TIBIA

Heft 2/97

MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER

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

MOECK

TIBIA · Magazin für Holzbläser

22. Jahrgang · Heft 2/97

Inhalt:

Bruce Haynes: Das Fingervibrato (Flattement) auf Holzblasinstrumenten im 17., 18. und 19. Jahrhundert, Teil I (401)

Scott Reiss: Blues, Jazz, Improvisation und die Blockflöte (409)

Das Porträt: Kathinka Pasveer im Gespräch mit **Karlheinz Stockhausen** (420)

Beate von Rüdiger: Frühinstrumentaler Beginn auf dem kleinen Fagott (428)

Dorothea Baier: Oboenunterricht im Grundschulalter? (431)

Karl Hentschel: Der Anfängerunterricht auf der Oboe (435)

Summaries for our English Readers (442)

Berichte (443): „Bach ist für mich der Ehrliche" / Didaktik für die Barockoboe / Herkunft der Leipziger Quantz-Flöte geklärt / Neue Musik für Holzbläser. Tage für Neue Musik Stuttgart 1997 / Workshop mit Pedro Memelsdorff vom 25. bis 26. Janaur 1997 in Wiesbaden/ Interview mit der neuen Leiterin der Internationalen Sommerakademie für Alte Musik in Innsbruck, Prof. Dr. Linde Brunmayr

Zeitschriften / Periodica (450)

Bücher (452)

Noten (457)

Tonträger (468)

European Recorder Teachers Association · ERTA (474)

Leserforum (476)

Nachrichten (476)

Die Autoren der Artikel (478)

DIE GELBE SEITE
Gesa Bethge, Silke Lehmann, Evi Pfefferle: Improvisation in Verbindung mit neuen Spieltechniken als Grundlage für den Instrumentalunterricht von morgen, Teil II (XXV)

Impressum (480)

TIBIA-Kunstbeilage

Johann Kupetzky (1667-1740)
ET QUIBIS IN SOLO VIVENDI CAUSA PALATO EST (Juvenal)
... und für die, deren Lebenssinn nur in den Gaumenfreuden liegt

Kupferstich mit Schabtechnik nach dem Original
Bernard Vogel, Nürnberg 1736

Sammlung Moeck

Das Papier dieser Ausgabe wurde aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff hergestellt.

Bruce Haynes

Das Fingervibrato (Flattement) auf Holzblasinstrumenten im 17., 18. und 19. Jahrhundert[1], Teil I

Das Vibrato, wie es auf Holzblasinstrumenten heute praktiziert wird, sei es mit dem Zwerchfell, der Kehle oder den Lippen, scheint, dem Quellenmaterial zufolge, kein Bestandteil der Spieltechnik auf Holzblasinstrumenten im 17. und frühen 18. Jahrhundert gewesen zu sein. In der Tat zeigen (Ton-) Aufnahmen, daß ein kontinuierliches Vibrato auf Holzblasinstrumenten noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts eher ungewöhnlich war und erst in den 40er Jahren allgemein akzeptiert wurde;[2] auf der Klarinette ist es natürlich noch immer selten.

Das moderne Vibrato versteht sich als eine Eigenschaft des Tons (immer wenn man spielt oder singt, vibriert man auch). Das Vibrato früher hingegen wurde eher als eine Verzierung verstanden, die an geeigneten Stellen hinzuzufügen war. Es wurde durch eine schnelle Fingerbewegung erzeugt, ähnlich wie bei einem Triller. Diese Art von Vibrato hatte in verschiedenen Ländern verschiedene Namen, aber wir werden hier die gebräuchlichste moderne Bezeichnung verwenden: *flattement*. Quellen, die die Eigenart und die Spielweise des *flattement* beschreiben, finden sich seit der Mitte des 17. Jahrhunderts bis etwa 1850.

Beschreibungen des *flattement*

Hotteterres Einleitung zum Kapitel *flattement* (1707) lautet:

> Le Flattement ou Tremblement Mineur[3], se fait presque comme le Tremblement ordinaire: Il y a cette difference, que l'on releve toûjours le Doigt en le finissant, excepté sur le *Ré*; De plus on le fait sur des trous plus éloignez, & quelques-uns sur le bord ou l'extremité des trous; Il participe d' un son inferieur ce qui est le contraire du tremblement.[4]
>
> [Das Flattement bzw. Tremblement Mineur[3] wird fast wie der gewöhnliche Triller gemacht: Es gibt nur diesen Unterschied, daß man am Ende immer den Finger aufhebt, außer auf dem D. Außerdem macht man es auf entfernteren Löchern und einige am Rande oder der äußersten Kante der Löcher. An dem Flattement ist, im Gegensatz zum gewöhnlichen Triller, ein tieferer Ton beteiligt.[4]]

Aber einige *flattements*, so erklärt Hotteterre weiter, seien auf andere Weise hervorzubringen. Bei Griffen, bei denen keine weiteren Grifflöcher halb geschlossen werden können (wie bei dem mit sechs Fingern gegriffenen d'), wurden die *flattements* durch ein „Schütteln" des Instruments mit der rechten Hand erzeugt. Aus der Tatsache, daß dieses „Schütteln" als eine „Ersatzlösung" verwendet wurde, lassen sich interessante Schlüsse ziehen. Erstens vermittelt uns dies eine Vorstellung davon, wie die anderen, mit den Fingern ausgeführten *flattements* geklungen haben könnten. Zweitens sagt es etwas aus über die Existenz oder das Fehlen von Atem- und Lippenvibrato in dieser Epoche.

Zweifellos ist das „Schütteln" (des Instruments) ein fragwürdiges Mittel, denn es beeinträchtigt den Ansatz. Hier wäre also der Moment gekommen, auf ein Atem- oder Lippenvibrato zurückzugreifen, wenn es verfügbar gewesen wäre. Aber ein Atemvibrato wird in den die Holzblasinstrumente betreffenden Quellen bis in die 1790er Jahre hinein nicht erwähnt.[5] Quantz, der jeden Aspekt der Traverso-Technik erschöpfend behandelt, macht 1752 weder über die Existenz eines Atemvibratos noch über die eines Lippenvibratos auch nur eine Andeutung; er erwähnt nur das *flattement* (er verwendet das Wort *flattement* in der französischen und den Aus-

druck *Bebung* in der deutschen Fassung seines Buches). 1791 beschreibt Tromlitz das *flattement*, das er ebenfalls *Bebung* nennt, minuziös (S. 239 ff.), aber er weist darauf hin, daß um 1791 (ein) Atemvibrato auf dem Traverso tatsächlich verwendet würde, spricht sich jedoch nachdrücklich gegen seinen Gebrauch aus.[6] 1803 spricht Knecht (S. 53) von der *Bebung* als einem Atemvibrato.

Für uns am Ende des 20. Jahrhunderts, aufgewachsen in der modernen Tradition des Atemvibratos und der langen (musikalischen) Phrasen, sind die Vorteile eines Fingervibratos nicht sofort einleuchtend. In der Tat ist ein Vibrato mit Fingerbewegungen leichter zu beherrschen als mit dem Zwerchfell oder der Kehle. Mit den Fingern ausgeführt, kann ein Vibrato allmählich stärker werden (d.h. schneller oder weiter oder beides), wenn ein Ton lauter wird, und schwächer, wenn er leiser wird. Diese größere Kontrolle sowohl über die Geschwindigkeit als auch über die Amplitude ist in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts mit ihren vielen schnellen melodischen Wendungen und den damit verbundenen differenzierten dynamischen Schattierungen erforderlich. (Das klassische Beispiel dafür ist das Adagio bei Quantz 1752, Tafeln XVII - XIX, das allein in den ersten beiden Takten 22 Veränderungen der Dynamik enthält und im gleichen Stil weitergeht! *Abb. 1*).

Das Vibrato, wie es auf modernen Instrumenten gemacht wird, könnte sich solch häufigen und schnellen Änderungen gar nicht anpassen. Allerdings hat das Fingervibrato auch einen Nachteil: Es ist nicht ausführbar, wenn es ständig gemacht wird (d.h. wenn es als ein Bestandteil des Tons aufgefaßt wird). Aber da es eine Verzierung war, wurde das *flattement*, seinem Wesen entsprechend, nur an ausgewählten Stellen verwendet. Die lange, großbogige Phrase (long-line phrase), wie sie das 19. Jahrhundert entwickelte, bringt eine vollkommen andere Vorstellung von Phrasierung mit sich als die in Quantz' Adagio erläuterte.[7] Erst in Verbindung mit der einfacheren (melodischen) Gestalt der „großen Linie" wurde ein durchgehendes Atem- oder Lippenvibrato angemessen.

Für viele Instrumente notierte man das Vibrato mit einer horizontalen Wellenlinie. Dieses Zeichen wurde für das *flattement* auf Holzblasinstrumenten in folgenden Quellen benutzt: Loulié ca. 1685, F-Pn Ms Rés. 2060 (? 1690er Jahre; s.u.), Hotteterre 1707 und 1738, die handschriftliche Version der Trios von Hotteterre, Philidor 1717/18, Corrette ca. 1740, Miller 1799 und Nicholson 1816 und 1821.[8] Es stimmt jedoch, wie Corrette (ca. 1740, S. 30) bemerkte, daß es selten in den Noten notiert wurde.

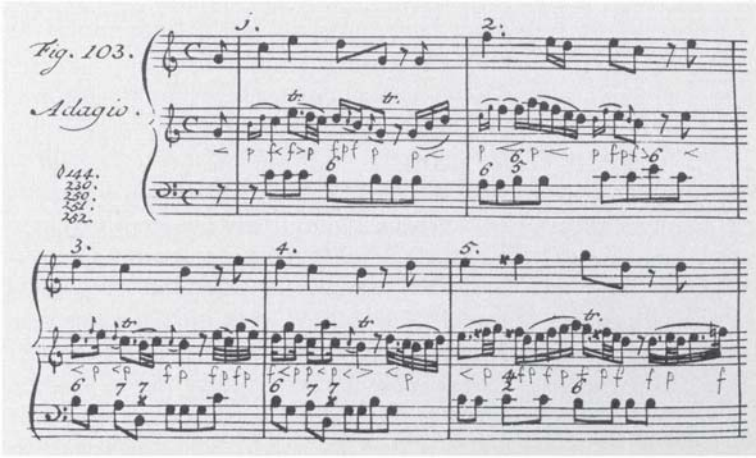


Abb. 1

Wann und wo das *flattement* verwendet wurde

Gewöhnlich bringt man das *flattement* mit Frankreich in Verbindung, da es in französischen Quellen oft beschrieben wird. Aber die Franzosen waren ja auch darauf spezialisiert, Abhandlungen und Streitschriften über Musik zu verfassen. Tatsächlich (aber) hört man vom *flattement* zuerst in einem niederländischen Schulwerk für die Blockflöte, veröffentlicht 1654.[9] Danach wurde es in mehreren frühen englischen Quellen beschrieben, allesamt für Blockflöte (1679, 1683, 1686, 1695, 1706).[10] Seine ausführlichste Darstellung stammt aus Deutschland (1791). Aber bereits Hotteterres *Principes* aus dem Jahre 1707 lieferten detaillierte Anleitungen und Griffvorschläge für das *flattement*, und eine Generation später wurde es in dem Michel Corrette (ca. 1740) zugeschriebenen Schulwerk für die Traversflöte beschrieben. Dies ist insofern interessant, als Corrette ziemlich up-to-date war und systematisch die Spieltechniken verwarf, die er für altmodisch hielt (wie z.B. die Artikulation mit Silbenpaaren[11]). Offensichtlich überlebte also das *flattement* den Wandel im französischen Musikgeschmack, den Correttes Anleitung widerspiegelt, ebenso wie neue Entwicklungen im Instrumentenbau.

Die ursprüngliche, von Frankreich ausgehende Verbreitung der Holzblasinstrumente in anderen Ländern begründete eine Denkgewohnheit, die französische Spieltechniken mit dem Spiel auf Holzblasinstrumenten assoziiert. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Holzblasinstrument zu spielen, bedeutete fast zwangsläufig, diese Kunst von einem Franzosen oder von dem Schüler eines Franzosen erlernt zu haben. Bewußt oder unbewußt spielten Holzbläser „à la française", unabhängig davon, ob die Musik in Frankreich, Deutschland, Italien oder England geschrieben worden war. Alles dies soll heißen, daß das *flattement* keine auf die französische Musik beschränkte Spieltechnik war; Bach, Händel und Albinoni werden es folglich regelmäßig gehört haben.

In der einen oder anderen Form wurde das Fingervibrato mindestens bis in die 1840er Jahre hinein angewendet. Hotteterres *Principes* wurden bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in französischer Sprache nachgedruckt, und verschiedene Versionen ihrer englischen Übersetzung (einschließlich der Anleitungen für das *flattement*) erschienen von ca. 1729 bis ins späte 18. Jahrhundert. In Deutschland schreibt Ribock 1782 (S. 20) von einer merkwürdigen Variante des Fingervibratos, das in diesem Fall (auf dem Traverso) mit (den) neu hinzugefügten Klappen ausgeführt wurde. 1793 beschreibt Gunn das *flattement* in geringschätziger Weise; Charles Nicholson dagegen verwendete es regelmäßig (regularly) und nennt es eine *vibration*; 1836 verglich er es mit „beats or pulsations of a Bell or Glass, which will be found to be slow at first, and as the sound gradually diminishes, so will the vibrations increase rapidly."[12] [„...Schlägen oder dem Pulsieren einer Glocke oder eines Glases, was zunächst als langsam empfunden wird, und in dem gleichen Maße wie der Klang allmählich leiser wird, werden die Vibrationen schneller."[12]] Das *flattement* wurde noch 1844 von A. B. Fürstenau, Webers konservativem Flötensolisten, in seiner K*unst des Flötenspiels* beschrieben, obwohl sich der Charakter (des *flattement*) etwas verwandelt hatte: Fürstenau nannte es *das Klopfen*. Er verwendete es hauptsächlich im hohen Register und in Verbindung mit einem crescendo oder einem diminuendo auf längeren Tönen. Drei Fagottschulen aus den 1840er Jahren erörtern das Schattieren des Tons mit den Fingern („finger shading") oder die *Bebung*[13].

Wie das *flattement* gemacht wurde

Griffangaben für *flattements* bringen Blanckenburgh 1654 (Blockflöte), Loulié ca. 1685 (Blockflöte), Hotteterre 1707 (Traverso und Blockflöte), Corrette ca. 1740 (Traverso), Mahaut 1759 (Traverso), Ribock 1782 (auf den Klappen des Traverso), Tromlitz 1791 (Traverso)[14] und Nicholson 1821 und 1836.

Wie Hotteterre schrieb, konnten *flattements* durch Berührungen am Rande eines geeigneten Griffloches (strategic hole) gemacht werden, ähnlich wie beim Trillern. Aber er sagte nur, daß „einige" (*flattements*) „am Rande oder am äußersten Ende der Grifflöcher" ausgeführt würden. Und wie wurden die anderen gemacht? Der anonyme *Compleat Flute-Master* von 1695 (und die folgenden Ausgaben bis 1765) weisen darauf hin, daß das *flattement* (bezeichnet als *open shake or sweetning*) ausgeführt wurde durch

> shaking your finger *over* the half hole immediately below ye note to be sweetned ending with it off.[15]
>
> [...trillert man mit dem Finger über (auf?) dem Loch gleich unter dem Ton, den man vibrieren will; am Ende hebt man den Finger auf.[15]]

Das Berühren des Grifflochrandes wird hier nicht erwähnt. Corrette (ca. 1740, S. 30) gibt ausführlicher Auskunft:

> Le Flattement se faite avec un doigt qu'il faut bien allonger *sur le bord, ou audessus du trou*[16] et audessous de ceux qui sont bouchés. Il faut observer que le doigt ne bouche point le trou sur lequel se fait le flattement, mais le baisser doucement et le tenir en l'air en finissant excepté sur le second ré.
>
> [Das Flattement macht man mit einem Finger, den man gut ausstrecken soll, *auf dem Rand oder über einem Loch*[16] unter den geschlossenen Löchern. Man beachte, daß dieser Finger das Loch, auf dem das Flattement gemacht wird, nicht schließt, sondern nur sanft abgesenkt und am Ende aufgehoben wird, außer bei d''.]

Folglich konnte, wenn es wünschenswert war, das *flattement* gemacht werden, ohne das Instrument dabei tatsächlich zu berühren. Da bei jedem gegriffenen Ton eine etwas andere (Finger-)Bewegung nötig ist, um den gleichen Effekt zu erzielen, stand dem Spieler eine ganze Reihe von Möglichkeiten zur Auswahl zur Verfügung.

Loulié (ca. 1685) spricht davon, (mit dem Finger) langsam auf dem Grifflochrand zu „schlagen", aber die Quellen spiegeln, was die Geschwindigkeit (des *flattement*) betrifft, keine einheitliche Meinung wider. Hotteterre schrieb in der Einleitung zu seinen Pièces op. 2 (1708):

> On observera qu'il faut faire des flattements... aussi bien que les tremblements et battements, plus lents ou plus précipités, selon le mouvement et le caractere des Pièces.
>
> [Man beachte, daß man die Flattements, genauso wie Triller und Mordente langsamer oder schneller machen sollte, je nach Zeitmaß und Charakter der Stücke.]

Änderung der Tonhöhe mit dem *flattement*

Wenn Hotteterre schreibt, daß das *flattement* „participe d'un son inferieur ce qui est le contraire du tremblement" [„An dem Flattement ist, im Gegensatz zum gewöhnlichen Triller, ein tieferer Ton beteiligt"], dann klingt es so als ob er davon ausgehe, daß das *flattement* den Ton, auf dem es gemacht wird, erniedrigen würde. Aus einer Reihe anderer Quellen läßt sich aber schließen, daß er dies wahrscheinlich nicht meinte. Akustisch gesehen leuchtet es natürlich ein, daß das Schließen eines weiteren, „benachbarten" Grifflochs die Tonhöhe des gegriffenen Tons erniedrigt. Aber Wahrnehmungen sind subjektiv, und der Unterschied zwischen Schwankungen der Lautstärke, der Klangfarbe und der Tonhöhe ist nicht immer leicht zu erkennen. Scheinbar sollte das *flattement* für viele Spieler und Hörer die Tonhöhe gar nicht beeinflussen, und sie nahmen (auch) keinerlei Veränderungen wahr. Loulié (ca. 1685), der das *flattement* auch *balancement* oder *flatté* nannte, schrieb:

> Pour faire le flatter ou balancement il faut commencer par jouer la note sur laquelle est marqué le flatté, battre aussitot lentement le bord du trou le plus haut de ceux

qui restent ouuerts [sic],[17] exceptez le Ier et le 2e qu'on ne bat jamais *ensorte que le Ier son ne soit point changé*.[18]
[Um ein *flatter* bzw. *balancement* zu machen, spielt man erst die Note, auf der das *flatté* steht; dann schlägt man langsam auf den Rand des nächsten offenen Lochs[17], mit Ausnahme des ersten und des zweiten, damit der erste Ton nicht ganz geändert werde.[18]]

Roger North sagt ca. 1695 etwas ähnliches über die Tonbildung auf der Geige („waived note"):

Then Next I would have them learne to ffill, & soften a sound... so as to be like also a gust of wind, wch begins with a soft air, & flls by degrees to a strength, as makes all bend, & then softens away againe into a temper, & so vanish. And after this to superInduce a gentle & slow wavering, not into a trill, upon ye swelling of ye Note. Such as trumpetts use, as If ye Instrument were a litle shaken with ye wind of its owne sound, *but not so as to vary ye tone, wch must be Religiously held to its place, like a pillar on its base, without ye least loss of ye accord*.[19]
[Als nächstes würde ich sie lernen lassen, einen Klang unmerklich an- und abschwellen zu lassen, wie Abstufungen in Stickerei, so daß er einer Windbö ähnlich sei, die mit einem sanften Luftzug beginnt und dann allmählich zu einer Stärke anwächst, die alles sich biegen läßt, und dann wieder zur Ruhe kommt und verschwindet. Und als nächstes, auf dieses Anschwellen der Note eine sanfte und langsame Schwingung anzubringen, aber nicht bis zum Triller. So wie es auf Trompeten gemacht wird, als wenn das Instrument ein wenig durch den Wind seines eigenen Klangs geschüttelt wird, aber nicht so, daß die Tonhöhe sich ändert, denn an dieser sollte gewissenhaft festgehalten werden, wie es eine Säule auf ihrem Sockel tut, ohne die Harmonie auch nur im geringsten zu beeinträchtigen.[19]]

Loulié (1696, S. 73) beschreibt das Vibrato für Sänger in dieser Weise:

Le Balancement sont deux ou plusieurs petites aspirations douces & lentes qui se font sur une Notte *sans en changer le Son*.[20]
[Das Balancement besteht aus zwei oder mehreren kleinen sanften und langsamen Hauchen auf einer Note, ohne deren Tonhöhe zu ändern.[20]]

Das *„flaté"* für Sänger erörternd, sagt Montéclair (1736, S. 85) fast mit den gleichen Worten:

Le flaté est une espece de balancement que la voix fait par plusieurs petittes aspirations douces, sur une note de longue durée, ou sur une note de repos, *sans en hausser ni baisser le son*.[21]

Quantz (1752; XIV §10) diskutiert indirekt ebenfalls diese Frage:

Hat man eine lange Note entweder von einem halben oder ganzen Tacte zu halten,

KURS
OTTETTO AMSTERDAM

KAMMERMUSIK – HARMONIEMUSIK
Oboe – Klarinette – Horn – Fagott

10 . - 17. August 1997
Oberschützen/Österreich

KULTURVEREINIGUNG
OBERSCHÜTZEN
Postfach 18
A-7432 Oberschützen

Tel.: 03353/316
Fax: 03353/669325

welches die Italiäner *messa di voce* nennen; so muß man dieselbe vors erste mit der Zunge weich anstoßen, und fast nur hauchen; alsdenn ganz piano anfangen, die Stärke des Tones bis in die Mitte der Noten wachsen lassen; und von da eben wieder so abnehmen, bis an das Ende der Note: auch neben dem nächsten offenen Loche mit dem Finger eine Bebung machen. damit aber der Ton in währendem Zu- und Abnehmen nicht höher oder tiefer werde, (welcher Fehler aus der Eigenschaft der Flöte entspringen könnte;) so muß man hier die im 22.§ des IV. Hauptstücks gegebene Regel in Uebung bringen:[22] so wird der Ton mit den begleitenden Instrumenten in beständig gleicher Stimmung erhalten, man blase stark oder schwach.

Ein ähnliches Problem taucht auch bei Trillern auf. In den Zeiten vor der Entwicklung von Klappen wurden Triller oft mit speziellen Griffen gespielt, die größere Intervalle ergaben als sie in der diatonischen Tonleiter vorkommen. Diese „Übertreibungen" waren der Deutlichkeit wegen nötig weil die Normalgriffe (zu) matt klangen und die beiden Töne des Trillers nicht gut genug voneinander unterscheidbar machten; mit normalen Griffen gespielt, so schrieb Hotteterre (1707, S. 17), hätten manche Verzierungen nicht genügend Wirkung. Diese (zu „großen") Trillergriffe können auf störende Weise unsauber klingen, jedoch nur, wenn sie nicht korrigiert werden. Es ist (ja) klar, daß diese Griffe nicht dazu da waren, verstimmte Töne zu erzeugen. Hotteterre gibt Ratschläge, wie man bestimmte Triller sauber spielen könne:

> … en l'ajustant par le moyen de l'embouchure, c'est à dire en la tournant en dedans: Il faut aussi observer de ne pas beaucoup lever le Doigt en tremblant.[23]
> [… und ihn durch Einwärtsdrehen mit Hilfe des Ansatzes zu korrigieren. Ferner darf man den Trillerfinger nicht zu sehr heben.[23]]

Die Stimmungskorrekturen, die bei Trillern selbstverständlich waren, müssen ebensogut bei *flattements* Anwendung gefunden haben. Auf einem Holzblasinstrument kann vieles mit dem Ansatz und der Hilfe der Atmung getan werden, um die Tonhöhe zu beeinflussen. Jedenfalls hat die Tonhöhe eines *flattement*, wenn die Fingerbewegung schnell ist, manchmal gar „keine Zeit", sich zu verändern; die gleiche Bewegung, langsam ausgeführt, hat (dagegen) einen potentiell größeren Einfluß auf die Tonhöhe.[24]

OBOE – BAROCK-OBOE

SOMMERKURS MIT

OMAR ZOBOLI

(MUSIK AKADEMIE BASEL)

IN VARENNA, AM COMER SEE

8. AUGUST (17 UHR) –

16. AUGUST (ABENDS) '97

Auskunft: O. Zoboli · Sommerkurs
Postfach 954 · CH-4001 Basel
Tel./Fax: 0041 61 / 261 73 82

ANMERKUNGEN

1 Viele der in diesem Artikel zitierten Quellen und manche seiner Einsichten stammen aus der beispielhaften Studie über die Geschichte des Vibratos von Greta Moens-Haenen 1988: *Das Vibrato in der Musik des Barock.*

2 Philip 1992, S. 109-139.

3 Loulié (ca. 1685) sagt ebenfalls, daß das *flattement* manchmal auch *tremblement mineur*, d. h. „klein(er)er Triller", genannt wurde.

4 Hotteterre 1707, S. 29.

5 Moens-Haenen 1988, S. 83/95ff./272.

6 Keine geringere Autorität als W. A. Mozart beschrieb 1787 in abfälliger Weise die Verwendung des Vibratos beim Oboisten J. C. Fischer, dem vielleicht größten Spieler seiner Zeit, der damals, mit 54 Jahren, in der Blüte seiner Jahre stand: „Sein Ton ist ganz aus der Nase – und seine temata ein tremulant auf der Orgel." (W. A. Mozart: Brief an seinen Vater Leopold, Wien, 4. April 1787.) Allerdings geht aus dieser Passage nicht hervor, welche Art von Vibrato Fischer verwendete.

7 Neue Untersuchungen von Geoffrey Burges (1995) haben den Entwicklungsprozess beleuchtet, durch welchen die Kunst der feinen dynamischen Schattierung im frühen 19. Jahrhundert aufgegeben wurde. Burgess fand diese Kunst noch lebendig und gut ausgeprägt in den *Vocalises* des Kastraten und Gesangspädagogen Girolamo Crescentini. Diese *Vocalises* sind voller dynamischer Nuancen, und Crescentini bestand darauf, daß die Dyna-

mik so, wie sie vorgeschrieben war, für die Verdeutlichung des musikalischen Zusammenhangs wichtig und unentbehrlich war. Gustave Vogt, Professor am Pariser Conservatoire, übertrug 10 von Crescentinis *Vocalises* ca. 1860 auf die Oboe. Burgess beschreibt, wie Vogt die kleinen dynamischen Entwicklungen auf einzelnen Tönen zugunsten einheitlicher Phrasen von etwa vier Takten Länge „glättete". Burgess weist darauf hin, daß Vogts eigene Kompositionen bis etwa 1830 noch in beträchtlichem Maße dynamische Abstufungen aufweisen, ähnlich denen von Crescentini; mit anderen Worten, Vogts eigener Geschmack veränderte sich in dieser Hinsicht im Laufe seiner Karriere.

8 Nicholson 1821, zitiert in Boland 1996, S. 2. Weitere Vibratozeichen, s. Moens-Haenen 1988, S. 283/284.

9 Blanckenburgh 1654.

10 Hudgebut 1679; Salter 1683; Carr 1686; Anon. 1695; Anon. 1706.

11 Diese wurde von Quantz (1752) und einer Reihe von späteren Autoren weiterhin befürwortet (s. Haynes, in Vorb.)

12 Nicholson 1821 und 1836, S. 71. Zitiert in Boland 1996, S. 2.

13 Neukirchner 1840; Almenräder 1843 und Jancourt 1847 (nach Mitteilung von William Waterhouse, August 1996).

14 Alle diese Grifftabellen in Moens-Haenen 1988, S. 97ff.

15 Kursive Hervorhebung von Bruce Haynes; zitiert in Moens-Haenen 1988, S. 91. *Anm. des Übersetzers*: „over" wird von Moens-Haenen mit „auf" übersetzt, Haynes meint (korrekt) eher „über".

16 Kursive Hervorhebung von B. H.

17 Loulié fügt hinzu, daß es jedoch auch *flattez* gebe, die auf anderen Grifflöchern ausgeführt („geschlagen") würden. Loulié (ca. 1685) f. 202r; zitiert in Moens-Haenen 1988, S. 96.

18 Kursive Hervorhebung von B. H. Loulié (ca. 1685) f. 181r; zitiert in Moens-Haenen 1988, S. 96.

19 Kursive Hervorhebung von B. H.. North (ca. 1695) f. 76v; zitiert in Moens-Haenen 1988, S. 171. Christopher Simpson (1659, S. 9; zitiert in Donington 1963, S. 167 und Moens-Haenen 1988, S. 57/58) schrieb, die Spieltechnik

BASSBLOCKFLÖTE GESUCHT
direkt anzublasen,
Stimmung 440 Hz,
ca. DM 800,--
Tel. 02 34 / 53 25 42

auf der Gambe beschreibend, ähnlich über den *Close-shake* („no Variation of *Tone*").

20 Kursive Hervorhebung von B. H.; zitiert in Moens-Haenen 1988, S. 187.

21 Kursive Hervorhebung von B. H.

22 Die Anweisungen von Quantz in diesem Abschnitt betreffen ausgleichende Änderungen des Ansatzes und/ oder ein Drehen der Flöte, um die Tonhöhe konstant zu halten.

23 Hotteterre 1707, S. 17 u. 19.

24 Meine eigene Erfahrung ist die, daß *flattement* ohne Änderung der Tonhöhe wirkungsvoller sind. Sie verstärken dann den Ton und machen ihn „spannender". Donington (1989, S. 124) hat Vibrato das „Funkeln" („sparkle") des Klangs genannt, und dieser Ausdruck beschreibt gut die Wirkung des *flattement*, wenn es die Tonhöhe nicht verändert. *Dt. Fassung: Ulrich Thieme*

Der Artikel wird in Heft 3/97 fortgesetzt.

Die Literaturliste wird in TIBIA 3/97 abgedruckt.

Internationale Meisterkurse Trier

24. - 31. August
Prof. Alfred Rinderspacher
Fagott

26. - 29. September
Prof. Eckart Haupt
Querflöte

03. - 05. Oktober
Prof. Günther Höller
Blockflöte

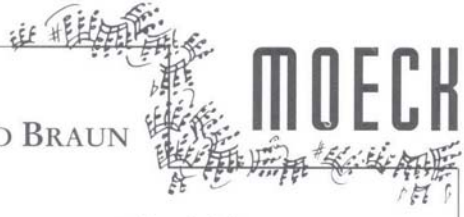
Informationen:
Internationale Meisterkurse Trier
Oerenstraße 15, D-54290 Trier
Telefon: (0651) 4 31 47 · Fax: (0651) 718 - 24 47

Scott Reiss

Blues, Jazz, Improvisation und die Blockflöte

Ich habe 25 Jahre lang alte Musik auf der Blockflöte gespielt, 20 davon professionell. Ich mag Barock-, Renaissance- und mittelalterliche Musik sehr gern, aber nach einer Weile wurde ich unzufrieden. Ich konnte mit meinem Instrument nicht genug aussagen; der reine, schöne Klang, der mich ursprünglich zur Blockflöte hingezogen hatte, konnte der Skala der Gefühle, die ich ausdrücken mußte, nicht gerecht werden. Es gab so wenig Informationen über spezielle Aufführungstechniken in der Musik der Renaissance und des Mittelalters, und die Philosophie der frühen Aufführungspraxis war ja: „Wenn man nicht beweisen kann, daß etwas auf diese oder jene Art gespielt wurde, dann gilt diese Praxis als unseriös." Das hinterließ eine große Lücke zwischen den kreativen Energien guter Instrumentalisten und den ihnen zur Verfügung stehenden Ausdrucksmitteln. So erweiterte ich meine Techniken (Glissandi, mit den Fingern auf die Löcher der Blockflöte schlagen, Flatterzunge, Überblasen und verschiedene Vibrati und tonhöhenverändernde Techniken) und dadurch meine Ausdrucksskala etwas. Aber immer noch schien mir frühe Musik einengend zu sein. Ich war gelangweilt. Ich spielte Avantgarde-Musik und fand größeres dramatisches Potential in einigen Stücken, aber in meiner Seele war immer noch etwas unbefriedigt.

1984 veranstaltete ich einen Experimentierkursus mit Konzerten unter Mitwirkung meiner Frau Tina Chancey (die Gambe, Fidel, Rebec und die Balkan-Folkloreinstrumente Lyra und Kam enj spielt), genannt „Ear-Trade: Court and Cabin". Wir lehrten eine Kombination von mittelalterlicher und appalachischer Musik mit dem Folkmusiker und Folkloristen Mike Seeger. Es schien uns, daß



DER MOECK VERLAG
GRATULIERT SEINEM AUTOR GERHARD BRAUN
ZUM 65. GEBURTSTAG

Werke von Gerhard Braun in unserem Verlage:

8 SPIELSTÜCKE, für Sopranblockflöte und Schlagwerk
Edition Moeck Nr. 2502

FRAGMENTE. Nach Texten von F. Hölderlin, für Mezzosopran, Flöte (auch Altflöte in G), Violoncello, Klavier und Schlagzeug
Edition Moeck Nr. 5188

GÄRTEN DER NACHT. Vier Canzonen nach Texten von Recha Freier, für Sopran, Blockflöte und Klavier
Edition Moeck Nr. 1541

INMITTEN DER NACHT. 12 weihnachtliche Impressionen, für Sopranblockflöte
Zeitschrift für Spielmusik Nr. 461

KLANGSPLITTER, für 4 Blockflöten
Edition Moeck Nr. 2550

MINIMAL MUSIC II, für Blockflöten
Edition Moeck Nr. 1523

NACHTSTÜCKE, für einen Blockflötisten und einen Pianisten
Edition Moeck Nr. 1530

REZITATIVE UND ARIEN, für Tenorblockflöte
Edition Moeck Nr. 1521

SCHATTENBILDER, für Altblockflöte
Edition Moeck Nr. 2507

SGRAFFITI IN A, für Altflöten in G, Violoncello und Klavier
Edition Moeck Nr. 5296

STROPHEN, für Cembalo und kleines Schlagwerk
Edition Moeck Nr. 5152

TRIPTYCHON, für Blockflöte und Schlagzeug
Edition Moeck Nr. 1540

12 APHORISMEN, für Flöte solo
Edition Moeck Nr. 5141

MOECK VERLAG UND MUSIKINSTRUMENTENWERK · CELLE

die Musik des Mittelalters und des südlichen Gebirges der USA viel gemeinsam hatten: modale, monophone Weisen; die Verwendung von Bordunen; eine große Vielfalt an instrumentalen Klangfarben; Improvisation. Der Kursus war ein riesiger Erfolg, und das Konzert war für uns eine Offenbarung. Wir kreierten Potpourris aus mittelalterlichen und appalachischen Liedern und Weisen und verwendeten dafür alte Instrumente und Folkinstrumente zusammen (Banjo mit Fidel und Blockflöte bei den Cantigas de Santa Maria aus dem 13. Jahrhundert, Rebec und Dombek mit Folkfidel für appalachische Mörderballaden etc.). Wir benutzten den ganzen Kursus über keine gedruckten Noten; wir spielten im Konzert ohne Noten; die ganze Woche über war kein Notenständer zu sehen. Dieses Konzert veränderte mein Leben. Mittelalterliche Musik **lebte** wieder für mich.

Ich behaupte nicht, daß es eine Art direkten historischen Faden gibt. Aber das Spielen amerikanischer Folkmusik vor dem Hintergrund mittelalterlicher Musik erfüllte beide mit neuem Leben, schuf neue Bedeutungen. Die beiden Stile gehen gut zusammen, und die Verschmelzung von amerikanischer Folkmusik „früherer Zeiten" und „sehr alter" europäischer Musik schafft (ironischerweise) eine „neue" Musik. Die Wirkung ist manchmal erstaunlich, gelegentlich schockierend, aber immer „fun".

Ich spiele jetzt 11 Jahre lang diese Art von Crossover-Verschmelzung von früher und traditioneller Musik mit meiner Gruppe HESPERUS. Bruce Hutton, ein Folkmusiker mit vielen Fertigkeiten derselben Art wie Mike Seeger (historische Banjos und Gitarren von 1890, appalachischer Schoßdulcimer, Mandoline, Ukulele und Mundbogen, ein selbstgemachtes afro-amerikanisches Instrument, das in etwa wie die Maultrommel gespielt wird), hat sich Tina und mir als reguläres Mitglied der Gruppe angeschlossen. (Wir spielen auch „reine" Konzerte mit alter Musik mit dem Lautenisten Grant Herreid statt

Bruce. Und ich bin auch Mitglied des Folger Consort, das mittelalterliche bis barocke Musik in der Shakespeare-Bibliothek von Folger spielt.) Wir haben unser ursprüngliches mittelalterliches/appalachisches Crossover erweitert um mittelalterliche Polyphonie wie auch Monophonie, Renaissancemusik des 16. Jahrhunderts, und unsere Folkstile umfassen nun Ragtime, Vaudeville, Cajun, französisch-kanadische, ukrainische, skandinavische Musik wie auch den Blues.

Bei meinen frühen Experimenten mit erweiterten Techniken auf der Blockflöte in alter Musik war der Blues einer meiner ersten Einflüsse. Die Tonhöhe zu ändern oder Töne „anzuschleifen" ist auf der Blockflöte nicht schwer, besonders auf Renaissance-Instrumenten mit weiter Bohrung. Ich hatte viel davon bei Troubadourliedern und den Werken von Guillaume de Machaut gemacht. Es schien ein natürlicher Schritt, mit dem Bluesspiel in meiner Crossover-Arbeit zu beginnen. Anfangs war der Blues nur einer der vie-

len Stile der traditionellen amerikanischen Musik, die ich mit HESPERUS spielte, aber später fing ich an, Programme mit spezifischen Mittelalter/Blues-Verschmelzungen zu entwickeln, ähnlich unserer ursprünglichen Mittelalter/appalachischen Verschmelzung. Die Musik, die ich als Modelle verwende, sind der frühe Country-Blues und Jazz-Blues-Verschmelzungen aus den 1920ern; Chicago-Blues aus den 1950ern, Piedmont- und Memphis-Blues aus den 1930ern bis in die 1960er. Ich spiele die vokalen Partien am häufigsten, aber ob ich einen vokalen oder instrumentalen Part spiele, ich versuche, die frühen Aufnahmen so nahe wie möglich zu imitieren. Meine „Band" ist Klavier und/oder Gitarre, wobei Tina Gambe im Baß oder Fidel, Rebec, Kamenj spielt oder Lyra in anderen Stimmen.

Blues auf der Blockflöte

Es könnte so aussehen, als sei Tonschleifen die einzige Technik, die nötig ist, um den Blues zu spielen, aber um das Herz des Blues auf der Blockflöte auszudrücken, verwende ich eine ganze Palette grober oder „schmutziger" Töne (dirty sounds): Tondehnen, Mikrotöne, Flatterzunge, gutturale Klänge und rasches Flattern, Summen (Ringmodulatoreffekt), schrille Artikulation, viele Arten von Vibrato und Trillern, jede Technik, die die Struktur des Klanges ändert. (Das sind alles akustische Effekte; elektronische Aufbereitung des Klanges ist eine weitere Möglichkeit, die ich hier nicht besprechen will.) Der Ton, der tatsächliche Klang des Instrumentes, ist genauso wichtig wie die gespielten Noten.

Wie Sie die Klänge auswählen und wie Sie die Melodie aufbauen, hängt größtenteils davon ab, welches Instrument Sie imitieren. Ich begann meine Bluesarbeit mit dem Spielen von Vokalmelodien. Die Stimme ist bei weitem das am schwersten mit der Blockflöte zu imitierende Instrument.

Um zu verstehen, wie ein Bluessänger seine Stimme benutzt, müssen Sie wissen, woher der Blues kommt. Afro-amerikanische Sklaven hatten viele verschiedene Arten von Songs. Arbeitslieder waren rhythmische Gesänge mit Melodie, die einem Sklaven auf dem Feld bei der Arbeit halfen. Feld„hollers" waren Kombinationen von Schreien, Jodlern und anderen wortlosen Vokalisen, gewöhnlich stark rhythmisch, auch bei der Feldarbeit eingesetzt. „Moans" waren die traurigen tondehnenden Klagen, die mit unserem modernen Eindruck vom Bluesklang assoziiert wurden. Diese und andere Formen wurden kombiniert bei der Schöpfung des ersten Blues. Da man sich nur auf mündliche Überlieferung stützen kann, weiß heute niemand mehr genau, wann der Blues aufkam. Wahrscheinlich entwickelte er sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts in der Aufbauphase nach dem amerikanischen Bürgerkrieg. Aktenkundig wurde der Blues erst um die Jahrhundertwende.

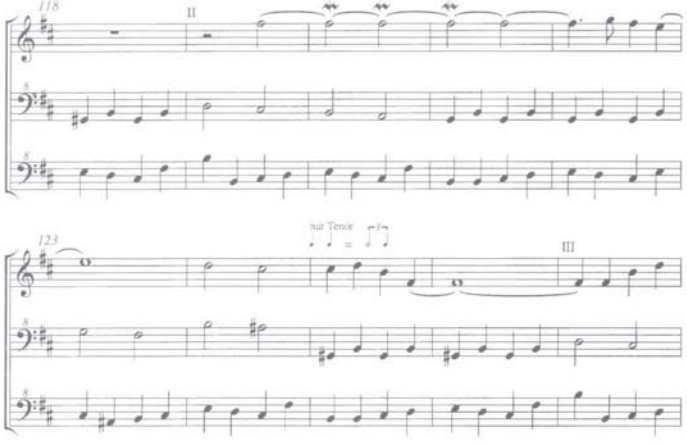
Der Blues ist der seelenvolle Ausdruck tiefgefühlter Emotionen, geboren aus der schwierigen und nachhaltig verwirrenden Zeit nach der Rekonstruktion, als Afro-Amerikaner ihr Leben, ihre eigene Existenz neu ordnen mußten. Die Vokaltechniken kamen direkt „aus dem Bauch". Die Beschaffenheit der Stimme des Bluessängers erzählt die Geschichte ebenso wie die Worte. Die Melodie kann klingen wie ein Gesang oder wie eine Klage oder ein Schrei, die Worte werden oft „verschluckt", die Melodie verstummt allmählich unten in der Tiefe. Wenn Sie Bluessängern zuhören, besonders solchen aus den Anfängen, werden Sie bemerken, wie wenig die Melodien in eine normale Skala oder in normale rhythmische Muster passen. Auf diese Weise drückt ein Bluessänger elementar Gefühle aus.

Um vokalen Blues auf der Blockflöte zu imitieren, sind mehrere Schritte nötig.

- Wählen Sie das richtige Instrument: Eine Renaissance- oder mittelalterliche Blockflöte ist besser als ein Barockinstrument, weil sie flexibler bei Klangfarbenänderun-

MATTHIAS MAUTE NEUERSCHEINUNG

MOECK



CIACONA

für eine Tenor- und zwei Baßblockflöten

3 Spielpartituren

Edition Moeck Nr. 1572
ISMN M-2006-1572-2
DM 20,00

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · CELLE

gen ist, leichter die Töne schleifen läßt und Mikrotöne erzeugt. Eine Altflöte in f' oder g', eine Tenor- und eine Baßflöte sind gewöhnlich am besten geeignet für vokalen Blues. Die sehr hohen Blockflöten sollten für die Imitation anderer Bluesinstrumente aufgehoben werden.

- Finden Sie die richtige Tonart: Wählen Sie eine Tonart, die für Ihre Hände bequem ist; die vielen Mikrotöne, die für die Bluesmelodie nötig sind, werden schwierig sein, wenn die Grundskala zu viele Gabelgriffe hat, und die Melodie sollte nicht unbeholfen klingen. Nahezu jeder Bluessong wird vom Blockflötenspieler Oktavtranspositionen verlangen, da die meisten Bluessänger die Grundmelodie hoch in ihrem Stimmbereich ansetzen, aber ihre allertiefsten Töne für melismatische Effekte verwenden, gewöhnlich an Phrasenenden. So spielen Sie am besten den größten Teil der Grundmelodie in der zweiten Oktave der Blockflöte.

- Lernen Sie die Melodie: Lernen Sie die Grundmelodie nach Gehör, dann sehen Sie zu, wie viele vokale Nuancen Sie auf der Blockflöte nachbilden können. Der Sänger wird dann die Melodie verändern und/oder andere Melodien improvisieren: lernen Sie so viele Variationen, wie Sie können. Sie können einige Töne als Gedächtnisstütze aufschreiben, aber der Blues ist eine akustische Überlieferung und sollte soviel wie möglich als solche behandelt werden.

- Improvisieren: Die meisten Grundmelodien des Blues sind sehr einfach, wenn sie auf die nächstliegenden diatonischen Töne und Rhythmen, die geschrieben werden können, reduziert werden. Improvisation ist wesentlich für den Blues; und die musikalischen Parameter, die variiert werden, sind: Melodie, Rhythmus, Stimmung und Klangfarbe. Unter Verwendung der Improvisation des Bluessängers machen Sie sich Ihre eigenen Variationen über die Me-

Die Blockflöte
Das Fachgeschäft

Blockflöten
führender Hersteller
Historische Kopien
Traversflöten

Wir senden Ihnen
Instrumente zur Auswahl

Persönliche Beratung
durch Blockflötisten!

Colin Jardine

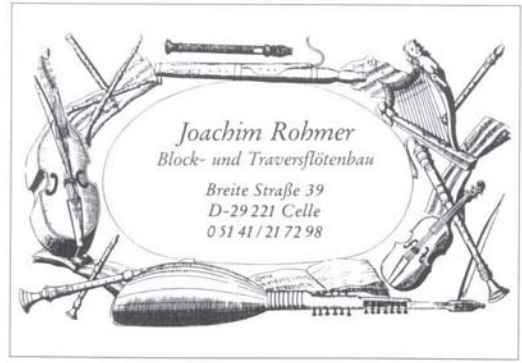
Fürbringerstr. 19
10961 Berlin
Tel. + Fax 030 / 691 62 25

Berlin-Kreuzberg
U-Bhf Gneisenaustr. (U7)
oder Hallesches Tor (U6)

lodie und den Rhythmus, experimentieren Sie damit, gewisse Tonhöhen zu verändern oder zu schleifen, und verwenden Sie alle Techniken, die Sie finden können, um der Klangfarbe der Gesangsstimme nahe zu kommen. (Mehr über Improvisation unten.)

