Op. 130. Elegie mit Unterbrechungen
Part. u. St. 05464 DM 27,50

Erich Urbanner
Emotionen 05462 DM 33,–

Paul Kont
Five Sketches 05470
in Vorbereitung!

Heinz Kratochwil
Op. 163. Attacken für Saxophonquartett und Schlagzeug ad lib.
05468
in Vorbereitung!

Herbert Lauermann
Bagatellen 05467
in Vorbereitung!

Für weitere Informationen:
Info-Doblinger, Postfach 882, A-1011 Wien

DOBLINGER

Händel-Fest

Georg Friedrich Händel: Sechs Sonaten für Altblfl. und B.c., hrsg. von Martin Nitz. 3 Hefte. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven. N 2061-2063. Je DM 15,–

– *: Sonaten e-Moll (HWV 359b und 379), für Flöte und B.c., hrsg. von Gerhard Braun, Generalbaßauss. Siegfried Petrenz. UE 18665. DM 24,–*

– *: Sonatas or Chamber Aires nach Arien aus der Oper „Tolomeo", für Flöte und B.c., hrsg. von Gerhard Braun, Generalbaßauss. Siegfried Petrenz. UE 18095. DM 18,–*

– *: Arien aus Opern, für Flöte solo, bearbeitet von Peter Prelleur (London 1731), hrsg. von Gerhard Braun. UE 18092. DM 12,–*

– *Feuerwerksmusik, für Flöte und B.c. (nach J. Walsh 1749), hrsg. von Gerhard Braun, Generalbaßauss. Siegfried Petrenz. UE 18667. DM 22,–*

Michel Blavet: Duette nach Werken von G. F. Händel, für 2 Flöten, hrsg. von Marianne Betz und Gerhard Braun. UE 18664. DM 26,–

Universal Edition, A-Wien

Eine Neuausgabe der Blockflötensonaten von Händel wird heute immer die Vorarbeiten von Best und Lasocki berücksichtigen. Nitz tut das auch, vertritt jedoch auch geringfügig abweichende Standpunkte. Seine Ausgabe bringt alle sechs Sonaten in zuverlässigem Text auf derzeitigem Kenntnisstand und bietet damit Faber Konkurrenz – außer im Preis, doch dafür großzügig auf drei Hefte verteilt.

Besondere Bedeutung mißt Nitz in seiner Ausgabe der Generalbaßbearbeitung zu. Sie „folgt konsequenter als die bisher erschienenen Editionen den entsprechenden Anweisungen von J. J. Quantz und C. Ph. E. Bach." (Nitz) Ein stilbewußter Generalbassist rechnet heute in Dekaden und mag sich da fragen, warum gerade solche Kronzeugen bemüht werden, deren Traktate erst nach Händels Tod erschienen (1752 und 1762!). Von Bach sagt man, er habe auf diesem Gebiet Niedt geschätzt (Musikalische Handleitung 1700 und 1710), auch haben Heinichen (1711) und Mattheson (1735) einiges zur Generalbaßpraxis von sich gegeben, was Händel und seiner Zeit nähergestanden haben dürfte.

Der Benutzer der Ausgabe wird schnell herausfinden, daß nur ein Teufelchen die deutsche und englische Seite im ersten Revisionsbericht vertauscht haben kann, und das leicht selbst korrigieren. Mehr Schwierigkeiten wird er vielleicht mit den Metronomangaben haben (ich jedenfalls habe sie), die den Sätzen als Interpretationshilfe hinzugefügt sind. Gewiß, das ist ein weites Feld, vielleicht auch das individuellste, und hier sind neben dem „herrschenden Affekt" (Quantz) räumliche Verhältnisse und nicht zuletzt das Temperament des Spielers zu berücksichtigen, will man die „stilistisch richtige" Ausführung finden – wenn es sie denn überhaupt gibt. Auch wenn die Metronomangaben – selbstverständlich – nur Hinweise sein sollen, so leuchtet mir u. a. nicht ein, daß alle *attacca* anschließenden Sätze, das sind hier alle auf einen langsamen folgenden schnellen Sätze, mit dem Tempo des vorausgehenden Satzes nichts zu tun haben wollen.

Braun stellt die Flötensonaten in e-Moll in einer Ausgabe zusammen – Beispiele für Händels eigene Recycling-Praxis. Wer die (vorläufig) letzten textkritischen Belange im einzelnen nachvollziehen möchte, muß sich noch an den Revisionsbericht bei Faber halten. Die u. a. zur Dauerdiskussion führende Sechzehn-

Neuerscheinung

Wolfgang Amadeus Mozart

Deutsche Tänze

für 2 Klarinetten

nach einer anonymen Bearbeitung aus dem 18. Jahrhundert herausgegeben von Hans Rudolf Stalder

Die entzückenden Tänze, für 2 Klarinetten sehr einfach gesetzt, sind eine willkommene Bereicherung der Unterrichtsliteratur und auch als Vortragsstücke gut geeignet.

GH 11465 DM 11,50

HUG MUSIKVERLAGE

In Deutschland durch KGA/Kassel.

MUSIK FÜR FAGOTT (und...)

Dieter Acker
Konzert (1979/80)
für Fagott und Orchester Partitur DM 60,–

Karl Almenräder (Masahito Tanaka)
Introduktion und Variationen op. 4
für Fagott und Klavier bzw.
Fagott und Streichtrio DM 38,–

Jacqueline Fontyn
Zephyr (1984) per fagotto e pianoforte
2 Spielpartituren DM 18,–

Karl Andreas Goepfert
Sonate op. 13 für Fagott und Gitarre
Spielpartitur DM 12,–

Carl Jacobi (Masahito Tanaka)
Potpourri op. 16 über die Oper „Zampa"
Fagott und Klavier DM 28,–
Fagott und Streichquintett DM 32,–

Frank Michael
Fantasia op. 57 für Fagott solo DM 14,–

Johann Gottfried Müthel
Concerto C-dur für Fagott und Kammerorchester Klavierauszug DM 27,–

Nikos Skalkottas
Sonata concertante (1943)
für Fagott und Klavier DM 120,–

Heitor Villa-Lobos
Bachianas Brasileiras No. 6 für Flöte und Fagott 2 Spielpartituren DM 56,–

Alec Wilder
Sonata for bassoon and piano DM 28,–

Isang Yun
Monolog (1983/84) DM 10,–

BOTE & BOCK

telgruppe des zweiten Viertels von Takt 1 im „Grave" wird hier im Unterschied zu Lasocki nicht punktiert gelesen, analog zu Schmitz bei Bärenreiter. Für die rhythmische Ausführung dieses Satzes empfiehlt der Herausgeber übrigens „grundsätzliche Überlegungen"(?). Der wesentliche Unterschied zu den älteren Editionen liegt aber in einer schönen Generalbaßbearbeitung, durch die das Heft sich besonders empfiehlt.

Sonatas or chamber Aires... ist einer der zahlreichen Titel, unter denen Händels Musik schon zu seinen Lebzeiten regelrecht vermarktet wurde. Die zahlreichen Adaptionen – Vester nennt allein rund 150 für Flöte – zeugen von der Popularität Händels und bieten nebenbei auch ein Stück Rezeptionsgeschichte, das eingehender Darstellung wert wäre. Was den Zeitgenossen damals recht war, kann auch uns heute noch etwas bringen, obwohl der unmittelbare Bezug zu den Werken, die hier zitiert werden, inzwischen fehlt. Meist sind es ja Arien, die damals „aktuellen Schlager", die auch Prelleur als „Studienstücke" im *Modern Musick-Master* verwendet, wobei er den nicht textierten Gesangspart *(song)* in den instrumentalen Kontext *(symphony)* integriert. Die Musik läßt diese ursprünglichen Bezüge aber kaum vermissen, im Gegenteil, wir lernen Händel in großer Vielfalt neu und zuweilen auch wieder – kennen, und nicht nur da, wo er uns aus gegenwärtigen Konzertprogrammen geläufig ist, wie in der Feuerwerksmusik. Es versteht sich, daß die Sätze mit Generalbaß sehr viel befriedigender erscheinen als Prelleurs Soli. So zeigen auch die von Blavet gesetzten Duos, wie notwendig diese Musik den „Widerpart" der anderen Stimme hat.

Neben Opernarien hat Blavet auch auf Kompositionen für Cembalo zurückgegriffen. Marianne Betz hat, soweit möglich, mit Akribie die Vorlagen ausfindig gemacht. Die Sammlungen Blavets, denen diese Stücke entnommen sind, dürften neben dem unterhaltsamen auch einen lehrhaften Zweck gehabt haben, und der Flötenmeister zeigt hier, daß er sehr wohl Ansprüche zu stellen wußte. Für ungeübte Spieler ist das nicht gemacht. *Nikolaus Delius*

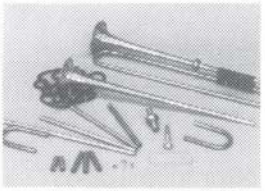
Neue Flötenfassung der Violinsonate in A-Dur von César Franck

César Franck: Sonate für Flöte und Klavier A-Dur, hrsg. von Peter-Lukas Graf. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. EB 8260. DM 17,50

Die im Repertoire der Violinisten, Cellisten und Flötisten gleichfalls zum Standard gehörende A-Dur Vio-

INSTRUMENT KITS
TRUMPET

Our Renaissance Trumpet is a German instrument designed to play in D at A = 440. No difficult soldering is required and, indeed, only three components need assembling in this manner. The kit comes complete with an instruction manual which assumes no previous experience of brass instrument making and builds into a finished instrument which has been endorsed by leading players.



Send £2.50 (refundable on first order) for our latest colour catalogue.

WORLDWIDE TELESALES
Bradford (0274) 393753

The Early Music Shop

Main Showroom, Sales and Postal Service
Dept T., 38 Manningham Lane,
Bradford, W. Yorks. BD1 3EA.
Tel: (0274) 393753

linsonate von César Franck liegt seit 1988 in einer neuen Flötenfassung vor. Von F. Linden unmittelbar nach ihrer Fertigstellung und überaus erfolgreichen Uraufführung durch Eugène Ysaye (1886/87) für Flöte adaptiert und 1910 im Verlag Hamele publiziert, gibt es seither die Violinausgaben der Verlage Schott, Litolff, Breitkopf & Härtel, Peters oder der Universal Edition. Die neuerliche Einrichtung für Flöte und Klavier wird möglicherweise die unter Flötisten vielfach in Gebrauch stehende New Yorker (IMC)-Edition von Robert Casadesus von 1958 ablösen, der 1971 die Flötenfassung Jean Pierre Rampals beigegeben worden ist. Peter-Lukas Graf legte der auf den Platten der Adolf Busch-Ausgabe (Nr. 27910) revidierten Neufassung, wie er im Vorwort vermerkt, das jetzt in der New Yorker Pierpont Morgan Library liegende Autograph der Sonate zugrunde, so daß man, wenn auch keine kritische, so doch eine am Originaltext orientierte Fassung erwarten darf, die in wichtigen Details von den derzeitigen Editionen abweicht. Der Textvergleich zeigt nicht nur einige Artikulations- sowie Phrasierungskorrekturen und drucktechnisch präziser lokalisierte Dynamisierungen, sondern durch das Wegfallen vieler von den Herausgebern eingefügter Bindebögen ändert sich auch das Klangbild zugunsten einer deutlicheren Sprache. Warum Graf angesichts dieser in der Partitur vorgenommenen Korrekturen in der Flötenstimme an den Bindungen festhält (etwa im ersten Satz), ist wenig einsichtig, auch wenn er im Vorwort auf diese Abweichungen hinweist und zum Stimmenvergleich auffordert. Daß das Recitativo nun in der zweiten Lage ausklingen soll, mag eine Geschmacksfrage sein – aufschlußreich sind die Artikulationsänderungen der Takte 34 f. und 158 f. im zweiten Satz und die Weglassung der Marcato-Keile im Satzverlauf. Ob sich bei der Tendenz zu klarerem Text die Oktavierungsvorschläge in der Flötenstimme am Schluß des letzten Satzes bewähren werden und man nicht bei der Rampalschen Schlußversion bleiben wird, die weniger dominant in die Stimmführung eingreift, ist gewiß nach wie vor eine Frage, die jeder Flötist für sich zu entscheiden hat. Insgesamt liegt in dieser Ausgabe jedoch eine gut lesbare, überlegt redigierte Neufassung vor. *Gabriele Busch-Salmen*

