

TIBIA



MAGAZIN FÜR FREUNDE ALTER UND NEUER BLÄSERMUSIK

1/89

INHALT

Roland Böckle
Musik im Spielraum der Zeichen
Methodische Probleme beim Spielen
von Noten

Hanns Wurz
Gruppenunterricht und Suzuki-Methode
für Querflöte

Beate Zelinsky und David Smeyers
Neue Musik, die aufhorchen lässt –
„Rituals for Clarinet Duo“
von Bojidar Dimov

Manfred Brach
Alte Traversflötem maßanalytisch untersucht

Das Porträt: Michala Petri

Berichte · Rezensionen · Informationen

MOECK VERLAG CELLE

*Roland Böckle: Musik im Spielraum der Zeichen.
Methodische Probleme beim Spielen von
Noten (317)*

*Hanns Wurz: Gruppenunterricht und Suzuki-
Methode für Querflöte (322)*

*Beate Zelinsky und David Smeyers: Neue Musik,
die aufhorchen lässt – „Rituals for Clarinet
Duo“ von Bojidar Dimov (327)*

*Manfred Brach: Alte Traversflöten maßanaly-
tisch untersucht (331)*

Das Porträt: Michala Petri (341)

*Kleine Beiträge (347): Toon Moonen: Das
Umrechnen von Holzblasinstrumenten /
Stephan Blezinger: „High-tech“ im Blasinstru-
mentenbau – EDV-Einsatz bei der Bohrungs-
messung*

*Berichte (350): Die innere Welt des Klanges –
Zum Tode von Giacinto Scelsi / Ergebnisse des
Deutschen Musikwettbewerbs / Internationale
Meisterkurse in Millstatt / 6. Tage Alter Musik
in Thun / „Aspekte“ – London – Hamburg 18.
Jahrhundert; Bürger – Fahrende – Genies /
Internationaler Wettbewerb der ARD, 6. – 13.
September / Handstütze für die Querflöte /
Johann Joachim Quantz*

Zeitschriften / Periodica (358)

Bücher (360)

Noten (375)

Schallplatten (392)

Nachrichten (395)

Beilagen:

TIBIA-Kunstbeilage:

Augustin de Saint-Aubin (1736-1807)

*LE CONCERT A MADAME LA
COMTESSE DE SAINT BRISSON (1773).*

*Kolorierter Kupferstich, gestochen von
Antoine Jean Duclos (1742-95), einem Schüler
Saint-Aubins; vergrößerter Ausschnitt*

Sammlung Moeck, Celle

Die Ausgabe enthält ein Auswahlverzeichnis
der 1988 beim MOECK Verlag erschienenen
Literatur für Holzbläser sowie die Beilage
ASPECTE, Musik im Umbruch

TIBIA. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik.
14. Jahrgang, Heft 1/1989

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

*Schriftleitung: Reinhold Quantd
Postfach 143, D-3100 Celle 1, Telefon 05141/88530*

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 einge-
sandte 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 05141/88530*

Telegramme: Moeckverlag

*Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 11, DM 55,00 (1/16 Seite) bis
DM 660,00 (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. Septem-
ber.*

*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

Musik im Spielraum der Zeichen

Methodische Probleme beim Spielen von Noten

Wir notieren anders als wir spielen.
(F. Couperin, 1717)

Wohl kaum jemand kommt auf die Idee, ein Kleinkind zuerst die Schrift, sodann die Muttersprache zu lehren. Im Musikunterricht, besonders im Instrumentalunterricht ist aber die Methode weit verbreitet, zuerst das System der Notenschrift zu lehren, um mit deren Hilfe dann die klingenden Phänomene zu erzeugen.

Dabei stößt man allerdings auf verblüffende Erscheinungen: Manche Schüler benennen die Noten richtig und lesen Intervalle, Tonarten und Akkorde korrekt aus der Notenschrift ab, ohne eine Vorstellung davon zu besitzen, wie das Notierte klingt. Es ist in gewissen Grenzen sogar möglich, einen Generalbaß fehlerlos auszusetzen, ohne eine Klangvorstellung vom Ergebnis zu besitzen.

Um Musik erfassen und darstellen zu können, muß offensichtlich zur Kenntnis des Notensystems etwas hinzutreten, was das System allein nicht zureichend vermittelt. Musik ist mehr, als ihr notierbarer Anteil uns mitteilt. Deshalb sollte im Instrumentalunterricht in vielen Fällen das klingende Erscheinungsbild im Vordergrund stehen, nicht die Notation. Dies sei an einigen ausgewählten Beispielen erläutert.

Die punktierte Note

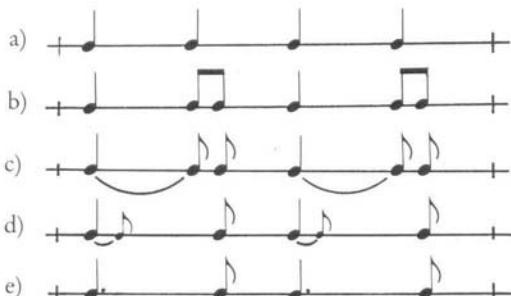
In der Praxis des Instrumentalunterrichts stößt man beim Spiel nach Noten auf Schwierigkeiten, die bei verschiedenen Schülern gleichermaßen auftreten. Nehmen wir als Beispiel die punktierte Note. Wie vermittelt man dieses Phänomen, wenn ein Schüler den Rhythmus einfach nicht erfäßt?

Weit verbreitet ist die Methode, den Rhythmus zunächst vom Tonhöhenverlauf zu lösen und ihn – vielleicht zu einem Grundschlag – zu

klatschen oder zu klopfen. Gegen die Trennung vom Tonhöhenverlauf ist nichts einzuwenden, denn der Schüler kann sich dann ganz auf den Rhythmus konzentrieren. Beim Klatschen oder Klopfen nimmt man aber in Kauf, daß der hörbare Impuls immer gleich lang ist – unabhängig von der Note, die man klopft oder klatscht. Mit dieser Methode kann man also keine Dauern darstellen und kommt bei langen Tönen in Schwierigkeiten.

Ein anderer Weg ist, den Rhythmus im Rahmen der Bewegungserziehung zu erfassen. Hier stößt man ab einem bestimmten Tempo auf Grenzen. Auch ist inzwischen bekannt, daß die Grobmotorik im Gehirn anders gesteuert und verarbeitet wird als die Feinmotorik (Eccles 1984, 140 ff., bes. 178 f.; Bradshaw 1985, 75). Es ist also nicht ohne weiteres möglich, rhythmische Bewegungen der Beine exakt auf Finger- und Lippenbewegungen zu übertragen.

Manche Lehrer versuchen es mit abstrakten Erklärungen, etwa: *Der Punkt verlängert die Note um die Hälfte ihres Wertes.* Scheinbar methodisch kunstvoll wird diese Erläuterung optisch ergänzt, etwa in folgenden Schritten:



Beispiel 1

Diese Erklärung ist jedoch erst seit Anfang des 19. Jahrhunderts gültig. In der Barockzeit konnte der Punkt den Notenwert je nach Zusammen-

hang auch um mehr oder weniger als die Hälfte verlängern. Die jeweils richtige Ausführung wurde mündlich erläutert (Riemann 1967, 759). Aus zahllosen Lehrbüchern der verschiedensten Epochen geht hervor, daß der punktierte Rhythmus in unzähligen Varianten gespielt wurde (Harnoncourt 1982, 42).

Häufig wird auch der Wert des Punktes nicht gespielt, sondern durch eine Pause ersetzt – etwa bei Ouvertüren (*Notenbeispiel 2a*) oder bei scharf artikulierten Rhythmen im rascheren Tempo (*Notenbeispiel 2b*), dies auch in Musik des 19. Jahrhunderts (z.B. in Streichquartetten von Schubert und Schumann).



Beispiel 2

Offensichtlich bedarf es einer gründlicheren Analyse des Problems, bevor methodische Schritte überlegt werden können.

Erscheinungsformen punktierter Noten

Punktierte Noten haben – je nach ihrer Bedeutung im musikalischen Zusammenhang – unterschiedliche Qualitäten, und je nach Qualität ist das Problem anders, den Rhythmus richtig aus Noten abzulesen. Am leichtesten dürfte wohl die punktierte Note in Dreiergruppierungen zu erfassen sein:



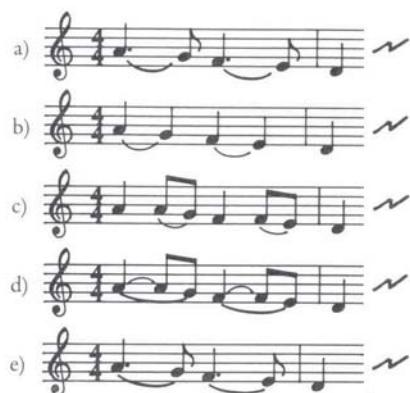
Beispiel 3



Beispiel 4

In geraden Taktarten muß man zwischen gebundenen punktierten Rhythmen und scharf artikulierten punktierten Rhythmen unterscheiden.

Bei gebundenen Punktierungen ist die in *Notenbeispiel 1* dargestellte Methode sehr wohl sinnvoll, wobei auf den Schritt d verzichtet werden kann:



Beispiel 5

In allen Fällen scharf artikulierter Rhythmen mit Pause (*Notenbeispiel 2*) ist es leichter, die einer punktierten Note folgende oder vorausgehende verkürzte Noten als *Auftakt* zur nächsten Note zu verstehen. Die Notenschrift verschleiert dies aber: Sie täuscht einen anderen Zusammenhang vor.

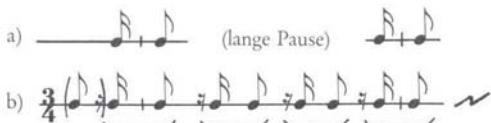
Vorgetäuschte Einheit (obere Klammer)



Musikalische Einheit (untere Klammer)

Beispiel 6

Diese Klarstellung hat für die Lehrmethode zur Konsequenz, daß man punktierte Noten dieser Art in solchen musikalischen Einheiten üben sollte:



Beispiel 7

Bei dieser Übungsweise trägt die theoretische Erklärung, „der Punkt verlängert die Note um die Hälfte ihres Wertes“, nichts zur Verdeutlichung bei.

Die Schreibweise in *Notenbeispiel 7* macht aber noch etwas anderes deutlich: Es ist nicht sinnvoll, einen Schüler den Rhythmus aus der schriftlichen Darstellung in dieser Form ablesen zu lassen, denn die Notation täuscht eine zusätzliche Kompliziertheit vor. Es ist aber einem Schüler leicht möglich, den im *Notenbeispiel 7* notierten Rhythmus *nach Gehör* nachzuspielen. Wenn der Schüler das klingende Phänomen erfaßt hat – und erst dann –, sollte ihm die entsprechende Notation gezeigt werden:



Beispiel 8

Allerdings muß jetzt die Frage an den Schüler folgen, worin sich denn das von ihm erzeugte Klangereignis von der Notationsform unterscheidet, nämlich durch die Artikulation, genauer: durch die Pause, die den Wert des Punktes ersetzt.

Punktierte Noten kann ein Schüler also meist leichter erfassen, wenn er den Rhythmus als klingendes Phänomen in einem musikalischen Zusammenhang hört und sodann nachspielt. Das System der Rhythmusnotation wird sinnvollerweise erst in einem zweiten Schritt erläutert und auf die dem Schüler jetzt bekannte Klanggestalt bezogen. Gilt diese Forderung auch für andere rhythmische Strukturen?

Einsatzabstand und Dauer

Die Darstellung einer scheinbar einfachen Tonfolge wird von zahlreichen Komponenten

¹ Phrasierung wird hier verstanden als Sinngliederung in größere Formabschnitte.

² Mit Artikulation ist die Bindung und Trennung der Töne, somit die Ausgestaltung des einzelnen Tones gemeint – vom Einschwingungsvorgang bis zu seinem verkürzten oder unverkürzten Ende.

³ Die Kenntnis geschriebener und ungeschriebener Gesetze der Interpretation wurden bei den Musikern früherer Jahrhunderte als selbstverständlich vorausgesetzt (Harnoncourt 1982, 41).

belebt, darunter sind Phrasierung¹, Artikulation² (Keller 1955, 12), Lautstärkegestaltung und Agogik am ohrenfälligsten.

Wer das *Notenbeispiel 9* (S. 320) mit einer lebendigen Interpretation vergleicht, wird bemerken, daß das System der Rhythmusnotation nur die Einsatzabstände von Ton zu Ton exakt notiert – einigermaßen exakt, denn Agogik verändert auch diese –, die gespielte Tondauer entspricht aber in den seltensten Fällen der notierten Dauer. Dieser Sachverhalt kann sogar dazu führen, daß jener Spieler „falsch“ spielt, der sich exakt an die notierte Dauer hält, ohne die Konvention³ zu kennen. Es gibt sogar Fälle, wo die Konvention der jeweiligen Zeit und Schule ein Abweichen von den notierten Einsatzabständen verlangt.

Im *Notenbeispiel 10* (S. 320) müssen die punktierten Achtelnoten mit ihren Sechzehntelnoten den Triolen angeglichen werden (Schmitz 1955, 19). Bach schreibt im Zwei-Viertel-Takt, weil er in raschem Tempo einen betonten und einen unbetonten Taktteil wünscht. Hätte er diesen Satz im Sechs-Achtel-Takt notiert, wären nach den Regeln seiner Zeit zwei verschieden starke Betonungen (auf Eins und Vier) in ruhigerem Tempo zu spielen (Harnoncourt 1984, 221).

Wer im *Notenbeispiel 11* (S. 320) die Achtelfolgen gleichmäßig spielt, zerstört den Blues-Charakter. Die geforderte Spielweise ist mit „Triolencharakter“ () nur annähernd beschrieben. Schließlich ist der Blues primär improvisierte Musik, die anfangs nie, später nur unvollständig-unbeholfen in einer dem Blues unangemessenen Notenschrift festgehalten wurde.

In diesen und vielen ähnlichen Fällen täuscht das Notenbild ein falsches Klangbild vor. Gibt es dazu Entsprechungen im Bereich der Intervallnotation?

Sekunden und Terzen

Unsere Tonhöhennotation verschleiert den Unterschied zwischen Ganz- und Halbtönschritten. Sie täuscht gleich große Intervalle vor, wo sie verschieden sind (*Notenbeispiel 12*) und umgekehrt (*Notenbeispiel 13*).

Das Notenbild täuscht gleich große Intervalle vor, sie sind aber verschieden groß.



Beispiel 12

Beispiel 9

Jan van Eyck (ca. 1590-1657): *Lus de mi alma*, 1. Variation

Beispiel 10

Johann Sebastian Bach (1685-1750): *Brandenburgisches Konzert Nr. 5*, 3. Satz

Beispiel 11: Blues



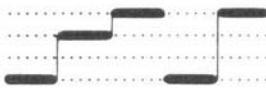
Das Notenbild täuscht verschiedene große Intervalle vor, sie sind aber gleich groß.

Beispiel 13

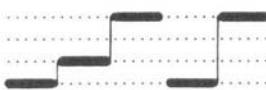
Wer einem Schüler den Unterschied zwischen Ganz- und Halbtonschritten, zwischen kleinen und großen Terzen über das Notensystem erklären will, erschwert ihm das Verständnis. Denn erst die genaue Kenntnis des Systems klärt die Täuschung auf.

Ein Schüler beherrscht die verschiedenen Intervalle erst dann, wenn er sie in ihrer Klangqualität unterscheiden, singend und spielend erzeugen sowie mit den entsprechenden Begriffen richtig benennen kann. Als optische Stütze hat sich dabei die „Intervallschrift“ bewährt, die gleich

große Intervalle immer gleich abbildet, unabhängig von Ausgangston und Tonart (*Beispiel 14*).



a) große Sekunde + kleine Sekunde
= kleine Terz



b) kleine Sekunde + große Sekunde
= kleine Terz

Beispiel 14

Bei dieser „Intervallschrift“ stellt der Abstand von Punktlinie zu Punktlinie einen Halbtontschritt dar.

Das System der traditionellen Tonhöhennotation versteht ein Schüler erst dann, wenn er diese Intervalle fehlerlos von jedem beliebigen Ausgangston aus in die Notenschrift übertragen sowie aus ihr ablesen kann. Dies aber ist ein Lernschritt, der besser vom Erlernen der Intervalle als klingendes Phänomen abgetrennt wird und diesem nachfolgt.

Musik und Notenschrift

Jede Übertragung von Akustischem ins Optische ist unvollständig. Die Notation erfaßt nur jenen Anteil der Musik, der sich in ihrem System auf bestimmte Weise ausdrücken läßt. Der nicht notierbare Anteil muß vom Interpreten ergänzt werden. Deshalb wäre es falsch, sich akustischen Phänomenen in jedem Fall über ihre Notation zu nähern. Im Zentrum des Instrumentalunterrichts stehe die lebendige, klingende Musik. Bei ihrer Vermittlung ist zu unterscheiden zwischen den Schwierigkeiten des Hörens, des Spielens und des Ablesens aus Noten. Man muß nicht in erster Linie die Notenschrift erlernen, sondern das, was in Noten aufgeschrieben ist. Darüber hinaus muß jeder Instrumentalspieler den Freiheitsraum der Notation erkennen und stilistisch angemessen nutzen können.

Notierte Musik – eine Gestaltungsaufgabe

Das Literaturspiel ist immer auch eine Gestaltungsaufgabe. Der Rahmen für eigenes Ausgestalten erfordert bei Mozart ein anderes Wissen als bei Schubert oder Brahms, setzt bei der Westside-Story von Bernstein die Kenntnis anderer Konventionen voraus als bei den Streichquartetten von Janáček. Über das erforderliche Wissen und Stilgefühl hinaus verbleibt ein jeweils anders auszulotender Freiraum für den Interpreten.

Die Notation allein vermittelt dem Spieler diesen Freiraum nicht. Sie ermuntert ihn nicht einmal zu Eigeninitiative; denn sie erweckt für ihn eher den Eindruck, hier sei etwas Abgesichertes endgültig festgehalten.

Das jeweils erforderliche Wissen über die stilistisch angemessene Ausdeutung der Notation – im Unterricht zu vermitteln – relativiert zwar die-

sen Eindruck. Das notwendige Stilgefühl bildet sich aber in der Regel erst durch Hörerfahrungen in enger Verbindung mit Spielpraxis aus.

Die Bedeutung der Notenschrift

Die Entwicklung der abendländischen Notenschrift ist wesentlich von der Entwicklung der abendländischen Musik bestimmt. Über eintausend Jahre hinweg hat man die klingende und geschriebene Seinsweise der Musik als eine notwendige Einheit verstanden und behandelt.

Wer die Notenschrift nicht kennt, wer ihre Entwicklung negiert, die sich immer nur den musikalischen Notwendigkeiten anzupassen versuchte, dem bleiben viele Zusammenhänge unserer abendländischen Musik verschlossen.

Die Bedeutung, die man der Notenschrift beimißt, ist berechtigt. Diese Einschätzung darf uns aber nicht zu der Gefahr verleiten, das Erlernen des Systems der Notenschrift bereits für das Erlernen der klingenden Musik zu halten.

Diese Einsicht hat zwei Folgen:

1. Man darf das Instrumentalspiel nicht auf jene Bereiche begrenzen, die aus der Notenschrift ablesbar oder in Notenschrift darstellbar sind. Dies ist besonders wichtig im Anfangsunterricht.
2. Viele musikalische Phänomene sind über ihr klingendes Erscheinungsbild leichter zugänglich als über ihr Erscheinungsbild in der Notenschrift.

Im Vordergrund des Instrumentalunterrichts stehe deshalb die Ausbildung einer Hörvorstellung in Wechselwirkung mit der Ausbildung der instrumentaltechnischen Fertigkeiten. Nur dann können die Freiräume der Notenschrift angemessen genutzt werden.

Literaturhinweise

John L. Bradshaw: „Funktionsteilung des Gehirns“. In: Herbert Bruhn/Rolf Oerter/Helmut Rösing (Hrsg.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen*. München/Wien/Baltimore 1985, S. 156 ff.

John C. Eccles: *Das Gehirn des Menschen. Sechs Vorlesungen für Hörer aller Fakultäten*. München/Zürich 1984⁵, S. 140 ff., bes. S. 176 f.

Nikolaus Harnoncourt: *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*. Salzburg/Wien 1982, S. 32 – 47.

– : *Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*. Salzburg/Wien 1984, S. 221.
Hermann Keller: *Phrasierungen und Artikulation. Ein*

Beitrag zu einer Sprachlehre der Musik. Kassel/Basel 1955, S. 12.

Riemann *Musik-Lexikon*, Sachteil. Mainz 1967, S. 759.
Hans-Peter Schmitz: *Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert. Instrumentale und vokale Musizierpraxis in Beispielen*. Kassel/Basel 1955, S. 19.

Hanns Wurz

Gruppenunterricht und Suzuki-Methode für Querflöte¹

I. Einzel- oder Gruppenunterricht?

Unser Instrumentalunterricht ist traditionell ganz überwiegend Einzelunterricht, wie er vor allem vom freiberuflich tätigen Privatmusiklehrer erteilt wird. Diese Unterrichtsform haben auch die öffentlichen Musikschulen weitgehend übernommen, doch wird aus diesem Bereich zunehmend die Forderung nach Gruppenunterricht – vor allem für Anfänger – laut, wofür zwei verschiedenartige Gründe genannt werden:²

- Er biete gegenüber dem Einzelunterricht pädagogische Vorteile;
- er biete gegenüber dem Einzelunterricht finanzielle Vorteile und könne zum Abbau von Wartelisten beitragen.

Ich muß mich in dem hier gegebenen Rahmen auf die pädagogischen Gesichtspunkte beschränken.

1. Ergebnisse eines Modellversuchs

Der Verband deutscher Musikschulen e.V. (VdM) hat bundesweit einen Modellversuch „Instrumentaler Gruppenunterricht“ durchgeführt und etwa 1979 abgeschlossen. Hierüber liegt der sorgfältige Abschlußbericht von Ingo Schmitt vor.³ Der Versuch lief ohne vorgegebenes Programm, auch wurde nicht nach einzelnen Instrumenten unterschieden. Es bestand zwischen den beteiligten Instrumentallehrern keine Übereinstimmung darüber, was im sozialpsychologischen Sinn ein echter Gruppenunterricht sei. Rein begrifflich war man sich über folgende Definition einig.⁴

Gruppenunterricht erscheint an Musikschulen in der Gestalt, daß zwei bis fünf Schüler (in der Regel drei Schüler) gemeinsam eine Unterrichtseinheit lang von einem Instrumentallehrer unterwiesen werden. Wesentlicher Inhalt ist das Erlernen des Musizierens auf dem Instrument (im Gegensatz z.B. zum Kammermusikunterricht, bei dem das Zusammenspiel wesentlicher Inhalt ist).

Wie Schmitt betont, konnten nach Anlage und Umfang des Modellversuchs keine repräsentativen Ergebnisse oder gar Beweise gefunden werden, wohl aber wertvolle Hinweise als Grundlage für die weitere Arbeit, die man etwa folgendermaßen kurz zusammenfassen kann:

a) Vorteile des Gruppenunterrichts

Sie liegen nach Schmitt vor allem in der Motivation durch Vergleich und Zusammenspiel.⁵ Der

¹ Dieser Artikel ist – leicht gekürzt und redigiert – dem Buch *Querflötenkunde. Ein Beitrag zur Methodik und Didaktik des Querflötenspiels*. Mit einem Vorwort von Peter-Lukas Graf entnommen, das im Mai 1988 im Verlag Dr. Klaus Piepenstock, Baden-Baden, erschienen ist. Ein früherer Vorabdruck ist in *TIBIA* 3/1987, S. 491-498 veröffentlicht.

² Vgl. in diesem Zusammenhang auch: Verband deutscher Musikschulen e.V. (Hrsg.): *Instrumentaler Gruppenunterricht „Fortsbildung vor Ort“*, Bonn 1985; erweiterte Ausgabe 1986/87: *Fortsbildung vor Ort, Instrumentaler Gruppenunterricht, Früh-Instrumentalunterricht, Einzelaspekte der Musikalischen Früherziehung und Musikalischen Grundausbildung*, Bonn 1986.

³ I. Schmitt, *Modellversuch „Instrumentaler Gruppenunterricht“*, Abschlußbericht (= Verband deutscher Musikschulen e.V.). Bonn (o.J.).

⁴ Ebda., S. 2, Ziff. 1.3.

⁵ Ebda., S. 20, Ziff. 5.2.

Schüler kann sein eigenes Können an dem seiner Mitschüler messen. Im gemeinsamen Musizieren werden Hemmungen – auch für das Einzelvorspiel – abgebaut. Umgekehrt werden Fähigkeit und Bereitschaft zum Zusammenspiel, zur Interaktion, zur gemeinsamen Problemlösung erhöht und gegenseitige Hilfsbereitschaft geübt. Kreative Eigenständigkeit einerseits, Einordnung in ein Ganzes andererseits werden in das rechte Verhältnis gebracht. Damit wird – über den rein musikalischen Rahmen hinaus – die allgemeine Persönlichkeitsentwicklung gefördert. Und schließlich: gemeinsames Musizieren macht Freude!

b) Nachteile und Probleme des Gruppenunterrichts

Die spieltechnischen Fortschritte scheinen im Einzelunterricht größer zu sein (ein nicht zu unterschätzender Einwand!).

Die einzelnen Gruppenmitglieder müssen nicht nur sozialpsychologisch zueinander passen, sondern auch in ihrem musikalischen Können etwa gleichwertig sein. Zu große Unterschiede nivellieren und lähmen den Unterricht; zurückgebliebene Schüler fühlen sich überfordert, die begabteren dagegen unterfordert; keinem von ihnen kann sich der Lehrer ausreichend zuwenden. Es wird daher vielfach eine Durchlässigkeit der Gruppen in zweierlei Hinsicht gefordert: einerseits durch Wechsel von einer Gruppe zur anderen, andererseits durch Wechsel vom Gruppen- zum Einzelunterricht und umgekehrt.

Allein daraus entstehen erhebliche organisatorische Schwierigkeiten. Sie erhöhen sich durch vorübergehenden oder endgültigen Ausfall einzelner Gruppenmitglieder, z.B. durch Krankheit, Ortswechsel, zeitliche Verhinderung. Die Gruppen können, wie der Modellversuch gezeigt hat, kaum über längere Zeit in derselben Besetzung zusammengehalten werden.

Viele der am Versuch beteiligten Instrumental-Lehrer befürworten daher eine Kombination von Einzel- und Gruppenunterricht, um die Vorteile beider Unterrichtsformen zu vereinen, ihre Nach-

teile aber auszuschließen. Hierin scheint, so Schmitt⁶, der wesentliche, weil weiterführende Hinweis des Modellversuchs zu bestehen.

Entgegen dem wohlabgewogenen Schlussbericht Ingo Schmitts heißt es in der VdM-Druckschrift *Instrumentaler Gruppenunterricht „Fortbildung vor Ort“* über den Modellversuch kühn und differenziert: Hier bestätigte sich, daß der Gruppenunterricht gefördert werden kann und muß.⁷ Offenbar setzt nun der VdM einseitig auf die Förderung des Gruppenunterrichts, ohne den „weiterführenden Hinweis“ auf kombinierte Unterrichtsformen und Ingo Schmitts deutliche Vorbehalte zu den übrigen Ergebnissen des Modellversuchs zu beachten. In der Aktion *Instrumentaler Gruppenunterricht „Fortbildung vor Ort“* werden Fortbildungsveranstaltungen für Musikschullehrer in ihrer eigenen Musikschule angeboten, was an sich eine gute Sache ist; es steht zu hoffen, daß die Dozenten – alles erfahrene Kollegen – das Thema auch im Sinne der Kombination angehen.

2. Versuch einer eigenen Stellungnahme

Lassen Sie mich mit dem Beispiel einer alltäglichen Unterrichtssituation beginnen: Sie haben eine Gruppe von drei Anfängern zu unterrichten. Ein Schüler hat große Schwierigkeiten mit dem Ansatz, der zweite mit der rechten Hand, der dritte mit dem Rhythmus; Ihre kurzen Hinweise nützen nichts: jeder Schüler fällt sofort in seinen Fehler zurück. – Was tun Sie? Die Antwort auf diese Frage beantwortet zugleich die Frage nach Möglichkeiten und Grenzen des Gruppenunterrichts!

Sie haben zwei Möglichkeiten: Sie können entweder weitermachen in der verwegenen Hoffnung, daß die Fehler von selbst verschwinden werden; oder Sie können sich *nacheinander* und *getrennt* um die Ansatzprobleme des einen, die Haltungsprobleme des anderen und die Rhythmusprobleme des letzten Schülers kümmern, während je zwei Schüler unbeschäftigt bleiben (Einzelunterricht in der Gruppe!). Keiner der beiden Wege ist gangbar. Übrigens wird sich die Situation allwöchentlich wiederholen. (Wir alle wissen doch, daß wir an individuellen Schwierigkeiten unserer Schüler oft beharrlich über lange Zeiträume arbeiten müssen.) Ergebnis: Die Fort-

⁶ Ebda, S. 20 f., Ziff. 5.2.

⁷ *Instrumentaler Gruppenunterricht*, (Fußnote 2), S. 5 oben.

setzung des Unterrichts mit der Gruppe ist nicht zu verantworten.

Obiges Beispiel ist typisch. Es entspricht unserer täglichen Erfahrung, daß Schüler ihre Schwierigkeiten je auf verschiedenen Gebieten haben. Auch entwickelt sich bekanntlich der eine Schüler gleichmäßig-linear, der andere in plötzlichen Sprüngen (beides kann auch bei demselben Schüler wechselnd der Fall sein), der eine kommt schnell voran, der andere langsam. *Für den guten Lehrer muß immer die Einstellung auf die besonderen Begabungsmerkmale des Schülers maßgebend ... sein*, sagt der VdM-Lehrplan Querflöte.⁸ Wie wollen Sie dieser Forderung im Gruppenunterricht — siehe oben — nachkommen?

Dabei habe ich im obigen Beispiel unterstellt, daß Sie überhaupt alle Probleme Ihrer drei Schüler erkennen. Das ist keineswegs selbstverständlich. Trotz langjähriger Unterrichtspraxis muß ich beim Anfänger sogar im Einzelunterricht noch heute meine ungeteilte Aufmerksamkeit einsetzen, um sich anbahrende Fehlhaltungen rechtzeitig zu bemerken. (In den großen Ferien schleichen sie sich dann manchmal doch ein.) Diese Aufmerksamkeit auf mehrere Schüler zu verteilen, würde jedenfalls *mich* überfordern.

Aber gerade der Anfangsunterricht entscheidet! Christoph Wagner — Mediziner und Musiker, Leiter des Instituts für experimentelle Musikpädagogik der Musikhochschule Hannover — hat festgestellt, *dass sich ungünstige Stellungen auch dann dauerhaft auf den Übungserfolg auswirken, wenn sie nur zu Beginn des Lernens eingenommen ... werden, ja sogar dann, wenn die ungünstige Körperstellung nur während der ersten Übungsminuten gegeben war*. Mit Recht folgert Wagner: *Diese Untersuchung unterstreicht die physiologische Problematik des Anfangsunterrichts und das hohe Maß an Verantwortung, das dem Lehrer hier zufällt.*⁹ Dem ist nichts hinzuzufügen.

Ich komme zu dem Ergebnis, daß die Grundlagen des Instrumentalspiels im Gruppenunterricht nicht zuverlässig vermittelt werden können, sondern nur im Einzelunterricht.

Daneben und als Ergänzung ist der Gruppenunterricht aus den oben dargelegten Gründen wertvoll. Ich könnte mir einen ein- bis zweimaligen monatlichen Gruppenunterricht zusätzlich

zum Einzelunterricht vorstellen. Damit sind wir wieder bei der bereits erörterten kombinierten Methode. Als Inhalt des Gruppenunterrichts denke ich z.B. — ohne Anspruch auf Vollständigkeit — an folgendes:

- Atemübungen;
- rhythmische Übungen, vor allem in wechselndem Zusammenwirken;
- Haltungsübungen, z.B. Einpendeln auf die Mitte;
- ein- und mehrstimmiges Zusammenspiel;
- Intervallhören durch Blattsingen;
- gegenseitiges Vor- und Nachspielen, auch improvisatorisch.¹⁰

Dadurch lassen sich auch ohne Prioritätenstreit beide Lernziele der Musikpädagogik vereinbaren: (Spitzen-)Leistung und künstlerisches Musizieren als Beitrag zur Persönlichkeitsbildung und Lebensqualität.¹¹

II. Die Suzuki-Methode¹²

1. Allgemeines

Die Methode ist benannt nach dem japanischen Violinpädagogen Shinichi Suzuki, der sie entwickelt hat. Er selbst nennt sie „Muttersprachmethode“, weil er die Vorgänge beim Erlernen der Muttersprache durch das Kleinkind auf jeden Anfangsunterricht, insbesondere den Instrumentalunterricht übertragen möchte. Seine Methode unterscheidet sich vom traditionellen Instrumentalunterricht in erster Linie durch die Einbezie-

⁸ Verband deutscher Musikschulen e.V. (Hrsg.): *Lehrplan Querflöte*, Regensburg 1979, S. 6.

⁹ Chr. Wagner in: D. Wucher, H.-W. Berg u. W. Träder (Hrsg.): *Handbuch des Musikschul-Unterrichts*, Regensburg 1979, S. 163.

¹⁰ Hierzu bringe ich Vorschläge an anderer Stelle meines Buches.

¹¹ I. Schmitt, *Modellversuch „Instrumentaler Gruppenunterricht“*, Abschlußbericht, S. 17 unter Hinweis auf den Lernzielkatalog.

¹² S. hierzu allgemein W. Starr: *Die Suzuki-Violin-Methode*, Regensburg 1984; Verband deutscher Musikschulen e.V. (Hrsg.): *Abschlußbericht zum Modellversuch „Übertragung der Suzuki-Methode“* (o.J.); Sh. Suzuki: *Erziehung ist Liebe*, B-Hallaar 1975; T. Takahashi: *Suzuki Flute School*, 5 Hefte, Tokyo 1971.

hung sehr junger Schüler, was von Seiten der Eltern besondere Anteilnahme erfordert, heißt es in der Suzuki-Violin-Methode von William Starr¹³, die man als authentische Darstellung von Suzukis Gedankengängen ansehen darf. Suzuki beginnt den Violinunterricht bereits mit Drei- bis Vierjährigen. Deshalb stützt er sich didaktisch u.a. auf:

a) die Mutter¹⁴

Zunächst lernt sie, unterwiesen vom Instrumentallehrer, zu spielen, bis das Kind – sie nachahmend – ebenfalls spielen will. (Für das Kind steht eine entsprechend kleine Geige zur Verfügung.) Dann beginnt, stets in Gegenwart der Mutter, der Instrumentalunterricht für das Kind. Die Mutter bleibt für längere Zeit – unter ständiger Anleitung des Instrumentallehrers – die Hauslehrerin ihres Kindes.

b) Tonträger (Schallplatten, Tonband)

Der Schüler, sei er Anfänger oder Fortgeschritten, darf ein Stück erst dann spielen, wenn er es durch ständiges Hören in sich aufgenommen hat. Er hört es daher viele Stunden lang – auch bei ganz anderen Beschäftigungen. Das gilt für das Anfängerstück *Morgen kommt der Weihnachtsmann* (=ah, vous dirai-je, maman = twinkle, twinkle, little star) ebenso wie für das a-Moll-Konzert von J. S. Bach.¹⁵ Das Notenlesen wird

¹³ W. Starr: *Die Suzuki-Violin-Methode*, Regensburg 1984.

¹⁴ Natürlich kann (könnte) es auch der Vater sein.

¹⁵ Hier wäre kritisch zu fragen, ob es der Kreativität dient, wenn der Schüler nicht nur die Tonfolge, sondern auch eine bestimmte Interpretation, die damit für ihn allgemeingültig wird, sklavisch nachahmt. – Freilich war Lernen in Japan stets mehr als bei uns imitatorisches Lernen (s. hierzu L. Abegg: *Ostasien denkt anders*, München 1970, S. 294–299), wie ja überhaupt Imitation in Japan eine große Rolle spielt: von der Übernahme der Bilderschrift (China) bis zur – leider – kritiklosen Rezeption westlicher Kultur und Zivilisation seit der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. – Übrigens berichtet Aurèle Nicolet, geb. 1926: Wir hatten in unserer Familie weder Radio noch Schallplatten (R. Müller (Hrsg.): *Gespräche mit Flötisten I*, Bern 1985², S. 75).

¹⁶ W. Starr: *Die Suzuki-Violin-Methode*, S. 24.

¹⁷ Ebda., S. 31.

¹⁸ Ebda., S. 47f.

folgerichtig relativ spät eingeführt (auch die Muttersprache erfaßt das Kind über das Ohr und lernt sprechen, bevor es liest); im Unterricht soll grundsätzlich auswendig gespielt werden.

2. Einzelunterricht/Gruppenunterricht

Grundlage der Suzuki-Methode – das kann nicht genug betont werden – ist der Einzelunterricht, nicht der Gruppenunterricht. Nur läßt Suzuki beim Einzelunterricht andere Schüler und ihre Mütter zuhören. Auch hält er sich nicht starr an eine bestimmte Unterrichtszeit; er paßt sie vielmehr den wechselnden Bedürfnissen der Schüler elastisch an. Daraus erklärt sich wohl die bei uns häufig anzutreffende Verwechslung von Suzuki-Methode und Gruppenunterricht – so teilweise auch beim deutschen Modellversuch (s.u.). Ganz richtig heißt es dazu in der Suzuki-Violin-Methode von Starr:¹⁶

Manche, die Gruppen von jungen japanischen Suzy-kischülern zusammenspielen gesehen haben, sind irrtümlich zu dem Schluß gekommen, die Suzuki-methode bestehe hauptsächlich aus Gruppenunterricht. Obwohl Suzuki eine bestimmte Art von Gruppenunterricht befürwortet, liegt im Einzelunterricht der Kern seiner Methode.

Und noch ein weiteres Zitat¹⁷ soll dies belegen:

Suzukis Musikerziehungsmethode wird als die effektivste Art der Erziehung vieler kleiner Kinder begrüßt, doch ihr eigentlicher Erfolg kommt daher, daß sie an die Bedürfnisse des Kindes angepaßt ist, da ja jedes seine eigene Entwicklungsgeschwindigkeit hat.

Als Ergänzung des Einzelunterrichts – nicht als Ersatz dafür – gibt Suzuki ein- bis zweimal monatlich einen sogenannten Gruppenunterricht. Er unterscheidet sich nach Gestaltung und Lernziel wesentlich vom Einzelunterricht: Übungen in Rhythmus, Notenlesen und Musiktheorie wechseln mit gemeinsamem Spiel aller Gruppen, aber auch mit Duo-, Trio- und Einzelspiel. Eingeschüttet werden auch zahlreiche Musik-Spiele, z.B.¹⁸

- *Tongebung. Dies kann mit der ganzen Gruppe geübt werden, aber es ist besser für das Tongefühl, wenn die Schüler einzeln nacheinander spielen und sich gegenseitig aufmerksam zuhören.*
- *Die Kinder halten die Bögen mit aufwärtsgekehrter Spitze vor sich. Wenn das Klavier einen Marsch oder*

das Allegro von Suzuki spielt, bewegen sie mit dem ganzen Arm die Bögen nach oben und unten wie ein Tambourmajör.

- *Die Kinder stellen sich in Paaren einander gegenüber. Sie spielen Twinkle, wobei sie sich bei allen leeren Saiten die Hände schütteln.*

Damit wird klar: Dieser Gruppenunterricht ist eine Form mit wechselndem Inhalt. Er dient der Vertiefung, dem Leistungsvergleich, der Vermittlung allgemeiner Musiklehre – vor allem aber der Motivation durch gemeinsames Musizieren; so fühlen sich die Anfänger kraftvoll mitgetragen, wenn die Fortgeschrittenen die Anfangsstücke mitspielen. Vor allem: Suzuki vermittelt die technischen Grundlagen des Instrumentalspiels gerade nicht im Gruppenunterricht; nicht umsonst steht in der Suzuki-Violin-Methode der Satz:¹⁹

Suzuki ist der festen Ansicht, daß der Lehrer nur ein einziges technisches Problem zur gleichen Zeit durchnehmen sollte.

Gruppenunterricht bei Suzuki ist aber auch, wie jetzt deutlich sein sollte, nicht das, was man bei uns in etwa unter Gruppenunterricht versteht (s.o.). Wenn wir über Gruppenunterricht diskutieren, müssen wir daher stets zuvor Begriff und Inhalt dieser Unterrichtsform definieren; sonst reden wir aneinander vorbei.

3. Suzuki-Methode im Querflötenunterricht?

In den Jahren 1976 bis 1979 hat der Verband deutscher Musikschulen e.V. (VdM) einen umfangreichen Modellversuch „Übertragung der Suzuki-Methode“ durchgeführt und einen umfassenden Abschlußbericht vorgelegt.²⁰ Der Versuch bezog sich auf Violine, Violoncello, Klavier und Querflöte; für die gleichen Instrumente wird auch in Japan Unterricht unter Berufung auf die Suzuki-Methode erteilt.²¹

Der deutsche Modellversuch hat für die Fächer Violine, Violoncello und Klavier Ergebnisse gebracht, die – trotz interessanter Einschränkungen im einzelnen – insgesamt eine positive Tendenz zeigen, vor allem im Fach Violine, für die ja die Methode auch ursprünglich entwickelt ist. Ganz anders im Fach Querflöte: Die Stellungnahmen der beteiligten Flötenlehrer fielen beson-

ders kontrovers aus.²² Der Fachbereichsleiter für Querflöte sah sich – im Gegensatz zu den Leitern der drei anderen Fachbereiche – außerstande, einen Abschlußbericht zu formulieren. In einem Kurzprotokoll stellte an seiner Stelle Hans-Joachim Vetter fest, vorläufig seien keine konkreten Ergebnisse zu nennen, weil die zugrunde liegende Schule nicht brauchbar sei.²³ Sieht man sich die Stellungnahmen der Lehrkräfte und das Gesamtbild der Ergebnisse an, dürften die besonderen Schwierigkeiten bei der Flöte – abgesehen vom mangelhaften Unterrichtsmaterial²⁴ – folgende Gründe haben:

- Auch in Japan scheinen ausreichende positive Erfahrungen zu fehlen. Sie beschränken sich wohl auf eine einzige Lehrkraft, nämlich den Verfasser der betreffenden Flötenschule²⁴, die jedenfalls nicht den Beifall der deutschen Kollegen gefunden hat.²⁵
- Der Kern von Suzukis Lehrweise, die „Muttersprachenmethode“, ist für Drei- bis Vierjährige entwickelt worden. Die unterste Altersgrenze für Querflöte liegt m. E. aber bei etwa sieben Jahren²⁶; auch beim deutschen Modellversuch standen die jüngsten Schüler in diesem Alter, die meisten waren aber älter.²⁷ Damit war die „Muttersprachenmethode“ unanwendbar. Folgerichtig entfiel die Rolle der Mutter als Begleitperson und Hauslehrerin. (Auch in Japan werden die Mütter von Flötenschülern

¹⁹ Ebda., S. 27

²⁰ Verband deutscher Musikschulen e.V. (Hrsg.): *Abschlußbericht zum Modellversuch „Übertragung der Suzuki-Methode“* (o.J.).

²¹ Ebda., A.1.3.3.

²² Ebda., A.4.2.4.9

²³ Ebda., B.4.

²⁴ T. Takahashi: *Suzuki Flute School*, 5 Hefte Tokyo 1971. – Ich habe die Schule durchgesehen; sie ist mindestens für europäische Verhältnisse m.E. ungeeignet.

²⁵ *Abschlußbericht zum Modellversuch*, A.4.2.4.

²⁶ Auf dieses Problem gehe ich an anderer Stelle meines Buches – unter Berücksichtigung u.a. von Körpergröße und Anfängerflöten, Atemvolumen und Zahnentwicklung – ausführlich ein.

²⁷ *Abschlußbericht zum Modellversuch*, A.4.2.4.1.

nicht in den Unterricht einbezogen.²⁸⁾ Was besondere Anfängerinstrumente betrifft, wurde nur die Es-Flöte diskutiert (und verworfen); Flöten mit U-Kopf sind anscheinend nicht verwendet worden.²⁹⁾

- Im Fach Flöte fehlten im Vergleich zur Violine (noch) die großen Schülerzahlen als Voraussetzung für ein repräsentatives Ergebnis; das galt für Japan ebenso wie für Deutschland und USA.³⁰⁾
- Die beteiligten deutschen Kollegen hatten keine genügende Informationsgrundlage: Das Material für Violine war für sie unbrauchbar, das Flötenmaterial nicht ausreichend.³¹⁾
- Einige haben offenbar die Suzuki-Methode mit Gruppenunterricht verwechselt, wie sich aus folgendem Zitat ergibt:

Dazu muß gesagt werden, daß ein hoher Anteil der Schüler des Querflötenunterrichts nach Suzuki in den

*ersten drei Monaten den Unterricht aus verschiedenen Gründen abbricht. Einige der 3er Gruppen werden damit zum Einzelunterricht zwangsläufig umfunktionsiert.*³²⁾ (Hervorhebungen vom Verf.)

Dieser Irrtum wundert mich deshalb, weil auf der Ebene der wissenschaftlichen Begleitung die Begriffe klar waren;³³⁾ der entsprechende Einleitungstext ersetzt sogar – wohl bewußt – den Begriff „Gruppenunterricht“ durch „Ensemble-Spiel“.³⁴⁾ Trotzdem ist es der wissenschaftlichen Begleitung nicht gelungen, grundlegende Fehlinformationen einiger Flötenlehrer zu verhindern.

4. Ausblick

Zur Zeit laufen noch weitere Bestrebungen, wenn nicht die ganze Suzuki-Methode, so doch einige Elemente daraus für den Flötenunterricht fruchtbar zu machen. Ich selbst denke dabei an die klare Abgrenzung von Einzelunterricht (als Grundlage) und Gruppenspiel (als Ergänzung), an die konkreten Anregungen für eben dieses Gruppenspiel, vor allem aber an eine gewisse Unabhängigkeit vom geschriebenen Notentext, also an akustisches statt nur visuelles Lernen, das, wie mir immer klarer wird, zu sehr Grundlage unseres gesamten Instrumentalunterrichts geworden ist.³⁵⁾ Ein weiterer Erfahrungsbericht ist bisher nicht erschienen, wie mir der VdM im November 1987 auf Anfrage mitgeteilt hat.

²⁸⁾ Ebda., A.1.3.6.

²⁹⁾ Ebda., A.4.2.4.3.

