TIBIA

MAGAZIN FÜR FREUNDE ALTER UND NEUER BLÄSERMUSIK

4/92

INHALT

Klaus Hofmann
Gesucht: ein Graunsches Trio mit obligater Baßblockflöte. Ein Ermittlungsbericht – mit Seitenblicken auf ein Trio Carl Philipp Emanuel Bachs

Marcello Castellani
Über den schönen Ton auf der Flöte
Nach Johann Georg Tromlitz

Jaap Frank
Wie „authentisch" ist die Böhmflöte?

Das Porträt: Trevor Wye

Berichte · Rezensionen · Informationen

MOECK VERLAG CELLE

Klaus Hofmann: Gesucht: ein Graunsches Trio mit obligater Baßblockflöte. Ein Ermittlungsbericht – mit Seitenblicken auf ein Trio Carl Philipp Emanuel Bachs (253)

Marcello Castellani: Über den schönen Ton auf der Flöte – nach Johann Georg Tromlitz (263)

Jaap Frank: Wie „authentisch" ist die Böhmflöte? (271)

Summaries for our English Readers (278)

Das Porträt: *Trevor Wye* (281)

Kleinere Beiträge (287): *Birgit Heise: Die ältesten erhaltenen Holzblasinstrumente aus Mecklenburg/Vorpommern / Rainer Weber: Was sagen die Holzblasinstrumente zu Mozarts Kammerton?*

Berichte (300): *Zum Tode von Helmut Mönkemeyer / Blockflötensymposion Calw 5. bis 12.7.1992 / 40 Jahre Verband deutscher Musikschulen / Utrecht '92 / Resultate des Utrechter Wettbewerbs*

... frisch aus der Quelle ... (308): *Blumen für Georg*

Das Letzte (309): *F. Lautes hilfreiches Diffinitorium. Teil 13*

Zeitschriften / Periodica (311)

Bücher (312)

Noten (323)

Schallplatten (334)

Leserforum (339)

Nachrichten (340)

TIBIA-Kunstbeilage:

Georges de la Tour (1593-1652)
DIE ANBETUNG DER HIRTEN
Louvre, Paris

Diese Ausgabe enthält Beilagen von Ulrike Volkhardt, Hannover, Hanns Wurz, Baden-Baden und des Moeck Verlags, Celle.

Im Vertriebsbereich Deutschland liegt ein Prospekt der Firma Wenner, Singen bei.

TIBIA. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik. 17. Jahrgang. Heft 4/1992

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. Telefon 0 51 41 / 88 53 0, Fax 88 53 42

Erscheinungsweise: viermal jährlich – Januar, April, Juli, Oktober. Redaktionsschluß jeweils der 1. des Vormonats.

Bezugskosten: Jahresabonnement im Inland DM 33,00; im Ausland DM 37,00; jeweils zuzüglich Versandkosten

Anzeigenverwaltung: Moeck Verlag, Postfach 143, D-3100 Celle 1, Telefon 0 51 41 / 88 53 0, Fax 88 53 42
Telegramme: Moeckverlag
Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 12, 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.

Satz und Druck: Moeck Verlag + Musikinstrumentenwerk, 3100 Celle

Titelentwurf: Karl-Heinz Lingner, Celle

© 1992 by Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Celle. Printed in the Federal Republic of Germany
ISSN 0176-6511

Das Papier dieser Ausgabe wurde aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff hergestellt.

Klaus Hofmann

Gesucht: ein Graunsches Trio mit obligater Baßblockflöte

Ein Ermittlungsbericht – mit Seitenblicken auf ein Trio Carl Philipp Emanuel Bachs

Eines der schönsten und zugleich eigenartigsten Werke, die für die Blockflöte in der Zeit ihrer Nachblüte zwischen Spätbarock und Frühklassik geschaffen worden sind, ist ein Trio in F-Dur aus der Feder Carl Philipp Emanuel Bachs (1714 bis 1788), das mit seiner reizvollen, aber ganz und gar ungewöhnlichen Oberstimmenbesetzung wahrhaft seinesgleichen sucht: Die eine der beiden Obligatpartien ist für Blockflöte bestimmt, rechnet aber nicht mit dem Standardinstrument der ausklingenden Epoche, dem *Flauto dolce* mit dem tiefsten Ton f', sondern mit dem *Flauto basso*, dem eine Oktave tiefer stehenden Baßinstrument der Familie (das sich freilich in Wirklichkeit in Altlage bewegt); die andere Partie ist der Bratsche zugewiesen.[1] Glücklich verbinden sich die beiden Instrumente im Ausdruck sanfter, schwärmerischer Empfindung.

Wer das 18. Jahrhundert kennt, weiß, daß solch eigenartige Klangkombinationen zu einem guten Teil nicht der frei schweifenden Phantasie des Komponisten, sondern einer konkreten Situation entspringen: Kompositionen für derart entlegene Besetzungen sind gemeinhin Gelegenheitswerke, geschaffen meist auf Bestellung oder aus Gefälligkeit für einen bestimmten Spieler oder ein bestimmtes Ensemble – man denke nur etwa an die Barytontrios oder die Lirenkonzerte von Joseph Haydn.[2] Im Falle des Trios von C. P. E. Bach kennen wir Ort und Zeit der Entstehung[3]: Berlin 1755; für die näheren Umstände aber bleiben wir auf unsere Phantasie verwiesen: Wir dürfen uns wohl ausmalen, daß der Adressat ein Blockflötenspieler mit einem besonderen Faible für das Baßinstrument war – ein Liebhaber sicherlich, denn in der professionellen Musikübung spielte sein Instrument längst keine Rolle mehr. Offenbar stand ihm als Musizierpartner ein tüchtiger Bratscher zur Seite. Und vielleicht kam irgendwann der Plan auf, ein Hauskonzert zu veranstalten...

Daß es dem unbekannten Berliner Baßblockflötenfreund möglich war, zu veranlassen, daß sich die Feder des ersten Cembalisten am preußischen Hofe für sein Instrument in Bewegung setzte, läßt in ihm einen Mann von gesellschaftlichem Rang, von Einfluß und Vermögen und wohl auch persönlichen Verbindungen ins Berliner Musikleben vermuten. Wenn dem so war, hat er vielleicht für sein Hobby einiges mehr getan. Als Praktiker

---

[1] Wotquenne (= *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, herausgegeben von Alfred Wotquenne, Leipzig 1905) Nr. 163; Helm (= Eugene Helm, *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven 1989) Nr. 588. – Ausgabe: C. P. E. Bach, *Trio in F major For Bass Recorder, Viola and Harpsichord*, herausgegeben von Hans Brandts Buys, London (Schott) 1951.

[2] C. P. E. Bach bemerkt 1773 in seiner Autobiographie: „Weil ich meine meisten Arbeiten für gewisse Personen und fürs Publikum habe machen müssen, so bin ich dadurch allezeit mehr gebunden gewesen, als bey den wenigen Stücken, welche ich bloß für mich verfertigt habe. Ich habe sogar bisweilen lächerlichen Vorschriften folgen müssen; indessen kann es seyn, daß dergleichen nicht eben angenehme Umstände mein Genie zu gewissen Erfindungen aufgefodert haben, worauf ich vielleicht ausserdem nicht würde gefallen seyn." (*Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner Musikalischen Reisen*, Band III, Hamburg 1773, S. 208; zitiert nach: *Carl Philip Emanuel Bach's Autobiography, Facsimile of the original edition of 1773*, herausgegeben von William S. Newman, Hilversum 1967).

[3] Diese Angaben im *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790 (Faksimileausgabe *The Catalog of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate* von Rachel W. Wade, New York 1981), S. 39, Nr. 21.

fragt man sich: Was haben jener Baßblockflötist und sein Bratscher (oder war es etwa eine Bratscherin?) sonst noch miteinander musiziert? Sollte es um 1755 in Berlin nicht noch mehr Musik für diese aparte Besetzung gegeben haben?

Seit ich vor über dreißig Jahren C. P. E. Bachs Trio zum erstenmal gespielt – und sogleich ins Herz geschlossen – habe, hat mich diese Frage nicht mehr losgelassen. Ich habe die Augen offengehalten, aber in vielen Jahren der Beschäftigung mit Musik und musikalischen Quellen des 18. Jahrhunderts ist mir nirgends auch nur ein Hinweis auf ein Werk mit konzertierendem *Flauto basso* begegnet, bis ich vor kurzem auf einen alten, 1789 in Hamburg gedruckten Katalog aufmerksam wurde, der für eine Versteigerung zusammengestellt worden war, bei der auch Musikalien aus dem Nachlaß C. P. E. Bachs ausgeboten wurden.[4] In diesem Katalog erscheint als Los Nr. 155 unter dem Namen von Carl Heinrich Graun ein „Trio a Violino, Violoncello o Flauto Basso e Basso", also für Violine, Violoncello oder Baßflöte und Generalbaß. Die Tonart oder gar ein Incipit ist nicht angegeben; und erst recht fehlen Angaben über Zeit und Ort der Entstehung, wie wir sie für das Werk C. P. E. Bachs besitzen. Aber die Spuren weisen auch hier mit einiger Wahrscheinlichkeit nach Berlin: Carl Heinrich Graun (1703 oder 1704 bis 1759) stand wie sein um ein Jahr älterer Bruder Johann Gottlieb (1702 oder 1703 bis 1771) seit den 1730er Jahren in den Diensten Friedrichs des Großen; der Wirkungskreis der Brüder Graun war derselbe wie ehedem der C. P. E. Bachs. Schwerlich dürfte das Graunsche Trio für einen anderen Baßflötenspieler bestimmt gewesen sein als dasjenige des preußischen Hofcembalisten.

Leider ist die in dem Katalog von 1789 angezeigte Handschrift offenbar nicht mehr erhalten; in dem thematischen Verzeichnis der Dissertation von Matthias Wendt: *Die Trios der Brüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun* (Bonn 1983) ist weder unter dem Namen Carl Heinrich Grauns noch unter den Werken, die seinem Bruder zugeschrieben sind und die angesichts der zahlreichen Verwechslungen mitbetrachtet werden müssen, ein Stück mit *Flauto basso* zu finden. Auf der anderen Seite braucht dies aber nicht viel zu bedeuten. Die Erfahrung lehrt, daß in der Überlieferung des 18. Jahrhunderts seltenere Instrumente oft durch gebräuchlichere ersetzt sind (auch die Überlieferung des C. P. E. Bachschen Trios bietet dafür Beispiele[5]). So lag der Gedanke nahe, daß das gesuchte Werk sich in einer abweichenden Besetzungsform erhalten haben könnte.

Es waren also die erhaltenen Bestände daraufhin zu sichten – bei 143 unter dem Namen Graun überlieferten Trios kein geringes Unterfangen![6] Mit vertretbarem Aufwand zu bewältigen war es nur mit einer Art „Rasterfahndung", bei der anhand dreier sehr einfacher Kriterien „unverdächtige" und „verdächtige" Werke geschieden wurden. Leitgedanke dabei war, daß ein so ausgefallenes und relativ unbewegliches Instrument wie die Baßblockflöte einem Werk, das auf seine Mitwirkung rechnete, seinen Stempel aufgedrückt haben müßte. Das betraf zum einen den Stimmumfang: C. P. E. Bach gibt in einer Notiz, die dem in Brüssel liegenden (zweiten) Autograph seines Trios beigefügt ist, den Umfang des Instru-

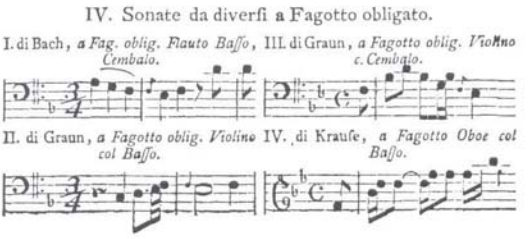
[4] *Verzeichniß auserlesener theologischer, juristischer, medicinischer, historischer, moralischer, ökonomischer, und in die schönen Wissenschaften einschlagender ... Bücher ... nebst einigen Musikalien und Kupferstichen, welche ... durch den Auctionator Hrn. Köster auf dem Eimbeckischen Hause öffentlich verkauft werden sollen*, Hamburg 1789; das folgende Zitat von S. 69. Ich verdanke die Kenntnis dieses Katalogs Herrn Dr. Ulrich Leisinger, Freiburg i. Br., der mir freundlicherweise das Manuskript seines Aufsatzes „Die ‚Bachsche Auction' von 1789" zur Verfügung stellte; der Aufsatz ist inzwischen im *Bach-Jahrbuch* 1991 erschienen (S. 97-126, Abdruck des Katalogs S. 112 ff.).

[5] Ernst Fritz Schmid, dem für seine Arbeit über *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik* (Kassel 1931) noch einige heute verschollene Quellen zur Verfügung standen, fand die Baßflöte in der Mehrzahl der Handschriften durch „Viola, Violoncell, Fagott, Violine" ersetzt (S. 122, Anm. 2). – Übrigens hat C. P. E. Bach selbst sein Trio für die „normale" Besetzung mit zwei Violinen umgearbeitet (Trio B-Dur, Wotquenne 159, Helm 587).

[6] Besonderer Dank gilt meinem ehemaligen Kollegen am Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen Dr. Matthias Wendt (Düsseldorf), der mich in Spezialfragen beriet und mir großzügig seine Sparten Graunscher Trios und andere Arbeitsunterlagen zur Verfügung stellte.

ments mit f-c'' an und beschränkt sich auf diesen Tonraum (notiert F-c')[7]; die Baßflötenstimme des Graunschen Trios würde also wohl einen ähnlich geringen Ambitus aufweisen. Zum anderen war zu erwarten, daß das gesuchte Werk in einer der Baßblockflöte bequemen Tonart stand. Und drittens legte die doppelte Besetzungsangabe des Katalogs von 1789: „Violoncello o Flauto Basso" den Schluß nahe, daß die zweite Stimme des Trios im Baßschlüssel notiert war (wie bei C. P. E. Bach).

Das letztgenannte Kriterium schränkte den Kreis der in Betracht kommenden Werke stark ein: Die meisten Trios sowohl von Johann Gottlieb als auch von Carl Heinrich Graun sind für zwei Diskantinstrumente bestimmt; Werke mit einem Obligatinstrument tieferer Lage sind Ausnahmen. Unter diesen Trios wiederum zog eines sehr rasch den Blick auf sich, das nicht nur tonartlich in das „Raster" paßte, sondern auch in der Besetzung der Partnerstimme der Angabe des Katalogs von 1789 entsprach: eine von Breitkopf in Leipzig 1763 in einem Handschriften-Verkaufskatalog genannte Sonate in F-Dur „di Graun, *a Fagotto oblig. Violino col Basso*" (Wendt Nr. 105). Sie wird von Breitkopf neben einer weiteren Sonata „di Graun" als Nr. II einer Gruppe von vier Triosonaten mit obligatem Fagott angeboten. Deren erstes Stück ist, merkwürdig genug, C. P. E. Bachs Baßflöten-Trio in der abweichenden Besetzung mit Fagott statt Bratsche; das vierte, „di Krause", könnte ein Werk des Berliner Juristen und Musikschriftstellers Christian Gottfried Krause (1719-1770) sein – und unter dieser Voraussetzung hätten wir es bei dieser Werkgruppe insgesamt mit einem rein „Berliner" Repertoire zu tun:[8]



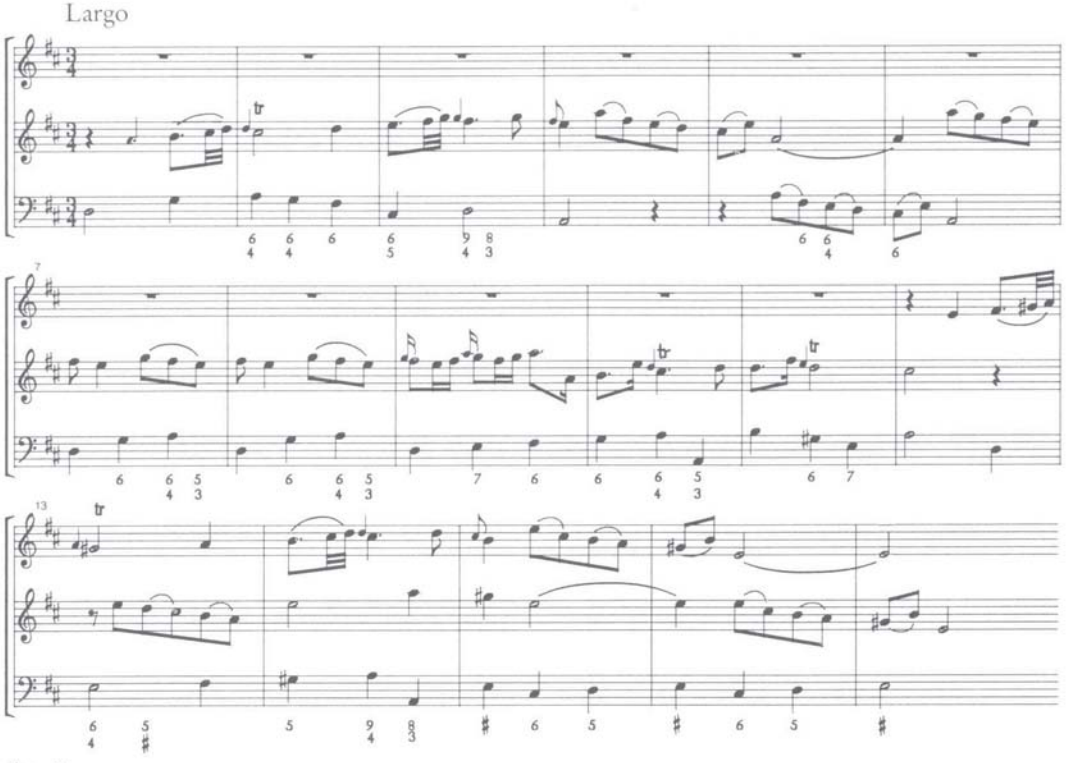
Bsp. 1

Das Graunsche F-Dur-Trio für Fagott, Violine und Basso continuo ist in der von Breitkopf angezeigten Form nicht erhalten, wohl aber in einer Fassung in D-Dur (Wendt Nr. 21), die ihrerseits in mehreren Besetzungsvarianten vorliegt. Die vier heute bekannten Quellen[9] rechnen teils mit einem Querflöten- oder Violinenpaar, teils mit einer Mischbesetzung von Flöte und Violine, teils mit einem dieser beiden Instrumente und obligatem Cembalo (das jeweils eine der Oberstimmen

[7] C. P. E. Bachs Notiz findet sich in der Handschrift *MSM 27.896* der Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique in Brüssel auf einem eingeklebten Papierstreifen; sie lautet: „Die Baßflöte geht vom bloßen f bis ins 2gestrichne c; F dur, C dur u. G dur sind die bequemsten Ton Arten darauf." Die Handschrift enthält das Trio nicht in der Originalfassung, sondern in einer teils vom Komponisten selbst, teils von einem Kopisten geschriebenen Umarbeitung; Näheres hierzu im „Postscriptum I" dieses Aufsatzes. – Bachs Angaben widersprechen der in den letzten Jahren gelegentlich lautgewordenen Vermutung, der Bläserpart seines Trios sei nicht für eine Block-, sondern für eine Querflöte bestimmt gewesen (Christopher Addington in *The Musical Quarterly* 71, 1985, S. 277; David Lasocki in *TIBIA* 4/1988, S. 252 f.): Keineswegs wären auf einer Querflöte mit dem (Sechsfingergriff-)Grundton f – sollte es sie im Berliner Umkreis C. P. E. Bachs je gegeben haben – C- und insbesondere G-Dur den „bequemsten" Tonarten zuzuzählen; und ebensowenig wäre von einer Baßquerflöte des mittleren 18. Jahrhunderts ein derart geringer Umfang zu erwarten. Um so deutlicher weist Bachs Notiz auf die Blockflöte: f ist der traditionelle Stimmton des Baßinstruments der Familie, die angegebenen Dur-Tonarten sind tatsächlich die „bequemsten", und der beschränkte Tonvorrat, der Schwachpunkt des Instruments, ist gewissermaßen sein Kennzeichen durch die Jahrhunderte; schon in Sebastian Virdungs *Musica getutscht* (1511) wird auf den geringeren Umfang des Baßinstruments hingewiesen („... aber in dem bass magst du das nit erreichen" u.ä.; vgl. Dietz Degen, *Zur Geschichte der Blockflöte in den germanischen Ländern*, Kassel o. J., S. 62).

[8] *The Breitkopf Thematic Catalogue. The Six Parts and Sixteen Supplements 1762-1787*, herausgegeben von Barry S. Brook, New York 1966, Sp. 111. – Zur Fassungsgeschichte der von Breitkopf hier angebotenen Version des C. P. E. Bachschen Trios Näheres in Anm. 16.

[9] (a) Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. 8284/31*; (b) ebenda, *Mus. ms. 8295/26*; (c) ebenda, *Am.B. 479*, Nr. 39; (d) Sächsische Landesbibliothek Dresden, *2474-Q-29,6*.



Bsp. 2

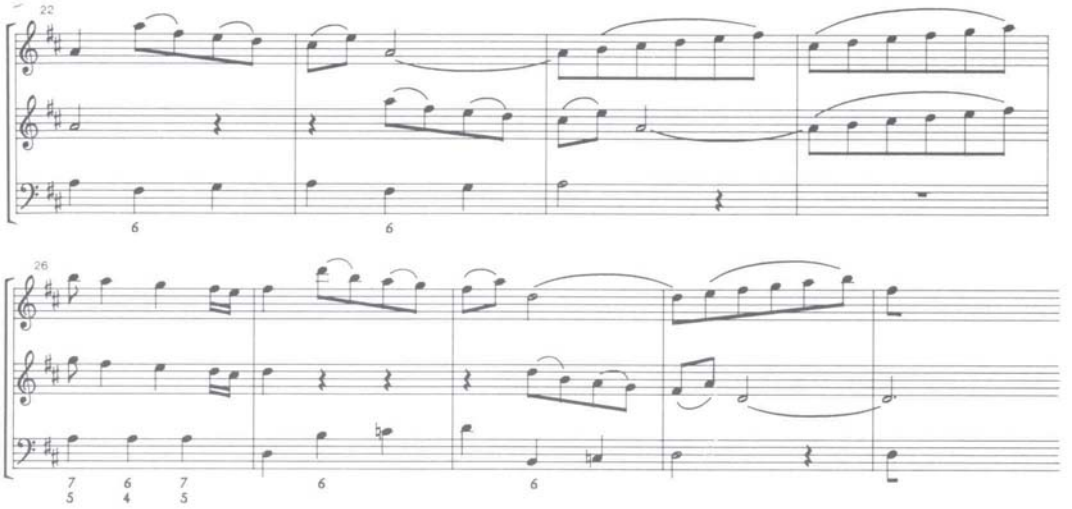
übernimmt). Der erste der drei Sätze (Largo, Arioso, Allegretto) beginnt wie in *Bsp. 2* gezeigt.[10]

Die erste Stimme des D-Dur-Trios hat einen Umfang von e′-e‴, die zweite von d′-h″. Die erste Stimme ist insofern unauffällig: Die meisten Querflötenpartien der Trios von Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun erstrecken sich über etwa diesen Tonraum, gewöhnlich haben sie einen Ambitus von d′-e‴ oder d′-d‴; selten aber beträgt der Umfang weniger als zwei Oktaven. Um so bemerkenswerter ist der deutlich geringere Ambitus der zweiten Stimme – es wird davon noch die Rede sein.

Es lag nahe, zu versuchen, die durch Breitkopf bezeugte F-Dur-Fassung für Violine und Fagott zu rekonstruieren. Für die zweite Stimme ergab sich das Transpositionsverhältnis aus dem im Katalog abgedruckten Anfang des Fagottparts: Die Stimme beginnt in den D-Dur-Versionen mit a′, bei Breitkopf mit c; sie mußte also eine Tredezime (d. h. eine Oktave + Sexte) tiefer gesetzt werden. Bei der ersten Stimme kam im Blick auf den durch die g-Saite begrenzten Tiefenumfang der Violine nur Abwärtstransposition um eine Sexte in Betracht; zugleich stellte sich freilich die Frage, ob der Part in der Breitkopf-Fassung nicht etwa eine Terz über dem der D-Dur-Versionen gelegen habe. Im einen Falle wäre der Umfang g-g″, im anderen g′-g‴ gewesen. Das letztere schien angesichts der tiefen Lage der zweiten Stimme von vornherein wenig wahrscheinlich – mehr dazu später.

Der Basso continuo erforderte, wie sich rasch herausstellte, ein differenzierteres Transpositionsverfahren: Ich habe ihn in meiner Rekonstruktion überwiegend eine Sexte abwärts, partienweise aber auch eine Terz aufwärts gesetzt. Denn einerseits mußte er der tiefen Lage der zweiten Stimme satztechnisch gerecht werden (also einen wirklichen Baß zu der Fagottstimme bilden), andererseits aber sollte er sich in den üblichen Umfangsgrenzen bewegen, insbesondere in der Tiefe das

[10] Ich gebe alle Notenbeispiele in redigierter Textfassung, ohne auf die überaus zahlreichen und z. T. erheblichen Abweichungen der Quellen einzugehen.

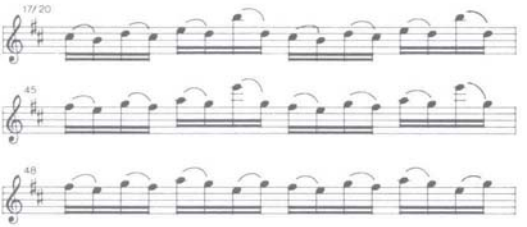


Bsp. 3

große C (den üblichen Grenzton) nicht unterschreiten; und für bewegtere und motivgeprägte Wendungen empfahl sich aus klanglichen Gründen eher das mittlere bis hohe Register.

Von selbst stellte sich bei alldem die Frage nach der Priorität und nach der Authentizität der Fassungen. Bei näherer Betrachtung bietet die D-Dur-Fassung dem Zweifel Nahrung; denn es zeigt sich, daß der auffallend geringe Ambitus der zweiten Stimme nicht auf Zufall beruht. Vielmehr sind die Töne der Spitzenlage oberhalb von h″ erkennbar absichtlich umgangen – was in einer Partie, die primär für Querflöte oder Violine bestimmt sein soll, doch einigermaßen befremdet. So ist anscheinend in Satz 1, T. 28 das nach mehreren Parallelstellen (T. 15, 22, 44, 54) zu erwartende d‴ vermieden: Während sonst die Imitation in der gleichen Lage erfolgt, treten hier die Stimmen auseinander, und die zweite antwortet aus unerfindlichem Grund eine Oktave tiefer, mit dem zwei- statt dem dreigestrichenen d beginnend. *Bsp. 3* zeigt die Problemstelle T. 27 ff. im Zusammenhang mit dem in T. 22 ff. vorausgehenden Normalfall (vgl. auch T. 15 ff. im vorangegangenen Beispiel).

Noch auffälliger ist eine Stelle im 2. Satz. Hier wird in T. 48 in der zweiten Stimme der nach drei vorangehenden Parallelstellen (erste Stimme T. 17 und 45; zweite Stimme T. 20) zu erwartende Spitzenton e‴ durch Tiefoktavierung umgangen:

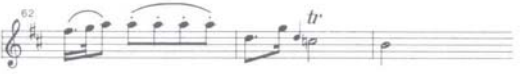


Bsp. 4

Ein drittes Beispiel: In Satz 3, T. 56 ff. hat die erste Stimme am Schluß eines solistischen Themavortrags die Wendung:

Bsp. 5

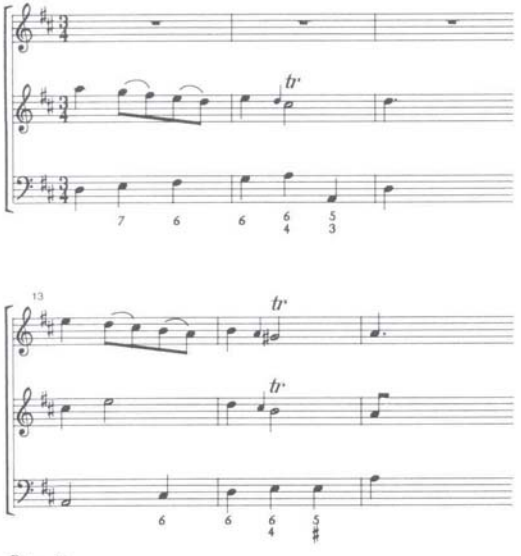
Anschließend tritt die zweite Stimme hinzu und trägt das Thema vor, nur erscheint die Schlußwendung hier abgewandelt, und dies offenbar zur Vermeidung der Hochtöne d‴, e‴ und möglicherweise auch c‴:



Bsp. 6

Diese Beispiele sprechen eine deutliche Sprache: Die Schwierigkeiten, die hier in der zweiten Stimme umgangen werden, sind nicht

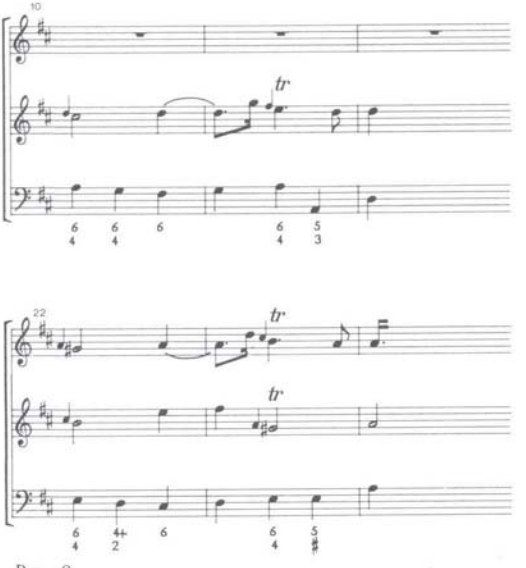
solche der Querflöte oder der Violine, die Probleme, die sich hinter den Stimmführungsanomalien verbergen, nicht solche der Fassung in D-Dur. Offenbar haben wir es hier lediglich mit einer abgeleiteten Version, einer Transkription, zu tun; die Priorität liegt bei der F-Dur-Fassung. Daß es so ist, zeigen bestimmte Eigentümlichkeiten der Baßführung: Verschiedentlich finden sich in der D-Dur-Fassung Stellen, an denen aus scheinbar unerfindlichen Gründen ein innerhalb des normalen Continuo-Ambitus liegender Tiefton umgangen ist. Es sind Stellen, an denen man einen Oktavsprung abwärts erwartet; meist handelt es sich um Kadenzwendungen, und besonders betroffen sind Fortschreitungen nach A-Dur, bei denen man im Baß die Dominantwendung e-E erwartet. Beispielsweise fragt man sich beim 3. Satz, warum die Kadenzbaßformel von T. 2/3 nicht in derselben Form auch in T. 14/15 auftritt:



Bsp. 7

Ebenso rätselhaft bleibt zunächst auch der folgende Fall: In T. 11/12 desselben Satzes findet man die übliche Kadenzformel mit dem Oktavsprung zwar in der Kadenz nach D-Dur, an der Parallelstelle T. 23/24 aber mit der Kadenz nach A-Dur bleibt sie aus (vgl. *Bsp. 8*).

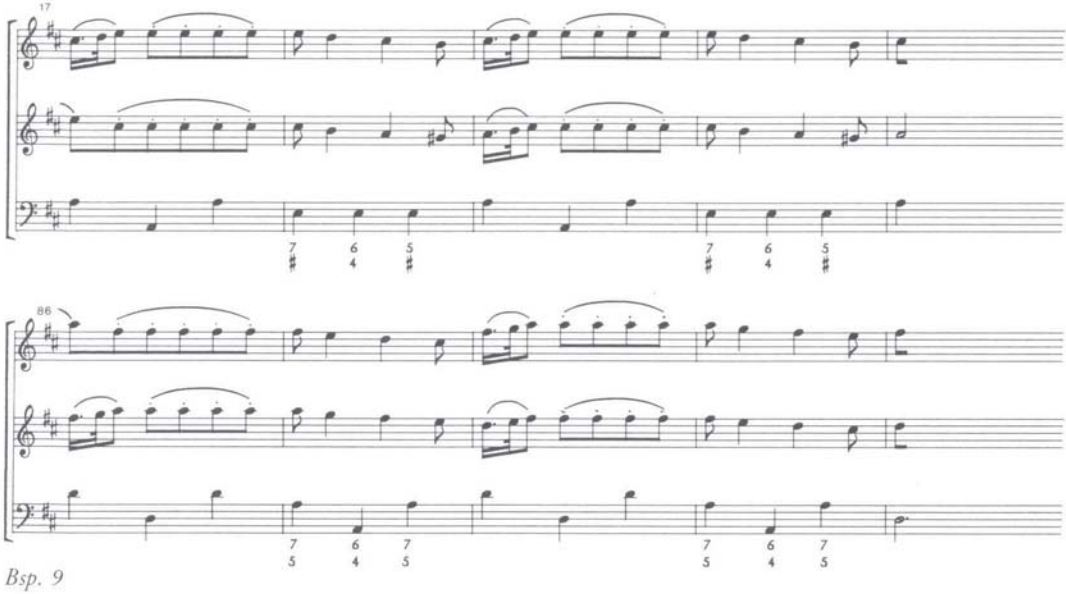
Und in T. 17-20 vermißt man den Oktavsprung e-E, wenn man die Stelle mit ihrer transponierten (und durch Stimmtausch leicht variierten) Wiederkehr in T. 86 ff. vergleicht (*Bsp. 9*).



Bsp. 8

In der F-Dur-Fassung hat all dies seine Logik: Hier nämlich liegt der Baß wegen der tiefen Lage der zweiten Stimme oft seinerseits so tief, daß ein Oktavsprung abwärts innerhalb des normalen Continuo-Ambitus bis C nicht mehr möglich ist und deshalb durch eine Tonwiederholung ersetzt wird. Ein e der D-Dur-Fassung erscheint in der F-Dur-Fassung normalerweise eine Sexte tiefer als G, dem E entspräche hier somit ein G_1; das aber wäre eine Quarte unter der üblichen Umfangsgrenze. – Die eben als auffällig angeführten Baßwendungen der D-Dur-Fassung sind im Zusammenhang der rekonstruierten F-Dur-Fassung völlig plausibel; in allen drei Fällen zwingt die tiefe Lage des Fagottparts in Verbindung mit der Begrenzung des Tiefenambitus den Basso continuo, sozusagen auf der Stelle zu treten (*Bsp. 10*).

[11] Dagegen spricht auch nicht, daß der Basso continuo der D-Dur-Fassung an einzelnen Stellen unter A hinabgeführt ist (bis D): Offenbar ist der Bearbeiter bei der Transposition frei verfahren und hat zu vermeiden gesucht, daß die Stimme eine zu hohe Durchschnittslage erhält; entsprechend hat er offenbar bei den höherliegenden Partien seiner Vorlage statt eine Sexte aufwärts eine Terz abwärts transponiert. Für die Rekonstruktion entsteht dadurch verschiedentlich Unsicherheit über die Oktavlage des Basses der F-Dur-Fassung.



Bsp. 9

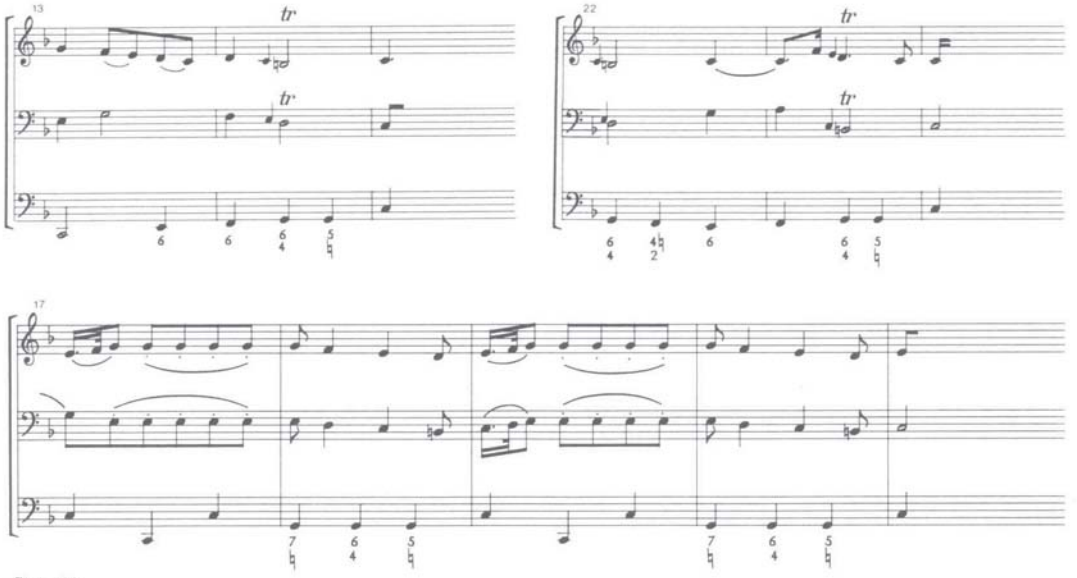
Die Priorität der F-Dur-Fassung ist offenkundig.[11] Man muß annehmen, daß die D-Dur-Versionen sämtlich über eine verschollene gemeinsame Zwischenquelle auf die F-Dur-Fassung zurückgehen.

Priorität ist allerdings nicht mit Authentizität gleichzusetzen. Die F-Dur-Fassung, soweit sie sich rekonstruieren läßt, zieht ihrerseits Kritik auf sich. Offenbar entsprechen Breitkopfs Besetzungsangaben nicht der originalen Bestimmung. Das gilt zunächst für die Bläserpartie: Für einen Solofagottpart steht um 1750 ein Tonumfang von etwa C (B_1) bis g′ (a′) zur Verfügung; die Stimme bescheidet sich jedoch mit einer Oktave weniger, ihr Umfang ist F-d′. Der geringe Ambitus für sich allein brauchte vielleicht noch nicht allzuviel zu bedeuten; aber die Beschränkung in der Spitzenlage – mit h″ als Grenzton in der D-Dur-Fassung und d′ in derjenigen in F-Dur – ist, wie gezeigt wurde, der Partie sozusagen aufgezwungen. Zweifellos rechnet die Bläserstimme des F-Dur-Trios ursprünglich mit einem anderen Instrument.[12] Ein Problem waren die Hochtöne über d′ nicht für das Fagott und nicht für das Violoncello, sehr wohl aber für die Baßblockflöte. Wenn diese Töne, wie gezeigt, mit erkennbarer Absicht vermieden worden sind, dann sicherlich nur mit Rücksicht auf dieses Instrument – quod erat demonstrandum!

Die Kritik an der F-Dur-Fassung reicht weiter: Mit Gewißheit läßt sich sagen, daß die erste Stimme des Trios nicht von Anbeginn der Violine zugedacht war. Mit dem Umfang g-g″, der sich bei Tieftransposition der ersten Stimme der D-Dur-Fassung um eine Sexte ergibt, liegt sie ganz ungewöhnlich tief. Man stelle sich nur einmal den Anfang des allerersten Violineinsatzes vor (*Bsp. 11*; vgl. auch *Bsp. 2*).

Eine Terz aufwärts transponiert aber, mit dem Umfang g′-g‴, bewegt sich die Violine in einer so extrem hohen Lage, daß sie sich weder mit dem Fagott noch mit der Baßblockflöte klanglich befriedigend verbindet. Ein Ausschnitt aus dem 1. Satz mag für sich sprechen (vgl. *Bsp. 12*).

[12] Dasselbe gilt von den Fagottpartien bei zweien der drei 1763 zusammen mit unserem Trio angebotenen Werke: Nr. I ist, wie schon erwähnt, das F-Dur-Trio von C. P. E. Bach, bei Nr. III handelt es sich um das Trio B-Dur für Violine, Viola und Generalbaß von Johann Gottlieb Graun (Wendt Nr. 133). In beiden Fällen wurde – wie die Incipits bei Breitkopf erkennen lassen – die Bratschenstimme für das Fagott offenbar einfach eine Oktave tiefer gesetzt. (Zu diesem Verfahren bei dem Trio von C. P. E. Bach s. auch unten Anm. 16.)



Bsp. 10

Bsp. 11

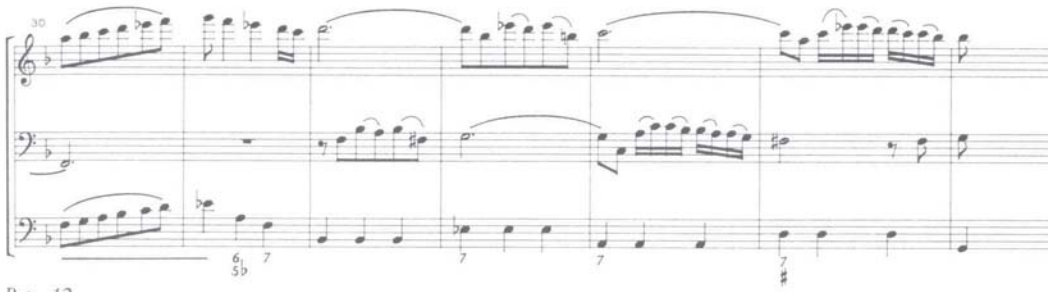
Die Stimme liegt entweder zu tief oder zu hoch; sie fällt aus dem Rahmen: Alle eindeutig der Violine zugedachten Partien der Trios von Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun bewegen sich in dem für das Instrument damals üblichen Bereich, unterschreiten also in jedem Fall g′ und überschreiten g″, berühren allerdings nur in Ausnahmefällen g‴. Es ist klar: auch diese Stimme war ursprünglich einem anderen Instrument zugedacht. Es ist nicht völlig auszuschließen, daß dies ein Instrument der hohen Lage (etwa Altblockflöte) war, doch wahrscheinlich ist es nicht. In der tiefen Lage aber, mit dem Umfang g-g″, ist die angebliche Violinstimme ein idealer Bratschenpart.[13]

Ein Bratschenpart! Damit steht am Ende unserer Untersuchungen ein Trio der gleichen Besetzung wie dasjenige C. P. E. Bachs. Das ist schwerlich Zufall. Wir können nicht nur vermuten – wie schon angedeutet –, wir müssen als sicher ansehen, daß die Widmungsträger des Bachschen auch die Spieler des Graunschen Trios waren. Dieses wäre demnach wohl in dieselbe Zeit wie das Bachsche Werk, d. h. in die Jahre um 1755, zu setzen.

Es bleiben offene Fragen. Über das Verhältnis der beiden nur literarisch belegten Fassungen, derjenigen, die Breitkopf 1763 vorlag, und derjenigen, die 1789 in Hamburg zur Versteigerung kam, läßt sich nur spekulieren. Die nächstliegende Vermutung wäre, daß beide von einer gemeinsamen Zwischenquelle abstammten, in der die Viola bereits durch Violine ersetzt war. In der einen Abschrift wäre dann auf der Stimme der Baßflöte in Ermangelung des geforderten Blasinstruments die Besetzungsangabe erweitert worden durch ein vorangestelltes „Violoncello o"; in der anderen aber hätte man, weniger zurückhaltend, schlicht die ursprüngliche Angabe durch „Fagotto" ersetzt.[14] So kann es, aber so muß es nicht gewesen sein.

[13] Der Umfang der Bratschenstimme des Trios von C. P. E. Bach beträgt f-g″.

[14] Der letztere Fall ist analog für das Trio C. P. E. Bachs in der Handschrift *MSM 6365* des Conservatoire Royal de Musique in Brüssel zu beobachten, bei der im Titel die Angabe „Flauto basso" nachträglich gestrichen und durch „Fagotto" ersetzt worden ist.



Bsp. 12

Wie authentisch ist das ermittelte Trio für Bratsche, Baßblockflöte und Generalbaß? Sicher hat es in dieser Form existiert; aber genaugenommen ist nicht zu beweisen, daß es sich dabei um das Original, und nicht bereits um ein Arrangement, sei es von der Hand jenes unbekannten Blockflötenliebhabers, sei es von der des Komponisten, gehandelt hat. Vielleicht ist die Authentizität keine personelle, sondern nur (und immerhin) eine historische – wir wissen es nicht.

Gehen wir davon aus, daß wir es mit der Originalfassung zu tun haben: War dann die Ersatzbesetzung des Bläserparts mit Fagott oder Violoncello nur eine nachträgliche Maßnahme oder war sie vom Komponisten von vornherein mitbedacht, d. h. hat er den Satz bewußt so angelegt, daß der Baßblockflötenpart, der ja in Wirklichkeit in Altlage (f-d″) erklingt, auch eine Oktave tiefer in „natürlicher" Baßlage gespielt werden konnte? Für die Rekonstruktion ist dieser Punkt von einiger Bedeutung: Klar ist, daß der Baß in jener F-Dur-Fassung, auf die die erhaltenen D-Dur-Versionen zurückgehen, im allgemeinen ziemlich tief gelegen hat (wie die vermiedenen Oktavsprungwendungen bezeugen); zu fragen aber bleibt, ob der Baß erst im Zuge der Ersetzung der Baßflöte durch Fagott bzw. Violoncello entsprechend umgestaltet worden ist oder von Anfang an so tief gelegen hat, wie dies indirekt aus den D-Dur-Versionen hervorgeht. Eine sichere Antwort läßt sich auch hier nicht geben. C. P. E. Bach verfährt in seinem Trio überraschenderweise auf weite Strecken tatsächlich so, als sei die Baßflöte nicht ein Vier-, sondern ein Achtfußinstrument; aber er tut dies wohl weniger aus satztechnischen Erwägungen, als vielmehr in der Absicht, den beiden ungewöhnlich tief liegenden, ohnehin nicht eben lautstarken Soloinstrumenten einen möglichst weiten Klangraum offenzuhalten. Für die Rekonstruktion – genauer: den Versuch einer Rekonstruktion des mutmaßlichen Originals für Bratsche und Baßblockflöte – empfahl sich ein entsprechendes Vorgehen.

Zu den offenen Fragen zählt endlich die der Autorschaft. Schon zu Lebzeiten gab es Unklarheiten und Verwechslungen. „C. H." Graun, so sagt der Katalog von 1789. Breitkopf beschränkt sich auf den Familiennamen. Die Quellen der D-Dur-Fassung aber sind uneins und benennen teils ebenfalls einfach „Sigr: Graun", teils „Sigr. Graun Sen:", also Johann Gottlieb, daneben aber auch ausdrücklich Carl Heinrich Graun. Das Problem ist nicht singulär. Wendt verzeichnet solch widersprüchliche Zuschreibung bei acht Trios und zählt sechzig Fälle der Überlieferung unter dem bloßen Familiennamen. Die Stilkritik führt hier einstweilen nicht weiter.[15] Doch wer weiß – vielleicht läßt sich ja unser Trio eines Tages auch noch dieses Geheimnis entlocken!

Postscriptum I (1990)

Der ständige Seitenblick auf das Trio C. P. E. Bachs hat, gänzlich unerwartet, auch Neuerkenntnisse über dieses selbst zutage gefördert. Bei unseren Überlegungen blieb zunächst gleichsam als störender Erdenrest eine kleine Unstimmig-

[15] Wendt zieht im Schlußwort seiner Dissertation das bemerkenswerte Fazit: „Es lassen sich keine signifikanten Unterschiede in der Kompositionstechnik der Trios von Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun feststellen" (S. 247).

keit, die dem Zweifel Nahrung bot: Wieso verlangt das Graunsche Trio von der Baßflöte einen Umfang bis klingend d″, während sich doch Bach anscheinend ausdrücklich auf die Obergrenze c″ festlegt? Im ersten Entwurf dieses Aufsatzes hatte ich dazu noch allerhand Spekulationen angestellt; doch dergleichen erwies sich dann als überflüssig: Bei der Sichtung der Quellen zeichnete sich die Erkenntnis ab, daß das Bachsche Trio in der Besetzung Baßflöte + Bratsche in *zwei* authentischen Versionen existiert, von denen eine, und zwar die ursprüngliche, die Baßflöte (wie das Graunsche Trio) bis d″ führt, während in der anderen dieser Spitzenton mit mehr oder weniger eingreifenden Änderungen umgangen ist, so daß der Part nur noch bis c″ hinaufreicht. Träger der Überlieferung sind im Falle dieser zweiten, nachträglich für ein Instrument beschränkteren Umfangs eingerichteten Version die schon erwähnte, von C. P. E. Bach mit einer Anmerkung über den Umfang des Instruments versehene Handschrift *MSM 27.896* der Bibliothèque du Conservatoire Royal in Brüssel und, als Sekundärquelle, die ebenfalls in Brüssel liegende Abschrift *Ms. 6365* von Bachs Hamburger Kopisten Michel. Die Urfassung des Trios aber liegt im Kompositionsautograph Bachs in der Handschrift *Mus. ms. Bach P 357* der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, vor.[16] Bei der heute in der Ausgabe von Hans Brandts Buys allgemein bekannten Version handelt es sich um die zweite, die „Kompromißfassung" für eine Baßflöte mit dem Umfang f-c″; die in vieler Hinsicht „stimmigere" Urfassung aber für ein Instrument mit dem Umfang f-d″ harrt noch der Veröffentlichung.

Postscriptum II (1991)

Eine erfreuliche Nachricht aus dem Hause Moeck: Gleichzeitig mit diesem Aufsatz sollen die beiden Trios im Verlag dieser Zeitschrift in der Reihe „Das Blockflöten-Repertoire" erscheinen, die Rekonstruktion des Graun-Trios als Nr. 2562, die Urfassung der Sonate von C. P. E. Bach als Nr. 2563.

---

[16] Ein markanter Unterschied zwischen den beiden Fassungen besteht darin, daß im Original der 1. Satz von der Baßflöte, in der bearbeiteten Version dagegen (wegen des in T. 2/3 geforderten d″) von der Viola eröffnet wird (während beim 2. und 3. Satz in beiden Versionen übereinstimmend die Viola zuerst einsetzt). Nach diesem Merkmal lassen sich die bei Helm mit Incipit verzeichneten – offenbar nur z. T. authentischen – Versionen teils der ursprünglichen, teils der bearbeiteten Fassung als Abkömmlinge zuordnen. Demnach beruht die durch das Verzeichnis des Nachlasses von C. P. E. Bach als authentisch ausgewiesene Fassung in B-Dur für zwei Violinen (Wotquenne 159, Helm 587), wie kaum anders zu erwarten, auf dem Original (ebenso eine Reihe von Versionen gleicher Tonart für Violine bzw. Flöte und Cembalo oder für zwei Cembali, Helm 543), wohingegen die von Helm unter Nr. 589 verzeichnete, in der Staatsbibliothek zu Berlin unter der Signatur *Mus. ms. Bach P 367* überlieferte Version für Fagott, Baßflöte und Cembalo sich damit, daß bei allen drei Sätzen dasselbe Instrument zuerst einsetzt, als Besetzungsvariante der „Kompromißfassung" zu erkennen gibt: Offenbar wurde hier die Bratschenstimme einfach eine Oktave tiefer dem Fagott übertragen. Wahrscheinlich ist dies dieselbe Fassung, die der Breitkopf-Katalog von 1763 anbietet. Demnach müßte C. P. E. Bach die Umarbeitung seines Trios für eine Baßblockflöte beschränkteren Umfangs bereits vor 1763, also noch in seiner Berliner Zeit, vorgenommen haben. – Für mancherlei Anregungen und für Rat und Hilfe besonders in Quellenfragen danke ich den beiden bereits erwähnten Fachkollegen Dr. Matthias Wendt und Dr. Ulrich Leisinger sowie Peter Thalheimer (Ditzingen) und Michael und Dorothee Jappe (Basel). Dr. Walter Corten (Brüssel) war so liebenswürdig, die Quellen des Trios von C. P. E. Bach in der Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique in Brüssel für mich einzusehen. Für die Übermittlung von Mikrofilmaufnahmen bin ich den Musikabteilungen der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, und der Sächsischen Landesbibliothek Dresden zu Dank verpflichtet.

Soeben erschienen!

Jörg Hilberts übersinnlicher **MUSIKKALENDER 1993**

mit vielen grausamen Drachen und sonstigem Ungethier · DM 35,00

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE

Marcello Castellani

Über den schönen Ton auf der Flöte – nach Johann Georg Tromlitz*

In den letzten beiden Dezennien des 18. Jahrhunderts haben so manche Musiker in Deutschland ihre Aufmerksamkeit auf Fragen der Spielpraxis der Traversflöte gerichtet, unter ihnen auch Johann Georg Tromlitz aus Sachsen, Doktor der Rechte, Komponist, Flötist, Lehrer, Instrumentenbauer – oder besser, wie er sich selbst bezeichnete, „Tonkünstler und Flötenist". Er ist es, der mit größter Genauigkeit und Ausführlichkeit im Detail versucht hat, eines der wesentlichen Elemente, den Klang, zu definieren.

Zwar ein bissiger und launischer Polemiker, doch mit glänzendem Verstand und der ungewöhnlichen Fähigkeit begabt, die vielen Aspekte der Frage zu analysieren, könnte er von Fall zu Fall gewundener Weitschweifigkeit und übertriebener Pedanterie geziehen werden. Aus dem Abstand der Zeit haben solche Eigentümlichkeiten jedoch ihre Nachteile verloren. Sie erweisen sich vielmehr als höchst notwendig, da bedeutsame Einzelheiten von seinen Zeitgenossen nicht mit genügender Klarheit überliefert wurden, weil sie von ihnen für bekannt und daher nicht erwähnenswert gehalten wurden.

Die Genauigkeit von Tromlitz, die sich teilweise auch dadurch rechtfertigt, daß seine Schriften hauptsächlich für ein Publikum von Autodidakten und Dilettanten bestimmt waren, erweist sich besonders dort eher als Klugheit, wo sie die Beschreibung eines musikalischen Gebiets betrifft, das sich wie der Klang ganz besonders verbaler Darstellung entzieht.

Die drei Schriften, in denen Tromlitz ausdrücklich und unmittelbar die Frage nach dem Klang stellt, sind (in chronologischer Reihenfolge): die kurze, aber wichtige „Kurze Abhandlung vom Flötenspielen" (Leipzig 1786 bei Breitkopf), der gewichtige „Ausführliche(r) und gründliche(r) Unterricht die Flöte zu spielen" (Leipzig 1791 bei A. Fr. Böhme), in welchem die Hälfte des sechsten Kapitels sich mit der Analyse des Tons befaßt, und der Aufsatz „Über den schönen Ton auf der Flöte, und dessen wahre und ächte Behandlung" in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" im Jahre 1800.

In dieser Studie wollen wir nur die ersten beiden Werke berücksichtigen, die noch im 18. Jahrhundert erschienen und sich auf die einklappige Traverse beziehen. Der Aufsatz von 1800 bewegt sich bezüglich des Flötenklangs nicht weit von den beiden vorangehenden Schriften und ist ebenfalls wertvoll, bezieht sich jedoch auf das Instrument „mit mehreren Klappen" und bleibt daher unberücksichtigt. Das Kapitel[1] aus dem *Unterricht*, in dem Tromlitz den Klang behandelt, ist so reich an interessanten Ansatzpunkten, daß es notwendig erscheint, die ersten 9 Paragraphen daraus ganz zu zitieren:

§. 1. Da der Ton, sowohl bey Instrumentisten, als bey Sängern, ein zum guten Vortrage vorzügliches Stück ist, so kann man nicht Fleiß genug anwenden, denselben so schön, als nur immer möglich zu erhalten. Daß ein dumpfiger, stumpfer und hölzerner Ton nicht der rechte, und daß ein solcher dem guten Vortrage sehr nachtheilig sey, ist einem jeden bekannt. Der Sänger muß freylich den Ton nehmen, wie ihm die Natur denselben gegeben hat; er kann aber auch den besten Ton verderben, wenn er ihn durch die Nase und zwischen die Zähne presset, oder ihn durch besondere Richtung des Halßes und Mundes, verstellet. Hat aber der Instrumentist einen schlechten Ton, so lieget die Schuld an ihm, denn der gute Ton hängt ganz von seiner Geschicklichkeit ab; dabey kömmt aber freylich auch sehr viel aufs Instrument an. Ein schlechtes Instrument kann keinen guten Ton geben.

