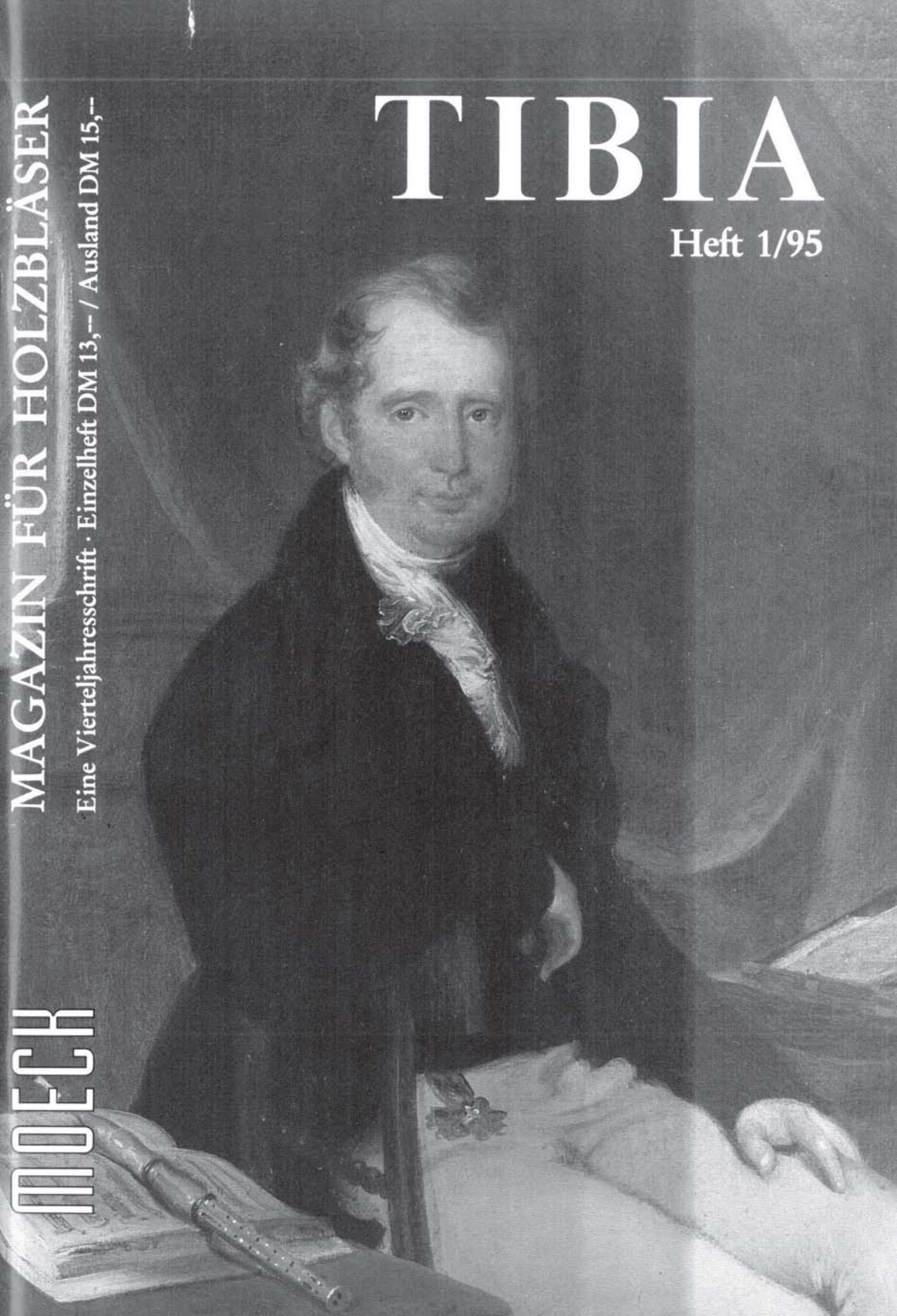
TIBIA

Heft 1/95

MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER

Eine Vierteljahresschrift · Einzelheft DM 13,-- / Ausland DM 15,--

MOECK



TIBIA · Magazin für Holzbläser
20. Jahrgang · Heft 1/1995

Inhalt:

William Waterhouse: Das Doppelflageolett - made in England (337)

Ardal Powell: Die Eichentopf-Flöte: Die älteste erhaltene vierteilige Traversflöte? (343)

Das Porträt: **Michael Vetter** (351)

Julia Whybrow: Eine Einführung in das Blockflötenstück *Weeds in Ophelia's Hair* von Rolf Riehm (357)

Peter Thalheimer: Beobachtungen zum Überblasverhalten von Blockflöten - alte Bauprinzipien als Ausgangspunkt für neue Instrumente? (362)

Summaries for our English Readers (371)

Berichte (372): 1. Internationale Grazer Blockflötentage / Tage Alter Musik Rüsselsheim 1994 / 8. Aspecte-Kurs vom 17.-25. September 1994 in Weikersheim / Donaueschinger Musiktage 1994 / 1. Internationaler Meisterkurs für Oboe und Fagott in La Garde Freinet / Hamburger Konservatorium: „Das Musikalische an der Musik"

...frisch aus der Quelle...(381): Dülons des blinden Flötenspielers Leben und Meynungen von ihm selbst bearbeitet. Teil 7

Hochschulschriften (383)

Bücher (386)

Noten (392)

Tonträger (400)

European Recorder Teachers Association · ERTA (410)

Leserforum (411)

Nachrichten (414)

Die Autoren der Aufsätze (415)

Die Gelbe Seite (XVII)

Impressum (416)

TIBIA-Kunstbeilage:
Unbekannter Maler um 1810
BILDNIS EINES JUNGEN MANNES MIT DOPPELFLAGEOLETT

Diese Ausgabe enthält eine Beilage des Blockflötensymposions Calw

Das Papier dieser Ausgabe wurde aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff hergestellt.

William Waterhouse

Das Doppelflageolett - made in England

Das Doppelflageolett ist eine Besonderheit – ein in England erfundenes Musikinstrument, das internationalen Erfolg genoß. Um 1805 entstanden, wurde es während der nächsten 50 Jahre sowohl in Deutschland als auch in London und Dublin gebaut. Instrumente befinden sich in jeder großen Musikinstrumentensammlung. Dr. Hermann Moeck schrieb im Jahre 1974: *Doppel- und Tripelflageolette, die besonders mit dem Namen Bainbridge verbunden sind, sollen einer Sonderstudie vorbehalten bleiben*[1]. Dennoch ist bis heute keine solche Studie erschienen, weder von ihm verfaßt noch von jemand anderem. Eine Würdigung des Instruments und seines genialen Erfinders ist längst überfällig.

Das Standard-Doppelflageolett wurde in zwei Größen hergestellt: das größere in D-Stimmung und das kleinere eine Quart höher in G. Als Liebhaber-Instrument geplant, genügen die Finger einer Hand, um die Technik eines einzelnen Flageolett-Rohrs zu bedienen und einfachere Melodien in Terzen bzw. Sexten zu spielen. Greift man mit beiden Händen denselben Fingersatz, erklingt ein Terz-Intervall. Greift man z.B. mit den beiden Zeigefingern, so bringt die rechte Pfeife die untere Tonika hervor und die linke die Oberterz. Sexten werden gespielt, indem man den unteren Ton um eine Oktave höher spielt.

Das Instrument (normale Ausstattung: heller Buchs mit Elfenbeinringen und Klappen aus Silber) weist einige besondere Eigenschaften auf (siehe *Abb. 1*):

– Ein Schnabelmundstück aus Elfenbein löst das Ansatzproblem.

– Der obere Teil ('Windverteiler') ist mit bis zu sechs Seitenkanälen durchbohrt; der entstehende Widerstand dosiert den Atem, so daß eine unstete Atemführung unhörbar bleibt.

– In der Windkapsel befindet sich eine Kammer mit Schwamm als Kondenswasser-Auffangvorrichtung.

– Der dritte Körper hat zwei gegenüberliegende Aufschnitte. Zwei 'wind-cutters' (Windblenden), die zwischen Kernspalt und Schneide durch Hebeldruck geschaltet werden kön-

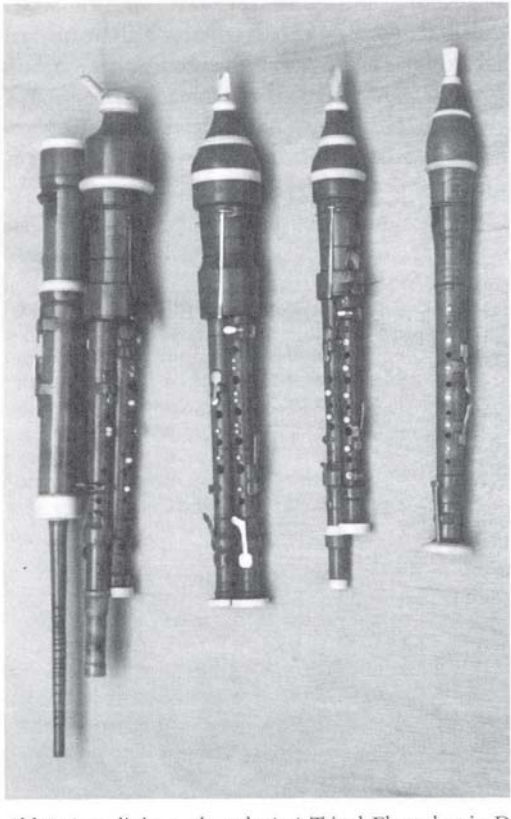


Abb.1: (von links nach rechts) a) Tripel-Flageolett in D von William Bainbridge, London. Sammlung William Waterhouse. b) Doppel-Flageolett in D von John Simpson, London, Sammlung Tony Bingham. c) Doppel-Flageolett in G von William Bainbridge, London. Sammlung Tony Bingham. d) Delecta Harmonia von Scott & Purkis, London, Sammlung William Waterhouse, Foto: Tony Bingham

[1] Hermann Moeck: „Spazierstockinstrumente, Czakane, Englische und Wiener Flageolette" in *Studia instrumentorum musicae popularis III* (Stockholm 1974), S. 162.

nen, ermöglichen es, die Tonbildung zu unterbrechen und das Instrument als einfaches Flageolett zu benutzen, wobei dann zweihändig auf dem linken Rohr gespielt wird.

– Die beiden Röhren sind mit Knöpfen aus Elfenbein (Ziernägeln) zwischen den Grifflöchern versehen, um die Finger dorthin zu dirigieren.

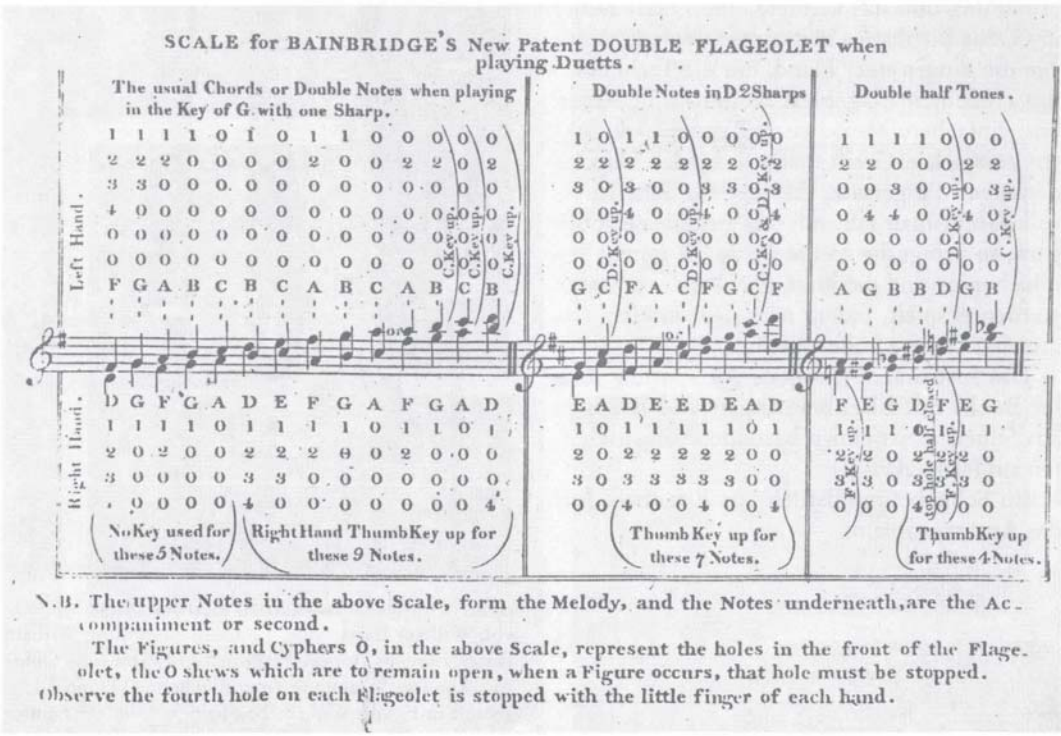
– Die Grifflöcher werden mit Tonbuchstaben und Lochnummern, die Klappen mit Namen bezeichnet.

– Um die Skala auf die geforderten Intervalle zu stimmen, sind bestimmte Grifflöcher mit Pflöckchen aus Ebenholz zu einem Teil geschlossen.

– Eine klangliche Differenzierung zwischen den beiden Röhren wird durch die unterschiedliche Mensurierung erzeugt, um größere Intervalle besser spielbar zu machen.

Zusätzlich findet man oft ein Fußstück am rechten Rohr, das die untere Terz gestattet, und weitere Klappen am oberen Körper, um den Umfang in der Höhe zu erweitern. Der Anfänger lernte zuerst die Hauptskala in Form einer Sequenz von Terzen bzw. Sexten (siehe *Notenbeispiel 1*). Auf diese Weise konnte er, ohne jegliche theoretische Kenntnisse, einfache Melodien bereits harmonisiert vorspielen. Einige Töne allerdings sind nur jeweils auf einer Seite vorhanden. Beim Spielen ist es deshalb nicht so, daß die eine Hand die Oberstimme und die andere die Unterstimme übernimmt, sondern die Rolle der Hände wechselt ständig, je nachdem, auf welchem Rohr die gewünschten Töne eben zu finden sind. Doch wenn man dieses System einmal verstanden hat, wird die Grifftechnik erstaunlich einfach.

Das Prinzip eines Doppel-Holzblasinstruments reicht bis zur Antike zurück. Während der Doppel-Aulos des antiken Griechenlands im wesentlichen aus zwei separaten Röhren bestand, die gemeinsam geblasen wurden, fin-



Notenbeispiel 1: William Bainbridge: *Bainbridge's Preceptor for the Patent Double Flute & Double Flageolet* (London nach 1819), S. 4.

den wir später Varianten, bestehend aus **einem** Korpus mit zwei Windkanälen. Solche Instrumente („Akkordflöten") sind oft in mittelalterlichen und Renaissance-Bildquellen dargestellt. Beispiele aus dem mittleren 18. Jh. von bekannten Erbauern wie Thomas Lot (Paris)[2], Anciuti (Mailand) und Christian Schlegel (Basel) sind ebenfalls erhalten. Ähnliche Volksmodelle sind noch heute verbreitet, besonders in den Balkanländern.

Der früheste Hinweis auf das Doppel-Flageolett in England befindet sich im Tagebuch von Samuel Pepys[3]. Am 20. Januar 1668 berichtete er über einen Besuch in dem Geschäft seines Blockflötenmachers Drumbleby: *he doth show me... a fashion of having two pipes of the same note fastened together, so as I can play of one and then echo it upon the other; which is mighty pretty*. Leider wissen wir nicht mehr über dieses sonderbare Instrument.

Um 1800 galt England als das fortschrittlichste Land, mit einem Bürgertum, das sowohl über Zeit als auch Geld verfügte. Es wurde viel privat zu Hause musiziert, und teure Salon-Instrumente wie Harfe und Pianoforte wurden Mode. Das Lieblings-Holzblasinstrument war die Flöte, deren führender Virtuose Nicholson den Ruhm und Wohlstand eines heutigen Popstars genoß. Während viele Dilettanten sich im Flötenspiel versuchten (dieses Instrument wurde vornehmlich von Gentlemen gespielt), bestand offenbar auch Bedarf an einem „Dameninstrument" mit leichtem Ansatz und unkomplizierter Grifftechnik. Es war der erfolgreiche Instrumentenbauer Bainbridge, der diese Marktlücke erkannte und ausnutzte.

William Bainbridge war ab 1803 als Holzblasinstrumentenbauer in London tätig. Als gelernter Holzdreher war er früher auch als Oboe-, Flöte- und Flageolett-Spieler an zwei Londoner Theatern verpflichtet. Als Erbauer spezialisierte er sich zuerst auf Flageoletts. Das „English flageolet" (oder „English flute") war ein beliebtes Modeinstrument. Im Jahre 1803 ließ sich Bainbridge ein neues „octave flageolet"-Modell patentieren.[4] Durch einen neuen Fingersatz (Tonika mit drei anstatt mit sechs Fingergriffen), wurden einige Gabelgriffe vermieden. Damit wurde nicht nur die Spieltechnik vereinfacht: die Grundskala ließ sich im wesentlichen mit nur einer Hand spielen. Im folgenden Jahr nutzte der Militärmusiker John Parry[5] diese Möglichkeit, als er ein Duett auf zweien dieser Instrumente *fixed in a frame* spielte; kurz danach spielte er mit denselben Mitteln sogar auf dreien. 1805 wiederholte er diese Tricks am Covent Garden Theater, indem er „All's well" zweistimmig und „Viva Tutte" dreistimmig mit Erfolg vorführte.

Kurz danach baute Bainbridge das Doppel-Flageolett aus einem Stück Holz.[6] Bei diesem frühen Modell wurden beide Windkanäle in einen einzigen zylindrischen Holzkörper gebohrt. Ein anonymes Ölgemälde, der Schule von Sir Thomas Lawrence zugeschrieben (siehe Titelbild), zeigt dieses Doppel-Flageolett. Ein seltenes Beispiel wird im Museum zu Brighton aufbewahrt.

Sollte Bainbridge beabsichtigt haben, seine Erfindung durch Patent zu schützen, war ihm offenbar der Londoner Erbauer Thomas Scott zuvorgekommen. Dieser meldete im Dezember 1805 ein Patent an für *a musical instrument called a flageolette, English Flute, or an instrument on the flageolette principle, so constructed as a single instrument that two parts of a musical composition can be played thereon at the*

---

[2] Vgl. William Waterhouse: *The New Langwill Index* (London 1993) für biographische Angaben über alle Erbauer.

[3] Samuel Pepys (1633-1703), englischer Staatsmann und Diplomat.

[4] Britisches Patent Nr. 2693 (1803): *Improvements on the flageolet or English flute*.

[5] John Parry (1776-1851), früher Klarinettist in einer Militärkapelle, 1807 bis um 1810 in London als Interpret und Lehrer des Doppel-Flageoletts; sein *Exercises and Duetts...* for *Bainbridge's Double Flageolet* (London um 1810) war eines der ersten Schulwerke, die für das Instrument herausgegeben wurden; später war er als Komponist, Sänger und Musikschriftsteller tätig, vgl. auch *MGG*.

[6] Vgl. „On Flageolets" von John Parry in *The Harmonicon* (1830), S. 199; auch (Sainsbury), *A Dictionary of Musicians* II (London 1824), *sv* Parry.

same time by one person.[7] Mit dem blinden Komponisten John Purkis als Partner etablierte er die Fa. „Scott & Purkis", um die neue Erfindung herzustellen und zu vermarkten. In ihrem Schulwerk, das kurze Zeit später erschien, wird das Instrument mit dem launigen Namen „Delecta Harmonia" versehen; die Autoren behaupteten, *daß alle ungeschickten Bemühungen, ähnliche Effekte mit zwei single flageolets zu erzielen durch dieses Instrument überflüssig wurden*.[8]

Das fünfklappige Instrument in Buchsbaum mit Elfenbein hat zwei in einen einfachen zylindrischen Körper gebohrte Kanäle (siehe *Abb. 1*). Einige Eigenschaften wurden von früheren verbesserten Flageolett-Modellen übernommen, darunter ein „Windverteiler-System", um den Atemvorrat zu dosieren, eine Schwammkammer, um die Atemluft zu trocknen, Ziernägel, um die Finger zu dirigieren, und mit entsprechenden Tonnamen bezeichnete Klappen. Das Hauptrohr hat sechs Grifflöcher an der vorderen Seite und eins hinten für den linken Daumen. Wie bei Bainbridges Flageolett von 1803 ist das oberste Loch teils mit Ebenholz gefüllt, das verkleinerte Loch dient zusätzlich als Überblasloch. Die Grifftabelle schlägt ein ziemlich kompliziertes System von Gabelgriffen vor. Drei sonst unbeanspruchte Finger (linker Kleinfinger, rechter Daumen und Kleinfinger) betätigen den zweiten Windkanal: eine Klappe für den rechten Kleinfinger bedient einen genialen Hebel, der entlang der Innenbohrung zur Kammer oben führt und ein Ventil öffnet und schließt. Obwohl die Autoren behaupteten, daß *to learn to play this instrument well will be found very simple and within the power of the humblest performer*, zeigt sich das Griffsystem im Vergleich zu dem von Bainbridge als unlogisch und verwirrend.

Ungeachtet dessen, daß Scott ihm zuvorgekommen war, verbesserte Bainbridge seine Instrumente weiter. Um 1806 war die Entwicklung seines Standard-Modells eines Doppel-Flageoletts abgeschlossen, auf dem alle seine weiteren Modelle und die seiner Nachahmer fußten. Das Instrument, das wie jenes von Scott für Amateure gedacht war, konnte schnell seinen Rivalen an Beliebtheit überflügeln. Schon 1807 konnte John Parry sich als Lehrer dieses neuen Instrumentes etablieren. Bald erschienen zahlreiche Anweisungen für das Instrument[9] ebenso wie eine große Menge an Musikstücken. Die meiste Musik, die Bainbridge und andere für das Instrument veröffentlichten, bestand weitgehend aus aktuellen Melodien für Liebhaberkreise; ein Könner war jedoch in der Lage, mit dem vollchromatischen Instrument mit zusätzlichen Klappen kompliziertere Musik zu spielen (siehe *Notenbeispiel 2*). In der darauffolgenden Zeit verbesserte er sein Instrument durch die Erweiterung des Ambitus, nach oben durch Hinzufügung zusätzlicher Klappen am Oberstück und nach unten durch Anbringung eines längeren Fußstückes.

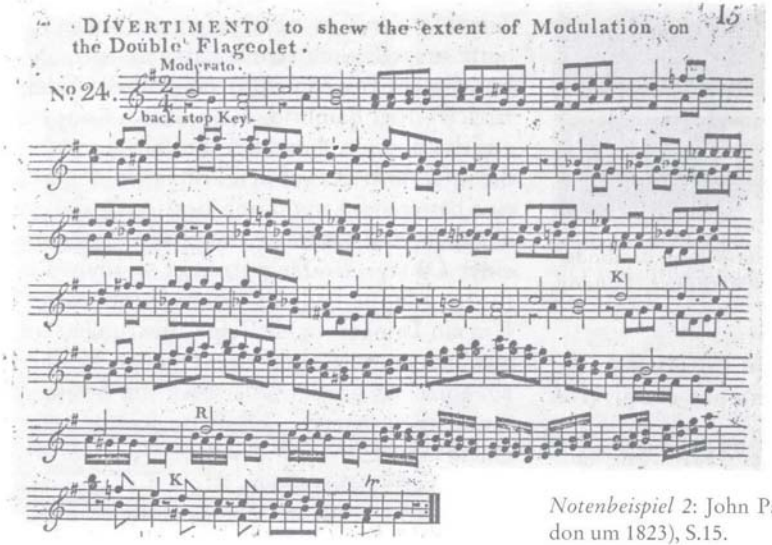
Der Erfolg seiner Modelle bewirkte, daß sie von anderen Instrumentenbauern in London

---

[7] Britisches Patent Nr. 2995 (1806).

[8] John Purkis: *Scott & Purkis's Delecta Harmonia or Patent Double-Flageolet... a complete Tutor for the above Instrument* (London um 1806), S.1

[9] Die folgenden Schulwerke sind erhalten: Anon., *Complete Instructions for the Improved Patent Double Flageolet* (London ca. 1826). Bainbridge & Wood: *The Preceptor, or a Key to the Double Flageolet, for Learning that Fashionable and Sweet-toned Instrument* (London um 1810). William Bainbridge: *Bainbridge's Preceptor for the Patent Double Flute & Double Flageolet* (London nach 1819). John Briggs: *Briggs' Introduction to the Art of Playing on the Patent Double Flageolet* (London um 1816)). F. Egan: *The Single & Double Flageolet Preceptor, dedicated to Mr Bainbridge* (Dublin 1817/20). John Parry: *Exercises & Duetts, with the fingering accurately marked, composed and expressly arranged for Bainbridge's Double Flageolet...* (London um 1823). John Simpson: *John Simpson's complete Preceptor for the Improved Patent Single & Double Flageolet* (London um 1829). Vgl. auch Barra Boydell: „The Flageolet in Ireland: Aspects of the Repertoire, the Instrument and its Makers" in *Irish Musical Studies* (Dublin 1990).



Notenbeispiel 2: John Parry: *Exercises & Duetts* (London um 1823), S.15.

und Dublin häufig kopiert wurden.[10] Bainbridge unternahm verschiedene vergebliche Versuche, seine Vormachtstellung zu behaupten. So verklagte er 1810 vergeblich den Konkurrenten Charles Wigley, sein patentiertes Flageolett kopiert zu haben. 1817 verklagte er wegen Patentverletzung seinen früheren Arbeiter John Briggs. Dieser hatte eine Schule für ein sogenanntes „Patent Double Flageolet" herausgegeben, die sowohl die Grifftabelle als auch die Musik aus „Bainbridges Preceptor" enthielt. Der Richter verwies den Fall an einen Experten, der später gegen Bainbridge entschied. Bainbridge beklagte sich in einem Pamphlet gegen dieses abschlägige Urteil[11]. Falsifikate wurden hergestellt und verkauft: eine Fälschung mit der verballhornten Signatur „Banebrigs, London" ist sogar erwähnt[12]. Die Tatsache, daß allein Scotts Modell ein rechtskräftiges Patent besaß, hielt Bainbridge und seine Nachahmer nicht davon ab, ihre Instrumente mit Stempeln wie „Inventor" oder „Improved Patent" zu versehen.

Der Ruf von Bainbridges Doppel-Flageolett verbreitete sich auch im Ausland. Obwohl er es in Frankreich vorsichtshalber patentieren ließ[13], wurde es von verschiedenen ausländischen (vorwiegend deutschen) Holzblasinstrumentenmachern nachgebaut.[14] Eine zeitgenössische Zeichnung und eine Grifftabelle, die in Markneukirchen erhalten sind, bildeten vermutlich eine Vorlage für vogtländische Instrumentenbauer: ein Doppel-Flageolett ist in der *Preiscourant* von I. Kämpffens Söhne, die als Händler um 1830 in Neukirchen tätig waren, abgebildet. Der erfindungsreiche Göttinger Instrumentenbauer Streitwolf veröffentlichte eine Grifftabelle für ein von ihm entwickeltes

[10] Signierte Instrumente von den nachstehenden Erbauern bzw. Händlern sind erwähnt. London: William Bainbridge, Bainbridge & Wood, John Briggs, Clementi & Co., Henry Hastrick, Henry Hill, T. Garlick, Henry Journet, Metzler & Co., Henry Potter, John Simpson and John Turner. Dublin: Wilkinson & Corcoran, Isaac Dollard, Andrew Ellard.

[11] William Bainbridge: *A Letter to the Right Honourable Lord Eldon, Lord High Chancellor... respecting the Invasion of the Copy-Right to his Book of Instructions &c &c*, (London 1819).

[12] 1969 versteigert bei Sotheby's, London.

[13] Erwähnt in *AMZ* XXI, (1819), 446.

[14] Signierte Instrumente der nachstehenden Erbauer sind erwähnt. Deutschland: Gerhard Hanniecke (Oldenburg), Jacob David Helwert (Stuttgart), Johann Andreas Mollenhauer (Fulda), Reichel (Deutschland?), Carl August Schaufler (Stuttgart). USA: Heinrich Christian Eisenbrandt (Baltimore).

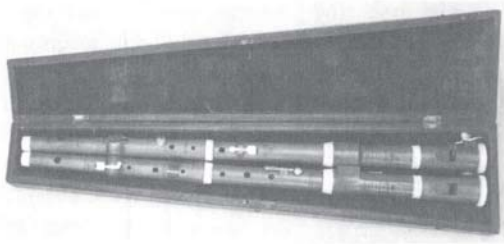


Abb.2 „Double flute-flageolet" von William Bainbridge, London. Sammlung William Waterhouse, London, Foto: Tony Bingham

Modell[15]. Heinrich Christian Eisenbrandt, der von Göttingen nach Baltimore emigrierte, stellte es in den USA her.

Nach dem Erfolg seiner Erfindung entwickelte Bainbridge zwei weitere Flageolett-Modelle. Nach seinem 1807 patentierten Flöten-Flageolett[16], d.h. einem normalen, aber quergeblasenen Flageolett, erfand er 1819 ein Doppel-Flöten-Flageolett[17] (siehe *Abb. 2*). Dabei wurden zwei Flöten-Flageoletts durch ein Verbindungsstück gekoppelt. Eine Klappe – einzigartig im Instrumentenbau –, die der Spieler mit der Oberlippe betätigt, kontrolliert den „wind-cutter". Das Titelbild seines Schulwerkes zeigt dieses Instrument zusammen mit einem normalen Doppel-Flageolett (siehe *Abb. 3*).

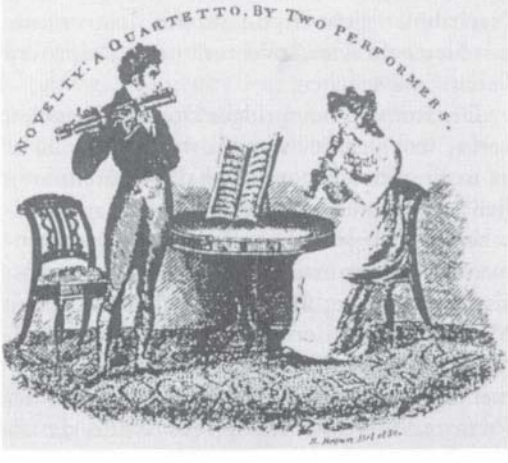


Abb.3: „Novelty! A Quartetto by Two Performers" (Neuheit! Ein Quartett für zwei Ausführende): Titelbild zu *Bainbridge's Preceptor for the Patent Double Flute & Double Flageolet* (London nach 1819)

In den frühen 1820er Jahren führte er sein Tripel- (oder Trio-) Flageolett ein (diese Idee hatte ursprünglich schon Parry gehabt, s.o.). Bei diesem Instrument – ein wahrer Geniestreich – fügt Bainbridge ein drittes Rohr hinzu, das der sonst untätige linke Daumen bedient (s. *Abb. 1*). Auf den Prinzipien der Okarina basierend, kann durch Betätigung der vier Klappen eine chromatische Skala von nahezu einer Oktave Umfang erreicht werden. Eine fünfte Klappe bedient einen „wind-cutter". Um ein Doppel- in ein Tripel-Instrument umzuwandeln, werden die drei Oberstücke durch ein einzelnes großes Oberstück mit Schnabelmundstück ersetzt. Die dritte Röhre ist mit einem hölzernen Fuß versehen.

Im Vergleich zu den Doppel-Flageoletts, die noch in größerer Menge vorhanden sind, sind die Tripel-Flageolette (die nur von Bainbridge und seinem Nachfolger Hastrick hergestellt wurden[18]) eher selten. Bei einer Versteigerung in England im Jahre 1927 kostete ein Exemplar £7. 15s., damals sicher sehr teuer im Vergleich zum Preis von £2. 2s. 6d., der am selben Tage für eine zweiklappige Oboe von Denner bezahlt wurde!

Bainbridge arbeitete mit John Wood von 1808 bis 1821 als „Bainbridge & Wood" zusammen[19]. Nach seinem Tod 1831 übernahm

---

[15] G. Streitwolf: *Tabelle nebst 14 Uebungsstücken für das Doppel-Flageolet* (Hannover um 1830).

[16] Britisches Patent Nr. 3043 (1807): *improvements on the flageolet or English flute.*

[17] Britisches Patent Nr. 4399 (1819): *improvements on the double and single flageolet, or English flute.*

[18] Ein Tripel-Flageolett, signiert von Andrew Ellard, Dublin, und ein zweites (nur Windkapsel), signiert Wilkinson & Corcoran, Dublin, ist erwähnt.

[19] Außerdem hat Bainbridge eine interessante Broschüre *Observations on the cause of Imperfections in Wind Instruments, particularly of German Flutes... also remarks on Oboe, Clarionet, & Bassoon Reeds* (London 1823) herausgegeben, worin er behauptet, alle diese Instrumente beruflich gespielt und Rohre für verschiedene erstklassige Profis verfertigt zu haben. Um diese Zeit führte er auch die 'Patent Chromatic Albion Flute', eine Art von Czakan-Flöte, ein.

seine Witwe Harriet die Firma, die 1835 an Henry Hastrick ging und die er bis 1855 behielt. Um diese Zeit hatte zumindest in England die Nachfrage nach diesen Instrumenten weitgehend nachgelassen.

Die vielen erhaltenen Exemplare legen Zeugnis ab von ihrem bemerkenswerten Erfinder. Bainbridge war vielleicht der erste Blasinstrumentenbauer, der die vielfältigen Fähigkeiten besaß, die erforderlich waren, ein solches Produkt erfolgreich auf den Markt zu bringen, da er verschiedene Begabungen als Erfinder, Spieler, Lehrer, Hersteller, Autor, Verleger und Publizist in sich vereinte. Für den Spieler in heutiger Zeit bildet das Doppel-Flageolett immer noch eine Herausforderung, die durchaus lohnen kann.

Der Verfasser dankt Tony Bingham, Dr. Hermann Moeck und Prof. Christian Schneider für ihre Hilfe.

Ardal Powell

Die Eichentopf-Flöte: Die älteste erhaltene vierteilige Traversflöte?

1. Einleitung

Johann Heinrich Eichentopf (1678-1769) war ein Blasinstrumentenbauer, der von 1710 bis 1749 in Leipzig arbeitete. Es existieren mehrere Hinweise auf eine Verbindung zwischen ihm und J. S. Bach, u.a. die Tatsache, daß er mindestens fünf Instrumente an musikinteressierte Kreise des Köthener Hofes lieferte – wahrscheinlich einige Zeit, nachdem Bach dort den Dienst quittiert hatte.[1] Die Liste erhaltener Instrumente von Eichentopf zeigt, daß seine Werkstatt eine Vielzahl unterschiedlicher Instrumente herstellte – alle Instrumente der Oboen- und Fagottfamilie, Blockflöten und Blechblasinstrumente.[2] Es ist aber nur eine Traversflöte mit dem Werkstattzeichen I.H.Eichentopf bekannt.[3] Es handelt sich hierbei um eine Elfenbeinflöte in der Sammlung der Universität Leipzig (Nummer 1244), die

[1] Bruce Haynes: *Bach's pitch standards: the woodwind perspective*, JAMIS XI (1985), S. 101.

[2] Phillip T. Young: *Twenty-Five Hundred Historical Woodwind Instruments*, New York 1982 (Pendragon Press), s.v. J.H. Eichentopf

[3] Eichentopf könnte auch Instrumente hergestellt haben, die vom Leipziger Händler Hirschstein verkauft wurden (siehe Paul Hailperin: *Three oboes d'amore from the time of Bach*, Galpin Society Journal XXVII (April 1975), S. 26.). Demnach könnten drei andere Flöten, alle aus Elfenbein, von Eichentopf stammen: die Hirschstein Nr. 13 im Musikhistoriska Museet, Stockholm, die Hirschstein *flûte d'amour* in der Dayton C. Miller-Sammlung (DCM 1267) sowie eine ähnliche Flöte, die Sachs in *Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin*, Julius Bard, Berlin 1922, Nr. 256 aufgelistet hat. Das Instrument aus der Miller-Sammlung ist weniger fein gearbeitet als die Leipziger Flöte, weist aber einige der im folgenden genannten charakteristischen Bohrungseigenschaften auf.

Zahle Spitzenpreise für alte

Musikinstrumente.

Dipl.-Ing. Winfried Schmitz · Rotdornweg 16
50189 Elsdorf · Telefon: 0 22 71 / 6 40 80

sich im Bachmuseum am Thomaskirchhof in Leipzig befindet. Sie wurde von Catherine Folkers und dem Autor im Mai 1992 und im März 1993 untersucht und vermessen. Unser Dank gilt dem Museumsdirektor, Herrn Dr. Winfried Schrammek, und dem Museumspersonal für den Zugang zum Instrument und die Erlaubnis, diesen Bericht veröffentlichen zu dürfen.

Laut Museumskatalog[4] stammt die Flöte aus der Zeit von 1730 bis spätestens 1749. Ihr oberes Mittelstück sei um etwa 18 mm gekürzt und die Zapfen dieses sowie des unteren Mittelstückes (oder Herzstückes) seien verändert worden. Obwohl das Instrument sich nicht im Originalzustand befindet, verdient es Beachtung aufgrund seiner ungewöhnlichen Proportionen, seines einzigartigen Zeugnisses von Eichentopfs Arbeit als Flötenbauer und natürlich seiner möglichen Nähe zu Bach. Weiterhin spricht, wie ich zu zeigen versuchen werde, vieles dafür, daß das Instrument zu den ältesten existierenden vierteiligen Traversflöten gehört.

2. Beschreibung

Die Flöte weist einige Besonderheiten auf. Die sehr fein gedrechselte Kappe enthält einen Stimmkorken, dessen mit einem Gewinde versehene Spindel durch den Deckel ragt. Die Kappe ist auf einem Zapfen am oberen Ende des Kopfstückes drehbar. Dieser Zapfen weist Rillen auf. Die Wülste über den Herzen sind auf das Rohr aufgesteckt, so daß im Querschnitt zwei konzentrische Materiallagen sichtbar sind. Die Ausführung der elfenbeinernen Drechselarbeiten an den Zapfenherzen des Kopf- und Herzstückes ist zwar fachkundig, aber nicht von derselben Qualität wie die sehr feine Arbeit der originalen Partien an Kappe und Fußende. An der Ausführung des Fußes kann man ziemlich leicht die beiden verschiedenen Handschriften der für den heutigen Zustand der Flöte Verantwortlichen erkennen: Der Wulst über dem Zapfenherz, wiederum aufgesteckt bis hin zu dem Ring, der die Klappe trägt, steht nicht im richtigen Größenverhältnis zum Rest des Stückes, und seine Verzierung paßt in Größe und Form nicht zu den Verzierungen am oberen und unteren Ende der Flöte. Diese Diskrepanzen im Stil der Drechselarbeiten sowie die geringe Tiefe des Zapfenherzens des unteren Mittelstückes legen die Vermutung nahe, daß das Instrument eher – oder zumindest auch – an den Wülsten gekürzt wurde anstatt an den Zapfen, wie der Katalog feststellt, und daß diese Arbeiten von einem Handwerker ausgeführt wurden, der weniger Geschick und Kunstfertigkeit besaß als der ursprüngliche Hersteller.

In der Tat scheinen alle die Verbindungen gekürzt worden zu sein. Am Herzstück wurde nicht nur der Zapfen, sondern auch das Rohr selbst am unteren Ende des Teils verändert: Die Oberfläche ist am Ansatz des Zapfens nicht perfekt bearbeitet worden, und da das sechste Tonloch somit näher am Fuß liegt, wurde die Klappe (die ihrerseits möglicherweise gar nicht original ist) gekürzt, um genug Platz für den Finger zu schaffen, der das sechste Loch bedeckt. Das obere Mittelstück gibt keinerlei Hinweise auf eine Veränderung.

Das ursprüngliche Mundloch, dessen Mittelpunkt sich ungefähr 199,7 mm vom derzeitigen unteren Kopfende befand, ist ausgebohrt und mit einem Pfropfen verschlossen worden. Laut Katalog war ein silbernes Wappen in das Elfenbein eingelassen, um den Pfropfen zu verdecken. Es ging zwischen 1903 und 1925 verloren. In der Rückseite des Kopfstückes wurde in einem Abstand von 167,6 mm ein neues, ovales Loch angebracht.

Das vielleicht interessanteste Merkmal der Flöte ist ihre ungewöhnliche Bohrung (siehe *Diagramm 1*). Im allgemeinen weisen Traverso-Bohrungen im frühen 18. Jahrhundert ein mehr oder weniger zylindrisches Kopfstück auf (obwohl auch zylindrische, sich erweiternde oder sich verjüngende Kopfstücke existieren), ein generell sich konisch verjüngendes

[4] Herbert Heyde: *Flöten*, Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig, Katalog, Band 1, Leipzig 1978 (VEB Deutscher Verlag für Musik), S. 84 und die Abbildung in Tabelle 9.

Mittelstück (oder, im Fall einer vierteiligen Flöte, zwei derartige Mittelstücke) sowie einen konischen Fuß, der sich normalerweise erweitert.

Die Verjüngung der Bohrung der Eichentopf-Flöte ist im Vergleich mit den meisten anderen Flöten der Zeit insgesamt sehr gering. Ungewöhnlich, wenn auch nicht einzigartig, ist auch die Tatsache, daß sie zwei vorspringende Stufen aufweist, an denen sich die Bohrung erweitert, anstatt sich allmählich zu verjüngen, wie dies normalerweise der Fall ist.[5] Die erste Stufe befindet sich an der Verbindungsstelle zwischen oberem und unterem Mittelstück, wo eine starke Erweiterung stattfindet. Die zweite Stufe ist oben am Fuß, dessen Bohrung sich mit derselben Konizität verjüngt wie die beiden oberen Teile, anstatt sich wie gewöhnlich wieder zu erweitern.

3. Rekonstruktion

Ganz sicher klingt das Instrument in seinem gegenwärtigen, veränderten Zustand nicht so, wie Bach es gehört haben mag. Jedoch ließ die Neugier auf seine ursprünglichen Spielqualitäten den Versuch wert erscheinen, das Instrument zu rekonstruieren.

Die Änderungen wurden offensichtlich in der Absicht vorgenommen, die Stimmung des Instrumentes anzuheben. Die klingende Länge des Kopfes wurde durch das neue Mundloch um mehr als 30 mm gekürzt. Die Änderungen an den Verbindungen verkürzen das Rohr ebenfalls. Der Spielraum für die Originaldimensionen eines jeden der veränderten

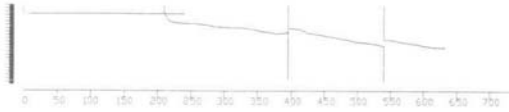


Diagramm 1: Eichentopf-Bohrung

Merkmale ist ziemlich groß und verbunden mit entsprechend großen Einflußmöglichkeiten auf die Spieleigenschaften, wenn man davon ausgeht, daß Änderungen an Bohrung, Lochgröße, -plazierung und -unterschnitt von 0,1 mm oder weniger einen verändernden Effekt haben können. Da keine andere Traversflöte von Eichentopf bekannt ist, kann man keine direkten Vergleiche ziehen, und Flöten mit im großen und ganzen ähnlichen Proportionen sind extrem selten. Aber zumindest hilft uns Eichentopfs Arbeitsperiode (1710 - 1749), die Bandbreite der Möglichkeiten zu reduzieren, indem wir alle Eigenschaften, die typisch für spätere Flöten sind, ausschließen können. Die ungewöhnliche Länge des Kopfstückes, die sich anscheinend von den Proportionen der dreiteiligen Flöte ableitet, legt zudem den Vergleich mit Modellen aus dem frühen Abschnitt dieser Zeitspanne nahe.

Das ursprüngliche Mundloch muß sich mehr oder weniger genau an derselben Stelle befunden haben wie das Loch für den Pfropfen, der es ersetzte, als das neue Mundloch gefertigt wurde. Wenn beide denselben Mittelpunkt hätten, wäre dieser 199,7 mm vom jetzigen Ende des Kopfstückes entfernt. Aber vom äußeren Profil zu urteilen, scheint der Wulst um ungefähr 8 mm verkürzt und das Zapfenherz zum Ausgleich vertieft worden zu sein. Damit betrüge die klingende Länge des rekonstruierten Kopfstückes 207,7 mm. Wir würden ein ovales Mundloch, wie es die Flöte gegenwärtig aufweist, nicht bei einer Traversflöte aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erwarten, wir können ziemlich sicher sein, daß

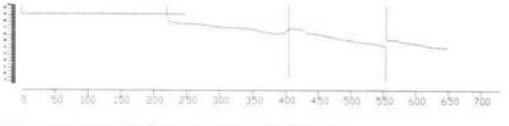
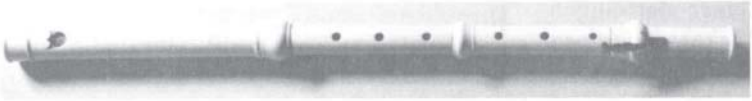


Diagramm 2: Rekonstruierte Bohrung

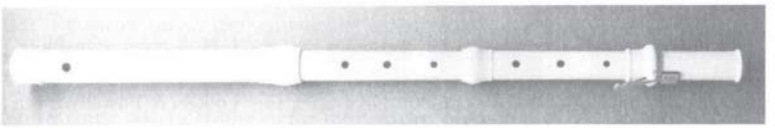
[5] Einige andere Instrumente, die eine Stufe zwischen dem oberen Mittelstück und dem Herzstück aufweisen: Beukers aus Elfenbein, Haags Gemeentemuseum EA 414 (1933); Bizey aus Elfenbein, Paris, Conservatoire 439; Schuchart aus Buchsbaum, im Besitz von Stephen Preston; Denner aus Buchsbaum, siehe TIBIA 2/93, S. 461ff. Die beiden erstgenannten Instrumente weisen außerdem eine Stufe vom unteren Ende des Herzstücks zum Beginn des Fußes auf. Mein Dank gilt Rod Cameron, der großzügig Daten aus seinen Studien an diesen Flöten zur Verfügung stellte.



Eichentopf-Flöte (Leipzig 1224) Foto 1

das ursprüngliche Mundloch mehr oder weniger rund und nicht mehr als ungefähr 0,2 mm größer von Seite zu Seite als von vorne nach hinten war. Bei gut erhaltenen Exemplaren aus der Zeit vor 1750 übersteigt die Größe des Mundlochs kaum 8,9 mm von vorne nach hinten. Auch sind 7 mm große Mundlöcher bei frühen Exemplaren nicht unüblich. Die wahrscheinlichste Originalgröße läge in der Mitte dieses Spielraumes (um 8,2 mm) bei abnehmender Wahrscheinlichkeit für Abmessungen, die bis zu einem halben Millimeter darüber oder darunter liegen. Der Unterschnitt sollte wahrscheinlich dem der Tonlöcher entsprechen, die die Flöte im Originalzustand aufwies. Das erste Loch könnte gut als Beispiel herangezogen werden, da es dem Mundloch am nächsten liegt und daher seine Grundtonhöhe stärker als die durch irgendein anderes Griffloch bestimmte Tonhöhe anstieg, als die Flöte gekürzt wurde. Somit bestand wohl keine Notwendigkeit, es zu erweitern, und es befindet sich wahrscheinlich im Originalzustand. Der Unterschnitt der Grifflöcher ist, allgemein gesagt, leicht bis mittelmäßig und ziemlich konkav, besonders dort, wo die Seitenwandung auf die vordere und hintere Wandung trifft, mit geringfügig stärkerem Unterschnitt auf der einen als auf der anderen Seite. Das zweite Loch hat zur Unterseite hin wenig Unterschnitt. Das dritte und fünfte Loch scheinen, wenn auch vorsichtig, erweitert worden zu sein, und das von der Klappe bedeckte Tonloch ist sehr wenig unterschnitten. Die Größe und der Unterschnitt des fünften Loches sollten mehr oder weniger dem vierten ähneln. Größe und Unterschnitt des dritten Loches können durch das Stimmen der Töne A und Gis in allen drei Oktaven sowie des Tones E''' bestimmt werden – wenn wir zunächst davon ausgehen, daß die Bohrung nicht verändert wurde. Es ist unvorstellbar, daß die Originalkappe einen Stimmzug enthielt. Die ursprüngliche Position des Mundloches läßt kaum Raum für den Korken selbst, um so weniger für irgendeine Hilfskonstruktion, um ihn zu bewegen - und es gibt kein Anzeichen dafür, daß das Mundstück oben gekürzt worden wäre. Was wir über die Erfindung und den Zweck des Stimmzuges[6] wissen, läßt es unwahrscheinlich erscheinen, daß dieses Hilfsmittel Eichentopf bekannt war oder bei einer Flöte verwendet wurde, die nicht über alternative obere Mittelstücke verfügte. Die Rillen im Zapfen sprechen für eine Fadenwicklung, die die Kappe fest an ihrem Platz hielt – auch dies paßt nicht zu deren Gebrauch als Stimmkonstruktion. Obwohl es so aussieht, als ob beide Zapfen des oberen Mittelstücks gekürzt worden wären, scheint die klingende Länge dieses Teils nicht reduziert worden zu sein. Das Zapfenherz des Kopfstückes wurde wahrscheinlich vertieft, um ihm nach dem Kürzen des Teiles Halt zu geben, also hat wahrscheinlich der zugehörige Zapfen, der bereits 28, 5 mm lang ist, nur einen oder zwei Millimeter seiner ursprünglichen Länge verloren. Im Gegensatz dazu lassen beim Herzstück die weite Bohrung und die geringe Wandstärke unterhalb des Herzens eine starke Vertiefung, die man erwarten würde (bis zu 10 Millimeter), nicht zu. Dementsprechend ist der passende Zapfen ziemlich unproportioniert 16,1 mm lang. Der ursprüngliche Wulst des Herzstückes könnte bis zu 30 mm lang gewesen sein anstatt der derzeitigen 18,5 mm; ein erster Rekonstruktions-versuch zeigt, daß ein Wulst dieser normalen Länge eine Skala ergäbe, deren tiefe Töne nicht befriedigend wären. Weitere Versuche legten nahe, daß der Wulst des Herzstückes nur um 8 mm gekürzt worden ist; wenn man

[6] Anmerkungen zu diesem Thema finden sich in Ardal Powell, *Science, Technology and the Art of Flutemaking in the 18th Century*, The Flutist Quarterly XIX.3 (Frühjahr 1994), S. 33ff.



Rekonstruktion Foto 2

diese Länge wieder herstellt, erhält das Instrument eine ausgewogene Skala und ein Zapfenherz von 20,5 mm Tiefe. Die vergleichsweise Kürze des daraus resultierenden Wulstes (26,5 mm) der Rekonstruktion wird durch den Vergleich mit dem entsprechenden Stück einer anderen anscheinend frühen Elfenbeinflöte gestützt, und zwar der von Scherer (Y14) in der Sammlung von Nicholas Shackleton, Cambridge.[7] Die Klappe, auf einen Bruchteil über 52 mm gekürzt, kann ursprünglich nicht kürzer als 56,6 mm gewesen sein, und wenn sie bis zur Unterkante des sechsten Loches gereicht hat (ihre höchstmögliche praktikable Länge), muß das Herzstück am unteren Ende mindestens 4 mm länger gewesen sein als heute. Also betrüge die gesamte Längenzunahme des Herzstückes ungefähr 12 mm, was eine neue klingende Länge von 140,9 mm ergäbe.

Nun, da die Flöte annähernd ihre Originallänge wieder erhalten hat, so daß sie auf oder leicht über der Tonhöhe erklingt, für die sie gebaut wurde, wollen wir uns der Bohrung zuwenden. Befindet sie sich in ihrem Originalzustand oder wurde sie verändert, als die Tonhöhe angehoben wurde? Spuren vom Räumen oben am Herzstück oder im Fuß könnten darauf hinweisen, aber es gibt kein Zeichen einer Unregelmäßigkeit: Die Bohrung ist ziemlich fein poliert und zeigt immer noch ein gleichmäßiges Muster winziger Kratzer, wie sie ein Grat oder eine kleine Kerbe an der Schneidkante eines Räumers hinterlassen würden. Ansonsten besteht der einzige Hinweis darauf, ob die Bohrung sich in ihrem Originalzustand befindet oder nicht, darin, ob unsere Rekonstruktion der Flöte so gut funktioniert, wie ein Instrument, das mit solch offensichtlichem Können und solcher Behutsamkeit hergestellt wurde, funktionieren sollte.

Zumindest bei einem Merkmal handelt es sich um eine offensichtliche Veränderung. Die Bohrung des oberen Zapfens des oberen Mittelstückes ist mit einem Messer oder Schaber roh erweitert worden. Hier und an den Stellen, wo Zapfen verkürzt worden sind, könnte sich die Bohrung in der Tendenz ungefähr im selben Verhältnis wie vorher erweitern oder verengen. Eine „rekonstruierte" Bohrung zeigt *Diagramm 2.*

Mit den hier erläuterten Maßen klingt unsere Rekonstruktion[8] auf einer Tonhöhe von 392 bis 400 Hz, abhängig vom Spieler. Das Instrument weist eine allgemein gute Intonation in allen Tonarten auf (abgesehen davon, daß das Loch unter der Klappe eher ein *Dis* als ein *Es* produziert), eine gute, gleichmäßige Klangqualität und recht außergewöhnliche Möglichkeiten im höchsten Register. Hinweise darauf, daß das Instrument mit seinen wiederhergestellten Dimensionen im ursprünglichen Sinne funktioniert, geben das *F''*, ein Ton, der auf veränderten Instrumenten oft schwer zu spielen ist und hier gut stimmt und leicht anspricht, sowie das *A'''* (auch ein Ton, der manchmal schlecht anspricht), das sogar im piano angeblasen und mit einem crescendo oder diminuendo gespielt werden kann. Vom *G'* abwärts ist die erste Oktave stark und ausgeglichen in ihrer Qualität, so daß sogar die ungewöhnlich tiefe Stimmlage der G-Dur-Trioso-

[7] Abgebildet in Phillip T. Young: The Schereres of Butzbach, Galpin Society Journal XXXIX (September 1986), Tafel VIII

[8] Das Modell, das für diese Studie hergestellt wurde, bestand aus einem künstlichen Elfenbeinmaterial aus gegossenem Polyesterharz. Elfenbein wurde aus zwei Gründen gemieden: Unter der Konvention über den internationalen Handel mit vom Aussterben bedrohten Tierarten (CITES) wäre der Transport des Modells von New York nach Leipzig zwecks Vergleichs mit dem Original im März 1993 illegal gewesen, und man hätte, wenn auch in geringem Maße, dem Elfenbeinhandel in einer Weise Vorschub geleistet, die verantwortungsbewußte Holzblasinstrumentenbauer heutzutage zu vermeiden suchen.