³⁰⁾ Ebda., A.4.2.4.5. a.E.

³¹⁾ Ebda., A.4.2.4.3.; 4.2.4.4.; 4.2.4.9.

³²⁾ Ebda., A.4.2.4.8 (und Fußn. 1 dort)

³³⁾ Ebda., A.1.3.1.

³⁴⁾ Ebda., A.1.3.8.

³⁵⁾ Mit diesem Fragenkreis beschäftigte ich mich in meinem Buch in den Abschnitten über Lernpsychologie, Auswendigspiel und Improvisation.

Beate Zelinsky und David Smeysters

Neue Musik, die aufhorchen läßt – „Rituals for Clarinet Duo“ von Bojidar Dimov

Die meisten Klarinettisten beschäftigen sich in ihrer Laufbahn irgendwann einmal mit der Sparte Klarinettenduo, und sei es nur zum eigenen Vergnügen. Häufig wird dabei die 1918 von Francis Poulenc komponierte *Sonata for two clarinets* noch im Bereich der Neuen Musik eingeordnet, obwohl sie sowohl vom Stil als auch vom Entst-

hungsjahr her schon lange nicht mehr neu zu nennen ist.

Da fast alle klassischen Duos von den derzeitigen Klarinettenvirtuosen für sich selbst bzw. sogar für musikalische Laien geschrieben wurden, sind diese Werke vom kompositorischen Standpunkt aus nicht immer hoch anzusiedeln. Gerade

deshalb müßte es eigentlich für den heutigen Klarinettisten reizvoll sein, in das Repertoirespektrum auch die neuesten Werke miteinzubeziehen.

In den letzten Jahren sind eine Reihe von sehr verschiedenartigen, wirklich neuen Duos entstanden, die leider weitgehend unbekannt geblieben sind. Eines davon möchten wir in diesem Artikel vorstellen, die *Rituals for Clarinet Duo – a work in progress* von Bojidar Dimov.

Der deutsche Komponist Bojidar Dimov wurde 1939 im bulgarischen Lom an der Donau geboren und kam nach dem Studium in Sofia und Wien 1968 nach Köln, wo er seitdem lebt. 1970 gründete er das von ihm geleitete Ensemble „trial and error“, 1972 das Praktikum für Neue Musik und 1980 das Jugendensemble für Neue Musik, die beiden letzten an der Rheinischen Musikschule. Sein kompositorisches Werk erstreckt sich über alle musikalischen Bereiche, von der Kammermusik über Chor- und Orchesterwerke bis zur Oper.

Seit 1980 entstanden eine Reihe von Werken, die alle den Titel „Rituals“ tragen: *Piano Rituals*, *Rituals for String Quartet*, *Trio Rituals* und schließlich 1985 die *Rituals for Clarinet Duo*. Dieses ursprünglich als Vorarbeit zu einem größeren Werk für Vokalquintett und Klarinettenduo, nämlich den 1986 vollendeten *Hymnen der Sirene*, gedachte Stück hat sich schließlich zur eigenen Komposition verselbständigt und ist nach der Uraufführung im Mai 1985 in Rom von uns häufig und immer mit großem Publikumsanklang gespielt worden.

Da Dimov vor diesem Werk nur für die im Orchester üblichen Instrumente der Klarinettenfamilie, nämlich für Es-, B- und Baß-Klarinette komponiert hatte, ließ er sich zu Beginn der Arbeit am Duo von uns die gesamte Klarinettenfamilie vorführen. Zuletzt fiel seine Wahl für den ersten Spieler auf Hoch-As und Es-Klarinette, für den zweiten Spieler auf Kontrabaß-, Baß- und B-Klarinette. Da es sowohl für die Hoch-As als auch für die Kontrabaßklarinette so gut wie keine Kammermusikliteratur gibt, stellt dieses Werk gerade in dieser Hinsicht eine erfreuliche Erweiterung des Repertoires dar.

In diesem Zusammenhang ist es vielleicht interessant, ins Gedächtnis zu rufen, was Arnold Schönberg schon 1924 in seinem Essay *Die*

Zukunft der Orchesterinstrumente über die Hoch-As-Klarinette sagt:

Die Klarinetten in Es und D, insbesondere aber die As-Klarinette, werden große Zukunft haben, sobald sich die ersten Bläser mehr damit befassen werden.¹ (Hervorhebung durch die Autoren.)

Auch der Kontrabaßklarinette verhalf Schönberg zu einiger Bekanntheit, indem er sie in drei seiner Werke, nämlich in den *Fünf Orchesterstücken*, op. 16, den *Vier Liedern*, op. 22 und *Moses und Aron* einsetzte.

Dimov, der es als eine Grundintention seines kompositorischen Schaffens bezeichnet, *verbindend, grenzüberschreitend, Lebensräume des Geistes und der Empfindung erweiternd zu wirken*, sah in der Wahl der extremen Instrumente die Möglichkeit – *kontrastierend oder in Übergängen –, weite und enge Tonräume mit großer Plastizität aufeinander zu beziehen.²*

Eine andere Idee, die Dimov werkübergreifend beschäftigt, am ausgeprägtesten in seiner Tanzoper *Alexander oder die Hochzeit von Susa*, ist die Vereinigung von Orient und Okzident, was im Klarinettenduo durch die Verknüpfung bzw. Gegenüberstellung orientalischer und okzidentaler Lied- und Tanzarchetypen³ zum Ausdruck kommt. In der Musik Dimovs ist die östliche Musik melismatisch reicher verziert und durch wellenartiges Abwechseln der Instrumente im Fluß der Melodik charakterisiert, die okzidentale Musik dagegen ist durch eine deutliche Zeitgliederung mit Takschwierpunkten und meist gleichzeitiges Musizieren gekennzeichnet. Diese beiden an sich konträren Musikrichtungen folgen am Anfang des Duos in deutlicher Trennung aufeinander. Nach und nach verschwinden die Übergänge, bzw. in den einzelnen Stimmen stehen sich die beiden Stile gegenüber.

An dieser Stelle sollen einige Hinweise zur speziellen Notation Dimovs folgen. Der Komponist entwickelte für sich persönlich eine Notation, der

¹ Arnold Schönberg: *Stil und Gedanke, Aufsätze zur Musik*, herausgegeben von Ivan Vojtěch, Frankfurt am Main 1976.

² Bojidar Dimov: *Programmnotizen zu „Rituals for Clarinet Duo“*, Köln 1985.

³ Ebda.

er in allen seinen Kompositionen treu bleibt. Häufig kommt es vor, daß ein melodisch und rhythmisch gleichbleibendes Motiv, von Dimov „Modell“ genannt, in variierendem Tempo wiederholt wird, was bei Accelerando mit einer aufsteigenden, bei Ritardando mit einer fallenden Linie gekennzeichnet ist, bei einem in sich schwankenden Tempo mit einer geschlängelten Linie.

 im Tempo gleichbleibend

 beschleunigend

 verlangsamt

 im Tempo schwankend (rubato);

Beispiel Nr. 1

Auch für die Dynamik entwickelte Dimov ein eigenes System, daß dem Spieler zwar Richtlinien gibt, ihn aber nicht total festlegt. Je mehr dieser Variablen zusammentreffen, desto größer ist der interpretatorische Freiraum, der dem Spieler überlassen bleibt. Im Klarinettenduo kommen dazu noch die Multiphonic-Klänge, die in ihrer ungefährnen Höhe und Bandbreite durch verschiedene Symbole angegeben sind. Jeder Spieler muß jedoch für sich auf seinem Instrument die passenden Klänge aussuchen.

□ kleinste Dichte, sehr leicht, transparent;

■ mittlere Dichte;

■ größte Dichte, rauh, aggressiv.

Beispiel Nr. 2

In der Kontrabaßklarinettenpartie gibt es am Anfang und auch am Ende außerdem einige Multiphonic-Klänge, deren Grundton festgelegt ist.

Seine Tonsprache erweitert Dimov schließlich noch durch Vierteltöne, Portamenti, Vibrati, Flatterzunge, gleichzeitiges Singen, Spielen und Fußstampfen im Rhythmus eines bulgarischen Bauerntanzes. Alle diese Elemente werden als Ausdrucksmittel eingesetzt. Dazu gehört letztlich auch der Einsatz von Sprache bzw. Sprachfetzen,

zunächst am Anfang des Stückes eher als zusätzlicher Klangfarbeneffekt, später als selbständiges Element im musikalischen Sinn – der Wortsinn der meist bulgarischen Textfragmente ist für das Verständnis des Stücks unwichtig. Ohne Zweifel trägt die Sprache zur Verdichtung der Spannung und zur Ausdruckssteigerung bei.

Der Ablauf des Stücks folgt, wie der Titel andeutet, einem geordneten Schema, das sich in einen Prolog und sechs nahtlos ineinander übergehende Rituale gliedern läßt. Das Werk dauert übrigens ca. 12 Minuten.

Im Prolog wird die Septime, sowohl die große als auch die kleine Septime, als bestimmendes Intervall des Stücks eingeführt, außerdem der 5/4-Takt als rhythmische Zelle, aus der sich im Verlauf des Stücks alle weiteren rhythmischen Modelle entwickeln. Im folgenden beleuchtet Dimov in jedem Ritual einen anderen Aspekt seiner Hauptidee, der Vereinigung von Orient und Okzident. Im ersten Ritual dominiert über einer statischen Begleitung durch die Kontrabaßklarinette (zuerst im 5/16-, dann im 9/16-Takt) die gesanglich fließende, rhythmisch freischwebende Melodie der Es-Klarinette. Eine tanzähnliche Form wird im zweiten, dem kürzesten Ritual erreicht, doch gerade als der Rhythmus durch das Fußstampfen der Oberstimme gewissermaßen gefestigt wird, hört der Tanz schon wieder auf und mündet ins dritte Ritual. Hier zeigen gleitende Glissandi und das Fehlen jeglichen Metrums Facetten des Orients (*Bsp. 3*).

Im krassen Gegensatz dazu steht das vierte Ritual mit einem wilden Tanz, in dem gegen Ende die Melodik vollends dem Rhythmus weichen muß (*Bsp. 4*).

Bezüge zum dritten Ritual weist das folgende fünfte Ritual auf, wobei statt der Glissandi Triller und Vorschlagsketten eingewoben sind und beim Zuhörer den Eindruck von Vogelgesang hervorrufen.

Das sechste und letzte Ritual ist ein ausgedehnter ekstatischer Dialog zwischen Hoch-As- und Kontrabaßklarinette. Dimov stellt hier metrisierte Abschnitte, in denen das Metrum durch starke Rubati gewissermaßen zerstört wird, Abschnitten gegenüber, die eine feste metrische Verankerung haben. Ist hier die Zusammenführung zweier Welten zu finden?

Beispiel 3

$\text{J} = \text{ca. } 96$ (83)

Es-KL.
BaßKL.

Beispiel 4

(110)

A5-KL.
Kontrabaß-KL.

Köln, den 3. März
1985

Beispiel 5

Das Werk endet mit einer Kombination von Instrumenten und Stimmen, wobei die Stimmen sozusagen den weiten Klangraum, der durch das große Intervall d'''' bis Kontra-B – ein Intervall von über sechs Oktaven – zwischen Hoch-As- und Kontrabassklarinette gespannt wird, beleben und bewohnen. Das abschließende Vierteltonglisando der oberen Singstimme verschiebt noch

einmal die erreichte Harmonie in einen Septakkord, der zwischen Dur und Moll schwebt, und setzt damit ein Fragezeichen an das Ende des Stückes. Das Hauptziel Dimovs, die Überbrückung und Aufhebung von Gegensätzen, ist spätestens in diesem vierstimmigen Schlußsatz erreicht. (Bsp. 5).

2 Unterrichtsklassiker revidiert!

Das Spiel auf der Sopranblockflöte (oder Tenorblockflöte). Teil I, herausgegeben von Helmut Mönkemeyer. Ed. Nr. 2006. DM 14,50

Handleitung für das Spiel der Altblockflöte. Teil I: Grundlehrgang, herausgegeben von Helmut Mönkemeyer. Ed. Nr. 2033. DM 14,50

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE

Musik für 2 oder 4 Klarinetten

Elliott Carter

Allan Blank

VIER MINIATUREN
für 2 Klarinetten

2 Spielpartituren DM 28,-
(Associated Music Publishers)

Jacqueline Fontyn

MOSAICO
per quartetto
di clarinetti (1965)

2 Spielpartituren
DM 24,-

Roger Goeb

SUITE IN FOLK STYLE for 4 Clarinets

Partitur/Stimmen DM 28,-
(Associated Music Publishers)

Douglas Green

4 CONVERSATIONS
for 4 Clarinets

Partitur/Stimmen
DM 28,-
(Associated Music
Publ.)

Günther Schüller

DUO SONATA
for clar. and bass clar.

2 Spielpartituren
DM 45,-
(Associated Music Publ.)

CANONIC SUITE
for 4 Clarinets

Partitur DM 24,-
Stimmen DM 45,-
(Associated Music Publ.)

David Kraehenbuehl

VARIATIONS
on a pavane of Schein
for 3 clar. and bass clarinet

Partitur/Stimmen DM 28,-
(Associated Music Publishers)

Ellen Taaffe Zwilich

CLARINO QUARTET (1977)

Partitur DM 15,-
Partitur und Stimmen DM 60,-
(Margun Music)

BOTE & BOCK 

Manfred Brach

Alte Traversflöten maßanalytisch untersucht

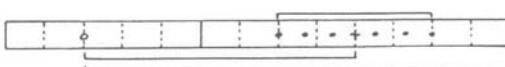
Was er ordnet, das ist loblich und herrlich
(Psalm 111/3)

Aber kann wohl irgend etwas ohne Ordnung schön
seyn? (J. J. Quantz 1759)

Der Leipziger Musikwissenschaftler Dr. Herbert Heyde hat in seinem Buch *Musikinstrumentenbau*¹ überzeugend dargelegt, welche fundamentale Rolle proportionale Erwägungen im gesamten europäischen Musikinstrumentenbau seit der Renaissance gespielt haben, natürlich auch im Traversflötenbau.

So kann man schon für das 16. Jahrhundert (nach einer Querflöte des Claude Rafi aus Lyon zu urteilen) ein Gliederungssystem vermuten, das

im Keim viel von der nachfolgenden Entwicklung im Traversflötenbau vorwegnimmt.²



Rafi hat vermutlich an den Anfang seines Flötenentwurfs zwei alte Zahlenreihen gestellt, aus deren Zahlenmaterial er alle erforderlichen Proportionen bestreitet:

1-2-3-5-8-13 1-3-4-7-11

Die Hauptteilung ist sinngemäß 5:8:13; die Kopfteilung 2:3:5; die Grifflochspanne, der Abstand vom Mundloch bis zum Grifflochzentrum und der Mundlochabstand selbst stehen in einem klaren Verhältnis zueinander, nämlich 4:7:11. Dabei bleibt unklar, ob bei der Gesamtänge oder beim Mundlochabstand angesetzt

¹ Grundlegend für alle angeschnittenen Fragen ist Herbert Heyde: *Musikinstrumentenbau*, Leipzig 1986.

² Heyde, S. 173.

wird, welche Reihe also primär ist. Das 13-fache Grundmaß erbringt die Gesamtlänge der Flöte. Sie ist eine Ganzheit, am Anfang steht immer die Einheit, ihr ordnen sich die Teile ein und unter.

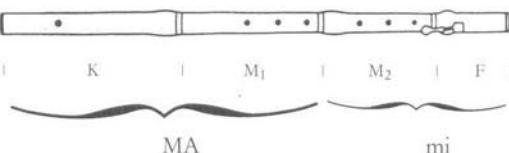
Es scheint also das Anliegen der alten Flötenbauer in ihrer „pythagoräischen Denkgesinnung“ (Heyde) gewesen zu sein, immer klare Verhältnisse zu schaffen, die vier Stücke der Traversflöte der Barockzeit „proportionierlich“ einander zuzuordnen. Sie erstrebten einfache Brüche oder Teilungen nach dem Goldenen Schnitt! Bei der Gliederung der Traversflöte kamen ganz unterschiedliche Ansätze zur Geltung: so konnte man ausgehen von der Gesamtlänge, der Mundlochlage oder der klingenden Rohrlänge (Distanz vom Kork bis Rohrende). Alten Zahlenreihen oder einem bestimmten Grundmaß (modulus) hatte man bei den Entwürfen normative Bedeutung beigemessen.

A. Für Maßanalysen bei barocken Traversflöten bietet die Quantzflöte Berlin 5076 einen interessanten Ausgangspunkt, denn sie ist mit zwei Kopfstücken und fünf Wechselstücken überliefert.³

	Kopfstück = K	oberes Mittelstück = M ₁	unteres Mittelstück = M ₂	Fuß = F
in mm	a) 227 b) 224	188 M ₁ (I) 181 M ₁ (II) 174 M ₁ (III) 167 M ₁ (IV) 160 M ₁ (V)	138	110

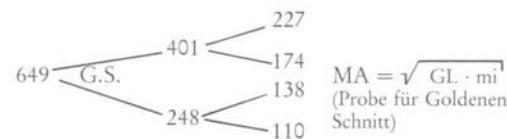
$$\text{MA} = \text{maior} \quad \text{GL} = \text{Gesamt- länge} \quad \text{mi} = \text{minor}$$

Die Übersicht über die Maßverhältnisse wird durchgehend nach diesem Schema gegeben:

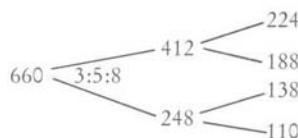


Die Maßanalyse zeigt, daß die Quantzflöte 5076 zweideutig ist!

1. Deutung: Nimmt man die Flöte mit dem längeren Kopfstück und dem zentralen Mittelstück M₁(III), dann ist die Hauptteilung nach dem Goldenen Schnitt durchgeführt.

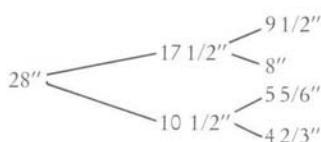


2. Deutung: Mit dem kürzeren Kopfstück und dem längsten Wechselstück aber erreichen wir das Maß einer 28-Zoll-Flöte (660,8 mm) und die schöne Proportion 3:5:8

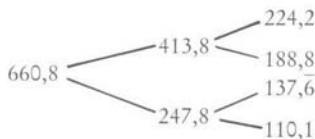


Setzt man, da Quantz über Dresden nach Potsdam kommt, sächsisches Zollmaß⁴ voraus, so enthüllt die 2. Deutung ganz klare Proportionen! Die äußere Rohrgliederung der Quantzflöte wäre dann

nach alter Maßeinheit (Zoll):



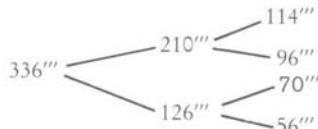
nach heutiger Maßeinheit (mm):



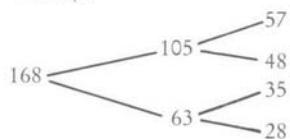
³ Quantz-Traverso Preußischer Kulturbesitz Berlin Nr. 5076; Meßdaten von Wolfgang Rauch und Jean-François Beaudin 1983; 1000 Berlin, Tiergartenstr. 1; dgl. Kirst 4895.

⁴ Sächsisches Zollmaß: 1 Fuß (1') = 283,2 mm
1 Zoll (1'') = 23,6 mm
1 Linie (1''') = 1,96 mm

nach Linienmaß:

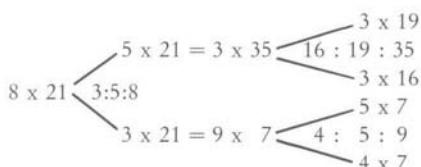


als Zahlentafel dargestellt (vereinfacht auf halbe Werte):



Multipliziert man eine Zahl der Zahlentafel mit dem Grundwert (modulus) von $1/6''$, so ergibt sich sogleich die genaue Länge in Zoll.

als proportionales Schema:



Bildet man bei der Quantzflöte die Relation

$$\frac{M_1 + M_2}{F} = \frac{48 + 35}{28}$$

so erhält man die für die Bestimmung der Fußlänge wichtige Richtzahl 2,96 (s.u.); da aber Quantz den Registerfuß⁵ ablehnte, so benutzte er zu allen Wechselstücken das Fußstück von 110 mm Länge unverändert.

Die 2. Deutung des Zahlenmaterials führt also zu einer „durchproportionierten“ Traversflöte! Haben wir damit die eigentliche Quantzflöte vor

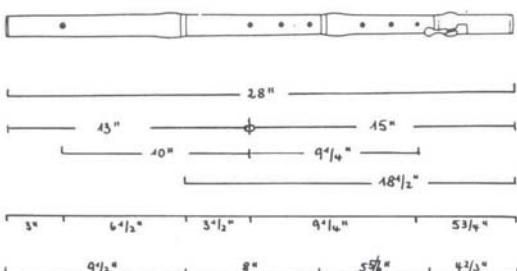
uns, das „Urmode“l, in tiefer französischer Stimmung? Dann wären die kürzeren Wechselstücke vielleicht jüngeren Datums, lediglich nachgereicht, Zugeständnisse an einen sich wandelnden Geschmack und an Erfordernisse des späteren 18. Jahrhunderts? Dann gehörte die Berliner Quantzflöte eher in die Nähe der Hotteterre-Flöte?

Wir können nunmehr abschließend fragen: wie ist die Quantzflöte entworfen?

Der Erbauer geht aus von der Gesamtlänge 28'', die er unterteilt im Verhältnis 13:15:28. Der dadurch gewonnene Teilungspunkt wird als oberstes Griffloch L_1 Bezugspunkt für alle weiteren Schritte!

Die Distanz von ihm bis zum Mundloch (ML) wird bestimmt mit $2/3$ mal 15'', die Distanz bis zum untersten Griffloch L_6 (Grifflochspanne) mit $1/3$ mal 28''.

Vom Fußende bis zum Kopfstück reicht die doppelte Grifflochspanne. Das Grifflochzentrum scheint bei diesem Entwurf keine Rolle zu spielen.



Um überprüfen zu können, ob die Maßanalyse der Quantzflöte stimmig ist, seien die Meßdaten und ihre Deutung in einer Übersicht zusammengefaßt (vgl. Übersicht I).

⁵ Registerfuß = Flötenfuß, der ausziehbar ist „wie eine Nadelbüchse“ (Quantz).

⁶ 1. Buchsbaumflöte von J. G. Freyer; 2. Ebenholzflöte Freyer & Martin (vierklappig; drei Wechselstücke; kein Fußauszug); 3. Buchsbaumflöte Kirst (Fußauszug; vierklappig; nur Wechselstück I). Alle Privatbesitz, im Young nicht erfaßt.

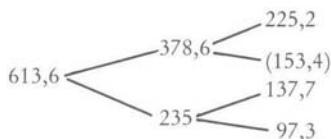
B. Für meine weiteren maßanalytischen Versuche standen mir drei alte Potsdamer Traversflöten zur Verfügung, die alle mehr oder weniger der Quantztradition zuzurechnen sind⁶. Hier sei kurz eine Buchsbaumflöte von Johann Gottlieb Freyer, dem Stieftochter und Werkstattnachfolger von Kirst vorgeführt; sie ist einklappig, hat vier Wechselstücke, aber keinen Fußauszug.

Übersicht I

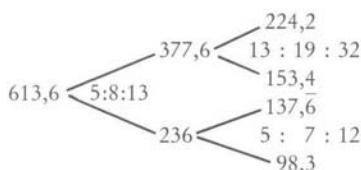
	Meßwerte von J. F. Beaudin 1983 in mm	Ergebnisse der Maßanalyse		
		in mm	in Zoll	in Linien
Gesamtlänge	662,1	660,8	28"	336"
L ₁ bis Fußende	353,8	354	15"	180"
L ₁ bis ML	236,9	236	10"	120"
L ₁ bis L ₆	218,3	218,3	9 1/4"	111" (anstatt 9 1/3" = 112")
Flöte ohne Kopfstück	437,6	436,6	18 1/2"	222"
ML bis Fußende	590,7	590	25"	300"
Kopfstück	224,5	224,2	9 1/2"	114"

- a) Länge der Wechselstücke (Außenanteil):
 $163,5 + 157,5 + 150 + 142,5 = 613,5 \text{ mm}$
- b) Die Summe aller Wechselstücklängen beträgt genau 26" (613,6 mm)!
- c) Damit ist der mittlere Wert d.h. die Länge des Entwurfstücks genau 6 1/2" oder 153,4 mm
- d) Mit diesem (theoretischen) Wechselstück erreicht die Freyer-Flöte die Gesamtlänge von 26"!

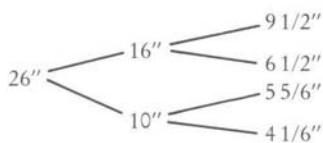
Die Maßanalyse führt zu interessanten Ergebnissen:
die ermittelten Ausgangsmaße waren (in mm):



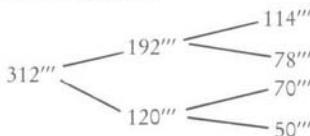
vorgeschlagener Lösungsversuch:



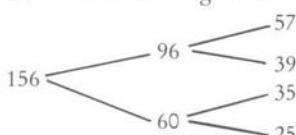
in alter Maßeinheit (Zoll):



im Linienmaß:

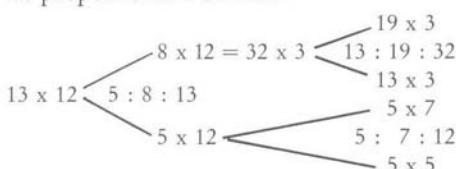


als Zahlentafel dargestellt:



Der modulus ist wie bei der Quantzflöte 1/6"

als proportionales Schema:



Die Freyer-Flöte erscheint damit als ein origineller Entwurf, der von unten auf durchproportionaliert ist, aber bereits Werkstattmaße integriert. Ein Vergleich der vier Potsdamer Traversflöten zeigt nämlich, daß sich inzwischen Gliederungstraditionen herausgebildet haben und man über Normgrößen verfügt, die in guten Zollwerten auszudrücken sind. So wird die Länge des Kopfstücks „üblich“:

Quantzflöte	224 mm
Kirst	224 mm
Freyer	225,2 mm
Freyer/Martin	223 mm

$$224,2 \text{ mm} = 9 \frac{1}{6} "$$

Gleiche Tendenz zur Normierung zeigt sich beim unteren Mittelstück (M_2):

Quantzflöte	138 mm
Kirst	137 mm
Freyer	137,7 mm
Freyer/Martin	136,3 mm

Diese beiden Stücke (K und M_2) werden die Konstanten der Gliederung, die beiden verbleibenden Stücke (M_1 und F) werden variabel gehandhabt. Zusehends wird so aus einem originalen, vom Ansatz her durchgestalteten Entwurf eine schulbildende Größe, die tradiert wird, ohne daß man sich im einzelnen noch Rechenschaft gibt über die zugrundeliegenden proportionalen Erwägungen. Es bildet sich so etwas wie eine „Berliner Schule“.

Im Verlauf der Untersuchung stellte sich dann allerdings heraus, daß der Flötenentwurf Freyers die Weitergabe eines Kirstmodells darstellt, wie ein Blick in Daten bei Young⁷ schnell zeigt. Drei Kirstflöten (Berlin, Stockholm, Salzburg) sowie eine Nürnberger Freyerflöte haben verblüffend ähnliche Längenmaße!

Wir haben nun eine Reihe von Fragen, die wir an das Kirst-Freyer-Modell (so wollen wir die analysierte Flöte fortan nennen) richten und durch Maßanalysen beantworten wollen.

1. Frage: Wie setzt Kirst die Längen der Wechselstücke fest?

Da die Längenunterschiede zweier benachbarter Wechselstücke häufig zwischen sieben und acht mm schwanken, muß dies in bestimmten Maßen begründet sein, die noch zu finden sind. Mir scheint die Länge von $1/3''$ (7,86 mm oder 4 Linien) den Veränderungen der Wechselstücke gemäß zu sein. Ich möchte das einmal durchspielen. Eine vergleichende Maßtabelle wird dabei hilfreich sein.

Die Übersicht soll den für unsere Zwecke wesentlichen Ausschnitt aus der Linienskala zwischen $86''$ und $70''$ deutlich machen, ferner die zugeordneten Zollwerte und Millimeterangaben. Die Tabelle soll weiter veranschaulichen die Regelmäßigkeit, die bei der Anfertigung der Wechselstücke vorwaltet.

Es sind daher die Wechselstücklängen zweier Flöten eingetragen, die beide ihre Mittelachse bei $6\frac{1}{2}''$ haben sollen; eine Flöte habe vier, die andere fünf Wechselstücke. Alle Maßangaben (insgesamt neun) lassen sich bequem in Linien- oder $1/6''$ Werten darstellen. Alle diese Werte haben allerdings solange eine nur rein theoretische Bedeutung, wie sie nicht realiter nachgewiesen werden können.

Nun hat Ph. T. Young, der sonst mit Längenangaben bei Wechselstücken geizt, zu unserem Glück wenigstens bei drei Kirstflöten und einer Freyerflöte alle Wechselstücklängen mitgeteilt. Ich glaube, seine Zahlenangaben sprechen für sich! Unsere nur theoretisch erschlossenen Daten stellen sich erfreulich präzise ein! Von den alten Potsdamer Meistern ist hier wirklich mit dem „Lineal“ gearbeitet worden! (Vgl. Übersicht II)

Gehen wir einmal von der analysierten Freyerflöte aus. Sie hatte vier Wechselstücke, die sich um eine Achse gruppieren. Diese Mitte lag bei $78''$ oder $6\frac{1}{2}''$. Die Länge der Wechselstücke ändert sich jeweils um $4''$. Vergleichen wir damit die Angaben bei Young, so wird offensichtlich, daß die Freyerflöte (was die äußere Rohrgliederung angeht) eigentlich eine Kirstflöte ist. Die auf dem Wege der Fortschreitung über 4 Linien ermittelten Zahlen kehren in allen vier Kirstschen Traversflöten wieder. Die Flöte von Freyer & Martin, die mit drei Wechselstücken überliefert ist, müßte wie auch die Nürnberger Freyerflöte theoretisch noch ein 4. (kurzes) Wechselstück gehabt haben. Bei der Salzburger Kirstflöte liegt die Länge des kürzesten Wechselstücks mit genau $74''$ auf halbem Wege zwischen $M_1(III)$ und $M_1(IV)$. Die Kirstflöte Stockholm hat ein Wechselstück $M_1(III)$ von genau $75''$.

Ich bin auf alle diese Überlegungen gestoßen durch eine Kirstflöte, die man mir zu Meßzwecken zur Verfügung gestellt hatte. Sie ist leider nur mit dem längsten Wechselstück $M_1(I)$ auf uns gekommen, muß aber, um nach den Markierungen im Registerfuß zu urteilen, ursprünglich 5 Wechselstücke gehabt haben (so auch die Meinung von Dr. Heyde bei einem Gespräch in Herne 1986). Dieses überlieferte Wechselstück hatte die für unsere Tabelle herausragende Länge von 170 mm. Da die Flöte sehr sauber gearbeitet und im wesentlichen gut erhalten war, reizte es

⁷ Phillip T. Young: *Twenty-Five Hundred Historical Woodwind Instruments*. New York 1982.

Übersicht II

Linien Zoll	86'''	84'''	82'''	80'''	78'''	76'''	74'''	72'''	70'''
					6 1/2'''			6''	
mm									
		165,1		157,3		149,4		141,6	
	169,1		161,2		153,4		145,5		137,6
Freyer		163,5		157,5		150		142,5	
Kirst (Berlin 4895)	164		157		150			142,6	
Kirst (Salzburg 6/9)	165		158		150	145			
Kirst (Stockholm F183)	164		157,3			147,5			
Freyer/Martin	164,4		156,4			149,4		[·]	
Kirst	170		[·]		[·]		[·]		[·]
Freyer (Nürnberg Mi 343)	164		157			150		[·]	

mich, die Länge der fehlenden Wechselstücke einmal theoretisch zu ermitteln.

Wenn Freyer die Länge der Wechselstücke um $1/3''$ differieren ließ bei einer Flöte, deren Maße schon mehrfach bei Kirst begegnen: Warum sollte man das nicht auch für Kirst postulieren dürfen?

Ich denke, die oben aufgeführte Tabelle führt uns weiter! Kirst hat die Achse bei $6\frac{1}{2}''$; nur geht er hier aus vom realen Wechselstück M_1 (III) und nicht von einem theoretischen Mittelwert wie bei seinen Flöten mit nur vier Wechselstücken.

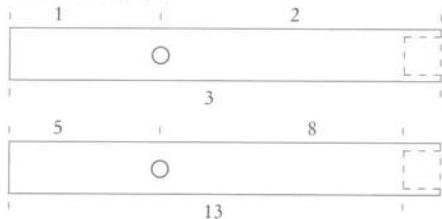
2. Frage: Welche Gesamtlängen hat demnach eine Registerflöte von Kirst mit 5 Wechselstücken?

Lassen wir die Wechselstücklängen um $1/3''$ differieren und halten die Fußrelation (2,96 bei Quantz und Freyer) ein, so ergeben sich folgende Maße:

K					
114''					
224,2 mm					
M_1	86'''	82'''	78'''	74'''	
	169,1	161,3	153,4 mm	145,6	137,6
M ₂					
			70'''		
			137,6 mm		
F	52 2/3'''	51 1/3'''	50'''	48 2/3'''	
	103,6	101	98,3 mm	95,7	93
GL	322 2/3'''	317 1/3'''	312'''	306 2/3'''	301 1/3'''
	634,6	624,1	613,6 mm	603,1	592,5
			26''		

3. Frage: Wie unterteilt Kirst das Kopfstück?

Die Mundlochlage ist bei den von mir untersuchten Potsdamer Flöten leicht zu ermitteln. Teilt man nämlich das Kopfstück (bei einer Kopfstücklänge von 224,2 mm oder 114'' äußerlich im Verhältnis 1:2:3 und innerlich im Verhältnis 5:8:13, so erhält man das Teilungsschema der „Berliner Schule“.



Die Kopfteilung ist ein Kirstsches Meisterstück: die sechs ersten Zahlen der alten Reihe des Claude Rafi sind bereits im Kopfstück untergebracht! Aber man sehe selbst! (Übersicht III)

4. Frage: Welche Stimmtonhöhen erfaßt die Registerflöte von Kirst?

Zieht man von der jeweiligen Gesamtlänge der Registerflöte jeweils 38''' oder 74,73 mm ab, so erhält man den Mundlochabstand (vom Fußende aus gemessen) und damit den Ausgangspunkt für die Bestimmung der Stimmhöhe.

Übersicht III

	äußere Teilung			Wulst	innere Teilung						
	1	:	2		3	5	:	8	:	13	
theoretisch	74,73	:	149,46	:	224,2	29,9	74,73	:	119,57	:	194,3
	38'''	:	76'''	:	114'''		38'''	:	60 4/5'''	:	98 4/5'''
Kirst	74,5	:	149,7	:	224,2	30	74,5	:	119,7	:	194,2
Freyer	76,5	:	148,7	:	225,2	30	76,5	:	118,7	:	195,2
Freyer/Martin	74	:	149	:	223	30,3	74	:	118,7	:	192,7
Piering	74,2	:	150,8	:	225	30	74,2	:	120,8	:	195
Museum Bochum)									120	:	193,5
Griesling-Schlott (Leipzig 3024)									120	:	194
Schlott (Leipzig 3331)											

Wahrscheinlich ist die Wulslänge im Kopfstück nicht willkürlich festgesetzt worden; vielmehr verbleibt für den Zapfen das, was als Differenz infolge der doppelten Proportionierung herauspringt.

mit $M_1(I)$:	560 mm	·	ca. 412 Hz (a')
$M_1(II)$:	549,3 mm	·	420 Hz
$M_1(III)$:	538,8 mm	·	428 Hz
$M_1(IV)$:	528,3 mm	·	437 Hz
$M_1(V)$:	517,8 mm	·	445 Hz

5. Frage: Gibt es eine Formel, mit deren Hilfe man gesuchte Längen rechnerisch bestimmen kann?

Von den vier Stücken, die die Registerflöte bilden, sind zwei konstant (K und M_2) und zwei variabel (M_1 und F). Da aber die Fußlänge in funktionaler Abhängigkeit ist von M_1 , so läßt sich die Zahl der Variablen auf eine Größe zurückführen. Die Ausgangsformel lautet: $L = K + M_1 + M_2 + F$

Ferner gilt: $\frac{M_1 + M_2}{F} = \Delta$ (2,96)

Wir können daraus zwei verschiedene Fußwerte bilden: $F = \frac{M_1 + M_2}{\Delta}$ oder $F = \frac{L - K}{\Delta + 1}$

Kombinieren wir beide, so erhalten wir die gesuchte Gesamtformel: $\frac{L - K}{\Delta + 1} = \frac{M_1 + M_2}{\Delta}$

Sie enthält nur noch eine Variable nämlich M_1 ($I - V$)!

Die angeführte Formel dürfte ein Hinweis dafür sein, daß Kirst die bei seiner Registerflöte auftretenden Längenvarianten in ein Proportionschema eingebunden hat; wie dieser (möglich-

weise auch zeichnerisch zustandegekommene) Ausgangsentwurf ausgesehen haben könnte, soll wenigstens einmal versucht werden.

Das folgende Schema verwertet die Zahlen, die sich bei der Beantwortung unserer 2. Frage ergeben haben (s.o.). Es ist entworfen von der Mittelachse aus, die gebildet wird von den Maßen der 26''-Flöte. Die Maße für Kopfstück und unteres Mittelstück sind konstant gehalten. Die Fußstücklänge steht in fester Relation zur jeweiligen Summe beider Mittelstücke (immer Außenanteil). Längenveränderungen des Wechselstücks schlagen sich immer zu einem Drittel im Fußstück nieder! Das ausgeführte Proportionschema wird rechnerisch erfaßt durch unsere obige Formel. Es ist denkbar, daß die Grifflochpositionen, die bei der Registerflöte durch ein eigenes Proportionschema bestimmt werden, in unser Gesamtschema integriert wurden.

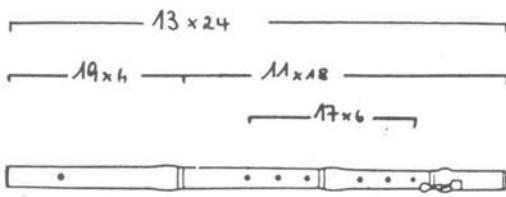
$M_1(V) = 70'''$		$F = 47 1/2'''$	
	$M_1(IV) = 74'''$		$F = 48 2/3'''$
$K = 114'''$	$M_1(III) = 78'''$	$M_2 = 70'''$	$F = 50'''$
			Achse
	$M_1(IV) = 82'''$		$312''' = 26'''$
			$F = 51 1/3'''$
	$M_1(I) = 86'''$		$F = 52 2/3'''$

6. Frage: Welche Flötenmaße liefert diese Formel für die gebräuchlichen Stimmtongrößen?

$a' =$ 393 Hz	$a' =$ 415 Hz	$a' =$ 428 Hz	$a' =$ 440 Hz
GL 661,7 mm	630,6 mm	613,7 mm	599,0 mm
K 224,2	224,2	224,2	224,2
M ₁ 189,4	166,1	153,5	142,5
M ₂ 137,6	137,6	137,6	137,6
F 110,5	102,6	98,4	94,7
ML 587,0	555,8	539,0	524,3

7. Frage: Welche Untergliederung der Flöte hat Kirst vorgenommen?

Es ist augenscheinlich, daß hier ein erstaunliches Spiel mit Primzahlen getrieben worden ist.



11 x 18	198'''	16 1/2"	389,4 mm	Flöte ohne Kopfstück
13 x 24	312'''	26"	613,6 mm	Gesamtlänge der Flöte
17 x 6	102'''	8 1/2"	200,6 mm	Grifflochspanne
19 x 6	114'''	9 1/2"	224,2 mm	Länge des Kopfstocks

Zu beachten ist ferner, daß sich die beiden Nebenteilungen verhalten wie

$M_1 : K = 13 : 19$ und $F : M_2 = 5 : 7$ (s. Proportionsstafel)

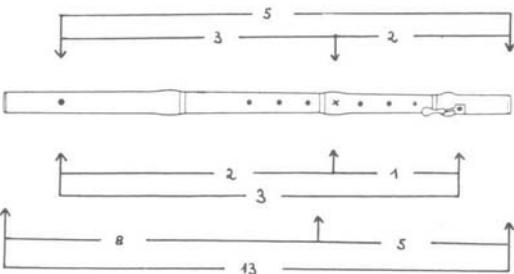
Sollte sich die vorgetragene Auffassung bewahrheiten, dann wäre dies ein Hinweis auf die Souveränität, mit der sich die Alten Meister in dem weiten Feld der Zahlenverhältnisse bewegt haben, ein Gebiet, das uns heute nicht mehr präsent ist.

Kirst hätte dann dem Bau seiner Traversflöte zwei Zahlenreihen zugrundegerlegt:

die Reihe des Claude Rafi 1-2-3-5-8-13

die Primzahlreihe 5-7-11-13-17-19

Nimmt man kleine Toleranzen in Kauf, dann könnte dem Kirst-Freyer-Modell ein Idealentwurf zugrundeliegen, der die sechs ersten Zahlen der Reihe des Claude Rafi verwertet:

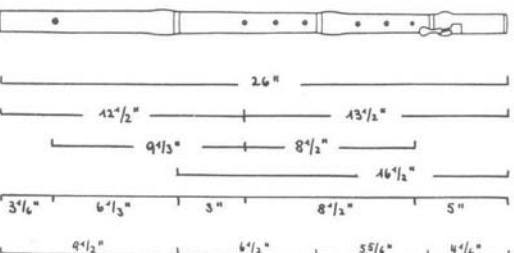


Zuletzt soll noch gefragt werden nach dem Anteil, den Quantz (oder die Quantzflöte) an der Kirstflöte hat! Diese Frage ist nicht unberechtigt, denn einige Maße und Relationen der Kirstflöte finden sich schon in der Quantzflöte (so die Länge von Kopfstück und unterem Mittelstück, die Fußrelation, das Zollmaß, die Fünfzahl der Wechselstücke). Aber die Unterschiede sind nicht zu übersehen: Kirst hat weder den Kopfauszug noch die dis-Klappe, vielmehr eine engere Konusmensur, eine andere Grifflochmensur, einen höheren Stimmton, den Registerfuß und vier Klappen; dazu auch ohne Benutzung der Zusatzklappe ein strahlendes f³! Man könnte bei diesem Befund mit Recht die Frage aufwerfen, wo denn die von uns bemühte „Berliner Schule“ letztlich ihren Anfang nimmt?

Herr Kirst in Potsdam, ob er zwar ein Schüler von Herrn Grenser sein soll, arbeitet jetzt gänzlich nach quantzischer Art und Mensur. Seine Flöten sind daher, überhaupt genommen, ienen vollkommen ähnlich

(Dr. Ribock 1782)

Aber man vergleiche selbst die Kirstflöte mit der Quantzflöte.



Abschließend läßt sich sagen, daß Kirst die Quantzflöte, deren Gesamtlänge mit 2 1/3' veranschlagt war, auf 2 1/6' gekürzt hat.

Die Berliner Kirstflöte 4895, deren Meßdaten mir inzwischen zugänglich sind (3), fügt sich nur

teilweise in den aufgezeigten Rahmen. Zwar ist diese Flöte mit ihren vier Wechselstücken bezüglich Gesamtlänge und Länge der Mittelstücke völlig identisch mit dem Kirst-Freyer-Modell (s.o.):

164	
157	
229 -	(153,3) - 137 - 94 also 613,5 mm (26 Zoll)
150	
143	

Aber es fällt auf, daß das Kopfstück auf 229 mm verlängert, der Fuß im Gegenzug auf 94 mm verkürzt ist; das Mundloch ist so hoch angesetzt, daß die „Berliner Teilung des Kopfstückes“ nicht mehr gegeben ist. Schließlich stimmt auch die Fußrelation infolge der Maßverschiebung nicht.

Offenbar war hier ein tieferer Stimmton intendiert, was man durch Verlängerung des Kopfanteils erreichen wollte, wie ja schon Quantz unterschiedlich lange Kopfstücke, ja sogar den Kopfauszug benutzte. Insgesamt eine recht schematische Lösung, die die nachgewiesenen klaren Proportionen in mehrfacher Hinsicht verwischt.

Durch Maßanalyse entnehmen wir also einer Kirstflöte die Maßstäbe, an denen wir andere Kirstflöten ihrerseits wieder messen. Dabei wird erkennbar, worin sich die eine Kirstflöte von der anderen unterscheidet, warum manches anders ist, wo experimentiert und verändert wurde und wo bewährte Normen beibehalten wurden, wieviel unterschiedliche Flötenmodelle Kirst überhaupt auf Lager hatte.

Wir werden ganz sicher noch weit mehr Kirstflöten maßanalytisch zu untersuchen haben, wenn wir zu ganz eindeutigen Einsichten gelangen und den Werdegang Kirsts als Flötenbauer nachzeichnen wollen.

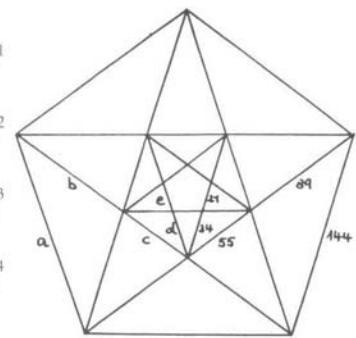
C. Im Unterschied zu den Potsdamer Meistern geht der Dresdner Hofinstrumentenmacher August Grenser offensichtlich einen anderen, sehr eigenartigen Weg: leitet er die Maße für die innere Rohrgliederung bei einer Leipziger Traversflöte konsequent aus dem Pentagramm ab⁸?

⁸ Aufschlußreich für hier aufgeworfene Fragen ist Paul v. Naredi-Rainer: *Architektur und Harmonie. (Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst)*.

⁹ Heyde, S. 185; vgl. auch die Oboe „Crone“, S. 187.

