

# TIBIA



MAGAZIN FÜR FREUNDE ALTER UND NEUER BLÄSERMUSIK

2/81

## INHALT

Rainer Weber  
Die Instrumentensammlung  
der Accademia Filarmonica in Verona  
und Probleme ihrer Restaurierung

Elli Edler-Busch  
„Blasdruck“ oder „druckschwacher Ansatz“?

Gunther Joppig  
Die Preisentwicklung von historischen  
Holzblasinstrumenten in den Jahren  
1975 bis 1980 (Fortsetzung aus 1/81)

Andreas Gutzwiller  
Die japanische Flöte shakuhachi  
und ihre Musik

Berichte · Rezensionen · Informationen

MOECK VERLAG CELLE

Dieser Nummer liegen bei ein Sonderdruck (Lüttmann, Technik des Rohrbaus für Doppelrohrblattinstrumente) sowie Prospekte der Firmen Moeck Verlag, Celle, und Hans Schimmel, Haiger-Steinbach

Kunstbeilage: Flötenhändler in Katmandu, Nepal

TIBIA. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik  
6. Jahrgang, Heft 2/1981

*Herausgeber:* Nikolaus Delius, Gerhard Braun, Hermann Moeck, Christian Schneider

*Schriftleitung:* Herbert Höntsch  
Postfach 143, D-3100 Celle 1  
Telefon (05141) 84036

*Ständige Mitarbeiter Inland:* Ilse Hechler, Celle; Linde Höffer-v. Winterfeld, Berlin; Armgard Pudelko, Hannover; Eberhard Buschmann, Höchberg; Dieter Klöcker, Freiburg/Br.; Bernd Konrad, Stuttgart; Georg Meerwein, Bamberg; Karl Venzke, Düren

*Ausland:* Tsuneko Arakawa, Yokohama; David Lasocki, London; John Mosand, Trondheim/Norwegen; Roman Escalas, Barcelona; Irmgard Knopf-Mathiesen, Kopenhagen; Ernst Kubitschek, Wien; Karl Lenski, Antwerpen; Frank Nagel, Riehen/Schweiz; Drs. Mirjam Nastasi, Voorburg/Holland; Czeslaw Palkowski, Warschau; Giancarlo Rostiolla, Rom

*Verlag und Vertrieb:* Moeck Verlag + Musikanstrumentenwerk, Postfach 143, D-3100 Celle

Rainer Weber: *Die Instrumentensammlung der Accademia Filarmonica in Verona und Probleme ihrer Restaurierung* (313)

Elli Edler-Busch: „*Blasdruck*“ oder „*druckschwacher Ansatz*“? (319)

Gunther Joppig: *Die Preisentwicklung von historischen Holzblasinstrumenten in den Jahren 1975 bis 1980, dargestellt anhand der Auktionsergebnisse in London* (Fortsetzung aus 1/81 und Schluß: 328)

Andreas Gutzwiller: *Die japanische Flöte shakuhachi und ihre Musik* (335)

Das Porträt: Andreas Gutzwiller (339)

Berichte (345): *150 Jahre Heckel-Instrumente / Flöte, wo gehst du hin?* (Meisterkursus Sebon) / *Shakuhachi-Flötist Yamamoto in Donaueschingen / Saxophonüberraschung in Darmstadt / Musik-Messe Frankfurt 1981*

Zeitschriften-Rundschau (358)

Bücher (359)

Noten (366)

Schallplatten (375)

Nachrichten (381)

Erscheinungsweise: dreimal jährlich

*Bezugskosten:* Jahresabonnement im Inland 24,- DM, im Ausland 27,30 DM, inkl. Versandspesen

*Anzeigenverwaltung:* Moeck Verlag, Postfach 143, D-3100 Celle 1, Telefon (05141) 84036, Telegramme Moeckverlag

Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 5, 48,- DM (1/16 Seite) bis 560,- DM (1/1 Seite), zuzüglich Mehrwertsteuer; Zuschläge für besondere Placierungswünsche. Im Preis enthalten sind die üblichen Satzkosten; die Anfertigung von Lithos wird gesondert berechnet.

Gezeichnete Beiträge stellen nicht unbedingt die Meinung 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:* Th. Schäfer Druckerei GmbH, Hannover; Titelentwurf Karl-Heinz Lingner

© 1981 by Moeck Verlag + Musikanstrumentenwerk, Celle. Printed in Germany

## Die Instrumentensammlung der Accademia Filarmonica in Verona und Probleme ihrer Restaurierung

Die bedeutendste private Vereinigung vorzüglich zur Pflege der Instrumentalmusik war im 16. Jahrhundert die *Accademia Filarmonica* in Verona<sup>1</sup>. Die Gesellschaft verfügte über ein eigenes Theater, eine bedeutende Notensammlung und einen großen Instrumentenfundus. Ein Teil der Blasinstrumente ist im Besitz dieser auch heute noch bestehenden Vereinigung unter den Inventarnummern 13247–13307 erhalten. Der Instrumentenbestand war so berühmt, daß vielfach auch Instrumente an Hofkapellen verliehen wurden<sup>2</sup>.

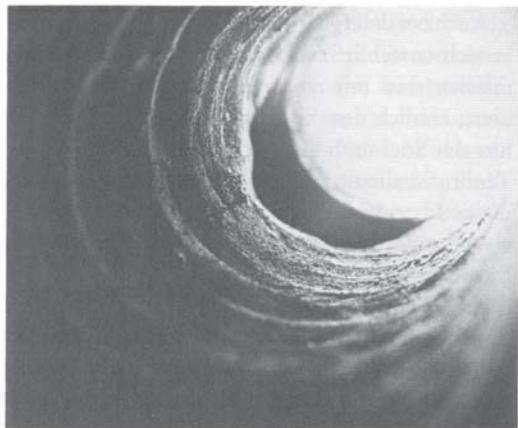


Foto Deifel, Ergoldsbach

Abb. 1 Blick durch die Bohrung einer der beiden erwähnten Baßflöten in c

<sup>1</sup> Vgl. Enrico Paganuzzi: *La Musica a Verona*, Kap. IV, S. 129 ff. (Banca Mutua Popolare di Verona 1976) und Giuseppe Turrini: *L'Accademia Filarmonica di Verona dalla Fondazione al 1600*, XIX (La Tipografica Veronese, Verona 1941)

<sup>2</sup> Vgl. G. Turrini, a. a. O. S. 42

<sup>3</sup> Vgl. G. Turrini: *Il Maestro Fiammingo Nasco a Verona*. Note d'Archivio XIV, 1937, S. 207

<sup>4</sup> Ebenda S. 206 ff.

<sup>5</sup> Vgl. Rainer Weber: *Some Researches into Pitch...* In: The Galpin Society Journal XXVIII, S. 7 ff.

<sup>6</sup> Vgl. Abb. 1

Bedeutende Komponisten haben dieser Gesellschaft vorgestanden, und aus Briefen geht hervor, daß für diese Instrumente und auch für einige der Musiker besondere Stücke geschrieben wurden<sup>3</sup>. In einem Brief von Nasco werden in diesem Zusammenhang die großen Flöten erwähnt<sup>4</sup>, von denen heute mindestens ein Teil noch vorhanden ist.

Die Instrumente tragen die Nummern 13242 bis 13254. Es sind fünf Bassettflöten in f, ein Bassett in f mit Extension bis d, zwei Bässe in c, drei Bässe in B und zwei Großbässe in F. Bis auf die beiden Bässe in c (13247, 13248), die mit ihrem doppelten Kleeblatt-Brandstempel aus der Werkstatt Rauch stammen, sind die Instrumente mit dem noch ungeklärten Brandstempel  in drei Versionen gekennzeichnet. Eindeutig ist für jede dieser Versionen ein anderes Werkzeug verwendet worden, und es fällt auf, daß mit diesen verschiedenen Werkzeugen Unterschiede der Stimmtonhöhen und handwerkliche Besonderheiten zusammenfallen<sup>5</sup>.

Bis auf einen Bassett (13254) und einen der B-Bässe (13244) stimmen die Instrumente bei  $a = 450$  Hz recht gut zusammen. Dabei sind die Längen der beiden Großbässe infolge unterschiedlicher Mensuren sehr verschieden. Auffallend rauh ist die Bohrung der beiden Bässe in c. Dabei sind gerade diese Instrumente mit ihren etwas engeren Mensuren ganz ausgezeichnet. Die Grifflöcher stimmen bei beiden Instrumenten gut überein und sind sauber gearbeitet. Aber im Innern scheint die Bohrung frei mit dem Löffelbohrer ausgedreht zu sein, und richtige Fetzen sind aus der Wandung gerissen<sup>6</sup>. Der Hersteller muß sehr genau gewußt haben, worauf es ankommt.

Einmalig ist die Bassettflöte (13249) mit Extension um nur zwei Töne durch zwei Klappen auf der Rückseite des Instruments. Sonst sind Blockflöten

mit dieser Erweiterung im tiefen Bereich (um drei Töne) nur von Hans Rauch und von Caspar Rauch bekannt. Hans Rauch ist als Erbauer der Bassettflöte (Geir. 244) im Museum Carolino Augusteum in Salzburg ausgewiesen durch die Gravur in einem verschlungenen Band auf dem Messingring an der Windkapsel: „HANS RAUCH VON SCHRATT“ und auf einem Ring der Fontanelle: „IHESUS MARIA ANNA 1535“. In sehr ähnlicher Form ist einer der Ringe an der Fontanelle des Basses mit Extension (Mu 180) im Bayerischen Nationalmuseum in München graviert: „HANS RAUCH VON SCHRATT“. Möglicherweise könnte es sich dabei um den seit 1530 als Zinkenist der Bayerischen Hofkapelle geführten Hans Rauch handeln (vgl. Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1894, S. 26).

Beide Instrumente sind unterhalb des Labiums mit dem Brandstempel aus zwei dreiblättrigen Kleeblättern gezeichnet. Der mit dem gleichen Brandstempel versehene Großbaß mit Extension im Museum Vleeshuis in Antwerpen kommt nachweislich aus dem Besitz des Hansekontors im Antwerpener Oosterhuis. Charles Burney sah die Instrumente im Oosterhuis und schreibt im Tagebuch seiner musikalischen Reise 1773: . . . *Es sind zwischen dreissig bis vierzig Stück von der gewöhnlichen Art Flöten, die aber das Besondere haben, daß die längeren darunter Esse und Klappen haben, wie die Hoboos und Bassons. Sie waren zu Hamburg gemacht, alle von einerley Holz und von einem Instrumentenmacher, Namens: Caspar Rauchs Schratenbach, welches auf die messingene Ringe gestochen war, welche um die meisten von diesen Instrumenten gelegt waren . . .* Leider ist keiner der Ringe erhalten, aber der gleiche Familienname, die gleiche Art, auf dem Messingring zu signieren, der gleiche Brandstempel lassen auf einen sehr engen Zusammenhang zwischen Hans und Caspar Rauch schließen. Außer Burneys Nachricht ist bisher über Caspar Rauch und die Hamburger Werkstatt nichts bekannt geworden. Zur Datierung der Instrumente des Oosterhuses geben die Berichte über die kurze Blütezeit des Hansekontors sichere Auskunft. Das Kontor wurde 1569 gegründet und bestand bis 1591, aber bereits ab 1574 ist ein deutlicher Rückgang zu verzeichnen. Die Instrumente dürften also um 1570 angeschafft

worden sein (vgl. Dr. J. Lambrechts-Douillez, *Een Contrabas Blokfluit in het Museum Vleeshuis te Antwerpen*).

Nachforschungen in Schrattenbach bei Memmingen ergaben, daß dort eine Familie Rauch (früher „Ruch“) seit ca. 1470 ansässig ist. Ein Mitglied der Familie fiel 1526 im Bauernkrieg. Die Nachkommen leben dort noch heute (Nachricht von Dr. Hütlinger). Auffallend ist, daß etwa zur gleichen Zeit im benachbarten Memmingen der Krummhornbauer Jörg Wier lebte. Er signierte die Messingfontanelle eines Krummhornes der Wiener Sammlung in sehr ähnlicher Art: „IORG WIER 1522“. Auch hier die sonst unbekannte Signierung auf einem Messingteil, auch hier der Name in einem verschlungenen Band; ein Zusammenhang ist naheliegend.

Das doppelte Kleeblatt mit dem nach rechts gekrümmten Stiel ist nur auf Block- und Colonnenflöten zu finden. Mehrere Instrumente mit diesem Stempel befinden sich heute in den Sammlungen von Paris, Brüssel und Frankfurt.

Auch bei den Querflöten (13276–13287) handelt es sich ausschließlich um tiefe Instrumente. Die meisten sind mit einem einfachen Dreiblatt signiert, ähnlich dem von Rauch bekannten, nur ist hier der Stiel nach links gekrümmt. Bei einem der Tenöre ist dieser Stempel herausgeschnitten, und dieses Instrument ist auch entschieden schlechter als die anderen. Geht man von der Stimmung der Blockflöten aus, so geben fünf der Tenöre mit dem Sechsfingergriff c' und vier der Bässe f. Sie stehen also einen Ganzton tiefer, als das bei Praetorius<sup>7</sup> vermerkt ist. Zu diesem Problem schreibt Praetorius an anderer Stelle<sup>8</sup>: *Darmit nun die Saitten desto besser bestimmt bleiben können/so müssen solche und dergleichen (Darm-) besaitete Instrumenta gemeinlich umb ein Thon tieffer gestimmt/und alßdann notwendig mit den anderen Instrumenten auch umb ein Secund tieffer musicirt werden.* Auf vielen bildlichen Darstellungen werden Querflöten zusammen mit darmbesaiteten Instrumenten gezeigt. Es kann sich also nur um ein Problem des Kammertons handeln.

Neben diesem Flötensatz, der aus Buchsbaum gebaut ist, finden sich drei Instrumente aus

<sup>7</sup> Vgl. Michael Praetorius: *Syntagma Musicum*, Band II, Wolfenbüttel 1619, S. 22, und Tafel IX, Ziffer 3

<sup>8</sup> Ebenda S. 15

Pflaumenholz. Ein Tenor (13287) ist mit *Rafi* und dem Greif von Lyon signiert<sup>9</sup>. Beim zweigeteilten Baß (13281) ist leider der originale Kopf verloren, der Unterteil trägt nur den Greif. Der Tenor steht nochmal einen Ganzton unter den anderen Instrumenten, und für den Baß ergibt sich aus der Lage der Grifflöcher das gleiche Verhältnis. Das ist nicht verwunderlich, wenn man den auch im 18. Jahrhundert noch tiefen Stimmton in Frankreich bedenkt. Beim dritten Instrument aus Pflaume handelt es sich um eine schwer definierbare Zwischengröße. Es ist unsigniert und primitiver gearbeitet. Einer der Bässe aus Buchsbaum hat eine weitere Mensur (13280), und das dritte und sechste Griffloch ist zur Erleichterung des Greifens seitlich gesetzt und dann entsprechend doppelt vorhanden. Auch hier ist nur das Griffstück original erhalten. Eine Signatur ist nicht vorhanden.

Bei den krummen Zinken handelt es sich durchweg um Chorzinken (13257, 13264–72). Fast alle sind aus Buchsbaum geschnitten, von Bünden zusammengehalten und mit Leder bezogen. Sieben der Instrumente sind im oberen Teil rautenförmig geschnitten. Das Leder ist vielfach mit Ornamenten verziert, die nur wenig vertieft sind und gezeichnet, nicht geprägt wirken. Nur ein Instrument (13272) ist für die heute gebräuchliche Handstellung gebaut, alle anderen sind nach links gekrümmmt. Soweit im Leder Signaturen erkennbar sind, entsprechen sie denen der Blockflöten. Sieben der Instrumente stimmen in der Tonhöhe überein. Eines (13266) ist einen halben Ton tiefer gestimmt, eines (13269) einen Halbton höher. Ein Instrument (13257) ist rund und mit braunem Leder bezogen. Es könnte älter sein, es kann sich aber auch um ein Instrument von mehr volkstümlicher Herkunft handeln.

Das in Schlangenform gebaute Instrument gleicher Lage (13291) war leider stark beschädigt. Vom Eingang fehlte ein Stück. Da aber eine ältere Fotografie vorlag, die das Instrument vor der Beschädigung zeigte, wurde es danach ergänzt. So sind wenigstens Länge und Form wieder erkennbar geworden und weiterhin erhalten.

<sup>9</sup> Claude Rafi, gest. 1553 in Lyon

<sup>10</sup> Vgl. z. B. Tenor-Krummhörner von Wier, Augsburg, Maximilians-Museum

<sup>11</sup> Städtisches Museum Ingolstadt, Nr. 2703 und 2704

Von den sieben stillen Zinken (13256, 13258–63) stammen drei eindeutig aus der gleichen Werkstatt. Sie sind auch mit dem gleichen Werkzeug gestempelt wie die Mehrzahl der Blockflöten. Der tiefste Ton ist g, also ein Ganzton unter den krummen Zinken. Das erinnert sehr an das Verhältnis zwischen Block- und Querflöten. Die eingedrehten engen Kessel sind trichterförmig, tief. Ein weiteres Instrument dieser Größe ist auch hier wieder einen Halbton höher gestimmt (13256). Die Mensur dieses Instruments ist etwas weiter, der Kessel größer, halbkugelig und sehr scharfrandig. Dieses Instrument ist unsigniert. Und auch hier ist ein längeres Instrument vorhanden im gleichen Stimmungsverhältnis wie bei den krummen Zinken (13261). Eine Besonderheit sind die beiden Instrumente (13262–63) mit sieben Grifflöchern und Rückloch, tiefster Ton g. Es sind also eigentlich a-Zinken mit dem angehängten Grundton. Das unterste Griffloch ist auf einem Wulst wie üblich doppelt angeordnet. Bei einem der Instrumente war eines dieser Löcher noch mit einem Holzpflock original verschlossen. Die vielen krummen Zinken für diese Handhaltung in dieser Sammlung und das verschlossene Loch zeigen, daß zumindest in Verona diese Handstellung bevorzugt wurde. Aber auch in anderen Sammlungen sind die Doppellocher mehrmals in diesem Sinne verschlossen<sup>10</sup>. Die Möglichkeit der „Spiegelhaltung“ hat sich teilweise bis ins 19. Jahrhundert erhalten, wie ein spiegelbildlich gebautes Klarinettenpaar von Heinrich Grenser im Museum der Stadt Ingolstadt zeigt<sup>11</sup>.

Nach den Signaturen und den Ornamenten im Leder stammen die fünf Tenorzinken (13292–96) aus derselben Werkstatt wie die krummen Zinken. Als Holz wurde hier Ahorn verwendet, das siebente Griffloch ist mit einer doppelflügeligen Klappe und Fontanelle versehen. Das Instrument 13293 steht wieder einen Halbton tiefer. Ein weiteres Instrument (13290) ist ganz als Schlanze ausgeführt mit einem schön gearbeiteten Schlangenkopf. Es ist außen rund, mit braunem Leder überzogen und um die Grifflöcher leicht ornamentiert. Es ist mit einem Hufeisen signiert und steht einen Ganzton über den anderen Instrumenten.

Die Signatur der vier Krummhörner (13297–13300, Diskant, 2 Tenöre und Baß) erinnert an eine Narrenkappe. Ein weiterer Baß mit dieser sonst

unbekannten Signatur befindet sich im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Die Instrumente sind auffallend kurz und sehr weit mensuriert. Nur eine der Windkapseln ist original erhalten. Die Instrumente sind aus Ahornstämmchen gebohrt. Sehr interessant ist die einarmige Klappe beim Baß. Diese Konstruktion ist sonst nur aus viel späterer Zeit bekannt. Die Instrumente waren vom Wurm besonders stark zerfressen. Sie zerbröckelten vor der Restaurierung bei jeder Berührung. Beim Diskant ist der obere Teil mit Leder bezogen. Möglicherweise verbirgt das eine Reparaturstelle oder auch verbohrte Grifflöcher.

Einmalig sind die Instrumente 13288 und 13289. Beide sind aus schwarz gebeiztem Ahorn gemacht. Jedes hat im Inneren zwei Kanäle, die sich von oben nach unten leicht konisch erweitern<sup>12</sup>. Ähnlich wie beim Dulcian sind sie mit einer Art Knie verbunden. In jede Bohrung münden sieben Grifflöcher, von denen das letzte doppelt vorhanden ist. Dazu kommt ein gemeinsames Ausgangsloch, wobei die etwas weitere Bohrung, in der auch die Grifflöcher mehr nach unten versetzt sind, um das Knie herumgeht. Das auf einer Röhre des kleineren Instrumentes noch vorhandene S-Rohr zeigte, daß es sich um Doppelrohr-Instrumente handeln muß, ebenso die enge konische Bohrung. Leider ist in keinem der zahlreichen, aber recht flüchtig geführten alten Inventare<sup>13</sup> ein Hinweis auf diese Instrumente zu finden. Aus Länge und Lage der Grifflöcher ergibt sich, daß im einen Instrument ein Alt und ein Tenor vereinigt sind, im anderen dann ein Tenor und ein Baß. Es handelt sich also um Doppelinstrumente, für den raschen Wechsel zwischen den Stimmlagen gebaut. Es lag daher nahe, sie mit der alten Bezeichnung „Doppioni“ zu belegen. Leider sind Doppioni nie beschrieben worden. Zucconi<sup>14</sup> erwähnt diesen Namen, und Praetorius, der sich auch ausdrücklich auf ihn beruft, kann nur berichten, daß er ein solches Instrument noch nicht gesehen hat<sup>15</sup>. Der Klang der Instrumente ist still, aber auffallend resonanzreich, da ja die gesamte zweite Bohrung als „spitzgedacktes“ Schallstück wirkt. Durch die engen Mensuren lassen sie sich nur recht begrenzt überblasen.

Zu dieser Fülle von Holzblasinstrumenten kommen noch aus der Nürnberger Werkstatt von Anton Schnitzer eine Trompete „Demilune“ mit

der Jahreszahl 1585 und eine prächtige Posaune von 1579, dazu noch eine unsignede Posaune. Als Einzelstück aus dem 19. Jahrhundert ist ein Wiener Kontrabass erhalten.



Foto Deifel, Ergoldsbach

Abb. 2 Die Instrumente 13288 und 13289

Zu den Stimmungen ist zusammenfassend zu sagen: Bei den krummen Zinken sind hier ein höher und ein tiefer gestimmtes Instrument vorhanden. Zwischen diesen Außenseitern, die recht genau um einen Ganzton voneinander entfernt sind, liegt in der Mitte die Masse der Instrumente. Vergleicht man damit die anderen Gruppen, so ergibt sich folgendes: Bei den Blockflöten sind zwei Instrumente höher gestimmt, bei den Querflöten zwei tiefer, bei den stillen Zinken sind, wie bei den krummen, beide Außenlagen vorhanden, bei den Tenorzinken ein tieferes Instrument. Natürlich kann man daraus keine absoluten Schlüsse.

<sup>12</sup> Vgl. Rainer Weber und J. H. van der Meer: *Some Facts and Guesses Concerning Doppioni*. In: The Galpin Society Journal XXV, S. 22 ff.

<sup>13</sup> Vgl. Fußnote 1

<sup>14</sup> Vgl. Lodovico Zucconi: *Prattica di Musica*. 2 Vols., Venice 1592; Vol. 1, p. 219

<sup>15</sup> Vgl. M. Praetorius, a. a. O. S. 39

se ziehen, da es sich nur um einen Restbestand handelt. Für eine Untersuchung der absoluten Höhe des damaligen Kammertons in Verona sind allenfalls die Block- und Querflöten und noch die stillen Zinken geeignet. Sonst fehlten originale Mundstücke und Rohre, und alle Zinkeninstrumente sind sehr von der Technik des Bläsers abhängig. Aber selbst bei den besonders konstanten tiefen Blockflöten muß man mit der altersbedingten Schrumpfung des Holzes rechnen. Gerade bei diesen Instrumenten kann man das an den lockeren Messingringen meistens gut sehen. Hier hatten mehrere Ringe aber schon eine zweite, neuere Lötnaht. Sie waren also schon enger gemacht worden. Ein anderer Teil mußte bei der Restaurierung enger gemacht werden, um dem Holz an den gefährdeten Stellen, an denen ja diese Ringe sitzen, wieder Halt und Stütze zu geben. Man kann nur sagen, daß die Stimmung sicher etwas höher geworden ist.

Die Restaurierung der Holzblasinstrumente dieser Sammlung wurde von mir in den Jahren 1971–73 durchgeführt. Dabei wurde von folgenden Überlegungen ausgegangen: Ein Musikinstrument ist nicht nur ein zur Betrachtung geschaffener Kunstgegenstand, es ist auf eine Funktion hingedeckt und handwerklich erbaut. Dabei ist eben diese Funktion der wesentliche Teil, der die Größe und weitgehend auch die äußere Form bestimmt.

Bleiben wir zuerst bei der äußeren Form. Wie kaum ein anderer Gegenstand im musealen Bereich wird ein Musikinstrument auch heute noch in die Hand genommen, und sei es nur zur Vermessung. Verständlicherweise ist es schon dadurch mehr der weiteren Abnutzung und auch der Beschädigung ausgesetzt als z. B. eine Skulptur. Es ist manchmal erschreckend, wenn man w提醒zerfressene brüchige Instrumente, die man vor Jahren eingehender fotografiert hat, wieder in die Hände bekommt. Oder man sieht an den feinen Zierringen von Barockinstrumenten ganz neue Bruchstellen neben den alten. Es ist leider auch psychologisch bedingt, daß mit einem stärker beschädigten Stück nicht mehr ganz so sorgfältig umgegangen wird, es fällt ja auch nicht auf, wenn es einen neuen Kratzer bekommt. Der beste Schutz in diesen Fällen ist daher die Ergänzung der bröckelnden Stelle. Das ausgebrochene Stück eines Flötenfußes oder auch der fehlende Arm einer Klappe sind keine einmali-

gen Kunstwerke, etwa mit der fehlenden Hand einer Schnitzfigur zu vergleichen. Die Form des ausgebrochenen Fußteiles ergibt sich aus den erhaltenen Partien. Natürlich darf der erhaltene Teil nicht zur Arbeitersparnis glattgeschnitten werden, womit ja ein weiterer Verlust von originärer Substanz verbunden wäre. Für den Klappenhebel findet sich heute noch ein Vergleichsstück aus derselben Werkstatt eventuell in einer anderen Sammlung. Natürlich gibt es Grenzfälle. Dann sollten die neuen Teile abnehmbar sein. Nicht unbedingt als Zutaten erkennbare Teile sollten dauerhaft markiert werden.

Gehen wir weiter ins Innere des Holzes. Die meisten Schäden bei diesen Instrumenten waren vom erheblichen Wurmbefall verursacht. Der Wurm mußte mit Sicherheit so abgetötet werden, daß keine Rückstände im Holz blieben, also durch Begasung. Der Wurm hat das Holz ausgefressen, er hat es verändert, das kann man nicht rückgängig machen. Aber es sind dadurch, auch nach Abtötung des Wurmes, zwei Gefahren für den Fortbestand der „Rune“ entstanden: Erstens ist die statische Festigkeit erheblich verringert, zweitens hat das Holz mit den Wänden der Wurmgänge eine große innere Oberfläche bekommen, auf die durch die Wurmlöcher ständig Umwelteinflüsse zerstörend wirksam werden. Nicht jedes Instrument liegt in einer durch Klimaanlage geschützten Sammlung, aber selbst das ist bei der heutigen Luftverschmutzung bekanntermaßen kein hundertprozentiger Schutz mehr. Um diesen Gefahren zu begegnen, muß das Holz gefestigt und die Oberfläche, mindestens bei starkem Wurmbefall, wieder geschlossen werden. Das ist die beste Garantie dafür, daß man neuen Wurmbefall sofort erkennen kann. Schließt man aber die Oberfläche, so wird die Röhre wieder dicht. Damit entsteht in vielen Fällen bereits die Möglichkeit der Funktion.

Der Wurm hat die Struktur des Holzes teilweise zerstört. Natürlich kann das Instrument nie wieder völlig so klingen wie ehedem. Ein w提醒zerfressenes Streichinstrument kann nur noch ein Schaustück sein. Das Primäre ist in diesem Fall das durch die Saiten zum Schwingen gebrachte Holz, das Sekundäre der innere Luftraum. Genau entgegengesetzt ist es beim Holzblasinstrument. Das Primäre ist hier die durch Verwirbelung (Labiumkante, Rohrblatt, Lippen) zum Schwingen

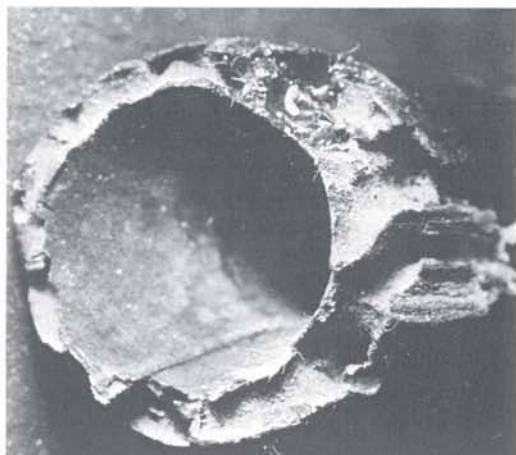


Abb. 3

Foto Deifel, Ergoldsbach

gebrachte Luftsäule, das Sekundäre das diese begrenzende Holz. Dazu kommt beim Holzblasinstrument, daß, wenn man es zum Klingen bringen kann, in der Bohrung mit ihren Grifflöchern eine zumindest zu Vergleichszwecken brauchbare Aussage über Stimmung und Temperierung des Instruments erhalten ist. Bei entsprechender Wahl der Mittel zur Abdichtung wird deren Gültigkeit weniger durch den Wurmfraß als durch die auch bei gesunden Instrumenten meist zu wenig beachtete altersbedingte Schrumpfung verändert.

Bei der Wahl solcher Mittel ist natürlich Voraussetzung, daß sie in chemischer Hinsicht unbedenklich und über einen längeren Zeitraum hin erprobt sind. Ferner sollten sie kein Wasser enthalten. Das kann bei lange trocken liegenden Rundhölzern zu

starken Quellvorgängen und anschließender Rißbildung führen. Beim Musikinstrument ist dabei von Bedeutung, daß diese Mittel nicht die natürlichen Hohlräume im Holz ebenfalls völlig auffüllen, wie Tracheen, Markstrahlen und die einzelnen Zellen. Tauchverfahren sind also nicht geeignet. Außerdem ist dabei kaum zu kontrollieren, wieviel von dem Mittel sich auf der inneren Wandung ansetzt und die Bohrung verändert. Das Mittel sollte nicht schrumpfen, es sollte aber auch nicht so hart werden, daß es einer durch sinkende Luftfeuchtigkeit verursachten Schrumpfung des Holzes nicht nachgeben kann. Übrigens konnte bei den besonders stark befallenen Instrumenten festgestellt werden, daß es erst längere Zeit nach der Abtötung der Würmer nochmals zu einem Schrumpfen der Hölzer kam. Leben ist mit Feuchtigkeit verbunden, und die Würmer hatten viel davon ins Holz gebracht. Gut bewährt haben sich für diesen Zweck einige Epoxyharze, die soweit zähflüssig sind, daß man sie nur mit einer Schraubenspindelspritze in die Wurmkanäle einpressen kann. Natürlich ist darauf zu achten, daß es nicht zu Durchbrüchen der Masse in die Bohrung kommt, aber es gehen auffallend selten Wurmlöcher durch die Innenwand. Keineswegs kann man mit diesem Verfahren alle Wurmgänge auffüllen, aber es entsteht doch eine Art Gitter von ausreichender Festigkeit, um das Holz vor weiteren Beschädigungen zu schützen.

Als Beispiel für die bei den Holzergänzungen angewendete Technik soll das völlig vom Wurm abgefressene Mundstück des stillen Zinken Nr. 13259 dienen (Abb. 3). Mit den aus der

Abb. 4

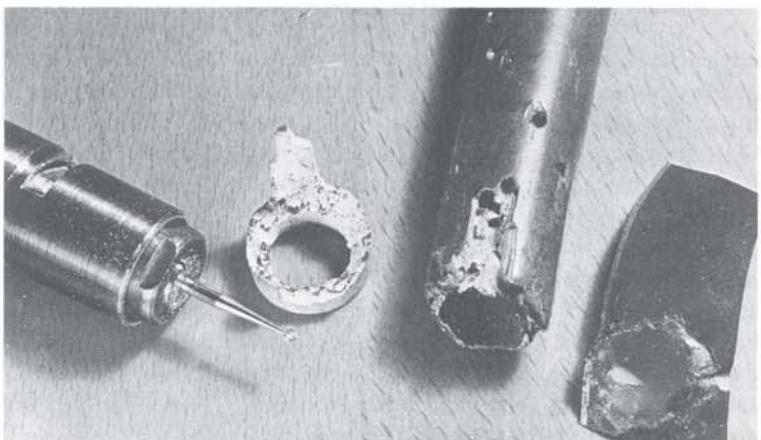


Foto Deifel, Ergoldsbach

gleichen Werkstatt stammenden und weitgehend erhaltenen Instrumenten 13258 und 13260 waren hier gute Vorlagen vorhanden. Von den Mundstücken wurde ein Abdruck angefertigt und danach ein entsprechendes Stück gedreht. Nun wurde die Bruchstelle „negativ“ aus dem neuen Stück nach Augenmaß vorgearbeitet. Als das Stück anfing, in die Fraßstelle zu passen, wurde ein Artikulationspapier, wie in der Dentalpraxis üblich, dazwischengelegt und das Stück leicht angedrückt. Auf dem Ergänzungsstück entstanden dabei an den hochstehenden Stellen blaue Markierungen (Abb. 4). Diese wurden abgefräst und der Vorgang so oft wiederholt, bis das Teil möglichst weitgehend in alle Vertiefungen paßte (Abb. 5). Durch die so erreichte Verzahnung ist die Klebestelle auch bei

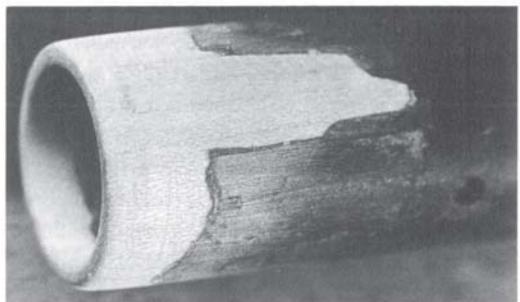


Foto Deifel, Ergoldsbach

Abb. 5

geringerem Andruck beim Verleimen sehr stabil. Eine Retusche wurde nur soweit vorgenommen, daß diese Ergänzungen nicht direkt das Bild stören. Sie sollen durchaus sichtbar bleiben.

Elli Edler-Busch

### „Blasdruck“ oder „druckschwacher Ansatz“?

Welcher Musiker hätte das nicht schon erlebt: Man hat sich in eine Musik verliebt, ist gut eingespielt, bester Laune und spielt das geliebte Werk einem wohlwollenden Publikum vor. Plötzlich reagiert das Instrument wie nie zuvor auf alle Ausdrucksabsichten, hat einen nebengeräuscharmen, sanft in sich schwingenden Klang, und beim musikalischen Höhepunkt jubelt es, daß dem Spieler selbst ein wohliger Schauer über den Rücken läuft. Zuhause im nüchternen Studierzimmer ist dann alles wieder verschwunden.

Curt Goetz [4]<sup>1</sup> beschreibt für das Schauspiel einen ähnlichen Zustand bei einem jungen Schauspieler, der sich daraufhin für begabt hält und doch

von einem erfahrenen Kollegen getadelt wird. Das „In-Stimmung-Sein“ müsse man zu Hause zu erreichen trachten und dabei das eigene Spiel in allen Einzelheiten beobachten. Auf der Bühne müsse man dann „eiskalt“ und „hellwach“ über alle wesentlichen Merkmale verfügen können.

Mit den Beobachtungen des eigenen Spiels habe ich mich nicht begnügt, sondern ich habe in musikpädagogischen und wissenschaftlichen Veröffentlichungen nach den Grundlagen des Flötenspiels gesucht. Eine Untersuchung über Flötenklänge konnte ich bei der Physikalisch-Technischen Bundesanstalt in Braunschweig machen lassen. Meine Studien waren außerordentlich spannend und führten zu überraschenden Ergebnissen. Sie haben meinen Schülern und mir das Lernen erleichtert und die Musizierfreude vermehrt.

Bei der Internationalen Konferenz der „Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik“<sup>2</sup> konnte ich meine Studienergebnisse in Kurzform vortragen. Die Blechbläser-Kollegen sagten mir, daß das alles schon seit einiger Zeit „ganz selbstverständlich“ sei. Es gäbe bereits mehrere Instrumentalschulen für diese Technik [3]. Sie würde „druckschwacher Ansatz“ genannt. Ich hatte meine Technik bisher als „gesangliches

<sup>1</sup> Zahlen in [] verweisen auf das Literaturverzeichnis, S. 327

<sup>2</sup> Bundesakademie Trossingen, 13. bis 18. 11. 1978

Flötenspiel“ bezeichnet [1]. Die Bezeichnung „druckschwacher Ansatz“ habe ich aber gern angenommen und möchte sie weiter empfehlen. Die Technik selbst ist wahrscheinlich so alt wie das Spiel auf Musikinstrumenten, die durch den Atem zum Klingen gebracht werden. Viele Hinweise im Laufe der Musikgeschichte lassen darauf schließen. Allerdings wurde sie wohl nie eingehend beschrieben, weil man sie als „ganz selbstverständlich“ empfand.

Im folgenden möchte ich einige Studienergebnisse kurz skizzieren: Kaum ein Mensch – Sänger ausgenommen – arbeitet so unmittelbar und intim mit den Bewegungskräften der Luft wie Musiker, die ein Blasinstrument spielen. Kaum ein Mensch auch interessiert sich so wenig für die Bewegungseigenschaften der Luft wie eben diese Musiker. Man beachtet nur, was man *sehen* und *fühlen* kann, sowohl beim Instrument als auch bei den Bewegungen des eigenen Körpers. Wenn der Strom der Anblasluft Beachtung finden soll, wird er *sichtbar* und *fühlbar* gemacht. Da wird eine Kerze ausgeblasen, Papier zum Flattern gebracht oder eine kleine Windmühle angetrieben, um die Existenz der Blasluft *sichtbar* werden zu lassen. Da wird eine Hand vor den Mund gehalten, um die Luft *fühlbar* werden zu lassen. Mit diesen Sekundärerscheinungen wird jedoch nur die Existenz der Blasluft bewiesen, nicht ihre Eigenart gezeigt. Auch das „Blasdreieck“, der Niederschlag der Atemfeuchtigkeit auf der Mundplatte der Querflöte, zeigt wenig vom eigentlichen Strömungsgeschehen.

Wir gehen in unserem Alltagsleben mit einem Stoff um, dessen Strömungseigenschaften wir sehen, fühlen und beobachten können. Es ist das Wasser. Es hat das gleiche Strömungsverhalten wie Luft unter atmosphärischen Druckverhältnissen. Das Wasser kann lediglich, im Unterschied zur Luft, nicht zusammengedrückt werden. Im komprimierten Zustand zeigt Luft ein anderes Verhalten. Der Wasserstrahl, der aus dem Gartenschlauch kommt, ähnelt dem „Blasstrahl“ des Musikers und kann zeigen, warum ein „kräftiger“ Blasdruck nicht geeignet sein kann, einen „kräftigen“ Blasinstrumentenklang zu erzeugen. Wenn in den Schlauch so viel Wasser hineinfließt, daß er vollkommen gefüllt ist und das Wasser ohne Einengung wieder herausfließen kann, bildet sich ein glatter, glänzender Strahl. Die Wasserteilchen haben auch dann

noch Kontakt miteinander, wenn das Wasser in sich bewegt ist wie in einem Wildbach.



Abb. 1

Wenn jedoch der Auslauf eingeengt wird durch eine Düse, so daß weniger Wasser in der Öffnung Platz hat, ändert sich die Form des Strahls. Aus dem Staudruck im Schlauch wird Geschwindigkeitsdruck in der Düsenenge [9]. Wasserteilchen, die sich in der Mitte des Schlauchs befinden und die die Düsenöffnung vor sich haben, werden mit erhöhtem Druck gestoßen und können mit vermehrter Geschwindigkeit das Freie gewinnen. Wasserteilchen, die am Rand fließen, werden von der Düsenwand gebremst und seitlich hinausgestoßen. Der freie Wasserstrahl wird zerrissen in Tröpfchen mit unterschiedlicher Geschwindigkeit. Die schnellen Tröpfchen des Mittelstrahls fallen weit entfernt zu Boden und haben in der Nähe eine große Durchschlagskraft. Die Randtröpfchen sind sanfter und fallen näher beim Schlauchende zur Erde. Es entsteht ein breiter Sprühstrahl, der mit Luft vermischt ist.

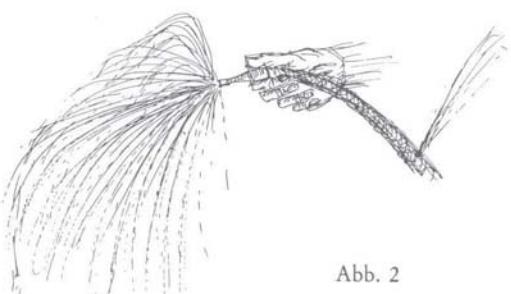


Abb. 2

Wenn beim Zulauf zusätzlich Wasser in den Schlauch gedrückt wird, werden die Wasserteilchen bei gleichbleibender Ausflußdüse in der Düsenenge mehr beschleunigt als im Schlauch. In der Düsenenge befinden sich dabei zum jeweils gleichen Zeitpunkt weniger Wasserteilchen. Es

entsteht ein Sog, der Luftteilchen mitreißt. Wenn Luft durch eine Düsenenge gepreßt wird, entsteht der gleiche Effekt. Die beschleunigten Luftteilchen in der Düsenenge reißen mit, was sich in ihrer Nähe befindet. Nach diesem Prinzip funktioniert jedes Sprühfläschchen. Einem Querflötenschüler, der zum ersten Male das viergestrichene c übt, dürfte das kaum mit normaler Atemluft gelingen. Speicheltröpfchen werden mitgerissen. Bei der Blasluft gelten die gleichen Gesetze wie beim Sprühfläschchen und beim Wasserschlauch. Die Geschwindigkeit ergibt sich aus dem Verhältnis des Luftdrucks im Körper zur Ausgangsoffnung (Lippenspannung bei Flötisten, Ansatzdruck bei Rohrblatt- und Kesselmundstückbläsern).

Wenn das Volumen eines Wasser- oder Luftstrahls, der ein Rohr verläßt, verändert wird, die Strömungsgeschwindigkeit jedoch gleich bleiben soll, so müssen Zulauf und Auslauf oder Druck und Öffnung genauestens aufeinander eingestellt sein und gleichzeitig geändert werden. In unserem Körper funktioniert eine solche Koordination in erstaunlicher Weise. Die beiden Faktoren sind nur leider – wie die Karten eines Kartenhauses – darauf angewiesen, sich gegenseitig zu stützen.