I. H. Rottenburgh-Flöte (Brüssel 2001) (Kopie von Folkers & Powell) Foto 3

nate (BWV 1027) nicht deplaziert erscheint. Die Spielqualitäten unserer Rekonstruktion machen sie sicherlich genauso geeignet für die Partien in Kantaten und Solomusik wie jeden anderen vor 1750 gebauten Instrumententyp.[9] Die ungewöhnliche Länge des Kopfstückes, die geringe Konizität der Bohrung und das allgemeine Erscheinungsbild, der Klang und die Ansprache unserer Rekonstruktion dieses Instrumentes sind der Flöte von I.H. Rottenburgh, Brüssel (Conservatoire-Museum Nr. 2001, gestimmt auf ungefähr a' = 400 Hz), ziemlich ähnlich, die manche Spieler heute in Kopie benutzen, um Bach zu spielen. Dagegen gibt es ausgesprochene Unterschiede in der Weite und dem Bohrungsprofil der Tonlöcher ebenso wie in der Dicke der Wandungen – sie sind aus verschiedenen Materialien gefertigt –, welche die beiden Instrumente voneinander unterscheiden, ungeachtet dessen, wie ähnlich sie sich äußerlich sein mögen.[10]

4. Datierung

Ob man dies nun als akkurate Methode und eine überzeugende Rekonstruktion des Originalzustandes der Eichentopf-Flöte betrachtet oder nicht, so bestätigt das Modell zumindest, daß die Bohrung insgesamt unverändert ist und die Originalproportionen ähnlich gewesen sein müssen wie hier vorgeschlagen. In Anbetracht dessen wird man die Datierung des Instrumentes im Katalog auf 1730 oder später überdenken müssen.

Quantz stellte fest, daß die dreiteilige Flöte um 1710[11] in vier Teile geteilt wurde, um Veränderungen an der Tonhöhe mit Hilfe von *corps de rechange* vornehmen zu können. Darin stimmten ihm alle späteren Autoritäten zu. Aber wenn wir Flöten in Betracht ziehen, die wie die Eichentopf- und I.H.Rottenburgh-Flöte proportioniert sind, scheint diese Erklärung nicht völlig überzeugend. Das obere Mittelstücke dieser Flöten ist schon sehr kurz, wenn sie auf der *tieferen* zweier gebräuchlicher Kammermusikstimmungen spielen.[12] Obere Mittelstücke, die mehr als einige Millimeter kürzer wären, würden die äußeren Proportionen des Instruments verderben und das erste Tonloch dem Zapfen unangenehm nahe bringen. Selbst wenn die Stimmung der Eichentopf-Flöte einen ganzen Ton angehoben wurde, vermied der Instrumentenbauer, der die Arbeit ausführte, das übliche Vorgehen, bei dem das obere Mittelstück gekürzt wurde. Es gibt keinen Hinweis darauf, daß längere alternative Teile existieren – wenn es sie gäbe, wäre ihre Stimmung in der Tat außergewöhnlich tief. Damit scheint es unwahrscheinlich, daß dieser Instrumententyp, der die allgemeinen Proportionen des dreiteiligen Instrumentes übernimmt und somit sehr nah verwandt zu sein scheint, mit Hinsicht auf die Verwendung von *corps de rechange* entwickelt wurde.

Der einzig praktikable Weg, die klingende Länge einer solchen Flöte um mehr als einige Millimeter zu kürzen, läge in der Veränderung

[9] Siehe Ardal Powell und David Lasocki: „Bach and the Flute: The Players, the Instruments, the Music", *Early Music* XXIII.I (Februar 1994).

[10] Eine andere Flöte mit ähnlichen Proportionen, in Elfenbein, von Johannes Scherer jr. (Butzbach 1664-1772) oder möglicherweise von Georg Henrich Scherer (Butzbach 1703-1778) ist die Nr. 153 des Vleeshuis Museum, Antwerpen, abgebildet in [J. Lambrechts-Douillez], Catalogus von de Muziekinstrumenten uit de versameling von het Museum Vleeshuis, Ruckers Genootschap, Antwerpen 1981, S. 63.

[11] Quantz, 1752 Versuch I.9. Die älteste mir bekannte datierbare vierteilige Traversflöte ist heute leider nicht mehr erhalten: ein Elfenbeininstrument von Thomas Boekhout (Flandern 1665-1715) wurde 1922 von Sachs als die Nr. 2678 des heutigen Staatlichen Instituts für Musikforschung in Berlin katalogisiert, ist aber in der Zwischenzeit verlorengegangen.

[12] s. Bruce Haynes, a.a.O.

der Proportionen der oberen Hälfte des Instrumentes, so daß das Kopfstück kürzer und das obere Mittelstück, auf die derzeitige Tonhöhe oder geringfügig tiefer gestimmt, länger würde. Somit würde die Flöte ihre derzeitige Tonhöhe mit dem längsten Mittelstück erhalten, und kürzere Mittelstücke würden höhere Stimmungen ergeben. Bei erhaltenen Instrumenten, die nach 1720 entstanden, und bei allen bekannten Exemplaren mit *corps de rechange* sind genau diese Veränderungen der Proportionen zu finden. Der Instrumentenbauer, der die Stimmung der Eichentopf-Flöte anhob, folgte demselben Prinzip, indem er ein neues Mundloch bohrte und das Kopfstück in Relation zum Rest der Flöten effektiv verkürzte. Wenn also Quantz irrte und die dreiteilige Flöte nicht in vier Teile geteilt wurde, um *corps de rechange* zu ermöglichen, warum geschah es dann? Die ungewöhnliche Bohrung der Eichentopf-Flöte liefert eine plausible, wenn auch etwas überraschende Antwort auf diese Frage. Eichentopf (oder der Flötenbauer, der für ihn arbeitete) wollte offensichtlich die Bohrung im Bereich des vierten und fünften Loches erweitern, während sie unter dem dritten Loch unverändert bleiben sollte. Bei einer dreiteiligen Flöte wäre dies unmöglich, weil ein Räumer zur Erzielung eines gegebenen Durchmessers nicht über einen Punkt im Rohr hinaus benutzt werden könnte, der einen geringeren Durchmesser aufweist. Die einzig effektive Methode, eine solche Bohrung zu erzielen, würde darin bestehen, das Mittelstück der dreiteiligen Flöte in zwei Teile aufzuteilen, die Verjüngung am Ende des ersten so entstandenen neuen Stückes umzukehren und das zweite mit einer weiteren Bohrung zu beginnen. Eine solche Innovation hätte natürlich jedem Instrumentenbauer einfallen können, aber einem Instrumentenbauer mit einer Werkstatt, die auf Oboen spezialisiert war (welche zwei Hauptteile haben, die durch einen Zapfen und ein Zapfenherz in der Mitte verbunden werden), muß dies nicht unbedingt als besondere Neuheit erschienen sein.

Wir müssen auch die Möglichkeit in Erwägung ziehen, daß die Bohrung der Eichentopf-

10. INTERNATIONALE HÄNDEL-AKADEMIE KARLSRUHE

in Zusammenarbeit mit der Staatlichen Hochschule für Musik und dem Badischen Staatstheater Karlsruhe

17. Februar – 3. März 1995

Künstlerische Leitung: Generalintendant Günter Könemann

KURSE

Bob van Asperen • Cembalo / Generalbaßpraxis
Gloria Davy • Meisterklasse Gesang
Gerhart Darmstadt • Barock-Violoncello
Paul Esswood • Countertenor
Hartwig Groth • Viola da gamba
Friedemann Immer • Barock-Trompete/ Trompete
Hiro Kurosaki • Barock-Violine
Barbara Schlick • Barock-Gesang
Han Tol • Blockflöte

SYMPOSIUM

„Parodie und Entlehnung in der Barockoper"

25. Februar 1995

Die 11. Händel-Festspiele des Badischen Staatstheaters Karlsruhe finden in der Zeit vom 17. Februar bis 1. März 1995 statt.

— Änderungen vorbehalten —

Prospekte und Auskünfte:
INTERNATIONALE HÄNDEL-AKADEMIE KARLSRUHE
Geschäftsführer Wolfgang Sieber
Baumeisterstraße 11 · D-76137 Karlsruhe

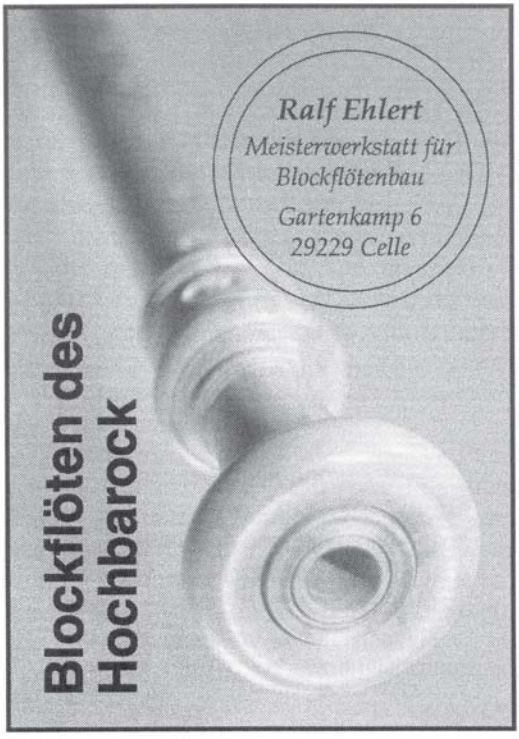
Flöte als Resultat der Teilung des dreiteiligen Instrumentes in ein vierteiliges entstand, nicht als dessen Grund, und daß Instrumentenbauer nur die Gelegenheit beim Schopf packten, die Verjüngung in der Mitte des Instrumentes umzukehren und große Stufen in der Bohrung zu schaffen, nachdem vierteilige Flöten (mit *corps de rechange*) schon gebräuchlich waren. Aber diese Hypothese würde die Annahme voraussetzen, daß die dreiteilige Flöte entweder aus einem Grunde geteilt wurde, den wir für unvernünftig halten, oder aus einem dritten Grunde, den wir nicht kennen.

Erhaltene Exemplare mit den Proportionen der Eichentopf- und Rottenburgh-Flöte sind extrem selten. Obwohl es riskant ist, aus der zufälligen Auswahl von Instrumenten, die die Jahrhunderte überdauert haben, Schlüsse zu ziehen, könnte die Seltenheit dieses speziellen Typs anzeigen, daß nicht viele davon gefertigt wurden und daß die Idee, austauschbare Mittelteile zur Veränderung der Tonhöhe zu produzieren, kurze Zeit später und als direktes Resultat des Auftauchens der ersten vierteiligen Flöten aufkam. Dies wäre eine verlockend einfache Erklärung für die Teilung der dreiteiligen Flöte in eine vierteilige, und das Zwischenstadium mit seinem langen Kopfstück und dem kurzen oberen Mittelstück wäre schnell überflüssig geworden.

Altflöte, tiefe Stimmung
Modell Stanesby sen.
Gerd Melchers
Veilchenholz mit Elfenbeinausstattung
zu verkaufen
Telefon: 0211 / 247 178

5. Fazit

Unsere Erfahrungen mit der Eichentopf-Flöte legen nahe, daß es sich um den einzigartigen Überlebenden eines kurzlebigen, aber wichtigen Entwicklungsstadiums des Instrumentes handeln könnte: Die dreiteilige Flöte war in vier Teile aufgeteilt worden, um dem Instrumentenbauer Zugang zum Mittelteil der Bohrung zu verschaffen, aber ein *corps de rechange* wurde noch nicht hergestellt, zumindest nicht von diesem Instrumentenbauer. Wenn man den einzigen Beweis am Instrument selbst bedenkt, der sich durch die Konstruktion eines funktionierenden Modells als unverändert erweist, gibt es Grund zu der Annahme, daß die Eichentopf-Traversflöte zu den allerersten vierteiligen Flöten gehört, die bis heute überlebt haben. Wahrscheinlich entstand sie kurz vor Bachs Ankunft in Leipzig.



Dolce ed acerbo

Gerhard Braun im Gespräch mit Michael Vetter

Gerhard Braun: Michael, in deiner leicht ironischen Biographie, die sich in den Programmheften deiner Konzerte befindet, schreibst du zum Jahr 1949: „Beginn der Haßliebe zur oft nur halben Blockflöte."

Michael Vetter: Wirklich kann ich mich nicht erinnern, als Kind die Blockflöte geliebt zu haben. Ich litt von Anfang an unter jeder schulisch organisierten Art des Lernenmüssens – im Grunde ist mein verzweifeltes Verhältnis zur Schule die Inspiration für meine diversen Versuche geworden, Schulwerke für Blockflöte und andere Instrumente zu schreiben, die das Lernen sachlich, schöpferisch, existentiell motivieren. Ich litt aber auch von Anfang an unter dem Image und der Imagepflege meines Instrumentes als eines musikalischen Kinderspielzeugs. Gerade Kindern ist Kindertümelei ein Graus.

Aber wieso war deine Blockflöte schon damals oft nur eine halbe?

Wenn ich mal wieder nach einer Woche des Nichtübens zur Flötenlehrerin trottete, verlor ich gelegentlich über der Faszination am nichtverblockflöteten Rest der Welt den inzwischen allzu locker sitzenden Kopf aus der allzu halbherzig zugeknöpften Flötentasche.

Deine spätere, beinahe zum Markenzeichen avancierende Neigung, Musik zu machen, in welcher es nur selten ohne Blockflötenzerstückelung abging – hat sie ihre Wurzel mehr in der erwähnten Haßliebe oder mehr in der frühkindlichen Erfahrung mit halben Blockflöten?

Mein Vater lehrte mich durch sein Beispiel rechtzeitig einen tiefen Respekt vor ästhetischen Schmerzen und den sie auslösenden experimentell-musikalischen Schauerlichkeiten. So hat mich die scheinbare Häßlichkeit eines nicht erlaubten

Foto: Astrid Stock

Un-Klanges am Rande artigen Übens nicht in die Grenzen des Gehörigen zurückzuscheuchen vermocht, sondern meine Neugierde auf das Unerhörte und dessen musikalische Bedeutung hervorgelockt.

Die Grenzen des Gehörigen. Ich vermute, die natürliche, aber eben auch musikgeschichtliche und rollenmäßige Begrenztheit der Blockflöte mußte für ein Wesen wie dich eine Herausforderung sein.

Auch im Spiel klassischer Blockflötenmusik: Ein Blockflötenspieler sieht sich von Verbotsschildern umstellt: nicht zu laut, nicht zu leidenschaftlich, nicht zu dynamisch, nicht vibrieren! Und all diese Verbote treffen die Vitalität des Spielers.

Die Blockflöte, Inbegriff des Kinder-Musikinstrumentes, des Instrumentes, mit welchem den Kindern eine aktive Beziehung zur Musik vermittelt werden soll, ist gleichzeitig ein Instrument zur Drosselung, zur biedermännisch ordnungsgemäßen Beschneidung menschlicher Vitalität. Man überlege sich, was für ein Menschenbild – und was für ein Musik-Bild – auf diese Weise unauffällig unterstützt wird...

Für mich selbst löste ich das Problem, indem ich rechtzeitig zum Autodidakten ausscherte. Im übrigen wurde mir sehr bald klar: Behauptete, also nicht eigentlich naturgegebene Grenzen, kann man nur wirklich ausfüllen, wenn man sie

von außen erforscht. Ohnehin handelt es sich meist nur um übersteigbare Zäune, nicht um haushohe Betonierungen. Grenzen bedeuten: von hier an gelten Gesetze, für deren Erfühlung du selbst verantwortlich bist. Ansonsten verdanke ich es dem soziologisch-psychologischen Problem des Blockflötismus, der Vitalitätsdrosselung unter dem Deckmantel der Musikliebe, meinen pädagogischen Eros geweckt zu haben. Alles, was ich neben meiner künstlerischen Tätigkeit an Pädagogischem losließ, hatte irgendwo mit Grenzüberschreitung zu tun, mit schöpferischer Eigenverantwortung, mit Integration und Sublimation von Lust und Eros.

Vielleicht ist das auch der Grund, warum man dir nie irgendeinen Lehrstuhl angeboten hat. Oder hättest du an so etwas grundsätzlich kein Interesse und hast diesen Hafen absichtlich umschifft?

Anfang der 70er hatte ich ja kurzzeitig die Leitung eines von mir gegründeten Laboratoriums für experimentelle Musikpädagogik inne. Leider huldigte der Chef des Institutes dem genau gegenteiligen pädagogischen Ansatz. Das hat mich bewogen, trotz begeisterter Resonanz seitens der Schüler und trotz meiner eigenen Freude bereits nach einem Jahr abzudanken.

Neulich sah ich die Ausschreibung einer Blockflöten-Dozentenstelle in Karlsruhe. Fast hätte ich mich beworben. Tatsächlich beworben, leider ohne Erfolg, habe ich mich um eine Malerei-Professur an der Kunstakademie in Karlsruhe. Einem Kunstakademie-Professor steht es wunderbarerweise frei, die Kunst sozusagen von Tag zu Tag neu zu definieren, wozu eine ungenierte Entgrenzung des Mediums gehört, unter welchem man pro forma firmiert. So einen Posten innezuhaben, das würde ich zu schätzen wissen. Schade, daß es dergleichen nicht an Musikhochschulen gibt: eine Professur für Zukunftsmusik sozusagen.

Deine „Thesen zur Zukunft der Musik" hatte Pro Musica Nova Bremen bereits 1980 veröffentlicht. Was ist die These dieser Thesen?

„Musik ist die Körpersprache des reflektierenden Geistes." Auch die Wolke ist Geist, aber reflektiert sie? Auch die Wolke ist durch und durch Körpersprache: Jede ihrer Bewegungen spricht von dem, was in ihrem „Körper" vor sich geht. Aber kann sie das wissen? Im Wesen seines verbalen Sprechenkönnens offenbart sich dem Menschen das Reflektieren des Geistes.

Geist nicht im Sinne des französischen „esprit", sondern des englischen „spirit".

Genau. Man könnte sagen, es handelt sich bei meiner These um eine spirituelle Vision. Im Mittelalter symbolisiert Musik im höchsten Sinne die Sprache der Engel, der Boten Gottes. Musik ist die Sprache, darin die Schöpfung unmittelbar von sich selbst spricht, darin sie sich sprechend ereignet. Die Zukunft der Musik, also das, was der Musik eigentlich zukommt, ist, das Wesen des Schöpferischen zum Ausdruck zu bringen.

War das nicht immer so?

Klar! Goethe sagt über Bachs Musik: „Es ist, als ob sich die ewige Harmonie mit sich selber unterhielte. So etwa muß es sich in Gottes Busen zugetragen haben, unmittelbar bevor er die Welt erschuf."

Und was ist dann der futurologische Aspekt dieser Zukunftsmusik?

In einem progammatischen MELOS-Artikel schrieb ich 1973: „Die Überwindung der babylonischen Sprachverwirrung wird nicht die englische Sprache sein, sondern die Sprache der Engel." Mehr und mehr wird sich der Mensch auf seine Qualitäten als homo musicalis, als angelus, als Für-Sprecher der Schöpfung besinnen: die Schöpfung oder das Wesen des Schöpferischen zur Sprache bringen und damit auch in sich aufs vielfältigste kommunizieren lassen. Am Horizont dieser Vision steht wirklich die Idee, daß es neben den vielen sachbezogenen Sprachen der Welt noch eine andere Sprache gibt und darum mehr und mehr geben muß, welche die Schöpfung selbst als Sprachereignis versteht und die darum ganz unmittelbar um des Sprechens willen von sich selbst spricht. Mehr und mehr, stelle ich mir vor, wird bewußt werden, daß alles, jeder kleinste Gedanke, jeder kleinste Handgriff, jedes Rascheln im Laub, jede Knautschzone zertretener Cola-Dosen, Musik ist inmitten eines unendlichen vielstimmigen musikalischen, oder sagen wir schöpferischen, Ereignisses. Der Musiker ist gewissermaßen der Priester, der dieses Bewußtsein zu repräsentieren hat.

So verführerisch es ist, diesen philosophischen Rundumschlag jetzt weiterzudenken, der Orientierung unserer Zeitschrift zuliebe möchte ich die simple Frage stellen: Welche Konsequenzen haben diese Gedanken für dich als Blockflötenspieler?

Erstens: Im eben erwähnten Artikel nannte ich das, was uns die Geschichte an Musik präsentiert, Antizipationen musikalisch-sprachlichen Bewußtseins. Wie Sprache überhaupt, so kann auch die musikalische Sprache nicht aus Gedichten allein bestehen. So wichtig die Poeten als Ver-Dichter des Geistes sind: es muß eine Alltagssprache geben. Im Sinne meiner besagten Thesen begann ich spätestens Anfang der 70er Jahre mit täglichen Übungen in musikalischen Monologen, sprich improvisierten Solostücken, deren Inhalt – wie gesagt – die instrumentalen wie auch die bewußtseinsmäßigen Facetten des Schöpferischen sind.

Das wäre also wohl auch deine erste Empfehlung an jeden Musiker, ob Blockflötist, Sänger oder Pianist: Improvisiere täglich ein Solostück, das dir selbst deine musikalische Einsicht umschreibt und weitertreibt.

Dazu kommt dann natürlich auch der Dialog, denn Sprache ist ihrem Wesen nach kommunikativ. Improvisatorische Dialoge in musikalischer Sprache, über einen langen Zeitraum prozeßhaft sich entwickelnd, das ist eine völlig neue Dimension menschlichen Existierens.

Hat die musikalische Sprache einen Stil? Gibt es nicht sehr viele musikalische Sprachen, und wie ist es mit der Verständigung unter ihnen?

Die drei wichtigsten musikalischen Sprachbereiche in meinem praktischen Musikerleben waren für mich: zunächst der klassische der Musik zwischen 1300 und 1750. Dann die Sprache der Avantgarde, in welche alles integriert zu werden verlangt, was sich irgendwie hören läßt. Dann die Sprache des Toninneren, also der Obertöne, daraus sich wiederum eine neue Perspektive des Melodischen ergibt, womit sich der Kreis schließt.

Diese Unterscheidung ist grob. Ich will vor allem sagen: Mir selbst ist es wichtig, alles einmal Erfahrene zum Neuerfahrenen in Beziehung zu setzen. Wenn ich heute improvisierend komponiere, dann spielen alle Sprachen ineinander, die sich je in mich auch nur andeutungsweise hineinbegeben haben.

Ich glaube, das ist auch die besondere Fähigkeit der Musik. Noch vor 15 Jahren haben wir eifersüchtig auf stilistische Reinheit geachtet. Ein Avantgardist schließt seine Passio nicht im Dur-Dreiklang! In den 70er Jahren haben die Minimalisten und die New-Age-Musiker auf die Kakophonie der Avantgarde mit einer Verklärung des Schönklanges reagiert. Ich fühle mich weder der einen noch der anderen Richtung zugehörig, indem es mir um die Verbindung von schön und häßlich, von zart und wild, von Sprache und Musik, von Klassizität und Wildwuchs geht...

„Il flauto dolce ed acerbo" hieß dein Ende der 60er bei Moeck erschienener Erstling. Es hört sich so an, als seist du deiner Devise treu geblieben.

Tatsächlich, ich wundere mich selbst. Andererseits: ich hätte nie gedacht, auf welche Weise mich diese Devise noch herausfordern würde!

Deine Platten ZEN-FLÖTE und WIND enthalten Aufnahmen melodischen Fantasierens, die vielen Hörern einfach zu schön sind.

Vielleicht ist das die wichtigste Lehre, die ich aus meiner Erfahrung als Obertonsänger gezogen habe: Wie schön ist das wahrhaft Schöne! Schönheit bedeutet Rilke im Falle des von ihm besungenen apollinischen Torsos: Da ist keine Stelle, die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern. Gelegentlich und vielleicht immer wieder letzten Endes kann es mir gar nicht schön genug sein. Dreißig Jahre lang aufs strengste improvisierend, erkannte ich Gott sei Dank erst sehr spät, daß ich spielen darf, was ich will – das heißt, daß mir die Sprache elementarer Melodik genauso zusteht wie die Zerreißprobe sich anschreiender Dissonanzen. Bei den erwähnten Platten kamen inspirierend die Räume hinzu, in welchen ich spielte. Die Kathedralen von Senanque und Thoronet sind wahrhaft Ohren des Himmels. In ihnen singend oder flöteblasend Musik sich erfinden zu lassen, das brachte jedenfalls in mir erst einmal nichts weiter als elementarste melodische Gedanken zum Klingen. Zugleich bedeutete mir das: Ich kehre zum Wesen des „Flautando" zurück. Ich stehe im unmittelbaren Gespräch mit meiner

Flöte und mit der Erinnerung an die Melodie ihrer Geburtsstunde.

Was bei diesen Aufnahmen auffällt, ist eine für unsere westlichen Ohren verblüffend lebendige Vibratotechnik.

Das Thema Vibrato hat mich immer ganz besonders interessiert. Einerseits hat mich die Askese historisch-kritischer Non-Vibratisten nie überzeugen können. Andererseits langweilte mich nicht minder der gleichmäßige Wellenschlag des Tremolos von der Stange. Aufgrund japanischer und indischer Musizierpraxis ließ ich mich im Laufe der Jahre zu dem inspirieren, was ich jetzt als polyphon-dynamisches Vibrato bezeichnen würde: Ein in sich ruhender Ton beginnt Wellen zu schlagen, die Wellen, in sich höchst beweglich und vielschichtig, setzen ins Tonäußere über, setzen Triller aus sich heraus, die, verlangsamend, sich wandelnde Motive gebären, aus denen Melodisches hervorgeht, darin unversehens lange, in sich ruhende Töne vorkommen. Spiel mit allen anderen Erscheinungen des Vibrierens. Musik: ein einziges großes Ineinander von Vibrationen. Aus diesem Gedanken ergibt sich eine grundlegend neue Einsicht auch in das Wesen der Flötenmusik.

Das dritte Stück der CD WIND konfrontiert den Hörer dieser so klassisch anmutenden melodischen Meditationen aufs überraschendste mit der „Klangschmelze", einem Stück, das für mein Ohr das, was du in den sechziger Jahren mit Stockhausen und Bussotti gemacht hast, an Unerhörtheit noch überbietet.

Damals habe ich meine Unerhörtheiten mehr oder weniger auf die Blockflöte beschränkt. Inzwischen ist einiges dazugekommen. In der „Klangschmelze" ist es das Spiel mit dem universalen Klangspektrum des Gongs und vor allem mit der integrativen Vielfalt und Wendigkeit der Stimme.

Extreme, beinah folkloristische Klassizität und unerbittliche Avantgarde stehen sich auf dieser Platte kraß gegenüber. Im Hannover-Konzert am 30. Januar 1994 war das anders. Hier hatte ich wirklich das Gefühl, die Grenzen zwischen den Stilen werden transparent.

Ich selbst fühlte mich musikalisch am wohlsten, wenn die diversen Welten musikalischen Geistes gewissermaßen ineinanderruhen und aus dieser Ruhe in ein Wandlungsspiel aufbrechen, das zu allem fähig ist – und das in einer Schnelligkeit, die der eigentlichen Synchronizität all dieser Aspekte entspricht. Die ganze Vielfalt des Avantgarde-Rezitativs ereignet sich im Kontext mehr oder weniger harmonischer Melodik. Die dissonante Welt der Blockflöten-Akkorde schillert im Inneren harmonisch modulierender Prozesse. Tonalitäten verschiedenster Herkunft, Rhythmen zweifelnden Denkens in Spannung mit solchen ungenierten Umherspringens, das Drama der Meditation inmitten friedlicher Empörung...: Ich erlebe meine Musik als Divina Commedia.

Commedia? Was ist musikalischerweise komisch?

Musik ist eine ernste Angelegenheit. Aber es ist komisch, ein Bengel zu sein und die Sprache der Engel zu sprechen. Komisch ist es, so ernsthaft auf Identifikation abzuheben und schließlich und endlich doch einen entscheidenden Rest Distanz zurückzubehalten, einfach aus dem tieferen Wissen: Was immer ich da gerade mache, es ist nicht alles, es ist nicht DAS. Das Vertrauen in die Komik des Ernstes schafft die Leichtigkeit zum Weitergehen.

Laß uns noch schnell einen Blick in deine Hexenküche werfen, Michael. Was heckst du gerade wieder aus?

Zum einen bin ich gerade mit einer umfassenden Sammlung musikalischer Kochrezepte beschäftigt. Nein nein, es geht nicht um Eat-art, es geht um die Methode, Musik in Gang zu setzen. In den 60ern glaubte ich als Malermusiker noch an die Idee „musikalischer Grafik". Schon damals allerdings schrieb ich am liebsten meine Musik verbal auf. Wichtig wurde mir in diesem Zusammenhang nicht zuletzt Stockhausens Textsammlung „Aus den sieben Tagen", die mir zeigte, wie wenig verbal nötig ist, musikalische Prozesse zu inspirieren. Immer wieder denke ich auch an Eichendorffs Gedicht: „... und die Welt hebt an zu singen, triffst du nur das Zauberwort."

In den letzten 20 oder 25 Jahren habe ich dieses Thema, Musik ohne weitere Hilfsmittel allein durch Worte in Gang zu setzen, pausenlos bedacht und bearbeitet. Endlose, hochkomplizierte Konzeptgebäude entstanden – zum Teil

EDITION PETERS

Klassik zum Mitspielen · MusicPartner

Sie musizieren - namhafte Künstler und Orchester begleiten Sie auf CD

Blockflöte

Georg Friedrich Händel
4 Sonaten für Blockflöte und Basso cont.
Noten: EP 4552 DM 28,50 CD: MP 4552

Wolfgang Amadeus Mozart
2 (Wiener-) Sonatinen KV 439b
für Blockflöte und Klavier
Noten: EP 4555 DM 22,50 CD: MP 4555

Francesco Maria Veracini
Sonaten F, G, d (aus "12 Sonaten")
für Blockflöte und Basso continuo
Noten: EP 4965a DM 32,— CD: MP 4965-1

Flöte

Johann Sebastian Bach
Brandenb. Konzert Nr. 5 BWV 1050
Noten: Solo EP 4414FL DM 9,50 CD: MP 4414

Suite h BWV 1067 für Flöte und Orchester
Noten: EP 4921 DM 28,50 CD: MP 4921

Sonaten für Flöte und Cembalo
Bd. I BWV 1030/1/2
Noten: EP 4461a DM 28,50 CD: MP 4461a

Bd. II BWV 1033/4/5
Noten: EP 4461b DM 28,50 CD: MP 4461b

Triosonate c aus dem
"Musikalischen Opfer" BWV 1079,8
für Flöte, Violine und Basso continuo
Noten: EP 237a DM 18,50 CD: MP 237-1

Gaetano Donizetti
Sonate C für Flöte und Klavier
Noten: EP 8044 DM 24,50 CD: MP 8044

Georg Friedrich Händel
3 Hallenser Sonaten
für Flöte und Basso continuo
Noten: EP 4554 DM 28,50 CD: MP 4554

Scott Joplin
6 Ragtimes für Flöte und Klavier
Noten: EP 8846 DM 25,— CD: MP 8846

Wolfgang Amadeus Mozart
Flötenkonzert G KV 313
Noten: EP 9030 DM 32,— CD: MP 9030

Flötenkonzert D KV 314
Noten: EP 9029 DM 32,— CD: MP 9029

3 Quartette für Flöte, Violine, Viola
und Violoncello KV 285b, 285, 298
Noten: EP 17a DM 28,— CD: MP 17a

Johann Joachim Quantz
Flötenkonzert G QV 5:174
Noten: EP 8771 DM 24,50 CD: MP 8771

Francesco Maria Veracini
Sonaten F, G, d (aus "12 Sonaten")
für Flöte (Blockflöte) und Basso continuo
Noten: EP 4965a DM 32,— CD: MP 4965-1

Oboe

Johann Sebastian Bach
Konzert c BWV 1060
für Oboe, Violine und Klavier
Noten: EP 3722 DM 36,— CD: MP 3722

Robert Schumann
Drei Romanzen op. 94 für Klavier und Oboe
Noten: EP 2387 DM 24,50 CD: MP 2387

EP = Notenausgabe EDITION PETERS,
MP = CD MusicPartner

Weitere Werke auch in anderen Besetzungen sind im Katalog MusicPartner aufgeführt

C. F. PETERS · FRANKFURT
LEIPZIG · LONDON · NEW YORK

veröffentlicht in meinem nur in Japan erschienenen Buch „Des Schweigens Ton". Jetzt endlich glaube ich einen Punkt erreicht zu haben, wo ich diese Konzepte ganz leicht und spielerisch – eben wie Kochrezepte – hinwerfen kann. Mein Klavier-Buch „pianissimo" ist der erste Schritt. Andere Instrumente und Medien werde ich bestimmt in ähnlicher Weise bedenken. Wieder ein Schritt auf dem Weg der musikalischen Weltrevolution, denke ich mir: Musik für alle, von allen, durch alle, auf allen Ebenen, ohne Differenzierungsbeschränkung.

Praktisch gesehen: Man erspart sich die Umsetzung der Notation. Das ist gerade angesichts der komplexen Strukturen zeitgenössischen musikalischen Denkens ein sehr folgenreiches Entgegenkommen. Aber fürchtest du nicht dabei um eine Verwässerung deiner kompositorischen Ideen?

Das ist die große Herausforderung einerseits an die Kunst der verbalen Formulierung, und andererseits an den musikalischen Eigensinn: Wenn es darum gehen soll, schöpferische Prozesse in Gang zu setzen, muß man da großzügig sein. Im übrigen: Für meine Ideen kann ich mich ja immer noch umittelbar als Spieler einsetzen. Und gerade da merke ich, daß sich meine Ideen mit mir zusammen derart schnell wandeln und daß mir dieser Wandlungsprozeß derart wichtig ist, daß ich sie gar nicht unbedingt festhalten möchte.

Zum einen, sagtest du. Und zum anderen?

Das andere betrifft die Malerei, meinen heimlichen Hauptberuf. Hier beschäftigt mich seit einigen Jahren ein Zyklus von *Symphonien*. Jedes Bild hat eine Gruppe klar voneinander abgesetzter *Klang-Farben*, jede *Klang-Farbe* formuliert sich zu einem Zeichen-Komplex, der einerseits in sich geschlossen ist, andererseits punctus contra punctum mit den anderen *Klang-Farben* in all ihren Bewegungen kommuniziert.

Polyphon musikalische Malerei, kann man das aufführen?

Die Aufführung ereignet sich im Prozeß des Malens und in dem der Betrachtung. Andererseits stelle ich mir solche Kompositionen durchaus als Kulisse aufs Podium projiziert vor, auf welchem ein Ensemble sitzt und spielt. Allerdings nicht unbedingt das „Notierte". Die Polyphonie zwischen dem Sichtbaren und dem Hörbaren wird so zu einer zusätzlichen Ebene sinnlicher Interaktion.

Das möchte ich erleben!

Flautino traverso

Kleine Querflöte in F

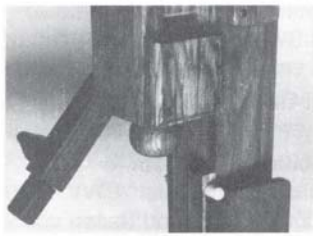
Die neue kindgerechte Querflöte für den frühen Unterricht etwa ab dem 8. Lebensjahr

Nähere Informationen und Einführungskurse bei:
Sabine Stegmüller
Angerweg 4, D-83098 Brannenburg
Telefon 08034/7950

KOMPETENZ IM BLOCKFLÖTENBAU

BLOCKFLÖTEN MIT UNGEWÖHNLICHEM GESICHT UND ERSTAUNLICHEN VORZÜGEN

KONTRABASSBLOCKFLÖTE IN F UND GROSSBASSBLOCKFLÖTE IN C.



Wir schicken Ihnen gern ausführliches Informationsmaterial.

BLOCKFLÖTENBAU
PAETZOLD

PAETZOLD, HERBERT UND HELMUT
BLOCKFLÖTENBAU GDBR
GARTENSTR. 6 · 8939 MARKT WALD
TELEFON 08262/1550
TELEFAX 08262/2334

Julia Whybrow

Eine Einführung in das Blockflötenstück „*Weeds in Ophelia's Hair*" von Rolf Riehm

Der Untertitel *Ballade einer zerfallenden Erinnerung* ist – so Riehm – „eine poetische Formulierung der kompositorischen Arbeitsweise des Stückes: immer wieder Aufgriffe von eben Vergangenem."[1] Das ständige Wiederaufgreifen von zuvor exponiertem Material, das variiert, aufgebläht oder bekräftigt und zu einem dichten Netz von Bezügen geknüpft wird, bildet die kompositorische Anlage des Stückes und ist zugleich die musikalische Umsetzung eines „Kampfes ums Überleben mit Hilfe der Erinnerung".[2] Das Grundkonzept des Komponisten basiert auf der Idee, mit dem „flexiblen innerkörperlichen Reaktionsapparat zu komponieren, der beim Blasen aktiviert wird."[3] Auf diese Weise entstehen Klänge im unfixierten Tonbereich, die an und sogar unter der Wahrnehmungsgrenze liegen. Einzelne Teile des Stückes sind in einem dynamischen äußerst differenzierten „Mikrobereich" komponiert: „in einem Artikulationsraum weit vor einem gestützten, kernigen Ton."[4] Die Vorstellung eines kontinuierlichen Verfalls veranlaßt Riehm, auf fixierte Tonhöhen zu verzichten. Vorrang hat der notierte Griff. Die Tonhöhenverläufe sind komponierte Finger- bzw. Griffbewegungen. So kann Riehm die dynamischen Möglichkeiten des Instrumentes auf eine ganz neue Weise erschließen und, ohne den Einschränkungen der Intonation Folge zu leisten, voll ausschöpfen. Außerdem wird der Ausdrucksbereich in die kaum wahrnehmbare „Luftunterdruckregion" ausgeweitet.

Den Hintergrund des Stückes bildet ein poetisches Thema: Während der Arbeit an dem Stück hat Riehm die kompositorische Idee in die Metapher der ertrinkenden Ophelia eingebunden: „Die Haare der Ertrunkenen schwemmen nach oben, sinken ab, verklumpen sich mit Algen und Modrigem."[5] Dieses Thema wird in eine nuancierte musikalische Sprache übersetzt, die sich in einer Fülle bislang „ungehörter" Klänge ausdrückt und neue, spieltechnisch hohe Anforderungen stellt.

Die poetische Dimension verlangt lyrisches Einfühlungsvermögen der Ausführenden. Um Anweisungen wie z.B. „überraschend zurückgenommen, melancholisch" oder „Herausplatzen, sich verlierend" oder „völlig überraschend in der Tiefe Ruhe suchend" darstellen zu können, muß man eine starke und sichtbar konzentrierte Körperhaltung einnehmen. So Riehm: „Zur Verdeutlichung formaler Zusammenhänge sollte man auch durchaus die Haltung, Gestikulation und Mimik beim Spielen einsetzen."[6] Die einzelnen musikalischen Gesten sind wie unmittelbar vom Atem geformte, innere Äußerungen, in denen der ganze Bewegungsapparat mit eingeschlossen sein soll. An manchen Stellen ist eine Körperbewegung bewußt miteinkomponiert, wie z.B. bei Glissandopassagen oder in den „Schlierenteilen": Eine sichtbar gleitende Fingerbewegung soll den schleifenden, „klebrigen" Charakter mit hervorbringen.

Die Vielfalt der Expressivität erstreckt sich von feinsten Regungen bis hin zu heftig ausladenden, rhapsodischen Ausbrüchen. Bei den unterschiedlichsten Graden des Ausdruckes haftet an fast allen Klängen ein Moment des Verfalls. Bestimmte „insistierende" (durch Emphase hervorgehobene) Tonhöhen, die in ihrer Plastizität wie Inseln für Momente im Raum verharren, erinnern an die „Placken von Hoffnung, Lust, Freude, Schmerz, die auf dem Wasser herumtreiben."[7] Ein weiteres Ausdrucksmittel emotionaler Zustände sind Töne mit haptischer Qualität (vehe-

Sonderpreis
für
KÜNG – Altblockflöten
Kopien nach Rippert
ab DM 900,--

Johannes Adams
Schubertstr. 4 · 40724 Hilden
Tel.: 02103/43261 oder
02102/22812

[1] Aus dem Vorwort zu *Weeds in* ... von R. Riehm. Ricordi, München 1993.

[2] Aus den persönlichen Arbeitsnotizen zur Genese des Werkes von R. Riehm, unveröffentlichtes Manuskript

[3] ebd.

[4] Aus demVorwort, s. Anm. 1.

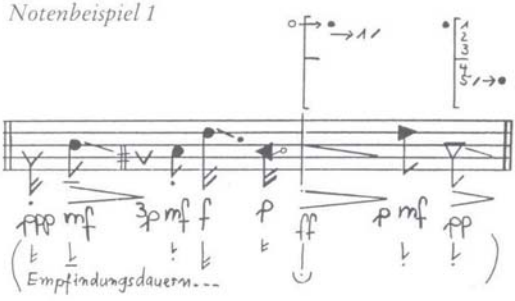
[5] ebd.

[6] Aus dem Vorwort, s. Anm. 1.

[7] ebd.

ment in den Raum geschleuderte Klänge). Oft werden bestimmte Tonfolgen, die Klänge dieser Art enthalten, in „Empfindungsdauern" notiert, d.h. Rhythmen, deren einzelne Tondauern jeweils subjektiv metrisch gewichtet sind (s. *Notenbeispiele 1 und 2*)

Notenbeispiel 1



Ein wesentliches Element der Komposition ist die detailliert ausgearbeitete dynamische Anlage. Riehm entwickelte dazu eine spezielle Notation, um auch subtilste Nuancen zu veranschaulichen:

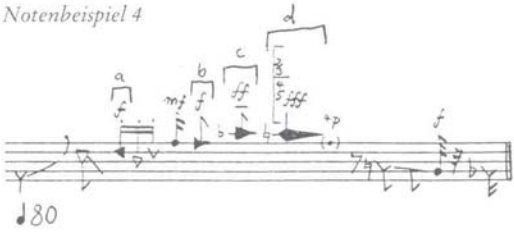
V so wenig Luft, daß die Tonhöhe eben ahnbar ist. Funktioniert nur in nicht überblasenen Bereich.
as little air as possible, so that the pitch is only just discernible. This only works with pitches in the first register f' - g".

V noch weniger Luft als ∨ , kernloser Ton
even less air then ∨, bodyless pitch

V etwas mehr Druck als ∨ , so daß überblasen werden kann etwa bis
a little more pressure than ∨ , in order to be able to play up to

Dazu die ersten acht Takte der Komposition, die in den zuvor beschriebenen dynamischen Graden gehalten ist (s. *Notenbeispiel 3*, nächste Seite). Weiterhin veranschaulicht Riehms Notation bestimmte dynamische Verläufe einzelner Töne (a, d, c, d) am Notenkopf selbst (s. *Notenbeispiel 4*).

Notenbeispiel 4



Die Töne (a, b, c, d) dieser Ausdrucksgestalt stellen in sich jeweils durch ihre individuelle Ausformung höchst belebte Einzelgebilde dar. Ton „d" hat z.B. eine dynamische Entwicklung von *fff* zu *pppp*. Auch dient diese kurze Phase gut als Beispiel für die große dynamische Bandbreite des Stückes insgesamt.

Die „Ballade einer zerfallenden Erinnerung" hat folgende formale Bereiche (die Bezeichnungen entstammen der Komposition):

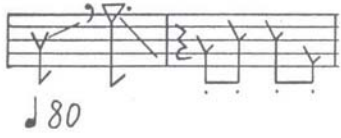
wuchernde Figuren - unterbrochenes Glissando – Paraphrase 1 – as-Elegie (auf as'' beharrend) – Refrains – Rhapsodien (Genrestücke in rückläufiger Anlage: Seufzer, Gehen, Zungenschläge, Pufferteil, Zungenschläge, Gehen, Seufzer) – Paraphrase 2 – Girlandenmelodik – Toccata – Epitaph.

Einige Stellen seien nur kurz analysiert, um Aspekte der Kompositionstechnik zu beleuchten:

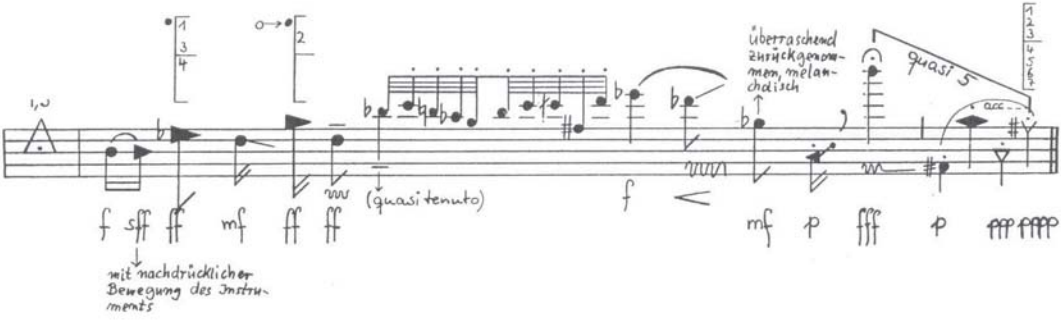
Der Begriff „wuchernde Figuren" beschreibt den organischen Prozeß der Vermehrung und Ausbreitung. In den anfänglich exponierten „Stammfiguren" – kompositorische Keimzellen – birgt sich ein Potential an Variationsmöglichkeiten. Durch ihre Veränderung tritt das Innenleben dieser Stammfiguren nach außen.

Die erste Stammfigur:

Notenbeispiel 5

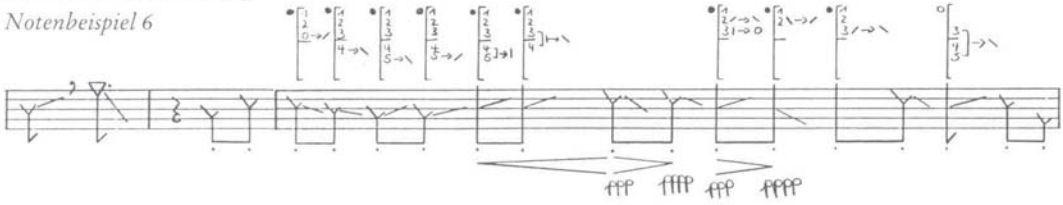


Notenbeispiel 2



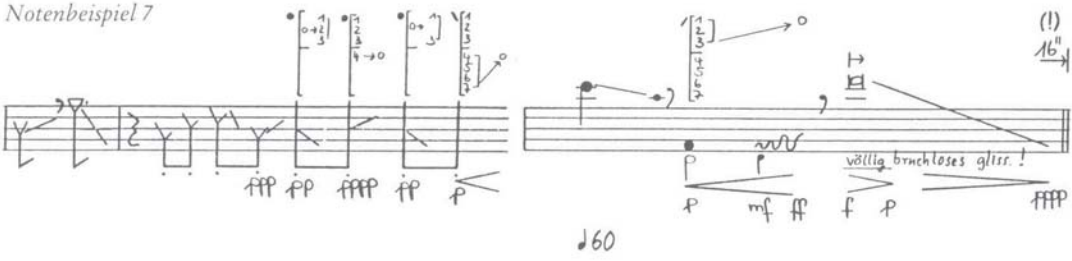
Ihre erste Auswucherung:

Notenbeispiel 6



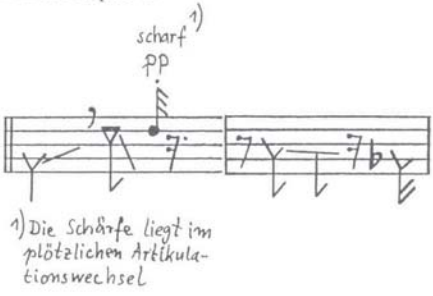
Und ihre weitere Auswucherung:

Notenbeispiel 7

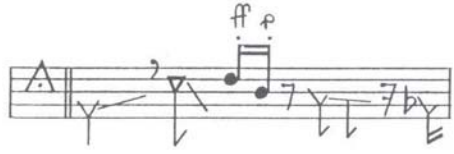


Und die dritte Stammfigur und ihre Auswucherungen: (s. *Notenbeispiele 8 - 10)*

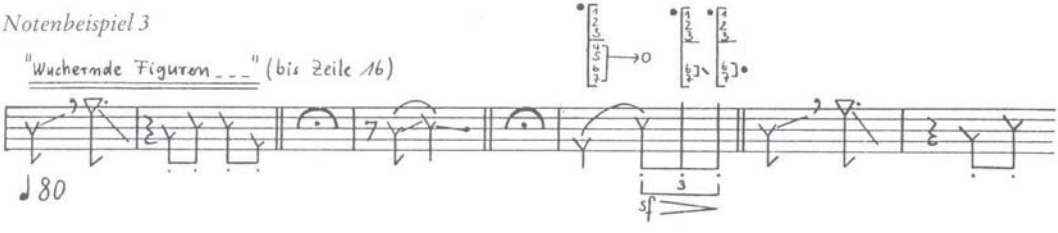
Notenbeispiel 8

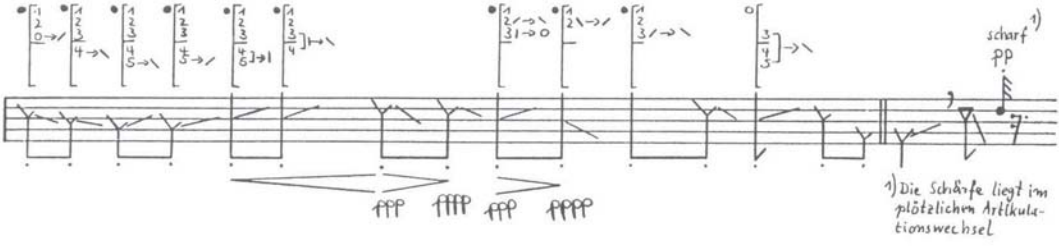


Notenbeispiel 9

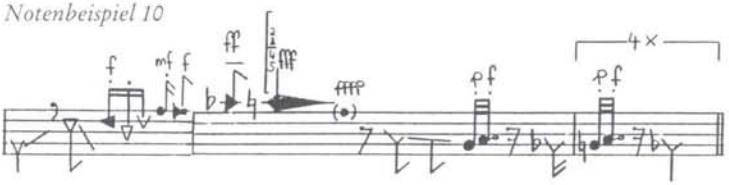


Notenbeispiel 3





Notenbeispiel 10

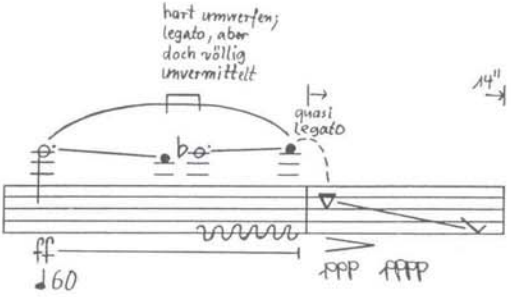


Kleinen Einzelteilen wird manchmal durch extreme Vergrößerung eine ganz neue Dimension verliehen: Das „Riesenglissando" auf Seite 5, eine Augmentation der Glissandofigur in Zeile 9, Takt 3, dient hier als Beispiel der „Superdehnung" eines Partikels:

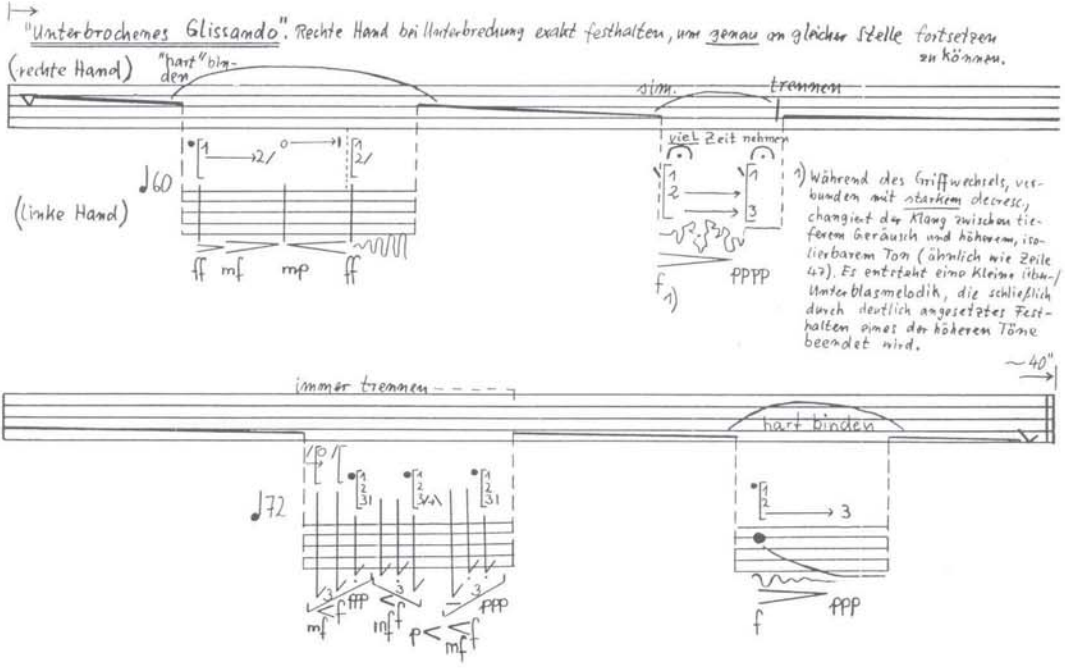
der Partikel (s. *Notenbeispiel 11*):

die Augmentation (s. *Notenbeispiel 12*)

Notenbeispiel 11



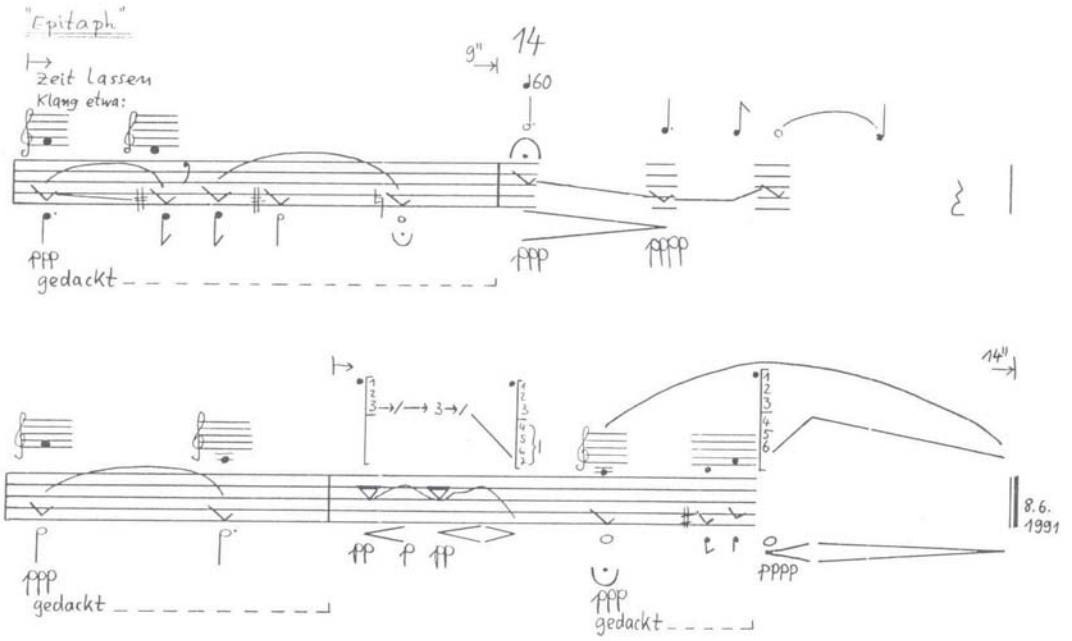
Notenbeispiel 12



In „Paraphrase 1" schlägt der unaufhörliche Prozeß des Rückversicherns (Wiederaufgreifens) um in ein Chaos, wie ein Umherirren in einem Labyrinth. Charakterisiert ist die Paraphrase durch den „manischen Ton as'''". Er ist der Bezugspunkt inmitten eines kapriziösen, ziellosen Taumels „prasselnder" Tonketten – ein Abbild innerer Kopflosigkeit. Zur Veranschaulichung sich auflösender Erinnerungsbilder wendet Riehm krebsläufige Strukturen an. Die sonst strenge Form der Rückläufigkeit wird hier mit Abweichungen durchsetzt. „Die Idee der Rückläufigkeit ist formbestimmend, eine spezielle Irregularität in den korrespondierenden Bezugsmomenten. Tongetreue Projektion neben völlig freien Partien: Splitter der Erinnerung."[8] Man sollte sich dazu

[8] Aus den „Arbeitsnotizen", s. Anm. 2

Notenbeispiel 13



das Bild der ertrinkenden Ophelia vor Augen halten: „Die Algen in Ophelias Haar: – im krebsläufigen Teil wurden unregelmäßige Partien aus Bisherigem herausgezogen und verändert, so als wenn man den Kopf untertaucht, wieder hochkommt, sich durch die Haare fährt und Pflanzensträhnen durch die Finger zieht."[9]

In der „Toccata" wird der Gedanke aus den Vorüberlegungen des Komponisten, eine polyphone Struktur mittels unterschiedlicher dynamischer Abstufungen zu erzeugen, verwirklicht. Die „Toccata" setzt sich vom Bisherigen formal durch ihre absolute rhythmische Gleichförmigkeit deutlich ab. Das permanente Auf- und Abtauchen im Wechsel der dynamischen Grade erinnert an Mischpulttechnik. Das Stück endet mit dem „Epitaph": Mit den gedackten Tönen entsteht hier eine neue Klangebene, die das Erreichen eines weiteren Stadiums vermuten läßt: die innere Qual scheint ausgestanden und verlöscht in einem abschließenden Seufzer (s. *Notenbeispiel 13*).

