

TIBIA



MAGAZIN FÜR FREUNDE ALTER UND NEUER BLÄSERMUSIK

1/76

INHALT

Hermann Moeck
Zum Geleit

Nikolaus Delius
Die erste Flötenschule des Barock?

Karl Ventzke
Boehm-System-Fagotte im 19. Jahrhundert

Gerhard Braun
Blockflöte und Avantgarde

Das Porträt: Gustav Scheck

Berichte, Rezensionen,
Informationen

MOECK VERLAG CELLE

Hermann Moeck: Zum Geleit (1)

Nikolaus Delius: Die erste Flötenschule
des Barock? (5)

Karl Ventzke: Boehm-System-Fagotte
im 19. Jahrhundert (13)

Gerhard Braun: Blockflöte und Avantgarde.
Versuch einer Typologie der zeitgenössischen
Blockflötenmusik (19)

Das Porträt: Gustav Sheck (27)

Berichte (30): Frans Brüggen's Debut
in Stuttgart / Brügge 1975 — ein Maßstab? /
Neue Blockflötenmusik in Holland /
Wanderausstellung „Die Musikinstrumente
des 18. Jahrhunderts“

Bücher (42)

Noten (44)

Schallplatten (57)

Nachrichten (62)

TIBIA. Magazin für Freunde alter und neuer
Bläsermusik. Heft 1/1976

Herausgeber: Nikolaus Delius, Gerhard Braun, Bern-
hard Böhm

Schriftleitung: Bernhard Böhm, Postfach 1108,
D-7501 Marxzell-Pfaffenrot.
Telefon (072 48) 5070

Ständige Mitarbeiter Inland: Ilse Hechler, Celle;
Linde Höffer-v. Winterfeld, Berlin; Irmgard Pu-
delko, Hannover

— Ausland: Tsuneko Arakawa, Yokohama; Dr. Wal-
ter Bergmann, London; Geir Bremnes, Tolvrod/
Norwegen; Michel Desroches, Chambly, Qué./
Canada; Roman Escalas, Barcelona; Irmgard
Knopf-Matthiesen, Kopenhagen; Ernst Kubi-
tschek, Wien; Karl Lenski, Antwerpen; Frank
Nagel, Riehen/Schweiz; Dr. Mirjam Nastasi,
Voorburg/Holland; Czeslaw Palkowski, War-
schau; Giancarlo Rostirolla, Rom

Verlag und Vertrieb: Moeck Verlag + Musikinstru-
mentenwerk, Postfach 143, D-3100 Celle 1

Erscheinungsweise: dreimal jährlich

Bezugskosten: Jahresabonnement DM 16,50 zuzüg-
lich Versandpesen

Anzeigenverwaltung: Moeck Verlag, Postfach 143,
D-3100 Celle 1. Telefon (051 41) 28036; Tele-
gramme: Moeckverlag

Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 1 — DM 30,—
(1/16 Seite) bis DM 400,— (1/1 Seite), zuzüglich
Mehrwertsteuer; Zuschläge für besondere Pla-
cierungswünsche

Gezeichnete Beiträge stellen nicht unbedingt die Mei-
nung der Herausgeber, der Schriftleitung oder des
Verlages dar. Nachdruck — auch teilweise — nur mit
vorheriger Genehmigung des Verlages. Unverlangt
eingesandte Manuskripte können nur zurückgesandt
werden, wenn Rückporto beiliegt.

Gesamtherstellung: Druckerei Borek KG, Grafische
Betriebe, Braunschweig. Titellentwurf Karl-Heinz
Lingner. Printed in Germany

© 1976 by Moeck Verlag + Musikinstrumentenwerk,
Celle

TIBIA, die lateinische Bezeichnung für ein Holzblasinstrument allgemein, soll der Name sein für das vorliegende neue Magazin, für ein sozusagen interdisziplinäres Forum für Holzbläser von den Block- und Querflötenspielern über die Oboisten, Fagottisten, Klarinettenisten hin bis zu den Spielern der neuerdings so publik gewordenen historischen Holzblasinstrumente. Es hat sich gezeigt, daß der hier anzusprechende Kreis aus Pädagogen, Berufsmusikern und vor allem vielfältigsten Amateuren so different nicht mehr ist, seit zu Oboe und Fagott mehr auch Nicht-Professionelle greifen und auf der anderen Seite das ursprünglich so prototypische Laieninstrument Blockflöte zu einem beachtlichen Virtuoseninstrument geworden ist, wobei das Gemeinsame auch dadurch betont wird, daß viel mehr Bläser als andere Musikanten dazu neigen, mehrere Instrumente zu spielen bzw. zu blasen.

TIBIA will sich also zu einem gewissen Sammelpunkt des Wissens und der Erfahrung machen, was Holzblasinstrumente und ihre Spielweise angeht, und einer möglichst weitgehenden Kommunikation zwischen verschiedensten Gesprächspartnern dienen, wobei die Frage, wie weit wir uns in unserem Fachgebiet in einem Mangel an Theorie und Kommunikation befinden, dahingehend zu beantworten ist, daß ein Mangel an Theorie wohl weniger besteht, an Kommunikation aber sicher, gemessen an der in den letzten 10 Jahren so schnell gewachsenen Verbreitung des „Holzblasens“, jedenfalls was den deutsch-

sprachigen Raum angeht. Gewissen amerikanischen und englischen Zeitschriften gegenüber, die einige dortige Gruppen miteinander verbinden¹, hat unser Konzept darüber hinaus das Gebiet des Holzblasens auf der einen Seite spezieller und auf der anderen Seite gesamter zum Thema.

Wenige Wochen nach der ersten Ankündigung von TIBIA im September letzten Jahres lagen uns außer vielen Bekundungen spontaner Zustimmung bereits über 2000 Probeheftanforderungen vor, was m. E. zeigt, daß die Idee TIBIA — trotz der oft unerträglichen Informationsüberfütterung auf anderen Gebieten — einem aktuellen Bedürfnis entspricht.

Was nun konkret soll der Inhalt dieses Magazins sein? Jedes Heft wird drei bis vier größere Aufsätze haben aus den Gebieten Alte oder Neue Musik, Aufführungspraxis und Interpretation, Spieltechnik, Unterricht oder Instrumentenkunde und -geschichte, darüber hinaus ein Interpreten- oder Komponistenporträt, Summaries aus in Frage kommenden Aufsätzen in- und ausländischer Zeitschriften, Berichte und Nachrichten über Konzerte, Kurse, Wettbewerbe und andere Veranstaltungen und alles Wichtige, was an Hochschulen, Musikschulen, in Ensembles, Verlagen und Werkstätten zum Thema auf dem Erdball geschieht, wobei das allzu Professionelle hinter dem Allgemeininteressierenden zurücktreten soll, auch in Hinsicht auf den großen Kreis von Liebhabern, die Leser dieses Magazins sein werden. Um diesen Nachrichtendienst haben wir Korrespondenten in allen west- und einigen osteuropäischen Ländern, in den USA, Canada, Australien und — nicht zu vergessen — Japan gebeten. Darüber hinaus gilt das besondere

¹ *The American Recorder, Recorder & Music Magazine* und neuerdings auch die hervorragend redigierte Zeitschrift *Early Music*

Augenmerk natürlich den Neuerscheinungen an Noten, Büchern und Schallplatten. Ergänzend hierzu will sich TIBIA auch besonders Anfragen aus dem Leserpublikum widmen in der eigens dafür einzurichtenden Sparte *Leserforum*. Mehrfarbige Kunstreproduktionen werden dem Magazin als Extrabonbons beigegeben.

Um zu den verschiedenen Instrumenten zu kommen: Die professionellen Rohrbläser machen für ihre so schönen Instrumente, deren Erlernen nach weitverbreiteter Ansicht noch als unerreichbar schwer gilt, eigentlich viel zu wenig Reklame. Immerhin ist es aber doch erstaunlich, was sich in den letzten Jahren — ablesbar an den Wettbewerben „Jugend musiziert“ — rohrbläserisch getan hat. Schon 1971 nahmen über 600 Oboer, Klarinettenisten und Fagottisten daran teil, und den ersten Preis in Fagott erhielt 1973 ein Elfjähriger. Wir hoffen, daß wir mit diesem Magazin diese Tendenz weiterhin noch positiver beeinflussen können.

Hinsichtlich der Blockflöte: Sie hat eine stürmische Entwicklung seit Ende der zwanziger Jahre hinter sich, wo man sich auf dieses historische Instrument im Zuge der lebensreformistischen Absichten der Jugendbewegung und einer ihr verwandten Pädagogik besann. Das hat die Blockflöte trotz sehr guter Ansätze mit einem gewissen Fetischcharakter und dilettantischem Anstrich belastet, obwohl Anfang der dreißiger Jahre schon Gustav Scheck das mögliche hohe Niveau absteckte. Übrigens gab es 1931—33 auch schon eine Zeitschrift „Der Blockflöten-Spiegel“, z. T. im Moeck Verlag erschienen.

Am Ende der jetzt bald fünfzigjährigen Geschichte der „neueren“ Blockflöte sehe ich die Entwicklung in den sechziger Jahren als besonders prägend an, im Zusammenhang mit einer neuen Generation von Spielern (u. a. Frans Brüggen und Hans-Martin Linde), von Instrumentenbauern (von Huene, Coolsma, Fehr und dessen Nachfolger, Skowronek etc.) und von Pädagogen, die, teilweise schon älter an Jahren, einen besonders aufgeschlossenen Schülerkreis gewannen. Dabei ist dann ohne viel Aufhebens die Blockflöte auf breiter Ebene voll hochschulfähig geworden, während sie auf der anderen Seite in den Musikschulen zum fast allgemeingebräuchlichen Anfangsinstrument für die Instrumental-

ausbildung überhaupt geworden ist. Die Idee Rudolf Schochs² war es, daß mit der Blockflöte als Anfangsinstrument weiterführend das ganze Instrumentarium vom Klavier bis zur Posaune profitiert. Wieweit sich dieses modifiziert, bleibt abzuwarten. Daß aber auch in Zukunft die Bläser allgemein aus dem Reservoir der jungen und älteren Blockflötenspieler kommen werden, scheint mir gewiß.

Man muß verschiedenes auch vor einem allgemeiner veränderten Hintergrund sehen, so z. B. im Zusammenhang mit der Neuen Musik, die besonders nach 1960 mit ihren Promotoren Stockhausen, Boulez, Nono, Ligeti und Penderecki lebhaft Diskussionen in Gang brachte. Hier ist es das Verdienst von Michael Vetter³, damals noch Gymnasiast in Münster, die für diese moderne Musik notwendigen erweiterten Ausdrucksmöglichkeiten der Blockflöte, auch im Zusammenhang mit Verstärker, entdeckt und systematisch untersucht zu haben, analog zu Gazzelonis Querflöten-Demonstrationen bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik und Lothar Fabers Oboenversuchen, aber mit m. E. größerem Erfolg, weil am tauglicheren Objekt.

Der allgemeinere veränderte Hintergrund zeichnet sich ebenfalls dadurch aus, daß u. a. auch die Alte Musik eine nie gekannte Zuwendung und Verbreitung auf Schallplatten, in Radio, Fernsehen und Konzert erlebt, wie darüber hinaus der Kreis der Zuhörer von Musik überhaupt größer geworden ist, nicht nur der der Unterhaltungsmusik. Und man muß diesem erweiterten Zuhörerkreis z. T. ein gutes Maß von Engagement und Kritikfähigkeit bescheinigen.

Seit den sechziger Jahren findet auch Otto Steinkopfs Programm „Holzblasinstrumente der Renaissance- und Barockzeit“, 1952 begonnen, in Zusammenarbeit mit dem Moeck Verlag unerwartet große Resonanz. Zahlreiche Ensembles entstehen, neben der schon gestandenen Cappella Coloniensis als Vorreiter die New York Pro Musica, das Studio der Frühen Musik, München, die Capella Monacensis, die Juculatores Upsalienses, Syntagma Musicum, Amsterdam, u. a.,

² Durch Blockflötenunterricht zur Musik. Wilhelms-haven 1964

³ Il flauto dolce ed acerbo. Ed. Moeck 4009

wobei zu bemerken ist, daß die dazugehörigen Lehrwochen und Festivals eine Internationalität haben, die rund um den Erdball von Japan nach Amerika reicht.

Ich kann dieses Interesse an den alten Instrumenten nicht in erster Linie als auf das Historische gerichtet sehen, sondern halte es zumindest in gleichem Maße für Interesse an neuen bisher kaum oder nicht gehörten Klängen, wenn auch nicht unbedingt parallel zu den Klangversuchen der Neuen Musik. Bei der Zuwendung zur Alten Musik handelt es sich nicht übergeblühlicher als vergleichsweise bei anderer Musik darum, „die Ausreise in das Irgendwo und Nirgendwo (der Geschichte) anzutreten, wenn sie nur die langweilige Gegenwart verläßt“⁴. Es dreht sich weniger um „Alte“ Musik als um Musik schlechthin mit über ihre Entstehungszeit hinaus wie auch immer ummantelter, im Kern doch gültiger Authentizität und damit Aktualität.

Ein anderer Aspekt des veränderten Hintergrundes ist die Ausweitung der Musikschulen. Fritz Jöde prägte in den zwanziger Jahren den Begriff „Musikschule für Jugend und Volk, ein Gebot der Stunde“⁵, der leider von Anfang an mit zuviel Außermusikalischem belastet war, so daß er erst in den sechziger Jahren auf breiterer Ebene — zumal nach der reinigenden Wirkung der Adornoschen Kritik⁶ — eine brauchbare Antithese zum Privatunterricht wurde. Das fällt zeitlich in etwa zusammen mit dem Beginn der Wettbewerbe „Jugend musiziert“, bei denen

auch der Leistungsgedanke wieder zu seinem Recht kam. Daß es heute in der Bundesrepublik fast 500 Musikschulen mit 450 000 Schülern gibt, z. T. über die ganze Bandbreite der Orchesterinstrumente, ist, wenn auch sicherlich nach Meinung der Initiatoren noch nicht ideal, so doch vom Machbaren her eine Jahrhundertleistung aus den sechziger Jahren, die mit Behutsamkeit nach innen weiter gefestigt werden muß.

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

Bitte verdächtigen Sie mich beim Lesen dieser von mir aufgezeigten Leitlinien nicht des Euphorismus. Ich weiß natürlich sehr wohl, daß viele Alltagswirklichkeiten und Zustände durchaus nicht so sind, doch — das wird mir jederzugeben müssen, der mit den Dingen zu tun hat — die erhöhte Bereitschaft und die Gunst der Stunde liegen auf der Hand, dem Holzblasen einen neuen zusätzlichen Schwung zu geben. Und hier sieht unser neues Magazin TIBIA seine sinnvolle Aufgabe gegenüber einem zahlreichen künstlerisch interessierten und kommunikationsfreudigen Publikum, das in Zeitschriften mit übernehmenden Diskussionen über Curricula und soziologische Aspekte zu kurz kommt.

Haben wir Phantasie zu glauben, mit unserem Vorhaben die allgemeine und die besondere Szene vielfältig beleben zu können. Und so wünsche ich unserem neuen Magazin einen guten Start und gute Aufnahme bei Ihnen, lieber Leser.

⁴ Eberhard Schulz, Die Zeituhr zurückgestellt. FAZ 12. 6. 75

⁵ Wolfenbüttel 1924

⁶ Theodor W. Adorno, Kritik des Musikanten, in: Dissonanzen. Göttingen 1956

Zeitgenössische Musik für Bläser

JÜRGEN BAUR *1918

Quintetto sereno. Musik für fünf Bläser
(Flöte, Oboe, Klarinette [B], Horn [F], Fagott)
EB 6318; Studienpartitur PB 3821

Skizzen für Bläserquintett
(Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott)
PB/OB 5034; Studienpartitur PB 4878

Tre studi per quattoro. Drei Episoden für Blockflötenquartett
EB 6689

BORIS MERSSON *1921

Musik für Bläserquintett op. 20
(Flöte, Oboe, Klarinette [B], Fagott und Horn [F])
EB 6537

FRANK MICHAEL *1943

Nepenthes rajah op. 23
Parabel für Flöte, Altflöte [G] und Klavier
EB 6824

Serenata piccola
für Flöte, Oboe, Klarinette [B], Fagott und Horn [F]
EB 6647

HERBERT NOBIS *1941

Fünf Bagatellen für Bläserquintett
(Flöte, Oboe, Klarinette [B], Horn [F], Fagott)
EB 6730

FRIEDRICH VOSS *1930

Capriccioso für Solo-Flöte und Bläserquartett
(Oboe, Klarinette [B], Horn [F], Fagott)
EB 6506

ROBERT WITTINGER *1945

concentrazioni. quartetto per fiati op. 7
(Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott)
EB 6844; Studienpartitur PB 4868

tensioni per fiati
(Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn) op. 15
EB 6845

BREITKOPF & HÄRTEL · Wiesbaden

Eine Exkursion des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Freiburg führte durch einen glücklichen Zufall zur Wiederentdeckung einer kleinen Handschrift in Venedigs Markusbibliothek¹. Das Heft fiel aus einer Opernpartitur, in der es wahrscheinlich einige Jahre nach seiner Inventarisierung verbracht und möglicherweise deswegen keine Beachtung gefunden hatte. Dem freundlichen Hinweis der Prof. Dr. Budde und Dr. Eggebrecht folgend fand ich eine Blockflötenschule aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts vor. Sie verdient einmal wegen ihres Alters Interesse und zum anderen wegen mancher Einzelheiten, die geeignet sind, unser Bild von Flöte und Flötenspiel in dieser Zeit zu vervollständigen.

Das Heftchen trägt den Titel „TUTTO IL BISOGNEVOLE / per / Sonar il Flauto da 8 / fori con / Pratica et Orecchia / 1630“, zu deutsch etwa „Alles Notwendige, um die Flöte mit 8 Löchern mit Fertigkeit und Gehör zu spielen“. Es besteht aus 12 fadengehefteten Quartbogen in einem einfachen Umschlag. Von den 24 Blättern sind 20 beidseitig beschrieben, ein weiteres trägt den Titel. Der Autor der Schrift ist uns nicht bekannt. Er wird auch schwer zu identifizieren

sein, da z. B. nicht gesichert ist, daß das Manuskript autograph ist. Vergleiche von Schrift, Papier und ähnlichen Charakteristika mit Musikhandschriften der Zeit haben am Fundort bisher noch zu keinem Hinweis führen können. Sicher ist jedoch, daß die Datierung vom Schreiber selbst vorgenommen ist und daß der Text schon aus sprachlichen Gründen nach Venedig gehört. Das Manuskript befand sich in der Sammlung Giov. Rossi zwischen rechts- und theatergeschichtlichen Schriften und gelangte mit dieser Sammlung in die Markusbibliothek.

Die historische Stellung unseres Traktats bestimmt sich selbstverständlich aus seiner Entstehungszeit und der dieser Zeit entsprechenden musikalischen Umgebung. Wir wissen, daß Venedigs Musikleben in hoher Blüte stand, daß Namen wie Willaert, Merulo, Gabrieli, endlich Monteverdi mit der Musik an der Basilika von San Marco eng verknüpft sind, aber weit darüber hinaus wirkten, daß die Musiker der Capella der Basilika große Teile der Musikausübung in der Stadt bestritten, daß schließlich auch die Kunst des Flötenspiels in hoher Blüte gestanden haben muß (Ganassi) ebenso wie die des Instrumentenbaus², bis gerade das Jahr 1630 durch den Ausbruch der Pest weite Teile auch des kulturellen Lebens fast völlig zum Erliegen brachte. Erst die Eröffnung der Oper 1637 vermochte die Musik in der Stadt wieder auf einen der venezianischen Vergangenheit vergleichbaren Stand zu bringen. Die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert ist zudem die Zeit eines entscheidenden Stilwandels, der sich auch in dem verhältnismäßig engen Rahmen des hier zu beschreibenden Manuskripts widerspiegelt.

¹ Signatur: Mss. Ital. Cl. IV. No. 486

Für freundliche Unterstützung bei der Übersetzung bin ich Herrn Dr. Hartmut Köhler, Roman. Seminar der Universität Freiburg, und Frau Dr. Brigitte Ferraresi, Mailand, zu Dank verpflichtet.

² „Unnd ein solch gantz Stimmwerck kan auß Venedig umb 80. Thaler ohngefehr heraus gebracht werden.“ (M. Praetorius, Syntagma Musicum II, 1619. Faks. Kassel 1958)

Dieser Rahmen ist schon von der Zweckbestimmung der Schrift gesetzt: Flötenschule, und zwar ausschließlich. Eine vergleichende (und damit auch einordnende) Betrachtung ist daher sinnvoll nur in bezug auf Schriften, die uns zum gleichen Zweck überliefert sind. Lehrwerke aus der Zeit vor 1630, wie z.B. Virdung oder Agricola, können wir außer acht lassen, weil sie nicht eigentlich Flötenschulen sind und sich, soweit sie die Flöte betreffen, in der Regel auf Instrumentenbeschreibung, Griffabelle und bestenfalls wenige allgemeine Anweisungen beschränken. Die einzige Ausnahme hiervon macht die „Fontegara“ von Ganassi (1535)³. Nach 1630 aber ist uns als frühestes Werk speziell für Blockflöte erst Hudgebut bekannt⁴.

Zwischen Ganassi und unserem unbekannten Autor liegt fast ein Jahrhundert Musikanschauung und -übung. Die „Schule des kunstvollen Flötenspiels“, wie die „Fontegara“ in deutscher Übersetzung treffend genannt ist, wendet sich in gelehrter Art an den gebildeten Musiker, vielleicht auch noch an den gebildeten Liebhaber. Das ganze Werk ist so angelegt, daß es nicht für jedermann geschrieben sein kann. „Tutto Il Bisognevole“ dagegen ist nicht mehr als eine für jeden brauchbare „Handleitung“ und leitet damit die Reihe der zahlreichen Unterweisungen im Flötenspiel ein, die mit der aufkommenden bürgerlichen Musikbewegung des 17. Jahrhunderts entstanden. Im Zusammenhang damit ist auffallend, wie sich der offensichtlich angesprochene Personenkreis ändert. G. v. Blanckenburgh schreibt 1654 seine Flötenschule ausdrücklich „für Liebhaber“, der schon zitierte Hudgebut nennt sein Werk 1679 „Vade Mecum for Lovers of Music“. Ihnen folgen im letzten Viertel des Jahrhunderts die „Delightful“ oder „Pleasant Companions“, „Delights“, „Flute Masters“ etc., für den bürgerlichen Liebhaber, den „gentleman“, angelegte Sammlungen von „favorite songs“ zum Lernen und Spielen. Besonders in London wurden so viele derartige Sammlungen gedruckt (und wohl auch verkauft), daß man daraus nur auf eine Art „musikalischer Jugendbewegung“ schließen kann.

Im gleichen Zuge ändert sich der Anspruch an den Benutzer der Lehrwerke. Kapitel 1 bei Ganassi erläutert die Aufgabe der Flöte. Während

sich hier noch das Kunstverständnis der Renaissance in der Forderung nach Abbildung der Natur als Wesentliches niederschlägt, gibt es später solche grundsätzlichen Erwägungen in derartiger fast programmatischer Vornanstellung vorerst nicht mehr. Ein hohes künstlerisches Bewußtsein, wie es auch Meister der bildenden Künste in der Renaissance geäußert haben, prägt Ganassis Werk. Die Kunst der Diminution nimmt den größten Teil dieses Werkes ein, jedoch findet man bei ihm nicht ein einziges Musikbeispiel in Form eines vollständigen Stückes. Wir sehen aber nach allen Regeln der Kunst entwickelte Notenbeispiele in unendlicher Fülle für jegliche Art des Diminuierens aufgeführt. Diese Beispiele nehmen allein zwei Drittel des Gesamtumfangs ein. Nur 6 von 89 Seiten (an der deutschen Neuausgabe gemessen) dienen „elementaren“ Erklärungen und Griff Tabellen, die davon allein 3 Seiten beanspruchen. Auch dieser Teil bleibt dabei nicht hinter dem künstlerischen Anspruch des Gesamten zurück. Weiter unten eingefügte Texte erläutern z. B. Verzierungen, so etwas wie allgemeine Musiklehre kommt jedoch nicht vor. Entsprechende Kenntnisse, „Bildung“ werden vorausgesetzt.

Diese wenigen Charakteristika der „Fontegara“ lassen den Unterschied zu der fast 100 Jahre jüngeren Handschrift schon deutlich erkennen. In ihr wird nichts vorausgesetzt an musikalischen Vorkenntnissen, sie ist ein Unterrichtswerk, das ausgesprochen auf den Laien bezogen ist, von dem bestenfalls erwartet wird, daß er etwas singt oder wenigstens die stadtbekannten Melodien kennt. Gerade diese Tatsache aber und in Verbindung damit das Eingehen auf alle offenbar zeitlosen Schwächen eines Anfängers machen die anonyme Schrift liebenswert.

Die kleine Schule besteht aus acht Abschnitten, die nach praktischen Gesichtspunkten progressiv angeordnet sind. Ihr Inhalt läßt sich in

³ Sylvestro Ganassi, Opera intitulata la Fontegara. Venedig 1535. Deutsche Ausgabe v. H. Peter, Berlin 1956

⁴ John Hudgebut, A Vade Mecum for the Lovers of Music, Shewing the Excellency of the Rechorder ... London 1679. (Nach Th. E. Warner, An annotated Bibliography of Woodwind Instruction Books, 1600—1830. Detroit 1967)

folgenden Stichworten umreißen: Beschreibung des Instruments und der Haltung — Atem — Töne und Griffe — Notenschrift, Taktarten, Spielübung mit Verzierung — Rhythmik, Triller — Tonarten und Schlüssel — Transposition. Etwa 15 Seiten des Textes beziehen sich auf theoretische Grundkenntnisse (z.B. Notenschrift) und nehmen damit knapp die Hälfte des Umfangs ein. Die betreffenden Teile bleiben jedoch immer in den Zusammenhang des Lehrgangs eingebunden.

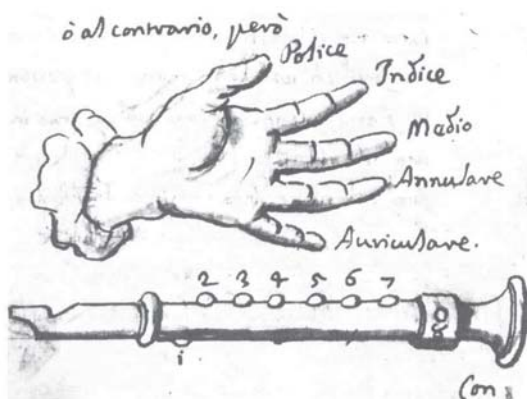


Abb. 1

Interessant ist für uns schon der erste Abschnitt mit der Beschreibung des Instruments. Der einleitende Satz enthält erst einmal eine Beschwerde über die Ungenauigkeit bezüglich der Lage und Größe der Tonlöcher bei den meisten Flöten („So bekannt dieses Instrument auch ist, so unbekannt ist doch sein Bau ...“). Weiter wird dann beschrieben, daß „gegenwärtig“ Flöten mit 8 Löchern im Gebrauch seien, die man einfach als „Flauto“ bezeichne. Dieser Flauto wird eingehend beschrieben und durch eine sehr hübsche Zeichnung illustriert (Abb. 1). Wir lesen von einem dreiteiligen Instrument, bestehend aus Kopf, Mittelstück und Fuß. Letzterer enthält ein Loch. Wenn auch völlig offen ist, auf wessen Anregung diese Dreiteilung zurückgehen mag, so haben wir doch hier den Nachweis, daß die Venezianer zu dieser Zeit bereits solche Flöten gebaut haben. Praetorius, der Venedig als

Bezugsquelle für Flöten nennt (s. o.), sagt nichts über eine solche Teilung. Vielmehr beschreibt er die Möglichkeit des Trennens von Kopfstück und Korpus zum Stimmen der bis dahin einteiligen Instrumente als seine eigene Idee. Keinesfalls aber ist die Dreiteiligkeit eine Verbesserung aus dem späteren 17. Jahrhundert, wie aufgrund bisher bekannter Quellen wohl angenommen werden mußte⁵. Die hier gezeichnete Flöte weist im übrigen am oberen Ende des Mittelstücks einen „barocken“ Wulst auf, der in dieser Form keine konstruktive Funktion haben kann (vgl. Degen) und sein Gegenstück am Ende des Fußes hat. Die auf dem Papier noch sichtbare Bleistiftvorzeichnung läßt erkennen, daß dort der Fuß kleiner ausgefallen war, während das Rohr, wie in der Ausführung mit der Feder, zylindrisch gezeichnet ist.

Wie auch aus der Abbildung ersichtlich, werden Finger und Löcher einander zugeordnet. Der Text erläutert dazu kurz die Funktion des „Veränderns“ (der Rohrlänge und damit Tonhöhe). Bezüglich der Haltung wird gesagt, daß man sich „zum Schließen dieser genannten (oberen) Löcher gewöhnlich immer der linken Hand bedient“; man könne natürlich auch mit der rechten Hand oben greifen. (Das Titelbild bei Ganassi stellt bekanntlich auch beide Möglichkeiten dar, jedoch wird im Text darüber nichts gesagt.)

Es ist folgerichtig, daß der nächste kurze Abschnitt vom Atem handelt, nicht im engen Sinn, sondern natürlich in bezug auf das Blasen und die Tonerzeugung. Ganassi bezog sich im entsprechenden Kapitel auf die „menschliche Stimme als Lehrmeisterin“ und fordert einen Atem von mittlerer Stärke, um dem wechselnden Ausdruck entsprechend an- und abschwellen zu können. Einen ähnlichen Grundsatz finden wir 1630: Man muß „natürlich und bequem“ in die Flöte blasen, dem Sprechen vergleichbar. (Nur in bezug auf Abgabe der Luft, nicht etwa in Hinsicht auf Artikulation!) Aber: „... dies soll immer beibehalten werden in der gleichen Intensität.“ Dieser Satz mag irritieren. Er wird verständlicher aus dem Folgenden. Es geht in erster Linie darum, dem Schüler klarzumachen, daß es grundsätzlich falsch sei, durch die Stärke des Atems die Tonhöhe verändern zu wollen (nicht im

⁵ Vgl. D. Degen, Zur Geschichte der Blockflöte in den germanischen Ländern, Kassel 1939

Sinne von Intonation). Also Gleichmaß zur Erreichung eines gut geführten Atems, da sonst der Ton oktaviere oder „falsch oder stumpf, aber niemals gut“ werde. Den Grund für schlechte Ansprache solle der Schüler im übrigen bei ungenügendem Verschließen der Löcher durch die Finger oder falscher Atemintensität suchen und nicht etwa bei der Unvollkommenheit der Flöte.