Die Pythagoräer haben sich mit dem Pentagon (Fünfeck) und dem Pentagramm (Fünfsterne) sehr eingehend beschäftigt. Sie hatten wohl schon bemerkt, daß die Strecken im Pentagramm der Teilung nach dem Goldenen Schnitt unterliegen und die alte Zahlenreihe 1-2-3-5-8-13-21-34-55-89-144 etc. (rückwärts gelesen!!) erstaunlich genau alle im Pentagramm auftretenden Längen angibt. Geben wir der Pentagonseite einmal die Länge der biblischen Idealzahl 144 (Offb.21₁₇), so ergibt sich folgendes Bild:

$$\begin{aligned} a &= 144 \\ b &= a \cdot \left(\sqrt{\frac{5-1}{2}}\right)^1 \\ &= 88,996 \\ c &= a \cdot \left(\sqrt{\frac{5-1}{2}}\right)^2 \\ &= 55,003 \\ d &= a \cdot \left(\sqrt{\frac{5-1}{2}}\right)^3 \\ &= 33,993 \\ e &= a \cdot \left(\sqrt{\frac{5-1}{2}}\right)^4 \\ &= 21,009 \end{aligned}$$



Das besagt: Pentagramm und Fibonacci-Reihe, geometrische Figur und Zahlenordnung, Gestalt und Zahl bilden eine unlösliche Einheit (dies war eine Grundthese der Pythagoräer). Fügt man zu dem Duo Gestalt-Zahl noch den Klang hinzu, so ist die pythagoräische Trias vollständig: wohlgestaltet = wohlgeordnet = wohlklingend

Die Herleitung von Maßen aus höheren Prinzipien war im Abendland jahrhundertelang gang und gäbe. So benutzte man Triangulatur und Quadratur, um in der Baukunst und Instrumentenbaukunst Nebenmaße zu gewinnen. Offenbar wollte man willkürliche Maßfestsetzungen vermeiden und suchte nach Sanktion durch eine vorgegebene Größe. Welche höhere Ordnung sollte nun jeweils dem geplanten Kunstwerk zur Idealiät verhelfen?

Entschied sich 1775 August Grenser für das Pentagramm als maßgebende Ausgangsfigur, als Schlüsselfigur? Eine von ihm gebaute Traversflöte⁹, deren klingende Rohrlänge mit 566,4 mm oder 288" genau eine sächsische Elle mißt (i.e. 144 mal 2"!), weist sowohl bei der Hauptteilung wie bei beiden Nebenteilungen den Goldenen Schnitt auf; multipliziert man den modulus (2") mit den

idealen Zahlenwerten aus dem Pentagramm, so erhält man umgehend die Längenmaße der vier Flötenteile! Ist die Fibonacci'sche Reihe den Berechnungen zugrundegelegt, so wäre die eigentliche Leistung des Erbauers darin zu sehen, daß es ihm gelungen ist, einen idealen Plan zu verwirklichen, nämlich eine grundlegend im Pentagramm verankerte Traversflöte zu bauen, deren Ausgangsmaß die Zahl ist, die der Engel der Offenbarung nannte: 144!

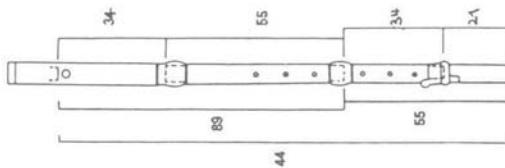


Abbildung entnommen aus Herbert Heyde: „Musikinstrumentenbau“, S. 185

Erscheint Grensers singulärer(?) Entwurf nicht wie ein Abendrot am „Denkhorizont antiker Metaphysik“ (Gerhard Ebeling)? Die Ebenmaße für ein Kunstwerk „ruhen“ extra nos in der idealen Welt, bleiben als ein Änigma für Hörer und Spieler verborgen! Fragen wir nach dem „woher“ dieses Baubewußtseins, so sind uns die Kanäle der Tradition noch dunkel.

Wollte also der Dresdner Meister durch Dekution aus vorgegebener höherer Ordnung sich die

Maße für den Bau der idealen Traversflöte an die Hand geben lassen?

Mit Zirkeln und Fünfwinkelzeichen wollt er Unendliches erreichen (Goethe)

Oder in der Formulierung des Zeitgenossen Herder:

Alle Wissenschaften hieroglyphisch, räzeldnd, symbolisch: gewiß nicht blos um den Augen des Volkes verborgen zu werden: es ist ursprüngliche, tief eingedrückte Form.¹⁰

Wenn dies alles richtig ist, dann erweist sich August Grensers spekulativer Flötenentwurf als ein spätes Paradebeispiel für „die alte geometrisch und metaphysisch fundierte Bauweise“¹¹ und als Weiterführung von Prinzipien, die wir bereits bei Claude Rafi in Geltung fanden; dann endet etwa um 1800 im Bereich des Traversflötenbaus „die griechische Phase der abendländischen Naturwissenschaft“

(Julius Stenzel).

Wie nun die Musikalischen Intervalle nichts anderes als Zahlen und proportiones und Gott alles in Zahlen, Maß und Gewicht und alles in gute Ordnung gesetzt und gebracht hat, so muß ja ein Musicus, ja ein jeder Mensch, sich bekleidigen und studieren, wie er solcher herrlichen Ordnung nachfolget.

Andreas Werckmeister, 1700

¹⁰ Herder: *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts*. Herders Werke (ed Suphan VI₄₁₅).

¹¹Diese schöne Formulierung von Herbert Heyde findet sich auf S. 28.

Postkarten und Poster bei MOECK

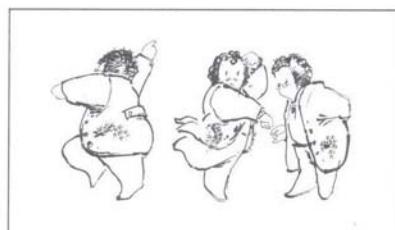
Musikbilder auf Postkarten. 8 Serien

Ed.-Nr. 11101 – Ed.-Nr. 11108.

Je DM 6,00

Die Serien enthalten u.a. Postkarten von

Serie I:	F. Cossa	S. Bening
Serie II:	G. Metsu	J. Reynolds
Serie III:	E. Collier	G. Klimt
Serie IV:	F. Torbido	J. Reekers
Serie V:	A. Böcklin	Tizian
Serie VI:	F. Puget	E. Degas
Serie VII:	A. v. Menzel	H. Terbrugghen
Serie VIII:	B. Shahn	W. Blake



Franz Schubert, Deutsche Tänze.

Poster 48 x 68 cm mit Zeichnungen von Jörg Hilbert.
Ed. Nr. 12000. DM 12,00

Michala Petri



Michala Petri wurde am 7. Juli 1958 geboren. Sie erhielt Ihre Ausbildung zur Blockflötistin an der Staatlichen Hochschule für Musik und Theater in Hannover und ist seither als Solistin tätig. Aus ihrer Rolle als Wunderkind ist sie längst herausgewachsen und darf heute ohne Frage als eine dominierende Musikerpersönlichkeit angesehen werden, die sich um die Blockflöte verdient gemacht hat. Mit Michala Petri sprach Reinhold Quandt.

Quandt: In einer deutschen Fonozeitschrift war einmal zu lesen: „Aus dem dänischen Blockflöten-Wunderfräulein ist eine reife Virtuosin geworden, deren Atemkunst, gestalterische Klangschönheit und sauber artikulierte Spielpräzision schiere Bewunderung verdient.“ Diese Feststellung enthält für uns gleich mehrere Stichworte.

Da ist zunächst die Rede von den Anfängen Ihrer Karriere, die, wenn ich richtig informiert bin, in Ihrem sechsten Lebensjahr im Dänischen Rundfunk begann. Wie sieht das „Wunderkind“ selbst seine Ausbildung und seine ersten Schritte auf dem Weg zum „Paganini der Blockflöte“?

Petri: Ich habe mit drei Jahren angefangen, Blockflöte zu spielen, daran erinnere ich mich natürlich kaum noch. Mit fünf Jahren bekam ich dann meinen ersten Unterricht an einer Musikschule; etwas später kam ich zu einem „richtigen“ Blockflötenlehrer. Als ich elf Jahre alt war, sagte er, er könne mir jetzt nichts mehr beibringen und schlug vor, daß meine Mutter mich bei Ferdinand Conrad in Hannover vorstellen solle – nur um zu fragen, ob ich eine Zukunft als Blockflötenspielerin hätte, oder welche musikalische Ausbildung überhaupt für mich möglich wäre. Wir sind dann nach Hannover gereist, daran kann ich mich sehr gut erinnern. Ich habe vorgespielt, und Ferdinand Conrad meinte, er würde mich gern an der Musikhochschule aufnehmen, und ich könnte auch in Hannover wohnen. Davon waren meine Eltern aber nicht so begeistert. Nach einiger Überlegung beschlossen wir, mich als Studentin einschreiben zu lassen, und dann ist meine Mutter jede Woche mit mir hin und her gefahren. Jeden Montag fuhren wir abends im Liegewagen nach Hannover (manchmal auch mit dem Auto). Ich hatte dienstags und Mittwoch vormittags Stunden, und im Laufe des Mittwochs reisten wir wieder zurück. Das ging viele Jahre so. Mit 11 Jahren fing ich an, mit 16 wurde es dann etwas weniger, und mit 18 machte ich mein Examen.

Sie sind also 7 Jahre lang ständig zwischen Hannover und Fredensborg gependelt!

Ja, aber, wie gesagt, in den letzten zwei Jahren nicht mehr so häufig. Ich glaube, es gab da irgend eine Regel, daß man erst mit 18 Jahren Examen machen durfte. Seit damals habe ich nur noch Konzerte gespielt.

Haben Sie von Anfang an ausschließlich Blockflöte gespielt?

Nein. Mit 12 Jahren begann ich auch, Querflöte zu spielen, weil meine Eltern noch nicht wußten, ob mein Blockflötenspiel gut genug war. So spielte ich 4 Jahre lang Querflöte, hörte aber wieder damit auf. Das geschah schon parallel zum Studium in Hannover, und zwar am Konservato-

rium in Kopenhagen. Abgesehen davon, daß beides zusammen auch zuviel wurde, hat mir die Blockflöte einfach besser gefallen als die Querflöte. Ich dachte mir, daß es schon zu viele gute Querflötenspieler und nicht so viele gute Blockflötenspieler gibt, und außerdem ist die Blockflöte für mich das natürlichere Instrument. So blieb ich also dabei.

Sie sind also der Überzeugung, daß Sie sich auf der Blockflöte natürlicher ausdrücken und musikalisch besser entfalten können als auf der Querflöte?

Ja, ich fand es angenehmer — vielleicht war es auch eine gewisse Faulheit. Querflöte zu spielen war für mich damals schwer, weil ich so viel Luft brauchte — und es war auch schwierig mit all diesen Klappen. Ich war daran gewöhnt, sehr viel mit den Fingern „auf den Löchern arbeiten“ zu müssen. Es war eine Herausforderung für mich, Blockflöte zu spielen. Das empfinde ich auch heute noch so, wenn ich irgendein neues Stück von einem Komponisten bekomme — dieses Gefühl der Herausforderung.

Von Ihren Lehrern haben Sie bereits Ferdinand Conrad erwähnt. Wen gab es da sonst noch?

Conrad war mein einziger Lehrer, und er war von alles entscheidender Bedeutung für mich bei allem, was ich gelernt habe. Wenn ich heute übe, denke ich immer noch an das, was er mir gesagt hat. Ich bin mir vielleicht nicht immer dessen bewußt, aber ich übe nach denselben Prinzipien wie damals, mit dem Wunsch, so viel wie möglich auszudrücken. Conrad hat immer sehr viel ausdrücken wollen, bis an die Grenzen des Instruments. Sein Wunsch war immer, soviel Musik wie möglich zu machen, und das habe ich von ihm übernommen. Vieles habe ich auch von meiner Mutter gelernt. Das klingt vielleicht merkwürdig, denn sie ist ja Pianistin, aber sie hat immer zu mir gesagt, ich müsse auf der Blockflöte üben wie auf jedem anderen Instrument. Sie hat damals in der Hannoveraner Zeit dafür gesorgt, daß ich einen Stundenplan hatte, weil ich ja nicht zur Schule gehen konnte, wenn ich in Hannover war. In diesem Stundenplan stand dann u.a. für jede Woche eine Tonart, die ich üben mußte. Da gab es eine Woche C-Dur und in der nächsten Woche G-Dur, u.s.w., und es ist meiner Mutter nicht eingefallen, daß man Fis-Dur nicht auf einer Blockflöte

spielen könnte, und daß diese Tonart ungewöhnlich wäre. Deswegen habe ich das einfach auch gemacht und auch täglich Dinge gelernt, die man damals normalerweise nicht übte.

Und dann stand also Fis-Dur ganz unschuldig mit auf dem Übeplan?

Ja genau. Ich weiß noch genau, wie erstaunt Conrad war, wenn ich kam und eine neue Tonleiter spielte. Und dann sagte er plötzlich zu mir: „Aber wir sind schon viel zu weit in den Vorzeichen. Das machen wir normalerweise nicht.“ Das machte mich natürlich um so ehrgeiziger. So hat meine Mutter mich viele Übungsmethoden gelehrt, und sie hatte neben Ferdinand Conrad den größten Einfluß auf meine musikalische Entwicklung. Später kamen natürlich noch viele hinzu.

Gibt es einzelne Musiker oder Ensembles, mit denen Sie besonders gern zusammenspielen?

Von den Musikerpersönlichkeiten würde ich Heinz Holliger nennen, der immer eine Rieseninspiration für mich bedeutete. Mit ihm zusammen habe ich einige Schallplatten gemacht. Ich habe auch mit Pinchas Zukerman zusammengespielt, und auch das war eine große Inspiration für mich, weil er selbst eine Quelle von Musik ist. Er kann gar nichts anderes machen — es wird immer Musik daraus. Neulich habe ich mit James Galway gespielt, und er ist genauso. Ich glaube, die Musiker, welche die größte Bedeutung für mich haben, sind jene, die sehr expressiv spielen. Von ihnen habe ich gelernt, mich auf der Blockflöte auszudrücken.

Ihr erstes Ziel ist also, dem Instrument ein Optimum an Ausdruck abzugehen?

Ja. Ich versuche auch heute noch, über die Grenzen hinauszugehen, aber nicht so, wie man das vor 10 Jahren gemacht hat, als man die Instrumente zerbrach, nur um zu zeigen, wie weit man gehen konnte. Ich versuche, sehr viel mit Zungen-dynamik zu arbeiten und mit der Klangfarbe. Ich finde es ganz natürlich, diese Techniken zu verwenden — auch Löcher abzudecken, um dynamische Schattierungen zu erzeugen —, obwohl ich weiß, daß man in der Barockzeit nicht so gespielt hat. Schön finde ich, daß die Entwicklung jetzt allgemein mehr zur dynamischen Spielweise zu-

gehen scheint – da wird aus der Blockflöte plötzlich ein ganz anderes Instrument.

Seit 1969 gibt es das Michala-Petri-Trio, ein ungemein erfolgreiches Familienunternehmen, in dem Ihre Mutter Hanne Cembalo spielt und Ihr Bruder David den Cello-Part übernommen hat. Welche Bedeutung hat dieses gemeinsame Musizieren für Sie, welche Rolle spielt Ihre Familie überhaupt in Ihrem musikalischen Werdegang?

Genaugenommen existiert das Trio seit 2 Jahren nicht mehr, weil mein Bruder jetzt verheiratet ist und in England lebt. Wir haben nicht mehr viel Gelegenheit, zusammen zu proben. Aber in der Familie musizieren wir immer wieder zusammen. Wenn ich mit meiner Mutter allein spiele, ist das eine ganz besondere Art zu musizieren, die ich sonst nirgendwo erlebt habe: Wir denken beim Spiel wie eine Person, ich für sie und sie für mich, und wenn sie spürt, daß ich unsicher bin, gleicht sie das sofort im Tempo aus und wird etwas langsamer. Das hat auch Nachteile, ich weiß. Besser ist es eigentlich, wenn man mehr auf sich selber hört, aber immer läßt sich das nicht machen.

Kann man sagen, daß das Spiel in diesem Trio Starthilfe für Ihre Karriere gewesen ist?

Ich denke, ja. Es ist sicher ein großer Vorteil gewesen, mit meiner Familie zusammen zu musizieren. Wir haben viele Konzerte spielen können, und dadurch sind unsere Namen, nicht nur meiner, sondern auch der meines Bruders, bekannt geworden.

Wenn man einen Blick auf Ihre Konzertprogramme oder auch auf Ihre Schallplatten wirft, so findet man dort nicht unbedingt typische Blockflötenliteratur. Der Hauptakzent liegt meist auf virtuosen Stücken und Transkriptionen. Natürlich fällt einem dann sofort die unerschöpfliche Diskussion um Sinn und Wert musikalischen Virtuosentums ein. Fühlen Sie sich mehr als Artistin („die schnellste Blockflötistin der Welt“, wie es einmal hieß) oder als Musikerin?

Ich fühle mich bestimmt nicht als Artistin. Die Leute, die das geschrieben haben, wissen, daß sich so etwas gut verkauft, und daß dann mehr Leute zu den Konzerten kommen. Geschwindigkeit hat meiner Meinung nach nichts mit Musik zu tun.

Deshalb mag ich diese Bezeichnung nicht sonderlich.

Das Thema ist ja auch in TIBIA einige Male angesprochen worden, und immer wurde schnelles Spiel als etwas Negatives dargestellt. Es gab z.B. Artikel wie „Warum kein Tempolimit für Blockflötisten?“ u.ä. Eigentlich kennen wir diese Diskussion um das „leere Virtuosengeklingel“ ja schon seit dem 19. Jahrhundert: Technisch perfektes, brillantes Spiel schließt für viele offenbar Musikalität aus.

Das stimmt natürlich nicht. Ich habe nichts dagegen, daß man mich als „schnellste Blockflötistin der Welt“ bezeichnet, aber es stört mich, wenn man dies zur Hauptsache macht. Warum soll es auf der Blockflöte anders sein als auf der Geige oder dem Klavier? Warum soll es schlecht sein, wenn wir keine falschen Töne spielen?

Sicherlich war es in meinem Fall schwierig, weil ich so jung angefangen habe. Wenn die Leute einem Kind sagen, was gut sein soll, macht man es einfach. So habe ich viele Jahre lang schnell gespielt, weil ich es so machen wollte, wie andere Leute es hören wollten. Dann kam ein Umbruch – da verschob sich die Konzentration von den Fingern auf das Zwerchfell, und ich wußte, daß es falsch war, was ich bis dahin gemacht hatte. Heute spiele ich immer so, daß ich nicht an die Finger denke, sondern nur daran, Musik zu machen. So, als wenn ich singen würde. Wenn ich beim Spielen überhaupt denke, dann daran, wer ich bin; ich spüre mein Zwerchfell, meinen ganzen Körper und nicht nur meine Finger. Der Weg dorthin ist ein ganz natürlicher Lernprozeß. Jeder muß zuerst Noten lernen, dann an die Finger denken, und am Ende ist das alles nicht mehr bewußt – wie beim Sprechen: da denkt man auch nicht daran, wie man die Zunge bewegt.

Kann man Virtuose werden (z.B., indem man fleißiger oder anders übt als andere), oder wird man dazu geboren (und übt dann entsprechend erfolgreicher)?

Ich glaube, man kann sehr leicht virtuos werden. Das ist nur eine Frage des Übens und des Fleißes. Einigen Leuten fällt das leichter als anderen, aber wenn man nur acht Stunden am Tag übt,

ist es kein Problem, die richtigen Töne auch in schnellem Tempo zu treffen. Schwierig wird es erst, wenn man anfängt, aus den erworbenen technischen Fähigkeiten Musik zu machen, denn dann muß man an sich selbst arbeiten. Man muß alles beobachten; wie man denkt und fühlt und es in die Musik einbeziehen.

Würden Sie mir Recht geben, wenn ich sage, daß Sie durch Ihre technische Perfektion den Zugang zu „blockflötenfremder“ Literatur (wenn es so etwas überhaupt gibt) ermöglicht haben und der Blockflöte einen Weg aus der Sackgasse einseitiger Fixierung auf bestimmte Stilrichtungen zeitgen?

Ich bin sehr dagegen, daß man etwas als „blockflötenfremd“ bezeichnet, weil ich überhaupt gegen Prinzipien und Vorurteile bin. Objektiv gesehen, muß man natürlich Abstriche machen. Beethovens Klavierkonzerte oder Stücke mit sehr viel Dynamik sind sicher keine Blockflötenliteratur. Man muß halt Stück für Stück auf seine Eignung hin prüfen. Schnelle Werke spielen sich immer sehr gut, aber allmählich wird die Entwicklung auch dahin gehen, daß man langsame und romantische Stücke akzeptiert. Ich glaube, die Blockflöte hat wirklich in einer Sackgasse gesteckt, aber jetzt sehe ich, daß sich das schnell ändert. Vielleicht habe ich auch daran mitgewirkt, aber es wäre sowieso gekommen, denn dann hätte es ein anderer gemacht. Man muß halt sehen, was eine Blockflöte ist. Sie ist ja nicht nur ein altes Musikinstrument, sondern auch ein neues. Sie ist sowohl Schulinstrument als auch Konzertinstrument, und es ist schön zu sehen, daß die Blockflöte so vieles für so viele unterschiedliche Ansprüche ist.

Beobachten Sie auch bei Ihrem Publikum Konsequenzen, d.h.: Kommen zu Ihnen mehr Leute als zu den üblichen Blockflötenkonzerten mit viel „Alter Musik“ und einigen „Dirty Sounds“?

Ich glaube ja. Ich bin ganz sicher, daß andere Leute zu meinen Konzerten kommen. Ich denke, sie kommen, um mich zu hören und nicht, um die Musik zu hören. Das ist jedenfalls mein Eindruck. So ist es wohl, man kann sagen – leider. Zu meinen Konzerten kommen auch viele Kinder, die selbst Blockflöte spielen, oder Leute, die sich ein-

fach ein schönes musikalisches Erlebnis erhoffen. Spezialisten für Alte Musik sind das jedoch nicht, die sind ganz selten da. Es sind einfach Musikfreunde, und deren Zahl ist halt größer als die der speziell interessierten Leute. Ich biete gute Unterhaltung für dieses Publikum, das mache ich viel lieber als für Musikwissenschaftler zu spielen, denn das ist viel lebendiger für mich und bringt viel mehr Freude.

Wie stehen Sie denn zur zeitgenössischen Musik?

Ich spiele gern moderne Musik, aber sie muß etwas „Musikalisches“ enthalten; irgendeine Form von Melodie, auch, wenn sie schwierig zu finden ist. Ganz bestimmt spiele ich nicht gern konstruierte Musik. In Konzerten habe ich in der Regel gern mindestens zwei moderne Werke auf dem Programm. Und ich freue mich immer, wenn die Leute nach dem Konzert zu mir kommen und sagen, wie gut ihnen die modernen Stücke gefallen haben. Da fühle ich auch so etwas wie eine Mission, moderne Musik zu verbreiten. Ich glaube bestimmt, daß die Leute, nachdem sie drei Barockwerke gehört haben, mit aufgeschlossenem Sinn und Verstand in der Lage sind, ein modernes Stück zu hören – ganz anders als in einem Konzert, in dem es nur moderne Musik gibt. Ich habe auch den Eindruck, daß die moderne Musik, auch die schwierige, gar nicht so problematisch ist. Wenn ich diese Musik ganz natürlich spiele, dann kommt sie auch an. Eigentlich ist es eine ungeheure Macht, die man als Musiker ausübt; man kann reine Gefühlsmanipulation betreiben. Man muß nur vorher wissen, was man selbst empfindet und was den Leuten vermittelt werden soll – und man muß über den technischen Problemen stehen und mit seinem Instrument eins sein.

Noch einmal zu Ihren Tourneen: Sie kommen in der Welt herum, sind viel in den USA und in England, aber Sie waren auch schon in Japan und Taiwan, in Italien, der Schweiz, Österreich, Norwegen, Finnland und vielen anderen Ländern. Die Blockflöte ist keineswegs in allen diesen Ländern zu Hause und hat dort sicher auch keine bodenständige Tradition. In Deutschland sind Sie leider relativ selten, obwohl man dort eigentlich Interesse und Zulauf zu Ihren Konzerten erwarten

könnte. Glauben Sie, daß man in Deutschland zu sehr an einer Blockflötenideologie hängt, und daß man in anderen Ländern unbefangener – und deshalb vielleicht auch objektiver – ihre Konzerte genießen kann?

Ja und nein. Das Publikum in Deutschland ist nicht voreingenommen, aber die Veranstalter sind es, glaube ich. Das ist wohl einer der Gründe, warum ich in Deutschland nicht so viel spiele. Wenn ich in Deutschland bin – ich habe ja auch schon einige Konzerte dort gegeben – kommen immer sehr viele Leute und das Publikum ist genauso wie in anderen Ländern; es ist vielleicht sogar noch ein wenig schöner – ein sehr gutes Publikum.

Und wie geht die deutsche Kritik mit Ihnen um?

Wie in anderen Ländern auch – je nach Einstellung des Kritikers. Ich erfahre aus den Kritiken eigentlich immer sehr viel über den Menschen, der sie geschrieben hat, aber nur wenig über mein Konzert. – Wie ich gespielt habe, spüre ich auch besser am Publikum. Das ist in Deutschland nicht anders als in anderen Ländern. Natürlich ist jedes Publikum etwas anders. In Japan zum Beispiel interessiert man sich überhaupt für alles, was westlich ist. Dort ist alles sehr streng, und deshalb kommt strenge Barockmusik dort nicht besonders an; man hört lieber etwas weniger Strenge. Man liebt daher mehr romantische und expressive Musik. In Japan lernen die Kinder in der Schule grundsätzlich Blockflöte zu spielen. Auch in England ist das so. In Amerika dagegen ist man sehr weit zurück – eigentlich ist es das Land, in dem es am schwierigsten ist, Blockflöte zu spielen und Publikum für dieses Instrument zu finden. Die Leute kennen die Blockflöte zumeist gar nicht und erwarten dann, daß ich dasselbe machen kann, wie ein Geiger.

Es gibt inzwischen „Tage für Alte Musik“ und „Blockflötentage“ und ähnliche Veranstaltungen als Dutzendware, aber im normalen Konzertprogramm stellt die Blockflöte als Soloinstrument eine Rarität dar. Sitzen Sie zwischen den Stühlen?

Meistens will man dort lieber einen Geiger oder einen Pianisten hören, das macht es für mich

manchmal etwas schwierig, aber ich werde deswegen nicht anfangen, auf Tagen für Alte Musik zu spielen. Beruflich sitze ich bestimmt zwischen den Stühlen. Gemessen an meinem musikalischen Gewissen sitze ich jedoch genau da, wo ich sitzen will. Ich habe es ja schon gesagt: Ich spielle lieber Musik als Musikwissenschaft. Wenn ich etwas schön finde, und ich spüre, daß es dem Publikum gefällt, dann spiele ich es – auch, wenn es nicht so in den Büchern steht. Für mich ist Musik Kommunikation, und wichtiger als die Lösung von Stilfragen ist, daß ich überzeugend beim Publikum ankomme. Nachdem ich so viel Negatives gesagt habe, möchte ich aber auch bemerken, daß die beiden Richtungen sich aufeinander zu bewegen. Ich habe z.B. Aufnahmen mit Trevor Pinnock und Frans Brüggen gehört, die sehr lebendig sind und auch Rhythmus haben. Das habe ich oft als Problem empfunden, daß in dieser Musik der Rhythmus fehlte – man konnte beim Zuhören fast seekrank werden. Ich glaube, daß die Richtungen sich in Zukunft noch weiter annähern werden.

Werden Blockflötisten heute umfassender ausgebildet, oder fehlt in ihren Literaturlisten die (vielleicht bearbeitete) Musik des 19. Jahrhunderts wie auch die sogenannte „gehobene U-Musik“. Kurz: Haben wir einen zu engen Horizont, wenn es um Stilfragen geht?

Ich kenne die Situation an den verschiedenen Konservatorien nicht, aber ich glaube schon, daß man einen zu engen Horizont hat. Sicher bin ich aber, daß auch hier Änderungen zu erwarten sind. In 20 Jahren werden beispielsweise Heberle und Krähmer ebenso zur Pflichtlektüre gehören wie heute die Händel-Sonaten. Die Stücke sind zwar leicht, aber die Geiger haben auch Kreisler im Repertoire, und schließlich ist es fast die einzige romantische Blockflötenliteratur, die man überhaupt hat. Auf der anderen Seite kann man doch auch sagen, daß die Marcello-Sonaten, die jeder spielen muß, nicht gerade tiefschürfende Musik sind.

Vielen Dank für dieses Gespräch!

Ich danke ebenfalls.

NEUERSCHEINUNGEN

BLOCKFLÖTE

Kees Boeke
The Complete Articulation/Artikulation perfekt. Ein Übungsprogramm für Altblockflöte oder andere Blasinstrumente zur souveränen Beherrschung der Artikulationsstellen auf der Blockflöte (d./e./frz.).
 ED 12161, DM 12,-

Pascal Collasse/Lully
Suite aus „Ballet des Saisons“ für Sopranflöte und Klavier (G. Beechey),
 ED 12278, DM 10,-
 5 Sätze wurden dieser Ballett-Oper entnommen, komponiert, unter Verwendung einiger Tanzsätze Lullys, von P. Collasse (1649–1709).

Louis-Antoine Dornel
Suite 2 d-Moll für Altflöte und B.c. (M. Nitz),
 OFB 161, DM 12,-

4 DUETS OF THE FRENCH BAROQUE (Dagincouer/Couperin)
 für Sopranflöten (G. Beechey),
 ED 12277, DM 8,-
 4 Stücke aus dem „Pièces de Clavecin“ liegen dieser Ausgabe zu Grunde. Couperin wiederholte mehrmals, daß einige seiner Klavierstücke sehr wohl für Streich- als auch für Blasinstrumente geeignet seien.

Girolamo Frescobaldi
4 Corrents für Sopranflöte und Klavier (G. Beechey),
 ED 12276, DM 8,-
 Kurze, melodiös Stücke aus der Sammlung „Toccate d’Intavolatura di Cembalo“ (1637). In den Bearbeitungen wurden die Originalnotarten der Sammlung Frescobaldis beibehalten.

Georg Friedrich Händel
6 Stücke aus der „Wassermusik“ für Sopranflöte und Klavier (G. Beechey),
 ED 12297, DM 11,-

12 Stücke für Sopranflöte und Klavier (G. Beechey),
 ED 12296, DM 11,-
 Aus der Trio-Sonate op. 5 Nr. 1 – 7 stammen 11 Stücke; das 12. aus der „Feuerwerksmusik“. Die Originaltonart aller Stücke wurde beibehalten, mit Ausnahme von Nr. 1 und 2.

Suite aus der Trio-Sonate, op. 5
Nr. 3 für Sopranflöte und Klavier (G. Beechey),
 ED 12295, DM 9,-

Jean-Baptiste Lully
12 Stücke aus der Oper „Persée“ für Sopranflöte und Klavier (G. Beechey),
 ED 12291, DM 11,-

BLOCKFLÖTE

Scott Joplin
Maple Leaf Rag für Sopran-, Alt- und Tenorflöten und Klavier (P. Koclejda),



ED 12323, Partitur, DM 12,-/ ED 12323-01, Stimmensatz: 6 S/ 4 A/2 T, DM 30,-

Michael Praetorius
9 Bransles aus „Terpsichore“ für Sopranflöte und Klavier (G. Beechey),
 ED 12274, DM 9,-

Jean Baptiste Senaillé
Sonate d-Moll für Sopranflöte und B.c. (G. Beechey),
 ED 12298, DM 11,-
 Eine klangschöne Sonate, in der die originale Solostimme der Ausgabe von 1721 in den langsamsten Sätzen beibehalten wurde.

2 SUITEN AUS „MUSICK’S HAND-MADE“ für Sopranflöte und Klavier (G. Beechey),
 ED 12275, DM 10,-

Die Sätze dieser Suiten wurden aus einer zweibändigen Sammlung von Klavierstücken zusammengestellt, die John Playford 1663/1678 unter dem Titel „Musicks’s Hand-made“ veröffentlichte.

JINGLE BELLS für Sopran- und Altflöte (auch chorisch), Klavier und Percussion (B. Bonsor),
 ED 12330, Partitur, DM 6,-/ ED 12330-01, Stimmensatz: 6 S/ 6 A/2 Percussion, DM 28,-

KLARINETTE

Jean-Xavier Lefèvre
2 Sonaten F-Dur, B-Dur für Klarinette und B.c. (H. Ruf) KLB 31, DM 18,-
 Erste Ausgaben von Barock-Klarinettensonaten mit Generalbaß.

Krzysztof Penderecki
Prelude für Klarinette solo (B) ED 7567, DM 5,50

QUERFLÖTE

Heinz Holliger
 „(tair(e))“ pour flûte seule (1980/1983)
 AVV 133, DM 18,-

Ignaz Moscheles
Duo Concertant für Klavier und Flöte, op. 79 (1829/30). FTR 141, DM 19,-
 Ein frühromantisches, dreisätziges, besonders dem Amateur zugängliche Werk.

BLECHBLÄSER

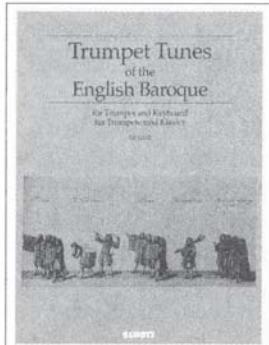
Emil Cossetto
Aria e Minuto für Horn in F und Klavier (1966), COR 12, DM 13,-

Girolamo Fantini
10 Sonaten für Trompete (C oder B) und B.c. (A. Boothroyd), ED 12306, DM 10,-

5 Capricci für Trompete (C oder B) und B.c. (A. Boothroys), ED 12325, DM 10,-

KLASSIKER DER TROMPETE III
 Virtuose Trompetenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts (L. Gütter)
 Telemann, Ouvertüren-Suite – Querfurth, Konzert Es-Dur – Schwartzkopff, Suite – Neruda, Concerto.
 ED 7227, DM 20,-. Orchestermaterial leihweise.
 Klavierauszug mit Solostimme (in verschiedenen Stimmungen)

TRUMPET TUNES OF THE ENGLISH BAROQUE
 für Trompete (B) und Klavier (G. Beechey), ED 12312, DM 18,-
 24 Stücke aus englischen Sammlungen des späten 17. Jhd. von G. B. Draghi, Ph. Hart, J. Blow, H. Purcell, Anonymus und J. Clarke



SCHOTT

In Fortsetzung der Fragen, die mit dem Artikel von Irmgard Knopf-Mathiesen und Aksel H. Mathiesen „Ein Messungsprojekt. Datamatische Behandlung von Messungen an historischen Holzblasinstrumenten“ (*TIBIA* 3/86, Seite 175-187) aufgeworfen worden sind, bringen wir hier die deutsche Übersetzung eines Aufsatzes, der in der Novembernummer 1988 (Nr. 51) der niederländischen Zeitschrift „De Bouwbrief“ erschienen ist.

Toon Moonen

Das Umrechnen von Holzblasinstrumenten

Eines der großen Probleme im Holzblasinstrumentbau ist, daß alle alten Originalinstrumente eine für uns unbrauchbare Tonhöhe haben. Kopien dieser Instrumente haben folglich auch die ursprüngliche Tonhöhe. Für das Solomusizieren und das Zusammenspiel mit stimmbaren Instrumenten sind diese Instrumente gut zu gebrauchen. Probleme tauchen auf, wenn verschiedene Instrumente zusammenspielen müssen. Sie sollen dann alle dieselbe Stimmung haben. Darum hat man als genormte Standardstimmung für die Barockmusik $a' = 415 \text{ Hz}$ gewählt. Diese Wahl hat sich durch die verschiebbare Klaviatur ergeben. 415 Hz ist einen halben Ton tiefer als das a' von 440 Hz, die normale moderne Tonhöhe. Man macht nun Cembali mit einer über die Breite einer Taste verschiebbaren Klaviatur. Daneben ist auch die genormte Renaissance-Stimmung mit einer Stimmung von 466 Hz entstanden, genau einen halben Ton höher als die moderne Stimmung. Die letzte mir bekannte Stimmung ist die des „Orchesters des 18. Jahrhunderts“, nämlich 430 Hz. Und in einigen Jahren soll auch die alte französische Barockstimmung von 392 Hz, einen ganzen Ton tiefer als die moderne, eine Tatsache sein.

Wie schon gesagt, stehen die alten guten Instrumente fast nie in der Stimmung, die wir jetzt haben wollen. Für den Holzblasinstrumentenmacher ein Problem! Wie macht man ein gutes Instrument nach altem Vorbild unter Beibehaltung der charakteristischen Eigenschaften und in der gewünschten Tonhöhe? Es ist klar, daß die Maße des originalen Instruments geändert werden müssen. Es muß „umgerechnet“ werden. Viele Hersteller haben sich an dieser Aufgabe versucht, und wenn ich recht unterrichtet bin, waren einige dabei auch erfolgreich. Sie publizieren dies aber nicht, wahrscheinlich um ihre Konkurrenz nicht zu begünstigen.

Bei der Lösung dieses Problems bin ich von der pragmatisch überlieferten Kenntnis im Orgelbau ausgegangen. Die Kenntnis betrifft das Verhältnis von Pfeifenlängen und Pfeifendurchmesser in bezug auf die Frequenzen dieser Pfeifen. Ferner ging ich aus von der Behauptung, die Erfahrung könne bestätigen, daß jede Stelle in der Bohrung ihre eigene, manchmal sogar eine doppelte oder dreifache Funktion hat. Dies wird von Sverre Kolberg in seinem Büchlein „Figurationen II“ beschrieben, wenn auch nicht so explizit, wie es jetzt hier durch mich geschieht. Nun zurück zum Orgelbau.

Aus dem Orgelbau

Ein Register wird berechnet von der zentralen c' -Pfeife aus. Diese Pfeife wird durch den Orgelbauer dimensioniert nach der Akustik der Räume, in denen die Orgeln aufgestellt werden sollen, ferner nach der gewünschten Klangfarbe und der Lautstärke in bezug auf andere Register und schließlich nach der Stelle, an der die Pfeife in der Orgel zu stehen kommt. Die Länge der Pfeife wird etwas größer bemessen als nötig, um das Stimmen zu ermöglichen. Von dieser zentralen Pfeife aus werden in Abständen von einer Oktave die anderen Pfeifen im Register berechnet. Von den dazwischenliegenden Pfeifen in der Oktave werden die Abmessungen graphisch gefunden. Das Längenverhältnis ist umgekehrt proportional zum Verhältnis der Schwingungsanzahl. Eine Oktave höher bedeutet, daß die Pfeifenlänge durch 2 geteilt wird, eine Oktave tiefer hat eine doppelte Pfeifenlänge.

Die Durchmesser der Pfeifen haben pro Oktave auch ein Verhältnis, das umgekehrt proportional zum Verhältnis der Schwingungszahl steht, dort aber nicht gleich ist. Anstelle von 2 muß, was das Frequenzverhältnis angeht, durch den Faktor 1,6 geteilt oder multipliziert werden.

Dieser Faktor ist im Laufe der Jahrhunderte gefunden worden. Die Forderung, die an diesen Faktor gestellt wurde, war, daß die Klangfarbe durch das ganze Register gleichbleiben mußte. Der Durchmesser oder das Verhältnis Durchmesser/Länge (die Mensur) hat so einen großen Einfluß auf die Klangfarbe. Der Faktor 1,6 ist umstritten, nicht etwa weil die Resultate nicht gut wären, sondern weil es ein pragmatisch gefundener Faktor ist, der nicht wissenschaftlich erklärt werden kann. In den letzten 150 Jahren wurde an diesem Faktor viel herumgerätselt. So schrieb Tupford um 1840, daß

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 Schulmodelle: Sopran und Alt
direkt an den Lehrer

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

maße mit dem umgekehrten Verhältnis der Frequenzen zur Potenz 0,67807191 erhoben.

Die Ergebnisse dieser Multiplikationen werden für die äußeren Maße abgerundet auf zehntel Millimeter; die Bohrungsmaße werden unabgerundet verwendet, um die dazwischenliegenden ganzen zehntel Millimeter zu interpolieren. Anhand eines Rechenbeispiels soll das eine und andere klarer werden.

Rechenbeispiel

Faktor für die Längenmaße: $407 : 514 = 0,98072289 (f_1)$

Faktor für die Durchmesser: $(407 : 415)^{0,67807191} = 0,98688783 (f_d)$

Original 407 Hz				Neue Maße 415 Hz	
\emptyset	1	$\emptyset \times f_d$	$1 \times f_1$	\emptyset	1
17,7	116	17,4679	113,7639	17,5	106,1
17,6	126	17,3692	123,5711	17,4	120,5
17,5	134	17,2705	131,4169	17,3	129,1
17,4	141	17,1718	138,2819	17,2	136,3

Beweis

Das Obige ist natürlich ein hübscher Gedanke, aber der Beweis muß noch geliefert werden. Dies kann jedoch nur ein praktischer Beweis sein und kein wissenschaftlicher, weil die Analyse von Klangfarbe noch in den Kinderschuhen steckt. Um den Beweis zu erbringen, habe ich die Altblockflöte von Bressan aus dem früheren Besitz von Edgar Hunt mit Hilfe der Zeichnung Fred Morgans umgerechnet. Die Stimmung war von Morgan angegeben mit 403 Hz. Und als Durchmesserfaktor habe ich Tupfords Faktor verwendet. Diese beiden Angaben schienen nach dem Bau der Flöte nicht gut zu sein. 403 muß 407 sein, und der Faktor von Tupford muß doch 1,6 sein. Trotz dieser Fehler ist es

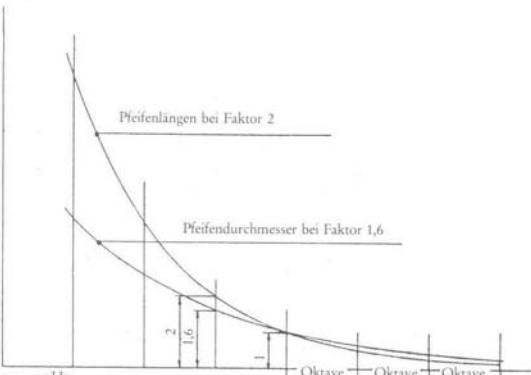


Abb. 1

nicht 1,6 gebraucht werden müsse, um die Klangfarbe gleichzuhalten, sondern die 4. Wurzel aus 8. Das ist zu schreiben wie die 4. Wurzel aus 2³. Der Faktor 2 des Frequenzverhältnisses ist nun wiederzufinden in der Formel für die Durchmesser. So ist auch 1,6 auszudrücken in einer Potenz von 2, und zwar als $2^{0,678071905}$. Die Abweichungen vom Faktor 1,6 nach unten und oben werden mit ihren Eigenschaften in der Orgelbauliteratur beschrieben. Die Grenzen liegen bei 1,57 und 1,63. Es ist zu bemerken, daß der Faktor von Tupford 1,68179283 hier weit außerhalb des Spektrums liegt. Auch muß bemerkt werden, daß die Abweichungen von 1,6 sich praktisch immer an den Außenseiten eines Registers befinden. Vom Verhältnis der Pfeifenlängen und Pfeifendurchmesser in bezug auf das Verhältnis von Schwingungsanzahlen wurde die in Abb. 1 gezeigte Graphik erstellt.

Die gebogenen Linien in der Graphik sind logarithmische Kurven. Für das Umrechnen einer Flöte bin ich wegen der Behauptung, daß jede Stelle in der Bohrung ihre Funktion hat, davon ausgegangen, daß die ganze Bohrungsform so genau wie möglich verkleinert oder vergrößert werden muß, wobei dann alle Längenmaße multipliziert werden müssen mit dem umgekehrten Verhältnis ihrer Frequenzen und alle Durchmesser-

doch eine gute Flöte geworden, die Fehler konnten durch Unterschneiden der Grifflöcher und der Ausblasöffnung ausgeglichen werden. Mehr als ein Jahr ist die Flöte von Spielern und Herstellern getestet worden. Die Kommentare, die ich dazu erhalten habe, waren sehr positiv, und die Einwände konnten aus den gemachten Fehlern abgeleitet werden. Mir bleibt jetzt noch, eine Flöte nach der nun guten Berechnung zu machen. Wenn alles erwartungsgemäß verläuft, muß das Instrument vor Jahresende fertig sein. Mein Dank geht an alle, die mich mit Rat und Tat unterstützt haben, insbesondere an Hans Coolsma, Peter van de Poel, Alec Loretto, Gerdien Tanja, Yoav Ran und Yasushi Fikimbara.

Stephan Blezinger

„High-tech“ im Blasinstrumentenbau – EDV-Einsatz bei der Bohrungsmessung

Eines der großen Probleme bei Forschungen an und beim Bau von Holzblasinstrumenten ist die Messung und Kontrolle der Innenbohrung auf ihren genauen Verlauf. Sei es die materialschonende, dabei exakte Messung historischer Originalinstrumente, sei es die Maßkontrolle bei einem Neu-Instrument und der Vergleich mit den Idealmaßen eines Prototyps, es gab bislang keine Meßtechnik, die die Ansprüche an Genauigkeit, Zuverlässigkeit, Materialschonung und unkomplizierter Handhabung gleichermaßen erfüllt. Ein vielversprechender Ansatz, die mechanische Abstastung der Wandung mit elektrischer Erfassung der Meßwerte und deren Wiedergabe auf einem Diagramm-Schreiber, scheiterte in der Praxis bislang an der Anfälligkeit des elektrischen Aufbaus und des Schreibers sowie an den manchmal unüberwindlich erscheinenden Problemen bei der Justierung der Meßeinheit.

Es ist nun gelungen, dieses – an sich gute – Prinzip soweit zu verfeinern, daß die Justierung wesentlich vereinfacht und vor allem so stabilisiert wird, daß sich wirklich zuverlässige und reproduzierbare Messungen erzielen lassen. Im praktischen Einsatz haben sich bereits einige dieser Geräte bewährt.

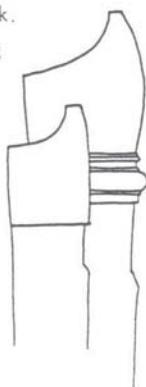
Der Erbauer dieser Meßvorrichtung entwickelt jetzt zusammen mit ein paar Instrumentenbauwerkstätten eine erweiterte Version dieses Geräts auf der Basis elektronischer Datenverarbeitung, die mittels des Einsatzes eines Personal-Computers die Benutzung weiter vereinfacht und es zudem ermöglicht, Meßdaten verschieden darzustellen, zu archivieren und mit anderen Messungen zu vergleichen.

In vielen Betrieben, Werkstätten und anderen Institutionen sind PC's bereits im Einsatz, so daß der Auf-

STEPHAN BLEZINGER Meisterwerkstätte für Flötenbau

Blockflöten für die Musik
aus Früh- und Hochbarock.
Qualifizierte Ausführung
von Reparaturen.

NEU:
kurzfristig
lieferbar:
Altblockflöte nach
J. Steenbergen
a = 440 Hz



D-6417 Hofbieber - Langenbieber
Bergstrasse 4 06657-1423



wand für die Meßvorrichtung nicht mehr allzu groß ist und das Gerät auch für kleinere Betriebe erschwinglich wird.