Bevor jetzt vom Körper des Musikers die Rede ist, sollen einige klangliche Ereignisse kurz in die Erinnerung des Lesers zurückgerufen werden: Bei der Klangbildung wird die Teilchenbewegung der Atemluft umgeformt. Die Luftteilchen schieben sich nicht mehr aneinander entlang wie bei einer Strömung, sondern sie werden in eine Hin- und Herbewegung gebracht. Vielen Musikern ist es unfaßbar, daß ihre Atemluft nicht in der gleichen Weise aus ihrem Instrument herausströmt wie aus ihrem Körper. Wenn sie jedoch mit der gleichen Atemluft zweimal Klang bilden, indem sie gleichzeitig singen und spielen, so können sie die Veränderungen der Luftbewegung hören. Tatsache ist, daß ein lauter, in „Atembalance“ gesungener Ton eine Kerzenflamme nicht zum Flackern bringen kann. Diese Weisheit ist uralt. Bei der Klangbildung werden Luftteilchen angestoßen, fliegen gegen andere Teilchen, prallen zurück und werden erneut angestoßen. Die anderen angestoßenen Teilchen fliegen ihrerseits gegen weitere Teilchen, stoßen diese an, prallen zurück und werden von den ersten erneut angestoßen. Die Stoßenergie (Schallwechseldruck oder kurz

„Schalldruck“ genannt [8]) wird weitergereicht – wie ein Gerücht in der menschlichen Gesellschaft. Wenn das Gehör in gleichmäßigen Zeitabständen von einem Stoß getroffen wird, nennen wir die Wahrnehmung einen „Ton“. Stöße in schneller Folge bezeichnen wir als hohen Ton und Stöße in größeren Abständen als tiefen Ton. Der Kamerton a' hat eine Frequenz (Häufigkeit) von 440 Hz [2] (Hz = Frequenz in 1 Sekunde). Das zweigestrichene a hat 880 Hz. Wenn viele Luftteilchen gleichzeitig unser Trommelfell treffen, nehmen wir einen lauten Schall wahr, sind es wenige, so hören wir einen leisen Schall. Mit einem Blasstrahl, der dicht ist wie der glänzende Wasserstrahl, können laute Klänge gebildet werden. Ein zerrissener Blasstrahl, der unter Druck gebildet wird und mit anders bewegten Luftteilchen durchsetzt ist (wie der Sprühstrahl mit Luft), hat leisere Klänge zur Folge. Die „Dichte“, die Intensität des Klangs macht die Lautstärke aus [5]. Ein schneller Luftstrom bildet hohe Töne, ein langsamer Luftstrom bildet tiefe Töne [12].

Bei der Stimme und beim Blasinstrument gibt es zwei Möglichkeiten, die Tonhöhe zu verändern.

1. Bei gleichbleibender Instrumenteneinstellung (Stimmband, Rohrlänge) kann eine unterschiedliche Strömungsgeschwindigkeit der Atemluft Tonhöhenunterschiede verursachen. Das ist jedoch nur bis zu einer gewissen Grenze möglich; wird sie überschritten, so „überschlägt sich“ der Ton.
2. Wenn „Atembalance“, die Koordination von Luftabgabe und Luftbedarf, bei der Klangbildung hergestellt ist, kann eine Tonhöhenveränderung nur durch eine Änderung des Instruments (Stimmband, Rohrlänge) erreicht werden. Bei gestütztem Sprechen klingt die Stimme immer in der gleichen Höhe. Wer z. B. für das Telefon den Wetterbericht spricht und nicht daran denkt, die Stimme zu „senken“, bleibt „oben“.

Wie kann nun ein Bläser die gewünschte Luftbewegung in seinem Körper erzeugen? Manche Musiker, insbesondere Blockflötenspieler, halten sehr viel von dem Wort „Entspannung“. Sie wähnen, „drucklos“ zu musizieren. Das kann jedoch nicht sein, denn ohne Druck verläßt das Wasser nicht den Schlauch und die Luft nicht die

Atemorgane. Der Mensch benötigt keine Kraft, um auszuatmen, denn die nötige Energie wird bereits bei der Einatmung gewonnen und in mehrfacher Hinsicht gespeichert:

1. Die Muskeln, die den Brustkorb weiten, werden gespannt.
2. Die ohnehin schon gedehnte, auf Spannung stehende elastische Lunge wird noch weiter gespannt.
3. Durch das Abflachen des gespannten, in der Entspannung nach oben gewölbten Zwerchfells werden die Bauchorgane beiseite geschoben.

#### Bei der Ausatmung

1. werden die Muskeln entspannt, so daß der Außenluftdruck den Brustkorb zusammendrücken kann;
2. zieht sich die elastische Lunge wieder zusammen;
3. rücken die Bauchorgane in ihre Ruhelage zurück.

Ein entspannter, erschlaffter Körper nimmt bei der Einatmung oftmals noch die Atemhilfsmuskeln des Schultergürtels zu Hilfe [10]. Bei der Ausatmung entsteht zusätzlicher Druck durch das Gewicht des Schultergürtels. Bei einem erschlafften Körper wird die Atemluft sehr schnell aus dem Körper hinausgeschoben. Der Ausatmung folgt eine längere Atempause, bevor erneut der Schultergürtel hochgerissen wird. Seufzer sind so die einzigen möglichen „Klänge“. Auch das Blockflötenspiel kann nur seufzen.

Wenn die Ausatmung zeitlich verlängert werden soll, ist Aktivität, Spannung erforderlich [11]. Wenn nur die Lippen gespannt werden, so daß die Luft am Ausgang behindert wird, ist die Geschwindigkeit der Blasluft und damit die Höhe der Flötentöne vom Grad der Entspannung abhängig. Bei ausgeprägter Entspannung wird der Druck anfangs erhöht und sinkt dann sehr weit ab; die Luftteilchen werden anfangs beschleunigt und strömen dann langsam; der Ton steigt anfangs an und sinkt dann sehr weit ab.

Wer der Meinung ist, daß ein „kräftiger“ Ton nur von einem „kräftigen“ Blasstrahl erzeugt werden kann, gibt sich mit der Ausatmungsenergie, die bei der Entspannung frei wird, nicht

zufrieden. Er hat das Bedürfnis, willkürliche Muskeln zu betätigen, und drückt die Luft durch Bauchmuskelspannung gegen die straff gespannten Lippen, den eingeengten Ansatz. Druck erzeugt Gegendruck. Zwischen der Basis und dem Ausgang entsteht ein Luftpolster mit hohem Druck. Er ist in den Lungenbläschen genauso hoch wie im Mund und belastet sowohl das Atemorgan wie auch den Kreislauf des Bläsers. Ein unausgewachsener Körper sollte davor bewahrt werden. Es ist beängstigend, in welchem Maße Kinder in Spielmannszügen mit hohem „Blasdruck“ Flöte spielen müssen. Das Ansteigen der Intonation ist dabei unvermeidlich. Zum „Ausgleich“ werden die Spielmannsflöten teilweise so gebaut, daß die Doppeloktave über dem Grundton bei „Atembalance“ um einen Halbton zu klein ist. Bei hohem Druck „stimmt“ sie dann. Sie kann nicht nur, sie muß(!) mit Druck geblasen werden, wenn sie stimmen soll. Man kann keinem Menschen einen Vorwurf daraus machen, daß er mit „Blasdruck“ musiziert. Es steckt ja keine böse Absicht dahinter, sondern der Musiker tut des Guten zuviel. Der „Blasstrahl“ entspricht dem Sprühstrahl des Wassers. Auch wenn man nur so sanft bläst, als ob man einen Tee kühlen wollte, sind die schnellen Luftteilchen des „Mittelstrahls“ für tiefe Querflötentöne zu schnell. Der Flötist benutzt für tiefe Töne die langsameren Randteilchen und läßt den größten Teil des „Blasstrahls“ über das Instrument hinausschießen. Er hat dabei das Gefühl, „frei“ zu blasen. Da die Luftteilchen in dem auseinandergerissenen Strahl unterschiedliche Geschwindigkeit haben, verursacht jede Richtungsänderung, sei es durch Lippenbewegung, Neigen des Kopfes oder Drehen der Flöte, Intonationsschwankungen. Außerdem haben schwankende Luftgeschwindigkeiten einen stärkeren Einfluß auf Töne, die auf einem kurzen Flötenrohr gespielt werden, als auf Langrohrtöne. Die Flöte scheint in sich nicht zu stimmen.

Zwar nehmen die „Bläser“ alle Intonationschwankungen mit dem Gehör wahr, zur Regulierung der Tonhöhe jedoch setzen sie *willkürliche Muskeln* ein über den *Kraft- oder Muskelsinn*. Einem Bläser dürfte es nicht möglich sein, einen Ton in gleichbleibender Höhe zu spielen, wenn er sich selbst nicht hören kann. Bei „druckschwachem Ansatz“ erfolgt die Regulierung vorwiegend

über den *Hör-Sinn*. Besser sollte von einem *Klang-Sinn* gesprochen werden, denn das Geschehen ist ein ganzer Kreislauf. Er besteht aus der *Klangwahrnehmung*, der *Klangvorstellung*, der *Klangbildung* und der *Klangkontrolle*. Jedes Kind lernt über diesen Kreislauf das Sprechen. Es hört Sprechlaute, stellt sie sich vor, ahmt sie nach und kontrolliert das eigene Erzeugnis. Ihm gelingt dabei anfangs oftmals der „richtige“ Gebrauch der „Sprechwerkzeuge“ nicht. Es probiert jedoch alle Möglichkeiten aus, ertastet die Bewegungen und übt unermüdlich, bis das Resultat der Vorstellung entspricht. Niemand rückt ihm dabei die Zungenhaltung oder Rachenöffnung zurecht. Allein durch das *Hören* gelingt das Erlernen der Sprache. Gehörlose Menschen erfassen durch *Fühlen* und *Sehen* nur einen Bruchteil unserer Sprechverständigung [7].

Auch das Instrumentalspiel kann im kindlichen Alter durch *Hören* und nachahmendes Probieren erlernt werden. Der Luftverbrauch des Instruments sollte allerdings dem kindlichen Körper angepaßt sein. So wie ein Kind beim Sprechen die Mundbewegungen ausprobiert, probiert es auch den Instrumentenansatz. Allerdings muß – wie beim Sprechen – ein langer Zeitraum für das Lernen angesetzt werden. Vom Gehör dürfte eine direkte Verbindung zum Zwerchfell bestehen, denn es reguliert auf die sensibelste Weise die Lautstärke des gesprochenen, gesungenen oder auf einem Instrument erzeugten Klangs aufgrund der Klangabsicht. Ein Mensch, der rufen will, denkt nur an den Ruf, nicht an einen bestimmten Muskel, der die Lautstärke bewerkstellt. Wir können uns jedoch in das Naturgeschehen einspielen und es verstärken oder regulieren. Am besten gelingt die Regulierung, wenn das Zwerchfell passiv gespannt wird. Diese Spannung wird von den unteren Rippen besorgt, an denen der Zwerchfellrand befestigt ist [10]. Die Rippen werden bei der Einatmung so gedreht, daß der Brustraum nach den Seiten hin vergrößert wird. Dadurch, daß das Zwerchfell sich selbst zusätzlich spannt, wobei es sich abflacht und die Bauchorgane beiseite drückt, haben wir das Gefühl, daß die „Taille herausgespannt“ wird. Diese Atmung wird als „Tiefatmung“ bezeichnet. Bei der „Hochatmung“ dagegen hebt sich das Brustbein und zieht damit auch die Rippen und den Zwerchfellrand hoch. Das

nach oben gewölbte Zwerchfell wird schlaff und kann die Blasluft nicht regulieren. Durch die Hochatmung kann nur „Blasdruck“ erzeugt werden, denn die Luftabgabe kann nur mit den groben Rumpfmuskeln reguliert werden. Die Rumpfmuskeln haben eine gemeinsame Nervenverbindung zum Rückenmark. Ihre Bewegung kann man unmittelbar fühlen. Das Zwerchfell hat jedoch eine eigene Nervenverbindung [11]. Es kann also unabhängig von den Rumpfmuskeln innerviert werden. Seine Bewegung kann nur mittelbar wahrgenommen werden. Das Zwerchfell wird nur von Atemtätigkeiten gelenkt, nicht vom Kraft- und Muskelsinn.

Es hängt von der Haltung der Wirbelsäule ab, ob hoch oder tief geatmet wird [10]. Diese Erfahrung kann jeder Mensch sehr leicht bei sich selbst machen. Wenn man seine Wirbelsäule nach und nach in alle nur möglichen Haltungen bringt, kann man fühlen, wie sich die Atemregion mit der Haltung ändert, vorausgesetzt, man hält sich beim Einatmen ruhig wie ein Sänger (come una statua) [7a].

Wenn man während der Veränderung der Wirbelsäulenhaltung einen Halteton auf dem Instrument spielt, ändert sich die Klangqualität mit der Haltung. Bei der Hohlkreuzhaltung (Impionierpose) ist der Klang starr und voller Nebengeräusche. In der Erschlaffungshaltung (Standbein/Spielbein) klingt er hohl und substanzlos. Intensiv, füllig, reich an harmonischen Teiltönen (Obertönen) und nebengeräuschofrei ist der Klang, wenn der Körper sich in elastisch gespanntem Gleichgewicht befindet, wenn die Aufrechthaltung vom Muskelspiel (elastische Rundung) besorgt wird und nicht wie bei eingerasteten Gelenken (Hohlkreuz, Standbein/Spielbein) Knochen auf Knochen lasten. Es ist die gleiche Haltung, die ein Mensch bei jubelnder Freude von selbst einnimmt. (Durch den Reichtum an harmonischen Teiltönen ist der Jubelklang als solcher erkennbar [14].) Körper und Seele sind eine Einheit. A. Stampa [11] empfiehlt, beim Singen immer die „Haltung eines festlich Hochgemuteten, der Besonderes zu verkünden hat“, einzunehmen.

Die Stimme allerdings muß „sitzen“, der Bläser muß den bestmöglichen Ansatz gefunden haben. Viele Musiker haben schon herausgefunden, daß der ideale Ansatz nicht erreicht wird, wenn man

das Instrument gegen den Mund preßt. Die Bezeichnung „druckschwach“ bezieht sich daher nicht nur auf den Luftdruck, sondern auch auf den Ansatz. Das Flötenspiel gelingt am besten, wenn nicht die Lippenspannung, sondern der Umbruch der strömenden Luft in Schallbewegung vor dem Mund spürbar wird als schwacher Widerstand. Die Spieler der Kesselmundstück-Instrumente haben unmittelbaren Kontakt mit diesem Widerstand, da sie den Klang durch Lippenvibration bilden. „Könner“ der druckschwachen Ansatztechnik spielen ihr Lied auch ohne Instrument, nur mit den Lippen. Den Blockflötenspielern dagegen wird bei der Klangbildung zuviel Mühe vom Instrument abgenommen. Der Widerstand ist nur sehr wenig spürbar. Offenkundig jedoch ist die Intensivierung des Klangs, gepaart mit gleichbleibender Intonation (bei Atembalance). Manche Blockflötenspieler machen aus der Not eine Tugend. Sie halten „sanfte“ Flötentöne für die einzige erlaubten und sehen Intonationsschwankungen als Ausdrucksmittel an. Sie betonen das „Solistische“ und lehnen chorisches Spiel ab, da sich bei ihrer schwankenden Intonation unweigerlich Schwebungen einstellen. Kinder halten sich bei Schwebungen sofort die Ohren zu. Für sie ist diese Blasart nicht geeignet, denn sie möchten zusammen spielen. Der Widerstand und die Klangkontrolle helfen gemeinsam, das Gleichgewicht herzustellen zwischen *Luftabgabe* und *Luftbedarf*. Jeder Ton hat eigene Gegebenheiten, die gehört und ertastet werden. (Ein Tip: Wer ein anderes Instrument gleicher Art nimmt, z. B. Traversflöte statt Boehmflöte, stellt sich neu auf den Tastvorgang ein, sensibilisiert das Gespür dafür und überträgt die Sensibilisierung auf das gewohnte Instrument.)

Bei leisen Tönen ist die Ansatzöffnung kleiner und die Spannung der Muskeln, die das Zwerchfell halten, stärker. (Ein Training dieser Muskeln kann nur in Verbindung mit Klang stattfinden. Bei jedem Atemmuskeltraining muß musiziert werden: jedes Musizieren ist Konditionstraining. Der Körper wird dabei nicht belastet, sondern gekräftigt [10].) Bei lauten Tönen werden alle Muskeln gelockert, sowohl am Ansatz als auch in der Körpermitte. (Der Leistungsgewinn durch Entspannung kann beim Flötenspiel genauso zum Rausch werden wie beim „Laufenlassen“ im Skisport.)

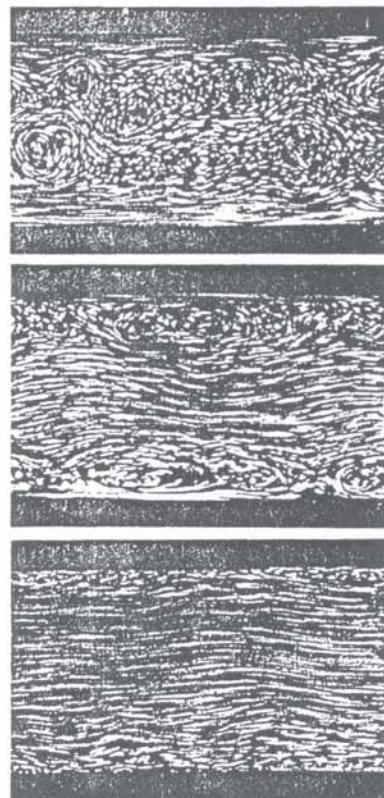


Abb. 3.1-3 Turbulente Strömung in einem Kanal  
(Strömung von links nach rechts)

Aus: Tietjens, Strömungslehre II. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Springer Verlags, Heidelberg

Die Bewegungsabläufe schleifen sich ein im Laufe der Zeit. Darin gleicht das Instrumentalspiel dem Sprechen. Wenn wir sprechen, denken wir nur an den Sinn dessen, was wir sagen wollen, nicht an die Wörter; wenn wir musizieren, werden durch Spannungs- und Ausdrucksabsichten erstaunlich viele Körperbewegungen reguliert.

Selbst beim Blockflötenspiel gelingt über den „Klangsinn“ eine unterschiedliche Dynamik bei gleichbleibender Intonation. Das Mitdenken von Text ist eine ideale Grundlage für den Anfangsunterricht im kindlichen Alter. Je früher er beginnt, desto besser schleifen sich die Bewegungsabläufe ein. Manche Blockflötenspieler meinen, daß das Ansehen ihres Instruments darunter leiden würde, wenn es breiten Bevölkerungsschichten als Anfangshilfe in der Musikausbildung dient. Sie übersehen, daß erst diese breite Grundlage das künstlerische Spiel und das Verständnis dafür

ermöglicht. Es ist das gleiche wie beim Sprechen: wenn wir es nicht in frühester Kindheit lernen würden, wäre künstlerische Rezitation nicht möglich und würde auch nicht verstanden werden.

Auf ein Phänomen, das bisher nicht erwähnt wurde und das auf physikalischen Gegebenheiten beruht, soll noch kurz eingegangen werden. Es ist nur eine Begleiterscheinung, jedoch erhitzen sich die Gemüter daran mehr als an den wesentlichen Merkmalen: Intonation und Klangqualität. Jeder Strömungstechniker weiß, daß Luft in Röhren bei unterschiedlichen Druckverhältnissen und Strömungsgeschwindigkeiten unterschiedliche Strö-

mungsformen zeigt. Unter bestimmten Bedingungen kann die gleichfließende, laminare Strömung in sich bewegte, turbulente Strömung umschlagen. Jeder Bach fließt turbulent. Turbulenz gilt als normal, laminare Strömung als Ausnahme [13]. Der Umschlag wird als „kritischer Punkt“ bezeichnet. Er ist bereits 1883 von O. Reynolds [9] berechnet worden und wird nach ihm Reynolds-Zahl genannt. Auch den Experten der Lungenfunktion ist die Reynolds-Zahl eine bekannte Größe [15]. Daß die Turbulenz bei den verschiedenartigen Strömungssereignissen des Blasinstrumentenspiels keine Rolle spielen sollte, ist ganz unwahrschein-

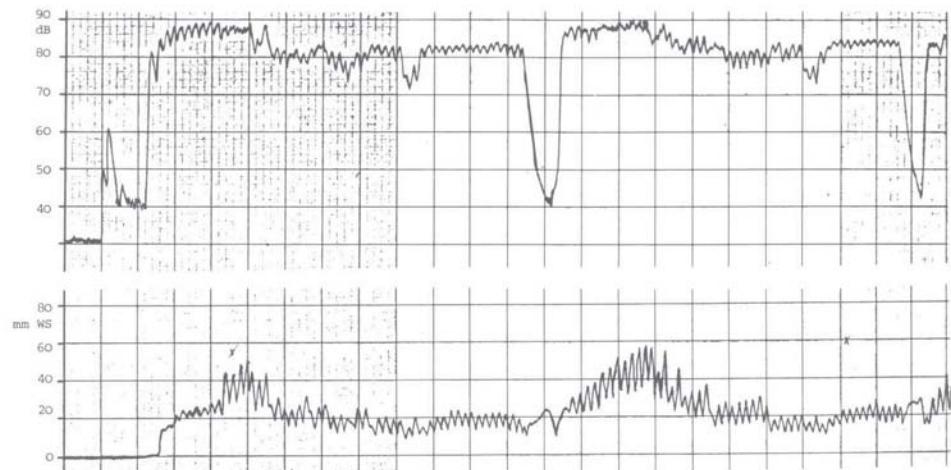


Abb. 4.1 Schallpegel und Luftdruck bei einer Querflöte bei Melodiespiel:  
unwillkürliche Vibrato (Zeitachse: 5 mm = 1 Sekunde)

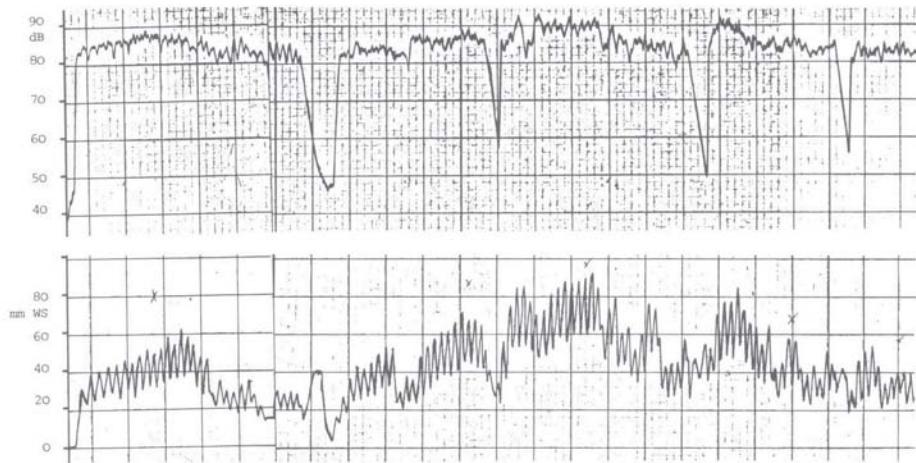


Abb. 4.2 Schallpegel und Luftdruck bei einer Querflöte bei Melodiespiel:  
willkürliche Vibrato (Zeitachse w. o.)

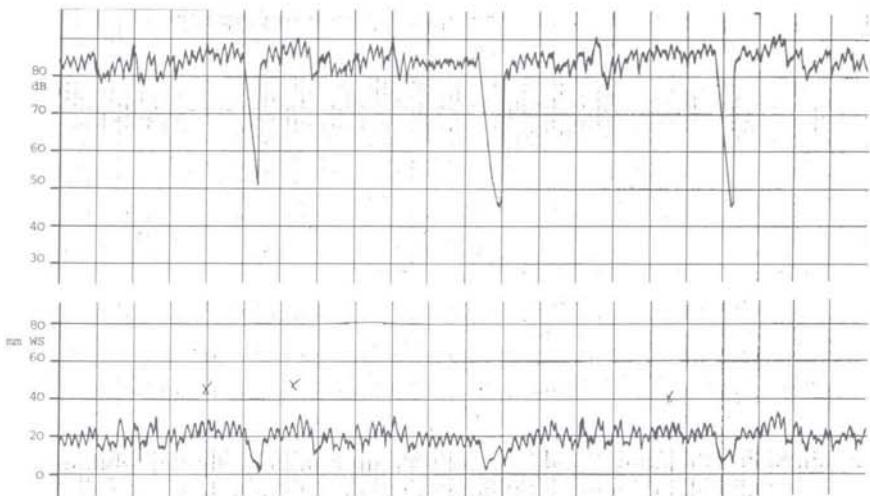


Abb. 5.1 Schallpegel und Luftdruck bei einer Blockflöte bei Melodiespiel:  
unwillkürliche Vibrato (Zeitachse: 5 mm = 1 Sekunde)

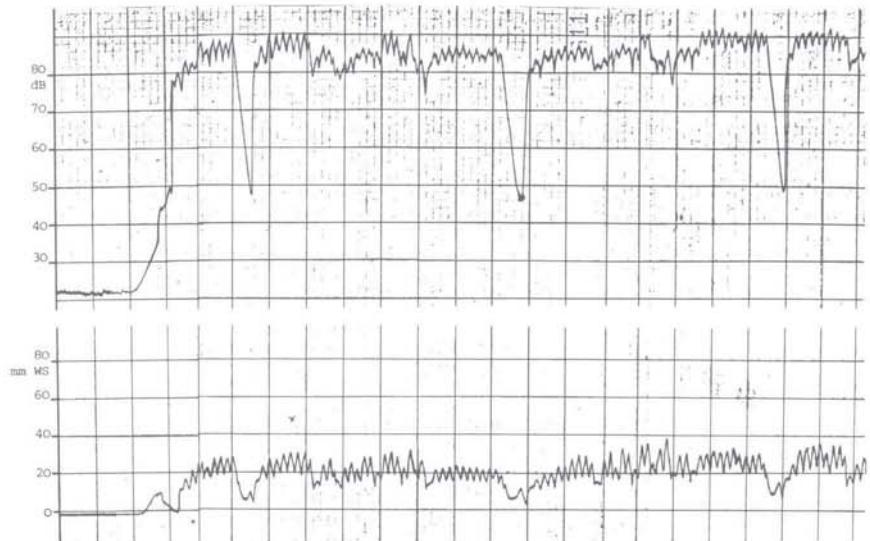


Abb. 5.2 Schallpegel und Luftdruck bei einer Blockflöte bei Melodiespiel:  
willkürliche Vibrato (Zeitachse w. o.)

Die oben wiedergegebenen Diagramme entstanden als Resultate von Untersuchungen, die die Verfasserin bei der Physikalisch-Technischen Bundesanstalt in Braunschweig durchführten ließ.

lich. Tatsache ist, daß freudige Sprechklänge [14] und Gesangstöne, denen „Atembalance/Minimalluft“ zugrunde liegen, in sich schwingen, ein Tremolo und Vibrato haben (Tremolo = Amplitudenmodulation [Lautstärke], Vibrato = Frequenzmodulation [Tonhöhe]). In dem Augenblick, da bei „druckschwachem Ansatz“ das Gleichgewicht hergestellt ist zwischen der Luftabgabe an der Basis und dem Luftbedarf beim Ansatz, beginnt der

Bläserklang auf die gleiche Art zu schwingen. Wenn der Spieler die Atemmuskeln nur ein wenig lockert, den Brustkorb einsinken lässt und damit den Druck erhöht, ist das Vibrato augenblicklich verschwunden. Das Vibrato ergibt sich auch bei Spielern, die es nicht wollen. Manche lernen mühsam, es zu unterbinden. Bei der „Blasdruck-Technik“ (auch beim Entspannungs-Flötenspiel) ergibt sich kein Vibrato, da der Druck zu hoch ist.

Es muß den Spielern aber doch erstrebenswert erscheinen, denn sie versuchen, es willkürlich zu erzeugen. Sie verpassen dem Luftpolster in ihrem Körper durch periodische Muskelkontraktionen gezählte Stoße. Jeder Stoß erhöht den Druck, beschleunigt die Luftteilchen und erhöht den Ton. Die Intonation schwingt auf und ab. Jedoch auch die Lautstärke variiert. Beim Stoß, der Druck-, Schnelligkeits- und Intonationserhöhung, wird der Ton leiser. Lauter wird er bei der Muskelentspannung, dem Druckabfall und der Verlangsamung der Strömung. In dieser Verlangsamung dürfte der Qualitätsgewinn liegen, den Bläser in willkürlichen Vibratoübungen sehen.

Auch die Hinwendung zur Körpermitte, von der aus die Muskelimpulse gegeben werden, hat einen günstigen Einfluß. Es kann geschehen, daß ein Bläser im musikalischen Engagement unversehens die „Atembalance“ und damit den „druckschwachen Ansatz“ und das unwillkürliche Vibrato erlangt. Da sich die Luftbewegungen der Turbulenz dem Körper mitteilen, vermeint der Bläser, das Vibrato willkürlich gemacht zu haben. Er lehrt daher weiterhin den „Blasdruck“ und wundert sich, daß seine Schüler das schöne sanfte Schwingen des „natürlichen“ Vibratos nicht erreichen.

Zusammenfassend läßt sich sagen:

1. Die „Blasdruck-Technik“ beruht auf dem „Blasen“, einer rein mechanischen, erlernbaren Tätigkeit des Menschen, die nicht angeboren ist. Sie spielt entwicklungsgeschichtlich keine Rolle. Der unmittelbare Blasstrahl ist nicht hörbar, sondern nur *fühlbar*. Er kann zu Tätigkeiten, die sichtbar und hörbar sind, benutzt werden. Der „Bläser“ ist bestrebt, über die Naturkräfte zu verfügen, sie sich dienstbar, untertan zu machen. Er zerstört sie, wenn er ihre Eigengesetze nicht beachtet.
2. Das Musizieren mit „druckschwachem Ansatz“ ist – wie das Sprechen und Singen – der angeborenen Körperfunktion „Laut-geben“ überlagert. Das „Laut-geben“ ist entwick-

lungsgeschichtlich sehr alt. Den „Ton, der die Musik macht“, verstehen Tiere beim Menschen und Menschen beim Tier [6]. Dazu benötigt die Natur ein Minimum an Energie. Es ist immer wieder erstaunlich, wie die Nachtigall „mit ihrem Häslein klein den süßen Schall weithin erklingen“ lassen kann. Wer sein Instrument mit „druckschwachem Ansatz“ spielt, spürt sich ein in die Naturgegebenheiten, ist mit der Natur im Bunde.

## Literatur

- [1] Elli Edler-Busch: *Erstes Querflötenspiel*. Wolfenbüttel 1971
- [2] Zitiert nach Herbert Eimert/Hans Ulrich Humpert: *Das Lexikon der elektronischen Musik*, Regensburg 1973 – Heinrich Hertz, 1857–1894
- [3] Augustin Erdle: *Neue Lehrmethode für Bläser*. Graz 1975/Herbert Frei: *Instrumental- und Bläserunterricht*. Mellingen 1977/Norman Heim: *Clarinet Performance*. New York 1975/Jean-Pierre Mathez: *Trompetenschule*. Wien 1976
- [4] Curt Goetz: *Die Memoiren des Peterhans von Binningen*. Berlin 1960
- [5] Horst Peter Hesse: *Die Wahrnehmung von Tonhöhe und Klangfarbe als Problem der Hörtheorie*. Köln 1972
- [6] Friedrich Kainz: *Die „Sprache“ der Tiere*. Stuttgart 1961
- [7] Ders.: *Psychologie der Sprache*, Band 3. Stuttgart 1965
- [7a] Franziska Martienssen-Lohmann: *Der wissende Sänger*. Zürich 1956
- [8] Jürgen Meyer: *Akustik und musikalische Aufführungspraxis*. Frankfurt a. M. 1972
- [9] Zitiert nach Ewald Neunaß: *Praktische Strömungslehre*. Berlin 1967 – Daniel Bernoulli, 1700–1782
- [10] Julius Parow: *Funktionelle Atmungstherapie*. Stuttgart 1972
- [11] Aribert Stampa: *Atem, Sprache und Gesang*. Kassel 1956
- [12] S. S. Stevens/Fred Warhovsky: *Schall und Gehör*. New York 1965 und Reinbek 1970
- [13] O. Tietjens: *Strömungslehre*, Band 2. Berlin/Heidelberg 1970
- [14] Felix Trojan: *Biophonik*. Zürich 1975
- [15] W. T. Ulmer/G. Reichel/D. Nolte: *Die Lungenfunktion*. Stuttgart 1976

## Die Preisentwicklung von historischen Holzblasinstrumenten in den Jahren 1975 bis 1980

Dargestellt anhand der Auktionsergebnisse in London

Fortsetzung aus Nr. 1/81 und Schluß

### Doppelrohrblattinstrumente

Es ist interessant festzustellen, daß im Laufe der Jahre eigentlich jedes Instrument einmal auf den Londoner Auktionen aufgetaucht ist, das man schon lange zur Abrundung seiner Sammlung suchte. Das trifft – wie dargestellt – nicht nur für die Flötenfamilie, sondern auch für die Oboeninstrumente zu. Instrumententypen der eigenen Sammlung, die der Verfasser über 20 Jahre hinweg zusammengetragen und in einer Studie<sup>6</sup> beschrieben hat, wären leicht auch aus den Auktionsangeboten von 1975 bis 1980 zusammenstellbar gewesen. Das liegt zum Teil daran, daß Instrumente aus bedeutenden Sammlungen auf die Auktionen gelangten. So Duplikate der Philip Bate Collection bei Christie's im Dezember 1975 und bei Sotheby's auf verschiedenen Auktionen im Jahre 1978, Instrumente der Eric Halfpenny Collection im Jahre 1977 bei Sotheby's sowie die Sammlung James MacGillivray im November 1979 bei Sotheby's, der ein eigener Katalog gewidmet wurde. Die Analyse der Auktionsergebnisse folgt der auch in der oben angeführten Arbeit angewandten Systematik.

#### 1. Musette

Die Musette hat ähnlich wie das Flageolet mehr in „Dilettantenkreisen“ eine Rolle gespielt, scheint sich aber einer relativ großen Verbreitung erfreut zu haben. Einem Katalog der Firma Julius Heinrich Zimmermann um die Jahrhundertwende entnehmen wir, daß eine Schalmei (Musette) „von Grenadillholz, mit 5 Neusilber-Klappen per Stück M. 8,–“<sup>7</sup> kostete. Die fünf 1978/79 angebotenen Instrumente erreichten Hammerpreise zwischen £ 35 bis £ 65.

#### 2. Oboe

Am gefragtesten waren hier die Instrumente mit 3 Klappen für das c' und das dis' für rechts- bzw. linkshändigen Gebrauch, oder mit 2 Klappen, die nunmehr nur den rechtshändigen Gebrauch zuließen.

Nur vier Instrumente mit 3 Klappen sind zu erwähnen:

1. Eine Elfenbeinoboe von Klenig für £ 3400 bei Sotheby's (11/1976).
2. Eine Buchsbaumoboe mit der Signatur Charles (nicht bei Langwill) und drei Sternen ohne Kopfwulst und daher der englischen Schule zugeschrieben für £ 880 bei Sotheby's (6/78).
3. Eine Oboe von Oberlender, Nürnberg, vorgesehen für die Auktion vom 19. Juli 1979 bei Sotheby's, wurde zurückgezogen, erschien im November 1979 erneut und blieb bei einem Schätzpreis von £ 2000/2500 ohne Zuschlag. Die schrägstehende Wimpelmarke läßt auf Johann Wilhelm Oberlender I (1681–1763), Nürnberg, schließen, von dem Nickel<sup>8</sup> bisher lediglich Flöten und Klarinetten nachweisen konnte.
4. Eine Buchsbaumoboe von Carlo Palanca, Mai-land, für £ 1300 bei Sotheby's (11/1980). Im Brüsseler Museum befindet sich eine Oboe mit nur zwei Klappen. Dieser Typus liegt zeitlich später als derjenige mit drei Klappen.

Zahlreicher waren die Instrumente mit 2 Klappen vertreten, wobei englische Meister dominierten. Die Preise und damit auch die Limitpreise stiegen allerdings derart, daß manches Stück nicht mehr zugeschlagen werden konnte. So blieb eine Elfenbeinoboe mit 3 Auswechselstücken von Joan Panormo, Neapel, bei einem Schätzpreis zwischen £ 3000 bis £ 4000 ebenso unverkauft wie eine Oboe von Henry Kusder, London, die – vielleicht

<sup>6</sup> Gunther Joppig, *Die Entwicklung der Doppelrohrblatt-Instrumente von 1850 bis heute und ihre Verwendung in Orchester- und Kammermusik*. Frankfurt: Verlag Das Musikinstrument 1980 (= Schriftenreihe Das Musikinstrument, Heft 22)

<sup>7</sup> Julius Heinrich Zimmermann, *Musikinstrumente*. Preisliste No. 1: Orchesterinstrumente. – Leipzig [Druck F. M. Geidel] o. J., S. 150

<sup>8</sup> Vergl. Ekkehart Nickel, *Der Holzblasinstrumentenbau in der Freien Reichsstadt Nürnberg*. München: Katzschbächer 1971 (= Schriften zur Musik, hrsg. von Walter Kolneder, Band 8)

orientiert am Preis von £ 2600 im Jahre 1976 für eine Klarinette dieses Meisters – mit £ 1800/2500 im März 1979 sicherlich zu hoch angesetzt war. Im November 1979 erreichte die Oboe mit 2 Klappen von Kusder aus der Sammlung MacGillivray £ 680. Eine Kopie nach Kusder gab es schon für £ 32 (Phillips 9/77).

Weitere Instrumente mit 2 Klappen:

- Thomas Stanesby Junior (1692–1754), London: £ 1250 (1975) und £ 780 (1978)
- John Mason, London: £ 1100 (1977)
- George Astor (ca. 1760–1830), London: £ 550 (1977) und £ 480 (1980)
- Cahusac, London: £ 1400 (1978), £ 780 und £ 2300 (1979), £ 480 und £ 700 (1980)
- Goulding & Co., London: £ 550, £ 3600 (1978, s. 1/81, S. 254, Abb. 2), £ 480 und £ 1050 (1980)
- Noblet Frères, Paris: £ 1100 (1979)<sup>9</sup>
- William Milhouse, London: £ 1000 und £ 1300 mit 2 Auswechselstücken (1979)
- Jacob Denner (1681–1735), Nürnberg: £ 3400 (1979)
- Ignazio Miraz, Udine: £ 1700 (1979)
- George Miller, London: £ 850 (1979), sowie eine unsignierte Oboe vermutlich englischer Herkunft aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts für £ 700 (1979), eine andere £ 650 (1980)

Deutlich geringer werden Oboen des 19. Jahrhunderts gehandelt. Selbst die Instrumente der Triébert-Familie zeichnen sich durch moderate Preise aus:

1975: £ 130 für eine Boehm-Oboe aus der Philip-Bate-Collection (Christie's)

1976: £ 48 für eine Oboe mit Thumbplate-System (Phillips)

1977: £ 140 für eine Oboe um 1840 mit der Bezeichnung C 94 (Christie's)

1978: £ 75 und £ 150 für je eine Oboe um 1850 (Sotheby's)

1979: £ 80 für eine Rosenholzoboe, aber £ 840 für eine frühe Buchsbaumoboe mit 9 Klappen

aus der James-MacGillivray-Collection. Die gleichfalls abgebildete Boehm-System-Oboe blieb unverkauft (Sotheby's)

1980: £ 100 für eine Oboe mit der Baunummer 238 (Phillips)

Oboen mit dem Boehm-System scheinen ohnehin in größerer Zahl gebaut worden zu sein, als man gemeinhin annimmt. Neben den bereits genannten Triébert-Instrumenten gab es einen Satz Oboe/Englischhorn von G. Rudolf Uebel, Wohlhausen (Vogtland), mit seinem modifizierten Boehmsystem für £ 400, eine sogenannte Sharpe-Oboe mit einem gemischten Boehm/Barrett-System für £ 45 und eine Kautschuk-Boehm-Oboe von Buffet, Paris, für £ 48 (Sotheby's 1978). Ein ungestempeltes Exemplar kostete 1979 dann schon £ 110. Wer sich schon keine Oboe mit 2 Klappen leisten konnte oder wollte, für den sollte es zumindest eine Oboe aus Buchsbaum sein, das für viele als erstes Indiz für eine Instrumentenantiquität gilt. Aber auch bei diesen Oboen zogen die Preise deutlich an:

1976: J. R. Lafleur & Son, London, die Klappenarbeit in der Art von Triébert: £ 85

1977: Buthod & Thibouville, Paris, mit 10 Klappen: £ 85

1978: Stephan Koch († 1828), Wien, mit 9 Klappen: £ 720; Guerini, Mantua, mit 10 Klappen: £ 1050; D'Almaïne & Co., late Goulding & D'Almaïne, London, gebaut zwischen 1836–58, mit 8 Klappen: £ 1500 (siehe 1/81, S. 255, Abb. 3)

1979: Neben der schon weiter oben aufgeführten Triébert-Buchsbaum-Oboe ein Instrument von Louis-Auguste Buffet Jeune, Paris, mit 10 Klappen: £ 580; zwei weitere Oboen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts von Henri Brod und P. L. Gautrot Aîné und wie die vorigen aus MacGillivrays Sammlung blieben bei Schätzpreisen von £ 800/1200 bzw. £ 700/1000 dann doch ohne Zuschlag. Eine Buchsbaumoboe von B. Schott Fils, Mainz, mit 12 Klappen erreichte £ 700.

1980: Heinrich Grenser (1764–1813), Dresden, mit 10 Klappen: £ 1000. Grenser & Wiesner mit 7 Klappen £ 800.

Kaum vertreten und auch wohl nicht besonders gesucht waren deutsche Oboen des 19. Jahrhun-

<sup>9</sup> Abgebildet in: Leon Goossens und Edwin Roxburgh, *Die Oboe*. Aus dem Englischen von Else Winter. Unterägeri/Schweiz: Edition Sven Erik Bergh 1979 (= Yehudi Menuhins Musikführer, Band 4), Abb. 3.

derts. Zwischen 1976 und 1979 erzielte eine Oboe (angeblich aus Rosenholz) von Heinrich Friedrich Meyer (1814–1897), Hannover, £ 68, eine Julius Heinrich Zimmermann, Leipzig, £ 100 (damaliger Preis: 100,– Mark), und eine Oboe von Sauerherring, Magdeburg, war niemandem den Schätzpreis von £ 400/600 wert.

### 3. Oboe d'amore

Oboen d'amore gab es aus der Barockzeit gar keine, dafür eins der ersten Instrumente, die Charles Mahillon nach dem fast einhundertjährigen Dornröschenschlaf wieder baute. £ 410 brachte das Instrument. Gemessen an den heutigen Neupreisen war eine moderne Oboe d'amore von Lorée, Paris, für £ 290 ebenfalls ein guter Kauf.

### 4. Englischhorn

Bei den Englischhörnern fehlten ebenfalls Exemplare des 18. Jahrhunderts auf den Auktionen, aber dafür sind unter den aufgelisteten Instrumenten immerhin drei gebogene zu finden. Bereits im Februar 1978 war das gebogene, Triébert zugeschriebene Englischhorn, welches uns von Philip Bate's Oboenbuch<sup>10</sup> bekannt ist, mit einem Schätzpreis von £ 1000/2000 im Katalog, blieb aber ohne Zuschlag. Im September 1979 bot es Sotheby's erneut für £ 800/1200 an. Versteigert wurde es aber für £ 480. Bereits im März 1979 war ein anderes gebogenes Englischhorn mit Triéberts Signatur an der zu hohen Reserve von £ 600 gescheitert. Hingegen erreichte das gebogene Instrument von Maino & Orsi, Mailand, aus dem Besitz von MacGillivray beachtliche £ 1600.