Weitere Instrumente, die Sie imitieren können, sind: Trompete, Harmonika und Panflöte. Dabei gehen Sie genauso vor wie beim Imitieren der Stimme. Gitarre ist schwierig, aber einige Melodien auf normaler oder elektrischer Gitarre können auch in die Blockflötensprache übertragen werden. Die Trompete ist mehr ein Jazzinstrument, aber die Jazz-/Bluesstücke der 1920er bewahrten mehr vom Charakter des Blues als Jazzstücke, die in späteren Perioden die Bluesfortschreitung verwendeten. Ich würde eine Tenorblockflöte nehmen, um die Trompete zu imitieren. Der normale Anstoß der Trompete ist härter als der der Blockflöte, so daß der Blockflötenspieler einen sehr harten Zungenstoß anwenden und kräftig spielen muß, wenn er Trompetenpartien spielt.

Die Harmonika ist eindeutig ein Bluesinstrument und kann am besten von einer Altblockflöte imitiert werden. Die Doppelgriffe (gewöhnlich in Terzen), die für die Harmonika normal sind, können auf der Blockflöte durch Terztriller, Vokalisen oder gelegentlich mit Multiphonen gespielt werden.



Panflöten wurden auch von Bluesmusikern verwendet, obwohl die selbstgemachten „quills", wie sie genannt wurden, mit dem Aufkommen der Klangaufzeichnungen fast ganz aus der Mode gekommen waren. Die Aufnahmen aus den 1920ern von Henry Thomas, einem Bluesspieler aus Texas, sind unsere besten Beispiele für dieses ungewöhnliche Instrument. Einer von Thomas' Songs, *Bulldoze Blues* (*Abb. 1*) wurde von der Rockband „Canned Heat" in den 1960ern aufgenommen; sie benutzten eine Silberflöte für Thomas' „quill"-Partien. Ich habe den Song mit HESPERUS unter Verwendung einer Sopraninoblockflöte für die „quill"-Partie aufgenommen.

Henry Thomas „schleift" Töne nicht mit seiner Panflöte, aber er erreicht eine Vielfalt von Klang-Strukturen mit dem Instrument. Die Melodie kann auf der Blockflöte gespielt werden, ohne daß sie sehr verändert werden müßte, man sollte aber darauf achten, daß verschiedene Klangfarben durch Änderung des Atemdrucks und Verwendung der Flatterzunge entstehen.

Jazz und Blues

Jazz und Blues sind völlig verschiedene Disziplinen. Beide entstanden zu Beginn des Jahrhunderts, der Blues im Mississippi-Delta, der Jazz in New Orleans. Ihre Entwicklung verlief parallel und von Anfang an wurde der Jazz vom Blues beeinflußt. Jazz und Blues hatten weiterhin eine enge Verbindung, aber es gibt immer eine deutliche Unterscheidung von Bluesstücken, die von Jazzharmonien beeinflußt sind, und Jazzstücken, die der Form und harmonischen Struktur des Blues folgen. Die am meisten verwendete Bluesform ist der „12-Takt-Blues"; zwar gibt es unterschiedliche Formen, die gebräuchlichste aber folgt dem Muster 4 Takte in der Tonika (I), 2 Takte in der Subdominante (IV), 2 in der Tonika (I), 1 in der Dominante (V), eine inder Subdominante (IV), wieder 1 in der Tonika (I) und 1 in der Subdominante (V), (I-I-I-I-IV-IV-I-I-V-IV-I-V). Der Text eines Blues hat drei Strophen, die die zwölf Takte in 3 gleiche Teile von je 4 Takten zerlegen; die erste Zeile des Liedes, Worte und Grundmelodie, werden zu den ersten 4 Takten (I-I-I-I) gesungen; dann wiederholt in den nächsten 4 (IV-IV-I-I). Eine Schlußzeile wird dann in den letzten 4 Takten (V-V-I-I) gesungen. Die Tatsache, daß dieselbe Weise über der Tonika in der ersten Zeile und der Subdominante in der zweiten verwendet wird, betont die harmonische Einfachheit des Blues.

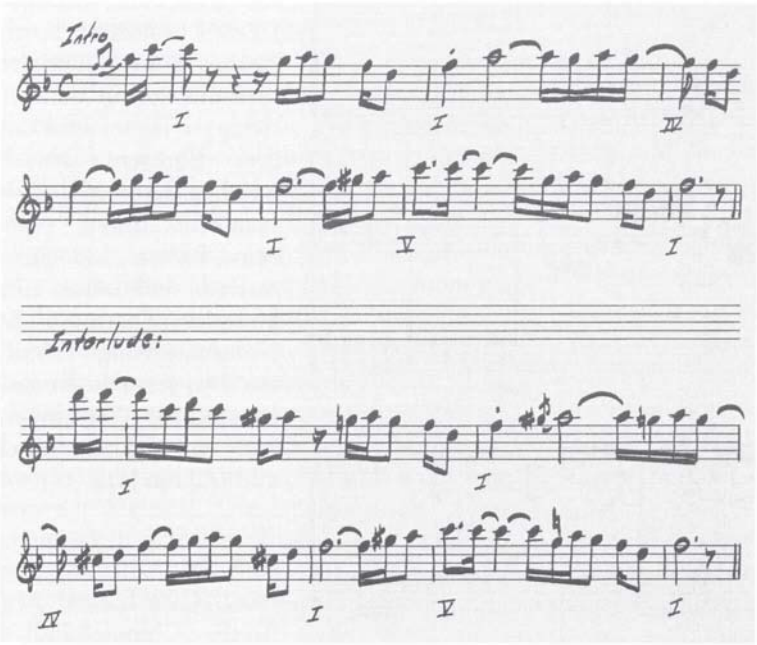


Abb. 1:
BULLDOZE BLUES,
Henry Thomas

Von den frühesten Verschmelzungen an (s. *Pratt City Blues, Abb. 2b*) hat der Jazz komplexere Akkorde verwendet als die einfachen Grundakkorde des Blues, und die harmonische Verschiedenheit spiegelt sich in einem erkennbaren melodischen Unterschied zwischen den beiden Genres wider. Jazzmelodien verwenden die chromatischen Tonhöhen komplexer Harmonien als ihr primäres Ausdrucksmittel; Bluesmelodien sind diatonisch oder pentatonisch, ändern aber die Tonhöhe bestimmter Töne, um „blue notes" und andere expressive Mikrotöne zu schaffen. Struktur, Klangfarbe und Rhythmus werden auch direkter beim Blues als beim Jazz verwendet, wodurch der Blues mehr deklamatorisch wird, in etwa wie beim Unterschied zwischen Rezitativ und Koloraturarie in der Oper.

Der *Pratt City Blues* (*Abb. 2a*) ist ein gutes Beispiel für die Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Jazz und Blues. Das Stück ist ein Produkt der Aera des „klassischen Blues" der 1920er Jahre und wurde von einer der großen Bluessängerinnen gesungen, Bertha „Chippie" Hill. Sie singt in einem klassischen frühen Bluesstil, harmonisch einfach, melodisch berechenbar, aber befrachtet mit vokaler Ornamentik, Nuancen und Ausdruck. Jede Linie der AAB-Bluesform wird deutlich deklamiert mit leichten Variationen und Improvisationen der Melodie. Bei vielen Plattenaufnahmen des klassischen Blues' waren die begleitenden Musiker Jazz-Musiker. Bei dieser Einspielung wird Chippie Hill von Louis Armstrong auf der Trompete begleitet. Sein Spiel ist deutlich vom New-Orleans- und vom Chicago-Jazzstil bestimmt. Armstrongs Solo ähnelt der Melodie nur in den ersten paar Tönen jeder der drei Phrasen; danach weichen seine Melodien vom Blues-Idiom ab. Seine Linien sind chromatisch und lassen eine komplexere harmonische Untermauerung vermuten. Das Resultat ist eine erstaunliche Verschmelzung von frühem Blues und frühem Jazz.

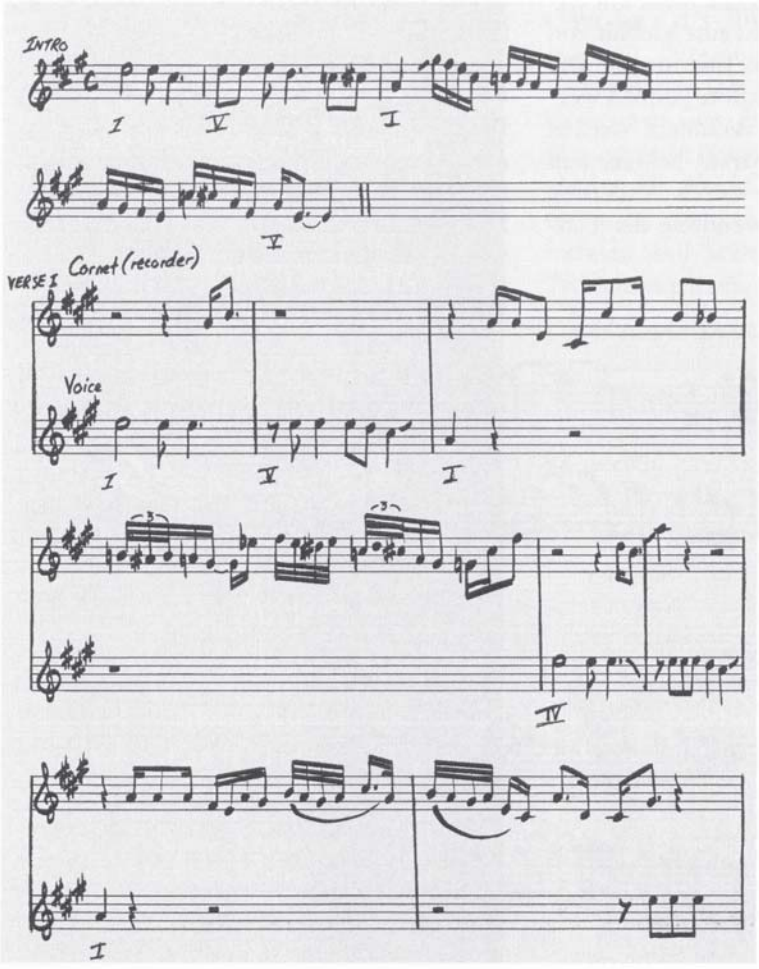
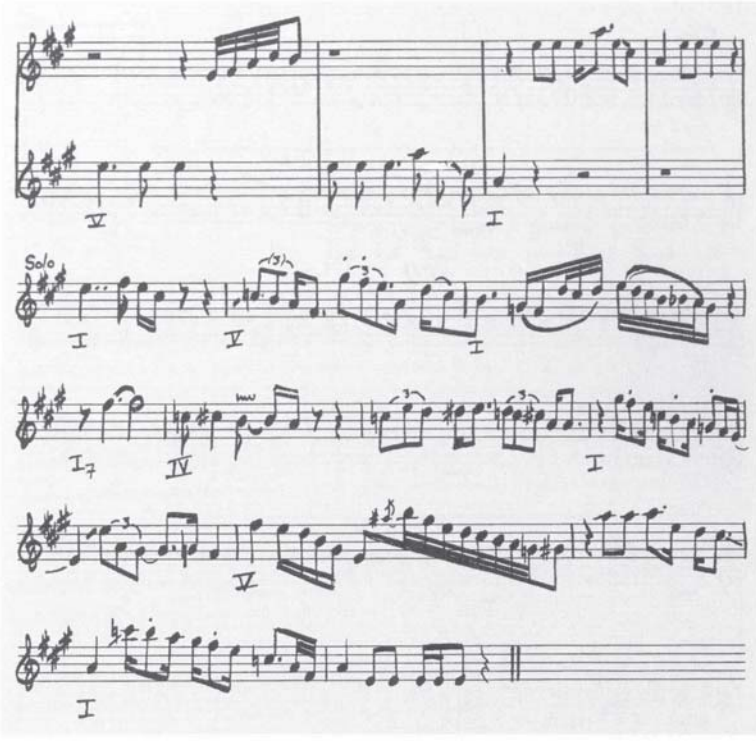


Abb. 2a:
PRATT CITY BLUES,
Bertha „Chippie" Hill

Abb. 2b:
PRATT CITY BLUES



Die beiden Stile bestehen gleichberechtigt nebeneinander. Zur gleichen Zeit und sogar im selben Stück, aber sie unterscheiden sich deutlich. Der Blues ist harmonisch einfach, Jazz ist harmonisch kompliziert. Improvisiert wird beim Blues in erster Linie über die Melodie und sekundär über das harmonische Gerüst. Jazzimprovisation folgt in erster Linie der harmonischen Struktur; neue (improvisierte) Melodien werden wenig, wenn überhaupt, mit der originalen Weise zu tun haben.

Blues-Improvisation

Blues-Improvisation ist eine Angelegenheit des Ausdrucks, basiert gewöhnlich auf der Grundweise und variiert dann die musikalischen Parameter von Melodie, Rhythmus, Tonhöhe und Klangfarbe. Vokalimprovisationen sind am gleichbleibendsten, da sie sich nahe an die Originalmelodie halten, aber selbst die virtuosesten Flüge instrumentaler Phantasie beginnen gewöhnlich mit einem Motiv, das idiomatisch für das Instrument ist, und verwenden dieses Motiv als einen gleichbleibenden Bezugspunkt. Das einfache und berechenbare harmonische Muster des Blues richtet die Aufmerksamkeit auf die Elemente Rhythmus, Tonhöhe und Klangfarbe als seine hauptsächlichen Ausdrucksmittel und weg von der Melodie. Diese harmonische Berechenbarkeit gibt dem Blues seine Stärke und gestattet dem Künstler, die Effekte von Rhythmus, Tonhöhe und Klangfarbe zu maximieren.

Ein besonders wichtiges Element in der Blues-Improvisation ist der Stil. Genau wie Sie bei einem Stück des frühen 17. Jh. nicht dieselbe Ornamentik verwenden würden wie bei einem Werk aus dem Hochbarock, wird Ihre Improvisation in einem klassischen Blues aus den 1920ern sich von der in einem Chicago Blues aus den 1950ern unterscheiden. Der Vorteil, den wir Musiker heute beim Studium des Blues haben, ist, daß wir Tonaufnahmen vieler „historischer" Aufführungen haben. Es ist wesentlich, diese Quellen zu studieren, und zwar nicht nur, um die Weisen zu lernen, sondern auch, um einen Sinn für Stil zu entwickeln. Die verschiedenen Stile des Blues sind schwer zu definieren, aber noch kurzlebiger ist ein Element, das Bluessänger das „blues feeling" nennen. Das ist eine Ausdrucksqualität, die nur von großer Vertrautheit mit dem Blues und viel Erfahrung mit Bluesstilen kommen kann.

Es gibt viele Bluesstile, vom frühesten Country-Blues, der sich kurz nach der Jahrhun-

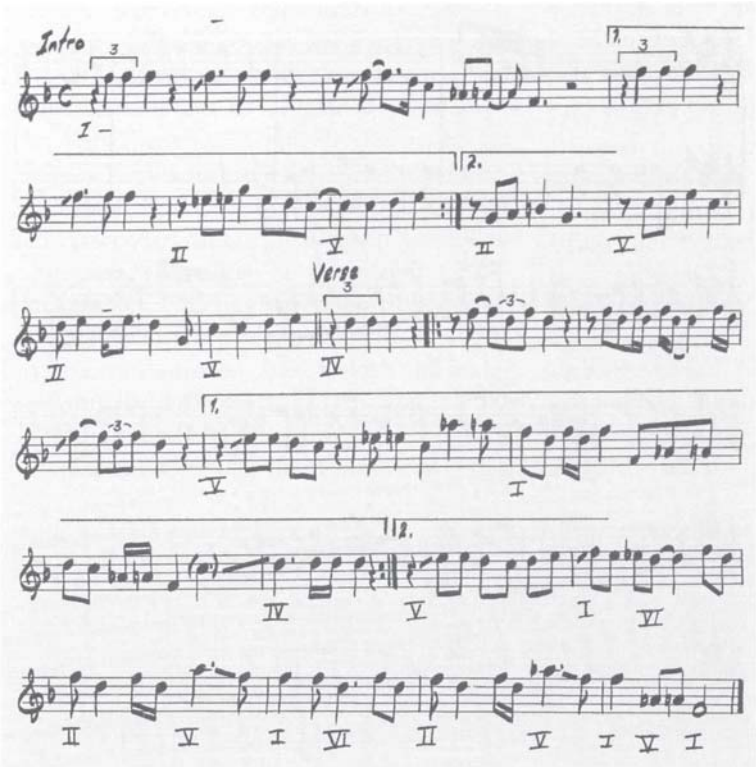


Abb. 3:
SHAKE IT DOWN,
Lillian Glinn

dertwende entwickelte, bis zu den poppigsten Bluesverschmelzungen von heute. Ich zeige an einigen Beispielen die verschiedenen Bluesstile. Henry Thomas' „quills"-Stil (*Abb. 1*) ist einzigartig. Der *Pratt City Blues* (*Abb. 2a* und *b*) ist ein klassischer Blues mit der dafür typischen Nebeneinanderstellung von Blues und Jazz. Lillian Glinns *Shake It Down* (*Abb. 3*) teilt das Jazz-Ensemble der 1920er mit dem *Pratt City Blues*; Tuba, Banjo und Piano sind ihre wichtigsten Instrumente. *Shake It Down* ist ein Beispiel für einen der vielen Stile, die sich neben dem klassischen Blues der 20er Jahre entwickelte: dieser „Stadtblues" kommt trocken, etwas eckig, mit einem schlurfenden Rhythmus daher. Glinns Stimme ist groß und kehlig, aber ihre Melodie ist leicht auf der Blockflöte nachzumachen. Einige Schleiftöne, einige akzentuierte und leicht synkopierte Anstöße und gelegentliches Aufrauhen des Tones ist alles, was man dazu braucht.

Elmore James' Vokalmelodie über *Sunnyland* (*Abb. 4a* und *b*) vom Chicago Stil der 1950er ist anspruchsvoller. James hat einen kräftigen, sehr betonten Vokalstil. Seine Melodien entstammen selten den Tönen der regulären Skala, und seine Rhythmen sind nie präzise gezählt. Sein Gesang zeigt das Wesen des Chicago Stils, das sich von Country-Blues-Stilen von Musikern wie Robert Johnson und Big Bill Broonzy ab-

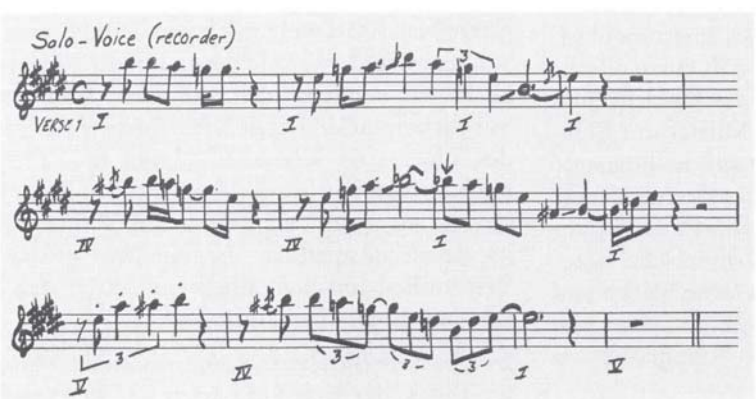
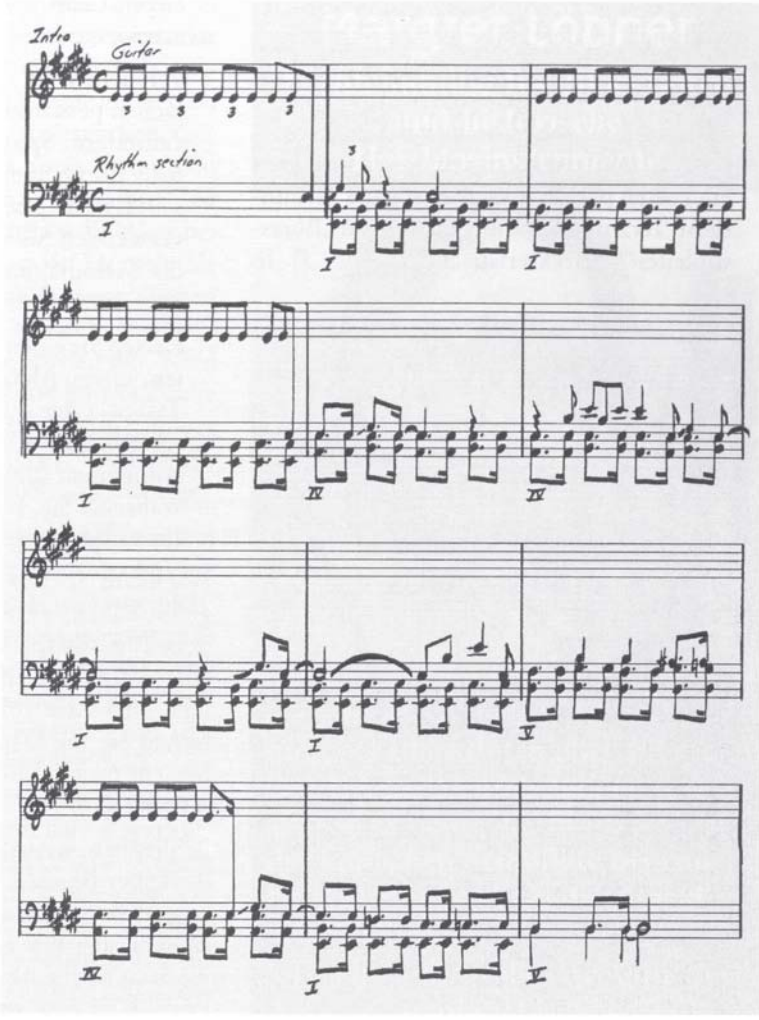


Abb. 4a:
SUNNYLAND,
Solo-voice (recorder)

Abb. 4b:
SUNNYLAND,
Elmore James



leitete. Das Überwechseln zur elektrischen Gitarre und die Verwendung einer Rhythmusgruppe gibt dem Chicagoer Stil einen mehr treibenden Charakter, der letztlich zu Rock and Roll führte. In meiner Transkription des Stückes habe ich das Gitarrensolo zu Beginn (das mit James' „Erkennungsmelodie" beginnt) übernommen, ebenso das Schema der begleitenden Rhythmusgruppe, das so charakteristisch für den Chicagoer Stil ist. Diesen Stil auf der Blockflöte zu spielen erfordert die Bereitschaft, die vertraute Welt der niedergeschriebenen Musik völlig zu verlassen und sich nur auf Instinkt und Gehör zu verlassen. Ich habe versucht, in meinem Beispiel etwas von Elmore James' Gesang in *Sunnyland* annähernd zu erreichen, aber viel davon widersetzt sich der Niederschrift. Das wichtigste bei dem Versuch, zu spielen, wie James singt, ist, die Schärfe seiner Stimme auf die Blockflöte zu übertragen. Nehmen Sie ein Instrument mit einem lauten und kräftigen Klang, kein leises oder liebliches Instrument, und geben Sie eine Menge Luft durch. Verwenden Sie schrille Artikulationen und spielen Sie aggressiv. Rachenlaute, Flatterzunge und andere Effekte können viel zu einem Blockflötenstil beisteuern, der Elmore James imitiert. (*Abb. 4a*)

Für den Anfang:

- Erfinden Sie einfache Improvisationen auf der pentatonischen Skala. Viele Bluesmelodien basieren auf der pentatonischen Ton-

VERKAUFE
aus Teilauflösung einer Sammlung:
Klarinetten, Oboen, Fagotte, Saxophone, Metallblasinstrumente
sowie diverse Abarten und Kopien historischer Holzblasinstrumente
G. Dullat · Tel. u. Fax: 06152/6538

leiter, und ihre Improvisatonen bleiben gewöhnlich in der Nähe dieser Skala. Verwendet man eine Altblockflöte in f sind die bequemsten pentatonischen Skalen D, E, A, C und G. Ich gebe hier die pentatonischen Tonfolgen an, die zu diesen Tonarten am besten passen. Beachten Sie die verminderte Terz und Septime, die für die „Bluestonleiter" charakteristisch ist (*Abb. 5*). In

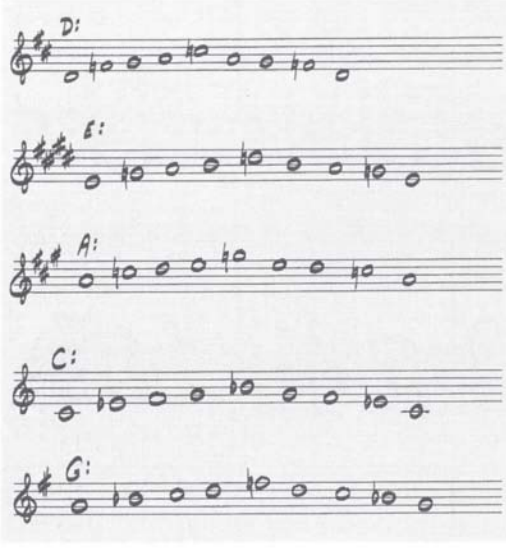


Abb. 5: PENTATONISCHE TONLEITERN

Abb. 6 finden Sie außerdem eine ganz elementare Bluesmelodie in D. Versuchen Sie zuerst, über die Skalen selbst zu improvisieren, dann über die Melodie, in allen Tonarten.

- Versuchen Sie, die Tonhöhen in ihren einfachen pentatonischen Improvisationen zu verändern. Spielen Sie die Melodie mehrmals durch, ziehen Sie jede Note abwechselnd nach oben und nach unten. Dann verwenden Sie Ihre Improvisationen über die Melodie, um mit gezogenen Tönen zu experimentieren.
- Lassen Sie einen anderen die Akkorde spielen, einen Akkord pro Schlag, auf einem Tasten- oder Zupfinstrument, während Sie spielen. (Sie könnten auch die Begleitung aufnehmen und das Band ablaufen lassen, während Sie versuchen, die Melodie und Ihre Improvisation zu spielen.)

Nachdem Sie auf diese Weise eine Zeitlang geübt haben, werden Sie bereit sein, vorhandene Bluesbeispiele zu imitieren. Nehmen Sie eine Aufnahme eines Stückes, das Ihnen gefällt, entweder vokal oder instrumental, und lernen Sie die Grundweise. Dann versuchen Sie, ein paar Improvisationen des Spielers zu imitieren.

Schließlich, wenn Sie dieses Stück und andere desselben Spielers studiert haben, werden Sie soweit sein, Ihre eigenen Improvisationen in seinem oder ihrem Stil zu versuchen. Improvisation ist ein Akt der Erfindung beim Spiel, deshalb ist eine andere Einstellung erforderlich als die, die mit dem Vortrag notierter Musik verbunden ist. Wenn Sie etwas Neues schaffen, müssen Sie bereit sein, Risiken einzugehen; das setzt die Bereitschaft voraus, gelegentlich auch Fehler zu machen. Aber wenn Sie erfolgreich improvisie-

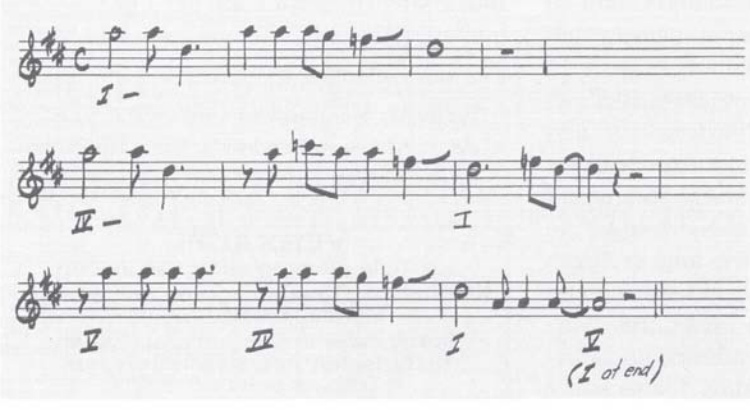


Abb. 6:
BASIC BLUES TUNE
(IN D)

ren, bauen Sie sich auch ein „Vokabular" an musikalischen Aussagen oder Gesten auf, das Sie in nachfolgenden Aufführungen benutzen können. Das ist nicht unähnlich dem Aufbau eines Vokabulars an barocken Gesten, zu verwenden beim Improvisieren von Adagios, oder an Renaissance-„divisions", zu verwenden in einem Tanz des 16. Jh. Aber bei der Blues-Improvisation werden Sie mehr als bei frühen historischen Stilen diese Gesten eher mit Ihren Fingern als mit dem Verstand lernen. Wenn Sie dann improvisieren, wird Ihr Verstand frei sein, neue musikalische Ideen hervorzubringen, während Ihre Finger diese Ideen durch „kinetisches" Gedächtnis der Gesten in Ihrem Vokabular ausdrücken.

Das Bluesspiel wird sich nicht für jeden Blockflötenspieler eignen. Aber wenn wir Blockflötenspieler neue Ausdrucksmöglichkeiten suchen, ist der Blues ein überzeugender Stil, der uns eine große Ausdruckspalette und Ausdrucksfreiheit gestattet. Folk- und volkstümliche Stile vieler Arten eignen sich gut für die Blockflöte und können das Repertoire unseres Instrumentes sehr erweitern. Rock und Jazz, beide eng mit dem Blues verbunden, doch unterschiedlich in grundlegender Weise, können Blockflötenspielern expressive Mittel zur Verfügung stellen. Appalachische und keltische Musik sowie die traditionelle Musik vieler anderer Plätze der Welt sind ausgezeichnete Medien für das Musizieren auf der Blockflöte. Wenn wir in diese Gebiete vorstoßen, gibt es viele Ansätze für Kreativität und die Möglichkeit für jeden Spieler, seinen oder ihren persönlichen Stil zu entwickeln. Entwicklung in dieser Richtung verspricht Blockflötenspielern eine reiche und vielseitige Zukunft.

Übersetzung: Sigrid Seidel / Gerhard Braun

Schon in TIBIA 1/97 gab es einen Beitrag über Jazz auf der Blockflöte. Der Artikel *The Recorder Player's Introduction to Jazz* von Joel Levine und Pete Rose ist in seiner englischen Fassung in *The American Recorder*, May 1995, erschienen.

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. 0421-702852

Karlheinz Stockhausen

Vorbildliche Bläser fürs nächste Jahrtausend

Kathinka Pasveer sprach mit Karlheinz Stockhausen im Zug nach Baden-Baden am 18. August 1996.

Kathinka: Herr Stockhausen, wir sitzen jetzt im Zug nach Baden-Baden, wo Sie im Südwestfunk unter anderem ein Werk für Piccolo-Flöte, Euphonium und Synthesizer – den ZUNGENSPITZENTANZ – für eine Schallplatte abmischen werden. Was reizt Sie, immer noch für Holzblasinstrumente und für bestimmte Interpreten zu schreiben?

Stockhausen: Seit meinem Werk KREUZSPIEL von 1951, in dem Oboe und Baßklarinette die Melodie-Instrumente neben Klavier und Schlagzeug sind, dann ZEITMASZE für fünf Holzbläser von 1956 und mehreren folgenden Werken für Holzbläser mit anderen Instrumenten (wie in ADIEU) entwickelte sich die Komposition für Melodie-Instrumente sehr vielfältig und unerwartet.

Es hat sich nach 600 Jahren Instrumentalpraxis seit 1951 vieles ereignet, was unser Bewußtsein von Instrumentalmusik erneuert. Zum Beispiel in ZEITMASZE spielen einzelne Instrumentalisten von Zeit zu Zeit unabhängig von den vier anderen in eigenen Tempi, mit eigenen Accelerandi, Ritardandi, und dann treffen sich alle fünf Spieler wieder im gleichen Tempo. Das ist eine völlig andere Art der Zeitgestaltung als in aller Musik der Tradition. Es verlangt also von den einzelnen Spielern zeitweise Unabhängigkeit und ein polyphones Hören, wobei jeder – während er solistisch eine eigene Zeitschicht realisiert – die anderen mitverfolgt.

In meinen Werken geschah eine Erneuerung in der Zeitkomposition, in der Klangfarbenkomposition, in der Lautstärkekomposition, in der Raumkomposition. Zum Beispiel sind

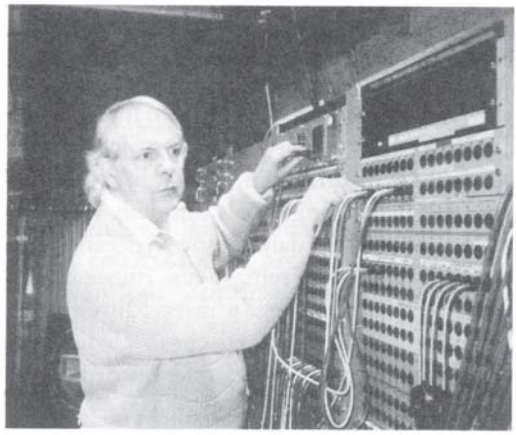


Foto: Kathinka Pasveer

Karlheinz Stockhausen, Oktober 1994 im Studio für Elektronische Musik des WDR Köln während der Produktion der Elektronischen Musik von FREITAG aus LICHT

Bläser und insbesondere Holzbläser in vielen Werken aufgefordert, auswendig zu spielen – etwas, was es in der europäischen Musik in dieser Weise nie gegeben hat, selbst nicht in Kammermusik für kleine Besetzungen. Musiker spielten sitzend von Noten und wurden entweder in Orchestern dirigiert, oder sie spielten in einer Kammermusikgruppe, und einer der Spieler gab dann die Synchron-Winke für das präzise Zusammenspiel. In meinen Werken bewegen sich einzelne Musiker zeitweilig selbständig in eigenen Zeitschichten und treffen sich mit den anderen – ohne Dirigent – völlig synchron. Ein Sich-Lösen von Noten setzt voraus, daß Musiker ein ausgezeichnetes Gedächtnis haben und daß sie nicht im Sitzen spielen, sondern sich auch im Raum gemäß der Partitur bewegen können; daß Musik mit Aktion verbunden ist.

So hat sich zum Beispiel seit der Komposition HARLEKIN – die ja circa 44 Minuten als Solo-Werk für Klarinette dauert – der Spieler mit ganz bestimmten notierten Bewegungsformen im Raum zu bewegen, und selbst die

Körpergesten sind notiert. Der Musiker wird also eine Figur, er wird eine Person. Wenn ich manchmal eine Einführung zu HARLEKIN spreche, so sage ich: „Der Geist Harlekins manifestiert sich im Interpreten, und der Interpret verwandelt sich in den zeitlosen HARLEKIN." Dasselbe trifft zu für viele andere Figuren in meinen Werken, vor allem in LICHT. Wichtig ist, daß vor allem die Holzblasinstrumente wegen ihrer Spieltechnik an vielen Erweiterungen der Kompositionstechnik allgemein und der Musiksprache seit 1951 teilnehmen.

Und Sie experimentieren dazu auch zusammen mit den Interpreten?

Ich experimentiere immer wieder mit den Interpreten. ZEITMASZE schrieb ich 1955/56 für das Bläserquintett des Westdeutschen Rundfunks. Wir haben damals in mehr als 50 Proben, die ich selbst dirigierte, das Werk geprüft und verbessert und nach der Uraufführung in zahlreichen Tourneen aufgeführt, so daß ich auch von den Musikern lernen konnte, wie man richtig notiert.

Was aber in den letzten circa 22 Jahren in meinen Kompositionen für Blasinstrumente geschah, ist unvergleichbar mit dem, was es im Quintett ZEITMASZE zu lernen gab: nämlich eine völlig andere Art, ungewöhnliche Griffe zu notieren und bis in den einzelnen Ton hinein die Klanggebung neu zu formen. In den Kompositionen für Holzblasinstrumente und Blechblasinstrumente verwendete ich Rauschskalen verschiedenfarbigen Rauschens, differenzierteste Mikroskalen, ähnlich wie seit 1953 in der Elektronischen Musik. Im Werk *Xi* zum Beispiel werden bis zu neun Mikrostufen pro Halbton gespielt. Die Ausarbeitungen für Bassetthorn und Flöte sind mit Griffen notiert. In YPSILON sind sechzehn Mikrostufen innerhalb etwa einer kleinen Terz zu verteilen. Die Partituren YPSILON für Flöte und YPSILON für Bassetthorn sind mit allen Griffen notiert.

In allen Bereichen der Klangerzeugung und der Klangkomposition haben in den letzten Jahrzehnten vor allem einige Solisten mit Holzblasinstrumenten Erneuerungen mitgeformt, die mit der gesamten Veränderung der Musik zusammenhängen.

Ihre Musik für Blasinstrumente ist seit LICHT immer sprachähnlicher geworden. Hat es etwas damit zu tun, daß in den Opern die Instrumentalisten – wie früher nur Sänger – Darsteller auf der Opernbühne geworden sind?

Es hat viel damit zu tun. Aber vor LICHT mußte ich ausprobieren, was es bedeutet, daß ein Instrumentalist nicht nur ein Interpret innerhalb eines Ensembles, 'eine Stimme', ist, sondern eine einmalige theatralische Persönlichkeit, eine rituelle Figur. In LICHT erscheinen nun Instrumentalisten auf Grund des Vertrauens, das ich zum Beispiel durch die Klarinettistin Suzanne Stephens, den Trompeter Markus Stockhausen, die Flötistin Kathinka Pasveer gewonnen habe, immer häufiger als musikszenische Protagonisten, wie in früheren Opern die Sänger. Diese Instrumentalisten bewegen sich kunstvoll auf der Bühne – sogar noch differenzierter als die Sänger, was die Virtuosität der Bewegungen und die Unabhängigkeit des Spielens angeht; also ohne Dirigent, völlig synchron im Ensemble und mit Elektronischer Musik.

Eine Entwicklung dieser neuen Kunst szenischer Musik ist nun in vollem Gange. Ich kann einige Figuren aus LICHT nennen, die ohne Vorläufer wie HARLEKIN, DER KLEINE HARLEKIN, LIBRA in SIRIUS gar nicht möglich geworden wären. MONDEVA im DONNERSTAG aus LICHT ist so eine LICHT-Figur: eine Bassetthorn-Spielerin, die sich in einer rein instrumentalen Sprache mit dem Tenor MICHAEL unterhält. Sie spricht mit dem Bassetthorn und bringt ihm ihre musikalische Formel bei, lernt dabei seine Formel. Es findet ein echter Austausch von zwei musikalischen Sprachen statt. Dasselbe setzt sich fort in MICHAELs REISE, wo sie als Sternenmädchen erscheint und MICHAEL ins Jenseits holt. MICHAEL ist in dieser Szene ein Trompeter.

Die Technik beider Instrumentalisten – Bassetthorn und Trompete – ist unvergleichbar entwickelter als in aller früheren Instrumentalmusik. Man muß sich einmal den Trompetenpart von MICHAELs REISE genauer anschauen in Hinsicht auf die Klangfarbenskala, die Spielartenskala, den Umfang des Instrumentes von den Pedaltönen bis zu den höchsten Tönen. Man muß einmal die Bassetthornpartie genauer studieren, um zu verstehen, wie differenziert die Sprache des Bassetthorns geworden ist. Zahlreiche konsonantische Klänge werden verbunden mit den üblichen Bassetthornklängen. Durch Spezialgriffe kommen Klangfarben vor, die nie in der Instrumentalmusik existiert haben.

Im dritten Akt vom DONNERSTAG aus LICHT kommt ein Posaunist als Steptänzer vor, in einem hinreißenden DRACHENKAMPF mit dem MICHAEL-Trompeter.

Die Szenen MONDEVA, MISSION und HIMMELFAHRT, DRACHENKAMPF sind nun selbständige Szenen, die auch in Konzerten quasi konzertant mit Bewegungen und Kostümen aufgeführt werden.

Im SAMSTAG aus LICHT schrieb ich für eine Flötistin als Katze Kathinka in KATHINKAs GESANG eine große Solistenrolle. Das Werk dauert circa 33 Minuten und ist die zweite Szene. KATHINKA spielt 24 Übungen, nachdem in LUZIFERs TRAUM, der ersten Szene, LUZIFER einen Scheintod gestorben ist. Es sind Übungen zur Konzentration des Lauschens auf musikalische Formelglieder, um das weiße Licht nach dem Tode zu erreichen und nicht wieder zurückgezogen zu werden in Re-Inkarnationen. Da gibt es Parallelen mit dem Tibetanischen Totenbuch und dem Ägyptischen Totenbuch: durch das Lauschen auf ganz konstruktive musikalische Vorgänge soll man eine Hilfe nach dem körperlichen Tod bekommen. Und es ist eine Flötistin, die diese Rolle in Gestalt einer Katze realisiert. Das Werk wird aufgeführt mit zwei großen Mandalas, auf denen die Übungen 1 bis 12 und 13 bis 24 notiert sind.

Andere musikszenische Rollen für die Flöte finden wir dann im MONTAG aus LICHT, nämlich in der Szene AVE für Altflöte und Bassetthorn, in der EVA ihr Spiegelbild AVE trifft und beide vor dem Chor ein Duett spielen, mit kunstvollen Bewegungen und in einer einmalig differenzierten Sprache, in der viele andere musiksprachliche Laute vorkommen als normale Töne und Rauschen: eine ganze Serie von Schnalzern mit fixierten Tonhöhen; Flatterzunge plus Rauschen; Kußgeräusche mit fixierten Tonhöhen; Varianten von Sprechgesang beim Flötenspiel mit gesungenen fixierten Tonhöhen zu Beginn jedes Instrumentaltones (unmittelbar nach dem Einschwingvorgang und gleichzeitig mit der Stimme im Glissando nach oben oder nach unten rutschen); mit Tonhöhen notierte hohe Schreie, Lachtöne und gleichzeitige Flötentöne.

In der folgenden Szene KINDERFÄNGER hat AVE als Altflötistin eine besondere Rolle, indem sie die Kinder eines Kinderchores durch ihr Spiel verführt und schließlich in der ENTFÜHRUNG mit Piccolo-Flöte ins Jenseits lockt. Niemals ist so differenziert und verführerisch für Piccolo-Flöte geschrieben worden. ENTFÜHRUNG wird auch als Solo-Stück oft aufgeführt.

Für das Bassetthorn gibt es vergleichbare Aufgaben im zweiten Akt vom MONTAG aus LICHT. EVAs LIED für Bassetthorn, 3 Bassettinen, 7 Knaben, 3 Synthesizer-Spieler, einen Schlagzeuger und Tonband ist deshalb ein ganz wichtiges Werk für Bassetthorn, weil die Spielerin sich zur Verdeutlichung der Musik und zur Verdeutlichung der sieben Wochentage nach der Partitur bewegt und dabei in einer kunstvollen Weise im Zusammenspiel mit sieben singenden Knaben – ähnlich wie die gesungenen LIEDER der TAGE der sieben Knaben – mit dem Bassetthorn sieben instrumentale Sprachstile realisiert.

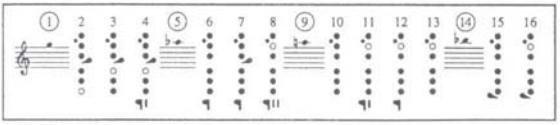
Im OBERLIPPENTANZ vom SAMSTAG aus LICHT spielt der Piccolo-Trompeter eine hervorragende szenische Solisten-Rolle. Er

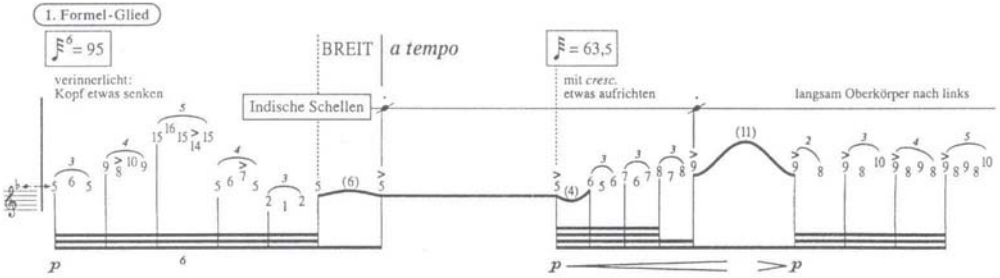
YPSILON

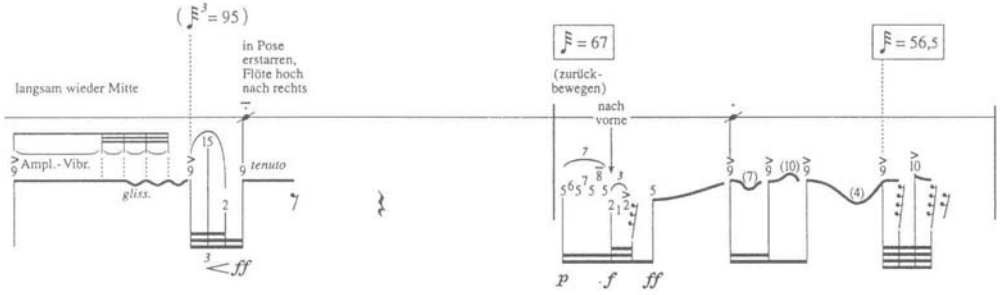
Stockhausen

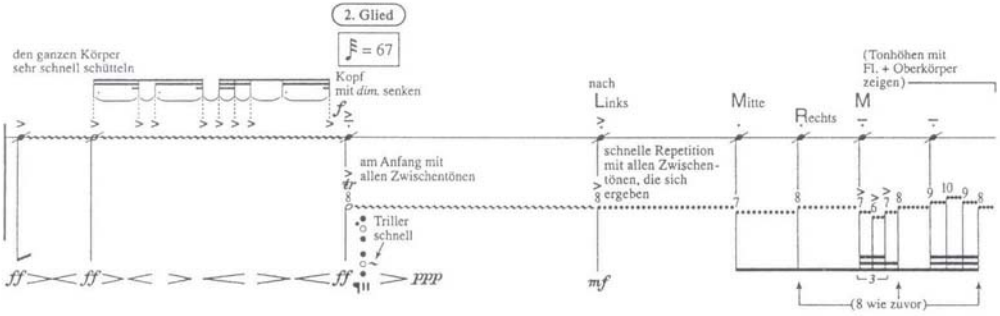
Version für Flöte mit H-Fuß

Realisation: Kathinka Pasveer









© copyright K. Stockhausen 1996

Werk Nr.: 4. ex 59

Photokopieren gesetzlich verboten.
Photocopying prohibited by law.

kämpft als MICHAEL mit dem Stelzentänzer LUZIFER vor einem vertikalen Orchester – geformt als riesiges Menschengesicht, das vor dem Publikum in 10 Gruppen in zunehmend komplizierter Polyphonie LUZIFERs TANZ aufführt.

Im zweiten Akt vom DIENSTAG aus LICHT bewegen sich zehn Instrumentalisten und zwei Sänger in zwei Gruppen gegeneinander in einem musikalischen Konflikt durch Gassen zwischen den Zuhörenden von links nach rechts, von rechts nach links und von hinten nach vorne in drei Invasionen. Die Musiker sind Akteure, Opernfiguren.

Und jetzt im FREITAG aus LICHT gibt es wieder mehrere Szenen mit Flöte und Bassetthorn. Können Sie etwas über diese neuen Rollen sagen?