Der nächste Abschnitt erklärt die Griffe und die Griff-tabelle (Abb. 2). Dabei wird für Halbdeckung gerade des Daumenlochs die bei uns als „Kneipen“ bekannte Methode empfohlen. Die Töne sind mit Hilfe der zugehörigen Buchstaben zuerst einmal als „Positionen“ („*positure di mano*“, Griffe) sorgfältig zu lernen und zu üben („bereit zu haben“). Später wird auch erklärt, daß zur vollständigen Bezeichnung des Tones die Solmisationssilben hinzugefügt werden müssen, also zum Buchstaben (Position) G gehört der Ton G, sol re ut. (Hotteterre verwendet in „*L'Art de Préluder*“ noch das gleiche Prinzip.) Wie aus der Tabelle ersichtlich, handelt es sich hier um eine f'-Flöte. Als gebräuchlicher Umfang wird die Scala von f¹ bis e³ angesehen. „Gewöhnlich bedient man sich auf der Flöte dieser beiden Oktaven, weil die Noten oben, die noch höher sind, sehr selten vorzukommen pflegen...“ Der von Ganassi als normal angegebene Umfang von 13 Tönen wird hier also um eine Stufe erweitert, zusätzlich werden die Töne bis g³ aufgeführt. Das entspricht etwa noch Ganassi, der Kennern noch ein oder zwei Töne „über normal“ zugesteht. (Nur er selbst fand noch sieben weitere hohe Töne.) Für unsere Schule hier ist aber zu bedenken, daß zwei Oktaven auch für den Spieler mit geringen Ansprüchen als Regel gelten. Sehen wir die Tabelle genauer an, so stellen wir fest, daß hier mit geringfügigen Abweichungen die Griffe angegeben werden, die Hotteterre in seinen „*Principes*“⁶ verwendet. Diese Abweichungen sind offensichtlich durch leichte Intonationsunterschiede der jeweiligen Instrumente begründet, denn sie betreffen bei fünf Tönen nur das letzte offene Loch und es². Wie bei Hotteterre wird auch der 4. Finger der rechten Hand in der oberen Hälfte der ersten Oktave als „Stützfinger“ verwendet (vgl. Giesbert⁷). Interessant ist außerdem, daß in der „natürlichen Leiter“ (linke Spalte) h¹ bzw. h² verwendet

wird, B sich jedoch in der „alterierten Leiter“ befindet. Von den Tönen der letzteren heißt es

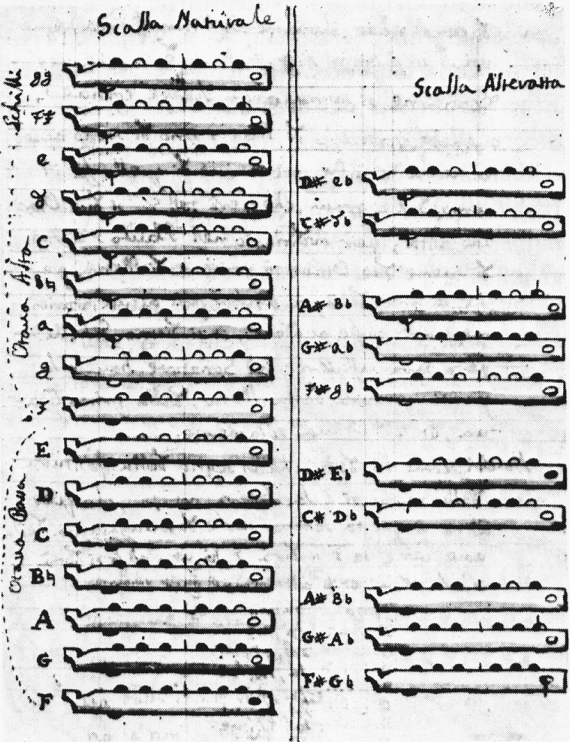


Abb. 2

übrigens, kämen B und Es sowie Fis und Cis in beiden Oktaven öfter vor, „während die anderen nicht vorkommen, außer sehr selten in den Sonaten“. Danach ist es üblich gewesen, Tänze, Lieder und ähnliche Gebrauchsmusik wenigstens in Tonarten mit diesen Vorzeichen zu spielen. Auch der Anfänger muß sie „mit Schnelligkeit“ können, während „Sonaten“ für ihn wohl noch außerhalb des Erreichbaren lagen. Daß „Sonate“ hier nicht als Formbegriff zu verstehen ist, sondern einfach ein Instrumentalstück schlechthin meint, muß wohl auch für den weiteren Zusammenhang nicht besonders betont werden.

Wir übergehen aus diesem und dem folgenden Kapitel die ausführlichen Erklärungen der Intervalle, ihrer Veränderung durch Vorzeichen und Erläuterungen zur Notenschrift. Erwähnt sei lediglich, daß der G-Schlüssel auf der zweiten

⁶ J. Hotteterre, *Principes de la Flute* . . . , Amsterdam 1728. Deutsch von H. J. Hellwig, Kassel 1941

⁷ H. J. Giesbert, *Schule für die Altblockflöte*, Mainz 1937

Linie als der für die Flöte übliche bezeichnet wird. Der Schüler wird hier im übrigen noch angehalten, auch beim Üben nach Noten auf jeden Fall nur auf die Tonhöhen zu achten, um lesend und greifend die Töne erst einmal schnell zu finden. Die ersten Übungen sind daher in ganzen Werten notiert. Es liegt im Sinne der Forderung des vorerst technischen „Begreifens“, daß diese Übungen Intervallübungen sind (Abb. 3).

Handwritten musical exercises for flute, labeled "salto di 6" and "salto di 5". The exercises are written on staves with notes and fingerings. Below the exercises is a handwritten note: "Ritorna molto l'hauer, fatta pratica nelli salti sopra notati, onde potrai poi avvertirti a suonare poi qualche Sonata di Balletto facile".

Abb. 3

Erst dann folgen kleine Tanzsätze. „Ich habe es mir also gut überlegt, die unten geschriebenen Tänze aufzusetzen, die gegenwärtig sehr gebräuchlich sind und deren gut bekannte Melodie man im Kopf hat.“ Das ist nicht anders als die Verwendung allbekannter Lieder in heutigen Anfängerschulen. Dabei wird hier sehr bewußt ausgesprochen, daß die Bekanntheit der Melodie dazu verhelfen soll, sie „zu finden“. Auch soll unbedingt erst langsam gespielt werden, weil man „erst dann frei genug ist, schneller und im richtigen, üblichen Tempo spielen zu können.

(1) Musical notation for exercise (1), showing a melody in G major with a repeat sign.

Man sei aber eingedenk, daß der Fehler der Anfänger immer ist, zu schnell spielen zu wollen...“ Das erste Übungsstück in der Schule ist die Bourrée, deren erste Hälfte hier zitiert ist (Bsp. 1). Das Stück wird noch zweimal wiederholt, jeweils in etwas verzierter Form. Wichtig ist, die unverzierte Melodie gut zu können.

Die Viertelnoten des ersten Beispiels werden vorerst unpräzise als „immer gleichlang gehaltene Noten“ gespielt, Taktstriche werden beiläufig als Anhaltspunkte „für die Schläge der Hand“ — also im tactus-Sinn — erklärt. Zugleich mit den ersten kleinen Veränderungen wird das Spiel der Achtelnoten geübt (Bsp. 2).

(2) Musical notation for exercise (2), showing a melody in G major with eighth notes.

Auch das folgende Stück, ein Menuett, hat nach dem gleichen Prinzip drei Fassungen (Bsp. 3, 4, 5). Sie seien hier vollständig vorgestellt, um zu zeigen, wie der Schüler auf einfache Art im Spiel das Auszieren lernen soll. Wenn auch diese Art nicht vergleichbar ist mit der hochstilisierten Kunst der Diminution bei Ganassi, so muß doch festgehalten werden, daß Verzierungen überhaupt untrennbarer Bestandteil des Spielens war — und zwar von Anfang an.

Das nächste Beispiel (Bsp. 6) ist wichtig als Hinweis auf die Praxis. Im Text heißt es dazu: „Im folgenden beachte man, daß dort am Schluß Noten stehen, deren Griff nicht in der Tabelle

(3) Musical notation for exercise (3), showing a melody in G major with eighth notes and a repeat sign.





ist; in einem solchen Fall aber kann man ohne weitere Bedenken diese (Noten) acht Töne höher spielen . . . wenn der Ton F für die Flöte zu unbequem ist, kann man ihn in der hohen Oktave spielen.“ Diese Anweisung mag für manchen zuerst befremdlich klingen. Sie muß aber auch in Zusammenhang gebracht werden mit dem Schluß des Kapitels, wo alle „Notenzei-

wöhnlich werden die Triller zur Verzierung der Sonate gemacht und bei den punktierten Noten angebracht, wenn man danach auf eine andere Note absteigt (Note bedeutet hier eher Ton). D. h., nachdem die Note in gewohnter Weise ausgehalten wurde, macht man auf dem Punkt den Triller. Man findet manchmal das Zeichen + darüber, wie hier zu sehen . . .“ (Bsp. 7). „Eigentlich müßte ich hier zu allen Griffen der natürlichen Tonleiter hersetzen, mit welchem Finger man den Triller machen kann, aber ich unterlasse das. Es ist keine bemerkenswerte Sache, da jeder dies ganz natürlich von selbst lernt.“



chen“ angeführt werden, die im Violinschlüssel vorkommen können, d. h. hier für die Töne g bis e³. Ein Teil dieser Töne wäre auf der Flöte ohne Oktavversetzung nicht realisierbar. Wichtig aber für den Spieler (Schüler!) ist doch die Möglichkeit, z. B. einen Tanz oder „Schlager“ auf jeden Fall auf der Flöte blasen zu können. Sollte übrigens der Anfänger solch ein Stückchen nach Noten noch nicht so recht zusammenbringen, so wird ihm als gute Hilfe empfohlen, „sich den Tanz von einem, der es versteht, vorspielen zu lassen“ und dann geduldig zu üben! Der Weg führt also ganz eindeutig über Hören und Nachahmung anstatt über den Intellekt. Daher auch erst am Schluß dieses Abschnitts der Satz „schließlich kann man, um das (die richtige Melodie finden) zu erleichtern, die folgenden Regeln beachten“.

Das Stadium elementarer Spielpraxis ist hier sozusagen beendet, und „die folgenden Regeln“ sind eine eingehende Erklärung der Notenwerte (von Semibrevis  bis Semicroma ) einschließlich punktierter Noten. Auch der Triller wird hier kurz abgehandelt. Dazu heißt es: „Ge-

demnach ist nun ein schon gehobeneres Stadium der Kenntnis erreicht, auf dem weitläufige technische Unterweisung entfallen kann. Dafür wird in einem neuen Abschnitt auf Tonarten und ihre Vorzeichen eingegangen. Aus techni-



schen Gründen sind die wichtigsten Halbtöne mit Griffen ja schon anfangs erklärt worden. Jetzt werden die verschiedenen Vorzeichnungen, die am Anfang des Liniensystems stehen, begrifflich gemacht als ständige Veränderung bestimmter Töne. Der Begriff Tonart erscheint dabei allerdings nicht, vielmehr wird eine Definition im Sinne des Transponierens gebraucht, wenn es heißt „. . . was gemeinhin eine aus ihrem natürlichen Ton übertragene Sonate heißt . . .“. Die Tonarten reichen hier bis zu 3 # und 3 b. Das ist zwar mehr als das, was anfangs als üblich bezeichnet wurde, die Vertrautheit mit diesen Tonarten wird aber jetzt verlangt. Das bedeutet entsprechend der damals üblichen Notationsweise z. B. auch f-Moll!

Zu dem, „was notwendig ist, um die Flöte mit Fertigkeit und Gehör zu spielen“, gehörte auch

— so wörtlich — „wie man jeden Gesang spielt, obwohl er nicht in dem der Flöte zugehörigen Schlüssel, nämlich in G, sol re ut auf der zweiten Linie geschrieben ist“. Dies Zitat ist die Überschrift des vorletzten Kapitels. Der Grund für die Verwendung anderer Schlüssel ist, daß „viele Stücke zur Bequemlichkeit der Sänger oder Spieler, deren Instrument entsprechend, in anderen Schlüsseln geschrieben“ sind. Alle diese Schlüssel werden daher erklärt, auch der G-Schlüssel auf der ersten Linie, „welchen man alla francese nennt“, der aber selten vorkommt. „Will nun der Spieler, der die Griffe (Töne) beherrscht, eine beliebige Canzone aus einem anderen Schlüssel spielen, kann er das auf mehrere Arten tun.“ Von den drei Möglichkeiten, die vorgeschlagen werden, können wir die erste nur mit Schmunzeln quittieren: „Erstens kann man die betreffenden Canzonen vom Kopisten in den G-Schlüssel auf der zweiten Linie übertragen lassen . . .“ Der Autor selbst ist aber von diesem Wege auch nicht sehr überzeugt, denn die damit verbundene Transposition kann unter Umständen viele Oktavversetzungen notwendig machen, was die Schönheit des Stückes zerstören, allerdings auch mal verbessern kann. Ein anderer Weg wäre, alle Schlüssel lesen und spielen zu lernen, „aber diese Art wird für einen Anfänger schwer zu erlernen sein, denn er verwirrt eine Lesart mit der anderen, so daß er schließlich keine kann“. Trotzdem werden in allen Schlüsseln Scalen gezeigt, in denen der tiefste Ton der Flöte gekennzeichnet ist. So ist es möglich, sofort zu erkennen, welcher Schlüssel für die Flöte „bequem“ ist.

Der letzte Vorschlag endlich wird als die eleganteste Möglichkeit zur Lösung des Problems beschrieben, als „die leichteste Art für den Anfänger“. Hierbei kann er nämlich mit Hilfe einer Tabelle ablesen, in welche Tonart er transponieren muß, damit er aus dem Violinschlüssel lesen kann, ohne das Notenbild zu verschieben. Er muß lediglich die Vorzeichnung ändern (Abb. 4). Der Gebrauch der Tabelle ist nach allen Seiten hin erläutert, so daß auf keinen Fall Mißverständnisse auftreten können. Als Praktiker warnt der Autor übrigens in diesem Zusammenhang vor Fehlern bei Vorzeichnungen im Notentext: „... alles spricht dafür, daß diese Noten

verändert werden wie die Vorzeichen gerade kommen und nicht, wie sie sein müssen. Das kommt von der geringen Aufmerksamkeit der Komponisten oder ist ein Fehler der Kopisten, die alles dem Ohr des Spielers, den sie für einen Praktiker halten, überlassen.“

off. naturale, cioè non habito alcuna obbligazione nemata alla chiave; uolendo intar questa con 1) Flauto, Jouera prima virouar nella colone.

Abb. 4

So vorbereitet, kann der Schüler nun auch mit anderen zusammenspielen. Der letzte Abschnitt des Traktats gilt daher dem Einstimmen. Dabei soll davon ausgegangen werden, daß die Tonhöhe der Flöte unveränderlich ist, und es ist „nicht möglich, den Ton zu verändern, um sie mit anderen Instrumenten, die im Ton unterschiedlich sind, einzustimmen; sondern es gehört sich, daß die anderen Instrumente sich auf sie einstimmen, d. h. man spielt auf der Flöte den Ton D und die anderen Instrumente müssen ihre D-Saite stimmen, damit sie auf demselben Ton sei, nämlich unisono mit der Flöte; denn so zusammenklingend (übereinstimmend) werden sie in allem übereinstimmen“. Wenn auch „einige behaupten“, daß man durch Ausziehen der Flöte an Kopf und Fuß den Ton verändern, also stimmen könne, so hat doch der Autor offen-

kundig wenig Vertrauen in eine solche Methode, wenngleich „im Zusammenhang dabei das Ohr zufriedengestellt zu werden scheint“.

Mit diesen letzten Ratschlägen ist der Schüler entlassen. Was ihm auf den Weg gegeben wurde, haben wir in groben Zügen verfolgt. Deutlich ließ sich erkennen, daß diese Schule in ihrem ganzen Aufbau und Inhalt eine grundverschiedene Zielsetzung hat von dem Werk Ganassis. Wenn auch der Gegenstand der Schulen in einzelnen Punkten natürlich verhältnismäßige Übereinstimmung erfordert, so bleibt eine Verschiedenheit des Inhalts, die nicht nur zeit- und stilbedingt ist. Es ist bedauerlich, daß in unserer Handschrift jedes Wort über Artikulation fehlt. Das mag mit daran liegen, daß diese Anleitung vielleicht nicht unbedingt zum Selbstunterricht bestimmt war. Trotzdem wird jeder diesen wichtigen Teil einer Spielanleitung für ein Blasinstrument vermissen. Gerade in diesem Punkt wäre auch eine Gegenüberstellung mit den Vorstellungen Ganassis sicher interessant gewesen. Wir können somit nur annehmen, daß die Vielfältigkeit der Kunst des Flötenspiels, wie sie die Fontegara aus der Renaissance überliefert, 100 Jahre später auch in der Artikulation bereits einer Verarmung Platz gemacht hat. Solch ein Mangel kann nun allerdings nicht dem unbekannten Autor angelastet werden. Auch er war ein Kind seiner Zeit, und viele Stellen in

seiner Schrift lassen klar erkennen, daß er sich bemüht hat, „modern“ zu sein. Sogar aus sprachlichen Einzelheiten geht das hervor, „gegenwärtig“ ist bei ihm ein häufiger Ausdruck. Es gibt bis zu Quantz keine Flötenschule, die so zahlreiche pädagogische Hinweise gibt, wenn auch nur in Ansätzen und kurzen Bemerkungen. In dieser Hinsicht ist das Traktat wirklich eine Schule, die manches vorausnimmt, was uns erst viel später wieder begegnet.

In bezug auf das Instrument aber haben wir hier die erste Schule für eine f'-Flöte vor uns. Mir ist jedenfalls kein Dokument vor dieser Zeit bekannt, welches die Blockflöte in dieser Stimmlage so ausführlich belegt. Es müßte möglich sein, noch weitere Traktate aufzufinden wie dieses venezianische, dessen Veröffentlichung vielleicht nur durch die große Pest verhindert wurde. Alle bisher bekannten Flötenschulen des 17. Jahrhunderts stammen aus England, nur Blanckenburgh aus Holland. Die Lehre des Flötenspiels kann im italienischen Raum in dieser Zeit nicht tot gewesen sein. (Die erste gedruckte italienische Flötenschule nach Ganassi erschien 1770 und ist eigentlich nicht einmal eine solche⁸.) Eine große Lücke bleibt noch zu schließen.

⁸ V. PENERAJ, *Principj di Musica* ..., Venedig ca. 1770. (Nach Warner, a. a. O.)

Der geschichtliche Weg der Holzblasinstrumente ist gezeichnet durch zwei geniale Einfälle. Erstens: Mit Hilfe einer bestimmten, z. T. unregelmäßigen konischen Innenbohrung den Tonumfang zu erweitern und die Stimmung gewisser Töne, besonders der überblasenden, auszugleichen. Hierbei konnte die Lage der Grifflöcher noch weitgehend nach der Bequemlichkeit gewählt werden. Dieses Prinzip hat seinen Ausgang genommen vom Kreis der Musiker am französischen Hofe nach 1650 (besonders von den Hotteterres) und ist unübertrefflich gelungen in der barocken Blockflöte. Zweitens: Mit Hilfe von Klappen die Grifflöcher an akustisch „richtige“ Stellen zu legen und so groß zu machen, daß ein optimales Tonvolumen entsteht und ein möglichst reiner und gleicher Obertongehalt aller Töne der Skala — unübertrefflich gelungen in Boehms Querflöte. Dieses Boehm-System aber fand, auf das Fagott übertragen, wenig Liebhaber, offenbar auch, weil es den Charakter des Fagotts allzusehr veränderte. — Die Redaktion dankt Karl Ventzke für seine kleine Studie in diesem Zusammenhang. Ausführlicher hat er Boehms Prinzipien in seinem Buch „Boehm-Oboen“ behandelt.

I

Angesichts des weltweiten Erfolges der Boehmflöte und der international zunehmenden Verbreitung der Klarinette nach dem Boehm-System ist die Frage nach einer gleich vorteilhaften Anwendung Boehmscher Konstruktionsprinzipien auf Fagotte durchaus berechtigt. Schließlich erhob Boehm selbst den Anspruch, daß sein System mutatis mutandis der Verbesserung aller Blasinstrumente mit Seitenlöchern und Klappen dienen würde. — In der Praxis haben die Bemühungen im vorigen Jahrhundert, aus dem System der Boehmflöte auch Nutzen für das Fagott zu ziehen, allerdings keinen durchgreifenden Erfolg gehabt, obwohl Boehms Gestaltungsgrundsätze durchaus gute Voraussetzungen dafür boten.

Der folgende Beitrag zur Geschichte der Anwendung des Boehm-Systems im Fagottbau beschränkt sich auf die Auswertung überlieferter

Texte. Eine weitergehende Forschungsarbeit von womöglich höherem Erkenntniswert für den ausübenden Musiker kann hier nur angeregt werden: die Untersuchung und Benutzung der erhaltenen Prototyp-Fagotte aus der Pionierzeit des Boehm-Systems.

Historische Informationen zu unserem Thema bieten die folgenden Quellen (sie werden künftig zitiert mit Aufnahme-Nummer und ggf. Seitenzahlangebe):

- 1 (Anonym): *Theobald Böhm und seine Flöte*. In: Neue Zeitschrift für Musik. Leipzig 1850. S. 181 f.
- 2 N. Bessaraboff: *Ancient European Musical Instruments ... in Museum of Fine Arts, Boston*. Harvard 1941
- 3 R. Bragard/F. de Hen: *Musikinstrumente aus zwei Jahrtausenden. Folge VIII—IX: Romantik und Impressionismus*. Stuttgart 1968
- 4 G. Chouquet: *Catalogue ... Musée du Conservatoire National*. Paris 1875

TAVOLA del FAGOTTO

Basata sui principi Acustici del Celebre Boehm

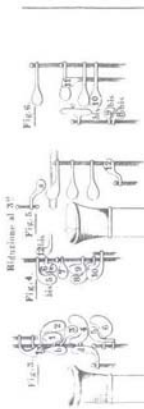


Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4.

Fig. 5.

Fig. 6.

Fig. 7.

Fig. 8.

Fig. 9.

Fig. 10.

Fig. 11.

Fig. 12.

Fig. 13.

Fig. 14.

Fig. 15.

Fig. 16.

Fig. 17.

Fig. 18.

Fig. 19.

Fig. 20.

Fig. 21.

Fig. 22.

Fig. 23.

Fig. 24.

Fig. 25.

Fig. 26.

Fig. 27.

Fig. 28.

Fig. 29.

Fig. 30.

Fig. 31.

Fig. 32.

Fig. 33.

Fig. 34.

Fig. 35.

Fig. 36.

Fig. 37.

Fig. 38.

Fig. 39.

Fig. 40.

Fig. 41.

Fig. 42.

Fig. 43.

Fig. 44.

Fig. 45.

Fig. 46.

Fig. 47.

Fig. 48.

Fig. 49.

Fig. 50.

Fig. 51.

Fig. 52.

Fig. 53.

Fig. 54.

Fig. 55.

Fig. 56.

Fig. 57.

Fig. 58.

Fig. 59.

Fig. 60.

Fig. 61.

Fig. 62.

Fig. 63.

Fig. 64.

Fig. 65.

Fig. 66.

Fig. 67.

Fig. 68.

Fig. 69.

Fig. 70.

Fig. 71.

Fig. 72.

Fig. 73.

Fig. 74.

Fig. 75.

Fig. 76.

Fig. 77.

Fig. 78.

Fig. 79.

Fig. 80.

Fig. 81.

Fig. 82.

Fig. 83.

Fig. 84.

Fig. 85.

Fig. 86.

Fig. 87.

Fig. 88.

Fig. 89.

Fig. 90.

Fig. 91.

Fig. 92.

Fig. 93.

Fig. 94.

Fig. 95.

Fig. 96.

Fig. 97.

Fig. 98.

Fig. 99.

Fig. 100.

Fig. 101.

Fig. 102.

Fig. 103.

Fig. 104.

Fig. 105.

Fig. 106.

Fig. 107.

Fig. 108.

Fig. 109.

Fig. 110.

Fig. 111.

Fig. 112.

Fig. 113.

Fig. 114.

Fig. 115.

Fig. 116.

Fig. 117.

Fig. 118.

Fig. 119.

Fig. 120.

Fig. 121.

Fig. 122.

Fig. 123.

Fig. 124.

Fig. 125.

Fig. 126.

Fig. 127.

Fig. 128.

Fig. 129.

Fig. 130.

Fig. 131.

Fig. 132.

Fig. 133.

Fig. 134.

Fig. 135.

Fig. 136.

Fig. 137.

Fig. 138.

Fig. 139.

Fig. 140.

Fig. 141.

Fig. 142.

Fig. 143.

Fig. 144.

Fig. 145.

Fig. 146.

Fig. 147.

Fig. 148.

Fig. 149.

Fig. 150.

Fig. 151.

Fig. 152.

Fig. 153.

Fig. 154.

Fig. 155.

Fig. 156.

Fig. 157.

Fig. 158.

Fig. 159.

Fig. 160.

Fig. 161.

Fig. 162.

Fig. 163.

Fig. 164.

Fig. 165.

Fig. 166.

Fig. 167.

Fig. 168.

Fig. 169.

Fig. 170.

Fig. 171.

Fig. 172.

Fig. 173.

Fig. 174.

Fig. 175.

Fig. 176.

Fig. 177.

Fig. 178.

Fig. 179.

Fig. 180.

Fig. 181.

Fig. 182.

Fig. 183.

Fig. 184.

Fig. 185.

Fig. 186.

Fig. 187.

Fig. 188.

Fig. 189.

Fig. 190.

Fig. 191.

Fig. 192.

Fig. 193.

Fig. 194.

Fig. 195.

Fig. 196.

Fig. 197.

Fig. 198.

Fig. 199.

Fig. 200.

Fig. 201.

Fig. 202.

Fig. 203.

Fig. 204.

Fig. 205.

Fig. 206.

Fig. 207.

Fig. 208.

Fig. 209.

Fig. 210.

Fig. 211.

Fig. 212.

Fig. 213.

Fig. 214.

Fig. 215.

Fig. 216.

Fig. 217.

Fig. 218.

Fig. 219.

Fig. 220.

Fig. 221.

Fig. 222.

Fig. 223.

Fig. 224.

Fig. 225.

Fig. 226.

Fig. 227.

Fig. 228.

Fig. 229.

Fig. 230.

Fig. 231.

Fig. 232.

Fig. 233.

Fig. 234.

Fig. 235.

Fig. 236.

Fig. 237.

Fig. 238.

Fig. 239.

Fig. 240.

Fig. 241.

Fig. 242.

Fig. 243.

Fig. 244.

Fig. 245.

Fig. 246.

Fig. 247.

Fig. 248.

Fig. 249.

Fig. 250.

Fig. 251.

Fig. 252.

Fig. 253.

Fig. 254.

Fig. 255.

Fig. 256.

Fig. 257.

Fig. 258.

Fig. 259.

Fig. 260.

Fig. 261.

Fig. 262.

Fig. 263.

Fig. 264.

Fig. 265.

Fig. 266.

Fig. 267.

Fig. 268.

Fig. 269.

Fig. 270.

Fig. 271.

Fig. 272.

Fig. 273.

Fig. 274.

Fig. 275.

Fig. 276.

- 5 F. J. Fétis: *Rapports du Jury International, Exposition Universelle de 1867 à Paris, Groupe II, Classe 10*. Paris 1868
- 6 F. Groffy: *Musikhistorisches Museum Heckel, Biebrich, Abt. Fagotte*. (Wiesbaden) 1968
- 7 A. Jonak: *Bericht über die ... Ausstellung zu Paris ... 1855. II. Band, XXVI. Heft*. Wien 1857/58
- 8 E. Krakamp: *Metodo per Fagotto*. Milano (1872)
- 9 R. Lange: *Über die Verbesserung des Fagotts*. In: *Zeitschrift für Instrumentenbau*. Jg. 1892/93, Leipzig. S. 62 u. 109 f.
- 10 L. G. Langwill: *The Bassoon and Contra-Bassoon*. London ... 1965
- 11 A. Marzoli: *Tablature du Basson Système Triebert, basé sur les principes acoustiques du célèbre Boehm*. Paris (1855)
- 12 E. Paur: *Amtlicher Bericht über die Industrie- und Kunst-Ausstellung zu London im Jahre 1862, Band I*. Berlin 1863
- 13 C. Pierre: *Les Facteurs d'Instruments de Musique*. Paris 1893
- 14 G. Tamplini: *Course of Instructions for Military Musical Instruments. Book 5 — Bassoon*. London (1856)
- 15 G. Tamplini: *Brevi Cenni sul Sistema Boehm della sua Applicazione al Fagotto*. Bologna 1888
- 16 G. Tamplini: *Kurze Hinweise zum System Boehm und zu seiner Anwendung beim Fagott*. Deutsche Übersetzung von Dr. D. Hilkenbach. Manuskript 1969
- 17 C. Ward: *Britisches Patent Nr. 140 von 1853*. The Patent Office, London

Prototyp-Instrumente sind erhalten in folgenden öffentlichen Museen:

Brüssel (Abbildung u. Beschreibung in 3, 260)

Boston (Abbildung u. Beschreibung in 2, 133)

Paris (Beschreibung in 4)

sowie in der Privatsammlung von W. Waterhouse in London; ferner in der Sammlung Hekkel-Wiesbaden (Abbildung und Beschreibung in 6).

II

Theobald Boehm (1794—1881), der das nach ihm benannte Konstruktions-System entwickelte und zunächst bei der Flöte anwendete, äußerte erstmals 1847 die Erwartung, durch Übertragung seiner Prinzipien auf das Fagott „ähnlich

günstige Resultate“ wie bei der Flöte zu erlangen. 1850 heißt es über seine Arbeiten (1, 183): „Der Fagott, der eben so sehr, wenn nicht noch mehr, einer gänzlichen Umgestaltung bedarf, befindet sich eben jetzt unter B's Händen. Ein Fagottrohr mit allen Tonlöchern ist bereits vollendet, es entspricht den Erwartungen, die Ansprache aller Töne ist leicht und sicher, der Ton ist voll, sehr kräftig und rein. Die Erfindung eines neuen practicablen Griffsystems ist jetzt B's schwierige Aufgabe ... So werden wir denn in kurzer Zeit in den Besitz von Blasinstrumenten gelangen, die auf rationelle Principien gegründet, dem gegenwärtigen Stande der Wissenschaft und der Kunst angemessen sind. Es beginnt damit eine neue Aera für den eigentlichen Virtuosen und für die Orchestermusik gleichfalls, die sich, durch die Unvollkommenheit der Instrumente nicht mehr beschränkt, in ihrer vollen Kraft und Fülle wird entfalten können.“ — Dieser Entwicklungsstand wurde im Bericht über die Londoner Weltausstellung 1851 dahingehend erweitert, daß Boehm „sein Oboe-Griffsystem auf den Fagott ausgedehnt“ habe.