Ältere gerade Bauformen:

- Rampone & Cazzani, Mailand: £ 160 (Sotheby's 11/76)
- Gebrüder Mönnig, Markneukirchen: £ 460 (Sotheby's 11/76)
- Unbek. Hersteller: £ 85 (Sotheby's 6/78)
- Jacques Albert, Brüssel: £ 140 (Phillips 11/78)
- François Lorée, Paris: £ 190 (Phillips 5/79)
- Rudall, Carte & Co, London: Nr. 965, £ 330 (Sotheby's 2/80). Die Nr. 555 des gleichen Herstellers, ein Englischhorn von Heckel, Biebrich, und ein anderes von Tabard, Lyon, scheiterten an der zu hohen Reserve.

Eine in dieser schlichten, geraden Ausführung offensichtlich auf England beschränkte Bauart einer Tenoroboe – gelegentlich auch „Vox humana“ genannt – von Thomas Key, London um 1810, aus Obstholz mit 2 Flachklappen erzielte im November 1979 £ 760 in Sotheby's Räumen.

### 5. Baritonoboe und Heckelphon

Ältere Baritonoboen des 19. Jahrhunderts wurden im untersuchten Zeitraum nicht aufgelistet, dafür aber eine der Lage entsprechende Tenora in B von P. L. Feliu, Bepallarols (siehe Abbildung 6), die noch heute in den spanischen Coblas gespielt wird. Mit £ 420 schien das Instrument angemessen bezahlt. Sehr hoch gesteigert wurde jedoch das Heckelphon von James MacGillivray, mit dem er



Abb. 4 (ca. 1/9 nat. Größe)  
Foto Sotheby Parke Bernet & Co.

Von links: Sechsklappiges Fagott aus gebeiztem Obstholz von Wrede, London / Seltenes zehnklappiges Tenoroon von Jean-Nicolas Savary, Paris / Tenor-Sarrusophon in B von Gautrot-Marquet, Paris / Alt-Sarrusophon in Es von Gautrot-Marquet, Paris

<sup>10</sup> Vergl. Philip Bate, *The Oboe. An Outline of its History, Development and Construction.* London: Ernest Benn <sup>3</sup>1975, Plate VII/5

in Strauss-Opern und Konzerten von Gerald Hoffnung mitgewirkt hatte. 2000 Pfund kommt schon fast an den Neupreis eines modernen Konservatoriumsmodells heran. Der Bauart des Schallbechers und des Griffsystems nach stammt das Instrument aus der Zeit vor 1926.

#### 6. Fagott und Kontrafagott

Um gleich bei der Firma Heckel in Wiesbaden-Biebrich zu bleiben, die soeben ihr 150jähriges Bestehen feierte: Fagotte dieser Firma sind weltweit

derart gefragt, daß sich nur selten einmal ein Instrument auf einer Auktion findet. Bei Christie's wurde Anfang 1979 ein Fagott für £ 580 versteigert, das laut Katalog aus Rosenholz und um 1885 gebaut sein soll. Die Holzart ließe auf ein Instrument des französisch-englischen Typs schließen, der jedoch als Haubenabschluß über einen Drahtring verfügte statt wie bei diesem Instrument über einen Elfenbeinring. Das zweite Heckel-Fagott erreichte im März 1980 £ 1800. Ein hoher Preis für ein Instrument aus den Anfangsjahren des 20. Jahrhunderts (Katalogangabe). Wenn die Datierung korrekt ist, müßte es sich bei dem zweiten Instrument um eine 4000er Nummer handeln. Fagotte dieser Serie werden zwar wegen ihres weichen Tones und der guten Höhe gerühmt, sind aber auf einzelnen Tönen nur mit einer Reihe von Hilfsgriffen intonationssicher zu blasen. Ein Heckelfagott in hoher englischer Stimmung mit der Nummer 4005, zusätzlich mit der Signatur „Sole Agents Cooper & Lloyd“ versehen, konnte der Verfasser für £ 520 ersteigern (Sotheby's 9/80). Das gleiche Gebot reichte im November schon nicht mehr für ein weiteres Heckelfagott, das £ 1050 erzielte. Bei allen Fagotten war die Fabrikationsnummer im Katalog leider nicht angegeben. Instrumente mit der Heckelssignatur, aber ohne Fabrikationsnummer, stammen aus der Zeit vor 1877, wenn sie echt sind!

Zwei kleine Fagotte sind erwähnenswert: Ein ungestempeltes Fagottino mit einer Rohrlänge von 92,8 cm, vermutlich in hoch F in der Englischhornlage. Das offensichtlich ziemlich roh gearbeitete und inzwischen stark verzogene Instrument mit zwei hölzernen Klappen an der Baßröhre machte eher den Eindruck einer Amateurarbeit. Preis: £ 170 bei Sotheby's im September 1977. Das Tenoroon, gebaut von Jean Nicolas Savary Jeune (1786–1853), in Abbildung 4 erreichte mit £ 2000 neben einem normalen Fagott (£ 2400) des gleichen Herstellers mit den höchsten Preis bei den Fagotten (ex Sammlung MacGillivray).

Geradezu auffällig hoch ist bei den Fagotten in Sammlungen und auch bei den Auktionsexponaten der Anteil der unsignierten Instrumente. Von 80 gezählten Fagotten waren 11 unbekannter Herkunft, 49 von englischen Firmen, 13 französischer Provenienz und 7 aus Deutschland. Besonders zahlreich waren die Fagotte von William Milhouse



Abb. 5 (ca. 1/10 nat. Größe)

Seltenes Contrabassophon nach H. J. Haseneier, 2. Hälfte 19. Jh., Länge 127 cm, in Es- und B-Stimmung spielbar

(1742? bis 1828?), Newark von 1763–1788, London von 1788–1836 vertreten (wenn nichts Gegen- teiliges angegeben ist, sind die Fagotte in London gefertigt):

1977: £ 520 und £ 650 mit je 6 Klappen (Sotheby's Maiauktion); £ 320 und £ 500 mit je 8 Klappen (Sotheby's Juni- und Novemberauktion)

1978: £ 340 (Newark) und £ 240 mit je 6 Klappen (Sotheby's Februar- und Juni- auktion); £ 85 mit 7 Klappen, jedoch stark beschädigt (Sotheby's Juniauktion); £ 1500 (Newark) mit 8 Klappen (Sotheby's Novemberauktion)

1979: £ 32 mit 6 Klappen, Korpus wurmstichig (Phillips Maiauktion); £ 400 mit 6 Klappen (Phillips Juliauktion)

Abbildung 4 zeigt links eines dieser typischen englischen Fagotte mit 6 Klappen des ausgehenden klassischen Zeitalters. Für den französischen Fagottbau seien noch repräsentativ angeführt:

- Fagott mit 7 Klappen von Veuve Rust & Dubois, Lyon, um 1830, für £ 620 bei Christie's 12/76
- Fagott von Savary Jeune, Paris, um 1820, mit 14 Klappen für £ 250 bei Christie's 7/77 und mit 10 Klappen £ 2400 bei Sotheby's 11/80
- Fagott mit der Nr. 4745 von Triébert, Paris, für £ 160 bei Phillips 11/78

Die vier folgenden Marken fanden sich auf Auktionsinstrumenten, sind jedoch in den einschlägigen Monographien von Langwill<sup>11</sup> und Jansen<sup>12</sup> als Fagottbauer bzw. Herstellfirma für Fagotte nicht verzeichnet:

1. Carl Boosé, London: Je ein Fagott mit 9 Klappen wurde auf Sotheby's Februar- und Märzauktion für £ 160 versteigert.
2. Bill Lewington, London: Je ein modernes Heckel-System-Fagott wurde auf Phillips Juniauktion 1976 für £ 100, Sotheby's Dezemberauktion 1978 für £ 260 und für £ 190 auf Phillips Novemberauktion 1980 versteigert.
3. Longman & Broderip, London (Werkstattdaten: 1776–1798): Von der durch ihre Klaviere besser bekannten Firma wurde ein guterhaltes Fagott mit 6 Klappen für £ 1000 bei Phillips im März 1977 versteigert.

4. John Just Schuchart († 1756), London: Ein Fagott aus Birnbaum mit 4 Klappen wurde zur Maiauktion 1980 bei Sotheby's eingeliefert und für £ 1000 versteigert.

Zwei Kontrafagotte sind zu erwähnen, die, gemessen an ihrem Seltenheitswert und als Belege für die Entwicklungstendenzen bei den Kontrafagotten, relativ preiswert waren. Ein Contrabassophon aus Papiermaché nach Heinrich J. Haseneier (1835–1912) vermutlich von Alfred Morton (1827 bis 1898) brachte im November 1975 bei Sotheby's einen Betrag von £ 850. Das zweite Kontrafagott war ein Instrument von Wilhelm Heckel nach dem System „Stritter“. Dieses zwischen 1877 und 1879 gebaute Modell war für Zwecke der Militärmusik (Marschmusik) so raumsparend konstruiert, daß die Bauhöhe nur etwa 163 cm und das Gewicht 3<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Kilo betrug, das Kontra-C aber erreicht werden konnte. Für den Musiker hatte die Anlage der vier nebeneinanderliegenden Röhren aber den Nachteil, daß die Griffe für die linke Hand in den unteren Teil und die Griffe für die rechte Hand in den oberen Teil verlegt wurden. Das Instrument mußte deshalb nach links gehalten werden. Nur wenige Instrumente lassen sich von diesem Typ nachweisen. £ 550 waren wohl nicht schlecht angelegt (Sotheby's 5/77).

## 7. Sarrusophone

Auch diese Instrumentengruppe – heute vielen französischen Herstellern schon nicht mehr bekannt – ist gelegentlich durch Mitglieder auf Auktionen vertreten. Einer größeren Verbreitung dieser Instrumente stand aber das für Oboisten und Fagottisten ungewohnte Boehmsystem und die an Rufmord grenzende Gegenpropaganda der etablierten Konkurrenten von Heckel bis Sax gegenüber. Es ist geradezu symptomatisch für die Instrumentenkunde, daß Vorurteile über den angeblich „harten, sonoren Ton“<sup>13</sup> ungeprüft über-

<sup>11</sup> Lyndesay G. Langwill, *The Bassoon and Contrabassoon*. London: Ernest Benn 1971; Appendix I, S. 183 ff. (= Instruments of the Orchestra)

<sup>12</sup> Will Jansen, *The Bassoon. Its History, Construction, Makers, Players and Music*. Buren/The Netherlands: Frits Knuf 1978, Volume I, S. 327 ff.

<sup>13</sup> Wilhelm Heckel, *Der Fagott*. Kurzgefaßte Abhandlung über seine historische Entwicklung, seinen Bau und seine Spielweise. Biebrich am Rhein: Selbstverlag 1899, S. 14

	1975		1976		1977		1978		1979		1980		
Werkstätten	Stim- mung	Klap- pen	£	Stim- mung	Klap- pen	£	Stim- mung	Klap- pen	£	Stim- mung	Klap- pen	£	
Astor/Gerock				B	6	220	C	6	100	B	5	230	C
Bilton				A+B C+Es	13	1100	B	6	150	A	13	45	B
				B	13	65	A	13	75	B	9	95	C
				B	6	130	B	8	45				C
				C	8	80	B	8	150				B
Miller/Cramer				Es	8	75				B	5	800	F
Goulding & Co				C	8	90	B	6	170	B	5	55	C
				C	8	65	C	6	60	C	8	85	C
				C	6	100	B	5	150	B	5	230	C
				C	6	85	C	8	110	B	6	210	C
Goulding & D'Almaine				A	12	120	C	8	80	C	6	45	C
				B			B	4	70	C	8	85	B
D'Almaine & Co													B
													5
Key			C	8	75	A	12	190	B	13	130	C	9
				A	9	240	B	12	52	C	12	190	B
Metzler				B	6	160	C	6	90	C	5	120	C
				C	6	120	Es	6	35	B	9	50	B
				C	6	60	B	6	85	B	6	90	8
				B	6	110	B	13	95				
Milhouse										B	7	90	
										B	8	75	
Wood													C
				C	8	85	B	13	100	B	6	180	C
				B	7	110	B	6	90	A	6	130	C
				B	8	110	Es	6	70	C	6	75	C
Wood & Ivy													A
													13
													200
													55
													180
													200

nommen werden. Will Jansens Buch ist hierfür ein mehr als beredtes Beispiel. Besser sind wir über die konkurrierenden Systeme bei den Kontrabagotten durch Eppelsheims Aufsätze im Kongressbericht Graz 1974<sup>14</sup> und im The Galpin Society Journal<sup>15</sup> unterrichtet. Verschiedene Rundfunkproduktionen mit dem Kontrabassarrusophon brachten klanglich ausgezeichnete Ergebnisse mit einem modernen Instrument von Conn, das z. B. schon über herausgezogene Tonlöcher verfügt. Drei Sarrusophone gelangten zur Versteigerung.

<sup>14</sup> Jürgen Eppelsheim, *Das „Subkontrabagott“*. In: Bericht über die erste internationale Fachtagung zur Erforschung der Blasmusik, Graz 1974, hrsg. von Wolfgang Suppan und Eugen Brixel. Tutzing: Hans Schneider 1976, S. 233 ff. (= Musica Alta, Band 1)

<sup>15</sup> Ders., *More Facts about the ‘Subkontrabagott’*. In: The Galpin Society Journal Nr. XXXII, Mai 1979, S. 104 ff.

Ein Tenorinstrument war 1976 noch für £ 210 zu haben und befindet sich heute in der Sammlung Buser. Die beiden Instrumente von MacGillivray wurden vom Erfinder Gautrot gebaut:

- Tenorsarrusophon £ 680 (Sotheby's 11/79)
- Altsarrusophon £ 660 (Sotheby's 11/79)

### Klarinetteninstrumente

Klarinetten sind auf den Auktionen immer noch so zahlreich, daß die Preise ziemlich konstant geblieben sind. Die häufig vertretenen Werkstätten konnten in einer Tabelle aufgelistet werden (oben).

B- und C-Klarinetten sind am meisten vertreten und daher im allgemeinen preisgünstiger als A-Klarinetten. Instrumente, die sich mit Sicherheit in das 18. Jahrhundert datieren lassen, sind wesentlich

seltener und damit gesuchter. Zwei bedeutende seien hier noch genannt:

- Eine Buchsbaumklarinette von Henry Kusder (Werkstattdaten soweit bekannt 1782–1799) in B mit 5 Klappen für £ 2600 im Mai 1976 bei Sotheby's. Eine Normalklarinette erreichte in der Folgezeit nicht annähernd dieses Preisniveau. Auch die wenigen Klarinetten von deutschen und österreichischen Herstellern unterschieden sich preislich nicht von vergleichbaren englischen Klarinetten.
- Eine kleine Buchsbaumklarinette in D mit 2 Klappen von Scherer, Paris. Das ähnlich einer Blockflöte dreigeteilte Instrument, dessen Birne und Mundstück noch eine Einheit bilden – bei diesem Exemplar eine spätere Ergänzung –, brachte dem ungenannten Besitzer, der noch ein zweites originales Instrument dieses Typs besitzt, £ 5000 (Sotheby's 5/80).

Die wenigen Bassethörner und Baßklarinetten seien der Einfachheit halber alle genannt:

- Bassethorn Nr. 4264 von Rudall Carte & Co., London, aus der Mitte des 19. Jahrhunderts: £ 130 (Sotheby's 6/78)
- Bassethorn von Arthur Uebel, Markneukirchen, aus Grenadill mit deutschem System (Abbildung 6): £ 640 (Sotheby's 11/79)
- Tenorklarinette in F aus Buchsbaum mit 13 Klappen, um 1825 von Jacques François Simiot (Abbildung 6): £ 1500 (Sotheby's 11/79)
- Geknicktes Bassethorn von Raymund Griesbacher († 1818), Wien, aus Buchsbaum und Ahorn mit ursprünglich 9 sowie 5 später hinzugefügten Klappen aus der Sammlung MacGillivray für £ 4100 (Sotheby's)
- Fünf moderne Altklarinetten in Es gingen zu Preisen zwischen £ 32 bis £ 100 billig weg. (Sotheby's/Phillips 1980)
- Baßklarinette von Buffet, Paris: £ 75 (Phillips 10/1977) und £ 180 (Sotheby's 11/80)
- Baßklarinette mit Boehmsystem von Kohlert, Winnenden: £ 380 (Phillips 9/78)
- Baßklarinette von E. J. Albert, Brüssel: £ 300 (Sotheby's 11/79)

- Baßklarinette von R. Mallerne & Co, Paris: £ 40 (Phillips 7/80)
- Baßklarinette von Henri Selmer, Paris: £ 340 und eine Kontrabaßklarinette in Es des gleichen Herstellers £ 750 (Sotheby's 11/80)



Foto Sotheby Parke Bernet & Co.

Abb. 6 (ca. 1/10 nat. Größe)

Von links: Dreizehnklippige Tenorklarinette in F von Jacques François Simiot, Lyon ca. 1825 / Catalánische Tenora in B von P. L. Feliu, Bépallarols um 1825 / Modernes Bassethorn von Arthur Uebel, Markneukirchen / Seltenes fünfzehnklippiges geknicktes Bassethorn von Raymund Griesbacher, Wien ca. 1800

Während sich die Firmen Christie's und Sotheby's bei den Blasinstrumenten zumeist auf historische Exemplare vor 1900 beschränken, führt Phillips auch eine Fülle von Gebrauchsinstrumenten. Da bei den Saxophoninstrumenten echte Raritäten fehlten, wurden bis auf eine Ausnahme alle Saxophone zwischen £ 5 bis £ 290 zugeschlagen, darunter ein Baßsaxophon von Charles Mahillon für £ 170 bei Sotheby's im Oktober 1975. Die Ausnahme bildete ein Oktarin für £ 450 auf Sotheby's Novemberauktion 1980.

## Die japanische Flöte shakuhachi und ihre Musik

*Die „abendländische“ Musik ist an Grenzen angelangt. Sie steht im Konzert mit der Musikwelt. Die Musikausbildung wird dem zunehmend Rechnung tragen müssen, die Ausbildungsinstitute Europas werden sich zunehmend mit der außereuropäischen Musik auseinandersetzen müssen. Die Musik-Akademie Basel führt seit Jahren einen Kurs in balinesischer Musik, zahlreiche Einzelveranstaltungen zum Thema außereuropäische Musik fanden statt, ein Kurs für indische Musik ist geplant, desgleichen ein Kurs für japanische Musik, speziell für das japanische Instrument shakuhachi. Dr. Andreas Gutzwiller, der schon mehrere Konzerte in der Musik-Akademie gegeben hat, leitet vom Wintersemester 80/81 an einen Kurs für shakuhachi. Im Rahmen der Vorüberlegungen dazu hielt Dr. Gutzwiller den hier abgedruckten Vortrag, der über das Thema der shakuhachi-Musik hinaus die mögliche Bedeutung der Beschäftigung mit außereuropäischer Musik an einer europäischen Musik-Akademie erhellte.*

Vor etwas mehr als einem Jahr habe ich hier in der Musik-Akademie anlässlich eines Konzertes schon über die Musik der shakuhachi, ihre Geschichte und einige ihrer strukturellen Eigentümlichkeiten gesprochen und möchte dies heute nicht wiederholen, sondern eher über das Instrument selbst sprechen.

Die shakuhachi verkörpert den archaischsten Typus der Flötenfamilie, nämlich die offene Längsflöte, also ein natürliches Rohr – in unserem Fall Bambus –, das am oberen Ende angeschnitten wird, wodurch eine Blaskante entsteht, und in das eine geringe Anzahl von Löchern gebohrt wird. Dieses archaische Instrument gelangte im 7. Jahrhundert von China nach Japan, starb jedoch bald wieder aus und wurde, wahrscheinlich im 13. Jahrhundert, noch einmal nach Japan eingeführt, diesmal jedoch in einer Variante, in der die Zahl der Grifflöcher von 6 auf 5 reduziert worden war. Von dort an bis heute, also seit rund 700 Jahren, hat sich das Instrument in seiner wesentlichen Disposition nicht mehr verändert.

Dieser Mangel an Entwicklung ist bemerkenswert, denn vom technischen Standpunkt aus betrachtet sind die Nachteile einer solchen Konstruktionsweise offensichtlich, gleichgültig, was für eine Musik man auf dem Instrument spielt. Zunächst ist die Tonproduktion außerordentlich schwierig, da das Instrument dem Spieler nichts weiter zur Verfügung stellt als das absolute Minimum, nämlich eine scharfe Kante, der Spieler jedoch lernen muß, das eigentliche Mundstück mit seinen Lippen zu formen. Zweitens ist die kleine Anzahl der Grifflöcher von einem Nachteil, da die Zwischentöne durch recht schwierige Hilfstechniken hervorgebracht werden müssen, und es ist bemerkenswert, daß Anzahl und Disposition der Grifflöcher der shakuhachi auch dann nicht erweitert wurden, als sie in Widerspruch zu Entwicklungen der japanischen Musik gerieten.

Die shakuhachi stellt sich also dar als ein Instrument, bei dem die Gesetze instrumentenbaulichen Fortschritts, die wir so gern für universal halten, außer Kraft gesetzt sind. Westliche Instrumente, insbesondere Blasinstrumente, haben sich, immer im Zusammenhang mit der jeweiligen Musik, im wesentlichen nach drei Kriterien entwickelt: Reinheit des Klangs und der Intonation, Ausgeglichenheit der Klangfarbe einzelner Töne und Bequemlichkeit der Spielweise.

Nach allen drei dieser westlichen Kriterien schneidet die shakuhachi nicht besonders gut ab: Weder ist der Klang des Instruments besonders rein, noch ist die Intonation genau, da die shakuhachi nicht nach den Erkenntnissen des Instrumentenbauers aus Holz gedreht ist, sondern aus dem natürlich gewachsenen Bambus gefertigt wird, so daß die Eigenschaften einzelner Instrumente recht individuell sind. Weiter sind die Klangfarben einzelner Töne, wie Sie sicher gehört haben, recht unterschiedlich, und endlich ist die shakuhachi keineswegs leicht zu spielen.

Das jahrhundertlange Beharren auf einem archaischen Instrument, die Weigerung, am Fortschritt teilzunehmen, scheint mir signifikant zu sein, und es wäre billig, sie lediglich dem sprichwörtlichen ostasiatischen Beharrungsvermögen zuzuschreiben, besonders da die Musik der shakuhachi keineswegs statisch geblieben ist, sondern sich stark verändert hat. Wir haben hier den widersprüchlichen Fall, daß eine Musik sich

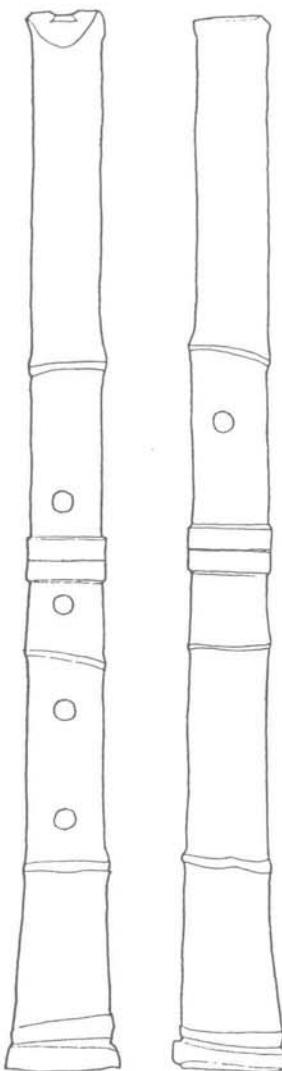
entwickelt hat, deren Entwicklung nicht auf die Bauart des Instruments zurückwirkte, denn normalerweise gilt die Entwicklungsgeschichtliche Regel, daß die Konstruktion eines Instruments den Entwicklungen der Musik folgt und nicht umgekehrt die Musik sich innerhalb der Grenzen des Instruments entwickelt, ohne Spuren am Instrument zu hinterlassen.

Diese Regel, der alle westlichen, insbesondere die Blasinstrumente gefolgt sind, ist im Fall der shakuhachi ungültig. In ihrer Musik wird das Instrument als eine feste, vorgegebene Größe betrachtet, die unveränderlich ist und in deren Rahmen sich die Musik entwickelt. Allerdings ist dieser Rahmen sehr weit, weil die shakuhachi ein archaisches, unentwickeltes, d. h. nicht spezialisiertes Instrument ist, dessen einfache Bauweise eine Breite musikalischer Möglichkeiten erlaubt, die entwickelteren Instrumenten verwehrt ist.

Entwicklung bedeutet immer Spezialisierung, also Einengung; das Herausarbeiten einiger Eigenschaften auf Kosten anderer. Westliche Blasinstrumente haben ihren letzten großen Entwicklungsschub im 19. Jahrhundert erlebt. Sie wurden verbessert nach Kriterien der Intonationsreinheit und ihrer klanglichen Verschmelzbarkeit in modernen Orchestern. Sie sind standardisiert und hochspezialisiert auf eine bestimmte Musik, und es ergeben sich einige Schwierigkeiten, will man sie für eine andere, neue Musik verwenden. Den meisten Versuchen, die Instrumentaltechnik herkömmlicher Orchesterinstrumente zu erweitern, haftet etwas Forciertes an, das dann entsteht, wenn Instrumente nicht im vom Konstrukteur vorgesehenen Sinne gebraucht werden.

Die shakuhachi ist von ihrer Konstruktion her recht wenig für eine bestimmte Musik spezialisiert. Sie ist paradoixerweise nicht einmal für ihre eigene Musik besonders günstig eingerichtet. Die Grundskala ihrer Musik, die allerdings von vielen Ausnahmen und mikrotonal gleitenden Tönen durchsetzt ist, ist d - es - g - as - c - d, während das Instrument in der normalen Position gespielt die archaische Tonreihe d - f - g - a - c - d hervorbringt, die in der Musik schon seit einigen hundert Jahren nicht mehr vorkommt. Nie jedoch sind shakuhachi-Spieler auf die Idee verfallen, das Instrument den Entwicklungen der Musik anzugeleichen, z. B. durch Versetzen der Grifflöcher oder Erhöhung

ihrer Anzahl, sondern die Musik bezieht im Gegenteil aus der Unzulänglichkeit des Instruments ein wesentliches Mittel ihrer Wirkung, indem die Hilfstechniken zur Hervorbringung der fehlenden Töne in die Struktur der Musik eingreifen.



shakuhachi

Da nämlich diese Zwischentöne gar nicht anders hervorgebracht werden können als durch Veränderung des Anblaswinkels und durch Teildeckung der Grifflöcher, sind sie konstruktionsbedingt auch in ihrer Klangfarbe von den übrigen Tönen verschieden, und diese Klangfarbenunterschiede

werden musikalisch nutzbar gemacht, indem Klangfarben gleichberechtigt neben Tonhöhen die Struktur der Musik bestimmen; ein meines Wissens einzigartiger Fall.

Aus diesen wenigen Andeutungen wird, hoffe ich, schon klar, wie sich die eingangs beschriebenen konstruktiven Nachteile des Instruments unversehens in Vorteile verwandeln, indem nämlich die shakuhachi in ihrer Unentwickeltheit musikalische Möglichkeiten offen läßt, die wohl durch spezialisierende Einengung geschlossen worden wären.

Allerdings sind dies zunächst nur Möglichkeiten. Warum sie von shakuhachi-Spielern musikalisch realisiert worden sind, ist nicht zu erklären. Jedoch kann man den historischen Vorgang rekonstruieren und den sozialen Ort beschreiben, an dem die Musik der shakuhachi entstanden ist.

Das Instrument wurde bis ins 19. Jahrhundert beinahe ausschließlich von Mitgliedern einer kleinen buddhistischen Sekte der Zen-Richtung, der *Fuke-shū*, gespielt, und zwar nicht eigentlich zur Herstellung von Musik, sondern als *kisoku shūgyō*, als geistige Atemübung. Das Ziel der Übungen war die Erleuchtung, manifestiert in *tettei on*, dem absoluten Ton. In der als geistige Übung verstandenen Musik lag also die Betonung nicht auf einer zusammenhängenden Melodie, sondern auf deren einzelnen Moment, dem Ton. Musikalisch betrachtet führte das dazu, daß die Melodie, die in alter Zeit wohl einmal recht einfach gewesen sein mag, im Laufe der Zeit in ihre Bestandteile zerlegt wurde, und daß diese Einzeltöne wieder zu recht komplexen, nach bestimmten Prinzipien konstruierten Tonzellen erweitert wurden.

Die aus diesem Vorgang resultierende Musik wurde erst in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts der japanischen Öffentlichkeit vorgestellt, und es ist zum Verständnis der Entstehung dieser Musik wichtig, festzuhalten, daß die Arbeit der Musiker-Mönche der Fuke-Sekte jahrhundertelang unter Ausschluß der Öffentlichkeit stattfand. Sie hatten dadurch Gelegenheit, in der Freiheit gesellschaftlicher Isolation mit dem Instrument shakuhachi zu experimentieren, ohne auf den jeweils herrschenden Publikumsgeschmack Rücksicht nehmen zu müssen.

Denn was die shakuhachi-Spieler der Fuke-Sekte durchführten, waren in der Tat Experimente, auch

wenn sie sie nicht so bezeichnet hätten. Es waren Versuche, dem Phänomen des musikalisch verwendbaren Tons in all seinen Erscheinungsformen auf den Grund zu gehen, auch wenn diese Experimente vor einem anderen geistigen Hintergrund stattfanden als vergleichbare Versuche zeitgenössischer Musik.

Dennoch zeigt sich hier eine tendenzielle Parallele. In vielen zeitgenössischen Kompositionen wird deutlich, daß der musikalische Ton, der Klang an sich, weit mehr im Zentrum kompositorischer Arbeit steht, als das im 19. Jahrhundert der Fall war, wo der Ton im allgemeinen kein kompositorisches Problem war, sondern eine vormusikalische Gegebenheit.

Allerdings wäre es verfehlt zu erwarten, daß sich unmittelbare Affinitäten zeigen sollten zwischen der Musik der shakuhachi und den Resultaten einiger zeitgenössischer Experimente. Dazu sind die beiden Stile auf zu verschiedenem kulturellen Boden gewachsen. Jedoch ist für den, der die Hauptströmungen japanischer traditioneller Musik kennt, unüberhörbar, daß die Musik der shakuhachi zu extremen Lösungen vorgestoßen ist, die sie innerhalb japanischer Musik zu einer avant-gardistischen macht. Gerade der Umstand, daß die Musik der shakuhachi zu den avanciertesten Gattungen, nicht nur japanischer Musik, gehört, gibt ihr eine Bedeutung, die – wie mir scheint – auch über ihren eigenen Kulturreis hinausgeht.

Vom heutigen Musiker, soll er sich nicht nur rein reproduktiv betätigen können, wird als Ausbildung mehr verlangt, als daß er sich die Regeln eines anerkannten und fest abgegrenzten Metiers aneignet. Seit dem Zerfall einer einheitlichen europäischen Musiksprache und dem Entstehen einer großen Vielfalt von internationalen, ständig wechselnden Stilen muß er sich mit einer Vielzahl von Umgangsformen mit Musik auseinandersetzen, sei es, daß sie sich in der Gegenwart westlicher, der Vergangenheit alter und ältester europäischer Stile finden oder in der Musik außereuropäischer Kulturen.

Nicht, daß in außereuropäischen Musikstilen etwas zu finden wäre, was unmittelbar zur Anreicherung in zeitgenössische westliche Musik integriert werden könnte, sondern, daß die intensive Beschäftigung mit außereuropäischen Musik-

stilen den Zugang zu anderen musikalischen Denkweisen öffnen kann.

Es scheint mir, daß die shakuhachi und ihre Musik vorzüglich dazu geeignet sind. Gerade durch die archaische Einfachheit des Instruments,

durch sein Verhältnis von konstruktivem Aufwand und musikalischem Resultat, könnte das Studium der shakuhachi einen neuen Zugang verschaffen zu einem Verständnis von Reichtum und Komplexität im Einfachen.

## Neuerscheinungen

**Michel-Richard Delalande**  
1657-1726

### TÄNZE

Für ein Melodieinstrument (Flöte/Blockflöte, Oboe, Violine) und Basso continuo

80 Tanzsätze, aus einer in der Nationalbibliothek Paris aufbewahrten Handschrift ausgewählt, nach Tonarten zu Gruppen geordnet und herausgegeben von Rudolf Ewerhart. Ed.-Nr. 1089-1091: 3 Hefte (je 28 Seiten Partitur und zweimal 12 Seiten Stimmen), je DM 24,- (Ergänzungsstimmen lieferbar)

**Helmut Bornefeld**  
geb. 1906

### CONCENTUS

für drei Blockflötenspieler

Ed.-Nr. 2522 (Reihe „Das Blockflöten-Repertoire“): 3 Spielpartituren kpl. DM 24,-

„Concentus“ bedeutet Zusammenklingen oder Zusammentönen. Das „Zusammentönen“ verschiedener Individualitäten wird um so rätselhafter, je mehr „Freiheit“ dem einzelnen zugestanden wird. In diesem Sinne möge das Werk verstanden werden etwa als „Mutmaßungen darüber, wie ‚frei‘ Freiheit im Ensemble werden und bleiben kann, ohne den Sinn von ‚Concentus‘ zu verlieren“.

**MOECK**

VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · 3100 CELLE

**Andreas Gutzwiller**  
*im Gespräch mit unserem Schweizer  
Mitarbeiter Frank Nagel*

Andreas Gutzwiller ist der erste Nicht-Japaner, der auf der shakuhachi, der japanischen Bambusflöte, 1976 den Meistertitel verliehen bekam und den Meisternamen (gagô) Fuyû erhielt. – Er wurde 1940 in Stolp, Pommern, geboren, studierte Musikwissenschaft und Musikethnologie an der Freien Universität Berlin und an der Wesleyan University. Von 1972–1979 hielt er sich in Japan auf und promovierte 1974 mit einer Arbeit für Geschichte und Musik der shakuhachi an der Wesleyan University. Andreas Gutzwiller studierte shakuhachi bei Araki Kodo V. und Kawase Junsuke III. 1979 war er für ein Jahr chercheur invité am IRCAM, Paris, hielt Vorträge und konzertierte in Köln, Hamburg, Basel, Zürich, Paris und Rom.

*Herr Gutzwiller, die shakuhachi, so las ich (Tibia 3/78), unterscheide heute klar zwei Arten der Interpretation: Diejenige zur Unterhaltung des Publikums, wo es, ähnlich westlichem Geschmack, um musikalische Schönheit, um saubere Intonation, genauen Rhythmus und gleichmäßige Atemführung geht. Und diejenige, welche eine Renaissance der shakuhachi als Instrument zur religiösen Unterweisung, zur Zeremonie, zur Disziplinierung des Körpers und Geistes im Sinne des Zen-Buddhismus der Fuke-Tradition anstrebt.*

*Welcher der beiden Interpretationen fühlen Sie sich verpflichtet, und sehen Sie als Westeuropäer auf westlichem Boden die Möglichkeit eines dritten Weges?*

Liest man den Artikel von Uesugi (Tibia 3/78, S. 152–161), so mag sich in der Tat der Eindruck einstellen, als gäbe es nur diese zwei Arten der Interpretation. Ein „dritter Weg“ wäre dann allerdings notwendig, denn es wäre einerseits tautologisch, mit der shakuhachi noch einmal westliche ästhetische Ideale in östlichem Gewand präsentieren zu wollen; andererseits sind aber auch die Wiederbelebungsversuche der alten Fuke-Sekte und ihrer Musik erstens überhaupt problematisch

und zweitens kaum in die westliche Musikkultur zu übertragen.

Was bei Uesugi nicht ganz klar wird, ist, daß sich die beiden Interpretationsarten gar nicht auf dieselbe Musik beziehen. Ein kurzer historischer Exkurs ist vielleicht angebracht: Die Meiji-Reformation Ende des 19. Jahrhunderts, die alle Lebensbereiche einschneidend veränderte und die Grundlage für das moderne Japan legte, hat auch an der Musik der shakuhachi Spuren hinterlassen. Die Fuke-Sekte, jene Sekte des Zen-Buddhismus, bei der shakuhachi-Spielen ein wichtiger Bestandteil religiöser Praxis war, wurde 1871 verboten. Dadurch wurde der shakuhachi sozusagen ihre religiöse Grundlage entzogen. Bei verschiedenen Gruppen von Spielern hat dieses Ereignis unterschiedliche Reaktionen hervorgerufen: Gruppen um den Myōan-Tempel in Kioto unternahmen es, nach einer Pause von 9 Jahren die religiöse Tradition der Fuke-Sekte in allerdings etwas säkularisierter Form weiterzuführen. Eine Gruppe um die beiden anderen Haupttempel der Sekte, Ichigetsu und Reihō-Tempel bei Edo, dem heutigen Tokio, führte zwar die Musik der Fuke-Sekte weiter, löste sie aber von ihrem engeren religiösen Inhalt und ihrer liturgischen Funktion ab. Davon wird gleich noch zu reden sein.

Eine dritte Gruppe, die von Nakao Tozan 1896 gegründete Tozan-Schule, verwarf die alte Musik und ersetzte sie durch Neukompositionen, die starken und beabsichtigten westlichen Einfluß zeigen. Für diese westlichem Geschmack angepaßte Musik gelten im wesentlichen westliche Qualitätskriterien des shakuhachi-Spiels: klangliche Schönheit, saubere Intonation, präzise Metrik usw. Die Tozan-Schule ist heute mit Abstand die populärste in Japan.

Die an zweiter Stelle genannte Gruppe, deren Mitglieder vor dem Verbot der Fuke-Sekte an den Haupttempeln in Edo tätig waren, ist die Kinko-Schule, der ich angehöre. Sie geht zurück auf Kurosawa Kinko (1710–1770), der 1768 Hauptlehrer an den beiden Tempeln wurde und 36 Stücke der Fuke-Tradition als verpflichtendes Repertoire

kodifizierte. Zwar bildete für ihn und seine Nachfolger die religiöse Funktion der shakuhachi-Musik ebenfalls die Grundlage, jedoch unterschied sich seine Ästhetik ganz offenbar von der des Kioto-Zweiges der Sekte. Bei der Kontroverse, die auch im 19. Jahrhundert noch ausführlich diskutiert worden ist, ging es um das Verhältnis von spieltechnischer Profizienz und geistiger Durchdringung alles dessen, wofür die Musik steht, also deren geistig-religiösen Hintergrund. Während die orthodoxeren Zweige der Fuke-Sekte keine zwingende Abhängigkeit der beiden Elemente annehmen wollten, hat die Kinko-Schule, insbesondere durch den Enkelschüler des Gründers, Hisamatsu Fuyō, eindeutig Stellung bezogen: Nur durch die vollständige Beherrschung des Instruments und seiner Musik eröffnet sich dem Spieler die Essenz, der geistige Inhalt der Musik.

Die Musik selbst rückt also in der Kinko-Schule in den Vordergrund, sie verabsolutiert sich, sie wird absolute Musik in dem Sinne, daß sie sich von ihrer Rolle als meditative Übung zum Erreichen eines außermusikalischen Ziels befreit und dieses Ziel in die Musik hineinverlegt. Diese Entwicklung bedingt ein gewisses Zurücktreten der – sagen wir – ideologischen Funktion der Musik zugunsten ihres, wie man im Westen sagen würde, Kunstcharakters, war aber die Bedingung dafür, daß die Musik nach dem Verbot der Sekte weiterleben konnte.

Sie sehen also, daß die Kinko-Schule in gewisser Weise ein „dritter Weg“ ist. Sie dient weder der Unterhaltung noch der Propagierung einer bestimmten religiösen Doktrin.

Allerdings: Hat die Kinko-Schule auch die Musik der Fuke-Sekte aus den engeren funktionellen Bindungen herausgelöst, so ist sie dennoch im weiteren Sinne nach wie vor den Idealen des Zen verbunden. Das Spielen der shakuhachi ist *shūgyō*, geistige Disziplin, Disziplinierung des Körpers und des Geistes, gleich wie das Bogenschießen, das Eugen Herrigel beschrieben hat. Und gleich wie man nicht auf die Scheibe schießt, um das Schwarze zu treffen, so spielt man nicht shakuhachi, um Musik zu machen. Freilich: wer das Schwarze nicht trafe, wäre kein Meister, und wer keine Musik mache, kein shakuhachi-Spieler. Das ist die Position der Kinko-Schule.

*Ist das Erlernen und Beherrschen der shakuhachi nicht untrennbar mit der Geschichte der shakuhachi verbunden und damit mit der Ideologie des Zen-Buddhismus? Nimmt man ihr nicht den eigentlichen Wesenskern oder geistigen Inhalt, will man sie davon loslösen?*

Shakuhachi aus dem weiteren Kontext des Zen, wie ich ihn eben kurz dargestellt habe, herauslösen zu wollen, wäre sicher falsch und würde auch die Musik selbst beschädigen. Hisamatsu Fuyō, ein Mönch und shakuhachi-Spieler der Kinko-Schule, schrieb: „Shakuhachi ist verschieden von anderen Musikinstrumenten, denn sie ist ein Werkzeug des Zen.“ Das muß, soweit irgend möglich, erhalten bleiben, denn *zenki*, Werkzeug des Zen, zu sein, ist die Besonderheit dieses Instruments, seine Existenzberechtigung und die seiner Musik, der einzigen Instrumentalmusik übrigens, die in direktem Zusammenhang mit dem Zen entstanden ist. Diese Verbindung muß im Unterricht, in der Art, wie unterrichtet wird, zum Ausdruck kommen, oder der Unterricht würde sein Ziel verfehlen. Ich glaube aber nicht, daß da eine prinzipielle Schwierigkeit liegt.

Schon eher könnte eine Schwierigkeit darin liegen, daß *honkyoku*, die alte Musik für shakuhachi, nicht ein musikgeschichtlich isoliertes Phänomen ist, sondern musikalische Elemente mit anderen Gattungen der japanischen Musik gemeinsam hat. Zwar sind viele dieser Einzelmomente überhöht, sozusagen ins Extrem getrieben, aber dennoch mögen sie einem Japaner vertrauter, weniger „exotisch“ erscheinen als einem Europäer, obwohl die alte Musik für shakuhachi in Japan ziemlich unbekannt ist.

Eine Musik aus dem engeren historisch-kulturellen Ort ihrer Entstehung herauszulösen ist ein schwieriges Unterfangen, das für die betreffende Musik nicht immer ungefährlich ist. Ob es gelingt, darüber entscheidet letztlich der Rang der Musik selbst; ob sie Tragfähigkeit genug hat, sich in einer ganz anderen Kultur, und sei es nur am Rande, zu etablieren. Honkyoku hat in dieser Hinsicht schon Erstaunliches geleistet, nicht zuletzt darin, daß sie sich im modernen Japan etabliert hat. Wir dürfen nicht vergessen, daß die Musik der Fuke-Sekte vor 1871 ausschließlich dem internen „Gebrauch“ der Mönche vorbehalten war und überhaupt nie von

Außenstehenden gehört worden war. Sie hat sich also im modernen Japan durchsetzen müssen.

Die ersten zaghafte Versuche, sie in Konzerten zu spielen, fanden um 1900 statt, übrigens ohne großen Erfolg. Ein wenn auch bescheidener Durchbruch kam eigentlich erst in den 60er Jahren, als jüngere japanische Komponisten, durch die Entwicklung zeitgenössischer Musik vorbereitet, auf das Phänomen shakuhachi und auf ihre Musik

doch sehr konzentrierte Haltung, die geschlossenen Augen etc. Ich empfand deutlich einen Widerspruch zwischen Ihrem versenkten Spiel, das meines Erachtens eines Publikums nicht bedurfte, und der Erwartung und „Konsumierung“ der Anwesenden mit abschließendem Applaus. Man zeigte sich zwar sehr interessiert, war aber von der Art des Auftrittes und vom musikalischen Geschehen eher befremdet, weil die üblichen Wertungsmaßstäbe plötzlich nicht



Foto M. Hirata

Lehrer und Schüler: Die Meister Kawase Junsuke III. und Andreas Gutzwiller

aufmerksam wurden. Sie erkannten, daß dort, wenn auch unter ganz anderen Voraussetzungen, weitreichende Experimente durchgeführt worden waren, die in gewisser Weise mit ihren eigenen konvergierten.