FREITAG AUS LICHT dauert circa 145 Minuten. Es kommen 10 sogenannte Realszenen vor mit drei Sängern und drei Instrumentalisten. Zwei dieser Instrumentalisten sind die Begleiterinnen EVAs. Immer wenn EVA in verschiedenen Szenen im Dialog mit einem Bassisten oder einem Bariton oder auch in einem längeren Solo auftritt, wird sie begleitet von Flöte und Bassetthorn. Was EVA als Sopranistin singt, ist harmonisch, rhythmisch, klangfarblich und durch differenzierte Lautstärkekurven in jeder Szene in eine andere Atmosphäre eingebettet. Die Instrumentalistinnen haben in dieser Oper eine wichtige Rolle, weil durch sie die Sopranstimme jedesmal anders in der Wirkung ist durch wechselnde intervallische, klangfarbliche, rhythmische und dynamische Kombinationen mit Flöte und Bassetthorn.

Können Sie vielleicht erklären, wie man solche traditionelle Instrumente in großen Opernhäusern und riesigen Konzertsälen, wo Sie ja die Szenen auch quasi konzertant aufführen, trotzdem gut hörbar macht?

Seit dem KREUZSPIEL von 1951, in dem Oboe und Baßklarinette mit je einem Mikrophon verstärkt und im Raum projiziert und dadurch mit dem Schlagzeug und Klavier auf ein gleiches dynamisches Niveau gehoben werden, verwende ich oft eine elektroakustische Raumprojektion von Bläsern, insbesondere von Holzbläsern, mit Spezialmikrophonen, Sendern, Regelpult, Lautsprecher.

Flötisten tragen ein Mikrophon oben links an der Brust. Wir haben bestimmte Mikrophone ausprobiert, die am günstigsten alle Flötenklänge und Stimmklänge übertragen. Beim Bassetthorn wird ein Drahtbügel mit Mikrophon oberhalb der Klappen gekrümmt. Bei der Trompete muß man das Mikrophon seitlich rechts am Ausgang des Schallbechers anbringen. Jedes Blasinstrument verlangt eine andere Art von Mikrophonierung zur richtigen Projektion, solistisch oder innerhalb von Vokal- und Instrumentalgruppen oder in Verbindung mit Elektronischer Musik. Ein Klangregisseur regelt in der Mitte des Saales die Balance, um alles hörbar zu machen vom zartesten Flüstern oder Rauschen eines Instrumentes bis zum stärksten Klang. Es geht nicht darum, daß alles lauter ist, sondern daß eine mit aller traditionellen Musik unvergleichbar größere Lautstärkeskala hörbar gemacht wird. Die traditionellen Lautstärkezeichen sind dann nur grobe Annäherungen, und die effektiven Lautstärken werden durch die Klangregie in einer großen Skala der Nuancen projiziert.

Jetzt eine ganz andere Frage: Sie haben seit der Komposition von LUZIFERs TANZ für Harmonie-Orchester aus dem Jahre 1983, von der es auch eine Fassung für Symphonie-Orchester gibt, nichts mehr für Orchester geschrieben, bis Sie dann dieses Jahr mit dem ASKO-Ensemble in Holland die ORCHESTER-FINALISTEN uraufgeführt haben. Darin spielen die einzelnen Musikern jedoch kaum zusammen, sondern alle Spieler treten als Solisten auf. Was ist da passiert?

Ich habe über 30 Werke für Orchester komponiert und in zunehmendem Maße verstanden, daß die Entwicklung der Orchestermu-

sik zu Ende ist. Viele meiner Orchesterwerke sind für große Orchester-Formationen geschrieben wie SPIEL für Orchester, PUNKTE, GRUPPEN für 3 Orchester, CARRÉ für 4 Orchester und 4 Chöre, HYMNEN für Orchester und Elektronische Musik, TRANS, INORI, JUBILÄUM, FESTIVAL usw. Das Weiterentwickeln des Mischklanges zur Differenzierung der Klangfarben, die Differenzierung der Lautstärke-Komposition, wie ich sie im Extrem in INORI mit 60 Lautstärkegraden durch auskomponierte Dichtigkeitsgrade der gleichzeitig von mehr oder weniger zahlreichen Instrumenten gespielten Töne ausprobierte, die orchestrale Raumkomposition, die statistische Texturierung, die Erweiterung der Erlebnisdichte von Solopassagen über kammermusikalische Momente bis zu extremer orchestraler Dichte, die simultane Verbindung verschiedenster Temposchichten und noch zahlreiche andere Kriterien für die sinnvolle Verwendung des Orchesters sind ausgeschöpft. Es hat einfach von der Struktur und vom Medium her keinen Sinn, dort weitere Komplizierungen hinzuzufügen oder eine flache Renaissance zu versuchen. Die Orchester sind an eine ganz bestimmte Praxis gebunden: daß sie dirigiert werden, daß sie in großen Sälen gehört werden müssen und also durch Vervielfältigungen von Stimmen größere Lautstärken und Klangvolumen als Massenwirkung produzieren. Sie können auch nur innerhalb enger Grenzen die rhythmische Entwicklung weiter mitmachen.

Es ist ganz klar, daß die Orchester sich von den Werken, die ihnen noch einmal für einige Jahrzehnte ganz neue Aufgaben stellten, ferngehalten haben. Meine Orchesterwerke werden extrem selten aufgeführt. Ich glaube auch nicht, daß sich das in Zukunft wesentlich ändern wird. Die Orchester haben die Weiterentwicklung der Musik abgelehnt. Was sie allenfalls noch aufführen, sind konventionell orientierte Werke aus den letzten Jahrzehnten, die sich an die traditionelle Aufführungspraxis halten, an die Besetzung, Probenpraxis, an die Art der Zusammenarbeit zwischen Dirigent und Orchester, an die Konzertmechanismen, an die konventionellen Formklischees, an den allgemeinen Geschmack.

Merkwürdig ist auch die radikale Abwehr der Orchester gegen elektroakustische Erweiterung, Ergänzung, Veränderung, Projektion. Dadurch wird deutlich, daß sie eine wesentliche Erneuerung und Entwicklung des Orchesters eigentlich gar nicht wollen.

Einige Orchester werden selbstverständlich das Repertoire weitertragen, in hoher Qualität den Menschen zugänglich machen, und einige meiner Orchesterwerke werden in dieses Repertoire hier und da aufgenommen werden. Aber ich sehe nicht, daß von den Orchestern irgendein wesentlicher Impuls ausgeht, sich zu verändern und an Experimenten zu beteiligen, die noch einmal eine Phase neuer Orchesterkomposition hinzufügen könnten. Ich glaube, daß diese zweite europäische Orgel nach einer großen Entwicklung bei ihrem eigenen Ende angelangt ist.

Nun kommt etwas ganz anderes. Man kann heute mit viel weniger Musikern und modernen elektroakustischen Mitteln beliebige Raumvolumen füllen und differenzieren, ich meine nicht nur mit Lautheit, sondern mit differenziertem Klang durch Lautsprecher, die rings um das Publikum herum verteilt sind, wie ich das schon 1970 bei der Weltausstellung in Osaka täglich sechs Monate lang für über 1 Million Menschen praktiziert habe. Die Komposition neuer Klangfarben, Mikroskalen, Tempi und Geschwindigkeiten, der kontinuierlichen Übergänge von Klangfarbe zu Melodie und Harmonie zu Rhythmus zu Form zu Raum-Musik wird sinnvollerweise mit ganz anderen Mitteln realisiert.

Aber in den Orchestern sind natürlich einige hochbegabte Musiker, die lieber Kammermusik oder Solomusik realisieren wollen. Ich höre immer öfter, daß Orchestermusiker, denen ich privat begegne, eigentlich als Solist und in kleinen Kammermusikgruppen spie-

len möchten. Am liebsten dazu noch mit einer Lehrstelle an einer Hochschule, um dann nicht mehr im Orchester spielen zu müssen. Die guten Musiker fühlen sich ständig unterfordert und sind mit den Kollektivregeln nicht glücklich. Ich erinnere mich an zahllose Gespräche in den letzten Jahren. Diese Tendenz der Begabtesten, sich aus der Orchesterroutine zu lösen, nimmt zu, soweit ich das beurteilen kann.

Und diese Tendenz spiegelt sich auch in Ihrem neuen Werk?

Nachdem ich vierzehn Jahre lang alle Angebote, ein Orchesterwerk zu schreiben, ablehnte, habe ich einen Kompositionsauftrag für das Amsterdamer ASKO-Ensemble angenommen. Das Werk mit dem Titel ORCHESTER-FINALISTEN wurde dieses Jahr beim Holland Festival uraufgeführt. Was ich komponierte, ist folgendes: Eine Komposition oktophoner Elektronischer Musik von 44 Minuten Dauer habe ich mit 12 Solo-Partien für 12 Solo-Spieler traditioneller Orchesterinstrumente kombiniert. Die Solo-Spieler kommen einzeln aus dem Ensemble der auf der Bühne im Halbkreis sitzenden Musiker jeweils hervor, spielen jeder ein Instrumentalsolo auswendig und synchronisieren mit Kopf und Instrument in jedem Solo eine Serie von Akkorden mit den anderen Musikern. Es sind also Solo-Kompositionen, mit Zeiten nur elektronischer Musik getrennt, für Auftritt und Weggang. Gegen Ende, nachdem alle zwölf ihr Solo mit Akkorden der anderen vorgetragen haben, folgt ein Tutti aller Solisten. Die 12 Soli sind nämlich so komponiert, daß sie, gleichzeitig gespielt, eine sinnvolle Polyphonie ergeben. Die Musiker gehen dann am Schluß ihrer Soli einer nach dem anderen hinaus.

Jeder Instrumentalist hat bei seinem Solo eigene Bewegungen auszuführen. Zum Teil sind diese Bewegungen waghalsig, also nicht nur Steh- oder Geh-Bewegungen oder Bewegungen mit dem Instrument, sondern in manchen Partien – zum Beispiel in der Partie der Tuba und der Posaune – werden komplizierte Körperbewegungen beim Spielen ausgeführt. Der Posaunist spielt manchmal auf dem Rücken liegend, oder er kniet, spielt zur Seite, dreht sich schnell in eine andere Richtung mit einem bestimmten Winkel. Die Musiker des ASKO-Ensembles haben alle Aufgaben gut und sehr gerne ausgeführt. Ich weiß mittlerweile, daß so etwas möglich ist, weil ich ja schon viele ähnliche Kompositionen seit etwa 25 Jahren

Foto: Birgitta Kowsky

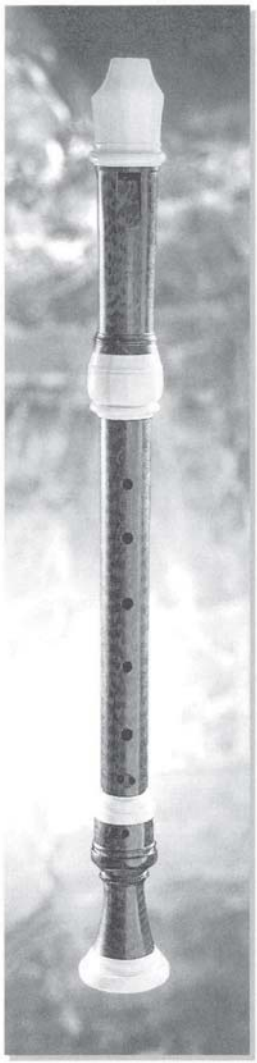
von links: Susanne Stephens, Karlheinz Stockhausen, Kathinka Pasveer

realisiert habe. Also werde ich in dieser Richtung weitergehen, Instrumentalisten und Sänger als Bewegungsfiguren zu komponieren, bei denen Musik und Körperbewegung strukturell verbunden und sinnvoll sind.

Wie sehen Sie die Zukunft ihrer Werke mit einer so speziellen Aufführungspraxis?

Was jetzt fehlt, ist die Vermittlung dieser Werke durch Lehrer. Wir haben noch keine Lehrer, die selbst in der Lage sind, diese neuen Kompositionen zu spielen; deshalb können sie sie auch nicht lehren. Es gibt also eine ganz merkwürdige Situation, daß an den Mu-

Blockflöten des Hochbarock



Ralf Ehlert

Meisterwerkstatt für
Blockflötenbau
Gartenkamp 6
29229 Celle

Tel.: (05141) 930181 · Fax: 930081

sikschulen und Musikhochschulen Kompositionen, die eine wirklich neue Orientierung der Instrumentalisten verlangen, nicht gelehrt werden. Deshalb kommen so viele private Anfragen zum Beispiel an Markus Stockhausen von Trompetern, an Suzanne Stephens von Klarinettisten, Bassetthorn-Spielern, Baßklarinettisten, und an Kathinka Pasveer von Flötisten und Piccolo-Flötisten beiderlei Geschlechts. Junge Menschen wollen diese Werke spielen, weil sie sehr beeindruckt sind von Aufführungen der genannten Instrumentalisten; sie möchten unterrichtet werden und diese neuen Werke selber spielen. Allein für Klarinette, Baßklarinette und Bassetthorn habe ich mehr als 40 Werke für Suzanne Stephens seit 22 Jahren komponiert, für Kathinka Pasveer mehr als ein Dutzend Werke für Flöte, Alt-Flöte, Piccolo-Flöte, und dazu dann noch viele Duette, Terzette, Quartette. Ein ganz wichtiges Werk, die TIERKREIS Trio-Version für Klarinette, Flöte mit Piccolo, Trompete mit Klavier (also für einen Trompeter, der auch Klavier spielt) wird jetzt auch von mehreren Trios einstudiert und aufgeführt, und Suzanne Stephens, Kathinka Pasveer und Markus Stockhausen helfen bei den Proben. Sie sind vorbildliche Bläser fürs nächste Jahrtausend. Es muß also unbedingt die Ausbildung neuer Lehrer der Instrumentalfächer nachfolgen, damit auch an den Musikinstituten diese neue Literatur bekannt und richtig gelehrt wird.

Das wäre doch wunderbar!

Ein kostenloses Werkverzeichnis kann angefordert werden beim Stockhausen-Verlag, 51515 Kürten

MusikHaus
Finger-Haase

Komplettes Moeck-Blockflöten-Sortiment
Alle Modelle sofort lieferbar
Auswahlsendung möglich
Blockflötennoten
für den Anfänger bis zum Solisten

Inh. Helga-M. Finger-Haase
Staatl. gepr. Musikpädagogin
Rhythmik · Blockflöte · Klavier

Postfach 1162
29332 Nienhagen
Telefon (05144) 2232

Beate von Rüdiger

Frühinstrumentaler Beginn auf dem kleinen Fagott

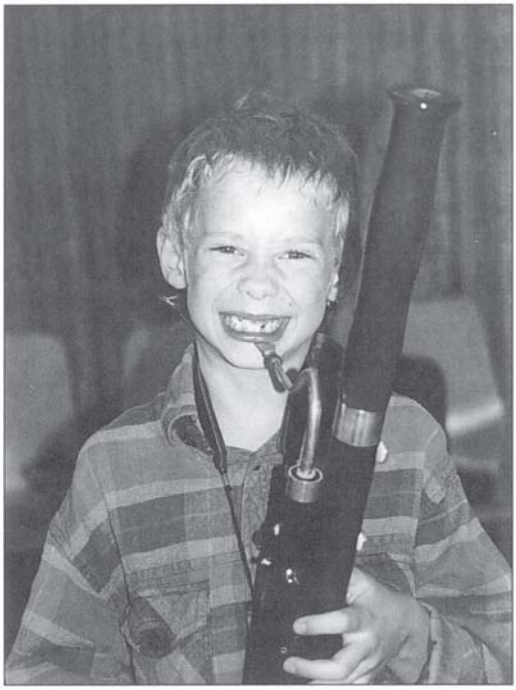
Seit etlichen Jahren steht die kindliche Entwicklung in diversen pädagogischen Bereichen in der Diskussion, und es gibt Befürworter und Gegner einer frühen Förderung. Es wird allgemein als erstrebenswert angesehen, daß die Kinder schon in jungen Jahren als Personen ernstgenommen und, sobald sich spezifische Neigungen und Begabungen zeigen, gefördert werden.

Dieses trifft für kognitive Bereiche zu (Frühbegabtenförderung im Bereich der Schulfächer Lesen, Rechnen usw.), aber auch für den musikalischen Bereich der Musikalischen Früherziehung für 4- bis 6jährige. Auf diesem speziellen Gebiet zeigt sich, daß auch Kinder im Vorschulalter schon leistungsfähig sind, wenn die Lehrerin oder der Lehrer den Stoff kindgerecht „verpackt".

Es sollte den Kindern ermöglicht werden, ein Instrument dann zu lernen, wenn sie es wünschen. Ansonsten besteht die Gefahr, daß sie ihre Interessen verlagern oder die Geduld beim Warten verlieren. Der frühe Beginn soll dabei nicht, wie in anderen Bereichen (z. B. beim Sport), dem Ziel dienen, die Kinder sehr früh zu spezialisieren und dadurch immer jüngere Solofagottisten auszubilden.

Um einem frühen Interesse am Fagottspiel gerecht zu werden und den scheinbar selbstverständlichen Vorbehalten gegen einen frühen Beginn auf diesem Instrument entgegenzuwirken, haben sich die Hersteller kleiner Fagotte, Herr Moosmann (Waiblingen) und Herr Wolf (Kronach), mit denen ich bei meiner Untersuchung eng zusammengearbeitet habe, Gedanken über die Verkleinerung der Instrumente, d. h. eine kindgerechte Anpassung, gemacht. Anstöße hierfür erhielten sie oftmals von den Kindern selbst. Das Ergebnis dieser Überlegungen ist seit einigen Jahren auf den Musikmessen zu sehen, wo die kleinen Instrumente auch ausprobiert werden können.

Vielen Fagottisten sind die Instrumente bekannt, auch wenn sie keine Unterrichtserfahrung damit haben. Mich selbst hat die Aussicht, schon kleinen Kindern Unterricht auf dem Fagott zu ermöglichen, sehr gereizt. Um den Stand der Diskussion zu erfahren und nicht alleine von vorne zu beginnen, habe ich eine Untersuchung zum Thema „frühinstrumentaler Beginn auf dem Fagott" gemacht und Fagottlehrerinnen und -lehrer nach ihren Erfahrungen und Einschätzungen gefragt.



Das „Problem" der Zahnlücken wird durch Weiterspielen gelöst

Untersuchung

An der von mir durchgeführten Untersuchung haben sich von 20 angeschriebenen Fagottpädagogen 15 beteiligt, indem sie den von mir erstellten Fragebogen ausgefüllt zurückgesandt haben. Dies entspricht einer Rücklaufquote von 75 Prozent. Die Anzahl der „betroffenen" Kinder, die zum Zeitpunkt (Sommer/ Herbst 1995) der Befragung unterrichtet wurden, beträgt ungefähr 30.

Selbstverständlich gibt es eine Dunkelziffer an Fagottpädagogen, die ebenfalls schon kleines Fagott unterrichten und die ich nicht erreicht habe, aber die Aussagen der beteiligten Lehrenden sind sehr interessant.

Die Ergebnisse sind positiver ausgefallen als ich erwartet hatte. Ich hatte bis zu diesem Zeitpunkt lediglich Diskussionen mit Kolleginnen, die der Entwicklung eher skeptisch gegenüberstanden.

Ich bin nicht nur auf ungeteilte Begeisterung gestoßen, sondern habe auch mit Lehrern telefoniert, die dieses Instrument komplett ablehnen. Diese Fagottisten haben sich nicht schriftlich geäußert, so daß ich zur Auswertung nur ihre telefonischen Aussagen verwenden konnte.

Bei der Befragung ging es einerseits um die persönlichen Erfahrungen der Fagottpädagogen, andererseits auch um allgemeine Fragen, die Musikschule betreffend. Daß bei der Verwendung des kleinen Instrumentes die bisher übliche Didaktik überdacht und an die Kinder angepaßt werden muß, habe ich schon erwähnt.

Die Lehrerinnen und Lehrer müssen z. B. ihre Fachsprache umstellen, wenn sie sich mit den jungen Schülerinnen und Schülern unterhalten wollen. Eine sehr bildhafte Sprache, mit der durchaus auch qualifiziert musikalische Ziele bzw. technisch komplizierte Vorgänge (z. B. Ansatz oder Blas-

Zwei Schüler (sieben und sechs Jahre alt) bei gemeinsamen Blasübungen

technik), ausgedruckt werden können, erleichtert den Kindern das Verstehen. Ich war immer wieder erstaunt, wie schnell kleine Schüler Sachverhalte verstehen und anwenden können. Hierzu zählt beispielsweise das Umlesen aus dem Violin- in den Baßschlüssel, das einer meiner Schüler lernen mußte. Nach einmaligem Erklären des Prinzips war das Lesen beider Schlüssel möglich und er hatte dieses „Problem" innerhalb von 14 Tagen gelöst.

Viele der Fagottpädagogen, mit denen ich telefoniert hatte, sahen hierin eine ernstzunehmende Hürde, der sie große Beachtung schenkten.

Die Fagottpädagogen der Umfrage hatten fast alle eine positive Einstellung zum frühen instrumentalen Beginn. Allerdings war die Akzeptanz des kleinen Instrumentes als vollwertiges Instrument- und nicht als Ersatzlösung für das große – noch nicht gegeben. Hier wird sich aber mit zunehmender Praxis und ein im Laufe der Zeit erweitertes Literaturangebot eine Änderung ergeben. Die Mehrheit der Lehrerinnen und Lehrer hat mit dem Unterricht kleiner Kinder erst vor wenigen Jahren begonnen, und gerade in den Telefonaten spiegelte sich das Suchen nach der geeigneten Didaktik mehr oder weniger stark wider.

Diejenigen Lehrer, die mehr als einen Schüler hatten, berichteten, daß in der dazugehörigen Musikschule die Instrumenteninformation gefördert würde und die Kinder auch schon eine gewisse Vorbildung mitbrächten.

Anmerken möchte ich an dieser Stelle, daß meine Schülerinnen und Schüler über eine sehr gute Auffassungsgabe verfügen, auch wenn sie musikalisch sehr unterschiedlich begabt sind. Allerdings wiesen alle eine enorme Motivation auf, das von ihnen selbst gewählte Instrument, das ihnen nicht von ihren Eltern empfohlen war, zu erlernen und spielerisch die Probleme zu lösen. Andere Fagottpädagogen berichteten mir von ähnlich hochmotivierten Schülern, die nicht unbedingt in den Bereich „hochbegabt" fallen, bei denen aber gleichwohl zur richtigen Zeit ein Lernfenster offen ist und die deshalb schnell verstehen.

Bei einem flexiblen Unterricht, der an die Kinderwelt anknüpft, kann die Lehrerin oder der Lehrer mit den Kindern viel Spaß beim Unterricht haben und die gesetzten Ziele trotzdem erreichen. Allerdings sollte man sich darauf einstellen, daß bei so jungen Schülern das Phänomen des Übens ein Problem darstellt. Das dadurch verlangsamte Lerntempo sollte aber kein Hinderungsgrund für den Unterricht sein, denn ich selbst habe festgestellt, daß die kleinen Schüler z. T. ein sehr gutes Gedächtnis haben und *häufigere* Wiederholungen des bereits Gelernten nicht notwendig sind. Dieses führe ich darauf zurück, daß sie noch nicht so überlastet sind mit unzähligen Dingen, mit denen sie sich im Alter von 10 bis 14 Jahren beschäftigen.

Pädagogische Ziele

Der frühinstrumentale Beginn soll in erster Linie der Schülerin oder dem Schüler mehr *Zeit* geben. Diese zusätzliche Zeit kann zur ausführlichen Übung der Atemtechnik und der Ansatzbildung genutzt werden. Es soll für das Kind ein spielerisches Lernen sein, bei dem es noch keinen verfrühten Leistungsdruck erfährt, beispielsweise durch die Vorbereitung auf „Jugend musiziert" oder die an Musikschulen eingeteilten Leistungsgruppen und dementsprechend ausgestellte Zeugnisse. Als wichtig einzustufen ist vielmehr die Musiziererfahrung im Ensemble, die das Kind sammeln und dadurch Musizierfreude gewinnen kann.

Diese Musizierfreude sollte sich nicht nur auf das „Abliefern" von Tönen beschränken. Es soll die Kreativität des Kindes gefördert werden, indem es mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln ein musikalisches Phänomen oder eine musikalische Idee selbst gestaltet. Hierzu zählen zuerst natürlich die Bewegung und das Singen – also ein Instrument, das es schon „beherrscht". Weiterhin kann auf einem Instrument nicht nur traditionell musiziert werden. Töne und Geräusche können gleichberechtigt nebeneinanderstehen, wenn das Kind dazu animiert wird. Durch eigenes Erfinden von Melodien und deren Notation kann auch der selbstverständliche Umgang mit der Notenschrift geübt werden.

Experimentieren die Kinder mit der Tongebung und den Möglichkeiten der Tonerzeugung, erfahren sie die ganze Bandbreite der Tonveränderungen, was das spätere Verständnis der von der Lehrerin oder dem Lehrer gegebenen Hinweise erleichtert. In dieser Phase des Unterrichts tritt die Überlegenheit des Lehrenden in den Hintergrund und es entsteht ein gemeinsames Ausprobieren, bei dem das Kind nicht nur imitiert, sondern eigene Phantasie entwickelt. In diesen Bereich fallen auch das Spielen nach graphischer Notation und die Erfindung eigener Lieder.

Haben die Kinder solche Möglichkeiten, selber tätig zu werden, erfahren sie eine Selbstbestätigung, die für ihre Entwicklung – nicht nur auf dem Instrument – sehr wichtig ist. Durch ihre Fortschritte sollen die Kinder eine Intensivierung ihres Ausdrucks- und Erlebnisvermögens erfahren. Der frühe Beginn des Instrumentalunterrichts kann sich gerade in der Anfangsphase als Vorteil erweisen bzw. positiv auf das gemeinsame Arbeiten auswirken. In das bisherige Anfangsalter fallen die Anfänge der Pubertät mit allen altersspezifischen Problemen, die die Schülerin oder den Schüler dann belasten können. Hierdurch kann das Unterrichten erschwert werden und erfordert von der Lehrerin oder dem Lehrer eine sensiblere Vorgehensweise als beim unverkrampften und lockeren Umgang mit den jüngeren Kindern.

Ein anderer Aspekt, der beim Erlernen eines Instrumentes auftritt, ist das Training der Feinmotorik, speziell der Fingerkoordination und des Zungenanstoßes. Da die Kinder noch nicht in der Lage sind, das kleine Fagott 30 oder 45 Minuten durchgehend zu spielen, müssen unbedingt Pausen eingehalten werden. Diese Pausen können für Rhythmusübungen genutzt werden, wobei es sehr hilfreich ist, mnemotechnische Silben oder Reime zu nutzen, durch die sich Rhythmen gut einprägen. Eine weitere Möglichkeit zum Überbrücken von Spielpausen sind Atemübungen in diversen Variationen, die den Kindern neben dem Erlernen der Atmung auch noch viel Spaß machen können.

Motivation

Die Frage nach der Motivation der Kinder auf dem kleinen Fagott kann man eng verknüpfen mit dem Pro und Kontra des kleinen Instruments. Die Gegner argumentieren häufig damit, daß das große Fagott ein Instrument sei, zu dem man seine Liebe erst entdecken müsse. Dieses geschieht in den allermeisten Fällen erst zwischen 12 und 13 Jahren, da die Größe des Instrumentes die kleineren Kinder abschreckt. Diese Erfahrung habe ich selber in meinen Kindergruppen in der Musikalischen Früherziehung und Grundausbildung gemacht. Die Kinder sind durchaus interessiert und beeindruckt und führen auf die Frage, ob sie dieses Instrument lernen wollten, sofort meine Größe (181 cm) ins Feld, die sie ja erst einmal erreichen müßten, um solch ein großes Instrument erlernen zu können.

Die Jugendlichen hingegen – so die weitere Argumentation vieler Fagottlehrer –, die das Instrument im Alter von 12 Jahren beginnen, lernen schneller, sind motivierter, weil sie ihr Hauptziel, in einem Orchester zu spielen, deutlich vor Augen haben, und werden auch ein größeres Durchhaltevermögen aufbringen und Durststrecken spielend meistern.

Von den Befürwortern werden folgende Argumente ins Feld geführt: Die jüngeren Kinder lernen das Instrument spielerisch kennen und gehen das Lernen nicht so kognitiv an. Sie haben Zeit, ausführlich den Ansatz und die Atmung zu üben und können früh im Ensemble mitwirken. Hier übernehmen sie die Baßstimmen in Blockflötenensembles oder leichte Continuoaufgaben als Begleitung.

Ein ausschlaggebendes Argument für die Motivation der Kinder ist natürlich die Aussicht, bei guten Fortschritten und entsprechendem Körperwachstum möglichst schnell auf das große Fagott umsteigen zu können. Alleine dieses Argument wird sicherlich eine ganze Reihe von Schülerinnen und Schülern zum Weitermachen anspornen. Je nachdem, ob Gruppenunterricht stattfindet, motivieren sich die Kinder oftmals gegenseitig, denn keines der Kinder möchte leistungsmäßig hinter dem anderen zurückstehen. In diesem Zusammenhang kann auch die Kritikfähigkeit der Kinder entwickelt werden, ohne daß sie diese als herabsetzend empfinden, indem die Lehrerin oder der Lehrer die Aufmerksamkeit des gerade nicht spielenden Kindes (wenn einzeln vorgespielt wird) auf das spielende Kind richtet und alle zusammen an den auftretenden Fehlern oder Unregelmäßigkeiten arbeiten. Dadurch wird der Unterricht für niemanden langweilig und die Kinder können körperlich etwas entlastet werden.

Den Musikschulen kommt an diesem Punkt eine entscheidende Rolle zu. Wird im Elementarunterricht darauf geachtet, daß die Instrumentenkunde sachkundig und anhand von Originalinstrumenten durchgeführt wird, ist die Wahrscheinlichkeit, Schülerinnen und Schüler für das kleine oder später auch das große Fagott zu begeistern, sehr groß. Auf diese Art und Weise kann schon der Nachwuchs für Ensembles und Schülerorchester herangebildet werden, so daß dem allgemeinen Mangel abgeholfen werden kann.

Ich weiß, daß diese Art des Unterrichtsangebotes sehr speziell ist und nicht die breite Mehrheit der 6- bis 8jährigen anspricht. Allerdings habe ich festgestellt, daß bei entsprechender Information durchaus eine ganze Reihe von Kindern Interesse zeigt, dieses Instrument zu erlernen. Hieraus folgere ich, daß sich die Weiterentwicklung in diesem Didaktikbereich auch auf dem Fagott lohnt und förderungswürdig ist.

Dorothea Baier

Oboenunterricht im Grundschulalter?

Außerdem ist der Anfang auf der Oboe doch recht heikel und es geht leichter, wenn der Schüler vorher schon ein anderes Instrument, sei es Klavier oder Blockflöte, gespielt hat, und dadurch zumindest eine gewisse Erfahrung im Notenlesen mitbringt.[1] Mit diesem und ähnlichen Argumenten, verbunden mit der Sorge um gesundheitliche Schäden durch zu schwere Instrumente oder zu hohen Blasdruck, raten auch heute noch viele Oboisten von einem Unterrichtsbeginn auf der Oboe bei 6 - 7jährigen Kindern ab. Dabei wird leicht übersehen, daß sich die Voraussetzungen bei den Kindern und bei dem zur Verfügung stehenden Unterrichtsmaterial geändert haben. Deshalb ist die Argumentation zwar nachvollziehbar, aber aus sehr unterschiedlichen Gründen nicht haltbar. Die wichtigsten sollen im folgenden Text diskutiert werden.

1. Voraussetzungen und Wünsche des Kindes

Viele Kinder besuchen schon in der Kindergartenzeit die „Musikalische Früherziehung" (MFE) oder im 1./2. Schuljahr die „Musikalische Grundausbildung" (MGA) in den Musikschulen.

Beide Fächer, die sich inhaltlich kaum unterscheiden, aber in der Methodik der jeweiligen Altersstufe angepaßt sind, haben in den letzten 15 Jahren eine wesentliche Weiterentwicklung erfahren. Es steht nicht mehr die Musiklehre (Notenschrift) im Vordergrund, sondern Grunderfahrungen im Umgang mit Musik (Hören, Singen, Sprechen, Spiel auf sog. Orff-Instrumenten, Improvisation, Rhythmik, Tanz). Sehr wesentlich ist auch die ausführliche Instrumenteninformation, bei der die Kinder Gelegenheit haben, fast alle Instrumente selbst auszuprobieren: Ziel ist es, den Kindern realisti-

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

sche Vorstellungen von den einzelnen Instrumenten zu vermitteln und sie auf den Übergang zum späteren Instrumentalunterricht vorzubereiten. *Besonders zu berücksichtigen ist eine bei der Instrumenteninformation und -beratung auftretende Neigung des Kindes für ein bestimmtes Instrument oder eine Instrumentengattung. ...Im Normalfall beginnt der Instrumentalunterricht nach Abschluß der Grundstufe...*[2]

So ist es nicht verwunderlich, daß viele 6jährige Kinder schon sehr genaue Vorstellungen von ihrem Wunschinstrument haben und sich nicht davon abbringen lassen wollen.

Die Vertröstung auf das 12. Lebensjahr, oft mit dem wohlgemeinten Ratschlag verbunden, doch zunächst Blockflötenunterricht zu nehmen und danach das „richtige" Instrumente zu erlernen, stößt daher bei fast allen Kindern auf Unverständnis und Enttäuschung. Werden dann noch mehrere Kinder zum Unterricht auf dem Ersatzinstrument in Kleingruppen zusammengefaßt, ist die Unterrichtssituation für Lehrer wie Schüler gleichermaßen unbefriedigend. Erstens ist die Arbeit mit unmotivierten Schülern sehr schwierig, und zweitens wird das Instrument Blockflöte abgewertet. *Mit Recht wehren sich die Blockflötisten gegen den Mißbrauch des Instrumentes ... Als* Vorinstrument, *das, ..., allen Kindern – ob sie es wollen oder nicht –* verpaßt *wird.*[3]

Aus Frustration brechen viele Kinder den Unterricht ab und gehen der musikalischen Ausbildung ganz verloren.

Meines Erachtens ist es geboten, daß wir Oboenlehrer uns – endlich – auch auf junge Schüler einstellen und direkt im Anschluß an die MFE oder MGA mit dem Unterricht beginnen. Dazu gehört allerdings die Bereitschaft, sich mit der entsprechenden Methodik vertraut zu machen und kindgerechtes Unterrichtsmaterial zu verwenden (s. *Abschnitt 4*).

2. Entwicklungsstadien des Kindes

Kinderärzte und Kinderpsychologen bezeichnen den Entwicklungsstand eines schulreifen Kindes als Beginn der Latenzperiode, definitionsgemäß die *Ruhepause in der sexuellen Entwicklung des Menschen zwischen dem 6. und 10. Lebensjahr.*[4]

Das sechsjährige Kind hat dann eine Entwicklung durchlaufen, die es deutlich vom Kindergartenkind unterscheidet, dessen Handeln noch sehr durch den Moment bestimmt war. Es stellt nun sachbezogene, weiterführende Fragen und erwartet korrekte und erklärende Antworten. Es ist bereit, über einen überschaubaren Zeitraum konzentriert zu arbeiten, Regeln zu beachten und sich zu disziplinieren. Die erste starke Wachstumsperiode ist abgeschlossen, der Körper hat wohlgeordnete Proportionen und ist in der Lage, körperliche Anstrengungen zu verkraften. Die sensomotorische Entwicklung ist soweit vorangeschritten, daß feinere Bewegungen ausgeführt werden können. Nicht ohne Grund beginnt der Schreibunterricht mit sechs Jahren. Diese Zeit ist geprägt durch seelische Ausgeglichenheit. ... *gesundes Selbstbewußtsein und oft überraschend nüchternen Realitätsbezug.*[5]

Alle drei Faktoren ermöglichen im Instrumentalunterricht sowohl eine sachbezogene Unterrichtssituation als auch die Bereitschaft und die Einsicht in die Notwendigkeit des täglichen Übens.

Eine alte pädagogische Erfahrung besagt, daß Fertigkeiten, die vor der Pubertät erlernt werden, tiefer verinnerlicht werden als zu jedem späteren Zeitpunkt. Die Oboe wird um so vertrauter und selbstverständlicher im täglichen Umgang, je früher die Beschäftigung damit beginnt. *„Erzieherische Konsequenz:* ...Freude an motorischer Geschicklichkeit für den Erwerb von Fertigkeiten nutzen: Sportarten, Musizieren."[6]

Der Unterrichtsbeginn bei einem 12jährigen fällt auf den Beginn der Pubertät, also in eine Zeit, in der der Heranwachsende psychisch wie physisch mit sich selbst beschäftigt ist. Die stärkste Wachstumsphase ist in der Pubertät. Damit ist eine enor-

me Verschiebung der körperlichen Proportionen verbunden, die häufig zu einem starken körperlichen Leistungsabfall führt, der sich z. B. in den Schulnoten des Sportunterrichts widerspiegelt. Dieser Leistungsabfall ist bei der „Sportart Oboe", insbesondere bei der Atmung und der Kondition, genauso zu beobachten.

Die Psyche des Jugendlichen ist durch die notwendige Loslösung von der Geborgenheit des Elternhauses hin zu einem gegengeschlechtlichen Partner und zu eigenverantwortlichem Handeln stark belastet. *Die der Pubertätsentwicklung zugrunde liegenden biologischen Veränderungen erschüttern jedes noch so stabile Gleichgewicht der bisherigen noch relativ ruhigen Latenzphase.*[7]

Musikalische Höchstleistungen können kaum zu diesem Zeitpunkt erwartet werden.

3. Gesundheitliche Auswirkungen

Die Angst vor Gesundheitsschäden ist beim Oboenspiel sehr weit verbreitet. Die Befürchtungen reichen vom Lungenemphysem über Zahn- und Kiefermißbildungen bis zu Gehirnschäden. In der Tat scheint für den Laien das Spiel, bei dem die untere Gesichtspartie bei der Bildung des Ansatzes deformiert wird und scheinbar übermäßig lange Phrasen gespielt werden, sehr anstrengend zu sein. Vorausgesetzt aber, der Spieler verfügt über ein einwandfrei funktionierendes Instrument und ein gutes Rohr, sind gerade beim Oboenspiel nur *...sehr selten instrumentenspezifische körperliche Schäden...*[8] zu erwarten. Dies gilt insbesondere für Kinder, da sie nicht sehr lange pro Tag spielen und noch über ein natürliches Körperempfinden verfügen.

Die häufig geäußerte Angst vor Lungenschäden ist völlig unbegründet. Es scheint sogar bei einigen Atemwegserkrankungen, wie Asthma, durch regelmäßiges und kontrolliertes Atemtraining zu Besserungen während des Blasens zu kommen. *Abschließend kann zusammengefaßt werden, daß das Spiel von Blasinstrumenten (also auch das Oboespiel) prinzipiell nur positive Effekte auf die Atemorgane hat ...*[9]. Notwendig ist allerdings das Erlernen der richtigen Atemtechnik, der Zwerchfellatmung. Die bläserische Zwerchfellatmung unterscheidet sich kaum von der angeborenen Atmung des Säuglings. Kinder erlernen sie in der Regel mühelos, der Lehrer kann sich sogar *...die natürliche Atemfunktion von 6jährigen zum spielerischen Lernen zunutze machen* [...][10]

Schwierigkeiten durch den Zahnwechsel bei Grundschulkindern oder Verformungen des Kiefers sind mir nicht bekannt. Wenn eine Zahnspange getragen werden muß, sollte man den Kieferorthopäden über das Oboenspiel des Kindes informieren, damit eine Spange getragen werden kann, die das Blasen nicht behindert.

Die häufigsten Beschwerden entstehen durch das Gewicht des Instruments am rechten Daumen und am rechten Arm. Die Symptome reichen von Ermüdungserscheinungen der rechten oberen Extremität bis zu Sehnenscheidenentzündungen bei Berufsoboisten.

Kinder haben oft zusätzlich Probleme mit der Mensur, die zu übermäßig gespreizten Fingern führen kann. Die gebräuchliche französische Oboe ist deshalb für Kinder nicht geeignet. Mehrere Hersteller bieten Oboen an, die auf die Bedürfnisse von jüngeren Kindern zugeschnitten sind. Die Klappenmechanik ist bei diesen Instrumenten so modifiziert, daß die Mensur enger wird. Das Gewicht wird durch die Reduktion auf die wirklich notwendigen Klappen vermindert, z. B. entfallen Trillerklappen. Ein besonders leichtes und gut ansprechendes Instrument wurde von der Firma Wolf, Kronach, entwickelt. Dieses Instrument ist aus Ahorn gebaut und mit einer reduzierten französischen Mechanik mit Deckelklappen, die das Greifen erleichtern, versehen. Der Klang ist sehr weich und flexibel, jedoch nicht so laut wie bei Grenadilloboen.

Verwendet man im frühinstrumentalen Unterricht ein entsprechendes Instrument, sind weder Haltungsschwierigkeiten noch gesundheitliche Schäden zu befürchten.

4. Didaktisches Vorgehen

Die geläufigen Oboenschulen beziehen sich ausschließlich auf ältere Schüler und sind daher nur sehr beschränkt bei Kindern verwendbar. Es empfiehlt sich, nach einem eigenen Konzept unter Verwendung sehr vieler Kinderlieder zu arbeiten. Sie verfügen meist über einen leichten Rhythmus und einen geringen Tonumfang. Gerade das Auswendigspiel, das vielen Kindern leichter fällt als das Spiel nach Noten und deshalb einen breiten Raum

in meinem Unterricht einnimmt, kann gut daran gelernt werden. Bei der Liedauswahl leisten die Mappen oder Kinderhefte aus dem Elementarbereich gute Dienste, weil sie bekanntes Liedgut, Gedichte und didaktische Hilfen, wie z. B. Sprechsilben für bestimmte Notenwerte, enthalten.

Weitere Anregungen zur Unterrichtsgestaltung kann man aus Blockflötenschulen und den neueren Lehrwerken der Musikalischen Grundausbildung beziehen.

Kinder im Grundschulalter sind gewohnt, in Gruppen voneinander zu lernen und sich gegenseitig zu beobachten und zu kontrollieren. Der traditionelle Einzelunterricht entspricht daher nicht den kindlichen Bedürfnissen.

Der instrumentale Gruppenunterricht motiviert die Kinder und erlaubt dem Lehrer, andere Aspekte, wie z. B. das Problem der Intonation, zu behandeln. Er kann aber nicht die individuelle bläserische Betreuung leisten. Die Verbindung von Einzel- und Gruppenunterricht hat sich nach meiner Erfahrung als günstigste Unterrichtsform erwiesen.

Wenn wir die große Begeisterung vieler Kinder für die Oboe nutzen wollen, dürfen wir den Unterrichtsbeginn nicht verschieben. Die Arbeit mit Kindern im Grundschulalter erfordert zwar vom Lehrer Ausdauer, Experimentierfreude und Einfühlungsvermögen. Diese Mühe wird aber bei weitem durch die natürliche und lebendige Unterrichtssituation, den langfristigen Erfolg und die Chance, ein Kind mit zu erziehen, wieder aufgewogen.

ANMERKUNGEN

[1] Julien Singer in einem nicht veröffentlichten Leserbrief an die Zeitschrift *rohrblatt*, 9. Jahrgang, Schorndorf 1994.

[2] Verband Deutscher Musikschulen: Präambel zum Lehrplanwerk, Koordination Hans-Joachim Vetter, Regensburg 1990, S. 5.

[3] Barbara Haselbach / Rudolf Nykrin / Hermann Regner: *Musik und Tanz für Kinder*, Musikalische Grundausbildung, Mainz 1990, S. 44.

[4] Günther Drosdowski / Rudolf Köster / Wolfgang Müller / Werner Scholze-Stubenrecht (Hrsg.): Duden, Band 5, Fremdwörterbuch, Mannheim, Wien, Zürich 1982, S. 442.

[5] Walter Keller / Alfred Wiskott (Hrsg.): *Lehrbuch der Kinderheilkunde*, Stuttgart 1961, 4. Auflage 1977, Abschnitt 2.4, ohne Seitenzahl.

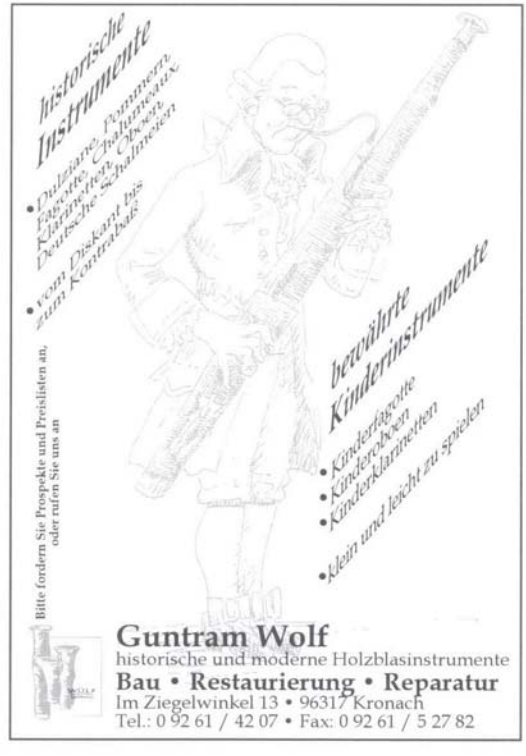
[6] Keller/Wiskott: a.a.O., Kapitel 2.4, ohne Seitenzahl.

[7] Theodore Lidz: *Das menschliche Leben*, Frankfurt 1970.

[8] Christian Schneider: *Die nächste Rohrbaukrise kommt bestimmt*. Probleme des Oboenspiels, in: *rohrblatt*, 10. Jg., Schorndorf 1995, S. 126.

[9] Friedrich Kummer, in Consilio: *Oboe spielen – Kriegt er ein Lungen-Emphysem?* in: *Medical Tribune*, Klinik-Ausgabe, 6. Jahrgang, Wiesbaden, Oktober 1983, S. 11

[10] Gerd Figge: Eine Sopranklarinette in G für den ersten Anfang, in: TIBIA, 19. Jahrgang, Celle 1994, S. 126.



Karl Hentschel

Der Anfängerunterricht auf der Oboe

Ist es empfehlenswert, als Hinführung und Vorbereitung zum Unterricht auf der modernen Oboe zunächst auf einer speziellen Kinderoboe, auf einer „hohen" Oboe (440 Hz) oder auf einer sogenannten „Musette in F" zu beginnen? Diese Frage stellt sich heute vielen Oboenlehrern immer mehr, da es gilt, den Nachwuchs für das eigene Unterrichtsfach rechtzeitig sicherzustellen und hierfür eine schlüssige Konzeption bereit zu haben. Ich wurde zum ersten Mal mit dieser Fragestellung im Kolloquium meiner Abschlußprüfung als Oboenlehrer konfrontiert und hatte in den zurückliegenden 16 Jahren ausreichend Gelegenheit, eine Antwort auf diese Frage und für mich eine schlüssige Konzeption zu finden. Diese Konzeption möchte ich im folgenden darstellen und dabei das „Für" und „Wider" der Verwendung verschiedener Oboentypen im Anfängerunterricht sowie Alternativen hierzu aufzeigen.