Bearbeitung einer Bearbeitung

Johann Sebastian Bach: Sonaten und Partiten. Sonata II BWV 1003, Partita II BWV 1004, nach der Ausgabe der Violin-Solowerke mit der Klavierbegleitung von Robert Schumann für Flöte und Klavier oder Flöte allein eingerichtet von Werner Richter. Zimmermann Frankfurt, ZM 2652. DM 20,--

Über die Idee dieser Ausgabe informiert das Vorwort: „Im Jahre 1853 veröffentlichte Robert Schumann *Sechs Sonaten für die Violine von Johann Sebastian Bach mit hinzugefügter Begleitung des Pianoforte...*, letzteres von seiner eigenen Hand. Dabei handelt es sich um die heute unter den BWV-Nummern 1001-1006 verzeichneten Sonaten und Partiten für Violine solo." Schumanns „Bearbeitung ... wurde wahrscheinlich durch Mendelssohns Ausgabe der Chaconne, ebenfalls mit hinzugefügter Klavierbegleitung, angeregt. Schumanns Klavierpart zeichnet sich durch eine für jene Zeit erstaunliche Zurückhaltung aus und kommt unserem Stilempfinden weiter entgegen. Der vorgefundene Sachverhalt hat uns ermutigt, die Schumannsche Fassung nunmehr einer Adaption für Flöte zugrunde zu legen. Ein glücklicher Umstand besteht darin, daß die Doppel- und Mehrfachgriffe der Violine durchweg vom Klavier mitvollzogen werden. So kann der Flötenpart auf die Wiedergabe der melodischen Hauptlinie beschränkt werden, ohne daß die Harmonik angetastet wird. ... Wegen des unterschiedlichen Tonumfangs von Violine und Flöte erwies sich eine Transposition als ratsam. Sie erfolgte durchweg um eine Quarte nach oben ..."

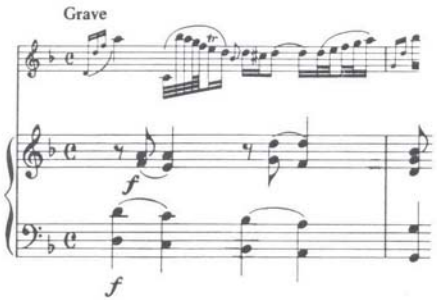
Durch diese Ausgabe mit der Schumannschen Klavierbegleitung wird der bekanntlich nicht neuen Idee, die Violin-Sonaten und -Partiten für Flöte zu bearbeiten, ein neuer Aspekt hinzugefügt. Unwillkürlich muß

man an Gustav Schrecks Klavierstimme zur Flöten-Partita a-Moll denken – allerdings erscheint zu den harmonisch viel determinierteren Violinpassagen eine Begleitung (noch) unnötiger.

Trotzdem, bei manchen Sätzen reimt sich alles verblüffend unproblematisch zusammen, z.B. bei der Fuga in BWV 1003. Richter hat dort, wo die Violinstimme polyphon geführt ist, eine der beiden Stimmen zusätzlich ins Klavier übernommen. Schon schwieriger wird es dort, wo Schumann mit den Doppelgriffen der Violine rechnet, diese also nicht in die Klavierstimme übernommen hat, und Richter die Doppelgriffe lediglich durch Vorschläge ersetzt, z.B. in der Sarabande BWV 1004, Takt 1 und 2. Die hier notierte Fassung sinnvoll als Sarabande zu spielen ist sehr schwierig, wenn nicht unmöglich.

Geigerische Allegrosätze mit endlos durchlaufenden Sechzehnteln wie in BWV 1003 finden sich zwar gelegentlich auch in originaler Flötenmusik (Allemande BWV 1013, Quantz u.a.), aber eben nur in Solostücken. Mit Begleitung gibt es diesen Satztyp im 18. Jahrhundert nur noch in den Block- und Querflötenbearbeitungen der Corelli-Violinsonaten. Das Atemproblem bleibt: einzelne Noten weglassen oder viel Agogik oder gar permanente Atmung?

Besonders problematisch sind Stücke wie das Grave aus BWV 1003. Der von Bach in die Violinstimme eingearbeitete Baß erscheint nun gleichzeitig im Klavier und in den Arpeggien der Flötenstimme. Entweder werden die Baßtöne auf der Flöte leise gespielt, dann klingt es, als ob die Melodie zu spät käme, oder sie werden kräftig gespielt, dann sind mit dem Klavier zusammen ständig Oktavparallelen bzw. Verdoppelungen zu hören. Ober meint Richter, man solle die Arpeggien nur bei der Ausführung mit Flöte solo spielen, mit der Klavierbegleitung jedoch weglassen? Dann müßten aber manche Stellen in der Melodieführung geändert werden, z.B. gleich das c′ im 1. Takt:



Dadurch, daß Bach selbst viele Umarbeitungen vorgenommen hat, drängt sich bei jeder neuen Bearbeitung

5. INTERNATIONALE HÄNDEL-AKADEMIE KARLSRUHE

in Zusammenarbeit mit der Staatlichen Hochschule für Musik Karlsruhe und dem Badischen Staatstheater Karlsruhe
10. bis 24. Februar 1990

Künstlerische Leitung:
Generalintendant Günter Könemann

Bob van Asperen	Cembalo / Generalbaßpraxis
Bernhard Böhm	Blockflöte
Anner Bylsma	Barock-Cello
Louis Devos	Barock-Gesang
Paul Esswood	Countertenor
Jürgen Hübscher	Laute
Michael Laird	Naturtrompete / Trompete
Josef Metternich	Meisterklasse Gesang
Marten Root	Traversflöte
Ingrid Seifert	Barock-Violine
Hans-Peter Westermann	Barock-Oboe / Oboe

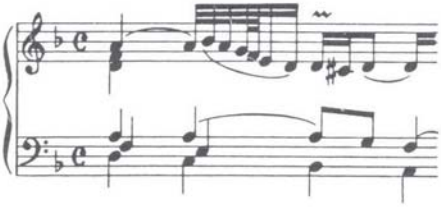
SYMPOSIEN

I. Händels Opera Seria als literarisch-musikalische Gattung
am 23. Februar 1990

II. Händels Opera Seria und das heutige Regie-Theater
am 24. Februar 1990

Prospekte und Auskünfte:
Geschäftsführer Wolfgang Sieber
Baumeisterstraße 11
D-7500 Karlsruhe 1
Telefon: 07 21 / 37 65 57

Bachscher Werke die Frage auf, wie er wohl selbst solche Probleme gelöst hätte. Nun gibt es von diesem Stück von Bach eine Klavierfassung, und Richter teilt davon sogar den Anfang mit:



Die Antwort scheint eindeutig: entweder mit Arpeggien, aber ohne Klavier, oder mit Klavier, dann aber ohne Baßtöne in der Flötenstimme. Es ist zwar verständlich, daß ein heutiger Bearbeiter Bachs Violinstimme möglichst unangetastet lassen will und sich auch bei der Abfassung einer Klavierbegleitung gerne auf Robert Schumann stützt, es ist dann aber auch nicht verwunderlich, wenn das Ergebnis weder nach Flötenmusik noch nach bachschem Satz klingt. Bei freierem Umgang mit den Vorlagen wäre sicher eine subjektivere, aber sinnvollere Fassung entstanden. Vielleicht hätte sich so auch die Transposition auf ein kleineres Intervall als die Quarte beschränken oder ganz vermeiden lassen. Durch die Quarttransposition ist zwar alles in originaler Stimmführung spielbar, liegt jedoch durchschnittlich viel höher als originale Flötenstimmen aus dem 18. Jahrhundert. Vielleicht stört es aber auch nur Flötisten mit historischem Bewußtsein, daß sich in dieser Lage der Eindruck einer barocken Flötenstimme nicht einstellen will. Für die Boehmflöte liegt dieser Bach jedenfalls so wie ein spätromantisches oder impressionistisches Stück, nämlich in ihrer besten Lage.

Bleibt die Frage: Warum überhaupt diese Mühe? Einen gewissen Bedarf an „Ausweichstücken" haben wir schon, wenn man an die wenigen und deshalb arg strapazierten Originalkompositionen Bachs denkt. Helmut Bornefeld schrieb einmal, die Originale müßten sich von der „Ausbeutung" erholen können, dazu brauchten wir gute Bearbeitungen. Aber ist der Bedarf an Einrichtungen nicht auch ein Indiz für eine neue Welle subjektiver Interpretationen, bei denen die Selbstverwirklichung der Interpreten vor der Interpretation des Werkes steht? Heute spielen die Trompeten die Oboenkonzerte, die Oboisten die Flötensonaten, die Flötisten die Geigenstücke und die Blockflötisten die Gamben- und Violoncelloliteratur – nur, um „Futter" für die gewachsenen spieltechnischen Fähigkeiten zu haben. *Peter Thalheimer*

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

Flöte und Gitarre – im Wandel der Zeit

Ferdinando Carulli: Sechs Contretänze op. 193, für Violine (Flöte) und Gitarre, hrsg. von Filippo E. Araniti. ZM 2587. DM 12,–

Friedrich Burgmüller: Drei Nocturnes, für Violine (Flöte) und Gitarre, hrsg. von Matthias Henke. ZM 2250. DM 12,–

Zimmermann Verlag, Frankfurt.

Ferdinando Carullis Contretänze sind im Anhang zur Ausgabe von Filippo Araniti *Les Figures* beigegeben, die originalen Tanzanweisungen zu jedem einzelnen der Stücke. Diese ungewöhnliche Zugabe ist um so bemerkenswerter, als sich mit dem Begriff der Tanzmusik im allgemeinen und mit ziemlicher Ausschließlichkeit die Vorstellung von (großbesetzter) Orchestermusik verbindet. Der Name Ferdinando Carulli ist heute freilich nur sehr selten auf Konzertprogrammen zu lesen, sein Opus 139 steht allerdings nicht gerade dafür ein, hier für die Zukunft auf Abhilfe zu dringen. Der begleitende Gitarrenpart ist ausgesprochen schematisch, Septakkorde scheinen für Carulli noch etwas vom Hauch des Frevlerischen zu atmen. In bester klassischer Manier ist vor allem dem Solisten die melodische Verantwortung übertragen, aber auch hier bleibt es ohne große Originalität bei klassischem Ebenmaß in strenger Achttaktigkeit.