Diese Konvergenz ist – glaube ich – verantwortlich für das westliche Interesse an der shakuhachi. Und das immerhin erstaunliche Interesse an dieser esoterischen Musik birgt die Möglichkeit, sie aus dem historisch begrenzten Kontext ihrer Entstehung herauszulösen, wie das in Japan selbst ja schon geschehen ist, und national nicht begrenzten interessierten Kreisen zugänglich zu machen. Ohne allerdings, ich betone es nochmals, den Grund zu verlieren, auf dem diese Musik steht.

*Wenn man Sie beim Spiel der shakuhachi erlebte, unterschied sich schon rein äußerlich Ihr Auftritt von einem üblichen Konzert: der ausgebreitete Teppich, der Kimono, Ihre kniende entspannte und*

*mehr funktionierten. Meine Frage: Glauben Sie, daß, ähnlich wie in der Neuen Musik, das Musik hören bei der shakuhachi eine Frage der Auseinandersetzung und Erziehung ist? Oder daß die shakuhachi ihrem Wesen nach, ohne Zugeständnisse zu machen, gar kein Instrument für die Öffentlichkeit ist?*

Die rein äußerlich verschiedene Form eines shakuhachi-Konzertes, die übrigens identisch ist mit der Präsentation anderer Gattungen japanischer Musik, dürfte dem westlichen Hörer noch am wenigsten Schwierigkeiten bereiten, denn er wird ja kaum erwarten, daß sich alles so abspielt wie in einem westlichen Konzert. Auch daß ihm Wertmaßstäbe durcheinander geraten, wird ihn nicht ganz unvorbereitet treffen. Schließlich kommt die Musik „vom anderen Ende der Welt“.

Das Befremden, das Sie im zweiten Teil der Frage ansprechen, hat wohl tiefere Ursachen.

Nämlich, daß sich die Musik demjenigen Hörer entzieht, der mit traditionellen Hörgewohnheiten an sie herangeht.

Der Hörer als musikalische Kategorie ist überhaupt eine Entwicklung des 19. Jahrhunderts. Er entstand an einer Musik, die den Hörer meinte, ihn ansprach, auf ihn zielte. Umgekehrt entwickelte der Hörer erstens ein Verhalten, das darauf ausging, die „Botschaft“, sei sie programmatisch oder formal-musikalisch, zu entziffern, und zweitens entwickelt er, so konditioniert, die Erwartung, daß *alle* Musik eine irgendwie geartete Botschaft haben müsse, auch wenn sie nur in der formalen Anlage eines Stücks besteht, die der Hörer hörend erkennen kann. Im Grunde wird heute immer noch so Musik gehört, obwohl sich in der zeitgenössischen Musik eine Reihe von Stilen entwickelt hat, die sich solchem Hörverhalten radikal entziehen. Solcher Musik ist wohl kaum mit musikalischer Erziehung im üblichen Sinne beizukommen. Sie verlangt eine neue Haltung, die gerade nicht in der Auseinandersetzung, der Wahrung kritischer Distanz, bestehen kann, sondern in dem *Hineinversetzen* in die Musik selbst. Das macht die Vermittlung im Konzert problematisch, bei der ja schon die äußere Form in einer Gegenüberstellung von Musiker und Hörer besteht.

Auch in diesem Punkt findet man Konvergenzen der zeitgenössischen Musik mit der alten Musik der shakuhachi: Diese Musik ist nicht publikumsorientiert. Sie ist weitgehend hermetisch in sich geschlossen, und als Hörender kommt nur an sie heran, wer die geistige Haltung des Spielers einnimmt und so aus sich heraus die Musik noch einmal produziert. Das ist wohl sehr schwierig, denn auch dazu ist Übung nötig; die gleiche geistige Übung (*shūgyō*), der sich der Spieler unterzieht.

Die Problematik öffentlichen Spielens geht aber bei der shakuhachi noch darüber hinaus. Honkyoku hat eine Tendenz, sich nicht nur dem Hörer zu entziehen; es ist eine Musik, die gegen Nichts strebt. Der von mir schon öfter erwähnte Fūyō schrieb 1823 in seiner „Predigt von der Meeresstille“: „36 Stücke sind ein Stück; ein Stück ist kein Stück; kein Stück ist geistiges Atmen; geistiges Atmen ist Leere und Nichts.“

Anders ausgedrückt: Die Problematik des öffentlichen Spielens von honkyoku ist die des Spielens von honkyoku überhaupt, einer Musik, bei der ein Ton schon ein Zugeständnis an die Stille ist.

*Sie waren 1976 der erste Nicht-Japaner und damit auch der erste Europäer, dem der Meistertitel der Kinko-Schule verliehen wurde. Was waren die inneren und äußeren Beweggründe, sich einem Gebiet der außereuropäischen Musik zu widmen, das entgegengesetzt unserer eigenen Musikgeschichtsentwicklung verlief, und ein Instrument zu erlernen, dessen Klangideal selbst in Japan unter dem Einfluß der europäischen Musik „im Begriff ist, nicht mehr verstanden zu werden“* (Vortrag vom 10. Juni 1979 in der Musik-Akademie Basel)?

Die äußeren Umstände sind rasch erzählt. Ich bin 1970 von der Freien Universität Berlin, wo ich Musikwissenschaft und Musikethnologie studierte, an die Wesleyan University in den USA übergewechselt, weil ich mit der Art, wie Musikethnologie in Deutschland unterrichtet wird, unzufrieden war. An der Wesleyan University ist es Pflicht, ein Instrument der Kultur, in deren Musik man sich zu spezialisieren gedenkt, zu erlernen, und um dies zu ermöglichen, hat die Universität eine Reihe ausgezeichneter visiting artists aus Indien, Westafrika, Java, Korea und Japan eingeladen. Shakuhachi unterrichtete damals Araki Kodō V., also ein Spieler der fünften Generation, und da mich der Typ der offenen Längsflöte ganz allgemein interessierte, habe ich bei ihm angefangen, shakuhachi zu lernen. Also eine ein wenig zufällige und keineswegs außergewöhnliche Geschichte.

Wichtiger ist schon eher, warum ich dabei geblieben bin. Honkyoku ist eine außergewöhnliche Musik. Sie zieht einen gleichzeitig an – kaum jemand, der den Ton des Instruments gehört hat, wird ihn je wieder vergessen – und setzt doch dem Versuch, sie zu spielen, großen Widerstand entgegen. Sie ist spröde, oberflächenarm, und das große technische Raffinement der Atemtechnik und der Tongebung steht ganz im Dienste einer grundsätzlich sehr einfachen, unemotionalen und unpersönlichen Musik. Eine Musik also voller Widersprüche und ein Grenzfall von Musik überhaupt.

Dieser Grenzfall hat mich als Musikwissenschaftler und Musiker interessiert, und es war mir bald klar, daß diese Widersprüche auszuloten einerseits im Rahmen des participation programs einer fortschrittlichen amerikanischen Universität nicht möglich ist und daß es andererseits dazu auch eine andere Haltung braucht als die des Musikwissenschaftlers, nämlich die des Musikers. So habe ich eben beschlossen, neben meiner wissenschaftlichen Arbeit ein shakuhachi-Spieler zu werden, mich „auf den Weg zu machen“, auf den Bambusweg (*chikudō*), wie shakuhachi-Spielen in Japan genannt wird.

1971/72 hat in Wesleyan Kawase Kansuke (nach dem Tode seines Vaters Kawase Junsuke III.) unterrichtet, und mit ihm bin ich im Sommer 1972 nach Japan gegangen und bin bis Ende 1979 sein Schüler gewesen.

Zunächst hat mich das Instrument hauptsächlich in seinen technischen Möglichkeiten fasziniert. Dieses archaische, schwierige Instrument mit seinen reichen Möglichkeiten ist schon eine Herausforderung für jeden, der gewohnt ist, die „bequeme“ Böhm-Flöte zu spielen. Mit fortschreitendem Studium verlagerte sich mein Interesse auf honkyoku, die alte Musik für shakuhachi solo, die in vielem ein Gegenentwurf, ein Gegenbild zu traditioneller westlicher Kunstmusik ist. Heute erscheint mir die Musik als ein musikalisches *kōan*, eine jener unlösbaren Aufgaben des Zen, für die jeder einzelne dennoch eine für ihn selbst gültige Lösung finden muß.

Wie wird man Meister auf der shakuhachi? Gibt es bei uns auf dem musikalischen Sektor vergleichbare oder ähnliche Prüfungsmuster, oder ist die Wertung bzw. die Bewertung eine völlig andere?

Zunächst einmal handelt es sich wie bei jeglichem Lernen von Musik darum, das Instrument in dem von der Musik geforderten Maße technisch beherrschen zu lernen, um die Musik gut und richtig spielen zu können.

Von einem Meister jedoch wird mehr erwartet, als daß er die Musik meisterhaft spielt. Es ist schwer zu beschreiben. Am besten geht es vielleicht mit dem Begriff „Reife“; einer Reife, die sich in der gesamten Lebenshaltung ausdrückt.

Daß Musik überhaupt eine solche Aufgabe übernehmen kann, daß ihr Unterricht mehr sein

kann als Unterricht von Musik, nämlich geistige – vielleicht sogar moralische – Bildung, hat im Fernen Osten eine alte Tradition. Schon der klassische chinesische Philosoph Mencius (4. Jahrhundert v. Chr.) sagte: „Gute Musik ist wirkungsvoller als gute Worte“, ein immerhin bemerkenswerter Satz von einem Philosophen, der ja sein Geschäft mit Worten betreibt. „Gute Musik“, *jen yüeh*, bedeutet jedoch nicht „gut gemachte Musik“, sondern „Musik, die gut macht“, eine Musik, deren Studium den Menschen erzieht.

Von solchen Gedankengängen ist in der Musik der shakuhachi und in ihrem Unterricht viel erhalten geblieben, und Meister dürfte sich wohl nur einer nennen, bei dem *shūgyō*, das Studium der shakuhachi, in einer Reife sich zeigt, die sich nicht nur in der Interpretation der Musik äußert.

In der Interpretation aber zeigt sich Reife in sehr anderer Weise als in westlicher Musik. Lobt man im Westen die Frische, die Neuartigkeit, die Originalität einer Interpretation, so ist in honkyoku beinahe das Gegenteil Anzeichen einer reifen Wiedergabe der Musik: eine gewisse Unpersönlichkeit oder besser: Entpersönlichung der Interpretation, ein Stil, bei dem die Person des Spielers in der Musik verschwindet und nicht umgekehrt die Musik in der Person. Dieses Ideal steht dem westlichen Ideal meisterhafter Interpretation sehr fern. Im europäischen Konzertsaal habe ich so etwas noch nie gehört. Manchmal kann man es in der Kirche antreffen, in der Art, wie ältere katholische Priester die Messe singen.

Im übrigen ist, wenn man über Meisterschaft spricht, Bescheidenheit am Platz. Fūyō, der gewiß ein Meister war, sagte, als er darüber befragt wurde: „Ich bin ein Meister, weil ich die Grenze zur Meisterschaft kenne; aber ich kann sie nicht überschreiten.“

Es ist Ihr Wunsch, die shakuhachi im hiesigen Musiklehrbetrieb – an einer Musikakademie oder -hochschule – fest zu integrieren. Welche Ansatzpunkte, Inhalte, Richtungen und Ziele würden Sie in einem Fach shakuhachi als gut, notwendig oder dringend erachten? (Dies mit Blick auf andere Blasinstrumente, auf Neue Musik und auch bezüglich eines weltanschaulichen Inhaltes.)

Ab Wintersemester 1980/81 werden wir shakuhachi-Unterricht an der Musik-Akademie Basel

einführen, sowohl an der Musikschule wie am Konservatorium; dort zunächst einmal in Kursform, später als Nebenfach, eventuell sogar als Hauptfach.

Vorläufig wird das Hauptgewicht nicht darauf liegen, professionelle shakuhachi-Spieler auszubilden, sondern Studenten westlicher Instrumente in eine Art Musik zu machen, Musik zu denken einzuführen, die radikal von der westlichen abweicht. Ich glaube, darin liegt, ganz abgesehen vom Wert der shakuhachi-Musik, der didaktische Wert des Unterrichts dieses Instruments: daß nämlich der Schüler zu einem radikalen Umdenken gezwungen wird, wenn er mit dieser Musik, ihren ästhetischen Idealen und ihrem geistigen Hintergrund in intensiven Kontakt kommt. Und ich könnte mir denken – besser: ich weiß das aus Erfahrung, daß dieses Neudenken von Musik auch seine Spuren hinterlassen wird an der Art und Weise, wie der Schüler sein gewohntes westliches Instrument und dessen Musik behandeln wird, auch wenn sich in honkyoku wenige Elemente finden sollten, die direkt auf die Interpretation westlicher Musik übertragbar sind.

Unterricht der shakuhachi ist ja prinzipiell etwas ganz anderes als der westlicher Instrumente. Man lernt nicht shakuhachi, wie man, sagen wir, Klavier lernt. Wer Klavier lernt, lernt nicht primär eine bestimmte Musik zu spielen, sondern er lernt, etwas vergröbert gesagt, das Instrument so zu beherrschen, daß er in der Lage ist, alle Musik für dieses Instrument zu spielen: alte und neue und auch solche, die es noch gar nicht gibt.

Bei der shakuhachi ist die Situation ganz anders: Es geht sehr viel weniger um das Instrument als um eine ganz bestimmte Musik, eben *honkyoku*, wörtlich: die „eigentliche Musik“. Ihr Repertoire besteht in der Kinko-Schule aus 36 Stücken. Das bedeutet aber nicht eine Einengung, sondern eine ungeheure Konzentration auf einige wenige, aber sehr reich variierbare musikalische Grundelemente; es unterstützt eine Sammlung, die die Mobilisierung aller im Spieler ruhenden Kräfte ermöglicht. Und ich glaube, daß Konzentration etwas ist, was wir in der Musik ganz dringend brauchen.

Ich werde deshalb am Konservatorium Basel auch einen Kurs für Studenten westlicher Blasinstrumente unterrichten, in dem ich versuchen werde, durch musikalische Konzentrationsübun-

gen die Schüler in das „Tondenken“ der shakuhachi einzuführen. Es wird sich dabei nicht darum handeln, Elemente von honkyoku auf westlichen Instrumenten nachzuspielen, sondern darum, das Bewußtsein der Schüler für gewisse grundsätzliche Gegebenheiten des Atmens und der Tonproduktion zu schärfen – Dinge, die gemeinhin als vormusikalisch gelten und deswegen vielleicht im üblichen Unterricht ein wenig zu kurz kommen.

Honkyoku ist ja eigentlich eine „Atem-Musik“, eine Musik, deren alles bestimmende Grundlage der Atemzyklus des Spielers ist. Eine solche Musik gibt es im Westen gar nicht. Westliche Musik für Bläser nimmt auf den Atem merkwürdig wenig Rücksicht. Von unserem Standpunkt aus gesehen atmet der Bläser nicht, er „holt Luft“, während für den shakuhachi-Spieler der vollständige Atemzyklus, Ein- und Ausatmen, Grundlage der Musik ist. Sie sehen vielleicht, daß von hier aus das Verhältnis von Ton und Pause, von Klang und Nichtklang in ein anderes Licht rückt: Das eine wird zu des anderen Bedingung, und beide zusammen ergeben Musik.

Ob und in welcher Weise shakuhachi in eine Ausbildungsstätte westlicher Musik integriert werden kann, wird sich ergeben. In diesem Punkt übrigens unterscheidet sich die Situation hier in keiner Weise von der in Japan. Auch dort wird shakuhachi erst seit drei Jahren an einem einzigen Konservatorium unterrichtet. Ich hoffe natürlich, daß interessierte Studenten Zeit und Muße finden können, neben der Arbeit in einem auf ein Diplom angelegten Studienplan auch etwas mit der nötigen Intensität zu betreiben, dessen Bezug auf diese Arbeit nicht unmittelbar ins Auge springt. Hier könnten sich schon Schwierigkeiten ergeben, denn aus allem, was ich gesagt habe, dürfte durchscheinen, daß der Unterricht von shakuhachi sich nicht leicht „verplanen“ läßt und sich nicht leicht in eine lernzielorientierte Umgebung einfügt.

*Die shakuhachi ist ein Instrument, das, abgesehen von einigen Kompositionen heute lebender vor allem japanischer Komponisten, auf sich allein angewiesen ist. Welche beruflichen Chancen sehen Sie für einen an einem westlichen Institut ausgebildeten shakuhachi-Spieler?*

Vorläufig ist die Einrichtung der shakuhachi als Hauptfach noch ein wenig Zukunftsmusik. (Ich

darf bemerken, daß wir gegenwärtig mit dem Gedanken spielen, eine Abteilung für außereuropäische Musik einzurichten, an der japanische Musik unterrichtet werden soll und in die auch das bereits existierende balinesische gamelan sowie, in ausgebauter Form, indische Musik integriert werden soll, die jetzt in einem ersten Ansatz an der Schola Cantorum einen Platz gefunden hat.)

Professionelle Ausbildung für shakuhachi kann nicht isoliert an einem europäischen Konservatorium stattfinden. Zu einer vollständigen Ausbildung müßten auch, neben japanisch-chinesischer Musiktheorie, Instrumentenkunde und japanischer Kulturgeschichte, das Erlernen der japanischen Sprache sowie mindestens ein Studienjahr bei einem japanischen Meister gehören. Zur Finanzierung müßte man auch an japanische Stiftungen herantreten, die ja in den USA bereits ähnliche Programme unterstützen.

Ob für einen so ausgebildeten europäischen shakuhachi-Spieler eine „Marktlücke“ existiert? Ich glaube schon. Und wenn die USA, die ja in

solchen Dingen schneller und unbelasteter reagieren, ein Indiz sind, wird das Interesse wachsen. In Europa reagiert man da langsamer, auch aus nicht immer unberechtigter Angst vor Scharlatanerien, die mir zwar sehr sympathisch, die aber gelegentlich doch hinderlich ist. Gerade in Europa begegnet man auch bei sonst fortschrittlich gesinnten Musikern immer wieder einem gewissen Ethnozentrismus, der die abendländische Musik über die des „Restes der Welt“ stellt. Das ist ein Problem, zu dessen Lösung auch die hiesige Musikethnologie bisher wenig beigetragen hat. Zum Beispiel hat letzthin hier in Basel in einem Gastvortrag an der Universität Walter Wiora ziemlich unverhüllt die Meinung vertreten, europäische Musik habe sich vor allem deswegen über Europa hinaus verbreitet, weil sie „besser“ sei. Also da gibt es noch viel Arbeit, und die kann nur in der praktischen Verbreitung, im Unterricht, bestehen. Es wird nicht leicht sein, aber ich bin eigentlich ganz optimistisch.

## BERICHTE

### 150 Jahre Heckel-Instrumente

*Aus Anlaß ihres Jubiläums hatte die Firma Wilhelm Heckel KG, Wiesbaden-Biebrich, am 11. März zu einer Feierstunde in die Industrie- und Handelskammer Wiesbaden eingeladen. Den musikalischen Rahmen boten ein Bläserquintett des Staatstheaters Wiesbaden, Prof. Dr. Wilhelm Petri (ein Freund des Hauses, der drei Solostücke für Kontrabass vortrug) und Gunther Joppig als Spieler des Heckelphonparts in dem Arioso aus Hindemiths Trio op. 47. Gunther Joppig steuerte außerdem den Festvortrag bei, den wir nachstehend (geringfügig gekürzt) abdrucken. Nach einleitenden Glückwünschen werden die musikgeschichtlichen Zusammenhänge erörtert, die zur Gründung der Firma geführt haben, und es wird auf die Bedeutung der Instrumentenbauer Heckel für den Bläserklang in Orchester- und Kammermusik des 19. und 20. Jahrhunderts eingegangen.* (Red.)

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts haben wir folgende Situation zu verzeichnen: Die klassischen Holzblasinstrumente Querflöte, Oboe, Klarinette und Fagott verfügten im allgemeinen über nur wenige Klappen und waren nach rein empirischen Grundsätzen gebaut. Das änderte sich nun, denn es begann eine fortschrittsgläubige Zeit. Auf allen Gebieten wurde wissenschaftlich

geforscht, und in diese Zeit fallen auch die akustischen Untersuchungen von Ernst Florens Friedrich Chladni (1756–1827), der in seinem Buch „Die Akustik“, 1802 in Leipzig erschienen, die akustisch richtige Stellung von Tonlöchern auf Blasinstrumenten beschrieb. Mit letzterem befaßte sich der Musiktheoretiker, Komponist und Herausgeber der Zeitschrift „Cäcilia“ im Nebenberuf, Gottfried Weber (1779–1839) – er war im Hauptberuf Jurist – in seinem „Versuch einer praktischen Akustik der Blasinstrumente“, 1816/17 in der Leipziger „Allgemeine Musikalische Zeitschrift“ erschienen. In den Zeitschriften wurde das Für und Wider dieser Probleme diskutiert und mit scharfen gegenseitigen Angriffen in der Fachwelt ausgetragen, aber insbesondere auch handwerklich geschulte Musiker gingen daran, ihre Instrumente nach akustischen Gesichtspunkten zu verändern und vor allen Dingen mit mehr Klappen zu versehen.

So präsentierte Karl Almenräder (1786–1843) im Jahre 1820 eine Abhandlung über die Verbesserung des Fagotts, Iwan Müller (1786–1854) eine neue Klarinette mit 13 Klappen und Theobald Boehm (1794–1881) im Jahre 1832 die konische Ringklappenflöte. Der Versuch, den Problemen der Holzblasinstrumente mit wissenschaftlichen Methoden beizukommen, ergab sich aus den

Anforderungen, die in musikalischer Hinsicht an die Instrumente gestellt wurden. Die Komponisten hatten in bezug auf die Harmonik und die Instrumentation enorme Fortschritte gemacht und nahmen wenig Rücksicht – wissentlich oder unwissentlich – auf den Musiker und seine instrumentenbedingten Probleme. Die Mahnung von Johann Joachim Quantz (1697–1773), dem berühmten Flötenlehrer Friedrichs des Großen, „man solle doch die Soli in den schwierigen Tonarten nur spielen, wenn man ganz sicher sei, daß die Zuhörer über die damit verbundenen Schwierigkeiten genau Bescheid wissen“<sup>1</sup>, war längst verhallt.

Eine Rezension aus dem Jahre 1826 gibt die Situation treffend wieder: „Welche Fortschritte in den jüngsten Dezennien die Blasinstrumente gemacht haben, kann man schon aus der Zahl der Virtuosen entnehmen, die sich durch eine ausgezeichnete Behandlung derselben Ruf und Ruhm erworben haben. Die mechanische Vervollkommenung dieser Instrumente, durch welche sie hauptsächlich zu größeren Leistungen befähigt wurden, hat nicht allein auf die Tutti-Stücke jeder Art und vor allem die Symphonie, den sichtbarsten und, wir dürfen sagen, den vorteilhaftesten Einfluß geäußert, sondern es hat sich auch dadurch eine bis dahin kaum bekannte und nur selten gewagte Art und Weise gebildet, sie als Prinzipalstimmen zu behandeln und die Wirkung ihrer Eigentümlichkeit teils einzeln hervortretend, teils in reizendem Wettstreit und in Verbindungen glänzen zu lassen.“<sup>2</sup> Besonders beliebt wurden Bläserkonzerte, und auch Almenräder gehörte zu den reisenden Virtuosen, die mit diesen Konzerten brillierten. Eine Kritik über sein erstes solistisches Aufreten in Frankfurt im Jahre 1813 mag für ihn mit der Anlaß gewesen sein, sich mit dem Fagottbau auseinanderzusetzen. „Herr Almenräder, ein fremder Fagottist, blies ein Conc. von Stumpf. Er bewies Fertigkeit und Deutlichkeit, aber sein Ton schien für das Konzertspiel nicht geeignet. Er war zu voll und zu hohl und darum das Gefühl nicht ansprechend.“<sup>3</sup>

Almenräder kam 1816 nach Mainz zum 34. Linienregiment und wechselte 1817 ans Stadttheater als Fagottist. Hier fand er in dem Operndirektor Gottfried Weber einen gleichgesinnten, vielseitig gebildeten Freund. Im gleichen Jahr begann er in der Instrumentenabteilung der Musikverleger B. Schott's Söhne mit seinen Experimenten. Der renommierte Verlag baute um diese Zeit auch Klaviere, Blech- und Holzblasinstrumente und unterhielt einen Musikinstrumentenhandel mit teilweise hochrangigen Instrumenten. Die berühmte König-Maximilian-Stradivari wurde z. B. 1826 erworben und für 1250 Rheinische Gulden im Jahre 1827 nach Hannover verkauft. Schott verlegte auch die von Gottfried Weber herausgegebene Zeitschrift „Cäcilia“, die heute wichtigste Quelle für die Verbesserungen von Almenräder. Nachdem bereits 1825 ein Beitrag von Gottfried Weber

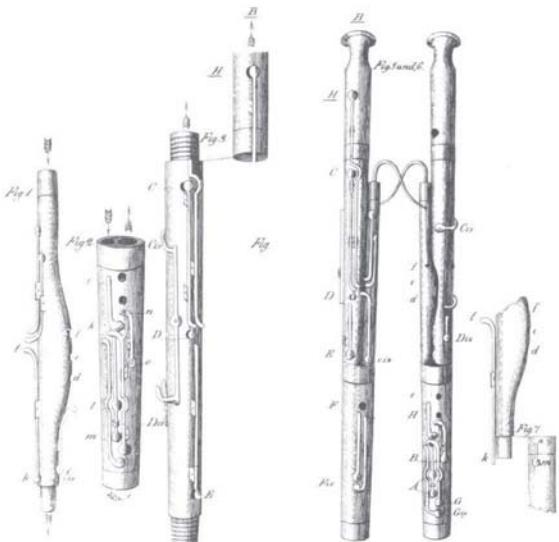


Abb. 1 Wesentliche Verbesserungen am Fagott um 1825  
(Aus der Zs. „Cäcilia“, 2. Bd., S. 129)

über wesentliche Verbesserungen des Fagotts, die Arbeiten Almenräders betreffend, erschienen war, schrieb er 1828: „Herr Almenräder, dessen bedeutende, auf meine „Akustik der Blasinstrumente“ gegründete Verbesserungen des Fagotts bereits früher in diesen Blättern ausführlich mitgeteilt worden sind, hat in seinen Vervollkommenungen wieder weiterschreitend an den Instrumenten noch einige weitere Verbesserungen angebracht“<sup>4</sup> und, an anderer Stelle, in einer Fußnote: „Den Namen des ausgezeichneten Fagottisten Almenräder kennen unsere Leser schon aus der im 6. Hefte der „Cäcilia“ gegebenen Nachricht von seiner Verbesserung des Fagottes. Einen sehr rühmenden Auszug jenes Cäcilienartikels liefert nunmehr auch die Pariser „Revue musicale“ mit der Nachricht, daß die Pariser Fagottisten die Almenrädersche Einrichtung adoptiert haben und ein dortiger Instrumentenmacher „Adler“ Fagotte der befraglichen Art anfertigt. Daß sie, nach des Erfinders Anleitung und unter seiner eigenen Aufsicht in der B. Schottischen Instrumentenmanufaktur in Mainz, mit größter Genauigkeit sowohl neu angefertigt als auch bereits gebrauchte Fagotte nach Almenräderischer Art eingerichtet werden . . .“<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Zitiert nach: Anthony Baines (Hrsg.), *Musikinstrumente*, München 1961, S. 272

<sup>2</sup> Cäcilia, Band 4, 1826, S. 43 f.

<sup>3</sup> Allgemeine Musikalische Zeitung, Band 15, 1813, S. 403

<sup>4</sup> Cäcilia, Band 9, S. 123

<sup>5</sup> Cäcilia, Band 7, S. 187

Herzoglich Nassauisches Hofmarschallamt

Dekret

Nachdem Seine Hoheit der Herzog dem Gesuche des Instrumentenmachers J. A. Heckel zu Biebrich am Rhein um Verleihung des Prädikates eines Herzoglichen Hofinstrumentenmachers gnädigst zu willfahren geruht haben, so wird demselben in seiner Legitimation dieses Dekret erteilt.

Wiesbaden, den 24. Juni 1845.

Unterschrift von Winkler

Abb. 2 Dekret des Herzogl. Nassauischen Hofmarschallamts

1829 kam Johann Adam Heckel, geboren 1812, gestorben 1877, nach Mainz. Er stammte aus Adorf im Vogtland, wo er den Instrumentenbau wahrscheinlich bei im gleichen Gewerbe arbeitenden Verwandten erlernt hatte, und folgte wohl einem Angebot seines Onkels, Karl Friedrich August Jehrung (1798 bis 1837), ebenfalls für Schott zu arbeiten. Almenräder wird schon früh auf die besondere Befähigung dieses Mannes aufmerksam geworden sein.

Am 11. März 1831 gründeten Karl Almenräder und Johann Adam Heckel die Instrumentenfabrik Almenräder & Heckel in Biebrich. Während sich Johann Adam Heckel ganz der Produktion von Fagotten nach dem Heckel-Almenräder-System widmete, blieb Almenräder weiter als Musiker tätig. Bis 1835 war dieser Typ des Heckel-Almenräder-Fagotts, der sich als der bessere gegenüber den vielen anderen Fagottmarken und -konstruktionen durchzusetzen begann, bis zu einer gewissen Reife gediehen. In den ersten Jahren wurden noch Fagotte für Schott gebaut und mit dem Stempel „B. Schott Fils, Mayence“ versehen. Aus Briefen Almenräders an Schott aus dem Jahre 1838 ist jedoch zu entnehmen, daß um diese Zeit eine Zusammenarbeit mit Heckel schon nicht mehr bestand. 1843 verstarb Almenräder, und Johann Adam Heckel signierte seine Instrumente fortan mit dem Markenzeichen „Heckel Biebrich“. 1845 fügte er seinem Stempel aufgrund eines Dekrets (Abb. 2) noch zwei Kronen hinzu.

1856 wurde Johann Adam Heckel der einzige Sohn Wilhelm geboren. Er sollte den Fagottbau später nochmals revolutionieren. 1870 wurde der Instrumentenmacher Friedrich Stritter (1850–1922) Mitarbeiter von Johann Adam Heckel und entwickelte mit ihm zusammen ein sehr praktisches Kurz-Kontrabassfagott, das sich besonders gut für die Zwecke der Militärmusik eignete. Unter dem Namen „System F. Stritter“ erhielt die Firma eines ihrer ersten Patente. Mit diesem Modell war die Grundlage zum heutigen Kontrabassfagott gelegt. Ein Nachteil des Stritter-Systems war allerdings, daß die Hände vertauscht gehalten werden mußten: die rechte Hand lag oben, die linke dagegen unten. Nach dem Tode Johann Adam Heckels 1877 führte der erst 21jährige Wilhelm Heckel die Firma weiter und richtete sein besonderes Augenmerk auf die Weiterentwicklung eines für die Symphonieorchester geeigneten Kontrabassfagottes. Bereits 1879 konnte er in Bayreuth sein neues Modell Richard Wagner vorführen (Abb. 3).

Auch im Falle des Kontrabassfagotts war es so, daß sich Heckel mit seinem Modell gegen eine Vielzahl von Konstruktionen durchsetzte, die uns heute nur noch als Kuriosa der Instrumentenkunde bekannt sind, wie das Kontrabassophon aus Papiermaché von Haseneier in Koblenz oder das Kontrabass-Sarrusophon aus Metall von Gautrot in Paris, das Klaviatur-Kontrabass von Moritz in Berlin oder der Rohr-Kontrabass aus Messing von Mahillon in Brüssel; denn zahlreiche Fabrikanten von Musikinstrumenten konkurrierten um die Aufträge der immer zahlreicher werdenden Militäkapellen.

Richard Wagner hat auf den jungen Wilhelm Heckel noch in anderer Hinsicht eingewirkt. Wilhelm Heckel stellte 1904, fünfundzwanzig Jahre nach der Begegnung mit Wagner, eine auf dessen Anregung entwickelte Bariton-Oboe, das Heckelphon, vor, das „den Charakter der Oboe mit dem weichen, aber mächtigen Ton des

Herren Heckels“ Kontrabassfagott ist und in sehr empfehlender Weise vorgeföhrt worden, und glaube ich dieses Instrument, welches ich für den für meine Orchesterarbeit zu verwendenden gewünschte, manchmallich ferner auf ihm und seinen Brüdern in der großen Tafel, als einen besitzt fehlenden vorstanz des Orchesters überall hin annehmend zu dürfen.

Wiesbaden  
26. Oktober 1876.

Richard Wagner

Abb. 3 Handschriftliche Empfehlung Richard Wagners

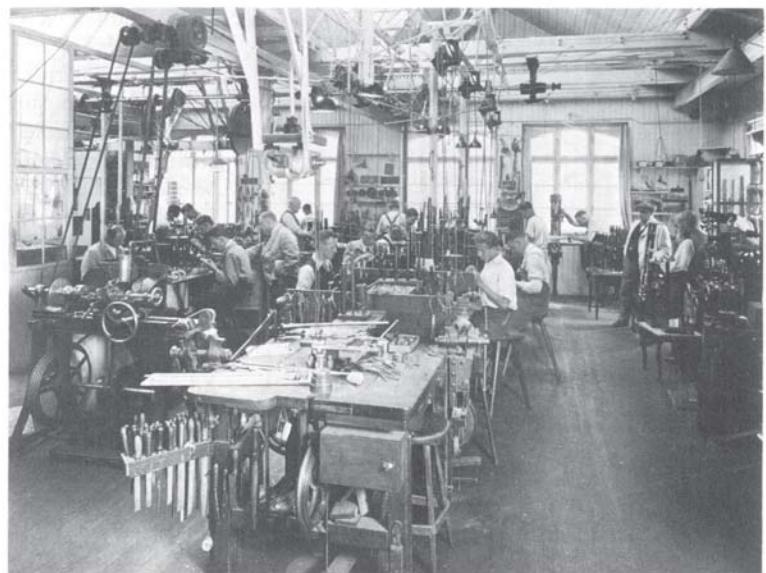


Abb. 4  
Blick in die Heckel-Werkstatt,  
1931

Alpenhorns verbinden“ sollte. Vor allen Dingen die Opernkomponisten Walter Braunfels, Frederick Delius, Max von Schillings und besonders Richard Strauss äußerten spontane Begeisterung und schrieben das Heckelphon in ihren Opern vor. Richard Strauss schrieb am 26. Februar 1905: „Lieber Herr Heckel, ich kann Ihnen verraten, daß die Partitur meiner neuen Oper „Salome“ eine vollständige Heckelphon-Stimme enthält.“ Zuletzt verwendet Strauss das Heckelphon bezeichnenderweise in seiner 1915 komponierten „Alpensymphonie“. Wilhelm Heckel wurde bei der Entwicklung des 1905 patentierten Heckelphons von seinen beiden Söhnen, Wilhelm Hermann Heckel, geb. 1879, und August Heckel, geb. 1880, unterstützt. Es ist wohl selten in der Geschichte einer Firma, daß in der zweiten und dritten Generation drei erstrangige Instrumentenbauer zusammenwirken.

Im letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts unterzog Wilhelm Heckel das Fagott nochmals einer grundlegenden Umgestaltung in bezug auf die Bohrung und die Lage verschiedener Tonlöcher und faßte 1899 seine Erfahrungen in der Schrift „Der Fagott“ zusammen. Sein Instrumententypus hatte sich soweit durchgesetzt, daß auch andere Hersteller das Heckel-System, wie es nun genannt wurde, übernahmen.

An der Schwelle zum zwanzigsten Jahrhundert waren von der Firma Heckel bereits 4000 Fagotte gebaut worden, dazu noch zahlreiche andere Holzblasinstrumente. 1889 läßt sich Wilhelm Heckel eine der wohl bedeutendsten Erfindungen auf dem Gebiet des Fagottbaues patentieren, die Kautschukausfütterung des Flügels und des Stiefels; denn diese Teile waren durch das Kondenswasser immer besonders anfällig für Holzfäule. 1901 wird nochmals in einem Nachtrag zum Buch auf weitere Verbesserungen hingewiesen. Das Verbindungsstück im Stiefel, der Wasserabguß, erhält nun seine endgültige Form. Das Heckel-Fagott beginnt sich jetzt auch im Ausland mehr und mehr durchzusetzen. Das geht nicht ohne Kämpfe ab, denn viele Dirigenten bestehen in der Bläsergruppe nach wie vor auf dem französischen Typ. Aber Heckel weiß auch hier Rat. Er baut das sogenannte französisch-englische Griffsystem auf sein Bohrungsmodell oder liefert die Fagotte mit einem typischen französischen Kopf, der eine Drahtzwinge statt des bei uns üblichen Elfenbeinringes

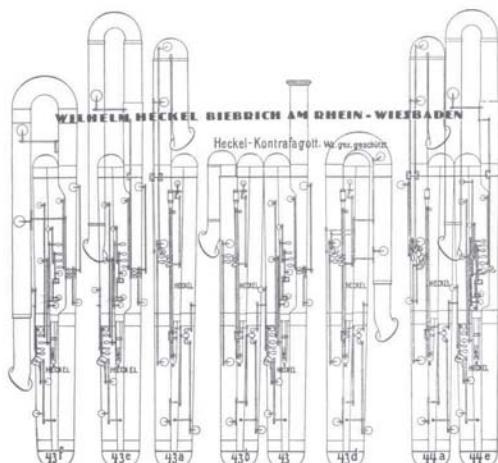


Abb. 5 Kontrafagott-Modelle aus dem Katalog,  
ca. 1931

Die Nr. 43 stellt die um 1879 entwickelte Form dar. An diesem Bauprinzip hat sich bis heute nichts geändert

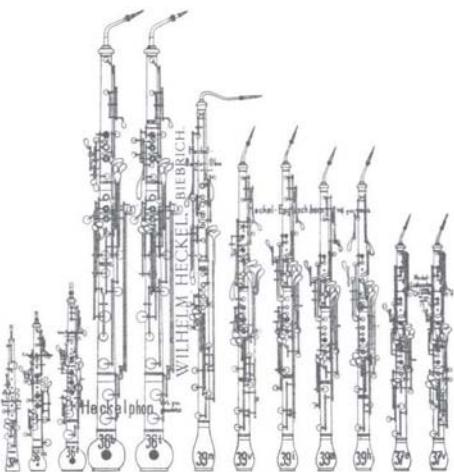


Abb. 6 Nebeninstrumente der Oboe aus einem Katalog um 1926

Von links: Musette, Piccolo-Heckelphon, Terz-Heckelphon, 2 Heckelphonmodelle, Baritonoboe, 4 Englischhörner, 2 Oboe d'amore

aufweist. Die Firma Cooper & Lloyd, Wolverhampton, erhält das Vertriebsrecht für Heckel-Instrumente in Großbritannien und den englischen Kolonien. Heckel weitet die Produktion in den Jahren bis zum ersten Weltkrieg auch auf alle diejenigen Blasinstrumente aus, die bisher kaum gebaut wurden, Flöten, Klarinetten und Saxophone. Hinzu kommen weitere Erfindungen wie die Heckel-Clarina, das Terz- und das Piccolo-Heckelphon, eine Heckelphon-Klarinette und die Kontrabass-Klarinette, um nur einige zu nennen.

Wilhelm Heckel starb 1909, und die beiden Söhne, Wilhelm Hermann Heckel und August Heckel, übernah-

men die Leitung der Firma. Im folgenden Jahr wurden beide zu königlich-preußischen Hoffabrikanten ernannt. August Heckel starb als Soldat 1914 im ersten Weltkrieg. Wilhelm Hermanns einzige Tochter, Elsa Heckel, verheiratete sich 1924 mit Dipl.-Ing. Franz Groffy (1896 bis 1972), der nun als Angehöriger der vierten Generation in der Firma tätig wurde und hierfür eine wissenschaftlich-technische Vorbildung auf dem Gebiet der Akustik mitbrachte. Wie wichtig diese Voraussetzung für eine Instrumentenbau-Firma mit weltweitem Markt war, wird anhand der vielen verschiedenen Stimmtöne deutlich. Da gab es das Pariser Normal-A, die amerikanische und alte Wiener Stimmung, die alte Warschauer, die Kneeller-Hall- und die hohe englische Stimmung, um nur einige zu nennen. Erst die internationalen Stimmtönnungskonferenzen brachten hier eine Vereinheitlichung, obwohl gerade in den letzten Jahren wieder die Stimmung der Instrumente höher verlangt wird.

Zum hundertjährigen Jubiläum, 1931, erschien eine von Wilhelm Hermann Heckel wesentlich erweiterte Auflage von „Der Fagott“. Eine sehr große Anzahl der zwischen den beiden Weltkriegen gebauten Fagotte wird heute noch täglich in den verschiedensten Orchestern auf der ganzen Welt gespielt. Gewisse Seriennummern sind so beliebt wie bei Weinsammlern bestimmte Jahrgänge. Die Kataloge aus den dreißiger Jahren spiegeln eine Vielfalt des Produktionsprogrammes wider, die später nie wieder erreicht wurde. Besonders die Oboisten und Klarinettisten haben die Aufgabe dieser Produktionszweige noch lange bedauert; aber der zweite Weltkrieg brachte auch für die Firma Heckel einschneidende Veränderungen. Glücklicherweise verfiel man nach dem zweiten Weltkrieg nicht auf den Gedanken, der Nachfrage nach Musikinstrumenten durch eine Massenfabrikation zu begegnen, sondern blieb bei der individuellen



Abb. 7 Werkstattdetail 1981 mit den Inhabern der Firma Wilhelm Heckel KG, Wiesbaden-Biebrich. Von links: Edith Reiter, Gisela Gebhard, Adolf Gebhard

Foto Bardenhewer, Wiesbaden

Einzelfertigung von Spitzeninstrumenten für den anspruchsvollen Musiker. Die über Jahrzehnte hinweg entwickelten Fertigungsverfahren wurden konsequent beibehalten, und nur noch Rolls-Royce gibt sich beim Lackieren seiner Autos so viel Mühe wie Heckel bei seinen Fagotten, Kontrabafagotten und Heckelphonen.

Wilhelm Hermann Heckel war ein umfassend gebildeter Mann, und das seit dem Jahre 1909 vorliegende Gästebuch gibt über die Gastlichkeit und über die weltweiten Verbindungen bereit Auskunft. Die Aufbaujahre nach dem zweiten Weltkrieg bis zu seinem Tode 1952 blieben Wilhelm Hermann Heckel noch, bis 1966 führte dann Franz Groffy, unterstützt von seinem Schwiegersohn Adolf Gebhard, die Firma weiter. 1966 erfolgte die Umwandlung in eine Kommanditgesellschaft, in der die Töchter Franz Groffys, Gisela Gebhard und Edith Reiter, zusammen mit Adolf Gebhard tätig sind. Edith Reiter erlernte das Holzblasinstrumentenmacher-Handwerk in der fünften Generation und, wie anlässlich der Vorbereitung dieser Feier zu hören war, leistete auch die sechste Generation bereits ihren Beitrag bei der Neugestaltung des Privatmuseums, das weltweit zu den am besten ausgestatteten Sammlungen für Holzblasinstrumente gerechnet werden kann.