Zunächst möchte ich kurz die Beweggründe nennen, weswegen sich diese Frage überhaupt stellt. Da sind zum einen die immer jüngeren Schüler, für die eine moderne Orchesteroboe wegen der Tonlochabstände und der Gesamtgröße zu groß ist. Ebenso ist das durch die Mechanik bedingte hohe Gewicht besonders für jüngere Schüler ein Problem. Zum anderen ist auch oft der sehr hohe Kaufpreis einer modernen Oboe ein Grund dafür, besonders für die Anfangszeit Ersatzlösungen zu suchen. Bei meinen Betrachtungen gehe ich unter anderem von der zweiklappigen Oboe in „hoher" Stimmung (440 Hz) aus. Darüber hinaus steht ein in „F" – also eine Quarte höher als die normale Orchesteroboe – gestimmtes Instrument ohne Klappen für den Anfängerunterricht zur Verfügung. Es wird mit einem sehr leichten und eingekürzten Englischhorn-Rohr gespielt. Auch wenn nur der hohe und scharfe Klang an eine Musette erinnert und es in der Entwicklung der Oboeninstrumente nie ein solches als Musette bezeichnetes Instrument gegeben hat, möchte ich dieses im weiteren Verlauf meiner Ausführungen vereinfacht „Musette in F" nennen.

Außerdem bietet sich für Anfänger ein speziell für Kinder entwickeltes und im weiteren als „Kinderoboe" bezeichnetes Instrument an. Es ist aus Gewichtsgründen nicht aus schwerem und spezifisch sehr dichtem Grenadill-Holz, sondern aus leichtem Spitzahorn-Holz hergestellt. (Die Holzoptik entspricht der eines Fagotts.) Auf die zunächst für den Anfängerunterricht nicht benötigte Mechanik wie „tiefes B", Trillerklappen „c-cis" und „h-cis" sowie die Trillermechanik „fis-gis" wurde ebenfalls aus Gewichtsgründen verzichtet. Das Instrument ist voll gedeckelt und durch Klappenverlängerungen der Fingergröße jüngerer Kinder angepaßt. Eine moderne Orchesteroboe wiegt etwa 670 Gramm und die beschriebene Kinderoboe (mit Halbautomatik und den genannten Mechanikreduzierungen) im Vergleich hierzu etwa 430 Gramm. Der Kaufpreis für ein derart ausgestattetes Instrument liegt bei rund 3.000 DM und steigt bei Erweiterung der Mechanik bis hin zur vollen Ausstattung auf ca. 5.000 DM. Eine Orchesteroboe aus Grenadill-Holz und mit voller Mechanik kostet als Schülerversion ebenfalls rund 5.000 DM.

Im weiteren beziehe ich mich auf zwei Bereiche des Oboenunterrichts, wie sie heute im allgemeinen anzutreffen sind. Als privater Oboenlehrer wird man, wie schon vor 10 oder 20 Jahren, Schüler im Alter zwischen 12 und 14 Jahren als Anfänger bekommen. Man darf nach den allgemeinen Erfahrungen davon ausgehen, daß diese Schüler zusammen mit ihren Eltern in der Regel einen Entscheidungsprozeß hinter sich gebracht haben, wie er kaum für andere Instrumente stattfindet. Schließlich handelt es sich bei der Oboe um kein Modeinstrument. Viele Bekannte und Freunde kennen oft nicht einmal den Namen Oboe. Beeindrucken kann man damit also nicht, erst recht nicht in der Anfangsphase. Der Schüler ist sich in der Regel darüber im klaren, daß die Oboe ein ausgesprochenes Orchesterinstrument ist, mit dem bis auf ganz wenige Ausnahmen nur „Ernste Musik" gespielt wird.

Für diese Ausgangssituation im Oboenunterricht stellt sich kaum die Frage, ob der Unterricht auf einer modernen Oboe mit kompletter Mechanik durchgeführt werden soll oder nicht. Die Körpergröße und die Größe der Arme und Finger ist im Normalfall ausreichend. Auch ist der Muskelapparat soweit ausgebildet, daß das Gewicht des Instrumentes kein Problem mehr darstellt. Die Beschaffung eines Instrumentes ist in der Regel auch nicht schwierig. Fachgeschäfte bieten im allgemeinen Mietkaufverträge an, die geeignet sind, die er-

ste Phase des Anfangsunterrichts zu akzeptablen Bedingungen zu überbrücken. Immerhin kommen in dieser Phase wegen der unbefriedigenden Klangerlebnisse häufig Frustrationen auf, die noch durch die Tatsache verstärkt werden, daß die Oboe gnadenlos ein kontinuierliches Üben im Sinne von „Muskeltraining" erfordert. Deswegen ist das Durchhalten nicht immer so leicht, wie es sich Schüler und Lehrer gleichermaßen wünschen. Auch wenn es vielleicht für den Anfangsunterricht

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.

in dieser Altersgruppe eine Erleichterung darstellen würde, dürfte für Privatschüler dieses Alters kaum die Anschaffung einer Kinderoboe zur Disposition stehen. Der nach ein bis zwei Jahren anstehende Verkauf eines solchen Anfängerinstrumentes und die dann erforderliche Anschaffung einer Orchesteroboe wird sich als schwierig erweisen und nicht ohne finanziellen Verlust abzuwickeln sein. Der mögliche Beginn auf einer modernen Orchesteroboe – also ohne Umwege – ist für diese Ausgangssituation in jedem Fall zu empfehlen.

Für den Oboenlehrer an einer Musikschule sieht die Situation des Anfängerunterrichts deutlich anders aus. Wenn auch hier vereinzelt Schüler im Alter von 12 bis 14 Jahren – wie oben beschrieben – als Anfänger in den Oboenunterricht kommen, so kommen die Nachwuchsschüler aber hauptsächlich - ganz gleich für welches Instrument - aus der „Musikalischen-Früherziehung" oder der „Musikalischen-Grundausbildung". In zunehmendem Maße geht die „Musikalische-Grundausbildung" zurück, da die „Musikalische-Früherziehung" nahezu den gesamten Bereich musikinteressierter Kinder vom Kindergartenalter bis zum Schuleintritt abdeckt. Das bedeutet, daß die Kinder mit 6 bis 7 Jahren ihren Elementarunterricht beendet haben und dann für die Instrumentalunterrichtsfächer angemeldet werden. Zu diesem Zeitpunkt des anstehenden Wechsels wird alles dafür getan, möglichst viele Kinder für alle möglichen Instrumentalfächer zu begeistern, damit der Nachwuchs nicht ausbleibt. Von der Körpergröße, von der Ausbildung der Arme und Finger und auch von der Zahnbildung her gesehen können jedoch nicht alle Instrumente in diesem jungen Alter erlernt werden. Dadurch gibt es immer wieder das Problem, Nachwuchs für Oboe, Querflöte, Klarinette, Fagott und auch andere Instrumente zu finden. Eigentlich motivierte und an diesen Instrumenten interessierte Kinder müssen deshalb oft zurückgewiesen und auf 3 bis 4 Jahre später vertröstet werden.

Wer das Freizeitverhalten unserer Kinder in diesen Altersgruppen kennt, wird wissen, daß die so entstandenen Freiräume schnell mit anderen Aktivitäten oder auch einem endgültigen Alternativfach belegt werden. Es dürfte die große Ausnahme sein, wenn ein zurückgewiesenes Kind geduldig wartet, bis es dann tatsächlich im Alter von etwa 10 Jahren mit dem Oboenunterricht beginnen kann.

Das Schüleralter von 6 bis 7 Jahren ist für die Gesamtkonzeption der Unterrichtsangebote und der Nachwuchsfindung an Musikschulen als problematisch bekannt. Hier hat allerdings in den zurückliegenden Jahren ein Umdenken und eine Neuorientierung stattgefunden: Es wurde erkannt, daß diese Altersgruppe ein eigenes Unterrichtsangebot benötigt, welches sich unterscheidet vom leistungsorientierten Einzel- oder Zweierunterricht und den eigentlichen Bedürfnissen ihrer Entwicklungsstufe besser gerecht wird. Da gibt es nach der „Musikalischen-Früherziehung" die ei-

nen Schüler, die sich noch nicht konkret für ein Instrument entscheiden wollen oder können. In anderen Fällen möchten die Eltern ihr Kind nach der Elementarausbildung weiterhin in einer größeren Gruppe unterrichtet haben, was aus entwicklungspsychologischer Sicht diesem Alter durchaus gerechter wird als Zweier- oder gar Einzelunterricht. Wiederum andere können, wie oben beschrieben, aus Gründen ihrer körperlichen Entwicklung ihr Wunschinstrument noch nicht erlernen.

Dazu möchte ich im kurzen Überblick die Stufen der kognitiven Entwicklung heranwachsender Kinder aufzeigen. Anschauliches Denken setzt etwa mit dem 4. Lebensjahr ein und wandelt sich zwischen dem 7. und 8. Lebensjahr hin zu konkretem intellektuellem Denken und Handeln, welches sich dann ab dem 12. Lebensjahr zu abstrakten intellektuellen Fähigkeiten gewandelt hat. Das bedeutet, ein 6- bis 7jähriges Kind beginnt aufgrund von konkreten (sichtbaren und greifbaren) Vorgaben bestimmte Schlüsse zu ziehen. Mit 7 bis 8 Jahren beginnt es einzelne Handlungen zu verinnerlichen. Sie sind jetzt ebenso in seinem Denken wie in der äußeren Wirklichkeit ausführbar. Der Jugendliche ist dann mit 12 Jahren dazu fähig, unabhängig von der Wahrnehmung unterschiedliche Einsichten zu koordinieren und ihre Widersprüchlichkeit oder Widerspruchsfreiheit einzuschätzen. Entsprechend dieser Entwicklungsstufen entwickeln sich die Bedürfnisse der Kinder von einer ursprünglichen Triebbefriedigung (Hunger, Durst, Schlafen etc.) späterhin zu erworbenen Bedürfnissen, zu deren Befriedigung auch Unannehmlichkeiten und Aufschub von Lust in Kauf genommen werden. Diese etwa mit 10 Jahren erreichte Entwicklungsstufe zeigt bei den Kindern – bei entsprechend vermittelter Motivation – die Bereitschaft zu massivem und zeitaufwendigem Üben. Kritisch können wir uns fragen, ob die Schulen und auch die Musikschulen sich wirklich an den Bedürfnissen der Altersstufen orientieren oder eher durch zu frühe Abstraktion von der Lernfähigkeit der Kinder wegführten und Motivation behinderten oder gar zerstörten.

Um diese Bedürfnisse abzudecken, wurden an die „Nahtstelle" zwischen dem Elementar- und dem Instrumentalbereich Klassen- und Großgruppen (Ensembles), wie Rhythmus- bzw. Perkussionsgruppe, Orffkreis, Kinderchor u.a. eingerichtet. Diese Gruppenunterrichte, die auch gleichzeitig als Ensembles arbeiten, stellen eine gute Vorbereitung für den späteren Unterricht auf größeren Instrumenten dar. Es werden hierdurch bestimmte Aspekte des instrumentalen Lernens vorweggenommen, ohne daß instrumentenspezifische Probleme wie Ansatz, Stütze, Haltung u.a. behindernd im Weg stehen. Entscheidend kommt noch hinzu, daß in diesen Gruppen entsprechend dem Entwicklungsstand der spielerische Aspekt zusammen mit dem Gruppenerlebnis bedeutend stärker im Vordergrund steht.

Das Erlernen des Oboenspiels hingegen erfordert ein hohes Maß an Ernsthaftigkeit und Disziplin, besonders im Hinblick auf regelmäßiges Üben. Für kaum ein anderes Blasinstrument stellt sich der Anfangsunterricht so schwierig dar wie für die Oboe. Um den Ton dennoch sauber gestalten und intonieren zu können, ist in dieser Phase sehr viel „Training" erforderlich, anders kann der Muskelapparat nicht ausgebildet werden. Wiederum sind noch längst nicht so viele ansprechende Übungen und Lieder spielbar, um damit ausreichend lange üben zu können. Welcher Schüler hat schon soviel Verständnis, daß er diese wenigen „Stücke" solange wiederholt, bis er damit eine halbe Stunde geübt hat?! Außerdem macht es in dieser Phase auch deshalb wenig Spaß viel zu üben, weil es einfach noch nicht schön klingt. Der Schüler ist noch nicht in der Lage, die Tonerzeugung und -gestaltung zu steuern. Ein weiterer Frust entsteht durch die häufige Unsicherheit in der Fehlerbeurteilung. Liegt es am Instrument? Taugt das Rohr vielleicht nichts oder sind es die eigenen Unzulänglichkeiten? Diese Aspekte können für den Anfangsunterricht sehr problematisch sein und wirken um so erschwerender, je jünger die Schüler sind.

Ein erfahrener Oboenlehrer wird besonders im Anfangsunterricht bemüht sein, diese Schwierigkeiten zu reduzieren, indem er schwerpunktmäßig einzelne Aspekte wie Tongestaltung hervorhebt und dabei die anderen möglichst unberücksichtigt läßt. Dies geht z.B. an auswendig zu spielenden Tonfolgen, die das Notenlesen ausschalten oder beim Lösen von rhythmischen Aufgabenstellungen durch Sprechen, Singen und den Einsatz von Rhythmusinstrumenten. Selbstverständlich muß der Schüler für die erste Zeit ein gut ansprechendes Mundstück zur Verfügung haben. Erst nach und nach werden die Rohre mehr Kraft und eine solide Stütze mit einem „gefestigten" Ansatz fordern.

Schließlich nützt alle Begabung nichts, wenn diese mangels Muskeltraining nicht zur Geltung kommen kann. Hiervon und von den sich daraus ergebenden Fortschritten und Erfolgen ist das Durchhalten und der Gesamterfolg abhängig.

Diese Notwendigkeiten eines anspruchsvollen Oboenunterrichts sind für die Altersgruppe der 6- bis 7jährigen unangemessen und eigentlich eine Überforderung. Schließlich ist dieser „Trainingsanspruch" auf allen anderen Instrumenten der Oboenfamilie auch gegeben. Auch eine „Musette in F" und die „hohe" zweiklappige Oboe können dieses Problem nicht reduzieren. Die spezielle Kinderoboe wird ohne diesen Anspruch auch nicht zufriedenstellend zu spielen sein. Läßt man jedoch die sorgfältige Ansatzbildung und die dazugehörige Stütze und Atemgebung bewußt außer acht, so wird auf diese Weise der Frustpegel des Schülers und auch der eigene gesenkt. Zwar wird der daraus resultierende Klang wiederum viel Geduld und Toleranz verlangen, aber der Entwicklungssituation der 6- bis 7jährigen würde so besser entsprochen. Auf diese Art kann sich jedoch kaum eine Klangvorstellung bilden, die für das Oboenspiel und die musikalische Entwicklung unabdingbar ist. Blasen auf einem Doppelrohr ohne diese Klangvorstellung kann nur schwerlich zu solidem und befriedigendem Oboenspiel hinführen. Ein Schüler, der nicht von Anfang an dafür sensibilisiert wird, seinen „Ansatz" in der oboentypischen Art aufzubauen und zu trainieren, wird auch nicht das notwendige Feingefühl für Tongestaltung und Intonation entwickeln.

Das Problem wird aber weniger im eigentlichen Unterricht liegen als mehr beim häuslichen Üben, bei dem keine Lehrerunterstützung möglich ist. Ein Kind in diesem Alter ist entwicklungsmäßig noch nicht dazu in der Lage, die Komplexität der Tonerzeugung mit den dazugehörigen Teilaspekten zu verstehen, um diese beim häuslichen Üben selbständig anwenden und sich selbst ausreichend kontrollieren zu können. Auch gewisse intuitive Begabungen können sich langfristig ohne das tatsächliche Verständnis der Zusammenhänge des Blasens kaum weiterentwickeln. Dazu sind selbst 12- bis 14jährige trotz ihrer entwicklungsmäßig bedingten Fähigkeit, Vorgänge und Handlungsweisen intellektuell und abstrakt abzuwickeln oft erst nach 2 Jahren in der Lage. Dieser gesamte Lernkomplex entspricht nicht den Bedürfnissen nach spielerischer Beschäftigung und Gemeinschaftserlebnissen. Ein Verfolgen dieser Aspekte würde eher auf „Einpauken" hinauslaufen, wogegen deren bewußtes Vernachlässigen es nach einigen Jahren um so schwerer macht, sie in den Vordergrund zu heben und von da an konsequent zu verfolgen. Die wenigsten Kinder werden es problemlos akzeptieren, daß ihr liebgewonnenes und „einfaches Oboe-Spielen" auf einmal viel schwieriger und anstrengender geworden ist. Dieses erst später einsetzende Bewußtmachen der erforderlichen anspruchsvollen Einstellung zum gesamten Blasen mit dem sich daraus ergebenden Üben ist viel schwieriger, als würde es gleich von Anfang an vermittelt. Ein im Sinne der Entwicklung vertretbares Einstiegsalter ist daher nach meiner Auffassung und Erfahrung nicht vor dem 9. oder 10. Lebensjahr erreicht.

Die Eingangsvoraussetzungen eines oben beschriebenen „Früh"einsteigers hat ein „Spät"einsteiger (Unterrichtsbeginn mit 9 bis 10 Jahren) nach 1 bis 2 Jahren spätestens aufgeholt. Ich habe selber die Erfahrungen mit eigenen Schülern machen können und finde diese von Klarinettenkollegen (Früheinstieg mit einer C-Klarinette), von Cellokollegen (Früheinstieg mit einem 1/4 Cello) oder von Querflötenkollegen (Früheinstieg mit U-Kopfstück) bestätigt. Nicht zuletzt habe ich die Entwicklung des Fagottspiels meiner Tochter miterlebt, die mit 9 Jahren also schon nicht mehr als „Früheinsteigerin" auf einem dafür geeigneten Instrument mit dem Unterricht begonnen hat. Das richtige Verständnis für die bläserischen Zusammenhänge setzte deutlich erkennbar erst mit ca. 11 Jahren ein, welches dann aber eine deutliche und zügige Weiterentwicklung zur Folge hatte. Die erste Zeit war oft frustrierend; sie hatte Zuhause keine Vorstellung davon, was sie außer den zu spielenden Noten der kleinen Stücke (die auch nicht sonderlich kindgerecht waren) sonst noch Üben oder „trainieren" sollte. Aber ständig war sie auf der Suche nach dem Klang und Ton, den sie von ihrem Lehrer kannte. Sie war häufig unzufrieden, weil sie nicht in der Lage war, diesen Ton ebenfalls zu erzeugen.

Sie hat darüber hinaus den Einstieg in den Fagottunterricht über den Orffkreis gemacht, in dem sie große Begeisterung am Musizieren erfahren hat. Dies zeigte sich bei ihr wie bei allen anderen Kindern dieser Orffgruppe durch großen Einsatz,

durch Zuverlässigkeit im Üben und im Unterrichtsbesuch sowie bei Aufführungen und Konzerten. Sie hat dort den Umgang mit der Notenlehre und rhythmisches Verständnis (z.B. punktierte Notenwerte) kennengelernt und konnte damit zu Beginn des Fagottunterrichts schon verhältnismäßig gut umgehen.

Ist die Zielsetzung der Musikschule auf Breitenarbeit einerseits und auf gleichzeitige und leistungsorientierte Ausbildung in den einzelnen Fächern bis in die Leistungsspitze hinein andererseits ausgerichtet und möchte ich dieses als Instrumentallehrer mit einer umfassenden Ausbildung in meinem Unterrichtsfach bis in die Leistungsspitze hinein unterstützen, so ist es ratsam, die Kinder verantwortlich und altersgerecht an die Musik und schließlich an den Unterricht auf den „großen" Orchesterinstrumenten heranzuführen. Dabei macht es nur wenig Unterschied, ob ich das Fach Oboe oder irgend ein anderes Fach vertrete. Es entspricht dem Entwicklungsstand von 6- bis 7jährigen, sich spielerisch und neugierig mit ihrer Erlebniswelt zusammen mit Altersgenossen auseinanderzusetzen. Die Bereitschaft für diszipliniertes und leistungsorientiertes Lernen und Handeln muß zunächst durch positive Erfahrungen geschaffen werden. Es entspricht ihren Bedürfnissen viel weniger – dafür dem Wunschdenken vieler Instrumentallehrer um so mehr – sie zu zweit oder gar einzeln leistungsorientiert zu unterrichten. Diese Leistungsorientierung ist beim Unterricht auf der Oboe und auch auf der Kinderoboe nach meinem Verständnis von Anfang an gegeben, weshalb er für Kinder des genannten Alters auch nicht vertretbar ist. Altersgerechter Gruppen- bzw. Klassenunterricht kann viel besser in Orffkreisen, Rhythmusgruppen oder auch im Kinderchor erfolgen, als im frühinstrumentalen Gruppenunterricht auf der Kinderoboe, der C-Klarinette, einer Querflöte mit U-Kopfstück, einem Quintfagott usw. Auch oder gerade in der Gruppenunterrichtsform machen diese Unterrichte, wie bereits dargelegt wenig Sinn.

Die Kinder können in den genannten Großgruppenunterrichten wie Orffkreis sehr wichtige Aspekte des Musiklernens erfahren, ohne daß instrumentenspezifische technische Probleme hierbei im Wege stehen. Am Beispiel des Orffkreises kann man sagen, daß Notenlehre, Rhythmus und kindgemäße Literatur kennengelernt und vor allem Erfahrungen im Ensemblespiel gemacht werden, die für jede Art von Instrumentalunterricht ungeheuer wichtig sind. Rhythmische Abläufe werden in der Gruppe viel verständlicher erlebt als alleine. Ansprechende Literatur, in der Gruppe erlebt, ist ein im Einzelunterricht sehr schwer zu vermittelndes Erlebnis, ganz abgesehen von den Möglichkeiten, diese Kinderliteratur für die genannten Kinderensembles einfach und wirkungsvoll zu arrangieren. Wie wird wohl eine kleine Samba (brasilianisches Kinderlied) in einer mehrstimmigen Oboengruppe von etwa 7jährigen Kindern im Vergleich zu einem mehrstimmigen Orffkreis klingen? Schon durch die Art der Tonerzeugung wird bei Orffinstrumenten der rhythmische Aspekt mühelos umgesetzt, und er wird zweifellos die Kinder ansprechen. Ebenso wird es auf diesen Instrumenten auch bei mehrstimmigen Arrangements keine Intonationsprobleme geben, weil bei den jeweils zu spielenden Tönen die Intonationshöhe vorgegeben ist. Jeder Oboist kann einschätzen, wie viel Mühe es macht, diese Inhalte auf der Oboe umzusetzen. Auf die für den Orffkreis beschriebene Art wird viel schneller Begeisterung für die Musik und das Musizieren aufgebaut und ein späteres Aussteigen zunehmend unwahrscheinlicher. Derart motiviert und allgemein für die Musik begeistert, wird ein Schüler inzwischen belastbarer sein, wenn er dann als 9- bis 10jähriger zum Oboenunterricht überwechselt und dort mit den instrumentenspezifischen Problemen konfrontiert wird. Ein leistungsorientierter Unterricht unter motivierender pädagogischer Betreuung entspricht jetzt viel eher seiner Leistungsfähigkeit und Leistungsbereitschaft. Er hat inzwischen die Wirkung von Musik und damit auch deren Wirkung auf ihn positiv erfahren und kann jetzt viel eher einschätzen, auf was er sich mit dem Oboen-unterricht einläßt. Die nicht vorhandenen Vorkenntnisse in allen bläserischen Belangen lassen sich gezielt und unproblematisch nachholen. Hier gilt, wie bereits oben erwähnt, daß beim Umstieg auf ein anderes Instrument alles Neulernen in der Regel viel leichter zu schaffen ist als Umlernen bereits eingeübter und ins Unterbewußtsein abgelegter Abläufe und Verhalten.

Setzt man dennoch zur Vermeidung vieler Probleme ein kleineres und leichteres Instrument als die Orchesteroboe, wie die zu Anfang genannte „Musette in F", für den Anfangsunterricht ein, so können Kinder mit 6 oder 7 Jahren wegen der kleine-

ren Ausmaße des Instruments sicherlich damit beginnen. (Eine hohe zweiklappige Oboe ist wegen ihrer verhältnismäßig großen Tonlochabstände kaum dafür geeignet.) Die Anforderungen unterscheiden sich allerdings in mehreren Punkten von denen der modernen Oboe. Der Ton bzw. Klang der „Musette in F" weicht erheblich von dem der Oboe ab und hat mit dem eigentlichen Oboenklang nichts mehr gemeinsam. Der zunächst als übereinstimmend wirkende Ansatz hat im Grunde auch nur entfernte Gemeinsamkeiten mit der Oboe. In beiden Fällen wird der Ton zwar auf Doppelrohrblättern physikalisch auf die gleiche Art und Weise erzeugt, doch die Muskelkraft und Formung der Lippenmuskulatur ist auf der modernen Oboe erheblich trainingsintensiver und aufwendiger als auf der „Musette in F". Ein hierauf trainierter Ansatz wird ähnliche Probleme haben, die zweite Oktave auf einer Oboe zu intonieren wie der untrainierte Ansatz eines Ungeübten (z.B. eines Blockflöten- bzw. Klavierspielers).

Das läßt den Schluß zu, daß eine „Musette in F" durchaus für den Unterricht mit 6- bis 7jährigen geeignet ist (wenn bei ihnen die oberen und die unteren vier Schneidezähne vorhanden sind), aber nicht als Hinführung zur modernen Oboe. Die „Musette in F" kann als eigenständiges Instrument eine Alternative zur Oboe sein, wie die Blockflöte, das Klavier oder andere Instrumente. Alles Wichtige, was im Hinblick auf den späteren Oboenunterricht darauf erlernt werden kann, kann auch auf der Blockflöte vermittelt werden. Der artverwandte aber komplizierte und zunächst zum Oboenspiel hinführend wirkende Ansatz wird die Schüler in einer Weise beanspruchen, wie es für die Entwicklung der vielen anderen Unterrichtsaspekte eher hinderlich sein wird. Deshalb ist die Blockflöte der „Musette in F" vorzuziehen.

Auf der Blockflöte entfällt der Aspekt des Ansatzes völlig. Andere Bestandteile der Entwicklung wie Notenlehre, Rhythmus, Fingertechnik u.a. können deshalb viel ergiebiger berücksichtigt werden. Auch ist das Angebot von geeigneter Kinderliteratur sehr vielfältig. Die etwas andere Vorstellung von Stütze kann mit dem Umsteigen von der Blockflöte auf die Oboe - einem völlig anderen Instrument also - mit gezielten Übungen korrigiert werden. Ist dieses Problem einmal überwunden, wird der Schüler sehr davon profitieren, daß er die übrigen Lernaspekte weitaus intensiver berücksichtigen konnte. Auch ist mit der Blockflöte ein Gruppen- bzw. Ensembleunterricht ähnlich wie im Orffkreis möglich. Lediglich die Intonation wird für 6- bis 7jährige Schüler länger ein schwieriges Problem bleiben.

Läßt man einen am Oboenunterricht interessierten Schüler zunächst mit Klavierunterricht beginnen, so wird er beim Umsteigen auf die Oboe zwar keinerlei bläserische Ausbildung mitbringen; er wird aber in der Regel gute Voraussetzungen bezüglich Notenlehre und Rhythmus haben. Ebenso wird er seiner Altersgruppe entsprechende Literatur, gekoppelt mit einem vertretbaren Leistungsanspruch, kennengelernt haben. Er hat zwar Fingertechnik vermittelt bekommen, muß jedoch das Umsetzen der gelesenen Noten in „Blockgriffe" - mehrere Finger sind für einen Ton zuständig - neu lernen. Die durch den Klavierunterricht erworbenen Grundlagen sind oft eine sehr gute Voraussetzung für den Umstieg bzw. Einstieg in den Oboenunterricht. Umlernen irgendwelcher bläserischen Aspekte ist nicht erforderlich, und das Neuerlernen dieser Aspekte stellt in der Regel kein Problem dar. Das Ensemblespiel kann hier allerdings kaum ausgebildet werden. Auch entspricht die Unterrichtssituation wenig den Bedürfnissen unserer 6- bis 7jährigen Kinder nach gemeinsamem Tun und Erleben.

Ich bin fest davon überzeugt und habe es in 16 Jahren Berufspraxis oft erfahren, daß kindgerechter Instrumentalunterricht im Alter von 6 oder 7 Jahren in Gruppen wie Orffkreis, Kinderchor, Rhythmusgruppe oder teilweise auch in Blockflötengruppen beginnen sollte. Wenn dann die Spielfreude und die Bereitschaft zum Musizieren in diesen Kindern geweckt ist, werde ich aus der Altersgruppe der 9- und 10jährigen vielleicht nicht übermäßig viele Schüler für den Anfangsunterricht bekommen. Wenn sich aber ein Schüler dieser Altersgruppe nach dem Besuch eines Elementarensembles für die Oboe entscheidet, dann ist diese Entscheidung weniger durch Sympathie für eine Lehrperson oder als Gruppenwille zustandegekommen, sondern sie wird viel eher das Ergebnis eines bewußten Prozesses sein.

Solche Startbedingung ist für den Anfängerunterricht auf der Oboe altersgerecht und erfolgversprechend. Ein Beginn im Alter von 6 oder 7 Jahren – auch mit einer für diese Altersgruppe durchaus passenden Kinderoboe – ist aus den oben

genannten entwicklungspsychologischen und pädagogischen Gründen nicht altersgerecht und deshalb nicht sinnvoll. Der Einsatz der Kinderoboe für 9- oder 10jährige kann allerdings aus bautechnischen Gründen durchaus sehr sinnvoll sein.

Die „Musette in F" ist ebenfalls aus entwicklungspsychologischen wie auch pädagogischen Gründen für 6- bis 7jährige nicht geeignet. Noch weniger ist ein Unterricht darauf aus klanglichen und ansatzspezifischen Gründen sinnvoll. Darüber hinaus gibt es für das Zusammenspiel nahezu keine geeignete Literatur.

Anfangsunterricht auf der zweiklappigen hohen Oboe ist für 6- bis 7jährige wegen der zu großen Tonlochabstände überhaupt nicht möglich. Die zuvor genannten entwicklungspsychologischen und pädagogischen Aspekte sprechen wie bei der „Musette in F" und der Kinderoboe gegen den Einsatz für die genannte Altersgruppe.

LITERATURVERZEICHNIS:

Perrez, M. / Minsel, B. / H. Wimmer: *Was Eltern wissen sollten*, Otto Müller Verlag, Salzburg

Tobias Brocher: *Stufen des Lebens*, Kreuz Verlag, Stuttgart

Dr. Andreas Dodt: *Musik- Beitrag zur Lösung heutiger Jugendprobleme?* Esprint-Verlag, Heidelberg 1986

Lehrplan *Oboe*, Gustav Bosse Verlag GmbH & Co.KG, Kassel 1992

Dieter Baacke: *Die 6- bis 12jährigen*, Beltz Grüne Reihe, Beltz Verlag, Weinheim und Basel

Neue, sehr schöne **Traversflöte**
günstig zu verkaufen.
Fr. von Huene – I. Denner, Nürnberg
Buchsbaum mit zwei Mundstücken
a' 392 und a' 415
Tel.: 09374/7451

+ S-O-S +
Notfall: Noten
wir helfen: **Notenschlüssel**
wir versenden Noten, Bücher, Partituren, Faksimiles und Blockflöten - schnell und zuverlässig
Metzgergasse 8 72070 Tübingen Tel. 07071-26081

TAKEYAMA
HIRAO
Blockflöten
Japanische Präzision und Zuverlässigkeit

Noch zum Einführungspreis:

Alt 415 Hz	*DM 1590.-*
Alt 442 Hz	*DM 1490.-*
Sopran 415 Hz	*DM 1190.-*
Sopran 442 Hz	*DM 1090.-*

Wir senden Ihnen gerne zwei Instrumente zur Auswahl zu!

DEUTSCHLAND-REPRÄSENTANT

Die Blockflöte
Das Fachgeschäft
Colin Jardine
Fürbringerstr. 19
10961 Berlin
Tel./Fax 030 / 691 62 25

Bruce Haynes

The woodwind flattement (finger vibrato) in the 17th, 18th and 19th centuries

In summary, the evidence reviewed here suggests that

- (although most thoroughly explained by French sources) the flattement was used over a larger area and time period than is usually thought,
- its existence precluded the modern practice of continuous vibrato produced with the throat, diaphragm, or lips,
- it probably did not involve an intentional variation of pitch,
- it was directly tied to constant and frequent changes of dynamics. *English by Bruce Haynes*

Scott Reiss

Blues, Jazz, Improvisation, and the Recorder

Playing the blues will not be for every recorder player. But as we recorder players seek new arenas of expression the blues is a powerful style that can allow us great range and freedom of expression. Folk and popular styles of many kinds work well on the recorder and can expand the repertoire of our instrument tremendously. Rock and jazz, both intimately related to the blues yet different from it in fundamental ways, can provide recorder players with expressive outlets.

Appalachian and Celtic music, as well as the traditional music of many other places in the world, are excellent vehicles for making music on the recorder. As we expand into these areas there will be immense opportunities for creativity and for each performer to develop his or her own personal style. Growth in this direction promises a rich and diverse future for recorder players. *English by Scott Reiss*

Beate von Rüdiger

Early lessons on the small bassoon

Musical education starts very early nowadays. We are used to teaching children at the age of 4 to 6 years and starting some kind of musical training even at the age of 18 months. Therefore our pedagogical thinking requires a new dimension.

A lot of children want to learn an instrument they traditionally are too young for. Concerning the bassoon two of instrumentmakers manufacture small ones fitting to the requirements of children about 6 to 8 years – a new perspective to an early musical training, and on the other hand: small kids don't get frustrated by waiting for playing the instrument they want.

The results of my investigations concerning the frequency of using small bassoons in traditional music lessons were very encouraging to continue supporting the new development of instrumental pedagogics, finding new ideas and working on them in spite of several problems e. g. transposition, lack of literature etc. *English by Beate von Rüdiger*

Dorothea Baier

Should oboe lessons for children start as early as elementary school?

If we want to take advantage of the great enthusiasm of children for the oboe, we should not delay the start of lessons for them. Much too often this leads to an early stop of their musical education.

Children at the age of six are physically as well as psychically much more stable than in puberty and damage to their health is not to be expected if specially designed instruments and a correct technique to blow the instrument are used.

The most important precondition remains the preparedness of the oboe teacher to adapt to methodics to the needs of this age group.

This effort will be rewarded by lively lessons and lasting success. *English by Marianne Krause-Hogen*

Karl Hentschel

Oboe lessons for beginners

Karl Hentschel answers the question, whether it is sensible for 6- oder 7-year-old children to start oboe lessons on an oboe specially designed for children. He comes to the conclusion that this is technically possible, but does not approve of it from the point of view of pedagogical responsibility. He considers discoveries from developmental psychology and pedagogics and prefers for instance Orff-circle, children's choir, rhythmgroup or recorder ensemble as a sensible offer for children of six or seven years in view of lessons on the oboe starting at a later age. *English by Marianne Krause-Hogen*

„Bach ist für mich der Ehrliche"

Am 24. Januar 1997 wurde Erich List, Flötist, Gewandhausmusiker, Professor an der Leipziger Musikhochschule (1959-1972), 90 Jahre alt – „am selben Tag wie Friedrich der Große", mit dem den Jubilar noch dazu die Passion für das gleiche Instrument verbindet: die Flöte.

Aufmerksam sitzt er mir gegenüber und lacht. Eine kleine Frage reicht, um ihn zum Erzählen zu bewegen. 1921 begann er am Leipziger Konservatorium bei Maximilian Schwedler Flöte zu studieren – natürlich Schwedler-Flöte. Boehm-Flöte lernte List autodidaktisch für die Arbeit im Orchester. Sein klangliches Vorbild für diese ganz andere Ausdruckswelt wurde Marcel Moyse, den er allerdings nur auf Schallplatte hören konnte. Nach dem Studium begann eine lange Orchesterlaufbahn. Zunächst in einem von Günther Ramin ehrenamtlich geleiteten „Arbeitslosenorchester", ab 1931 als ständige Aushilfe im Gewandhaus, ab 1934 als Soloflötist im Leipziger Rundfunkorchester, schließlich, von 1938 bis 1960, als Soloflötist im Gewandhausorchester. Und immer in Verbindung mit der Thomaskirche, wo er schon mit 16 als „zweiter Flötist im zweiten Chor" in der Matthäuspassion unter Karl Straube mitspielte, später dann unter Günther Ramin. „Die Thomaskirche, das ist eigentlich meine Heimat ... da entdeckte ich meine große Liebe: Bach ... Bach ist für mich der Ehrliche."

Die Passionen, die Kantaten ... Hier ereigneten sich die großen musikalischen Schlüsselerlebnisse. Von den Flötenwerken war es die *Partita a-Moll* BWV 1013 für Flöte solo, die List besonders anzog. Er selbst hatte sie noch mit der Klavierbegleitung Gustav Schrecks spielen gelernt – ein weiter Weg bis zur eigenen Edition als wirkliche Solo-Partita 1964 bei Peters. Überhaupt die Ausgaben. Sie haben viel mit den Schülern zu tun, die wegen des ganz eigenen Klanges zu Erich List kamen. Denn die edierten Studienwerke sind gedacht als Übungen, die Technisches, Bläserisches und Musikalisches miteinander verquicken. Erich List strahlt: „Darauf darf ich doch ein bißchen stolz sein?" und erzählt von seiner Zeit als Professor für Flöte, für Kammermusik, für Methodik. Er war es, der in Leipzig eine Vorlesung für alle Bläser ins Leben rief, in der jeder mit bläserisch-methodischen Fragestellungen konfrontiert wurde: „Das gab es nirgends sonst in Deutschland." Natürlich waren technische Fragen wichtig, aber eigentlich ging es doch um Musik, um Aufführungspraxis, Stilistik, Gestaltung. Ich frage nach der Beziehung zu historischen Instrumenten. Sicher, irgendwann hat er auch Blockflöte gespielt, im *4. Brandenburgischen*. Traverso? Das wäre interessant gewesen. Aber da fehlte einfach die Zeit. Das Orchesterleben, Gewandhaus, Kammermusik, Hochschule, die Schüler ... Eigentlich müßte man die Schüler viermal, fünfmal in der Woche unterrichten, nicht lehren, sondern das Üben üben – die vielleicht schwerste Aufgabe des Musikers. „Und Musik heißt doch immer auch dienen." Und da ist Erich List dann wieder bei Johann Sebastian Bach, denn „er hat immer gedient in seiner Musik."

Der Flötist Erich List

Wir wünschen Erich List Gesundheit und Freude im neuen Lebensjahr. **Marianne Betz**

Didaktik für die Barockoboe

Im Anschluß an eine master-class für Barockoboe, die Bruce Haynes auf Einladung von Alfredo Bernardini am Sweelinck Conservatorium in Amsterdam gegeben hatte, fand am 18. Januar 1997 ein

Kolloquium zum Thema *Didaktik für die Barockoboe* statt, zu der Bernardini gebeten hatte. Die Teilnehmerliste glich einem „Who is Who in baroque oboe": neben Bruce Haynes und Alfredo Bernardini u. a. Michel Piguet, Katharina Arfken, Paolo Grazzi, Paul Dombrecht und Ku Ebbinge. Von allgemeinen Fragen, etwa, ob das vom 19. Jahrhundert geprägte Ausbildungssystem in den Hochschulen auch für ein Studium der Barockoboe anwendbar sei, wieviele Instrumente in die Ausbildung integriert werden sollten, welche technischen Übungen und welches Repertoire behandelt werden müsse, bis hin zu speziellen Problemen des Hülsen- und Rohrbaus reichte die Palette eines Erfahrungsaustausches, der von bemerkenswerter Offenheit und kollegialer Freundlichkeit bestimmt war. Nach einem gemeinsamen Abendessen im Hause Bernardini zeigte Han de Vries den Teilnehmern seine beispiellose Oboensammlung (ein ausführlicher Bericht folgt).

Christian Schneider

Herkunft der Leipziger Quantz-Flöte geklärt

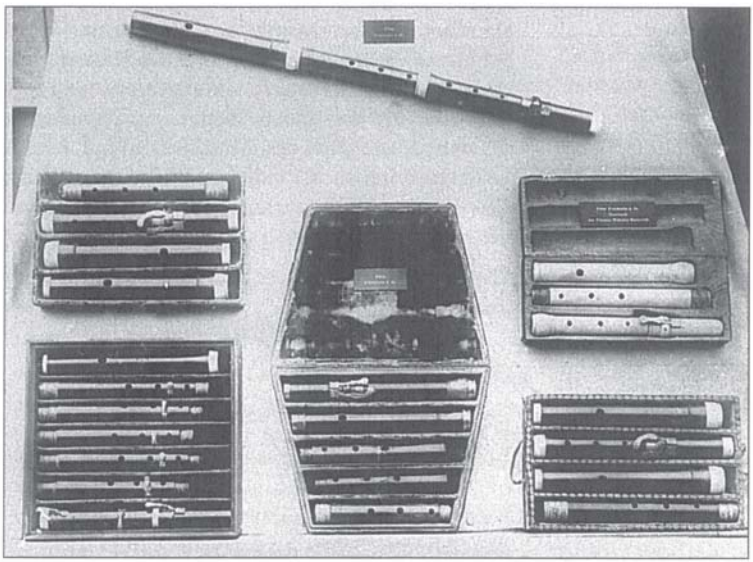
In dem Bericht „Zum 300. Geburtstag: Zwei unbekannte Quantz-Flöten neu entdeckt" (TIBIA 1/97), S. 365f., wurde über die Herkunft der Leipziger Quantz-Flöte spekuliert. Nun hat sich die Vermutung bestätigt: Die Quantz-Flöte im Musikinstrumenten-Museum Leipzig (Nr. 1236n) entstammt dem Hohenzollern-Museum (Schloß Monbijou) in Berlin.

Eine Fotografie aus den 30er Jahren zeigt Friedrich II.-Flöten des Berliner Museums, darunter auch drei Ebenholzflöten von Quantz. Der Autor dankt Ardal Powell für die Überlassung dieses Fotos.

Diese Flöten waren nach dem Krieg verschwunden. Zwei dieser Instrumente wurden 1958 – unvollständig – aus der UdSSR in die DDR zurückgegeben (so Herbert Heyde in *Musikinstrumentenbau in Preußen 1994*) und befinden sich heute im Schloß Sanssouci und im Kunstgewerbemuseum Berlin. Die dritte, auf dem Foto ganz oben abgebildete Flöte mit abgebrochenen Klappen, ausgebrochenem Fußwulst und merkwürdig kurzem Mittelstück blieb verschwunden.

Kein Mittelstück einer bekannten Quantz-Flöte zeigt derartig ungewöhnliche Maßverhältnisse: Eindeutig ist das Mittelstück in späterer Zeit gekürzt worden, um die Stimmung des Instruments zu erhöhen. Dieses Mittelstück führte nun auf die richtige Spur: Genaues Ausmessen der Fotografie und maßstabsgerechte Umrechnung der Länge und der Grifflochpositionen des Mittelstücks zeigt eine präzise Übereinstimmung mit entsprechenden Maßen der Leipziger Flöte. Nimmt man die anderen Merkmale dazu, bleibt kein Zweifel: Die Leipziger Quantz-Flöte ist mit der vermißten Flöte des Hohenzollernmuseums identisch. Die Klappen und der Fußwulst wurden wohl nach dem Krieg restauriert.

Eine Frage bleibt: Wer ist der rechtmäßige Eigentümer der Flöte? **Eberhard Dehne-Niemann**



Flöten im Hohenzollern-Museum (ca. 1930)

Neue Musik für Holzbläser. Tage für Neue Musik Stuttgart 1997

Vom 25. Januar bis 3. Februar wurden bei den diesjährigen Tagen für Neue Musik im Stuttgarter Theaterhaus fünfunddreißig Werke vorgestellt, darunter elf Uraufführungen und sieben deutsche Erstaufführungen. Der künstlerische Leiter Hans-Peter Jahn hat dieses Jahr darauf verzichtet, musikalische Themenschwerpunkte zu bilden oder Komponistenportraits zu veranstalten. So ergab sich ein eher buntes Bild gegenwärtigen Musikschaffens mit einem erfreulich hohen Anteil an solistischen und kammermusikalischen Kompositionen für Holzblasinstrumente. Die „intermediale Arbeit", meint Hans-Peter Jahn, „ist etwas, was bei den Komponisten brennt." Für den Interpreten bedeutet dies, daß er nicht nur als reiner Instrumentalist, sondern als eine Art „homo ludens" gefordert ist. So mußten sich die Musiker z. B. bei Nikolaus A. Hubers amüsanter *Seifenoper O.m.U.* und bei der einfallsreichen Neufassung von Dieter Schnebels *Glossolalie 94* (bereits bei den Wittener Tagen für Neue Kammermusik vorgestellt) nicht nur als Spieler ihrer Instrumente, sondern auch als Akteure bewähren, was die jungen Musiker des *ensemble recherche* überzeugend und ohne den bei schauspielernden Musikern oft peinlichen Beigeschmack demonstrierten. Das war professionell einstudiert und verhalf den Werken zu einem berechtigten Publikumserfolg. Die Zitatenkollage von Henri Pousseurs *Echo II de Votre Faust* von von 1967 wirkte dagegen schon etwas „angestaubt".

In einem Konzert mit dem Aulos-Bläserquintett hörte man die Uraufführung von Manfred Trojahns *Sonata III* (Kompositionsauftrag des SDR); ein durchaus der Tradition verhaftetes, teilweise sehr virtuoses Bläserstück (die Kriterien für die Vergabe von Kompositionsaufträgen durch den SDR waren nach den Ergebnissen zu urteilen nicht immer nachvollziehbar) und die deutsche Erstaufführung von L. Berios skurriler *Riccorenze*, während G. Ligetis von magyarischem Temperament erfüllten *Sechs Bagatellen für Bläserquintett* erneut ihren kompositorischen Rang bewiesen und ihre Publikumswirksamkeit unter Beweis stellten.

Die Holzflöte von Peter Rijkx integrierte sich hervorragend in den Gesamtklang des Ensembles, doch fehlte dafür in den solistischen Partien etwas der Glanz.