MUSIK AUS DER STEIERMARK
Herausgegeben von Wolfgang Suppan
Führende Komponisten Österreichs schrieben für uns Werke für Holzbläser:

Nr. 84 Georg Arányi-Aschner: Ballade für Klarinette u. Klavier
Nr. 99 Eugen Brixel: Aulodie für Oboe u. Fagott
Nr. 120 Franz Cibulka: Klarinetten-Quartett
Nr. 62 Günther Eisel: Sonate für Flöte u. Klavier
Nr. 96 Viktor Fortin: Sonate für Flöte (Blockflöte) u. Klavier
Nr. 122 Viktor Fortin: Suite für Flöte, Fag., Klav. u. Schlagwerk
Nr. 130 Viktor Fortin: Sonata Notturna für Flöte u. Gitarre
Nr. 33 Franz Fuchs d. J.: Klarinetten-Trio
Nr. 87 Franz Fuchs d. J.: Serenade für Flöte, Ob., Klar. u. Fag.
Nr. 103 Karl Haidmayer: Drei Meditationen für 5 Flöten
Nr. 108 Karl Haidmayer: Romaneasca für Sopran-Sax. u. Klavier
Nr. 125 Karl Haidmayer: 1. Sonate für Sopran-Sax. u. Klavier
Nr. 2 Walter Kainz: Sonate für Flöte u. Klavier
Nr. 70 Walter Kainz: Sonate für Alt-Sax. u. Klavier
Nr. 88 Robert Keldorfer: Quartett für Flöte, Ob., Klar. u. Fag.
Nr. 71 Franz Koringer: Sonata Profana für Klarinette, Va. u. Klav.
Nr. 119 Hannes Kuegerl: Virtuose Musik für Flöte u. Klavier
Nr. 115 Florian Messner: Sonate für Fagott u. Klavier.
Nr. 18 Albert Nagele: Sonata á tre für Flöte, Oboe u. Schlagzeug
Nr. 117 Erich Opitz: Sonatine für Karinette u. Klavier
Nr. 76 Otto Siegl: Trio in B-Dur für Klarinette, Vc. u. Klavier
Nr. 111 Anton O. Sollfelner: Trio für Flöte, Klar. u. Horn
Nr. 67 Konrad Stekl: Fantasietta für Klarinette u. Klavier
Nr. 83 Konrad Stekl: Flöten-Duos
Nr. 91 Konrad Stekl: Sonate für Flöte u. Klavier
Nr. 123 Jenö Takács: 6 Bagatellen für doppeltes Bläser-Quintett
Nr. 82 Alarich Wallner: 5 Bagatellen für 2 Klarinetten u. Horn
Nr. 64 Florian Wiefler: Epigrannata für Klarinette u. Klavier; mit Solo-Sonatine für Klarinette
Nr. 79 Florian Wiefler: Sonatine für Oboe u.Klavier; mit Solo-Sonatine für Oboe
Nr. 109 Florian Wiefler: Threni für Klarinette, Horn u. Streichquartett

Bläserquintette von Karl Haidmayer, Franz Koringer, Hannes Kuegerl, Florian Messner, Nono Schreiner, Florian Wiefler u. a.
Wirkungsvolle zeitgenössische Kompositionen zwischen Avantgarde und gemäßigter Moderne.
Wir senden Ihnen gern unseren Gesamtkatalog!

BLASMUSIKVERLAG SCHULZ GMBH
7800 FREIBURG-TIENGEN
Am Märzengraben 6 · Tel. (0 76 64) 14 31 od. 20 04

Wirft man dagegen einen Blick auf Friedrich Burgmüllers *Drei Nocturnes*, so erscheint die zeitliche Differenz von einer Generation zu Carulli zwar nicht wie eine Offenbarung, sie zeigt aber doch deutlich die Bewegung des 19. Jahrhunderts in Richtung auf die Jetztzeit an. Während Carulli noch ganz der funktionalitätsbezogenen Anwendbarkeit der (Tanz-)Musik vertraute und im stützenden Korsett formaler Schemata verhaftet blieb, individualisiert sich bei Burgmüller der persönlich geprägte Ausdruck in der vergleichsweise ungebundenen Form des Nocturnes. Zwar trägt auch hier insbesondere der Solopart die melodische Linie, diese aber wirkt freier, weil sie das formale Gerüst nur mehr als Hilfskonstruktion zur Formulierung einer künstlerischen Aussage, deren subjektiver Empfindungswert über den der nachprüfbar genauen Regelhaftigkeit hinausreicht, akzeptiert. Und auch die Gitarrenstimme tritt aus dem Stadium einer reinen Begleitfunktion heraus, indem sie selbst ein Teil dieses Prozesses der charakteristischen Individualisierung wird.

Das Notenmaterial beider Ausgaben ist tadellos. Während allerdings Henkes Burgmüller-Ausgabe mit einem kurzen Vorwort und einem Revisionsbericht auch in dieser Hinsicht akzeptabel ist, verzichteten Herausgeber und Verlag im Falle der Carulli-Ausgabe auf jedes erläuternde Wort, das besonders die französischen *Figures* nötig gehabt hätten. *Robert Vogel*

Kleinigkeiten und Größeres

Four Flute Melodies. Bekannte Stücke von Bizet, Debussy und Grieg, arrangiert für Flöte und Klavier von Ann Starkey. Cat. No. 12 0640. Keine Preisangabe in DM.

Paul Hårris: Clowns. Sieben Stücke für Flöte und Klavier. Cat. No. 12 0644. Keine Preisangabe in DM.

Novello, GB-London und Sevenoaks.

The Church Instrumentalist Series, für 1 od. 2 Flöten und Orgel (oder Klavier), arrangiert und hrsg. von Arthur Ephross und Janann Stark. Band 1-A, B-392. US $ 9.95

J.S. Bach: Prelude and Fugue, für Flötenchor, arrangiert von Richard E. Thurston. ST-733. US $ 12.50

– The Gigue Fugue, für Flötenchor, arrangiert von Carol Warner. ST-704. US $ 8.95

Anton Bruckner: Apollo March, für Flötenchor, arrangiert von Richard E. Thurston. ST-729, US $ 12.50

Southern Music Company, USA-San Antonio, Texas

Großer Meister Werke werden wieder mal für kleine Spieler bemüht, aber schließlich – warum nicht? *Le petit berger* ist in diesem Rahmen allerdings schon reichlich schwer. Mehr noch und mit Erfolg bemüht sich auch Hârris in den clownigen Charakterstückchen (Harlequin, Pierrot usw.), den Anfängern zuliebe die extreme Tiefe der Flöte zu meiden.

Eine ganze Serie als Service, und der besteht im Bereitstellen eines immer noch gängigen und passenden Repertoires für bestimmte feierliche Anlässe. Welches Repertoire?: Glucks selige Geister, Bist du bei mir (Bach), Händels Wassermusik-Air, ein Largo von Vivaldi (Händel kommt sicher im nächsten Band), Pavane von Fauré u.a.m. Der Aufwand ist relativ gering, man kann das mit Freunden für Freunde arrangieren, und wenn keine Orgel da ist, paßt sicher auch ein Harmonium.

Wer sich mehr Aufwand leisten kann (will) und unter der Voraussetzung, daß er auch mehr Freunde hat, kann für solche oder ähnliche Anlässe auch einen Flute Choir bemühen (6 bis 9 Flöten, Piccolo, Alt und Baß immer eingeschlossen). In der Bearbeitung des kleinen C-Dur Präludiums (mit Fuge) muß man nicht auf Bach beschränkt bleiben (der ja auch nur die Begleitung schrieb), Gounod steht auf Abruf bereit und kann als Option zweistimmig (meist in Oktaven) unterlegt werden. Die Orgelfuge G-Dur BWV 577 (Echtheit zweifelhaft, steht bei Schmieder) ist da technisch schon anspruchsvoller. Ich würde sie nur zu Hochzeiten einsetzen. Auch Bruckner läßt sich da gut gebrauchen, nicht alle lieben Bach, und schließlich – Apoll ist kein schlechter Patron. Geschmäcker sind halt verschieden.

Trevor Wye und Patricia Morris: A Piccolo Practice Book. Novello, GB-London und Sevenoaks (A: Boosey & Hawkes, Bonn). Cat. No. 12 0658. DM 97,--

Piccolisten sind Spezialisten, und nur Nichteingeweihte meinen, es sei damit getan, Vivaldis Blockflötenkonzert(e) auf der kleinen Böhmflöte abspulen zu können. Eine Piccoloschule gibt es nicht, aber Sammlungen der einschlägigen Stellen aus der Orchesterliteratur, die einen Noch-Nicht-Profi den Ernst der Lage ahnen lassen können.

Ein bißchen mehr möchten Wye und Morris, wenn sie eine (ziemlich ausgewachsene) Sammlung solcher Stellen methodisch aufbereiten und statt nach Komponisten nach eben solchen Gesichtspunkten ordnen. So ist daraus ein Übungsbuch für Piccolo geworden, welches klipp- und klarstellt, daß dieses kleine Ding Piccolo seine eigene Behandlung und ein volles Übungsprogramm braucht: Ton, Artikulation, Intonation etc. sind somit Ordnungsbegriffe und Grundlagen – nebst vielen guten Ratschlägen und Übungsliteratur. Die Auswahl der Orchesterliteratur ist reichlich, doch nicht immer so ganz dem entsprechend, was man bei uns „klassische" Kriterien nennen könnte. Mit anderen Worten, Nitschkes Piccolo-Studien bleiben trotz etlicher Überschneidungen auch weiter unentbehrlich.

Die am Schluß angefügte Übersicht über Literatur für/mit Piccolo ist dagegen etwas kümmerlich und läßt wehmütig an die vorbildliche Zusammenstellung durch Rineke Smilde und Peter van Münster denken (Harlem 1986). Nicht einmal das Konzert von Bucchi ist enthalten, auf das doch ein ganzer, meines Wissens der einzige, Wettbewerb für Piccolo gegründet ist!

Nikolaus Delius

Terra incognita

Joseph Kreutzer: Quartett op. 2 No. 1 D-Dur, für Fl., Vl., Vla., Vc. Verlag W. Wollenweber, Gräfelfing. Nr. 102.4 Sth. DM 24,--

In einer Reihe „Unbekannte Werke der Klassik und Romantik" präsentiert Wollenweber dieses Quartett. Wer war Joseph Kreutzer? Daß er etwas mit Conradin und dessen *Nachtlager* zu tun habe, kann wohl ausgeschlossen werden. Jede weitergehende Antwort fehlt aber bislang. Vester verzeichnet von ihm eine Reihe Kammermusikwerke, kann aber auch nur die Verlage angeben, aus deren Katalogen die Angaben stammen. Wie manches andere, ist dieses Quartett vermutlich um 1815 bei Simrock verlegt. So bleibt also der Komponist bis auf weiteres im dunkeln.

Sein Quartett braucht das Licht nicht zu scheuen. Es zeigt einen konzertant gehaltenen, doch nicht besonders schwierigen Flötenpart mit einem Rondo, das im Vergleich mit so manch anderen der Zeit kurzweilig gestaltet ist. Flötenquartette mit Streichern sind in jener Zeit schon nicht mehr so zahlreich, und so wird dieses Quartett des unbekannten Kreutzer als ein gutes Repertoirestück gern angenommen werden.

Nikolaus Delius

Narcissus ever...

Thea Musgrave: Narcissus for solo flute and digital delay. Novello, London (a: Boosey & Hawkes, Bonn). Cat.-Nr. 12 0655. DM 55,--

Einer (verbalen) Synopsis der Komponistin zur Story folgt Melville, zitiert aus Moby Dick: ...„But that same image, we ourselves see in all rivers and oceans. It is the image of the ungraspable phantom of life..."