Mit dem Stück *Weeds in Ophelia's Hair* ist ein deutlicher Fortschritt in der Entwicklung neuer Klangbereiche auf der Blockflöte vollzogen worden. Das Instrument wird in seinem gesamten Facettenreichtum zur Geltung gebracht. Es handelt sich um ein außerordentlich innovatives Werk, das sicherlich einen Meilenstein in der Blockflötenliteratur des 20. Jahrhunderts darstellen wird.

3. Seminar für
BLOCKFLÖTE UND KÖRPERBEWUSSTSEIN
(Feldenkrais)
mit Silvia Hoffmann, Maastricht
10. - 12. Februar 1995 Bad Kreuznach
Info: 02 41 / 77 663 oder 06 71 / 46 243

[9] ebd.

Peter Thalheimer

Beobachtungen zum Überblasverhalten von Blockflöten – alte Bauprinzipien als Ausgangspunkt für neue Instrumente?

Die meisten der heute gebauten Blockflöten haben einige konstruktionsbedingte Mängel, an die man sich gewöhnt hat, so z.B. das Fehlen der erhöhten 1. Stufe in der 3. Oktave (♯ I‴), einen extrem klangschwachen Grundton oder/und einen „Wolf" auf der 2. Stufe der 1. Oktave (II′).[1] Bei Spielern und Instrumentenbauern herrscht die Meinung vor, dies läge in der Natur des Instruments und sei deshalb hinzunehmen. Um von solchen Unzulänglichkeiten abzulenken, wird oft auch noch die Autorität eines historischen Flötenbauers herangezogen, nach dessen Modell die Flöte gebaut sei.

Bei der Boehmflöte gab es früher ähnliche konstruktionsbedingte Probleme – bis Albert Cooper sie 1973 durch eine neue Ordnung der Tonlochgrößen und -positionen (Scala) löste.[2] Bezeichnenderweise bestand die Neuerung Coopers im wesentlichen aus einer Rückbesinnung auf Theobald Boehms Prinzipien. Mittlerweile ist die Scala zum Qualitätskriterium für Querflöten geworden. Angestrebt wird dabei eine Ausgewogenheit zwischen gegriffenen und überblasenen Tönen, also z.B. eine Übereinstimmung des Normalgriffs c^2 mit dem zum c^2 überblasenen Grundton c^1. Erstaunlicherweise liegen den meisten heutigen Blockflötenspielern und -bauern solche Gedanken noch fern. Die Unstimmigkeiten beim Überblasen von Blockflöten werden zwar beschrieben, aber es wird nicht nach Korrekturmöglichkeiten gesucht.[3]

Da das Überblasverhalten kein gebräuchliches Kriterium zur Beurteilung von Blockflöten ist, muß der Begriff für das Folgende definiert werden: Der Grundton einer Blockflöte läßt sich mindestens bis zum vierten, gelegentlich bis zum 6. Partialton überblasen. Interessant sind dabei die Abweichungen von der reinen Obertonreihe. Im Prinzip gilt dasselbe für II′. Weniger interessant sind in diesem Zusammenhang die Obertöne höherer Grundtöne, also von III′ bis VI′, weil diese selbstverständlich zur Spieltechnik gehören. Meist weisen sie ein akzeptables Überblasverhalten auf, weil innenbohrungsbedingte Überblasprobleme gegebenenfalls durch Position und Größe der Tonlöcher weitgehend ausgeglichen werden können.

Um die Problematik zu verdeutlichen, folgt ein Protokoll einer Versuchsreihe mit f^1-Blockflöten (440 Hz) unterschiedlicher Herkunft (vgl. *Abb. 1*). Dabei wird die Tonhöhe des Grundtons mit ± 0 angenommen und die ungefähre Abweichung der Überblastöne von den reinen Partialtönen in Cent angegeben (100 Cent = ein gleichschwebend-temperierter Halbtonschritt).

Es zeigt sich, daß alle Instrumente mehr oder weniger zu hoch überblasen. Allerdings gibt es graduelle Unterschiede: Bei Flöte 1 - 4 überbläst z. B. der 4. Partialton, der eigentlich eine I‴ ergeben sollte, so hoch, daß er nicht einmal mehr als ♯ I‴ zu gebrauchen ist. Dagegen ist die ♯ I‴ auf der Flöte Nr. 5 mit folgendem Griff spielbar:

Der 5. Partialton, der eigentlich eine III‴ ergeben müßte, kann bei Flöte 5 mit dem Griff

als IV‴ verwendet werden, bei den Flöten 1 - 4 bleibt dieser Ton unspielbar bzw. unkorrigierbar zu hoch.

Dieser Unterschied im Überblasverhalten hat seine Ursache im Verlauf der konischen Innenbohrung. Er korrespondiert mit einem äußerlich sichtbaren Unterschied der schwingenden Länge, der z. B. zwischen Flöte 1 und 5 bei gleicher Tonhöhe des Grundtons 1,5 cm beträgt. Der Blockflötenbauer Joachim Paetzold, Tübingen, hat in seinen Preislisten für dieses Phänomen deshalb schon etwa 1960 die Begriffe „kurze" und „lange Mensur" geprägt. Diese werden für die weiteren Betrachtungen übernommen, wobei als Kriterium der 4. Partialton des Grundtons gilt: Bohrungsverläufe werden als „lange Mensur" bezeichnet, wenn die Abweichung + 100 Cent nicht überschreitet. Bei größerer Abweichung wird von „kurzer Mensur" gesprochen.

Außer bei der Spielbarkeit der ♯ I‴ unterscheiden sich die lange und die kurze Mensur noch durch die Lautstärke der tiefsten Töne: Die kurze Mensur ist in dieser Lage labil und leise, die lange Mensur kräftig und

---

[1] Im folgenden werden Tonhöhenangaben bei Blockflöten immer in römischen Ziffern als Stufen über dem Grundton und mit hochgestellten Strichen für die Oktavlage angegeben. Dadurch werden die Eigenschaften von Blockflöten verschiedener Lage besser vergleichbar als bei absoluten Tonhöhenangaben; vgl. Hildemarie Peter: *Die Blockflöte und ihre Spielweise in Vergangenheit und Gegenwart;* Berlin 1953, S. 10 ff.

[2] Nancy Toff: *The development of the modern flute;* New York 1979, S. 178, und Albert Cooper: *The Flute;* London 1980.

[3] Vgl. Jan Bouterse: *Die Blockflöte. Tips für Anschaffung und Pflege, Stimmkorrekturen, Reparaturen;* Celle 1992, S. 32 ff.

	2. Oktave	3. Duodezime	4. Doppelokt.	5. Partialton reine Terz
1. Fehr, Modell II	+ 45	+ 120	+ 165	+ 140
2. Rössler, Oberlender	+ 65	+ 140	+ 155	+ 150
3. Moeck, Rottenburgh	+ 50	+ 120	+ 170	+ 140
4. Küng, Denner	+ 80	+ 120	+ 160	+ 145
5. J. Paetzold	+ 45	+ 60	+ 100	+ 95

Protokoll einer Versuchsreihe mit f^1-Blockflöten (440 Hz)

stabil. Dafür hat die kurze Mensur eine engere Grifflochlage für die rechte Hand und ist dadurch bequemer zu greifen als die lange Mensur.

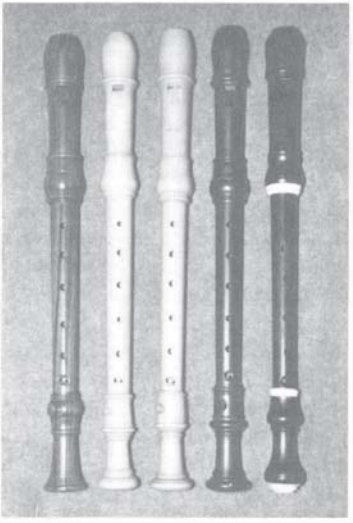
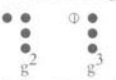


Abb. 1: Altblockflöten von Fehr, Rössler, Moeck, Küng, Paetzold

Nach diesen ersten Beobachtungen an handelsüblichen Instrumenten scheint es sinnvoll, die Betrachtungen auf verschiedene historische Blockflötentypen auszuweiten. Dazu bieten sich in erster Linie alte Grifftabellen an, weil sie in unverfälschter Weise die Einheit aus dem Überblasverhalten des verwendeten Instruments und dem Anblasstil des zeitgenössischen Spielers dokumentieren. Historische Originalinstrumente kommen erst in zweiter Linie in Betracht, weil sie sich heute nur in den seltensten Fällen noch im Originalzustand befinden.

Die ältesten erhaltenen Grifftabellen für achtlöchrige Blockflöten beziehen sich auf zylindrisch gebohrte Instrumente; sie stammen von Sebastian Virdung 1511[4] und Martin Agricola 1528/1545[5]. Informationen, die Rückschlüsse auf das Überblasverhalten des Grundtons der verwendeten Instrumente zulassen, enthalten sie jedoch nicht, da sie nur bis zur VII″ reichen. Interessant sind aber Agricolas Griffe für das „klein Flötlin" mit drei vorderständigen Grifflöchern und einem Daumenloch.[6] Für den Grundton g^2 und seine Oktave g^3 notiert Agricola:



Offensichtlich rechnet er damit, daß der Grundton in die reine Oktave überbläst.[7]

Das Bauprinzip mit stimmenden Partialtönen war zu Beginn des 16. Jahrhunderts keinesfalls neu, war es doch Voraussetzung für die Spieltechnik der dreilöchrigen Einhandflöten, die seit dem 13. Jahrhundert belegt sind.[8] Aufgrund von Versuchen mit Kopien verschiedener Hersteller darf vermutet werden, daß auch die sogenannte Dordrecht-Blockflöte von ca. 1370[9] mit stimmenden Partialtönen konzipiert war.

Bemerkenswertes findet sich 1535 bei Sylvestro Ganassi[10]: Er gibt als Griffe für I‴, III‴ und V‴ den überblasenen Grundton an, Ganassi rechnet also mit stimmenden Partialtönen 4 - 6. Hieronymus Gardanus bestätigte um 1546[11] Ganassis Griffe. Das Bauprinzip der stimmenden Partialtöne über dem Grundton kann also für die zylindrische Blockflöte bis zum 16. Jahrhundert als weit verbreitet angenommen werden. Versuche

---

[4] Sebastian Virdung: *Musica getutscht und außgezogen;* Basel 1511, Faksimile-Nachdruck Kassel 1970.

[5] Martin Agricola: *Musica instrumentalis deutsch;* Wittemberg 1529 und 1545, Faksimile-Nachdruck der Ausgabe von 1529, Hildesheim 1969.

[6] Vgl. Peter Thalheimer: „Aspekte zur Geschichte der Blockflöte in c^3". In: *TIBIA* 3/1990, S. 202 ff.

[7] Mit dem gleichen Griff müßte bei dieser Konzeption auch der 3. Partialton, also das d^4 erreichbar sein. Leider endet die Tabelle schon beim h^3.

[8] Lenz Meierott: *Die geschichtliche Entwicklung der kleinen Flötentypen und ihre Verwendung in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts;* Tutzing 1974, S. 87.

[9] Rainer Weber: *Recorder Finds from the Middle Ages, and Results of their Reconstruction;* Galpin Society Journal XXIX 1976, S. 35 ff.

[10] Sylvestro Ganassi: *Opera intitulata Fontegara;* Venedig 1535, Neudruck Berlin 1956.

[11] Hieronymus Gardanus: „De Musica". In: *Writings on Music;* American Institute of Musicology, 1973, S. 67.

mit Originalinstrumenten des 16. Jahrhunderts in verschiedenen Museen (Nürnberg, München, Leipzig) dürfen – trotz der genannten Vorbehalte – als Bestätigung dieser These, mindestens jedoch nicht als Widerspruch gewertet werden.

Mit dem Aufkommen konischer Bohrungsverläufe bei den Blockflöten des 17. Jahrhunderts scheint das Prinzip der stimmenden Obertöne in Vergessenheit geraten zu sein. In allen bekannten Grifftabellen wird für I''' der Griff statt (Ganassi)

verwendet. Für ♯ I''' wird nirgends ein Griff erwähnt, obwohl die Tabellen meist bis II''' reichen. Dies sind Indizien dafür, daß der 4. Partialton des Grundtons selbst für ein ♯ I''' zu hoch war, ähnlich wie bei den Flöten 1 - 4 der eingangs beschriebenen Versuchsreihe. Interessant ist in dieser Beziehung jedoch der Blockflötensatz von Hieronymus Franziscus Kynseker, der etwa 1670 in Nürnberg gebaut wurde und der sich (in gutem Zustand) im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg befindet. Beim Sopran-Modell, das zylindrisch gebohrt ist, ist der 4. Partialton des Grundtons nur etwa 30 Cent zu hoch, so daß er mit dem Griff

als ♯ I''' zu verwenden ist. Bei Alt und Tenor ist derselbe Oberton etwa 100 Cent zu hoch, also ergibt sich für ♯ I'''

Die wichtigsten Grifftabellen für die umgekehrt konischen Blockflöten des 18. Jahrhunderts wurden von Jean-Claude Veilhan in seiner *Tabulature comparée des doigtés*[12] zusammengefaßt. Danach beschränken sich alle Quellen bis zum Jahre 1731 auf den üblichen Umfang von 2 Oktaven mit II'''. Eine indirekte Aussage über die Bauart der verwendeten Flöte macht nur Hotteterre 1707, indem er über den Ton ♯ I''' sagt: *Il n'y a point de* Fa Diézis *en haut.*[13] Dies läßt vermuten, daß Hotteterre eine f^1-Flöte in kurzer Mensur benützt hat. Aus der Zeit zwischen 1732 und 1760 gibt es jedoch mehrere Grifftabellen, die Flöten in langer Mensur belegen, so z.B. von Thomas Stanesby jr. für c^1-Tenorflöte (London ca. 1732)[14] (vgl. *Abb. 2*) und von Pablo Minguet y Irol (Spanien 1754)[15]. Die bedeutendste davon findet sich im „Museum Musicum" von J.F.B.C. Majer aus dem Jahre 1732 (vgl. *Abb. 3*).[16]

Diese Tabelle reicht chromatisch bis zur ♯ IV''' und zeigt dadurch, daß die Blockflötenstimmen von J.S. Bach, G.Ph. Telemann und manchen ihrer Zeitgenossen auch dann noch spielbar waren, wenn von der f^1-Blockflöte fis^3, a^3 und c^4 verlangt wurden. Bezeichnenderweise erscheinen Griffe für diese Hochtöne immer nur dann, wenn die ♯ I''' mit dem Griff der langen Mensur (siehe oben bei Kynseker-Sopran) für spielbar erklärt wurde. Offensichtlich hängt die Ansprache dieser Töne also konstruktionsbedingt mit dem Überblasverhalten des Grundtons zusammen, speziell mit der Abweichung des 4. Partialtons von der reinen Oktave. Versuche mit Originalinstrumenten verschiedener Museen (Nürnberg, Berlin, Leipzig, München, Brüssel) bestätigen, daß es im 18. Jahrhundert sowohl Blockflöten kurzer als auch langer Mensur gab. Auch in Fred Morgans Dokumentation der Blockflötensammlung von Frans Brüggen[17] ist dies belegt: Bei Instrumenten mit kurzer Mensur gibt Morgan keinen Griff für ♯ I''', bei den langmensurierten jedoch genaue Angaben, z. B. bei einer Voice Flute von Bressan: „as Ganassi for c'''".

In der 2. Hälfte des 18. und im 19. Jahrhundert steht der Bau von Blockflöteninstrumenten stark unter dem Einfluß des Traversflötenbaus.[18] So ist es nicht verwunderlich, daß sich die bei Querflöten üblichen Prinzipien des Überblasverhaltens, nämlich die annähernd stimmenden Partialtöne 2 - 4, auch beim Wiener Czakan und beim Englischen Flageolett wiederfinden. Bei den Französischen Flageoletten (2 Daumenlöcher, 4 vorderständige Grifflöcher) dieses Zeitraums sprechen nur die Partialtöne 2 und 3 an, diese sind aber meist rein oder nur 20 - 30 Cent zu hoch.

Sehr überraschend und besonders interessant sind die Beobachtungen des Überblasverhaltens von deutschen Blockflöten aus der Zeit von etwa 1930 bis 1955 (vgl. *Abb. 4* und *5*):

---

12 Jean-Claude Veilhan: *La Flûte à bec Baroque;* Paris 1980, S. 60 f.

13 Jacques Hotteterre: *Principes de la Flûte;* Paris 1707, Faksimile der Ausgabe Amsterdam 1728, Kassel 1941, S. 39.

14 Abgedruckt bei Jean-Claude Veilhan, S. 26 und S. 62.

15 Vgl. J.-C. Veilhan, S. 60 f. und Dale S. Higbee: "A Plea for the Tenor Recorder by Thomas Stanesby Jr."; *Galpin Society Journal* XV 1962, S. 55 ff.

16 Joseph Friedrich Bernhard Caspar Majer: *Museum Musicum Theoretico Practicum;* Nürnberg 1732/1741, Faksimile Kassel 1954.

17 *The Recorder Collection of Frans Brüggen.* Drawings by Frederick Morgan; Tokio 1981.

18 Vgl. Herbert Heyde: *Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig,* Katalog, Band 1: „Flöten"; Leipzig 1978, z.B. S. 62.

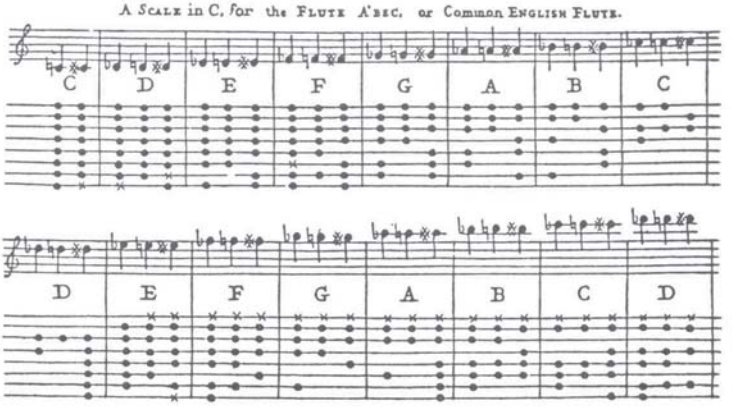
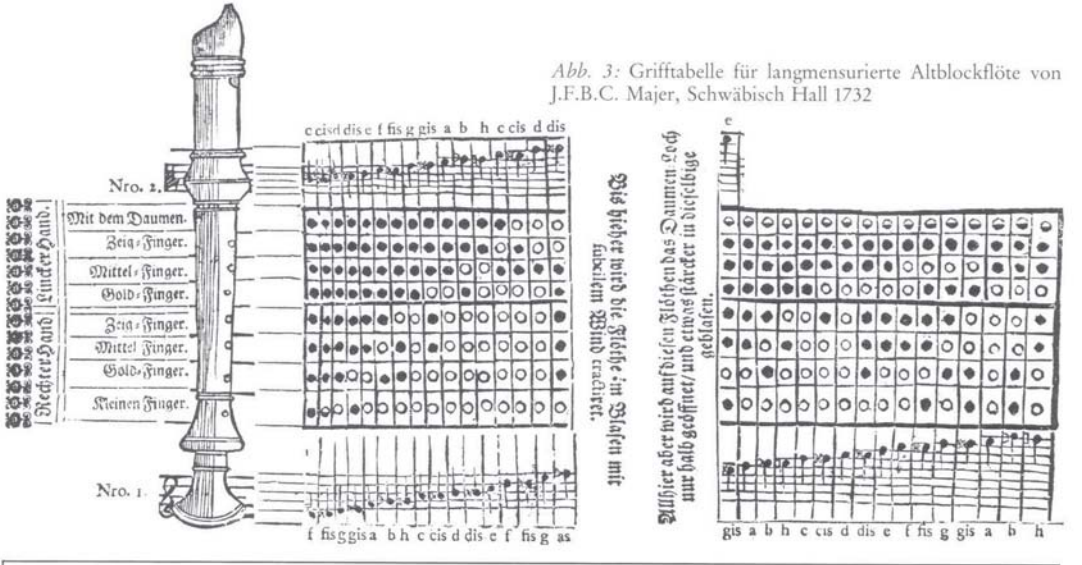


Abb. 2: Grifftabelle für langmensurierte Tenorblockflöte von Thomas Stanesby junior, London ca. 1732

Abb. 3: Grifftabelle für langmensurierte Altblockflöte von J.F.B.C. Majer, Schwäbisch Hall 1732



	2. Oktave	3. Duodezime	4. Doppelokt.	5. Partialton reine Terz
1. Herrnsdorf d^2	± 0	± 0	+ 30	+ 25
2. Kruspe c^2	+ 10	+ 20	+ 50	+ 45
3. Herrnsdorf a^1	+ 20	+ 10	+ 50	+ 45
4. unsigniert f^1	+ 50	+ 40	+ 60	+ 75
5. Bärenreiter f^1	+ 60	+ 100	+ 145	+ 135
6. Herrnsdorf d^1	± 0	- 10	+ 40	± 0
7. Merzdorf d^1	+ 10	+ 20	+ 30	+ 35
8. Harlan c^1	+ 40	+ 40	+ 90	+ 85
9. Jordan h^o	+ 30	+ 50	+ 70	+ 55
10. Herrnsdorf a^o	± 0	- 10	+ 50	+ 35
11. Weißgerber a^o	± 0	+ 20	+ 60	+ 35
12. Jordan f^o	+ 10	± 0	+ 10	+ 10
13. Harlan d^o	± 0	± 0	+ 30	+ 15
14. Stieber/Paetzold c^o	± 0	+ 20	+ 20	+ 5

Überblasverhalten von deutschen Blockflöten aus der Zeit von etwa 1930 bis 1955

Aus diesem Überblasverhalten des Grundtones resultieren folgende Grundgriffe:

♯ V″ als erhöhter 3. Partialton (nicht möglich bei + 100 Cent)

♯ I‴ als erhöhter 4. Partialton (nicht möglich bei + 145 Cent)

IV‴ als erhöhter 5. Partialton (nicht möglich bei + 135 Cent)

Varianten sowie Griffe für die anderen Töne der 2. und 3. Oktave finden sich in den alten Auflagen der Schulwerke von Helmut Mönkemeyer.[19]

Ein Vergleich der beiden Partialton-Tabellen zeigt, daß in den letzten Jahrzehnten ein prinzipieller Wandel im Blockflötenbau stattgefunden hat: Während vor 1955 hauptsächlich langmensurierte Instrumente gebaut wurden, sind heute fast nur noch kurzmensurierte Sopran- und Altflöten auf dem Markt. Besonders extrem ist dies bei den Schul-Sopranflöten, bei denen heute von fast allen Marken für die Partialtöne 3, 4 und 5 Werte zwischen + 110 und + 150 Cent erreicht werden. Lediglich bei Tenorflöten (mit Klappe) und Bässen gibt es mehrere Firmen, die langmensurierte Flöten anbieten. Von diesen ist das Tenorflöten-Modell von Friedrich von Huene das verbreitetste – es wird nämlich mehr oder weniger genau auch von anderen Firmen nachgebaut.

Wie konnte es zu dieser Entwicklung kommen? Hätte nicht eigentlich der Trend zum Nachbau historischer Flöten, der ja in den letzten Jahrzehnten unübersehbar ist, eine solche Einseitigkeit verhindern müssen? Es gibt mindestens vier Gründe für diese Tendenz:

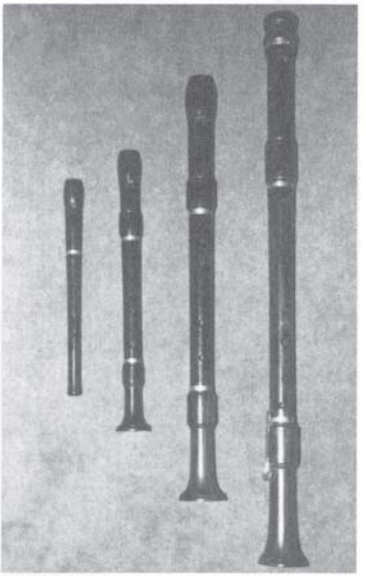


Abb. 4: Blockflötenquartett in d^2, a^1, d^1, a von G. Herrnsdorf, Markneukirchen ca. 1930, in der Tabelle Nr. 1, 3, 6, 10

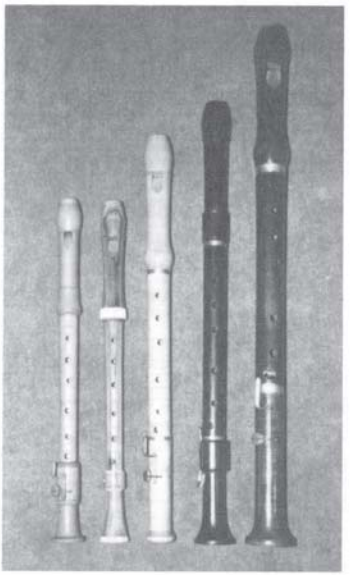


Abb. 5: Blockflöten in f^1 (unsigniert; Bärenreiter), d^1 (Merzdorf), c^1 (Harlan) und a (Weißgerber), gebaut ca. 1930-1955, in der Tabelle Nr. 4, 5, 7, 8, 11

1. In der Zeit um 1960, als die deutsche Griffweise noch weit verbreitet war, wurden üblicherweise deutschgriffige Flöten in langer und barockgriffige in kurzer Mensur gebaut. So wurde das grundtönigere Klangbild der langmensurierten Flöte mit der deutschen Griffweise und das obertönigere Klangbild der kurzmensurierten Flöte mit der barocken Griffweise assoziiert – obwohl Mensur und Griffweise bautechnisch voneinander völlig unabhängig sind. Mit der Zurückdrängung der deutschen Griffweise im anspruchsvolleren Blockflötenspiel wurde dann auch die lange Mensur verdrängt.

2. Die kurze Mensur hat eine engere Lage der Grifflöcher für die rechte Hand, dadurch können kurzmensurierte Flöten von Kindern mit kleinen Händen leichter – und auch früher – gespielt werden. Hier trifft sich das Interesse mancher Eltern bzw. Blockflötenlehrer und -lehrerinnen, die mit dem Flötenunterricht mög-

[19] z.B. Helmut Mönkemeyer: *Das Spiel auf der Sopranblockflöte;* Celle [1]1937 und alle folgenden Auflagen bis zur Revision 1988.

lichst früh beginnen wollen, mit dem Interesse der Blockflötenhersteller: je früher die erste Flöte angeschafft wird, um so eher ist dann die zweite fällig. Bezeichnenderweise gibt es jetzt auch Flöten mit kurzer Mensur und deutscher Griffweise.

3. Der Nachbau historischer Blockflöten steht fast immer unter dem Zwang, den Stimmton des Originals den heutigen Kundenwünschen anzupassen. Da die meisten originalen Barockblockflöten Stimmtöne zwischen $a^1 = 400$ Hz und 410 Hz haben, sind 415 Hz oder gar 440 Hz nur mit größeren Eingriffen in die Originalmaße möglich. Diese Stimmungskorrekturen werden meist durch eine überproportionale Verkürzung des Mittelstücks erreicht. Dadurch läßt sich zwar bis zu einem gewissen Grad der Klang des Originals erhalten, aber es entsteht aus einer ursprünglich langen Mensur automatisch eine kürzere. Traversflötenspieler kennen diesen Effekt von Instrumenten mit mehreren Mittelstücken: das kürzeste funktioniert fast immer am schlechtesten.

4. Der heutige Bau von sogenannten Renaissance-Blockflöten leidet darunter, daß er nur von einem Umfang bis zur bVII″ ausgeht. Höhere Töne werden nur von „Ganassi-Flöten" erwartet, die nach dem bekannten „La Fontegara"-Titelbild einen konischen Schallbecher haben. Einen gut gebauten Windkanal vorausgesetzt, können aber sowohl zylindrische als auch konische Flöten so konstruiert werden, daß die I‴ als 4. Partialton des Grundtones stimmend spielbar ist. Der historische Befund legt dies nahe.

Natürlich haben sowohl die Spieler als auch die Instrumentenbauer immer wieder nach Möglichkeiten gesucht, die Nachteile der kurzen Mensur auszugleichen. Die drei wichtigsten sollen hier kurz beschrieben werden, da sie in der Literatur bisher noch nicht ausreichend dokumentiert sind:

1. Die Spieler kurzmensurierter Blockflöten haben schon früh erkannt, daß die fehlende ♯ I‴ auf ihrer Flöte mit den Griffen für I‴ oder II‴ spielbar wird, wenn man gleichzeitig das Schalloch abdeckt. Zwar ist das Benützen des Schallochs eine uralte Blockflötentechnik (Agricola, Cardanus, Französisches Flageolett), sie wurde aber wohl im 20. Jahrhundert neu „erfunden". Da das Abdecken des Schallochs mit dem Knie nur bei Altflöten und nur im Sitzen gut funktioniert, hat Carl Dolmetsch die „bottom key" erfunden[20], eine

Abb. 6: e^1-Fuß und Schallochklappen-Fuß für Altblockflöten von Joachim Paetzold, Tübingen 1966/1970

Schallochklappe für den rechten kleinen Finger. Als das Decken des Schallochs durch Michael Vetter um 1960 eine erweiterte Funktion bekam[21], wurden auch Schallochklappen für den linken kleinen Finger (Mollenhauer) oder den rechten Daumen (Joachim Paetzold, 1970) gebaut (vgl. *Abb. 6*). Die Schallochklappe gab es beim Flageolett aber sicher schon um 1820.[22]

2. Einen anderen Weg zur ♯ I‴ schlug Rudolf Otto, damals in Neufra bei Rottweil, ein: Er baute seine Alt-„Meisterflöten", die in der Mensur extrem kurz und wohl in Anlehnung an Dolmetsch-Flöten gebaut waren, auf Wunsch mit 2 Fußstücken. Das zweite war so viel weiter gebohrt und entsprechend länger, daß aus der kurzen eine lange Mensur entstand und so die ♯ I‴ spielbar wurde. Allerdings mußte Otto am langen Fuß statt der Doppellöcher eine Doppelklappe anbringen. Die Spieler, die dieses Modell benützten, nannten das Fußstück „Brandenburgischen Fuß", weil sie es hauptsächlich beim 4. Brandenburgischen Konzert von J.S. Bach verwendeten.

3. Extensionen, also Umfangserweiterungen durch längere Fußstücke mit offenen Klappen für die Töne unterhalb des Grundtons, gibt es bei Blockflöten seit dem 16. Jahrhundert. Interessante Exemplare sind von Hans Rauch von Schrattenbach erhalten, etwa 100 Jahre später beschreibt Marin Mersenne noch eine Variante dieser Konstruktion. Im 19. Jahrhundert finden sich Halbtonextensionen bei Czakanen und Ganztonextensionen bei Französischen Flageoletten. Die Extensionsklappen können aber nicht nur für tiefere Töne, sondern auch zum Absenken höherer Partialtöne benützt werden. Der Verfasser ließ deshalb von Joachim Paetzold 1966 einen e^1-Fuß für eine f^1-Altblockflöte anfertigen, der einen gut funktionierenden Umfang e^1 - d^4 ermöglicht (vgl. *Abb. 6*).

---

[20] Edgar Hunt: *The Recorder and its Music;* London 1962, [2]1964, S. 159.

[21] vgl. Michael Vetter: *Il flauto dolce ed acerbo;* Celle 1969.

[22] z.B. beim Französischen Flageolett von Eustach Schöffl, München, abgebildet bei Manfred Hermann Schmid: *Die Revolution der Flöte;* Tutzing 1981, S. 26.

Vor dem Hintergrund der dargelegten Details aus der Geschichte des Blockflötenbaues liegt die Frage nach den zukünftigen Entwicklungsmöglichkeiten nahe. Es bieten sich an:

1. Blockflöten im Stil der Renaissance, die mit Ganassis Griffen wirklich funktionieren, sowohl mit durchgehend zylindrischer Bohrung[23] als auch mit erweitertem Schallbecher. Die stimmenden Partialtöne wären dabei nicht nur für die 3. Oktave interessant, sondern auch zur Verstärkung der tiefsten Töne.

2. Blockflöten im Stil des Hochbarock, die mit den Griffen der zeitgenössischen Tabellen, z. B. von Majer, auch in der 3. Oktave funktionieren. Bei der Anpassung des Stimmtons wären besonders das Überblasverhalten des Grundtons und die originale Griffweise zu erhalten.

3. Blockflöten für zeitgenössische Musik. Eine der möglichen Richtungen für einen neuen Blockflötentypus ist durch die Entwicklung der Neuen Musik seit 1962 (Jürg Baur: *Mutazioni*) vorgezeichnet: Mehr oder weniger rücksichtslos wird ein chromatischer Umfang bis zur VI''' verlangt, wie ihn schon Ganassi kennt. Die heute gebauten Blockflöten geben die Hochtöne über II''' aber nur mehr oder weniger zufällig her, weil ihre Konstruktion nicht darauf abgestimmt ist. Denkbar sind sowohl zylindrische als auch umgekehrt-konische Bohrung, die Abweichung des 4. Partialtones dürfte + 80 Cent nicht überschreiten. Für eine stabile II''' wäre ein stimmender 5. Partialton günstig. Als Ersatz dafür wäre auch eine Schallochklappe oder eine Halbton-Extension unter dem Grundton möglich (bei zylindrischer Bohrung im Fußstück).[24] Der Aufwand dafür ließe sich klein halten, wenn nur der unterste Teil des Fußstückes ausgewechselt werden müßte, ähnlich wie beim kompensativen h°-Fuß der Boehmflöte oder den zweiteiligen Blockflötenfußstücken von Joachim Paetzold (vgl. *Abb. 6*). Gut gebaute Windkanäle immer vorausgesetzt, wäre auf diesen Wegen ein lückenloser Umfang bis zur VI''' zu erreichen. Je nach Bohrung müßte aber mit kleinen Abweichungen von der heutigen „barocken" Griffweise gerechnet werden.

4. Sopranblockflöten für Anfänger, die zwar einen etwas weiteren Abstand der Grifflöcher haben und deshalb für Kindergartenkinder nicht in Frage kommen, dafür aber eine stabile und gut ansprechende Tiefe haben. Der grundtönigere Klang der längeren Mensur würde zugleich die Intonationsprobleme beim Zusammenspiel mehrerer Sopranflöten lindern. Wenn man auf das c^4 verzichten würde, könnte man den Klang für das Zusammenspiel sogar noch angenehmer machen, man müßte nur eine zwar konische, aber weitere „frühbarocke" Innenbohrung wählen.

Erfreulicherweise ist es gelungen, einige Blockflötenbauer für diese Gedanken, die ja eigentlich nur wiederentdeckte alte Bauprinzipien sind, zu interessieren. Auf die Ergebnisse darf man gespannt sein.

Besondere Beachtung sollte der neueste Versuch von Rainer Weber finden: Eine umgekehrt-konische Barockblockflöte wurde mit einem längeren, zylindrischen Fußstück versehen, dessen Schalloch sich in der Art des Ganassi-Modells erweitert. Weber erreichte so ein Bohrungsprinzip, das vom Wiener Czakan mit Schallstück (Krähmers „kompliziertem Czakan") bekannt ist. Mit diesem Fußstück können nun auf der Barockblockflöte wie bei einer Ganassi-Flöte stimmende Partialtöne über dem Grundton angeblasen werden. Zugleich hat sich durch dieses Fußstück die labile Tiefe der Barockflöte stabilisiert und die Intonation der vorher problematischen Oktave III'/III'' verbessert. Die Bedeutung, die dieser Versuch für zukünftige Blockflötenmodelle hat, läßt sich im Augenblick nur erahnen, weil die Entwicklungsmöglichkeiten noch unüberschaubar sind.

Ob sich Blockflöten, die nach solchen Prinzipien gebaut sind, durchsetzen werden, hängt allerdings von den Spielern ab. Wenn sie gute Flöten in dieser Bauart entdecken wollen, müssen sie die üblichen Beurteilungskriterien wie Klang, Ansprache und Intonation um einen weiteren Aspekt, nämlich das Überblasverhalten, erweitern. Nach einer objektiven Erprobung des gesamten Umfangs – inklusive der Extremlagen – werden die Vorzüge dieser Instrumente für sich selbst sprechen.

DENNER VOICEFLUTE a' 415, Maracaibo
und
BRESSAN ALTO a' 415 u. a' 440,
Grenadill mit Kunstelfenbein, beide von H. Schimmel,
zu verkaufen.
Tel.: 02 21 / 247 417 · 8.00-10.00 und 20.00-22.00 Uhr

Altflöte, tiefe Stimmung
Modell Oberländer
Heinz Rössler, Rosenholz
zu verkaufen
Telefon: 0211 / 247 178

[23] Bemerkenswert ist, daß Rainer Weber schon um 1960 zylindrische Renaissance-Blockflöten gebaut hat, die mit Ganassi-Griffen funktionieren. Diese Modelle haben aber keine größere Verbreitung gefunden.

[24] Vgl. Peter Thalheimer: „Versuchsmodelle von Theobald Boehm." Zwei bisher unbekannt gebliebene Flötenteile im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. In: TIBIA 4/1987, S. 595 ff.

Margret Löbner

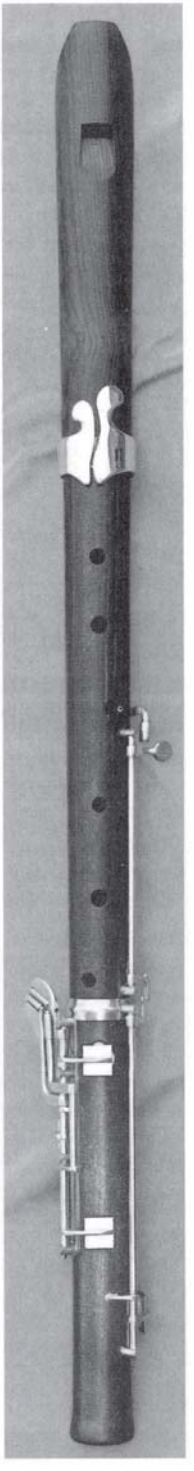
Fachhandlung für Blockflöten und historische Holzblasinstrumente

Sie können in meiner Fachhandlung die Blockflöten aller führenden Hersteller miteinander vergleichen. Mein Angebot reicht von der einfachen Schulflöte bis zum handgefertigten Soloinstrument aus Edelholz.

Sie haben die große Auswahl von der Garkleinflöte bis zum Sub-Kontrabaß. Alle Instrumente sind von mir auf Stimmung und Ansprache eingehend geprüft.

Gerne stelle ich Ihnen Ansichtssendungen zusammen. Rufen Sie mich einfach an. Meinen Katalog schicke ich Ihnen kostenlos zu.

Margret Löbner
Osterdeich 59a, 28203 Bremen
Tel. 04 21-70 28 52



Rein überblasende Tenorblockflöte

Mit :
- h° - Fuß
- Pianoklappe
- sehr starker tiefer Lage
- Klappen für c, cis und es
- einstellbarem Block nach Strathmann

Umfang von drei Oktaven + Halbton :
h° - c^4
chromatisch

Prospekt auf Anfrage

Atelier für zeitgenössischen Blockflötenbau

Maarten Helder
20 rue de la Gare
F-68530 Bühl
Telefon :
00 33 89 74 24 25

AAFAB BV
Der Qualitäts-Lieferant

AURA

Hans-Coolsma

Fragen Sie Ihr Fachgeschäft

ARIEL ZAMIR

Jeremiestraat 4-6 3511 TW Utrecht NL
tel. ++31-(0)30-316393 fax ++31-(0)30- 312350

MOZART HAYDN BACH BUXTEHUDE HEINICHEN TELEMANN WALTHER MATT HESON SCHEIDEMANN KUHNAU BENDA STOLZEL ZELENKA KAISER WECK MANN FROBERGER MUFFAT RAMEAU PURCELL COUPERIN TAVERNER GABRIELI FARNABY NONO DEBUSSY STRAWINSKY SCHUTZ WEISS MONTE VERDI FRESCOBALDI ROSSI BERIO SCHREKER BEETHOVEN GLUCK SCHU BERT SCHUMANN WOLF REIMANN MEDEK PUCCINI STRAUSS PFITZNER PLEYEL CLEMENTI FIELD SCHEIN TORELLI PAGANINI PRAETORIUS EINEM FASCH MARTINU HONEGGER HOLLER HINDEMITH CHOPIN BRAHMS CHE RUBINI BERLIOZ MARX CHARPENTIER DISTLER CORNELIUS PACHELBEL ORFF PALESTRINA REICHARDT RAVEL LOTTI HILLER LULLY MARCELLO REGER STAMITZ CANNABICH BIBER BOCHERINI SAMMARTINI HASSE GRAUN HÄNDEL SCARLATTI PERGOLESI DITTERSDORF WAGENSEIL DITTERS DORF MOZART HAYDN BACH BUXTEHUDE HEINICHEN TELEMANN WALTHER MATTHESON SCHEIDEMANN KUHNAU BENDA STOLZEL ZELENKA KAISER WECKMANN FROBERGER MUFFAT RAMEAU PURCELL COUPERIN TAVER NER GABRIELI FARNABY NONO DEBUSSY STRAWINSKY SCHUTZ WEISS MONTEVERDI FRESCOBALDI ROSSI BERIO SCHREKER BEETHOVEN GLUCK SCHUBERT SCHUMANN WOLF REIMANN MEDEK PUCCINI STRAUSS PLEYEL CLEMENTI FIELD SCHEIN TORELLI FASCH MARTINU HONEGGER HOLLER HINDEMITH CHOPIN BRAHMS CHERUBINI BERLIOZ MARX CHARPENTIER ORFF PALESTRINA REICHARDT RAVEL LOTTI REGER STAMITZ CANNABICH BIBER BOCHERINI HÄNDEL SCARLATTI PERGOLESI DITTERSDORF MOZART HAYDN BACH BUXTEHUDE HEINICHEN

Noten · Noten

NOTEN SCHLÜSSEL

Notenschlüssel
Musikalienhandlung Beck
Metzgergasse 8
7400 Tübingen
Telefon (07071) 2 60 81

In das Heft 4/94 haben sich einige Druckfehler eingeschlichen. Wir bitten um Entschuldigung. Richtig muß es heißen:

auf Seite 271, Sp. 1: Jeremy Montagu, Faculty of Music, St. Aldate's, GB-Oxford OX1 1DB

auf Seite 291, Sp. 1: Die Vorstellung eines den Noten gleichsam unsichtbar unterlegten Textes war aber für den instrumentalen Vortrag wesentlich, und dies um so eher, je mehr ein Instrumentalwerk in seiner kompositorischen Anlage und Idiomatik dem Vorbild der Gesangsmusik folgte – was bis zum späten 18. Jahrhundert **eher die Regel als die Ausnahme** war.

auf Seite 317, Sp. 1: Diese reichen von Eingriffen in die **Titelangaben...**

auf Seite 317, Sp. 2: In **unwesentlichen** Einzelheiten weicht die Henle-Ausgabe, die sich ausdrücklich auf die Erstausgabe bezieht, zumindest von späteren Jobert-Drucken ab: z. B. in der Orthographie und Interpunktion der Vortragsbezeichnungen, der Verwendung unterschiedlicher Schriftarten, in der Schreibweise von Vorzeichen (z. B. vor statt über der betreffenden Note).

SUMMARIES FOR OUR ENGLISH READERS

William Waterhouse

The Double Flageolet - made in England

The double flageolet, invented by William Bainbridge in London in about 1805, enjoyed enormous popularity not only in the UK but also abroad, where it was widely copied. Examples are to be found in every musical instrument collection of importance. Accessible to the amateur of either sex, the instrument offered the player the unique possibility of being able to play simple tunes in harmony. His rival Thomas Scott forestalled him by patenting first a model of his own (the "delecta harmonia"), which however failed to catch on. Following the success of his instrument, Bainbridge developed two others derived from it: the double flute-flageolet and the triple flageolet. All of these remained in production until the middle of the century.

Ardal Powell

The Eichentopf Flute: The Earliest Surviving Four-Joint Traverso?

A unique transverse flute by Johann Heinrich Eichentopf (1678-1769) in the Bachmuseum, Leipzig, has a strong claim to be considered one of the earliest four-joint flutes to survive. Though the instrument has been altered in order to raise its pitch, this article describes a reconstruction of its essential features. A successful reconstruction seems to confirm that the sections have not been significantly shortened and the bord of the flute is entirely original. Characteristics of the bore at the central tenon-and-socket suggest that an important reason for the division of the three-joint flute into four in c. 1720 was freedom of access to this region. It is further suggested that the division into four sections may have predated the addition of corps de rechange by a short time.

Voice Flute Gerd Melchers
Modell Denner, Holz Grenadill
neuw. zu verkaufen
Telefon: 0211/247178

Peter Thalheimer

Observations on the Overblowing Behaviour of Recorders – Old Construction Principles as a Starting Point for New Instruments?

From the overblowing behaviour of historical and today's recorders as well as from fingering charts a typology of recorder scalings is developed, in which cylindrical and inverted conical instruments can be classified on the basis of their fingerings. Tonal range and sound possibilities of recorder types are connected with certain constructional characteristics.

Experiments which became known up to now to compensate for disadvantages caused by scalings are collected and completed by ideas on how to further develop recorder models.

English by S. Seidel

ZU VERKAUFEN!
Tenor-Dulcian, Körber
Barock-Fagott, Barbara Stanley
(Denner a' 415)
Tel.: 05 31/4 70 28 80 oder 0 53 31/2 91 90

1. Internationale Grazer Blockflötentage

Der erste ERTA-Kongreß fand vom 2. bis 5.6.1994 in der Grazer Musikhochschule statt. Im Mittelpunkt stand „Die Blockflöte im Unterricht" und speziell das Thema „Gruppenunterricht", das in Vorträgen, Workshops und Seminaren vielseitig behandelt wurde, von grundlegenden psychologischen Voraussetzungen bis zu Anregungen und Unterrichtshilfen technischer, methodischer und musikalischer Art.

Britta Thieme (Hannover) beleuchtete „Bedingungen, Prozesse und Chancen gemeinsamen Lernens" und befaßte sich ausführlich mit Aspekten der Gruppendynamik und den Chancen eines Lernens, das nicht nur zum Erwerb von Spieltechnik dient, sondern auch psychosoziale Prozesse einbezieht: Entwicklung von Verantwortungsbereitschaft, Rücksichtnahme, gegenseitiger Akzeptanz, von Kritikfähigkeit und Kooperation statt Konkurrenz.

Professor Hans Maria Kneihs (Wien) sprach die Vieldeutigkeit des Begriffes Gruppenunterricht an. Er, wie auch Professor Wolfgang Billeb (Klagenfurt), warnte vor der Gefahr eines verkappten Einzelunterrichts und betonte, daß ein Gruppenunterricht aus didaktischen Gründen sinnvoll sein könne, aus administrativen oder ökonomischen Gründen jedoch abzulehnen sei, genau wie eine Reduzierung auf im Gruppenunterricht erreichbare Ziele. Als wichtigen Unterrichtsinhalt nannte er gemeinsames Improvisieren, das auch als Ergänzungsfach denkbar sei und durch Elemente des Spiels – ohne Erfolgszwang oder Vorspielängste – des Entdeckens, des Übens ein Mittel zur Steigerungsfähigkeit, der Entwicklung von Geschicklichkeit manueller und klanglicher Art sein könne sowie eine Hilfe, Kriterien aus eigener Erfahrung zu gewinnen.

In einer abschließenden Diskussion über das „Pro und Contra" des Gruppenunterrichts unter der Leitung von Prof. Dr. Ulrich Thieme (Hannover) wurde noch einmal betont, daß trotz aller Vorteile, die ein Gruppenunterricht bieten kann, Einzelunterricht unverzichtbar sei; daß die augenblickliche Situation an den Musikschulen nicht frei gewählt werden konnte, sondern administrativ verordnet wurde; daß der Erfolg abhängig ist von der Gruppengröße, der Zusammenstellung und Entwicklung der Gruppe und nicht zuletzt von der Fähigkeit des für die Gruppe Verantwortlichen; daß für die Bewältigung aller Schwierigkeiten sowohl eine Aktualisierung des Methodikunterrichtes an den Ausbildungsstätten als auch stärkere Zusammenarbeit von Musikhochschulen und Musikschulen wünschenswert wäre.

