

TIBIA



MAGAZIN FÜR FREUNDE ALTER UND NEUER BLÄSERMUSIK

1/88

INHALT

Wolfgang Köhler

Die Blasinstrumente aus der „Harmonie
Universelle“ des Marin Mersenne und ihre
Bedeutung für die Aufführungspraxis heute

Franzpeter Goebels

Mit-Teilungen
Erfahrungen und Anregungen
eines Klavierspielers

Heinz Riedelbauch

Zu neuen Klängen ...

Das Porträt: Klarinettenduo

Beate Zelinski – David Smeyers

Berichte · Rezensionen · Informationen

Ab 1988 neue
Erscheinungsweise:
Januar / April
Juli / Oktober

MOECK VERLAG CELLE

Beilagen:

TIBIA-Kunstbeilage:

Johann Joseph Zoffany (1734-1810)
DER OBOENSPIELER (um 1770)
Smith College Museum of Art,
Northampton, Mass.

Die Ausgabe enthält Beilagen
der Firma Hans Schimmel, Amsterdam
und des Moeck Verlags, Celle

Wolfgang Köhler: *Die Blasinstrumente aus der
„Harmonie Universelle“ des Marin Mersenne
und ihre Bedeutung für die Aufführungspraxis
heute* (1)

Franzpeter Goebels: *Mit-Teilungen. Erfahrungen
und Anregungen eines Klavierspielers* (14)

Heinz Riedelbauch: *Zu neuen Klängen ...* (18)

Das Porträt: *Das Klarinetten-duo Beate Zelinski –
David Smeyers* (23)

Berichte (29): *Abschied von Jeannette Cramer-
Chemin-Petit / Begegnungen mit Alter Musik
in Heidelberg / Kurs für Blockflöte mit Michael
Schneider / Meisterkursus Blockflöte in Trier /
Neues von Louis Lot*

Zeitschriften / Periodica (34)

Bücher (37)

Noten (45)

Schallplatten (68)

Nachrichten (70)

TIBIA. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik.
13. Jahrgang. Heft 1/1988

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

Schriftleitung: Reinhold Quandt
Postfach 143, D-3100 Celle 1, Telefon 051 41 / 88 53 0

Gezeichnete Beiträge stellen nicht unbedingt die Meinung der
Herausgeber, der Schriftleitung oder des Verlages dar. Alle
Rechte vorbehalten. Nachdruck – auch teilweise – nur mit
vorheriger Genehmigung des Verlages. Für unverlangt ein-
gesandte Manuskripte und Fotos übernehmen Verlag und
Redaktion keine Haftung. Die Redaktion behält sich vor,
Leserbriefe gekürzt zu veröffentlichen.

Verlag und Vertrieb: Moeck Verlag und Musikinstrumenten-
werk, Postfach 143, D-3100 Celle 1

Erscheinungsweise: viermal jährlich – Januar, April, Juli,
Oktober. Redaktionsschluß jeweils der 1. des Vormonats.

Bezugskosten: Jahresabonnement im Inland DM 26,00; im
Ausland DM 29,00; jeweils zuzüglich Versandkosten

Anzeigenverwaltung: Moeck Verlag, Postfach 143,
D-3100 Celle 1, Telefon 051 41 / 88 53 0

Telegramme: Moeckverlag

Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 11, DM 55,00 ($\frac{1}{16}$ Seite) bis
DM 660,00 ($\frac{1}{1}$ Seite), zuzüglich Mehrwertsteuer;
Zuschläge für angeschnittene Anzeigen, Satzspiegelüber-
schreitungen, Placierungsvorschriften. Anfallende Litho-
bzw. Satzkosten werden gesondert in Rechnung gestellt.
Anzeigenschluß: 1. Dezember, 1. März, 1. Juni,
1. September.

Gesamtherstellung: Moeck Verlag + Musikinstrumenten-
werk, 3100 Celle

Titelentwurf: Karl-Heinz Lingner, Celle

© 1988 by Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Celle.
Printed in the Federal Republic of Germany
ISSN 0176-6511

Die Blasinstrumente aus der „Harmonie Universelle“ des Marin Mersenne und ihre Bedeutung für die Aufführungspraxis heute

Wenn heutzutage Alte Musik aufgeführt wird, so hat es den Anschein, als wäre die grundsätzliche Frage nach dem dazu geeigneten Klangkörper inzwischen entschieden: Erhitzten sich die Gemüter vor nicht allzulanger Zeit noch in der Diskussion um die Verwendung eines modernen oder historischen Instrumentariums, so haben inzwischen spezialisierte Ensembles einen Standard für den Klang historischer Instrumente geprägt, durch den der anfänglich exotisch-fremde, noch unverbrauchte Klangreiz nun schon fast selbstverständliche Erwartung des Zuhörers geworden ist. Historisches Instrumentarium ist längst nicht mehr gleichbedeutend mit unreiner Intonation oder anderen störenden Mißlichkeiten; das hat zur Folge, daß heutzutage zur Realisation Alter Musik nicht nur die Theorie aufführungspraktischer Gegebenheiten gehört, sondern auch das Spiel auf den der Musik entsprechenden historischen Instrumenten.

Die grundsätzliche Fragestellung ist daher jetzt der Erörterung von Detailmomenten gewichen. Es sind Überlegungen zur Besetzung, zur Spielweise der Instrumente, zu deren Bau und Klang, die für die Spielpraxis bedeutsam sind. Daher rücken mehr und mehr auch instrumentenkund-

liche Quellen in den Vordergrund des Interesses, und es verhartet der Blick nicht mehr nur auf dem altbekannten *Syntagma Musicum* des Michael Praetorius, auch die Werke anderer Autoren werden zunehmend zu instrumentenspezifischen Fragen der Aufführungspraxis herangezogen. Neben den Traktaten von Ludovico Zacconi¹, Athanasius Kircher² und Pierre Trichet³, um nur die wesentlichen zu nennen, ist es in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts vor allem die *Harmonie Universelle* des Minimipaters Marin Mersenne, die in bezug auf Ausführlichkeit in Text und Illustration dem unbestritten epochalen Werk des Michael Praetorius gleichrangig an die Seite gestellt werden könnte.

Lange Zeit hat man sich insbesondere auf die Ausführungen des *Syntagma Musicum* gestützt. Wenn überhaupt, blieben die anderen Quellen Forschungsgegenstand des Musikwissenschaftlers und waren für die tätige Aufführungspraxis weitgehend bedeutungslos. Doch liegen in diesen Schriften eine Fülle von Einzelmomenten verborgen, deren Auswertung den Erkenntnisstand weiter vertiefen könnte. Die Arbeiten von Praetorius geben zwar weitreichend Auskunft über Besetzung und Tonumfang der Instrumente und sind zudem ergänzend durch viele Holzschnitte anschaulich illustriert, doch erfährt der Leser nichts Genaues über den Bau oder die Spielweise einzelner Instrumente.

Damit soll das *Syntagma Musicum* hier nicht abgewertet werden; man muß bedenken, daß Praetorius bei der Abfassung seines Werkes für seine Musikerkollegen hat schreiben wollen, für die er eine umfassende Enzyklopädie über die Musik seiner Zeit zu schaffen gedachte, eine Musik, von der er nicht glaubte, daß „dieselbe nunmehr höher werde kommen können/...“⁴. Er wandte sich an die „Organisten, Instrumentisten, Orgel- und Instrumentenmacher...“⁵. Solche Fachleute wollte er aber nicht dadurch langweilen,

¹ Ludovico Zacconi: *Prattica di Musica*, Bd. I. Venedig 1592.

² Athanasius Kircher: *Musurgia Universalis*. Rom 1650.

³ Pierre Trichet: *Traité des Instruments de Musique*; hrsg. von François Lesure. Neuilly-sur-Seine 1957.

⁴ Michael Praetorius: *Syntagma Musicum*, Bd. III, 2. Seite der unpag. Widmung an den Rat der Stadt Nürnberg, Wolfenbüttel 1619.

⁵ — *Syntagma Musicum*, Bd. II, S. 11 des unpag. Einleitungsteils. Wolfenbüttel 1619. Auf der Titelseite schreibt Praetorius zwar noch: „Nicht allein Organisten...sondern auch Philologis und Historicis sehr lustig und anmütig zu lesen“, doch schränkt er diese werbewirksame Anrede auf S. 11 bereits wieder ein.

daß er sie in seinem Buch mit Sachverhalten konfrontierte, die ihnen längst selbstverständlich gewesen sein mußten. Es versteht sich von selbst, daß heutzutage ein großer Teil der auf Konventionen beruhenden Gepflogenheiten täglicher Musizierpraxis aus der Zeit des Praetorius verlorengegangen ist. Besonders die Spielweise der Instrumente ist in Vergessenheit geraten, von denen sich heute im Orchester keine Abkömmlinge mehr finden. Auch die physiologische Gestalt und Beschaffenheit mancher Instrumente birgt ihre Eigentümlichkeit und ist besonders dann schwerlich eindeutig zu rekonstruieren, wenn entsprechende Museumsoriginale rar sind oder ganz fehlen. Durch seine bloße Existenz aber bewahrt ein altes Instrument den Klang der Vergangenheit, der ihm nur auf die rechte Art wieder entlockt werden muß. Notwendige Bedingung aber ist es, daß das Instrument tatsächlich in seiner ursprünglichen Gestalt unversehrt ist und man es in der zeitgemäßen Weise zu spielen weiß. In diesem Punkt aber sind wir insbesondere auf die überlieferten Abbildungen und die schriftlichen Quellen angewiesen.

Im Gegensatz zu Praetorius war Marin Mersenne kein Musiker. Er hatte sicherlich in seiner Jugend die musikalische Ausbildung genossen, die für den Zögling eines Jesuitenkollegs obligatorisch war. Nach Beendigung seiner Schulzeit und seiner Studien an der Sorbonne wandte sich Mersenne aber zuerst vornehmlich der Theologie, Philosophie und Mathematik zu. Nachdem er anfangs in heftigem religiösem Eifer für die Belange des katholischen Glaubens eingetreten war, wurde schließlich seine Haltung stetig liberaler, nicht zuletzt unter dem Einfluß der aus naturwissenschaftlichen Experimenten gewonnenen Erkenntnisse sowie seiner außergewöhnlich umfangreichen Korrespondenz. Zu der in den naturwissenschaftlichen Werken Mersennes häufig anklingenden Frage nach Ursache und Wirkung aller Dinge suchte er eine Antwort immer seltener in göttlichem Handeln als vielmehr in rational mechanistischen Zusammenhängen. So war Mersenne, zeit lebens in enger Korrespondenz mit seinem Freund René Descartes verbunden, maßgeblich am Zustandekommen des mechanistischen Weltbildes beteiligt, und der daraus entstehenden beobachtenden Betrachtungsweise verdanken wir



Abb. 1: Marin Mersenne, Stich von G. Duflos aus: *Correspondance du M. Mersenne*, hrsg. von Paul Tannery u.a., Bd. I. Paris² 1946.

heute grundsätzlich seine für uns wertvollen instrumentenkundlichen Ausführungen. Wenn auch seine Darstellungen oft barock weitschweifig sind und uns daher nicht immer schlüssig erscheinen, so bleibt bei der Betrachtung der Instrumente sein Blick auf den Gegenstand konzentriert, es interessiert ihn hier besonders die physikalische Akustik, und er ist in diesem Zusammenhang bemüht, auch komplexen Vorgängen auf den Grund zu gehen, so daß wir eine Vielzahl von Details erfahren.

Mersenne richtete sich mit seinen Veröffentlichungen nicht vordringlich an Musiker, wenn er diese auch in seinen Leserkreis einbezogen wissen wollte, sondern an den gebildeten Laien, den sog. „virtuoso“. Das war jener Privatgelehrte, der es liebte, sich in seinem Hause mit Kuriosen und Fremdartigem zu umgeben, der sicher auch die Laute zu schlagen wußte oder die Flöte zu spielen verstand, der Muße genug hatte, die neuesten gelehrten Theorien und Traktate zu lesen; er war

HARMONIE UNIVERSELLE



Nam & ego confitebor tibi in vasis psalmi veritatē tuam:
Deus psallam tibi in Cithara, sanctus Israel. *Psalm 70.*

Abb. 2

Advokat, hoher Beamter, auch Kaufmann oder Diplomat, vielleicht beides, wie Constantin Huygens, mit dem Mersenne vielfach korrespondierte. Er konnte Sekretär einer hohen Persönlichkeit sein, wie Giovanni Battista Doni, der ebenfalls zum engeren Kreis um Mersenne gehörte. Solchen Lesern waren die Konventionen, die dem Musiker nur allzu vertraut waren, ebenso wenig bekannt, wie heute dem gebildeten Laien manche Vorgänge im Orchestergaben.

Mersenne hat ein beachtliches schriftliches Œuvre hinterlassen. Neben seiner Korrespondenz liegen uns heute noch sechzehn teilweise umfangreiche Druckwerke vor, und von diesen

handeln fünf ausschließlich über die Musik. Darunter ist die *Harmonie Universelle* von 1636⁶ das bedeutendste Buch. Dem Pater muß die Verbreitung der darin niedergeschriebenen Beobachtungen und Gedanken sehr am Herzen gelegen haben, denn er hat sich die Mühe gemacht, parallel zur Ausgabe der *Harmonie Universelle* die *Harmonicorum Libri VII* in Druck zu geben, ein etwas weniger weitgreifendes, im wesentlichen an die *Harmonie Universelle* angelehntes Kompendium über die Musik, lateinisch geschrieben für solche Leser, die der französischen Sprache nicht mächtig waren.⁸ Zum Druck sowohl des französischen wie auch des lateinischen Buches sind für die Abbildungen dieselben Druckstöcke bzw. Platten benutzt worden, so daß vor allem für die instrumentenkundlichen Ausführungen eine große Übereinstimmung auszumachen ist; teilweise aber sind sie auch voneinander verschieden, und so ergänzen sich streckenweise die Informationen beider Bücher.

Hier nun interessieren besonders die Ausführungen Mersennes über die Blasinstrumente. Im *Traité des Instruments* aus der *Harmonie Universelle* hat er diesem Genre ein gesondertes Buch, den *Livre Cinquiesme des instruments à vent* gewidmet. In den 35 „Propositionen“ genannten Abschnitten dieses Buches führt er die wesentlichen Blasinstrumente auf, die ihm aus seinem kulturellen Umfeld her bekannt waren. Darunter fallen Block- und Querflöte, Trompete, Posaune und Zink sowie Pommer und Dulzian, aber auch verschiedene Sackpfeifen fremder Herkunft, wie die Zampogna und die Surdellina.

In den ersten Propositionen bemüht sich Mersenne darum, die Entstehung des Schalls bei den Blasinstrumenten und in diesem Zusammenhang deren Anblasmechanismen zu erläutern. Aus der Art, wie Mersenne in den betreffenden Propositionen die Materie abhandelt, erkennen wir einmal mehr die rationale Betrachtungsweise, zum anderen aber auch den Versuch, rationales Denken als Teil einer theologischen Konzeption aufzufassen.⁹ Systematisch baut der Autor hier die Gattung der Blasinstrumente von den einfachsten Klangerzeugern bis hin zu den kunstreich gefertigten großen Blockflöten und Dulzianen auf, wobei er es nicht unterläßt, die naturnahe Herkunft und die Entstehungsgeschichte mit dem

⁶ Marin Mersenne: *Harmonie Universelle contenant la Theorie et la pratique de la Musique*. Paris 1636-1637.

Dunkel der antiken Mythologie zu verschmelzen. Er berichtet aber auch von den Hirten seiner Zeit, wie sie aus einem einfachen Halm mit wenigen Handgriffen Pfeifchen fertigen, und bezeugt damit das Nebeneinander von urtümlichen Naturinstrumenten und weit von dieser primitiven Stufe fortentwickelten Artefakten, wie wir sie in den Kunstinstrumenten der Zeit erkennen können.

Hier kann man nachlesen, wie der einfach eingesechnittene Schilfhalm, eben noch von jenen Hirten zum Klingen gebracht, den Sackpfeifen der Landleute zur Tonerzeugung dient und so, wie Mersenne belegt, als Aufschlagzunge verborgen in der Sackpfeife, aus ferner folkloristischer Vergangenheit überdauert hat. Mit der Geburtsstunde des Chalumeaus bzw. der Klarinette hat dann das Einfachrohrblatt als anblastisches Prinzip seine besondere praktische Bedeutung erlangt.¹⁰

Andere Informationen wieder stellen sich uns als Einzelmomente im Kontext einer Entwicklung dar, die bestimmte Instrumententypen verändert haben. So geben die von Mersenne geschilderten *Fagots* und *Bassons* eine besondere Entwicklungsstufe des Fagotts wieder, die einen bestimmten

Moment in der über hundertjährigen Entwicklung des Dulzians zum Barockfagott Ende des 17. Jahrhunderts festhält. Hier wird zudem deutlich, daß es in der Entwicklungsgeschichte der meisten Instrumente, die auf eine lange Überlieferung zurückblicken können, selten eine sprunghafte, grundlegende Veränderung gegeben hat. Die Entwicklung des Barockfagotts aus dem Dulzian ist schrittweise erfolgt; Zwischenstufen dieser Veränderung können wir bei Mersenne ablesen.¹¹

Grundsätzlich nimmt Mersenne solche Instrumente in seinen *Livre Cinquiesme* auf, von denen er Kenntnis hat, weil sie in Paris von den Musikern in seiner Umgebung benutzt wurden. Er erweitert aber seine Ausführungen durch die Aufnahme solcher Instrumente, die ihm wert schienen, nachgebaut zu werden, wie die italienische *Surdellina*, eine Sackpfeife, die in weiterem Sinne mit der französischen *Musette* vergleichbar ist. Auf diesem Instrument hat der Spieler die Möglichkeit, zumindest zweistimmig polyphon zu spielen und außerdem noch zusätzlich zwei Borduntöne zu intonieren. Das hat Mersenne so sehr begeistert, daß er diese Sackpfeife den heimischen Instrumentenbauern zum Nachbau empfiehlt und daher eine genaue Beschreibung bieten will. Tatsächlich sind seine Angaben über die Instrumente recht ausführlich, deutlich illustriert und mit genauen Maßangaben versehen, so daß man sogar die Grifflochabstände und deren Durchmesser erfährt. Aus der Proposition XXII über den Zinken lassen sich beispielsweise die folgenden Angaben entnehmen:

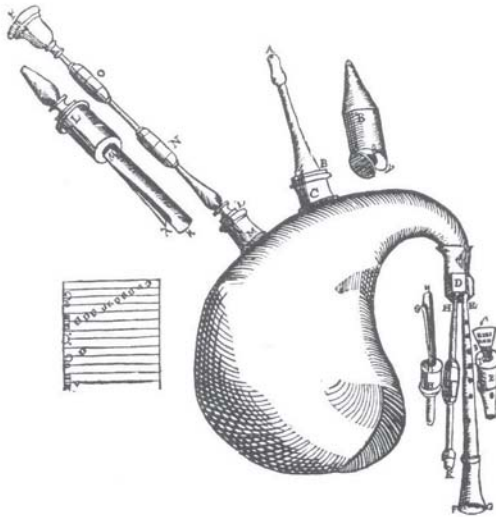


Abb. 3: „Chalemie“ aus der Proposition XXVI des *Livre Cinquiesme*. Man erkennt den aufgeschnittenen Halm mit der Zunge λ A eingesetzt in den Bordun bei L, ebenso ein solches Einfachrohrblatt bei H.

⁷ Marin Mersenne: *Harmonicorum Libri VII*, Paris 1636, ergänzt zu den *Harmonicorum Libri XII*, Paris 1648.

⁸ Wolfgang Köhler: *Die Blasinstrumente aus der „Harmonie Universelle“ des Marin Mersenne*, S. 34. Celle 1987.

⁹ ebda. S. 10 ff.

¹⁰ Vgl. auch: Heinz Becker: „Die Aufschlagzunge als instrumentenhistorisches Problem.“ In: *TIBIA* 1/80, S. 9-18.

¹¹ Mersenne: *Harmonie Universelle, Traité des Instruments*, Livre V, Proposition XXXII. Vgl. dazu Köhler: *Blasinstrumente*, S. 214 ff.

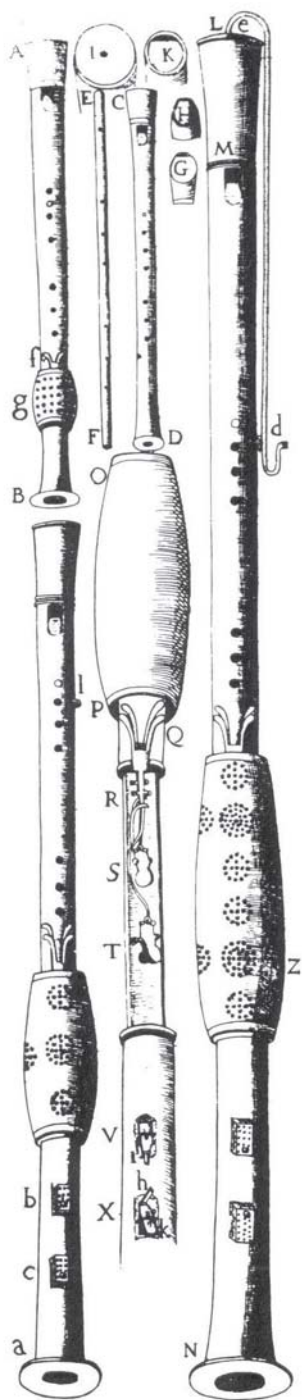


Abb. 5: Große Blockflöte aus der Proposition VII des *Livre Cinquiesme*. Man erkennt die Klappen bei S und T sowie die fest einstellbaren Schieber bei V und X.

sicher in Frankreich auch der Haut-bois de Poutou, der im Klang den Krummhörnern nicht unähnlich gewesen sein muß¹⁴, und wenn wir einen kurzen Blick in den *Livre Quatriesme des instruments* werfen, auch die Viola da gamba. Von dieser schreibt Mersenne sogar, daß man sie inzwischen häufig anstelle der „Grand Haut-bois“, also der Pommern, bei Festlichkeiten benutze.¹⁵

Hier wird durch Mersenne eine gewisse Kontinuität im Gebrauch eines Instrumentariums bezeugt. Ein Wandel deutet sich zwar an, doch scheinen die Instrumente, die auch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beliebt gewesen sind, noch weit ins folgende Jahrhundert hinein gespielt worden zu sein. Ein abrupter Wechsel der Instrumente unter dem Eindruck des Generalbaßstils scheint sich in Frankreich bis in die Tage Lullys hinein nicht vollzogen zu haben. Hier wird die richtungweisende Kraft der italienischen „Nuove musiche“ und deren Einfluß auf andere Regionen oft überschätzt. Eine „grande controverse“ zwischen der italienischen und der französischen Musik schon zu Zeiten Mersennes¹⁶ mag uns als ein Hinweis dafür gelten, daß sich die jeweils lokale Tradition relativ lange den Einflüssen der neuen italienischen Manier widersetzte. Deutliche Beispiele für die Beharrlichkeit, mit der alte Stilmerkmale in einer späteren Musik fortwirken, geben die vom polyphonen Gedanken geprägten Kompositionen Heinrich Schütz', ja selbst noch die Johann Sebastian Bachs.

Mersenne beschreibt also noch Instrumente, wie sie wohl schon im Frankreich des späten 16. Jahrhunderts gebraucht wurden. Wir finden im *Livre Cinquiesme* Blockflöten in Vier- und Achtfußlage, wobei die großen Flöten mit einem unge-

¹⁴ Köhler: *Blasinstrumente*, S. 377.

¹⁵ Mersenne: *Harmonie Universelle, Traité des Instruments*, Livre V, Proposition XXXIII und Köhler: *Blasinstrumente*, S. 221.

¹⁶ Paul Tannery und Cornelis de Waard u.a.: *Correspondance du P. Marin Mersenne, Religieux Minime*, Bd. V, S. 2 f, Brief von Bouchard an Mersenne: Pour ce qui est de ce que vous me demandez si la musique Italien (sic!) est meilleure que la françoise c'est une grande controverse...

wöhnlichen Extensionsmechanismus geschildert werden (Abb. 5).

Es handelt sich, wie Mersenne schreibt, um fest mit dem Fuß einstellbare Schieber, mit denen man innerhalb eines Quartumfanges einen Ton als den tiefsten festlegen kann; dieser Ton erklingt dann, wenn die zweite Kleinfingerklappe gedrückt wird. Wir können dieses System mit dem der extendierten Baßkrummhörner vergleichen, von denen sich einige erhalten haben. An überlieferten Flöten sind solche Mechaniken unbekannt, hier begegnen lediglich zu der Klappe für den kleinen Finger weitere, so wie man sie bei den großen Pommern findet.¹⁷

Die Beschreibung Mersennes ist so genau, daß wir davon ausgehen können, daß es diese Flöten tatsächlich in der geschilderten Bauform gegeben haben muß.

Die vier oder mehr Instrumente, die zu einer Familie gehören, waren stets gut untereinander abgestimmt, nicht aber immer auf einen allgemein gültigen Stimmton. Wie man weiß, wichen die Stimmtonhöhen regional auch oftmals voneinander ab, zudem unterschied man an ein- und demselben Ort noch in Kapell- oder Kammerton. Wenn nun in gemischter Besetzung musiziert werden sollte, so mußten die Instrumente auf eine einheitliche Tonhöhe eingestimmt sein, und das war in Paris nach 1600 der *ton de chambre*. Wir erfahren von Mersenne, daß die *Fluste d'Allemand*, die Renaissance-Traverse, auf diesen Ton eingestellt war. Dieses Instrument wurde nicht in einer vollständigen Familie gefertigt und mußte daher einer einheitlichen Stimmtonhöhe genügen, damit ein Ensemblespiel möglich war. Aus den Maßangaben Mersennes können wir im übrigen darauf schließen, daß der *ton de chambre* zu seiner Zeit noch um etwas weniger als einen Halbton höher als heute gelegen haben muß. Diese Stimmtonlage war in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts schon weit verbreitet und wird durch eine Reihe von erhaltenen Instrumenten bestätigt.

Bei der Auflistung der Instrumente bedient sich Mersenne der schon von Cassiodor im 6. Jahrhundert geprägten Einteilung in Blas-, Saiten- und Schlaginstrumente. Die Blasinstrumente selbst unterzieht Mersenne im *Livre Cinquiesme* einer doppelten Systematik, in der er sowohl nach der Anzahl der Öffnungen im Instrumententubus als auch nach der Art der Tonerzeugung in unterschiedliche Anblasmechanismen ordnet. Nicht ganz konsequent verfährt Mersenne mit der Zählung der Tubusöffnungen, wenn er einmal die Anblas- und Schallaustrittsöffnungen mitzählt, zum anderen sich aber für seine Systematik ausschließlich auf die Grifflochanzahl stützt. So unterscheidet er die *Fluste à trois trous* (Galoubet, das ist die Einhandflöte), *Fluste à six trous* (Flageolet und Sopranino) und die *Fluste à neuf trous* (Neunlochflöte, die übliche Blockflöte) voneinander. Er zählt bei der Blockflöte das doppelt gebohrte Kleinfingerloch mit und kommt so auf die Zahl von neun Grifflöchern. Diese Zählweise hat schon Philibert Jambe de Fer in seinem 1556 gedruckten *Epitome musical*¹⁸ angewandt. Eines der beiden Kleinfingerlöcher wurde nicht gebraucht, und es wurde je nach der Handhaltung, die der Spieler bevorzugte, mit Wachs verschlossen.

Auch Praetorius kannte eine solche Grifflochsystematik, die unter den Musikern offensichtlich in Gebrauch gewesen ist. Besonders bei den Instrumenten, die sich aufgrund ihrer Bauart nicht überblasen lassen, wie das Krummhorn, der Sordun und das Rankett, wird der Tonumfang durch die Anzahl der Grifflöcher bestimmt. Mit der Zahl der Grifflöcher wird also eine wesentliche Aussage über die praktische Nutzbarkeit des Instrumentes getroffen. Diese Systematik folgt also nicht etwa, wie es auf den ersten Blick scheinen könnte, willkürlich einer numerischen Reihenfolge, sie hat vielmehr wesentliche spielpraktische Bedeutung.

Für alle Flöten gibt Mersenne Griffstabellen an. Solchen Tabellen weist er universelle Gültigkeit zu, da sie für alle Holzblasinstrumente mit Grifflöchern in vergleichbarer Weise anzuwenden sind. Diese Vorstellung ist nicht neu; schon Sebastian Virdung weist in seiner *Musica getutscht...* von 1511 auf diese Besonderheit hin¹⁹. Mit Ausnahme der extendierten Instrumente, z.B. der

¹⁷ Köhler: *Blasinstrumente*, S 257.

¹⁸ Philibert Jambe de Fer: *Epitome musical des tous... fleustes à neuf trous...* Lyon 1556.

¹⁹ Sebastian Virdung: *Musica getutscht*, S. 33 (unpaginiert). Basel 1511.

Dulziane und der großen Pommern, gleichen sich die Grifflochapplikaturen aller Blasinstrumente der Zeit bis zum siebten Griffloch. Das Griffschema erfuhr im Verlaufe des 16. Jahrhunderts eine Art von Allgemeingültigkeit, die man als einen wesentlichen Schritt zu der nach 1600 schon weit fortgeschrittenen Normierung der Instrumente bezeichnen kann.

Tablature de la Flûte à neuf trous.

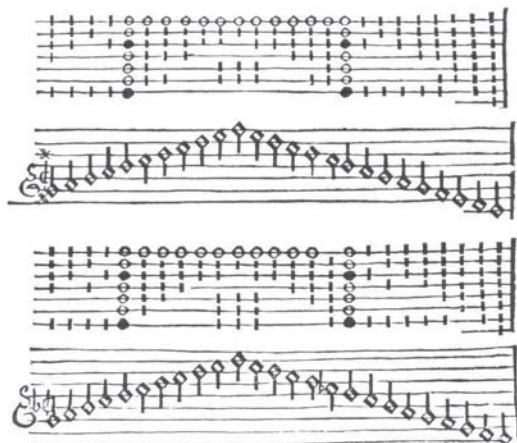


Abb. 6: Griffabelle für die Blockflöte. Der Grundton ist hier mit C angegeben, der Tonumfang beträgt zwei Oktaven. Die Skala gilt so für die Tenorflöte in c, die anderen Stimmlagen müssen transponiert werden.

Weitaus weniger vereinheitlicht war dagegen die Handhaltung der Bläser. Mersenne bestätigt noch, daß sowohl die rechte als auch die linke Hand oben am Tubus liegen könne, doch scheint zu seiner Zeit bereits einer „rechtshändigen“ Handhaltung, der heute ausschließlich üblichen, der Vorzug gegeben worden zu sein, da er wie selbstverständlich davon ausgeht, daß der Daumen der linken Hand das rückwärtige Griffloch einer Flöte zu schließen habe.²⁰ Die individuell wählbare Handhaltung verhinderte jedoch nicht eine Normierung der Grundapplikatur, durch die erst ein damals üblicher Wechsel der Instrumente ermöglicht werden konnte. Vielfach bezeugt ist, daß die Musiker früher mehrere Instrumente beherrschten, damit die relativ kleinen Kapellen von vier oder fünf Spielern einen abwechslungs-

reichen Instrumentalklang bieten konnten. Noch bis ins 18. Jahrhundert hinein hatten Bläser im Orchester oft wechselweise Oboe oder Flöte, später auch die Klarinette zu spielen.

In der Ordnung der Instrumente nach ihrem Anblasmechanismus teilt Mersenne in solche, die den Ton mit einer Kernspalte am Labium (*lumiére*, d.h. das Fenster der Flöte) erzeugen, die einen Stopfen (*tampon*) wie die Querflöte haben, die mittels der Rohrblätter (*anches*) angeblasen werden oder denen ein Kesselmundstück (*bocal*) aufgesetzt wird.

An mehreren Stellen in seinen Ausführungen interessiert Mersenne das Phänomen des Überblasens, und er stellt hierzu verschiedene Überlegungen an, die sich insbesondere in den Propositionen, die von der Trompete handeln, in mathematische Bereiche verlieren. Er ist fasziniert davon, daß die Naturtonreihe der Trompete jeweils den Schritten folgt, die den Zahlenverhältnissen der harmonischen Intervalle entsprechen. Hier erfährt das System der *Harmonie Universelle* klanglich hörbare und mathematisch nachvollziehbare Entsprechung. Nach der Lehre des Boethius sind die den Zahlenverhältnissen verpflichteten Sphärenharmonien, nach denen sich die Gestirne in göttlich autorisierten Bahnen bewegen, dem Menschen unhörbar; diese „Himmelsmusik“ läßt sich nur mathematisch nachvollziehen. Jahrhunderte hindurch war diese Lehre Begründung dafür, daß die Musik in den Unterrichtskanonen der Universitäten, die „*septem artes liberales*“, unter die mathematischen Wissenschaften aufgenommen wurde. Von aufführungspraktischer Bedeutung sind diese Zusammenhänge, die wesentlich die Ausarbeitungen Mersennes über die Trompete beeinflusst haben, allerdings nicht. Doch sind seine Beobachtungen von Luftdruck und Lippenspannung als bestimmende Größen beim Überblasen im Zusammenhang mit der Trompete subtil dargestellt und zeugen von seiner feinfühligsten Beobachtungsgabe. Wenn er der Abhandlung über die Trompete immerhin zehn Propositionen widmet, so müssen wir

²⁰ Mersenne: *Harmonie Universelle, Traité des Instruments, Livre V, Proposition VIII*. Vgl. dazu Köhler: *Blasinstrumente...*, S. 47.

daus sein tiefes Interesse an physikalisch-mathematischen Zusammenhängen ableiten, denn zur Ausführung von Kunstmusik hält der Pater die Trompete für ungeeignet.

Eines der beliebtesten Instrumente war seit dem 15. Jahrhundert die Posaune, und bis zur Zeit Mersennes scheint dieses Instrument nichts von seiner Beliebtheit eingebüßt zu haben. In der *Harmonie Universelle* wird sie dargestellt mit einer eingesetzten Verlängerungsröhre, dem „Tortil“, mit dem die Baßlage erklingt. Wird das Tortil entfernt, so steht eine normale Tenorposaune zur Verfügung. Mersenne gibt genau die Zugpositionen an und erläutert das Überblasen. Ein ganzes Stimmwerk von Posaunen, so wie wir es im *Syntagma Musicum* finden, beschreibt er aber nicht. Tatsächlich beschränkt sich Mersenne hier auf die häufigsten Stimmlagen, und in einem Musikbeispiel, das für die Pommern gedacht ist, will er den Tenor mit einer Posaune besetzt haben, eine Kombination, die an die bekannten Stadtpfeiferbesetzungen erinnert, in denen dieses Instrument zusammen mit Pommer, Dulzian und Zink erklang.

Im Vergleich der Instrumentendarstellungen fällt auf, daß sich die von Praetorius noch geschilderten Stimmwerke, insbesondere die der Kortinstrumente Dulzian, Sordun und Rankett, bei Mersenne auf die Baßgrößen reduziert haben. Von fünf unterschiedlichen Stimmlagen der Dulziane berichtet noch Praetorius, erhaltene Originale bestätigen diese Angaben, und vom Doppelfagott als sechste Größe weiß er, daß es gerade im Bau sei. Mersenne aber beschreibt nur einen Baßdulzian (*Fagot*) und einen Quart- bzw. Quintbaß, den er vorzugsweise *Tarot* nennt. In Frankreich hat es aber auch kleinere Dulziane gegeben, wir erfahren davon durch den Advokaten Pierre Trichet aus Bordeaux. Dieser Privatgelehrte hat um 1630 einen *Traité des Instruments* begonnen, der uns handschriftlich überliefert ist. Für die Bewertung dieses Büchleins ist es nebenbei interessant, daß der Advokat aus Bordeaux mit Mersenne korrespondiert hat und jeder die Werke des anderen kannte. Entweder wußte Mersenne von den kleineren Dulziangrößen nichts aus eigener Anschauung oder aber er erachtete sie für die praktische Musik als zu unbedeutend, um darüber zu schreiben. Wir können aber jedenfalls ver-

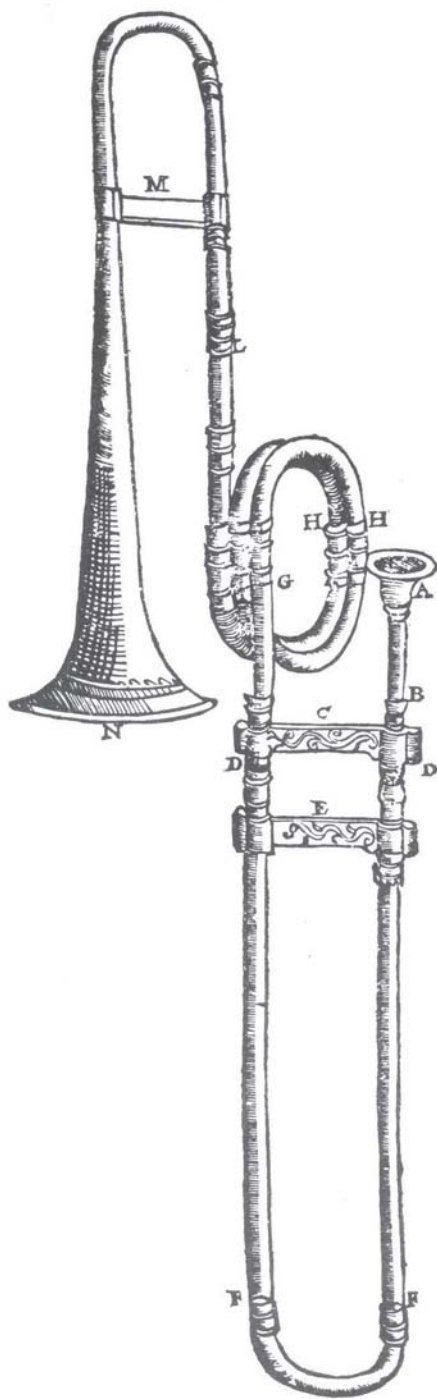


Abb. 7: Posaune aus der Proposition XXI mit eingesetztem Tortil GH.

muten, daß weder der Diskant- noch der Altdulzian zu Mersennes Zeit in Paris noch geblasen wurde. Von diesen Instrumenten schreibt ja schon Praetorius, daß sie wegen ihrer diffizilen Intonation schwer zu spielen seien, und es scheint wahrscheinlich, daß die Musiker deswegen diese Instrumente zur Seite gelegt haben.

Das Ideal einer vollständigen, klanghomogenen Instrumentenfamilie, die dem Vorbild der menschlichen Stimmlagen entsprochen hat, war bald nach der Jahrhundertwende nicht mehr allseits gültiges Vorbild für die instrumentale Besetzung. Das hatte zur Folge, daß einige Instrumentenfamilien jeweils auf die Stimmlagen reduziert wurden, die für die Musik ihrer Zeit am besten nutzbar waren. Schon im Vergleich der Darstellungen des *Syntagma Musicum* mit denen der *Harmonie Universelle* kann man den Entwicklungsverlauf bei den Dulzianen, den Ranketten und den Posaunen verfolgen. In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, daß die Fagotte in der *Harmonie Universelle* auf der dem Bläser zugewandten Seite, also am „unteren“ Teil der Tonröhre, vier Tonlöcher aufweisen, von denen drei mit Klappen versehen sind, so daß diese Instrumente um eine Quinte unter den Grundton extendiert werden können; das bedeutet für einen Dulzian in normaler F-Lage eine Extension bis zum B₁, bei einem Quartdulzian in C bis zum F₁, eine in der baßbetonten Musik der Zeit begehrte Erweiterung der tiefen Lage. In den Museen finden sich jedoch fast ausschließlich Dulziane, die sich nur um eine Quarte nach unten extendieren lassen, und auch Praetorius beschreibt keine anderen. Zweifel könnten hier an der Verlässlichkeit der Beschreibungen Mersennes aufkommen, sind doch selbst Fagotte des Barocks nicht mit einer Quintextension ausgestattet worden. Aus Spanien sind jedoch aus der Zeit um 1620 solche Fagotte überliefert²¹, so daß wir auch hier den Ausführungen Mersennes glauben können.