Ein moderner Flötist, wie er hier gefragt ist, braucht für seinen Narziß kein Wasser, er braucht Elektronik (Verstärker, Lautsprecher, Kontaktmikrophon etc.), die in der Lage ist, tönende Selbstdarstellung im Spiegel schattierenden Wellenspiels (verzögert) zu reflektieren.

Initiative für Alte Musik, Kronach
in Verbindung mit dem
Sing- und Musikschulwerk Oberfranken

INTERPRETATIONSKURS FÜR BLOCKFLÖTE

mit Jérôme Minis, Maastricht

Referate, Einzellektionen, Improvisationen und Teilnehmerkonzert

vom 28. April – 1. Mai 1990
in der Berufsfachschule für Musik, Kronach

Der Kurs wendet sich an Musikschullehrer, Studenten und Interessenten. Die Teilnahme ist aktiv oder passiv möglich.

Anmeldung und Auskünfte:
Berufsfachschule für Musik
c/o Andreas Wolf
Kulmbacher Straße 44 · 8640 Kronach
Tel.: 0 92 61 / 9 13 14

Erklärende, den Verlauf der Geschichte skizzierende Sätze begleiten die einzelnen Abschnitte des fast viertelstündigen Spiels mit sich selbst. Notwendig? Wer dem phantasievoll gemachten Stück mit genügend Phantasie begegnet, kann wohl kaum zu gegensätzlicher Interpretation kommen. Es gibt zudem genügend Vortragsbezeichnungen und – die Story. Ja, auch wenn man diese nicht kennte – jeder Narziß wird sein Bild suchen und finden. (Der Preis dafür ist hier mit DM 55,-- allerdings recht hoch.) *Nikolaus Delius*

Romantik

Clemens August Kiel: Grand Concerto pour le (!) Flûte, für Flöte und Klavier, hrsg. von Richard Müller-Dombois. Robert Forberg, Musikverlag, Bonn-Bad Godesberg (a: Forberg-Syrinx Verlag, Detmold). DM 30,--

Anton B. Fürstenau: Introduction et Rondeau brillant op. 132, für 2 Flöten und Klavier (Orch.), hrsg. von W. Richter. Zimmermann Verlag, Frankfurt. ZM 2447. DM 25,--

Caspar Kummer: Trio op. 32, für Flöte, Klarinette und Fagott, hrsg. von Bernhard Päuler. BP 491. DM 22,--

Charles Gounod: Concertino, für Flöte und Orchester (KA), hrsg. von Dominik Sackmann. BP 570. DM 19,--

Franz Lachner: Septett in Es-Dur, für Flöte, Klarinette, Horn, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß, ergänzt und hrsg. von Franz Beyer. (Part. und St.). BP 2670. DM 148,--

Amadeus Verlag, CH-Winterthur

Mit dem Werk von Kiel tritt ein Flötenkonzert an die Öffentlichkeit, dessen Schöpfer bislang kaum dem Namen nach bekannt war oder mit einem Namensvetter verwechselt wurde. Die verdienstvolle Ausgrabung hat über den Weg der Schallplatte in Zöller auch bereits einen Propagandisten gefunden (Dabringhaus und Grimm). Eine dort abgebildete Manuskriptseite der Flötenstimme zeigt, daß der Kopist jener Seite keine Sprachverwirrung trieb, er ließ es beim Flauto principale.

Kiel war ursprünglich Geiger, Spohr-Schüler, und steht mit diesem 1847 geschriebenen Konzert in der Nachbarschaft streichender Komponisten wie Romberg und Molique, wobei ihn mit der klassischeren Haltung des älteren Romberg nicht viel, mit Molique einiges mehr verbindet, wie in der Behandlung virtuos-figurativer Elemente deutlich wird. Kiel hat Sinn für Dramatisches, das er wirkungsvoll einzusetzen versteht und wie seine Rezitative Schulung am klassischen Musiktheater verrät, ohne von dessen formalen Prinzipien Gebrauch zu machen. Der Detmolder Hofflötist Reinsch, für den das Konzert geschrieben wurde, muß über eine stupende Technik verfügt haben, denn es braucht einen gestandenen Virtuosen, um die Höhen und Tiefen des wechselvollen Schicksals durchzustehen, dem er in diesem Stück ausgesetzt wird.

Als Kiel geboren wurde (1813), kam Kummer gerade als 18jähriger Flötist in die Coburger Hofkapelle, und beiden ist gemeinsam, daß sie schnell zum Hofkapellmeister avancierten. Nur machte der Lippische Kollege eine Dummheit, die ihn aus Amt und Würde stieß, während Kummer sein Leben lang hohes (höheres) Ansehen genoß, bis beide fast wieder gleichzeitig die Welt verließen. Wie wir von seinen Duetten, Trios und Quartetten wissen, ist Kummer immer unterhaltsam, reich an schönen kleinen Einfällen und relativ arm an langatmigen Drechseleien. Schon seine flöteblasenden Zeitgenossen wußten das zu schätzen. Verhältnismäßig wenig kennt man seine Kammermusik, die auch aparte Besetzungen nutzt. Das in einer Neuausgabe vorgelegte Bläsertrio gehört dazu. Es ist nicht virtuos, sondern als Musik für den Gebrauch bestimmt, unterhaltend, ohne platt zu sein, keineswegs anspruchs- oder gar einfallslos und braucht Konkurrenten nicht zu scheuen.

Fürstenau brachte sein Opus 132 (1841) wenig vor Kiels Konzert und nur zwei Jahre nach seinen bedeutenden Etüden op. 125 heraus. (Es ist immer wieder gut, sich klarzumachen, wie vieles doch nebeneinander geschah.) Themen aus bekannten und beliebten Opern zu verarbeiten (hier aus dem Renegat von Morlacchi) war eine verbreitete Mode, die Fürstenau hier sicher mit dem Zweck gemeinsamer Präsentation mit dem Sohn verband, geradeso wie sein Vater es einst mit ihm gehalten. Aber auch die Präsentation des Instruments war ihm ein Anliegen, und so steht in der Rezension dieses Stückes in der AMZ zu lesen:

Virtuosität und Komposizionsweise dieses tüchtigen Flötenmeisters sind so bekannt, dass Jedermann...voraussetzt, er werde Angemessenes und Förderndes für das Instrument ...auch in diesen Bravourleistungen finden, was gute Flötenbläser um so weniger zu vernachlässigen haben, je grösser das Vorurtheil gegen die Flöte im Munde der Menge geworden ist.

Die Wirkung der Komposition ist somit auch auf die „Ebenbürtigkeit" z.B. zur Violine berechnet, obwohl alles sehr „flötenmäßig" liegt, und gerade darum wird die Wirkung auch an eine angemessene Vortragskunst gebunden sein.

Hierfür waren die Fürstenaus berühmt, und es ist leicht aus dem Werk erkennbar, wie alles auf Zuspielen, Ablösen und Vereinigung der Solopartien angelegt ist. Manch zeitgenössischer Kritiker Fürstenaus hat ihm gern virtuosen Leerlauf vorgeworfen, hier nicht, obwohl der ja schon 1826 verstorbene Weber ihm längst keinen freundschaftlichen Rat mehr erteilen konnte.

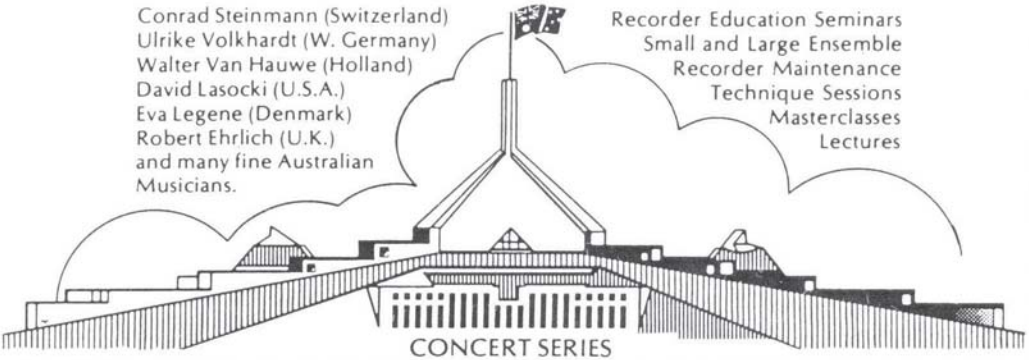
Als *Concertino* betitelt Dominik Sackmann die Neuentdeckung, deren Zuschreibung an Gounod zweifelsfrei zu sein scheint. Einer kurzen Introduktion folgt ein (auch) kurzes Allegretto, dessen einfaches liedhaftes Thema in einem Scherzandoteil variiert wird, alles locker figurativ ver- und ausgesponnen, für den Flötisten fast pausenlos, aber nicht schwierig. Das Ganze hat den Charakter einer kleinen leicht bravourösen Gelegenheitskomposition (Dauer: 162 Takte.)

Gewichtig erscheint dagegen das *Septett* des Münchener Hofkapellmeisters Franz Lachner. Bläserformationen ist er besonders von seinem großen Oktett her

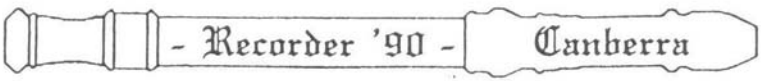
ONE OF THE LARGEST RECORDER FESTIVALS IN THE WORLD

Conrad Steinmann (Switzerland)
Ulrike Volkhardt (W. Germany)
Walter Van Hauwe (Holland)
David Lasocki (U.S.A.)
Eva Legene (Denmark)
Robert Ehrlich (U.K.)
and many fine Australian Musicians.

Recorder Education Seminars
Small and Large Ensemble
Recorder Maintenance
Technique Sessions
Masterclasses
Lectures



3RD INTERNATIONAL RECORDER FESTIVAL
1ST AUSTRALIAN RECORDER COMPETITION
CANBERRA, AUSTRALIA ★ 28 SEPTEMBER - 6 OCTOBER 1990



bekannt, das alle Möglichkeiten der Prachtentfaltung des Satzes bietet und für mein Empfinden viel zu wenig gespielt wird. Das *Septett* ist hingegen zu den frühen Werken zu zählen, es entstand wie Schuberts Septett 1824 in Wien. Gegenüber den berühmten Gattungsgenossen Beethoven und Schubert ist die Oberstimme wie im Oktett mit Flöte besetzt, doch fehlt das Fagott, wofür als „Ausgleich" ein Kontrabaß zum Streichtrio tritt. Auch bietet Lachner „nur" 5 Sätze: zwischen Mittel- und Ecksätze schieben sich Menuett (mit zwei Trios) und Scherzo. Man sollte das Werk nicht mit den berühmteren Septetten vergleichen, weil das dem Komponisten nicht gerecht wird. Es ist ausgezeichnete und eigenständige Musik, die natürlich in derselben Umgebung wuchs wie bei anderen auch, doch hat Lachner es verstanden, mit den sieben Stimmen einen klanglich weit aufgefächerten Satz mit sinfonischen Anlagen zu komponieren, dessen Wechsel zwischen harmonischer Fläche und melodischer Bewegung das reale klangliche Ergebnis dringend herbeiwünschen läßt. Und da lag denn auch bisher der Haken. Das überlieferte Material ist unvollständig, weshalb des Stück (fast) nicht gespielt werden konnte. Franz Beyer hat nun mit Hilfe der drei noch erhaltenen Stimmen vier fehlende Partiturseiten rekonstruiert, so glänzend, daß „kongenial" dafür der richtige Ausdruck ist. Eine baldige Einspielung ist zu erhoffen. *Nikolaus Delius*