Der berühmte Dirigent Hans Richter wünschte vor 75 Jahren, „es gäbe das Leben der Heckel noch 100000 Fagotte“. Bis zu dieser Produktionsziffer ist es noch einige Jahre hin, denn bisher wurden etwa 13000 Fagotte gebaut. Aber bei Heckel läßt man sich nicht drängen, und wer ein Heckel-Fagott erwerben möchte, muß schon seit vielen Jahren zwei Jahre warten, bis sein Instrument an der Reihe ist. Er erwirbt aber auch kein schnellebiges Konsumgut, sondern ein Instrument fürs Leben, und es ist zu hoffen, daß das so bleibt.

## Flöte, wo gehst Du hin?

### Meisterkursus mit Karl-Bernhard Sebon

Einen Flötenkursus individueller Note gab es in Mainz vom 3. bis 6. Januar 1981. Der bekannte Flötenvirtuose Karl-Bernhard Sebon vermittelte einem interessierten, größtenteils professionellen Teilnehmerkreis sein hohes interpretatorisches und instrumentales Können und dazu die Erfahrungen aus seiner breitgefächerten musikalischen Praxis. Sebon, der durch die Erweiterung flötistischer Spieltechniken (Sebon-Tremolo, Sebon-Pizzicato, Sebon-Multiphonie) und durch seine musikantische Virtuosität internationalen Ruf besitzt, verstand es, seine Studenten darüber hinaus durch sein pädagogisches und menschliches Format zu fesseln.

Sein Unterricht ist konsequent, doch stets humorvoll entspannt. In einer so kollegialen, fast familiären Atmosphäre lernt man gern. Wettbewerbsdenken und Leis-

stungsstreß kommen gar nicht erst auf, obwohl einige Teilnehmer mit sehr anspruchsvollen Leistungen aufwarteten.

Das Unterrichtsrepertoire umfaßt Werke von Bach bis Frank Michael, doch galten die meisten Fragen der virtuosen Musik des 19. Jahrhunderts und der Avantgarde. Deutlich wurde, daß es dabei nicht um zwei grundverschiedene Dinge geht: Sebon hat sich bei der Neuentwicklung flötistischer Spieltechniken streng an Paganini orientiert. „Es gilt, eine Verspätung von 150 Jahren aufzuholen! Ob technische Brillanz bei Kuhlau oder experimentelle ‚Effekte‘ in der Moderne: Beides sind Mittel, niemals Selbstzweck, und sollten stets mit wechselndem musikalischen Ausdruck vorgetragen werden!“

Fürwahr keine leichte Forderung! Wie auch seine strikte Ablehnung jeder Lässigkeit bei der Aufführung moderner Werke (nach dem Motto: „Es kommt ja nicht sooo genau drauf an! Wer kann’s schon kontrollieren!“). Gerade hier sollte man auf strengste Perfektion achten! Allerdings sollten sich auch die Herren Konponisten endlich auf eine allgemeingültige Notation einigen – den Interpreten zuliebe.

Interpretation sei in erster Linie Übermittlung der Musik ans Publikum, wobei man bei sperrigen Stücken nicht davor zurückschrecken sollte, musikalisch zu übertreiben. Sebon macht das unnachahmlich vor, wie er auch – als echter Praktiker – jede knifflige oder gar „unspielbare“ Stelle vorbläst, anstatt lange Reden zu halten.

Außer Solowerken wurden auch Orchesterstudien ausführlich behandelt, wobei Sebons umfangreiche Rundfunkorchesterpraxis den Teilnehmern sehr zugute kam. Ferner wurde viel Ensemble gespielt, auch im Abschlußkonzert der Teilnehmer, wie auch – last, but not least – der Meister selbst am Schluß eines anstrengenden Kursustages unerschütterlich einen großen Flötensoloabend geblasen hat – mit Werken aus fünf verschiedenen Epochen (Marais bis Kelemen) und auf fünf verschiedenen Flöten (Baßflöte bis Lotusflöte) – ein flötistisch wie interpretatorisch faszinierendes Erlebnis! W. B.

## Shakuhachi-Flötist Hozan Yamamoto in Donaueschingen

Das Jazzkonzert der letztjährigen Donaueschinger Musiktage war Japan gewidmet. Nachdem zunächst zwei Bands einen recht intensitätsreichen und expressiven avantgardistischen Jazz boten, bildete dazu das Hozan-Yamamoto-Trio mit seinen subtilen Klangaktionen und einer stets transparenten innerlichen Ruhe einen deutlichen Kontrast. Neben seinen zwei „echten“ Jazzern – dem Pianisten Masahiko Satoh und dem Perkussionisten



Foto: Hans Kumpf

Mahashiro Togashi – gebärdet sich der Bambusflötenmeister wie ein musikstilistisches Chamäleon: Ausgehend von dem im heutigen Japan vernachlässigten eigenen musikalischen Erbe, machte er beispielsweise schon Plattenaufnahmen mit dem Jazzer Tony Scott, dem Inder Ravi Shankar und dem Klassik-Geiger Isaac Stern. Er ist jedoch auch auf einer Platte zu hören, auf der Hits von Johann Sebastian Bach publikumswirksam im scheinbar heilen Japan-Sound aufbereitet sind. In Donaueschingen

agierte Hozan Yamamoto mehr im Charakter der Neuen Musik als in dem des Jazz – „swingen“ kann er offensichtlich nicht. Und so blieb weitgehend als akustisches Relikt für die traditionsreiche Shakuhachi deren warmer und vibratogeschwängerter Klang, der freilich auch von einem geübten Instrumentalisten (beispielsweise von dem Amerikaner Lew Tabackin) auf unserer herkömmlichen Querflöte ziemlich genau kopiert werden kann.

haku

### Saxophoniüberraschung in Darmstadt

Bei der diesjährigen Hauptarbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung in Darmstadt gab es im ersten „Forumskonzert“ der Kompositionsschüler an bundesdeutschen Musikhochschulen eine angenehme Überraschung in Sachen Saxophon: „Sakofonia“ des in Stuttgart studierenden Amerikaners David Mason. Mason hat in dieser wirklich individuellen und kreativen Arbeit einen eigenen Weg zwischen dem klassisch-konzertant kultivierten Saxophon früherer Jahre und dem ekstatischen Ausbruch so manchen „alten“ free-Jazzers gefunden. Äußerst abwechslungsreich und differenziert, wie man es bislang höchstens bei Stücken für Klarinette hören konnte, machte er nuancierte Klangfarbmutationen dieses Blattinstruments zum zentralen Ausgangspunkt seiner Komposition. Da mußten bestimmte Töne aus einem – mittels speziellen Griffen und vorsichtigem Blasen bewerkstelligten – Mehrklang quasi herausgefiltert werden, mikrotonale Bewegungen waren zu bewältigen, farbiges Rauschen wurde durch Luftblasen (ohne Ton) erzielt. Aber auch Phrasen mit großer Artikulationsdifferenzierung, Hineinsingen und aggressive Krächztonen schrieb das präzise notierte Werk für Altsaxophon vor. Die ganze Sound-Collage packte Mason in einen organischen musikalischen Ablauf. Als virtuoser Interpret fungierte Bernd Konrad (Stuttgart),

**MUSIKHAUS FINGER-HAASE**

VERKAUF + VERSAND · vorm. F. UPMANN

Langerbeinstraße 3

3101 Nienhagen/Celle

Tel. 051 44 / 2232



Versand von  
Blockflöten, Noten und  
Orffinstrumenten

Große Auswahl –  
schnelle Lieferung

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



Foto: Hans Kumpf  
David Mason (l.) und Bernd Konrad (r.)



Conrad  
**Mollenhauer**  
Blockflöten  
Boehmflöten

der als Saxophonist mit seiner „doppelten Kompetenz“ in den Bereichen des Jazz und der neuesten Avantgarde-Musik auf der Szene wohl einmalig sein dürfte.

Konrad führte auf der Tagung wieder einen Instrumentalkurs für Avantgarde-Saxophon durch. Auch René Clemencic aus Wien, der einen Kurs für Blockflöte gab, und die Berlinerin Beate-Gabriela Schmitt, die die Querflötisten betreute, waren nicht zum ersten Male in Darmstadt als Dozenten engagiert. *Hans Kumpf*

### Musik-Messe Frankfurt 1981

Seit 1980 gibt es eine von der Frühjahrs-Messe abgetrennte Musik-Messe, die in diesem Jahr bereits Dimensionen erreicht hat, die es unvorstellbar erscheinen lassen, wie man früher mit einer Halle ausgetreten ist. Auf drei Hallen mit einem zusätzlichen Obergeschoß ist die Ausstellungsfläche inzwischen angewachsen, und ein Fachbesucher, der sich in allen Bereichen informieren will, hat Mühe, innerhalb von fünf Messetagen alles zu sehen und die notwendigen Gespräche zu führen. Fast 1000 Messestände gab es, und unter den Ausstellern waren viele zum ersten Mal auf der Messe. Die Frankfurter Musik-Messe ist damit auf dem besten Wege, sich international zur bedeutendsten Fachmesse auf diesem Gebiet zu entwickeln, denn zwei Drittel aller Aussteller sind schon jetzt aus dem Ausland.

Von den uns im Rahmen dieses Magazins interessierenden Herstellern von Holzblasinstrumenten sind nur die größeren Betriebe auf der Messe vertreten gewesen, die in ihrem Programm auch Serienproduktionen aufzuweisen haben. Unter den Herstellern sind daher viele Betriebe nicht vertreten, die sonst als Hersteller von Qualitätsinstrumenten einen guten Namen haben, wie die Firmen Wilhelm Heckel, Wiesbaden-Biebrich, Richard Keilwerth, Nauheim, Hans Kreul, Tübingen, Franz Mehnert, Stuttgart, Gustav Mollenhauer & Söhne, Kassel, Walter Püchner, Nauheim, Herbert Wurlitzer, Neustadt, um nur einige zu nennen. Dennoch tragen die genannten Hersteller nicht unwesentlich zum guten Image der deutschen Musikinstrumenten-Industrie bei, und man sollte sich vielleicht einmal überlegen, ob nicht auch die genannten Firmen in einem Gemeinschaftsstand, vielleicht des Deutschen Musikinstrumentenhersteller-Verbandes, vertreten sein sollten, wie dies die Musikverlage schon seit Jahren mit einem Gemeinschaftsstand auf kleineren Messen, Kongressen und Ausstellungen praktizieren. Die Hersteller der DDR sind diesbezüglich durch den sehr großen und informativen Gemeinschaftsstand der Demusa besser vertreten. Hier hat man allerdings die Schwierigkeit, die individuellen Werkstätten zu identifizieren. Sie verbergen sich in Prospekten und Presseinformationen, die nicht jedem zur Verfügung stehen. Im Kombinat Musikinstrumente Markneukir-

chen/Klingenthal ist eine Fülle von Instrumentenbaufirmen vereinigt, deren Namen seit Jahrzehnten einen guten Klang haben. Immerhin ist man von der Praxis, diese Werkstätten hinter einem anonymen Firmenmantel zu verstecken, wohl abgekommen und zeichnet die Instrumente heute mit Meisternamen wie August Richard Hammig, Philipp Hammig, G. Reinhard Uebel, K. Chr. Lederer und Joachim Spranger bei den Querflöten, Gebr. Mönnig und „Sonora“ bei den Oboen, wobei die Markenbezeichnung „Sonora“ schon in den dreißiger Jahren von der Firma Oskar Adler & Co., Markneukirchen, benutzt wurde, G. H. Hüller, Gebr. Mönnig und „Sonora“ bei den Fagotten und F. A. Uebel, Clemens Meinel, Rud. Gottsmann, Clemens Wurlitzer, Arno Wurlitzer, F. O. Nürnberger und Bernhard Todt bei den Klarinetten.

Adolf Keilwerth von der Firma Richard Keilwerth begründete die fehlende Präsenz vieler westdeutscher Kleinbetriebe damit, daß die Firmeninhaber selbst in der Produktion tätig sind und es sich kaum erlauben können, für mehrere Tage dem Betrieb fernzubleiben. Obwohl durch die Auftragslage mit zum Teil erheblichen Lieferzeiten bei vielen Firmen im europäischen Raum eine Kapazitätserweiterung der Produktionseinrichtungen möglich wäre, ist man in dieser Beziehung allgemein sehr zurückhaltend. Das liegt einmal am Facharbeitermangel, zum anderen aber auch daran, daß man eher gewillt ist, die Qualität ständig zu verbessern und möglichst hochwertige Musikinstrumente herzustellen. Damit begründete z. B. Exportdirektor Kurt Beyer von „Demusa“ die manchmal langen Lieferzeiten für viele Holzblasinstrumente aus der DDR. Von den westdeutschen Herstellern verbleiben daher auf der Messe zumeist diejenigen, die auch ein umfangreiches Blockflötensortiment führen, wie die Firmen Hohner, Hopf, Moeck, Conrad Mollenhauer, Roessler und Schreiber. Auch bei diesen genannten Firmen macht sich der Trend zum hochwertigen Instrument im Bereich der Blockflöten bemerkbar. Die Spieler anderer Holzblasinstrumente würden sich ebenfalls wünschen, daß mit einer gleichen Intensität und Genauigkeit bis zu einem hundertstel Millimeter auch bei den von ihnen gespielten Instrumentengattungen geforscht und gebaut würde.

*Hohner* stellte eine neue Blockflötenserie unter der Modellbezeichnung „Telemann“ vor, womit man sich offensichtlich das Interesse an diesem Komponisten zum Telemannjahr zunutze mache.

*Conrad Mollenhauer*, Fulda, war bereits im letzten Jahr mit einer bemerkenswerten Dennerkopie hervorgetreten, und nicht weniger interessant ist das Querflötenprogramm, das vom Schülerinstrument bis zur ganz aus Gold von Hand gefertigten Querflöte alle Qualitätsstufen enthält, darunter auch eine Altflöte in F, die alternativ zur Altflöte in G angeboten wird.

Die Firma *Hammerschmidt & Söhne*, Burgau, ist, obwohl zu den mittelständischen Betrieben zählend, seit Jahren auf der Messe vertreten und hat einige Besonderheiten im Programm, wie die „Schmidt-Kolbe-Klarinette“ und eine „Reform-Boehm-Klarinette“. Außerdem bietet sie als einziger deutscher Hersteller im Bereich der Harmonieklarinetten eine Altklarinette in Es an. Diese Instrumente werden neuerdings wieder zunehmend gefragt, und auch die Orchester der Bundeswehr interessieren sich dafür, greifen jedoch zunehmend auf Instrumente mit dem Boehmssystem zurück. Nachdem es eine Reihe von Jahren um diese Instrumente still geworden war, werden sie jetzt häufiger in amerikanischen Blasorchesterbesetzungen verlangt, und es ist nur eine Frage der Zeit, wann auch uns die Clarinet-Choir-Bewegung erreicht haben wird. Zu den Besonderheiten des Programms zählt weiter ein Tárogató, das in Handarbeit nach einem Stowassermodell nachgebaut wird.

Im Programm von *Julius Keilwerth*, Nauheim, fiel ein Altsaxophon in gestreckter Form auf, das sehr viel Aufsehen erregte und erstaunliche Klangqualitäten aufwies, jedoch weiß man vom Umgang mit Sopransaxophonen in gerader und gebogener Bauweise, daß die gerade konstruierten Instrumente den gebogenen in bezug auf Klang und Intonation zumeist überlegen sind, so daß man die optischen Nachteile der geraden Form gern in Kauf nimmt. Die gerade Bauform eines Altsaxophons erinnert ein wenig an die früher von Heckel gebaute Heckelphon-Klarinette und an das von Büscher & Conn in den USA gebaute Saxaello, von dem man gelegentlich noch einige Exemplare antreffen kann. Bei dem Modell von Keilwerth bestach auf Anhieb die Gleichmäßigkeit der Register, und man überlegt, ob man eine kleine Serie dieses Modells auflegt.

Auch die Firma *Kohlert & Co.*, Nordheim, hat ein breit gefächertes Programm anzubieten, in den letzten Jahren hat sich jedoch die Produktion umsatzmäßig fast bis zur Hälfte auf Fagotte verlagert, die man beständigen Verbesserungen unterzieht. Neu war auf der Messe eine Metallplatte mit erhabenen Tonlochrändern für diejenigen Klappen, unter denen sich mehrere Tonlöcher befinden und deren Polster diese oft ungenügend verschloß. Firmeninhaber Pfannenschwarz befürchtete allerdings, daß man ihm diese Idee schon bald nachmachen wird.

Bei der Firma *Schreiber & Söhne*, Nauheim, wird beständig an der Erweiterung des Programms und an dessen Verbesserung gearbeitet. Das Prestigemodell bei den Fagotten, im letzten Jahr vorgestellt, hatte bisher guten Erfolg, und etliche Instrumente wurden schon nach Rußland geliefert. Eine neue S-Bogen-Serie wurde ebenfalls entwickelt. Interessant daran, daß man bei diesem S-Bogen wieder zum traditionellen Herstellungsverfahren zurückgekehrt ist und diese nicht mehr aus



Foto Joppig

Altsaxophon in gestreckter Form  
am Stand von Julius Keilwerth

gezogenem Material herstellt. Nach mehrjährigen Erfahrungen mit Normteilen im Klarinettenbau hat die Firma Schreiber nun auch begonnen, diese Erfahrungen auf eine Oboenserien anzuwenden, und ist durch entsprechende kostengünstige Fertigung der Klappen mit der notwendigen, besonders im Oboenbau sehr wichtigen Präzision in der Lage, preiswerte Schülerinstrumente anzubieten. Bereits im letzten Jahr waren für den englischen Markt die Thumbplatmodelle eingeführt worden. In diesem Jahr ist nun auch das in Deutschland übliche System zur Serienreife entwickelt worden. Gegenüber den Orchesterinstrumenten wurde auf einige sehr selten verlangte Hilfsgriffe verzichtet, wie z. B. den C-Heber für den Ringfinger der linken Hand, so daß ein sehr preisgünstiges und dabei gut klingendes Instrument entstanden ist, das insbesondere für die Anfängerarbeit im Schul- und Jugendmusikbereich sehr geeignet erscheint.

Mit erheblichem Werbeaufwand versucht dagegen die Firma *Realton-Gesellschaft für neuartige Musikinstrumente*, Euskirchen, ihre Alternativen zu den klassischen Instrumenten ins Gespräch und Geschäft zu bringen. Auf der Messe war in einer Vorführkabine ein Quintett, das mit großer Virtuosität verschiedene klassische Bläserquintettsätze musizierte und, um die Kombinierbarkeit mit regulären Instrumenten zu demonstrieren, auch gelegentlich auf eine Klarinette oder ein Saxophon

zurückgriff. Der Klang dieses Ensembles ist für unsere inzwischen elektronikgeübten Ohren nicht ohne Reiz, jedoch hat man manchmal Schwierigkeiten, das Instrument, dessen Klangfarbe jeweils vertreten werden soll, auch wiederzuerkennen. Weniger erfreulich ist die Werbung, in der alte Klischees über angebliche Gesundheitsschäden beim Spielen von Trompete und Oboe wieder aufgewärmt werden. Da ist von den Kopfschmerzen des Oboisten die Rede und vom anzutrainierenden Trompetermuskel. Das in Melodicamanier zu spielende Instrument, wobei eine Hand allein für die Haltung des Spielstabes zuständig ist, vermag zwar auch differenzierte Artikulationen wiederzugeben und den entsprechenden Blasdruck in dynamische Abschattierungen umzusetzen, jedoch wird ein nicht schon mit anderen Blasinstrumenten vertrauter Bläser die Wirkungen, die auf der Messe gezeigt wurden, nicht erzielen können. Vom Preis her stellen die Instrumente sicherlich noch keine Alternative dar.

Die Firma Schreiber gehört, zusammen mit der Firma Buffet-Crampon, zur *Tolchin-Gruppe* und gestaltet schon seit einigen Jahren einen Gemeinschaftsstand, auf dem sonst immer das riesige Kontrabassaxophon aus den zwanziger Jahren von Buffet zu besichtigen war. In diesem Jahr war man von dieser Tradition abgewichen und hatte aus dem reichhaltigen Firmenmuseum drei Saxophone des neunzehnten Jahrhunderts mitgebracht und sie einer neuen Serie von Saxophonen gegenübergestellt, deren Korpus aus Kupfer angefertigt wurde und die, zusammen mit einem eigens entwickelten Bohrungsmodell und den entsprechenden Mundstücken, eine sehr weiche Klangfarbe ergaben, die insbesondere für klassische Musik besonders geeignet ist. Das neue Modell fand einen überraschend großen Anklang bei vielen Musikern und wird auf Bestellung geliefert werden. Auch diese Entwicklung ein Rückgriff auf alte verlorene Instrumentenbautradition, denn zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts wurden viele Klappenhörner aus Kupfer hergestellt, und aus den Klappenhörnern und Ophikleiden wurden schließlich einmal die Saxophone durch Kombination mit dem Klarinettenmundstück entwickelt.

Nachdem eine Reihe von Querflöten nur in der preiswerten *Evette*-Linie von *Buffet Crampon* angeboten wurden, startet die Firma nun unter dem Markennamen *Jack Leff* mit einer anspruchsvollen Querflötenreihe, für die der Flötenbauer *Jacques Lefevre* verantwortlich zeichnet. Das Programm umfaßt eine Piccoloflöte in hoch-Es, ein C-Piccolo aus Holz, eine Mediumflöte in hoch-G, eine Terzflöte in hoch-Es, die normale große Flöte in diversen Ausführungen und mit zusätzlichem H-Fuß, eine Altflöte in G und eine Baßflöte in C.

Ebenfalls zum ersten Male auf der Messe war die renommierte Flötenbaufirma *Rudall, Carte and Company Ltd.* aus Edgware, England. Wohl keine andere Firma

hat einen so großen Anteil an der Entwicklung und Durchsetzung des Boehmflötenmodells. Obwohl heute zur Unternehmensgruppe *Boosey & Hawkes* gehörend, bewahrte die Firma ihren eigenständigen Charakter und stellt ein anspruchsvolles Flöten- und Klarinettenprogramm her. In Deutschland sucht man nun den Kontakt zu Händlern und Flötisten. Das Holzblasinstrumentenprogramm von *Boosey & Hawkes* ist speziell auf den englischen Markt abgestimmt, jedoch dürften die „*Sovereign*“-Silberflöten mit Cooper-Kopf von allgemeinem Interesse sein.

Für die Freunde alter Musik waren drei Stände von besonderem Interesse: Der Gemeinschaftsstand von *Günter Körber*, historische Holzblasinstrumente, jetzt in 6101 Brensbach im Odenwald ansässig, *Dieter Möckel*, historische Streich- und Zupfinstrumente, und *Kurt Reichmann*, Drehleierbau, dann der Stand von *The Early Music Shop* aus Bradford in England und schließlich der Stand mit historischen Originalinstrumenten von *Bernhard von Hünerbein* aus Köln. Am Stand des „*Early Music Shop*“ war nicht nur eine gelungene Präsentation des Lieferprogramms zu sehen, sondern auch ein ausgezeichneter Katalog erhältlich. In den durchweg flott und informativ getexteten Beschreibungen heißt es zum Beispiel über die *Moeck-Blockflöten*: „Despite their having become almost the ‘General Motors’ of the recorder making world.“ Die neuen Altflockflöte in tiefer Barockstimmung nach einem Instrument von Steenbergen in der Sammlung *Frans Brüggen* fehlte als Messeneuheit begreiflicherweise noch.

Zu den ältesten Herstellern von Musikinstrumenten zählen die italienischen Aussteller. Bereits im 18. Jahrhundert wurde die Firma *Grassi*, Mailand, gegründet, 1836 gründete Professor *Romeo Orsi* die gleichnamige Firma, deren vielfältiges Programm an Blasinstrumenten von keiner anderen übertroffen wird. Hergestellt wird die gesamte Saxophonfamilie vom Soprano bis zum Kontrabass (Länge 2 Meter!), die gängigen Typen in fünf Qualitätsstufen; alle Klarinettenbaugrößen, darunter eine Halbsoprano-klarinette in G, eine speziell für Kinder entwickelte Boehmklarinette mit ganz gedeckten Fingerlöchern und als Neuheit eine handgearbeitete Solistenklarinette „*Orsi 21 FS*“. 1847 wurde die Firma *FISM Rampone & Cazzani*, Gerenzano (Varese) gegründet. Aus einer kleinen Werkstatt ist bereits um 1900 ein bedeutender Hersteller von Blasinstrumenten geworden, dessen Programm in etwa dem von *Orsi* entspricht. Auf der Messe wurden Saxophone in drei Qualitätsstufen und eine neue Querflöte mit futuristischem Klappendesign gezeigt. Der *Muppet-Saxophonist* bläst *Buffet*, *Peter Brötzmann* das *Toneking-Bassaxophon* und *Gerry Mulligan* wirbt für die *Saxophone* von Prof. *Orfeo Borgani*, Macerata. Die Firma besteht auch schon seit 1872 und baut heute überwiegend *Saxophone* für den anspruchs-

# Werkstätte für historischen Instrumentenbau



Blockflöten und  
Traversflöten der  
Renaissance und  
Barockzeit sowie  
Barockoboen

Bitte beachten Sie meine neue Adresse:  
**Gerd Melchers** 3101 Langlingen  
Kirchstraße 3 · Telefon (05082) 850

vollen Musiker. Als Neuling stellte sich die Firma *Luciano Resta* aus La Spezia vor, die ihre Flöten, Oboen, Klarinetten, Saxophone und Fagotte unter dem Markennamen „Rollins“ anbietet. Alle italienischen Hersteller bauen heute ihre Fagotte nach dem Heckelsystem.

Unter den französischen Ausstellern gehört *Noblet* mit dem Gründungsjahr 1750 zu den ältesten Herstellern. Zum Produktionsprogramm gehören heute Flöten, Oboen und Klarinetten. *Dolnet* feierte 1980 sein hundertjähriges Bestehen und ist auf Saxophone spezialisiert, die auch heute noch mit handgeschmiedeten Klappen hergestellt werden. *Leblanc* gab kürzlich die Saxophonproduktion auf und ist auf die gesamte Klarinettenfamilie spezialisiert. Bereits in den dreißiger Jahren wurde sogar eine Okto-Kontrabassklarinette entwickelt, die in der Tiefe das Sub-Kontra-C erreichte. Zu einer kleinen Serie konnte man sich allerdings bisher noch nicht durchringen. Die Firma *Strasser-Marigaux* hat ihren Schwerpunkt auf die Oboenfamilie verlagert und bietet die gesamte Oboenfamilie mit einer Terzoboe in hoch-Es (Musette), der normalen Oboe in verschiedenen Ausführungen, der Oboe d'amore, den Englischhörnern wahlweise bis tief b (klingend es) und der Baritonoboe an. Obwohl die Baritonoboe bereits im letzten Jahr vorgestellt und etliche Vorbestellungen verzeichnet wurden, scheiterte die Auslieferung der ersten Instrumente noch an zu feuchten

Hölzern. Wie zu hören war, soll auch die Firma *Lorée*, wie viele andere französische Hersteller, nicht auf der Messe vertreten, wieder Baritonoboen bauen. Zum weiteren Programm gehören die in Handarbeit hergestellten S.M.L.- und KING-MARIGAUX-Saxophone sowie die Malerne-, Marigaux-, Lemaire- und Strasser-Klarinetten, deren Bezeichnungen noch über die Zusammensetzung der Firma *SML Strasser-Marigaux* durch Zusammenlegung verschiedener ehedem selbständiger Betriebe Auskunft geben.

Am Stand von *Strasser-Marigaux*, Paris, war auch die Firma *Fox* aus den USA vertreten. *Fox* gilt in den USA als der einzige Hersteller für hochwertige Fagotte und Kontrafagotte und versucht nun auch einen Start in Deutschland. Die erst vor wenigen Jahren gegründete Firma *Lohff & Henze* in Düsseldorf hat für die Bundesrepublik die Vertretung übernommen. In Frankreich, der letzten Bastion des französischen Fagotts, möchte *Strasser-Marigaux* selbst die *Fox*-Fagotte heimisch machen, die nach dem Heckel-System gebaut sind. Alan *Fox* ist in der Vergangenheit in Fachzeitschriften durch verschiedene Aufsätze über die verschiedenen Heckeltypen mit kurzer und langer Bohrung hervorgetreten und bietet entsprechende Modelle an. Besonders eindrucksvoll war im Programm jedoch ein Fagott aus Polypropylen, das für den Schüler und Studenten gedacht



Flötenkopf-Einsatz von Fajardo

ist und beachtliche Tonqualitäten aufweist. Nachdem bereits in den dreißiger Jahren die Firmen Heckel und Mönnig mit Holzblasinstrumenten aus Plexiglas experimentierten, sind von verschiedenen Herstellern auch verschiedene Kunststoffe für den Bau von meist preisgünstigeren Instrumenten verwendet worden; über die Langzeiterfahrungen mit diesen Instrumenten fehlen jedoch derzeit noch Unterlagen. Ein ja allen Kunststoffen gemeinsamer Aushärtungsprozeß läßt es fraglich erscheinen, ob die Kunststoffe nach einigen Jahren noch die erforderliche Elastizität aufweisen. Die Fox-Fagotte treten preislich gegen die renommierten deutschen Hersteller, Heckel, Mollenhauer, Püchner und Schreiber an und werden es infolge des wieder recht hohen Wechselkurses wohl schwer haben, sich auf dem deut-

schen Markt mit nennenswerten Stückzahlen durchzusetzen, jedoch können alle Griffvarianten geliefert werden.

*Buescher* bietet ebenfalls Instrumente aus Kunststoff an, darunter eine preiswerte Boehm-Baßklarinette, die für den Einsatz in Marching-Bands und anderen Blasmusikformationen gedacht ist. Die Auslieferung für die Bundesrepublik hat die Firma *Muldoon*, Pfedelbach, übernommen. Klanglich akzeptabel sind durchaus auch die Kunststoff-Oboen von *Selmer-Bundy*, die in Deutschland über *Selmer*, Düsseldorf, vertrieben werden, jedoch konnte man sich bisher nicht entschließen, diese Instrumente auch mit der in Deutschland zumeist üblichen Vollautomatik der Oktavklappen anzubieten. Nach Äußerungen am Stand scheint das jedoch noch keiner der Kunden bemängelt zu haben, und die Nachfrage nach diesen Instrumenten ist gleichbleibend vorhanden. Ebenso verhält es sich mit den Saxophonen; obwohl in Musikerkreisen die verschiedenen Hersteller alternativ zum *Selmer* „Mark 7“ diskutiert werden, konnte *Selmer*, dem Vernehmen nach, mit der Nachfrage kaum mithalten.

Gerade auf dem Gebiet der Saxophone haben jedoch die japanischen Hersteller *Yamaha* und *Yanigasawa* erhebliche Anstrengungen unternommen, ihre Modelle stetig zu verbessern. Die Modelle von *Yanigasawa* sind inzwischen so beliebt, daß sie in Deutschland nur mit mehrmonatiger Lieferzeit zu bekommen sind. Das liegt aber vielleicht auch daran, daß es an einem Generalimporteur zu fehlen scheint. Zu den namhaften Saxophon-Herstellern zählt auch die Firma *Armstrong*, die in diesem Jahr mit einem eigenen Stand vertreten war und soeben ihr 50jähriges Bestehen feierte. *Armstrong*-Generaldirektor Stitgen war selbst auf der Messe und, eine wohltuende Ausnahme bei den amerikanischen Herstellern, zu intensiven Fachgesprächen mit den Pressevertretern bereit. Bemerkenswert der von Raoul J. Fajardo entwickelte Einsatz für den Flötenkopf mit zylindrischer Bohrung.

Sehr herzlich bemühte man sich auch am Stand von *Weril*, São Paulo, um den Messebesucher, besonders, wenn man etwas Portugiesisch sprach, denn *Weril* ist eine in Brasilien ansässige und 1909 von deutschen Einwanderern gegründete Firma, die das gesamte Programm an Blechblas- und Holzblasinstrumenten herstellt, ausgenommen die spezielle Facharbeiter erfordernden Oboen und Fagotte.

Bestens organisiert war wieder der riesige Stand von *Yamaha*, der, in verschiedene Abschnitte gegliedert, die Massen der Besucher kanalisierte. Im Innern des Standes befanden sich kleinere Kabinen, in denen man auch in Ruhe ein Gespräch führen konnte. Hier wirkte die Mannschaft auf die Messe bestens präpariert. Es gab eine eigene Messezeitung mit allen Neuigkeiten; entsprechend

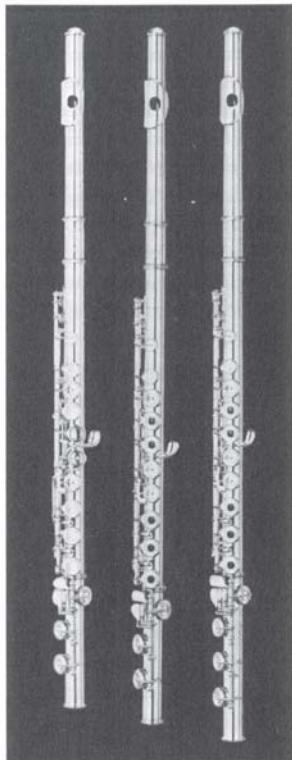


Foto Yamaha

Die neuen Meisterflöten der Serie „80“ von Yamaha

spezialisiertes Personal war für die jeweiligen Programme ebenfalls vorhanden. Gezeigt wurden auch einige ausgesprochene Raritäten, wie Yamahas Nachbau eines Wiener Horns oder die Aida-Trompeten oder eine Weiterentwicklung einer Dresdener Heckel-Trompete. Die Dresdener Heckels sind mit den Biebricher Heckels verwandtschaftlich verbunden. Hier drängte sich natürlich sofort die Frage auf, wann Yamaha die weißen Flecken in seiner Instrumentenlandschaft füllen wird, und Gerüchten zufolge, die man auf der Messe weder bestätigen noch dementieren wollte, wird die Möglichkeit erwogen, auch Klarinetten und Oboen nach dem deutschen System herzustellen. Bei der Perfektion, mit der in Japan auf diesem Gebiet Forschung betrieben wird, darf man auf die Ergebnisse gespannt sein. Eine Serie von neuen Querflötenmodellen wurde präsentiert, und auch bei den Saxophonen wurden Modifikationen vorgenommen. Yamaha ist inzwischen in der Lage, in eigenen Werkstät-

ten von qualifizierten Instrumentenbauern alle Reparaturen an seinen Instrumenten durchführen zu können, lediglich komplette Neulackierungen bei Blech- und Holzblasinstrumenten übernimmt eine deutsche Vertragsfirma. Ein Novum stellt ein von Yamaha eröffnetes Büro in Hamburg dar, das mit entsprechenden japanischen Beratern besetzt ist, die Beratungen speziell für Bläser durchführen. Yamaha hat offensichtlich erkannt, daß eine qualifizierte Beratung von Bläsern in den Fachgeschäften nicht immer gewährleistet ist.

Und wer nach der Messelauferei noch nicht zu müde war, konnte sich auch einem umfangreichen Messebeiprogramm widmen. Eine sehr interessante Alternative war im Sink-Kasten zu hören. Hier wurden sämtliche Bassethorn-Kompositionen von Wolfgang Amadeus Mozart zur Aufführung gebracht, darunter auch etliche Fragmente, die in der Fassung, wie sie im Autograph vorliegen, aufgeführt wurden.

G. Joppig

## ZEITSCHRIFTEN-RUNDSCHAU

### Das Orchester. B. Schott's Söhne, Mainz. Nr. 2/1981

Es ist schon etwas Besonderes, wenn sich Musikwissenschaftler von Rang mit der Klarinette auseinandersetzen und darüber hinaus auch noch mit der modernen Literatur für dieses Instrument.

Heribert Haase ist von den mir bekannten Musikwissenschaftlern einer der wenigen wirklichen „Kenner“ der Klarinette. Sein Aufsatz über „Das Klarinettenkonzert im 20. Jahrhundert“ verdient daher höchste Beachtung, und ich wünsche mir eigentlich einen Nachdruck in einer Spezialzeitschrift, weil seine Erkenntnisse und Beobachtungen von allen Dingen für studierende Klarinettisten und Komponisten von Bedeutung sind. So würdigt Haase nicht nur die musikalische Bedeutung der Klarinette in der modernen Musik, sondern er geht auch auf die bautechnische Entwicklung des Instruments ein und beschäftigt sich zum Teil detailliert mit Konzerten und Spieltechniken.

Ein bemerkenswerter Artikel also, welcher in die Hand eines jeden Klarinettisten gehört. Dieter Klöcker

**Das Musikinstrument.** Verlag Erwin Bochinsky, Klüberstraße 9, 6000 Frankfurt am Main. Jahrgang 1980, Nr. 11; 1981, Nr. 1

Die Hefte enthalten für Rohrblatt-Spieler einige interessante Mitteilungen.

In G. Joppigs Bericht über ein „Differenziertes Angebot bei Blasinstrumenten“ großer und kleiner Firmen fiel besonders die Werkstatt Orsi, Mailand, auf, die eine aus einem Stück gefertigte Oboe mit moderner Applikatur und zwei Schallbecherformen anbietet. Einer

der Becher hat eine bauchige Form und soll die Klangwirkung einer Barockoboe bewirken. Hier ist doch wohl die Idee der historischen Musizierpraxis gründlich mißverstanden worden.

Die Firma Steuer, Lindau, stellt jetzt maschinell gefertigte Klarinettenblätter unter dem Namen „Europa-Blatt Apollo“ her, die sowohl für Boehm-Klarinetten als auch für deutsche Mundstücke geeignet sein sollen, in abreißbaren, durchsichtigen Einsteketaschen geliefert werden und preislich nicht über vergleichbaren ausländischen Massenprodukten liegen.

Günter Körber, Hersteller von historischen Blasinstrumenten, verlegte seine Werkstatt von Berlin nach Brensbach bei Rheinheim, Odenwald. C.S.

**The Double Reed.** Offizielles Organ der International Double Reed Society, East Lansing, Mich./USA. Vol. 2 No. 5, October 1980

Im Mittelpunkt des Heftes steht ein Rückblick auf die IDRS-Jahresversammlung in Edinburgh im August 1980 mit Teilnehmerliste und detaillierten Programmübersichten sowie einem Bericht zum Treffen aus der Sicht der Fagottisten (Gerald Carey).

Im übrigen: Ein Beitrag über den letztjährigen Genfer Wettbewerb, den im Fach Fagott einstimmig Gilbert Audin (Frankreich) gewann. Der zweite Preis wurde zwischen Luc Loubry (Belgien) und Matthew Wilkie (Australien) geteilt. Über seine Erfahrungen mit der Programmgestaltung von Soloabenden referiert der Oboist Charles Lehrer. Drei Artikel sind dem Gedenken Marcel Tabuteaus gewidmet. C.S.

## Ein Jubiläums-Prachtband

Hans-Joachim Nösselt: *Ein ältest Orchester. 450 Jahre Bayerisches Hof- und Staatsorchester. München: F. Bruckmann KG, 1980. 250 S., 24,5 × 28,5 cm mit 112 Abb., davon 40 in Farbe. Ln. in Schuber, DM 98,-*

Wirklich ein ältest Orchester. Vorangegangen war eine Kantorei, zuletzt unter Ludwig Senfl, der dann begann, die noch hauptamtlich als Schreiber tätigen Cantores durch Profis zu ersetzen. Die bekannte Buchmalerei Hans Mielichs „Hofkonzert im St.-Georgs-Saal der Neuveste“ illustriert augenfällig, was dann schon unter Orlando di Lasso (bis 1594) mit seinen Instrumentalisten daraus geworden ist. Ich kenne kein schöneres Orchesterbild, das einerseits soviel Musikerkompetenz und andererseits soviel Innigkeit ausstrahlt. Die oft kunstsinngigen bayerischen Herzöge bzw. Kurfürsten und Könige haben durch die Jahrhunderte verständnisvoll und großzügig, manchmal vielleicht auch über ihre Verhältnisse das Ihre dazugetan, daß alles in sich geschlossen wachsen konnte. Es gab aber auch Notjahre. Und wenn heute über Ausländer in deutschen Orchestern geklagt wird, so studiere man vergleichsweise die Geschichte der bayerischen Kapelle. . .

1654 kommt ein eigenes Operngebäude dazu. Im übrigen waren die bayerischen Fürsten durch Generationen selbst ausübende Musikanten. U. a. ist über ein Hofkonzert am 5. März 1719 eingetragen: „. . . nachmittag ein concert de music mit fletten in dem großen cabinet des Churfürsten, wo der Churfürst auf der gamba, der Pr. Ferd: aber auf der flautten gespielt, die hoff Dames saßen darbey in craß herumb.“

Der Alte Fritz (vgl. den Artikel in Nr. 1/81, S. 241 ff) war also nicht der einzige fürstliche Flötenspieler. Auch von Karl Theodor (dem, der seine „Mannheimer“ mit an die Isar nahm; mit Zugereisten unter besonderen Umständen war es aber damals schon so eine Sache in München) gibt es ein Bild (Ziesens) als Flötist (von Nösselt nicht erwähnt, wie er auch die beiden schönen Hofkonzert-Bilder von Horemans nicht erwähnt). Bei

Maximilian III. fragte Mozart nach einer freien Stelle, aber Max hatte keine „Vacatur“. Hätte er nur eine gehabt! So ist bedauerlicherweise an München eine Sternstunde vorbeigegangen.

Für den TIBIA-Zusammenhang sei verwiesen auf „la première Clarinette de l'Europe“ Baermann, der 1807–47 im Münchener Orchester war, und auf Theobald Boehm, der dort ebenfalls großzügige Unterstützung erfuhr: insgesamt über 3 Jahre hatte er zwischen 1821 und 1839 Kunstreise-Urlaub, absoluter Rekord.

Die berühmten Münchener Dirigenten seit dem 19. Jahrhundert seien hier kurz in Erinnerung gebracht, so Lachner, v. Bülow, der Wilhelm-Busch-Freund Levi, Richard Strauss, Mottl, Bruno Walter, Knappertsbusch, Clemens Krauß, Solti etc. bis zu Sawallisch.

Ein Musikwissenschaftler hätte dieses Buch sicher anders geschrieben, aber vielleicht nicht farbiger. Bei Nösselt (Geiger) liest man selbsterlebtes Orchesterleben durch die Zeilen hindurch, besonders auch im zeitgenössischen Kapitel. Das Ganze schließt ab mit einem Personalverzeichnis sozusagen „ab urbe condita“ und mit Stammtafeln über einige Verschlägerungen etc. untereinander.

Über 10 Jahre hat Nösselt mit viel Liebe den Stoff zu diesem Prachtband zusammengetragen. —m—

## Typisierende Skizze

Hans-Wilhelm Kulenkampff: *Musiker im Orchester. Frankfurt a. M.: Verlag C. F. Peters, 1980. 80 S. Pb., DM 12,-*

„Diese Schrift wäre nicht denkbar ohne unzählige, über Jahrzehnte zurückreichende Gespräche mit Orchestermusikern.“ Der Verfasser ist ein kompetenter Beobachter: seit 1934 in der Musikarbeit des Rundfunks tätig, nach dem Kriege beim NDR Hamburg, 1958 bis 1972 Hauptabteilungsleiter Musik beim Hessischen Rundfunk. Seine Beobachtungen sublimieren sich zu einer Art Typogramm, ja Psychogramm jener Gemeinschaften von Individualisten, die zusammengenommen im Bewußtsein der Öffentlichkeit einen Berufsstand bilden, den es aber „eigentlich bloß in Tarifverträgen, also auf dem Papier“ gibt.