Auch von der Familie der Sordune ist bei Mersenne nur noch eine Baßgröße geblieben; entsprechend dem deutschen Begriff „Kortholt“ weist die von Mersenne angegebene Bezeichnung „Courtaut“ auf die Verkürzung des Instrumententubus hin, die durch eine geschickte Knickung des Tonkanals erfolgt. In der *Harmonie Universelle* werden genau der Verlauf dieses Kanals, die Verbin-

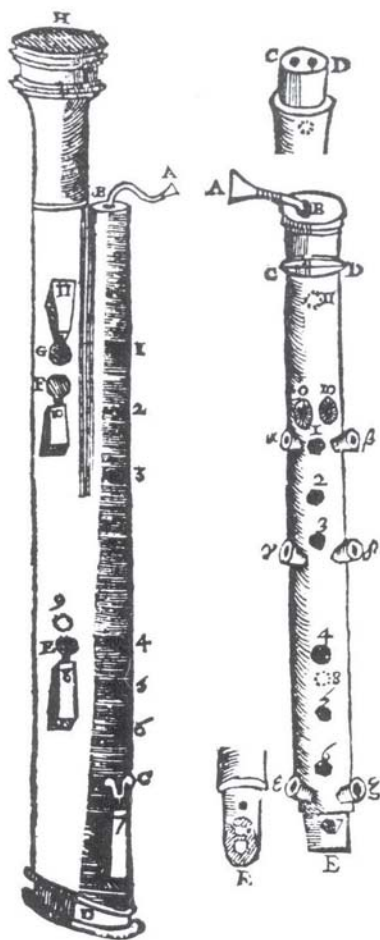


Abb. 8: „Fagot“ und „Courtaut“ aus der Proposition XXXII des *Livre Cinquiesme*. Am „Fagot“ erkennt man bereits andeutungsweise die Teilung des Instrumentes in zwei getrennte Holztuben. Beim „Courtaut“ sind die Holzlöcherchen bemerkenswert, die der Griff erleichterung dienen sollen.

dung der ab- und aufwärtsführenden Röhre und die Lage der Grifflöcher geschildert. Unseres Wissens nach einzigartig ist es, daß man diesem Instrument kleine Holzlöcherchen als Spielhilfe in die Grifflochbohrungen gesetzt hat, um so bei

²¹ Vgl. dazu: B. Kenyon de Pascual: „The Wind-Instrument Maker, Bartolomé de Selva († 1616)“. In: *Galpin Society Journal* XXXIX. 1986.

dem relativ geringen Tubusdurchmesser das Decken der Tonlöcher der aufwärtsführenden Tonbohrung mit den Fingergliedern beim Spiel der extendierten Lage zu erleichtern. Die Angaben Mersennes und seiner Abbildungen von diesem Instrument sind so präzise, daß auch heute noch eine Rekonstruktion möglich ist, ohne daß ein Original vorliegt.

Die Außengestaltung von Flöten, Pommern und Zinken war zum Ende des 16. Jahrhunderts überall in Europa vergleichbar, und es lassen sich sogar enge Übereinstimmungen der Innenbohrungen, wie z.B. bei den Pommern, feststellen.²² Auch in der Gesamtlänge weichen die bis heute erhaltenen Altpommern nur geringfügig voneinander ab, so daß wir bereits von einer Normierung ausgehen können; tatsächlich entsprechen auch die Maße, die Mersenne für diese Instrumente angibt, denen der überlieferten Originale. Daraus kann einmal geschlossen werden, daß Mersenne die Maße relativ exakt von Instrumenten abgenommen hat, die ihm selbst vorgelegen haben, zum anderen aber auch, daß solche Instrumente, die im Rahmen bestimmter Toleranzen einander entsprachen, vielfach hergestellt worden sind, wahrscheinlich weit verbreitet waren und also auch bevorzugt gespielt wurden. Weitaus weniger zum alltäglichen Instrumentarium gehörten beispielsweise die Sordune, die zwar dem Bauprinzip nach einander glichen, in ihrer äußeren Gestaltung aber unterschiedlich geformt waren. Wir ahnen hier, daß sich die Vielfalt eines individuell gefertigten Instrumentariums unterschiedlichster Provenienz zugunsten einer Vereinheitlichung eingeschränkt hat, die spielpraktischen Erfordernissen entsprang. Zudem ermöglichte eine Normierung von Bau und Applikatur eine Austauschbarkeit der Instrumente bei verhältnismäßig gleichbleibender Qualität des Vortrags. In diesem Zusammenhang ließ eine stetig sensibler ausgeführte Korrektur des Klanges durch die Instrumentenbauer eine neue Qualität von Blasinstrumenten entstehen.

Ausführlich beschreibt Mersenne auch das Rankett sowie die verschiedenen Sackpfeifenty-

PHAGOTI PARS ANTERIOR.

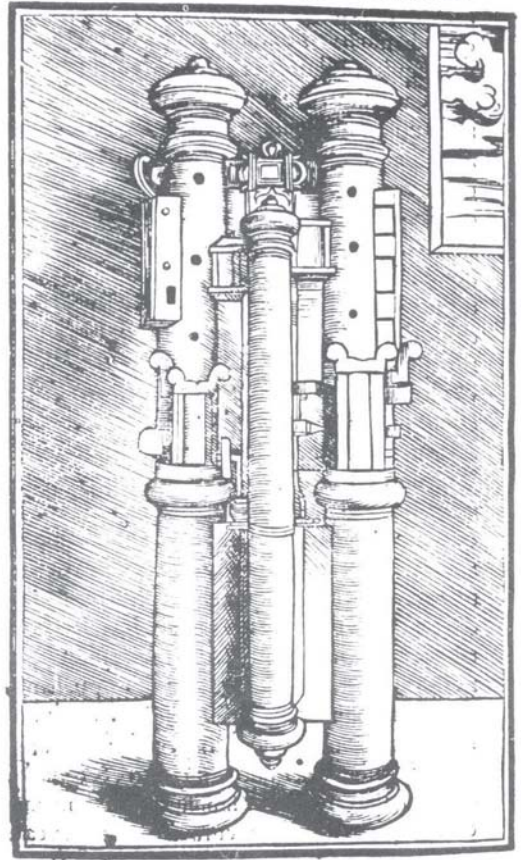


Abb. 9a: Theseo Ambrogio: *Introductio in Chaldaicam linguam...* Pavia 1539: „Phagotum“ des Afranius, S. 178v, „Phagoti pars anterior...“. Sichtbar sind die zwei mal drei Grifföffner auf jedem der beiden Tuben und doppelte Kleinfingerklappen sowie oben links eine Klappe, die mit dem Mittelglied des rechten Zeigefingers gedrückt werden muß.

pen. Von ihm und Trichet stammen die frühesten genauen Beschreibungen der Musette, einer kleinen Sackpfeife mit gesondertem Blasbalg, mit dem der Spieler den Magazinsack füllen kann, ohne daß er dabei selbst hineinblasen muß. Dieses Instrument avancierte im Verlauf des 17. Jahrhunderts zu einem ausgesprochenen Modeinstrument. In den Beschreibungen Mersennes deutet sich die Hoffähigkeit dieser Sackpfeife bereits an. Die Herkunft der Musette ist nicht gesichert, eine Verbindung zur *Uilleann pipe*²³ Irlands ist möglich, aber nicht mehr nachweisbar. Mersenne deu-

²² Köhler: *Blasinstrumente...*, S. 65.

²³ Uilleann pipe = Ellenbogen-Pfeife, bezieht sich auf den mit dem Unterarm zu bedienenden Blasebalg.

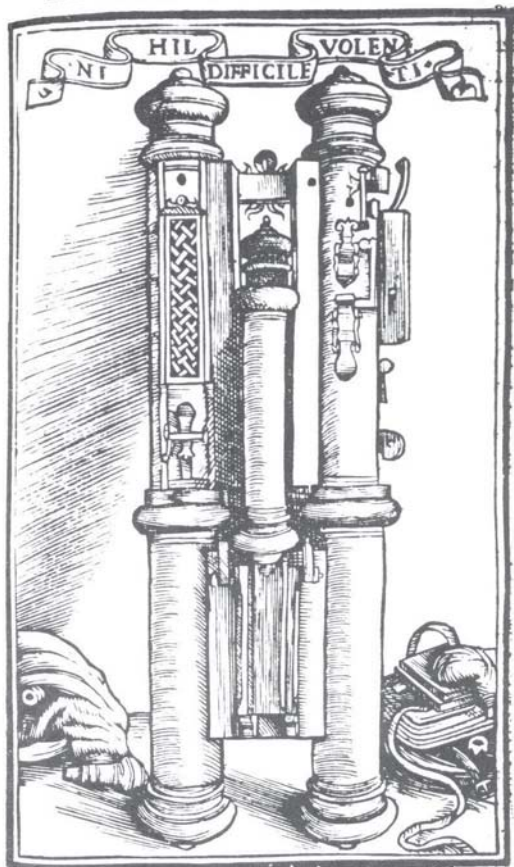


Abb. 9b: Theseo Ambrogio: *Introductio in Chaldaicam linguam...* Pavia 1539. „Phagotum“ des Afranius, S. 179r, „...et pars posterior“. Auf dem Boden liegend Magazin- (links) und Schöpfbalg. An den Tuben sind verschiedene Klappen für die Daumen sichtbar. Die unteren Tubenteile umschließen die metallenen Zungen.

tet mit der Beschreibung des „Phagotum“ des Afranius einen möglichen Ahnen der Musette an. Bei dem „Phagotum“ handelte es sich eigentlich um eine Sackpfeife, die ihren Wind aus Blasbalg und Magazinsack empfing und zwei getrennt voneinander spielbare, mit Metallzungen klingende Pfeifen besaß, deren Tonröhren aus Gründen der Platzersparnis, vermutlich erstmalig, geknickt in jeweils einem Holzzyylinder untergebracht waren. Dieses Instrument muß vor 1535 entstanden sein; in ihm sind Elemente aus der Orgel, der herkömmlichen Sackpfeife und Kennt-

nisse vom Blasinstrumentenbau zu einem völlig neuen Instrument vereint worden.²⁴ Mersenne hat dies erkannt. Das „Phagotum“ könnte dem Erfinder der Musette, so es einen gegeben hat, zur Vorlage gedient haben.

Wesentliche Hinweise erhalten wir über ein anderes Instrument, das auch in neuer Zeit viele Anhänger gefunden hat. Das *cornet à bouquin*, der Zink, ist eines der um 1600 am häufigsten geblasenen Instrumente. Emphatisch vergleicht Mersenne den Klang des Zinken mit einem Sonnenstrahl, der die Finsternis durchdringt, und er bezeugt die außerordentlichen Spielfertigkeiten der guten Zinkenisten, besonders die des „musicien du roi“ mit Namen Quiclet. Mersennes Artikulationsanweisungen und Aussprachesilben, die er im Zusammenhang mit der Darstellung des Zinken beschreibt, liegen zeitlich etwa in der Mitte zwischen den Veröffentlichungen Girolamo Dalla Casa²⁵ und Bartolomeo Bismantova²⁶ und füllen somit ergänzend eine Lücke zwischen diesen Spiel- und Artikulationsanweisungen. Aus den Angaben Mersennes läßt sich jedenfalls schließen, daß ein harter, trompetenähnlicher Ton für dieses Instrument unerwünscht gewesen sein muß. Dabei unterscheidet Mersenne vier Anblasweisen, von der artikulationsfreien, die er „stumm“ nennt, bis hin zur sorgsam artikulierten Manier, die ihm als die vollkommenste erscheint, da man so am besten die menschliche Stimme nachahmen könne. Mersenne zweifelt noch nicht die „vox humana“ als Vorbild für die Instrumentalmusik an.

Es fällt Mersenne auf, daß der Zink manchmal ein wenig rauh klingt, ein Umstand, durch den der Klang dieses Instrumentes um so mehr der menschlichen Stimme nahekäme. Er bemerkt auch, daß der Zink in besonderer Weise angesetzt wird, von Rechtshändern im rechten, von Linkshändern aber im linken Mundwinkel (das hängt

²⁴ Theseo Ambrogio: *Introductio in Chaldaicam linguam...* Pavia 1539. Hier wird das Phagotum auf den S. 178v und 179r abgebildet und im Text beschrieben.

²⁵ Girolamo Dalla Casa: *Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti*. Venezia 1584.

²⁶ Bartolomeo Bismantova: *Compendio Musicale*. Ferrara 1677.

mit der Krümmung des Instrumentes zusammen). Als letzte Möglichkeit räumt er noch eine Mittelstellung des Ansatzes ein, die jedoch untypisch gewesen sein muß, wenn wir anderen Zeitgenossen glauben, so daß wir vermuten können, daß die Ansatzstellung in der Mundmitte im wesentlichen für größere Zinken mit größeren Mundstücken gedacht ist.²⁷

Als „wahren Baß“ zu den Zinken bezeichnet Mersenne den Serpent, den wir erstmals bei ihm abgebildet finden und den er nicht nur genau ausgemessen hat, sondern von dem er auch genau Spiel- und Ansatzweise schildert und dessen weite dynamische Spanne er ausgiebig bewundert.²⁸ Der Serpent ist ein typisch französisches Instrument geworden, in anderen Regionen hat man in den tieferen Stimmlagen vorzugsweise Posaunen geblasen. Wir kennen aus dieser Zeit keine ausführlicheren Angaben zur Spielweise des Serpents als die von Mersenne.

Vor allem in der Zeit ihrer Wiederentdeckung und Wiederverwendung, aber auch noch heute, mangelt es nicht an Versuchen, eine moderne Spielweise und -technik auf alle Instrumente anzuwenden. Das mußte zur Unzufriedenheit mit dem historischen Instrumentarium führen. Man versuchte daher, die Instrumente zu modifizieren. Es wurden Doppelgrifflöcher gebohrt, um das Spiel von Halbtönen zu erleichtern; zusätzliche Klappen wurden hinzugefügt, durch die der systembedingt auf eine None eingeschränkte Tonbereich der zylindrisch gebohrten Windkapselinstrumente erweitert werden sollte. Auch ist zwar der Grundtonabstand der heute in Familien rekonstruierten Blasinstrumente in Quinten und Quartan einerseits praktisch, er entspricht aber nicht den historischen Gegebenheiten. (Manche hier nicht näher zu erörternde Gründe könnten im übrigen auch für ein Beibehalten der alten Quinten-Quinten-Stimmung sprechen.)

Auch die Ansatz- und Anblasweisen der Instrumente mußten sich vielerlei Veränderungen

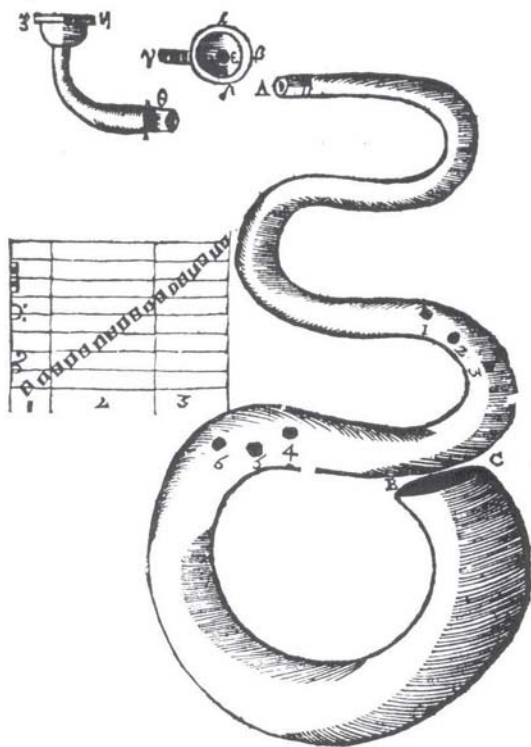


Abb. 10: Serpent aus dem *Livre Cinquiesme*, Proposition XXIV.

gefallen lassen. Dem Zink setzte man ein Trompetenmundstück auf, um das Instrument für manche Bläser überhaupt spielbar zu machen. Damit aber greift man in Elemente ein, die das Instrument und seinen Klang im wesentlichen charakterisieren. Inzwischen hat sich die Erkenntnis durchgesetzt, daß sich die Entwicklung der Instrumente nur in einer wechselseitigen Abhängigkeit von Instrument und Musik hat vollziehen können, so daß diese Instrumente genau für ihre Musik hervorragend geeignet waren und ihnen nichts hinzugefügt oder weggenommen zu werden braucht, in der Annahme, sie so verbessern zu können. Solche Veränderungen können im Hinblick auf eine angestrebte Originalität des Klanges nur zu unbefriedigenden Ergebnissen führen. Wenn Alte Musik auf historischen Instrumenten erklingen soll, dann muß das vor allem vor dem Hintergrund eines fundierten Wissens über historische Spielpraxis geschehen. Nicht das Instru-

²⁷ Vgl. Hierzu: Köhler: *Blasinstrumente...*, S. 309.

²⁸ Mersenne, *Harmonie Universelle, Traité des Instruments. Livre V, Proposition XXIV* und Köhler: *Blasinstrumente...*, S. 186.

ment darf verändert werden, sondern der Musiker muß die dem Instrument entsprechende Spielpraxis erlernen.

Es ist bemerkenswert, wie detailliert Mersenne Spielweise und Instrumentarium beschrieben hat, obschon wir begründet annehmen können, daß er diese Instrumente niemals selbst gespielt hat. Wir erfahren aber, daß Mersenne sich genauestens durch Musiker hat informieren lassen. So weiß er von den Griffstabellen und Tonumfängen der Flöten durch den seinerzeit in Paris ansässigen und dort sehr bekannten Holzblasinstrumentenbauer Thomas Le Vacher, der das Amt eines *musicien du roi* bekleidete und außerdem noch Musikunterricht erteilte. Zum Zink befragte Mersenne

den bereits erwähnten Sieur Quiclet, die Musikbeispiele hat er sich von dem Stadtpfeifer Henry le Jeune komponieren lassen, weil dieser bestens über die Besetzung und die Tonumfänge der Instrumente Bescheid wisse.²⁹

Wir finden also Angaben vor, die aus einer lebendigen Musikpraxis heraus geschöpft sind und die durch die schriftstellerische Tätigkeit des Minimempaters Marin Mersenne ohne Umweg aus fernen, vergangenen Tagen zu uns gelangt sind – und hier können wir, für eine Aufführungspraxis Alter Musik heute, die besondere Bedeutung der *Harmonie Universelle* erkennen.

²⁹ Köhler: *Blasinstrumente*, S. 126 u. ;49.

Franzpeter Goebels

Mit-Teilungen

Erfahrungen und Anregungen eines Klavierspielers

Der Verfasser dieser Zeilen ist für TIBIA ein outsider – er spielt nur Klavier. So mögen „alcune license“ eingeräumt werden, wenn im folgenden für Lehrende und Lernende etwas sonderliche Anregungen gegeben werden. Sie wurden allerdings erprobt und haben allen Beteiligten Freude gemacht.

Es ist fast immer das leidige Problem: Ein Blockflötist sucht einen „Begleiter“, hat dabei Schwierigkeiten, jemanden zu finden, da partnerschaftliches Musizieren bei den Klavierspielern nicht allzu beliebt ist.

Die Vollkommenheit desselben (des Klaviers) wäre leichte daraus zu erweisen, wenn es nöthig wäre, weil es diejenigen Eigenschaften, die andere Instrumente nur einzeln haben, in sich vereinet; weil man eine vollständige Harmonie, wozu sonst drey, vier oder mehrere Instrumente erfordert werden, darauf mit einmahl hervor bringen kan, und was dergleichen Vortheile mehr sind –

so Carl Ph. E. Bach. Der „Solist“ genügt sich selbst. Oft wird das Begleiten als Fremdaufgabe, gar als Störung des Eigenweges empfunden, man absolviert schlecht und recht seine Pflicht, danach geht es erst wieder „richtig“ weiter. Diese Fehleinschätzung partnerschaftlichen Musizierens bei jungen Klavierspielern – auch für das vierhändige Klavierspiel trifft diese zu – ist z.T. auch darin begründet, daß die Aufträge von außen kommen: der andere hat sein Stück fertig und braucht nun einen Partner. Der Blockflötist z.B. ist von Natur aus, d.h. von seinem Instrument her, „verwiesen“, angewiesen, hat schlicht ein natürliches Verhältnis zur Partnerschaft, wohingegen die Mit-teilung bei Klavierspielern eine bewußt zu erwerbende Einstellung erfordert: Demut im wahrsten Sinne des Wortes: *dio-muoti* = Mut haben zum Dienen.

Vielleicht sind auch nicht alle Aufgaben interessant, zu denen der Klavierist vom Blockflötisten aufgefordert wird. Jemand, der stolz seine zweistimmigen Inventionen obligat zu spielen erlernt

hat, kann gewiß einem starren akkordlichen Continuo-Satz nicht immer allzuviel Spielfreude abgewinnen, wiewohl ein findiger Lehrer auch diese Kunst der harmonischen Grundierung unterrichtlich fesselnd gestalten und vermitteln kann, insbesondere zur Weckung eines intensiven Baßbewußtseins.

Doch ganz allgemein: Der Klavierspieler wird sich bitten lassen. — Wie wäre es — und damit ist der Kern dieses Beitrages angesprochen —, wenn der Klavierspieler einmal auch den Blockflötisten bitten würde, wenn der Wunsch nach Mit- teilung von unten nach oben geäußert würde, wenn der Klavierspieler von sich aus dem Flötisten auch ein Angebot machen könnte? Die Literatur für Klavier ist so reich und vielgestaltig, daß da schon etwas zu bieten wäre. Läßt man sich auf den Gedanken einer derartigen „Transkription“ ein — Klaviermusik als Möglichkeit einer solchen Zweisamkeit —, muß man zunächst Abstand nehmen von einem Fetischismus des originalen Werks, dessen Instrumentierung unantastbar ist. Blockflötisten sind in dieser Hinsicht ohnehin nie so zimperlich, weil die Aufführungspraxis alter Musik das „Absetzen“ als Selbstverständlichkeit annimmt. Für den Klavierspieler setzt die Überwindung dieser Hemmschwelle schon Mut und Fantasie voraus, sodann aber auch Kenntnis seiner Literatur und eine Freude am Anderssein und - machen, die Busoni als „curiosité“ bezeichnete. Von ebendiesem eminenten Pianisten und Pädagogen einige grundsätzliche Hinweise zum Problem der Transkription:

Transkriptionen: Gegenwärtig ein recht mißverständener, fast schimpflicher Begriff. Die häufige Opposition, die ich mit „Transkriptionen“ erregte, und die Opposition, die oft unvergnügliche Kritik in mir hervorrief, veranlaßten mich zum Versuch, über diesen Punkt Klarheit zu gewinnen. Was ich endgültig darüber denke, ist: Jede Notation ist schon Transkription eines abstrakten Einfalls. Mit dem Augenblick, da die Feder sich seiner bemächtigt, verliert der Gedanke seine Originalgestalt. Die Absicht, den Einfall aufzuschreiben, bedingt schon die Wahl von Taktart und Tonart. Form- und Klangmittel, für welche der Komponist sich entscheiden muß, bestimmen mehr und mehr den Weg und die Grenzen. (...) Das ist ein Arrangement des Originals. Von dieser ersten zu einer zweiten Transkription ist der Schritt verhältnismäßig kurz und unwichtig. Doch wird im allgemeinen nur von der zweiten Auf-

hebens gemacht. Dabei übersieht man, daß eine Transkription die Originalfassung nicht zerstört, also ein Verlust dieser durch jene nicht entsteht. ...

Um das Wesen „Bearbeitung“ mit einem entscheidenden Schlage in der Schätzung des Lesers zu künstlerischer Würde zu erhöhen, bedarf es nur der Nennung Johann Sebastian Bachs. Er war einer der fruchtbarsten Bearbeiter eigener und fremder Stücke, namentlich als Organist. Von ihm lernte ich die Wahrheit erkennen, daß eine gute, große „universelle“ Musik dieselbe bleibt, durch welches Mittel sie auch ertönen mag. Aber auch die zweite Wahrheit, daß verschiedene Mittel eine verschiedene (ihnen eigene) Sprache haben, in der sie diese Musik immer wieder etwas anders verkünden.

Es besteht keine Veranlassung, die ohnehin reiche Blockflötenliteratur (original und bearbeitet) noch durch weitere Recherchen zu vermehren. Hier geht es vielmehr um eine Wiederbelebung einer Werkstattarbeit, die sich in der jeweiligen Situation erfüllt, in der gemeinsam „gebastelt“, erprobt, eingerichtet und wahrgenommen wird. Das nähert sich der handwerklichen Übung des 18. Jahrhunderts, da der Opus-Begriff noch nicht allein auf das „opus perfectum“ festgelegt war, sondern daneben auch das „opus operandum“, das nur für den Augenblick, für einen begrenzten Gültigkeits- und Wirkungsbereich arrangierte oder improvisierte Stück Ausdruck und Mittel einer Musikkultur (sprich: -Übung) war.

Eine derartige Kollaboration von Blockflöte und Klavier — nun einmal vom Klavier her gesteuert — kann den Instrumentalisten neuen und frischen Aufwind geben. Für den Klavierspieler im besonderen einen anderen Einstieg in die Partnerschaft: vom Ganzen zum Teil, damit auch eine andere Qualität des Mithörens, die sich dann gegebenenfalls für die anderen Begleitungen positiv auswirkt. Natürlich ist dieser Vorschlag nur komplementär, doch sind die pädagogischen und handwerklichen Wirkungen heilsam und erweiternd.

So richten sich diese Anregungen natürlich in erster Linie an den schöpferischen Klavierpädagogen und seinen mitschaffenden Kollegen von der Flöte. Erst aus dieser Arbeitsgemeinschaft kann eine ebensolche an der Basis — unter den Schülern — entstehen und sich produktiv entwickeln. Entdeckungsmöglichkeiten gibt es zuhauf, und die Abenteuer sind beglückend.

Aus der Fülle der Möglichkeiten seien im folgenden einige exemplarische Beispiele und Hinweise angesprochen, um so etwas in Gang zu setzen und zu eigenen Versuchen anzuregen. 400 Jahre Klaviermusik – bei allen Veränderungen der „clavierten“ Instrumente im Laufe dieser Zeit: Ein ununterbrochener Strom herrlicher und „merkwürdiger“ musikalischer Gedanken, an denen auch die Blockflöte mit Gewinn partizipieren kann. Das *Fitzwilliam Virginal Book* – eine Sammlung von 209 Stücken verschiedener Komponisten um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts – wie auch die Sammlung *Lady newells book* mit 42 Stücken von W. Byrd (1591) sind zwei Schlüsselsammlungen für jeden Klavierspieler und eine Fundgrube für Entdeckung in Schule und Haus. Sicher wird *The flute and the droome* für den Klavierschüler eine gute Fingerübung sein, dazu noch ein Vorgeschmack der Improvisation in der lustigen und irisierenden Figuration. Wenn er dieses Stück „teilt“, die Flöte spielt „the flute“ (im Grunde das Original), bliebe ihm der Ostinato im Baß, den man mit drei Gummikeilen oder Radiergummi (à la Cage zwischen die Saiten geklemmt) leicht zum Bongo-Ostinato verwandeln könnte:



Die offenen Leertakte am Ende jeder Variationen könnten mit einer angemessenen Interjektion des Klaviers gefüllt werden. Der Blockflötist hat eine dankbare virtuose Variationsfolge, die er vielleicht noch erweitern könnte.

Dieses Stück mag stellvertretend für viele virtuose und espressive Gestaltungen dieser Samm-

lungen stehen. Die angemessene Wahl des Flötenregisters (Sopran, Alt, z.T. auch Sopranino) bleibt auszuprobieren und auch verfügbar. Übrigens: unter Rameaus *Pièces de clavecin* gibt es noch ein so einzurichtendes amüsantes Stück „Le Tambourin“, und nicht zuletzt sei in diesem Zusammenhang auf Bartóks kleinen *Bulgarischen Tanz* (Mikrokosmos Nr. 113) hingewiesen, dessen 7/8 Ostinato mit wenigen Mitteln präparierbar ist:



Notwendige Transpositionen, die der Blockflöte eine angemessene Lage bieten, geben dem Pianisten noch neue Griffmöglichkeiten – eine Übung für Kopf und Hand.

Auf die französischen Clavecinisten – Rameau wurde bereits genannt – sei ebenfalls besonders hingewiesen, auch sie gehören in das Standardrepertoire des Klavierspielers. Die beiden „Portraits de jeunes filles“ von Couperin *La fine Madelon* – *la douce Janneton* – substanzgleiche Menuette in Dur und Moll- auf der Sopran- und Altflöte mit Klavier dargeboten, sind plastischer zu erfahren als im Originalton. Und ob sich die „Windmühlen“ drehen, die „Vögel“ erwachen oder das „Hennergeschrey“ erklingt, das erfindungsreiche Spiel der französischen Klassik erfreut auch zu zweit. Ebenso Scarlattis Sonaten, die für die „rechte Hand“ des Pianisten und damit auch für die Blockflöte reichlich Material für eine spielerische Virtuosität abgeben. Hier sei allen Spielern die Pastorale K 513 („in diem nativitatis“) empfohlen, die zu der angemessenen Zeit ein wirksames Stück ist (als Einblick hier das im 2. Teil dieser Sonate eingewobene napolitanische Weihnachtslied):



Zuweilen mag der Klaviersatz – nun einer Stimme beraubt – sinnvoll ergänzt werden, aber auch bei einer Beschränkung auf den Rest bietet

sich ein nicht zu unterschätzender Gewinn: der Klavierspieler erfährt einmal gleichsam ungestört durch die Aktion seiner rechten Hand die lebendige und mitwirkende Kraft der Unterstimme(n). Man könnte systematisch fortfahren: wo man's trifft, da wird es interessant. So etwa auch beim *Wohltemperierten Klavier* von Bach. Gewiß, das C-Dur-Präludium, das schlichte Bewegungskontinuum eines ruhig ausgebreiteten harmonischen Feldes, genügt sich selbst und bedurfte nicht der Ergänzung durch Gounod und seiner Fixierung als *Ave Maria*. Doch Hand aufs Herz: Ist diese Zusatzfindung musikalisch eigentlich so schlecht, wenn man das Ganze nicht mehr auf Bach bezieht und durch ihn mißt? Ebenso könnte man sich eine über diese harmonische Fortschreitung improvisierende Blockflöte vorstellen. Vielleicht ist es unverfänglicher – aber auch schwerer –, wenn man dazu das harmonisch so kühne *Prelude* von Händel (GA IV 25) als Grundlage nimmt:

Preludium



beides wurde ausprobiert und war faszinierend.

Im *Notenbüchlein vor Friedemann* stehen einige Präludien, die hernach in erweiterter Fassung ins *Wohltemperierte Klavier* übernommen wurden. Das in e-Moll ist hier noch unfiguriert



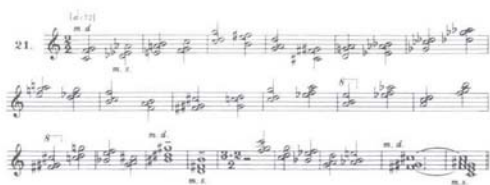
eine Aufforderung zur freien melodischen Entfaltung durch einen Blockflötisten. Noch spannender wird es, wenn beide Partner sich auf die Baß-Skizze (Nr. 30) als Improvisationsgrundlage einlassen:



Die Elastizität im Umgang mit Klavierstücken – hier in Zusammenarbeit mit der Blockflöte – braucht sich nicht auf das Barock und die (Vor-)Klassik zu beschränken, hier sei noch auf das *Londoner Skizzenbuch* 1764 von W.A. Mozart hingewiesen, sondern sollte vorurteilsfrei, dem Ohre folgend, das gesamte Studienmaterial der Klavierschüler abfragen. Der *Mikrokosmos* von Bartók wurde bereits erwähnt, er wurde auch z.T. schon „ausgebeutet“ und im Druck vorgelegt. Die Sammlung selbst ist ja bereits Transkription in dem von Busoni beschriebenen Sinne. Noch bunter und pädagogisch reicher ist eine bislang noch nicht voll wahrgenommene Sammlung in fünf Heften des israelischen Komponisten Yoram Paporisz *Begegnungen am Klavier*. Hier werden Klavierspieler (und gegebenenfalls auch Blockflötisten) auf musikalische Entdeckungsrunden geschickt, die den Blick erweitern. Einen kleinen Einblick bietet das an Bartók erinnernde Stück.



Auch die kleine Griffstudie – figurativ aufgelöst in entsprechender Lage – kann wie bei Bach und Händel gute Improvisationsmöglichkeiten für die Blockflöte abgeben.



Aber auch die dem Blockflötisten weitgehend verschlossene Romantik läßt sich auf diese Weise öffnen. Schumanns *Album für die Jugend* gibt manches her. Um aber hier auch ein heißes Eisen anzupacken und zugleich ein ergiebiges Œuvre eines spezifischen Klavierkomponisten für unseren Gedanken anzusprechen: die über 50 Mazurken von Chopin. Die Sängerin Viardot-García (1821-1910) war unbefangen genug, einige davon als Gesänge zu arrangieren. Der Melodie- und Figurationsreichtum dieser folkloristischen Metamorphosen ist z.T. vom Klavier ablösbar. Insbesondere unter den frühen Mazurken lassen sich manche geeignete für solche „Umschrift“ ausmachen, etwa op. 7 oder op. 17. Der bekannte schwungvolle Tanz op. 7 Nr. 1 mit seinem eigenartigen 1. Couplet sei hier annotiert:



1. Couplet:



Das mag genügen, eine unbefangene und unprätentiöse Praxis der gemeinsamen Entdeckungen und Erfahrungen musikalischer Gedanken aus dem großen Vorrat der Klaviermusik anzuregen.

Angesichts der vielfältigen und notwendigen Eigenaufgaben jeder Instrumentalunterweisung gewiß nicht der wichtigste, jedoch vielleicht ein befruchtender Seitenweg für Herz, Kopf und Hand.

„Auch ein Marsch von tausend Meilen beginnt mit dem ersten Schritt“ besagt ein chinesisches Sprichwort. – Tun wir den ersten!

Heinz Riedelbauch

Zu neuen Klängen ...

Zwischen Komponisten, Instrumentalisten und Instrumentenbauern bestehen seit alters her Wechselbeziehungen, die zu allgemeiner Erweiterung musikalischer und technischer Möglichkeiten führen.

J. S. Bach begeistert das „wohltemperierte Klavier“, W. A. Mozart lernt in Mannheim Klarinetten im Orchester kennen und schreibt ein Klari-

nettenkonzert und ein Klarinettenquintett, die A-Klarinette kommt seiner Klangvorstellung besonders entgegen, zwei Werke, um die Klarinetten von anderen Bläserkollegen beneidet werden. Ein Hornist zeigt C. M. v. Weber, wie man mit dem Waldhorn Mehrklänge, Akkorde, erzeugen kann, und dieser verwendet sie in der Kadenz zum *Concertino* op. 45. R. Wagner läßt von einem Bayreu-

ther Instrumentenbauer eine Tenoroboe anfertigen, die „Wagnertuben“ entstehen zur Assoziation des Lurenklanges, und auf seine Anregung hin muß Heckel einen Aufsatz für Fagotte konstruieren, damit das A₁ geblasen werden kann. N. Paganini erfindet das Doppelflageolet, neue Klänge mit der Violine. G. Gershwin verlangt vom Klarinettenisten ein Glissando, und der italienische Fagottkollege S. Penazzi demonstriert B. Bartolozzi neue Fagott-Techniken, besonders die Realisation von Mehrklängen, und gibt damit Anstoß zu Bartolozzis bekannter Publikation „Neue Klänge für Holzblasinstrumente“. Diese Reihe von Beispielen ließe sich fortsetzen bis zu elektronischer und computergesteuerter Musik.

Aber neue, uns Europäern fremde Klänge, auch Mehrklänge von Blasinstrumenten erzeugt, gab es Jahrhunderte früher schon im außereuropäischen Raum; etwa jene der japanischen No-Flöte, des australischen Hornes Didjeridu, brasilianischer Doppelflöten oder indischer Klarinetten. Wir kannten sie kaum, wollten sie vielleicht auch gar nicht zur Kenntnis nehmen. Uns beschäftigte doch viel zu sehr das musikalische Geschehen im abendländischen Bereich, wir waren sicherlich auch zu überheblich, daß allein schon die physikalische Untersuchung jener Instrumente, mit denen Mehrklangrealisation nichts Ungewöhnliches ist, zu einer „matière à scandale“ wurde, wie es M. Castellengo ausdrückt.

In Europa verwendet Weber — nach meiner Kenntnis — erstmals neue Klänge in dem bereits erwähnten *Concertino* für Waldhorn. Auch die Mensurerweiterung des Fagotts in seinem *Konzert F-Dur* op. 75 bis d'' erscheint für die damalige Zeit, zumindest in Deutschland, ungewöhnlich, rät doch J. Weißenborn in seiner Fagottschule von 1887, „darauf hinzuwirken, daß Komponisten c'' nicht überschreiten“, eine Empfehlung, die C. Schäfer in der revidierten Neuauflage von 1929 noch wörtlich übernimmt.

Auf die Flötenschule von Bayr (zitiert bei R. Meylan), erschienen etwa 1825, muß noch verwiesen werden. Er stellt damals schon fest, daß man mit der Traversflöte mehrere Töne gleichzeitig blasen könne.

Diese ersten Vorstöße in ein neues Klanggebiet finden in den folgenden 100 Jahren keine Reso-

nanz. Man konzentriert sich auf die Vervollkommnung der Blasinstrumente, um den wachsenden technischen Ansprüchen virtuoser Musik und romantischer Klangvorstellung gerecht zu werden.

Gegenüber Streich- und Tasteninstrumenten besteht auf dem Gebiet des Blasinstrumentenbaues ein großer Nachholbedarf. Noch Ende des 19. Jahrhunderts lassen sich Holzbläser vom „Dreher“ Instrumente nach eigenen Vorstellungen bauen, meist ohne ausreichende physikalische Kenntnisse. Wenn der von 1832 bis 1908 lebende W. Busch, also genau zu jener Zeit, als das Fagott sich zum heutigen Instrument „deutschen“ Systems mauserte, schreibt: „Er blies mit dem Fagott Töne, die es gar nicht hot“, so wollte er sicherlich das Fagott-Witzrepertoire nicht unbedingt erweitern, sondern eine Erfahrung manifestieren, und in diesem Sinne bezeichnend erscheint auch die Antwort M. Regers auf die Frage, ob denn die Fagottisten auch alle Töne mit dem Munde machten, „ich hoffe es!“.

Theobald Böhm (1794-1881) entwickelte das nach ihm benannte System für Flöte und Klarinette. Der Versuch des Koblenzer Instrumentenbauer Haseneiers scheiterte, dieses System auch auf das Fagott zu übertragen. Es war Carl Almenräder (1786-1843), Fagottist am Staatstheater Wiesbaden, der sich ein Instrument nach seinen Vorstellungen bauen ließ und damit den Grundstock für das „deutsche Fagottsystem“ in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts legte. Er fand in dem aus Eger stammenden Instrumentenbauer Johann Adam Heckel in Biebrich bei Wiesbaden einen hervorragenden, für Neuerungen aufgeschlossenen Fachmann, der seine Ideen übernahm und weiterentwickelte.