Ein sehr interessantes Programm steuerte das Sabeth Trio aus Basel (in der „Debussy-Besetzung" Flöte, Viola und Harfe) bei. Zauberhafte Klänge in Nikolaus A. Hubers *Als eine Aussicht weit* (die Flöte wird z. B. mit 2 cm Abstand zum Mundloch angeblasen), die dann allerdings durch brutale „konkrete Klänge" (Steine werden in Blecheimer geworfen, eine Leiter stürzt um etc.) empfindlich gestört werden und ein sehr gut durchgehörtes introvertiertes Werk des jungen Komponisten Johannes Schöllhorn mit dem Titel *under one's breath* haben mich besonders beeindruckt.

Zwiespältige Eindrücke hinterließ ein Abend mit dem Freiburger Ensemble *Sur Plus* unter der Leitung von James Avery. *Medusa* für Oboe und Kammerorchester kündigt der Komponist Claus-Steffen Mahnkopf großspurig als seinen „ersten dezidierten Beitrag zum Jahrhundertende, zum Jahrtausendwechsel, ja zum Übergang zu einer Musik des 21. Jahrhunderts" an. Die Realisierung der äußerst komplexen Partitur wirkte dann aber wie die Erläuterungen des Komponisten im Programmheft: völlig unverständlich! Die Verarbeitung und Überlagerung von vier zur Thematik

27.
INTERNATIONALE MEISTERKURSE IM RHEINBERGERHAUS VADUZ

5. – 12. Juli 1997	Kurt Widmer, Gesang
7. – 19. Juli 1997	Hans Maria Kneihs, Blockflöte Linda Brunmayr, Traversflöte Gerhard Mantel, Cello
11. – 15. Juli 1997	Ulrike Kinast-Kneuer, Historischer Tanz
21. – 26. Juli 1997	**JAZZ-WORKSHOP** Alice Day, Vocals Bob Lanese, Trompete Jasper Blom, Saxophon Marc Godfroid, Posaune Klaus Flenter, Gitarre Rob van Kreeveld, Piano Wim Essed, Kontrabaß Hans van Oosterhout, Schlagzeug

Prospekte und alle Auskünfte durch:
Prospectus et toutes informations par:
Leaflets and all informations through:
Internationale Meisterkurse
Liechtensteinische Musikschule
Postfach 435 · FL-9490 Vaduz · Fürstentum Liechtenstein
Telefon: 075/232 46 20 · Telefax: 075/232 46 42

gehörenden selbständigen Stücken (ein „Poly-Werk“ nennt das der Komponist) wirkte sich für die Aufnahmefähigkeit der Zuhörer nicht eben positiv aus. So war vom mitverarbeiteten Cembalostück *Pegasos* – von wenigen Momenten abgesehen – einfach akustisch nichts zu vernehmen. „Schlecht instrumentiert“ – hätte man früher gesagt. Mit bewundernswerter Intensität spielte der Oboist Peter Veale seinen mit zahlreichen diffizielen Mehrklängen angereicherten Solopart. Mit einer Oboe d'amore wirkte er zusammen mit James Avery (spektrales Klavier) auch in *Animae morte carent* von Horatiu Radulescu mit. Ein statisches, quälend langes Werk ohne jegliche Aussagekraft. Dafür wurde man entschädigt durch ein humorvolles *Lullaby* für Posaune und Ensemble von Martin Smolka (Uraufführung), in dem sich extrem hohe und langgezogene Posaunentöne (Mike Svoboda) gegen ein bewegliches Ensemble mit solistischen Klarinettenpartien absetzten. Vielleicht ist es wirklich eine gut Idee, im nächsten Jahr auf Erläuterungen der Komponisten im Programmheft ganz zu verzichten. (Einige „Schlagworte“ aus der Einführung von C. - S. Mahnkopf: „komplexistisch, multiperspektivistisch, plasmatisch-kohärent, instantan, variativ retrograd, konstellative Interrelationen). Da kann man Wolfgang Rihm (einige Seiten weiter im Programmheft) nur zustimmen: „Die einzigen Einführungen, die für die Musik etwas bewirken (im positiven wie im negativen Sinn) sind die Ohren der Hörer.“

Gerhard Braun

Kompetenz im Blockflötenbau

Was ist so außergewöhnlich an **viereckigen Blockflöten?**

Holzorgelpfeifen waren schon immer viereckig!

BASSET in f
GROSSBASS in c
KONTRABASS in F
SUBKONTRABASS in C

Übrigens: Ich baue auch **runde Blockflöten!**

BLOCKFLÖTENBAU
PAETZOLD

HERBERT PAETZOLD
GARTENSTRASSE 6
D-86865 MARKT WALD
TELEFON 0 82 62 / 15 50
TELEFAX 0 82 62 / 23 34

Workshop mit Pedro Memelsdorff vom 25. bis 26. Januar 1997 in Wiesbaden

Über 20 Teilnehmer hatten sich in den Räumen der Wiesbadener Musikakademie eingefunden, um mehr über „Affetti im italienischen Seicento“ zu erfahren.

Der in Italien wohnhafte, argentinisch-österreichische Blockflötist und Musikwissenschaftler Pedro Memelsdorff erarbeitete in zwei Tagen ein umfangreiches Programm mit Musik von Castello, Cesti, Fontana, Montalbano, Monteverdi und A. Scarlatti, das am Sonntagabend in einem Abschlußkonzert präsentiert wurde.

Zu den Teilnehmern gehörten neben Blockflötisten auch Sängerinnen, Streicher, ein Lautenist sowie die Blockflötistin und Initiatorin des Kurses Dagmar Nilles, die dankenswerterweise die Cembalobegleitung übernahm. Ohne Ausnahme ließen sich die Musikstudenten von einem ebenso fundierten wie mitreißenden Unterricht zu besonderen Leistungen inspirieren.

Pedro Memelsdorff vermochte mit seinen konkreten Hinweisen und intensiver Probentechnik in kürzester Zeit die musikalische Struktur verständlich zu machen und konnte besonders die Sängerinnen für diese ihnen unbekannte Musik begeistern. In jeder Stunde stand nicht nur das jeweilige Stück auf dem Programm, sondern auch ein übergeordneter Aspekt, wie z.B. die von manchen belächelte Wortwiederholung. Nach dieser Stunde war deutlich, daß die Wiederholung von Worten notwendig ist, um den Text in so vielen Facetten wie möglich erscheinen zu lassen.

Nebenbei referierte Pedro Memelsdorff über die Feinheiten der italienischen Aussprache, lieferte interessante Hintergrundinformationen und entwaffnete durch seinen suggestiven Gesang auch die letzten Zweifler.

Oft werden frühbarocke Sonaten auf Sopranflöten gespielt. Warum, so fragte er, solle ein Melodiein-

strument nicht auch die Baßlinie spielen? Mit der *Sonata seconda* von Fontana wagte er in einem gelungenen Versuch, Violine und Blockflöte abwechselnd spielen zu lassen und sie manchmal wie in einer Triosonate gleichzeitig zu gebrauchen. Dazu waren erstaunlich wenig Änderungen notwendig.

Trotz allem blieb noch Zeit, kritische Worte über mangelhafte Ausgaben alter Musik zu finden. Mit Vehemenz forderte er die Studenten auf, lieber in Bibliotheken auf die Suche nach den Originalen zu gehen, als sich mit einer schlechten Ausgabe zufriedenzugeben. Es war ein Wochenende mit einer Fülle von Informationen, die nachhaltig im Gedächtnis wirken werden. **Ines Müller-Busch**

Interview mit der neuen Leiterin der Internationalen Sommerakademie für Alte Musik in Innsbruck, Prof. Dr. Linde Brunmayr

Zur Person: Die gebürtige Salzburgerin studierte Medizin und Blockflöte in Innsbruck, Blockflöte und Traversflöte bei Hans Martin Linde in Basel und beendete ihre Studien bei Barthold Kuijken in Den Haag. Seit 1991 hat sie eine Professur für Traversflöte an der Musikhochschule in Trossingen inne und ist seit zwei Jahren Leiterin des dortigen Instituts für Alte Musik. Als Solistin und Mitglied in den führenden Barockorchestern konzertiert sie in ganz Europa. Seit 1993 ist Linde Brunmayr Dozentin an der Internationalen Sommerakademie in Innsbruck.

Frage: Die Internationale Sommerakademie findet in diesem Jahr zum 21. Mal statt. Was hat sich in diesem Zeitraum verändert?

Die Akademie wurde 1977 zusammen mit den Festwochen der Alten Musik ins Leben gerufen, um den bereits bestehenden Ambraser Schloßkonzerten eine neue Dimension hinzuzufügen. Mit der Darstellung alter Musik auf Originalinstrumenten der jeweiligen Epoche und in der Gesangstechnik ihrer Zeit sollten die Konzerte an die bedeutende Innsbrucker Tradition anknüpfen, die die einstige Residenzstadt der Tiroler Habsburgerfürsten bis ins 18. Jahrhundert hinein zu einer zentralen europäischen Musikmetropole machte. In das Dozententeam für die Akademie wurden führende Spezialisten ihres Fachs berufen, um die Meisterkurse zu leiten. Künstler, wie z.B. Wieland Kuijken und Johann Sonnleitner, waren Männer der ersten Stunde.

Damals leisteten die Dozenten Pionierarbeit auf dem Gebiet der historischen Aufführungspraxis. Inzwischen gibt es in Westeuropa viele Möglichkeiten, eine fundierte Hochschulausbildung in dieser Richtung zu erlangen. Der Schwerpunkt der Künstlerischen Arbeit der Sommerakademie und ihrer Mitglieder hat sich in den Jahren verlagert. Die Akademie ist inzwischen zu einem Sammelpunkt für junge Solisten, Ensembles und Orchestermusiker geworden, die dort die Gelegenheit wahrnehmen, sich auf ihrem Instrument zu perfektionieren und miteinander zu musizieren.

Was hat Sie dazu bewogen, die Leitung des Kurses zu übernehmen?

Im vergangenen Jahr war der Kurs erstmals ohne eine künstlerische Leitung, die in den vergangenen Jahren erfolgreich von Howard Arman ausgeführt worden war. Durch eine sehr geringe Teilnehmerzahl im 20. Jubiläumsjahr bestand die Gefahr, daß die Internationale Sommerakademie geschlossen werden sollte.

Mit der Unterstützung aller Lehrkräfte, die sich als Team hervorragend verstehen, wurde ich vom Vorstand der Festwochen der Alten Musik als neue Leiterin eingesetzt.

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

Zu diesem Schritt hat mich einerseits die über Jahre gewachsene Zusammengehörigkeit des Dozententeams bewogen. Es ist selten, daß man sich sowohl in der praktischen Konzeption wie auch in der Zielsetzung so einig sein kann. Diese gute Verständigung ist auf den jahrelangen persönlichen Einsatz und die intensive Zusammenarbeit unter den Kollegen zurückzuführen.

Andererseits habe ich diesem Kurs viel zu verdanken. Meine ersten Kontakte zur Alten Musik habe ich während der Innsbrucker Sommerakademie geknüpft und dort für meinen weiteren Weg als Traversflötistin richtungsweisende Inspiration und Prägung erhalten.

Als Leiterin kann ich der Akademie etwas von dem zurückgeben, was ich als Teilnehmerin seinerzeit mitnehmen durfte.

Im Grunde genommen ist mir eine solche Arbeit ja nicht unbekannt. An der Musikhochschule Trossingen leiste ich als Leiterin des Instituts für Alte Musik ähnliches. Ich denke, daß sich meine Arbeit in diesen beiden Bereichen gegenseitig befruchtet.

Welche konkreten Veränderungen haben Sie an dem Kursprogramm vorgenommen?

Die Sommerakademie ist von 9 auf 7 Tage verkürzt worden, der Kursbeitrag wurde fast um die Hälfte gesenkt. In diesem Jahr konnten wir dem bereits reichhaltigen Kursprogramm einen Kurs für Barockoboe mit Alfredo Bernadini hinzufügen.

Ich darf diese Gelegenheit nützen, um auf eine kurzfristige Änderung hinzuweisen: Kees Boeke wird anstelle von Michael Schneider im Fach Blockflöte unterrichten.

Die Seminare sind mit den Fächern Gregorianik und einer Orchesterakademie erweitert worden. Die Vorträge behandeln aktuelle Themen: u.a. wird Rudolf Tutz ein Seminar über die Quantz-Flöte halten, Jesper Christensen gibt anhand historischer Tondokumente eine Einführung in die „Romantische Aufführungspraxis" und René Jacobs leitet eine Podiumsdiskussion über seine Opernprojekte. Erstmalig laden wir auch moderne Streicher ein, mit ihren Ensembles nach Innsbruck zu kommen und bieten ihnen die Möglichkeit, Unterricht zu nehmen sowie historische Instrumente und deren Spielpraxis kennenzulernen. In diesem Rahmen ist auch während der ersten vier Tage eine Instrumentenausstellung geplant.

Außerdem freuen wir uns, daß die süddeutsch-italienische Orgelakademie in unserem Kurs mit dem Besuch verschiedener historischer Orgeln und einer Exkursion nach Italien ein recht vielfältiges Programm anbietet.

Welche Voraussetzungen müssen die Teilnehmer mitbringen? Was möchten Sie ihnen mitgeben?

Vor 20 Jahren mußten die Teilnehmer ein abgeschlossenes Hochschulstudium vorweisen. Heute ist das nicht mehr so, da das Ausgangsniveau der Schüler und Studenten wesentlich höher ist. Wir erwarten eine gute musikalische Qualität und vor allem Neugierde und Begeisterungsfähigkeit.

Der Sinn des Kurses ist und bleibt der internationale künstlerische Austausch. 1997 bieten die Schwerpunkte Kammermusik und Orchesterakademie dazu besondere Gelegenheit. Studenten und Lehrer werden intensiv zusammen musizieren und das Ergebnis während einer Mittagshore und einem Festkonzert präsentieren.

Was für die Teilnehmer gilt, nehme ich übrigens auch für mich selbst in Anspruch. Als Dozentin freue ich mich darauf, junge Musiker zu treffen, neue Dinge zu erfahren und auf dem laufenden zu bleiben.

Die Kombination eines Sommerkurses mit stimmungsvollen Festwochenkonzerten und Barockopern scheint mir besonders gelungen und Innsbruck als Ort dieser internationalen Begegnung ideal. So gesehen bleibt die Sommerakademie für Alte Musik immer zeitgemäß. Ich hoffe, daß sie noch lange Bestand haben wird und würde mich freuen, wenn sie heuer wieder großen Zuspruch findet.

Internationale Sommerakademie für Alte Musik, Haspingerstr. 1, A-6020 Innsbruck; e-mail: alte.musik.@magnet.at, http://www.tis.co.at/fest-alte-musik, Tel. 0043 512 57 10 32, Fax. 0043 512 56 31 42

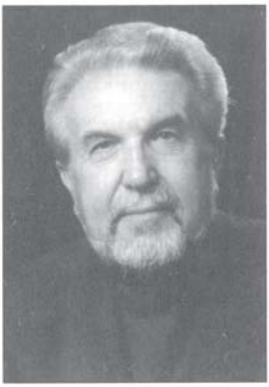
Das Gespräch mit Linde Brunmayr führte **Ines Müller-Busch**

Elias Davidsson (Palästina, 1941)

Originalduette und Trios

Querflöten / Klarinetten / Oboen / Saxophone / Blockflöten / Fagotte

Erhältlich im Fachhandel oder direkt vom Komponisten:
Tel./Fax: 00354-552-6444 / 6579 • http://www.nyherji.is/~edavid



GERHARD BRAUN
*27.2.1932

Wir gratulieren unserem Mitbegründer und Herausgeber-Kollegen zum 65. Geburtstag

Hartmut Gerhold, Dr. Hermann Moeck, Prof. Christian Schneider, Prof. Dr. Ulrich Thieme und die Schriftleiterin Sabine Haase-Moeck

TIBIA MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER

Interpretationskurs mit

Anne Utagawa und
Dominique Hunziker

im Museo d'Intragna
Tessin, Schweiz.
12. - 19. Juli 1997

Anmeldung bis 1. Juni 1997

Information und
Kursunterlagen durch:

Urs Buchmann
Pastificio vecchio
CH-6654 Cavigliano, Schweiz
Telefon/Fax
+41 91 - 796 29 16

München, Kulturzentrum am Gasteig

Meisterkurs Flöte
Aurèle Nicolet

30. Oktober bis 2. November 1997

Solo- und Kammermusik von Bach bis Boulez

Veranstalter: Landesverband Bayer. Tonkünstler
mit dem Richard-Strauss-Konservatorium

Info- und Anmeldung:
Landesverband Bayerischer Tonkünstler e.V.
Linprunstr. 16/Rgb. · 80335 München
Tel.: 089/5232593/Fax: 089/529704

Die deutschen Musikzeitschriften brachten im vergangenen Jahr neben Berichten über das aktuelle Konzertleben – wobei sich *Concerto* auf Aufführungen alter Musik und mit historischen Instrumenten konzentriert – auch wieder einige interessante Beiträge für Quer- und Blockflötenspieler.

Tilmann Dehnhard setzt sich in *Flöte aktuell* in mehreren Fortsetzungen mit der „Flöte im Jazz" auseinander und analysiert dabei von Tonträgern abgenommene Musikbeispiele. Da sich diese Musikrichtung auch in der Flöten-Pädagogik mehr und mehr ausbreitet, kann diese Einführung in die Spielarten des Jazz auch für Instrumentallehrer sehr hilfreich sein. In Heft 2/96 liefert Andreas Mazur eine Einführung in das Pars-pro-toto-Spiel, Spieltechniken auf den einzelnen Flötenteilen und verschiedenen Kombinationen (z. B. Kopf- und Fußstück etc.). Offenbar ist der junge Autor der Ansicht, der *Erfinder* dieser Spielpraktiken zu sein. Kompositionen aus den sechziger Jahren, die sich dieser Techniken bereits ausgiebig bedienen (u. a. Werke von Karkoschka, Gümbel, Witzenmann und Braun) scheinen ihm dabei unbekannt geblieben zu sein, obwohl sie durch Verlagspublikationen heute allgemein zugänglich sind. Insbesondere Wolfgang Witzenmanns *Protopars*, das ich 1970 beim Gaudeamus-Festival in Utrecht uraufgeführt habe, verwendet diese Spielweise exzessiv und in bislang nie wieder erreichter Radikalität und Konsequenz (die Spielweisen auf den einzelnen Flötenteilen haben dabei direkte Auswirkungen auf die musikalische Form). Auch fehlt in seiner Aufstellung der in diesen Kompositionen häufig angewandte „Trompetenansatz" an Mittel- und Fußstück. Inwieweit das vom Autor für 1997 angekündigte *Kompendium* über den Anhang von Martin Gümbels Flötenschule (*Neue Spieltechniken*) und meine *Flöten-Spiele* von 1972 hinausgeht, bleibt abzuwarten.

In zwei Heften (Februar und März 1996) veröffentlicht Thérèse de Goede in *Concerto* einen Aufsatz über „Die Entwicklung von Generalbaß und Harmonie im Zeitalter Henry Purcells", der wohl auch nicht unwidersprochen hingenommen werden kann. Zu diesem Thema, das für Interpreten alter Musik ja immer aktuell bleiben wird, und detaillierte Kritik an bisherigen Publikationen demnächst mehr in dieser Zeitschrift.

Die insbesondere dem Musikunterricht verpflichtete Zeitschrift *Üben & Musizieren* bringt in Heft 1/96 neben verschiedenen Beiträgen zum instrumentalen Gruppenunterricht einen Nachdruck des anläßlich des Bundeswettbewerbs 1995 gehaltenen Vortrages von Gerhard Braun „Moderne Blockflötenmusik im Spannungsfeld zwischen „U" und „E" – ein kleiner Beitrag zur Literaturkunde". Diese zunehmend aktueller werdende Thematik wird hier insbesondere unter dem Aspekt von Wettbewerbsprogrammen abgehandelt und wurde inzwischen durch weitere Publikationen (auch in TIBIA) mehrfach kritisch beleuchtet. Das Thema wird uns wohl noch einige Zeit begleiten.

Johannes Fischer setzt sich in Heft 6/96 in seinem Beitrag „Hat die Zukunft im Blockflötenbau bereits begonnen?" insbesondere mit der neuen Tenorblockflöte von Maarten Helder und deren Bauprinzipien auseinander. Der Autor – im Blockflötenbau selbst aktiv –, erläutert Verbesserungsmöglichkeiten bei „modernen" Blockflöten insbesondere in den Bereichen Tonumfang, Dynamik und Klangfarbe. Auch hier wird die Zukunft sicherlich noch weitere interessante Lösungsmöglichkeiten bieten, und neue Kompositionen könnten eventuell auch noch ganz neue Ansätze im Instrumentenbau auslösen. Es bleibt spannend.

Gerhard Braun

Syrinx. Trimestrale di Cultura e Informazione dell'Accademia Italiana del Flauto. Anno VIII (1996), No. 27-30

I Fiati. Anno II. No. 9-14, Dez. 95 - Nov. 96

Syrinx hat sich im vergangenen Jahr vom „Bullettino Ufficiale..." zum „Trimestrale di Cultura e Informazione..." gewandelt. Das Angebot an Aufsätzen aus Bereichen der Instrumentenkunde, Didaktik, Literatur und Aufführungspraxis (einschließlich Moderne) zeigt ein ähnliches Konzept wie TIBIA, allerdings ausschließlich auf die Querflöte bezogen, bereichert durch Porträts vom italienischen Flötenhimmel und reichlich Information. Von allgemeinem Interesse: Werkverzeichnisse

von Ciardi, Krakamp, Rabboni und der berühmte Carnevale di Venezia in verschiedenen Versionen für die Flöte (M. Bignardelli), eine Untersuchung fünf verschiedener Flötenschulen des 19. Jahrhunderts (R. Cataldi), eine didaktisch orientierte Literaturliste für den Unterricht Zehn- bis Vierzehnjähriger (C. Lopriore, L. Verzulli), in der auffällt, daß bei den Lehrwerken als deutsches einzig Gümbel genannt, wegen Sprachproblemen aber gleichzeitig abgelehnt wird. Abgesehen davon gibt es für eine solche Liste bei uns sicher andere Vorstellungen.

Während der 150. Geburtstag der Boehmflöte mehr in Gegenüberstellung moderner Konstruktionen gewürdigt wird (A. Pomettini), erscheint der Exkurs über die Geschichte der Flöte (A. I. de Benedictis) zwar hübsch illustriert (Fig. 17, 18 verwechselt) doch textlich zu pauschal und flüchtig. Man hätte die prominente Literatur gut aus Castellanis praktischer Anthologie entnehmen können, anstatt Marcellos Blockflötensonaten unter die „Schlüsselwerke" der Querflötenliteratur zu zählen. Ausgleichender Trost findet sich immerhin in den mittelalterlichen Zeugnissen der Querflötengeschichte (L. Ehlich).

i Fiati, das Magazin für alle Bläser greift nicht nur die Geschichte (und Problematik) des Bassetthorns auf (d'Allessandro), sondern, wie *Syrinx*, auch die Diskussion um die staatlichen Lehrpläne für die Musikausbildung an der Schuola media, nicht das erste und einzige Zeichen von Unbehagen. Die geschilderten Idealvorstellungen sind so universell gültig, daß man ihre Realisierung nur wünschen kann. Nicht im gleichen Sektor, aber auch in der Luft liegt offenbar Arundo Donax (Cioffi).

Außerdem hat Klöcker hier einen Aufsatz über Cartellieri veröffentlicht und Bignardelli schreibt über die Manuskripte und Autographen der Bläsermusik von Donizetti und Mayr in Bergamo.

Nikolaus Delius

Zahle Spitzenpreise für alte
Musikinstrumente
Dipl.-Ing. Winfried Schmitz · Rotdornweg 16
50189 Elsdorf · Telefon: 02271 / 64080

Der Blockflöten-Katalog
ist endlich da !
einmalig !
Blockflöten aller wichtiger Blockflötenbauer
Notenverzeichnis (über 6000 lieferbare Titel)
Bücher, Geschenkartikel und Zubehör
gratis anfordern !
Notenschlüssel
Metzgergasse 8 - 72070 Tübingen
Ruf: 07071-26081 Fax: 26395

Dieter Krickeberg (Hrsg.): Der ‚schöne' Klang. Studien zum historischen Musikinstrumentenbau in Deutschland und Japan unter besonderer Berücksichtigung des alten Nürnberg. Nürnberg (Germanisches Nationalmuseum) 1996, 287 S., 18 Farbabb., 116 s/w Abb., ISBN 3-926982-48-9, DM 45,00

Dieser für Laien und Fachleute bestimmte Sammelband entstand im Zusammenhang mit Ausstellungsplanungen der Musikabteilung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, die dem Musikinstrumentenbau gewidmet sind. Dabei geht es nicht nur um die Herstellung der Instrumente im technischen Sinn, vielmehr sollten Zusammenhänge zwischen der Musikkultur und den strukturellen bzw. materialen Details der Musikinstrumente gezeigt werden. Ferner wird der Instrumentenbauer als Person, das heißt als Unternehmer und Bürger, aber auch im Hinblick auf seinen geistigen Ausgangspunkt in das Blickfeld gerückt.[1]

Konservatorium für Musik Biel
Conservatoire de Musique de Bienne

Konservatorium für Musik Biel, Abteilung Berufsschule

Wir bieten an unserem Hause die Fachrichtung Alte Musik an mit Hauptfach, Nebenfach, Kammermusik, Improvisation, Basso continuo, Historische Aufführungspraxis, Theorie, Pädagogik usw.

Unsere Dozenten sind:

Dirk Börner, Cembalo
Peter Croton, Laute
Carsten Eckert, Blockflöte
Michael Form, Blockflöte
Dominique Muller, Theorie Alte Musik

Anmeldeformulare und Auskünfte erhalten Sie beim Sekretariat des Konservatoriums für Musik
Bahnhofstrasse 11, Postfach 1145
CH-2501 Biel
✆ 0041 (0) 32 322 84 74

So schreibt der Herausgeber im Vorwort. Ein weitgestecktes, kulturenübergreifendes Ziel, wobei im vorliegenden Band Japan (und nur dieses fernere Land) mit 29 von insgesamt 278 Seiten Nürnberg und Leipzig gegenüber kurios vereinzelt dasteht, immerhin ein Anfang im kleinen. So ganz deutlich kommt es nicht heraus: Dreht es sich letztlich auch darum – den Kunstbegriff erweiternd –, zu versuchen zu zeigen, daß Musik und Instrumente enger zusammengehören, als es die gängige Musikwissenschaft zugesteht, will sagen, daß Musikinstrumente auf andere Art, aber doch ebenfalls dem „genialischen" Umfeld entspringen?[2] Das hieße, den künstlerisch-funktionellen und historischen Erklärungsbedarf wesentlich zu erweitern.

Soweit zu den Absichtserklärungen des Herausgebers und den möglichen Gedanken, die dem Leser dabei kommen.

Der vorliegenden Sammlung von (mehr engthematischen) Aufsätzen setzt Krickeberg eine allgemeine und historische Überschau voran, die beim Lesen manchmal etwas hakt. Wenn bezüglich des Gebrauchs von Instrumenten zuviel von Ober- und Unterschichten die Rede ist, kommen mir – fast unbewußt – immer Bedenken. Und kommen die Instrumentenchöre des 16. Jahrhunderts nicht zu kurz? Und müßte beim japanischen Instrumentenbau bezüglich der eventuellen Verwendung althergebrachter Maße nicht zumindest auf die Maßnormtheorie von Hornbostel/Sachs eingegangen werden?

Für die TIBIA-Leser besonders interessant ist ein Aufsatz von Kirnbauer/Thalheimer über neu entdeckte Querflöten Jacob Denners, u. a. eine Elfenbeinflöte mit alternativem C-Fuß, das wohl älteste erhaltene Instrument dieser Art (vgl. auch Majer, Museum Musicum, 1732, und Quantz, Anweisung ..., 3. Auflage 1789) und eine Buchsbaumflöte, die „teuerste" je gehandelte und von der „Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen" erworbene Querflöte, die dann für künstlerische Zwecke ausgeliehen wurde (vgl. TIBIA 2/93, S. 461ff).

Besonders ergiebig ist der Band mit Beiträgen über Resonanzböden, Saitenstärken, historische Darm- und Drahtsaiten und Orgelbau.

Hingewiesen sei auch auf Herbert Heydes Aufsatz „Produktionsformen und Gewerbeorganisation im Leipziger Musikinstrumentenbau des 16. - 18. Jahrhunderts – Warum Leipzig im 18. Jahrhundert Nürnberg im Blasinstrumentenbau überflügelte".

So knapp wie möglich, aber so erschöpfend wie nötig gibt Sumi Gunji, die Nestorin der japanischen Instrumentenkunde, eine sehr transparente Übersicht über das japanische Instrumentarium.

Kurz aber bezeichnend auch im besten Sinne der Zielsetzung Krickebergs ist der Beitrag von Satosi Simura über die klassisch-japanische Bambus-Kerbflöte Shakuhachi „Techniques and spirit of making the skahuhachi: for an understanding of the two spiritual worlds in existence today" wie auch ein anderer Aufsatz über Trommelbau, der die so sehr subtilen japanischen Handwerkstechniken schildert.

Die vom Herausgeber definierten Ziele am konkreten Detail immer rüberzubringen ist nicht einfach. Das liegt in der Natur der Sache, aber ... kein aber: man wird weitersehen. **Hermann Moeck**

ANMERKUNGEN

[1] 2 kleinere Ausstellungen über Nürnberger Orgel- und Saiteninstrumentenbau kamen 1995/96 zustande. Ein mit viel Aufwand geplantes Mammutprojekt war bisher wohl noch zu „sperrig".

[2] Anders wäre z. B. die erfinderische Entwicklung der klassischen Geige gar nicht zu verstehehn.

10. Tage für Alte Musik Kassel. „Querstand" – eine Festschrift, hrsg. von Winfried Michel, Mieroprint, Münster, 144 S., keine Preisangabe

1987 fanden erstmals die *Tage Alter Musik Kassel* statt, initiiert von Winfried Michel, der damals wie auch beim inzwischen 10. Festival für die künstlerische Leitung verantwortlich zeichnete. In der vorliegenden Festschrift, die eine Übersicht über alle bisherigen Programme gibt, ist als Ziel der Veranstaltungen nicht Spezialisierung genannt, sondern die Vergegenwärtigung eines breiten Spektrums Alter Musik. Das ist in den 10 Jahren auf vielfältige Weise geschehen, sowohl in bezug auf die Werkauswahl – vom 14. Jahrhundert bis zur Wiener Klassik – als auch auf das Instrumentarium und die Besetzungen, unterstützt durch begleitende Vorträge und Seminare mit einer großen Spannweite. So kamen Aspekte des Instrumentenbaus – Blockflöten- und Cembalo-Bau, Restaurierung von Hammerklavier und Piano-Forte – ebenso zur Sprache, wie aufführungspraktische Fragen und die Beschäftigung mit musikalischen Formen und spezieller Musikgeschichte: Continuospiel auf Gitarre, Streichinstrumenten und Fagott, Bearbeitungspraxis und Übertragung von Barock-Kompositionen für ein anderes Melodie-Instrument, Proportionslehre im 17. Jahrhundert, Rhetorik auf der Traversflöte, Musik der Niederländer, Divisions to a ground, Englische Blockflötenschulen des 17. und 18. Jahrhunderts, Italienische Triosonaten, Malerei-/Musiksymbolik u. a. m. Man darf also auf weitere Folgen der „Gedankenflüge ins Vergangene" gespannt sein, von denen Winfried Michel im Vorwort sagt, daß sie immer „Gefühltes in der Gegenwart" seien. „Die Freude des Forschens (wie spielte Bach Bach, wie spielte Bach Vivaldi, wie Mendelssohn Bach, wie tun wir es, warum *so*?), der Reiz, Wissen zu gewinnen, doch auch der Reiz des weiterhin Geheimnisvollen, Ungelösten wird in der Arbeit des Hörens, Spielens, Singens und Nachdenkens immer neu gegeben."

Ein Kapitel „Hausaufgaben" stellt nur fragmentarisch überlieferte Kompositionen von Vivaldi, Hotteterre, Telemann, Blockwitz, Hofmann, Haydn und Mozart vor und ermuntert zu Ergänzungen – sicher eine gute Anregung, die intensive

European Recorder Teachers Association e.V.

5. Internationales Blockflötensymposion

ERTA-Kongreß 97

29.5.-1.6.1997

Darmstadt

„Alte Musik-Original und Bearbeitung"

Anmeldung an:
Erta e.V., Leopoldshafenerstr.3,
D - 76149 Karlsruhe, Fax.0721-788102

Beschäftigung mit den Werken der betreffenden Komponisten und deren Umfeld voraussetzt.

Als „Coda" ein köstliches Dessert: Jürgen Dahls *Abschied von der Schreibmaschine – Das Ende einer Kulturtechnik* – sehr lesenswert!

Ilse Hechler

Friedrich Dieckmann: Franz Schubert. Eine Annäherung. Frankfurt 1996, Insel Verlag, 379 S., 53 Abb., DM 48,--

Über Schubert. Von Musikern, Dichtern und Liebhabern. Eine Anthologie. Mit 12 Abb., hrsg. von Georg Braungart und Walther Dürr unter Mitarbeit von Michael Kohlhäufl, Stuttgart 1996, 310 S., RUB 9480, kart. DM 14,--, Ln. DM 22,80

Arnold Feil: Franz Schubert: Die schöne Müllerin. Winterreise. Mit einem Essay „Wilhelm Müller und die Romantik" von Rolf Vollmann, mit 88 Notenbeisp., 2. bibliograph. ergänzte Auflage, Stuttgart 1996, 197 S., DM 29,80

Reclam Verlag, Stuttgart

Wilhelm Müller: Eine Lebensreise. Zum 200. Geburtstag des Dichters, hrsg. von Norbert Michels, Weimar 1994, Hermann Böhlaus Nachfolger (Kataloge der Anhaltischen Gemäldegalerie, Bd. 1), 222 S., zahlr. Abb., davon 18 in Farbe, DM 48,--

Fünf unterschiedliche Vorschläge entwarf der österreichische Dichter Franz Grillparzer für die Grabschrift des 1797 geborenen Komponisten Franz Schubert; einer von ihnen beschwört zwei allegorische Frauengestalten in Umarmung über dem Grab: *Er hieß die Dichtkunst tönen und reden die Musik. Nicht Frau und nicht Magd, als Schwestern umarmen sich die beiden über Schuberts Grab.*

Bezeichnend ist der Entwurf nicht nur für den Verstorbenen, sondern mehr noch für seinen Autor: lebenslang blieb er verlobt mit Katharina aus dem „Dreimäderlhaus" der Schwestern Fröhlich, das die gleichnamige Schubert-Operette von Heinrich Berté so rührselig mit skurril-biederen Figuren bevölkerte.

Eine breite Renaissance dieser 1916 uraufgeführten, von Schubert-Melodien gespeisten und einst höchst erfolgreichen „Schubertiade" ist zum 200. Geburtstag des großen Wieners am 31. Januar 1997 nicht zu erwarten; auf dem Feld des Buchmarkts allerdings macht sich das Gedenkjahr mit einigen bemerkenswerten Nachauflagen und Neuerscheinungen bemerkbar.

Arnold Feils 1975 erstmals bei Reclam erschienener Band liefert auch in der neuen Ausgabe eine solide, überraschenderweise nicht auf die Melodik, sondern auf den Rhythmus konzentrierte Analyse der zwei großen Liederzyklen. Der Ansatz dafür, gerade diesen Aspekt näher zu untersuchen, überrascht zunächst, erweist sich aber rasch als einleuchtend und gerade für die Flötisten bei der Interpretation der *Trockne Blumen*-Variationen als fruchtbar: *Schuberts von einem Gedicht angeregte Vorstellung gelangt ihm offenbar meist über eine Bewegungsvorstellung und ihr rhythmisches Korrelat in den engeren Bereich* seines Komponierens. So enthüllt sich das Lied von den *Trocknen Blumen* als „Trauermarsch", der von einer „rascher pulsierenden Bewegung" kontrastiert wird; daß dieser Marsch freilich in der „8. (!) Variation" der Flöten-Komposition wiederkehrt, dürfte angesichts der üblichen Zählung von 7 Variationen überraschen.

Schmerzlicher noch die weitgehende Beschränkung der aktualisierten Bibliographie auf das musikwissenschaftliche Schrifttum; so fehlt darin etwa der wunderschön gestaltete und inhaltlich äußerst reichhaltige Wilhelm-Müller-Katalog der Dessauer Landesbibliothek. Er stellt in neun Aufsätzen und mit reichem Bildmaterial die „Lebensreise" des Dessauer Bibliothekars, des nach Rom (und anderswo) reisenden Dichters Wilhelm Müller umfassend dar. Mehrfach werden dabei Müllers kritische Haltung zur politischen Entwicklung der Metternichschen Restaurationszeit (Andreas Klenner: *Kein Sänger der Weltflucht*), seine Liederzyklen (Roswitha Schieb: *Möglichkeiten und Grenzen romantischen Sprechens*) sowie deren Bezüge zwischen Text und Musik ausgeleuchtet (Hans-Udo Kreuels: *Die Winterreise* des Wilhelm Müller [und des Franz Schubert]. Versuch einer behutsamen, gegenseitigen Distanzierung).

Diese politischen Zeitumstände, für den Dichter wie für den Komponisten lähmend und schwer erträglich, stellt Friedrich Dieckmann in den Mittelpunkt seiner „Annäherung" an Franz Schubert. Der Untertitel beschreibt buchstäblich den Duktus des Buchs: als Reisender nähert sich der Autor von Prag aus, mit zahlreichen Blicken auf die österreichischen Lande links und rechts des Weg-

es, im „Ersten Hauptstück" der Residenzstadt Wien. Das „zweite Hauptstück" gilt den erhaltenen Schubert-Porträts und -beschreibungen sowie dem oft beschworenen und fast ebenso oft idyllisch verzeichneten Freundeskreis. Im Mittelpunkt der restlichen vier „Hauptstücke" stehen Schuberts im Gegensatz zur Legendenbildung vom unbeschwerten Sänger „überaus bewußte Kunstarbeit" und der damit verknüpfte Begriff des Genies/Künstlers. Dabei fallen viele erhellende Schlaglichter auf Schuberts irdische Existenz: die Lektüre von Coopers Indianerromanen (319) mag ebenso überraschen wie die von Dieckmann eindrucksvoll belegte Parallele zwischen *Genie und Tyrann* (262).

Vielfältig schließlich und teilweise überraschend ist auch das Schubert-Puzzle, das zwei profunde Kenner der Materie für den Reclam-Verlag zusammengesetzt haben. Das Grillparzersche Grabzitat findet sich auf der Rückseite, sekundiert durch Nietzsche, Adorno und die Beschwörung des „echten Wieners" Franz Schubert (August Wilhelm Ambros). Ein absonderlicher Ausschnitt aus Rudolf Hans Bartschs *Schwammerl*-Roman (1912), der Vorlage für die *Dreimäderlhaus*-Operette, findet sich hier neben klugen Bemerkungen (Harnoncourt, Alfred Brendel), Zeugnissen der Zeitgenossen und poetischen Huldigungen der Schriftsteller unseres Jahrhunderts. Hanns Cibulka etwa, der im BRD-Westen leider allzu wenig bekannte Gothaer Lyriker und Tagebuchschreiber, bringt Schuberts vor 200 Jahren begonnene irdische Existenz auf die Kurzformel: *Selten / das Tanzbein geschwungen, / klobig dagesessen, / Engelsschwingen / unter dem Rock.*

Ulrich Schmid

Linda Langeheine: Üben mit Köpfchen – Mentales Training für Musiker, Zimmermann Verlag Frankfurt 1996, ZM 00020, DM 26,--

Die Amerikanerin Linda Langeheine unterrichtet an der Musikhochschule Köln, Abteilung Wuppertal, Cello, Streichermethodik und mentales Training und hält regelmäßig Seminare und Workshops über ihr Spezialgebiet, das mentale Üben.

Bei soviel praktischer Erfahrung ist es überraschend, daß ihr bei Zimmermann erschienenes Buch nur wenige konkrete Fakten enthält. In den 9 Kapiteln des Buches beschäftigt sich die Autorin oberflächlich mit den Grundlagen verschiedener Techniken, darunter so anerkannter wie dem Autogenen Training und der progressiven Muskelentspannung sowie auch kontroverser Techniken wie dem Biofeedback.

Dem Begriff des mentalen Übens setzt sie das mechanische Üben entgegen, das darauf hinausläuft: „bis zum Schwachsinn dieselbe Stelle abzuspulen...". Das mentale Üben soll bei sogenannten Angststellen und Lampenfieber genauso eine Hilfe sein, wie es die Zeit des täglichen Übens optimieren und verkürzen kann, wenn man praktische und geistige Übungen miteinander kombiniert.

Der geistigen Übephase geht eine einleitende Entspannungsphase voraus, die in die Visualisierung des Musikstückes übergeht. Man stellt sich das Stück vor und versucht das Notenbild vor seinem geistigen Auge zu sehen. Als nächstes visualisiert man sich selbst, wie man das Stück spielen würde. Linda Langeheine nennt es die Erstellung einer mentalen CD, an deren Interpretation man im Geiste feilt.

Zum mentalen Training gehören viele Elemente, die auch im praktischen Üben erfolgreich sind: die bewußte Wiederholung, bei der man sich selbst zuhört oder auch die Einteilung der Musik in kleinere sinnvolle Einheiten. Genauso können die komplexen Körperbewegungen, die zum Spielen eines Instruments nötig sind, getrennt trainiert werden.

Die besprochenen Entspannungs- und Übetechniken sind nicht speziell für Musiker erdacht worden, sondern für jeden nützlich, der sich besser konzentrieren möchte. Die direkten Hinweise für Musiker, die Linda Langeheine gibt, sind ausschließlich für Streicher gedacht. Die Probleme der Atmung für Sänger und Bläser sind ebenso ausgeklammert wie die Bereiche Artikulation und Sprache. Insgesamt ist *Üben mit Köpfchen* ein Buch, das Interesse für die eine oder andere Technik weckt, die mithelfen kann, aus alten Verhaltensmustern auszubrechen und sich der Musik auf eine neue Art und Weise zu nähern.

Es stellt sich die Frage, ob man eine so individuelle Fähigkeit anhand eines Buches erlernen kann, oder ob nicht vielmehr die Hilfestellung eines in dieser Hinsicht erfahrenen Therapeuten vonnöten ist.

Ines Müller-Busch

Musik für Flöte

2 UND MEHR FLÖTEN

Jean-Baptiste Bréval
Sechs Duos op. 16 in 2 Heften
(W. Richter)
ZM 30800, 30810 je DM 22,–

Friedrich Ebert
Fünf Duos (Jahresgabe 1996 für die Mitglieder des Vereins „Freunde der Querflöte e.V.")
ZM 31770 DM 12,–

Mathias Stabinger
6 Quartette op. VI (Delius)
ZM 32160 DM 28,–

François-Joseph Gossec
Tambourin für Flöten-Ensemble (Stöhr)
ZM 31320 DM 22,–

FLÖTE UND KLAVIER

Musikalische Edelsteine
Eine Auswahl aus den „Perlen Alter Meister" Band I
(W. Richter)
ZM 32530 DM 22,–

Ferdinand Büchner
Großes Konzert f-Moll op. 38 (Petrucci)
ZM 31780 DM 26,–

KAMMERMUSIK

Robert-Nic(h)olas-Charles Bochsa
Nocturne concertant für Harfe und Flöte (Violine) (Th. Richter)
ZM 31810 DM 22,–

Johann Helmich Roman
Sonate e-Moll für Flöte und Gitarre (Ragossnig)
ZM 31650 DM 22,–

Carl Maria von Weber
Aufforderung zum Tanz
Rondo brillant op. 65 für Flöte, Violoncello und Klavier (Walther/Holle)
ZM 31030 DM 22,–

Robert Delanoff
Noble Tafelmusik für Flöte (+Piccolo), Oboe (Flöte) und Klavier
ZM 31550 DM 32,–

ZIMMERMANN·FRANKFURT

London um 1630 entstand eine Fülle wunderbarer Musik des englischen Komponisten Henry Purcell, der als Kirchenmusiker an Westminster Abbey seine Anstellung fand.

Diese kurzweilige und leicht spielbare Bühnenmusik in Form einer Suite von charaktervollen Tanzsätzen, eignet sich gut für den Ensembleunterricht mit Schülern ab etwa 9 - 10 Jahren, um ihnen einen kleinen Einblick in die frühe Opernwelt des 17. Jahrhunderts zu geben.

Die *Dix trios du Xve siècle*, herausgegeben für Blockflötentrio von Michel Sanvoisin beinhalten Werke von Guillaume Dufay, Hayne von Ghizeghem, Baude Cordier, Robert Morton und anderen Komponisten des 15. Jahrhunderts. Der heutigen Notation entsprechend und für Blockflöten bearbeitet fehlen dieser Ausgabe leider jegliche Informationen über die Herkunft der Stücke, ihrer Originaltonarten und Textangaben dieser rhythmisch und klanglich raffinierten Stücke. Da stellt sich die Frage nach den Zusammenhängen einzelner Stücke oder der reinen Willkür dieser Sammlung! Jedenfalls wünscht sich der Herausgeber eine präzise Gesamtaufführungsdauer dieser Musik, nämlich 17 Minuten und 55 Sekunden. Dachten das die Herrn Komponisten auch? Für den ausübenden Musiker wären Angaben zur Aufführungspraxis sicher von größerer Bedeutung. **Heida Vissing**

Friedrich der Große: 2 Sonaten in e-Moll, für Traversflöte oder Flöte und B.c., Wiesbaden 1996, G 13.001, DM 29,--

Michel de la Barre: Première Suitte de Pièces, für 2 Altblockflöten ohne Baß, Wiesbaden 1996, G 12.007, DM 16,--

Michel de la Barre: Deuxième Suitte de Pièces, für 2 Altblockflöten ohne Baß, Wiesbaden 1996, G. 12.008, DM 16,--

Girolamo Musikverlag, Franz Müller-Busch

Wer das thematische Verzeichnis der alten Breitkopf-Ausgaben von 1889 durchgeht, worin die Incipits von 121 Flötensonaten Friedrichs des Großen aufgeführt werden, sucht darin vergeblich! Zwar hat Philipp Spitta „bis zur Gewissheit wahrscheinlich" machen wollen, daß dies „so ziemlich alles" gewesen sei, was der König für die Flöte komponiert hat (darin die fünf *Concerti* nicht eingeschlossen); aber die beiden hier vorliegenden Sonaten befinden sich eigenartigerweise

Wir gratulieren

Gerhard Braun wird 65 Jahre alt

Werkverzeichnis 1 –Musik für Blockflöte – soeben erschienen – kostenlos anfordern bei:
Flautando-Edition
Leopoldshafenerstr. 3
76149 Karlsruhe

Neuerscheinungen 1996/1997

Remember... für Baßblockflöte

pKdTs - oder: die Einsamkeit des Flötenspielers, für Tenorblockflöte

Prismen, für Blockflötenquartett (TTBB) i. V.