Improvisation stand auf verschiedene Weise im Mittelpunkt von Vorträgen und Seminaren: bei Jörg Partzsch (Paderborn) in Verbindung mit neuer Musik und Experiment als Möglichkeit für einen zeitgemäßen, effektiven und vergnüglichen Gruppenunterricht; bei Prof. Barbara Husenbeth (Trossingen) als Mittel, 6 - 8jährige im Gruppenunterricht neugierig zu machen auf Klänge und Geräusche, deutliche Vorstellungen zu entwickeln, Körper, Atem, Stimme und Sprache zu flexibilisieren und so zu lustbetontem, intensivem Erleben zu führen.

Spielmöglichkeiten, um Wahrnehmung zu verfeinern und die Sinne zu schärfen, wurden von Silke Lehmann (Hamburg) mit Teilnehmern praktisch erprobt als Ideen für eine „sensorische Sensibilisierung im Instrumentalunterricht".

Freien und lustvollen Umgang mit spielerischen Elementen wünschte sich auch Prof. Gudrun Heyens (Velbert), die vorschlug, anhand von leichten Improvisationsübungen auch auf eine Verzierung in italienischer Manier vorzubereiten. Anleitung dazu gibt sie, neben

MARTIN PRAETORIUS

MEISTERWERKSTATT
FÜR BLOCKFLÖTENBAU
UND -REPARATUREN

Altblockflöten nach Stanesby 440 u. 415 Hz

Voice-Flute nach Stanesby

Renaissance-Consort Blockflöten 440 Hz

Baß-Dulcian 440 Hz

Bitte fordern Sie meine Preisliste an!

Am Amtshof 4 · D-29 355 Beedenbostel
Tel.: 0 51 45 / 14 70 Fax: 0 51 45 / 2 83 89

Übungen und Spielstücken, in einem in Vorbereitung befindlichen 3. Band des Schulwerkes „Spiel und Spaß mit der Blockflöte" (Schott Verlag).

Im Rahmen von Workshops wurden zu weiteren Unterrichtswerken von den betreffenden Autoren Erläuterungen gegeben. Christa Rahlf und Gisela Rothe (Fulda) möchten mit „Blockflötensprache und Klanggeschichten" (Mollenhauer) das musikalische Ausdrucksvermögen fördern, Fantasie und Kreativität anregen, Grundlagentechnik im Anfangsunterricht gezielt einsetzen, mit besonderer Betonung auf dem Gebiet der Artikulation als einem der wichtigsten Ausdrucksmittel. Ob allerdings ein Beginn mit *cis''* und *e''* auf der Sopranflöte den hohen Ansprüchen an die Intonation gerecht wird, ist wohl Ansichtssache bzw. instrumentenbedingt.

Eva Maria Kaukal (Wien) versucht, mit „Notenrätsel für Blockflötenanfänger" (Doblinger-Verlag) auf spielerische Art Grundelemente des Musizierens zu vermitteln.

„For Teens" für Altblockflöte im Gruppenunterricht von Viktor Fortin (Universal Edition) ist in erster Linie eine Materialsammlung „abseits der gewohnten Pfade" (Gerhard Braun in TIBIA 3/1993) mit variablen Besetzungsmöglichkeiten, in der Hauptsache für Jugendliche, die in der Blockflöte nicht vorrangig das historische Instrument sehen.

Prof. Manfredo Zimmermann (Wuppertal) setzt in seinem neuen Unterrichtswerk „Die Altblockflöte – Spielen – Lernen – Musizieren (Ricordi Verlag) gewisse Spielerfahrungen voraus. Schwerpunkte sind instrumentenspezifische Übungen zur Artikulation, Atemführung, Tongestaltung sowie breitgefächerte Literaturauswahl und Einbeziehung von Improvisation und zeitgenössischer Musik. In seinem Vortrag über das „heiße Eisen" Atemführung und Stütze betonte er die Wichtigkeit einer guten Atmung, die Voraussetzung ist für Phrasierung und Gestaltung des musikalischen Ablaufs, vergleichbar mit dem Pinselstrich des Malers.

Renate Hübner-Hinderling (Mainz) zeigte Möglichkeiten auf für einen frühen Übergang von der Sopran- zur Altblockflöte – sozusagen als Erfolgserlebnis –, wobei aber für den Termin wohl weitgehend die körperlichen Voraussetzungen der betreffenden Schüler entscheidend sein dürften.

Das Referat von Marianne Mezger (Brighton) „Die Blockflöte in England" wird in TIBIA abgedruckt werden.

Fragen der Aufführungspraxis und Notationskunde war das Referat „Zwei- und dreistimmige Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts" von Johannes Skorupa (Wien) gewidmet, mit zahlreichen Faksimile-Beispielen und einem Überblick über Neuausgaben. Bicinien aus dem 17. Jahrhundert, von streng kontrapunktischen bis zu solchen mit virtuos-konzertierenden Elementen (Viviani) wurden von Dr. Ernst Kubitschek und Wiltrud Schreiner (Innsbruck) in vorzüglichen Interpretationen vorgestellt.

Bei dem aktuellen Thema „Pop für Blockflöte" (Viktor Fortin) stand der große technische Aufwand in keinem glücklichen Verhältnis zu dem instrumentalen Engagement der Gruppe, deren Interpretationen eher lustlos wirkten – schade.

Drei der im Programm angekündigten Konzerte darf man wohl als herausragende Ereignisse sehr individueller Art bezeichnen: „Musik und Tanz Performance" (Renate und Johannes Fischer, Technik Ulrich Brockhoff) mit Uraufführungen von Gerhard Braun: „–omnia tempus habent – No-Spiele für eine Tänzerin und einen Blockflötisten" und Frank Schweitzer: „Diamant – für eine Tänzerin, einen Blockflötisten mit Blockflötenmaschine und Computer". Man wußte kaum, was man mehr bewundern sollte: die phantasievolle Darstellung, die virtuose instrumentale Ausführung – einschließlich der vorbereiteten Blockflötenmaschine – oder die faszinierende Kombination von Bewegung und Instrument – Ausdrucksgestaltung auf vielfältigste Art.

LAUDINELLA
ST. MORITZ

KURSZENTRUM LAUDINELLA ST. MORITZ (ENGADIN/SCHWEIZ) 1800 m ü.M.
Musikreferent: Manfred Harras

MUSIKKURSE 1995

8. – 14.4.1995
Seminar für Blockflöte — Marianne Lüthi, Basel/CH

17. – 23.4.1995
Kurswoche für Querflöte — Suzanne Huber, Basel/CH

8. – 15.7.1995
Musik mit Blockflöten und Orff-Instrumenten — Lotti Spiess, Effretikon/ZH; Ursula Frey, Effretikon/ZH; Erike Gränicher, Zuzvil/SG

30.9. – 7.10.1995
Seminar für Blockflöte und Viola da Gamba — Manfred Harras, Basel/CH; Roswitha Friedrich, Hamburg/D

Ausführliche Prospekte und Informationen sind erhältlich bei:
Laudinella Kurssekretariat, CH-7500 St. Moritz
Tel. 082 2 21 31 · Telefax 082 3 57 07

Beeindruckend auch das zweite Konzert von Johannes Fischer: „entfesselt sehen hören" mit der aparten Zusammenstellung von Improvisationen, Texten von und nach Erich Fried und Solostücken verschiedenster Art, von Johann Sebastian Bach (sehr schön die klanglichen Schattierungen in der Sarabande der Partita) bis Pete Rose, mit Mikrointervallen und vielerlei Obertoneffekten. Hervorragendes Beispiel zum Thema „einarbeiten – umarbeiten – bearbeiten" war die Interpretation von Gamben-Solostücken (K. F. Abel) auf einer Tenorblockflöte. Das Zitat von Leonardo da Vinci: „Wer forscht, indem er sich auf Autorität beruft, verwendet nicht seinen Geist, sondern nur sein Gedächtnis", erinnerte daran, daß das Thema „Befreiung von den großen Vorbildern" nicht gerade ein neues Problem ist.

Als besonders reizvolle Kombination erwies sich ein Konzert für Blockflöte (Martin Heidecker) und Schlagzeug (Helge Dafemer) mit – bis auf Heiders „Gassenhauer" – ausschließlich Uraufführungen. Eine Auswahl aus „Diminutionen" für eine Renaissance- oder frühbarocke Blockflöte und Schlagzeug von Jörg Partzsch (1993) bot eine große Palette von spannungsvollen Ereignissen, wobei zunächst viele klangliche Varianten der Blockflöte vorherrschten, begleitet von Becken und Gong, bis mehr und mehr das Schlagzeug dominierend wurde, mit aggressiven Klängen von Glas, Hammer und Trommel. Zu fünf Liedern nach Else Lasker-Schüler schrieb Gerhard Braun vier „Interludien nach Bildpostkarten von Franz Marc": Aus der alten Königsstadt Theben – Der Traumfelsen – Fabeltiere – Elefant. Den Interpreten gelang es vorzüglich, den Stimmungsgehalt und die z. T. sehr verhaltenen, fast geheimnisvollen Klänge zu vermitteln.

Auch die anderen Konzerte wiesen durchweg ein hohes Niveau auf. Durch unterschiedliche Besetzungen, Stilvielfalt und z. T. originelle Programmgestaltung konnte Ermüdungserscheinungen vorgebeugt werden. Studierenden der Musikhochschule Graz – mit Solo- und Triosonaten des Früh- und Hochbarock bis zu „Liebeserklärungen an die Blockflöte" von Viktor Fortin – merkte man zuweilen noch das Auf-dem-Weg-Sein an; Helge Michael Stiegler (Weyer) gab einen Überblick über „Blockflötenmusik des 20. Jahrhunderts aus Österreich" mit Werken von Hans Ulrich Staeps, Dieter Kaufmann, Hermann Markus Pressl und Alfred Pescheck; das Ensemble „Il Parnasso Musicale" hatte in seinem Barockprogramm interessante, nicht ständig zu hörende Werke wie z. B. Canzonen von Andrea Falconiero – die „Battallia de Barabaso" wäre allerdings auf einem Zink geblasen noch wirkungsvoller – und eine Sonata von Giovanni A. Pandolfi Mealli mit einer virtuos ausgeführten Chaconne.

Das „Blockflötenensemble Wien" (Irmtraud Freiberg, Karin Heinisch, Eva Maria Kaukal) hatte geschickt Trios unterschiedlichster Art wie Domino-Spielsteine zusammengesetzt, gruppiert um Szenen von Dieter de la Motte, deren Themen „Ludi-Freddo-Cantando-Fuga" Entsprechungen fanden von Formschneyder-Carmina bis zu Micha Käsers „Dupuy Tren", ingesamt sehr viel besser dargeboten als Bearbeitungen von Mozart, Reichardt u. a. im Rahmen einer „Nachtmusik", die ein ursprünglich vorgesehenes Konzert des Ensembles „Fiori musicali Wien" ersetzte; die vom Trio „con affetto" (Hannah König, Ulrike Witt, Grudrun Köhler) ausgewählten Werke des 16., 18. und 20. Jahrhunderts hätten vielleicht noch kontrastreicher erscheinen können, wenn Hindemiths Trio aus dem „Plöner Musiktag" in der originalen Form für Blockflöten in *a* und *d* erklungen wäre und die Bearbeitung des g-Moll-Vivaldi-Trios eine Baßbesetzung vorsähe, die etwas mehr Fundament aufweist, als es im Bereich einer – wenn auch noch so gut gespielten – Tenorflöte möglich ist. Überraschende Klangwirkungen wurden in Gerhard Brauns 1992 komponiertem Trio „Holzwege" erzielt u. a. durch am unteren Ende verschlossene Instrumente und die Einbeziehung von sehr dezenten Mundharmonika-Klängen.

Abwechslungsreich erschien auch das Programm des „Trio Novantiqua" (Adina Scheyhing, Martin Heidecker, Martin Seith-Böhm) trotz der Begrenzung auf „Musik im England des 18. Jahrhunderts", wobei Martin Heidecker die Darstellung der hochbarocken Blockflötensonaten ebenso gut gelang – nur gelegentlich wurden die feinen dynamischen Abstufungen von einem etwas zu kräftigen Basso continuo zugedeckt – wie die Traversflötensonaten im empfindsamen Stil.

Für eine begleitende Ausstellung von Noten und Instrumenten hätte man sich etwas mehr Zeit gewünscht, vor allem, um die vielfältigen Angebote von Renaissance- und Barock-Kopien nach Ganassi, Stanesby, Rottenburgh, Bressan, Denner, Terton u. a. in Stimmungen von 392 Hz bis 466 Hz intensiver vergleichen oder die umfangreichen Angebote der ausstellenden Musikverlage (Doblinger, Flautando, Heinrichshofen, Mieroprint, Moeck, Schott, Universal Edition) in Ruhe betrachten zu können. So war man dankbar für die Vorstellung einiger Instrumentenkopien im Rahmen von Workshops. Helge Michael Stieglers

Sopranflöte
Modell Kynseker
Moeck, Pflaumenholz
zu verkaufen
Telefon: 0211/247 178

(Weyer) Ausführungen bezogen sich hauptsächlich auf die verschiedenen Entwicklungsstufen und Darstellungen von Virdung, Ganassi, über van Eyck und Praetorius bis zu den stark konischen Instrumenten des 18. Jahrhunderts, deren Grundtönigkeit verlorengegangen ist zugunsten eines obertonreicheren Klanges.

Sehr gut zu hören war das bei den Renaissance-Kopien von Martin Praetorius (Beedenbostel), dem als Vorbild die Consortinstrumente des Wiener Kunsthistorischen Museums gedient haben. Vermischungsfähiger Klang und mitteltönige Stimmung sind wohl als Hauptmerkmale zu nennen, während für die vorgestellten Barock-Kopien flexibler Klang bezeichnend ist: Alt-f in 415 und 440 Hz, Alt-g 415 Hz nach Stanesby, Voice Flute 415 Hz; Kopien von Guido Klemisch (Zwolle) nach Stanesby sen. Alt *f* 400 Hz, nach Denner Alt *f* 415 Hz. Einen völlig anderen Weg beschreitet Maarten Helder (Buhl) mit seiner neuen Tenorblockflöte, die keine Kopie eines historischen Instrumentes ist, sondern durch weniger konische Bohrung und viele zusätzliche Klappen – auch rückseitig – ein chromatisches Spiel über 3 Oktaven, kräftige Tiefe, leichte Ansprache in der Höhe, größere Lautstärke, mehr dynamische Abstufungen einschließlich decrescendo ermöglicht und Anforderungen der modernen Musik gerecht werden soll. Der Klangcharakter unterscheidet sich allerdings sehr von dem der herkömmlichen Flauto dolce.

Für ein so reichhaltiges Programm überdurchschnittlicher Qualität, das sicher jedem Teilnehmer vielerlei Anregungen für die weitere Arbeit vermitteln konnte, und für die hervorragende Organisation kann man den dafür Verantwortlichen nur dankbar sein.

Im Rahmen einer ERTA-Mitgliederversammlung fand eine Gründungsversammlung der österreichischen Sektion statt, deren Vorsitz Professor H. M. Kneihs übernommen hat (siehe auch ERTA-Mitteilungen).

Ilse Hechler

ZU VERKAUFEN
Altblockflöte Stanesby jr.
von Peter van der Poel
Tel.: 07 21 / 84 88 52

ZU VERKAUFEN!
Moeck Renaissance Blockflöte
Subbaß (in F)
neuwertig, DM 1.000,-- unter Neupreis
Tel.: 0 71 42 / 3 20 32

Tage Alter Musik Rüsselsheim 1994

Das Himmelfahrtswochenende ist wohl bereits ein fester Termin im Kalender vieler Musiker: Es finden dann nämlich jedes Jahr die Tage Alter Musik Rüsselsheim im dortigen Stadttheater statt, in diesem Jahr vom 13. bis 15. Mai. Das schön gelegene Theater bietet alle räumlichen Voraussetzungen für eine so große Veranstaltung; dennoch geht aber die besondere, beinahe „gemütliche" Atmosphäre dieses Festes nicht verloren.

Zentrum des Programms bildete wie immer eine Konzertreihe – diesmal 7 Konzerte – mit dem programmatischen Schwerpunkt Blockflötenmusik. Abgerundet wurde das Programm durch einen Blockflötenkurs mit Robert Ehrlich am 13. Mai sowie während der gesamten Zeit durch eine große Ausstellung von Block- und Traversflöten im Foyer des Theaters. Fast alle führenden Fabriken und Handwerksbetriebe aus Europa und einige aus Übersee stellten ihre Instrumente vor, so daß für den Interessierten ein umfassender Marktüberblick möglich war. Von der Schulblockflöte bis zum absoluten Spitzeninstrument gab es alles zu sehen, und ergänzt wurde das ganze durch einige Hersteller von Cembali und Kleinorgeln sowie durch mehrere z. T. auf das Fachgebiet spezialisierte Musikalienhändler aus ganz Deutschland, die ein großes Angebot von Noten und Tonträgern zeigten.

Die Konzertreihe wurde eröffnet mit dem Ensemble „Concerti di Flauti": Laurence Pottier und Hugo Reyne, Blockflöte; Philippe-Alain Dupré und Jean-Christophe Frisch, Block- und Traversflöte; Jean-Claude Lavoignat, Fagott, und Aline Zylberajch, Cembalo. Konzert und Kammermusik von Pepusch, Boismortier, Telemann, Loeillet und Schickhardt bildeten das abwechslungsreiche Programm. Zwar sehr musikalisch dargeboten, blieb die Wirkung dennoch leider etwas hinter den Erwartungen zurück: Das Zusammenspiel war nicht immer akkurat zu nennen, und die Traversflöten hatten oft akustische „Durchsetzungsschwierigkeiten".

Musikalische und klangliche Perfektion erlebte das Publikum dann am Abend des 13. Mai. Barthold Kuijken (Traversflöte) und Gustav Leonhardt (Cembalo) boten ein Programm, das neben bekannten Werken von Telemann, C.Ph.E. Bach und J.S. Bach (die „große" h-Moll-Sonate, BWV 1030) auch unbekanntere Stücke zu Gehör brachte; an erster Stelle zu nennen die köstliche Sonate in D-Dur für Flöte und B.c. von Johann Gottfried Müthel (1728-1788), deren zierliche Galanterie das Publikum begeisterte.

Der 14. Mai begann mit einem Konzert des Ensembles „Affetti Musicali" mit Michael Form und Robert Ehrlich, Blockflöte; Sebastian Hess, Violoncello, und

Fabio Bonizzoni, Cembalo. Im ersten Teil gab es Musik des italienischen Frühbarock, nach der Pause die „Première Suite de Pièces" von J. Hotteterre und eine Bearbeitung der Orgeltriosonate C-Dur von J.S. Bach. Eine technisch perfekte Darbietung, die aber wohl nicht jeden im Publikum zu überzeugen vermochte: Häufig zu schnelle Tempi und übertrieben große Spielbewegungen der Blockflötisten störten den Genuß erheblich, lediglich beim Hotteterre (die Künstler setzten sich für dieses Stück) kam die nötige Ruhe auf.

Am Samstagnachmittag folgte ein Konzert, das nur einem Komponisten gewidmet war: Marion Verbruggen (Blockflöte), Jaap ter Linden (Violoncello) und John Toll (Cembalo) spielten sämtliche Blockflötensonaten von Georg Friedrich Händel, ergänzt durch eine Cembalosuite. Eine sehr musikalische Darbietung dieser so einfachen und doch so schwierigen Stücke erklang, besonders das feinfühlige Generalbaßspiel John Tolls überzeugte. Auch hier stimmte leider die Akustik nicht: Violoncello und Cembalo dominierten passagenweise so stark, daß die Blockflöte fast überhaupt nicht mehr zu hören war; dies tat dem Gesamteindruck leider starken Abbruch.

Das Konzert am Abend des 14. Mai brachte ebenfalls ein Programm mit Werken nur eines Komponisten. Zum Jubiläumsjahr sang das Ensemble „Clément Janequin" unter Leitung von Dominique Visse Chansons, Madrigale und Moresken von Orlando di Lasso. Der Esprit der Darbietung und die exzellente stimmliche Wandlungsfähigkeit aller Ensemblemitglieder, die die musikalische Herausarbeitung der z.T. derb-skurrilen Komik der Texte ermöglichte, rissen das Publikum zu frenetischem Beifall hin.

Am Vormittag des Schlußtages traten Piers Adams (Blockflöte) und Howard Beach (Cembalo und Hammerflügel) mit einem sowohl in der Abfolge als auch der Ausführung höchst unkonventionellen Programm auf. Im ersten Teil erklang Musik aus dem Früh- und Hochbarock, nach der Pause bildeten Csakanstücke von Joseph Ernst Krähmer den Schwerpunkt, ergänzt durch Werke von Diabelli und Klaviermusik von Schubert. Die beiden Musiker wußten abseits mancher Konventionen historischer Aufführungspraxis durch Virtuosität und schwungvolle Musikalität zu begeistern. Schade nur, daß die Wirkung im zweiten Teil des Konzerts deshalb nachließ, weil einfach die Qualität der Kompositionen gegenüber dem ersten Teil z.T. so viel geringer war.

Den Abschluß der Konzerte bestritt dann am Sonntagnachmittag das Flanders' Recorder Quartet „Vier op'n Rij", das sich mit Marion Verbruggen als „prima inter pares" verstärkt hatte. In der ersten Hälfte wußte das Ensemble mit sehr schön musizierten Werken aus Renaissance und Frühbarock zu gefallen. Im zweiten Teil erklangen dann die kompletten „Vier Jahreszeiten" von Vivaldi in einer Bearbeitung für Blockflötenquintett von Joris van Goethem, einem der Ensemblemitglieder. Dies muß man wohl als Experiment bezeichnen, und nach Meinung des Chronisten muß es als gescheitert angesehen werden. Die für Streicher komponierte Musik verliert in der Ausführung mit Blockflöten ihre plastische Wirkung fast völlig – zumal in einem so großen Saal wie dem Rüsselsheimer Theater. Auch zahlreiche „Tricks" wie häufiger Wechsel der Instrumente und Ausloten der Möglichkeiten der Blockflöte bis an den absoluten Rand des Machbaren lassen auch bei guten Spielern eher den Eindruck von Verkrampfung aufkommen, als gelösten Musikgenuß zu ermöglichen. Dennoch wurde starker Applaus gespendet, der den Musikern drei Zugaben abnötigte.

Zu guter Letzt bleibt der Dank an Wilhelm und Eva Becker, die wie immer für die perfekte Organisation und den reibungslosen Ablauf des Festivals sorgten. Viele freuen sich auf die nächsten Tage Alter Musik Rüsselsheim 1995. **Tobias Jacob**

8. ASPECTE-Kurs vom 17. - 25. September 1994 in Weikersheim

Der 8. Kurs der Gruppe ASPECTE stand diesmal unter dem Motto: *...music for a while....* Der Schwerpunkt lag auf der Erarbeitung von Musik und Texten aus dem 17. Jahrhundert in England.

Dem Organisator des Kurses, Dieter Haag, ist es wieder einmal gelungen, zu der Stammbesetzung der Gruppe ASPECTE von Matthias Weilenmann (Blockflöte) und Martin Derungs (Tasteninstrumente) zwei weitere renommierte Künstler hinzuzugewinnen: Carin van Heerden (Blockflöte, Barockoboe) und Peter Siegwart (Chor). Dieses Quintett ergänzte sich ausgezeichnet, und die intensive Arbeit wurde durch den Kursort, die Musikalische Bildungsstätte im Schloß Weikersheim, perfekt abgerundet.

Die Einführungsveranstaltung durch die Dozenten mit der Überschrift *...music and spirit for a while* machte anhand von Texten, Improvisation und Musik dem Teilnehmer schnell klar, auf was er sich eingelassen hatte. England im 17. Jahrhundert bedeutet nämlich eine intensive Beschäftigung mit der allgegenwärtigen Melancholie im Schaffen der Musiker, Schriftsteller und Philosophen dieser Zeit.

Gleich zu Beginn der Kurswoche entstand innerhalb der Einzellektionen, der Kammermusikstunden und der Chorarbeit ein reger Gedankenaustausch

zwischen Dozenten und Teilnehmern, der beiden Seiten neue und interessante ASPECTE für die eigene Arbeit brachte.

Peter Siegwart schaffte es immer wieder mit seiner lockeren und lustigen Art, den Chor für die tägliche Arbeit an Opernausschnitten von Henry Purcell und John Brown zu begeistern. So wird nicht nur der Hexenchor und der Schlußchor aus „Dido and Aeneas" oder der Trauerchor aus „Venus and Adonis" den Sängern und Sängerinnen noch lange im Gedächtnis bleiben, sondern auch die Beschäftigung mit Giacinto Scelsis „Tre canti sacri" aus dem 20. Jahrhundert, welche sowohl eine gelungene Abwechslung als auch wiederum neue ASPECTE in die Kursarbeit einbrachte.

Sicherlich kann ein so umfassendes Thema wie England im 17. Jahrhundert nicht in einer Woche vollständig abgehandelt werden, aber Matthias Weilenmann verstand es trotz der knappen Zeit durch genaues Zuhören, jedem einzelnen neue Inspiration für die eigene Arbeit mit auf den Weg zu geben. Ferner stellte er in seinem Vortrag über Henry Purcells „Dido and Aeneas" eine der wohl wichtigsten Opern des späten 17. Jahrhunderts vor und bewegte mit einem Hörbeispiel viele Teilnehmer zutiefst.

Carin van Heerden war wie Peter Siegwart zum erstenmal in diesem ASPECTE–„Austausch" dabei. Mit ihrem Vortrag „...a woman in England ?" über die Stellung der Frau im 17. Jahrhundert sorgte sie dafür, daß die ersten Gedichte und Schriften von englischen Schriftstellerinnen wieder einmal ins Gedächtnis gebracht wurden.

Ihr freundliches Wesen und Einfühlungsvermögen machte sich auch in den beiden Konzerten des Ensembles ASPECTE mit ihr sofort bemerkbar. Die Harmonie der Spieler übertrug sich auf die Werke von Purcell, Bull, Locke und Lawes und verströmte von dort in den Kirchen von Bobstadt und Weikersheim eine sanfte Melancholie.

Der krönende Abschluß der Kurswoche war wieder einmal die Schlußveranstaltung. Unter der Leitung von Martin Derungs und Peter Siegwart begann man schon gleich zu Wochenbeginn mit der Erarbeitung einer großen „Masque". Das Spektakel aus Instrumentalmusik, Chorwerken, Schauspiel, Rezitativen, Pantomime und Tanz dauerte am Ende drei Stunden!!! – keine Minute zu viel –. So ein Höhepunkt ist das Ergebnis von gemeinsamer, intensiver, aber auch lockerer Zusammenarbeit zwischen allen Teilnehmern.

Die nächste Möglichkeit, an einem ASPECTE-Kurs in Weikersheim teilzunehmen, bietet sich vom 23.8. – 1.9.1996. **Thomas Rainer**

Donaueschinger Musiktage 1994

„Poesie der Abstraktion. Musik jenseits von Sprachlichkeit" war das zentrale Thema der letzten Donaueschinger Musiktage, die nun bereits zum zweiten Mal unter der neuen Leitung von Armin Köhler stattfanden. So positiv die jeweilige thematische Eingrenzung dieses traditionellen Musikfestes vermerkt werden soll, so unüberhörbar war der Verlust an kompositorischer Qualität. Und konsequenterweise gab es erschreckend viel leere Plätze im bisher doch meist ausverkauften Auditorium.

Auch im Kammerkonzert konnte die Flötistin Carin Levine trotz virtuoser Anwendung neuer Spieltechniken dem langweiligen und kraftlosen „Solo I" von Jacob Ullmann (grafische Notation) nicht zum Erfolg verhelfen, während der brillante Saxophonist Marcus Weiss in Manfred Stahnkes poetischem *Harbor Town Love at Millenium's End* und in Dror Feilers unerbittlichem *On ne Fait Qu'un* wesentlich bessere Vorlagen hatte.

Ein Begriff für die Berliner Musikwelt

musik_riedel

Noten
Tonträger
Musikbücher
Antiquariat
Musikinstrumente

Uhlandstr. 38, 10719 Berlin
Telefon (030) 8 82 73 95
Telefax (030) 8 83 27 35
Nähe Kurfürstendamm

Schauspielhaus
Gendarmenmarkt
10117 Berlin
Telefon 2 07 11 36

Im Foyer der Philharmonie und im Kammermusiksaal

Ein zweiter Schwerpunkt der Musiktage war die Ausstellung und Vorführung mechanischer Musikinstrumente, wobei neben der stets faszinierenden Demonstration von Conlon Nancarrows *player piano* für Bläser insbesondere die *Flute-Playing Machine* von Martin Riches (TIBIA berichtete darüber bereits anläßlich der Berliner Präsentation) und die *Zauberflöten-Türme* von Stephan von Huene interessant gewesen sein dürften.

Das neugestaltete, optisch ansprechende, aber wenig benutzerfreundliche Programmbuch brachte wie üblich viel Pseudo-Philosophie, trug aber wenig zur Hörhilfe oder Aufhellung von Sinnzusammenhängen bei. Das Wetter jedenfalls war sehr schön.

Gerhard Braun

1. Internationaler Meisterkurs für Oboe und Fagott in La Garde Freinet

Zehn Oboisten/Oboistinnen und fünf Fagottisten/Fagottistinnen nahmen im vergangenen September an einem neuntägigen Kurs im südfranzösischen La Garde Freinet teil, den Christian Schneider zusammen mit William und Elisabeth Waterhouse leitete. In dem Dorf, das im Massif des Maures unweit Saint Tropez liegt, sind für die Zukunft alljährliche Kurse für Doppelrohrblattspieler geplant. Hier kann in idealer Umgebung gearbeitet werden, und: in der Gegend wächst das wohl beste Rohrholz, man kann die nahegelegenen Plantagen besuchen, das Strandleben genießen und in den umliegenden Orten konzertieren.

Die Studenten, die aus Australien, Deutschland, Japan, Neuseeland, Serbien und Taiwan kamen, hatten ein „Feriendorf" für sich allein. Hier fanden die Meisterklassen, Workshops und kammermusikalischen Aktivitäten mit Cembalo statt. Zusätzlich wurde täglich Gruppen- und Einzelunterricht in Alexander-Technik angeboten, einer Methode, in England seit langem festes Lehrangebot an allen Konservatorien, die sich nun auch in Deutschland und Frankreich zunehmender Wertschätzung erfreut.

Den Abschluß der Kurse bildeten zwei Konzerte mit Werken in Trio- und Quartettbesetzung wie auch in großen Formationen in den Kirchen von St. Maxime und La Garde Freinet, wo sich der Klang der Oboen und Fagotte in dieser großartigen Umgebung herrlich entfalten konnte.

Elisabeth Waterhouse

Hamburger Konservatorium: „Das Musikalische an der Musik"

Die Reihe der pädagogisch-wissenschaftlichen Veranstaltungen des Hamburger Konservatoriums wurde im November 1994 unter der Leitung von Dr. Nicolai Petrat mit einem „Symposium zum Unterricht an Musikinstrumenten" fortgesetzt. Professoren, Dozenten und Lehrbeauftragte verschiedener Institute des In- und Auslandes beleuchteten in Referaten und Lehrproben das unerschöpfliche Thema, wobei die Frage, was denn nun eigentlich das „Musikalische an der Musik" sei, weiterhin offenblieb, teilweise sogar kaum gestreift wurde.

Im Mittelpunkt der Einführung von Dr. Petrat stand die Frage, wie Musik wirklich erfahren werden kann, und im Zusammenhang damit die einer angemessenen Vermittlung. Voraussetzung dafür sind das Wissen um das, was vermittelt werden soll, und Professionalität im Umgang mit Didaktik. In fast allen Referaten wurde deutlich, daß es bei den verschiedenen Unterrichtsarten nicht in erster Linie um die Vermittlung motorischer Fähigkeiten geht, Technik nicht um der Technik willen entwickelt werden soll, sondern um darstellen zu können, hörbar zu machen, was nicht notiert ist, also gleichsam hinter den Noten steht, um eine Reaktion auf musikalische Ereignisse und die Entwicklung eines Musikbegriffes.

Um „Musikalität als Aufgabe des Instrumentalunterrichtes" ging es auch im Referat von Prof. Dr. Ulrich Mahlert (Berlin), der vor einer Transfer-Euphorie warnte, vor einer Funktionalisierung der Kunst und Schlagworten wie: Kreativität und Flexibilität als Kompensation für die Anforderungen einer hochindustrialisierten Umwelt u. ä., wie sie in Resolutionen und Prospekten zum Ausdruck kommen durch im Vordergrund stehende soziale, moralische und psychotherapeutische Aspekte; ohne jedoch für ein „l'art pour l'art" zu plädieren, wohl aber für Entwicklung der speziellen Konstellation des einzelnen, die Entfaltung individueller musikalischer Fähigkeiten und Zuwachsenlassen von nicht angeborenen Fähigkeiten.

Sehr anschaulich wurde die Verlebendigung eines Potentials, das jeder in sich trägt, von Prof. Dr. Ulrike Jungmair (Salzburg) dargestellt, die in ihrem Referat davon ausgeht, daß alle Musik im Menschen anfängt. Elementares Musizieren, ein Aus-sich-heraus-Spielen soll dazu dienen, Musik in sich selbst zu erfahren und zur Meisterschaft zu entwickeln, wobei sensorische und motorische Erfahrungen gesammelt und schon vorhandene gefestigt werden können, sie

wirken in jeder Improvisation. Über bildhafte Sprachformen könnten Bewegungserfahrungen in Erinnerung gebracht werden. Faszinierend ihr Beispiel eines rollenden Balles, der zu fließenden Bewegungen geradezu herausfordert, während der geprellte einen Ausdruck der Kraft vermittelt. Bewegen, Singen, Tanzen, Spielen führen bei ihr zu einem „Musizieren aus Bewegung und Bewegtheit".

Dagegen blieben die „künstlerischen Aspekte elementarer Musikerziehung" (Prof. Dr. Juliane Ribke, Hamburg) sehr theoretisch, sowohl was die Organisationsmittel zur Formung anging als den Umgang mit zeitgestalterischen Materialen – Begrenzung, Kontur, Binnengliederung etc. – und die „Umwandlung in ästhetische Qualität". Das Ziel des Unterrichts darf für Prof. Gerhard Mantel (Frankfurt) nicht sein, geklonte Genies zu erzeugen, sondern die Entwicklung eines persönlichen Profils. Den Weg vom „Musik-Machen zum Musik-Sein", sich mit Musik identifizieren, sieht er u. a. als erschwert an durch einen Notentext, der mit Mängeln behaftet ist, der nichts aussagt über die Art der Tonverbindungen, die Konsonantik, die Fein-Dynamik, die wirkliche Tondauer, da nur der Abstand notiert ist und das Notenbild zwar eine mathematische Genauigkeit suggeriert – für ein musikalisches Spiel aber eine flexible Agogik unabdingbar sei. Das eigentlich Musikalische spiele sich „zwischen Ordnung und Chaos" ab.

Prof. Dr. Helga de la Motte-Haber (Berlin) sprach über verschiedene Möglichkeiten, Musikalität zu testen, warnte vor einer zu frühzeitigen Auslese, die leicht verhindere, daß eine breite Basis angelegt werden kann. Sie übt Kritik an der Begabungsförderung in der BRD, die oft mit Leistungs- und Wettbewerbsdruck verbunden ist.

Anhand eines umfangreichen Tests mit Kinderzeichnungen zum Thema „Ich und die Musik" konnte nicht nur Aufschluß über das Verhältnis zur Musik und zum Instrument gewonnen, sondern auch vielfach Angst diagnostiziert werden – etwa durch Disproportion zwischen Kind und Instrument, Amputation von Händen oder Beinen u. a. – wobei Angstbilder in Deutschland viel häufiger auftraten als z. B. in Österreich. Wünschenswert wäre eine Förderung des Musikverstehens ohne Druck im Hinblick auf Wettbewerbe.

Volker Biesenbender (Basel) geht es um einen elementaren improvisatorischen Zugang zu allem musikalischen Lernen und nicht um ein „Zusatzfach"

DOLMETSCH

Die 8000 - Serie

Mit gebogenem Windkanal und Daumenlochbüchse

Für Amateur und Berufsspieler

Qualität und Klang einer handgemachten Flöte

Fragen Sie Ihr Fachgeschäft

AAFAB BV

Jeremiestraat 4-6 3511 TW Utrecht NL
tel. ++31-(0)30-316393 fax ++31-(0)30- 312350

Improvisation. Zu seinem „improvisierenden Umgang mit klassischer Musik" sei aus seinem Vortrag „Plädoyer für improvisatorisches Lernen"* zitiert: *Warum lassen wir einen Anfänger sich nicht seine Musiksprache auf dem Instrument zuerst einmal ertasten, erstammeln, wie seine eigne Muttersprache? Warum regen wir nicht, wie bei anderen Lernvorgängen, neugierige* Klang-Ausflüge *an, um das Instrument eine Zeitlang nur übers Hören zu erkunden: ausprobierend, seelenruhig Fehler machend? Warum schaffen wir einem Kind nicht einfach zwanglose Versuchsanordnungen, ... musikalische Abenteuerspielplätze sozusagen, anstatt ihm, wenn auch kindgemäß zubereitet, immer wieder nur Fertigfutter hinzustreuen? Musik ist ein akustisches Phänomen. Eine musikalische Ausbildung sollte demzufolge in erster Linie das Hören und Lauschen fördern. Jede technische Anweisung müßte ihren Sinn darin haben, direkt oder indirekt tieferes und umfassendes Hören zu ermöglichen. Musik ist ihrem Wesen nach weniger als eine abgeschlossene Sache zu betrachten, die man nach einem festen Konzept machen, planen, abliefern kann, sondern als eine Kraft, die wirkt: ein Schwingungsvorgang als sich in der Zeit entfaltendes Geschehen.*

Das Spannungsfeld zwischen Improvisation und klassischer Musik wurde zum hörbaren Erlebnis in einem Konzert des TRIO AVODAH (Basel). Volker Biesenbender (Violine, Gesang), Klaus Bruder (Akkordeon, Gesang) und Wolfgang Fernow (Kontrabaß, Gesang) improvisierten ein Programm, das von Dowland bis zu Jazz-Standards reichte und Höhepunkte sicherlich in den bulgarischen und rumänischen Volks-, Tanz- und Zigeunerweisen hatte. Sie sind Wanderer zwischen den musikalischen Welten und entfesseln ein Feuerwerk an Virtuosität, Einfällen und Formen, in der Commedia dell'arte ebenso beheimatet wie in Barock- und klassischer Musik. Wo allerdings die Grenze ist zwischen Improvisation und Bearbeitung – wie z. B. Dowlands *Flow my tears* oder Vivaldis Jahreszeiten in der obenangeführten Besetzung oder Parodien auf die Comedian Harmonists –, ist eine andere Frage. Das Publikum war jedenfalls fasziniert von der unkonventionellen Art und der frappierenden Virtuosität des Trios, das sich als improvisierendes Ensemble versteht.

VERKAUFE

Altblockflöte (440 u. 415 Hz) von Melchers

Barockoboe von de Koningh

Tel.: 0 21 51 / 2 78 33

Einblicke in die Praxis anhand von Lehrproben gaben: Susanne Barner (Querflöte); Gundel Deckert (Klavier); Renate Dörfler-Kelletat (Blockflöte); Hans Katt (Posaune); Margit Kern (Akkordeon); Clemens Malich (Violoncello); Heike Vajen (Gitarre). Im Anschluß daran und an die einzelnen Referate wurden lebhafte Diskussionen ausgelöst, ein Zeichen, wie sehr die Thematik jeden der Teilnehmer beschäftigte. Befremdlich kann allerdings erscheinen, daß im Rahmen von Lehrproben Begriffe wie Phrasierung und Artikulation falsch angewendet wurden, Hauptquellenwerke unbekannt schienen, persönliche Stellungnahme unterblieb. Vielleicht könnten mehrere kürzere Lehrproben verschiedener Dozenten zum gleichen Thema instruktiver sein.

Eine Veröffentlichung aller Vorträge ist geplant.

Ilse Hechler

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 59 a · 28203 Bremen
Telefon 0421/70 28 52

*Aus: *Drei Vorträge zur Ökologie des Musizierens, Wege – Musik – pädagogische Schriftenreihe*, Musikedition Nepomuk, 1992

Dülons des blinden Flötenspielers Leben und Meynungen von ihm selbst bearbeitet lautet der Titel der Autobiographie von Friedrich Ludwig Dülon (1769-1826), die kein Geringerer als Christoph Martin Wieland in zwei Bänden herausgab (Zürich 1807/1808).

In unserem vorletzten Auszug (Band II, S. 30-39) vernehmen wir eine Hymne auf die Stadt Leipzig, die für Dülon besondere Ohren- und Gaumenfreuden bereithält. Aufschlußreich sind die Beobachtungen zu Qualität und Organisation der Gewandhauskonzerte unter der Leitung von Joh. Adam Hiller.

Ulrich Thieme

Am neunten Vormittags kamen wir in Leipzig an. Die glücklichen Tage, welche ich nicht nur diesmal, sondern auch in spätern Zeiten hier erlebt; die liebreiche Aufnahme, so man mir angedeihen ließ, vereinigt mit den mannigfaltigen Vorzügen, welche diese schöne Stadt wirklich vor vielen andern, ja ich möchte fast behaupten, vor allen übrigen in Deutschland besitzt, haben mir eine so große Vorliebe zu ihr eingeflößt, daß ich nie von ihr reden, nie an sie denken kann, ohne in Enthusiasmus zu gerathen; und hätte mich die Vorsehung oder der Zufall, welchem jene, nach meiner Ueberzeugung, dasjenige anheimgestellt seyn ließ, was wir Schicksal zu nennen pflegen, zum Besitzer eines grossen Vermögens gemacht, ich würde sicher keine andre Stadt als Leipzig zu meinem Wohnorte wählen. Denn um hier bequem zu leben und an allen soliden Vergnügungen Theil nehmen zu können, muß man allerdings im Besitz eines nicht unbeträchtlichen Vermögens seyn! Schon am Tage unsrer Ankunft gieng mein Vater aus, um sein Geschäft zu betreiben, und zugleich Herrn Trommlitz, nach dessen Bekanntschaft wir uns schon längst gesehnt hatten, sein Compliment zu machen. Bey seiner Rückkunft theilte er mir die von ihm erhaltene Nachricht mit, daß der meinen Lesern schon bekannte Doktor Rübock seinen bisherigen Wohnort Büchau verlassen, und sich nach Hannover begeben habe; auch las er mir einen Aufsatz über die Flöte vor, wovon Herr Trommlitz der Verfasser war, und welchen ihm dieser gleichfalls mitgegeben hatte. Dieses kleine Produkt enthielt, wie man es von einem so verdienstvollen Mann nicht anders erwarten konnte, viel Gutes. Besonders wurden die von Herrn Rübock erfundenen beweglichen Klappen, worüber ich auch bereits meine Meynung gesagt habe, sehr scharf getadelt, und auch hieran fand ich weiter nichts auszusetzen, als daß es in etwas zu bittern Ausdrücken geschah. Der folgende Tag war an sinnlichen und geistigen Vergnügungen (wenn anders beyde nicht ein und dasselbe sind) sehr ergiebig für mich. So bald wir zu Mittag gegessen hatten, verfügten wir uns alle drey (denn mein Bruder wich, seitdem wir

Magdeburg verlassen hatten, fast nie von meiner Seite, und es herrschte eine solche Harmonie zwischen uns, als man sie selten unter Brüdern antrift) wir giengen, sage ich, nach dem Gewandhause, um der Probe des gewöhnlichen Winter-Concerts, welches daselbst gehalten wird, mit beyzuwohnen. Der Musik-Direktor Hiller, bey welchem mein Vater gleichfalls den Tag zuvor gewesen war, hatte diesen darum ersucht, und zugleich den Wunsch geäussert, mich bey dieser Gelegenheit zu hören. Ich spielte also ein Concert, welches recht eigentlich für Kenner gesetzt war, und wurde nicht wenig überrascht, als ich die meisterhafte Begleitung vernahm. Ich hatte es schon an mehrern Orten produzirt, aber mit so vielem Feuer und Geist, mit solcher Festigkeit war es mir noch nirgend accompagnirt worden, als es hier geschah. Schon allein von dieser Seite betrachtet, hat Leipzig viel mehr Anziehendes für mich, als manche andre Stadt. Denn unstreitig ist nicht nur das dortige Orchester eins der vorzüglichsten in Deutschland, sondern es herrscht auch bey den Concerten eine Ordnung, wie ich sie, frey heraus gesagt, nirgend mehr gefunden habe. Die Proben werden einen, auch bisweilen zwey Tage vor der Aufführung gehalten. Mit dem Glockenschlage Eins nehmen sie jedesmal ihren Anfang, und wer eine Viertelstunde zu spät kömmt, muß Strafe geben. Auch die Concerte selbst sind nicht so beschaffen, wie an manchen andern Orten, wo fast auf jedes Stück eine Pause folgt, die eben so lang, ja bisweilen noch länger ist als jenes. Dies ist nun aber höchst zweckwidrig; denn natürlicher Weise sind die Pausen ihrer Vielheit wegen doch immer zu kurz, als daß man sich während derselben mit seinen Bekannten über das Gehörte oder über andre Gegenstände unterhalten könnte; hingegen viel zu lang, um nicht die tödlichste Langeweile dabey zu empfinden, oder wohl gar (welches letztere bey mir oft nahe daran gewesen ist) einzuschlafen. In Leipzig besteht das Concert aus zwey Akten, welche frisch hinter einander weggemacht, und nur von einer einzigen Pause unterbrochen werden, die drey Viertelstunden dauert. Dies ist meines Bedünkens ungefähr diejenige Zeit, in welcher die Spieler sich gehörig ausruhen, und die Zuhörer nach Gefallen mit einander plaudern können; welches letztere hier, im Vorbeygehen gesagt, während der Musik nie, oder doch nur sehr leise geschieht; und wenn sich vollends ein Tonkünstler von Bedeutung hören läßt, so herrscht eine solche Stille, daß man, wofern es die Musik nicht verhinderte, das Weben einer Spinne vernehmen könnte. Ich fahre nun, in der festen Voraussetzung, daß meine Leser mir diese kleine Digression nicht übel neh-

men, und sie für dasjenige, was sie ist, nämlich für einen Tribut, den ich der Wahrheit darzubringen schuldig war, ansehen werden, in meiner Erzählung fort. So bald die Probe geendigt war, wurden wir von unserm Vater in die schöne Lindenallee geführt, welche das innere Leipzig umschließt, und zu den mancherley vortrefflichen Anstalten gehört, welche dieses chursächsische Athen dem kürzlich verstorbenen Kriegsrath Müller zu verdanken hat. Von hier begaben wir uns nach einem ausserhalb der Stadt gelegenen öffentlichen Ort, der unter dem Namen des Kohlgartens bekannt ist, wo wir uns die Aepfel- und Pflaumen-Kuchen, welche man hier von ausserordentlicher Güte haben kann, trefflich schmecken liessen; und da ich jederzeit ein großer Freund von dergleichen gewesen bin, und es hoffentlich bis in mein spätes Alter bleiben werde, so gewährte auch dieser Genuß mir nicht weniger Vergnügen, als ich ein Paar Stunden zuvor bey Anhörung der vortrefflichen Musik empfand. Warum sollten überhaupt die sinnlichen Genüsse, in so fern sie erlaubt sind, das heißt, in so fern man sich durch ihren Gebrauch weder an der Natur noch an der eingeführten Ordnung versündigt, nicht eben so reine Freuden in uns bewirken können, als die geistigen, und wo ist eigentlich die Gränzlinie zwischen beyden? Wie wenn ich mir sogar zu behaupten getraute, daß es keinen sinnlichen Genuß giebt, der nicht zugleich geistig, und keinen geistigen, der nicht auch sinnlich ist.

HOCHSCHULSCHRIFTEN

Bibliothek der Staatlichen Hochschule für Musik Karlsruhe, Wolfartsweierer Straße 7a, 76131 Karlsruhe

Dischinger, Ute: Claude Debussy / Pierre Louÿs „Les Chansons de Bilitis" Musique de Scene. Entstehungsgeschichte und Werkbetrachtung. 1990

Eichberger, Myriam: Das Prinzip der italienischen Verzierungspraxis am Beispiel der „Methodischen Sonaten" von G. Ph. Telemann. 1983

Fischer, Johannes: Die dynamische Blockflöte. Versuch einer Anweisung, die Blockflöte dynamisch zu spielen. 1987. Veröffentlicht 1990, Ed. Moeck Nr. 4048

Göbel, Gertraud: Die Haltung beim Fagottspiel. 1990

Heidecker, Martin: Block- und Querflöte in den Opern G. F. Händels. 1988

Hörburger, Bronia: Musikalische Spielräume. Anregungen zum lebendigen Üben und Musizieren im Klarinettenunterricht. 1990

Jutz, Simone: Die Blockflöte in Frankreich als Solo-, Ensemble- und Orchesterinstrument zwischen 1630 und 1750. 1992

König, Hannah: Neue Wege in der Blockflötenmethodik? Zwei moderne Blockflötenschulen in der Kritik. 1992

Moldenhauer, Corinna: Flötistenausbildung für Musikvereine. 1991

Vorpahl, Barbara: Notationsprobleme neuer Blockflötenmusik unter besonderer Berücksichtigung wahrnehmungspsychologischer Erkenntnisse. 1993

Wunsch, Hildrun: Fehlhaltung beim Instrumentalspiel und ihre Vermeidung. 1992

Zürn, Ulrike: Helmut Bornefelds Blockflötenwerk. 1991

Neuerscheinungen

FLÖTE AKTUELL

Deutschsprachige Ausgabe des Grundlagenwerks der modernen Blockflötentechnik

Walter van Hauwe
Moderne Blockflötentechnik
in drei Bänden

Dieses Lehrbuch ist eine Fundgrube für den professionellen und angehenden Blockflötisten, versehen mit vielen Tips und Finessen aus der langjährigen Erfahrung van Hauwes als Interpret.

Band I, ED 7427, DM 26,50
Inhalt: Über die Haltung der Blockflöte / Über die Bewegung der Finger / Über die Atmung / Über die Artikulation

Band II, ED 7927, DM 29,50
Inhalt: Tonleitern und Dreiklänge / Triller / Vibrato / Weiterführendes zur Artikulation

Band III, ED 8219
(erscheint Frühjahr 1995)
Inhalt: Die Finger / Mehr über die Atemtechnik / Summen / Artikulation (Flatterzunge, Gutturale Flatterzunge, besondere Effekte) / Anhang (Windgeräusche, mehr über die Dynamik, Tricks und Kniffe)

Joachim Andersen
The Andersen Collection - 9 Pieces for Flute and Piano Selected and Introduced by Paula Robinson (e.)
Six Morceaux de Salon, op.24 Nr. 1–6 / Impromptu, op. 7 / Elegie, op. 55 No. 1 / Die Blumen, op. 56 No. 2
EA 748, DM 37,50

Hugo Ruf (Hrsg.)
Berliner Sonaten
aus der Zeit Friedrich II für Querflöte und B. c.
Bezeichnung der Flötenstimme von Reinhard M. Ruf.

Heft 1
Friedrich II von Preußen: Sonata e-Moll, Anna Amalia von Preußen: Sonata F-Dur, ED 7946, DM 24,—

Heft 2
J. J. Quantz: Sonata D-Dur, C. H. Graun: Sonata F-Dur, ED 7947, DM 24,—

Heft 3
C. Ph. E. Bach: Sonata G-Dur, J. G. Graun: Sonata G-Dur, ED 7948, DM 24,—

Heft 4
J. F. Agricola: Sonata A-Dur, J. P. Kirnberger: Sonata G-Dur, ED 7949, DM 24,—

Heft 5
F. Benda: Sonata e-Moll, F. W. Riedt: Sonata G-Dur, ED 7950, DM 24,—

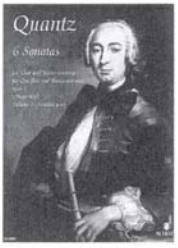
Mary Karen Clardy
Flute Fundamentales (e.)
The Building Blocks of Technique: I. Breathing/II. Embouchure/III. Scales and Arpeggios/IV. Articulation/V. Vibrato/ VI. Development of Technical Skill
EA 730, DM 25,—

Claude Debussy
"Pour invoquer Pan.."
10 Klavierstücke übertragen für Flöte und Klavier von Roger Brison.
Viele elegische Melodien in Debussys Klaviermusik kommen besonders den lyrischen Eigenschaften der Flöte entgegen. Diese Sammlung enthält zehn Transkriptionen - einschließlich so beliebter Stücke wie Pour invoquer Pan..., La fille aux cheveux de lin, Clair de lune und En bateau. Alle sind ungekürzt und halten sich so eng wie möglich an die Klaviervorbilder.
ED 12407, DM 26,50

François Devienne
20 petits airs
für 2 Flöten (Jenifer Caesar)
Diese Duette nach französischen Liedern sind leicht und für Anfänger ab dem 2. Unterrichtsjahr bestens geeignet. ED 8061, DM 13,50

Toshio Hosokawa
Sen I
für Flöte (1984)
SJ 1076, DM 25,50

W. A. Mozart
Die Zauberflöte
Bearbeitung von 17 der populärsten Nummern für 2 Flöten, u.a.: Ein Mädchen oder Weibchen / Der Vogelfänger bin ich ja / In diesen heil'gen Hallen / Der Hölle Rache
Neuausgabe nach dem Schott-Erstdruck von 1806, herausgegeben von N. Delius.
FTR 155, DM 16,–



J. J. Quantz
6 Sonaten, op. 1
für Flöte und B. c.
Heft 1, Sonaten 1-3
ED 8006, DM 36,—
Heft 2, Sonaten 4-6
ED 8007, DM 36,–

Erstveröffentlichung
Christoph Schaffrath
Trio Sonate d-Moll für 2 Flöten (Vl.) und B. c. (Grete Zahn)
FTR 152, DM 24,—

Mátyás Seiber
Dance Suite
15 Stücke aus "Leichte Tänze für Klavier" für Flöte und Klavier bearbeitet von Stefan de Haan.
ED 12426, DM 11,50

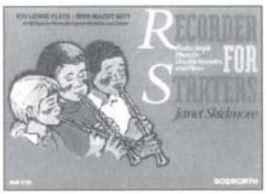
Anton Stamitz
6 Duos, op. 1 für Flöten (Nikolaus Delius)
Ein 1785 bei Schott erschienener Erstdruck diente als Vorlage für die neue Schott-Ausgabe mit unterhaltsamen Kompositionen, an denen sich Schüler und Hobby-Flötisten als Duo erproben können.
FTR 157, DM 28,—

Herbert Willi
Piece for Flute solo (1985/86)
Das atmosphärisch-virtuose Stück ist als effektvolles Konzert- und Wettbe-werbsstück hervorragend geeignet.
FTR 153, DM 12,—

SCHOTT

NEU BEI BOSWORTH

... FÜR BLOCKFLÖTEN IN UNTERRICHT UND ENSEMBLE

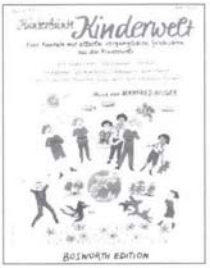


Janet Skidmore
ICH LERNE FLÖTE - WER MACHT MIT?
12 einfache Stücke für Sopran-Blockflöte und Klavier
Ausgehend von 3 Tönen wird der Tonraum auf 5 erweitert in leichten Stücken, die kleinen Anfängern Spaß machen.