Das hierfür speziell zu erstellende Computer-Programm soll, neben der Steuerung des Geräts und der Anleitung zur Bedienung über den Bildschirm, unter anderem etwa folgende Möglichkeiten eröffnen:

- Manuelle Eingabe bereits vorhandener Meßdaten,
- einfache Justierung mit Meßringen auf den jeweils benötigten Meßbereich,
- Speicherung der Meßdaten auf Diskette oder Festplatte,
- Wiedergabe auf dem Bildschirm oder über den Drucker als Tabellen in verschiedenen Versionen oder als Diagramme,
- Vergleich einer Messung mit einer beliebigen Referenzmessung,
- Überleitungsmöglichkeit der Meßdaten in andere Standardprogramme, etwa Datenbankprogramme, die genauere Analysen von Meßergebnissen erlauben.

Der Meßbereich umfaßt mit der Standardmeßstange einen Durchmesserbereich von ca. 20 mm, nach unten

bei ca. 6 mm begrenzt, nach oben durch auswechselbare Fußstücke praktisch unbegrenzt. Eine zusätzliche Meßstange für kleine Durchmesser bis unter 4 mm (Oboen-Oberstücke) ist in Vorbereitung. Der Längenmeßbereich beträgt standardmäßig 95 cm, kann jedoch bei jedem Gerät je nach Einsatz größer oder kleiner gewählt werden.

Das Programm wird ausgelegt auf IBM-kompatible Personal-Computer. Bei Benutzung eines tragbaren Geräts läßt sich die gesamte Meßeinrichtung gut transportieren. Die gesamte Zusatzelektronik für Steuerung und Vorjustierung ist in einer separaten Meßbox untergebracht, so daß am Computer selbst keine Erweiterungen notwendig sind.

Begreiflicherweise ist die Entwicklung des Computerprogramms der aufwendigste Teil des Projekts. Um die Geräte nicht unnötig zu verteuern, sollen deshalb die Entwicklungskosten auf eine möglichst große Anzahl von Geräten umgelegt werden. Der Erbauer und die an der Entwicklung beteiligten Instrumentenbauer haben deshalb vereinbart, mit zusätzlichen Interessenten bis zu einem bestimmten Termin diese Kosten auf die Anzahl der bestellten Meßvorrichtungen zu verteilen, so daß der Stückpreis bei steigender Geräteanzahl sinken würde. Später wird der Erbauer das Gerät zu einem von ihm festgesetzten Preis vertreiben.

Nähtere Informationen bitte erfragen bei: Jesper Evald, Kasernenstraße 9, 5300 Bonn 1.

BERICHTE

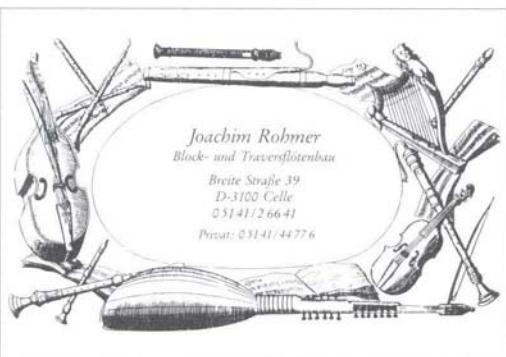
Die innere Welt des Klanges – Zum Tode von Giacinto Scelsi

Der italienische Komponist Giacinto Scelsi, einer der großen Unbekannten der Neuen Musik, starb am 9. August 1988 im Alter von 83 Jahren in Rom. Seine Werke erleben erst jetzt vermehrt Aufführungen, nachdem sie teilweise schon 25 Jahre Staub angesetzt hatten, viele Werke bedürfen noch der Uraufführung. Seit den 70er Jahren komponierte Scelsi praktisch nicht mehr, sondern widmete sich nur der Literatur. In der Öffentlichkeit trat er selten auf, in Deutschland erst in den letzten Jahren wenige Male, um Aufführungen seiner Werke beizuwohnen. Auch deshalb nahm nur eine kleine Gruppe von Musikologen und Interpreten überhaupt Notiz von seinem Tod.

Der geborene Graf von Ayala lebte fast einsiedlerisch direkt am Forum Romanum, wo, wie er selbst sagte, die Grenzlinie zwischen Ost und West verläuft, was sein Leben und seine Musik erkläre. Viel mehr war er nicht bereit, der Öffentlichkeit über sich mitzuteilen. Nur diejenigen, die er bis zu sich vorließ, konnten seine Persönlichkeit etwas näher kennenlernen, aber auch dann liebte er es, durch unterschiedliche und widersprüchliche Angaben Verwirrung zu stiften. Sein Werk sollte die Botschaft sein, der „Botschafter“ daneben keine Rolle spielen. Was sein Werk betrifft, werden nicht zuletzt durch diese Haltung die Musikwissenschaftler noch viele Jahre beschäftigt sein, Partituren zu ordnen, die großenteils nur als Manuskript in hohen Stapeln in seiner Wohnung lagerten und in denen selbst einfache Angaben wie Werktitel, Entstehungs- und

Uraufführungsdaten oft fehlen. So ist es bei einigen Werken sogar unklar, ob sie überhaupt gespielt wurden.

Nachdem Scelsi sich bis etwa 1950 als durchschnittlicher Komponist hauptsächlich an der Zweiten Wiener Schule orientierte, fand er danach, beeinflußt durch ausgedehnte Asienreisen und die Beschäftigung mit dem Zen-Buddhismus, zu seinem ganz eigenen Kompositionsstil. Dessen persönliche Aussage beruht auf der Erforschung und Entfaltung der inneren Welt des Klanges, weshalb die meisten Werke ein oder zwei zentrale Töne zur Basis haben, um die sich die ganze Komposition bewegt. So entsteht eine sehr farbige, pulsierende Musik, in der sich das jedem Ton eigene Leben mit einer Dramatik entfaltet, die den Zuhörer ganz in ihren Bann zieht.



Neben einer Reihe von großen Orchesterwerken und den inzwischen nicht zuletzt durch die Schallplatte etwas bekannteren Streichquartetten komponierte Scelsi eine große Zahl von Kammermusik- und Solo- werken. Viele davon für Holzblasinstrumente, deren klangliche Flexibilität er besonders schätzte und deren Farbigkeit er schon sehr früh durch Vierteltöne, kontrolliertes Vibrato, Glissando, Flatterzunge, Klappen-, Atemgeräusche und ähnliche klangliche Effekte erweiterte, wodurch, gepaart mit einer teilweise ungeheuren Virtuosität, Werke entstanden, die noch heute jeden Interpreten herausfordern können und sollten. Die gedruckten Werke sind über Editions Salabert, Paris, zu beziehen.

Beate Zelinsky

Ergebnisse des Deutschen Musikwettbewerbs

Der Deutsche Musikwettbewerb 1988 war für fünf Wertungskategorien ausgeschrieben: Bläserquintett, Streicher, Sologesang, Orgel und erstmals für Klavierpartner. Von 68 Bewerbern erreichten fünf den vierten und letzten Durchgang. Als Preisträger stellten sich in Abschlußkonzerten in der Beethovenhalle zu Bonn vor: Ruth Ziesak (Hofheim/Frankfurt) – Sopran; Kay Johannsen (Freiburg i.B.) – Orgel; Nicole Winter-Schumacher (München) – Klavierpartner. Für die Fächer Violine, Viola und Violoncello wurde kein Preis vergeben, an die Hochschulen aber die Bitte um mehr Kooperation im Hinblick auf den Wettbewerb ausgesprochen. Die Frage an den Hauptausschuß, ob das Fehlen der Bläserkammermusikensembles auch vielleicht mit mangelnder Förderung seitens der Hochschulen zu erklären sei, blieb unbeantwortet.

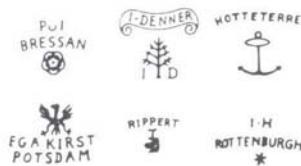
Es ist geplant, vom nächsten Wettbewerb an die Altersgrenze nach unten zu öffnen und bei Kammermusikensembles auch die Mitwirkung von ausländischen Bewerbern zu gestatten. Für den Wettbewerb 1989, der vom 8. bis zum 17.6.1989 stattfinden wird, sind folgende Kategorien vorgesehen: a) Kammermusik – Klaviertrio, Streichquartett, Bläserquintett; b) Klavier – Solo und Duo; c) Oboe, Klarinette, Horn, Trompete; d) Harfe.

Internationale Meisterkurse Millstatt

Vom 8. - 13. August 1988 fand im Rahmen der Internationalen Meisterkurse in Millstatt/Kärnten auch in diesem Jahr wieder ein Meisterkurs von Hans-Martin Linde für Block- und Traversflöte statt. Teilnehmer aus vielen Ländern Europas, Afrika und Kanada trafen sich dort bei Arbeit und Freizeit.

FRIEDRICH VON HUENE

Querflöten nach



und anderen.

*Für meinen neuen illustrierten Prospekt
bitte ich um \$3.- oder DM 7.- an*

VON HUENE WORKSHOP

65 Boylston Street
Brookline, MA 02146 U.S.A.

*Damit erhalten Sie einen Rabatt von \$10.-
oder DM 23.- bei Ihrem ersten Kauf.*

Tel. 1-617-277-8690

Im Unterricht wurden Werke von Castello bis zu Lindes eigenen Kompositionen erarbeitet; auch Lindes neu erschienenes Blockflötenquintett *Browning* stand auf dem Programm. Ein Schwerpunkt des Kurses war die Aufführungspraxis, die an Werken verschiedener Epochen und Stilrichtungen demonstriert wurde. Ein großer Vorzug des Kurses war, daß Konrad Ragossnig (Wien) zur gleichen Zeit seinen Meisterkurs für Gitarre hielt. Dies bot den Teilnehmern die Möglichkeit zum Ensemblespiel mit den Gitarristen.

Ein Höhepunkt des Kurses war das sehr gelungene Konzert mit Hans-Martin Linde (Block- und Traversflöte), Konrad Ragossnig (Gitarre und Arciliuto) und Thomas Ragossnig (Cembalo) in der Millstätter Stiftskirche mit Werken aus dem 16.-18. Jahrhundert.

Mit diesem Konzert als Vorbild bereiteten sich die Kursteilnehmer auf ihr Abschlußkonzert vor, das sie gemeinsam mit den Kursteilnehmern des Gitarrenkurses von Ragossnig am 13. August gaben. Auf dem Programm standen unter anderem die *Triosonate in F-Dur* für zwei Blockflöten und Continuo von J.S. Bach, *Sonate in a-Moll* für Blockflöte und Gitarre von Mancini, *Märchen für einen Blockflötenspieler* von Linde, *Triosonate in C-Dur* für Block- und Traversflöte von Quantz und die *Sonate in G-Dur* für Traversflöte und Continuo von C.Ph.E. Bach.

Damit verabschiedete sich der Kurs von Millstatt und beschloß die Woche mit einem Empfang, den das Festkomitee der Millstätter Festwochen für die Mitwirkenden gab.

Ruth Lanius

6. Tage Alter Musik in Thun/Schweiz

Architektur, Malerei und Lyrik als Quellen musikalischer Interpretation

Mit diesem Titel versah Tuomas Kaipainen sein Eröffnungsreferat der sechsten *Tage Alter Musik* in Thun. Die Architektur als „gefrorene Musik“ bezeichnend führte er aus, daß es bei der Interpretation barocker Musik darum gehe, „auf der Basis einer klaren architektonischen Ordnung die spontan entstehenden Optiken (musikalisch: Affekte) darzustellen.“ Zarlino zitierend forderte er, als Musiker das Reden zu imitieren. Das bedinge Kenntnis der rhetorischen Figuren und der lyrischen Sprachrhythmen. Ähnliche Mittel würden auch in der Malerei verwendet: Verbindung von Gegensätzen, Verzerrungen, Übertreibungen usw. „Es ist also absolut nicht harmlos, barocke Musik zu spielen“ folgerte er abschließend.

BRD, Österreich, Holland, Frankreich und den USA Blockflöten, Traversi, Cembali, Orgeln, Okarinas und verschiedenste Doppelrohrblattinstrumente.

Friedrich von Huene (Boston/USA) sprach anlässlich der Ausstellung über „Blockflöte und Liebe in Musik und bei der Darstellung von Instrumentalisten.“ Grundlegende Pflegearbeiten, einfache Maßnahmen zur Verbesserung des Klanges, der Ansprache und der Intonation von Blockflöten waren in der gleichzeitig stattfindenden Blockflötenklinik von Guido Klemisch (Zwolle/NL) zu erlernen. Dabei wurde der Diskussion, was der Spieler selber und was der Flötenbauer ausführen soll, die nötige Beachtung geschenkt.

Höhepunkte des Festivals waren ebenfalls die Konzerte, wo das Ensemble „Arpa Festante“ aus München, der Lautenist Steven Stubbs sowie die Kursdozenten zu hören waren.

Die nächsten *Tage Alter Musik Thun* werden 1990 stattfinden. Neben Kursen und der Instrumentenausstellung soll dann auch eine Barockoper zur Aufführung gelangen.

Hugo Albisser



Kursteilnehmer spielen Kammermusik beim Schlußkonzert. Am Cembalo Bettina Seeliger (Basel).

Diese Erkenntnis praktisch umzusetzen war dann auch Hauptthematik der Interpretationskurse von David Cordier (Barockgesang), Sabine Kaipainen (Block-/Traversflöte) und Tuomas Kaipainen (Doppelrohrblattinstrumente). David Cordier zeigte als Kontratenor speziell, wie wichtig es ist, mit klaren Klangraumvorstellungen und Textverständnis zu singen. Und er hat damit auch wertvolle Impulse für die Instrumentalisten gegeben.

Zu einer wertvollen Tradition in der Schweiz könnte die Instrumentenausstellung werden. Während drei Tagen zeigten 19 Instrumentenbauer aus der Schweiz,

„Aspekte“ – London–Hamburg 18. Jahrhundert; Bürger–Fahrende–Genies

Nach dem so geglückten Auftakt der „Aspekte“-Reihe im vergangenen Jahr (s. Bericht in *TIBIA* 4/87) durfte man auf den diesjährigen Fortbildungskurs in der musikalischen Bildungsstätte Schloß Weikersheim (17. - 25.9.88) besonders gespannt sein. Würden wiederum so viele Anstöße zur eigenen Weiterbeschäftigung, zum Nachdenken über Werke und deren Umfeld, zum Auf-den-Grund-Gehen bei allen musikalischen Aktivitäten gegeben werden können wie beim erstenmal? Nun – allein schon von der Thematik her war das Spannungsfeld groß: *London – Hamburg im 18. Jahrhundert; Fahrende – Bürger – Genies* – damit waren quasi äußeren und innerer Rahmen gegeben für die Beschäftigung und Auseinandersetzung mit der entstehenden bürgerlichen Musikkultur und den vielfältigen Gestaltungsversuchen im Sinne einer musikalischen Expressivität. Daß eine umfassende Darstellung innerhalb eines einwöchigen Kurses mit dem instrumentalen Schweregewicht auf der Blockflöte fast unmöglich ist, bedarf kaum der Erwähnung, wohl aber, daß durch die ausgewählten musikalischen und literarischen Werke eine Beleuchtung von vielen Seiten erfolgte, die eine große Bandbreite als Grundlage für das Nachdenken über musikalischen Ausdruck zum Ziel hatte.

Die Teilnehmer aus vier Ländern folgten mit gleicher Spannung außer den Instrumentalunterweisungen auch den Referaten, Konzerten und literarisch-musika-

lischen Abenden der Dozenten. Freilich wurde ihnen das leichtgemacht durch die Vielseitigkeit in der Darstellung der verschiedenen Themen. Immer gab es Gegenüberstellungen, unterschiedliche Aspekte, sei es nun durch die Verbindung von Musik und musikkritischen Texten (von Avisons Traktat „on musical expression“ bis zu E.T.A. Hoffmanns ästhetisch-philosophischer Betrachtungsweise der Musik), durch Zitierung verschiedener Quellen zum gleichen Thema oder durch die Kombination von musikalischen Werken und deren literarischer Vorlage (Swifts „Gullivers Reisen“ – Telemanns „Gulliver-Suite“ u.a.m). Kaleidoskopartig wirkten auch die Beiträge des Musikwissenschaftlers und Gitarristen Axel Weidenfeld, dem es gelang, mit seinen Referaten über die Händelschen Brockes-Passion und die Entwicklung des Passionsoratoriums einerseits und über die musikalische Situation im London des 18. Jahrhunderts andererseits einen Eindruck von den vielerlei Einflüssen aus Kunst, Literatur, Musik und Gesellschaft zu vermitteln, denen das Entstehen einer neuen bürgerlichen Musikkultur und eines neuen Musikempfindens unterlag.

Den musikalischen Höhepunkt bildete eine Abendmusik in der Kirche des ehemaligen Zisterzienserinnenklosters Frauenthal. Matthias Weilenmann bewies erneut seine Vielseitigkeit, Ausdrucksstärke und vollendete Technik. Auf den verschiedensten früh- und hochbarocken Flöteninstrumenten vom Sopranino bis zur Voice-Flute und dem Traverso erreichte er ein Optimum an Klang und Brillanz. Zu Kabinettstücken wurden diverse englische „Divisions“ und die Einrichtung eines Klaviertrios von Josef Haydn. Martin Derungs war am Cembalo und Hammerflügel stets ein phantastievoller Begleiter und Mitgestalter. Ulrike vom Hagen, im vorigen Jahr noch Kursteilnehmerin, bewährte sich mit ihrem Barockcello als zuverlässige Partnerin.

Die kreative Mitarbeit der Teilnehmer fand schönsten Ausdruck in musiktheatralischen Szenen, die einmal eine fiktive Begegnung von Charles Burney (Tagebuch einer musikalischen Reise) und dem „Getreuen Musikmeister“ zum Inhalt hatten, zum anderen mit viel Engagement und Einfühlungsvermögen „Polly“ vorstellten, in einer selbst eingerichteten Kurzfassung, als Fortsetzung von Pepuschs „Beggars Opera“, dem so wichtigen bürgerlichen Gegenstück zur vom Adel getragenen italienischen Oper.

Das von den Teilnehmern gestaltete Abschlußkonzert, in dessen Mittelpunkt Kammermusikwerke von Telemann und Händel standen – z.T. in eigenen Bearbeitungen –, war noch einmal Bestätigung für die vielseitige und intensive Kursarbeit, für die außer den Dozenten auch den Organisatoren und Helfern herzlicher Dank ausgesprochen wurde. *Ilse Hechler*

4. INTERNATIONALE HÄNDEL-AKADEMIE KARLSRUHE

in Zusammenarbeit mit der
Staatlichen Hochschule für Musik
und dem
Badischen Staatstheater Karlsruhe

18. Februar bis 8. März 1989

Künstlerische Leitung:
Generalintendant Günter Könemann

Bob van Asperen	Cembalo und Generalbaß-Praxis
Paul Esswood	Countertenor
Frederic de Roos	Blockflöte
Marten Root	Traversflöte
Anner Bylsma	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.
Aufführungspraxis der Händel-Oper
am 3. März 1989

II.
Aufführungspraxis Probleme der
Händel-Oper heute
am 4. und 5. März 1989 (vormittags)
im Badischen Staatstheater Karlsruhe
Baumeisterstraße 11

Prospekte und Auskünfte durch:

Geschäftsführer Wolfgang Sieber
Baumeisterstr. 11 · D-7500 Karlsruhe 1
Tel.: 07 21 / 152-230

Spannend war's – und keineswegs nur für die Mitspieler. Schon lange vorher die Erwartung: Wie werden die Programmanforderungen sein? Wer wird in der Jury sitzen? Und dann, nach Erscheinen des Wettbewerbsprogramms: Wer wird dieses (schwierige) Programm meistern? (Aber auch: Wird die Jury sich den Ansprüchen gewachsen zeigen?). (Dazu gleich vorweg: Alle haben bestanden: die Spieler, das Programm und die Juroren.)

Bei einem Wettbewerb für Violine oder Klavier mag die Frage einfach lauten: Wer ist (im Moment des Wettbewerbs) der (die) Beste? Bei einem großen Blockflötenwettbewerb stehen noch viele andere Fragen auf dem Spiel. Auf welchem Standard wird das Instrument heute gespielt, technisch, in der musikalischen Gestaltung, stilistisch? Wo, im Zuge der rasanten Entwicklung in den letzten 20, 30 Jahren, halten wir gerade? Wie steht's mit Trends, National- und Personalstilen, Moden und Manierismen? Wie haben sich die verschiedenen Entdeckungsphasen (betrifft Repertoire, Spieltechniken, Ausdrucksmittel, Instrumentenbau) der beiden letzten Jahrzehnte im allgemeinen Bewußtsein und im Spiel niedergeschlagen?

Die Antwort von München: Zwar sind Reste jener Überreibungen, die mit der Eroberung neuer Dimensionen des Blockflötenspiels wohl verbunden sein mußten, noch da und dort zu hören (ob hier Lehrer einen ganz bestimmten historischen Entwicklungsstand festgefroren haben?), sogar die Spielart der Fünfzigerjahre, unerschüttert von allen Errungenschaften der Blockflötenrevolution, gab es zu beobachten. Der Trend aber – und das desto deutlicher, je besser die Spieler – läuft in Richtung Internationalisierung und Homogenisierung eines Spiel- und Interpretationsniveaus, das auf höchster Ebene durchaus individuelle Gestaltungen zuläßt.

Das Ergebnis von München: Die Blockflöte wird heute auf einem technischen und interpretatorischen Niveau gespielt, wie irgendein anderes Instrument. Kein Vergleich mit einem der klassischen Wettbewerbsinstrumente ist zu scheuen. Nimmt man die stilistische Breite des geforderten Programms mit in die Überlegung, ist vielleicht sogar eine Frage in die andere Richtung zulässig: Wie sähe ein Violinwettbewerb aus, in dem der Pflichtvortrag von z.B. Fontana, Castello oder auch Leclair nach historisch-aufführungspraktischen Kriterien beurteilt würde?

Die Anforderungen an Stilsicherheit und das musikalische Verständnis der Teilnehmer des Blockflötenwettbewerbs durch das vorgegebene Programm waren sehr hoch. Eine der Fragen war, ob diese Forderung einlösbar würde, eine andere, ob die Juroren strenge sti-



15.-21.5.89

Wettbewerb für
Blockflötenspieler
Altersbegrenzung
17–30 Jahre, Jury:
Walter van Hauwe
Michael Barker
Hans Maria Kneihs
Michael Schneider
Matthias Weilenmann
Konzerte, Seminare,
Workshops, Instrumenten-
Ausstellung
Musikschule Calw
Lederstr. 38 7260 Calw
Tel. 07051/45 60

BLOCKFLÖTEN-
SYMPOSIUM CALW

listische Kriterien durchhalten würden. Meines Erachtens haben sie es getan – nicht ganz ohne Kompromisse; aber die waren gut vertretbar.

Also endlich zu den Details. 47 Kandidaten waren angemeldet, 42 haben gespielt. Einige wenige waren vielleicht mehr vom olympischen Gedanken erfüllt gekommen (dabeigewesen zu sein), einige waren vielleicht auch aus Fehleinschätzung (auch ihrer Lehrer!) dabei. Dazu gleich eine Anmerkung: Schade, daß viele Teilnehmer den anderen kaum zugehört haben. Klar, wer noch vor dem eigenen Auftritt bangt, ist nicht in der Verfassung, andere mit dem gleichen oder ähnlichen Programm anzuhören. Aber nachher... (viele haben die Gelegenheit freilich auch genutzt). Manche mögen auch mitgespielt haben, die zwar im Augenblick noch nicht wirklich „fertig“ (reif) für einen Spitzensatz waren, aber fürchteten, daß es beim nächstenmal München zu spät sein würde. Liebe Veranstalter! Alle 10 Jahre Blockflöte im ARD-Wettbewerb ist zu wenig! Macht 5 Jahre daraus: Wir brauchen es. Die potentiellen Kandidaten ebenso wie die ganze Blockflötenwelt!

Die große Mehrzahl der Spieler war erstaunlich gut. Fingertechnisch fast durchweg hervorragend; weniger ausgereift in der Tonbehandlung; unterschiedlich in der musikalischen Bewältigung. Das Programm der ersten Runde: ein Ricercar von Bassano, eine Sonate von

RENAISSANCE-BLOCKFLÖTEN



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

Dreilochflöten und Trommeln

Hören Sie die Blockflöten auf den Schallplatten mit dem Amsterdam Loeki Stardust Quartet (Decca Florilegium 414 277 und 421130)

Ture Bergstrom · Instrumentenbau
Smidstrupvej 4 · DK-4720 Praesto

Corelli (aus Opus V, 1-6), ein Werk der Moderne (zur Wahl Andriessen, Berio, Braun, Heider, Hespøs, Ishii, Lechner, Bussotti).

Bassano wurde meist auf dem frühbarocken g-Alt gespielt; sehr oft mit historischer Artikulation. Nicht so oft gelang es, ein Ricercar überzeugend zu spielen, so daß die Struktur und ein musikalischer Gestus zu spüren waren.

Unter den Modernen dominierte Ishii (*Black Intention*) mit 15 Aufführungen vor Andriessen (*Sweet*) elfmal, Berio neunmal, Hespøs (*Pico*) dreimal, Braun (*Schattenbilder*) zweimal und Heider (*Katalog*) und Lechner (*Varianti*) je einmal.

Auffallend: Ishii und Andriessen wurden technisch fast durchweg geschafft; das Konzept des Werks, die Philosophie dahinter schien aber oft nicht verstanden. Hier gibt's noch etwas zu arbeiten!

War für einige das moderne Werk der Prüfstein für ihr musikalisches Verständnis und Einfühlungsvermögen, so wurde es für andere der Corelli. Auch hier: das technische Vermögen durchweg hoch, in der musikalischen Gestaltung manchmal Abstürze. Schade, daß wenig wirklich schöne und überzeugende ornamentale Ausgestaltungen zu hören waren („mit eigenen Verzierungen“ sollte doch wohl heißen, daß die Corelli-Version den Maßstab bilden würde!); doch gab es immerhin einige, die nicht nur viele Noten, sondern Gesten, Gebärden, Sprachmelodien präsentierten.

11 Kandidaten kamen in die zweite Runde. Es hätten auch 2 oder 3 mehr oder weniger, vielleicht auch 2 oder 3 andere sein können; hier ist die Grenze zwischen gerade noch geschafft und gerade verfehlt sehr schmal. Natürlich können auch die Tagesverfassung und die Reihenfolge des Antretens im Grenzbereich mitspielen. Deshalb wäre es ungerecht, die Namen hier anzuführen, hervorragende Spieler waren (sind) sie alle.

Das Programm des zweiten Durchgangs: Couperin, *Premier Concert*, Vivaldi, *Concerto a-Moll PV 83*, und ein Stück, komponiert nach 1945, nach freier Wahl.

Das mörderische Vivaldi-Konzert wurde von allen höchst beeindruckend (auswendig) bewältigt; ein paarmal war's sogar wirklich vergnüglich zuzuhören. Respekt, Respekt. Bei Couperin taten sich die meisten Differenzen auf: Vom sensiblen Nachzeichnen der subtilen Linien, unter selbstverständlicher Verfügung über französische Artikulation und Inegalität bis zur ungehörten Wiedergabe im Telemann-Stil von 1950, mit allen Zwischenstufen von teilweise schön, teilweise schlampig, war alles vertreten. Auch hier stehen noch Entwicklungen an. Unter den modernen Werken eine Neuentydeckung: *Ofrenda* von Mario Lavista, ein zartes, subtiles, berührendes Stück.

Endlich zum dritten Durchgang. Bach, *Partita*; Castello, Fontana oder Selma; ein Werk des 20. Jahrhunderts mit Klavier- oder Cembalo und eine Triosonate von Quantz oder Telemann. Der letztgenannte Programtteil verwunderte schon in der Ausschreibung: Was sollte daran erkennbar werden, außer, ob der Kandidat ein entsprechendes Ensemble zur Hand hat (was aber für den Wettbewerb irrelevant sein mußte). Irrelevant blieb das Trio auch in der Realisation. Daß jeder, der so weit gekommen ist, eine Triosonate mit Anstand exekutieren könnte, war ja wohl zu erwarten; eine Ensembleleistung mit Zufallsbekanntschafthaften sollte weder gefördert noch bewertet werden.

5 Kandidaten waren zur Endrunde zugelassen worden: ein für die nicht zugelassenen sicher harter, aber fairer Entscheid. Unter den Werken des 20. Jahrhunderts dreimal Casken, *Thymehaze*, einmal Braun, *Nachtstücke*, und einmal Lennox Berkeley, *Sonatine* (1938!). Von den Frühbarocken: zweimal Castello I, einmal Castello II, zweimal Fontana II. Hier wieder eine breitere Streuung von Darstellungen: von sorgfältig ausgespielten Affekten bis zum rasant-virtuosen Durchkämpfen. Das meiste stilistisch überzeugend oder zumindest vertretbar. Bach wurde, wie zu erwarten war, zum Prüfstein. Nicht so sehr die Frage, ob er technisch und auswendig bewältigt wurde (das konnten alle), ließ noch einmal Kompetenzunterschiede erkennen, sondern der Grad musikalisch-analytischen Verständnisses und die Fähigkeit, ein in sich stimmiges Konzept zu realisieren.

Gleich kommen die verdienten Preisträger, aber zuvor noch eine Beobachtung. Die besten Blockflöten-



ARIEL Blockflöten aus Israel
Dolmetsch Blockflöten aus England
Huber Blockflöten aus der Schweiz

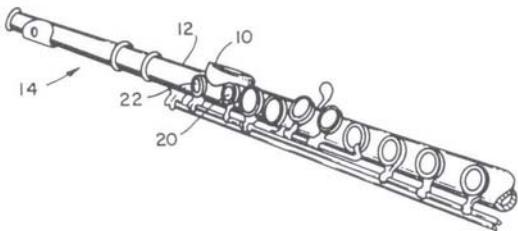
ADAMS Musik-Instrumente
Schubertstr. 4 · 4010 Hilden · Tel. 0 2103 / 432 61

spieler, die in München zu hören waren, ob sie jetzt ins Finale kamen oder nicht, waren alle reife musikalische Persönlichkeiten: das eigentliche Studium längst qualifiziert absolviert, nachher noch einige Jahre bei anderen Lehrern gewesen, selbständig in der musikalischen Aussage und mit enormem Können. Sie haben das Profil des Wettbewerbs bestimmt.

Die verdienten Preisträger, mit den besten Glückwünschen (und einer Empfehlung an Veranstalter, Publikum und Kollegen!): Carin van Heerden (Südafrika) gemeinsam mit Robert Ehrlich (England) auf dem zweiten Platz, Dan Laurin (Schweden) auf dem dritten Platz. Förderungspreis für Michael Form (Bundesrepublik Deutschland). *Hans Maria Kneibs*

Handstütze für die Querflöte

Ein US-Patent ist vergeben worden für eine neu konstruierte Handstütze für die linke Hand, praktisch eine erweiterte Form des bekannten Sattels für das erste



Glied des Zeigefingers in Verbindung mit der Daumenstütze. Erfinder: Boleslaw J. Peplowski. US Patent No. 4763556 vom 16.8.88.

Nikolaus Delius

Johann Joachim Quantz

Simeon Metaphrastes der Jüngere (= Friedrich Wilhelm Marpurg) berichtet über den Flötenlehrer Friedrichs des Großen, Johann Joachim Quantz (1697-1773), in seiner „Legende einiger Musikheiliger“, Cölln am Rhein (fingiert, in Wirklichkeit Breslau) 1786, Reprint Leipzig 1977:

Demjenigen, der etwann einmal das Walthersche musikalische Lexicon zu verbessern unternimmt, dienet zur Nachricht,

- 1) daß der lezte Artikel des Buchstabens Q ganz falsch ist, und niemals ein französischer Musiker Nahmens *Quouance* in der Welt existiret und Duetten für die Flöte herausgegeben hat. Johann

Joachim Quantz befand sich im Jahre 1726 in Paris, und communiceirte einem seiner Freunde einige aus Italien mitgebrachte Flötenduetten, deren Autor auf dem Titelblatte nicht benennet war. Ein Notenhändler bat sich selbige von diesem Freunde aus, und ließ sie, um sie durch den vorgegesetzten Nahmen eines berühmten Virtuosen zu empfehlen, und in Lauf zu bringen, unter dem Nahmen des Herrn Quantz drucken, den er aber, nach Gewohnheit seiner Landsleute, verstimelte und in *Quouance* veränderte.

* * *

Zum Lebenslauf des Herrn Quantz. Die Madame Schindlerin in Dresden, mit deren Ehegatten der Herr Quantz die genaueste Freundschaft unterhalten hatte, ward Wittwe, erlaubte aber dem Herrn Quantz, ihr Haus nach wie vor zu besuchen. Sie gerieten nach und nach in einen vertraulichen Umgang als vorher. Die Madame Schindlerin war von sehr lebhaftem Temperament, und der Herr Quantz ein wohlgemachter Mann, der außerdem als einer der vortrefflichsten Virtuosen seiner Zeit, überall hochgeschäätzt ward, und in Ansehung der Execution mit dem berühmten Blavet und dem unvergleichlichen Buffardin um den Rang stritte, in Ansehung der Composition aber sie beyde übertraf. — Als der Herr Quantz eines Tages, bei seiner geliebten Schindlerin war, so fieng sie an über einen Unfall von grausamen Kopfschmerzen und Seitenstichen zu klagen, legte sich zu Bett und ließ Arzt und Priester kommen. Da der erstere ihren Zufall für sehr bedenklich hielte, so war der andere, ein katholischer Priester, der Meinung, daß man nicht säumen müßte, die Leidende mit den Sakramenten der Kirche zu versehen. Der Herr Quantz brach am

Bette seiner Freundin in die bittersten Thränen aus, und diese redete nur schluchzend mit gebrochenen Worten, und konnte nichts weiter herausbringen, als wie sie wünschte, den Nahmen einer rechtmäßigen Frauen vom Herrn Quanz mit sich ins Grab zu nehmen. Quanz war zur Bewirkung dieses Verlangens mit Leib und Seele bereit, worauf sich der Geistliche nach Hofe verfügte, um die Erlaubniß zu erhalten, bey bewandten Umständen den Herrn Quanz und die Madame Schindlerin ohne weitere Ceremonien sofort zusammen zu geben. Die Erlaubniß war in Zeit von einer Stunde da, der Trauungsact gieng vor sich; die Kranke aber — die vermeinte Kranke fuhr mit einem Satz aus dem Bett heraus, fiel den Herrn Quanz mit einem grausamen Lachen, herzend und küssend um den Hals; und der Herr Quanz — der stand wie versteinert da, und wußte nicht, wie er so geschwinden, in dem Zeitraum von etwa zwey Stunden, zu einer Frau gekommen war.

* * *

Quanz in Neapel. Ungeachtet der Herr Quanz auf seinen musikalischen Reisen von dem Hofe zu Dresden mit Geld unterstützt ward, so suchte er dennoch, wenn er Gelegenheit dazu hatte, hin und wieder mit seinem Talente zu wuchern. Unter denjenigen Personen, die bey seinem Aufenthalt zu Neapel sich seines Unterrichts bedienten, befand sich eine gewisse Marchesa die um sich im Generalbaß zu üben, einige Stunden in der Woche festgesetzt hatte, wo der Herr Quanz ihr einige Sonaten von sich und andern vorspielte, und sie ihn auf dem Flügel accompagnirte. Eines Tages wurde diese Dame, bey ihren unschuldigen musikalischen Uebungen, von dem damaligen spanischen Gesandten in Neapel, einem Vertrauten der Marchesa, überraschet, und ob derselbe gleich sowohl die Schülerinn als den Meister

Kursus für Duo – Flöte/Klavier – vom 10. – 16.2.1989

Veranstalter:

Walter Büchsel – Flöte
(Soloflötist im RSO Frankfurt
und Lehrbeauftragter der
Musikhochschule Würzburg)

Julia Madatova – Klavier
(Prof. an der Musikhochschule
Hannover)

Im Rahmen der Meisterklassen und
musikpädagogischen Fortbildungs-
kurse im Haus Marteau, Lichtenberg
(Oberfranken).

In dem Kursus sollen die wichtig-
sten Stücke für Flöte und Klavier,
wie z.B.

Bach: Sonate h-Moll
Schubert: Trockene Blumen
oder
Prokofjew-Sonate

erarbeitet werden. Andere Stücke,
die für den Kursus vorbereitet wor-
den sind, bitte bei der Anmeldung
angeben.

Teilnehmergebühr:

je Duo DM 300,00
für Flötistinnen/Flötisten
ohne Duo-Partner DM 150,00

Rezital:

Walter Büchsel (Flöte) und
Julia Madatova (Klavier)
am 11.2.89 im Haus Marteau

Abschlußkonzert
der Kursteilnehmer am 16.2.89
im Haus Marteau

Anmeldungen:

Verwaltung des Hauses Marteau
Ludwigstr. 20
8580 Bayreuth
Tel.: 0921/60 44 74

Bei evtl. Rückfragen:
Walter Büchsel · Tel.: 06175/7195

ersuchte, sich nicht in ihrem Concerte stören zu lassen, so schien es doch als wenn er sich Gewalt anthäte, keine Eifersucht äußern zu wollen. Er ließ sich in ein kurzes Gespräch mit dem Herrn Quanz über die Capelle zu Dresden ein, betrachtete ihn von unten bis oben, vermutlich um seine körperliche Eigenschaften mit denen seines Geistes zu vergleichen, und beurlaubte sich darauf von der Dame. Als einige Tage nachher der Herr Quanz von einem Concerte, dem er beygewohnt hatte, in einem Mietshaus nach Hause zurücke fuhr, so hörte er queer durch die Kutsche eine Kugel hindurch

zischen, die vermutlich nicht bestimmt war ihm einen Spaß zu machen. Quanz, der zu seinem Glück, mit dem gehabten Schrecken davon kam, und nicht beschädigt worden war, dachte in dem Augenblick an den spanischen Gesandten zurück, verlohr alle Lust nur einen Tag länger in Neapel zu bleiben, packte ein, und entfernte sich mit der eiligsten Post, ohne einmal von der schönen Marchesa Abschied zu nehmen.

ZEITSCHRIFTEN / PERIODICA

Early Music. Oxford University Press. Abonnements: Walton Street, Oxford OX2 6DP, England; Redaktion: Ely House, 37 Dover Street, London WIX 4AH. Vol. XV/4 – Vol. XVI/3 (November 1987 – August 1988)

The bassoon revived (Colin Lawson) beschäftigt sich mit dem Gebrauch der tiefen Klarinetteninstrumente vor dem Hintergrund historischer und ästhetischer Kontexte und unterschiedlicher lokaler Gegebenheiten (Wien und London). Viele Angaben zur Primär- und Sekundärliteratur animieren zu Nachvollzug und Vertiefung der Arbeit (XV/4.) Das Februarheft '88 ist der Wiener Klassik gewidmet, unter anderem dem Wiener Orchester zur Beethovenzeit und Metronomangaben für Beethovensche Klaviersonaten sowie Sinfonien Haydns und Mozarts (Czerny), lesenswert für jeden, der mit klassischer Musik umgeht (Vol. XVI/1.) Die Thematik wird mit Beethovens Klavierkonzerten fortgesetzt in Heft 2 des Jahrgangs, wo außerdem Ars antiqua und Ikonographie im Vordergrund stehen. Jeremy Montagu berichtet – reich illustriert – über die Wandmalereien im Chapter House der Westminsterabtei, die inzwischen restauriert wurden. Auf die Jahre um 1400 datierbar, bilden sie eine hervorragende ikonographische Quelle für das Instrumentarium der Zeit, auch für die vermutlich erste englische Darstellung der Blockflöte.

Von historischer Holzbläserei mit Rohrblättern wird das gesamte Heft 3 (Aug. 88) beherrscht mit Aufsätzen

– über Entwicklung der Oboeninstrumente aus ihren Vorgängern, die besondere Rolle der französischen

*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

musik_riedel

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

Noten

Schallplatten

Musikbücher

Antiquariat

Musikinstrumente

Musik mit Lully hierbei und der Beleg für die Verwendung des Instruments in vielen schönen Bildzeugnissen (Bruce Haynes),

– über die Aufnahme der französischen Oboe im englischen Musikleben (1673–1730), in den ersten von vier erkennbaren Phasen deutlich als Frankreich-Import und Verschiebung auf italienischen Einfluß in der letzten Phase. 34 Biographien bilden die Mosaiksteine, aus denen diese Geschichte abzuleiten ist (David Lasocki). Janet K. Page setzt sie bis 1777 mit weiteren über 20 Biographien fort. Während Hoboebände mit Militärmusik hier die Ausgangspunkte bildeten, ist Oboenspiel in Venedig zu dieser Zeit (1692–1797) gleich in den Rahmen der Kunstmusik gestellt. Alfredo Bernardini füllt hier eine Lücke der Interpretationsgeschichte, ebenfalls mit Biographien angereichert, unter denen der Name Ferlendis eine hervorragende Rolle spielt,

– über Barockklarinette im öffentlichen Konzert (Albert Rice), klassische Klarinettentechnik und Spielpraxis aus französischen und deutschen Schulwerken (Vanderhagen u.a.) und

– über die Neuentdeckung eines Fagotts aus dem 17. Jahrhundert (William Waterhouse).

Ein Schlußbonbon ist die Meldung, daß bei Christie's eine vorzüglich erhaltene Alt-Blockflöte des Meisters Schrattenbach (ca. 1535) aufgetaucht ist, deren Existenz bisher unbekannt war.

The American Recorder, 48 West 21st Street, New York, N.Y. 10010/USA. Vol. XXVIII/4 – Vol. XXIX/1-3 (November 1987 – August 1988)

Auf Lasockis Übersicht zur Blockflöten-Forschung muß hier nicht eingegangen werden. Sie ist auch in *TIBIA* erschienen. Heft 4/88 bringt noch einen Aufsatz von Thiemo Wind über „Kettenvariationen“ bei Van Eyck, jene Technik, die einen (den jeweils letzten) Teil der einen Variation zum Beginn der folgenden macht, womit jede Weiterentwicklung eine besondere Verzah-

nung in der gesamten Variationenreihe erfährt. Im Rezensionsteil überrascht Jane Ambrose damit, daß sich Simonetti als Komponist einer Triosonate im Stil der „very late Renaissance“ in keinem Lexikon nachweisen ließe, wird jedoch in 2/88 durch eine Zuschrift aufgeklärt, wobei auch hier wieder festzustellen ist, daß sich die englischsprachigen Zeitschriften überhaupt durch eine oft beneidenswert rege Anteilnahme ihrer Leser auszeichnen („Letters“). Frederic Palmer hatte sich in eine Diskussion über Artikulation eingeschaltet, die erst in 3/88 beendet zu werden schien. Hier sei nebenbei der Hinweis erlaubt, daß das Compendium von Bismantova seit 1978 im Faksimile erschienen ist (Florenz, SPES).

Den Weg zu täglichem Umgang mit barockem Verzierungs Wesen zeigt Betty Bang-Mather in 1/88 von der spieltechnischen Seite, David Lasocki diskutiert dazu Leitlinien für die Anwendung auch heute und verweist besonders auf das improvisatorische Element und seine Begründung im Spieltrieb. Für Historiker ist auf die Biographie des Komponisten Woodcock zu verweisen, die sich mit einer Auseinandersetzung über die Autorschaft von Werken verbindet, die ihm und Loillet zugeschrieben werden (Helen Neats und David Lasocki in 3/88).

Flûte à bec et Instruments Anciens. Revue de l'Association pour la Flûte à Bec, Rue d'Abbeville, F-75010 Paris. Heft 23-25 (Dezember 1987 – Juni 1988)

Neben der Fortsetzung der Arbeit von Bruce Haynes über die Stimmungen der Bachzeit erfährt man in den Heften 23 und 24 etwas über neue Hölzer, die sich für den Blockflötenbau eignen. Über 20 exotische Sorten von den Malediven werden untersucht auf Härte, Dichte, Aussehen und Eignung für die Verarbeitung und dann *Kuredhi* und *Rando* besonders vorgestellt. Interessant ferner ein Interview mit Friedrich von Huene (in 24) und mehr noch mit dem Musettespieler

van Hees, der über Geschichte, Musik und Spielpraxis seines Instruments erzählt (in 25).

Aulos. *Accademia Italiana dei Legni. Bollettino. 1. Jahrgang 1987, Nr. 1/2*

Die Accademia *Aulos*, deren Zeitschrift hier erstmals erscheint, hat sich besonders der Förderung der Musik für Holzbläser und ihrer Spieler verschrieben. Sie besteht seit 1986 in Livorno. Gründer sind Lehrer des Musikinstituts Pietro Mascagni dort – Holzbläser und ein Historiker. Das personifiziert eigentlich schon den Rahmen, den man sich gesetzt hat.

Diese erste Doppelnummer enthält den Rechenschaftsbericht der Accademia, eine Plauderei mit Konrad Klemm über Flötenspiel und -unterricht, ein Interview über die Alexandertechnik und ein Round-Table über Fragen der Eignung und Ausbildung.

Beachtlichen Raum nehmen ausführliche Bibliographien von Lehrwerken und solchen Schriften ein, die sich mit der Musikgeschichte Livornos im engeren und weiteren Sinne gestern und heute befassen, und ebenso ausführliche Übersichten über ausländische Zeitschriften mit verwandten Zielsetzungen (Clarinet network, Flutist Quarterly etc.)

Nikolaus Delius

B Ü C H E R

Eine gute Idee verfeinert

Musikbilder auf Postkarten - Kalendarium 1989. Moeck Verlag, Celle 1988. 12 Blatt 24 x 34 cm mit eingesteckten Postkarten. DM 19,80

Verdienstvoll früh - und damit rechtzeitig - legt der Moeck Verlag seinen Jahreskalender für 1989 vor: zwei neue Sechsserien Musikbilder auf Postkarten, eingeschweckt in Kalenderblätter von Januar bis Dezember. Es handelt sich ausnahmslos um ausgezeichnete Wiedergaben von Gemälden aus sieben Jahrhunderten, so z. B. die *Musikanten mit Doppelflöte und Mandora* von S. Martini (frühes 14. Jh.), *Maria im Rosenhag* von H. Memling (15. Jh.), der *Flötenspieler* von H. Terbrugghen und F. Franckens *Gleichnis vom verlorenen Sohn* (beide frühes 17. Jh.) bis zu A. v. Menzels *Flötenkonzert* aus dem 19. oder Ben Shahn's *Chicago 1955* aus dem 20. Jahrhundert. Angesichts der Vielfalt der im Rahmen von Portraits und Szenen dargestellten Instrumente und der Farbenpracht der Reproduktionen mag sich manch einer wünschen, die Originale an ihren Standorten bewundern zu können. Die notwendigen Daten finden sich auf jedem Kalenderblatt und jeder Postkarte.