XX. INTERNATIONALE MEISTERKURSE
vom 9. bis 28. Juli 1990
im Rheinbergerhaus Vaduz

Kurt Equiluz
Lied und Oratorium
Michael Radulescu
Orgel
Gerhard Mantel
Cello
Jens Ellermann
Violine
Hans Maria Kneihs
Blockflöte
9. bis 21. Juli 1990

Prospekte und alle Auskünfte durch:
Prospectus et toutes informations par:
Leaflets and all information throught:

Internationale Meisterkurse
Liechtensteinische Musikschule
FL-9490 Vaduz
Postfach 435
Fürstentum Liechtenstein
Tel. 075/24620

Kammermusik aus Paris

Jacques Hotteterre: IIe Sonate en Trio, für Alt- und Tenorblockflöte mit B.c. G 3813 B. FF 51,30

Joseph Bodin de Boismortier: 1. und 2. Concerto op. 28, C-Dur und a-Moll, für Sopranblfl. oder Altblfl., 2 Vl., Vc., Kb. und Cemb. G 3769 B bzw. G 3820 B. Je FF 51,30

Jean-Joseph Mouret: Airs à danser, für 1 od. 2 Sopranblfl., Vl., Ob. ad lib., Baß und Cemb. G 3768 B. FF 63,80

Michel Blavet: Minuetto et deux Variations, für Sopranblfl., Cemb. oder Git. G 4475 B. FF 37,–

Gerard Billaudot, F-Paris (Flûte à bec, hrsg. von Michel Sanvoisin)

„La Flûte à bec" betitelt sich eine Reihe, die der Pariser Verlag Gerard Billaudot herausbringt. Er trägt damit dem regen Interesse an nicht zu schwer spielbarer Blockflötenliteratur Rechnung, einem Interesse, das schon im frühen 18. Jahrhundert die einschlägige Produktion anschwellen ließ.

Gleich vorweg: Die von Michel Sanvoisin betreuten Bände bieten gekonnt gesetzte Musik voll netter Einfälle, die sich zu spielen lohnt. Kritisch zu vermerken bleibt, daß hier der Blockflöte so manches Stück allzu eilfertig zugeschoben wird. Ein Vorwort, das über Quelle und eventuell weitere für die Interpretation hilfreiche Details informiert, fehlt leider in allen mir hier vorliegenden Heften. So sei über deren Inhalt im folgenden kurz berichtet. Dabei wird mir hier die Aufgabe wesentlich erleichtert: kennt man doch Hotteterres *Triosonate* op. 3/2 schon seit Jahren aus mindestens zwei Neuausgaben, denen Sanvoisin keine zusätzlichen Aspekte hinzufügen kann, sieht man von dem nicht ganz unbescheidenen Kaufpreis ab.

Boismortiers Interesse an italienischer Musik ist ebenso bekannt wie seine flotte Feder, mit der er Italienisches und ehrwürdig französische Tradition zu verbinden wußte. Schon der Titel seines 28. Opus weist nach Italien und wird schon im Jahre 1730 bei dem Wort „Concerto" an Vivaldi haben denken lassen. Mit Triosonaten im herkömmlichen Sinn, denen etwa Hotteterre huldigt, haben diese Werke außer der Partituranordnung wenig zu tun: das Tutti-Ritornell wird von den beiden Oberstimmen meist im Unisono vorgetragen. Erst in den „Soloabschnitten" soll jede eigenes Leben entwickeln: hier schweigt entweder der Baß, oder es spielt nur eine der beiden Oberstimmen. So

kommt der Wechsel zwischen Tutti- und Soloabschnitten auch klanglich gut zur Geltung – eine geschickte, doch keinesfalls einmalige Lösung, bedienen sich doch auch Boismortiers Kollegen wie etwa Naudot und Corrette ganz ähnlicher Gestaltungsweisen. In vorliegender Neuausgabe – sie ist übrigens auch nicht die erste in unserem Jahrhundert – werden leider die differenzierten Besetzungsangaben des Originals nicht mitgeteilt, nach denen nur die 1. Stimme des *C-Dur-Concertos* für Blockflöte gedacht ist. Fragwürdig auch die Bezeichnung der ausgesetzten Baßstimme mit „Organo", die unreflektiert aus dem Original übernommmen worden und damals häufig bei bezifferten Bässen zu finden ist und keinen Hinweis für ein bestimmtes Musikinstrument, das die Baßharmonisierung tatsächlich ausführen sollte, darstellt, wie man bei dem mir vorliegenden Druckbild leicht annehmen könnte.

Jean-Joseph Mourets *Airs à danser* zeigen seine melodische Erfindungsgabe im besten Licht. Hier haben wir es offensichtlich mit Orchestermusik zu tun, bei der sich die hohen Melodieinstrumente meist im Einklang bewegen. Kann schon das Menuett mit seinen beiden Variationen aus Blavets 2. Sonatensammlung keinen Anspruch auf Authentizität erheben, so bringt sie zumindest sportbegeisterten Blockflötenjüngern Material für ein wenig Fingergymnastik. Hier vergrößert die beigelegte Bearbeitung des Generalbasses für Gitarre bestimmt den Abnehmerkreis.

Die Ausgaben machen, sieht man von den schon genannten Details ab, einen recht sorgfältig redigierten Eindruck, und doch bleiben grundsätzliche Bedenken offen: mehr als die Hälfte der Titel sind schon in anderen Neuausgaben zugänglich – als gäbe es nicht genug interessante Werke, die noch eines Neudrucks würdig wären! Schon im 18. Jahrhundert war die Blockflöte eines von mehreren gebräuchlichen Sopraninstrumenten. Muß man ihr wirklich im 20. Jahrhundert Stücke zuweisen, die ihr gar nicht gewidmet waren – noch dazu ohne minimalen Versuch einer Begründung seitens des Herausgebers? Flûte à bec – Schnabel bleibe bei deinem eigenen Futternapf! *Ernst Kubitschek*

HAUS ZUM MUSIZIEREN
ZUR DURCHFÜHRUNG VON ARBEITSPHASEN
für größere und kleinere Ensembles
26 Betten, Zimmer mit Bad, 4 Arbeitsräume bis 100 qm,
Cembalo, Orgelpositiv und Flügel vorhanden
Information: FORUM ARTIUM
Am Kasinopark 1 · 4504 Georgsmarienhütte (bei Osnabrück)
Telefon: 0 54 01 / 34 160

Anschauliche Unterrichtsliteratur für Saxophon

Klaus Dapper: Das Saxophonbuch. Voggenreiter Verlag, Bonn 1989, 122 S., Best.-Nr. 12470, ISBN 3-8024-0192-1. DM 28,--

Die stetig steigende Zahl von Anmeldungen zum Saxophonunterricht – sei es in Musikschulen oder privat – macht deutlich: dieses Instrument erfreut sich gerade in jüngster Zeit einer enormen Nachfrage. So ist es nicht verwunderlich, daß auch der Bedarf an geeignetem Unterrichtsmaterial zugenommen hat, das vor Jahren entweder gar nicht oder doch nur in unvollständiger Weise vorlag. Zwar konnte man auf einige deutschsprachige Schulen zurückgreifen, doch wurden und werden hier immer noch Anleitungen angeboten, die – insbesondere was die Vermittlung des Ansatzes anbetrifft – eher als bedenklich einzustufen sind.

Auf der Suche nach geeignetem Unterweisungsmaterial neueren Datums, dessen Autoren sich durch profunden Sachverstand hervortun, stößt man vornehmlich auf Schulen des französisch- und englischsprachigen Raums; hier haben Pädagogen wie J. M. Londeix, Eugène Rousseau und Larry Teal wichtige Arbeit geleistet.

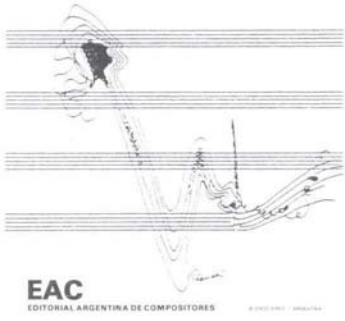
Um so erfreulicher ist die Tatsache, daß nun ein – wie ich meine – rundum gelungenes Unterrichtswerk eines deutschen Autors vorliegt; gelungen deshalb, weil hier der Versuch unternommen wurde, Schüler behutsam – Schritt für Schritt – an das Instrument heranzuführen. Hervorzuheben ist hierbei die Ausführlichkeit verbunden mit der Liebe zum Detail, mit der Klaus Dapper hier zu Werke gegangen ist. Wohl wissend, daß oberflächliche oder gar sachlich falsche Unterweisung gerade im Anfangsstadium eines Instrumentalunterrichts spätere nicht oder nur schwer korrigierbare Fehler verursacht, beschäftigt sich der Autor beispielsweise ausgiebig mit der Anatomie des Spielers: Haltung, Atmung, Ansatz. Positiv fallen hier die detaillierten Zeichnungen auf, mit denen Klaus Dapper seine Erklärungen illustriert.

Eingeteilt in 35 Kapitel, etwa die Zahl der Unterrichtswochen eines Schuljahres, vermittelt die Schule in überschaubaren Einheiten den Umfang mit dem Instrument Saxophon in Verbindung mit musiktheoretischen Grundkenntnissen. Aufgelockert wird der Unterrichtsstoff mit nützlichen Hinweisen, etwa Tips zum Notenlesen und Vom-Blatt-Spiel, Ratschläge zum richtigen Üben und Hinweise zur Pflege des Instrumentes – ein häufig vernachlässigter Punkt.

Der Titel *Das Saxophon – Jazz, Klassik, Rock, Pop* ist natürlich nicht so zu verstehen, als sei man nach Beendigung der Schule in der Lage, alle 4 genannten Stilarten zu beherrschen; vielmehr soll zum Ausdruck gebracht werden, daß eine strikte Trennung zwischen den musikalischen Stilen nicht beabsichtigt und auch

nicht praktiziert wird. Dem Schüler wird schon am Anfang seines Unterrichts deutlich gemacht, daß das Saxophon in jedem dieser 4 Bereiche eine gewichtige Rolle einnimmt und die Voraussetzungen zum Erlernen dieses Instrumentes im Hinblick auf verschiedene Stile sich im wesentlichen nicht voneinander unterscheiden.