BoE 4795 kplt. DM 15,00
Sopranflöte einzeln DM 9,80

Manfred Hilger
KUNTERBUNTE KINDERWELT
Eine fröhliche Kantate mit allerlei vergnüglichen Geschichten aus der Kinderwelt
Für Kinderchor, Flöten, Klavier und Schlagwerk

BoE 4159 Partitur DM 26,50
Chorstimmen und Instrumente je DM 5,50



Albrecht Rosenstengel
SPIEL BACH
Kleine Stücke für Sopran- und Altblockflöte mit Klavierbegleitung
- 3 Menuette, Musette und Marsch aus dem Notenbüchlein
- Sarabande aus der Frz. Suite Nr. 1 in d-Moll
- Bourée aus der Engl. Suite Nr. 2 in C-Dur
- Zehntausend Dukaten aus der Bauernkantate
- Jesu, meine Freude aus der Kantate Nr. 147

BoE 4152
Partitur u. Sti. kplt. DM 19,80
Einzelstimmen je DM 3,00

Johann Pachelbel
KANON UND GIGUE
Eines der bekanntesten Orchesterwerke des Barock, für Blockflötenquartett oder -gruppen und Klavier (Gitarre ad lib.) bearbeitet von Albrecht Rosenstengel

BoE 4157
Partitur u. Sti. kplt. DM 24,00
Einzelstimmen je DM 3,00

BOSWORTH **BOSWORTH EDITION** **KÖLN - WIEN - LONDON**

Mollenhauer

8100 deutsche Griffweise
8105 barocke Griffweise

PICCO

Die 10 Pluspunkte der Picco

- leicht erlernbar
- führt zur Boehmflöte hin
- spielbar schon für Kinder ab 7 Jahren
- macht früh mit der Anblastechnik für Querflöten vertraut
- angenehm warmer Holzklang
- geringer Luftverbrauch
- entspricht nahezu den Blockflötengriffweisen deutsch und barock
- hat die Grundstimmung einer C-Sopranblockflöte
- entspannte Haltung durch kurze Bauweise und geringes Gewicht
- eine Querflöte für nur 128,– DM

CONRAD MOLLENHAUER · Flötenbau GmbH · Postfach 709 · 36007 Fulda
– Verkauf nur über den Musikfachhandel –

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume. Zweite neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil Band 1 A - Bog. Bärenreiter Kassel / Metzler Stuttgart 1994

Manfred M. Harras: Artikel „Blockflöte"

1951 - 1968 erschienen 14 Bände *MGG* Aachen bis Zyganow, 1973 und 1979 folgten dann noch zwei Supplementbände und 1986 das Register. Eine Neubearbeitung dieses verdienstvollen Jahrhundertwerkes stand seit langem an, denn viele auf Musiklexika Angewiesene sind in der Zwischenzeit umgestiegen auf *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* 20 Bände, Macmillan Publishers, London etc. 1980, dem 1984 noch ein erschöpfendes dreibändiges Instrumentenlexikon folgte: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Nun sind seit Grove auch schon wieder 15 bzw. 10 Jahre vergangen. Insofern ist man nun auf das neue *MGG* besonders gespannt und möchte den Beteiligten im voraus allen Respekt zollen, aber: einen allgemeineren Eindruck wird man erst haben, wenn mehr Bände erschienen sind. Mit der etwas fipsigen Schrift und der Leseweise von Abkürzungen etc. muß man sich erst vertraut machen. Namen sind mal mit, mal ohne und mal mit abgekürztem Vornamen genannt.

In der folgenden Besprechung steht aber nun nicht das in der Planung imponierende Gesamtwerk zur Debatte, sondern der Einzelartikel „Blockflöte" von Manfred Harras, der ja in dieser Form mindestens für die nächsten zwei Jahrzehnte das Allgemeinwissen um die Blockflöte wesentlich mitprägen wird.

Betreffs der Herkunft der Blockflöte drückt sich Harras sehr verschwommen aus. Zur Klarstellung: Blockflöteninstrumente, sei es aus Knochen oder pflanzlichem Material, sind über die ganze Welt verbreitet und Jahrtausende alt. Die heute üblichen Blockflöten sind in der Grifflochanlage (6-7 Oberlöcher, 1 Daumenloch) am meisten Schilfrohrflöten verwandt, wie sie in der süditalienischen Folklore heute noch vorkommen, und wer weiß, wie weit sie dort in die Vorzeit zurückreichen. Aus der römischen Antike sind im übrigen auch Knochenflöten ähnlichen Typs überliefert (vgl. Moeck, Typen europäischer Kernspaltflöten, s. u.). Ähnlich sind auch Kernspaltflöten im vorderasiatischen Bereich (ob die geringfügig verschiedene Lage des Daumenlochs hier wirklich eine Rolle spielt?). Wahrscheinlich gibt es hier schon eine Gemeinsamkeit, die weit bis in die Antike zurückreicht.

Harras greift auch – wenn auch etwas undeutlich – die Theorie von Curt Sachs (Handbuch der Musikinstrumente, Leipzig 1919) wieder auf, die immer von neuem kolportiert worden ist. Sachs schreibt hier: „Als Herkunftsland muß Asien angesehen werden. Von dort wird die Schnabelflöte im Mittelalter über Nordafrika nach Südwesteuropa gedrungen sein, außerdem aber vermutlich auch über Osteuropa nach dem Westen". Diese Behauptung ist eine reine Spekulation damaliger Kulturkreistheoretiker und entbehrt jeder sachlichen Wahrscheinlichkeit. Bei den Arabern waren die ähnlichen Hirtenflöten abgesunkene Volksinstrumente, die für die z. B. mozarabische Musik in Spanien überhaupt keine Bedeutung hatten.

Im übrigen, die ersten Bildzeugnisse mittelalterlicher Blockflöten, die Harras anführt, sind wenig eindeutig. Das könnten ebensogut zinken- oder schalmeienähnliche Instrumente sein. Prototyp für solche mittelalterlichen Blasinstrumentendarstellungen (Zink oder Flöte?) ist der Bläser auf der Bernwardssäule (um 1020) in Hildesheim. Ganz eindeutig um eine Blockflöte handelt es sich bei einer Pfeilerfigur (um 1200) der Moosburg bei Freising (vgl. TIBIA 1/93, S. 376). Musikgeschichtlich relevante Bildzeugnisse stammen dann erst aus dem 14./15. Jahrhundert.

Als mittelalterlichen französischen Namen der Blockflöte erwähnt Harras Doucaine. Das ist bisher immer als eine Schalmei gedeutet worden. Harras gibt auch keine Quelle für seine Deutung an. „Flûte pastourelle" ist keineswegs immer identisch mit der „Flûte du quatre" in b'.

Stanesby meint in seinem „System of the Flute à Bec or Common Flute" von 1732 die Tenorblockflöte in c', keine voice flute in d'.

Flöten aus Schildpatt hat es nie gegeben. Sie waren außen nur mit Schildpatt belegt.

Wieweit das Wandmaterial (d. h. die Holzart) den Ton des Instrumentes beeinflußt, „konnte bisher

noch nicht eindeutig geklärt werden", schreibt Harras. Richtig ist, daß dies tabellarisch zwar noch nie recht aufgelistet worden ist, aber Dichte, Härte und Rauhtiefe spielen eine große Rolle und sind keine Sache der „Denkbarkeit".

Kunststoffflöten gab es schon in den 30er Jahren in Markneukirchen; sie sind nicht erst eine Erfindung der Firma Schott, London.

„Die Kernspaltflöten scheinen sich in der französischen Rittermusik besonderer Beliebtheit erfreut zu haben". Eine solche Aussage sollte vertieft werden: Einhandflöte mit Trommel war allgemein auch open-air-Unterhaltungs- und Tanzmusikinstrument. Die Hinweise auf Flöten in der Ritterdichtung sind vor allem auch Hinweise auf eine Art Folklore-Romantik für Einfachinstrumente.

Die Erweiterung des Blockflötenensembles – wie bei Praetorius dokumentiert – sieht Harras erst mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts. Die erhaltenen Museumsinstrumente wie auch die Inventare (die er ja selbst anführt) weisen aber deutlich schon auf die 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Ein ausführlicheres Eingehen auf das Problem der Ganassi-Flöten hätte man sich gewünscht.

Harras erwähnt eine Empfehlung Agricolas (1528?), im Flötenensemble den Baß durch ein Krummhorn zu ersetzen. Die Fahndung nach dieser Stelle war vergeblich.

Was die Anfänge des deutschen Blockflötenbaus angeht: Harlan hatte bei seinem Besuch bei Dolmetsch in Haslemere 1926 dort kein Instrument erworben. Für seinen Blockflötenbau entlieh er sich ein Instrument der Berliner Sammlung (vgl. TIBIA 1978, S. 81).

Harras schreibt, daß Instrumente deutscher Griffweise kaum noch hergestellt werden. Dem muß widersprochen werden: Im einfachen Schulbereich sind es mindestens noch 50 % bei den Sopranflöten.

Der barocke Blockflötentyp setzt nicht erst nach 1700 ein. Hier hätte man Bismantova (1677) nennen sollen. Warum zitiert Harras nicht auch den TIBIA-Aufsatz (1/76) von Delius, der auf eine venezianische Flötenschule von 1630 aufmerksam macht, die bereits einen wohl „barocken" Flötentyp beschreibt? Die gelegentlich gehörte Annahme, daß die über 2 Oktaven vollchromatische Blockflöte (vgl. auch die bei van Eyck 1649 beschriebene und in den Niederlanden gebräuchliche Handfluit) erst ein Werk Pariser Instrumentenbauer (an erster Stelle steht hier die Familie Hotteterre) nach 1650/60 sei, sollte in aller Deutlichkeit modifiziert werden. Diese Diskussion erwähnt Harras aber gar nicht.

Betr. Literatur

H. Moeck (sen.), „Das Blockflötenbüchlein" 1941 ist eine Reklameschrift von Hermann Moeck sen. (1896-1982), dagegen ist „Ursprung und Tradition der Kernspaltflöten ..." von Moeck jun. (*1922), es handelt sich hier um eine nicht gedruckte Dissertation (Göttingen 1951), die im Extrakt im Moeck Verlag als Editionsnummer 4016 erschienen ist unter dem Titel „Typen europäischer Kernspaltflöten".

Munrows Buch über die Instrumente des Mittelalters gibt's in einer deutschen Ausgabe (Celle 1980).

Ergänzt sollte werden:

John Martin: The acoustics of the recorder (Celle 1994)

Mary Vinquist: Recorder Tutors of the seventeenth and eighteenth centuries: technique and performance practice. Diss. University of North Carolina at Chapel Hill, 1974

Christine Brade: Die mittelalterlichen Kernspaltflöten Mittel- und Nordeuropas, Neumünster 1975

Nun zum Abschnitt über „Die Blockflöte im 20. Jahrhundert". Namen von Interpreten und Lehrern wie Kees Otten, Walter van Hauwe, Kees Boeke, Loeki Stardust Quartet (Holland), René Clemencic, Hans-Maria Kneihs (Österreich), und Conrad Steinmann (Schweiz) dürften hier eigentlich nicht fehlen.

Angesichts der Tatsache, daß es im 20. Jahrhundert wesentlich mehr Originalliteratur für Blockflöte gibt als in allen historischen Stilepochen zusammen, ist die Liste der Kompositionen doch wohl etwas eng gefaßt. Einige Korrektur- bzw. Ergänzungsvorschläge:

Helmut Bornefelds Suiten von 1930 (es sind insgesamt 5) sind im Original für Sopranblockflöte geschrieben (Hänssler). In dieser Gruppe fehlen die frühen Kompositionen von Konrad Lechner und auch der Name Cesar Bresgen, der hier eine Reihe vielgespielter Werke beigesteuert hat.

Lechners „Varianti" sind erst 1976 entstanden und können also nicht in die Kompositionen zwischen 1951 und 1965 eingereiht werden, wohl aber seine „Metamorphosen" für Blockflöte und Klavier von 1965 (Hänssler).

Bei den Kompositionen nach 1966 fällt zunächst die Vermischung von konzertanter Musik und eher pädagogisch ausgerichteten Werken (Linde, 5 Studien / Karkoschka, Flöten-Tonband-Spiele / Braun, Abbreviaturen) auf.

Die Blockflötenkonzerte von Serocki (!), Kelterborn und Baur sollten aber ebenso erwähnt werden

wie die gewichtigen Ensemblewerke von Serocki, N. A. Huber, Hespos, Heider, Lehmann, Bornefeld u. a. Auch die Kammermusik in Verbindung mit anderen Instrumenten (Blockflöte/Gitarre, Blockflöte/Schlagzeug etc.) wäre eine Erwähnung wert gewesen (J. Françaix / Werner Heider u. a.), und der Einsatz der Blockflöte im Orchester, im Jazz und in der Unterhaltungsmusik wird auch übergangen.

Gewichtige neue Solowerke von I. Yun, M. Spahlinger und R. Riehm sind ebenfalls noch vor Redaktionsschluß entstanden, aber nicht erwähnt.

Im Bereich der Spieltechnik vollzieht sich doch erst im 20. Jahrhundert der entscheidende Schritt zur Professionalisierung des Blockflötenspiels: Blasdruckveränderungen im Zusammenhang mit erweiterter Grifftechnik und erweitertem Tonumfang, Dynamik und moderne Artikulationstechnik, die neue Klangwelt durch avantgardistische Spieltechnik etc. heben Blockflöte und Blockflötenspiel aus den Niederungen der Musikpädagogik (Adorno) auf ein künstlerisches Niveau. **M–Th–B**

AMSTERDAM
LOEKI STARDUST
QUARTET PRESENT:

3 Solos für Altblockflöte
Walter Hekster: Encounter
Karel van Steenhoven: Siri
Will Eisma: Hot Stones
Ed. Nr. 2817 · DM 20,00 / öS 174,00 / sFr 24,00
MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · CELLE

Ingo Gronefeld: Flötenkonzerte bis 1850. Ein thematisches Verzeichnis. Band I, II, III. Tutzing 1992, 1993 , 1994. Verlag H. Schneider. 467, 453 und 330 S., Ln., je DM 182,--

Von allen Bläsern haben Flötisten ein besonders umfangreiches literarisches Erbe angetreten, zudem scheinen sie besonders neugierig und interessiert an der Bewältigung ihrer (literarischen) Vergangenheit. Prill, Pierreuse, Vester sind eindrucksvolle Beweise für dieses Interesse an einem Überblick, der den Durchblick sichern soll.

Die nun vollständig (Autoren A–Z) vorliegenden Bände des Verzeichnisses der Flötenkonzerte bis 1850 dokumentieren eine derartige Vergangenheitsbewältigung für einen Ausschnitt der Literatur in der sehr vollendeten Form des thematischen Katalogs. Vorbilder wie die seit 1762 von Breitkopf und anderen herausgebrachten Incipit-Kataloge sind leider im Verlauf der Geschichte selten geblieben. Abgesehen davon, daß solche alten Kataloge eine hervorragende Quelle darstellen, ist dieses Verfahren auch heute von unschätzbarem Wert, erlaubt es doch als einziges, z.B. die zahlreichen „Konzerte in D-Dur", die allein schon aus der großen Familie Anonymus überliefert sind, voneinander zu unterscheiden und vielleicht gelegentlich ihren vermeintlichen oder richtigen Autoren wieder zuzuordnen.

Den Grundbestand des Katalogs hatte schon einmal Raymond Meylan erarbeitet, dem man auch die spezifischen Ansätze eines Code-Katalogs zuzuschreiben hat. Auf der Basis der Codierung von Incipits und Sortierung in einer Tonstufen-Ziffernreihe konnte er bereits damals Ergebnisse vorlegen (R. Meylan: *Documents douteux dans le domaine des concertos pour instruments à vent au XVIIIe siècle* in: Revue de Musicologie XLIX, Paris 1963.)

Seit diesen Anfängen vor mehr als dreißig Jahren hat Gronefeld mit unglaublichem Fleiß weitergearbeitet, das Verfahren verfeinert, in erneuter Durchsicht die Titelaufnahmen differenziert und bringt nun für das ihm erreichbare Material zu allen wichtigen bibliographischen Daten auch ausreichend lange Incipits aller Sätze. Der Computer macht's möglich. Und trotzdem ist das Ergebnis immer noch die Arbeit eines Lebens. Hut ab!

Der Titel heißt „Flötenkonzerte bis 1850". Diese Jahreszahl ist im Sinne des Wortes eine „deadline", denn Werke nach 1850 gestorbener Komponisten sind nicht aufgenommen. So findet man neben Jensen und einigen weniger wichtigen Namen nach 1800 wenigstens Berbiguier und Gabrielsky, muß allerdings auf die vielen komponierenden Flötisten einer noch im 18. Jahrhundert geborenen Generation verzichten, wenn sie „das Pech" hatten, länger zu leben, obwohl sie flötistisch diese Zeit (auch durch ihre Konzerte) prägten: Ch. Keller, Tulou, A. B. Fürstenau, Drouet, Walckiers oder Böhm. Die im RISM angewandte Regel, alle Komponisten zu berücksichtigen, deren Werk im wesentlichen in die angesetzten Zeitgrenzen fällt, ist zwar weniger präzise, erscheint mir jedoch weiser, weil sachgerechter.

Eine weitere Problematik liegt in der instrumentalen Abgrenzung. Die Tatsache, daß Konzerte für Flöte oder Oboe zwischen beiden Instrumenten häufig und meist transponiert ausgetauscht wurden, wie auch professionelle Flötenbläser im 18. Jahrhundert ihren Beruf nicht als monomane Spezialisten, sondern oft auf wechselnden Instrumenten ausübten, hat Meylan seinerzeit bewogen, die Oboenkonzerte einzubeziehen. (Es gibt weit mehr Beispiele dafür als Mozarts Konzert.) Gronefeld berücksichtigt zwar die Blockflötenkonzerte, jedoch Oboenkonzerte anscheinend nur, wenn eine der Quellen die Flöte als Soloinstrument ausweist. Darüber

hinaus: Concerti treffen wir im 18. Jahrhundert auch in absolut kammermusikalischer Ausformung, und bei den fließenden Grenzen (nicht nur bei Vivaldi!) und Auftritten konzertanter Flötenmusik sogar als Sonate oder Notturno mag man sich schwer tun bei der Entscheidung, was hier aufzunehmen ist und was nicht, ob z.B. nicht auch das Quintett von Kraus eher zu berücksichtigen sei als die Sinfonie von Friedemann Bach mit Soloflöten im langsamen Satz. Oder wie steht es mit den vielen „Concertini" in der Sammelhandschrift 443 des Fonds Blancheton? Schleuderpartien sind da wohl unvermeidbar, bleiben aber ungefährlich, solange nach dem Prinzip verfahren wird: lieber ein Titel zuviel als zuwenig.

Zur Benutzung der Bände wird man sich üblicherweise am Namen der Komponisten orientieren. Dem entspricht die alphabetische Anlage. Für den Benutzer wird da ein weiteres Problem deutlich: In den Quellen erscheinen häufig unterschiedliche, manchmal der Phonetik des nationalen Idioms folgende Schreibweisen desselben Namens (so wurde Kleinknecht französisch zu Klinkenek, Pichel italienisch zu Pikel.) RISM normalisiert entsprechend dem Geburtsland des Komponisten, Gronefeld versucht es mit einer Mischtechnik, die nicht sehr befriedigt, weil sie nicht erkennbar konsequent gehandhabt wird. Mit „Albenoni(!)" und „Albignoni(!)" weist er auf fehlerhafte Schreibweise hin – also ist Albinoni gemeint? Dann sollten die Einträge dort erscheinen. In einigen Fällen stehen Verweise (Bihler/Bühler), auch alternative Namensformen in Klammern, häufiger aber werden Einträge getrennt, auch durch die alphabetische Folge ohne Verweis auseinandergerissen. Aufgrund identischer Werkzuschreibungen müßten z.B. Adam (2) und Adami, Giraneck und Geraneck oder Graun und Grave (lies: Graue) etc. vereinigt werden. Der Uneingeweihte wird sich schwertun, ob er Hofmann und Hoffmann unterscheiden soll, vielleicht sogar muß oder nicht. Mehr Information zum Verfahren wäre da sicher nützlich einschließlich Hinweisen zu solchen Konzerten, die Outsider unter den in Neuausgaben noch verbreiteten falschen Namen suchen werden (z.B. Boccherini siehe Pokorny oder Pergolesi siehe Hasse.)

Für Anonyma hingegen, deren Identität inzwischen aufgeklärt ist, erscheint ein doppelter Eintrag verzichtbar, wenn unter dem inzwischen gefundenen Autor eine entsprechende Notiz bei der Quelle gegeben wird. (Übrigens: woher weiß man eigentlich, daß ein anonym überliefertes Konzert autograph ist?) Ebenso ließe sich vielleicht bei mehrfachen Zuschreibungen durch Zitat allein des ersten Incipits und Querverweis nicht nur Platz sparen, sondern auch die Übersicht erleichtern, so wie ich alternative Fassungen von Satzanfängen bzw. Satzfolgen auch lieber beim selben Haupteintrag finden würde.

Es ist hier jedoch nicht der Ort, die Desiderata und Korrigenda aufzulisten, die sich bei dieser Fülle von Material zwangsläufig einstellen (müssen). Im Angesicht des ganzen Opus bleiben sie marginal. Der Autor besitzt aus langer Erfahrung die Einsicht, daß Vollständigkeit bei solchen Unternehmungen eine unerfüllbare Idealvorstellung bleibt. Eine sicher bald fällige Neuauflage mag dann vielleicht das eine oder andere berücksichtigen.

Bis hier ist dem Autor erst einmal für so viel umsichtigen Bienenfleiß und Aufwand zu danken, und last not least ist auch der Verlag zu loben für die noble Aufmachung und den handlichen Umfang der Bände. Wie zu vernehmen, ist ein Supplement schon in Arbeit. Wir freuen uns darauf! **Nikolaus Delius**

Mario Ancilotti: Metodo per Flauto. Milano 1992, Ricordi, Ed. Nr. 2899, DM 59,--

Denkt man an die immer noch revisionsbedürftigen curricularen Vorgaben, nach denen italienische Konservatorien arbeiten (müssen), dann ist das eine erstaunlich moderne neue Flötenschule. Sie führt, höchst anerkennenswert, weg vom alten Stil des technischen Primats hin zur Musik. Ancilotti will hierfür eine didaktische Hilfestellung nach modernem Standard liefern, die Musik in den Vordergrund stellen, an den Musikbeispielen das Gefühl für einen guten Geschmack entwikkelt sehen, aber ohne dabei die Notwendigkeit technischen Rüstzeugs in Frage zu stellen. So in etwa sein Prolog. Das klingt gut.

Inhaltlich ergibt ein Überschlag, daß umfassenderen Übungsfeldern (z.B. die ersten zwei Oktaven des Instruments) jeweils eine Reihe von Musikbeispielen („Melodie") folgt, für Kapitel 1 bis 5 ganze 19 Seiten (von 84!), denen z.B. allein 22 + 5 Seiten Finger- und Staccatoübungen (also „blanke Technik") gegenüberstehen. Das wird etwas ausgeglichen durch den mehr musikbezogenen Epilog der letzten 25 Seiten, die sich nach einer Übersicht über Skalen und Arpeggien wie ein Anhang darstellen. Möchte man solche Relationen nach dem vielversprechenden Auftakt noch verschmerzen, bei Betrachtung der Musikbeispiele tut man sich schwer damit. Nur ein Viertel von ihnen ist genuine Flötenmusik, doch werden Diabelli, Schumann, Tschaikowsky sowie andere und anderes bemüht, wobei den Zitaten ohne Klavier der harmonische Kontext spürbar fehlt, oder kann man bei der „Sensibilisierung für den guten Geschmack" darauf verzichten? Nirgendwo taucht ein Duett auf (das Kuhlau Duo-Zitat ohne 2. Stimme!), unerläßliches Fundament einer

didaktisch sinnvollen Instrumentalschule, gerade auch dann, wenn die Musik im Vordergrund stehen soll. (Die alten Franzosen haben gewiß nicht über Didaktik diskutiert, sie haben sie aber beispielhaft in ihren Schulen praktiziert.) Zusammenspiel als Methode findet sich bei Ancilotti nur im Abschnitt Intonation. Hier wird das Fixum der Klavierakkorde als Orientierungsmittel eingesetzt.

Mit der Musik wird im übrigen „methodisch" umgegangen, Phrasierungen sind immer (und z.T. schlecht bzw. falsch) vorgegeben, Artikulationen desgleichen, was einem guten Musikverständnis des Schülers nicht gerade förderlich sein dürfte. Alle Kapitel haben einführende Texte, die sich um präzise verbale Beschreibungen der jeweiligen Problematik bemühen. Nicht erkannt zu sein scheint darin, daß man beim Atmen die Luft nicht in die unteren Teile der Lungenflügel *drükken* sollte („spingere" kommt mir viel zu oft vor, obwohl fast gleichzeitig von unerläßlicher Lockerheit gesprochen wird), daß Einatmen mit Ausatmen anfangen sollte, daß ein c′ für sehr viele sehr viel schwerer ist als ein f″, wie überhaupt manche funktionellen Vorgänge (Artikulation) einer besseren (Er-)Klärung bedürfen. Es gäbe da noch einiges zu diskutieren. So bleibt am Ende nicht viel mehr als der Eindruck der guten Absicht. **Nikolaus Delius**

Andrea Hermes-Neumann: Die Flötenkonzerte von Antonio Vivaldi. Deutsche Hochschulschriften 469. 104 S. mschr., br., Egelsbach 1993, Verlag Hänsel-Hohenhausen, DM 38,--

Eine gründliche Studie zu den Flötenkonzerten Vivaldis ist sicher ein Desiderat. Die vorliegende Arbeit versucht dem Rechnung zu tragen, beschränkt sich allerdings auf die Solokonzerte Opus X und die Blockflöten-Solokonzerte. Die übrigen Solokonzerte für Querflöte erfahren nur kurze Anmerkungen. Im Zusammenhang mit Opus X werden immerhin jene Concerti mit herangezogen, die in anderer Instrumentierung handschriftlich überliefert sind und wohl als Vorläufer der Druckfassung gelten können. Die Zahl der als Concerto komponierten Werke für/mit Flöten bis hinunter zur Triobesetzung ist allerdings weit größer. Sie lagen aber nicht im beabsichtigt eingeschränkten Radius, der das Hauptanliegen der Arbeit als „Leitfaden durch die Solokonzerte..." formuliert. Die Frage nach dem Verhältnis der Solokonzerte zu den Quintett- bis Trio-besetzten „Concerti" und deren Untersuchung bleibt also noch weitgehend offen, gerade hier aber ist am ehesten eine Antwort darauf zu finden, ob denn Vivaldi „idiomatisch schrieb". Man bleibt außerdem auf jene Kompositionen beschränkt, die in neuen Ausgaben zugänglich sind.

Der Überblick über die Konzerte ist bei den genannten „Hauptgegenständen" reichlich mit analytischen Anmerkungen versehen, die übrigen Informationen sind von sehr unterschiedlicher Qualität und Gründlichkeit. Was meint denn ein Satz wie „... enthält die Sammlung Giordano ...bis auf 6 alle von Ryom unter den Nummern 426 bis 445 aufgeführten Solokonzerte (einschließlich 783 und 784)" auf S. 20 wirklich? Und gewiß gibt es eine Anzahl, aber keine „Unzahl" von Werkverzeichnissen, die zu Vivaldi erstellt wurden. Von diesen ist die Konkordanztabelle von Noriko Ohmura (1972) allerdings einer Erwähnung wert.

Auf Seite 44 lese ich: „Es ist das Klangbild und -ideal der Querflöte seit Erfindung der Böhmflöte (Mitte des 19. Jahrhunderts) schmeichelnd, sanft und lieblich zu sein." Warum das und in diesem Zusammenhang? Da sollte man sich doch mal die AMZ ansehen und was dort alles so über Flötenspiel (vor Böhm) zu lesen ist. (Das tun Blockflötenspieler in der Regel natürlich nicht.)

Ob die Arbeit den derzeitigen Informationsstand der Wissenschaft widerspiegelt, mag ich nicht beurteilen (immerhin handelt es sich um eine Abschlußarbeit zur Erlangung des Grades des Magister Artium im Fachbereich Musikwissenschaft der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main), jedenfalls nicht den eines interessierten Flötisten. Der wüßte nämlich, daß RV 784 nicht in Esterhaz verschollen, sondern seit einiger Zeit in Schwerin identifiziert und als Neuausgabe längst greifbar ist.

Trotz allem: Besser als nichts, aber auch nicht viel mehr. **Nikolaus Delius**

Fagott Forever. Eine Festgabe für Karl Öhlberger zum achtzigsten Geburtstag, hrsg. von Walter Hermann Sallagar und Michael Nagy, Musikverlag Hilaria, Wilhering 1992, DM 39,--

Kann sich ein renommierter Fagott-Jubilar ein schöneres Geburtstagsgeschenk wünschen als eine Festschrift, die ebenso historisch wie international orientiert ist, verschiedene Aspekte des Fagottspiels in Geschichte und Gegenwart umfaßt und für die gesamte Fagottwelt von Interesse sein dürfte?

All diese Vorzüge vereint die vorliegende Aufsatzsammlung für den langjährigen Solofagottisten der Wiener Philharmoniker, Lehrer zweier Fagottisten-Generationen und Leiter der Bläserkammermusik-Klasse an der Musikhochschule Wien, Karl Öhlberger. Die Vielfalt der 12 Kapitel, für die zahlreiche hervorragende Vertreter des Fachs verantwortlich zeichnen, spiegelt die ganze Bandbreite der fagottistisch-menschlichen Wirkkraft Öhlbergers wider – überaus sympathisch, daß in manchen Beiträgen sachlicher

Blick und persönliche Note harmonisch zusammenklingen.

Camillo Öhlberger beispielsweise berichtet von der Geschichte der Musikerfamilie Öhlberger und den Jugendjahren seines Bruders Karl. Michael Werba hält die Laudatio auf seinen Lehrer, dessen Unterrichtserfolge auf Kontinuität und Strenge, Sensibilität und Identifikation mit seinen Schülern gründen; Michael Nagy reflektiert die Merkmale des Wiener Klangstils, den Öhlberger pflegt und repräsentiert.

Sehr persönlich gehalten und von allgemeingültigem Aussagegehalt zugleich ist das wunderbare Gespräch mit Milan Turkovic, einem der bekanntesten Schüler Öhlbergers. Reflektiert und emotional-spontan zugleich äußert sich der vielseitige Solist, Kammermusiker und Pädagoge zu Fragen des Solo-, Orchester- und Ensemblespiels, zu Fagottrepertoire und Aufführungspraxis, Hochschulausbildung und Musikbetrieb, technischen Fragen und pädagogischen Aspekten des Fagottspiels. Plädoyers für den Vorrang der Musik vor dem Instrument, für eine permanente Weiterentwicklung, stetes Hinzulernen und Sich-Verändern sowie für einen partnerschaftlichen Unterrichtsstil runden sich zum Gesamtbild eines erfrischend offenen und intelligenten Musikers, dessen fagottistisches Denken und Handeln Vorbildcharakter besitzt.

Ganz im Gegensatz zur Bescheidenheit und selbstkritischen Kompetenz Turkovics feiert Frantisek Hermann in einem kurzen Abriß die „Prager Fagottschule" mit Erfolgsbilanzen und Eitelkeitsergüssen – hier hätte ein Lektor dringend Einhalt gebieten müssen.

Einige weitere für das Fagottspiel substantielle Beiträge dieser im Niveau naturgemäß heterogenen Festschrift seien hier genannt: Programmgestalterische Hilfestellung leistet Volker Braach, weltweit geschätzter Experte in Sachen Literaturkunde, mit seinem Überblick über Kompositionen für die „Kleine Harmonie" – Klaus Hubmann informiert über die zu Unrecht vergessenen Fagottkompositionen des Mozart-Bewunderers Thaddäus Freiherr von Dürniz – William Waterhouse und Günter Angerhöfer liefern wertvolles Material zur Geschichte der Fagottpädagogik: Waterhouse mit einer sorgfältig recherchierten Bibliographie pädagogischen Materials von 1700 bis 1900 (bei sehr strengem Maßstab: Es fehlt die Bibliographie Don Arlen Horners, die Fröhlich-Schule von 1810/11 wird nur nebenbei erwähnt, und vielleicht hätte man Carl Baermanns AMZ-Aufsatz von 1820 auch aufnehmen können), Angerhöfer mit einer Zusammenfassung der einschlägigen historischen Schulwerke von Ozi bis Almenraeder. Werner Schulze deckt am Ende des Bandes die „Neben-Instrumente" Kontrafagott etc. in Geschichte und Literaturstand ab.

Ein schöner, ein empfehlenswerter Band also, der für alle Fagottisten und Fagottistinnen reiche Anregungen bereithält – und eine angemessene Würdigung einer epochemachenden Fagottpersönlichkeit.

Wolfgang Rüdiger

Neueingänge

Amadeus Verlag, CH-Winterthur.

Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis XVI *1992*, hrsg. von Peter Reidemeister BP 2141, ISBN 3-905049-58-9

– XVII 1993, hrsg. von Peter Reidemeister. BP 2143, ISBN 3-905049-60-0; Veröffentlichungen der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich u. Mainz

Paul Hindemith: Aufsätze, Vorträge, Reden, hrsg. von Giselher Schubert. ATL 6190, ISBN 3-254-00190-7

Paul Hindemith: Komponist in seiner Welt. ATL 6191, ISBN 3-254-00191-5

Kurt Pahlen: Mein Engel, mein Alles, mein Ich. Liebesbriefe berühmter Musiker. ATL 6195, ISBN 3-254-00195-8

Bärenreiter Verlag, Kassel

Peter Veale / Claus Steffen Mahnkopf: Die Spieltechnik der Oboe (inkl. CD). ISBN 3-7618-1210-8

Deutscher Taschenbuchverlag, München

Arnold Werner-Jensen: dtv junior Opernführer. Stark erweiterte und überarbeitete Neuausgabe. Ab 14 Jahre. ISBN 3-423-79518-2

Furore-Verlag, Kassel

Kontrapunkt, Musikkalender 1995, hrsg. von Barbara Gabler, ISBN 3-927327-25-5

R. Piper GmbH & Co. KG, München / Musikverlag B. Schott's Söhne, Mainz

Stephan Pflicht: „... fast ein Meisterwerk". Die Welt der Musik in Anekdoten. SP 8350, ISBN 3-7957-8350-X (Schott), ISBN 3-492-18350-6 (Piper)

Michael Walsh: Andrew Lloyd Webber. Der erfolgreichste Komponist unserer Zeit. SP 8353, ISBN 3-7957-8353-4 (Schott), ISBN 3-492-18353-0 (Piper)

B. Schott's Söhne, Mainz

Ulrich Dibelius: György Ligeti. Eine Monographie in Essays. ED 8096, ISBN 3-7957-0241-0

Verlagsbuchhandlung Dr. Wißner, Hugo-Eckener-Str. 1, 86159 Augsburg

Erich Tremmel: Blasinstrumentenbau im 19. Jahrhundert in Südbayern. Collectanea Musicologica, Band 3. , ISBN 3-928898-13-2

NEUERSCHEINUNGEN
Zeitgenössische Musik für Blockflöte

MOECK

MAARTEN ALTENA
Roep
für Tenorblockflöte solo
Ed. Moeck Nr. 1554 · ISMN M-2006-1554-8
DM 15,00 / öS 131,00 / sFr 18,00

ULRICH GASSER
Lamentatio I
für Tenorblockflöte und Gitarre
Ed. Moeck Nr. 1557 · ISMN M-2006-1557-9
DM 16,00 / öS 139,00 / sFr 19,50

ANDREAS POTH
Weltzeit
für Blockflötentrio (ATB)
Ed. Moeck Nr. 1555 · ISMN M-2006-1555-5
DM 19,00 / öS 165,00 / sFr 23,00

STEFAN THOMAS
Veränderungen
für drei Baßblockflöten
Ed. Moeck Nr. 1556 · ISMN M-2006-1556-2
DM 27,00 / öS 235,00 / sFr 32,50

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · CELLE

NOTEN

Anton Heberle: Fantaisie (1808), für Sopranblockflöte solo, hrsg. von Hugo Reyne, Celle 1994, Moeck Verlag, Ed. Nr. 1120, DM 12,50

Über das Leben von Anton Heberle weiß man wenig. Er lebte wahrscheinlich am Anfang des 19. Jahrhunderts in Wien, sofern man dieses aus der Tatsache schließen kann, daß einige seiner Werke dort zu seinen Lebzeiten in dem Verlag „Chemische Druckerey" erschienen sind.

In den Titeln dieser Werke werden als alternative Aufführungsinstrumente „Czakan" oder „Flûte douce" empfohlen. So auch in der hier vorliegenden Fantaisie. Das dreisätzige Werk besteht, wie auch andere Kompositionen von Heberle, im wesentlichen aus vielen arpeggierten Akkorden und schnellen Tonleitern, die immer wieder unterbrochen werden von Zitaten bekannter Themen der damaligen Zeit.

Mit Humor und ein wenig Virtuosität kommt man sicher über einige kompositorische Längen des Stücks hinweg. Es ist eine gute Idee, das Faksimile teilweise oder wie hier sogar vollständig im Vorwort abzudrucken. Um so unverständlicher ist es, daß der Herausgeber sich nicht genau an diese Vorlage gehalten hat und dieses auch nicht in seinem Bericht erwähnt. So erfährt das Stück formal und inhaltlich eine deutliche Veränderung. Ansonsten ist das Vorwort recht umfangreich und informativ. Es behandelt die Stellung der Blockflöte im 19. Jahrhundert, und man erfährt einiges über den Czakan.

Ursula Schmidt-Laukamp

J. S. Bach: Partita BWV 997, eingerichtet für Altblockflöte und Cembalo von Siegfried Petrenz. Universal Edition, A-Wien. Partitur und Stimme, UE 19939, DM 19,--

Hierbei handelt es sich nicht um eine simple Transposition eines Werkes für ein anderes Melodieinstrument, sondern um eine grundlegende Veränderung: aus eins macht zwei. Es ist (oder war) eine Cembalopartita in c-Moll, die in drei Abschriften – keine von Bachs Hand – existiert. Die vorliegende Bearbeitung geht so weit, aus dem Original ein Werk für Traverso und Cembalo neu zu erschaffen. Danach wurde dann das Ganze stillschweigend einen Ton höher für die Blockflöte transponiert. Da der Umfang der rechten Hand im Original von d' bis

es''' reicht, muß in der Transposition zumindest der tiefste Ton umgelegt worden sein. In der Ausgabe finden sich leider keine Hinweise darauf. Aus dem 5. Satz, dem Double, konnte auch der Herausgeber beim besten Willen keine Flötenstimme isolieren. Dieser Satz verblieb im Originalzustand und wird vom Cembalo alleine gespielt. An dieser Stelle soll nicht über das Für und Wider von Bearbeitungen entschieden werden, sondern nur, ob das Stück in seiner Neufassung für einen Spieler interessant ist oder nicht. Die Antwort heißt ja, denn im Vergleich mit soviel mittelmäßiger Barockmusik ist es natürlich auch noch in dieser Fassung besser als so viele andere Sonaten oder Partiten. Das Preludio und die Sarabande zeigen sich auch in dieser Ausgabe von ihrer guten Seite und bieten schöne Melodielinien und eine interessante harmonische Struktur, sind aber für die Blockflöte technisch nicht so anspruchsvoll wie andere Werke von Bach. In der Fuga zeigen sich einige Schwachstellen der Bearbeitung, und die Gigue ist verhältnismäßig leichte Kost. Die Cembalostimme ist in der Neufassung natürlich unkomplizierter und verlangt vom Spieler ein gesundes Maß an Vorstellungskraft, um Lücken zu überbrücken. Alles in allem eine Ausgabe, die ihr Publikum findet, aber wohl kaum Einzug in die Konzertsäle halten wird. **Ines Zimmermann**

Francesco Barsanti: [6]Sonate a flauto o violino solo con basso..., London 1724, Faks. hrsg. von P. Holman, B-Peer 1993, Alamire Musikverlag

Der Titel des Faksimiledrucks der Sonaten von Barsanti enthält wohl einen Lesefehler, den wir nicht wiederholen wollten. Nach VIOLINO SOLO steht kein &, sondern ein raumfüllender Schnörkel, auf den die nächste Zeile so folgt: CONN'BASSO... Da es dem Stecher zu eng wurde (oder er den eigenen Fehler bemerkte), hat er zwischen die beiden Wörter den ' gesetzt. All das wäre kaum des Aufhebens wert, führte es nicht zur Frage für den stutzenden Leser, was ein „conbasso" sei. Die Sonaten von Barsanti sind bekannt, weswegen ein nochmaliger Hinweis auf ihre Qualität unterbleiben kann. Holman stellt in seinem interessanten Vorwort dieses Opus 1 Barsantis in das historische Umfeld des Londoner Musiklebens der Zeit, vermutet auch, daß Barsanti selbst die Druckvorlage gestochen habe. Dann jedenfalls hat er von Stechern, die für Walsh arbeiteten, gut gelernt und geschickte Arbeit geleistet. Der silberfarbene Druck auf dem pompejanisch roten Deckel der Alamire-Ausgabe imponiert optisch sehr. Lesen läßt sich das nur mühsam. **Nikolaus Delius**

Friedrich Silcher: Zwei Divertissements für Flöte und Klavier, hrsg. von R. Dohn mit einem Vorwort von M. Frank. Stuttgart 1993, Carus Verlag, Ed. Nr. 80.122/01, DM 30,--

Silchers Variationen über „Nel cor più" darf man wohl zum Standardprogramm der Flötisten rechnen. Mit den *Divertissements* wird eine Erstausgabe nach den Autographen vorgelegt. Auch sie haben „Opernstoff" zur Vorlage: „Die Schweizerfamilie" von Weigel und Webers „Freischütz", jedoch nicht eine einzelne Nummer als zu variierendes Thema, sondern eher im Sinne eines Querschnitts. Dieser ist allerdings eingeschränkt auf Auswahl („nach Themen aus...") und Verbindung in durchaus selbständiger Komposition, die Silchers Vorstellung erkennen läßt, was ihm aus den beiden Opern wichtig, mitteilenswert, vielleicht auch bewahrenswert erschien. In den sehr instrumentengerechten Stücken erscheint er aus der Liedertafel-Umgebung noch befreiter als in den bekannten Variationen.

Die Ausgabe ist sehr sorgfältig und eingehend kommentiert. Das Flötenpublikum wird sich für diese Neuheit dankbar erweisen. **Nikolaus Delius**

Berliner Sonaten aus der Zeit Friedrichs II. für Querflöte und B.c., hrsg. von H. Ruf, Bezeichn. d. Flötenst. von R. M. Ruf. Heft 3: C. P. E. Bach: Sonate G-Dur; J. G. Graun: Sonate G-Dur. Heft 4: J. F. Agricola: Sonate A-Dur; J. P. Kirnberger: Sonate G-Dur. Heft 5: F. Benda: Sonate e-Moll; F. W. Riedt: Sonate G-Dur, ED 7948-7950, je DM 24,--

Johann J. Quantz: Concerto für Querflöte, Vl. (Fl. Ob.) und B.c. G-Dur, hrsg. von H. Ruf, FTR 151

Christoph Schaffrath: Triosonate d-Moll für 2 Querflöten und B.c., hrsg. von G. Zahn, FTR 152, DM 24,--

Musikverlag B. Schott's Söhne, Mainz 1993

Johann J. Quantz: Konzert G-Dur für Flöte, Streicher und B.c. QV 5:174, hrsg. von W. Burmeister, Kadenzen von M. Nastasi. Ausgabe für Flöte und Klavier, Frankfurt 1993, Ed. Peters 8771, DM 24,50

Der Beginn der Reihe ist bereits in TIBIA 1/94 notiert. Inzwischen ist sie vollständig und bestätigt inhaltlich die erwartete Konzeption: eine interessante Anthologie von meist noch unbekannten Flötenwerken aus dem unmittelbaren Umkreis Friedrichs, die auch die Spanne formaler Möglichkeiten zeigt, derer sich die Komponisten des Kreises bedienten, sei es in der Charakteristik und Abfolge der dreisätzigen oder der mit „empfindsamen" Elementen gefüllten „archaischen" viersätzigen Form (Agricola).

Carl Philipp Emanuel wäre noch mit Wq134 (H540) zu spezifizieren, Bendas schöne Sonate ist nach handschriftlicher Überlieferung auch für die Oboe hervorra-

gend geeignet. Mit Kirnberger wurden wir bereits durch Rasch bekannt (Utrecht 1984), der in seiner Ausgabe auch auf Kirnbergers Ton „i" hinwies. Alles in allem eine gute Auswahl, die den Spieler auch anregen sollte, Umfeld und Hintergründe über die gegebenen Andeutungen hinaus zu erkunden. Preußen hatte viele gute Seiten.

Das „Concerto" ist ein Trio mit konzertierenden Stimmen in teilweise imitierender Manier. Wir kennen solche Vorbilder aus dem Italienischen, Flötisten mindestens Vivaldi in g-Moll. Ein leichtes und spielfreudiges kurzes Stück, dessen Umfang für die Flöte sich zwischen *g'* und *c'''* bewegt, selten mal das untere *Fis* streift. Die Violinstimme umfaßt gerade zwei Oktaven (*d'* - *d'''*), was die geblasene Alternative geradezu herausfordert. Mit seinen vier Sätzen, darunter einem Lento 3/2 in e-Moll, erscheint es zudem absolut noch nicht „berlinisch", eher an Telemann orientiert.

Eine gute Ergänzung zu den Berliner Sonaten bildet das Trio des zum gleichen Komponistenkreis zählenden Christoph Schaffrath, Kammercembalisten der Prinzessin Amalie, gleichsam Konkurrenten C. P. E. Bachs. Im Verhältnis zu Quantzens „Concerto" ist das ein ausgewachsenes dreisätziges Werk mit einem harmonisch interessanten, manchmal kühn erscheinenden Einleitungssatz, dem zwei Allegri folgen, die mehr bieten, als nur die Spielfreude der Ausführenden zu belohnen.

Nach Breitkopf bringt nun auch Peters das uns am längsten bekannte und meistgespielte Quantz-Konzert als Neuausgabe, wiederum von Burmeister sorgfältig betreut. Die Stimme ist mit aufführungspraktischen Hinweisen bezüglich des Spiels der Vorschläge versehen, von denen hier (eigentlich als einziger) besonders wichtig der auf das kurze Sechzehntel vor der gern „klassisch" in vier gleiche Sechzehntel aufgelösten Figur ist. Anderes hingegen sollte heute schon zu den Selbstverständlichkeiten zählen bzw. dem „Ohngefähr" überlassen bleiben. Die Kadenzen sind anregend, die Korrektur in I,T.78 kann jeder selbst erledigen.

Nikolaus Delius

Alexander Rydin: Chanson Ancienne für vier Flöten und Klavier, Paris 1994, Billaudot, G 5439, keine Preisangabe in DM

Sparpolitische Überlegungen der Musikschulträger, weg vom Einzelunterricht hin zu mehr Gruppenunterricht, zwingen den Musikschullehrer, sich nach entsprechender und ansprechender Literatur umzusehen. Die Auswahl in der Besetzung vier Flöten/Klavier, für den Unterricht zweier Zweiergruppen mit der Lehrerin/dem Lehrer am Klavier geeignet, kann man immer noch an einer Hand abzählen. Rydins dreiminütiges Werkchen für die Unterstufe verdient aber nicht nur deshalb nachdrücklich empfohlen zu werden. Im Umfang von d' bis c''' kann innerhalb der traditionell tonalen dreiteiligen Form an Intonation, Tonbildung und Phrasierung geübt werden, der notwendige Kontrast zum vorwiegenden Legato wird durch polyphone Bewegung erreicht. Einfachheit und Sauberkeit des Satzes sowie die Stimmung dieses „alten Liedes" kommen dem Schüler der Unterstufe bestimmt entgegen.

Zeljko Pešek

Jérôme Naulais, Douze Études de Style für Flöte, Paris, A. Leduc, AL 28850, keine Preisangabe in DM

Der Trend zum Gruppenunterricht macht den Unterrichtsgebrauch dieser Etüden in der Mittelstufe deutscher Musikschulen eher unwahrscheinlich. Die 12 nichttonalen Etüden des 1951 geborenen Naulais zeigen den preisgekrönten Posaunisten in guter französischer Komponistennachfolge auch als Kenner der Flöte. So pfiffig wie die 13 Etüden von Pierre-Max Dubois (ebenfalls bei Leduc) oder so geistreich wie die 24 Etüden von Jean-Michel Damase (Lemoine) finde ich sie allerdings nicht. Leider sind sie in Notation und Spieltechnik ganz traditionell, „erweiterte Spieltechniken" wären dem Schüler nützlicher und leichter zu vermitteln als diese eher für einen Dechiffrage-Kurs (Vom-Blatt-Spiel) komponierten Etüden.

Zeljko Pešek

Georg Abraham Schneider: Drei konzertante Duos op. 78 für 2 Flöten, hrsg. von B. Päuler, CH-Winterthur 1993, Amadeus Verlag BP 2312, DM 15,--

Wer z.B. bereits das Vergnügen mit Schneiderschen Quartetten für 4 Flöten hatte, wird die Neuausgabe dieser Duos begrüßen, die sich da im vielversprechenden Amadeus-Gewande vorstellen.

Schneider (1770-1839), geborener Hesse, doch bald in Berlin verwurzelt, wo er für das Musikleben der Stadt im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts keine unbedeutende Rolle spielte, zielt mit einem Teil seiner Kompositionen auf Bildung und Unterhaltung des musikalischen Publikums, welchem Umstand wohl auch die große Zahl von Flötenduetten zu danken ist, die er hinterließ. Diese des Opus 78 sind von der „konzertanten" Sorte, was bedeutet, daß die zweite Stimme nicht in Beschränkung aufs gebrochene Akkordieren zur Nebenrolle verdammt ist. Dreisätzig, formal noch nicht zum „Grand Duo"

ausgewachsen, haben die Sonaten in F, e und C stilistisch eher klassisch orientierten Zuschnitt und so den Vorteil konzentrierter Unterhaltsamkeit, die nicht ermüdet. Ihre Ansprüche sind am fortgeschrittenen Liebhaber der Zeit zu messen.

Nikolaus Delius

Sigismund Neukomm: Fantaisie pour Flûte seule, hrsg. von J. Castagner, Paris 1994, Ed. G. Billaudot 5363. Keine Preisangabe

Neukomm ist 1778 geboren. *Ich war kein Wunderkind wie der unsterbliche Mozart. Dieser ist, wie ich, in Salzburg geboren und in einem Haus gegenüber dem unsrigen.** Die anrührende Zurücknahme der eigenen Person zu Beginn der „Biographischen Skizze" des späteren Ritters und bis zu seinem Tode 1858 vielfach geehrten Schülers beider Haydn ist kennzeichnend für den Komponisten, dessen Fleiß trotz vieler Reisen und breitgefächerten Interessen zu einer Werkliste mit über 1200 Nummern führte. Die Instrumentalmusik allerdings spielt darin nicht die Hauptrolle, die Flöte wird kaum berücksichtigt, weshalb Flötisten in der Regel den Namen Neukomm nicht mit ihrem Instrument in Verbindung bringen.

Die vorliegende Fantasie, 1823 in Paris komponiert und als No. 223 im autographen Werkverzeichnis eingetragen, wird somit wohl als Gelegenheitsarbeit anzusprechen sein. Auch wenn die großen Virtuosen im Paris jener Zeit Neukomm nicht unbekannt gewesen sein dürften, lassen technische Anforderungen und Ambitus (nicht über f''') der Fantasie eher an einen der noblen Freunde des Komponisten als Widmungsträger denken. Charakteristik des d-Moll Themas, motivische Verknüpfung der langsamen Einleitung und des schnellen modulatorisch durchgeführten „Hauptsatzes", Wendung zum Dur für den Schlußteil, alles erscheint eher von klassischer Strenge als „himmlischer Länge" und doch ganz in der zweiten Wiener Generation zu Hause.

