

ANMERKUNGEN

¹ „La taille, & la haute-contre sont semblables en toutes choses, voyez vn Cornet, fleuste d’Alleman, fleute à neuf trous, violes, violons, & autres sortes d’instruments.... Tous instruments sont formés d’vne mesme sorte, grandeur, grosseur, & autres choses pour les deux parties.“ *Jambe de Fer, Philibert, Epitome Musical Des Tons* (,) Sons et Accordz, Es Voix Humaines, Fleustes d’Alleman, Fleustes à neuf trous (...), Lyon 1556, Faksimile in: *Méthodes & Traités 8, Série III: Europe, Flûte à Bec, Bd. I*, hg. von Susi Möhlmeier und Frédérique Thouvenot, Paris 2001, S. 51 f.

² Einzelheiten zu diesem Thema sowie Informationen zu den vielen anderen möglichen Schlüsselkombinationen und dem Umgang mit ihnen enthält Peter Van Heyghen, „The Recorder Consort in the Sixteenth Century: Dealing with the Embarrassment of Riches,“ in: *Musique de joye: Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort, Utrecht 2003*, hrsg. David Lasocki, Utrecht 2005, S. 227-321.

³ Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Band II, Faksimile-Reprint der Ausgabe Wolfenbüttel 1619, Kassel 2001 (Bärenreiter), S. 37.

⁴ „Wann man aber das fünffte Instrument in der Tieffe oder Höhe auch noch darzu brauchen wil, so ist es fast mühsam zusammen zu accordiren; denn dass oberste ist vom untersten, (wie in der Tabell zusehen) durch fünff Quinten, als nemblich per decimam septimam, (daß ist gleich einem Ditono oder Tertiae majori) separiret, und daß ist gar schwer zusammen zureimen. Und wiewol dieses, wenn der Gesang sonderlich darnach gerichtet, und fleissige acht darauf gegeben wird, auch zuwege zu bringen: So were doch nichts destoweniger eim Instrumentmacher billig zu rahten, daß er allzeit neben der rechten Discant und auch Tenor Pfeiffen, noch eine, umb einen Thon niedriger, fertigte; damit dieselbige also, nicht eine Quint, sondern nur ein Quart, von der nechst vorhergehenden höher intoniret wehre. Da könte man

denn in solchen und dergleichen Instrumenten das Höchste unnd Tieffste, auch von funfferley Sorten recht und wol zusammen bringen, und in einander einstimmen. Wie es dann auch von etlichen, doch noch zur zeit selten, vielleicht also in acht genommen wird.“ Ebda.

⁵ „La Basse de ce petit ieu ... sert de Dessus au grand ieu, qui commence où l’autre finit“, *Marin Mersenne, Harmonie Universelle Contenant la Théorie et la Pratique de la Musique* (Paris, 1636). Faksimile-Ausgabe mit einem Vorwort von François Lesure, Édition du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1975, S. 239.

⁶ „tri flauti grandi, novi, da contrabasso.“ Vgl. L. F. Valdrighi, *Cappelle, concerti e musiche di casa d’Este dal sec. XV al XVIII*, Modena 1884, S. 47-48; David Lasocki, „A Listing of Inventories and Purchases of Flutes, Recorders, Flageolets, and Tabor Pipes, 1388–1630,“ in: *Musique de joye*, S. 428.

⁷ „une pour le contrebass de longueur d’un homme“. Vgl. *Inventaire sommaire des Archives Départementales antérieures à 1790, Nord. Archives civiles. Série B: Chambre des comptes de Lille*, Bd. VII, hrsg. Jules Finot, Lille 1892, S. 315; Lasocki, „A Listing“, a. a. O., S. 430.

⁸ „Y cargan se le mas quatro flautas, la una muy grande, de tres baras poco mas o menos de largo.“ Vgl. Edmond Vander Straeten, *La musique aus Pays bas avant le XIXe siècle*, Bd. VII, Brussels 1885, S. 439; Lasocki, „A Listing“, a. a. O., S. 448-449.

⁹ vgl. Hellmut Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*, Mainz 1967, S. 281; Lasocki, „A Listing“, a. a. O., S. 464.

¹⁰ vgl. Curt Sachs, *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof*, Berlin 1910, S. 206-207; Lasocki, „A Listing“, a. a. O., S. 471.

¹¹ Ernst Fritz Schmid, *Musik an den schwäbischen Zollerhöfen der Renaissance*, Kassel 1962, S. 529; Lasocki, „A Listing“, a. a. O., S. 495.

¹² Ernst Zulauf, *Beiträge zur Geschichte der Landgräfllich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten*, Cassel 1902, S. 115-119; Lasocki, „A Listing“, a. a. O., S. 498.

¹³ Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Band II, a. a. O., S. 37.

¹⁴ Ebda., S. 14.

¹⁵ Ebda., S. 16.

¹⁶ Julius Schlosser, *Die Sammlung alter Musikinstrumente: beschreibendes Verzeichnis*, Wien 1920, S. 80.

¹⁷ Richard Schaal, „Die Musikinstrumentensammlung von Raimund Fugger d. J.“, in *Archiv für Musikwissenschaft* 21 (1964), S. 216; Lasocki, „A Listing“, a. a. O., S. 454.

¹⁸ „... ho trovato homo degno in tale arte che piu dele voce ordinarie habi essercitato dil che protrebono have-re agionato una de piu o due voce[.] onde havendo io essaminato tal modo ho trovato ... cioe sette voce de piu de lordinario detto dele quali ti daro tutta la cognitione....“ Ganassi, *Fontegara*, capitolo 4. □

Musikverlag Tidhar Präsentiert:
Glücklich musizieren

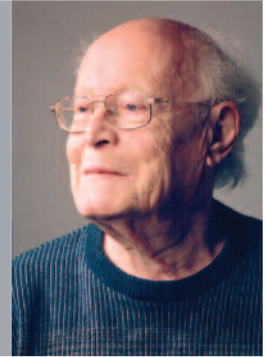
<p>Tanzlieder aus Israel</p>  <p>MVT 02/2 Zusammenspiel mit zwei Sopran</p>	<p>Mosaik</p>  <p>MVT 03/9 mit zwei Alt</p>	<p>Freude am Duospiel Duette</p>  <p>MVT 05/3 mit Tenor u. Bass</p>
---	---	---

Im Fachhandel erhältlich

Rainer Weber

wurde am 3.2.1927 in Leipzig geboren. Er erhielt eine Ausbildung zum Restaurator für Bilder und Schnitzfiguren. 1948 eröffnete er eine eigene Werkstatt für den Nachbau historischer Holzblasinstrumente in Hamburg. Seit 1960 arbeitet er in Bayerbach bei Landshut.

TIBIA gratuliert zum 80. Geburtstag.



Rainer Weber im Gespräch mit Peter Thalheimer

Den Beruf des Holzblasinstrumentenrestaurators gibt es eigentlich nur an Museen. Wenn ich es richtig sehe, bist du der einzige, der in diesem Beruf freiberuflich tätig ist. Offensichtlich gibt es aber einen prinzipiellen Unterschied in der Art der Arbeit, weil im Museum hauptsächlich gepflegt, konserviert und aufbewahrt wird, in deiner Werkstatt die Instrumente aber wirklich restauriert werden. Kannst du etwas sagen über den Unterschied des Ansatzpunktes und der Arbeitsweise?

Ja, vor allem zum Ansatzpunkt. Ich habe für viele Museen und Privatleute Instrumente restauriert und dazu einen Bericht geliefert. In jedem Bericht wird darauf hingewiesen, dass eine Restaurierung so etwas ist wie ein erster Krankenhaus-

aufenthalt. Eigentlich müsste sich hinterher eine Reha anschließen. Es ist mir leider nie gelungen, das zu erreichen.

Zu den Museen: Ich bin ja auch im Restauratoren-Verband und habe mit den Kollegen von den Museen immer den besten Kontakt gehabt. Zu meinem 70. Geburtstag haben sie mir eine Festschrift gewidmet. Ich habe immer wieder versucht zu erreichen, dass die Schäden, die an den Instrumenten vorhanden sind, fotografisch aufgenommen werden, damit man verfolgen kann, wie sich das weiter entwickelt und ob die Konservierungsmaßnahmen ausreichend sind oder nicht. Es ist immer abgelehnt worden, begründet mit den Kosten. Als würde ein Film die Welt kosten!

Peter Thalheimer, geboren 1946 in Stuttgart, studierte Querflöte, Blockflöte, Schulmusik und Musikwissenschaft in Stuttgart und Tübingen. Seit 1978 lehrt er in Nürnberg, zuerst als Dozent für Blockflöte, Traversflöte, Querflöte, Methodik, Aufführungspraxis und Kammermusik am damaligen Meistersinger-Konservatorium, jetzt als Professor für Historische Aufführungspraxis und Blockflöte/Traversflöte an der Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg. Konzerte, Rundfunk- und Tonträgerproduktionen, Kurse und Vorträge führten ihn in viele Länder Europas und die USA. Darüber hinaus sind aus seiner Tätigkeit zahlreiche Noteneditionen sowie Publikationen zur Aufführungspraxis und zur Instrumentenkunde hervorgegangen. Zur Zeit arbeitet er an einer Dokumentation zum Blockflötenbau und zur Spielpraxis in Deutschland vor dem 2. Weltkrieg.



Ich verstehe nicht, dass man bei restaurierten Instrumenten keine Reha anschließt, und ich verstehe auch nicht, dass man nicht kontrollieren will, ob bei konservierten Instrumenten die Schäden weitergehen.

Wie hat es denn angefangen mit dem Restaurieren von Blasinstrumenten?

Ich bin ja ausgebildet als Restaurator für Bilder und Schnitzfiguren und lernte durch den Neubau alter Blasinstrumente den damaligen Leiter des Münchener Stadtmuseums Dr. Kurt Haselhorst kennen. Er fragte mich eines Tages: Sie sind doch als Restaurator ausgebildet – können Sie nicht auch Instrumente restaurieren?

Wie hat das dann mit dem Blockflötenbau angefangen? Wenn ich richtig sehe, warst du der erste, der nach dem Krieg Renaissanceflöten und auch Subbässe gebaut hat.

Wir hatten damals in Hamburg ein kleines Ensemble mit vielen jungen Leuten. Wir spielten mit den üblichen Blockflöten, die eben zu kaufen waren. Für mich war der Klang dieser Flöten immer zu scharf und zu wenig grundtönig. Ich kam von der Orgel her und wollte grundtönigere Instrumente haben. Ich fand, dass der Klang dann besser und die Intonation leichter zu hören war als bei den obertonreicheren späteren Instrumenten. Ich habe mir damals die Instrumente in Berlin angesehen – mehr war für mich nicht zugänglich – und im Museum für Hamburgische Geschichte fand ich dann eine Bassett-Blockflöte, wohl von den Bassanos, die ich sehr schön fand. Ich war sehr mutig und habe in dieser Art Instrumente gebaut. Es war sehr leicht, damit intonationsmäßig gut zusammenzuspielen. Wie in der Orgel wollte ich verschiedene Register zusammenstellen, einen 4-Fuß und einen 2-Fuß hatte ich schon, es fehlte mir noch ein 8-Fuß. Für die tiefen Flöten hatte ich erst einmal kein Vorbild, habe also kleinere hochgerechnet und viel experimentiert. Die erhaltenen originalen Instrumente habe ich erst sehr viel später durch das Restaurieren kennengelernt.



Rainer Weber mit der Harmonie-Flöte nach Settala

Wann war das, als du die ersten neu konstruierten Renaissance-Flöten gemacht hast?

Das ist ungefähr 1956 gewesen.

Außer mit den Renaissance-Blockflöten hast du dich ja noch mit anderen Blockflötenarten beschäftigt, die außer dir niemand gebaut hat. Ich denke an die Säulenflöten¹, an die Harmonieflöte², an die Neuentwicklung des Garkleinflötleins³ und an die Nürnberger Vogel-Flageolette. Kannst du etwas über diesen Typ von Flageoletten sagen?

Die Originale, die ich nachgebaut habe, liegen im deutschen Museum. Das größere stammt wohl aus dem Denner-Umkreis, aus Elfenbein gebaut. Dann gibt es noch ein sehr kleines Instrument, das ist aus Knochen gemacht.

Zum Garkleinflötlein wäre vielleicht noch zu bemerken: Ich hatte das ja ursprünglich nur nach Praetorius gebaut, habe mich an die Zeichnung gehalten und experimentiert. Erst viel später lernte ich beim Restaurieren in

Modena ein originales „Garklein“ kennen. Das habe ich dann auch nachgebaut.

Deine neuerliche Beschäftigung mit der Harmonieflöte hat wieder einige neue Erkenntnisse zutagegefördert.

Ja, es ist ein sehr interessantes Instrument, das mich auch heute noch fesselt. Eigentlich ist es ein richtiges „Gelehrten-Instrument“. Die Bordunpfeifen sind so raffiniert gebaut, dass sie sich bei höherem Luftdruck automatisch ausschalten. Dadurch bekommt man zur Melodie immer nur passende Borduntöne ohne leiterfremde Obertöne.

Athanasius Kircher hat ein solches Instrument von dem Erfinder und Erbauer Settala geschenkt bekommen, wahrscheinlich war es das Exemplar, das ich für Bologna restauriert habe. Dieses Instrument ist allerdings immer wieder verändert worden, bis fast zur Unbrauchbarkeit. Am Original konnte und wollte ich natürlich nichts verändern. Ich habe es erst einmal so nachgebaut, wie es erhalten war, und dann erst bei der Kopie versucht, die Veränderungen rückgängig zu machen. Aber es ist sicher ein Experimentalstück, es reagiert recht empfindlich auf wechselnde Luftfeuchte.

Du hast dich ja schon sehr früh mit zylindrischen Blockflöten beschäftigt. Wie bist du darauf gekommen und was hast du dabei entdeckt?

Mein Ausgangspunkt war nicht die Kopie eines historischen Instrumentes, ich wollte für den eigenen Gebrauch Instrumente haben, die sich besonders gut mischen und die verhältnismäßig leicht zu bauen waren. Ich wollte auch Instrumente haben, die ich an die Schüler weitergeben konnte, und die Instrumente sollten doch anders klingen als die, die damals erhältlich waren. So kam ich auf Versuche mit der zylindrischen Bohrung. Beim Experimentieren stellte sich dann heraus, dass es vom Garklein bis zur Tenorlage doch sehr brauchbare Lösungen gab, obwohl immer wieder behauptet wurde,

dass zylindrische Blockflöten nicht funktionieren.

Diese Idee der zylindrischen Bohrung führte dich ja zu rein überblasenden Blockflöten. Hast du damals schon mit Ganassi-Griffen experimentiert?

Nein, ich kam von der barocken Griffweise her. Die zylindrischen Flöten habe ich ja noch zu meinen Hamburger Zeiten, also etwa 1958 entwickelt – damals waren Ganassi-Griffe noch kein Thema. Interessant ist aber, dass diese Flöten, von denen es noch ein paar Exemplare gibt, mit Ganassi-Griffen einen großen Tonumfang hergeben, weil der Grundton rein in die Doppeloktave überbläst.

Von den historischen Rohrblattinstrumenten hast du ja nahezu alle Instrumententypen gebaut. Es fing mit den Krummhörnern an, dann kamen Pommern, Dulziane und Sordune und letztlich Rackette dazu. Besonders interessant fand ich die großen Dulziane, die du als erster nachgebaut hast.

Ich bekam 1968 den Auftrag, die Augsburger Dulziane zu restaurieren. Damals war noch nicht einmal bekannt, dass es sich um Dulziane handelte. Sie hingen verkehrt herum aufgehängt im Augsburger Rathaus in einer Ausstellung von Malerei und waren als Pommern bezeichnet. Weil ich das korrigieren konnte, wurde nachgefragt. Ich konnte die Instrumente mit unterschiedlichen S-Bögen und Rohren zum Klingen bringen, so bekam ich den Restaurierungsauftrag.

Diese Augsburger Dulziane habe ich dann mehrfach nachgebaut. Es ging mir auch dabei in erster Linie darum: mit welchen Werkzeugen, mit welcher Technik haben die alten Meister gearbeitet. Die für den Klang eines Instrumentes so wichtige Bohroberfläche sollte möglichst ähnlich werden, ich wollte die Instrumente nicht „verbessern“. Es ging mir darum, Instrumente zu bauen, die möglichst viele Eigenarten des Originals hatten. Ich woll-



Barockfagott, Portativ, Pommern, Rankette, Säulenblockflöten und Barockoboe von Rainer Weber

te wissen, wie hat sich das Instrument geblasen, wie hat es geklungen, und mit welchen Mitteln, mit welchen Werkzeugen hat man das erreicht.

Ich fand alte, schwere S-Bögen in Brüssel, ich fand in Augsburg ein ausgezeichnetes Stilleben mit der Darstellung eines dieser Dulziane, mit einem solchen S-Bogen und auch noch mit einem wahrhaft minutiös gemalten Rohr. Die danach gemachten Kopien passten vollkommen auf die Originale, also mussten sie auch auf meinen Nachbauten „funktionieren“. Wir konnten damals auch mit den Originalen einige Tondokumente aufnehmen. Ich komme ja von der Orgel her und fand die alten Orgeln fantastisch in ihrer Klangqualität, das musste bei den Holzblasinstrumenten doch ähnlich sein.

Kannst du noch etwas zu den Wiener Sordunen sagen? In den 60er- und 70er-Jahren gab es ja gewisse terminologische Probleme durch das Missverständnis von Otto Steinkopf, der auf der Abbildung bei Praetorius Kortholt und Sordun verwechselt hat. Die beiden Wiener Paare von Sordunen kannte er damals wohl nicht.

Die Wiener Sordune haben eine Vielzahl von Klappen, und anders geht es auch nicht. Sie stehen also im Widerspruch zum alten Instrumentenbau, bei dem man nach Möglichkeit Klappen vermieden hat. Im Mittelpunkt stand ja die Gestalt des Menschen, geschaffen als Gottes Ebenbild. Ein Instrument musste so sein, dass man es greifen konnte mit dieser von Gott gegebenen Gestalt des Menschen. Eine Klappe ist immer eine Prothese, ein Ersatzteil, das man braucht, um entgegen der gottgegebenen Gestalt etwas erreichen zu können. So hat man Klappen bis ins 19. Jahrhundert hinein möglichst vermieden.

Ich habe nur ganz aus der Praxis heraus damals einen sehr bescheidenen Versuch gemacht. Wir brauchten in Hamburg einen zarten 16-Fuß-Bass. Ich habe nur nach dem Katalogbild und den da angegebenen Maßen, einen „Sordun“ gebaut, ohne die erhaltenen Instrumente wirklich zu kennen.

Dein großer Sordun ist also keine Kopie des Wiener Instruments?

Nein. Inzwischen kenne ich die Instrumente recht gut, ich wollte das immer noch machen, es würde sich unbedingt lohnen. Heute ist das für mich leider zu schwere Arbeit. Aber mit großer Freude habe ich das spiegelbildlich gebaute Paar von Elfenbein-Racketten in der gleichen Sammlung nachgebaut.⁴

Du hast dich in der letzten Zeit intensiv mit dem historischen Rohrbau beschäftigt, also mit Rohren für Dulziane und Fagotte nach originalen Vorlagen.