Mit diesem Kalender kann man dreizehnmal Freude bereiten: einmal sich selbst oder dem damit Beschenkten und dann zwölftmal denjenigen, die einen der Postkartengrüße empfangen.

Herbert Höntschat

Quod erat demonstrandum?

Walter Scheuer: *Zwischen Tradition und Trend. Die Einstellung Jugendlicher zum Instrumentalspiel. Eine empirische Untersuchung.* ED 7609. B. Schott's Söhne, Mainz 1988. (Reihe Musikpädagogik, Band 27). 244 S., DM 28,-

„Wenn der Musikunterricht das Ziel hat, den Schüler in die Musikkultur einzuführen, dann muß dem eigenen Musizieren eine erhöhte Bedeutung zugemessen werden. Diese Einsicht setzt sich auch in der allgemeinbildenden Schule wieder mehr durch“, schreibt der Autor zu Beginn. Nota bene: Wichtig ist hier das Wörtchen „wieder“. Denn man hat es wieder erkannt: Musizieren entspricht dem „Bedürfnis nach kompensatorischen Lebensinhalten.“ Vokabeln muß man können.

Um nun den wirklichen Wünschen der Jugendlichen näherzukommen (hier bleibt bei aller anerkannten guten Absicht ein gewisses Unbehagen in Richtung Greifbarkeit und Wertigkeit), will der Autor mit seiner Arbeit „spezifizierter als bisher musikalisches Verhalten erkunden“, und das will er mit der (audiovisuellen, um verbale Mißverständnisse einzuschränken) Befragung mit Fragebogen bei ca. 1400 Schülern (1983 in Hannover; 28 % Hauptschüler, 31 % Realschüler, 41 % Gymnasiasten, Durchschnittsalter 14, männlich/weiblich im einzelnen abweichend, im gesamten gleich), er hofft, damit mehr erkennen zu können, als wenn er nur die

Die Probleme mit fertigen Maschinenblättern kennen Sie schon – wissen Sie auch Abhilfe?

Mehr Klarheit – und damit mehr Sicherheit – im Umgang mit diesem magischen Stückchen Holz bringt



Otto Kronthaler

DAS Klarinettenblatt. Eine Bauanleitung. 100 Seiten,
Fadenheftung. Ed. Nr. 4042 · ISBN 3-87549-034-7.
DM 19,50

Der wichtigste Abschnitt – zumal für den Käufer fertiger
Maschinenblätter –, scheint mir der über die Feinarbeit zu
sein. Was mache ich, wenn Blatt zu leicht, zu schwer, zu
hell, zu dunkel, zu dunkel, zu leise? Blatt pfeift, klemmt, stockt. Auf
alle Fragen gibt es Antworten. Werner Böckmann

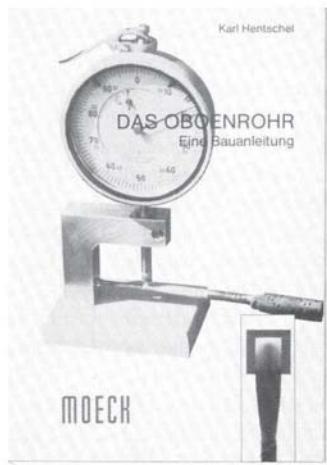
... und wie steht's um Ihr Oboenrohr?

Karl Hentschel

Das Oboenrohr. Eine Bauanleitung. 96 Seiten, Faden-
heftung. Ed. Nr. 4033 · ISBN 3-87549-025-8. DM 19,50

Das Buch, das sich in Aufbau und Umfang an der entspre-
chenden Arbeit von Lotsch, dem Standardwerk für Fagottrohr-
bau, orientiert, ist das gründlichste und präziseste, was in
deutscher Sprache, vor allem aber für deutsche Rohre vor-
liegt. Mit Hentschels Buch kann auch ein weitgehend Uner-
fahrener im autodidaktischen Verfahren brauchbare Ergeb-
nisse erzielen.

Christian Schneider



MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE

fragen würde, die „ihre Vorlieben oder Abneigungen laut artikulieren“. Gruppeneinflüsse, Identifikationswünsche, Prestigewünsche, alles dies muß berücksichtigt werden. Auch weiß man, daß Hannover nicht gleich Niedersachsen und Niedersachsen nicht gleich Bayern etc. ist, aber in etwa wird's vielleicht doch überall aufs gleiche hinauskommen, oder? Zu berücksichtigen ist auch, daß zum Zeitpunkt der Befragung überhaupt nur 60 % der Schüler (HS 27 %, RS 63 %, Gy 80 %) in Musik unterrichtet wurden.

Zusammengefaßt hat die Studie folgende Ziele:

- Einstellungen zum Instrumentalspiel sollen „objekt-adäquat“ erfaßt werden;
- es soll ein Zusammenhang zwischen diesen Einstellungen und „sozial-psychischen Bedingungen“ nachgewiesen und damit die Grundthese der Arbeit bestätigt (sic!) werden, daß jugendliche Einstellungen zum Instrumentalspiel nicht individuell beliebig disponiert sind, sondern einer „sozialen Determination“ unterliegen.

Mit dem Wort „sozial“ sollte man vielleicht doch etwas behutsamer sein. Künstlerische Sensibilität müssen nicht unbedingt immer mit dem sozialen Status konform gehen. Und in unserer offenen Gesellschaft ist die Durchlässigkeit so groß wie nie zuvor, wenn auch oft erst über eine weitere Generation.

Das vorgestellte Testverfahren scheint mir etwas willkürlich zu sein. Getestet wurde nur mit Klavier, Gitarre, Violine, Trompete, Posaune, Klarinette und (auf Murren der Schüler hintangesetzt noch) E-Gitarre:

1. auditiv einstimmig
2. akkordisch bzw. begleitet mit Orgel
3. visuell.

Nach der Beschreibung habe ich dabei den Eindruck, daß etwas „nachgeholfen“ wurde, d. h. zu viele Unentschlossene, Undifferenzierte, Unwissende und Unerfahrene sollten in ganz kurzer Zeit etwas sagen. Und wenn am Ende behauptet wird, „durch die Untersuchung des Zusammenhangs der Testvariablen untereinander konnte die interne Validität nachgewiesen werden“, so „macht“ mir das keinen ganz vollständigen „Sinn“ (ein Ausdruck, der neuerdings auch im niedersächsischen Landtag in Hannover häufig gebraucht wird).

Bei 70 % der Befragten gibt es zu Hause ein Musikinstrument (die Zahlen in Klammern beziehen sich auf die befragten Gymnasiasten):

51 % (66 %) Blockflöte, 33 % (39 %) Gitarre, 16 % (15 %) Orgel, 14 % (28 %) Klavier, 8 % (8 %) Mundharmonika, 7 % (9 %) Akkordeon, 5 % (10 %) Violine, 2 % (5 %) Querflöte, (3 %) Klarinette.

Der Autor hält den Besitz von Blockflöten für vermutlich noch größer, da eventuell von vielen nicht

erwähnt. Besonders wird sie von den Gymnasiasten erwähnt. Bei 20 % der Befragten spielen die Eltern auch ein Instrument, und hier sind es (Mehrfachnennungen) – jedenfalls bei den Gymnasiasten – vor allem die Mütter (Väter/Mütter): 12 % / 25 % Klavier, 14 / 8 % Orgel, 6 % / 45 % (!) Blockflöte, 11 % / 9 % Gitarre, 7 % / 2 % Violine.

Bei den Vorspielinstrumenten der Lehrer ist in allen Schularten das Klavier vorn, in Haupt- und Realschulen gefolgt von der Gitarre, dann dort von der Blockflöte (als nichtakkordisches Instrument dürfte das aber eher eine Verlegenheit sein). Es gäbe auf den Gymnasien aber auch noch den Violine vorspielenden Lehrer.

14jährige nun zu fragen, welches Instrument sie am liebsten hören und welches sie am liebsten zu spielen wünschen, nun ja ... Hier war die Popmusik vorn, aber auch der Autor räumt selbst ein, daß man mit diesen Antworten vielleicht doch nicht so viel anfangen kann.

Immerhin spielten tatsächlich 35 % = 16 % der Hauptschüler, 27 % der Realschüler und 57 % der Gymnasiasten ein Instrument. Und hier liegt die Blockflöte vorn: 41 % (41 % in Gymnasien), gefolgt von Gitarre 27 % (24 %), Klavier 24 % (35 %) und Orgel 21 % (13 %); Querflöte und Violine etc. nur je 3 % (6 % und 9 %).

Instrumente, die früher gespielt wurden (Abbruchquote): Hier liegt die Blockflöte mit 66 % am höchsten. Der Autor meint, hier zeige sich „das bekannte Desinteresse am Blockflötenspiel, das dem Ausdruckswunsch der Schüler in diesem Alter wohl nicht mehr entspricht.“ Immerhin, gemessen an der Tatsache, daß die Blockflöte in den meisten Fällen zunächst ein „verordnetes“ Instrument war, ist die Spielquote bei den 14jährigen, die überhaupt ein Instrument spielen, mit 41 % doch immerhin noch an der Spitze. Die Antipathie des Autors gegen die Blockflöte leuchtet aus seiner Argumentation. Im Hörtest hat er die Blockflöte auch bewußt nicht mit drin. Ich will Scheuer die Antipathie gegen die Blockflöte gar nicht nehmen. Rückwärts betrachtet hat er in vielem, was er denkt, recht, aber das Kind mit dem Bade auszuschütten besteht auch kein Anlaß. Ich komme darauf noch zurück.

Die These, die Klausmeier (Jugend und Musik im technischen Zeitalter, Bonn 1963) aufgestellt hat, daß das Interesse an Blasinstrumenten zunehmen würde, eine These, die ich im Geleit zum ersten *TIBIA*-Heft 1976 auch vertreten habe, findet Scheuer nicht bestätigt. Mag er sich doch mal die Statistik der Musikschulen zeigen lassen, wobei natürlich zugegeben werden muß, daß hier vornehmlich der klassische Bereich berücksichtigt ist. Aber welchen Wert mißt man Statistiken zu, die zu viel in einen Topf werfen und dabei die Musik selbst etwas aus den Augen verlieren? Im übrigen: Im

Schlechtwegkommen der Violine beim Test sieht er einen Ausdruck des Protestes gegen das Elitäre. Was soll's?

Wie Zauberei – aber imponierend – dünkt den Leser die Anwendung der Daten in der „Profil-Clusteranalyse“, da werden z. B. die auseinandergekommenen, die die Violine ablehnen: meistens handele es sich um sportliche Jungen der Realschule, deren Väter kaum ein Instrument spielten, aber viel sangen. Mehr Vater- als Mutterbindung. Relativ hohe Einschätzung der Trompete. In einer anderen Version wird noch geringes Interesse am Tanzen konstatiert etc. Was könnte man mit einem solchen Schema-Wissen aus den Kindern herauslocken??

Weiter in der „Profil-Clusteranalyse“ geht's zu den Merkmalen der Spieler der einzelnen Instrumente. Von den Befragten sind die Blockflötenspieler(innen) zu fast 90 % Mädchen, 54 % sind Gymnasiasten. Sie überraschen die Spieler anderer Instrumente in puncto Freundschaft, Lesen, Tanzen, im Nichtstun kommen sie gleich hinter den Schlagzeugern (den faulen Hunden), im gemeinsamen Musizieren liegen sie weit unten, gehen auch wenig in Sinfoniekonzerte, singen dagegen am meisten. Sie spielen und üben auch nicht so viel wie andere. Mit Ausnahme von Orgel und Schlagwerk haben sie die höchste Selbstlernquote (33 %), nur 30 % haben einen Lehrer. Wie die anderen 37 % zu ihren Kenntnissen kommen, wird nicht gesagt. Nur 3 % der Blockflötenspieler wünschen sich kein anderes Instrument, 22 % das Klavier und 16 % andere Holzblasinstrumente. Von den anderen Holzblasinstrumentenspielern wählen 45 % ihr eigenes Instrument. Sie sehen kaum fern und faulenzen nicht. Sie spielen viel.

So – nach den Untersuchungen von Scheuer – die 14jährigen allgemein in Hannover. Interessant wäre dies durch alle Altersstufen fortgesetzt.

Zweckmäßig wäre es, dabei die musikalisch Aktiven, besonders auch Gruppen, separat unter die Lupe zu nehmen, und dabei käme die Blockflöte sicher nicht so überragend, aber auch wiederum nicht so schlecht weg, immerhin werden in der Bundesrepublik jährlich neben den unzähligen „verordneten“ Schulflöten zwischen 40.000 und 50.000 teurere von guter Spiel- bis Solistenqualität verkauft, mehr als von jedem anderen Melodieinstrument. Sie werden auch gespielt. Ich kenne eine Vielzahl von – auch jüngeren – Spielern, die täglich stundenlang üben, und die Instrumente, die bei uns zur Reparatur einlangen, sind durchweg arg strapaziert. Der Notenumsatz ist erheblich gegenüber dem für andere Instrumente, und nicht nur bei „Jugend musiziert“ sind exzellente Spieler. Alles dies ist nicht so recht in einen Zusammenhang zu bringen, wenn man nur Scheuers – zweifellos interessante – Ausführungen

liest, die mir aber schon von der Methode her ein bißchen und mehr von „was zu beweisen war“ geprägt sind, nämlich, daß die Aktivitäten des Musiklehrers für die Instrumentenpräferenz unbedeutend seien und daß es keinen uniformen Trend gäbe, vor allem aber, daß die Vorliebe für ein Instrument keine momentane Reaktion sei, sondern eine weitgehend (sozial) determinierte Einstellung.

An letztere glaube ich (die Wichtigkeit der sozialen Determinante bleibt dabei unbestritten) trotzdem nur bedingt, ebensowenig wie an das determinierte Schicksal eines Menschen, nicht nur, weil es so keine Hoffnung gäbe, zu der uns viele Vorbilder immer wieder Mut machen und uns in vielerlei Dingen übergreifende Anregungen geben, uns begeistern etc. Hinter den Worten des Autors vermutet man die Einstellung: Das Soziale am Schopf gepackt, und die Sache wird ein Selbstläufer.

Auf den Punkt gebracht (ich komme immer wieder darauf zurück): Das bundesrepublikanische Musikschulwesen mit seinen ca. 750 Schulen (mit einer Vielzahl vorbildlich wirkender Pädagogen) ist ein weitgehend alle Schichten betreffendes Jahrhundertwerk, das die „Determination“ – auch im Sinne kultureller Vielfalt – zwar nicht ganz aufhebt, sie aber erträglich sein läßt.

Wenn ich den Autor überinterpretiert habe, so möge er mich richtigstellen.

In diesem Zusammenhang sollte man vielleicht auch die im Jahresbericht 1987 genannten Zahlen des Verbandes Deutscher Musikschulen betreffs des instrumentalen und vokalen Hauptfachunterrichts sehen:

Fach	Gesamtschülerzahl	%	Einzelunterricht	%	2-3 Schüler	%	4 Schüler und mehr	%
Violine	29 546	7,3	23 322	78,9	5 961	20,2	256	0,9
Viola	1 568	0,4	1 331	84,9	224	14,3	13	0,8
Violoncello	8 202	2,0	7 227	88,1	940	11,5	35	0,4
Kontrabass	906	0,2	813	89,7	86	9,5	7	0,8
Gambe/Fidel	298	0,1	166	55,7	65	21,8	67	22,5
Blockflöte	93 159	23,0	16 416	17,6	33 556	36,0	43 187	46,4
Querflöte	20 376	5,0	14 619	71,7	5 493	27,0	264	1,3
Oboe	2 082	0,5	1 850	88,9	232	11,1	—	—
Fagott	853	0,2	812	95,2	41	4,8	—	—
Klarinette	13 539	3,3	8 903	65,8	4 369	32,3	267	2,0
Saxophon	4 287	1,1	3 212	74,8	1 037	24,2	38	0,9
Horn	2 390	0,6	1 815	75,9	553	23,1	22	0,9
Trompete	11 770	2,9	8 045	68,3	3 479	29,6	246	2,1
Posaune	2 493	0,6	1 923	77,1	554	22,2	16	0,6
And. Blechsl.	1 128	0,3	708	62,8	351	31,1	69	6,1
Klavier	101 633	25,1	77 121	75,9	23 967	23,5	545	0,5
Cembalo	535	0,1	161	30,1	180	33,6	194	36,3
Orgel sacr.	1 569	0,4	1 121	71,4	308	19,6	140	8,9
Orgel elek.	10 120	2,5	5 287	52,2	3 680	36,4	1 153	11,4
Akkordeon	25 207	6,2	8 146	32,2	12 645	50,2	4 416	17,5
Gitarre	51 629	12,8	19 625	38,0	24 800	48,1	7 204	14,0
Mandoline	587	0,1	226	38,5	281	47,9	80	13,6
Harfe	431	0,1	348	80,7	46	10,7	37	8,6
Zither	1 039	0,3	577	55,5	395	38,0	67	6,4
Hackbrett	1 518	0,4	550	36,2	868	57,2	100	6,6
Schlagzeug	8 565	2,1	5 664	66,1	2 775	30,1	326	3,8
Sologesang	3 988	1,0	3 304	82,8	361	9,1	323	8,1
Sonat. Fächer	4 825	1,2	1 330	27,6	724	15,0	2 771	57,4
insgesamt	404 243	100,0	214 629	53,1	127 771	31,6	61 843	15,3

Hermann Moek

Musikinstrumentenkunde

Ermanno Briner: Reclams Musikinstrumentenführer – Die Instrumente und ihre Akustik. Philipp Reclam jun., Stuttgart 1988. 699 S., geb., DM 39,80

Spektrum der Wissenschaft: Verständliche Forschung. Die Physik der Musikinstrumente. Mit einer Einführung von Klaus Winkler. Spektrum der Wissenschaft, Heidelberg. 196 S., brosch. DM 42,-

Maersch, Rohde, Seiffert, Singer (Hrsg.): *Bildwörterbuch – Musikinstrumente*. Schott, Mainz 1987 (Lizenzausgabe VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig). 217 S., DM 24,-

Ein so wohlfeiles praktisches Handbuch wie das von Briner war längst überfällig. Es konkurriert bei uns eigentlich nur mit Erich Valentins *Handbuch der Musikinstrumentenkunde* (Bosse, 7. Auflage 1980; vgl. TIBIA 1/82). Briner (u. a. gelernter Tonmeister) bemüht sich in der Darstellung der Akustik vor allem um Anschaulichkeit. Bei den Holzblasinstrumenten hätte er allerdings mehr auf die Resonanztöne bzw. auf die Vorgänge in der Schallröhre eingehen können.

Dieses Kapitel (S. 100 – 192) beginnt mit der Oboe. Historisch ist Briner gelegentlich nicht ganz sattelfest (vgl. auch Fagott S. 126). Daß aus dem Bomhard im 14. Jahrhundert die Fagotte und im 15. Jahrhundert die Oboe abgeleitet wurden, müßte 16. und 17. Jahrhundert heißen (S. 101). Und ob die Rauschpfeife eine zylindrische Innenbohrung hatte (S. 102), ist auch nicht erwiesen.

Daß die Grundskala der Oboe D-Dur ist, will mir auch nicht einleuchten. Für mich ist sie ein C-Instrument (alle Finger deckend). Auch bei der Querflöte (S. 175) kommt mir Briners These spitzfindig vor. Eine amüsante Deutung (ohne Quelle) gibt Briner für Englischhorn: Cor anglais, fälschlich für corps anglo, soviel wie gekrümmter Corpus. Die akustische Beschreibung der Klarinette ist für Laien sicher nicht so ganz leicht verständlich, ist auch kompliziert.

2. Intensivkurs Blockflöte vom 28.3. – 2.4.1989

in Fleckel / Warmensteinach

Leitung: Frank Vincenz

Information:

Frank Vincenz · Dorfstr. 13 · 2061 Sierksrade

Tel.: 04501/389

Das Kapitel Holzblasinstrumente schließt mit Bemerkungen über Raum- und Lufttemperatur, z. B. warum die Stimmung der Holzblasinstrumente beim Spielen höher wird: weil nämlich – mit Formeln belegt – warme Luft schneller schwingt.

Am Ende des Buches wird ausführlich auf Stimmtön, Intervalle, Tonsysteme und Tonleitern und auf das Gehör eingegangen. Vor dem Innentitel ist eine Tabelle „Die Bezeichnungen der Oktavlagen“. Leider fehlt hier die „Internationalität“. Die Franzosen, Engländer und Amerikaner schreiben nämlich verschiedenes anders.

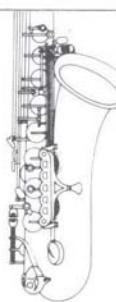
Das Buch ist aus dem Italienischen übersetzt. Es füllt für die, die sich schnell informieren wollen, eine große Lücke. Im übrigen, die Berlioz-Straußsche Instrumentationslehre – für die, die es genauer wissen wollen – ist von Gieseiler/Lombardi/Weyers *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts – Akustik, Instrumente, Zusammenwirken* (Edition Moeck 4025, Celle 1985) – ohne den Verlag übermäßig zu loben, wobei allerdings die Akustik mehr in Hinsicht auf Klangeigenschaften dargestellt und die physikalische Grundlagenkenntnis vorausgesetzt wird.

In „Populärakustik“ macht auch *Spektrum der Wissenschaft: Verständliche Forschung...*, deren verschiedene Artikel von – international – illustren Leuten geschrieben worden sind; die Artikel „Holzblasinstrumente“ und „Blechblasinstrumente“ vom Nestor der Musikinstrumentenakustik Arthur H. Benade, der das Kapitel „Holzblasinstrumente“ (und darauf wollen wir uns hier beschränken) wirklich auf die kürzeste Formel gebracht hat. Die Amerikaner können das gut, aber vielleicht ist es auch ein bißchen zu kurz, immerhin, die Theorien von Innenbohrungen und Grifflöchern habe ich noch nie so verständlich in dieser Kürze gelesen. Die Abbildung des Tonerregers „Luftblatt“ (bei Flöten) scheint mir aber ein Witz zu sein.

Dieses Kompendium besticht: Man kann es fast (!) wie einen Roman lesen, z. B. das Kapitel über die Singstimme (Sundberg), Verschiedenes zu den Saiteninstrumenten, zu Klavier, Raumakustik, Aufzeichnung Wiedergabe von Klängen u. a. m.

Und nun zum *Bildwörterbuch*.

Wußten Sie, was ein „Kammkeilbett“ (Bogen), eine „Spritzkapsel“ (Blech) oder eine „Anschlagfersche“ ist? Ich auch nicht. Was letzteres betrifft, es ist die Verlänge-



peter tune

Holzblasinstrumentenmacher

Reparaturen · Restaurierungen
neue und gebrauchte Instrumente
Zubehör

Werkstatt: Breite Straße 39
3100 Celle · Telefon (05141) 26641

zung eines Holzblasinstrumentenklappendeckelhebels zum Zwecke des Anschlagens auf das „Aufschlagformteil“ (aus Kork). Weder das Grimmsche Wörterbuch, geschweige denn die neueste Brockhaus Enzyklopädie kennen das Wort „Fersche“¹. Aber nicht nur aus diesem Grunde kann Maersch-Rohde-Seiffert-Singers *Bildwörterbuch* zur Anschaffung empfohlen werden. Immer wieder fragt man sich, wie heißt – verflxt nochmal – der Fachausdruck hierfür und dafür. Im übrigen: ein solches Wörterbuch in mehreren Sprachen, das wäre ..., ja, das wäre ...

Aber begnügen wir uns mit dieser nur deutschsprachigen Ausgabe. Sie ist hervorragend gemacht. Anhand von Zeichnungen sind die einzelnen Fachausdrücke aufgezeigt, und im Register sind alle Fachausdrücke nochmals mit Seitenhinweisen zu finden.

Hermann Moeck

¹ Die Egerländer Holzblasinstrumentenmacher sagen – nach Dullat (persönlich) – „Fenschel“ = Füßchen.

Beherzigenswerter Ratgeber

Handbuch der Musikberufe – Studium und Berufsbilder, hrsg. von Eckart Rohlfs. Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1988. 359 S. (bosse musik paperback Nr. 26). DM 35,-

Mit der Entwicklung des Konzepts zu diesem Buch und dessen Realisierung in der nun vorliegenden Form hat Eckart Rohlfs seinen zahlreichen Verdiensten um die Betreuung und Förderung junger Musikbeflissener ein weiteres und bedeutsames hinzugefügt. Es handelt sich um die Zusammenstellung von 36 Fachbeiträgen kompetenter Autoren, wobei der Herausgeber selbst sich nicht weniger als fünfmal zu Wort meldet. Ein Teil der Beiträge stammt aus einer Serie von Veröffentlichungen in der Neuen Musikzeitung, für den Abdruck in diesem Buch natürlich auf den neuesten Stand gebracht.

Die Gliederung des Ganzen ist übersichtlich und damit zweckmäßig. Den Kern bildet Teil II, der 27 Berufe vorstellt unter den Stichworten „Pädagogische Musikberufe“, „Künstlerische Musikberufe“, „Theaterberufe“, „Wissenschaftliche, publizistische und technische Musikberufe“ und „Kaufmännische, handwerkliche Musikberufe und Management“. Vom Schulmusikerzieher bis zum Stimmpädagogen, vom Instrumentalmusiker und Sänger (einschließlich Pop und Rock) bis zum Komponisten, vom Musikwissenschaftler bis zum Tonmeister, Instrumentenbauer, Musikalien-

händler und Musik-Manager wird eine breite Palette von Berufsbildern aufgefächert, wobei nicht nur dargestellt wird, was der Beruf von dem ihn Ausübenden erwartet, sondern auch ausführlich hingewiesen wird auf Studiengänge, Studiendauern, Studienkosten, Berufschancen, Kombinations- und Verdienstmöglichkeiten. Eingerahmt wird dieser Teil von zwei grundlegenden Artikeln: „Musikalische Berufsausübung in unserer Gesellschaft“ und „Musikberufe und soziale Situation heute“ (Teil I) und 7 Artikeln, die unter dem Oberbegriff „Aspekte der Ausbildung“ zusammengefaßt sind (Teil III). Ein abschließender vierter Teil schließlich bringt Anschrift von Ausbildungsstätten in der Bundesrepublik Deutschland, in Österreich und der Schweiz sowie von Berufs- und Fachorganisationen, ein Auswahlverzeichnis der Literatur über Musikberufe sowie eine tabellarische Zusammenfassung der Studienangebote im deutschsprachigen Raum.

Was es heißt, Musiker zu sein, macht Carl Seemann in seinem Geleitwort unmißverständlich klar, das in der Forderung gipfelt: „Wir müssen uns zu *unserer* Zeit bekennen, müssen den Mut haben, ohne Einschränkung als Menschen von *heute* zu musizieren ... Es ist Aufgabe des Interpreten, die Werke vergangener Zeiten in möglichst großer stilistischer Reinheit wiederzugeben. Wesentlich aber und für uns gültig kann ihre Darstellung heute nur sein, wenn sie geprägt ist durch *Gefühl und Geist unserer Zeit*.“

Den am Buch beteiligten Autoren gebührt nachhaltige Anerkennung: Sämtliche Texte zeichnen sich durch objektive Sachlichkeit aus, sei es dort, wo man dem Leser Mut machen kann, sei es, wo Zurückhaltung empfohlen werden muß. Und eben das ist unabdingbare Voraussetzung allen denen gegenüber, die ernsthaft Rat für ihre Berufswahl suchen. Für jeden jungen Musikfreund, der irgendwann im Laufe seiner Schul- und Lernzeit vor der Frage steht, ob er „Musik studieren“ oder lieber „einen anständigen Beruf ergreifen“ sollte, aber auch für alle Älteren, die musikbegabte Jugendliche in ihrer Entwicklung beobachten und begleiten, müßte die Lektüre dieses Ratgebers zur Pflicht gemacht werden. Manch einer mag sich dann in seinem Streben bestätigt finden; anderen aber könnte auch ein Licht aufgehen, das sie vor ganz bestimmten Enttäuschungen in ihrem Leben bewahren hilft.

Herbert Höntsch

Einblicke in die Spielpraxis verschiedener Stilepochen

Hans-Peter Schmitz: *Fürstenau heute. Flötenspiel in Klassik und Romantik*. Bärenreiter, Kassel 1988. DM 58,-

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
Rhythmus · Blockflöte · Klavier

Langerbeinstraße 7
3101 Nienhagen
Telefon (051 44) 2232

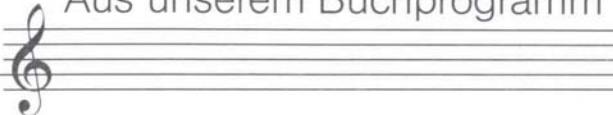
Anton Bernhard Fürstenu (1792-1852) war ein Musiker in seiner Ganzheit: Virtuose, Komponist und Pädagoge. Er kannte sein Instrument und die Musik dafür genau und hat beides mit System und Begeisterung analysiert und entwickelt. In einer zeitgenössischen Rezension über sein Schulwerk *Die Kunst des Flötenspiels* heißt es: „ein Werk, das alle vorhandenen der Art weit übertrifft, selbst aber so bald wohl nicht übertroffen werden wird“. Zusammen mit der *Flötenschule* dient diese umfassende Beschreibung der Spielpraxis der Zeit als Grundlage der vorliegenden Untersuchung über das Flötenspiel in der klassischen und romantischen Stilepoche.

Ein Stilbegriff entspricht nicht einer historischen Tatsache, vielmehr erfüllt er ein Bedürfnis, eine Verstehensweise. So ist Stil die Handhabung einer musikalischen Sprache und kann höchst Vielfältiges ausdrücken, eine Abgrenzung zu anderen Epochen ist nicht möglich. Vorangegangenes wird übernommen, Zukünftiges vorausgeahnt. Die jeweilige Musizierpraxis ist immer konservativer als der zeitgenössische Kompositionsstil, z.B. ist die Aufführungspraxis unserer Zeit in Zeitmaß, Dynamik und Artikulation stark geprägt von der in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts üblichen. Dieses Problem wurde von dem Autor des vorliegenden

Buches bereits in verschiedenen Untersuchungen dargestellt. Als Interpret und Pädagoge hat er seine Tätigkeit wissenschaftlich untermauert und umgekehrt in seine wissenschaftlichen Arbeiten praktische Aspekte hineingetragen. In der vorliegenden Arbeit verbleibt er nicht im Detail, er zeigt Zusammenhänge auf und spannt den Bogen in aufführungspraktischer Hinsicht vom Barock bis ins 20. Jahrhundert. So wird die Musik der jeweiligen Epoche in Schmitz' Darstellung so besonders lebendig. Er bezieht sich immer wieder auf das Wesentliche, auf die „praktische Interpretation“, damit hat er der Musikwissenschaft vieles voraus, aber auch Interpretation muß gesichert sein, muß wissen um die Zeit, um Hintergründe, da ist er vielen Interpreten und Pädagogen voraus. Diese Zusammenhänge zeigt er nun anhand der Schulwerke Fürstenaus, indem er sie auf das Spiel heute bezieht, ihre Anweisungen von der Erfahrung her kommentiert und sie in das heutige Denken hineininterpretiert.

„Besonderheiten des damaligen Widergabestils für das heutige Flötenspiel wieder lebendig werden zu lassen“, so beschreibt der Verfasser seine Aufgabe. Als Vorlage dienen Fürstenaus *Flötenschule* op. 42, 1826 in Leipzig erschienen, 1885 von Sohn Moritz revidiert, und *Die Kunst des Flötenspiels in theoretisch-praktischer Hinsicht* op. 138, 1844 ebenfalls in Leipzig erschienen. Die Form der vorliegenden Arbeit ist übersichtlich. Die Einleitung führt in die Problematik des Stoffes. Da eine Stilepoche zeitlich nicht klar abgegrenzt werden kann, wirken auch in die Klassik hinein Spielemente des Barock, ebenso wird die romantische Spielweise stark von der klassischen bestimmt, und hier lässt sich der Bogen bis hin zur Moderne spannen. Dieses wird an repräsentativen Schulwerken – nicht nur für Flöte –, die auch in die späteren Ausführungen immer wieder einbezogen werden, untersucht und an großen Flötenwerken dargestellt.

Der Hauptteil beschäftigt sich nun mit den Flötenschulen Fürstenaus. Hier finden sich systematisch ausgewählt und ausführlich zitiert die wichtigsten Anweisungen der Schulen. Das Verfahren ist so gestaltet, daß nach einem mehr oder weniger kurzen Zitat bzw. Notenbeispiel das Gesagte kommentiert, interpretiert und Verbindung zu anderen Schulwerken hergestellt wird, alles in einem ausgewogenen Maß. In den Zitaten aus dem jeweiligen Vorwort der Schulen wird viel von Fürstenaus Denken, seiner Tonvorstellung und seiner Pädagogik deutlich. Weiter folgt eine allgemeine Musiklehre, die anhand von Fragen der Rhythmus und Artikulation, der Phrasierungen, der Satzbezeichnungen u.a. in das musikalische Denken und Spielen der Zeit einführt. Der nächste Abschnitt behandelt die klanglichen Eigenschaften der Flöte, nimmt zu Böhm



Aus unserem Buchprogramm

MOECK

Musik mit Humor



soeben erschienen

Sie spielen himmlisch, Herr Liszt.

Musik-Cartoons von Jörg Hilbert.
80 Seiten, Klebebindung. Ed. Nr. 4046;
ISBN 3-87549-039-8. DM 9,80

Musikinstrumentenbau im Brennpunkt

Fünf Jahrhunderte deutscher Musikinstrumentenbau.

Ein Jubiläumsbuch, herausgegeben von Hermann Moeck, mit 105 ganzseitigen Farbtafeln und 250 S/W-Abbildungen im Text. 400 Seiten, Leinen mit vierfarbigem Schutzumschlag. Ed. Nr. 4039; ISBN 3-87549-030-4. DM 80,00

Wolfgang Köhler: Die Blasinstrumente aus der «Harmonie Universelle» des Marin Mersenne. Übersetzung und Kommentar des «Livre cinquiesme des instruments à vent» aus dem «Traité des instruments». 408 Seiten, Klebebindung. Ed. Nr. 4038; ISBN 3-87549-029-0. DM 50,00

Hans Georg Richter: Holz als Rohstoff für den Musikinstrumentenbau. 44 Seiten, Fadenheftung. Ed. Nr. 4043; ISBN 3-87549-035-5. DM 38,00

Rund um den Klang

neu Qualitätsaspekte bei Musikinstrumenten. Beiträge zu einem Kolloquium. Herausgegeben von Jürgen Meyer. 108 Seiten, Klebebindung. Ed. Nr. 4044; ISBN 3-87549-037-1. DM 33,00

neu Heinz Riedelbauch: Systematik moderner Fagott- und Bassontchnik. Arbeitsbuch mit auswechselbaren Blättern, Schablone, Leerblättern und 1 Tonbandkassette. 224 Seiten, Ringbuch. Ed. Nr. 4035; ISBN 3-87549-031-2. DM 112,00

Stellung und läßt sich weiter aus zu Fragen des Instrumentenbaus. Die eigentliche „Lehre vom Flötenspiel“ beginnt mit Haltung, Griffmöglichkeiten, Ton und Ansatz. Der Abschnitt vom „Atemholen“ beschäftigt sich ausführlich mit der Technik des Atmens und vor allen Dingen damit, wo geatmet wird. Hier werden an Beispielen demonstrierte Regeln aufgestellt, Tonleiter- und Intonationsübungen – letztere als Oktaven mit untergelegten Klavierakkorden – und Grifftabellen folgen. Die Kapitel über Artikulation, Verzierungen und seltene Manieren stellt Schmitz einschließlich der Notenbeispiele entsprechend ihrer Gewichtung in der Verstehensweise übersichtlich und detailliert dar. Der letzte Abschnitt „Vom Vortrag“ gibt allgemeine musikalische Anregungen.

Der Schlußteil dieses Buches bringt Fürstenaus „kleine Übungen aller 24 Tonarten für 2 Flöten“, für den Anfängerunterricht immer noch sehr zu empfehlen, es folgen „18 kleine Stücke für eine Flöte“ und weiter die „12 Übungen mit Klavier“. Letztere trainieren verschiedenste Artikulationen und Verzierungen. Schmitz kommentiert jede Übung und gibt sinnvolle Hinweise zur Ausführung, wobei vieles des Vorhergesagten vertieft wird. Den Schluß bildet Böhms Bearbeitung der Arie der Donna Anna aus Mozarts *Don Giovanni*, hier wird dem interessierten Spieler und Leser wieder einmal deutlich, in welch enger Beziehung das Flötenspiel zum Gesang steht.

Schmitz' *Fürstenaus heute* ist systematisch und methodisch sinnvoll aufgebaut, es gibt Interpreten – nicht nur Flötisten – und Theoretikern in übersichtlicher Weise einen Einblick in die Spielpraxis der Zeit. Durch die Übertragung der Aussagen eines der wichtigsten damaligen Schulwerke in unsere Sprache, durch die aufgezeigten historischen Verbindungen, durch das Deutlichwerden dessen, was die Musik der klassisch-romantischen Zeit mit den vor- und nachfolgenden Zeiten verbindet und von ihnen trennt, hat Schmitz einen wichtigen Beitrag dazu geleistet, daß Musik lebendig wird, daß wir sie in ihrer Sprache, in ihren Formen und in ihren Ausdrucksmitteln erkennen können.

Ruth Wentorf

Etwas Neues!

Norman M. Heim: *Clarinet Literature in Outline*. Norcat Music Press, 7402 Wells Boulevard, USA-Hyattsville, Maryland 20783

„In Outline“ bedeutet in Umrissen, Überblick, skizzenhaft etc. Obwohl es den Sinn dessen, was dem Verfasser vorschwebt und was auch als gelungen bezeichnet werden muß, trifft, würde die deutsche Übersetzung passender lauten: „In Stichworten“.

Norman M. Heim, Professor an der University of Maryland, Komponist, Herausgeber, Arrangeur und Verfasser musikwissenschaftlicher Schriften (Books), ist bei dieser Klarinettenbibliographie einen besonderen Weg gegangen. Bei Eugen Brixels Klarinetten-Bibliographie I, wo (zumindest im Anspruch) größtmögliche Vollständigkeit erreicht werden soll, ist die Unterteilung in Besetzungen und alphabetische Reihenfolge der Komponisten sinnvoll und übersichtlich. Die Struktur der Systematik bei Heim stellt sich nun so dar, daß die Reihenfolge der Werke und ihrer Schöpfer dem Verlauf der Geschichte der Klarinette entspricht.

Die Kapitel:

1. Der Beginn 1685-1729 (Geburtsdaten)
2. Die Klassische Periode. Die Mozart-Ära 1738-1784
3. Die Romantische Periode 1775-1875
4. Die Zeitgenössische Periode, beginnend bei den Impressionisten
5. Zeitgenössische Literatur nach Besetzung und Schwierigkeitsgrad.

Die dem Verfasser wichtig und exemplarisch erscheinenden Werke werden nach einem klaren (immer gleichen) Schema in bis zu 8 Punkten stichpunktartig erläutert. Man erfährt dabei etwas über die Lebensdaten mit Kurzbiographie des Komponisten, den Verlag, den genauen Titel, die Satzbezeichnungen, etwaige Besonderheiten (z.B. Zusammenspielproblem), Tonumfang, Schwierigkeitsgrad und Empfehlung der eventuellen Zielgruppe (Liebhaber, Fortgeschrittene, Studenten etc.). Die detaillierten, profunden Kenntnisse im spezifisch klarinettistischen Bereich (auch in technischer Hinsicht) des Verfassers machen *Outline* zu einem hervorragenden Nachschlagewerk.

Der Benutzer, der sich an der englischen Sprache stören sollte, mag sich mit der Prägnanz und Kürze des Textes trösten. Bei Mozarts Klarinetten-Konzert vernimmt man unter Punkt 5: „Probably the most misplayed work in the repertoire“. Treffsicherer (und humorvoller) kann man diese gesicherte und leidvolle Erkenntnis auch nicht in deutscher Sprache ausdrücken.

Der englische Text bedeutet im übrigen keine etwa zu erwartende „Amerika-Lastigkeit“ bei den Zeitgenossen. Alle wichtigen deutschen Komponisten, die für die Klarinette schrieben (J. Baur, H. Genzmer, K. Stockhausen, H. Eder u.a.), finden ebenso Erwähnung wie die anderer Länder.

Ein Appendix I enthält das Verzeichnis einer beträchtlichen Anzahl eigener Klarinettenkompositionen Norman M. Heims. Eine weitere Einlage kommentiert diese Werke (ebenfalls in Kurzform) mit Schwierigkeitsangabe.

Appendix II besteht aus einer Literaturliste, genau: „Reading List for Clarinet Students“ (24 Werke).

Ein Hinweis zu den Verlagsangaben! Natürlich sind z.B. die Brahms-Sonaten nicht nur bei Fischer NY erschienen. Der Verfasser widerstand der Versuchung, sämtliche Verlage für alle Werke aufzuführen. Es ging ihm um wenigstens eine verfügbare Adresse.

Outline füllt eine Lücke. Der Kenntnisstand, selbst Studierender, bewegte sich oft zwischen den Standardwerken der „Goldenen Ära“ der Klarinette (Weber, Mozart, Spohr, Brahms). Es ist dem Verfasser zu danken, daß er – auf seine Weise – versucht, diesen Kenntnisstand bis in die Gegenwart zu erweitern. Bei aller Beschwörung der Kürze und Prägnanz sei darauf hingewiesen, daß das Register immerhin 250 Namen umfaßt.

Clarinet Literature in Outline stellt ein notwendiges Kompendium dar für Lehrer, Studenten, aber auch für alle übrigen „Liebhaber“ des Instruments. Sehr empfehlenswert, auch in Englisch!

Könnten die besonderen Beziehungen zwischen *TIBIA* und Norman M. Heim möglicherweise einen reibungslosen und schnelleren Bezug ermöglichen?

Werner Böckmann

INSTRUMENTALBAUSÄTZE

Cembalino

Das „Cembalino“ aus dem Programm des Early Music Shops basiert auf dem Design eines Virginals von Demonicus Pisaurensis (1533-1775), ist aber als kleines italienisches Cembalo konzipiert. Der Bausatz ist außergewöhnlich detailliert und fügt sich zusammen zu einem Cembalo, dessen klarer Klang manches größere Instrument übertrifft.

Disposition: 45 Töne

1 x 8', C/E-c'''

kurze untere Oktaven)

Länge: 55" (140 cm)

Breite: 26" (67 cm)

Tiefe: 6 1/2" (16,5 cm)

Wenn Sie unse-

ren neuen

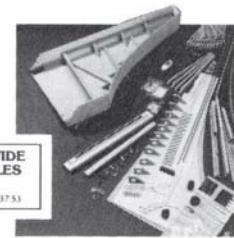
Farbkatalog

wünschen,

senden Sie

bitten £ 2,50

ein. Der Betrag wird Ihnen bei der ersten Bestellung angerechnet.



WORLDWIDE
TELESALES
Bradford
00 44 / 274 / 39 37 53

The Early Music Shop

Hauptausstellungsraum, Verkauf und Versand

28 Sunbridge Road, Bradford,
West Yorkshire. BD1 2AE
Tel.: 00 44 / 274 / 39 37 53

Grundlagen für das Querflötenspiel

Hanns Wurz: *Querflötenkunde*. Verlag Dr. K. Piepenstock, Baden-Baden 1988, 318 S. Großf. gebd. DM 48,-

Die *Querflötenkunde* ist keine Schule, eher ein Handbuch für Lehrer, ein „Beitrag zur Methodik und Didaktik des Querflötenspiels“, wie sie der Autor im Untertitel nennt. Eine Würdigung des beachtlichen Bandes findet bereits im Vorwort von P. L. Graf statt, sie soll hier nicht nochmals zitiert werden. Graf hebt besonders auf den Abschnitt ab, der sich mit der exakten Untersuchung des Blasdrucks befaßt. Sie unterstreicht die wichtige Rolle des Mundinnendrucks, zeigt die Verhältnisse von Strömungsgeschwindigkeit, Schneidentonfrequenz usf., führt somit zu bewußterem Verhalten in der Steuerung von Ansatz und Blasintensität. (Intonationsverhalten wurde nicht gemessen.)

Wurz hat mit unglaublichem Fleiß alle jene Bereiche des Flötenspiels zusammengetragen und untersucht, die in irgendeiner Weise für das Musizieren auf dem Instrument Querflöte von Bedeutung sind, sich aber dabei auf die handwerkliche Seite im weitesten Sinne beschränkt. Künstlerisch-musikalische Aspekte und Musik „an sich“ bleiben ausgeschlossen. Erstes vielleicht in dem Bewußtsein, daß ein schwer objektivierbarer Bereich sich schriftlich fixierbarer Darstellung und erst recht zu Verallgemeinerung fähiger, methodisch

Gespräche mit Flötisten

Gespräche mit Flötisten II, hrsg. von Regula Müller. Salm-Verlag, CH-Bern 1987, 136 S. br. DM 22,60

Ein Klang geht um die Welt – ist es das, was Redels Blick sinnend in die Weite gehen läßt? Wohl kaum, denn die Gegenüberstellung seines Porträts mit Haynes' Reklame ist sicher Zufall. Als Motto aber ... es paßte zu der Broschüre, in der Regula Müller abermals sechs Flötisten in Gesprächen vorstellt: Adorján, Bennett, Rampal, Zoeller und von der älteren Generation Redel und Baker, letzteren leider sehr kurz, was wohl auch den knappen Antworten und dem Understatement des Befragten zuzuschreiben ist. Schade, denn die oft so reichen, vielleicht weil gerade nicht so medienträchtigen, Erfahrungen jener Generation werden nicht so lange mehr zur Verfügung stehen. An Umfang größer sind meist die Discographien der Jüngeren, die man kennt wie im allgemeinen auch ihre Standpunkte. Daß Bennett moderner Musik so pauschal eine Abfuhr erteilt, ist schockierend, doch ehrlich. Ob nicht manch anderer ähnlich denkt, ohne es auszusprechen? Trotzdem – es gibt auch so etwas wie Verantwortung und Aufgabe des Interpreten.

Nikolaus Delius

ARIEL

DIE NEUE BLOCKFLÖTEN-ALTERNATIVE !