§. 2. Da nicht alle Menschen einerley Tonart lieben, sondern immer darinnen verschieden sind; denn einer liebet einen starken vollen, aber eben nicht hellen und klingenden; ein anderer einen starken und schreyenden; ein anderer einen dünnen, spitzigen und scharfen; ein vierter einen dünnen und matten Ton, u. s. w., so kann man auch keine Tonart, die für allgemein schön

* Der Aufsatz erschien inzwischen auch in der italienischen Zeitschrift *RECERCARE* II.1990 (März 1992)

[1] J.G. Tromlitz: *Unterricht. Das sechste Kapitel. Vom Ton und von der reinen Intonation.* S. 109-113.

anerkannt werden könnte, festsetzen. Wenn der Ton helle, klingend und gefällig ist, wird er zwar den meisten, aber doch gewiß nicht allen so gefallen, daß nicht hier und da etwas daran auszusetzen seyn sollte. Dieses beweiset, daß der Ton Geschmacks-Sache sey. Ich habe gar oft erfahren, daß der eine einen Ton für schön hielt, den der andere nicht ausstehen konnte. Dahero ist es schwer, wo nicht gar unmöglich, den schönen Ton für einen jeden genau zu bestimmen. Ich sage: das einzige Muster, wornach der Instrumentist seinen Ton bilden müsse, ist eine schöne Menschenstimme; und nach meinem Gefühl, ist eine schöne Menschenstimme die, welche hell, voll und klingend, von männlicher Stärke, aber nicht kreischend; sanft, aber nicht dumpfig ist; kurz! diejenige Menschenstimme ist für mich schön, die viel Metall hat, voll, singend, sanft und biegsam ist.

§. 3. Ein jedes Instrument richtet sich nach derjenigen Stimme, die ihm am angemessensten ist, als: Flöte, Oboe, Violine, bildet sich nach einem schönen Diskant und Alt; Viole, Violoncello, Fagott, nach einer schönen Alt, Tenor und Baßstimme. Da nun dieser genannte Ton ohnstreitig bey dem Menschen am vollkommensten zu finden, so muß auch das Instrument, das diesem Tone am nähesten kommen kann, den vollkommensten Ton haben.

§. 4. Die Flöte macht starken Anspruch darauf, aber nicht mit einem stumpfen und dumpfigen, oder hölzernen, sondern nach oben beschriebener Weise beschaffenen Tone; jener taugt hierzu nicht. Es ist auch nicht genug, wenn man nur einige Töne hell und schön machen kann, und die übrigen matt und stumpf lassen muß. Dieses verursachet eine Ungleichheit, die jedem Ohr unangenehm ist. Gleichheit des Tones in allen Tonleitern, bey einem hellen und singenden Tone, ist freylich eines der vorzüglichsten Stücke auf der Flöte, wird aber seiner Schwierigkeiten wegen selten gefunden. Es ist aber doch möglich, in der tiefen Octave dieses Instruments, eine ziemliche Gleichheit der Töne zu erhalten; aber nur für diejenigen, die einen metallenen Ton haben, und die das Mundloch sehr weit zuzudekken gewohnt sind; diese werden mit der dazu gehörigen und an seinem Orte zu findenden Fingerordnung die Töne $\bar{\bar{c}}$, $\bar{b}$ und $\bar{as}$, den andern beynahe ganz gleich machen können; nur das gis will nicht so gut gehorchen, doch kann man etwas thun. Auf einer Flöte mit für diese Töne angebrachten Klappen, ist es wohl möglich, aber diese meyne ich hier nicht.

§. 5. Ein stumpfer Ton ist freylich auf der Flöte eher gleich zu machen, als ein heller, denn da vereiniget sich stumpf mit stumpf, und nun wird alles stumpf, und folglich gleich. Wer bey einem hellen, metallenen Tone eine gehörige Gleichheit durchs ganze Instrument hat, hat viele Vorzüge vor andern, die das nicht haben, und es habens viele nicht. Viele glauben, es sey nicht möglich, die auf der Flöte von Natur stumpfen Töne so helle zu machen, als die übrigen; aber viel davon ist möglich, nur muß die Flöte, der Ansatz und das Ohr gut seyn. Daß dieses alles nur die unterste Octave angehe, ist schon gesagt; in der obern hat man von Natur mehr Gleichheit, ist dahero auch weit leichter gleich zu machen.

§. 6. Wenn man nun dieses alles zu machen im Stande ist, so muß man sich bemühen, auch eine Gleichheit zwischen Höhe und Tiefe machen zu lernen, damit nicht etwa die Höhe alleine, und die Tiefe gar nicht gehöret werde, wie es oft geschiehet; in diesem Falle wird entweder in der Höhe zu stark geblasen, oder das Mundloch wird nicht genug bedecket; diese macht eine schreyende Höhe und dumpfige Tiefe, und die reine Intonation leidet dadurch, indem nicht nur die Gleichheit zwischen Höhe und Tiefe, sondern auch die Reinigkeit der Intervallen unter sich, auch auf einem gut gestimmten Instrumente, verlohren gehet.[2]

§. 7. Diese Gleichheit muß dahero so beschaffen seyn, daß die Tiefe so stark, als die Höhe gehöret werde. Auch muß man hier die Regel: daß die Tiefe stark und die Höhe schwach seyn müsse; nicht so verstehen, wie einige thun, die die Tiefe mit aller Gewalt anblasen, und die Höhe dagegen so schwach machen, daß nicht nur das erwähnte Verhältnis zwischen Höhe und Tiefe, sondern auch die reine Intonation verdorben wird; denn die Tiefe wird zu hoch, und die Höhe zu tief. Es ist zwar wahr, daß die hohen Töne der Flöte weit stärker durchdringen, als die in der Tiefe, dahero ist es wohl nöthig, daß die tiefen Töne mit mehrerer Kraft hervorgebracht werden müssen; aber dieses Stärker- und Schwächermachen muß von keiner Seite übertrieben werden, sonst kömmt man immer wieder in den vorigen Fehler. Ein gebildetes und richtig gewöhntes Ohr, wird leicht entscheiden können, um wie viel die hohen Töne, um mit der untersten Octave eine Gleichheit zu erhalten, schwächer gespielet werden müssen. Wenn ich sage: daß die Töne in der Tiefe stärker gemachet werden müssen, so muß man nicht glauben, daß dieses alleine durchs Starkblasen bewerkstelliget werden könne, die Töne würden zwar wohl stärker, aber auch, ohne dabey zugleich auf die richtige und gehörige Lage der Lippen Rücksicht zu nehmen, gewiß zu hoch werden. Bey der genauen Beobachtung dieses, wird man diesem Fehler ausweichen können, und der Ton wird fest, scharf und durchdringend werden und doch rein bleiben; da im Gegentheil der Ton dick, belzig und zu hoch wird. Von dieser Lage der Lippen ist schon im 2. Capitel mehr gesaget worden.

§. 8. Um einen festen, scharfen und hellen Ton zu erlangen, wird man wohl thun, wenn man einzelne Töne nimmt, jeden derselben so lange hält, als der Athem es zuläßt, dabey die Flöte, wenn sie richtig angesetzet ist, erstlich ein wenig heraus, und so immer nach

[2] zu § 6: Tromlitz meint ein Instrument, das von Grund auf stimmt oder von einem Flötenbauer gut gestimmt ist.

und nach ein wenig herein nach dem Munde zu, mit immer stetem Winde, wendet, biß man auf das rechte Fleckgen kömmt, und der Ton vollkommen fest, voll und scharf wird; gehet man über diesen Punkt hinaus, nehmlich man wendet sie weiter herein, als es seyn soll, so wird zwar der Ton noch Schärfe behalten, aber dünne und spitzig werden, daß man hernach beym Vortrage mit einem solchen Tone nicht schattiren kann, welches ohnehin auf der Flöte schwer ist, und nicht von allen bewerkstelliget werden kann. Dahero einige, die keine Kenntniß vom Instrumente haben, zu glauben bewogen worden, als ob es ganz und gar unmöglich wäre, auf der Flöte zu schattiren; aber es ist möglich. Man bemühe sich nur, einen gesunden, festen, vollen, männlichen und biegsamen Ton, und von so einer Stärke zu erlangen, daß man immer noch ein piano *oder* forte *darneben machen kann; ein guter Sänger wird hierzu das beste Muster geben. Manche machen den Ton so dünne und schwach, als ihnen nur möglich ist, und glauben, daß dadurch ihr Vortrag angenehmer werde, als wenn sie einen stärkern Ton wählten; aber sie irren sich. Wenn es ein Sänger wie diese Flötenspieler machen, und einen Ton so dünne wie ein Zwirnsfädgen hervorbringen, und bey seinem Vortrage wie ein Mäusgen pipen wollte; würde dieser wohl gefallen können? ich glaube nicht. Wenn er aber das Gegentheil thun, und aus Leibeskräften schreyen wollte, so würde er gewiß eben so wenig gefallen. Keinem von beyden würde, gehörig zu schattiren, möglich seyn können; und da dieses beynahe auf keinem Instrumente so schwer, als auf der Flöte ist, so würde es bey einem solchen Verfahren gänzlich unmöglich werden. Ein fester, gesunder, voller und männlicher Ton, der weder zu stark noch zu schwach ist, wird sich auch auf der Flöte nach Belieben schattiren lassen; wenn man nur mit dem Instrumente gehörig umzugehen weiß.*

§. 9. Bey diesem Schattiren aber, welches immer eine große Kunst auf der Flöte bleibt, muß man genau auf die reine Intonation acht haben, wenn nicht ein Katzengeheul daraus entstehen soll. Es ist dahero lange nicht genug, wenn man durchs stärker blasen den Ton verstärken, und durchs schwächer blasen, den Ton schwächer machen will oder kann; wenn man die Vortheile dazu nicht weis, und kein richtig gestimmtes Ohr hat, die Intonation dabey rein zu erhalten, so wird man damit mehr Schaden als Nutzen stiften; denn durchs stärker blasen wird zwar der Ton stärker, aber auch höher, und so auch umgekehrt, wie schon oft gesagt. Um diesem Uebel auszuweichen, muß man, wenn man den Ton oder eine Passage nach und nach verstärken will, auch die Flöte nach und nach, so wie der Ton wächst, oder wachsen soll, herein, und bey dem Vermindern des Tones oder der Passage nach und nach wieder herauswenden, damit immer die Intonation rein erhalten, und der Ton weder höher noch tiefer werde, und nicht, wie gesagt, ein Geheul daraus entstehe. Dieses Verstärken und Vermindern hat seine Grade, welche man durch fleißiges üben, den Ton wachsend und abnehmend zu machen, erhalten wird, daß man alsdenn bey kürzern Noten, und in der Fortschreitung des Gesanges, die selbstwollende und der Sache angemessene Stärke und Schwäche leicht wird treffen können; wozu die richtige Bewegung der Lippen viel beyträgt.[3]

Wenn auch reichlich schwülstig im Ausdruck, mit weiten Abschweifungen und quasi forensischer Rhetorik, aus der die juristischen Studien des Autors durchblinzeln, stützt sich die Ansicht von Tromlitz über den idealen Ton des Flauto traverso doch klar auf zwei Grundideen:

Erstens: Vorbild, auf das man sich hauptsächlich bezieht, ist die menschliche Stimme. Sicherlich keine neue Idee, doch läßt sich eigentlich nicht erwarten, daß sie so nachhaltig von einem deutschen Autor im ausgehenden 18. Jahrhundert vertreten wird, in einer Zeit, in der die Vorherrschaft der Instrumentalmusik in Deutschland gerade Gestalt anzunehmen begann. Für Tromlitz sollte die Stimme als Vorbild nicht auf die Eigenheiten des Timbre beschränkt sein, sie sollte vielmehr auch in Artikulation, Dynamik und Intonation buchstäblich nachgeahmt werden. Er nennt auch genau die Sänger unter den Zeitgenossen, die zum Vorbild zu nehmen seien[4], zwei Virtuosen, die mehr oder weniger direkt der italienischen Schule verbunden sind: den Kastraten-Sopran Giovanni Carlo Concialini und die Sopranistin Gertrud Elisabeth Schmeling, genannt „La Mara".

... Die erstern sind zwar sehr selten, aber desto mehr sind sie zu suchen; z. B. in dem schönen und langsamen Gesange und eindringenden Vortrage, ein Concialini in Berlin; und in dem geschwinden und künstlichen Gesange und der höchstreinen Intonation, die so sehr und mit Recht berühmte Mara; ob sie gleich auch einen langsamen Satz schön vorzutragen im Stande ist, so übertrifft doch ihr Vortrag im geschwinden und künstlichen Gesange jenen.

Die Wahl eines Kastraten-Soprans – weniger seiner brillanten Technik als seiner Ausdrucksfähigkeit wegen – sollte nicht für eine persönliche Laune von Tromlitz gehalten werden, im Gegenteil. Die Parallele zwischen der Stimme eines Kastraten und dem Ton der Flöte scheint gut

[3] zu § 9: „kurze Noten": Achtel und Sechzehntel, wie sie in Passagen vorkommen.

[4] J.G. Tromlitz: *Unterricht*, Kap. IX, § 3, S. 217.

überlegt zu sein, besonders im nördlichen Deutschland. J. J. H. Ribock, Arzt und Liebhaber der Flöte, Freund und später Widersacher Tromlitz', drückt in seinem Artikel von 1783 ganz ähnliche Gedanken aus, wenn er in einem Zusammenhang, der die Vorherrschaft der Stimme über die Instrumente noch deutlich bekräftigt, die Stimme als hauptsächlichen Bezugspunkt für den Flötisten hinstellt[5]:

Soll die Flöte der schönen Menschenstimme nahe kommen, und ähnlichen Effect erregen, so muß der Componist ihr solche Sachen geben, die Singsachen ähnlich sind. Außerdem wird sie eben so wenig den Effect thun, als wenn der verkünstelte Castrat eine Bravourarie herausgurgelt, und dadurch seine Kehle zum Instrumente herabwürdigt.

Ein leider anonymer Brief, Speyer 1791, ist ein weiterer bezeichnender Beleg[6]:

... so wie sich die Oboe dem weiblichen Sopran am nächsten zu bringen weiß, so kann es die Flöte dem Sopran des Kastraten.

Wenn der ideale Flötenton mehr der Stimme eines virtuosen Sängers gleichen soll, kann seine Haupteigenschaft nur ein klares und durchsichtiges Timbre sein, was der wesentlichen Charakteristik der italienischen Schule des 18. Jahrhunderts entspricht. So spricht es auch aus den Worten eines berühmten Kastraten, des Pier Francesco Tosi[7]:

*Eine der vornehmsten Sorgen des Meisters muß auf des Schülers Stimme gerichtet seyn. Es mag eine Brust-stimme (*voce di petto*) oder eine Kopfstimme (*voce di testa*) seyn; so muß sie immer rein und hell heraus kommen; ohne daß sie (wie man sagt) durch die Nase gehe, oder in der Kehle stecken bleibe. Dieses sind die beyden gräßlichen Fehler eines Sängers; und wenn sie einmal eingewurzelt sind, ist ihnen nicht mehr abzuhelfen.*

Es ist daher nicht verwunderlich, daß das Adjektiv „hell" so häufig begegnet und für Tromlitz einen der Angelpunkte bei der Erörterung des reinen Flötentons bildet. Mehr oder weniger gegensätzliche Begriffe hierzu wie „hohl, matt, stumpf" dienen hingegen einer besonders negativen Bezeichnung – soweit sie den Flötenklang betreffen. Ribock ist derselben Ansicht. Außer daß er „hell und klar" als den idealen Ton auf der Flöte befindet, hält er in einem Satz seines Traktats von 1782[8] ganz logisch fest, daß ein „voller" Ton keinesfalls „hohl" sein kann, eine Argumentation, die schon von jener wissenschaftlichen Haltung erfüllt ist, die sich in Deutschland in jenen Jahren immer mehr durchsetzt:

Diese Angabe, die die meisten nunn so nachsprechen, zu untersuchen, ist es nöthig auszumachen: was voller Ton sei? Nicht ist es hohler Ton; denn selbst dem Waldhorne, das doch unter allen Instrumenten den am meisten hohlen Ton hat, kann das Volle in Vergleichung mit einem sehr hellen Instrumente, z.B. hoboe, fehlen. Nicht ist starker Ton; denn bei allem Geschreie kann es dennoch mangeln, so wie in più piano *merklich sein. Was ist also voller Ton? Bekanntlich erhalten wir die Empfindung von einem Schalle,* in regula, *dadurch, daß eine zitternde Bewegung der Luft in unser Ohr kommt. Sind der Schwünge viel in einer gegebnen Zeit, so ist der Ton hoch, et* vice versa; *sind sie lebhaft und kräftig, so ist der Ton stark. Alles dieses kann bei wenigen Luftpartikeln statfinden, und macht den Ton nicht voll; kann aber auch bei vielen auf einmahl statfinden; und dann spricht der Mann von musikalischen Ohren: der Ton ist voll. (...) Ist nun aber das sehr hohle schön?* De gustibus non est disputandum! *Mich dünkt's nichts, denn die Aenlichkeit mit der schönen Menschenstimme gehet dadurch verloren...*

Ein anderes Element des Klangideals bei Tromlitz ist die „Gleichheit", ein Wort, dessen Bedeutung buchstäblich mit „Gleichmäßigkeit" zusammenhängt, im weiteren Sinn auch den „ausgewogenen Klang" bedeutet. Diese Gleichheit muß in erster Linie zwischen der hohen und tiefen Lage der Flöte hergestellt werden. Das Ergebnis entspricht der vollkommenen Ausgewogenheit zwischen Kopf- (Falsett) und Bruststimme, wie die italienische Gesangsschule sie fordert. Bei Tosi heißt es[9]:

Ein fleißiger Unterweiser, weil er weis, daß ein Sopran, ohne Falsett, genöthiget ist in dem engen

[5] J. J. H. Ribock: „Ueber Musik; an Flötenliebhaber insonderheit". In: *Magazin der Musik*, Hamburg 1783, S. 694-695.

[6] Anonymus: „Berichtigungen und Zusätze zu den musikalischen Almanachen auf die Jahre 1782". In: *Musikalische Korrespondenz der Teutschen filarmonischen Gesellschaft*, Nr. 6. Speyer 1791

[7] P. F. Tosi: *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, Bologna 1723. Zitate hier in der Übersetzung von J. F. Agricola: *Anleitung zur Singkunst*, Berlin 1757.

[8] J. J. H. Ribock: *Bemerkungen über die Flöte, und Versuch einer kurzen Anleitung zur besseren Einrichtung und Behandlung derselben*, Stendal 1782, S. 31-32.

[9] P. F. Tosi: op. cit., S. 14.

Umfange nur weniger Töne zu singen; so suchet er nicht allein ihm das Falsett zu verschaffen; sondern er läßt auch nichts unversuchet, damit dasselbe mit der natürlichen Stimme auf eine solche Art vereiniget werde, daß man eins vom andern nicht unterscheiden könne. Denn wenn diese Vereinigung nicht vollkommen ist: so hat die Stimme einen verschiedenen Laut, oder (wie die Wälschen sagen) verschiedene Register (n), und verliert folglich ihre Schönheit.

Quantz, der hier als einer der Bezugspunkte für Tromlitz betrachtet werden kann, hat bezeichnenderweise den perfekten Zusammenhang zwischen der menschlichen Bruststimme und der tiefen Oktave der Flöte einerseits und dem Falsett (Kopfstimme) und der hohen Oktave andererseits bemerkt und hat – ohne das Wort „Gleichheit" ausdrücklich zu benutzen – bejaht, daß die Töne der tiefen Oktave die gleiche Stärke haben müssen wie die der hohen Oktave. Hieraus konnte er den zweiten Grundsatz ableiten, auch wenn es wie ein Widerspruch aussehen kann:[10]

... daß die tiefen Töne stark, und die hohen hingegen schwach gespielet werden müssen.

Tromlitz nun löst den Widerspruch auf. In einem Hauptsatz seiner Abhandlung erklärt er die wahre Bedeutung der Quantzschen Worte. Indem er sich darauf bezieht, kommentiert er auch scharf, was schon zur Gewohnheit in der Praxis deutscher Flötisten geworden war:[11]

...weil man sagt: ein guter Flötenist muß eine starke Tiefe und schwache Höhe haben. Dieses ist allerdings wahr, aber die Gleicheit des Tones, und die Reinigkeit der Intervallen, muß dadurch nicht verloren gehen. Die Höhe auf der Flöte sticht weit mehr durch, als die Tiefe, darhero muß man zwar die Höhe zu mildern suchen, daß sie nicht wie eine Queerpfeife schreyt, aber der Ton muß auch nicht gar zu sehr gedrückt und ängstlich gemachet werden; die Tiefe muß schärfer und voller werden, aber doch so, daß beydes, Höhe und Tiefe, in einem gleichen Verhältnisse stehen.

Nicht alle deutschen Musiker schienen jedoch mit Quantz und Tromlitz in der Idee von einem starken, klaren und schneidenden Ton übereinzustimmen. Beweis dafür ist ein polemischer Briefwechsel aus den Jahren 1798 und 1799 zwischen A. E. Müller, Verfechter der Tromlitzschen Linie, und A. André in der *AMZ*, wo letzterer das Klangideal der preußisch-sächsischen Schule angreift, die beschuldigt wird, den wahren „sanften Ton" der Querflöte verdorben zu haben. Dies scheint kein bloßer Zufall. André, dem Namen nach französischer Herkunft, lebte in Offenbach, einer Region, die vielfachen kulturellen Austausch mit Frankreich hatte. Andrés Ansichten stimmen auffallend mit denen von Devienne überein, welcher „les sons durs que l'on tire avec force dans le bas" mißbilligt.[12] Mit aller Wahrscheinlichkeit spielt er hier auf die mächtigen und scharfen Tiefen der sächsischen Flötisten und ihrer Instrumente an. Auf der Seite von André scheint auch E. L. Gerber zu stehen[13], der im Zusammenhang mit einem im ganzen positiven Urteil über Tromlitz, nach welchem unser Flötist einen Ton „mit eben so viel Feuer als Fertigkeit" gehabt habe, eine sanfte Kritik seines Klanges verbindet, der „mehr der schmetternde Ton einer Trompete, als der sanfte Ton einer Flöte" war.

A. E. Müller hat sich, wie schon gesagt, bedenkenlos auf die Seite von Tromlitz gestellt. Es lohnt sich, seine Argumentation zu zitieren, eine vielsagende Gegenüberstellung des Flötentons und einiger Orgelregister:[14]

Hieraus ergiebt sich nun auch die Antwort auf die Frage, welche mich zu diesem Aufsatze verleitet hat: ob nehmlich jener scharfe Ton der Tiefe auch der wahre Flötenton sey? Ich behaupte: Allerdings! denn jene schwächern tiefen Töne sind sowohl unter sich, als gegen die höhern Oktaven in keinem richtigen Verhältnis, sowohl in Ansehung der Stärke und Schwäche, als der Reinheit der Stimmung. Schließlich bemerke ich noch, das sich die Flöte eben durch diesen in der Tiefe angenehm scharfen, in der Höhe hellen, lieblichen Ton von den gedakten, Hohl- und Rohrflöten der Orgeln unterscheiden müsse – welche leztere eine schreyende Höhe, aber matte und stumpfe Tiefe haben.

Außer – und vor allem – dem Verhältnis von Höhe und Tiefe muß die *Gleichheit* nach Tromlitz auch das Verhältnis aller Töne untereinander über den ganzen Umfang der Flöte bestimmen, indem die Unterschiede zwischen hellen und

---

[10] J. J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, S. 46.

[11] J. G. Tromlitz: *Kurze Abhandlung vom Flötenspielen*, Leipzig 1786, S. 9-10.

[12] F. Devienne: *Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flute*, Paris s.d. (1794), S. 1.

[13] E. L. Gerber: *Historisch-Biografisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig 1790, S. 686.

[14] A. E. Müller: „Über Flöte und wahres Flötenspiel". In: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig 1798, S. 197.

stumpfen Tönen beseitigt werden, welche besonders in der ersten Oktave deutlich sind. Dies ist – nach unserem Autor – zu einem großen Teil auch auf einer Flöte mit nur einer Klappe erreichbar, wenn man den Ansatz wirklich beherrscht und (natürlich) ein gutes Ohr hat. Während Tromlitz sich dieser Seite des Tonproblems mit großer Aufmerksamkeit und Hingabe widmet, scheint hingegen Quantz sie nicht als so dringlich empfunden zu haben. Er geht ihr in seinem *Versuch* aus dem Weg, wenn er meint, das Problem auf die Töne mit schwieriger Intonation beschränken zu können, ohne hinzuzufügen, daß es sich dabei zum großen Teil auch um die „stumpfen und matten Töne" handelt. Müller bezieht sich (in dem schon erwähnten Artikel von 1798) vielleicht nicht allein auf den Versuch, sondern auf das mündliche Urteil eines der noch lebenden Schüler von Quantz, der dem berühmten Flötisten hingegen bescheinigt, daß er die Ungleichmäßigkeit einiger Töne zueinander in der tiefen Lage genau wahrgenommen habe, wenn er schreibt:[15]

Quantz... fand schon, das manche Töne seines Instruments in Hinsicht auf Reinheit der Intonierung und Gleichheit der Stärke verschieden wären. Um diesem großen Übelstande abzuhelfen fieng er an, selbst Flöten zu verfertigen.

Auch wenn Quantz in seinem *Versuch* das Problem der Ausgeglichenheit nicht erwähnt, sollte man deswegen nicht etwa glauben, daß das Erfordernis der „Gleichheit" unter allen Tönen der Flöte ein Produkt neoklassischer Ästhetik als Gegensatz zur vorhergehenden spätbarocken Ästhetik sei. Der Wunsch nach Gleichheit innerhalb der Tonleiter auf dem Traverso ist schließlich nichts anderes als die logische Folge davon, daß man die menschliche Stimme als Vorbild nahm, wie es in Deutschland in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts geschah,[16] zu einer Zeit also, in der diese Gleichheit in der Vokalpraxis vollkommen verwirklicht war. Das Problem ist ein anderes: Die Gleichheit zwischen den stumpfen und schwachen und andererseits den hellen und starken Tönen kann man erreichen, wenn man die ersten auf das Niveau der zweiten zu heben sucht oder umgekehrt die zweiten auf das Niveau der ersten absenkt. Das Neue bei Tromlitz besteht darin, daß er immer die erste Lösung verlangt und dies auf alle Tonarten anzuwenden versucht, was auf einem Instrument mit nur einer Klappe praktisch nicht zu verwirklichen ist. Sein Weg führte unausweichlich zur Flöte mit mehreren Klappen, deren Nachteile einer auch durch ihre Anordnung und anfangs unzureichende Funktionsfähigkeit zweifellos umständlichen Applikatur durch den Vorteil der Gleichheit ausgewogen wurde. Schon 1786 hat Tromlitz sich sehr günstig über das mehrklappige Instrument ausgedrückt[17], obwohl er die einklappige Flöte nicht vollkommen ablehnte. Seine Lobrede auf die neue Flöte „mit mehreren Klappen" ist jedenfalls ganz von der Möglichkeit bestimmt, zu einer völligen Gleichmäßigkeit auch in jenen Tonarten zu kommen, in denen das für praktisch unmöglich gehalten wurde und die deswegen von den Flötisten gemieden wurden.

Die, durch diese Klappen, hervorgebrachte Gleichheit der Töne in der untersten Octave, macht eine vortreffliche und ganz ungewöhnliche Wirkung, die sonst von einer Flöte nicht erwartet wird, zumahl bey haltenden und wachsenden oder abnehmenden Tönen, welche auf den stumpfen und matten Tönen einer gewöhnlichen Flöte gar nicht möglich sind. Es klinget fast nicht mehr als Flöte, besonders in denen Tonarten, wo f, gis, as, b, ais und c wesentliche Töne sind als: es dur, es moll, e dur, f dur, f moll, g moll, a dur, a moll, as dur, b dur, b moll, c dur, c moll etc.

Noch begeisterter hat sich Müller zur Flöte mit mehreren Klappen geäußert[18]. Weit deutlicher als Tromlitz zeigt er sich dessen voll bewußt, daß Ausgeglichenheit auf der einklappigen Flöte häufig nur auf Kosten der hellen und starken Töne möglich ist.

Jezt erst, mit Hilfe dieser Klappen, kann der Flötenspieler alle Töne seines Instruments mit gleicher Stärke und Reinheit angeben; jetzt braucht er nicht mehr die wirklich guten und starken Töne auf Unkosten jenen falschen und schwachen zu moderiren – welches bey Flöten ohne Klappen nothwendig geschehen muß,

---

[15] ders. op. cit., S. 193.

[16] vgl. J. Mattheson: *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 270: „Die erste ist das Instrument, welches – verständigem Anspruch nach – einer moderirten Menschen Stimme (nicht aber eines bölckenden Küsters seiner) am allernähesten kommen will, und folglich, wenn es mit *Jugement* gespielt wird, hoch zu *estimiren* ist".

[17] J. G. Tromlitz: *Kurze Abhandlung...*, S. 26-27.

[18] A. E. Müller: op. cit., S. 194.

Neue Fachliteratur

MOECK

Jan Bouterse
Die Blockflöte
Tips für Anschaffung und Pflege, Stimmkorrekturen und Reparaturen.
Ed. Moeck Nr. 4058, 84 S., 16,5 x 24 cm, Drahtheftung, DM 24,00

Rob van Acht
Checklist of technical drawings of musical instruments in public collections of the world.
Ed. Moeck Nr. 4057, 156 S., 16 x 23 cm, Klebebindung, DM 35,00

Das goldene Zeitalter der Flöte. Frankreich 1832 - 1932.
Hrsg. von Karl Lenski und Karl Venzke.
Ed. Moeck Nr. 4047, 250 S., 21 x 35 cm, Fadenheftung, Ganzleinenband mit Schutzumschlag. **Subskriptionspreis bis zum 31. Oktober 1992: DM 148,00**, danach DM 198,00

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE

wenn nur erträglich rein gespielt werden soll; jezt kann er jeden Ton, namentlich auch die erste Oktave, in gehöriger Stärke oder Schwäche, nach Gefallen gebrauchen.

Im Licht dessen, was wir bisher beobachtet haben, scheint die weit verbreitete, doch in keinem schriftlichen Zeugnis überzeugend belegte Meinung Gehalt und Glaubwürdigkeit zu verlieren, nach der die Flötisten des 18. Jahrhunderts aufgrund ihres „barocken" Empfindens den Mangel an Ausgeglichenheit der Töne des tiefen Registers auf der einklappigen Flöte gebilligt hätten.[19] Wenn es wahr ist, daß man in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts größtmögliche Vielfalt in der Ausführung suchte, so ist doch auch wahr, daß diese Vielfalt mit dem logischen Verlauf der musikalischen Rede und dem freien Willen des Ausführenden in unmittelbarem Zusammenhang stehen muß und nicht vom Instrument aufgezwungen sein darf. Unserer Meinung nach bestand der Wunsch nach einem möglichst anpassungsfähigen und ausgeglichenen Instrument, welches wie die Stimme oder Violine die feinsten und unterschiedlichsten Nuancen auszuführen erlaubte. Das bedeutet nicht, daß man die verschiedenen Farben der einzelnen Tonarten, die typisch für das einklappige Instrument sind, nicht geschätzt hätte. Diese Unterschiede waren paradoxerweise auch durch den Wunsch nach Gleichheit bestimmt. Um genau zu sein, das besonders zarte und gedämpfte Timbre einer Tonart wie c-Moll oder B-Dur rührt nicht allein von der großen Zahl

[19] Die unwiderrufliche Forderung nach Ausgeglichenheit des Flötentones spricht auch aus den Worten des Flötisten Antoine Mahaut, eines Musikers, der dem französischen Kulturkreis näher steht als dem deutschen: „L'embouchure est bonne, quand le son est rond, bien nourri, égal et net; elle est belle quand outre cela ce son est moelleux, délicat, sonore et gracieux." (A. Mahaut: *Nieuwe Manier – Nouvelle Méthode,* Amsterdam s. d. (1759), S. 6). Es erscheint bezeichnend, daß Mahaut bei der Beschreibung eines guten Ansatzes die gleiche Terminologie verwendet wie Tromlitz: net – scharf, délicat – sanft, sonore – klingend, gracieux – gefällig.

schwacher und matter Töne her, sondern auch von der Tatsache, daß man auch jene Töne auf das Niveau der schwachen senkt, die kräftig geblasen werden könnten. Und umgekehrt verdanken G- oder D-Dur ihre große Helligkeit und Stärke dem Umstand, daß man hier die wenigen schwachen und matten Töne auf das Niveau der anderen zu heben sucht.

Wir können schließlich auch nicht die enge Beziehung stillschweigend übergehen, die nach Tromlitz' Meinung zwischen dem Klang der Flöte und einer bestimmten Technik des Ansatzes besteht. Unser Autor betont ja mehrfach, daß, wer imstande sei, das Mundloch weit zu bedekken, nicht nur einen hellen und metallenen Ton hervorbringen, sondern auch den Unterschied zwischen matten und hellen Tönen vermindern und so die klangliche Ausgewogenheit verwirklichen könne, die ihm am Herzen liegt. Im 2. Kapitel des *Unterricht* bringt er eine Reihe von Einzelheiten für die Stellung des Ansatzes, aus denen ähnlich den Ratschlägen von Quantz deutlich hervorgeht, daß es sich um ein System der Tonerzeugung handelt, in dem die Lippen in eine beachtliche Spannung gebracht werden. Die Kontrolle des Drucks der in die Flöte geschickten Luftsäule findet tatsächlich vorwiegend an den Lippen statt und wenig im Bereich von Zwerchfell und Rippen. Das ist eine Technik, die vollkommen geeignet ist, einen sehr hellen Ton zu erzeugen, dessen Haupteigenschaft in einem scharfen, intensiven, klaren, doch in der Tiefe angenehmen Klang besteht oder mit den Worten Müllers „in der Tiefe angenehm scharf", womit er die preußisch-sächsische Flötenschule charakterisierte.

Zum Abschluß meinen wir, es sei gut, in einem kleinen Schema die Adjektiva zusammenzustellen, die Tromlitz bezüglich des Tones gebraucht.[20] Die linke Spalte bringt die im positiven Sinne zu wertenden Wörter, die rechte die negativen (in alphabetischer Reihenfolge):

biegsam	belzig (pelzig)
durchdringend	dumpfig
fest	dünn
gesund	hohl
hell	hölzern
klar	kreischend
klingend	matt
männlich	schwach
metallen	stumpf
sanft	schreyend
scharf	spitzig
singend	
voll	

[20] Die von Tromlitz benutzten Adjektiva „hell" und „männlich" erscheinen schon im *Versuch* von Quantz. „Scharf" bei Tromlitz kann als Synonym vom bei Quantz so genannten „schneidend" aufgefaßt werden.

Wenn schon die wohlbekannte Quantzsche Feststellung, daß „auf der Flöte der Ton (sonus) der allergefälligste (ist), welcher mehr einem Contraalt als einem Sopran oder welcher denen Tönen, die man bey dem Menschen die Bruststimme nennet, ähnlich ist" überhaupt nicht im Gegensatz zu den Ideen von Tromlitz zu stehen scheint, dann spiegelt sie noch weniger eine Vorliebe für einen dunklen oder hohlen Ton wider. Wenn im Kontext unleugbar die Bevorzugung eines „hellen" und „schneidenden" Tones konstatiert werden muß, dann ist die Wahl der Altstimme statt eines Soprans mit Bezug auf die Flöte dadurch bestimmt, daß eine tiefe Frauenstimme weniger wahrscheinlich dünn und kreischend ist. Der Quantzschen (und der italienischen) Ästhetik entsprechend muß auch eine schöne Altstimme hell und, um eine Definition von Tromlitz zu gebrauchen, „metallisch" sein.

Aus dem Italienischen von Nikolaus Delius

Jetzt lieferbar!

Blockflutes 3

Das frühe 17. Jahrhundert

Walter van Hauwe – Blockflöte

Toyohiko Satoh – Laute

Ed. Moeck Nr. 10014 · Spielzeit 54'03" · DDD · DM 31,00

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE

MOECK

Jaap Frank

Wie „authentisch" ist die Böhmflöte?

Seit 20 Jahren macht sich bei der Böhmflöte eine Verschiebung bemerkbar: Flöten der Baujahre bis ungefähr 1940 verschwinden immer mehr aus dem professionellen in den Amateurbereich oder in Sammlungen. Das hängt gewiß mit einer ungefähr gleichzeitig verlaufenden Veränderung zusammen, und zwar mit den gewachsenen Ansprüchen, die Berufsmusiker an das Instrument stellten. Dadurch, daß diese Ansprüche fast überall in der Welt (außer hinter dem damals noch bestehenden „Eisernen Vorhang") dieselben waren, kann man von einer neuen Strömung sprechen, wodurch ziemlich plötzlich Instrumente, die bis dahin vollkommen genügten, das jetzt auf einmal nicht mehr taten.

Sicher ist, daß sich nach dem Krieg eine Tendenz abzeichnete, die sich bis heute fortgesetzt hat. Es ist das Streben nach „mehr" und „besser", was auch schon zu Zeiten von Theobald Böhm und vorher eine Rolle spielte. Man verlangte mehr Volumen und Reinheit in Stimmung und Intonation und eine leichtere Spielbarkeit. Dazu gab es zu Böhms Lebzeiten allen Anlaß. Ist das nun seit 1950 wieder der Fall?

Anscheinend können die Böhmflöten „alten Modells", die größtenteils noch nach Böhms und von Schafhäutls Maßen und Prinzipien gebaut worden sind, diesen Ansprüchen nicht mehr genügen. Auch aus einem Instrument läßt sich nur das herausholen, was in ihm steckt. Wenn sich also herausstellt, daß der heutige Flötist bei der gegenwärtig so immensen Bedeutung der Technik an den Punkt kommt, wo ihn die Böhmflöte alten Modells einschränkt, wird deutlich, daß er ein Instrument haben muß, das ihm mehr „Spielraum" bietet.

Es geht in diesem Artikel nun um die Frage, ob die Möglichkeiten der alten Böhmflöte wirklich begrenzt sind und ob die Flöten der Nachkriegsgeneration diesen Spielraum vergrößert haben. Wenn das der Fall ist, ob das unter Einbeziehung der Qualitäten und der Charakteristika der älteren Modelle geschehen ist. Mit anderen Worten, ob dieser Flötentyp nicht als Überbleibsel aus einer (nahen) Vergangenheit angesehen werden muß und damit unter den Begriff „authentisch" fällt.

Das Arsenal an Flöten, das der ‚historisierenden Aufführungspraxis' zur Verfügung steht, beschränkt sich auf die zylindrischen, klappenlosen Renaissance-Flöten und alle Flöten mit konischer Bohrung aus dem Barock und dem ganzen neunzehnten Jahrhundert bis hin zu Schwedlers „Reformflöte" von 1911. Die zylindrische Böhmflöte von 1847 wie auch alle Varianten englischer und französischer Machart,[1] denen sein „Schema" von 1862 zugrunde liegt, sind so sehr das Instrument der modernen Zeit geworden, daß sie mit Sicherheit *nicht als historische Instrumente betrachtet werden können.*

Die Einführung der Modelle von Böhm ist bekanntlich nicht widerspruchslos verlaufen, schon gar nicht in Deutschland.[2] Der Widerstand u. a. von Fürstenau und Wagner wie auch von Tulou, Drouet, Doppler, Walkiers und Demersseman bzw. von Nicholson und Rockstro hatte

[1] In Frankreich vor allem die konische Flöte von Tulou/Nonon mit 10 bis 12 Klappen und andere „normale" mehrklappige Flöten mit Böhm-C-Fuß, in England wurden eine Vielzahl von Flöten vor allem von Rudall & Carte und Rudall, Carte & Cie gemacht, die teilweise oder ganz auf Böhm-Elementen und dem alten System (z. B. Griffanordnung) beruhten. Siehe Karl Ventzke, „Die Böhmflöte in England im 19ten Jahrhundert". In: *Monats Anzeiger Nr. 113 des Germanischen Nationalmuseums.*

[2] Walter Haseke: *Untersuchungen zur Flötenspielpraxis des 18/19. Jahrhunderts: Über die Flöte mit mehreren Klappen.* Inauguraldissertation der Universität Köln, 1954. Kap. III: „Die Flöte im Musikleben". S. 111 ff. Anton Bernhard Fürstenau: „Etwas über die Flöte und das Flötenspiel". In: *AMZ* 27/1825, S. 709 ff. Ders.: „Historisch-kritische Untersuchung der Konstruktion unserer jetzigen Flöte". In: *AMZ* 40/1838. Hans Engel: *Das Instrumentalkonzert.* Leipzig 1932.

Weiter auf Seite 272

eine ganze Reihe von Ursachen. Er reichte von psychologischen Faktoren (kein Berufsmusiker läßt sich gern seine Existenz in Gefahr bringen und ist darum konservativer, als ihm lieb ist), bis hin zum Widerstand gegen den Angriff auf bestehende und eingefahrene Werte und Konditionierungen ästhetischer und gesellschaftlicher Art.

Abgrenzung

Untersuchungen haben ergeben, daß die meisten Berufs- und angehenden Berufsflötisten selten mehr über ihr Instrument wissen, als wie sie es zusammensetzen und darauf spielen müssen. Was sie darauf spielen, können sie sich meistens nicht selbst aussuchen. Die Auswahl der Stücke wird häufiger durch die Repertoirewahl anderer erfolgreicherer Kollegen bestimmt als durch den eigenständigen Einblick in das Gesamtangebot. Wie sie auf ihren Instrumenten spielen, wurde u. a. in dieser Zeitschrift von Peter Reidemeister[3] und Frans Vester[4] mehr als deutlich umschrieben.

Der normale Flötenbestand im Berufsbereich, wie sehr er auch von Trends bestimmt ist, hat eine Lebensdauer von durchschnittlich zehn Jahren und wird von inner- oder außerhalb der trendbestimmten Anforderungen durch „etwas Besseres" ersetzt. Fest steht, daß fast alle berufsmäßig benutzten Flöten von der Sorte „French Model", d. h. in-line mit perforierten Klappen sind; Abweichungen sind häufig ein H-Fuß, eine Cooper-Embouchure und die Cooper-Scale. Es gibt eine Tendenz hin zu goldenen Instrumenten (oder zumindest goldenen Mundlochplatten – notfalls nur zu goldenen Kaminen zwischen den Mundlochplatten oder auch goldenen Kopfstükken), und man findet hier und da auch alle möglichen Legierungen anderer wertvoller Metalle. Es gibt eine andauernde Diskussion – wie z.B. vor einem halben Jahrhundert oder vor noch längerer Zeit, ob Holz geeignet sei oder nicht und was es bewirke – über die Vor- und Nachteile von Gold gegenüber Silber. Die Wahl des Materials wird anscheinend mehr von psychologischen als von physischen Faktoren bestimmt.[5]

Eine bestimmte Wahl des Instrumentes, des Materials und des Spielstils wird auch von Faktoren außermusikalischer Art beeinflußt: Trends, den „neuesten Entwicklungen" und den Vorlieben des Lehrers. Individuelle Entscheidungen weisen auf einen individuellen – von der Norm abweichenden – Geschmack und Spielstil hin. Dazu wird heute in einer Zeit von Konformismus und „follow your leader" nicht ermutigt und kann deshalb nur von einigen starken Persönlichkeiten durchgehalten werden.

Wenn schon die Rede von einem Spielstil ist, dann ist das eine ‚Variante zum quadratischen Nanometer', den Vester „den internationalen, aggressiven long-line" non-Stil nennt, der die übrigens nicht näher definierten Begriffe „tone-quality", „power-play" und Vibrato verwendet.[6]

Hector Berlioz: *A Treatise on Modern Instrumentation & Orchestration.* London 1856. Karl August Grenser: „Für Flötenspieler bemerkenswerte Stelle aus: W. N. James: *A Word or Two on the Flute.* London 1826. (*AMZ* 30/1828). W. N. James: „A Word or Two on the flute". London 1828; Tony Bingham, London 1982). Jean Louis Tulou: „Je me suis attaché sûrtout à conserver scrupuleusement le son naturel de la flute". S. 61. (*Méthode de la flute.* Paris 1853/1864). A. E. Muller ist gegen den Gebrauch mehrklappiger Flöten im Orchester, ... „weil jede einzelne Note dieselbe Tonqualität bekommt, was Tonfärbung und flexibler Intonation im Wege steht". (*AMZ* Dez. 1798, S. 193 ff.).

[3] Peter Reidemeister: „Zwischen Silberflöte und Traverso. Die konische Ringklappenflöte". In: *TIBIA* 3/1976, S. 129 ff. 1. Beträchtliche Zunahme des Phänomens „Klangfarbe" – und „Großer Ton"; 2. Orientierung an international anerkannten Beispielen; 3. Einseitige Verwendung von Flöten und kein Unterschied mehr im Spielstil; 4. Beherrschender Einfluß des Sinfonieorchesters auf das Herangehen an das Instrument und die Ausbildung.

[4] Frans Vester im Gespräch mit Miriam Nastasi. (*TIBIA* 1/1982): „... das Gefühl für Details, die Fähigkeit staunen zu können über die Besonderheit einer Note oder eine Musikstelle in ihrem musikalischen Zusammenhang, das ist weitgehend verlorengegangen". (S. 32 ff.).

[5] Hörproben und akustische Messungen haben nie einen überzeugenden Beweis für einen merkbaren Tonqualitätsunterschied zwischen Holz/Metall oder Gold/Silber geliefert. Es scheint, daß der Mehrwert von Gold – sowohl was Geld als auch Status angeht – die Hersteller zu optimaler Leistung zwingt und auch die Spieler, durch die Suggestion optimaler Qualität, zu größeren Erfolgen anspornt.

[6] Frans Vester: Vortrag zur Flötenwoche im IJsbreker 1986/Amsterdam: *...Über die Verwendung der Böhmflöte in der Alten Musik.*

Man kann insofern von einem internationalen Stil sprechen, als heutzutage im Gegensatz zu früher (bis Mitte dieses Jahrhunderts konnte man bei einem Flötisten auf jeden Fall seine Nationalität erkennen) fast kein Unterschied mehr zwischen Asiaten, Europäern, Amerikanern und einzelnen Eskimos oder Tuaregs zu hören ist. (Nur die Osteuropäer wie z. B. Tschechen, Ungarn und vor allen Dingen Balten und Russen haben häufig noch einen erkennbaren ‚altmodischen' Klang, meines Erachtens ist das mit dadurch bedingt, daß sie noch immer auf Vorkriegsinstrumenten, also nicht „ge-Cooper-ten" oder „ge-Scale-ten" Instrumenten spielen![7])

Um das Bild nicht noch negativer erscheinen zu lassen (und ich mache nichts anderes als das, worauf Vester, Reidemeister und andere nicht weniger nachdrücklich hingewiesen haben, weiter zuzuspitzen!), muß ich ehrlicherweise zugeben, daß dies eine verallgemeinerte Bestandsaufnahme ist. Inzwischen werden ab und zu wieder die Böhmflöten aus Holz „entdeckt" und z.B. bei Brahms, Bruckner, Mahler und Strauss (wo die Silberflöte ein Anachronismus ist) ausprobiert. Bei dem Schritt zurück zum Holz machen sich dekonditionierte Reflexe für Silber weiter bemerkbar. Hierdurch wird der angestrebte Unterschied in Klang, Timbre, Farbe, Ansatz und Atem noch nicht optimal verwirklicht, weil Holz wohl doch eine eigene Herangehensweise erfordert.[8]

In den 15 Jahren, die seit Reidemeisters „Fragmentationsbombe" vergangen sind, macht sich ein gewisser Umbruch bemerkbar. Das oben umrissene Bild ist glücklicherweise nicht mehr so düster. Toleranz oder sogar Verständis für historisierende Experimente gehören insofern der Vergangenheit an, als sie inzwischen zu einer „Spezialisierung" geworden sind. Auch wenn noch nicht alle Konservatorien so weit sind, daß sie diese Richtung *strukturell* in ihr Lehrangebot aufgenommen haben oder dies zumindest als ernsthafte Wahlmöglichkeit angeben!.

Ausbildung

An Konservatorien – das Wort scheint verwandt mit „konservieren" und „konserviert" – wird entweder nur sehr zögernd oder zu überschwenglich mit anderen Interpretationsweisen als der „normalen" Aufführungspraxis umgegangen, und es ist nicht immer unberechtigt, daß die Entscheidung für entweder „Early Music" oder Avantgarde oft als „Flucht nach hinten oder nach vorne" angesehen wird. Angesichts der widersprüchlichen Meinungen und Auffassungen inner- und außerhalb des eigenen Einflußbereiches ist es zu verstehen, daß ein gesunder Opportunismus bei der Wahl des einzelnen für die Musik der Vergangenheit oder der Zukunft eine Rolle spielt; um so mehr, wenn bereits die Gegenwart hauptsächlich aus Zweifeln, Unsicherheiten und knallhartem Wettbewerb besteht. Wenn dann der Mehrwert der eingeschlagenen Richtung, d. h. das Genre mit dem dazugehörigen Repertoire, Instrument und Manierismus, auch noch eine unzureichende (Über-)Kompensation für einen angemessenen Broterwerb bietet, fällt ein allzu „strenges" Urteil in Hinblick auf die Aufführ-

---

[7] In Gesprächen mit Flötisten aus dem einstigen Ostblock ist mir klargeworden, daß die verwendeten Instrumente beinahe alle aus der Zeit vor dem „Eisernen Vorhang" stammen, also kurz nach dem Krieg in Europa, Amerika und Japan gebaut. Deshalb haben sie den „Boom" nach 1960 fast völlig verpaßt.

[8] Amy Sue Hamilton: *The relationship of flute construction to the symphonic role of the flute and orchestral performance in the nineteenth century.* University Microfilms International, Ann Arbor, 1984. S. 591 ff. Gustav Scheck: *Der Weg zu den Holzblasinstrumenten.* Band 4: *Hohe Schule der Musik.* Potsdam 1938, S. 26 ff. Louis Fleury: „The flute and its powers of expression". In: *Music and Letters,* Oktober 1922, S. 383 ff.: „The flute is first and foremost an instrument of expression, and it achieves expression *by remaining within its peculiar limits.* Whether he plays on a Quantz with one, a 'Devienne' with four, a 'Tulou' with thirteen (?) or the modern instrument perfected by Böhm, the flautist must never forget that he is playing on a (n air-) reed ... and that *any attempt to enlarge his boundaries will lead to disaster;* – Ibid.: S. 391: "... the flute stands out perfectly clear from the orchestral mass. And with regard to this I have a remark to ... all conductors, high and low. In order to reinforce the tone of the flute(solo) they sometimes double or even quadruple the part ... because ... a single flute cannot make head against the modern orchestral quartet. It is not the business of the soloist to produce more tone in order to drown the orchestra".

rungsqualität aus dem Rahmen dieser Abhandlung. Dasselbe gilt für die Avantgarde-Praxis.

In Frankreich, das 1795 als erstes Land eine Berufsausbildung gründete[9], war die Situation in vielerlei Hinsicht anders als in Deutschland. Die öffentliche Musiktradition richtete sich hauptsächlich auf die Oper, die Operette und auf Konzerte in Parks und auf öffentlichen Plätzen. Das Klima spielte hierbei sicherlich eine Rolle. Die umfangreiche außerhalb eines Orchesters praktizierte Spieltradition war bei Amateuren und Berufsmusikern in Deutschland und England viel üblicher. Das vorhandene Repertoire wie Airs variés, Potpourris und Paraphrasen, die sicher seit der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts das Angebot bestimmten, wurde bekanntlich in Frankreich vor allem als Übungsstoff für die Ausbildung verwendet. Das setzte sich – mit ganz anderen Folgen – als Tradition fort in den von Taffanel angeregten „Pièces de Concours", die größtenteils zu einer Neubewertung des Repertoires (und möglicherweise auch des Instrumentes!) geführt haben.[10] Die Tatsache, daß in Frankreich fast ausschließlich für „das Fach" ausgebildet wurde und die Ausbildung fast nur *orchesterorientiert* war, hat dort sicherlich auch zu der frühen Annahme von Böhms Flöten geführt. Böhm schwebte ein Instrument vor, das soviel wie möglich die spieltechnischen Schwierigkeiten und die Intonationsmängel der gängigen 8- oder 9-Klappenflöten aufheben sollte. Die wegen ihres abweichenden *Klangcharakters* in Deutschland erfolgte Ablehnung seiner „neu erfundenen" Flöte muß ihn besonders hart getroffen haben! Die Franzosen hatten schnell begriffen, daß sowohl die konischen als auch etwas später die zylindrischen Böhmflöten perfekte Orchesterinstrumente waren. Das beweist die Tatsache, daß für beide Typen Versuche unternommen wurden, sie am Konservatorium einzuführen, was dann auch 1860 mit der zylindrischen Flöte erfolgte.[11]

Das Orchester

Die deutsche Flötentradition wurde u. a. von Fürstenau im Jahre 1844 in seiner „Kunst des Flötenspiels" in Worte gefaßt. Sie stand ganz im Zeichen der Expressivität, so wie diese im neunzehnten Jahrhundert erfahren wurde.[12] Aus der Passage, die sich dem Orchesterspiel widmet, ist ersichtlich, wie sehr das Spielen in einem Orchester die *Ausnahme von einer wesentlich andersartigen Spielpraxis war.* Während die Böhmflöten den Deutschen das Gefühl gaben, sie einem kost-

[9] 1817 folgt Wien; 1822 London (The Royal Academy of Music); 1824 Leipzig und München 1846.

[10] Claude Dorgeuille: *L'Ecole Française de la Flute.* Paris 1983; – Ibid.: *The french fluteschool 1860-1950.* Translated and edited by Edward Blakeman. Reprint London. Robert Hériché: *A propos de la flute.* Paris 1985. Constant Pierre: *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation: documents historiques et administratifs.* Paris 1900.

[11] Dorus und Altès, der erste und zweite Flötist an der „Opéra de Paris", führen dort die konischen Böhmflöten ein. Der Versuch von Camus und Coche, diese auch auf dem Konservatorium einzuführen, stößt bis zu Tulous Weggang 1859 auf dessen Widerstand. Es erschienen aber zwei Schulwerke für die Berufsausbildung: 1838 von Coche und 1839 von Camus. Theobald Böhm: *Über den Flötenbau.* Hrsg. von Karl Ventzke, Buren 1982: „... Die Konstruktion und Einübung einer ganz neuen Flöte zu verwenden, auf welcher, bei möglichst reiner Intonation, Gleichheit und Fülle des Tones, zugleich durch eine zweckmäßige Figur möglich wird..." (S. 6 ff.); – Ibid.: „... auch ist zu bemerken, daß zur Ausführung eines Instrumental-Tonstückes wenigstens drei Erfordernisse – Composition, Instrument und Vortrag – vorhanden sind". (S. 12 ff.); – *Musikgeschichte in Bildern:* Band IV, Lieferung 2. Heinrich Schwab: „Konzert", Band V, Lieferung 3; Walter Salmen: „Haus- und Kammermusik".