Auf jeder Seite von Kulenkampffs Betrachtung begegnen wir liebevollem Verständnis für die Menschen, auf die, wenn sie als Künstler in der Gemeinschaft des Orchesters auftreten, in der Regel nicht das Licht fällt, daß ihrer Leistung zukommt. Und wenn der Verfasser am Ende auch meint, seine Schrift habe „ihre ursprüngliche Absicht nicht erreicht“, nämlich „eine typisierende

**Johannes-Arnold Reincke** Zinkenist  
Buchbinderei – Restaurierung  
Sonnenweg 3 · 4515 Bad Essen 1  
Telefon (0 54 72) 6 20

Ausführung exzellenter Bindearbeiten  
von Fachbüchern und Zeitschriften.  
Instrumentalistengerechter Einband  
von Noten – kein Blättern  
während des Spielens nötig!

Skizze zu zeichnen, die den Skizzierten kenntlich und den anderen aufklärend erscheinen würde“, so sei *denen Liebhabern* die Lektüre dennoch dringend anempfohlen: Man erfährt immer wieder Fakten, die nicht jedem geläufig sind, und wird in mancherlei Hinsicht zum Nachdenken animiert – nicht zuletzt auch dank wohltuend präziser sprachlicher Formulierungen. -b-

## C – Hai

*Marc Honegger/Günther Massenkeil (Hrsg.): Das Große Lexikon der Musik in acht Bänden. Band II: C bis Elm; Band III: Els bis Hai. Freiburg i. Br.: Verlag Herder, 1979/1980*

Grundsätzliches hierüber ist bereits in TIBIA 1/79, S. 260 zu lesen. Auch ist dort schon gesagt, daß der Suchende hier eine große Fülle von Stichworten findet – aus dem TIBIA-Themenbereich in diesen beiden Bänden z. B. Cabrette, Chabreta, Chalumeau, Chédeville, Chérette, Ciaramella, Cobla, Cornamuse, Cornemuse, Dolmetsch, Duda, Dulzian, Ellis, Englischhorn, Fagott, Feldflöte, Flageolett, Flöte, Fluvio, Friedrich II., Fürstenau, Gabelgriff, Galpin, Ganassi, Gazzelloni, Gebauer, Gefäßflöte, Grenser.

Die Artikel bringen gute Informationen; auf Kleinigkeiten hier einzugehen, wäre kleinlich. Lediglich sei mir gestattet zu bemerken: Hätte man nicht alle diese Dudelsack-Unterarten besser in einem Hauptartikel untergebracht? Sehr ausführlich sind die Artikel *Cobla* (Hübsch) und *Chalumeau* (Becker). Bei Einhandflöte wird auf *Galoubet* verwiesen; besser wäre umgekehrt, dann hätte man dort auch das *Fluvio* unterbringen können, dessen eigener Artikel verwirrend ist. Dieses katalanische Instrument (doch nur in Ausnahmefällen aus Elfenbein) hat mehr Grifflöcher und ist kleiner als der baskische *Txistu* und der provençalische *Galoubet*, aber alle sind sie als Einhandflöten mit Trommel zu spielen.

*Flageolett:* Wann verschwindet endlich der durch Lesefehler geborene vermeintliche Erfinder dieses Instruments Juvigny aus der Literatur?! Im übrigen schließen

sich die Doppel- und Tripelflöten durchweg an die „englischen“ Flageolette an und haben auch wie diese Schnabelkappen zur Aufnahme eines Schwammes (vgl. TIBIA 1/78, S. 13).

*Flöte:* Wie sieht die Vielzahl der aus der Heidelberger Liederhandschrift ersichtlichen Flötentypen denn aus??

Die Bebilderung bevorzugt Bühnengrößen. Zu all diesem, wie gesagt, vgl. oben genannte Erstbesprechung. - m -

## Eine Einführung

*Friedemann Otterbach: Die Geschichte der europäischen Tanzmusik. Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 52. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1980. 340 S. m. zahlr. Notenbeispielen, 11 Bildtafeln und 1 Ausklapptafel. Pb DM 19,80*

„Tanz und Tanzmusik sind untrennbar miteinander verbunden. Die Geschichte der Tanzmusik schließt die Geschichte des Tanzes mit ein“ (Aus der Einleitung). Das gilt auch vice versa, und insofern ist die hier vorgelegte Geschichte kein Novum. Bereits für den großen Vorgänger des Autors Curt (nicht Carl!) Sachs lag in dessen Weltgeschichte letztlich die europäische Tanzgeschichte im Zentrum der Untersuchung. Beider Autoren Betrachtungsweise unterscheidet sich allerdings insofern, als Otterbach versucht, „die europäische Tanzmusik vor allem in ihren Bezügen zur Geschichte der Kunstmusik“ aufzurollen und zudem seine Thematik in Bezug zum sozio-kulturellen und politisch-historischen Umfeld setzt. Ersteres verläuft für den, der auf Detailinformation zur Entwicklungsgeschichte von Form, inhaltlichen Ausprägungen und der ganzen Vielfalt dessen rechnet, was der Begriff Tanzmusik allein historisch einschließt, nicht sehr befriedigend. Insofern also kein Handbuch für Praktiker, die wissen, daß Galoubet und Trommel von einer Person gespielt werden, und Musik, d. h. mehr Notenbeispiele sehen möchten. Deren Angebot muß kümmerlich genannt werden, und dabei ist das von Mattheson zitierte (gleich zweimal) fehlerhaft. Die

## Ein Begriff für die Musikwelt

**musik-riedel**

Uhlandstraße 38 · Nähe Kurfürstendamm · D-1000 Berlin 15 · Ruf (0 30) 8 82 73 95

### Noten

Schallplatten

Musikbücher

Antiquariat

Musikinstrumente

übergreifende Betrachtungsweise des Themas mag jedoch dem manchen Gewinn bringen, der eine „sprachlich ansprechende, möglichst leicht verständliche Darstellungsweise“ (Einleitung) akzeptiert, die sich allerdings ziemlich gespreizt gibt und auch unsinnige Sprachschöpfungen nicht scheut („akustische Lautgebung“).

Desideratum für die nächste Auflage: Die Fußnoten sollten mehr Quellenangaben als Rückverweise auf Eigentext bringen. D.

### Orgelregister und instrumentales Vorbild

Reinhard Lüttmann: *Das Orgelregister und sein instrumentales Vorbild in Frankreich und Spanien vor 1800*. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter Verlag, 1979. 365 S. Paperback

Eine interessante Veröffentlichung. Der Verfasser schreibt im Vorwort: „Wollte der Orgelbauer den Klang seines Instruments über die Möglichkeiten des Flötenchores hinaus erweitern, war er gezwungen, aus den Realinstrumenten seiner Zeit das eine oder andere auszuwählen und als Orgelimitation in die Orgel einzubauen. Dabei wurde mit dem Namen, soweit möglich, auch die Bauweise übernommen, um dadurch dem Klang des Vorbildes möglichst gerecht zu werden.“

„Ziel dieser Arbeit ist es, den Umfang dieser Übernahmen zu untersuchen und, wenn möglich, die Gründe aufzudecken, die zur Auswahl eines Realinstrumentes zum Register führten.“

Es geht um die Zeit von etwa 1450 – seit es Orgelregister gibt – bis 1750, und es werden interessante Quellen zusammengestellt. Darüber hinaus beschreibt der Autor auch die für die Orgelregister als Vorbild dienenden „Realinstrumente“ katalogartig. Die hierzu herangezogene Literatur ist allerdings nicht immer vollständig. So ist u. a. zu bemerken, daß die Dulzaina der spanischen Volksmusik tatsächlich ein konisches Oboeinstrument ist. Auch ist die Einhandflöte nicht unbedingt zylindrisch, und ihr Hauptverbreitungsgebiet ist vor allem auch Spanien, und nichts hat sie auch in der Entwicklung mit dem Flageolett zu tun, dessen Schöpfer auch nicht 1581 Monsieur Juvigny gewesen ist (vgl. TIBIA 1977, S. 237, und 1978, S. 13). Und die kunstvollen Renaissance-Sordune von Erzherzog Ferdinand befinden sich in der Wiener Neuen Hofburg und nicht im Belvedere. Für randgeblasene Längsflöten in der Art der orientalischen Nais gibt es in der Musikgeschichte keine Zeugnisse außer auf dem Balkan. Ob die Sambuca eine Doppelflöte war, sei dahingestellt; daß die Alboka in der spanischen Volksmusik auch eine Doppelklarinette vorn und hinten mit Hornstütze ist, was man im Englischen Hornpipe nennt, sollte zumindest erwähnt werden, u. a. m. – Kleinigkeiten, die allerdings die Bedeutung der Arbeit nicht mindern. -m-

### For English-speaking recorder players

## THE RECORDER AND MUSIC MAGAZINE

edited by Edgar Hunt

Published quarterly in  
March, June, September and December

### News

### Views

### Interviews

### and Reviews

Annual subscription £ 4

All inquiries to:

48 Great Marlborough Street  
London W1V 2BN England

### Aus Technik und Akustik

Christoph Mühl: *Untersuchungen über die Resonanz-eigenschaften der Blockflöte*. Frankfurt a. M.: Verlag Das Musikinstrument, 1979. 81 S. DIN A 5

Hier handelt es sich um eine Doktorarbeit von 1966, die mitfinanziert worden ist von der Forschungsgemeinschaft des Bundesverbandes der deutschen Musikinstrumentenhersteller. Die Experimente wurden mit einer mechanischen Anblasvorrichtung gemacht, die Messungen des Schalldruckverlaufs mit einer Mikrosonde. Die Resonanzfrequenzen wurden auch elektroakustisch angeregt. Die Beziehungen zwischen Grifflochlagen, -durchmessern und Rohrdurchmessern werden ausführlich beschrieben. – Wichtig ist, daß der Ziehbereich der einzelnen Blockflötentöne verhältnismäßig groß ist, nach unten zu aber abnimmt. Eine stimmlich ausgeglichene Flöte braucht einen von unten nach oben linear ansteigenden Luftdruck, eine Unstetigkeit beim Überblasen in die 2. Oktave ist allerdings nicht zu vermeiden. „Die Untersuchung des Einflusses der Mundhöhle als schwach angekoppelter Hohlräumresonator zeigte, daß die Teiltöne des Blockflötenklanges, die in der Nähe einer Eigenresonanz der Mundhöhle liegen, eine Amplituden-erhöhung erfahren“, stellt der Autor zu diesem besonderen Thema fest.

Die Arbeit ist sehr gründlich und auf dem neuesten Stand. Man sollte aber nun nicht denken, daß man mit ihrer Hilfe schwarz auf weiß hat, wie eine Flöte zu bauen ist. Gerade in der Akustik erschöpft die Theorie bei weitem nicht die Realität. Wichtige Details bleiben unberücksichtigt, vor allem auch das Sieben-Siegel-Buch der Windkanäle und Labiale. Der Flötenbauer bleibt vorläufig weiter ein Experimentator und macht immer wieder die überraschendsten Erfahrungen. — m —

## Flötenmechaniken in zwei Jahrhunderten

J. L. Voorhees: *The Classification of Flute Fingering Systems of the Nineteenth and Twentieth Centuries (The Flute Library, Vol. 15)*. Buren (NL): Uitgeverij Frits Knuf, 1980. 100 S. 8°

Voorhees, in Fachkreisen durch seinen Boehm-Fagott-Beitrag im Galpin Society Journal (May 1976, 51–63) und seine Zeichnungen in Nancy Toff, *The Development of the Modern Flute* (New York, 1979) als kenntnisreicher und zu anschaulicher Darstellung befähigter Autor bekannt, versucht in dieser kleinen Broschüre, verschiedene Typen von Griffmechanismen an Flöten des „revolutionären Jahrhunderts“ (= 1830–1930) zu klassifizieren und bildlich darzustellen. Damit möchte er einen Rahmen schaffen, um diese Instrumente besser studieren und einordnen zu können. Einer siebenseitigen Einleitung folgt der Hauptteil mit der Darstellung von fünf unterschiedlichen Griff- und Klappensystemklassen; die Arbeit schließt mit einer kurzen Zusammenfassung und einem Anhang über die Experimentalflöte „for multiphonics“ von Alex Murray aus dem Jahre 1978.

Voorhees klassifiziert die von ihm ausgesuchten 49 Griff- und Klappensystemmöglichkeiten folgendermaßen:

Klasse I Boehm-System-Flöten = 17 Darstellungen

Klasse II Rudall-Carte-System-Flöten = 8 Darstellungen in zwei Gruppen

Klasse III Modifizierte Flöten des alten Systems = 15 Darstellungen in zwei Gruppen

Klasse IV Halb-Boehm-System-Flöten = 5 Darstellungen

Klasse V Flöten eines chromatischen Systems = 4 Darstellungen.

Den Einzeldarstellungen sind klassenweise auf einem Tafelwerk die wichtigsten Kriterien der analysierten Flöten vorangestellt.

Die Absicht von Voorhees ist gut, seiner Klassifikation kann man folgen, ohne sie sich ganz zu eigen machen zu wollen, die zeichnerischen Darstellungen sind in der Regel präzise und durchaus aussagefähig für die Funktionsweise gegebener Klappenkombinationen. Das Büchlein sollte sich jeder leisten, der Interesse hat an der

streckenweise ziemlich konfusen Entwicklung von Flötenmechaniken seit 150 Jahren und ein Hilfsmittel für die Zuordnung von Griff- und Klappensystemen sucht.

Im Rahmen dieser kurzen Vorstellung der Voorhees-Broschüre kann ich mir ein paar korrigierende Bemerkungen zu historischen Sachverhalten nicht versagen:

Zu 12 und 3: Die Umrisse dieser Gordon-Flöte existieren bis heute nur auf dem Papier. Es handelt sich um eine Darstellung, die Frau Gordon ihrem Brief vom 20. 5. 1838 an Victor Coche als die Zeichnung des letzten Modells von Gordon († 1838) beifügte (V. Coche: *Examen critique de la flûte ordinaire comparée à la flûte de Böhm*. Paris 1838, S. 27/28).

Die Datierung auf 1831 ist also falsch.

Zu 15: Die hier dargestellte Klappens mechanik entspricht nicht der Boehmflöte von 1847, sondern von etwa 1870.

Zu 17: Dies ist eine der wenigen Flöten, die Boehm nach seinem bayrischen Gewerbsprivilegium vom 18. 3. 1854 baute.

Zu III A 4: Das Deutsche Reichs-Gebrauchsmuster (DRGM) 105 527 für Karl Kruspe in Leipzig stammt aus dem Jahre 1898.

Zu IV 1: Die hier beschriebene Originalflöte aus dem Jahre 1831 kam 1978 durch Tausch in den Besitz des Rezessenten und befindet sich jetzt im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg; Abbildung in TIBIA 2/80, S. 92 oben.

Zu IV 2: Auch diese Gordon-Flöte ist bis jetzt nur auf dem Papier bekannt. Es handelt sich um die sog. „Flute Diatonique“ von Gordon, erstmals beschrieben in einem von ihm 1834 in München herausgegebenen Prospekt (Faksimile davon in C. Welch: *History of the Boehm Flute*, 3rd Edition, London 1896, plate II).

Die Datierung auf 1831 ist unrichtig. Karl Venzke

## Ein neues Literaturverzeichnis für die Querflöte

James J. Pellerite: *A Handbook of Literature for the Flute; Revised Third Edition. Compilation of Graded Method Materials, Solos, and Ensemble Music for Flutes*. Bloomington, Indiana (USA): Zalo Publications, 1978. 408 S., \$ 18,95

Seit langem ist Frans Vesters *Flute Repertoire Catalogue* vergriffen, und die Flötisten – Lehrer wie Studenten – bedauern gleichermaßen diese Lücke im Schrifttum. Dankbar muß daher diese amerikanische Publikation begrüßt werden, die James J. Pellerite, Professor für Flöte an der Universität Indiana und beschlagener Kenner der Flötenliteratur, vorlegt.

Die Fülle des Materials ist übersichtlich gegliedert, wie ein Blick auf das (übersetzte) Inhaltsverzeichnis zeigt:

## Department of Musical Instrument Technology

### Musical Instrument Making

Our Musical Instrument Department now offers full-time courses in the following specialist areas: Early Stringed Keyboard; Early Fretted; Early Woodwind; Modern Fretted; Violin Family; Piano (Design, Construction, Tuning and Maintenance); Electronics for the Music Industry. The TEC Diploma in Musical Instrument Studies lasts 2 years and provides a broad foundation of study. It is followed by a TEC Higher Diploma in Musical Instrument Technology also lasting 2 years and this course provides an opportunity to qualify at a professional level in one of the areas indicated above. (This latter course attracts a mandatory Award from L.E.A.s.) There are also a number of part-time courses.

For details apply to:

The Department of Musical Instrument Technology at the College.

- Verleger, Quellen
- Tägliche Übungen, Etüden und Methoden
- Unbegleitete Flötensoli
- Sammlungen („Collections“) von Flötenmusik mit Klavierbegleitung
- Flötenmusik mit Cembalo- oder Klavierbegleitung
- Piccolo: Studien, Etüden, Methoden
- Piccolo: Kompositionen mit Klavier- bzw. Cembalobegleitung
- Altflöte: Kompositionen für Flöte solo und mit Begleitung (Klavier, Celesta, elektronische Instrumente, Tonband)
- Baßflöte: Kompositionen für Flöte solo und mit Begleitung (Klavier, Tonband)
- Flöte und elektronische Instrumente
- Fachliteratur
- Duette: 2 Flöten, mit und ohne Begleitung
- Trios: 3 Flöten, mit und ohne Begleitung
- Quartette: 4 Flöten, mit und ohne Begleitung
- 5 und mehr Flöten („Flute Choir“)
- Ensembles mit Piccolo
- Ensembles mit Altflöte
- Ensembles mit Baßflöte
- Orchesterstudien
- Flötensoli mit „Band“
- Autoren- und Komponistenverzeichnis

Die Veröffentlichung orientiert sich – zumindest aus europäischer Sicht – am „amerikanischen Geschmack“,

und daraus folgend hat sie wohl in besonderem Maße die Anforderungen des US-Marktes zu berücksichtigen: So findet manche geschmäcklerische, auch zweifelhafte Bearbeitung Erwähnung. Wir begegnen einer Fülle von Musik für reine Flötenensembles („flute choir, five and more flutes“), wie einige Beispiele zeigen: „El Condor Pasa“ (4 Flöten und Klavier), „Scheveningen Beach“, „High Clouds and Soft Rain“ (5 oder mehr Flöten), „Minuet and Gavotte“ nach J. S. Bach (5 oder mehr Flöten, mit Piccolo). Originale Flötenkammermusik in gemischter Besetzung dagegen enthält dieses Literaturverzeichnis nicht, m. E. ein erhebliches Manko. Es fehlen z. B. Bläserquintette, Quartette für Flöte mit Streichtrio. Nicht einmal die Mozart-Quartette sind aufgeführt, dafür aber deren Bearbeitung für Flöte und Klavier. Lediglich Triosonaten und Quartette der Generalbaßzeit erscheinen unter „Duets“ und „Trios“, zuweilen in Bearbeitung, oft auch versehen mit Hinweisen auf die Originalbesetzung.

In seinem Vorwort nimmt Pellerite relativierend Stellung zur Auflistung all jener dem amerikanischen Geschmack entsprechenden Kompositionen für Flötenensembles wie auch zu der Tatsache, daß wir hier – im Gegensatz zum Vesterschen Katalog – umfangreich all die Paraphrasen und Variationenmusik des 19. Jahrhunderts nachgewiesen finden, die neuerdings wieder so en vogue sind. Deren Erfassung ist zu begrüßen.

Die Orientierung wird erleichtert durch die Aufteilung nach Schwierigkeitsgraden I-IX. Hilfreich ist auch die knappe Charakterisierung der Kompositionen hinsichtlich technischer Anforderungen, Stilistik und Verwendbarkeit in Programmen. Summa summarum, von den erwähnten Mängeln abgesehen: eine verdienstvolle Publikation und ein ergiebiges Nachschlagewerk, für den eifrigen Blätterer allerdings zu schlampig gebunden.

Jochen Gärtner

### Dudelsack

In TIBIA Nr. 1 und 2/79 ist eine Reihe von Dudelsack-Veröffentlichungen besprochen worden. Der Leser möge diese Besprechungen zum Vergleich heranziehen. Hier weitere:

*René de Maeyer (Hrsg.): The Bagpipes in Europe, Part II. The Brussels Museum of Musical Instruments Bulletin, Vol. VIII-1/2-1978. NL-2707 Buren: Uitgeverij Frits Knuf BV, 1978. 52 S. gr. 8°, Pb.*

Teil I haben wir schon in TIBIA 1/79 besprochen. Der vorliegende zweite Band behandelt die ungarische (Bálint Sárosi, in englischer Sprache) und die italienische (Marianne Bröckner, in deutsch) Sackpfeife – erstere sehr kurz, etwas ergänzend, aber doch weitgehend unvollständig gegenüber Sárosi eigenem „Die Volksmusikin-

strumente Ungarns“ (Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, I. Leipzig 1967).

Interessant, aber nicht übermäßig anschaulich ist Marianne Bröckners Artikel über die italienische Sackpfeife. (In Wirklichkeit heißt sie Bröcker und ist auch die Verfasserin der bekannten Monographie über die Drehleier. Daß den Herausgebern nicht nur einmal, sondern durchgehend dieser Druckfehler unterlaufen ist, läßt tief blicken!). Von einer Enzyklopädie erwartet man mehr. So interessant historische Zitate sind – wenn es aber noch tausend Spieler gibt, wie die Verfasserin schreibt, dann gehe ich vor Ort und bilde nicht nur ein paar der üblichen Zampognaspieler ab, sondern steige in die Fülle der Typen. Sicher wäre das eher eine Aufgabe für einen italienischen Landsmann, aber hier scheint der Sinn für Volksinstrumentenforschung wenig entwickelt zu sein.

Da lobe ich mir die Reprints der *EP Publishing Limited, East Ardsley, Wakefield, West Yorkshire, England* (früher S. R. Publishers Ltd.):

- *Joseph MacDonald: A Compleat Theory of the Scots Highland Bagpipe, with a new introduction by Seumas MacNeill. Compiled 1760/63; first published 1803. Reprinted by S. R.*

Das ist eine richtige Methode mit allem gälisch-folklorischem Kolorit, wenn auch die „Exercises“ zu kurz kommen. Diese finden sich in den nächsten beiden Publikationen.

- *The Bagpipe Works of Donald MacPhee, consisting of A Complete Tutor for the Highland Bagpipe, A Selection of Music . . ., A Collection of Piobaireachd (Highland Bagpipe Music), parts 1 and 2, . . . originally published between 1876 and 1880. With a new foreword by Seumas MacNeill republished 1978 by EP*

Hier ist der Einführungsteil kurz und der Exercises-Teil lang!

- *William Ross: Ross's Collection of Pipe Music, first published 1885. With a new foreword by Seumas MacNeill reprinted 1978 by EP*

Es ist erstaunlich, wie knapp solche Veröffentlichungen in damaliger Zeit hinsichtlich Griffen und Musiklehre verfahren (ähnlich wie Köhlers historische Bläserschulen im Verlag Zimmermann) und dann gleich in die vollen mit den Übungen bzw. ins Repertoire gehen. Das erinnert, im Gegensatz zur heutigen Präliminarik im Instrumentalunterricht, auch an die Praxis in den deutschen Stadtpfeiferien.

Der Verlag hat in „Reserve“ noch andere Titel, so *The Pipes of War* ( . . . Pipe Major John Grant); *A Collection of the Ancient Martial Music of Caledonia; A Collection of Ancient . . . Highland Pipe Music; etc.* Man möge den kriegerischen Charakter dieser Musik nostalgisch nehmen und als Stärke des Selbstbewußtseins der Schotten aus historischer Gegebenheit. -m-

## Musik für shakuhachi zwischen Tradition und Moderne

Ingrid Fritsch: *Die Solo-Honkyoku der Tozan-Schule. Band 4 der Reihe „Studien zur traditionellen Musik Japans“, hrsg. von R. Günther. Kassel u. a.: Bärenreiter Verlag, 1979. 241 S. 17 × 24 cm, ISBN 3-7618-0615-9, kart. DM 36,-*

Mit dem nunmehr erschienenen vierten Band der „Studien zur traditionellen Musik Japans“ hat der Herausgeber Robert Günther den zeitlichen Rahmen traditioneller japanischer Musik abgesteckt. Behandelte der erste Band die ältesten Quellen des buddhistischen Ritualgesangs, so stellt Fritschs Buch die letzte Entwicklung der shakuhachi-Musik im 20. Jahrhundert dar, die gerade noch als „traditionell“ bezeichnet werden kann.

Wie schon der Titel angibt, liegt das Hauptgewicht der Arbeit auf sehr ausführlichen Transkriptionen und Analysen von sechs *honkyoku* der Tozan-Schule der shakuhachi, jedoch verwendet die Autorin einige Sorgfalt darauf, die Geschichte des Instruments von seinen Anfängen in Japan, die Akustik dieser offenen Längsflöte, ihre Klangfarben und Spieltechniken und die klassischen Gattungen der shakuhachi-Musik darzustellen. Was die Tozan-Schule selbst betrifft, so gibt sie eine (leider zu kurze) Biographie ihres Gründers Nakao Tozan (1876–1956), eine ausführliche Beschreibung der Organisation der Schule, ihrer künstlerischen Leitung, der Verwaltung, Hierarchie, Prüfungsordnung und den zahlenmäßigen Stand der geprüften Mitglieder. All dies ist weit davon entfernt, Beiwerk zu sein, und sei der aufmerksamen Lektüre dringend empfohlen, da es eine gute Vorstellung davon gibt, wie eine der großen modernen Schulen einer japanischen Kunst „funktionierte“ und so zum Verständnis der Musik wesentlich beiträgt.

Den Hauptteil des Buches nehmen die Transkriptionen und Analysen von sechs Solo-honkyoku der Tozan-Schule ein, die zwischen 1904 und 1957 entstanden sind und einen guten Überblick über die Entwicklung geben, die die Musik dieser Schule durchgemacht hat. Die ältesten Kompositionen von Nakao Tozan selbst (*Iwashimizu* und *Kōgetsuchō*, beide 1904) zeigen noch deutlich den Einfluß der alten shakuhachi-Musik, die innerhalb der Fuke-Sekte des Zen-Buddhismus entstanden ist, während beim jüngsten von Fritsch analysierten Stück (*Shinsenchōtanshō* von Hoshida Ichizan, 1957) die westlichen Einflüsse unüberhörbar sind.

Die Transkriptionen sind sehr sorgfältig gemacht und verwenden zum Teil von Fritsch selbst entwickelte Darstellungsmethoden (S. 116–120). Freilich haftet ihnen, da es sich bei wissenschaftlichen Transkriptionen um deskriptive, nicht um präskriptive Notation handelt, der unvermeidliche Mangel an, daß auch die beste

Transkription dem, der die Stücke nicht schon gehört hat, nur den Schatten der Musik vermitteln kann. Seit Tonbandkassetten relativ preiswert herzustellen sind, sollte man sich ernsthaft überlegen, ob nicht gerade solchen Publikationen, die eine hierzulande fast unbekannte Musik zum ersten Male vorstellen, eine Kassette beizulegen wäre. Viele Fragen, deren Erörterung auf dem Papier notwendigerweise abstrakt sein muß, ließen sich so anschaulicher behandeln. Es sei jedoch hier darauf hingewiesen, daß jetzt eine Schallplatte erhältlich ist, die drei der von Fritsch besprochenen Stücke enthält (siehe S. 375).

Beim Lesen von Fritsches Arbeit hat sich dem Rezensenten die Frage aufgedrängt, warum sich die Autorin in ihrem Analyseteil auf die Solo-honkyoku beschränkt hat. Seiner ganzen Anlage nach ist das Buch, wie eingangs der Besprechung kurz geschildert, eine umfassende Darstellung der Tozan-Schule. Im musikalischen Teil behandelt Fritsch jedoch nur die einstimmige Musik dieser Schule. Aus der Aufstellung auf S. 67–68 geht hervor, daß 80 % des Gesamtrepertoires der Tozan-Schule aus zwei- und mehrstimmigen Stücken besteht. Auch Nakao Tozan selbst hat 7 Solo-honkyoku, 20 Duos, 2 Trios und ein Quartett für shakuhachi geschrieben.

Der Rezensent hätte sich deswegen gewünscht, daß Fritsch das eine oder andere dieser Stücke in ihre Arbeit

aufgenommen hätte, zumal sich gerade an der mehrstimmigen Musik dieser Schule die Problematik der Aufpropfung westlicher Elemente in Rhythmis und Harmonik auf japanisches musikalisches Grundmaterial mit großer Deutlichkeit zeigt.

An eigentlichen „Fehlern“ hat der Rezensent nur einen entdecken können: Auf S. 6 verlegt die Autorin die „Erfindung“ der shakuhachi, nämlich die Ausbildung der charakteristischen *nach außen* geschnittenen Blaskante, irrtümlicherweise ins mittelalterliche Japan. Richtig ist, daß das Instrument spätestens im 8. Jahrhundert aus China übernommen wurde, wie man an heute noch erhaltenen Instrumenten im Shōsōin in Nara deutlich erkennen kann. Gestört hat den Rezensenten die Schreibweise japanischer Personennamen in westlicher Reihenfolge (persönlicher Name – Familienname), die mittlerweile in wissenschaftlichen Publikationen unüblich geworden ist.

Dies jedoch sind kleinere Einwände. Es bleibt Fritsches Verdienst, zum ersten Male umfassende Informationen über diese Schule der shakuhachi und einen wichtigen Teil ihrer Musik vorgelegt zu haben. Eine japanische Zusammenfassung am Ende des Buches macht die wichtigsten Ergebnisse auch der japanischen Forschung zugänglich, die bisher noch keine derart detaillierte Untersuchung hervorgebracht hat. *A. Gutzwiller*



# Early Music

Auch zum Thema alter Blasinstrumente

“The echoing corridor” (Madeau Stewart, Juli 1980)

“Musical instruments in Byzantine illuminated manuscripts”  
(Joachim Braun, Juli 1980)

“Adjustment and control of double reeds”  
(John F. Hanchet, Juli 1980)

“Guesswork and the gemshorn” (Andrew Parkin, Januar 1981)  
Jahresabonnement 1981 £ 15.00

Anforderung eines Probeexemplares an:  
Journals Manager, Oxford University Press,  
Press Road, London NW10 ODD, England.

*Theobald Boehm*: Die Flöte und das Flötenspiel in akustischer, technischer und artistischer Beziehung. Reprint. Frankfurt a. M.: Musikverlag Zimmermann, 1980

*M. Delusse*: L'Art de la Flûte traversière. Reprint der Ausgabe von 1760. NL-Buren: Uitgeverij Frits Knuf

*Inge Dobrinski*: Das Solostück für Querflöte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1981

*Honegger-Massenkeil*: Das große Lexikon der Musik. Band 4, Hal-Kos. Freiburg/Br.: Verlag Herder, 1981

*Arnold Werner-Jensen*: Oper intern. Berufsalltag vor und hinter den Kulissen. Mainz/München: B. Schott's Söhne/W. Goldmann Verlag, 1981

*Wally Horwood*: Adolphe Sax. His Life and Legacy. Bramley, Hampshire (England): Bramley Books, 1980

*Kurt Pahlen*: Opern der Welt. Taschenbuchreihe. Mainz/München: B. Schott's Söhne/W. Goldmann Verlag, 1980/1981

- Carl Orff: Der Mond/Die Kluge
- Giuseppe Verdi: Otello
- Richard Wagner: Parsifal

*Arrigo Polollo*: Jazz. Geschichte und Persönlichkeiten. Mainz/München: B. Schott's Söhne/W. Goldmann Verlag, 1981

*Mark Shepard*: How to Love Your Flute. A Guide to Flutes and Flute Playing. Los Angeles, Cal. 90025 (11321 Iowa Ave., Suite 8): Panjandrum Books, 1980

*Trevor Robinson*: The Amateur Wind Instrument Maker. Rev. Ed. The University of Massachusetts Press, 1980

## NOTEN

### Blockflötenschule für Anfänger?

*Gunild Keetman/Minna Ronnefeld*: Elementares Blockflötenspiel, mit Anleitung für Zusammenspiel und Improvisation. Verlag B. Schott's Söhne, Mainz. Lehrerband ED 6801, DM 12,-; Schülerband ED 6802, DM 10,-; Schülerarbeitsheft ED 6803, DM 7,50

Das dreiteilige Unterrichtswerk ist – laut Vorwort – nach den Grundprinzipien des Orff-Schulwerks aufgebaut und in erster Linie für sechs- bis neunjährige Schüler gedacht. Es soll geeignet sein für „einen elementaren Musikunterricht, der das Blockflötenspiel miteinbezieht“, aber auch „ausschließlich als Blockflötenschule für Anfänger“ im Einzel-, Gruppen- oder Klassenunterricht.

Ausgehend von pentatonischer Melodik und Kinderreimen enthält der Schülerband Lieder und Spielstücke, bei denen der Schwerpunkt auf dem Zusammenspiel liegt (Blockflöten, Schlaginstrumente). Hinzu kommen Improvisationsübungen und Texte zum Melodisieren; Transponieren, Solmisation und Handzeichen, Bewegungsspiele und das Flöten in der Bewegung sollen miteinbezogen werden. Im Schülerarbeitsheft geht es – um nur einige Punkte zu nennen – um Rhythmus, Metrum und Takt, Hören, Gedächtnis und Improvisation, Notenschrift, Dynamik und Form – kurz: um die Vermittlung musikalischer Grundlagen, um den Einstieg in musikalische Betätigung.

Beide Bände sind eine umfangreiche und für einen elementaren Musikunterricht sicher ganz ausgezeichnete Materialsammlung. Und auch dem Instrumentallehrer, der ja nur selten auf einer guten „Grundausbildung“ seiner Schüler aufbauen kann und oft gerade bei der

Vermittlung von sogenannten „elementaren“ Dingen Schwierigkeiten hat, sind die Hefte sehr zu empfehlen. So gesehen also eine positive Neuerscheinung – eine *Blockflötenschule* ist dieses Unterrichtswerk allerdings nicht. Die Behandlung von Grundlagen des Blockflötenspiels nämlich sucht man in den Schülerbänden vergebens; hierzu gibt es weder Erklärungen noch Übungen – die Blockflöte und spieltechnische Dinge werden tatsächlich mit keinem Wort erwähnt. Bei der Lektüre des Lehrerheftes wird dann auch schnell klar, daß dies wohl kein wesentliches Ziel des Lehrgangs ist. Lediglich in einem von neun Kapiteln geht es um Instrumentaltechnisches, und was da zu lesen ist, ist recht düftig, inhaltlich teilweise fragwürdig und insgesamt sehr fragmentarisch. Vor allem aber – und das ist das Wichtigste – gibt es so gut wie keine methodischen Hilfen, auch hier keinerlei Anregungen für Übungsmaterial. Zwar werden z. B. eine „gute Artikulation“, verschiedene Artikulationsarten („von Anfang an“) und sogar dynamisch nuanciertes Spiel gefordert – doch kein Wort davon, wie das erarbeitet werden soll. Auch sollen alle „Fehler“ bei den Schülern sofort korrigiert werden und „dem Lehrer immer die Vorbedingungen für ein gutes und lebendiges Spiel vor Augen stehen“ – aber was nützen solche Aussagen schon. Liest man dann noch die Empfehlung der Autorinnen, mit der Plastikflöte zu beginnen („stoßfest und leicht zu pflegen“), und schließlich den Hinweis „...die verhältnismäßig ausführliche Beschreibung der Arbeit an Tonansatz, Blas- und Grifftechnik verweist auf den Wert, der der Qualität des Flötenspiels beigelegt wird; sie will nicht als Forderung nach einer ungebührlich langen Vorarbeit verstanden werden...“ (kursive Hervorhebungen durch die Rezensionen-

# CAPELLA ANTIQUA

Musik aus Mittelalter und Renaissance  
herausgegeben von Konrad Ruhland



## Gio. Martino Cesare München 1621

Gesamtausgabe der Instrumentalwerke

Heft 1: MH 6011	<b>La Foccarina, La Giorgina</b> für Cornetto (Zink) oder Violine mit Basso continuo	12,- DM
Heft 2: MH 6012	<b>La Hieronyma</b> für Posaune oder Viola da gamba mit Basso continuo	10,- DM
Heft 3: MH 6013	<b>La Massimiliana, La Ioannina</b> für 2 Cornetti (Zinken) oder 2 Violinen mit Basso continuo	20,- DM
Heft 4: MH 6014	<b>La Augustana</b> für Cornetto oder Violine, Posaune oder Viola da gamba mit Basso continuo	18,- DM
Heft 5: MH 6015	<b>La Constanza, La Famosa, La Gioia</b> für 2 Cornetti oder 2 Violinen, Posaune oder Viola da gamba mit Basso continuo	ersch. Jan. 81
Heft 6: MH 6016	<b>Ecco</b> für 3 Cornetti oder 3 Violinen mit Basso continuo	12,- DM
Heft 7: MH 6017	<b>La Bavara</b> für 4 Posaunen oder 4 Viole da gamba mit Basso continuo	ersch. Jan. 81
Heft 8: MH 6018	<b>La Monachina</b> für 3 Cornetti oder 3 Violinen, Posaune oder Viola da gamba mit Basso continuo	ersch. Jan. 81
Heft 9: MH 6019	<b>La Fenice</b> für 2 Cornetti oder 2 Violinen, 2 Posaunen oder 2 Viole da gamba mit Basso continuo	18,- DM
Heft 10: MH 6020	<b>La Vittoria</b> für 3 Cornetti (Zinken) und 3 Posaunen mit Basso continuo oder 3 hohe und 3 tiefe Blasinstrumente	ersch. Jan. 81

## Münchner Canzonen von 1624

für 4-6 Spieler von Johannes Stadlmayr, Ferdinand di Lasso, Bernhard Wolck  
ausführbar mit Streichern, Blockflötensemble oder historischen Blasinstrumenten: Zinken, Dulcianen oder Pommern  
MH 6002 18,50 DM

## Ambr. Wilflingseder 1561

Bicinien und Tricinien für Sopran- und Altblockflöten  
MH 6001 12,- DM

## J. G. F. Braun, Innsbruck 1658

Canzonato für 4 Posaunen  
MH 6008 18,- DM

# MAX HIEBER

Liebfrauenstraße 1, am Dom, 8000 München 2  
alle Blasinstrumente, Blockflöten-Großauswahl, Historische Instrumente, Musikverlag, alle Musikalien und Musikbücher

tin), so wird vollends deutlich, daß die Vermittlung von Grundlagen des Blockflötenspiels eben nicht im Mittelpunkt steht. Das, was ein als „Schule“ bezeichnetes Unterrichtswerk zunächst einmal bieten muß, nämlich ein methodisches Konzept (instrumentaltechnisch) einschließlich Übungsmaterial oder zumindest Anregungen für Übungen – und zwar zu allen spieltechnischen Grundlagen – fehlt hier fast völlig. Der Lehrer, der mit diesen Heften Blockflötenunterricht geben will, müßte all dies demnach selbst zusammenstellen oder ein anderes Schulwerk hinzunehmen. Natürlich erheben die Autorinnen mit ihrem Schulwerk keinen Ausschließungsanspruch, und kein Unterrichtswerk kann alles enthalten, was man im Unterricht braucht, aber hier ist das Defizit an Instrumentaltechnik zu groß, als daß man die Bezeichnung „Blockflötenschule“ anwenden könnte.

Fazit: Sicher sehr gut geeignet für elementaren Musikunterricht; zu empfehlen jedem Instrumentallehrer als Hilfe für den musikalischen „Elementarbereich“ – als Blockflötenschule nicht geeignet. *Ulrike Heymann*

## Recorder Playing

*Steve Rosenberg: Recorder Playing. Schule für Sopranblockflöte. Boosey & Hawkes, Bonn-London-New York. 32 S. 21 x 28 cm*

Der seit 1974 in Neuseeland lebende bekannte amerikanische Blockflötist Steve Rosenberg hat ein Lehrwerk in englischer Sprache für den Anfangsunterricht auf der Sopranblockflöte geschrieben in der Hoffnung, damit den Status (das Ansehen) der Blockflöte in den neuseeländischen Schulen zu verbessern. Er bezeichnet den recorder als ideales Klassenraum-Instrument.

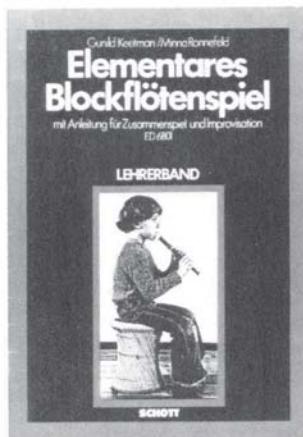
Unter Verzicht auf Kinder- und Volkslieder lernt der Schüler auf 30 Seiten ein- bis dreistimmige europäische Instrumentalmusik der Renaissance und des Barock kennen. Dabei werden Textungenauigkeiten im Druck von bekannten Tanzsätzen, wie z. B. von Gervaise, Hotteterre oder Telemann, in Kauf genommen. Der Verfasser gibt in dem für barocke Griffweise konzipierten Schulwerk auch einige spieltechnische Anweisungen, die jedoch, in dieser unzureichenden Form dargestellt, sicher nicht dazu beitragen, das Blockflötenspiel zufriedenstellend und instrumentalgerechter zu verbessern. So fehlt außer einem gelegentlichen Hinweis auf eine „sanfte Zunge“ z. B. jegliche Art von Artikulation. Dafür gibt es Anregungen zum Auswendigspielen, Improvisieren mit Schlagzeug und sehr einfache Übungen zum grifftechnischen Erlernen eines neuen Tones.

Die Fotos auf dem Einband – man sieht den Lehrer und eine Gruppe Kinder mit Renaissance- und Barockblockflöten in verschiedenen Stimmlagen unbekümmert blasen – beweisen die verdienstvolle Arbeit des Verfassers.

*Armgard Pudelko*



## Neue Materialien für eine ideenreiche rhythmisch-musikalische Erziehung mit der Blockflöte



Gunild Keetman/  
Minna Ronnefeld

### Elementares Blockflötenspiel mit Anleitung für Zusammenspiel und Improvisation

bestehend aus 3 Teilen:

**Lehrerband**

Best.-Nr. ED 6801  
12,- DM

**Schülerband**

Best.-Nr. ED 6802  
10,- DM

**Schülerarbeitsheft**

Best.-Nr. ED 6803  
7,50 DM

#### **Was beabsichtigt dieses Unterrichtswerk?**

Es überträgt die Prinzipien des **Orff Schulwerks** auf den Flötenanfangsunterricht mit Kindern.

#### **An wen wendet sich dieses Unterrichtswerk?**

Das Buch in seiner Gesamtheit ist gedacht für Kinder im Alter von 6-9 Jahren, da der Inhalt der Texte dieser Altersgruppe entspricht.

#### **Wie arbeitet der Lehrer nach diesem Unterrichtswerk?**

Die einzelnen Abschnitte des Buches sollten nach ihrer ersten Erarbeitung nicht als jeweils abgeschlossen betrachtet werden. Manche der Anregungen, die anfangs in kleinster Form, in beschränktem Tonraum und einfachstem Materialaufwand vorkommen, sollten später entsprechend dem Vermögen der Kinder wieder aufgegriffen, variiert und ausgebaut werden.

Weitere, ausführliche Informationen im Sonderprospekt.  
Bitte anfordern!