Für unsere schmale Sololiteratur aus jener Zeit ist das Stück ein schöner Zugewinn, und, obwohl unklar bleibt, was hier unter „Révision" verstanden werden darf, der Ausgabe kommt das Verdienst zu, den Flötisten Neukomm vorgestellt zu haben. Allerdings – einen Kommentar hätte er unbedingt verdient!

Nikolaus Delius

*) Zitat und Angaben aus Rudolph Angermüller: *Sigismund Neukomm*, München/Salzburg 1977.

Stadt Uelzen
in der Lüneburger Heide

7. Internationaler Kuhlau-Wettbewerb für Flötisten
6. – 10. November 1995

Der Wettbewerb ist für folgende Instrumente ausgeschrieben:

Flöte solo und Flöte/Klavier;
zwei Flöten und zwei Flöten/Klavier;
drei und vier Flöten

Preise: DM 20.000,--

Jury: Peter-Lukas Graf, Basel (Vorsitzender)
Richard Müller-Dombois, Detmold
Eberhard Grünenthal, Berlin
Susan Milan, London
Christopher Oakden, z.Z. Hannover
Ole Birger Pedersen, Kopenhagen
Rien de Reede, Amsterdam

Anfragen: **7. Internationaler Kuhlau-Wettbewerb für Flötisten**
zu Hd. Herrn Mentasti
Postfach 2061, D-29510 Uelzen
Tel.: 05 81 / 800-227
Fax: 05 81 / 800-108

Diverse: Neue Choralmusik für Querflöte, hrsg. von Peter Thalheimer, Stuttgart 1994, Carus-Verlag, CV 13.069, DM 22,--

Diese Neuausgabe von 1994 enthält Werke für Soloflöte von Helmut Bornefeld, Peter Hoch, Karl Michael Komma und Hans Georg Pflüger aus den Jahren 1978 und 1979. Fast alle sind auf Anregung Peter Thalheimers entstanden oder ihm gewidmet. Wie auch die bekannte Partita Gerhard Hufschmidts „O Heiland, reiß die Himmel auf" oder Gerhard Brauns „Magnificat" sind diese Werke für den Gottesdienst oder für Kirchenkonzerte gedacht. Alle Titel weisen auf meist altkirchliche Choräle hin, vielen ist ein Choralvers vorangestellt. Neue Spieltechniken, wie geräuschhafte Tonbildung, Klappenschlag, Flatterzunge, Vierteltonintervalle, Mehrklänge und Summtöne, stehen neben traditioneller, taktgebundener Notation. Dieses und auch die Auswahl von Alternativvorschlägen und Formelementen beteiligt den Interpreten wesentlich am musikalischen Ergebnis.

Trotz ihres „Alters" finden wir hier „Neue" Musik, die Spieler und Hörer zu lohnender, intensiver Auseinandersetzung herausfordert.

Christoph Haarmann

Michael Obst: Nuancen für Flöte und Schlagzeug, Wiesbaden 1991, Breitkopf & Härtel, EB 9080, DM 29,--

Nuancen komponierte Michael Obst 1991 im Auftrag des Landes Baden-Württemberg. Der Titel könnte nicht besser gewählt sein: Geht es doch in diesem zweisätzigen, etwa 15minütigen Werk um Klangnuancen bei Flöte und Schlagzeug, wobei die Nuancierungen im 2. Satz deutlich zunehmen. Kommt der 1. Satz – als schneller Teil konzipiert – in der Flötenstimme noch mit „normalen" Halbtonschritten aus, wird im langsamen 2. Satz der tiefere Altflötenklang mit Vierteltönen, Glissandi und Whistle-Tönen angereichert. Dominieren beim Schlagzeug im 1. Satz Bongos, Logdrums, Tomtom, Crotales und Cowbells, so umhüllen im 2. Satz mehr meditative Klänge von verschiedenen Becken, Sägeblättern und Metallblocks den Altflötenklang. Beide Teile haben ein analoges Formprinzip: den 8 bzw. 10 Abschnitten sind in der Flöte jeweils bestimme Zentraltöne zugeordnet, die penetrant und lang sein können wie das e''' im 1. Abschnitt des 1. Satzes oder auch nur immer kurz berührt werden wie das kurze b'' im 3. Abschnitt. Für jeden Abschnitt bleibt die einmal gewählte Schlagzeugauswahl – und damit Klangfarbe – erhalten, gewisse Abschnitte werden variiert wiederholt, was innerhalb dieser Reihungsform Geschlossenheit bewirkt.

Ohne die Erfahrung mit außereuropäischer Musik und deren Beschwörungsgesten wären wohl weder der rhythmisch betonte 1. Teil noch der im Stil asiatischen Flötenspiels ornamentierte 2. Teil denkbar, wobei betont werden soll, daß es sich hier nicht um einen billigen Abklatsch solcher Musik handelt, sondern um ein in sich geschlossenes, farblich reizvolles und lohnendes Werk neuer Musik.

Das Zusammenspiel mag im 1. Satz wegen der irregulären Rhythmen nicht immer einfach sein; im 2. Satz muß der Flötist bei einer den Streichern abgelauschten Arpeggienfigur ab Takt 50 einen langen Atem und eine virtuose Tripelzunge beherrschen. Griffe für die Vierteltöne sind nicht angegeben, aber ohne große Probleme findbar. **Frank Michael**

Giulio Briccialdi: Variationen über das Thema *Qual Cor tradisti* aus Norma von V. Bellini, für Querflöte solo, hrsg. von G. L. Petrucci, Wilhelmshaven 1994, Heinrichshofen N 2327, DM 12,--

Themen aus Bellinis Oper *Norma* sind vielfach Objekt (manchmal Opfer) von Instrumentalvariationen gewesen, was für ihre Beliebtheit und wohl auch Eignung spricht. Diese unbegleiteten Variationen sind, so Petrucci, das einzige Solostück für Flöte ohne didaktischen Zweck. Über Briccialdi liest man bei Mendel im *Musikalischen Conservationslexicon* (1872): *... an Bravour und Fertigkeit wird er von keinem Flötisten übertroffen. Geschmack zeigt sich auch in seinen zahlreichen Compositionen ...; der innere Gehalt seiner Arbeit ist aber ein geringer, technischen Zwecken ganz untergeordneter.* So erscheinen auch diese vier Variationen (in einer übrigens sauberen Ausgabe) mehr der flötistischen Selbstdarstellung gewidmet. **Nikolaus Delius**

George Dreyfus: Larino, Safe Haven, für 2 Oboen und Englisch Horn, Berlin, Musikverlag Werner Feja, KMB 17, Partitur und Stimmen DM 26,--

Das vorliegende Werk, dessen Publikation sich dankenswerterweise ein kleiner Berliner Buch- und Musikverlag angelegen sein ließ, hat eine längere Vorgeschichte: George Dreyfus wurde 1928 in Wuppertal geboren und kam zusammen mit seinem Bruder kurz vor Ausbruch des 2. Weltkrieges in einem Transport deutsch-jüdischer Kinder nach Australien, wo sie von der „Australian Jewish Welfare Society" in einem Heim ein Unterkommen fanden, das den Namen *Larino* trug. Die Gruppe, die sich später in alle Welt zerstreut hatte, traf sich dann wieder zum 50. Jahrestag ihrer Aus-/Einwanderung und Rettung in Melbourne, zu dessen Anlaß Dreyfus eine kleine „Tafelmusik" beisteuerte.

George Dreyfus, der am dortigen University College Klarinette und Fagott studiert hatte und 16 Jahre lang als Fagottist im Melbourne Symphony Orchestra tätig war, konnte sich auch als Dirigent, vorwiegend des Dreyfus-Chamber-Orchestras, und Komponist in seiner neuen Heimat profilieren. Für Larino verwendete er eine Melodie, die er für eine Szene aus einer Sendereihe des Australischen Fernsehens geschrieben hatte. Einer Anregung seines Kollegen, des Oboisten Jeffrey Crellin, nachkommend, schrieb er dann noch eine Anzahl Variationen für 2 Oboen und Englisch Horn, wodurch er das Repertoire dieser im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts entstandenen Formation – deren Beliebtheit in Werken von Beethoven, Wendt, Triebensee, Wranitzky und anderen dokumentiert ist – um ein Werk der heutigen Zeit bereichert.

Formgebung und Tonsatz sind im besten Sinne konservativ: dem Thema in F-Dur (mit Auswei-

chungen in „freiere" Tonalität) folgen, in jeweiligem Wechsel schnell-langsam, sechs Variationen in den Tonarten F-, H-, G-, Es-, A- und B-Dur; die abschließende Coda bringt nochmals das ursprüngliche Thema, das allerdings immer wieder nach jeweils einigen Takten durch Zitate aus den vorangegangenen Variationen unterbrochen wird. Die spieltechnischen Anforderungen bewegen sich im mittleren Bereich.

Druck und Ausstattung zeichnen sich durch geringen Aufwand und klares Notenbild aus. Fehlstellen auf der zweiten Partiturseite, wo der ganze rechte Rand „abgeschnitten" scheint, lassen sich anhand der Einzelstimmen unschwer ergänzen.

Anläßlich eines Kammermusikkurses an der Universität von Brasilia wurde das Werk jüngst mit leichten Kürzungen durch Kursteilnehmer aufgeführt, vermutlich als Erstaufführung für Brasilien, wenn nicht für Lateinamerika. **Georg Meerwein**

W. A. Scheidl: Empirische Studie in 16 Abschnitten, für Klarinette, Friedrich Hofmeister Verlag, Hofheim/Leipzig 1993, FH 6044

Herangehend an die heute schon nicht mehr zu überschauende Menge technischer Studienwerke für Klarinette und die unvermindert anhaltende Vielzahl neuer Veröffentlichungen muß gefragt werden: Was können und sollen diese Neuschöpfungen leisten? Gibt man vor, daß die instrumentalen Möglichkeiten sich stetig erweitern, der Musiker aufgrund konsequenter Ausbildung und komplexerer Ausnutzung seiner mentalen Möglichkeiten immer schwierigere Passagen realisieren kann, erklärt sich die Notwendigkeit, genau hierfür weiteres Übungsmaterial bereitzustellen. Diesen Bedarf empirisch, d.h. in Absprache mit möglichst vielen, kompetenten Klarinettisten zu ermitteln scheint ein vielversprechender Gedanke. Dies könnte man, wie es in diesem Falle auch geschehen ist, unter dem Titel *Empirische Studie* (hier in 16 Abschnitten) zusammenfassen. Doch leider geht der Autor diesen Weg nicht konsequent weiter. Bei der ritornellartig angelegten Reihung verschiedener musikalischer Gedanken und ausgearbeiteter Themenschwerpunkte soll es nicht das erste Ziel sein, diese technisch beherrschen zu lernen. Das Vorwort gibt Aufschluß: „Obwohl es Etüden sind, liegt die Relevanz in der Phrasierung, Linienführung und Respiration, jedoch ist der Schwerpunkt auf die moderne Technik verlagert." Das Tonmaterial selektiert sich aus Akkordreihungen („differenzierte Arpeggien, speziell in der Chalumeaulage") und nicht an eine Tonart gebundene, sequenzierende Quartsprünge, die „zu modernen Phrasen" überleiten. Zum Gesamtcharakter dieser Studie äußert sich der Autor wie folgt: „Das Zusammenfließen der einzelnen Abschnitte gibt dem Werk einen Hauch von Metamusik und die Pluralität der Metrik intensiviert die rhythmische Flexibilität." ... Was bleibt, ist eine offene Frage!

Jürgen Demmler

Victor Bruns: Vier virtuose Stücke für Fagott solo, op. 93, Kammermusik für Bläser Nr. 10, Berlin 1991, DM 8,50
– Kleine Suite Nr. 3 für 3 Fagotte und Kontrafagott, op. 92, Fagottquartette Nr. 5, Berlin 1992, Partitur und Stimmen DM 35,00
Musik- und Buchverlag Werner Feja, Berlin

Wie auch seine anderen Kompositionen für Fagott, gestalten sich die vier virtuosen Stücke von Bruns übersichtlich und tragen deutlich die Handschrift eines versierten Kenners dieses Instrumentes. Das verwundert nicht, da Bruns selbst als Fagottist zunächst in St. Petersburg und später in Berlin (1940-1969) tätig war. Dem Vorwort von Helge Bartholomäus – selbst Fagottist, Herausgeber und Widmungsträger der vier Stücke – ist zu entnehmen, daß Bruns im Verlauf seiner Kompositonsstudien auch Schüler von Boris Blacher wurde. Sensationelle fingertechnische oder artikulatorische Akrobatik wird dem Spieler in keinem der vier Stücke abverlangt, wohl aber eine klare Linienführung der stets nachvollziehbaren Phrasen. Um dem überwiegend melodischen Aufbau der Kompositionen gerecht werden zu können, bedarf es tonlicher Ausgewogenheit und klanglicher Ausdrucksfähigkeit des Spielers. Die Noten sind trotz des einfachen Computerdruckes gut zu lesen und erleichtern vor allem dem Schüler in dieser kostengünstigen Form die Erweiterung der eigenen Fagottbibliothek.

Ein Fagottquartett aus der Feder von Victor Bruns erweckt Neugier und Erwartungen. Seine Kompetenz als Fagottist und Komponist beweist Bruns in dieser Komposition schon dadurch, daß nicht die Komik der Besetzung zum Schwerpunkt gerät, sondern daß die musikalischen Ideen dem Instrument entgegenkommen, ohne sich dabei einer Einseitigkeit unterzuordnen. Die fünf kurzen Sätze der Suite lassen sich sowohl technisch als auch im Zusammenspiel leicht musizieren. Für klangliche Gestaltung gibt es vielfältige Möglichkeiten, wobei sich besonders die Eigenständigkeit der Kontrafagottstimme als reizvoller Aspekt anbietet. Innerhalb der langsam, aber stetig wachsenden Anzahl von Originalkompositionen für Fagottquartett ist die *Kleine Suite* ein ernst zu nehmendes Mosaiksteinchen, dessen Entstehung und Veröffentlichung sicherlich maßgeblich dem Herausgeber Helge Bartholomäus zu

verdanken ist. Die einfache Gestaltung und Aufmachung des Notentextes zeigt in manchen Details kleine Unzulänglichkeiten, die sich aber selbst beim Prima-vista-Spiel nicht als hinderlich erweisen. Die dem Material beigefügte Partitur erfordert eine gute Sehschärfe und eignet sich damit nicht als Spielpartitur. Sie ist aber insbesondere für die Einstudierung eines Schüler- oder Studentenensembles eine wichtige Hilfe und erfüllt damit in dieser Form ihren Zweck zufriedenstellend.

Andreas Schultze-Florey

Neueingänge

Amadeus Verlag, CH-Winterthur

Barre, M. de la: Suite in G-Dur (Sopranblfl. [Fl., Ob., Vl.] u. B.c.), BP 798

Cambini, G.: 6 Duos op. 4 (Flöte u. Viola), BP 2333

Händel, G. F.: Blockflötensonaten (Altblfl. u. B.c.), BP 360

Meissner, Ph.: Zwei Duos op. 4 (2 Klarinetten), BP 2350

Müller, B. E.: Serenade op. 15 (Flöte, Horn u. Klavier), BP 2339

Schneider, G. A.: 3. Quartett D-Dur (4 Flöten), BP 2346

Bärenreiter Verlag, Kassel

In natali Domini, bearb. von M. Harras (Blockflötenquartett), BA 8096

Gérard Billaudot Editeur, F-Paris

Damaré, E.: La Cracovienne op. 224 (Piccolofl. u. Klav.), G 5654 B

– L'Alouette op. 172 (Piccolofl. u. Klav.), G 5657 B

Dittersdorf, Borodin, Tschaikowsky, Burgmüller: Allegro Partita No. 4, Chœur des Villageois, Danse des mirlitons, La Styrienne (Klarinettenquartett), G 5129 B

Doppler, F. u. K.: Valse di Bravura op. 33 (2 Fl. u. Klav.), G 5589 B

Guérinel, L.: Historiette 2 (Flöte), G 5466 B

Jolivet, A.: Une Minute-Trente (Blfl. [S,T] od. Traversfl. u. Schlagzeug), G 5592 B

Kroepsch, F.: Mini Kroepsch (Klarinette), G 5508 B

Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Eisenhardt, G.: Eulenspiegeleien (Sopranblfl. u. Klav.), DVfM 32055

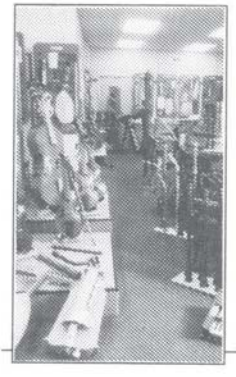
– Tanzpantomimen (Altblfl. [Querfl.] u. Klav.), DVfM 32056

Carus-Verlag, Sielminger Str. 51, 70771 Leinfelden-Echterdingen

Corrette, M.: Noël Allemand (Sopranblfl. [Ob.], 1 od. 2 Vl., Org. od. Cemb. u. Vc. ad lib.), CV 11.208/01

Silcher, F.: Variationen (Flöte u. Klavier), CV 80.123/01

The specialists in early music



INSTRUMENTS
Choose in the comfort of our showroom or use our mail order service. We stock the most comprehensive range of early musical instruments in the world.

KITS
Over 40 kits covering all aspects of Early Music. Each kit comes with a detailed instruction manual to give you a step by step guide.

RECORDERS
The finest choice of recorders and the best after sales service. Use our on approval scheme with complete confidence.

REPAIRS & SERVICE
Our specialist workshop offers a wealth of experience and all repairs are fully guaranteed. For further details of any of the above send £5.00 for the latest catalogue (refundable against first order).

the Early Music Shop

Tel (0274) 393753
(UK dialling code: 44) Fax (0274) 393516.
38 Manningham Lane, Bradford,
BD1 3EA. England.

Vivaldi, A.: Concerto in a (Blockflötenquartett), CV 11.231/01

Ebert Musik Verlag, Erich-Zeigner-Allee 54, 04229 Leipzig

Buchholz, Th.: Neun Soli für sieben verschiedene Blockflöten, EMV 93023

Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven

Braun, G.:Sulamith, Episode V (3 Altblfl.), N 2326

Couperin, F.: Concerts Royaux (Altblfl. [Querfl./Vl./Ob.] u. B.c.), N 2336

Fürstenau, A.B.: Grand Trio F-Dur mit Fuge op. 66 Nr. 2 (3 Querfl.), N 2337

Heilmann, H.: Opal (Altblfl. u. Klav.), N 2334

Maurischat, G.: Komm, komm, meine Geliebte (Alt-, Tenor- u. Baßblfl.), N 2319

Friedrich Hofmeister Musikverlag, Hofheim - Leipzig

Ausgewählte Stücke zum Üben und Vorspielen (Alt- u. Tenorsaxophon), FH 2149

Blasius, F.: 6 Duos, Teil 2: Duos 4-6 (2 Fagotte), FH 2116

Eben, P.: Duettini (Sopraninstrument u. Harfe), FH 2099

Karg-Elert, S.: Etüden-Schule op. 41 (Ob. u. Ehn.), FH 6055

– Trio op. 49 Nr. 1 (Ob., Klar. u. Ehn. od. Whn.), FH 2143

Weißenborn, J.: Fünf kleine Stücke (Fag. u. Klav.), FH 2168

Moeck Verlag, Celle

Denhoff, M.: contrapunto invasato (2 Klav.), Ed. Moeck Nr. 5436

Dulin, F.: Variationen über ein Weihnachtslied des 17. Jhs. (Blfl. u. Org.), Z.f.S. 665

Europäische Folklore (Blfl.-Quartett SATB), Z.f.S. 663/664

Friederich, M.: Amusement op. 11a (2 Blfl. Sino/A), Z.f.S. 662

Gasser, U.: Lamentatio I (Tenorblfl. u. Git.), Ed. Moeck Nr. 1557

Händel, G. F.: Sechs Fugen-III (Blfl.-Quartett SATB), Z.f.S. 666/667

Nobis, H.: 2. Streichquartett, 1991, Ed. Moeck Nr. 5459

Poth, A.: Weltzeit (Blfl.-Trio ATB), Ed. Moeck Nr. 1555

Rognoni, F.: Vestiva i colli (Sopranblfl. u. Cemb.), Ed. Moeck Nr. 2547

Thomas, St.: Veränderungen (3 Baßblfl.), Ed. Moeck Nr. 1556

Noetzel Edition, CH-Locarno (Ausl. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven)

Internationale Folklore V – Korea (Blfl. SS, SA, SAT), N 3815

Novello, GB-London (Music Sales Ltd., Newmarket Road, Bury St. Edmunds, GB-Suffolk IP33 3YB

Debussy, C.: Syrinx or La Flute de Pan (Flöte), NOV 120756

Schubert, F.: Theme and Variations D.802 (Flöte), NOV 120759

Oxford University Press, Walton Street, GB-Oxford OX2 6DP

Adams, S. u. Harris, P.: Practice Makes Perfekt! A simple approach to flute technique (Grade 1 to 4)

Musikverlag Pan AG, CH-Zürich

Franck, M.: 4 Pavanen (5 Instrumente), Pan 10155

Lassus, R. de: O doulx parler (8 Stimmen od. Instrumente in 2 Chören), Pan 1

Mundy, W.: Fantasia (5 Instrumente), Pan 10154

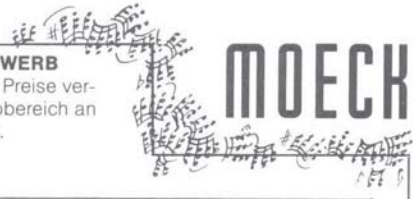
Richafort, J.: 5 Chansons rustiques (3 Stimmen u. Instrumente), Pan 10151

Rovigo, F.: 2 canzoni da sonar (4 Instrumente), Pan 10153

Neue CompactDisc

1992 wurden beim **INTERNATIONALEN BLOCKFLÖTENWETTBEWERB CALW,** dem wohl renommiertesten der Branche, erstmalig zwei erste Preise vergeben: In der Ensemblekategorie an das **TRIO DIRITTO** und im Solobereich an **JEREMIAS SCHWARZER,** der auch Mitglied des **TRIO DIRITTO** ist.

Ed. Moeck Nr. 10 016, DM 31,00 / öS 270,00 / sFr 37,50



JEREMIAS SCHWARZER · Blockflöte solo
2, 3, 5, 11, 12, 13, 14, 17

TRIO DIRITTO · Jeremias Schwarzer, Ines Rasbach, Martin Hublow, Blockflöten
1, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 15, 16,
Egon Mihajlovic · Orgel
2, 3, 14

1	**Andreas Poth** (* 1967)	Weltzeit	5'51
2	**Hildegard von Bingen** (1098-1179)	O splendidissima gemma	4'18
3	**Thomas Preston** (16. Jh.)	La Mi Re	4'57
4	**Christopher Tye** (1498-1573)	Sit fast	7'10
5	**Anonymus Atheniensis** (2. Jh. v. Chr.)	Delphische Hymne	4'54
6	**Anonymus** (Schottland 16. Jh.)	Kyrie	1'30
7	**John Dunstable** (* um 1380-1453)	Gloria	1'54
8	**Johannes Ciconia** (* um 1335-1411)	Credo	5'33
9	**Anonymus** (Fleury 14. Jh.)	Sanctus	2'25
10	**Anonymus** (Schottland 16. Jh.)	Agnus Dei	2'55
11	**Igor Strawinsky** (1882-1971)	Pièce Nr. 1	2'00
12	**Earle Brown** (* 1926)	December '52	1'45
13	**Igor Strawinsky** (1882-1971)	Pièce Nr. 3	1'25
14	**Cipriano de Rore** (1516-1565)	Anchor che col partire	3'46
15	**Guillaume Dufay** (* um 1400-1474)	Portigaller	2'12
16	**Buxheimer Orgelbuch** (15. Jh.)	Portigaller	3'25
17	**Trio Diritto/Jeremias Schwarzer**	Πάντα ῥεῖ	0'44

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · CELLE

Tallis, Th.: Sancte Deus (4 Stimmen od. Instrumente), pan 10152

Musikverlag C. F. Peters, Frankfurt

Quantz, J.J.: Konzert G-Dur für Flöte, Fagott (ad lib.), Streicher und B.c., QV 5: 182 (Fl. u. Klav.), EP 9699

– Konzert g-Moll für Flöte, Streicher und B.c., QV 5: 192 (Fl. u. Klav.), EP 9697

Vivaldi, A.: Sonata a-Moll RV 86 (Altblfl., Fag. u. B.c.), EP 9466

Schott & Co. Ltd., GB-London

Chinesische Flötensoli (Querflöte), ED 12436

Musikverlag Schott's Söhne, Mainz

Barth, Ch. F.: Sonate Brillant B-Dur (Ob. u. Klav.), OBB 35

Verlag W. Wollenweber, München-Gräfelfing

Amon, J. A.: Quartett op. 106 Nr. 2 (Klar., Vl., Vla. u. Vc.), WW 185

Musikverlag Zimmermann, Frankfurt/M.

Dapper, K.: Acht Stücke (Querfl. solo), ZM 29980

Flemming, F.: 33 melodische Übungsstücke (Oboe), ZM 30720

Offermans, W.: Honami (Flöte solo), ZM 30730

Zechlin, R.: 3 Briefe an HWH (Oboe solo), ZM 30450

TONTRÄGER

In Gottes Namen fahren wir – Pilgerlieder aus Mittelalter und Renaissance, Ausführende: ODHECATON – Ensemble für alte Musik, Köln, Fono Schallplatten, Laer; 1 CD, Nr. FCD 97208

Musik aus Mittelalter und Renaissance, Ausführende: Paul Hofhaimer Consort, Ltg.: Michael Seywald; Paul Hofhaimer Consort, Postf. 75, A-5700 Zell am See; 1 CD, Nr. PanS C015

„E Dame jolie" – Musik von Rittern, Räubern, Königskindern, Ausführende: Capella Antiqua Bambergensis, C.A.B Records, Bamberg; 1 CD, Nr. CAB-04

Drei CDs mit Musik aus dem Mittelalter und der Renaissance (oder dem, was jeder darunter versteht), dreimal damit auch völlig unterschiedliche Arten der Darstellung – bei aller Übereinstimmung des Repertoires.

Am konventionellsten kommt Odhecaton daher. In bewährter Weise, mit farbigster Instrumentation und exaktem Spiel, stellen sie eine Pilgerfahrt zusammen – allerdings eher eine im Kopf. Wer bei Pilgerfahrten auch an die unflätigen, frechen Lieder der Vaganten, Diebe und Spielleute denkt, wird sich hier enttäuscht sehen; für Odhecaton steht beim Pilgern noch das Absingen geistlicher Lieder im Vordergrund. Und wenn es wohl auch nie so war, daß verschiedene Sätze des gleichen Liedes in verschiedener Instrumentation erklangen – für heutige Ohren ist die Aufnahme ein Genuß.

Einen völlig anderen Weg beschreitet dagegen das Paul Hofhaimer Consort. In vier langen Liedern von Oswald von Wolkenstein breiten die Musiker mit ihren Stimmen, improvisierenden Zwischenspielen und dem Text regelrechte Tableaus aus, so daß man sie förmlich vor sich sieht. Zwischen diesen Szenen finden sich zusätzlich noch verschiedene Stücke, die sich in dieser Umgebung allerdings eher fremd ausnehmen, reichen sie doch bis in die Zeit um 1600; ein thematischer Zusammenhang mit Oswald und dem Mönch von Salzburg ist da leider nicht mehr zu erkennen. Unnötig zu sagen, daß alle Stücke auf hohem Niveau interpretiert werden – und genau daran mangelt es der letzten Neuerscheinung.

Was nämlich für Freiluftkonzerte, möglichst noch vor historischem Gemäuer und in Kostümen gut sein mag, eignet sich noch lange nicht für eine Aufnahme. Das schwärmerische Vorwort mag für Sonntagnachmittage im Freien gut sein, im Programmheft der Bamberger Gruppe liest man es dagegen eher mit Befremden. Das in der richtigen „Stimmung" befindliche Ohr gleicht während eines Konzertes Unebenheiten und Intonationsmängel wohltuend aus, die bei einer Aufnahme als Mißstimmungen Verdruß bereiten. Da helfen auch noch so viele Instrumente nicht (darunter übrigens auch ein (Renaissance-?)Chalumeau!), weniger ist eben manchmal mehr; Ungenauigkeiten und Nachlässigkeiten in der Artikulation sind bei der Aufnahme allgegenwärtig. Das Copyright liegt übrigens – als Werbegag wird es am Schluß noch verraten – beim „Knock Out Music Service", aber wo auch sonst? **Uwe Schlottermüller**

English Consort Music. Blockflötenquintett, Ensemble Bona Speranza. Helmstedt 1993, 1 CD, Prospekt pd 302493. Zu beziehen über Thomas Mengler, Krumme Straße 26, 38200 Wolfenbüttel

Das Blockflötenquintett „Bona Speranza" der Städtischen Musikschule Braunschweig wurde 1991 gegründet. Schon ein Jahr später wurde das Ensemble erster Preisträger beim Wettbewerb „Jugend

musiziert". Nun ist die erste CD mit englischer Consort Musik erschienen.

Wer die CD hört, wird beansprucht und muß bereit sein, konzentriert zuzuhören. Der homogene Klang des Ensembles besticht durch Töne wie Samt und Seide und läßt an keiner Stelle die klare Formgebung vermissen. Die Spieler haben immer die stilistische Authentizität im Bewußtsein, ohne dabei die Musik als Erlebnis und die Spielfreude zu vernachlässigen.

Die Werke von Byrd, Bull, Dowland und Purcell, um nur einige zu nennen, verlangen eine filigrane Artikulation und durchsichtige Gliederung. Diese Anforderungen werden von dem Ensemble mit makelloser Intonation erfüllt. Das Booklet gibt ausführliche Informationen über die Komponisten und ihre Werke sowie einen Überblick über die Elisabethanische Epoche und ihre Entwicklung im Bereich des geistlichen und kulturellen Lebens.

Erfreulich, daß sich das Ensemble an eine CD mit englischer Consort Musik gewagt hat. Heraus-gekommen sind 52 Minuten anspruchsvolle und spannende Musik. **Annette Struck-Vrangos**

The Delightful (F)lute. Italien – England 1600 – 1700. Werke von Bartolomeo de Selma y Salaverde, Bellerofonte Castaldi, Marco Uccellini, Michelangelo Galilei, Anthony Holborne, Anonymus, Matthew Locke, Henry Purcell. Myriam Eichberger, Blockflöte, Joachim Held, Laute. 1 CD, DDD Hamburg 1993, ambitus Musikproduktion, amb 97850

Das Duo Myriam Eichberger / Joachim Held präsentiert sich auf der vorliegenden CD mit Musik aus Italien und dem italienisch beeinflußten England des 17. Jahrhunderts. Tänze und Sonaten von Bartolomeo de Selma y Salaverde und Marco Uccellini sind ebenso vertreten wie anonyme englische Grounds und Tänze bzw. Suiten von Matthew Locke und Henry Purcell.

Solistische Beiträge des Lautenspielers sind abwechslungsreich in die Programmfolge integriert – so erklingt eine Fantasie des Musikers und Poeten Bellerofonte Castaldi, eine Toccata von Michelangelo Galilei, einem jüngeren Bruder des berühmten Naturwissenschaftlers Galileo Galilei, sowie einige Tänze von Anthony Holborne. Abschließend finden sich zwei Lautengrounds in einer von den Interpreten zusammengestellten Suite von Henry Purcell.

In der Musik im Italien des beginnenden 17. Jahrhunderts herrschte Aufbruchstimmung. Instrumentale Musik gewann an Bedeutung. Instrumentalisten erreichten immer höhere Grade von Virtuosität. Es entstanden neue Gattungen und Formen. Der Begriff und das Ausleben von musikalischen Affekten entwickelte sich, dynamische Ausdrucksmöglichkeiten entstanden. Innovationen brachten Unruhe.

Den Geist dieser Umbruchstimmung bringt M. Eichberger kraftvoll zum Ausdruck. Temperament- und schwungvoll geht sie ans Werk. Sie hat eine klare Vorstellung von Tongestaltung auf Renaissanceblockflöten, die sie, auch bedingt durch die Wahl ihres Instrumentariums (Sopran- und Altblockflöte nach Ganassi von Kanji & Sorel), entsprechend umzusetzen versteht. Sie zeigt Souveränität und Brillanz in Technik und Verzierung. In dieser Musik liegt sicher eine große Stärke der Flötistin.

Ein nicht immer adäquater Partner ist Joachim Held im Continuo. Gegebene Impulse und Anregungen greift er oft nicht auf, er wirkt eher zurückhaltend und abwartend. Begünstigt wird dieser Eindruck noch durch die unausgewogene Aufnahmetechnik auf dieser CD. Die Blockflöte ist sehr präsent, die Laute mit viel Raumklang im Hintergrund

aufgenommen. Dadurch wirkt der Lautenklang mulmig, und selbst solistische Momente lassen keine klangliche Brillanz zu.

Der englische Teil beginnt mit den Grounds „Green Sleeves", „Pauls Steeple" und „Tollets Ground". Eine relativ intellektuell erscheinende Herangehensweise läßt den ursprünglichen Volksmusikcharakter dieser Stücke vergessen. Die Suite Nr. 5 von Matthew Locke stammt aus einer frühen Sammlung des Komponisten mit dem Titel „For Several Friends". Die Satzfolge ist festgelegt und umfaßt eine Reihe von Tänzen. Der Einsatz der Tenorflöte verdeutlicht den ruhigen und besinnlichen Charakter dieser Musik.

Das Finale bildet die Suite von Henry Purcell. Sie enthält zwei Grounds, Bearbeitungen, die Purcell selbst an Arien vorgenommen hat, sowie eine Sarabande, Gavotte und Hornpipe. Hier sind klug differenzierte farbliche Nuancen zu hören, Melancholie zu spüren, aber ebenso Spielwitz und -freude.

Ursula Schmidt-Laukamp

Internationaler Blockflötenwettbewerb Calw. Jeremias Schwarzer, Trio Diritto (Jeremias Schwarzer, Ines Rasbach, Martin Hublow), Blockflöten; Egon Mihajlovic, Orgel. Celle 1994, Moeck Verlag, 1 CD, Nr. 10016

Die ersten Preisträger des Internationalen Blockflötenwettbewerbs 1992 in Calw erhielten neben einem Geldpreis noch eine organisierte Konzerttournee sowie die Möglichkeit, in Zusammenarbeit mit dem SWF und dem Moeck Verlag eine CD zu produzieren. Die Aufnahmen fanden im Sommer 1993 statt, und jetzt liegt die sehr professionell aufgemachte CD vor.

Das Booklet informiert kurz und prägnant über die Stücke, nennt deren Quellen und erzählt etwas ausführlicher über die drei beteiligten Blockflötisten. Auch die Zeichnung auf dem Cover, die verwendeten Instrumente und der Calwer Wettbewerb werden mit einigen Absätzen bedacht. Zu erwähnen ist hier, daß der Blockflötist Jeremias Schwarzer bei diesem Wettbewerb sowohl in der Solowertung als auch im Ensemble mit dem Trio Diritto mit einem ersten Preis ausgezeichnet wurde. So tritt er auch auf der CD quasi in doppelter Funktion in Erscheinung: als Solist und als Spieler im Ensemble.

In einer auserlesenen und kurzweiligen Mischung von Musik, die von der griechischen Antike bis zu neuesten Stücken geht, zeigen sich die Musiker in den unterschiedlichsten Stilrichtungen zu Hause. Ausgespart blieb bei diesem Cocktail allerdings die Musik von ca. 1600 bis 1900. So finden sich unter den vertretenen Komponisten auch viele anonyme oder dem normalen Liebhaber klassischer Musik weniger geläufige Namen wie John Dunstable, Johannes Ciconia oder Earle Brown.

Zu Beginn der CD ist das Trio Diritto mit „Weltzeit" des 1967 geborenen Jazzmusikers Andreas Poth zu hören. Am Anfang und am Ende der Komposition tickt die Uhr in sich schnell wiederholenden und verändernden staccato zu spielenden Klängen. Es ist aber kein gleichmäßiges Pulsieren, die Zeit scheint gleichsam bedrohlich aus dem Takt geraten zu sein. Ganz im Gegensatz dazu steht der flächige, mit kleinen Irritationen gespickte Mittelteil.

Jeremias Schwarzer ist danach mit einem Marienantiphon der Mystikerin Hildegard von Bingen und „La Re Mi" von Thomas Preston zu hören. Die Stücke werden von der Orgel mit einer Bordunquint bzw. einem Ostinato begleitet. Obwohl die Stücke zeitlich mehr als 400 Jahre auseinanderliegen, verbindet sie doch der Gestus der weitschweifenden, entrückten Melodie, die unendlich erscheint und von der man sozusagen nur einen kleinen Ausschnitt zu hören bekommt. Daran schließt sich das Trio „Sit fast" von Christopher Tye an, das, obwohl beinahe zeitgleich mit „La Re Mi" mentstanden, mit dem Gegensatz von sehr einfachen und rhythmisch relativ komplexen Passagen eher in die Zukunft weist.

Auf einer Baßblockflöte spielt Jeremias Schwarzer das Fragment einer „Delphischen Hymne", die ca. 138 v. Chr. entstanden sein dürfte. Die unleserlichen Teile füllt er mit Pausen. Mit diesem interessanten Experiment stellt er spröde und fremde Musik aus ferner Zeit vor und macht damit deutlich, daß Musikgeschichte schon lange vor 1700 begonnen hat.

Aus französischen, englischen und schottischen Quellen und dem Zeitraum vom 14. - 16. Jh. stellte das Trio ein „ordinarium missae" mit den fünf Teilen Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus dei zusammen. Trotz der unterschiedlichen Herkunft und des ganz verschiedenartigen Charakters verschmelzen hier diese fünf Stücke zu einer „Einheit im Geiste".

Schwarzer spielt anschließend „December '52" von Earle Brown, in dem sich elektronisch aufgezeichnet fünf Schichten der Komposition überlagern. Die Töne stehen hier alleine, ohne Verbindung untereinander, und die entstehenden Klänge sind rein zufällig. Umrahmt wird dieses Stück von zwei kurzen „Pièces" Igor Strawinskys, die eigentlich für

Klarinette solo geschrieben sind. Hier überrascht vor allem in der ersten „Pièce", daß die Voice-Flute in der tiefen Lage klanglich sehr einer Klarinette ähnelt.

Vertrauter wird es dann mit einer von der Orgel begleiteten einfachen Diminution über Cipriano de Rores „Anchor che col partire". Darauf ist noch einmal das Trio Diritto mit „Portigaller" zu hören, zuerst mit Dufays Original und dann mit einer Veränderung darüber aus dem Buxheimer Orgelbuch.

Zum Schluß kann man alle Stücke der CD noch einmal hören, diesmal aber in atemberaubender Geschwindigkeit und der originalen Tonhöhe von hinten nach vorne. Diese Idee nannten die drei Musiker „Panta rhei" – „Alles fließt". Das Stück macht nachdenklich, es relativiert den Begriff „Fortschritt" und unsere Vorstellung von einem linearen Verlauf der Zeit, zeugen doch alle Stücke der CD von gleichbleibender intellektueller und sentimentaler Qualität über so viele Jahrhunderte hinweg. Seltsamerweise werden für „Panta rhei" 44 Sekunden Spielzeit angegeben. Tatsächlich dauert das Stück aber nur knappe 22 Sekunden.

Die Interpretation der Stücke durch Jeremias Schwarzer, Ines Rasbach und Martin Hublow ist erstklassig und entspricht voll und ganz dem erhaltenen ersten Preis. Die ausgezeichnete Aufnahmetechnik trägt ihren Teil zum überaus positiven Gesamteindruck dieser CD bei. Lediglich die Artikulation hätte sich der Rezensent an manchen Stellen etwas abwechslungsreicher gewünscht, und zwischen den einzelnen Stücken wären etwas längere Pausen schön gewesen. Solche Kleinigkeiten sollten aber keinen vom Kauf abhalten, der an die Anschaffung dieser überzeugenden Produktion denkt.

Franz Müller-Busch

Dan Laurin – Blockflöjter: Anonymus: Two estampies / Dan Laurin: Improvisation / Jacob van Eyck: De Engels Nachtegaeltje, De Lof-zangh Marie, Bravade / Makoto Shinohara: Fragmente / Sven Erik Werner: Stretta / Marin Marais: Les Folies d'Espagne / Ryohei Hirose: Meditation. Dan Laurin, Blockflöte. 1 CD, Best.-Nr. ACCD 1012, Acoustica Grammofon, Borsheden, S-780 40 Mockfjärd

Dan Laurin – Blockflöten: Björn Jason Lindh: The River / Anonymus: Istampitta Ghaetta / G. Ph. Telemann: Three solo fantasies: No. 1 A-Dur, Nr. 3 b-Moll, Nr. 7 D-Dur / Anonymus: Budro, an Irish Dance / Kikuko Masumoto: Pastorale for recorder solo / Anton Heberle: Allegro molto a la Menuetto / Maki Ishii: Black intention for one recorder player / Anonymus: Trotto / J. S. Bach: From Cello suite in c-Moll / Jacob van Eyck: Wat zalmen op den Avond doen / Louis Andriessen: Ende. 1 CD, Recorder Graffiti, Best.-Nr. IMCD 012

Dan Laurin, geboren 1960 in Schweden und laut Beiheft der CDs nach Studien in Kopenhagen und Amsterdam (bei Walter van Hauwe) mittlerweile weltbekannter Solist mit beachtlichem Repertoire, gibt auf diesen zwei CDs Kostproben seines Könnens. Mit ausgefeilter, stellenweise atemberaubender Technik und ausgeprägtem Klangsinn für die Blockflöte bietet er ein reichhaltiges Programm vom Mittelalter über van Eyck und Telemann bis zu Masumoto, Shinohara, Werner und eigener Improvisation. Soweit eine beachtliche Leistung und eigentlich Grund zur Freude, wenn da nicht dieser seltsam kühle Eindruck wäre, den beide Aufnahmen hinterlassen (die „Recorder-Graffiti" von 1991 [eine genaue Datierung aller Aufnahmen fehlt auf dieser CD leider] noch mehr, als die „Dan Laurin-CD" von 1978): Da *macht* jemand etwas!

Dan Laurin macht bei jeder Gelegenheit Forte- und Piano-, Crescendo- und Decrescendogriffe, auch wenn deren Klangfarbe und Intonation gelegentlich völlig aus dem Rahmen fällt; er macht Agogik, wo auch immer es möglich ist – und auch dort, wo es eigentlich nicht möglich ist wie in der Fuge und dem Tanzsatz am Ende der Telemann-Fantasie A-Dur; er macht Verzierungen und hat ein ganzes Feuerwerk von Ideen zur Verfügung, die allerdings manchmal harmonisch mehr als gewagt und durchaus nicht immer dazu angetan sind, den jeweiligen Ausdrucksgehalt zu unterstreichen; er macht die letzte Variation bei van Eyck häufig noch etwas schneller als das Thema, um seine unglaubliche Zungentechnik zu zeigen; er macht die verschiedensten Artikulationen – stellenweise sehr exemplarisch! –, er macht vor den mittelalterlichen Tänzen teilweise sehr gekonnte Improvisationen, die nur manchmal fast so lang sind wie das Stück selbst, wie er auch die Improvisation in Masumotos „Pastorale" statt der vorgeschrieben 15 - 20 Sekunden lieber 65 Sek. lang macht; er macht besondere Schlüsse, indem er den letzten Ton der alten Tänze jedesmal bodenlos absaufen läßt, er macht interessante klangliche Experimente mit Voice-Flöte und Synthesizer im Pop-Bereich („The River" von Lindh), er macht viel Schönes (Atembögen im Marais, Shinohara, Improvisation bei Hirose), viel Fragliches (Atem vor dem Schrei im Ishii, ständige Temposchwankungen bei Telemann und Bach), er macht alles, um ja nicht gewöhnlich zu wirken, und damit macht er in jedem Fall Eindruck. Nur eines macht er nur an wenigen Stellen: Musik! „Wenn die Interpreten wichtiger werden als das, was sie interpretieren, dann ist das ein Zeichen von Dekadenz" sagt

Stockhausen. Dan Laurin ist da gerade in Blockflötenkreisen – ja kein Einzelfall. Wer kennt nicht den Moment im Konzert, wo man gerade dabei ist, sich der Musik zu überlassen, und da ist wieder dieses verdammte kleine, zappelige Ego da vorn auf der Bühne, das einem den ganzen Spaß verdirbt?!

Am ehrlichsten erscheint Dan Laurin dort, wo er improvisiert. Vielleicht sollte er in seinen Programmen lieber Improvisationen, teilweise angelehnt an historische Vorbilder, spielen, statt Telemann-Fantasien o. ä. zur reinen Selbstdarstellung zu mißbrauchen.

Die äußere Aufmachung der „Graffiti"-CD sei auch noch kurz erwähnt: Das Cover der CD aus dem Verlag „Intim Musik" zeigt Dan Laurin mit coolem Blick vor einer mit Graffiti bemalten Backsteinwand. Derselbe coole Typ blickt uns direkt von der CD-Oberfläche an, und ein weiteres Foto zeigt Dan Laurin in einem leeren, stark renovierungsbedürftigen Wohnraum, dessen Wände ebenfalls mit Graffiti verziert sind, wie er seine Hand und deren Schatten in einem gleißenden Lichtfleck betrachtet... Gab's da nicht schon einmal jemanden in der Blockflötenwelt, dessen großes Poster einem immer gleich aus jeder Langspielplatte entgegenfiel? Der hat mittlerweile seinen Weg als bedeutender Musiker – auch ohne Blockflöte – gefunden. Das läßt auch für Dan Laurin hoffen... **Martin Heidecker**

Herbert Baumann: Kammermusik für Bläser, Residenz-Quintett sowie Giuseppe Solera (Alt-Saxophon), Gerd Quellmelz (Schlagzeug), Hellmut Wollenweber (Oboe), Gottfried Sirotek (Englischhorn). Thorofon, Wedemark, Ed. Nr. CTH 2196 (LC 1958), 1993.

Herbert Baumann ist neben zahlreichen Orchester-, Chor- und Kammermusikwerken als Komponist von mehr als 500 Bühnenstücken und über 40 Fernsehfilmen hervorgetreten. 1925 in Berlin geboren, hat er sich sein gediegenes kompositorisches Handwerk an der dortigen Musikhochschule (im Beilagentext zur CD ist sonderbarerweise vom „internationalen Musikinstitut Berlin" die Rede) bei Paul Höffer und Boris Blacher erworben. Die musikalische Produktion scheint ihm leicht von der Hand zu gehen. Diesen Eindruck erwekken auch die auf der vorliegenden CD eingespielten Werke für verschiedene Bläserbesetzungen: das *Divertimento* für Oboe, Klarinette und Fagott, das *Rondo mit Mozart* für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, die *Monodie* für Saxophon solo, die Stücke *One Percussion and Four Winds, Con una marcetta* für 2 Oboen und Englischhorn sowie das *Quintett* für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott. Baumann schreibt eine durchweg musikantische und eingängige Musik, die Esprit und Eleganz besitzt, neben heiterem Idiom nicht selten auch elegische Töne anschlägt und den Hörer mit vielen klanglichen Reizen und rhythmischen Pointen zu erfreuen sucht – eine „gemäßigt moderne" Musik, die trotz einiger kühner Stellen und Avantgarde-Anleihen niemandem weh tut. Um ihre Wirkung voll zur Geltung zu bringen, bedürfen die Werke von Herbert Baumann allerdings einer Darstellung, die ebenso geschliffen ist wie die Schreibweise des Komponisten. Eine solche Darstellung gelingt den zehn (allesamt in Münchner Orchestern wirkenden) Musikern, die an der vorliegenden Einspielung beteiligt sind, aufs beste. Hervorragende Artikulation und Intonation, sensible Klangbalance und ein ausgeprägter Sinn für die sorgfältige, bisweilen sogar streng komponierte Leichtigkeit und Durchsichtigkeit der Werke sind die überzeugenden Vorzüge ihres Spiels. Eine bessere Wiedergabe läßt sich schwerlich vorstellen. **Ulrich Mahlert**

Joseph Eybler: Requiem in c-Moll. Barbara Schlick (Sopran), Isolde Assenheimer (Alt), Harry van Berne (Tenor), Harry van der Kamp (Baß), Alsfelder Vokalensemble, Steintor Barock Bremen. Leitung: Wolfgang Helbich. Georgsmarienhütte 1993, cpo 999 234-2 (LC 8492)

So erfolgreich und renommiert der österreichische Komponist Joseph Eybler (1765-1846) zur Zeit seines langjährigen Wirkens in Wien war, so schnell wurde er offenbar bald danach vergessen. Bereits Friedrich Rochlitz bekannte in einer noch zu Lebzeiten des Komponisten erschienenen begeisterten Rezension des Requiems „ein gewisses Gefühl beschämender Verlegenheit" angesichts der Tatsache, daß er von Eybler fast nichts kenne und wisse. Haydn und Mozart, die mit Eybler eng befreundet waren, hatten ihm die besten Zeugnisse als Komponist und vielseitigem Musiker ausgestellt: Haydn war sicher, daß Eybler „mit größter Ehre die strengsten Prüfungen vor dem musikalischen Richterstuhl aushalten" werde, und Mozart rühmt ihn als „einen gründlichen Komponisten sowohl im Kammer- als Kirchenstyl gleich geschickten, in der Singekunst ganz erfahrenen, auch vollkommenen Orgel- und Clavierspieler". Von Albrechtsberger ausgebildet und von Kaiserin Maria Theresia gefördert, wirkte Eybler ab 1804 als Vizehofkapellmeister an der Seite Salieris; ab 1824 versah er als dessen Nachfolger das Amt des Hofkapellmeisters. Höher konnte man im offiziellen Musikleben des damaligen Wien kaum aufsteigen.

Ist es ein Zufall, daß Eybler 1833 ausgerechnet bei der Leitung des Mozartschen Requiems von einem Schlaganfall getroffen wurde? Es war Eybler, den Kon-

If You Play the Recorder -
This is Your Magazine

The Recorder Magazine

Incorporating 'The Recorder News'

The journal for all players, teachers, students, makers and enthusiasts of the recorder

✻	*Wide ranging articles*	✻
✻	*News, Views, Comments, Interviews*	✻
✻	*Reviews of recordings and recitals*	✻
✻	*Special offers to subscribers*	✻

Recorder Magazine, published since 1937.
The oldest established English language journal in the world!

Peacock Press, Scout Bottom Farm, Mytholmroyd, Hebden Bridge, HX7 5JS U.K.
Tel: 1944 422 882751

stanze Mozart als ersten um Vervollständigung der Partitur gebeten hatte. Eine starke affektive Beziehung zu der lateinischen Totenmesse dürfte Eybler aber nicht zuletzt durch seine eigene, 1802 für eine Gedenkfeier des 1792 verstorbenen Leopold II. geschriebenen Requiem-Vertonung gehabt haben. Die Beschäftigung mit Mozarts Komposition ist in diesem Monumentalwerk deutlich zu spüren. Eybler hat jedoch keineswegs ein epigonales, sondern ein durchaus eigenständiges und höchst eindrucksvolles Werk geschaffen. Die Vielfalt der musikalischen Charaktere ist erstaunlich. Das mit vier Trompeten und drei Posaunen relativ groß besetzte Orchester sowie den Chor versteht Eybler für vielerlei grandiose und dramatische Wirkungen, aber auch für Momente von expressiver Verhaltenheit zu nutzen. Dagegen tendiert er in den Solopartien häufig zu einem mehr liedhaften Stil. So entstehen großartige Kontraste, in denen der Textgehalt mit unmittelbarer Intensität zur Geltung kommt.

Die vorliegende Aufnahme unter Wolfgang Helbich macht sich um das zu Unrecht vergessene Werk hoch verdient. Die vier Vokalsolisten singen deutlich und klangschön. Das auf alten Instrumenten musizierende Ensemble „Steintor Barock" sorgt mit einer gut durchartikulierten Spielweise trotz der stark halligen Akustik des Wetzlarer Doms, in dem die Aufnahme produziert wurde, für klare Verhältnisse des Klangbilds. Es bildet ein profiliertes Gegenüber zum sehr engagiert und ausdrucksstark singenden, prägnant deklamierenden Alsfelder Vokalensemble. Leider erschwert die Raumaktustik bei schnelleren Tempi und bei gesteigerter Dynamik mitunter die Textverständlichkeit.

Ulrich Mahlert

Das Klarinettenduo. K.-H. Stahmer: Porcelain Music; Gerald Glynn: Drei Mannheimer Duos; Andreas Hamary: Graffitti; Allan Blank: Bicinium III; Stephan Betz: Sprache ist keine Handlung. Klarinettenduo Beate Zelinsky/David Smeyers. Intersound GmbH, München. 1 CD, Best.-Nr. ISPV 164

Swiss Clarinet Players. Anonymus: Ballo Divertissement; W.A. Mozart: Adagio in F-Dur, K.580a; Fr. Vanerovsky: Quartet; Anonymus: Ballo Divertissement; W.A. Mozart: Adagio in B-Dur, K. 411; A. Salieri: Quartets; I. Pleyel: Quartets. Christoph Ogg (Klar.), Regula Schneider, Markus Niederhauser und Andreas Ramseier (Basset Hr.). Claves Records, CH-Thun, 1 CD, Best.-Nr. 50-9212

Man muß schon (relativ) neuer Musik im allgemeinen und/oder Klarinettenstücken im besonderen mit beispielhafter Unverdrossenheit gegenüberstehen, um sich diese CD mehr als einmal zu Gemüte zu führen. Gewiß, die Versiertheit und Eingespieltheit von Smeyers-Zelinsky ist unbestreitbar, die Kombinationsmöglichkeiten der fünfköpfigen Klarinettenfamilie vielseitig, zumal, wenn das Duo (wie in Stahmers *Porcelain music*) durch multiplay zum Quartett verdoppelt wird. Aber die Monochromie von 64minütigem Bläserduo-Spiel ist schon ein harter Brocken – auch weil sich in den meisten Sätzen – Monodien oder Dialogen – die blanke Kompositionsroutine breitmacht. Dankbar nimmt man Stahmers vierstimmig-minimalistischen Mittelsatz zur Kenntnis, einige interessante Farben bei Hamary (Kontrabaßklarinette), horcht aber so richtig erst beim Schlußstück auf: *Sprache ist k-eine Handlung* von Stephan Betz ist ein Verweigerungsstück, das mit verwehten Klangfetzen arbeitet, mit Ton- und Sprachpartikeln, Andeutungen, Geräuschen, Punkten, vielen Pausen. Das alles wird mehrkanalig montiert und ist eine originelle, konsequente Studie über die (Un)Möglichkeit, heute noch so zu komponieren, wie es die vier vorhergehenden Stücke soeben noch vorexerzierten.