Norwegische Tänze in Sätzen von Peter Heilbut für drei Blockflöten (SAA), Wilhelmshaven 1996, Heinrichshofen´s Verlag, N 2359, DM 16,--

Gerhard Dallinger: Szenen am Gartenteich, für Blockflötenquartett, Wien 1996, Musikverlag Doblinger 04 471, Partitur und Stimmen, DM 24,--

Sergej Prokofjew: Peter und der Wolf für Blockflötenquartett (und Sopraninoblockflöte), hrsg. von Nicolas Nagel, CH-Locarno 1996, Noetzel Edition N 3899, DM 12,--

Henry Purcell: Suite aus der Semi-Opera „King Arthur" für Blockflötenquartett, hrsg. von Grete Zahn, Zürich 1996 , Musikverlag Pan AG, Pan 715, DM 25,--

Divers Auteurs: Dix trios du Xve siècle, für Blockflöten, hrsg. von Michel Sanvoisin, F-Paris 1996, Verlag Gérard Billaudot, G 5972 B, ohne Preisangabe.

Norwegische Tänze für eine Sopran- und zwei Altblockflöten fangen in beeindruckender Harmonik und Rhythmik die Stimmung eines Sommersonnenwendefestes in Norwegen ein. Original auf einer Hardanger Fidel gespielt, spiegelt auch die Fassung für drei Blockflöten die Lebendigkeit und Freudigkeit dieser Musik wieder. Durch die leichte Zusammenspielbarkeit stellt die Ausgabe für einen kreativen Kammermusikunterricht mit jüngeren Schülern eine ausgesprochene Bereicherung dar.

Geboren 1940 in Eferding (Oberösterreich) studierte Gerhard Dallinger Violoncello, Komposition und Klavier in Wien. Seine Kompositionen umfassen Schulopern, Bühnenmusiken, Kammermusik- und Chorwerke. Die 1992 entstandenen *Szenen am Gartenteich* sind drei kurze programmatische Stücke für Blockflötenquartett, überschrieben mit den Titel I „Frösche und Libellen", II „Seerosen", III „Wasserläufer". Alle drei Sätze sind absolut traditionell notiert und rhythmisch recht leicht zusammenspielbar. Dem aktiven und heiterem Treiben der „Seebewohner" stehen auf einem Klangteppich von Sechzehntelpassagen die wellenbewegten „Seerosen" entgegen. Die raschen „Wasserläufer" runden diese Werk mit fließender Leichtigkeit ab. Quartettmusik für jugendliche Spieler, die die ersten Schritte in die Musik des 20. Jahrhunderts wagen.

Die vorliegende Bearbeitung des von Sergej Prokofjews 1936 als Instrumentenlehre für kleine und große Kinder entstandenen musikalischen Märchens *Peter und der Wolf* Opus 67, für Sprecher und kleines Orchester, erscheint hier in einer gekürzten Fassung für Blockflötenquartett und zusätzlicher Sopranino. Der Sprecher stellt die Instrumente und deren Bedeutung vor: der Vogel (Flöte), die Ente (Oboe), die Katze (Klarinette), der Großvater (Fagott), der Wolf (Hörner) und Peter (Violinen). Hier auf Blockflöten dargestellt werden Peters Liebe zu den Tieren, die Sorge des Großvaters und die fruchtlose Jagd der Katze nach dem Vogel, der böse Wolf, der die Ente verschlingt und das Einfangen des Wolfs mit Hilfe des Vogels, um den Missetäter in den Zoo zu bringen. Ein Werk, das wegen des großen Tonumfanges (möglichst alle chromatischen Töne sollten bereits erarbeitet sein!) doch eher den fortgeschritteneren Blockflötenschülern zur Freude wird.

Instrumentalsätze aus *King Arthur*, Henry Purcells Semi-Opera liegen nun vor in der Bearbeitung für Blockflötenquartett von Grete Zahn. Neben Kriegswirren und der wütenden Pest in

5.- 7. Juni 1997

Meisterkurs

Mozarts
Flötenquartette

Dozenten

Johannes Leertouwer
Violine, Barockgeige

Marten Root
Querflöte, Traversflöte

Preis: 240 DM (aktiv)
120 DM (passiv)

Dieser Kurs richtet sich an Spieler sowohl moderner (Querflöte und Streichtrio) als auch historischer (Traversflöte und Streichtrio) Instrumente.

Information und Anmeldung:
Internationale Musikprojekte Bremen, Hochschule für Künste, Dechanatstr. 13-15, 28195 Bremen
Tel: 0421/3019-221 Fax: 3019-238

Internationale
Musikprojekte
Bremen

Neueingänge

Horst Augsbach: Johann Joachim Quantz. Thematisch-systematisches Werkverzeichnis (QV) der Werke von Johann Joachim Quantz. Carus Verlag Stuttgart, 1997, CV 24.025, ISBN 3-923053-47-9

Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis XVIII (1994) und XIX (1995). Eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel. Hrsg. Peter Reidemeister. Amadeus Verlag, CH-Winterthur, Best.-Nr. 2147, ISBN 3-905049-65-1 und Best.-Nr. 2153, ISBN 3-905049-71-6

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil 5 Kas-Mein. Hrsg. Ludwig Finscher. Bärenreiter/Metzler (Ausl. Bärenreiter Verlag, Kassel), ISBN 3-7618-1106-3 (Bärenreiter), ISBN 3-476-41005-6 (Metzler)

Joachim Th. Geiger: Körperbewußtsein und Instrumentalpraxis. Methoden und Möglichkeiten von Körpererfahrung im Unterricht, beim Üben und beim Spielen.Forum Musikpädagogik, Band 23. Berliner Schriften. Hrsg. Christoph Richter. Wißner Verlag, Augsburg, ISBN 3-89639-054-6

Recercare VII 1995. Libreria Musicale Italiana Editrice, P.O.Box 198, via di Arsina 296 F, I - 55100 Lucca, ISBN 88-7096-160-5

Heinz-Christian Schaper: Musikgeschicht compact, Grundwissen und Beispiele.Teil 2: Von 1750 bis in unsere Zeit. Schott Musik International, Mainz. ED 8260, ISBN 3-7957-2382-5

Hans-Heinrich Schmieder: Wohltemperierte Hausmusik. Neuentdeckungen für Freunde der Kammermusik mit Klavier und Generalregister von Duo bis Nonett. Atlantis Musikbuch-Verlag (Ausl. Schott Musik International, Mainz), ATL 6203, ISBN 3-254-00203-2

Gabriella Spano: Il fondo di musica strumentale Ricardi di Netro a Udine a cura di Lorenzo Nassimbeni. Associazione per la Ricerca delle Fonti Musicali nel Friuli-Venezia Giulia, via del Pucino 16, I - 34100 Trieste

nicht darunter – merkwürdig deswegen, weil sich die Frage stellt: Wann und wo wurde von diesen Sonaten Gebrauch gemacht? In Sanssouci und im Neuen Palais jedenfalls nicht, denn zu diesem Zweck sind von den 121 Sonaten eigens je zwei, d. h. insgesamt jeweils vier Abschriften angefertigt worden (für Spieler und Begleiter gesondert). Diese beiden Sonaten jedoch liegen laut Vorwort nur in je einem Exemplar vor (Giedde-Sammlung, Kopenhagen) und sind von verschiedenen Kopisten erstellt, während die anderen Sonaten in der Regel von einer einzigen Hand gefertigt worden sind (lediglich die 112. und die 121. Sonate weisen eine andere Handschrift auf). Dabei steht die Urheberschaft Friedrichs nicht infrage: unverkennbar zeichnen sich dessen stilistische Eigenheiten ab, insbesondere sein Bedürfnis, etwas „zweimal" sagen zu müssen (man meint, darin die Quantzsche Anweisung „bis" aus den „Solfeggi" wiederzuerkennen!) Überraschend die harmonische Kühnheit im ersten Satz der ersten Sonate: in chromatischer Abwärtsbewegung des Basses (hier wie auch sonst nahezu unbeziffert) Wendung nach As-Dur, als Neapolitaner nach G-Dur gedeutet, allerdings herausgeberisch „vermasselt" durch ein fehlendes Vorzeichen Fis im Flötenpart (Takt 7 in Partitur und Stimme; im Continuo dagegen wird korrekt D-Dur ausgesetzt).

In derselben Kategorie „Per flauto traverso", aber auch in „flauto dolce"-Fassung präsentiert der Verlag aus dem umfangreichen Duett-Schaffen von Michel de la Barre dessen erstes und zweites Buch (*Premier livre contenant une suite à deux flutes traversières* 1709, Deuxième livre 1710; ihnen folgten noch elf weitere Bücher). Sympathischerweise wird in der Besetzungsangabe dem Traverso die moderne „Flöte" alternativ nachgestellt. Heraus ragen kontrapunktische Ansätze in den *Fantaisies*, einer *Fugue* (für de la Barre typisch) und am weitesten vorangetrieben in den kanonischen *Contrefaiseurs*. Für das *Double de la Gigue* im ersten Band braucht man flinke Finger!

Isa Rühling

Magic Flute. Die Flötenschule von Anfang an (mit CD), Band 1, Zusammenstellung und methodischer Aufbau Barbara Gisler-Haase, Wien 1996, Universal Edition, UE 30 370, keine Preisangabe in DM

In den ersten Wochen des Querflötenunterrichts können sich beim täglichen Üben enorme Fortschritte einstellen. Die Wochenstunde (oder weniger) reicht kaum aus, um alle Informationen über das Instrument, seine Behandlung, die richtige Haltung, Atmung und Ansatz so zu üben, daß der Schüler bei seinen heimischen Experimenten nicht vor ständigen Problemen steht. Für diese Zeit hat die Wiener Professorin Barbara Gisler-Haase ein Unterrichtswerk zusammengestellt, das dem interessierten Schüler viele Hilfen bietet.

Eine sinnvolle Auswahl der für den Anfänger wichtigen Hinweise zum Instrument und seiner Pflege sind am Anfang leicht verständlich beschrieben und so gut bebildert, daß jüngere Schüler sich auch nur anhand der Fotos orientieren können. Bei der Erklärung der Körperhaltung besteht die Schwierigkeit, einerseits eine genaue Position anzugeben, andererseits gerade den Anfänger nicht durch die Einhaltung der Regeln zu einer starren Körperhaltung zu führen. Die Autorin gibt sich Mühe, dieses Problem zu lösen, indem sie durch Vergleiche mit einer Tier- und einer Tai-Chi-Haltung die falsche Assoziation des Festhaltens im Begriff Haltung herausnimmt. Mit leicht

BLOCKFLÖTEN
nach
Terton, Rottenburgh,
Stanesby, Bressan,
Denner usw.
Alto ab DM 1850,--

TRAVERSI
nach Rippert, Hotteterre, Kirst;
Grenser + Rottenburgh (beide auch als
Studentenmodelle) ganz aus Buchsbaum, prof. Qual. von Ansprache
und Intonation: **Nur DM 1500,--**
direkt aus Vorrat lieferbar!

OBOEN
nach
Denner, Stanesby
und Schlegel
ab DM 1950,--

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

verständlichen Übungen sensibilisiert sie die Muskulatur zur Atemführung und Ansatzbildung. Die Arbeit am Instrument beginnt mit der Vorstellung verschiedener Klangvariationen auf dem Kopfstück. Mit der beiliegenden CD kann der Schüler seinen erzeugten Klang mit dem Hörbeispiel, von der Autorin gespielt, vergleichen. Er bekommt dabei Hinweise, bei welchen Klangabweichungen er wie reagieren soll. An dieser Stelle tut sich die Frage auf, welche grundsätzlichen Ziele mit dem Querflötenspiel erreicht werden sollen. Der Schüler wird mit dieser Methode eng geführt, freie Experimente kommen zu kurz. In dieser Hinsicht prägt der Anfangsunterricht das Verhältnis zum Instrument (und zur Musik allgemein) grundlegend. Ein Vorschlag mit graphischer Notation für die Anregung eigener Schülerstücke hätte gereicht, um beim Schüler individuelle musikalische Gestaltung in Gang zu setzen, die für seine musikalische Ausbildung genauso dringend gebraucht wird, wie die Kenntnis des „Klangideals" der Musik eines begrenzten historischen Zeitraums. Leider behält die Autorin das Zepter streng in der Hand. Die Klangvariationen sollen einzeln durchprobiert und mit der CD verglichen werden, die Reihenfolge wird genau vorgeschrieben. Nach eingeschobenen Atemübungen beginnt ein Abschnitt zur Klärung der traditionellen Notenschrift. Der Einzähler zählt einen Takt voraus, und dann darf gespielt werden.

Nun gibt es Kopfstück-Stücke mit genau vorgeschriebenen Fingerbewegungen. „Du schiebst den Zeigefinger in das Rohr, der Ton wird langsam tiefer." Das wäre eine spannende Frage an den Schüler gewesen. Fortschritte in der traditionellen Notenlehre und der schnelle Weg zum Spielen von Volksliedern bis zum Spiritual und klassisch romantischen Hits sind weitere Ziele. Sehr leichte Klaviersätze und/oder eine zweite Stimme für den Lehrer führen zu schnellen Klangeffekten. Zu Hause können die Stücke mit der CD musiziert werden. Der Schüler ist dabei allerdings der Unterlegene. Nicht er führt die Musik, er wird geführt. Da die Grifftabelle am Ende der Schule nur bis zum g'' reicht, ist wohl nicht beabsichtigt zu oktavieren. Zumindest ältere Schüler hätten Spaß daran, den Tonraum schnell zu erweitern und wären so in der Lage, gleichberechtigt hörbar zu sein.

Zum Schluß sei noch ein großes Plus der äußeren Gestaltung hervorgehoben, das weiter verbreitet sein sollte. Der dicke Pappeinband ist größer als das darinliegende Heft, es entstehen keine verfrühten Abnutzungserscheinungen (Eselsohren). Der Band liegt gut auf dem Notenständer, das innere Heft hat Ringlochung, jede beliebige Seite kann ohne Nachfaltung aufgeschlagen werden; Schüler und Lehrer haben die Hände frei für ihr Instrument.

Karin Malangré

STEPHAN BLEZINGER
Meisterwerkstätte für Flötenbau

"Das ideale Musikinstrument ist für den Musiker ein Werkzeug, das ihm weiteste Möglichkeiten zur Darstellung seiner musikalischen Intentionen läßt.

Mein Bestreben ist es, den Musikern diese optimalen Werkzeuge in die Hand zu geben."

DEUTSCHER MUSIKINSTRUMENTEN PREIS 1996

Karl-Marx-Straße 8
D-99817 Eisenach
Tel. 03691-212346

Das Flötenbuch Friedrichs des Großen, mit einer 2. Flötenstimme versehen und herausgegeben von Doris Geller, Musikverlag Zimmermann, Frankfurt 1995, 47 Seiten, ZM 30830, Preis DM 25,-

Friedrich II., deutscher Kronprinz und ab 1740 König von Preußen war ein Mann mit vielen Talenten, darunter auch der Gabe, sich seine Berater klug auszuwählen. Während der französische Dichter Voltaire damit beauftragt war, Friedrichs literarische Ambitionen zu fördern, war es die Aufgabe von Johann Joachim Quantz, Friedrich in der Kunst des Traversflötenspiels zu unterweisen und seine Kompositionsversuche zu überwachen.

Man kann in zeitgenössischen Quellen nachlesen, daß Friedrich der Große sein tägliches Übepensum sehr methodisch mit Tonleitern begann und danach mit Übungen aus vier, mit *Solfeggien* betitelten Heften, spielte.

Welche dieser Solfeggien von Quantz und welche von Friedrich selbst verfaßt wurden, läßt sich heute nicht mehr feststellen. Man nimmt an, daß die ersten Seiten jedes Solfeggienbuches von Quantz stammen und Friedrich zusätzliche Übungen auf die nachfolgenden leeren Seiten notierte. Die Übungen stehen ohne besondere Ordnung meist in Gruppen nach Tonarten beisammen. Selten wird eine Übung transponiert oder variiert.

Das vorliegende Flötenbuch Friedrichs des Großen bringt eine nach Tonarten geordnete Auswahl von 84 Übungen. Diese und 16 weitere sind bereits 1934 bei Breitkopf & Härtel erschienen, mit dem Unterschied, daß für die vorliegende Fassung Doris Geller eine 2. Flötenstimme dazukomponiert hat, die „die eintönige Solofassung liebenswerter" machen soll.

Als Begründung führt sie Übungen mit Synkopenketten und lang ausgehaltenen Tönen an, „die nach einer ergänzenden Stimme verlangen".

Musik für Blockflöte

Neuerscheinungen:

Neues Spielbuch für 2 Sopranblockflöten

Neues Spielbuch für 2 Altblockflöten

Preis pro Band: DM 20,-

Musikverlag Bornmann, Schönaich

Die neukomponierte Stimme ist der Oberstimme untergeordnet. Mit ihrer schlichten Melodieführung hat die Herausgeberin sie wahrscheinlich als unterstützende Lehrerstimme konzipiert.

Die 84 Übungen haben einen Ambitus von c' bis e''' und umfassen Dur- und Molltonarten mit bis zu drei Kreuzen oder B's. Trotz der überwiegenden Sechzehntelpassagen können diese Übungen im Musikschulunterricht schon relativ früh als Studien für Artikulation und Fingertechnik eingesetzt werden. So sind die Herausgeber wahrscheinlich auch auf den neuen Titel „Flötentöne für junge Leute" verfallen, der dem Heft einen ‚modernen' Anstrich verleiht. Ob diese Übungsstücke zugleich jugendlich und aufführungspraktisch wertvoll sind, wie Doris Geller im Vorwort schreibt, mag zur Diskussion gestellt sein.

Ines Müller-Busch

Michel de la Barre: Première Suitte de Pièces, für zwei Traversflöten oder Flöten ohne Baß, hrsg. von Franz Müller-Busch, Reihe 13: Per flauto traverso, Ed. Nr. G 13.002, DM 16,--

Michel de la Barre: Deuxième Suitte de Pièces, für zwei Traversflöten oder Flöten ohne Baß, hrsg. von Franz Müller-Busch, Reihe 13: Per flauto traverso, Ed. Nr. G 13.003, DM 16,--

Girolamo Musikverlag Franz Müller-Busch, Wiesbaden1996

Michel de la Barre (ca. 1675-1743/44), ab 1700 Flötist in der *Académie Royale de Musique*, 1704 Mitglied in den *Musettes et Hautbois de Pitou* und 1705 zusätzlich zum *Flûte de la Chambre du Roy* ernannt, komponierte und veröffentlichte etwa 20 Suiten für zwei Traversflöten ohne Baß. Die vorliegenden Suiten wurden 1709 und 1710 in Paris gedruckt, wobei die *Première Suitte* die erste zu sein scheint, die ausdrücklich für zwei Traversflöten bestimmt ist.

Diese ausgesprochen freundlichen Suiten wirken durch die aufeinander folgenden Fantasien und Allemanden in ihre Satzfolge noch ein wenig willkürlich und ungeordnet, bieten aber Spielern der unteren Mittelstufe eingängige französische Literatur. Franz Müller-Busch gibt in dem Vorwort zu seiner übersichtlichen Ausgabe Hinweise zur Artikulation und Aufführungspraxis französischer Musik. Transponiert eignen sich beide Suiten auch gut für Altblockflöten.

Heida Vissing

Johann Sebastian Bach: Flötensoli aus dem geistlichen und weltlichen Vokalwerk, Urtext nach der Neuen Bach Ausgabe. Band I und II, hrsg. von Evamary Pfündl-Frittrang, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1996, Band I: BA 7400, DM 36,80, Band II: BA 7401, DM 26,80

Rund 75 Kantaten und großbesetzte Chorwerke Johann Sebastian Bachs verlangen eine oder zwei Flöten, die zur Duplierung von Vokal- und Instrumentalstimmen oder als Obligatstimme eingesetzt werden. In dieser, nach dem Urtext der Neuen Bach-Ausgabe soeben erschienenen Bärenreiter Ausgabe, werden erstmals alle Sätze aus den geistlichen und weltlichen Kantaten und aus den großen Chorwerken Bachs versammelt, in denen eine oder zwei Flöten mit Vokalstimme und Continuo verlangt sind. Zur Orientierung über den Kontext des jeweiligen Werks ist neben der Solostimme auch der komplette Vokalpart in deutscher und englischer Textierung wiedergegeben. Somit stellt diese sehr klare und praktikabel gestaltete Ausgabe dem Flötisten alle notwendigen Informationen zur Textausdeutung und damit für eine angemessene Interpretation zur Verfügung.

Der erste Band enthält die Soli aus den geistlichen Kantaten, der Matthäus-Passion, der h-moll- und der A-dur-Messe, der zweite aus den weltlichen Kantaten, der Johannes-Passion, dem Magnificat D-dur, dem Weihnachts- und dem Osteroratorium.

Heida Vissing

Johann Wilhelm Wilms: Concerto pour la Flute, op. 24, für Flöte und Klavier, hrsg. von Rien de Reede, Klavierauszug von Frank den Herder, Amsterdam, Broekmans & Van Poppel, Ed. Nr. 1637, DM 29,50

Mit der Herausgabe dieses Konzertes wird die klassisch-romantische Flötenliteratur um ein lohnendes Stück bereichert. Das in jeder Hinsicht anspruchsvolle Werk erreicht seine formale Geschlossenheit durch die motivische Verwandtschaft aller Sätze.

Das Hauptthema des ersten Satzes beginnt nach zwei Einleitungstakten und verführt durch sich nach oben steigernde Sequenzen zur intensiven Gestaltung. Die Orchesterexposition des ersten Satzes enthält schon in der ersten Wiederholung

des Hauptthemas einen Kanon und behält auch weiter sinfonischen Charakter. Entsprechend entsteht kurz nach dem Einsatz des Soloinstruments ein Wechselspiel mit dem Orchester, daß die Spannung ständig hochhält. Keine Themenwiederholung gleicht der anderen und kurz vor dem Auftreten des Seitenthemas führt die Flöte noch einen Kontrapunkt zum ersten Thema im Orchester ein. Auch die im virtuosen Stil geschriebenen Überleitungen, Zwischenspiele und Schlußgruppen laufen niemals ins Leere.

Im ruhig fließenden Adagio zeigt der Komponist seinen Ideenreichtum in Form von ausgeschriebenen Verzierungen in sich ständig wandelnden Variationen. Dabei ähnelt nicht nur die aufsteigende Einleitungsfigur derjenigen des ersten Satzes. Die zweitaktigen, aufsteigenden Phrasen haben große Ähnlichkeit mit dem Hauptthema und auch in den weiteren Motiven und Figuren lassen sich Verwandtschaften finden.

Der dritte Satz ist eine Polonaise in Rondoform. Der erste Takt ist wieder eine kurze Einleitung, in der der charakteristische punktierte Rhythmus mit einer Tonrepetition beginnt. Auch das Thema verharrt zunächst auf der Stelle, bevor es sich mit Schwung in den Oktavraum ausweitet. Der Satz läßt wie die vorhergehenden unmittelbare Spielfreude aufkommen. Die Verwandtschaft mit dem Hauptthema findet sich hier im B-Teil.

Die Klavierreduktion versucht, dem sinfonischen Klang zu entsprechen und stellt deshalb teilweise hohe Ansprüche an die Spieltechnik.

Karin Malangré

Tilo Medek: Tagtraum (1976), für Flöte, Oboe, Trompete, Violine, Violoncello, Kontrabaß und Klavier, Celle 1996, Moeck Verlag, Edition Moeck Nr. 5497, Partitur DM 15,00, Stimmen DM 24,00

Man muß schon die Geschichte dieser Komposition kennen, wenn man das Stück beurteilen will: 1976 hat Medek in Bindow Ernst Bloch gelesen, in der DDR, damals. Und – das kann man sich plastisch vorstellen –, da wehte ein Hauch von Freiheit in das vermiefte Bindow. So intensiv, daß Medek davon nicht nur zum *Tagtraum* inspiriert wurde, sondern das Stück auch dem Tübinger Philosophen widmete.

Blochs Ehefrau reagierte begeistert (er selber konnte nicht mehr schreiben). Und jetzt kommt die *Winterreise* in den *Tagtraum* von 1976: Eben dieser Widmung wegen wurde die bereits terminierte Uraufführung und Ursendung in Ostberlin verboten.

Wer denkt, daß Schuberts *Winterreise* seit 1828 nicht mehr aktuell für uns ist, den kann diese Geschichte eines sehr viel Schlechteren belehren: Müllers und Schuberts Zensoren sind ja noch längst nicht tot und abgetan; und dabei haben die Beamten damals die Brisanz der Texte und Lieder überhaupt nicht begriffen wegen der vorgeschobenen Love-story. Das soll nun aber wiederum nicht heißen, daß Honeckers Schergen ihrerseits den „Tagtraum" irgend begriffen hätten. Die Bauern haben halt nur die Widmung nicht gefressen. Wohl doch mit Recht. Denn wie gefährlich schon ein Hauch von Freiheit diesen Herrschern werden kann, das haben ja die Ereignisse von 1989/90 schlagend bewiesen.

Nun also kommt dieses heitere und gelöste Stück als schöngedrucktes Faksimile mit hervorragend gedruckten Stimmen in den Handel. Ist es ein Lehrstück? Ich möchte dafür plädieren. Denn damals, 1976, war diese gelöste Spielmusik „nach

MARTIN PRAETORIUS

MEISTERWERKSTATT
FÜR BLOCKFLÖTENBAU
UND -REPARATUREN

Altblockflöten nach Stanesby 440 u. 415 Hz

Voice-Flute nach Stanesby

Renaissance-Consort Blockflöten 440 Hz

Dulciane 440 / 466 Hz

Bitte fordern Sie meine Preisliste an!

Am Amtshof 4 • D-29355 Beedenbostel
Tel.: 0 51 45 / 9 32 34 Fax: 0 51 45 / 9 32 35

dem Modell" des vor-scheinenden, des offenen Kunstwerks (Medek) als nicht-konform eine Gefahr für das System, auch ohne Widmung.

Ich persönlich konstatiere eine gewisse Lässigkeit mit abgenutzten Tönen (T. 2, Klavier *e*; T. 54 *e-e*; T. 58 *c* zum Beispiel); auch läßt sich eine differenziertere rhythmische Struktur vorstellen. Aber für die sechseinhalb Minuten reicht das Konzept allemal und dankbar ist das Ganze durchaus.

So also sollte man diese „Sommerreise" spielen und hören (um Schillers schönes Bild aus der *Ode an die Freude* zu zitieren); ein zeitloses Dokument als Exempel für den Mut vor Tyrannenthronen.

Albrecht Gürsching

Gerhard Müller-Hornbach: Momente (1983), für 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte, Köln 1983/Wiesbaden 1985, Musikverlag H. Gerig/ Breitkopf & Härtel, KM 2223, DM 31,00

Nur ein Beispiel für die Sorgfalt, mit der das gedruckte Faksimile gearbeitet ist: Halslose Noten haben, unabhängig davon, ob eine Figur vorangeht oder eine Pause, folgende graphische Zeichen danach: • ——— • ~~~~ • ^^^^

Erklärt ist nichts. Man steht ratlos vor der graphischen Differenzierung und versucht, für die dritte Möglichkeit ein „eckiges" Vibrato. Ob der Autor das wohl haben will?

Schon auf Seite 1 gibt es folgendes Zeichen: *ff*

Der kleine Strich durch Hals und Balken heißt normalerweise: sehr schnell und auftaktig unbetont. Eben so, wie man gewöhnlich die kurzen Vorschläge spielt. Versuchen Sie nun bitte, das Zwerchfell für dieses Tempo zu mobilisieren (abgesehen von Auftakten mit Akzenten im Fortissimo).

Die Hörner stehen unter den Fagotten, als ob sie im Sextett immer die Unterstimmen wären. Jedoch: am Anfang sind sie es tatsächlich. Und die klangliche Problematik bleibt nicht aus.

Kein Hinweis darauf, ob die Hörner in C oder in F stehen. Erst S. 8/9 gibt Auskunft (Corni in C, weil mit den Fagotten zusammen).

Die klangliche Struktur erlaubt nämlich auch keine präzise Bestimmung: Der Anfang (b - as - e - d - es - as) ergibt eine Klangexposition, die außer den oktavierten Hörnern im Baß keine Verdoppelun-

gen zuläßt (und gerade die verdoppelten Bässe sind sehr problematisch; da gefallen mir die verdoppelten Oberstimmen [Oboe, S. 19] sogar fast besser).

Aber dann gibt es, etwa auf S. 20, neben dem oktavierten Oboen-*es* noch so viele zufällige Töne *es* in den Hörnern und Fagotten, daß auch hier kein zwingendes System zu finden ist.

Und dabei ist die formale Anlage eigentlich fesselnd: Thema - Lamento - Var. 1 - Recitativo 1 (ohne Oboen; Rec. macht Horn 1) - Ostinato, Var. 2 - Recitativo 2 (ohne Oboen, Rec. macht Horn 2) - Var. 3 - Moto Perpetuo (ohne Oboen) - Cadenza (nur Fagotte) - Finale Infernale (Var. 4).

Nicht ganz einsichtig wird dem Oboisten in mir, warum die Oboen in vier von neun Abschnitten schweigen müssen. Dennoch: Es gibt schöne Momente in den *Momenten*. Nur fehlt mir, wie bei der graphischen Gestaltung der Partitur, auch strukturell die letzte, zwingende Konsequenz.

Albrecht Gürsching

Karl Ditters von Dittersdorf: Partita in B-Dur (Nr. 9), für 2 Oboen, 2 Hörner und Fagott, Regensburg 1996, Edition Molinari, ISMN 50062-014-3, DM 23,00

In vergangenen Ausgaben konnte ich schon zwei Neuerscheinungen der Edition Molinari vorstellen. Jetzt erschien in dieser rührigen Edition ein neuer Band, die *Partita* in B-Dur (Nr. 9) für 2 Oboen, 2 Hörner und Fagott von Karl Ditters von Dittersdorf. Der Komponist selbst schrieb, neben zahlreichen anderen Werken, Werke in dieser Besetzung und befand sich damit in bester Gesellschaft Joseph Haydns, Druschetzkys, Dusseks und Franz Aspelmayrs. *Uwe Müller,* der Herausgeber dieses Bandes, fand das Werk unter einer Sammlung von 25 Partiten von Dittersdorf im National Museum der Tschechischen Musik in Prag. Die Signatur gibt Müller an, nicht jedoch die Kriterien seiner Auswahl. Weshalb also gerade *Nr. 9* aus 25? Geht man davon aus, daß Dittersdorf nie etwas anderes im Sinn hatte, als seine Mitmenschen mit seiner Musik angenehm zu unterhalten, was durchaus seinem Naturell entsprach, so ist die eben gestellte Frage eigentlich nicht von Bedeutung. Sein Werk ist eine große Sammlung von gefälliger und erheiternder Musik. *Nr. 9* ist gerade ein klassisches Beispiel dafür. Das Werk erschien mit übersichtlicher Partitur und gut gestaltetem Stimmenmaterial.

Thomas Heptner

Attersee Barock Akademie

KURSE - SEMINARE KONZERTE

17. - 24. August 1997

Künstlerische Leitung: Martin Haselböck
Orchesterakademie: Reinhard Goebel

Christian Gurtner (Traversflöte), Michael Oman (Blockflöte) und weitere Instrumentalkurse.

Auskünfte: Robert Korp, Tel.: (+43 1) 713 60 82, Fax : (+43 1) 718 29 13

Margret Löbner

Für die Besetzung mit Basso continuo und Instrumente in 415 Hz:

BASS-BLOCKFLÖTE von YAMAHA
mit 2 Mittelteilen in den Stimmungen
á = 442 und á = 415 Hz

und

BASS-BLOCKFLÖTE von YAMAHA
in der Stimmung
á = 415 Hz

Beide Flöten mit leichter und schneller Ansprache, sauberer Intonation und ausgeglichenem Klangspektrum.

Auslieferung durch:

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

MEISTERKURSE, PROBENPHASEN UND KONZERTE
IN HERRLICHER UMGEBUNG

16. - 22. Juni 1997 • Meisterkurs für Neue Flötenmusik
Notationspraxis/Spieltechniken/Interpretation/Teilnehmerkonzert
am 21. Juni im Spiegelsaal Schloß Rheinsberg
Dozentin: Carin Levine, Detmold
Übernachtung & Verpflegung DM 40,00 / Studenten DM 25,00 pro Tag / Kursgebühr DM 250,00
Anmeldung: Musikakademie Rheinsberg, Kavalierhaus der Schloßanlage, 16831 Rheinsberg
Tel./Fax 033 931/20 57

Alfred Prinz: The Merry Black Widow, Paraphrase für Bläserquintett nach Lehár, Wien 1996, Musikverlag Doblinger, Ed. Nr. 06 493, DM 25,00

Alfred Prinz ist ein bedeutender Musiker. Mit 16 war er Soloklarinettist in der Wiener Volkoper, mit 17 hat er sein Klarinettenstudium abgeschlossen, mit 18 das Klavierstudium, mit 25 war er dann schon Solist bei den Wiener Philharmonikern, mit 42 Professor an der Wiener Hochschule. Er hat als Klarinettist und Komponist zahlreiche internationale Preise gewonnen. Und er hat ein stattliches Œuvre aufzuweisen, das immer durch Inspiration und makelloses Handwerk besticht.

Auch seine Bearbeitungen (vor allem für Bläserquintett) sind stets witzig und zudem handwerkliche Schmuckstücke. Und nun also eine Paraphrase: zu Lehárs *Lustiger Witwe*.

Daß ich's nur gestehe: schon das Original ist für mich nicht gerade „Fundus Humanus", gemessen an Fledermäusen und anderem hochinspirierten Gelichter. Ob aber nun die lustige Witwe durch ein paar „komische" Dissonanzen und Flatterzungen gleich zur schwarzen Witwe umgesponnen werden mußte, das bleibt bei mir Nordlicht denn doch noch als Frage offen.

Wenn man weiß, zu welchen makabren Höhen die Farbe Schwarz gerade in Wien hochgemendelt werden konnte (von Karl Kraus über das Wiener Kabarett bis zum „Herrn Karl", meinetwegen), dann will einem das Prinzenschwarz eher grau erscheinen (Qualtinger verzeih!). Eine Prise Georg Kreisler wäre zur Schwärzung vielleicht doch nicht ganz überflüssig.

Und so bleibt diese Paraphrase sehr achtbar und sehr gut (gemeint). **Albrecht Gürsching**

ORCHESTERSTUDIEN- UND PROBESPIELVORBEREITUNG FÜR FLÖTE UND PICCOLO
MIT **WALTER BÜCHSEL**
UND **THADDEUS WATSON**
vom Radiosinfonieorchester Frankfurt

KLAVIERASSISTENZ:
ULRIKE GOLDBECK
Musikhochschule Würzburg

8. – 12.9.1997
IN DER VILLA MARTEAU,
LICHTENBERG (OBERFRANKEN)

Auskunft und Anmeldung:
Frau Warkotsch
- Verwaltung des Hauses Marteau -
Ludwigstr. 20 · 95444 Bayreuth
Tel.: 0921/6041492
oder W. Büchsel · Tel.: 06175/7195

James Rae: Easy Jazzy Duets, für 2 Saxophone, London 1994, Universal Edition Wien, E 16551 L, DM 25,50

In erster Linie sind die Stücke gedacht für zwei Alt-Saxophone (die 2. Stimme kann aber auch mit Tenor-Sax. besetzt werden). 10 Duette für den Anfangsunterricht, die vor allem geeignet erscheinen, Schülern auf spielerische und unterhaltsame Art die elementaren Stilmittel des Swing, Blues, Rock etc. und deren Notation zu vermitteln.

Thomas Mengler

Neueingänge

Amadeus Verlag, CH - Winterthur

Bach, J.S.: Sonate in F-Dur, für Ob. da caccia (Vl.), BP 2232
Bach, J.S.: Sonata e-Moll, für Ob. d'amore od. Vl. u. oblig. Cemb., BP 813
Bach, C.Ph.E.: Triosonate in F-Dur, Wq 163, für Baßblfl., Vla. u. B.c., BP 2047
Bach, C.Ph.E.: Triosonate in G-Dur, Wq 150, für Fl. (Ob., Vl.), Vl. u. B.c., BP 352
Castello, D.: Zwei Sonaten, für Sopranblfl. od. Vl. u. B.c., BP 797
Castello, D.: Zwei Sonaten, für Altblfl. u. B.c., BP 811
Cima, G.P. u. A.: Zwei Sonaten u. Capriccio, für Sopranblfl. od. Vl. u. B.c., BP 680
Barsanti, F.: Zwei Sonaten op. 2/1-2, für Altblfl. u. B.c., BP 805
Graun, J.G.: Triosonate C-Dur, für 2 Fl. u. B.c., BP 809
Hess, W.: Quartett op. 141, für Englischhr., Vl., Vla. u. Vc., BP 2245
Hess, W.: Sonate op. 142, für Fl. u. Vc., BP 2235
Hoffmeister, F.A.: Zwei Quartette op. 27, für Fl., Vl., Vla. u. Vc., BP 1006
Krommer, F.V.: Dreizehn Stücke op. 47, für 2 Klar. u. Vla. od. 3 Klar., BP 2262
Merula, T.: Due Canzoni, für Sopranblfl. (Vl.), Vc. u. B.c., BP 2244
Naudot, J.-Chr.: Divertissement champêtre, für Altblfl., Fl. u. Vl., BP 806
Neubauer, F.Chr.: Notturno, für 2 Fl. (Fl. u. Vl.) u. Vla., BP 2246
Schwartzkopff, Th.: Triosonate in d-Moll, für 2 Fl. (Blfl., Vl.) u. B.c., BP 2239
Telemann, G.Ph.: Concerto in a-Moll, für 2 Altblfl. (Fl.), 2 Ob., 2 Vl. u. B.c., BP 2293
Telemann, G.Ph.: 4 Oboensonaten, für Ob. u. B.c., BP 450
Tischhauser, F.: Beschallung der Stadt Kalau durch Elfenbeinturmmusik und Gemeinplatzkonzert (Hr.-Quartett u. Holzbl.-Oktett), BP 2236
Vivaldi, A.: Concerto C-Dur op. 44/11, für Flautino od. Altblfl., Str. u. B.c., P: BP 800P, KA: BP 800

Gérard Billaudot Editeur, F-Paris

Grognet, G.: Un matin, l'oiseau, für Fl. solo, G 5955 B
Lacour, G.: Premiers sourires, für 2 Instr. der gleichen Tonart, G 6099 B
Paganini, N.: Concerto N° 2 en si mineur (La Campanella), für Fl. u. Klav., G 5721 B

Musikverlag Bornmann, Schönaich

Mein kleiner, grüner Kaktus; Veronika, der Lenz ist da; Wochenend und Sonnenschein, für Blfl.-Quartett (AATB), MVB 38
Neues Spielbuch für 2 Sopranblfl., MVB 36
Neues Spielbuch für 2 Altblfl., MVB 37

Hug & Co. Musikverlag, CH-Zürich

Roth, I.: Schule für Saxophon, Band II, GH 11379b

Robert Lienau Musikverlag (Ausl. Musikverlag Zimmermann, Frankfurt/M.)

Gardane, A.: 11 Bicinien, für 2 Blfl. (S/A - A/T), RL 40270

Moeck Verlag, Celle

Händel, G.F.: Spielstücke aus „The Musical Entertainer", 1737, für Altblfl. u. B.c., ZfS 692
Heberle, A.: 3 Petites Pièces, 1807, für Sopranblfl. solo, ZfS 693
Spirituals, für 2 Blfl., ZfS 694

Schott Musik International, Mainz

Leclair, J.-M.: Sonata e-Moll op. II/1, für Querfl. (Vl.) u. B.c., FTR 168
Linde, H.-M.: Konzert, für Blfl. u. Str.-Orch. (Alt-, Sino u. Baßblfl.), CON 247
Mauz, R.: Die fröhliche Klarinette, Band 2. Klarinettenschule für den Anfang, ED 8082
Mauz, R.: Die fröhliche Klarinette, Spielbuch 2, ED 8084
Prélude-Cadence-Capriccio. 233 Solostücke und Übungen in allen Tonarten (18./19.Jh.), für Fl., ED 8477
Regner, H.: Meditationen. 3 Stücke für Altblfl. solo, OFB 180

Tónar & Steinar, Reykjavik (zu best. bei: Elias Davidsson, Post Box 1760, Reykjavik, Iceland)

Davidsson, E.: Duette und Trios für Klarinetten, ISBN 9979-889-11-X

Musikverlag Zimmermann, Frankfurt/M.

Göttsche-Niessner, F.: Eine kleine Tiersuite. Kindertrios Heft 1, für 3 Fl., ZM 32360
Göttsche-Niessner, F.: Musikalische Kurzgeschichten. Kindertrios Heft 2, für 3 Fl., ZM 32370
Michael, F.: Una Cavatina op. 65 Nr. 3, für Subbaßfl. solo, ZM 22530

Georg Philipp Telemann: Hamburger Admiralitätsmusik 1723 „Hamburger Ebb´ und Fluth", mit Mieke van de Sluis, Sopran, Graham Pushee und Rufus Müller, Tenor, Klaus Mertens, David Thomas und Michael Schopper, Bass, dem Alsfelder Vokalensemble, dem Barockorchester Bremen unter Leitung von Wolfgang Helbig. 2 CDs, Georgsmarienhütte 1996, Bestellnummer cpo 999 373-2

„Hamburg, du Ehre des sächsischen Strandes, Handlung, du Kleinod und Seele des Landes, blühe, bis land und Strand vergeht! Wachse, bis Alster und Elbe versiegen! Ewig bestehe dein kluges Verfügen! Ewig die Admiralität!"

1623 wurde in der freien Reichs- und Hansestadt Hamburg eine „Admiralität" aus der Bürgerschaft gegründet, der das gesamte Seewesen unterstand in der Ausübung administrativer, gerichtlicher und kaufmännischer Dinge, die sich aus dem Seehandel ergaben. Aus Anlaß des 100jährigen Bestehens dieser Institution wurde die Admiralitätsmusik als „Fest- und Gelegenheitsmusik" am 6. April 1723 uraufgeführt. Um den Auftrag einer städtischen Festmusik zu erfüllen, werden in der Ouvertürensuite C-Dur bekannte Tänze zur Charakterisierung von Naturerscheinungen des Meeres herangezogen und durch personifizierende Überschriften aus der griechisch-römischen Meeresgötterwelt „umgedeutet". So wird in Admiralitätsmusik die Stadt selbst durch „Hammonia" dargestellt, ihre Lage an der Elbe (Albis) und Nordsee (Neptunus), die wirtschaftliche Blüte (Mercurius), aber vor allem die konstitutiven Elemente des Staatswesens, die nach schweren blutigen Kämpfen erreichte Verfassung und Rechtssprechung (Themis) und die patriotische Bereitschaft zur Erhaltung und Verteidigung seiner republikanischen Freiheit (Mars). In den Chören der Einwohner und der Nymphen und Tritonen vereinen sich die Völker des Landes und des Wassers zu gemeinsamem Jubel.

Wohl inspiriert durch das geschäftige Treiben in Hamburg entstand eine Festmusik mit starker Bildhaftigkeit und ungewöhnlichen musikalischen Ideen, die in ihrer Affektivität zukunftsweisend und später bei Beethoven wiederzufinden sind.

Eine ausgesprochen gelungene, temperamentvolle Einspielung dieser Festtagsmusik gelingt den Solisten Mieke van de Sluis, Graham Pushee, Rufus Müller, Klaus Mertens, David Thomas, Michael Schopper, dem Alsfelder Vokalensemble und dem Barockorchester Bremen unter der Leitung von Wolfgang Helbig. Sie führt den Hörer mitten hinein in die ausgelassene Jubelstimmung, die 1723 wohl in Hamburg geherrscht hat. **Heida Vissing**

Georg Philipp Telemann: Weihnachtsoratorium „Die Hirten an der Krippe zu Bethlehem" TWV 1:797, - Weihnachtskantaten 1761 & 1762 - mit Constanze Backes, Sopran, Mechtild Georg, Alt, Andreas Post, Tenor, Klaus Mertens, Bass, dem Kammerchor Michaelstein und dem Telemann Kammerorchester unter Leitung von Ludger Rémy; 1996 cpo Georgsmarienhütte, Best.-Nr. cpo 999 419-2

Ungewohnte Musik, die irgendwie nach Telemann klingt.... . Sollte es etwa wirklich Musik Telemanns sein? Ludger Rémy veröffentlicht mit den Weihnachtskantaten ein Alterswerk Telemanns, denn 1761 befindet er sich im 80. Lebensjahr und beeindruckt mit diesen Kompositionen durch eine Verbindung von Weisheit mit jugendlicher Neugier und harmonischer Experimentierfreude.

Im Jahr 1721 übernahm Telemann das Amt des Hamburger *director musices*, zu dessen Aufgaben die Ausgestaltung der sonn- und festtäglichen Gottesdienste an den fünf Hauptkirchen gehörte. Jede von ihnen (es waren St. Petri, St. Nicolai, St. Katharinen, St. Jacobi und St. Michaelis) wurde in einem fünfwöchigen Turnus mit Kirchenmusik bedacht.

Das Weihnachtsoratorium „Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem" beschreibt in vielen stimmungsvollen Einzelbildern die Geburt des „erstgeborenen Gottessohnes" und den hoffenden Gedanken der Hirten auf dem Felde. Eindrucksvoll gibt Telemanns Musik nach dem Text von dem Dichter Karl Wilhelm Ramler (1725-1798) diese friedvolle Idylle wieder.

In der Zeit des siebenjährigen Krieges entstand die Kantate von 1761 „Siehe ich verkündige euch große Freude" (TWV 1:1334). Als Textdichter

wird hier ein Schüler Telemanns oder ein jüngerer Theologe vermutet, der namentlich nicht bekannt ist. Diesem Text liegt das Lukasevangelium zu Grunde.

Die Weihnachtskantate zu 1762 „Der Herr hat offenbaret" nach Jesaia (52, 10) ist ebenso wie die vorherige Kantate zweiteilig angelegt. Den Rahmen bildet ein Chorpräludium und Fuge, die zu Beginn und am Ende der Kantate steht. Während die Erstere eher einen „volkstümlichen" und manchmal „folkloristischen" Charakter besitzt orientiert sich die Kantate des Jahres 1762 eher an der theologischen Aussage.