## Barockmusik für Block- und Querflöten

- Paolo B. Bellinzani: *Zwei Sonaten (in c, op. 3,8 und b, op. 3,9) für Altblockflöte und bc*, hrsg. von David Lasocki. N. M. 120, DM 13,-  
- *Sonata in d, op. 3,12, für Altblockflöte und bc*, hrsg. von David Lasocki. N. M. 123, DM 18,-  
William Babell: *Concerto in G, op. 3,4, für Sopranblockflöte, Streicher und bc*, hrsg. von David Lasocki. N. M. 122, DM 24,-

Verlag Nova Music, 48 Franciscan Road, London SW 17

Michel Blavet: *Livre de Sonates, op. 3, für Flöte und bc, Generalbass von Silvio Corrado*. Verlag G. Billaudot, Paris. 3 Hefte: Nr. G 3128/3129/3130 B

Über Bellinzanis Flötensonaten ist anlässlich der Facsimile-Ausgabe durch SPES schon einiges gesagt worden. Die drei neu herausgegebenen Sonaten sind eine wichtige und gehaltvolle Ergänzung der doch recht spärlichen und nicht immer sehr einfallsreichen italienischen Originalmusik der Bachzeit für Blockflöte. Hervorstechend natürlich die Folliavariationen der 12. Sonate, die zwar im ganzen nicht das Format Corellis erreichen, doch in vielen Einzelheiten auf sein Vorbild weisen. Eine weitere Auflage sollte für die Melodiestimmen „tacet“ im dritten Satz vermerken.

Der Londoner Babell gehört auch historisch in die Nähe Bastons, dessen Konzerte für die kleine Flöte so beliebt sind. Die Neuausgabe seines Konzertes in G-dur zeigt ein dreisätzliches Werk (original für Sixth Flute), welches die Skala des Instruments voll ausnützt, technisch anspruchsvoll in den konzertanten Passagen, musikalisch kurz und bündig, doch prägnant ist. Ein Stück, welches bald verbreitet sein dürfte.

Das Opus 3 von Blavet lag bisher nicht vollständig vor; insofern beansprucht die Ausgabe Interesse. Die Sammlung gibt einen Einblick, wie sich Blavet zu jener Zeit (1740) mit den verschiedenen Formen der Instrumentalsonate auseinandersetzt – nicht ohne preußischen Einfluß.

N.

## Flötenmusik für einen und mehrere

Wolfgang Hofmann: *Sonata piccola für Flöte und Schlaginstrumente*. Musikverlag Zimmermann, Frankfurt a. M. ZM 2165, DM 9,50

Spielmusik für ein Melodieinstrument und einen Schlagzeuger ist dünn gesät. Dabei ließe sich aus solchen Besetzungen zumindest auf dem pädagogischen Feld sicher bedeutender Nutzen ziehen. Das vorliegende Stück stellt dafür Material bereit, das für den Schlagzeuger (mit zwei Trommeln, Bongos, Tempelblocks, Becken, Tam-tam und Xylophon) nicht schwierig ist, an den Flötisten jedoch in puncto Finger- und Zungenfertigkeit nicht gerade geringe Ansprüche stellt. Der Titel schon

läßt eine der Tradition freitonaler Musik verbundene Musik erwarten, eine Erwartung, die, von ein paar bescheidenen Glissando- oder Flatterzungenstellen abgesehen, durch die Satzanordnung, Thematik und Motivbildung, Rhythmik und Reprisenbildung – man ist versucht zu sagen leider – kaum einmal enttäuscht wird.

Frank Michael: *Spiele für Flöte(n), op. 38*. Musikverlag Zimmermann, Frankfurt a. M. ZM 2104, DM 13,50

Die 1974/75 komponierten, erst jetzt veröffentlichten Stücke für eine bis 12 Flöten wollen – wie aus dem Titel ersichtlich – Spielmaterial in ganz umfassendem Sinn bereitstellen. Unter vier Satzüberschriften wird eine Fülle davon ausgebreitet, woraus sich fantasievolle und experimentierfreudige Flötisten sehr kurzweilige, charakteristische und klanglich in Neuland vorstoßende Stücke erspielen können. Nicht nur die in der aleatorischen Epoche der Neuen Musik entwickelten Techniken der Formbewältigung (Würfeln, freie Auswahl von Teilen, Gleichzeitigkeit verschiedener Tempi u. a.), sondern auch die in den 60er Jahren entwickelten, neue Klangbereiche erschließenden Spieltechniken (Flageolets und Mehrklänge, Trompetenansatz, „pizzicato“-Effekte, Geräusche und Glissandi) werden geschickt und sehr erfinderisch, nicht als effektvolle Zutaten, sondern im Sinne einer kompositorischen Konzeption eingesetzt. Die Stücke sind trotz vieler aleatorischer Elemente größtenteils in traditioneller Notenschrift notiert. Sie sind technisch mittelschwer mit einigen schweren Stellen und sind so für Flötengruppen – auch für solche mit Spielern unterschiedlicher Fertigkeiten – ein sehr instruktives und anregendes Lern- und Vorspielmaterial.

Jens-Peter Ostendorf: *Etude sul C für Flöte solo*. Musikverlage H. Sikorski, Hamburg. Reihe „Exempla nova“, Ed. Nr. 869, DM 14,-

Ein nicht leicht zu entschlüsselndes Stück. Der erste Blick erfaßt nur zweierlei Notenformen, nämlich – meist durch Balken verbundene – Viertel- oder Halbenoten, wovon die „Viertel“ gespielt werden sollen, die „Halben“ als Pausen zu gelten haben, alle beide Formen jedoch die gleiche zeitliche Dauer haben sollen. Nach diesem ersten Blick beschleicht einen der ketzerische Gedanke, ob das Stück nicht unter Verwendung üblicher Pausen etwas leichter lesbar zu notieren gewesen wäre. Nach dem zweiten Blick allerdings weiß man: es wäre nicht! Denn: die anscheinend komplizierte Notation mit den vielen „irrealen“, überhaupt nicht zum Klingenden kommenden Noten ist das Resultat eines raffiniert erdachten Kompositionsplans. Nach diesem werden nämlich – ganz stark vereinfachend gesprochen – sämtliche durch Überblasen erzeugbaren Töne verwen-

det, die in irgendeinem Register ein c' ergeben, oder anders gesagt: Flageolets von Normgriffen ebenso wie die Flageolets von einer Vielzahl solcher Griffen, die einen dem c' nahestehenden Ton ergeben. Das Stück besteht somit aus einer Folge von Griffen (Griffschrift), deren vielfache Realisationsmöglichkeiten durch lange Folgen von „Halben“ aufgezeichnet werden, von denen wiederum nur die vom Komponisten nach einem bestimmten Plan durch Schwärzung zu „Vierteln“ verwandelten real erklingen sollen.

Das Ganze: Quasi Sphärenklänge aus Scipios Traum, von denen nur einige wenige, Sternschnuppen vergleichbar, an unser Ohr dringen. All dies geschieht nach einem – soviel bekannt – bislang noch nie kompositorisch genutzten, aber sehr einleuchtenden und durchaus „flautogenen“ Prinzip. Das Stück ist schwer, zwar keineswegs grifftechnisch, sondern ausschließlich (flageolet-)ansatztechnisch. Solch hohe ansatztechnische Fertigkeiten, wie sie dieses Stück verlangt, zu erwerben, wäre an sich schon ein Gewinn. Das Stück aber darüber hinaus als Musik zum Sprechen zu bringen ist erst recht keine leichte Aufgabe. Sie müßte jedoch jeden Flötisten mit Gefühl und Engagement für „Unerhörtes“ gewaltig verlocken!

m. g.

## Archivum musicum

### Faksimile-Ausgaben

*Paolo Benedetto Bellinzani: Sonate a Flauto solo con Cembalo, o Violoncello, Venezia 1720*

*Michel de La Barre: Pièces pour la Flûte traversière avec la B. c., œuvre IV<sup>me</sup>, Paris 1703*

*– Troisième Livre des Trios, mêlez de Sonates pour la Flûte traversière..., Paris 1707*

*Jacques Hotteterre: Sonates en Trio pour les Flûtes traversières..., Livre I<sup>er</sup>, Œuvre II<sup>me</sup>, Paris 1712*

*Anne Danican Philidor: Pièces pour la Flûte traversière avec la B. c., I<sup>er</sup> Livre, Paris 1712*

*François Danican Philidor: Pièces pour la Flûte traversière (mit B. c.), Paris 1716*

*Pierre Danican Philidor: VI Suites a II Flûtes Traversières Seules Avec VI autres Suites, Dessus et Basse, Paris 1717, 1718*

*Studio per Edizioni Scelte, Florenz (1980)*

Unter dem Markenzeichen S. P. E. S. (Abkürzung für Studio per Edizioni Scelte, d. i. „auserlesene Ausgaben“) wird ein beachtliches Programm vorgelegt. Als „Archivum musicum“ umfaßt es verschiedene Reihen faksimiliierter Reproduktionen, so die Sammlung „testi rari“ der italienischen Musik aus Renaissance und Barock. Die Liste enthält über 100 Werke Instrumental- und Vokalmusik der Zeit von 1507 bis 1727, auch Theoretisches, soweit es unmittelbaren Bezug zu ihr hat (Virgiliano, Bismantova). Eine andere Reihe bringt moderne Studien zur italienischen Musik jener Epochen, eine weitere



See above note.

Reihe erfaßt unter dem Titel „L'Art de la flûte traversière“ solche Werke, die als Originalkompositionen für Querflöte französischer Provenienz sind, jedoch Brücken zum italienischen Stil mehr oder weniger deutlich bereits erkennen lassen. Die Reihe wird von Marcello Castellani mit großer Sorgfalt betreut. Er zeichnet auch für den Reprint der Sonaten Bellinzanis als Herausgeber. Allen uns vorliegenden Ausgaben hat er ein ausführliches Vorwort beigegeben, welches die Stellung des jeweiligen Werkes in der Entwicklungsgeschichte der Instrumentalsuite bzw. -suite und der speziellen Literaturgeschichte des Instruments ebenso beleuchtet wie die Verhältnisse zur unmittelbaren musikhistorischen Umwelt. Der einzige Nachteil der Texte ist, daß sie nur in italienischer Sprache erscheinen. Damit dürfte das übliche Schicksal sogar guter und nötiger Vorworte auch diese (besonders außer Landes) treffen, nämlich nicht gelesen zu werden. Dabei wünscht man den sehr geschmackvoll in bunten Pappdeckeln mit „histo-look“ gebundenen Heften im Originalformat, an deren Aufmachung nicht gespart wurde, eine ihrer Bedeutung entsprechende Verbreitung. Nicht nur „Kennern“, auch „Liebhabern“ sind diese Faksimiles zu empfehlen.

Außer dem bekannten Opus 2 von Marcello sind Bellinzanis Sonaten op. 3 die einzigen, die allein für *flauto* während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Italien

## NOTEN für sämtliche Musikinstrumente

Gesang, Chor, Partituren,  
Musikbücher, Faksimiles, Bilder,  
Pop, Folklore, Jazz

### STEINWAY- HAUS

Colonaden 29 · 2000 Hamburg 36  
Musikalienabteilung-Versand  
Telefon (040) 34 917 240  
Nach Geschäftsschluß Anrufbeantworter.  
Bitte fordern Sie Kataloge an

veröffentlicht wurden. Beide Sammlungen sind im selben Jahrzehnt erschienen und in Venedig gedruckt (Marcello 1711). Alle Sonaten folgen der als Kirchensonate bekannten vierstötigen Form, von der zweiten sind wegen Unvollständigkeit der einzigen Quelle nur zwei Sätze erhalten; ein Kuriosum stellt die letzte dar, in der den ersten beiden Sätzen die „Follia“ mit eineinhalb Dutzend Variationen folgt: Vor die Seite, auf der die Follia beginnt, ist ein Intermezzo geheftet, ein *Cembalo solo per respiro del Flauto*. Während das ganze Werk mit beweglichen Typen gedruckt ist, ist die eingeschobene Seite gestochen, auch wird sie bei der (korrekten) Seitenzählung nicht berücksichtigt. Neben der freundlichen Geste, die dem Partner eine Atempause verschafft, vermutet Castellani eine nur hier dokumentierte, aber vielleicht verbreitete Sitte. Möglich wäre aber zudem, daß das sicher nachträglich eingefügte Stück nicht von Bellinzani ist. (Vergleichsexemplare gibt es nicht mehr.) In einer Vorbemerkung an den „gütigen Leser“ gibt der Komponist übrigens Möglichkeiten zur bequemeren Bewältigung atemtechnischer Probleme an – durch Fortlassen von Noten.

Die aus der französischen Flötenmusik vorliegenden Titel dokumentieren etwa 15 Jahre Flötenspiel in Paris und Versailles, in die übrigens auch das Jahr fällt, aus dem uns das erste gedruckte Solostück für Querflöte bekannt ist: *Echos* von Hotteterre (1708). Michel de La Barre, „Flûte de la Chambre du Roy“, ließ seine *Pièces* 1703 vom „Hofdrucker“ Ballard herausbringen im vollen und stolzen Bewußtsein, daß die Stücke die ersten seien, die für „diese Art Flöte“ (Querflöte) erschienen. Was ihn weiterhin veranlaßt, in einer Vorrede einige notwendige Hinweise auf die Art zu geben, wie die fünf Suiten zu spielen seien. Dies ist selbstverständlich aufschlußreich bezüglich Artikulation, Verzierungen usw., darüber hinaus ist das ganze Werk aber ein „Schlüsselwerk“ der Querflötenliteratur, in dessen Teilen sich der Komponist, wie er ausdrücklich erklärt, bemüht hat, dem Charakter des Instruments gerecht zu werden.

Von den weiteren Werken de La Barres hat der Herausgeber das dritte Buch der Trios ausgewählt, weil es außer fünf Suiten sechs *Sonates en Trio pour la flûte traversière* enthält, die eine überraschende Anzahl *Fugues* enthalten, was – nicht allein – den Kontakt mit der italienischen Musikultur hervorhebt (Castellani). Welche Wichtigkeit der Komponist diesen Trios selbst beimaß, zeigt das bekannte Bild von Tournières (Beilage zum ersten TIBIA-Heft!), auf dem La Barre stehend die erste Seite sichtbar aufblättert. Das Bild dürfte demnach nicht vor 1707 gemalt sein.

Auch die *Principes* von Hotteterre erschienen 1707 als dessen Opus 1. Seine Trios nennen im Titel zuerst die Querflöte, aber nicht allein. Formal sind sie denen de La Barres gleich, auch hier italienische Einflüsse und *Fugues*. Das äußere Bild hat sich stark gewandelt: Die beweglichen Typen sind dem eleganten und übersichtlichen Bild des Notenstichs auf Kupferplatten gewichen. Das Opus hat einige Auflagen erlebt, deren spätere nicht nur sehr viel mehr Verzierungszeichen enthalten, sondern z. B. auch *croches égales* im zweiten Satz der dritten Sonate fordern, u. a. m. In solchen Fällen wäre es vielleicht doch gut, nicht nur die erste Auflage zu berücksichtigen, wenn auch spätere „chez l’Autheur“ erschienen sind.

Die Dynastie Danican Philidor, deren Glieder schon traditionell einen Platz in der königlichen Kapelle hatten, ist mit drei Werken vertreten, deren Komponisten nicht minder gerühmt als die oben Genannten und vorzügliche Flötisten waren. Anne, wie Vetter Pierre 1681 geboren und mit ihm gemeinsam aufgewachsen, vereint in seinem *1er Livre* drei vier- bis sechssätzige Suiten, deren erste auffällig drei Sätzen in g-Moll die gleiche Anzahl im Dur desselben Tones folgen läßt. Angehängt findet sich die aus Neuausgaben bekannte *Sonate* für Blockflöte (d-Moll).

Die *Pièces* des jüngeren Bruders François (I, zur Unterscheidung von Vetter François II) könnten auch auf der Violine gespielt werden – so ist es angegeben. Die Sammlung ist in vier Suiten zu je acht bis zehn kurzen Sätzen unterteilt. Wesentlicher Unterschied zu den vorangegangenen Flötenwerken ist die „leichte“ Faktur, die die Sätze auch weniger geschickten Liebhabern zugänglich machen zu wollen scheint. Dafür spricht das allmählich stärker in Mode gekommene Spiel auf der Querflöte wie auch der billigere Typendruck Ballards. Die in den Annoncen *gravé* angebotenen Ausgaben waren auffallend teurer.

Zeitlich letzte und wichtigste Ausgabe von Flötenmusik aus jenen zwei Jahrzehnten (und das heißt auch in der Nachfolge de La Barres) ist der Band mit Werken des Pierre Danican Philidor. Er enthält op. 1 (1717), op. 2 (1718) und op. 3 (1718). Wohl aus praktischen Gründen getrennt hergestellt und verkäuflich (entsprechende Hinweise bringt das Titelblatt), zeigen durchnumerierte

Theo Wartmann

## Spielstücke

für das erste Zusammenspiel von Blockflöten

1. Heft 6 leichte Spielstück für 2 Sopran- und eine Altblockflöte
2. Heft 12 leichte Spielstücke für 2 Sopranblockflöten

Lehrgänge und Kurse über Spielpraxis barocker Blockflötenmusik.

Auskunft: Freie Musikschule Linsenhofen  
Theo Wartmann, Pfarrgasse 2  
7443 Frickenhausen 3, Telefon (07025) 3851

Seiten und fortlaufende Zählung der Suiten (1-12) deutlich die Konzeption als Ganzes an. Den (6) Suiten für zwei Querflöten ist stets die gleiche Zahl Suiten mit Baß zugeordnet, letztere aber nicht ausdrücklich für die Querflöte. Beiden Gattungen ist die Beschränkung auf wenige Tonarten gemeinsam (g, G, d, D, a, e, h, als *Majeur* auch A und E), was letztlich doch auf instrumentalspezifische Orientierung hinweist. Besonderes Interesse beanspruchen die sehr zahlreichen Anweisungen für Verzierungen und andere Bemerkungen (*on peu perdre la mesure*). Die sorgfältige Bezeichnung, der auch die Sorgfalt des Stiches entspricht, mag ein Grund für fehlende weitere Erklärungen des Komponisten sein, wie andererseits Hotteterre bekanntes *Avertissement* allgemein bekannt und nicht ohne Einfluß auf das Setzen der *Agréments* gewesen sein dürfte.

Alles in allem: Das Archiv kann sich sehen lassen und dürfte manchen verleiten, sich mit Hilfe der schönen Bände und ihrer noch wohlfeilen Preise den Grundstock für eine „authentische“ Bibliothek zu legen. Verlag und Herausgeber sind zu beglückwünschen. N.

### Facsimilia

Bartolomeo Bismantova: *Compendio Musicale* (Ferrara 1677). *Archivum musicum, Collana di testi rari* 1. Florenz: Studio per Edizioni Scelte, 1978. 123 S. gr. 8°

M. Delusse: *L'Art de la Flûte Traversière* (1760). *The Flute Library*, Vol. 10. NL-Buren: Uitgeverij Frits Knuf, 1980. 72 S. 8°, Pb.

Des Bruders Bismantova, Zinkenisten zu Ferrara, 1677 fertiggestellter und 1694 kurz ergänzter Traktat ist wohl zum Druck bestimmt gewesen, doch nie gekommen. Gerade für Bläser hat der Traktat Bedeutung, worauf anlässlich der Übersetzung der einschlägigen Teile durch Petra Leonards u. a. im Basler Jahrbuch 1978 schon hingewiesen wurde (vgl. *Tibia* 2/80, S. 133). Der Abschnitt über Blockflöte (hier „Flauto Italiano“!), Flageolet („Flautino Francese“) und Zink macht zwar

nur den kleineren Teil des ausgezeichnet lesbaren kalligraphischen Manuskripts aus, stellt aber eine wichtige zeitgenössische Quelle zur Spiel- und insbesondere Artikulationspraxis dar. Außer durch die für SPES typische geschmackvolle Aufmachung empfiehlt sich der Band auch durch seinen niedrigen Preis (nur 12000 Lire!).

Bei Knuf muß man sehr viel tiefer in die Taschen greifen (70 holl. Gulden), um in die Flötenkünste des Delusse eingeweiht zu werden. Auf acht kurzen, doch konzentrierten Textseiten plus ca. 50 Seiten Anhang mit Griff- und Verzierungsstabellen, Artikulationsbeispielen, Übungsstücken (mit Baß), Praeludien und Capricen, schließlich einem „*Air à la Grecque*“ als modischer Kuriosität mit Vierteltönen und zugehöriger Griffabelle wird alles vorgeführt, was 1760 (!) Delusse als einen Flötisten zeigt, der Zeitgenossen wie Quantz weit voraus war. (Das Vorwort von Greta Moens-Haenen erzählt übrigens neben vielen interessanten Details über Geschichte und Bedeutung dieses Werks, Buffardin habe wenig später öffentlich bemerkt, ihm sei eine solche Griffabelle mit einem *air à la grecque* abhanden gekommen.) Vibrato, Dynamik, „sons harmoniques“, die „*Agremens expressifs*“ wie *tremblement flexible, gradation et dégradation, martellement* oder die virtuosen Capricen, all das sollte und möchte man genau studieren – doch die Reproduktionsqualität so mancher Seiten dieses Reprints liegt unterhalb der Schwelle des Lesbaren.

D.

### Neueingänge

*Amadeus Verlag (Bernhard Päuler), Winterthur*

- A. Busch: Suite (Baßklar. oder Klar. solo). BP 2691  
M. Corrette: Concerto comique (3 Fl. + bc.). BP 2010  
F. A. Hoffmeister: Terzetto in D-Dur „*La Gallina, il Cuccù e l'Asino*“ (3 Fl.). BP 2005  
J. B. Loeillet: 12 Sonaten op. 2 (Alt-Blfl. + bc.). Heft 1: Nr. 1-3 BP 2485; Heft 2: Nr. 4-6 BP 2486  
J. J. Quantz: Capricen, Fantasien und Anfangsstücke (Fl. solo und mit bc.). BP 2050  
A. Vivaldi: 2 Sonaten (Alt-Blfl. + bc.). BP 2495

*Bärenreiter Verlag, Kassel und Basel*

- G. Ph. Telemann: 6 Quartette oder Trios (Mus. Werke Bd. XXV) für 2 Fl./Vl. und 2 Vc./Fg. mit Generalbaß. BA 5303

*Gérard Billaudot, Paris*

- J. Andersen: *Allegro militaire* op. 48 (2 Fl. + Klav.). G 3140 B  
C. Arrieu: Suite en quatre (Fl., Ob., Klar., Fg.). G 3060 B  
M. Faillenot: *Villancico del Infante* (Fl. + Klav.). G 3119 B  
J. H. Fiocco: *Allegro* (Fl. + Git.). G 3091 B  
I. Gotkovsky: *Images de Norvège* (Klar. + Klav.). G 3124 B

- F. A. Hoffmeister: Concerti No. 23 und 34 (Fl. + Klav.).  
G 3048 B/G 3096 B  
Krakamp-Lancelot: 20 Etudes (Klar.). G 3134 B  
R. Mignion: Andante et Gavotte (Sax. + Klav.).  
G 3036 B  
- Lamento et Consolatio (Sax. + Klav.). G 3035 B  
- Pièces brèves (Sax. + Klav.). G 3037 B  
N. Rimsky-Korsakoff: Konzert für Klarinette und  
Blasorchester (Klavierauszug). G 3116 B  
L. Robert: Magheia (Sax.-Quart. + Klav.), P + St.  
G 3099 B  
J. Rucquois: Andantino et Chanson gaie (Sax. + Klav.).  
G 3118 B  
C. G. Scheidler: Sonate D (Fl. + Git.). G 3092 B  
A. Vivaldi: Konzert e-moll, F VIII, 6 (Fg. + Klav.).  
G 2880 B  
J. J. Werner: Nachstück (Picc. + Klav.). G 3106 B  
*Bote & Bock, Berlin*  
M. Valenti: Dances (Fl. + Klav.). AMP  
H. Vogt: Antiphonen (Ob. + Org.). B & B 22740  
*Breitkopf & Härtel, Wiesbaden*  
W. Hildemann: Diletto musicale (Ob./Fl., Klar., Fg.).  
Ed. Breitkopf 8095  
*Editions Choudens, Paris*  
Brebba-Koclejda: Ecole moderne de la flûte à bec  
soprano, 1er volume. A. C. 20.779  
- - 2e volume. A. C. 20.892  
*Christian Schools International, P. O. Box 8709, Grand  
Rapids, Mich. 49508 (USA)*  
Van Baak-Boersma-Van Beek: Recorder Time (Schul-  
werk). 2. Auflage, 1980  
*G. Henle Verlag, München*  
J. S. Bach: Triosonate G-dur, BWV 1039 (2 Fl. + bc.)  
*O. H. Noetzel Verlag, Wilhelmshaven*  
J. S. Bach: Sonaten G-dur und a-moll (Alt-Blfl. + obl.  
Cemb.). N 3444/N 3448  
P. B. Bellinzani: Vier Sonaten op. 3 (Alt-Blfl. + bc.)  
N 3524/N 3525  
S. Joplin: Ragtimes (Blfl.-Quart.). N 3507  
H. Lewitus (Hrsg.): Folklore aus Argentinien (2 S-Blfl.).  
N 3450  
- - (Blfl. S + A). N 3451  
- - (2 Alt-Blfl.). N 3452  
- - Folklore aus Brasilien, w. o. N 3453/3454/3455  
*C. F. Peters, Frankfurt a. M.*  
D. Cimarosa: Konzert G-dur (2 Fl. + Klav.).  
EP 5519  
H. Genzmer: 7 Episoden (2 Blfl. + 3 Schlagz.).  
EP 8438  
M. Kelemen: 10 Fabeln (2 Blfl. SA). EP 8450  
*B. Schott's Söhne, Mainz*  
J. Brahms: Sinfonie Nr. 3, op. 90. Taschenpartitur mit  
Erläuterung (zus. m. Goldmann Verlag)  
W. A. Mozart: Eine kleine Nachtmusik, KV 525.  
Taschenpartitur m. Erläuterung (w. o.)

# Fünfte Barock- Kammermusik-Woche 8.-15. August 1981

Dartford bei London (England)

Holzbläser, Streicher, Continuospieder  
Normale Tonhöhe (a' = 440)

Die Kursusbibliothek hält  
350 Kammermusikwerke  
verschiedenster Besetzung  
zur freien Auswahl.

Kursusleiter: Dr. Walter Bergmann

Auskunft und Anmeldung:  
Miss Ursula Groke  
4 Glebe Gardens  
Grove nr. Wantage  
Oxon. England

- W. Richter: Schule für die Querflöte. Neufassung.  
ED 4777  
K. Stockert (Hrsg.): Glogauer Liederbuch. 10 vierst.  
Sätze f. Blfl.-Ensemble. OFB 150  
G. Ph. Telemann: 6 Sonaten für 2 Altblockflöten.  
3 Hefte, OFB 142-144  
R. Valentine: Concerto B-dur (Alt-Blfl., 2 Vi., bc.).  
ANT 139  
J. Wyttensbach: Serenade (Fl. + Klar.). FTR 121  
*Universal Edition, Wien*  
P. Bergamo: Concerto abbreviato (Klar. solo). UE 17273  
Blockflöten Quartette. Band II: Instrumentalmusik der  
Renaissance. UE 17119  
H. Jung: Panflötenschule. UE 20512  
*Musikverlag Zimmermann, Frankfurt a. M.*  
Acht leichte Duos (Fl./Vi. + Git.). ZM 2229  
Th. Blumer: 10 Walzer op. 56 (Fl. + Klav.). ZM 2176  
G. Becker: Tricia 77/78 (Fl., Ob., Klar.). ZM 2100  
C. Bresgen: Serenade (Fl., Hr., Hf.). ZM 2279  
A. Dvorak: Gavotte (3 Fl.). ZM 2222  
F. Hünten: Nocturne op. 5 (Fl. + Klav.). ZM 2259  
E. Köhler: Der Fortschritt im Flötenspiel. Lusterwekkende  
Übungen. Heft I: 15 leichte Übungsstücke  
(2. Stimme)  
F. Michael: Musik zu zweit. 20 leichte Übungsstücke.  
(Fl. + Klav.). ZM 2228  
J. A. Schmittbauer: Quartett Es-dur op. 1,5 (Fl., 2 Vi.,  
Vc.). ZM 2268

# MUSIK FÜR BLOCKFLÖTE

ZEHN TÄNZE AUS DEM 16.–18. JHDT.

für Sopranblockflöte und Klavier

Herausgegeben von Carl Dolmetsch

**Format: 4°, 12 + 8 Seiten, Schwierigkeitsgrad: 2–3**

Die zehn Stücke sind aus verschiedenen Stilepochen und Ländern zusammengestellt worden. Sie werden hier mit Begleitung von Cembalo (Klavier) präsentiert.

UE 14046

DM 9,-

H. U. STAEPS: BERLINER SONATE (1979)

für oktavierendes Blockflötenensemble zu drei Stimmen

**Format: 4°, 12 + 12 Seiten, Schwierigkeitsgrad: 2–3**

Diese Sonate kann auch von drei Spielern allein ausgeführt werden, also mit Sopran I, II und Alt oder Tenor I, II und Baß. Die eigentliche Anlage des Stücks zielt aber auf die oktavierende Besetzung: mit hoch- und tiefliegendem Trio zugleich. So entsteht, ähnlich wie durch das Oktavregister einer Orgel, jener schärfer, vollere Klang, den wir in Erinnerung an die Renaissancemusik, dieses Frühgebiet der Blockflöte, wieder zu schätzen wissen.

UE 17191

DM 12,-

BLOCKFLÖTENQUARTETTE, BAND 1:  
VOKALMUSIK DER RENAISSANCE

(Werke von J. Dowland, J. Farmer, Th. Morley, G. Zarlino, J. Vásquez, Passereau, G. Costeley, C. Jannequin, J. des Prés, L. Osiander)

**Format: 4°, 48 Seiten, Schwierigkeitsgrad: 2–3**

Diese vierstimmigen Stücke sind durchwegs lohnend und musikalisch leicht wiederzugeben. Dankbare Literatur für ein Blockflötenquartett, welches über die Anfangsschwierigkeiten hinaus ist.

UE 17118

DM 14,-

BLOCKFLÖTENQUARTETTE, BAND 2:  
INSTRUMENTALMUSIK DER RENAISSANCE

(Werke von Josquin des Prés, Th. Lupo, J. Japart, A. Banchieri, W. Byrd, F. Maschera, H. Isaac und A. de Cabezón)

**Format: 4°, 48 Seiten, Schwierigkeitsgrad: 3**

Die 12 Quartettsätze stellen einen Querschnitt durch die französische, englische, italienische und deutsche Renaissancemusik dar. Ausgewählt wurden vor allem Kanzonen und Fantasien der bekanntesten Meister. Die Stücke sind zum Spiel für Blockflöten gut geeignet; ideal wären Renaissanceblockflöten.

UE 17119

DM 14,-

*In Vorbereitung:*

UE 17120

Blockflötenquartette, Band 3: Tänze der Renaissance

UE 17121

Blockflötenquartette, Band 4: Bekannte Stücke der Barockmusik

## UNIVERSAL EDITION

## Ufer zum Frieden

*Yuasa Fujizan* spielt *shakuhachi-Musik*. *tvd-Verlag GmbH, Eugen-Richter-Straße 10, 4000 Düsseldorf 30.* 1 LP, DM 27,-

Unter dem etwas ungrammatikalischen Titel „Ufer zum Frieden“ hat der tvd-Verlag eine Platte produziert, die, offenbar zufällig, eine ideale Ergänzung zu dem Buch „Die Solo-honkyoku der Tozan-Schule“ von Ingrid Fritsch bildet (s. S. 364). Die erste Seite nehmen drei Kompositionen von Nakao Tozan (1876–1956) ein: *Kogarashi* (1923), *Iwashimizu* (1904) und *Mine no Tsuki* (1946). Alle drei Stücke, die in autoritativer Interpretation dargeboten werden, sind bei Fritsch ausführlich transkribiert und analysiert worden, weswegen sich hier weitere Ausführungen erübrigen. Interessierte Hörer seien auch deswegen auf Fritschs Arbeit verwiesen, weil der Plattentext keinerlei Information zu den Stücken liefert.

Auf der zweiten Seite ist als erstes das Stück *Hifumi Hachigae* zu hören, dessen Herkunft schlicht mit „trad.“ angegeben wird. Es handelt sich hierbei um die Kombination zweier Stücke der älteren Kinko-Schule, die aus der Musik entstanden sind, die die Bettelmönche der Fuke-Sekte auf ihren Almosengängen spielten. Den Schluß der Platte bilden zwei Kompositionen (*Ryūro* und *Ichijo*) von Kineya Seihō, einem Vertreter der shinkyoku-Richtung, der Komponisten angehören, die die japanische traditionelle Musik durch starke Anleihen bei der westlichen bereichern wollen. Der Rezensent muß hier das ganz persönliche Bekenntnis abgeben, daß er diese Musik für absolut überflüssig hält und als Ausverkauf alles dessen empfindet, was die alte shakuhachi-Musik einmal war. Jedoch ist es eine Musik, die erfahrungsgemäß sowohl in Japan wie im Westen sehr gut „ankommt“. Der Rezensent hat 1976, anlässlich einer Sendereihe im WDR, ein Stück von Kineya Seihō – sozusagen als abschreckendes Beispiel – vorgeführt, worauf er mehrere Anfragen erhielt, ob diese wundervolle Musik nicht auf Schallplatten erhältlich sei. Hier also ist sie!

Bemängelt werden muß leider sowohl die Aufmachung der Platte wie auch deren technische Qualität. Der Platz, den die stimmungsvollen Farbphotos einnehmen, die die Innen- und die Rückseite der Plattenhülle bedecken, hätte nutzbringender zur Information über diese Musik und ihre Komponisten verwendet werden können. (Es hätte sich angeboten, Dr. Fritsch als Kommentatorin beizuziehen.) Um Information aber scheint es dem tvd-Verlag nicht gegangen zu sein, sondern eben um die

Herstellung einer „Stimmung“. Wie sonst soll man die Beilage von 12 Farbdias mit allerlei japanischen Motiven verstehen, die der Hörer sich offenbar im verdunkelten Raum an die Wand werfen soll, um so die Musik voll genießen zu können? Die Photos stammen, so der Plattentext, vom „Drucker, Photographen und Schafzüchter“ C. Contzen, der schon mit einem „großformatigen Meditations-Bildband“ an die Öffentlichkeit getreten ist. Der Rezensent hält das unumwunden für Humbug!

Was die technische Seite angeht, so leidet die Platte unter einem durchgehenden Rumpeln, das sich bei dieser durch längere Pausen gekennzeichneten solistischen Flötenmusik störend bemerkbar macht. Trotzdem sei sie als musikalische Beispielsammlung zu Fritschs „Die Solo-honkyoku der Tozan-Schule“ empfohlen.

A. Gutzwiller

## Blockflötenmusik der Avantgarde

*Kazimierz Serocki: Arrangements für Blockflötenquartett; Nicolaus A. Huber: Epigenesis I für 4 Blockflöten; Erich Urbanner: Nachtstück; Georg Mittermayr: Drei Stücke für Blockflötenensemble. Wiener Blockflötenensemble (Alfred Endelweber, Ulrike Groier, Klaus Gund, Rudolf Hofstötter, Hans Maria Kneibs, Georg Mittermayr). Teldec Nr. 642521*

Dem Ensemblespiel auf Blockflöten neue Dimensionen erschlossen zu haben, dieses uneingeschränkte Lob darf man der in Wien beheimateten Gruppe von sechs Musikern zollen, die unter dem Titel „Blockflötenmusik der Avantgarde“ vier der besten modernen Ensemblestücke präsentieren. Sechs hochkarätige Interpreten haben sich zu einem Klangkörper zusammengeschlossen, dessen Vielseitigkeit und technische Perfektion kaum noch überbietbar zu sein scheinen. Hier ist eine Modulationsfähigkeit und Homogenität des Klanges erreicht, wie man sie bis dato nur bei guten Streichquartetten zu hören bekam. Der „Klassiker“ in dieser Serie ist Kazimierz Serocki (1922–1981), dessen „Arrangements“ seit ihrem Entstehen zum Prüfstein jedes modern eingestellten Blockflötenensembles geworden sind. In der vorliegenden Interpretation wirkt das Stück äußerst farbenreich und vital. Demgegenüber sind Nicolaus A. Hubers „Epigenesis I“ aus den Jahren 1967/78 sowie Erich Urbanners „Nachtstück“ von 1978 hintergründiger, durchgeistiger und dichter gearbeitet: gewichtige Stücke, die dem Blockflötenensemble das zumuten, was sonst nur Streichquartetten oder ähnlichen Klangkörpern abverlangt wurde. Georg Mittermayr (Jg. 1960) ist selbst

### Flöte

#### Aurèle Nicolet · Studien zum Spielen Neuer Musik für Flöte

Inhalt: Hufschmidt: Spiele für Flöten/Vieru: Flutexercises/Erbse: Flageolets für 2 Flöten/Lechner: 3 Stücke/Paporisz: 3 Miniaturen/ Ioannidis: Fragmento II/Denissow: Solo pour Flûte/ P.-H. Dittrich: Flötenkadenz/Donatoni: Studio per Flauto/Wildberger: Retrospektive I/ Holliger: Lied/Huber: Ein Hauch von Unzeit I  
BG 843 DM 28,-

### Oboe

#### Heinz Holliger · Studien zum Spielen Neuer Musik für Oboe

Inhalt: Wyttenbach: „... und läuft und läuft...“/Shinohara: Réflexion/ Berio: Studie zu Sequenza VII/Denissow: Solo/H. U. Lehmann: Kadenz/ Donatoni: Studie/Wildberger: Pour les neuf doigts/Amy: Répons/ H. U. Engelmann: Mobili/Holliger: Studie über Mehrklänge/Globokar: Atemstudie/Becker: „Hz“  
BG 782 DM 32,-

## Breitkopf & Härtel-Wiesbaden

Mitglied des Wiener Blockflötenensembles. So ist es nicht weiter verwunderlich, daß sein Opus von den technischen und klanglichen Möglichkeiten des Instrumentariums den höchstmöglichen Gebrauch macht. In den „Drei Stücken“ aus den Jahren 1973/74 erweist Mittermayr sich als profilreicher Komponist, dessen Form- und Zeitempfinden eine sichere Hand verrät. In der Landschaft der modernen Blockflötenliteratur wird man diese Avantgardeplatte mit dem Wiener Blockflötenensemble zu den unübersehbaren Landmarken zu zählen haben.

Klaus Hinrich Stahmer

### Porträt eines Flötisten

*Peter Lukas Graf (Flöte) spielt Werke von Burkhard, Fukushima, Karg-Elert, Kublau, Stamitz und Telemann. Claves Schallplattengesellschaft, CH-Thun, Nr. D 8005*

Es scheint bezeichnend für den Schallplattenmarkt der vergangenen Jahre, den Flötisten von Format jedwede Möglichkeit zu eröffnen, sich mit Vertrautem oder weniger Vertrautem zu produzieren. Dies geschieht vermeintlich kritisch auf Originalinstrumenten oder, wie in diesem Falle, virtuos auf den Instrumenten unserer Tage, immer jedoch mit dem Anspruch, der Kunst einen Schritt näher gekommen zu sein.

Peter Lukas Grafs zweite hier vorliegende Soloeinspielung vereitelt leider nicht den Gedanken an diesen Trend,

bereichert aber zweifellos die Zahl der Schallplatten mit Flötenmusik um eine weitere, die sich jedoch durch die Wahl des Programms den Vergleich mit hochqualifizierten Aufnahmen mit alten Instrumenten gefallen lassen muß. Die von Graf gewählte Anthologie beginnt mit zwei der 12 Fantasien für Querflöte ohne Baß (Nr. 7, D-Dur und Nr. 12, g-moll) von G. Ph. Telemann und der Caprice in A-Dur von J. A. Stamitz, deren genaue Bezeichnung „Caprice de Flute en forme d'Etude“ ist, nicht wie auf dem Plattentext: Capriccio-Sonata. Diese Stücke, gemeint als gesuchte Übungsliteratur der Zeit, gewinnen durch die Wiedergabe mit der Traversflöte zweifellos differenziertere Nuancen, als es mit der modernen Flöte möglich und intendiert ist. Selbst Graf vermag den in das Hören sog. alter Musik auf Originalinstrumenten Eingeübten nicht zu überzeugen, wenn er intonationsreine Piano-Schattierungen und exakte Artikulationen in gewohnt ausgespielten Tempi präsentiert. Mit der Fantasie in D-Dur von F. Kuhlau setzt er sein Programm fort, die mittlerweile zum Standardwerk von Flötisten geworden, in ihrer Länge für Hörer wie Spieler problematisch ist wie das gesamte flötistische Œuvre des nach Seiten bezahlten Flötisten Kuhlau. Diesen Problemen begegnet Graf mit der ihn auszeichnenden Ruhe. Das Allegro agitato wünschte man sich indes ein wenig „zupackender“. Die sich anschließenden Werke des 20. Jahrhunderts, die selten zu hörende Sonata appassio-

nata in fis-moll, op. 140, von S. Karg-Elert und die ähnlich freitonal konzipierte Suite op. 98 von dessen Schüler W. Burkhard machen den Hörer mit Flötenwerken bekannt, die etwas langzählig sind, durchaus aber eine wichtige Brücke bilden zur Expressivität der dann folgenden Komponistengeneration. So bildet die Totenklage „Mei“ von K. Fukushima den Schluß, die man sich bei allem aufgebotenen Klangaffinement in der Ausformulierung dichter an der Klangsemantik des Stücks und dessen intendierter Ausdrucksstärke orientiert wünschte. Alles in allem eine mit den Mitteln der Technik brillante Schallplatte, der bisweilen klangliche Sauberkeit auf Kosten der Expression anzulasten ist – gleichsam das Porträt eines einsamen Flötisten.

Dr. Gabriele Busch-Salmen

### Han de Vries spielt Mozart

W. A. Mozart: Konzerte für Oboe und Orchester C-dur (KV314) und Es-dur (KV Anh. 294b). Han de Vries (Ob.); Prager Kammerorchester, Dir. Anton Kersjes. EMI Electrola Nr. 1 C 065-03351 Q

Das C-dur-Oboenkonzert, „dem Ramm sein oboe Concert oder vielmehr des Ferlendi sein Concert“, beider Oboen-Virtuosen „Cheval de bataille“, wie Mozart sich anschaulich ausdrückte, ist das „schlechthinnige“ Konzert der Oboisten geblieben: Maßstab für Musikalität, Geläu-

figkeit, ein Probespiel- und Wettbewerbsstück und mit Furcht geliebtes Hauptwerk der Gattung. Der Holländer Han de Vries, dessen vielseitige Aktivitäten zwischen historisierendem „Originalklang“ und Xenakis man mit Sympathie verfolgt, stellt sich diesen Ansprüchen und erlauchtester Konkurrenz. Seine bläserische Technik ist über die angemessene Korrektheit hinaus mühelos und elegant, die Tempi entsprechend forsch, was dem Adagio allerdings zu einem überaus wörtlich genommenen „non troppo“ verhilft. De Vries’ Tonisteinschöner Kompromiß zwischen dunkel timbriert und schlank geführt, sein Vibrato kontrolliert und ausgeprägt – gelegentlich bis zur Toleranzgrenze. Seine Kadzenzen haben kompositorische Eigenart.