Die nächste — und letzte — Nachricht über Boehms eigene Arbeiten an der Fagottverbesserung entstammt dem Bericht über die Pariser Weltausstellung 1855 (7, 38): „Der Erfinder selbst hat schon sein System auf Oboen und Fagotte angewendet. Die Modelle dazu waren in Paris ausgestellt. Das Fagottmodell bestand aus einem geraden messingnen Rohre mit den nötigen Tonlöchern und hölzernen Stöpseln ... Das Anblasen der Töne auf diesen Röhren bewährte neuerdings die Richtigkeit der dem Boehmschen Systeme zu Grunde liegenden Principien ...“

Schon vorher hatte Boehm Kontakt aufgenommen mit einer Spezialwerkstatt für Fagottbau, der Firma Triebert & Cie. in Paris. Ihr gegenüber verpflichtete sich Boehm, „den Plan für ein neues Fagott nach seinem System zu machen“ (16), und mit diesem Plan schloß Boehm seine Beiträge zur Fagottverbesserung ab.

III

Die Firma Triebert & Cie. in Paris bot durch die Qualifikation ihrer Inhaber optimale Voraussetzungen für die Fortentwicklung des Boehm-

System-Fagotts: Frédéric Triebert (1813—1878) genoß als Verfertiger erstklassiger Oboen und Fagotte bereits internationales Ansehen, und Angelo Marzoli (?—1865) konnte als Mitglied der Société des Concerts du Conservatoire und 1. Fagottist am Italienischen Theater zu Paris die musikalische Brauchbarkeit des neuen Instruments praktisch demonstrieren. Das von beiden mit Boehms Unterstützung konzipierte Boehm-System-Fagott war zur Pariser Weltausstellung 1855 zwar noch nicht fertig, erhielt aber schon Vorschußlorbeeren (7, 41): „Triebert und seinem Associé Marzoli soll es geglückt sein, im Vereine mit Boehm, welcher ihnen die Übertragung seines Systems . . . anvertraute, ein Fagott zu bauen, welches in Schönheit, Reinheit und leichter Ansprache des Tones allen Anforderungen entspricht und dessen Mechanismus der Art ist, daß die bei dem alten Systeme so schwierigen Passagen nunmehr mit Leichtigkeit auszuführen sind. Doch wurde das Instrument in dieser vollendeten Gestalt zu spät fertig, um noch einen Gegenstand der Ausstellung bilden zu können.“

In der Tat schien dieses Instrument zu besten Hoffnungen zu berechtigen. Tamplini erinnerte sich an die Vorgänge von 1855 in Paris wie folgt (16): „... Dann baute er (Triebert) sein Fagott nach den Anweisungen Boehms, und es kam eine Arbeit heraus, vollkommen in allem, den Klang ausgenommen, den die berühmtesten derzeitigen Meister, unter ihnen Rossini, Auber, Meyerbeer usw., zu metallisch, schmetternd und dem gewöhnlichen Fagott unähnlich fanden, wenngleich auch, als solchen, schön, klar und sehr gleichmäßig im ganzen Umfang. Aber dasselbe läßt sich vom Klang der Flöte und anderer Instrumente auch sagen, auf die das neue System angewendet worden ist; es brauchte zur Anerkennung ihrer Qualitäten auch seine Zeit!“

Marzoli veröffentlichte bald nach 1855 eine ausführliche Griffabelle für das neue Fagott (11), die Krakamp in etwas vereinfachter Form in seine Fagottschule übernahm (8).

Auf der Londoner Weltausstellung 1862 war das Boehm-System-Fagott von Triebert und Marzoli ein besonders beachtetes Exponat (12, 102): „Bedeutend in ihrer Art und bewundernswürdig durch ihre vollendete Arbeit waren die

Instrumente von Triebert aus Paris. Unser verdienter Landsmann Boehm hat für denselben die Löcherstellung berechnet, und seinem Fleiß sowie auch dem Eifer des künstlerisch fühlenden Fabrikanten verdanken wir ein Instrument, welches in seiner Art vollendet genannt zu werden verdient. Das Triebertsche Fagott ist in allen Oktaven gleichmäßig schön und hat einen reinen und edlen Ton. Die Tiefe spricht leicht an, und das Staccato kann mit staunenerregender Geschwindigkeit hervorgebracht werden. Jedoch kann nicht verhehlt werden, daß das Instrument so kompliziert ist, daß man an ihm beinahe mehr Klappen als Holz sieht.“

Bei der folgenden Weltausstellung in Paris 1867 scheint das Schicksal des Boehm-System-Fagotts von Triebert jedoch schon besiegelt gewesen zu sein. Marzoli, der Pionier-Musiker dieses Instruments, war 1865 verstorben, und ein Nachfolger mit Namen hatte sich nicht gefunden. Fétis nennt einen anderen wichtigen Grund für nachlassendes Interesse (5, 284): den außergewöhnlich hohen Preis. Er betrug nach Pierre (13, 319) 1200 frs. Demgegenüber kostete (nach 13, 391) ein übliches Fagott 280—320 frs.

IV

Unabhängig von den Entwicklungen in Paris und schon etwas früher hatte sich in London der italienische Fagottist Giuseppe Tamplini (1817—1888) um die Übertragung des Boehm-Systems auf das Fagott gekümmert. Er schreibt (16): „Anfang 1847, als ich mich nach London begab, um den Posten eines 1. Fagottisten am Royal Theatre einzunehmen, hatte ich die beste Gelegenheit, die Vortrefflichkeit der in Paris nach dem Boehm-System gebauten Oboen und Klarinetten zu bewundern. Ich studierte und verfolgte diese Neuerungen mit so lebhaftem Interesse, daß mir die Idee kam, auf eigene Kosten einen Versuch zu machen, das gleiche System auf das Fagott zu übertragen. Meine Freundschaft mit dem bekannten Hersteller Mr. Cornelius Ward, bei dem ich damals wohnte, erleichterte mir die Erfüllung dieses Wunsches. Und so wurde ziemlich schnell ein Modell entworfen und gebaut, welches als erster Versuch

sehr befriedigend gelang . . . Sein Klang hat in der Tat etwas Anziehendes, Ausdrucksvolles, Pathetisches, obgleich er sich im oberen und mittleren Bereich seines Umfanges etwas näselnd, rasselnd und, fast möchte ich sagen, etwas gewürgt (gequält) anhört, wie denn auch die tiefen und ganz tiefen Töne grotesk und schnarchend erscheinen. Aber er ist nicht ohne Süße und Kraft und mischt sich gut mit den anderen Instrumenten und Klangfarben in der Masse des Orchesters.“

Ward und Tamplini stellten dieses Fagott auf der Londoner Weltausstellung 1851 aus, Ward nahm 1853 ein Patent darauf (17), und Tamplini veröffentlichte 1856 sogar eine Griffabelle dafür (14).

Eine weitere Verbreitung konnte dieses Fagottmodell jedoch auch nicht erlangen. Bald nach der Weltausstellung wurde das Royal Theatre in London geschlossen, Tamplini übernahm den Posten eines Musikinspizienten in der englischen Armee und konnte sich als solcher jahrzehntelang nicht mehr um diese Arbeit kümmern.

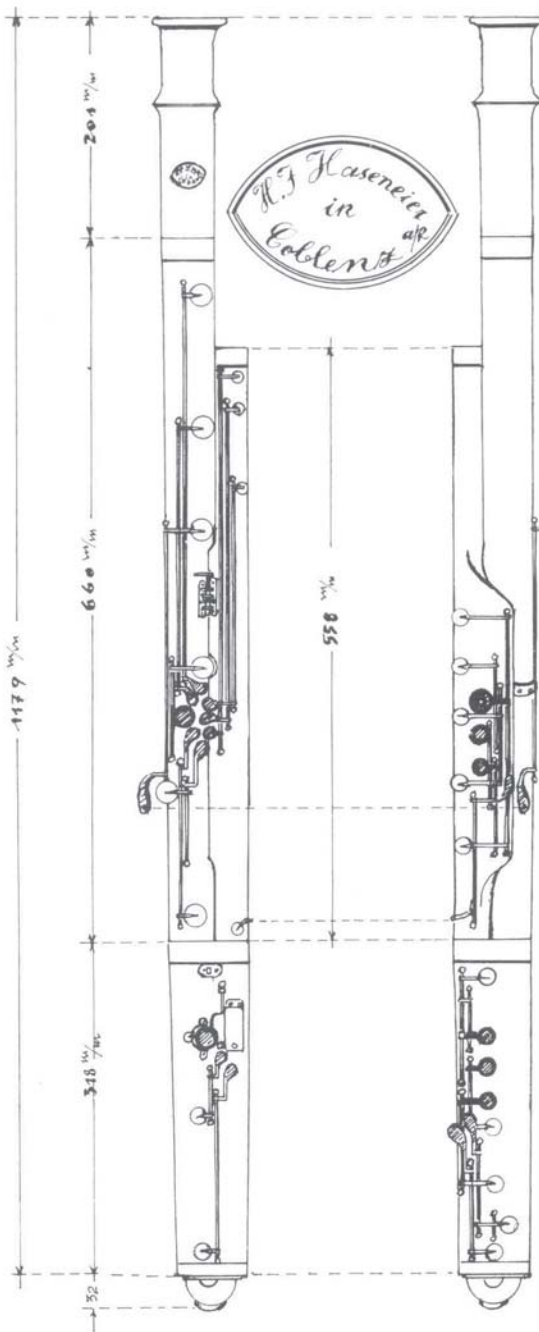
V

Eine durchaus eigenständige Anwendung des Boehm-Systems auf das Fagott ist nicht schriftlich, sondern nur durch ein erhaltenes Instrument überliefert: es ist die Arbeit des Koblenzer Instrumentenbauers Heinrich Joseph Haseneier (1798—1890). Das Instrument könnte aus den Jahren um 1860 stammen. Wer seinen Bau veranlaßte, ist nicht bekannt. Boehm weilte im Jahre 1861 mehrere Monate zur Kur in Bad Ems. Vielleicht hatte er bei dieser Gelegenheit Kontakt mit Haseneier, der zu dieser Zeit als Fagottspezialist sehr bekannt war.

VI

Das Boehm-System-Fagott bietet ein anschauliches Beispiel für Bedingungen und Schwierigkeiten, Neuerungen zugunsten der musikalischen Kunst einzuführen. Lassen wir abschließend den erfahrenen Tamplini selbst noch einmal dazu zu

Wort kommen (16): „Die Erfahrungen, die damals bei den Arbeiten zur Verbesserung des Fa-



Darstellung des Boehm-System-Fagotts von H. J. Haseneier (aus 6)

Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Musikhistorischen Museums Heckel, Wiesbaden-Biebrich

gotts gemacht worden waren, trugen keine Früchte. Welches sind denn nun die Gründe, die dem Fehlen weiterer Versuche zuzuschreiben sind, das Fagott aus einem so unvollkommenen Zustand herauszuführen? — Unwissenheit, Vorurteile, Gewohnheit und — über allem — Privatinteressen. Dies alles wird sich immer jedem Fortschritt in der Kunst der Musik entgegenstellen. — Die Berufsmusiker, und da besonders diejenigen, die bereits eine gute Stellung innehaben, werden zum größten Teil nicht geneigt sein, von den alten Systemen abzugehen, die sie so viele Jahre ihrer Ausbildung gekostet haben; sie müßten diese ja geradezu verlernen, bevor sie von den neuen Systemen Gebrauch machen könnten. — Die Instrumentenbauer ihrerseits werden auch wenig Neigung zeigen, weil die neuen Systeme, die ja auf wissenschaftlichen Grundsätzen beruhen, ernsthaftes Studium von Mathematik und Mechanik erfordern. Wenn noch die Ausgaben für neue Instrumente und neue Lehrbücher für die einen, neue Maschinen, Planzeichnungen und Werkzeuge für die anderen

hinzukommen, so kann man sich leicht eine Vorstellung von den Hindernissen machen, denen ähnliche Neuerungen begegnen. — Zum Beweis kann man die Tatsache anführen, daß in England die ersten, die die Boehmflöte annahmen, die Amateure waren, eine äußerst intelligente und auch wohlhabende Schicht; diese zwangen sie dann den Professoren auf, indem sie sich weigerten, bei Meistern Unterricht zu nehmen, die das neue System nicht kannten! — Und was die Erfinder anlangt, so dürften sie nie Lohn für ihre Mühen erwarten, sondern nur Ausgaben, hohe Unkosten und unendliche Mühsal, wenn auch ihre Absichten vollen Erfolg zeitigten ... Die Konservatorien, Gymnasien und alle musikalischen Bildungsstätten könnten viel tun, indem sie das Studium von Verbesserungen obligatorisch machten, die nach und nach auf die Instrumente zu übertragen sind, wenn — wohlverstanden — jede Neuerung der gründlichsten Prüfung unterzogen und von praxiserfahrenen, kompetenten und unparteiischen Fachleuten beurteilt wird.“

TIBIA wird neben Aufsätzen aus dem Bereich der alten Musik und der Musikpädagogik regelmäßig auch „Berichte, Analysen und Meinungen“ über neue und experimentelle Musik veröffentlichen. Gerhard Brauns Versuch einer Rubrizierung der Blockflötenmusik ab 1960 erscheint auszugsweise als Vorabdruck aus dem Buch „Neue Klangwelt auf der Blockflöte“, das 1976 in Heinrichhofen's Verlag erscheinen wird. Wir danken dem Verlag für die Abdrucksgenehmigung.

Seit der Wiedererweckung der Blockflöte in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts und den ersten Kompositionen für das „neue“ Instrument (Hindemith, Bornefeld u. a.) etwa um das Jahr 1930 bewegte sich die neue Flötenmusik, bedingt durch die vorwiegend pädagogische Ausrichtung des Instruments, von wenigen Ausnahmen abgesehen im Bereich neobarocker Spielmusik. Erst die zunehmende „Selbstbesinnung“ der Blockflötenspieler auf die künstlerische Tradition ihres Instruments vom Mittelalter bis zum Hochbarock gerade auch im konzertanten Bereich bringt etwa ab 1950 eine stärkere Einbeziehung virtuoser Blockflötenmusik und um das Jahr 1960 (ausgelöst durch Versuche Michael Veters) den Anschluß an die sogenannte „Avantgarde“. Diese Musik unterscheidet sich in mehrfacher Hinsicht von den Werken der vorhergehenden Generation: Aleatorik, d. h. weitgehende Einbeziehung des Zufalls in den kompositorischen Verlauf — graphische Notationsweisen mit vielfachen Ausdeutungsmöglichkeiten — improvisatorische Elemente — instrumentale und stimmliche Verfremdungseffekte — Verwendung von Geräuschkomponenten und in zunehmendem Maße die Aktion (!) des Interpreten im Sinne eines musikalischen Theaters sind heute bestimmende Faktoren wirklich neuer Kompositionen.

Da diese kompositionstechnischen Neuerungen etwa ab 1960 zunehmend auch in Werken für Blockflöte auftreten, soll nachfolgend eine Gliederung in die wichtigsten Gattungen und eine entsprechende Zuordnung bestimmter Werke (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) versucht werden. Viele Kompositionen schließen naturgemäß mehrere Techniken bzw. Formprinzipien ein, so daß eine strikte schematische Trennung nicht möglich ist. Es können nur typische Merkmale einzelner Stücke benannt und aufgezeigt werden.

Serielle Kompositionen

Bei der Blockflöte ist der Ausbruch aus dem „Ghetto des Neobarock“ und der „pädagogischen Provinz“ gekennzeichnet durch Werke von Konrad Lechner, Martin Gümbel und Jürg Baur, wobei zunehmend Zwölftönigkeit und serielle Techniken eine gewisse Rolle spielen. (Gewissermaßen eine Nachholaufgabe, da die Periode der seriellen Musik zu dieser Zeit eigentlich bereits als abgeschlossen bezeichnet werden kann.)

Während im Notenbeispiel 1 die Reihe in ihrer melodischen Gestalt sofort deutlich erkennbar ist, wird sie in Werner Heiders „Katalog“ für einen Blockflötenspieler im sog. Einspiel ver-

III. Poco agitato



Bsp. 1

Martin Gümbel: Interludien
für Alt-Blockflöte und Cembalo.
Beginn Nr. 3

Hänssler-Verlag,
Neuhausen-Stuttgart, 1967

Einspiel



Bsp. 2 Werner Heider: Katalog für einen Blockflötenspieler. Einspiel
Moeck Verlag, Celle, 1966

steckter angewandt: vier Gruppen zu 4, 5, 2 und 3 Tönen sind jeweils durch den Ton *f* voneinander abgesetzt. Der Schlußton jeder Gruppe bildet dabei den Anfangston der neuen Gruppe. (Notenbeispiel 2)

Auch Jürg Baur's „Mutazioni“ von 1962 basieren auf einer zwölfkönnigen melodischen Gestalt, die im sog. Thema vorgestellt und dann vielfältigen Variationen unterworfen wird, und ebenso verwendet Rudolf Kelterborn in seinem Konzert für Blockflöte und Orchester (Scènes fugitives) zwölfkönnige Reihen als Ausgangsmaterial.

stück dazu bilden meine Miniaturen für Sopranblockflöte, Klavier und Schlagzeug.)

Klangfarbe und Verfremdungseffekte

Der enorme Nachholbedarf der Blockflöte in Sachen neuer Musik bringt es mit sich, daß alle Arten klanglicher Experimente, wie sie entsprechend der Entwicklung des musikalischen Materials zwischen 1920 und 1970 gemacht wurden, in den Kompositionen für Blockflöte etwa ab 1960 nahezu gleichzeitig auftreten. So nimmt

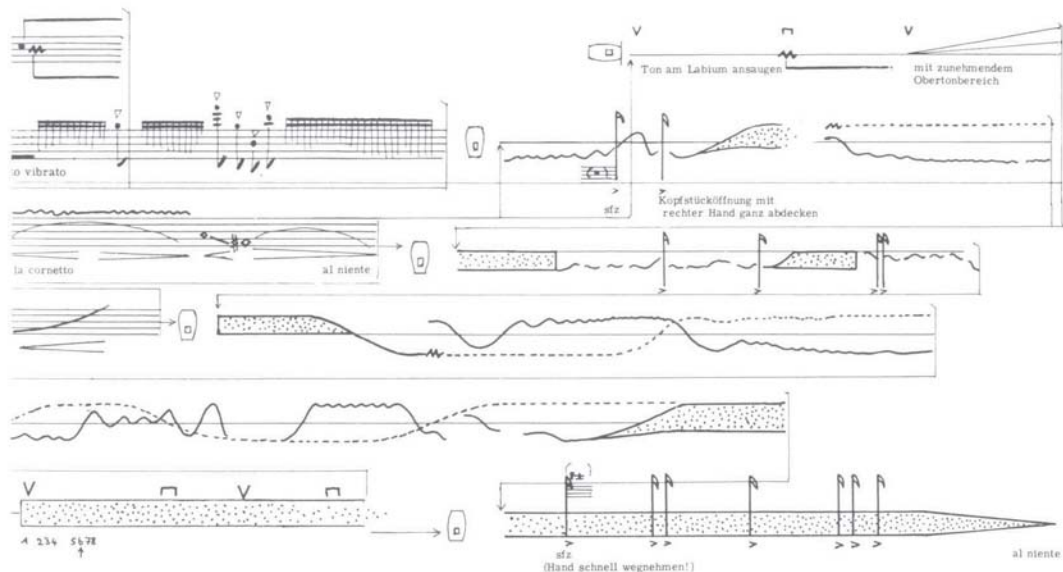
Postserielle Periode

Im unmittelbaren Anschluß an diese seriellen Kompositionen folgt eine gleichsam „postserielle“ Periode, die die strenge Gebundenheit bei gleichbleibender chromatischer Dichte durch freiere, spielerische Formen auflöst. Dazu wären Werke von Rob du Bois (Muziek, Pastorale VII), Louis Andriessen (Sweet) oder Werner Heiders „Musik im Diskant“ zu rechnen, wobei letztere Komposition nach den zahlreichen Solostücken durch Einbeziehung von Cembalo und Schlagzeug der Blockflöte auch wieder den kammermusikalischen Bereich erschließt. (Ein Parallel-



Werner Heider (rechts) im Gespräch
mit Gerhard Braun

Foto Kumpf



Bsp. 3 Gerhard Braun: Monologe I, für einen Blockflötenspieler. Ausschnitt
Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart, 1971

auch die *Klangfarbe* in nahezu allen neuen Blockflötenkompositionen einen wichtigen Stellenwert ein. Dabei zeigte es sich, daß das bautechnisch doch verhältnismäßig „primitive“ Instrument Blockflöte für alle Arten klanglicher Verfremdung eine besondere Eignung aufwies. Ausgehend von Michael Vettters Versuchen¹ wurde eine Fülle neuer Spieltechniken zur Hervorbringung neuartiger Klangeffekte entwickelt, die bis zur Demontage des Instruments reichen und auch eine vielfältige Geräuschkala mit einbeziehen. Zentrale Bedeutung kommt hier Mauricio Kagels „Musik für Renaissanceinstrumente“ (Uraufführung 1967) zu, in der erstmals der „brüchige“ Klang alter Instrumente gewissermaßen auskomponiert und in eine Großform integriert wurde. Spieltechniken wie gleichzeitiges Singen und Spielen² (in der Volksmusik des Balkans eine häufig angewandte Praxis), gleichzeitiges Pfeifen und Spielen, Glissandotechnik am Kopfstück der Flöte und alle Arten von

Mehrklängen ergeben dabei im Zusammenklang mit Gamben, Pommern, Lauten, Zink und Renaissanceposaunen ein außerordentlich farbiges und erregendes Klangbild.

In jüngster Zeit ist mit Kazimierz Serockis „Concerto alla cadenza“ eine weitere Klangfarbenkomposition größeren Umfangs als Gegenstück entstanden. Hierbei bilden die sechs Blockflötentypen (vom Sopranino bis zum Großbaß) — in vielfältigen Verfremdungstechniken geblasen — den klanglichen Ausgangspunkt in der Gegenüberstellung zum stark schlagwerkbestückten Orchester.

Die *Verfremdung des Klangs* im Zusammenhang mit der Demontage des Instruments wird gewissermaßen „programmatisch“ durchgeführt in meinen Kompositionen „Monologe I“ bzw. „minimal music II“. Hier geht es um die Lösung des Blockflötenklangs vom barocken Klangideal durch zunehmende Verwendung von Geräuschfaktoren und eine Zurücknahme der Dynamik bis an die unterste Grenze der Hörschwelle, ja bis zu einer Negierung des Klanglichen überhaupt — zurück zum elementaren Blas-Luftgeräusch.

Ähnliche Faktoren — diesmal in Verbindung mit dem Klavier — bestimmen die Komposition

¹ Michael Vetter: Apropos Blockflöte (Melos 1968/12); Die Blockflöte und die Neue Musik (Musica)

² Diese Technik verwendet insbesondere auch Luciano Berio in „Gesti“ für Altblockflöte solo und Jacques Bank in „Wave“ für Baßblockflöte und Schlagzeug

Tenorflöte
tenor recorder

Summton direkt ins Rohr:
Hum tone directly into the reed:

Ungleichmäßig verändert durch rasche Griffwechsel
Disproportionally modified by quick change of fingering

Baßflöte
bass recorder

Tiefe Töne mit schwachem Bladdruck, dazu Summtonen in mikrotönenalem Abstand (Interferenzen) / Low tones with weak blowing pressure, in addition hum tones in microtonal distance (interferences)

gliss.

Sopranino

schwacher Bladdruck
weak blowing pressure

Sopran- (Tenorflöte)
soprano (or alto) recorder

Glissando durch Bewegungen der rechten Hand. Linke Hand am Labium verändern, schwach blasen / Glissando by movement of the right hand, change left hand at the lip, blow weakly

Tenorflöte
tenor recorder

Schnelle, hektische Versuche auf allen Flöteninstrumenten (gerauschhaft)
Quick, hectic attempts on all recorder instruments (noisy)

allmählich langsamer werdend
gradually slow down

In's Rohr sprechen:
... sind musikalische Ereignisse auf ein Minimum reduziert. Die entstehenden "Leerräume" werden durch szenische Aktionen und andere außermusikalische Elemente ausgefüllt. Der Phantasie von Spieler und Hörer bleibt Raum...

Speak into the reed:
... musical events are reduced to a minimum. The arising "empty spaces" are filled by scenic actions and other non-musical elements. There remains enough room for the imagination of players and listeners...

„Nachtstücke“, wobei hier der Versuch unternommen wird, eine klangliche Verbindung dieser dynamisch und ausdrucksmäßig so konträren Instrumente zu erzielen. Dies ist meiner Ansicht nach nur durch eine Veränderung in der Tonerzeugung und die entsprechende Verfremdung des traditionellen Klangbereichs auf beiden Instrumenten möglich.

Offene Form

Häufig parallel mit diesen Praktiken der Klangverfremdung entstehen Stücke in sog. „offener Form“ (Shinohara: *Fragmente*, Vetter: *Rezitative*, Braun: *minimal music*). Dabei werden die einzelnen Formteile entweder nach bestimmten Angaben des Komponisten (Shinohara) oder willkürlich (aleatorisch) nach den Intentionen des Interpreten zusammengefügt. Es entstehen mobile-artige musikalische Gebilde, deren einzelne Segmente bei jeder Aufführung in immer wieder anderen Konstellationen aufleuchten. Manchmal können Formteile auch frei oder nach

³ Dieses Werk soll in einer der nächsten Ausgaben dieser Zeitschrift einer eingehenden Analyse (mit auführungspraktischen Hinweisen) unterzogen werden.

bestimmten Angaben dazu improvisiert werden, wie überhaupt natürlich die Improvisation in der heutigen Spielpraxis einen immer breiteren Raum einnimmt. Da es in unserem Zusammenhang jedoch hauptsächlich um notierte „Werke“ geht, soll das Kapitel „Improvisation“ nur am Rande erwähnt werden.

Technische Medien

Von großer Bedeutung innerhalb vieler ausnotierter Kompositionen ist jedoch die Einbeziehung technischer Medien, hauptsächlich in Form von vorproduzierten Zuspielbändern, die gewissermaßen als ein zweites Instrument zur Flöte hinzutreten. Bekannte Beispiele sind Dieter Schönbachs „Canzona da sonar III“ oder Klaus Hashagens „Gesten“.

In der Komposition „Hypothema“ von Peter Schat wird auf diese Weise ein instrumentales Wechselspiel zwischen alter und neuer Flötenmusik (das Zuspielband bringt eine Variationenfolge von Jakob van Eyck) erreicht.

Eine besonders interessante und reizvolle Variante dieser technischen Möglichkeiten bietet Erhard Karkoschkas „mit/gegen sich selbst“³

* vgl. Vorbemerkung, S. 2 / cp. preliminary note, p. 2

Bsp. 5 Dieter Schönbach: *Canzona da sonar III*, für Sopran-Blockflöte, Klavier (ad lib.) und Tonband. Sekunden 70 bis 109
Moeck Verlag, Celle, 1971

RARA

per flauto diritto

tempi per un'utilizzazione dei segni:

u	_____	d o l c e
r	_____	r a u c o
caratteri bianchi	_____	normale
"	_____	per i
"	_____	maiuscoli
"	_____	minuscoli
"	_____	enfatica-mondul
"	_____	aspirato
"	_____	apuntini
freccia	_____	glissandi
losanghe	_____	effetti extra
ribornelli	_____	?

(tutti i parametri proporzionali alle dimensioni scritte)

l'interprete, in un qualsiasi tipo di flauto diritto, nei quattro versi del foglio, può disporre il ritmo secondo queste regole.

Bsp. 6 Sylvano Bussotti: RARA, per flauto diritto
Verlag G. Ricordi & Co., Frankfurt/M., 1970

für einen Flötisten und Tonband. In vier Durchgängen (mit jeweiliger Tonbandaufnahme und anschließender Wiedergabe) entsteht gleichsam vor den Ohren (und Augen) der Zuhörer ein vierstimmiges Stück von komplexer und doch sofort durchhörbarer Struktur. Durch die Verwendung von fünf verschiedenen Instrumenten der Blockflötenfamilie (vom Sopranino bis zur Baßblockflöte) entsteht zusätzlich ein sehr farbiges Klangspektrum.

Gelegentlich wird der Blockflötenklang auch durch Verwendung von Kontaktmikrophonen und Synthesizer verfremdet (Vetter: Figurationen; Hashagen: Pan 2mal). Die Möglichkeiten elektronischer Klangumwandlung sind gerade heute außerordentlich groß und noch keineswegs ausgeschöpft. Allerdings macht sich bei diesen Versuchen häufig die Gefahr einer gewissen Nivellierung bemerkbar, der ja auch rein elektronische Kompositionen nicht immer entgehen.

Die klangliche Erweiterung der Blockflötenskala kann auch durch zusätzliche Hilfsinstrumente erfolgen, die der Bläser selbst zu bedienen hat. So benützt der Interpret (und Darsteller) in Klaus Hashagens „Gardinenpredigt eines Blockflötenspielers“ auch eine Trillerpfeife, eine Tischglocke und einen sog. Waldteufel. Bei einer Aufführung von Jürgen Beurles „Variable Realisationen“ durch einen Flötenspieler (die Wahl des Instrumentariums ist vom Komponisten freigestellt) wird zur Auflockerung des Klangbildes ebenfalls eine Reihe von Schlag- oder Geräuschinstrumenten eingesetzt (darunter evtl. auch Spielzeuginstrumente).

Graphische Notation

Im Zusammenhang mit der experimentellen Musik sind Notationsfragen stark in den Vordergrund gerückt. Zahlreiche Kompositionen der Gegenwart sind außerhalb des traditionellen Fünfliniensystems notiert. Dieses reicht vielfach nicht mehr aus, um die Intentionen eines Komponisten zu fixieren oder würde andererseits eine Interpretation, die mit der schöpferischen Mitwirkung des Interpreten rechnet, zu sehr engen. Deshalb enthalten auch zahlreiche Blockflötenkompositionen mehr oder weniger *graphische Elemente* oder zusätzliche *verbale Anweisungen*. Werke wie Sylvano Bussottis „RARA“ oder Karlheinz Stockhausens „Spiral“ sind ausschließlich graphisch und verbal notiert und bieten deshalb eine relativ große Variationsbreite an Interpretationsmöglichkeiten.

Beide Werke hat Michael Vetter mit elektrisch modularisierter Blockflöte in einer eigenen Version für die „Wergo-Taschendiskothek 20. Jahrhundert“ (WER 325) eingespielt. Bussottis RARA ist außerdem in einer von ihm besorgten musikalischen Determinierung in traditioneller Notation im Druck erschienen (Ricordi).