Von dieser Grundlage ausgehend ist dem Autor ein wichtiger und anschaulicher Beitrag zur deutschsprachigen Unterrichtsliteratur gelungen; bliebe zu hoffen, daß sich demnächst die Fortsetzung „Das Saxophonbuch, Band II" anschließt. *Thomas Haberkamp*



Kammermusik für Klarinette

Susana Anton: Momentos (1977), für Klarinette und Klavier. EAC 62. DM 8,80

Regina Benavente: Pastorales, für Karinette und Klavier. EAC 7. DM 12,80

Gerardo Gandini: Trioneiron (1978/80), für Klarinette, Violine und Klavier. EAC 21. StP DM 3,20

Pascual Grisolia: Pequeña Suite (1960), für Oboe, Klarinette und Fagott. EAC 138. DM 29,60

Maria Teresa Luengo: Ecos por Tupac (1984), für Flöte in g, Baßklarinette und Violoncello. EAC 35. SpP DM 8,00

Jorge A. Pitari: „Georgina" on my mind (1985), für Klarinette und Klavier. EAC 90. DM 15,20

Irma Urteaga: Designios, für Flöte, Klarinette, Viola und Klavier. EAC 53. SpP DM 16,00

Auslieferung durch:

MOECK

Verlag + Musikinstrumentenwerk · D-3100 Celle

Neueingänge

Autographus Musicus, S-Bandhagen

Andersen, J.: 98 Posthumous Exercises & Preludes, AM 034

Bärenreiter Verlag, Kassel

Hook, J.: Leichte Spielstücke (Altblfl. u. Klav. [Cemb.]), BA 8251

Koblenz, B.: Cup (3 Bläser), BA 8052

Nevel, P. van: „De tous bien plaine" (3 u. 4 St. [Blfl. od. Ren.-Instr.]), BA 8207

Schweizer, R.: Europäische Barockmusik zur Weihnachtszeit (Sopran- u. Altblfl. od. and. Instr. und B.c.), BA 6408

Thomas, B.: Musik aus der Zeit Monteverdis (2 Sopranblfl. u. B.c.), BA 8252

Bote & Bock, Berlin-Wiesbaden

Dessau, P.: Suite (Altsax. u. Klav.), B&B 23 233

Emig, R.: „Die Nacht hat eignen Sang" (Altfl., Vc. u. Akkordeon), B&B 23 240

Jacobi, C.: Potpourri (Fag. u. Streichquintett od. Fag. u. Klav.), 2 Hefte, B&B 23 234 u. B&B 23 235

Ludewig, W.: Epigramme (4 Klar.), B&B 23 239

Rudin, R.: Nachtstücke (Altsax. u. Klav.), B&B 23 232

Yun, I.: Quartett (Fl., Vl., Vc. und Klav.), B&B 23 219

Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Brandmüller, T.: Silhouetten (Saxophonquartett), 2 Hefte. P. KM 2400 und St. KM 2401

Mozart, W. A.: Fünf Contretänze (Fl. [2 Fl. ad lib.], Trommel u. Klav.), KM 2264

Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart

Händel, G. F.: Concerto B-Dur (Sopraninoblfl., 2 Vl. u. Generalbaß), HE 11.230/01

Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven und Locarno

Bach, J. S.: Arien und Choräle (Querfl. u. Org.), N 2094

Berbiguier, B. T.: Duette (2 Fl.), N 2110

Gosewinkel, G.: The Fine Companion (Sopran/Tenorblfl. u. Git.), N 2121

Quantz, J. J.: Sonate g-Moll (Altblfl. u. oblig. Cemb.), N 2040

– 2 Trios (3 Querfl.), N 2108

Rameau, J. Ph.: 14 Spielstücke (Sopranblfl. u. Cemb./Klav.), N 2107

Theisen, H.: Der Flötenvogel (Sopranblfl.), N 2070

Eigenverlag Jean Cassignol, F-Survilliers

Vivaldi, A.: Il Cardellino (Sopranblfl.)

Hug Musikverlage, CH-Zürich

Demersseman, J.: Serenade (Altsax. in Es u. Klav.), G.H. 11469

Mozart, W. A.: Deutsche Tänze (2 Klar.), G.H. 11465

Schlumpf, M.: Onyx (Altsax. u. Vc.), G.H. 11461

Mieroprint, Postfach 5544, 4400 Münster

Händel, G. F.: Die Sonaten für Altblockflöte und B.c., EM 2007

Spahn, C.: Klapstük (Baßblfl. solo), EM 1009

Moeck Verlag, Celle

Frescobaldi, G.: Il primo libro delle fantasie a quattro (4 Stimmen), Ed. 9014

Gebauer, A.: Bilder und Stimmungen (Blfl. od. and. Melodie-Instr.), Ed. 2125

Gussago, C.: Sonate a quattro, sei et otto (4 Stimmen), Ed. 9011

Gussago, C.: Sonate a quattro, sei et otto (6-8 Stimmen), Ed. 9012
Heider, W.: Verheißung (Englischhorn solo), Ed. 5391a
– Verheißung (Alt-Saxophon solo), Ed. 5391c
Heller, J.: 5 Irish Dance Tune (Altblfl. u. Klav.), ZfS 607
Manneke, D.: Archipel I (4 Blfl.), Ed. 2810
Quagliati, P.: Recercate et Canzone (4 Stimmen), Ed. 9013
Rore, C. de: Canzona „Alla dolc'Ombra" (4 Stimmen), ZfS 605/606
Rottler, W.: Ferien auf dem Lande (2 Blfl. od. and. Melodie-Instr.), ZfS 604
Scarlatti, D.: Sonaten, Teil II (Sopranblfl. od. Vl./Ob. und B.c.), Ed. 2555
Wiltberger, H.: Kleine Suite im alten Stil (2 Blfl. in c und Klav./Cemb.), ZfS 602/603

Musica Rara, F-Monteux
Boismortier, J. B.: Two Sonatas (Fag. u. B.c.), MR 2169
Lebrun, L. A.: Concerto in c (Ob. u. Klav.), MR 2180
Moscheles, I.: Grand Duo Concertante (Fag. u. Klav.), MR 2157
Valentine, R.: Sonata in d (Altblfl. u. B.c.), MR 2176
Vivaldi, A.: Concerto in d-Moll (Altblfl., Vl., Fag. od. Cello u. B.c.), MR 2170

Willy Müller, Musikverlag, Heidelberg
Rössler, F. G.: Sonata (Altblfl. [Querfl., Ob.] solo)

Noetzel Edition, Locarno (Ausl.: Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven)
Joplin, S./Heger, U.: Leichte Ragtime-Trios (3 Vl. od. Klar.), N 3669B
Lutz, W.: Wir spielen Duette (2 Sopranblfl.), N 3661

Provincetown Bookshop, USA-Provincetown
Charlton, A.: Scandia Suite (Blfl.-Quartett), Ed. 11
– Suite Francaise (3 Blfl. SAT), Ed. 12

Ricordi & C., I-Milano
Pasculli, A.: Le Api (Ob. u. Klav.), Ed. 134921
Ponchielli, A.: Il Convegno (2 Klar. u. Klav.), Ed. 134919
Rossini, G.: Fantaisie (Klav. u. Klar.), Ed. 134918
Verdi, G.: Rigoletto (2 Klar.), Ed. 124920

Romney Press, Box 2570, Iowa City 52244, USA
Mather, R.: The Art of Playing the Flute. Vol. III: Posture, Fingers, Resonances, Tonguing, Vibrato

Southern Music Company, San Antonio, Texas 78292
Barrére, G.: Nocturne (Fl. und Klav.), ST-777
Cain, R. L.: Prelude and Dances (Fl. u. Klav.), ST-703
Debussy, C.: Lia's Ria (Fl. u. Klav.), St-793
Haydn, F. J.: Adagio and Rondo (Fl. u. Klav.), ST-759
Schubert, R.: Two Songs (Fl. u. Git.), ST-737
Tulon, J. L.: 9 Progressive Etudes (2 Fl.), B-386

Universal Edition, Wien-London
Bach, C. Ph. E.: Triosonate G-Dur (Fl., Vl. u. B.c.), UE 18 670a
Bartok, B. / Székely, Z.: Rumänische Volkstänze (Klar. u. Klav.), UE 11 679
Böddecker, Ph. F.: Sonata sopra „La Monica" (Fag. u. B.c.), UE 18 129
Corelli, A.: Sechs Sonaten, Bd. 1 (2 Altblfl. u. B.c.), UE 18 739
Danican Philidor, P.: Suite Nr. 1, G-Dur (2 Fl. [Ob., Vl.] u. B.c.), UE 18 671a
Händel, G. F.: 12 Menuette (Sopranblfl. u. Klav./Cemb. [Vc. ad lib.]), UE 18 740
– „Rinaldo". Ouverture, Arien und Duette (2 Altblfl. u. B.c.), UE 18 738
– Sonate g-Moll und F-Dur (Blfl. u. B.c.), UE 18 736
Harvey, R. / Sands, J.: Jazzy Clarinet 1 (Klar. u. Klav.), UE 18 826
Kolman, P.: Universal Klarinetten Album II (Klar. u. Klav.), UE 18 308
Kreutzer, C.: Variationen für Fagott und Orchester (Fag. u. Klav.), UE 18 127
Mozart, W. A.: Ausgewählte Stücke aus „Die Zauberflöte" (2 Csakane od. Blfl.), UE 18 741
– Flötenquartett KV 285a (Fl. u. Klav.), UE 18 098
Pleyel, I. J. / Gebauer: Sechs Duos, Bd. II (2 Klar.), UE 19 080
Purcell, H.: Sonata in d-Moll (Altblfl. u. Klav./Cemb.), UE 14 049
Rae, J.: Christmas Jazz (Alt-Sax. u. Klav.), UE 19 188
– Christmas Jazz (Klar. u. Klav. od. Tr./Ten.-Sax.), UE 19187
– Christmas Jazz (Fl. u. Klav. od. Vl., Ob., Sopranblfl.), UE 19 184
– Jazzy Saxophone I (Alt- od. Tenor-Saxophon), UE 18 827
– Take Ten (Altsax. und Klav.), UE 18 836
Reeman, J.: Jazzy Flute I (Fl. u. Klav.), UE 18 825
Weber, C. M. von: Der Freischütz (2 Fl.), UE 18 672

Zimmermann Verlag, Frankfurt/M.
Abel, C. F.: Triosonate c-Moll (Fl., Vl. [2 Vl.] u. B.c.), ZM 2609
Bach, J. S.: 15 Dreistimmige Sinfoniae BWV 787-801 (3 Fl.), ZM 2730
– Sonaten und Partiten, BWV 1005/1006 (Fl. u. Klav. od. Fl. solo), ZM 2653
Popp, W.: Ungarische Rhapsodie op. 385 (Fl. u. Klav.), ZM 2558
Schmidt, A.: Obolus (1 Melodieinstr. (Fl., Ob., Vl.) u. Git.) ZM 2639
Schulé, B.: Silberne Wellen (Fl. solo), ZM 2817
Weber, K. L.: Capriccio (Sopranino u. Klav.), ZM 2745

Anonimus

Anonimus. Claude Bolling: Picnic Suite und Suite Nr. 1, arr. von Winfried Hackl. W. Hackl (Blfl.), Chr. M. Seitelberger (Git.), A. Neulinger (Kb.), C. Öhlinger (Klav.), F. Hueber (Schlz.). SBF-Records, A-4591 Molln 129. LP 320389, CD 220389.

Eine gut gemachte Scheibe. Anfangs ein wenig befremdlich die Blockflöte im Jazz-Ensemble, doch man wird mit diesem barock-jazz-getunten Klang rasch vertraut. Die Blockflöte wird nirgendwo überfordert, sie zeigt, was in ihr steckt, und das ist nicht wenig.

Reinhold Quandt

Tänze, Lieder und Fantasien der europäischen Renaissance

Tänze, Lieder und Fantasien der europäischen Renaissance des 16. und 17. Jahrhunderts aus Spanien, England und Italien. Mit Werken von D. Ortiz, L. Milan, M. de Fuenllana, J. Dowland, T. Morley, G. Caccini, F. Caroso. B. Böhm (Block- und Traversflöten), J. Hübscher (Lauten, Vihuela und Barockgitarre). Christophorus Verlag, Freiburg. LP DMM 74051

Der Titel dieser Langspielplatte, die demnächst auch als CD erscheinen wird, ist nicht ganz zutreffend; erst auf der Coverrückseite erfährt man genauer, daß es sich um Ensemblemusik des 16. und 17. Jahrhunderts aus Spanien, England und Italien handelt, dargeboten von dem Duo Bernhard Böhm auf vielerlei Flöteninstrumenten der Renaissance- und Barockzeit und Jürgen Hübscher (Renaissance-Laute, Vihuela, Barockgitarre), einem der wenigen ständigen Ensembles auf dem Gebiet. Durch abwechslungsreiche Instrumentierung und geschickte Einrichtung auch der nicht für diese Besetzung komponierten Werke gelingt ein farbenreiches Klangbild der vielfältigen Formen, die vom schlichten Liedsatz bis zur kunstvollen kontrapunktischen Fantasie (Morley) reichen. In den Recercaden von Diego Ortiz bestechen das lebhafte Tempo und die fast tänzerische Gestaltung ebenso wie Artikulation und Auszierungen des Flötenparts und das hervorragend zeichnende, stimmige Spiel auf der Vihuela, deren sehr singender Ton auch den langsamen Teilen einer Fantasie von Luys Milan zugute kommt. Überhaupt ist es ein Genuß, die variable Anschlagskunst Jürgen Hübschers zu verfolgen, die auf demselben Instrument so unterschiedliche Klangfarben und -effekte ermöglicht.