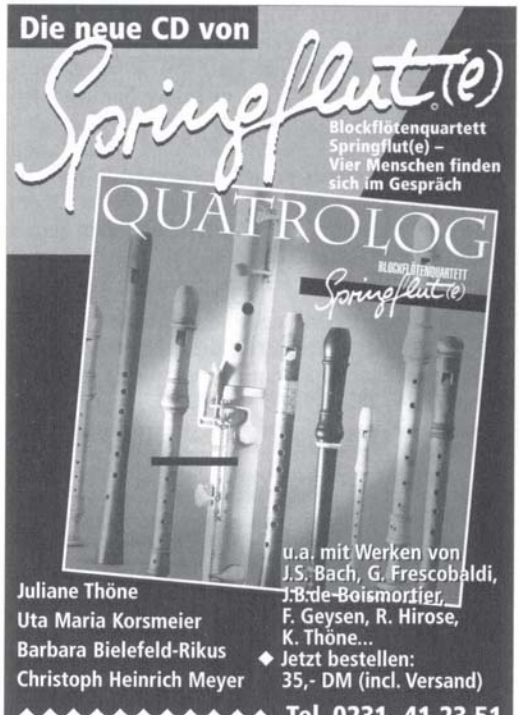
„Telemann spürte dem Textinhalt ebenso wie dem natürlichen Sprachrhythmus und -melos nach und setzte seine Vorlagen in Musik von herber Schönheit um. Ungebrochen ist dabei sein Einfallsreichtum." (R.-J. Reipsch)

„Herbe Schönheit" ist wohl der gelungenste Ausdruck, auch für die Interpretation von Ludger Rémy, der es versteht, gemeinsam mit seinen Gesangssolisten, Chor und Orchester diese Sprache in Klang umzusetzen. Manchmal gewiß eine Spur zu herbe und robust, käme doch mehr Flexibilität zwischen „Leichtigkeit und Rauheit" sowohl den Solisten in ihrer Ausführung als auch der Musik ein Stück entgegen. Mag sein, daß aber auch Temperament und Spielfreude hier die Oberhand gewonnen hat. Eine gelungene Einspielung dieser Weihnachtsmusik,die durch die mangelnde Aufnahmequalität ein wenig an Klarheit einbüßt.

Heida Vissing

The SOUR CREAM Legacy. The Passion of Reason. Werke von Machault, Solage, Brumel, Preston, Cornysh, Fayrfax, Newark, Isaac, Walter, Jannequin, Bach. Frans Brüggen, Walter von Hauwe, Kees Boeke: Flutes, Viola da Gamba; Isabel Alvarez: Sopran; Toyohiko Satoh: Flutes. BVHaast, Amsterdam, 2 CDs, Best.-Nr. ATTACCA Babel 9682 & 83.

Was beeindruckt mehr: die affektgeladene Rhetorik des 18. Jahrhunderts samt den dazugehörigen künstlerisch-eigenwilligen Gepflogenheiten eines „guten Vortrags" oder aber jene in sich gekehrte, spürbar in Distanz zu säkularen Erscheinungen verharrende „Musica speculativa", welche in ihrer reinen Klarheit bis hin zu mystisch geläuterter Verklärung alchimistisch hinter die Welt des Scheinens zu gelangen suchte?



Unter den „septem artes liberales" gehörte die Musik, in ihren theoretischen Fundamenten als griechisches Erbe von Boethius tradiert und bis ins 16. Jahrhundert hinein wirksam, zu den Wissenschaften des „Quadriviums", in welchen die Zahlen regierten oder die von Zahlen reguliert wurden (Arithmetik, Musik, Geometrie, Astronomie). Musik, wenn sie am Universum teilhaben wollte, bediente sich bewußt nicht-sprachlicher Mittel im Unterschied zu den Disziplinen des „Triviums", denen die sprachliche Seite vorbehalten war (Logik, Grammatik, Rhetorik). In dem Moment, wo Musik Sprachähnlichkeit anstrebe und damit Gefühle einbeziehe, werde sie „trivial" – so resümiert Kees Boeke in seinem einleitenden Essay, der, wie das gesamte Booklet, wohl aufgrund seines Umfangs lediglich in englischer Sprache abgefaßt ist.

FKW – KFW – WKF –, auch WKT und IWTK: Die Kombinatorik dieser Chiffren, hinter denen sich die Vornamen der Akteure verbergen, gemahnt an die abstrakte Verfaßtheit ihres Gegenstands, den Zahlaspekt, welcher sich in Intervallik, Rhythmik und Metrik substanziiert. Scheinbar selbst objektiviert, sind die Spieler mit selbstvergessener Passion bei der Sache: *The Passion of Reason*. Dabei wird die Reinheit der Intervalle fast

schmerzlich spürbar. Völlig unspektakulär gelingt der „Ritt über den Bodensee" über die proportionalen Vertracktheiten des Baldwine-Manuskripts hinweg. Faszinierend auch in seiner Schlichtheit: Thomas Prestons *Upon la, mi, re*, worin die beiden Unterstimmen auf engstem Raum im Quintkanon dieser Tonfolge den ostinaten Ground bilden für eine davon abgehobene, frei schwebende Oberstimme. Unbegreiflich in der Obskurität seiner Akkordverbindungen dagegen Solages berühmt-berüchtigtes *Fumeux, fume par fumee.*

The SOUR CREAM Legacy –: Hinterlassenschaft (letzter Auftritt: Paris 1990; die CD enthält Teile der beiden letzten Konzertprogramme; Aufnahmedaten: 24.-28. Juni 1993 und 2.-3. Juli 1994), als Vermächtnis auch Kritik am personenfixierten Musik-Betrieb?

Sie verzichten nicht auf spezielle Effekte, sparsam, am Rande zwar, aber dort gleichsam entgrenzend wirksam: Nr. 1, Machaults *Ma fin est mon commencement* beginnt unhörbar – 30 Sekunden lang (ein funktionstüchtiger CD-Player, der nichts von sich gibt, ist eine Hörerfahrung!), ebenso wie Bachs *Canon augmentationis* aus dem „Musikalischen Opfer" durch Ausblende endlos in ein Jenseits hörbarer Erfahrung mündet. Wie ein Ausschnitt, als momenthaft subjektive Teilhabe an objektiven musikalischen Prozessen, will auch Kees Boekes Umsetzung von Bachs *Canon Per tonos* verstanden sein: Nicht kenntlich, Ton um Ton, dann bruchstückhaft aufsteigend aus einer Tiefe, für die Instrumente soeben erreichbar, schraubt sich das Thema, an Ton-Frequenz zunehmend, höher und höher; am Ende fragmentiert bis hin zum Verlust jeden Zusammenhang – Pausen von Ton zu Ton bis zu 29 Sekunden, menschlichem Begriffsvermögen – wieder – enthoben...

Isa Rühling

Amsterdam Loeki Stardust Quartet: Consort Songs mit Connor Burrowes. Eppelheim 1996, Helikon Harmonia mundi, 1 CD, Channel Classics CCs 9196

Was soll man mehr bewundern: diese anrührende Knabenstimme, die imstande ist, die „sorrow"-Thematik der englischen Consortmusik so ausdrucksvoll zu gestalten, das unglaublich lineare Spiel des orgelregisterähnlichen Blockflöten-Consorts oder die Verschmelzung der Stimmen, die kaum besser gelingen kann? Im Booklet ist Silvestro Ganassi zitiert, der 1535 schrieb, daß die Flöte die Aufgabe hat, die menschliche Stimme mit all ihren Fähigkeiten nachzuahmen. Das ist hier in

einer Weise geschehen, die die ausgewählten Gesänge und Instrumentalstücke aus der zweiten Hälfte des 16. und der ersten des 17. Jahrhunderts zum Hochgenuß werden läßt. Es sind Musterbeispiele aus der Blütezeit der englischen Consortmusik, des sog. „Goldenen Zeitalters", in dem die musizierende Gemeinschaft im Mittelpunkt des Interesses stand. „Broken Consort" und „Whole Consort" bilden in diesen Aufnahmen eine Einheit. Auch David Miller, der mit seiner Renaissance-Laute und -Gitarre zwar Akzente setzt, ist stets nur ein Teil des Ganzen.

Zu den herausragenden Beispielen gehören eine Fantasie von John Jenkins, die berühmte *Four-Notes Pavan* von Alfonso Ferrabosco II, die von Ben Jonson mit Text versehen wurde (Hear me, o God), das einleitende *Sorrow, come* von John Dowland und auch das instrumental wiedergegebene *When shall my sorrowful sighing* von Thomas Tallis, das in der dunklen Klangfarbe des tiefen Blockflötenregisters (Baß - Subbaß) fast abgrundtief wirkt. Aufhellung von Stimmung und Klangfarbe bringt ein Mittelteil mit rhythmisch prägnant dargebotenen Tänzen aus Simpson's *Taffel-Consort* (1621) und Frühlingsgesängen wie *In a merry May morn* von Richard Nicholson und *This merry pleasant Spring* eines ungenannten Meisters, in denen delikat dargestelltes vokales und instrumentales Vogelgezwitscher miteinander wetteifern.

Connor Burrowes (geb. 1983) ist seit 1991 Mitglied des St. Paul's Cathedral Choir und in zahlreichen Konzerten als Solist aufgetreten. Seine außergewöhnlich erfolgreiche Karriere in so jungen Jahren verdankt er nicht nur der Einheit und Klarheit seines Knabensopranes, sondern sicher auch der musikalischen Ausdruckskraft, deren er fähig ist, die sich auf das reizvollste mit dem Blockflöten-Consort verbindet und zu einem Klangerlebnis besonderer Art führt.

Eine erneute Bestätigung der Vielseitigkeit des Amsterdam Loeki Stardust-Quartets!

Ilse Hechler

Gestohlen in Bremen am 24.2.1997
1 David Coomber, Alt, Buchs, à 440 Hz, Nr. 376
1 Blezinger, Alt, Buchs, dunkel gebeizt, à 415 Hz
1 David Coomber, Renaissance, Sopran, 2t., Ahorn
Bitte melden bei: Tel. 0 44 71 / 63 69

LETZTE CHANCE
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

Blockflötentaschen
zum Zusammenrollen

- Praktisch für unterwegs
- Für mehrere Blockflöten
- Geschützt vor Kälte und Feuchtigkeit
- Aus Nylongewebe, weich gefüttert
- Tolle Farben

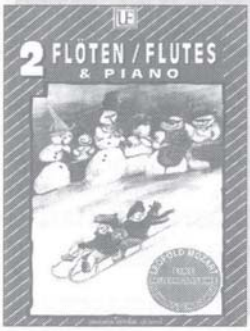
9 Fächer — DM 119.-
z. B. für Tenor / 2 x Alt / Sopran / Sopranino

4 Fächer — DM 69.-
z. B. für Alt / Sopran

3 Fächer — DM 49,-
z. B. für Alt

EXCLUSIV bei
Die Blockflöte
Das Fachgeschäft
Fürbringerstr. 19, 10961 Berlin
☎ + Fax 030 / 691 62 25

UE NEUERSCHEINUNGEN



Leopold Mozart
Eine musikalische Schlittenfahrt
7 Stücke
für 2 Flöten und Klavier
bearbeitet von
V. Kainzbauer [1]
UE 30352 DM 16,–

Wolfgang Amadeus Mozart
Die Zauberflöte
7 Stücke für 2 Flöten und Klavier
bearbeitet von B. Dobretsberger [1]
UE 30353 DM 16,–

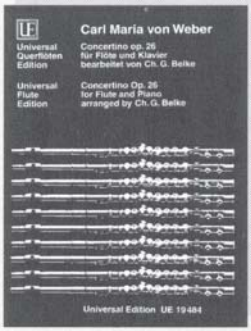
Gospels & Spirituals
7 Stücke für 2 Flöten und Klavier
bearbeitet von M. Radanovics [1] UE 30351 DM 16,–

bereits erschienen:
Camille Saint-Saëns
Der Karneval der Tiere UE 30349 DM 19,–
– nicht lieferbar nach Frankreich und Spanien

Edvard Grieg
Peer Gynt UE 30350 DM 16,–

Arcangelo Corelli
Sechs Sonaten op. 5
für Flöte und Basso continuo
Generalbaßaussetzung von S. Petrenz
herausgegeben von G. Braun [3]
Band 3: Sonaten Nr. 5 und 6 UE 30275 DM 28,–

bereits erschienen:
Band 1: Sonaten Nr. 1 und 2 UE 30273 DM 28,–
Band 2: Sonaten Nr. 3 und 4 UE 30274 DM 28,–



Carl Maria von Weber
Concertino op. 26
für Flöte und Klavier
bearbeitet von
Ch. G. Belke
herausgegeben von
G. Braun [4]
UE 19484 DM 19,–

UE UNIVERSAL EDITION · WIEN

Der Flötengeist FLAUTINA. Karlheinz Stockhausens Flötenmusik auf CD

Die unter Mitwirkung von Karlheinz Stockhausen entstandenen Aufnahmen seiner Werke (zumeist Rundfunkproduktionen verschiedener Sender) werden ab 1991 in einer Gesamtausgabe auf Compact Disc veröffentlicht. Als eine der ersten Produktionen erschien 1992 eine Doppel-CD mit zehn Kompositionen für Flöte (aus den Jahren 1976- 1989), kompetent und souverän eingespielt von Kathinka Pasveer, die seit 1982 eng mit dem Komponisten zusammenarbeitet und fast alle Werke auch uraufgeführt hat.

Hervorzuheben ist zunächst das aufwendig gestaltete Begleitheft mit allen Daten, Werkbeschreibungen und zahlreichen Notenbeispielen. Die Erläuterungen zu den einzelnen Werken sind – bei zeitgenössischen Komponisten sonst eher selten – durchaus allgemeinverständlich gehalten und können dadurch auch dem nicht fachlich vorgebildeten Hörer den Zugang zu den komplexen Werken erschließen. Neben kompositionstechnischen Angaben und strukturellen Analysen kommt dabei erfreulicherweise auch die emotionale Seite zu Wort, die dann beim Hörer entsprechende Assoziationen auslösen kann.

Internationales Seminar für alte Musik

LANDESBILDUNGSZENTRUM
SCHLOSS ZELL AN DER PRAM, OÖ.
AUSTRIA

27. Juli – 3. Aug. 1997
Französische Musik
1500 – 1789

Wolf Matthias Friedrich, München • *Gesang*
Helmut Schaller, Wien • *Blockflöte*
Ernst Kubitschek, Innsbruck • *Blockflöte*
Kate Clark, Amsterdam • *Traversflöte*
Marianne Rönez, Innsbruck • *Barockgeige, Viola d'amore*
Michaela Cutka, Wien • *Barockgeige*
Christa Pesendorfer, Wien • *Cembalo, Orgel, Generalbaßpraxis*
Arno Jochem, Luxemburg • *Viola da gamba, Barockcello, Violone*
Michael Freimuth, Essen • *Laute*
Gösta Müller, Innsbruck • *Korrepetitor*

Auskunft und Anmeldung:
Christa Pesendorfer
A-3001 Mauerbach b. Wien, Hauptstr. 61b
Tel.: 0043/1/9795898

Auch wer der Komposition mit „musikalischen Formeln" (*Vier Sterne weisen dir den Weg* aus AMOUR) eher skeptisch oder ablehnend gegenübersteht, wird sich der Faszination des Satzes *Die Schmetterlinge spielen* mit ihren gehauchten Triolenschlägen und gehuschten Flügelbewegungen kaum entziehen können. „Numerus und Affectus" in vollendeter Balance!

Viele Kompositionen verdanken ihre Entstehung offenbar privaten Anlässen (Geburtstage, Weihnachtsgeschenke etc.), sind aber durchaus nicht nur *beiläufig* komponiert, ... denn wir haben einen Begriff von Komposition, der jedes Stück auf die Goldwaage legt, und also ist es nicht mehr weit her mit der verbreiteten Vorstellung von „Gelegenheitskompositionen" (Stockhausen). Einige Solostücke sind Bestandteile von Stockhausens großem musiktheatralischen Werk LICHT und haben dabei auch eine szenisch-gestische Funktion. Diese entfällt naturgemäß bei einer Einspielung, doch ist die Musik fast immer auch in der rein akustischen Wiedergabe aussagekräftig. Fast alle Werke existieren in mehreren Fassungen, z. B. auch für Klarinette solo oder mit zusätzlichen Begleitinstrumenten. In YPSILON werden die Tonfolgen der Flötistin durch das Schütteln von indischen Schellen, die am ganzen Körper der Interpretin befestigt sind, punktiert, akzentuiert und zäsuriert. („Das glitzernde Rasseln taucht diese Musik in eine fremde Stimmung und den Spieler in einen trance-artigen Gemütszustand") In KATHINKAs GESANG wird die Flöte in der vorliegenden Version durch elektronische Klänge begleitet. (Ich habe aber auch noch die Fassung für Flöte und sechs Schlagzeuger von den Donaueschinger Musiktagen im Ohr). Der Wechsel von großer Flöte, Piccoloflöte und Altflöte in G – auch innerhalb einzelner Kompositionen – schafft weitere klangliche Abwechslung.

Die Doppel-CD ist gleichzeitig ein Kompendium zeitgenössischer Flötentechnik: „Rauschglissandi, Windtremoli, Klappenklirren, Flatterzunge, Mikrointervalle, Klangfarbengriffe, Kußgeräusche über dem Mundloch, Zungenschnalzen, stimmloses Pfeifen, Sprachgeräusche, Flüsterzahlen, Schreie, bis hin zu den Posaunentönen (mit Trompetenansatz) in KATHINKAs GESANG als Luzifers Requiem. Alle diese Spieltechniken werden von der Interpretin in bewundernswerter Perfektion gemeistert.

Besonders beeindruckt haben mich die relativ kurzen Kompositionen XI, YPSILON und der Flötengeist FLAUTINA mit ihren eher introvertierten Gesten, wunderbaren Klangfarbenwechseln und differenzierten Lautstärkeschattierungen. Da XI und YPSILON für „beliebige Klappen- oder Ventilblasinstrumente" komponiert wurde, kommt hierbei auf den Interpreten, der eine seinem Instrument gemäße Realisation erst ausarbeiten muß, eine weitere verantwortungsvolle Aufgabe zu.

Auch wer diese Werke nicht selbst spielen will (sie sind ja nicht einfach!), sollte diese CD gehört haben. Auch Blockflötenspieler, die etwa die entsprechende Fassung von IN FREUNDSCHAFT aufführen wollen, sollten sich im Verlauf der Einstudierung unbedingt die Querflötenfassung anhören und auch TIERKREIS-Interpreten (um noch ein relativ einfaches Werk von Stockhausen zu nennen) erhalten hier Einblicke in die Klang- und Gedankenwelt des Komponisten. Die CD ist ein Meilenstein in der Flötenmusik des 20. Jahrhunderts.

Gerhard Braun

Neueingänge

Johann Sebastian Bach: Konzertbearbeitung für Orgel. Werke von Vivaldi, Marcello, Johann Ernst Prinz von Sachsen-Weimar. Lorenzo Ghielmi: Orgel, Ars Musici. Freiburger Musik Forum, Freiburg, Best.-Nr. AM 1179-2

Berthold Hummel: Musik für Saxophon. Normand DesChênes, Luise Königshausen, Wolfgang Hörlin. Würzburger Saxophonquartett, Denis Dionne. Conventus Musicus, Dettelbach, Best.-Nr. CM 105

O Fortuna. Glück und Unglück in Liedern und Texten des Mittelalters. Freiburger Spielleyt. Ars Musici. Freiburger Musik Forum, Freiburg, Best.-Nr. AM 1181-2

Quadrolog. Blockflötenquartett Springflut(e). Werke von Coperario, Créquillon, Verdonck, Anonymus, Hirose, Boismortier, Frescobaldi, Monteverdi, Geysen, Bach, Thöne, Byrd. Kontaktadresse: Juliane Thöne, Kohlgartenstr. 17, 44141 Dortmund, Best.-Nr. 5192

Robert Schumann: Kammermusik für Bläser und Klavier. Ensemble Aventure: Christian Hommel, Oboe und Klavier; Walter Ifrim, Klarinette; Wolfgang Rüdiger, Fagott; Volker Grewel, Horn; Dorothea Eppendorf, Klavier. Ars Musici. Freiburger Musik Forum, Freiburg, Best.-Nr. AM 1164-2.

Seminare der ERTA e.V., bzw. deren Mitglieder, bzw. ermäßigte Kurse für ERTA-Mitglieder 3. 97

11. - 13.4.97	KL.-Erzhütten	**Ensemblespiel** -Dozent: John Tyson -USA
18. - 20.4.97	Aub (bei Würzburg)	**Französische Musik des Hochbarock** Kurs für Blockflöte solo/Ensemble -Leitung: Prof. Barbara Husenbeth
26.4.97	Pirna	**Stimmungskorrekturen -Theorie und Praxis** Leitung: Stephan Blezinger
3.5.97	Brühl	**Workshop mit dem Amsterdam Loeki Stardust Quartet** Unterricht, Vorträge: Blasen + Bewegung, Originale Ensembleliteratur des 17. Jhts, Verwendung u. Literatur der Altblfl. in g im Frühbarock
30.4. - 5.5.97	Diemerstein	**„Das Blockflötenensemble" -Dirigieren, Probenmethodik und historische Tänze** -Leitung: Margit und Dietrich-Gunter Schnabel
30.4.- 4.5.97	Paderborn	**Interpretationsfragen zur Musik des Früh- und Hochbarock** Kurs für Blockflöte solo/Ensemble -Leitung: Prof.Barbara Husenbeth
24. / 25.5.97	Rendsburg	**Tänze(und Unterhaltungsmusik?)** vom Mittelalter bis zur Moderne Leitung: Bärbel Kuras-Berlin
24. / 25.5.97	Fulda	**Die Blockflöte im Gruppenunterricht** -Leitung: Gisela Rothe
29.5. - 1.6.97	Darmstadt	**5. Internationales Blockflötensymposion** **„Alte Musik -Original und Bearbeitung". ERTA-Kongreß 1997** Referate, Konzerte, Musikalienausstellung
20. / 21.6.97	Düsseldorf	**Venezianische Musik** -Blockflötenworkshop mit Han Tol
28. / 29.6. 97	Marburg	**Interpretation kreativ** -Wie lerne ich Alte und Neue Blockflötenmusik interpretieren? -Leitung: Markus Zahnhausen
8.-10.8.97	Rendsburg	**Die Blockflöte als Soloinstrument** -Leitung: Christa Bergholter
13. / 14.9.97	Fulda	**Grundlagen des Blockflötenbaus** -Leitung: Jo Kunath
26.- 28.9.97	Rendsburg	**Blockflötenensembles im Musikschulalltag - können große Besetzungen sinnvoll sein ?** -Leitung: Ulrike Volkhardt
24.- 26.10.97	Rendsburg	**Tänze (und Unterhaltungsmusik?)** vom Mittelalter bis zur Moderne Leitung: Bärbel Kuras-Berlin
31.10.-2.11.97	Engelskirchen	**Internationale Blockflötentage Engelskirchen** Künstlerische Leitung: Ursula Schmidt-Laukamp
14.-16.11.97	Rendsburg	**Die Blockflöte als Soloinstrument** -Leitung: Christa Bergholter
15. / 16.11.97	Fulda	**Die Blockflöte im Gruppenunterricht** -Leitung: Gisela Rothe
22. / 23.11.97	Mannheim	**Die Kunst des Blockflötenspiels** -Leitung: Annette Struck-Vrangos

Infos: ERTA eV, Leopoldshafenerstr 3, 76149 Karlsruhe, Tel. 0721.707291, Fax 788102

Kurs in Hamburg- Silke Kühner, Staatl. JMS Hbg, Katharinenkirchhof, 20457 Hamburg.Tel. 040 - 36812560
Kurse in Fulda- Studienseminar, Weichselstr.27, 36043 Fulda, Tel. 0661-94670 -ERTA-Mitglieder20%
Kurs in Kaiserslautern und Diemerstein- Anmeldung bei: Landesmusikakademie Rheinland-Pfalz, Klarastr.4, 55116 Mainz. - ERTA - Mitglieder erhalten 20% Ermäßigung -bitte bei Anmeldung angeben.
Kurs KL-Erzhütten- Uta Friederich, Breslauer Str.15, 67659 K.lautern. Tel 0631.73113 -ERTA-Mitglieder 20%
Kurse von Prof. Husenbeth - Anmeldung bei: Prof. Barbara Husenbeth, Römerweg 18, 78647 Trossingen, Fax 07425.4620. ERTA - Mitglieder erhalten 20% Ermäßigung - Bitte bei der Anmeldung angeben.
Kurs in München: Katerina Stegemann, Plettstr. 29, 81735 München. Tel. 089-6256099 -20% für ERTA-Mitgl.
Kurs in Dortmund: MS Dortmund, Postfach 105053, 44122 Dortmund. Tel. 0231-5026262, 30.- Gebühr
Kurs in Lübeck: Bärbel Kuras-Berlin, Schmiedekoppel 64, 23611 Bad Schwartau. Tel. 0451.27677
Kurs in Marburg: MS Marburg, zu Hd. Ruth Schwarz, Am Schwanhof 68, 35037 Marburg. Tel. 06421.13337 Fax. 06421.13327
Kurse in Rendsburg: Nordkolleg Rendsburg, Am Gerhardshain 44, 24768 Rendsburg. Tel 04331143822. Ermäßigung für ERTA-Mitglieder 20% - Bei Anmeldung angeben.
Kurs in Brühl -Anmeldung bei MS Brühl,Frau Zavelberg, Liblarerstr. 12-14, 50319 Brühl, Fax 02232.79257
Kurs in Düsseldorf -Anmeldung an Ellen Komorowski, Offermannsheider Str.30, 51515 Kürten. Tel/Fax 0220.3536 (Tel. von 8-9 Uhr und 20-21 Uhr)

„Alte Musik – Original und Bearbeitung"

5. Internationales ERTA-Symposion in Darmstadt

Der diesjährige ERTA-Kongreß wird vom 29.5. (Do.) - 1.6.1997 in der Akademie für Tonkunst in Darmstadt stattfinden. Die zahlreichen Konzerte, Workshops und Referate werden ganz im Zeichen des Themas „Alte Musik – Original und Bearbeitung" stehen. Darüber hinaus wird im Rahmen des Kongresses auch die diesjährige ERTA-Mitgliederversammlung (31.5., 17.30 Uhr) stattfinden. Selbstverständlich bietet das Symposium Interessierten auch heuer wieder die Möglichkeit, sich in der angeschlossenen Instrumenten- und Musikalienverkaufsausstellung über die neuesten Entwicklungen und Trends auf dem Sektor des Blockflötenbaus und Repertoires an Alter wie Neuer Musik für unser Instrument zu informieren. Den ersten Kongreßtag (Do., 29.5.) eröffnet **Ulrich Thieme** mit einem Vortrag zum Thema „Original und Bearbeitung", gefolgt von einem Workshop mit **Gerhard Braun** über „Bachsonaten mit Blockflöte?" (Anmeldung zur aktiven Teilnahme bis 1.5. an die Geschäftsstelle erbeten). **Renate Dörfel** bekennt freimütig in ihrem Vortrag zu den Erfahrungen mit dem Hamburger Blockflötenensemble: „Ich transkribiere gern". Das mehrfach preisgekrönte **Sirena Quartett** aus Odense/Dänemark stellt anschließend Musik von Telemann bis Carl Nielsen vor. Vor dem ersten Abendkonzert des Symposions wird Marianne Metzger sich in ihrem Vortrag dem Thema „Bearbeitungen für Flageolett und Blockflöte aus Werken Henry Purcells und dessen Zeitgenossen" widmen.

Zu Beginn des zweiten Kongreßtags (Fr., 30.5.) spricht **Hans Maria Kneihs** über Telemanns „Methodische Sonaten" als Schule der barocken Gestik. **Han Tols** Blockflötenkurs widmet sich „Fontana-Sonaten" (auch für diesen Kurs wird die Anmeldung aktiver Teilnehmer bis zum 1.5. an die Geschäftsstelle der ERTA erbeten). Das Ensemble **Il dolcimelo Köln** wird virtuose Violinmusik aus dem italienischen Früh- und Hochbarock in der Bearbeitung für Blockflöte bieten, anschließend versucht **Martin Heidecker** mit seinem Vortrag „Wege aus dem Blockflötendilemma" eine Standortbestimmung zum Ende des 20. Jahrhunderts. Die beiden letzten Veranstaltungen des 2. Kongreßtags bringen Konzerte: **Myriam Eichberger und Ensemble** mit Bachsonaten sowie das Ensemble **Trio basiliensis**.

Am Morgen des dritten Kongreßtags (Sa., 31.5.) wird sicherlich **Peter Thalheimers** Vortrag und Demonstration zu „Traversflöten-, Czakan- und Flageolettmusik als Quelle für das Blockflötenrepertoire" auf großes Interesse stoßen. Anschließend spricht **Siegfried Busch** zum Thema „Original und Bearbeitung bei Praetorius". Das Konzertduo **N & M** mit **Nikolaj Tarasov** präsentiert in seinem Mittagskonzert Werke von Bach bis Reger. „Von Paris nach Wien" lautet das Motto der musikalischen Reise mit dem Ensemble **Duo Caprice Stuttgart**. Gleichzeitig findet als Sonderveranstaltung eine Vorstellung und Einführung in den neuen Blockflötenlehrgang „Da capo" und „Al Fine" mit der Autorin **Claire Schmidt** statt.

Zu Beginn des letzten Kongreßtages (So., 1.6.) spricht **Cord Meijering** zum Thema „Die Problematik des Bearbeitens aus der Sicht eines Komponisten". „Verbotener Liebe" widmet sich **Johannes Fischers** Vormittagskonzert mit Werken von Mozart bis Debussy. Pünktlich zur Mittagszeit wird unter Leitung von **Markus Zahnhausen** eine **Podiumsdiskussion** ein Resümee wagen. Als Teilnehmer der Diskussion sind u. a. vorgesehen: Johannes Fischer, Renate Dörfel, Ursula Schmidt-Laukamp, Winfried Michel (angefragt) und Marianne Metzger. Studierende der Musikhochschule Frankfurt beenden das 5. Internationale ERTA-Symposion musikalisch mit „Beliebten Melodien" von „Cats" bis zu Walzern von Johann Strauß u.a. Weitere Informationen und Anmeldung bei der Geschäftsstelle der ERTA, Leopoldshafener Str. 3, D-76149 Karlsruhe, Tel.: 0721/707291, Fax: 0721/788102. **Markus Zahnhausen**

Workshop mit dem Amsterdam Loeki Stardust Quartet

Am 3. Mai 1997 findet in der Musikschule Brühl ein Blockflötenworkshop mit den **Amsterdamer Loekis** statt. Neben Einzel- und Ensembleunterricht werden Vorträge zu den Themen „Originale Ensembleliteratur des 17. Jahrhunderts", „Blasen und Bewegung" sowie „Verwendung und Literatur der Altblockflöte in g im Frühbarock" angeboten. Der Kurs wendet sich an Einzelspieler (fortgeschrittene Schüler, Studenten und Pädagogen) und an Blockflötenensembles. Kursthema ist die Interpretation alter und zeitgenössischer Literatur nach freier Wahl. Anmeldung bis zum 30.4.97 an: Musikschule Brühl, z. H. Frau Zavelberg, Liblarer Str. 12-14, 50319 Brühl, Fax: 02232/79257.

Jazz – Neue Musik – Popmusik für Blockflöte: Das sind durchaus ernstzunehmende Versuche, die Blockflöte als Instrument des gegenwärtigen Musikgeschehens zu etablieren. Alles was motiviert und Spaß macht, dieses Instrument zu spielen, ist willkommen.

Was mich immer ein wenig erstaunt hat, wenn ich die Programme bei "Jugend musiziert" gesehen habe, ist die Tatsache, daß ein großer Teil der Neuen Musik und der Jazzmusik ausgeblendet wird. Damit meine ich für den Bereich der Neuen Musik die Stücke, die nicht einer konventionellen Notation folgen, sondern die im freien Zusammenspiel nach Anweisungen oder Zeichen des Komponisten entstehen. Hier ist der Verlauf des Stückes nicht fixiert und keine Aufführung gleicht der anderen.

Mit ist klar, daß eine Jury Probleme hat, die Interpretation eines solchen Stückes zu bewerten. Um diese Schwierigkeit zu umgehen, gelangen deshalb nur solche Stücke ins Wettbewerbsprogramm, die sich jurieren lassen.

Ähnliches läßt sich auch für den Jazzbereich sagen. Die Wettbewerbsteilnehmer improvisieren nicht (und können es in der Regel auch nicht). Dies ist jedoch ein wesentlicher Bestandteil des Jazz. Die Jurys sind (pardon) oft nicht in der Lage, einen improvisierenden Interpreten zu beurteilen. Deshalb beschränkt man sich auf das „Abspielen" von Noten, sprich: Das Spielen ausnotierter Improvisationen und z. B. jazzmäßig geschriebener Quartette. Hier wiederum kann man dann wieder konventionelle Kriterien, wie Technik, Interpretation, rhythmische Präzision, Tonqualität, Intonation usw. anwenden.

Wenn die Blockflöte ihre Position im gegenwärtigen Musikgeschehen halten und weiter ausbauen will, so wünsche ich mir mehr Mut bei der Auswahl der Stücke, ratlose Jurys, Freejazz spielende „Blockflötenpunks" und Jazzsolisten, die ihre Wurzeln bei Charlie Parker und John Coltrane oder meinetwegen auch Benny Goodman haben.

Bernt Laukamp, Posaunist/WDR Bigband Köln

NACHRICHTEN

19. - 25. July 1997, Summer Flute Academy, Wye College, Kent, England. Trevor Wye, Clifford Benson. With Rachel Holt, Susan Thomas, Robert Scott. Information: The Secretary, Oak Cottage, Elmsted, Ashford, Kent, TN25 5JT, England.

Auch 1997 bietet **musica viva** wieder einige Flötenkurse in der Toskana an. Sie wenden sich vorrangig an ein Laienpublikum; Fortgeschrittene (Studenten, Lehrer) sind jedoch auch willkommen. Neu hinzugekommen ist bei uns das Instrument **Blockflöte**. Ebenfalls neu im Programm ist der **Schnupperkurs Querflöte**; er wendet sich an alle, die dieses Instrument ganz neu für sich entdecken möchten. Die Termine sind: **26.7.-2.8.97 Querflötenkurse** mit Thaddeus Watson und Valentine Keogh; **2.-9.8.97 Blockflötenkurs** mit Stephan Schrader; **30.8.-6.9.97 Schnupperkurs Querflöte** mit Stefanie Bieber; **6.-13.9.97 Querflötenkurs** mit Ruth Wentorf. Info: musica viva, Arianne Egner & Fabian Payr, Musik Seminare GbR, Am Mittelberg 9, 65201 Wiesbaden, Tel.: 0611/9410246, Fax: 0611/429268.

Internationale Meisterkurse für Oboe in Südfrankreich: Zum zweitenmal finden in La Garde Freinet, im Zentrum des Hauptanbaugebietes für Rohrholz, vom 2. - 9. August 1997 unter der Leitung von Prof. Christian Schneider, Musikhochschule Köln, Meisterkurse für Oboe statt. Besuche in Rohrholzplantagen sind geplant. Information und Anmeldung über: Christian Schneider, Luegplatz 1, 40545 Düsseldorf, Tel./Fax: 0211-5570907.

Musikferien in der Toscana vom 2. - 9. 8. 97 in Sant' Ellero. Kurs: Blockflöte, Dozent: Stefan Schrader. Dieser Kurs möchte all diejenigen Blockflötisten ansprechen, die Lust haben, zusammen mit anderen in kleineren und größeren Ensembles zu muszieren. Er soll Anregungen geben für die Musik, das eigene Üben und Spiel, für die feste Gruppe zu Hause (eine bestehende Gruppe ist natürlich herzlich willkommen). Info: musica viva, Arianne Egner & Fabrian Payr, Musik Seminare GbR, Am Mittelberg 9, 65201 Wiesbaden, Tel.: 0611/9410246, Fax: 0611/429268.

Stockstädter Musik (vormals Rüsselsheimer Musiktage) – Alte Musik in der Altrheinhalle vom 9. - 11. Mai 1997. Konzerte mit: Michael Schneider und dem Corelli Consort, Le Nouveau Concert, Trio Passaggio, M. Verbruggen und Flanders Recorder Quartet, Ensemble Affetti Musicali, Marion Verbruggen und Anneke Boeke, Amsterdam Loeki Stardust Quartet. Blockflötenkurs mit Marion Verbruggen; große Verkaufsausstellung mit etwa 70 Werkstätten und Musikalienhandlungen aus Deutschland, Europa und Übersee. Info: Stockstädter Musiktage, Eva und Wilhelm Becker, Berliner Straße 65, 64589 Stockstadt am Rhein, Tel.: 06158/84818 (von 10-19 Uhr), Fax: 06158/82926.

Kurs für Blockflöte und Ensemble mit Barbara Husenbeth. Thema: Interpretationsfragen zur Musik des Früh- und Hochbarock vom 30. April bis 4. Mai 1997, Paderborn. Information: Barbara Husenbeth, Römerweg 18, 78647 Trossingen, Tel.: 07425/4618, Fax: 07425/4620.

6th International Flute Summer Course for the Contemporary Flutist by Wil Offermans, 18. - 23. August 1997 in Gênes (Belgien). Info: Studio E, Vrolikstraat 195 D, NL--1091 TX Amsterdam, Tel. 0031 20 668 24 78, Fax: 0031 20 665 14 25.

Klang durch Bewegung. Kurs mit Heida Vissing vom 20.6. - 22.6.97 in Münster/Westf. In diesem Wochenendseminar wird durch gezielte Körperübungen die Wahrnehmung für die eigenen Bewegungsabläufe beim Blockflötenspiel sensibilisiert und deren unmittelbaren Auswirkungen auf den Klang anhand von angemessener Ensembleliteratur in die Praxis umgesetzt. Information und Anmeldung: Tre Fontane Seminare Ronald Brox, Gartenstr. 155, 48147 Münster, Tel.: 0251/23014.

7. - 11. Mai 1997 – Neue Wege für Flöte, Traversflöte und Cembalo. Kurs mit Klaus Holsten (Flöte/Traversflöte) und Beata Seemann (Cembalo). Zielgruppe: Fortgeschrittene Instrumentalisten, Studierende, Lehrer (aktive/passive). Info: Forum Artium, Norddeutsches Studienzentrum für musische Bildung und Alte Musik, Am Kasinopark 1-3, 49116 Georgsmarienhütte, Tel.: 05401/34160, Fax: 05401/34223.

Tage Alter Musik 1997 in Bad Ems. Kurs: Alte Musik für Cembalo und Blockflöte (Barockmusik aus Deutschland). Leitung: Marijke Miessen, Amsterdam (Blockflöte), Alfred Gross, Reutlingen (Cembalo). Termin: 28.5. - 1.6.1997. Info: Werner Honig, Kreisverwaltung Rhein-Lahn (Musikschule) Insel Silberau, 56130 Bad Ems, Tel.: 02603/972207, Fax: 02603/972199.

Kurse der Landesmusikakademie NRW

Blockflöte / Cembalo mit Juliane Ebeling und Gabriele Bultmann vom 28.5.-1.6.1997. **Tanz und Musik** aus Renaissance und Barock mit Ruth Schritt (Blockflöte) und Wolfgang Wieners (Tanz) vom 28.5.-1.6.1997. Info: Landesmusikakademie NRW e.V., Steinweg 2, Postfach 2153, 48616 Heek-Nienborg, Tel. 02568/9305-0, Fax 02568/1062

Der Verband deutscher Musikschulen, Landesverband Hessen, lädt zum **3. Kammermusikkurs vom 29. Mai bis zum 1. Juni 1997 nach Wetzlar** ein. Der Kurs wendet sich gleichermaßen an bestehende Ensembles und an Einzelinstrumentalisten, fortgeschrittene Musikschüler, Musikpädagogen und Musikstudenten.

In Ergänzung zu den vielen Meisterkursen für Soloinstrumente und zu der vorwiegend auf das eigene Instrument bezogenen Arbeit in der Musikschule und im Musikstudium ist das Ziel dieses Kurses, das Ensemblespiel zu fördern, Erfahrungen im Studium der Kammermusikliteratur zu vertiefen, Freude am gemeinsamen Musizieren zu teilen sowie methodisch-didaktische Anregungen in den Unterricht zu übertragen.

Dozenten sind: Ruth Wentorf, Flöte; Christian Hommel, Oboe; Wolfgang Rüdiger, Fagott; Hubert Buchberger, Violine; Helmut Sohler, Violoncello und Michael Baumann, Klavier.

Information und Anmeldung: Verband deutscher Musikschulen, LV Hessen, Schützenweg 74, 35418 Buseck, Tel.: 06408/92042, Fax: 06408/92045

Seminare für Quer- und Blockflötenspieler in der Werkstatt von Martin Wenner. Seminarverzeichnis erhältlich bei: Martin Wenner, Aluminiumstr. 8, 78244 Singen, Tel. 07731/64085.

Die **Bundesakademie für Musikalische Jugendbildung Trossingen** hat ihr neues Jahresprogramm 1997 vorgelegt. Es enthält Seminare, Lehrgänge, Arbeitstagungen und berufsbegleitende Weiterbildung und ist erhältlich unter Postfach 1158, 78635 Trossingen, Tel: 07425/94930, Fax: 07425/949321.

Ebenfalls erschienen ist das Jahresprogramm 1997 der **Bundesakademie für Kulturelle Bildung Wolfenbüttel**. Es kann angefordert werden unter Postfach 1140, 38281 Wolfenbüttel, Tel. 05331/808411 oder 808412, Fax: 05331/808413.
Der **Jahresplan 1997 des Arbeitskreises Musik in der Jugend** ist anzufordern bei: AMJ, Adersheimer Str. 60, 38034 Wolfenbüttel.

Gemeinsames Musizieren im Herzen der Toscana mit Heida Vissing, Blockflöte. Alte Musik mit netten Leuten, Sonne, etruskischer Kultur und kulinarischen Erlebnissen. Ensemblemusik der Renaissance und des Früh- und Hochbarock soll vom 2.8. - 9.8.1997 im Vordergrund stehen. Veranstaltungsort ist eine alte Medici-Villa, heute ein Internationales Kultur- und Bildungszentrum in der Nähe von Volterra, im Herzen der Toskana. Verlängerungswoche ist möglich. Information und Anmeldung: Tre Fontane Seminare, Ronald Brox, Gartenstraße 155, 48147 Münster, Tel./Fax: 0251/2301483.

Meisterkurs Klezmer-Musik mit Giora Feidman, 8.-14.9.1997. Info: Landesmusikakademie NRW „Burg Nienborg", Steinweg 2, 48616 Heek-Nienborg, Tel.: 02568/9305-0, Fax: 02568/1062.

Das **Jahresprogramm des Internationalen Arbeitskreises für Musik e.V.** ist erschienen. Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V., Postfach 410236, 34064 Kassel.

Orchesterprojekt der Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen: „Italienische Barockmusik an deutschen Höfen des 18. Jahrhunderts"
In Anknüpfung an das erfolgreich durchgeführte Barockorchesterprojekt im vergangenen Jahr finden in regelmäßigen Abständen Projekte statt, die sowohl Trossinger Studenten als auch externen Musikern die Möglichkeit geben, Erfahrungen im Orchesterbereich zu sammeln.
Für die nächste Arbeitsphase vom 12. bis 16. Juni 1997 haben die Trossinger Dozenten Giorgio Fava (Barockviolline) Christian Niedling (Barockcello) und Andrea Macon (Orgel) Musik der italienischen Komponisten Agostino Steffani, Evaristo Felice Dall' Abaco, Francesco Maria Veracini und Giuseppe Torelli ausgewählt. Jeder dieser Komponisten hat zeitweise an deutschen Fürstenhöfen gewirkt.
Kursprogramm: A. Steffani: *Suite Nr. 2* aus der Oper „Henrico Leone", 1688; E. F. Dall'Abaco: *Concerto op. 5*, primo libro, ca. 1719; F. M.Veracini: *Ouverture V in Si bemolle maggiore*, 1716; G.Torelli: *Concerto con trombe in Re maggiore* sowie A.Vivaldi: *Concerto in Fa maggiore*, op.3 / 7, 1710. Besetzung: 2 Oboen, 2 Traversflöten, 2 Trompeten, Fagott, Streichorchester B.c.: 2 Cembali, Orgel.
Anmeldeschluß: 12. Mai 1997
Für beide Kurse sind Abschlußkonzerte vorgesehen. Informationen: Veranstaltungsbüro der Musikhochschule Trossingen; Leiterin: Frau Quirin: Tel. 07425-94 91 50, Fax 07425-94 91 49. Bei der Suche nach einer preiswerten Übernachtungsmöglichkeit ist die Hochschule gern behilflich.

Holland Festival Early Music Utrecht 29.8. – 7.9.1997. Europe's largest and most comprehensive festival of music in historically informed performances, the Utrecht Early Music Festival celebrates its 16th anniversary in 1997.
Spread around the beautiful mediaeval churches, the fine baroque salons and Utrecht's modern concert venues, the Utrecht Early Music Festival presents music from all of this millennium in performances that come as close to the original as possible. In 1997 this will range from music associated with **Francesco Landini** (d. 1397) to 1997 **improvisation** (music that you won't hear again), on the way including a fine selection of music by **Johannes Ockeghem** (d. 1497), celebrating the 200th birthday of **Franz Schubert** (his sonatas performed on fortepiano), recently discovered jewels in the theme **Music of Naples, 1400-1800** and exciting music from **Latin-America**. The living tradition of Sufi music will be represented by groups from Bangladesh, Egypt, Bosnia, Pakistan, Turkey and Uzbekistan. The Festival opens with a spectacular **Night of Early Music** (29th August).
Special Festival Production: Giovanni Battista Bononcini, *Il Trionfo di Camilla* (1696).
A few names to whet the appetite: Al Ayre Español, Anima Eterna, Capella della Pietà dei Turchini, Concerto Italiano, Ensemble Elyman, Ferrara Ensemble, The Gabrieli Consort and Players, The Harp Consort, Mala Punica, The Orchestra of the Renaissance, Sequentia, Sine Nomine and Sirinu.
And more: Fringe concerts (free) by young musicians, videos and films, workshops, exhibitions, music in the street and cafés and by the canals and, for the second year, a Festival Centre in our fantastic home, in one of Utrecht's most spectacular

buildings, The Winkel van Sinkel, Oudegracht 158.
The brochure and orderform, available from June 1st will be sent to you after your request.
Info: P.O. Box 734, NL-3500 AS Utrecht; tel ++31. 30 236 2236.