[12] Anton Bernhard Fürstenau: *Die Kunst des Flötenspiels in theoretisch-praktischer Beziehung dargestellt.* Leipzig/Paris 1844, Reprint Buren 1990 mit einem Vorwort von N. Delius. S. 89-90; in § 150 heißt es: „Das Orchesterspiel des Flötisten unterscheidet sich vom Concertspiel am wesentlichsten dadurch, daß der Spieler bei jenem nicht selbständig sondern untergeordnet ist; ... Der Spieler hat sich daher aller Zusätze von Trillern, Doppelschlägen, Vorschlägen und dergleichen, kurz alles dessen, was *zur Ausschmückung des Solospiels* gehört, hier zu enthalten, muß sich genau nach den vorgeschriebenen Nuancen richten, besonders streng auf richtige Eintheilung der Taktglieder und auf reine Intonation halten ... (er) muß ... die Stärke seines Tons stets der Singstimme oder dem Solospiele, welche er zu begleiten hat, *anpassen* und Sorge tragen, daß er selbige nicht übertöne oder bedecke ... Endlich hat der Orchesterspieler genau auf die Taktschläge des Dirigenten zu achten und muß diesem folgen."

baren Gut zu entfremden, waren sie für die Franzosen endlich das Instrument, auf das sie schon lange gewartet hatten!

Die Akzeptanz der Böhmflöte ging über Frankreich nach Amerika, wo dort ausgebildete Flötisten wie Barrère, Laurent und Molé schon bald die „deutsch" blasenden und Böhmflöten benutzenden Böhmschüler Heindl, Wehner und Weiner in den Hintergrund drängten, und von da aus zurück nach Europa. In England ist die Entwicklung ganz anders verlaufen.

Wie Reidemeister bereits bemerkte, ist dieser französische Einfluß seit 1860 die Ursache für den orchesterorientierten Charakter der Berufsausbildung auch außerhalb Frankreichs. Die Hauptmerkmale, die schon von Fürstenau angegeben worden sind, gelten noch immer als Kern des Orchesterspiels.

Es ist unvermeidlich, daß eine so einseitige Orientierung an einzelnen Facetten des Flötenspiels und den Möglichkeiten des Instrumentes innerhalb einer eng umschriebenen Aufgabe eine immer größere, nahezu organisch wachsende Entfernung von allem, was vor kurzem noch zur Ausdruckspalette gehörte, mit sich bringt.[13] Dieser Prozeß hat sich in kaum zwei Generationen vollzogen.

Ein erschwerender Faktor ist das zunehmende Repertoire; nicht nur weil viel neu komponiert wird, sondern auch weil man allmählich immer mehr das alte Repertoire wiederentdeckt. Das Repertoire aus dem Barock und der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts wird paradoxerweise jetzt nicht mehr ausschließlich in der Ausbildung verwendet, sondern dringt auch auf das Konzertpodium vor. Eine Situation, die vorher kaum dagewesen ist.

Daraus ergeben sich insofern Probleme, als man inzwischen fast vergessen hat, wie man mit dem Repertoire, das nicht für ein Orchester bestimmt ist, auf adäquate Weise umgeht und wie es aufgeführt werden soll. Zumindest ist die alte, damals übliche Aufführungspraxis nicht mit ins moderne Spiel übernommen. Folglich werden die Werke von Hotteterre und Prokofjew[14] nicht nur aus Sicht der prinzipiellen, auf dem Orchester beruhenden „Flötistik" gespielt, sondern auch noch auf demselben Flötentyp! Ich gehe davon aus, daß der Unterschied zwischen deutschen, englischen und französischen Böhmflöten und deren Varianten, wie die „Meyer" oder die Schwedler-Reformflöte, in wesentlichen Dingen wie Klang, Volumen und Reinheit geringer ist als derjenige zwischen einer Hotteterreflöte und einer – sagen wir: modernen Böhmflöte japanischer Hersteller.

Der Dirigent

Mit dem Dirigenten entstand in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts ein Phänomen, das künftig einen weitgehenden Einfluß auf das Musizieren haben sollte. Es ist hauptsächlich Karajan gewesen, der in der Zeit nach dem Krieg der Beziehung zwischen Orchester und Dirigent eine neue Bedeutung gab, wobei der Dirigent das Orchester als *sein Instrument* betrachtet, das wie ein Mann seinen Intentionen folgen muß. Dabei ist unvermeidlich, daß die Beschränkungen der einzelnen Instrumente nur im äußersten Fall berücksichtigt werden.[15] Der Orchestermusiker befindet sich in einem Dilemma: das Unmögliche

[13] Paul Taffanel und Louis Fleury: „La Flute". *Encyclopaedie de la Musique et dictionnaire du Conservatoire.* (section technique, esthétique et pédagogique, 1925.) S. 1483 ff. Henri Altès: „La mission de l'exécutant est de traduire le plus convenablement possible la musique de tous les compositeurs indistinctement; il doit alors ... se conformer rigoureusement à ce qu'ils écrivent." In: *Méthode Complète de Flute en 3 parties.* Paris 1905, Paragr. 1, chap. 27, S. 203. – Ibid.: „généralement, on a confondu Style avec Goût, qui sont ... des choses distincts ... les vrais créateurs des styles differents ... sont les auteurs et non les exécutants. Que dirait-on d'un instrumentiste qui, s'étant donné une *manière speciale* d'interpreter la musique, se servirait de cette même interprétation pour exécuter les œuvres des Haydn, Beethoven, Mozart, Gluck, Rossini, Weber Mendelssohn, Auber et Meyerbeer? ... Tout musicien qui met du Goût aux dépens de la musique joue dans un très mauvais style". (S. 245, notes critiques nr. L).

[14] Reidemeister, a.a.O

[15] Richard Wagner: *Über das Dirigieren* (1869). Zitiert in: Frans Vester: „Interview mit Jolande v/d Klis", *Tijdschrift voor oude Muziek*, Nr. 2/1986:-„... der Stil von Tannhäuser, alles aneinandergereiht, Artikula-

Weiter auf Seite 276.

auf Befehl seines Chefs doch zu versuchen oder die Kündigung zu riskieren, wenn er darauf hinweist, daß es entweder überhaupt nicht oder nur auf eine unnatürliche, „gestreßte" Weise zu realisieren sei, wenn man den Charakter des Instrumentes nicht antasten wolle.

Einen Ausweg gab es doch: Analog zu dem, was Flötisten seit de la Barre und Blavet schon taten, um das Volumen zu vergrößern, kommen jetzt Flöten auf den Markt mit einem „verbesserten" oder größeren Mundloch bzw. Embouchure,[16] einer angepaßten Bohrung und einer Tonlochanordnung, die nun für wirklich „rein" gehalten wird. Diese „Skala" kommt so gut an, daß vor allem die Engländer sogar die Instrumente von Louis Lot und Bonneville preisgeben. (Es ist, als übermale man einen Rembrandt beim Restaurieren mit Acrylfarbe!) Heutzutage ist praktisch keine neue Flöte mehr auf dem Markt, die nicht solche und noch andere vor allem volumengebende „Features" eben standardmäßig anbietet.

In England, wo man gern die Verbindung zur (zweiten) Französischen Schule von Moyse beweisen will, kann es vorkommen, daß ein einzelner Flötist noch manchmal ein Instrument von Louis Lot benutzt. Dieser Flötenbauer (und einige andere) hat dem französischen Stil zu seinem eigenen unverwechselbaren Klang verholfen. Bei der Verwendung von Flöten der vorigen Generation geschieht dasselbe wie beim Wechsel von einer modernen Silberflöte zu einem alten Holzmodell: man paßt sich nicht an die anderen Bedingungen dieser Flötenart an. Dadurch entsprechen sie den heutigen Maßstäben nicht, und so bleibt nicht viel anderes übrig, als sie diesen Maßstäben anzupassen: also umzubauen (wobei das Verändern von Tonlöchern, Mundstücken usw. nicht weniger „kriminell" ist als das Verkürzen von Kopfstücken, was insbesondere amerikanische Flötenbauer gemacht haben sollen[17]).

Aber noch gibt es irgendwo in einem Winkel des Unterbewußtseins die Erkenntnis, daß es einen Unterschied zwischen der Orchesterpraxis und allen anderen Genres geben muß. Das bringt mich zu folgender Schlußfolgerung: Vielleicht wäre es vernünftig, für beide Genres ein Instrument zu wählen, das den jeweiligen Anforderungen entspricht, und bei Recitals und Kammermusik nicht länger so zu tun, als ob die anderen 90 Kollegen noch immer mitspielten. Es wird immer schwieriger, eine Flöte zu erwerben, die organisch auf Repertoires mit kleiner Besetzung und Recital abgestimmt ist, also eine Flöte von vor 1940, je nach Geschmack oder Angebot von französischer, deutscher oder amerikanischer Bauart!

Die häufig vorkommende Verwendung „fremder" Kopfstücke läßt – sofern sie nicht auf Maß für das eigene Instrument angefertigt worden sind – zu wünschen übrig. Diese Praxis kommt aus einem inneren Zwiespalt: Man will das „alte" Instrument nicht verlieren und versucht, mit einem „angepaßten" Kopfstück doch die Grenzen etwas zu verschieben.

Schlußfolgerung

Die Böhmflöte aus der Zeit zwischen 1870 und 1938 ist inzwischen ein vollwertiges „authentisches" Instrument geworden, das in die Reihe des Klaviers von Erard, der Oboe von Triébert und der Saxophone von Sax oder Buffet-Crampon & Cie gehört, mit einem – wie bei allen Originalinstrumenten – dazugehörigen zeitgebundenen Repertoire und Klangcharakter. In zwei nationale Stilrichtungen unterteilt: eine deutsche (Karg-Ehlert, Hindemith) und eine französische (Fauré,

---

tion weg, Phrasierung weg und differenzierte Dynamik im Ton weg". – Roswitha Vera Karp: *Gewaltröhren und Kanonen oder Richard Wagner und die Flöte.* Tutzing 1985. (= Acta Musica, Bd. 8): „Wagners Ideal ist, das ‚zart gehaltene' piano, der ‚Tonerfühlte Klang'."

[16] Reinhold Quandt: „Zum Reformansatz bei Querflöten". In: *TIBIA* 1/1983. S. 249 ff. – Theobald Böhm/Dayton C. Miller: *The flute and flute-playing.* (Autor bzw. Rudall, Carte & Co Ltd, London 1908/1922). ..."for the same reason a larger [größer als 10,4 x 12,2 m/m] mouth-hole will produce a louder tone than a small one" (S. 23 ff.). – Georg Müller: *Die Kunst des Flötenspiels.* Teil 1. Leipzig/Berlin 1951. S. 35 ff. – Paul Wetzger: *Die Flöte.* Heilbronn 1905. S. 26 ff.

[17] William Bennet: *An all day seminar on the flute,* 17/1/1982, S. 6 ... „In England ... Rudall & Carte did a lot of business making new flutes, but in France ... they went on making the same model (of 1847, [J.F.]) ... making the headjoints a little shorter (just like the criminal flute makers of America)". Transcript.

Honegger) mit den dazugehörigen Flötentypen: der „Voll-Böhm" aus Holz mit einem gefütterten oder Metallkopf und Reform-Mundlochplatten und einem H-Fuß auf der einen bzw. der silbernen französischen Flöte, wie bereits beschrieben auf der anderen Seite. Die „Korrekturen", Anpassungen und Verbesserungen an den genannten und anderen Instrumenten verliefen parallel zu den veränderten Anforderungen des Orchesterspiels und waren viel eingreifender als die Eingriffe an der Böhmflöte, die hauptsächlich das Volumen und die (relative) Reinheit zu verbessern suchten.

Innovierende Experimente, z. B. von Alexander Murray[18], finden nicht viel Nachahmung. Leute wie Robert Dick und Jos Zwaanenburg haben in enger Zusammenarbeit mit Eva Kingma[19] einen Impuls für eine wirkliche Konsequenz hinsichtlich der Ansprüche der Avantgarde gegeben. Ihre Alt- und Baßflöten sind wirklich „a giant step forward" und geben einen zusätzlichen Anstoß für weitere Experimente.

Entsprechen die Nachkriegsflöten nicht mehr den Anforderungen?

Um der Behauptung, „das haben sie nie getan", entgegenzutreten, nehmen wir an, daß zu einem Zeitpunkt eine Grenze überschritten worden ist, die

- weder eine Verbesserung in Klang und Tonfarbe erbracht
- noch den flötenspezifischen Charakter unbehelligt gelassen hat.

Wir sind dann um 1965 herum soweit, daß das „Gewaltrohr" von Wagner die „Howitzer" von Karajans geworden ist!

Es ist keinerlei Zufall, daß ungefähr zur selben Zeit die authentischen Instrumente wiederentdeckt werden und für viele auch eine Befreiung von den immer ohrenbetäubenderen Preßluftzylindern sind. Diese vergrößerten Flöten – inzwischen weitaus die Mehrheit im heutigen Angebot – hinken der Orchesterpraxis hinterher, die ständig fortfährt, lauter, höher und zugleich zu groß, zu monolithisch und zu unflexibel zu sein. Für das Repertoire des neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts sind sie dagegen wieder zu groß und zu einseitig im Ton- und Klangkonzept. Die Effekte, die von der Avantgarde verlangt werden, sind nur teilweise zufriedenstellend auf derartigen Instrumenten zu realisieren, weil neben dem „Neuen" auch ein „altmodischer" schöner, die ganze Tonfarbenpalette umfassender Ton gewährleistet sein muß. Man kann aber Kriterien, die unmittelbar mit bestimmten Flötentypen verbunden sind, nicht ohne weiteres auf die nach dem Krieg gebauten Flöten übertragen. Eine „Lot" läßt sich nicht in eine Muramatsu umfunktionieren!

Den Ball zurückgespielt

Es ist jetzt also Aufgabe der Berufsmusikerausbildung, in Zusammenarbeit mit Flötenbauern, Komponisten und einigen zur Verfügung stehenden Spezialisten in der Entwicklung des Instrumentes zu einer vollwertigen Alternative zu kommen. Vollwertig in der Hinsicht, daß die Anforderung von mehr als sechs Jahrhunderten an eine Tradition, die dem Gesang verwandt ist, erfüllt wird.

Wir brauchen also einen Flötenklang, der sich unseren heutigen Normen und unserem neuen Lebensgefühl anpaßt und wirklich „modern" ist, was die Anwendung der heutigen Technologie, Materialien und Kenntnis der physischen Phänomene in der Konstruktion neuer Instrumente betrifft. Es muß betont werden, daß die unveränderte Handhabung alter Kriterien, vor allem des neunzehnten Jahrhunderts, ebenso eine Flucht nach hinten ist.

Was benötigt wird, ist natürlich eine für unser Lebensgefühl und zu unserer Ästhetik passende *Übertragung* dessen, was bis vor einem halben Jahrhundert das Wesen des Flötenspiels ausmachte.[20] Der Fehler, der meiner Meinung nach gemacht wurde, besteht darin, daß zu lange mit

---

[18] Nancy Toff: *The Development of the modern flute*. New York 1979. S. 142 ff. – Robert Meylan: *Die Flöte*. S. 92 ff.

[19] Istvan Matusz: „Neue Tendenzen im Flötenbau". *Kurs-Postille* vom 28.3.91 der Münchner Flöten-Tage.

[20] Curt Sachs, zitiert von Amy Sue Hamilton (siehe Anm. 8): „... Entwicklungen in der Musik, die größere instrumentale Möglichkeiten verlangen, motivieren Innovationen in der Konstruktion von Instrumenten".

einer zwiespältigen Einstellung gearbeitet worden ist. Der *Status quo* wurde erhalten, und gleichzeitig wurde auf alle Trends und neuen „Strömungen" eingegangen. Das hatte ein „Vielzweck-Instrument" zur Folge, und daraus resultierte ein Ansatz, der als Serviette zu groß und als Tischdecke zu klein ist. (Außerdem weiß jede Hausfrau (M/F), daß man am besten sowohl Servietten als auch Tischdecken kauft.)

Ein Ausweg aus dieser Sackgasse für jeden, der erfahren hat, daß Musizieren nicht dasselbe ist wie auf-Nummer-Sicher-Gehen, ist natürlich dieser:

- Man unterscheide zwischen historischem, d.h. authentischem Repertoire aus der Zeit vor dem Krieg und den dazugehörigen Böhmflöten einerseits und
- Nachkriegs-, meist Avantgarde-Repertoire, für das andere Anforderungen sowohl an die Instrumente als auch an die Aufführungstechnik und Klangvor- und darstellung des Genres gelten.
- Für die Orchesterarbeit ist die Wahl auch direkt mit dem Repertoire verbunden, wobei das Phänomen „Dirigent mit Hörproblemen" ein kleines, aber störendes Hindernis ist.

SUMMARIES FOR OUR ENGLISH READERS

Klaus Hofmann

Seeking: A Trio by Graun with obligato Bass Recorder. A report on the investigation – with an additional peek at a Trio by C.P.E. Bach

The use of the bass recorder as an obligato instrument in C.P.E. Bach's Trio in F Major for "flauto basso, viola and figured bass, Wq 163 (Helm 588) was long considered an isolated case, but an auction catalogue from Hamburg 1789, recently discovered, indicates the existence at one time of a sister work. The catalogue lists a Trio for violin, violoncello or "flauto basso" and figured bass by Carl Heinrich Graun (1703/04-1759). The manuscript offered at the time is now lost. However, there are reasons to believe that the work concerned is a Trio in F Major, which was listed in a catalogue of manuscripts issued by Breitkopf in Leipzig in 1763 with the instrumentation of bassoon, violin and figured bass, under the title "Sonata di Graun", without indication of the first name. The Trio also does not exist in this form, but it does exist in a version in D Major, which is handed down in various instrumentations, sometimes for flute and/or violin, sometimes for one of these instruments and obligato harpsichord. The author of this work could according to the sources be either Carl Heinrich or Johann Gottlieb Graun. When reconstructing the "Breitkopf version" in accordance with these sources, it becomes apparent that the bassoon part only employs a very narrow range, from F - d′ and that even this limited range is only achieved through voice bending, which in the case of a bassoon would not be necessary but which would correspond exactly to the range of the bass recorder part used in C.P.E. Bach's work (and indeed in the original version of the work – in the previously known version of the Trio in published form, an arrangement of the work by the composer for a bass recorder only using a range up to c′ was meant). Surprisingly, the violin part in the reconstruction with the – presumably – original range of g - g″ would seem to indicate rather a viola part than a violin. Thus this work would seem to be a sister work to C.P.E. Bach's "Trio" in the narrowest sense.

English by S. Corbett

Marcello Castellani

Concerning beautiful sound on the flute – after Johann Georg Tromlitz

The current article deals with the most important writings of the saxon flutist, composer and flute builder J. G. Tromlitz, in which the issue of "beautiful tone" on the flauto traverso (transverse flute) is addressed. Tromlitz's position on the subject is based on two main principles, the first

being the imitation of the human voice, which he describes using the example of a virtuoso from the Italian school, and the second being a balance of sound. The result is therefore a predisposition for a full sound, very bright, strong and with a perfect balance between the bass register of the chest and the high tones of the head voice. This balance also determines the relationship between the various tones which are part of the traverse flute's range, in which the difference between the weaker and darker tones on the one hand and the high, strong tones on the other, is eliminated as much as possible.

At the end of the essay, Tromlitz's ideas are related to those of his predecessors and contemporaries, whereby the polemic discussion in Germany at the end of the century between followers of the "sharp" tone and those preferring the "gentle" tone is discussed. English by S. Corbett

Jaap Frank

How "authentic" is the Boehm Flute?

Dissatisfied flutists have tried to "improve" their instrument since its existence. Enlarging the embouchure and finger holes did not nor does solve the problem of volume while leaving *in tact* the inherent tonal qualities in the used instrument of any periods. It needed an innovative genius like Boehm to rethink the new demands into a new, suitable concept. Which instrument need not necessarily be based upon the current types of flutes, key arrangement or preferred material. This leads to a painful truth: the 1847/1856 Boehm flutes have outlived their intended task as that task has changed drastically. To try to keep this model in the race is like having a *Watt* steam engine compete with a TGV! In the light of post WW/II orchestral and avant-garde practices, the original Boehm flute which follows his prerequisites has indeed become as "authentic" an instrument as the Quantz, the 8-key Liebel or the conical 1832 Boehm & Greve. Useful in essence only for the task is was conceived for: mid 19th and, miraculously, early 20th century repertoire. The „modern" Boehm with its enlarged embouchures and rescaled tone holes is virtually another „improvement", and therefore an insufficient, if not lopsided one with it's emphasis on volume at the cost of tonal flexibility as Boehm to Le-Roy saw it. Which leaves us in dire need of another real innovator like Boehm was, to late post-war requirements into a flute that embodies both the "old" tonal concept and the "new" volume and flexibility. Upon which road an Eva Kingma is well under way. Summary by J. F.

NEU BEI MOECK

Acht frühbarocke Sonaten und Canzonen von Tarquinio Merula, Giovanni Picchi und Giulio Mussi; für 1 - 6 Melodieinstrumente und B.c.. Herausgegeben von Siegbert Rampe. 84 S. Partitur und 7 Stimmen.
Ed. Nr. 2123, DM 52,00

Jacques Buus: Recercari à quattro voci, Venetia, 1547. Spielpartitur.
Ed. Nr. 9015, DM 40,00

J. G. Graun / C. H. Graun: Trio F-Dur per flauto a becco basso, viola e b.c. Rekonstruktion von Klaus Hofmann. Partitur und 2 Stimmen.
Ed. Nr. 2562, DM 38,00

Maki Ishii: tenor-recorder piece, op. 94.
Ed. Nr. 1551, DM 13,00

Mischa Käser: DUPUY TREN,
für 3 - 6 Blockflöten. Partitur und 6 Stimmen.
Ed. Nr. 1550, DM 35,00

Thomas Marc: Drei Sonaten für Sopranblockflöte und B.c. Herausgegeben von Ekkehard Weber. Partitur und 2 Stimmen.
Ed. Nr. 2560, DM 19,00

MOECK VERLAG UND
MUSIKINSTRUMENTENWERK
D-3100 CELLE

Engelbert Humperdinck
Hänsel und Gretel
ein zauberhaftes Bilderbuch mit Musik

Wer kennt sie nicht, die vor fast einhundert Jahren entstandene Märchenoper Engelbert Humperdincks, die im Hoftheater zu Weimar unter Richard Strauss ihre Uraufführung erlebte und auch heute noch für viele Kinder einer »Opernpremiere« gleichkommt, für das Erlebnis Oper schlechthin steht.

Für Klavier bearbeitet von Alan Gout.
Illustrationen von Annabel Spenceley.
Geschichte von Catherine Storr.
Deutsch von Rainer Lorenz
32 Seiten; Pappband
DM 29,80
ISBN 3-7618-1068-7

In dieser Reihe sind bereits erschienen:
Blake, Der Schneemann · Cats
Dickens, Das Weihnachtslied
Mozart, Die Zauberflöte
Tschaikowsky, Der Nußknacker
Tschaikowsky, Dornröschen
je DM 29,80

Bärenreiter

Trevor Wye

Foto: Piet Roorda

In ganz Europa gibt es nur wenige Flötisten, die sich als Lehrer des gleichen Ruhmes erfreuen dürfen wie der englische Flötist Trevor Wye. Obwohl er in vielen Bereichen der Musikpraxis tätig ist (Interpret, Lehrer, Herausgeber von etwa 110 Musikstücken, Autor von fachgerichteten Beiträgen für verschiedene Flötenmagazine u.v.m.), hat er sich vor allem der Pädagogik zugewandt. In aller Welt gibt er Meisterkurse, die er sogar zu einem Spezialgebiet seines eigenen Stils verwandelt zu haben scheint: geschickt, immer „zur Sache" und voller Humor, weiß er sowohl Spieler als auch Zuhörer zu fesseln. Originalität, Humor und eine praktische, ja sogar pragmatische Einstellung prägen seine Arbeit. Seine äußerst originellen Solokonzerte – eine Art „Show", bei der er auf etwa 50 verschiedenen Flötentypen spielt – sind nur ein Beispiel dafür.

Der großen französischen Tradition folgend, ist er für viele der Lehrer, der mit seiner „no-nonsense"-Pädagogik Flötenspiel und Spielpraxis stark beeinflußt und erleichtert hat. Für manche aber geht sein Pragmatismus dann auch wieder zu weit, da dieser „Werktreue" und „Purismus" gefährde, die andere gerade mit peinlicher Sorgfalt zu pflegen gewöhnt sind. Ähnliches aber treffen wir auch bei der „Französischen Schule" an, deren musikalische Richtung vor allem immer von instrumental-ästhetischen Prinzipien geprägt wurde.

Mit ihrer präzisen Analyse jeden Parameters des Flötenspiels könnte gerade die „Englische Schule" wertvolle Einsichten für eine stilgerechte Aufführungspraxis der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts auf modernen Instrumenten liefern.

Wie interessant ist doch ein Flötenabend mit einer stilgerechten Aufführungspraxis; vielleicht wäre ein solches Konzert nicht länger Anlaß zu Trevor Wyes Aussage: „I absolutely love the flute, but I don't always like the noise it makes!"

Nach einem erfolgreichen Meisterkurs in Amsterdam im April 1990 führte Thies Roorda (Flötist im Radio Sinfonie Orchester Hilversum und Lehrer am Königlichen Konservatorium Den Haag) ein Gespräch mit Trevor Wye.

Roorda: Vor etwa acht oder neun Jahren beendeten Sie Ihre Laufbahn als Orchestermusiker. Haben Sie sich damals endgültig dem Unterrichten zugewandt?

Wye: O nein! Ich habe fast mein ganzes Leben lang Unterricht gegeben. Damals wurde mir nur klar, daß ich nicht gern im Orchester spiele. Besser gesagt, ich bin nicht die geeignete Person dafür. Obwohl ich sehr gern Orchestermusik höre, spiele ich selbst am liebsten solo. Übrigens, meinem eigenen Rat in „Proper Flute Playing" folgend, habe ich immer versucht, das zu machen, was andere vor mir nicht schon getan haben. Niemand spielt auf allen Flötentypen während eines „Show-Konzertes" – darum tue ich es. Ich spiele die Flûte d'amour, weil es sonst keiner macht.

Vielleicht gibt es jährlich Tausende von Aufführungen der Poulenc- und Prokofjew-Sonaten. Ich glaube nicht, daß ich dem etwas Spezielles hinzufüge, das so weltbewegend wäre, daß sich meine Anstrengung lohnen würde, sie immer wieder zu spielen. Lieber höre ich mir an, wie die

anderen versagen, wenn sie diese Sonaten spielen! Es gibt nicht einen Aspekt der Flöte, den ich anderen Aspekten gegenüber bevorzugen würde. Das ist es, was ich eigentlich sagen möchte. Es ist mir zu einseitig, nur Flöten herzustellen, nur zu lehren, nur zu spielen oder nur über die Flöte zu lesen, da dies *alles* Aspekte der Flöte sind. Alles, was die Flöte betrifft, ist mir lieb, nicht nur ein Einzelaspekt.

Wenn nicht einen Aspekt der Flöte selbst, so bevorzugen Sie vielleicht doch ein bestimmtes Repertoire?

Obowohl ich lange dachte, eine besondere Zuneigung zur Musik des 19. Jahrhunderts zu haben, liebe ich jede Art von Musik, abgesehen vielleicht von Avantgarde bzw. zeitgenössischer Musik. Das ist nicht gerade etwas für mich. Obwohl ich in den 60er Jahren sehr viel davon spielte und bei darauf spezialisierten Gruppen mitwirkte, kam ich irgendwann zu der Einsicht, daß es mir eigentlich keinen Spaß macht.

Wie sehen Sie das Flötenrepertoire im allgemeinen? Könnte Ihrer Meinung nach ein Flötenabend dem Vergleich mit einem Liederabend oder einem Violin- oder Klavierabend standhalten?

Das müßte er...

Aber kann man sie vergleichen?

Wie gern möchte ich mit ja antworten, denn eigentlich müßte man sie vergleichen können. Aber wenn ich wirklich diese Frage beantworten müßte, so würde ich sagen: nein, das kann ein Flötenabend nicht. Es mangelt an gutem Repertoire. Und doch sind mir manche schwachen Stücke aus dem Flötenrepertoire sehr lieb.

Ist es nur eine Frages des Repertoires, oder glauben Sie, daß die Ausdrucksmittel der Flöte viel beschränkter sind als die der Violine und der Stimme?

O nein! Sehen Sie, eigentlich sind, meiner Meinung nach, die meisten Flötenabende ziemlich langweilig. Ich möchte niemanden kränken, aber ich finde, sich einige Stunden brillantes Flötenspiel anzuhören ist nicht gerade das Angenehmste, was man sich vorstellen kann. Angenehm ist es nur dann, wenn auch die Ausführung in *musikalischem* Sinne schön ist und wenn das Repertoire interessant ist. Nur selten höre ich Konzerte, worin das Flötenspiel mich wirklich anspricht. Ich bin zu der Überzeugung gekommen, daß ich die Flöte wirklich liebe, aber daß ich ihren Lärm oft nicht ausstehen kann! Kurz gefaßt könnte man sagen, daß es unter den vielen brillanten Flötisten auf dieser Welt nur wenige wirklich gute Musiker gibt. Das ist jedenfalls meine Meinung. Und doch besuche ich oft Flötenabende, und ich muß sagen, daß das, was ich höre, oftmals zum Staunen ist. Hut ab vor einem unglaublich guten, entzückenden Flötenspiel! Im künstlerischen Sinne aber bin ich nur selten gerührt.

Zurück zur Qualität des Repertoires: Was ist für Sie „das große Flötenrepertoire"?

Darüber sind sich die meisten Spieler wohl einig: es sind die Bach-Sonaten, die Quartette Mozarts, seine Konzerte, das Debussy-Trio und „Syrinx". Das wäre es dann wohl auch schon. Und doch ist ein reiner Barockabend mir oft wirklich ein Vergnügen. Neulich, in Lyon, hörte ich, wie Barthold Kuijken die C. Ph. E. Bach-Duette spielte. Das war sagenhaft. Ein ganzes Programm voller Duette! Aber er ist ja auch einer der großen Musiker...

Von der Barockmusik zur Frage der Barockinterpretation oder Aufführungspraxis im allgemeinen: Neben den technischen Aspekten geben Sie in Ihren Übungsbüchern auch musikalische Hinweise, zum Beispiel, daß ein Legatobogen nicht nur eine Artikulationsvorschrift ist, sondern vor allem auch ein Decrescendo fordert.

Ein Legatobogen impliziert meist auch ein Diminuendo, aber nicht immer! Das ist doch eine Regel, die man zuerst lernt, um sie nachher zu übergehen.

Einerseits weisen Sie darauf hin, daß man „zwischen den Noten" lesen sollte, daß es so etwas wie eine „historische Aufführungspraxis" gibt, andererseits fordern Sie auf, die Artikulationen zugunsten des Legatocharakters der Böhmflöte zu ändern.

Ja, es kommt ganz darauf an, was man spielt, aus welcher Epoche das Stück kommt und auf den Ursprung der Edition. Ich kann zwar sagen: Mach dies oder verändere das, doch das Wichtigste ist, daß – egal, was man tut – die Aufführung immer die Entscheidung rechtfertigen muß.

Und wenn das nicht der Fall ist, sollte man etwas verändern, damit das Resultat befriedigend wird. Man muß sich selbst fragen, ob man eigentlich ein Spieler ist, der sich innerhalb strenger Barockregeln wohlfühlt, oder ob man lieber eine andere Richtung einschlagen möchte. Ich denke, man sollte nicht vorgeben, anders zu sein, als man wirklich ist, und sich davor hüten, sozusagen die falschen Kleider zu tragen. Man sollte sich wohlfühlen können.

Sie lassen also dem Ausführenden freie Wahl, Veränderungen an der Musik vorzunehmen, je nach seiner persönlichen Eigenart?

Ja, weil es für manch einen richtig ist, Barockgewänder zu tragen. Wer sich darin aber nicht wohlfühlt, sollte etwas anderes wählen.

Aber sollte so ein Interpret nicht ganz auf das Spielen dieser Musik verzichten?

Ach, das wäre doch zu schade. Wenn es einem Vergnügen bereitet und es auch noch dem Publikum gefällt, dann weg mit den Hemmungen!

Sie verteidigen also eine Art von „Bühnenpragmatismus"?

Letztendlich ja. Wenn man etwas präsentiert, sollte man das Gelernte während der Aufführung überzeugend anwenden können. Die bloße Anwendung einer Regel garantiert ja nicht automatisch ein überzeugendes Ergebnis.

Aber einerseits lehren Sie, daß jeder Stil seine eigenen Ausdrucksmittel hat, die Aufführungspraxis also eng mit der Stilperiode verknüpft ist; andererseits fordern Sie auf, die Spielart der eigenen Person und dem eigenen Instrument anzupassen. Widerspricht sich das nicht?

Die Frage ist, was man auszudrücken versucht. Vor kurzem schrieb jemand in einem Flötenmagazin, daß es des Flötisten wichtigstes Ziel sei, sich selbst auszudrücken. Ich bin aber gar nicht an seinen Problemen aus der Kindheit oder an der letzten Liebesgeschichte interessiert. Wenn ich zu einem Flötenabend gehe, möchte ich hören, wie der Flötist die Musik zum Ausdruck bringt und nicht sich selbst. Sich selbst als Ziel vor Augen zu haben ist meiner Meinung nach eine musikalische Katastrophe.

Wäre es dann für einen Musiker nicht sinnvoller, z.B. bei einer Mozartinterpretation von den damaligen Ausdrucksmitteln Gebrauch zu machen, statt sich seiner eigenen, subjektiven Interpretationsvorstellungen zu bedienen?

Ich weiß schon, zu welcher Aussage Sie mich verleiten möchten. Ich denke aber, daß es logisch klingt, wenn ich Ihnen sage, daß wir die Art der historischen Ausdrucksmittel nicht kennen! Kein Mensch weiß genau, wie damals eigentlich gespielt wurde, da man Aufführungen nie imitiert hat. Es gab so viele verschiedene Aufführungsarten, je nach Nationalität, Land und Persönlichkeit des Interpreten; hinzu kamen auch noch seine Sensibilität und Spielweise. Daraus ergibt sich ein Gesamtbild eines Stiles, wie er zur damaligen Zeit vielleicht anzutreffen war. Nur dieser generellen Idee des Stiles können wir in unserem Spiel Gestalt geben. Sehen Sie, manchmal finde ich, daß Mozarts G-Dur-Konzert auf der Pan-Flöte besser klingt als auf der Traverse oder der Vierklappenflöte.

Aber sollten wir, gerade dieser Unsicherheit wegen, nicht vor allem den Fakten und Regeln Gehör schenken, die uns objektiv bekannt sind? Z. B. Bindebögen und dynamischen Zeichen, sofern diese original sind?

Natürlich, aber das bedeutet, einem Ideal nachzustreben. Wenn wir so handeln und dann ein Resultat erzielen, das uns während der Aufführung nicht zufriedenstellt, so wird die Art und Weise unseres Spielens nicht durch die Aufführung gerechtfertigt. Und ich denke, das sollte sie! Es muß schön klingen! Sogar dann, wenn die Aufführung nicht ganz den Regeln entspricht. Aber was für die eine Aufführung falsch erscheint, können wir bei der folgenden verändern.

Verändern oder nicht verändern! – eine wichtige Frage, sowohl für den Interpreten als auch für den Herausgeber. Wenn wir uns, immer noch unter dem Aspekt der Barockmusik, z. B. Ihr Couperin-Album anschauen, so ergibt sich die Frage, warum gerade Sie, der sich dem eitlen „Sich-selbst-zur-Schau-Stellen" so kräftig widersetzt, die Musik abgeändert, also in eine subjektive Form gebracht haben?

Ich besorge auch Urtext-Ausgaben, wie die Mozart-Konzerte z. B.; außerdem habe ich Alben zusammengestellt mit Werken von Couperin, Rameau und Vivaldi. Für jedes Album habe ich

mich mit den Partituren und allen bestehenden Aufnahmen auseinandergesetzt. Ich habe vor allem versucht, Stücke zu finden, mit denen ich Rameau und Couperin zu größerer Bekanntschaft verhelfen kann, da sie wirklich große Meister sind. Ich mag ihre Musik so sehr, daß ich nur zu gern auch andere damit vertraut machen möchte. Es gibt nicht sehr viel von Rameau für Flöte, und gerade für junge Spieler ist die Tonart oftmals zu schwierig. Deshalb habe ich vieles umgeschrieben, ohne dabei etwas am Charakter der Musik zu verändern.

Darin sehe ich nichts Unerlaubtes.

Sie hatten also einen gewissen Teil des „Marktes" vor Augen, Amateure mehr als Berufsmusiker oder Studenten?

Nein, meine Studenten benutzen die Rameau- und Couperin-Alben für ihre Vorspielabende, auch wenn einige Stücke nicht für Flöte geschrieben sind. Man kann sehr gut eine Rameau-Suite auf der Böhmflöte mit Klavierbegleitung spielen – sogar leichter und überzeugender, wenn man meine Ausgabe benutzt statt des Originals. Wie dem auch sei, es gibt nicht so etwas wie „Musik für Amateure" oder „Musik für Berufsmusiker", es gibt nur gute und schlechte Musik.

Mit dem Urtext hätte der Spieler doch freie Wahl. Könnte man nicht sagen, daß mit Ihrer Ausgabe der Interpret gezwungen wird, Ihre „Kleider" zu tragen?

Couperin hat nicht viel für die Flöte geschrieben. Die vier Bände Cembalomusik sind einfach einzigartig; es gibt so viele wunderschöne Passagen. Ich habe diese Musik nur den Flötisten zugänglicher gemacht und überhaupt jedermann, der diese Musik mag.

Sollten nicht wenigstens die Berufsmusiker aufgefordert werden, ihre eigenen Entscheidungen zu treffen, ihre eigene Verantwortung wahrzunehmen? Mischen Sie sich da nicht in die Angelegenheiten der Musik ein?

Da verstehe ich Sie nicht recht. Sie suggerieren, ich sei jemand, der glaube, man müsse sich unbedingt an den Urtext halten. Ich bin aber nicht dieser Meinung! Sie gehen von falschen Voraussetzungen aus. Die Alben geben überhaupt nicht vor, Urtextausgaben zu sein wie z. B. die Mozart-Konzerte.

Haben Sie denn keine Angst, sich mit dieser Stellungnahme vom „Rest der Welt" zu isolieren, wo man doch, abgesehen von Frankreich vielleicht, immer mehr dazu neigt, bei Editionen das Original wiederzugeben, so daß der Musiker seine eigene Entscheidung treffen kann?

Falls Sie mich damit fragen möchten, ob Deutsche mich wegen meiner Couperin- und Rameau-Alben kritisieren werden? Dann sage ich dennoch: Spielt halt nicht daraus! Mir ist das ziemlich egal. Eigentlich habe ich die Alben für mich selbst gemacht. Aber auch, um meinen Enthusiasmus mit anderen Leuten teilen zu können, ganz besonders mit denen, die noch nie etwas von Rameau oder Couperin gehört haben. Ich möchte gern, daß sich viele Menschen für diese Musik interessieren, soviel wie möglich.

Als ich neulich „La Bandoline" spielte, fragte mich jemand: „Wer hat das komponiert? Couperin? Hat er noch mehr für die Flöte geschrieben?" – Danke schön! Jemand interessiert sich für Couperin, toll! Da freue ich mich. Wenn Deutsche oder Holländer ausschließlich die Benutzung des Urtextes befürworten, so möchte ich sie gern fragen, ob sie damit eine zufriedenstellende Aufführung erzielen. Wenn nicht, so nehmt etwas anderes!

Mit William Bennett und George Malcolm zusammen habe ich einmal Händels Triosonaten aufgenommen. Ein Satz hatte die Bezeichnung „Largo". Wir spielten ihn jedoch im Tempo eines Menuetts des 18. Jahrhunderts, weil es einzig und allein auf diese Art gut klang. In einem langsameren Tempo klang es einfach nicht richtig. Keiner von uns hatte die Ambition, zuerst Musikwissenschaftler zu werden, um herauszufinden, was richtig oder falsch war. Wir haben es schneller gespielt, weil dies das einzig gute musikalische Ergebnis herbeizuführen schien. Ja, das ist ein gutes Beispiel.

Doch glaube ich, daß es viel wichtigere Dinge gibt, um die man sich kümmern müßte. Ich höre, wie überall in der Welt Flötisten jämmerlich falsch spielen. Ob stilgerecht oder nicht, sie sollten sich anstelle von Artikulationsfragen mehr mit ihrer Intonation beschäftigen. Manchmal kommt es mir so vor, als sei gerade die schlechte Intonation das Authentische an ihrem Spiel.

Eine ganz andere Frage: Warum erzählen Sie immer von Marcel Moyse, wenn von der „Französischen Schule" die Rede ist? Nur selten nennen Sie Altès, Taffanel oder Gaubert. Waren diese nicht die wahren Gründer der Schule?

Ich nenne Marcel Moyse, weil er einer der wenigen ist, bei denen ich Unterricht hatte. 13 Jahre lang habe ich jeden Sommer seine Meisterkurse besucht, doch hatte ich auch ein paar Stunden bei Geoffrey Gilbert. Insgesamt war das meine musikalische Ausbildung. Moyse war eine sehr inspirierende Person; auch mich hat er sehr beeinflußt. Er hat mir gezeigt, was überhaupt auf der Flöte möglich ist. Es war sein Streben, der Flöte eine edlere Bedeutung zukommen zu lassen, so daß ein Flötenabend auf gleichem Niveau steht wie ein Violin- oder ein Klavierabend. Darum mache ich auf Moyse aufmerksam.

Abgesehen von der Frage, wer von größerer Bedeutung war –, ist es Ihrer Meinung nach Moyse zuzuschreiben, daß die „Botschaft" sich verbreitete?

Ja, er schien der Einflußreichste zu sein. Immer noch finde ich seine Aufnahmen hervorragend. Junge Flötisten werden da vielleicht erstaunt sein, denn seine Intonation war nicht immer makellos. Vielleicht gibt es auch andere Dinge, die sie nicht mögen. Stile kommen nun mal aus der Mode. Wer weiß, was man über uns in hundert Jahren sagen wird? Vielleicht: „Mein Gott, spielten die wirklich so?" Aber das ist eben so, weil sich die Dinge verändern und wir auf eine andere Art und Weise zuhören lernen. Wir hören heute, wie oft man in den 20er Jahren auf der Violine das Portamento benutzte, und wundern uns. Die Mode hat sich geändert. Aber das ändert nichts an der Tatsache, daß Moyse einer der Großen seiner Zeit war.

Meisterkurse mit Moyse und nur wenige Privatstunden von Geoffrey Gilbert, heißt das, daß Sie eigentlich Autodidakt sind?

Geoffrey Gilbert lehrte mich selbständig nachzudenken. Da fing ich also an, mir selbst Unterricht zu geben. Und Marcel Moyse hat mir die Tür zur Welt der Musik geöffnet, hat meine Gedanken auf eine mehr musikalische Ebene geleitet. Dabei möchte ich aber Geoffrey Gilbert nicht ausschließen, denn auch er konnte phantastische musikalische Hinweise geben. Doch habe ich nie an einem Konservatorium oder an einer Musikhochschule studiert.

Wenn man von der neuen „Englischen Schule" spricht, könnte man dann vielleicht annehmen, daß sie sich aus der „Französischen Schule" entwickelt hat?

Ja, absolut richtig. Die wird dann etwa über Leute wie René Le Roy (via Geoffrey Gilbert) und über Marcel Moyse (via William Bennett und James Galway) entstanden sein.

Mir scheint, als ob englische Flötisten über eine größere Varietät an Tonfarben verfügen, um nur ein wichtiges Charakteristikum zu nennen. Außerdem wird der Intonation mehr Aufmerksamkeit zuteil, insbesondere auch den Instrumenten selbst, und das ist wohl Elmer Cole, Albert Cooper, William Bennett und auch mir zuzuschreiben. In den 60er Jahren veränderten wir die Tonlöcher und somit die Tonlochstellung, was letztendlich zur sogenannten „Cooperskala" führte. Mein eigenes Interesse galt aber nicht nur der Stimmung der Instrumente, sondern auch der Intonation während der Aufführung.

Marcel Moyse schrieb eine eindrucksvolle Reihe von Werken, wie z. B. „De la Sonorité", die den Geist der „Französischen Schule" vermitteln. Dennoch haben Sie Ihre eigenen Übungsbücher publiziert. Wollten Sie einem anderen Stil Ausdruck verleihen? Vielleicht könnte man sogar fragen, ob Sie damit das Pendant zur „Französischen Schule" liefern wollten?

Nein, nein. Im Grunde genommen habe ich die Bücher geschrieben, weil ich lange Zeit Moyses Bücher zu benutzen gewöhnt war, besonders „De la Sonorité". Irgendwann machte ich Moyse den Vorschlag, die englische Übersetzung von „De la Sonorité" etwas abzuändern, um bestimmte Punkte zu verdeutlichen. Moyse aber war ganz empört: „Alles in diesem Buch ist mehr als deutlich!" sagte er, und das machte mich nachdenklich.

In der Schweiz dann machten wir eine Aufnahme, wie Moyse aus „De la Sonorité" Unterricht gab für den kommerziellen Gebrauch. Mir aber wurden die Prinzipien aus „De la Sonorité" auch nach drei Stunden noch nicht deutlicher. Es

gelang nicht, etwas zusammenzustellen, das man sich hätte anhören und danach hätte sagen können: „Ja, jetzt weiß ich, was er meint".

Damals entstand der Gedanke, ein anderes Buch zu schreiben; das war 1966 oder 1967. Doch es dauerte sicherlich noch zehn Jahre, bevor ich meinen Plan in die Tat umsetzte. Es gab noch einen Vorfall, der mich in diese Richtung hin beeinflußt hat: Ich hörte einmal, wie ein junger deutscher Student aus „De la Sonorité" übte und fragte ihn, was er denn mache. Er antwortete: „Ich studiere „De la Sonorité"." Er spielte jedoch völlig undurchdacht und unmusikalisch. Ich fragte ihn, wozu er diese Übung studiere, worauf er erwiderte: „Damit mein Ton schöner wird". Ich sagte: „Wenn Sie so üben, wird nicht viel dabei herauskommen, fürchte ich. Aber es ist lobenswert, daß Sie vom Nutzen dieser Übung überzeugt sind." Er dachte wohl, es sei ausreichend, das Übungsbuch zu besitzen und die Noten zu spielen, um ein Resultat zu erzielen.

Daraus folgerte ich, daß ein deutlicheres Buch geschrieben werden sollte, das den Leuten helfen und ihnen den Weg weisen kann.

Welches Unterrichtsziel verfolgen Sie?

Das ist vom jeweiligen Studenten abhängig. Zu Hause, in meinem Studio, habe ich mit einem Kurs angefangen, den ich persönlich für sehr gut halte. Es ist heutzutage so schwierig, Arbeit zu bekommen; die Konkurrenz ist so groß, daß nur die besten Studenten sich als ausführende Musiker behaupten können. Darum müssen sich die Studenten bei mir umfassender orientieren und manches zusätzlich lernen: Sie lernen etwas von der Travers- und der Blockflöte, weil diese Instrumente es erleichtern, die Spielweise der Musik des 18. Jahrhunderts zu erlernen. Auch lernen sie zu improvisieren und dadurch mit vielen Hemmungen, die beim Auftreten entstehen, Schluß zu machen. Ich halte sehr viel davon. Improvisation ist auch eine geeignete Hilfe beim Spielen von Barockmusik.

Meine Studenten lernen auch ein wenig über den Flötenbau. Das hilft, sich eine eigene Meinung über die Qualität eines Instrumentes zu bilden, dessen Intonation und Klangfarbe. Und natürlich lernen sie, Kopfstücke zu beurteilen. All dies sollte Teil einer musikalischen Ausbildung sein, finde ich. Außerdem hören sie sich auch historische Aufnahmen an, da die Vergangenheit der Zukunft helfen kann. Ich versuche, sie für die heutige Flötenliteratur zu interessieren und für all das, was heutzutage in der „Welt der Flöte" so vor sich geht. Damit vergrößern sie einigermaßen ihre Chance, sich ihren Lebensunterhalt später selbst verdienen zu können.

Ich glaube, das Wichtigste für einen Flötenstudenten heutzutage ist, daß er glücklich ist mit dem, was er macht, und daß er damit Geld verdienen kann. Eine gute Ausbildung, aber keine Stelle zu haben (und leider kommt das in England wie überall auf der Welt vor) ist eine Tragödie. Mein Hauptziel ist also, meinen Studenten dabei behilflich zu sein, eine Stelle zu finden.

Wenn Sie sich in der Welt so umschauen, wie beurteilen Sie dann die Flötenpädagogik im allgemeinen? Sind die pädagogischen Ziele bei den Nationalitäten sehr unterschiedlich? Gibt es Aspekte, die vielleicht vernachlässigt werden?

Jedes Land scheint bestimmte Aspekte zu betonen und andere zu vernachlässigen. Ich sprach schon von den Franzosen. Sie artikulieren auf eine hervorragende Art und Weise und haben einen schönen Ton. Andere Länder sind mehr an Pädagogik und Urtextausgaben interessiert, aber dafür weniger an Intonation und Klangfarbenwechsel, was ich bedauere.

Ich glaube, wenn man Flöte spielen lernt, so muß man schon in einem relativ frühen Stadium das Instrument beherrschen lernen und sich nachher den schwierigen Aufgaben der Interpretation, der Phrasierung, also der Musik selbst, widmen.

Also zuerst das Handwerk und dann die Kunst?

Absolut! Ich denke, daß man nur zu oft das Flötenspiel über das Repertoire zu erlernen versucht. In einem zu frühen Stadium spielt man schon schwierige Stücke. Man lernt dann Technik mit Hilfe von Mozart. Das geht doch nicht! Im allgemeinen sollte der Flötenunterricht vielleicht breiter angelegt sein.

Meinen Sie damit den Unterricht, wie er an Konservatorien gegeben wird?

Wenn ich auf eine Frage, die Sie vor einer Weile stellten, zurückgreifen darf: Wir unterhielten uns über Aufführungspraxis und Texttreue. Ich meine, daß es von größter Wichtigkeit ist, bei einem Probespiel die Jury oder bei einem Konzert das Publikum zu beeindrucken. Es wäre doch zu idealistisch zu sagen: „Recht zu haben ist mir lieber, als die Stelle zu kriegen." Da gehe ich davon aus, daß es besser ist, zwar unrecht zu haben, aber dafür die Stelle zu bekommen. Auf längere Sicht macht es einen doch glücklicher. Wer es auch war, der sagte: „Geld macht nicht glücklich", hatte vielleicht keines oder hatte die Frage nicht richtig verstanden. Geld mag zwar kein Glück bringen, es erspart einem jedoch ein gewisses Maß an Unglück!

Aber wissentlich eine falsche Spielweise anzuwenden, damit gibt man doch seine Glaubwürdigkeit auf?!

Aber natürlich, das wäre Wahnsinn! Sicherlich würde man seine Glaubwürdigkeit damit verlieren. Aber so zu spielen, daß man zu Anfang schon weiß, man wird die Jury oder das Publikum langweilen, auch wenn es „korrekt" sein mag – damit bekommt man keine Stelle! Mein Rat lautet also: Es ist besser, einen guten Eindruck zu hinterlassen und damit die Stelle zu bekommen. Deutscher Text in Zusammenarbeit mit Sabine Duch und Ulrich Thieme

KLEINERE BEITRÄGE

Birgit Heise

Die ältesten erhaltenen Holzblasinstrumente aus Mecklenburg/Vorpommern

1. Kernspaltflöten

Archäologische Ausgrabungen und Funde in Mecklenburg/Vorpommern brachten u. a. eine beachtliche Zahl an Blas- und Schlaginstrumenten aus der Zeit vom Neolithikum (Jungsteinzeit) bis zum Spätmittelalter zutage. Besonders spektakulär sind die hochentwickelten bronzezeitlichen Hörner und Luren; auch in anderen nord- und ostseeangrenzenden Ländern wurden derartige Instrumente geborgen. Doch die in Norddeutschland häufig auftretenden stickstoffhaltigen und nassen Böden ließen noch eine weitere Art von Aerophonen gut die Jahrhunderte überdauern: die mittelalterliche Knochen-Kernspaltflöte. Bei den meisten Flötenfunden ist allerdings der Kern bzw. Block nicht erhalten.

Grundlegendes über die Formenvielfalt und Verbreitung von Kernspaltflöten in Europa findet sich u. a. in einer Studie von Hermann Moeck[1]. In bezug auf das Alter solcher Knochenflöten sind sich die Fachleute jedoch noch uneins. TIBIA 1/83, S. 282, enthält eine Debatte zwischen Christine Brade / J. V. S. Megaw / Hermann Moeck über die Frage, ob die bisher ins Paläolithikum und Neolithikum datierten Knochenfunde mit Löchern wirklich als Flöten und damit als älteste Melodieinstrumente der Welt fungierten, bzw. ob einige der betreffenden Aerophone nicht erst dem Mittelalter zugeordnet werden müssen. Der letzte Beweis dafür (sofern überhaupt möglich), ob bereits die Steinzeitmenschen Melodieflöten besaßen, steht wohl noch aus...

Speziell mit dem Typus der mittel- und nordeuropäischen Kernspaltflöte befaßte sich Christine Brade[2]. Auch eine mecklenburgische Knochenflöte (Plau) fand in ihrer Monographie Erwähnung. Ursula Lehmkuhl[3] beschrieb weitere fünf derartige Aerophone dieser Region (Dummerstorf, Potzlow, Stralsund, Sülten, Tützpatz). Zusammen mit dem Küssower und Darguner Instrument lassen sich somit für das Gebiet Mecklenburg/Vorpommern acht Kernspaltflöten nachweisen:

a) Dummerstorf, Kreis Rostock

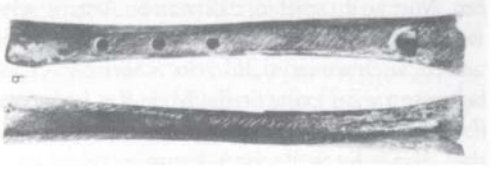
[1] Hermann Moeck: *Typen Europäischer Kernspaltflöten.* Celle 1977.

[2] Christine Brade: *Die mittelalterlichen Kernspaltflöten Mittel- und Nordeuropas.* Neumünster 1975.

[3] Ursula Lehmkuhl: „Knöcherne Kernspaltflöten aus Mecklenburg". In: *Ausgrabungen und Funde.* Zs., Berlin 1985, Nr. 30, S. 163.

Von der graubraunen Flöte blieb nur ein Fragment mit unregelmäßig ausgebrochenen Rändern an beiden Enden erhalten. Der Ansatz eines vierten Grifflochs ist an einer Seite erkennbar.
Aufbewahrungsort: Rostock, Kulturhistorisches Museum.

b) Plau, Kreis Lübz

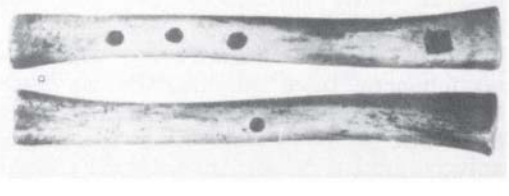


Die dunkelbraune Knochenflöte mit sechseckigem Querschnitt wurde am oberen Ende waagerecht beschnitten und ist hier teilweise ausgebrochen. Am ebenfalls beschädigten unteren Ende wurde nachträglich ein Stück ergänzt.
Aufbewahrungsort: Schwerin, Museum für Ur- und Frühgeschichte.

c) Potzlow, Kreis Prenzlau

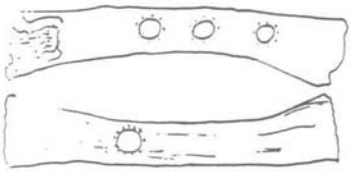
Das braun-schwarze Flötenfragment ist an beiden Enden unregelmäßig ausgebrochen.
Aufbewahrungsort: Waren, Müritz-Museum.

d) Stralsund



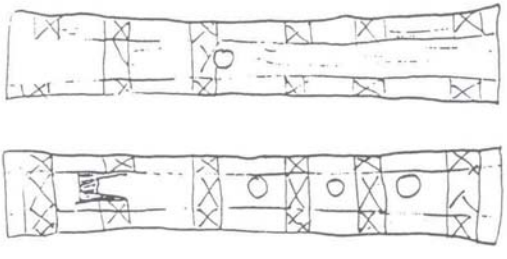
Beide Enden dieser Röhre sind waagerecht abgeschnitten und die Schnittkanten geglättet worden. Auf der hellgelblichbraunen Oberfläche befinden sich Schleifspuren und Schnittkerben sowie Spuren einer Gebrauchspolitur.
Aufbewahrungsort: Stralsund, Kulturhistorisches Museum.

e) Sülten, Kreis Sternberg



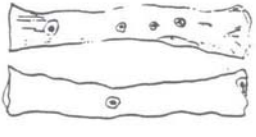
Anblasloch und Aufschnitt der gut erhaltenen, mit einigen Schabstellen versehenen Knochenflöte sind z. T. ausgebrochen. Ein Kranz aus acht feinen Pünktchen umgibt jedes der drei Grifflöcher. Das Daumenloch zierten wahrscheinlich 16 derartige Punkte.
Aufbewahrungsort: Schwerin, Museum für Ur- und Frühgeschichte.

f) Tützpatz, Kreis Altentreptow



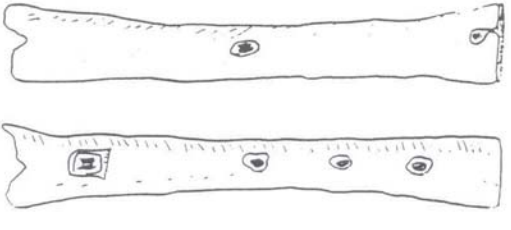
Im oberen Ende dieser hervorragend erhaltenen Knochenflöte befand sich eine bröckelige Masse, wohl der Kern. Bemerkenswert sind die Verzierungen der Röhre: sechs Bänder, bestehend aus Doppellinien, die mit liegenden Kreuzen gefüllt sind, umlaufen den Knochen.
Aufbewahrungsort: Waren, Müritz-Museum.

g) Küssow, Kreis Neubrandenburg



Die im 19. Jh. aufgefundene Knochenflöte ist verschollen. Maß- und Farbangaben sind nicht überliefert.

h) Dargun, Kreis Malchin



Auf der Unterseite des Instrumentes befindet sich außer dem Daumenloch noch ein weiteres Loch kurz vor dem Ende der Flöte.
Aufbewahrungsort: Waren, Müritz-Museum.

Folgende Angaben lassen sich zu Zahl und Anordnung der Grifflöcher sowie zur Art des Knochens herausstellen:

	Knochen stammt von	Aufschnitt	Anzahl / Lage der Grifflöcher	Lage des Daumenloches
Dummerstorf	Schaf / Ziege	–	3 1/2	–
Plau	Schaf / Ziege	Halbkreis	3 m	–
Potzlow	Schaf / Ziege	–	3	–
Stralsund	Schaf / Ziege	Quadrat	3 m	h
Sülten	Schaf / Ziege	Quadrat	3 h	e
Tützpatz	Rind	Quadrat	3 m	h
Küssow	kleines Tier	Kreis	3 m	e
Dargun	Hund	Halbkreis	3 m	h

Zu dieser Übersicht

Für die Grifflochreihe gilt: h = hochständig, d. h. das oberste Loch befindet sich vor der Mitte der Röhre / m = mittelständig, d. h. das oberste Loch befindet sich etwa in der Mitte der Flöte.

Für das Daumenloch gilt: h = hochständig, d. h. höher als das oberste Loch gelegen / e = gleichständig (equal); d. h. etwa auf einer Höhe mit dem obersten Loch gelegen.

Die primären Merkmale einer Kernspaltflöte sind nach Moeck[4] „in Zahl und Anlage der Grifflöcher zu suchen". In diesem Zusammenhang beobachtet Brade anhand von 120 mittel- und nordeuropäischen Kernspaltflöten[5], daß die meisten dieser Instrumente über drei mittelständige Grifflöcher und ein gleich- bzw. hochständiges Daumenloch verfügen. Das trifft auch auf die mecklenburgischen Röhren zu, soweit der Erhaltungszustand eine derartige Bestimmung ermöglicht (siehe Stralsund, Tützpatz, Küssow, Dargun). Das ungewöhnliche zweite Loch auf der Unterseite der Darguner Flöte befindet sich so kurz vor dem Ende der Röhre, daß eine akustische Bedeutung ausgeschlossen werden kann. Wahrscheinlich diente es zur Aufhängung oder als Stimmloch.

Der Aufschnitt ist nur noch an sechs Instrumenten erhalten. Interessanterweise erscheint die sonst häufige Halbkreisform nur bei den Flöten aus Plau und Dargun. Drei der Röhren haben dagegen einen annähernd quadratischen Aufschnitt. Diese Form ist die technisch günstigste, tritt aber im Vergleich zur Gesamtzahl mittel- und nordeuropäischer Flötenfunde relativ selten auf.

Die Ornamente am Sültener und Tützpatzer Fund sprechen für die hohe Wertschätzung der Knochenflöten zur damaligen Zeit. Die feinen Pünktchen auf dem Sültener Aerophon ähneln denen auf einer Kernspaltflöte von der Wartburg.[6]

Eine gesicherte Datierung der Flöten vorzunehmen ist schwierig, weil sie im Vergleich zum gesamten archäologischen Fundinventar nur selten und dabei oft einzeln auftreten. Es ist anzunehmen, daß die Aerophone aus Mecklenburg/Vorpommern während der Zeit vom 9. - 16. Jh. entstanden sind.

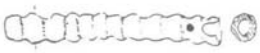
2. Pfeifen

2.1. Knochenpfeifen

In einem frühneolithischen Hockergrab aus *Laschendorf*, Kreis Waren, entdeckte man neben dem Skelett auch zahlreiche Grabbeigaben. So befand sich u. a. ein sogenanntes Knochenbesteck, bestehend aus verschieden bearbeiteten Tierknochen, neben dem Toten. Einer der Hohlknochen aus dem Besteck ist mit einem (wohl) Pfeifloch versehen worden und könnte das bei weitem älteste Beispiel eines Pfeifeninstrumentes aus dieser Region darstellen. Ihrer äußeren Form nach ähnelt die kunstvoll gestaltete Röhre einem Perlstab. Der Knochen ist dort, wo die Anblasvorrichtung sein müßte, ausgebrochen. Er kann somit nicht eindeutig als Aerophon identifiziert werden.

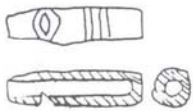
Die saubere, komplizierte Arbeit sowie die gesamte Grabausstattung verweisen darauf, daß es sich um das Instrument einer Persönlichkeit von – möglicherweise kultischem – Rang handelt. Unklarheiten herrschen dabei über die Funktion der übrigen Besteckteile. Es kann nicht ausgeschlossen werden, daß die merkwürdige Pfeife mit Hilfe eines dieser Knochen auch gestrichen wurde, so daß sie möglicherweise eine Doppelfunktion als Aero- und Idiophon besaß.
Aufbewahrungsort: Waren, Müritz-Museum
Literatur: U. Schoknecht: „Ein neolithisches Flachgrab aus Laschendorf, Kreis Waren". In: *Bodendenkmalpflege in Mecklenburg*, Jahrbuch Berlin 1989, S. 25-36.

[4] Moeck, a.a.O., S. 17.
[5] Brade, a.a.O., S. 36 und 47.
[6] *Abb.* siehe Moeck, a.a.O., *Abb. 23.*



Einen Röhrenknochen mit abgesägten Enden und einem (wohl) Pfeifloch bargen Archäologen in der Nähe von *Blankenburg,* Kreis Prenzlau. Bei dem Knochen aus dem 13/14. Jh. ist eine Identifizierung als Aerophon nicht sicher.
Aufbewahrungsort: Prenzlau, Kulturhistorisches Museum
Literatur: Schoknecht: „Kurze Fundberichte". In: *Bodendenkmalpflege in Mecklenburg,* Jahrbuch, Berlin 1985, S. 311.

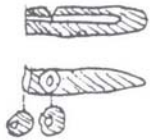
Eine ausgezeichnet erhaltene Pfeife aus *Neubrandenburg* entstammt vermutlich dem 7. - 9. Jh. Das winklig eingekerbte Pfeifloch wurde sauber gearbeitet und abgeflacht. Als Verzierung befinden sich auf dem unteren Teil vier kräftige, umlaufende Rillen. Die Pfeife ist am Ende geschlossen.
Aufbewahrungsort: Neubrandenburg, Historisches Bezirksmuseum
Literatur: Schoknecht: „Knochenflöten von Tützpatz, Kreis Altentreptow, und Neubrandenburg". In: *Ausgrabungen und Funde,* Zeitschrift, Berlin 1975, S. 216.



Ein kleines Knochenfragment aus *Parchim* läßt nur noch ungefähre Rückschlüsse auf seine einstige Verwendung zu. Das mit einem Lochansatz versehene Ende eines Röhrenknochens stammt aus dem 11./12. Jh. Sollte es sich hierbei um den Rest eines Aerophons handeln, wäre der Knochen am ehesten den Gattungen der Quer- oder Eintonpfeifen zuzuordnen, da das Ende der Röhre geschlossen ist.
Aufbewahrungsort: Schwerin, Museum für Ur- und Frühgeschichte

2.2. Tonpfeifen

Eine in *Schlagsülstorf,* Kreis Gadebusch, aufgefundene Tonpfeife läßt sich nur ungefähr in die Zeit vom 11. bis 14. Jh. datieren. Ihr Außendurchmesser verjüngt sich zum geschlossenen Ende hin, während die Bohrung jedoch einen gleichmäßig zylindrischen Verlauf nimmt. Die Labialkante des Pfeifloches wurde sauber eingekerbt und abgeflacht.
Aufbewahrungsort: Schwerin, Museum für Ur- und Frühgeschichte
Literatur: Gralow: „Eine Tonpfeife aus Schlagsülstorf, Kreis Gadebusch". In: *Ausgrabungen und Funde,* Zeitschrift, Berlin 1982, Bd. 27, S. 148.



Zwei ähnlich gearbeitete Tonpfeifenfragmente, frühestens aus dem 14. Jh. stammend, konnten bei Ausgrabungen in *Penzlin,* Kreis Waren, sichergestellt werden.

Ein Pfeifchen ist kurz nach der Anblasvorrichtung gerade abgebrochen. Die Bohrung verläuft etwa durch die Mitte des Ziegeltonrohres. Auf der Oberseite befinden sich zwei eingebrannte Kerben als Ornamente. Das Instrument hat eine rötlichbraune Färbung mit weißen Glasurresten.

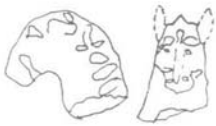
Die zweite Pfeife ist kurz nach der Anblasvorrichtung ungleichmäßig ausgebrochen. Die Bohrung verläuft längs der Unterseite des Tonröhrchens. Vier Einkerbungen zieren die Oberseite. Auf dem rötlichbraunen Instrument sind keine Glasurreste erhalten.
Aufbewahrungsort: Waren, Müritz-Museum

Ein tönernes Pferdeköpfchen aus *Malchin,* 14. Jh., war vermutlich Bestandteil eines mittelalterlichen Pfeifpferdchens. Erhalten ist nur der Kopf aus rötlichem Ton mit Verzierungen aus weißer Glasur.

Parallelfunde aus anderen Regionen zeigen, daß Tierfiguren dieser Art mit zur Pfeife gearbeitetem Schwanz lange Zeit als beliebte und typische Kinderinstrumente fungierten.[7] Tonpfeifchen wie die aus Penzlin könnten in diesem Fall den Schwanz der Tierfigur gebildet haben.

[7] Vergl. Heide Nixdorff: *Tönender Ton. Tongefäßflöten und Tonpfeifen aus Europa.* Berlin 1974.

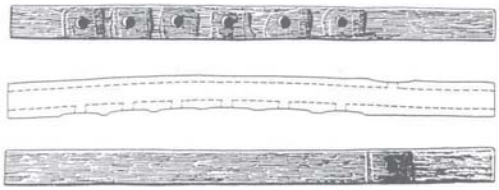
Aufbewahrungsort: Waren, Müritz-Museum
Literatur: Schoknecht: „Kurze Fundberichte 1977. Bezirk Neubrandenburg". In: *Bodendenkmalpflege in Mecklenburg*, Jahrbuch, Schwerin 1987, S. 355.



3. Rohrblattinstrumente

Ein für die mecklenburgische Region bemerkenswertes Unikat stellt der Fund eines Aerophon-Fragmentes aus Neukirchen, Kreis Bützow (datiert 13./14. Jh.), dar. Das dunkelgraue Musikinstrument ist aus Holz gefertigt, ca. 30 cm lang und weist einen rechteckigen Querschnitt mit zylindrischer Bohrung auf. Es verfügt über sechs hochständige Griff- und ein hochständiges Daumenloch. Eine Anblasvorrichtung ist an dem an beiden Enden offenen Instrument nicht zu erkennen.

Das Anblasen kann de facto nur mittels eines Rohrblattmechanismus' erfolgt sein. Würde man das vorliegende Instrument um eine Stürze und ein Rohrblatt-Mundstück ergänzen, besäße es die Merkmale einer sehr schlichten Schalmei oder Melodiepfeife vom Dudelsack. Derartige, aus drei Teilen zusammengesetzte Aerophone (z.B. Sopila, Gajde) lassen sich insbesondere innerhalb der balkanisch-mittelmeerischen Gebiete nachweisen.[8]
Aufbewahrungsort: Schwerin, Museum für Ur- und Frühgeschichte



Schlußbemerkung

Die Tatsache, daß in Mecklenburg/Vorpommern keine vorgeschichtlichen Membrano- und Chordophone gefunden wurden, spricht nicht gegen die Existenzmöglichkeit solcher Instrumente zur damaligen Zeit; nur wenige Werkzeuge und Klanggeräte überdauerten die Jahrhunderte weitgehend unbeschadet. Der beachtliche Fundus an Blasinstrumenten, sowohl an bronzezeitlichen Hörnern und Luren als auch an mittelalterlichen Flöten und Pfeifen, scheint jedoch auf eine Vorliebe der früheren Bewohner dieses Landstriches für den Bläserklang zu deuten.

Interessante, wenn auch keinesfalls vollständige Einblicke in die Musiziersphäre vergangener Epochen verdanken wir solchen archäologischen Entdeckungen allemal.

[8] Vgl. Peter Brömse: *Flöten, Schalmeien und Sackpfeifen Südslawiens.* Brünn/Prag/Leipzig/Wien 1937, S. 55 und 89. Anm. der Redaktion: vgl. auch Heinrich Kunstmann: *Beiträge zur Geschichte der Besiedlung Nord- und Mitteldeutschlands mit Balkanslawen*, München 1987. Kunstmann geht in seiner Theorie vom Sprachlichen aus. Könnte der vorliegende Fund eine Bestätigung sein?

Rainer Weber

Was sagen die Holzblasinstrumente zu Mozarts Kammerton?

Wechselstücke, Stimmzüge, Stimmtonhöhen bei Holzblasinstrumenten im beginnenden technischen Zeitalter (ca. 1750 - 1850)

Gegen Ende des 18. Jhs. brachte der Einzug des modernen technischen Denkens, das Streben nach einer neuen Art von Perfektion, auch bei den Holzblasinstrumenten beträchtliche Veränderungen. Es ging dabei keineswegs nur um neue Klappen, die nun die

The Recorder Magazine

Published in:
March, June, September and December

... features on a regular basis:

... World wide news from the recorder scene
... Authoritative reviews of new music, records and books
... Informed articles on subjects such as technique, the history of the instrument and its music, recorder making and much more
... News of concerts, festivals, courses and workshops
... A special education section for teachers
... News from the Society of Recorder Players

£1.80 per copy

For details of annual subscription rates write to:

SCHOTT

LONDON • MAINZ • MADRID • NEW YORK • PARIS • TOKYO • TORONTO
48 Great Marlborough Street, London W1V 2BN. Tel: 071-437 1246 Fax: 071-437 0263
Trade Dept:
Brunswick Road, Ashford, Kent TN23 1DX. Tel: 0233 628987 Fax: 0233 610232

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

akustischen Probleme lösen sollten. Besondere Schwierigkeiten verursachte die noch nicht genormte Stimmtonhöhe. Während man im 17. Jh. gezwungen war, ganze Sätze von Holzblasinstrumenten für eine Stadtpfeiferei mehrfach anzuschaffen, damit man mit den auch innerhalb einer Stadt unterschiedlich gestimmten Orgeln musizieren konnte,[1] beschritt man nun mit Wechselstücken rationellere Wege.

Bei den Querflöten wurde das obere Mittelstück in verschiedenen Längen und Mensuren geliefert. Meistens waren 3 Stimmtonhöhen vorgesehen, es gab aber auch Instrumente mit 5 bis 7 Mittelstücken. Seltener gab es Kopfstücke unterschiedlicher Länge, die auch noch auf Instrumente unterschiedlicher Größe gesteckt werden konnten[2] (*Abb. 1*).

Selbst bei den Oboen gab es bis zu 3 Kopfstücke für manches Instrument. Selten wurde nur der Grifflochteil gewechselt, der gedrechselte, aufwendige Oberstückwulst ließ sich umstecken[3] (*Abb. 2*). All das ist wohlbekannt.

Weit weniger bekannt ist die Tatsache, daß recht viele Instrumente dieser Epoche zusätzlich zu den Wechselstücken mit Stimmzügen ausgestattet sind, um die Tonhöhendifferenz zwischen den Wechselstücken zu überbrücken. Oft ist das keineswegs leicht zu erkennen. Alles ist perfekt aus demselben Holzstück gearbeitet, die Trennungslinie liegt verborgen bei einem Zierring. Dazu kommt, daß vielfach ineinandergeschobene Messingrohre ins Holz eingezogen wurden[4] (*Abb. 3*). Das dichtende Fett ist verharzt und verklebt. Oft sind die Rohre durch Korrosion förmlich „verschweißt", sie lassen sich auch mit Gewalt nicht ausziehen. Wenn, dann löst sich eher eines der Rohre aus dem Holz. Auch mir sind ganz sicher in früheren Jahren sehr viele Stimmzüge verborgen geblieben. Jedenfalls finde ich heute bei Instrumenten aus dem besagten Zeitraum und mit höherer Qualität mehr Instrumente mit Stimmzügen als ohne.

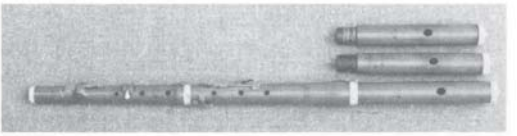


Abb. 1

Die Beschreibung eines frühen Stimmzuges bei der Querflöte finden wir bei J. J. Quantz.[5] Während er in diesem Text erst abwertend über den Registerzug im Fuß berichtet, schreibt er über den Stimmzug:

...An dem Kopfstücke lässet sich dergleichen Verkürzung und Verlängerung besser, als an dem Fußgen,

Abb. 2

[1] Ekkehart Nickel: *Der Holzblasinstrumentenbau in der Freien Reichsstadt Nürnberg* (S. 85). (= „Schriften zur Musik", Band 8). München 1971.

[2] *Abb. 1* Querflöte mit 3 Köpfen von Metzler (Georg Richard?), London, 105. Wardour St. 1797-1867. Bonn, Beethoven-Archiv, Inv.Nr. 62. Die Köpfe sind numeriert mit 3., 4., 5., die anderen Teile mit 3. Der Unterschied in der Stimmtonhöhe von Kopf zu Kopf ist 5 Hz, auf a′ bezogen.

[3] *Abb. 2*, Oboe mit mehreren Kopfstücken (erhalten Nr. 1), Brandmarke „DRESDEN". Oberteilwulst umsteckbar.

[4] *Abb. 3*, Oboe mit Kopfstück 2 von Johann Georg Braun, Mannheim 1816-33, Stimmzug geöffnet.

[5] *Johann Joachim Quantzens Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen.* Breslau 1789 bey Johann Friedrich Korn dem Älteren (S. 28, I. § 15).

Abb. 3

anbringen. Man theile nämlich das Kopfstück in zween Theile, und mache an dem untersten Theile einen etwas längern Zapfen, als der am Mittelstück ist. Diesen stecke man in den obersten Theil des Kopfes; so wird man den Kopf, ohne Nachtheil der Stimmung, kürzer und länger machen, und den durch die vorhin gemeldete Erfindung vergebens gesuchten Vortheil bequem erreichen können. Ich habe hiervon selbst die Probe gemacht, und sie bewährt gefunden.

Es handelt sich also um einen hölzernen Stimmzug mit einem Auszug im Kopfbereich. Eine Flöte von Quantz mit diesem Stimmzug ist im Schloß Hechingen erhalten.[6] Ich habe Stimmzüge dieser Bauart bei bisher zwei Flöten von F. G. A. Kirst gefunden, eine davon in einem Kasten mit drei Wechselstücken, d-Fuß (mit Register) und c-Fuß erhalten[7] (*Abb. 4*). Mit dem D-Fuß versehen hat das Instrument bereits 5 Klappen. Bei einem einklappigen Instrument von Kirst mit Stimmzug (in Privatbesitz) ist nur das 3. Mittelstück erhalten.

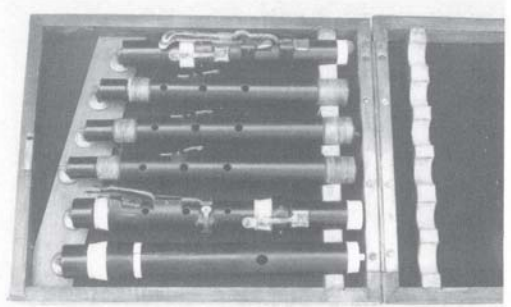


Abb. 4

Wie kam es zu dieser Teilung des Kopfes? Es besteht doch die naheliegende Möglichkeit, die Steckverbindung zwischen Kopf und oberem Mittelstück auszuziehen.

Man muß sich dazu folgendes vorstellen: Eine bloße Verlängerung des Abschnittes zwischen Mund- und Grifflöchern verändert die Proportionen des Instruments, d.h.: in der unteren Oktave wirkt sich der Auszug weit stärker auf die oberen Grifflöcher aus. Dazu kommt, daß durch die so bewirkte Verengung der Mensur die 2. Oktave kaum tiefer wird. Die Oktaven rücken also auseinander, besonders bei den oberen Grifflöchern.

Bei der Querflöte läßt sich nun durch Verrücken des Korkes und Verändern des Ansatzes einiges ausgleichen, aber keineswegs alles. Quantz[8] bemerkt für den Austausch der Mittelstücke:

Wenn die Flöte, durch die Mittelstücke, verkürzt oder verlängert wird, so würde sie, wenn der Propf allzeit an einem Orte bleiben sollte, die reine Stimmung der Oktaven verlieren. Es muß deswegen dieser Propf, zu einem jeden kürzeren Stücke, weiter von dem Mundloch zurück gezogen, hingegen zu jedem längeren Stücke, näher zum Mundloch hineingedrückt werden...

Denkt man nun gar an einen Auszug im normalen Zapfenbereich, also bei der Steckverbindung zwischen Kopf- und oberem Mittelstück, so kommt als weitere Schwierigkeit die dabei entstehende ringförmige Erweiterung der Bohrung am Ende des Zapfens hinzu. Besonders beim Blockflötenbläser ist bekannt, daß dadurch die obere Oktave sogar noch höher wird. Die Erweiterung liegt gerade in einem für die 2. Oktave sehr kritischen Bereich, bei etwa 1/4 der Länge der Luftsäule. Quantz und Kirst verlegen mit ihrer Unterteilung des Kopfes die entstehende Erweiterung auf etwa 1/6 - 1/7 der Länge, und das ist ein Bereich, in dem eine Erweiterung eine Absenkung der 2. Oktave bewirkt. Natürlich kommt es dabei sehr auf die Größe der Erweiterung an, also auf die Dicke der Wandung im

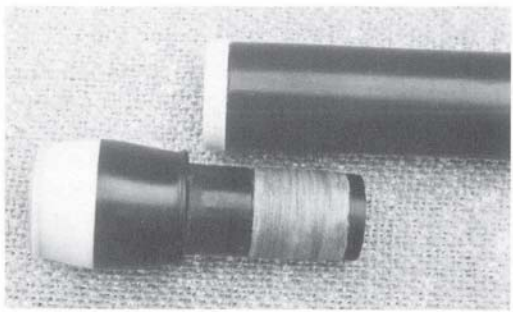
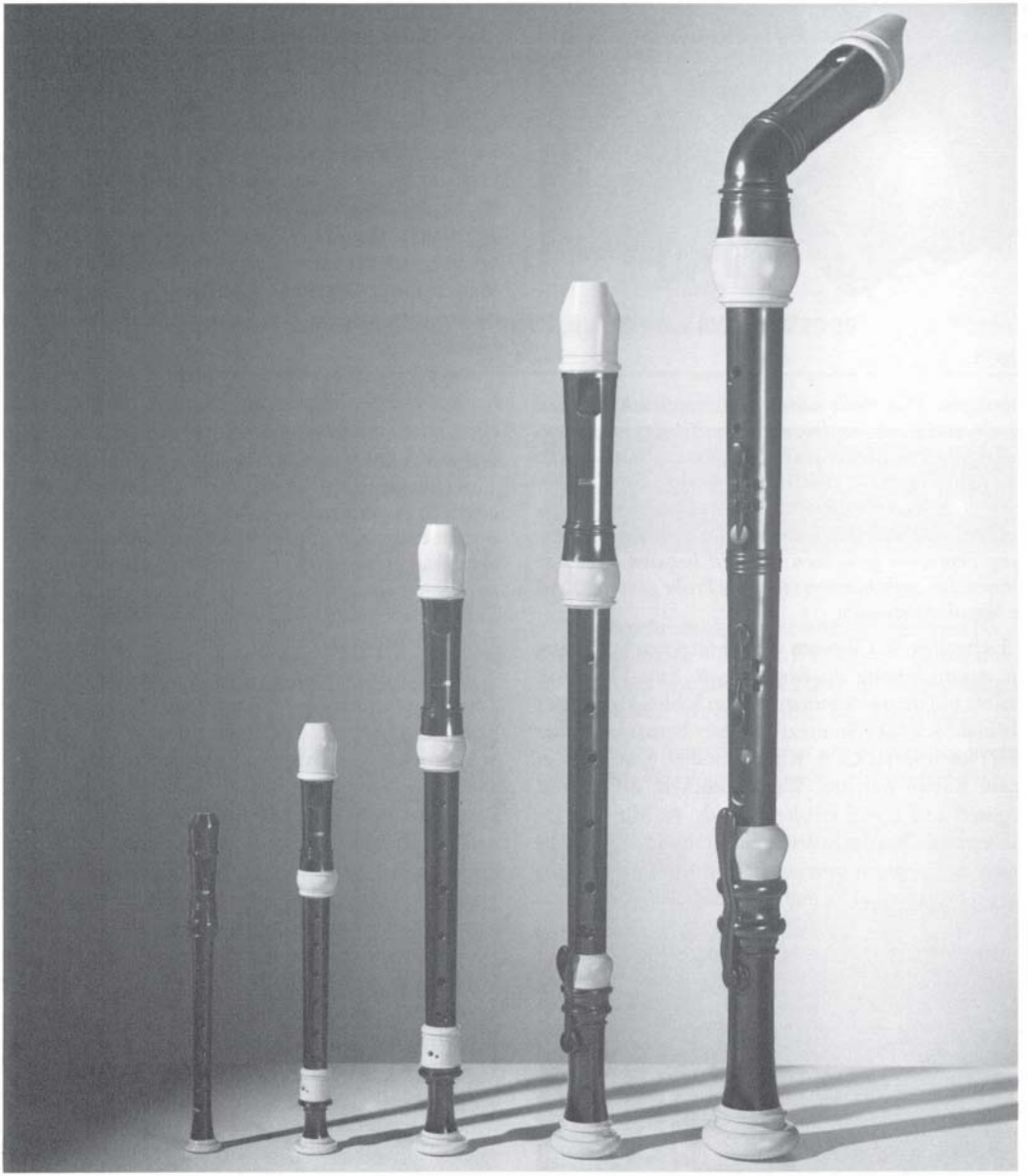


Abb. 5

[6] Freundliche Mitteilung von Herrn Frank P. Bär, Tübingen.

[7] *Abb. 4*, Querflöte mit d'- und c'-Fuß, 3 Mittelstücken, Stimmzug im Kopf und Register von Frederich Gabriel A. Kirst, Potsdam 1750-1808, Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart, Inv.Nr. 1990-196.

[8] S. Anm. 5, vgl. S. 26, I. § 11.



"Der Klang ist ausgezeichnet – lediglich von den allerbesten Holzinstrumenten übertroffen."
*The Recorder.**

Als führendes Unternehmen in der Musikbranche hat YAMAHA eine bedeutende Rolle bei der Weiterentwicklung der Blockflöte gespielt. Und so werden die Modelle unserer großen Palette der Kunststoff-Blockflöten nicht nur in höchster Qualität hergestellt, sie werden auch bereits in den höchsten Tönen gelobt – z.B. in einem Testbericht der englischen Fachzeitschrift "The Recorder". Kein Wunder. Mit großem Sachverstand und Hingabe unserer Instrumentenbauer ist eine Reihe von Tenören (auf die sich die Aussage im Titel bezieht), Bässen, Sopranino-, Sopran- und Altblockflöten aus Kunststoff entstanden, die die große Tradition unserer ausgezeichneten Holzflöten fortsetzen. Ob Sie nun Musiklehrer oder Fachhändler, Hobby- oder Berufsmusiker sind, Sie können sicher sein: Wenn Ihr Instrument von YAMAHA stammt, haben Sie eine Blockflöte von ausgezeichneter Qualität, die besser gebaut ist, besser klingt und überzeugt – in Ihren Händen.

YAMAHA

YAMAHA EUROPA GmbH. Tel 04101 3030

**aus "Which Recorder?..." Ein Vergleichstest von Kunststoff-Blockflöten von Theo Wyatt, erschienen in der englischen Fachzeitschrift "The Recorder".*

hölzernen Rohr des Auszuges[9] (*Abb. 5*). Betrachtet man ein in den Durchmessern unproportional überhöhtes und vereinfachtes Diagramm von der Bohrung im Kopf mit eingeschobenem Stimmzug, so kann man sehen, daß sich der Stimmzug auch noch um bis zu etwa 1 mm im Durchmesser verengt[10] (*Abb. 6*). Beide mir bekannten Flöten von Kirst mit Stimmzug zeigen

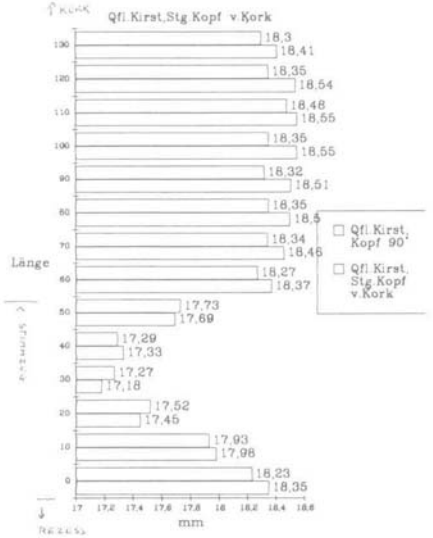


Abb. 6

da weitgehende Übereinstimmung. Versuche ergaben, daß sich auch diese Verengung tatsächlich günstig auf die Intonation auswirkt. Ein Auszug von ca. 10 mm Länge ergab in beiden Oktaven eine weitgehend gleichmäßige Absenkung der Tonhöhe auf allen Löchern um 5 - 6 Hz auf a' bezogen, wobei ein nach den Markierungsrillen passender Auszug des Registers doch hilfreich ist. Jedenfalls sieht man, daß der Stimmzug bei diesen Instrumenten dazu gedacht war, **zusätzlich** zum Wechselstück dem Bläser die Anpassung an **jede** Stimmtonhöhe zu ermöglichen. Beim Stuttgarter

Abb. 7

Instrument läßt sich mit Wechselstücken + Stimmzug ein Bereich für das a' von ca. 395 - 435 Hz abdecken.

Auch das war allerdings keine absolute Ideallösung. Die im Kopf entstehende Stufe beeinträchtigt doch etwas Ansprache und Klangfarbe.

Recht ähnlich liegen die Verhältnisse bei den **Oboen** mit mehreren Kopfstücken. Auch hier gibt es zusätzliche Stimmzüge. Meistens ist der gedrechselte Oberteilwulst ausziehbar[11] (*Abb. 7*), oder man legt den Auszug möglichst nahe an den Eingang, also in eine Zone sowieso noch starker Verwirbelung[12] (*Abb. 8*). Man möchte meinen, daß man sich diese nicht ganz einfachen Konstruktionen durch Verwendung von Rohren unterschiedlicher Länge hätte sparen können. Ganz offensichtlich wurde viel Wert auf die Möglichkeit einer raschen Anpassung an sich verändernde Tonhöhen gelegt. Das ist verständlich, wenn man etwa an Konzerte mit dem üblichen Kerzenlicht in vielleicht auch noch nur für diese Stunden stärker erwärmten Räumen denkt. Über die Probleme der Anpassung an die begleitenden Tasteninstrumente und auch deren Temperatur berichtet noch Tromlitz recht ausführlich.[13]

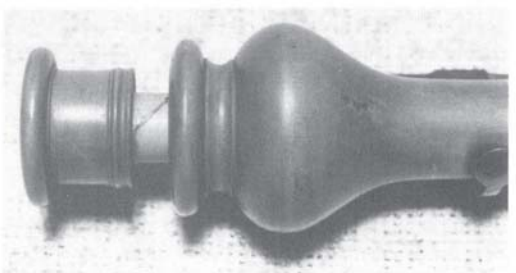


Abb. 8

Interessant sind auch Stimmzüge bei den Fagotten. Hier wird die Verschiebung der Proportionen zwischen den Grifflöchern der oberen und unteren Hand sehr spürbar. Besonders bei Wiener oder diesen nahestehenden Instrumenten findet man daher einen zweiten Stimmzug unterhalb der oberen Grifflochgruppe im Flügel[14] (*Abb. 9*). Vereinzelt gibt es auch Wechsel-

---

[9] *Abb. 5*, Stimmzug von Kirst geöffnet, vgl. Anm. 7.

[10] *Abb. 6* Übersichts-Diagramm der Vermessung des Kopfstückes der Querflöte von Kirst mit eingeschobenem Stimmzug, Württ. Landesmus. Nr. 1990-196.

[11] *Abb. 7* Oboe von Stephan Koch, Wien 1772-1828, Beethoven-Archiv Nr. 98.

[12] *Abb. 8* Oboe von Braun, vgl. Anm. 4.

[13] Johann Georg Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen.* Leipzig 1791, S. 55 ff.

[14] *Abb. 9*, Fagott von Wolfgang Küß, Wien 1779-1834, Modena, Museo Civico di Storia e Arte, Inv.Nr. 43, Flügel mit ausgezogenem, doppeltem Stimmzug.

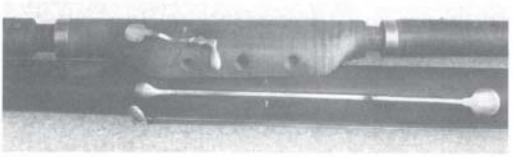


Abb. 9

stücke für den ganzen Flügel, häufiger natürlich verschiedene S-Bögen, aber da sind die Möglichkeiten recht begrenzt (s.o.).

Doch zurück zu den Flöten: Man sieht bei italienischen Instrumenten um 1800 im Prinzip noch ganz den Quantzschen Stimmzug, nur daß das Rohr nun eine eingesetzte, aber dickwandige Messinghülse ist, die mit einer Wicklung in dem zur Aufnahme nur partiell erweiterten Kopf steckt. Während bei Kirst sich der Stimmzug noch in einem kurzen Messingrohr verschiebt (welches leider meist das schrumpfende Holz der Köpfe gesprengt hat), ist der Stimmzug hier ganz einfach in das Holz gesteckt[15] (*Abb. 10*).

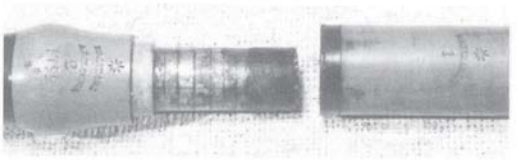


Abb. 10

In der ersten Hälfte des 19. Jh. verschwinden die Wechselstücke. Der Stimmzug wird ganz aus Messingrohren gebaut. Die Rohre sind dünnwandig. Sie werden ins Holz eingezogen. Es gibt kaum eine Stufe mehr beim Auszug, es ist eine reine Verlängerung. Das innen laufende Rohr wird nun im Kopf befestigt. Das nach oben aus dem Birnchen ragende Rohr schiebt sich darüber. So läuft das Wasser doch nicht mehr direkt in den Stimmzug! Teilweise versuchte man, mit sehr langen Rohren die Möglichkeit des Auszuges zu vergrößern[16] (*Abb 11*). Der Erfolg kann nicht sehr überzeugend gewesen sein. Später schiebt sich noch ein dünngedrechselter Holzzapfen, der vom Birnchen ausgeht, in eine entsprechende Aussparung des Kopfes. Besonders bei Wiener Instrumenten ist er häufig mit rot ausgelegten Markierungsrillen versehen. Bald wird der ganze Kopf mit Metallrohren gefüttert, schließlich baut Böhm das ganze Instrument aus Metall. Quantz[17] hatte noch geschrieben: *Wer den Ton der Flöte kreischend, rauh, und unangenehm machen will; der kann sie, wie einige versucht haben, mit Messing ausfüttern.*

Soweit die handwerkliche, die technische Seite.

Was sagt das über die Stimmtonhöhen in dieser Zeit aus? Wir sind heute immer auf der Suche nach absoluten Werten, nach der möglichst auf Bruchteile von Hertz festgelegten Stimmtonhöhe, der „einzig richtigen" für Bach, für Mozart. Und hier haben wir nun einmal schon die unterschiedlichen Wechselstücke und auch noch die überbrückenden Stimmzüge! Alles sollte möglich sein! Man suchte also die Anpassung an die Gegebenheiten, an die Stimmung einer Orgel, eines sonstigen Tasteninstrumentes. Ganz offensichtlich keinen festen Wert! Auch diese Stimmtonhöhe konnte sich im Laufe des Konzertes anders verändern als die der Flöte. Es ging um Anpassung!

Kurz nach 1800 scheint diese Entwicklung ihren Kulminationspunkt erreicht zu haben, jedenfalls beginnen die Wechselstücke zu verschwinden. Mit dem einsetzenden Maschinenzeitalter verändert sich das Denken. Naturwissenschaft und Technik fordern klare Aussagen, einheitliche Werte und damit auch eine Rationalisierung der Arbeitsmethoden im Instrumentenbau. Aber es vergeht doch noch das halbe Jahrhundert bis zur internationalen Stimmtonkonferenz in Paris (1858) und der Festlegung des a' auf 435 Hz durch die internationale Stimmtonkonferenz in Wien (1885).

Wenn wir heute nach „festen Werten" für Stimmtonhöhen der vor dieser Festlegung liegenden Zeit suchen, so können Holzblasinstrumente Anhaltspunkte geben. Hier sind doch die „Röhren" in Länge und Durchmesser erhalten. Man muß sie nur abdichten und einen möglichst professionellen Bläser für den Versuch engagieren. Mit einem Stimmgerät läßt sich dann problemlos ein a fixieren...??? Leider ergeben sich erfahrungsgemäß bei Wiederholung des Versuchs oft beträchtliche Abweichungen, und wir müssen einsehen, daß das eine recht komplexe Angelegenheit ist.

Einmal ist es die Frage eines sinnvollen „Maßstabes". Wir kennen das Problem von den Vermessungen der Instrumente mit den Angaben von hundertstel Millimetern. Auch da gibt es bei Wiederholungen deutliche Differenzen. Aber leider ist die Problematik im akustischen Bereich erheblich vielfältiger.

Weitere Schwierigkeiten liegen im Instrument selbst. Es muß wirklich intakt sein. Dann wird sich die Tonhöhe beim Blasen rasch verändern. Das ist von Holz zu Holz verschieden. Eine große Rolle spielen Temperatur und Feuchtigkeit und in welchem Maße sie auf das jeweilige Holz im derzeitigen Zustand ein-

[15] *Abb. 10,* Terzflöte von Ermenegildo Magazzari, Bologna, datiert 1799, Bologna, Museo Civico Inv.Nr. 1837, Stimmzug geöffnet.

[16] *Abb. 11,* Querflöte Marke DRESDEN, Beethoven-Archiv Nr. 57.

[17] Vgl. Anm. 5, S. 29, I. § 18.

DIE FLÖTE IN NOTE UND BUCH

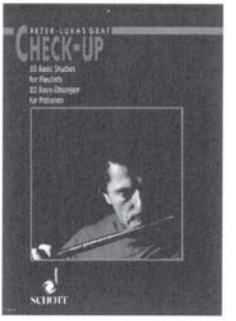
(Karlheinz Zöller)
Moderne Orchester-Studien
Band 1, ED 5901, DM 26,—
Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune - La mer • Ravel: Daphnis und Chloé - Bolero • Strawinsky: Feuervogel - Petrouchka - Chant du rossignol - Le sacre du printemps - Le sacrifice • Bartók: Konzert für Orchester • Prokofieff: Peter und der Wolf • Kodály: Marosszéker Tänze - Tänze aus Galanta • Hindemith: Sinfonie „Mathis der Maler" - Nobilissima Visione - Sinfonische Metarmophosen • Blacher: Orchestervariationen • Britten: The Young Person's Guide • Fortner: Sinfonie • Henze: Des Kaisers Nachtigall - Drei Dithyramben

Band 2, ED 5902, DM 26,—
Debussy: Trois Nocturnes - Jeux • Ravel: Ma mère l'oye - Alborada del gracioso • Strawinsky: Pulcinella Suite - Kuß der Fee - Capriccio - Jeu de cartes - Concerto in Es „Dumberton Oaks" - Symphony en ut - Symphony in three movements - Agon • Prokofieff: Klassische Sinfonie • Schönberg: Pierrot lunaire - Variationen für Orchester • Kodály: Der Pfau - Variationen über ein ungarisches Volkslied • Hindemith: Konzert für Orchester - Philharmonisches Konzert - Symphonia serena • Hartmann: Symphonien No. 2 und 3 - Symphonie concertante (No. 5) • Blacher: Concertante Musik • Boulez: Le marteau sans maître

(Prill / Müller-Dombois)
Richard Strauss
Orchesterstudien aus seinen Bühnenwerken
Heft 1, Guntram - Feuersnot - Salome
AF 6416, DM 22,—

Heft 2, Elektra - Der Rosenkavalier
AF 6417, DM 22,—

Heft 3, Ariadne auf Naxos - Frau ohne Schatten - Arabella - Die schweigsame Frau - Daphne - Capriccio - Orchestersuite „Bürger als Edelmann"
AF 9000, DM 38,—

Peter-Lukas Graf
Check-up
NEU


20 Basis-Übungen für Flötisten
Peter-Lukas Graf, einer der renommierten Querflötisten Europas, hat ein Trainingsprogramm zusammengestellt, das es dem Flötisten ermöglicht, mit gezielten Übungen seine Technik ständig zu überprüfen. Ein Heft für jeden Flötisten, der seinen persönlichen Standard nicht nur halten, sondern verbessern möchte. Alle Übungen werden kommentiert und durch Übetips und Hinweise auf weiterführende Literatur ergänzt.
ED 7864, DM 28,—

Gustav Scheck
Die Flöte und ihre Musik
Der Autor behandelt bis ins Detail nahezu alle Aspekte des Instruments und seine Musik: die akustischen Phänomene, die Geschichte der Block- und Querflöten, Physiologie der Blastechnik, Tonbildungsmethoden, Artikulationspraktiken, Haltung und Fingertechnik sowie Fragen der Interpretation. Ganz besonderen Wert besitzen die hier einmalig gegebenen Analysen der wichtigen Flötenkompositionen von Bach bis Berio, die durch Marginalien bedeutender zeitgenössischer Werke komplettiert werden. Die 49 interessanten bildlichen Darstellungen und 196 Notenbeispiele erhöhen optimal den Informationswert des Textes.
ED 6364, gebunden, DM 68,—

Raymond Meylan
Die Flöte
Ihre Entwicklung in Vergangenheit und Gegenwart
115 Seiten mit 8 farbigen und 16 schwarz-weiß-Bildtafeln sowie zahlreichen Abbildungen im Text.
ED 8868, gebunden, DM 32,—

SCHOTT

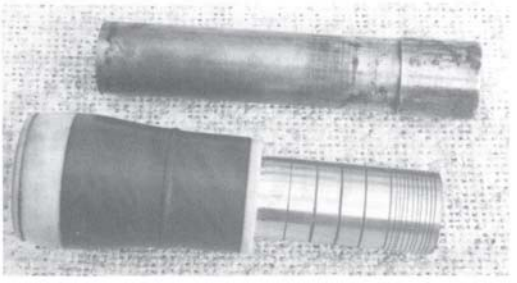


Abb. 11

wirken können. Präparierungen usw. spielen eine Rolle. Nur der wirklich erfahrene Spezialist weiß, wieweit er seine Aussage relativieren muß.

Sehr zu beachten ist, daß bei mehreren Wechselstükken der Grad der Abnützung von Grifflöchern Auskunft darüber gibt, welches Stück meistens verwendet wurde: *Ein wichtiger Hinweis auf die bevorzugte Stimmung zur Gebrauchszeit!*

Dann kommt die Frage: Wie und was wird gemessen? Einmal kann man nur Töne aus einem größeren musikalischen Kontext verwenden. Es gibt auf den historischen Instrumenten, bei denen die Grifflöcher eben nicht am akustisch „richtigen" Punkt sitzen, Töne sehr unterschiedlicher „Festigkeit", und gerade das beim Streicher so beliebte A ist ganz ungeeignet. Beim Instrument auf F- bzw. C-Stimmung ist das jeweils gerade das unterste Griffloch einer der beiden Dreiergruppen, es ist also besonders stark verlegt und damit auch besonders klein, der austretende Ton besonders unstabil. G bzw. C sind weit geeigneter. Und dann kommt das größte Problem: Der Mensch! „Was ist das für ein Bläser?" Neigt er zum Forcieren? Bläst er extrem locker? Wie stellt er sich zum ihm fremden Instrument? Hat er viel Erfahrung mit *unterschiedlichen* Instrumenten? Wenn ich von einem vielseitig erfahrenen Sammler und Bläser höre: Ich habe bei Böhmflöten Stimmtonhöhen von a′ 420 - 450 Hz gefunden,[18] so ist das eine fundierte Aussage. Wenn ich sage: Ich habe bei den unterschiedlichsten Instrumenten aus dem Wiener Raum aus der Zeit um 1800 Stimmtonhöhen von a′ 425 - 455 Hz (ein Militärinstrument!) gefunden, mit Schwerpunkt auf 430 - 435 Hz, so ist das glaubwürdig und sagt etwas aus. Wenn ich aber, auch bei bekannten Wissenschaftlern, die Angabe zur Stimmtonhöhe eines Instrumentes finde: „... bei a′ = 411 Hz" oder „... bei a′ = 396 Hz"???

Ganz anders sieht es natürlich mit Vergleichen aus. Ich kann durchaus sagen, welche Stimmungsabstände sich zwischen Wechselstücken ergeben, wie sich die Stimmung von zwei Instrumenten zueinander verhält, ob eine Kopie die Stimmung getroffen hat, und ich kann evtl. etwas über Temperaturen aussagen, allerdings mit dem Problem der Grifftabelle im Hinterkopf! Jedenfalls dürfte klar sein, daß diese Untersuchungen sehr viel *bläserische Erfahrung* erfordern.

Bei den Rohrblatt-Instrumenten kommt hinzu, daß nur in recht seltenen Fällen original zum Instrument gehörige Mundstücke erhalten sind, die sich evtl. kopieren lassen[19] (*Abb. 12*). Dann sind diese meist noch ohne „Herz" ausgeschabten Rohre auch für die Mehrzahl heutiger Bläser alter Instrumente sehr fremd. Davon abgesehen können aber gerade Oboen recht sichere Ergebnisse bringen. Besonders mit den alten Rohren lassen sie sich nur wenig manipulieren. Aber es sind eben seltene Fälle, bei denen alle Voraussetzungen erfüllt sind.

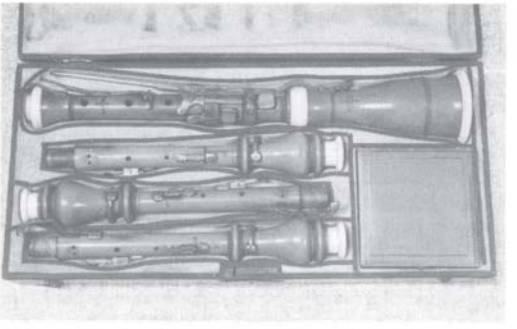


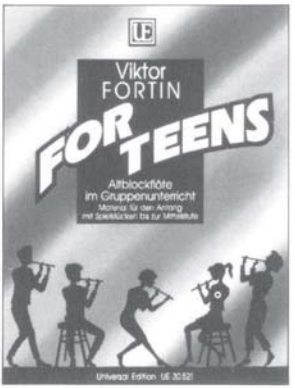
Abb. 12

Nun kommt natürlich die Frage, was uns dann eigentlich die originalen Holzblasinstrumente „bringen". Hat es Sinn, sie überhaupt anzublasen, sie gar anspielbar zu machen? Ich möchte sagen: Das hängt von *uns* ab! Wenn wir mit dem reinen Zahlendenken des Technikers drangehen, nur nach absoluten und bis in die Bruchteile sicheren Ergebnissen suchen, müssen wir uns selbst belügen, oder wir werden enttäuscht. Wir sollten uns aber überlegen, ob dieses rein mechanistische Denken nicht auch schon wieder der Vergangenheit angehört. Während unsere moderne Physik mit statistischen „Wahrscheinlichkeiten" und diversen „Unschärfen" umgeht, sucht man ausgerechnet bei den historischen Instrumenten das Heil im 1/100 mm, im möglichst noch halbierten Hertz oder Cent. Wir müssen uns auf „Unschärfen" einstellen.

[18] Freundliche Auskunft von Peter Thalheimer, Ditzingen.

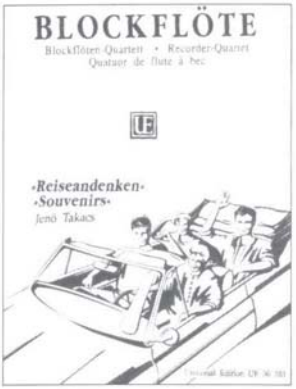
[19] *Abb. 12*, Oboe mit 3 Kopfstücken im Kasten mit 2 Rohretuis und zwei Rohren, Johann Heinrich Wilhelm Grenser, Dresden 1764-1813, Bonn, Beethoven-Archiv Inv.Nr. 97.

UE FÜR BLOCKFLÖTE

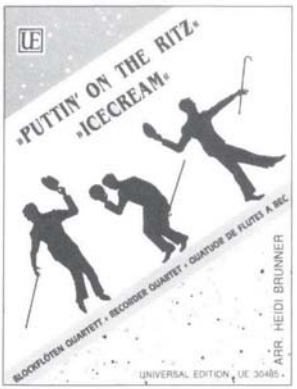


Viktor Fortin
For Teens
für Altblockflöte
im Gruppenunterricht
Materialien für den Anfang mit Spielstücken bis zur Mittelstufe
Schwierigkeitsgrad 1/2
UE 30521 DM 21,–

Beim ersten Durchblättern von **For Teens** *glaubt man eine Schule für Altblockflöte in Händen zu haben, jedoch spätestens ab Kapitel 3 erkennt man die zentrale Absicht einer anregenden Repertoirezusammenstellung für das Blockflötenensemblespiel mit variablen Besetzungsmöglichkeiten: z.B. Altblockflöten Trio/Quartett (1. Stimme Sopranblockflöte ad lib.) mit Klavier-, Gitarren- und Schlagzeugbegleitung.*



Jenö Takács
Reiseandenken
für Blockflötenquartett
Schwierigkeitsgrad 3
UE 30103 DM 14,–



„Puttin' on the Ritz"
„Icecream"
für 4 Blockflöten (SATB)
bearbeitet von Heidi Brunner
Schwierigkeitsgrad 1/2
UE 30485 DM 19,–

Johann Sebastian Bach
Sonate BWV 1030
eingerichtet für
Altblockflöte und Cembalo
herausgegeben von
Ch. Devroop
Schwierigkeitsgrad 4
UE 18748 DM 19,–

Charles
François Dieupart
Sechs Sonaten
für Altblockflöte und
Basso continuo
Band 1: Sonaten 1–2
herausgegeben von
Ch. Devroop
Generalbaßaussetzung von
S. Petrenz
Schwierigkeitsgrad 3
UE 19932 DM 24,–

Pete Rose
The Kid from Venezuela
für Sopranblockflöte und
Klavier
Schwierigkeitsgrad 2
UE 19930 DM 14,–

UE UNIVERSAL EDITION · WIEN

Zum Tode von Helmut Mönkemeyer

Am 30.6.1992 ist Helmut Mönkemeyer, der Gründer und langjährige Leiter der Krefelder Musikschule, nach längerer schwerer Krankheit im 87. Lebensjahr verstorben. Viele frühere Kollegen und Schüler begleiteten ihn auf seinem letzten Weg und ehrten ihn mit der Wiedergabe von ihm veröffentlichter Werke auf Instrumenten, die nach seinen Entwürfen entwickelt worden waren. Mit den Chorälen aus J. S. Bachs Begräbnismotette *Jesu meine Freude* hatte der Chor der „Ehemaligen" unter Leitung von Prof. Fritz Schieri ein Werk gewählt, das Helmut Mönkemeyer fast 70 Jahre seines Lebens begleitet und das im Mittelpunkt einer Reise des Motettenchores deutscher Studenten gestanden hat, an der Helmut Mönkemeyer 1925 teilnahm. Nach früher musikalischer Betätigung in der Wandervogelbewegung hatte er während dieser Konzertreise durch die Schweiz – 1925 noch ein außergewöhnliches Ereignis – entscheidende Impulse empfangen, die ihn zu dem Entschluß führten, sein begonnenes Architekturstudium aufzugeben zugunsten eines Musikstudiums an der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg. Stets hat er es als besonderes Glück bezeichnet, so hervorragende Lehrer wie die Professoren Schünemann, Seifert, Sachs, Hindemith, Höffer, Rembt u. a. erleben zu dürfen.

Foto: Hechler

Nach wenigen Jahren der Tätigkeit als Solohornist im Rheinisch-Westfälischen Sinfonieorchester, als Leiter eines Orchesters erwerbsloser Berufsmusiker und als Musiklehrer an verschiedenen Schulen wurde er 1934 zum Aufbau und der Leitung einer Musikschule der Stadt Krefeld berufen, die er über schwere Zeiten hinweg zu einem Institut entwickelte, das weit über die Grenzen der Bundesrepublik hinaus Anerkennung fand. Studiengruppen kamen aus fast allen Erdteilen in die Krefelder Musikschule und zu Helmut Mönkemeyer, aus Island, Japan, Australien und den USA, um nur einige zu nennen. Konzertreisen und Lehrgänge führten nach Holland, Belgien, in die Schweiz, nach Italien, Österreich, Dänemark und England. Das alles geschah sozusagen in der Stille, ohne äußeren Aufwand und vielleicht deshalb mit um so nachhaltigerer Wirkung. Wenn anläßlich des 25jährigen Bestehens seine Krefelder Musikschule als „Stätte der Harmonie, der Eintracht und des Friedens" bezeichnet wurde, so war das in erster Linie Helmut Mönkemeyers unermüdlicher Einsatzbereitschaft zu verdanken, seiner bescheidenen und selbstlosen Art, seiner soliden und ehrlichen Arbeit, in deren Mittelpunkt die Ehrfurcht vor dem musikalischen Kunstwerk stand, seinem Bemühen, alle, die ihm anvertraut waren, nicht zu bloßen Musikkonsumenten oder zu nur technischer Perfektion zu erziehen, sondern zur Aufnahmebereitschaft für das Wesentliche der Musik und des Kunstwerks.

Die Besessenheit und Liebe zu seinem Beruf, zur Musik und zu den jungen Menschen ließen Helmut Mönkemeyer seinen Weg konsequent weitergehen, auch unter größten Schwierigkeiten wie Krieg, Zerstörung der Schulgebäude mit allem Inventar, Unterbrechung seiner Dienstzeit durch Kriegsdienst und Gefangenschaft, Wiederaufbau nach dem Kriege fast ohne Mittel, Raum- und Lehrermangel – er blieb immer zuversichtlich, selbst noch, als 1952 allen Lehrern gekündigt wurde, fast nur wie durch ein Wunder die Schule nicht ganz geschlossen wurde und auf Beschluß des Kulturausschusses der Einzelunterricht für Klavier, Violine und Violoncello eingeschränkt werden mußte. Selbst da noch verstand er die Notlage fruchtbar zu

Helmut Mönkemeyer

* 26. 9. 1905 † 30. 6. 1992

Wir trauern um einen Freund und Autor, der unseren Verlag über fast 60 Jahre wesentlich mitgeprägt und begleitet hat.

Dr. Hermann Moeck und Mitarbeiter
MOECK Verlag und Musikinstrumentenwerk

NEUHEITEN

Pavel Haas (1899-1944)

Bläserquintett

op. 10 (1929)

Der tschechische Komponist Pavel Haas war einer der bedeutendsten Schüler Leos Janáceks und eines der größten kompositorischen Talente seines Landes in der Zwischenkriegszeit. Er wurde 1941 ins Konzentrationslager Theresienstadt deportiert und 1944 in Auschwitz ermordet. Mit dem *Bläserquintett* gelang ihm 1930 der internationale Durchbruch.

Kritische Ausgabe
Part. und Stimmen DM 50,-

John Harbison

Quintet for Winds

(1978)

Part. und Stimmen DM 120,-

Martin Christoph Redel

Impromptus

für Flöte solo, op. 42 DM 10,-

Joan Tower

Clarinet Concerto

for Clarinet and Piano DM 90,-

BOTE & BOCK

machen, indem er neue Instrumente für die Jugend entwickelte – Quintfideln und Oktavgitarren in Verbindung mit den Moeck-Werkstätten, Ventilposaunen mit der Firma Monke in Köln –, von daher dem Gemeinschaftsmusizieren neue Impulse zu geben und mehrchörige Musik schon auf besondere Art zu praktizieren, ehe die Renaissance der originalen alten Instrumente einsetzte.

Helmut Mönkemeyer war aber nicht nur engagierter Pädagoge und Musiker, sondern auch Gründungs- und Vorstandsmitglied des Verbandes deutscher Musikschulen e.V. und nicht zuletzt vielseitiger Autor von Chor-, Orchester- und Kammermusikwerken. Seine besondere Liebe galt der Wiederentdeckung und Herausgabe wertvoller Literatur vergangener Epochen. Die sorgfältig ausgewählten Werke von Meistern aus der Zeit von ca. 1400 bis 1800 werden von Musikfreunden in der ganzen Welt geschätzt. Seine pädagogischen Veröffentlichungen sind weit verbreitet und in viele Sprachen übersetzt. Außer Unterrichtswerken für Blockflöte erschienen solche für historische Blasinstrumente, für Gambe, Fidel und Gitarre. Eine Aufzählung aller seiner Ausgaben würde den hier gegebenen Rahmen sprengen. So seien nur die Titel eigener Reihenveröffentlichungen genannt:

- CONSORTIUM – Eine Spiel- und Kammermusikreihe, seit 1961 (Heinrichshofen);
- Der Bläserchor, seit 1965 (Moeck);
- Die Tabulatur – Ausgewählte Werke in ihrer Originalnotation mit Übertragungen für Laute und Gitarre, seit 1965 (Hofmeister);
- Der Streicherchor – Werkreihe für das chorische Musizieren mit Streichinstrumenten, seit 1975 (Moeck);
- MONUMENTA MUSICAE AD USUM PRACTICUM – Eine Denkmalreihe für Freunde alter Musik, seit 1985 (Moeck).

Bis zu seinem letzten Lebensjahr arbeitete Helmut Mönkemeyer unermüdlich weiter an der Spartierung bisher unveröffentlichter Werke und hinterläßt zahlreiche druckfertige Manuskripte, darunter eine Gesamtausgabe der Werke von Michael Altenburg.

Viele der „Ehemaligen", die zum großen Teil in musikalischen und pädagogischen Bereichen tätig sind, bestätigen immer wieder, wie sehr die Musikschuljahre und der Unterricht bei Helmut Mönkemeyer entscheidend für ihr späteres Leben war. Der Dank für den „Chef" kann nur sein, sein Werk als Verpflichtung aufzufassen und zu versuchen, in seinem Sinn weiterzuarbeiten, mit Liebe und Geduld in der Erziehung der Kinder und Jugendlichen zur Musik, in der Bewahrung und Pflege dessen, was bewahrenswert erscheint, und im Offensein allem Neuen gegenüber. *Ilse Hechler*

Blockflöten-Symposion Calw 5. - 12. 7. 1992

Es spricht für die Konzeption der in dreijährigem Abstand stattfindenden Calwer Blockflöten-Symposien, daß auch die 4. internationale Begegnung nichts von der Anziehungskraft und besonderen Atmosphäre verloren hatte, die diesen umfangreichen Veranstaltungen eigen sind. Durch Konzerte, Vorträge, Workshops, Fachausstellungen, internationale Wettbewerbe, Gegenüberstellung von Alter Musik und Avantgarde, historischem Musikinstrument und modernster Spieltechnik ist der Bogen weit gespannt und reichlich Diskussionsstoff gegeben.

Zum erstenmal war innerhalb des Symposions außer dem Solo-Wettbewerb auch ein Ensemble-Wettbewerb ausgeschrieben, an dem sich elf Blockflöten-Trios und -Quartette aus Belgien, den Niederlanden, Österreich, Spanien und der Bundesrepublik Deutschland beteiligten. Die ebenfalls international besetzte Jury – Michael Barker (USA), Karin van Heerden (Kapstadt), Prof. Hans-Maria Kneihs (Wien), Prof. Michael Schneider (Frankfurt), Matthias Weilenmann (Zürich) – stand wie 1989 unter dem Vorsitz von Walter van Hauwe (Amsterdam). Im ersten Durchgang von max. 30 Minuten Dauer war ein Auftragswerk gefordert: „Dupuy Tren" von Mischa Käser, eine Komposition für drei bis sechs Blockflöten, mit Mikrointervallen, starker Dynamik und Verdichtung. Es war erstaunlich, wie viele unterschiedliche Interpretationen angeboten wurden, von denen sicher nicht alle den Intentionen des jungen Schweizer Komponisten entsprochen haben dürften. Die Ensemble-Programme hatten, mit wenigen Ausnahmen, ein erfreulich hohes Niveau. Sie enthielten überwiegend Musik des 14. bis 16. Jahrhunderts in den unterschiedlichsten Besetzungen bis zur Kontrabaß-Blockflöte. Von den wenigen gewählten zeitgenössischen Stücken wiesen leider einige kaum wesentliche musikalische Substanz auf. Für das Finale in Form eines Recitals, bei dem auch der Programmgestaltung besonderer Wert beigemessen wurde, qualifizierten sich vier Gruppen: Pfeiffwerck (NL), Scala Novella (BRD), Tres dous Compains (NL) und Trio Diritto (BRD), eine Entscheidung der Jury, die nicht allgemeinen Beifall fand. Zumindest dem „Flanders Recorder Quartet" wäre man wegen des perfekten Zusammenspiels und der hervorragenden Intonation und Artikulation gern noch einmal in der zweiten Runde begegnet. Schade, daß die ihnen dedizierten „Birds" von Jan van Lampeghem mehr Gag waren als Hommage an Mozarts Zauberflöte und Jannequins „Les oiseaux". Im zweiten, entscheidenden Durchgang erwies sich das „Trio Diritto" mit Martin Hublow, Jeremias Schwarzer und Ines Rusbach als außergewöhnlich sowohl in der Programm-Konzeption und der schriftlichen Einführung als auch in der Interpretation, die sich durch hohe Konzentration, Stille und Spannung auszeichnete. In drei Abschnitten wurde das jeweils besondere Verhältnis zum Faktor Zeit herausgestellt. Teile eines „Ordinarium Missae" aus dem 14. bis 16. Jahrhundert wurden umrahmt von John Cages „Three" – einem „Wechselspiel des Hörbaren und Unhörbaren" – und dem Stück „Weltzeit", das Andreas Poth 1991 für das Trio geschrieben hat, eine „Summierung von Zeitsplittern" mit komplexer, motorischer Rhythmik, die äußerste Präzision verlangt. Das „Trio Diritto" wurde mit dem 1. Preis ausgezeichnet. Zwei dritte Preise erhielten „Scala Novella" mit Theresa Fritz, Beate Stahl-Erlenmaier und Hans-Christoph Maier und das Ensemble „Pfeiffwerck" mit Saito Fumitaka, Christina Seewald, Justus Willberg und Cornelius Unckell.

Von 13 Teilnehmern am Solo-Wettbewerb hatten sich sechs für den zweiten Durchgang qualifiziert, wobei auch hier die Frage im Raum stand, was die Jury zu diesem Urteil bewogen hatte. Als Pflichtstücke waren eine *Suite* von Matthew Locke gefordert sowie eine Auftragskomposition von Maki Ishii für Tenorblockflöte solo: *east – green – spring*. Die sehr genauen dynamischen Bezeichnungen und oft von Takt zu Takt wechselnden Tempovorschriften wurden nur zum Teil genau beachtet, was sicher dazu beitrug, daß die Dichte und Atmosphäre des Stückes nicht immer erfüllt war. In der *Suite* von Locke – vermutlich für Streichinstrumente komponiert – vermißte man oft den großen Spannungsbogen, vor allem der *Fantazie* genannten Einleitungssätze. Auch die Charakterisierung der verschiedenen Tanzsätze gelang nicht immer optimal. Am meisten aber erstaunte, daß das einzige frei zu wählende Stück, eine Originalkomposition für Blockflöte des 18. Jahrhunderts, am wenigsten überzeugend interpretiert wurde. Sollte in dem Bestreben nach Grenzerweiterung ausgerechnet das Bemühen um wirkliche Originalliteratur zu kurz kommen? Daß ein beträchtlicher Teil der Leistungen (oder Vorbereitungen?) nicht den Erwartungen entsprach, die an einen internationalen Wettbewerb gestellt werden, berechtigte sicher zu strengem Urteil und massiver Kritik, ob das aber in so verletzender Form geschehen mußte, sei dahingestellt und wäre allenfalls mit Wettbewerbsstreß zu entschuldigen, dem außer den Teilnehmern auch die Jurymitglieder unterliegen, die außerdem noch zu Vorträgen und Konzerten verpflichtet waren. Merkwürdig auch, daß im dritten Durchgang, für den zwei Teilnehmern gnädigerweise noch einmal Gelegenheit gegeben wurde, ihr Können unter Beweis zu stellen, immerhin dann doch ein erster Preis vergeben wurde! Den erhielt Jeremias Schwarzer für ein allerdings außergewöhnliches, vorwiegend intellektuelles Programm, das von Bruch-

ZIMMERMANN·FRANKFURT

HERBSTNEUHEITEN

FLÖTE SOLO

Richter, W.
Konditionstraining für den Flötenansatz. 101 tägliche Übungen.
ZM 2899 DM 26,—

FLÖTE UND KLAVIER

Bach, J. S.
Drei Präludien und Fugen aus dem „Wohltemperierten Klavier" Teil I (BWV 848, 449, 860)
ZM 2805 DM 24,—

FLÖTE UND GITARRE

Schmidt, A.
ABC-Reihe: „R" Rondo
Kompositionen von Rameau, Reicha, Reinagle, u.a.
ZM 2862 DM 15,—

stücken einer delphischen Hymne aus dem 2. vorchristlichen Jahrhundert über Hildegard von Bingen, Guillaume de Machault, Igor Strawinsky bis zu John Cages berühmtem „4,33" führte, um nach diesem Ruhe- und Umkehrpunkt wieder zum Ausgangspunkt zurückzukehren. „In dieser experimentellen Konzeption geht es um die Erfahrung, ob und wie sich die Auffassung von Musikstücken durch deren wiederholte Aufführung innerhalb eines kurzen Zeitraumes verändert." An Raphaela Danksagmüller (A), die die beiden Solowerke von J. S. und C. Ph. E. Bach in den Mittelpunkt ihres Programmes gestellt hatte – im Kommentar besser charakterisiert und gegeneinander abgegrenzt als durch die Interpretation –, wurde ein Förderungspreis vergeben.

Vorträge und Konzerte waren überwiegend vom Thema „Authentizität" bestimmt. Durch persönliche Stellungnahme der Jury-Mitglieder wurden ebenso „Anstöße" gegeben wie durch philosophische Zitate aus Antike und Moderne, „Gedankensplitter zum Umgang mit Neuer und Alter Musik" (Conrad Steinmann), Vorträge über das Kopieren originaler Instrumente u.v.a.m. Ricardo Kanji und Jacqueline Sorel beschäftigten sich hauptsächlich mit den verschiedenen Holzarten für den Instrumentenbau, während Adrian Brown und Christophe Deslignes verschiedene Typen von Consort-Instrumenten anhand von Zeichnungen, Bildern und historischen Quellenwerken hauptsächlich des 16. Jahrhunderts vorstellten, mit sehr schönen Klangbeispielen von nachgebauten Renaissance-Blockflöten unterstützt. Conrad Steinmann hatte schon darauf hingewiesen, daß alte Instrumente zur Zeit ihres Gebrauches neue Instrumente waren, nachgebaute alte Instrumente also vielleicht „originaler" seien als original alte.

Der englische Musikwissenschaftler und Leiter der Musikabteilung der Züricher Zentralbibliothek Chris Walton und Martin Derungs beleuchteten das Thema von einer für Blockflötisten vielleicht etwas ungewöhnlicheren Seite her, nämlich dem „Umgang der Spätromantik mit dem 18. Jahrhundert: Eine verjährte Leidenschaft?" Beispiele von Johannes Brahms und Ferruccio Busoni, von Martin Derungs auf dem Cembalo gespielt, was dem Personalstil keinen Abbruch tat, waren ein wichtiger Beitrag zur Geschichte der Bach-Rezeption, die um die Jahrhundertwende am besten in Bearbeitungen Bachscher Werke abgelesen werden kann. Während bei Busoni die Aufmerksamkeit auf kleinste Details gerichtet ist, entsteht bei anderen Komponisten ein romantisierendes Künstlerbild, was wiederum in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts zu dem

Wunsch nach Authentizität beigetragen hat, aus Abneigung gegen die Romantisierung. Daß Authentizität nicht durch das Auswendiglernen von Regeln zu erreichen ist, ein genaues Quellenstudium zwar unerläßlich erscheine, aber noch keine Garantie für Echtheit bedeute, betonte Conrad Steinmann in seinen „Gedankensplittern", Authentizität – im heutigen Sinne verstanden – sei nicht gleichbedeutend mit einer unumstößlichen Wahrheit, sie sei auch kein Problem in Kulturen ohne schriftliche Überlieferung. Er zitierte Platons Gespräch mit einem Weisen: „Ich habe die Schrift entdeckt, jetzt beginnt das Vergessen". Werk und Interpretation unterlägen Entwicklungen und Veränderungen, und eigentlich sei auch Neue Musik nur im Moment der Uraufführung wirklich neu. So gesehen könnte also eigentlich nur das Konzert des Ensembles „YPON" (Michiel Scheen – Piano, Synthesizer, Electronics; Wiek Hijmans – Guitar, Electronics, Tapes; Michael Barker – Blockflutes, Midified Blockflute, Electronics, Tapes) als authentisch bezeichnet werden, in dem überwiegend improvisiert und eine überraschende Klangvielfalt entwickelt wurde.

Auf andere Weise überraschend war die Kombination von alter und neuer Musik für Soloblockflöte (Telemann, Andriessen, Bussotti u.a.) mit Rhetorik in Wort und Bild und pantomimischer Darstellung. Hans-Maria Kneihs und der Pantomime Walter Bartussek (Wien) ergänzten sich in hervorragender Weise, wenn auch gelegentlich die Blockflöte etwas in die Rolle der musikalischen Untermalung geriet. Die „14 Arten der Fortbewegung und 13 Arten des Wartens" wurden in Verbindung mit Hotteterre-Preludes und Shinoharas „Fragmenten" zu einem Kabinettstück, während Andriessens „Sweet" als Begleitmusik zu einer „Fliegenjagd" zwar originell, aber vielleicht nicht jedermanns Geschmack war, zumindest aber ungewöhnlich ist. „RARA" von Sylvano Bussotti, 1966 entstanden und für einen Blockflötisten und einen Pantomimen konzipiert, stellt an beide Interpreten hohe Anforderungen, die Hans-Maria Kneihs und Walter Bartussek glänzend meisterten.

Bei einer Abendmusik in der Aureliuskirche zu Hirsau stellte Karin van Heerden, begleitet von Jan-Piet Knijff, Cembalo und Barbara Messmer, Viola da gamba, die Vielfalt der „Nationalstile" während des Früh- und Hochbarock vor. Besonders schön gelangen die außerordentlich kantablen *Divisions* von Salomon Eccles und die *6. Suite* von Matthew Locke. Beim *4. Concert Royaux* von F. Couperin stand die Altblockflöte leider etwas zu sehr im Schatten des Cembalos, so daß die Feinheiten des französischen Stiles nicht immer voll zur Geltung kamen, und auch bei der Sonate g-moll von J. S. Bach hätte man sich einen etwas zurückhaltenderen Cembalisten gewünscht.

Conrad Steinmann faszinierte bei seinem Abendkonzert das Publikum durch außergewöhnliche Klangfarben auf vielerlei Flöteninstrumenten, nicht alltägliche Literatur vom 13. Jahrhundert bis zu eigenen Kompositionen der letzten Jahre und sehr starke Konzentration, die sich auf die Zuhörer übertrug. Er wußte Blockflöten vom Sopranino bis zum Baß, Untertonflöte, Flageolett und Aulos geschickt einzusetzen, um die *Tunes*, Tänze und Lamentationen zu charakterisieren.

„Musik aus Neapel" stand auf dem Programm des Aurelius-Konzertes mit Prof. Michael Schneider und Mitgliedern des Barockorchesters „La Stagione", Frankfurt. In den Sonaten von Francesco Mancini, Allessandro Scarlatti und einem Händel zugeschriebenen Concerto ist die Blockflöte überwiegend als gleichberechtigtes Kammermusik-Instrument und nur gelegentlich konzertierend verwendet. Eine *Sonate* von Leonardo Vinci für Traversflöte und B.c. wirkte als liebenswerter Vorläufer auf dem Weg zur Klassik.

Beim letzten von einem Jury-Mitglied gestalteten Konzert in der Dreifaltigkeitskirche Bad Teinach standen im Mittelpunkt englische *Divisions und Grounds*

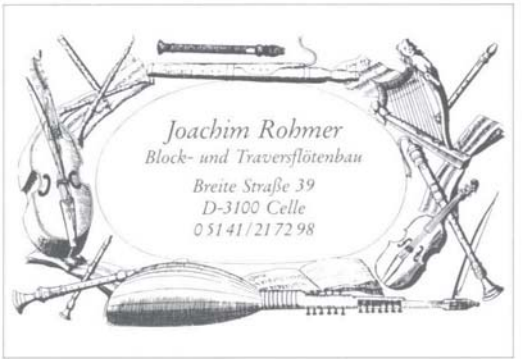
BLOCKFLÖTEN
nach
Terton, Rottenburgh,
Stanesby, Bressan, Denner
u.s.w.
Alto ab DM 1 650,--

TRAVERSI

nach
Rippert, Hotteterre, Grenser,
Rottenburgh u.s.w.
ab DM 1 280,--

OBOEN
nach
Denner, Stanesby und
Schlegel
ab DM 1 650,--

Für Info:
Jan HERMANS · Historical Woodwinds
Werkendam 12 · B-2360 Oud-Turnhout (Belgien) · Tel. 00-32-14-41 65 40



aus dem 17. Jahrhundert sowie italienische *Sonate Concertate* von Dario Castello. Abgesehen von dem eigenartigen Zauber, der von der englischen Musik des 17. Jahrhunderts ausgeht, kam es hier zu einem musikalischen Erlebnis besonderer Art. Matthias Weilenmann wußte seine Renaissance- und Frühbarockflöten so singend und klangvoll einzusetzen, daß es als Musterbeispiel für die Wettbewerbsteilnehmer hätte dienen können. Ein Höhepunkt war auch der Wettstreit mit der Kleinorgel in den konzertierenden Sonaten aus Castellos Libro Secondo von 1629. Martin Derungs war wie immer ein zuverlässiger Begleiter an Cembalo und Orgel, ebenbürtiger Partner, einfallsreicher Improvisator und glänzender Solist wie auch Brian Franklin, der seiner Gambe in *Bonny Sweet Robin* lautenähnliche Klänge entlockte, die virtuosen Violeta- und Fagott-Partien bei Castello brillant wiedergab und in den gemeinsamen Improvisationen einen wesentlichen Beitrag leistete.

In einer abschließenden Zusammenfassung zum Thema „Historische Musik" brachte Martin Derungs als Diskussionsleiter noch einmal die drei Begriffe Nostalgie – Dialektik – Kritik ins Gespräch und erinnerte außer an die Veränderungen der Umgebung, in der Musik ihren Platz findet, die andere Trägerschaft der Konzerte und die Rezeption mehr durch Medien als durch Konzerte auch daran, daß Authentizität nichts zu tun hat mit Zeit, Komponist oder Instrumentarium, sondern mit Aktualität im Augenblick, in dem Musik erklingt. Er zitierte Gustav Leonhardt: „Wer überzeugt, ist authentisch; wer sich bemüht, authentisch zu sein, wird nie überzeugen."

Zum Abschluß des 4. Symposions gab es ein Konzert der Preisträger, das vom Südwestfunk aufgezeichnet wurde. Außer Geldpreisen werden Konzerte in verschiedenen Städten und Ländern angeboten. Viele Dankesworte galten den Trägern, Sponsoren und Verbänden, die durch finanzielle und ideelle Unterstützung die Durchführung des Symposions ermöglicht hatten; den Juroren, Helfern, Mitarbeitern der Musikschule Calw und besonders Dieter Haag als spiritus rector und nicht zuletzt den Teilnehmern, für die internationale freundschaftliche Begegnung und Auseinandersetzung mit den Mitbewerbern als vorrangig genannt wurde. Dies sei wichtiger als Gewinner oder Verlierer in einem Wettbewerb zu sein, in dem nicht Menschen verglichen, sondern Leistungen eingeordnet würden. Den Beschluß bildete die Bitte, zum 5. Symposion wieder nach Calw zu kommen. *Ilse Hechler*

40 Jahre Verband deutscher Musikschulen

Festveranstaltung am 7. 9. 1992 in der Redoute in Bad Godesberg

Zum 1. TIBIA-Heft 1976 schrieb ich in meinem Geleitwort:

Fritz Jöde prägte in den zwanziger Jahren den Begriff „Musikschule für Jugend und Volk, ein Gebot der Stunde", der leider von Anfang an mit zuviel Außermusikalischem belastet war, so daß er erst in den sechziger Jahren auf breiterer Ebene – zumal nach der reinigenden Wirkung der Adornoschen Kritik – eine brauchbare Antithese zum Privatunterricht wurde. Das fällt zeitlich in etwa zusammen mit dem Beginn der Wettbewerbe „Jugend musiziert", bei denen auch der Leistungsgedanke wieder zu seinem Recht kam. Daß es heute in der Bundesrepublik fast 500 Musikschulen mit 450 000 Schülern gibt, z. T. über die ganze Bandbreite der Orchesterinstrumente, ist, wenn auch sicherlich nach Meinung der Initiatoren noch nicht ideal, so doch vom Machbaren her eine Jahrhundertleistung aus den sechziger Jahren, die mit Behutsamkeit nach innen weiter gefestigt werden muß.

Erfreulich bei allem ist eine sich herauskristallisierende Neigung zur unideologischen Sachlichkeit. Die Fronten hie Alte Musik, hie Neue Musik und z. T. sogar hie Unterhaltungsmusik, hie Ernste Musik existieren nicht mehr in dieser Form. Darüber hinaus ist auch der Austausch internationaler geworden.

Bitte verdächtigen Sie mich beim Lesen dieser von mir aufgezeigten Leitlinien nicht des Euphorismus. Ich weiß natürlich sehr wohl, daß viele Alltagswirklichkeiten und Zustände durchaus nicht so sind, doch – das wird mir jeder zugeben müssen, der mit den Dingen zu tun hat – die erhöhte Bereitschaft und die Gunst der Stunde liegen auf der Hand ...

Heute sind es mittlerweile (mit den neuen Bundesländern) 970 Musikschulen mit rund einer Million Schülern. Im Instrumentalunterricht (ohne Früherziehung) mit über einer halben Million Schülern rangiert vorn mit 25 % das Klavier, gefolgt von der Blockflöte mit fast 20 %; aber auch die Holzbläser – Querflöte,

Oboe, Klarinette und Fagott (letzteres immerhin fast 1.300 Schüler; wann gab es so etwas vorher?) – sind mit fast 10 % vertreten.

Ich will die Entwicklung des Verbandes und seiner Aktivitäten hier nicht im einzelnen auflisten. Sie wird den meisten Lesern bekannt sein. An dieser Stelle sei es aber ausdrücklich noch einmal betont: Hier wird ein Jahrhundertwerk gefeiert, das allen Respekt verdient und für das den unermüdlichen Akteuren herzlich Dank zu sagen ist.

Der Verband deutscher Musikfachgeschäfte vervollständigt in seinem letzten Rundschreiben unser Bild noch um weitere Informationen:

... Wir, d. h. die Bundesrepublik Deutschland, verfügen heute über 486 Orchester. ... Wir haben das dichteste Netz von Musikalienhandlungen. Wir haben die meisten der prominenten Komponisten in der deutschen Verwertungsgesellschaft. Wir haben den größten Markt für Musikbücher, Musikalien und Musikzeitschriften.

Diese Stellung des deutschen E-Musikmarktes wird noch besonders dadurch untermauert, daß jährlich nach einer neueren Statistik 22 Millionen Besucher von Theater- und Konzertveranstaltungen gezählt wurden, während nur 14 Millionen die Fußballstadien besuchten.

Ja, ist denn das möglich bei all den vielen Klagen, die man sonst so hört? Für Pessimismus besteht kein Grund. Auf der anderen Seite: Zahlen sind nicht alles. Die Differenzen liegen in den Identifikationen.

Hermann Moeck

Utrecht '92

Zum dritten Mal fanden vom 28. - 31. Mai '92 in Utrecht die „Offenen Niederländischen Blockflötentage" statt. Insgesamt hatten sich über 300 Teilnehmer angemeldet, so daß das Vorbereitungskomitee mit der Organisation alle Hände voll zu tun hatte. „Ganz" Utrecht schien nur noch aus jungen Musikern zu bestehen; zwischen dem Konservatorium, der Musikschule und dem Akademiegebäude, in dem sich der Wettbewerb abspielte, rannten aufgeregte Teilnehmer fröhlich grüßend – ob in holländisch, englisch, französisch oder deutsch – hin und her. Neben den Wettbewerbsstunden wurden auch wieder viele Workshops, interessante Konzerte und ein Markt, auf dem internationale Blockflötenbauer ihre Instrumente vorstellten, angeboten. Unter den vielen Höhepunkten ließen besonders La Fontegara Amsterdam, das Loeki Stardust Quartet – für alle Blockflötisten ein absolutes „Muß" – und Matthias Maute die Blockflötenherzen höher schlagen. Durch unterschiedlich zusammengestellte Programme

NOVITÄTEN
FÜR
FLÖTE/BLOCKFLÖTE

THOMAS CHRISTIAN DAVID (1925)

Sonate für 2 Flöten
Partitur und Stimmen 05 027 DM 33,–

Toccata für 9 Flöten.
Besetzung: 2 Piccoli, 4 Flöten, 2 Altflöten, 1 Baßflöte
Stimmen 05 025 DM 60,–
Studienpartitur Stp. 653 DM 27,–

PAUL WALTER FÜRST (1926)

Op. 39. Dorian's Calling für Flöte solo
05 042 DM 11,–

AUGUSTIN KUBIZEK (1918)

Op. 44/5. Cromatico für Flöte solo
05 041 DM 7,50

FRANZ ALEXANDER PÖSSINGER (1766 – 1827)

24 Variationen über „Gott erhalte"
für Flöte solo, herausgegeben von Dorit Pawikovsky DM 1166 DM 17,50

MICHAEL RADULESCU (1943)

Capricci für Flöte (Altblockflöte) solo
04 455 DM 12,50

MARKUS ZAHNHAUSEN (1965)

Flauto dolce solo. 7 Stücke für Altblockflöte solo 04 457 DM 20,–

Klangreden. Duette für Altblockflöte und Querflöte 04 462 DM 23,–

DOBLINGER
WIEN – MÜNCHEN
Für weitere Informationen:
INFO-Doblinger, Postfach 882, A-1011 Wien

und neu vorgestellte Werke erhielten die Hörer viele neue Anregungen, und die Klangdifferenzen und variierenden Techniken beeindruckten zutiefst. Wie kein anderes Werk schlug van Nieuwkerks *Kadanza* (1990) – gespielt von La Fontegara Amsterdam – sowie die Kompositionen von Maute und die Renaissanceinterpretationen des Loeki Stardust Quartet ein. Noten und CD waren am Ende der vier Tage so gut wie ausverkauft.

Wer wollte, konnte sich von morgens bis abends von Musik begleiten lassen. Insgesamt war die Atmosphäre des Wettbewerbs gelöst und freundlich, das schöne Wetter schien auf die Laune der Menschen abzufärben. Anerkennung galt der Jury, die den Wettbewerb sehr ernst nahm und bemüht war, gerecht zu urteilen, obwohl sie (aufgrund der hohen Teilnehmerzahl) in drei separaten Teams arbeitete – ein Umstand, der evtl. zu enttäuschten Gesichtern geführt haben mochte. Doch das Ziel, internationale Begegnungen durch Musik zu einem inspirierenden und eindrucksvollen Erlebnis zu gestalten, wurde sicherlich erreicht.

Stephanie Wöller

Resultate des Utrechter Wettbewerbs

Rund 400 Blockflötisten aus acht verschiedenen Ländern nahmen Ende Mai am Wettbewerb „Open Nederlandse Blokfluitdagen Utrecht" teil.

Innerhalb neun auf Alter und Gruppenzusammenstellung abgestimmter Kategorien wurde man von folgender Jury in drei Runden beurteilt: Thera de Clerck, Baldrick Deerenberg, Peter Holtslag, Paul Leenhouts (Vorsitzender), Sebastian Marq, Leo Meilink, Karin Röhrig, Jeanette van Wingerden und Dorothea Winter.

Das Ergebnis des Finales fiel folgendermaßen aus: Erste Preise in den Solokategorien gingen an Liesje Vanmassenhove und Tatiana Babut du Marès aus Belgien sowie an Katrin Fehse aus Umkirch (BRD).

Bei den Ensembles wurden erste Preise vergeben an „Die vier Orgelpfeifen" aus Heilbronn und „La Nobile Scala" aus Minden (BRD) sowie an das Blockflötenquartett der Landesmusikschule Schwertberg (Österreich).

Der Blockflötenchor „Tutti Fluti" aus Brühl unter Leitung von Hildegard Zavelberg wurde ebenfalls mit einem 1. Preis ausgezeichnet.

Wegen ihrer hervorragenden Interpretation der Komposition *Big Baboon* wählte die Jury Katrin Fehse als letztendliche Siegerin des Wettbewerbs aus. Sie erhielt aus den Händen des Kulturministers von Utrecht den Wanderpokal des SONBU-Wettbewerbs.

Die nächsten Blockflötentage Utrecht werden im Mai 1995 stattfinden.

Paul Leenhouts

. . . frisch aus der Quelle . . .

Blumen für Georg

In diesem Jahr gedenkt die musikalische Welt des 225. Todestages von Georg Philipp Telemann (1681 - 1767). TIBIA, die als eine Zeitschrift für Holzbläser allen Grund hat, sich an Telemann dankbar zu erinnern, läßt ihre Blumengrüße hiermit durch einen anderen alten Bekannten überreichen. In einem Brief vom Dezember 1750 schreibt Georg Friedrich Händel an Telemann:

[. . .]

Ich beglückwünsche Sie zu der vollkommenen Gesundheit, deren Sie sich in so vorgerücktem Alter erfreuen, und wünsche Ihnen von ganzem Herzen Beständigkeit jeglichen Wohlergehens noch für viele Jahre. Wenn die Liebhaberei für exotische Pflanzen und dergl. Ihre Tage verlängern und die Ihnen eigene Lebhaftigkeit verjüngen könnte, so biete ich Ihnen mit aufrichtiger Freude an, etwas dazu beizutragen. Ich mache Ihnen dann ein Geschenk und sende Ihnen (durch beifolgende Adresse) eine Kiste mit Blumen, von denen mir Kenner dieser Pflanzen versichern, sie seien auserlesen und von bezaubernder Seltenheit; wenn man mir die Wahrheit sagt, so werden Sie die besten Pflanzen von ganz England erhalten; die Jahreszeit ist günstig, so daß Sie noch Blüten daran haben werden. Sie selbst werden der beste Richter sein; und ich erwarte Ihr Urteil darüber. Lassen Sie mich indessen nicht zu lange nach Ihrer freundlichen Antwort auf diesen Brief schmachten, da ich in tiefer Freundschaft und mit aller Wärme bin,

Monsieur,

Ihr ergebenster und sehr gehorsamer Diener

George Frideric Handel

Händel muß wohl doch einige Zeit „geschmachtet" haben, denn im September 1754 wendet er sich erneut an den alten Herrn in Hamburg, dem die Botanik zur Freude seines Alters geworden war und der seine *Unersättlichkeit in Hyacinthen und Tulpen* und seine *Begierde nach den mehresten Zwiebelgewächsen* in diesen Jahren mehrfach eingestanden hatte:

Monsieur,

vor einiger Zeit ließ ich einen Vorrat exotischer Pflanzen vorbereiten, um sie Ihnen zu schicken, als Jean Carsten der Capitän (mit dem ich verabredete er möge sie für Sie aufbewahren) mir sagen ließ, er habe erfahren, Sie seien gestorben. Sie werden nicht zweifeln, daß diese Mitteilung mich äußerst betrübet. (Und) Sie werden daher meine Freude beurteilen, zu hören daß Sie sich vollkommener Gesundheit erfreuen. Derselbe Capitän Jean Carsten, der soeben aus Ihrer Gegend hier angekommen ist, schickt mir durch einen Freund diese gute Nachricht, und daß Sie ihm eine Liste der exotischen Pflanzen mitgegeben hätten, die man Ihnen verschaffen möge. Ich ergreife diese Gelegenheit mit vielem Vergnügen, und habe Sorge getragen diese Pflanzen zu finden: und Sie werden sie fast alle bekommen. Da Capitän Carsten (selbst) nicht vor nächstem Dezember abreist, will er dafür sorgen, sie mit dem nächsten abgehenden Schiff zu schicken, von dem Sie in der Beilage den Namen und den des Capitäns finden. Ich wünsche, dies kleine Geschenk, das ich Ihnen anzubieten wage, möge Ihnen angenehm sein; ich bitte Sie, mir Nachricht über Ihre Gesundheit zu geben, von der ich wünsche sie sei vollkommen; und alle Art von Wohlbefinden, und bin mit unverbrüchlicher Achtung

Monsieur
Ihr sehr ergebener und gehorsamer Diener
G. F. Handel.

(Quelle: Georg Philipp Telemann: *Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*, hrsg. von Hans Grosse und Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972, S. 212 und 342 - 347; Brief im Original französisch.)

Ulrich Thieme

DAS LETZTE

F. Lautes hilfreiches Diffinitorium

Teil 13: Buchstaben N und O

Nachschlag. 1) Kann der Hungrige sich in der Kantine (bei der Kantilene) holen, ohne sich dabei eine Verzierung abzubrechen. 2) Beim Fußball auch Nachtreten genannt, was den Schiedsrichter leicht dazu veranlaßt, Karten zu spielen und den schwarzen Peter zu zücken, was dann in der Regel ein

Nachspiel hat. Dieses N. heißt im Fachjargon „Sperre".

Nachthorn. Ein Begriff aus der Seefahrt. Nacht- und Nebelhorn verhalten sich zueinander wie Dur zu Moll.

Nagelgeige wird in Künstlerkreisen die sog. „Uecker-Fidel" genannt.

Nationalhymne. Eine Art Volkslied, das zumeist in größerem Kreis zu festlichen Anlässen gesungen wird, um auch unter Leuten, die sich gar nicht kennen, ein „Wir-Gefühl" zu schaffen. Wahl des Liedes und Texte sind fast immer umstritten und wechseln nach Stimmung und Anlaß. In England singt man gern mindestens 3 verschiedene N. hintereinander. In Deutschland reicht die Spanne von der „Becherhymne" (für Trinkfeste) bis hin zu „So ein Tag, so wunderschön wie heute".

Nationalhymne (Hilbert)

NEU BEI MOECK

Glückwunschkarten mit Umschlag, je DM 2,50

Naturtöne nennt man alle natürlich erzeugten Töne...

Neue Musik. Eigentlich ganz einfach: Alles, was heute neu komponiert wird – aber was ist daran noch neu? Eingeengt bezeichnet man deshalb als N.M., was vor leeren Rängen stattfindet. Stilistische Mittel sind zumeist aufgesetzte Symbolik und musikalische (und räumliche) Leere, sozusagen neue Kleider, in denen kein Kaiser steckt.

Neumen sind nichts anderes als Gedächtnisstützen, wie z.B. ein Knoten im Taschentuch (damit man die Flöte nicht vergißt) u.ä.

Nicolo. Vorname von Bomhart.

Niederländische Musik ist Sammelbegriff für alle Volksmusik, die außerhalb Bayerns gepflegt wird.

Noëma. Umgangssprachliche Kontraktion von „noch einmal".

None. Engl. „kein, niemand".

Notes inégales sind unsauber geschriebene Noten, von denen keine aussieht wie die andere.

O

Oberstimme. Zartes, schüchternes Stimmchen, das in gefüllten Restaurants zumeist vergeblich nach dem Kellner ruft.

Ode. Nachname eines bekannten Kriminalkommissars, der besonderes Geschick besaß, Gangster zum Singen zu bringen; vgl. auch: Odenkomposition (= Vernehmungsprotokoll).

Offizium (lat.) das Büro.

Olifant. Zeichnerisches Produkt eines außerfriesischen Blödel-Künstlers.

Jacques Offenbach (Hilbert)

Olmütz. Ein alter Hut.

Ombra-Szene. Hat irgendwas mit Sonnenbaden zu tun. Richard Strauss schrieb eine berühmte O. mit dem Titel: „Die Frau ohne Ombra".

Onestep. Der berüchtigte Schritt zu weit. Der Gedanke findet sich in der Graffitti-Sentenz wieder: Gestern noch standen wir am Rande des Abgrunds – heute sind wir einen bedeutenden Schritt weiter.

Oper. Ein fürchterliches Drama, weil die Leute einfach alles singen müssen, was ihnen in den Sinn kommt. Manche singen sich sogar stundenlang tot und werden dafür noch mit Beifall bedacht.

Opus (lat.). Bezeichnung für Großvater.

Oratorium. Frei nach „ora et labora". Gegenteil von Laboratorium. In letzterem wird gearbeitet.

Orchester. Vereinigung von gewerkschaftlich organisierten Musikern, deren Tätigkeit tariflich geregelt wird. Das Urlaubsgeld errechnet sich aus der Gesamtzahl der jährlich verbrauchten Noten.

Organologie nennt man die Organspenderkunde.

Orgelbewegung. Bei fest installierten Großinstrumenten dieser Art eigentlich eine Unmöglichkeit.

Ostinato. Keyboardbegleitung in der Hausmusik. Gilt für E und U.

Ouverture. Der Anfang vom Ende.

ZEITSCHRIFTEN / PERIODICA

The Recorder Magazine (incorporating "The Recorder News" Jahrgang 10/1990. Schott & Co. Ltd., 48 Great Marlborough Street, GB-London W1V 2BN

In den ersten drei von insgesamt vier Heften dieses Jahrgangs schreibt Alec V. Loretto anschaulich und leicht verständlich über die verschiedenen Möglichkeiten, Klang und Stimmung einer Blockflöte durch Veränderungen an Labium, Innenbohrung und Grifflöchern im jeweils gewünschten Sinne zu beeinflussen. Im Vordergrund stehen die verschiedenen Effekte von Manipulationen an den Grifflöchern.

Heft 2 bringt außerdem (wieder einmal) Einblicke in die endlose und mittlerweile ermüdende Debatte, ob denn nun Alec Loretto oder aber Fred Morgan die erste Kopie der sogenannten „Ganassi-Flöte" hergestellt hat. Zu diesem Thema kann man sich an giftigen Leserbriefen der Herren Lasocki, Loretto und Morgan erfreuen.

Alle vier Hefte dieses Jahrgangs zieren Fotos von begeisterten Blockflötenspielern, auf denen selten weniger als zehn zusammenspielen. So wird sich bestimmt immer wenigstens ein Abonnent des *Recorder Magazine* wiedererkennen. Tatsächlich spielt ja das in Deutschland eher vergessene bzw. verrufene „chorische" Blockflötenspiel bei unseren Nachbarn auf der Insel eine bedeutende Rolle. In Heft 2 hören wir vom Leiter des *London Recorder Orchestra,* Mr. Denis Bloodworth, etwas vom Repertoire dieser Vereinigung (u. a. Werke von Schubert und Dvořák) und von seiner „normalen" Besetzung: 1 Sopranino, 4 Sopran-, 10 - 12 Alt-, 10 -12 Tenor-, 8 -10 Baß-, 3 oder mehr Großbaß- und 2 oder mehr Subbaßblockflöten.

In Heft 4 verabschiedet sich der langjährige Herausgeber des *Recorder Magazine*, Edgar Hunt, mit zwei eigenen Beiträgen von seinen Lesern. In „Titian and the Recorder" spürt er der symbolischen Bedeutung der Blockflöte in Bildern des venezianischen Malerfürsten nach, die man heute in Paris, Cambridge und Edinburgh bewundern kann. Im Vorgriff auf das Mozartjahr 1991 schreibt Hunt dann über „Mozart and the Recorder" – daran erinnernd, daß Mozart in seinen späten Tanzsammlungen (KV 509, 535/36, 567/68, 571, 585/86, 599-605) immer wieder *flautino* und *flauto piccolo* verlangt, Bezeichnungen, mit denen der Komponist, wie schon in der „Entführung aus dem Serail", sicherlich die Sopran- oder auch die Sopraninoblockflöte meint.

Der interessierte Leser sei auch auf das Vorwort zum entsprechenden Band in der „Neuen Musik"-Ausgabe" verwiesen, den Marius Flothuis 1988 veröffentlichte.

Ausführliche Rezensionen von Schallplatten und Notenausgaben und Interna der *Society of Recorder Players* finden sich in jedem Heft dieses Jahrgangs 1990.

Ulrich Thieme

Syrinx. Bolletino Ufficiale Accademia Italiana del Flauto. Anno III, Nos. 7-10. 1991.

Neben den üblichen Informationen über Meisterkurse, Neuerscheinungen und Flötenbau erschienen in diesem Jahrgang Interviews mit Pierre Boulez und

DIE FEINE HARMONIE

Aesthé
bietet Ihnen handwerklich gebaute Barock-Blockflöten, die sich durch ihren bemerkenswerten Klang, ihre sorgfältige Verarbeitung und einen günstigen Preis auszeichnen.
Aesthé-Blockflöten entsprechen den ästhetischen Kriterien der historischen Instrumente. Um eine bestmögliche Klangqualität zu erzielen, werden modernste Herstellungstechniken angewendet. Dank dieser Herstellungsmethode, die im wesentlichen auf Handarbeit beruht, sind alle Tonnuancierungen möglich, die für hochwertige Blockflöten erforderlich sind.
Der Preis hingegen ist mit den besten maschinell hergestellten Serienblockflöten vergleichbar.

Prospekt und Informationen durch:

Margret Löbner
Osterdeich 59a, 2800 Bremen 1,
Tel. 0421 / 70 28 52

Robert Dick (Nr. 7), Severino Gazzelloni (Nr. 8), Pierre-Yves Artaud (Nr. 9), die sich leider alle mehr oder weniger im Rahmen nur atmosphärischer Skizzen bewegten. Lediglich das Gespräch mit Konrad Klemm (Nr. 10) bildete eine Ausnahme. In ihm wurden seine Ideen über die Pädagogik, die Alexandertechnik deutlich, und darüber hinaus gab es einen informativen Exkurs über die unterschiedlichen Qualitäten der italienischen und der französischen Schule.

M. Bignardelli ist Autor einer interessanten Artikelserie über italienische Flötenvirtuosen des 19. Jahrhunderts wie Cesare Ciardi, Ernesto Köhler, Emanuele Krakamp und Giulio Briccaldi (Nrn. 7, 9, 10). Von Barthold Kuijken ist in Nr. 7 ein sehr wichtiger Beitrag über Bachs e-Moll Sonate zu lesen, allerdings ohne daß erwähnt wird, daß es sich dabei nicht um einen originalen Beitrag handelt, sondern vielmehr um den Abdruck des Vorworts zu seiner Neuausgabe dieser Sonate bei Breitkopf & Härtel. In Heft 10 wird Frans Vesters Artikel „Publishers, Editors, Editions and Urtexts" aus der für ihn veranstalteten Festschrift „Concerning the Flute" (Amsterstam 1984) übernommen.

Informative Beiträge zur Musik des 20. Jahrhunderts liefern die Analysen der Sonate von Poulenc und Sequenza von Berio, aber auch Gespräche mit Andrea Guarnieri (u. a. Kompositionslehrer am Konservatorium Mailand, in Nr. 8), Edison Denissow (Nr. 9) und Fernando Mencharelli (Nr. 10), in denen unter anderem unterschiedliche Auffassungen über die Eignung der Böhmflöte für zeitgenössische Komponisten (Beschränktheit contra Attraktivität) erscheinen.

Ob ein Vergleichstest von Flötenkopfstücken verschiedener Hersteller in Nr. 9 Informationen über die Kopfstücke oder die Juroren liefert – darüber mag der Leser entscheiden. *Thies Roorda*

BÜCHER

Fundgrube

Ruth van Baak Griffioen: Jacob van Eycks „Der Fluyten Lust-hof". Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Utrecht 1991. 467 S. Keine Preisangabe in DM.

Zwei Jahre lang verweilte die amerikanische Musikwissenschaftlerin Ruth van Baak Griffioen in Utrecht, um von dieser „Höhle des Löwen" aus eine Dissertation über Jacob van Eyck und seinen *Fluyten Lust-hof* vorzubereiten (Stanford University). Eine leicht gekürzte Fassung dieser fünfhundertseitigen Dissertation aus dem Jahre 1989 ist jetzt im Druck erschienen. Es ist ein tolles Buch für diejenigen, die wissen wollen, was sich hinter van Eycks nicht selten rätselhaften Titelangaben versteckt. Denn obschon der Titel des Buches eine alles umfassende Studie vermuten läßt, liegt der Schwerpunkt tatsächlich auf der Herkunft der von van Eyck gewählten Melodien. Das vierte Kapitel, das darüber handelt, nimmt insgesamt 300 Seiten und damit zwei Drittel des Ganzen ein. Nach einer Einführung enthält Kapitel 2 eine detaillierte Biographie. Kapitel 5 geht kurz auf van Eycks Variationskunst und die Aufführungspraxis ein, Kapitel 6 auf die Blockflöte im 17. Jahrhundert.

Neuerscheinungen für Flötisten

Flöten-Duos aus drei Jahrhunderten I
Herausgegeben von Elisabeth Weinzierl und Edmund Wächter
BA 8171 DM 19,50

neu

Flöten-Duos aus drei Jahrhunderten II
Herausgegeben von Elisabeth Weinzierl und Edmund Wächter
BA 8172 DM 19,50

Ebenso wie die erfolgreiche erste Sammlung bietet das zweite Heft reizvolle Literatur für das Zusammenspiel. Quer durch die Musikgeschichte vom 17. bis zum 20. Jahrhundert finden Flötisten hier Material im mittleren Schwierigkeitsgrad – von einer Sammartini-Sonate bis zu Charles Colins »Jazz Duett«.

neu

Johann Christian Bach
Trio G-dur für zwei Querflöten und Basso continuo. Herausgegeben von Frank Nagel (2/3).
Reihe »Flötenmusik«
BA 6894
Partitur mit Stimmen DM 19,–

Gehaltvolle, schön klingende Literatur der Frühklassik. Ein dankbares, mittelschweres Stück für jeden Flötisten, der Freude am kammermusikalischen Spiel hat.

neu

Willy Burkhard
Serenade für Flöte und Gitarre op. 71 Nr. 3
Revidierte, zusätzlich mit Fingersätzen von Christine Wehler versehene Neuauflage (3/4)
BA 8175 DM 18,–

Eine längst fällige Neuedition dieses Standardwerkes für die beliebte Besetzung Flöte und Gitarre.

neu

Antonio Vivaldi
Konzert D-dur für Querflöte, Streicher und Basso continuo RV 783. Erstausgabe, herausgegeben von Ingo Gronefeld (213)
HM 265
Partitur mit Stimmen DM 23,00
Streicherstimmen je DM 5,50

Klavierauszug mit Solostimme von Michael Töpel
Reihe »Flötenmusik«
BA 6892 DM 16,00

Das Buch zum Thema:

Ursula und Željko Pešek:
Flötenmusik aus drei Jahrhunderten
Komponisten · Werke · Anregungen. Mit einem Geleitwort von Hans-Peter Schmitz

320 Seiten; broschiert
ISBN 3-7618-0985-9 DM 49,–

Das Buch ist eine wahre Fundgrube an Informationen für jeden Flötisten – Kenner und Liebhaber.

Bärenreiter
Kassel · Basel · London · New York · Prag

Der Karthause-Rex Verlag bietet an:

Willy Trapp – **So macht's Freude**
Das Spiel auf der C-Sopran Blockflöte. Das neue Lehr- und Spielbuch für Einzel- oder Gruppenunterricht zeigt dem Lernenden die leichteste Art, Noten zu lesen und zu spielen durch das anfangs große Notenbild. Verständliche Darlegung der musikalischen Grundformen. Pädagogisch sehr gut ausgewählte Lied- und Spielstücke. Im Anhang Grifftabelle. 98 Seiten. **K 16 DM 16,00**

Willy Trapp – **Ein bunter Melodienstrauß**
Die bekanntesten Walzer von Strauß für Blockflöten. Leicht spielbar.
SS(T)A Partitur/Stimmen K 17 A DM 14,00
Ausgabe für Altblockflöte und Klavier K 17 DM 12,00
Einzelstimmen DM 3,50

Willi Trapp – **Fröhliche Tänze**
für 3 Blockflöten, mit Melodien aus den Europäischen Ländern. Leicht spielbar.
SS(T)A Partitur/Stimmen K 19 DM 22,00
Ausgabe für Klavier. Zusammenspielbar mit der Blockflöten-Ausgabe **K 19 A DM 18,00**
Einzelstimmen je DM 3,50

Willi Trapp – **Kleine Melodien großer Meister**
Spielmusik für 3 Blockflöten. Leichte Spielstücke für den Anfänger von Bach bis Schumann
SS(T)A Blockflötenpartitur/Stimmen K 37 A DM 22,00
Ausgabe für Klavier K 37 DM 18,00
Einzelstimmen DM 3,50

Willi Trapp – **Vier heitere Tanzsuiten**
Inhalt: Zum Tanze geht ein Mädel; Muß i denn zum Städtle hinaus; Sur le pont d'Avignon u. Amazing grace, für das Anfangsspiel im Zusammenspiel. Sehr leicht. **SS(T)A Blockflötenpartitur/Stimmen DM 22,00**
Ausgabe für Klavier DM 13,00

Willi Trapp – **Vorwiegend heiter**
Eine schöne Melodienfolge von Carl Millöcker, Zeller, Ziehrer und Suppè. Für den Anfang gut geeignet. Sehr leicht spielbar.
SS(T)A Blockflötenpartitur K 38 A DM 22,00
Ausgabe für Alblockflöte und Klavier K 38 DM 18,00

Willi Trapp – **Das Spiel auf der Altblockflöte**
Eine Ergänzung zum Spiel auf der Sopranblockflöte
K 40 DM 14,00

Karthause-Rex Iserlohn – Buch und Musikverlag GmbH
Panzermacherstraße 5 · D-5860 Iserlohn · Telefon (0 23 71) 6 31 02

Bei ihrer Forschung nach den Geschichten hinter den Melodien hat van Baak Griffioen Hunderte von Liederbüchern auf Konkordanzen erforscht und viele Klavier- und Lautenmanuskripte untersucht. Überdies wurde eine große Menge an Sekundärliteratur benutzt. Jeder Melodie ist ein Stück lesenswerter Prosa gewidmet worden. Niederländische Melodie-Angaben reflektieren durchaus Kontrafakturen von ausländischen Melodien. Aus van Baaks Forschungsresultaten ergibt sich, daß ca. fünfzig Prozent der Melodien aus dem *Lust-hof* französischer Herkunft sind. Die Originale gehören meistenfalls zum Genre des *air de cour.* Die niederländischen Kontrafakturen sind textlich überwiegend pastoraler Art.

Wer diese Texte kennenlernen will, kann am besten einen Mikrofilm von van Baaks originaler Dissertation bestellen (University Microfilms International Nr. 88-15-005), in der die Texte meist vollständig wiedergegeben wurden. Bei der gedruckten Fassung wurde darauf leider verzichtet (niederländische Sparsamkeit?) und selten mehr als die Texte von ersten Couplets gegeben. Die detaillierten Listen mit „cognates", die für jede Melodie gegeben wurden, machen dagegen alle Quellen zugänglich, während zahlreiche Musikbeispiele einen Besuch in Bibliotheken und Archiven überflüssig machen.

Es ist lobenswert, daß van Baak diese umfangreiche und häufig staubige Forschung unternommen hat, sicher weil die praktische Verwendbarkeit der Information oft in bescheidenem Verhältnis zum Umfang dieser Arbeit steht. Das Buch wird wahrscheinlich vorwiegend seinen Weg zu Blockflötisten und Ensembles finden, die die einstimmigen Variationen van Eycks in Kombination mit dem vokalen Kontext oder mit mehrstimmigen Sätzen aufführen wollen. Sie werden einen Schatz an Informationen finden.

Am Anfang des vierten Kapitels hat die Autorin noch mehr praktische Anwendungen formuliert, die aber einiger Randbemerkungen bedürfen. Nach van Baak Griffioen werden die Texte helfen, ein Gefühl für die herrschende Stimmung zu entwickeln. Diese Anwendung ist in den meisten Fällen jedoch nur sehr gering, weil die meisten Texte recht neutral sind. Werden wir „Aerdigh Martyntje" wirklich anders, schneller oder gerade langsamer spielen, wenn wir wissen, daß Martyntje eine von sechs Amsterdamer Huren war?

Melodien, die wirklich affektiv beladen sind, wie z. B. Dowlands „Pavane Lachrymae", sind zugleich die interessantesten, besten und daher bekanntesten Melodien. Dafür bringt diese Studie wenig Neues. Zu den wenigen Melodien, die ohne Kenntnis des Hintergrundes schwierig zu deuten sind, gehört „Ballette Grave-

sand". Diese d-Moll-Melodie reflektiert auf den ersten Blick große Freude, ist aber ein Klagelied.

Auch eine andere Anwendungsmöglichkeit, nämlich das Auflösen von Zweideutigkeiten in den Originalquellen, ist nur marginal. Zweideutigkeiten gibt es zwar viele in van Eycks Variationen, aber kaum in den Melodien. Und gerade dort, wo es eine solche Undeutlichkeit gibt, hat van Baak einen falschen Schluß gezogen: in „Stil, stil een reys" ist nicht das Thema einen Takt zu kurz, sondern die Variation ist einen Takt zu lang.

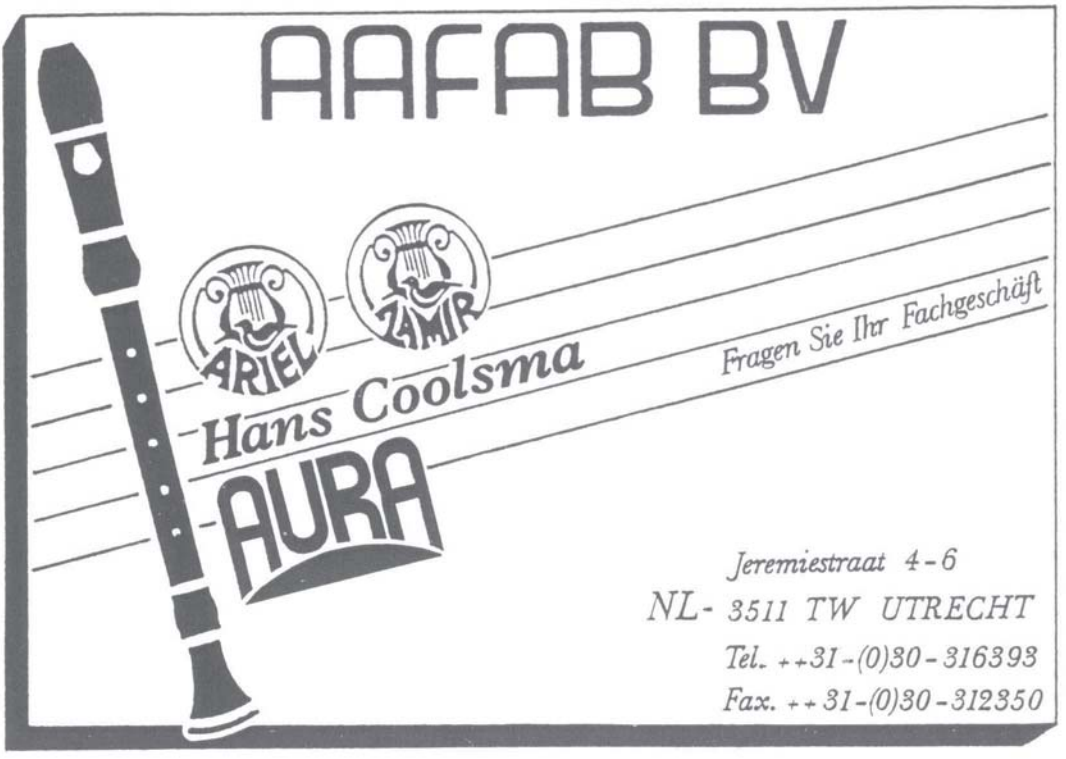
Der Vorschlag, die richtige Placierung von Wiederholungszeichen könne anhand der vokalen Fassungen realisiert werden, erweist sich sicherlich als unrichtig. Van Eyck schrieb Instrumentalmusik und störte sich offenbar nicht an den formalen Aspekten der Vorlagen. Das wird überzeugend klar im bereits genannten „Ballette Gravesand", einer Melodie mit der Form A-A-B. Van Eyck verwendet aber die Forma A-A-B-B, was offensichtlich intendiert war (der B-Teil wurde nämlich als Kettenvariation gebrochen). Van Baaks Hinweis anläßlich einer ähnlichen Situation, die Wiederholung des zweiten Teiles von „Ach Moorderesse" wegzulassen, ist darum sehr fragwürdig.

Auch anderswo hat van Baak nicht über die Verhältnisse zwischen van Eycks Instrumentalmusik und den Vokalmodellen nachgedacht: Sie ist der Meinung, daß mit Hilfe der Texte Doppeldeutigkeiten in der Phrasierung aufgelöst werden können. Abgesehen von der Tatsache, daß diese Probleme selten auftreten, ist auch dieser Gedanke fragwürdig. Manchmal ergibt sich, daß van Eyck sich nicht an der üblichen Textphrasierung störte, sondern Melodien rein instrumental, d.h. nach ihren melodischen Wendungen figurierte.

Obschon die gründliche Art, mit der van Baak Griffioen ihre Forschung nach dem Ursprung der Melodien geleistet hat, Ehrfurcht gebietet, kommen wir trotzdem nicht um den Vorwurf herum, das Buch erwecke beinahe den Eindruck, Jacob van Eyck sei ein Sammler von Volksmelodien gewesen. Diese Melodien waren für ihn aber kaum mehr als ein Medium, um zur Komposition (Variation) zu gelangen, denn das war seine Hauptarbeit. Van Baak ist so fixiert auf die Melodien, daß sie das, worum es in *Der Fluyten Lust-hof* eigentlich geht, vernachlässigt. Dadurch entsteht nicht selten das Gefühl, die Materie sei nicht völlig ergründet worden. So wird van Eyck altmodisches Denken unterstellt aufgrund uneigentlicher Motive. Van Baak verwechselt van Eycks Figuration mit italienischer Diminution. Weil letztere sich bereits vor van Eyck mehr auf den Text bezog und emotioneller war, ist van Eyck ihrer Meinung nach altertümlich. Van Baak vergißt dann, daß Volkslieder keine Madrigale sind, deshalb schlecht zu Madrigalismen führen können. Überdies: Volkslieder zum Ausgangspunkt für melodisch-harmonische Variationen zu nehmen, blieb bis weit ins 18. Jahrhundert Mode. Erst als die Charaktervariation aufkam und das Variationsverfahren wirklich zur kompositorischen Form geriet, wurde dieser Stil als altertümlich erledigt. Das „Brechen" von Noten, wie van Eyck es praktiziert hat, treffen wir noch bei Georg Friedrich Händel und späteren Komponisten an. Zwar ist es ein Stil, der während der Renaissance (oder noch früher) entstand, aber zugleich war es ein Verfahren, das über mehrere Jahrhunderte seine Lebensfähigkeit bewiesen hat.

Es ist nicht ganz unbegreiflich, daß die Autorin van Eycks Variationen nur global gesehen hat: ihr Forschungsgebiet war an sich umfangreich genug. Etwas mehr Beschäftigung mit den Variationen wäre jedoch notwendig gewesen, um Fehler zu vermeiden. Anläßlich der Duettfassung von „Een Engels Lied" schreibt van Baak routinemäßig und analog zu den anderen Duetten, daß die Oberstimme von Modo 2 auf van Eycks einstimmiger Variation basiere, während es überhaupt kein Modo 2 gibt. Es handelt sich nur um das Thema, das mit einer Gegenstimme versehen wurde. Beim Zählen der Variationen blieb manchmal unbeachtet, daß ein Modo öfter mehr als eine Variation enthält. Van Baak romantisiert, daß van Eyck in seinen Psalmvariationen aus religiöser Ergriffenheit an den Hauptnoten der Melodie festhielt, ohne eine Erklärung für die Ausnahmen zu finden. (Es war eine praktische Entscheidung.) Aufgrund von Fehlern im Zweitdruck wird der Beginn des Praeludiums am Anfang des zweiten Teils des *Lust-hofs* als D-Dorisch bezeichnet, während es gewöhnlich C-Dur ist. Die Erklärung, warum van Eyck beiden Variationsreihen über „Wat zalmen op den Avond doen" das Thema voranstellt (S. 363), hat van Baak offenbar übersehen: es sind zwei unterschiedliche Fassungen derselben Melodie. Zwischen den „cognates" dieser deutschen Melodie erwähnt sie eine spätere Fassung im Tripeltakt aus den *Oude en Nieuwe Hollantse Boeren Lieties en Contredansen,* ohne zu beobachten, daß es sich hier tatsächlich um Modo 7 aus van Eycks zweiter Reihe handelt. Also eine van-Eyck-Überlieferung vom Anfang des 18. Jahrhunderts! Diese Beispiele für nur halbes Hinschauen könnten durch zahlreiche weitere ergänzt werden.

Obschon das Buch auf den ersten Blick einen schönen und übersichtlichen Eindruck macht, ist es nicht sorgfältig ediert worden. Es ist, als ob die extrem fehlerhaften Originalquellen des *Lust-hofs* die Musikbeispiele in diesem Buch infiziert haben: sie bersten von Druckfehlern und fehlenden Wiederholungszeichen, Vorzeichen usw. In kurzer Zeit zählten wir mehr als vierzig Fehler. Auf Seite 105 ist das Computerprogramm im



Musikbeispiel offenbar durchgegangen, ohne daß ein Mensch eingegriffen hat. Das Notenbeispiel ist manchmal unruhig, weil der Computer Noten gleicher Länge beim Einteilen nicht gleichberechtigt behandelt hat.

Der Druck auf schönem Papier läßt vermuten, daß hier eine Luxusausgabe beabsichtigt war, mit dem Vorteil, daß Abbildungen auf Textseiten gedruckt werden konnten. Die Abbildungen wurden aber mit frevler Hand behandelt. Schmutzige Foto-Ränder wurden nicht entfernt, schwarze Hintergründe geben Photos unnötig Tiefe; von Retuschiermöglichkeiten hat man bei der VNM offenbar noch nichts gehört – und auf Seite 354 ist sogar ein Finger (!) zu bewundern, der Seite 46 von Valerius' *Gedenck-Clanck* in Schach hält.

Zusammenfassend können wir sagen, daß hier ein Werk veröffentlicht wurde, das einen Schatz an Informationen enthält, obschon der Titel nicht hält, was er verspricht. Van Eycks Variationskunst hat mehr Perspektive verdient, als hier geboten wird. Äußerlich ist dieses Buch das Resultat von Amateurismus.

Thiemo Wind

Informative Quelle

Albert R. Rice: The Baroque Clarinet (= Early Music Series 13). Clarendon Press, Oxford 1992. 198 S., 20 x 25 cm, Ln. Keine Preisangabe in DM.

Dieses Buch war ursprünglich eine Dissertation an der Claremont Graduate School und wurde 1978 vorgelegt.

Die Geschichte der Klarinette in ihrer Entwicklungszeit, das heißt gegen Ende der Barockzeit, ist lange Zeit nebulös und unvollständig gewesen. Das vorliegende Buch von Rice versucht, die historischen Kenntnisse zu vervollständigen und viele der Fehlinformationen zu korrigieren, die durch Generationen von Klarinettisten überliefert worden sind. Verschiedene Autoren von Altenburg über Carse und Baines bis hin zu Kroll und Rendall in jüngerer Zeit haben die Geschichte des Instruments dokumentiert. Darüber hinaus entstanden Dissertationen wie jene von Titus und Ran, die weiteres Material zusammentrugen, und schließlich fügten Studien von Weston, Becker, Lawson, Young und Shackleton neue Informationen über die Klarinette hinzu. Die jüngste Dissertation von David Ross (1985) beschäftigt sich mit dem Bau von Barock-Klarinetten.

Das Buch ist in fünf Abschnitte gegliedert: Ursprünge der Klarinette; die ältesten Instrumente; Spieltechniken auf der Barock-Klarinette; Musik für die Barock-Klarinette und Verwendung der Barock-Klarinette bei Liebhabern und professionellen Musikern. Die historische Darstellung ist überreich mit Illustrationen

und Musikbeispielen versehen. Ein Anhang listet erhaltene Instrumente (versehen mit detaillierten Anmerkungen) auf und bringt eine ausführliche Bibliographie.

Erfolgreich stellt Rice die Frühgeschichte der Klarinette dar. Er bringt Informationen über die Vorläufer der Klarinette in bislang nicht dargelegter Vollständigkeit, die abgerundet wird durch eine Darstellung der Musik für Chalumeau in der Vor-Klarinetten-Ära. Rice hat seine Untersuchungen sorgfältig mit Dokumenten belegt und die Entwicklung der Instrumente mit einfachem Rohrblatt stringent dargelegt.

Rice hat sich auch mit der Frage beschäftigt, wann und von wem die erste Klarinette gebaut worden sei. Er kommt zu dem wohlbegründeten Schluß, daß die Klarinette zwischen 1700 und 1710 entwickelt wurde; er läßt offen, ob Johann Christoph oder Jacob Denner letztlich die erste wirkliche Klarinette gebaut hat. Ein besonders aufschlußreiches Kapitel beschäftigt sich mit der Identifizierung früher Werke für die Klarinette, eines Repertoires, das den meisten Klarinettisten relativ unbekannt ist. Die Barockmusik von Vivaldi, Telemann, Faber, Händel, Rameau, Arne und J. C. Bach sollte jeder Klarinettist kennen. Rice benennt Valentin Rathgeber als den ersten Komponisten eines Klarinettenkonzerts; im Laufe der Erforschung der frühen Klarinettengeschichte wird sich möglicherweise noch ein früheres „erstes Werk" finden. Die ersten Veröffentlichungen von Klarinettenwerken besorgte Estienne Roger in Amsterdam zwischen 1712 und 1715. Die detaillierte Beschreibung von Werken der nachstehend genannten Komponisten erweist sich als äußerst interessant: Kompositionen von Caldara, Paganelli, Kölbel, Molter und Johann Stamitz können neben den oben schon genannten bekannten das Repertoire jedes an Barockliteratur interessierten Klarinettisten bereichern.

Der Abschnitt über das Klarinettenspiel ist reich historisch bebildert und gliedert sich wie folgt: Reisende Virtuosen; Höfische Orchestermusiker; Kirchenmusiker und Dorfmusikanten; Militärmusiker; Wandernde Minstrels. Zu den reisenden Virtuosen gehören auch Mons. Charle (Mr. Charles) und Carl Weichsel in England. In der Anfangszeit waren Klarinettenspieler in erster Linie Spieler anderer Instrumente, die zusätzlich auch Klarinette bliesen.

Die Barock-Klarinette blieb während des gesamten 18. und 19. Jahrhunderts in Gebrauch, insbesondere in Militärorchestern. Die Verwendung des Instruments wurde immer extensiver, und schließlich gab es in zunehmendem Maße Musiker, die sich auf der Klarinette spezialisierten. Daneben wurde die Klarinette zum Standardinstrument im Sinfonieorchester.

Das Buch ist eine gute und informative Quelle für alle Klarinettisten. Im allgemeinen ist der einzelne Klarinettist recht wenig über die frühe Verwendung und das Repertoire des Instruments informiert. Die vorliegende Publikation vervollständigt das historische Wissen und rückt vieles gerade. Im Augenblick ist es die wichtigste Quelle, die ein Klarinettist bei Fragen nach der Frühzeit der Klarinette zu Rate ziehen kann. *Norman Heim*

Das Klarinettenkonzert im 18. Jahrhundert

Michael Jacob: Die Klarinettenkonzerte von Carl Stamitz (= Neue musikgeschichtliche Forschung, Band 18). Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1991. BV 280. 196 S., 15 x 21 cm, DM 48,--

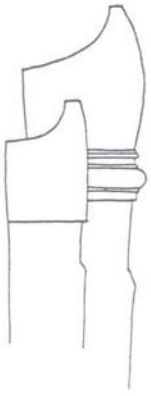
Dieses in wissenschaftlicher Terminologie verfaßte, dennoch gut verständliche Buch hält weit mehr, als der Titel verspricht. Zentraler Punkt sind zwar die 12 Klarinettenkonzerte von Carl Stamitz, ihre Entstehungs-

Margret Löbner
Fachhandlung für Blockflöten und historische Holzblasinstrumente
Beratung – Verkauf + Service für Instrumente vieler bekannter Hersteller, z. B. Adege, Dolmetsch, Kobliczek, Küng, Mollenhauer, Moeck, Yamaha.
Fordern Sie meinen Katalog an:
Margret Löbner
Osterdeich 59a
2800 Bremen
Tel. 04 21 / 70 28 52

geschichte, ihr Aufbau, ihre stilistischen wie musikalischen Eigenarten und Besonderheiten. Im ersten Teil beschreibt der Autor den technischen Stand der Klarinette im frühen 18. Jahrhundert und die auf diesen Instrumenten möglichen Spieltechniken. Im dritten Kapitel werden vergleichend die Klarinettenkonzerte damals zeitgenössischer Komponisten betrachtet. Insbesondere wird auch auf die Werke von Johann Stamitz, Pokorny, Molter und Mozart eingegangen. Für den Leser ist es eine umfassende Information über die gesamte vorklassische und klassische Konzertliteratur für Klarinette. Neben Entstehungsgeschichte, Beschreibung von thematischem Aufbau und technischen Anforderungen finden auch biographische Details Eingang in diese Veröffentlichung. Für Solisten wie Pädagogen gleichermaßen wertvoll. *Jürgen Demmler*

STEPHAN BLEZINGER
Meisterwerkstätte für Flötenbau

Blockflöten für die Musik
aus Renaissance,
Früh- und Hochbarock.
Qualifizierte Ausführung
von Reparaturen.



NEU:
Altblockflöte
in 415 Hz
nach J. Denner.

D-6417 Hofbieber-Langenbieber
Bergstrasse 4 06657/1423

Kongeniale Darstellung

Christoph Wolff: Mozarts Requiem. Geschichte. Musik. Dokumente. Partitur des Fragments. dtv, München/ Bärenreiter, Kassel-Basel-London-New York, 1991. DM 24,80

Gleichsam zum Ausklang des vergangenen Mozartjahrs erschien Christoph Wolffs Monographie über das Requiem, das erste Buch dieser Art, das sich umfassend mit Mozarts opus ultimum auseinandersetzt. Mit ihm erweist sich der Autor, wieder einmal, als Mozartforscher höchsten Rangs, der wissenschaftliche Akribie mit einem großen Geschick in der Darlegung komplexer Sachverhalte zu verbinden weiß. Die hier vorgelegte „kleine Sammlung von geordneten ‚Werkstatt-Texten'" (S. 7) ist eine geradezu kongeniale Darstellung des fragmentarischen Werks, in der sich Interpreten und Dokumentation bzw. Edition ideal ergänzen. Einführend stellt Wolff den historischen Hintergrund des Requiems dar, seine Entstehungs- und Nachgeschichte, und schon hier erweist sich, daß philologischer Scharfsinn, wie Wolff ihn in hohem Maße besitzt, nicht zwangsläufig in einer trockenen Sprache vermittelt werden muß; im Gegenteil, Wolff stellt die Umstände der Entstehung des Werks, seiner zeitgenössischen Ergänzungsversuche sowie seine Wirkung nach Mozarts Tod überaus spannend und stets auf dem Hintergrund der aktuellen Forschung dar. Er berührt dabei auch das Problem der posthumen Ergänzungen von der Hand von Musikern, die Mozart kannten, insbesondere natürlich der von Franx Xaver Süßmayr, dessen Requiem-Fassung die wohl bekannteste ist. In Anlehnung an Robert Levin, der erst kürzlich einen eigenen Ergänzungsversuch vorgestellt hat, kann Wolff plausibel machen, daß auch in den Sätzen, die bislang in toto Süßmayr zugeschrieben wurden (Sanctus, Benedictus, Agnus Dei), Spuren Mozartschen Komponierens nachzuweisen sind. Konsequenterweise hat er diese Sätze (auf den Vokalsatz reduziert) in seine Edition des Requiem-Fragments aufgenommen, die den Band überaus sinnvoll beschließt.

Ein größeres Kapitel ist der Musik selbst gewidmet. Wolff vermeidet es, sich Satz für Satz durch das Werk zu arbeiten, und hebt dafür einige zentrale Einzelaspekte hervor, so die Rückgriffe auf Musik Händels und Bachs, instrumentatorische Besonderheiten, die spezifische Harmonik des Requiems sowie die neue Konzeption von Sakralmusik, durch die sich das Werk von den kirchenmusikalischen Werken der Salzburger Zeit unterscheidet. In diesen dominiert der Orchesterpart, beim Requiem dagegen geht die kompositorische Erfindung eindeutig vom Vokalsatz aus, was sich auch an Mozarts autographer Partitur veranschaulichen läßt.

Eine weitere wertvolle Ergänzung neben der Edition des Fragments stellt die umfangreiche Dokumentation dar, in der wesentliche Texte vor allem zur Rezeptionsgeschichte des Werks versammelt sind, insbesondere auch jene zum sogenannten „Requiem-Streit", der sich an Gottfried Webers Zweifel an der Echtheit des Werks entfachte.

Wolff selbst weist auf die Vorläufigkeit jeder Beschäftigung mit Mozarts Totenmesse hin, denn noch sind viele Fragen offen, und vor Überraschungen ist man nicht sicher. So hat Wolff gleichsam „in letzter Minute" seiner Dokumentation noch zwei weitere Dokumente hinzufügen können, deren erstes erst kürzlich entdeckt wurde. Sie belegen, daß eine erste (Teil-) Aufführung des Fragments im Rahmen der feierlichen Exequien für Mozart am 10. Dezember 1791 in St. Michael zu Wien stattgefunden hat. Was romantische Legenden schon immer behaupteten: Mozart hat sein Requiem für sich selbst geschrieben! *Thomas Seedorf*

Sorgfältig recherchiert

Hans Günther Bastian: Jugend am Instrument – Eine Repräsentativstudie. B. Schott's Söhne, Mainz 1991. 320 S., 17 x 24 cm. DM 59,80

Leider weckt die Titelei falsche Erwartungen. Sind die Untersuchungsergebnisse – gewonnen aus einer Fragebogenaktion, die sich an 2 000 erfolgreiche Wettbewerbsteilnehmer wendete – wirklich „repräsentativ" für **die** *Jugend am Instrument*, also für Sieger **und** instrumentale Normalverbraucher? Sicher nicht. (Der Autor gibt's im Vorwort selbst zu.) Titel und Untertitel des Buches hätten eine sorgfältigere Formulierung verdient; denn was uns die Studie sonst zu sagen hat, ist doch recht bemerkenswert. Es geht darin nicht um den Instrumentalschüler schlechthin, sondern um den besonders erfolgreichen Jugendmusiker, dessen soziale, physische und psychische Disposition allerdings in vielen Bereichen nicht gleichzusetzen ist mit dem Durchschnitt. Aber auch in dieser Begrenzung ist der sorgfältig recherchierte Befund wichtig und interessant.

Im Zentrum des Forschungsinteresses stehen (Verlagsangabe) die Fragen nach

- demographischen Daten über klassikorientierte Instrumentaljugend,
- der Familie, der sozialen Herkunft, der frühen Kindheit, den Erziehungsverhältnissen, der elterlichen Förderung,
- der instrumentalen Entwicklung, den Schlüsselerlebnissen, den Motiven für die Wahl eines Instrumentes, dem ersten Unterricht, den Lehrern und Ausbildungsinstitutionen, den Lehrerwechseln, den Übe- und Unterrichtsproblemen, den Krisen und Schüben,
- der Alltags- und musikalischen Lebenswelt, den Funktionen der Musik, den musikalischen Vorlieben, den kulturellen Außenorientierungen, dem Umgang mit Medien, den Berufsperspektiven, den politischen Einstellungen,
- der Persönlichkeit junger Musiker, dem Selbstbild, einer Typologie der Instrumentalschüler und ihrer sozialpsychologischen Bedingtheit, dem Selbstanspruch, der musikalischen Begabung, den angeblichen Versäumnissen in Kindheit und Jugend, den Erfolgsgaranten, den außermusikalischen Interessen,
- dem Wettbewerb *Jugend musiziert* und seinen Anschlußmaßnahmen.

Vieles von dem, was eine statistische Untersuchung aussagt, weiß man in der Regel in gröberem Umriß bereits im voraus. Aber neben einer schärferen Profilierung von Tatbeständen gibt es – das zeigt die Studie deutlich – eine Reihe von Überraschungen, die nachdenklich machen. Und gerade das ist ein besonderes Anliegen des Buches. Die ermittelten Daten werden nicht nur interpretiert (gelegentlich kann man über die Interpretationsrichtung auch anderer Meinung sein); es werden auch die notwendigen pädagogischen und kulturpolitischen Konsequenzen mit bedacht, Fingerzeige gegeben, sogar Forderungen erhoben.

Die fördernden Einflüsse des Instrumentalspiels auf die Persönlichkeitsmerkmale und Verhaltensdispositionen junger Menschen sind ein selbstverständliches Thema. Daneben wird aber auch – mehrfach in Paral-

KOMPETENZ IM BLOCKFLÖTENBAU

BLOCKFLÖTEN
MIT UNGEWÖHNLICHEM
GESICHT UND
ERSTAUNLICHEN
VORZÜGEN

KONTRABASSBLOCKFLÖTE IN F
UND GROSSBASSBLOCKFLÖTE IN C

Wer diese beiden neuen Instrumente kennenlernt, staunt zweifach: über den voluminösen und standfesten Klang und über den enormen Preisunterschied gegenüber konventionell gebauten, vergleichbaren Instrumenten.

Wir schicken Ihnen gern auf Anfrage ausführliches Informationsmaterial.

BLOCKFLÖTENBAU
PAETZOLD

HERBERT PAETZOLD · BLOCKFLÖTENBAU
GARTENSTRASSE 6 · 8939 MARKT WALD
TELEFON 08262 / 1550 · TELEFAX 08262 / 2334

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 (05144) 2232

lele zu den fragwürdigen Betriebsamkeiten von Tennis-Vätern und Eiskunstlauf-Muttis und den dahinterstehenden institutionellen Fördermaßnahmen – nicht mit Warnungen, Relativierungen und Fragen nach dem Sinn gespart.

Besonders interessant ist der Vergleich der unterschiedlichen Persönlichkeitsstrukturen bei den Spielern nach ihrem Instrument. So sind z.B. Blechbläser (wohlgemerkt: im Schnitt, nicht auf die Einzelperson anwendbar) in mancher Beziehung ganz anders als die Streicher oder die wieder ganz andere Gruppe der Zupfer. Das zeigt sich immer wieder und bringt den Leser oft zum Schmunzeln. Auf Details, die bis in die parteipolitische Einstellung oder die Berührungsängste mit Neuer Musik hineinreichen, soll hier nicht eingegangen werden.

Den **TIBIA**-Lesern wird interessant sein, zu erfahren, daß die Holzbläser unter den Persönlichkeitsprofilen der Instrumentalisten im Gegensatz zu ihren Kollegen so gut wie niemals Extremwerte zeigen. Ausnahme: ihre signifikante Vorliebe für die „sogenannte Alte Musik", die die anderen nicht in dem Maße teilen. Hier mögen wohl die Blockflötisten den Ausschlag geben.

Aufschlußreich ist der Versuch einer Sozialpsychologie der Instrumentalschüler, den der Autor als ein zentrales Kapitel der Studie bezeichnet. (Typen: Der Soziale, der Empfindsame, der Unauffällige, der Besonnene, der Selbstsichere, der Alltägliche, der Ängstliche.) Hier stellt sich der Rezensent allerdings die Frage: Können sich junge Menschen wirklich zuverlässig selbst beurteilen, wie es verschiedene Items des Fragebogens verlangen? Repräsentieren ihre Aussagen nicht oft mehr Wunschvorstellungen bzw. angestrebte Ideale als tatsächliche Gegebenheiten? (Was ja im Blick auf die Jugendlichen selbst durchaus legitim, aber im Zusammenhang der Studie zu relativieren wäre.)

Aber wie dem auch sei: Wer auch immer mit jugendlichen Instrumentalisten zu tun hat, sei es als Elternteil, als Lehrer, als Organisator von Veranstaltungen, als Kulturpolitiker, ihm sei das Buch wärmstens empfohlen, weil es ihn aufmerksam macht auf Bedingungen und Zusammenhänge, die im Unterrichtsalltag nicht immer so deutlich in Erscheinung treten wie in dieser Studie. *Hans W. Köneke*

Amerikanische Hochschulschriften zum Thema Holzblasinstrumente

Peter John Czornyj: Georg Philipp Telemann (1681-1767). His Relationship to Carl Heinrich Graun and the Berlin Circle. Phil. Diss., University of Hull (UK) 1988. 309 S. – Best.-Nr. BRDX 88536. Bezug von UMI in Verbindung mit der British Library, London.

Die Geschichte der Musik im Deutschland der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird im Kontext der sozialen, kulturellen und intellektuellen Geschichte des deutschen Volkes in dieser Epoche am besten verständlich. Das intellektuelle Heranreifen der Mittelklasse in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts war ein Resultat gewachsenen Selbstbewußtseins in Verbindung mit der Etablierung einer gesprochenen und literarischen Nationalsprache. In einem allmählichen Prozeß von Befreiung und Reinigung löste sich die deutsche Sprache von den dominanten Stimmen und Kulturen der Nachbarn, was im weiteren Verlauf des Jahrhunderts zur Herauskristallisierung einer eindeutig einheimischen Kultur führte. Wenige andere Kunstformen folgten dieser Entwicklung enger und mit mehr Gewinn als die Musik.

Zu Beginn des Jahrhunderts waren deutsche Musik und deutsche Kultur allgemein weitgehend fremden Einflüssen unterworfen. Nur in der Kirchenmusik war deutlich erkennbar eine einheimische Stimme vernehmbar. Mit dem Entstehen eines literarischen Selbstvertrauens, insbesondere im Bereich der erbaulichen Lyrik, empfing die Musik beträchtliche kreative Impulse. Der Komponist, der diesen linguistischen und

literarischen Entwicklungen am dichtesten folgte, war Georg Philipp Telemann (1681-1767). Ziel der Dissertation ist es, die höchst einflußreiche musikalische Persönlichkeit Telemanns in ihren historischen Kontext einzugliedern, wobei seiner Beziehung zur jüngeren Komponisten- und Theoretikergeneration des „Berliner Zirkels" besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird. In einer detaillierten Untersuchung der Beziehung Telemanns zum Berliner Hofkapellmeister Carl Heinrich Graun (1703 oder 1704 - 1759) wird das Wort-Ton-Verhältnis, die Relation von musikalischer und literarischer Sprache analysiert und die Interdependenz beider nachgewiesen.

Jeanne Roberta Swack: The Solo Sonatas of Georg Philipp Telemann. A Study of the Sources and Musical Style. Phil. Diss., Yale University 1988. 335 S. – Best.-Nr. DA 900974.

Diese Dissertation setzt sich mit allen vielsätzigen Werken für ein Soloinstrument und Basso continuo auseinander, die in den Quellen des 18. Jahrhunderts Georg Philipp Telemann zugeschrieben werden. Im Anschluß an ein einleitendes Kapitel ist die Studie in zwei Teile gegliedert. Der erste Teil umfaßt die Kapitel II bis IV und beschäftigt sich mit den Solowerken, die Telemann in der Zeit von 1715-1740, einer Zeit, in der er als Verleger eigener Werke aktiv war, veröffentlicht hat. Kapitel II geht auf die Werke ein, die während seines Aufenthalts in Frankfurt/Mein veröffentlicht wurden, während Kapitel III und IV eine Bewertung der in Hamburg entstandenen Kompositionen enthalten. In diesem Teil der Dissertation werden die Quellen des 18. Jahrhunderts diskutiert, wobei auch Telemanns Originalausgaben und Reprints, Fremdausgaben, Manuskript-Quellen und Bearbeitungen berücksichtigt werden.

Betrachtet werden ferner Kompositionsmodelle und Nationalstile sowie ihre Kombinationen, Kompositionstechniken und Allusionen an andere Gattungen. In den Kapiteln III und IV geht es in erster Linie um die kompositionstechnischen Unterschiede zwischen den Frankfurter und den Hamburger Werken und um die chronologische Entwicklung von Telemanns Permutationstechnik, wobei der Komponist Sätze konstruierte, indem er kurze musikalische Segmente schuf, die er in der Folge immer wieder neu ordnete.

Der zweite Teil der Dissertation mit den Kapiteln V und VI behandelt die Stücke, deren Zuschreibung zweifelhaft ist. Kapitel V betrachtet die Gruppe von Violinsonaten, die Walsh in London um 1725 als Telemanns „Opera Seconda" herausgab. Die Analyse von Stil und Quellen führt zu dem Schluß, daß diese Werke nicht von Telemann stammen. Kapitel VI bringt eine Betrachtung der siebenundzwanzig Sonaten, die in Manuskripten aus Dresden, Berlin, Arnsberg, Brüssel und Stockholm Telemann zugeschrieben werden. Die Herkunft der Manuskripte, die Kopisten und der Stil dieser Stücke werden besprochen. Daran schließen sich eine provisorische Chronologie und ein Verzeichnis der wahrscheinlich authentischen Werke an.

Sandra Joan Mangsen: Instrumental Duos and Trios in Printed Italian Sources, 1600-1675. 2 Bde., Phil. Diss., Cornell University 1989. 968 S. – Best.-Nr. DA 8915081

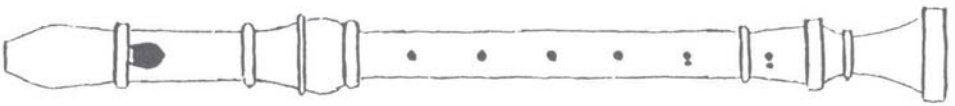
Instrumentalduos und -trios, die zwischen 1600 und 1675 in Italien veröffentlicht wurden, werden in dieser Dissertation nach Gattung, Satzweise, Instrumentation und *ad libitum*-Vorschriften analysiert. Beginnend mit Salomone Rossis vier Trio-Büchern und im weiteren auf alle selbständigen Veröffentlichungen von Duos und Trios bis 1675 eingehend, untersucht Mangsen die Entwicklung sakraler und weltlicher Instrumentalmusik in der Periode zwischen Gabrieli und Corelli. Werke von einundsiebzig Komponisten sind hier zusammengetragen. Die prominentesten sind Giovanni Maria Bononcini, Giovanni Battista Buonamente, Maurizio Cazzato, Giovanni Legrenzi, Biagio Marini, Tarquinio Merula, Salomone Rossi, Marco Ucellini und Giovanni Battista Vitali. Die Bedeutung der am häufigsten verwendeten Gattungsbezeichnungen (Aria, Balletto, Canzona, Corrente, Sinfonia, Sonata) wird durch die Analyse je eines Musterbeispiels aus dem gesammelten Material verdeutlicht. Darüber hinaus werden die wenigen italienischen Quellen von Ensemble-Suiten gewürdigt. Band II enthält Spartierungen aller verzeichneten Duos und Trios, die nicht in veröffentlichten Ausgaben oder anderen wissenschaftlichen Arbeiten vorliegen.

Die Duos und Trios aus den untersuchten Quellen waren oft eindeutig sakralen oder weltlichen Funktionen zugeordnet, aber die Entwicklung eines abstrakteren Repertoires ist ebenfalls erkennbar. Obwohl die Familie der Streichinstrumente eindeutig dominiert, was zu entsprechender Idiomatik und teilweise virtuosen Stücken führt, forderten längst nicht alle Komponisten die Violine und gaben ad libitum-Besetzungen an, sie ermutigten vielmehr das Spiel mit Ersatzinstrumenten oder schlugen sogar vor, Binnenstimmen einfach wegzulassen. Im Gegensatz zur Praxis des 18. Jahrhunderts, die Baßlinie zu verdoppeln, war die Baßfunktion in diesen Werken beschränkt auf ein einzelnes Akkord- oder Melodieinstrument. Im sakralen Bereich gehörten zum Baß gewöhnlich Stimmbücher für ein Continuo mit einem Akkordinstrument und einem melodischen Baßinstrument; im weltlichen Repertoire waren melodisches und akkordisches Tasteninstrument oft austauschbar, und es gab nur ein Stimmbuch für die Baßstimme. Allgemein läßt sich feststellen, daß die techni-

DOLMETSCH

Die neue 8000 - Serie

mit gebogenem Windkanal und Daumenlochbuchse



Qualität und Klang einer handgemachten Flöte

AAFAB BV *Jeremiestraat 4 - 6* *Tel. ++31 - (0)30 - 316393*
NL - 3511 TW UTRECHT *Fax. ++31 - (0)30 - 312350*

schen Anforderungen an den Violinpart geringer waren als im zeitgenössischen Solo-Repertoire. Die direkten Quellen des Corelli-Stils werden in den gedruckten Sonaten und Tanzsätzen norditalienischer Komponisten in den 1660er Jahren nachgewiesen.

Sallie Diane Price Fukunaga: Music for Unaccompanied Clarinet by Contemporary Latin American Composers. Phil. Diss., University of Canses 1988. 260 S. — Best.-Nr. DA 8918363

Kaum ein amerikanischer Klarinettist kennt Kompositionen für Klarinette von der Hand lateinamerikanischer Komponisten. Ebenso unbekannt ist amerikanischen Musikern der Stand lateinamerikanischer Musik überhaupt. Die Arbeit weist in den Appendices die Existenz zahlreicher lateinamerikanischer Klarinettenwerke nach und verzeichnet Solowerke, Werke für Klarinette und Klavier sowie Werke für Klarinette und Orchester. Vielfalt und stilistische Fortschrittlichkeit der zeitgenössischen lateinamerikanischen Musik werden anhand von Analysen avantgardistischer Klarinettenkompositionen für Klarinette solo dargestellt.

Informationen über Kompositionen und Komponisten wurden bei musikalischen, pädagogischen und amtlichen Institutionen eingeholt. Befragt wurden auch Klarinettisten und andere Persönlichkeiten in Lateinamerika und den Vereinigten Staaten. Einführenden Bemerkungen über die neuartige Verwendung der Klarinette und über lateinamerikanische Musik folgt die detaillierte Analyse von acht Solowerken. Kurze Biographien der acht Komponisten sind ebenfalls beigefügt.

Kathleen A. White: Selected Solo Bassoon Passages in Early Orchestral Works of Igor Strawinsky. D.M.A.., Temple University 1989. 78 S. — Best.-Nr. DA 9007393

Die frühen Werke Igor Strawinskys, *Feuerwerk*, *Der Feuervogel*, *Petruschka* und *Le Sacre du Printemps* stehen an zentraler Stelle im Orchesterrepertoire des 20. Jahrhunderts. In diesen Werken sind die ungewöhnlichen Anforderungen, die Strawinsky an die Ausführenden stellte, in den Solo-Fagottpassagen besonders evident. Der Fagottist wird konfrontiert mit intrikaten Rhythmen, technischen Schwierigkeiten, Intonationsproblemen und interpretatorischen Herausforderungen. Studenten und Professionelle haben oft Schwierigkeiten mit diesen anspruchsvollen Passagen. Ihnen soll eine Anleitung gegeben werden, die hilft, gewisse Stellen zu meistern. Obwohl es bereits Analysen der genannten Kompositionen gibt (die von den Spielern gelesen werden sollten), existiert noch nichts, was dem Fagottisten praktisch weiterhelfen könnte. Die Arbeit ist wie ein Schulwerk aufgebaut, das dem

Spieler zeigt, wie er schwierige Solopassagen ausdrucksvoll und scheinbar mühelos realisieren kann. Strawinsky schrieb für ein Fagott mit französischem System, das einen einzigartigen Schilfrohrklang besitzt, aber heutzutage werden diese Werke zumeist auf Instrumenten mit deutschem System gespielt. Um Strawinskys Intentionen besser zu verstehen, ist es wichtig, daß der Spieler die Unterschiede zwischen den beiden Instrumententypen kennenlernt. Aus diesem Grunde beschäftigt sich das erste Kapitel ausschließlich mit dem Vergleich von Fagotten mit französischem und deutschem System. Die Kapitel II bis V untersuchen die Auswirkungen dieser Unterschiede auf das Spiel der Musik Strawinskys. Es wird dargelegt, welche Techniken der Fagottist anwenden muß, um den von Strawinsky gewünschten Klang zu erzielen. Hauptziel jedes Kapitels ist aber, die Rolle des Fagotts zu beschreiben, zu zeigen, wie die Musik interpretiert werden sollte und wie der Spieler die technischen Probleme meistern kann.

Alle Titel sind auf Mikrofilm unter den angegebenen Bestellnummern zu beziehen bei: Information Publications International Ltd., White Swan House, Godstone, Surrey RH9 8LW, England.

Neueingänge

Andreas Eichhorn: Festschrift Hans-Peter Schmitz zum 75. Geburtstag. Bärenreiter Verlag, 3500 Kassel. BVK 1026

David Lasocki: Fluting and Dancing. Articles and Reminiscences for Betty Bang Mather on her 65th Birthday. McGinnis & Marx Music Publ., USA-New York. ISBN 0-941084-12-4

Hans Joachim Marx: Gattungskonventionen der Händel-Oper. Bericht über die Symposien 1990 und 1991. Laaber Verlag, 8411 Laaber. ISBN 3-89007-267-4

Anthony Rowland-Jones: Playing Recorders Sonatas. Interpretation and Technique. Oxford University Press, GB-Oxford. ISBN 0-19-879001-5

Walter Salmen: Mozart in der Tanzkultur seiner Zeit. Edition Helbling, A-Innsbruck. ISBN 3-900590-15- X

— *: Musik und Tanz zur Zeit Kaiser Maximilian I.* Bericht über die am 21. und 22. Oktober 1989 in Innsbruck abgehaltene Fachtagung. Ed. Helbling, A-Innsbruck.

Peter Thalheimer: Aspekte zur Holzbläsermethodik. Schriftenreihe „Aus der Arbeit der Bundesakademie", Band 17/1992, hrsg. von Peter Hoch. Bundesakademie für musikalische Jugendbildung, Trossingen. Nr. 7-075-077. (Auslieferung: Hohner Verlag, 7218 Trossingen.

NOTEN

Der falsche Zungenschlag

Markus Hänsel-Hohenhausen: Meine Flöte und ich. Der Anfang auf der Sopranblockflöte und in der Musik. Für Kinder, vor allem Schulanfänger, mit bekannten Kinder-, Volks- und Weihnachtsliedern in großen Noten. Verlag Markus Hänsel-Hohenhausen, Boschring 8, 6073 Egelsbach, DM 28,--

Manches musikpädagogische Werk, das im Selbstverlag des Autors erscheint, gelangt nicht an die Öffentlichkeit der Fachpresse, weil der Autor bescheiden von dem Versand von Rezensionsexemplaren absieht. Nicht so im vorliegenden Fall. In bester Direktmarketing-Manier wurden u. a. alle westdeutschen Musikschulen mit einem kostenlosen Muster beglückt.

Nach der Durchsicht des Heftes könnte man zu dem Schluß kommen, daß Totschweigen die beste und gnädigste Lösung sei. Wenn aber im Begleitbrief an die Musikschulleiter und im Lehrerkommentar des Heftes so gnadenlos mit der Konkurrenz abgerechnet wird, dann seien einige Zitate und Anmerkungen gestattet.

Aus dem Begleitbrief über die 1990 und 1991 neu erschienenen Blockflötenschulen: „Sie sind in der Regel Schreibtischprodukte, die nicht langfristig in der Praxis, d. h. besonders am Vorschulkind erprobt wurden. Besonders deutlich ist dies bei Autoren, die als Hochschullehrer einen geachteten Namen haben, aber mit den Belangen einer spielerischen musikalischen Grundausbildung auf der Blockflöte nicht konfrontiert sind." Weiter aus dem Lehrerkommentar: „Zur Frage nach der Griffweise ist nach der strikten Verschreibung der Barockgriffweise für Sechsjährige durch Herrn Linde p.p. in „Spiel und Spaß auf der Blockflöte" zu bemerken: was bei Fortgeschrittenen als unbedingtes Muß anerkannt ist, kann bei Sechsjährigen auch jedem sog. künstlerischen Anspruch das Wasser abgraben, wenn

Hedlunds MUSIKFÖRLAG

"Die Gelben Bücher"

Renaissancemusik in Faksimile

- *Strambotti, 1507: 4–stimmige italienische Lieder*
- *Tricinia, 1542: 3–stimmige Motetten und Lieder vieler verschiedener Komponisten*
- *Il primo libro a due voci, 1543: Aus Messen mehrerer Komponisten*
- *Villancicos, 2–, 3–, 4– und 5–stimmige Musik verschiedener Komponisten, 1556. (Cancionero de Upsala)*
- *da Nola: 3– und 4–stimmige italienische Lieder, 1570.*

'DIE GELBEN BÜCHER' von Torben Hove Jensen, Dänemark, werden durch Hedlunds Musikförlag verkauft. Auf Anfrage schicken wir Prospekt.

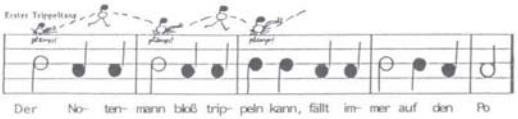
Adresse: Box 90, S–270 33 VOLLSJÖ, Schweden

nämlich der Gabelgriff zu einem demotivierenden Gewaltakt wird."

Aus dem Inhalt, S. 3: „Hole tief Luft. Halte die Luft kurz an. Lasse die Luft nun so langsam wie möglich und ganz gleichmäßig in die Flöte ab." Das ist zweifellos eine klassische Methode zur Provokation von Hochatmung und Kehlkopfverengung! – S. 4: „Jeder Ton beginnt mit einem Zungenschlag und hört mit einem Zungenschlag wieder auf. Der Schlag mit der Zunge darf hörbar sein, etwa einem stimmlosen „dü" vergleichbar." Solche Schläge schmerzen. – Delikat ist auch die Einführung der Taktarten auf S. 75 anhand der Choralzeile „...Kommet zuhauf, Psalter und Harfe, wacht auf..." mit Hilfe von Geldstücken: Eine Viertelnote entspricht einer Mark, also DM 3,-- je Takt.

Druckfehler hat fast jedes neue Schulwerk. Wenn aber im Lehrerkommentar von der jahrelangen Erprobung gesprochen wird, die dieses Heft hinter sich hat, dann dürfte z. B. auf S. 76 der 3/8-Takt nicht mit 2/8 bezeichnet sein. Auch hätte sich schon herausstellen müssen, daß das Blättern mitten in den Stücken nicht sehr praktisch ist. An diesen und vielen anderen Stellen merkt man, warum ernsthafte Musikverleger sich ein Lektorat leisten: Vokale und instrumentale Notation erscheinen bunt gemischt (z. B. S. 33), Auftakt und Schlußtakt ergänzen sich nicht (S. 37), die Notation von 6/4- und 3/2-Takt wird nicht unterschieden (S. 57).

Als Beispiel für die vom Autor verfaßten und textierten Melodien mag das folgende genügen – es schließt sich unmittelbar dem Hinweis an, „daß die Note nach dem Taktstrich etwas mehr „betont" wird:



Leider ließen sich die Beispielreihen noch erweitern.

Es sei nicht verschwiegen, daß die Idee einer Schule mit bekannten Liedern zwar nicht neu, aber eigentlich sinnvoll ist. Auch große Noten sind gut, wenn Versetzungszeichen u. a. in der Größe dazu passen und die Notengrafik einigermaßen ordentlich ist. Methodisch wird nur der wenig erfahrene oder nicht ausgebildete Blockflötenlehrer Anregungen aus diesem Heft beziehen können, die anderen werden es im Notenschrank endlagern. *Peter Thalheimer*

John Baston – jetzt komplett

John Baston: Concerti 1-6 für Blockflöte, Streicher und B.c., hrsg. von Bernard Thomas (Concerto 2: Nancy Hadden). Verlag B. Schott's Söhne, Mainz-London.

- *Concerto 1 G-Dur für Altblockflöte, Streicher und B.c.; Klavierauszug OFB 1042 DM 19,50; Partitur CON 211 DM 27,50; Stimmensatz CON 211-70 DM 69,50*
- *Concerto 2 C-Dur für Sopranblockflöte, Streicher und B.c.; Klavierauszug OFB 1032 DM 16,00; Partitur CON 196 DM 20,00; Stimmensatz CON 196-70 DM 48,--*
- *Concerto 3 G-Dur für Altblockflöte, Streicher und B.c., Klavierauszug OFB 1043 DM 12,00; Partitur CON 212 DM 18,50; Stimmensatz CON 212-70 DM 48,00*
- *Concerto 4 G-Dur für Sopranblockflöte, Streicher und B.c.; Klavierauszug OFB 1044 DM 12,--; Partitur CON 213 DM 12,--; Stimmensatz CON 213-70 DM 27,50*
- *Concerto 5 C-Dur für Sopranblockflöte, Streicher und B.c.; Klavierauszug OFB 1045 DM 16,00; Partitur CON 214 DM 23,50; Stimmensatz CON 214-70 DM 69,50*
- *Concerto 6 D-Dur für Sopranblockflöte, Streicher und B.c.; Klavierauszug OFB 1033 DM 12,--; Partitur CON 197 DM 12,--; Stimmensatz CON 197-70 DM 35,--*

John Baston: Concerti 2, 4, 5, 6 für Sopranblockflöte, Streicher und B.c., hrsg. von Grete Zahn. Amadeus Verlag, CH-Winterthur.

- *Concerto 2 C-Dur; Klavierauszug BP 461 DM 15,--; Partitur und Stimmen BP 2561 DM 25,--*

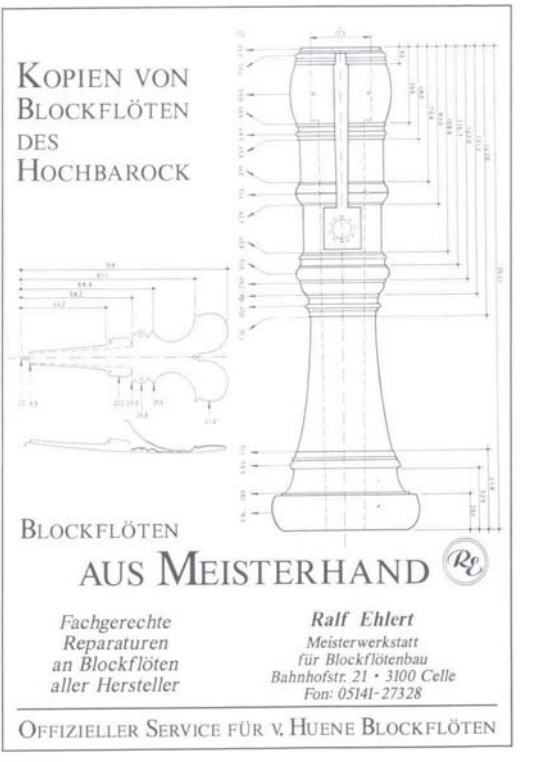
– *Concerto D-Dur und Sonata G-Dur (= Concerti 6 und 4); Klavierauszug BP 463 DM 18,--*
– *Concerto 5 C-Dur; Klavierauszug BP 462 DM 15,--; Partitur mit Stimmen BP 2562 DM 25,--*

Genau 40 Jahre nach der ersten Neuausgabe des Concertos 2 liegen nun also die 6 Blockflötenkonzerte von John Baston komplett vor. Zusammen mit ähnlichen Werken von Babell und Woodcock, den Sopranflötenkonzerten von Dieupart und Giuseppe Sammartini sowie Schickhardts g-Moll-Konzert bilden sie den bisher bekannten Bestand englischer Blockflötenkonzerte der Zeit um 1730. Zugleich sind sie Belege für den letzten Höhepunkt der Blockflöten-Mode in London: Meist wurden sie als „Unterhaltungsmusik" in den Theaterpausen gespielt. Eine virtuose *Small Flute* fasziniert das Publikum – damals wie heute.

Eigentlich würde von manchem dieser Konzerte *eine* gute Ausgabe auf dem Markt völlig ausreichen. Offensichtlich gehört es aber zu den Gesetzen der Marktwirtschaft, daß Doppelproduktionen wie die vorliegende nicht zu vermeiden sind. Weil es nun auch bei Baston die Qual der Wahl gibt, sollten die Käufer die Herausforderung annehmen, streng und kritisch zu vergleichen und unter den beiden guten für jeden Einzelfall die bessere Ausgabe auszuwählen.

Das Concerto 1 verlangt neben der solistischen Altblockflöte eine konzertierende Violine im Orchester. Wahrscheinlich ist es für Bastons eigene Praxis entstanden, er selbst war nämlich Flötist, sein Bruder Geiger. Eine Aufführung mit zwei guten Solisten und Streichern ist sicher wirkungsvoll, mit Blockflöte und Klavierauszug jedoch nicht zu empfehlen, weil die Geigensoli auf dem Tasteninstrument nicht angemessen wiederzugeben sind.

Die alte, stark bearbeitete Schott-London-Ausgabe des Concerto 2 wurde dankenswerterweise schon 1986 durch eine korrigierte Neuausgabe ersetzt. Dabei hat die Herausgeberin den Weg ins andere Extrem eingeschlagen und „nur" den Urtext mitgeteilt. Einige problematische Stellen hätten durchaus einen Herausgebervorschlag verdient (z. B. 3. Satz, T. 22). Grete Zahn bietet in der Amadeus-Ausgabe zwar solche Empfehlungen, ist aber nicht immer zuverlässig (z.B. Diskrepanz zwischen Notentext und Revisionsbericht: 3. Satz, T. 82). Die Wahl zwischen den beiden Klavierauszügen wird wohl zugunsten des Amadeus-Verlages ausfallen, weil dort Streicher- und Generalbaßpartien besser zu unterscheiden sind. Beide Ausgaben transponieren übrigens das Stück vom originalen D-Dur mit *Sixth Flute* (Sopranblockflöte in d″) nach C-Dur für c″-Sopranblockflöte. Verständlich, weil d″-Flöten heute nur selten gespielt werden – aber es ist ein Teufelskreis: Ohne gedruckte Noten kein Markt für d″-Flöten, ohne d″-Flöten kein Markt für Sixth-Flute-Musik in der Originaltonart. Welcher Verleger oder welcher (Großserien-)Instrumentenhersteller bricht aus? Im 18. Jahrhundert war die *Sixth Flute* populärer als die *Fifth Flute* (c″-Flöte)!



Das Concerto 3 ist wie Nr. 1 für Altblockflöte bestimmt. Es besteht aus einem Allegro und einem Adagio, das Allegro soll zum Schluß wiederholt werden. Da-Capo-Idee oder „Materialmangel" beim Zusammenstellen des Erstdruckes? Mancher wird heute wegen der rhythmischen und melodischen Gleichförmigkeit des Satzes auf die Wiederholung verzichten und nur Adagio-Allegro spielen. Schade, daß der Herausgeber im Klavierauszug des Adagios die Duplierung des B.c. durch *Violine I* und *Tenore* wichtiger findet als eine Aussetzung der originalen Beziffe-rung. Immerhin wird sie auch im Klavierauszug mitgeteilt.

Das Concerto 4 ist offensichtlich ursprünglich für *Sixth Flute* und Generalbaß geschrieben und wurde für den Erstdruck mit mäßigem Geschick um Streicherstimmen erweitert. Eine für c″-Flöte transponierte Reduktion gibt es seit 1967 bei Hänssler als Concertino G-Dur. Grete Zahn nennt das Stück „Sonata" und schließt sich an ihrer Ausgabe bei Amadeus so eng an

die Hänssler-Edition an, daß sie sogar eine dort vorgenommene Revision stillschweigend übernimmt (2. Satz, T. 28). Sinnvoller als bei Hänssler ist die Notation des 1. Satzes in der Amadeus-Ausgabe: Unverzierte und verzierte Teile werden so übereinandergestellt, daß ein direkter Vergleich möglich wird. Auch in der Schott-Ausgabe erscheint das originale A-Dur nach G-Dur transponiert, ansonsten bleibt aber die Fassung des Erstdruckes mit Streichern erhalten. Für Aufführungen mit Blockflöte, einer Violine und B.c. oder mit kleinem Streicherensemble ist diese Ausgabe geeignet. Statt des Schott-Klavierauszuges empfiehlt sich für die Praxis aber eher eine der Versionen mit Generalbaß von Amadeus oder Hänssler.

Obwohl das Concerto 5 schon seit 1978 als Klavierauszug bei Zen-On vorliegt, ist es noch ziemlich unbekannt. Dabei ist es eigentlich origineller als das bekannte Concerto 2. Wie dieses steht es ursprünglich in D-Dur und ist für *Sixth-Flute* gedacht, alle Neuausgaben notieren C-Dur für c''-Flöte. Dadurch werden in den Streicherstimmen einige Knickungen nötig, die die melodische Konsequenz stören. Bernard Thomas übernimmt diese unnötigerweise sogar in den Klavierauszug. Nicht ganz so komplett ist der von Grete Zahn, aber viel besser spielbar, sinnvoller notiert und auch noch billiger.

Das Concerto 6 ist das einzige Stück der Werkreihe, das original für *Fifth Flute* (c''-Flöte) geschrieben ist. Interessanterweise steht es trotzdem in D-Dur. Die legendäre Schott-London-Ausgabe von 1951 hat nun ausgedient, die beiden Neudrucke ergänzen sich gut: Für eine Aufführung mit Streichern ist die neue Schott-Edition zu empfehlen; wenn es um das Studium mit Tasteninstrument geht, ist die Amadeus-Ausgabe vorzuziehen.

Beim Vergleichen des Originaldrucks mit den beiden neuen Editionsreihen und den Ausgaben von 1951 werden die Veränderungen deutlich, die im Selbstverständnis der Herausgeber seither eingetreten sind. Aus heutiger Sicht sind sie sicher positiv zu bewerten. Wohin aber geht die Entwicklung – werden wir bald keine Herausgeber mehr brauchen und nur noch aus Faksimiles spielen? Was werden die Blockflötisten in 40 Jahren darüber denken? *Peter Thalheimer*

PAN – „Bibliothek Alter Musik"

Guillaume Dufay: 4 italienische Lieder, für 3 Stimmen oder Instrumente, pan 10 091, DM 14,--

Anthony Holborne: 2 Fantasien, für 3 Instrumente, pan 10 092, DM 9,50

Jean Richafort: 2 Chansons, für 4 Stimmen oder Instrumente, pan 10 093, DM 12,--

Salomone Rossi: 2 Sonaten, für 2 Sopraninstrumente und B.c., pan 10 094, DM 12,--

John Farmer und Thomas Simpson: Pavan und Galliard, für 5 Instrumente, pan 10 095, DM 14,--

Giovanni Gabrieli: Chiar' Angioletta, für 8 Stimmen oder Instrumente in 2 Chören, pan 10 096, DM 19,--

Diomedes Cato: Fuga und Fantasia zu 4 Stimmen, pan 821, DM 18,--

Musikverlag PAN AG, CH-Zürich

In der in **TIBIA** 1/92 (S. 76 ff.) ausführlich besprochenen Reihe erschienen 1991 weitere 6 Hefte als Lizenzausgaben des Musikverlages PAN, ebenfalls in Spielpartituren mit Quellen-Hinweisen, kritischen Anmerkungen und kurzen Erläuterungen versehen. Leider wurden auch die durch das ganze Partitursystem gezogenen Taktstriche beibehalten.

Dufay: Die dreistimmigen Stücke, darunter 2 Rondeaux und eine Ballata, stammen aus verschiedenen englischen und italienischen Quellen. Discantus und Tenor sind textiert, eignen sich aber auch zur instrumentalen Wiedergabe (Alt- und Tenor-Lage). Nicht textierte vor- und zwischenspielartige Partien weisen, wie der Kontratenor, eine wesentlich flexiblere rhythmische Struktur auf, die auf eine instrumentale Ausführung schließen läßt. Die Notenwerte wurden doppelt oder vierfach verkürzt. Über manche der hinzugefügten Akzidentien kann man geteilter Meinung sein.

Holborne: „The Cittharn Schoole" von 1597 enthält die beiden Fantasien in doppelter Aufzeichnung, einmal in drei Einzelstimmen, außerdem in französischer Tabulatur für vierchörige Cister, original in Sopran-, Alt- und Tenorlage (in dieser Form 1977 als Pelikan-Edition erschienen). In der jetzigen Vorlage sind die beiden Fantasien um eine Quint abwärts transponiert worden (A T B). Die einzelnen Abschnitte der Fantasien erfahren verschiedenartige Steigerungen durch ständig bewegter werdende Figuren, Imitationen in immer dichter aufeinanderfolgenden Abständen und durch unerwartete harmonische Wendungen.

Richafort: Von dem franko-flämischen Komponisten, der 1507 Kapellmeister in Mecheln und von 1542 bis 1547 maître de chapelle an St. Giles in Brügge war und dessen Messen, Motetten und Chansons eine weite Verbreitung erfuhren, liegen 2 weitere Chansons vor (s. pan 10 028), die seine Meisterschaft sowohl im imitatorischen Satz als auch in der kantablen Linienführung aller Begleitstimmen bestätigen.

Rossi: Von den erstmals 1613 veröffentlichten 6 Sonaten für „2 Viole da braccia ed un Chitarone o altro stromento simile" wurde die erste Sonate „detta la Moderna" ausgewählt, aus dem 4. Buch die „Sonata Terza", die, obgleich für 2 Violinen, den gleichen Tonumfang hat. Da sie wie die meisten frühen Sonaten

DVfM
Deutscher Verlag für Musik
Leipzig

Gesamtkatalog
1992/93

Jetzt zuverlässig und rasch lieferbar:
Aktuelles für Holzbläser aus dem DVfM-Katalog

Die Altblockflöte. Ein Schulwerk
(Liselotte Pustan)
DV 30056 DM 24,50

per flauto solo. Zeitgenössische Flötenmusik (Immanuel Lucchesi)
DV 8050 DM 18,–

Oboenetüden. 2 Bände (Fritz Rösler)
DV 31063/64 à DM 27,–

Schule für Oboe. 2 Bände
(Alfred Tolksdorf, Fritz Rösler)
DV 30027/28 DM 27,–/24,–

Spielbuch für Oboe (Rüdiger Schwarz)
DV 32085 DM 33,–

Klarinettenetüden. 2 Bände
(Rudi Reski)
DV 31052/53 DM 34,–/24,50

Schule für Klarinette in B. 2 Bände
(Ewald Koch)
DV 30008a/09a DM 34,–/21,–
dazu auch Klavierstimme bzw. Spielbücher lieferbar

20 Duette in Swing und Beat für Klarinetten/ Saxophone oder andere Melodieinstrumente
(Walter Hartmann)
DV 31040 DM 18,–

Studien in Swing und Beat
für Klarinetten / Saxophone oder andere Melodieinstrumente
(Walter Hartmann, Günther Karpa)
DV 31014 DM 13,50

Das Fagott
Schulwerk in 6 Bänden
(Werner Seltmann, Günter Angerhöfer)
DV 30021–26 DM 28,– bis DM 32,–

zu beziehen
durch Ihre
Musikalienhandlung
oder durch

Breitkopf & Härtel

Noten · Noten

NOTEN SCHLÜSSEL

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

keine instrumententypischen Spielfiguren haben, ist eine Wiedergabe auf verschiedenen Melodie-Instrumenten (Blockflöten, Zinken) möglich. Die Abschnitte der einsätzigen Sonaten weisen bis auf die Einleitung der ersten Sonate kaum große Kontraste auf.

Farmer / Simpson: In seinem „Opusculum Neuwer Pavanen / Galliarden / Couranten / unnd Volten Auff allerhand Musicalischen Instrumenten", die 1610 in „Franckfort am Mayn" zum erstenmal gedruckt wurden, hat Thomas Simpson nicht nur eigene Kompositionen veröffentlicht, sondern auch seine Galliarden mit Pavanen von John Dowland (3), John Farmer (2) und Thomas Tomkins (1) gekoppelt (s. Monumenta Musicae VII). Hiervon wurde die Pavane 13 von Johann Farmer ausgewählt, der die Galliard 14 von Thomas Simpson folgt – klangvolle Sätze mit imitatorischer Arbeit jeweils im dritten Teil der Tänze. Bei einer Wiedergabe auf Blockflöten sind in der Pavane gelegentlich Oktavierungen notwendig.

Gabrieli: In „Dialoghi Musicali de diversi eccellentissimi autori", 1590 in Venedig erschienen, sind 5 Madrigale enthalten, von denen das hier vorliegende den Zusatz „Aria da sonar" enthält. Zwei gleichwertige vierstimmige Chöre mit gleicher Stimmverteilung (S S A B^T) wechseln in immer kürzer werdenden Abständen, ehe sie im Tutti vereint auftreten. Sie können wohl nur durch unterschiedliche Besetzung kontrastieren.

Cato: Diomedes Cato, oft nur mit seinem Vornamen Diomedes genannt, lebte seit 1588 in Polen, wo er als Lautenist in hohem Ansehen stand. Unter seinen Lautenkompositionen finden sich Fantasien, Fugen, Tänze und intavolierte Madrigale. Die hier vorliegenden Fantasien gleichen Ricercaren mit in mehreren Abschnitten imitatorisch verarbeiteten Motiven. Der Stimmumfang ist verhältnismäßig gering, so daß vielerlei Instrumente eingesetzt werden können. Bei einer Wiedergabe mit Blockflöten wäre sicher eine Besetzung in tiefer Lage (A T T B) klangvoller als die notierte Form S A T B. *Ilse Hechler*

Weniger hätte mehr sein können

Richard Müller-Dombois: Hohe Schule der Phrasierung. 32 Opernarien von W. A. Mozart, für 4 Flöten gesetzt. Band 1: Die Zauberflöte; Band 2: Don Giovanni; Band 3: Le Nozze di Figaro; Band 4: Die Entführung. Syrinx Verlag, Detmold. Je DM 33,00

„Die hohe Schule der Phrasierung" von Richard Müller-Dombois besteht aus 4 Bänden mit Opernarien von W. A. Mozart, gesetzt für 4 Flöten. Die Arien stammen aus den Opern „Zauberflöte", „Don Giovanni", „Entführung" und „Hochzeit des Figaro".

Müller-Dombois, der dieses Werk Marcel Moyse gewidmet hat, knüpft damit an dessen „Tone Development through Interpretation" an, worin ebenfalls Arien für das Flötenspiel eingerichtet sind. Beide versuchen damit, dem Flötenspieler Möglichkeiten der musikalischen Ausdrucksgestaltung anhand der Textphrasierung einer Gesangs-Szene zu verdeutlichen. In den vorliegenden Ausgaben hat die 1. Flöte die Singstimme übertragen bekommen, die 2. Flöte spielt wesentliche Teile der realen Flötenstimme des Orchesters. Die beiden unteren Stimmen setzen sich aus den übrigen Bläser- und Streicherstimmen zusammen. Müller-Dombois behält in den meisten Bearbeitungen die Originaltonart bei. Die übrigen Arien setzt er in eine für die Flöte günstigere Tonart, wobei er aber jeweils auf die Originaltonart hinweist. Bei jeder Arie befindet sich ebenfalls ein Hinweis auf die Originalbesetzung bei Mozart. Im Gegensatz zu Moyse schreibt Müller-Dombois den italienischen Gesamttext (die Übersetzung dazu befindet sich im Anhang) unter die 1. Flötenstimme.

Um nun dem Flötenspieler kunstvolle Phrasierung deutlich zu machen, setzt Müller-Dombois unter die 4 Flötenstimmen crescendo- und decrescendo-Zeichen, die sich genau nach der Textphrasierung richten. Jedoch sollte der Flötist – so schreibt Müller-Dombois in seinem Vorwort – diese Zeichen nicht auf die Lautstärke beziehen, sondern sie als Hinweis auf Intensitätsabstufung verstehen.

Wie nun die Intensität verändert werden kann, wird aus der Bearbeitung nicht klar. Weitere Angaben wie z. B. die Möglichkeit von Farbabstufungen, Artikulationsveränderungen usw. werden nicht gemacht, so daß ein Flötenspieler, der nun musikalische Sinnzusammenhänge zum Ausdruck bringen soll, sich wahrscheinlich doch auf die Möglichkeit der Dynamik beschränken wird. Ebenfalls stark vereinfachend wirkt die Tatsache, daß Müller-Dombois die „cresc.- und decresc.-Zeichen" durch alle Stimmen hindurch parallel setzt. Musikalischer Ausdruck lebt doch auch von der Verschiedenheit der einzelnen Stimmen in bezug auf ihre Aussagekraft! Eine Begleitstimme sollte sich in kleinen Details auch selbständig bewegen und sich nicht nur an die Solostimme anhängen.

War es zudem nicht noch möglich gewesen, innerhalb einer Textphrase kleinere Abschnitte und Details deutlich zu machen?

Sicherlich ist es von Richard Müller-Dombois ein guter und wichtiger Ansatzpunkt, sich um die Vermittlung musikalischer Sinnzusammenhänge zu bemühen. Gerade diese Dinge werden gegenüber den rein technischen Problemen heute oft stark vernachlässigt. Ebenso sinnvoll ist es, musikalische Phrasierung zunächst vom Gesang (d.h. vom Text) abzuleiten.

Insgesamt scheint mir die Bearbeitung von Müller-Dombois' 32 Opernarien von Mozart aber zu oberflächlich. Weniger Arien, dafür aber eine detailliertere Ausarbeitung wäre mehr gewesen. *Ute Dischinger*

Reizvolles Stück

Friedrich Kuhlau: Trio in G-Dur, op. 119, für 2 Flöten und Klavier, hrsg. von Henner Eppel. Zimmermann Verlag, Frankfurt/M., ZM 2487, DM 27,--

Im Todesjahr Kuhlaus (1832) erschien die *Triosonate in G-Dur* op. 119 für zwei Flöten und Klavier, die soeben im Zimmermann-Verlag neu aufgelegt wurde. Gewidmet ist dieses Stück Johann Sedlatzek, einem damals bekannten Wiener Flötisten, den Kuhlau durch L. v. Beethoven kennenlernte.

Diese Triosonate kann zu den besonders wirkungsvollen Kuhlauwerken gezählt werden, die zwar weniger kompositorische Qualitäten aufweisen, jedoch zum Spielen angenehm und gefällig sind. Der Schwierigkeitsgrad der beiden Flötenstimmen liegt im mittleren Bereich, der Klavierspieler muß allerdings im Tonleiter- und Arpeggienspiel geübt sein. Angenehm ist die im Verhältnis zu sonstigen Werken des Komponisten relativ kurze Dauer der drei Sätze.

Dieses Trio ist sicherlich ein reizvolles Stück für jeden Kammermusikliebhaber und kann auch im Unterricht sehr gut eingesetzt werden.

Ute Dischinger

Bibliothek Alter Musik (BAM)

Die EML-Serie des London Pro Musica-Verlags

Jetzt in der deutschsprachigen Lizenzausgabe bei Pan!

Bis jetzt liegen 60 Titel vor. (Nr. 10 049 - 10 108)

zuletzt erschienen:
1. Quartal 1992
10 103 4 Französische Lieder des frühen 15. Jahrhunderts *für 3 Stimmen oder Instrumente*
10 104 Alexander Agricola - 5 Instrumentalstücke *für 3 Instrumente*
10 105 Claudin de Sermisy - 2 Chansons von Clement Marot *für 4 Stimmen oder Instrumente*
10 106 2 Frühe In Nomine-Sätze *für 4 Instrumente*
10 107 Thomas Morley - 2 Pavanen *für 5 Instrumente*
10 108 Giovanni Gabrieli - O che felice giorno *für 8 Stimmen oder Instrumente in 2 Chören*

demnächst erscheinen:
2. Quartal 1992
10 109 3 kanonische Lieder aus dem 14. Jahrhundert *für 3 Instrumente*
10 110 Johannes Ghiselin - 5 Instrumentalsätze *für 3 Instrumente*
10 111 Vincenet - 2 Lieder a 4 *für 4 Stimmen oder Instrumente*
10 112 Roland de Lassus - Matona mia cara *für 4 Stimmen oder Instrumente*
10 113 Tomkins/Simpson - "Kromatische" Pavane und Galliard *für 5 Instrumente*
10 114 Ludovico Grossi da Viadana - Sinfonia "La Padovana" *für 8 Instr. in 2 Chören + Bc. ad.lib.*

Erkundigen Sie sich nach den Abonnementsbedingungen!

MUSIKVERLAG PAN AG, Schaffhauserstrasse 280, 8057 Zürich

Klarinettenarrangements mit Sinn

Wilfried Berk (Hrsg.): Clarinetto virtuoso. Berühmte Klarinetten-Soli aus Opern, für Klarinette und Klavier. EE 5196, DM 28,50

– *Clarinetto arioso. Die schönsten Opernmelodien, für Klarinette und Klavier. EE 5194, DM 24,--*

Musikverlag Benjamin, Hamburg-London.

Im Timbre (vorwiegend) italienischer Opernmusik wird die Spielfreude der Ausführenden entfacht. Bekannte Gesangspartien werden in einer Bearbeitung für Klarinette und Klavier vorgestellt (*clarinetto arioso*). Die Musik ist einfach im Zusammenspiel und schon mit fundierten Anfängerkenntnissen spielbar.

Anders die Sammlung berühmter Klarinettensoli aus Opern (*clarinetto virtuoso*). Hier ist die originale Klarinettenstimme mit einem Klavierauszug (aus den übrigen Orchesterstimmen) unterlegt. Sinn ist es, anhand repräsentativer Werke den bereits fortgeschrittenen Musiker mit den Schwierigkeiten (und den Schönheiten) dieser Musik vertraut zu machen. Die Stellen erfordern eine persönliche musikalische Gestaltung und werden unter anderem aus diesem Grunde auch als Probespielstellen in den Orchestern vorgelegt.

Jürgen Demmler

Nordisches Kolorit am Klarinettenhimmel

Bernhard Crusell: Konzert für Klarinette und Orchester op. 5, hrsg. von Pamela Weston. Universal Edition, Wien. UE 19 084, DM 28,00

Der in Finnland geborene, in Schweden tätige Klarinettenvirtuose Crusell (1775-1838) ist kein Neuerer an der Schwelle des 19. Jahrhunderts. So ist sein Konzert op. 5 eher ein Dokument, welches die damaligen kompositorischen Möglichkeiten und seine eigenen klarinettistischen Fähigkeiten aufzeigt. Diese müssen aber für damalige Verhältnisse bemerkenswert gewesen sein. Schnelle Läufe mit wechselnden Rhythmen, große Intervallsprünge, vielfältige Artikulationen und Verzierungen bestimmen das Bild der Ecksätze. Der Mittelsatz zeigt sich als ein dynamisch sehr differenziertes, pastorales Stimmungsbild, zu welchem sich der Klarinettenton naturgemäß sehr eignet. Literatur, die man kennen sollte.

Jürgen Demmler

Für Anfänger

Christopher Norton: Microjazz for bassoon and piano. Boosey & Hawkes, Bonn. Ed. Nr. 8564. DM 23,--

In die Reihe der nahezu 20 Hefte aus der *„Microjazz"*-Serie wurde nun auch das Fagott aufgenommen. Wie schon zuvor für allerlei andere Melodieinstrumente und Instrumentalgruppen hat Christopher Norton in bewährter Weise eine Sammlung ansprechender Stücke zusammengestellt, denen er Stilarten wie Rock, Blues, Jazz usw. zugrunde legt. Schon recht bald lassen sich einige der zwölf sinnig betitelten Stückchen mit dem Fagott-Anfänger musizieren, da abgesehen von einigen komplizierten Rhythmen auf technische Schwierigkeiten bewußt verzichtet wurde. Die Klavierstimme ist gut geeignet, das Zusammenspiel gleichaltriger Schüler zu fördern. So ist *Microjazz* für Fagott eine gute Hilfe, die Freude am Üben und Vorspielen junger Schüler zu pflegen. *Andreas Schulze-Florey*

Moderne Techniken

Gérard Castanié: Et in Arcadia ego, le Tarot du Hautboïste. 22 pièces pour Hautbois solo. Éditions Musicales Alphonse Leduc, Paris. A.L. 27.454. Keine Preisangabe in DM.

Et in Arcadia ego ist eine Folge von 22 Stücken in zwei Bänden aus der Reihe *Concours du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.* Den Stücken geht eine 5seitige ausführliche philosophische Betrachtung und spieltechnische Anweisung voraus, auf die eine doppelseitige Grifftabelle für alle nicht geläufigen Griffe folgt. Richtig, denn diese Musik gehört nicht zu der leicht verständlichen, weder für Zuhörer noch für Musiker. Für den fortgeschrittenen Studenten oder Profi auf seinem Instrument stellen sich viele Hürden und Hindernisse auf. Nur selten sind Töne so zu spielen, wie man es traditionell gewohnt ist. All die Schönheit und Grazie des Oboentones müssen Aufführender und Publikum für die Zeit, die diese Stücke zu Gehör kommen, vergessen, um nicht ein falsches Bild von uns Oboisten und unserem schönen Instrument zu bekommen. Sicher sind die modernen Techniken, eine Oboe zu bearbeiten, sehr interessant – aber wohl für Hauptrohr und -instrument nicht unbedingt *gesund.*

Thomas Heptner

Aufforderung zum Hinhören

Choji Kaneta: Ambivalence IV, für Fagott, hrsg. von Masahito Tanaka. Bote & Bock, Berlin. B&B 23272. DM 12,--

Das 1986 vom Herausgeber uraufgeführte Solostück des angesehenen japanischen Komponisten Kaneta besitzt alle Eigenschaften einer zeitgenössischen interessanten Fagottkomposition. Dem knapp gefaßten Spielhinweis ist der sicherlich gut gemeinte Rat zu entnehmen, daß der Spieler, der sich an die Interpretation von *Ambivalence IV* wagen möchte, über ein kräftiges *ff* im hohen Register und ein zartes *pp* im tiefen Register verfügen sollte. Darüber hinaus ist zu erfahren, daß ein kontrolliertes Vibrato erforderlich ist. Letzteres ist als Gestaltung mancher langer Töne innerhalb des Notentextes genau vorgeschrieben. Insgesamt ist das einsätzige Stück (Aufführungsdauer ca. 10 Min.) eher melodisch als rhythmisch geprägt. Innerhalb des ruhigen Grundtempos lassen sich die vorgegebenen Linienführungen gut gestalten. Durch den sparsamen Einsatz von Effekten wie Tremolo oder Glissando besteht für den Fagottisten kein Anlaß zur Akrobatik. Spieltechnische Anmerkungen innerhalb des gut eingerichteten und deutlich gegliederten Druckes sorgen auch bei ungewohnten Notationen für die notwendige Klarheit und Ausführbarkeit. Für den unvoreingenommenen Zuhörer ist *Ambivalence IV* eine Aufforderung zum intensiven Hinhören, frei von allen Sensationen.

Andreas Schulze-Florey

Spiel auf Pommer und Schalmei
mit **Renate Hildebrandt**
am 14. und 15. November 1992
Informationen und Anmeldung: Landesverband der Musikschulen Schl.-H./VdM – Fortbildung – c/o nordkolleg rendsburg, Am Gerhardshain 44 2370 Rendsburg, Tel.: 04331/5084

Neueingänge

Alamire Musikherausgeber, PB 45, B-3990 Peer

50 Airs Anglois (Sopranblfl. u. Baßblfl.), ISBN 90-6853-071-2

Airs à deux Chalumeaux (2 Melodieinstr. [2 Tr., 2 Ob., 2 Vl., 2 Fl., 2 Klar. oder 2 Jagdhörner]), ISBN 90-6853-070-4

Autographus Musicus, S-Bandhagen

Debussy, C.: La Flûte de Pan ou Syrinx pour flûte seule, AM 037

Bärenreiter Verlag, Kassel-Basel

Burkhard, W.: Serenade op. 71 Nr. 3 (Fl. u. Git.), BA 8175

Mozart, W. A.: Trio in Es, KV 498 (Klar., Klav. u. Vla.), BA 5325

Pagliarani, M.: Sillabario delle primule(Oboe), BA 7230

Gérard Billaudot Éditeur, F-Paris

Anonyme: Suite populaire espagnole (Fl. u.Git.), G 5146 B

Kammermusik
Wochenendseminare

für Blockflötisten, Holzbläser, Blechbläser, Streicher, Akkordenisten, Gitarristen/Lautenisten und andere Instrumentalisten

Dozenten-Team

Thomas Aßmus (Akk), Helmut W. Erdmann (Fl), Oswald Gattermann (Viol), Silke Jacobsen (Bfl), Axel Wolf (Laute/Git)

11.-13. Dez

Arbeitsinhalte:
Ziel dieses Kurses ist es, Ensembleformationen in verschiedene Besetzungen zu bilden, um intensiv Werke der Vergangenheit und Gegenwart zu erarbeiten. Hierin eingeschlossen sind auch Improvisation und Konzeptkompositionen,, Bereiche der Musik heute, die in mannigfaltiger Weise Kreativität und Klangphantasie fördern.

Informationen und Anmeldung:
Jeunesses Musicales
MJD-LV-Niedersachsen
Ltg. Helmut W. Erdmann
An der Münze 7, 2120 Lüneburg

Tel. 04131- 309 390

Anmeldeschluß
9. Nov. 92 (Poststempel)

Kosten:
Erwachsene 170 DM (125 DM*)
ermäßigt 115 DM (80 DM*)
(*) gilt für MJD-Mitglieder
Gebühr incl. Unterkunft und Verpflegung

Auteurs, D.: 36 Petits airs (2 Fl.), G 4540 B
Bonporti, F.A.: Sonate à Trois (2 B-Klar. und Baß-Klar. od. Fag.), G 4595 B
Bortoli, S.: Filigrane (Fl. solo), G 5280 B
Bru, F.: La Disparition (10 od. 5 Fl.), G 4986 B
– Parasitage (10 Fl.), G 4987 B
Debussy, C.: Prélude à l'après-midi d'un faune (A-Klar. [B-Klar.] und Klav.), G 5044 B
Fouque, Ch.: 13 Prénomas pour 13 notes (Sopranblfl. u. Klav.), G 5269 B
Granados, E.: Danza espanola no. 5 (Fl. u. Git.), G 5145 B)
Jollet, J.C.: Aria (Fl. u. Klav.), G 5072 B
Le Bourgeois Gentilhomme (4 B-Klar.), G 4727 B
Méreaux, M.: Trois Danses Sacrées (1,2,3 Altblfl. mit Barockfingersatz), G 5203 B
Mozart, W.A.: Concerto No. 1 in G-Dur (Fl. u. Klav.), G 4591 B
– La Flute Enchantée (3 B-Klar. u. Baß-Klar.), G 5133 B
Paloyan, S.: Vent D'Est (Piccolofl. u. Klav.), G 4917 B
Paubon, P.: Le Fluteriot (Fl. u. Klav.), G 5175 B
– Sans Plus... (Fl. u. Klav.), G 5174 B
Proust, P.: Divertissement (Fl. u. Klav.), G 5259 B
– Rêverie (Fl. u. Klav.), G 5258 B
Pièces classiques, Vol. 1 (Fl. u. Git.), G 5148 B
Pièces classiques, Vol. 1: Très facile (Klar. u. Klav.), G 5080 B
Pièces classiques, Vol. 2: Assez facile (Klar. u. Klav.), G 5081 B
Scarlatti, D.: Trois Sonates originales pour clavecin (2 Fl.), G 4711 B
Sciortino, P.: Clef (Kontrabaß-Klar.), G 5185 B
– Sillons (Baß-Klar.), G 4991 B
Strauss, J. u. J.: Pizzicato-Polka (4 Klar.), G 4869 B
– Radetzky-Marsch op. 228 (4 Klar.), G 4872 B
Vivaldi, A.: Concerto en do majeur (Fl.u. Klav.), G 4905 B
– Sonate en la (Fl. u. Klav.), G 5147 B
– Sonate en sol mineur «Il Pastor Fido» no. 6 (Oboe [Fl.] u. B.c.), G 4895 B

Sabine Bornmann Musikverlag, Fronäckerweg 11, 7036 Schönaich

Bornmann, J.: Excellent Divisions (1 od. 2 Altblf. und B.c.), Ed. 13
– Magisches Quadrat (1-7 Blfl.), Ed. 15
– The Division Flute, Teil 1 (Altblfl. und B.c.), Ed. 11
– The Division Flute, Teil 2 (Altblfl. und B.c.), Ed. 12
Grad, W.: Choral-Suite op.19 (3 Blfl. u. Cemb.), Ed. 14

Bosworth & Co., Köln

Reinecke, C.: Introduzione & Allegro appassionato op. 256 (Klar. u. Klav.), BoE 3837

Rosenstengel, A.: Rhythmische Klänge mit Orff, Band 1: Leichte Stücke für Melodieinstrumente (Blfl., Metallophon und Schlagwerk), BoE 4070

– Rhythmische Klänge mit Orff, Band 2: Folklore und moderne Tänze für Melodieinstrumente (Blfl., Metallophon mit Git., Baß u. Schlagwerk), BoE 4071

– Rhythmische Klänge mit Orff, Band 3: Folklore und Tänze für Melodieinstrumente (Blfl., Metallophon, Xylophon mit Klav., Git., Baß und Schlagwerk), BoE 4072

Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Brandmüller, T.: Katgurmondisedootrisch (Fag.), EB 9070

Gade, N.W.: Sonate d-Moll (Fl. u. Klav.), EB 8586

Krebs, J.L.: Sämtliche Werke für Orgel und obligates Instrument (Org. u. Tr. in C), EB 8560

Carus Verlag, Stuttgart

Anonymus: Sieben doppelchörige Trompetenaufzüge (8 Tr. od. Clarino u. 2 Pauken), CV 40.575/01

Dohn, R.: Orchesterstudien für Flöte und Klavier, CV 80.001/01

Faber Music Ltd., GB-London (A.: Bärenreiter, Kassel)

Campell, A.: Zweites Spielbuch für Horn und Klavier, FM 1258

Harris, P.: Two by Two (Klar.), FM 1259

Hinchliffe, R.: Zweites Spielbuch für Alt-Sax. und Klavier), FM 1256

– Two by Two (Sax.), FM 1263

Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven

Bach, J.Ch.: 4 Sonaten aus Opus 16, Band 1 (Altblfl. und Klav./Cemb.), N 2221

– 4 Sonaten aus Opus 16, Band 2 (Altblfl. u. Klav./Cemb.), N 2222

Huuck, R.: 3 Choräle (Sax.-Quart.), N 2257

Krebs, J.L.: Trio D-Dur (2 Querfl. [Vl.] und B.c.), N 2276

Roelcke, Ch.: 33 Advents- und Weihnachtslieder (Vl. Sopranblfl. [A,T,Tr.], Glockenspiel od. Blfl. od. Streicher (Glockenspiel) od. Klav.), N 2202

G. Henle Verlag, München

Schubert, F.: Variationen über „Trockene Blumen" (Fl. u. Klav.), HN 474

Albert J. Kunzelmann GmbH, Lottstetten

Beerhalter, A.: Divertissement (Bassetthorn u. Klav.), GM 1398

Hoffmeister, F.A.: Amusements (Klar.), GM 1354

Lindpaintner, P.J. von: Sinfonie concertante B-Dur, op. 36 (Fl. Ob., Klar., Hr., Fag. und Orch.), P. Ed. 10 204, KA GM 294

Michael, C.: 12 kleine Duos (2 Klar.), GM 1394

Rejcha, J.: Konzert B-Dur für Oboe u. Orch. (Klav. u. Oboe), GM 1450

Stadler, A.: Heitere Variationen (Klar. solo), GM 1396

– Trois Caprices (Klar. solo), GM 1397

Strauß, J.: Walzer (Klar. solo), GM 1358

Mieroprint, Postfach 5544, 4400 Münster

Hoch, P.: Traumtänzer (Klar.),EM 1019

Ruoff, A.D.: Yokai (Traversfl. u. Cemb.),EM 1022

– „Lovestories" (Sopranblfl. od. Altblfl. solo), EM 1023

Moeck Verlag, Celle

Anonymus: Sonate F-Dur (2 Sopranblfl.), Ed. ZfS 636/37

Buus, J.: Recercari à quattro voci, Venetia, 1547 (4 Stimmen), Ed. 9015

Heberle, A.: XIII Ländler (Sopranblfl. solo), Ed. ZfS 635

Marc, T.: Drei Sonaten (Sopranblfl. und B.c.), Ed. 2560

Otto Heinrich Noetzel Verlag, CH-Locarno (A.: Heinrichshofen's, Wilhelmshaven)

Heilig, S./Heger, U.: Weihnachten zu zweit (2 Sopranblfl. [Melodieinstr.] u. Git. ad lib. od. Gesang u. 1 obligate Oberstimme und Git. ad lib.), N 3768

Novello & Co., Ltd., GB-London und Sevenoaks

Wye, T.: A very easy baroque album (Fl. u. Klav.), Teil 1: No. 12 0703

– Teil 2: No. 12 0704

– A very easy 20th century album (Fl. u. Klav.), No. 12 0682

– A very easy classical album (Fl. u. Klav.), No. 12 0730

– A very easy romantic album (Fl. u. Klav.), No. 12 0700

– Flute Class. A group teaching book for students and teachers (Fl. u. Klav.), No. 12 0738

Oxford University Press, GB-Oxford und USA-New York (A.: Bärenreiter, Kassel)

Walton, W.: A Clarinet Album (Klar. u. Klav.), ISBN 0-19-359382-3

– A Flute Album (Fl. u. Klav.), ISBN 0-19-359408-0

– An Oboe Album (Oboe u. Klav. [Cemb.]), ISBN 0-19-359410-2

Musikhaus Pan AG, CH-Zürich

Agricola, A.: 5 Instrumentalstücke (3 Instr.), pan 10 104

4 Französische Lieder des frühen 15. Jh. (3 St. od. Instr.), pan 10 103

2 Frühe „in nomine"-Sätze (4 Instr.), pan 10 106

Gabrieli, G.: O che felice giorno (8 Stimmen od. Instr. in 2 Chören), pan 10 108

Ghizeghem, H. van: 2 Rondeaux (3 Stimmen od. Instr.), pan 10 100

Josquin des Prés: 2 Italienische Lieder (4 Stimmen od. Instr.), pan 10099
Lupo, T.: 3 Pavanen (Instr.), pan 10098
Monteverdi, C.: Tre Madrigali à 5 voci (5stimmig), pan 822
Morely, T.: 2 Pavanen (5 Instr.), pan 10107
Posch, I.: Paduana & Gagliarda (5 Instrumente), pan 10101
Rognoni Taeggio, G.D.: Cantate Domino (8 Stimmen od. Instr. in 2 Chören), pan 10102
Sermisy, C. de: 2 Chansons von Clement Marot (4 Stimmen od. Instr.), pan 10105

Peer Musikverlag, Hamburg
Loevendie, T.: Strands for flute solo, Ed. 3108

ZU VERKAUFEN
Renaissance-Dudey von Michael Hofmann, 3 Bordune (f/c'/f'), umstimmbar (g/d'), 3 Spielpfeifen, auswechselbar (mit Windk.), Sopran, Sopranino, Alt, erstklass. Zustand, eingespielt.
R. Ganninger
Lindenstr. 16, 7538 Keltern 2 · Tel.: 0 72 36 / 69 46

Theodore Presser Company, USA-Bryn Mawr (A.: Benjamin, Hamburg)
Bach, P.D.Q.: Trio 8sic) Sonata (2 Fl., Tambourin und Tuba)

Provincetown Bookshop Inc., USA-Princetown
Charlton, A.: Four Traditional Russian Songs (Blfl.-Quart. SATB), Ed. 22
Goldstein, D.: Sentimental songs and Well-Loved Hymns (3 Blfl.), Ed. 20
– Sonata (Baßblfl. u. Cemb. od. Klav.), Ed. 21

G. Schirmer Inc., USA-New York (A.: Sikorski, Hamburg)
Muczynski, R.: Duos for Flute and Clarinet (Fl. u. Klar.), GS 481545

N. Simrock Verlag, Hamburg
Zander, H.J.: Vier Miniaturen (Klar. u. Klav.), Elite Ed. 5203

Studio per Edizioni Scelte I-Florenz
Blavet, M.: Six Sonates (2 Traversfl. o. Baß), Ed. 45
Boismortier, J.B. de: Diverses Pièces (Traversfl. solo), Ed. 44
Bordet, T.: 6 Airs Variés (Fl. u. Baß), Ed. 43
Cecere, C.: Due Concerti per flauto traverso e archi (Traversfl.), Ed. 21

Universal Edition, A-Wien
Baermann, C.: Drei Stücke (Klar. u. Klav.), UE 30100
Händel/Humperdinck: Airs aus „Rinaldo" und Tanzduett aus „Hänsel und Gretel" (Holzbläser-Ens.), UE 19902
Küffner, J.: 3 Duos op. 81 (2 Klar.), UE 30101
Rae, J.: 40 Modern Studies (Klar. solo), UE 19735
– Take Ten (Klar. u. Klav.), UE 19736

Zimmermann Verlag, Frankfurt/M.
Bach, J.S.: Drei Präludien und Fugen aus dem „Wohltemperierten Klavier", Teil 1 (Querfl. [Traversfl.] u. Cemb.), ZM 2805
Richter, W.: Konditionstraining für den Flötenansatz (Fl.), ZM 2899

SCHALLPLATTEN

Blockflötenmusik der Romantik

Blockflötenmusik der Romantik. Martin Storbeck spielt Werke von Bousquet, Heberle, Krähmer. CD Nr. 25981264, zu beziehen über das Musikhaus Landsiedel-Becker, 5600 Wuppertal 2, Höhne. DM 30,--

„Die vorliegende Aufnahme soll dazu beitragen, eine Lücke in den Aufnahmen der Blockflötenwerke zu schließen. Es werden originale romantische Blockflötenwerke vorgestellt, die dem Blockflötenspieler die Möglichkeit geben, den Bereich der Barockmusik zu verlassen und sein Repertoire zu erweitern." Soweit ein Zitat aus dem Beiheft, das den Anspruch der Produktion charakterisiert.

Mit Ausnahme der *Sonate brillante* von Anton Heberle ist Storbecks Programm bisher noch nicht auf Tonträgern zu haben. Insofern trifft er mit den 12 Divertimenti von Ernest Krähmer und 12 der Etüden von Narcisse Bousquet auf eine Marktlücke. Die

ZU VERKAUFEN
Barockoboe nach Anciuti, a' = 415 Hz
Telefon: 0 76 81 / 2 36 67

die blockflöte

Das Fachgeschäft
für Blockflötisten

Handgebaute Blockflöten
aus aller Welt!
Faksimile Drucke!
Flötentaschen!

* (Neue Anschrift) *

Colin Jardine
Britzer Damm 88
1000 Berlin 47
Tel. (0 30) 607 71 91

Lassen Sie sich von einem
Blockflötisten beraten!

Fordern Sie weitere Informationen
von der o. g. Anschrift an!

Interpretation ist technisch sauber und geschmackvoll. Zentrales Gestaltungsmittel ist ein variables Ausdrucksvibrato mit einer besonderen Vorliebe für vibrierte Schlußtöne, die Agogik entspricht der heutigen Aufführungspraxis romantischer Musik. Dem erhobenen Anspruch wird Storbeck damit voll gerecht.

Beim Hören von 66 Minuten Blockflöte pur fragt man sich allerdings – bei aller Liebe zur Czakan- und Flageolettmusik –, ob man Krähmer und Bousquet durch die komplette Wiedergabe von je 12 Piecen einen Gefallen tut. Ganz sicher haben sie nicht von einer zyklischen Aufführung ihrer Stücke geträumt.

Kurze Hinweise zum Bau von Czakan und Flageolett, für welche die „Blockflötenmusik der Romantik" ja geschrieben wurde, hätte das Booklet attraktiver gemacht. Allerdings wäre dann auch der Anachronismus deutlich geworden, der durch die Verwendung von frühen Barockblockflöten für Musik des 19. Jahrhunderts entstand. Ein Zugeständnis an die heutige Praxis ist es auch, die Czakan-Stücke auf der Sopran- und die Flageolett-Stücke auf der Altblockflöte zu spielen. Das steht zwar so auf den Titelblättern der modernen Notenausgaben, verkehrt aber die von den Komponisten erwarteten Klangbereiche ins Gegenteil: Der Czakan stand fast immer in as′ oder a′, das Flageolett bei Bousquet fast immer in a″.

Der Weg zur Barockmusik scheint heute immer noch näher zu sein als der zur Blockflötenmusik des 19. Jahrhunderts. *Peter Thalheimer*

Begleit-CDs zu den Blockflötensonaten von G. F. Händel

Ich bin Solist. Kammermusik ohne Melodieinstrument. Continuo zum Mitspielen. Händel: 4 Sonaten für Altblockflöte und Basso continuo op. 1. Max Hieber Musikverlag, München. MH 1038 CD, DM 25,90

G. F. Händel: 4 Sonaten g, a, C, F für Blockflöte (Violine) und Klavier. Cembalo: Siegfried Petrenz, Violoncello: Gregory Johns. Edition Peters, Frankfurt/M. EP 4552, DM 24,50 / MP 4552, DM 19,80

Im Laufe des letzten Jahres erschienen gleich zwei Continuo-Einspielungen zu den vier Blockflötensonaten von G. F. Händel HWV 360, 362, 369 und 369. Eine CD erschien im Musikverlag Max Hieber, München, die andere als fünfte CD in der Reihe „Music Partner" der Edition Peters, Frankfurt/M. So besteht also

trotz des vielerorts herrschenden Begleitermangels die Möglichkeit, sich mit Hilfe der beiden Einspielungen das gesamte Klangbild dieser Sonaten zu vergegenwärtigen und nicht, wie so oft, nur die eigene Solostimme.

Am auffallendsten unterscheiden sich die beiden Aufnahmen durch die Realisierung der Einstiegshilfen für den Blockflötisten bei jenen Sätzen, in denen Solostimme und Continuo gleichzeitig beginnen: Während „Music Partner" die üblichen Metronomschläge verwendet, hat Hieber vor jeden Satz ein kleines halb- oder ganztaktiges Vorspiel gesetzt. Diese „Vor"-Takte sollen es ermöglichen, die Continuo-CD auch für „Hauskonzerte, Schülervorspiele und auch in einem größeren Rahmen zu nutzen" (Zitat aus dem Beiheft). Eine neue Idee, die jedoch ihre Schattenseiten hat, bringt sie doch das Taktgefühl der Sätze völlig durcheinander. Auch ist zu fragen, ob eine Mitspiel-CD für Konzerte verwendet werden soll; sie kann doch niemals – sei sie auch noch so gut aufgenommen – einen „echten" Begleiter ersetzen.

Die Aufnahme des Hieber-Verlages spielten Elmar Schloter (Cembalo) und Johannes Fink (Violoncello) ein. Dieses Duo legte viel Wert auf eine einfallsreiche Registrierung, die es aber dem Blockflötisten nicht immer leicht macht, dynamisch zu folgen. So steht z.B. die leise Siciliana der F-Dur-Sonate zwischen dem 2. Satz (Allegro), dessen Wiederholungen mit voller Registrierung gespielt werden, und dem ebenfalls sehr kräftig registrierten 4. Satz (Allegro) – da liegt die Versuchung nahe, den großen Unterschied mit Hilfe des Lautstärkereglers etwas zu relativieren. Die verschiedenartigen Registrierungen unterstützen die Darstellung der einzelnen Charaktere, erscheinen aber an manchen Stellen nicht gut gewählt wie z.B. der häufige Einsatz des Vierfußes (besonders im 1. Satz der a-Moll-Sonate).

Die Einspielung von Siegfried Petrenz (Cembalo) und Gregory Johns (Violoncello) bietet ein schlankes, sehr homogenes Klangbild. Ist S. Petrenz mit der Begleitung der Bachschen Flötensonaten (siehe *TIBIA* 3/91 K. Krüger: Ein gelungener Versuch...) durch sein singendes, klangvolles Spiel schon eine wunderbare Mitspiel-CD gelungen, freut man sich nun an der engen Verbindung der beiden Continuopartner. Der einheitliche Klang gelingt (neben vielen anderen Faktoren) nicht zuletzt wegen G. Johns' außerordentlich sparsamen Gebrauchs von Vibrato, so daß sich beide Instrumente sehr gut mischen können.

Angenehm bei beiden Aufnahmen sind die gerade für Schüler sehr gut mitspielbaren Tempi. Die schnellen Sätze sind nie überzogen, jedoch ist bei Alla-breve-Takten das Spielen auf halbe Takte manchmal etwas schwierig.

Es sei noch darauf hingewiesen, daß die Ausgabe der Händelsonaten bei der Universal Edition (Nr. 18736 und 18737), die der Peters-CD offensichtlich zugrunde liegt, auf Informationen der neueren Händelforschung zurückgreift, die für den Interpreten sehr anregend sein können. So haben sich im B. c. gelegentlich abweichende Bezifferungen und in der Flötenstimme rhythmische und melodische Änderungen ergeben wie z.B. in der g-Moll-Sonate, 1. Satz, Takt 18, 6. Achtel, bzw. in der F-Dur Sonate, 4. Satz, Takt 14.

Für den Unterricht stellen beide Aufnahmen hochwillkommenes Material dar, denn neben dem Studieren der Stücke ermöglichen sie die Schulung des Aufeinanderhörens und des rhythmisch präzisen Spiels im Ensemble. Da diese Sonaten sowohl im Repertoire eines jeden Blockflötisten als auch im Unterrichtsplan jedes Lehrers einen festen Platz einnehmen, empfinden Lehrer, Schüler und Studenten diese Einspielungen gleichermaßen als Bereicherung und Erweiterung des Unterrichts. *Ute Deussen*

Let the sunshine in

Music for fun. Pifferari di Santo Spirito: Margaret und Matthias Friederich (Holzblasinstrumente), Peter Schumann (Cembalo und Orgel). Thorofon Schallplatten KG, 3002 Wedemark. CTH 2118

Matthias Friederich studierte in Köln Oboe bei Helmuth Hucke und Blockflöte bei Günther Höller. Er ist seit 1980 Solooboist im Orchester der Stadt Heidelberg und Komponist sowie Arrangeur der „Pifferari". Margaret Friederich studierte in London Oboe bei Stephan Nagy und Tamara Coates, Blockflöte bei Edgar Hunt. Heute ist sie als freischaffende Solistin, Kammermusikerin und Instrumentallehrerin tätig. Peter Schumann studierte in Frankfurt und legte bei Helmut Walcha sein Konzertexamen für Orgel ab. Seit 1970 ist er Organist und Kantor an der Heiliggeistkirche in Heidelberg.

Da die drei Musiker dort am häufigsten konzertieren, nannten sie sich kurzerhand „Pifferari di Santo Spirito", die Pfeiffer vom Heiligen Geist. Nun verbindet man mit diesem Namen eher geistliche und etwas angestaubte Werke, doch pfeifen die drei auf den heiligen Geist der Alten Musik und bedienen sich lediglich seiner Instrumente. Auf Orgel und Cembalo, auf allen Arten von Blockflöten, Gemshörnern, Krummhörnern, auf Oboe, Rankett, Chalumeau, Altcornamuse und nicht zu vergessen mit der Stimme machen sie Musik, die ihnen und den Zuhörern Spaß macht und entspannenderweise keinen anderen Anspruch als den der guten Unterhaltung hat. Nach mehr als zehnjähriger Erfahrung liegt nun ihre erste CD vor.

Ist der Hörer beim ersten Stück, dem „Highstreet Dixie", noch erstaunt über die Verbindung von waschechten Dixiemelodien mit zwei Blockflöten und Cembalo – stilecht gespielt mit Flatterzunge und Glissando, so weicht dieses Erstaunen spätestens beim zweiten Stück einem herzlichen Lachen, denn diese „Happybirthdayjodelwalzerparaphrase" ist als Mischung gelungen. Angesichts von Matthias Friederichs Jodelkünsten müßte selbst Maria Hellwig vor Neid erblassen. So geht es weiter mit Balladen und Dixies von Matthias Friederich, Moe Koffman, Fats Waller und anderen. In George Gershwins „Summertime" übernimmt das Chalumeau den Part der Stimme, und im Hintergrund schluchzt sanft das Baßgemshorn sein Leid. Es folgt als ältestes Stück Mozarts Arie „Welche Wonne, welche Lust", danach Brian Bonsors „Valerie-Konzertwalzer". Den Höhepunkt bildet das berühmte „Strangers in the night" von Bert Kaempfert. Wie die Pifferari hier Chalumeau, Soprangemshorn und Cembalo einsetzen und Frank Sinatra durch ein Großbaßkrummhorn ersetzen, das ist wirklich hörenswert. Da kann zum Abkühlen nur noch die „Tritsch-Tratsch-Polka" von Johann Strauß den Reigen der Evergreens und Dixies beschließen.

Auch so interpretiert macht diese Art von Musik Spaß und regt den Hörer zum Schmunzeln oder Lachen an. Der Gefahr, sich oder die Stücke lächerlich zu machen, sind die Pifferari mit dieser Aufnahme souverän entgangen. Eine schöne Mischung von bekannten und noch nicht bekannten Stücken, gute Arrangements, der gekonnte Umgang mit dem vielfältigen Instrumentarium und eine saubere Intonation machen deutlich, daß hier respektvoll mit dem Geist der Unterhaltsamkeit umgegangen wurde.

Wer eine CD zur eigenen Entspannung oder zum Verschenken sucht, der ist mit dieser ungewöhnlichen und geglückten Aufnahme bestens versorgt.

Franz Müller-Busch

An der **Folkwang-Hochschule Essen** ist eine

C 3-Professur für Blockflöte

zu besetzen.

Von dem/der Stelleninhaber/in wird erwartet, daß er/sie dieses Fach im instrumentalen Diplomstudiengang und im Aufbaustudium für das Konzertexamen sowie in den Studiengängen Musikerziehung und Schulmusik als Haupt- und Nebenfach unterrichtet, daß er/sie auf dieses Instrument bezogene Kammermusikensembles leitet, zeitgenössische Musik in besonderem Maße berücksichtigt und bereit ist, an der Entwicklung und an der Vermittlung instrumentaldidaktischer und methodischer Konzepte mitzuwirken.

Diesen vielfältigen Aufgaben entsprechend wird von dem/der Bewerber/in eine hervorragende künstlerische wie pädagogisch/didaktische Qualifikation erwartet.

Bewerber/Innen müssen die **Einstellungsvoraussetzungen** gemäß § 27 des Kunsthochschulgesetzes des Landes NRW erfüllen.

Bewerbungen qualifizierter Frauen sind besonders erwünscht.

Schwerbehinderte werden bei gleicher Eignung bevorzugt eingestellt.

Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen sind bis 31.10.92 zu richten an den Rektor der **Folkwang-Hochschule Essen, Abtei, 4300 Essen 16**

Einstieg in die Musik Isang Yuns

Isang Yun: Pezzo fantasioso (1988) für 2 Instrumente und Baß ad lib.; Inventionen (1983) für 2 Fl.; Salomo (1978) für Altflöte; Quartett für Flöten (1986), Novelette (1980) für Flöte, Harfe mit Vl. u. Vc. ad lib. Rien de Reede, Thies Roorda, Harrie Starreveld, Machiko Takahashi (Flöten), Daniel Esser (Vc.), Johan Kracht (Vl.), Gerda Ockers (Hfe.), Ernst van Tiel (Dir.). CD Attacca. Babel 9056-3 DDD. Veenendaal/NL.

„Sein Wesen ruft in uns Gedanken an Korea wach ... und wir, die wir Yuns Musik hören, finden darin den Ausdruck der noch ungeteilten, reinen Quelle der Ruhe. Das ist etwas, das die moderne Musik des Westens heute vielfach verloren hat." (Toru Takemitsu in *Der Komponist Isang Yun*, München 1987.) Takemitsu beschreibt damit die wichtigste Eigenschaft Yunscher Musik: Ruhe. Sie wird – wie auch in der traditionellen koreanischen Musik – dadurch erreicht, daß sehr viel mit „Haupttönen" bzw. „ Hauptklängen" gearbeitet wird, von Vorschlägen und/oder Glissandi umspielt.

Die Darstellung einer im Grunde asiatischen Musik durch europäische Musiker kann daraus verständliche Schwierigkeiten bergen. Um so erfreulicher, daß sich die niederländischen Musiker in dieser Einspielung tatsächlich mit der asiatischen Klangwelt und Yun persönlich auseinandergesetzt zu haben scheinen. Trotzdem empfinde ich die Interpretation von *Salomo* durch Takahashi, den einzigen Asiaten des Ensembles, am gelungensten. Sein Spiel lebt von der Ruhe, den schroffen Überraschungen durch Akzente und harte Vorschläge, den verschiedenartigen Klangfarben und einer Verwendung des Vibratos – ganz im Sinne Yuns – als Farbschattierung und Steigerung.