KURSE FÜR ALTE MUSIK 1990
mit u.a.
HAN TOL, RENE JACOBS, REINHARD GOEBEL,
BARTHOLD, SIGISWALD u. WIELAND KUIJKEN,
BOB VAN ASPEREN, KONRAD HÜNTELER
Fordern Sie unser neues Kursprogramm an!
Norddeutsches Studienzentrum FORUM ARTIUM
Am Kasinopark 1, 4504 Georgsmarienhütte (bei Osnabrück)
Telefon: 0 54 01 / 34 160

Bernhard Böhm erreicht das durch die wechselnde Verwendung von Block- und Traversflöten unterschiedlicher Lage und Bauart. Sopran- und Alt-Kynseker-Blockflöten, van Eycks „Handfluit", Tenor- und Baß-Renaissance-Traversen, eine Stanesby-Kopie u.a. sind geschickt gewählt je nach dem spezifischen Charakter der einzelnen Werke (wie z.B. der samtweiche, warme Klang der Baß-Traversflöte in *Flow my Tears* von John Dowland). Gelegentlich allerdings erscheint der Abstand zwischen Sopranino/Sopranflöte und der begleitenden Renaissance-Laute reichlich groß, bei der Schallplattenwiedergabe mehr als bei der Aufführung derselben Stücke im Konzertsaal. Dort stören auch einzelne etwas forcierte Töne in der hohen Lage der Blockflöte nicht so sehr. Dafür entschädigen aber das makellose Zusammenspiel der Duo-Partner, die virtuose Diminutionstechnik und manche sehr ausdrucksvoll gestaltete Interpretationen, wie z.B. Caccinis *Amarilli, mia bella* – hoffentlich für viele Spieler ein Anreiz, solche Art Kammermusik zu pflegen. Der Begleittext gibt präzise Auskunft sowohl über die Herkunft der ausgewählten Werke von Ortiz, Milan, de Fuenllana, Dowland, Morley, Caccini, Caroso als auch über die verwendeten Instrumente.

Ilse Hechler

Neueingänge

Blockflötenwerke des Barock. Werke von Telemann, Graupner, Schultze, Baston, Finger, Hotteterre und Demoiver. Karl Stangenberg (Blfl.). Polyband, München. Compact disc CD 59 060/8

Baßgambe und Soprangambe
von privat zu verkaufen!
0 80 26 / 77 49 ab 18.00 Ihr

Verkaufe
Böhmflöte v. Philipp Hammig
in Holzbauweise · Neuwertig
Tel.: 02 21 / 360 34 61

J. B. de Boismortier: Suites for Flute and Continuo op. 35, nos. 1-6. B. Böhm (Travers- u. Blfl.), J. Hübscher (Laute u. Barockgit.), A. Weigel (Vla. da Gamba. Classic Produktion, Ackerstr. 59, 4500 Osnabrück. Compact disc cpo 999 048-2

Donizetti: Sinfonia; Mercadante: Klarinettenkonzert; Grieg: „Aus Holbergs Zeit"; Sibelius: Suite champêtre. T. Friedli (Klar.), Südwestdeutsches Kammerorchester, Dirigent: P. Angerer. Claves, CH-Thun. CD 50-709

„Flauto Dolce – Flauto Traverso". Werke von Loeillet, Händel, de Boismortier, Quantz und Telemann. Sibelius Academy Baroque Ensemble. R. Forsman, Petra Aminoff-Wallgren (Blfl.), M. Helasvuo, J. S. Puhakka, P. Aminoff-Wallgren (Traversfl.), T. Juntura (Vla. da Gamba), K. Hämäläinen (Cemb.). Ondine Oy, Lutherinkatu 12 A 2, SF-00100 Helsinki. CD ODE 736-2

Kammermusik für Gitarre, Blockflöte und Barockgeige. Werke von Fux, Leopold, Bresgen, Matteis, Stanley, Castello und J. S. Bach. M. Cutka (Barockgeige u. Blfl.), H. Schaller (Blfl.), W. Jungwirth (Git.). Günther Menschik, A-5270 Mauerkirchen 8. CD 801.412

Sigfrid Karg-Elert: Diverse Werke. H.-M. Zill (Fl., Piccolo), H.-D. Meyer-Moortgat (Klav.). Ambitus, Hamburg. CD amb 97833

Musik från Ragalskeppet Kronans Tid. Werke von Anon, Hammerschmiedt, Hake, Albert, Schmelzer, Scheidt, Vierdanck, Ahlenius, Piccinini, von Biber, Albrici, Düben. Ensemble Mare Balticum. Musik i Skåne, Tingsgatan 1, S-271 00 Ystad. CD

Anton Reicha: Sämtliche Bläserquintette. Albert Schweitzer Quintett. A. Tetzlaff (Fl.), E. Hübner (Fag.), Ch. Dimigen (Ob.), D. Schneider (Klar.), S. Schurack (Hr.). Classic Produktion Osnabrück, Postfach 2426, 4500 Osnabrück. 6 CDs. Vol. 5: cpo 999 026-2; Vol. 6: cpo 999 027-2; Vol 7: cpo 999 028-2; Vol. 8: cpo 999 029-2; Vol. 9: cpo 999 030-2; Vol. 10: cpo 999 043-2

Axel D. Ruoff: Diverse Werke. H.-J. Fuss (Altblfl.), J. Betton (Git.), W. Taube (Vc.), Tokyo Vanguard Quartet. T. Goto (1. Vl.), H. Kuwano (2. Vl.), K. Matsubara (Vla.), T. Watanabe (Vc.). Aulos, 4060 Viersen. 1 LP

Tänze, Lieder und Fantasien der europäischen Renaissance des 16. und 17. Jahrhunderts aus Spanien, England und Italien. B. Böhm (Block- und Traversfl.), J. Hübscher (Lauten, Vihuela u. Barockgit.). Christophorus Vlg., 7800 Freiburg. LP Nr. 74051

LESERFORUM

Zur Rezension „Urtexte" von Nikolaus Delius in TIBIA 4/89, S. 621 ff.

In *TIBIA* 4/89 wird Winfried Michels Ausgabe von Gerbrandt van Blanckenburghs *Onderwyzinge [...] op de Handt-Fluyt* (Amsterdam, s.d. [1654?]) fälschlicherweise als Faksimile des Originaldruckes bezeichnet. Dem „Faksimile" liegt nämlich ein Münchener Nachdruck des Jahres 1871 zugrunde, und dieser Nachdruck ist *kein* Faksimile des Originals, sondern eine typographisch neu gesetzte Transkription davon.

Dabei ist auch die Bezeichnung „Urtext" zu viel gesagt, weil der Nachdruck Fehler enthält. Auf der vorletzten Seite lesen wir in der Originalquelle des 17. Jahrhunderts: „Wanneer een b voor dese *d* staet [...]" – im Nachdruck: „Wanner [sic] een b vor [sic] dese *b* [sic] staet [...]". In seiner deutschen Übersetzung hat Michel des letzte b in d geändert und erwähnt in einer Fußnote: „In der Quelle irrtümlich b". Aber welchen Wert sollen wir hier Michels sekundärer Quelle beimessen, wo doch das Original fehlerfrei ist?

Natürlich ist es lobenswert, daß ein niederländischer Text durch eine Übersetzung besser zugänglich gemacht wird. Jedoch ist es zu bedauern, daß Herr Michel sich nicht die Mühe gemacht hat, die British Library in London anzurufen, um dort Fotos vom wirklichen Original zu bestellen. *Thiemo Wind*

NL-3993 BD Houten

Beißt sich die Schlange in den Schwanz? Zum Artikel in TIBIA 3/89, S. 490 ff. Hermann Moeck: „Narziß macht den Musen Konkurrenz"

Wer woimmer musiziert,
meist nicht gern allein probiert.
Er wünscht sich einen Musensohn
und einen weit'ren Kompagnon.

Hat er die gefunden,
erfährt er unumwunden:
Am Montag habe ich nicht Zeit,
Dienstag bin auch ich verreist
für ein zwei drei vier Wochen.
Es wird dann abgesprochen,
daß irgendwann man ruft sich an
wann jeder von den Dreien kann.
Dabei man wieder Zeit verbüßt,
weil keiner zu erreichen ist.
Drum sage ich, es muß so sein:
Ich spiele weiterhin – allein!

Karl Stangenberg
8000 München

Kammermusik für Holzbläser aus dem CENTRATON-Musikverlag

Rolf Maedel: Bläser-Sextett, für Flöte, Oboe, 2 Klarinetten, Horn und Fagott. CTO 06. Part. und St. DM 59,50

Norbert Schulze: Larghetto in memoriam matris, für Flöte und Orgel. CTK 01. DM 12,00

Felix Werder: aspect II. Studie für Flöte solo. CTO 20. DM 8,00

Auslieferung durch:

MOECK

Verlag + Musikinstrumentenwerk · D-3100 Celle

NACHRICHTEN

In memoriam

Am 14.12.1989 starb im Alter von 78 Jahren Professor Konrad Lechner, einer der profiliertesten Komponisten unserer Zeit. Wir trauern um unseren Autor.

Fortbildungs- und Ferienkurse

Das Forum Alte Musik München macht auf folgende Kurse aufmerksam: *Traversflötenkurs* mit B. Kuijken vom 26. bis 28.1.90 im Konservatorium, Gasteig. *Blockflötenkurs* mit M. Verbruggen vom 23. bis 25.2.90 im Konservatorium, Gasteig. Nähere Informationen erhalten Sie durch: Forum Alte Musik München e.V., Postfach 12 28, 8852 Rain/Lech.

Die Bildungsstätte Kirchröder Turm (Heimvolkshochschule) bietet folgende Musikseminare an: *Französische und italienische Barockmusik* (16. - 18.3.90), Leitung: E. Mascher, G. Split. *Musik an niederdeutschen Residenzen* (29.6. - 1.7.90), Leitung: H.-W. Könecke, E. Mascher. Anmeldungen und genauere Informationen: Bildungsstätte Kirchröder Turm, Hermann-Löns-Park 6/7, 3000 Hannover 71.

Renate Greiss wird mit Mathias Allin (Assistent) und Karl Bergemann (Klavier) im Rahmen der *Corsi di Interpretazione 1990* vom 2. - 8.4.1990 in Venedig einen Kurs für Flöte geben. Informationen bei: Associazione culturale Caracossa, Cannaregio 5427/a, I-30121 Venezia.

Das Jahresprogramm des *IAM* für 1990 ist erschienen. Sie erhalten es durch: Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V., Heinrich-Schütz-Allee 29, 3500 Kassel-Wilhelmshöhe.