Bei beiden Werken ist auch eine völlig anders geartete Interpretation denkbar, da graphische Notationsarten naturgemäß mehr interpretatorische Freiheiten bieten als eine in allen Parametern (Tonhöhe/Rhythmik/Dynamik etc.) genau fixierte Komposition.

[illegible]

Bsp. 7 Jaroslav J. Wolf: *Vigilia*, per flauto diritto

Alle Rechte beim Komponisten

Daß hier verschiedene Grade von Determinierung möglich sind, zeigt ein Blick auf eine Partiturseite der Komposition „Vigilia“ von Jaroslav Wolf, wo Tonhöhen und Tondauern ebenso wie die Klangerzeugung (Flutterzunge/Vibrato etc.) mit graphischen Symbolen andeutungsweise notiert sind, während Dynamik und Artikulation unten und oben jeweils genau angegeben sind.

Ein ähnliches Beispiel bietet Schönbachs „Canzona“ (Notenbeispiel 5), während etwa Louis Andriessens „Paintings“ für einen Blockflötenspieler und einen Pianisten eine mehr intuitive Umsetzung der bildhaften Notationselemente erfordern.

Musikalische Szenen

Ein weiteres Charakteristikum der zeitgenössischen Musik ist die teilweise oder totale Ausweitung zur musikalischen Szene, zum Musiktheater, zur multimedialen Veranstaltung bis hin zum „happening“. Insbesondere Mauricio Kagel hat in vielen seiner Kompositionen dieses „Um-

schlagen“ der Musik in die musikalische Aktion deutlich gemacht und auskomponiert. Seine Komposition „Atem“ für einen Bläser sei hier genannt, ebenso die bereits in anderem Zusammenhang erwähnten Werke von Karkoschka und Hashagen. Auch bei Stücken, die sich an der unteren Grenze der Hörschwelle bewegen, treten zwangsläufig die manuellen und gestischen Aktionen des Interpreten stärker ins Bewußtsein des Zuhörers (Zuschauers) — bis zum völligen Umschlag in die stumme Aktion (Braun: *minimal music II*).

Die Neue Musik verlangt vom Interpreten neben der selbstverständlichen technischen Beherrschung seines Instruments ein intensives Studium neuer Ausdrucksmöglichkeiten (und damit neuer Spieltechniken) und stärkstes Einfühlungsvermögen in die Intentionen des Komponisten.

Es ist erfreulich, daß neben den „modernen“ Instrumenten auch die Blockflöte für die Komponisten der Gegenwart wieder ein wichtiges Ausdrucksmedium geworden ist — und damit aus dem flauto dolce des Hochbarock wieder ein lebendiges Instrument unserer Zeit.

Gustav Scheck

Schott
Neuerscheinung
Edition 6364
(ISBN 3-7957-2765-0)
264 Seiten,
Linson geb. DM 48.—

DIE FLOTE^E UND IHRE MUSIK

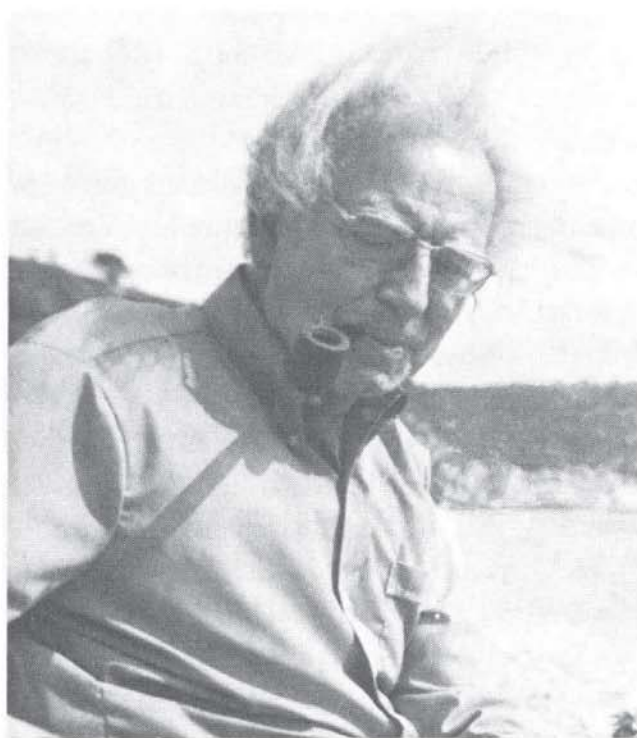
Inhalt: Die akustischen Phänomene –
Geschichte der Flöteninstrumente –
Theobald Boehm –
Physiologie der Blastechnik –
Methoden der Tonbildung –
Stil und Technik
der Artikulationspraktiken –

Haltung und Fingertechnik –
Interpretation –
Analysen –
Marginalien zu bedeutenden
zeitgenössischen Werken –
Literaturverzeichnis –
Sachregister

„Die Idee des Buches, das seine kritischen und pädagogischen Tendenzen nicht verleugnet, wird deutlich: den Flötenspielern ein umfassendes Werk zu bieten, Monographie des Instruments zugleich und Lehrbuch des Musizierens“. Gustav Scheck

In dieser Spalte wird TIBIA in loser Folge Persönlichkeiten „porträtieren“, die für das Spiel der Holzblasinstrumente und vorzüglich der Flöten eine prägende Rolle im Musikleben spielen. Wenn auch die Reihenfolge keine Rangfolge sein soll und kann, so ist es doch kein Zufall, daß unsere erste Darstellung Gustav Scheck gilt. Scheck vollendet in diesem Jahr, am 22. Oktober, sein 75. Lebensjahr. Sein Wirken als ausübender Künstler und Lehrer von mehr als einer Generation junger Musiker gab dem Flötenspiel im weitesten Sinne als dem Musikmachen mit Flöteninstrumenten wesentliche Impulse. Vieles von dem, was künftig den Inhalt auch dieser Zeitschrift bestimmen wird, fußt auf diesen Impulsen.

Gustav Scheck



Er hat es nicht gern, auf so etwas wie Verdienste angesprochen zu werden. Wenn er jedoch ins Plaudern kommt, ist der Zuhörer schnell fasziniert von der Lebhaftigkeit, mit der sich da eine Fülle von Erlebtem als wirklich Gelebtem ausbreitet. Dabei ist es nicht allein der Musiker, der fesselt, sondern das ihn Umgebende, die weit über sein Fach hinausgreifende menschliche und geistige Erfahrung, in der sein Musikertum zentral eingebettet ist. Das Faszinierende ist eigentlich seine eigene Faszination von allem Musikalischen, das er als Urmenschliches in jedem Augenblick begreift, das seine Sensibilität inten-

siv anrührt. Er hat sein Verhältnis zu Musik und Flötenspiel selbst treffend charakterisiert im Geleitwort zu Kölbels Buch „Von der Flöte“ (1951): „Ich jedenfalls zähle mich zu den Musikliebhabern, auch wenn ich den ‚Zauberstab, der die innere Welt verwandelt, wenn er sie berührt, die Wünschelrute, vor der die innere Tiefe aufgeht‘ (o du lieber Jean Paul!) zum Erwerbszweig gemacht habe.“

1901 in München als Sohn eines Rechtsanwalts geboren, erhält Scheck als Kind schon die Eindrücke, die sein gefühlsmäßiges Verhältnis zur Musik wohl bestimmt haben. Mit der Mutter, die eine Ausbildung als Sängerin und Lautenistin hatte, singt er viel und ist oft zum Weinen gerührt von dieser ihm unfaßbaren Zauberwelt des Klangs. Unvergeßlich wenig später die ersten Töne einer Flöte, denen der Elfjährige im Orchester seiner Schule begegnet. Fast wörtlich erzählt Scheck auch heute noch, was er vor 25 Jahren an H. Köbel schrieb: „Mit elf Jahren hörte ich zum erstenmal in meinem Leben im Schülerorchester der Oberrealschule eines pfälzischen Hauptstädtchens zwei Flöten im Priestermarsch aus ‚Athalia‘ von Mendelssohn. Unfaßbar beglückend stürzte der Ton dieser Holzröhren seltsamer Formung in meine Knabenseele. Ich ging tagelang wie im Traum und war selig, als ich in einem Musikladen eine kleine Flöte fand.“ Mit diesem Piccolo versuchte er in eine Welt einzudringen, die für ihn noch auf Jahre eine geheimnisvolle blieb, ohne daß er dabei *sein* Geheimnis dieses Umgangs, einem Liebesverhältnis gleich, preisgegeben hätte. Und so konnte es ge-

schehen, daß er, inzwischen sechzehnjährig, in Freiburg beim Kauf einer sechsklappigen Flöte und der dazugehörigen Schule, die Richard Röhler verfaßt hatte, den Verkäufer erstaunt fragte: „Ja, lebt der denn noch?“ Solch nachhaltige Eindrücke aus Kindheit und Jugend lassen erkennen, mit welcher Spannung der Heranwachsende die Flötenwelt betreten haben mag und wie intensiv Entdecken und Sich-Entdecken-Lassen aller musikalischen Zusammenhänge sich seinem Gefühl mitgeteilt haben werden. Ein wesentlicher Zug seines Musikertums ist hier begründet, ein Zug, der ihm nie verloren gegangen, der auch von den später hinzugetretenen professionellen Realitäten nie überlagert worden ist.

Noch als Gymnasiast beginnt Scheck mit seiner Ausbildung als Flötist bei Röhler, ganz in der Tradition Boehms. Röhler war über Winkler „Enkelschüler“ von Theobald Boehm. Freiburg war eine musikliebende Stadt und bot somit vielerlei Gelegenheit zu hören und selbst zu musizieren. Bald wirkt Scheck in der Freiburger Orchestergesellschaft mit, spielt im Badenweiler Kurorchester und sammelt seine ersten Erfahrungen. Hermann Erpf lehrt ihn Musiktheorie, er hört neben dem Medizinstudium Musikwissenschaft und Kunstgeschichte, gibt die Medizin, die er ohnehin mehr einem Wunsch des Stiefvaters folgend trieb, nach zwei Jahren auf und widmet sich nur noch der Musik. In diese Zeit fällt auch seine erste Begegnung mit der Blockflöte, die Studien bei W. Gurlitt öffnen die ganze Dimension der alten Musik. 1924 gründet Scheck in Düsseldorf ein Kammerorchester für Bühnenmusik und macht im gleichen Jahr in Donaueschingen die Bekanntschaft mit Wellesz und Hindemith. Damit ist der weite Horizont seiner musikalischen Interessen, denen er stets treu geblieben ist, abgesteckt. 1927 holt ihn Hermann Scherchen in das Orchester des Königsberger Rundfunks, wo er auch die Kammermusik leitet. Hier trifft er Erwin Schulhoff. Die Geschichte, die sich daran knüpft, ist fast tragikomisch, wie sie da aus der Erinnerung entsteht: Schulhoff musiziert mit ihm und meint anschließend, er solle doch lieber auf einer silbernen Flöte spielen. Die Flöte wird also über einen französischen Kollegen besorgt, ist — mit großer Spannung erwartet — endlich da, und — kein Ton kommt her-

aus. Scheck fährt nach Paris, tauscht die Flöte um und hat nun „die Lot“ in der Hand, die ein Menschenalter lang seine Erfolge mit ihm teilt. Mit wenigen Ausnahmen spielte man in Deutschland damals noch hölzerne Instrumente. Auch Emil Prill, der in Berlin als „Flötenkönig“ vom Kaiser eine goldene Flöte zum Geschenk erhalten hatte (gebaut von Rittershausen), machte von dieser wohl nicht häufig Gebrauch, wenngleich er gesagt hat, Taffanel (der als Franzose keine Holzflöte blies) habe einen sehr kleinen, aber unendlich süßen Ton gehabt.

1929 tritt Scheck in das Hamburgische Staatsorchester als Soloflötist ein und bleibt dort, bis er auf Hindemiths Empfehlung als Nachfolger Prills an die Berliner Hochschule berufen wird. In dieser Zeit sammelt er die entscheidenden Eindrücke im Umgang mit seinem neuen Instrument, im Hören französischer Flötisten in Deutschland und Frankreich und auch impressionistischer Musik. Er bezieht den „joli son“ in seine Tonvorstellungen mit ein und entwickelt schließlich in einer Synthese deutscher Tradition und französischer Spielweise die ihm eigene Art des Flötespielens, die wesentlich zur Durchsetzung der Silberflöte als Konzert- und Orchesterinstrument bei uns beitrug. Damit schafft er ein neues Klangideal und begründet so eigentlich eine neue deutsche Flötenschule, die über mehr als dreißig Jahre starken Einfluß ausübt und über die Generationen von Schülern heute noch — wenn auch natürlich vielfältig moduliert — fortwirkt. Es würde allein der großen Zahl wegen nicht möglich sein, hier alle diese Schüler zu nennen. Jedoch mögen Namen wie Betty Bang, Ferdinand Conrad, Karl Elsner, Hans-Konrad Fehr, Jochen Gärtner, Konrad Hampe, Linde Höffer-v. Winterfeld, Janko Jankoff, Viktor Kowatschew, Hans-Martin Linde, Hans Ulrich Niggemann, Hermann Pfister, Günter Prill, Burghard Schaeffer, Hans-Peter Schmitz, Hansjakob Seydel, Thea v. Sparr, Ichiro Tada, Richard Vogel, Günter Wich, Nikolaus Delius beispielhaft eine Vorstellung davon vermitteln, wie groß der Effekt der Potenzierung dieser Schule sowohl im Bereich des Spiels als auch gerade der Lehre war und noch ist. Die starke Belebung des Spiels alter Musik und historischer Instrumente durch die musikalische Jugendbewegung wird

dieser Entwicklung sehr entgegengekommen sein. Schecks frühe Beschäftigung mit der Blockflöte, dann auch mit der barocken Traversen, die Mitwirkung bei den Kabler Musiktagen seit 1929, daraus geboren die Arbeit des Kammermusikerkreises Scheck-Wenzinger, die Beschäftigung mit aufführungspraktischen Problemen sowie das dafür nötige Studium alter Spielanweisungen und anderer Quellen — all das hat beigetragen, aus dem Umgang mit diesem Stilbereich der Musik und seinem Instrumentarium besonders Klangerfahrungen zu sammeln und in ein Spielideal auch auf der modernen Flöte einzubringen. Durch seinen Einsatz für alte wie neue Musik in zahlreichen Konzerten gelingt dazu aber noch etwas: Die Blockflöte wird bei uns wieder „salonfähig“, wird ein Instrument, das mit der „klassischen“ Violine konzertiert und dem eine große Zahl anspruchsvollster Kompositionen „gehören“.

An der Berliner Hochschule wird nun auch Blockflöte unterrichtet. Das war folgerichtig im Sinne eines Lehrens, welches Universalität anstrebte. Dem Flötenspieler sollten die Bereiche aller Flöteninstrumente in der ganzen Breite erschlossen werden. „Der Weg zu den Holzblasinstrumenten“, den Scheck als einen Teil der „Hohen Schule der Musik“ 1938 veröffentlicht, ist in gewisser Weise Konzentrat solcher Bestrebungen und auch Zeichen des Bemühens, im Sinne der alten Schulen einmal das allen Holzblasinstrumenten Gemeinsame hier wieder zu dokumentieren, zum anderen die inzwischen immer mehr spezialisierten Holzbläser in diesem Gemeinsamen zusammenzuführen. Es ist klar, daß ein weites Kapitel hier auch der Blockflöte gehört, und es nimmt nicht wunder, daß wir hier ein Grundsatzbekenntnis wiederfinden, was nach der Entwicklung dessen, der es ablegte, nur folgerichtig ist: „Weit berücksichtigt als jede noch so virtuose Technik ist ein schöner Ton. Er hat das Faszinierende der menschlichen Stimme, wie sie ist er einmalig und in jedem Augenblick ein kleines Schöpfungswunder.“

Die Vielseitigkeit dieses Mannes mag weniger eine Aufzählung dessen charakterisieren, was er öffentlich geschrieben oder z. B. auf Platten gespielt hat, als vielmehr die Weitläufigkeit seiner Freundschaften, die in alle Gebiete des Kunst-

und Geisteslebens reichten und zu denen er die mit Kempff und Gieseking als Musiker rechnen konnte. Viele Komponisten, man möchte sagen von Hindemith bis Fortner, schrieben für ihn. Die Vielseitigkeit hielt seinen Geist aber auch stets in Unruhe, und die daraus erwachsende Beweglichkeit machte ihn stets aufgeschlossen für das, was besonders künstlerisch um ihn vorging.

In der Zeit nach dem Krieg findet Scheck in Freiburg ein neues Arbeitsfeld. Im Einvernehmen mit dem musikliebenden Oberbürgermeister gründet er 1946 mit Wilibald Gurlitt die Freiburger Hochschule für Musik und wird deren Direktor. Er hat Gelegenheit, seine Vorstellungen auch bei Berücksichtigung der schwierigen äußeren Verhältnisse in einer für ihn ziemlich idealen geistigen Atmosphäre zu verwirklichen und prägt so mit Hilfe eines gleich idealistischen Lehrkörpers diese „seine“ Hochschule zu einem schnell weltweit angesehenen Institut. Es „dient der künstlerischen und musikerzieherischen Ausbildung musikalischer Jugend zu fachlichem Können, das hohen künstlerischen Ansprüchen gerecht wird und mit menschlicher Gesittung und klarer Geistigkeit gepaart ist ...“ In diesem Satz, der die Präambel der Hochschulverfassung bildete, ist das Ideal ihres Mitbegründers umrissen, und diesem Satz ist sie ein Vierteljahrhundert treu geblieben. Die Philosophische Fakultät der Universität Freiburg verleiht 1950 Scheck für seine Verdienste um die Pflege alter Musik die Würde eines Dr. h. c. Der Fünfzigjährige kann auf einen Lebensabschnitt blicken, in dem sich Wesentliches vollendet hat. Er hat wichtige Maßstäbe für das Flötenspiel im klanglich-ästhetischen wie im stilistisch-interpretatorischen Bereich gesetzt, er leistete Entscheidendes für das künstlerische Blockflötenspiel, er schuf mit der Hochschule eine von aller Vorbelastung freie Basis für Lehre und Musikausbildung, die nach jeder Seite hin gegen Altes und Neues offen war.

Einzelheiten aus den folgenden 25 Jahren in Schecks Leben übergehen wir hier. Nicht etwa, um am Inhalt dieses Lebens etwas zu schmälern. Es setzte sich fort als das eines Mannes, der wie selbstverständlich auch weiter ein großer Anreger geblieben ist als ausübender Künstler und Lehrer. Viele seiner Schüler werden es dankbar

im Gedächtnis behalten, daß die geistige Weite ihres Lehrers sie weit über die technischen Probleme des Flötenspiels hinausgeführt hat. Den Jüngeren ist der Scheck der Jahre 1950—75 eher gegenwärtig, aber ohne zu wissen, daß vieles, heute Selbstverständliches im Bereich des Flötenspiels auf ihn zurückzuführen ist. Der Jubilar möge es dem Chronisten daher nachsehen, wenn er diese späteren Jahre, die er nicht für die entscheidenden hält, übergeht. Es sind eher Jahre der Bestätigung, Befestigung und Einwirkung.

Die wirklich wichtigen Impulse hatten bereits stattgefunden, waren auch über die Landesgrenzen hinausgegangen. Ihre Nachwirkung jedoch ist uns allen spürbar geblieben. Wenn auch die Vorstellungen von Klang und Interpretation im Flötenspiel wie in allen musikalischen Bereichen sich verändern und die künstlerischen Maßstäbe dabei notwendigerweise modifiziert werden, so ist doch eine Orientierung nicht möglich ohne das Maß, welches Gustav Scheck gesetzt hat.

Nikolaus Delius

BERICHTE

Frans Brüggen's Debut in Stuttgart

Selbst versierte Konzertmanager waren verblüfft: Die Kunde, daß der Amsterdamer Blockflöten-Virtuose Frans Brüggen erstmals in Stuttgart auftreten würde, lockte so viele Zuhörer an, daß sich der rund 2000 Personen fassende Beethovensaal des Stuttgarter Konzerthauses Liederhalle fast bis auf den letzten Platz füllte. Das Bild mutete seltsam an: Rund um den Konzertbau verzweifelte Hupkonzerte parkplatzzeischender Besucher; vor der Kasse eine Menschenschlange; auf der Bühne ein großes Blumenbinde, ein Stühlchen, ein wackeliger Notenständer und ein Mikrophon. Unter erwartungsfrohem Beifall trat ein hochgewachsener Mann in unauffälligem Straßenanzug auf, setzte sich, schlug die Beine übereinander und hub an, dem gespannten Publikum auf einer c'-Blockflöte zu spielen, die J. Peter nach van Eyck (frühes 17. Jahrhundert) gebaut hatte. Was Brüggen zunächst in Jacob van Eycks (1590—1657) Variationen über „Amarilli mia bella“ an schwerlosem Süßklang und perlenden Läufen brachte, entsprach den Hoffnungen, die drunten im Auditorium alt und jung gehegt haben mochten; viele Eltern hatten ihre Sprößlinge mitgebracht, damit diese einmal in vollkommener Weise würden hören können, wie weit man es auf dem hausmusikalischen Kleinholz bringen kann. Daß Brüggen es weiter damit gebracht hatte als die meisten seiner Branche, zeigte fortan seine blas- und grifftechnische Bravour. Allerdings kann nicht verschwiegen bleiben, daß besagte Eyck-Interpretation auch der Höhepunkt des ersten, alte Musik umfassenden Programms blieb. Schon zwei folgende Fantasien in F-Dur und d-Moll von Georg Ph. Telemann, auf einer f'-Blockflöte geblasen, die

M. Skowronek nach einem Modell von Bressan (1730), dem „Stradivarius unter den Blockflötenbauern“, hergestellt hatte, klangen schlecht intoniert; wobei das Instrument in den Tieftönen seltsam substanzlos wirkte und in den überblasenen Spitzentönen starr und schrill. Die Interpretation von Johann Sebastian Bachs Solosonate a-Moll, als Komposition für die Traversflöte überliefert, doch selbst von Brüggen als originale Flötenkomposition angezweifelt, verwunderte endlich der stilistischen Wiedergabe wegen. Man weiß ja schließlich noch, wie etwa Gustav Scheck, einer der Wegbereiter der Blockflöten-Renaissance, das Stück wiedergab und kennt die Interpretationen Rampals und anderer Virtuosen auf der Querflöte. Man kennt auch die heterogenen Auffassungen um Bachsche Tempi, Phrasierungen, Verzierungs- und Aufführungspraxis, die sich mangels überlieferter akustischer Dokumentationen aus der Zeit und notierter Interpretationen ergeben. Die rhythmische (beziehungsweise völlig unrhythmische) Sezierung, seltsame Agogik und Phrasierung sowie das fast einschläfernde Tempo, das Brüggen der einleitenden Allemande angedeihen ließ, ließ zumindest am stilistischen Instinkt des 41-jährigen Maestro zweifeln. Und der Verdacht kam auf, daß hier ein Spezialist die Musik vor lauter Doktrinen nicht mehr empfindet und dem Manierismus Tür und Ohr öffnet. Man kann Musik auch mit Stilistik töten; wobei es der originalitätssüchtige Virtuose Brüggen ja von allem Anfang an mit Originalität und Stil nicht so genau nimmt: Sonst käme es ihm nicht in den Sinn, in Mikrophone zu blasen, Klang also zu manipulieren, wobei es sich ja nun nicht nur um ein Quantitätsproblem handelt. Die vereinzelten Buhrufe nach solcher Bach-Entstellung schienen durchaus angebracht.

Neuerscheinungen für den Flötisten

Bach

Sonate C-dur BWV 1033 für Flöte und Basso continuo / Sonaten Es-dur BWV 1031 und g-moll BWV 1020 für Flöte und obligates Cembalo, überliefert als Werke Johann Sebastian Bachs. Herausgegeben von Alfred Dürr (Reihe „Flötenmusik“).

BA 4418, DM 24,—

Mit dieser Neuauflage der Flötensonaten von zweifelhafter Echtheit sollen weder die noch nicht abgeschlossenen Untersuchungen der Autorfrage beeinflussen noch die aufgetauchten Zweifel ignoriert werden. Der als Bach-Kapazität international angesehene Herausgeber begründet die Neuveröffentlichung vor allem mit seiner Überzeugung, daß neben Johann Sebastian Bach auch andere Komponisten Werke geschrieben haben, die der Aufführung wert sind, und daß gerade diese Sonaten nach wie vor eine echte Bereicherung des nicht übergroßen Vorrats an wertvoller Flötenmusik der Bach-Zeit darstellen.

Johann Sebastian Bach

Sechs Sonaten, nach BWV 525—530 für Flöte und obligates Cembalo eingerichtet von Waltraut und Gerhard Kirchner. Heft 1: Sonaten Nr. 1 nach BWV 525 und Nr. 2 nach BWV 526 (Reihe „Flötenmusik“). BA 6801, DM 18,—

Mit dieser neuen Ausgabe werden die sechs Orgel-Triosonaten von Bach in einer spezifischen Fassung für die heutige Querflöte und Cembalo zugänglich gemacht. Das zweite Heft mit Nr. 3 und 4 wird 1976 folgen, das dritte Heft mit

Nr. 5 und 6 voraussichtlich 1977.

Abgesehen davon, daß fast jede Musiker-generation — von Mozart bis Bartók — eigene Einrichtungen und Bearbeitungen gerade dieser faszinierenden Kompositionen für die unterschiedlichsten Besetzungen hervorgebracht hat, sehen die Herausgeber ihr Vorgehen durch die bekannte Einrichtungspraxis des 18. Jahrhunderts hinreichend gerechtfertigt, zumal die wirklich qualitative Flötenliteratur des Hochbarock nicht sehr zahlreich ist.

Bärenreiter

Des Programmes zweiter Teil wirkte verlässlicher: Was etwa Heinz Holliger der Oboe, Vinko Globokar der Posaune oder Sebon der Querflöte an neuartigen klanglichen Verfremdungseffekten eröffneten, macht Brüggens nun auch der Blockflöte möglich, ohne dabei allerdings sonderliche Klangreize zu entdecken, die der Querflöte verschlossen blieben. Auf Instrumenten seines holländischen Blockflötenbauers Coolsma in Utrecht spielte er „Fragmente“ (1969) von Makoto Shinohara, die formal nicht eben zwingend Klang und Geräusch addieren, während Luciano Berios 1966 geschriebene „Gesti“ aus dem Sequenza-Zyklus Klang und Bewegung weitaus interessanter kombinieren und koordinieren. Der Experimentalcharakter beider Stücke erscheint mittlerweile freilich ein wenig überholt zu sein. Daß Brüggens das Berio-Werk in gleißendem Scheinwerferkegel spielte, während das Publikum im nachtdunklen Saal zuhörte, mochte darauf verweisen, daß dieser Virtuose dem Pop-Forum mindestens ebenso nahesteht wie der „Aufführungspraxis des Barock“, über die er an der Harvard University liest.

Der Eindruck des Stuttgarter Debuts war ebenso eindeutig wie zwiespältig: Frans Brüggens ist ein Blockflötenvirtuose von hohen Graden, getragen von internationalem Schallplattenruhm. Ob er ein bedeutender Stilist in Sachen alter Musik ist, möchte nach dem Stuttgarter Debut zumindest bezweifelt werden. Sein Programmheft-Zitat, „daß jeder arrivierte Interpret klassischer Musik ein überkultiviertes Wesen ist, das zur Natur zurück muß“, wirkt nicht nur als Kalauer, sondern aus seinem Munde geradezu anachronistisch.

Dieter Schorr

Brügge 1975 — ein Maßstab?

Zum zweitenmal fand innerhalb des „Festival van Vlaanderen“ in Brügge ein internationaler Wettbewerb für Blockflöte und Holzbläser-Ensemble statt, diesmal noch erweitert um einen Wettbewerb für Barock-Traversflöte. Von den ca. 90 Kandidaten aus 14 Ländern waren 53 für den Solisten-Wettbewerb gemeldet; 38 Blockflötisten und 15 Traversflötenspieler stellten sich einer internationalen Jury, bestehend aus Frans Brüggens (Niederlande), Friedrich von Huene (USA), Wieland Kuijken (Belgien), Dr. Gustav Scheck (BRD) und Katsuya Yokoyama (Japan), die für den Ensemble-Wettbewerb erweitert wurde um Silva Devos (Belgien), Dr. Carl Dolmetsch (Großbritannien) und Günter Höller (BRD).

Seit 12 Jahren ist Brügge aber nicht nur der Treffpunkt für Mitwirkende, sondern Anziehungspunkt

vor allem auch für einen sehr großen Kreis von interessierten Gästen, Musikliebhabern und Professionellen, die die sich hier wie kaum irgendwo sonst bietende Gelegenheit wahrnehmen zum Hören und Sehen, zu Kontakten mit Spielern, der „high-society“ der Block- und Traversflötisten, mit Instrumentenbauern und Ausstellern, zur Begegnung mit Original-Instrumenten und Kopien, neuen Editionen und Schallplatten. Unter dem Motto „Erlebnisse mit Holzbläsern“ war ein glänzender äußerer Rahmen erstellt worden, und man darf dem verantwortlichen Organisator Direktor Dewitte sowie den vielen Mäzenen dankbar sein für die großzügige Zusammenstellung von Konzerten, Vorträgen, Demonstrationen und für die gegenüber dem erstenmal wesentlich umfangreichere Ausstellung von originalen und nachgebauten alten Instrumenten. In den wenigen Pausen waren die Ausstellungsräume überfüllt und auch während der Veranstaltungen gut besucht; zu verlockend war die Möglichkeit, Originale und Kopien zu vergleichen, eine so große Zahl von Instrumentenmodellen nebeneinander zu hören und zu spielen. Offen blieb natürlich der Wunsch, dies alles in etwas mehr Ruhe tun zu können.

Am stärksten waren englische Instrumentenbauer und -händler vertreten. *Tony Bingham* (London) zeigte neben Schlaginstrumenten des Mittelalters und der Renaissancezeit eine Fülle von gut restaurierten Traversflöten, Oboen, Klarinetten und „all Sorts of Old Rare & Unusual Musical Instruments“.

Bei *Dolmetsch* überraschte die Menge der Plastik-Blockflöten, die in merkwürdigem Gegensatz standen zu den schönen Tasten- und Saiteninstrumenten, die man in einer kammermusikalischen Vorführstunde hören konnte.

B. H. Stanley & Lyndon Jones und *J. Hanchet* haben ihre Krummhörner, Cornamusen und Kortholte nach Modellen des Brüsseler Instrumentenmuseums und Beschreibungen von Praetorius gebaut, andere Renaissance-Instrumente nach zeitgenössischen Bildern rekonstruiert. Sie wurden in einer der täglichen Demonstrationsstunden einzeln und im Ensemble vorgeführt.

Die Krummhörner des *Early Music Shop* waren leider nicht spielbar. Außer Cornamusen und Dulcianen wurden Kunststoff-Zinken von Christopher Monk vorgestellt sowie Traversflöten und Oboen in hoher und tiefer (a = 830) Stimmung.

Ergänzt wurde das englische Angebot durch eine Ausstellung von Streich- und Zupfinstrumenten von *Michael Heale* und dem *London College of Furniture*.

Auch die vertretenen deutschen Firmen hatten aufgrund des ständig wachsenden Interesses — vor allem von seiten der Ausbildungsinstitute und Studenten —

Musik für Blockflöte bei Bärenreiter

Bicinen der Renaissance

Ausgabe für 2 gleiche Melodieinstrumente:

HM 27, DM 6,— / Ausgabe für 2 ungleiche Melodieinstrumente: HM 28, DM 6,—

Mittelalterliche Spielmusik

für 1—2 c'-Blockflöten. BA 3599, DM 3,—

Aus einem Spielbuch von 1740

Ausgabe für c'-Blockflöte und Klavier: BA 1006, DM 5,— / Ausgabe für f'-Blockflöte und Klavier: BA 3486, DM 5,—

Orlando di Lasso

Bicinen zum Singen und Spielen für 2 Blockflöten, teilweise mit Gesang.

HM 2, DM 9,—

Jean Baptiste Loeillet (de Gant)

Sonaten für f'-Blockflöte und Basso continuo. Heft 1, HM 43, DM 14,—

Heft 2, HM 162, DM 17,—

Heft 3, HM 165, DM 17,—

Benedetto Marcello

Sonaten op. 2 für f'-Blockflöte und Basso continuo. 3 Hefte, HM 151, 142, 152, je DM 12,—

Georg Philipp Telemann

Sonate F-dur für f'-Blockflöte und Basso continuo aus „Der getreue Musikmeister“.

NMA 8, DM 7,—

Antonio Vivaldi

Il pastor fido. Sechs Sonaten op. 13 für f'-Blockflöte und Basso continuo.

HM 135, DM 20,—

Georg Friedrich Händel

Rodrigo-Suite für 1—4 Blockflöten, Basso continuo ad libitum. EN 519,

Partitur mit Stimmen DM 11,—,

1.—4. Stimme je DM 2,50

John Dowland

Lachrimae oder Sieben Tränen, dargestellt in sieben tief empfundenen Pavanen. Für Gamben- oder Blockflötenquintett. NMA 173,

Partitur DM 9,—, 5 Stimmen je DM 2,50

Das vollständige Angebot finden Sie im Bärenreiter-Katalog 8 „Blockflöte“

ihre Kopien historischer Modelle in den Vordergrund gestellt. *Willi Hopf & Co.* zeigte als neue Modelle Barock-Blockflöten „Hotteterre“ aus Bergahorn und verschiedenen Edelhölzern, zum Teil mit gebogenen Windkanälen, und Renaissance-Blockflöten „Michael Praetorius“, vom Garklein-Flötlein bis zum Großbaß, ebenfalls aus Bergahorn, das nicht paraffiniert wird.

Moock Verlag + Musikinstrumentenwerk ergänzten sich durch eine Übersicht über die Veröffentlichungen für historische Blasinstrumente und die fast vollständige Vorstellung ihres umfangreichen Renaissance- und Barock-Programmes einschließlich der Rottenburgh-Blockflöten. Vor allem die Zinken, Pomern und Rankette übten eine solche Anziehungskraft aus, daß der Spiel- und Probierereifer kaum einzudämmen war. Anhand von Informationsblättern konnte man sich außerdem über die Geschichte der Renaissance-Instrumente orientieren und in der ersten Demonstrationssunde über die verschiedenen Klangfarben der einzelnen Instrumentenfamilien, die in vielerlei Kombinationen vorgeführt wurden.

Conrad Mollenhauer überraschte mit einer neuen Altblockflöte: eine eben fertiggestellte Denner-Kopie mit leicht ansprechendem weichen, aber doch tragfähigen Ton.

Die Oberlender-Kopie von *Heinz Rössler* war weiter verbessert worden. Besonders die Olivenholzflöte fand lebhaftes Interesse — sie war verschiedentlich im Wettbewerb zu hören — wie auch die neue Barock-Oboe in tiefer Stimmung, die ein Modell von Klenig zum Vorbild hat, das sich im Museum für Hamburgische Geschichte befindet.

Besondere Attraktionen: die kostbaren, in meisterlicher handwerklicher Arbeit erstellten Instrumente von *Friedrich von Huene* — ein Genuß gleichermaßen für Auge und Ohr; eine kunstvoll geschnitzte Denner-Kopie aus Elfenbein und eine Sopranflöte nach Terton aus Buchsbaum, mit feinziseliertem Silber beschlagen, erweckten die meiste Bewunderung. Aber auch seine anderen Kopien nach Kirst, Hotteterre, Scherer und Rottenburgh waren ein besonderer Anziehungspunkt. Wieder einmal bewies sich die Vorliebe für in jeder Hinsicht qualifizierte Besonderheiten. Diese Wünsche zu befriedigen dürfte für die Instrumentenbauer eines der Hauptprobleme sein.

Viel beachtet und gelobt wurden auch die Kopien von *Andreas Glatt* (Belgien): Alt-Blockflöten nach Stanesby und Hotteterre, Sopran-Blockflöten nach Terton und Bressan, Traversflöten nach Rottenburgh, Bressan und Hotteterre, Oboen nach Steenberg, Stanesby, Eichentopf u.a. Bestehend der weiche Klang, größtenteils durch die tiefere Stimmung bewirkt, was einen Vergleich mit modernen Instrumenten nicht gerade erleichtert.

Mit etwas Glück konnte man auch die Instrumente von *Hans Coolsma* (Utrecht) hören: Kopien nach Bressan und Stanesby in tiefer Stimmung und Sopran- und Altblockflöten in Palisander und Grenadill in moderner Stimmung, die durch großen tragfähigen Ton bestechen.

Der Entwicklung der Traversflöte war eine Sonderausstellung gewidmet, die Instrumente aus dem Gruuthuse-Museum Brügge und aus dem Privatbesitz von Frans Brüggens zeigte: die älteste eine Rekonstruktion Friedrich von Huenes nach Praetorius (1618), als jüngstes die Vermeulenflöte, ein Instrument ohne Grifflöcher, mit teleskopischen Auszügen, das von Frau Vermeulen mit einigen experimentellen Musikbeispielen vorgeführt wurde.

Als besondere Kostbarkeit durften die 25 Originalinstrumente aus dem Besitz des Gruuthuse-Museums angesehen werden, mit dem Schwerpunkt auf Instrumenten des 18. Jahrhunderts.

Da das erste Abendkonzert mit einer hervorragenden Aufführung des „Orfeo“ von Monteverdi (Jürgen Jürgens gelang mit seinem Monteverdi-Chor, der Camerata Academica Hamburg, dem Hamburger Bläserkreis für alte Musik und vorzüglichen Solisten — darunter Nigel Rogers, Barbara Schlick, Paul Esswood u.a. — eine außerordentlich eindringliche Darstellung in faszinierender Klangfarbenpracht) einen absoluten Höhepunkt bedeutete, waren die Erwartungen für den Blockflöten-Wettbewerb ebenfalls hoch angesetzt. Größtenteils wurden sie leider nicht erfüllt. Es gab nicht nur keine Steigerung gegenüber dem ersten Wettbewerb vor drei Jahren, sondern das Niveau lag teilweise emp-

Friedrich von Huene (rechts)



Foto Kadelbach

findlich darunter. Manche Strapazen könnten der Jury, dem Publikum und nicht zuletzt auch den Kandidaten erspart bleiben, wenn jeder sich vor Beginn die Anforderungen des Wettbewerbes vergegenwärtigen würde, erschwerte Bedingungen wie z. B. Mittagshitze und überfüllte Räume zusätzlich zur üblichen Podiumsnervosität mit einkalkulierte und nicht den Gesichtspunkt des „Dabei-gewesen-seins“ in den Vordergrund stellte. Dafür gibt es genügend andere Gelegenheiten wie Jugendbegegnungen, Jugendwettbewerbe u. ä.

Von den Pflichtstücken im ersten Durchgang erwiesen sich die Telemann-Solofantasien (warum eigentlich als Pflichtstück ein nicht für Blockflöte komponiertes Werk?) bei den meisten Teilnehmern als die größte Klippe. Völlig unverständlich bleibt jedoch die häufig falsche rhythmische Darstellung des dritten Teiles der g-Moll-Fantasie. Die Wiedergabe synko-



pierter Viertel im $\frac{3}{4}$ -Takt als auftaktiger $\frac{6}{8}$ -Takt



dürfte auch mit individuellem Gestaltungsdrang nicht mehr zu entschuldigen sein. Daß Freiheit nicht als Absolutes möglich ist, sondern nur im Rahmen von bestimmten Grenzen oder Gesetzen, sollte auch für die Darstellung von Musikwerken und für internationale Wettbewerbe Gültigkeit haben. Vielleicht genügte es schon, sich selbst besser zuzuhören oder sich um größere Objektivität zu bemühen? Allerdings hatte man manchmal den Eindruck, als ob eine etwas objektivere Haltung in der Wiedergabe der gewählten Stücke von der Jury dadurch bestraft würde, daß die betreffenden Kandidaten die nächste Runde nicht mehr erreichten, obgleich vielleicht gerade einige von ihnen das für den Abschluß vorgesehene c-Moll-Konzert von Vivaldi besser bewältigt hätten, bei dem mit Zurschaustellung nichts mehr auszurichten ist. Einem Großteil des Publikums erschienen die „solideren“ Spieler benachteiligt gegenüber denen, die sich eines bestimmten augenblicklich sich in Mode befindlichen Stiles befleißigten, der sich etwas von dem entfernt hat, was jahrhundertlang als oberstes Gesetz für Bläser galt, nämlich den Druck an den Anfang eines Tones zu setzen und ihm damit seine Spannung und Elastizität zu geben. Wie sehr ein farbiges, lebendiges Spiel möglich ist, lediglich durch Präzision und geschickte Artikulation, hatte Jürgens mit der Aufführung des „Orfeo“ bewiesen, die frei

war von Manierismen und weit davon entfernt, einzelne Effekte zum Kult zu erheben. Man wurde in Brügge den Eindruck nicht los, daß hier mehr Nachahmung (zum Teil mißverständene) als Individualität im Spiel war. Bloße Imitation hat aber noch nie persönlichen Charakter bedeutet.

Zu den Pflichtstücken für das Halbfinale gehörten eigene Diskant-Diminutionen eines Madrigales um 1600, eine Dieupart-Suite und ein Solostück des 20. Jahrhunderts, wobei auch speziell für den Wettbewerb komponierte Werke zu hören waren, die sich fast alle der gleichen Effekte bedienten. Erstaunlich, um wieviel überzeugender diese Werke dargeboten wurden als etwa das Vivaldi-Konzert im Finale, das Eva Legene-Andersson (Dänemark), Jerome Minis (Niederlande) und — als einzige von 13 deutschen Teilnehmern — Dorothea Winter erreichten. Daß an diesem Konzert alle drei Kandidaten scheiterten, lag vielleicht ein wenig auch an dem nicht gerade rücksichtsvollen Tempo, das vom Orchester vorgelegt wurde. Ein bißchen mehr Einfühlungs-gabe hätte man sich schon gewünscht, übrigens auch von seiten der Organisation; denn ist es nicht eigentlich eine Zumutung, daß die letzten Spieler (Solisten wie Ensembles) bis nach Mitternacht auf ihren Auftritt warten mußten? Da man die Aufführungszeiten der

THE FLUTE LIBRARY

a facsimile series of old books and important pamphlets written originally for flute players, edited by Frans Vester; nearly all volumes will have a new introduction written by o. a. Frans Brüggén, David Jenkins, Karl Ventzke.

In print:

J. de Vaucanson, Le Mécanisme du Fluteur Automate.../An Account of the Automaton, or Image playing on the German-Flute... Paris 1738/London 1742.

48 pp. Hfl 50,—
In the series Hfl 40,—

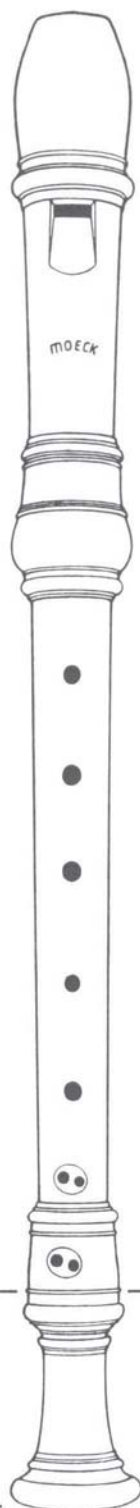
Detailed leaflet free on request

UITGEVERIJ FRITS KNUF BV
Postbox 720/Buren (Gld)/Holland

MOECK

FLÖTEN

*Meisterinstrumente
nach barocken Originalen*



NEU IM PROGRAMM 1976

Die Tuju- und Schul-Sopranflöten mit barocker Griffweise sind durch neue Modelle mit kräftigerer Tiefe ersetzt worden.

223

Tuju-Flöte Sopran, barock mit Doppellöchern

124

Schulflöte Sopran, barock ohne Doppellöcher

121

wie vor, mit Doppellöchern

259

Rottenburgh-Baß jetzt mit zusätzlichem zweiten ganz kurzen Anblasrohr, um wahlweise „direkter“ blasen zu können.

850

Renaissance-Baß ohne Klappen am Mittelstück, (alternativ zu Nr. 851)

539a

Rottenburgh-Alt, Ebenholz mit *Elfenbein*ringen, alte Stimmung $a' = 830$

Bitte fordern Sie bei Ihrem Händler die neue Preisliste an.

MOECK VERLAG +
MUSIKINSTRUMENTENWERK

einzelnen Werke kennt, müßte man doch dementsprechend disponieren können. Das Urteil der Jury, für den Blockflöten-Wettbewerb keinen Preis zu vergeben, wurde vom Publikum mit stürmischem Applaus quittiert, einerseits als Zeichen dafür, daß auch für die Blockflöte inzwischen höhere Maßstäbe akzeptiert werden, andererseits weil die Bewertung der Jury bis dahin durchaus nicht immer im Sinne der Zuhörer gewesen war, die zum Teil gern andere Spieler im Finale gesehen hätten.

Im Wettbewerb für die Traversflöte hörte man einige so ausgewogene kammermusikalische Leistungen (auch von Kandidaten, die nicht ins Finale kamen!), daß man teilweise die Hektik des Wettbewerbs vergessen konnte (bzw. sich die Frage stellte, ob für solche intime Musik ein Wettbewerb überhaupt sinnvoll ist). Wie sehr auch den Traversflötisten die Hitze zu schaffen machte, besonders in bezug auf die Intonation, bewies wohl am deutlichsten, daß das gewiß nicht leichtere Solo-Pflichtstück von Hotteterre durchweg überzeugender dargeboten wurde als das Wahlstück aus dem 17./18. Jahrhundert, wobei Ph. E. Bach der bevorzugte Komponist war. Zuviel Aufmerksamkeit mußte darauf verwendet werden, sich dem sehr tief gestimmten Cembalo anzupassen. Warum diese zusätzlichen Schwierigkeiten? Da es ein Naturgesetz ist, daß bei Wärme Holzblasinstrumente höher werden, wäre es doch ein leichtes gewesen, diesen wenigstens ein bißchen entgegenzukommen (wenn man schon drei Cembali zur Verfügung hat). Oder glaubt man, daß ein paar Schwingungen Differenz die Musik mehr oder weniger historisch machen? Es hatte den Anschein, als ob dem Problem der Stimmung in bezug auf die Tonhöhe hier etwas übertriebene Bedeutung zugemessen wurde. Gibt es denn überhaupt eine historisch getreue Wiedergabe? Selbst Originalinstrumente oder genaue Kopien und tiefe Stimmung werden doch von modernen Ohren gehört, in völlig anderer Umgebung, unter anderen Hörverhältnissen, mit anderen Voraussetzungen. Für die Qualität der Wiedergabe eines historischen Instrumentalwerkes dürfte die Tonhöhe nicht das ausschlaggebende Kriterium sein, sondern vielmehr, ob die persönliche Gestaltungskraft ausreichend ist, Form und Charakter des betreffenden Werkes auch dem Zuhörer deutlich zu machen, und ob es gelingt, den musikalischen Ablauf nicht zum soundsovielten Male schematisch zu wiederholen, sondern ihn quasi neu erstehen zu lassen.

Für das Finale waren beide niederländische Kandidaten ausgewählt worden und je ein japanischer und bundesdeutscher Traversflötist. Das Pflichtprogramm — J. S. Bach's e-Moll-Sonate und ein fünf-sätziges Concert royal von Couperin — war ein

wenig reichlich, wenn man bedenkt, daß nach einer Pause noch das ganze Blockflöten-Finale anstand, ganz zu schweigen von der Schlußberatung und Bekanntgabe der Ergebnisse, die lange nach Mitternacht stattfanden. Trotz des durchweg höheren Niveaus als beim Blockflöten-Wettbewerb waren die Leistungen so unterschiedlich, daß nach dem ersten Preis für den Japaner Masahiro Arita erst wieder ein vierter Preis (Wilbert Hazelzet, Niederlande) und zwei Anerkennungen vergeben wurden (K. Hünteler, BRD, und Carla Mahler-Kemme, Niederlande).

Eine starke Überlegenheit der Japaner zeigte sich auch beim Ensemble-Wettbewerb. Sollte ein Hauptgrund nicht die ungeheure Konzentrationsfähigkeit der Spieler sein, die für das Publikum deutlich spürbar wurde? Ähnliches hatte man schon beim Spiel der Shakuhachi-Flöte in der Matinee von Katsuya Yokoyama empfunden. Das völlige Versunkensein und Auslöschen alles dessen, was im Augenblick nicht von Bedeutung ist, hatte in der Vorführung am Sonntagvormittag das gesamte Publikum fasziniert und etwas von dem ahnen lassen, was durch geistige Übung möglich ist.

Das *Tokyo Recorder Quartett* erhielt für sein vorbildliches Zusammenspiel den ersten Preis. Die Vergabe der weiteren Preise — 2. Preis: *Blokfluitenensemble Hilversum*; 3. Preis: *Ensemble Pfeifergasse*, Salzburg; Anerkennungen: *The Alessandro Consort* (Großbritannien), *Le Nuove Musiche* (Niederlande) — löste wiederum bei manchen Zuhörern Überraschung aus.

Von neun gemeldeten Ensembles waren nur sieben im Wettbewerb aufgetreten, fünf davon als reine Blockflötengruppen. Leider entfiel auch die einzige Kammermusikgruppe mit Traversflöten; die Oboe

war nur ein einziges Mal vertreten im Trio mit Blockflöte und Basso Continuo. Insgesamt könnte man von einem Mißverhältnis sprechen, zum ersten, wenn man die Anzahl der Ensemblegruppen und die der Solisten bedenkt, zum zweiten in Hinsicht auf die Literatur; hat doch die Blockflöte als Consort-Instrument eine viel längere und vielleicht auch bedeutendere Tradition als in ihrer Rolle als Solo-Instrument. Auffallend auch, daß kein einziges deutsches Ensemble teilnahm, wobei nur zu hoffen bleibt, daß das nicht symptomatisch ist für die heranwachsende Blockflötengeneration, und daß beim nächsten Wettbewerb die Möglichkeiten des Holzbläser-Ensembles besser genutzt werden.

Meisterhaftes Zusammenspiel hörte man — außer vom *Early Music Consort* — im Gotischen Saal des Memling-Museums, wo Frans Brüggén, Barthold Kuijken (Traversflöten), Wieland Kuijken (Gambe) und Toyohiko Satoh (Theorbe) einen Abend lang französische Hofmusik darboten, die überwiegend aus dem frühen 18. Jahrhundert stammte (de la Barre, Hotteterre, Blavet u.a.) und weniger durch geistigen Gehalt glänzte als durch die brillante Wiedergabe. Die beiden Rottenburgh-Traversen verschmolzen fast zu einem Instrument, sowohl klanglich als auch in der Übereinstimmung der Spielweise und Auszierungen, wobei man allerdings hin und wieder an den Ausspruch von Quantz erinnert wurde: „Es ist wahr, die Zierrathen sind zum guten Vortrage höchstnötig. Dessen ungeachtet muß man doch sparsam mit ihnen umgehen, wenn man des Guten nicht zu viel thun will. Die rareste und schmackhafteste Speise machet uns Ekel, wenn wir ihrer zu viel genießen müssen.“ Mag sein, daß dieser Eindruck verstärkt wurde durch die Länge des Programmes und

die Überbetonung des empfindsamen Stiles, der manchmal bis an die Grenze des Erträglichen ging. Man wurde zuweilen an die Klänge einer Glasharmonika erinnert.



Bart Kuijken, T. Satoh,
Wieland Kuijken
Foto Kadelbach

Sehr kontrastierend hierzu brachte der nächste Abend Consortmusik um 1600, gespielt von Günter Höller, Alfred Sous, Walter Stiftner, Wolfgang Eggers und Rudolf Ewerhart auf Renaissance-Blockflöte, Pommer, Dulcian, Gambe und Orgelpositiv. Interessant die rhythmisch einfallsreichen und harmonisch farbigen continuobegleiteten Canzonen von G.B. Riccio, besonders reizvoll „La Grimaneta, con il Tremolo“. Im zweiten Teil mit virtuoser Barockmusik brillierte vor allem Walter Stiftner im Vivaldi-Trio a-Moll für Altblockflöte, Fagott und Bc.

Das letzte — auch überlange — Konzert vor dem Finale bestritten u. a. die Preisträger des vorigen Wettbewerbs, die inzwischen alle eigene Ausbildungsklassen leiten und mit der perfektionierten Weiterentwicklung unter Beweis stellten.

Von den vormittäglich stattfindenden Vorträgen der arg strapazierten Jury-Mitglieder erfreute besonders die Lichtbildserie von Friedrich von Huene, der in unkonventioneller Weise anhand von Ausschnitten aus Gemälden alter Meister, Wandteppichen, Abbildungen in alten Lehrbüchern und Fotografien von Museumsinstrumenten einen Überblick über die geschichtliche Entwicklung der Holzblasinstrumente gab, ergänzt durch Aufnahmen von der Blockflötenherstellung sowohl in alten Werkstätten als auch in seiner eigenen.

Daß bei den vielen Veranstaltungen, die fast pausenlos aufeinander folgten, das Publikum noch be-



gierig war, zwischen Wettbewerb und Abendkonzerten den Demonstrationen der einzelnen Aussteller zuzuhören, bewies sicherlich, wie umfassend das Interesse war, das sich nicht nur auf „Erlebnisse mit Holzbläsern“ beschränkte, sondern mindestens ebenso stark auf die Instrumente sich erstreckte. Hier lag das eigentlich Positive der Woche: die Möglichkeit, sich umfassend informieren zu können — ein Ausgleich für die gewisse Enttäuschung, die der Blockflötenwettbewerb mit sich gebracht hatte, der mit dem besten Willen nicht richtungsweisend genannt werden kann.

Ilse Hechler

Neue Blockflötenmusik in Holland

Internationale Gaudeamus-Musikwoche 1975 in Bilkhoven

Neben international renommierten Interpreten wie Frans Brüggen oder Kees Otten und Flötenbauern wie Hans Coolsma hat Holland seit Jahren auch eine ganze Reihe junger Komponisten vorzuweisen, die

EDITIONS CHOUDENS-PARIS

Auslieferung für Deutschland:

Musikverlag Ahn & Simrock, München

ANMERKUNGEN UND ÜBUNGEN ZU EINIGEN GRUNDLAGEN
DES BLOCKFLÖTENSPIELS (u. a. Crescendo - Legato - Griffbilder)

PLAN GRADUE D'ETUDE DE LA FLUTE A BEC

Blockflötenrepertoire in sieben Stufen, französisch-deutsch

das Instrument Blockflöte immer wieder mit interessanten Kompositionen in das aktuelle Konzertleben zu integrieren versuchen. Werke wie Rob du Bois' „Pastorale VII“ oder Peter Schats „Hypothesis“ gehören zum festen Repertoire derjenigen Blockflötenspieler, für die ihr Instrument nicht nur in seinen historischen Bezügen von Interesse ist.

Mit welcher Selbstverständlichkeit (seit Frans Brüggens spektakulärem Auftritt im Jahre 1970 mit Werken von Andriessen, Schat und Berio) im Ausland die Blockflöte auch in ein Avantgarde-Festival von internationalem Rang einbezogen wird, zeigte sich wieder einmal bei der diesjährigen Gaudeamus-Musikwoche. (Udenkbar wäre immer noch in Donaueschingen oder Darmstadt, was in Rotterdam oder Warschau längst selbstverständlich geworden ist.) Mit „Wave“ (Welle) des jungen Holländers Jacques Bank kam ein neues Werk in die engere Auswahl der eingereichten Kompositionen und damit zur Uraufführung. Das 7 Minuten dauernde Stück ist für Baßblockflöte (mit Mikrophon-Verstärkung) und Schlagzeug (2 Spieler) geschrieben und durchgehend traditionell notiert. Gefordert werden vom Blockflötenspieler über weite Strecken auch stimmliche Aktionen, teilweise unisono mit der Flöte, häufig aber auch in genau notierter „polyphoner“ Manier. Das Werk — zweifellos auch eine der besten Kompositionen des Gaudeamus-Wettbewerbs — stellt eine interessante Bereicherung der Literatur für Baßblockflöte dar und erfuhr in Rotterdam durch den Flötisten Baldrick Deerenberg eine adäquate Wiedergabe.

In einem weiteren Konzert der Musikwoche demonstrierten in Utrecht Studenten des Rotterdamer Konservatoriums (unter der Leitung von Bernard van Beurden) den hohen Ausbildungsstand der Blockflötenklasse und ihre Aufgeschlossenheit gegenüber experimenteller Musik. Neben einer dichten und nur gelegentlich etwas zu lautstarken Interpretation von Gerhard Brauns „minimal music II“ durch 4 Spieler beeindruckte eine junge Flötistin mit einer überzeugenden Wiedergabe des Solostückes „Liens“ von Jean-Claude Veilhan.

G. B.

Die Musikinstrumente des 18. Jahrhunderts: Frankreich und Großbritannien.

Unter diesem Titel veranstaltet das Victoria & Albert Museum London eine Wanderausstellung, die auf dem Weg durch französische und englische Zentren unlängst auch in Straßburg besucht werden konnte. Dank der Initiative von G. Thibaut (Mme de Chambure) und J. Jenkins gelang eine internationale „Exposition itinerante“, die sich auf die bedeutenden

musik für Blockflöte

herausgegeben von Gerhard Braun

Giovanni Bassano (1598):

4 Ricercate für f¹-Blockflöte solo.

HE 11.217. DM 4,80

John Baston (um 1730):

Concertino G-Dur für c²-Blockflöte und Bc.

HE 11.205. DM 5,80

Gerhard Braun (*1932):

Monologe I für f¹-Blockflöte solo.

HE 11.404. DM 12,80

Helmut Bornefeld (*1906):

Zwei Suiten für f¹-Blockflöte solo.

HE 11.101. DM 4,50

Anton Heberle (1811):

Sonate brillante C-Dur für c²-Blockflöte solo.

HE 11.212. DM 4,80

Werner Heider (*1930):

„Musik im Diskant“ für f²-Blockflöte, Cembalo und Schlagzeug.

HE 11.403. DM 19,80

Richard Rudolf Klein (*1921):

Sonatine in D für f¹-Blockflöte und Klavier.

HE 11.124. DM 5,80

Hans-Martin Linde (*1930):

Musica notturna für f⁰-Blockflöte und Klavier.

HE 11.118. DM 6,—

Johann Joachim Quantz (1697–1773):

6 Duette für 2 f¹-Blockflöten; 2 Hefte:

HE 11.202. DM 7,80; HE 11.218. DM 8,80

Georg Philipp Telemann (1681–1767):

Sechs Arien aus dem „Harmonischen Gottesdienst“ für Sopran oder Tenor, f¹-Blockflöte und Bc.

HE 10.308. Partitur DM 6,50,

Blockflöte DM 4,20, Bc DM 3,20



HÄNSSLER-VERLAG

Postfach 1220

D-7303 Neuhausen-Stuttgart

Instrumentensammlungen des Pariser Conservatoire sowie des Victoria & Albert Museum und des Horniman Museum, beide London, stützen kann. Die mit viel Liebe und Kenntnis getroffene Auswahl bringt einen Überblick über das gebräuchliche Instrumentarium des 18. Jh. Dem Kenner und Liebhaber wird dabei nicht nur eine Sammlung von den schönsten Stücken aller Gattungen vorgestellt, sondern jede Gruppe ist zugleich in Bezug gesetzt zur lebendigen Musikpflege der Zeit mittels einer Dokumentation, die den Besucher von Vitrine zu Vitrine begleitet. Sie bringt zeitgenössische Illustrationen von Spielern, Kammermusik, Literaturbeispiele für die Instrumente und die jeweils maßgebenden Anleitungen für ihr Spiel.

Blockflöten werden gezeigt von Stanesby, Hotteterre, Goulding, Bressan, auch eine reich verzierte Elfenbeinflöte aus dem Nachlaß Rossinis. Unter den Traversen befinden sich unglaublich schöne Stücke von Scherer, auch Stanesby, Bressan und Delusse sowie ein Paar Traversen mit je 5 Mittelstücken von T. Lot, alle Traversen übrigens mit einer Klappe am Fuß. (Quantz' Unterscheidung von dis- und es-Klappe ist anderwärts nicht aufgenommen worden.) Der 1770

von Cahusac gebauten elfenbeinernen Traversen sind 20 Jahre später drei weitere Klappen hinzugefügt worden (b, gis, f).

Oboen, Klarinetten und Fagotte kommen meist aus den gleichen Werkstätten. Musette, Zink, Serpent ergänzen neben weiteren Blechblasinstrumenten das geblasene Instrumentarium, dem natürlich auch Galoubet und Flageolet nicht fehlen. Abgesehen von der Augenweide bietet die Ausstellung gerade auch durch die Anordnung ein außerordentlich instruktives Bild der Musizierpraxis der Zeit. Der sehr gute, doch unhandliche Führer (Zeitungsformat!) enthält dankenswerterweise alle Daten der Dokumentation, während der Katalog schlechthin mustergültig ist. Er bringt die detaillierte Beschreibung aller ausgestellten Stücke, fast immer mit Bild. Wenn auch weit über dem eingedruckten englischen Preis verkauft, ist er doch mit FF 45,— noch unterbezahlt.

Bleibt zu fragen, warum solche kooperativen Unternehmen auf Frankreich und England beschränkt bleiben.

(Katalog: Victoria & Albert Museum / Eighteenth Century Musical Instruments = France and Britain / London 1973 / Thanet Press Margate) D.

CONSORTIUM

Eine Reihe alter Musik für das Zusammenspiel
Herausgegeben von Helmut Mönkemeyer

40 bisher vorliegende Veröffentlichungen erschließen dem praktischen Musizieren wertvolle Werke alter Meister wie Orindio Bartolini, Wilhelm Brade, Johann Christoph Demantius, Christian Egenolf, Alfonso Ferrabosco, Girolamo Frescobaldi, Giovanni Gabrieli, Gioseppe Guami, Cesario Gussago, Georg Friedrich Händel, Joseph Haydn, John Hilton, Johann Sigismund Kusser, William Lawes, Matthew Locke, Leopold Mozart, Pierre Phalèse, Georg Rhaw, Giovanni Battista Sammartini, Johannes Schultz, Thomas Simpson, Georg Philipp Telemann, Thomas Tomkins und Erasmus Widmann.

Die Reihe wird laufend fortgesetzt.

Bitte verlangen Sie unseren neuen 16seitigen Sonderprospekt.

HEINRICHSHOFEN'S VERLAG · WILHELMSHAVEN

Das große Buch von der Flöte

Gustav Shecks: *Die Flöte und ihre Musik*. Mainz: B. Schott's Söhne 1976. DM 48,—

An Flötenmonographien herrscht kein Mangel. Neben den älteren Werken von Rockstro, P. Wetzger und G. Müller (letztere fehlen eigenartigerweise in Shecks Literaturverzeichnis) bieten die Publikationen von Kölbel, Le Roy und Meylan für Amateure und Profis eine grundlegende Übersicht über die Flöte und ihre Musik. Weitere Veröffentlichungen von J. Bopp und A. Jaunet werden erwartet. Historische Quellen (Quantz, Hotteterre) sind durch Neudrucke allgemein zugänglich, Literaturverzeichnisse (Vester, Muramatsu) versuchen umfassend über gedruckte und ungedruckte Flötenmusik zu informieren, der Behandlung von Einzelproblemen (Gärtner: Das Vibrato, Ventzke: Boehmflöte, Bartolozzi: Neue Spieltechnik) wird viel Raum und Zeit geopfert. Die Information ist umfassend.

Dennoch wird Gustav Shecks großes Flötenbuch von Berufsmusikern und Liebhabern freudig begrüßt werden. Dies liegt nicht nur in der Tatsache begründet, daß es die bislang umfassendste Darstellung der Flöte und ihrer wichtigsten Werke aus Vergangenheit und Gegenwart ist, sondern auch darin, daß hier der „grand old man“ des Flötenspiels in Deutschland die Erfahrungen seines Lebens mit diesem Instrument auf wissenschaftlicher Grundlage, aber doch mit stets spürbarem persönlichem Engagement niedergelegt hat. Mag man in Teilbereichen anderer Meinung sein und mögen sich kleine sachliche Fehler eingeschlichen haben (Moliques Flötenkonzert steht in d-Moll, die Tempoangabe des Mittelsatzes von Mozarts G-Dur-Konzert heißt *Adagio non troppo* und die originale Satzüberschrift zum Rondo des A-Dur-Quartetts findet sich in der neuen Bärenreiter-Ausgabe) — hier wird den Flötenspielern ein umfassendes Werk geboten, Monographie des Instruments und Lehrbuch des Musizierens: Das große Buch von der Flöte.

Das Werk ist in zwei Teile gegliedert. Der historische, wissenschaftliche und technische erste Teil bringt neben den akustischen Phänomenen des Flötentones eine reich bebilderte Geschichte der Flöteninstrumente (mit interessanten Mensurtabellen historischer Prototypen) und schließlich Fragen der Blasttechnik (Atmung), der Tonbildung (Ansatz), Stil und Technik der Artikulation, Haltung und Fingertechnik.

Ein besonderes Kapitel ist Theobald Boehm gewidmet, der hier zu Recht gegen die Angriffe englischer Flötenbauer und Theoretiker (Gordon, Ward, Rockstro) verteidigt wird. Leider ist das Kapitel mit den Hinweisen zur Überteknik etwas kurz geraten. Hier hätte man gerne noch einige Ratschläge des erfahrenen Flötenpädagogen gehört, während der Interessent an modernen Spieltechniken wohl ohnehin die auf dieses Gebiet spezialisierten Werke von Bartolozzi und Gumbel heranziehen wird.

Bedauerlicherweise wird die Blockflöte, abgesehen von den Ausführungen im Zusammenhang mit der geschichtlichen Entwicklung der Flöteninstrumente, im weiteren Verlauf des Buches und insbesondere im interpretatorisch-künstlerischen Teil etwas stiefmütterlich behandelt. Dürfen wir hier von einem der wichtigsten Begründer des zeitgenössischen Blockflötenspiels noch eine Ergänzung erwarten?

Der zweite Teil des Buches (zu dessen hervorragender Ausstattung man dem Schott-Verlag gratulieren kann) behandelt die künstlerischen Probleme der Interpretation in Form von Analysen und Teiluntersuchungen wichtiger Werke der Flötenliteratur von Bach bis Berio. Mit besonderem Interesse wird der Flötenliebhaber die eingehenden Analysen der h-Moll-Sonate und der a-Moll-Partita von J. S. Bach zur Kenntnis nehmen (endlich wagt im Zeitalter der Urtextfanatiker auch einmal jemand die Rhythmusvariante im Takt 10 der Sarabande als das zu bezeichnen, was sie ist: als einen Schreibfehler des Kopisten!) oder die dekolorierte Fassung des Adagios aus der C-Dur-Sonate verfolgen (ähnlich könnte man mit dem ersten Satz der E-Dur-Sonate verfahren). Die Flötenmusik Mozarts (mit wichtigen Anmerkungen zu den Kadenzen und Eingängen der klassischen Flötenkonzerte) und Schuberts Variationen werden eingehend behandelt und leiten dann über zu wichtigen Werken der zeitgenössischen Flötenliteratur (allerdings unter starker Bevorzugung der „Freiburger Schule“: Fortner, Genzmer, Kounadis).

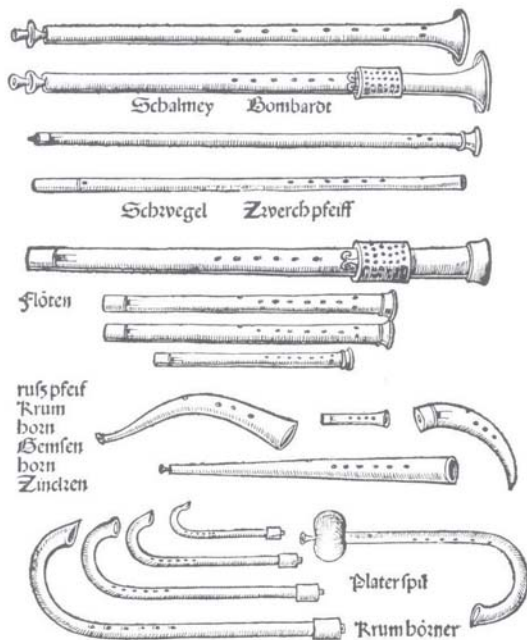
Von den Verzierungspraktiken des französischen und italienischen Stils bis zur Aufschlüsselung von Wolfgang Fortners Reihenskomposition „Improvisation, Kanzone und Sphäroid“ von 1971 — auch hier zeigt sich die ganze geistige Spannweite und Interpretationsbreite des Verfassers. Dieses Buch mit den Erfahrungen eines reichen und erfüllten Flötistenlebens ist in dieser Richtung Wegweiser und Ansporn für die junge Generation. Es darf in keiner Flötisten-

bibliothek fehlen und wird auch nicht unmittelbar fachbezogenen Musikern viele Anregungen geben können. db

Sebastian Virdung, *Musica getutscht. Basel 1511; ed. K. W. Niemöller, Kassel: Bärenreiter 1970. DM 40,—*

Dieses bisher bekannteste und älteste gedruckte Werk über Musikinstrumente, das Bärenreiter schon 1931 in einer Ausgabe von Leo Schrade herausgebracht hat, liegt — nach längerem Vergriffensein — jetzt neu vor.

Abgesehen von seiner geschichtlichen Bedeutung ist es ein herzerfrischendes Dokument eines begabten, aber wenig seßhaften (um nicht zu sagen: Windhundes) Autors, dem man bescheinigte, „irrig und mit den knaben unflyssig“ in seinem Amte gewesen zu sein. Immerhin, seine — erste — Musikinstrumentenkunde hatte einen beachtlichen Erfolg. Er kannte schon die klassische Unterscheidung zwischen den Instrumenten, „die mit seyten bezogen werden“, denen, „die man durch den windt lauten oder pfeiffen macht“ und denen, „die von den metalln oder ander clingenden materien werden gemacht“. Die Beschreibung der Holzblasinstrumente haben wir hier abgedruckt.



Die ander art des zweyte geschlechts ist in den holz roten die nit gelschert sind die doch ein mensch erplayen mag welche aber von den selb zu reguliere sind vñ wie man dar vff lernen werd mögen dar von will ich hie nit mer sagē aber in dē andern buch will ich etwas nūms vñ onghotes dar von sagen vñ schryben

Darüber hinaus gibt Virdung eine verhältnismäßig umfangreiche Blockflötenschule mit Erklärung der einzelnen Griffe und der Tabulturnotation.

Niemöllers Kommentare ordnen das Ganze in den zeitlichen Zusammenhang ein. Ein Werk, dessen Anschaffung lohnt und das sich auch sehr als Geschenk eignet. — m —

Lyndesay G. Langwill: *An Index of Musical Wind Instrument Makers, fourth edition, revised, enlarged and illustrated. Edinburgh: Selbstverlag (7 Dick Place, Edinburgh, EH 92 JS) 1974. XVI und 272 Seiten. £ 6,—.*

Langwills Lexikon der Blasinstrumentenmacher liegt jetzt in der 4. erweiterten Ausgabe vor. Die erste erschien 1960, gefolgt von der zweiten 1962 und der dritten 1972, alle nicht etwa mit Nachträgen, sondern immer gänzlich neu bearbeitet. Die 4. Ausgabe verzeichnet um 3800 Instrumentenmacher, die seit 1930 vom Autor systematisch erfaßt worden sind, einschließlich der in Museen nachzuweisenden Instrumente und Literaturhinweise. Bewundernswürdig dabei: Langwill, Officer of The Most Excellent Order of the British Empire, Master of Arts honoris causa etc. etc., ist kein professioneller Musikwissenschaftler oder Musiker, sondern betreibt Fagottspiel als Hobby wie auch seine umfangreiche schriftstellerische Tätigkeit über Blasinstrumente (vgl. auch sein Standardwerk „The Bassoon and Contrabassoon“, London 1965); im übrigen ist er von Beruf Wirtschaftsprüfer. Eine beachtliche Lebensleistung, die manchem Musikwissenschaftler und vor allem Museumsmann gut anstände.

Es ist verständlich, daß die Herausgabe eines solchen Lexikons auch den Mut zum Fehlermachen und zu Unvollständigkeiten voraussetzt, wozu sich Langwill auch ausdrücklich bekennt: The author would greatly welcome corrections and additions to the list of makers recorded in this book.

Lassen Sie mich eine Einzelheit erwähnen: Eigenartig ist, daß die Artikel Schell, Oberlender, Denner etc. (die Nürnberger) nicht nach dem neuesten Stand verbessert sind (vgl. Nickel, Der Holzblasinstrumentenbau in der Freien Reichsstadt Nürnberg, München 1971), obwohl das Werk in der Literaturliste erwähnt ist und das Vorwort zur 4. Auflage auch von dem „Verwalter des Nürnberger Erbes“, J. H. van der Meer (Germanisches Nationalmuseum) stammt.

Auch von den Erwähnungen, die mich persönlich betreffen, ist kaum eine richtig.

Wie gesagt, dies mindert den Handbuchcharakter, den sich dieses Werk in der Fachwelt erworben hat,

nicht. Übrigens wünscht man sich auch die Bibliographie etwas vollständiger.

Lyndesay Langwill (heute 79 Jahre) schrieb mir, daß dies die letzte von ihm redigierte Ausgabe des Werkes sei. Es würde einem Institut oder einem Museum zur Ehre gereichen, diese Arbeit fortzusetzen. Moeck

Neueingänge

Gerassimos Avgerinos: Musiker-Jargon. Ein umgangssprachliches Lexikon. Berlin: Selbstverlag (Rönerstr. 3, 1000 Berlin 19) 1974

Christine Brade: Die mittelalterlichen Kernspaltflöten Mittel- und Nordeuropas. Neumünster: Wachholtz 1975. 92 Seiten, 12 Tafeln. (Göttinger Schriften zur Vor- und Frühgeschichte, Band 14)

Ludvik Kunz: Die Volksinstrumente der Tschechoslowakei. Teil I. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1974 (In der BRD: B. Schott's Söhne, Mainz). 188 Seiten (Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, Serie I, Band 2)

Hans Lotsch: Das große Rohrbuch. Systematischer Lehrgang für den Bau von Fagottrohren. Frankfurt a. M.: Verlag Das Musikinstrument 1974. 74 Seiten

Raymond Meylan: Die Flöte. Grundzüge ihrer Entwicklung von der Urgeschichte bis zur Gegenwart. Bern und Stuttgart: Hallwag 1974. 116 Seiten, Tafeln, Schallplatte

Laurence Picken: Folk Musical Instruments of Turkey. London: Oxford University Press 1975. 686 Seiten, Tafeln

Theodor H. Podnos: Bagpipes and Tuning. Detroit: Information Coordinators (1435—37 Randolph St., Detroit, Michigan 48226) 1974. 132 Seiten

Studia instrumentorum musicae popularis III. Festschrift to Ernst Emsheimer on the occasion of his 70th birthday. Ed. Gustav Hilleström. Stockholm: Nordiska Musikförlaget 1974. 302 Seiten incl. Tafeln

Hierin u. a. Alexandru Tiberiu: Die rumänische Panflöte; Hermann Moeck: Spazierstockinstrumente; Hermann Moeck: Czakane, Englische und Wiener Flageolette (Blockflötentypen des 19. Jh.)

Wayne Wilkins: The Index of Flute Music, including The Index of Baroque Trio Sonatas, 1974. Dazu Supplement 1974

— The Index of Clarinet Music, 1975

Beide Magnolia, Ark., USA: The Music Register (P.O. Box 94)

NOTEN

Neue Sonaten von J. S. Bach für Flöte und obligates Cembalo

Johann Sebastian Bach: Sechs Sonaten für Flöte und obligates Cembalo, nach den Trios für Orgel BWV 525—530 eingerichtet von Waltraud und Gerhard Kirchner. Bärenreiter-Verlag, Kassel u. Basel. Heft I BA 6801, DM 18,—

Die Praxis des 18. Jahrhunderts kennt vielerlei Beispiele dafür, drei obligate Stimmen in verschiedener Weise zu verteilen. Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo sind nur eine der Möglichkeiten. Insofern ist eine Begründung für das vorliegende Arrangement fast nicht nötig. Sie wird von den Bearbeitern auch nicht vorgenommen, es sei denn, man nehme als eine solche die Feststellung, daß die Vorlage sich für diese Adaption eigne. Stattdessen zeigt das ausführliche Vorwort die „Ursache“ der Orgeltrios auf und gibt zudem einen interessanten Überblick über die zahlreichen Einrichtungen, die gerade diese Stücke bisher erfuhr. Dies, dazu Eignung und Möglichkeit sowie der Umstand, daß „nur noch BWV 103 und 1032 als echt gelten“ (von dieser Gat-

tung), haben die Bearbeiter bewogen, „mit einer entsprechenden Einrichtung von BWV 525—530 sechs Sonaten vorzulegen, deren ‚Ursache‘ jedenfalls echt ist“. Sie „haben sich bemüht, eine Fassung zu erarbeiten, wie sie Bach unserer Kenntnis nach hätte herstellen können, wobei wir wußten, daß er noch stärker eingegriffen hätte. Es galt also, nichts zu tun, was er nicht getan hätte, aber nicht alles zu tun, was er hätte tun können“ (Vorwort).

So unkompliziert wie z. B. in den Concerti Telemanns ist das Vorgehen hier allerdings nicht. Dort sind alle Möglichkeiten von vornherein vorgesehen. Hier mußte transponiert, oktaviert, ausgefüllt, auch „chirurgisch eingegriffen“ (Kirchner) werden. Das Ergebnis ist für mich nicht durchweg befriedigend. Die Einschränkung trifft nicht das Verfahren, denn es ist korrekt und auch überlegt vorgegangen worden. Sie zielt auf das klangliche Resultat, und sie ist — zugestanden — nicht rationell begründet. Vielmehr entspringt sie dem Höreindruck durch die Schallplatten (vgl. Besprechung in der Rubrik „Schallplatten“). Danach ist für mich die Sonate d-Moll die „stimmigste“ — ohne vorweggenommene Kenntnis der Noten oder

Aus unserer Verlags-Produktion

Albert Berr

**Geigen: Originale, Kopien,
Fälschungen, Verfälschungen**

DM 16,00

Karl Ventzke

Die Boehmflöte

DM 34,00

Jürgen Meyer

**Akustik der Holzblasinstrumente
in Einzeldarstellungen**

DM 19,80

Karl Nödl

Metallblasinstrumentenbau

DM 76,00

Hans Lotsch

Das große Rohrbuch

DM 28,00

Heinrich Seifers

Systematik der Blasinstrumente

DM 11,80

Paul Heinrich Mertens

**Die Schumann'schen Klangfarben-
gesetze und ihre Bedeutung für die
Übertragung von Sprache und Musik**

DM 64,00

Karl Ventzke

**Boehm-Oboen und die neueren
französischen Oboen-Systeme**

DM 9,20

Friedrich Ernst

**Über das Stimmen von Cembalo,
Spinett, Clavichord und Klavier**

DM 10,80

Jürgen Meyer

**Akustik und musikalische
Aufführungspraxis**

DM 78,80

Helmut Seidl

Frequenztafeln Cent – Hertz

DM 18,80

Aus unserem weiteren Fachbuch-Angebot

Oskar Kroll, Die Klarinette (18,—) / Lenz Meierott, Die kleinen Flötentypen (80,—) / Raymond Meylan, Die Flöte (19,80) / Ekkehart Nickel, Der Holzblasinstrumentenbau in der Freien Reichsstadt Nürnberg (88,—) / Hildemarie Peter, Die Blockflöte und ihre Spielweise in Vergangenheit und Gegenwart (12,—) / Werner Richter, Die Griffweise der Flöte (18,—) / René Le Roy, Die Flöte (27,—) / J. G. Tromlitz, Über die Flöte mit mehreren Klappen, deren Anwendung und Nutzen (66,—) / Josef Zimmermann, Von Zinken, Flöten und Schalmeien (12,80)

Bitte fordern Sie unser Fachbuchverzeichnis „Musikinstrumente 1976“ (mit über 650 Titeln) an.

Verlag Das Musikinstrument

Abteilung Fachbuch · Klüberstraße 9 · D-6000 Frankfurt/Main

DAS ORCHESTER

Organ der Deutschen Orchestervereinigung im DBG

Zeitschrift für Deutsche Orchesterkultur und Rundfunkchorwesen

AUFSÄTZE über Musikgeschichte und Aufführungspraxis,
Berufsfragen der deutschen Orchestermusiker,
Nachwuchsprobleme für die deutschen Symphonieorchester
und Rundfunkchöre

BERICHTE über aktuelle Ereignisse auf der Bühne, in Konzert
und Funk, Interpreten

ZEITSCHRIFTENSPIEGEL mit besonderer Berücksichtigung
der Belange der deutschen Orchestermusiker

BESPRECHUNGEN von Büchern, Noten und Schallplatten

NOTIZEN aus dem aktuellen Musikleben

UMFANG durchschnittlich 72 Seiten, mit Bildern und großem
Anzeigenteil

Bezugspreis jährlich DM 36,— zuzüglich Porto

Probehefte jederzeit kostenlos durch den Verlag

B. SCHOTT'S SÖHNE MAINZ

Texte des Vorworts bzw. der Plattentasche (sie enthält kurze Begründung und analytische Einführungen). Dort war dann zu lesen, daß gerade diese Sonate die einzige nicht transponierte ist. Eine Bestätigung? Natürlich spielt dabei die ganz subjektive Hör- und Spielgewohnheit eine Rolle, in Bach-Sonaten relativ extreme Lagen nur selten zu berühren. So sind denn eben diese Bearbeitungen doch auch höher in der gesamten Tonlage, wenn man z. B. die originale A-Dur-Sonate mit der hier vorgelegten in G-Dur vergleicht. Und das, obwohl der Grundton um einen Ganzton tiefer liegt. Es ergibt sich die Frage, ob so weitgehende Transpositionen wirklich notwendig waren, auch wenn dagegen argumentiert werden kann, daß man sowohl „im Umfang“ als auch im Bachschen Tonartenraum geblieben sei. Und es bleibt der Gedanke der Bearbeiter, „eine spezifische Fassung für die heutige Flöte und das Cembalo“ hergestellt zu haben, als sachliche Rechtfertigung für diese bestehen.

Wie gesagt, das Unlustgefühl ist subjektiv und läßt keine objektiven Schlüsse zu. Was wohl Mattheson mit seiner Tonartencharakteristik dazu gesagt hätte? — Die Flötistenwelt ist sicher froh, neue Stücke vorzufinden, die an Gehalt den meisten der uns lieb gewordenen „alten“ Bach-Sonaten nicht nachstehen. D.

Carl Philipp Emanuel Bach: Sonate a-Moll für Flöte, hsg. von Werner Richter. DM 4,50

— *Triosonate a-Moll (Wq. 148) für Flöte, Violine (Oboe) und Generalbaß, hsg. mit Ausarbeitung des Generalbasses von Kurt Walther. DM 7,—*

— *Pastorale a-Moll für Oboe, Fagott und Generalbaß, hsg. mit Ausarbeitung des Generalbasses von Kurt Walther. DM 6,—*

Ludwig van Beethoven: Sonate B-Dur für Flöte und Klavier, hsg. von Werner Richter. DM 9,—

Sämtlich Musikverlag Wilhelm Zimmermann, Frankfurt (Main)

Das Verlagshaus Zimmermann ist schon seit über 100 Jahren der Flöte besonders verbunden. Das brachte es wohl mit sich, bis heute auch solche Titel der Flötenliteratur auszuliefern, die zwar ein dieser Tradition entsprechendes Alter haben, aber inhaltlich nicht mehr unseren Ansprüchen genügen können, sofern es sich um Neuauflagen alter Musik handelt. Dem wird in zwei Neuauflagen nun Rechnung getragen: in der Sonate B-Dur für Flöte und Klavier von Beethoven und der Solosonate a-Moll für Flöte von C. Ph. E. Bach. Von demselben Bach bringt der Verlag außerdem die oben erwähnte Triosonate sowie ein Pastorale für 2 Holzblasinstrumente und b. c.

Erstere gehört nicht zu den schönsten Werken, die der zweite Bach-Sohn für diese Besetzung geschrieben hat (man denke an die prächtigen Trios in h-Moll oder E-Dur!) und ist bereits 1963 von Alfred Dürr herausgebracht worden. Ich wäre für ein anderes Stück dieser Gattung vom selben Komponisten dankbar gewesen. Es gibt deren noch schöne, bisher nicht bekannte. Das Pastorale ist wegen der seltenen Besetzung sicher willkommen. Im Verzeichnis von Wotquenne ist es nicht aufgeführt, weshalb man ein erklärendes Wort über Stück und Quelle um so stärker vermißt. Beide Stücke stellen übrigens auch technisch keine hohen Ansprüche.

Beethovens Sonate für Flöte und Klavier ist zum erstenmal 1951 in einer sorgfältigen Fassung von Willy Hess vorgelegt worden, die, nochmals überarbeitet, von Breitkopf & Härtel übernommen wurde. Auch Werner Richter geht in seiner Neuauflage nach den heute üblichen Gesichtspunkten der Editionspraxis vor, die den Urtext deutlich macht und Abweichungen davon kennzeichnet. Er muß dabei — wie kann es anders sein — im Detail Entscheidungen treffen. Zieht man unter Berücksichtigung der Tatsache, daß beide Herausgeber sich auf dasselbe Manuskript berufen, den Revisionsbericht Hess und die neue Beethoven-Gesamtausgabe zu Rate, so kommt man zu dem Ergebnis, daß irgendwo immer etwas nicht zu stimmen scheint. Oder Richter hat sein Vorwort nicht so ernst genommen. Wozu Vorzeichen in Klammern, die nach der Gesamtausgabe im Text stehen — und umgekehrt?

Im übrigen ist diese Ausgabe nacktes Original, sie gibt sich ausgesprochen urtextlich. Sie setzt damit, und das kann man heute getrost, Kenntnisse der zeitgemäßen Spielpraxis voraus.

Nachdem A. C. Kurth die Solosonate von C. Ph. E. Bach schon 1914 in einer „Bearbeitung“ herausgebracht hatte, die bei allen Vorbehalten (Satzumstellung usw.) doch viel Stilgefühl bewies, ist die jetzige von Richter die dritte neuere deutsche Ausgabe (1955



SASSMANN

Cembalobau

D-5609 Hückeswagen - Wiehagen

MUSIK FÜR FLÖTE

Eine Auswahl

UNIVERSAL
EDITION
WIEN

Flöte solo

Joh. Seb. Bach

Die obligate Flöte in den Kantaten
UE 15372 DM 15,-

R. R. Bennett

Zwiegespräche für 2 Flöten
UE 14154 DM 5,-

Das Standardrepertoire des Flötisten

UE 12959 DM 12,-

R. Haubenstock-Ramati

Interpolation für 1, 2 oder 3 Flöten
UE 13078 DM 7,-

K. Humble

Arcade III a
UE 29016 DM 7,-

100 klassische Studien

UE 12992 DM 20,-

50 klassische Studien

UE 14672 DM 18,-

M. Kagel

Atem für einen Bläser
UE 14981 DM 15,-

F. Kuhlau

3 Fantasien op. 38
UE 15525 DM 8,50

Flöte und Klavier

Joh. Chr. Bach

Concerto in Re
UE 12770 DM 11,-

Bartók-Arma

Suite paysanne hongroise
UE 12483 DM 11,-

L. v. Beethoven

Variationen über Volksweisen op. 105, 107
UT 50017 DM 20,-

J. Haydn

12 Stücke für die Flötenuhr
UE 16041 DM 17,-

M. Haydn

Concerto in Re
HMP 18 DM 12,-

F. Martin



Ballade
UE 11318 DM 11,-
Sonata da Chiesa, für Flöte und Orgel
UE 13015 DM 11,-

F. Miroglio

Phases
UE 14691 DM 18,-

A. Schoenberg

Sonate nach dem Bläserquintett op. 26
UE 8375 DM 44,-

Scheck-Ruf, 1961 Niggemann). Sie unterscheidet sich von den vorangehenden kaum im Text. Denn es ist z. B. wohl anzunehmen, daß T. 51 im 1. Satz auch hier fis haben müßte. Merkwürdig ist allerdings eine so weitgehende Identität der Texte, daß T. 112 im 3. Satz auch hier nun zum dritten Mal denselben Fehler hat:  statt . Unterschiedlich sind die Ausgaben jedoch in bezug auf zusätzliche Angaben für den Spieler. Sie beschränken sich bei Scheck-Ruf auf (sehr stilvolle) Kadenzvorschläge für den 1. Satz, bei Niggemann auf außerdem eingefügte Atemzeichen („zur Erleichterung des Studiums“), während Richter dem Interpreten über Phrasierung und Kadenz hinaus weitere Hilfestellung anbietet durch eine Darstellung der Verzierungen anhand der Klavierschule des Komponisten — ein lobenswertes, wenn auch (aus Platzgründen) letztlich notwendigerweise fragmentarisches Verfahren. Bezüglich der Phrasierung weist Richter mit Recht auf die richtige (und falsche) Verwendung des Begriffes hin und auch darauf, daß der Atem aus technischen Gründen nicht immer mit der musikalischen Phrase identisch geführt werden kann.

Wägt man das Für und Wider hinsichtlich aller Einzelheiten ab, so will mir scheinen, daß die Absicht des Herausgebers, dem Spieler zu völliger Einsicht in das Werk und seine Interpretation zu verhelfen, nicht ganz erfüllt wird. Trotzdem bringt uns diese Ausgabe dem Werk wieder ein Stück näher — allein durch den Versuch, auch „pädagogisch“ zu wirken und nicht den einfachsten Weg zu gehen, nämlich jeden Zusatz grundsätzlich zu meiden. Wir brauchen ja wirklich „praktische“ Ausgaben, d. h. eben praktikable. Es wird unsere Aufgabe sein, in einer Analyse Struktur und Inhalt dieser großartigen Komposition später hier noch ausführlich darzustellen. N.

Wolfgang Amadeus Mozart: Andante C-Dur KV 315 für Flöte und Klavier, hsg. von Franz Beyer. Amadeus Verlag/Edition Eulenburg, Zürich 1974. Auslieferung für die BRD: B. Schott's Söhne, Mainz. DM 6,20

Mozarts Andante für Flöte und Orchester, wahrscheinlich eine Alternative zum Adagio-non-troppo-Satz des G-Dur-Flötenkonzertes KV 313, liegt, von kompetenter Seite herausgegeben, in einer neuen Ausgabe für Flöte und Klavier vor. Es ist dies die siebente mir bekannte Herausgabe des Stückes, die sich positiv von anderen Herausgaben durch Urtexttreue und ein instruktives, zweisprachiges Vorwort unterscheidet. Der Notentext ist klar und übersichtlich gedruckt. Die Kadenz ad lib. des Herausgebers ist dem

Stück gemäß schlicht gehalten und in ihrer Art ein Gewinn für den Lehrenden und Lernenden. — 1 —

Kassandras Traum

Brian Ferneyhough: Cassandra's Dream Song, für Flöte solo. Edition Peters, Frankfurt/M., Nr. 7197. DM 8,50

Schon rein optisch eine der interessantesten Flötenpartituren der letzten 10 Jahre, erweist sich Brian Ferneyhoughs Solostück bei näherer Betrachtung als eine der komplexesten und dichtesten Flötenkompositionen der Gegenwart. Auf zwei leider zu klein gedruckten Blättern (für die Interpretation wäre eine Vergrößerung auf das doppelte Format sinnvoll) werden entsprechend dem Titel Elemente der „Vorahnung eines unerbittlichen Schicksals“ (Blatt 1, Nr. 1—6) mit „traumhaften“, quasi improvisatorischen Teilen, die für das gegen das Schicksal aufbegehrende Individuum stehen sollen (Bl. 2, A—E), konfrontiert.

Beide Elemente sind bei einer Aufführung ständig ineinander verschränkt (in der Reihenfolge: 1—A—2—B etc.) und finden ihre Lösung in der cantablen Schlußpartie: im Lied. Programmatisch also eine enge Beziehung zum Orpheus-Mythos!

Rein technisch gesehen macht die Komposition die Probleme und Zusammenhänge von Notation und Realisation bewußt. Dabei zeigt die Notation hier nicht das genaue Resultat an, sondern der Interpret muß die notierten, meist sehr vielschichtigen Angaben realisieren, um die gewollte, aber nicht notierbare Klangqualität zu erreichen. Eine „schöne“, kultivierte Wiedergabe sollte dabei nicht angestrebt werden. Einige Aktionsangaben sind nicht genau realisierbar, übersteigen die Grenzen des Instruments (dynamische Kontraste von pppp-ffff auf engstem Raum) oder führen zu komplexen und nicht vorhersehbaren Resultaten. Bei dem kompromißlosen Versuch, so viele Details wie möglich zu realisieren, erscheinen dann die hörbaren (und sichtbaren) Schwierigkeiten des Werkes gewissermaßen als integrale Struktur-Elemente der Komposition.

Dem Werk sind ausführliche Interpretationsanweisungen und Notationserläuterungen in englischer Sprache beigelegt. Die (notwendige) Überfrachtung des Notentextes durch Griffbilder, Akzidenzien und verbale Anweisungen etc. erfordert viel Detailarbeit, durch die sich der Interpret aber nicht abschrecken lassen sollte. Jeder Flötist, der in seinem Repertoire nicht ausschließlich historisch orientiert ist, sollte sich mit diesem Werk auseinandersetzen, auch wenn die Bemühungen nicht mit einer Aufführung abgeschlos-

sen werden können. Wünschenswert wäre eine baldige authentische Schallplatteneinspielung dieser vielschichtigen Komposition.
G. B.

Seltenheiten für Holzbläser

Domenico Cimarosa: Quartette D-Dur, F-Dur und a-Moll für Flöte, Violine, Viola und Violoncello, hsg. von Karl Lenski. 3 Hefte (Partitur + Stimmen kpl.) DM 18,—/15,—/15,—

Ignaz Pleyel: Sextett Es-Dur für 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte, hsg. von H. Voxman. Partitur + Stimmen kpl. DM 55,—

Franz Krommer: Quintette op. 69, Es-Dur, op. 82, D-Dur, und op. 83, B-Dur, für Klarinette, Violine, Viola und Violoncello, hsg. von Georgina Dobree. 3 Hefte (Partitur + Stimmen kpl.): DM 30,—/25,—/25,—

Sämtlich Musica Rara, London. Auslieferung in der BRD: Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart

Musica Rara, London, ist ein ausgesprochener Bläser-Verlag und bietet in seinem immer umfangreicher werdenden Katalog auch bei den Neuerscheinungen wieder — getreu dem Signet — Seltenheiten an. Nach

den Doppelkonzerten für 2 Flöten von Devienne und Quantz (g-Moll) werden die Quartette von Domenico Cimarosa den Flötenspielern besonders willkommen sein, die ständig auf der Suche nach Literatur für Flöte und Streichtrio sind. Karl Lenski hat drei Quartette ausgewählt, die in ihrem unterhaltenden Charakter keine hohen Ansprüche in technischer und musikalischer Hinsicht an die Ausführenden stellen. Gerade des 1. Quartett in D-Dur ist keine starke Komposition, doch haben die Stücke ausgewogene Formen und neigen nirgends zu unnötiger Geschwätzigkeit. Man kann sich über die Ausgabe, die ordentlich gemacht ist, nur freuen, wenn man von unpraktischen Wendestellen in den Streicherstimmen absieht. Und wer hätte schon gedacht, daß es von Cimarosa solche Stücke überhaupt gibt?

Anders gibt sich dagegen das Sextett in Es-Dur von Ignaz Pleyel für 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte. Das vorher schon als Quintett für Streicher existierende Werk hat H. Voxman in dieser ebenfalls authentischen Fassung herausgegeben. Obwohl das Stück nicht sehr umfangreich ist — die Ecksätze haben „nur“ je reichlich 200 Takte —, muß einiger Leerlauf in Kauf genommen werden. Dafür entschädigt das schöne Menuett. Klarinettenisten werden das

W. A. Mozart
VIER KLEINE STÜCKE
aus dem Notenbuch des achtjährigen
W. A. Mozart für Flöte und Gitarre
herausgegeben von S. Behrend
ZM 1903 DM 4,—

L. v. Beethoven
SONATE
für Flöte und Klavier
herausgegeben von W. Richter
ZM 1910 DM 9,—

C. Ph. E. Bach
SONATE A-MOLL
für Flöte
herausgegeben von W. Richter
ZM 1911 DM 4,50

C. Ph. E. Bach
TRIOSONATE A-MOLL
für Flöte, Violine und Generalbaß
herausgegeben von K. Walther
ZM 1912 DM 7,—

C. Ph. E. Bach
PASTORALE A-MOLL
für Oboe (Flöte, Violine), Fagott
(Violoncello, Viola da Gamba)
und Generalbaß
herausgegeben von K. Walther
ZM 1913 DM 6,—

J. S. Bach
SONATA I
für Flöte und Gitarre
herausgegeben von S. Thomatos
ZM 1936 DM 6,—



MUSIKVERLAG ZIMMERMANN

Gaugrafenstraße 19—23 - 6000 Frankfurt/Main-Rödelheim

AKTUELL FÜR HOLZBLÄSER

SOLO UND MIT KLAVIER, ORGEL ODER CEMBALO

Dieter ACKER: Fioretten I für Flöte solo (1972)	6,—
Boris BLACHER: Duo für Flöte und Klavier (1972)	15,—
Theo BRANDMÜLLER: Aphorismen für Klarinette und Klavier (1972)	10,—
Paul DESSAU: Grasmückenstücke für Mücke Gras, für Flöte solo (1974)	9,—
Heimo ERBSE: Sonate für Flöte (Alt-Fl. in G) und Klavier, op. 25	18,—
Günter FRIEDRICHS: Hommage à Anton Webern für Klarinette und Klavier (1960/61)	12,—
Vincent FROHNE: Study for Clarinet solo, op. 17	6,—
Gerald HUMEL: Praeludium und Scherzo für Flöte solo (1960)	6,—
Rudolf KELTERBORN: 4 Stücke für Klarinette und Klavier (1969)	12,—
Giselher KLEBE: 9 Duettini per Pianoforte e Flauto, op. 39	9,—
Arghyris KOUNADIS: Blues für Flöte und Cembalo oder Klavier (1970)	9,—
Bernhard KROL: Pastorella supra „puer natus est“ für Flöte solo, op. 24	6,—
Bernhard KROL: Antifona für Englischhorn und Orgel, op. 53	9,—
Bernhard KROL: Litania pastorale für Oboe und Orgel, op. 62	12,—
Ton de KRUYF: Echoi per oboe solo op. 25	9,—
Henri LAZAROF: Cadence V for flute and pre-recorded flutes (1972)	9,—
Wolfgang LUDEWIG: Soni für Oboe (Engl. Horn) solo (1974)	7,50
Martin Cristoph REDEL: Dialoge für Oboe d'amore und Cembalo (1970)	9,—
Paul Gutama SOEGIJO: Saih I für Baßflöte solo (1971)	12,—
Walter STEFFENS: Hommage II für Klarinette und Klavier, op. 16	9,—
Walter STEFFENS: Rose Ouest für Klarinette oder Baßklarinette, op. 19	6,—
Walter STEFFENS: Structure de la Rose für Flöte solo, op. 20	6,—
Walter STEFFENS: Grande Rose für Oboe (Oboe d'amore/EH), op. 21	6,—
Karl Heinz WAHREN: Frétillement für Flöte und Klavier (1965)	15,—
Isang YUN: Garak für Flöte und Klavier (1963)	15,—
Isang YUN: Riul für Klarinette und Klavier (1968)	15,—
Isang YUN: Piri für Oboe solo (1971)	7,50
Isang YUN: Etüden für Flöte(n) solo (1974)	15,—
Hans ZENDER: Tre pezzi per oboe (1963)	6,—

Bitte fordern Sie unseren ausführlichen Holzbläser-Prospekt an!

BOTE & BOCK · BERLIN · WIESBADEN

Conrad
Mollenhauer
Blockflöten
Boehmflöten



Stück wegen der bevorzugten Behandlung ihres Instruments schätzen. Außerdem ist solche „Harmonie“-Besetzung als Ensemble-Training vorzüglich geeignet.

Wenn auch copyright 1974, dem Vorwort von Georgina Dobree zufolge aber erst 1975 herausgegeben sind die Klarinettenquartette (Klarinette und Streichtrio) op. 69, 82 und 83 von Franz Krommer. Sie stammen aus der späteren Wiener Zeit (nach 1805) des Komponisten, der meist als Kramar-Krommer bekannt ist, sind für die Klarinette dankbar, behandeln das Streichensemble aber manchmal stiefmütterlich. Da im Ganzen nur von mittlerer Schwierigkeit, satzweise auch leichter, sind diese Quartette auch sehr gut für Kammermusik im Unterricht an Musikschulen geeignet. D.

Neue Blockflötenmusik aus Italien

Jean Fritter: Four Pieces for Recorder Trio. Reihe „Armonia Strumentale“, Nr. 3

Eliodoro Sollima: Evoluzioni No. 3 (1972) per flauto dolce e pianoforte. Reihe „Armonia Strumentale“, 4 beide veröffentlicht durch die Società Italiana del Flauto Dolce, Rom

Amico Dolci: Nuovi Ricercari per flauto contralto. Nr. 5 in der Reihe „Armonia Strumentale“ der Società Italiana del Flauto Dolce, Rom. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven und Locarno. Nr. N 1396, DM 6,—

Mit den oben erwähnten Publikationen gewinnt die von Giancarlo Rostirolla herausgegebene Reihe „Armonia Strumentale“ weiterhin an Profil. Die drei in Besetzung, Schwierigkeitsgrad und kompositorischem Verfahren unterschiedlichen Werke von in Italien lebenden Komponisten aus drei Altersgruppen bieten durchaus neue, jedoch keineswegs experimentelle Blockflötenmusik.

Die 1972 entstandenen Stücke für Blockflötentrio (SAT) der Amerikanerin Jean Fritter, Schülerin von Hanns Jelinek, klar disponierte atonale Studien in durchsichtigem Kontrapunkt, sind durch Tempo, Dynamik, Artikulation, rhythmisch-metrischen Gestus und Temperament deutlich gegeneinander abgesetzt. Abwechslungsreichtum und Einheitlichkeit in der Gesamtfaktur sind bei aller Schlichtheit auf bemerkenswerte Weise in Einklang gebracht. In bezug auf Spieltechnik und Tonumfang wird den Spielern nichts Besonderes abverlangt. Im Interesse besserer Übersichtlichkeit der Partitur wäre es ratsam, bei einer Neuauflage die Stimme der Sopran-Blockflöte mit dem oktavierten Violinschlüssel zu versehen.

Neuzeitliche Blockflötenmusik

Herbert Baumann

Sonate
f. 3 Blockflöten. DM 6,—

Kurt Boßler

Thema und Variationen
f. 5–6 Blockflöten. DM 6,—
Trio f. Blockflöten
(Sopran, Alt, Tenor o. a.) DM 5,50

Carl Gerhardt

Quartett f. Blockflöten. DM 5,50

E.-L. v. Knorr

2–4stimmige Blockflötenstücke
DM 5,50

Rudolf Lerich

Kleine russische Suite d-moll
f. 3 Blockflöten. DM 5,50
Suite in F
f. 3 Blockflöten. DM 5,50
Serenade in F
f. Blockflötenquartett. DM 5,50
Suite a-moll
f. 3 Blockflöten. DM 5,50
24 Kanons
f. 2 Melodie-Instrumente. DM 5,50

Hanning Schröder

Musik f. eine Blockflöte allein
(5 Sätze aus einer Tonreihe) DM 5,50
Trio für Blockflöten
(2 Alt, 1 Tenor) DM 5,50



ROBERT LIENAU · BERLIN

Nicht unbedingt Virtuosen, aber doch recht geübte und sensible Spieler erfordern die „Evoluzioni“ von Eliodoro Sollima. Das kompositorische Prinzip dieser rhapsodischen Fantasie wird gleich am Anfang erkennbar: Ein aus acht verschiedenen Tönen fortissimo aufgebauter liegender atonaler Klavierakkord, abgelöst von einem neunen, von Blockflöte und Klavier pianissimo repetierten Ton, eröffnet einen organischen Prozeß harmonischer und motivischer Entwicklungen, die sich Schritt für Schritt in kleinen Stufen vollziehen. Es entsteht eine unaufhörlich agogisch bewegte horizontale Linie, komplementär verteilt zwischen den beiden Instrumenten. Durch detaillierte Spielanweisungen legt der Komponist die häufigen Modifikationen von Tempo, Charakter und Dynamik fest. Letztere ist geschickt so angelegt, daß die entsprechenden Möglichkeiten der Blockflöte nicht nur berücksichtigt, sondern gezielt eingesetzt werden. Leider gibt es etliche Druckfehler, die allerdings den hervorragenden Eindruck von Komposition und Edition kaum beeinflussen.

Amico Dolci, geboren 1957, ist Kompositionsschüler Sollimas. Die drei 1972 entstandenen umfangreichen Fantasien für Alt-Blockflöte allein zeugen von beachtlichem Einfallsreichtum des jugendlichen Komponisten (und Blockflötisten), der sich erklärtermaßen von den Eingebungen seiner „inneren Stimme“ leiten ließ und daher auch für seine Stücke die Bezeichnung „Ricercari“ wählte — ein im 16. Jahrhundert aufgekommener Gattungsbegriff für quasi aufgeschriebene einstimmige Improvisation. Dolcis Musik steckt voller Kontraste. Die einzelnen Ricercari sind in mehrere Abschnitte gegliedert, die fantasievolle, z. T. programmatische Titel tragen wie z. B. „Come guardando un vasto orizzonte“. Technisch nicht leicht, bieten die Stücke spielfreudigen Blockflötisten außer konventionellen Problemen auch einige Neuerungen wie Mehrklänge und extreme Höhe. Die für a^3 und d^4 angegebenen Griffe dürften auf vielen Instrumenten schlecht stimmen bzw. nicht ansprechen. Mein Vorschlag:



Dankenswerterweise ist darauf hingewiesen, daß dynamische Differenzierung auf der Blockflöte grifftechnischen Intonationsausgleich erfordert. Angeregt sei noch, künftig auch Abweichungen der Mehrklänge von den Tonhöhen unseres Systems nach oben oder unten genauer zu notieren.

Editorisch ist die Ausgabe gut gemacht, wenn auch Wendemöglichkeiten nicht immer glücklich gewählt sind. In der biographischen Notiz über Dolci ist, wie so oft, von Kompositionen für flauto, Flöte, flute die Rede, wo es sich um solche für flauto dolce, Blockflöte, recorder handelt. Die richtigen Bezeichnungen würden dazu beitragen, Mißverständnisse zu vermeiden.

Sebastian Kelber

Im Anschluß an die eben besprochenen Editionen seien hier gleich noch die folgenden erwähnt:

G. F. Händel: Largo e Alla breve aus der Triosonate op. 5, Nr. 5, für 2 Blockflöten und Cembalo oder für Blockflöten-Trio (SAT) eingerichtet von Walter Bergmann. Reihe „Armonia Strumentale“, Nr. 6. Società Italiana del Flauto Dolce, Rom

Frédéric Chalon: Duetti für Sopran- oder Tenor-Blockflöten, hsg. von Giancarlo Rostirolla. Reihe „Armonia Strumentale“, Nr. 7. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven. DM 6,—

Die beiden ersten Sätze aus der Händelschen Triosonate wurden von (original) g-Moll nach e-Moll transponiert. Da jedoch die einzelnen Stimmen einen Tonumfang von weit über 2 Oktaven fordern, mußten sehr viele Oktavtranspositionen vorgenommen werden, die leider nicht gekennzeichnet sind und von denen man viele sich hätte ersparen können, wenn man die Sätze in der Originaltonart belassen hätte.

Die Duetti von Chalon sind eigentlich für das zu Anfang des 19. Jahrhunderts beliebte Flageolet geschrieben, auf dem damals häufig Tanzweisen gespielt wurden. Die von Chalon gebotenen volkstümlichen Melodien und Singspiel-Lieder erinnern nicht selten an Musik für Spieluhren. Der Herausgeber sieht hierin nützliches Studienmaterial für Anfänger. Diese sollten allerdings schon ein wenig fortgeschritten sein, zumindest in der zweiten Stimme; dort müssen sehr häufig Arpeggien einschließlich Septimenakkorden gespielt werden, die in schnellem Tempo eine doch schon recht geläufige Technik voraussetzen. h-r

Originelles für junge Blockflötisten

Cesar Bresgen: Nachruf für eine Amsel. Für einen Blockflötenspieler (ZfS 430)

Eberhard Werdin: Triostücke, für zwei Blockflöten (SA) und Gitarre (ZfS 433)

Konrad Lechner: Traum und Tag. Zwölf Impressionen für Sopran-Blockflöte allein (ZfS 436)

Moeck Verlag, Celle. Spielpartitur je DM 3,20

Bresgens Nachruf für eine Amsel, die durch übermäßigen Kirschengenu  zu Tode kommt, besteht

Frankfurter Blockflötenhefte

2 Sopranflöten leicht je 3,50 DM

Bach und Händel
Kleine leichte festliche
Stücke

Aus der Zeit um Bach
Suite von Peuerl sowie
Stücke von J. B. Lully,
Telemann u. a.

Wolfgang
Wolfgang Amadeus Mozart

Fordern Sie Katalog an

Musikverlag

Georg Bratfisch

Kressenstein 12, D-8650 Kulmbach

aus 13 Zeugnissen des musikalischen Werdegangs dieses Vogels, abwechselnd auf Sopranino, Sopran-, Alt- und Tenor-Blockflöte zu spielen, und erläuternden Zwischentexten, die vom Blockflötenspieler selbst oder einem Sprecher rezitiert werden können. Der Komponist hat die kleine Geschichte mit Einfällen und didaktischem Geschick in Szene gesetzt. Spieler auf verhältnismäßig elementarer Stufe können dabei Gefühl für rhythmische Differenzierung und agogisches Geschehen sowie eigene Mitgestaltungsfähigkeit entwickeln und werden überdies mit einigen etwas ungewöhnlicheren Intervallen und Intervallsprüngen bekannt.

Drei Bagatellen bilden das erste der Triostücke von Eberhard Werdin, das zweite ist ein Quodlibet mit Evergreens aus der Zeit der Wiener Klassik („Musikalische Seitensprünge“, auch als musikalisches Ratespiel für junge Zuhörer zu verwenden), und als Beschluß gibt es einen lebendigen Fugatosatz, in dem die Gitarrenstimme eigenständige lineare Funktion erhält. Harmonisch gesehen tonal, bieten die Triostücke Spielern auf der unteren Ausbildungsebene mannigfachen Anreiz für die Praxis des Zusammenspiels in dieser Besetzung.

Konrad Lechner hat seine „Traum und Tag“-Impressionen Carl Orff zum achtzigsten Geburtstag

gewidmet, fürwahr eine treffliche Huldigung! Diese in sehr persönlicher Weise subtil gestalteten Miniaturen voller Poesie verlangen nach dem schon fortgeschrittenen, einfühlsamen Spieler, der Laufwerk, Sprünge, Spezialeffekten mit Fingern, Zunge und Atem, metrischer Vielfalt und schwebenden Rhythmen ebenso gerecht wird wie feinen Schattierungen der Artikulation. Zur Ausführung der tonal bis freitonal komponierten Stücke gibt Lechner ins einzelne gehende Hinweise, die sein Vertrautsein mit dem Blockflötenspiel belegen. Und dieses Vertrautsein erlaubt ihm, das, was er komponiert, in seiner Substanz seriös abzusichern und außerdem auch einige technische Nüsse auszustreuen.

Sebastian Kelber

Neu in der Reihe „Der Bläserchor“

Alexander Agricola: Carmina zu 3 Stimmen
Ed. Nr. 3620, Spielpartitur DM 6,50

Giovanni Maria Trabaci: Vier Fugen zu 4 Stimmen
Ed. Nr. 3619, Spielpartitur DM 6,50

Lodovico Viadana: Sinfonie musicali op. XVIII zu 8 Stimmen in 2 Chören, 2. Folge. Ed. Nr. 3618, Part., 2 Chorp. u. Baßstimme kpl. DM 17,50

Sämtlich hsg. von H. Mönkemeyer. Moeck Verlag, Celle

In der Reihe „Der Bläserchor“ erscheinen Werke vornehmlich aus der Renaissancezeit, die sich besonders dafür eignen, auf historischen Blasinstrumenten (einschl. Blockflöten) musiziert zu werden. So bewegt sich beispielsweise der in beiden Chören von Viadana verlangte Tonumfang in allen Stimmen nicht über eine Dezime hinaus, so daß hier auch die Besetzung mit Windkapelnsinstrumenten keine Schwierigkeiten zur Folge hat. Die Baßstimme („per sonar nell'organo“), als Basso sequente die jeweils tiefste Stimme in beiden Chören, ist mit Ausnahme der Versetzungszeichen für die große Terz nicht beziffert. Beide Chöre sind einander gleichwertig. Sie erklingen in stetem Wechsel, und es empfiehlt sich daher eine Besetzung in unterschiedlichen Klangfarben.

Von den Trabaci-Fugen ist die vierte — „Decimo Tono“, aus Libro primo, 1603 — die interessanteste. Ihr Thema beherrscht das ganze Stück, in dem Themenverkürzung, Engführung, Taktartwechsel und ausgeschriebene Diminutionen in der Schlußkadenz überraschen.

Wie sehr Alexander Agricola (gest. 1506) von seinen Zeitgenossen geschätzt worden ist, beweisen die zahlreichen Überlieferungen seiner Messen, Motetten und Chansons. Die meisten der hier von Mönkemeyer ausgewählten Carmina sind weder dis-

ROESSLER

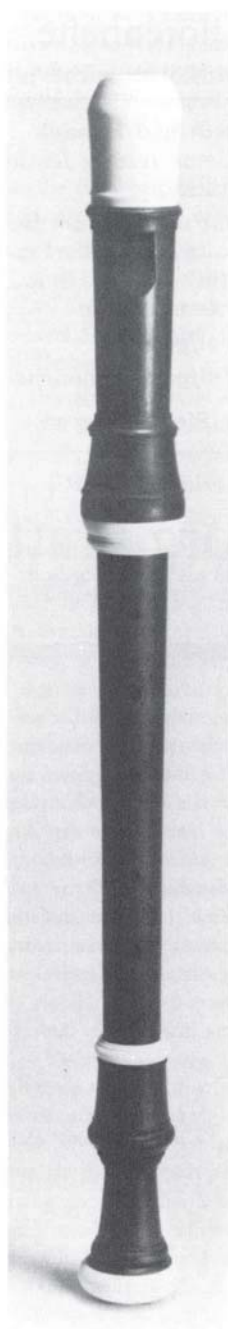
BLOCKFLÖTEN

HISTORISCHE

HOLZBLASINSTRUMENTE



HEINZ ROESSLER
BLOCKFLÖTENBAU
POSTFACH 1648
D-2240 HEIDE/HOLSTEIN
TEL. (0481) 5360



kant- noch tenorbetont, sondern in allen drei Stimmen gleichmäßig thematisch durchgestaltet, oft mit außerordentlicher rhythmischer Lebendigkeit. Die kunstvolle Linienführung wird am deutlichsten zum Ausdruck kommen bei Besetzung der einzelnen Stimmen mit Instrumenten verschiedener Familien (Spaltklang), doch auch Renaissancespieler finden da eine dankbare Aufgabe. h-r

Zur Besprechung liegen vor u. a.

BACH: Sonaten für Flöte und b. c. C-Dur, Es-Dur, g-Moll (A. Dürr). BA 4418, Bärenreiter

Michel Corrette: Sechs Sonaten, op. 23, für 2 Flöten (Nagel). Heinrichshofen („L'arte del flauto“)

J. S. Bach: Sonata I, C-Dur, für Flöte und Gitarre bearb. von S. Thomatos. Zimmermann

Early Instrumental Music for Recorders (van Nevel). Duos, Trios und Quartette aus Mittelalter und Renaissance. 5 Hefte, De Monte Verlag, Leuven

Martin Gümbel: Neue Spieltechniken in der Querflötenmusik nach 1950. BA 3340 a, Bärenreiter

Willem Kersters: Sonatine für Oboe und Klavier. Verlag Centre Belge de Documentation Musicale (CEBEDEM) Brüssel

Aurèle Nicolet (Hsg.): Pro musica nova. Studien zum Spielen Neuer (Flöten-) Musik. Gerig

G. B. Pergolesi: Konzert D-Dur für Flöte, 2 Violinen und b. c. (Kölbel). Heinrichshofen

Ein Verzeichnis der wichtigsten Neuerscheinungen für Holzbläser seit 1975 bringen wir als Beilage zu Heft 2/76

SCHALLPLATTEN

Johann Sebastian Bach: Sechs Sonaten für Flöte und obligates Cembalo (Nach den Trios für Orgel, BWV 525—530). *Gunther Pohl* (Flöte) und *Waldemar Döling* (Cembalo). BM 30 SL 1913/14, Bärenreiter-Musicaphon. 2 LP, je DM 22,—

Die Einspielung dieser Sonaten auf Schallplatten ist eine geschickte Ergänzung zur Veröffentlichung der Stücke im Druck (vgl. Notenbesprechung in diesem Heft). Gunther Pohl und Waldemar Döling sind Interpreten mit offenbar gleichlautenden Temperamenten. Daß die Aufnahme nicht immer der Triofaktur gerecht wird (auffallend in der Sonate C-Dur), ist nicht Schuld des Cembalisten. Im übrigen hat man den Eindruck, daß die zweite Platte (Sonaten a-Moll, F-Dur, C-Dur) im ganzen ausgeglichener, von den Spielern „eingespielter“ ist als die erste. Die Tempi sind besser, werden auch besser durchgehalten, während in den ersten zwei Sonaten (G-Dur, e-Moll) zähe Stellen stecken, die zusammen mit verschleppten Tempi den Eindruck trüben. Besonders die langsamen Sätze leiden darunter, wenn ruhig gespannte Phrase, Tempo und Spieler nicht übereinstimmen. Lobenswert ist das sonst sehr ausgeglichene Spiel Pohls, man ist geneigt zu sagen: zu ausgeglichenes Spiel. Klingt auch die Höhe zuweilen etwas scharf (was sich hätte technisch ausbügeln lassen), so ist der Ton doch von großer Ebenmäßigkeit im Klang. Manche Tempi könnte ich mir anders denken, schon aus der Analogie zu ähnlichen Themen und Motiven in anderen Bachschen Kompositionen. Auch könnten Übergänge z. B. zu

Repräsentanten vom Cembalo organischer geführt sein. Im ganzen jedoch eine schöne Aufnahme. Man darf gespannt sein auf die nächsten Einspielungen dieser Stücke, die sicher bald erscheinen werden. Denn wen würde das nicht reizen? D.

Bach skurril

J. S. Bach: Suiten für Violoncello solo Nr. 1—3. Für Blockflöte arrangiert und gespielt von Frans Brüggen. EMI Electrola C 065-81833; DM 25,—

Sind Violoncello und Altblockflöte austauschbare Instrumente? Frans Brüggen wagt in der vorliegenden Aufnahme den Versuch.

Die barocke Spielpraxis geht von einer Austauschbarkeit der Melodieinstrumente aus. Jedoch Johann Sebastian Bach komponiert für jeweils bestimmte Instrumente unter Berücksichtigung ihrer spezifischen Klangmöglichkeiten. Die auf ein bestimmtes Instrument ausgerichtete espressive Lineatur und seine eindeutige Diktion der Artikulation und Phrasierung machen eine Bearbeitung für andere Instrumente recht problematisch. Bach selbst transkribierte nicht wahllos, sondern trug bei seinen Bearbeitungen den veränderten instrumentalen Bedingungen Rechnung, so daß oft genug eine Bachsche Transkription einer Neufassung gleichkam.

Im Vergleich des Violoncellos mit der Altblockflöte sind extreme Divergenzen in bezug auf Lage, Tonumfang, Spielweise, Klang, Dynamik, Artikula-

tion und Phrasierung festzustellen. Diese Unterschiede führen zu einer stark eingeschränkten Realisierbarkeit der Violoncello-Suiten für die Altblockflöte. Frans Brüggen versucht, das Unmögliche bravourös zu meistern. Dennoch steht auch er hier vor unlösbaren Aufgaben. Der geringere Tonumfang der Altblockflöte zwingt ihn dazu, Töne zu versetzen, Lineaturen zu verändern und damit die immanente Polyphonie Bachs zu durchbrechen. Die dynamische Schwäche der unteren Blockflötenlage versucht er auszugleichen, indem er tiefe Töne bis zur rhythmischen Verzerrung agogisch dehnt. Ebenso ist seine Atmung mitunter strukturell recht problematisch und widersprüchlich. Mit Ausnahme der Spitzentöne, die oftmals unschön übersteuert wirken, ist die Tonbildung in den übrigen Bereichen äußerst klangvoll und ausgewogen. Allerdings geht in den langsamen Sätzen sein espressives Spiel durch Übersteigerung der Mittel in eine gewisse Manieriertheit über. Hier werden einzelne Töne auf Kosten der Intonation stark überzogen und das Gesamtbild durch unausgeglichenes Vibrato empfindlich getrübt. Im übrigen folgt Frans Brüggen der vorgezeichneten Artikulation genau, wandelt Akkorde virtuos in Arpeggien um und realisiert die schnellen Sätze mit makelloser Technik.

Facit: Eine brillante flötistische Leistung am ungeeigneten Objekt. M. E.

Händel-Interpretationen mittelmäßig bis genial

Neue Plattenaufnahmen der Bläsersonaten

Gebannt starren seit Jahrzehnten Generationen von Flötenschülern (travers oder a bec) in ihre Händel-Noten und finden keinen Weg. Händels Kammermusik erfordert Reife und Meisterschaft. Die Gefahr liegt in der scheinbaren Geringfügigkeit der technischen Anforderung und in der Höhe der gestalterischen. Interessant, wie die Großen ihres Faches ihn meistern. Sollten Repertoiresonaten-Zyklen nicht eigentlich exemplarisch sein?

Zum Vergleich wurden gewählt:

G. F. Händel: Die Sonaten für Querflöte

Peter-Lucas Graf (Flöte), Manfred Sax (Fagott), Jörg Ewald Dähler (Cembalo)
Verlag Claves, Thun (Schweiz), LP 30-238. 2 LP, DM 42,— (Disco-Center, Kassel)

G. F. Händel: Sonaten für Flöte und Basso continuo

Karlheinz Zöllner (Flöte), Waldemar Döling (Cembalo), Wolfgang Boettcher (Violoncello)
EMI Electrola 63 026. 1 LP, DM 21,—

G. F. Händel: Blockflöten- und Oboensonaten

Michel Piguët (Blockflöte, Oboe), Lionel Rogg (Cembalo), Michael Jappe (Viola da gamba), Walter Stiftner (Fagott)

EMI Electrola C 163-29031/2, 2 LP, DM 29,—

G. F. Händel: Sämtliche Sonaten für ein Blasinstrument und b. c.

Frans Brüggen (Blockflöte, Traversflöte, Gesamtleitung); Bruce Haynes (Oboe), Bob van Asperen (Cembalo, Orgel), Anner Bijlsma (Violoncello), Hans Jürg Lange (Fagott)

Philips 6747 096. 3 LP, DM 49,—

wobei in den beiden letztgenannten Aufnahmen auf historischen Instrumenten und mit ebensolchem Anspruch musiziert wird.

Jedoch: bei der EMI-Produktion bleibt das Ergebnis weit hinter dem Anspruch zurück. Sicher liefert Piguët stellenweise mehr als nur saubere Handwerksarbeit. So sind seine langsamen Sätze durch auffallend schöne und souveräne Verzierungen geschmückt, so verfügt er über eine sehr anpassungsfähige Continuo-Gruppe, so kommt auch in langsamen Sätzen nie Langeweile auf — aber dies alles geht schließlich unter in Piguëts kaum differenziertem, aufgeregt kehligem Vibrato, in seinem meist robusten, wenig geschmeidigen Blockflötenton und in dem offenkundig gering entwickelten Vermögen, die musikalischen Phrasen zu erkennen und darzustellen. Auch läßt sich mangelnder Spürsinn für Steigerungen und Intervallspannungen nicht wettmachen durch handfeste, vordergründige Geschäftigkeit. Der Beherztheit und dem frischen kurzweiligen Spiel in den schnellen Sätzen (wird hier etwas unbekümmert einem landläufigen Händel-Klischee gefolgt?) steht auch in den Oboensonaten leider nicht die etwas grüblerische, tastende Besorgtheit im langsamen Satz gegenüber, wie sie die Brüggen-Einspielung so eindrucksvoll demonstriert.

Frans Brüggen liebt es, sich selbst Denkmäler zu setzen. Mit der Philips-Kassette der Händelschen Bläsersonaten ist es ihm einmal mehr im positiven Sinne gelungen. Genau genommen entzieht sich Brüggen jeder Rezension; denn sein Spiel ist über die exzellente instrumentale technische Brillanz und die unanfechtbare musikalische Kompetenz hinaus mitunter so subjektiv getönt, daß man schon versucht sein könnte, wenn auch kaum bei dieser Händel-Kassette, die Grundsatzfrage zu diskutieren, wie frei ein Interpret mit dem Material des Komponisten überhaupt umgehen dürfe. Unter den Interessenten beginnen sich folgerichtig auch allenthalben „Lager“ zu bilden, deren Parteigänger Brüggens eigenmächtigen Stil entweder rundweg ablehnen oder kritiklos zu kopieren versuchen. Beides erscheint mir wenig

Spielanleitungen und Spielstücke für historische Holzblasinstrumente

Hantelmann, G. v.: Spielanleitung für Krummhorn, Cornamuse und Kortholt (dt./engl.). Ed. Nr. 2077, DM 12,—

Kernbach, V.: Spielanleitung für Barock-Rankett (dt./engl.). Ed. Nr. 2081, i. V.

— Spielanleitung für hohe Zinken (dt./engl.). Ed. Nr. 2080, DM 16,—.

Steinkopf, O.: Spielanleitung für Dulciane und Pommern (dt./engl.). Ed. Nr. 2079, i. V.

Mönkemeyer, H.: Spiel- und Übungsbuch in 4 Teilen für Krummhörner, Cornamusen, Kortholte und andere Renaissance- und Barock-Instrumente.

— Teil I, für 2 Instrumente im Quintabstand. Ed. Nr. 2088, i. V.

— Teil II, für 2 Instrumente in gleicher Lage. Ed. Nr. 2089, i. V.

Mehrstimmige Werke für das Ensemblespiel mit historischen Holzblasinstrumenten sind enthalten in der Editionsreihe DER BLASERCHOR, hsg. von H. Mönkemeyer, und einzeln in Heften der Reihe ZEITSCHRIFT FÜR SPIELMUSIK. Bitte schreiben Sie uns, wir beraten Sie gern!

Das Blockflöten-Repertoire

Kammermusik und Studienliteratur aus fünf Jahrhunderten
herausgegeben von Gerhard Braun

Die ersten 6 Hefte der neuen Editionsreihe sind soeben erschienen

Braun, G.: Acht Stücke für Sopran-Blfl. und Schlaginstrumente.
Ed. Nr. 2502, Spielpartitur DM 6,50

Gümbel, M.: Flötenstories, für 3 Blfl. gleicher Stimmelage.
Ed. Nr. 2504, Spielpartitur DM 12,—

Lechner, K.: Ludus juvenalis I. Zwei Canzonen für Sopran-Blfl. und Klavier. Ed. Nr. 2506, kpl. DM 16,50

Marais, M.: Suite e-Moll für 2 Alt-Blfl. und b. c.
Ed. Nr. 2505, kpl. DM 22,50

Ortiz, D.: Vier Recercaden, für Alt-Blfl. und Gitarre oder Cembalo.
Ed. Nr. 2503, kpl. DM 13,50

Telemann, G. Ph.: Ouverture (Suite) a-Moll für Alt-Blfl. und Streichorchester. Studienausgabe für Alt-Blfl. und Klavier (Hechler).
Ed. Nr. 2501, kpl. DM 15,—

Bitte beachten Sie den Sonderprospekt in diesem Heft. Sollte er wesentlich nicht beiliegen, fordern Sie ihn bitte an.

VERLAG · D-3100 CELLE

MOECK

sinnvoll; jedoch bin ich der Meinung, daß der angehende Musiker, und nicht nur der angehende, unglaublich viel von diesem wahrhaft schöpferischen Solisten lernen kann, selbst wenn er nicht alle seine Unternehmungen zu akzeptieren vermag.

Einigkeit besteht wohl darin, daß Brüggens gern Tabus bricht. Vordergründig zum Beispiel, indem er sich, wo jeder andere mogelt, nicht scheut, den berühmten Blockflötentriller auf „g²“ (mit dem Trutzhahn-Effekt) zuweilen lang auszuspielen, subtiler, indem er beispielsweise Echostellen einfach „übersieht“. Doch gilt für die vorliegende Kassette: Händel bleibt Händel, auch wenn man die Handschrift des Interpreten spürt. Man spürt sie bereits bei der Lektüre des sehr informativen Begleittextes, dessen wissenschaftlicher Gründlichkeit man übrigens in der bei Hänssler verlegten Neuauflage der Fitzwilliam-Sonaten durch Klaus Hofmann wiederbegegnet. Leider ist die neu entdeckte G-Dur-Sonate in der Gesamtaufnahme noch nicht berücksichtigt.

Brüggens, der von seinen wechselnden Continuo-Gruppen feinnervigstes Zusammenspiel verlangt, bläst die Blockflöte mit der Gelassenheit des wahren Meisters. Und es gibt keine Stelle auf diesen sechs Plattenseiten, dies muß hervorgehoben werden, wo Brüggens oft sehr weitgehende Agogik für die Mitspieler zur Falle würde. Faszinierend, wie er immer Ruhe, nie Langeweile ausstrahlt, wie er ein Adagio (z. B. in der Sonate op. I, 2) zum Klangabenteuer werden läßt, wie er durch souveränen Umgang mit Vibrato, Atem, Ton und mit zum Teil raffinierten Pianogriffen alle dynamischen Möglichkeiten genial ausschöpft, wie er sein außergewöhnlich subtiles Gefühl für die musikalische Phrase und deren Nuancierung einsetzt! Wenn Jochen Vetter Frans Brüggens zusammen mit anderen prominenten Blockflötisten „fehlende Beherrschung des Atems, mangelnde Farbigkeit der Vibrato-Skala sowie die puritanische Verweigerung einer ... ‚süßen‘ Klangsinnlichkeit“ attestiert, so stellt sich statt der Frage nach Akzeptierung oder Ablehnung eines eigenwilligen Stils hier eine ganz andere!

Bruce Haynes, der Oboensolist dieser Einspielung, zeigt in seiner Gestaltungsweise deutlich die Handschrift Brüggens, der auch die Gesamtleitung dieser großen Händel-Kassette hat. Es wird schwingend und lebendig musiziert, wenngleich sich der Hörer erst an den oft obertönig spitzen, dann wieder ans Englischhorn erinnernden runden Ton der historischen zweiklappigen Oboe gewöhnen muß. Hier, wie auch bei den meisten anderen Aufnahmen, zeigt es sich, daß das Fagott als Continuo-Instrument der Bläsersonate ihre eigentliche Abrundung zu verleihen vermag.

Die Querflöten-Sonaten dieser Sammlung lassen sich mit den anderen hier besprochenen insofern kaum vergleichen, als Brüggens sie auf der barocken Traversflöte (mit nur einer Klappe) bläst, deren Intonationsanfälligkeit ja Legende ist und deren Tonsubstanz durch die konische Bohrung von der der Böhmflöte im Wesen unterschieden ist. So ist die Manier des Flötisten, die einzelnen Töne aufzutreiben, hier auch etwas fragwürdig. Man spürt zu sehr, wie er durch die Schwächen des Instrumentes beengt wird und wie Entfaltungsversuche sofort durch die Grenze dessen stoßen, was der Konsument heute von einer so anspruchsvollen Aufnahme wie der vorliegenden erwartet. Dies gilt besonders dort, wo als Tasteninstrument die Orgel gewählt wurde. Andererseits bringt die Traversflöte Brüggens einen sehr weichen, intimen Klang, was die gesamte Darstellung zwangsläufig verhaltener, gelegentlich auch vorsichtiger werden läßt, aber nie kühl, distanziert oder unbelebt. Gestalterisch und klanglich liegt somit eine Delikatesse für den Feinschmecker vor, für den Liebhaber warmer Töne, für den Genießer historischer, nicht historisierender Wiedergaben — und vielleicht ein Ärgernis für den modernen, nur-rational kritisierenden Perfektionisten.

Nachzutragen bleibt, daß in beiden Zyklen auf ausgesetzt wohlklingenden alten Originalinstrumenten und in zum Teil sehr niedriger Stimmung musiziert wird, wodurch manches intimer und weniger expressiv gerät, als beispielsweise bei den „modernen“ Aufnahmen mit den Querflötensonaten Händels.

Peter-Lucas Graf läßt sich durch seine Plattenfirma Claves helvetisch teuer verkaufen. Ob er sich auch gut verkaufen läßt, bleibt abzuwarten; denn nicht nur der Kostenvergleich mit der Aufnahme Zöllers fällt für Graf ungünstig aus! Händel wirkt bei ihm nicht selten unnahbar, fremd, vornehm distanziert, weil von jenem „lebendigen“ Musizieren, das der Cover-Text zu Recht beschwört, trotz durchweg engagierten Spiels meist nur Ansätze spürbar werden (z. B. im Schlußsatz der 1. Hallenser und im Allegro der 2. Hallenser Sonate). In den langsamen Sätzen fällt die geschickte Continuo-Aussetzung J. E. Dählers auf, doch dann enttäuschen Cembalo und Fagott wieder durch unpräzise Schlüsse. Aufnahmetechnisch mangelt es zudem an Ausgewogenheit zwischen Flöte und Fagott, das über weite Stellen mulmig im Hintergrund agiert. So wirkt die ganze Aufnahme zwar nicht schwunglos, aber doch recht bemüht. Graf's Ton rauscht aufdringlich in allen Lagen, und die Atemstellen versetzen den Hörer in Erstickungsängste, weil er die Atemnot des Flötisten zu unmittelbar miterleben muß. Was die Ornamentik, die musikalische Gestaltung und die Musizierfrische betrifft, so ist hier sicher

MEINL & LAUBER

**Meisterwerkstätte für Anfertigung
historischer Metallblasinstrumente
Barock-Trompeten,
Renaissance-Posaunen,
Klassische Naturhörner,
Konzert-Posaunen und Trompeten,
Meisterinstrumente.
Herstellung von Schallstücken
für alle Blechblasinstrumente**

8192 Geretsried 1, Postfach 1342, Tel. (0 81 71) 6 08 47

eine saubere Arbeit gelungen, aber die Souveränität der eklatanten Meisterschaft wie bei der Zöller-Interpretation sucht man vergebens.

Mit der Zöller-Platte ist EMI ein Wurf gelungen! Hier erlebt der Hörer ganz aktuell die so schwer darzustellende Verbindung Händelscher Genialität mit vitaler Lebensfreude. So attraktiv ist Händel selten zu hören! Beispielgebend sind die fein gesponnenen Verzierungen, denen man ihre oft teuflische Schwierigkeit nicht anmerkt, weil sich die Interpreten deswegen auch nicht ein einziges Mal eine metrische Schwankung gestatten und weil sie speziell im Adagio rasant Gewordenes mit größter Ruhe sich verströmen lassen. Und dabei wirkt nichts präntiös. Man trägt weder seine ausgefeilte Technik noch seine hochkarätige Artikulations- und Phrasierungskunst auf dem Tablett vor sich her — sie sind einfach selbstverständlich da. Zöller bläst in allen Bereichen mit außergewöhnlich stark nuancierter Tongebung, der das Violoncello Wolfgang Boettchers in jeder Beziehung gleichwertige Tongeschmeidigkeit entgegenzusetzen weiß (hier vermißt man kaum mehr das Fagott!). Waldemar Döling brilliert besonders durch unbestechliche Anschlags-Akkuratesse. Insgesamt spürt man hier etwas, das gerade bei sehr professionell ge-

machten Interpretationen oft auf der Strecke bleibt: die ungetrübte Freude am Musizieren bei höchstem interpretatorischen Anspruch. Eine Platte, auf der nicht gearbeitet, sondern gespielt wird!

Ich möchte am Ende meiner Besprechung auf die in der NMZ (Ausgabe August/September 1975) erschienene Besprechung von Jochen Vetter hinweisen, der sich in seinem Artikel „Bachs Söhne treten aus dem Schatten“ (Die preiswerte Diskothek) u. a. mit den oben besprochenen Schallplattenproduktionen auseinandersetzt.

Wolfram Waechter

Zur Ehre des Alphorns. Claves Verlag, Thun, 1975. Cla Dp 500, LP 30 cm. (In der BRD zu beziehen durch Disco-Center, Kassel: DM 22,—)

Wenn auch von der Systematik her Alphörner zum „Blech“ zählen, so wollen wir doch auf diese Platte aufmerksam machen, die akustische Zeugnisse zu einem der „Urinstrumente“ in so gelungener Weise darstellt. Die Aufnahmen im Freien (durch Radio Bern) mit ihrer unendlichen akustischen Weite faszinieren dabei besonders.

Die musikalische Verwendung von Alphörnern ist (nach Wiora) schon zu Ende des 4. Jahrhunderts in

Südtirol belegt. Die Grundformeln der Alpenmusik, wie sie im „Kühreien“ z.B. anklingen, sind aber archaisch. Von solch archaischen Formeln führt die Aufnahme über einfache Improvisationen bis zu einem Stück für Alphorn und Orgel von Etienne Izo (1905). Natürlich fehlt nicht die von Brahms in seiner 1. Sinfonie zitierte Alphorn-Weise, auch Leopold

Mozart ist vertreten mit der Sinfonia pastorella ... con un corno pastorito ..., von Josef Brejza meisterlich geblasen. Die Dokumentation wird durch eine informative und gut illustrierte Beilage zur Platten-tasche vervollständigt. Verantwortlich für Idee, Text und Zusammenstellung ist Dr. Brigitte Geiser, Bern. N.

NACHRICHTEN

Personalia

Johannes Hammig, Instrumentenbaumeister in Lahr, hat im Februar dieses Jahres seinen 65. Geburtstag gefeiert. Er stammt aus der weltbekannten Flöten-bauerfamilie August Richard Hammig in Markneukirchen. Seit mehr als 20 Jahren lebt Hammig in der Bundesrepublik, wo er zuerst in Freiburg/Br. eine eigene Werkstatt für den Bau von Boehmflöten errichtete. Auch er hat durch seine Instrumente, die von zahlreichen namhaften Flötisten in aller Welt gespielt werden, längst internationalen Ruf erlangt.

Uraufführungen

Frans Geysen, „Titel-loos“, für Flöte und Streichtrio: 3. 9. 1975 in Freiburg, gespielt vom Amphion-Quartett.

Karel Goeyvaerts, „You will never be alone anymore“, für Baßklarinette und Tonband: Dezember 1975 in Gent (Zentrum für Konzerterneuerung), gespielt von Harry Sparnaay.

Erhard Karkoschka, „im Dreieck“, für 3 Flötisten oder einen Flötisten und Stereotonaufnahme: 11. 11. 1975 Stuttgart (Theater der Altstadt).

Konrad Lechner, *Perspektiven* für Flöte und Klavier: 24. 10. 1975 in Mannheim (Bonifazius-Studio).

Raoul de Smet, *Trilogie* für 2 Oboen und Englischhorn: 18. 10. 1975 in Antwerpen, gespielt vom Belgischen Oboentrio.

Wolfgang Witzemann, „Suoniamo in due“, für Flöte und Bongos: 28. 9. 1975 in Pforzheim, gespielt von Gerhard Braun.

Rundfunkproduktionen

Bayrischer Rundfunk: Wolfram Waechter (Blockflöte) und Wolfgang Bauer-Schmidt (Klavier) spielten „Inventionen“ für Blockflöte solo von Gerhard Deutschmann und „Akoümenon“, 3 Sätze für Alt-Blockflöte und Klavier von Gerhart Schäfer. Die Produktion fand im Frühjahr 1975 statt.

Süddeutscher Rundfunk: Gerhard Braun (Flöte) spielte im SDR u. a. Werke von Wolfgang Witzemann auf Band: „Suoniamo in due“ für Flöte und Bongos und „Protopars“ für Flöte solo.

Festspiele

Die 13. Internationalen Musiktage „Flandern-Festival“ finden vom 30. 7. bis 13. 8. 1976 in Brügge statt. Auf dem Programm stehen eine Internationale Orgelwoche mit dem Orgelwettbewerb „J. S. Bach“, Interpretationskurse sowie Konzerte unter dem Motto „Musica britannica“. U. a. wirken mit aus England die Ensembles *The Early Music Consort London* (Ltg. David Munrow, 5. 8.) und *The Academy of Ancient Music* (Ltg. Christopher Hogwood, 9. 8.) und aus Brügge das *Ensemble Parnassus* (B. Kuijken, 8. 8.).

Von den Hochschulen

Mit Beginn des Wintersemesters 1975/76 hat Klaus Schochow eine Ausbildungsklasse für Querflöte an der Staatlichen Hochschule für Musik in Stuttgart übernommen.

An der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg/Br. wird es künftig eine hauptamtliche Lehrstelle für Klarinette und Bläser-Kammermusik geben. Sie wird mit Dieter Klöcker besetzt, der besonders in letzter Zeit durch zahlreiche Konzerte und Aufnahmen mit dem Consortium Classicum bekannt geworden ist, dessen Gründer und Leiter er ist.

Fortbildungskurse, Ferienkurse

4. — 11. 6. 1976 Stift Reichersberg am Inn (Oberösterreich): *Musik des Mittelalters und der Renaissance*. Leitung Dr. Konrad Ruhland. Anmeldung bis 1. 5. an Dr. Konrad Ruhland, Abt-Bernhard-Weg 1, 8351 Niederaltaich.

5.—12. 6. 1976 Weil der Stadt (Joh.-Kepler-Haus): *Musik der Renaissance*. Leitung Prof. Ferdinand Conrad, Prof. Rudolf Lützen, Alfred Lessing. (IAM)

28. 6. 1976 — 10. 9. 1977 Trossingen (Bundesakademie für musikalische Jugendbildung): *Die Blockflöte im Unterricht. Berufsbegleitende Fortbildung*. Der Lehrgang läuft in vier zeitlich voneinander abgesetzten Phasen ab, deren erste vom 28. 6. bis 2. 7. 1976 dauert. Er wird mit einer Prüfung abgeschlossen, über deren Bestehen ein Diplom ausgestellt wird. Dozenten sind Peter Hoch (zugleich Koordinator), Gerhard Braun, Nikolaus Delius und Ulrich Michels, unterstützt von Assistenten. Auf dem Programm stehen Instrumentaltechnik, Interpretation, Methodik/Didaktik, Musikgeschichte/Formenlehre, Musiktheorie, Literaturkunde und Ensemblespiel. Näheres durch die Bundesakademie, Postfach 110, 7218 Trossingen 1.

4. 7.—1. 8. 1976 Schloß Breitenreich (Niederösterreich):

Kurs 1 — *Ensemblespiel für historische Blasinstrumente* (Spätmittelalter und Renaissance)

Kurs 2 — *Rohr- und Hülsenbau für Doppelrohrblattinstrumente*

Kurs 3 — *Ensemblespiel für fortgeschrittene Spieler historischer Blasinstrumente* (Musik des Mittelalters und der Renaissance)

Kurs 4 — *Einführung in den Holzblasinstrumentenbau*

Als Dozenten wirken Anne-Marie Thiel (Amsterdam), Sven Berger (Göteborg), John Handet (London), Walter H. Sallagar (Wien) und David Skulski (Vancouver). Näheres (Prospekte, Anmeldung) durch W. H. Sallagar, Neulinggasse 42, A-1030 Wien.

17.—23. 7. 1976 Hustedt bei Celle (Heimvolkshochschule): *20. Kursus für das Spiel auf historischen Holzblasinstrumenten*, mit Ilse Hechler (Celle), Prof. Nikolaus Delius (Freiburg), Detlef Hagge (Hamburg), Julien Singer (Kassel) und Otto Steinkopf (Celle) als Dozenten.

16.—24. 7. 1976 Staufen/Br.: *Studio für alte Musik* im Rahmen der 28. Staufener Musikwoche. Leitung Prof. Hans W. Köneke, Hannover. Prospekte und Anmeldung: Staufener Musikwoche c/o Rathaus, 7831 Staufen/Br.

24. 7.—2. 8. 1976 Fredeburg (Deutsche Landjugendakademie): *Flöten-Kursus*. Leitung Günther Pohl, Zeljko Pesek, Prof. W. Kassebaum. (IAM)

— *Seminar für Blockflöte*. Manfred Harras, Susanne Schönbaum. (IAM)

8.—14. 8. 1976 Inzigkofen (Volkshochschulheim): *Lehrgang für Blockflötenspiel*. Leitung Fritz Behn, Lieselotte Beul, Dagmar Friedersdorff, Wolfgang Schinkopf.

20. Kursus für das Spiel auf historischen Holzblasinstrumenten

17.—23. 7. 1976 in der Heimvolkshochschule Hustedt bei Celle

Veranstalter:

MOECK Verlag +
Musikinstrumentenwerk

Dozenten:

Prof. Nikolaus Delius, Freiburg (Windkapselfinstrumente, Zusammenspiel auf Renaissance-Instrumenten)

Detlef Hagge, Hamburg (Zink, Zusammenspiel)

Ilse Hechler, Celle (Windkapselfinstrumente, Zusammenspiel)

Julien Singer, Kassel (Barock-Oboe, Diskantpommer, Zusammenspiel)

Otto Steinkopf, Celle (Baßdulcian, Barock-Fagott, Rankett)

Die Kurse wenden sich an Musiklehrer, Musikstudenten, Spielkreisleiter und Spieler historischer Holzblasinstrumente. Erfahrung im Zusammenspiel und Vomblattspiel wird vorausgesetzt. Im Vordergrund steht das Zusammenspiel auf Renaissance-Instrumenten. Für Spieler der oben erwähnten Instrumente besteht Gelegenheit zu Einzel- und Gruppenunterweisung in Verbindung mit der Erörterung aufführungspraktischer Fragen.

Anmeldungen werden erbeten bis
30. 4. 1976 an

MOECK Verlag +
Musikinstrumentenwerk
Postfach 143 D-3100 Celle 1

Gerhard Braun arbeitet an einem Konzert für Flöte und Kammerensemble (mit Sprech- und Singstimmen). Für den Blockflötenchor „Ganassi“, Berlin, schreibt er eine „Consort-Music“ für 12 Blockflöten, 2 Klaviere und Kontrabaß.

Erhard Karkoschka widmete sein jüngstes Werk „rechts und links“ für einen Flötisten Eberhard Blum. Gegenwärtig arbeitet er an einer Reihe kleiner Kompositionen für Blockflöten, die es dem Spieler erlauben, mit Hilfe eines Tonbandgerätes im Playback-Verfahren mehrstimmige Verläufe aus instrumentalen und konkreten Klängen selbst herzustellen.

Eine neue Komposition von *Helmut Lachenmann* für Klarinette und kleines Orchester soll während der Tage für Neue Musik des Saarländischen Rundfunks im Mai 1976 uraufgeführt werden. Solist ist Eduard Brunner, Hans Zender dirigiert.

Konrad Lechner hat eine Komposition für Tenor-Blockflöte solo abgeschlossen — Titel: Varianti I. Seine Impressionen für Sopran-Blockflöte solo unter dem Titel „Traum und Tag“ sind vor kurzem in der Editionsreihe „Zeitschrift für Spielmusik“ erschienen.

Wolfgang Witzemann schreibt an einer Reihe von Stücken für Blockflöten-Quartett unter dem Arbeitstitel „Bordun“. Bordun I (nach dem „Sommerkanon“) erschien soeben bei Moeck (ZfS 442).

Gerhard Braun (Rosenrotweg 15, D-7000 Stuttgart 80), geboren 1932. Studium (Hauptfach Flöte) in Stuttgart und (Komposition) bei Konrad Lechner, Darmstadt. Lehrtätigkeit seit 1957; seit 1973 Dozent für Flöten- und Blockflötenspiel an der Staatl. Hochschule für Musik Karlsruhe.

Nikolaus Delius (Bahnhofstraße 52 a, D-7815 Kirchzarten), geboren 1926. Studierte bei Georg Müller in Berlin und nach Kriegsende in Freiburg bei Gustav Scheck, R. Hammerstein, P. Keßler, E. Doflein sowie zeitweilig bei Gazzeloni und Blanquart. Seit 1964 Professor an der Staatl. Hochschule für Musik in Freiburg/Br.

Hermann Moeck (Postfach 143, D-3100 Celle 1), geboren 1922. Studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte, promovierte 1951. Zahlreiche Veröffentlichungen zum Thema Holzblasinstrumente in Fachorganen; Inhaber der Firma Moeck Verlag + Musikinstrumentenwerk.

Karl Ventzke (Lessingstraße 11, D-5160 Düren), geboren 1933, studierte Wirtschaftswissenschaften, ist Prokurist. Beschäftigt sich zur Entspannung mit Geschichte des Musikinstrumentenbaues; hier zahlreiche Veröffentlichungen (sowohl Bücher als auch Zeitschriftenartikel).

Die nächsten Hefte des Jahrgangs 1976 bringen u. a. folgende Beiträge:

Roland Böckle	Gruppenimprovisation im Instrumentalunterricht
Renate Hildebrand	Das Oboenensemble
Linde Höffer- von Winterfeld	Griffkombinationen und Klangfarben auf der Blockflöte
Klaus Hofmann	Händels Blockflötensonaten
Dieter Klöcker	Die Ausbildung von Klarinettenisten an deutschen Musikschulen — Anspruch und Realität
Peter Reidemeister	Zur Geschichte der Ringklappenflöte
Karl Ventzke	Dr. med. J. J. H. Ribock (1743—1785) — Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Querflöte

Außerdem: Porträt Konrad Lechner / Analysen zu Heider, Katalog für einen Blockflötenspieler, sowie zu Werken von C. Ph. E. Bach, J. S. Bach und L. Berio (Sequenza für Oboe) / Aktuelle Berichte (u. a. über Musikinstrumentenauctionen bei Sotheby und Christie in London) / Rezensionen / Informationen / Leserforum

Heft 2/76 erscheint im Juni 1976

Unentbehrlich für den Flötisten!

Jochen Gärtner

DAS VIBRATO

unter besonderer Berücksichtigung der Verhältnisse

bei Flötisten

Historische Entwicklung – Neue physiologische Erkenntnisse
Vorstellungen eines integrierenden Lehrverfahrens

160 Seiten (Format 19 x 24), zahlreiche Abbildungen,
Notenbeispiele. Tabellen und Myographien. Leinen DM 80,-

Die Fachwelt meint:

...Und es ist geradezu spannend, als Flötist eine exakte Analyse von Vorgängen zu verfolgen, mit denen man sich durch persönliche praktische Erfahrung vertraut fühlt... Die bei allen Ausführungen tolerante Haltung des Verfassers ist denn auch als besonders erfreulich zu werten... Er schafft auf Grund nunmehr unanfechtbarer Tatsachen objektive Klarheit. Diesen Gewinn sollte sich zumindest kein unterrichtender Flötist entgehen lassen.

Peter Lukas Graf

...Zur umfassenden Darstellung des Vibratos als Phänomen musikalischen Ausdruckswillens tritt eine eingehende Untersuchung der physiologischen Zusammenhänge beim Vibrato von Flötisten, wie es sie bisher nicht gegeben hat... wird hoffentlich nicht nur von Flötisten gelesen...

Nikolaus Delius

...eine echte wissenschaftliche Leistung...

Hans-Peter Schmitz

Gustav Bosse Verlag Regensburg

HOLZBLASINSTRUMENTE DER RENAISSANCE- UND BAROCKZEIT

Eine musikalische Liebhaberei besonderer Art



Barock-Oboe



Renaissance-Krummhorn

KRUMMHÖRNER
CORNAMUSEN
KORTHOLTE
RANKETTE
DULCIANE
POMMERN
ZINKEN
TRAVERSEN
OBOEN
FAGOTTE
CHALUMEAUX

MOECK



Robert Tournières (1667—1752)

Höfische Kammermusiker. Paris um 1705

Dieses so ansprechende Bild hat hinsichtlich der dargestellten Personen zu mancherlei Deutungen Anlaß gegeben. Sicher identifiziert ist indes nur der hinter dem Tisch stehende Michel de la Barre, wichtiges Mitglied der französischen Hofmusik und wohl anerkanntester Querflötenvirtuose seiner Zeit, darüber hinaus auch erfolgreicher Komponist.

Als Gambenspieler glaubte man Marin Marais (1656—1728) oder Antoine Forqueray (1672—1745) zu erkennen und als die beiden sitzenden Flötenspieler Jean († 1720) und Jacques (1680—1761) Hotteterre aus der berühmten Holzbläser- und Instrumentenbauerfamilie.

Standort: National Gallery, London

Format: 160 × 127 cm