Ebenso fällt es bei den Swiss Clarinet Players schwer, sich eine Zielgruppe vorzustellen, die die Dimensionen eines Eingeweihten-Zirkels überschreitet. Siebzig Minuten Musik mit der Formation Klarinette plus drei Bassetthörnern (bei Mozarts KV 484a

erweitert Thomas Friedli das Ensemble zur Fünfstimmigkeit) wird auch bei gutem Hör-Willen anstrengend, zumal es sich fast durchweg um (teils anonyme) Unterhaltungsmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts handelt, aus der die beiden Mozart-Nebenwerke wie Monumente herausragen. Doch da die Schweizer Bläser sehr schön zusammenspielen, den nobel-gedeckten Klang ihres Instrumentariums in den Rondos, Märschen, Polonaisen und sonstigen Kleinigkeiten charakteristisch zur Geltung bringen, könnte diese CD als Rarität freundlich empfohlen werden, würde sie nicht von einem Booklet begleitet, das ein eindrucksvoller Beleg dafür ist, welche Katastrophen zustandekommen, wenn Musiktexte erstens schlecht und zweitens ohne eine Spur von Fachwissen übersetzt werden. Da wird B-flat ständig Es-dur genannt, Partition wird natürlich zur Partitur, die basset clarinet zur Baßklarinette, und key wird offensichtlich für einen Gegenstand gehalten, mit dem man Klarinetten auf- und zuschließt.

Rainer Peters

Ars Subtilis Ytalica – Polyphonie pseudo Française en Italie 1380-1410. Ensemble Mala Punica: Pedro Memelsdorff, Blockflöte; Kees Boeke, Blockflöte und Fiedel; Svetlana Fomina, Fiedel; Christophe Deslignes, Organetto; Karl-Ernst Schröder, Laute; Jill Feldman, Sopran; Héctor Rodriguez, Tenor. Arcana/WDR. 1 CD; Best. an: Die Blockflöte – C. Jardin, Fürbringer Str. 19, 10961 Berlin. Vertrieb ab September 1994: Norbert Gubo, Koch International GmbH in München

Das in Bologna beheimatete Ensemble Mala Punica hat es sich zur Aufgabe gemacht, eine vergessene Epoche der Musikgeschichte wiederzuentdecken – Musik, die bisher als unspielbar galt und die Musikologen als so intellektuell und konstruiert bezeichneten, daß sie die Aufführung vor Publikum von vornherein als Zeitverschwendung abtaten, wenn nicht gar als Zumutung für den Zuhörer deklarierten.

Auf der ersten CD von Mala Punica (übersetzt: der Granatapfel), die in einer Reihe von insgesamt 6 CDs erscheint, enthüllen die sieben Musiker, unter denen sich so bekannte Blockflötisten wie Pedro Memelsdorff und Kees Boeke befinden, Meisterwerke des späten 14. Jhs., des Zeitalters der Ars Subtilior. Aus dem Kodex von Modena wurden 7 Stücke ausgewählt. Er wurde zwischen 1410 und 1418 zusammengestellt und besteht aus 100 Werken. Anthonello di Caserta ist mit drei Balladen und einem Rondeau vertreten. Von Bartolomeus de Bononia und Matteo de Perusio, der außerdem für die Entstehung und die Zusammenstellung des Manuskripts verantwortlich war, ist je ein Werk zu hören. *Sumite karissimi,* komponiert von Magister Zacharias, das unter Musikwissenschaftlern wohl bekannteste Werk, beendet die Anthologie. Die CD *Ars Subtilis Ytalica* ist nicht als eine zufällige Auswahl von Stücken zu sehen. Jedes der sieben Werke stellt eine sorgfältig ausgewählte Perle dar, die sich mit den anderen zu einem Schmuckstück verbindet.

Der aus diesem Jahrhundert stammende Begriff Ars Subtilior spricht für sich selbst, die Musik bedarf allerdings einer ausführlicheren Erklärung. Rhythmische Verschiebungen der Stimmen und improvisatorische Flexibilität der melodischen Linie lassen vielleicht einen Vergleich mit der heutigen Jazzmusik zu, obwohl die Komplexität des Jazz hier noch übertroffen wird. Außerdem hat man das Kunststück fertiggebracht, diese Musik niederzuschreiben. Die komplexen Rhythmen wurden mit Hilfe von manierierter Notation, einer eigens für diese Musik entwickelten Schreibweise, aufgeschrieben. Schwarze und rote Noten, mit Doppelhälsen, Fähnchen und Hohlköpfen wurden dabei verwendet. Das Modena Manuskript bietet eine Vermischung französischer und italienischer Elemente der Ars Subtilior. Italienische Komponisten schrieben Balladen, Virelais, Rondeaux, d.h. frankophile Musik mit französischen Texten. Bei diesen Stücken ist nur die Oberstimme mit Text versehen. Im Gegensatz dazu wird in der italienischen Tradition Cantus und Tenor Text

Neuerscheinungen

DOLCE

LONDON PRO MUSICA

J. Paisible: 4 Sonaten für Altblfl. und B.c., Bd. II (Erstveröffentlichung) DOL 251 DM 29,–

Bd. I (5 Sonaten) (bereits 1993 erschienen) DOL 250 DM 29,–

Playford Dances, 68 Tänze für 4 Blfl. (SATB) gesetzt von B. Thomas LPM 102 DM 21,–

Moritz Landgraf von Hessen: „The Kassel Pavan Collection", Bd. I, für 4-6 Instrumente (B. Thomas) LPM RB 11 DM 16,50

Bitte fordern Sie die vollständige Liste NEUERSCHEINUNGN an!

COSMOTON GmbH Verlagsauslieferungen
Tel. 0 28 41 – 50 88 78 · Fax 0 28 41 – 50 95 28
Postfach 101313 · 47 403 Moers

unterlegt. Die italienische Wesensart verleiht dem konstruierten intellektuellen Ursprung eine neue Dimension. Die rhythmisch derart verschobene Melodie, in der Regel der Cantus, fügt sich in einen polyphonen Zusammenhang ein, in dem jede der einzelnen Stimmen einer eigenen Grammatik folgt, die individuell ausgeprägt ist. Dem linearen und scholastischen Tenor stehen zwei unabhängige Stimmen gegenüber: der virtuose und fragmentarische, bisweilen kanonische oder mathematische Contratenor sowie ein verzerrter und gewundener Cantus.

Diese Autonomie, die der Idee der Subtilitas eigen ist, führt zu einer *Atmosphäre der schwingenden Desorientierung*: zweideutig und anziehend, komplex und dennoch nicht unverständlich.

Mala Punica bietet dem Hörer eine äußerst raffinierte Interpretation. Alle ausgewählten Stücke sind dreistimmig und werden mit bis zu 6 Musikern besetzt. Das Instrumentarium steht in a' = 510 Hz. Zitate aus anderen Stücken werden dem betreffenden Werk vorangestellt, wie z. B. der Anfang der Ballade *En attendant, souffrir* von Galiot am Anfang von *Que pena major* steht. Oder die Zitate werden im Stück von einem zusätzlichen Instrument oder der Stimme mitgespielt bzw. mitgesungen. Mehr als einmal beginnen die dreistimmigen Stücke solo oder mit den Außenstimmen, so daß dem Hörer die Gelegenheit gegeben wird, langsam das Werk kennenzulernen.

Manchmal werden Melismen und Gesangsstimme unisono oder allein auf der Blockflöte ausgeführt, oder aber die Singstimme wird gleichzeitig von der Blockföte umspielt und simultan diminuiert, was den ohnehin schon sehr abwechlungsreichen Stücken eine zusätzliche Dimension verleiht. Was die häufigen Zitate angeht, die man in diesem Kodex findet, sei auf den ausgezeichneten Einführungstext im booklet verwiesen. Hier findet man spannende Geschichten über die mächtige Familie der Visconti, über Freundschaften zwischen den Komponisten und ihre Treffen in der berühmten Bibliothek von Pavia und viele Informationen, die dem ungeübten Zuhörer dieses Musikstils eingehende Hilfestellung leisten.

Que pena major ist ein Virelai mit lateinischem Text, in dem Bartolomeus de Bononia sein säuerliches Selbstmitleid nährt. Zwei Sänger sind in dieser Fassung zu hören. Die natürliche Stimme von Jill Feldman und ihr suggestives Sprechen von Textstellen unterstreichen den Charakter des Stückes. Zitate aus der ostinaten Tenorstimme von Galiots *En attendant* werden von Héctor Rodriguez gesungen. Im Verlauf des Stückes übernimmt er Worte aus dem Cantus zur Melodie des Tenor. Zitate und die neue Komposition vermischen sich wie Vergangenheit und Gegenwart zu einer neuen Wirklichkeit. Danach folgen zwei Balladen von Anthonello di Caserta. Zuerst *Dame d'onour* in einer rein instrumentalen Ausführung, weil der Text nicht vollständig überliefert ist. Die Ballade beginnt mit dem Tenor des ersten Teils, ausgeführt auf Blockflöte und Laute. Die Laute übernimmt es, für den Tenor in dessen Pausen die Zukunft in Gestalt des nächsten Anfangstones vorauszusehen. Ein Dialog, wie er einfacher nicht mehr sein kann. Nachdem die Balladenform abgeschlossen ist, folgt ein wahres Feuerwerk an instrumentaler Improvisation und unglaublicher Beherrschung der Diminutionstechnik. Was Pedro Memelsdorff und seine Mitspieler dem Hörer da an Fantasie und affektreicher eigener Kompositons- oder Imitationstechnik zu bieten haben, ist eindrucksvoll. Es zeigt zugleich, daß der Stil der Ars Subtilior den Interpreten genug Platz läßt und nicht als akademisch oder konstruiert abgetan werden kann.

Amour m'a le cuer mis ist eine Ballade über einen unsterblich verliebten Menschen, ein Beispiel der Subtilitas, die hier im Dienst der Rhetorik steht. Die neben der Gesangsstimme mit Blockflöte, Fiedel, Orgel und Laute besetzte Ballade behält die vornehme Zurückhaltung, die der Text in Verbindung mit dem minimalistischen Cantus suggeriert. Kein lauter Aufschrei über die Qualen der Liebe, sondern zarte Klänge und eine leise Melancholie durchziehen dieses Stück und hinterlassen einen nachdenklichen Zuhörer.

Bei der ungewöhnlich langen Ballade *Le greygnour bien* hat der Kontratenorist Perusio das Wort. Es ist wahrscheinlich eines der frühesten Werke Perusios, des Urhebers dieser Sammlung, von dem allein im Kodex Modena mehr als 30 Stücke erhalten geblieben sind. Er diente unter Alexander V. und Johannes XXIII., zwei Gegenpäpsten zur Zeit des Kirchenschismas, deren Höfe unter französischem Einfluß standen, Freundschaft verband ihn mit seinen Kollegen Philipoctus und Anthonello. Unter dem von Jill Feldman wunderschön gesungenen Cantus, dessen Text vom Verstand als der höchsten Gabe, die den Menschen gegeben ist, erzählt, liegt ein einzigartiger Contratenor, der im 6/8-Takt in ständigem Konflikt zu dem 2/4-Takt von Cantus und Tenor steht. Der Contratenor ist autonom und der schönen Oberstimme ebenbürtig. Als bitterer Kontrapunkt symbolisiert er sozusagen die Schlange im Paradies.

Der Text zu *Beauté parfaite* stammt von Guillaume de Machaut. Dieser Text war damals so bekannt, daß sich *Mala Punica* zu einer rein instrumentalen Version entschlossen hat. Ihre Interpretation läßt den Hörer langsam das Stück Anthonellos entdecken. Auf der Blockflöte wird der Anfang der scholastischen Tenorstimme mit abgekürzten Notenwerten zitiert, in der

Wiederholung folgt eine 2. Flöte unisono. Dann erklingt der erste Teil mit Cantus und Tenor und endlich wird es dreistimmig, zuerst ohne die subtilen rhythmischen Verschiebungen, ohne Verzerrungen der Stimmen, dann im Original. Die Eigenständigkeit der Stimmen ist jedoch überdeutlich, da man die Gelegenheit bekommt, beide Versionen nebeneinander anzuhören.

Dame zentil von Anthonello de Caserta bietet einen neuen Aspekt. Die Form des Rondeau in ihrer sorglosen choreografischen Zirkularität verbindet sich mit den Ambitionen der Subtilitas, ihrer melancholischen und nostalgischen Euphorie. Das Rondeau wird hier als Ausgangspunkt für eine verwandte Form, eine Istanpitta, genommen. Alles wirkt vollkommen organisch. Man nimmt Pedro Memelsdorff und den Mitgliedern seines Ensembles *Mala Punica* diese Erweiterungen ab. Sie haben sich diesen Stil so zu eigen gemacht, daß sie damit spielen können. Sie riskieren viel, jonglieren mit vielen Bällen, ohne je einen zu verlieren.

Das Akrostichon „recomendationem", das sich im lateinischen Text von *Sumite carissimi* verbirgt, wird zusammen mit den letzten Takten, denen der Name des Komponisten Zacharias unterlegt ist, von Jill Feldman eindringlich am Anfang der Ballade gesungen. Das Wort „recomendationem" wurde häufiger verwendet und galt als eine Huldigung an den Gönner. Zwei Komponisten, sowohl Antonio als auch Nicola Zachara könnten sich hinter dem Namen Magister Zacharias verbergen. Obwohl Antonio als der geschicktere, ältere von beiden gilt, nimmt G. Reany (Groves Dictionary, Artikel „Zacar") an, daß es sich bei dem Komponisten von Sumite carissimi um Nicola handelt. Über ihn ist immerhin bekannt, das er 1410 eine Motette für den Antipapst Johannes den XXIII. geschrieben hat, die ebenfalls seinen Namenszug im Text enthält. Dies würde zu dem Musikerkreis am päpstlichen Hof passen. Obwohl diesem Werk sein Ruf als komplexes Meisterstück elitärer, mathematischer Ars subtilis beinahe wie ein Fluch anhängt, wirkt es in der Interpretation von *Mala Punica* transparent und äußerst lebendig, ohne eine Spur von akademischer, intellektueller Strenge. Noch lange nachdem der letzte Ton verklungen ist, hört man in seinem Kopf Ausschnitte dieser Ballade, die in ihrer Schönheit beinahe erschütternd ist.

Ars Subtilis Ytalica ist eine herrliche Sammlung wunderschöner Musik. In der Interpretation des Ensembles *Mala Punica* wirkt die Ars Subtilis nicht intellektuell, sondern ursprünglich. Man nimmt an der Freude über diesen speziellen Musikstil teil und hat das Gefühl, den Schöpfungsprozeß der Komponisten nachvollziehen oder zumindest in den Ansätzen begreifen zu können. Diese CD ist ein kühner und zugleich gelungener Versuch, dem Geheimnis dieser Musikepoche auf die Spur zu kommen.

Ob man als gewiefter Kenner oder neu dazu gekommener Liebhaber dieser Musik zuhört, macht keinen Unterschied: *Mala Punicas* Einspielung ist ein Genuß!

Ines Zimmermann

Neueingänge

Carl Friedrich Abel: Chamber Musik. La Stagione: Karl Kaiser (transverse flute), Michael Schneider (Transverse Flute 14-19), Rainer Zipperling (Viola da Gamba & Violoncello), Nicholas Selo (Violoncello, 20-22 B.c.), Harald Hoeren (Harpsichord), Susanne Kaiser (Harpsichord, 1-6). CD, Best.-Nr. cpo 999 209-2.

– *Symphonies op. 17 Nos. 1-6.* Leader: Graham Cracknell (Violin I), Jonathan Kahan, Jill Samuel, Sue Kinnersley, Peter Lissauer, Caroline Churchill (Violin I), Adrian Butterfield, Ruth Slater, Peter Fender, Colin Weir (Violin II), Nicola Cleminson, Andrew Byrt, Melanie Strover (Viola), Lynden Cranham, Caroline Brown (Cello), Cecelia Bruggemeyer (Double Bass), Anthony Robson, Gail Hennessy, Matthew Dixon (Oboe), Sally Jackson (Bassoon), Raul Diaz, Gavin Edwards (Horn), Anthony Halstead (Harpsichord and Direction). CD, Best.-Nr. cpo 999 214-2

cpo, Lübecker Str. 9, 49124 Georgsmarienhütte

BuJazzO Vol. 3. Das Jugendjazzorchester der Bundesrepublik Deutschland, Leitung Peter Herbolzheimer. Tour of the Baltic States and Russia 1993. Werke von: Richardson, Parker, Brubeck, Klöpfel, von Buggenum, Herbolzheimer, Kerschek, Huizingh, Reiter, Young, Wollmann, Keller, Jones, Williams/Monk, Foster. Freiburger Musik Forum, Freiburg. 2 CDs, Best.-Nr. AMP 5002-2

Concert au goût italien. Kammermusik in Paris 1740. Werke von Naudot, Corrette, Leclair, Boismortier, Mondonville. Musica Alta Ripa: Daya Segal (Blockflöte), Anne Röhrig, Ursula Bundies (Violine), Guido Larisch (Violoncello), Bernward Lohr (Cembalo u. Orgel). Dabringhaus & Grimm, Detmold. CD, Best.-Nr. MDG 309 0503-2

Interlude, Französische Kammermusik. Werke von Goossens, Tournier, Moyse, Berthomieu, Ibert. Hans-Jörg Wegner (Flöte), Marcus Honegger (Violine), Ellen Wegner (Harfe). Thorofon Schallplatten KG, Wedemark. CD, Best.-Nr. CTH 2194

Kammermusik mit Blockflöte. Werke von Locke, Anonymus, Morel, Dieupart, Telemann, Schenk, Paisible, Leclair. Trio Basiliensis: Marianne Mezger (Blockflöte), Ekkehard Weber (Viola da Gamba), Paul Simmonds (Cembalo). Freiburger Musik Forum. CD, Best.-Nr. AM 1105-2

BLOCKFLÖTEN
nach
Terton, Rottenburgh,
Stanesby, Bressan,
Denner u.s.w.
Alto ab DM 1 850,--

TRAVERSI
nach Rippert, Hotteterre, Kirst;
Grenser + Rottenburgh (beide auch als
Studentenmodelle, ganz aus Buchsbaum, prof. Qual. von Ansprache
und Intonation: **Nur DM 1 440,--**
direkt aus Vorrat lieferbar!

OBOEN
nach
Denner, Stanesby
und Schlegel
ab DM 1 950,--

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

EUROPEAN RECORDER TEACHERS ASSOCIATION – ERTA

ERTA-Workshop mit Stephan Blezinger / ERTA-Konzert mit Marijke Miessen und Glen Wilson in Karlsruhe

Stephan Blezinger referierte am 15.10.94 im Badischen Konservatorium Karlsruhe über Blockflötenklang und Stimmungskorrekturen, die man selbst vornehmen kann, und stand vielen interessierten Teilnehmern Frage und Antwort. Am Abend konnte man Marijke Miessen, Blockflöte, und Glen Wilson, Cembalo, in einem Konzert der ERTA/Flautando-Reihe hören.

Das interessante Programm stellte im ersten Teil ausschließlich holländische Komponisten vor. Zu Beginn wurden je ein Solostück für Blockflöte (van Eyck) und Cembalo (Sweelinck) mit zwei Stücken von P. de Vois und C. T. Padbrué kombiniert. Glen Wilson zeigte sich als sensibler und flexibler Begleiter, der die von Marijke Miessen zugespielten Ideen elegant auffing und retournierte. Auch die Solowerke, wie z.B. Miessens vielschichtige Interpretation der van-Eyck-Stücke, hinterließen einen nachhaltigen Eindruck.

Kaum jemand hätte die Sonate des Komponisten Sybrant van Noordt für ein Ende des 17. Jahrhunderts geschriebenes holländisches Stück gehalten. Mit eingeschobenen Rezitativen und großer Virtuosität ähnelt dieses Stück einer Minioper, wie sie theatralischer nicht sein könnte. Auch in den Adern des im Programm folgenden Komponisten Unico Wilhelm van Wassenaer floß offensichtlich südländisches Blut. Seine *Sonata seconda* ist reinste italienische Musik mit einem deklamatorischen Adagio zwischen den schnellen Tanzsätzen. Diese beiden letzten Stücke des ersten Teils hätte man möglicherweise als Schaumschlägerei abtun können. So aber verbanden sich die effektvollen Kompositionen mit dem Verstand und dem Temperament der Interpreten zu wirklichen Meisterstücken.

Der zweite Teil begann mit der Canzona *La Bonuisia* von Frescobaldi, von dem im folgenden Programm auch *Cento Partite* für Cembalo solo zu hören war. Aus einer simplen Variationsform entwickelt Frescobaldi ein komplexes und äußerst abwechslungsreiches Stück, in dem Glen Wilson besonders in den virtuosen Passagen überzeugte.

Auch sonst kamen nach der Pause nur „echte Italiener" zu Wort. Darunter waren die beiden bekannten und vielgespielten *Sonate seconde* von Fontana und Castello sowie andere frühbarocke Meister wie Cesare und Riccio. Die Diminution des Madrigals *Anchor che col partire* von G. B. Spadi, die beinahe archaisch wirkte, bot einen reizvollen Gegensatz zu den frühen italienischen Sonaten. Der reichhaltige Beifall animierte Glen Wilson und Marijke Miessen zu einer Zugabe: *La Georgina* des Komponisten Giovanni Martino Cesare.

Es war ein wunderschöner Abend mit Musik für Blockflöte und Cembalo, zu dem man Spieler und Veranstalter nur beglückwünschen kann.

Ines Zimmermann

Veranstaltungen 1995

In Zusammenarbeit mit der Musikschule Paderborn findet vom 28. - 30. April das 1. Paderborner Blockflötenseminar statt. Themenschwerpunkte: Neue Musik für Blockflöte – Möglichkeiten der Ver-

mittlung von Grundlagen im Anfangsunterricht; Atemtechnik; komplexe und hochkomplexe Griffverbindungen. Zielgruppe: Blockflötenlehrer/-innen an Musikschulen und im privaten Bereich sowie Studenten und Studentinnen mit Haupt- und Nebenfach Blockflöte.

Dozenten: Johannes Fischer und Jörg Partzsch.

Am 28. April findet ein Konzert mit Johannes Fischer statt.

Anmeldung und Information: Sekretariat der Städt. Musikschule Paderborn. Am Haxthausenhof 6-8, 33098 Paderborn, Tel.: 05251/881403.

Komponisten-Forum

Im Rahmen des ERTA-Kongresses 1995 (15. - 18. Juni 1995 in Karlsruhe) mit dem Thema „Das Blockflötenensemble" werden auch einige Komponisten ihre Ensemble-Kompositionen analysieren und mit den Teilnehmern erarbeiten. Folgende Werke sind vorgesehen:

Werner Heider: *La Leggenda di Sant'Orsola* für 3 Tenorblockflöten (Ed. Moeck 2525)
– *Edition* für 5 Blockflöten (Ed. Peters)
Hans-Martin Linde: *Trio* für 3 Blockflöten (A/T/B), Ed. Carus 11.019)
– *Suite* für Blockflötenquartett (Ed. Schott OFB 168)
– *Browning* für 5 Blockflöten (Ed. Moeck 2549)
Gerhard Braun: *Klangsplitter* für 4 Blockflöten (Ed. Moeck 2550)
– *Sulamith V* für 3 Altblockflöten (Ed. Heinrichshofen's N 2326)
– *Holzwege* für 3 Blockflöten (A/T/B) (Ed. Flautando)
– *Hexentanz* für 3 Blockflötenspielerinnen (Ed. Flautando)

Anmeldungen von Interpreten bis 1. 5. 1995 an die ERTA-Geschäftsstelle, Leopoldshafener Str. 3, D-76149 Karlsruhe.

LESERFORUM

„Premierement ie vous donneray vne pauane..."

Zur Verwendung von Schlagwerk in der mehrstimmigen Tanzmusik der Renaissance. Eine Antwort auf Wolfgang Köhlers Artikel „Der Gebrauch der Schlaginstrumente in der Tanzmusik des 16. Jhs." in **TIBIA 3/93, S. 524ff.**

In seinem Artikel setzt sich Wolfgang Köhler in lockerer Form mit meinem Artikel „...kommt pfeift und trombt...", aus dem Jahre 1985 auseinander. In diesem Artikel hatte ich nachgewiesen, daß der Einsatz von Schlaginstrumenten bei mehrstimmiger Tanzmusik der Renaissance historisch nicht belegbar sei, daß vielmehr Äußerungen von Zeitgenossen und ikonographische Belege dagegen sprächen. Wolfgang Köhler bespricht ein paar meiner Argumente und ein paar neue und kommt sinngemäß zu dem Schluß, man könne doch weiter trommeln, nur nicht so üppig wie bisher.

Der von der Schriftleitung gebotenen Kürze halber möchte ich mich in diesem Beitrag auf den Einsatz der zweifelligen Trommel mit Schnarrsaite beschränken. Zu den anderen Schlaginstrumenten sei nur soviel bemerkt, daß offensichtlich ihr Einsatz auch nur sehr (landschaftlich und thematisch) eingeschränkt erfolgte.

Natürlich kann man heute die Tanzmusik von Attaingnant und Moderne, von Susato und Gervaise, von Haussmann und Praetorius mit Trommelbegleitung aufführen, es kann sich für heutige Ohren sogar schön anhören. Wenn man allerdings den Anspruch einer historischen Aufführungspraxis erhebt, muß man nach heutigem Verständnis Eingriffe in die Komposition, und um das handelt es sich ja bei dem Hinzufügen einer Trommelstimme zu einem mehrstimmigen Satz, auf irgendeine Weise historisch belegen.

Dieser Anforderung werden die Argumente Köhlers nur in geringem Ausmaß gerecht. Wenn er z.B. meint, „eine natürliche und spontane rhythmische Kraft, die den Menschen aus allen kulturellen Bereichen innewohnt" würde zum universellen Einsatz von Schlagwerk in der Tanzmusik führen, muß man dagegenhalten, daß Generationen bei uns und anderswo nach der eher statischen Dudelsack- und Drehleiermusik getanzt haben. Auch die mehrstimmige Tanzmusik des Barock bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts kennt Schlagzeug bestenfalls nur als Effektinstrumente. Ein von Anfang bis Ende durchgehender Schlagzeugteppich ist erst durch die Jazzmusik vor siebzig Jahren bei uns eingeführt worden.

Auch das Argument, in den Instrumentenkunden von Virdung bis Mersenne würden Schlaginstrumente zu den Musikinstrumenten gezählt, ist zu allgemein, um den Einsatz von Schlaginstrumenten in

der mehrstimmigen Tanzmusik der Renaissance zu erzwingen. – Ein Zitat aus dem „Tantzteuffel" (1569) von Florian Daul hat Köhler so zurechtgekürzt, daß man meinen sollte, ein Zeitzeuge hätte den Einsatz von Pauken in der Tanzmusik der Renaissance geschildert, wo er doch in Wirklichkeit nur die Schilderung des prächtigen Empfangs Davids nach dem Sieg über Goliath aus der Bibel übernahm.

Auch die Bildbelege Köhlers sind für unsere Fragestellung unerheblich, da sowohl Geertgens „Maria mit dem Kinde" wie auch Raphaels historisierende „Cäcilia" zu einem Zeitpunkt entstanden, an dem die in Frage stehende Musik noch gar nicht existierte. Die heutige Ikonographie hat andere Maßstäbe für die Deutung bildlicher Darstellungen aus Mittelalter und Renaissance erarbeitet, so daß es sich verbietet, sie naiv als Abbilder, also wie Photographien, zu deuten. Auch erwähnt Köhler Darstellungen von Stadtpfeiferensembles mit Schlagzeug, die aber gar nicht existieren.

Das interessanteste Argument Köhlers ist aber der Hinweis auf die Partitur der Pavane „Belle qui tiens ma vie" von Arbeau (1588). Sie, sowie das häufige Vorkommen von Schlagwerk auf damaligen Bildnissen, ist sicherlich für viele Musiker eine Rechtfertigung des modernen Schlagzeugeinsatzes in alter Musik. Köhler interpretiert Arbeaus Partitur folgerichtig in diesem Sinne.

Dabei greift Köhler die erste Seite dieser Partitur aus dem Zusammenhang von Arbeaus „Orchésographie" heraus. Im Zusammenhang des Textes stellt sich die Bedeutung dieser Partitur jedoch ganz anders dar, besonders auch, wenn man sich der Mühe unterzieht, den zugehörigen Text zu lesen.

Die von Arbeau dargebotene vierstimmige Partitur zeigt in der obersten Notenzeile eine zusätzliche Trommelstimme im „binären" Rhythmus. Es ist verlockend, diese Partitur im modernen Sinne zu interpretieren, also als vierstimmigen Satz mit hinzugefügter Trommelstimme. So verfährt auch Köhler in den aufführungspraktischen Hinweisen in TIBIA 3/93, XXXV, indem er eine Umschrift dieser Partitur, diesmal aber mit unterlegter Trommel, abdruckt. Es erscheint sehr fraglich, ob Arbeau seine Partitur in solcher Weise verstanden hat.

Und in der Tat gibt Arbeau selbst eine „Gebrauchsanweisung" für den vierstimmigen Satz. Auf Seite 29v der „Orchésographie" instruiert der Meister Arbeau seinen Schüler *Capriol: Premierement ie vous donneray vne pauane auec le battement du tabourin en mesure binaire pesant, accompaignee de la taille, haulte-contre, & basse contre, laquelle suffira pour sçavoir dancer toutes les aultres, & si voulez sans la dancer, la ferez chanter ou iouer à quatre parties.* Übersetzt man dies, kommt folgende Anweisung Arbeaus heraus: *Zuerst werde ich Euch eine Pavane mit den Trommelschlägen im gewichtigen binären Maß geben, die von Tenor, Kontratenor und Baß begleitet wird, welche ausreicht, um alle anderen (Pavanen) tanzen zu können; und wenn Ihr wollt, könnt Ihr sie vierstimmig singen oder spielen, ohne sie zu tanzen.*

Das muß man folgendermaßen verstehen: *vne pauane* meint den Superius von *Belle qui tiens ma vie,* dem die Trommelschläge zugeordnet werden, weshalb deren Stimme oberhalb des Superius notiert wird. Wenn nach der Pavane getanzt wird, wird die Melodie auf einer Flöte gespielt, der Rhythmus auf dem Tambourin geschlagen, wenn nicht getanzt wird, kann der vierstimmige Satz, also ohne Trommelbegleitung, gesungen oder gespielt werden; denn würde man die Trommel hinzunehmen, wäre der Satz fünfstimmig.

Die Trommel hätte hiermit die Funktion eines Borduns unter einer einstimmig vorgetragenen Melodie, was auch ihre Bauweise mit Schnarrsaite nahelegt. Arbeau bringt an anderer Stelle eindeutige Hinweise auf die Bordunfunktion der Trommelbegleitung, die sich mit den wechselnden Grundtönen des vierstimmigen Satzes nicht verträgt: Flöte- und Trommelmusik kann man auf Tasteninstrumenten imitieren, wie im Beispiel des Organisten M. Ysaac Huguet, der das Tambourin zu der Tabulature du Fifre (S. 18vff.) mit den Noten C, B und c in der linken Hand darstellt (S. 18r.). Ebenso macht es William Byrd in einem „Battle". Huguet verwendet, etwas vergröbert dargestellt, für den betonten Taktteil die Quinte C - G, für den unbetonten Taktteil die Quarte G - c.

Im Anschluß an dieses Beispiel Arbeaus ergibt sich eine aufschluß- und lehrreiche Diskussion mit Capriol, der den Einwand macht: *Il me semble ... que par les reigles de musique, ceste quarte n'est pas receuabele pour servir en la Basse-contre. Worauf Arbeau antwortete: Vous le prenez fort bien, mais cela s'entend quand on veut faire chanter quatre partie avec les voix: mais en ce cas icy, il est question du son du tambour, lequel sert de Basse-contre, & parce Qu'il n'a poinct de phtongue & consistance, il est comme ie vous ay dit à tous accord, & n'est pas mal faict que l'Espinete le represente en ces discords accordants, & ...* (S. 18rf). (Capriol: *Ich finde..., daß diese Quarte nach den Satzregeln nicht zum Baß taugt.* Arbeau: *Ihr habt recht, aber das trifft nur zu, wenn man vierstimmig singen will: Aber in diesem Fall ist es eine Frage des Trommelklangs, der als Baß dient, und da er keinen Wohlklang und keine Festigkeit hat, stimmt er mit allem überein, und es ist gut gemacht, daß das Spinett den Trommelklang mit diesen harmonischen Mißklängen nachahmt...*)

In der „Orchésographie" unterscheidet Arbeau immer zwischen mehrstimmigen Bläser-, Streicher-

und Zupfbesetzungen, bei denen er das Schlagwerk nicht erwähnt, und der Bordunbesetzung Flöte und Trommel, die für ihn die Standardbesetzung für Tanzmusik zu sein scheint.

Arbeau beschreibt in den Zitaten eindeutig, daß die Bordunpraxis der Trommel nicht mit dem vierstimmigen Satz vereinbar ist. Damit erweist sich die These Köhlers: ... *und somit liegt die eindeutige Aussage eines Zeitzeugen und Tanzexperten dafür vor, daß zu mehrstimmig auskomponierter Tanzmusik eine Trommel geschlagen werden kann,* als widerlegt. Der Einsatz von Trommeln in mehrstimmiger Tanzmusik der Renaissance kann auch weiterhin nur als modernes Arrangement und nicht als historische Aufführungspraxis verstanden werden.

Dr. Berthold Neumann

Literatur:

Thoinot Arbeau (i.e. Jehan Tabourot): *Orchésographie, Métode, et Téorie en Forme de discours....* Langres 31596, Nachdruck Genève 1972.

Florian Daul: *Tantzteuffel:* .... Frankfurt 1569, Nachdruck München 1978.

Wolfgang Köhler: *Der Gebrauch der Schlaginstrumente in der Tanzmusik des 16. Jhs.* TIBIA 3/93, S. 524-528.

Berthold Neumann: *...kommt pfeift und trombt..., Zur Verwendung von Schlaginstrumenten in der Tanzmusik der Renaissance.* CONCERTO (II/2) 1985, S. 21-28.

STEPHAN BLEZINGER

Meisterwerkstätte für Flötenbau

z.B. J. STEENBERGEN...

Für den Flötenbauer stellt es eine Herausforderung besonderer Art dar, Instrumente in der modernen Stimmung von ***440 Hz*** *zu konstruieren, die den musikalischen Qualitäten der tiefer gestimmten Vorbilder aus der Barockzeit gleichkommen.*

Die Altflöte von Jan Steenbergen aus der Sammlung von Frans Brüggen bot mir eine wertvolle Grundlage für eine solches Instrument, das den klanglichen Reiz der barocken Originale vereint mit leichter Ansprache und exakter Stimmung in allen Lagen.

Bergstraße 4 06657-1423

D-36145 Hofbieber-Langenbieber

Zu Hermann Moecks Artikel „Con flauti dolci. Zur Historie des Blockflötenzusammenspiels" in TIBIA 3/94, S. 179 ff.

Paßt das Flötenorchester in heutige Konzertsäle?

Lange Jahre war es still um die Blockflöte. In den letzten 50 Jahren aber hat sie überall Eingang gefunden, wo junge Menschen Musik machen: in Schulen, (Jugend-)Musikschulen, in kirchliche Musikgruppen und auch in private Kreise. Es wird wieder fleißig gespielt, meist in der chorischen Besetzung Sopran/Alt/Tenor/Baß ohne Hinzunahme weiterer Instrumente.

Gegenüber dem Streichorchester hat das Blockflötenensemble einen schweren Stand: Einerseits ist die Blockflöte nicht so anerkannt als klassisches Instrument, andererseits sind dem Klangspektrum eines Flötenorchesters im Unterschied zu Streichorchestern Grenzen gesetzt. Die Tonlage schwebt erheblich über dem satten Klang von Violinen, Bratschen und Celli. Dadurch klingen Flöten in der Mehrstimmigkeit intensiver. Vom Zuhörer werden sie oft gar als schrill empfunden.

Es geht im Grund um die Baßstimmen, die in der Regel zu schwach besetzt sind. Dies liegt zu einem großen Teil daran, daß Baß- oder gar Subbaß-Flöten recht teuer sind. Welches Flötenorchester kann sich schon solch teure Instrumente leisten? Da es keine „Einstiegsinstrumente" in dieser Lage gibt, gibt es zudem auch kaum Spieler, die dieses Instrument erlernen und somit ohnehin eine Baßflöte besitzen.

In der Literatur herrscht noch – neben einigen zeitgenössischen Komponisten, die für die stetig steigende Zahl von Blockflöten-Ensembles komponieren und bearbeiten – das 17. und 18. Jahrhundert vor, die Glanzzeit des Instrumentes, in der Komponisten wie Bach, Händel, Vivaldi und Corelli Flötenmusik schrieben.

Das Schulwerk Carl Orffs hat wesentlich zur Renaissance des Instrumentes beigetragen. Mit Schlagwerk – den „Orff-Instrumenten" – kombiniert, hat er die Blockflöte wieder hoffähig gemacht. Das Klangspektrum mehrstimmiger Blockflötenmusik hat sich damit aber noch nicht geändert.

Heute versucht man, neue Wege zu gehen. Klangvorstellungen werden entwickelt und Möglichkeiten des spektralen Ausbaus auf der Grundlage von Blockflötengruppen experimentell erprobt:

- Hinzufügung von *Baßinstrumenten* (Cello, Kontrabaß, E-Baß, Harmonika-Baß)
- Hinzufügung der *Gitarre* in der Akkordverstärkung
- Hinzufügung des *Klaviers* als Begleitinstrument
- Hinzufügung von *Schlagwerk* (Orff-Instrumente: Tambourin, Triangel, Schellenstab, Trommeln usw., oder Jazzschlagwerk: Jazzbesen, Bongos, Guiro)

Diese Instrumente können einzeln oder in geeigneter Kombination nicht nur die Vielseitigkeit aufführbarer Musik erhöhen, sondern auch – besonders im schulischen Alltag – die Kombinationsmöglichkeiten und das Zusammenspiel verschiedener Gruppen fördern.

Durch die instrumentale Erneuerung bieten sich automatisch auch andere Inhalte für zeitgemäße Blockflötenkompositionen und -bearbeitungen an:

- *Folkloristische Spielmusiken*, Volksweisen aus Ländern der ganzen Welt mit größerer stilistischer Annäherung
- *Stücke im Tanz- und Jazzstil*, die starke rhythmische Akzente setzen
- *Spiel mit Solisten*, die sich von einem Flötenorchester begleiten lassen.

Das Spiel mit Solisten gab es bereits in der Barockzeit. Später war es üblich, sich von Streicherensembles oder vom Sinfonieorchester konzertierend begleiten zu lassen. Die „Emanzipation" der Blockflöte hat noch nicht dazu geführt, das Flötenorchester wieder als Begleitorchester zu nutzen. Moderne Literatur hierfür gibt es kaum. Dabei bieten sich hier völlig neue Möglichkeiten an im Zusammenspiel Solist – Orchester für angehende Pianisten, Violinisten, Oboisten, Saxophonisten u.a., die einmal mit Orchester musizieren möchten. Die Musikschulen verzeichnen zur Zeit großes Interesse an Blockflötenorchestern für Erwachsene. Die vielerorts neu gegründeten Ensembles brauchen ein abwechslungsreiches Betätigungsfeld und vor allem angemessene Literatur in zeitgemäßem Arrangement *und* ausgewogenen Besetzungen, die Spieler und Zuhörer gleichermaßen erfreut.

Keine Angst! Alles Neue ist fremd, man muß sich erst damit anfreunden. Richard Wagners Forderung gilt auch für die heutige Zeit: „Leute, schafft Neues!"

Albert Rosenstengel

NACHRICHTEN

Am **21.01.1995** findet in **Köln** ein Kurs für Barock-Musette statt. Thema ist Spieltechnik der Barock-Musette („Musette de cour") aus dem 17. und 18. Jahrhundert und Interpretation der „Musique champêtre" mit Barock-Musette und anderen Instrumenten des 18. Jahrhunderts; Ltg. Jean-Pierre Van Hees, Brüssel. Aktive und passive Teilnahme möglich, auch für Musiker mit anderen Instrumenten, die sich für die Musette interessieren. Info: Ernst Wilzek, Riegelerstr. 15, 53119 Bonn, Tel. (0228) 638236.

24.05. - 28.05.1995, Tage Alter Musik in Bad Ems, Kurse und Konzerte zum Thema frühbarocke und spätbarocke italienische Musik für Blockflöte und Cembalo. Leitung: Marijke Miessen (Blockflöte), Alfred Gross (Cembalo). Informationen: Kreisverwaltung Rhein-Lahn, Werner Honig, Insel Silberau, 56130 Bad Ems, Tel.: 02603/972207, Fax: 02603 / 972199.

2. Tage für Blockflöte in Kaiserslautern, 19. - 23.04.95. Kurs mit John Typson (Boston). Thema: Der französische Barock. Informationen: Städtische Musikschule Kaiserslautern, Tel. 0631 / 365-2293.

Casares Early Music Week. For singers and renaissance wind players. Sacred music by Guerrero, Lobo and Padillla. Tutors: Ian Harrison, Gesine Banfer, Andrew van der Beek. 09. - 15. April (Holy Week) 1995. Casares, Malaga, Spain. Fee: £190. Details from Andrew van der Beek, Cantax House, Lacock, Chippenham, Wiltshire SN15 2JZ, England, telephone and fax 01249(730468 (+44 1249/730468 international).

Lacock Serpent Weekend. For serpent players of all levels. Tutors: Alan Lumsden, Clifford Bevan, Phil Humphries. 19. - 21. May 1995. Lacock, Wiltshire, England. Fee: £65. Details from Andrew van der Beek, Cantax House, Lacock, Chippenham, Wiltshire SN15 2JZ, England, telephone and fax 01249/730468 (+44 1249/730468 international).

Musikkurse in der Toskana: 08.-15.07.1995. Flöte bei Thaddeus Watson (Kurs in Zusammenarbeit mit der Deutschen Gesellschaft für Flöte e.V., Frankfurt), 01.-22.04.1995, 01.-08.09.1995 und 09.-16.09.1995 Saxophon bei Bastian Fiebig, 08.-15.07.1995 Saxophon bei Gernot Dechert. Zielgruppe: Musikalische Laien. Informationen: musica viva, Egner und Payr Musikferien, Am Mittelberg 9, 65201 Wiesbaden, Tel. 0611/941 02 46, Fax: 0611/42 92 68.

Die **Europäische Barock-Akademie** hat für 1993/94 einen Kompositionswettbewerb veranstaltet. Die Aufgabe war, die Barockform des „Concerto grosso" wieder aufzugreifen und ein modernes Werk dieser Gattung mit konventionellen Instrumenten aufführungsreif zu komponieren.
Von den 6 eingegangenen Kompositionen konnten nur 5 als wettbewerbsfähig bzw. der Ausschreibung angepaßt akzeptiert werden.
Der 1. Preis ging nach dem Urteil der sechsköpfigen Jury unter der Leitung von Prof. Helmut Winschermann einstimmig an **Johannes Fischer, Arndtstr. 17, 39108 Magdeburg**. Es soll versucht werden, das Siegerwerk im nächsten Jahr aufzuführen. An die zweite Stelle wurde einhellig Alfred Beele, Hohe Haar 40, 45244 Essen, gesetzt.

10. Internationale Händel-Akademie Karlsruhe. 17. Februar bis 03. März 1995, Schloß Gottesau in Zusammenarbeit mit der Staatlichen Hochschule für Musik Karlsruhe und dem Badischen Staatstheater Karlsruhe unter der künstlerischen Leitung von Generalintendant Günter Könemann.
Die **Internationale Händel-Akademie** trägt als Forschungs- und Fortbildungsveranstaltung für Musiker, Musikwissenschaftler und Studenten des In- und Auslandes zur theoretisch-musikwissenschaftlichen und praktisch-interpretatorischen Erarbeitung der Werke von Georg Friedrich Händel bei. Im letzten Jahr besuchten Studierende aus 24 Nationen die angebotenen Veranstaltungen.
1995 werden neun Kurse angeboten, darunter zum erstenmal ein Gamben-Kurs unter der Leitung von Hartwig Groth. Erstmals verpflichtet werden konnten Gloria Davy als Dozentin für die Meisterklasse Gesang sowie Hiro Kurosaki (Tokio) für den Kurs Barock-Violine.
Die weiteren Kurse sehen im Instrumentalbereich als Dozenten Bob van Asperen (Cembalo/Generalbaßpraxis), Gerhart Darmstadt (Barock-Violoncello), Friedemann Immer (Naturtrompete/Trompete) und Han Tol (Blockflöte) vor. Für den Vokalbereich wurden Barbara Schlick (Barock-Gesang) und Paul Esswood (Countertenor) verpflichtet.

Im Oktober 1994 hat **Jeremias Schwarzer** eine Klasse für Blockflöte an der Fachakademie für Musik des Meistersinger-Konservatoriums in Nürnberg übernommen. Schwarzer studierte in Frankfurt und Zürich (bei Matthias Weilenmann). Als Mitglied des Trio Diritto und als Solist gewann er 1992 erste Preise beim Internationalen Blockflötenwettbewerb Calw (als CD-Veröffentlichtungen u. a. bei Moeck).

7. Internationaler Kuhlau-Wettbewerb für Flötisten, 06.-10.11.1995 in Uelzen. Der Wettbewerb findet für folgende Instrumente statt: I. Flöte solo und Flöte/Klavier, II. 2 Flöten und 2 Flöten/Klavier und III. 3 oder 4 Flöten. Jury: Peter-Lucas Graf, Richard Müller-Dombois, Eberhard Grünenthal, Susan Milan, Ole Birger Pedersen, Rien de Reede. Informationen: 7. Internationaler Kuhlau-Wettbewerb, Hans Rudolf Mentasti, Veerßer Str. 2, 29525 Uelzen, Telefon: 0581/800-227, Fax: 0581/800-108.

3. Schwäbisch Haller Sackpfeifertage, 03. - 05.3.1995, Instrumentalkurse für Hümmelchen und Dudey, Harfe, Volkstanz, Musik aus MA und Renaissance, Informationen: Hermann Rieth, Sülz 6, 74523 Schwäbisch Hall, Tel.: 0791/84363.

Die Autoren der Artikel

William Waterhouse, Jahrgang 1931, ist ein bekannter britischer Fagottist. Er arbeitete zunächst bei verschiedenen Londoner Orchestern und ist heute als Solist im In- und Ausland tätig. Komponisten wie Jean Françaix und Gordon Jacob widmeten ihm Werke. Mit dem Melos-Ensemble, dessen Mitglied er seit 1959 ist, spielte er die wichtigsten kammermusikalischen Werke auf Schallplatte ein. Er lehrt seit 1966 am RNCH Manchester und arbeitete als Gastprofessor unter anderem in Bloomington / Indiana und Melbourne. Er schrieb Artikel für das New Grove Dictionary, brachte zahlreiche Publikationen heraus, übersetzte die 6-bändige Schule „Das Fagott" und veröffentlichte kürzlich eine Neuausgabe von Langwills „Index of Musical Wind-Instrument Makers".

Ardal Powell, geboren 1958 in Bournemouth, England. Als Junge war er Chorist am Westminster Dom, London. Er studierte am Magdalene College, Cambridge, und am Königlichen Konservatorium, Den Haag. Als Partner bei Folkers & Powell fertigt er seit 1984 Kopien historischer Flöten für Künstler aus aller Welt an. Er ist Herausgeber der Zeitung „Traverso". 1991 wurde seine Übersetzung der im Jahre 1791 erschienenen didaktischen Schrift *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen,* Leipzig 1791 von J. G. Tromlitz von der Cambridge University Press herausgegeben. Seine Ausgabe des Tromlitzschen Werkes *Über die Flöte mit mehreren Klappen; deren Anwendung und Nutzen,* Leipzig 1800, erscheint in Kürze bei Oxford University Press.ss

Peter Thalheimer, An der Lehmgrube 39, 71254 Ditzingen. Geboren 1946 in Stuttgart, Studium in Stuttgart (Schulmusik, Blockflöte, Querflöte) und Tübingen (Musikwissenschaft), anschließend Lehrtätigkeit an der Staatl. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Stuttgart und Lektor eines Musikverlages. Seit 1978 Gastdozent der Bundesakademie für musikalische Jugendbildung, Trossingen und Lehrer am Meistersinger-Konservatorium, Nürnberg (Blockflöte, Traversflöte, Querflöte, Methodik, Aufführungspraxis). Noteneditionen, Publikationen zur Instrumentenkunde und zur Holzbläsermethodik; Rundfunk- und Tonträgerproduktionen, zahlreiche Konzerte und Kurse in Europa und den USA.

PRÄZISIONSMASCHINE

zum Schneiden des Windkanals an Blockflöten,

die von vielen führenden Blockflötenbauern verwendet wird.

Für weitere Informationen wenden Sie sich bitte an:

THE LORETTO WORKSHOP

Box 67 - 114
Mount Eden
Auckland 3

NEW ZEALAND

Tel/Fax (9) 6304 - 017

Impressum:

TIBIA · Magazin für Holzbläser · 20. Jahrgang · Heft 1/95

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

Schriftleitung: Sabine Haase
Postfach 31 31, D-29 231 Celle, Telefon 0 51 41 / 88 53 0

TIBIA ist offizielles Organ der Schweizer Flöten Gesellschaft (SFG) Bern. Ehrenpräsident: James Galway; Präsident: Peter-Lukas Graf; Schriftleitung: Urs Peter Salm. Geschäftsstelle: SFG, Wyttenbachstr. 40, Postfach, CH-3000 Bern.

TIBIA ist offizielles Organ der European Recorder Teachers Association (ERTA), Sektion Deutschland, mit Sitz in Karlsruhe. Präsident: Gerhard Braun; Vizepräsident: Ulrich Thieme; Geschäftsführer: Stephan Schrader; Geschäftsstelle: ERTA, Leopoldshafener Str. 3, D-76 149 Karlsruhe.

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 31 31, D-29 231 Celle. 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 / Einzelheft DM 13,00; Jahresabonnement im Ausland DM 37,00 / öS 289,00 / sFr 38,00 / Einzelheft DM 15,00 / öS 117,00 / sFr 16,00; jeweils zuzüglich Versandkosten

Anzeigenverwaltung: Moeck Verlag, Postfach 31 31, D-29 231 Celle, Telefon 0 51 41 / 88 53 0, Fax 88 53 42
Telegramme: Moeckverlag
Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 13, DM 70,00 ($^1/_{16}$ Seite) bis DM 790,00 ($^1/_1$ 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, D-29 231 Celle

© 1995 by Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Celle.

Printed in Germany
ISSN 0176-6511

TIBIA 2/95 erscheint im April 1995 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Marianne Mezger: Englische Blockflötenschulen des 17. und 18. Jahrhunderts

Silke Lehmann: Grundsätze der motorischen Entwicklung und ihre Bedeutung für den frühen Blockflötenunterricht

Peter Holtslag: Zum Stand der Blockflöte in England

Gabriele Busch-Salmen: Bemerkungen zu den Flötenbearbeitungen der Werke Frédéric Chopins

DOROTHEA BAIER

Petr Ebens *Duettinos* im Oboenunterricht

1. Einführung

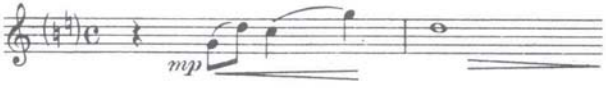
Die *Duettinos* für Sopraninstrument und Klavier des Prager Komponisten Petr Eben (*1929) bieten im Oboenunterricht die Chance, Freude an der Musik unseres Jahrhunderts zu wecken. Ursprünglich sind sie nicht an eine feste Besetzung gebunden. Mit der Oboe lassen sich das weite Artikulationsspektrum und die Klangfarbenvielfalt der Stücke besonders gut verwirklichen. Auch der Tonumfang von c' bis a'' kommt der Oboe sehr entgegen. Oboenschüler, die diese Duettinos erarbeiten wollen, sollten die Intonation bis zur zweiten Oktave, die Grundlagen der Artikulation und eine größere dynamische Spannweite beherrschen. Das ist etwa im dritten Unterrichtsjahr der Fall.

Die Klavierstimme ist so leicht und klar verständlich gehalten, daß Schüler der Mittelstufe den Klavierpart und das Zusammenspiel gut bewältigen können.