Auf der B-Seite hört man zum erstmal jenes Es-dur-Oboenkonzert, dem man den Oboisten zuliebe gerne die Autorschaft Mozarts zuerkennen würde, wenn die kompositorischen Charakteristika nicht so eindeutig abraten würden. Es gibt zu den ersten beiden Sätzen prätentiöse Adagio-Einleitungen, deren unheilschwangere Schmerzsymbolik sich im Kopfsatz in „nichtsnutzige“, nichtsdestoweniger haarige Spielfiguren und im Schlußsatz in einen für Mozart sicherlich untypischen Rondofrohsinn auflöst. Doch „stammt es möglicherweise auch nicht von Mozart“, um den Verfasser des Plattenkommentars zu zitieren, „so ist es gleichwohl hörenswert“.



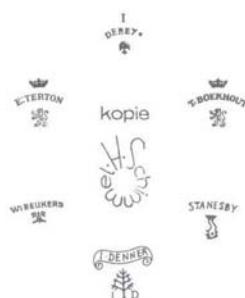
RENAISSANCE-KOPIEN:  
Consort gleicher Temperatur  
in verschiedenen Tonlagen

BAROCK-KOPIEN:  
Sopran- und Altflöten,  
eine Voiceflute nach Denner

Ich baue Renaissance- und Barockblockflöten von hoher Qualität. Es sind in Handarbeit hergestellte Instrumente, die die gleiche Bauweise, Temperatur Intonation und Klangeigenschaft haben, wie die Originale.

Die heutige Praxis jedoch erfordert häufig eine Temperatur in  $a' = 415$ . Ich biete daher für einige Flöten ein zweites Mittelstück in dieser Stimmung an.

Darüber hinaus habe ich eine Altflöte in  $a' = 440$  entwickelt, die den Originale so weit als möglich folgt.



Kopien von Renaissance- und Barockblockflöten

**HANS SCHIMMEL**

Grubenweg 1  
D-6342 Haiger-Steinbach  
Telefon (0 27 73) 19 50  
West-Deutschland

Leider ist de Vries von der Tontechnik nicht gut behandelt worden und muß gegen ein sehr forsch agierendes kammerorchestral-quadrophones Ambiente ankämpfen.

Rainer Peters

## Bläserkonzerte von Krommer

*Konzert für Oboe und Orchester F-dur, op. 37; Konzert für Klarinette und Orchester Es-dur, op. 36. Jiri Mihule (Ob.), Bohuslav Zahradník (Klar.); Prager Kammerorchester, Dir. František Vajnar. EMI Electrola Nr. 1 C 065-03429 Q*

František Vincenc Kramář machte, als Mähre zum „musikalischsten Volk in Europa“ zählend, unter dem germanisierten Namen Franz Krommers Zeitgenosse der Klassiker eine nicht unbedeutende Wiener Karriere. (Als Hofkomponist Franz' I. schrieb er mehr als 100 Werke seiner über 300 Opern für ein Streichquartett, in dem kein Geringerer als sein aristokratischer Brotgeber Primarius, ein Feldmarschall 2. Violine, ein Diener Viola und ein Kammerherr Violoncello spielten – der „Originalklang“ wäre von Interesse.) Riemann bezeichnet Krommers Kompositionen frischweg als „fließend, aber ohne Tiefe“, der Verfasser des Hüllentextes nennt ihn überaus vorsichtig „begabter, anpassungsfähiger Komponist mit einem flüssigen Stil“ und bezeichnet dann auch noch als „besonderes Merkmal“ den „leichten Fluß seiner Melodien“. Also: Sowohl das hier aufgenommene Oboen- als auch das Klarinettenkonzert sind überaus flüssige Stücke im freundlichen Serenadenton, „dankbar“ für die Solisten, erfinderisch in der Verwendung virtuoser oder virtuos scheinender Spielfiguren, mit gelegentlich an Rossini erinnerndem Plauderton. Der Oboist Mihule bewältigt seine Aufgabe in wahrhaft glänzender, souveräner Manier, desgleichen der Klarinettist, doch wird dessen starkes Vibrato bei an geradere Klarinettentöne gewöhnten Hörern mittleres Befremden hervorrufen. Rainer Peters

## Marksteine in der Geschichte des Oboenkonzerts

*Tomaso Albinoni: Die Oboenkonzerte aus op. 7. Heinz Holliger und Hans Elhorst (Ob.); Camerata Bern, Ltg. Alexander van Wijngaard. DGG Archiv Produktion Nr. 2533 409.*

*Johann Gottlieb Graun: Concerti c-moll und g-moll für Oboe und Orchester; Johann Ludwig Krebs: Concerto b-moll für Oboe und Orchester. Heinz Holliger (Ob.), Christiane Jaccottet (Cemb.); Camerata Bern, Ltg. Alexander van Wijngaard. DGG Archiv Produktion Nr. 2533 412*

Die Albinoni-Platte ist von enzyklopädischem Ehrgeiz. Alle acht Konzerte für Oboe bzw. zwei Oboen aus des Venezianers Concerto-Sammlung op. 7 sind hier vereinigt, wobei die Gesamtspielzeit nur um 2½ Minuten

unter einer kompletten Stunde bleibt. „Marksteine in der Geschichte des Oboenkonzertes“, wie es im Hüllentext heißt, sind die kurzen Stücke schon deshalb, weil sie, wenn schon nicht die ersten ihrer Gattung, so doch zumindest wohl die ersten – und mit größtem Erfolg – publizierten Oboenkonzerte sind. Sie folgen ausschließlich dem damals taurischen Prinzip der Dreisätzlichkeit. Es bedarf „à la longue“ allerdings Holligers ganzer imponierender Kunst (und der seines überaus anpassungsfähigen ehemaligen Schülers Hans Elhorst), den zahlreichen Formelhaftigkeiten der 24 Sätze ungeteilte Aufmerksamkeit zu widmen. Haften bleiben einige stark zwischendominantisch und „neapolitanisch“ durchsetzte Adagios (davon zwei ohne Oboen). Die Doppelkonzerte orientieren sich an Albinonis eigenen Trompetenkonzerten; die Oboen unternehmen kaum Versuche, aus ihrer terz- und sextgekoppelten Gemeinsamkeit auszubrechen.

Mit Graun und Krebs gerät man in den Umkreis Bachs und seiner Söhne. Beide waren zusammen mit Carl Philipp Emanuel nicht nur (vergebliche) Bewerber um die Nachfolge im Thomas-Kantorat, sondern durch mehrfache Schüler- und Freundschaftsverhältnisse mit der Bach-Familie verbunden. Sie waren Zeugen und Teilhaber jener neuen musikalischen Richtung, im Besitz deren Errungenschaften die Bach-Söhne über ihren alten Herrn als „alte Perücke“ zu lächeln wagten – respektvoll natürlich.

Die beiden Graun-Konzerte sind empfindsamer Stil „at its best“, mit Subjektivismen, die die Modernisten um die Mitte des 18. Jahrhunderts entzückt haben mögen. Zu Holligers Spiel fällt einem kein neues Vokabular mehr ein; er formuliert diese Musik wahrlich als „Klangrede“, schöpft die Mitteilungsmöglichkeiten ihrer Affekte vollaus und wird dabei in den Ecksätzen durchaus virtuos gefordert.

Des Bach-Schülers Krebs Doppelkonzert gefällt vornehmlich durch die klanglich aparten, variablen instrumentalen Konstellationen. Holliger trifft sich mit der glänzenden Cembalistin Jaccottet und der hier wie auf der Albinoni-Platte überaus aufmerksamen Berner Camerata auf Spitzenniveau.

Rainer Peters

## Klassik und Romantik für Nachwuchsklarinettisten

*Repertoire für junge Klarinettisten: Werke von Saint-Saëns, Stamitz, Wagner, Weber, Aubin, Brahms, Mozart und anderen, gespielt von Guy Dangain (Klar.) und Fabienne Boury-Fournier (Klavier). Fono Schallplatten GmbH, Münster; 2 LP FSM 53332 und 53333, je DM 22,-*

Der zeitgenössische Vorwurf an die großen Schallplattenkonzerne, sie setzten ihre Mittel lediglich zur Pro-

duktion kommerziell interessanter Produktionen ein, hat besonders dann eine Berechtigung, wenn es um Aufnahmen didaktischer Art geht. Eine rühmliche Ausnahme bildet daher die von Harmonia Mundi France aufgenommene Langspielplatte „Repertoire für junge Klarinettisten“, auf welcher Guy Dangain bekannte und unbekannte Werke der Klassik und Romantik den jungen Instrumentalsolisten näherzubringen versucht. Das lohenswerte Experiment, mit einem französischen Klarinettisten dieses Unternehmens in Deutschland zu starten, dürfte jedoch seine Schwierigkeiten haben, da mit Sicherheit der größte Teil der deutschen Bläser französischen Klangvorstellungen skeptisch gegenüberstehen wird.

Grundsätzlich ist die Produktion unseres Nachwuchsspielern zu empfehlen, jedoch wäre die Alternativaufnahme einer deutschen Firma notwendig, wenn nicht ein vollkommen schiefes Klangbild zum Thema Klarinette unser Nachwuchs verunsichern soll.

Dangain musiziert die nicht so einfachen Sätze locker, unbekümmert und für französische Verhältnisse durchaus tonschön. Der Platte liegt eine Klarinettenstimme ohne Begleitung (warum eigentlich?) bei. Eine nicht genutzte Möglichkeit also, die Schallplatte für Lehrzwecke optimal einzusetzen.

HD

## Venedig im Stereo-Sound

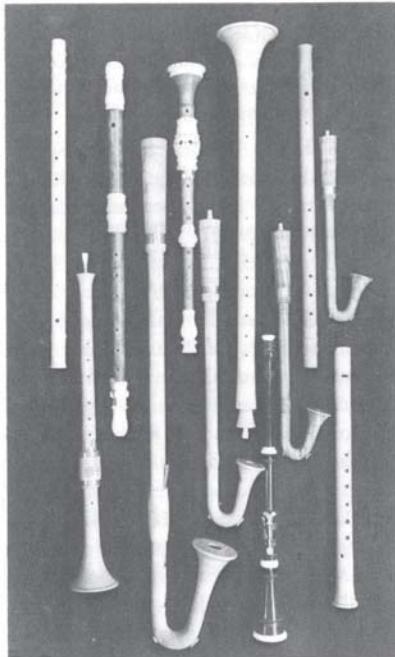
(Tomaso)Albinoni: *Adagio* (Außerdem Werke von A. Gabrieli, G. Gabrieli und A. Vivaldi). *La Grande Ecurie et La Chambre du Roy*, Leitung Jean-Claude Malgoire; Jean-Claude Veilhan (Blfl.). CBS Schallplatten GmbH, Nr. 76355

Hand aufs Herz: Würden Sie sich spontan eine Schallplatte kaufen, die unter der Spitzmarke „Albinoni ADAGIO“ firmiert? Inzwischen habe ich gelernt: es handelt sich um „das Adagio“ von Albinoni, wie es „die oder das Air“ von Bach, „das Largo“ von Händel oder „das Menuett“ von Boccherini gibt. Dabei sind es ganze sechs Takte von Tomaso Albinoni, die Remo Giazotto zu einem endlosen Satz aufgeplustert hat: achteinhalb Minuten dauert's auf der Platte. Kaum zu fassen: der Bielefelder Katalog nennt etwa dreißig Einspielungen dieses g-Moll-Schinkens. Sind es die „unheimlichen“ Pizzicato-Bässe? Ist es der Stereo-Sound um seiner selbst willen? Zuerst glaubte ich, eine Aufnahme mit James Last zu hören. Dann dachte ich an Mantovani und den Klang seiner „verzauberten Geigen“. Zufall oder Schicksal? Annuncio Mantovani ist wie Albinoni in Venedig geboren, allerdings 234 Jahre später, und diese erste Nummer ist der Aufhänger für das, was die Platte im Untertitel meint: Musik aus Venedig.

# HOLZBLÄSER-NOVITÄTEN

Elliott CARTER: Canonic Suite	4 Klar.	Part. Ø 15,- Part. u. St. Ø 27,-
Paul FETLER: Dialogue (Jeffrey Van)	Fl. u. Git.	2 Spielpart. Ø 20,-
Robert HELPS: Second Thoughts	Fl. solo	Ø 12,-
Donald JENNI: Cherry Valley	9 Fl.	Part. u. St. Ø 45,-
Thomas KESSLER: Unisono	3 Klar.	3 Spielpart. 24,-
Bernhard KROL: Antifona Elegia	Altsax. u. Orgel Altsax. u. Orgel	15,- 18,-
Frank MICHAEL: Invocationes	Fl. solo	15,-
Pall P. PALSSON: Mixed Things	Fl. u. Klav.	Spielpart. X 10,-
Gunther SCHULLER: Episodes	Klar. solo	Ø 16,-
Michael VALENTI: Dances	Fl. u. Klav.	Ø 24,-
Heitor VILLA-LOBOS: Aria from „Bachianas Brasileiras No. 5“ (James Galway)		Fl. u. Klav. Ø 15,-
Hans VOGT: Antiphonen	1 Oboer (Ob., Ob. d'am., EH) u. 1 Organist	Spielpart. 12,-
Ø = AMP, New York, für D, DDR, CH, B, NL		
X = ITM, Reykjavík, für D, DDR, A, CH, NL		

BOTE & BOCK · BERLIN · WIESBADEN



STEFAN BECK



Renaissance- und  
Barock-Instrumente kunstvoll  
und meisterhaft nachgebaut.

**KRUMMHÖRNER** nach IMILLA  
**CORNAMUSEN**  
**TRAVERSFLÖTEN**  
**BLOCKFLÖTEN**  
**SCHALMEYEN – POMMER**

## ALTE MUNDSTÜCKE, *Trompete, Posaune*

KOPIEN VON  
BAROCK-TRAVERS-FLÖTEN  
und weiteren Instrumenten  
auf Anfrage

**HISTORISCHE HOLZBLASINSTRUMENTE**  
NORDHAUSER-STRASSE 31  
D-1000 BERLIN 10      TELEFON (030) 3 44 97 80

Da gibt es denn auch noch das bekannte C-Dur-Konzert von Antonio Vivaldi PV 79 mit Jean-Claude Veilhan als Sopranino-Blockflötisten: der Solist virtuos und unbestechlich wie eine Spieluhr, das Orchester eckig und standhaft wie die zugehörige Konsole.

Die Rückseite der Plattenhülle zierte als Breitbandfoto ein „Gruppenbild mit Dame“: dreizehn Herren mit fünf modernen Doppelrohrblattinstrumenten (in allen Lagen), fünf modernen Blechblasinstrumenten (Trompeten und Posaunen) sowie als Accessoires mit Groß-Pommer, Kontrabass und Handtrommel; das Ganze im Frack auf einem Stoppelfeld mit einem Schloß im Hintergrund. Man darf vermuten, daß es dieselben Herren sind, die dann in zwei mehrchörigen Canzonen (Nr. 5 und 8) von Giovanni Gabrieli dominieren und in der „Schlacht von Marignam“ von Andrea Gabrieli (nach Clement Janequin) siegen, in einem Fest von Dur-Dreiklängen. Sie spielen aber doch wohl nicht auf besagtem Stoppelfeld, der Nachhall suggeriert jedenfalls San Marco.

Der Plattentext ist ein Kapitel für sich. Die englische Version stammt von Gary Bellamy und informiert relativ nüchtern. Die französische Fassung von Marcel Marnat klingt in der deutschen Übersetzung etwa so (über die Musik des Vivaldischen Mittelsatzes): „In ihr scheint das ferne unwiderstehliche Tönen des Weltalls eingefangen zu sein; lyrische Musik, aber die melodische Linie bringt

erher das unendliche göttliche Schweigen zum Ausdruck als die tätige Energie, die sich innerhalb der Menschenwelt manifestieren will.“

Woran mag es nur liegen, daß mir bei alledem nicht ganz wohl ist? *Gerhard Kirchner*

Gerhard Kirchner

## Neueingänge

- J. S. Bach: *Brandenburgische Konzerte Nr. 1-6*. F. Brüggen, A. Bylsma, L. van Dael, P. Dombrecht, S. Kuijken, W. Kuijken und C. Rippas auf Originalinstrumenten; Leitung G. Leonhardt. RCA Red Seal RL 30400 (2 LP)
  - *Konzerte für Oboe und Orchester F-dur* (nach BWV 1053) und *Oboe d'amore und Orchester A-dur* (nach BWV 1055). Helmut Winschermann, Oboe; Deutsche Bachsolisten, Ltg. H. Winschermann. Bärenreiter Musicaphon BM 30 SL 4202
  - *Tripelkonzert D-dur* (nach BWV 1064) für Flöte, Oboe, Violine, Streicher und bc./*Doppelkonzert d-moll* (nach BWV 1060) für Violine, Oboe und Streicher. H. J. Möhring (Fl.), H. Winschermann (Ob.), G. F. Hendel (Vl.); Deutsche Bachsolisten, Ltg. H. Winschermann. Bärenreiter Musicaphon BM 30 SL 4201

*Flötenquartette von Viotti, Haydn und Pleyel.* Ensemble Musica da Camera de Genéve. Jecklin 194

*A. Vivaldi: Drei Konzerte für Blockflöte, Streicher und bc.* (F. XII,11, a-moll; F. VI,1, F-dur; F.VI,11, c-moll). René Clemencic (Blfl.); I Solisti Veneti, Dir. C. Scimone. Erato ZL 30740

*A. Vivaldi · A. Marcello: Concerti per oboe e per violino* (Marcello, Oboenkonzert d-moll; Vivaldi, Konzert für 2 Oboen). Paul Dombrechts und Paul Beelaerts (Ob.); Collegium instrumentale Brugense, Dir. P. Peire. DGG 1980 502

*Die Volksinstrumente in der Schweiz.* Eine klingende Anthologie von über 50 Tonbeispielen von Volksinstrumenten aus 18 Kantonen. Claves D 8012/13 (2 LP)

*James Galway spielt Carl Stamitz* (Flötenkonzerte C- und G-dur) und C. Ph. E. Bach (Solosonate a-moll, Wq. 132). New Irish Chamber Orchestra, Dir. A. Prieur. RCA Red Seal RL 25315

*Jacques Hotteterre, Premier Flûtiste Français* (Suiten, Sonaten, Pièces, Brunettes). B. Kuijken, W. Kuijken, G. Leonhardt u. a. RCA Red Seal RL 30425 (3 LP)

*W. A. Mozart: Sämtliche Konzerte für Bläser.* W. Tripp, W. Schulz (Fl.); G. Turetschek, W. Lehlmayer (Ob.); A. Prinz, P. Schmidl (Klar.); D. Zeman, F. Faltl (Fg.); G.

Högner (Hr.); N. Zabaleta (Hf.); Wiener Philharmoniker, Dir. Karl Böhm. Kassette DGG 2592 205-208

*C. Reinecke: Sonata Undine, op. 167, für Fl. und Klav.* / *Serge Prokofiev: Sonate D-dur, op. 94, für Fl. und Klav.* P. Meisen (Fl.), G. Rosenberg (Klav.). MDG Musikproduktion, Altenberndstr. 2, 4930 Detmold

*Die Renaissance-Flöte* (Werke von Bassano, van Eyck, Frescobaldi, Riccio u. a.). P. Thalheimer und das Collegium Musica Rara Stuttgart auf historischen Instrumenten. Audite FSM 53403

*Romantische Flötenmusik.* Werke von Beethoven, Hummel und Chopin. H.-M. Linde (Querfl.), C. Tilney (Hammerklavier). EMI Electrola 1C 065-30 247

*G. Ph. Telemann: Konzert für Flöte, Violine, Violoncello und Streicher A-dur/Konzert für 2 Flöten und Streicher a-moll.* Ars-rediviva-Ensemble Prag, Ltg. M. Munclinger. Bärenreiter Musicaphon BM 30 SL 4204

*Die Traversflöte im deutschen Rokoko.* Werke von J. G. Müthel, C. Ph. E. Bach, F. Benda und J. F. Kleinknecht. M. S. Zimmermann (Traversflöte), Renate Hildebrand (Ob.), C. Coin (V'cello), Ph. Swanton und A. Parker (Cemb.). Orpheus ORP 0 702

## NACHRICHTEN

### Komponisten · Interpreten

Helmut Bornefeld hat eine Komposition für Renaissanceinstrumente (1 Spieler) und Orgel beendet: „Vigilien – Der du bist drei in Einigkeit.“ Die Uraufführung hat am 12. April 1981 in Schorndorf stattgefunden. Peter Thalheimer spielte die verschiedenen Renaissance-Block- und -Traversflöten, Gemshörner, Krummhörner, Rauschpfeifen, Rankette und Schlaginstrumente; an der Orgel: Gerhard Bornefeld.

Weitere Aufführungen des Stücks waren im Mai in Heidenheim und Weißenburg zu verzeichnen. Ebenfalls im Mai fand eine Bandproduktion des Süddeutschen Rundfunks Stuttgart statt.

Werner Heider hat „Flöten-Ornamente“ für Querflöte solo geschrieben. Das Stück soll 1982 in der Wiener Querflöten-Edition erscheinen. Zur Zeit arbeitet der Komponist an einem Stück für 3 Tenorblockflöten mit dem Titel „La Leggenda di Sant'Orsola. Musica per Vittore Carpaccio“, das am 6. Oktober durch das Blockflötenensemble Gerhard Braun in Nürnberg uraufgeführt werden wird.

Hans-Joachim Hespos erhielt vom Zweiten Deutschen Fernsehen den Auftrag, als Hommage zum 100. Geburtstag von Igor Strawinsky eine Komposition für 3 Saxophone und 2 Posaunen zu schreiben.

### Musiklehrgänge

#### Vereniging voor Huismuziek

Die in Utrecht ansässige Vereinigung bietet auch 1981 wieder über 100 Kurse für Musikfreunde jeden Alters an. Die Veranstaltungen liegen teils in den Ferien, teils handelt es sich um Wochenendkurse. Wer Näheres wissen möchte, wende sich an die Vereniging voor Huismuziek, Catharijnesingel 85, NL-3500 GP Utrecht.

*Instrumentalwochen für Liebhabermusiker* vom 5. bis 12. Juni und 17. bis 22. November, eine Blockflötenwoche für Senioren vom 19. bis 24. Oktober und eine Woche „Musizieren mit Blockflöten“ vom 4. bis 9. Januar 1982 bietet das Volkshochschulheim Inzigkofen an. Ausführliches Veranstaltungsprogramm auf Wunsch; Adresse: 7483 Inzigkofen 1.

#### Internationaler Interpretationskursus für Bläser

Der Kursus findet statt vom 5. bis 19. Juli in Obersaxen (Schweiz). Dozenten sind u. a. Nikolaus Delius (Flöte), Hans Ch. Elhorst (Oboe), René Oswald (Klarinette) und Ludvik Bozenicar (Fagott). Adresse: Musikalisches Sommer-Festival, Sekretariat Verkehrsbüro CH-7131 Obersaxen GR.

**Verkaufe:**

Hackbrett (dreichörig)	680 DM
Dulcimer	240 DM
Dolmetsch-Altflöte	1200 DM
Cantigas-Fiedel	700 DM
Großbaßrankett	1000 DM
Telefon (07 11) 36 40 41	

**Stuttgarter Sommerkurse**

Zum zweiten Male finden in Stuttgart Sommerkurse für Neue Musik, New Jazz, elektronische und Computermusik statt. Zeit: 9. bis 14. Juli. Als Dozenten wirken u. a. mit Albrecht Imbescheid (Flöte) und Bernd Konrad (Saxophon; Ensemblekurs „Neue Musik und Jazz“). Außerdem gibt es Seminare, Vorträge und Konzerte. Anfragen werden erbeten an: musica nova, Stuttgarter Sommerkurse z. Hd. Herrn Held, Urbanplatz 2, 7000 Stuttgart 1

**Dolmetsch-Sommerkursus für Alte Musik**

Zeit: 6. bis 13. August. Ort: Bishop Otter College, Chichester. Instrumentalkurse werden angeboten u. a. für Blockflöte und einklappige Querflöte. Außerdem Mitglieder der Dolmetsch-Familie gehören Mitglieder des Ulsamer-Ensembles zu den Dozenten. Näheres durch Miss Jill Pite, Marley Copse, Marley Common, Haslemere (England).

**Flötenkursus Gunther Pohl**

Zum fünften Male gibt Prof. Gunther Pohl vom 15. bis 28. August an der Kirchenmusikalischen Fortbildungsstätte Schlüchtern (Hessen) einen Flötenkursus. Mitwirkung: Zeljko Pesek, Tübingen. Näheres durch Herrn Megumi Horii, Behaimring 39, 2400 Lübeck.

**Holzbläserkursus in der Schweiz**

Über neue Techniken für Holz- und Blechbläser informiert ein Kursus in Bern vom 27. August bis zum 1. September. Interessenten erfahren Näheres darüber durch das Konservatorium, Kramgasse 36, CH-3011 Bern.

**Lehrgänge an der Freien Musikschule Linsenhofen**

Die fünf Fünftagelehrgänge für Blockflötenspiel verteilen sich über das ganze Jahr. Die letzten beiden finden statt vom 5. bis 9. September (Didaktische Fragen) und vom 14. bis 18. November (Verzierungen). Daneben gibt es noch verschiedene Wochenendseminare. Die Leitung hat Theo Wartmann. Einzelheiten sind zu erfahren durch die Freie Musikschule, Pfarrgasse 2, 7443 Frickenhausen 3.

*Eine internationale Sommerakademie für Flötenkammermusik für Orchestermusiker, Musikpädagogen, Studenten und fortgeschrittene Laien gibt es im September in Seedorf/Schaalsee (Herzogtum Lauenburg). Dozenten:*



Wir suchen für das Städt. Schul- und Jugendmusikwerk einen

## **Musiklehrer** für das Fach **Blockflöte**.

Historische Instrumente (Krummhörner, Gamen etc.) als Nebenfach sind erwünscht. Zum Aufgabengebiet gehört auch die Betreuung des Ensemblespiels, insbesondere die Fachberatung und Weiterbildung aller nebenamtlichen Lehrkräfte.

Ferner suchen wir einen

## **Musiklehrer** für das Fach **Gitarre**.

Mandoline oder Laute als Nebenfach ist erwünscht. Zum Aufgabengebiet gehört auch die Leitung eines Zupforchesters.

Bewerber müssen für einen qualifizierten Einzelunterricht in der Oberstufe und Gruppenunterricht im frührinstrumentalen Bereich befähigt sein. Vorausgesetzt wird eine entsprechend künstlerische und pädagogische Erfahrung. Eigene solistische Tätigkeit wird begrüßt.

Die Vergütung erfolgt nach dem BAT.

Bewerbungen mit Unterlagen (Lebenslauf, Zeugnisse, Lichtbild) werden baldmöglichst an das Personalamt der Stadt Ulm, Rathaus, Postfach 3940, 7900 Ulm, erbeten.

#### Zu verkaufen:

**LOUIS-LOT-Flöte** in feinem Zustand, Ringklappen, E-Mechanik, Cooperscalala, überholt im Jahr 1980, DM 12 000, und **JOHANNES-HAMMIG-h-Fuß** für Flöte

Mikael Helasvuo, Eerikinkatu 17 d 55, SF-00100 Helsinki 10, Tel. 90/603 226

#### Tafelklavier zu verkaufen:

Silbermann-Schule, ca. 1770, in allen Teilen original, hervorragend erhalten.

Anfragen über Chiffre T 014

das Bozza-Quartett (Ruth Wentorf, Henner Eppel, Robert Lovasich, Eva Schmillen; Modern Jazz Dance: Hildegard Eberle). Näheres durch Ruth Wentorf, Grillparzerstraße 88, 6000 Frankfurt 1.

#### Wettbewerbe

##### 4. Premio Ancona

Dieser Wettbewerb, der vom 20. bis 26. September veranstaltet wird, ist für Holzblasinstrumente ausgeschrieben. Das Höchstalter der Teilnehmer ist auf 34 Jahre festgesetzt. Anmeldungen können bis zum 30. Juli gerichtet werden an Assessorato alla Cultura Comune di Ancona, I-60100 Ancona.

##### Concorso Valentino Bucchi 1981

Der diesjährige internationale Valentino-Bucchi-Wettbewerb für Flöte und Piccoloflöte wird am 27. November stattfinden. Zulassungsbedingungen und andere Einzelheiten werden mitgeteilt durch das Sekretariat der Associazione V. Bucchi, Via Ubaldino Peruzzi 20, I-00139 Roma.

#### Veranstaltungen

##### Fünf Jahre Centre de Musique Ancienne de Genève

Aus diesem Anlaß veranstaltete das Genfer Institut in den Monaten März, April und Mai einen Zyklus von sechs Konzerten mit Werken aus der Renaissance- und Barockzeit. Der letzte Abend am 29. Mai war der Musik Telemanns vorbehalten.

##### Alte Musik in Malaga

Einen Workshop für alte Musik – Tanz, Instrumentalmusik, Vokalensemble – und in Verbindung damit

#### Goldflöte

Franz Mehnert (mit Elfenbein-Mundplatte)  
zu verkaufen.

Angebote unter T/012 an den Verlag

#### Von Privat zu verkaufen:

**Potter Traversflöte**, Ende XVIII<sup>o</sup>, Buchsbaum, Elfenbeinringe und sechs Silberklappen, alle original, vollkommen überholt, VB 950 DM.

**Barock-Fagott**, signiert und datiert **Cahusac, London 1782**, Ahorn, 4 Klappen, gegen Gebot.

**Kleinspinnett**, hist. Bauweise, Massivholz, C-f<sup>3</sup>, 4000 DM.

**Virginal**, nach Couchet, 1650, C-c<sup>3</sup> (chromatisch).

**Klavizytherium**, 2 x 8', 8000 DM.

**Pleyel-Tafelklavier**, 1835, CC-f<sup>4</sup>, Mahag., alle Teile original, völlig restauriert, 185 x 80 cm, X-Füße, 2 Pedale.

Angebote unter T/013 an den Verlag

festliche Konzerte bietet die Asociación Musical Julian de la Orden, Apartado 42, Mijas (Málaga), in der Zeit vom 1. bis 15. Juli an. Unter den Dozenten: Nancy Hadden (Traversflöte), Mariano Martin (Block- und Traversflöte), Andreas Prittitz (Blockflöte).

#### Bad Hersfelder Festspielkonzerte

Die unter der künstlerischen Leitung von Siegfried Heinrich stehenden Konzerte – insgesamt 18 – finden in diesem Jahr in der Zeit vom 3. Juli bis 9. August statt. Neben Sinfonie-, Kammermusik- und Orgelkonzerten wird am 5. Juli eine Aufführung der *Carmina burana* von Carl Orff geboten. Das zentrale Ereignis indessen schließt an die Konzertserie an: die Wiederaufnahme von Monteverdis *Orfeo* (szenisch) in der Inszenierung von Gustav Rudolf Sellner. Unter der musikalischen Leitung von Siegfried Heinrich wirken mit namhafte Solisten, das Ballettensemble Doutreval, das Frankfurter Madrigalensemble, der Hersfelder Festspielchor und das Studio für Alte Musik des hess. Kammerorchesters Frankfurt auf historischen Instrumenten.

#### Alte Musik in Haslemere (England)

Das diesjährige Haslemere Festival of Early Music dauert vom 17. bis 25. Juli. Die Leitung hat Carl Dolmetsch. Die Dolmetsch-Familie und internationale Solisten gestalten die 9 Konzerte. Organisation: Greta Matthews, Jesses, Grayswood Road, Haslemere, Surrey GU27 2BS (England).

#### Musikfestival im Altmühltaal

Schwerpunkt der vom 3. Juli bis 27. September terminierten Konzerte ist, wie in den Vorjahren, Musik für Zupfinstrumente. Werke für Oboe und Gitarre von Geminiani, Albinoni, Telemann und anderen bieten am

#### Historische Holzblasinstrumente

Instrumente aus Renaissance und Barock von Hopf, Kernbach, Körber, Mollenhauer, Rössler, Wood u. a.

**Ekkehart Stegmiller**  
Postfach 2113, 7910 Neu-Ulm

16. August um 16 Uhr in der Schloßkapelle Hexenagger  
Pierre W. Feit und Siegfried Behrend.

#### 21. Internationale Musikwoche Amiens

Termin: 10. bis 18. Juli. Geboten werden neben Unterweisungen für Chorleiter, Sänger, Gambisten und Gitarristen Kurse für Blockflötenspieler. Auskünfte: Semaines Musicales d'Amiens, 8 rue Amiral Lejeune, F-80000 Amiens.

#### Workshop für klassisches Saxophon

Eine internationale Arbeitswoche für klassisches Saxophonspiel findet vom 30. Juli bis 5. August in Nürnberg statt. Die Leitung hat Iwan Roth, Basel. Interessenten wenden sich an die Fachakademie für Musik, Am Katharinenkloster, 8500 Nürnberg.

#### Kasseler Musiktage

Die diesjährigen Kasseler Musiktage – 17. bis 20. September – stehen unter dem Thema „Musik in der Natur – Natur in der Musik“. Mitwirkende u. a. das Odhecaton Ensemble für alte Musik, Köln. Näheres durch das Sekretariat der KMT, Heinr.-Schütz-Allee 33, 3500 Kassel-Wilhelmshöhe.

#### Musik, Spiel, Tanz

dient als Motto für die „Festlichen Tage '81“ des Arbeitskreises für Musik in der Jugend (AMJ) vom 1. bis 9. August in Arnsberg im Sauerland. Ein ausführliches Programm ist erhältlich durch den Veranstalter, Postfach 14 60, 3340 Wolfenbüttel.

#### Die Autoren der Hauptartikel

**Elli Edler-Busch**, Bundesstraße 15, 2050 Escheburg; Geb. 1924 in Hamburg. Musikstudium 1943/44 in Graz-Eggenberg, 1945–1950 am Heinrich-Schenker-Institut Hamburg. Dozentin für Flöte und Querflötenunterrichtsmethodik an der Jugendmusikschule und am Konservatorium Hamburg, Leiterin zahlreicher AMJ-Lehrgänge, Verfasserin einer Flötenschule („Erstes Querflötenpiel“, Wolfenbüttel 1971).

**Andreas Gutzwiller**, Neubadstraße 25, CH-4054 Basel: siehe S. 339

**Gunther Joppig**, Dorfstraße 40, 2059 Hittbergen: Geb. 1943 in Arnstadt (Thüringen). Tischlerlehre, Militärmusiker und Studien am Konservatorium in Bremen. Hochschulreife auf dem Zweiten Bildungsweg 1970. Berufliche Reifeprüfung Oboe 1973. Studium Musikwissenschaften, Pädagogik und Romanistik an der Universität Hamburg. 1977 Magisterexamen, 1978 Privatmusiklehrerprüfung für Oboe und Saxophon. Zur Zeit Studienrat im hamburgischen Schuldienst und freier Mitarbeiter verschiedener Fachzeitschriften und Verlage.

**Rainer Weber**, Kirchplatz 14, 8301 Bayerbach: Geb. 1927 in Leipzig. Lehre als Schlosser und Restaurator. Erste Tätigkeit als Maler und Restaurator in Hamburg. Begann 1950 mit dem Nachbau historischer Holzblasinstrumente, verlegte 1960 seine Werkstatt nach Bayerbach. Restaurierte Instrumente für zahlreiche europäische Sammlungen und Museen, spielte historische Rohrblatt-Instrumente in Konzerten, Funk- und Schallplattenaufnahmen.

Nr. 3/81 erscheint im Oktober und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

**Carla Christine Bauer**: Michel Blavets Rolle in der Entwicklung der Querflöte als Soloinstrument

**Klaus Hofmann**: Zu Händels Fitzwillim-Sonate in G-Dur. Eine Replik

**Wolfram Waechter**: Music Minus One – Begleitung aus der Rille oder Fernkurs für junge Blockflötisten?

**Klaus Martin Heinz**: Artikulation und Phrasierung in der Darstellung der ersten Fagottschule (1788) von Etienne Ozi (1754–1813)

**Eberhard Blum**: John Cage und seine Kompositionen für und mit Flöten

sowie ein Porträt von Gerhard Kirchner: Hans-Peter Schmitz – Forscher, Künstler, Lehrer (anlässlich des 65. Geburtstages des bedeutenden Flötisten)

# Hortus Musicus

Diese Sammlung ausgewählter Kammermusik wurde angelegt, als die Wiederentdeckung der vorklassischen Sing- und Spielmusik einsetzte. Sie bietet heute mit über 200 Neuausgaben für alle gängigen Instrumente und Ensembles nicht zuletzt der Hausmusik vielfältig bewährte Spielliteratur vom Mittelalter bis zur Klassik.

## **Jean Baptiste Loeillet (de Gant)**

Neun Sonaten für Altblockflöte (Flöte, Violine, Oboe) und Basso continuo. Hrsg. Johann Philipp Hinnenthal. Drei Hefte: HM 43, DM 18,-/ HM 162, HM 165, je DM 19,-

## **Benedetto Marcello**

Sonaten (Nr. 1-4 und 6-7) aus op. 2 für Altblockflöte (Flöte, Violine) und Basso continuo. Hrsg. Jürgen Glode. Drei Hefte: HM 142, DM 13,-/HM 151, HM 152, je DM 15,-

## **Georg Philipp Telemann**

Vier Sonaten (F-dur, B-dur, f-moll, C-dur) für Altblockflöte und Basso continuo aus „Der getreue Musikmeister“. Hrsg. Dietz Degen. HM 6, DM 16,-

## **Carl Philipp Emanuel Bach**

Vier Sonaten (Wq 123, 124, 128, 131) für Flöte und Basso continuo. Hrsg. Kurt Walther. Zwei Hefte: HM 71, HM 72, je DM 14,-

## **Georg Philipp Telemann**

Die kleine Kammermusik. Sechs Partiten für Violine (Flöte, Oboe, Altblockflöte, Viola da gamba) und Basso continuo. Hrsg. Waldemar Woehl. HM 47, DM 20,-

## **Antonio Vivaldi**

Il pastor fido. Sechs Sonaten op. 13 für Flöte (Altblockflöte, Oboe, Violine) und Basso continuo. Hrsg. Walter Upmeyer. HM 135, DM 25,-

## **Francesco Geminiani**

Sonate e-moll für Oboe (Flöte, Violine) und Basso continuo. Hrsg. Hugo Ruf. HM 178, DM 10,-

## **Giovanni Antonio Bertoli**

Drei Sonaten (d-moll, g-moll, F-dur) für Fagott (Violoncello) und Basso continuo. Hrsg. William Kaplan. HM 218, DM 19,-

## **Johann Dismas Zelenka**

Sechs Sonaten (F-dur, g-moll, B-dur, g-moll, F-dur, c-moll) für zwei Oboen (zwei Violinen, Violine und Oboe), Fagott (Violoncello) und Basso continuo. Hrsg. Camillo Schoenbaum. Sechs Hefte: HM 126, HM 132, HM 147, HM 157, HM 177, HM 188, je DM 22,-

## **Johann Walter**

Kanons in den Kirchentönen für zwei und drei gleiche Blas- oder Streichinstrumente. Hrsg. Wilhelm Ehmann. HM 63, DM 9,-

## **Carl Stamitz**

Quartett D-dur op. 8 Nr. 1 für Flöte (Oboe), Violine, Viola (Horn in F) und Violoncello. Hrsg. Walter Upmeyer. HM 109, DM 11,-

## **Johann Christian Bach**

Quintett D-dur für Flöte, Oboe, Violine, Violoncello und obligates Cembalo (Klavier). Hrsg. Rolf Ermeler. HM 42, DM 17,-

Ein neues Sonderverzeichnis „Hortus Musicus“ ist im Fachhandel erhältlich.



**Bärenreiter**

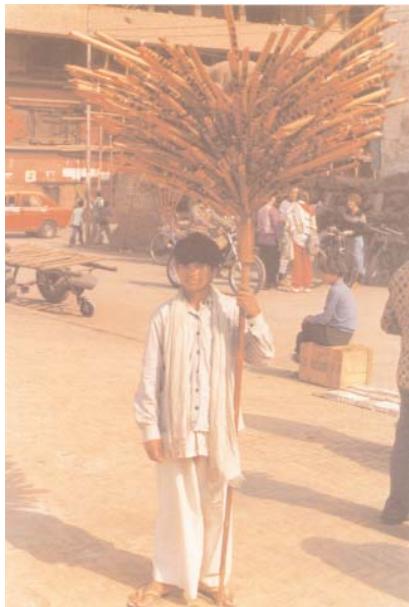


BLOCKFLÖTEN UND  
HOLZBLASINSTRUMENTE  
DER RENAISSANCE UND BAROCKZEIT

Krummhörner · Cornamusen · Kortholte · Dulciane · Rankette  
Pommern · Zinken · Traversen · Fagotte und Oboen

1930-1980 *pro musica*  
**MOECK**

VERLAG UND MUSIKINSTRUMENTENWERK



*Flötenhändler in Katmandu, Nepal*

Foto: Günter Schön, Siegen (1979)

Dieses Bild ist auf einer Sportflugzeugreise nach Nepal aufgenommen worden, und Günter Schön hat es freundlicherweise für den Abdruck in TIBIA zur Verfügung gestellt.

Straßenhändler mit Folkloreinstrumenten, insbesondere Flöten, trifft man viel in südlichen Ländern, d. h. überall dort, wohin es Touristen zieht. Ich habe von unterwegs schon eine ganze Sammlung zusammengetragen. Aber wer hat schon einen solchen originellen Flötenhändler gesehen?

Die auf seinem Flötenbaum aufgesteckten Instrumente sind Quer- und Blockflöten aus Bambus, wie sie neben vielen Varianten in ganz Indien und Indonesien vorkommen, mit gemalten, geätzten oder gebrannten Mustern. Die Querflöten sind sechslöcherig, die Blockflöten gibt es auch mit Daumenloch, mit angespitztem Schnabel, aber gelegentlich auch mit Windkanal und Labium auf der Rückseite. Die Grifflöcher dieser Flöten sind bei jedem Instrument von gleicher Größe und im gleichen Abstand voneinander oder aber in zwei Dreiergruppen angeordnet. Gelegentlich gibt es am Unterende weitere nicht zum Greifen bestimmte Stimmlöcher. Kein Instrument ist genau wie das andere, alle haben ihre mehr oder minder individuelle Flötentonleiter. Die Blockflöten haben durchweg enge Labiale, der Klang ist grundtönig und etwas hauchig. Beim Blasen vibriert der dünne Bambus, und das gibt dem Ton seinen besonderen Charme. Solcherart Flöten werden weniger im Ensemble gespielt, sondern eher einzeln von Hirten, Bauern und anderen. Die für Touristen hergestellten Instrumente allerdings sind oftmals wenig sorgfältig gemacht.

Ähnlich wie bei uns die Sitte, im Frühling aus Weidenzweigen Pfeifen zu schneiden, hat dieser Flötenbaum einen – heute längst vergessenen – uralten mythologischen Bezug, nämlich den zum Lebensbaum. Hierhin paßt auch eine indische Santalerzählung, in der davon die Rede ist, daß aus einem Grabe ein Bambusbaum wächst, aus dessen Rohr ein Zauberkundiger Flöten macht, die Tote wieder zum Leben erwecken.

In Nepal gibt es entsprechend den beiden Bevölkerungsteilen zwei Arten von Volksmusik: in den Bergen zur tibetischen Grenze hin die der tibeto-burmanischen Buddhisten mit ihren Trommeln, langen Metalltrompeten wie in Tibet und Trichteroboen wie auch in China, und in der Ebene und in den Städten die der indischen Hindus mit ihren typischen Streich- und Zupfinstrumenten, Schlangenbeschwörer-Klarinetten, Flöten etc. *Hermann Moeck*