Sie bezogen sich überwiegend auf mechanische Verbesserungen, die allerdings nicht nur grifftechnische Erleichterungen brachten, sondern auch das Tonvolumen, besonders in der Tiefe, erweiterten. (Tschaikowsky hat seine VI. Symphonie mit dem einleitenden Fagottsolo im mehrfachen *pp* nicht für diesen Instrumententyp geschrieben.)

Sieht man von dem manuell-technischen Anspruch einer Musik zwischen L. v. Beethoven und R. Strauß ab, so bleibt doch die klangliche Entwicklung weit hinter der mechanischen jener Zeitspanne zurück. Heute erscheint es unglaub-

lich, daß es noch bis in die 40er Jahre unseres Jahrhunderts ein Vibratoverbot für Fagottisten gab, daß Doppel- oder Triolenzungenstoß nicht gelehrt wurden; auf ein neues, modernes Fagottschulwerk mußten wir fast 100 Jahre nach Erscheinen der Weißenbornschule warten. Es stammt von Werner Seltmann und Günter Angerhöfer und kommt vom Deutschen Verlag für Musik VEB.

1945 fallen für Deutschland die Schranken. Wir werden mit Kompositionen konfrontiert, die wir kaum dem Namen nach kennen. Vierteltonmusik von A. Haba, Zwölftonmusik, Werke von Strawinski, Hindemith – Bartók und Webern sind weitgehend unbekannt – lösen die Auseinandersetzung mit tonaler und atonaler Musik aus. Hindemiths neue Tonalität erhält den Vorzug, bis Werke der Wiener Atonalität, besonders jene von Webern, entdeckt werden. Aber auch Tschai-kowsky darf wieder gespielt werden! Seine Werke waren seit dem Einmarsch deutscher Truppen in Rußland „unerwünscht“! Das Interesse an französischer Fagottliteratur wird wach, und wir stellen erstaunt fest, daß sie für uns ganz unerwartete, außergewöhnliche technische Schwierigkeiten bereithält, und wir entschuldigen unser Unvermögen, Etüden mit ungewohnten, von der Diatonik abweichenden Tonverbindungen, bis f' reichend, blasen zu können mit der Begründung, sie seien eben für Basson und nicht für Fagott geschrieben. Der Aufholbedarf nach 12jähriger Isolation ist ungeheuer. Probleme werden nicht gelöst, sondern von neuen überwuchert.

Wer diese Zeit erlebt hat, will sie nicht missen. Wer erinnert sich noch der ersten Darmstadt-Kranichsteiner Ferienkurse 1946 mit Wolfgang Fortner, Hermann Heiss, Hugo Hermann, Ottmar Gerster, Helmut Degen, Heinrich Strobel u. a., der Tagung „Jugend und Neue Musik“ 1948 in der Wagnerstadt Bayreuth, der Vorträge über Neue Musik Hans Mersmanns, der „Zonengrenzen“ überschreitend durch das Land zieht mit einem grünen Rucksack auf dem Rücken, gefüllt mit Schallplatten und einem Plattenspieler, den man noch mit einer Handkurbel aufziehen muß? Veranstaltungen, die einen Nachholbedarf decken sollten.

Aber da schallt in den 50er Jahren schon elektronische und konkrete Musik aus den Lautspre-

chern. Und damit beginnt eine Ära neuer, nie gehörter Klänge auf der einen, des Baues immer vollkommenerer Apparaturen auf der anderen Seite, beginnt eine Entwicklung, die anhält und die Zukunft des Instrumentariums eines Symphonieorchesters europäischer Prägung unter dem Aspekt der Klangeigenschaften in Frage zu stellen scheint.

Hier ist nicht der Platz, die Diskussion über eine Entwicklung bis zu elektronischer und konkreter Musik zu vertiefen, vielleicht erübrigt sie sich heute überhaupt. Es seien nur einige Zitate des polnischen Komponisten Witold Szalonek zu diesem Thema angeführt aus seinem Traktat „Über die unausgenützten Klangeigenschaften der Holzblasinstrumente“. Er schreibt:

Das Ziel (avantgardistischer Komponisten) ist es, uns von dem großenwahnsinnigen Partikularismus zu befreien, der sich darin äußert, daß er die europäische Musikkultur als die einzig gültige und angemessene anerkannte. Sie fordern die Aufhebung antiquierter und nunmehr nutzlos gewordener Maßstäbe und die Schaffung einer Sprache, die so universell ist, daß sie die für andere, auch außereuropäische, Kulturen der Welt typischen musikalischen Denkkategorien mit einbezieht, Denkweisen, die bisher als barbarisch, roh und als eines Konzertsaa's, ja sogar des Namens „Kunst“, unwürdig galten.

Szalonek schreibt weiter:

Hier schließt sich der Kreis. Ist es nicht paradox, daß unter anderem gerade die Entwicklung der elektronischen und der konkreten Musik zu einem besseren Verständnis der Musik des Ostens und des Südens beitrug und uns für die Werte dieser Musik empfänglich machte, indem sie uns die Ohren für andere, gleichfalls akzeptable Möglichkeiten der Behandlung von Klangparametern öffnete? Heute ist der Einfluß sowohl der orientalischen als auch der elektronischen Musik auf die Art und Weise der Behandlung des traditionellen europäischen Symphonieorchesters unbestreitbar.

Er schreibt dies am Anfang der 60er Jahre, und damals schon, also vor Erscheinen des Buches Bartolozzis, bezieht er in seine Kompositionen für Holzbläser jeden „merkwürdig gefärbten ‚Zufallsklänge‘ ein, die sogenannten ‚Kikser‘, wie sie ungeübte Bläser zum Ergötzen der Zuhörer von sich geben“. Dies seine eigene Formulierung.

Elektronische Musik hat unsere Hörgewohnheiten geändert, erweitert, unser Ohr für unge-

wohnte Klangkomplexe aufgeschlossen. Daneben hatte sie einen recht angenehmen Effekt für den Komponisten. Er konnte sich einer willigen Apparatur mit unbegrenzten Möglichkeiten bedienen, sah sich nicht mehr meist störrischen Instrumentalisten eines Symphonieorchesters gegenüber. Sie löste aber auch bei einigen für neue Klänge aufgeschlossenen Musikern eine Reaktion aus, dahingehend, daß man sich eben auf jene „Zufallsklänge“ der tradierten Orchesterinstrumente besann, die gelegentlich wie ringmodulierte elektronische Klänge wirken, und damit begann, sie zu kultivieren, dem Zufall zu entziehen, bewußt zu produzieren. Dabei standen die Veränderung von Einzeltönen in ihrer Klangfarbe, Bildung von Mikrointervallen und Mehrklängen durch Griffmaßnahmen und Ansatzänderung im Vordergrund.

Bücher unterschiedlicher Qualität liegen vor, die sich mit diesem Komplex beschäftigen, Arbeiten, die mitunter unausgereift und deshalb geeignet sind, von diesem faszinierenden Klanggebiet eher weg- als hinzuführen. Als sehr lesenswert erscheint mir der bereits erwähnte Artikel von W. Szalonek, dessen endgültige Fassung unter „Res facta“, Nr. 7, 1973, in der Bibliothek des Internationalen Musikinstituts in Darmstadt als Manuskript liegt; Erfahrungsbericht eines Komponisten mit neuen Klängen der Holzblasinstrumente, der sich auf die Realisation von „kombinierten Klängen“ – wie er Mehrklänge nennt – konzentriert. Für die Flöte gibt er 12, für die Oboe 38, für die Klarinette 16 und für das Fagott 27 Griffe mit einer selbstentwickelten Griffschrift an, die zu neuen Klängen mit diesen Instrumenten führen.

Wenn auch das Buch Bartolozzis bereits 1969 erschien, so kommt meiner Ansicht nach der Arbeit Szaloneks Priorität zu.

Der amerikanische Flötist Robert Dick legt ein Buch über neue Techniken für die Flöte vor, der spanische Klarinetist Jesus Majarosi für die Klarinette, der französische Saxophonist Daniel Kientzy für das Saxophon. Heinz Holliger initiiert moderne Kompositionen für Oboe und schreibt eigene, auf dem Buch Bartolozzis aufbauend. Der italienische Fagottist Sergio Penazzi veröffentlicht 1982 „il Fagotto“, eine Methode zur Realisierung neuer Klänge mit diesem Instrument. Die vorliegenden Methoden – Arbeiten

von Szalonek und Holliger sind als Berichte bzw. als Resultate zu bewerten – haben eine Gemeinsamkeit: Mit Hilfe von mehr oder weniger sinnvollen Griffschriften geben sie manuelle Anweisungen zur Realisierung einer begrenzten Anzahl von neuen Klängen, selten verbunden mit Hinweisen auf Lippen- und Blasdruck, und Klanganalysen, klassisch notiert, mit bis zu 10 Tonanteilen, deren Abweichungen von der Normalstimmung durch Vierteltonvorzeichen kenntlich gemacht werden.

Ein solches Vorgehen legt die Möglichkeiten des Bläusers fest, grenzt sie ein, ohne die Unwägbarkeiten individueller Blasgewohnheiten, unterschiedlicher Bauart von Instrument und Anblasmundstück zu berücksichtigen. Analysen, mit Computern exakt ermittelt, verwirren, wenn Höreindruck und erzeugter Klang mit der Notation nicht übereinzustimmen scheinen.

Es frustriert, wenn von 10 angegebenen Griffen, die etwa zu Mehrklängen führen sollen, nur zwei Resultate bringen, von denen ungewiß bleibt, ob sie den vom Autor angestrebten entsprechen. Und zu totaler Resignation müssen die Bemühungen eines Fagottkollegen führen, der mir berichtete, er schlage die Töne, die in der Analyse angegeben seien, am Klavier an und versuche, denselben Klang mit seinem Instrument zu erzeugen.

Der gute Wille, Neuland zu betreten, ist bei vielen Musikern vorhanden. Es soll auch nicht bestritten werden, daß die vorliegenden Publikationen geeignet sind, den Benutzer in eine bestimmte Richtung zu lenken. Bartolozzi selbst gibt die Unzulänglichkeit seiner Bemühungen zu, wenn er schreibt, man könne im Augenblick den Instrumentalisten lediglich auf einen Weg bringen, der im Laufe der Zeit zum endgültigen Ziele führen werde.

Dieses „endgültige Ziel“ kann aber nur sein, *jedem* Bläser die Möglichkeit an die Hand zu geben, mit *seinen* Blasgewohnheiten aufgrund seiner Veranlagung, *seinem* Mundstück und *seinem* Instrument nicht nur neue, sondern ganz bestimmte neue Klänge zu erzeugen, nutzbar und für den Komponisten verfügbar zu machen. Das Erkennen des Problems ist der erste Schritt zu seiner Lösung. Einige Voraussetzungen hat der Bläser allerdings zu erfüllen, Voraussetzungen, die eigentlich ganz natürlich anmuten:

1. Seine Fähigkeiten müssen ausreichen, das klassische Repertoire zu interpretieren.
2. Er muß sein Instrument von der Mechanik her kennen, muß wissen, welche Klappen im Ruhezustand geöffnet, welche geschlossen sind. [Am Fagott sind die Klappen zur Erzeugung der Töne *Cis, Es, Fis, As* und *B* (schwarze Tasten am Klavier) im Ruhezustand des Instrumentes geschlossen mit Ausnahme der Kontra-B-Klappe. Bei dem Basson ist auch diese geschlossen.]
3. Er muß die Grenzen der Register und die physische und psychische Einstellung bewußt erkennen, um Töne in den einzelnen akustischen Bereichen seines Instrumentes zu realisieren, muß sich der Registerübergänge wieder bewußt werden, die ihm bei jahrelangem Umgang mit seinem Instrument weitgehend verlorengegangen sind, will er Klänge blasen, die keine Anhaltspunkte über Höhenlage und Eigenschaft geben, weil ihre Griffweise von der klassischen abweicht.

Er muß also — wie Heinrich von Kleist in seinem *Marionettentheater* schreibt — „noch einmal an den Baum der Erkenntnis treten, um in den Zustand natürlicher Unschuld zurückzufallen“.

Auf unser Vorhaben bezogen heißt das: Der Bläser muß sein Instrument von Grund auf noch einmal „begreifen“ lernen, eine Forderung erfül-

len, die seinem Können in jeder Beziehung dienlich ist. Außerdem werden diese neuen Techniken zum Maßstab für das Können, aber auch für die Qualität von Mundstück und Instrument. Instrumente und Mundstücke müssen also nicht umkonstruiert werden, will man neue Klänge, etwa Mehrklänge, realisieren. Das methodische Vorgehen bedarf allerdings gegenüber bisherigen Praktiken grundsätzlicher Änderungen, die weitgehend unterschiedliche, individuelle Gegebenheiten berücksichtigen bzw. dem Bläser die Voraussetzungen zu eigenem Experimentieren schaffen und ihn mit neuen Klängen vertraut machen; denn nur auf dieser Basis aufbauend können Einengung und Begrenzung, die zum Leerlauf führen müssen, vermieden werden.

Eine Systematik ist nötig, die dem Bläser alle Freiheiten läßt, das ganze Terrain umfaßt und alle Möglichkeiten, gleichsam als einen ersten Schritt zum Ziel, nicht nur einbezieht, sondern von allen Seiten be- und durchleuchtet.

Grundsätzliche Voraussetzung dafür ist die Bereitstellung eines sinnvollen Verfahrens zur Aufzeichnung von Griffen, einer Griffschrift also, die eine Systematisierung überhaupt ermöglicht und auch dem Nichtbläser, dem Komponisten, Dirigenten oder Wissenschaftler das System deutlich vor Augen führt. Der Autor hat in *TIBIA* 2/77, S. 275-280, eine neue Griffschrift für Fagott und Basson, die „Bassonographie“, vorgestellt.

AUS UNSEREM BUCHPROGRAMM

Wolfgang Köhler

Die Blasinstrumente aus der „Harmonie Universelle“ des Marin Mersenne.

Übersetzung und Kommentar des „Livre cinquieme des instruments a vent“ aus dem „Traite des instruments“.

400 Seiten, 23 x 15,6 cm. Ed. Moeck Nr. 4038, DM 50,00

ISBN 3-87549-029-0

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE

Das Klarinettenduo

Beate Zelinsky – David Smeyers

Beate Zelinsky, geb. 1956, studierte bei Hans Deinzer an der Musikhochschule in Hannover. Sie war langjähriges Mitglied der Jungen Deutschen Philharmonie und verschiedener Kammerorchester, erhielt Einladungen zur Mitwirkung im Ensemble Modern, ensemble 13 und Ensemble Köln. Als Solistin und in Kammerensembles nahm sie an zahlreichen Festivals in Europa und USA teil. Daneben machte sie Rundfunk-, Schallplatten- und Fernsehaufnahmen.

David Smeyers, geb. 1952 in Detroit, studierte zunächst an der Juilliard School in New York, später in Frankreich. Von 1977 - 1985 war er Mitglied des Pariser Ensembles Kaleidocollage. Daneben wirkte er mit im ensemble 13, Ensemble Köln, „trial + error“ und musique vivante (Paris). Seit 1986 ist er Mitglied des Stuttgarter „ensemble avance“. Smeyers war Preisträger bei Klarinettenwettbewerben in Toulon (1979) und Paris (1983). Er spielte zahlreiche Erst- und Uraufführungen bei Festivals in Europa und USA.

Neben Konzerten in vielen Ländern Europas sowie in den USA und Kanada trat das Klarinettenduo bei einer Reihe von Festivals auf. Die beiden Musiker produzierten bei fast allen deutschen sowie verschiedenen ausländischen Rundfunkanstalten Werke sowohl aus ihrem klassischen wie aus ihrem modernen Repertoire, die erste Schallplatte erschien 1987 bei Thorofon. Zahlreiche Werke wurden für sie geschrieben und von ihnen uraufgeführt. Zu den Komponisten zählen u.a.: Gerald Glynn, Joachim Krebs, Helmut Bieler-Wendt, Piotr Moss, Bojidar Dimov, Georg Kröll, Daniel Rothman, Volker Heyn, Allan Blank, Klaus Hinrich Stahmer.

Mit den beiden Klarinettenisten sprach Christian Schneider.



Foto: Frank Lenz, Köln

Ihr begonnen, zusammen zu musizieren, wie sah Euer Repertoire aus?

Beate: Wir fingen 1980 an, spielten zuerst Musik für zwei Klarinetten von der Frühklassik bis zu Poulenc, suchten aber bald wegen des doch sehr begrenzten Repertoires nach neuen Werken.

David: Das erste Duo übrigens, das für uns geschrieben wurde, stammt von dem Australier Gerald Glynn, den ich aus Paris kannte, wo ich durch meine Arbeit mit dem Ensemble Kaleidocollage bereits Kontakte zu einer Reihe von Komponisten hatte. Damals begann auch unsere Zusammenarbeit mit Karlheinz Stockhausen, der für seine Oper *Donnerstag aus Licht* zwei Klarinettenisten suchte. In dieser Oper treten im 2. Akt statt der Sänger vier Instrumentalisten auf: Bassethorn, Trompete und ein tanzendes Klarinettenpaar als Clown-Duo. Diese Oper sollte schon 1983 in Covent Garden in London aufgeführt werden, wurde dann aber wegen des Falklandkrieges auf 1985 verschoben. Die Arbeit in Covent Garden war sehr, sehr interessant. Wir hatten Gelegenheit, mit Regisseuren und Choreographen eines großen Hauses zu arbeiten, da wir

Schneider: Ihr seid meines Wissens das einzige Klarinettenduo in fester Formation. Wann habt

nicht nur auf der Bühne zu blasen, sondern gleichzeitig im Kostüm zu tanzen hatten, was für einen Instrumentalisten ja recht ungewohnt ist. Wir haben in vieler Hinsicht bei dieser Tätigkeit eine Menge gelernt, auch durch unsere Zusammenarbeit mit einer Persönlichkeit wie Stockhausen.

Beate: Bei einer anderen Begegnung mit ihm schlugen wir ihm eher scherzhaft vor, sein Duo *Laub und Regen* für Bratsche und Klarinette für Bassetthorn und Klarinette zu bearbeiten. Er ging sofort darauf ein, und es ist unser meistgespieltes Stück geworden, sozusagen unser Renner. Auch hier wird auswendig gespielt und getanzt. Vielleicht liegt es an letzterem, daß sich offenbar noch kein anderes Duo dieses Stückes angenommen hat, obwohl es gar nicht so modern klingt und sicherlich ein leichter Einstieg für ungeübtere Ohren in die Neue Musik ist.

Mit Hans-Joachim Hespos arbeitet Ihr doch auch häufig zusammen ...

David: Ja, Hespos traf ich zum ersten Mal 1984 in Darmstadt. Ich spielte ihm seine *Harry's Musike* für Baßklarinette vor, und daraus entwickelte sich ein sehr guter Kontakt. Er hat bislang zwar nur Solostücke und noch kein Duo geschrieben, aber er hat uns jetzt für ein Projekt in München angesprochen.

Hespos hat ja eine recht plastische Sprache entwickelt für seine Aufführungsanweisung. Kann denn jeder etwas mit Ausdrücken wie „zu krustungen gerafft, verstolpert oder unreal hastig zukkende wechsel“ anfangen, vor allem aber diese musikalisch umsetzen?

David: Hespos ist mit seiner Notation sicherlich ein Sonderfall und auch mit seinem Vokabular, doch beides stellt, wie man bei chronologischer Durchsicht seiner Werke beobachten kann, eine durchaus logische Entwicklung dar. Wenn man Hespos spielen will, kann man es nur überzeugt tun oder man sollte es lassen, was eigentlich für alle Komponisten gilt. Seine Notation ist sehr genau, aber nicht – und das sagt er selber – ohne Widersprüche. Es ist unmöglich, alle Spielanweisungen auszuführen. Er spielt in diesen Momenten mit unseren Gehirnen. Ich halte Hespos in seiner Art für ungeheuer konsequent, er ist ein wichtiger deutscher Komponist.

Wie gestaltet sich Eure Zusammenarbeit mit Komponisten?

Beate: Es ist sehr spannend mit lebenden Komponisten zu arbeiten, oft entsteht eine richtige Zusammenarbeit, bei der man gemeinsam Neues entwickelt, das kann sehr reizvoll sein. Wir werden dann nach unserem Instrumentarium befragt und seinen Möglichkeiten, meist wollen die Komponisten auch etwas hören, denn eine Hoch-As oder eine Kontrabaßklarinette sind vielen Komponisten nicht unbedingt vertraut. Gemeinsam kann man auch nach neuen Klängen suchen, die den Vorstellungen des jeweiligen Komponisten entsprechen.

Hespos hat Euch einmal „Multiklarinettenisten“ genannt ...

Beate: Ja, wir spielen bei Konzerten häufig acht verschiedene, d.h. zusammen bis zu zwölf Klarinetteninstrumente, nicht nur, weil wir versuchen wollen, die Vielseitigkeit der Klarinettenfamilie vorzuführen, sondern vor allem, weil es uns reizt, die unterschiedlichen Spiel- und Klangmöglichkeiten auszuschöpfen. Die Klarinette ist ja an sich schon sehr vielseitig, aber so wird die Palette noch wesentlich farbiger.

Ist es nicht sehr schwierig, bei einem solchen Konzert Ansatz und Griffweise für die verschiedenen Instrumente ad hoc umzustellen?

David: Das ist wohl eher eine Frage der Einstellung. Mein Lehrer in New York spielte morgens bei Toscanini Baßklarinette, nachmittags bei Filmaufnahmen Klarinette oder Saxophon, abends im Konzert wieder Baßklarinette und anschließend noch Jazz auf dem Saxophon – und das nahezu täglich! Das ging offenbar auch. Ich denke, man muß es nur wollen und muß natürlich täglich an dieser Flexibilität arbeiten. Hinzu kommt ja noch die Schwierigkeit, daß die Klarinetten, die keine perfekten Instrumente sind, in der Intonation einzelner Töne voneinander abweichen – das gilt im übrigen doch wohl für alle Holzblasinstrumente –, so daß man auch hier zur Beweglichkeit gezwungen ist, und wir haben Instrumente mit verschiedenen Systemen: Beate bläst deutsches System, ich Böhm-System. Da unsere extrem tiefen und hohen Instrumente im Böhm-System gebaut sind, muß Beate auch noch zusätzlich zwischen diesen Systemen wechseln.

Beate: Diese Beweglichkeit, an der wir gearbeitet haben und natürlich weiterarbeiten, bezieht sich auch auf den Ablauf unserer Konzerte. Wie

schon bei Stockhausen müssen wir auch bei vielen Werken anderer Komponisten uns auf der Bühne pantomimisch bewegen, d.h. wir stehen nicht immer vor den Pulten und müssen deshalb auswendig spielen.

Es ist durchaus möglich, zwar nicht alle, aber doch viele moderne Partituren auswendig zu lernen, ohne daß man täglich daran acht Stunden arbeiten muß, auch das ist eher eine Frage der Einstellung. Aber so ist man dann nicht mehr so vom Notentext abhängig und hat mehr Freiraum für das eigentliche Interpretieren.

Wie sehen Eure Programme aus?

Beate: Es erscheint uns sehr wichtig, auch wenn es bei Konzertveranstaltern häufig genug nicht einfach durchzusetzen ist, daß auch junge und damit weniger bekannte Komponisten in den Konzertprogrammen vertreten sind.

Weiterhin ist es uns ungeheuer wichtig, daß wir nicht nur Uraufführungen spielen, sondern Werke, die uns gefallen, auch mehrmals anbieten können. Es ist doch so, daß in den Programmen von Orchesterkonzerten mit Selbstverständlichkeit alle 3, 4 Jahre Beethovens 5. Sinfonie auftaucht. Jeder im Publikum kennt dieses Werk und sicher auch das 1. Thema, mit dem 2. Thema ist es schon schwieriger. Und uns passierte es in USA, daß wir in einem Programm ein Stück von Stockhausen vorschlugen und vom Veranstalter die Antwort bekamen, das Programm müsse geändert werden, da im vergangenen Jahr bereits ein Klavierstück von Stockhausen gespielt worden sei!

David: Das berührt ein Problem in der Neuen Musik: es werden Uraufführungen, aber keine Wiederholungen gespielt. Die meisten Stücke unseres Repertoires haben wir mindestens schon zehnmal aufgeführt, das ist in unserer Branche schon sehr viel. Wir meinen aber, daß dieses vor allem auch dem Publikum zugute kommt. Wann schließlic kann man bei einer Uraufführung wirklich schon interpretieren? Jeder Musiker wird zugeben, daß man da zunächst vor allem mit den Noten beschäftigt ist. Außerdem spielt bei jeder Aufführung das Publikum doch irgendwie mit – das läßt sich später durchaus in die Interpretation miteinbeziehen. Auch ist man dann mit der Notation so vertraut –, und ein Stück klingt ja nicht immer gleich –, daß man dann spontan reagieren

Bücher für Flötisten

neu



Hans-Peter Schmitz

Quantz heute

Der »Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen« als Lehrbuch für unser Musizieren.

83 Seiten; kartoniert

ISBN 3-7618-0812-7

DM 22,-

Das wichtige Lehrbuch aus der Barockzeit gewinnt durch die Auswahl und die Erläuterungen des Autors heute neue Bedeutung für Laien wie für professionelle Musiker.

Herbert Kölbel

Von der Flöte

Reprint der Ausgabe 1966

252 Seiten; broschiert

ISBN 3-7618-0237-4

DM 26,-

Fast alle für den Flötisten interessanten Fragen werden in diesem Buch kenntnisreich beantwortet, darunter auch viele, die über rein spieltechnische Aspekte hinausgehen.



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York

kann, was für uns und wohl auch für die Interpretation ein wirklicher Gewinn ist. Es ist ein schlimmes Gefühl, wenn man auf Seite 3 nicht recht weiß, was einen auf Seite 4 erwartet. Durch mehrfache Aufführungen von neuen Werken wird überdies auch der Qualitätssinn geschärft. Wir können besser erkennen, welche Stücke uns wirklich gut gefallen und welche wir lieber nicht mehr spielen wollen.

Beate: Ebenso versuchen wir, daß ein Komponist in einem Programm mehrmals vertreten ist. Ein schönes Beispiel hierfür ist *Pico* von Hespos. David spielt es auf der Hoch-As-Klarinette und ich dann auf der Kontrabaßklarinette. So kann das Publikum dasselbe Werk zweimal hören und gewinnt dennoch ganz neue Eindrücke. Ähnlich machen wir es mit G. Scelsi, von dem wir gern mehrere Stücke spielen, um zu demonstrieren, daß er zwar nicht in einem Stil schreibt, aber doch eine ganz persönliche Handschrift hat.

Eure Wünsche?

Beate: Die meisten Hochschullehrer kennen sich leider zu wenig in der modernen Musik aus. Es wäre zu begrüßen, wenn an den Hochschulen auch Lehrkräfte speziell für Neue Musik unterrichteten, die durch ihre Erfahrung und mit ihrem Engagement für die Sache den Studenten auch eine gewisse Begeisterung vermitteln könnten,

was gerade für junge Musiker sehr wichtig ist. Nur so können wir erwarten, daß mehr Neue Musik im Konzertsaal in guter Interpretation zu hören ist.

David: In Juilliard hatten wir als Pflichtfach Ensemblespiel in Neuer Musik. Dadurch wurde das Interesse automatisch geweckt, bei mir erwuchs aus dieser Pflicht dann die Liebe zur Neuen Musik. Damit die Neue Musik schließlich in hundert Jahren zur alten Musik gehören kann, müßte sie, wie diese jetzt, reichlicher subventioniert werden, weniger die Konzerte mit großen Namen, die sich selbst tragen können.

Beate: Konzertveranstalter sollten dem Publikum mehr zutrauen und selbst risikobereiter sein bzw. mehr Fantasie bei der Programmgestaltung entwickeln.

Eure Pläne?

Duo: Die Spezialisten für Neue Musik befinden sich wie auch die für Alte Musik genaue genommen in einem Ghetto. Wir planen da auszuberechnen und unser Instrumentarium mit 5 - 7-klappten Klarinetten zu erweitern, um klassische Musik auf Instrumenten der Zeit spielen zu können, auch dies aus dem Wunsch, das Klangspektrum unserer Klarinettenfamilie zu erweitern.

Amsterdam Loeki Stardust Quartet

MOECK

Antonio Vivaldi: Konzert C-Dur. Für Blockflötenquartett arr. von Bertho Driever.

Ed. Nr. 2801. DM 27,00

Karel van Steenhoven: Wolken. Für 4 Altblockflöten oder 4 gleichgestimmte Instrumente.

Ed. Nr. 2802. DM 13,00

Paul Leenhouts: When Shall the Sun Shine? Ed. Nr. 2803. DM 15,00

Trees Hoogwegt: Tekanemos. Für 2 Blockflöten. Ed. Nr. 2804. DM 13,00

Paul Leenhouts: On the trail of the Pink Panther (Henry Mancini), für 4 Blockflöten.

Ed. Nr. 2805. DM 22,00

Frans Geysen: Installaties. Für Blockflötenquartett. Ed. Nr. 2806. i.V.

Henry Purcell: Pavane c-Moll und Fantasie a-Moll. Für 4 Blockflöten. Ed. Nr. 2807. i.V.

Tarquinio Merula: Zwei Canzonen für Sopranblockflöte, obligates Violoncello und

Basso continuo. Hrsg. von Bertho Driever. Ed. Nr. 2808. i.V.

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE

NEUERSCHEINUNGEN

BLOCKFLÖTE

Walter van Hauwe
Moderne Blockflötentechnik
(M. Weilenmann),
ED 7427, DM 22, —

Ein technischer Fortbildungskurs in Lehrbuch-Form für Fortgeschrittene und professionelle Blockflötenspieler. Lehrwerk für den Musikhochschulbereich.

Erste umfassende Darstellung der Physiologie des Blockflötenspiels mit den Kernpunkten: 1. Haltung der Blockflöte — 2. Bewegung der Finger, Griffstabellen, Fingerkombinationen — 3. Atmung — 4. Artikulation. Bereits die englische Version fand lebhaftes Resonanz im Kreise professioneller Blockflötisten (ED 12150 — Band 1 / ED 12270 — Band 2)

Diogenio Bigaglia
Sechs Sonaten, op. 1 für Alt-Blockflöte und B.c. (Th. Wind), 2 Hefte,
ED 12262/63, DM 24, —/22, —

Tomaso Cecchino
Drei Sonaten für Blockflöte
(Sopran, Alt oder Tenor) oder andere Melodieinstrumente und B.c.
(H. Ruf),
OBB 159, ca. DM 10, —

Jean Baptiste Loeillet de Gant
Sonaten für Alt-Blockflöte und B.c., op. 3.
Neuausgabe Delius/Boie:
Nr. 6, e-Moll, OFB 61,
Nr. 10, d-Moll, OFB 62,
je DM 11, —

KLARINETTE

Gustav Jenner
Sonate G-Dur, op. 5 für Klavier und Klarinette in A (H. Heussner),
KLB 30, DM 18, —

Es handelt sich um das erste Werk einer Editionsreihe von Kammermusikwerken des einzigen (als solchen bezeichnbaren) Schülers von Johannes Brahms (Violinsonaten, Horntrio, Streichquartett). Die Werke orientieren sich stilistisch an den Brahms-Vorläuferwerken, sind jedoch auflockerter im Satz und liegen instrumentell-technisch z. T. günstiger. Sie bilden eine durchaus spektakuläre Wiederentdeckung für den Kammermusik-Bereich.

QUERFLÖTE

Cyril Scott
Der ekstatische Schäfer,
FTR 142, DM 5, —

Wolfgang Amadeus Mozart
Sonate D-Dur, arrangiert für zwei Flöten nach KV 300h, 374d, 189a von G. H. Köhler (N. Delius),
FTR 138, DM 15, —

Erweiterung und Bereicherung des Flöten-Duett-Bereiches der Klassik; im Studien-/Musikschul-/Amateur-Bereich verwendbar. Rarität: Zusammenstellung und Arrangement von Sätzen Mozartscher Klaviersonaten; optimale Anpassung an den gewählten Klangbereich sowie die Technik des Instrumentes.

Eine kleine Nachtmusik (KV 525)
für Flöte und Klavier
(Ch. P. Lynch),
ED 12273, DM 12, —

François Philidor
Pièces pour la Flûte traversière für Querflöte oder Violine und B.c.
(G. Beechey), 2 Hefte,
ED 12205/06, je DM 28, —

Yuji Takahashi
Ji(t), SJ 1039, DM 13, —

OBOE

Toshi Ichianagi
Cloud Figures, SJ 1036, DM 13, —

Wolfgang Amadeus Mozart
Sonate F-Dur (KV 13) für Violine und Klavier, bearbeitet für Oboe und Klavier (R. J. Koch),
OBB 33, DM 9, —

Die Sonate für Violine und Klavier wurde den spieltechnischen Anforderungen der Oboe gemäß bearbeitet, eine schöne Erweiterung der nicht allzu üppigen Oboenliteratur.

Toru Takemitsu
Entre-Temps für Oboe und Streichquartett, Partitur/Stimmen,
SJ 1038, DM 65, —

SCHOTT

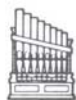
Handbuch der musikalischen Gattungen

Herausgegeben von Stefan Kunze

- Band 1: **Sinfonie und Suite** (von Stefan Kunze)
Erscheint ca. Anfang 1988
- Band 2: **Symphonische Musik des 19. und 20. Jahrhunderts** (von Friedhelm Krummacher)
Erscheint ca. 1993
- Band 3: **Das Konzert** (von Volker Scherliess)
Erscheint ca. 1989
- Band 4: **Die Sonate** (von Michael Zimmermann)
Erscheint ca. 1992
- Band 5: **Das Streichquartett** (von N. N.)
Erscheint ca. 1991
- Band 6: **Musik für Tasteninstrumente** (von Arnfried Edler)
Erscheint ca. 1992
- Band 7: **Das Lied** (von Hermann Danuser)
Erscheint ca. 1994
- Band 8: **Motette und Messe** (von Horst Leuchtmann)
Erscheint ca. 1989
- Band 9: **Oratorium und Kantate** (von Günther Massenkeil)
Erscheint ca. 1990
- Band 10: **Die Oper des 17. Jahrhunderts** (von Silke Leopold)
Erscheint ca. 1993
- Band 11: **Die Oper des 18. Jahrhunderts** (von Reinhard Wiesend)
Erscheint ca. 1993
- Band 12: **Oper und Musikdrama des 19. und 20. Jahrhunderts** (von Sieghart Döhring)
Erscheint ca. 1989
- Band 13: **Gattungstheorie** (von Stefan Kunze)
Erscheint ca. 1991.

13 Bände mit je etwa 400 Druckseiten, ca. 80 Notenbeispielen, ca. 100 Abbildungen und 2 Farbtafeln. Format 22,5 x 29 cm. Alle Bände sind in Leinen gebunden und werden mit vierfarbigem Schutzumschlag im Schuber geliefert.

Für die Bezieher des Gesamtwerkes gilt bis zum Erscheinen des ersten Bandes der Vorbestellpreis von ca. DM 128,— pro Band. Der Subskriptionspreis bei Reihenbezug nach Erscheinen des ersten Bandes wird sich auf ca. DM 158,— belaufen; der Einzelpreis beträgt ca. DM 188,—.



Laaber-Verlag · 8411 Laaber

Abschied von Jeannette Cramer-Chemin-Petit

Wir haben Abschied zu nehmen von Jeannette Cramer-Chemin-Petit. Sie hat uns am 3.11.87 nach kurzer schwerer Krankheit verlassen. Allen TIBIA-Lesern ist sie durch ihre klugen und inhaltlich hervorragenden Rezensionen der *Zeitschrift für Spielmusik* bekannt geworden.

Sie wurde 1932 geboren – das Elternhaus hat ihr Wesen geprägt: Mutter Cellistin, Vater der 1981 verstorbene Komponist, Dirigent und Hochschulprofessor Hans Chemin-Petit. Sie wuchs also auf mit Musik als Lebenselixier und gleichzeitig als höchstem Anspruch an sich selbst – Reichtum und Forderung zugleich.

1950 kam die damals 17jährige Jeannette zum ersten Mal zu mir zum Unterricht. 1952 begann sie ihr Schulmusikstudium an der Berliner Hochschule für Musik mit dem Hauptfach Querflöte bei Aurèle Nicolet und dem Wahlfach Blockflöte bei mir. Die Liebe zur Querflöte blieb unerfüllt, denn die Blockflöte war das Instrument ihres persönlichen Ausdruckes. Mit abgelegter Assessorenprüfung beendete sie ihr Studium, doch konnte die Schule ihrem künstlerischen Potential nicht genügen. Musizieren, Reisen quer durch Europa mit verschiedenen Kammermusik-Ensembles erfüllten und beglückten sie in jenen Jahren. Wer sie je in ihrer strahlenden Vitalität erlebt hat, konnte allerdings nicht vermuten, daß schmerzhaftes Zweifel ihr künstlerisches Wirken stets begleiteten. Sie trug diese Last für sich allein.

Unser Lehrer-Schülerverhältnis wandelte sich bald in eine musikalische Partnerschaft und tiefe Freundschaft. Viele Jahre hindurch spielten wir alles, was es für 2 Flöten gab, gemeinsam in Konzerten und im Rundfunk. Auf meine letzten Reisen zu Kursen in die Schweiz und nach Frankreich nahm ich sie mit, um sie in die Aufgaben, die sie nun fortführen sollte, einzuführen. Sie hat diese Arbeit bis in diesen letzten Sommer hinein mit großem pädagogischem Geschick, mit viel Phantasie, auf ihre eigene Weise fortgesetzt.

1966 erhielt sie einen Lehrauftrag an der Pädagogischen Hochschule und übernahm 1975 meine Klasse an der Hochschule für Musik.



Ihre musikalische Ausdrucksweise war geprägt von den Werken, die ihr Vater für sie schrieb: 1956 die *Sonata in F* und 1960 die *Sonatina in d*, beide für Soloblockflöte (Sikorski). Die *Kammersonate nach dem Buch Hiob* für Alt, Blockflöte in *f* und Orgel (Lienau) hatte 1960 ihre Uraufführung, und 1962 spielte sie die *Tre canti di Roma* für Mezzosopran, Blockflöte in *f* und Gitarre (Manuskript). Blühender Ton, exakte und vielfältige Artikulation zeichneten ihr Spiel in der Interpretation aller musikalischen Epochen aus.

Die in den letzten 15 Jahren notwendig gewordene Auseinandersetzung mit den neuen Spieltechniken meisterte sie mühelos. Für die neuen Spielweisen, z.B. den vibratolosen Ton, suchte sie nach Kompromißlösungen, die sie meiner Meinung nach nie ganz befriedigten. Ihren vielen Schülern war sie eine engagierte, stets einsatzbereite, verständnis- und liebevolle Lehrerin. Uns allen wird sie sehr fehlen. *Linde Höffer*

Begegnungen mit Alter Musik in Heidelberg vom 25.10. bis 1.11.1987

Zum vierten Mal hatte die Gesellschaft für Alte Musik (GAM) Baden-Württemberg e.V. zu einer Internationalen Festwoche eingeladen. In verschiedenen Kirchen und Konzertsälen der Altstadt Heidelbergs waren in zehn Hauptkonzerten international renommierte Ensembles und Solisten mit Musik vom Mittelalter bis zur Klassik zu hören. Den gewichtigen Rahmen bildeten neben „Kleinen Konzerten“, in denen auch jüngere Ensembles und Solisten zu Wort kamen, Workshops und Kurse zur Interpretation und Aufführungspraxis alter Musik eine Podiumsdiskussion, die Ausstellung von Reproduktionen alter Instrumente und eine Sonderausstellung in Zusammenarbeit mit der Universitätsbibliothek Heidelberg: „Capell und Musica bey der Churfürstlichen Pfaltz“ – Die Heidelberger Hofmusik um 1600.