Rien de Reede und Thies Roorda spielen das *Pezzo fantasioso* und die ursprünglich für Oboen komponierten *Inventionen* in einer Fassung für Flöten. Die unterschiedlichen Anspielarten eines Tones hätte man sich

noch differenzierter gewünscht, die akzentuierten Töne klingen jenen ohne Akzent oft allzu gleich. Daniel Esser demonstriert im *Pezzo* sehr schön solch deutliche Unterschiede – auf dem Cello. Problemloses Zusammenspiel und Intonation zeigen sich hier als gute Voraussetzung für eine Interpretation mit jener dynamischen Spannweite, wie sie von Yun gefordert wird.

Im Flötenquartett wird ausdrucksstark gespielt, Vorschläge und Akzente werden (endlich) als solche behandelt. Zusammen mit guter Differenzierung in Dynamik und Klangfarbe wird so eine Transparenz erreicht, die von den manchmal auch auftretenden massiven Klängen unterbrochen, aber nicht gestört wird. Phantastisch gelungen sind die Sphärenklänge am Schluß mit wirklich vierfachem Piano und makelloser Intonation in allen Registern. In ihren ekstatischen Teilen und der Besetzung erinnert die *Novellette* an Jolivets „Chant de Linos". Thies Roorda stellt sich hier mit Erfolg höchsten technischen Anforderungen, auch wenn einige Haltetöne zwangsläufig Kürzungen erfahren.

Empfehlenswert ist diese CD besonders jenen, die sich mit neuer Musik für Flöte befassen und einen Einstieg in die Musik Yuns suchen. Das informative Textheft trägt auch dazu bei. *Stefanie Geisberger*

Lebendig und ansprechend

Brandenburg Quintett Berlin: take 5, Klassik und Jazz für Blechbläser. EMI Electrola ASD, Stereo 909155. Berlin 1991. Marus-Schallplatten (Joachim-Friedrich-Str. 55, 1000 Berlin 31)

Als Gegenstück zum klassischen Bläserquintett erfreut sich im Konzertleben der jüngsten Vergangenheit das Brass-Quintett (zwei Trompeten, Horn, Posaune, Tuba) großer Beliebtheit. Vorbildhafte Gruppen wie Canadian Brass, American Brass, New York Brass, aber auch German Brass, prägen Literatur und Spielweise dieser Gruppen, die einerseits an die große Zeit der Renaissance- und Barock-Blechbläser-Kultur anknüpfen, andererseits neben der zeitgenössischen Avantgarde modische Popularmusikformen und Showelemente pflegen. Es hat den Anschein, als würden die fünf Mitglieder des Orchesters der Deutschen Oper Berlin, des Radio-Sinfonie-Orchesters Berlin und der Karajan-Akademie den letztgenannten Bereich mit besonderer „Manie(r)" aufgreifen, wenn sie nicht ohne Stolz auch auf ihre Tätigkeit als Tanzmusiker „bei Dorffesten und in verrauchten Jazzkellern" verweisen – und wenn gar in der Aufeinanderfolge der Stücke auf der vorliegenden CD nicht eine strenge historisch-chronologische Reihung eingehalten wird, sondern dem mit offensichtlicher Freude zitierten Pressebericht zufolge eine „gnadenlose Menüfolge quer durch Epochen und Stile" der Musikgeschichte dem Hörer dargeboten wird. Da erklingt in der Tat Johann Sebastian Bach (der „Contrapunctus I" aus der „Kunst der Fuge") zwischen Fats-Waller-, Irving-Berlin-, Errol-Garner- und Glenn-Miller-Transkriptionen. Auf Daniel Speers „Vier Sonaten" aus dem Jahr 1687 – musikalisch ein Höhepunkt der stark naturtönigen Interpretation des Quintetts! – folgt Henry Fillmores „Lassus Trombone". Namensgeber dieser CD ist Paul Desmonds „Take Five". Nach der Einleitung mit Marc Antoine Charpentiers Eurovisions-Kennmelodie erfreut man sich an den konzentriert, ruhig und tonsicher geblasenen Tommaso Albinoni- und Gioseffi Guami-Kompositionen. Manche von der „bürgerlichen Musikästhetik" aufgerichteten Tabus erscheinen da verletzt. Auch Jazz-Puristen mögen trotz des zweifellos vorhandenen Jazzfeelings, mit dem die Bläser phrasieren und improvisieren, Bedenken anmelden. Tatsache bleibt, daß es sich um blutvoll-lebendige Musik handelt, die – ob zur E- oder zur U-Musik gerechnet – breiteste Schichten der Bevölkerung fasziniert: eben im Konzertsaal und beim dörflichen Zeltfest. *Armin Suppan*

Neueingänge

Barocke Triosonaten. Werke von Krebs, Telemann, Quantz, Galuppi, Lotti und Kleinknecht. Concert Royal: L. Dean (Traversfl.), A. Bernadini (Barockoboe u. Oboe d'amore), R. Reimers (Vc.), K. Schröter (Cemb.). Christophorus Vlg., 7800 Freiburg. 1 CD, Nr. 74603

Bläserkammermusik auf historischen Instrumenten. Werke von Händel, Schaffrath, Barsanti und Telemann. R. Hildebrand (Barockoboe u. Blfl.), B. Tracey (Cemb.), C. Wassmer (Fag.), P. Ros (Viola da gamba), R. Junghanns (Cemb. continuo). Fono GmbH, 4400 Münster. 1 CD, Nr. FSM FCD 91 615

Bläserquintette. Werke von Haydn, Hindemith, Reicha und Villa-Lobos. Arcis Quintett: A. Lieberknecht (Fl.), B. Heinrichs (Oboe), H. Harrer (Klar.), F. Draxinger (Hr.), G. Rheineck (Fag.). Harmonia Mundi, 7800 Freiburg. 1 CD, Nr. HM 995-2

Concertos for two Flutes. Werke von Mozart, Cimarosa, Vivaldi und Stamitz. S. Kudo (Fl.), Mozarteum Orchester Salzburg, J. Schneider (Cello), W. Schlachter (Oboe), J.-P. Rampal (Fl.). Sony Music Entertainment GmbH, 6000 Frankfurt/M. 1 CD, Nr. SK 45 930

Duos concertants. Werke von Rossini, Czerny, Donizetti und Kreutzer. G. Rumpel (Fl.), S. Andres (Klav.). Musikhaus Jecklin, CH-Zürich. 1 CD, Nr. J 4410-2

Italian Flute Concertos. Werke von Romano, Cecere, Alberti und Sammartini. J.-P. Rampal (Fl.). Sony Music, 6000 Frankfurt/M. 1 CD, Nr. SK 47 228

Joseph Haydn: Flötentrios. H.-M. Linde (Traversfl.), M. Jappe (Vc.), R. Junghanns (Hammerflügel). Fono GmbH, 4400 Münster. 1 CD, Nr. FSM FCD 91 637

W.A. Mozart: Six sonates pour clavecin, flute & violoncelle, KV 10-15. O. Baumont (Cemb.), J.C. Frisch (Fl.), A. Ladrette (Vc.). ADDA, 8, rue Jules Verne, F-93400 Saint Ouler. 1 CD, Nr. 581229

– *: Werke für Oboe.* L. Lencés (Oboe u. Englischhorn), Deutsches Streichtrio, Württemberg. Kammerorchester Heilbronn, Ltg. Jörg Faerber. Carus Vlg., Wannenstr. 45, 7000 Stuttgart. 1 CD, Nr. 83.124

Musik aus Mittelalter und Renaissance. Werke von Anonymus, O. von Wolkenstein, Mönch von Salzburg, P. Phalèse, B. Schmid, P. Hofhaimer, H. Isaac, Lupo, T. Stoltzer und C. Negri. Paul Hofhaimer Consort. Ltg.: Michael Seywald. Bezugsquelle: Paul Hofhaimer Consort, PF 75, A-5700 Zell am See. 1 CD, Nr. PANS C 015

Wil Offermans: Daily Sensibilities. W. Offermans (Fl.). Bvhaast Records, 99 Prinseneiland, NL-1013 LN Amsterdam.

Joseph Joachim Quantz: 4 Concertos. J. Galway (Fl.), Württemberg. Kammerorchester Heilbronn, Jörg Faerber (Dirigent), BMG Ariola. Ausl.: Bertelsmann, 4830 Gütersloh. 1 CD, Nr. RD 60247

Sonatas for Flute. Werke von Poulenc, Prokofjew, Martinu, Burton und Fauré. Jennifer Stinton (Fl.), S. Mitchell (Klav.), Trubach Digital GmbH, 8571 Obertrubach. 1 CD, Nr. Collins Classics 11032

Sonatine d'Avril. Werke von Ibert, Fauré, Ravel, Bozza und Castérède. Duo Concertante: Hans-Jörg Wegner (Fl.) und Andreas Maria Hagemann (Git.). Thorophon KG, 3002 Wedemark. 1 CD, Nr. CTH 2136

SUCHE

Baß-Dulcian

(Fabr. Junghänel oder Körber)

Angebote an Jan Weber (040 / 410 42 69)

Trio Giocoso. Werke von Mendelssohn-Bartholdy, Schumann, Bruch, Poulenc und Schmitt. R. Piehlmayer (Klar.), O. Kronthaler (Bassetthorn u. Klar.), M.-B. Nytsch (Klav.). Musikproduktion ambitus, Rotkreuzstr. 14, 8919 Utting. 1 CD, Nr. amb 97 875

Twentieth Century Flute Concerti. Werke von Nielsen, Honegger, Ibert, Poulenc. Jennifer Stinton (Fl.), G. Browne (Englischhorn), Scottish Chamber Orchestra, Ltg. Steuart Bedford. Trubach Digital GmbH, 8571 Obertrubach. 1 CD, Nr. Collins Classics 12102

Virtuose Flötenquartette. Werke von Fürstenau, Haydn und Hoffmeister. G. Rumpel (Fl.), M. Kurtz (Vl.), S. Onozaki (Vla.) und C. Hopkins (Vc.). Musikhaus Jecklin, CH-Zürich. 1 CD, Nr. J 4409-2

Antonio Vivaldi: Concertos pour hautbois et orchestre. M. Wolf (Oboe u. Blfl.), M. Brandisz (Oboe), J. Geisselbrecht (Blfl.), P. Tognon (Fag.), D. Luisi und Z.S. Tamas (Vl.), Capella Savaria, Ltg.: Pál Németh. Harmonia Mundi, 7800 Freiburg. 1 CD, Nr. QUI 903018

Wittener Tage für neue Kammermusik 1991. Werke von Holliger, Koch/Schütz/Morris, Riehm, Kröll, Hölszky, Smolka, Kalitzke, Heyn, Ustwolskaja, Xenakis und Varèse. Bezugsquelle: Kulturamt der Stadt Witten, PF 2280, 5810 Witten. 2 CDs

Trevor Wye: Beginner's Practice Cassette for the Flute. Trevor Wye (Fl.) und Clifford Benson (Klav.). Novello & Co. Ltd., GB-London. 1 Kassette, Nr. 12 0743

LESERFORUM

Zu L. Auguste Vény in **TIBIA 3/92, S. 208**

Nach Constant PIERRE, Le Conservatoire National ..., Paris 1900, S. 630 und 864, errang Vény (dit Vinit) 1818, als Henri Brod 1. Preisträger wurde, nur den 2. Preis: aber schon im folgenden Jahr = 1819 wurde Vény 1. Preisträger im Fach Oboe. Ins Orchester der Operá kam er mit dem 1.1.1820, der Societé des Concerts du Conservatoire trat er bereits 1828 bei.

Um 1828 veröffentlichte Vény auch eine Oboenschule bei I. Pleyel & Cie. in Paris (Thomas E. Warner, An annotated Bibliography of Woodwind Instruction Books, 1600-1830, Detroit 1967, No. 428, S. 97).

Karl Ventzke, Düren

Atem – ein methodisches Problem im Querflötenunterricht
mit Frau Prof. Eva Friedland
am 21. und 22. November 1992
Informationen und Anmeldung: Landesverband der Musikschulen Schl.-H/VdM – Fortbildung – c/o nordkolleg Rendsburg, Am Gerhardshain 44 2370 Rendsburg, Tel.: 0 43 31 / 50 84

Fortbildungs- und Ferienkurse

Forum Artium, das norddeutsche Studienzentrum für musische Bildung, bietet zwei *Meisterkurse für Blockflöte* an:

Kurs Nr. 82 – vom 13. - 15.11.1992 mit der Dozentin Marion Verbruggen, Amsterdam,

Kurs Nr. 86 – vom 29.11. – 3.12.1992 mit dem Dozenten Walter van Hauwe.

Interessenten wenden sich an: Forum Artium, Am Kasinopark 1-3, D-4504 Georgsmarienhütte.

Clavichord (Wittmayer)
für DM 2 000,--
zu verkaufen.
Tel.: 02 28 / 47 35 71

Der Flötenhof e.V., Gartenstr. 6, D-8939 Markt Wald, veranstaltet vom 11. - 13.12.92 einen Meisterkurs mit Walter van Hauwe.

VERKAUFE
Barockfagott
Kopie nach Thierriot
von P. de Koningh
Tel.: 07 21 / 55 71 83

Vom 6. - 8.11.92 bietet Karl Kaiser im Flötenhof Markt Wald ein *Wochenendseminar Traversflöte* an. Information: Flötenhof Markt Wald e.V., Gartenstr. 6, D-8939 Markt Wald. Am gleichen Ort veranstaltet Han Tol am 20.11.92 einen *Interpretationskurs Blockflöten.*

ZU VERKAUFEN:
2 Altblockflöten · a' = 415 Hz
1) nach Stanesby von Hans Schimmel
2) nach Denner von Fr. von Huene
Telefon: 0 22 07 / 35 36

Meisterkurs: Einführung in das Ensemblespiel am 23./24. Januar 1993. Leitung: Gerhard Braun, Johannes Fischer, Martin Heidecker. Nähere Informationen und Anmeldung: Tel.: 07 21 - 70 72 91

Die Autoren der Hauptartikel

Klaus Hofmann, geboren 1939 in Würzburg. Studierte Musikwissenschaft und daneben Psychologie, Germanistik und Jura in Erlangen und Freiburg im Breisgau. 1968 Promotion mit einer Arbeit über die Kompositionstechnik der Motette im 13. Jahrhundert. 1968-1978 Lektor des Hänssler-Verlags, Neuhausen-Stuttgart, anschließend Wissenschaftlicher Mitarbeiter und seit 1981 Stellvertretender Direktor des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen. Zahlreiche Editionen Alter Musik und Veröffentlichungen zur älteren Musikgeschichte (Schwerpunkt: Schütz, Telemann, Bach, Bach-Familie).

Marcello Castellani siehe Porträt in *TIBIA* 3/89, S. 512-518

Jaap D. Frank, Jahrgang 1935, Sarphatistraat 59^2, NL-1018 EX, Amsterdam, ist als Flötist und Grafikdesigner in beiden Berufen als Dozent tätig. Er gibt Gastvorlesungen und Meisterkurse in der Aufführungspraxis des neunzehnten Jahrhunderts. Er betreibt Studien über die Entwicklung der Querflöte mit mehr als einer Klappe und bereitet darüber Publikationen vor.

TIBIA 1/93 erscheint im Januar 1993 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Wladimir Katchmartchik: Die Besonderheiten der Entwicklungsgeschichte der Permanentatmung

Christian Schneider: Zirkuläratmung auf der Oboe

Johannes Fischer: Zirkuläratmung auf der Blockflöte

Werner Breig: Bachs Konzert für Oboe d'amore

sowie ein Porträt der Camerata Köln

Koen van Slogteren

Brittens „Metamorphosen" für Oboe: NIOBE

... die während der Wehklage über den Tod ihrer vierzehn Kinder versteinerte und (von einem Wirbelwind) auf einen Berg versetzt wurde.

1. Betrachtung

Wie schon in PHAETON beschränkt Britten sich auf eine kurze Mitteilung, mit der die Metamorphose erklärt wird. Aber auch hier läßt sich durch Lektüre der Geschichte viel mehr verstehen. Denn die Struktur der Komposition ist weitgehend beeinflußt von jenen Dingen, welche in seiner Kurzfassung nicht erwähnt werden.

Die Erklärung, warum diese Frau „versteinert", findet man in der Vorgeschichte, wo Niobe die gebotene Verehrung der göttlichen LATONA und ihrer Kinder APOLLO und ARTEMIS verweigert und ihre Untertanen (die Frauen von Theben) auffordert, sie selbst anzubeten. Sie weist dabei auf ihre götterverwandte Abstammung hin, prahlt mit ihren 14 Kindern – 7 Söhnen und 7 Töchtern – und nennt LATONA im Vergleich dazu praktisch kinderlos.

Dieser Größenwahn wird zur Ursache ihres Leidens. Apollo und Artemis bestrafen die beleidigende Frechheit, indem sie die 7 Söhne erschießen. Und als Niobe trotz ihrer Trauer nicht aufhört und auf ihrem Verhalten beharrt, töten sie auch die 7 Töchter.

So ist Niobe in ihre Schranken gewiesen und muß nun nachsinnen über ihre Angeberei, ein Schicksalsschlag könne sie nie treffen.

In der Versteinerung materialisieren sich dann ihre Gefühllosigkeit und ihr Unvermögen, in ihrer Trauer die eigene Überheblichkeit zu vergessen.

Bei ethischer Erwägung dieser Geschichte wird man konfrontiert mit einer Person, die sich aus mannigfaltigen Gründen über gesellschaftliche Gesetze erhebt, d. h. gegen allgemein akzeptierte Normen verstößt.

a) Ihr Vergleich zwischen der Göttin und sich selbst, somit die tyrannische Aufforderung zur Anbetung. Die Folgen sind feindliche Begegnungen und persönliche Erbitterung: ein Teufelskreis von negativen Erfahrungen.
b) Die Rache Apollos und Artemis', die sich in einer unaufhaltsamen Beschleunigung (Wirbelsturm) äußert.
c) Der Wirbelsturm, der sie auf den Berg versetzt, was endgültig zu einer totalen Isolierung führt.
d) Die Versteinerung.

Die von Ovid verwendeten Symbole sind deutlich definiert, und Britten setzt, wie wir sehen werden, beim Komponieren die hierzu passenden Mittel ein.

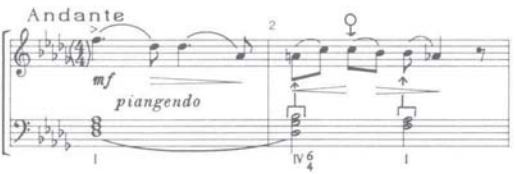
2. Interpretation und Analyse

Während der Barockzeit war die Affektenlehre mit ihrer Vielzahl an Gefühlsmodellen ein sehr deutlicher Leitfaden beim Komponieren und in der Aufführungspraxis. Jeder kannte diese Gesetze und handelte danach. Eine solche Lehre gibt es heute zwar nicht mehr, aber Gefühlsmodelle in der Musik kennen wir immer noch; denn mittels Agogik und Dynamik läßt sich vieles andeuten, und jeder gute Musiker verfügt über diese Kenntnisse.

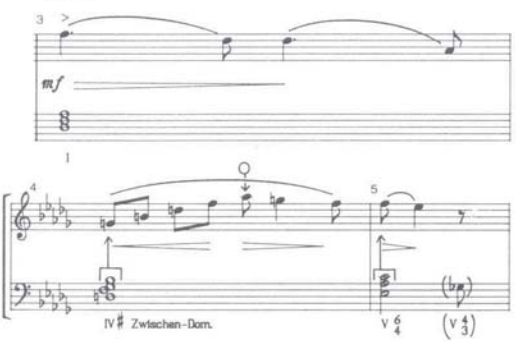
Das oben beschriebene Fehlverhalten Niobes wird von Britten auf ganz besondere Weise verarbeitet: Dadurch, daß er die allgemein üblichen Ausdruckshöhepunkte (d.h. auf schweren Taktteilen bei Harmoniewechseln (⫛)) oft nicht benützt, sondern die expressiven Momente (♀) verlegt, charakterisiert er die emotionale Labilität Niobes.

Hierzu einige Beispiele:

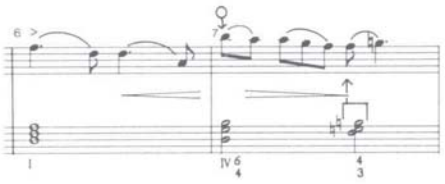
1. Takt 2: auf der 2. Zählzeit statt auf der 1. oder 3.



2. Takt 3/4/5: auf der 3. Zählzeit von 4 statt auf der 1. von 5.

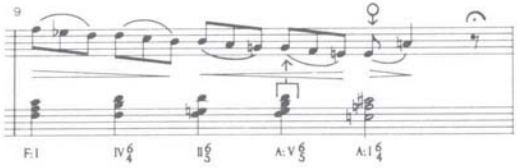


3. Takte 6/7: auf der 1. Zählzeit von 7 statt auf der 3.

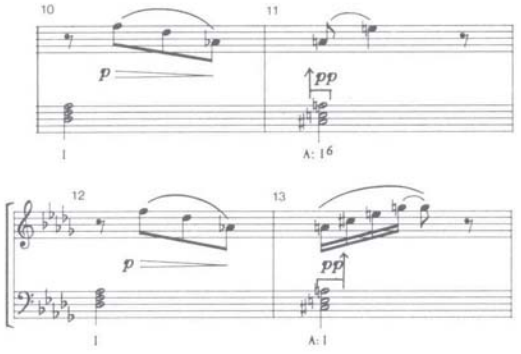


4. Takt 8: auf der 1. Zählzeit statt auf der 4. von 5.

5. Takt 9 (6/4): Die 2. expressive Betonung kommt auf der 5. Zählzeit statt auf der 4.



6. In den Takten 10/11 und 12/13 vermeidet er bewußt die normal zu spielenden agogischen Betonungen auf 11 und 13.



Ab Takt 14 vertont Britten den Wirbelsturm, anfangend mit lang-gebrochenen Akkorden in Dreierstrukturen organisiert (siehe *Bsp. 7*, die Takte 14, 15, 16 und 17).

Takt 15 und die erste Hälfte von 16 sind dabei als ein 3/2-Takt (2 x 3), die zweite Hälfte von 16 und Takt 17 als 3/4-Takte zu betrachten.

Über dieser 3/2-Struktur, welche in der Mitte schon einmal das Des''' anklingen läßt, entwickelt sich eine gewaltige Steigerung zum Des''' auf der 1. Zählzeit des ersten 3/4-Taktes. Dann baut sich nach der Modulation in Takt 18 das Des-Dur ab, und auch die stürmische (Intervall-)Bewegung läßt allmählich nach, um mittels der ab- und wieder aufsteigenden Chromatik mit einer Umspielung des C'' auf Des: V-4/3 zu enden[1].

Für diese letzten drei Takte (18, 19, 20) wird eine 3/4-, 4/4- und 3/2-Vorstellung der Phrasierungsstruktur den ganzen Ablauf noch intensivieren (*Bsp. 7*).

Niobe ist damit hoch auf dem Berg gelandet. In der harmonischen Unbeweglichkeit der Takte 21 bis 25 liegt dann die Versteinerung beschlossen; eine musikalische Deutung der seelischen Vereinsamung.

2.1 Didaktische Schlußfolgerungen

Den Feststellungen der Analyse folgend, sollte man die expressiven Betonungen also nicht nach den üblichen agogischen Gesetzen ausführen, sondern sie aus Brittens dynamischen Anweisungen erschließen. In den Beispielen sind diese Betonungen mit ♀ markiert. Die aufwärts weisenden Pfeile markieren jene Stellen, an denen man solche Betonungen unterlassen sollte. Obwohl die Crescendo-Zeichen (<) nicht übermäßig auszuführen wären, sollte man sie doch so realisieren, daß die nachfolgenden Diminuendi wahrnehmbar gespielt werden können.

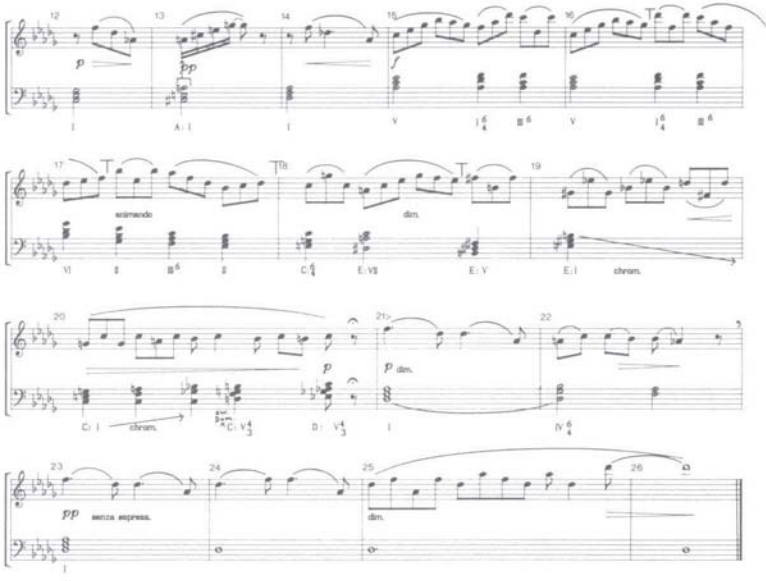
Die Anweisung „piangendo" (weinend) kann man am besten dadurch verwirklichen, daß man (in den Takten 1, 3, 6, 7 und 21) den Akzent auf der 1. Zählzeit mit einem *Atemsforzato* ausführt (also *ohne* Zunge) und – *nachdrücklich in Achteln* denkend – jenes Achtel, das einer punktierten Viertel folgend, in vollem Wert ausführt. Man beachte auch die dynamischen Anweisungen der Takte 1 und 3 gegenüber denen von Takt 6 (Crescendo nach 7).

Wie schon beiläufig gesagt, ist – wenigstens bis Takt 10 – die Tempoänderung *Andante* kombiniert mit dem *Piangendo* ein Grund dafür, die Achtelbewegung auszuhalten.

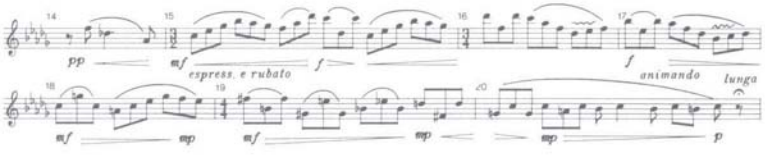
Die Dreierstrukturen ab 15 sind (*auch im Forte*) am besten zu spielen wie in *Beispiel 8* angedeutet.

Die dynamischen Schweller sollten nicht übertrieben, trotzdem deutlich hörbar ausgeführt werden. Man

[1] Laut einer Analyse eines meiner ehemaligen Studenten kann man in der Phrase von 14 - 20 übrigens eine Reihe von 14 Tönen nachweisen, welche die 14 Kinder der NIOBE repräsentieren könnten: 14: f', des'', as' – 15: c'', es'', ges'', b'' – 18: g'', a', fis'', h' – 19: gis', e'', d''.



Beispiel 7



Beispiel 8

= *poco ritenuto*

sollte eigentlich die *forte*-Dynamik nicht überschreiten, sondern Zwischenfarben bis *mf* (Takt 18) benutzen, um dann, über das *Animando*, ein wirklich sehr gleichmäßiges Diminuieren anzuwenden (eine äußerst nützliche Übung für die Beherrschung der Bauchmuskulatur).

Auch würde ich empfehlen – obwohl nicht von Britten verlangt –, das Tempo im Laufe von Takt 20 ruhiger werden zu lassen. Dann, in den Takten 21 und 22 – vorgreifend auf die Vorschrift „senza espress." in 23 – sollte (reminiszenzartig, also abgeschwächt) die Spielweise der Takte 1-2 wiederholt werden. Dadurch kann der Effekt absolut fehlender Expressivität (*betonungslos, vibratolos!!!*) erhöht werden. Eine weitere Verstärkung des Effekts erreicht man durch:

1. einwandfrei metrisch gedachte und gespielte Achtel;
2. Atemzäsuren – auf den Taktstrichen – pro Takt: (also zwischen 23/24 und 24/25) und
3. nach einer Kombination von gleichmäßigem Retardieren und Diminuieren in Takt 25 noch eine Spannungszäsur vor dem Des''' (d.h. eine um ein Haar verlängerte Atempause). Man vergleiche dazu das Atemphrasierungsdiagramm.

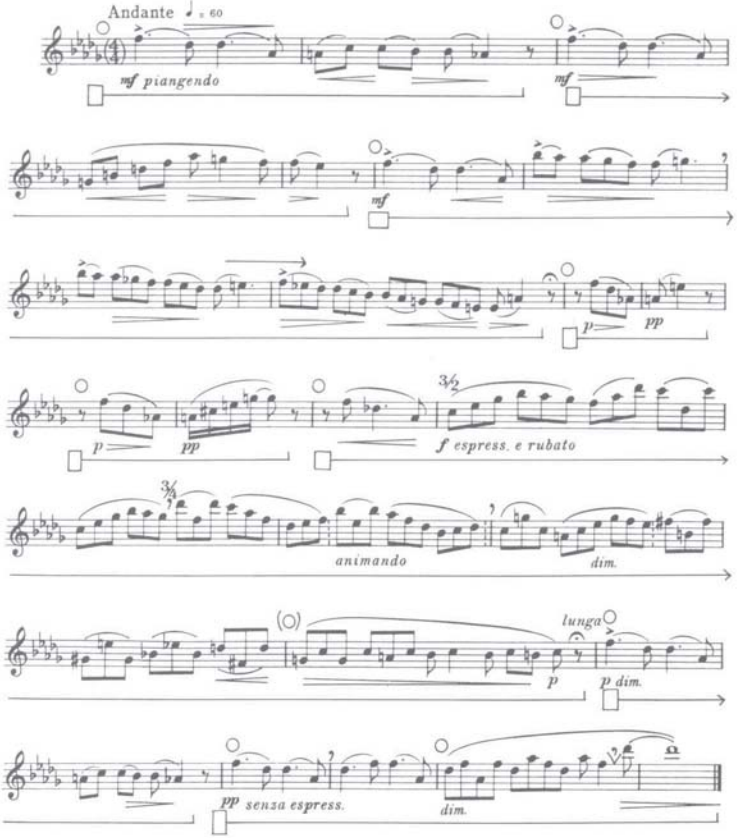
Methodisch unterscheide ich: das Bilden der Atemstütze (□); Atemkontinuität (—≺); Ausatmung (o) und Einatmen(,).

In bezug auf □ soll dies bedeuten: Anspannung des Zwerchfells und in angespannter Haltung verharren, solange der Kontinuitätsstrich gilt. Dadurch wird ebenfalls – über die Zwischenrippenmuskeln – eine Ausdehnung des Brustkastens bewirkt. Den Atemstrom (Führung) in Gang zu bringen geschieht, indem die natürliche Tendenz des Brustkastens, in seine natürliche Position zurückzukehren, von dem flachen Bauchmuskel als *nach unten gerichteter Kraft* unterstützt wird; gleichzeitig soll man die Abdominalmuskeln in gewisser Weise anspannen, womit ein *Aufwärtsdruck* auf das Zwerchfell entsteht.

Das auf diese Weise entstehende Kräfte-Gleichgewicht zwischen dem weitgehend angespannt gehaltenen Zwerchfell und dem Aufwärtsdruck versetzt uns in die Lage, den ausströmenden Atem weiterhin zu regulieren. Der Hinweis Einatmen (,) und Ausatmen (o) ist in diesem Zusammenhang verwirrend, aber gebräuchlich. Nach meiner Ansicht sind diese Zeichen die

Atemphrasierungsdiagramm

III. NIOBE who, lamenting the death of her fourteen children, was turned into a mountain.



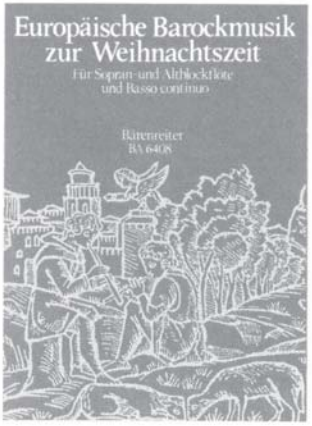
Augenblicke, in denen man einen Teil des Mundhöhleninhalts entweichen lassen bzw. ergänzen kann. Auf diese Weise bewirkt man eine Erleichterung für die Mundmuskeln, eine Entspannungsmöglichkeit für den Ansatz. Dies ist notwendig, um die Flexibilität dieser Muskeln so optimal wie möglich zu halten, damit die Funktion des Überdrucks in der Mundhöhle (verglichen mit dem Druck in der Röhre) kontrolliert werden kann. Das Ganze hat sich jedoch ausschließlich im Mund/Rachen-Bereich abzuspielen. (N) schließlich bedeutet „Rundatmen", wobei diese Einatmungsweise dieselbe Funktion wie das (,) erfüllt. Auch in diesem Fall hat sich der ganze Vorgang im Mund-/Rachenraum abzuspielen. (Als Anregung: Denken Sie sich ein „H" im untersten Bereich des Brustbeins. Funktion: Aufrechterhaltung der Kontinuität des Atemstromes. Folge: Der Rachen (Atemweg) wird freigehalten.)

In diesem System des atemtechnischen Denkens bedeutet die Atemstütze einzusetzen auch „Einatmen", d.h. die geringe Atemmenge, die beim Flachziehen des Zwerchfells inhaliert wird, wird für ausreichend erachtet, eine normale kleine Phrase zu spielen. Aus diesem Grund darf der Atemstütze *keine* einatmende Bewegung folgen, sondern muß der Atemstrom *ausatmend* in Gang gesetzt werden. (□) bedeutet folglich in letzter Konsequenz (o)!

Bedanken möchte ich mich bei Pauline Oostenrijk und Frank Mulder für ihre Hilfe beim Schreiben dieses Artikels.

Die vorliegende Analyse fußt auf der Ausgabe von Boosey & Hawkes, London 1952. Bestellnummer 2200008.

Weihnachtliche Musik für Blockflöten



Europäische Barockmusik zur Weihnachtszeit
Für Sopran- und Altblockflöte und Basso continuo herausgegeben und für den praktischen Gebrauch eingerichtet von Rolf Schweizer (2/3)
BA 6408 DM 18,-

Joe Jeremies
Christmas Carols
für zwei Sopranblockflöten und Altblockflöte (2)
BA 8121 DM 15,-

»We wish you a merry christmas« und andere typisch englische Weihnachtslieder und Weihnachtschoräle hat Joe Jeremies arrangiert.

Weihnachtliche Musik alter Meister
für Blockflötenquartett. Herausgegeben von Rolf Schweizer (2)
BA 6273 DM 13,-

Das Quempas-Heft für Blockflötenquartett
Eine Auswahl der schönsten deutschen Weihnachtslieder zum Spielen für Blockflötenquartett mit 37 Liedern in vierstimmigen Sätzen alter und neuer Meister mit Ergänzungen von Rolf Schweizer. Texte der ersten Strophe unterlegt (1/2)
BA 6274
Spielpartitur DM 15,-*

Rolf Schweizer
Hört der Engel helle Lieder
Europäische Weihnachtslieder für Blockflötenquartett (Streicher oder Blechbläser) (2/3)
BA 6409 DM 14,-*

Weihnachtslieder für zwei Blockflöten
Die 36 Weisen des Quempas-Heftes mit einer Begleitstimme von Fritz Dietrich. Für zwei Sopranblockflöten (Sopran- und Altblockflöte). Der Text jeweils der ersten Strophe ist der Melodie unterlegt.
BA 6435
Spielpartitur DM 8,-

Bärenreiter
Kassel · Basel · London · New York · Prag

Moeck-Werkstatt: Das Stimmer-Team

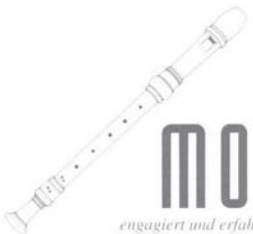
Tradition, Erfahrung, Forschung

Blockflöten zu bauen ist eine Kunst für sich

Geübte Blockflötenspieler wissen: Windkanal, Labium, Innenbohrung und Grifflöcher müssen ihre ganz bestimmten aufeinander bezüglichen Maße (z.T. im 1/100 mm-Bereich) haben, damit sich die Töne optimal entfalten können. Hier bürgen Präzisionsarbeit und ein über Jahrzehnte aufgebautes Know-how für verläßliche Qualität.

Moeck ist führend in der Entwicklung besonderer technischer Hilfsmittel für die Herstellung von Blockflöten und hat ein eigenes Labor für Prüf- und Versuchszwecke.

Trotz aller Technik widmen wir uns jedem Instrument aber auch sehr individuell: Erfahrene Holzblasinstrumentenmacher geben ihm die letzten Feinheiten und betreuen es - was besonders für Vielspieler wichtig ist - fachmännisch im Service.



MOECK

engagiert und erfahren im Blockflötenbau

Koen van Slogteren

Brittens „Metamorphosen" für Oboe: NIOBE

... die während der Wehklage über den Tod ihrer vierzehn Kinder versteinerte und (von einem Wirbelwind) auf einen Berg versetzt wurde.

1. Betrachtung

Wie schon in PHAETON beschränkt Britten sich auf eine kurze Mitteilung, mit der die Metamorphose erklärt wird. Aber auch hier läßt sich durch Lektüre der Geschichte viel mehr verstehen. Denn die Struktur der Komposition ist weitgehend beeinflußt von jenen Dingen, welche in seiner Kurzfassung nicht erwähnt werden.

Die Erklärung, warum diese Frau „versteinert", findet man in der Vorgeschichte, wo Niobe die gebotene Verehrung der göttlichen LATONA und ihrer Kinder APOLLO und ARTEMIS verweigert und ihre Untertanen (die Frauen von Theben) auffordert, sie selbst anzubeten. Sie weist dabei auf ihre götterverwandte Abstammung hin, prahlt mit ihren 14 Kindern – 7 Söhnen und 7 Töchtern – und nennt LATONA im Vergleich dazu praktisch kinderlos.

Dieser Größenwahn wird zur Ursache ihres Leidens. Apollo und Artemis bestrafen die beleidigende Frechheit, indem sie die 7 Söhne erschießen. Und als Niobe trotz ihrer Trauer nicht aufhört und auf ihrem Verhalten beharrt, töten sie auch die 7 Töchter.

So ist Niobe in ihre Schranken gewiesen und muß nun nachsinnen über ihre Angeberei, ein Schicksalsschlag könne sie nie treffen.

In der Versteinerung materialisieren sich dann ihre Gefühllosigkeit und ihr Unvermögen, in ihrer Trauer die eigene Überheblichkeit zu vergessen.

Bei ethischer Erwägung dieser Geschichte wird man konfrontiert mit einer Person, die sich aus mannigfaltigen Gründen über gesellschaftliche Gesetze erhebt, d. h. gegen allgemein akzeptierte Normen verstößt.

a) Ihr Vergleich zwischen der Göttin und sich selbst, somit die tyrannische Aufforderung zur Anbetung. Die Folgen sind feindliche Begegnungen und persönliche Erbitterung: ein Teufelskreis von negativen Erfahrungen.
b) Die Rache Apollos und Artemis', die sich in einer unaufhaltsamen Beschleunigung (Wirbelsturm) äußert.
c) Der Wirbelsturm, der sie auf den Berg versetzt, was endgültig zu einer totalen Isolierung führt.
d) Die Versteinerung.

Die von Ovid verwendeten Symbole sind deutlich definiert, und Britten setzt, wie wir sehen werden, beim Komponieren die hierzu passenden Mittel ein.

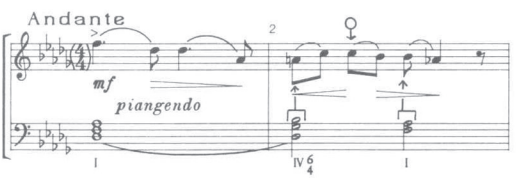
2. Interpretation und Analyse

Während der Barockzeit war die Affektenlehre mit ihrer Vielzahl an Gefühlsmodellen ein sehr deutlicher Leitfaden beim Komponieren und in der Aufführungspraxis. Jeder kannte diese Gesetze und handelte danach. Eine solche Lehre gibt es heute zwar nicht mehr, aber Gefühlsmodelle in der Musik kennen wir immer noch; denn mittels Agogik und Dynamik läßt sich vieles andeuten, und jeder gute Musiker verfügt über diese Kenntnisse.

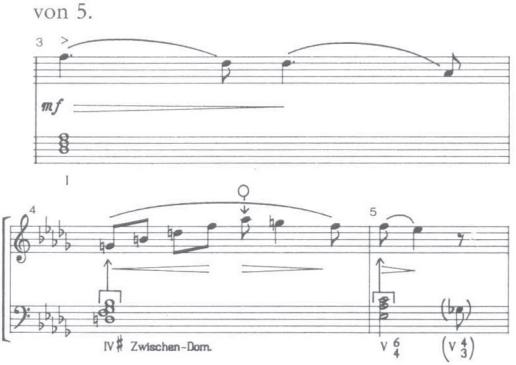
Das oben beschriebene Fehlverhalten Niobes wird von Britten auf ganz besondere Weise verarbeitet: Dadurch, daß er die allgemein üblichen Ausdruckshöhepunkte (d.h. auf schweren Taktteilen bei Harmoniewechseln (⍐)) oft nicht benützt, sondern die expressiven Momente (♀) verlegt, charakterisiert er die emotionale Labilität Niobes.

Hierzu einige Beispiele:

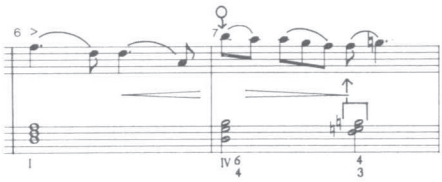
1. Takt 2: auf der 2. Zählzeit statt auf der 1. oder 3.



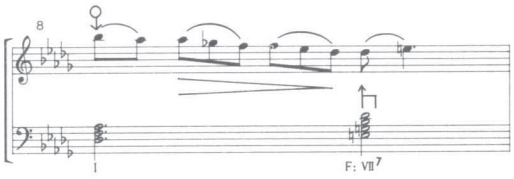
2. Takt 3/4/5: auf der 3. Zählzeit von 4 statt auf der 1. von 5.



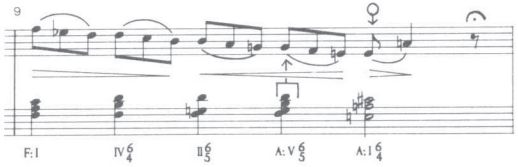
3. Takte 6/7: auf der 1. Zählzeit von 7 statt auf der 3.



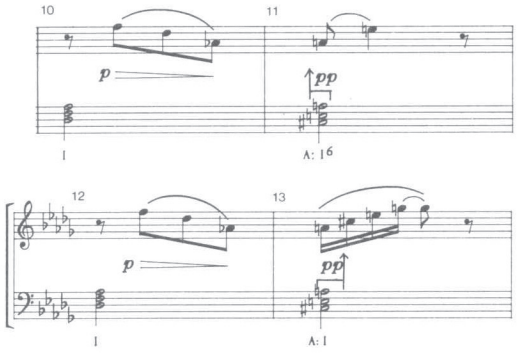
4. Takt 8: auf der 1. Zählzeit statt auf der 4. von 5.



5. Takt 9 (6/4): Die 2. expressive Betonung kommt auf der 5. Zählzeit statt auf der 4.



6. In den Takten 10/11 und 12/13 vermeidet er bewußt die normal zu spielenden agogischen Betonungen auf 11 und 13.



Ab Takt 14 vertont Britten den Wirbelsturm, anfangend mit lang-gebrochenen Akkorden in Dreierstrukturen organisiert (siehe *Bsp. 7*, die Takte 14, 15, 16 und 17).

Takt 15 und die erste Hälfte von 16 sind dabei als ein 3/2-Takt (2 x 3), die zweite Hälfte von 16 und Takt 17 als 3/4-Takte zu betrachten.

Über dieser 3/2-Struktur, welche in der Mitte schon einmal das Des''' anklingen läßt, entwickelt sich eine gewaltige Steigerung zum Des''' auf der 1. Zählzeit des ersten 3/4-Taktes. Dann baut sich nach der Modulation in Takt 18 das Des-Dur ab, und auch die stürmische (Intervall-)Bewegung läßt allmählich nach, um mittels der ab- und wieder aufsteigenden Chromatik mit einer Umspielung des C'' auf Des: V-4/3 zu enden[1].

Für diese letzten drei Takte (18, 19, 20) wird eine 3/4-, 4/4- und 3/2-Vorstellung der Phrasierungsstruktur den ganzen Ablauf noch intensivieren (*Bsp. 7*).

Niobe ist damit hoch auf dem Berg gelandet. In der harmonischen Unbeweglichkeit der Takte 21 bis 25 liegt dann die Versteinerung beschlossen; eine musikalische Deutung der seelischen Vereinsamung.

2.1 Didaktische Schlußfolgerungen

Den Feststellungen der Analyse folgend, sollte man die expressiven Betonungen also nicht nach den üblichen agogischen Gesetzen ausführen, sondern sie aus Brittens dynamischen Anweisungen erschließen. In den Beispielen sind diese Betonungen mit ♀ markiert. Die aufwärts weisenden Pfeile markieren jene Stellen, an denen man solche Betonungen unterlassen sollte. Obwohl die Crescendo-Zeichen (<) nicht übermäßig auszuführen wären, sollte man sie doch so realisieren, daß die nachfolgenden Diminuendi wahrnehmbar gespielt werden können.

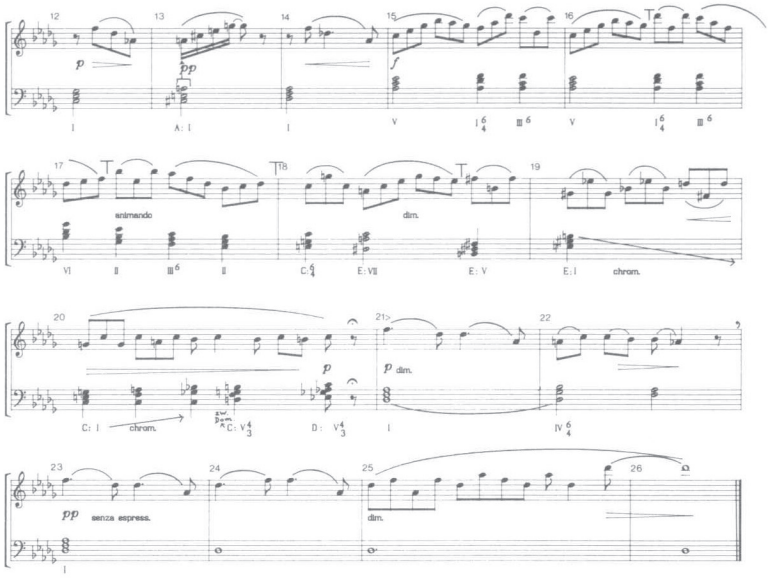
Die Anweisung „piangendo" (weinend) kann man am besten dadurch verwirklichen, daß man (in den Takten 1, 3, 6, 7 und 21) den Akzent auf der 1. Zählzeit mit einem *Atemsforzato* ausführt (also *ohne* Zunge) und – *nachdrücklich in Achteln* denkend – jenes Achtel, das einer punktierten Viertel folgend, in vollem Wert ausführt. Man beachte auch die dynamischen Anweisungen der Takte 1 und 3 gegenüber denen von Takt 6 (Crescendo nach 7).

Wie schon beiläufig gesagt, ist – wenigstens bis Takt 10 – die Tempoänderung *Andante* kombiniert mit dem *Piangendo* ein Grund dafür, die Achtelbewegung auszuhalten.

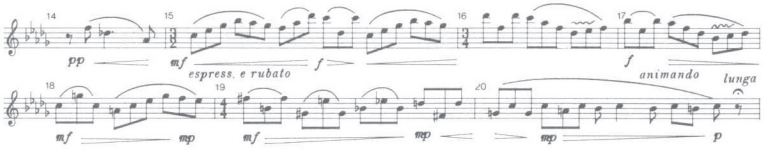
Die Dreierstrukturen ab 15 sind (*auch im Forte*) am besten zu spielen wie in *Beispiel 8* angedeutet.

Die dynamischen Schweller sollten nicht übertrieben, trotzdem deutlich hörbar ausgeführt werden. Man

[1] Laut einer Analyse eines meiner ehemaligen Studenten kann man in der Phrase von 14 - 20 übrigens eine Reihe von 14 Tönen nachweisen, welche die 14 Kinder der NIOBE repräsentieren könnten: 14: f'', des'', as' – 15: c'', es'', ges'', b'' – 18: g'', a', fis'', h' – 19: gis', e'', d''.



Beispiel 7



Beispiel 8

= *poco ritenuto*

sollte eigentlich die *forte*-Dynamik nicht überschreiten, sondern Zwischenfarben bis *mf* (Takt 18) benutzen, um dann, über das *Animando*, ein wirklich sehr gleichmäßiges Diminuieren anzuwenden (eine äußerst nützliche Übung für die Beherrschung der Bauchmuskulatur).

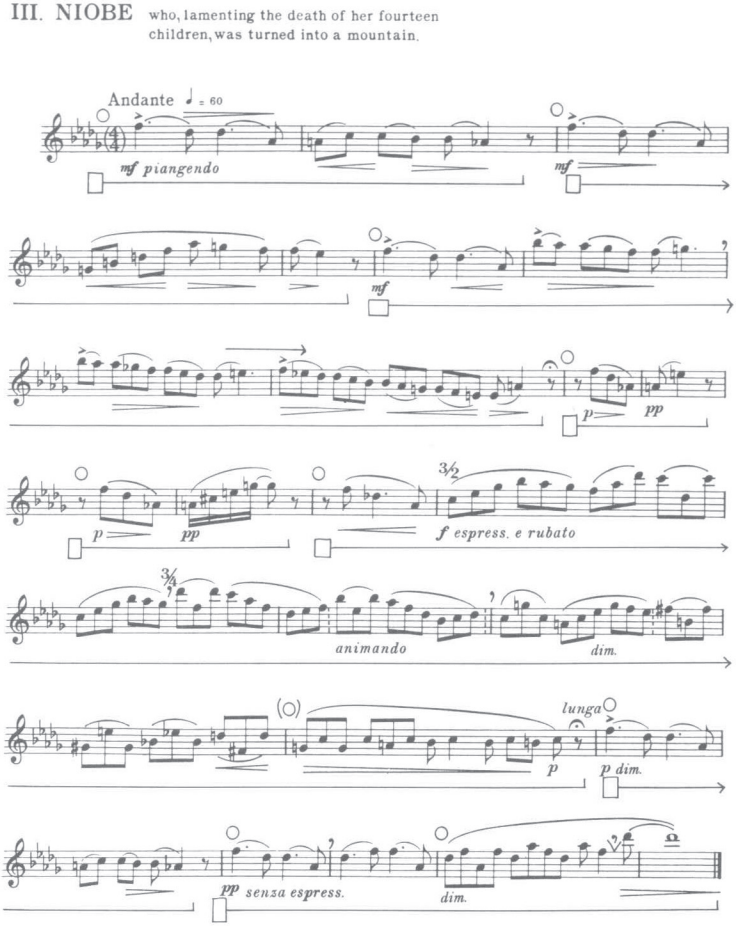
Auch würde ich empfehlen – obwohl nicht von Britten verlangt –, das Tempo im Laufe von Takt 20 ruhiger werden zu lassen. Dann, in den Takten 21 und 22 – vorgreifend auf die Vorschrift „senza espress." in 23 – sollte (reminiszenzartig, also abgeschwächt) die Spielweise der Takte 1-2 wiederholt werden. Dadurch kann der Effekt absolut fehlender Expressivität (*betonungslos, vibratolos!!!*) erhöht werden. Eine weitere Verstärkung des Effekts erreicht man durch:

1. einwandfrei metrisch gedachte und gespielte Achtel;
2. Atemzäsuren – auf den Taktstrichen – pro Takt: (also zwischen 23/24 und 24/25) und
3. nach einer Kombination von gleichmäßigem Retardieren und Diminuieren in Takt 25 noch eine Spannungszäsur vor dem Des''' (d.h. eine um ein Haar verlängerte Atempause). Man vergleiche dazu das Atemphrasierungsdiagramm.

Methodisch unterscheide ich: das Bilden der Atemstütze (□); Atemkontinuität (—≺); Ausatmung (o) und Einatmen(,).

In bezug auf □ soll dies bedeuten: Anspannung des Zwerchfells und in angespannter Haltung verharren, solange der Kontinuitätsstrich gilt. Dadurch wird ebenfalls – über die Zwischenrippenmuskeln – eine Ausdehnung des Brustkastens bewirkt. Den Atemstrom (Führung) in Gang zu bringen geschieht, indem die natürliche Tendenz des Brustkastens, in seine natürliche Position zurückzukehren, von dem flachen Bauchmuskel als *nach unten gerichteter Kraft* unterstützt wird; gleichzeitig soll man die Abdominalmuskeln in gewisser Weise anspannen, womit ein *Aufwärtsdruck* auf das Zwerchfell entsteht.

Das auf diese Weise entstehende Kräfte-Gleichgewicht zwischen dem weitgehend angespannt gehaltenen Zwerchfell und dem Aufwärtsdruck versetzt uns in die Lage, den ausströmenden Atem weiterhin zu regulieren. Der Hinweis Einatmen (,) und Ausatmen (o) ist in diesem Zusammenhang verwirrend, aber gebräuchlich. Nach meiner Ansicht sind diese Zeichen die



Augenblicke, in denen man einen Teil des Mundhöhleninhalts entweichen lassen bzw. ergänzen kann. Auf diese Weise bewirkt man eine Erleichterung für die Mundmuskeln, eine Entspannungsmöglichkeit für den Ansatz. Dies ist notwendig, um die Flexibilität dieser Muskeln so optimal wie möglich zu halten, damit die Funktion des Überdrucks in der Mundhöhle (verglichen mit dem Druck in der Röhre) kontrolliert werden kann. Das Ganze hat sich jedoch ausschließlich im Mund/Rachen-Bereich abzuspielen. (N) schließlich bedeutet „Rundatmen", wobei diese Einatmungsweise dieselbe Funktion wie das (,) erfüllt. Auch in diesem Fall hat sich der ganze Vorgang im Mund-/Rachenraum abzuspielen. (Als Anregung: Denken Sie sich ein „H" im untersten Bereich des Brustbeins. Funktion: Aufrechterhaltung der Kontinuität des Atemstromes. Folge: Der Rachen (Atemweg) wird freigehalten.)

In diesem System des atemtechnischen Denkens bedeutet die Atemstütze einzusetzen auch „Einatmen", d.h. die geringe Atemmenge, die beim Flachziehen des Zwerchfells inhaliert wird, wird für ausreichend erachtet, eine normale kleine Phrase zu spielen. Aus diesem Grund darf der Atemstütze *keine* einatmende Bewegung folgen, sondern muß der Atemstrom *ausatmend* in Gang gesetzt werden. (□) bedeutet folglich in letzter Konsequenz (o)!

Bedanken möchte ich mich bei Pauline Oostenrijk und Frank Mulder für ihre Hilfe beim Schreiben dieses Artikels.

Die vorliegende Analyse fußt auf der Ausgabe von Boosey & Hawkes, London 1952. Bestellnummer 2200008.