Das neue Kursprogramm des *Flötenhofs* für das kommende Jahr liegt vor. Sie können es erhalten durch: Flötenhof e.V., Gartenstr. 6, 8939 Markt Wald.

Der am *Meistersinger-Konservatorium Nürnberg* bestehende Studiengang Alte Musik (Block- und Traversflöte, Barockfagott / Dulzian, Gambe und Cembalo) kann nun aufgrund einer Kooperation mit der Musikhochschule Würzburg auch mit der Diplom-Musiklehrerprüfung abgeschlossen werden. Information: Meistersinger-Konservatorium/Fachakademie für Musik, Am Katharinenkloster 6, 8500 Nürnberg 1.

Veranstaltungen

Die Blockflöte im 20. Jahrhundert – Rückschau und Ausblick lautet das Thema des Internationalen Blockflötensymposions, das vom 24. August bis 2. September unter der künstlerischen Leitung von Prof. Gerhard Braun an der Musikhochschule Karlsruhe veranstaltet wird.
In insgesamt über 40 Veranstaltungen (Konzerte, Vorträge, Seminare, workshops, Lectures) werden renommierte Blockflötenspieler und Experten für Alte Musik aus ganz Europa den Stand des Blockflötenspiels und der Interpretationsforschung am Ende unseres Jahrhunderts dokumentieren, über die Entwicklung im Instrumentenbau berichten und Ausblicke in die Zukunft eröffnen.
Eine große Ausstellung (Noten/Bücher/Schallplatten) und die Präsentation aller führenden Instrumentenbauer vervollständigen das Angebot an alle interessierten Blockflötenspieler.
Auskunft und Anmeldung: Staatliche Hochschule für Musik, Sekretariat Blockflöten-Symposion, Weberstr. 8, D-7500 Karlsruhe 1.

Die *Internationale Händel-Akademie* lädt vom 10. bis 24.2.90 im Gottesauer Schloß der Staatlichen Hochschule für Musik Karlsruhe zu ihren Kursen und Symposien ein. Das genaue Kursprogramm erhalten Sie durch: Internationale Händel-Akademie Karlsruhe, Postfach 1449, 7500 Karlsruhe 1.

In Joensuu veranstaltet die *Finnische Flötengesellschaft* vom 19. - 24.3.1990 eine große Flötenwoche. Dozenten sind u.a. K. Hünteler, I. Matuz und W. Schulz. Informationen erhalten Sie durch: Liisa Ruoho-Ezel, Kaskenpolttajantie 12 A, SF-00670 Helsinki.

Das *Nice Flûte Symposium* wird nach dem großen Erfolg von 1988 vom 12. - 15.7.1990 im Convention Center of Acropolis stattfinden. Nähere Informationen erhalten Sie durch: Nice Acropolis, 1, Esplanade Kennedy, F-06058 Nice Cedex.

Die *International Double Reed Society* wird vom 8. - 11.8.1990 in der Louisiana University, School of Music in Baton Rouge, Louisiana ihre 19. Jahreskonferenz abhalten. Informationen erhalten Sie durch: IDRS '90, Short Courses and Conferences, 177 Pleasant Hall, Louisiana State University, Baton Rouge, LA 70803, USA.

Wettbewerbe

Während des zweiten Flöten-Festivals Frankfurt fand zum zweiten Mal ein Probespielwettbewerb für Flöte und Piccolo statt. Die fünfköpfige Jury unter Vorsitz von Prof. Hermann Dechant, die aus Soloflötisten (André Sebald, Gürzenich Orchester; Michael Kofler, Münchner Philharmoniker) und Piccolisten (Bernd Osten, NDR-Sinfonieorchester; Wolfgang Dasbach, Deutsche Oper Berlin) bestand, vergab in jeder Sparte einen ersten Preis sowie ein Anerkennungsdiplom. Von den 70 Kandidatinnen und Kandidaten, die zum Wettbewerb zugelassen wurden, traten dann tatsächlich 40 beim Wettbewerb an. In die zweite Runde kamen fünf Bewerber für das Fach Soloflöte und sechs Bewerber für die Sparte Piccolo.
Den ersten Preis im Fach Soloflöte erhielt Cornelia Grohmann aus Berlin. Benjamin Plag wurde ein Anerkennungsdiplom zugesprochen. Den ersten Preis der Sparte Piccolo erhielt Joseph Singer. Ein Anerkennungsdiplom wurde der Hamburgerin Christine Torreiter zugesprochen. Die beiden ersten Preise waren mit jeweils DM 1.500,-- dotiert.

Die Autoren der Hauptartikel

Richard Erig, Im Bohnacker 29, CH-4108 Witterswil. Geboren 1946 in Hamburg. Studierte Blockflöte und Oboe in Hamburg und Basel, unterrichtet Blockflöte und Historische Improvisation an der Schola Cantorum Basiliensis, veröffentlichte diverse Verzierungslehren, gründete das Bläserensemble „i pifferi" und das „Motetten-Ensemble, Basel".

Klaus Miehling, Kronenstr. 5, 7800 Freiburg. Geboren 1963 in Stuttgart. 1988 Diplom für alte Musik mit Hauptfach Cembalo an der Schola Cantorum Basiliensis; Diplomarbeit über „Das Tempo in der Musik des Hoch- und Spätbarock". Zur Zeit Studium der Musikwissenschaft in Freiburg.

Thiemo Wind, Putterhaag 3, NL-3993 BD Houten. Geboren 1961 in Enschede. Studierte Musikwissenschaften an der Utrechter Universität, Oboe am Utrechter und Blockflöte am Hilversumer Konservatorium. Musikjournalist für die niederländische Zeitung *De Telegraaf,* Redaktionsmitglied der *Tijdschrift voor Oude Muziek* und musikwissenschaftlicher Berater des Orchesters des 18. Jahrhunderts (Ltg. Frans Brüggen). Schrieb zahlreiche musikwissenschaftliche Artikel und ist auch als Herausgeber tätig. Beim XYZ Verlag gab er die erste wissenschaftlich fundierte Gesamtausgabe von *Der Fluyten Lust-hof* heraus.

Nr. 2/90 erscheint im April 1990 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Thomas Kiefer: Anmerkungen zur Produktion von Sarrusophonen bei der Firma Buffet-Crampon

Adrian Brown: Pflege der Blockflöte und kleinere Reparaturen

Geoffrey Burgess/Peter Hedrick: Die ältesten englischen Oboenrohre?

sowie ein Porträt des Sammlers und Autors Karl Ventzke

UE FÜR KLARINETTE

● *UNIVERSAL KLARINETTEN EDITION*

herausgegeben von Pamela Weston, Dieter Klöcker, Gunther Joppig

100 Klassische Studien (Joppig/Trier)
UE 18264 DM 29,–

Bennett R. R.: Conversations, 2 Klarinetten (Joppig)
UE 17140 DM 9,–

Bornefeld H.: Kleine Suite, Klarinette und Orgel (Klavier)
UE 18265 DM 26,–

Crusell B. H.: Konzert für Klarinette und Orchester, Ausgabe für Klarinette und Klavier (Weston)
UE 18267 DM 27,–

Küffner J.: 24 instruktive Duette op. 200 (Joppig) [1/2]
UE 17141 DM 15,–

Mendelssohn Bartholdy F.: 2 Lieder, 2 Klarinetten und Klavier (Weston)
UE 18263 DM 15,–

Mozart W. A.: Arien und Walzer aus der „Zauberflöte" für 2 Klarinetten von G. Fr. Fuchs (Weston) [2]
UE 18261 DM 19,–

Pleyel I. J./Gebauer: Sechs Duos für 2 Klarinetten (Suppan) Band 1 [2]
UE 18262 DM 19,–

Schubert F./Baermann C.: 6 Lieder für Klarinette und Klavier (Weston) [1/3]
UE 18269 DM 19,–

Smith W. O.: Jazz Set, für 2 Klarinetten [3/4]
UE 17143 DM 12,50

Stadler A.: Duo, für 2 Klarinetten (Erstausgabe v. D. Klöcker)
UE 18260 DM 13,50

Stahmer K. H.: Grabstelle für Erich Arendt, für 2 Klarinetten [4]
UE 18268 DM 9,–

Takács J.: 5 Stücke op. 112, für 3 Klarinetten (B) [3]
UE 17142 DM 12,50

● *REVUE POUR LA CLARINETTE*

Beliebte Stücke aus Rossinis Opern für 2 Klarinetten
UE 18270 DM 19,–

Bochsa C.: Trois Airs Variés op. 10, für Klarinette (2. Klarinette ad lib.)
UE 18271 DM 16,–

Schubert F.: Thema und Variationen nach dem Oktett op. 166, für Klarinette [G oder B] und Klavier (Weston) [3]
UE 18273 DM 15,–

Triebensee G.: 24 Übungen in Variationsform über „Oh, du lieber Augustin", für 2 Klarinetten (Joppig) [1]
UE 18272 DM 14,–

neu!

Béla Bartók/Zoltán Székely
Rumänische Volkstänze
Ausgabe für Klarinette und Klavier
bearbeitet von K. Berkes
Schwierigkeitsgrad 3
UE 11679 DM 16,–

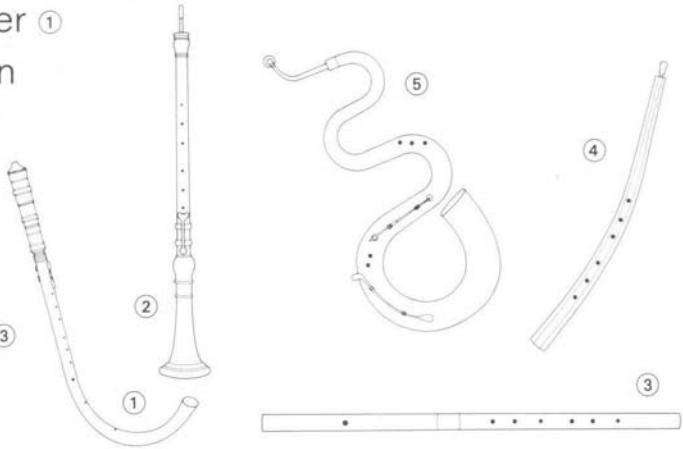
Ignaz Joseph Pleyel/Gebauer
Sechs Duos · Band 2
für 2 Klarinetten
herausgegeben von W. Suppan
Schwierigkeitsgrad 2
UE 19080 DM 19,–

Universal Klarinetten Album II
12 beliebte Stücke
für Klarinette und Klavier,
von P. Kolman
Schwierigkeitsgrad 2
UE 18308 DM 16,–

UE UNIVERSAL EDITION · WIEN

Holzblasinstrumente der Renaissance-Zeit

Krummhörner ①
Cornamusen
Kortholte
Dulciane
Pommern ②
Schalmei
Querflöten ③
Zinken ④
Serpent ⑤



Holzblasinstrumente der Barock-Zeit

Traversflöte nach G. A. Rottenburgh ①
Oboen nach Jacob Denner und Barnaba Grassi ②
Fagotte ③
Rankett ④
Chalumeaux

Bitte ausführlichen Prospekt anfordern. Für Informationen und Vereinbarung von Beratungsgesprächen hält sich werktags von 8 bis 16 Uhr unter der Telefonnummer 05141 / 881221 Sigrid Seidel für Sie bereit.

RENAISSANCE- UND BAROCK-INSTRUMENTENSTUDIO CELLE

Postfach 543 · D-3100 Celle 1 · Lückenweg · Celle-Altencelle · Tel. 05141 / 881221