Das reichhaltige und weitgespannte Programm hatte so viele Interessenten angezogen, daß für einen Teil der ausverkauften Konzerte noch Stehplätze ausgegeben werden mußten. Auch die Zahl der Kursteilnehmer hatte sich seit den letzten Jahren mehr als verdoppelt und gab manche organisatorische Probleme auf, weniger die Zahl der Räume im Hölderlin-Gymnasium betreffend, als deren Größe. Vor allem der Blockflötenkurs von Han Tol (Blockflötenkonzerte und italienische Musik um 1700) war sehr stark besucht und fand außerordentliche Zustimmung. Überall war zu spüren, wie groß das Informationsbedürfnis ist und das Bestreben, die bisherigen Fähigkeiten und Kenntnisse zu erweitern, zu vertiefen und Instrument, Literatur und Aufführungspraxis in einem größeren Zusammenhang zu sehen. Dazu boten die vielen Begegnungsmöglichkeiten zwischen Dozenten, Interpreten und Teilnehmern in Kursen, Konzerten und Gesprächen eine hervorragende Gelegenheit.

Glänzende Höhepunkte waren auch diesmal die Konzerte, insbesondere die Mysteriensonten (für skordierte Violine und B.c.) und Partiten „Mensa Sonora“ von Ignaz Franz Biber (Reinhard Goebel und Mitglieder der Musica Antiqua Köln); „Musik aus Spanien von 1580 bis 1660“ (Hesperion XX unter Leitung von Jordi Savall) mit rhythmischer Spannung und Klangfarbenpracht; „Musik auf dem Hammerflügel“ (Eckart Sellheim spielte drei verschiedene Instrumente von Stein, Rosenberger und Graf und bewies erneut seine Vielseitigkeit, Virtuosität und Ausdrucksstärke). In diesem Konzert mit Werken von Friedemann Bach, Clara Schumann, Chopin und Liszt wurde am deutlichsten, wie sehr sich der Spielraum der „Alten Musik“ seit dem Beginn ihrer Wiederbelebung in beiden Richtungen erweitert hat. Das Nachtkonzert des Hilliard-Ensem-

bles macht die Zuhörer wohl am meisten innerlich bewegt. Dem Zauber des makellos reinen Klanges und der schön geführten Linien in den Gesängen von Dunstable, Tallis, Byrd u.a. konnte sich niemand entziehen. So cantabel wünschte man sich auch instrumentale Ensemblesmusik.

In der Mitgliederversammlung der GAM, die während der Festwoche stattfand, wurde eine Satzungsänderung beschlossen, nämlich die Vereinigung nur noch „Gesellschaft für Alte Musik“ zu nennen, um offen zu sein für alle Musikliebhaber auch außerhalb Baden-Württembergs. Über die Hälfte der 650 Mitglieder kommen auch jetzt schon aus anderen Bundesländern und dem benachbarten Ausland. Der neue Vorsitzende ist wiederum Eduard Ludwig, seine Stellvertreterin Professor Helga Kurwald. Es wurde bedauert, daß die Bezuschussung durch das Land Baden-Württemberg unzureichend und nicht der Bedeutung der Veranstaltungen entsprechend sei. Man wünscht der Gesellschaft eine wirksame Unterstützung, damit sie ihre Ziele – „die Kommunikation und den Erfahrungsaustausch zwischen allen Interessierten, insbesondere den „Forschenden, Lehrenden, Interpreten, Vermittlern, Freunden und Liebhabern Alter Musik“ u.a.m. verwirklichen kann. Die nächste Festwoche „Begegnungen mit Alter Musik“ wird vom 23. bis 3.10.1988 in der Barockstadt Rastatt stattfinden.

Ilse Hechler

*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 £ 5

All inquiries to:

48 Great Marlborough Street
London W1V 2BN England

Kurs für Blockflöte mit Michael Schneider

Um ernsthaftes Blockflötenspiel ist die nun gerade drei Jahre junge Jugendmusikschule Schönaich (bei Böblingen) sehr bemüht. So hatte deren Schulleiter Johannes Bornmann, selbst Block- und Traversflötist, für Oktober 1987 zu einem Wochenendkurs *Alte und neue italienische Blockflötenmusik* eingeladen. Daß hierfür Bedarf bestand, bewiesen 39 Blockflötenstudenten und -lehrer, die sich als Kursteilnehmer in Schönaich einfanden.



Beste Organisation – reibungsloser Ablauf –, und mit der Wahl des Dozenten, Prof. Michael Schneider aus Frankfurt, hatte man ebenfalls eine glückliche Hand. Schneiders spannender Unterricht konnte jedem der Teilnehmer wertvolle Anregungen mitgeben, nicht nur den acht aktiven Spielern. Erarbeitet wurden Sonaten von Castello, Barsanti, Mancini, Konzerte von Sammartini (F-Dur) und Vivaldi (c-Moll) sowie *Gesti* von Berio.

Abschluß und Höhepunkt des Wochenendes war ein Konzert, in dem Michael Schneider als Solist auftrat. Zwar konnten im Schönaicher Rathausfoyer nicht alle Zuhörer einen Sitzplatz bekommen, aber man konnte ja auch auf dem Boden sitzen. Von Schneiders hinreißenden Interpretationen von Berios *Gesti* und Vivaldis Konzerten in c-Moll und a-Moll waren alle gebannt.

Die Streichergruppe wurde übrigens von der Jugendmusikschule Schönaich aus dem Lehrer- und Freundeskreis selbst zusammengestellt – natürlich auf alten Instrumenten.

Irene Jüstel

Meisterkursus Blockflöte in Trier 1987

Standen diese Meisterkurse mit Professor Höller in vergangenen Jahren unter den Themen Solo-Literatur bzw. Triosonaten für Blockflöte, so konnte man den

diesjährigen Kursus unter der Rubrik „Kammermusik mit Blockflöte(n)“ zusammenfassen. Den Teilnehmern standen versierte Musiker zur Verfügung: Neben Martin Storbeck, dem „ständigen Begleiter“ am Cembalo, der zusammen mit Martin Burkhardt (Barock-Cello) den Continuo-Part übernahm, gehörten Markus Deuter (Barock-Oboe) und Andreas Blasel (Traversflöte) zu den Solisten; die Barock-Violine wurde von Helmut Hausberg übernommen, der kurzfristig eingesprungen war.

J. J. Quantz beschreibt in seinem *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*, wie ein Quatuor, also eine Sonate mit drei konzertierenden Instrumenten und Continuo, beschaffen sein soll. Seinen Anforderungen versuchten die Instrumentalisten – ermuntert durch wertvolle Interpretationsvorschläge von Prof. Höller – gerecht zu werden.

„Sechs gewisse Quatuor für unterschiedene Instrumente, meistens Flöte, Hoboe, und Violine, welche Herr Telemann schon vor ziemlicher langer Zeit gesetzt hat, ... können, in dieser Art von Musik, vorzüglich schöne Muster abgeben“ schreibt Quantz (XVIII, 44). Hiervon durften sich die Kursteilnehmer überzeugen, da einige dieser Werke Telemanns auf dem Programm standen, wie das Quartett G-Dur – ein sehr musikantisches Stück mit einem „Geigenkonzert“ im 1. Satz – und das Quartett d-Moll aus der Tafelmusik II, das zu einem der schönsten Stücke der Kammermusik zählt.

Entsprechend der Musizierpraxis dieser Epoche ließ Prof. Höller das zuletzt genannte Werk in unterschiedlichen Besetzungen spielen, um zu zeigen, wie sich der Charakter eines Stückes verändern kann: Wirkte das Zusammenspiel von zwei Traversflöten und Blockflöte zart und lieblich, so ergab die gemischte Besetzung mit



Oboe, Violine und Blockflöte einen differenzierteren und herberen Klang. Anhand dieses Beispiels gab Höller Hinweise zu aufführungspraktischen Reglements dieser Zeit.

Als dritte große Komposition Telemanns wurde das *Concerto a 4* in a-Moll erarbeitet, an dem sich die Anforderungen Quantz' an ein Quatuor besonders gut nachzeichnen ließen. Die starke Verflechtung der Stimmen und das intensive Zusammen- bzw. Zuspielden stellen die Musiker vor eine anspruchsvolle, aber zu meisternde Aufgabe.

Wie in Telemanns *Concerto a-Moll* galt es dann auch, in J. F. Faschs Sonate B-Dur die streng gearbeitete Fuge des 2. Satzes plastisch und mit prägnanten Themeneinsätzen zu musizieren. Als erfahrener Konzertmusiker riet Prof. Höller den Instrumentalisten, den Kontakt zum Hörer als wichtiges Ziel bei öffentlichen Auftritten zu betrachten; deshalb sein Tip: „Agieren Sie wie ein Schauspieler, spielen Sie für ein Publikum, denn damit kann der Musiker mehr Erfolg ernten.“

Einen krassen Gegensatz zum übrigen Programm stellte das *Quadro F-Dur op. 6* von J. G. Janitsch dar, das bereits dem galanten Stil zuzuordnen ist. Für die Blockflötisten war es ungewohnt, diese Musik stilgerecht und einfühlsam auszuführen. Höller bemühte sich, die Spieler zu musikalischem Ausdruck zu bewegen; die nötigen Voraussetzungen schuf er in seinen didaktischen Anmerkungen über Atemführung und Tongebung, Artikulation und Möglichkeiten der Klangfärbung. Er nahm Bezug zur Literatur und griff zu einprägsamen Vergleichen wie etwa dem Bild des auf einer Springbrunnenfontäne tanzenden Balls als Symbol für eine gut gestützte Atemsäule.

Auf dem Programm standen schließlich auch Konzerte und Sonaten für 4 Blockflöten von J. Paisible und J. Chr. Schickhardt. Diese Musik gehört eher der leichten Muse des Barock an; sie lebt von temperamentvoller Gestaltung und verlangt ein gut eingespieltes Ensemble, das in Trier nur teilweise zur Verfügung stand. Um trotzdem alle Werke kennenzulernen, wurden viele Stücke „vom Blatt gefetzt“. Dazu riet Höller: „Spielen Sie lieber fröhlich und mit Genuß falsch als langweilig und ernst.“ *Barbara Engelbert*

BLOCKFLÖTENNOTEN

Verlangen Sie bitte den Katalog 1988 der Neuherausgaben.

Freie Musikschule Linsenhofen
Theo Wartmann, Pfarrgasse 2
D-7443 Frickenhausen 3

3. INTERNATIONALE HÄNDEL-AKADEMIE KARLSRUHE 21. Mai - 8. Juni 1988 in Karlsruhe

Künstlerische Leitung:
Generalintendant Günter Könemann

Bob von Asperen
Cembalo und Generalbaß-Praxis /
Kammermusik

Jochen Kowalski
Countertenor

Frederic de Roos
Blockflöte

Marten Root
Traversflöte

Julius Berger
Barock-Cello

Louis Devos
Barockgesang

Josef Metternich
Meisterklasse Gesang

Ingrid Seifert
Barock-Violine

Hans-Peter Westermann
Barock-Oboe / Oboe

Michael Laird
Natur-Trompete / Trompete

Jürgen Hübscher
Laute

SYMPOSIEN:

I. Das Dramatische in Opern und Oratorien
von Georg Friedrich Händel
am 3. Juni 1988

II. Wodurch rechtfertigen sich szenische
Aufführungen der Oratorien?
am 4. Juni 1988

Prospekte und Auskünfte durch:
Geschäftsführer

Wolfgang Sieber · Baumeisterstraße 11
D-7500 Karlsruhe 1 · Postfach 14 49
Telefon 07 21/152-230

Neues von Louis Lot

Gerüchte gab es schon, erwiesen war noch nichts. Louis Lot stammt in direkter Linie von den Hotteterres ab. TIBIA wird in der nächsten Ausgabe detailliert darauf eingehen.

Bei seinen Nachforschungen hat Karl Lenski darüber hinaus Entdeckungen gemacht, auf die hier eben-

falls nur Appetit gemacht werden kann. Lenski entdeckte sämtliche Originalwerkzeuge des legendären Flötenbauers.

Auch hierauf wird TIBIA in der nächsten Nummer ausführlich eingehen. Hier sollen lediglich 2 Fotos als erster Hinweis genügen.

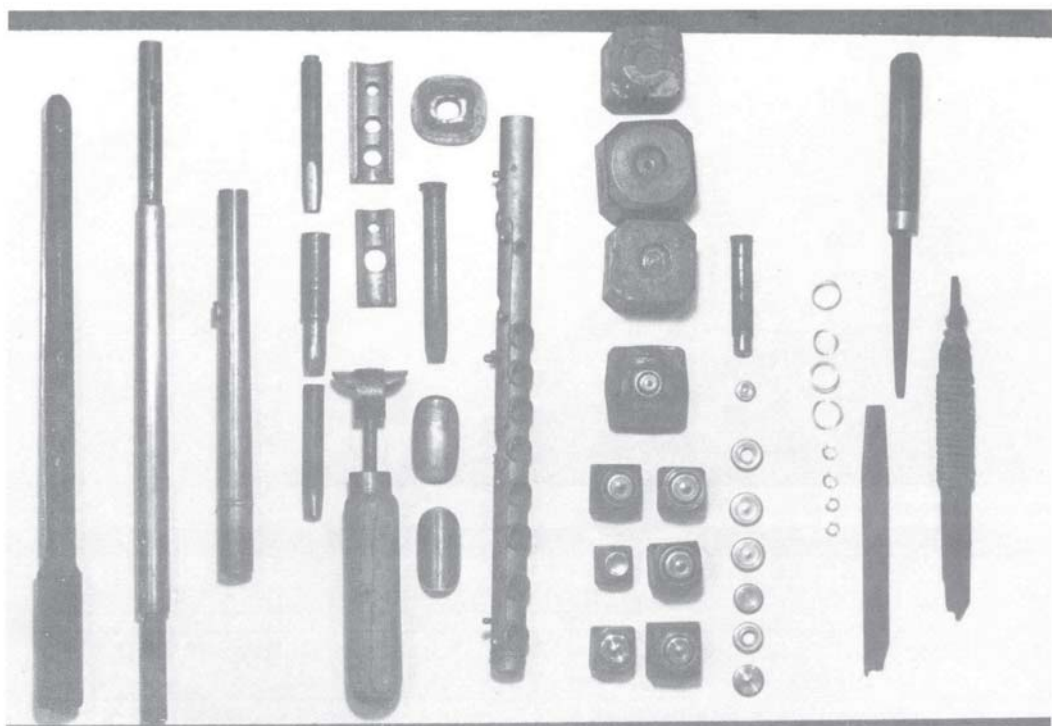


Foto: Lenski

Ensemble der originalen Lot-Werkzeuge, wie Karl Lenski sie am 31. Oktober 1987 in Paris entdeckte. Von links nach rechts sehen wir: Räumer für Holzflöten-Kopfstück; „Mandarin“ (i.e. Modell) für Metallkopfstücke mit der legendären Lot-„Kurve“; Kopfstück mit aufgelötetem Modell für die Mundloch-Kamine; Beitel für die Formgebung des Mundloches; Formen verschiedener Mundlöcher; Hand-„Schraubstock“ für die Mundlochplatten (daneben rechts unten Formen für letzere); Flötenrohr aus „Maillechord“ (Neusilber) mit der für die Lot-Werkstatt ab 1867 charakteristischen Norm stufenweise graduierter Tonlochdurchmesser; „Positive“ und „Negative“ zum Pressen der Klappen – letztere rechts daneben; Tonlochkamine, die auf das Rohr gelötet wurden; Feilen und Handträger für Tonlöcher.

Wolfgang Amadeus Mozart

MOECK

Sonate V, C-dur, KV 14, für Flöte und Gitarre.

Eingerichtet von Volker Höh. Ed. Nr. 7017, DM 11,50

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE



Die originalen Lot-Werkzeuge.

Foto: Lenski

ZEITSCHRIFTEN / PERIODICA

Early Music. Oxford University Press. Abonnements: Walton Street, Oxford OX2 6DP, England; Redaktion: Ely House, 37 Dover Street, London W1X 4AH. Vol. XIV, Nr. 3 – Vol. XV, Nr. 3 (August 1986 – August 1987)

Oper und Tanz beherrschen den August 86. Schwerpunktthematik in XV, 2 ist die Harfe (und andere Zupferei), in XV, 3 Lully. Zwar auf damit verbundene spezielle Fragen gerichtet, sind einige Beiträge davon doch auch unter dem Gesichtspunkt eines allgemeinen Interesses mit Gewinn zu lesen. So die Untersuchung R. Lepperts von acht Gemälden, Darstellungen von Opernproben. Die Bilder des Italieners Ricci werden in Beziehung gesetzt zum englischen (Londoner) Musikleben der Zeit, gesehen mit den Augen eines Ausländers. Oder die Beschreibung eines Musikerlebens am Hofe der Grande Mademoiselle, Maria von Lothringen, zu dem auch Lully zeitweise gehörte (P.

Ranum). Daß auch Oper und Ballett im Lully-Heft einen Platz haben, versteht sich.

Eine über mehr als 20 Jahre währende Kontroverse, zwischen Mancini und Manfredini in fünf Schriften ausgetragen, hat zwar gesangspädagogische Grundlagen und den „trillo“ zum Gegenstand, läßt darüber hinaus aber Schlüsse im Bereich der Musikpraxis und Klangvorstellung zu (J. Baird in XV, 1). Erwähnt werden sollten auch eine Untersuchung über das mögliche Instrumentarium für den Faenza-Codex (T.J. McGee in XIV, 4) und neue Gesichtspunkte zum Tanz im 15. Jahrhundert, am Beispiel von Domenico u.a. mit Konsequenzen für Mensurierung und Choreographie vorgetragen von B. Sparti, gleich wichtig für Instrumentalisten (XIV, 3).

Im Bläserbereich bewegt sich eine Diskussion in XIV, 4 mit Beiträgen zur Geschichte von Chalumeau und Klarinette von C. Karp sowie A.R. Rice und

C. Lawson und im selben Heft ein Artikel von Ch. Walthall, der sich mit bekannten, aber auch unbekannten und vermutlichen Porträts von Quantz befaßt. Ein interessantes Stückchen Flötengeschichte, in dem sieben abgebildete Porträts z.T. mit Hilfe der abgebildeten Instrumente datiert und zugeordnet werden. Inkonsistenzen in der Notation diskutieren F. Neumann und D. Wulstan mit G. Pont mit Folgerungen – deutliche Standpunkte, kontrovers und spannend. (Ein Beispiel: Anfang der Flötensonate e-Moll von Händel: XIV, 3.) Zum Dauerbrenner Notation: Spielpraxis trägt auch D. Fuller bei in XV, 3: more on triplets and inequality.

Nikolaus Delius

Il Flauto dolce. Revista per lo studio e la pratica della musica antica edita della società italiana del flauto dolce. I-00195 Rom, Via Confalonieri, 5. XII-XV / April 1985 – Oktober 1986.

Die Zeitschrift der Società Italiana del Flauto Dolce hat eine Wandlung erfahren. Das Understatement schlicht einfarbiger Umschläge verbirgt eine höchst

seriöse Fachzeitschrift für alte Musik. Kein Beitrag, der nicht sorgfältige Beschäftigung mit der Thematik und sorgsame Redaktion verriete. In den vorliegenden Nummern sind mehrfach Themen zur Instrumentenkunde vertreten: L. Och über Cristofori, S. Toffolo über Instrumentenbau in Venedig zwischen 1600 und 1900, A. Bernardini über die Instrumentenmacher Fornari in Venedig und C. Palanca in Turin, R. Meucci über Trombe a chiave in Rom, P.L. Polato über venezianische Lautenmacher u.a.m.

Für Leser, die sich mit Cornamuse, Krummhorn oder auch Fagott, Flöte, Oboe oder Englischhorn in der Vergangenheit beschäftigen, sind dabei besonders die Beiträge von Bernardini und Toffolo wichtig. Auch auführungspraktische und quellenkundliche Fragen spielen natürlich eine Rolle, so in vier Referaten zur Heinrich Schütz-Woche (Urbino 1985), einem Aufsatz über den Chitarrone und seine Spielweise (Damiani) oder in der Vorstellung einer anonymen Violinschule für Liebhaber aus dem 18. Jahrhundert durch Rostirolla. M. Castellani beschäftigt sich in einem interessanten Beitrag mit der Chronologie der Flötenwerke Bachs. Sein Aufsatz „Solo pour la flûte traversière – Köln oder Leipzig?“ greift die schon von Marshall angeschnittene

Sie spielen Flöte? – aber dazu die Noten?

Ein großes Sortiment der Literatur für Blockflöte und Querflöte ist immer für Sie präsent. Selbstverständlich wird das klassische Repertoire nicht vernachlässigt – aber die »Alte Musik« hat es uns angetan. Musizieren aus alten Notenbüchern? Ja – die Faksimile-Ausgaben, die Ihnen das ermöglichen liefern wir Ihnen gerne.

Bücher über Musizierpraxis, Komponisten und Instrumente, Lehrmaterial und Studienpartituren – bitte fordern Sie unsere Bestellunterlagen an!



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

Frage auf, wann Bach die Partitur wirklich schrieb. (Wir möchten darauf noch ausführlich zurückkommen.)

Eingehende Besprechungen besonders von Neuererscheinungen aus der italienischen Fachliteratur runden den Inhalt der Hefte informativ ab. Für alle, die etwas italienisch verstehen, ist die Lektüre der Zeitschrift ein Gewinn.

Nikolaus Delius

Flûte à bec et Instruments Anciens. Revue de l'Association pour la Flûte à Bec, Rue d'Abbeville, F-75010 Paris. Heft 19-22 (September 1986 - September 1987)

Die Hefte des Jahrgangs beschäftigen sich mit allen Bereichen alter Musik. Blockflötisten finden in 19 und 20/86 zur frühen Historie ihres Instruments von C. Homo-Lechner Aufsätze und exemplarische Auflistung über antike und mittelalterliche Flöten und die Knochenflöte von St. Denis. Bauen und Reparieren werden von C. Soubeyran in 20/86 und B. Marvin (Renaissanceflöten) in 21/87 behandelt. Die Empfindsamkeit des Instruments ist auch Gegenstand eines Dialogs zwischen J.-J. Duhot und I. Oki (SOS Flûte à bec in 22/87). Die Spielpraxis findet ihren Platz wieder in der Serie von R. Troman, der sich in 19/86 diesmal mit whistle-tones befaßt.

Aus JAMS 1985 übernommen ist im letzten Heft der erste Teil einer sehr interessanten Arbeit von B. Haynes, die die Stimmungsprobleme der Bachzeit untersucht, Chor- und Kammertöne in Beziehung setzt zum geblasenen Instrumentarium der Zeit. In 21/87 zieht ein Interview mit A. Marion die Aufmerksamkeit noch sehr stark auf sich, in dem „Le premier symposium de la flûte“ eine ebenso wichtige Rolle spielt wie das Verhältnis eines der wichtigsten französischen Flötisten der Gegenwart zur „alten“ Musik. Seine Position mag vielleicht stellvertretend die des beherrschenden Instituts in Frankreich, des Pariser Konservatoriums, kennzeichnen, wo es nun eine *Classe de flûte baroque* gibt. Guten Fragestellungen (J.J. Duhot) begegnet eine sympathische Mischung aus Selbstbewußtsein und Unbekümmertheit (wenn z.B. vor Lot keine gute Böhmflöte existierte, die Blockflöte ins Mittelalter verlegt oder Rampal mit der „Entdeckung“ alter Musik in Verbindung gebracht wird). An den Früchten der Beschäftigung mit der Vergangenheit ist schwerlich noch vorbeizugehen, und man möchte sie nutzbar machen. Manches wird nun nachgeholt (was woanders vor vielen Jahrzehnten schon selbstverständlich war). Aber auch vom modernen Instrumentarium ist die Rede, und man darf gespannt sein, wie sich das angekündigte „System Marion“ (es steht in Zusammenhang mit der Gisklappe) durchsetzt.

Neben ausführlichen Verzeichnissen von Neuererscheinungen, Aufsätzen zur Biographie und Musikgeschichte (Boismortier, Philidor) zieht sich im übrigen Telemanns roter Faden durch alle Hefte: Der Abdruck des *Getreuen Musikmeister* ist jetzt bei Seite 62 angekommen (Clelia aus der C-Dur Triosonate).

Nikolaus Delius

The American Recorder, 48 West 21st Street, New York, N.Y. 10010, USA. 3 und 4/86, 1 und 2/87

Lebendigen Kontakt zur Flötistenszene vermitteln Interviews mit Eva Legêne (3/86) sowie Paul Leenhouts und Han Tol (2/87). Berichte und Anreiz zum Selbstbau von Instrumenten geben A. Zaniol (Copying old Recorders) und A. Loretto (3/86 und 3/87). In 1/87 stellt D. Lasocki den Jurastudenten Dudley Ryder vor und sein Tagebuch, dessen Einträge Bemerkungen zu Musikleben und -praxis aus der Zeit 1715-1716 enthalten, nicht sehr ergiebig, aber auch nicht uninteressant, besonders im Blick auf Tanz als gesellschaftliche Umgangsform. — Für „Baroque Etudes“ setzt sich Susan Prior ein (3/86), indem sie Quantz' *Solfeggi* und jene barocken Soli propagiert, die Giesbert vor langer Zeit als Anhang zu seiner Schule zuerst herausgab. Eine Konkordanztafel soll dazu inzwischen festgestellte Identitäten der Solostücke übersichtlich machen. Zu ergänzen wäre hier vielleicht, daß Giesbert wohl auf eine Darmstädter Quelle zurückgeht und Braun in Facsimile bei SPES ediert ist, für Fagott bei Schott. Der Name Blockwitz sollte zudem in der Diskussion nicht fehlen. Zu erwähnen wäre auch ein Bericht über Atemdruckmessung von T. Wyatt in 2/87.

Heft 4/86 enthält einen Beitrag zur Artikulation als Mittel ausdrucksvollen Spiels (Scott Reiss) mit vielen Anregungen und Beispielen von Mittelalter bis Telemann sowie einen beachtenswerten Artikel von E. Hunt über Hotteterres Blockflötengriffe, die in Beziehung gesetzt werden zur Griffweise der Traversflöte. In der Ableitung von dieser als dem Hauptinstrument Hotteterres sieht Hunt Intonationsprobleme begründet. Ein Triller „should be in tune“! Nikolaus Delius

The American Recorder, 48 West 21st Street, New York, N.Y. 10010, USA. Vol. XXVIII, No. 3 (August 1987)

Loretto: So, Sie möchten also Blockflötenbauer werden? — Oder: Kommen Sie nur rein, das Wasser ist herrlich!

Dieser Artikel enthält eine Zusammenfassung von Loretos Antworten auf Briefe, in denen er danach gefragt wurde, wo und wie man lernen kann, Blockflöten zu bauen.

1. Man studiere so viele gute originale Blockflöten wie möglich, nehme sie als Inspiration und arbeite dann ganz allein und ohne Hilfe. — 2. Man verschaffe sich so viele Informationen wie möglich durch Bücher und Artikel, durch Studium originaler Instrumente und moderner Kopien und Gespräche mit Herstellern und beginne dann selbst, indem man sich darauf verläßt, daß Hersteller und Spieler die Instrumente begutachten und Vorschläge zur Verbesserung machen. — 3. Man trete in eine große Blockflötenfabrik ein. — 4. Man trete in eine kleine Blockflötenfabrik ein. — 5. Man werde Lehrling in einem kleinen Ein- oder Zweimann-Blockflötenbetrieb. — 6. Man nehme wöchentlich Stunden bei einem etablierten Hersteller. — 7. Man absolviere einen kurzen, konzentrierten Kursus bei einem etablierten Hersteller. — 8. Man besuche einen Sommerkursus im Blockflötenbau. — 9. Man schreibe sich an einem College ein, wo Blockflötenbau gelehrt wird.

Ingeborg von Huene kontert dagegen in einem Leserbrief, daß selbst bei der besten Geschicklichkeit das Hauptproblem des Blockflötenbaus sei, sich damit auch seinen Lebensunterhalt verdienen zu können, und das erfordere Disziplin und das Setzen von Prioritäten. Man hat so viele Arbeitsstunden, daß man das Ganze genauso gut als „Lebensart“ bezeichnen und aufhören könnte, die Stunden zu zählen. Man muß Buchhaltung lernen (für die Steuer), Korrespondenz, Ablage, Rechnungsbegleichung, man muß Informationen sammeln, Leuten zuhören und mit ihnen reden, mit denen man nicht einer Meinung ist etc. Wenn man verheiratet ist, muß man einen Partner finden, der bereit ist, mit Enthusiasmus mitzumachen. Viele nette junge Lehrlinge haben unsere Werkstatt durchlaufen, und nur noch einige wenige machen Instrumente, seit sie fort sind. Man sagte mir, daß 80 % aller kleinen Geschäfte in diesem Land innerhalb von 2 Jahren aufgeben, nicht, weil sie kein gutes Produkt herstellen oder verkaufen, sondern, weil die Leute nicht wissen, wie man ein Geschäft führt. Und sie schließt ihren Brief: „Denken Sie daran, wenn Sie gern Blockflötenbauer werden wollen“.

Hermann Moeck

BÜCHER

Formenlehre

Clemens Kühn: *Formenlehre der Musik*. dtv/Bärenreiter 4460. München-Kassel 1987. 219 S., DM 16,80

Diese neue Formenlehre von Clemens Kühn stellt sich ebenbürtig in eine Reihe mit seinen Veröffentlichungen *Musiklehre* (1981) und *Gehörbildung im Selbststudium* (1985) als gelungener Versuch, das Thema einer „Formenlehre“ einmal anders aufzurollen.

Die primitive Vorstellung einer „Form“, in die man bloß noch einen „Inhalt“ wie in eine Tüte hineinzuschauen brauchte, geht nicht zu Lasten eines wissenschaftlichen Nachdenkens über musikalische „Form“, wie es seit Mitte des 18. Jahrhunderts verstärkt zu registrieren ist (Johann Mattheson: *Kern melodischer Wissenschaft* von 1737; Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste* von 1771 und 1774; Johann Georg Albrechtsberger: *Gründliche Anleitung zur Komposition* von 1790), sondern beruht eher auf einer Versimpelung der Sachverhalte, wie sie leicht in der pädagogischen Vermittlung dessen, was musikalische Form zu sein hätte, geschieht. Zumal bei solchen „Formenlehre-Lehrern“, deren kompositorische Erfahrung wohl eher dürftig war.

Mein eigener Unterricht in Formenlehre verlief autodidaktisch, da ich wegen der Kriegsergebnisse erst

INSTRUMENTENBAUSÄTZE

Spinett

Unser Bausatz basiert auf einem originalen italienischen Ottavino-Spinett von ca. 1595 im Victoria and Albert Museum, London. Der Bausatz entspricht dem Original in allen Einzelheiten. Dazu liefern wir einen Koffer im attache Stil, der das Instrument schützt, wenn es nicht gespielt wird. Die Seitenwände des Spinetts sind aus Mahagoni, der Resonanzboden aus ausgesuchtem Fichtenholz. Sämtliche Leisten sind dem Original genau nachgebildet, ebenso die Stimmwirbel und sonstige Metallteile. Vollständige Bauanleitungen einschließlich Farbfotos werden mitgeliefert. Zusammengebaut ergibt sich ein hübsches kleines Spinett nach italienischem Vorbild, das nur etwa 5 kg wiegt.



WORLDWIDE
TELESALES
Bradford
0244/2741393753

The Early Music Shop

Main Showroom, Sales and Postal Service

Dept T., 28 Sunbridge Road, Bradford,
West Yorkshire BD1 2AE.

Tel: (0274) 393753

mit 26 Jahren zum geregelten Studium kam. Mein Leitfaden war Stephan Krehls *Musikalische Formenlehre* (Leipzig 1911 und 1914). Ich bin hierbei nicht schlecht gefahren. War Krehl doch ein zuverlässiger Rührer durch die Elemente der musikalischen Schreibweise, durch Gattungen und Formen. Doch lag der Schwerpunkt weniger in der Analyse von Werken als in der Anregung zu selbständiger Arbeit durch Aufgabenstellungen. Also Formenlehre als ein Weg zur eigenen Komposition durch etablierte Formen (vor allem des 19. Jahrhunderts) hindurch.

Ganz anders Hans Mersmann mit seiner *Musiklehre* (Berlin 1929). Mersmann war der Meister der großen Synthese, fußend auf Ernst Kurths Anschauung von der Melodie als „strömender Kraft“. Er bekämpft „die Einstellung der älteren Formenlehre, welche das Große durch Addition aus dem Kleinen erklärt“. Ihm ist (eingedenk seines Melodiebegriffs) Form „die lebendige, stets wechselnde Gleichung zwischen Kraft und Raum. Form ist die Projektion der Kraft in den Raum“.

Die *Formenlehre der Musik* von Lemacher/Schröder (Köln 1962) nimmt selbstverständlich Gedanken von Mersmann mit auf, fußt aber auch auf anderen entsprechenden Texten unseres Jahrhunderts (Ernst Bücken: *Geist und Form im musikalischen Kunstwerk* von 1929; Hermann Erpf *Der Begriff der musikalischen Form* von 1914; Hugo Leichtentritt: *Musikalische Formenlehre* von 1952; Erwin Ratz: *Einführung in die musikalische Formenlehre* von 1951). Obwohl so durchaus modernen Geistes, ist dieser Text ein Lehrbuch im alten Sinne, mit vielen Notenbeispielen, aber eher zur Lösung musikalischer Aufgaben neigend als zum Nachdenken anregend.

Wolfgang Stockmeiers *Musikalische Formprinzipien – Formenlehre* von 1967 (Köln) geht hier schon weiter. Allein der Titel verrät, daß die Darstellung sich endgültig lösen will von Vermittlung „fester“ Formen, sondern dem zuneigt, was „Formung“ ist. Sein Problem ist, wie man Formschemata (denn die wurden doch im Grunde immer wieder gelehrt) und individuelle Form voneinander lösen könnte in der Darstellung einer Formenlehre, andererseits aber, wie man beides aufeinander zu beziehen hätte. Denn wie kann man individuelle Form erkennen, wenn sie nicht von einem schematischen Substrat abhebbar ist?

Was nun Kühns Buch von all den genannten unterscheidet, ist nun doch eine ganze Menge. So viel wie hier haben auch Lemacher/Schröder und Stockmeier nicht aufzubieten an Beispielen aus dem Bereich der neuen und neuesten Musik. Sie in eine „Formenlehre“ mit hineinzuziehen, ist ein besonderes Verdienst Kühns. Das war aber nur möglich, weil er wie vorher keiner in dieser Entschiedenheit das, was Formung ist (also die Tätigkeit des Komponisten, mehr noch sein

Denken), zum Gegenstand seiner Darstellung macht. Insofern ist hier ein neues Buch entstanden, das selbstverständlich das, was Carl Dahlhaus, Diether de la Motte, vorher aber Arnold Schönberg und Anton Webern und dann Rudolf Stephan zum Komplex Form und Formung zu sagen hatten, mit in seinen Gedankengang einbezieht, aber eigener Art ist.

Kühn will nichts Geringeres als einen Einblick in Wesen und Art formalen Gestaltens und in die sich darin niederschlagende Denkweise des Komponisten geben. Und daher sind alte und neue Musik selbstverständlich umfassend mit eingeschlossen: Perotin, Machaut, Josquin, Bach und Schönberg. Zumal in ältester und neuester Musik eben nicht Formen, sondern nur Prinzipien der Gestaltung zu erkennen sind. Denn Formen im engeren Sinne liegen eher zwischen Bach und Brahms. Hier aber sind für Kühn formale Modelle nur nachträgliche Abstraktionen, ihre Schemata daher nur Hilfsmittel der Orientierung. Das 1. Kapitel Kühns heißt „Formgebung und Zusammenhang“. Hier wird das Verhältnis von Detail und Zusammenhang entscheidend. Form setzt den Formungswillen des Komponisten voraus. Wichtig ist hierbei auch die psychologische Seite, die den Hörer angeht, sei er nun Experte oder Laie. Denn: Zusammenhang zu erkennen ist nur möglich, wenn im Hörer Erinnerung und Erwartung mitspielen können. Hier wird spätestens deutlich, daß Kühn sich auch den interessierten Laien als Leser wünscht. Andererseits aber setzt er beim Leser den Besitz von Bachs Inventionen und Wohltemperiertem Klavier voraus, weiter die Klaviersonaten von Mozart und Beethoven und die Kinderszenen von Schumann. Das heißt, wenn schon ein Laie als Leser gewünscht wird, denn müßte es ein klassisch gebildeter Klavierspieler sein. Auch hier sehe ich eine neue Komponente gegenüber älteren Büchern, aber ich glaube, sie ist noch nicht entschieden genug durchgebildet.

Im 2. Kapitel „Bewegung“ erscheinen Beispiele von der Gregorianik über Ockeghem, Monteverdi und Vivaldi zu Bach. Im folgenden Kapitel „Gleichgewicht“ werden dargestellt Organum, Musik zum Tanz, Periode und Satz, Liedform und Gruppierung. Im Kapitel „Logik“ erscheinen Haydn, Beethoven, Brahms, Mahler, Schönberg, Lutoslawski, Boulez und Ligeti. Die nächsten Kapitel heißen: Im Gefolge des Vokalen, Affekt und Drama, Das Ereignis der Reprise, Die Idee des Zyklischen sowie Bindung und Freiheit (mit den Abschnitten: Spiel mit Erwartungen, Komponierte Form, Zwischen den Welten, Individualisierung).

Der Leser kann einsteigen, so schlägt Kühn vor, wo er will. Er hat recht, denn die Fülle der Beispiele, vor allem aber die Fülle an Anregungen zum Denken und

TRIOS MIT KLARINETTE

Eine Auswahl

Isang Yun

RONDELL
für Oboe, Klarinette und Fagott
(1975)

Spielpartitur
DM 18,00

Sadao Bekku

TRIO D'ANCHES
für Oboe, Klarinette und Fagott
(1953)

Studienpartitur
● DM 12,00

John Harbison

VARIATIONS
for violin, clarinet
and piano (1986)

Partitur und Stimmen ■ DM 65,00

Ernst Krenek

TRIO
für Klarinette, Violine und Klavier
op. 108

Stimmen
DM 18,00

Dieter Acker

GLOSSEN
Trio Nr. II für Klarinette, Violoncello und Klavier
(1968)

DM 24,00

Walter Piston

THREE PIECES
for flute, clarinet
and bassoon
(1926)

Stimmen
■ DM 72,00

Andrew Thomas

"FEAR NO MORE
THE HEAT O' TH'
SUN" for Clarinet,
Harpsichord and
Bassoon (1975)

3 Spielpartituren
✱ DM 36,00

Wolfgang Steffen

TRIO
für Oboe, Klarinette und Fagott op. 2

Stimmen
DM 18,00

Thomas Jefferson Anderson

INTERMEZZI
for clarinet, alto
sax and piano
(1983)

DM 18,00

Martin Christoph Redel

MOBILE
für Oboe, Klarinette und Fagott op. 24

Spielpartitur
DM 18,00

Jolyon Brettingham Smith

"WIND IN THE
REEDS"

5 sketches for
oboe, clarinet and
bassoon (1975)
Spielpartitur
DM 12,00

Isang Yun

RENCONTRE
pour clarinette,
harpe (ou piano) et
violoncelle (1986)

DM 46,00

■ = Associated Music Publishers, Inc., New York

✱ = Margun Music, Inc., Boston

● = Ongaku no tomo sha, Tokyo



BOTE & BOCK



Nachdenken in Musik sind beispielhaft. Allein schon die einleitenden Gedanken über Wiederholung, Variante, Verschiedenheit und Beziehungslosigkeit (wobei das letzte Wort durch neueste Kompositionen herausgefordert ist) vermöge „Augen und Ohren“ zu öffnen. Wie nebenbei erscheinen immer wieder Gedankenblitze zur Erhellung (etwa im Hinblick auf die repetitive Musik von Terry Riley, wenn hier die unaufhörliche Wiederholung als „Magie des Immergleichen“ bezeichnet wird). Im Kapitel „Logik“ heißt es (S. 75): Fortspinnung geht immer assoziativ von einem zum anderen weiter, Gruppierung hält eines mit dem anderen in Gleichgewicht, Entwicklung ist Ausdruck musikalischer Logik, ist Ergebnis aus Vorigem und Ausgangspunkt zum Folgenden, entwickelnde Variation (bei Brahms, Mahler und Schönberg) ist Hervorbringung und Verwandlung (S. 82), Klangfarbenkomposition ist Prozeß von Steigerung und Verlöschen (S. 96, sicher bei Ligeti beobachtet).