* vernünftige Preise

* 2 Jahre vollständige Garantie

* Lieferung über den Fachhandel

Händler in Deutschland wenden sich bitte an:

PLZ 6,7,8,: Magic-Music, Haagweg 11, 7110 Öhringen · Tel. 0 79 41 - 3 40 88

PLZ 1 - 5: AAFAB BV, Ambachtsstr. 15, NL-3861 RH Nijkerk · Tel. 00 31 - 34 94 - 5 66 40

gültiger Aussage eher entzieht, letzteres vielleicht in kluger Beschränkung. Insofern also ein Buch, nicht vergleichbar mit Scheck, dessen Titel (*Die Flöte und ihre Musik*) auf die Musik mit gleichem Gewicht abhebt. Als Ausnahme von dieser Beschränkung mag man einiges im Kapitel „Gestaltung“ ansehen. Hier dominiert zwar auch die technische Seite, aber Musik ist da z.B. unvermeidbar, wo die inzwischen Allgemeingut gewordene Methode des Erlernens freier Verzierungen durch „Entzieren“ praktiziert wird.

Die Schwerpunkte des in fünf Teile gegliederten Bandes liegen auf Instrument, Grundlagen des Spiels, Methodik des Instrumentalunterrichts und Literaturhinweisen, wobei der Bereich der Grundlagen (Haltung, Ansatz, Atmung, Tonbildung, Griffweise etc.) naturgemäß den „Löwenanteil“ beansprucht, wenn auch oft und unvermeidlich eines ins andere greift und Fragen der Vermittlung allgegenwärtig sind. Darin liegt ja auch der Sinn des Buches.

Da es sich nicht um eine Schule handelt, stellt sich die Frage des Aufbaus nicht in gleicher Weise entscheidend wie dort, und das durch Stichworte gut detaillierte Inhaltsverzeichnis läßt denn auch „Quintgriffe“ z.B. unter „Haltung der Hände“ finden, wo man sie nicht so ohne weiteres vermuten mag. Aber auch wenn einem

die im Inhaltsverzeichnis dokumentierte Systematik oder ihre begriffliche Darstellung nicht in allem zusagt, so ist doch leicht erkennbar, daß es so ungefähr nichts gibt, was nicht angesprochen würde.

Sympathisch an der *Querflötenkunde* ist der betont persönliche Standpunkt zu allen Fragen, auch wenn deren Lösungen nicht immer zusagen mögen, wenn ebenso gut begründbare andere denkbar sind. So würde ich den Gebrauch von 3. und 4. Finger rechts in Kombination von fis" und h" genau andersherum empfehlen, im alternativen Gebrauch beider Finger für Fis aber grundsätzlich Wurz beipflichten. Im „Durchkonstruieren“ von Fingersätzen liegt auch immer die Gefahr von Umständlichkeit und Überschätzung, wie z.B. beim Liegenlassen von Fingern. Hier scheint mir ein F-Dur Dreiklang kein gutes Beispiel zu sein (Intonation!). Gut ist, daß (wie schon von Quantz) der technische Ablauf von Artikulation (das „Anstoßen“) richtig dargestellt wird, vielleicht aber noch nicht klar genug. Denn was ist die („nach oben gewölbte“) Spitze genau? Der vorderste Punkt am Rande der Zunge oder der am weitesten vorn liegende Teil des Zungenrückens? Nach allgemeinem Verständnis ist beides denkbar, aber ein Unterschied für die Lage der Zunge, sogar ein wesentlicher. „Nach oben gewölbt“ spricht für den Rand. Auf

diesem Verständnis basiert die Kritik an Frank Michael, dessen Zeichnungen zwar schlecht, dessen Wortbeispiele aber gut sind, um genau das zu vermeiden, was als Klatschen oder Knallen bei der Artikulation immer wieder so viel Mißvergnügen, aber auch falsche Therapien erzeugt (vgl. 187 c!). Auch die Verbindung einer (absolut abwegigen) Haltung des rechten Daumens mit Alexandertechnik ist sicher ein totales Mißverständnis.

Solches trübt aber das Gesamtbild nicht wesentlich, welches sich in seinem praktischen Wert sehr positiv durch eine Fülle von Informationen und Anregungen darstellt, die man nirgendwo sonst so versammelt findet und die diskutiert werden müssen, wo man zu Klarheit gelangen möchte. Als sehr praktisch empfinde ich die absatzweise durchlaufende Numerierung der Unterabschnitte des Textes. Unpraktisch, nein lästig fand ich die aus Ziffern bestehenden Fußnoten zum Verweis auf das Literaturverzeichnis. Konsequent ist das ohnehin nicht, solange das „a.a.O.“ daneben weiterbesteht. Dass die Verlage im Literaturverzeichnis dann auch wieder durch Zahlen „versiegelt“ sind, ist für mich eine Hemmschwelle.

Ganz nebenbei einmal bemerkt der Autor, daß er Notar und Flötist sei, wie lange vor ihm Tromlitz. Ob ihm die gleiche Wirksamkeit beschieden sein wird?

Nikolaus Delius



Aus dem Jahresprogramm 1989

J.H.J. Rottenburgh
Voice-flute (flûte de voix) in d'
a' 405 Hz
a' 415 Hz

J.C. Denner
Bassetblockflöte in f
a' 415 Hz
a' 440 Hz

J. Steenbergen
Altblockflöte in f
a' 415 Hz
a' 412 Hz

Obengenannte Instrumente sind 1989 lieferbar. Für weitere Auskünfte stehen wir Ihnen gerne zur Verfügung und wünschen Ihnen und allen anderen Freunden unseres Hauses ein gutes Neues Jahr.

G.M. KLEMISCH,
THORBECKEGRACHT 26, 8011 VM ZWOLLE, NIEDERLANDE, TEL: +31.38.214637

Quantz dreifach

Johann Joachim Quantz: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Faksimile der Ausgabe Berlin 1752. Mit einer Einführung von B. Kuijken. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1988. BV 241. 354 S., Ln. DM 46,-

Am *Versuch* kommt keiner vorbei, und damit auch keiner daran vorbeikomme, gibt es ihn nun wieder einmal neu. Das erste Faksimile wurde von H. P. Schmitz 1953 als Documentum musicologicum herausgegeben (Leipzig sogar 1952). Es war uns allen gleich wertvoll und willkommen, war doch ein Original selten und deshalb nur der gut gemeinte, aber verstümmelte Schearringsche Nachdruck zur Verfügung. 1983 erschien in Leipzig eine zweite Auflage, nun noch mit Nachwort, Bemerkungen, Ergänzungen und Register von Augsbach versehen, der faksimilierte Hauptteil aber text- und seitengleich, obwohl er jetzt den Erstdruck statt des dritten von 1789 zur Vorlage hatte. (Der einzige Unterschied besteht im Druckfehlervermerk, den die späteren Auflagen nicht brauchten, weil sie korrigiert waren. Nur im Erstdruck kann man daher auch mit Vergnügen lesen „Die wenigen übrigen (Druckfehler) wird die Güte eines geneigten Lesers leicht übersehen.“ Nicht zu vergessen allerdings die Freude an den schöneren Vignetten, die zumindest ein bibliophiles Auge erfreuen, das die Erstausgabe vor sich hat.)

Nun, diese Freude hat es jetzt wieder, und der Benutzer wird auch seine Freude haben an der vorzüglichen Ausstattung, die sich für den sicher eintretenden Dauergebrauch empfiehlt, die ausklappbaren Tafeln eingeschlossen. Dazu ein Preis, der diese Ausgabe dem Verdacht aussetzen könnte, ein Volksbuch werden zu wollen. Das wäre ganz und gar nicht schädlich. Man sollte es dann aber auch oft und genau lesen.

Für eine Einführung hat sich der Verlag der Kompetenz Barthold Kuijkens versichert, wohltuend zu lesen, weil Kuijken es versteht, die relativen und die absoluten Gültigkeiten von vielem, was da geschrieben steht, ins rechte Verhältnis zu bringen. Da ist nichts Neues zu erwarten für die, die auch bisher versucht haben, die Texte im Kontext der dazugehörigen musikalischen Situation zu verstehen, aber es ist gut, wenn manches immer wieder gesagt wird, denn es soll – mit Quantz – „ein für alle mal erinnert werden“. Nikolaus Delius

Über die historische Musikpraxis Vibrato

Greta Moens-Haenen: Das Vibrato in der Musik des Barock. ADEVA, A-Graz 1988. 320 S., Ppbd., DM 150,-

Das *Handbuch zur Aufführungspraxis für Vokalisten und Instrumentalisten* (Untertitel) ist die umfangreiche

Quintessenz einer noch weit umfangreicherer Dissertation der Autorin, zubereitet für den Praktiker von heute, der sich mit der viel diskutierten Frage des Vibratos im meistgespielten Bereich historischer Musik – dem Barock – informieren und überdies vielleicht auch auseinandersetzen möchte (besser: muß). Der Gegenstand fesselt schon allein wegen seiner heute permanenten Aktualität, darüber hinaus aber durch die hier gefundene Darstellung, die in zwei Ebenen – der technischen und der interpretatorischen – geschieht. Vibrato, wohlgerne kein historischer Terminus, wird anhand aller verfügbaren Quellen in all den Erscheinungsformen aufgesucht und untersucht, die von Vibrato ausgehen, dem als Erscheinung Fluktuation und Periodizität eigen sind und das als gewollter Effekt erzeugt wird – mit welchen Mitteln auch immer. Moens-Haenen untersucht die Terminologie und Definition weit exakter als hier dargestellt, auch durch Definition des vibratofreien Klanges, um so zu einem möglichst gesicherten Arbeitsbegriff zu kommen, der die Grundlage der ganzen Untersuchung bildet. Tremulant wird als sinnverwandt angeschlossen.

Es wäre eigentlich nötig, die Schlußfolgerungen vom Ende des Buches vollständig zu zitieren, um die Ergebnisse voll zu würdigen, sie umfaßt aber sieben Seiten. Festzuhalten bleibt, daß die historische Musikpraxis Vibrato (auch Vibrati) als bewußt eingesetzte Verzierung begreift, deren Ausdruckswert affektbezogen zu sehen ist, erst später allmählich auch schon klangbezogen. Das schließt permanente Anwendung aus, häufige jedoch nicht, so wie auch ein Berg nur in ebener Umgebung eine besondere Erscheinung ist.

Der Wert des Buches liegt nicht allein in der nach dem heutigen Stand der Kenntnis umfassendsten Dokumentation zum Thema in einer Art von Aufbereitung, die es zum Studium als Ganzes wie als Nachschlagewerk gleich geeignet macht, sondern auch in der wissenschaftlichen, d.h. objektiven, tendenzfreien Art der Darstellung, die sich nicht scheut, Ungeklärtes auch so zu benennen, und damit einer an der Historie orientierten Praxis mehr hilft als unreflektierte apodiktische Regularien. Es ist selbstverständlich, daß alle Bereiche musikalischer Praxis erfaßt sind, doch durch die vielen Quellen, auf die sich die Arbeit gerade auch aus dem Bereich der Holzbläser stützt, dürfte sie sehr bald ein unentbehrlicher Ratgeber bei der Beschäftigung mit der einschlägigen Musik sein (was nicht heißt, daß die Holzbläser nicht auch die übrigen Kapitel studieren sollten!). Flötisten seien im übrigen noch auf die Überlegungen zur Kombination von Vibrato-Glissando bei Bach aufmerksam gemacht, die die Autorin schon im *Archiv für Musikwissenschaft* (41.3/1984) geäußert hatte, die aber meines Wissens noch keine breitere Dis-

kussion nach sich gezogen haben. (Speziell betroffen: *Sonate A-Dur*, allerdings nicht zweiter, sondern dritter Satz.)

Eine großartige Arbeit, salopp ausgedrückt: ein tolles Buch. Es hätte einen dauergebrauchsfähigen Einband verdient!

Nikolaus Delius

Flute Library

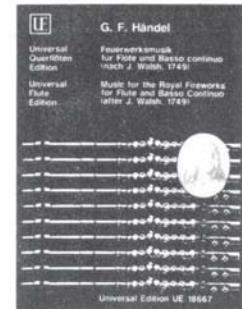
Fritz Demmler: *Johann George Tromlitz (1725-1805). Ein Beitrag zur Entwicklung der Flöte und des Flöten-spiels.* 2. Aufl. NL-Buren: Frits Knuf 1985. (Flute Library No. 121), 153 S., Pb., Hfl. 48.- (Ln. Hfl. 69.-)

Frans Vester und Rien de Reede: *Catalogus van de Nederlandse fluitliteratuur.* NL-Buren: Frits Knuf 1988. (Flute Library No. 12). 294 S., Pb., Hfl. 55.- (Ln. Hfl. 75.-)

1973 erschien als No. 1 der von Frans Vester gegründeten *Flute Library Tromlitz' Ausführlicher Unterricht* ... Seitdem sind in der Reihe konsequent wichtige Schulen und Schriften zur Flöte erschienen, Bausteine einer Handbibliothek zur Methode, Literatur und Entwicklungsgeschichte des Instruments. Es war ein guter Gedanke, die längst vergriffene, aber viel zitierte und deshalb gesuchte Arbeit Demmlers auf diesem Wege wieder greifbar zu machen.

Tromlitz' Bedeutung entsprechen die Schwerpunkte, die Demmler neben der Biographie setzt: Flötenbau und Flötenschule; denn mit dem Namen verbindet sich ein gutes Stück Instrumentenbaugeschichte. Der *Ausführliche und gründliche Unterricht die Flöte zu spielen* ist zwar nicht eine alle musikalischen Bereiche so umfassende Quelle wie Quantz, eine für das Flötenspiel aber um so intensivere nach (und auch gegen) Quantz. Einzig das Werkverzeichnis ist nicht mehr up to date. Hier ist inzwischen manches zu ergänzen bei den überlieferten Werken, einiges zu streichen bei den verschollenen, aber auch darüber hinaus zu korrigieren. Da müssen sicher auch noch Ungereimtheiten zwischen den eigenen Verlautbarungen des Komponisten und den Verlagsanzeigen und das Verhältnis zum bislang bekannten kompositorischen Nachlaß geklärt werden, am besten unter Einbeziehung der Notenbeispiele aus dem *Unterricht*.

Zu verkaufen!
Ott-Orgel, Positiv (1977) I
und
Pedal, 5 Register, mech. Traktur
VB 60.000,- DM
Tel.: 06257 / 3294 · Don. zwischen 16.00-20.00 Uhr



UNIVERSAL QUERFLÖTEN EDITION

Michel Blavet

**DUETTE NACH WERKEN VON
G. F. HÄNDEL**

für 2 Flöten

herausgegeben von Marianne Betz
und Gerhard Braun
Schwierigkeitsgrad 2/3
UE 18664 DM 26,-

NEU

Georg Friedrich Händel **NEU**
FEUERWERKSMUSIK

für Flöte und Basso continuo
herausgegeben von Gerhard Braun
Generalbaßaussetzung von Siegfried
Petrenz
Schwierigkeitsgrad 2/3
UE 18667 DM 22,-

NEU

Georg Friedrich Händel
SONATE E-MOLL HWV 359b
SONATE E-MOLL HWV 379
für Flöte und Basso continuo
herausgegeben von Gerhard Braun
Generalbaßaussetzung von Siegfried
Petrenz
Schwierigkeitsgrad 3
UE 18665 DM 24,-

Wolfgang Amadeus Mozart
VARIATIONEN KV 300e (265)
**ÜBER „AH ! VOUS DIRAI-JE,
MAMAN“**

arrangiert für 2 Flöten
herausgegeben von Peter Kolman
UE 17297 DM 11,-

Johann Baptist Vanhal
DREI LEICHTE SONATEN
für Flöte und Klavier
herausgegeben von A. Imbescheid
UE 16735 DM 14,-

JOURNAL POUR LA FLÛTE

Hector Berlioz

REVERIE ET CAPRICE OP. 8

für Flöte und Klavier
eingerichtet von Hans-Wolfgang
Riedel
UE 18089 DM 10,-

Frederic Chopin

4 VALSES
für Flöte und Klavier
bearbeitet von Peter Kolman
UE 18087 DM 13,-

Georg Friedrich Händel **NEU**
ARIEN AUS OPERN

für Flöte solo bearbeitet von Peter
Prelleur
herausgegeben von Gerhard Braun
UE 18092 DM 12,-

NEU

Georg Friedrich Händel
SONATAS OR CHAMBER AIRES
nach Arien aus der Oper „Tolomeo“
für Flöte und Basso continuo
herausgegeben von Gerhard Braun
Generalbaßaussetzung von Siegfried
Petrenz
Schwierigkeitsgrad 2/3
UE 18095 DM 18,-



Verlangen Sie bitte unsere Kataloge !

**UNIVERSAL
EDITION
WIEN**



Warum ein Katalog niederländischer Flötenliteratur? Weil nur ein möglichst umfassender Überblick die freie Auswahl, z.B. für eine musikalische Praxis ermöglicht, in der Qualität sich zu bewähren hat. So ähnlich lautet die Begründung (unter anderem) der Herausgeber. Es ließe sich aber auch ganz einfach die Gegenfrage stellen: Warum nicht?

Rien de Reede hat in dankenswerter Weise das von Vester begonnene Werk vollendet. Es folgt den Prinzipien des neuen Katalogs der Flötenwerke des 18. Jahrhunderts, sperrt Musik alter Komponisten, auch Matthys', nicht aus, nur weil sie nicht „originale“ Querflötenmusik ist, nennt auch Studienwerke und benutzt zudem jetzt durchweg die RISM-Siglen. Was ist niederländische Flötenliteratur? Auf der (immer schmerzhaften) Suche nach Abgrenzungskriterien ist als Leitlinie die Bedeutung für das niederländische Musikleben gewählt worden, also gelebt, komponiert, gewirkt haben sollte der Autor in den Niederlanden, d.h. Geburt (oder Tod) allein ist noch nicht ein ausreichendes Kriterium. Und so sind Drouet und Schwindel z.B., die wesentliche Wirkungszeiten nicht in den Niederlanden, aber doch lange genug dort gewesen sind, noch aufgenommen, auch der Bergamaske Locatelli, für den ähnliches in entgegengesetztem Sinne gilt, nicht aber Frank Martin, der keine Verbindung zum niederländischen Musikleben besaß, obwohl er länger dort wohnte.

Sehr aufschlußreich ist ein zusätzliches chronologisches Register, das u.a. zeigt, wie rege in den Niederlanden des 20. Jahrhunderts für Flöte komponiert wurde bzw. wird: Die Namensliste der seit 1900 geborenen Komponisten ist länger als die aller ihrer Vorgänger zusammen! Daß die Werkliste von Drouet hier die weitaus umfangreichste und sicher auch die bislang vollständigste seiner Flötenmusik ist, versteht sich. Da gibt es ein Opus 442!

Die Aufmachung des Bandes ist so prächtig, wie man sich für einen Katalog kaum zu wünschen wagt. Bestes Papier (Kunstdruck), gute Bindung und gute Einteilung, großzügig unterstützt durch passende Bilder aus dem Fundus des Gemeente Museums Den Haag, werden sich in der Praxis bewähren.

Nikolaus Delius

Alles endet, was entsteht

Musikerbriefe aus vier Jahrhunderten, hrsg. von Margot Wetzstein. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1987. Lizenzausgabe für B. Schott's Söhne, Mainz. 255 S. 8°, Ln., Best.-Nr. ED 7574, DM 26,-

Es gibt zahlreiche Veröffentlichungen von Briefen und Briefwechseln großer Meister der Kunst, Literatur und Musik, teils als wissenschaftlich-kritische Gesamtausgaben, teils unter ganz bestimmten Aspekten in Anthologien. Die Herausgeberin der vorliegenden Sammlung zitiert als Motto Goethe: „Deshalb sind Briefe so viel wert, weil sie das Unmittelbare des Daseins aufbewahren“ und fährt später fort: „Jede Zeit hat ihre charakteristische Musikerbriefausgabe.“ Wie charakteristisch für unsere Zeit diese Sammlung ist, weiß ich nicht so recht. Aber: „Jede Auswahl ist ein subjektiver Akt des Auswählenden. Die hier vorgelegte Zusammenstellung strebt möglichst hohe Objektivität an. Im Mittelpunkt steht der auf musikalischem Gebiet schöpferische Mensch in seiner ganzen schillernden Persönlichkeit.“ Diese Aussage erfüllt sich in treffender Weise. Aber nicht nur die „schillernde Persönlichkeit“ gewinnt Leben — auch ihre Lebensumstände werden mehr oder weniger erhellt, und gelegentlich blitzt auch etwas vom Charakter eines Briefpartners auf.

Die Herausgeberin schöpft aus veröffentlichten, gedruckten Quellen, die genannt und nachprüfbar sind. Außerdem werden alle Briefe bzw. sonstigen Äußerungen, wo zum Verständnis nötig, behutsam kommentiert. Zitiert werden 25 Komponisten aus dem deutschen Sprachraum von Johann Walter (1526) bis Max Reger (1914), dazu 11 andere Nationen (u.a. Berlioz, Chopin, Paganini). Ein detailliertes Inhaltsverzeichnis läßt, was man sucht, auf Anhieb finden. Es wird ergänzt durch ein Personenregister und ein Verzeichnis der im Text in Kurzform genannten Quellen. Inhalt und die unaufdringliche, gediegene Ausstattung empfehlen den Band allen Musikfreunden, die einen kurzweiligen, aber beileibe nicht oberflächlichen Lesestoff suchen.

Herbert Höntsche

Neues aus dem Centraton-Musikverlag

Rolf Maedel

Bläser-Sextett, für Flöte, Oboe, 2 Klarinetten, Horn und Fagott. Partitur und sechs Stimmen. CTO 06. DM 59,50

Heinz Munkel

Impromptu und Elegie, für Harfe solo. CTO 033. DM 18,00

Norbert Schultze

Larghetto im memoriam matris, für Flöte und Orgel. Kpl. CTK 01. DM 12,00

Auslieferung durch

MOECK Verlag · D-3100 Celle

Neueingänge

Christoph Dütschler: Rondo Molto Allegro. Ein Photo-band. Claves, CH-Thun 1988

Johann Ernst Häuser: Der musikalische Gesellschafter. Bärenreiter Verlag, Kassel 1988

Reinhard Kiefer: Mein blaues Klavier. Deutsche Musikgedichte aus sieben Jahrhunderten. Bärenreiter Verlag, Kassel 1988

Frederick Neumann: Ornamentation and Improvisation in Mozart. Princeton University Press, 3175 Princeton Pike, Lawrenceville, NJ 08648, USA 1986

Boehm-Flöte,

Korpus und Kopfstück aus Ebenholz, Reform-ansatz, sehr gute Ansprache, Baujahr ca. 1940. Hersteller: Müller, Bremen. Generalüberholt, meistbietet zu verkaufen.

Braun · 0711/240932

Walter Salmen: Das Konzert. Eine Kulturgeschichte. Verlag C.H. Beck, München 1988

NOTE N

Zeitschrift für Spielmusik – Jg. 1987

Cesar Marinovici: Volkstänze aus Osteuropa und Asien, für Blockflöten mit Gitarrenbegleitung. ZfS 572/573. DM 6,80

Herbert Nobis: Elegie für Altblockflöte und Gitarre. ZfS 574. DM 4,40

Carlo Farina: Galliarden und Couranten, für vier Blockflöten, hrsg. von Helmut Mönkemeyer. ZfS 575/576. DM 6,80

Zbigniew Guzowski (Hrsg.): Acht polnische Lieder für zwei und drei Sopranblockflöten. ZfS 577. DM 4,40

J. Dunstable/G. Binchois/G. Dufay: Quam pulchra es, für drei Blockflöten, hrsg. von Martin Nitz. ZfS 578/579. DM 6,80

Nicolas Chédeville: Cinquième Pantomime, für Altblockflöte oder ein anderes Melodieinstrument und B.c., hrsg. von Ilse Hechler. ZfS 580. DM 4,40

Henry VIII: Vierstimmige Consorts für Blockflöte oder andere Instrumente, hrsg. von Julien Singer. ZfS 581/582. DM 6,80

Cesar Bresgen: Capriccio Fiorito, für vier Blockflöten. ZfS 583. DM 4,40

Moeck Verlag, Celle

Sortieren wir diesen 56. Jahrgang nach historischen Gesichtspunkten, dann werden die interessanteren Stücke in den Vordergrund gerückt (der Leser möge mir den subjektiven Unterton verzeihen):

Die dreistimmigen (ATT) Chansons und Rondeaux von Dufay, Binchois und Dunstable stammen aus dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts, sie wurden sorgfältig von Martin Nitz herausgegeben. Das Spiel komplexer Rhythmen und starrer Formprinzipien (ABAA/ABAB beim Rondeau) bringt spannende Lebendigkeit in diese spätmittelalterliche Musik.

Die vierstimmigen Vokal- und Instrumentalsätze des Henry VIII. lassen sich auf Blockflöte oder andere geeignete Consortinstrumente umsetzen. Heinrich VIII. spielte als König musikalisch eine führende Rolle im 15./16. Jh., so wie später Friedrich der Große nicht nur politische Führungsqualitäten hatte.

Die Galliarden und Couranten des Carlo Farina wurden zu Beginn des 17. Jh. gedruckt. Er selbst wurde in Mantua geboren und war zur Zeit der Drucklegung Konzertmeister am Kursächsischen Hof zu Dresden. Er selbst wirbt in den Vorworten der fünfbandigen Sammlung damit, daß es sich um „kurzweilige“ Stücke handele, „dergleichen vorhin im Druck nie gesehen worden.“

Das fünfte Werk der Reihe „Les Pantomimes italiennes“ von Nicolas Chédeville trägt den Titel „L’hidropique“. Im Rahmen der italienischen „mascarata“ wurden Spiel, Tanz, Gesang und Pantomime mit einbezogen, deshalb möglicherweise der Hinweis auf die Pantomime. Ilse Hechler gab das Werk für Altblockflöten und B.c. heraus, im 18. Jh. bevorzugte man die Musette als Melodieinstrument in Frankreich.

Die Elegie von Herbert Nobis entstand 1984 für Altblockflöte und Gitarre. Das einsätzige Werk ist kon-

ventionell notiert. Mit Marinovicis Volkstänzen, Cesar Bresgens Capriccio Fiorito und den acht polnischen Liedern, die Zbigniew Guzowski herausgegeben hat, bleibt der Moeck-Verlag einer großen Zahl Abonnenten treu, die den neuen Aufbruch der Blockflöte in den 30er Jahren (da wurde ja auch die ZfS gegründet) mit erlebt und geprägt haben.

Ekkehard Mascher

Entfernte Ähnlichkeit mit Bachschen Originaltexten

Job. Seb. Bach: Zwölf Choräle, für Sopranblfl. und Org. od. Cemb./Klav., bearb. v. Manfred Harras. Bärenreiter Verlag, Kassel 1988. BA 8088. DM 9,50

Bearbeitungen älterer Literatur sind heute in dem Maße verpönt, wie sie bis in unser Jahrhundert hinein üblich und durchaus beliebt waren. Kein Komponist – einschließlich Franz Liszt – nimmt auch in diesem Zusammenhang eine herausragendere Position ein als Johann Sebastian Bach, dessen eigene Einrichtungen heute wieder hohes Ansehen genießen und zu dessen Bearbeitern eine Reihe wohlklingender Namen, angefangen von seinen Söhnen Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel bis – um ein Beispiel aus jüngster Zeit zu nennen – Mauricio Kagel, zählt. Und dennoch sind es vornehmlich die Werke J.S. Bachs, durch die Arrangements in unserer „Urtext-Zeit“ zunehmend in Verruf gerieten. Dabei ist gegen Bearbeitungen, wurden sie als solche gekennzeichnet, nicht einmal vom philologischen Standpunkt etwas einzuwenden, wird doch dort im Unterschied zu manchen Rekonstruktionen und Editionen ein Spiel mit offenen Karten geführt, das der Bearbeiter selbst zu verantworten hat, und dem Hörer wie Interpreten von vornherein die Illusion einer Urtext-Ausgabe genommen. Will man sich freilich der zwielichtigen Aura von Einrichtungen des späten 19. Jahrhunderts entziehen, so scheint es heute unverzichtbar, bei einer veröffentlichten Bearbeitung Umfang und Methode der Arbeit des Arrangeurs – wenn schon nicht detailliert, so wenigstens in großen Zügen – anzugeben.

Manfred Harras' Bearbeitung von zwölf „Bach-Chorälen“ aus Kantaten und der von C.P.E. Bach und J.P. Kirnberger edierten Sammlung von *Johann Sebastian Bachs vierstimmige[n] Choralgesänge[n]* (1765 bzw. 1784–87) geht ein knappes Vorwort voraus, in dem vorwiegend die praktische Verwendung seiner Einrichtungen angesprochen wird. Weiterhin meint der Autor lediglich, „die harmonische Struktur des Satzes [sei] beibehalten worden, die Stimmführung wurde an einigen Stellen geändert“. Wenn nun die Stimmführung der von Bach ausgearbeiteten vierstimmigen Choral-

sätze nur „an einigen Stellen geändert“ wurde, wie erklärt es sich dann, daß den von Harras herausgegebenen Bearbeitungen im allgemeinen eine auf Oberstimme und Tasteninstrument verteilte reale Fünfstimmigkeit zugrunde liegt? Und wenn die „Struktur des Satzes“ der Vorlagen „beibehalten“ wurde, weshalb wird dann Ernst R. Barthel als Verfasser einer „Continuo Aussetzung“ genannt? Zieht man einmal die Partitur der entsprechenden Kantaten in der Bach-Gesellschaft-Ausgabe oder der Neuen Bach-Ausgabe und die Choralgesänge im Erstdruck heran, Vorlagen, über die Harras ebenfalls keine Auskunft gibt, so fällt folgendes auf: Harras' Bearbeitungen zeigen nur entfernt Ähnlichkeit mit den Bachschen Originaltexten. Er verändert – meist ohne erkennbaren Grund – den Rhythmus in allen Stimmen, die Balkensetzung sowie gelegentlich die Harmonien, so daß in einem Fall (Nr. 5, Takt 9/10) sogar unverdeckte Quintparallelen zwischen Melodie und Baß entstehen. Andererseits streicht er ersatzlos die originalen Bögen und fügt eigene hinzu, die jedoch nicht näher bezeichnet werden. Schließlich fallen im Baß verschiedene Noten fort, ohne daß einzusehen wäre, welche Motive ihn dazu bewogen. Harras gibt an, es seien „in unsere Ausgabe solche Sätze aufgenommen worden, die in heutigen Kirchengesangbüchern stehen (jeweils in der Tonart des Gesangbuches), so daß sich die Sammlung zum Musizieren im Gottesdienst anbietet“. Dieses Verfahren klingt einleuchtend, vermag jedoch nicht jegliche Schwierigkeiten aus dem Wege zu räumen, da die deutschsprachigen Kirchengesangbücher je nach Region und Konfession noch immer verschiedene Tonarten für ein- und dasselbe Gemeindelied überliefern! Daß bei Transpositionen die Oktavlagen gelegentlich zu verändern sind, versteht sich von selbst. Zu fragen ist allerdings, ob dabei in jedem Fall glückliche Lösungen erreicht wurden (vgl. Nr. 5, Takt 13 f.).

Ob bewußt oder unbewußt, Barthel hat mit seinen Generalbausaetzungen – und als solche müssen seine Beiträge zu dieser Edition tatsächlich bezeichnet werden – schöne Sätze geschaffen, die durch ihre hohe Lage und Stimmführung an die mitteldeutsche Praxis der Bachzeit erinnern. Einziger Schönheitsfehler: Führt man diese Aussetzungen vornehmlich auf einer Orgel, wie Harras vorschlägt, und nicht auf einem Cembalo/Klavier aus, so dürften selbst bei einer Wiedergabe mit Sopranblockflöte (von der empfohlenen Darbietung mit einer Tenorblockflöte ganz zu schweigen) erhebliche Balance-Probleme auftreten, da die höchste Stimme der rechten Hand gewöhnlich wenigstens eine Quint oder gar eine Oktav über der Melodie liegt. Dem läßt sich wohl nur dadurch abhelfen, daß die Orgel generell in ihren Schwellkästen verbannt wird. Wenn

nun aber Barthel die Generalbaßaussetzung vornahm, welche Arbeit hat dann Harras als Bearbeiter geleistet? Erstreckt sie sich darauf, daß er eine mehr oder weniger vom Original abweichende Abschrift von Melodie- und Baßstimme anfertigte (letztere stellt übrigens den eigentlichen Beitrag Bachs zu diesen „Bach-Chorälen“ dar)? Ober besteht sein Beitrag als Bearbeiter darin, bis auf eine merkwürdige Ausnahme alle Fermaten zu eliminieren, so daß sich die Melodien von ihrem Anfang bis zum Ende quasi ohne Punkt und Komma fortsetzen?

Auch wenn Harras' Ausgabe für die Gottesdienst- und Hausmusikpraxis eine willkommene Bereicherung darstellen kann und will, was sich schon durch den einfachen Schwierigkeitsgrad der Melodien ergibt, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, hier werde auf Kosten ahnungsloser Laien (und an solche richten sich diese Bearbeitungen) mit Hilfe J.S. Bachs und vermittels billiger Methoden der Blick starr auf den Kommerz gerichtet.

Siegbert Rampe

Für zwei Blockflöten

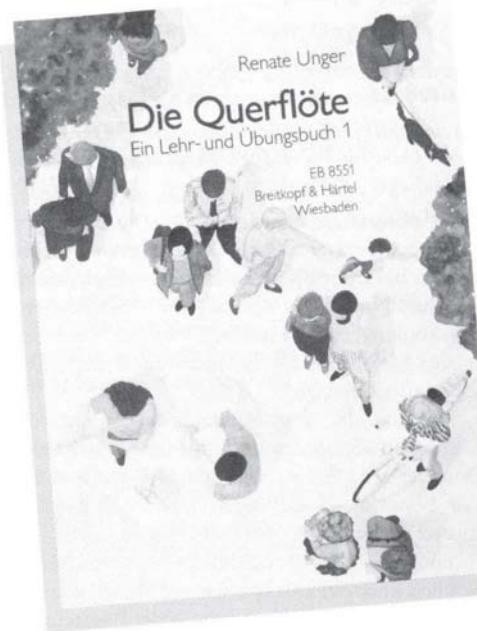
Georg Philipp Telemann: 6 Sonaten im Kanon op. 5, für 2 Altblockflöten, hrsg. von Friedrich Gerlach. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven. N 2029. DM 14,-

Gottfried Finger: Zwei Triosonaten op. 6/2 und 6, g-Moll und c-Moll, für 2 Altblockflöten und B.c., hrsg. von Hugo Ruf. Noetzel Verlag, Wilhelmshaven. N 3568. DM 22,-

Die bereits in mehreren Ausgaben vorliegenden, hinlänglich bekannten *Sonaten im Kanon op. 5* von G. Ph. Telemann sind in einer neuen Ausgabe für zwei Altblockflöten erschienen. Im Gegensatz zu den älteren Editionen sind die Duette nicht einstimmig, als Kanones, sondern in Form einer Spielpartitur notiert. Der Herausgeber wählt bei der Transposition für die Blockflöte, wie schon andere vor ihm, bei den Dur-Duetten die Transposition um eine kleine Terz, bei den Moll-Duetten, zur Vermeidung der Tonarten f-Moll und b-Moll, die Transposition um eine Quarte (Nr. 2, 4 und 6 stehen in c-Moll, g-Moll und d-Moll). Obwohl im Vorwort sowohl der Pariser Druck (1738) als auch der spätere Londoner Druck (1745) der Sonaten angeführt werden, wird die exakte Vorlage leider nicht benannt, was bei der Unterschiedlichkeit der beiden Drucke (die Telemann-Gesamtausgabe bezieht sich auf den Pariser Erstdruck) jedoch interessant wäre.

Bei den beiden Triosonaten von G. Finger handelt es sich um schöne, spielerische Trios mittleren Schwierigkeitsgrades. Beide Sonaten – fünf- und dreisäzige – bieten eine Mischung aus langsamem Sätzen mit italien-

soeben erschienen



Renate Unger

Die Querflöte

Ein Lehr- und Übungsbuch
Band 1 EB 8551 DM 32,-

– mit einem übersichtlich gestalteten, ausführlichen Text- und Abbildungsteil

– mit einem überzeugend abgestuften Notenteil, der technische Anforderungen und musikalische Gestaltung gleichermaßen berücksichtigt



Breitkopf & Härtel
Wiesbaden

nisch bis galantem Tonfall und strengeren, kontrapunktisch-barocken schnellen Sätzen. Vielleicht entstand op. 6, das aus 12 Triosonaten für zwei Altblockflöten besteht, noch in England, wo sich der aus Mähren stammende Finger bis ca. 1702 aufhielt. Die in Amsterdam verlegten Sonaten erschienen im Jahr 1703.

Marianne Betz

Neuausgabe

Johann Joachim Quantz: *Triosonate C-Dur für Blockflöte, Querflöte und B.c.*, hrsg. von Walter Birke. Neuauflage. Bärenreiter Verlag, Kassel. HM 60. DM 16,—

Erfreulicherweise wurde für die Neuauflage des hingänglich bekannten Stücks die alte Kalligraphie durch ein neues Notenbild (Notaset) ersetzt. Dieser seit Jahren konkurrenzlose Bestseller hat es verdient, im „neuen Kleid“ des Hortus Musicus und nun viel besser lesbar zu erscheinen.

Den mit der alten Ausgabe vertrauten Flötisten drängt sich aber sicher die Frage auf: Was ist mit den Druckfehlern? Sie wurden zum Teil verbessert, zum Teil belassen — und durch mindestens zwei neue ergänzt (Partitur, 1. Satz, T. 31, Fl.trav.; Stimme Fl.trav., 1. Satz, T. 3). Glücklicherweise sind sie offensichtlich und leicht zu korrigieren. Beibehalten wurde z.B. im 3. Satz in der B.c.-Stimme der Bogen unter der 1. Klammer. Sicher steht der Bogen in der Quelle, aber es ist kein Legato-Bogen wie in der Neuausgabe, sondern die 1. Klammer. Jedem, der gewohnt ist, aus Faksimiles zu spielen, ist diese Notation vertraut.

Nachdem es seit 1984 ein Thematisches Verzeichnis der Werke von J.J. Quantz gibt, hätte man sich über die Angabe der Nummer auf dem Titelblatt gefreut: QV 2:2.

Wie das schlechte Notenbild und die Druckfehler der alten Ausgabe werden aber auch die Schönheitsfehler der neuen Auflage an der Bedeutung und der Verbreitung dieses Stücks nichts ändern.

Peter Thalheimer

Vivaldi-Arrangement

Antonio Vivaldi: *Konzert C-Dur, für Blockflötenquartett arrangiert von Bertho Driever*. Moeck Verlag, Celle 1986. Ed. Nr. 2801. Partitur mit 4 Stimmen. DM 24,80

Bei diesem Werk handelt es sich um eine Bearbeitung von op. 44/11 (Originalbesetzung: Flautino, Streichorchester und Basso Continuo) für Blockflötenquartett. Bertho Driever hat hier die Möglichkeit

geschaffen, dem geschulten „Normalverbraucher“ ein wichtiges Werk der Barockzeit nahezubringen, ohne daß ein Orchester benötigt wird.

Zum echten Quartettsatz wird dieses Vivaldi-Konzert durch die Verteilung der Soloanteile auf alle vier Stimmen. Es handelt sich also nicht um ein Stück für Soloblockflöte und drei Begleitinstrumente, sondern um gleichberechtigte Instrumentalstimmen.

Im Vorwort schreibt Driever: „Weil die Spieler in diesem Werk quasi ein Orchester bilden, oder weil ein Solist über das Orchester hinaus hörbar sein muß, sollte man versuchen, durch Klang und Artikulation große Deutlichkeit und kraftvolles Spiel zu erzielen, aber ohne daß die Schwungkraft und Leichtigkeit der Musik verlorengehen.“

Das Arrangement möchte ich sehr empfehlen und Mut machen zu weiteren Publikationen dieser Art.

Ekkehard Mascher

Neues für Czakan

Anton Heberle: *Sonate (1808) für Sopranblockflöte solo*, hrsg. von Hugo Reyne. Moeck Verlag, Celle. Ed. Nr. 1119. DM 14,50

Im Jahre 1969 erschien mit Heberles *Sonate brillante* das erste Czakan-Stück in einer Neuausgabe. Nach zehnjähriger Pause folgten die *Variationen* von Lorenz (Ed. Moeck Nr. 2518), jetzt innerhalb von kurzer Zeit die *Divertimenti* von E. Krähmer (*Sweet Pipes*, Auslieferung Hansen, Frankfurt/M.), das *Concerto* von Heberle (Hansen) und die vorliegende *Sonate*. Ist das schon eine Tendenz, etwa das Bedürfnis der Blockflötisten nach einem anderen Stilbereich, oder einfach die Folge des Ausverkaufs geeigneter Barockmusik? Wie dem auch sei, den Blockflötisten kann die Beschäftigung mit diesem Stil nicht schaden. Die Czakan-Musik könnte vielmehr der Anlaß werden, sich mit der Aufführungspraxis der klassisch-romantischen Epoche zu beschäftigen.

Wenn man es so genau nimmt und die Czakan-Stücke nicht nur als Gelegenheit zur Demonstration virtuoser Blockflötentechnik benutzt, dann stellt sich natürlich die Frage nach dem zu verwendenden Instrument. Mit dem Klang der heute gebauten Renaissance- und Barockblockflöten hat der des Czakan jedenfalls wenig gemeinsam. Er klingt viel schlanker und sanfter, vergleichbar mit den größeren englischen Flageoletten. Soll man auf eine Wiederbelebung auf breiterer Basis hoffen? Bis jetzt ist davon nichts zu spüren: Der einzige Blockflötenbauer, der meines Wissens einen Czakan im Programm hat, erhielt bis jetzt nur eine Bestellung.

Zum Stück selbst: Es ist spieltechnisch (und kompositorisch) einfacher als die *Sonate brillante*, im Stil

weniger „romantisch“, dafür „klassischer“ als diese. Deshalb könnte die Sonate von 1808 ein Stück zum Einstieg in die Czakan-Musik werden. Die Neuausgabe enthält ein vollständiges Faksimile des Erstdrucks, eigentlich hoherfreudlich, wäre es nicht so winzig klein ausfallen, daß man zu dem im Vorwort empfohlenen Vergleich eine Lupe braucht. Dieser lohnt sich aber trotzdem, denn man fördert dabei mindestens drei Druckfehler zutage (1. Satz, T. 58, 61, 76).

Apropos Vorwort: Das, was es an Wichtigem und Richtigem enthält, hätte sich sicher (zusammen mit dem, was fehlt) viel kürzer sagen lassen. Jedenfalls leidet das Heft unter dem Mißverhältnis von 5 Seiten Vorwort zu 8 Seiten Notentext. Natürlich mußte sich das auch auf den Preis auswirken.

Den Nicht-Blockflötisten zum Trost: Glücklicherweise besteht bis jetzt keine Gefahr, daß das im Vorwort als „moderne Blockflöte“ abgebildete Gerät tatsächlich in Mode kommt. Dann schon lieber eine Renaissance des Czakans!

Peter Thalheimer

Trios für drei Flöten

Johann Wilhelm Gabrielski: *Trio op. 10 Nr. 1, für 3 Fl.*, hrsg. von H. Eppel. Zimmermann Verlag, Frankfurt/M. ZM 2559. DM 15,-

Pip van Steen: *Right Side Up und Windkracht 6, für 3 Fl.* Broekmans & Van Poppel, NL-Amsterdam. Ed. 1549 (Ausl.: Zimmermann Verlag, Frankfurt/M.). DM 19,-

Johann Wilhelm Gabrielski teilt mit so vielen seiner Zeitgenossen das Schicksal, zu Lebzeiten bekannt und berühmt, heute aber beinahe vollständig vergessen zu sein. Als der „Beethoven der Flöte“ wurde er gar bezeichnet, „wild, einzigartig, originell...“. Die Ausgabe seines *Trios op. 10 Nr. 1* bei Zimmermann ist daher in zweierlei Hinsicht zu begrüßen. Einerseits ist sie editorisch sorgfältig gemacht, das Notenbild der Stimmen ist klar und übersichtlich. Bögen oder Vortragsbezeichnungen, die der Herausgeber vereinheitlichend ergänzt hat (gegenüber welcher Vorlage?), sind als solche gekennzeichnet, und auch die Wendestellen sind geschickt plaziert. Andererseits stellt diese Bereicherung des nicht eben umfangreichen Repertoires für drei Flöten insofern einen erfreulichen Zugewinn dar, als sich das Stück wohlthuend vom klassischen Kleinmeister-Einerlei abhebt. Wenngleich auch der Vergleich mit Beethoven aus verschiedenen Gründen nicht ganz zutreffend sein dürfte, so handelt es sich bei Gabrielskis Trio doch zumindest um eine Komposition mit originalen Ideen, die bei aller Wendigkeit des melodischen



**Stadt Uelzen
in der Lüneburger Heide**

5. Intern. Kuhlau-Wettbewerb für Flötisten

– Kammermusik mit mind. einer Flöte –

6. – 10. November 1989

Der Wettbewerb findet für folgende Instrumente statt: Flöte solo; zwei, drei oder 4 Flöten; eine oder zwei Flöten mit Klavier

Preis: 20.000,- DM

Internationale Jury:

Peter-Lukas Graf, Schweiz (Vorsitzender)

Gaby Pas-van Riet, Belgien

Roswitha Staegge, Saarbrücken

Eberhard Grünenthal, DDR

Richard Müller-Dombois, Detmold

David Wilde, Großbritannien

Trevor Wye, Großbritannien

Anfragen:

5. Intern. Kuhlau-Wettbewerb für Flötisten

zu Hd. Herrn Mentasti

Postfach 680 · D-3110 Uelzen 1

Tel.: 0581 / 800 - 227

und harmonischen Verlaufs durchaus anspruchsvolle Musik ergeben.

Bedauerlicher Mangel dieser sonst so überzeugenden Veröffentlichung: Die Ausgabe enthält lediglich einen Satz Stimmen, auf eine Partitur wurde verzichtet. Trotz deutlicher Taktzählung in allen Stimmen erschwert deren Fehlen den Musikern die Orientierung in der Probenphase und macht beim reinen Lesen einen Überblick über das komplette Werk nahezu unmöglich.