1. Internationale Blockflötentage Engelskirchen – Ein Festival mit Wettbewerb für junge Instrumentalisten. Vom 31.10. bis 2.11.1997 finden in Engelskirchen, in der Nähe von Köln, die 1. Internationalen Blockflötentage statt. Kern des Festivals ist ein Wettbewerb für junge Amateurinstrumentalisten. Blockflötisten und Blockflötistinnen in den verschiedensten Formationen sind eingeladen, gegeneinander und miteinander zu musizieren. Sie stellen sich drei Jurys vor, die aus renommierten Musikern bestehen. Natürlich sollen auch Musizierfreude, Begegnung, Austausch, Information und Inspiration nicht zu kurz kommen. Parallel finden Konzerte, Workshop, Vortrag und Ausstellungen von Instrumenten, Noten etc. statt. Der Wettbewerb ist in folgenden Kategorien ausgeschrieben: Blockflöte solo oder mit Begleitinstrument, Blockflötenensemble vom Duo bis Sextett, Blockflöte mit anderen Instrumenten (Bläser, Streicher, Schlagzeug etc.) bis zu insgesamt 6 Spielern/Spielerinnen sowie Spielkreise/Chöre mit Blockflöten. Teilnehmen können junge Amateure von 10 bis einschließlich 27 Jahren. Gewertet wird in unterschiedlichen Altersgruppen. Die Mitglieder der Jury sind: Prof. Günther Höller, Prof. Carin van Heerden, Jeanette van Wingerden, Prof. Gerhard Braun, Uta Mittler, Prof. Peter Holtslag, Siegbert Rampe, Prof. Ulrike Volkhardt, Harald Hoeren, Prof. Helmut Hucke, Michi Gaigg.
Alle Teilnehmer und Teilnehmerinnen erhalten Urkunden sowie unabhängig von Plazierungen eine individuelle Bewertung ihrer Jury. Sehr gute Leistungen werden hervorgehoben durch Sachpreise in Form von Instrumenten, Noten, Bücher, die freundlicherweise von verschiedenen Firmen zur Verfügung gestellt wurden, u. a. von Moeck, Schott, Robert Lienau, Bärenreiter, Ascolta und vielen anderen mehr. Besondere Leistungen werden mit Konzertengagements belohnt.
Eröffnet wird das Festival am 31.10.1997 um 20 Uhr mit einem Konzert der Salzburger Blockflötistin und Oboistin Carin van Heerden, der Barockgeigerin Michi Gaigg sowie Harald Hoeren am Cembalo. Am Samstag, den 1.11. hält die Musikwissenschaftlerin Dr. Monika Willer einen Vortrag für Jugendliche über „Georg Philipp Telemann in seiner Zeit". Abends findet ein Konzert statt mit dem *Amsterdam Loeki Stardust Quartet*. Am 2.11. werden in einem Workshop Arrangements für Blockflötenbigband mit dem früheren Leiter der WDR-Bigband, Jerry van Rooyen, erarbeitet. Danach spielt die Kölner Blockflötistin Nadja Schubert mit ihrem Jazzquartett. Am Abend des 2.11. wird von der Gesamtjury der Finalsieger oder die Finalsiegerin ermittelt. Informationen: 1. Internationale Blockflötentage Engelskirchen, Wahlscheider Str. 12, 51766 Engelskirchen, Tel.: 02263/5833, Fax: 02263/70007.

Interpretation kreativ „Wie und Warum?" Blockflötenworkshop mit Markus Zahnhausen, in der Marburger Musikschule am 28./29. Juni 1997. In Einzel- oder Ensembleunterricht sollen zum eigenständigen „Nachdenken über Musik" Modelle zur Interpretation Alter wie Neuer Blockflötenmusik erarbeitet werden. Ebenso werden Fragen zur Analyse eines Musikstücks, Phrasierung, Dynamik oder Agogik mit den Teilnehmern erörtert. Der Kurs wendet sich an fortgeschrittene Schüler, Studenten und Pädagogen sowie Amateurspieler. Info: Musikschule Marburg, z.H. Ruth Schwarz, Am Schwanhof 68, 35037 Marburg, Tel.: 06421/13337, Fax: 06421/13327.

Autoren der Artikel

Bruce Haynes begann Anfang der 60er Jahre mit dem Spiel und dem Bau alter Oboen und lehrte in den 80ern und frühen 90ern am Königlichen Konservatorium in Den Haag. Er machte zahlreiche Platteneinspielungen. Haynes wohnt in Montreal. 1995 promovierte er mit der Dissertation *Pitch standards in the baroque and classical periods*. Die 2. Ausgabe seines Repertoirekatalogs *Musik für Oboe* erschien 1992.

Der amerikanische Blockflötenspieler **Scott Reiss** ist bekannt geworden durch seine Crossover-Versuche auf der Blockflöte. Mit der Gruppe Hesperus spielt er seit über 10 Jahren Stücke der unterschiedlichsten Stilrichtungen, die er in seinem Programm miteinander verbindet. Seit einiger Zeit widmet er sich besonders dem Blues und dem Jazz auf der Blockflöte.

Beate von Rüdiger, Barmer Str. 68, 42103 Wuppertal, geboren 1968 in Celle, Musikstudium der Instrumentalpädagogik mit Hauptfach Fagott bei H.-J. Leetz (Gürzenich-Orchester, Köln) und der Allgemeinen Musikerziehung bei Prof. K.-H. Zarius an der Hochschule für Musik Köln, Abt. Wuppertal. Blockflötenausbildung bei Karin Röhrig in Wuppertal. Lehrtätigkeit an mehreren Musikschulen des Bergischen Kreises und Dortmund. Leiterin des *Ensembles musica antiqua* (Düsseldorf), seit Jahren vielseitige kammermusikalische Tätigkeit u. a. unter Leitung von Marion Verbruggen, Mitglied im Ensemble *Il flauto allegro* (Wuppertal), Instrumentalschule für Quintfagott.

Dorothea Baier (geb. 1965), Atzlenbacherstr. 9B, 51381 Leverkusen, Studium an der Musikhochschule Köln mit Hauptfach Oboe bei Prof. Christian Schneider in den Studiengängen Instrumentalpädagogik und Allgemeine Musikerziehung. Seit 1989 Lehrerin für Oboe, Früherziehung, Grundausbildung und Musiktheorie an der Musikschule der Stadt Leverkusen, Veröffentlichungen zu musikpädagogischen Themen.

Karl Hentschel, geboren 1954. Studium: Instrumentalpädagogik (Oboe), Allgemeine Musikerziehung (Elementare Musikerziehung – Früherziehung, Grundausbildung, Orffkreis, Chor, Ensembleleitung), Künstlerische Reifeprüfung (Oboe), Klavier. Beruf: Oboenlehrer an einer Musikschule seit 1980, stellv. Schulleiter (Musikschule) seit 1983, Musikschulleiter seit 1989 und Autor des Buches *Das Oboenrohr,* Celle 1984, (überarbeitete Ausgabe, 1994).

Impressum:
TIBIA · Magazin für Holzbläser · 22. Jahrgang · Heft 2/97
Herausgeber: Gerhard Braun, Hartmut Gerhold, Hermann Moeck, Christian Schneider, Ulrich Thieme
Schriftleitung: Sabine Haase-Moeck
Postfach 3131, D-29231 Celle, Telefon 05141/88530
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: Johnnes Fischer; 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 3131, D-29231 Celle, Telefon: 05141/88530, Fax 885342
Erscheinungsweise: viermal jährlich – Januar, April, Juli, Oktober. **Redaktionsschluß jeweils der 1. des Vormonats.**
Bezugskosten: Jahresabonnement im Inland DM 36,50 / Einzelheft DM 13,00; Jahresabonnement im Ausland DM 41,00 / Einzelheft DM 15,00 ; jeweils zuzüglich Versandkosten
Anzeigenverwaltung: Moeck Verlag, Postfach 3131, D-29231 Celle, Telefon 05141/88530, Fax 885342
Telegramme: Moeckverlag
Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 14, DM 70,00 (1/16 Seite) bis DM 790,00 (1/1 Seite), zuzüglich Mehrwertsteuer; Zuschläge für angeschnittene Anzeigen, Satzspiegelüberschreitungen, Placierungsvorschrift. 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-29231 Celle.
© 1997 by Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Celle. Printed in Germany
ISSN 0176-6511

TIBIA 3/97erscheint im Juli 1997 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Bruce Haynes: Fingervibrato (Flattement) beim Spiel auf Holzblasinstrumenten im 17., 18. und 19. Jh., Teil II

David Lasocki/Eva Legêne: Wie man lernt, beim Verzieren von Händel-Sonaten mit dem Ohr des Komponisten zu hören

Andreas Gosling: Das Oboenkonzert von Bohuslaw Martinů. Versuch der Herstellung einer authentischen Solostimme

und ein Porträt des englischen Instrumentenhändlers und Verlegers Tony Bingham

Gesa Bethge, Silke Lehmann, Evi Pfefferle

Improvisation in Verbindung mit neuen Spieltechniken als Grundlage für den Instrumentalunterricht von morgen, Teil II

Die folgenden Stundenmodelle 2 und 3 lassen sich, ebenso wie das Stundenmodell 1 in TIBIA 1/1997, zurückführen auf Anregungen aus den dortigen Abbildungen **Technik-Zirkel** und **Improvisations-Baukasten**. Ebenfalls aus dem ersten Teil dieses Beitrages übernommen ist die Dreiteilung der Unterrichtsstunde nach folgendem Schema:

I. Freies Spiel:
Gemeinsames Musizieren mit offener Aufgabenstellung und Möglichkeit zu individuellem Spiel.

II. Denk-Spiel:
Spiele mit verbindlicher Aufgabenstellung; Schulung von Fähigkeiten wie Hören, Reagieren, Denken, Orientieren.

III. Form-Fantasie-Spiel:
Ein Synthese aus erlernten Fertigkeiten und kreativem, individuellem Gestalten innerhalb eines Gruppengeschehens.

Revista de flauta de pico

Spanish Recorder Magazine

Contiene artículos sobre todos los aspectos de la flauta de pico, entrevistas con personajes importantes del panorama flautístico español, reseñas de discos, libros, partituras, cursos, etc... además de una partitura inédita para flauta de pico con cada número. Los índices de la revista pueden encontrarse en: http://www.datsi.fi.upm.es/~lgomez/RFP.html

La *Revista de flauta de pico* se edita tres veces al año y su precio es de 500 ptas. para España, 600 ptas. para Europa y 700 ptas. para el resto del mundo.

Para más información, contactar con:

Bárbara Sela Andrés
Apdo. de Correos 10029
E-41002 Sevilla - SPAIN
Fax: 34-5-4225114
E-mail: penalver@lix.intercom.es

Stundenmodell 2

I. Freies Spiel

Aufgabe ***Karawane*****:** Die Spieler versetzen sich in die Wüste, die Luft flirrt vor Hitze, Wind streicht über den Sand. Am Horizont taucht schemenhaft eine Karawane auf. Langsam erkennt man mit Hausrat, Waren oder Schätzen beladene Kamele, Beduinen, Scheichs oder andere Personen. Sie nähern sich - man sieht sie deutlicher - ziehen vorüber und verschwinden wieder.

Ziel: Gemeinsames Tun; Kontakt zum Instrument und ggf. zur Gruppe herstellen; Einzelinitiativen (Rollenspiele) ermöglichen.
Frage: „Wie gestaltete sich die Dynamik?"
Variationen in der Aufgabenstellung:
a) Die dynamische Entwicklung soll von allen Spielern beachtet werden.
b) Das Decrescendo soll genau so lange dauern wie das Crescendo, d.h. es ergibt sich ein spiegelbildlicher Verlauf.
c) Andere Dynamik festlegen.

II. Denk-Spiel

Aufgabe ***Orientalische Leiter:*** Auf Altflöten *ohne Fußstück* wird eine Tonleiter aus den 7 Stammtönen unisono geübt (einen Finger nach dem anderen wegnehmen bis nur der Daumen bleibt). Wenn sich eine ausreichende Intonationssicherheit eingestellt hat, wird die Leiter mit kleinen Schleifern von oben (wie kurze Vorschläge) verziert, jeder Spieler fügt diese nach Belieben hinzu. Allmählich wird der Tonraum erweitert (den Daumen öffnen, dann wie in der tiefen Lage greifen), das Unisono löst sich auf in freies, individuelles Spielen und Ausprobieren. Nun werden den Spielern verschiedene Aufgaben zugeteilt: Ein „Percussionist" trommelt (z.B. auf dem Papierkorb, Tisch, am eigenen Körper) einen ruhigen, schlichten Rhythmus wie etwa „lang kurz lang kurz", der im Verlauf der Gestaltung aufgefüllt und variiert wird. Bordunspieler mit tiefen Instrumenten halten dazu Quinten aus, sie können ihre Rolle auflockern

durch die schon bekannten „Schleifer", die Töne untereinander tauschen, mitsummen, Akzente mit dem Atem setzen oder Tongebung und Klangfarbe ändern. Über diesem Klangteppich erheben sich nun die „Solisten": Mit dem Material der zuerst geübten „orientalischen Leiter" erzählen sie eine kleine Geschichte und treten wieder in den Hintergrund bzw. pausieren. Auch die Bordunspieler blenden sich nach und nach aus, der einsam gewordene Percussionist beendet schließlich das Stück.

Ziel: Flexibilität im Griffrepertoire; Orientierung in einer ungewöhnlichen Tonleiter; Klangsensibilisierung; Fantasievolles Ausfüllen einer festgelegten Rolle.

Frage: „Wie gut gelingt die Identifikation mit dem fremden Tonraum, wie „ergiebig" ist er? War tatsächlich eine „Geschichte" zu hören?"

Variationen:

a) Rollentausch zwischen Solo, Bordun und Percussion.

b) Auf Flöten *mit* Fußstück andere „orientalische" Leitern erfinden.

III. Form-Fantasie-Spiel

Aufgabe ***Märcheninterpretation***: Folgende Geschichte soll musikalisch dargestellt werden:

Der Sandsturm

Prinzessin Maimuna stand auf der großen Düne am östlichen Ende der Oase und betrachtete die weite Sandfläche der Wüste. So weit das Auge reichte, erstreckten sich riesige, gelbe Dünen, die scheinbar ohne Leben waren. Wer sich hier verirrte, war hoffnungslos verloren.

Die Sonne fiel golden in den weiten Wüstensand, und Maimuna beobachtete in den letzten Sonnenstrahlen die bedrohlich näherrückenden Wolken, die einen Sandsturm ankündigten. In der Oase waren sie sicher, aber morgen sollte die Karawane ihres Vaters, des Königs Sheherban, ankommen. Wenn sie nicht pünktlich war, würde sie genau in den Sandsturm hineingeraten, und in drei Tagen sollte doch ihre Hochzeit sein.

Hinter sich hörte Maimuna nun die Rufe ihrer alten Kinderfrau, die wohl wieder ausgesandt war, sie zu suchen. Widerwillig lief sie die Düne hinab in Richtung des Palastes. Wie wunderbar er leuchtete in den paar Minuten, bevor die Sonne in der Wüste versank! Dies alles sollte sie verlassen, um mit Prinz El Hakim in dessen Palast im Westen der großen Wüste zu leben.

Maimuna folgte nun der Alten in den Palast und in ihr Schlafgemach, wo sie ein Bad nahm und sich für die Nacht vorbereitete.

„Maimuna, Maimuuuuna!" hörte sie die Rufe ihres kleinen Bruders Kahira. Er sollte doch schon längst im Bett liegen! Sie sank gerade in ihre Kissen, als Kahira in das Zimmer gestürmt kam. „Maimuna, der Sturm kommt!", rief er außer Atem. „Ach nein, nicht vor übermorgen!", versuchte sie ihn zu beschwichtigen. Aber er ließ nicht locker, und so folgte sie ihm auf den Balkon. Tatsächlich war der Sturm, den sie noch vor einer Stunde so weit entfernt vermutet hatte, gefährlich nah an die Oase herangerückt.

„Bei Allah", dachte Maimuna, Vater und die Karawane mit ihrem zukünftigen Gemahl El Hakim würden direkt in den Sturm geraten! Sie war sehr beunruhigt, ließ sich aber vor dem kleinen Bruder nichts anmerken. Sie beschwichtigte ihn und hieß die Kinderfrau, ihn ins Bett zu bringen.

In dieser Nacht tat Maimuna kein Auge zu. Was, wenn der König und Hakim umkamen? Draußen heulte und brauste der Sturm. Voller Angst weinte sie in ihre Kissen.

Als die Sonne aufging, hatte sich der Sturm beruhigt, und Maimuna eilte hinunter in den Palasthof, um Nachrichten von ihrem Vater zu erfahren.

Wie groß war die Freude, als ihr der König durch das große Tor entgegengeritten kam! Auch El Hakim saß gesund und munter auf seinem Pferd. „Ein Wunder", dachte Maimuna, aber die Karawane hatte es noch rechtzeitig bis an den Rand der Oase geschafft und dort vor dem Sturm Schutz gesucht.

Freudig sprang der König vom Pferd und schloß seine Tochter in die Arme.

Nun konnten die Hochzeitsvorbereitungen beginnen! (Gesa Betge)

Bei der Gestaltung soll eine Gliederung in verschiedene Teile helfen:

- Wüstenstimmung im Abendrot
- Sorge Maimunas
- Aufregung und Beschwichtigung
- Sturm, Angst
- Erlösung und Freude

Die Gruppe trifft eine Absprache, wie die einzelnen Teile charakterisiert sein sollen, z.B. mehr me-

lodisch oder rhythmisch geprägt, mit klarer oder verfremdeter Tongebung, unter Verwendung von „Spezialeffekten" usw.

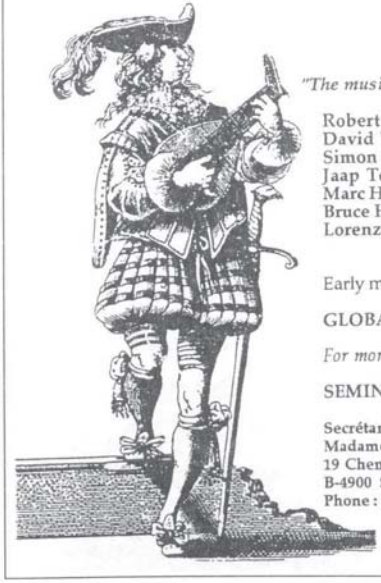
Ziel: Umsetzung einer außermusikalischen Vorgabe in einen spannungsvollen Ablauf.
Frage: „Erklang das Märchen eher unter einem experimentellen Aspekt oder wäre es in der erklungenen Gestalt für Zuhörer attraktiv gewesen?"
Variation: a) Der Text kann vorgelesen und von den Spielern gleichzeitig „illustriert" werden.

Stundenmodell 3

I. Freies Spiel
Aufgabe ***Urlaubsimpressionen***: Aus den Ferien mitgebrachte „Souvenirs" (Steine, Tannenzapfen, Murmeln, Gräser, Muscheln, Seeigel ...) werden unter einem Tuch versteckt, die Spieler betasten die verborgenen Gegenstände. Nun versucht jeder Spieler für sich und in aller Ruhe, seine Sinneseindrücke oder Assoziationen auf die Flöte zu übertragen (z.B. nur auf dem Kopfstück, mit Percussionseffekten, Windgeräuschen o.ä.). Das Tuch wird entfernt und ein (mutiger) Spieler gibt eine kurze musikalische Gestaltung zu einem Objekt seiner Wahl. Wer den gewählten Gegenstand errät, setzt mit einer eigenen Gestaltung den Ablauf fort. Am Ende sollte jeder Spieler wenigstens einmal gespielt haben. Das musikalische Material und die Klänge, die bei diesem Spiel im Raum entwickelt werden, sollen so aufmerksam verfolgt werden, daß sie erinnerbar bleiben.

Ziel: Bewußtsein für die Eigenwahrnehmung schaffen; Assoziationen entfalten; Verwandlung von außermusikalischen Eindrücken in einen musikalischen Gestus; Mut zur Eigeninitiative; gegenseitiges Zuhören; Freude am Experimentieren.
Frage: „Gab es besondere Vorlieben oder Abneigungen zu bestimmten Materialien? Welche Gegenstände waren besonders gut musikalisch umzusetzen?"
Variationen in der Aufgabenstellung:
a) Vereinfachung der Aufgabe durch Zusammenstellung extrem kontrastreicher Dinge.
b) Auswahl der Objekte jahreszeitenbezogen vornehmen.
c) Zwei Spieler improvisieren nach kurzer Absprache gemeinsam über einen Gegenstand.

SEMINAIRE ESTIVAL
DE MUSIQUE ANCIENNE
EN WALLONIE
SPA-BELGIUM



From 24th july to 3rd august 1997.
"The musical cosmopolitism in London in the XVIth,XVIIth & XVIIIth centuries"

Robert KOHNEN - *harpsichord*
David THOMAS - *baroque singing*
Simon STANDAGE - *baroque violin*
Jaap Ter LINDEN - *cello & gamba*
Marc HANTAÏ - *traverso*
Bruce HAYNES - *baroque oboe*
Lorenzo ALPERT - *baroque bassoon*
Daniel BRUGGEN - *Recorder*
Bruce DICKEY - *cornetto*
Charles TOET - *early trombone*
Iasunori IMAMURA - *lute*
Jean-Pierre BOULLET - *Chamber music & orchestral sessions. (Haendel's suites)*
Béatrice MASSIN - *baroque dance.*

Individual courses and chamber music.
Early music instruments exhibition : from 30th july to 2nd august. - Hotel Britannique -

GLOBAL PRICE : 19.500 Francs belges all inclusive.

For more information, enquieries & programmes, please write to :

SEMINAIRE ESTIVAL DE MUSIQUE ANCIENNE en WALLONIE

Secrétariat :
Madame Jeanne LAVIOLETTE
19 Chemin de la Platte
B-4900 SPA BELGIUM
Phone : 32.87.77.49.62

Relations in English,Dutch & German
Mr. Paul PARTHOENS
19 Rue Vauxhall
B-4900 SPA BELGIUM
Phone : 32.87.77.37.91 (evenings)

Musical enquieries :
Jean-Pierre BOULLET
4 Rue de Hermée
B-4680 OUPEYE (B)
Phone : 32.4.264.48.16

II. Denk-Spiel

Alle Spieler einigen sich gemeinsam auf einen tiefen Ton, beispielsweise g. Aus der Stille heraus erklingt dieser Ton zunächst ganz schlicht, dann in vielen verschiedenen Qualitäten und Veränderungen (z.B. Vibrato, Flatterzunge, Dynamik). Wer die Penetranz des Anfangstones satt hat, spielt einen neuen Ton. Zwischen diesem neuen und dem alten Ton g wird so lange gependelt, bis alle Spieler ihn erraten haben. Irgendwann erklingt irgendwo ein dritter Ton, und wieder wird er im Pendelverfahren zwischen erstem, zweitem und drittem Ton von allen Spielern gefunden. Auf diese Weise sollen 7 Töne ermittelt werden, die abschließend noch einmal benannt, zu einer Skala geordnet und evt. auch notiert werden.

Ziel: Orientierung in einem Tonraum, Identifizierung von Intervallen; Intonationsschulung; Erweiterung von Phantasie und Technik in Bezug auf dieTonbildung; Geduld üben.

Frage: „Wie wurde der Ablauf von den einzelnen Spielern empfunden?" „War das Bedürfnis einen neuen Ton ins Spiel zu bringen bei allen gleich groß?"

Variationen in der Aufgabenstellung:

a) Reduzierung in der Anzahl der Töne (Vereinfachung).

b) Finden einer 12-Ton-Reihe (schwierig!).

c) Ohne Festlegung der Tonanzahl.

III. Form-Fantasie-Spiel

Aufgabe Ferienstationen *Morgensonne über dem Meer - Bazar - Abschied*: Aus der gerade entstandenen Tonskala und dem musikalischen Material der Anfangsaufgabe *Urlaubsimpressionen* sollen nun die drei genannten „Szenen", jede wenige Minuten lang, gestaltet werden. Die Spieler rufen sich die musikalischen Elemente der Eingangsphase in Erinnerung, jeder legt sich einen Anfang zurecht, ansonsten bestimmt die Gruppe den Verlauf, Schluß und Neubeginn der drei Szenen. Natürlich muß sich niemand „sklavisch" an die Skala binden, Durchgänge sind erlaubt.

Ziel: Aus dem anfänglichen, freien Spiel mit individuellen Interpretationsmöglichkeiten und einem streng reglementierten, konzentrierten Mittelteil der Stunde kann nun abschließend eine Symbiose oder etwas Neues, Drittes entstehen. Sollte dies gelingen, ist innerhalb der Gruppe etwas passiert, was schwer in Worte zu fassen ist, für die Beteiligten jedoch als einprägsames Erlebnis deutlich spürbar wird.

Frage: „War der Ablauf deutlich, gab es individuelle „Vorstöße", war jemand nicht „einverstanden", auf wen wirkte die Skala einengend, für wen war sie sogar eine Hilfe?"

Variationen: unzählige andere Urlaubsstationen/-bilder/-stimmungen.

Die geschilderten Verlaufsmodelle beruhen grundsätzlich auf der Verknüpfung von konkreten, musikalisch, handwerklichen Aufgabenstellungen mit spontanem, freiem Spiel. „Improvisieren bedeutet (vgl. Goethe, Gespräche mit Eckermann [...]), über einen Gegenstand, der zur Aufgabe gestellt ist, unvermittelt produktiv werden. [...] Improvisation bekundet sich musikalisch als **klingendes Ergebnis der Auseinandersetzung spontaner Eingebungen mit einer gestellten Aufgabe; ...**"[1] (Hervorhebung durch die Verfasserinnen). Das klingende Ergebnis wird um so eher künstlerische Qualität aufweisen, je intensiver die Auseinandersetzung mit der gestellten Aufgabe stattgefunden hat. Kreatives, spontanes Tun ereignet sich nur vermeintlich zufällig, in Wirklichkeit handelt es sich um das Ergebnis längerer Prozesse. Diese anzuregen sollen unsere Stundenverläufe mithelfen. Sie sind aus dem lebendigen Unterricht entstanden, wurden protokolliert, überarbeitet und somit zu Modellen, die von anderen Gruppen für den jeweiligen Bedarf modifiziert werden können.

---

[1] Artikel *Improvisation* in: Riemann Musiklexikon, Sachteil; Mainz 1967

Reparaturannahme

Lassen Sie Ihre Flöte von Meisterhand aufarbeiten!
Wir machen mehr aus Ihrer Flöte... (Alle Fabrikate)

Wir beraten Sie gerne

Fürbringerstr. 19, 10961 Berlin

☎ + Fax 030 / 691 62 25

Blockflöte spielen mit Spaß und Fantasie ...

Nutzen Sie unsere Einführungspreise bis 31.12.'97!

Das neue Schulwerk für den Gruppenunterricht

Bärenreiter und Mollenhauer haben gemeinsam ein neuartiges fünfbändiges Schulwerk für Sopranblockflöte entwickelt, das durch die Verbindung von »Klang« und »Sprache« im Unterricht zu völlig neuen Erfahrungen bei Schülern und Lehrern führt.

Es eignet sich für Schüler zwischen 6 und 99 Jahren.

Gisela Rothe, Christa Rahlf

Blockflötensprache und Klanggeschichten

Die Schule für Sopranblockflöte

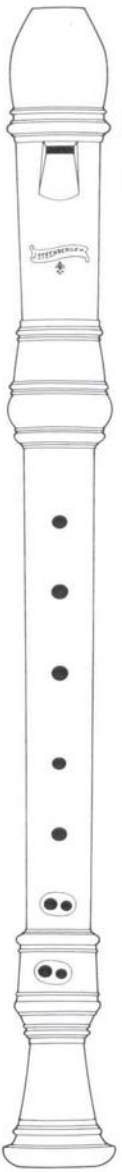
Schule 1 BA 8131 / Mollenhauer 6410	**DM 16,–**
Spielbuch 1 BA 8134 / Mollenhauer 6411	**DM 12,–**
Schule 2 BA 8132 / Mollenhauer 6412	**DM 16,–**
Spielbuch 2 BA 8135 / Mollenhauer 6413	**DM 16,–**
Lehrerband BA 8133 / Mollenhauer 6414	DM 49,–

Einen ausführlichen Prospekt erhalten Sie bei Ihrem Fachhändler!

Bärenreiter Mollenhauer

Moeck Blockflöten und Noten in aller Welt.....

Moeck ***Rottenburgh*** *seit 30 Jahren die meistgespielten Soloflöten, in Stimmung und Klang immer weiter verbessert. Sopranino bis Baß. Moeck Sopran- und Altblockflöten nach* ***Jan Steenbergen*** *(1675-1728) und Alt nach* ***Thomas Stanesby senior*** *(1668-1734) mit hohem engen Windkanal und dem besonderen Barocktimbre, a' 415 und 440. Moeck* ***Renaissance Consort****, neu konzipiert, vom Sopranino bis zum Subbaß. Für die chorische Musik des 16. Jahrhunderts. Frühbarocke*



Sopran- und Altblockflöten nach ***H. F. Kynseker*** *(1636-1686). Moeck* ***Flauto leggero****, handlich und leicht, für das chorische Spiel, Sopranino bis Großbaß. Moeck Sopran-* ***Schulblockflöten*** *aus Ahorn und Birnbaum;* ***Flauto 1****, die pflegeleichte aus Spezialkunststoff, dto.* ***Flauto 1 plus****, aber mit Holzunterteil.*

* * *

Im Moeck Verlag sind über 1000 Ausgaben mit Blockflötenmusik und auch die vielgelesene Fachzeitschrift ***TIBIA****, Magazin für Holzbläser, erschienen.*

MOECK

engagiert und erfahren mit Blockflöten und deren Literatur

Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Postfach 3131, D-29231 Celle

Gesa Bethge, Silke Lehmann, Evi Pfefferle

Improvisation in Verbindung mit neuen Spieltechniken als Grundlage für den Instrumentalunterricht von morgen, Teil II

Die folgenden Stundenmodelle 2 und 3 lassen sich, ebenso wie das Stundenmodell 1 in TIBIA 1/1997, zurückführen auf Anregungen aus den dortigen Abbildungen **Technik-Zirkel** und **Improvisations-Baukasten**. Ebenfalls aus dem ersten Teil dieses Beitrages übernommen ist die Dreiteilung der Unterrichtsstunde nach folgendem Schema:

I. Freies Spiel:
Gemeinsames Musizieren mit offener Aufgabenstellung und Möglichkeit zu individuellem Spiel.

II. Denk-Spiel:
Spiele mit verbindlicher Aufgabenstellung; Schulung von Fähigkeiten wie Hören, Reagieren, Denken, Orientieren.

III. Form-Fantasie-Spiel:
Ein Synthese aus erlernten Fertigkeiten und kreativem, individuellem Gestalten innerhalb eines Gruppengeschehens.

Revista de flauta de pico

Spanish Recorder Magazine

Contiene artículos sobre todos los aspectos de la flauta de pico, entrevistas con personajes importantes del panorama flautístico español, reseñas de discos, libros, partituras, cursos, etc... además de una partitura inédita para flauta de pico con cada número. Los índices de la revista pueden encontrarse en: http://www.datsi.fi.upm.es/~lgomez/RFP.html

La *Revista de flauta de pico* se edita tres veces al año y su precio es de 500 ptas. para España, 600 ptas. para Europa y 700 ptas. para el resto del mundo.

Para más información, contactar con:

Bárbara Sela Andrés
Apdo. de Correos 10029
E-41002 Sevilla - SPAIN
Fax: 34-5-4225114
E-mail: penalver@lix.intercom.es

Stundenmodell 2

I. Freies Spiel

Aufgabe *Karawane*: Die Spieler versetzen sich in die Wüste, die Luft flirrt vor Hitze, Wind streicht über den Sand. Am Horizont taucht schemenhaft eine Karawane auf. Langsam erkennt man mit Hausrat, Waren oder Schätzen beladene Kamele, Beduinen, Scheichs oder andere Personen. Sie nähern sich - man sieht sie deutlicher - ziehen vorüber und verschwinden wieder.

Ziel: Gemeinsames Tun; Kontakt zum Instrument und ggf. zur Gruppe herstellen; Einzelinitiativen (Rollenspiele) ermöglichen.
Frage: „Wie gestaltete sich die Dynamik?"
Variationen in der Aufgabenstellung:
a) Die dynamische Entwicklung soll von allen Spielern beachtet werden.
b) Das Decrescendo soll genau so lange dauern wie das Crescendo, d.h. es ergibt sich ein spiegelbildlicher Verlauf.
c) Andere Dynamik festlegen.

II. Denk-Spiel

Aufgabe *Orientalische Leiter:* Auf Altflöten *ohne Fußstück* wird eine Tonleiter aus den 7 Stammtönen unisono geübt (einen Finger nach dem anderen wegnehmen bis nur der Daumen bleibt). Wenn sich eine ausreichende Intonationssicherheit eingestellt hat, wird die Leiter mit kleinen Schleifern von oben (wie kurze Vorschläge) verziert, jeder Spieler fügt diese nach Belieben hinzu. Allmählich wird der Tonraum erweitert (den Daumen öffnen, dann wie in der tiefen Lage greifen), das Unisono löst sich auf in freies, individuelles Spielen und Ausprobieren. Nun werden den Spielern verschiedene Aufgaben zugeteilt: Ein „Percussionist" trommelt (z.B. auf dem Papierkorb, Tisch, am eigenen Körper) einen ruhigen, schlichten Rhythmus wie etwa „lang kurz lang kurz", der im Verlauf der Gestaltung aufgefüllt und variiert wird. Bordunspieler mit tiefen Instrumenten halten dazu Quinten aus, sie können ihre Rolle auflockern

durch die schon bekannten „Schleifer", die Töne untereinander tauschen, mitsummen, Akzente mit dem Atem setzen oder Tongebung und Klangfarbe ändern. Über diesem Klangteppich erheben sich nun die „Solisten": Mit dem Material der zuerst geübten „orientalischen Leiter" erzählen sie eine kleine Geschichte und treten wieder in den Hintergrund bzw. pausieren. Auch die Bordunspieler blenden sich nach und nach aus, der einsam gewordene Percussionist beendet schließlich das Stück.

Ziel: Flexibilität im Griffrepertoire; Orientierung in einer ungewöhnlichen Tonleiter; Klangsensibilisierung; Fantasievolles Ausfüllen einer festgelegten Rolle.

Frage: „Wie gut gelingt die Identifikation mit dem fremden Tonraum, wie „ergiebig" ist er? War tatsächlich eine „Geschichte" zu hören?"

Variationen:

a) Rollentausch zwischen Solo, Bordun und Percussion.

b) Auf Flöten *mit* Fußstück andere „orientalische" Leitern erfinden.

III. Form-Fantasie-Spiel

Aufgabe ***Märcheninterpretation***: Folgende Geschichte soll musikalisch dargestellt werden:

Der Sandsturm

Prinzessin Maimuna stand auf der großen Düne am östlichen Ende der Oase und betrachtete die weite Sandfläche der Wüste. So weit das Auge reichte, erstreckten sich riesige, gelbe Dünen, die scheinbar ohne Leben waren. Wer sich hier verirrte, war hoffnungslos verloren.

Die Sonne fiel golden in den weiten Wüstensand, und Maimuna beobachtete in den letzten Sonnenstrahlen die bedrohlich näherrückenden Wolken, die einen Sandsturm ankündigten. In der Oase waren sie sicher, aber morgen sollte die Karawane ihres Vaters, des Königs Sheherban, ankommen. Wenn sie nicht pünktlich war, würde sie genau in den Sandsturm hineingeraten, und in drei Tagen sollte doch ihre Hochzeit sein.

Hinter sich hörte Maimuna nun die Rufe ihrer alten Kinderfrau, die wohl wieder ausgesandt war, sie zu suchen. Widerwillig lief sie die Düne hinab in Richtung des Palastes. Wie wunderbar er leuchtete in den paar Minuten, bevor die Sonne in der Wüste versank! Dies alles sollte sie verlassen, um mit Prinz El Hakim in dessen Palast im Westen der großen Wüste zu leben.

Maimuna folgte nun der Alten in den Palast und in ihr Schlafgemach, wo sie ein Bad nahm und sich für die Nacht vorbereitete.

„Maimuna, Maimuuuuna!" hörte sie die Rufe ihres kleinen Bruders Kahira. Er sollte doch schon längst im Bett liegen! Sie sank gerade in ihre Kissen, als Kahira in das Zimmer gestürmt kam. „Maimuna, der Sturm kommt!", rief er außer Atem. „Ach nein, nicht vor übermorgen!", versuchte sie ihn zu beschwichtigen. Aber er ließ nicht locker, und so folgte sie ihm auf den Balkon. Tatsächlich war der Sturm, den sie noch vor einer Stunde so weit entfernt vermutet hatte, gefährlich nah an die Oase herangerückt.

„Bei Allah", dachte Maimuna, Vater und die Karawane mit ihrem zukünftigen Gemahl El Hakim würden direkt in den Sturm geraten! Sie war sehr beunruhigt, ließ sich aber vor dem kleinen Bruder nichts anmerken. Sie beschwichtigte ihn und hieß die Kinderfrau, ihn ins Bett zu bringen.

In dieser Nacht tat Maimuna kein Auge zu. Was, wenn der König und Hakim umkamen? Draußen heulte und brauste der Sturm. Voller Angst weinte sie in ihre Kissen.

Als die Sonne aufging, hatte sich der Sturm beruhigt, und Maimuna eilte hinunter in den Palasthof, um Nachrichten von ihrem Vater zu erfahren.

Wie groß war die Freude, als ihr der König durch das große Tor entgegengeritten kam! Auch El Hakim saß gesund und munter auf seinem Pferd. „Ein Wunder", dachte Maimuna, aber die Karawane hatte es noch rechtzeitig bis an den Rand der Oase geschafft und dort vor dem Sturm Schutz gesucht.

Freudig sprang der König vom Pferd und schloß seine Tochter in die Arme.

Nun konnten die Hochzeitsvorbereitungen beginnen! (Gesa Betge)

Bei der Gestaltung soll eine Gliederung in verschiedene Teile helfen:

- Wüstenstimmung im Abendrot
- Sorge Maimunas
- Aufregung und Beschwichtigung
- Sturm, Angst
- Erlösung und Freude

Die Gruppe trifft eine Absprache, wie die einzelnen Teile charakterisiert sein sollen, z.B. mehr me-

lodisch oder rhythmisch geprägt, mit klarer oder verfremdeter Tongebung, unter Verwendung von „Spezialeffekten“ usw.

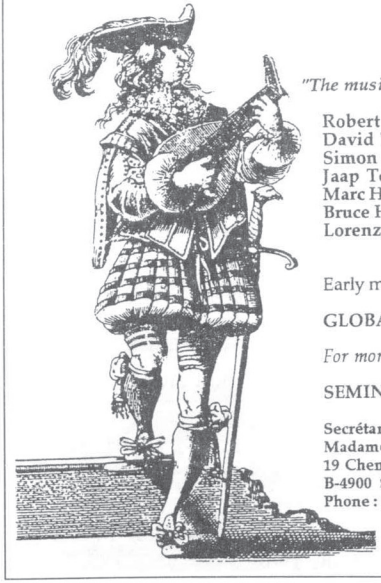
Ziel: Umsetzung einer außermusikalischen Vorgabe in einen spannungsvollen Ablauf.
Frage: „Erklang das Märchen eher unter einem experimentellen Aspekt oder wäre es in der erklungenen Gestalt für Zuhörer attraktiv gewesen?“
Variation: a) Der Text kann vorgelesen und von den Spielern gleichzeitig „illustriert“ werden.

Stundenmodell 3

I. Freies Spiel
Aufgabe *Urlaubsimpressionen*: Aus den Ferien mitgebrachte „Souvenirs“ (Steine, Tannenzapfen, Murmeln, Gräser, Muscheln, Seeigel ...) werden unter einem Tuch versteckt, die Spieler betasten die verborgenen Gegenstände. Nun versucht jeder Spieler für sich und in aller Ruhe, seine Sinneseindrücke oder Assoziationen auf die Flöte zu übertragen (z.B. nur auf dem Kopfstück, mit Percussionseffekten, Windgeräuschen o.ä.). Das Tuch wird entfernt und ein (mutiger) Spieler gibt eine kurze musikalische Gestaltung zu einem Objekt seiner Wahl. Wer den gewählten Gegenstand errät, setzt mit einer eigenen Gestaltung den Ablauf fort. Am Ende sollte jeder Spieler wenigstens einmal gespielt haben. Das musikalische Material und die Klänge, die bei diesem Spiel im Raum entwickelt werden, sollen so aufmerksam verfolgt werden, daß sie erinnerbar bleiben.

Ziel: Bewußtsein für die Eigenwahrnehmung schaffen; Assoziationen entfalten; Verwandlung von außermusikalischen Eindrücken in einen musikalischen Gestus; Mut zur Eigeninitiative; gegenseitiges Zuhören; Freude am Experimentieren.
Frage: „Gab es besondere Vorlieben oder Abneigungen zu bestimmten Materialien? Welche Gegenstände waren besonders gut musikalisch umzusetzen?“
Variationen in der Aufgabenstellung:
a) Vereinfachung der Aufgabe durch Zusammenstellung extrem kontrastreicher Dinge.
b) Auswahl der Objekte jahreszeitenbezogen vornehmen.
c) Zwei Spieler improvisieren nach kurzer Absprache gemeinsam über einen Gegenstand.

SEMINAIRE ESTIVAL
DE MUSIQUE ANCIENNE
EN WALLONIE
SPA-BELGIUM



From 24th july to 3rd august 1997.
"The musical cosmopolitism in London in the XVIth,XVIIth & XVIIIth centuries"

Robert KOHNEN - *harpsichord*
David THOMAS - *baroque singing*
Simon STANDAGE - *baroque violin*
Jaap Ter LINDEN - *cello & gamba*
Marc HANTAÏ - *traverso*
Bruce HAYNES - *baroque oboe*
Lorenzo ALPERT - *baroque bassoon*
Daniel BRUGGEN - *Recorder*
Bruce DICKEY - *cornetto*
Charles TOET - *early trombone*
Iasunori IMAMURA - *lute*
Jean-Pierre BOULLET - *Chamber music & orchestral sessions. (Haendel's suites)*
Béatrice MASSIN - *baroque dance.*

Individual courses and chamber music.
Early music instruments exhibition : from 30th july to 2nd august. - Hotel Britannique -

GLOBAL PRICE : 19.500 Francs belges all inclusive.

For more information, enquieries & programmes, please write to :

SEMINAIRE ESTIVAL DE MUSIQUE ANCIENNE en WALLONIE

Secrétariat :
Madame Jeanne LAVIOLETTE
19 Chemin de la Platte
B-4900 SPA BELGIUM
Phone : 32.87.77.49.62

Relations in English,Dutch & German
Mr. Paul PARTHOENS
19 Rue Vauxhall
B-4900 SPA BELGIUM
Phone : 32.87.77.37.91 (evenings)

Musical enquieries :
Jean-Pierre BOULLET
4 Rue de Hermée
B-4680 OUPEYE (B)
Phone : 32.4.264.48.16

II. Denk-Spiel

Alle Spieler einigen sich gemeinsam auf einen tiefen Ton, beispielsweise g. Aus der Stille heraus erklingt dieser Ton zunächst ganz schlicht, dann in vielen verschiedenen Qualitäten und Veränderungen (z.B. Vibrato, Flatterzunge, Dynamik). Wer die Penetranz des Anfangstones satt hat, spielt einen neuen Ton. Zwischen diesem neuen und dem alten Ton g wird so lange gependelt, bis alle Spieler ihn erraten haben. Irgendwann erklingt irgendwo ein dritter Ton, und wieder wird er im Pendelverfahren zwischen erstem, zweitem und drittem Ton von allen Spielern gefunden. Auf diese Weise sollen 7 Töne ermittelt werden, die abschließend noch einmal benannt, zu einer Skala geordnet und evt. auch notiert werden.

Ziel: Orientierung in einem Tonraum, Identifizierung von Intervallen; Intonationsschulung; Erweiterung von Phantasie und Technik in Bezug auf dieTonbildung; Geduld üben.

Frage: „Wie wurde der Ablauf von den einzelnen Spielern empfunden?" „War das Bedürfnis einen neuen Ton ins Spiel zu bringen bei allen gleich groß?"

Variationen in der Aufgabenstellung:

a) Reduzierung in der Anzahl der Töne (Vereinfachung).

b) Finden einer 12-Ton-Reihe (schwierig!).

c) Ohne Festlegung der Tonanzahl.

III. Form-Fantasie-Spiel

Aufgabe Ferienstationen *Morgensonne über dem Meer - Bazar - Abschied*: Aus der gerade entstandenen Tonskala und dem musikalischen Material der Anfangsaufgabe *Urlaubsimpressionen* sollen nun die drei genannten „Szenen", jede wenige Minuten lang, gestaltet werden. Die Spieler rufen sich die musikalischen Elemente der Eingangsphase in Erinnerung, jeder legt sich einen Anfang zurecht, ansonsten bestimmt die Gruppe den Verlauf, Schluß und Neubeginn der drei Szenen. Natürlich muß sich niemand „sklavisch" an die Skala binden, Durchgänge sind erlaubt.

Ziel: Aus dem anfänglichen, freien Spiel mit individuellen Interpretationsmöglichkeiten und einem streng reglementierten, konzentrierten Mittelteil der Stunde kann nun abschließend eine Symbiose oder etwas Neues, Drittes entstehen. Sollte dies gelingen, ist innerhalb der Gruppe etwas passiert, was schwer in Worte zu fassen ist, für die Beteiligten jedoch als einprägsames Erlebnis deutlich spürbar wird.

Frage: „War der Ablauf deutlich, gab es individuelle „Vorstöße", war jemand nicht „einverstanden", auf wen wirkte die Skala einengend, für wen war sie sogar eine Hilfe?"

Variationen: unzählige andere Urlaubsstationen/-bilder/-stimmungen.

Die geschilderten Verlaufsmodelle beruhen grundsätzlich auf der Verknüpfung von konkreten, musikalisch, handwerklichen Aufgabenstellungen mit spontanem, freiem Spiel. „Improvisieren bedeutet (vgl. Goethe, Gespräche mit Eckermann [...]), über einen Gegenstand, der zur Aufgabe gestellt ist, unvermittelt produktiv werden. [...] Improvisation bekundet sich musikalisch als **klingendes Ergebnis der Auseinandersetzung spontaner Eingebungen mit einer gestellten Aufgabe; ...**"[1] (Hervorhebung durch die Verfasserinnen). Das klingende Ergebnis wird um so eher künstlerische Qualität aufweisen, je intensiver die Auseinandersetzung mit der gestellten Aufgabe stattgefunden hat. Kreatives, spontanes Tun ereignet sich nur vermeintlich zufällig, in Wirklichkeit handelt es sich um das Ergebnis längerer Prozesse. Diese anzuregen sollen unsere Stundenverläufe mithelfen. Sie sind aus dem lebendigen Unterricht entstanden, wurden protokolliert, überarbeitet und somit zu Modellen, die von anderen Gruppen für den jeweiligen Bedarf modifiziert werden können.

[1] Artikel *Improvisation* in: Riemann Musiklexikon, Sachteil; Mainz 1967

Reparaturannahme

Lassen Sie Ihre Flöte von Meisterhand aufarbeiten!
Wir machen mehr aus Ihrer Flöte... (Alle Fabrikate)

Wir beraten Sie gerne

Die Blockflöte
Das Fachgeschäft

Fürbringerstr. 19, 10961 Berlin

☎ + Fax 030 / 691 62 25