So werden in dieser Kürze Fortspinnung, Gruppierung, Entwicklung, entwickelnde Variation und Klangfarbenkomposition zu sprachlich schnell greifbaren Gebilden, die eben in dieser Kürze doch nicht „verkürzt“ erscheinen und daher der Erkenntnis dienen. Man könnte so fortfahren. Aber ich wollte hier nur Appetit zum Selbstlesen machen. Für mich jedenfalls war die Lektüre ein Gewinn. *Walter Gieseler*

Empfehlenswerte Lektüre

Herbert Chlapik: Die Praxis des Notengraphikers. Wie entstehen unsere Noten? Doblinger, Wien. Nr. 09583. DM 30,-

Der Titel legt es nicht unbedingt nahe: Eigentlich handelt es sich hier schon fast um ein Lehrbuch. Herbert Chlapik, Notengraphiker in 2. Generation, hat hier einen Band zusammengetragen, der unbedingt beachtet werden muß.

Nach einer einführenden Übersicht über die Entwicklung des Musikaliendruckes vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart – Stichworte: Notensatz, Notenstein, Stempelaufzeichnung, Notaset, Notenschreibmaschine und Computer – kommt Chlapik zur Sache: Er breitet das gesamte erforderliche Grundlagenwissen anschaulich aus, von der Arbeitsvorbereitung am Manuskript über die Vorausberechnung der fertigen Notenseite bis hin zur Druckvorlage, dem eigentlichen Ziel der Arbeit. Erstmals in dieser Form stellt er die zahlreichen (nicht immer unkomplizierten) „Stichregeln“ vor, die sich etwa seit der Mitte des 19. Jahrhunderts herausgebildet haben, aber eigentlich nie über die einzelnen Stechereien hinaus publik geworden sind.

Dieses Buch ist außerordentlich wichtig und eine empfehlenswerte Lektüre „in Zeiten eines immer spürbareren Mangels an kompetenten Notengraphikern“ (Vorwort). Es kann dazu beitragen, die Basis für dieses „Kunsthandwerk“ zu verbreiten. *Reinhold Quandt*

Biographisches Album

Werner Menke: Georg Philipp Telemann – Leben, Werk und Umwelt in Bilddokumenten. Heinrichshofen-Bücher. Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven 1987. 187 S., DM 98,-

Daß Telemann zu seiner Zeit höher angesehen war als Bach, glaubten ihm Musikwissenschaftler des 19. Jahrhunderts übelnehmen zu müssen. Hugo Riemann (1849-1919) ernannte ihn zum „Vielschreiber“, doch schon sein Schüler Max Schneider (1875-1967) versuchte das zu korrigieren; er sah in Telemann „das eigentliche Bindeglied zwischen Barock und Klassik“, ähnlich Romain Rolland (*Voyage musical au pays du passé*, Paris 1919). Zu vermerken ist aber, daß die Telemann-Forschung bis heute einen merkwürdigen Rechtfertigungscharakter behalten hat.

Werner Menke, ehemals Kirchen- und Schulmusiker, der in den 30er Jahren über Telemann promoviert hat, legt hier nun ein biographisches Album für den praktischen Gebrauch der vielen Telemann-Sympathisanten vor.

Bei den Bildern hätte man sich vollständige Quellenangaben gewünscht. Das mindert aber nicht den Werner Menke zu zollenden Respekt.

Hermann Moeck

Für Genießer

Imtraud Krüger-Tarr: Scarlatti, Tartini, Broccoli – 100 kleine Küchen-Soli für Genießer. Herder, Freiburg 1986. 128 S., DM 19,80

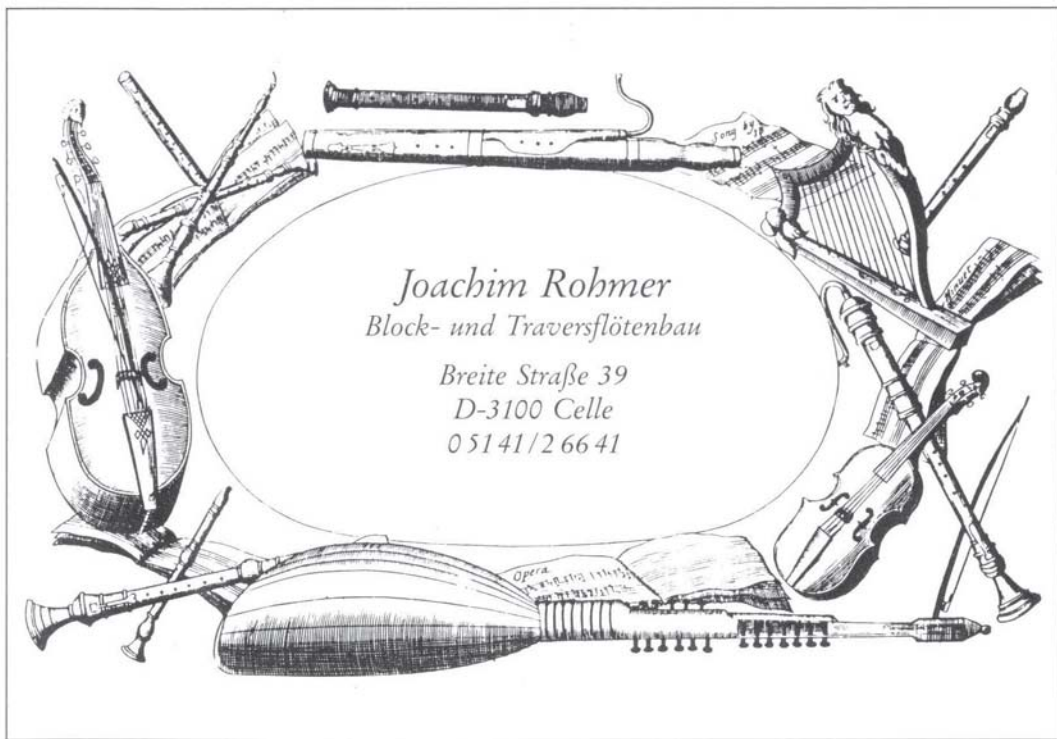
Ein sehr zu empfehlendes fast vegetarisches Nobelkochbuch der Frau Edward Tarrs, die oft hungrige feinschmeckerische Musiker zu Gast hat. *Scarlatti* = Milch bzw. Käse etc., *Tartini* = Gebackenes und *Broccoli* = Gemüse aller Art. Also dann: Gluck, Gluck und Frescobaldi (die zitiert die Autorin aber nicht).

Hermann Moeck

Amerikanische Dissertationen

Aus den neuesten Verzeichnissen amerikanischer und britischer Dissertationen Arbeiten, die für TIBIA-Leser von Interesse sein könnten:

Adams, George Calvin: Realizing a Performing Edition of Vivaldi's Bassoon Concertos with Piano



Accompaniment (DMA 1984 The University of Texas at Austin)

Berdahl, Susan: The First Hundred Years of the Boehm Flute in the United States, 1845-1945: A Biographical Dictionary of American Boehm Flutemakers (Vol. I - III) (PhD 1986 University of Minnesota)

Bohnet, Andra Anne Cook: The Transcription as a Supplement to Nineteenth-Century Flute Repertoire (PhD 1985 Texas Tech University)

Bondurant, Kathleen Alice: Twentieth-Century Flute Performance Techniques in Selected Compositions (Interviewing) (PhD 1984 New York University)

Burnette, Hermann H.: Saxophone Performance Problems: Causes and Solutions (DA 1985 Ball State University)

Burns, James Milton: Some Acoustical Principles Affecting the Intonation of Band Instruments (Brasswind, Woodwind) (ED D 1984 Fairleigh Dickinson University)

Callahan, Gary Luther: The Measurement of Finger Dexterity in Woodwind and Brass Instrumentalists: A Developmental Study (PhD 1986 The Ohio State University)

Clark, Stephen Lee: Leon Russianoff: Clarinet Pedagogy (DMA 1983 The University of Oklahoma)

Combs, Julia Carolyn: Six Oboe Sonatas by Giuseppe Sammartini (Sibley Manuscript S. 189) with Critical Commentary and a Performing Edition of Sonata Five: A Lecture Recital together with Three Other Recitals (DMA 1985 North Texas State University)

Dow, William Bradford: The Acrylic Flute Array: The Development of New Flute Resources from Experimental Music (PhD 1983 University of California, San Diego)

Duhaime, Ricky Edward: A Neglected Clarinet Concerto by Ludwig August Lebrun: A Performing Edition with Critical Commentary. A Lecture Recital, together with Three Other Recitals (Germany) (DMA 1986 North Texas State University)

Flora, Reis Wenger: Double-Reed Aerophones in India to AD 1400 (PhD 1983 University of California, Los Angeles)

Flum, Robert A. jr.: The Use of the Alto, Bass, and Contrabass Clarinets in Selected Wind Band Compositions written between 1951 and 1972 (Instrument, Conducting, Music, Scoring, Arranging) (DA 1985 University of Northern Colorado)

Gwozdz, Lawrence Stephen: A Comprehensive Performance Project in Saxophone Literature with an Essay

Consisting of a Translation of Jaap Kool's „Das Saxophon“ (Germany) (D.M.A. 1984 The University of Iowa)

Hamilton, Amy Sue: *The Relationship of Flute Construction to the Symphonic Role of the Flute and Orchestral Performance Practice in the Nineteenth Century* (D.M.A. 1984 Northwestern University)

Harris, Edward Carl: *Original Twentieth-Century Works for Solo Clarinet and Wind Ensemble by American Composers: An Analytical and Stylistic Study (Literature, Conducting)* (D.A. 1985 University of Northern Colorado)

Hefner, Donald L.: *The Tradition of the Paris Conservatory School of Oboe Playing with Special Attention to the Influence of Marcel Tabuteau (Georges Gillet; France)* (Ph.D. 1984 The Catholic University of America)

Hill, James Walter, IV: *The „D Major Clarinet Concerto“ by Theodor von Schacht (1748-1823): A Lecture Recital Together with Three Additional Recitals of Selected Works of Brahms, Richmond, Rossini, Crusell, Reger, and Others (Thum und Taxis, Regensburg)* (D.M.A. 1985 North Texas State University)

Lancaster, Linda Karen: *Baroque Performance Practices with Specific Reference to Ornamentation for the Flute in Works by Couperin and Telemann* (M.A. 1982 California State University, Long Beach)

Lasocki, David Ronald Graham: *Professional Recorder Players in England, 1540-1740. (Volumes I and II)* (Ph.D. 1983 The University of Iowa)

Levinowitz, Arthur: *A Criterion-Related Validity Study of Three Sets of Rating Scales Used for Measuring and Evaluating the Instrumental Achievement of First and Second Year Clarinet Students (Facet-Factorial Individual-Differences, Continuous, Edwin E. Gordon, Additive)*. (Ph.D. 1985 Temple University)

MacDonald, Martha Frances: *The Clarinet in Twentieth-Century Dutch Chamber Music* (D.M.A. 1986 The University of Texas at Austin)

Mackenzie, Nancy Mayland: *Selected Clarinet Solo and Chamber Music of Darius Milhaud (France)* (D.M.A. 1984 The University of Wisconsin-Madison)

McLaughlin, Dennis Brian: *An Investigation of Performance Problems Confronted by Multiple-Woodwind Specialists*. (Ed.D. 1985 Columbia University Teachers College)

McLaurin, Donald Malcolm: *The Life and Works of Karel Husa with Emphasis on the Significance of His Contribution to the Wind Band (Ensemble, Orchestra, Pulitzer; Czechoslovakia)*. (Ph.D. 1985 The Florida State University)

Moxness, Paul C.: *A Comprehensive Performance Project in Saxophone Literature with an Essay Consisting of Three Performance Editions of Sonatas by Henry Eccles and General John Reid*. (D.M.A. 1985 The University of Iowa)

Neuhaus, Margaret Newcomb: *Six Flute Concertos by Johann Baptist Wendling: A Performing Edition*. (D.M.A. 1984 American Conservatory of Music)

Nums, Larry Roger: *An Analysis of Selected Stimulus-Response Paradigms on the Acquisition of Initial Digital Motor Performance Skills on the Baroque Soprano Recorder (Volumes I and II)* (M.A. 1983 The University of Rochester, Eastman School of Music)

Nygren, Dennis Quentin: *The Music for Accompanied Clarinet Solo of Claude Debussy: An Historical and Analytical Study of the „Premiere Rhapsodie“ and „Petite Prince“ (France)* (D.M. 1982 Northwestern University)

Peters, Jeffrey Thomas: *An Exploratory Study of Laryngeal Movements During Performance on Alto Saxophone* (M.M. 1984 North Texas State University)

STEFAN BECK

INSTRUMENTENBAU HISTORISCHER
HOLZBLASINSTRUMENTE



Instrumente der Barockzeit und Frühklassik

TRAVERSFLÖTEN nach Grenser, Crone, Raingo, Hotteterre, Lot, Quantz, Rottenburgh
OBOEN nach Dupuis, Denner, Eichentopf, Schlegel, Cosins, Rottenburgh
KLARINETTEN nach Denner, Schlegel
CHALUMEAUX nach Denner

Instrumente der Renaissance

KRUMMHÖRNER nach I MILLA, mit auswechselbaren Schalltrichern,
TRAVERSFLÖTEN, CORNAMUSEN

Restaurierung und Reparatur

STEFAN BECK · NORDHAUSER STRASSE 31 · D 1000 BERLIN 10 · TELEFON 030/3449780

Peterson, Michelle Lynn Cole: *The Flute as a Performance Resource since 1900* (M.A. 1984 California State University, Long Beach)

Prime, Dennis Gordon: *The Clarinet in Selected Works of Bela Bartok and Igor Stravinski*. (D.M.A. 1984 The University of Wisconsin-Madison)

Rainey, Thomas Edward: *A Flute Manual and Reference Book for Both College Instructors in the Training of Public School Music Educators and Those Currently Teaching Public School Music* (Ed.D. 1983 University of Pittsburgh)

Richards, Edwin Michael: *Microtonal Systems for Clarinet: A Manual for Composers and Performers* (Ph.D. 1984 University of California, San Diego)

Ross, David Eugene: *A Comprehensive Performance Project in Clarinet Literature with an Organological Study of the Development of the Clarinet in the Eighteenth Century. (Volumes I and II)* (D.M.A. 1985 The University of Iowa)

Sampen, John William: *Chance Music-Notation and Performance for the Saxophonist* (D.M. 1985 Northwestern University)

Stier, John Charles: *A Recorded Anthology of Twentieth-Century Music for Unaccompanied Clarinet: 1919 to 1959* (D.M.A. 1982 University of Maryland)

Street, William Henry: *Elise Boyer Hall, America's First Female Concert Saxophonist: Her Life as Performing Artist, Pioneer of Concert Repertory for Saxophone and Patroness of the Arts (Massachusetts)* (D.M. 1983 Northwestern University)

Swor, William Francis: *The Fusion of Wind Instrument Sounds* (D.M.A. 1978 The University of Texas at Austin)

Britische Dissertationen

Jenkins, D.: *Woodwind Instruments in France 1690-1750 - their Makers, Theoreticians, and Music*, 2 Bd. (Edinburgh University 1973)

Margret Löbner
Fachhandlung für Blockflöten
und historische Holzblasinstrumente.
Beratung und Ausführung aller
Serviceleistungen.

Osterdeich 59a
2800 Bremen
Tel. 04 21 / 70 28 52

Alle Dissertationen zu bestellen bei: University Microfilms International, White Swan House, Godstone, Surrey RH9 8LW, England.

Neueingänge

Dietrich Bartel: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber Verlag, Laaber, 1985

Michael Dickreiter: *Musikinstrumente*. dtv/Bärenreiter, Kassel-München, 1987

Nikolaus Harmoncourt: *Der musikalische Dialog*. dtv/Bärenreiter, Kassel-München, 1987

Walter van Hauwe: *Moderne Blockflötentechnik, Band 1*. Schott Verlag, Mainz, 1987

Regula Müller: *Gespräche mit Flötisten II*. Salm Verlag, Bern, 1987

Musical Life in Sweden von P.A. Hellquist, G. Bergendal, G. Petersén, M. Ramsten, L. Westin, A. Björnberg, H. Karlsson. Svenska Institutet, Stockholm, 1987

Günther von Noé. *Der Vorschlag in Theorie und Praxis*. Doblinger, Wien, 1986

Curt Riess: *Meine berühmten Freunde*. Herder Verlag, Freiburg, 1987

TIBIA - Sonderdrucke

Bauer, C. Ch.: *Gebräuchliche Verzierungen für das Querflötenspiel im Frankreich des 18. Jahrhunderts*. Ed. Nr. 4023, DM 7,20

Boehm, Th.: *Schema zur Bestimmung der Löcherstellung auf Blasinstrumenten*. Reprint v. 1867. Eingeleitet und kommentiert v. K. Ventzke. Nachwort von O. Steinkopf. Ed. Nr. 4020, DM 7,20

Drechsel, F.: *Kompendium zur Akustik der Blasinstrumente, nach V.-Ch. Mahillon*. Ed. Nr. 4019, DM 7,20

Köneke, H. W.: *Skizzen zu einem neuen Blockflötenunterricht*. Ed. Nr. 4018, DM 3,00

Thieme, U.: *Die Affektenlehre im philosophischen und musikalischen Denken des Barock*. Vorgeschichte, Ästhetik, Physiologie. Ed. Nr. 4032, DM 5,50

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE



VORSCHAU FRÜHJAHR 1988

UNIVERSAL QUERFLÖTEN EDITION

herausgegeben von Gerhard Braun

Béla Bartók

RUMÄNISCHE VOLKSTÄNZE

bearbeitet für Flöte und Gitarre
von Arthur Levering

UE 18661

Erscheint Frühjahr 1988

Bartók - Arma

SUITE PAYSANNE HONGROISE

Transkription für Flöte und Klavier

UE 18666

Erscheint Frühjahr 1988

Norma Beecroft

TREE PEZZI BREVI

für Flöte solo

UE 18031

Erscheint Frühjahr 1988

Beethoven / Böhm

ADAGIO

für Flöte und Klavier

(Journal pour la Flüte Nr. 12)

UE 18091

Erscheint Frühjahr 1988

UNIVERSAL OBOEN EDITION

herausgegeben von Gunther Joppig

Charles Fargues

FANTASIE ÜBER THEMEN AUS „DER FREISCHÜTZ“

von C.M. von Weber, op. 7

für Oboe und Klavier

herausgegeben von Gunther Joppig

UE 17535

Erscheint Frühjahr 1988

Franz Wilhelm Ferling

18 ÜBUNGEN FÜR OBOE OP. 12

herausgegeben von Gunther Joppig

in Zusammenarbeit mit Anthony McColl

UE 17518

Erscheint Frühjahr 1988

UNIVERSAL FAGOTT EDITION

herausgegeben von M. Turkovic, W. Waterhouse und G. Joppig

HAYDN / DIETER

6 DUETTINOS

für 2 Fagotte

herausgegeben von William Waterhouse

UE 18121

Erscheint Frühjahr 1988

UNIVERSAL EDITION WIEN

Zeitschrift für Spielmusik, Jahrgang 1986

– verschiedene Anbauegebiete –

Cesar Marinovici: *Volkstänze aus Osteuropa und Asien – I, für Blockflöten (SSAA) mit Gitarrenbegleitung, ZfS 560/561.*

Francesco Durante (1684-1755): *Solfeggio e-Moll, für Sopranblockflöte und Gitarre, hrsg. von R. Luckhard, ZfS 562.*

Anthony Holborne (–1602): *„Pavans, Galliards, Almains and short Aeirs“ 1599 und 1607, zu fünf Stimmen für Blockflöten oder andere Melodieinstrumente, hrsg. von H. Mönkemeyer, ZfS 563/564.*

Michel de la Barre (ca. 1675-1743): *Septieme Suite (1713), für zwei Blockflöten, hrsg. von U. Thieme, ZfS 565.*

Georg Friedrich Händel (1685-1759): *Arien aus Opern, für Altblockflöte bearbeitet von Peter Prelleur (London 1735), hrsg. von G. Braun, ZfS 566/567.*

Cesar Bresgen: *Spanische Suite, für fünf Blockflöten (SAATB), ZfS 568/569.*

Eberhard Werdin: *Weihnachtslieder zu Zweien, für zwei Blockflöten (SA), ZfS 570/571.*

Moock Verlag, Celle. Einzelnummer (SpP) DM 4,40, Doppelnummer (SpP) DM 6,80. Auch für DM 30,- (Inland) im Jahresabonnement erhältlich.

Anders als beim Weinbau, wo die Qualität des Jahrgangs mehr dem Wetter als dem Winzer obliegt, müssen bei der *Zeitschrift für Spielmusik* Fragen des Geschmacks, der Spielbarkeit, Instrumentation und des Stils immer wieder miteinander abgewogen werden. Es gilt lobenswert hervorzuheben, daß mit dieser Reihe – inzwischen im 55. Jahrgang – Laiensembles die Möglichkeit erhalten, an der Entwicklung neuerer und älterer Literatur teilzunehmen. Der Jahrgang 1986 hatte das 17. und 18. Jahrhundert als Schwerpunkt, dazu einen folkloristischen Beitrag und zwei neuere Vertreter der Blockflötenliteratur – sollte man Bresgen immer noch zu den neueren zählen.

Das interessanteste der im Rahmen der ZfS erschienenen Werke der alten Musik dürfte die von Ulrich Thieme sorgfältig herausgegebene *Suite* von de la Barre sein. Der Komponist war als Zeitgenosse Hotteterres

und Philidors an der Pariser Oper tätig. Seine Werke galten als die ersten im Druck erschienenen, ausdrücklich für Traversflöte bestimmten Kompositionen. Die für zwei Blockflöten eingerichtete Suite hat die Satzbezeichnungen Prelude, Allemande, Fugue und Gavotte (Gracieusement).

Im Rahmen eines Lehrwerkes für Blockflöte hatte Peter Prelleur 1735 Übertragungen aus *Arien* bekannter Opern (vorzugsweise von G. F. Händel) vorgenommen. Aus dieser Sammlung hat Gerhard Braun Material ausgewählt (Arien aus *Floridante*, *Alexander*, *Scipio*, *Admetus*, *Partenope*, *Siroe* und *Flavius*), das mit seinen typisch barocken Spielfiguren dem heutigen Blockflötenspieler authentisches Übungsmaterial des 18. Jahrhunderts bietet. Fingertechnik, kantables Spiel, Phrasierung und Artikulation können an diesen kurzen ungeleiteten Stücken gut erarbeitet werden.

Zierlich und schlicht ist das *Solfeggio e-Moll* von F. Durante. Zumindest für den Blockflötenspieler ist es bereits im Elementarbereich spielbar und trotzdem klangvoll. Begrüßenswert ist die Einrichtung für Gitarre, ein erläuterndes Vorwort ist vom Herausgeber leider nicht beigelegt worden.

Anders Mönkemeyers Ausgabe von Holbornes *Pavans, Galliards*..., der ausführliche und für den Spieler aufschlußreiche Erläuterungen zu den fünfstimmigen Sätzen gibt. Die von Holborne für Streichinstrumente gedachten Tänze (*Paduana* „*Patiencia*“, *Galliard* „*Hermoza*“, *Paduana* „*The image of Melancholly*“, *Galliard* „*Ecce quam bonum*“, „*The Honie-suckle*“ und „*Heigh ho holiday*“) liegen nun für Blockflötenquintett vor. Die jeweils günstigste Lage für Blockflöten ist im Vorspann der einzelnen Sätze aufgeführt. Auffällig ist, daß eine Reihe der Stücke bereits mit den beiden oberen Stimmen und dem Baß dreistimmig dargestellt werden können, so z.B. „*Heigh ho holiday*“ der vorliegenden Ausgabe.

Marinovici's *Volkstänze aus Osteuropa und Asien* mit der Besetzung SSAA und Gitarre werden besetzungstechnisch manchem Ensemble entgegenkommen. Der Serbische Tanz und der darauf folgende Griechische Tanz hat Bewegung und Feuer, Liebhaber dieser Musik kommen wohl auf ihre Kosten.

Manches Folkloristische spiegelt sich in der *Spanischen Suite* von Bresgen wider: Die fünf mittelschweren

Sätze für Blockflötenquintett haben thematisches Material aus andalusischer und asturischer Volksmusik.

Werdin hat sich bemüht, Weihnachtslieder des 15. - 17. Jahrhunderts zusammenzustellen und mit einer Blockflötenstimme zu unterlegen. Liebhaber leichter Instrumentalmusik haben hier Zugriff auf einfache und melodische Spielliteratur.

Meinung Meinung nach, aber hier wird man unterschiedlich urteilen, dürften für zukünftige Jahrgänge stärker alte und zeitgenössische Musikbeiträge aufgegriffen werden, zuungunsten der zuletzt genannten folkloristischen Werke. Lobenswert zu erwähnen bleibt jedoch die Vielfalt der Epochen und Stilrichtungen.

Eckehard Mascher

Wesentliche Ergänzung

Mittelalterliche Spielmannstänze aus Italien, Teil II, hrsg. von J. Ulsamer. Moeck Verlag, Celle. Ed. 2515. DM 13,90

Der 1. Teil der *Mittelalterlichen Spielmannstänze aus Italien*, noch von Josef Ulsamer gemeinsam mit Sebastian Kelber herausgegeben, gehört inzwischen zum festen Bestandteil des Mittel- und Oberstufenunterrichtes auf der Blockflöte.

Ulsamer legt mit dem zweiten Teil eine wesentliche Ergänzung vor. Besonders die beiden „langsamen“ (diesen Tempovorschlag macht der Herausgeber sinnvollerweise im Vorwort) Tänze „Lamento di tritano“ und „La manfredina“ sind so wunderschön, daß sie es verdient haben, jetzt in dieser verantwortungsvollen Ausgabe vielen zugänglich zu sein.

Eckart Hübner

Monumenta practica

Aus der Reihe Monumenta Musicae ad Usum Practicum, hrsg. von H. Mönkemeyer:

Bd. VII – Thomas Simpson: OPUSCULUM Newer Pauanen/Galliarden/Couranten/vnd Volten. Moeck Ed. 9007, DM 21,--

Bd. VIII – Thomas Simpson: OPUS Newer Paduanen, Galliarden, Inraden, Canzonen, Ricercaren ... Moeck Ed. 9008, DM 21,--

Bd. IX/X – Giovanni Dom. Rognoni Taeggio: Canzoni zu 4 und 8 voci.

Teil I: Canzonen zu 4 Stimmen, Moeck Ed. 9009, DM 19,50

Teil II: Doppelchörige Canzonen zu 8 Stimmen, Moeck Ed. 9010, DM 17,--

Moeck Verlag, Celle

Das Layout des Umschlags signalisiert schon: *MONUMENTA*, eine Denkmalreihe also. Hin und wieder täte es gut, darüber nachzudenken: Was ist Denkmal? Im vorliegenden Fall soll nicht nur erinnert, bewahrt werden. „Ad usum practicum“ ist Brücke auch zur Musizierpraxis heute. „Interessante Denkmäler europäischer Tonkunst in Neuausgaben...“, die einerseits der Musikforschung dienen, andererseits aber auch den Freunden alter Musik Werke zur Verfügung stellen..., die bisher nicht oder nur schwer zugänglich waren.“ Darin stecken hohe Ansprüche, die Verlag und Herausgeber an sich selbst stellen. Wie bei dem Namen Mönkemeyer zu erwarten – sie werden nicht enttäuscht. Subjektiv gibt es für mich nur eine Einschränkung: Was als Studienpartitur glänzend ist, kann ich von einem Notenpult in üblicher Entfernung nicht oder oft nur schwer lesen, es sei denn mit besonderer Brille. Mit den Freunden der alten Musik sind ja sicher vor allem die praktizierenden gemeint, unter denen es vielleicht solche mit ähnlichen Problemen gibt? Trotzdem: Gesamterscheinung des Notenbildes, Sauberkeit und Einteilung des Satzes sind untadelig, und wenn man bedenkt, daß Herausgeber und Hersteller dieselbe Person sind, kann man nur mit neidvoller Bewunderung davorstehen.

Musik des 16. Jahrhunderts aus Sammlungen von Formschneider (1538), Vinzenzi (1588), Matthysz (1648) u.a.m. folgen in der Reihe nun zwei Bände Simpson (Frankfurt 1610 und Hamburg 1617) mit fünfstimmiger Musik und zwei Bände Rognoni mit Canzonen (Mailand 1605). In Simpsons *Opusculum* sind neben ihm Tomkins, Farmer und Dowland mit Pavanen vertreten, zu denen Simpson die Gaillarde setzte, unter ihnen „Lachrimae Antiquae Novae“ und „Mr John Langton's Pavan“.

Warum der Frankfurter Druck mit 30 Stücken *Opusculum* und die Hamburger Sammlung von 22 Nummern als *Opus* betitelt sind, wird ein Geheimnis bleiben. Während der erste fast nur Pavanen und Gallarden enthält, ist der zweite an Formen weit reicher. Den Schluß bildet hier eine „Pasameza“ mit vier Variationen.

Für Ensembles gibt es hier noch viel zu entdecken. Wenn für die Instrumentierung auch „sonderlich“ Violon genannt werden, so herrscht in den Titeln doch der Gebrauch auf „allerhand Instrumenten“ vor. Blockflöten sind meist möglich, gelegentlich wäre ein Großbaß gefragt. Auch anderes historisches Blasinstrumentarium ist zumindest in den Mittelstimmen gut einsetzbar. Die Sammlungen bieten nicht nur neue, sondern auch Literatur höchster Qualität, deren Reichtum an Fantasie es erlauben, manchen Caroubel mal für eine Weile zu vergessen.



NEU

134111 Gioachino Rossini
DER BARBIER VON SEVILLA
für Flöte und Klavier
(Fantasie Op. 157 von E. Krakamp)
REPRINT DM 17,-

134110 Giuseppe Verdi
LA TRAVIATA
für Flöte und Klavier
(Fantasie Op. 248 von E. Krakamp)
REPRINT DM 16,-

RICORDI

Des Mailänder Organisten Rognoni (der Zuname Taeggio bezeichnet die Herkunft der Familie) Sammlung enthält im ersten Teil 17 Canzonen, die Überschriften tragen (z.B. „La Lombarda“), wie man das auch von Frescobaldi kennt („La Bernardina“). Ob „La Capitania Lombarda“ eine Reverenz an Mailand ist? Schöne Stücke!

Für die vier doppelchörigen Canzonen, so ist zu hören, wird es demnächst auch Stimmhefte geben, um die Musik praktikabel zu machen. Wie aus einzelnen der originalen Stimmbücher hervorgeht, waren die Canzonen textiert. Mönkemeyer gibt die vollständigen Texte im Anhang. Es sind bekannte und wegen ihrer Schönheit wohl auch oft vertonte Verse aus dem alten Testament: Exultate Deo (Psalm 81), Quemadmodum desiderat cervus (Psalm 42), Cantate Domino (Psalm 96) und Tota pulchra es aus dem Hohelied Salomonis (4.). Auch diese doppelchörigen Canzonen zeigen deutlich das musikalische Gespür des Komponisten, seine Beherrschung mehrchöriger Technik mit effektvollen Gliederungen nach bester venezianischer Tradition, seine sicher auch textbezogen zu verstehende musikalische Ausdruckskraft. Bleibt zu hoffen, daß die – übrigens nicht besonders schwierigen – Stücke bald auch wieder zu hören sein werden – in entsprechenden Räumen.

Nikolaus Delius

Geschickte Transpositionen

Johann Sebastian Bach: Drei Sonaten f. Altblockflöte u. B.c., BWV 1033, 1034, 1035, hrsg. von M. Nitz. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven. N 1279. DM 28,-

Technisch versierten Blockflötisten, die ihr Repertoire mit Transkriptionen bereichern wollen, bietet Martin Nitz eine Neubearbeitung dreier Traversflöten-sonaten von Johann Sebastian Bach an. Die Ausgabe, die sich schon auf den ersten Blick durch sauberen Druck, ein übersichtliches Notenbild und gut plazierte Wendestellen auszeichnet, enthält die Sonaten BWV 1033, transponiert nach Es-Dur, BWV 1034 in g-Moll und BWV 1035 in F-Dur. Durch geschickte Wahl der Transpositionsintervalle ist es gelungen, den Originaltext weitgehend ohne Oktavierung wiederzugeben. Dafür wird allerdings vom Interpreten sowohl in der Umgebung von *as'* als auch in der dreigestrichenen Oktave eine perfekte Beherrschung seines Instruments verlangt. Bei der Bewältigung dieser spieltechnischen Schwierigkeiten leisten die zahlreichen Anmerkungen mit Griffen für die Spitzentöne und Oktavierungsvorschläge gute Dienste.

Im Gegensatz dazu fühlt man sich im Bereich der Artikulation ziemlich alleingelassen. Damit jeder Spieler seine eigenen Vorstellungen verwirklichen kann, ist

die Bogensetzung in der Blockflötenstimme ganz weglassen, während in der Partitur die Artikulationszeichnungen der *Neuen Bach-Ausgabe* eingezeichnet sind. Wie der Herausgeber selbst bemerkt, sind diese jedoch für die Traversflöte gemacht und können dem Blockflötisten nur wenig Nutzen bringen. Da die Bogensetzung in den überlieferten Abschriften dieser Sonaten ohnehin uneinheitlich ist, hätte man Nitz hier mehr Mut gewünscht, seine eigenen, „blockflötenge-rechten“ Artikulationsvorschläge einzubringen.

Die Generalbaßaussetzung hält – besonders in BWV 1034 – nicht jeder Kritik stand. Wenn der Herausgeber in erster Linie an eine Ausführung mit Cembalo denkt, erscheint es um so weniger verständlich, warum er die Vorzüge dieses Instruments nicht voll ausschöpft. Anstatt sich an der filigranen Verflechtung der Stimmen zu beteiligen, stört diese Aussetzung schönste Melodiebögen und perlende Sechzehntelketten immer wieder durch vollgriffige Akkorde, die im musikalischen Zusammenhang keinen Sinn haben, sondern eher zu Betonungsverschiebungen oder zur Verdeckung der Blockflötenstimme führen (1. Satz, T. 11-12; 2. Satz, T. 41-47; 4. Satz, T. 38-40 u.a.).

Wer indessen die Herausforderung annimmt, sich mit Bachs Flötensonaten zu beschäftigen, wird mit dieser Neuausgabe trotz ihrer kleinen Schwächen gut arbeiten können.

Hans-Christof Maier

Hochbarocke Kammermusik

Anne Danican-Philidor: *Ile Livre de Pièces pour la flûte traversière (la flûte à bec, violons et hautbois) avec la basse continue* (1714), hrsg. von J. P. Boulet. Generalbaßausss. von S. Filipovic. Moeck Verlag, Celle. Heft 1: *Ensembles 1-3*, Ed. 1109, P. u. 2 St.; Heft 2: *Ensembles 4-6*, Ed. 1113, P. u. 2 St. Je DM 25,--

Über ein Jahrhundert, von der Mitte des 17. bis ins letzte Drittel des 18. Jahrhunderts hinein, ist der Name Danican (d'Anican) Philidor im französischen Musikleben ein Begriff. Im 18. Jahrhundert entsprossen dieser Familie sogar die ersten professionellen Schachspieler. Einer Legende nach soll dem ersten Musiker der Familie Danican, dem Oboisten Michel (gest. 1659) von Ludwig XIII. der Beiname Philidor verliehen worden sein, ein Privileg, mit dem sich auch alle anderen Mitglieder der Familie schmücken sollten (der ursprüngliche Träger dieses Namens, ein Sieneser Oboist namens Filidori, muß etliche Jahre vorher zur großen Freude des Königs am Pariser Hof gewirkt haben). Der Familie Danican-Philidor sind bedeutende Instrumentalisten und gute Komponisten entsprungen. André

Danican-Philidor l'Ainé (1647-1730) tat sich zudem als Bibliothekar der königlichen Sammlung hervor („Garde de la Bibliothèque du Roi“) und sorgte durch sorgfältiges Sammeln und Kopieren von Opern, Balletten, Motetten sowie Instrumentalmusik aller Art dafür, daß uns heute eine große Menge Musik aus dem Frankreich des 17. Jahrhunderts erhalten geblieben ist.

Sein Sohn Anne (11.4.1681 - 8.10.1728), geboren und gestorben in Paris, ist der Komponist der vorliegenden Sammlung, die neben dem *le Livre de Pièces* (1712), einigen Pastoralen (Bühnenmusiken) und einem Te Deum zu den einzig überlieferten Werken gehört. Er verbrachte sein gesamtes Berufsleben am Versailler Hof, und zwar als Flötist der Grande Ecurie (seit 1698), der Kapelle (seit 1704) und der Chambre (seit 1711, dem Datum, an dem ihm der König das Privileg zur Drucklegung seiner Kompositionen verlieh). Daneben war er Superintendent des Prinzen Conti und Konzertdirektor der Herzogin von Maine. 1725 gründete er das „Concert Spirituel“ in den Tuileries, die erste Vereinigung von öffentlichen Konzerten, die er zwei Jahre lang leitete.

Das *Ile Livre de Pièces* von 1714 ist lange Zeit unbekannt geblieben und wahrscheinlich nur in einem einzigen erhaltenen Exemplar überliefert, das in der Bibliothek des „Conservatoire Royal de Musique“ zu Lüttich aufbewahrt wird. Es handelt sich um eine Sammlung von 29 Tänzen, die jetzt erstmals einem breiteren Publikum zugänglich gemacht werden. Diese Tanzstücke sind zum Teil mit programmatischen Überschriften versehen („Le Moulin de Javelle“, „Les habitants de Cythère“) und vom Herausgeber behutsam zu sechs Suiten zusammengefaßt worden, jeweils nach Tonarten (Dur und Moll gemeinsam) geordnet. Die kurzweiligen, formal nicht übermäßig anspruchsvollen Tanzstücke sind stilistisch zwischen die Suitenkompositionen von Lully und Couperin anzusiedeln, bieten von der Technik her aber viel dankbares Spielmaterial. Der Herausgeber hat die einzelnen Gruppen, dem Gebrauch der Zeit entsprechend, als „Ensemble de pièces“ bezeichnet.