Dafür verzichtet Pip van Steens *Right Side Up* auf eine separate Ausgabe von Stimmen; die drei Flötisten spielen aus nur einer Partitur. Das ist sicherlich aus rein räumlichen Gründen während der Proben ebenfalls nicht ganz ideal, macht aber letztlich doch mehr Spaß -, und darum scheint es bei diesen elf kleinen Stücken auch vornehmlich zu gehen. Überschriften wie „Proof of the Pudding“ oder „Switch off the Birds, please“ wecken bereits Assoziationen, die eine „ernsthafte“ Ausführung der Stücke wohl von vornherein vereiteln. In unterschiedlichem Schwierigkeitsgrad sind die Stücke meist nach dem Schema 2+1 angelegt, indem zwei Stimmen eine Basis bilden, auf der die dritte Stimme dann eine melodische Linie entfaltet. Avantgaristische Neuheiten werden dabei vermieden, was

NEU**VIER FLÖTEN**

ZM 2737	Shekov, I.	Introduktion und Rondo	DM 9,-
---------	------------	------------------------	--------

FLÖTEN UND KLAVIER

ZM 2589	Boehm, Th.	op. 4 <i>Nel cor piu non mi sento</i> (Eppel)	DM 12,-
ZM 2557	Briccialdi, G.	op. 106 <i>Rigoletto-Fantasie</i> (Eppel)	DM 13,-
ZM 2711	Westenberger, G.	Fantasia Secunda	DM 13,-

FLÖTEN UND GITARRE

ZM 2595	Giuliani, M.	op. 25 <i>Duo concertant</i> (Graf/Ragossnig)	DM 20,-
---------	--------------	---	---------

ZWEI OBOEN UND ENGLISCH HORN

ZM 1872	Walter, F.	Episoden – Drei Stücke	DM 13,50
---------	------------	------------------------	----------

ZUM 200. TODESTAG: KAMMERMUSIK VON CARL PHILIPP EMANUEL BACH

ZM 2726	Bach, C. Ph. E.	12 kleine Stücke (Wq 81) für zwei Flöten (Violinen) und Generalbaß (Klavier oder Cembalo mit Violoncello ad lib.) (Walther)	DM 16,-
---------	-----------------	--	---------

ZIMMERMANN · FRANKFURT

überraschende Wendungen freilich nicht ausschließt. Eine „Three-Part-Pretension“ (mit der auch für Nicht-Niederländer verständlichen Überschrift „Jonge fluitsten.....het concertpodium“) bringt am Schluß drei auch spieltechnisch anspruchsvollere Stücke. — Ausgesprochen originell und für junge Flötisten bestens geeignet.

Robert Vogel

Zukunfts-musik für Querflötenquartett

Isang Yun: Quartett für Flöten. Bote & Bock, Berlin/Wiesbaden, B & B 23185. Partitur mit einer Spielpartitur DM 48,-; 3 weitere Spielpartituren DM 24,-

Die Reihe seiner bedeutenden Flötenkompositionen hat Isang Yun 1986 um dieses Quartett erweitert. Die professionellen Flötensembles werden es sicher bald zu einem Zentrum in ihrem Repertoire machen, einer weiteren Verbreitung steht jedoch zur Zeit noch die Besetzung des 1. Satzes entgegen: Welches Ensemble, welche Ausbildungsstätte besitzt schon 2 Alt- und 2 Baßflöten? Aber eben mit diesem Instrumentarium (neben 2 Piccolos und 4 großen Flöten) erzielt Yun faszinierende Klänge. Ein Stück, das (zusammen mit wenigen anderen) eine Entwicklung zum eigenständi-

gen Klang des Boehmflötenquartetts zeigt. Sie führt weg von Kuhlau und erobert Neuland. — Dauer: 14 Minuten, Schwierigkeitsgrad: sehr schwer.

Peter Thalheimer

Flöte und andere Instrumente

Joseph Bodin de Boismortier: Sonate D-Dur op. 37/3, für Querfl. (Ob., Vl.), Gambe (Fag., Vc.) und B.c., hrsg. von H. Ruf. Bärenreiter, Kassel. Hortus Musicus 241. DM 16,-

Ludwig van Beethoven: Adagio, für Fl. und Klav., arr. von Th. Böhm. UE 18 091. DM 11,-

Béla Bartók: Rumänische Volkstänze, für Fl. und Git., bearb. von A. Levering. UE 18 661. DM 12,-

Norma Beecroft: Tre pezzi brevi, für Fl. und Klav. (Hf., Git.). UE 18 031. DM 16,-

Universal Edition, A-Wien

Henk Badings: Sonate, für Fl. und Git., Gitarrefingersatz von D. Hensley. Schott Verlag, Mainz. FTR 135. DM 14,-

Chronologisch angeordnet erscheint zuerst die Sonate op. 37,3 in D-Dur von Joseph Bodin de Bois-

mortier, ein erfreuliches Beispiel einer Sonata da camera (schnell - langsam - schnell) des französischen Bach-Zeitgenossen. Erfreulich auch die Ausgabe mit allem erforderlichen Material, informativem Vorwort, gut ausgesetztem, angenehm spielbarem Generalbaß ohne „solistische“ Ambitionen –, der Name Hugo Ruf bürgt für solide Qualität und sicheres Stilgefühl.

Ans Ende des 18. Jahrhunderts bzw. in die Mitte des 19. führt die von Theobald Böhm besorgte Bearbeitung des *Adagio* aus Beethovens *Klavierkonzert C-Dur op. 15*. Auch hier ist das Vorwort (Gerhard Braun) lesenswert und sinnvoll. Man darf nicht vergessen, daß Bearbeitungen aller Art im 19. Jh. gang und gäbe waren – es gab ja keine „Tonträger“ –, außerdem ist ja die Wiener Klassik nicht gerade reich an Flötenliteratur. Die Freiheiten, die Gerhard Braun erwähnt, gingen nicht allzu weit. Der Klavierauszug folgt aufmerksam dem Klangverlauf der Partitur (mir fiel nur im Takt 89 eine unnötige Abweichung, eigentlich harmonische Abschwächung des Originals auf). Probleme liegen allenfalls darin, daß Böhm der Flöte einfach die klingende Oberstimme gibt und reizvolle Möglichkeiten des Wechselspiels zwischen Soloklavier und Orchesterinstrumenten nicht ausnutzt, obgleich das hin und wieder gut machbar gewesen wäre. Auch wird dem Flötisten (mit einer Ausnahme) nicht zugetraut, mit freien schnellen Figuren fertig zu werden, die bei Beethoven in Kleinstichnoten wiedergegeben sind. Böhm notiert seine Versionen, die manchmal dem Tonumfang der Flöte angepaßt werden müßten, genau rhythmisch aus. Die Transposition des As-Dur-Stückes nach C-Dur ist sicherlich für die Flöte sinnvoll.

Noch eine Bearbeitung einer kleinen Reihe von Stücken, die längst zu einem „Renner“ geworden sind: Die *Rumänischen Volkstänze* von Béla Bartók liegen jetzt für Flöte und Gitarre in der „Querflöten Edition“ vor. Bartók hätte sicher nichts gegen diese Bearbeitung seiner für Klavier allein komponierten Tänze nach rumänischen Volksmelodien gehabt, hatte er doch auch die Klavier-Violine-Bearbeitung autorisiert. Auch wird die Flöte-Gitarre-Kombination sicher gut klingen. Verwundert hat mich nur eines – die Nr. 4 kommt in der Originalversion nur einmal in A; die Klavier-Violine-Version bringt (offenbar mit Bartóks Erlaubnis) zwei

Strophen, die erste in C, die zweite, eine große Sext höher, im zu C mediantischen A – eine wirkungsvolle Gegenüberstellung. Levering bringt die erste Strophe in Cis, die zweite in A. Auch dieser Schritt fällt unter das Kennzeichen Mediantik, ist aber weit weniger schlängend als der Wechsel der Violine. – Warum eigentlich nicht zweimal in der gleichen Tonart (A) und dann die zweite Strophe eine Oktave höher? Die Frage muß offen bleiben. Die Übertragung der Klavierbegleitungsakkorde auf die Gitarre ist vorbildlich.

Bei Schott – Il flauto traverso – ist 1988 eine späte (1983) *Sonate* für Flöte und Gitarre des 1987 verstorbenen Henk Badings herausgekommen, ein anspruchsvolles großes Stück (14 Minuten), 4 Sätze: „Capriccio“, „Cadenza“, „Notturno“, „Ronde giocoso“. – Als Nichtflötist und Nichtgitarrist kann ich über Charakter und Schwierigkeit der beiden vorliegenden Solostimmen nicht viel Authentisches aussagen; über das Zusammenwirken der beiden Instrumente kann ich nur Vermutungen anstellen. Warum? – Der Verlag liefert keine Partitur, also nicht unter der Flötenstimme in Kleinstich die Gitarrenstimme, nicht über der Gitarrenstimme in Kleinstich die Flötenstimme. Für jemanden, der Klavier spielt und gern Kammermusik macht, ist diese Praxis schwer verständlich, und es muß nach dem Grund (Tradition? Aufwand?) gefragt werden. – Das Stück scheint – auf eine sehr freie und komplexe Art – tonal orientiert zu sein und bietet beiden Instrumenten interessante Partien. Ich würde es gern hören. Freundlicheres kann über die Ausgabe der *Tre pezzi brevi per Flauto e Pianoforte (Arpa, Chitarra)* von Norma Beecroft gesagt werden; sie bietet gleich drei Partituren, Flöte/Klavier, Flöte/Harfe, Flöte/Gitarre an und vermerkt dabei, daß der Flötenpart in allen drei Kombinationen der gleiche ist. Robert Aitkens einfühlsames Vorwort sollte gelesen werden. Es weist auf Einflüsse der Weber-Rezeption bei Norma Beecroft (geb. 1934) hin. Darauf beruht sicherlich die Kompositionswahl für ganz kurze Stücke zwischen 1 und 2 Minuten Dauer, auch wohl das besonders im ersten Stück dicht verflochtene Zusammenspiel der beiden jeweils ganz individuell geführten Instrumente. Neue Spielpraktiken sowohl für die Flöte wie auch für Klavier (Spiel in den Saiten u.a.), Flageolettwirkungen bei der Gitarre und anderes mehr entspricht der Musica viva-Szene der 50er und 60er Jahre. Man glaubt manchmal, so etwas wie bestimmte Konstellationen von Tönen (vgl. Schönbergs „Grundgestalten“) mehrfach wiederzufinden; es scheint aber Täuschung zu sein; wahrscheinlich ist es nur ein jeweils ähnlicher Gestus der Musik, der den Eindruck hervorruft. Die Stücke sind nicht nur instrumentaltechnisch schwer, sondern, vor allem Nr. 1, auch im Zusammenspiel sehr subtil verzahnt und erfordern

2. Intensivkurs Blockflöte vom 28.3. – 2.4.1989
in Fleckl / Warmensteinach
Leitung: Frank Vincenz
Information:
Frank Vincenz · Dorfstr. 13 · 2061 Sierksrade
Tel.: 0 45 01 / 389

sicher viele Proben. Die fast ausschließlich italienische Beschriftung wird aus dem Vorwort verständlich (aber nicht übersetzt).

Heino Schwarting

Für Anfänger gedacht

Philippe Rougerons: *Deux Pièces en Duo*, für 2 Fl. Billaudot, F-Paris. G 3746 B. FF 17,20

Philippe Rougerons' *Deux Pièces en Duo* erschienen bei Billaudot, Paris, im Rahmen einer Editionsreihe mit Musik von und für Musikschulen und Konservatorien; der didaktische Anspruch steht daher hinter dem musikalischen kaum zurück. Die zwei kleinen Stückchen bewegen sich jedoch nicht nur hinsichtlich der spieltchnischen Anforderungen an die beiden Flötisten auf elementarem Niveau. Die „Fuguette“ zu Beginn ist auch kompositorisch äußerst simpel gehalten und unter Anwendung eines musikalischen Kochbuchverfahrens (Man nehme...) offenbar recht schematisch zusammengekleistert worden. Das zweite Stück, „Spiel“, ist ähnlich durchsichtig gearbeitet, ständige Wechselnoten in einer Stimme liefern einen harmonischen Untergrund, über dem sich motivische Bruchstücke einer nicht ganz ausgereiften Melodie erheben – muß Musik für Kinder

(sie stellen ja die Masse der instrumentalen Anfänger dar) immer auch gleich kindisch gemacht sein?

Allerdings bietet das einwandfreie Notenmaterial auch Gelegenheit zu echtem Zusammenspiel: Beiden Spielern steht nämlich nur ein Notenexemplar zur Verfügung, und die erzwungene räumliche Nähe fördert vor allem das bewußte Hören der Gegenstimme, wobei sich dann die einfache Anlage der Komposition als ein Vorteil darstellt.

Ausgesprochen ärgerlich ist allerdings die Tatsache, daß zwei der vier Notenseiten als loses Blatt in der Mitte eingelegt sind. Zwar muß so nicht während des Stückes geblättert werden, die praktische Handhabung der „fliegenden Blätter“ wird durch die Papierersparnis allerdings nicht gerade vereinfacht. Robert Vogel

Flötenmusik mit Begleitung

French Baroque Pieces for Flute and Keyboard mit Werken von François Couperin, Louis de Caix d'Hervelois und Jean Marie Leclair, hrsg. von Frans Vester.

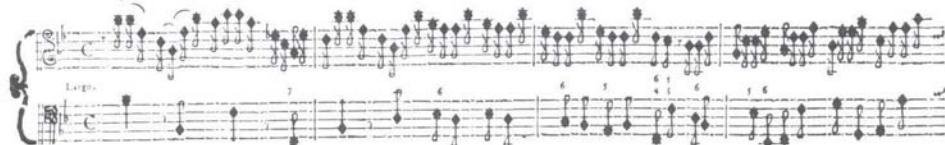
UE 17658 L. DM 42,-

Jonathan Fe Bland: *Three Miniatures*, für Flöte und Klavier. UE 18430 L. DM 19,-

Universal Edition, A-Wien.

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) 26081

Yuji Takahashi: Ji(T), für Flöte und Klavier. SJ 1039. DM 13,—

W. A. Mozart: Eine kleine Nachtmusik KV 525, für Querflöte und Klavier, hrsg. von Charles Peter Lynch. Ed. 12273. DM 12,—

Schott Verlag, Mainz.

Ludwig van Beethoven: Serenade D-Dur op. 41, für Flöte und Klavier, hrsg. von Kurt Walther (Urtext). Zimmermann Verlag, Frankfurt/M. ZM 2536. DM 22,—

Sicher ist *French Baroque Pieces for Flute and Keyboard* eine der letzten Ausgaben des unvergessenen Frans Vester, versehen mit einem Vorwort, das alles Wissenswerte enthält über Quellen, Komponisten, Besetzungsmöglichkeiten und zusätzliche Studienliteratur. Der Band erscheint in der Reihe *Hohe Schule des Barockflötenspiels* und soll vor allem der Darstellung nationaler Stilmerkmale dienen. Druck und Ausstattung sind sehr gut. Der absichtlich ausgesetzte B.c. von Jane Eston wurde in kleinerem Notenstich wiedergegeben, was wohl den Begleiter zum Improvisieren anregen soll, jedoch gute Augen verlangt.

Ji(T) von Yuji Takahashi – der unerklärte Titel mag eine Namenssymbolik enthalten – basiert offensichtlich auf der alten japanischen Flötentradition, übertragen in europäische Parameter. Der Flötenpart enthält Mikrointervalle, überblasene Töne, Glissandi, Vibrato und Dynamik in vielerlei Gestalt. Das Werk ist z.T. als Soloimprovisation, z.T. mit Klavierbegleitung (in einem System) notiert. Mit entsprechender Hörerfahrung und Phantasie ist es nicht allzu schwer zu realisieren.

Die Miniaturen von J. Fe Bland sind technisch nicht schwierig, wenngleich der Tonraum bis c''' benutzt wird. Die oft ostinate Klavierbegleitung ist nicht so ergiebig wie der Flötenpart. Wegen der langen Pedalpassagen würde sie sich auch für Harfe eignen.

Kurt Walthers Ausgabe der Beethoven-Serenade op. 41 hat der Peters-Ausgabe vor allem das gute Vorwort voraus, das ihren Ursprung als eine von Beethoven selbst überarbeitete Transkription deutet. Geringfügige Unterschiede in der Bogensetzung und ein übersichtlicheres Druckbild sind weitere Vorteile. Allerdings muß der Pianist für letzteres mit mehr Wendestellen bezahlen, besonders bei den da-capo-Teilen.

Was für Beethoven recht ist, ist für Mozart billig...? Die Bearbeitung von Mozarts *Eine kleine Nachtmusik* durch Ch. P. Lynch erschließt bei mäßigem Schwierigkeitsgrad und hervorragender Druckqualität (kein Vorwort) manchem Flötenliebhaber einen Weltbestseller der Wiener Klassik. Allerdings liegt fast gleichzeitig die Bearbeitung des Werkes von Kurt Walther bei der Universal Edition vor.

Christoph Haarmann

John Freeland: Waltzing Matilda Variations

John Freeland: Waltzing Matilda Variations, für Flöte und Klavier. Allans Music Australia Pty. Ltd., Melbourne/Australien. B 9674. A\$ 4,50

Kennen Sie John Freeland? Keine Angst – aus der Ausgabe erfahren Sie es nicht. Von mir übrigens auch nicht, denn ich hatte den Namen nie zuvor gehört. Aber die Variationen zu spielen, hat mir großen Spaß gemacht. Der Flötenpart ist eines Ries oder Silcher o.ä. würdig, während der Pianist sich mit einer weniger dankbaren Aufgabe konfrontiert sieht.

Reinhold Quandt

Music for Solo Flute

Trevor Wye: Music for Solo Flute, f. Flöte. Allans Music Australia Pty. Ltd., Melbourne/Australien. Ed 1246. A\$ 9,50

Das Heft enthält 11 Standardwerke der Sololiteratur für Flöte, über die selbst nichts mehr gesagt werden muß. Auch editorisch ist hier nichts neu, außer, daß man hier nun die beiden a-Moll-Partiten von J. S. und C. Ph. E. Bach neben diversen Telemann-Fantasien und (passend?) neben Debussys *Syrinx* in einem Heft vorliegen hat. Angesichts der geradezu blödsinnigen Einteilung in der ersten Hälfte des Heftes mit völlig unnötigen Wendern in jedem Satz (wo doch alles immer so schön auf zwei gegenüberliegenden Seiten unterzubringen wäre!) ist die Ausgabe aber nur Kopier-Freaks zu empfehlen.

Reinhold Quandt

Zwei Flöten – eine Flöte

Jaap de Lange: Sizilianische Reise, für 2 Flöten. Universal Edition, A-Wien. UE 18 096. DM 11,—

Peter Mieg: Les Délices de la Flûte, für Flöte solo. Amadeus Verlag, CH-Winterthur. BP 2644. DM 16,—

Paul Arma: Parlando, für Flöte. Ed. Musicales Transatlantiques, F-Paris. EMT 1824. Keine Preisangabe in DM

François Bru: Gammes sur des Modes Extra-Européens, für Flöte, hrsg. von R. Hériche. G. Billaudot, F-Paris. G 4470 B. FF 35,60

Zuerst sei – als Duostück und als erfreulich unproblematische Publikation – die *Sizilianische Reise* für zwei Flöten von Jaap de Lange genannt. Die 5 Stücke mit Titeln, die sizilianische Motive ansprechen – von der Siciliana über den Hafen von Palermo zu den antiken Tempeln und nach Monreale –, sind nicht schwer, musikalisch attraktiv und in ihrer Sprache recht traditionell. Der Duosatz ist reizvoll, manchmal unisono,

Die Volkshochschule Sunderbyn
in Luleå (Nordschweden)

lädt vom 29. Juli – 6. August 1989
zu deutsch-schwedischen
Quer- und Blockflötentagen ein.

Diese werden zum 9. Male von
Johannes Brinckmann,

einem gebürtigen Hamburger, geleitet.
Ca. 10 fortgeschrittene Teilnehmer aus
der BRD sind herzlich willkommen.
Mindestalter 16 Jahre. Den Abschluß der
Woche bilden 2 Konzerte.

Die Kursgebühr von skr 1270 umfaßt
Solo- und Ensemblestunden, Übernachtung
(Doppelzimmer), Frühstück und
Lunch.

Nähere Auskunft erteilt Johannes Brinckmann
Lövåsvägen 78 · S-19145 Sollentuna
Tel.: 00 46-8-35 62 64

für beide Spieler absolut gleichwertig und regt bestimmt
zum Spielen an, manchen vielleicht noch zusätzlich
durch die Sizilien-Assoziationen –, um so mehr, als an
originaler Flötenduomusik ohne Generalbaß sicherlich
kein Überfluß besteht.

Temperamentvoll und verspielt, ausdrucksmäßig
abwechslungsreich, rhythmisch vielgestaltig, ebenfalls
traditionell tonal, aber stärker modulatorisch und unter
reicher Einbeziehung von Sequenzbildungen und chromatischen
Fortschreitungen zeigen sich *Les Délices de la Flûte* von Peter Mieg für Flöte solo. Diese Leckerbissen
der Flöte (um ungefähr im Bild zu bleiben) verursachen
vor allem beim Lesen hin und wieder einen leicht
bitteren Nachgeschmack, der in der Notation begründet ist. Die Musik ist eindeutig tonartlich gebunden, so
daß es nun einmal nicht gleich ist, ob man g oder fisis,
c oder his schreibt oder ob man einen eindeutig definierten
Molldreiklang as–e(!)–des oder as–fes–des notiert. Man könnte denken, das wären nur Äußerlichkeiten,
aber einmal muß ja auch ein Flötist lernen, daß es
Noten wie fisis oder fes gibt, die auch tatsächlich vorkommen, und zum andern ist unsere traditionelle
Notenschrift (so unvollkommen sie in manchem sein
mag) dort, wo es sich um die Darstellung tonal erklärbarer
Tatbestände handelt, nicht nur bloße Aufzeich-

nung dessen, was klingen soll, sondern auch Deutung und Ordnung, und wenn sie diese Funktion verfehlt, trägt sie zu musikalischen Mißverständnissen bei. Da die Stücke durchaus spielswert sind, wollte ich diese mir etwas befremdliche Beobachtung nicht verschweigen. Geschmackvoller Einband, sehr guter Notenstich seien gerne vermerkt.

Aus einer ganz anderen Ecke klingt das *Parlando* von Paul Arma herüber. Der Titel scheint gut gewählt: Wie bei der gesprochenen Sprache gibt es keinen Takt (also auch keine Taktstriche). Das Gespräch, in ungleich langen Phrasen, verläuft zunächst eher nachdenklich, und man merkt, wie jeder Gesprächsbeitrag auf den vorhergehenden reagiert. In der Mitte geht es virtuoser, auch erregter zu, gegen Schluß scheinen sich die Gegensätze zu verschärfen; die Dynamik sucht beiderseitige Extremwerte auf, auch das Tempo der Aussagen variiert zwischen sehr langsamen und recht schnellen Werten. – Natürlich kann alles auch ganz anders gemeint sein und sich in Wirklichkeit um einen Monolog handeln, sozusagen um die Spaltung einer Person in zwei konträre Charaktere. – Es ist Sorge getragen, daß die 12 Töne der chromatischen Tonleiter alle mit gleicher Berechtigung vorkommen, ohne daß eine gezielte Reihenbildung oder eine starke Bevorzugung bestimmter Intervallschritte (allenfalls wären häufige Tritonuschritte zu nennen) auffällt, aber auch ohne daß „tonale Inseln“ entstehen. Das Stück wird nicht leicht sein, aber sicherlich lohnend.

Zum Schluß noch etwas zum speziellen technischen Üben – oder noch mehr als das? – Gemeint sind die *Gammes sur des Modes Extra-Européens (Des gammes orientales au jazz en passant par Olivier Messiaen)* aus der Reihe *The French Flutists propose*. – „Dégré Moyen et Supérieur“, also mittlerer bis oberer Schwierigkeitsgrad. François Bru, der Autor, schreibt in seinem Vwort, daß er mit Absicht nicht mit den so häufig geübten Dur- und Molltonleitern operiert, sondern mit orientalischen Skalen (unser „Zigeunermoll“) und anderen z.B. bei Messiaen vorkommenden Modi (auch Bartók hätte er nennen können), auch mit Jazz- und schließlich noch pentatonischen Modi. Wohl um die Übungen vielseitiger zu machen, bietet er jede Form mit unterschiedlichen Gruppierungen an, also Gruppen von 8, 7, 6 oder 5 Tönen, für die er dann noch jeweils verschiedene Artikulationsmodelle andeutet. – Etwas zu freundlich oder akribisch schreibt er jede der Leitern nicht etwa nur von c aus auf und empfiehlt dann die Transposition, sondern er ruht nicht eher, bis er sein jeweiliges Leitermodell in allen Transpositionen, also 12mal, aufgeschrieben hat. Vielleicht macht er es dem Schüler (oder Lehrer) damit allzu bequem, denn es wäre doch eine schon fast kreative Aufgabe, wenn der

Schüler selbst diese Transpositionen finden müßte. Weiterhin sollten Schüler auch angeregt werden, in diesen durch die „gammes“ gegebenen Tonräumen nun eigenständig melodisch zu improvisieren. Also: Es gibt viele Möglichkeiten, mit dieser Sammlung produktiv zu arbeiten.

Heino Schwarting

Orchesterstudien einmal anders

W. A. Mozart: *Orchesterstudien für Flöte*, hrsg. von Werner Richter. Zimmermann, Frankfurt/M. ZM 2403. DM 31,—

Ein Heft mit Orchesterstudien für Flöte bezweckt im Normalfall Vorbereitung von und Erfolg bei Probespielen durch flötistische Perfektionierung des Spiels. Dieser Band unterscheidet sich dadurch vom heute Üblichen, daß nicht nur die technisch schweren Soli vorgestellt werden, sondern auch Passagen, die für einen größeren Teil des jeweiligen Werkes charakteristisch sind. Zudem gibt Richter Gesangs- und weitere Instrumentalstimmen zur Flötenstimme in Duo- oder Trionotation (gelegentlich leider auch zwei Stimmen in derselben Notenzeile, so wird die Lesbarkeit vor allem im Hilfslinienbereich erheblich erschwert). Auf diese Weise erhält der Studierende umfassenderen Überblick über das betreffende Werk Mozarts. Doch auch die Flötisten, die sich gezielt auf Probespiele vorbereiten, läßt der Autor nicht lange suchen: Die entsprechenden Stellen sind gekennzeichnet und ganz vorne noch einmal separat aufgeführt.

Trotz der begrüßenswerten Intention kann ein Lob nicht uneingeschränkt erteilt werden: Das Notenbild ist sehr unübersichtlich. Der an sich positive große Druck ist zu wenig differenziert – Zahlen, Texte, Tempoangaben in gleichem Stich, zu kleine Zeilenabstände, Verschachtelungen bieten dem Auge ein chaotisches Bild. Ob der Verlag wohl Platz sparen wollte?

Antje Gerlof

Barockes

Pietro G. Gaetano Boni: *Vier Sonaten für Violine oder Flöte und B.c.*, hrsg. von L. Vigh. EMB/Schott Verlag, Mainz. VLB 75. DM 18,—

Antoine Dornel: *Vier Suiten op. II, Heft 2 (Suiten e-Moll, D-Dur)* für Querflöte und B.c., hrsg. von H. Ruf. Bärenreiter Verlag, Kassel. BA 6830. DM 22,—

Joseph Bodin de Boismortier: *Vier Konzerte aus op. 38 für 2 Altböckflöten (Querfl., Vl.)*, hrsg. von H. Ruf. N 2055. DM 18,—

ders.: *6 Sonaten op. 7, für 3 Altböckflöten o. B.*, hrsg. von Ch. Sokoll. N 2052. DM 20,—

Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven

Giuseppe Sammartini: *Zwei Sonaten für Sopranblockflöte (Querfl., Vl., Ob.) und B.c.*, hrsg. von B. Päuler, Continuo-Auss. von W. Hess. BP 443. DM 19,—
Georg Ph. Telemann: *35. Triosonate C-Dur, für Altböckflöte, Violine (Fl., Ob.) und B.c.*, hrsg. von B. Päuler, Continuo-Auss. von W. Hess. BP 2419. DM 14,—

Amadeus Verlag, CH-Winterthur

Die vier Sonaten von Boni sollten dem originalen Titel zufolge als *Divertimenti per camera* bezeichnet werden, zumal ihre Sätze weder ihrer Folge, noch ihrer Form nach eigentlich dem entsprechen, was im nachcorellianischen Italien als Sonate galt. Die Auswahl ist hier zwar nach streicherischen Gesichtspunkten getroffen (leichtere Stücke für Violine), entspricht aber in den „Sonaten“ d-Moll und D-Dur der Auswahl, die schon Walsh traf, als er vor mehr als 250 Jahren sechs der zwölf Divertimenti als „Soli“ für Flöte eines Giovanni Boni veröffentlichte. Zu den bei Bärenreiter vor Jahren veröffentlichten drei Stücken aus jener Sammlung sind die hier vorgelegten eine gute Ergänzung, und Zweifel an der authentischen Verwendung der Flöte sind dann auch historisch schon widerlegt. Die erste „Sonate“ beider Ausgaben ist ohnehin identisch. Weitere Informationen zu Boni und dieser Sammlung finden sich bei Castellani im Vorwort der Faksimile-Ausgabe (SPES, Florenz 1984).

Ruf setzt sich für den unbekannten Franzosen Dornel ein, dessen vier Suiten das letzte Drittel eines Bandes bilden, der in der Hauptsache acht Violinsonaten enthält (vgl. ebenso Faksimile bei SPES, Florenz 1981). Dornel war ein Zeitgenosse Bachs. Seine Suitensätze verdienen wirklich Beachtung ob ihrer knappen, meist lebhaften und erfindungsreichen, in *L'birondelle* sogar zu realistischer Schilderung neigenden Haltung. Für „La gratieuse“ in *Suite III* sollte „un peu lent“ nachgetragen werden.

Boismortier ist unerschöpflich. Beide hier vorgestellten Opera gibt es schon in Neuausgaben für Querflöte, was den originalen Titeln primär entspricht. Die Neuausgaben für Blockflöten transponieren wie üblich in die Terz. Die *Duos op. 38* empfehlen sich ebenso wie die bereits besser bekannten *Trios op. 7* durch „Phantasie und Klangsinn“ ihrer Sätze, in denen Boismortier es verstand, die elegante Haltung seiner Musik mit den vielfältigen Kompositionsarten seiner Zeit zu verbinden (Erich Doflein im Vorwort seiner Ausgabe des Opus 7, Mainz 1960). Wie Ruf, folgt auch Sokoll sehr genau der originalen Vorlage, Textkorrekturen, wo nötig, unterscheiden sich nicht von denen Dofleins. Das Original liegt nur in Stimmheften vor, woraus sich auch Differenzen in den Bezeichnungen

von Verzierungen (+ und ~) da erklären, wo Übereinstimmung herrschen sollte, wie die Partitur zeigt. Man sollte diese Stellen entsprechend angleichen. Doflein wies im übrigen darauf hin, daß bei einigen punktierten ganzen Noten das + (wohl doch bewußt) erst über dem Punkt steht. Das bleibt hier in den Trios unberücksichtigt.

Aus den *XII Sonate a Flauto Traversiere Solo con il Basso*, wie die Erstausgabe von Sammartini betitelt ist (Le Cene ca. 1736), sind die zweite und vierte, beide in G-Dur, hier neu herausgegeben unter dem Gesichtspunkt, das Repertoire der Sopranblockflöte zu erweitern. Deren Spieler werden es zu würdigen wissen.

Das Darmstädter Manuskript der 35. Triosonate Telemanns nennt im Titel „Flauto dolce“ und „Dessus de Viole“ als Melodieinstrumente. Im Unterschied dazu war die Oberstimme der *Trios e-Moll* und *F-Dur* nur mit „Flauto“ bezeichnet. Das mag nicht von Belang erscheinen, doch ist auffallend, daß der Ambitus der beiden Oberstimmen in diesem Trio identisch und bemerkenswert klein ist (g' bis a'')! Ersteres läßt sich aus der Faktur der Komposition erklären, letzteres aber darauf schließen, daß Telemann hier ein anderes Instrument gemeint haben könnte als die sonst bei ihm übliche Blockflöte, die er normalerweise bis g''' führt, eben z.B. auch in den genannten anderen Triosonaten. (Diese nur als Beispiel herausgegriffen, weil sie kürzlich ebenso bei Amadeus erschienen.) *Nikolaus Delius*

Gelingene Neuausgabe

Johann Sebastian Bach: *Vier Flötensonaten*, hrsg. von O. Peter. Amadeus, CH-Winterthur. BP 444. DM 29,—

Jede neue Ausgabe der Flötensonaten Bachs weckt Neugier. Seit Schmitz (Bärenreiter) ist es nur Eppstein (Henle) und Braun (UE) gelungen, ernst zu nehmende Alternativen anzubieten. Amadeus stellt durch Peter eine weitere, sehr gelungene vor. Auch sie berücksichtigt nur die „authentischen“ Sonaten. Peter nennt sie eine *urtextgetreue Neuausgabe*, die sich im Unterschied zu anderen „unvermischt“ auf die jeweils erste Quelle stützt, d.h. für die Generalbaßsonaten auf die fröhteste Abschrift und für die Sonaten mit obligatem Cembalo auf die Autographe. Als Konsequenz daraus finden wir z.B. Artikulationsangaben, die so ihre Ergänzungsbefähigkeit in der Praxis deutlich machen oder aber in Verbindung damit wenigstens zum Nachdenken herausfordern (sollen).

Außer dem Vorwort, das alle wesentlichen historischen Gesichtspunkte berücksichtigt, bringt Peter einen ausführlichen Revisionsbericht, widmet sich zusätzlich der Problematik von Artikulation, Generalbaßbearbei-

tung und Akzidentiensetzung. Hier werden auch die (meist nicht diskutierten) Stellen aus Takt 6 und 13 des langsamten Satzes der h-Moll-Sonate angesprochen, wo in den abwärts führenden Passagen gegen Taktende meist Gis statt G gespielt wird. Frans Vester hat das in seiner Editionskritik (*Concerning the Flute*, Amsterdam 1984) schon vermerkt. In diesem Punkt darf die angegebene Sekundärliteratur ergänzt werden.

Die immer strittige Frage nach der Gestalt des ersten Satzes der A-Dur-Sonate wird von Peter mit einer Ergänzung beantwortet – mit 109 Takten der längsten – formal sehr befriedigend, wenn man nicht jener Version den Vorzug geben möchte, die den Torso (?) als solchen beläßt. Zur Diskussion dieses Problems darf auf den Beitrag von Marianne Betz in *TIBIA* 3/88 (S. 158–163) verwiesen werden.

Nikolaus Delius

Voice

Toru Takemitsu: *Voice pour flûte solo*. Ed. Salabert, Paris.

Voice, 1971 für Aurèle Nicolet komponiert, ist inzwischen in Neuauflage erschienen mit – das ist wichtig – einer überarbeiteten Fassung bzw. Übersetzung der Legende, in der der Komponist im übrigen jetzt den Einsatz der geforderten Mikrofone revidiert.

Nikolaus Delius

Empfehlenswerte Oboenschule

Michael Giot: *L'ABC du jeune hautboiste*, cabier 2. G. Billaudot, F-Paris 1987, 55 S. Keine Preisangabe in DM

In der kurzen theoretischen Einführung werden technische Grundlagen, wie z.B. Ansatz und Atmung, aufgefrischt, weitergeführt und durch Übungen vertieft. Darauf folgen Übungen für bestimmte spieltechnische Probleme in Form von melodischen Stücken, die durch ihre ansprechende kompositorische Art die Lernmotivation positiv beeinflussen. Dieser Teil ist mir zu kurz gehalten, weswegen ich zu der ohnehin in dieser Lernstufe einsetzenden Spielliteratur andere heitere Etüden, wie z.B. Guy Lacour, *50 fortschreitende und leichte Etüden für Oboe*, in 2 Bänden oder Henri Brod, *Etüden und Sonaten* empfehle.

Die Einführung der neuen Töne erfolgt auf eine klare, deutliche und beispielhafte Art. Zu wünschen wären jedoch gerade in der 3. Oktave Darstellungen mehrerer Griffvarianten, auch für Ringklappen- und vollautomatische Oboensysteme. Die Skalen (Sprungübungen durch alle Tonarten, die ihren Ursprung in der Gillet-Methode haben) sind unabdingbar für das Erlernen einer guten und vor allem sauberen Spieltechnik.

Flötenkonzerte

Fassung für Flöte und Klavier

Pierre-Gabriel Buffardin (1689-1768)	
Concerto e-Moll für Flöte, Streicher und B.c. Flöte und Klavier	EP 9955 DM 18,50
Domenico Cimarosa (1749-1801)	
Konzert G-Dur f. 2 Flöten u. Orchester - Urtext 2 Flöten und Klavier	EP 5519 DM 32,50
Leopold Hoffmann (1738-1793)	
Konzert D-Dur für Flöte, zwei Hörner ad lib., Streicher und Basso continuo - Urtext – bisher Joseph Haydn zugeschrieben – Flöte und Klavier	EP 9822 DM 34,00
Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)	
Konzert C-Dur f. Flöte, Harfe u. Orch. KV 299 Flöte und Klavier (mit eingezogener Harfen- stimme)	EP 8139 DM 19,50
Konzert D-Dur für Flöte und Orchester KV 314 Flöte und Klavier	EP 9029 DM 17,50
Konzert G-Dur für Flöte und Orchester KV 313 Flöte und Klavier	EP 9030 DM 17,50

Johann Christoph Pez (1664-1716)	
Concerto e-Moll (Sonata da camera) für Flöte, Streicher und Basso continuo - Urtext Flöte und Klavier	EP 5954 DM 11,50
Johann Joachim Quantz (1697-1773)	
Konzert G-Dur für Flöte, Fagott ad lib., Streicher und Basso continuo - Urtext Flöte und Klavier	EP 9699 DM 28,50
Antonio Salieri (1750-1825)	
Konzert C-Dur für Flöte, Oboe und Orchester Flöte und Klavier	EP 5891 DM 26,00
Antonio Vivaldi (1675-1741)	
Concerto C-Dur per Flauto dolce Flöte und Klavier	H 2011 DM 12,50

C. F. PETERS · FRANKFURT
NEW YORK · LONDON

Der einleitende Text ist hier sehr gut, kurz und eindringlich. Die Kombination dieser Intervallskalen mit Rhythmen und Artikulationen würde hier allerdings zu einer größeren Ausgewogenheit zwischen leichten und schweren Griffverbindungen führen. Diese Methode wird in den vorangestellten chromatischen Skalen hervorragend angewandt.

Alles in allem ein zu empfehlendes Werk für den nicht autodidaktischen Unterricht. Leider sind die Anweisungen nur in Französisch und Englisch zu lesen. Das Noten- und Schriftbild ist klar, deutlich und übersichtlich gestaltet.

Thomas Heptner

Oboenstücke für höchste Anforderungen

Paul Arma: Six Permanences, für 1,2,3 oder 4 Oboen. EMT 1815.

– : *Recitando, für Oboe Solo. EMT 1820.*

Ed. Musicales Transatlantiques, F-Paris 19987. Keine Preisangabe in DM

Diese 6 Stücke von Paul Arma stellen höchste Anforderungen an Spieler und Zuhörer. Angenehm für die Interpreten, die in Interpretation und Technik fortgeschritten sein sollten, ist die traditionelle Notationsweise, wenn auch das Notenbild mit 18 Zeilen pro Seite

unübersichtlich wird. Die Musik ist freitonal und stark rhythmisch mit vielseitiger dichter Melodik. Die Besonderheit des Werkes drückt sich darin aus, daß es mit 1-4 Oboen spielbar ist. Die Einsätze erfolgen dabei z.B. wahlweise kanonisch voll-, halbtaktig oder auf jeden Schlag. Das Werk wird durch Vermehrung der Musiker für die Spieler und auch für die Zuhörer nicht unbedingt klarer und durchsichtiger.

Von demselben Komponisten erschien im gleichen Verlag *Recitando für Oboe solo*, ein Solostück, das in technischer und musikalischer Hinsicht überaus anspruchsvoll ist. Alle Tonbereiche der Oboe werden vom Komponisten voll ausgeschöpft. Der Oboist hat bei diesem Stück die Möglichkeit, sein Können in allen dynamischen Bereichen und Klangfarben unter Beweis zu stellen. Die Notation ist schon fast penibel und erleichtert so dem Interpreten, den Willen des Komponisten zu erkennen, insofern ist es wohl ein dankbares Stück.

Thomas Heptner

Altes und Neues für Klarinette

J. S. Bach: Prélude et Fugue BWV 885, für 4 Klar., hrsg. v. Philippe Rougeron. A. Leduc, F-Paris. AL. 27.375. Keine Preisangabe in DM.

Jean-Xavier Lefèvre: 2 Sonaten, für Klar. (Fl., Ob.) und B.c., hrsg. v. Hugo Ruf. Schott Verlag, Mainz. KLB 31, DM 19,-

Franz Vincenz Krommer: Concerto in Es, op. 91, für 2 Klar. u. Klav. Musica Rara, F-Monteux. MR 2158. Orchestermaterial, nur leihweise.

Georg Friedrich Fuchs: Drei Duos für Klar. u. Vl., op. 14, hrsg. v. Bernhard Päuler. BP 486. DM 19,-

Franz Tischhauser: Das Vierklaklavier, für 4 Klar. Galgenlieder ohne Worte (nach Chr. Morgenstern). BP 2624. DM 38,-

Amadeus Verlag, CH-Winterthur

Yvonne Desportes: 5 Petites Pièces, für 4 Tr. u. 4 Klar., hrsg. v. Guy Lacour. G 3996 B. FF 51,30

Charles Lesaffre: Flashes, für 4 Klar. G 4320 B. FF 37,- G. Billaudot, F-Paris

Paul Arma: Six Contrasts, für 1, 2, 3 oder 4 Klar. Ed. Musicales Transatlantiques, F-Paris, EMT 1816. Keine Preisangabe in DM

Es gibt viele Transkriptionen für Klarinetten-Quartette, die nicht idiomatisch für das Instrument sind; die vorliegende Bearbeitung von Bachs Klavierwerk, dem *Präludium und der Fuge in g-Moll*, ist dagegen gut gelungen. Das Werk ist für 2 B-Klarinetten, für Bassethorn und Baßklarinette eingerichtet. Die Bassethorn-Stimme kann alternativ auch mit einer B-Klarinette besetzt werden.

Die Stimmen sind für die Klarinetten bestens geeignet, und sowohl im Präludium als auch in der Fuge werden die Instrumente gleichwertig eingesetzt, wobei jede Stimme mit thematischem Material bedacht ist. Artikulation und Dynamik sind vom Bearbeiter stilgerecht ausgeführt worden. Dieses Werk kann Spielern von der Mittelstufe an aufwärts wärmstens empfohlen werden. Die Musik ist wunderbar, und die Einrichtung für 4 Klarinetten ist Philippe Rougeron bestens gelungen.

Jean-Xavier Lefèvre (1763-1829) ist in der Klarinettenwelt ein gutbekannter Name wegen seiner Schule und seiner verschiedenen Kompositionen für Solo-Klarinette; außerdem war er der erste Schweizer Klarinettenist, der international bekannt wurde.

Die vorliegenden 2 Sonaten waren als Nummer III (F-Dur) und VI (B-Dur) bereits in seiner Schule enthalten. Beide Sonaten haben 3 Sätze im Muster schnell-langsam-schnell, der letzte Satz der B-Dur-Sonate ist im „Tempo di Menuetto“ geschrieben. Die Partitur weist ein zusätzliches System auf: es sind sowohl die ursprüngliche als auch die jetzt edierte Klarinettenstimme notiert. Die editorischen Änderungen seitens des Herausgebers Hugo Ruf finden sich im System für

die moderne Klarinettenstimme; sie sind recht logisch und musikalisch einleuchtend.

Beide Sonaten sind von mittlerem Schwierigkeitsgrad und bieten dem etwas fortgeschrittenen Spieler ausgezeichnete Übungsmöglichkeiten. Die Musik ist von guter Qualität, aber anspruchlos. Die neuen Ausgaben erweitern das Repertoire des Klarinettisten, denn Stücke mit Basso continuo sind nicht sehr zahlreich. Der Ausgabe liegt eine Alternativstimme für Flöte/Oboe bei.

Franz Krommer (1759-1831) war ein produktiver Komponist aus Mähren, der vor allem wegen seiner bedeutsamen Kompositionen für Blasinstrumente in Erinnerung geblieben ist. Das *Concerto in Es*, das zweite für 2 Klarinetten und Orchester, wurde ursprünglich von André aus Offenbach veröffentlicht, die neue Ausgabe wurde von William Martin vorbereitet und bei Musica Rara verlegt.

Das Repertoire für zwei Klarinetten und Orchester ist recht begrenzt, die Werke von Telemann und Carl Stamitz sind wohl die bedeutendsten. Das *Concerto in Es* ist ein größeres Werk mit dem gewohnten 3-Satz Muster: Allegro, Adagio und Alla Polacca. Die Polacca war eine typische Form für den 3. Satz im Instrumentalkonzert, wie auch in Webers *Es-Dur-Konzert*. Das solistische Material ist gleichmäßig zwischen den beiden Klarinetten aufgeteilt; die Stimmen stellen gleiche Anforderungen an beide Spieler. Der Schwierigkeitsgrad der Stimmen erfordert fortgeschrittene Spieler auf professionellem Niveau.

Die Ausgabe ist recht gut gemacht, die Artikulation bleibt durchweg klassisch. Vielleicht wäre es der Edition zuträglich gewesen, wenn die redaktionellen Änderungen gegenüber der Originalausgabe vermerkt worden wären, es sei denn, es handelt sich um ein Duplikat der André-Ausgabe.

Die Musik ist ansprechend und typisch für den Concerto-Stil der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, mit Weber als Vorbild. Die Klarinettenstimmen sind gut und instrumentenidiomatisch geschrieben, und der Klavierauszug ist so gut gelungen, wie man es von einer Orchesterreduktion erwarten kann. Diese zeitgenössische Edition des Concertos stellt eine wertvolle Bereicherung des Klarinetten-Repertoires dar.

Georg Friedrich Fuchs (1752-1821) wurde in Mainz geboren, verbrachte aber den größten Teil seines Berufslebens in Frankreich. Sein Hauptbeitrag als Komponist liegt auf dem Gebiet der Kammermusik. Er hat unter anderem für die seltene Kombination Klarinette und Violine geschrieben, nämlich op. 14, *Drei Duos*. Das Repertoire für diese Kombination ist recht klein, die Werke von Hindemith und Günter Raphael sind auf diesem Gebiet wohl die hervorragendsten.

Alle drei Duos sind zweisätzlich, die ersten beiden mit Allegro und Rondo, das dritte mit Allegro und Menuett. Die Musik erinnert an die klassische Mannheimer Schule, aber die einzelnen Stimmen sind recht gut durchkomponiert und benutzen eine Instrumentaltechnik, die ihrer Zeit voraus ist.