Die *Duettinos* sind in einer Ausgabe mit Klavier[1] und einer Ausgabe mit Harfe[2] erschienen. (Anm. am Ende)

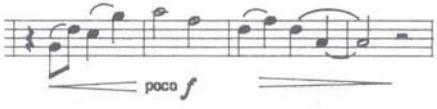
2. *Abendliches Duettino*

Das *Abendliche Duettino*, überschrieben mit „Moderato", ist wohl das sanglichste Stück der Sammlung, die vom Komponisten ganz bewußt nicht als Zyklus konzipiert ist. Die Melodie beginnt ganz schlicht mit einem Quint-Quart-Motiv und scheint schon nach zwei Takten auf einem lang gehaltenen d'' zu enden.

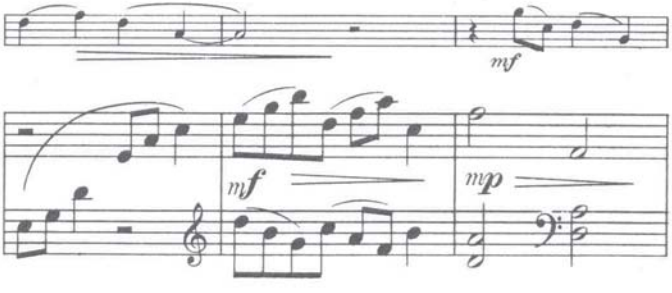


Eben greift das Tonmaterial wieder auf und bewirkt durch Akzente und metrische Verschiebungen eine Fortführung der Melodie,

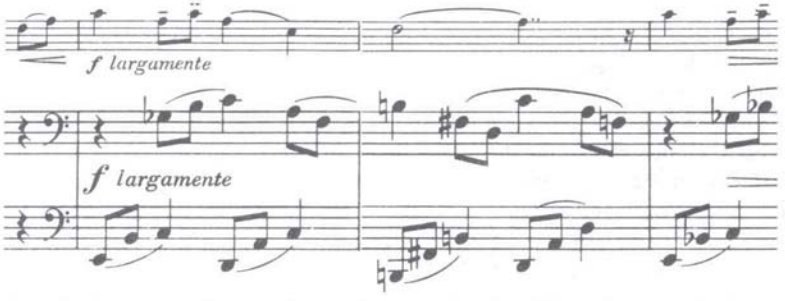
die sich dann bis zum a'', dem höchsten Ton des Stückes, erhebt und wieder verklingt.



Das harmonische Geschehen wird durch den Klavierpart belebt. Rhythmisch einfache Motive (zwei Achtel mit anschließendem Viertel) bilden jeweils taktweise – gehalten durch das Pedal – einen anderen Akkord. Erst in Takt 8 erhält das Klavier eine rhythmische Funktion, indem der 4/4-Takt nicht wie gewohnt in zwei Gruppen mit je zwei Vierteln unterteilt wird, sondern in drei Gruppen mit drei Achteln, drei Achteln und einem Viertel. Diese enden in zwei Halben in Takt 9, bei denen die Oberstimme wieder einsetzt, diesmal mit der Umkehrung des Quint-Quart-Motivs.



Dieses rhythmische Motiv des Klaviers wird wiederholt. Eben läßt jedoch die Oberstimme bereits in Takt 9 auf dem letzten Viertel wieder einsetzen und erreicht dadurch eine Verdichtung des Satzes. Der Höhepunkt wird eingeleitet durch den Auftakt der Oberstimme zu Takt 13, bei dem auch das Klavier wieder einsetzt. Diesmal komponiert Eben über die bereits bekannten Achtelmotive des Anfangs eine zweite, gegenrhythmische Stimme im Klavierpart.



Das Stück endet mit der Vergrößerung des Anfangsmotivs der Oberstimme und einem offenen D-A-Quintklang.

Diese ausführliche satztechnische Analyse ist notwendig, um die Probleme zu bewältigen, die beim Zusammenspiel entstehen.

Erste Schwierigkeiten ergeben sich gleich zu Beginn, weil Oberstimme und Klavier nicht gleichzeitig, sondern um ein Viertel versetzt anfangen. Beide Spieler sollten gemeinsam atmen und auf den Einsatz des Oboenspielers achten; die Viertelpause zu Beginn der Oberstimme ist zu kurz, um unabhängig atmen zu können. Oft setzen beide Spieler in Takt 8 aus, wenn das Klavier eine rhythmische Funktion übernimmt. Diese Stelle, wie auch die folgenden Takte, sollte sehr ausführlich geprobt und oft gehört werden. Man sollte beachten, daß die Atmung des Oboespielers noch in Takt 8 erfolgt, da sonst der Einsatz in Takt 9 zu spät kommt. Entsprechendes gilt für die Auftakte zu den Takten 11 und 13 in der Oberstimme. Wesentlich in Takt 13 ist außerdem, daß die Oberstimme die Achtel des Klaviers bruchlos übernimmt, dies schließt eine Übernahme des Crescendos ein.

Ein leichtes Ritardando, auch wenn es nicht ausdrücklich vermerkt ist, sollte in Takt 16 vor dem vierten Viertel eingeplant werden. Einerseits wird dadurch der Schluß eingeleitet, andererseits gönnt man dem Oboisten eine Atemzäsur und eine Korrektur der Stütze.

Beim Einstudieren der Oberstimme ohne Klavierpartner werden oft die Takte 3 und 4 rhythmisch den Takten 1 und 2 angeglichen. Dabei besteht hier der Reiz der Melodie gerade in der metrischen Verschiebung der Schwerpunkte. Deshalb sollte das Grundprinzip des Melodieaufbaus erklärt und die Akzente und dynamischen Angaben schon vom ersten Üben an hervorgehoben und besonders geprobt werden. Als Dynamikübung eignen sich z.B. langgehaltene Töne, die mit großem Crescendo und Decrescendo oder mit Stößen des Zwerchfells bzw. der Bauchdecke – ähnlich den Vibratovorübungen – versehen werden. Wichtig ist, daß die Schwingungen tatsächlich durch Bewegungen der Bauchmuskulatur und nicht etwa durch Veränderungen der Lippen, des Kiefers (Kaubewegung) oder gar des Kehlkopfs entstehen.

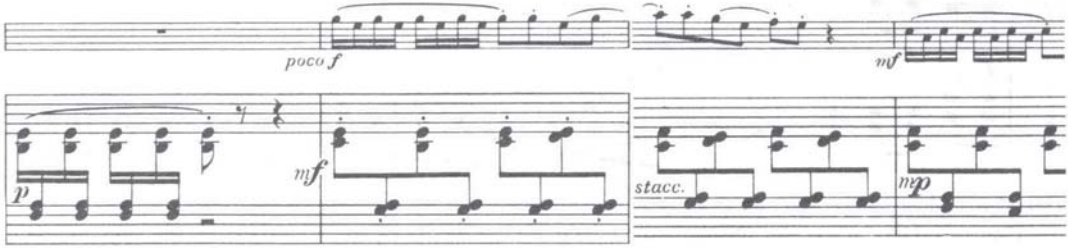
Um die Schlußtöne der musikalischen Phrasen nicht zu verkürzen, sollte überlegt werden, ob die Pause in Takt 10 nur zum Ausatmen und erst die Pause in Takt 12 wieder zum Einatmen genutzt wird. Dies hat auch den Vorteil, daß vor der Forte-Phase in den Takten 13 bis 16 die Stütze nochmals neu aufgebaut werden kann.

Etwas heikel ist die Intonation des Schlußklanges; häufig ist das d'' der Oberstimme zu hoch. Zum einen sollte schon die Quinte am Schluß des vorletzten Taktes ausgestimmt werden, zum zweiten braucht der Oboenspieler Mut, die Quarte abwärts vom g'' zum d'' fallen zu lassen, selbst wenn – noch verstärkt durch das Decrescendo – die Gefahr besteht, daß das d'' dann wegbricht.

3. Konzertantes *Duettino*

Das *Konzertante Duettino*, überschrieben mit „Allegro brillante", zeichnet sich durch eine fröhliche Melodik und ein fast gleichwertiges Zusammenspiel von Melodieinstrument und Klavier aus. Typisch sind außerdem Bindungen über die Taktgrenze hinaus und plötzliche Dynamikunterschiede, die vom Oboisten, vor allem in der Tiefe, eine gut kontrollierte Atmung und eine flexible Stütze verlangen.

Nach zwei Takten Klaviervorspiel, die schon die Melodik der Oberstimme vorwegnehmen, setzt die Oboe in Takt 3 mit dem charakteristischen Wechselmotiv des *Duettinos* in Forte-Sechzehnteln auf g'' ein. Schon in Takt 5 erfolgt ein neuer Einsatz, diesmal im Mezzoforte auf c'', wieder mit dem Sechzehntel-Wechselmotiv.



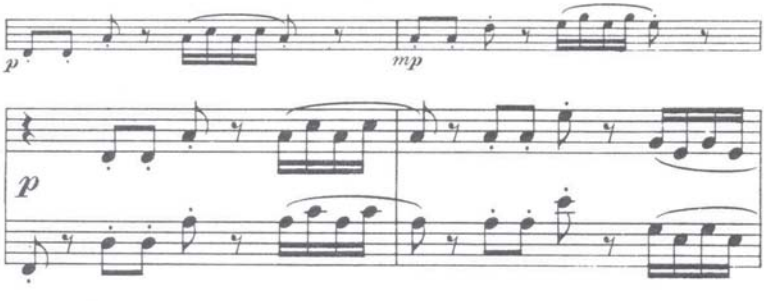
Jetzt wird die Melodie fortgeführt und endet in Takt 8 im Piano, wiederum mit dem Wechselmotiv.

Dieser erste Abschnitt verlangt vom Oboespieler eine gute Beherrschung der Fingertechnik, da die Wechsel g - e und besonders c - a (im weiteren Verlauf des Stückes auch noch g - b) schwer exakt zu greifen sind. Der Lehrer kann optisch kontrollieren, ob und welcher Finger nicht zur rechten Zeit gesetzt wird. Diese Griffverbindungen sollten auch vom Stück losgelöst und einzeln geübt werden. Dazu eignen sich Tonwechselstudien in Akkordverbindungen, etwa wie folgt:

Entsprechend in folgenden Tonarten: C-Dur, e-Moll, a-Moll, g-Moll

Die Übungen werden zunächst sehr langsam gespielt, man achte nicht nur auf präzise Griffweise, sondern auch auf eine gleichmäßige Atemführung und eine sichere Stütze. Später kann das Tempo gesteigert werden, wobei ein sehr rascher Wechsel über einen Umfang mehrerer Oktaven einen Anfänger sicher überfordern wird. Der Klavierpartner sollte in den Takten 3 bis 8 darauf achten, das Tempo und die vorgeschriebene Staccatoausführung der Achtel durchzuhalten.

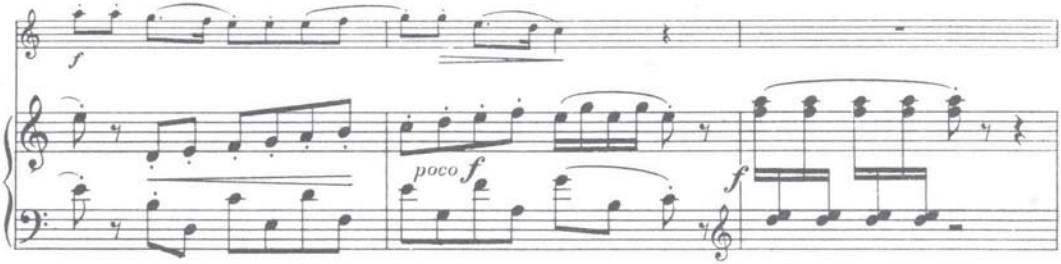
Zwischen Takt 8 und Takt 9 sollte eine deutliche Zäsur gemacht werden, um den Beginn des Kanons zwischen Oberstimme und Klavier deutlich zu machen.



Der Anfang des Kanons in der Oberstimme (piano, tiefes d, leichtes Staccato) ist für den Oboespieler sicherlich nicht ganz einfach. Die Schwierigkeiten werden gemildert, wenn das Decrescendo der vorhergehenden Takte beachtet und die Pause zum Entspannen der Stütze genutzt wird.

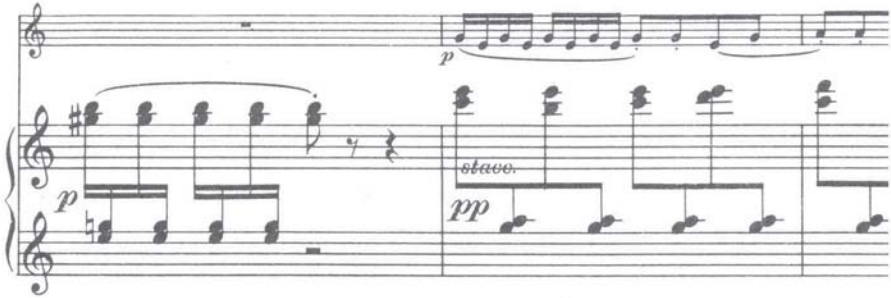
Häufig sind beide Spieler geneigt, gleichzeitig die Melodie zu spielen und den Kanon zu ignorieren. Man sollte sie ruhig bis zum Beginn von Takt 10 spielen lassen. Dort nämlich trennen sich die Stimmen, die Spieler bemerken ihren Irrtum, brechen von selbst ab und suchen nach der Fehlerursache. Bei einem Neubeginn in Takt 9 sollte man beachten, daß das Tempo nicht zu schnell wird, sonst gelingen die Sprünge im Klavierpart zwischen Takt 10 und 11 und auf dem ersten Viertel von Takt 13 nicht.

Der Kanon endet in Takt 16. Eben schreibt hier für Melodieinstrument und Klavier unterschiedliche Dynamik vor; die Oberstimme läuft mit einem Decrescendo aus, während die Klavierstimme ein Crescendo hat, das zum nächsten Takt überleitet. Diesen Unterschied sollte man sehr stark hervorheben, sonst wirken die beiden folgenden Takte leicht verloren und ängstlich.

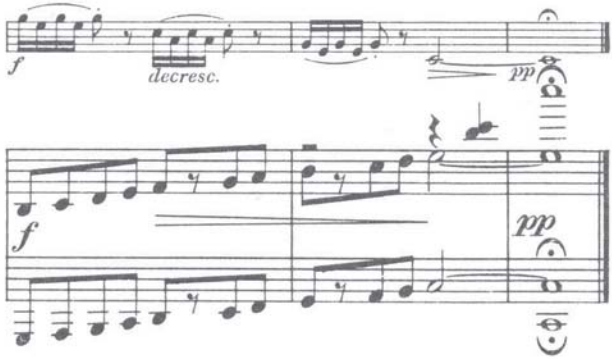


Der nun folgende Einsatz der Oberstimme in Takt 21 ist wohl der offenste und heikelste aus diesem *Duettino*. Erstens beginnt er auf dem tiefen g und ist mit Piano überschrieben, zweitens liegt die Klavierstimme 2 Oktaven über der Oboenstimme.

Wenn sichergestellt ist, daß die Oboe gut einreguliert ist (Oktavmechanik!) und das g' einwandfrei anspricht, sollte man auf einen weichen und runden Ansatz achten. Sollte das Ergebnis nicht befriedigend sein, kann das Piano in ein Mezzopiano abgeändert werden. Für den Klavierpart gilt das gleiche wie schon zu Beginn des Stückes: Das Tempo muß gehalten werden.



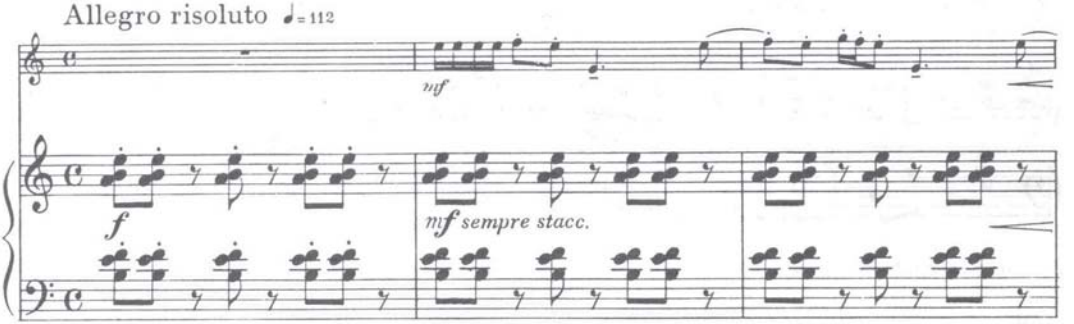
Die Schlußphrase bereitet im allgemeinen keine Schwierigkeiten. Lediglich in den letzten drei Takten der Oboenstimme besteht die Gefahr, daß beim Rückgang vom g'' (forte) zum c' (pianissimo) der Schlußton abbricht.



Zum einen sollte man mit der Dynamik haushalten und nicht zu früh sehr leise werden, zum zweiten muß die Stütze mit jeder Stufe abwärts etwas gelockert werden, ohne sie jedoch völlig aufzugeben. Der Klavierspieler kann dem Oboespieler helfen, indem er auf ein Ritardando weitgehend verzichtet.

4. Rhythmisches *Duettino*

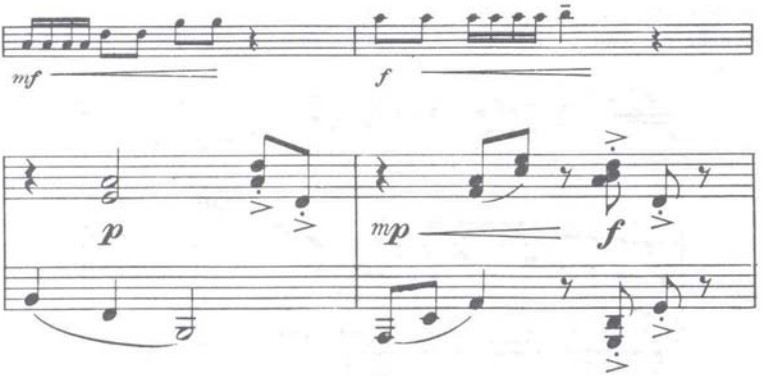
Die Überschrift „Allegro risoluto" kennzeichnet den Charakter des *Rhythmischen Duettinos* sehr genau. Typisch sind Betonungen gegen die gewohnten Taktschwerpunkte, plötzliche Dynamikunterschiede und scharf gestoßene Sechzehntel-Gruppen.



Scharfe Dissonanzen und ein hartes Staccato prägen das Klaviervorspiel. Eben führt einen Rhythmus ein, der innerhalb des Stückes immer wieder zu hören sein wird und daher besonders sorgfältig geprobt werden sollte. Leicht werden die Achtelpausen zu kurz und der anschließende Klang zu früh gespielt. Der Einsatz der Oberstimme beginnt mit einer Sechzehntelgruppe auf e''. Auch wenn es nicht ausdrücklich vermerkt ist, sollte auf dem ersten Sechzehntel ein Akzent gespielt werden. Die Sechzehntel-Gruppe läßt sich dadurch besser stoßen, außerdem wird der Kontrast in der Artikulation zwischen kurzem Staccato und breitem Portato vorbereitet. Die Bindung zu Takt 2 sollte abgezogen werden (Zwerchfellimpuls), um das Staccato auf dem ersten Achtel zu verwirklichen.

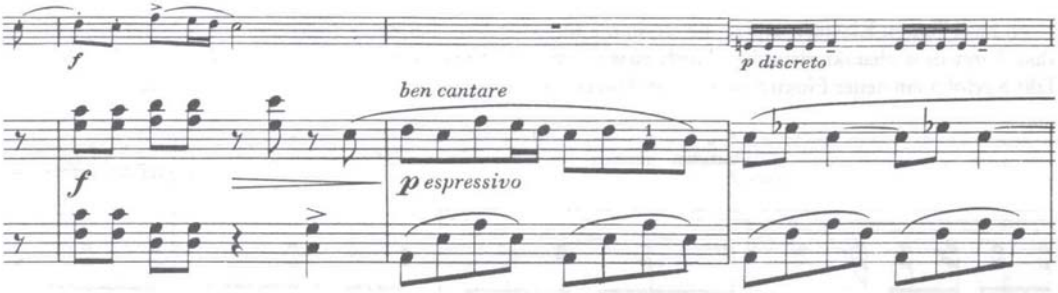
Ab Takt 6 beginnt ein neuer Abschnitt, wobei Eben jedoch das thematische Material der Staccato-Sechzehntel beibehält. Die Oboenstimme bereitet in der Regel Schwierigkeiten; in Takt 9 sollte das Crescendo sehr deutlich gespielt werden, um einen dynamischen Kontrast zu Takt 10 zu ermöglichen.

Der Klavierpartner bildet mit Hilfe des Pedals Akkorde im Piano, die jeweils auf dem letzten Taktviertel von Staccato-Achteln im Forte unterbrochen werden. Dieser Kontrast muß deutlich hervorgehoben werden, besonders an den Stellen, an denen die Klavierdynamik nicht synchron zur Dynamik der Oberstimme läuft.



Das Pedal darf keinesfalls zu lang gehalten werden, da das Staccato sonst unklar würde.

Das Klavier übernimmt im Mittelteil die Führung, die Oberstimme hat lediglich Begleitfunktion. Der plötzliche Stilwechsel in den Takten 14/15 und die Sprünge in der rechten Hand des Klaviers irritieren den Pianisten oft. Daher sollte man das Tempo in der zweiten Takthälfte von Takt 14 etwas abfangen und vor dem letzten Achtel eine kleine Zäsur spielen. (Beispiel siehe nächste Seite)



Der Mittelteil ist fast lyrisch, mit einer getragenen Melodik und gebrochenen Akkorden in der linken Hand des Pianisten. Der Einsatz der Oberstimme in Takt 16, der die Sechzehntel-Motivik des Anfangs aufgreift, wirkt da fast störend, obwohl er mit „discreto" überschrieben ist.

Die Sechzehntel sollten deutlich weicher gestoßen werden, als die Sechzehntel-Gruppen am Anfang des Stückes. Der Ansatz muß rund und offen sein und die Oboe in der Tiefe gut ansprechen, sonst ist weder der Stoß noch das vorgeschriebene Piano zu verwirklichen. Die Pausen in der Oboenstimme sollten genau gezählt werden, da der Einsatz immer unvermutet erfolgt. Die Reprise beginnt in Takt 24. Es erscheint sinnvoll, wenn der Pianist einen neuen Einsatz gibt. Zum einen ist dadurch sichergestellt, daß die Reprise tatsächlich gemeinsam beginnt, zum zweiten bietet sich die Chance, das Tempo, das meist verlangsamt wurde, wieder anzuziehen. Die Dynamik sollte noch nicht zu laut sein, um Reserven für die Forte-Stellen in den Takten 28 und 29 sowie für die Schlußtakte 32 und 33 zu behalten.

Aus Mangel an Literatur Anfang der 60er Jahre für die eigenen Kinder geschrieben, sind die *Duettinos* heute aus dem Oboenunterricht nicht mehr wegzudenken; stellen sie doch ein Stück „Gebrauchsmusik" für Kinder im besten Sinne des Wortes dar.

---

[1] Petr Eben: *Duettinos* für Sopraninstrument (Blockflöte, Piccolo, Flöte, Oboe, Klarinette, Violine oder Trompete) und Klavier, Panton Verlag, Prag, 1964/1983, Nr. P 326, Auslieferung: Bärenreiter, Kassel

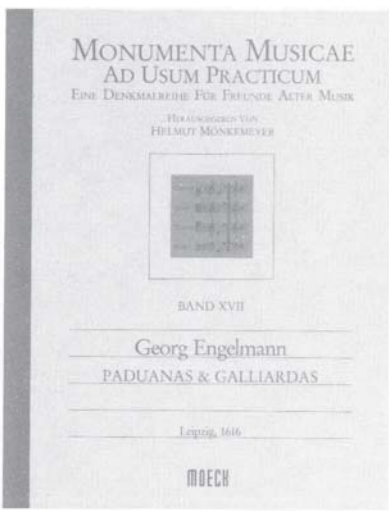
[2] Petr Eben: *Duettini* für Sopraninstrument (Blockflöte, Piccolo, Flöte, Oboe, Klarinette, Violine) und Harfe, Einrichtung der Harfenstimme: Katharina Hansted, Friedrich Hofmeister Musikverlag, Hofhein, Leipzig, 1993, Nr. FH 2099. (Anmerkung der Verfasserin: Die Harfenstimme ist – bis auf kleine Abweichungen – identisch mit der Klavierstimme der Erstausgabe und selbstverständlich auf dem Klavier spielbar.)

MONUMENTA MUSICAE AD USUM PRACTICUM

MOECK

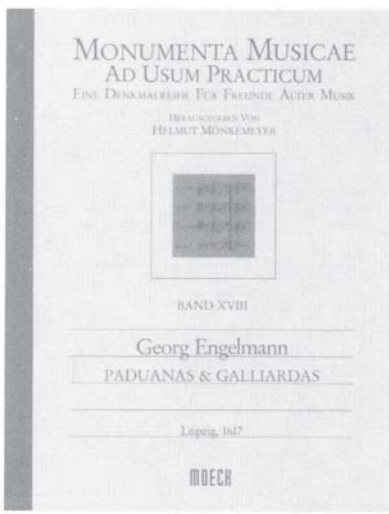
Wer sich mit Alter Musik beschäftigt – sei es aus wissenschaftlichem Interesse oder aber aus purer Lust am Musizieren – findet in dieser Reihe eine einzigartige Fülle an Literatur. Deutsche, holländische und italienische Sammlungen von Tänzen, Liedern, Fantasien, Canzonen und Ricercari des 16. und 17. Jahrhunderts werden so originalgetreu wie möglich wiedergegeben und stehen – oft erstmals – als Spielpartituren dem interessierten Musiker zur Verfügung. Die drei- bis sechsstimmigen Ausgaben eignen sich für Blockflöten- und Gambenconsorts genauso wie für den Broken Consort in unterschiedlichsten Besetzungen.

In den Partituren wird den übertragenen Stimmen die ursprüngliche Verschlüsselung vorangestellt, die danach folgende Darstellung des Tonumfangs soll die Wahl eines geeigneten Instrumentes erleichtern helfen. Den originalen Titelblättern können dafür meist nur allgemeine Hinweise entnommen werden, wie etwa *auff allerley Instrumenten*, oder, etwas eingehender *for Viols, Violins or Wind-Instruments* bzw. *Insonderheit auff Fiolen zu gebrauchen.* Oft ist der Tonumfang der einzelnen Stimmen – besonders der Mittelstimmen – so gering, daß auch eine Wiedergabe durch Instrumente mit Windkapsel möglich ist. Daneben wurden für frühe Werke Dulziane, Zinken, Posaunen sowie – besonders in England – Lauten, Cistern und Pandoren vorausgesetzt. Martin Agricola spricht 1541 von *mancherley Pfeiffen als Flöten / Kromphörnern, Zincken, Bombard, Schalmeyern, Sackpfeiffen, darzu von dreierlei Geigen, als Welschen, Polischen und kleinen handgeiglein.*



NEU

Band XVII
Georg Engelmann
Paduanas & Galliardas.
Leipzig, 1616.
Ed. Moeck Nr. 9017
ISMN M-2006-9017-0
DM 25,00 / öS 218,00 / sFr 30,00



NEU

Band XVIII
Georg Engelmann
Paduanas & Galliardas.
Leipzig, 1617.
Ed. Moeck Nr. 9018
ISMN M-2006-9018-7
DM 25,00 / öS 218,00 / sFr 30,00

MOECK VERLAG UND MUSIKINSTRUMENTENWERK · CELLE

Was fasziniert an originalen Blockflöten der Barockzeit?

Das charakteristisch obertönige Timbre,
die für Blockflöten so dynamische Tonbildungsmöglichkeit,
doch vor allem das Spielgefühl, mit einem Instrument solcher Art
auf besondere Weise eins sein zu können.

*

Wir bieten – neben unseren Rottenburgh-Flöten –
folgende Barockkopien an:

Sopran- und Altblockflöten
nach

Jan Steenbergen

(1675-1728, Amsterdam)

Originale in der Sammlung Frans Brüggen, Amsterdam
a' = 440 oder 415 Hz. Aus Birnbaum, Indisch Buchs oder
Grenadill, geölt und gewachst. Im Lederfutteral.

Altblockflöte
nach

Thomas Stanesby senior

(1668-1734, London)

Original in der Sammlung Frans Brüggen, Amsterdam.
Die wohl berühmteste überlieferte Altflöte aus der Barockzeit.
Rekonstruktion Ralf Ehlert – a' = 440 oder 415 Hz. Aus Indisch
Buchs, natur oder antik gebeizt, geölt. Im Lederfutteral.

*

Die Steenbergen-Kopien werden bei uns von Gabriele Grünewald,
die Stanesbys von Ralf Ehlert – beide Blockflötenbaumeister –
sowohl in der Herstellung als auch im Service betreut. Jedem
Instrument liegt ein entsprechendes Zertifikat bei.

Bitte Sonderprospekt anfordern, oder rufen Sie einfach unser
Informationstelefon an: 0 51 41 / 88 53 23.

MOECK

VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK
Postfach 3131, D-29231 Celle

DOROTHEA BAIER

Petr Ebens *Duettinos* im Oboenunterricht

1. Einführung

Die *Duettinos* für Sopraninstrument und Klavier des Prager Komponisten Petr Eben (*1929) bieten im Oboenunterricht die Chance, Freude an der Musik unseres Jahrhunderts zu wecken. Ursprünglich sind sie nicht an eine feste Besetzung gebunden. Mit der Oboe lassen sich das weite Artikulationsspektrum und die Klangfarbenvielfalt der Stücke besonders gut verwirklichen. Auch der Tonumfang von c' bis a'' kommt der Oboe sehr entgegen. Oboenschüler, die diese Duettinos erarbeiten wollen, sollten die Intonation bis zur zweiten Oktave, die Grundlagen der Artikulation und eine größere dynamische Spannweite beherrschen. Das ist etwa im dritten Unterrichtsjahr der Fall.

Die Klavierstimme ist so leicht und klar verständlich gehalten, daß Schüler der Mittelstufe den Klavierpart und das Zusammenspiel gut bewältigen können.

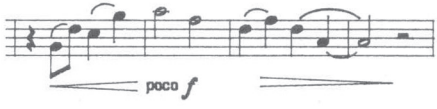
Die *Duettinos* sind in einer Ausgabe mit Klavier[1] und einer Ausgabe mit Harfe[2] erschienen. (Anm. am Ende)

2. *Abendliches Duettino*

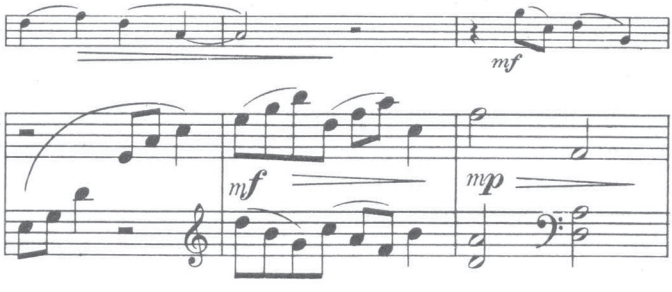
Das *Abendliche Duettino*, überschrieben mit „Moderato", ist wohl das sanglichste Stück der Sammlung, die vom Komponisten ganz bewußt nicht als Zyklus konzipiert ist. Die Melodie beginnt ganz schlicht mit einem Quint-Quart-Motiv und scheint schon nach zwei Takten auf einem lang gehaltenen d'' zu enden.

Eben greift das Tonmaterial wieder auf und bewirkt durch Akzente und metrische Verschiebungen eine Fortführung der Melodie,

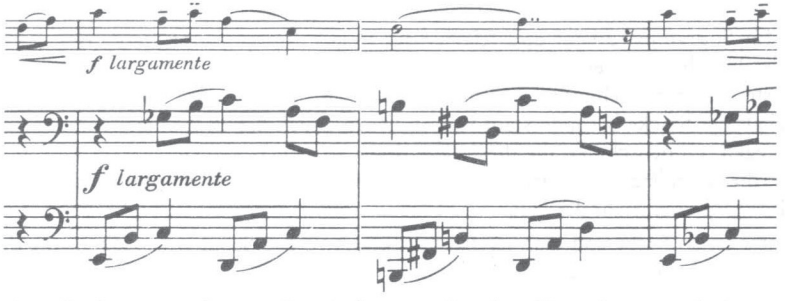
die sich dann bis zum a'', dem höchsten Ton des Stückes, erhebt und wieder verklingt.



Das harmonische Geschehen wird durch den Klavierpart belebt. Rhythmisch einfache Motive (zwei Achtel mit anschließendem Viertel) bilden jeweils taktweise – gehalten durch das Pedal – einen anderen Akkord. Erst in Takt 8 erhält das Klavier eine rhythmische Funktion, indem der 4/4-Takt nicht wie gewohnt in zwei Gruppen mit je zwei Vierteln unterteilt wird, sondern in drei Gruppen mit drei Achteln, drei Achteln und einem Viertel. Diese enden in zwei Halben in Takt 9, bei denen die Oberstimme wieder einsetzt, diesmal mit der Umkehrung des Quint-Quart-Motivs.



Dieses rhythmische Motiv des Klaviers wird wiederholt. Eben läßt jedoch die Oberstimme bereits in Takt 9 auf dem letzten Viertel wieder einsetzen und erreicht dadurch eine Verdichtung des Satzes. Der Höhepunkt wird eingeleitet durch den Auftakt der Oberstimme zu Takt 13, bei dem auch das Klavier wieder einsetzt. Diesmal komponiert Eben über die bereits bekannten Achtelmotive des Anfangs eine zweite, gegenrhythmische Stimme im Klavierpart.



Das Stück endet mit der Vergrößerung des Anfangsmotivs der Oberstimme und einem offenen D-A-Quintklang.

Diese ausführliche satztechnische Analyse ist notwendig, um die Probleme zu bewältigen, die beim Zusammenspiel entstehen.

Erste Schwierigkeiten ergeben sich gleich zu Beginn, weil Oberstimme und Klavier nicht gleichzeitig, sondern um ein Viertel versetzt anfangen. Beide Spieler sollten gemeinsam atmen und auf den Einsatz des Oboenspielers achten; die Viertelpause zu Beginn der Oberstimme ist zu kurz, um unabhängig atmen zu können. Oft setzen beide Spieler in Takt 8 aus, wenn das Klavier eine rhythmische Funktion übernimmt. Diese Stelle, wie auch die folgenden Takte, sollte sehr ausführlich geprobt und oft gehört werden. Man sollte beachten, daß die Atmung des Oboespielers noch in Takt 8 erfolgt, da sonst der Einsatz in Takt 9 zu spät kommt. Entsprechendes gilt für die Auftakte zu den Takten 11 und 13 in der Oberstimme. Wesentlich in Takt 13 ist außerdem, daß die Oberstimme die Achtel des Klaviers bruchlos übernimmt, dies schließt eine Übernahme des Crescendos ein.

Ein leichtes Ritardando, auch wenn es nicht ausdrücklich vermerkt ist, sollte in Takt 16 vor dem vierten Viertel eingeplant werden. Einerseits wird dadurch der Schluß eingeleitet, andererseits gönnt man dem Oboisten eine Atemzäsur und eine Korrektur der Stütze.

Beim Einstudieren der Oberstimme ohne Klavierpartner werden oft die Takte 3 und 4 rhythmisch den Takten 1 und 2 angeglichen. Dabei besteht hier der Reiz der Melodie gerade in der metrischen Verschiebung der Schwerpunkte. Deshalb sollte das Grundprinzip des Melodieaufbaus erklärt und die Akzente und dynamischen Angaben schon vom ersten Üben an hervorgehoben und besonders geprobt werden. Als Dynamikübung eignen sich z.B. langgehaltene Töne, die mit großem Crescendo und Decrescendo oder mit Stößen des Zwerchfells bzw. der Bauchdecke – ähnlich den Vibratovorübungen – versehen werden. Wichtig ist, daß die Schwingungen tatsächlich durch Bewegungen der Bauchmuskulatur und nicht etwa durch Veränderungen der Lippen, des Kiefers (Kaubewegung) oder gar des Kehlkopfs entstehen.

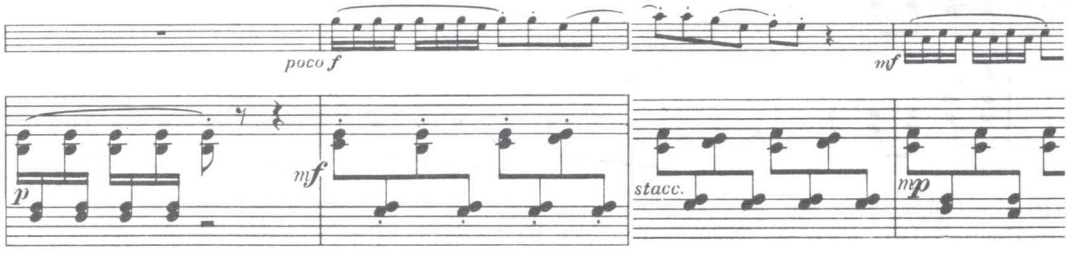
Um die Schlußtöne der musikalischen Phrasen nicht zu verkürzen, sollte überlegt werden, ob die Pause in Takt 10 nur zum Ausatmen und erst die Pause in Takt 12 wieder zum Einatmen genutzt wird. Dies hat auch den Vorteil, daß vor der Forte-Phase in den Takten 13 bis 16 die Stütze nochmals neu aufgebaut werden kann.

Etwas heikel ist die Intonation des Schlußklanges; häufig ist das d'' der Oberstimme zu hoch. Zum einen sollte schon die Quinte am Schluß des vorletzten Taktes ausgestimmt werden, zum zweiten braucht der Oboenspieler Mut, die Quarte abwärts vom g'' zum d'' fallen zu lassen, selbst wenn – noch verstärkt durch das Decrescendo – die Gefahr besteht, daß das d'' dann wegbricht.

3. Konzertantes *Duettino*

Das *Konzertante Duettino*, überschrieben mit „Allegro brillante", zeichnet sich durch eine fröhliche Melodik und ein fast gleichwertiges Zusammenspiel von Melodieinstrument und Klavier aus. Typisch sind außerdem Bindungen über die Taktgrenze hinaus und plötzliche Dynamikunterschiede, die vom Oboisten, vor allem in der Tiefe, eine gut kontrollierte Atmung und eine flexible Stütze verlangen.

Nach zwei Takten Klaviervorspiel, die schon die Melodik der Oberstimme vorwegnehmen, setzt die Oboe in Takt 3 mit dem charakteristischen Wechselmotiv des *Duettinos* in Forte-Sechzehnteln auf g'' ein. Schon in Takt 5 erfolgt ein neuer Einsatz, diesmal im Mezzoforte auf c'', wieder mit dem Sechzehntel-Wechselmotiv.



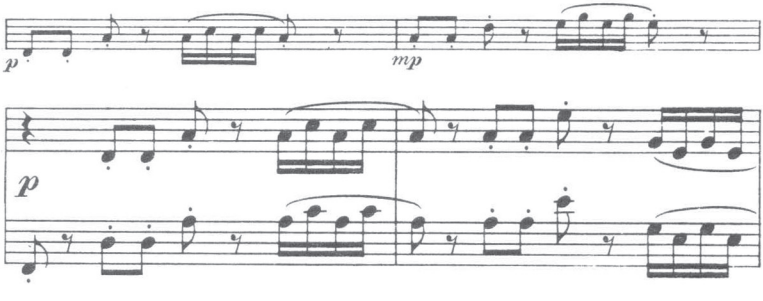
Jetzt wird die Melodie fortgeführt und endet in Takt 8 im Piano, wiederum mit dem Wechselmotiv.

Dieser erste Abschnitt verlangt vom Oboespieler eine gute Beherrschung der Fingertechnik, da die Wechsel g - e und besonders c - a (im weiteren Verlauf des Stückes auch noch g - b) schwer exakt zu greifen sind. Der Lehrer kann optisch kontrollieren, ob und welcher Finger nicht zur rechten Zeit gesetzt wird. Diese Griffverbindungen sollten auch vom Stück losgelöst und einzeln geübt werden. Dazu eignen sich Tonwechselstudien in Akkordverbindungen, etwa wie folgt:

Entsprechend in folgenden Tonarten: C-Dur, e-Moll, a-Moll, g-Moll

Die Übungen werden zunächst sehr langsam gespielt, man achte nicht nur auf präzise Griffweise, sondern auch auf eine gleichmäßige Atemführung und eine sichere Stütze. Später kann das Tempo gesteigert werden, wobei ein sehr rascher Wechsel über einen Umfang mehrerer Oktaven einen Anfänger sicher überfordern wird. Der Klavierpartner sollte in den Takten 3 bis 8 darauf achten, das Tempo und die vorgeschriebene Staccatoausführung der Achtel durchzuhalten.

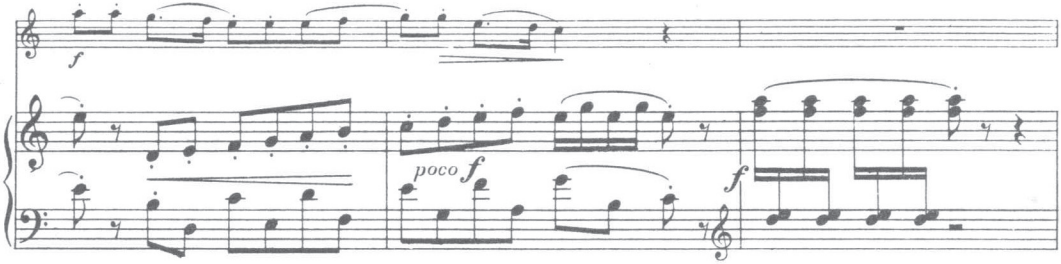
Zwischen Takt 8 und Takt 9 sollte eine deutliche Zäsur gemacht werden, um den Beginn des Kanons zwischen Oberstimme und Klavier deutlich zu machen.



Der Anfang des Kanons in der Oberstimme (piano, tiefes d, leichtes Staccato) ist für den Oboespieler sicherlich nicht ganz einfach. Die Schwierigkeiten werden gemildert, wenn das Decrescendo der vorhergehenden Takte beachtet und die Pause zum Entspannen der Stütze genutzt wird.

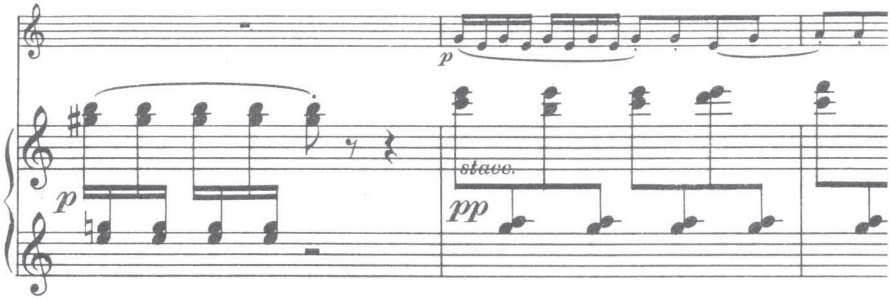
Häufig sind beide Spieler geneigt, gleichzeitig die Melodie zu spielen und den Kanon zu ignorieren. Man sollte sie ruhig bis zum Beginn von Takt 10 spielen lassen. Dort nämlich trennen sich die Stimmen, die Spieler bemerken ihren Irrtum, brechen von selbst ab und suchen nach der Fehlerursache. Bei einem Neubeginn in Takt 9 sollte man beachten, daß das Tempo nicht zu schnell wird, sonst gelingen die Sprünge im Klavierpart zwischen Takt 10 und 11 und auf dem ersten Viertel von Takt 13 nicht.

Der Kanon endet in Takt 16. Eben schreibt hier für Melodieinstrument und Klavier unterschiedliche Dynamik vor; die Oberstimme läuft mit einem Decrescendo aus, während die Klavierstimme ein Crescendo hat, das zum nächsten Takt überleitet. Diesen Unterschied sollte man sehr stark hervorheben, sonst wirken die beiden folgenden Takte leicht verloren und ängstlich.

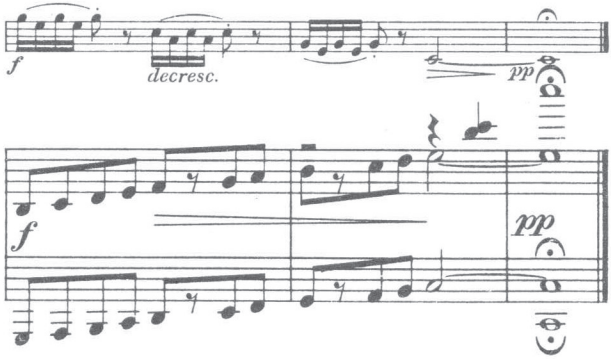


Der nun folgende Einsatz der Oberstimme in Takt 21 ist wohl der offenste und heikelste aus diesem *Duettino*. Erstens beginnt er auf dem tiefen g und ist mit Piano überschrieben, zweitens liegt die Klavierstimme 2 Oktaven über der Oboenstimme.

Wenn sichergestellt ist, daß die Oboe gut einreguliert ist (Oktavmechanik!) und das g' einwandfrei anspricht, sollte man auf einen weichen und runden Ansatz achten. Sollte das Ergebnis nicht befriedigend sein, kann das Piano in ein Mezzopiano abgeändert werden. Für den Klavierpart gilt das gleiche wie schon zu Beginn des Stückes: Das Tempo muß gehalten werden.



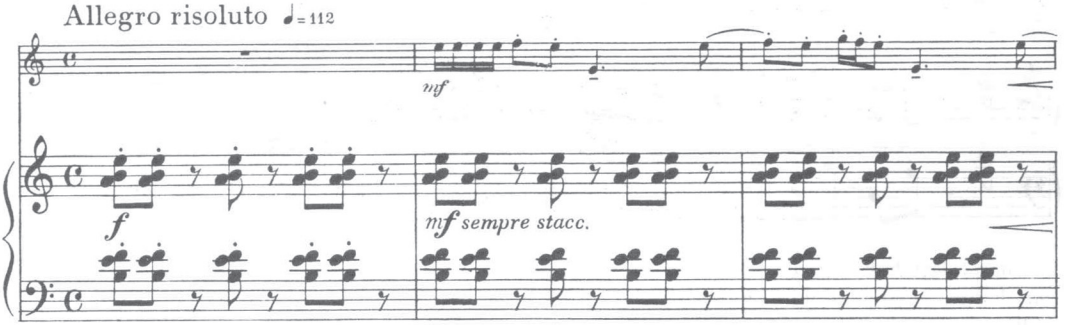
Die Schlußphrase bereitet im allgemeinen keine Schwierigkeiten. Lediglich in den letzten drei Takten der Oboenstimme besteht die Gefahr, daß beim Rückgang vom g'' (forte) zum c' (pianissimo) der Schlußton abbricht.



Zum einen sollte man mit der Dynamik haushalten und nicht zu früh sehr leise werden, zum zweiten muß die Stütze mit jeder Stufe abwärts etwas gelockert werden, ohne sie jedoch völlig aufzugeben. Der Klavierspieler kann dem Oboespieler helfen, indem er auf ein Ritardando weitgehend verzichtet.

4. Rhythmisches *Duettino*

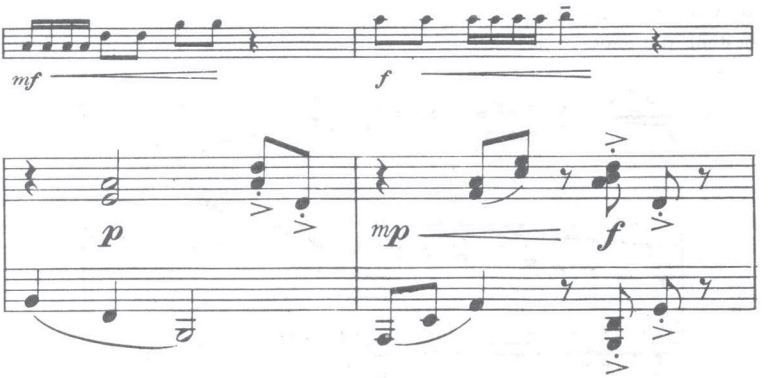
Die Überschrift „Allegro risoluto" kennzeichnet den Charakter des *Rhythmischen Duettinos* sehr genau. Typisch sind Betonungen gegen die gewohnten Taktschwerpunkte, plötzliche Dynamikunterschiede und scharf gestoßene Sechzehntel-Gruppen.



Scharfe Dissonanzen und ein hartes Staccato prägen das Klaviervorspiel. Eben führt einen Rhythmus ein, der innerhalb des Stückes immer wieder zu hören sein wird und daher besonders sorgfältig geprobt werden sollte. Leicht werden die Achtelpausen zu kurz und der anschließende Klang zu früh gespielt. Der Einsatz der Oberstimme beginnt mit einer Sechzehntelgruppe auf e''. Auch wenn es nicht ausdrücklich vermerkt ist, sollte auf dem ersten Sechzehntel ein Akzent gespielt werden. Die Sechzehntel-Gruppe läßt sich dadurch besser stoßen, außerdem wird der Kontrast in der Artikulation zwischen kurzem Staccato und breitem Portato vorbereitet. Die Bindung zu Takt 2 sollte abgezogen werden (Zwerchfellimpuls), um das Staccato auf dem ersten Achtel zu verwirklichen.

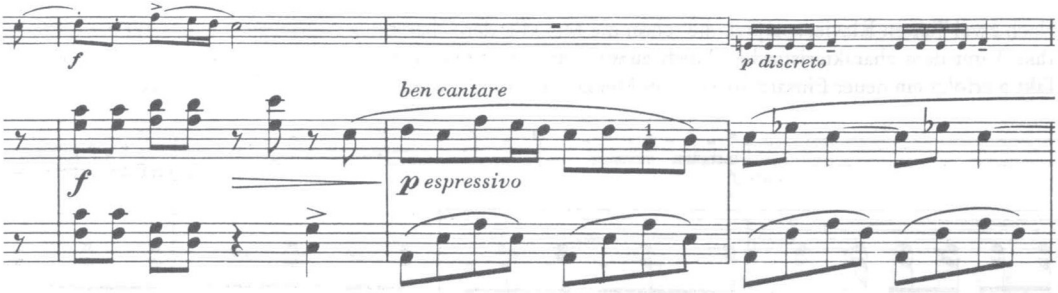
Ab Takt 6 beginnt ein neuer Abschnitt, wobei Eben jedoch das thematische Material der Staccato-Sechzehntel beibehält. Die Oboenstimme bereitet in der Regel Schwierigkeiten; in Takt 9 sollte das Crescendo sehr deutlich gespielt werden, um einen dynamischen Kontrast zu Takt 10 zu ermöglichen.

Der Klavierpartner bildet mit Hilfe des Pedals Akkorde im Piano, die jeweils auf dem letzten Taktviertel von Staccato-Achteln im Forte unterbrochen werden. Dieser Kontrast muß deutlich hervorgehoben werden, besonders an den Stellen, an denen die Klavierdynamik nicht synchron zur Dynamik der Oberstimme läuft.



Das Pedal darf keinesfalls zu lang gehalten werden, da das Staccato sonst unklar würde.

Das Klavier übernimmt im Mittelteil die Führung, die Oberstimme hat lediglich Begleitfunktion. Der plötzliche Stilwechsel in den Takten 14/15 und die Sprünge in der rechten Hand des Klaviers irritieren den Pianisten oft. Daher sollte man das Tempo in der zweiten Takthälfte von Takt 14 etwas abfangen und vor dem letzten Achtel eine kleine Zäsur spielen. (Beispiel siehe nächste Seite)



Der Mittelteil ist fast lyrisch, mit einer getragenen Melodik und gebrochenen Akkorden in der linken Hand des Pianisten. Der Einsatz der Oberstimme in Takt 16, der die Sechzehntel-Motivik des Anfangs aufgreift, wirkt da fast störend, obwohl er mit „discreto" überschrieben ist.

Die Sechzehntel sollten deutlich weicher gestoßen werden, als die Sechzehntel-Gruppen am Anfang des Stückes. Der Ansatz muß rund und offen sein und die Oboe in der Tiefe gut ansprechen, sonst ist weder der Stoß noch das vorgeschriebene Piano zu verwirklichen. Die Pausen in der Oboenstimme sollten genau gezählt werden, da der Einsatz immer unvermutet erfolgt. Die Reprise beginnt in Takt 24. Es erscheint sinnvoll, wenn der Pianist einen neuen Einsatz gibt. Zum einen ist dadurch sichergestellt, daß die Reprise tatsächlich gemeinsam beginnt, zum zweiten bietet sich die Chance, das Tempo, das meist verlangsamt wurde, wieder anzuziehen. Die Dynamik sollte noch nicht zu laut sein, um Reserven für die Forte-Stellen in den Takten 28 und 29 sowie für die Schlußtakte 32 und 33 zu behalten.

Aus Mangel an Literatur Anfang der 60er Jahre für die eigenen Kinder geschrieben, sind die *Duettinos* heute aus dem Oboenunterricht nicht mehr wegzudenken; stellen sie doch ein Stück „Gebrauchsmusik" für Kinder im besten Sinne des Wortes dar.

---

[1] Petr Eben: *Duettinos* für Sopraninstrument (Blockflöte, Piccolo, Flöte, Oboe, Klarinette, Violine oder Trompete) und Klavier, Panton Verlag, Prag, 1964/1983, Nr. P 326, Auslieferung: Bärenreiter, Kassel

[2] Petr Eben: *Duettini* für Sopraninstrument (Blockflöte, Piccolo, Flöte, Oboe, Klarinette, Violine) und Harfe, Einrichtung der Harfenstimme: Katharina Hansted, Friedrich Hofmeister Musikverlag, Hofhein, Leipzig, 1993, Nr. FH 2099. (Anmerkung der Verfasserin: Die Harfenstimme ist – bis auf kleine Abweichungen – identisch mit der Klavierstimme der Erstausgabe und selbstverständlich auf dem Klavier spielbar.)