Bereits aus dem Titel ist zu ersehen, daß Danican-Philidor die Besetzung nicht festlegt. Der mit den spielerischen Möglichkeiten der Blockflöte vertraute Musiker wird schnell herausfinden, daß sich ein großer Teil der Stücke nur durch Transposition für sein Instrument eignet. Durch die Verwendung des Plurals [Violons, Hautbois] wollte der Komponist aller Wahrscheinlichkeit nach zum Ensemblespiel respektive zum Klangfarbenwechsel anregen. Der aufführungspraktischen Möglichkeiten sind also sehr viele, gleichwohl auch der „nur“ streichende Musiker (dies aus eigener Erfahrung) an dieser Musik viel Freude haben wird.

MusikHAUS FINGER-HAASE



Komplettes Moeck-Blockflöten-Sortiment

Alle Modelle sofort lieferbar

Wir wählen sorgfältig aus

Auswahlsendung möglich

Blockflötennoten
für den Anfänger bis zum Solisten

Wir führen auch:
Klaviere, Gitarren, Orff-Instrumente,
Schallplatten und Noten für andere
Instrumente

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

Langerbeinstraße 7
3101 Nienhagen
Telefon (05144) 2232

Die Ausgabe ist sorgfältig ediert worden und mit vielerlei Anmerkungen sowie einem ausführlichen Nachwort in drei Sprachen versehen, das dankenswerterweise beiden Heften beigegeben ist. Praktisch scheint mir auch die Anlage der Stimmen als Spielpartitur Solo – Baßlinie, die allerdings den Nachteil von schlechten Wendestellen (I, S. 13 zu S. 14; II, S. 7 zu S. 8 und S. 15 zu S. 16) mit sich bringt. Ausgeglichen wird dieser kleine Mangel durch den klaren und gut lesbaren Notendruck.

Insgesamt gesehen bleibt unter dem Strich eine hübsche Sammlung hochbarocker Kammermusik, der als wirklicher Alternative zu den „bekannten“ Namen viele Freunde unter Bläsern und Streichern zu gönnen ist.

Peter Gnoss

Due Sonate

Anonymus: Due Sonate a due flauti e basso, hrsg. von A. Zaniol. Moeck Verlag, Celle. Ed. 1115. DM 25,50

Aus dem italienischen Zweig der großen Familie derer von Anonymi kommen diese zwei Triosonaten für Blockflöten in F- und C-Dur. „Um 1700“ scheint

mir für die dreisätzigen Kammersonaten als Datum etwas früh angesetzt zu sein. Die nette, aber nicht gerade tiefschürfende Strickart der Sätze macht die Nähe zu Zeitgenossen wie Sammartini oder Valentino mit seiner Vorliebe für Imitatorisches doch ziemlich wahrscheinlich. Über die ungeklärten Umstände der Herkunft dieser Kinder und noch vieles mehr verbreitet sich ein sehr ausführliches Vorwort des Herausgebers in allen Details. Die deutsche Übersetzung macht manchmal schmunzeln („... Cembalo; für letzteres Instrument ist nach dem Gebrauch der Zeit nur die Baßlinie mit sehr wenigen Ziffern bezeichnet“) – ja, welche denn sonst? U.a.m. Man muß da schon den Urtext haben.

Nikolaus Delius

Sonaten

Sonaten englischer Meister für Altfl. und B.c., hrsg. von M. Schneider. Bärenreiter, Kassel. HM 237. DM 22,--

Zu den beiden älteren Sammlungen unter demselben Titel ist ein dritter Band gekommen mit wieder einer Sonate von Topham (in c-Moll) und zweien von Paisible (F-Dur, d-Moll), alle gut ausgesucht und bisher nicht neu veröffentlicht. In ihrer Anlage folgen die Sonaten zwar dem viersätzigen Grundschemata, ohne aber inhaltlich Formalismen vor die Fantasie zu setzen, die melodisch wie harmonisch interessante Wirkungen nicht verfehlt. Eine anregende Ausgabe.

Nikolaus Delius

Gelungene Adaption

François Couperin: Suite, für Altfl. und Cembalo, hrsg. von M.-T. Yan und T. Ragossnig. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven. N 1299. DM 16,--

Aus fünf Sätzen von François Couperins *Troisième Livre de pièces de Clavecin* stellten Marie-Thérèse Yan und Thomas Ragossnig diese *Suite* für Altblockflöte und Cembalo zusammen. Neben der bekannten „Rossignol-en-amour“ findet man eine abwechslungsreiche Auswahl von Stücken mit bildhaften Titeln, deren Übersetzung wenigstens teilweise im kritischen Bericht zu finden ist. Die technisch nicht sehr schwierigen Stücke bieten gute Möglichkeiten zur Beschäftigung mit der französischen Verzierungskunst. Authentische Informationen dazu gibt eine ausführliche Verzierungstabelle Couperins von 1713.

Zu beanstanden ist an dieser Ausgabe, die wirklich kaum Wünsche offenläßt, einzig die schlampige Setzung der Wiederholungszeichen. Unglücklicherweise stimmen die Druckfehler bei Partitur und Stimme zum Teil sogar überein. (Les Calotines, Part. vor T.17 ♯ ; Le Rossignol-en-amour, Part. u. St. T.8 ♯ ; Double du Rossignol, St. T.8 ♯ , Part. u. St. T.18 ♯ ; Les Fauvetés Plaintives, Part. u. St. vor T.17 ♯).

Nachdem bereits Couperin selbst auf die Möglichkeit hingewiesen hat, diesen ursprünglich für Cembalo solo gedachten Stücken ein Melodieinstrument hinzuzufügen, stellt diese Ausgabe eine gelungene Verwirklichung seiner Idee dar. *Hans-Christof Maier*

Per Due

Herbert Nobis: Per Due, für 2 Altblockflöten. Moeck Verlag, Celle. Ed. 1531. DM 13,60

Per Due ist ein kurzes dreisätziges Duo für zwei Altblockflöten. Das 1980 entstandene, für die fortgeschrittene Mittelstufe geeignete Stück ist vollkommen traditionell notiert und enthält keinerlei neue Spieltechniken. Allerdings verlangt es einen versierten Umgang mit Piano-Griffen; die Zeichenerklärung verwendet hierfür den Begriff Flageolet. Die angegebenen Griffe können naturgemäß aber nicht für jede Flöte gültig sein. Für den letzten Satz („tempo di tarantella“) sind ein gutes rhythmisches Gefühl und eine sichere Höhe (bis a^{'''}) notwendig. Der erste Satz lebt von klanglich sehr reizvollen Halbtonspannungen.

Eine Bereicherung der nicht so reichlich vorhandenen modernen Duo-Literatur. *Eckart Hübner*

Neues aus der OFB-Reihe

John Baston: Concerto No. 2 C-Dur, für Sopranblfl. und Streicher, hrsg. von N. Hadden (KA). Schott, Mainz. OFB 1032. DM 10,—

Im orangefarbenen Cover der „OFB“-Reihe legt Schott eine Neuauflage von John Bastons zweitem Flötenkonzert vor, die Walter Bergmanns Edition von 1950 ablöst. Nachdem man bei Bergmann auf ein Vorwort verzichten mußte, bieten die Anmerkungen der Herausgeberin Nancy Hadden viel Wissenswertes über Quellen und Besetzung, zur Edition und zur Biographie des Komponisten.

Die Solostimme – endlich befreit von unzeitgemäßen Artikulationsbezeichnungen und Verzierungen –

läßt besonders den zweiten Satz ganz neu entdecken und inspiriert viel mehr zu eigener Interpretation als die alte „ingerichtete“ Ausgabe.

Die Neubearbeitung des Klavierauszuges geht von der Idee aus, an den Tuttistellen statt der häufigen Verdopplung der Solostimme einfach nach der bezifferten Baßstimme zu spielen und die übrigen Streicherstimmen wegzulassen. Leider läßt die sehr dichte Aussetzung der Generalbaßabschnitte von diesem interessanten Ansatz nicht viel übrig. Glücklicherweise sind jedoch die Abschnitte gekennzeichnet, so daß ein versierter Begleiter das Überflüssige weglassen kann.

Das *Concerto* wird damit zur *Sonate*, deren Begleitung mehr ist als nur Ersatz für die fehlenden Streicher.

Hans-Christof Maier

Virtuosos für Blockflöte

Fini Henriques: Dance of the Mosquitos, für Sopranoblfl. u. Klav., hrsg. von M. Petri. Nr. 29845. DM 15,50

François Schubert: The Bee, für Sopranblfl. u. Klav., hrsg. von M. Petri. Nr. 29917. DM 15,50

Edition Wilhelm Hansen, Frankfurt

Schlägt man eines dieser Hefte auf, so hat man genau das vor sich, was man – sei's nun Klischee oder nicht – mit dem Namen Michala Petri verbindet: Viele schnelle Noten.

Die beiden Stücke sind Bearbeitungen von Geigenkompositionen aus dem letzten Jahrhundert, die nur dem einzigen Zweck dienen, die Virtuosität eines Spielers unter Beweis zu stellen. Fini Henriques war, so die Herausgeberin im Vorwort, wegen seiner scharfen Zunge bekannt. – Eine scharfe Doppelzunge benötigt heute auch, wer sich für derlei Bravourstückchen auf der Blockflöte interessiert. Daß Michala Petri noch keine allgemeine Beherrschung der Permanentatmung voraussetzt, sondern sogar an drei Stellen in dem zwei Seiten langen Sechzehntelstück Atemmöglichkeiten angibt, ist ihr hoch anzurechnen.

Die *Biene* von François Schubert, der nicht mit Franz Schubert verwechselt werden soll, ist noch etwas bewegter als der *Mückentanz* und bringt es in Sechzehnteltrioletten in der Flötenstimme auf ganze 723 Töne – im Unterschied zu dem einfach gehaltenen Klavierpart, der auch im Klavierspiel wenig versierten Flötenlehrern keine allzugroßen Schwierigkeiten bereiten dürfte.

Wer allerdings den Preis der Hefte für jeweils zwei Seiten Flötenstimme und vier bis viereinhalb Seiten Par-

titur überhöht findet, der sei eines besseren belehrt: Bei den vorliegenden Ausgaben kostet ein Flötenton knapp mehr als zwei Pfennige. Was ist das schon im Vergleich zu mancher Barocksonate! *Martin Heidecker*

Avantgarde – leicht gemacht

René Clemencic: Chronos II, für Blockflötenquartett. Moeck Verlag, Celle. Ed. 1543. DM 8,50

Eine Ermunterung zu eigenem schöpferischen Tun bietet das Studium von *Chronos II* allen an moderner Blockflötenmusik Interessierten. Wer hätte nicht schon einmal den Wunsch verspürt, etwas wirklich Neues zu Papier zu bringen, sich selbst in eigenwilligen Klängen zu verwirklichen? Da war nur immer die leidige Frage: Kann man das? Ist man denn auch kompetent genug? Endlich ist einer da, der zeigt, wie man's macht: René Clemencic.

Man nehme Papier und Bleistift und suche nach einem Titel für das zu komponierende Werk. Hierbei bietet es sich an, ein Wort zu wählen, das gleichermaßen retrospektivischen Charakter wie in die Zukunft weisende ständige Aktualität besitzt. Wie wär's mit *Chronos*?

Nachdem der Titel gefunden ist, macht man sich an dessen Vertonung. Dabei genügt es zuerst einmal völlig, dem Klang der Sprache nachzulauschen: Chchchrrrrroooooonnoosssss... Schon nach kurzem Meditieren spürt man, welche Tiefe dieses einfache Wort besitzt! Nun besorgt man sich eine Tabelle, in der die wichtigsten modernen Spieltechniken auf der Blockflöte zusammengestellt sind, und geht ans Werk: Zu „CH“ paßt nichts besser als weißes Rauschen, zu „R“ die altbekannte Flatterzunge, das klangvolle „O“ bedenkt man mit einem schönen Oktavklang bzw. – zur Abwechslung – beim zweiten Mal mit einem Durakkord, das „S“ kann ruhig von allen vier Blockflötisten gesprochen werden, nur dieses „N“! Was soll man denn bloß mit diesem leidigen „N“ machen? Nnnnaaneeneuuneueu... Natürlich: Neue Spieltechniken! Man läßt also einen Flötisten mit den Klappen klappern, den nächsten mit einem Ring auf die Flöte schlagen. Die beiden anderen sollen Sputato-Töne spielen oder ohne zu blasen die Fingerkuppen tonvoll auf die Löcher schlagen. Schon ist die Einleitung fertig und das thematische Material vorgestellt.

Nun kommt der Hauptteil des Stückes mit einer Vergrößerung des Themas: Zum weißen Rauschen von „CH“ (um Mißverständnissen vorzubeugen, werden die Buchstaben jeweils groß über ihre klangmalerische Ausdeutung gestellt!) gesellen sich zarte Flageolett-

Doblinger



HERBERT CHLAPIK

Die Praxis des Notengraphikers

Wie entstehen unsere Noten?

09 583 100 Seiten, brosch., zahlreiche Abbildungen und Notenbeispiele

öS 210,— / DM 30,—

Wie kompliziert der Weg vom Manuskript des Komponisten bis zu den gedruckten Notenblättern sein kann, ist meist nur Verlagsfachleuten bekannt.

Die Aufgabe des Notengraphikers ist es, die Druckunterlagen herzustellen. Da dies selbst in unserer hochtechnisierten Gegenwart in weiten Bereichen nur durch reine Handarbeit möglich ist, kann der Beruf des Notengraphikers durchaus den Rang eines Kunsthandwerks beanspruchen.

Herbert Chlapik, durch Jahrzehnte Leiter der notengraphischen Herstellungsabteilung des Musikverlages Doblinger, vermittelt jenes Basiswissen, das jeder Notengraphiker haben sollte; er stellt die Regeln und Normen anschaulich dar und gibt eine Fülle von praktischen Anregungen.

Musikverlag Doblinger Wien – München



Töne. Beim „R“ steigern sich unsaubere Triller, kombiniert mit Flatterzunge, im Crescendo bis zum plötzlichen Abriß. Dann folgt die zweite R-Variante: Beliebige Tonhöhen in Tripelzunge, *sempre p*, *staccatissimo*, aus der sich allmählich, gespielt und gesungen, das „O“ in „leuchtend reinen, untemperierten Akkorden“ herauskristallisiert, die sich nur gelegentlich eintrüben und wieder auflären. Beim leidigen „N“ findet sich das verschiedenartige Geklapper und Gespucke schließlich friedlich vereint im gemeinsamen Rhythmus zusammen. Dann folgt das zweite „O“ – wie jeder leicht hören kann, ein offenes O –, bei dem die Flötenden „durch Korkstoppel“ verschlossen werden. Um Sachkenntnis zu beweisen, notiert man für die Spieler: „Achtung: vor allem bei tieferen Flöten nicht zu kurze Stoppel, da sonst kein völliger Verschluß, und tiefster Ton spricht dann nicht an!“ Die luftdicht verschlossenen Flöten intonieren einen Akkord aus Flageolett-Tönen im *ppp*, der allerdings im Unterschied zu dem anderen *Chronos*-O mit 90 Sekunden dieses Mal nur 30 Sek. dauert. Beim „S“ gibt's noch ein paar Mehrfachklänge (die hatte man ja noch nicht!), dann versendet alles in durch Einsaugen erzeugten Pfeiftönen. Nun, zur

völligen Abrundung der in sich geschlossenen Form, noch eine Reminiszenz an den Anfang: die Einleitung wird im dreifachen Tempo wiederholt. Und schon ist das Stück fertig – leicht überschaubar und technisch einfach. Was will man mehr? *Martin Heidecker*

Lern Querflöte spielen!

Lern Querflöte spielen, Bd. 1, hrsg. von E. Weinzierl und E. Wächter; unter der Mitarbeit von P.-L. Graf. Ricordi, München. Sy 2485. DM 25,--

Eine Schule zu schreiben ist eine schwierige Aufgabe. Zum einen existieren schon so viele, daß der Verfasser gezwungen ist, ein wirklich neues Konzept vorzustellen, zum anderen stellt sich die Frage, wen die neue Schule ansprechen soll: Kinder, Erwachsene, den Lehrer oder alle drei? Weiter: Ist es nötig, das Hauptgewicht auf möglichst viel Spielliteratur zu legen? Dann handelt es sich um ein Spielbuch für Flöte. Oder soll die Spieltechnik vorzugsweise beschrieben werden? So ist es schwierig, eine Sprache für alle zu finden, die ja bildlich sein muß, da sie auf die Erfahrung von Sinnesempfindungen abzielt, die der einzige Anhaltspunkt und die einzige Kontrolle für den Spieler sein können und so von jedem unterschiedlich erfahren werden. In jedem Fall also ein problematisches Unternehmen. So gibt es auch nicht die ideale Schule, vielmehr sollte sie als ein Leitfaden verstanden werden, an dem sich Schüler wie Lehrer orientieren können.

Die vorliegende Flötenschule will den Anfänger (vor allem den ca. 9-14jährigen) ungefähr ein Jahr lang begleiten. Als erstes fällt dem Betrachter die große Anzahl von Spielstücken auf, die sämtliche Bereiche der Musik berühren. Das ist ganz hübsch und abwechslungsreich. Soll es sich jedoch nicht um ein reines Spielbuch handeln, müssen diese Stücke in Verbindung mit der gleichzeitigen Entwicklung der Hauptelemente der Flötentechnik wie Atmung, Ansatz und Fingertechnik, ebenso mit der damit zusammenhängenden Entwicklung des musikalischen Geschmacks stehen. Dieses läßt sich hier aber nur ansatzweise erkennen. Die meisten Anweisungen stehen zu Beginn. So fängt der Unterricht an mit dem Versuch, Töne auf dem Flötenkopf zu spielen, und mit Atemübungen. Diese fehlen in vielen Schulen, und so ist es gut, daß hier Vorschläge gemacht werden. Jedoch sind diese zu pauschal, es werden keine wirklichen Übungen genannt, die den Atemapparat entwickeln. In diesem Zusammenhang wird auch der Begriff der Stütze eingeführt, die als Zusammenspiel der gleichzeitigen Anspannung von Zwerchfell und Bauchmuskeln definiert wird. Vergessen wird hier ein

Wesentliches: die gesamte Rückenarbeit, die erst das tiefe Einströmen der Luft und damit einen auch vom Rücken her gut geführten und somit gestützten Ton ermöglicht.

Der Tonumfang des ganzen Bandes beträgt die Töne $c' - d'''$, ganz kleinen Schülern mag dieses für längere Zeit genügen, um jedoch das Gefühl für Atemstrom, Stütze und Ansatz zu entwickeln, darf die dritte Oktave auch im ersten Jahr nicht fehlen. Dieser Umfang wird ziemlich zu Anfang vorgestellt in verschiedenen Tonübungen, die jedoch isoliert stehen, da die folgenden Stücke diesen Tonumfang selten benutzen. Die Art der Tonübungen sind durchaus sinnvoll, aber das langwährende Fehlen von Fingerübungen, Skalenausschnitten und Dreiklängen ist verwunderlich. Auch müßte der Schüler, um produktiv arbeiten zu lernen, spezielle Übungen machen, die ihn dann zu den Stücken hinführen.

Einzelne Anweisungen, die verstreut zwischen den Stücken stehen, sind nicht zu akzeptieren, wie die Erlaubnis, jetzt noch „frei nach Bedarf“ zu atmen (auch in Liedern und kleinen Stücken), um sich auf Ton, Finger und Rhythmus zu konzentrieren. Hier wird vergessen, daß Ton, Finger und Rhythmus mit sinnvoller Atmung und damit mit richtigen musikalischen Sinnzusammenhängen korrespondieren. Manche Anweisungen werden kommentarlos gegeben und können somit zu Fehlern führen, wie die folgende, gelegentlich Töne ohne Zungenstoß anzublasen. Wenn man nicht genau weiß, wie man dieses ausführen soll, kann es leicht zu einem Pusten führen. Oder die Anweisungen „Stütze nicht vergessen...piano muß klingen“, oder „suchen wir auf der Flöte den vollen Klang der tiefen Lage“, ja wie denn! Das wird nicht gesagt.

Wenn auch allgemeine musikalische Grundkenntnisse vorausgesetzt werden, so wäre sicher eine systematische Einführung der Tonarten und ihrer Skalen angebracht, ebenso wird auf Taktarten, Betonungen etc. fast gar nicht eingegangen; so wechselt z.B. ein Altfranzösischer Tanz kommentarlos vom 4/2-Takt zum 6/2-Takt. Positiv zu vermerken ist die gelegentliche Anregung zum Transponieren und zum Improvisieren. Die Stücke sind progressiv aufgebaut (daß allerdings am Ende des Lehrgangs Bachs Badinerie aus der h-Moll-Suite steht, ist wohl nicht ganz glücklich gewählt), dazwischen eingestreut finden sich immer wieder leichte Stücke. Das alles ist sinnvoll durchdacht, jedoch fehlt eine gezielte, systematische Atem- und Fingerschulung, auch wird zu wenig auf die musikalische Ausführung hingewiesen. Das letzte Kapitel bringt endlich Atemzeichen, Tonleitern und Dreiklänge, auch einige Anweisungen zum Üben.

Die Initiative, eine Schule zu schreiben, ist ganz sicher anzuerkennen. Die Auswahl der hier aufgeführ-



NEU

Sy. 2485

DM 25,-

RICORDI

ten Stücke ist für den Schüler anregend, die Kommentare und Erklärungen sind einfach gehalten, was wohl in der Absicht der Verfasser lag. Jedoch kann diese Einfachheit auch zu falschen Ergebnissen und Irrtümern beim Lernenden führen.

Ruth Wentorf

Vetter Jaques

Jacques Loeillet de Gant: *Three Sonatas op.5. Nos. 4-6 (Priestman XV)*, für Flöte (Ob., Bfl. in c) und B.c., hrsg. von R.P. Block. MR 2035. FF. 60,-

— *Six Sonates op.4 (Priestman XVI)*, für 2 Flöten (Ob., Fl. in c) o. Baß, hrsg. von R.P. Block. MR 2036. FF 60,-
Musica Rara, F-Montoux.

In TIBIA 2/85 konnten wir schon über Loeillet-Ausgaben berichten, so auch den ersten Band op.5 des Pariser Jacques Loeillet. Nun sind seine Querflöten-sonaten vollständig erreichbar. Auch diese zeigen, daß der Komponist den Vergleich mit vielen seiner Zeitgenossen nicht zu scheuen braucht, manche Sätze vielmehr sehr deutlich an die zeitgenössische musikalische Umgebung erinnern (VI.). In den Duosonaten mischen sich unter die Sätze nach „italianischem Geschmack“

auch solche, die, mit Überschriften versehen, wohl eher als Verbeugung vor der Pariser Gesellschaft zu sehen oder wie der „Coucou“ der G-Dur-Sonate deutlich von Daquin inspiriert sind.

Wie vor zwei Jahren, ist dem Herausgeber Sorgfalt zu bescheinigen. Die Stücke werden gefallen. Der Preis von DM 36,- (op.5, 1-3) gab damals Anlaß zu gesonderter Betrachtung. Jetzt ist er in Francs angegeben. Das wären runde DM 20,-. Hoffentlich bleibt's dabei.

Nikolaus Delius

Früher Hotteterre

J. Hotteterre le Romain: *Suite in D, op. II Nr. 1*, für Flöte (Ob./Vl.) u. B.c., hrsg. von C. Smith. *Musica Rara, F-Montoux.* MR 2109. Keine Preisangabe in DM.

Durchblättert man diese Ausgabe der siebensätzigen D-Dur-Suite, so fällt sofort auf, daß die Flötenstimme vergleichsweise nur mit sehr wenigen Verzierungen versehen ist. Accent, Port de voix und Coulement fehlen gleich im Prelude völlig, und auch in den anderen Stücken erscheint die bei Hotteterre sonst gewohnte

Vielzahl an Ornamenten stark ausgedünnt, was natürlich den Schwierigkeitsgrad mancher Sätze deutlich senkt. Grund dafür ist aber nicht eine etwaige Nachlässigkeit des Herausgebers: Als Vorlage diente, wie aus dem englischen Vorwort zu ersehen, der Druck von 1708 und nicht die wohl bekanntere „Nouvelle Edition“ von 1715. Alle Verzierungen, Bindebögen etc. seien genau übertragen und Zusätze des Herausgebers kenntlich gemacht worden, bemerkt Smith. Gleichzeitig weist er auf Hotteterres Vorwort zu seinem Opus II, in dem u.a. erläutert wird, wo die in diesem frühen Druck nicht eigens gesetzten Verzierungen anzuwenden seien. Warum allerdings in der vorliegenden Ausgabe im Dreiertakt jeweils nur zwei Achtel durch Balken verbunden wurden und nicht bis zu sechs (wie im Druck von 1715), wodurch sich schon beim Lesen ein ganzaktiger Gestus ergeben würde, verwundert etwas. Sollte das auch original sein?

Die Generalbaßaussetzung ist in den schnelleren Sätzen mit Ausnahme gut spielbar. In den ruhigeren erscheint mir manches etwas zu dick. Gelegentlich sollte der oberste Ton der Aussetzung weggelassen werden, wenn dieser unmittelbar mit der Flötenstimme zusammentrifft. Erfahrene Tastenspieler werden wohl überhaupt häufig eine tiefere Lage für die Akkorde der rechten Hand bevorzugen.

Martin Heidecker

Principes de la Flûte

Johann Chr. Schickhardt: *Principes de la Flûte. Faksimile hrsg. von Marco di Pasquale. Ed. La Stravaganza, Via degli Scipioni? 191, I-00192 Rom. 2 Hefte. Keine Preisangabe in DM.*

Schickhardts Flötenschule wird im Katalog von Roger 1712 aufgeführt. Sie dürfte also spätestens in diesem Jahr und damit nicht lange nach Hotteterre (1707) erschienen sein. Wie dessen Schule erlebte sie kurz nacheinander weitere Auflagen (1716 und 1723). Im Untertitel heißt es „Contenant la manière d'en jouer & la Connoissance de Musique necessaire pour cela avec QUARANTE DEUX AIRS A 2 FLUTES ...“, was den wesentlichen Unterschied zu Vorgängern und Nachfolgern kennzeichnet: Hier wird Duettspiel als quasi didaktisches Modell exemplifiziert, wie es für spätere Querflötenschulen französischer Provenienz als selbstverständlich galt, für die Blockflöte jedoch, deren zahlreiche Methoden in England produziert wurden, ein Unikat darstellt.

Titel und Gestalt der Griffabelle zeigen eine offensichtliche Anlehnung an Hotteterre. Die Griffe selbst weisen einige Abweichungen auf, doch findet sich wie

bei Hotteterre der Gebrauch des 4. Fingers rechts als „Stützfinger“. Mit verbaler Anleitung aber ist es nicht weit her. Sie beschränkt sich auf eine (wörtlich!) einseitige Übersicht über die wichtigsten Bezeichnungen und bleibt damit weit hinter Hotteterre oder auch den einfachsten Beispielen der englischen methodischen Literatur zurück. Die einzige Spielanweisung beschränkt sich darauf, daß man sich von Anfang an um einen deutlichen Zungenstoß bemühen möge. Zwei der ersten drei Stückchen (die ersten beiden übrigens unisono zu spielen) sind dann auch Artikulationssilben beigefügt: ti-ri für eine Folge von punktierten Achteln in C- und 3/4-Takt. Kein Wunder also vielleicht, daß die 24 *Airs* im Titel so herausgehoben erscheinen – das Layout des Titelblatts übrigens ein schönes und typisches Beispiel für Roger-Titel, eine Augenweide für Liebhaber. Die *Airs* nun sind zu acht Suiten von 4–6 Sätzen in ziemlich freier Ordnung zusammengefaßt und zeigen deutlich ein methodisches Konzept. Nicht nur die tonartliche Ordnung (C, d, e, F, g, a, B, c) zeigt Rücksicht auf die gebräuchlichsten Blockflötenarten und Bestimmung für Liebhaber, auch die Sätze sind ganz progressiv in Schwierigkeit und Länge. Die bereits erwähnten ersten Sätzchen bestehen z.B. aus 6, 4 und 2 x 8 Takten. Damit hebt sich die Schule deutlich von allem ab, was von Salter bis Prelleur an „Musick-Masters“, „Companions“ usw. auf dem Markt war, deren Inhalte nicht diese Klarheit in der Konzeption zeigen und auch nicht wie bei Schickhardt extra komponiert wurden. Ihre Verfasser waren eher Bearbeiter und Kompilatoren der gängigen Gassenhauer und Scotch Tunes bis zu Sätzen und Arien gerade beliebter Opern. Schickhardts Sätze sind unübersehbar am französischen Suitenrepertoire orientiert. Der hübsche Reprint im Queroktav ist so mehr als der Nachdruck einer Sammlung unter vielen. Er macht uns eine interessante Quelle wieder zugänglich.

Nikolaus Delius

Sächsisches

Johann J. Quantz: *Triosonate c-Moll, für 2 Flöten und B.c., hrsg. von G. Pistorius. BA 6823. DM 18,--*

Bach: *Triosonate G-Dur, für Flöte, Violine (2 Fl.) und B.c., überl. als Werk J.S. Bachs BWV 1038, hrsg. von G. Kirchner. HM 236. DM 18,--*

Bärenreiter Verlag, Kassel

Zwei Neuerscheinungen nicht ganz neuer Stücke. Quantz' Trio kennen wir von der Ausgabe London 1980. Da nur eine einzige Quelle (Dresden) das Trio

Kammermusik für Bläser

neu

Wolfgang Amadeus Mozart

Divertimento Nr. 2
für drei Bassethörner
(zwei Klarinetten und Fagott
oder drei Klarinetten)
aus KV Anh. 229 (439b)

BREITKOPF & HÄRTEL WIESBADEN
Kammermusik-Bibliothek
2242

Wolfgang Amadeus Mozart

Divertimento Nr. 2
aus KV Anh. 229 (439b)
für 3 Bassethörner (2 Klarinetten [B]
und Fagott oder 3 Klarinetten [B])

Neuauflage (Trio di Clarone –
S. Meyer/W. Meyer/R. Wehle)
KM 2242 DM 16,-

Ludwig van Beethoven

Quintett Es-dur op. 16
für Oboe, Klarinette [B], Horn [Es], Fagott
und Klavier KM 854 DM 23,-

Trio WoO37

für Klavier, Flöte und Fagott
(P. Badura-Skoda) EB 6604 DM 22,-

**Variationen über „Reich mir die Hand
mein Leben“**

für 2 Oboen und Englisch Horn
(F. Stein) EB 3967 DM 14,-

Felix Mendelssohn Bartholdy

Konzertstücke

für Klarinette [B], Bassethorn [F]
(2. Klarinette) und Klavier
Nr. 1 f-moll op. 113 KM 1327 DM 13,-
Nr. 2 d-moll op. 114 KM 1328 DM 18,-

Wolfgang Amadeus Mozart

Adagio und Allegro f-moll KV 594
für ein Orgelwerk in einer Uhr.
Ausgabe für Bläserquintett
(K. H. Pillney) EB 6495 DM 15,-

Divertimenti

für 2 Oboen, 2 Hörner [B/Es/F] und
2 Fagotte
B-dur KV 240 KM 2171 DM 24,-
F-dur KV 253 KM 2175 DM 24,-
B-dur KV 270 KM 2176 DM 24,-

Georg Philipp Telemann

Trio

für Flöte, Oboe und Basso continuo.
Tafelmusik 1733, II/4
(M. Seiffert) KM 1906 DM 15,-

*Soeben erschienen: Unser neuer
Katalog „Edition Breitkopf 1988/89“
enthält eine Vielzahl interessanter
Werke für Bläser. Bitte anfordern!*



Breitkopf & Härtel
Wiesbaden

überliefert hat, gibt es praktisch keine Differenzen. Pistorius ist noch sparsamer in den wenigen Ergänzungen (Kadenztriller etc.). Bleibt die Bearbeitung des bezifferten Basses, die in dieser Neuausgabe mehr vom Klavier her empfunden zu sein scheint, wenn man das Larghetto und den oft tiefer gehaltenen Diskant in Betracht zieht. Beide Herausgeber weisen auf Quantz' kontrapunktische Künste aus jener Dresdner Zeit hin, der das Stück zuzurechnen ist. Doch nicht nur darin, auch an musikalischem Ausdruck hat der Altmeister etwas zu bieten, und außerdem ist dies das einzige Trio in c-Moll mit zwei Flöten.

Der Komponist des Trios in G-Dur heißt hier nur noch Bach. Im Vorwort erklärt Kirchner mit einleuchtender Vorsicht, warum. Es ist fast verwunderlich, daß dies die erste Neuausgabe seit Landshoff (1936!) zu sein scheint. Sie kommt der von Überfrachtung befreiten Generalbaßaussetzung zugute. Auch wird hier die Verwendung von zwei Flöten für die Oberstimmen in Betracht gezogen – vom Komponisten bestimmt nicht vorgesehen, bei ein paar „Stimmbrüchen“ zwar möglich, im Endergebnis nicht so befriedigend, wofür vielleicht auch Hörgewohnheiten eine Rolle spielen.

Im kritischen Bericht, erwartungsgemäß akkurat, verweist Kirchner darauf, daß die schnellen Sätze unterschiedlich notierte (kurze und lange bzw. halbe und ganze) Mensurstriche haben und daß dies für das Spiel von Bedeutung sein möchte. Sehr gut, aber warum ist diese in der Vorlage zu findende Unterscheidung nicht auch hier zu finden? *Nikolaus Delius*

Szenen für einen Flötisten

Friedhelm Döhl: Süll. Mikrodrama für Solo-Flöte (Darsteller), Sprecher u. Requisiten. Moeck Verlag, Celle. Ed. 5171. DM 20,60

Aus der Reihe der „Mikrodramen“ von Friedhelm Döhl ist nun *Süll* aus dem Jahre 1972 für einen „Solo-Flötisten“, einen Sprecher und Requisiten in einer Studienpartitur (Handschrift des Komponisten) im Moeck Verlag erschienen. Es handelt sich dabei um ein fast marionettenhaftes Ritual – ohne daß ein Ton auf der Flöte geblasen wird. (Beide Darsteller tragen weiße, das ganze Gesicht bedeckende Masken.) Die Partitur gibt auf 5 Seiten (eingeteilt in „Momente“, die durch die szenischen und gestischen Aktionen der Darsteller bestimmt werden) Anweisungen für Darsteller, Sprecher und Bühnengeschehen (Beleuchtung, Requisiten etc. – dazu sind noch 2-3 Helfer notwendig). Der in *Süll* verwendete Text entstammt Grillparzers Tage-

buch und verwendet die Randspuren einer (von Grillparzer?) herausgerissenen Seite.

Das Mikrodrama bedarf bei einer Realisation sicherlich so engagierter Darsteller wie bei der Uraufführung durch Eberhard Blum (Solo-Flöte) und Helmut Krauss (Sprecher).

Gerhard Braun

Bearbeitungen von Bearbeitungen:

Mozart für zwei Oboen

Wolfgang Amadeus Mozart: Grand Duo. Nach einer anonymen Bearbeitung für 2 Oboen eingerichtet von G. Joppig. UE 17530. DM 17,-

– Die schönsten Stücke aus „Entführung“, „Figaro“, „Zauberflöte“, „Don Giovanni“ für 2 Oboen ausgewählt u. eingerichtet von G. Joppig. UE 17523. DM 28,-

Universal Edition, A-Wien

Wolfgang Amadeus Mozart: Twelve Duos (KV 487) for Oboe and English Horn, hrsg. von S. Barrett, Vorwort von J. Marx. McGinnis & Marx Publishers, USA-New York. Keine Preisangabe in DM.

Transkriptionen von Werken großer Meister für mannigfaltige Kammerbesetzungen erlebten in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts eine Blütezeit. So wurden ganze Opern für Streichduo oder -quartett, auch für größere oder kleinere Bläserensembles umgeschrieben. Diese Bearbeitungen nahmen meist Praktiker vor, weniger um ihr Repertoire zu erweitern, sondern vielmehr, weil sie Absatzchancen auf dem Markt der Hausmusik witterten.

Die von dem Oboisten Fr. E. Thurner umgeschriebene Sonate KV 374d von W.A. Mozart wurde an dieser Stelle bereits besprochen. Das *Grand Duo* geht vermutlich auf die Arbeit eines Flötisten, Gottfried Heinrich Köhler (1765-1823), zurück. Köhler wirkte ab 1794 als Stadtpfeifer in Leipzig und kam als Flötist in das Theater- und Gewandhausorchester.

Unter dem Titel *Grand Duo pour Deux Flutes* erschien 1806 bei Simrock, Bonn, seine Bearbeitung, eine Zusammenstellung von einzelnen vor 1800 erschienenen Klaviersätzen Mozarts sowie des Rondos aus dem Duo für Violine und Viola KV 423. Dieses Flöten-Duo wurde nun von Joppig für zwei Oboen bearbeitet. Joppig erläutert in einem ausführlichen Vorwort die komplizierte Quellenlage der einzelnen Sätze und begründet seine eigene Wahl der Satzfolge. Das Duo ist besonders für die zweite Oboenstimme mit ihren vielen begleitenden gebrochenen Akkorden in tie-

fer Lage nicht leicht zu spielen, die Ausgabe entspricht der bei UE gewohnten hervorragenden Qualität.

Ähnliche Qualität zeigt auch die Ausgabe der zwölf Duos für Oboe und Englischhorn. Hier handelt es sich um eine Transkription der Horn-Duos KV 487. In einem sehr ausführlichen Vorwort hatte J. Marx bei seiner Edition der Duos in Originalfassung die Rezeptionsgeschichte erläutert. Die kurzen Stücke sind für fortgeschrittene Anfänger gut zu bewältigen.

Aus einer von G. Braun bei UE herausgegebenen Ausgabe von für zwei Flöten bearbeiteten Mozart-Arien wählte G. Joppig eine Sammlung der „für Oboe am besten geeigneten Stücke“ aus. Wie schon im eingangs besprochenen *Grand Duo* fallen auch hier immer wieder Begleitfloskeln mit deutlich flötenidiomatischem Charakter in der häufig tief geführten zweiten Stimme auf, die vergleichsweise auf der Oboe wesentlich ungünstiger liegen. So stellen diese Duos – die erste Stimme erreicht nicht selten f^{'''}, gelegentlich g^{'''} – einige Ansprüche an die Fertigkeiten der Spieler.

Grundsätzlich sei die Frage gestattet, ob solche Bearbeitungen von Bearbeitungen wirklich notwendig sind. Ich meine, die Oboenliteratur ist so klein nicht – das beweist schon B. Haynes Bibliographie –, daß Anleihen gemacht werden müssen. Duos für zwei Oboen sind allerdings so rar, und insofern können die Ausgaben zu Übungszwecken dienen.

Christian Schneider

Kammermusik für Oboen

Boguslaw Schäffer: *Oboenquartett, für 4 Ob. Ariadne Musikverlag, A-Wien. Nr. 80046. Keine Preisangabe in DM.*

Mikós Kocsár: *Episodi, für Oboe und Streicher. Editio Musica Budapest. Part. Z. 12842. DM 45,--*

Von der berühmten (ehemaligen) polnischen Avantgarde galt Schäffer immer als beunruhigendste, experimentierfreudigste Gestalt, die zwischen Jazz, Elektronik, Happenings und instrumentalem Theater keine musikalische Zeiterscheinung außer acht ließ. Sein *Oboenquartett* ist gute 20 Jahre alt und pendelt ständig zwischen überdifferenzierter und aleatorischer Notation. Ausgehend vom Oboenmotto *b – es – c – b* (den Komponisten-Initialen) entwickelt sich ein knapp 8minütiges Stück, dessen besonderer Reiz in den ständig changierenden, sich nie wiederholenden klangfarblichen Kombinationen liegt.

Zwischen energischer Attacke und *col legno-sul ponticello*-Gewisper wechseln die Klangbilder kaleidoskopartig, wobei die Oboe bis auf wenige Integrationsversuche eigene, konzertierende Wege geht.