Die Rondos muten heiter, vielleicht sogar ein wenig komisch an, die Allegro-Sätze haben einen rhythmisch drängenden Charakter, und das Menuett strahlt ein wenig vornehme Eleganz aus. Bernhard Päulers Edition beschränkt sich auf grundlegende Angaben zu Dynamik und Artikulation, und es bleibt dem Aufführenden überlassen, Zeichen hinzuzufügen, um die Musik in den einzelnen Stimmen musikalisch zu gestalten. Dieser Editionstechnik kann man nur zustimmen. Die Musik ist reizvoll, die Stimmen sind ansprechend. Das Werk verdient einen Platz im Kammermusik-Repertoire von Klarinettisten und Geigern.

Franz Tischhausers Werk trägt den Untertitel „Galgenlieder ohne Worte“ (nach Christian Morgenstern) und entstand 1984. Es hat 3 Sätze, nämlich „Eulenviertanz“, „Galgenschlenkerer“ und „Gelächtertrab“. Es gibt kaum Klarinettenquartette, die sich für eine ernsthafte Konzertveranstaltung aufdrängen. Die Quartette von Uhl, Desportes und Takács sind vermutlich die besten auf diesem Gebiet; *das Vierklaklavier* ist vielleicht gut genug, sich mit diesen zu messen.

Der Rhythmus des Werks ist etwas kompliziert und mag auch aufführungstechnisch Probleme bereiten, besonders an den Stellen, wo zwei Stimmen im 6/8 Takt und 2 Stimmen im 3/4 Takt spielen sollen. Darüber hinaus erfordern die zahlreichen Taktwechsel in jeder Stimme exaktes Spiel.

Die Stimmen sind gleichwertig, der Stil des Werks mutet zeitweise dissonant an, während er in anderen kontrastierenden Passagen eher konsonant ist. Quarte und Quinte sind sowohl in melodischer als auch harmonischer Hinsicht recht bedeutend für das Werk.

Die dynamischen Zeichen sind fast zu zahlreich, und manchmal tauchen Wechsel in der Dynamik auch sehr unvermittelt auf. Hinweise zur Artikulation und Dynamik sind recht sorgfältig notiert, und wie bei anderen zeitgenössischen Werken auch, beschreibt der Komponist genau die beabsichtigte Wirkung.

Tischhausers Musik ist von höchster Qualität, wie dieses Werk zeigt. Schade, daß der Herausgeber der Partitur keine Biographie des Komponisten hinzugefügt hat. Das Werk ist überaus zu empfehlen, und Klarinettenquartette werden sicher sehr daran interessiert sein, es aufzuführen.

Yvonne Desportes ist als ausgezeichnete Komponistin von Klarinetten-Quartetten bekannt; ihre *French Suite* und die *Normandie Suite* sind ein Begriff und wer-

den seit Jahren häufig aufgeführt. Die *Cinq Petites Pièces* können mit 4 Klarinetten oder 4 Trompeten besetzt werden. Die 5 Sätze sind ziemlich kurz, so daß das Werk für Spieler im Anfangsstadium ausgezeichnetes Übungsmaterial darstellt. Die Musik ist gefällig und die Klarinettenstimmen sind hervorragend geschrieben; der ersten Klarinette fällt die Hauptrolle zu, während die drei anderen mehr begleitende Funktion haben.

Flashes ist ein sehr kurzes Werk für 4 B-Klarinetten oder für 3 B-Klarinetten und Baßklarinette, das Henri Dutilleux gewidmet ist. Das Stück ist zweiteilig, der erste Teil steht im 4/4 Takt, der zweite, ein Walzer, im 3/4 Takt. Die Musik ist raffiniert in einem leichten, zuweilen jazzigen Stil geschrieben, und das Stück könnte von Schülern gespielt werden, die die Anfangsschwierigkeiten bereits überwunden haben. Das Werk ist sehr gut geeignet, um am Ende eines Programms als Zugabe gespielt zu werden.

Die *Six Contrasts* werden mit 1 Solostimme geliefert, aber das Werk kann mit einer Besetzung von 2 bis 4 Klarinetten gespielt werden. Der Komponist bietet genaue Anweisungen, wie ein Satz auf eine bestimmte Art aufgeführt werden kann. Ein Beispiel: Im ersten Satz werden für die 3 anderen Klarinettisten drei Möglichkeiten des Einsatzes angeboten, nachdem die erste Stimme schon angefangen hat: Die Einsätze erfolgen in unterschiedlichem Tempo, im Halbtakt- oder im Ganztaktabstand. Der Komponist sagt dazu: *Für welche Lösung man sich auch entscheidet, die Dynamik jeder einzelnen Stimme muß strikt befolgt werden.* Der Komponist weist auch auf die Möglichkeit hin, eine oder mehrere Stimmen auf Band aufzunehmen und dann nur eine Stimme live aufzuführen.

Die Musik ist recht interessant, und es gibt zwischen den einzelnen Sätzen hinreichend Kontrast. Seine eigentliche Attraktivität erhält das Werk schließlich durch die Fähigkeit des Musikers, die interessanteste, musikalischste und abwechslungsreichste Variante zur Aufführung zu bringen. Dieses Werk stellt an die kreativen Fähigkeiten des Musikers hohe Anforderungen.

Norman Heim

Ausgewählte Saxophonliteratur

Hector Berlioz/Jean-Marie Londeix: *Chant Sacré* für 12 Saxophone. Billaudot, F-Paris 1987. G 4497 B. Stimmen und Partitur. FF 75,-

Die Literatur für 12 Saxophone (Sopranino, 2 Sopran-, 3 Alt-, 3 Tenor-, 2 Baritonsaxophone und ein Baßsaxophon) nimmt von Monat zu Monat zu. Die Zahl der Originalkompositionen hat 100 bereits überschritten, Transkriptionen sind ebenfalls in großer Zahl

vorhanden. Der international bekannte Saxophon-Virtuose und -Pädagoge Jean-Marie Londeix (Bordeaux) arrangierte den am 3. Februar 1844 im Salle Herz (Paris) zu hörenden *Chant Sacré* (aus der Ouvertüre zu *Caraval Romain*) von Hector Berlioz für Saxophon-12tett. 1844 konnte das Publikum zum ersten Mal ein Saxophon (Bariton) hören. Heute vielleicht zum ersten Mal ein Saxophon-12tett!

Das technisch nicht besonders schwierige, durchsichtige Stück ist gerade deshalb heikel in der Ausführung. Stimmen und Partitur sind in der Handschrift von J.-M. Londeix gedruckt und sehr gut lesbar.

Jean-Clément Jollet: Wales Song für Altsaxophon und Klavier. Billaudot, F-Paris 1987. G 4435 B. FF 18,50

Ein kurzes (2 Minuten), tonales (c-Moll) Variationsstück für den Anfängerunterricht. Methodisch-didaktische Probleme: Artikulationen (non legato, staccato, legato) sowie Duole-Triole. Unterstufe 1.

Bruno Rossignol: Manège für Altsaxophon und Klavier. Billaudot, F-Paris 1987. G 4434 B. FF 18,50

Manège ist – wie das Stück vorher – ebenfalls für den Anfänger geeignet. Tonale Musik mit häufigen Taktwechseln, diversen Artikulationen und einem geringen Tonumfang (d' – c''). Unterstufe 1. Dauer: 2 Minuten

Francis-Paul Demillac: Concerto pour Suite de Saxophones, für Sopran-, Alt-, Tenor- und Baritonsaxophon (ein Spieler) und Orchester. Billaudot, F-Paris 1987. G 4279 B. FF 95,80

Demillacs *Concerto* ist ein typisch französisches Virtuosenstück. Traditionelle Kompositionstechnik, impressionistische Klänge, unter Einbeziehung von Altissimo-Spiel. Nichts Neues für vier Saxophone und Orchester. Vier Sätze in 20 Minuten.

Guy Lacour: Douze Esquisses dans le style contemporain für Alt- oder Tenorsaxophon solo. Billaudot, F-Paris 1987. G 4414 B. FF 42,60

Der französische Saxophonist, Komponist und Pädagoge Lacour hat mit seinen 12 Stücken hervorragende Studien zur Erarbeitung sogenannter „neuer Spieltechniken“ für Saxophon geschaffen.

Die kurzen Stücke sind übersichtlich notiert. Alle Angaben sind präzise und ausführbar. Die Stücke sind

ohne Probleme auch im Konzert einzusetzen und klingen sehr gut. Nicht Virtuosität, sondern die klanglichen Möglichkeiten des Saxophons standen bei der Komposition im Vordergrund. Sehr gut! Mittelstufe.

Heinz-Joachim Zander: Fantasie für Saxophon-Quartett. Sikorski, Hamburg 1987. Nr. 1531. Stimmen und Partitur. DM 42,-

Heinz Joachim Zander, Dozent am Hamburger Konservatorium, verwendet in seiner mit häufigen Taktwechseln und komplizierten rhythmischen Elementen gespickten *Fantasie* homophone und polyphone Kompositionstechniken. Harmonisch bietet das Stück nichts Neues. Extreme Lagen werden in dem einsätzigen Stück vermieden. Nicht leicht spielbar, „reißeisches“ Finale, gute Spielmusik. *Günter Priesner*

Neueingänge

- Amadeus Verlag, CH-Winterthur*
Call, L. v.: Trio C-Dur (2 Fl. od. Vl. u. Git.), BP 489
Fürstenau, A.B.: Sechs Duos faciles (2 Fl.). 2 Hefte, BP 496 und BP 497
– Serenade (Fl., Vla. u. Git.), BP 2617
Habert, A.: Chaconnen (2 Altblfl. [Fl., Vl.] u. B.c.), BP 712
Hess, W.: Zwei Suiten (Fl. solo), BP 2529
Mozart, W.A.: Quintettsatz in B-Dur (Klar., 2 Vl., Vla. u. Vc.), BP 2456
Purcell, D.: Drei Sonaten (Altblfl. [Fl., Vl.] u. B.c.), BP 494
Quantz, J.J.: Zwei Trios (3 Altblfl.), BP 481
Scarlatti, A.: Zwei Sonaten (Altblfl. [Fl., Ob., Vl.] u. B.c.), BP 492
Simonetti, G.P.: Sonata f-Moll (Fl. u. B.c.), BP 482
– Sonata c-Moll „La Burrasca“ (Fl., Vl. u. B.c.), BP 467
Bärenreiter Verlag, Kassel
Bach, J.S.: Zwölf Weihnachtschoräle (Sopranblfl. u. Org. od. Cemb./Klav.), BA 8090
Dornel, A.: Concerto en Trio (2 Altblfl. u. B.c.), BA 8089
– Vier Suiten op. 2 (Querfl. u. B.c.), Heft 1, BA 6829
Schweizer R.: Weihnachtliche Musik alter Meister (Blfl.-Quart.), BA 6273
Gérard Billaudot, F-Paris
Beethoven, L. v./Schubert, F.: Sonatine, Serenade und Moment musical (Fl. u. Git.), G4341B
Blavet, M.: Minuetto et deux variations (Sopranblfl., Cemb. od. Git.), G4475B
Boismortier, J.B. de: Concerto I^O op. 28 (Sopran- od. Altblfl. ab lib., 2 Vl., Vc., Kontrabass u. Cemb.), G3769B
– Concerto II^O op. 28 (Sopranblfl., 2 Sopranblfl. ad lib., 2 Vl., Vc., Kontrabass u. Cemb.), G2820B

HOBOE REVISION

UNTERHALT · REPARATUR · POLIEREN

VERSILBERN

Anne Dijkstra

J.J. Hofleane 19 · NL-8915 HP Leeuwarden

Tel.: 00 31 58 / 13 40 28

- Campana, J.L.: Solo per un giovane solista (Klar. solo), G4303B
 Damaré, E.: Le merle blanc (Piccolofl. u. Klav.), G4382B
 – La tourterelle op. 119 (Piccolofl. u. Klav.), G4383B
 Damase, J.M.: Quatre divertissements (Fl. u. Klav.), G4446B
 Fourchotte, A.: Tmesis I. (Klar. u. Klav.), G4251B
 Hotteterre, J.: II^e Sonate en Trio (Alt- u. Tenorblfl.), G3813B
 Komives, J.: Les ritournelles du chat abgral (Klar. u. Klav.), G4518B
 Manouvrier, A.: Andante et thème varié (Klar. u. Klav.), G4439B
 Mouret, J.J.: Airs à danser (1 od. 2 Sopranblfl., Vl., Ob. ad lib., Baß u. Cemb.), G3768B
 Mourat J.M.: Cancion de amor (Fl. u. Git.), G4343B
 Niverd, R.: Piccolo concerto (Piccolofl. u. Klav.), G3548B
 Sammartini, G.: Sonate en fa (Fl. u. Git.), G4507B
 Telemann, G.Ph.: Sonate en do (Fl. u. Git.), G4342B
 Vivaldi, A.: Concerto a-Moll (Fag. u. Klav.), G4444B
Bote & Bock, Berlin/Wiesbaden
 Beyer, F.M.: Echo (Baßfl.), B&B 23199
Broekmans en Van Poppel B.V., NL-Amsterdam
 Andersen, J.: 18 kleine Studien op. 41 (Fl.), Ed. 1512
 Michelis, V. de: Notturino op. 37, Ed. 1516
 Schmitt, J.: Trio (2 Fl. od. Vl. od. Vc.), Ed. 1482
Carus Verlag, Stuttgart
 Schumann, R.: Das Schifflein aus: Romanzen und Balladen IV, op. 146 Nr. 5 (Fl., Hr., Solo-Sopran u. Chor SATB), CV 40.279/80
Edition Hug & Co., CH-Zürich
 Neukomm, S.: Fantasie (Klar. u. Klav.), G.H. 11371
Edition Salabert, F-Paris
 Garcia, G.: Sept Etudes (Traversflöte u. Tonband), EAS 18400
 Reverdy, M.: Kaléidoscope (Fl. u. Cemb.)
 Scelsi, G.: Hyxos (Fl. in g, Gong u. Glocke)
Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven
 Bach, J.S.: Suite (Altblfl./Querfl. u. B.C.), N 2086
 Boismortier, J.B. de: Sechs Sonaten op. 8 (2 Altblfl.), N 2093
 Miller-Frauenstetten, R.M.: Hirtenmusik zur Weihnacht (Blfl.-Quart. SATB), N 2053
 Seckinger, K.: Hirtenmusik (Altblfl./Querfl. u. Klav.), N 2030
 Werner, K.G.: Inmitten der Nacht (2 Sopranblfl., Schlagwerk ad lib.), N 2105
 – Inmitten der Nacht (2 Sopranblfl. u. Altblfl./Tenorblfl.), N 2106
Alphonse Leduc & Cie, F-Paris
 Beaumont, A.: Espièglerie (Klar. u. Klav.), AL 27361
 Bonneau, P.: Deux caprices en forme de valse (Klar. solo [u. Klav. od. Streichorch. u. Hf. od. Klav. ad lib.]), AL 27431
 Bouffil, J.: Trio no. 5 (3 Klar.), AL 27437
 Mindlin, A.: Au Mont Saint-Michel (Ob. u. Klav.), AL 27367
 – Berceuse (Ob. u. Klav.), AL 27368
 – Chanson valsée (Ob. u. Klav.), AL 27336
 – Conducteur et compagne (Klar. u. Klav.), AL 27392
 Mozart, W.A.: Divertissement No. 2 (3 Klar.), AL 27342
 Tonka, M.: Le clown solitaire (Klar. u. Klav.), AL 27340
 Yadzinski, E.: A Paganini (Klar.), AL 27447
McGinnis & Marx Music Publ., USA-New York
 Colquhoun, M.: 9 Etudes for the Contemporary Flutist (Fl.), mit Kassette
 Dvořák, A.: Slavonic Dance (2 Fl., Vc. u. Klav.)
 Warren, R.L.: Quicksilver (Fl. solo)
Möseler Verlag, Wolfenbüttel/Zürich
 Telemann, G.Ph.: Methodische Sonaten, Band I-IV (Altblfl. u. B.C.)
Moeck Verlag, Celle
 Bürthel, J.: Drei Spielstücke nach europäischen Volksweisen (Sopranblfl. u. Klav.), Zfs 593/594
 Durante, F.: Solfeggio detta la Stravaganza (Sopranblfl. u. Git.), Zfs 586
 Französische Märsche aus der Sammlung von Philidor l'ainé (2 Ob., Englischhorn, Fag. und Tambourtrommel od. Pommerensemble od. Blechbläser od. Blfl.-Besetzung), Ed.-Nr. 1117
 Goebels, F.: Zwölf Serbische Tänze (Sopranblfl. u. Begleitung [Klav.]), Zfs 584/585
 Haussmann, V.: „Tänze nach teutscher vnd polnischer Art“, 1606 (zu 4 St. mit und ohne Baß), Zfs 587/588
 Iglesias Rossi, A.: Manchay Puitu (Sopran, Fl., u. 2 Schlagzeuge), Ed.-Nr. 5380
 Kernbach, V.: Duette (2 Altblfl.), Zfs 589
 Medek, T.: Quartett-Flötenuhr (4 Fl.), Ed.-Nr. 5366
 – Tilo Medeks handcolorierte Musikalische Gartenlaube 1870 (Fl., 2 Altblfl., Vc. u. Klav.), Ed.-Nr. 5284
 Laburda, J.: Pastorely. Böhmisches Hirtengesänge (4 Blfl.), Zfs 592
 Praetorius, M.: Wie schön leuchtet der Morgenstern. Zwei- bis fünfstimmige Gesänge aus „Musae Sioniae“ 1610, Zfs 595
 Schneider, H.: Tänze und Lieder aus Südamerika (Blfl.-Quart., Git. u. Schlagwerk ad lib.), Zfs 590/591
Musica, Vlaams Centrum voor oude Muziek, B-Peer
 Cicinia, Sive Cantiones (zweistimmig, keine näheren Angaben), ISBN 90-6853-023-2

Papa, C. non: Het sevenste musyck Boexken. Souterliedeckens IV (dreistimmig, keine näheren Angaben), ISBN 90-6853-029-1

Musica Rara, F-Monteux

Beethoven, L. van: Trio op. 87 (Fl./Ob., Klar. u. Fag.), MR 2156

Reinecke, C.: Fantasy Pieces op. 22 (Klar. u. Klav.), MR 2168

Rossini, G.A.: Suite to the Barber of Seville (2 Ob., 2 Klar., 2 Fag., 2 Hr., 2 Tr. u. Kontrafagott), MR 2134

Telemann, G.Ph.: 12 Fantasias (Fl. solo), MR 2167

Noetzel Edition Wilhelmshaven (Ausl.: Heinrichshofen's, Wilhelmshaven)

Konink, S. de: Trios op. 1 und 4 (2 Melodieinstr., [Ob., Altblfl., Vl.]), Baß [Fag., Gambe, Vc.] u. B.c.), N 3642

Meylan, R.: Cinq Miniatures (Fl. u. Git.), N 3648

C.F. Peters Verlag, Frankfurt

Visée, R. de: Dritte Suite g-Moll (Sopranblf. u. B.c.), Ed. 8640

Provincetown Bookshop, USA-02657 Provincetown/Mass.

Charlton, A.: A German Song-Fest (Blfl.-Quart. SATB)

– Suite Canadiana (Blfl.-Trio SAT)

Goldstein, D.: Jewish Festival Songs (Blfl.-Trio SAT)

B. Schott's Söhne Musikverlag, Mainz

Dornel, L.A.: Suite 2 (Altblfl. u. B.c.), OFB 161

Hans Sikorski Musikverlag, Hamburg

Bach, Ch.Ph.E.: Sonatina B-Dur (2 Cemb., Orch. u. B.c.), Ed. 1439 P

Southern Music Company, USA-78292 San Antonio/Texas

Bach, C.Ph.E.: Sonata in a-Moll (Fl. solo), ST-422

Universal Edition, A-Wien

Birnbach, H.: Sonate op. 4 (Ob. u. Klav.), UE 17534

Blavet, M.: Duette nach Werken v. Händel (2 Fl.), UE 18664

Bochsa, Ch.: Trois Airs Variés, op. 10 (Klar. solo, 2 Klar. ad lib.), UE 18271

Händel, G.F.: Arien aus Opern (Fl. solo), UE 18092

– Feuerwerksmusik (Fl. u. B.C.), UE 18667

– Sonatas or Chamber Aires nach Arien aus der Oper „Tolomeo“ (Fl. u. B.c.), UE 18095

– Sonate e-Moll (Fl. u. B.c.), UE 18665

Jancourt, E.: 26 melodische Studien (Fag.), UE 18126

Mozart, W.A.: Serenade in g „Eine kleine Nachtmusik“ (Fl. u. Klav.), UE 18490

Vester, F.: 15 Leichte Barockstücke (Fl. u. Keyboard), UE 17669

Vetter, M.: Literaturheft 3, für c-Blockflöten, UE 20734

– Literaturheft 4, für c-Blockflöten, UE 20735

– Literaturheft 3, für f-Blockflöten, UE 20738

Weston, P.: Beliebte Stücke aus Rossinis Opern (2 Klar.), UE 18270

Musikverlag Zimmermann, Frankfurt/M.

Bach, C.Ph.E.: Triosonate G-Dur (Fl., Vl. u. B.c. [Klav./Cemb. mit Vc. od. Fag.]), ZM 2466

Burgmüller F.: Drei Nocturnes (Vl. od. Fl. u. Git.), ZM 2250

Carulli, F.: 6 Contertänze op. 193 (Vl. od. Fl. u. Git.), ZM 2587

Chopin, F.: Sechs Walzer (Fl. u. Klav.), ZM 2258

Mahler, G.: Orchesterstudien (Fag.), ZM 2567

SCHALLPLATTEN

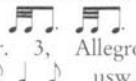
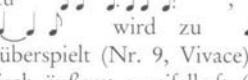
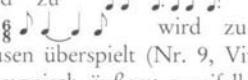
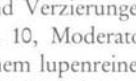
Flauto non dolce

Georg Philipp Telemann: Zwölf Fantasien. C. Ohlenroth (Blfl.). LP helmer records h 84001

Daß Telemanns Fantasien für Querflöte ohne Baß für Blockflötisten als Studienliteratur dienen können, ist bekannt. Ob allerdings wirklich alle zwölf auf der Längsflöte auch erträglich klingen, mag jeder für sich entscheiden.

Der junge Augsburger Blockflötist Christian Ohlenrot hat – laut Cover-Text – erstmals den Versuch unternommen, das gesamte Solowerk in Terztransposition mit der Altbllockflöte auf Platte einzuspielen – übrigens mit sämtlichen Wiederholungen. Das Ergebnis sind fast 60 Minuten Länge und wenig Musik...

Abgesehen von der starren und ausgesprochen unsensiblen Tongebung des Interpreten, die dem soge-

nannten „Flauto dolce“ nichts von der Biegsamkeit des Traversoklanges zu entlocken vermag, und den bei bestimmten Tönen regelmäßig wiederkehrenden Intonationsmängeln fallen Nachlässigkeit im Umgang mit dem Notentext auf: So werden Rhythmen falsch ausgeführt (Nr. 1, 1. Satz, Adagio: , wird zu ; Nr. 3, Allegro:  wird zu  usw.), Pausen überspielt (Nr. 9, Vivace) und Verzierungen harmonisch äußerst zweifelhaft (Nr. 10, Moderato) oder – noch einfallsreicher – mit einem lupenreinen Glissando gewürzt dargeboten (Nr. 3, 1. Satz). Latente Mehrstimmigkeit, die im Cover-Text eigens erwähnt wird, geht in gleichförmiger Artikulation völlig unter, Ornamente verzerren den rhythmischen Ablauf (Nr. 1, Allegro!) etc.

Die Tontechnik von Pan-Vleugels in Hardheim in Zusammenarbeit mit helmer records tat ein übriges und sorgte in beispielloser Art und Weise dafür, technische Probleme des Interpreten eher besser hörbar zu machen, als diese zu glätten. Selbst ein hervorragender Blockflötist käme zu keinem klanglich befriedigenden Ergebnis, wenn in trockenster Studioakustik das direkt vor der Nase stehende Mikrophon jedes Atemholen und jeden Zungenschlag erbarmungslos aufzeichnen würde. Da ändert auch der künstlich dazugemischte, minimale Hall nicht mehr viel! Wer's ganz genau hören will, kann das Ergebnis der Aufnahme übrigens auch als CD (Pan OV - 75019) erwerben...

Martin Heidecker

Kammermusik für zwei

Johannes Brahms: Sonate f-Moll op. 120. Ernst Pfiffner: Hommages aux Muses, für Klarinette solo (1985); –: Capriccio, für Klarinette und Klavier (1960). Arthur Honegger: Sonatine, für Klarinette und Klavier (1921/22). Felix-Andreas Genner (Klarinette), Simon Burkhard (Klavier). Duraphon-Studio, CH-Schütz/Lu. LP-HD 429. DM 22,-

Der Begegnung Joh. Brahms' mit Richard Mühlfeld, dem Soloklarinettisten des Meiningen Orchesters im Jahre 1891, verdanken wir einige der schönsten und edelsten Perlen der gesamten Kammermusikliteratur. Nach dem *Klarinetten-Trio a-Moll op. 114* und dem *Quintett b-Moll op. 115* folgten die beiden *Sonaten f-Moll* und *Es-Dur op. 120*. Zu den zahlreichen Einspielungen gesellt sich eine weitere mit 2 Schweizer Interpreten. Felix-Andreas Genner, geb. 1959, spielt mit dem fast eine Generation älteren Simon Burkhard die *f-Moll Sonate*, wie Wilhelm Furtwängler einmal gesagt haben soll: „Die erste Brahms ist die zehnte Beethoven“; also ohne übertriebene Romantizismen wie

Verkaufe !
1 Huene-Denner-Alt · VB 1300,— DM
1 Huene-Terton-Sopran · VB 1000,— DM
Tel.: 052 81/36 22 (ab 19.00 Uhr)

überflüssige Rubati u.ä. Der Ton Genners ist warm und weich und hat besonders in der Tiefe und der Mittellage viel Substanz, wobei dort die nötigen Stimmungskorrekturen leider nicht immer gelingen. Klare Ausarbeitung der Themen mit richtiger Phrasierung, guter Wahl des Tempos im 2. Satz (Andante un poco Adagio), tänzerischer Anmut im 3. Satz sowie auch kraftvoller Gebärden im Vivace. Der Klavierpart dieser „Kammermusik für Zwei“ wird von Simon Burkhard einfühlsam, aber durchaus eigenständig gestaltet. Der Bösendorfer-Imperial klingt weich und samlig. Bei allen überwiegend positiven Eindrücken bleibt jedoch der Wunsch nach mehr Ausdruck, Schwung, größerem Gestus offen.

Ohne die Frage nach der Authentizität der Bratschenbesetzung stellen zu wollen, hervorragende Interpretationen können auch dem Klarinettisten konstruktive Anregung bieten.

Auf der B-Seite sind die Schweizer sozusagen unter sich. Ernst Pfiffner (geb. 1922) schrieb für den Klarinettisten Genner seine *Hommages aux Muses*. Den 9 die einzelnen Musen charakterisierenden Stücken wird ein kurzes Präludium vorausgeschickt, in dem alle Motive in knapper Form vorgestellt werden. Die im Wechsel eingesetzte Baßklarinette (Kleio, Kalliope, Erato, Urania) ergibt nicht nur einen erweiterten Tonumfang, sondern auch raffinierte Klangeffekte. Außer reizvollem Vibrato in der hohen Lage der Baßklarinette, Flatterzunge und Slap-Tongue gibt es kaum Verfremdungen. Die Wirkung dieser Musik liegt nicht in vordergründiger Virtuosität, verlangt aber den Einsatz und die Beherrschung aller dynamischen und klanglichen Möglichkeiten der Klarinette. Man spürt, daß sich der Solist in den Bereichen moderner Musik zu Hause fühlt. Für den Hörer sind die Bezüge zu den einzelnen Musen schwerer herzustellen und bleiben auch bei starker Bereitschaft zu imaginärem Hören im Bereich subjektiver Auslegung.

Das *Capriccio*, ein Blattlese-Stück für den Genfer Musikwettbewerb 1960, ist – über den Zweck hinaus – ein technisch und musikalisch ansprechendes Stück.

Den Abschluß der „schweizerischen“ Seite bildet Honeggers *Sonatine* von 1921/22. Der deutliche, frühe Jazzeinschlag kommt gut zur Geltung (Glissando).

Hervorzuheben ist ein informativer Klappentext von Rita Wolfensberger und einwandfreie Aufnahmetechnik.

Fazit: Eine schöne, saubere und solide, partiell auch interessante Produktion. Werner Böckmann

„perfekt“, zu „seriös“, zu „klassisch“, so daß der zündende Funke manchmal verlorengelangt.

Günter Priesner

Saxophonklänge

The Rascher Saxophone Quartet. Mit Werken v. M. Karkoff, N. Lefanu, M. Maros, E. Urbanner, C. Rascher (Sopransax.), J. E. Kelly (Altsax.), B. Weinberger (Tenorsax.), L.A. Bangs (Baritonsax.). LP. Col Legno. Polygram Music Vertrieb, IMS. BM 30 SL 6.5503.

Das Saxophon verdankt der Familie Rascher einen Großteil wichtiger Werke. War es in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Sigurt Rascher, der große Komponisten wie Glasunov, Ibert, Hindemith u.a. zum Schreiben für Solosaxophon anregte, so ist es jetzt seine Tochter Carina Rascher, die mit ihrem großen Engagement namhafte Komponisten dazu anregt, für Saxophon-Quartett zu komponieren. Auf ihrer neuen LP *The Rascher Saxophone Quartet, Works of ...* präsentieren die vier Musiker zeitgenössische Werke der Komponistin Nicola LeFanu (England) und der Kollegen Miklós Maros (Ungarn), Maurice Karkoff (Schweden) und Erich Urbanner (Österreich).

Das Rascher-Quartet erweist sich dabei als ein homogenes, technisch perfektes Ensemble, wie es für die Ausführung der nicht leichten Stücke unbedingt notwendig ist. Das Quartett meistert virtuose Altissimo-Stellen ebenso perfekt wie schnelle Vierteltonpassagen und komplizierte Pizzikato-Effekte (um nur einige der verwendeten „neuen Spieltechniken“ zu nennen). Der Ensembleklang ist geprägt durch das typische „Rascher Vibrato“, das oft zu heftigen Diskussionen Anlaß gibt, in sich aber absolut einheitlich. Die aufgenommenen Stücke dieser Platte sind beispielhaft für saxophontypische zeitgenössische Musik.

Deutsches Saxophon-Ensemble. Mit Werken von Rossini, Bach, Mozart, Bizet u.a. J. Demmler (Sopransax.), K. Schlechta (Altsax.), H. Hözl (Baritonsax.), M. Ruf (Tenorsax.). Bella Musica. BMLP 5022. DM 00

Das „Deutsche Saxophon-Ensemble“ besteht aus drei Orchester-Klarinettisten und einem Musikschullehrer für Klarinette und Saxophon, die seit 1980 als Saxophon-Ensemble (Quartett) konzertieren. Auf dieser LP spielen die vier Musiker Bearbeitungen von Bach, Mozart, Rossini, Albinez und Bizet sowie Unterhaltungs- und Popmusik in konzertantem Gewand. Perfekt in Intonation und Zusammenspiel präsentieren sie die zum Teil virtuosen Arrangements. Teilweise zu

Klassische Oktettbesetzung

Carl Maria von Weber: Der Freischütz. „Harmoniemusik“. Consortium Classicum: G. Schmalfuß, C. Hartmann (Oboe); D. Klöcker, W. Wandel (Klar.); K. Wallendorf, W.-J. Eisermann (Hr.); K.-O. Hartmann, E. Buschmann (Fag.); W. Güttler (Kontrabass). CD. Dabringhaus u. Grimm, Detmold, MD + GL 3267.

Dies sind für die klassische Oktettbesetzung (2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte und evtl. 1 Kontrabass) arrangierte Opern. Im 18. und 19. Jahrhundert war es für die Verbreitung neuer Opern oder Orchesterwerke wichtig, daß von ihnen Bearbeitungen für kleine (billigere) Besetzungen in den Handel kamen. (Vgl. hierzu auch *TIBIA* 4/87, S. 553 ff.)

Einer der damals bekanntesten und besten Arrangements, der Klarinettist Wenzel Sedlak (1776-1851), bearbeitete Opern von Rossini und Donizetti, aber auch z.B. den „Fidelio“. Das Consortium Classicum hat nun in einer Produktion des hervorragenden Tonmeister- und Produzententeams Dabringhaus und Grimm Webers „Freischütz“ in der Sedlak-Bearbeitung eingespielt. – Eine von ganz kleinen Details abgesehen großartige Werbung für diese Kammermusikgattung!

Besonders der dramatisch-orchestrale Klang gelingt dem Consortium schon in der Ouverture und später z.B. in den Arien des Max sehr gut. Neben den im Bläseroktett naturgemäß häufig bedachten Oberstimmen ist in dieser Bearbeitung auch das 1. Fagott sehr solistisch geführt – in der vorliegenden Aufnahme ein Glücksfall, da hier keine Wünsche offen bleiben. Insgesamt aber könnte man sich die eine oder andere Pianobzw. Dolce-Passage etwas inniger oder schlicht leiser (vor allem die Begleitstimmen gehen oft recht unsanft mit den Solisten um) vorstellen.

Langweilig ist diese Platte auf jeden Fall keine Sekunde, und da man dies guten Gewissens von wenigen Operneinspielungen mit Sängern behaupten kann, glaube ich, daß hier nicht nur der Bläserfreund, sondern auch der eifrige Operngänger seine Freude haben wird – vorausgesetzt er läßt sich auf ein wenig ungewohnte, aber sicher nicht schlecht gepflasterte Klangpfade locken.

Eckart Hübner

Eberhard Werdin: Acht bunte Tanzrhythmen, für Blockflötenquartett und Gitarre (auch Streicherbesetzung möglich). Ed. Nr. 2120. Paritur- und Stimmenausgabe. DM 35,-
MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK
POSTFACH 143 · D-3100 CELLE

Betr.: TIBIA 2/88

Aufsatz „Von Dordrecht bis Rosenborg ... Angelo Zaniol: Jeder Musik ihre Blockflöte“, S. 77, vorletzter Satz, Spalte 2

Der Satz muß heißen:

Die Bohrung dieser Blockflöten ist im ersten Viertel im großen und ganzen zylindrisch, verengt sich dann leicht zwischen dem 1. und 7. Loch; danach gibt es einen weiteren kurzen zylindrischen Verlauf, dann eine leichte und regelmäßige Erweiterung zum Schallstück hin.

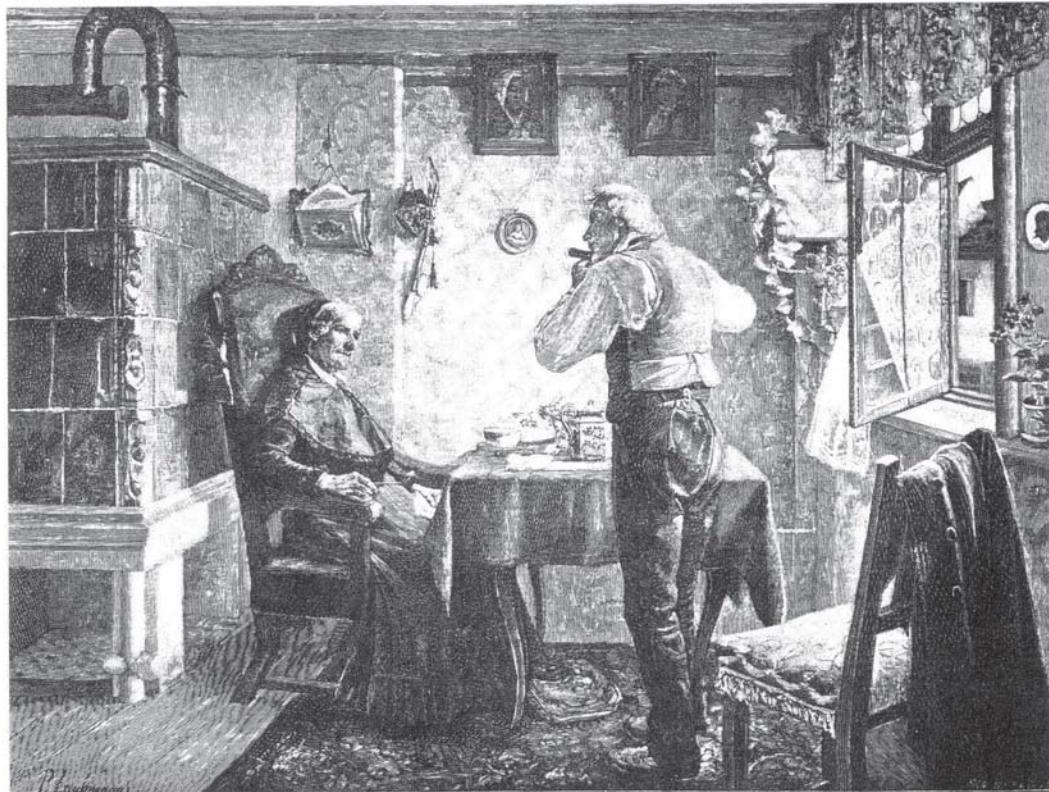
Interpreten

Der italienische Oboist *Omar Zoboli*, der sich vor allem durch seine Schallplatten mit Werken von Pasculli und Ponchielli sowie durch zahlreiche Uraufführungen einen Namen geschaffen hat, unterrichtet seit Oktober 1988 Oboe und Kammermusik für Bläser an der Musikhochschule Basel.

Fortbildungs- und Ferienkurse

Die 4. Internationale Händel-Akademie findet vom 18.2.-8.3.1989 unter der Leitung von Generalintendant Günter Könemann in Karlsruhe statt. Die vorgesehenden Unterrichtsfächer sind Blockflöte, Traversflöte, Barock-Oboe/Oboe, Naturtrompete/Trompete, Barock-Violine, Barock-Cello, Laute, Cembalo, Generalbaßpraxis und Vokalmusik. Nähere Auskünfte erteilt der Geschäftsführer der Internationalen Händel-Akademie, Baumeisterstr. 11, 7500 Karlsruhe 1.

Vom 26.-28.5.1989 findet das Blockflötenwochenende *Französische und italienische Barockmusik* unter der Leitung von Dr. Ekkehard Mascher und Gerald Splitt im Kirchröder Turm statt. Einige Generalbaßspieler sind für die Begleitung der Blockflöten willkommen. Weitere Informationen erhalten Sie durch: Bildungsstätte Kirchröder Turm, HVHS, Hermann-Löns-Park 6/7, 3000 Hannover 71.



Lang, lang ist's her. Nach dem Gemälde von P. Laubmann.

Holzstich für die *Illustrierte Zeitung* (Leipzig) 1892 nach einem Gemälde des Münchener Genre-, Historien- und Landschaftsmalers Paul Laubmann (1860-1917)

Neue Methodik des Blockflötenunterrichts ist das Thema der *Studentage mit Walter van Hauwe*, die vom 25.5.–28.5.89 in Würzburg veranstaltet werden. Für Auskunft und Anmeldung wenden Sie sich bitte an: Irene Wehner, Zum Birkenpfad 6, 8742 Bad Königshofen.

Vom 27.2.–3.3.1989 ist das *Austauschprojekt Brüssel-Paris für Flöte und Kammermusik* geplant. Karl Lenski leitet die Kurse in Paris und Pierre-Yves Artaud in Brüssel. Auskünfte erteilen: Secretariaat Koninklijk Conservatorium Brüssel, Regentschapstraat 30, B-1000 Brüssel; CNR, Conservatoire National de Région Boulogne, Secrétariat, 22, Rue de la Belle-Feuille, F-92 100 Boulogne und CNP, Conservatoire National Supérieur de Musique Paris, Secrétariat, 14, Rue de Madrid, F-75 0008 Paris.

Wettbewerbe

Die Stadt Uelzen veranstaltet vom 6.–10. November 1989 den *5. Internationalen Kuhlau-Wettbewerb* für Flötisten. Auskunft über Teilnahmebedingungen gibt: 5. Internationaler Kuhlau-Wettbewerb für Flötisten, Postfach 680, 3110 Uelzen 1.

Die Autoren der Hauptartikel

Roland Böckle, Schillgasse 32/3/18, A-1210 Wien. Jahrgang 1935. Studierte Violine und Viola bei Reinhold Barchet sowie Chor- und Orchesterleitung bei Hans-Arnold Mezger. Ausgebildet als Lehrer an Grund- und Hauptschulen, langjährige Erfahrung im Verlagswesen (vor allem Schulbücher, Instrumentalschulen und musikkidaktische Literatur), seit 1978 Lehrbeauftragter für allgemeine Didaktik des Instrumentalunterrichts an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien; zahlreiche Veröffentlichungen.

Hanns Wurz, Laubstr. 8, 7570 Baden-Baden. Geboren 1933. Studium der Rechts- und Staatswissenschaften an den Universitäten Freiburg, München und Heidelberg. Ab 1960 zunächst Rechtsanwalt, seit 1966 Notar. Studium 1973 – 1978 an der Musikhochschule Karlsruhe (Hauptfach Querflöte bei Gerhard Braun). Seit 1983 dort Lehrbeauftragter für Methodik und Didaktik des Querflötenspiels.

Beate Zelinsky, Ottostr. 46, 5000 Köln 1. Geboren 1956 in Hannover. Musikstudium an der Musikhochschule Hannover (Klarinette bei Hans Deinzer), 1978 Staatsexamen. Langjähriges Mitglied der Jungen Deutschen Philharmonie und verschiedener Kammerorchester. Teilnahme an zahlreichen Festivals, Konzerte als Solistin und mit Kammerensembles in Europa und den USA, Rundfunk-, Schallplatten- und Fernsehaufnahmen. Arbeitet freiberuflich in Köln.

David Smeyers, Ottostr. 46, 5000 Köln 1. Geboren 1952 in Detroit, Michigan/USA. Musikstudium an der Juilliard School, New York, und in Frankreich mit Fulbright-Stipendium. Seit 1977 Mitglied des Pariser Ensembles Kaleidocollage (Musik des 20. Jahrhunderts). Preisträger bei den Internationalen Klarinettenwettbewerben in Toulon (1979) und Paris (1983). Auftritte als Solist und Ensemblemitglied bei Konzerten und Festivals in fast allen europäischen Ländern und in Nordamerika. Lebt seit 1978 in Deutschland.

Manfred Brach, Schaffnerweg 36, 4630 Bochum 1. Geboren 1929 in Bochum. Studierte von 1950–1955 evangelische Theologie und Geschichte an der Universität Münster. Seit 1970 Studiendirektor am Gymnasium Bochum-Dahlhausen. Autodidaktische Beschäftigung mit Fragen des Traversflötenbaus und Traversflötenspiels.

Nr. 2/89 erscheint im April 1989 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Kiyoshi Kasai: Die japanische Flötenmusik. Der Weg von der traditionellen Musik zu „Mei“. Teil I

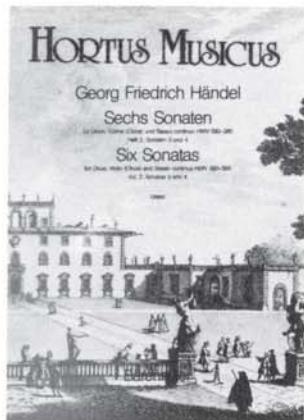
Martin Heidecker: Die „Flötenornamente“ von Werner Heider

Heino Schwarting: Zwei Altflossenstimmen suchen ihren verlorenen Baß – haben sie ihn gefunden? Zwei Rekonstruktionen eines Basso continuo für zwei Sonaten Telemanns.

Martin Kirnbauer: Historische Holzblasinstrumente in der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg

sowie ein Porträt des Flötisten Pierre Yves Artaud

Musik für Oboe neu bei Bärenreiter



Georg Friedrich Händel

Sechs Sonaten für Oboe, Violine (Oboe) und Basso continuo HWV 380–385. Urtext der Hallischen Händel-Ausgabe. Herausgegeben von Siegfried Flesch (2/3)

Heft 1	Sonaten B-dur und d-moll	DM 20,-
HM 242		
Heft 2	Sonaten Es-dur und F-dur	DM 22,-
HM 243		
Heft 3	Sonaten G-dur und D-dur	
HM 244	ca. DM 20,-	
	Erscheint im März 1989	

Die als »Oboentrios« bekannten Sonaten gehören zu den interessantesten Händel zugeschriebenen Kammermusikwerken.

Antoine Dornel

Triosonate h-moll für zwei Oboen (Querflöten, Violinen) und Basso continuo op. III/3. Herausgegeben von Hugo Ruf (3)

HM 252	DM 20,-
--------	---------

Dieses Trio kann, ohne an Klangschönheit zu verlieren, nach Bedarf mit verschiedenen Melodieinstrumenten musiziert werden. Die selten anzutreffende »notation blanche«, eine vorwiegend von französischen Komponisten benutzte Schreibweise im 3/2 Takt, und die ausdrucksvolle Chaconne als Finale sind Besonderheiten dieses kleinen französischen Meisterwerkes.

Johann Sebastian Bach

Konzert A-dur für Oboe d'amore

Rekonstruktion nach dem Cembalokonzert BWV 1055 Klavierauszug von Mark Biggam nach dem Urtext der Neuen Bach-Ausgabe (3)
BA 5145a DM 19,50

Der Klavierauszug zu Bachs Konzert für Oboe d'amore A-dur basiert auf der Rekonstruktion dieses Werkes, wie sie im Rahmen der Neuen Bach-Ausgabe erschienen ist. Anhand der autographen Partitur der Bearbeitung als Cembalokonzert BWV 1055 konnte das Oboenkonzert mit großer Sicherheit als Originalkomposition zurückgewonnen werden.

Johann Sebastian Bach

Die schönsten Oboensoli aus den Kirchenkantaten Bearbeitet für Oboe (Oboe d'amore) und Orgel oder Cembalo (Klavier) von Mark Biggam (3)
BA 8153 ca. DM 19,-

Erscheint im Februar 1989

Wie gut Bach für die Oboe komponierte, zeigen die zahlreichen Orchestersätze aus seinen Kantaten, in denen die Oboe obligat geführt ist. Um auch einzelnen Oboisten das Musizieren dieser Sätze mit Begleitung eines Tasteninstruments zu ermöglichen, wird in dieser Ausgabe der jeweilige Orchestersatz als Klavierauszug wiedergegeben.

..65 JAHRE
BÄRENREITER





© Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, 3100 Celle

MOECK-Flöten *Musizieren macht Spaß*



MOECK

engagiert und erfahren im Blockflötenbau