Kocsárs *Episoden* sind eigentlich 16 Jahre jünger als Schäffers *Quartett*, wirken aber um ebenso vieles älter. Zwar findet man des öfteren aleatorisches Aufder-Stelle-Treten und Clusterbildungen, doch überwiegen Bartók-Anklänge und klassizistische Formeln. Vom Oboisten werden keine neueren Blastechniken und keine Virtuosität verlangt – lediglich ein einmaliger Wechsel zum Englischhorn.

Rainer Peters

Barocke Kammermusik mit Oboe

John Loellet: *Triosonaten in F-Dur, op.2/2, d-Moll, op.2/4 und c-Moll, op.2/6 für Altblockflöte, Oboe und B.c., hrsg. von B. Päuler, Cont.-Auss. von W. Hess. BP 2034-2036. Je DM 13,--*

Johann Christoph Pepusch: *Sechs Concerti für 2 Blockflöten, 2 Flöten, Oboen oder Violinen und B.c. Davon op.8/1, op.8/2 und op.8/3, hrsg. von B. Päuler, Cont.-Auss. von W. Hess. BP 2537-2539. Je DM 18,--*

Amadeus Verlag, CH-Winterthur

Ein Begriff für die Musikwelt

musik—riedel

Noten

Schallplatten

Musikbücher

Antiquariat

Musikinstrumente

Uhlandstraße 38 · Nähe Kurfürstendamm · D-1000 Berlin 15 · Ruf (030) 8 82 73 95

1725 erschien in London bei I. Walsh eine Sammlung mit 12 Triosonaten von John (Jean Baptiste) Loeillet, von denen drei für Blockflöte, Oboe und Continuo gesetzt sind. Diese liegen in einer Neuausgabe vor. Der Vetter des um acht Jahre jüngeren Jean Baptiste Loeillet de Gant wirkte von 1705 bis zu seinem Tod 1730 in London, zunächst als Oboist und Flötist, später als hochangesehener Cembalist. Seine Kompositionen sind gekennzeichnet durch große melodische Bögen und reiche harmonische Sprache, wie auch an seinen im Stil der *sonata da chiesa* geschriebenen Triosonaten zu beobachten ist. Die Ausgaben mit Vorwort und über-sichtlichem sauberem Druck erscheinen vorbildlich.

Dies gilt auch für die im gleichen Verlag erschienenen *Concerti* von Joh. Chr. Pepusch. Pepusch, der zur selben Zeit wie Loeillet in London wirkte, erlangte vor allem durch seine *Beggar's Opera* Ruhm. Zu seinen besten Kompositionen zählen daneben Kammermusikwerke für die von ihm bevorzugte Blockflöte. Die um 1718 erschienenen *Concerti* bestechen besonders durch die doppelt paarige Besetzung mit ihren reizvollen Klangwirkungen. Ihr geringer technischer Schwierigkeitsgrad macht sie für das Ensemblespiel von fortgeschrittenen Anfängern bestens geeignet.

Christian Schneider

Dynamisch

Darius Milhaud: *Pastorale*, für Ob., Klar. u. Fag. Sikorski, Hamburg. Ed. 1437. DM 12,--

Harvey Sollberger: *Two Oboes Tropic*. McGinnis & Marx, USA-New York. Keine Preisangabe in DM.

Die *Pastorale* des französischen Altmeisters figuriert in seinem umfangreichen Werkverzeichnis als op. 147 und wurde zuerst 1936 bei „Le chant du monde“ verlegt, ist also etwa ein Jahr jünger als seine neoklassizistische *Suite d'après Corrette* in der gleichen Besetzung. Der Satz steht im „pastoralen“ F-Dur und repräsentiert in 120 Takten – bei vorgeschriebenen Halben = 72 nicht unvirtuos – Milhauds „mediterranen“ Stil. Bei aller Unterhaltsamkeit und Knappheit komponierte der Franzose doch nicht ohne doppelten Kontrapunkt und Doppelfugato: für jegliches „Trio d'anches“ eine Bereicherung.

Sollberger, Amerikaner des Jahrgangs 1938, schrieb seine beiden Oboen-Tropierungen 1962/64, widmete sie Stefan Wolpe und zwei amerikanischen Oboisten (u.a. jenem Josef Marx, für den Schuller, Wolpe und Wuorinen komponiert haben und der Mitbegründer

des New Yorker McGinnis & Marx Verlages ist). Es handelt sich um ein zweiseitiges Bicinium, dessen 1. Teil taktstrichlos mit metrischen Näherungswerten arbeitet, wogegen Teil 2 im Schriftbild an Serielles erinnert. Ein diffiziler, komplementärer Kontrapunkt, der sehr gewissenhafter und spannender Realisierung bedarf (auch in der strikten Befolgung der ständigen krassen dynamischen Wechsel). Rainer Peters

Oboenmusik aus der Schweiz

Hermann Haller: *5 Stücke*, für Oboe und Klavier. Edizioni Pegasus, I-Locarno (Ausl. Heinrichshofen's, Wilhelmshaven). N6251. DM 12,--

Josef Haselbach: *Abendlied*, für Oboe. Verlag Hug, CH-Zürich. GH 1329. DM 15,--

Zwei Oboenkompositionen aus der Schweiz. Hermann Haller, Berner Komponist des Jahrgangs 1914, gab seinen Miniaturen den schlechtesten aller Titel: *5 Stücke*. Es sind präzise formulierte Miniaturen, die ihre jeweiligen kompositorischen Ideen knapp und plausibel vorführen. Schöne Vortragsstücke gehobenen Schwierigkeitsgrades.

Josef Haselbach, eine Generation jünger, schrieb sein Solo *Abendlied* im Auftrag der Stadt Zürich, wo er Hochschullehrer ist. In der Überfülle des Angebots solcher improvisatorischer Stücke (deren Urbild sicher Britten's *Pan* von 1951 ist) fällt die Komposition durch nichts auf – weder durch spieltechnische Anforderungen noch durch klangfarbliche Varianten oder satztechnische Charakteristika. Rainer Peters

Längst fällige Urtext-Ausgabe

Carl Maria v. Weber: *Konzert Nr. 1 op. 73*, f-Moll, f. Klarinette u. Orchester, KA hrsg. v. P. Weston. Fentone Music Ltd, GB-Corby. F 409. Keine Preisangabe in DM.

Daß Pamela Weston eine ganz außergewöhnliche Frau ist, weiß die Klarinettenwelt schon lange. Ihr haben wir es auch zu verdanken, daß Carl Maria von Webers *Klarinettenkonzert Nr. 1 op. 73* jetzt endlich in einer Version vorliegt, die alle Seiten des vielfach bearbeiteten Werkes berücksichtigt. Die meisten Klarinetisten auf der Welt blasen seit undenklicher Zeit Webers geniales Stück in der Bearbeitung von Heinrich und Karl Bärmann. Und man fragt sich mit Recht, warum niemals der Versuch gemacht wurde, eine wirklich

NEU**FLÖTEN**

ZM 2646	Feld, J.	Cassation für neun Flöten (2 Piccolo/6 Flöten/1 Altflöte)	**,** DM
ZM 2559	Gabrielski, J. W.	Trio op. 10 Nr. 1 für drei Flöten (Eppel)	15,— DM
ZM 2695	König, H.	Intermezzo für drei Flöten	7,— DM

FLÖTE UND KLAVIER

ZM 2594	Abel, C. F.	Sonate D-Dur für zwei Flöten und Basso continuo (Kölbel)	**,** DM
ZM 2532	Telemann, G. Ph.	Suite D-Dur nach einer bisher unveröffentlichten Suite für Trompete, Streicher u. Continuo (Holle)	12,50 DM
ZM 2656	Walther, K.	Serenaden des 18. Jahrhunderts Haydn, Gluck, Boccherini, Mozart	**,** DM

ZIMMERMANN · FRANKFURT

gründliche Urtext-Ausgabe herzustellen, da doch das Autograph jedem willigen Forscher zur Verfügung steht. In den meisten Ausgaben, die sich auf den Urtext berufen, wurde lediglich der Klavierauszug mit der übergelegten Klarinettenstimme korrigiert, aber für die Solostimme selbst fühlte sich so mancher Virtuose berufen, seinen „Senf“ in Form von Artikulation und Phrasierungen hinzuzugeben. Ohne die großen musikalischen Verdienste Bärmanns einzuschränken, muß doch gesagt werden, daß seine Ausgabe sich nur in wenigen Teilen an Webers ursprüngliche Intention hält. Das mag aus der Zeit heraus richtig gewesen sein. Doch es verschleiert in vielen Fällen die wahre Genialität dieser Komposition. Viele Dinge, welche dem Klarinetten beim Spielen unlogisch erschienen, werden durch die Urtext-Ausgabe sinnvoll und einfach. Der ganze hoch romantische Wulst von agogischen Bezeichnungen fehlt bei Weber. Wir haben also eine gereinigte Fassung, quasi den Geist der Weberschen Eingebung vor uns. Nun macht Frau Weston auch etwas ganz Geschicktes. Sie nimmt dem Klarinetten nicht etwa die so wichtigen und im Laufe der Jahrhunderte durch Erfahrung entstandenen Phrasierungen und Artikulationen, sondern sie stellt in zwei Systemen eine traditionelle Interpretationsfassung der Weberschen – zum

Teil nicht phrasierten – Originalfassung gegenüber. Daß Frau Weston da oft auch auf Bärmannsche Einfälle zurückgreift, ehrt sie besonders. Denn darüber müssen wir uns auch (!) im klaren sein, daß diese Werke nicht vom Klarinettengenie Bärmann zu trennen sind. Denn die zahlreichen Phrasierungen und technischen Erweiterungen, welche Bärmann hineinkomponierte, entsprachen sehr oft der Eigenart seines Spiels und wurden von Weber wohl stillschweigend geduldet (siehe hierzu auch die „Silvana Variationen“). So wird mit der heutigen Ausgabe dem Klarinetten die Möglichkeit gegeben, seine Phantasie in Bezug auf Phrasierung und Artikulationskunst am Urtext neu zu entfalten.

Die oft gestellte Frage, ob man im 1. Satz eine Kadenz macht oder nicht, löst Pamela Weston auf ihre Art. Das zeigt wieder einmal, welch großes Wissen die Herausgeberin besitzt. Sie legt nämlich auf einem Extrablatt Busonis Kadenz für den 1. Satz bei. Allein diese Tat, Busonis Manuskript herauszufinden und zu veröffentlichen, ist ein Sonderlob wert.

Busoni setzt die Kadenz nicht – wie nun allgemein vermutet wird – anstelle des Bärmannschen Einschubs, sondern in die Einleitung, und zwar ab Takt 38, und blendet sich dann sehr geschickt rechtzeitig vor dem eigentlichen Einsatz des Klarinettensolos wieder aus.

Ebenso existiert für den 2. Satz eine kurze Kadenz unmittelbar vor der Reprise, welche sinnvoll und wunderschön ist. Bärmanns Alternativen für das Konzert, auch seine Kadenzen, sind ebenfalls im Extradruck enthalten sowie eine Alternative des Weber-Biographen Jähn für die Takte 141-143 im 1. Satz, die einen sehr geschickten Eindruck macht. Ich darf nicht verhehlen, daß ich bei meinen Einspielungen der Bläserwerke von Carl Maria von Weber selbstverständlich auf diese Ausgabe zurückgegriffen habe. Es gibt nichts Besseres auf dem Markt.

Bliebe abschließend festzustellen, daß hier eine Ausgabe vorliegt, welche ich aufs allereindringlichste auch allen Liebhabern empfehle. Für den Studenten und beruflich tätigen Klarinettenisten ist diese Ausgabe nicht nur eine Empfehlung, sondern ein absolutes Muß.

Dieter Klöcker

Klarinette mit anderen Instrumenten

Felix Mendelssohn-Bartholdy: Drei Stücke, für Klar., Vc. und Klav., instr. von E. Naumann, hrsg. von B. Päuler. BP 2649. DM 19,--

Caspar Kummer: Zwei Duos op. 46, für Fl. und Klar., hrsg. von B. Päuler. BP 2422. DM 18,--

Girolamo Salieri: Andante con Variazioni. Quintett für Bassettbr., 2 Vl., Vla. und Vc., hrsg. von D. Lienhard. BP 2556. DM 25,--

Gustav Jenner: Sonate in G-Dur op. 5, für Klar. und Klav., hrsg. von B. Päuler. BP 454. DM 26,--

Joseph Rheinberger: Sonate op. 105a, für B-Klar. und Klav., hrsg. von B. Päuler. BP 455. DM 17,--

Amadeus Verlag, CH - Winterthur

Das Repertoire für die Besetzung Klarinette, Cello und Klavier ist nicht groß, zeichnet sich aber durch namhafte Komponisten wie Beethoven, Brahms und Bruch aus. Die vorliegenden *Drei Stücke* stammen aus Sätzen von Mendelssohn und wurden von dem herausragenden Wissenschaftler und Komponisten Ernst Naumann (1832-1910), dem Enkel des Dresdner Hofkapellmeisters Johann Gottlieb Naumann, arrangiert.

Die Sätze stammen aus Mendelssohns *Sechs Präludien und Fugen* op. 35 und aus den *Liedern ohne Worte* op. 38 und 53 – jeder Satz von ausgesuchter Schönheit, kurz und schlicht in der Struktur. Cello und Klarinette sind verantwortlich für das melodische Material, während das Klavier meist Begleitfunktion hat. Die Werke können eigentlich jedem Spieler empfohlen werden, aber sie eignen sich vorzüglich als Einstieg in die Kammermusik für den jungen Musiker.

Caspar Kummer, ein großer deutscher Flötist und Komponist (1795-1870), wurde in Erlau bei Schleusingen geboren. Er wurde Flötist in der Coburger Schloßkapelle und später Musikdirektor. Er war einer der wichtigsten Flötenkomponisten in nachklassischer Zeit. Seine Musik ist wahrscheinlich nicht sehr gut bekannt, was an der Tendenz der Romantik liegen mag, Literatur für Blasinstrumente zu unterdrücken. Kummer schrieb zahlreiche Solostücke, komponierte aber auch Flötenduos, Trios und Quartette. Sein Trio für Flöte, Klarinette und Fagott op. 32 ist eines der besten Werke für diese Besetzung. Die *Zwei Duos* für Flöte und Klarinette op. 46 gehören in die Kategorie der intimen Kammermusik; Duo 1 ist dreisätzig – Allegro, Andante poco adagio, Allegro con moto – Duo 2 besitzt zwei Sätze – Allegro brioso und Alla Polacca. Formale weisen die Duos Merkmale der Klassik auf, im Ausdruck sind sie hingegen romantisch. Die Verteilung von primärem melodischem Material und kontrastierender Begleitung auf die beiden Instrumente ist durchaus gleichwertig – es entsteht ein echter Dialog. Beide Stimmen sind so geschrieben, daß sie die Eigenschaften jedes Instruments optimal zur Geltung bringen.

Bernhard Päulers Ausgabe ist sehr sorgfältig und stellt eine logische, stilistische und musikalisch überzeugende Annäherung an diese Musik dar. Obwohl der Charakter dieser Stücke eher pädagogische Akzente aufweist, kann diese Musik durchaus auch für technisch versiertere Spieler eine dankbare Aufgabe sein.

In den letzten Jahren ist das Interesse am Bassettthorn und seiner Literatur neu entfacht worden. Es haben sich sogar in England und im übrigen Europa eine Reihe von Musikern auf dieses Instrument spezialisiert. Eines der Hauptprobleme auf dem Wege zum Bassett-Spezialisten war immer die Nichtverfügbarkeit von Bassettthornmusik aus dem 18. und 19. Jahrhundert, und das zeitgenössische Repertoire für dieses Instrument ist klein. Die vorliegende Salieri-Ausgabe ist ein wichtiger Beitrag zum Bassettthorn-Repertoire, weil sie eine weitere Möglichkeit bietet, überhaupt etwas zu spielen.

Über Girolamo Salieri ist wenig bekannt, außer daß er Klarinetist war (sein Onkel war der italienische Opernkomponist Antonio Salieri), der seine Laufbahn in Venedig begann und als Solist in Wien, Graz und Bologna auftrat. Salieri schrieb vornehmlich Variationswerke über Themen aus Opern der Zeit z.B. von Rossini, Bellini und Vaccai.

Das vorliegende *Andante con Variazioni* für Bassettthorn und Streichquartett (eine überaus seltene Besetzung) basiert auf einem Thema aus der Oper *I Crociati a Tolemaide* von Giovanni Pacini. Das

Manuskript des Werkes liegt in der Bibliothek des Mailänder Konservatoriums, die vorliegende Ausgabe wurde von Daniel Lienhard für die Publikation aufbereitet.

Einer Introduction folgen 4 Variationen und eine Coda. Das Streichquartett liefert durchweg die harmonische Spitze als Begleitung des Soloinstruments und tritt nur dann hervor, wenn das Bassethorn schweigt. Das Thema im Bassethornpart ist recht lyrisch mit kurzen Momenten rhythmischen Kontrasts und einer kleinen Kadenz. Die darauffolgenden Variationen werden zunehmend virtuoser und heben auf technische Bravour ab. Insgesamt ist das Werk verhältnismäßig kurz; dem Bassethornspieler bietet es sich an als hübsche Bravournummer, mit der man ein Konzert beenden könnte. Die Ausgabe ist akkurat, die Artikulationsvorschläge wirken logisch, und auch für einige dynamische Auszeichnungen ist gesorgt. Der Rezensent kann dieses Werk nur wärmstens empfehlen.

Jahrelang ist die *Sonate in G-Dur* von Jenner (1865-1925) vergriffen gewesen, deshalb wird die Klarinettenstengemeinde den Reprint des Werkes begrüßen. Jenner wurde in Norddeutschland auf der Insel Sylt geboren. Er studierte bei Stange und Gänge, später in Hamburg bei Arnold Krug. 1887 traf er Brahms und studierte bis 1895 bei ihm in Wien. Später wurde er ein populärer Klavierlehrer und Chorleiter. 1895 avancierte er zum Musikdirektor an der Marburger Universität, wo er 25 Jahre lang lehrte. Er war ein fruchtbarer Komponist von Liedern und Chorwerken und zeichnete sich aber auch durch eine Reihe bemerkenswerter Instrumentalwerke aus, zu denen auch die *Sonate in G-Dur op. 5* gehört, welche er „seinem geliebten Freund Richard Mühlfeld“ widmete und im Jahre 1900 bei Breitkopf & Härtel veröffentlichte.

Die Sonate hat vier Sätze: Allegro moderato e grazioso, Adagio espressivo, Allegretto grazioso und Allegro energico. Der Einfluß von Brahms auf dieses Werk ist sehr stark und reicht bis zur Übernahme von Rhythmen aus Brahms'schen Klarinettenwerken wie z.B. im Eingangsteil (Brahms Es-Dur Sonate, 1. Satz), zu Beginn des 2. Satzes (langsamer Satz aus Brahms' Trio). Trotz dieses starken Einflusses Brahms'scher Musik hat diese Sonate durchaus ihren eigenen Charakter und weist eigenständige Erfindungsgabe auf; sie wird beim Publikum gut ankommen. Ich möchte sogar soweit gehen zu behaupten, daß Jenners Komposition dem Publikum vielleicht sogar leichter zugänglich sein wird, denn seine Sätze sind durchweg kürzer als die aus den Werken von Brahms.

Die Musik ist von hoher Qualität und fordert die Aufmerksamkeit des fortgeschrittenen Studenten und des Berufsklarinettenisten. Wie bei Brahms ist auch hier



**Renaissance
bzw. Frühbarock:**
Sopran, Alt, Tenor, Baß
nach Kinsecker
(462 Hz und 443 Hz)

Barock:
Altblockflöten
nach Eichentopf und
Gahn (beide 415 Hz)

Moderne:
Garklein bis Tenor
(eigene Modelle 443 Hz)
Kontrabaß in F
(viereckig)
preisgünstige Schul-
modelle: Sopran und Alt
direkt an den Lehrer

**Herbert Paetzold
Blockflötenbau
Gartenstr. 6
8939 Markt Wald
Tel.: 0 82 62 / 15 50**

ein perfekter Pianist erforderlich, um den Klavierpart mit seinen breiten Akkorden und seinen rhythmischen Problemen zu meistern. Der Klarinettenpart setzt Schwerpunkte im Chalumeau- und Clarinregister und beschränkt sich auf nur wenige Ausflüge ins Altissimo-Register. Das Werk ist für A-Klarinette notiert und erhält dadurch eine dunklere Klangfärbung, die der Musik durchaus angemessen ist. Die Sonate gehört ins Standard-Repertoire jedes Klarinettenisten.

Joseph Rheinberger (1839-1901) war Liechtensteins Beitrag zur romantischen Welt des 19. Jahrhunderts und zur deutschen Musikszene. Er schrieb mehr als 200 Werke verschiedener Gattungen, Herausragendes leistete er auf dem Gebiet der Orgelmusik (20 Sonaten und 2 Konzerte). Seine Musik ist bekannt für ihre Polyphonie, sicher ein Ergebnis intimer Kenntnis der Musik von Johann Sebastian Bach. Die *Klarinettensonate op. 105a* wurde zuerst 1893 veröffentlicht und ist seit Jahren vergriffen. Die vorliegende Ausgabe erweitert den Bereich der romantischen Sonatenliteratur für Klarinette beträchtlich. Anders als in den Sonaten von Brahms, Reger, Jenner und Tovey, wo Klarinette und Klavier gleichwertige Partner waren, ist das Klavier hier das dominierende Instrument, und die Klarinette spielt oft nur eine obligate, begleitende Rolle. Die harmonische Bewegung ist stellenweise ein wenig langsam

und das rhythmische Material nicht spannend genug, um den Vorwärtsdrang der Musik aufrecht und das Interesse des Publikums wachzuhalten.

Die drei Sätze des Werkes: Allegro non troppo, Andante molto und non troppo allegro. Die Dominanz des Klavierparts bringt es mit sich, daß ein versierter Spieler benötigt wird; der Klarinettenpart (in b) ist technisch nicht sehr schwierig, bringt aber große Probleme hinsichtlich der langen Phrasenbögen und langer Halte-töne mit sich, insbesondere dort, wo im Altissimo-Register die Töne As^{'''} und g^{'''} gefordert sind. Der Klarinet-tist braucht einen langen Atem und Kraft und Reife für den Ansatz, um lange Phrasen mit hohen Tönen gut zu spielen.

Es lohnt sich, die Rheinberger Sonate zu spielen. Der Klarinetist, der gern eine Alternative zu den berühmteren Werken von Brahms und Reger besitzen möchte, wird sie in sein Repertoire aufnehmen.

Norman Heim

Percussiv

Michael Denhoff: *Svolgimenti* (1986). Zweites Saxo-phon-Quartett. Edition Gravis, Bad Schwalbach. EG 94. DM 20,--

Charakteristisch für die Komposition *Svolgimenti* (Entwicklungen) sind die durch alle Stimmen verlaufenden Triolen-Motive, die stimmübergreifenden Akkordbrechungen und die sehr exzessive Dynamik. Im Gegensatz dazu schwebende, fast stehende chromatische Linien in den ruhigen Teilen der Komposition. Die Kombination bzw. Reihung von Akzenten, Sforzati, Slaps und *ff*-Staccati sowie die häufig verwendeten synkopisch akzentuierten Tonrepetitionen, geben dem freitonalen Stück insgesamt einen sehr percussiven Charakter.

Svolgimenti ist nicht nur in seiner Rhythmik und Artikulation sehr diffizil, Denhoff setzt auch alle 4 Saxophone sehr virtuos und in jeder Dynamik bis ins extrem hohe Flageolettregister ein – wohl weniger als zwingendes musikalisches Ausdrucksmittel gedacht, sondern eher die Folge einer übertriebenen „Zur-Schau-Stellung“ des zweifellos großen technischen Könnens der Musiker, denen Denhoff das Stück gewidmet hat.

Eine Folge dieses „instrumentalen Höhenwahns“ wird wohl darin bestehen, daß das Werk so gut wie nie im Konzert zu hören sein wird. Ob Denhoffs rhythmischer, harmonischer und melodischer Einfallsreichtum den Hörer für 30 Minuten gefangenhalten kann, wird sich daher kaum feststellen lassen. Sein erstes Saxo-

phon-Quartett (*Gegen-Sätze*, 1984) dürfte sich dagegen viel schneller als Repertoire-Stück für Saxophon-Quartett durchsetzen.

Günter Priesner

Kontrastreich

Dennis Riley: *Canzona*, für Klarinette solo. Verlag C. F. Peters, Frankfurt. 66 781. DM 14,--

Der am schnellsten wachsende Bereich der Klarinettenliteratur ist der für Klarinette solo. Im Repertoire gibt es inzwischen Werke von einigen der renommiertesten Komponisten des 20. Jahrhunderts. Es ist leicht, solche Stücke in ein Programm hineinzunehmen, weil kein anderes Instrument beteiligt ist und weil darüber hinaus viele Werke recht virtuos sind und große technische und musikalische Qualitäten voraussetzen. Die *Canzona* von Dennis Riley ist ein exzellentes Beispiel dafür, wie man für Klarinette schreiben kann, auch wenn das Werk verhältnismäßig kurz ist (ca 2:30). Es gibt Momente lyrischer Ruhe, zu denen schnelle Passagen in Kontrast treten, die Fingerfertigkeit und rasche Auffassungsgabe erfordern. Es gibt große dynamische und rhythmische Kontraste und wechselnde Artikulationen, was den durchgehenden Reiz der Vielfalt in dem Werk erhöht. Melodisch bestehen diese Kontraste zwischen kleinen Intervallen einerseits und großen Sprüngen andererseits. Der fortgeschrittene Klarinetist wird dieses Stück spielen, um ein wenig Abwechslung in die Alltagskost der Klarinetten-Recitals zu bringen.

Norman Heim

Publikumswirksam

Paul Reade: *Saxophone Quartet*. Simrock, Hamburg. EE 4003. DM 33,50

Paul Reade, der 1943 geborene englische Komponist, schreibt hauptsächlich Musik für das Fernsehen (Filmmusik). Sein 1979 entstandenes 4sätziges *Saxophone Quartet* ist eine Auftragskomposition des „London Saxophone Quartets“. Geschrieben ist das Stück für die Besetzung Sopran-, Alt-, Tenor- und Baritonsaxophon. Abgesehen von dem – für das Altsaxophon – ziemlich virtuos ersten Satz stellt das Stück keine allzu großen technischen Anforderungen an die Ausführenden. Die folkloristisch eingefärbten, spritzigen vier Sätze (Toccata – Elegie – Contredanse – Finale) erinnern harmonisch und rhythmisch stark an amerikanische „Supersax“-Arrangements. Divertimento – zur Unterhaltung! Sehr publikumswirksam! Mittelschwer.

Günter Priesner

Oboes
Clarinets
Oboe d'amour
English Horn

Hautbois
Clarinettes
Hautbois d'amour
Cors anglais

Oboen
Klarinetten
Oboe d'amore
Englisch Horn

Exquisite wood-wind instruments
Instruments à Vent en Bois Fins
Feine Holzblasinstrumente

HANS KREUL

Since 1919
Depuis 1919
Seit 1919

D-7400 Tübingen
Postfach 1866
Schwäzlocher Straße 80
Telefon 07071/45014



Zeitgenössisches aus der DDR

Friedrich Schenker: *Frammenti di „orfeo“, für Fl., Ob. (E.br.) und Fag. dvfm 8349.*

Juro Mětsk: *Sestetto, für Fl., Fag., Hr., Schlagwerk, Vl., Vla. dvfm 8540a.*

VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig

In äußerlich identischer Aufmachung legt der Deutsche Verlag für Musik, Leipzig, hier Werke zweier DDR-Komponisten vor. Beide Ausgaben sind auf schlechtem, holzigem Papier gedruckt, das bestenfalls für den „Hausgebrauch“ akzeptabel wäre, im internationalen Geschäft aber peinlich ist. Zudem ist die drucktechnische Ausführung des Trios von Schenker in jeder Hinsicht mangelhaft; vor allem in der Partitur sind Notenlinien (gerade um die Noten selbst herum!) sowie Bögen und Klammern oft mehr zu errahnen als zu sehen. Die Stimmen sind so eng gedruckt, daß es teilweise nur schwer möglich ist festzustellen, was denn nun wo hingehört.

Schenker scheint es in seinen *Frammenti* zuerst darauf angelegt zu haben, möglichst alle drei Musiker immer zu beschäftigen. Fast ständig spielen sie gemeinsam, und in durchaus raschem Tempo sind die Stimmen zum Teil rhythmisch derartig vertrackt, daß eine

wirklich korrekte Ausführung praktisch unmöglich ist. Zudem schreibt Schenker das Blasen auf dem Kopfstück der Flöte bzw. den Rohren von Oboe, Fagott und Kontrafagott (das Instrument selbst wird in dem Stück allerdings nicht benötigt) vor, das Schallstück der Oboe soll gar während des Spielens ins Wasser gehalten werden!

Auch Mětsks Sextett ist höchst anspruchsvoll, und namentlich den beiden Streichern werden alle Formen zeitgenössischer Klingerzeugung abverlangt. Zu Bläsern und Streichern tritt noch ein gutes Dutzend Schlaginstrumente einschließlich Marimbaphon und zwölf Glocken. Mětsk setzt die Instrumente differenziert ein und wechselt mit den Instrumentenkombinationen immer wieder auch die Klangfarben. Dennoch wirkt auch seine Komposition mehr technisch konstruiert als musikalisch durchdacht. Der 1954 in Bautzen Geborene, der vom Namen her offensichtlich zu der von der DDR sehr geförderten sorbischen Minderheit gehört, wird doch wohl nicht gerade im *Sestetto* seine „Euphorischen Komplexe“ (ein Werktitel des Komponisten aus dem Jahre 1975) von der westlichen Avantgarde aufgearbeitet haben wollen?

Robert Vogel

(Wieder-) Entdeckungen

Carl Futterer: Oktett, für Klar., E. hr., Fag., 2 Vl., Vla., Vc. und Kb., hrsg. von W. Hess. BP 410. DM 88,–

Ernst Naumann: Serenade op. 10, für Fl., Ob., Hr., Fag., 2 Vl., Vla., Vc. und Kb., hrsg. von B. Päuler. BP 2623. DM 88,–

Amadeus Verlag, CH-Winterthur

In zwei äußerlich prachtvollen Ausgaben legt der Amadeus-Verlag hier Kammermusik für größere Besetzungen vor und macht darüber hinaus mit zwei vergessenen Komponisten wieder bekannt. Die Musik des Schweizer Carl Futterer (1873–1927) hatte noch Anfang der zwanziger Jahre „hellste Begeisterung der Hörer“ (Willy Hess im Vorwort der Ausgabe) hervorgerufen. Aber: „Intrigen von Neidern und gegnerischen Cliquen wußten die Ausnützung dieser Erfolge zu hintertreiben.“ (dto.) Wie dem auch sei, Futterer geriet in Vergessenheit, sein Nachlaß liegt heute, offenbar noch unerschlossen, in der Universitätsbibliothek in Basel. Das Geburtsjahr 1873 läßt an Reger und auch an Schönberg denken, Futterer aber scheint hierzu nicht zu passen. Sein Oktett aus dem Jahre 1921 (Schönbergs erste Überlegungen zur 12-Ton-Theorie datieren aus diesem Jahr) stellt, bei aller harmonischen Kühnheit, die stellenweise vor allem im Kopfsatz anzutreffen ist, ein eigentlich „rückständiges“ Werk dar: Das erweist sich nicht nur in der formalen Anlage von vier Sätzen in ganz traditioneller Abfolge; auch im Umgang mit dem melodisch-thematischen Material ist Futterer nicht „auf der Höhe der Zeit“. Aber bei genauerem Hinsehen entdeckt sich ein durchaus persönlicher und eigenständiger Stil, der – obschon Futterer im wesentlichen Autodidakt war – die Kammermusiktradition der (Spät-) Romantik immer im Auge behält. Hier zeigt sich ein weiteres Mal, wie kurzsichtig es ist, immer nur die „modernsten“ Werke einer Zeit als überlebenswert einzuordnen; oft ist in der vermeintlich überholten Sprache noch längst nicht alles gesagt! Das Werk stellt weder an Streicher noch an Bläser außergewöhnliche Anforderungen. Die vorliegende Ausgabe druckt als Partitur das Faksimile von Futterers Autograph ab, eine ebenso originelle wie lobenswerte Idee. Die Stimmen sind klar und übersichtlich gedruckt und am Anfang einer jeden Akkolade taktgezählt, während die Partitur keine Taktzählung aufweist, sondern Studierbuchstaben, die dummerweise wiederum in den Stimmen fehlen, so daß eine Orientierung zwischen Stimmen und Partitur unnötig erschwert wird. Musiker neigen daher schnell dazu, die Lust an der Einstudierung zu verlieren. Da immer mehr an Qualitätspapieren gespart wird, muß das herrliche Stimmenpapier ausdrücklich

lobend erwähnt werden. Eine höchst verdienstvolle Veröffentlichung.

Ungleich schwieriger dürfte es für den Interessierten aber sein, sich einen Überblick über die *Serenade op. 10* (1872) von Ernst Naumann (1837–1910) zu verschaffen. Trotz des fürstlichen Preises verzichtet der Herausgeber Bernhard Päuler auf den Abdruck einer Partitur. Ein unakzeptables Edieren! Robert Vogel

Traditionell

Tilo Medek: *Abfahrt einer Dampflokomotive. Für 6 Flöten.* Ed. 5252. DM 36,30

– Bläserquintett Nr. 1, für Fl., Ob., Klar., Hr., Fag. Ed. 5257a (StP) DM 12,80; 5257b (St) DM 24,60

– Bläserquintett Nr. 2, für Fl., Ob., Klar., Hr., Fag. Ed. 5258a (StP) DM 11,30; 5258b (St) DM 29,–

Moeck Verlag, Celle

Wer bei dem 1977 aus der DDR in die Bundesrepublik gekommenen Tilo Medek eine avantgardistische Klangsprache bzw. „Neue Musik“ erwartet, wird zunächst enttäuscht sein. Seine *Bläserquintette I* (1965) und *II* (1974–76) sind durchweg sehr traditionell gesetzt. Ganz in der Geschichte des klassischen Bläserquintetts ist ihr Stil vor allem vom Prinzip „Solo – Begleitung“ beherrscht. Kaum ausgenutzt werden die großen klangfarblichen Möglichkeiten, die in den letzten Jahrzehnten (etwa bei Ligeti) 10 Stücken für Bläserquintett diese Kammermusikbesetzung wieder interessant gemacht haben.

Trotzdem hat Medek, vor allem in seinem zweiten Quintett, einer Suite mit historischen und modernen Tänzen, z.T. sehr abwechslungsreiche und spielfreudige Musik geschrieben. Besonders die „Valse sentimentale“ und die abschließende „Tarantella“ (mit Piccoloflöte) sind ausgesprochen charakteristische, sicher auch publikumswirksame Sätze. Beide Werke verlangen gute spieltechnische Fähigkeiten.

Die *Abfahrt einer Dampflokomotive* ist ein 1976 komponiertes 3-Minuten-Stückchen für Piccolo, 2 große Flöten, 2 Altflöten und Baßflöte, über dessen programmatischen Inhalt der Titel alles Notwendige sagt. Medek hat hier vom Schnaufen des Kessels über das Beschleunigen der Maschine bis zum Pfiff (auszuführen auf dem Flötenkopf oder mit einer Lotusflöte) alles, was zur Abfahrt einer Lokomotive (zumindest einer dampfbetriebenen) gehört, in Töne gesetzt.

Ein sehr launiges, für Klassenvorspiele, Schulkonzerte oder Orchesterfeiern bestens geeignetes Sextett.

Eckart Hübner

TAGE ALTER MUSIK THUN

15. – 25. Juli 1988

KURSE

INTERPRETATION 15. – 25. JULI

Barockgesang

David Cordier, Köln

Traversflöte, Blockflöte

Sabine Kaipainen, Thun

Barockoboe, Barockfagott, Dulcian, Pommer

Tuomas Kaipainen, Thun

Renaissance- und Barock-Laute, Chitarrone

Steven Stubbs, Hamburg

BLOCKFLOETEN-KLINIK 16. – 17. JULI

Guido Klemisch, Zwolle/NL

BAROCKTANZ 17. – 24. JULI

Lenchen Busch, München

Tanzbegleitung:

Angelika Oertel, Laute

AUSSTELLUNG

15. – 17. Juli

Nachbauten historischer Musikinstrumente,
Musikalien, Schallplatten usw.

KONZERTE · REFERATE

Auskünfte:

T. Kaipainen · Lauenenw. 47e · CH-3600 Thun

der *Serenade*, die weniger an Ständchen oder an abendliche Feste erinnert, sondern dem Träumerischen zuneigt, dem Meditativen.

Die Interpreten werden hier ein technisch nicht schwer zu bewältigendes Stück vorfinden. Die wirklichen Schwierigkeiten liegen woanders: die leisen Klänge müssen äußerst sensibel gemeistert werden. Die „Miniaturen“ verlangen größte Konzentration der Spieler wie auch der Hörer. Denn die Kürze der Stücke läßt dem Hörer nicht viel Zeit zum Einhören, dem Spieler verlangt sie klangliche Suggestion ab, die in wenigen Sekunden überspringen muß. Jedoch ich glaube, die Arbeit lohnt sich, aber die *Serenade* verlangt professionelle Spieler. Die Kürze der Stücke mag an Webern erinnern, aber sie sind locker gebaut, sie werden ihre gutwilligen Hörer finden. Ein Problem aber möchte ich noch hervorheben. Sollte man die Studienpartituren nicht generell klanglich notieren? Hier ist speziell die Klarinette in A gemeint. Zum Vorausstudium wäre es wohl doch vorteilhafter, alle Stimmen klangnotiert zu schreiben, in den Spielstimmen ist dann die Transposition (als Griffschrift) wie schon immer selbstverständlich. Was in harmonisch bestimmter Musik am Platz ist, erweckt vermeidbare Schwierigkeiten in neuerer nicht tonal gebundener Musik.

Walter Gieseler

Miniaturen

Herbert Nobis: *Serenade für Fl., Klar., Schlaginstr., 2 Vl., Vla. und Vc.* (1984). Moeck Verlag, Celle. StP, Ed. 5318. DM 12,50

Nobis hätte sein kurzes Werk auch als „Miniaturen“ bezeichnen können. Es sind 5 kurze Charakterstücke (Notturmo, Reminiscenza a R. Schumann, Lamentazione, Frottola und Notturmo II, das sich melodisch motivisch eng an das erste Notturmo anschließt).

Das Schlagzeug (Vibraphon, Glockenspiel, Xylophon, kleine Trommel) wird sehr sparsam eingesetzt, es reicht also 1 Spieler; denn niemals werden mehrere Schlaginstrumente zugleich erforderlich. Der Reiz dieser Miniaturen-Abendmusik liegt in dem leisen Zauber der Klangfarben: es herrschen im Notturmo *pp* und *p* vor, die Streicher sind sordiniert, die Bewegung ist sehr ruhig. Die „Reminiscenza“ läßt die „Träumerei“ anklingen, Abendmusik nach Schumann, auch hier ist das Leise dominierend. Die Lamentazione bringt etwas mehr Bewegung in das Ganze durch tremoloähnliche Figuren in den Streichern, die zur „klagenden“ Melodik der Bläser kontrastieren. Aber auch hier ist alles dynamisch sehr zurückgenommen. Einzig in der Frottola kommen *mf* und *f* vor und Rhythmen auf, die in die „Beine gehen“. Das letzte Notturmo bestätigt die Ruhe

Rekonstruktion

Franz Schubert: *Oktett F-Dur, D 72, für 2 Ob., 2 B-Klar., 2 Fag., 2 Hr., hrsg. von C. Weait. McGinnis & Marx Publishers, USA-New York. Keine Preisangabe in DM.*

Franz Schuberts Bläseroktett F-Dur, D 72, ist nur sehr unvollständig überliefert. Die Neue Schubert Gesamtausgabe teilt in Band VI/1 (Kassel 1969) lediglich Menuett und Finale (dritter und vierter Satz) sowie – im Anhang – einen Teil des ersten Satzes (Allegro, Takte 90-189) mit. Schon im Revisionsbericht der alten Schubert-Gesamtausgabe (Leipzig 1889) hatte aber Eusebius Mandyczewski angemerkt: „Es ist nicht unmöglich, daß das Oktett auch einen langsamen Satz gehabt hat. Das Autograph der mitgetheilten Sätze besteht aus losen Blättern verschiedener Form, von denen leicht auch mehr verloren gegangen sein können, als noch zum ersten Satz gehört haben.“

In der vorliegenden Ausgabe hat nun Reinhard von Hoorickx eine Fassung, „completed for the practical use“ (im Untertitel der Ausgabe), erstellt. Dabei wurde das einleitende Allegro hauptsächlich anhand des bekannten zweiten Teils rekonstruiert. Dem zweiten Satz liegen in dieser Fassung zwei Balladen (D 990) zugrunde. Der Herausgeber Christopher Weait weist

zudem darauf hin, daß im Revisionsbericht der alten Gesamtausgabe zusätzlich acht Takte eines Menuettsatzes in F-Dur abgedruckt sind, die möglicherweise ebenfalls – als zweites Menuett – Teil dieses Oktetts waren, die van Hoorickx in seiner Rekonstruktion jedoch unberücksichtigt gelassen hat.

Es ist sicher müßig, an dieser Stelle darüber zu spekulieren, wie schubertisch diese Rekonstruktion klingen mag (das zu ermitteln ist auch sehr schwierig, denn die Ausgabe enthält keine Partitur) oder ob für eine solche Rekonstruktion überhaupt irgendein Bedürfnis besteht. So bleibt lediglich festzustellen, daß der Herausgeber Weait an einigen Stellen Vereinheitlichungen gegenüber dem Text der Gesamtausgabe vorgenommen hat, die er im Vorwort nachweist und die – for practical use – auch angebracht sind. Störend (neben der fehlenden Partitur) sind allerdings einige vermeidbare Schlampereien wie fehlende Tempoangaben oder Auftaktpausen.

Robert Vogel

Renate Hildebrand
lädt ein zum
4. Schalmeyen- und Pommern-Seminar
am 27./28. Februar 1988 in Coesfeld / Münster
Informationen und Anmeldung:
R. Hildebrand, Auedeich 86 b,
2103 Hamburg 95 · 040 / 7 42 84 72

Lebendiges Stück

Nicolaus Albert Schaffner: Quatuor concertant, für Fl., Klar., Hr. und Fag., hrsg. von W. Höckner. Simrock, Hamburg/London. EE 5160. DM 35,--

Mir scheint, der Herausgeber Höckner hat mit diesem Stück einen ganz guten Griff getan. Es ist ein lebendiges Stück in 4 Sätzen. Der 1. Satz folgt der üblichen Sonatensatzform, es folgen Menuett und Adagio, der letzte Satz hat Fugato-Charakter, vermischt mit Rondo-Elementen. Allerdings ist meine vorsichtige Deutung der Satzcharaktere darauf zurückzuführen, daß mit den Einzelstimmen keine Spielpartitur mitgeliefert ist, die eine solche Deutung sehr erleichtert hätte. Man sollte in modernen Ausgaben nicht mehr darauf verzichten, beides in einem anzubieten. Zumal hier ein Stück vorliegt, das durchaus jüngeren Ensembles zuzumuten wäre.

Leider ist über Schaffner wenig zu erfahren, außer daß er 1790 in Schlesien geboren ist und später in Paris (1817) und Rouen (1821) wirkte, beide Male als Theaterkapellmeister. Ohne diese Daten hätte ich die Haupt-

schaffenszeit Schaffners mehr in die Haydn-, ja sogar auch Stamitzzeit gerückt. Mit anderen Worten: Dieses Quatuor ist zur Zeit seiner Entstehung schon alte Musik gewesen, es bietet keine überraschenden Neuigkeiten, aber – und das rechtfertigt vielleicht den Neudruck dieses Stückes – es bietet dankbare Gelegenheiten zum Musizieren, ist rhythmisch fesselnd und verlangt virtuose Schnelligkeit in allen Instrumenten. Der langsame Satz entbehrt nicht einer gewissen „wohl-tuenden“ Sentimentalität. Also ein sehr geeignetes Originalwerk für Schülerkonzerte? Warum nicht?

Walter Gieseler

Neueingänge

Amadeus Verlag, CH-Winterthur

Bach, J.S.: Sonata a tre, F-Dur [Altblf. (Fl.), Vl. u. B.c.], BP 470

– Vier Flötensonaten (Querfl., obl. Cembalo u. B.c.), BP 444

Boehm, Th.: 12 Etüden (Fl. solo), BP 688

Boismortier, J.B. de: Sechs Sonaten [2 Fag. (2 Vc.)], BP 2078

Call, L. von: Drei Duos [Ob. (Fl.) u. Fag. (Vc.)], BP 2690

Colombi, G.: Drei Sonaten [2 Vl. (Fl., Ob.), Vc. (Fag.) ab lib. u. B.c.], BP 708

Fiala, J.: Duo konzertant F-Dur [Fl. (Ob.) u. Fag. (Vc.)], BP 479

Gerber, R.: Sonate (Tr. u. Klav.), BP 2648

Hotteterre, J.M.: Vier Suiten [Fl. (Ob., Vl.) u. B.c.], 2 Hefte, BP 701 u. 702

Janitsch, J.G.: Quadro in G-Dur [Altblf. (Fl.), Ob., Vl. u. B.c.], BP 478

Kummer, C.: 3 kleine Duette (2 Fl.), BP 475

Loeillet, J.J.B.: Sechs Sonaten [Altblf. (Fl., Ob.) u. B.c.], 2 Hefte, BP 676 u. 677

Speth, W.: Capriccio (2 Vl., Klar. u. Vc.), BP 2642

Telemann, G.Ph.: 13. Triosonate in e-Moll [Altblf. (Fl.), Ob., (Vl.) u. B.c.], BP 2440

– 28. Triosonate in c-Moll [2 Ob. (Fl., Vl.) u. B.c.], BP 451

– 70. Triosonate in F-Dur [Altblf. (Fl.), Ob. (Vl.) u. B.c.], BP 499

Uccellini, M.: Drei Sonaten [2 Melodieinstr. (Vl., Blfl., Fl., Ob.) u. B.c.], BP 707

Bärenreiter Verlag, Kassel

Harras, M.: Französische Tänze (2 Sopranblf.), BA 8083

– Französische Tänze (2 Altblf.), BA 8084

– The Divion Flute (Altblf. u. B.c.), BA 8082

Kleinknecht, J.F.: Zwei Sonaten (Fl. u. B.c.), BA 6825

Scheidt, S.: Canzone über ein französisches Lied (Blfl.-
Ens. auch mit and. Blas- od. Streichinstr. zu 5 St. u.
Generalbaß ad lib.), BA 6271

Bote & Bock, Berlin/Wiesbaden

Brettingham Smith, J.: The Doors of Perception (Fl. u.
4 Schlaginstr.), B&B 23179

Wahren, K.H.: Scherzando, Ritmico e Fugato (3 Fl.),
B&B 23188

Yun, I.: Piri (Ob. solo), B&B 22433

— Quintett (Fl. u. Streichquartett), B&B 23174

Edition Merseburger Berlin GmbH, Kassel

Studer, H.: Canzona (Ob. u. Org.), EM 2029

Edition Peters, Frankfurt

Mendelssohn-Bartholdy, F.: 2 Konzertstücke [Klar.,
Bassetthorn (2 Klar.) u. Klav.], Ed. 8595

Edition Sikorski, Hamburg

Kastl, F.J./Lange, H.K.H.: Flohwalzer (Blfl.-Trio), Ed.
1280

Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven

Boismortier, J.B. de: Ballet de Village en trio (2 Altblfl.
u. B.c.), N 2012

Faragò, P.: 13 ungarische Bauernlieder (Sopran- u.
Altblfl.), N 1397

Fesch, W. de: Sonaten (2 Altblfl.), N 2037

Kirnberger, J.P.: Trio A-Dur [Fl. (Vi.), Vi. u. B.c.], Nr.
2036

Paganini, N.: VIII Capricen aus op. 1 (Blfl.), N 2000

Küffner & Drechsler, Nürnberg

Bach, J.S.: Sonate Nr. 1-6 (Sax.-Trio), 2 Hefte, ST-600-
0173 u. ST-600-0174

Moeck Verlag, Celle

Bresgen, C.: Capriccio Fiorito (Blfl.-Quartett), ZfS 583

Chédeville, N.: Pantomime italienne (Altblfl. u. B.c.),
ZfS 580

Dunstable, J./Binchois, G./Dufay, G.: Quam pulchra
es (2 Altblfl. u. Tenorblfl.), ZfS 578/579

Farina, C.: Galliarden und Couranten (Blfl.-Quartett),
ZfS 575/576

Gabrieli A.: Aria della Battaglia (8 Blasinstr.), Ed. 1118

Guzowski, Z.: Acht polnische Lieder (2 u. 3
Sopranblfl.), ZfS 577

Henry VIII.: Vierstimmige Consorts (Blfl. od. and.
Melodieinstr.), ZfS 581/582

Marinovici, C.: Volkstänze aus Osteuropa und Asien
— II (2 Sopranblfl., 2 Altblfl. u. Git.), ZfS 572/573

Nobis, H.: Elegie (Altblfl. u. Git.), ZfS 574

Heberle, A.: Sonate (Sopranblfl. solo), Ed. 1119

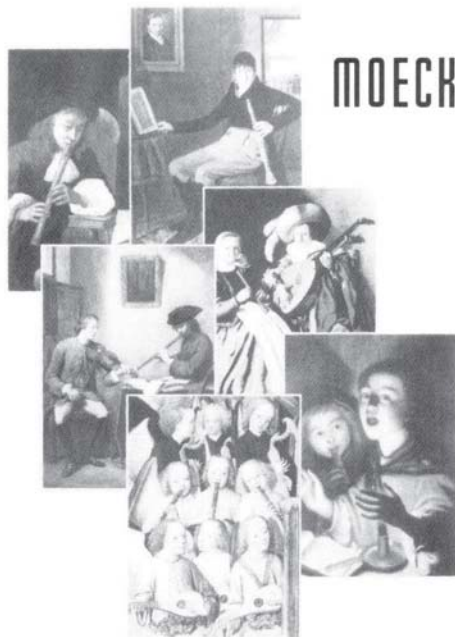
Teschner, H.J.: The Hobgoblin Birthday Song (Blfl.-
Quartett), Ed. 2118

Noetzel Edition, Wilhelmshaven

Buhé, K.: Vier Spielmusiken nach irischen Tänzen
(Sopranblfl., Fl., Vi., Mandoline, Akkordeon, Git.,
Kb. u. Perc.), N 3631

MUSIKBILDER AUF POSTKARTEN

Sechs Serien mit vierfarbigen
Reproduktionen von Werken bekannter Künstler



MUSIKBILDER AUF POSTKARTEN

E. Baschenis, S. Bening, A. Böcklin,
J.-B.-S. Chardin, E. Collier, F. Cossa,
H. Coster, A. Feuerbach, G. B. Gigola,
S. Gutzwiller, A. Longhi, Ph. Mercier,
G. Metsu, M. Molenaer, A. Pesne,
F. Puget, J. Quinkhard, J. Reekers,
Sir J. Reynolds, L. Silvestre, Tizian,
L. B. Tiepolo, F. Torbido, u.a.m.

Je Serie (DM 6,00)
sechs Hochglanz-Bildpostkarten
in Schutztasche

Gletle, J.M.: Trompeter-Stückle (2 Altblf.), N 3625
Mancini, F.: Sechs Sonaten, Nr. 5 u. 6 [Altblf. (Fl., Vl.) u. B.c.], N 3555

Ongaku No Tomo Sha Corp., Tokyo/Japan (Ausl.: Bote & Bock, Berlin)

Rampal, J.P.: Flute Favorites. Japanese Melodies (Fl. u. Klav.)

Schott Verlag, Mainz

Bigaglia, D.: Six Sonates op. 1 (Altblf. u. B.c.), 2 Hefte, Ed. 12262 u. 12263

Davis, A.: Party-Pieces (Blf.-Quartett), Ed. 12289

Mozart, W.A.: Eine kleine Nachtmusik (Fl. u. Klav.), Ed. 12273

— Sonate F-Dur (Ob. u. Klav.), OBB 33

Takahashi, Y.: Ji(T) (Fl. u. Klav.), SJ 1039

Southern Music Company, USA-San Antonio, Texas

Barnes, J.: Autumn-Soliloquy (Fl. u. Klav.), ST-579

Bennett, W.: My Favorite Encores (Fl. u. Klav.), B-363

Bordner, G.: Synergismen (2 Fl.), T-612

Burkhardt, J.G.: Chanson (Fl. u. Klav.), ST-624

Heiss, J.: Mosaics (Flötenchor), ST-636

Pranzer, J.: Terzetto No. 1 (3 Fl.), ST-594

— Terzetto No. 5 (3 Fl.), ST-596

Über, D.: Three Scenes from Quimby's Prairie (Fl. u. Klav.), ST-618

Syrinx Verlag, Detmold

Kadenzen zu Flötenkonzerten von Mozart, Haydn, Stamitz u. C.P.E. Bach (Fl.)

Mozart, W.A.: Konzerte G-Dur, D-Dur und Andante für Fl. u. Orch. (4 Fl.), 5 Hefte, P. u. 4 St.

Müller-Dombois, R.: Orchesterprobispiel-Standardstellen (4 Fl.), 5 Hefte, P. u. 4 St.

Universal Edition, A-Wien

FeBland, J.: Three Miniatures (Fl. u. Klav.), UE 18430L

Haydn, J.: Sechs Duette Nr. 4-6 (2 Fl.), UE 18038a

— Die Jahreszeiten nach einer zeitgenössischen Bearbeitung (2 Fl.), UE 18036

Hoffmeister, F.A.: Nouvelle Grande Sonate (Fl. u. Klav.) UE 18032a

Röntgen, J.: Sonate Nr. 1 (Ob. u. Klav.), UE 17517

Vester, F.: Französische Barockstücke (Fl. u. Keyboard), UE 17658L

Zimmermann Verlag, Frankfurt

Beethoven, L. van: Serenade D-Dur (Fl. u. Klav.), ZM 2536

Boismortier, J.B. de: Zwölf kleine Sonaten Nr. 1-6 (2 Fl.), 2 Hefte, ZM 2560 u. 2561

Schmidt, A.: Moderato [1 Melodie-Instr. (Fl./Ob./Vl.) u. Git.], ZM 2637

Schmidt-Laukamp, U.: Blockflöte lernen (Altblf.), ZS 237

SCHALLPLATTEN

„Musica Fiata“ mit festlichen Klängen

Festa Veneziana. Werke von Gabrieli, Riccio, Castello, Priuli, Picchi, Grillo. Musica Fiata: A. Siebelschmidt, Ghislaine Wouters (Vl., Vla.), R. Wilson, H.-P. Westermann (Zink, Blf.), Yuji Fujimoto, R. Schwerdtfeger, P. Sommer, R. A. Lister (Pos.), M. McCraw (Dulzian), C. Lehmann, J. Theis (Org., Cemb.), L. Santana (Chitarrone). FONO, Münster. FSM 68 705

Unter dem Titel „Festa Veneziana“ bringt diese Platte „Canzoni e Sonate“ von Gabrieli, Picchi, Grillo, Riccio, Priuli und Castello aus dem Venedig des frühen 17. Jahrhunderts. „Musica Fiata“, ein 1976 gegründetes Ensemble unter Leitung des Zinkenisten Roland Wilson, musiziert auf Originalinstrumenten in mitteltöniger Stimmung ($a' = 468$ Hz) und betont auf einem Einlageblatt u. a. die Verwendung von authentischen Mundstücken bei den Blasinstrumenten und Frühbarockbögen bei den Violinen. Daß dies einen obertonreicheren Klang bewirkt und z.B. die beiden Geigen auch dort noch mithalten läßt, wo sich vier Posaunen in vollen Akkorden baden, ist unbestreitbar. Doch auch

ohne etwas von diesen zusätzlichen Erläuterungen gelesen zu haben, kann man sich beim Anhören der Platte nur freuen, wie lebendig und selbstverständlich hier musiziert wird.

Es sind nicht nur Intonationssicherheit und deklamatorisches Gespür, was die zwölf Musikerinnen und Musiker in dieser auch tontechnisch gut gemachten Aufnahme auszeichnet. Die Wahl frischer, doch nie unruhiger Tempi und die Ausschöpfung aller dynamischen Möglichkeiten des frühbarocken Instrumentariums läßt auch in 45 Minuten geballter venezianischer Mehrchörigkeit nie den Eindruck zähflüssiger Behäbigkeit aufkommen, der noch so manch älterer Einspielung ähnlicher Stücke anhaftet.

Wie das Instrumentalensemble von San Marco in jener Zeit musiziert „Musica Fiata“ in der Hauptsache auf Zinken, Violinen (Bratschen) und Posaunen. Den „Basso continuo“ bilden Chitarrone, Orgel oder Spinett. Nur gelegentlich tritt ein Dulzian hinzu. Blockflöten werden nur in einer Sonate von Giovanni Picchi eingesetzt, der Organist an der Frari-Kirche war, wo deren gelegentliche Verwendung belegt ist.

Welche Stellung die unbekannten der aufgezählten Komponisten im Musikleben Venedigs hatten, beschreibt Roland Wilson anschaulich auf einem Beiblatt. Dabei geht er auch auf die damalige Bedeutung der Begriffe „Canzone“ und „Sonate“ ein. Die Auswahl der Stücke spiegelt, so Wilson, die rapide Entwicklung der Instrumentalmusik zu Beginn des 17. Jahrhunderts wider, die mit Castellos „Sonate Concertate“ vorläufig ihren Abschluß gefunden habe. Als Beispiel für diesen „modernen Stil“ Castellos musiziert das Ensemble mit spielerischer Leichtigkeit die „Sonate XVII in ecco per due Cornetti e due Violini“.

Martin Heidecker

Trapezakt

Schönauer Quartette. Werke von Bach, Praetorius, Byrd u.a. T. Haberkamp, Saxophone. Life Records Nr. 3 E 310.7. Elrec Verlag

Wenn jemand auf die Idee kommt, eine (Saxophon-) Quartett-Platte im play-back-Verfahren alleine aufzunehmen, so stellt sich mir die Frage, warum eigentlich? Das Problem, gleichwertige Partner zu finden, die – nach oft jahrelangem Zusammenspiel – zu einem einzigen musikalischen Klangkörper verschmelzen, kennt jeder seriöse Musiker, der Mitglied eines solchen kammermusikalischen Ensembles ist.

Bei dem musikalischen „Trapezakt“, den Thomas Haberkamp (Dozent für Saxophon an der Musikhochschule Dortmund) bei der Einspielung ausgeführt hat, blieb so ziemlich alles, woran man ein gutes Quartett erkennen kann, auf der Strecke.

Über seine Klangvorstellung (klassischer Saxophon-ton!) läßt sich streiten. Ein „homogenes Verschmelzen“ (siehe Plattenhülle, U. Kurth) kommt mit Haberkamps viel zu grellem, wenig sensiblen, offenem Ton jedenfalls nicht zustande. (Mittlerweile gibt es genügend Plattenaufnahmen, Rundfunkeinspielungen und Konzerte renommierter Saxophon-Quartette, an denen man sich ein Beispiel nehmen könnte!) Nicht bestreiten läßt sich jedoch, daß in allen Stücken auf dieser Platte die einfachsten musikalischen Gestaltungselemente fehlen. Zugunsten des Ausführenden möchte ich annehmen, daß das Problem der Einspielung dazu geführt hat, daß anstelle von Melodiebögen immer nur aneinanderge-reiht („nachgedrückte“) Einzeltöne zu hören sind.

Unpräzise Einsätze, nivellierte Dynamik (mf-f), unkontrolliertes Vibrato ... Kaum ein Fehler, den man nicht findet. Wenn dann Bozzas *Andante et Scherzo* (wegen der viel zu langsamen Tempi) 1/3 länger dauert als die durchschnittliche Spielzeit bei anderen Ausführenden, kann man nur sagen: Schade um die Stücke von

RENAISSANCE-BLOCKFLÖTEN



mit dem bekannten Stempel aus Dänemark. Neun Größen von Sopran in c" bis Subbaß in F.

Die Werkstatt des reinen Handwerks erweitert jetzt das Programm mit wohlklingenden, sanften

TROMMELN

Ture Bergström · Instrumentenbau
Smidstrupvej 4 · DK-4720 Praestø

Paul Arma (*Transparences*) und Eugène Bozza! Die Einspielung der Bearbeitungen simpler Renaissance-Tänze (Gervaise, Praetorius, Byrd usw.) hätte man sich – bei über 600 Original-Quartetten (!) – sowieso sparen können.

Günter Priesner

Hervorragendes Beispiel

„Musique Française Pour Saxophones“. Werke von Milhaud, Jolivet, Schmitt, Koechlin, Pierné. P. Y. Artaud (Fl.), O. Delangle (Klav.), Quatuor Adolphe Sax: C. Delangle, J.-P. Fouchecourt, B. Totaro, J. Baguet. Helikon CDM 78 878, Harmonia mundi Frankreich

André Jolivet, Charles Koechlin, Darius Milhaud, Gabriel Pierné und Florent Schmitt – fünf namhafte Vertreter der impressionistischen Musik Frankreichs zwischen 1918 und 1953 (Kompositionsdaten der Werke) werden mit selten zu hörenden, aber nichtsdestoweniger hoch interessanten Originalkompositionen für Saxophon vorgestellt.

Allen voran Florent Schmitt (1870-1958), ein von der deutschen Romantik beeinflusster Fauré-Schüler, mit seiner 1918 entstandenen *Légende* (op. 66) für Saxophon und Orchester und seinem *Quatuor pour Saxophones* (op. 102, 1941). Die Einspielung der *Légende* mit Klavier läßt von der – von Debussy beeinflussten – Farbigkeit und Klangwirkung des Stückes mit Orchester leider wenig erkennen und steht somit zur Diskussion. An der perfekten Ausführung von Schmitts *Quatuor* durch das „Quatuor Adolphe Sax“ (Leitung Claude Delangle) erkennt man, daß ein Saxophon-Quartett – so gespielt – ohne weiteres einem Streichquartett ebenbürtig ist. In seinen klanglichen und dynamischen Möglichkeiten ist es einem Streichquartett sogar weit überlegen.

Piernés Virtuosen-Stück Introduction et Variations meistern die vier Franzosen problemlos. Claude Delangle — ein Schüler des bekannten Virtuosen Daniel Defayet — beherrscht sein Instrument absolut perfekt, läßt allerdings bei den impressionistischen Stücken mit Klavier einiges an klanglicher Wärme missen. Seine Einspielungen zeitgenössischer Kompositionen gefallen mir persönlich besser.

Die Platte ist dennoch ein hervorragendes Beispiel für die musikalischen Qualitäten dieses oft verkannten Instrumentes.

Günter Priesner

Neueingänge Schallplatten und Compact Discs

Bassoon. Werke von Bertoli, Telemann, Breuker, Dalok, Ozi, de Wit u. Otter. Henk de Wit (Fag.), Tijn van Eijk (Cemb.), Hens Otter (Zubehör). BVHAAST Records, NL-Amsterdam, Nr. 057

Johannes Brahms: Sonate f-Moll / *Ernst Pfiffner:* Hommages aux Muses, Capriccio / *Arthur Honegger:* Sonatine. F.A. Genner (Klar.), S. Burkhard (Klav.). Duraphon-Studio, CH-6247 Schötz, LP-HD 429

F.J. Haydn: Sonate in G-Dur / *F. Schubert:* Sonate in a-Moll. B. Buxtorf (Fl.), M. Kiener (Klav.). Duraphon-Studio, CH-6247 Schötz, LP-HD 414

W.A. Mozart: Flötenkonzerte. H.M. Linde (Trav.) und das Linde Consort: H. Hoefer, M. Dentan, T. Landolf, E. Lorkovic (Vl. I), U. Joubert, Ch. Brodbeck, K. von Gierke, C. Staerkle (Vl. II), D. Jappe, K. Bundies (Vla.), M. Jappe, W. Stewart (Vc.), Ch. Berg (Kb.), R. Hildebrand, C. Wiesmann (Ob.), D. Agrell (Fag.), T. Müller, J. Allemann (Hr.). EMI Electrola, Köln, EMI 2704271

— Sonaten. H.M. Linde (Trav.), L. Nicholson (Hammerflügel). EMI Electrola, Köln, EMI 2705481

— Symphonies. Orchestra of the 18th Century, Dir.: F. Brüggén. Poly Gram, Langenhagen, Philips 416 490-1

Musik für Flöte und Gitarre. Werke von Giuliani und Bach. P. Wirtz (Fl.), F. Uhlmann (Git.). Duraphon-Studio, CH-6247 Schötz, LP-HD 216

Musique de Nuit. Werke von Koechlin, Fauré, Pierné u. Satie. L. Lencsés (Ob.), Ob. d'amore, Englischhorn), G. Herbert (Harfe). audite Schallplatten, Ostfildern, Compact Disc Nr. 368 409

Carl Reinecke: Trio A-Dur und B-Dur. U. Rodenhäuser (Klar.), W. Gaag (Hr.), H. Voss (Vla.), H. Deutsch (Klav.). audite Schallplatten, Ostfildern, Compact Disc Nr. 368 407

Serenade. Werke von Jolivet, Burkhard, Villa-Lobos, Wyttenbach, Racine u. Molinari. P. Racine (Fl.), E. Molinari (Klar.). Duraphon-Studio, CH-6247 Schötz, LP-HD 410

Richard Strauss: Kammermusik. Frühe und späte Werke mit Bläsern. Kammersolisten und Kammerorchester der Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz. Ltg.: Leif Segerstam. Signum Musikedition. Vertrieb Helikon Musikverlag, Heidelberg, SIG 018-00

G.Ph. Telemann: Blockflötenkonzerte. K. Stangenberg (Blfl.), F. Längin (Vla. da Gamba), Münchner Kammerorchester, Mainzer Kammerorchester, Kammerorchester Merck. Karl Stangenberg, Musikproduktion, München, Compact Disc Nr. 59016

Heitor Villa-Lobos: Kammermusik „en forme de chœurs“. Die Kammersolisten der Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, J. Schmitz (Fl.), A. Leek (Ob.), J. Moog (Klar.), R. Hofmann (Sax.), S. Scott (Hr.), U. Freund (Fag.), F. Kreutel (Schl.), H. Nishida (Vl.), G. Reith (Vc.), R. Matsuda (Klav.). Ulrich Freund, Grünstadt, SIG 019-00

Antonio Vivaldi: Flötenkonzerte op. 10, Nr. 1-6, J.C. Gérard (Fl.), Hamburger Camerata, Konzertmeisterin: Meike Thiesen-Ahlers, C. Bantzer (Cemb.). Musikproduktion Ambitus, Hamburg, amb. 68 817

NACHRICHTEN

Interpreten

Das Duo Allen Ware (Klarinette) und Barbara McKenzie-Ware (Klavier) hat beim IV. Internationalen Wettbewerb für Kammermusik in Paris den 1. Preis für seine Interpretationen von Werken von Debussy, François, Berg und Weber gewonnen. Herzlichen Glückwunsch!

Fortbildungs- und Ferienkurse

Meisterklassen und Musikpädagogische Fortbildungskurse in der Musikbegegnungsstätte Haus Marteau:

Nr. 24 *Ensemblespiel und Probespieltraining für Flöte*, 1.-4.2.88, Ltg. W. Büchsel

Nr. 26 *Meisterkurs für Oboisten*, 15.-21.2.88, Ltg. G. Passin

Nr. 27 *Meisterkurs für Fagottisten*, 22.-28.2.88, Ltg. Elisabeth und William Waterhouse

Nr. 36 *Bläserkammermusik*, 25.-30.4.88, Ltg. K. Kolbinger

Weitere Informationen erteilt der Bezirk Oberfranken, Verwaltung des Hauses Marteau, Ludwigstr. 20, 8580 Bayreuth.

An Kandidaten, die sich auf eine Aufnahmeprüfung an Musikhochschulen und Konservatorien im Fach Flöte vorbereiten, wendet sich ein Kurs, der vom 8.-11. Februar 1988 in Seedorf/Schaalsee stattfindet. Inhalt des Kurses sind Beratung und intensives Training der Prüfungssituation. Die Zahl der Teilnehmer ist auf 12 begrenzt. Dozenten sind Ekkehard Creutzburg, Henner Eppel, Rüdiger Jacobsen, Ruth Wentorf. Information und Anmeldung: Ruth Wentorf, Ulrichstr. 105, 6000 Frankfurt/M. 50

Blockflöten-Wochenendkurs vom 23./24. April 1988 im Musikhaus Finger-Haase, Langerbeinstr. 7, 3101 Nienhagen/Celle, Tel. 0 51 44 / 22 32. Doz. Prof. Dr. Ulrich Thieme, Britta Thieme. Thema: *Chancen und Grenzen des Gruppenunterrichts*. Anmeldung bis spätestens 23. März 1988. Begrenzte Teilnehmerzahl.

Im Rahmen der Akademie für Flötenkammermusik wird vom 10.-13. März 1988 in Eschwege/Werra der 7. Kammermusikurs für Flötisten und Flötenensembles veranstaltet. Auf dem Programm stehen Kammermusikliteratur für zwei bis vier Flöten, Technikstudien und neue Spieltechniken, außerdem findet ein Methodikseminar statt. Dozenten sind das Bozza-Quartett (Ekkehard Creutzburg, Henner Eppel, Rüdiger Jacobsen, Ruth Wentorf). Ebenso wird auf diesem Kurs Alexandertechnik unterrichtet. Dozenten hierfür sind Wilfried Hanefeld und Lucas Lorenzi. Anmeldeschluß ist der 6. Februar 1988. Informationen und Anmeldung: Verband deutscher Musikschulen, Hauptstr. 388, 6236 Eschborn 2.

Die nächsten Termine für die Nürnberger *Meisterkurse mit Kees Boeke* sind wie folgt: 29.-31.1., 25.-27.3., 10.-12.6. Themen und weitere Auskünfte bei S. Schaffert-Seitz, Geisenhofen 1, 8951 Ruderatshofen.


Wettbewerbe

Den *Moeck (Solo) Recorder Prize 1987* der Society of Recorder Players, London, hat Rebecca Miles erhalten. Der Preis ist verbunden mit £ 250.--, einer gravierten Silbermedaille und einem öffentlichen Konzert in der Wigmore Hall. Dieses fand am 31.10.87 statt. Hierbei wurde auch die Silbermedaille überreicht.

... und was sonst noch interessiert

❁ (394) ❁

CXXXI.
Tibiarus. Der Pfeiffen-Macher.



<p>Hic conficitur ex ebore</p> <p><i>Fistulas clarè sonantes,</i> <i>Tibiae communes,</i> aut <i>Tibiam suave sonantem,</i> quà <i>amatores inter-</i> <i>dum accedunt ad</i> <i>ostium amica:</i></p> <p><i>suaviter cum ea concordat</i> <i>Tibia major seu decumana,</i> quæ, <i>lingula tibie bene instructa,</i></p>	<p>Dieser macht aus Effenbein hell, thönende Flageolers, 1 gemeine Flöten, 2 oder eine Flöte-douce, 3 mit welcher die Verliebten bisweilen Jungfernen ein Ständgen machen: 4 es stimmt mit selbiger lieblich überein die große oder Bass Flöte, 5 welche mit ihrem Zünglein wohl versehen /</p>	<p><i>Fistula, f. i. Flageolet.</i> <i>Tibia suave sonans, Flöte-douce.</i> <i>Lingula tibie, das Pfeiffen, Zünglein.</i></p>
---	---	--

Eine bisher fast unbekannte Darstellung des Pfeifenmachers. Aus: Joh. Amors Comenius, *Orbis sensualium picti*, II, Nürnberg 1754.

Veranstaltungen

Das *Festival van Vlaanderen – Brugge* findet in diesem Jahr vom 29.7. - 15.8. statt. Neben *Konzerten, Interpretationskursen* und *Vorträgen* wird ein *Orgelwettbewerb* ausgetragen. Das vollständige Programm ist ab 15.1.1988 beim Städtischen Verkehrsamt, Markt 7, B-8000 Brugge zu erhalten.

Vom 4. bis 7. Juli 1988 findet in der Akropolis von Nizza das erste Welttreffen der großen Familie der Flöten statt. *Konferenzen, Ausstellungen, Konzerte, Kurse über Technik und Interpretation*, die Instrumentalisten jeden Niveaus offenstehen. Ausstellung: Hersteller, Fabrikanten, Herausgeber von Noten und Schallplatten stellen ihre Produktion und die letzten Neuheiten vor.

Die Autoren der Hauptartikel

Wolfgang Köhler, Brahmsstraße 2, 5600 Wuppertal 2. Geboren 1947 in Wuppertal, studierte dort Pädagogik, später in Bochum Kunstgeschichte und Musikwissenschaft, Promotion 1986 bei H. Becker. Mitglied des Wuppertaler Ensembles für alte Musik „Carmina Antiqua“. Besondere Arbeitsschwerpunkte sind die Aufführungspraxis Alter Musik und die Instrumentenkunde.

Franzpeter Goebels, geboren in Mühlheim/R., studierte bei Pillney und Koczalski. Nach Studien (Philologie

und Musikwissenschaft) in Berlin und an der Universität Köln absolvierte er 1940 die Hochschule Köln als Pianist und Cembalist. Anschließend bis Kriegsende Solopianist beim Deutschlandsender. Konzerttätigkeit, seit 1945 auch im Ausland, wobei er sich für die neue Musik und eine werkgetreue Wiedergabe älterer Musik einsetzt. 1947 Leiter einer Meisterklasse und des Studios für Neue Musik am Robert-Schumann-Konservatorium in Düsseldorf. 1958 Professor an der Nordwestdeutschen Musikakademie in Detmold sowie Leiter des Seminars für Musikerziehung und Studios für Neue Musik. Verschiedene Kompositionen für Cembalo: umfangreiche musikschriftstellerische Tätigkeit, u.a. „Das Sammelsurium“, 1968, „Handbuch der Pianistik“, 1973, Veröffentlichungen zu Fragen der Interpretation und pädagogisch-musikalischen Spezialthemen. Leiter internationaler Kurse (u.a. Japan, Österreich „Mozarteum“) und Juror; verschiedene Kunstpreise, Ehrenprofessor der Universität Barcelona.

Heinz Riedelbauch, Im Bleidenberg 15, 5400 Koblenz 1. Geboren 1922 in Bayreuth; Musikstudium (Hauptfach Fagott bei Prof. E. Großmann) am Bayrischen Staatskonservatorium Würzburg, Privatstudien bei R. Rothensteiner und B. Hühnerfürst, Staatsexamen an der Staatl. Hochschule für Musik, München. 1945 Mitglied des Bayreuther Symphonieorchesters, 1949 nebenamtliche Lehrtätigkeit in Würzburg, seit 1953 Solofagottist im Staatsorchester Rheinische Philharmonie, Koblenz. Lehrtätigkeit an der Musikschule Koblenz, kompositorische und pädagogische Arbeiten.

Nr. 2/88 erscheint im April 1988 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Angelo Zaniol: Jeder Musik ihre Blockflöte

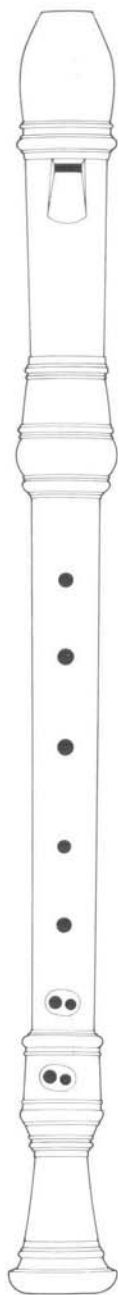
Roger Mather: Aber wie kommen Sie beim Publikum an?

Bruce Haynes: Aufstieg und Fall der Solo-Oboe, 1650-1800

Elisabeth Feller: Gedanken zu „Joueurs de flûte“ von Albert Roussel (1869-1937)

sowie ein Porträt des Flötisten Erich List

Die französische Musikzeitschrift DIAPASON HARMONIE (Auflage 60.000) veranstaltete (XI/87) mit fünf Fachleuten (Dominique-Pierre Gauthier, Jean-Pierre Nicolas, Hugo Reyne, Alain Sobczak, Jean-Claude Veilhan) einen Blockflötentest, bei dem 80 Instrumente verschiedener Hersteller



geprüft wurden. Für Holzblockflöten vergab die Jury insgesamt 4 goldene Stimmgabeln. Drei davon waren für MOECK-Blockflöten. (Tuju-Sopran Nr. 223, Rottenburgh-Sopran Nr. 329, Rottenburgh-Alt Nr. 439). Wir sind stolz auf diese Anerkennung

MOECK

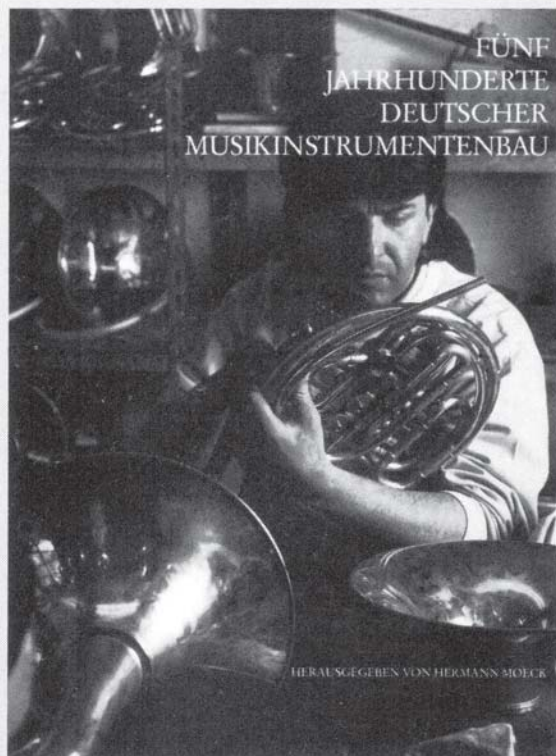
engagiert und erfahren im Bau von Blockflöten

Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, D-3100 Celle

Bitte fordern Sie ausführliche Informationen an. Lieferung durch den Fachhandel im In- und Ausland

Geschichte zum Vorzeigen

FÜNF JAHRHUNDERTE DEUTSCHER MUSIKINSTRUMENTENBAU



Ein Buch zu einem nicht alltäglichen Jubiläum
herausgegeben von Hermann Moeck

Mit 17 Fachbeiträgen aus allen Sparten des Instrumentenbaues.

400 Seiten, Kunstdruckpapier, 105 ganzseitige Farbtafeln
und 250 Abbildungen im Text. Ganzleinen mit vierfarbigem
Schutzumschlag. 23 x 30,5 cm, DM 80,00.

Ed. Moeck Nr. 4039 · ISBN 3-87549-030-4

MOECK

VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK