

TIBIA



MAGAZIN FÜR FREUNDE ALTER UND NEUER BLÄSERMUSIK

2/89

INHALT

Kiyoshi Kasai
Die japanische Flötenmusik
Teil I

Heino Schwarting
Zwei Altflötenstimmen suchen ihren
verlorenen Baß – haben sie ihn
gefunden?

Martin Heidecker
Gezählter Ton – tönende Zahl
Anmerkungen zu Werner Heiders
„Flöten-Ornamenten“

Martin Kirnbauer
Historische Holzblasinstrumente in der
Sammlung des Germanischen National-
museums in Nürnberg

Das Porträt: Pierre-Yves Artaud

Berichte · Rezensionen · Informationen

MOECK VERLAG CELLE

Kiyoshi Kasai: *Die japanische Flötenmusik. Der Weg von der traditionellen Musik zu „Mei“.* Teil I (397)

Heino Schwarting: *Zwei Altflötenstimmen suchen ihren verlorenen Baß – haben sie ihn gefunden? In zwei Rekonstruktionen eines Basso continuo für zwei Sonaten Telemanns* (412)

Martin Heidecker: *Gezählter Ton – tönende Zahl. Anmerkungen zu Werner Heiders „Flöten-Ornamenten“* (418)

Martin Kimbauer: *Historische Holzblasinstrumente in der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg* (424)

Das Porträt: *Pierre-Yves Artaud* (430)

... Frisch aus der Quelle ...: *Johann Beer: Welches unter beyden das vornehmste Instrument sey / die Trombon oder der Fagott* (435)

Berichte (437): *Erinnerung an André Jaunet (1911-1988) / In memoriam Rolf Ermeler / „Das Schilfrohr tönt“ – Bericht zu einer Ausstellung mit ungewöhnlichem Konzert / Rekordverdächtig / Hohes Holz. Oboeninstrumente der Sammlungen Karl Ventzke und Gunther Joppig. Eine Ausstellung in Düren, später München / Neue Musik rettet die Blockflöte vor dem Barbecue / Moderne Musik für Traversflöte? / Ein verbessertes Klarinettenkopfstück / TIBIA-Report 1989 / Lache, Bajazzo. Gedanken zur Frankfurter Musikmesse 1989*

Zeitschriften / Periodica (450)

Bücher (450)

Noten (458)

Schallplatten (472)

Leserforum (474)

Nachrichten (475)

Beilagen:

TIBIA-Kunstbeilage:

Martin Engelbrecht (1684-1756)

EIN FELDPFEIFER BEI DEN

PANDUREN

Blatt aus einer Folge von Typen der königlich-ungarischen Miliz (1742)

Die Ausgabe enthält Beilagen des Verlags Bärenreiter, Kassel, sowie der PAN AG, Zürich.

TIBIA. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik. 14. Jahrgang. Heft 2/1989

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

Schriftleitung: Reinhold Quandt

Postfach 143, D-3100 Celle 1, Telefon 051 41 / 88 53 0

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

Verlag und Vertrieb: Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Inhaber: Dr. Hermann Moeck. Postfach 143, D-3100 Celle 1

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

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

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

Telegramme: Moeckverlag

Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 11, DM 55,00 ($\frac{1}{16}$ Seite) bis DM 660,00 ($\frac{1}{4}$ Seite), zuzüglich Mehrwertsteuer; Zuschläge für angeschnittene Anzeigen, Satzspiegelüberschreitungen, Placierungsvorschriften. Anfallende Litho- bzw. Satzkosten werden gesondert in Rechnung gestellt. Anzeigenschluß: 1. Dezember, 1. März, 1. Juni, 1. September.

Gesamtherstellung: Moeck Verlag + Musikinstrumentenwerk, 3100 Celle

Titelentwurf: Karl-Heinz Lingner, Celle

© 1989 by Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Celle.
Printed in the Federal Republic of Germany
ISSN 0176-6511

Die japanische Flötenmusik*

Der Weg von der traditionellen Musik zu „Mei“

Teil I

1. Einleitung

Das Stück *Mei*¹ von Kazuo Fukushima (1930) ist wohl die bekannteste japanische Komposition für Böhmlöte.² In diesem Artikel möchte ich versuchen, den Hintergrund dieses wunderbaren Stückes etwas zu beleuchten, und den Weg von der traditionellen japanischen Musik zu *Mei* zu verfolgen. Ich bin mir bewußt, daß es sehr schwierig sein wird, ohne klingende Musikbeispiele dem europäischen Leser eine ihm fremde Musik zu erklären. Deshalb bitte ich, möglichst die hier erhältlichen Schallplatten japanischer Musik zu hören und eventuell in weiterer Literatur über japanische Musik nachzuschlagen.³

Ich kann hier selbstverständlich nicht das ganze Gebiet japanischer Musik behandeln und werde auch auf die Erwähnung gewisser Arten japanischer Flötenmusik wie etwa die Musik im Kabuki-Theater und Volksmusik verzichten.

* Diesem Artikel liegt ein Vortrag zugrunde, der am 31.1.1987 in der staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg i.Br. im Rahmen des internationalen Flötensymposiums gehalten wurde.

¹ Die Vokale der japanischen Wörter sind etwa so auszusprechen wie im Italienischen, die Konsonanten wie im Englischen; man beachte besonders ei = [ei] (z.B. Mei = [mei] nicht [mai]), ue = [ue] (nicht ü), z wie in „zero“, y wie in „yellow“, ch wie in „cheese“, j wie in „John“.

² Um die Terminologie zu vereinfachen, wird im folgenden der Begriff „Flöte“ für die japanische Flöte und das Wort „Böhmlöte“ für die europäische Querflöte verwendet.

³ Etwa die entsprechenden Artikel in *MGG, New Grove's Dictionary* oder *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 8 (Artikel über japanische Musik verfaßt von Peter Ackermann)

Im ersten Kapitel wird ein Überblick über die japanische Musik im allgemeinen vermittelt.

Im zweiten Kapitel werden die japanischen Flöten, hauptsächlich Ryuteki, Nohkan und Shakuhachi, beschrieben. Dabei möchte ich auch Gagaku und Noh-Theater kurz erwähnen, da die beiden Musikgattungen auf die zeitgenössische japanische Musik starken Einfluß ausgeübt haben.

Im dritten Kapitel werden die zeitgenössischen japanischen Kompositionen für Böhmlöte durch einige Beispiele erläutert.

Die Böhmlöte ist heutzutage in Japan ein sehr beliebtes Instrument. Es gibt neben den professionellen Flötisten sehr viele Flötenliebhaber, deren Zahl auf etwa 500.000 geschätzt wird. Nach einer Statistik der japanischen Gesellschaft für Neue Musik wurde in den letzten zwanzig Jahren in den Kammermusik-Konzerten mit japanischer zeitgenössischer Musik 186mal die Böhmlöte eingesetzt, während die Klarinette im Vergleich 60mal, die Oboe 27mal, und das Fagott nur 17mal eingesetzt wurden. Diese Zahlen verdeutlichen, daß die japanischen Komponisten auch sehr gerne für Flöte geschrieben haben.

Warum ist die Böhmlöte in Japan so beliebt?

1. Weil die Japaner für kunstvolles Flötenspiel seit früher Zeit immer eine starke Vorliebe hatten.

2. Weil die Flöten in verschiedenen Gattungen von der Volksmusik bis zur Hofmusik gespielt wurden und deshalb sehr populär waren.

3. Weil es im japanischen historischen Instrumentarium keine tief klingenden Instrumente gab, die etwa der Klarinette oder dem Fagott entsprachen.

Die Vorliebe des Japaners für die Flöte in den alten Zeiten ist belegt durch zahlreiche Essays, Romane und Volkssagen. So schrieb im 11. Jahr-

Tabelle 1

Epochen und Musikgattungen

Jahr	600	700	800	900	1000	1100	1200	1300	1400	1500	1600	1700	1800	1900
Epoche	Asuka	Nara	Heian				Kamakura	Muromachi		Edo			Meiji	
	† 593	† 710	† 794				† 1192	† 1338			† 1603			† 1868
	Gagaku													
									Noh-Theater					
											Shakuhachi			
(Buddh. Gesänge)	Shomyo													
					(Ballade)		Heike-Biwa							
								(Koto-Musik)	So-Kyoku					
								(Shamisen-Mus.)	Shamisen					
								(Kokyu-Mus.)	Kokyu					
								(Theater)	Kabuki					

hundert eine Hofdame namens Sei-shonagon in ihrem Essay, *Makura-no-Soshi*⁴ folgendes:

*Unter den Blasinstrumenten gefällt mir vor allem die Querflöte. Ich finde sie sehr schön, besonders wenn ihr Ton von weitem herkommt und allmählich sich nähert, oder wenn er sich von der Nähe entfernt und sehr leise wird.*⁵

Im Hinblick auf die japanische Musikgeschichte ist anzumerken, daß die heutige japanische Musik durch ihre Vielfalt charakterisiert wird. Diese Vielfalt kommt daher, daß die Mehrheit der für die verschiedenen Epochen repräsen-

tativen Musikgattungen bis heute überlebt haben. Wenn wir die heutigen japanischen Musikgattungen nach chronologischer Folge ordnen, ergibt sich gleichzeitig eine annähernde Darstellung japanischer Musikgeschichte. Es entstanden zwar immer wieder neue Musikgattungen, aber in den einzelnen Gattungen gab es nach deren Entstehung kaum Entwicklung oder Veränderung und ebensowenig gegenseitige Wechselwirkungen. Diese Eigentümlichkeit der japanischen Musikgeschichte ist neben der japanischen Mentalität sicher auch der politischen Stabilität des Staates zuzuschreiben. Daß Japan nie von einem fremden Volk besetzt wurde, förderte das Ausreifen der eigenen Kultur, und auch bei der Aufnahme fremder Kulturen konnten die Japaner nach dem eigenen Geschmack auswählen.

Ein einfacher Überblick über die japanische Musikgeschichte ist in *Tabelle 1* zusammengefaßt.

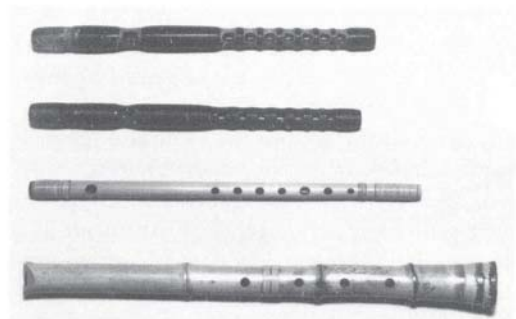


Abb. 1: Ryuteki, Nohkan, Shinobue und Shakuhachi (von oben nach unten)

⁴ Wörtlich „Kopfkissenbuch“. Es ist teilweise ins Deutsche übersetzt und im Manesse-Verlag unter dem Titel *Das Kopfkissenbuch der Hofdame Sei Shonagon* (hrsg. von Mamoru Watanabe) erschienen.

⁵ a.a.O. S. 240 (nur über die Querflöte aus Kap. 207)

Das japanische Musikinstrumentarium ist sehr reichhaltig und umfaßt Blas- und Saiteninstrumente und zahlreiche Schlagzeuge. Die wichtigsten davon sind in *Tabelle 2* aufgeführt.

Bei der Betrachtung dieser Tabelle fällt uns sofort auf, daß es in Japan nur ein einziges Instrument gibt, das blastechisch einem Blechblasinstrument entspricht, nämlich Horagai. Das Instrument Horagai wurde hauptsächlich im Krieg zum Signalblasen, in der Musik aber nie verwendet. Hingegen hatte in der chinesischen Musik ein ähnliches Instrument, das Bai, seine Anwendung gefunden. Dieses Beispiel zeigt uns den Geschmack des Japaners, d.h., daß die Japaner großen Ton oder Instrumente mit großem Ton nicht besonders liebten. Die erwähnte Hofdame, Sei-shonagon, schrieb im gleichen Kapitel über die Hichiriki, die einen großen Ton hatte, folgendes:

Der Ton der Hichiriki ist sehr unangenehm, und wie das lärmige Zirpen von großen Grillen möchte ich ihn nicht in der Nähe hören.

So war die Hichiriki mit dem großen Ton bereits vor 900 Jahren nicht so beliebt, drang nicht in andere Musikgattungen und wurde danach auch nur noch in der Hofmusik, Gagaku, gebraucht.

Wenn wir in *Tabelle 2* die Melodie-Instrumente suchen, die einen kontinuierlichen Ton spielen können, finden wir nur die Flöten, Hichiriki und ein Streichinstrument, Kokyu. Hichiriki wurde, wie ich bereits erklärt habe, nur in Gagaku gebraucht. Kokyu war, wie aus *Tabelle 1* ersichtlich ist, erst in der Edo-Zeit im 17. Jahrhundert bekannt geworden. Somit waren die Flöteninstrumente in Japan lange Zeit die einzigen und deshalb auch die wichtigsten Melodie-Instrumente, die den Ton aushalten konnten.

2. Die japanischen Flöten und ihre Musik

In *Tabelle 3* sind die japanischen Flöten mit ihren Musikgattungen und verschiedenen Merk-

Tabelle 2	
Das japanische Musikinstrumentarium	
Holzblasinstrumente	
Flöten	Ryuteki*, Komabue*, Kagurabue*, Nohkan**, Shinobue (Querfl.) Shakuhachi, [Gagaku-Shakuhachi*], [Hitoyogiri] (Kerbfl.) Iwabue, [Tsuchibue] (Gefäßfl.) [Hai-sho] (Panfl.)
Doppelrohrbl.-Instr.	Hichiriki*, [Dai-Hichiriki*] (wie Oboe)
Zungenrohr-Instr.	Sho*, [U*] (Mundorgel)
Blechblasinstrumente	
	Horagai (ein Blasinstr. aus Muschel, geblasen wie Blechblasinstr.)
Saiteninstrumente	
Streichinstrument	Kokyu
Zupfinstrument	Gaku-So*, Koto (wie Zither, Querharfe) [Kugo*] (wie Harfe) Gaku-Biwa*, Biwa (wie Laute) Shamisen
Schlagzeuge	
Trommel	Kakko*, San-no-Tsuzumi*, Gaku-Daiko*, Da-Daiko* Oh-Tsuzumi**, Ko-Tsuzumi**, Taiko**
Gong	Shoko*
Unter den zahlreichen Schlagzeugen sind hier nur diejenigen aufgeführt, die im Artikel erwähnt werden.	
* : wird in Gagaku verwendet.	
** : wird im Noh-Theater verwendet.	
[] : wird nicht mehr gespielt. [*] : wurde früher in Gagaku verwendet.	

malen aufgeführt. Es ist zu beachten, daß jede Musikgattung eine andere Flöte verwendet. Allein in Gagaku zum Beispiel werden je nach dem Stil des Stückes drei verschiedene Flöten gespielt, was ich unten näher erklären werde (*Abschnitt 2.2.*).

Alle diese Flöten sind unterschiedlich gebaut, haben aber eine Gemeinsamkeit: außer Iwabue (Steinflöte) werden alle aus Bambus hergestellt. Bambus wächst in Asien hauptsächlich in Japan, Süd-China, Südostasien und Indien. Meiner Meinung nach hat die Existenz des Bambus in Japan die Entwicklung der japanischen Flöte wesentlich gefördert⁶, denn der Stamm des Bambus ist hohl, und es läßt sich daraus leicht eine Flöte machen. (In Europa hingegen mußte man ein Stück Holz zuerst dreheln und ausbohren, um überhaupt ein Rohr aus Holz zu bekommen.) Auch zeigt das chinesische Schriftzeichen für Flöte den engen Zusammenhang mit dem Bambus deutlich (*Abb. 2*). Es besteht aus zwei Teilen. Der obere bedeutet Bambus, und der untere kommt von der Aussprache des Wortes „Lochbohren“.

2.1. Das Instrument Iwabue

Iwabue, wörtlich übersetzt „Steinflöte“, ist ein Stein mit einem Hohlraum, gegebenenfalls mit Löchern. Am Strand kann man gelegentlich Steine finden, die einen durch die Erosion des Wassers oder durch die Einwirkung gewisser Lebewesen im Meer verursachten Hohlraum haben. Die alten Japaner müssen bemerkt haben, daß solche Steine einen Ton erzeugen, wenn es stark darüber weht und müssen versucht haben, selber solche Steine zu blasen.⁷ Nach der alten japanischen Mythologie wurden die Götter durch den Hauch geschaffen. Das Blasen bedeutete für die alten Japaner, den Geist dazu anzuregen, sich zu kondensieren. Das primitive Instrument, Iwabue, wurde deshalb als ein von den Göttern geschenktes magisches Instrument betrachtet, mit dem man die Götter dazu bewegen kann, von oben herabzukommen oder hinaufzusteigen. Dieser Gedanke ist in der japanischen Flötenmusik bis heute als Hintergrund geblieben. Das japanische Wort für Flöte „Fue“ entstand aus dem Wort „Fukie“, einer Zusammensetzung aus „Fuki“ Blasen und „E“ Instrument.



Abb. 2: Chinesisches Schriftzeichen für Flöte

Iwabue wird noch heute im shintoistischen Ritus gebraucht. Seine Form kann seiner Natur gemäß sehr variieren, von der einfachen Gefäßform bis zur Rohrform mit Grifflöchern. Die Tonhöhe der Iwabue hängt von ihrer Größe ab, aber ihr Klang ist, wie man aufgrund des Materials vermuten kann, stets sehr hart und ähnelt dem einer Nohkan (*s. Abschnitt 2.3.*).

2.2. Die Musikgattung Gagaku und ihre Flöten

Die Musik Gagaku, wörtlich übersetzt „elegante Musik“, wurde seit 1200 Jahren am kaiserlichen Hof sowie an den großen Tempeln und Schreinen gespielt und ist nicht nur in Form von Musiknoten, sondern auch als lebendiges Musizieren bis heute überliefert. Gagaku umfaßt verschiedene Arten von Musik und wird wie in *Tabelle 4* eingeteilt.

In Gagaku werden neben den drei Querflöten, Ryuteki, Komabue und Kagurabue, auch mehrere andere Instrumente verwendet, deren Namen in *Tabelle 2* mit * gekennzeichnet sind. Die Besetzung ist aber je nach der Untergattung des Stückes verschieden. Zum Beispiel wird Ryuteki in Kangen und in Bugaku im chinesischen Stil gespielt, während Komabue⁸ in Bugaku im koreanischen Stil gespielt wird (*s. Tabelle 5*). Im weiteren werden Ryuteki und Komabue in gewissen Stücken in Wagaku, der Musik japanischen Stils, verwendet. Hingegen wird Kagurabue nur in Kagura in Wagaku gespielt.

⁶ In Japan gibt es etwa 30 Bambussorten mit verschiedenen Durchmesser und Wanddicken. Davon werden Madake (Pleioblastus Simonii, 1-3 cm, Höhe 3-4 m) für Querflötenbau und Madake (Phyllostachys bambusoides, 15-15 cm, Höhe 10-15 m) für Shakuha-chi-Bau benützt.

⁷ Eine in Tokio ausgegrabene Steinflöte aus Jade dürfte etwa 4000 Jahre alt sein.

⁸ Wörtlich übersetzt „koreanische Flöte“.

Tabelle 3

Die japanischen Flöten						
Name	Musikgattung	ges. L.	eff. L.	Tonlöcher	Tonumfang	Material
(Querflöte)						
Ryuteki	Gagaku	40 cm	29 cm	7	cis''-d'''''	Medake
Komabue	Gagaku	37 cm	27 cm	6	dis''-e'''''	
Kagurabue	Gagaku	45 cm	33 cm	6	h'-e'''''	
Nohkan	Noh, Kabuki, Satokagura	40 cm	28 cm	7	cis''-fis'''''	
Shinobue	Kabuki, Volksmusik	variabel	variabel	7	ca. 2 Oktaven	
				(ggf. 6 od. 5)		
(Kerbflöte)						
Shakuhachi	Honkyoku, Sankyoku Volksmusik	54 cm*	54 cm*	5	d'-g'''''*	Madake
(Gefäßflöte)						
Iwabue	shintoistischer Ritus	variabel	variabel	variabel	variabel	Stein
*: bei Hachisunkan ges. L. = gesamte Rohrlänge eff. L. = effektive Rohrlänge						

Gagaku⁹ hat seinen Ursprung in der Musik der alten asiatischen Länder. Nachdem Anfang des 7. Jahrhunderts Beziehungen zwischen Japan und China aufgenommen worden waren, strömte das höherstehende chinesische Kulturgut auf Japan ein. So gelangten auch Musik, Musikinstrumente und Musiker aus China nach Japan. Die damals herrschende T'ang-Dynastie in China war sehr mächtig und bildete das Zentrum von Ostasien. An ihrem Hof wurde neben der eigenen Musik auch solche aus anderen Ländern Asiens gepflegt. So gelangte mit der chinesischen Musik auch diejenige von Korea, der Mandschurei, von Vietnam, Thailand und Zentralasien nach Japan. Diese ausländische Musik wurde im Laufe des 9. Jahrhunderts in den chinesischen (Saho) oder in den koreanischen (Uho) Stil eingeordnet. Nachdem die Besetzung entsprechend geändert und gewisse Stücke neu komponiert worden waren, wurde die heutige Gestalt von Gagaku bereits im Laufe des 10. Jahrhunderts festgelegt. Interessant ist, daß im Laufe der Zeit das Instrumentarium eher verkleinert wurde und nicht vergrößert, wie es beim europäischen Orchester der Fall war. Meiner Meinung nach zeugt dieser Vorgang von der japani-

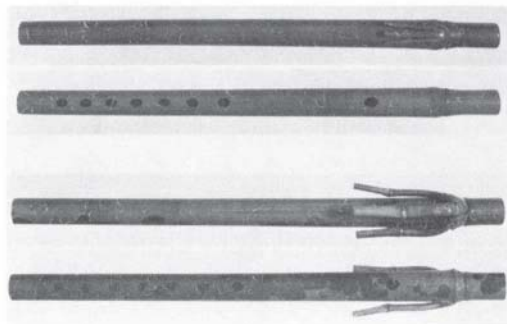


Abb. 3: Flöten von Shosoin (Aus: *Shosoin no Gakki*, hrsg. von Shosoin Office, Verlag Nihon Keizai Shinbunsha, Tokio 1967)

schen Grundhaltung, die Dinge zu vereinfachen und auf das Wesentliche zu reduzieren.

Das Instrument Ryuteki

Bei den drei Gagaku-Querflöten möchte ich mich auf die Beschreibung der Ryuteki konzentrieren, weil sie am häufigsten vorkommt und weil die anderen Flöten ihr mehr oder weniger ähnlich sind.

Die Ryuteki, wörtlich übersetzt „Drachen-Flöte“, wird, wie ich oben erwähnt habe, in der Musik des chinesischen Stils gespielt. Das läßt uns

⁹ Da der Begriff „Gagaku“ aber i.a. nur als Kangen und Bugaku verstanden wird, werde ich ihn im folgenden auch in diesem Sinne verwenden.

Tabelle 4

Untergattungen in Gagaku



Tabelle 5

Die Besetzungen in Kangen und Bugaku

In Kangen

Ryuteki	Hichiriki	Sho	Gaku-Biwa	Gaku-So	Kakko	Shoko Gakudaiko
---------	-----------	-----	-----------	---------	-------	-----------------

In Bugaku

(Saho)						
Ryuteki	Hichiriki	Sho			Kakko	Shoko Da-Daiko

(Uho)						
Komabue	Hichiriki				San-no-Tsuzumi	Shoko Da-Daiko

─── Blasinstrumente ─── ─── Saiteninstrumente ─── ─── Schlagzeuge ───

vermuten, daß die Ryuteki aus China gekommen ist. Nun, was für eine Flöte wurde aber im 7. Jahrhundert von China nach Japan gebracht? Auf diese Frage gibt uns die kaiserliche Schatzkammer Shosoin in Nara eine Antwort. In Shosoin wird der Nachlaß des Kaisers Shomu (701-756) seit dem 8. Jahrhundert aufbewahrt. In diesem Nachlaß befinden sich unter anderen auch vier Querflöten, die wahrscheinlich aus China importiert wurden.¹⁰ Zwei davon sind auf *Abbildung 3* zu sehen. Alle vier Flöten haben sieben Grifflöcher wie die heutige Ryuteki, aber sowohl ihre Grifflöcher wie auch ihre Mundlöcher sind kleiner als die der heutigen Ryuteki. Die Größe des Mundlochs entspricht ungefähr der beim Piccolo. Was bei beiden Flöten etwas kurios aussieht, sind die Reste von Zweigen. Es ist anzunehmen, daß der Name Ryuteki, „Drachen-Flöte“, von dieser dem Drachen ähnlichen Form des Kopfteils herrührt.¹¹ Wann sich die Gestalt der heutigen Ryuteki aus der der Flöten von Shosoin entwickelt hat, ist ziemlich unklar. Doch wird im allgemeinen angenommen,

daß die Entwicklung während der Heian-Zeit (794-1192) geschehen ist.

Die heutige Ryuteki hat eine gesamte Länge von ca. 40 cm und eine effektive Rohrlänge von ca. 29 cm, ist also etwas länger als das Piccolo (*Abb. 4*). Das Instrument hat jedoch ein größeres Mundloch als Piccolo oder Böhmflöte.¹² Ryuteki hat sieben große Grifflöcher. Das größte ist ungefähr so groß wie das Mundloch der Böhmflöte. Diese großen Grifflöcher ermöglichen, durch Teildeckung des Lochs, den Ton fein zu intonieren.

¹⁰ Nach der mündlichen Mitteilung von Gagaku-Flöten-Meister Sukeyasu Shiba, sei die Bambussorte dieser Flöten nur in China und nicht in Japan zu finden.

¹¹ Nach der Legende soll die Ryuteki von einem Chinesen gebaut worden sein, um die Stimme des Drachen nachzuahmen.

¹² Das Mundloch der Ryuteki mißt etwa 13 x 16 mm, während das der Böhmflöte etwa 10 x 12 mm und das des Piccolo etwa 9 x 10 mm groß ist.

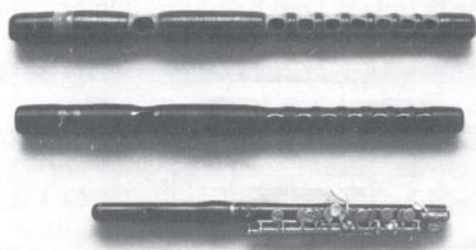


Abb. 4: Ryuteki, Nohkan und Piccolo (von oben nach unten)

ren und durch langsames Öffnen oder Schließen des Lochs Glissandi zu spielen.

Die innere Form der Flöte ist sowohl zum offenen Ende wie auch zum Mundloch hin konisch (Abb. 13). Um diese Form zu bekommen und um den Bambus vor Feuchtigkeit zu schützen, wird die Innenseite der Flöte mit einer dicken Lack-schicht überzogen.

Die Außenseite wird – abgesehen von Aussparungen beim Mundloch und bei den Grifflöchern – ganz mit einer dünn wie Schnur zugeschnittenen Kirschrinde umwickelt, wodurch das Springen des Instruments verhindert wird.

Das geschlossene Ende neben dem Mundloch wird mit Wachs dicht versiegelt. Während bei der Böhmflöte zwischen dem Stimmkork und dem Mundloch eine Distanz von 17 mm gelassen wird, ist sowohl bei Ryuteki wie auch bei allen anderen japanischen Querflöten kein solcher Raum vorhanden. Meiner Meinung nach ist das Fehlen dieses Raumes für die besondere Klangeigenschaft japanischer Querflöten verantwortlich. (Auf diesen Aspekt wird im Abschnitt 2.5. näher eingegangen.)

Auf der dem Mundloch gegenüberliegenden Seite, wo ursprünglich die Reste von Zweigen waren, ist eine Verzierung zu sehen, welche Semi, „die Zikade“, genannt wird, weil ihre Form dem Insekt ähnlich ist. Im oberen Teil neben dem Mundloch wird ein Stück Blei eingelegt, um den Schwerpunkt des Instruments in die Nähe des

Mundlochs zu verlagern und damit die Haltung zu stabilisieren.

Wie bereits erwähnt, hat die Ryuteki große Grifflöcher, die nicht mit den Fingerspitzen, sondern mit dem mittleren Glied der Finger abgedeckt werden. Dabei kann der linke Daumen nicht wie bei der Böhmflöte die Ryuteki stützen, sondern er muß das Instrument von der Vorderseite gegen den Mund drücken (Abb. 5). Dank dem Bleistück im oberen Teil liegt nun der Schwerpunkt des Instruments etwa an dem



Abb. 5: Ryuteki-Spieler (Meister Sukeyasu Shiba)

Punkt, wo der linke Daumen die Flöte stützt.

Die Grifflöcher werden von unten nach oben Ji, Kan, Go, Joh, Shaku, Chu, Roku genannt, und diese Namen dienen gleichzeitig dazu, die Griffe zu bezeichnen, bei denen das betreffende Loch geöffnet wird. Es gibt praktisch keine Gabelgriffe¹³, und die Töne zwischen den Stammtönen werden durch Teildeckung des Grifflochs und durch Veränderung des Blaswinkels erreicht.

Der Tonumfang umfaßt etwa *cis''* bis *d'''*, also etwa 2 Oktaven: aber die zwei tiefsten Töne, *cis''*

¹³ Die einzige Ausnahme ist der Ton *Ge* im unteren Register, bei dem das 1. Griffloch halb und das 2. ganz geschlossen werden.

老越調 古樂亂聲
Kogaku-Ranjo

海陸船・猿頭等に用ゝ

〔主〕 在船松後に

1. Ryuteki
2. Ryuteki
3. Ryuteki
Shoko
Da-Daiko

Abb. 8: „Kogaku-Ranjo“
(Aus: *Gagaku-Sofu*, hrsg.
von Sukehiro Shiba, Verlag
Kawai Gakufu, Tokio 1972)

複合二部形式曲

盤涉調 蘇莫者序
Somakusha-no-Jo

Somakusha-no-Jo

中曲 序吹物 拍子六

〔主〕 君大に

Sho
Ryuteki
Hichiriki
Shoko
Kakko
Da-Daiko

Abb. 9: „Somakusha-no-Jo“
(id.)

der Aufführung von *Somakusha* gibt es nur für den Auftritt ein Stück, das *Kogaku-Ranjo* (Abb. 8) heißt¹⁵. Im *Kogaku-Ranjo* und in anderen *Ranjo* sind nur drei Ryuteki und zwei Schlagzeuge, Shoko und Taiko, dabei. Die drei Ryuteki

spielen rhythmisch frei im Kanon, was einen ziemlich chaotischen Eindruck erweckt.

Während dieser Einleitung *Kogaku-Ranjo* tritt ein Tänzer auf die Bühne. Er trägt ein rotes Kostüm, einen gelben Strohmantel, eine schwarze Affen-Maske, eine rote Kapuze und einen Stock in der Hand. Der Tanz von *Somakusha* stammt wahrscheinlich aus einer westasiatischen Tanz-

¹⁵ *Kogaku-Ranjo* kann auch vor gewissen anderen Bugaku-Stücken im linken Stil gespielt werden.

(主) 蘇大に

Somakusha-no-Ha tutti

Sho

Ryuteki A Solo ff B C tutti

Hichiriki tutti

Shoko

Kakko

Da-Daiko

D B

(備)

E A'

Abb. 10: „Somakusha-no-Ha“ (id.)

kunst, welche die Bewegung der Tiere lustig nachgeahmt hatte. Nach anderen Überlieferungen soll aber dieser Tanz eine Darstellung folgender Legende sein: „Als ein Adliger (oder ein Asket) seine Flöte auf einem Berg gespielt hatte, erschien ein Berggeist und tanzte zum Flötenton.“ Nach dieser Legende spielt in diesem Stück ein Ryuteki-Spieler im alten Kostüm mit Schwert neben der Bühne.

Ein komplettes Bugaku-Stück soll grundsätzlich aus drei Sätzen, nämlich Jo, Ha und Kyu, bestehen. Während der Satz Jo (Einleitung) immer im freien Rhythmus gespielt wird, werden die anderen Sätze Ha und Kyu im festen Rhyth-

mus gespielt. Der Satz Ha (Brechen) beginnt im langsamen Tempo und wird allmählich schneller. Der Satz Kyu (schnell) ist wörtlich ein schneller Satz.

Manche Stücke sind aber durch den Verlust einzelner Sätze nicht mehr vollständig überliefert. So besteht auch *Somakusha* aus nur zwei Sätzen, „Somakusha-no-Jo“ und „Somakusha-no-Ha“.

„Somakusha-no-Jo“: Wie gesagt steht der Jo-Satz im freien Rhythmus, auch wenn es in der Übertragung bei Shiba (Abb. 9) scheint, als ob er im festen Rhythmus gespielt würde.

„Somakusha-no-Ha“: Den Satz wollen wir etwas näher betrachten, weil wir im dritten Kapi-

tel im Zusammenhang mit dem Stück *Somakusha* (1958) von Y. Matsudaira auf diesen Satz zurückkommen werden. Er steht in der Transnotation (Abb. 10) in einer alternierenden Taktart von 2/2 und 3/2. In der Ryuteki-Stimme sind die jeweiligen Phrasenenden mit dem kleinen Kreis ○ gekennzeichnet, welcher dem kleinen Kreis in der Originalstimme der Ryuteki entspricht. Wenn wir nun diese Phrasen mit Buchstaben kennzeichnen (Abb. 11), bekommen wir folgende Reihe, die ich in große Abschnitte gegliedert habe.

1. A B C D B E A' F G
2. A'' C' F H I
3. G' J K G'' K' J'
4. D' A L M D' N L' B O N L'' D E'
5. A'' C' F H I
6. A B C'' G D B E

Aufgrund dieser Reihe allein können wir wenig über die gesamte Struktur des Satzes sagen.¹⁶ Aber man sieht, daß die etwa 15 Phrasen wie musikalische „Patterns“¹⁷ ohne offenkundigen logischen Zusammenhang den ganzen Satz aufbauen. Viele dieser Phrasen werden nicht nur in diesem Stück, sondern auch in anderen Gagaku-Stücken als Bestandteile verwendet, so daß wir immer wieder ähnlichen oder identischen Melodien begegnen. Dieses Bauprinzip der Musik, die Reihung von „Patterns“, finden wir später auch in den anderen Musikgattungen.

2.3. Noh-Theater und Nohkan

Das Noh-Theater ist eine großartige Synthese verschiedener Künste wie Tanz, Musik, Maske, Kostüm und Literatur, die alle in einer umrissen



Abb. 11: Phrasen in „Somakusha-no-Ha“

Form festgelegt sind. Das Noh entstand während der Muromachi-Zeit, also um 1400, aus verschiedenen vorangegangenen Kunstformen durch die geniale Arbeit von Ze-ami (1364?-1443) und fand bis Ende der Edo-Zeit (Mitte des letzten Jahrhunderts) seine Unterstützung hauptsächlich in der Samurai-Klasse. Wie Gagaku konnte auch diese Kunst seit ihrer Entstehung bis heute 600 Jahre lang ihre Tradition bewahren. Etwa 2000 Stücke sind uns als Libretti überliefert, und ca. 240 davon werden noch heute aufgeführt.

Die Gruppe der Ausführenden, bestehend aus einigen Schauspielern, einem achtköpfigen Chor und vier Instrumentalisten, bleibt von ihrem Auftritt bis zu ihrem Abgang vom Publikum aus gut sichtbar (Abb. 12). Es spielen nur Männer, und auch eine weibliche Rolle wird von einem eine Damenmaske tragenden Schauspieler gespielt. Shite, die jeweils einzige Hauptperson im Stück, trägt in den meisten Fällen eine Maske, und gewisse andere Schauspieler gelegentlich. Ji-utai, der Chor, singt nicht ständig, aber er sitzt vom Anfang bis zum Schluß einer Aufführung rechts auf der Bühne.

Das Ensemble der Instrumentalisten, auf japanisch Hayashi, sitzt ebenfalls hinten auf der Bühne und spielt beim Auftritt und beim Abgang der Schauspieler, beim Tanz und sonst zur Begleitung von Stimmen. Die vier Instrumente sind Nohkan und die drei Trommeln, Ko-Tsuzumi, Oh-Tsuzumi und Taiko. Letztere kann in gewissen Stücken fehlen.

Das Instrument Nohkan

Weil die Nohkan der Ryuteki äußerlich so ähnlich ist (Abb. 4), wird im allgemeinen ange-

¹⁶ Die 2. Gruppe A'' C' F H I wiederholt sich als 5. Gruppe. Die drei Phrasen G, J und K, die die 3. Gruppe bilden, kommen nicht mehr in der 4. Gruppe vor. Die vier Phrasen L, M, N und O erscheinen ausschließlich in der 4. Gruppe. Gruppe 1 und 6 haben – abgesehen von F – die gleichen Phrasen als Bestandteile.

¹⁷ „Patterns“ im Sinne von kürzeren oder längeren musikalischen Phrasen, die als Einheiten gelernt und empfunden und als „Bausteine“ für umfassendere Abschnitte verwendet werden.

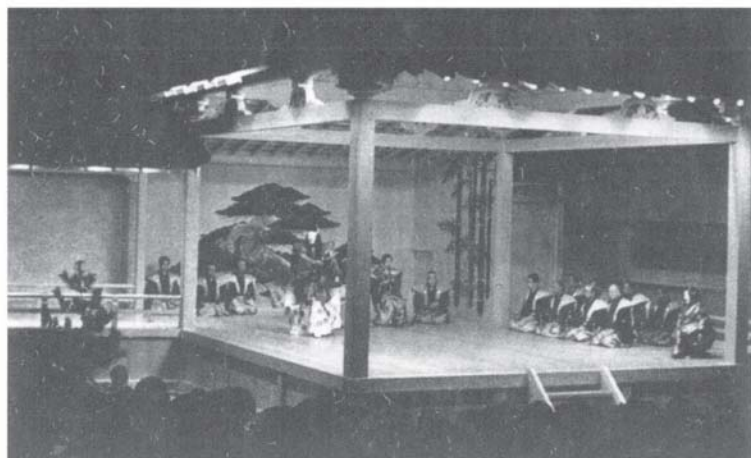


Abb. 12: Szene einer Noh-Aufführung (Aus: *Noh Kansho Nyumon*, Verlag Tankosha, Kioto 1981)

nommen, daß sie ursprünglich aus dieser Ryuteki entstanden sei. Wann die Veränderung, die im nächsten Abschnitt erklärt wird, geschehen ist und wer sie vorgenommen hat, bleibt ganz im dunkeln. Aber einige Nohkan aus der Muromachi-Zeit, die noch erhalten sind, lassen darauf schließen, daß die Entwicklung des Instruments wahrscheinlich parallel mit der Entstehung des Noh-Theaters vollzogen wurde.

Das Aussehen, die Länge, die sieben Grifflöcher der Nohkan sind ungefähr gleich wie bei der Ryuteki. Der große Unterschied zwischen beiden Flöten Nohkan und Ryuteki liegt in der Form der Innenseite des Rohrs (Abb. 13). Zwischen dem Mundloch und dem ersten Griffloch der Nohkan gibt es einen Teil, welcher Nodo, „die Kehle“, genannt wird. Der Innendurchmesser der Nodo ist um ca. 2 mm kleiner als im übrigen Teil der Flöte. Was für einen Einfluß hat die Nodo auf den Ton?

Durch ein kleines Experiment mit dem Piccolo kann ihre Wirkung festgestellt werden: Man

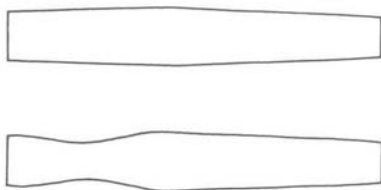


Abb. 13: Schematische Darstellung des Rohrrinnern von Ryuteki (oben) und Nohkan (unten)

schneide ein Rechteck von der Größe 5 x 20 cm aus einem Blatt Schreibpapier und rolle dieses Rechteck von seiner Schmalseite her zusammen, so daß ein Röhrchen mit dem Durchmesser eines Piccolokopfstückes entsteht. Dabei muß die Wand des Röhrchens etwa 0,8 mm dick sein. Dann schiebe man das Röhrchen ins Kopfstück und das präparierte Kopfstück auf den Korpus. Beim Versuch, verschiedene Töne zu überblasen, wird man feststellen, daß der überblasene Ton nicht immer im Verhältnis einer Oktave zum Grundton steht. Das Intervall zwischen Grundton und überblasenem Ton ist bei den Tönen der tieferen Grifflöcher größer als eine Oktave und bei den Tönen der höheren Grifflöcher kleiner als eine Oktave.

Die Nodo wirkt also auf die Intonation der überblasenen Töne, hat aber auch, wie im folgenden Abschnitt gezeigt wird, einen Einfluß auf die Klangfarbe.

Die akustische Eigenschaft der Nohkan, daß der überblasene Ton nicht immer im Verhältnis einer Oktave zum Grundton steht, verringert den Anteil des 1. Obertones bei den Tönen des unteren Registers, weil wegen dieser akustischen Eigenschaft die Resonanzfrequenz der Luftsäule zwischen dem Mundloch und dem ersten offenen Griffloch nicht mit der Frequenz des 1. Obertones übereinstimmt. Wenn bei einem Ton der Anteil seines 1. Obertones schwach ist, wird er als dunkel empfunden, wie es etwa auch bei der Klarinette der Fall ist. Wahrscheinlich wurde dieses akustische Phänomen durch Zufall entdeckt, aber der

dunkle Klang entsprach offenbar der Ästhetik der Noh-Künstler so sehr, daß die neue Flöte sich durchsetzte. Wegen der beschriebenen Konstruktion ist es schwierig, alle Nohkan gleich zu bauen und zu intonieren. Beim Bau der Nohkan wird sogar versucht, jede Nohkan etwas anders zu intonieren, um damit jedem Instrument einen individuellen Charakter zu geben, dies im Gegensatz zur Ryuteki, die wegen des Zusammenspiels mit Hichiriki und Sho genaue Intonation haben muß.

Haltung und Griffweise der Nohkan sind mehr oder weniger gleich wie bei der Ryuteki. Der Tonumfang der Nohkan ist aber etwas größer als der der Ryuteki, weil dank der Nodo noch einige Töne¹⁸ aus dem dritten Register geblasen werden können. Diese hohen Töne heißen Hishigi und kommen oft am Ende eines musikalischen Abschnittes vor (siehe Beispiel unten *Taiko-iri Ha-no-Mai*).

Sehr interessant ist die Herkunft und die Herstellung einer Nohkan. Das Material ist, wie erwähnt, Bambus, aber nicht der rohe Bambus, sondern Susudake, „der geräucherte Bambus“. In Japan gibt es auf dem Land immer noch alte Bauernhäuser in der alten Bauweise, wenn auch nicht mehr sehr viele. Ein solches Bauernhaus hat in der Mitte eine Feuerstelle, und sein Dachstuhl besteht aus Bambus. Der Susudake ist also Bambus, der jahrelang im Rauch über der Feuerstelle geräuchert wurde. Für den Bau einer guten Nohkan wird ein ca. 200 Jahre alter Susudake benötigt. Nachdem ein Stück von geeigneter Länge und Dicke herausgeschnitten worden ist, spaltet man es meist in Längsrichtung in 8 bis 16 Stücke. Diese werden einzeln in die richtige Form gebracht und wieder zu einem Rohr zusammengeklebt, wobei manchmal die Außenseite nach innen gewendet wird, so daß die sehr harte ursprüngliche Außenseite nun zur Innenseite des Rohrs wird. Danach werden das Mundloch und die Grifflöcher gebohrt und Innen- und Außenseite in die gewünschte Form gebracht. Nun wird das ganze Rohr nochmals in zwei Teile, Mundloch- und Grifflochteil, geschnitten und zwischen beiden Teilen das Nodo-Stück eingeschoben. Dann wird

die Innenseite mit Lack mehrere dutzendmal gestrichen. Dem Lack mischt man Schleifpulver bei, damit die dicke Lackschicht nachher steinhart wird. Die restliche Bearbeitung, wie das Umwickeln des Rohres und das Versiegeln mit Wachs, ist gleich wie bei der Ryuteki.

Die Nohkan, die nach solcher Arbeit geboren wird, ist ein echtes Kunstwerk und wird nicht selten mehrere Jahrhunderte lang gespielt.

Wie bei Gagaku gibt es keine Partitur für Noh-Musik. Das Notensystem für Nohkan ist ähnlich aufgebaut wie für Ryuteki. Es besteht nämlich aus zwei Kolonnen, eine für die Solmisation Shoga und die andere für die Griffe Yubizuke. Bei Yubizuke werden die Griffe nicht wie bei der Ryuteki-Stimme mit chinesischen Schriftzeichen dargestellt, sondern wie auf der Griffabelle für die Böhmflöte. Shoga von Nohkan ist nicht wie eine Solmisation in europäischer Musik zu verstehen, in der eine Silbe eine bestimmte Tonhöhe bedeutet. Hier kann eine Silbe für verschiedene Tonhöhen verwendet werden, aber sobald die einzelnen Silben kombiniert werden, bezeichnen sie wie ein Wort eine bestimmte Kette von Tönen oder Phrasen. Deshalb genügt es meistens, die Noten mit Shoga allein zu bezeichnen, und nur wenn es nötig ist, wird der einzelne Griff auch noch hinzugefügt.

Die Musik von Hayashigoto

Die rein instrumentale Musik von Hayashi, dem Ensemble der Instrumentalisten, nennt sich Hayashigoto und umfaßt Dutzende von Stücken. Ein gleiches Stück von Hayashigoto kann in verschiedenen Noh-Stücken vorkommen, wobei sein Tempo, seine Stimmung oder seine Länge je nach dem Noh-Stück stark variiert werden kann. Auch hier finden wir wieder ein Beispiel für das Bauprinzip der japanischen Musik, die Reihung von „Patterns“.

In der Noh-Musik spielen die Trommeln grundsätzlich immer in Phrasen zu acht Schlägen, auch wenn in bestimmten Spielarten gewisse Abstände zwischen den einzelnen Schlägen absichtlich etwas verlängert werden, um die rhythmische Komponente abzuschwächen. Dementsprechend wird heute ein Notensystem mit acht waagerechten Linien verwendet, die die

¹⁸ Etwa *d'''* bis *fis'''*.

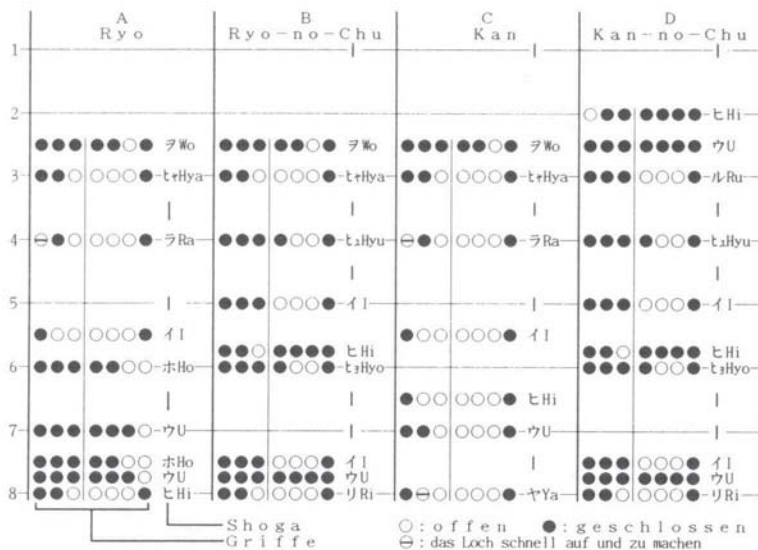


Abb. 14: Nohkan-Stimme von „Ryo-Chu-Kan“



Momente der acht Schläge bezeichnen und in welche die Notation der übrigen Instrumente eingefügt wird.

Wenn die Nohkan mit dem Rhythmus der Trommeln übereinstimmend gespielt wird, heißt diese Spielart auf japanisch *Hyoshi-ai*, und es wird ebenfalls dieses Notensystem mit acht Linien benützt (Abb. 14). Die Mehrheit von Hayashigoto für Tanz wird im *Hyoshi-ai* gespielt. Das Beispiel (Abb. 14 und 15), das *Ryo-Chu-Kan* heißt, bildet das Kernstück solcher Hayashigoto für Tanz. Es besteht aus vier Phrasen zu je acht Schlägen und wiederholt sich mehrmals in einem Hayashigoto für Tanz. Wie ein Instrumentalstück für Tanz auf dem Kernstück *Ryo-Chu-Kan* aufgebaut wird, zeigt beispielhaft die folgende schematische Darstellung eines kurzen Hayashigoto für Tanz, *Taiko-iri Ha-no-Mai*, ein Ha-Tanz mit Taiko.

Taiko-iri Ha-no-Mai

Zeile*	Die Noten	
1- 2	Kakari-no-Fu	Einleitung
3	B	
4- 7	A B C D	Eine Art Zwischenspiel
8-11	A B C D	
12	A	
13	Dan-no-Fu	
14	B	Eine Art Zwischenspiel
15-18	A B C D	
19	A	
20	Tome-no-Fu	Schluß-Phrase (es endet mit dem hohen Ton Hishigi, vgl. S. 409)

A, B, C, D: die vier Phrasen von *Ryo-Chu-Kan*

*Eine Zeile entspricht einer Phrase zu 8 Schlägen.

Die Melodie von *Ryo-Chu-Kan* kann auch in einem sehr langsamen Hayashigoto für Tanz vorkommen. Dann vermittelt sie einen ganz anderen Eindruck und ist oft schwer zu erkennen.



Abb. 16: Shite in „Kiyotsune“ (Aus: *Bessatsu Taiyo No. 25 „Noh“*, Verlag Heibonsha, Tokio 1978)

Wenn die Nohkan frei vom Rhythmus der Trommeln oder gar allein ohne Trommel gespielt wird, heißt diese Spielart *Ashirai*. Sowohl die Begleitung zur Singstimme wie auch die Mehrheit von Hayashigoto für den Auftritt und den Abgang der Schauspieler werden im *Ashirai* gespielt. Beim *Ashirai* schweben die lang gehaltenen Töne der Nohkan fast wie „der Äther im Raum“.

Als ein Beispiel für Hayashigoto, zum Auftritt des Schauspielers, möchte ich ein Stück anführen, das *Koi-no-Netori*, *Solo-Stück der Liebe*, heißt. Dieses Solo-Stück für Nohkan wird nicht in mehreren Noh-Stücken verwendet, wie die anderen Hayashigoto, sondern ausschließlich in dem Noh-Stück *Kiyotsune* gespielt.

Der Inhalt dieses Noh-Stückes handelt von der Geschichte eines Kriegers aus dem 12. Jahrhundert, welcher die Flöte sehr liebte. Dieser Krieger namens Kiyotsune gehörte zur Heishi-Sippe, die in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts große

politische Macht besaß. Bald wurde aber eine andere Kriegersippe, Genji, stark und verdrängte die Heishi-Sippe von ihrer Machtposition. Der junge Kiyotsune entfloh allein ohne seine Frau aus der Hauptstadt Kioto und erreichte einen Ort am Meer. Nachdem für ihn feststand, daß es für die Heishi-Sippe keine Hoffnung mehr gäbe, spielte er in einer Nacht seine Flöte am Meer und nahm sich in den Fluten das Leben.

Im Noh-Stück *Kiyotsune* wird der Geist des toten Kriegers vom Ton der Nohkan herbeigerufen und erscheint seiner Frau im Traum. Dabei



Abb. 17: „Koi-no-Netori“. Etwa die erste Hälfte des Stückes ist hier aufgezeichnet. Jede Zeile entspricht 20 Sekunden. und gelten jeweils für eine ganze Phrase. bedeutet sehr geräuschhafter Multiklang. Da die Musik der Nohkan – wie die japanische Musik überhaupt – vom Klang und von melismatischer Melodieführung mit feinen Intonationsnuancen lebt, ist eine solche Aufzeichnung im Fünfliniensystem nur als ganz grober Hinweis und keinesfalls als eine Darstellung der klingenden Musik zu betrachten.

wird das Stück *Koi-no-Netori* gespielt. Wenn der Nohkanspieler mit dem *Koi-no-Netori* anfängt, betritt der Hauptspieler (Shite) als Geist von Kiyotsune (*Abb. 16*) die Brücke, die zur Bühne führt.¹⁹ In dem Moment, wo der Nohkan-Spieler schweigt, hört auch der Shite auf, sich zu bewegen. Kein Ton, keine Bewegung. Stille herrscht auf der Bühne. Wenn der Nohkan-Spieler wieder anfängt, zu spielen, setzt der Shite seine Be-

wegung fort. Der Wechsel von Ton und Stille wiederholt sich, bis der Shite schließlich die Bühne erreicht hat. Stille ist also keinesfalls mit „Pause“ gleichzusetzen, sondern bildet einen sehr wesentlichen, integralen Bestandteil des Handlungsablaufs (*Abb. 17*).

¹⁹ s. *Abb. 12*. Links von der Bühne ist ein Teil der Brücke, Hashigakari, zu sehen.

Heino Schwarting

Zwei Altflötenstimmen suchen ihren verlorenen Baß – haben sie ihn gefunden?

Zu zwei Rekonstruktionen eines Basso continuo für zwei Sonaten Telemanns

Largo

5

9

13

17

Sonatine c-Moll, 1. Satz (Michel). Copyright by Amadeus Verlag (Bernhard Päuler), CH-Winterthur. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Largo

Flauto dolce

Cembalo

Violoncello

Viola da gamba

Fagotto

(ad libitum)

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

Sonatine c-Moll, 1. Satz (Maynfrank). World Copyright by Musica Rara, F-Monteux. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

In den letzten Jahren erschienen bei Musica Rara (London, 1978) und im Amadeus-Verlag (Winterthur, 1986) Ausgaben zweier Sonaten (Sonatinen) von G. Ph. Telemann für Altflöte (Flauto dolce) und Basso continuo, deren Baßstimmen verschollen sind. Die Musica Rara-Publikation besorgte Claus E. Maynfrank, die Amadeus-Ausgabe Winfried Michel. Ich hatte die letztere zu rezensieren. Die ältere Musica Rara-Version war mir damals nicht bekannt; ich bekam sie erst vor kurzer Zeit in die Hand. Dieser Umstand war mir sehr willkommen und interessant, um so mehr, als ich in der erwähnten Rezension mich kritisch zu äußern veranlaßt gefühlt hatte.

Die unvorhersehbare Konstellation einer vorhandenen reizvollen Solostimme bei verlorenem

¹ Bei den vorliegenden Arbeiten hat W. Michel konsequenterweise seine Baßrekonstruktion mit Ziffern versehen nicht so Claus E. Maynfrank.



Sonatine c-Moll, 1. Satz (Maynfrank). Fortsetzung von S. 412

Baß wirft die Frage auf, wie wohl Telemann und seine Komponisten-Kollegen ihre Stücke erfunden haben. Fiel ihnen zunächst die Solostimme ein und war die Anfertigung eines Basses mit Generalbaßziffern ein zweiter Arbeitsgang, der notfalls auch von einem anderen Musikkundigen der Zeit hätte ausgeführt werden können, oder war es etwa so wie späterhin bei Beethoven, der sagte, daß er „schon mit dem obligaten Akkompagnement auf die Welt gekommen“ sei? – Natürlich hat diese Fragestellung kaum etwas mit der bekannten Tatsache zu tun, daß z.B. Bach bei weitem nicht alle seine Werke, soweit ein Basso continuo notwendig war, selbst mit Generalbaßbezeichnung versehen hat (so z.B. nur etwa die Hälfte der h-Moll-Messe) oder auch nicht selten Schülern die Bezeichnung überließ¹. Hier geht es um die Konzeption des Basses überhaupt. Meines Erachtens gilt für die Barockzeit und ihre Instrumentalmelodik die Fixierung an einen so und nicht anders vom Komponisten vorgedachten Baß, soweit sich das verallgemeinern läßt, möglicherweise etwas weniger zwingend als in der Wiener Klassik, wohl weil der allgemeine harmonisch-tonale Rahmen enger gespannt war als etwa beim späten Haydn oder Mozart. Gegenläufig allerdings wäre anzumerken, daß die fest etablierte Bindung an ein Generalbaßkonzept in der Wiener Klassik schließlich verschwindet. Wie dem aber auch sein mag, es bleibt bestehen, daß im Fall von Telemann der Versuch, Baß und Harmonik zu rekonstruieren, durchaus verantwortet werden kann.

Im Überblick gesehen erscheint die Rekonstruktion von Winfried Michel wagemutiger, auch einfallsreicher in bezug auf Möglichkeiten für den Baß, Anregungen aus der Solostimme imitatorisch aufzunehmen, auch – mit unterschiedlichem Erfolg – harmonische und satztechnische Extravaganzen aufzuspüren, an denen Telemann sicherlich nicht sparte. Dagegen hat Claus E. Maynfrank solider gearbeitet; offensichtliche harmonische Verstöße, das heißt Harmonisierungen und Baßführungen, die stilfremd sind, in sich harmonisch keinen Sinn ergeben oder die Solostimme fehlinterpretieren oder behindern, kommen kaum vor. Die Vorworte der beiden Bearbeiter spiegeln deutlich die verschiedene Haltung zu dem Vorhaben; mit jugendlichem, aber auch

Andante

Sonatine a-Moll, 1. Satz (Michel). Copyright by Amadeus Verlag (Bernhard Päuler), CH-Winterthur. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

recht anspruchsvollem Elan der eine², bescheiden und sachlich in vollem Wissen um das für eine solche Aufgabe erforderliche Fingerspitzengefühl der andere. Es fehlt dort sogar nicht der Hinweis, daß Spieler, die bessere Lösungen finden, diese doch einsetzen möchten³.

Um einen stichhaltigen Vergleich ziehen zu können (Subjektivität in der Auswertung der Beobachtungen kann leider nicht ganz ausgeschlossen werden), werde ich aus den zwei Sonatinen jeweils den ersten Satz heranziehen und genauer betrachten.

Zur Sonatine II in c-Moll, I. Satz – Largo

Schon auf den ersten Blick scheint es verwunderlich, daß der Satz bei Maynfrank zweiteilig mit Wiederholungszeichen geschrieben ist, während Michel offenbar die Wiederholung unterdrückt hat. Der Grund ist nicht einsichtig, zumal der Halbschluß (Dominante in T. 9) deutlich auf die

Wiederholung zielt. Erst nach der Wiederholung ist man geneigt, sich auf einen zweiten Teil einzulassen, der in g-Moll beginnt, während der Übergang in die Molldominanttonart g-Moll gleich beim erstenmal noch recht abrupt wirkt; er wird zudem noch durch die ungeschickte Baßführung zusätzlich erschwert. Die vorsichtigeren Führung und dünnere Harmonisierung Maynfranks ist hier vorzuziehen (T. 9). – Gleich die ersten 3 Takte bieten Anlaß zu kritischen Bemerkungen hinsichtlich der Harmonik bei Michel. So ist es

² Aus W. Michels Vorwort: „Telemann, diesem Revolutionär in Harmonik und Rhetorik der Baßführung, gilt es Tribut zu zollen. Wie könnten wir es wagen, ihm einen ‚bescheidenen‘ Baß anzutragen? Gute Musik sollte in ihrem Anspruch eine (gebändigte) Maßlosigkeit haben, und wir scheuen uns nicht, in den Wettkampf mit einem der bedeutendsten Barockmeister zu treten. Nur so nehmen wir ihn ernst, nur so hätten wir sein fachliches Interesse geweckt.“

Flauto dolce
Violoncello
Viola da gamba
Fagotto
(ad libitum)

Andante

Sonatine a-Moll, 1. Satz (Maynfrank). World Copyright by Musica Rara, F-Monteux. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

verfehlt, den 2. Takt, also den Nachsatz der ersten Halbphrase, mit einem Quartvorhalt auf der Tonika zu beginnen. Vorhalte dieser Art sollten nur am Schluß einer Phrase, nicht am Anfang eines Motivs erscheinen. In diesem Zusammenhang ist auch dringend von dem dominantischen Akkord auf dem 6. Achtel in T. 1 abzuraten. Maynfrank liegt da erheblich besser, weil er das

harmonische Potential der ersten beiden Takte sinnvoll ausschöpft mit Trugschluß zur VI. Stufe und Verwendung der Subdominante und sich nicht wie Michel nur mit Tonika und Dominante begnügt. — Im 3. Takt ist nun für die Wendung der Oberstimme nach Es-Dur eine geeignete harmonische Stütze zu geben, wie es bei Maynfrank auch geschieht, indem er deutlich über Subdominante und Dominante nach Es-Dur kadenzziert, während Michel gerade an dieser bedeutsamen Stelle des Tonartwechsels die Solostimme allein läßt. Der f-Moll-Akkord zu Beginn des 3. Taktes gibt keinen Sinn, wenn der notwendige Fortgang nicht erscheint. — Die folgende absteigende Figur in der Solostimme wiederum scheint mir in Michels Harmonisierung geschmeidiger, indem er

³ Aus Maynfranks Vorwort: „It is for players and listeners to decide to what extent Telemann's style has been reproduced. Of course, this version does not claim to be obligatory, and the performer who can see better, more appropriate solutions in certain places or for whole movements should by all means make whatever amendments he wishes.“

den Baß konsequent in Dezimenabständen mitlaufen läßt, während Maynfrank durch nochmaliges Einschalten einer Dominant-Tonika-Folge im T. 4 den Gang eher etwas überfrachtet. Als Begründung könnte er allenfalls das Sechzehntel *d* der Oberstimme nach dem 3. Achtel geltend machen. — In T. 12 ist das Vorwegnehmen des B-Dur-Dreiklangs auf dem 2. Achtel (Michel) etwas unbeholfen, denn B-Dur muß ja eigentlich erst auf der zweiten Takthälfte, wenn nicht überhaupt erst im nächsten Takt kadenzierend erreicht werden. Maynfranks Harmonieführung bei diesem Übergang trägt der Situation besser Rechnung. In T. 14 bringt wiederum Michel den Akkord der Tonika As-Dur, der doch erst gewonnen werden soll, schon gleich auf dem ersten und zweiten Achtel (der Quartvorhalt erscheint auch hier, wie weiter oben für eine andere Stelle angemerkt, nicht günstig). Ähnlich greift Michel auch der Entwicklung der Stimmführung in T. 16 mit dem c-Moll-Dreiklang auf dem ersten Achtel vor. — T. 17 ist analog zu T. 4 gebaut. Also scheint auch hier die absteigende Dezimenkette Michels sinnvoller; die eingebauten chromatischen Schritte, durch die eine leichte harmonische Überladung entsteht, sind mit der veränderten Situation in Moll gegenüber T. 4 in Es-Dur zu erklären. — Auf dem letzten Achtel von T. 17 bringen beide Bearbeiter einen übermäßigen Sextakkord *as-c-fis* (nach Riemannscher Funktionslehre eine Doppeldominant mit tieferalterter Quint). Dieser Akkord kommt bei Telemann, auch bei Bach vor, wenn auch nicht eben häufig. Hier wäre zu sagen, daß er wohl in Michels chromatisch absteigende Baßlinie sinnvoller hineinpaßt als in den springenden Baßverlauf von Maynfrank. Unbedingt nötig ist diese Harmonie an der Stelle nicht; sie zu wählen oder nicht ist eine individuelle Geschmacksfrage.

Mit der Schlußwendung (T. 19–21) gibt Telemann (da sein Baß ja nicht erhalten ist) Probleme auf. Einerseits entspricht T. 20 fast genau dem T. 18, andererseits bedarf es am Satzende einer nachdrücklichen, entschieden kadenzierenden Schlußharmonik. Beide Rekonstrukteure gehen das Problem jeweils auf ihre Weise an; Michel mit einem ausgreifenden, etwas eigenwilligen Baß, Maynfrank eher vorsichtig. Die Achtelpause in T. 18 auf dem 4. Achtel (Michel) kann originell wirken, sollte dann aber an den Analogstellen (T. 5, 6, 20)

auch erscheinen, wodurch eine konsequente Behandlung der charakteristischen rhythmischen Figur erreicht würde, die möglicherweise dem Komponisten gefallen hätte oder gar von ihm geplant war. In dem Fall sollte dann bei den letzten Sechzehnteln in T. 20, um den Schluß etwas entschiedener zu gestalten, jede Note harmonisiert werden, etwa so:



Beisp. 1 Takt 20 ab 4. Achtel

Etwas verunglückt aber ist in T. 19 bei Michel die überlastete zweite Takthälfte durch die zweimalige Verdoppelung der Terz *fis* (als Leitton); anbieten würde sich (trotz oder gerade wegen der vorherigen absteigenden Sechzehntel im Baß) als Baßführung:



Beisp. 2, T. 19 ab 4. Achtel:

Dann wäre auch hier die Sechzehntelpause nach dem 3. Achtel möglich, d.h. die beiden Verbesserungsvorschläge würden einander ergänzen, also auf *Beisp. 2* kann *Beisp. 1* folgen.

Übrigens kann auch Maynfranks Baßführung und Harmonisierung am Schluß nicht voll befriedigen. Er zielt in der zweiten Hälfte von T. 19 mit zu großer Entschiedenheit auf g-Moll (wie auch Michel), als daß in der nächsten Takthälfte nur ein Dominantseptakkord für c-Moll kommen könnte, der dann mit einem eilig angedeuteten Trugschluß (4. Achtel, As-Dur-Akkord) etwas blaß zum Schlußakkord abkadenziert. Hinzu kommt noch, daß der Trugschluß durch ungünstige Stimmführung in der rechten Hand nicht wirksam genug eingeführt wird. Schließlich gibt es bei Betrachtung der Parallelstellen T. 5, 6 und 18 keine rechte Veranlassung, mit der Praxis zu brechen, auf der zweiten Takthälfte *keine* neue Harmonie eintreten zu lassen. — Wenn verglichen

werden müßte, würde man also hier am Satzende wohl eher noch der Version Winfried Michels den Vorzug geben.



Beisp. 3, Baßführung (schematisch) ab T. 6

Sonatine I (bzw. V) in a-Moll, I. Satz — Andante

Damit eine gewisse Symmetrie bewahrt werde, soll hier auch von der anderen Sonatine der erste Satz betrachtet und die beiden Versionen verglichen werden. Die harmonischen Assoziationen, die sich beim Durchlesen der Solostimme einstellen, deuten sogleich auf eine Unterlage hin, die weitgehend an Sequenzführung orientiert sein müßte. Harmonische Sequenzen, vorwiegend diatonischer Art, also leitereigen innerhalb des Vorrats der Tonart verlaufend, sind zweifellos ein deutlich kennzeichnendes Moment für die Harmonik der Barockzeit. Maynfrank schöpft die Möglichkeiten für sequenzierende Harmonieverläufe nahezu aus, mit zwei Ausnahmen, so in T. 2 auf der zweiten Takthälfte, wo er ohne zwingenden Grund wieder auf den a-Moll-Dreiklang zurückführt, dann in T. 21, erste Takthälfte, in einer ähnlichen Situation, wo er dasselbe tut, hier mit einer eher noch befremdlicheren Wirkung, weil durch die Vorwegnahme des a-Moll-Dreiklangs der folgenden nachdrücklichen Kadenzierung nach a-Moll wesentliche Motivation und Kraft entzogen wird.

In Michels Realisierung überrascht gleich in T. 1/2 der übermäßige Sekundschritt im Baß von *gis* nach *f* und läßt die Vermutung aufkommen, daß er den Mollbereich ganz allgemein auf die Töne der harmonischen Molltonleiter beschränkt, was nicht nur im musikalischen Barock nicht zureichend ist. Dazu tritt eine auffällige Vermeidung der Subdominante (= IV. Stufe), so in T. 8 und T. 9, ebenso im weiter oben besprochenen Beispielstück in c-Moll, T. 1/2. Beide Erscheinungen sind geeignet, den aus der Solostimme hinreichend deutlich ersichtlichen Harmonieverlauf zu verschleiern. —

Überraschend erscheint, daß beide Bearbeiter nicht die Chance wahrnehmen, den ab T. 6 (analog zu T. 1 - 4) ansetzenden Baßgang in Dezimenabstand zur Oberstimme konsequent weiterzuführen:

Maynfrank unterbricht seinen absteigenden Baß in der zweiten Hälfte von T. 7 mit einem an dieser Stelle nicht unbedingt notwendigen e-Moll-Akkord (Begründung dafür wahrscheinlich das *dis* als Leitton in der Solostimme), der wiederum die e-Moll-Kadenz in T. 9 abschwächt. Womöglich zeigt sich hier eine zu starke Bindung an das Akkordfunktionssystem der harmonischen Kadenz und zu wenig Vertrauen in die im Barock stärker als in der Frühklassik beachtete relative Gleichwertigkeit aller Stufenklänge innerhalb einer Tonart.

Bei Michel erscheint der Taktübergang 7/8 ungünstig durch die Voraussage der Dominanharmonie auf dem letzten Achtel von T. 7, ebenso durch die Verwendung des im Barock nicht eben häufigen Dominantseptnonenakkords (den es bei Telemann zwar gibt, wie Michel in seinem Vorwort nachweist), der an dieser Stelle erneut eine Folge der schon erwähnten Subdominantvermeidung zu sein scheint. Im weiteren Verlauf des Satzes verfolgt Maynfrank mit Erfolg die einmal begonnene Sequenz- bzw. Dezimenkettenlinie, nur im Übergang T. 20/21 bringt er noch einmal, vielleicht aus Analogiebestrebung, die gleiche Ausnahme wie in T. 2, meines Erachtens hier ebensowenig notwendig wie dort.

Michel versucht, die anfallenden harmonischen Aufgaben individueller zu lösen, nicht ohne dabei manchmal auf Glatteis zu geraten. Allenfalls originell wäre der Baßgang ab T. 15 (etwa, in Halben: C - G - C (A) - D - F - A) in seiner Eigenwilligkeit zu bezeichnen, aber doch nicht voll überzeugend. Der Übergang T. 19/20 kehrt den übermäßigen Terzschritt im Baß von T. 1/2 um, aber auch in umgekehrter Reihenfolge (nun F-Gis) wird er nicht sinnvoll. Als wirkliche Bereicherung gegenüber Maynfrank kann dagegen die harmonische Verdichtung durch Baßchromatik im zweitletzten Takt (T. 23) gelten. Michels bewegte Baßfiguren, über die sich die Continuospieler freuen werden, zeugen von Phantasie und sind in einem langsamen Satz sicher denkbar; Maynfrank dagegen beschränkt sich auf einen bestimmten Rhythmus

() , den man aus der Führung der Solostimme ableiten kann und der zur Homogenität des ganzen Satzes beitragen kann.

Es scheint mir, daß die Charakterisierung der beiden Bearbeitungen an der Untersuchung der beiden Beispielsätze einigermaßen deutlich dargestellt werden konnte. Auch läßt sich aus dem Vergleich ersehen, daß eine solche Baß- und Harmonierekonstruktion zwar kein Hexenwerk, aber doch eine schwierige, subtile und manchmal problematische, andererseits jedoch sehr reizvolle Arbeit ist. Sicherlich ist es nicht allzu schwer, Aspekte herauszustellen, die bei einer solchen Aufgabe beachtet werden sollten, etwa gründliche Erfahrung im Bereich des Zeitstils, sichere Harmonielehrenkenntnis sowohl auf dem Feld der Funktionsharmonik wie auch in den Gepflogenheiten der Generalbaßharmonik, Eingehen auf die Linienführung der Solostimme und Erkennen ihrer verbindlichen Forderungen an den Harmonieverlauf, schließlich eine Haltung der Bescheidenheit und unbedingten Unterordnung unter die authentische Solostimme – alles das ist leicht zu sagen; die praktische Verwirklichung stellt dem verantwortungsvollen Bearbeiter jedoch durchaus Hindernisse in den Weg.

Gelegentlich wird die Meinung geäußert, es bestehe keine Veranlassung für Rekonstruktionen dieser Art, weil in genügender Zahl vollständig erhaltene Kompositionen auch dieser Besetzung vorhanden seien. Mir will dieses Argument nicht stichhaltig erscheinen, aus mehreren Gründen: Zum ersten ist es immer erfreulich, wenn neue

Beispiele älterer Musik gefunden werden, und es ist legitim, daß nach Möglichkeiten gesucht wird, sie aufführbar zu machen. Weiterhin ist die Beschäftigung mit einem solchen ergänzten Werk sowohl für die Bearbeiter selbst wie auch für die Spieler und Hörer ein reizvoller und lehrreicher Weg, die wesentlichen Merkmale des Stils jener Zeit besser zu durchschauen. Darüber hinaus (vgl. die anfangs erwähnte Empfehlung C. E. Maynfranks) sollten Spieler und Leser die in diesen Rekonstruktionen liegende Herausforderung annehmen, nun selbst zu versuchen, gegebenenfalls mit Hilfe von Kennern Möglichkeiten für bessere Lösungen zu finden, Schwachstellen zu entdecken, Vergleiche zu vollständig erhaltenen Stücken zu ziehen und dadurch in kompositorische Gegebenheiten einer früheren Epoche einen Einblick zu gewinnen, der in dieser Praxisnähe sonst kaum zu erreichen wäre.

Die im Titel gestellte Frage muß sicherlich offen bleiben: Den optimalen Baß, der von Telemann sein könnte, haben die beiden Solostimmen wohl noch nicht gefunden. Sie haben aber etwas Wertvolleres erreicht, daß man sich mit ihnen beschäftigt, daß sie Leben und vielleicht sogar Aktualität gewinnen und daß vielleicht durch einen dritten Bearbeiter oder ein Team eine Version gefunden wird, die eine noch größere Nähe zu einem authentischen Vorbild erreicht.

Den beiden in dieser Untersuchung genannten Bearbeitern gebührt also Dank für ihre verdienstvolle Arbeit.

Martin Heidecker

Gezählter Ton – tönende Zahl

Anmerkungen zu Werner Heiders „Flöten-Ornamenten“

Wer das erste der drei *Flöten-Ornamente* des Erlanger Komponisten Werner Heider aufschlägt und ein bißchen zu blättern beginnt, stößt nach wenigen Seiten auf ein unübersehbares Wirrwarr von hohen und tiefen, lauten und leisen,

gesungenen, getrillerten, geflatterten und mit Vorschlägen versehenen Tönen, deren strenge Organisation auf den ersten Blick kaum erkennbar ist. Die folgende Analyse dieser anspruchsvollen Stücke für Flöte solo kann sicher in der hier

gebotenen Kürze nicht jeden Aspekt der Komposition erfassen, soll aber helfen, die den einzelnen Ornamenten jeweils zugrundeliegende, kompositorische Idee zu verdeutlichen.¹ Für die technischen Schwierigkeiten des Werkes dürfte mit dem Wissen um den ihnen übergeordneten Sinn dann leichter eine Lösung gefunden werden.

Die drei *Flöten-Ornamente* werden jeweils zu bestimmten Anlässen komponiert:

- Nr. I („Ankunft“) zum 50. Geburtstag von Gerhard Braun
- Nr. II („Vereinigung“) zur Hochzeit von Herta und Willi Moestel
- Nr. III („Abschied“) trägt die Überschrift: „zum Tode meines Vaters“

Die angegebene Anordnung erfolgte letztendlich nach den – auch in den Noten – in Anführungszeichen und Klammern gesetzten Alternativtiteln, ist aber für den Spieler in keiner Weise bindend. Jedes Ornament kann auch für sich allein stehen.

Folgen wir der zeitlichen Reihenfolge der einzelnen Kompositionen, so ist ein Zunehmen der Komplexität vom ältesten Flöten-Ornament (Nr. II) bis zum jüngsten (Nr. I) unverkennbar:

Ornament II – Hochzeitsmusik

Die „Hochzeitsmusik“ entstand 1963 und ist traditionell, jedoch ohne Taktstriche notiert. Freie, melodische Abschnitte wechseln mit genau durchorganisierten, stark rhythmisch geprägten Teilen ab.



Notenbeispiel*

*Alle Notenbeispiele sind der Ausgabe *Werner Heider: Drei Flöten-Ornamente*. Universal Edition, A-Wien. Nr. 17 285. (Wiener Querflöten-Edition. Hrsg. Gerhard Braun) entnommen. Wir danken für die freundliche Abdruckgenehmigung.

¹ Herrn Werner Heider, der mir bei den Donaueschinger Musiktagen einige Fragen zu den *Flöten-Ornamenten* beantwortete und freundlicherweise seine Kompositionsskizzen zur Verfügung stellte, sei an dieser Stelle herzlich gedankt!

Die fanfarenartige Umspielung eines Tones (*Notenbeispiel 1*), mit der das Stück beginnt und endet (beide Male auf *a''* mit den gleichen Vorschlagsgruppen, nur am Ende in vertauschter Reihenfolge), kehrt in den freien Teilen stets als Anfangs- oder Endpunkt einer sich allmählich beschleunigenden oder nach und nach beruhigenden melodischen Entwicklung wieder.



Notenbeispiel 2

In dem ersten rhythmisch geprägten Abschnitt (*Notenbeispiel 2*) will Werner Heider ein kapriziöses Gespräch im Flüsterton – unterbrochen von kurzen Ausrufen – „wie in der Ehe“ dargestellt wissen. Kompositorisch beschränkt er sich dabei auf fünf Töne (cis-d-dis-e-f), die immer in der gleichen Lage (außer bei den *sfz*-„Zwischenrufen“), aber in unterschiedlicher Reihenfolge wiederkehren, so daß keine der durch Pausen voneinander abgesetzten Tongruppen mit einer anderen völlig übereinstimmt. Die ruhige Melodie, die anschließend folgt, verweilt eine Zeitlang in reinem C-Dur und endet schließlich auf *e''*, das durch Abstufung des Vibratos verschieden gefärbt, von Vorschlägen, den neben *e* verbleibenden 11 Tönen (*Notenbeispiel 3*) und von Glissandi umspielt wird.



Notenbeispiel 3

In triolischem Rhythmus setzt eine Art rascher Hochzeitswalzer ein. Heider beschränkte sich hier wiederum auf bestimmte Töne (die Töne der G-Dur-Tonleiter), die in unterschiedlichen Lagen wiederkehren. Der Rhythmus ist so konzipiert, daß keine der Triolen identisch mit einer anderen ist. Nach dem Auslaufen des „Walzers“ und Rückkehr zum *a''* des Beginns glissandierte die Flöte im letzten Augenblick zu *b''* (Flageolet), das im *ppp senza vibrato* verklingt.

Ornament III – Trauermusik

Die Trauermusik entstand 1980 innerhalb kürzester Zeit (Werner Heider wollte nach eigenen Aussagen zur Beerdigung seines Vaters eine sinnvolle Alternative zu dem Largo von Händel haben!). Das Notenbild zeigt eine etwas seltsame Mischung aus space-notation und traditioneller Schreibweise. Über den Notenzeilen geben Striche zusätzlich den Grundschat an.

Das Stück ist deutlich in drei Teile gegliedert: Der Mittelteil („Mit Lebendigkeit und Kraft“), mit dem Werner Heider die ungeheure Vitalität seines Vaters in Erinnerung rufen will, hebt sich in Dynamik (vorwiegend Forte, das nur durch an den ersten Teil erinnernde Echo-Kantilenen unterbrochen wird), Rhythmik und Artikulationsbezeichnungen (*marcato*, *staccato*) deutlich von den ihn umschließenden ruhigen Teilen ab, in denen die Dynamik nie über Piano hinausgeht und die langgehaltenen Töne häufig durch Legatobögen verbunden sind.

Grundlage der Komposition bildet eine Zwölfftonreihe mit drei – teilweise transponierten – Varianten:

G



K (Halbton tiefer)



U (Halbton tiefer)



UK (Halbton tiefer)



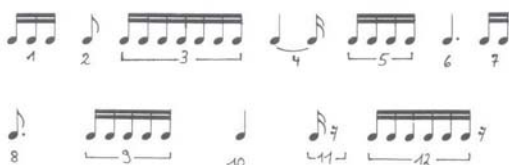
Diese Reihen laufen in dem ruhigen Teil am Anfang des Stücks nach kurzem, suchendem Beginn nacheinander in der angegebenen Reihenfolge ab (*Notenbeispiel 4*). Vorschlagsnoten werden mit Ausnahme von d' , dem ersten Ton der Grundreihe, in diese Tonabfolge miteinbezogen. Mit dem letzten Ton des ruhigen Abschnitts und dem Beginn des Mittelteiles in fast doppeltem Tempo zerbricht die bisherige Ordnung (s. *Notenbeispiel 4*): Die Grundreihe (G) scheint völ-

lig aus den Fugen geraten und die Töne wirbeln in vertauschter und umgekehrter Folge durcheinander. Die Krebsumkehrung (UK) läuft noch einmal unverändert ab, die Umkehrung (U) erscheint gestört durch die Vertauschung von Ton 10 und 11, der Krebs (K) ein letztes Mal in der Originalgestalt. Danach kehrt keine der Reihen in ihrer ursprünglichen Form wieder. Der Fluß wird gehemmt durch die Wiederholung einzelner Töne und die Vertauschung ihrer Reihenfolge. Nach einem letzten fast „fehlerlosen“ Ablauf der Grundreihe (3-1-2-4 ... 12) im ruhigen Tempo des Beginns bleiben nur Fragmente. – Wie in *Ornament II* wird auch hier der Anfangston des Stückes (und Ausgangspunkt der Grundreihe) kurz vor Schluß wieder verlassen, und die Trauermusik endet „morendo“ auf des' , dem letzten Ton des Krebses und damit dem auf eine andere Ebene transponierten Anfangston d' ...

Ornament I – Geburtstagsmusik

Das erste Flöten-Ornament entstand 1981 zum 50. Geburtstag von Gerhard Braun. So ist es nicht verwunderlich, wenn die Zahl 50 eine besondere Rolle in dieser Komposition spielt: 50 3/8-Takte beträgt die Länge der Hauptteile mit Ausnahme des verlängerten vierten Teils; in den drei Zwischenspielen und der Coda werden jeweils exakt 50 Töne verwendet.

Die Verknüpfung der vier Hauptteile erfolgt über den Rhythmus, was am deutlichsten wird, wenn wir von der rhythmischen Konzeption von Teil ② ausgehen, dem folgende Rhythmusreihe aus insgesamt 50 Sechzehnteln zugrunde liegt:



Diese wird nach folgendem System angewendet: 1, 12-11, 2-3-4, 11-10-9-8, 3-4-5-6-7, etc. Dabei werden die insgesamt 60 Aktionen durch zusätzlich eingeschobene Sechzehntelpausen voneinander getrennt, sofern diese Pausen nicht ohnehin schon in der Rhythmusreihe enthalten

es. ca 40. sehr ruhig

*es. ca 72. (fast doppeltes Tempo)
mit Lebendigkeit und Kraft*

f marc.

pp (Echo)

f marc.

f marc.

Notenbeispiel 4: Flöten-
Ornamente III (1980),
Trauermusik

sind, wie bei 11 und 12. Vergleicht man nun Teil ① und ②, erscheinen diese in der Art rhythmisch verzahnt, daß bei ① an den Stellen eine Aktion vorgeschrieben wird, wo bei ② eine Pause steht und umgekehrt (s. Notenbeispiel 5). In Teil ③ entsteht aus den Rhythmen von ① und ② ein Perpetuum mobile, während Teil ④ eine Rhythmus-Collage aus den Takten von ①, ② und ③ darstellt: Takt 1 von ①, Takt 2-3 von ②, Takt 4-6 von ③, dann wieder vier Takte von ①, fünf Takte von ②

Notenbeispiel 5 (rechts):
Anfangstakte der vier Hauptteile von Ornament I

①

②

③

④

etc. bis neun Takte von ③. Daran schließen sich fünf Takte von ① an, womit die 50 Takte, mit denen bisher jeder Hauptteil zu Ende ging, erreicht sind. Bis Takt 67 folgen nun ein Takt ① (entsprechend Takt 23), elf Takte ② (entsprechend Takt 37-47) und fünf Takte ③ (entsprechend Takt 46-50). Lediglich die zwei letzten Takte finden in rhythmischer Hinsicht keine exakte Entsprechung und fallen auch im Hinblick auf die Dynamik aus dem Rahmen. Doch dazu später.

Das Tonmaterial für die Hauptteile des ersten *Flöten-Ornaments* wird von zwei Zwölftonreihen gebildet, von denen die erste Teil ①, die zweite Teil ② zugrunde liegt (in Teil ③ und ④ werden entsprechend der rhythmischen Verknüpfung der ersten beiden Teile nun auch beide Reihen parallel verwendet). Reihe 2 ist die um einen Tritonus und eine Oktave transponierte Umkehrung von Reihe 1.

1 (G)



2 (U)



Der erste Ton von Reihe 1 (*fis''*) wird in einem kurzen, viertaktigen Vorspiel aus dem Pianissimo kommend „ins Leben gerufen“ (*Notenbeispiel 6*).

① $\text{♩} \approx 160$



Notenbeispiel 6

Von da an erscheint er die ganze Komposition über im Sforzato und wird zudem immer abwechselnd durch die Vorschläge *f* und *g* hervorgehoben. Als einziger Ton der Reihe kehrt er stets in der gleichen Lage wieder. Werner Heider wollte nach eigenen Angaben mit der ständigen Wiederholung dieses laut hervorgestoßenen Tones die Geburtsstöße musikalisch darstellen. Dementsprechend kommt Reihe 1 erst allmählich „zur Welt“ und verlängert sich (an der Balkensetzung leicht erkennbar) von Beginn zu Beginn um jeweils einen Ton. In Teil ① werden so nach und

nach 10 Töne der Reihe vorgestellt. Der elfte Anlauf endet abrupt in Takt 50 mit dem sechsten Ton im *mp*, während bis dahin der letzte Ton einer Phrase stets im *pp* zu spielen war. Der Anschluß bis Ton 11 im *pp* erfolgt jedoch logisch zu Beginn von Teil ③ (untere Stimme). Nachdem der zwölfte Ton erreicht ist, wird die Reihe von Mal zu Mal wieder um einen Ton verkürzt, bis in Takt 50 von Teil ④ nur noch das *fis* alleine übrigbleibt.

Reihe 2 verhält sich nicht nur in tonaler Hinsicht umgekehrt zu Reihe 1: Sie erscheint gleich zu Beginn in ihrer vollen Länge (Dynamik *pp* bis *ff*), wird nach und nach verkürzt bis auf einen Ton (Teil ②, Takt 15/16) und dann allmählich wieder aufgebaut. Bis Takt 50 von Teil ④ ist Ton 10 (s. T 45 in ④) erreicht. Um auch diese Reihe zu einem logischen Schluß zu bringen und einen Übergang zur Coda herzustellen, mußte Heider hier zwangsläufig über die bis dahin gewohnten 50 Takte der einzelnen Hauptteile hinausgehen: In Takt 54 erscheint Ton 11 und in Takt 63 nach einem letzten Anlauf endlich Ton 12 (*fis* zu Beginn dieses Taktes kann in diesem Falle gleichzeitig als Ton 1 von Reihe 1, dem ein letztes Mal Ton 2 nachschwingt, und Ton 11 von Reihe 2 gedeutet werden). Auffällig ist die Verwendung von *fis*, dem Anfangston von Reihe 1, als Vorschlagsnote beim letzten Ablauf von Reihe 2 (T 54 - 63): Eine Verständigung der beiden Reihen, die bisher kompositorisch immer möglichst deutlich voneinander abgehoben wurden², scheint sich anzubahnen...

Nach Abschluß dieser Entwicklung bleiben in den Takten 64-67 (*Notenbeispiel 7*) nur noch die beiden Anfangstöne der Reihen in der gewohnten dynamischen Schattierung übrig, deren allmähliches Auspendeln durch ein *Ritardando* verstärkt wird, das nach *Tempo*steigerungen von Teil ①

² Für die länger gehaltenen, nicht repetierten Töne von Reihe 2 schreibt Werner Heider z. B. (mit Ausnahme von Teil ③) verschiedene klangfärbende Elemente vor wie Flatterzunge, gleichzeitiges Mitsingen, Triller und Vorschläge. Davon wird entweder eines oder die Kombination mehrerer für eine Phrase beibehalten. In Teil ③ erscheinen alle Töne von Reihe 1 (mit Ausnahme des letzten Tons einer Phrase) quasi als Erkennungszeichen mit Vorschlag *fis* versehen.

(♩ = ca. 160) zu Teil ④ (♩ = ca. 184) zum Anfangstempo zurückführt. Takt 68-69 entsprechen rhythmisch wie bereits erwähnt keinem der bisher verwendeten Takte, bringen aber nach einem Takt Pause zum zuletzt gespielten Ton eine rhythmische Wiederholung der vorangegangenen Schlusfloskel $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, wobei die Stimmen und die Dynamik der beiden Reihenanstöße getauscht werden (das erstmals auftretende *ges* als Vorschlag zu *f* mit nachfolgendem *fis* könnte ebenfalls als Umkehrung des vorangehenden *fis* mit Vorschlag *f* verstanden werden).

poes a poes rit. ----- al ♩, 160

CODA (♩, 160)

Notenbeispiel 7

In der anschließenden Coda nehmen die „Geburtsstöße“ in Form des penetrant wiederholten *fis* an Heftigkeit zu, bis am Ende aus dem *fis*, seinen vertrauten Vorschlägen *f* und *g* (dieses Mal in entfernten Lagen) und den neun letzten Tönen (Notenbeispiel 7) eine neue Zwölftonreihe entsteht: Der neue Mensch ist geboren.

Die Zwischenspiele, von denen das erste 11, das zweite 10 und das dritte 9 Takte umfaßt (die Coda hat 8 Takte und ergänzt die vier Takte der Einleitung zu insgesamt 12 Takten ...), brechen zwar aus dem bis ins Detail durchkonstruierten Gefüge der Hauptteile aus, spiegeln aber jeweils im Kleinen den Dialog zweier kontrastierender Materialgruppen:

ala Valse (♩: ca 126-132) *diminuendo*

Notenbeispiel 8

In „ala Valse“ (Notenbeispiel 8) bilden alle geraden Takte den eigentlichen Walzer im 3/8-

Takt (in durchgehendem Forte). Die fünf verwendeten Töne erscheinen in jedem Takt in gleicher Lage, aber unterschiedlicher Reihenfolge. Der Rhythmus der einzelnen 3/8-Takte stimmt niemals völlig überein.

Die ungeraden Takte differieren hinsichtlich Länge (1/8, 3/16, 2/8) und Dynamik (Takt 3-9 *f* bis *p*). Takt 11 bildet – auch dynamisch – den Krebs zu Takt 1, der das gesamte Tonmaterial der ungeraden Takte beinhaltet. Der letzte Ton des Krebses (*cis'*) fehlt. Statt dessen schließt der zweite Hauptteil *attacca* mit *c'* an.

„ala marcia“ liegt folgende Zwölftonreihe zugrunde, die in drei Segmente aufgeteilt ist (die Lage der Töne bleibt das ganze Zwischenspiel über gleich):

Die Töne von Segment II sind mit Ausnahme von Takt 6 durchgehend mit Akzenten bezeichnet und erscheinen auch isoliert. Segment III wird zweimal – jeweils im *pp* – verwendet: einmal in der gezeigten Form, das zweite Mal in deren Krebs. Von Segment I findet man *alle* Variationen in der Reihenfolge der drei Töne – vorwiegend im *ff*.

In „ala capriccio“ steht eine 3-Ton-Gruppe im Piano, der am Ende des Intermezzos zwei neue Töne hinzugefügt werden, einer 6-Ton-Gruppe im Forte gegenüber (Notenbeispiel 9). Während die Töne der ersten zumeist mit Flageoletgriffen und breit zu spielen sind, werden die schnellen Zweiergruppen der zweiten durch gleichzeitiges Mitsingen besonders gefärbt.

ala capriccio (♩: ca 126-132)

Notenbeispiel 9

Wer dieser Analyse anhand seiner eigenen Noten tatsächlich bis zum Ende gefolgt ist, wird wahrscheinlich feststellen, daß er bei allem guten Willen kaum die Hälfte des Gelesenen behalten hat... Was soll eine dermaßen komplexe Komposition? Ist das nicht alles sehr gewollt und für den Hörer in keiner Weise nachvollziehbar?

Werner Heider vergleicht die serielle Kompositionstechnik mit dem „Vorgehen eines Baumei-

sters“: Jenem sind alle Materialien im voraus genauestens bekannt. Er weiß anhand seiner Pläne, wo was hingehört und überläßt nichts der Willkür. Wie ein Betrachter beim Betreten des fertigen Gebäudes, so kann auch der Hörer einer seriellen Komposition etwas von der inneren Ordnung spüren, die dem Werk zugrunde liegt, ohne um die Kompliziertheit der Pläne zu wissen. Er bedarf dazu nur des Musikers,

der ihn kundig durch alle „Klang-Räume“ hindurchführt...

„Nicht der gezählte Ton, sondern die tönende Zahl macht die Musik“ sagt der Komponist und Universalmusiker Konrad Lechner. Wieviel Gezähltes in Werner Heiders *Flöten-Ornamenten* klanglich erfahrbar gemacht werden kann, mag jeder für sich selbst entscheiden – und ausprobieren.

Martin Kirnbauer

Historische Holzblasinstrumente in der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg

Unter den etwas über 2500 Musikinstrumenten des Germanischen Nationalmuseums (GNM) befinden sich heute ca. 500 Holzblasinstrumente, darunter liegt der Schwerpunkt auf Instrumenten des 18. Jahrhunderts.¹ Die Sammlung vereinigt heute mehrere unabhängig voneinander entstandene Sammlungsteile, die auch unter sehr unterschiedlichen Gesichtspunkten angelegt wurden. Daher erklärt sich, daß einige Bereiche hervorragend vertreten sind, wie z.B. Nürnberger Hersteller und einige Instrumentengruppen (Fagotte und Blockflöten), aber auch die Lücken im Bestand, wie z.B. Querflöten des 19. Jahrhunderts.

Zu unterscheiden ist zum einen der eigene „alte“ Museumsbestand, der seit der Gründung des Museums 1853 besteht (in der Inventarnummer mit „MI“ gekennzeichnet). Diese Instrumente stammen z.T. wiederum aus älteren Sammlungen, so z.B. aus den Instrumentarien der Nürnberger Kirchen oder der Stadtpfeiferei.² Für diese Instrumente ergeben sich aufgrund ihrer Überlieferungsgeschichte interessante „Biographien“, die eine veränderte Betrachtungsweise des „Originals“ Musikinstrument erfordern. Hier ist die Auswertung von Spiel- und Herstellungsspuren an den Instrumenten viel interessanter als eine nur rein morphologische und entwicklungsgeschichtliche Betrachtung.

Zu dieser zufällig zusammengetragenen Sammlung kamen dann im Laufe der Zeit weitere Erwerbungen und auch Leihgaben. Besonders sind hier für die Holzblasinstrumente die Leihgeber Karl Ventzke, Düren (hauptsächlich Querflöten des 19. Jahrhunderts), und Wolfgang Fischer, Münster (Oboentypen des 19. Jahrhunderts), zu nennen, aber auch die leider, leider 1932 zurückgegebene Leihgabe der protestantischen Kirchenverwaltung in Fürth.³

Die zweite große Sammlungsgruppe besteht aus den Instrumenten der Sammlung Dr. Wilhelm Rück, Nürnberg, der die in diesem Jahrhun-

¹ Einen genauen Überblick über den Gesamtbestand an Musikinstrumenten bietet das Anfang 1989 im Heinrichshofen's Verlag erscheinende *Verzeichnis sämtlicher Musikinstrumente* von Renate Huber (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 109).

² Siehe hierzu Martin Kirnbauer, „Einige Aspekte zur Sammlungsgeschichte der Musikinstrumente im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg“. In: *Festschrift für Friedemann Hellwig zum 50. Geburtstag* (bisher unveröffentlicht).

³ Siehe hierzu Anmerkung 2 und Martin Kirnbauer, „Zwei Klarinetten von Johann Christoph Denner“. In: *TIBIA* 2/87, S. 451-453.

dert entstandene Sammlung 1962 dem Museum überließ (in der Inventarbezeichnung mit „MIR“ versehen). Diese Sammlung hat etwas von dem „Arche-Noah-Prinzip“ und ist dadurch vor allem durch ihre Vollständigkeit, mit der die einzelnen Instrumentengattungen in ihrer Entwicklung vertreten sind, bedeutsam.

Die im GNM verwahrte und zusammen mit dem übrigen Bestand sicherlich hochbedeutende Fagottsammlung von Will Jansen, Buren (mit der Inventarbezeichnung „MIJ“), konnte 1978 erworben werden.

Im folgenden soll versucht werden, einen kurzen Überblick über den Bestand der Holzblasinstrumente zu geben, eine auch nur annähernd vollständige Übersicht der wichtigsten Stücke ist hier nicht möglich. In vielen Publikationen und Beiträgen sind einzelne Instrumente vorgestellt worden⁴, besonders soll hier aber auf den 1989 erscheinenden *Katalog der Holzblasinstrumente bis 1750* hingewiesen werden, der erschöpfendere Auskunft bieten wird.⁵

Flöteninstrumente

Blockflöten

Die älteste Blockflöte des Museums ist wohl das Instrument in Baßlage von Hans Rauch, Schrattenbach um 1535 (MIR 212), ein besonders

schön gearbeitetes Instrument wie auch der mit den mysteriösen „Hasenohren“ signierte Großbaß (MI 145). Ein Unikum stellt der fast komplett erhaltene Blockflötensatz von Hieronymus Franciscus Kinsecker dar (MI 98 - 104), Nürnberg um 1675: Bis auf ein bereits im letzten Jahrhundert abhanden gekommenes Instrument (auf *f'*) besteht er aus je zwei Instrumenten in Sopran-, Alt- und Tenorlage, dazu kommt noch eine Baßblockflöte. Der Satz ist bereits in Quint-/Quartstimmung aufgebaut, die absolute Stimmhöhe liegt heute bei *a'* um 475 Hz. Merkwürdigerweise ergibt sich durch die Anordnung des jeweils untersten Griffloches kein tolerierbarer Ganztonschritt vom tiefsten zum nächsten Ton.

Der Übergang zu den Hoch- und Spätbarockinstrumenten ist vertreten durch eine bisher wenig beachtete Baßblockflöte auf *g* von Johann Christoph Denner, Nürnberg vor 1700 (MIR 213). Dieses Instrument weist in der Baugestaltung bereits die Einflüsse französischer Instrumente auf, ist aber andererseits nicht nur formal der „alten“ Bautradition verhaftet.⁶ Im Zusammenhang mit in Salzburg und München aufbewahrten Flöten desselben Herstellers zeigt sich die Entwicklung der „typischen Denner-Baßblockflöte“, die sicherlich stilbildend für die meisten deutschen Baßblockflöten des 18. Jahrhunderts wurde.

Die Nürnberger Blockflötenbauer des 18. Jahrhunderts sind beinahe alle durch mindestens ein Instrument vertreten. So gibt es prachtvolle Blockflöten aus Elfenbein von Johann Benedikt Gahn (MIR 204) und Nikolaus Staub (MI 211), „normale“ Altblockflöten von Johann Wilhelm (I) Oberlender (MIR 201 und MI 138), eine gern kopierte „voice-flute“ von Johann Christoph Denner (MIR 208), weitere Baßblockflöten von Johann Schell (MI 95) und Johann Georg Zick (MI 229) und wiederum Oberlender (MI 96). Besonders erwähnt werden sollten die beiden Altblockflöten von Jacob Denner (MI 139 und 140). Während erstere den vielerorts erhaltenen Modellen J. Denners entspricht, ist MI 140 in Ebenholzimitation mit großzügiger Elfenbeingarnitur gearbeitet, vermutlich als Flöte im „französischen Stil“. Auch in der Gestaltung des Windkanal-/Labiumbereichs unterscheiden sich beide Flöten, Übereintimmung findet sich vor allem in der Bohrkonzepcion.

⁴ Ein Verzeichnis aller Beiträge – darunter einige in *TIBIA* – ist gerade in Vorbereitung. Besonders soll hier aber auf eine Studie zu den Blockflöten der Sammlung aufmerksam gemacht werden: Martin Kirnbauer und Dieter Krickeberg, „Untersuchungen an Nürnberger Blockflöten der Zeit zwischen 1650 und 1750“. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1987. Nürnberg 1988, S. 245-281.

⁵ Martin Kirnbauer, *Verzeichnis der Europäischen Musikinstrumente im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg*, Bd. 2: *Holzblasinstrumente bis 1750*, im Heinrichshofen's Verlag.

⁶ Die heute dem Instrument ein „Renaissance-Flöten“-ähnliches Aussehen verleihende Mütze ist nicht original. Spuren zeigen, daß dieses Instrument direkt über einen Schnabel angeblasen wurde und auch der hohen Stimmung nach eine wohl solistische Flöte darstellt.



links: Blockflöte auf g von Johann Christoph Denner, Nürnberg vor 1700 (MIR 213); *2. v.l.:* Querflöte mit c'-Fuß von Jacob Denner, Nürnberg um 1710 (MI 566); *3. v.l.:* Altpommer von Mathes (?) Schnitzer, Nürnberg um 1550 (MI 91); *2. v.r.:* Oboe d'amore von Johann Wilhelm Oberlender, Nürnberg um 1720 (MI 92 A); *rechts:* Fagott von Johann Heinrich Eichentopf, Leipzig um 1730 (MI 127)

Auch weitere Instrumentenbauzentren Deutschlands sind vertreten: Leipzig mit einem Instrument Eichentopfs (MIR 200), Berchtesgaden und München.⁷ Einige wenige Instrumente zeigen den Niedergang der Blockflöte im späten 18. und 19. Jahrhundert.

Ein Detail am Rande: Keines der Instrumente hat eine intendierte Stimmhöhe von $a' = 415$ Hz, meistens liegt sie entweder deutlich darunter oder deutlich darüber.⁸

Querflöten

Eine vermutlich Augsburger Flöte, signiert mit den Initialen „FH“ und der stilisierten Zirkelnuß

(MIR 280), repräsentiert das Vorläuferinstrument der barocken Traversflöten: Der barocke Wulst des zweiteiligen Instrumentes deutet die Entwicklung vom einteiligen glatten „Renaissance-Traverso“ zum mehrteiligen „Barocktraverso“ an.

⁷ Der Hoftrumpeter und Oboenspieler Franz Simon Schuechbauer (München vor 1692 - nach 1723) oder sein Sohn wird sich vielleicht hinter der Signatur „SCHVECHBAVR“ verbergen, die auf der Flöte MIR 210 zu sehen ist.

⁸ Z.B. liegen die Nürnberger Altblochflöten alle-
samt zwischen $a' = 420$ bis 425 Hz.

Das wohl kostbarste Flöteninstrument der Sammlung ist die neu erworbene dreiteilige Querflöte von Jacob Denner, Nürnberg um 1710 (MI 566). Sie besteht aus Elfenbein mit feuervergoldeten Klappen, das lange und wohl ursprüngliche Fußstück hat je eine Klappe für *c'* und *dis'*.⁹ Anhand dieses Instruments wird die weitere Entwicklung von der drei- zur vierteiligen Querflöte in Deutschland deutlich, besonders im Vergleich zu der vierteiligen Flöte von Jacob Denner (MI 257). Weitere Instrumente, z.B. von Charles Bizet, Paris 1736 (MIR 282), Heinrich Scherer, Butzbach um 1745 (MIR 284), und Johann Friedrich Engelhardt, Nürnberg um 1770 (MI 298), runden eine Entwicklungsgeschichte ab, die leider noch geschrieben werden muß.

Mehrere Instrumente von Mitgliedern der Familie Grenser, Johann Gottlieb Freyer und Friedrich Gabriel August Kirst, z.T. in hervorragendem Zustand, vertreten die heute für Kopien so beliebten Querflötenbauer, vom einklappigen Instrument mit 7 Wechselstücken von Carl August Grenser (MIR 297) bis zur mehrklappigen Querflöte von F. G. A. Kirst (MI 409).

Wie dieser kurzen Auflistung zu entnehmen ist, fehlen fast völlig nicht-deutsche Hersteller – eine bedauerliche Lücke im Bestand. Darüber täuschen auch nicht spätere Flöten hinweg, wie z.B. eine Glasflöte von Claude Laurent, Paris 1815 (MI 410), eine Flöte von Charles Joseph Sax, Brüssel um 1820 (MIR 318), oder weitere Leihgaben von Karl Ventzke.

Auch tiefere Instrumente der Querflötenfamilie enthält die Sammlung, darunter eine besonders schöne, unsignierte Flauto d'amore, Deutschland um 1745 (MIR 346), und eine Querflöte mit Extension bis *g* von Johann Ziegler, Wien um 1850 (MIR 326).

Der großen Revolution im Flötenbau durch Theobald Boehm und deren Auswirkungen ist in der Ausstellung eine eigene Vitrine gewidmet.

Verdeutlicht wird sie unter anderem an einer Flöte „alter Konstruktion“ (MIR 314), einer Ringklappenflöte (MI 412) und auch Silberflöten mit Boehm-System, u.a. von dem Werkstatt-Teilhaber und Nachfolger Karl Mendler, dem Boehm-Schüler Emil Rittershausen und dem Werkstatt-Nachfolger Robert Leibl aus Nürnberg. Auch zwei Versuchsstücke aus der Werkstatt Boehm, TIBIA-Lesern bekannt, werden hier gezeigt.¹⁰

Rohrblattinstrumente

Klarinetteninstrumente

Die wohl interessantesten Klarinetten haben sich im Museum leider nicht erhalten. Zwei Instrumente des Erfinders der Klarinette, Johann Christoph Denner, waren nur bis 1932 als Leihgabe im Museum vorhanden und sind in den Wirren des Zweiten Weltkrieges und der Zeit danach verlorengegangen.¹¹ Dafür besitzt das GNM eine besonders gut erhaltene Klarinette in D von Jacob Denner (MI 149), noch mit einem aufgebundenen Blatt aus der Spielzeit – eines der Instrumente, welche aus Nürnberger Kirchen stammen. Eine weitere, noch zweiklappige Klarinette von Johann Georg Zencker, Leipzig um 1765 (MIR 424), zeigt, wie lange noch dieser „altmodische“ Typus neben der „modernerer“ mehrklappigen Version in Gebrauch gewesen sein muß. Die Auflistung weiterer Instrumente würde zu weit führen, wiederum sind größtenteils deutsche Hersteller vertreten: Rocko Paur, Wien (MIR 425), J.G. Heinze, Leipzig (MI 353 und 354), Instrumente von Johann Samuel Stengel aus Bayreuth, Johann Baptist Rudhard in Stuttgart, Stephan Koch aus Wien, Friedrich (II) Löhner aus Nürnberg und Berchtesgadener Instrumente. Der Bogen spannt sich dabei von hohen Instrumenten bis zur Liebesklarinette, von den dreiklappigen Klarinetten bis zur modernen Orchesterklarinette.

Ein besonderer Glücksfall ist, daß das GNM die komplette Werkstatt des 1978 verstorbenen Nürnberger Holzblasinstrumentenmachers Georg Graessel übernehmen konnte, mitsamt Werkzeug, Arbeitsschablonen und auch Instrumenten. Mit dem Ende dieser Werkstatt riß erstmals die in Nürnberg seit dem 14. Jahrhundert unbrochene Tradition des Holzblasinstrumenten-

⁹ In dem zeitgenössischen Etui liegt auch ein – allerdings unbezeichnetes – „normales“ Fußstück für *d'*.

¹⁰ Siehe hierzu Peter Thalheimer, „Versuchsmodell von Theobald Boehm“. In: TIBIA 4/87, S. 595-598.

¹¹ Siehe hierzu ausführlich die in den Anmerkungen 2 und 3 aufgeführten Schriften.



Bassetthorn von Anton und Michael Mayrhofer, Passau um 1770 (MI 133)

tenbaues ab, die besonders im 16. bis 18. Jahrhundert zur Weltgeltung gelangte.

In dieser Werkstatt wurden natürlich nicht nur Klarinetten gefertigt – hier wurden in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts die ersten Blockflöten nach Originalen des GNM nachgebildet¹² –, aber diese Instrumentengattung gehörte sicherlich zu den Spezialitäten, was nicht zuletzt Bestellungen aus dem Ausland beweisen, die noch in jüngster Zeit im Museum eingingen.

Das Bassetthorn der Gebrüder Anton und Michael Mayrhofer, Passau um 1770 (MI 133), ist eines der drei erhaltenen Instrumente dieser Erfinder, wobei die Frage, inwieweit eigentlich was erfunden wurde, wohl noch offensteht. Weitere Bassetthörner, z.B. vom Mozartfreund Theodor Lotz (MI 135) oder von J.B. Rudhard (MIR 472), welches durch seine besonders schöne handwerkliche Ausführung auffällt, sind zu erwähnen. Ähnlich in dieser Hinsicht auffallend ist die Baßklarinette von Johann Heinrich Gottlieb Streitwolf, Göttingen um 1835 (MI 477).

Krummhörner

Immerhin zwei Krummhörner sind vorhanden: eines in Altlage mit der noch nicht entschlüsselten Signatur der „Narrenkappe“ (MI 109), das

bautechnisch zur Frühform der Krummhörner gehört und vermutlich um 1500 in Venedig hergestellt wurde. Das andere in Baßlage mit Extension (MIR 423) ist signiert mit einem als „B“ zu deutenden Zeichen und ähnelt stark den erhaltenen Instrumenten Jörg Wiers aus Memmingen – daraus ergibt sich die zumindest zeitliche und regionale Zuordnung.

Oboeninstrumente

Neben einigen „Deutschen Schalmeyen“ des 17. und 18. Jahrhunderts ist ein sehr interessantes Stück sicherlich der Altpommer aus der Werkstatt der Familie Schnitzer (vermutlich Mathes Schnitzer), Nürnberg um 1550 (MI 91). Aber auch der beeindruckende Baßpommer mit der bisher noch nicht aufgeschlüsselten Signatur „MH“, Augsburg 1600 (MI 97), gehört zu den sehr seltenen Stücken. Vielleicht läßt sich bei weiterer archivalischer Auswertung einmal eine Beziehung zu dem Hersteller der oben erwähnten Querflöte mit der Signatur „FH“ herstellen.

Eine leider mehrfach bis zur Unkenntlichkeit umgebaute Oboe aus Frankreich (MIR 373) stellt wohl das bautypologische Vorbild dar, welches J. C. Denner und Johann Schell für ihre ersten „modernen“ Oboen vorlag. Unter den Oboen der J.C. Dennerschen Werkstatt fällt besonders ein Unikat auf (MI 94), eine Oboe in Tenorlage (tiefster intendierter Stimmton c). Weiterhin finden sich zahlreiche Instrumente seines Sohnes Jacob, an denen sich die Entwicklung dieses Instrumentes während der Schaffenszeit J. Denners zeigen läßt, aber auch eine besonders schöne Oboe d'amore von Johann Wilhelm (I) Oberlender (MI 92 A). Sie fand bereits in einer Schallplattenaufnahme mit Jürg Schaeflein und dem Concentus Musicus aus Wien Verwendung.

Interessant durch die Nähe zu Johann Sebastian Bach ist die Oboe d'amore von Gottfried Sattler, Leipzig um 1735 (MIR 392), und auch die Oboe des Leipzigers Johann Gottlieb Bauer (MIR

¹² Diese Instrumente liegen heute im Musikwissenschaftlichen Institut in Erlangen und stammen aus der Sammlung Neupert.

376), die allerdings nur noch eine Klappe für *dis* besitzt.¹³

Instrumente von Jakob Friedrich Grundmann und Johann Heinrich Grenser weisen dann bereits auf Oboen des 19. Jahrhunderts, deren Entwicklung durch Instrumente von Henri Brod, Guillaume und Frédéric Triébert und Buffet-Crampon aufgrund der Leihgaben von Wolfgang Fischer und Karl Ventzke besonders gut dokumentiert ist.

Dulziane

Neben einem italienischen Tenor-Dulzian des 16. Jahrhunderts (MI 124) gehören zum Museum gleich drei „Choristfagotte“ von Johann Christoph Denner. Eines, MI 125, fällt neben seiner besonders prächtigen Ausstattung – alle Metallteile sind versilbert und ähnlich den Nürnberger Posaunen „gestochen“ (graviert) – auch wegen seiner etwas abweichenden Signatur auf.¹⁴ Eine weitere Seltenheit stellt das Barock-Rackett von dem als „Erfinder“ geltenden Johann Christoph Denner dar (MI 528), im Prinzip ja ein Choristfagott in Büchsenform. Es ist erhalten in seinem zeitgenössischen Etui, in dem neben dem erhaltenen S-Bogen auch drei Rohrblätter Platz finden. Dies alles zusammen machte es möglich, das Rak-



Rackett von Johann Christoph Denner, Nürnberg um 1700 (MI 528)

kett günstig als „Schreibgerät“ bei einem Londoner Antiquitätenhändler zu erwerben.

Fagotte

Das älteste Fagott der Sammlung stammt von Jacob Denner und ist wegen seiner auffallenden und ungewöhnlichen „klassischen“ Form dem Ende der Tätigkeit Denners, zwischen 1730 und 1735, zuzuordnen (MI 128). Ein ähnliches Instrument ist das Fagott von J. H. Eichentopf (MI 127) und das Instrument von „I. Kraus“ (MI 373), von dessen Hersteller man leider noch keine Kenntnis hat.

Eine weitere Auflistung der vorhandenen Instrumente käme einem „Who’s who?“ der Fagottbauer gleich und würde bei weitem den Rahmen dieses kurzen Abrisses sprengen. Erwähnt seien deshalb nur einige Namen wie Königsberger, Crone, Grundmann, Grenser, Hess, Tuerlinckx, Savary, Griessling und Schlott, Haseneier, Mahillon und natürlich Heckel. Schon daran läßt sich ersehen, wie wünschenswert eine Aufarbeitung gerade dieses Sammlungsteiles wäre.

¹³ Auch die oben erwähnte Tenoroboe von J.C. Denner weist nur eine einfache „dis“-Klappe für die rechte Hand auf, ebenso wie die beiden verlorengegangenen Oboen desselben Herstellers MI 153 und MI 154 (diese Instrumente gehörten auch zu der Leihgabe aus Fürth). Man kann also davon ausgehen, daß häufiger und früher als bisher angenommen diese „Einklappigkeit“ vorkam und keinesfalls nur ein stilistisches Merkmal von Instrumenten aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts darstellt.

¹⁴ Diese auf nur wenigen Instrumenten J.C. Denners vorkommende Signatur bietet im Zusammenhang mit anderen Details Anlaß für vielerlei Spekulation – eine Untersuchung hierzu ist in Vorbereitung. Es sprechen einige Befunde dafür, daß – ähnlich der Praxis bei Nürnberger Trompeten- und Posaunenmachern – unter dem bekannten Werkstattzeichen „J. C. DENNER“ mehrere Hersteller gearbeitet haben und nur wenige Instrumente, wie z.B. dieses, Johann Christoph Denner tatsächlich zuzuschreiben sind.

Pierre-Yves Artaud

Künstler, Forscher und Pädagoge –
ein Porträt von Karl Lenski

Pierre-Yves Artaud wurde am 13. Juli 1946 in Paris geboren. Flötenstudium bei Roger Bourdin in Versailles (1965-66) sowie bei Gaston Crunelle und Christian Lardé am Conservatoire National Supérieur de Musique (C.N.S.M.) von Paris (1967-70). 1968 schrieb er sein Diplom im Fachgebiet Musikalische Akustik. 1969 erhielt er vom C.N.S.M., Paris, den 1. Preis für Flöte und 1970 den 1. Preis für Kammermusik.

Seine Karriere gliedert sich in drei Richtungen, die er als untrennbar ansieht: er ist zugleich Konzertmusiker, Pädagoge und Forscher.

Weltweite Konzerttourneen mit klassischen als auch zeitgenössischen Werken. Zahlreiche Stücke wurden für ihn komponiert und von ihm aufgeführt. Solistische Tätigkeit mit verschiedenen Orchestern.

Seit 1982 unterrichtet er das Fach Flöte am Conservatoire National de Région (C.N.R.) von Boulogne und seit 1985 am C.N.S.M. von Paris. Weiterhin veranstaltet er seit 10 Jahren zahlreiche Ferienkurse im In- und Ausland. Als Herausgeber von Editionsreihen ist er bei den Verlagen Salabert und Transatlantiques tätig. Darüber hinaus entwickelt er eine Musikpädagogik für zeitgenössische Spieltechnik und veröffentlichte einige Bücher darüber.

Bei der G.A.M. forscht er gemeinsam mit Michèle Castellengo auf dem Gebiet der Akustik der Flöte, um dieses Instrument der Neuen Musik anzupassen.

1978 erhielt er die Medaille für Kunst, Wissenschaft und Literatur. 1981 wurde er von Pierre Boulez zum Leiter des Atelier de Recherche Instrumentale (A.R.I.), einer Abteilung der I.R.C.A.M., Paris, ernannt.

Sonntag, den 20. November 1988

Mit dem schnellen EC „Brabant“ Brüssel – Paris nach St. Quentin, wo ich abends um 20.30 h ein Rendezvous mit Pierre-Yves Artaud habe.



Der erste Schnee des Jahres ist gefallen, der Schnellzug fliegt durch die Landschaft; ich kann oder will die Namen der Ortschaften nicht lesen. Neonblaues Licht auf frischem Schnee und Schienenstränge – ich muß an Magrittes surrealistische Bilder denken.

In der ungemütlich kalten Bahnhofsbar diskutieren wir, bis die Stühle auf den Tisch gestellt werden. Der Kellner kennt kein Erbarmen mit den zwei ziemlich ver-rückten Flötisten, die den ganzen Abend beinahe nicht über Flöte sprechen! Wir setzen unser Gespräch im Hotel de la Paix (nomen est omen) fort – bis weit nach Mitternacht bei Beaujolais primeur und Kaffee.

Karl Lenski: Die Achse Brüssel – Paris war Ende des 19. und Anfang unseres Jahrhunderts eine für die verschiedenen Künste wichtige, eine in beide Richtungen vielbefahrene Strecke. Für mich hat es ein wenig symbolische Bedeutung, daß wir uns in der Mitte, hier in St. Quentin, treffen. Herzlichen Dank, daß Du gekommen bist!

Pierre-Yves Artaud: Ich habe zu danken. Ich freue mich, daß dieses Gespräch zustande kommen konnte, sozusagen als Vorbereitung auf unseren Austausch der Brüsseler und Pariser Konservatorien Ende Februar / Anfang März

1989. Hoffen wir, daß wir die gegenseitige Befruchtung der verschiedenen „Richtungen“, die Du soeben angedeutet hast, auch ein klein wenig bei unserem Projekt „praktizieren“ können – in unseren Tagen.

Verzeih, daß ich noch kurz auf das Fin de siècle und die Belle Époque zurückkomme, von denen ich, wie Du weißt, fasziniert bin. Auf den Schienen da draußen, die wir von unserem Tisch aus sehen können, fuhren vor beinahe hundert Jahren im Sommer 1893 Claude Debussy und sein Dichter-Freund Pierre Louÿs in Richtung Brüssel und Gent, wo Debussy dem berühmten Geigenvirtuosen und Lehrer Ysaye Cinq poèmes de Baudelaire, die Dame Isabelle elue und Fragmente aus Pelléas vorspielte und den großen belgischen Dichter Maeterlinck traf, um einige Textkorrekturen zur geplanten Oper Pelléas et Mélisande mit ihm zu besprechen.

Hier fuhren die Mitglieder des belgischen Quatuor Ysaye in Richtung Paris, wo sie Debussys Streichquartett am 29. Dezember 1893 in der Société Nationale zur Uraufführung brachten.

Über diese Schienen wird Georges Seurat wohl sein epochenmachendes pointillistisches Gemälde La Grande Jatte transportiert haben, in Richtung Brüssel, wo er am 2. Februar 1887 an der Eröffnung des Salons des XX teilnahm.

Hier reisten regelmäßig in beide Richtungen Fétis und Mahillon, die beiden internationalen Berühmtheiten, die durch ihre Pionierarbeit das Brüsseler Konservatorium mit der dazugehörigen Bibliothek und dem Instrumentenmuseum zu Weltrang verhelfen und ebenso in Brüssel wie in Paris ihr geistiges Zuhause hatten.

Vielleicht fuhr hier auch im Jahre 1946 ein kriegsmagerer junger Mann in Richtung Brüssel, als seine Sonatine für Flöte und Klavier dort ihre Uraufführung erlebte: Pierre Boulez; und heute fuhr hier vor wenigen Stunden derselbe Mann, inzwischen Dein Freund, ebenfalls in Richtung Brüssel, wo er von der dortigen Freien Universität (VUB) die Ehre eines Doctor honoris causa empfing. Schöner Zufall, nicht? Darf ich Dich bitten, uns ein wenig über Deine Zusammenarbeit mit Boulez zu berichten?

Als Boulez mich 1981 als Leiter des Pariser Atelier de Recherche Instrumentale (ARI) – einer

Abteilung von IRCAM – berief, hatte ich einige Jahre vorher schon mit Michèle Castellengo an der Pariser Université VI Forschungen auf dem Gebiet der Akustik der Flöte und eventueller Anwendbarkeit der Forschungsergebnisse für die experimentelle Musik betrieben. Diese Vorarbeit sowie die Zusammenarbeit mit Boulez, diesem großen Musiker, Denker, Rhetoriker, Analytiker, Schriftsteller, hat natürlich ein wenig die Richtung meines künstlerischen Weges mitbestimmt, auf dem ich, wie Du weißt, auch heute noch wandle und wobei sich stets neue, faszinierende Aussichten auf unsere moderne geistige Landschaft eröffnen. So forschend und experimentierend entstand z.B. auch in Zusammenarbeit mit dem jungen, sehr begabten Pariser Flötenbauer und Lot-Nachfolger Jean-Yves Roosen der Prototyp einer neuen Flöte für Mikrointervalle oder die Oktobaßflöte, die wir ja auf dem Frankfurter Flötenfestival im Oktober 1987 vorgeführt haben, entstanden zahlreiche neue Kompositionen für unser Instrument – nicht nur in Frankreich.

Boulez gab – nach seinen New Yorker „Exiljahren“ 1971 bis 1976 in seine „Heimat“ zurückgekehrt – Impulse, wies Richtungen, baute sein musikalisches „Bauhaus“, einen Tempel oder besser ein Kloster, um über die Möglichkeiten, den Weg einer Neuen Kunst – Art Nouveau des XXI. Jahrhunderts – nachzudenken und sie in die Tat umzusetzen.

Voilà, dort stehen wir und arbeiten.

Deinen Vergleich mit dem „Musikalischen Bauhaus“ finde ich sehr schön, denn im Bauhaus strebten bedeutende Künstler wie Kandinsky, Mies van der Rohe, Feininger, Klee u.a. ja auch die Einheit von Kunst, Handwerk und Technik an – als Mutter aller Künste betrachteten sie die Architektur.

Ganz ähnlich denkt und handelt Boulez in seiner Kultur-Raffinerie IRCAM in den Kellerräumen des Centre Pompidou, wo er an der Spitze eines auserlesenen Teams von Wissenschaftlern, Musikern, Instrumentenbauern steht – ein bißchen hochpriesterlich –, um mitzubauen am geistigen Gebäude unserer Tage. Ich beglückwünsche Dich, daß Du dazugehörst!

Eine ganz andere Frage: In Deinem soeben erschienenen Buch über die Flöte gefällt mir

Deine breite, weite, durchaus nicht enge Sicht auf die Sache. Du behandelst dort mit gleicher Liebe und Sorgfalt die Instrumente anderer nichteuropäischer Kulturen wie unsere historischen und modernen, engagierst Dich mit gleicher Hingabe und Exaktheit für die historische wie die modernste Flötenmusik, faszinierend sind die Kapitel über Atmung und Akustik, sehr gut die didaktischen Hinweise. In dieser Breite (Rück-Über-Weit- und Vorausblick) gibt es in der französischen Literatur über unser Instrument (und die ist reich seit Hotteterre über Devienne, Dorus, Taffanel-Gaubert, Fleury bis Moyse) nichts Vergleichbares.¹

Kannst Du uns ein wenig Dein pädagogisches Bild zeichnen und – wenn möglich – auch ein bißchen über moderne musikpädagogische Entwicklungen in Frankreich sprechen?

Darf ich mit dem zweiten Teil Deiner Frage beginnen? Wie Du weißt, ist bei uns in Frankreich alles zentralisiert nach und in Paris. Das ist, mit allen Vor- und Nachteilen, für die Musik seit beinahe 200 Jahren *Le Conservatoire*. Das *Institut de Pédagogie Nationale* (IPN) ist heute eine Abteilung des *Conservatoires*, wo wir versuchen, „moderne“ Pädagogik zu realisieren. Ich sage bewußt „versuchen“, denn diese moderne Pädagogik steckt bei uns, verglichen etwa mit Deutschland oder Ungarn, wo ja schon vor mehr als einem halben Jahrhundert über diese Fragen nachgedacht und gehandelt wurde, wirklich noch in den Kinderschuhen.

Die eben genannten Nationen hatten ja das Glück, bedeutende Musiker und Vordenker zu besitzen: Bartók, Kodaly, Hindemith, Orff..., die ja auf lange Sicht wegweisend waren; erst heute sieht man ja die Resultate ihrer Pionierarbeit richtig: an der Lebendigkeit des Musizierens bei den jungen Leuten dort. Auch gibt es dort für jedes Instrument ganz ausgezeichnete Literatur, pädagogische Literatur wohlbemerkt, die nicht wie bei uns einen leicht pejorativen Beigeschmack trägt, sondern den Qualitätsstempel eines Bartók oder Hindemith in der Sprache unserer Tage. Die eben erwähnten Pioniere der modernen Musikpädagogik in Ungarn und Deutschland haben sich zu einer Zeit auf die wahren reinen Quellen ihrer eigenen geistigen Herkunft besonnen und diese als

Fundament des Gebäudes ihrer neuen Musikpädagogik hingesetzt, zu einer Zeit, als man in meinem Land und in den davon abhängenden romanisch orientierten Ländern (Belgien gehört ja teilweise auch wohl dazu) noch der etwas leergewordenen Idee von *Grandeur*, *Splendeur* und *Gloire* nachhing – typische Ideologie des 19. Jahrhunderts, die ja z.T. heute noch lebendig ist. Man kann halt nicht 200 Jahre lang konservieren, ohne Schaden zu nehmen (*Conservatoire*, dieses Wort kommt ja von *conservare*: bewahren), also nur bewahren, ohne kritisch nachzudenken über das zu Bewahrende und ohne dabei neu zu schaffen, zu experimentieren, zu kreieren...

Ich habe einen Vorschlag, wenn Du das Wort Konservatorium schon nicht so gern hast: Conservatoire Mobil! Da steckt beides drin: bewahren, was wert ist, bewahrt zu werden und offen, frei, eben mobil sein für das Neue, Andere...

Ich habe den Eindruck, daß wir gerade dabei sind, das zu *tun* – ohne Wortspielerei!

Ich möchte gerne noch ein wenig beim Conservatoire verweilen, verzeih bitte! Du unterrichtest in Paris auch dort, an dieser altehrwürdigen, traditionsreichen Gralsburg französischer Musikkultur. Das muß faszinierend, aber vielleicht auch ein wenig belastend sein, denn Du stehst in einer Traditionsreihe, die sich sehen lassen kann: Devienne, Tulou, Dorus, Altès, Taffanel..., um nur einige illustre Namen des 19. Jahrhunderts zu nennen. Wie siehst Du die Rolle des Konservatoriums heute?

Ich habe das Glück, einen *Directeur* zu haben – Alain Louvier –, der sehr deutlich die Notwendigkeit der Erneuerung sieht und zielsicher in diese Richtung arbeitet. Er hat mir und anderen meiner Kollegen wörtlich gesagt: „Macht die Türen auf! Kommt mir mit neuen Ideen!“ Unser Austauschprojekt Brüssel-Paris ist ja eines der Resultate dieser Aufforderung.

Ein Konservatorium heute sollte meiner Meinung nach Schmelztiegel sein, in dem neue, ständig wechselnde Ideen einer harten Feuerprobe

¹ *La Flûte*, bei Lattès/Salabert, Paris 1986

² In einem *Spiegel*-Interview, 1967: „Sprengt die Opernhäuser in die Luft!“

unterzogen werden, sollten Ort der Begegnung sein und nicht, wie es oft ist: Ort des Sich-Abschließens; musikalisches Leben, ich betone Leben, sollte wie ein schöner gleichmäßiger stetiger Kontrapunkt die Arbeit dort durchziehen. Forschung, Leben, musikalisches Leben, das Weitergeben dieses Lebens (Pädagogik also) sollten Hand in Hand gehen: vom Meister, Lehrer, Komponisten zum Schüler, zum Publikum...

Ziemlich revolutionäre Ideen, wie mir scheint! Habt ihr keine Angst, Euer schönes altes Gebäude gerade zu einem Zeitpunkt „in die Luft zu sprengen“, um ein berühmt-berüchtigtes Wort von Boulez² leicht abzuwandeln, wo man allenthalben 200 Jahre Französische Revolution feiert?

Angst? Nein im Gegenteil! Der Zeitpunkt ist bewußt gewählt: Im Oktober 1989, also genau 200 Jahre nach der sozial-politischen Revolution, wird das *Conservatoire National Supérieur de Musique* in sein neues Gebäude, besser in die neuen Gebäude umziehen, werden wir das altehrwürdige verlassen, um im *Parc de la Villette* Le *Nouveau Conservatoire* einzuweihen.

Seit wann besteht diese Idee?

Seit ca. 20 Jahren spricht man davon, seit genau 7 Jahren haben die Pläne realistische Formen angenommen, bald ziehen wir um. Der *Parc de la Villette* liegt im Norden von Paris. Er ist als kulturelle Einheit, als Kunst-Ensemble im weitesten Wortsinn konzipiert: Kunst, Wissenschaft und Technik werden dort – inmitten einer schönen Natur und einer leichten aufgelockerten Architektur – auf engem Raum ihre Aktivitäten entfalten und sich – hoffen wir es – gegenseitig befruchten.

Was die Musik betrifft: das *Nouveau Conservatoire* wird im Zentrum der *Cité de la Musique* liegen, mit Konzert- und Theatersälen, dem Studio des *Ensemble Intercontemporaine* (EIC) von Boulez, Werkstätten der Instrumentenbauer (Jean-Yves Roosen für die Flöteninstrumente), Noten- und Schallplattengeschäften, Bücherläden... Das *Institut de Pédagogie Nationale* (IPN) wird dort beheimatet sein sowie die *Nouvelle Bibliothèque* und das *Musée Instrumental*.

Herr Mitterrand ist dabei, sich zur Jubiläumsfeier ein schönes Denkmal setzen zu lassen – jedenfalls hat sein Kultusminister Jacques Lang gute Arbeit geleistet!

Könnte das Nouveau Conservatoire als kulturelles Modell für das Europa von 1992 betrachtet werden? – falls Frau Thatcher mitmacht!

Wir kommen notfalls wohl auch ohne England über die Runden... Spaß beiseite: vielleicht könnte das *Nouveau Conservatoire* Modell sein, wie das alte es war – vor 200 Jahren.

Mallarmé würde sich – post mortem – über die Union des Arts différents freuen, die er bereits 1895 in La Musique et les Lettres postulierte.

Pierre-Yves, wir danken Dir.

* * *

Mit dem ersten Schnellzug am nächsten Morgen zurück nach Brüssel (Pierre-Yves ist noch in der Nacht mit dem Auto nach Paris zurückgekehrt). Strahlend blauer Himmel, der Zug wirbelt Schneestaub auf – Morgensonne myriadenfach...

Tilo Medek

Ich mach ein Lied aus Stille. Sieben Lieder nach Gedichten von Eva Strittmatter, für Gesang (mittlere Lage) und Klarinette (B). ETM 044. DM 18,00
(Auslieferung: Moeck Verlag, Celle)

Quartett-Flötenuhr, für 4 Flöten. Ed. Moeck Nr. 5366. Kpl. DM 49,00

Tilo Medeks handcolorierte Musikalische Gartenlaube 1870, für Flöte, 2 Altblockflöten, Violoncello und Klavier. Ed. Moeck Nr. 5284. Kpl. DM 39,00

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE

Unter diesem Motto möchten wir in Zukunft aus bekannten und unbekannten Quellentexten zitieren. Kurios und geistreich, belehrend oder auch mal ein bißchen verrückt soll es dabei zugehen. Den Anfang macht ein Kapitel aus „Musikalische Diskurse“ (Nürnberg

1719, Reprint Leipzig 1982) des vielseitigen Musikers, Komponisten und Romanschriftstellers *Johann Beer* (1655-1700). Es zeigt, wie barocke Disputierlust sich auch einmal selbst zum Narren halten kann. Blech oder Holz – das ist hier die Frage... *Ulrich Thieme*

CAP. XXVII.

Welches unter beyden das vornehmste Instrument sey/ die Trombon oder der Fagott.

Ech muß oft lachen über eine controversia, welche sich / als ich mich noch in Schulen aufgehalten / zwischen zweyen Thürmers-Gesellen erhoben / deren der eine sowol auf dem Fagott, als der andere auf der Trombon das seine thate. Sie kamen endlich zum Wort-Streit/ und weil die Sache von keimen injuriën / sondern von der quæstion handelte / ob der Fagott oder die Trombon vorgienge / verlangten sie von mir einzig decisum regulativum, was eigentlich in der Sache ohne Schertz könnte behauptet werden. Sie hätten beyde gegen einander 2 Thaler verwettet / wem nun der Fagott das seine absprache / der solte auch die 2. Thaler vermissen. Auf solches ihr Ansuchen/ hiesse ich sie beyde ihre rationes & sententias eingeben / warum nemlich einer und der andere für ein Instrument vor das beste / das andere hingegen vor ein geringers hielte. Dann also getraute ich mir in Untersuchung ihrer Argumenten / gar leichtlich eine glimpffliche decision zu finden / und dadurch die 2. Thaler entweder an mich zu häckeln / oder doch vermittelst derselben einen stattlichen Cæcilien-Schmauß zu genießen. Dann ich gedachte/ thun die Advocaten nichts umsonst / was soll ich als Juxta dieser controversia vergebens arbeiten?

Sie nahmen sich beyde keine Sächsisch-Frisz / sondern klopfften des andern Tages / ehe es noch Abend wurde / an meiner Stubens-Thür / und weil sie mehr mit ihren erlerneten Instrumenten als mit der Feder umspringen konten/ waren sie nach Inhalt ihres Vorbringens ent-

schlossen ihre rationes mir in die Feder zu dictiren / auf daß ich mich in denenselben besser ersähen / und ein desto regularers Urtheil abfassen mögte.

Dictum factum, wie sie wolten / so wolte ich auch / sagte mich an mein Dintenfaß / und fienge an erstlich Hans Neuhäuslers Meinungen zu protocolliren / welche in folgenden Puncten bestunden:

Erstlich sagte er/ wäre die Trombon ein uraltes Instrument / dann man wisse / daß durch dieselben die Mauern zu Jericho umgefallen. Vors andere könnte man auf dem Fagott nur den Bas / auf der Trombon aber alle 4. Stimmen blasen. So würde auch zu Aufweckung der Todten eine Trombone oder Posaune / nicht aber ein Fagott gebraucht werden. So wäre es über dieses viel gefährlicher / und dannenhero auch künstlicher die Züge auf der Trombon, als auf dem Fagott mit dem Finger die Löcher zu finden. In dem Wort Trombon wäre ferner zu finden die Stadt Rom / und das welsche Wörtlein bon, nun wäre die Stadt Rom eine mächtige Stadt / und bon hiesse auch nichts Ubel / müste dannenhero sein Instrument / und also auch er dem fagottisten vorgehen.

Der fagottist hingegen brachte per instantiam ein / wann dieses das vornehmste Instrument wäre / welches einen grossen Namen in sich führte / so müste das seine das allergröste seyn / wers nicht glauben wolte / der solle nur das Wörtlein Fagott buchstabiren / da würde heraus kommen / fa, gott; fa aber machte nebst dem mi die ganze music, dann alles / was Ton heißet / gehet entweder aus dem fa oder aus dem mi. Das andere Wörtlein wäre das allergröste in der Natur / wäre also vor dem Trombonisten die præcedenz seine. Vors an-

dere wäre die Sache von keiner grossen Wichtigkeit/ wann Hans Neuhausler vorgäbe/ man könnte auf der Trombon alle 4. Stimmen/ auf dem fagott aber nur eine blasen. Man wisse wol/ daß die Trombon meistens im Tenor vagirte/ und viererley Handwercke keinen guten Meister macht: n. die Kerls/ welche alla Bastarde, das ist/ alle vier Stimmen sangen/ kämen in keine sondere consideration, dann gemeinlich wär an dreien oder auch wol gar oft an allen viere nicht viel nütze/ sie sangen insgemein/ wie man durch ein Ramm pfliste und dergleichen/ hätte sich also sein Gegenpart deswegen nicht groß maussig zu machen. Er hingegen (waren seine eigene Worte/) führte eine gegründete Stimme/ ohne welche die andern nicht stehen könnten/ solche wäre der niemals genug gelobte Bass, wie er dann einen gelehrten Geistlichen kannte/ welcher/ wann er den Bass blasen oder geigen hörte/ Maul und Augen aufsperrte. So wäre sein Instrument auch deswegen höher zu estimiren/ weil es seinen Resonanz weiter um sich würffe/ als die Trombon, dann den fagott hörte man 20. Schritt vor der Kirch/ Thir schnurren/ da man die Trombon mit genauer Mühe kaum in der Kirche darinnen hören kan. Was sein Gegner wegen der zu Jericho eingefallenen Mauren einsträute/ jöge er selbige Historie bey denen Haaren zu seinem Beweiß/ denn zu geschweigen selbige Posaunen/ welche Halbjahrs-Posaunen genennet worden/ von der Art und Form der heut zu Tage im schwang gehenden Trombonen weit differirten/ so hätte er einmahl in der Predigt gehört/ daß die Mauren nicht so wohl durch den Ton der instrumenten/ als aus einer weit höheren Krafft umgeschmissen worden. So wäre ferner der fagott ein so stammhaftes/ wackers und kräftiges instrument, daß man zu Zeit einer un-

verhofften Aufruhr in der Kirche mit demselben leichtlich Frieden machen/ und die unbändigen Kerlatten tapffer damit in die Rippen stoßen könnte. So brauchte auch der Trombonist zu seinem hin- und wider vagiren den größten Raum auf dem Chor/ und wenn alle hinter dem Gitter sangen und geigten/ so steckte dieser seine messingene Stange über den Chor hinaus/ wie man in Sachsen die Bierstangen zum Fenster raus stoffet. Er hingegen hielt sich auf dem Chor gar in einem engen Winkel auf/ und brauchte kaum so viel Raum/ als eine wohlgeflochtene Tabackskulle/ und was dergleichen mehr ware.

Ich liesse sie darauf ihre 2. gegen einander vermettete Thaler mir in antecessum einliefern/ bescheidete sie morgen ihren sentenz zu holen. Indessen ludte ich etliche gute Pursche zu Gast/ welchen ich meine Meinung umständlich erzählte. Als nun diese ihr Urthel abzu-

holen ankamen/ sagte ich: Eure gegeneinander eingewandterationes habe ich nicht allein/ sondern auch gegenwärtige Herren Studiofi fleissig untersucht/ erwogen/ und endlich befunden/euch diesen Rath zu ertheilen: Entweder sehet euch bey uns nieder/ und helffet eure mir gestern eingelieferte vier Thaler verschmausen/ wo nicht/ so lasset es euch nicht missfallen/ wann wir in regard so nichtiger Lumpereyen/ mit fagott/ grossen Prügeln (hiemit wiese ich mit Fingern auf 6. bereitwillige Bömische Ohr-Löffeln) euch das definitivum auf den Buckel geben/ und euch nach wolverdientem Mase eurer keinnützigen Zänckereyen die Treppe nunter schmeissen. Sie wandten aber ihre Seegel bey noch scheinender Sonne in unsern Hafen/ und wolten lieber den Platz Regen in ihrer Gurgel/ als den Sturm auf ihren Rücken empfinden. Ich wende mich aber von dieser Historie zu etwas wichtigeren.

Neuerscheinungen

Rainer Glen Buschmann: Sonate, für 2 Altblockflöten und Gitarre. Partitur und 2 St.
Ed. Moeck Nr. 1542. DM 38,--

Arleta Weiß: Adeludien, für Sopranblockflöte und Klavier. Partitur und Solostimme.
Ed. Moeck Nr. 1536. DM 23,--

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE

Erinnerung an André Jaunet (1911-1988)

Viele Musiker sind persönlich berührt durch das Ableben von André Jaunet: Orchester- und Lehrerkollegen aus einer 38 Jahre dauernden Dienstzeit in Zürich, vor allem aber zahllose Flötisten, nämlich alle, die einmal seine Schüler waren. In ihrer Erinnerung lebt wohl ausnahmslos der Respekt vor einer echten Autorität, meistens auch die Verehrung für eine integre Persönlichkeit und Dankbarkeit für das, was André Jaunet ohne Rückhalt zu vermitteln bereit war. Sein 70. Geburtstag wurde bereits zu einer Manifestation solcher Verbundenheit: eine eindruckliche Festgemeinde hatte sich damals aus nah und fern kommend in Boswil versammelt.

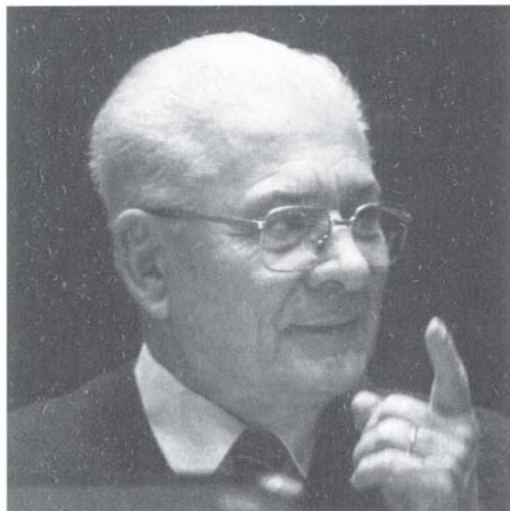


Foto: Maarten Brinkgreve, Amsterdam

André Jaunet wurde am 17.5.1911 in Corné (Anjou) geboren. Vier Jahre lang war er Schüler der École de Musique von Angers, wo er sich mit glänzenden Diplommabschlüssen auszeichnete. Er setzte das Flötenstudium fort bei Marcel Moyse und trat 1929 ins Conservatoire National von Paris ein, wo er – unter der Leitung von Philippe Gaubert – den Premier Prix dieses Institutes erhielt. Es folgten drei Stationen als Soloflötist an der Oper von Lille (1932-34), in Winterthur (1934-36) und in Bern (1936-38), bis er im Tonhalleorchester und am Konservatorium Zürich Engagements einging, die bis zu seiner Pensionierung fort dauerten (1938-1976). Am Internationalen Musikwettbewerb in Genf

1939 erspielte sich André Jaunet 28-jährig den 1. Preis. 1962 erhielt er von der Stadt Zürich die Goldmedaille Hans Georg Naegeli, 1966 machte ihn der französische Generalkonsul in Zürich zum Chevalier der Légion d'honneur, und 1980 ehrte ihn die Stadt Angers mit einer Médaille d'honneur.

Der folgenreichste Schritt im Leben André Jaunets war seine Übersiedlung in die deutschsprachige Schweiz. Er war hier der erste Flötist mit französischer Tradition und – wie er sich selber gerne erinnerte – „damals in der Schweiz der Flötist mit dem größten Ton“. Seine flötistische und musikalische Ausbildung war hauptsächlich an französischen Virtuosenstücken orientiert gewesen, an „musiquette“ – so die instinktsichere Klassifizierung durch André Jaunets Mutter. Nun aber mußte er „große Musik“ spielen, nämlich Bach, Händel und Telemann. Dies hatte zur Folge, daß sich André Jaunet zu einem früheren Zeitpunkt und gründlicher als die meisten Musiker mit Fragen der Interpretation alter Musik, insbesondere der Artikulation, beschäftigte. Seine wohlbegründeten Erkenntnisse vertrat er rigoros. Er bestand auf seinen Formulierungen. Und französischer Tradition gemäß blieb das Verhältnis Lehrer-Schüler in den meisten Fällen lebenslanglich aufrechterhalten. André Jaunet blieb – auch ohne diese Anrede zu beanspruchen – der „maître“.

Dies führte zu gelegentlich kritischen Einwand, er sei „autoritär“. In der Tat – der beste Diskussionspartner war er nicht. Er war nicht erpicht auf Widerspruch oder Gegenmeinung. Seine häufigen Fragen waren ein rhetorischer Vorwand, um die eigenen Erkenntnisse weiterzugeben. Diese zu vernehmen bedeutete aber in jedem Fall eine interessante Anregung.

Im Grunde war André Jaunet bescheiden. Er sagte von sich selber, er sei ein „chercheur“ (ein Suchender). Und zum Unterricht von begabten Schülern meinte er, es gehe eigentlich nur darum, bei ihnen „den Motor anzulassen“.

Eine andere Eigenheit von André Jaunet war seine teils bewunderte, teils beargwöhnte Freude an Späßen, am Spitzbübischen, am Schabernack. Wer ihn im Orchester kannte, weiß davon zu erzählen. Es war die allgemeine Wertschätzung als Flötist und als Musiker, die ihm weitgehende Narrenfreiheit gewährte.

In einer kleinen Laudatio auf der erwähnten Geburtstagsfeier habe ich André Jaunet als außerordentlich uneitlen Musiker bezeichnet, der die Musik

NORDIC BAROQUE MUSIC FESTIVAL

7-13 AUGUST
1989

An early music event in the land
of the midnight sun, the salmon rivers, and the
cloudberry meadows, Nordmaling (Sweden).

PERFORMERS:

Anne Sofie von Otter, mezzosoprano

Jaap ter Linden, viola da gamba

Lars Ulrik Mortensen, harpsichord

Clas Pehrsson, recorder

Nils-Erik Sparf, baroque violin

The Stockholm Bach Choir

The Drottningholm Baroque Ensemble

I Quattro Temperamenti

MASTER CLASSES:

Baroque cello/Viola da gamba (Jaap ter Linden)

Recorder (Clas Pehrsson)

Harpsichord (Lars Ulrik Mortensen)



Information, tickets, applications:

*The Municipality of Nordmaling, Box 36, S-914 00
Nordmaling, Sweden. Phone: int + 46-930-10750.*

und seinen Beruf nie dazu benutzte, sich selber in den Vordergrund zu stellen. Diese Erfahrung konnte ich in vielerlei Situationen machen: in jungen Jahren, als ich an André Jaunet, dem Lehrer, Orchester- und Kammermusiker emporschaute; 16- und 20jährig, als ich mit dem Meister konzertieren durfte (4. Brandenburgisches unter de Stoutz, Cimarosa unter Markevitch); später waren wir Pultkollegen im Schweizerischen Festspielorchester Luzern; noch später war André Jaunet Experte bei den Diplomprüfungen meiner Studenten in Basel; und schließlich trafen wir uns als Jury-Mitglieder beim Internationalen Flötenwettbewerb in Scheveningen. André Jaunet blieb überall und jederzeit derselbe: freundlich, lebhaft, engagiert, stets mit einer spaßigen Geschichte zur Hand oder mit einer seiner rhetorischen Fragen, die er (zu unserem Gewinn) selber beantwortete.

Nur die letzte Begegnung entsprach nicht mehr dem gewohnten Bild. Es war ein stiller Abschied am Krankenbett, wenige Stunden vor André Jaunets Tod, am 13. Dezember 1988.

Peter-Lukas Graf

In memoriam Rolf Ermeler

Im Alter von 88 Jahren starb Ende vorigen Jahres in Lübeck der Flötist Rolf Ermeler. Mit ihm ist ein außergewöhnlich vielseitiger Musiker hingegangen, der sich bleibende Verdienste nicht nur um die Wiederbelebung der alten Musik seit den 20er Jahren, sondern auch um die Durchsetzung der zeitgenössischen Musik seit Kriegsende erworben hat. Als Schüler von Gustav Scheck teilte er dessen Interesse am Heben barocker Musikschätze; in seiner Berliner Zeit (bis 1939) hat er unzählige Werke vor allem aus der Preussischen Staatsbibliothek wieder ans Licht gebracht, aufgeführt und z.T. herausgegeben. Als Spezialist für barocke Musik wurde er 1939 von Walter Kraft in das neugegründete Lübeckische Kirchenorchester geholt. Als das Orchester nach Kriegsende materiell nicht mehr weiterbestehen konnte, blieb der Kern der Mitglieder als „Kammermusikkreis des Lübeckischen Kirchenorchesters“ (bis heute) unter seiner Leitung beisammen und bereicherte mit seinen regelmäßigen Konzerten das Lübecker Musikleben. Zahlreiche Tournées führten, vor allem in den 50er Jahren, das Ensemble ins In- und Ausland.

Aber nicht nur bei der Wiederentdeckung alter Werke war Rolf Ermeler ein Mann der ersten Stunde; auch die barocke Traversflöte hatte seine Aufmerksamkeit und Zuwendung zu einer Zeit erregt, als dieses Instrument noch von den Meistern als unzulänglich



und kaum spielbar belächelt wurde. Verschiedene Aufsätze aus den fünfziger Jahren legen davon ebenso Zeugnis ab wie sein eigenes Spiel auf einer originalen Kist-Flöte.

Nicht minder intensiv war sein Engagement für die zeitgenössische Musik: Vor allem im Duo mit seiner Frau, der Pianistin Maria Ermeler-Lortzing, brachte er viele Werke der jungen Avantgarde nach 1945 zur Ausführung. Mehrere Komponisten schrieben Werke für ihn.

Rolf Ermeler war es vergönnt, bis ins hohe Alter als Spieler und Pädagoge aktiv und damit jung zu bleiben. 1982 beendete er seine letzte von vielen Amerika-Tourneen, noch 1985 gastierte er mit einem interessanten Quintett-Programm in verschiedenen Orten. Seine stets rege pädagogische Tätigkeit hat er bis in sein letztes Lebensjahr aufrechterhalten. *Sibylle Patschovsky*

„Das Schilfrohr tönt“ –

Bericht zu einer Ausstellung mit ungewöhnlichem Konzert

Christian Schneider, Solo-Oboist der Düsseldorfer Symphoniker, erforscht und sammelt Doppelrohrblatt-Instrumente aus aller Welt und hat hierfür erstma-

lig eine Systematik erarbeitet („Oboeninstrumente der Volksmusik – Versuch der Ein- und Zuordnung einer Sammlung“. In: *TIBIA* 1/86, S. 7-13 und 2/86, S. 88-102).

Diese ethnologisch-instrumentenkundliche Spezialsammlung hat Schneider kürzlich in einer beachtenswerten Ausstellung unter dem Motto „Das Schilfrohr tönt“ der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Die Düsseldorfer Tonhalle stellte ihr Foyer zur Verfügung, in dem die etwa 60 Instrumente ausgestellt und ausführlich beschriftet waren. Löblich hervorzuheben ist die Benennung in der Sprache des jeweiligen Herkunftslandes – endlich einmal eine Absage an die hilflosen und nichtssagenden Bezeichnungen wie „vorderasiatische Kegeloboe – tibetanische Tempelschalmei“ u.ä. Die richtungweisende Nomenklatur im Reallexikon von Curt Sachs hat sich bisher (seit 1913!) leider nicht durchgesetzt.

Heft 2 des Tonhallenmagazins (Oktober 1988) widmet dieser Ausstellung 19 reich bebilderte Textseiten, in denen Christian Schneider und andere Experten die einzelnen Instrumente im Zusammenhang ihres musikalischen Kulturkreises erläutern.

Wenn schon diese reichhaltige Ausstellung an sich eine Sensation war – das Abschlusskonzert am 16. Oktober war einmalig. Sechs „Schalmei“-Ensembles unterschiedlichster Musikkulturen (Bretagne, Türkei, Georgien, Kamerun, Korea und Indien) musizierten im Großen Saal der Tonhalle. Das Konzert fand erfreulichen Zuspruch (etwa 500 Besucher), und sei es bei einigen vielleicht nur aus Sensationslust auf „exotische“ Darbietungen, deren letztendliche Erschließung jedoch eine Vertrautheit mit der Materie voraussetzt.

Für das Zustandekommen dieses massiven Einsatzes derartiger Bläser aus aller Welt ist dem Westdeutschen Rundfunk und dem Leiter der Abteilung Volksmusik, Dr. Jan Reichow, zu danken, die die publizistischen, organisatorischen und vor allem finanziellen Möglichkeiten einer öffentlich-rechtlichen Anstalt in den Dienst der Sache stellten.

Die Darbietungen reichten vom bretonisch-keltischen Instrumentenpaar Bombarde – Biniou (mit der höchsten Spielfeife aller Dudelsäcke) über das türkische Zurna/Davul-Gespann (gelegentlich auch hierzulande bei türkischen Volksfesten) mit einem Davul-Spieler, der mit dem typisch vorderorientalischen Hakenstock aus Leibeskräften auf das Fell eindrosch (es hielt merkwürdigerweise trotzdem!), über die vier buntgewandeten, tiefschwarzen Hofmusiker aus Kamerun mit den endlos wiederholten, kurztaktigen Motiven aus der Algaita bis zur weitgespannten, meditativen und introvertierten Raga-Musik des indischen Shanaï-Ensembles über einem (elektro-akustisch



COMUNE DELLA CITTA DI CHIUSI (SI)
Associazione Filarmonica 6. — 16. Juli 1989

VII. Internationaler Flötenkurs
von ROBERTO FABBRICIANI
mit Jean Françaix
und Seminaren (Technik und Interpretation)
von Nikolaus Delius, Rien de Reede,
Thies Roorda

Gebühr: 100.000 Lit.
Anmeldung und Auskünfte:
Sekretariat Ufficio Turistico
und Comune di Chiusi Piazza XX Settembre
I-53043 Chiusi (SI) · Tel. 0039 578 / 2 03 91

erzeugten) basalen Dauerton und delikat gespielten Tablapaar und zu den Schamanen-Melismen aus Korea auf der zylindrischen P'iri mit der bescheiden-hintergründigen Changgo-Akzentuierung (koreanische Sanduhr-Trommel mit weit überstehenden Wickelreifen). Und gar die grusinische „Altstadt-Folklore“ aus Tiblissi! Fast choralartige Melodien und Harmonien dreier zylindrisch gebohrter Oboeninstrumente (duduk) in der Hand ausgefuchster Profis — wo erlebte man sonst überhaupt je solche Häufung suboktavieren der Doppelrohrblatt-Instrumente?

Dieses Sonderkonzert war kein „ästhetischer Hochgenuß“, geschweige denn ein „gesellschaftliches Ereignis“; es war ein konzentriertes Arbeitsangebot an den Insider, dem das Nachspüren so unterschiedlicher Musikwelten und ihrer Träger, der Doppelrohrblatt-Instrumente, einiges an Vorkenntnis und Konzentration abverlangte. Der innere Ertrag dieser paar Stunden entsprach einer ganzsemestrigen Vorlesung bei Curt Sachs persönlich.

Günter Hart

Rekordverdächtig

Anläßlich des 60. Geburtstages von Helmut Hücke versammelten sich die Studenten der Oboenklassen von Helmut Hücke und Christian Schneider sowie viele Ehemalige am 24.1.1989 in der Kölner Musikhochschule zu einem gigantischen Ständchen: 58 Oboisten bliesen gemeinsam (!) eine fünfstimmige Entrada von J. Chr. Pepusch sowie Variationen über „Happy birthday“ für chorisches Oboentrio. *Christian Schneider*

Hohes Holz. Oboeninstrumente der Sammlungen Karl Ventzke und Gunther Joppig. Eine Ausstellung in Düren, später München.

Unter Instrumentenkundlern wurde die Stadt Düren durch die Sammlungen Dr. Zimmermann und

Karl Ventzke ein Begriff, und auch Instrumentenausstellungen im dortigen Leopold Hoesch-Museum haben bereits Tradition. So zeigte Ventzke 1981 seine Spezialsammlung von Saxophonen, mittlerweile Bestand der Sammlung im Münchener Stadtmuseum, und 1985 von Boehm-Flöten. Seit Ende November werden als Gemeinschaftsprojekt nun Oboen der Sammlungen Ventzke und Joppig gezeigt, die die technische Entwicklung des Instrumentes in einer sonst wohl kaum zu findenden Geschlossenheit veranschaulichen. Unter den 46 Exponaten finden sich die wichtigsten Entwicklungsstufen des europäischen Oboenbaues im 19. und 20. Jahrhundert mit Instrumenten u.a. von Brod, Triébert, Lorée, Mahillon, Braun, Heckel, Zuleger und Orsi. Mit Baritonoboe, Heckelphon und Sarrusophon sind auch weniger bekannte Mitglieder der Oboenfamilie vertreten. Erstdrucke, Oboenschulen, Griffstabellen, historisches Werbematerial und Oboistenportraits runden den ausgezeichneten Überblick über ein wichtiges Kapitel Oboengeschichte ab. Die Ausstellung ist ab März 1989 im Münchener Stadtmuseum zu besichtigen.



Abb.: v.l. Karl Ventzke, Helmut Hücke, Paul Dombrecht, William Waterhouse, Christian Schneider, Dr. Gunther Joppig

Eine besondere Rarität wurde mit einem Gesprächskonzert geboten, das mit Helmut Hücke, Paul Dombrecht und William Waterhouse auch Prominenz anlockte. Gunther Joppig, Leiter der Instrumentensammlung des Stadtmuseums in München und ausgebildeter Oboist, demonstrierte in Werken von Händel, Mozart, Hummel, Schumann und einigen Kleinmeistern die vielen Farben der Oboenpalette, unterbrochen von höchst instruktiven und humorvollen Kommentaren.

Christian Schneider

Neue Musik rettet die Blockflöte vor dem Barbecue

Unter dieser Überschrift berichtete die *Amsterdam'sche Volkskrant* über die erste *Internationale Woche für Blockflötenmusik des 20. Jahrhunderts*, die von Walter van Hauwe initiiert, vom 16. - 22. Oktober 1988 stattfand. Gemeinsam mit einer Gruppe von ehemaligen Studenten hatte W. v. Hauwe mehrere hundert Kompositionen älterer bis neuester Musik gesichtet, um dann eine Art historischen Überblick geben zu können. Verteilt an Interpreten von jungen Studenten bis zu Frans Brüggen hörte man Werke aus dem Umkreis der Jugendbewegung, die „Klassiker“ der 60er und 70er Jahre und neueste Werke, z.T. in Zusammenarbeit mit den ausführenden Spielern entstanden. Da es sich um die erste Veranstaltung dieser Art handelte, wurden absichtlich nicht immer heutige Beurteilungsmaßstäbe angelegt: Werke wie Hindemiths *Trio zum Plöner Musiktag* und Brittens *Alpine Suite* sind Dokumente der Anfänge Neuer Musik auf der Blockflöte und immer noch voller Humor. Erstaunlich dagegen, wie die inzwischen allesamt über zwanzig Jahre alten Shinohara-Fragmente, Berio-Gesti, Andriessen-Sweet und -Melodie uns nach wie vor (natürlich auch wegen der engagierten Interpretation von Frans Brüggen, Kees Boeke, Walter v. Hauwe und Louis Andriessen) faszinieren.

Durch die äußerst konzentrierte Form der Darbietung Neuer Musik (täglich eine Meisterklasse, eine Vorlesung und drei Konzerte) wurde den Zuhörern der direkte Vergleich von rund 100 Kompositionen ermöglicht. In dieser Umgebung wurde deutlich, daß viele Werke nicht bestehen konnten und wohl eigentlich nicht in ein anspruchsvolles Blockflötenrepertoire gehören. (Die Stiftung „Donemus“, Amsterdam, brachte übrigens eine Reihe neuer Publikationen heraus, die in einem erweiterten Katalog aufgelistet sind!)

Eine besondere Attraktion und Faszination übten die Nachtkonzerte aus, die neben Kees Boekes vierzigminütiger Komposition *The Circle* und Andriessens

SAXOPHON

Eine neue Reihe, herausgegeben von
IWAN ROTH

Iwan Roth

Tonleitern für Saxophon

Band 1, 32 Seiten, d-e-fr
GH 11377 DM 26,50

Band 2, 108 Seiten, d-e-fr

Beiblatt mit Griffdiagramm und Griffstabellen
für das Höhenregister
GH 11378 DM 43,50

Das Beherrschen der Übungen des ersten Heftes soll es erlauben, alle konventionell geschriebenen Stücke technisch zu meistern.

Das zweite Heft wendet sich an den Klassik- und Jazzsaxophonisten, der schon über eine solide Grundtechnik verfügt, diese aber vor allem im Bereich des Höhenregisters noch verbessern möchte.

Jules Demersseman

Fantaisie sur un thème original

für Altsaxophon in Es und Klavier
herausgegeben von Iwan Roth
GH 11372 DM 16,50

J. A. Demersseman, bekannt vor allem als Flötenvirtuose und Komponist virtuoser Flötenmusik, war auch einer der ersten, der Kompositionen für das von Adolphe Sax, seinem Landsmann und Kollegen am Pariser Konservatorium, gebaute Blasinstrument, das Saxophon, schrieb. Unter anderem die hier vorliegende, sehr eingängige und technisch nicht allzu anspruchsvolle Fantaisie über ein eigenes Thema.

Rudolf Kelterborn

Quartett für Saxophone

2 Altsaxophone in Es, Tenorsaxophon in B
und Baritonsaxophon in Es
GH 11426 Partitur und Stimmen DM 50,-
für Iwan Roth
und sein Schweizer Saxophon Quartett,
herausgegeben von Iwan Roth

HUG
MUSIKVERLAGE



In Deutschland durch KGA/Kassel.

**XIX. Internationale Meisterkurse
vom 3. bis 22. Juli 1989
im Rheinbergerhaus Vaduz**

Michael Radulescu
Orgel

Gerhard Mantel
Cello

Sylvia Geszty
Lied, Oper, Operette
Jens Ellermann
Violine

Hans Maria Kneihns
Blockflöte

10. bis 22. Juli 1989

Walter van Hauwe

Seminar: Blockflötenmusik der Avantgarde
20. / 21. Juli 1989

Prospekte und alle Auskünfte durch:
Prospectus et toutes informations par:
Leaflets and all information through:

**Internationale Meisterkurse
Liechtensteinische Musikschule**

FL-9490 Vaduz
Fürstentum Liechtenstein
Tel. 0 75/2 46 20 · Postfach 435

Obwohl alle Veranstaltungen überfüllt waren, war das Forum aus Komponisten, Blockflötisten und Blockflötisten-Komponisten nur von wenigen Teilnehmern besucht. Dabei ging es hier um die brisantesten Fragen, und die Diskussion war unglaublich lebendig: Hat die Neue Musik auf der Blockflöte eine Zukunft?

Geht gar von der Blockflöte ein Impuls für die Neue Musik aus? Warum komponieren so wenig gute Komponisten für die Blockflöte? Wie beurteilt man Kompositionen der Blockflötisten für ihr Instrument? Einig mit dem Publikum stellten die Forum-Teilnehmer fest, daß es enorm wichtig sei, aus dem Blockflöten-„Ghetto“, das sich nach der Alten Musik auch um die Neue Musik gebildet hat, auszubrechen, gute Komponisten zu interessieren und, vor allen Dingen, die Zusammenarbeit mit anderen Instrumentalisten zu suchen.

Nach dieser Woche, die mit einem Konzert mit Kompositionen für viele Spieler beschlossen wurde (Rzewski: *Les moutons de Panurge* für 22 Spieler, Kagel: *Kammermusik für Renaissanceinstrumente* für 22 Spieler, Boeke: *Little History of Mankind* für 40 Spieler), ist sicher, daß alle zwei Jahre ein solches Treffen stattfinden wird, bei dem es im Gegensatz zu vielen Festivals mit Alter Musik nicht um die Interpreten, sondern um die Auseinandersetzung mit der Entwicklung des eigenen Instruments geht. *Ulrike Volkhardt*

Melodie, gespielt von Walter v. Hauwe und dem Komponisten, ägyptische Musik auf der Nay-Flöte, neue japanische Shakuhachi-Musik und eigene Kompositionen für Baßblockflöte von Laurens Tan brachten. Tans Stücke schienen indonesisch beeinflusst und zeigten eine nicht zu beschreibende Einheit von Klangfarben, durch Artikulation hervorgebrachter perkussiver Struktur und Melodien, die unserer Kultur zwar fremd sind, aber doch zugleich vertrauter als so manche hyperintelligent konstruierte „Neue“ Musik.

Diese Veranstaltung war wohl kein Festival, sondern eher eine Arbeitswoche, eine Suche nach der *Ladder of Escape* (so der Titel einer beunruhigenden, eigentlich revolutionierenden neuen CD von Walter v. Hauwe). Frans Brüggén sagte in seiner eindrucksvollen Meisterklasse, man müsse sein Instrument lieben und dessen Grenzen respektieren, was den Spieler nicht davon entbinde, sich selbst und das Instrument bis an die Grenzen aller Möglichkeiten kennenzulernen. In diesem Sinne bietet die Beschäftigung mit wirklich guter Neuer Musik eine „Ladder of Escape“ aus den Grenzen unseres Blockflötenrepertoires vergangener Zeiten, und auch die Alte Musik mag in anderem Licht erscheinen.

Moderne Musik für Traversflöte?

Seit langem haben Blockflöte und Cembalo als nahezu einzige Vertreter der historischen Instrumente einen festen Platz in der Musik der Moderne. In jüngster Zeit wird aber auch die barocke Querflöte von den Komponisten gelegentlich miteinbezogen. So standen z.B. gleich zwei zeitgenössische Solostücke für Traversflöte zur Eröffnung der Karlsruher „Flautando“-Konzertreihe am 7. November 1988 durch Hans-Martin Linde auf dem Programm: *The Necklace of Clear Understanding* (1986) des kanadischen Komponisten Rudolf Komorous und die Uraufführung der *Assonanzen* (1988) von Hans-Martin Linde. Ein drittes, eigens für die Traversflöte konzipiertes Werk (*Monodie II*) wurde bereits 1984 von Hans Ulrich Lehmann geschrieben und von dem Würzburger Flötisten Bernhard Böhm uraufgeführt.

Mutete Lehmann dem Traverso neben langgehaltenen, leisen Tönen und ruhigen Vierteltonbewegungen noch etliche *fff*-Ausbrüche (u.a. auf *f*!) und rasche, chromatisch durchsetzte Läufe zu, verzichtet Komorous in seiner genau durchkonstruierten Komposition ganz darauf, bis an die Grenzen des Instrumentes zu

gehen, und beschränkt sich auf dessen natürlichen Klangfarbenreichtum. Beide Stücke sind durchkomponiert und entbehren bei einer Dauer von jeweils ca. 8-10 Minuten nicht einer gewissen Länge. Kurzweiliger und nicht ohne Humor erscheinen demgegenüber Lindes *Assonanzen*, nicht nur wegen ihrer deutlichen Gliederung in mehrere, voneinander abgesetzte Teile. Linde riskiert zwar durchaus hier und da einen Mehrfachklang, bezieht Gesangsstimme und Flatterzunge mit ein, versucht aber im übrigen nicht, das Instrument losgelöst von seiner Tradition nur als Träger gegenwärtiger musikalischer Gedanken zu behandeln. Durch eingearbeitete Melodiezitate – insbesondere aus C. Ph. E. Bachs Solosonate in a-Moll – kommt es zu einer Art vergnüglich-nachdenklicher Plauderei zwischen sogenannter „alter“ und „neuer“ Musik. Daß Linde als Kenner des Instruments dem Traverso dabei trotz aller Virtuosität nichts abverlangt, was „nicht geht“, versteht sich von selbst.

Ob es wohl in nächster Zeit auch eine Komposition für Traversflöte geben wird, die keinen historischen Bezug besitzt und dennoch sowohl dem Instrument als auch dem an Extreme gewohnten Hörer gerecht wird?

Martin Heidecker

Ein verbessertes Klarinettenkopfstück

Patentanmeldung DE 3702055 zur Verbesserung herkömmlicher Klarinettenkopfstücke. Anmelder: Herbert Wurlitzer, Neustadt

Die Funktion des Klarinettenkopfstückes zwischen Mundstück und Oberstück (verbreitete Bezeichnung *Bime*) ist vielfältig. Je länger es ist, um so größer sind die Möglichkeiten der Einflußnahme auf Stimmung, Ansprache und Klang. Um die Duodezimen, die das Kernproblem darstellen, besser abstimmen zu können, sind z.B. Instrumente bekannt, die in der ursprünglich zylindrisch verlaufenden Bohrung abschnittsweise unterschiedliche Durchmesser aufweisen. In diesem Zusammenhang sei auf die verbesserte Möglichkeit des Einsatzes von EDV und Computer bei Bohrungsmessungen hingewiesen (*TIBIA* 1/89, S. 349).

Mit einem einfachen, verblüffenden „Kniff“ versucht die Erfindung, den besonders wirksamen Anteil zu vergrößern. Statt einer Ausbohrung (Herz) besitzt die neue Birne einen Lochzapfen zum Einstecken in das Oberstück und wird dadurch um etwa das Dreifache verlängert. Die Variante, das Mundstück ebenfalls nicht mehr einzustecken, sondern auf einen weiteren Zapfen aufzustecken (wie beim Tarogato), würde sogar eine

HÄNSSLER-Musik

Werke für Blockflöte
von Gerhard Braun

Monologe eines Blockflötenspielers

Monologe I
für einen Blockflötenspieler
HE 11.404 DM 18,50

Monologe II
für Baßblockflöte solo
HE 11.406 DM 16,80

Von Gerhard Braun sind ferner
erschienen:
Fünf kleine Duette
für 2 Sopranblockflöten
HE 11.121 DM 13,80

Monologe III
für Tenorblockflöten
HE 11.408 DM 11,80

Monologe IV: „Atembogen“
für einen Blockflötenspieler und
kleines Tam-Tam
HE 11.409 DM 15,80

Acht kleine Stücke
für Sopranblockflöten solo
HE 11.125/ 01 DM 3,60

HÄNSSLER-VERLAG, BISMARCKSTR. 4, 7303 NEUHAUSEN

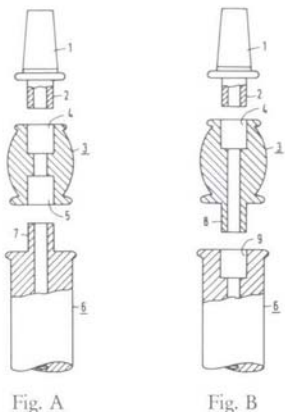


Fig. A: Alte Konstruktion; Fig. B: Neue Konstruktion;
Bezeichnungen: 1 = Mundstück, 2 = Zapfen, 3 = Birne, 4 = Herz, 6 = Oberstück, 8 = Zapfen, 9 = Herz.

Verfünffachung bewirken. In diesem Falle müßte dann allerdings auch die Innenbohrung des Mundstücks verändert werden.

Die Alternative, längere Birne bei entsprechender Kürzung des Oberstücks zu verwenden, wäre erheblich risikoreicher (z.B. in der empfindlichen Holzregion im Bereich der Überblasklappe).

Obwohl der Name des Anmelders für Authentizität und Solidität der Ausführung steht, darf man gespannt sein, ob und wie diese Idee angenommen werden wird. Die Vorteile scheinen mir erheblich zu überwiegen. Nur die praktische Erprobung wird darüber entscheiden können.

Werner Böckmann

TIBIA-Report 1989

Ergebnis der Leserumfrage aus Nr. 1/89

Lassen Sie uns diesen Bericht mit einem „Danke-schön!“ beginnen. An dieser zweiten Leserumfrage seit Bestehen unseres Magazins hat sich eine überaus erfreulich große Zahl von Abonnenten beteiligt. Der Rücklauf der Antwortkarten erreichte stattliche 16,5 % der Abonnentenzahl – eine Beteiligung, die weit über dem in solchen Fällen Üblichen liegt und die uns sicher hilft, ein recht präzises Bild von Ihren Wünschen zu entwerfen. All denen, die uns durch Beantwortung unserer Fragen geholfen haben, gilt unser Dank.

Das Umfrageergebnis läßt für die Puristen unter den Statistikern sicherlich noch Wünsche offen, denn der Rücklauf der Antwortkarten war sicherlich von vielen Zufälligkeiten bestimmt. Dennoch: Da sich jeder

RÜSSELSHEIMER MUSIKTAGE 1989

ALTE MUSIK IM STADTTHEATER
vom 26.-28. Mai 1989

Konzerte · Ausstellung Blockflöten
Traversflöten · Noten · Bücher
Schallplatten

Freitag, 26. Mai, 20.00 Uhr

Pariser Quartett

Gérard Scharapan, Traversflöte, Blockflöte

Daniel Cuiller, Barockvioline

Jay Bernfeld, Viola da Gamba

Jocelyne Cuiller, Cembalo

G. Ph. Telemann: Vier Pariser Quartette,
Trio für Blockflöte, Sopranambe, u. B. c.

Samstag, 27. Mai, 11.00 Uhr

Barthold Kuijken, Traversflöte

Marc Hantai, Traversflöte

F. Couperin, Telemann, W. F. Bach

16.00 Uhr: A. Loeki Stardust Quartet

Daniel Brügggen, Karel van Steenhoven,

Paul Leenhouts, B. Driever, Blockflöten

Merula, Trabaci, Guami, Geysen, Black,

Boismortier, Purcell, Parsons, Vivaldi

20.00 Uhr: Rheinische Kantorei, Dormagen

Leitung: Hermann Max

Monteverdi, Joh. Hermann Schein, di Lasso

Sonntag, 28. Mai, 11.00 Uhr

Purcell Quartet, London

Catherine Mackintosh, Barockvioline

Elizabeth Wallfisch, Barockvioline

Richard Boothby, Barockvioloncello

Robert Wooley, Cembalo

Biber, Corelli, Vivaldi

15.00 Uhr: Michael Schneider, Blockflöte

Karl Kaiser, Traversflöte

Michael McCraw, Barockfagott

Harald Hoeren, Cembalo

Streicherensemble Mihoko Kimura

Konzerte für Blockflöte, Traverso, Fagott

u. Streicher von Telemann und Vivaldi

Freitag, 26. Mai, 10.00 - 18.00 Uhr

Workshop Blockflöte: M. Schneider

„Telemann: 6 Sonaten für Blockflö. u. B. c.“

Kartenpreise im Vorverkauf:

12, -- DM; ermäßigt: 9, -- DM

an der Konzertkasse:

14, -- DM; ermäßigt: 10, --

Informationssendung, Eintrittskarten von:

Rüsselsheimer Musiktage

Berliner Straße 65

6081 Stockstadt am Rhein

Telefon 06158/84818

A DATE FOR YOUR DIARY

The Ninth London Exhibition of Early Musical Instruments

THE ROYAL HORTICULTURAL NEW HALL

Greycoat and Elverton Streets
Westminster, London, SW1

from FRIDAY SEPTEMBER 29TH, to SUNDAY OCTOBER 1ST, 1989 inclusive.

INSTRUMENT MAKERS · MUSIC SHOPS · PUBLISHERS · RECORDING COMPANIES · MATERIALS AND TOOL
SUPPLIERS · THE WIDEST RANGE OF STUDENT AND PROFESSIONAL INSTRUMENTS
CONCERTS AND MUSICAL EVENTS EACH DAY.

Space is limited and companies wishing to exhibit should make early application to

The Exhibition Organiser, The Early Music Shop,

38, Manningham Lane, Bradford, West Yorkshire BD1 3EA. Telephone: Bradford (0274) 393753

sechste Leser beteiligt hat, lassen sich wohl doch Rückschlüsse auf die Gesamtleserschaft ziehen, die mit hoher Wahrscheinlichkeit zutreffen.

Erstes und auffälligstes Ergebnis ist ein Wandel in der Leserstruktur. Waren 1982 noch 44 % aller Einsender Leser, die Musik als Liebhaberei betrieben, so ging dieser Anteil bis heute auf 32 % zurück. Die seinerzeit zweitstärkste Gruppe der Musiklehrer (1982: 28 %) stellt heute mit 46 % den weitaus größten Anteil. Nimmt man die Gruppe der Hochschullehrer (8 %) hinzu, so sind immerhin 54 % der *TIBIA*-Leser (musik)pädagogisch tätig – entsprechend fallen auch, wie unten gezeigt wird, die Wünsche bezüglich künftiger Themengestaltung aus. Die übrigen Leser sind Berufsmusiker (11 %) und Schüler, Studenten, Musikstudenten (18 %). Rechnerisch ergibt dies mehr als 100 %, weil in einer Reihe von Fällen Doppelnennungen erfolgten. Viele Berufs-/Orchestermusiker, aber auch ein Großteil der Musikstudenten arbeiten auch als Instrumentallehrer an einer Musikschule.

Die Altersstruktur hat sich kaum verändert: Nach wie vor stellt die Gruppe der Einunddreißig- bis Fünfzigjährigen mit 44 % (1982: 48 %) den Hauptanteil, gefolgt von der Gruppe derer über fünfzig mit 27 % (24 %). Einundzwanzig bis dreißig Jahre alt sind 23 % (23 %), unter 20 sind 5 %, und 1 % machte keine Angaben.

Sicherlich nicht ohne Einfluß auf die künftige Themengestaltung der Zeitschrift wird die Auswertung der Antworten auf die Frage nach den von den Lesern gespielten Instrumenten bleiben. Nach wie vor geben weitaus die meisten Einsender an, daß sie Blockflöte spielen – mit 78 % noch 6 % mehr als 1982. Während der Anteil der Querflötisten mit 34 % (1982: 35 %) konstant blieb, ging die Zahl derer, die ein (modernes) Rohrblattinstrument spielen, von 39 % auf 30 % zurück (Oboe 9 %, Klarinette 9 %, Fagott 6 %, Saxophon 6 %). Entscheidend ist aber, daß 40 % aller Einsender angeben, ein historisches Instrument zu spielen – genannt wird die gesamte verfügbare Palette historischer Blas-, Streich- und Zupfinstrumente. Dieses breite Interesse an Alter Musik schlägt sich, wie noch zu zeigen ist, auch in den Themenwünschen nieder. Übrigens wird auch von einigen Lesern der Wunsch geäußert, gelegentlich „bläserfreie“ Themen zu berücksichtigen – bei fast 13 % Lesern, die das Klavier oder Orgel, Blechblas- oder Streichinstrumente, Gitarre, Laute oder Harfe spielen, wäre der Gedanke nicht einmal befremdlich, doch werden sich solche übergreifenden Themenstellungen auf Bereiche wie Aufführungspraxis und Ästhetik (beides im weitesten Sinne) beschränken müssen, damit *TIBIA* ein Magazin für Freunde alter und neuer Holzblasmusik bleibt.

Noch eines wird hier ganz deutlich: Unsere Leser spielen im Durchschnitt mehr als 2 Instrumente, der „reinrassige“ Spieler, der sich ausschließlich auf die Blockflöte konzentriert, ist eine Seltenheit. Man spielt nicht allein, sondern überwiegend in Ensembles (rund 70 %) – und das ist gut so.

Auf die Frage, wie lange *TIBIA* schon gelesen wird, antworteten knapp 23 % der Einsender: „Vom ersten Tage an.“ Erfreulich ist aber auch, daß in den letzten 5 Jahren zahlreiche neue Leser hinzugekommen sind, denn 46 % aller Einsender sind erst ganz neu oder seit 1 bis 5 Jahren dabei. Der statistische Durchschnittsleser liest *TIBIA* seit sieben Jahren und gibt sein Heft mindestens einmal zum Lesen weiter – *TIBIA* wird also von fast 8.000 Personen gelesen, wobei nicht berücksichtigt ist, wie oft das Magazin in Musik- und Hochschulbibliotheken frequentiert wird.

Und was lesen Sie, liebe Abonnenten, zuerst? Die Frage ist auch nach der Umfrage nicht so ohne weiteres zu beantworten, denn sehr viele Einsender haben bis zu sechs Möglichkeiten (also alle) angekreuzt – je nachdem halt, aber im Prinzip alles. Aus der Gesamtzahl aller Nennungen ergibt sich ein sehr ausgewogenes Bild: 33 % legen besonderen Wert auf die Hauptartikel; Porträt, Berichte, Rezensionen und Nachrichten liegen gleichauf um 15 bis 16 %. Die restlichen Prozentpunkte gehen auf die Konten „Leserforum“ und „keine Angabe“.

Was wünschen sich unsere Leser?

Das Spektrum der von den Einsendern genannten Wünsche ist groß. Es reicht von ganz speziellen Fragen zu einzelnen Instrumenten, Herstellern, Spieltechniken, Kompositionen oder Ereignissen, über die man berichten könnte, bis hin zur Ausweitung der Gesamthematik zumindest auf alle Blasinstrumente, den Folklorebereich, den Jazz und die außereuropäische Musik und letztlich auf das gesamte Instrumentarium. All dies

wird sich nur insoweit realisieren lassen, als der Rahmen eines interdisziplinären Forums für Holzbläser nicht gesprengt wird. So wird dem Wunsch nach Berücksichtigung außereuropäischer Musik in *TIBIA* 2/89 und 3/89 bereits ausführlich Rechnung getragen (Kasai: Die japanische Flötenmusik).

Abgesehen von Spezialfragen, ergaben sich aber doch deutliche Schwerpunkte bei den geäußerten Wünschen. Häufig wurde der Themenkomplex „Auführungspraxis“ genannt (Besetzungsfragen, Verzierungsstechnik, Tempi, Artikulation etc.). Diese Wünsche werden schon bald erfüllt. Wir planen bereits für 4/89 ein Heft mit dem Themenschwerpunkt „Ensemble“ sowie für 1/90 eine Schwerpunktnummer „Tempofragen“. Noch nicht terminiert sind zwei weitere Schwerpunkte: „Stimmung und Temperatur“ sowie „Begleitinstrumente“.

Fast ebensooft wurde der Wunsch nach Themen aus dem Komplex „Instrumentenkunde“ geäußert (Bau, Material, Werkstätten, Geschichte etc.), auch hier sind bereits Vorbereitungen im Gange.

Der weitaus am meisten geforderte Themenbereich ist mit dem Stichwort „Pädagogik“ zu umreißen. Gefragt sind unterrichtsrelevante Artikel, Fragen der Methodik, der Spielweise, der Ensemblearbeit, der Aufarbeitung und Analyse alter und neuer Werke. Auch Berichte aus Hochschulen und Musikschulen werden gewünscht. (Zum Thema Hochschulen sei auf unseren Hinweis S. 475 dieses Heftes hingewiesen.) Manches ist auch hier schon in Vorbereitung, zum Beispiel ein Schwerpunktheft „Atmen und Blasen“, und es werden auch andere Wege gesucht: So wird *TIBIA* vom 30.7.1990 bis zum 4.8.1990 Ensemblekurse mit Walter van Hauwe und dem Amsterdam Loeki Stardust Quartet organisieren. Genaueres wird noch bekanntgegeben.

Musikästhetische Probleme, Akustik und naturwissenschaftliche Fragen sollten nach Ansicht einer Reihe

Margret Löbner

Fachhandlung für Blockflöten
und historische
Holzblasinstrumente

Beratung – Verkauf
+ Service
für Instrumente
vieler bekannter
Hersteller, z. B. Adege,
Dolmetsch, Kobliczek,
Küng, Mollenhauer,
Moeck, Yamaha.

Fordern Sie
meinen Katalog an:

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

Musik mit Blasinstrumenten

Auswahlband

HN DM

Flötenmusik I, Barock mit Werken von Blavet, Chinzer, Eisel, Loeillet, Pepusch, Purcell, Roman, Roseingrave, Sammartini und Schickhard

368 31,00

Johann Sebastian Bach

Flötensonaten Band I BWV 1034, 1035, 1030, 1032

Die vier authentischen Sonaten

269 21,00

Flötensonaten Band II BWV 1033, 1031, 1020

Die drei J.S. Bach zugeschriebenen Sonaten

328 17,00

Triosonate und Canon Perpetuus aus dem Musikalischen Opfer

für Flöte, Violine und Continuo BWV 1079, 8 und 9

294 16,00

Triosonate für zwei Flöten oder Violinen u. Continuo G-dur BWV 1039

329 15,00

Ludwig van Beethoven

Serenade op. 41 für Klavier und Flöte

301 12,00

Klarinettenrios op. 11 und op. 38

für Klavier, Klarinette oder Violine und Violoncello

342 29,00

Flötentrio WoO 37 für Klavier, Flöte und Fagott

343 15,00

Serenade op. 25 für Flöte, Violine und Viola

300 14,50

Klavierquintett Es-dur op. 16 (Bläserfassung)

für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier

222 26,50

Johannes Brahms

Sonaten für Klavier und Klarinette (oder Viola) op. 120, 1 und 2

274 21,00

Klarinettenrio a-moll op. 114

für Klavier, Klarinette oder Viola und Violoncello

322 20,00

Joseph Haydn

Klaviertrios Band III Hob. XV:15–17 – Flötentrios –

für Klavier, Flöte oder Violine und Violoncello

284 30,00

Quintett Es-dur Hob. XIV:1 für Klavier, 2 Hörner,

Violine und Violoncello

436 8,50

Wolfgang Amadeus Mozart

Klaviertrio Es-dur KV 498 – Kegelstatt-Trio –

für Klavier, Klarinette oder Violine und Viola

344 15,00

Robert Schumann

Fantasiestücke op. 73 für Klarinette (oder Violine oder Violoncello)
und Klavier

416 8,50

Romanzen op. 94 für Oboe (oder Violine oder Klarinette)
und Klavier. Fassung für Oboe (Violine)

427 9,00

Romanzen op. 94 für Oboe (oder Violine oder Klarinette)
und Klavier. Fassung für Klarinette

442 9,00

 **G. Henle Verlag München**



ARIEL Blockflöten aus Israel

Dolmetsch

Blockflöten aus England

Huber

Blockflöten aus der Schweiz

ADAMS Musik-Instrumente

Schubertstr. 4 · 4010 Hilden

Tel. 02103/43261

von Lesern mehr berücksichtigt werden, und auch der Wunsch nach mehr Themen für Rohrblattspieler wurde laut – angesichts der Verteilung der Instrumente auf die Leserschaft läßt sich dies aber wohl nur unter dem historischen Aspekt rechtfertigen, denn die von den Einsendern meistgespielten historischen Instrumente sind Rohrblattinstrumente (40 %).

Wie gesagt, vieles kann und wird in künftigen Themenlisten seinen Niederschlag finden – manches sicherlich nicht, wie zum Beispiel der mehrfach geäußerte Wunsch nach Instrumententests. Hier gilt, was schon 1982 gesagt wurde: Einzelstücke fallen immer unterschiedlich aus und lassen keine Rückschlüsse auf Serien zu. Hinzu kommt: Ein Instrument wird erst ein Instrument, wenn es gespielt wird (sonst ist es ein totes Möbelstück), und jeder Spieler ist individuell anders. Darum klingt ein und dasselbe Instrument bei mehreren Spielern oft ganz unterschiedlich.

Nicht verzichten können wir auf Werbung durch Inserate und Beilagen in *TIBIA*, denn daraus finanziert sich das Magazin zu einem nicht unwesentlichen Teil. Wenn *TIBIA* nicht erheblich teurer werden soll, darf hieran nichts geändert werden – und vielleicht sollte man auch darauf hinweisen, daß unsere Anzeigenkunden durchweg seriöse und informative Inserate geschaltet haben, ohne zu marktschreierischen Mitteln zu greifen. Dafür sei an dieser Stelle einmal gedacht.

Zur Kritik

Kritische Kommentare kamen von 85 Einsendern, von denen 41 sehr unterschiedlicher Natur waren. In der Regel wurde ein Übergewicht in irgendeiner Rubrik bemängelt (zu viel Flöte, zu viel Blockflöte, zu viele Rezensionen u.s.w.). Auch Wünsche nach Neugestaltung des Titelblatts oder Austausch der Bild- gegen eine Notenbeilage wurden geäußert. 44 Einsender, also mehr als die Hälfte aller, die sich kritisch äußerten, wünschen den Verzicht auf maßanalytische Untersuchungen, auf die Diskussion komplizierter physikali-

scher Probleme und instrumententechnischer Fragen. Wir glauben zwar, daß wir auf solche Artikel nicht gänzlich verzichten können, werden aber versuchen, auf eine angemessene Dosierung zu achten.

Erfreulich ist die große Zahl derer, die *TIBIA* schon heute Zufriedenheit attestieren (85 %, davon 36 % ohne Einschränkung), erfreulich auch, daß wir mit den bereits in Planung befindlichen Projekten offenbar viele Ihrer Themenwünsche antizipiert haben – das motiviert einmal mehr, zeigt es doch, daß wir nicht nur unserem eigenen, sondern auch Ihrem Hobby frönen.

Allen, die sich die Mühe gemacht haben, unsere kleine Karte auszufüllen, die uns zahlreiche Ideen und Anregungen mitgeteilt oder sich einfach zufrieden geäußert haben, sei noch einmal gedankt. Und bitte: Lassen Sie es nicht bei dieser Umfrage bewenden. Schreiben Sie, wenn Sie Anregungen, Wünsche, Informationen und natürlich auch Kritik haben. Wir sind für Ihre Mitarbeit immer dankbar.

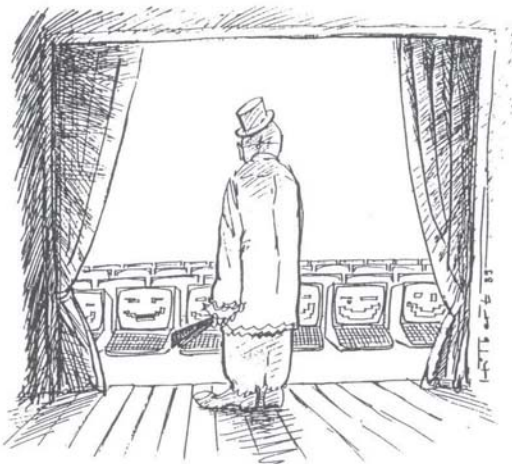
Schriфтleitung

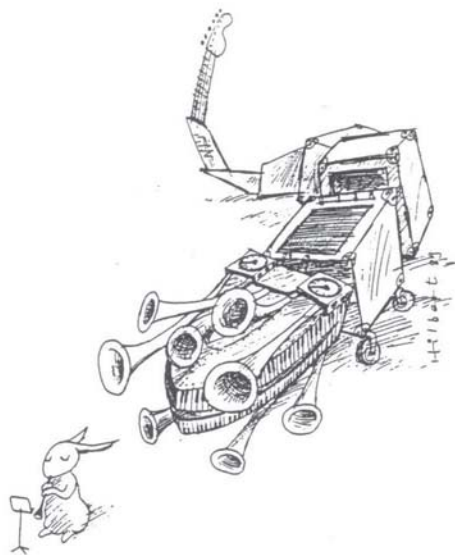
DAS LETZTE

Lache, Bajazzo

Gedanken zur Frankfurter Musikmesse 1989

Nach einem Gang über die größte Musikmesse der Welt Klagelieder über den Verfall einer Kultur anzustimmen, hieße, dieser Veranstaltung zuviel Ehre antun, denn mit Kultur hat sie nur am Rande zu tun – reduzieren wir also die Ansprüche, handelt es sich doch um eine kommerzielle Angelegenheit, und dann brauchen wir nur noch über den Verfall der Sitten zu klagen. Darwinismus ist angesagt.





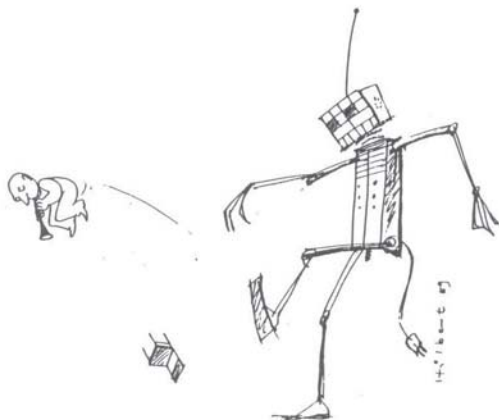
Zwei grundsätzliche Dinge sind zu beobachten. Zum einen nimmt die elektronische Flutwelle gigantische Ausmaße an – dagegen ist nichts einzuwenden, solange nicht diejenigen, die noch selbst Musik machen wollen, majorisiert werden. Leider aber ist gerade das immer häufiger zu beobachten. Zum anderen – dahin bringt uns das Stichwort „Majorisierung“ – scheint sich Lautstärke als Verkaufsargument mehr und mehr durchzusetzen. Bei der wachsenden Zahl phonstarker Aussteller sind auch schallhemmende Kabinen und Vorführräume nur noch ein argumentatives Feigenblatt (zumal die Türen meist offenstehen).

Wer sich über Notenausgaben oder Bücher informieren, eine zarte Blockflöte oder eine akustische Gitarre ausprobieren möchte, stellt rasch fest, daß Fragen und Töne ebenso wie die Antworten des Standpersonals durch dröhnende Lautsprecher und ganze Schlagzeugbatterien auf den Nachbarständen erbarmungslos niedergeknüppelt werden. Was Wunder, wenn dann ein Trompeter hundertmal am Tag versucht, sich mit „Lache, Bajazzo“ (in extremster Höhe

gespielt) auch einmal Gehör zu verschaffen. Er hat es geschafft – und so erheblich zur Steigerung des Geräuschpegels beigetragen!

Klar, wo Lärm ist, versammeln sich die Massen, und wo 100 Leute stehen, stellen sich die übrigen dazu. Doch hat dies alles nichts mit Interesse, Information, Verkaufsförderung, etc. zu tun; als Vergleich drängt sich eher ein schwerer Unfall auf, der, laut und gräßlich, Schau- und Sensationslust befriedigt.

Natürlich wird man solchen Überlegungen entgegenhalten: „Da beschwert sich einer, weil er sich nicht durchsetzen kann“. Falsch! Denn Lautstärke ist und bleibt ein Zeichen von Schwäche und wird immer dann eingesetzt, wenn (um auf der Musikmesse zu bleiben) intellektuelle, musikalische und technische Mangelerscheinungen getarnt werden sollen. Da muß man die ständig wachsende Lautstärke als Alarmsignal deuten.



Man kann nur hoffen, daß die Entwicklung so nicht weitergeht. „Qualität statt Dezibel“ muß die Forderung lauten, damit das schwache Bild, das die deutsche Musikszene in Frankfurt bietet, nicht bald ein erbärmliches wird.

F. Laute

Neu im Blockflöten-Repertoire

Gerhard Braun: Klangsplitter, für Blockflötenquartett. Spielpartitur. Ed. Moeck Nr. 2550. DM 17,80

Konrad Lechner: Echo des Schweigens. Acht Miniaturen für Sopranblockflöte solo. Ed. Moeck Nr. 2558. DM 10,00

Domenico Scarlatti: Sonaten, für Sopranblockflöte (Violine/Oboe) und B.c., hrsg. von Myriam Eichberger und Martin Derungs. Partitur und 2 Stimmen. Ed. Moeck Nr. 2553. DM 51,60

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE

International Double Reed Society, East Lansing, Mich./USA. Journal No. 16, July 1988.

Aus diesem Journal sei auf folgende Beiträge verwiesen: Gustave Vogt (1781-1870), französischer Oboenvirtuose und von 1816-1853 Professor am Pariser Conservatoire, ist heute weitgehend in Vergessenheit geraten. In einem umfangreichen Artikel würdigt Ch. D. Lehrer seine Bedeutung als Komponist der Frühromantik, gibt einen Überblick über das umfangreiche kompositorische Œuvre, beschreibt die nicht unkomplizierte Quellenlage der 16 Oboenkonzerte und vergleicht anhand des 2. Konzertes drei verschiedene Ausgaben (1812, 1880, 1939). Nach seiner Meinung vermitteln derartige Vergleiche wichtige Erkenntnisse für die Aufführungspraxis frühromantischer Werke.

Zu Fragen der Artikulation, der Dynamik, des Rhythmus', vor allem aber zu instrumentenidiomatischen Fragen und zur Atmung in den Triosonaten J. D. Zelenkas nimmt G. Burgess Stellung.

Verschiedene Beiträge sind immer aktuellen Themen gewidmet, den Mundstücken: so von D. Bourns eine Liste aller Literatur zum und über Rohrbau für Oboe, von J. Carland ein entsprechender Beitrag für Fagottrohre, vor allem aber ein ausführlicher Vergleich von 28 erhaltenen Fagottrohren aus dem 18. und 19. Jahrhundert mit detaillierten und akribisch verzeichneten Punktmessungen.

Christian Schneider

BÜCHER

Basler Jahrbuch

Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis X 1986. Eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis. Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel, hrsg. v. Peter Reide-meister. Winterthur 1987, 391 S.

Auch dieses (10.) Jahrbuch ist wieder eine Fundgrube für den praktischen Gebrauch. Wenn es auch zum *TIBIA*-Themenbereich nicht ganz so ergiebig ist, so sei hier doch vor allem auf die Aufsätze von Richard Erig „Gedanken zum Element des Improvisierens in [!] Musik der Renaissance“ (S. 91-100) und von Thomas A. Schmid „Der Complexus effectuum musices des Johannes Tinctoris“ (S. 121-160) hingewiesen. Tinctoris' Blütenlese verschiedener Autoren beschreibt 20 (ethische) Wirkungen der Musik. Der komplette lateinische Text mit deutscher Übersetzung rundet diesen Aufsatz ab. Das Thema setzt interessant spekulativ fort Dagmar Hoffmann-Axthelms, „Salomo und die Frau ohne Schatten, Fragmente zu Ikonographie und Musikanschauung des Mittelalters am Beispiel dreier Imperatores litterati: Maximilian I., Alfonso X. und Heinrich VI.“ (S. 161-205).

Verdienstvoll ist wiederum das Schriftenverzeichnis zum Arbeitsbereich historischer Musikpraxis, zusam-

*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

mengestellt von Dagmar Hoffmann-Axthelm und Monika Leiser, Vollständigkeit natürlich vorbehalten, aber wo sonst kann sich der musikhistorische Interessent so umfassend mit nur zweijähriger Verspätung orientieren. Die *rim-abstracts* zum Thema Musik erscheinen mit fünfjähriger Verspätung. Dann ist vieles schon nicht mehr aktuell. Hermann Moeck

Ein unentbehrliches Kompendium für alle Klarinettenisten

Otto Kronthaler: *Das Klarinettenblatt. Eine Bauanleitung.* Moeck Verlag, Celle 1988. Ed. Moeck Nr. 4042. DM 19,50

„Ich hätte das letzte Blatt (Rohr) doch etwas leichter machen sollen!“ Die letzten Worte des im hohen Alter verschiedenen Klarinettenisten (Oboisten, Fagottisten) an die Nachwelt. Wir kennen diese gut erfundene — hier gekürzte — Anekdote. Indessen hat sie mehr tragische als komische Züge. Sie zeigt den Raum, den das Rohrblatt im Leben eines Bläasers (besonders des professionellen) einnehmen kann.

Mehr Klarheit, und damit mehr Sicherheit im Umgang mit diesem magischen Stückchen Holz bringt uns nun *Das Klarinettenblatt*, eine Bauanleitung, von Otto Kronthaler.

Der Autor, selbst ein Mann der Praxis, unterteilt sein Buch in vier etwa gleich große Abschnitte.

1. Holz und Werkzeug
2. Bauanleitung
3. Feinarbeit an fertigen und selbstgebaute Blättern
4. Maschinen

Etwas Botanik bei der Beschreibung des Rohrholzes ist nicht nur interessant und wissenswert, die praktische Anwendung liegt auf der Hand, nämlich die richtige Auswahl. Bei dem heutigen großen Angebot fertiger Blätter erscheint die Methode, ein Blatt, beginnend bei der Rohrspaltung, von Hand zu schnitzen, zeitraubend und unrationell. Aber erst eine konsequente Beschäftigung mit den verschiedenen aufgezeigten Arbeitsgängen bei der Herstellung eines Blattes wird die Hilflosigkeit überwinden helfen.

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 leise? Blatt pfeift, klemmt, stockt. Auf alle Fragen gibt es Antworten. Im übrigen stellt der Verfasser nicht nur eine (seine) Methode vor, sondern zeigt mehrere Möglichkeiten zur Lösung eines Problems auf.

Der Text ist leichtverständlich, unakademisch und entbehrt nicht eines gewissen treffenden Humors.

Doblinger



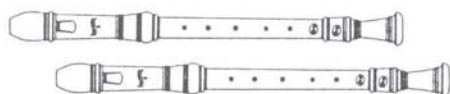
In memoriam

HANS ULRICH

STAEPS

(23. 6. 1909 — 25. 7. 1988)

„Ein pädagogischer Komponist“



Zwei Blockflöten

Xylophonmusik („Hülzern Glachter“)

als Übung und Zeitvertreib für Blockflöten in C

Ⓐ 05 821 8,50

Zu zweien durch den Tonkreis

32 Duette für Altblockflöten durch alle Dur- und Molltonarten

Ⓐ HBR 8 11,—

Drei Blockflöten

Fünfzehn Liedweisen (SSA/AAT)

Ⓐ FL 34 12,—

Trio in D (AAT)

Ⓐ FL 21 14,—
Stp. 308 9,50

Triptychon (SSA/AAT)

Ⓐ FL 35 11,—

Vier Blockflöten

Des Einhorn's Anmut (SATB)

Leichte Musik für Blockflötenchor

Ⓐ FL 30
Part. 11,50
St. 28,50

Sieben Flöten tänze (SAAT)

Mittelschwere Originaltänze

Ⓐ HBR 5 12,—

Fünf Blockflöten

Arkadische Szene (SATTB)

Blockflötenquintett in einem Satz

Ⓐ FL 31 18,50

Blockflöte und Klavier

Sonate in D

für Altblockflöte und Klavier

Ⓐ 05 078 20,—

Sonate im alten Stil

für eine Blockflöte in C oder F und Continuo

Ⓐ HBR 16 11,—

Kammermusik mit Blockflöte

Aubade und Tanz (SSAATB)

für Blockflötensextett, Gitarre und Klavier

Ⓐ FL 4 18,50

Divertimento in D

über ein ungarisches Lied für Blockflötenchor (SSAA) und Klavier, Schlagzeug ad libitum

Ⓐ FL 24
Part. 13,50
Soprfl./I/II 4,—
Altfl./I/II 4,—

Für weitere Informationen:

Info-Doblinger, Postach 882, A-1011 Wien

Musikverlag Doblinger Wien — München



musik—riedel

Noten

Schallplatten

Musikbücher

Antiquariat

Musikinstrumente

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

(„Das Gerät kann keine Wunder wirken – blasen muß jeder selbst“). Überhaupt finde ich die allgemeinen und besonders die abschließenden Bemerkungen von ebenso großer Bedeutung wie alle technischen Beschreibungen. Wenn erreicht werden könnte, daß die manchmal übertriebene Materialsuche einer mehr entspannten und *wissenden* Haltung weicht, wird sich größerer künstlerischer Erfolg und vielleicht sogar Spaß am Blätterbau einstellen. Man kann sich natürlich auch mit einem Bleistift begnügen und das Wort „Solo“ unter ein Blatt schreiben – wenn man es gefunden hat.

Die Beschreibung von Maschinen rundet das mit vielen Zeichnungen und Photos ausgestattete Buch ab. Für den technisch besonders interessierten Leser gibt es Anleitungen zum Eigenbau.

Ein Adressenverzeichnis zum Bezug von Rohrholz, Blättern und Zubehör ist sinnvoll. Die insgesamt sehr sorgfältige Arbeit dokumentiert sich auch in einem ausführlichen Literaturverzeichnis.

Ein wichtiges Buch, ein unentbehrliches Kompendium für alle Klarinettenisten. Sehr empfehlenswert!

Werner Böckmann

Harmonielehre als Arbeitsbuch

Walter Salmen und Norbert J. Schneider: *Der musikalische Satz – ein Handbuch zum Lernen und Lehren.* (= *Innsbrucker Beiträge zur Musiklehre*, Band 1.) Edition Helbling, A-Innsbruck 1987, 291 S. (DIN A 4). DM 55,–

Satz- oder Harmonielehre ist wieder im Kommen, so scheint es. Und nicht etwa, weil sich eine Art von „Wende“ abzeichnet zu einer neuen Musik, die wieder mehr die Rückbindung an die Tradition sucht, sondern eher wohl nach den Worten eines wendunverdächtigen Kronzeugen, nämlich Adornos, wenn er sagt: „Offen ist indessen die Frage nach der Dimension des

Simultanen in der Musik insgesamt, die zum bloßen Resultat, einem Irrelevanten, virtuell Zufälligen degradiert worden war“.

Nach all dem, was in diesem Jahrhundert an neuen Gedanken entfaltet worden ist, sollte kein Konservatorium, keine Musikschule, keine Musikhochschule ihr Auslangen mehr finden mit alten Harmonielehren, wie Bellermand, Richter, Riemann, Bölsche u. a. Man fragt sich auch, was Maler oder Grabner da bieten können. Auch Hindemiths „Unterweisung“ hat da Grenzen.

Aus solcher Verlegenheit erwachsen neue Bücher mit neuen Ideen. Die wichtigste scheint mir die zu sein, die die Harmonielehre, Kontrapunkt, Rhythmus- und Metriklehre sowie die Lehre von der Melodie als eine Einheit betrachtet, nämlich als das entfaltete Gebilde Musik. So ist die *Melodielehre* (L.-U. Abraham und Carl Dahlhaus, Köln 1972) gewiß verdienstvoll (vor allem in ihrem historischen Abriss), so ist *Rhythmik und Metrik – eine praktische Anleitung* (Peter Benary, Köln 1967) von großem Interesse, zumal Musik als „Zeitkunst“ (eben wie die Zeit selber) immer noch Rätselhaftes an sich hat. Sogar Diether de la Motte hat in seinen beiden Büchern *Harmonielehre* (Kassel 1976) und *Kontrapunkt* (Kassel 1981), sich wohl den Verlagswünschen beugend, das, was eigentlich zusammengehörte, noch getrennt dargestellt. Nun wußten alle hier Genannten (sie hatten es ja selbst immer wieder bekräftigt) genau, daß die Darstellung von Teilproblemen nicht das Ganze der Musik repräsentieren konnte. Aber sie alle machten Schluß mit der Vorstellung, daß Musik gewissermaßen ewigen Gesetzen zu gehorchen habe, sondern stellten das Vergängliche an der Theorie der Musik heraus, nämlich ihre historische Seite, das heißt ihre Wandelbarkeit. Harmonielehre und Kontrapunkt (die ja beide Rhythmuslehre und Melodiebildungslehre in sich – wenn auch häufig nur rudimentär – einschlossen) aus normativen Fesseln zu befreien, zu erforschen, was man seit Hucbalds Zeiten in den einzelnen Epo-

chen bis heute über „Tonsatz“ gedacht hatte, und zu überdenken, wie man die historischen Unterschiedlichkeiten zur Relativierung angeblicher „Gesetze und Normen“ heranziehen könnte: hierin fanden sich alle jüngeren Musiktheoretiker. Diether de la Motte ist hier seinen Kollegen mit seinen beiden Büchern vorangegangen. Sie sind Denkergebnisse eines Komponisten, der alle anstehenden Probleme in seine ganz persönliche Sprache übersetzte mit der Absicht, sich auch dem interessierten Laienleser verständlich zu machen.

Aber zu erwähnen ist auch Claus Ganter, der mit seinen beiden zusammenhängenden Büchern *Die durmoll-tonale Harmonik* (Zürich 1978) und *Harmonielehre – ein Irrtum?* (Basel 1985) die gleiche historische Linie verfolgt wie de la Motte, aber noch umfassender auf die historischen Quellen eingeht, sie häufig genug in längeren Abschnitten zitiert, dafür aber schwieriger lesbar ist und eher dem musikwissenschaftlichen Experten, weniger dem Theorieschüler zugewandt.

Einen anderen Weg geht Hermann Müllich in seinem *Klang-System* (1985). Er vervollständigt das Hindemithsche System über die Klangkomplexe Konsonanz und Dissonanz hinaus mit der Einführung der Begriffe Assonanz und Personanz. Vor allem geht er

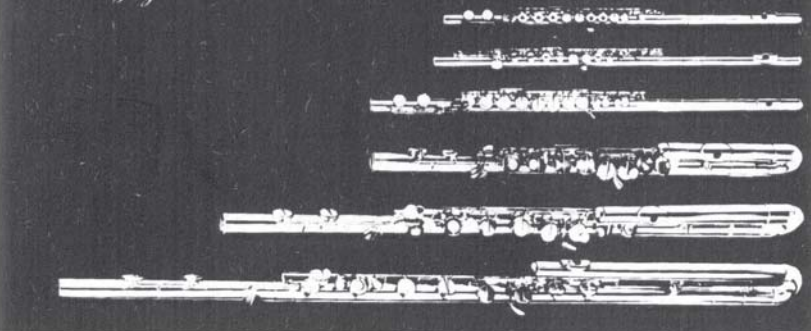
mehr als bisher alle anderen auf die harmonische Analyse von Werken unseres Jahrhunderts ein.

Vor dieser Folie muß man das neue Buch *Der musikalische Satz* verstehen. Walter Salmen und Norbert J. Schneider versuchten in Zusammenarbeit mit vielen anderen Autoren (Günther Andergassen, Horst-Peter Hesse, Reinhard Kretschmer, Kurt Maas, Rolf Maedel, Hubert Meister, Friedrich Neumann, Franz Richter Herf, Peter Revers und Gerhard E. Winkler), eine größere Bandbreite zu erreichen. Das ging allerdings nur um den Preis der Divergenz mancher Beiträge untereinander. Außerdem war beabsichtigt, die neueste Gegenwart mit in die Darstellung einzubeziehen, einschließlich eines (für mich) etwas fragwürdigen Abschnitts über „Neue Modalität“ und eines Kurzlehrgangs über „Harmonik und Satzarrangement des Jazz“. Die größere Bandbreite heißt: Musik in all ihren Facetten, soweit sie theoretisch faßbar sind, zu beschreiben und darzustellen. Dabei ist ein Buch entstanden, das die neuen Tendenzen, „Tonsatz“ historisch zu beleuchten und die Einheit von Rhythmus, Melodie und Harmonie zu unterstreichen, weithin aufgenommen hat. Allerdings erscheint es mir symptomatisch, daß die gewollte Einheit nicht von einem Verfasser dargestellt wird, son-



Die Familie der Boehmflöte hergestellt in feiner Handarbeit in den Meisterwerkstätten Max Hieber München, gegr. 1884

Christian Jäger



Piccolos, Böhmlöten und Traversflöten, Alt-, Baß-, Großbaß- und Kontrabaß-Querflöten fast aller Hersteller der Welt in Holz, Neusilber, Silber, Gold und Platin – großes Sortiment an historischen Flöten.
– Derzeit ca. 800 Silberflöten und 50 Goldflöten vorrätig! –

Querflöten aus unserer Fertigung:

Piccolo in C	5500,- DM und 5900,- DM
Kleine Böhmlöte in G	4800,- DM
Kleine Böhmlöte in Es	4300,- DM
Große Böhmlöte in C – geschlossene Klappen	8000,- DM und 9800,- DM
Große Böhmlöte in C – offene Ringklappen	8000,- DM und 8900,- DM
Alt-Böhmlöte in G	9500,- DM
Baß-Böhmlöte in C	8900,- DM und 9900,- DM
Großbaßflöte in G	11900,- DM und 12900,- DM
Kontrabaßflöte in C	15000,- DM



MAX HIEBER AM DOM MÜNCHEN

Liebfrauenstraße 1 (am Dom), D-8000 München 2, Telefon: (0 89) 22 70 45

dern von vielen. Hinter der erstrebten Einheit wird insofern immerhin noch die Zersplitterung der Elemente bemerkbar, die oben von mir kurz angesprochen wurde.

Die Absicht der Herausgeber (siehe das Vorwort): „Die Lehre vom musikalischen Satz hat diesen Gegebenheiten (scil. musikalischen Pluralismen aus Vergangenheit und Gegenwart) zu genügen. Sie hat aus der Fülle des Vorhandenen die Dominante herauszufinden, zu beschreiben und anhand lernbarer Normen zu vermitteln“. Das letztere ist allerdings etwas fragwürdig; vielleicht hätte man die Vokabel „Normen“ besser durch das Wort „damals oder heute übliche Verfahrensweisen“ ersetzen sollen. Glücklicherweise ist dieser etwas falsche Zungenschlag nicht in die ausgearbeiteten einzelnen Texte und Beispiele eingegangen. Weiter heißt es: „Dieses Buch ist keine Kompositionslehre, sondern bietet Texte und Beispiele zum spielerischen, also aktiven Einüben von musikalischen Regelsystemen mehrerer Jahrhunderte, die im Sinne eines allgemeinen Spracherwerbs dem Verstehen von musikalischen Werken dienen sollen... Dieses Materialien-Buch für den Unterricht im musikalischen Satz ist für Schüler und Studenten eingerichtet.“ So ist dieses Buch nun fol-

gerichtig auch vornehmlich zu einem Arbeitsbuch geworden, das (mehr als bei vergleichbaren neuen Büchern) didaktisch hervorragend ausgerichtet und sehr gut lesbar ist sowie auf die üblichen Curricula an Schulen, Musikschulen und Hochschulen Rücksicht nimmt.

Was mich für dieses Buch in besonderer Weise einnimmt, ist die entschiedene Wendung zur Musik als „Zeitkunst“. Die übliche Beschränkung des Tonsatzunterrichts auf die Organisation simultaner und sukzessiver Tonhöhen ist hier einer größeren Offenheit gewichen. So heißt das 1. Kapitel „Rhythmus – Metrum – Takt“. Und erst im 2. Kapitel erscheint die übliche „Einführung in die dur-moll-tonale Harmonik“. Es ist nur schade, daß der Abschnitt über Jazz sich gerade der rhythmischen „patterns“ kaum annimmt, obwohl auf diesem Gebiet in den letzten Jahren sehr viel veröffentlicht worden ist. Versöhnt ist man dann sofort mit dem Kapitel „Neue Rhythmik und Zeitgestaltung“ (hier auf das 20. Jahrhundert bezogen). Und: Harmonielehre und Kontrapunkt sind ineinandergefaßt.

Der zeitliche Rahmen wird in der Gesamtdarstellung durch das 14. und 20. Jahrhundert begrenzt. Hier kommt alles zur Sprache, was vokal und instrumental



Wir vermuten, dieser Herr spürt gerade mit seiner Voice-Flute, dem richtigen Affekt nach, den das vor ihm liegende Musikstück besonders schön klingen läßt. Haben Sie schon einmal solche Versuche gemacht? Wir zeigen Ihnen gerne unsere Blockflöten, besonders die in den verschiedenen Stimmlagen;

zum Beispiel Voice-Flute, Sixth-Flute oder Quartflute.

Die entsprechenden Noten finden Sie bei uns, sowie die Literatur zur Aufführungspraxis. Rufen Sie uns an – verabreden Sie einen Besuch!



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

anzumerken ist: also der vokale Kontrapunkt bei Josquin und seinen Zeitgenossen (verbunden mit einer sehr umfassenden Aufgabensammlung), Choral- und Liedsatz vom 16. - 18. Jahrhundert mit dem Schwerpunkt Bach. Dann folgt der instrumentale Kontrapunkt im 18. Jahrhundert sowie die Dur-Moll-Harmonik im 18. und 19. Jahrhundert. Unser Jahrhundert ist besonders aufmerksam bedacht worden mit dem Kapitel „Klangfindung und Klangstruktur“, mit der Einführung in Dodekaphonie, Serialität und Aleatorik, mit Klangkomposition, elektronischer Musik und minimal music. Zum Schluß gibt es noch ein Kapitel über „Mikrotöne“ (einen Ausdruck, an den ich mich nicht gewöhnen kann, ich ziehe „Mikrointervalle“ oder besser noch „Kleinstintervalle“ vor). Die Beispiele sind sehr gut ausgesucht, sie bringen nicht immer das längst Bekannte, sondern Neues.

„Normbücher“ über den Tonsatz sollte man endlich überall über Bord werfen und zu den neuen Büchern greifen. Übrigens: Vielleicht ist der Begriff „Tonsatz“ sehr gut geeignet, das zusammenzudenken, was Harmonielehre, Kontrapunktlehre und Melodielehre nur separat aussagen. Durch entschiedenen Gebrauch dieser Vokale könnte sich verbal die „Einheit“ auf Dauer besser und endgültig definieren. *Walter Gieseler*

Gedenkschrift zum 100. Geburtstag

„Einer der bedeutendsten Oboisten der 1. Hälfte unseres Jahrhunderts feierte am 12. Juni seinen 90. Geburtstag: Prof. Richard Lauschmann. Wer je das Glück hatte, ihn kennenzulernen, kann ihn nicht mehr aus dem Gedächtnis verlieren. Er ist ein Musiker, dessen stetes Interesse weit über den engen Rahmen des rein Fachlich-Instrumentalen hinausgeht.“ Diese Grußworte schrieb G. Meerwein 1979 anlässlich des 90. Geburtstages von Richard Lauschmann (*TIBIA* 2/79, S. 324 f.). Er, der am 21. Februar 1982 starb, wäre am 12. Juni dieses Jahres 100 Jahre alt geworden. Eine Gedenkschrift, die seine Tochter nun aus diesem Anlaß veröffentlicht, verdient unser besonderes Interesse.

Für den ersten Teil dieser Würdigung wertete Frau Lauschmann Tagebücher ihres Vaters aus. Es entstand eine ganz persönlich gefärbte Chronologie seiner künstlerischen Entwicklung, seines Wirkens als praktischer Musiker und Musikhistoriker, vor allem aber entstand das Bild eines sensiblen, vielseitig interessierten und engagierten Künstlers.

Im zweiten Teil finden wir eine Zusammenstellung seiner Konzertprogramme aus der Zeit zwischen 1910 und 1974, schon dies bereits ein musikgeschichtliches Dokument, ein Verzeichnis seiner Editionen sowie ver-

NEU
für
Blockflöten



Johann Sebastian Bach
Suite BWV 997
für Altblockflöte und B.c. (J.-C. Veilhan/D. Salzer)
DM 18,— (2086)

Jean Bodin de Boismortier
Sechs Sonaten op. 8
für zwei Altblockflöten (H. Ruf)
DM 18,— (2093)

Englische Madrigale um 1600
für zwei Sopranblockflöten und eine Altblockflöte
(A.v. Arx)
DM 16,— (3662)

Georg Friedrich Händel
Sechs Sonaten
für Altblockflöte und B.c. (M. Nitz), Heft 1-3
je DM 15,— (2061-63)

Gottfried Keller
Sechs Triosonaten
für zwei Altblockflöten und B.c. (H. Ruf)
Band 2: Sonaten 3 + 4
DM 19,— (3551)

Servaas de Konink
Trio op. 1 und op. 4 (1696-98)
für zwei Altblockflöten, Gambe und B.c.
(F. Noske), Heft 1-3, Partitur und Stimmen
je DM 45,— (3642-44)

Jacques-Christophe Naudot
Sechs Duette op. 3
für Altblockflöten (H. Ruf)
DM 18,— (2089)

HEINRICHSHOFEN
+ NOETZEL EDITION
Wilhelmshaven





Richard Lauschmann

schiedene Laudationes anlässlich „runder“ Geburtstage und seiner Ernennung zum Ehrenbürger der Universität Mannheim.

Die Gedenkschrift *Richard Lauschmann zum 100. Geburtstag, Leben und Wirken eines Musikers* kann gegen eine Schutzgebühr von DM 10,— bezogen werden bei: Dr. Elisabeth Lauschmann, Ilvesheimer Str. 58, 6800 Mannheim 51. Studenten erhalten die Schrift kostenlos (!). *Christian Schneider*

Wiener Dissertation über die Syrix

Gerlinde Haas: Die Syrix in der griechischen Bildkunst. (= Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge, Bd. 11.) Böhlau, Wien-Köln-Graz 1985. DM 98,—

In seinem grundlegenden Buch über *Geist und Werden der Musikinstrumente* (1929) hat Curt Sachs der Panflöte als dem ältesten Skalen-Instrument „eine ungeheure Bedeutung für die Vergleichende Musikwissenschaft und die Kulturgeschichte überhaupt“ zugesprochen. Dennoch haben sich die Forschungsbeiträge zu diesem Instrument seither in Grenzen gehalten.

Nunmehr legt Gerlinde Haas in ihrer Wiener Dissertation über die altgriechische Syrix erstmals eine

umfassende Kollektion antiker Bildbelege vor und begleitet diese verdienstvolle Dokumentation mit ebenso minutiösen wie umsichtigen Interpretationen.

Da keine Instrumente aus der Antike überliefert sind, ist die Autorin ausschließlich auf das Bildmaterial angewiesen. Bildquellen aber können nur sprechen, wenn der Interpret etwas von der Sache versteht. Hierzu hilft die Beobachtung an zeitgenössischem Material und an der zeitgenössischen Spielpraxis.

In einem breiten Vorspann wertet die Verfasserin historische, ethno-musikalische wie systematische Literatur aus und schafft sich somit eine Basis, von der aus sie die Bildquellen verlässlich zu bewerten vermag. Dabei werden terminologische Fragen nicht ausgespart. Auch die instrumentensystematische Zuordnung wird diskutiert, wobei die Begriffe Donax, Kalamos, Pektis, Photinx und der Plagiaulos in den Begriffskanon mit einbezogen werden.

Innerhalb ihrer chronologischen Aufgliederung (Archaik, Klassik und Hellenismus) handelt Gerlinde Haas jeweils über den Typus der Instrumente, die Anzahl der Rohre, die Art ihrer Verbindung (Ligatur), die Spielhaltung, über die Funktion der Instrumente im Kontext des Bildinhalts und den zugehörigen Personenkreis. Obwohl die Autorin sich bei den literarischen

NEU für das Musizieren
daheim und in der Schule



Klaus Velten

FÜNF BLUESMINIATUREN

für
Blockflöten-Ensemble
(Sopran, Alt I, Alt II,
Tenor)

BoE 4005, DM 21,50 kpl.
Einzelstimmen je DM 3,—



Mit diesen Kompositionen überträgt der Pädagoge Velten erstmals die Jazz-Idiomatik auf die Blockflöte.

Von demselben Autor erschienen:

BRETONISCHE SUITE

für Blockflötentrio (Sopran, Alt, Tenor), basierend auf Originalmelodien aus der Bretagne.

BoE 4008, DM 18,— kpl., Einzelstimmen je DM 3,—

Verlangen Sie unser ausführliches
Blockflöten-Verzeichnis

BOSWORTH EDITION

D-5000 Köln 1 · Postfach 10 02 05

Quellen von Fall zu Fall Rat für ihre Interpretationen holt, verzichtet sie auf deren geschlossene Darstellung, die sie einer gesonderten Auswertung zugewiesen sehen möchte. So bleibt die dunkle Bezeichnung *Syrinx anaspasheisa* bzw. *kataspasheisa*, wie sie mehrfach in der klassischen Literatur begegnet und die einst Albert A. Howard (1893) als das Überblaseloch des Aulos mißverstanden, von der Erörterung ausgespart.

Die statistische Auswertung der Bildbelege, an der Häufigkeit der Zuordnung des Instruments gemessen, führt zu der überraschenden Einsicht, daß der Götterbote Hermes und nicht sein Sohn Pan als der eigentliche Bläser der *Syrinx* in Betracht kommt, die demnach umgangssprachlich eigentlich Hermes-Flöte heißen müßte.

Bezüglich der Verbreitung des Instruments (instruktiv die Karte auf S. 119) streift die Autorin auch so grundlegende Fragen wie Polygenetik und das Phänomen der Instrumentenwanderung.

Bei so archaischen Instrumenten wie der *Syrinx* darf man wohl an eine polygenetische Entwicklung glauben. Daß eine geschlossene Röhre einen der Länge des Korpus entsprechenden Klang produziert, konnte der Urmensch vielerorts in der Natur beobachten. Erst bei der Übereinstimmung von Sekundärmerkmalen wird man die Instrumentenwanderung hypothetisch ins Auge fassen müssen.

Instrumentenkundler neigen zur Systematik, und sie müssen es wohl auch. Die von Curt Sachs (*Geist und Werden*, 1929, S. 49, 80) benutzte Einteilung wird von der Autorin mit dem Vorschlag korrigiert, künftig die Bezeichnungen: I einreihige Panflöte, I₂ zwei- und mehrreihige Panflöte, I₀ Bündelflöte (gebündelte Flöte) zu verwenden.

Die Vielfalt der Formabweichungen sucht die Autorin in einer Kombination von Buchstaben und Zahlen zu erfassen. Eine an Oskár Elschek angelehnte Zeichen-Symbolik unterstützt dieses Verfahren. So sinnreich diese Reduktionen auch sein mögen, haben sie doch nur geringe Sprachkraft. Für die Museumsarbeit und für tabellarische Aufschlüsselungen mögen sie brauchbar sein.

Der Analogieschluß, die Realität des Bildkontextes für die Realität eines Instruments in Anspruch zu nehmen, ist heute allgemein akzeptiert und bräuchte nicht von so viel Skepsis begleitet zu werden (S. 80).

Unstreitig sind die Abbildungen der wertvollste Teil des Buches, zu denen die Autorin durch Eigenaufnahmen viel unbekanntes Material beibringen konnte. Das Buch faßt unser bisheriges Wissen über dieses urtümliche Instrument nicht nur zusammen, sondern weist zugleich auch Ansätze zu weiteren Untersuchungen.

Heinz Becker



Neues für die Flöte

Wilhelm Friedemann Bach (1710–1784)

Sechs Duette

Neuausgabe (Gerhard Braun)

2 Hefte

EB 8517/18 à DM 17,—

Tommaso Giordani (um 1730–1806)

Sechs Sonaten op. IVa

für Violine (Flöte) und Cembalo (Klavier)

(Martin Lutz)

Heft I

EB 8327 DM 19,—

Johann Adolf Hasse (1699–1783)

Sechs Sonaten op. 5

für Flöte (Violine) und Basso continuo

(Gerhard Braun/Siegfried Petrenz)

2 Hefte

EB 8408/09 à DM 24,—

Heft II erscheint Juni 1989

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Fünf Contretänze KV 609

Ausgabe für Flöte (2. Flöte), Trommel und

Klavier (Stefan W. Hiby) KM 2264 DM 14,—

erscheint Mai 1989

Giuseppe Sammartini (1693–1750)

Sonate G-dur

Ausgabe für zwei Blockflöten (Flöten, Violinen)

und Gitarre

(Rudolf Buttman)

KM 2254 DM 14,—

Robert de Visée (um 1650–um 1725)

Suite G-dur

für Melodie-Instrument (Flöte, Blockflöte,

Violine) und Gitarre

(Ferdinand Uhlmann)

EB 8525 DM 8,50

Antonio Vivaldi (1678–1741)

Der Frühling aus den „Vier Jahreszeiten“

bearbeitet für Flöte solo von Jean-Jacques

Rousseau (Laurent Hay) EB 8522 DM 7,50



Breitkopf & Härtel
Wiesbaden

Neueingänge

Walter Abendroth: *Kurze Geschichte der Musik*. dtv/Bärenreiter, München-Kassel 1988

Bruckner Jahrbuch 1984/85/86. Diverse Autoren. Akademische Druck- und Verlagsanstalt, A-Graz 1988

Stephen L. Clark: *C.P.E. Bach Studies*. Clarendon Press, Oxford University Press, Saxon Way West, GB-Corby NN18 9ES, 1988

Die Physik der Musikinstrumente. Einführung: Klaus Winkler. Spektrum der Wissenschaft, Verlagsges. mbH & Co., Heidelberg 1988

Dürr: *Johannes-Passion*. dtv/Bärenreiter, München-Kassel 1988

Jörg Hilbert: *Sie spielen himmlisch, Herr Liszt*. Musik-Cartoons. Moeck Verlag, Celle 1988

Dieter Hildebrandt: *Pianoforte oder Der Roman des Klaviers im 19. Jahrhundert*. dtv/Bärenreiter, München-Kassel 1988

Karla Höcker: *Carl Maria von Weber. Schöpfer der Romantischen Oper*. dtv, München 1988

Nicholas Kenyon: *Authenticity and Early Music*. Oxford University Press, Saxon Way West, GB-Corby NN18 9ES, 1988

Michael Korth/Walter Schmögner: *Das Liederbuch von der Vogelweide bis zum Rockpalast*. Bärenreiter, Kassel 1988

Steffen Lieberwirth: *Anton Bruckner und Leipzig*. Akademische Druck- und Verlagsanstalt, A-Graz 1988

5. Renaissance-Tage in Horgen 22. – 24. September 1989

Kurs für Spieler historischer Instrumente
Renaissance-Tanz

Leitung:

U. + A. Bartels, Chr. Beuse, U. Thomé

Konzert

des Renaissance-Ensembles Ludus Venti, Köln
22. Sept., 20.00 Uhr in Zürich

Auskunft:

Robert Säggerer · Zugerroseweg 5 · CH-8810 Horgen
Tel.: 00 41 -1/ 725 84 31

Jürgen Meyer: *Qualitätsaspekte bei Musikinstrumenten*. Moeck Verlag, Celle 1988

Heinz Riedelbauch: *Systematik moderner Fagott- und Bassontechnik*. Moeck Verlag, Celle 1988

Walter Salmen/Norbert J. Schneider: *Der musikalische Satz*. Ed. Helbling, A-6021 Innsbruck, PF 416, 1987

Luise Walker: *Ein Leben mit der Gitarre*. Zimmermann Verlag, Frankfurt 1989

L.K. Weber: *Das ABC der Harmonielehre*. Zimmermann Verlag, Frankfurt 1989

Othmar Wessely: *Anton Bruckner und die Kirchenmusik*. Bericht 1985. Akademische Druck- und Verlagsanstalt, A-Graz 1988

– *Bruckner-Vorträge Rom 1986*. Akademische Druck- und Verlagsanstalt, A-Graz 1987

NOTEN

Tutelitus Zauberspiel und Flötenspaß – Neue Herausforderung für den Elementarunterricht auf der Blockflöte

Vroni Priesner/Ulrike Volkhardt: *Die kleine Zaubrerflöte – Spielerischer Anfang auf der Blockflöte*. Illustrationen: Horst Gronemann (Lehrband, Mappe mit Kinderblättern und Karteikartensammlung). Edition Küffner und Drechsler, Nürnberg 1988. DM 85,– (Arbeitsblätter für Kinder DM 19,50)

Tutelitu verzaubert die Kinder von der ersten Stunde an: Mit seinem Begrüßungsdigidong und ersten Zaubersprüchen geht es gleich in die Höhle des Zengu, es gibt Fingertheater, Töne aus der langen Schachtel und natürlich auch Zaubernoten. Der Untertitel „Spielerischer Anfang ...“ wird wahrgemacht: In Tutelitu

und Digidong sind Artikulationsübungen verpackt, die schnell in die (Mund-)höhle der Zunge (Zengu) führen, ohne daß der leiseste Geruch einer grauen Übung deutlich würde.

Aber fangen wir vorne an: Ich sitze etwas verunsichert am Schreibtisch und habe das (kostspielige) Medienpaket vor mir ausgebreitet: ein Ringbuch mit 100 Einzelblättern, eine Mappe mit 40 Einzelblättern und einen Stapel mit 150 Karteikarten. Auf den ersten Blick eine Papiersammlung, die durch(ge)schaut werden möchte.

Hier mein Ergebnis: Das Ringbuch wendet sich an den Lehrer (vielleicht läßt sich das bei einer Neuauflage gleich auf der Titelseite vermerken), und zwar an denjenigen, der während seiner Ausbildung wenig Kontakt

JAPANISCHE FLÖTENMUSIK

Aus dem Katalog des Verlages Ongaku no tomo sha, Tokyo

Komei Abe

Sonata No. 1 for flute and piano 46,-

Sadao Bekku

Sonate pour Flûte et Piano 36,-

Hikaru Hayashi

Sonata for flute and piano 40,-

Ryohei Hirose

Blue Train für Flötenorchester Part./St. 30,-

Marine City für Flötenorchester Part./St. 24,-

Maki Ishii

»Sen-Yo« für Flöte solo 10,-

Akira Miyoshi

Huit Poèmes für Flötenorchester Part./St. 36,-

Teruyuki Noda

Three Lyric Pieces for flute solo 14,-

Teruyuki Noda

»Eclogue« for flute and percussions (1970)
Spielpartitur 30,-

»Kokiriko«. Variations on a Japanese
Folk Tune for soprano recorder and guitar 10,-

Jean-Pierre Rampal (Hrsg.)

Flute Favorites Vol. I 44,-

(Transkription by Akio Yashiro)

Flute Favorites Vol. II 38,-

(Transkription by Akio Yashiro & Josef Molnar)

Akio Yashiro

Sonate pour 2 Flûtes et Piano (1958) 40,-

Takashi Yoshimatsu

Op. 15 »Digital Bird Suite« for flute and piano 40,-

Joji Yuasa

»Interpenetration« for 2 flutes (1963) 16,-



Für Europa: **BOTE & BOCK**



mit einer frühen Altersstufe hatte, bzw. an den Erzieher, der mit Engagement Musikunterricht erteilt, aber dem methodische Grunderfahrungen fehlen.

So beginnt das Werk mit einer grundsätzlichen, aber trotzdem auf kurzem Raum zusammengestellten Lehrerinformation zu Fragen der Physiologie, Atmung und Haltung, Artikulation, Tongestaltung, Fingerbeweglichkeit und Rhythmik.

Einen zweiten Schwerpunkt bildet eine 27 Einheiten umfassende Sammlung »Stundenbilder«. Diese beinhalten Vorschläge zu Unterrichtsstunden mit Hinweisen zu den Kinderblättern und den Karteikarten. Diese phantasievollen Entwürfe leben aus der Praxis, man spürt, daß sie eine Erprobungsphase mit Kindern durchlebt haben und kein »Schreibtischwerk« sind.

Die nach Farben sortierten Karteikarten beinhalten einen Ideenpool mit Themenfeldern, die schon Inhalt der Lehrerinformation waren, hier aber spielerisch auf Kinder bezogen sind. Sie sind erweitert durch Orientierungseinheiten zum Notensystem und zusätzliche Lieder und Melodien. Hier findet sich ein reichhaltiges Unterrichtsmaterial.

Die Arbeitsblätter für Kinder (sie sind separat zu haben) sind immer als Bilder gestaltet mit nur geringem Verbalanteil, so daß Kindergarten- und Vorschulkinder

und Schüler der ersten Klassen (ich denke, Kinder von der zweiten Klasse an würden sich unterfordert fühlen) sinnvoll arbeiten können. Man braucht nur noch einen Spiralblock und kann einzelne Blätter individuell zu einem »persönlichen Flöten-Bilderbuch« zusammenstellen: ausschneiden, ausmalen, ganze Seiten einkleben im Spiralblock malen und gestalten. Die Betonung der individuellen Komponente löst damit das Problem, welches sich bei vielen »konventionellen« Lehrwerken durch die Notwendigkeit der Bindung und Vorgabe einer Reihenfolge aufdrängt. Hier kann der Persönlichkeit und Individualität des Schülers Rechnung getragen werden.

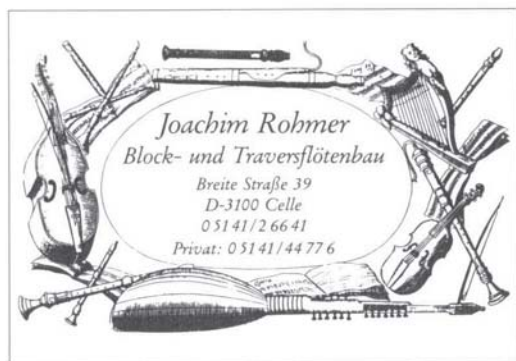
Inzwischen hat sich meine anfängliche Verunsicherung gelöst; mit meinem vierjährigen Sohn habe ich einige Kinderblätter ausprobiert. Es hat uns beiden Spaß gemacht.

Für den Lehrer sehe ich eine große Chance, durch den individuellen Ansatz des Werkes wirklich kreativ gestalten zu können. Zum anderen wird er herausgefordert sein, neue Wege zu gehen und vielleicht ein Stück sich selbst in Frage zu stellen.

Das selbstgesteckte Ziel der Autorinnen, »mit einer Sammlung theoretischer und unterrichtspraktischer Materialien den Blockflötenunterricht für das Vor-

schul- und erste Grundschulalter von einem neuen didaktischen und methodischen Ansatz her [zu] ermöglichen“, ist voll erreicht. Die „kleine Zauberflöte“ möchte ich dem „kritischen Lehrer“ sehr empfehlen.

Ekkehard Mascher



Fesche Duette für zwei Altblockflöten

William de Fesch: Sonaten op. 9, für zwei Altblockflöten, hrsg. von Marianne Betz. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven. N 2037. DM 24,-

Die Musik, die im 18. Jahrhundert für Querflöte komponiert worden ist, erscheint in ihrer Menge nahezu unüberschaubar. Besieht man eine derartige Drucksammlung etwas genauer, so ist der kompositionstechnische Standard meist ausgezeichnet, die melodische Erfindung hingegen doch oft ein wenig formelhaft. Dies mag auch für die sechs Duette op. 9 gelten, die William de Fesch 1739 in London drucken ließ. Der Komponist stand damals als etwa 50-jähriger Musiker im Zenit seiner Schaffenskraft: nach erfolgreich ausgefüllten Positionen in Amsterdam und Antwerpen hielt er sich nunmehr samt Familie seit etwa acht Jahren in London auf und hatte als Komponist, Violinvirtuose, Orchesterleiter und wohl auch als Lehrer genug zu tun. Mit dementsprechend routinierter Hand entstanden auch die Duette in seiner Kompositionswerkstatt. Eigenartig für Duette, bei denen eigentlich die beiden Stimmen gleichwertig behandelt sein sollten, daß die 2. Stimme immer wieder deutliche Baß-Fundamentalschritte bringt und die 1. Stimme melodisch führt, ohne aber alle Aktivitäten an sich zu reißen. Eine Folge der knapp zuvor in großer Zahl entstandenen Duette für zwei Violoncelli?

Die sorgfältige Neuausgabe stellt somit eine Bereicherung unseres Wissens zum Umfeld von Georg Friedrich Händel in London dar und ist unbedingt zu begrüßen. Die ursprünglich für zwei Querflöten komponierten Duette wurden eine Terz hinauf transponiert

und liegen nunmehr in einer für Blockflöten bestimmten Ausgabe vor. Dem Satzbild merkt man allerdings diese Prozedur deutlich an: Kaum ein Komponist dieser Zeit hätte die Altblockflöte so oft zum *f* geführt. Trotzdem sind die Stücke nicht allzu schwer zu spielen und überschreiten nur gelegentlich mittlere Anforderungen, sind somit für Unterrichtszwecke durchaus geeignet und zu empfehlen. Es erhebt sich nur die Frage, ob nicht ein Neudruck in der Originaltonart sinnvoller gewesen wäre. Damit wäre auch den Querflötisten gedient gewesen, und Blockflötenspieler sollten ja eigentlich die Terztransposition (bzw. den Baßschlüssel) beherrschen.

Ernst Kubitschek

Trompetentöne für Flötisten

Georg Philipp Telemann: Suite, für Fl. (Blfl.) und Klav. (Cemb.), hrsg. von K. Holle nach einer bisher unveröffentlichten Suite für Tr., Str., Continuo. Zimmermann Verlag, Frankfurt/M. ZM 2532. DM 12,-

Bekanntlich wurde bis zum Beginn der Klassik weit weniger instrumententypisch komponiert als in der Zeit danach, Uminstrumentierungen waren durchaus keine Seltenheit. Daher erstaunt es nicht so sehr, daß die vorliegende Suite im Original für Trompete, Streicher und Basso continuo komponiert war. Vor allem ein Argument spricht für die Umarbeitung: Die Trompeten der Telemann-Zeit waren noch weit davon entfernt, mühelos jeden gewünschten Ton hervorzubringen, und so waren die Trompetenstimmen vergleichsweise einfach gehalten, was im vorliegenden Fall gut ins Konzept paßt, richtet sich die Reihe der *Flötentöne für junge Leute* doch vorwiegend an instrumentale Einsteiger. Ungeklärt bleibt neben der Frage, ob es nicht auch bisher unveröffentlichtes Originalmaterial für Flöte aus Telemanns Feder, das eine Veröffentlichung wert gewesen wäre, gegeben hätte, auch die, warum den Trompetern diese bislang ebenfalls unveröffentlichte Komposition weiterhin in ihrer Originalgestalt vorzuenthalten bleibt. Der Herausgeber Klaus Holle transponiert das Werk vom originalen D-Dur ins höhergelegene F-Dur. Nun spielt sich F-Dur nicht so sehr viel leichter als D-Dur, der Sinn dieser Tat bleibt mithin im dunkeln, eine echte Notwendigkeit dazu besteht jedenfalls nicht. Stand etwa die Absicht dahinter, durch eine höhere Tonart größere Klangbrillanz zu erreichen?

Das ist aber auch schon der einzig prinzipielle Einwand gegen diese ansonsten schöne Ausgabe; das Notenmaterial ist gut, das Notenbild einwandfrei lesbar. Lediglich das Fehlen von Taktzahlen erschwert die Arbeit völlig unnötig; die Kürze der Sätze allerdings macht das Hindernis überwindbar.

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. 079 41 - 3 40 88
PLZ 1 - 5: AAFAB BV, Ambachtsstr. 15, NL-3861 RH Nijkerk · Tel. 00 31 - 34 94 - 5 66 40

Die neunsätzliche Suite selbst bietet keine größeren Schwierigkeiten, wirkt aber dennoch nicht anspruchslos. Die unterschiedlichen Charaktere der einzelnen Sätze kommen gut zur Geltung, und im Kontrast der einzelnen Tänze entsteht eine schwungvoll-heitere Spielmusik in des Wortes bester Bedeutung.

Robert Vogel

Lehren und Lernen

Pierre-Yves Artaud: La Flûte. Lattès/Salabert, F-Paris. Keine Preisangabe in DM.

Nicolas Brochot: Les Cahiers de la flûte. 2 Bde. Ed. Salabert, F-Paris. Keine Preisangabe in DM.

Louis Moyse: Flötenetüden über ungewohnte Sequenzen. 3 Hefte. Ed. Leduc, F-Paris. Keine Preisangabe in DM.

Geoffrey Gilbert: Technical Flexibility for Flutists. B 369. Keine Preisangabe in DM.

Mark Thomas: Flute Method. Book 1, 2. B 356/357. Keine Preisangabe in DM.

Southern Music Company, USA-San Antonio/Texas.

Jean-Louis Tulou: Méthode de Flûte, op. 100. Reprint der Ausgabe Paris 1851. Ed. Minkoff, CH-Genf. Keine Preisangabe in DM.

Seit dem Buch von Adrien Girard (*La Flûte*, Paris 1953), längst vergriffen, im Antiquariatshandel selten, entsprechend begehrt und teuer, ist in Frankreich nichts mehr zur Flöte erschienen, was dem Anspruch einer umfassenden Monographie gerecht werden könnte. Artaud versucht, diese Lücke zu füllen und in einer Synthese von Kürze im Text und Weite des Gesichtsfeldes die Organologie der Flöteninstrumente, die Entwicklung der Querflöte vor, durch und nach Böhm, die Literatur vom 18. Jahrhundert bis heute einschließlich neuer Musik und Jazz, Technologie, Bauweise, Akustik und Spieltechnik der Flöte auf nicht mehr als 80 Seiten unterzubringen. Eingeschlossen ist darin ein Anhang mit Statements zum Spiel Alter Musik heute, Repertoirefragen, Bio- und Bibliographien. Die Unterstützung des Kultusministeriums für das Buch – oder besser die großformatige Broschüre – macht deutlich, daß man in ihr die Deckung eines Bildungsbedarfs im Lande der Flötisten sieht.

Die vielfältigen Informationen richten sich denn auch offensichtlich an den großen Kreis von Laien und Liebhabern, für die es wichtig scheint, von allem etwas, doch nicht unbedingt gründlich zu wissen. Unter diesem Gesichtspunkt hätte man sich die Systematik auch anders vorstellen können, z.B. Spieltechnik und Repertoire aufeinander bezogen. Gut, weil aktuell, ist die Ein-

beziehung neu entwickelter Böhmlöten, wie des Octobasses. Nicht gut ist, daß sich Kürze leicht mit Oberflächlichkeit verbindet, wie z.B. im Kapitel Flötenmusik des 18. Jahrhunderts, wo Quantz etwa 15 (statt 300) Flötenkonzerte, Friedrich II dagegen etwa 100 statt 4 zugeschrieben werden. Da es im Anhang wieder anders (nämlich richtig) lautet, gibt es wohl Co-Autoren? Die Auswahl der Literaturbeispiele für die Epoche erscheint weniger charakteristisch als willkürlich und das 19. Jahrhundert reichlich pauschal eher als Übergangsphase einer Entwicklung zum 20. abgehandelt, in dem dann Debussy, Schönberg und Prokofjew die Akzente setzen, während die Neue Flötenmusik von Varèse und Jolivet eingeleitet wird. Hier ist der Autor bekanntermaßen mehr zu Hause, und von diesem Abschnitt wird jeder profitieren.

So auch von der Aufzählung solcher Kompositionen, die sich als Studienwerke eignen, um mit den Besonderheiten neuer Musik und ihrer Techniken vertraut zu werden, allerdings fast nur französischer Provenienz. Das nachfolgend dargestellte „Basisrepertoire“ ist – von Artaud eingestanden – subjektiv zu sehen, und so sollte man sich nicht wundern, daß das 19. Jahrhundert außer Beethoven und Schubert ausgespart bleibt, daß das (Pseudo-)Haydn-Konzert und Telemanns a-Moll-Suite neben Mozart, Ibert und Dusapin reüssieren usw. usf. Die Titel sind z.T. so ungenau, daß man sich im übrigen fragen kann, wo der praktische Wert einer solchen Auflistung liegen mag. Solch Einseitigkeit im bibliographischen und biographischen Bereich des Anhangs ist aber wohl eher der Zielgruppe des französischen Leserkreises zuzuschreiben, dessen Affinität zur Flöte auf diese Weise etwas Nahrung zugeführt werden soll. Bringt jedem etwas, wer vieles bringt? Immerhin – ein „Begleitheft“ für Schüler.

Die *Cahiers* von Brochot sind dagegen ein echtes Schulwerk, eine *Méthode élémentaire*. Artaud nennt sie in seinem Vorwort effektiv und attraktiv. Ihr Schwerpunkt liegt im Bereich Spiel und Kreativität, Zusammenspiel. Das Konzept geht von einer Gruppe (2 oder 3) aus, unkonventionelle Methoden überwiegen. Band I enthält die ersten vier Teile (Cahiers) mit den Schwerpunkten Ansatz = Spiel mit dem Kopfstück, Spiel mit dem ganzen Instrument, Anleitung zum Üben und Technik, Band II bringt Musik für 2-4 Flöten, außer den Beiträgen von Le Goff und Brochot jedoch kein einziges Originalwerk.

Es wird konsequent gearbeitet, die vorgesehene Gruppenarbeit erhält ihre Rechtfertigung aus dem Arbeitsmaterial. Eingeschobene Fragen zur musikalischen Allgemeinbildung (Was weißt du von...?) zwingen auch den Lehrer, sich zu orientieren. Neue Techniken und Notationsformen ergänzen als Schritte in Neu-



H. Purcell: Chacony, R. Hirose: Lamentation, G.P. Palestrina: Lamentationes, T. Susato: Pavane et Gaillarde, B. Driever: Quartet, J. Baldwin: 4 vocom, In Nomine, K. v. Steenhoven: Stille Gefahr, H. Mancini/P. Leenhouts: Pink Panther

Bestellungen an:

EXTEMPORE RECORDS
Postfach 199
A-4041 Linz
Österreich

LP/MC öS 135,-
+ Versand öS 30,-
ab 2 Exemplaren
spesenfrei

land („voyages“) ständig den Fortschritt im traditionellen Bereich. Mit ca. 35 Musikstücken für die ersten vier Teile ist das Angebot an Musik aber nicht groß, die Auswahl stark auf Bearbeitungen hauptsächlich Mozarts beschränkt. Deutliches Ziel ist die technische Beherrschung des gesamten Umfangs der Flöte in relativ kurzer Zeit. Ergänzungen zur technischen Betonung wären also bei uns sicher gefragt. Abgesehen von diesem Defizit in Sachen Spielliteratur wird man einige Anregungen aber gern aufnehmen, andere auch als Negativbeispiel lehrreich empfinden, so den Versuch, ein bekanntes Volkslied (*Au clair...*) unzensuriert in schlechter, weil ungenauer Space-Notation spielen zu lassen.

Moyse (der Jüngere) gibt in drei Heften Beispiele von Übemöglichkeiten, die sich gewohnter Tonfolgen enthalten. Im Vorwort wird erklärt, wie man so z.B. aus 382 Sequenzen 932 Etüden konstruieren kann. Moyse möchte so den Flötisten „auf alles gefaßt“ machen. Konstruktivismus im Dienst der Musik oder der Perfektion? Perfektionismus im Dienst der Musik?

Tonleitern, Arpeggien, alle wichtigen Drei- und Vierklänge in verschiedenen Gruppierungen, alles immer über den gesamten Umfang gespielt, einschließlich Chromatik – das ist es, was hingegen Gilbert für die

technische Wendigkeit des Flötisten als unentbehrlich ansieht. Eigentlich sollte man das ohne Noten üben.

Die Schule von Thomas ist so konventionell wie z.B. Prill. Sie verbindet die Anfänge des Spiels mit dem Erlernen elementarer musikalischer Kenntnisse, benutzt aber – im Unterschied zu Prill – zur Vertiefung der Lernschritte vorzugsweise Musik anderer, seien es Beispiele aus „großen“ Werken, Übungen von Gariboldi oder Tunes. Grundlagen und deren Vertiefung übersteigen nicht den Anspruch, den wir der Unterstufe zurechnen würden.

Blättert man in den beachtlichen 130 Seiten der *Méthode* von Tulou, so stellt man erst einmal fest, daß die alten Meister ja in vielen Dingen nicht von gestern waren, auch wenn man dort natürlich nicht Musik von heute findet. Tulou bedauert zu Beginn, daß er bisher keine Schule gesehen habe, die genügend elementar und zugleich klar und effektiv sei, womit der Anlaß für seine eigene erklärt ist. Sie erschien zuerst 1835 in Mainz. Devienne, Vanderhagen und Hugot-Wunderlich gingen ihr in Frankreich voraus, in Deutschland Tromlitz und Fürstenau, bevor wiederum in Paris und Mainz die Schule seines großen Gegenspielers Drouet (1827) erschien. Dabei begreift Tulou als elementar nicht die elementare Musiklehre, wie sie bei Drouet den ersten Teil bildet. Er versteht darunter die Elemente des Flö-

tenspiels, wie Haltung, Atmung, Ansatz, Tonbildung, Phrasierung und Artikulation, auch Eignung, und es ist nicht zu übersehen, daß dies alles mit klaren Sätzen, unterstützt von Abbildungen, vor sich geht, „d'une manière prompte et efficace“. Die Neuerungen Gordons oder Böhms werden im Vorwort deutlich abgelehnt, da ihre Flöten – bei aller Anerkennung – nicht mehr den „son pathétique et sentimental“ haben, der der Flöte eigen bleiben müsse. Damit ist er Fürstenau verwandt, mit dem er nach zeitgenössischem Urteil auch viel Gemeinsames in der Spielweise zu haben schien.

Im Unterschied zu der seines Lehrers und Vorgängers Wunderlich ist Tulous Flöte 5-klappig. Wunderlich hat in seiner Tabelle keine C-Klappe. Aber auch die Behandlung des Instrumentes erscheint hier sehr viel differenzierter, z.B. in den Artikulationen, deren verschiedene Formen denen Drouets gleichen, während Wunderlich unter anderem keine Doppelzunge kannte. Der Methode, den Ansatz zuerst nur auf dem einfach an den Mund gehaltenen Instrument ohne Griff zu üben, begegnen wir hier erstmals im Bild, auch dem methodisch so ewig aktuellen Hinweis, daß es effektiver sei, eine schwere Stelle geteilt zu üben. „Fingersatz“-Fragen werden nicht nur im Sinne der Vereinfachung von Bewegungsabläufen behandelt, sondern Griffe für die „note sensible“ gesondert in den Dienst der musikalischen Funktion gestellt. Auch Drouet bot schon mehrere Griffe für einzelne Töne an, seine Tabelle kombiniert allerdings unterschiedliche Flötentypen (hinsichtlich Zahl der Klappen). Erst Fürstenau hat aus diesen Tendenzen eine musikalische Grifflehre entwickelt.

Seinem Grundsatz treu, hält Tulou die Texte denkbar knapp, erprobt alles ausführlich praktisch und – wie könnte es anders sein – fast immer in Duettform. Seine Methode ist nicht nur für das wieder aktuell gewordene Spiel auf historischen Mehrklappenflöten wichtig, auch Böhmflötisten können da viel lernen!

Nikolaus Delius

Zwischen Rokoko und Romantik

Carl Friedrich Abel: Sonate D-Dur, für 2 Fl. und B.c., hrsg. von H. Kölbel. Zimmermann Verlag, Frankfurt/M. ZM 2594. DM 18,-

Die Problematik schematisierender Epochenbegriffe ist altbekannt: Mit einiger Gewalt werden da unterschiedliche Stile und Strömungen einer Zeit über einen Kamm geschoren, die bloße Nennung von Geburts- und Sterbedaten genügt, um gleich die entsprechende Schublade öffnen und den betreffenden Musiker wohl-

MUSIKHAUS FINGER-HAASE



Komplettes Moeck-Blockflöten-Sortiment

Alle Modelle sofort lieferbar

Wir wählen sorgfältig aus

Auswahlsendung möglich

Blockflötennoten
für den Anfänger bis zum Solisten

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

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

Langerbeinstraße 7
3101 Nienhagen
Telefon (051 44) 22 32

9. Internationales musikalisches Sommer-Festival

OBERSAXEN (Schweiz)
16. bis 30. Juli 1989

Interpretationskurse — Kammermusik Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Alphorn, Fagott

Teilnehmer: Aktiv/Passiv (Hörer)

Dozenten: R. Greiss (Karlsruhe), G. Meerwein (Bamberg), R. Oswald (Zürich),
J. Molnar (Lausanne), W. Waterhouse (London)

Neu im Kursangebot: Spezial-Arrangement für eingespielte Ensembles.
Fach: Alphorn

Auskunft und Anmeldung:

Sekretariat musikalisches Sommer-Festival

Verkehrsbüro: Meierhof, CH-7134 Obersaxen/GR, Tel.: (00 41 86) 3 13 56

sortiert ablegen zu können. Erschwerend kommt ihm Einzelfall hinzu, daß beispielsweise die Mehrdeutigkeit des Begriffs jeden Musiker aus dem Zeitalter der „Klassik“ gleich zum „Klassiker“ erhebt — tröstend nur, daß er wenigstens den Jazz noch nicht kannte, mithin also zweifelsfrei der „Klassischen Musik“ zuzurechnen bleibt.

Werner Richter nun will den Begriff der „Klassik“ auf Haydn, Mozart und Beethoven beschränken und erklärt damit den Serientitel der vorliegenden Ausgabe, *Flöte zwischen Rokoko und Romantik*. So heikel die Verengung des Klassik-Begriffs auf die drei genannten Komponisten allein auch sein mag, es gibt doch gute Gründe, eine differenziertere musikhistorische Sichtweise auch in der Terminologie entsprechend greifbar zu machen.

Was aber alles letztlich noch nichts über die Musik aussagt! Carl Friedrich Abel, Intimfreund des Londoner Bach-Sohns Johann Christian, gehört zur großen Zahl derer, die „zwischen Rokoko und Romantik“ und im Zuge der Errungenschaften der Mannheimer Schule empfindsam und gefällig unter dem Primat einer eingängigen Melodik komponierten. (Herausgeber Herbert Kölbl ordnet — zwei Seiten nach Richters oben skizzierten Ausführungen — Abel daher den „Vorklas-

sikern der Mannheimer Schule“ zu.) Seine dreisätzige Sonate entspricht ziemlich exakt diesem Typus. Die kompositorische Struktur der Flötenstimmen ist auf melodische Entfaltung hin ausgerichtet, technische Schwierigkeiten oder Finessen sucht man vergebens. Den im Original (Handschrift in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin) unbezifferten Baß hat Herbert Kölbl geschmackvoll und stilsicher ausgesetzt, wenngleich die harmonischen Fortschreitungen in manchen Kadenzbildungen im ersten Moment recht erstaunlich wirken. Die Ausgabe bei Zimmermann ist tadellos; lobenswert, daß die Flötennoten jeweils beide Stimmen enthalten. *Robert Vogel*

Zeitgenössische Flötenmusik

Kurt Hessenberg: Swegala-Fantasie op. 111, für Flöte, Violoncello und Klavier. Zimmermann, Frankfurt. ZM 2582. DM 20,—

Konrad Boehmer: Atem, für Flöte solo. Tonos Verlag, Darmstadt. Ed. 7198. DM 7,50

Die *Swegala-Fantasie* des 1908 geborenen Kurt Hessenberg stellt jedem der drei Instrumentalisten dankbare solistische Aufgaben, reizt aber auch im

Zusammenspiel das Ohr des Zuhörers durch den würdigen Klang des häufig bitonalen Satzes. Der Anspruch an das Können der Ausführenden ist ziemlich hoch. Moderne Techniken wie Flatterzunge oder Geräuscherzeugung kommen nicht vor. Das Trio ist interessante Kammermusik, die Spieler wie Hörer sehr ansprechen wird.

Ganz andere zeitgenössische Musik bietet das folgende frei atonal komponierte Solostück. Das 1975 entstandene *Atem* bietet auch für versierte Instrumentalisten einige Schwierigkeiten. Außerhalb der Mensur zu spielende Girlanden verschleiern den Grundschlag, sehr differenzierte Dynamik vor allem im Piano-Bereich erfordert gut ausgebildete Tongebung. Die Notationsweise ist traditionell, an neuen Spieltechniken wird nur Flatterzunge gebraucht (in schneller und langsamer Ausführung). Die Seitenaufteilung ist leider auführungsunpraktisch: der Solist muß blättern. Bei nur drei Seiten in einem losen Umschlagblatt wären auch andere Möglichkeiten denkbar gewesen.

Antje Gerlof

Repertoire-Bereicherung

Serge Lancen: *Duetto, für Fl. und Git., hrsg. von R. Hérice und J. M. Mourat. Billaudot, F-Paris. G 4088 B. FF 47,40*

Serge Lancens *Duetto* für Flöte und Gitarre stellt eine echte Bereicherung des Repertoires für diese Besetzung dar, die zudem mit Originalmaterial nicht gerade übermäßig gesegnet ist. Das dreisätzige Werk nämlich lebt in erster Linie von einer speziellen harmonischen Spannung, die aus einem relativ einfachen Prinzip erwächst: Die harmonische Anlage ist einerseits so „konventionell“, daß sich Schwerpunkte der Tonalität bilden, wodurch vor allem der weitere harmonische Ablauf vorherhörbar zu sein scheint; andererseits aber sind die Fortschreitungen dann oft ganz unerwartet anders, und aus diesem Moment der überraschend enttäuschten Hörerwartung resultiert ein eigentümlicher Reiz, der nur schwer in Worte zu fassen ist.

Freilich wird den Musikern einiges abverlangt, um diese effektvollen Wendungen zum Klingen zu bringen. Gerade der Gitarrenpart verlangt flinke Finger, insbesondere im rasanten Schlußsatz, der allerdings auch in der Flötenstimme keinen Moment lang Ruhe gewährt. Im ruhigeren Mittelsatz stehen dagegen melodische Linien und Bögen im Mittelpunkt, während der erste Satz, nicht nur durch immer wieder wechselnde Tempi, eher spielerischen Charakter zeigt. Das Notenmaterial ist einwandfrei, detaillierte Fingersätze erleichtern dem Gitarristen zu Beginn die Arbeit.

Robert Vogel

Spielmusik für Oboenanfänger mit Klavierbegleitung

J. Craxton, A. Richardson: *First Book of Oboe Solos. Erstes Spielbuch für Oboe und Klavier. Faber Music, GB-London 1984. Keine Preisangabe in DM.*

P. Verrall: *Aiobics, für Oboe und Klavier. Musikverlag N. Simrock, London-Hamburg 1987. EE 4008. DM 14,50*

P. Wastall: *First Repertoire Pieces for Oboe. Boosey & Hawkes, GB-London 1985. Keine Preisangabe in DM.*
T. Szeszler: *Oboenmusik für Anfänger. Editio Musica, H-Budapest 1972. EES 488. DM 14,50*

R. Schwarz: *Spielbuch für Oboe. dvfm, Leipzig 1985. DVfM 32085. DM 27,50*

Nicht selten kann es Schwierigkeiten bereiten, Oboenanfängern passende Literatur für das instrumentale Zusammenspiel anzubieten. In solchen Fällen wird gewöhnlich auf die im Überfluß vorhandene Blockflötenliteratur ausgewichen.

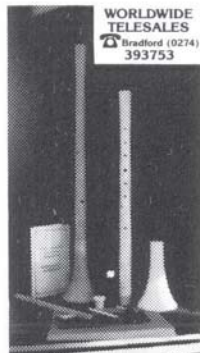
Ein speziell die Anfangsschwierigkeiten des Oboisten berücksichtigendes Spielbuch ist das *First Book of Oboe Solos*. Die Zusammenstellung von 26 kleinen Melodien für die Elementarstufe ist didaktisch hervorragend aufgebaut. Der Tonumfang wird schrittweise von der Terz bis zur None erweitert, legato, staccato in verschiedenen Ausführungsvarianten sowie Punktie-

INSTRUMENT KITS SHAWM — RENAISSANCE SOPRANO

The forerunner of the modern Oboe, our Renaissance Shawm is based on originals in the Brussels Conservatoire Collection.

The kit is extremely simple to construct involving only 3 turned parts. The stem is supplied with tuning holes already drilled to ensure complete accuracy and a cane reed with brass staple ensures a full sound from the finished instrument.

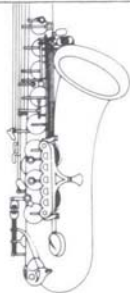
Send £2.50 (refundable on first order) for our latest colour catalogue.



The Early Music Shop

Main Showroom, Sales and Postal Service

Dept T., 38 Manningham Lane,
Bradford, W. Yorks. BD1 3EA.
Tel: (0274) 393753



peter tune

Holzblasinstrumentenmacher

Reparaturen • Restaurationen
neue und gebrauchte Instrumente
Zubehör

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

rungen werden beiläufig eingeführt. Auch der begleitende Klavierpart stellt kaum technische Anforderungen.

Gewissermaßen als Fortsetzung kann die auf – vor allem atemtechnisch – höherem Niveau stehende Sammlung dienen, die Pamela Verrall unter dem merkwürdigen Titel *airobics* zusammenstellte. Ihr pädagogisches Anliegen zielt darauf ab, anhand gefälliger Melodien und Bearbeitungen kleiner Werke großer Meister vornehmlich des 19. Jahrhunderts die Freude am Zusammenspiel zu wecken.

Auch die beiden von Wastall und Szeszler vorgelegten Bände, die entsprechen etwa dem Schwierigkeitsgrad von der 2. Unterstufe bis zur 1. Mittelstufe, sind mit kleinen Werken aus dem 18. bis 20. Jahrhundert, bei Szeszler finden wir einige südosteuropäische Folklore, bestens geeignet, den Spaß an Kammermusik zu wecken.

Umfangreicher, dabei äußerst unterschiedlich in den spieltechnischen Anforderungen, ist die von Rüdiger Schwarz edierte Sammlung. Leider fehlen Erläuterungen des Herausgebers zu den Auswahlkriterien. Die 28 Kompositionen (20 Stücke mit Klavierbegleitung, 5 vom Continuo begleitete Auszüge aus barocken Sonaten, drei moderne Solostücke) reichen in ihrem spieltechnischen Anspruch von kurzen Sätzen in der Elementarstufe bis zu den recht schwierigen Solostücken, in denen auch neue Klangeffekte nicht fehlen.

Christian Schneider

Klassisches und Zeitgenössisches für Klarinette

W. A. Mozart: *Konzert in A, KV 622, für Klarinette und Orchester (KA)*, hrsg. von Hans-Dietrich Klaus und Thomas Bruttger. Klavierauszug nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. Bärenreiter-Verlag, Kassel. BA 4773a. DM 19,50

Antonio Vivaldi: *Concert, für Klarinette und Orchester (KA)*, hrsg. von Jean Thilde. G 3622 B. FF 37,—

Collection Panorama. *Zeitgenössische Kompositionen, für Klarinette und Klavier*, hrsg. von Daniel-Lesur und Jean-Jacques Werner. 3 Bände. Klarinette 1. G 4301 B. FF 39,80. Klarinette 3. G 4252 B. FF 57,30

G. Billaudot, F-Paris

Gioacchino Rossini: *Cavatina „Una voce poco fa“ aus „Il Barbiere di Siviglia“*, für Klarinette und Klavier (Harfe), arr. von Ivan Müller, hrsg. von Hans Rudolph Stalder. Edition Hug, CH-Zürich. GH 11351. DM 12,—

Albert Moeschinger: *Suite pour clarinette seule (1979)*, für Klarinette solo, hrsg. von Christoph Ogg. M&S 1036. sFr. 9,—

— : *Suite pour clarinette seule (1982)*, für Klarinette solo, hrsg. von Christoph Ogg. M&S 1035. sFr. 11,—
Müller & Schade, CH-Bern

Diese Neuauflage des Mozartschen Klarinettenkonzerts enthält den rekonstruierten Klarinettenpart in der Version für A-Klarinette sowie eine Einrichtung für Bassethorn mit Erweiterung zum tiefen C hinunter. Der Klavierauszug hält sich eng an die originale Orchesterpartitur.

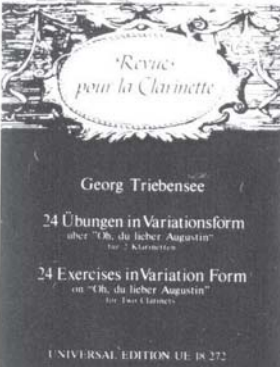
Franz Geiglings Vorwort zu dieser Ausgabe legt das Dilemma des Konzerts bezüglich der Frage dar, ob Mozart ursprünglich an eine A-Klarinette, eine Bassethornklarinette oder ein Bassethorn gedacht hat. Hinter der vorliegenden Ausgabe steht die Theorie, daß Mozart das Konzert für A-Klarinette schrieb und daß er die Bassethorn-Version zwar begann, aber nie vollendete. Die Einzelheiten sind wohl kaum zu klären, da Mozarts Original-Manuskript nicht mehr existiert.

Der Rezensent empfiehlt diese Ausgabe (Urtext der neuen Mozart-Ausgabe) ganz besonders, weil die überaus authentische Übertragung der Partitur auf das Klavier eine genaue Wiedergabe der Orchesterstimmen in der Klavierbegleitung bedeutet. Damit wird es für den Klarinettisten wesentlich leichter, sich auf Aufführungen mit dem Orchester vorzubereiten. Darüber hinaus hilft die beigelegte Bassethorn-Variante bei jenen Passagen, welche die Arpeggios in der A-Klarinettenstimme verdoppeln, sich vorzustellen, wie es klingt, wenn die tieferen Töne gespielt werden. In vielerlei Hinsicht scheint die Bassethorn-Version die musikalisch angemessenere Annäherung an das Werk zu sein.

Die Angabe von Artikulationszeichen (oder das Fehlen derselben), wie man sie aus verfügbaren Manuskripten kennt, ermöglicht es dem Spieler, Passagen so zu spielen, wie er den Stil Mozarts und seiner Zeit versteht.

Diese Ausgabe sollte endgültig die Kontroverse um die Konzertaufgaben beenden; sie liefert dem Klarinet-

 L. de Caix d'Hervelois Suite A-Dur op. 6 Nr. 1 für Flöte und Basso continuo Universal Edition 18668	 FÜR QUERFLÖTE	LOUIS DE CAIX D'HERVELOIS Suite A-Dur op. 6 Nr. 1 für Flöte und Basso continuo herausgegeben von W. Waechter Generalbaßaussetzung von S. Petrenz Schwierigkeitsgrad 3 UE 18668 DM 23,-
	LUDWIG VAN BEETHOVEN Drei Sonaten op. 30 für Flöte und Klavier gesetzt von L. F. Ph. Drouet herausgegeben von G. Braun Schwierigkeitsgrad 4 UE 18033 DM 39,-	JOSEPH HAYDN Thema mit Variationen „Gott erhalte Franz, den Kaiser“ für Flöte und Klavier bearbeitet von Th. Böhm herausgegeben von G. Braun Schwierigkeitsgrad 2/3 UE 18097 DM 10,-

 <i>Revue pour la Clarinette</i> Georg Triebensee 24 Übungen in Variationsform über „Oh, du lieber Augustin“ für 2 Klarinetten 24 Exercises in Variation Form on „Oh, du lieber Augustin“ for Two Clarinets UNIVERSAL EDITION UE 18 272	FRANZ SCHUBERT Thema und Variationen nach dem Oktett op. 166 für Klarinette (C oder B) und Klavier bearbeitet von P. Weston Schwierigkeitsgrad 3 UE 18273 DM 15,-	 FÜR KLARINETTE
	JOHANN GEORG TRIEBENSEE 24 Übungen in Variationsform über „Oh, du lieber Augustin“ für 2 Klarinetten Schwierigkeitsgrad 1 UE 18272 DM 14,-	IGNAZ JOSEPH PLEYEL/ GEBAUER Sechs Duos für 2 Klarinetten Band 1 herausgegeben von W. Suppan Schwierigkeitsgrad 2 UE 18262 DM 19,-

 Richard Hofmann Melodische Übungs- und Vortragsstücke für Oboe und Klavier, op. 58 Universal Edition 17533	 FÜR FAGOTT	JOHANN FRIEDRICH FASCH Sonate C-Dur für Fagott und Basso continuo herausgegeben von M. Turković Generalbaßaussetzung von M. Haselböck Schwierigkeitsgrad 3/4 UE 18128 DM 19,50
	RICHARD HOFMANN Melodische Übungs- und Vortrags- stücke op. 58 für Oboe und Klavier herausgegeben von G. Joppig Schwierigkeitsgrad 1/2 UE 17533 DM 22,-	 FÜR OBOE

 UNIVERSAL EDITION · WIEN
--

tisten durchaus angemessene Richtlinien für die Ausführung des Werks.

Vivaldi komponierte zu der Zeit, als man begann, die Klarinette zu entwickeln. Trotzdem hat er nie ein Solokonzert für Klarinette geschrieben: er komponierte aber einige Concerti grossi mit der Klarinette als einem der Soloinstrumente. Die vorliegende Einrichtung für Klarinette und Klavier stammt von Jean Thilde und ist gut gemacht, betont sie doch die virtuellen Fähigkeiten der heutigen Instrumente.

Das *Concerto in C-Dur* ist nach dem bekannten Muster eines Barockkonzerts aufgebaut und hat folgende Sätze: schnell – langsam – schnell. Wie in so vielen barocken Violin- und Flötenkonzerten ist auch hier der Klarinettenpart nicht ohne Bravour. Die Klavierbegleitung ist recht wirkungsvoll, obwohl es sich nur um einen Klavierauszug handelt. Diese Einrichtung wird als Repertoireerweiterung willkommen sein, gewährt sie doch größere Freiheit für die Gestaltung von Konzertprogrammen. Zusätzlich bietet das Konzert auch gutes Studiematerial für den fortgeschrittenen Klarinettenisten, der die Charakteristika des barocken Konzertstils besser kennenlernen möchte.

Die dreibändige *Collection Panorama* ist eine sehr ungewöhnliche Sammlung zeitgenössischer Werke für Klarinette und Klavier auf hohem Niveau. In ihr finden sich die neuesten Entwicklungen, was Notation, Rhythmus und Melodiebildung betrifft. Die Sammlung ist nach Schwierigkeitsgraden geordnet, so daß Band 1 für das elementare Solospiel geeignet ist, während in Band 3 ein mittlerer Schwierigkeitsgrad erreicht wird. Band 2 lag dem Rezensenten nicht vor, aber es ist anzunehmen, daß die darin enthaltenen Soli im technischen Schwierigkeitsgrad zwischen Band 1 und 3 angesiedelt sind.

Band 1 enthält 5 Werke von folgenden Komponisten: Peter Florian, Lucie Robert, Xavier Darasse, Jeanine Rueff und Vincent Bouduban. Einige der Werk-titel lauten: *Psaume transylvanien*, *Mets l'eau dis! pour les enfants* und *Strophes*. Alle Stücke beschränken sich auf Chalumeau- und Clarinregister und genügen in der Schwierigkeit den Möglichkeiten eines Schülers im 2. Studienjahr. Eine Ausnahme bilden die *Strophes*, deren Rhythmus größere Schwierigkeiten mit sich bringt.

Band 3 enthält 5 Kompositionen von folgenden Komponisten: Edison Denisov, Ichiro Nadaïra, Edith Lejet, José Luis Campana und Philippe Capdenat. Die Titel lauten z.B. *Paysage au clair de lune*, *Tourbillons* und *...fêche de tout bois*, Op. 33. Diese Werke bedeuten für den fortgeschrittenen Spieler durchaus eine Herausforderung; sie verwenden besondere Techniken, einschließlich Trillern, Tremoli, plötzlichen dynami-

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 Bergström · Instrumentenbau
Smidstrupvej 4 · DK-4720 Praestø**

schen Wechseln, Arpeggios, weiten Intervallsprüngen, Vierteltönen und Flatterzunge.

Der Rhythmus jedes dieser Werke ist intrikat, und das Zusammenspiel zwischen Solist und Pianist erfordert äußerste Präzision. Die Musik ist durchweg ansprechend, und für das Repertoire des Profis bieten sie eine ausgezeichnete Ergänzung. Beide Bände sind wärmstens zu empfehlen.

Im 19. Jahrhundert war es unter Holzbläsern üblich, Stücke aus aktuellen Opern zu arrangieren und bekannte Themen in Variationsfolgen zu verwenden. Ivan Müller, der berühmte Klarinettenist und Erfinder, arrangierte viele solcher Themen für Klarinette und Klavier (oder Harfe). So auch diese Cavatine aus Rossinis *Der Barbier von Sevilla*. Der bekannte schweizer Klarinettenist Hans Rudolph Stalder besorgte die Edition dieses Werkes.

Die Form dieser Bearbeitungen ist in der Regel vorhersehbar. So gibt es auch hier eine langsame Einleitung (mit Kadenzen), gefolgt von einem Allegro-Teil, in dem der Spieler größte virtuose Fähigkeiten an den Tag legen muß. Der Charme dieser Cavatine muß auf das Publikum im 19. Jahrhundert überaus anziehend gewirkt haben. Die Ausgabe ist hervorragend, und manch einer wird das Stück als Zugabe gern ins Programm nehmen.

Klarinettenisten sind auf Albert Moeschinger, den schweizer Komponisten, durch seine *Sonatine* für Klarinette und Klavier aufmerksam geworden. Diese zwei Suiten ohne Begleitung stammen aus den Jahren 1979 und 1982 und sind Christoph Ogg gewidmet. Ogg war es auch, der diese Editionen zur Publikation vorbereitet hat. Einer der Hauptaspekte von Moeschingers *Sonatine* war die prägnante Kürze, und dieses Charakteristikum zieht sich auch durch die zwei neuen Werke.

Die *Suite* von 1979 hat 5 kurze Sätze, jeder mit einem anderen kontrastierenden rhythmischen Charakter. Als besonderer Einfall kann der Gebrauch der Flatter-



Zwei Flöten

BACH, J. S.

15 zweistimmige Inventionen (Richter) DM 18,—
ZM 2698

Zwei Flöten und Klavier

FÜRSTENAU, A. B.

Introduction et Rondeau brilliant
op. 132 (Richter) DM 25,—
ZM 2447

Orchesterstudien

Flöte: Bruckner, Reger (W. Richter)

ZM 2697 DM 18,—

Flöte solo/Flöte und Klavier

BACH, J. S.

Sonaten und Partiten nach der Ausgabe der
Violin-Solowerke von R. Schumann
I BWV 1001/1002 (Richter) DM 25,—
ZM 2651

Flöte und Klavier

BIZET, G.

Drei Stücke aus den „L'Arlesienne“ —
Suiten I und II: Carrillon/Pastorale/Farandole
(Walther) DM 23,—
ZM 2616

Wir liefern aus:

PIP VAN STEEN

Right side up und Windkraft 6
Broekmans & van Poppel, Amsterdam
BP 1549 DM 19,—

„Ausgesprochen originell und für junge Flötisten
bestens geeignet“

(R. Vogel in Tibia)

zunge gelten. Moeschingers Stil hat sich beachtlich weiterentwickelt, seit er die *Sonatine* schrieb, und jetzt, da die Musik einen viel größeren Einfluß hat, ist der Rhythmus auch viel komplizierter und abwechslungsreicher und die Klarinettenstimme technisch recht anspruchsvoll.

Auch die *Suite* von 1982 hat 5 Sätze. Der 1. Satz enthält ein recht ausgedehntes Thema mit 5 Variationen. Der 2. Satz ist als Intermezzo I. bezeichnet, weitere sechs Intermezzo-Sätze werden am Ende des Werkes angeboten, mit dem Hinweis, daß man einen oder mehrere der Intermezzo-Sätze verwenden könne.

Der Komponist fordert alle Fähigkeiten des Instruments bis auf das extreme Altissimo-Register. Die Musik ist für den fortgeschrittenen Spieler interessant und in rhythmischer Hinsicht eine Herausforderung.

Norman Heim

Gounod, Ch.: Concertino (Fl. u. Orch.). BP 2635; KA BP 570

Hess, W.: Konzert (Bassetthorn u. Orch.). BP 2632; KA BP 2633

Kummer, C.: Trio (Fl., Klar. u. Fag.). BP 491

Lachner, F.: Septett in Es-Dur (Fl., Klar., Hr., Vl., Vla. Vc. und Kb.). BP 2670

Marchand, J.N.: Six Suites d'Airs (2 Altblfl. od. Querfl.). BP 2530

— : Nouvelle Suite d'Airs (2 Blfl. [Querfl., Ob., Vl.]). BP 2531

Preber, G.: Sinfonia (Altblfl. u. B.c.). BP 493

Preußen, A.A. von: Sonate B-Dur (Altblfl. u. B.c.). BP 2630

Telemann, G.Ph.: Drei Sonaten (3 Altblfl.). BP 650
— : 46. Triosonate in g-Moll (Fl., Vla. da gamba od. Vla. und B.c.). BP 2625

Neueingänge

Amadeus Verlag, CH-Winterthur

Boismortier, J.B. de: Zwei Sonaten (Altblfl. u. B.c.). BP 423

Corelli, A.: Sonata a tre (2 Altblfl. [Querfl.] u. B.c.). BP 714

Bärenreiter-Verlag, Kassel

Bergmann, W.: Zweites Spielbuch für Sopranblfl. und Klavier. BA 6290

Faragó, P.: Zehn ungarische Kinderlieder (3 Sopranblfl.). BA 8116

Schein, J.H.: Banchetto Musicale 1617, Suiten Nr. 6, 10 und 15 (Blfl., Gamben od. and. Instr.). BA 8202

Gérard Billaudot, F-Paris

Amy, G.: 5/16 (Fl. solo u. Perc. ad lib.). G4330B

Boet, P.F.: 7 ... à dire ... (Klar. solo). G4425B

Chamisso, C. de: Chanson Celtique (Fl. u. Klav.). G4350B

Daniel-Lesur, D./Werner, J.J. (Hrsg.): Collection Panorama (Klar. u. Klav.). Band 2. G3647B

Desportes, Y.: En allant et plaisantant (Klar. u. Klav.). G4502B

Donizetti, G.: Etude (Klar. solo). G4603B

Faillenot, M.: 7 Sonatines - Etudes (Klar. solo). G4512B

Grieg, E.: Danses Norvégiennes (Fl., Ob., Klar., Hr. und Fag.). G4329B

Lemeland, A.: Idélide (Fl., Ob., Klar. und Fag.). G3572B

Marcello, B.: Sonate en Sol (Fl. und Git.). G4508B

Meranger, P.: Petite suite folklorique (Fl. und Git.). G4014B

Mourat, J.M.: Ibériade (Fl. und Git.). G4510B

Mozart, W.A.: Petite Musique de Nuit (4 oder mehr Klar.). G4499B

Remaud, G.: Approche de la Musique Contemporaine (Ob.). G4629B und G4630B

Rauber, F.: Petite Suite (Sopran-, Alt-, Tenor-, Sopraninoblfl. und Klav.). G4477B

— : Petite Suite (Sopran-, Alt-, Tenor- und Sopraninoblfl. und Streichquart.). G4478B

Schubert, F.: Impromptu (Ob. und Klav.). G4327B

Silverstrini, G.: Trois Apophtegmes Brefs (Ob. u. Klav.). G4203B

Vivaldi, A.: Concerto c-Moll (Fag., Streicher u. Cemb.). G2117B

Walter, D.: Petite Valse (Ob. [Fl. od. Klar.] u. Klav.). G4587B

Boosey & Hawkes, GB-London

Norton, Ch.: Microjazz for Recorder (Sopranblfl. u. Klav.). Ed. 7950

Street, K.: Streetwise (Altsax. u. Klav.). Ed. 7927

Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Bach, C.Ph.E.: Sonate (Fl. u. Git.). Ed. 8526

Bach, W.F.: Sechs Duette (2 Fl.), 2 Hefte. Ed. 8517 und 8518

Biehling, K.: Kompendium der Horntechnik. Ed. 7809

Franck, C.: Sonate (Fl. und Klav.). Ed. 8260

Giordani, T.: Sechs Sonaten, Heft 1 (Vl. od. Fl. und Cemb. od. Klav.). Ed. 8327

Hasse, J.A.: Sechs Sonaten, Heft 1 (Fl. od. Vl. und B.c.). Ed. 8408

Mozart, W.A.: Divertimento „Die Hochzeit des Figaro“ (3 Bassethörner [2 Klar. u. Fag. od. 3 Klar.]). Ed. 2249

— : Fünf Divertimenti (3 Bassethörner [2 Klar. u. Fag. od. 3 Klar.]). Ed. 2242

FLÖTEN FESTIVAL FRANKFURT

4.-7. Mai '89

Frankfurt a.M. · Volksbildungsheim

Bamboozle, Manchester · W. Bennett, London · A. Blau, Berlin
R. Dick, New York · J.-C. Gérard, Hamburg · K. Hünteler, Münster
A. Marion, Paris und als Gäste · K. Thunemann, Hannover

(Fagott) und
M. Pühn-Schweier, München (Klavier)

Information und Anmeldung



Deutsche Gesellschaft für Flöte e.V.

Eschenheimer Anlage 30 · 6000 Frankfurt a.M. 1
Tel. 0 69 / 5 96 24 43

— : Konzert (Klar. u. Klav.). Ed. 8523

Visée, R.: Suite G-Dur (Melodie-Instr. [Fl., Blfl., Vl. u. B.c. od. Git.]). Ed. 8525

VEB Peters Verlag, DDR-Leipzig (Ausl.: C.F. Peters, Frankfurt/M.)

Quantz, J.J.: Konzert G-Dur (Fl., Fag. (ad lib.), Streicher und B.c.). EP 12981

Eres Edition, Lilienthal/Bremen

Krieger, M./Limberg, H.: Die beste Zeit im Jahr. Internationale Volkslieder (mit instrum. Begleitsätzen). eres 1977

Limberg, H.: Des bin ich froh. Europäische Weihnachtlieder (mit instrum. Begleitsätzen). eres 1976

— : Wenn alle Brunnlein fließen. Deutsche Volkslieder (mit instrum. Begleitsätzen). eres 1975

Trapp, W.: Musik aus aller Welt (2-3 Blfl.). Heft 1. eres 1979a, Heft 2. eres 1980a

Zollmann, J.: Lieder und Tänze von den Britischen Inseln (Fl., Str. u. Git.). eres 2186

— : Maseftov. Jiddische Lieder (in belieb. Besetzung). eres 2187

Rob. Forberg Musikverlag (Ausl.: Syrinx Verlag, Detmold)

Bach, J.S.: Suite c-Moll (2 Fl. und Vc., Kb. ad lib.)

Kiel, C.A.: Grand Concerto pour la Flûte (Fl. u. Klav.)

Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven
 Braun, G.: Abbreviaturen (Sopranblfl. und Klav.), N 2081
 Händel, G.F.: Sechs Sonaten (Altblfl. und B.c.). 3 Hefte. N 2061, N 2062, N 2063
 Hagemann, S.: Leichte Spielstücke (2 Sopranblfl. u. Altblfl.). N 2099
 Haydn, J.: Zwei Trios (Fl., Vl. und Vc.). N 2124
 Naudot, J.Ch.: Sechs Duette op. 3 (Altblfl.). N 2089
 Weber, J.: Flötentöne (SS/SA/AT od. and. Melodie-Instr. mit Git. od Klav.). N 2041

Friedrich Hofmeister, Hofheim/Taunus
 Höffer - von Winterfeld, L.: Intervall-Phantasien (Altblfl. od and. Melodie-Instr.). FH 3009

Alphonse Leduc, F-Paris
 Bonnard, A.: Menuets (4 Klar.). A.L. 27.449
 Bozza, E.: Trois Evocations (2 Fl.). A.L. 27.401
 Klapil, P.: 12 Airs Populaires de Hanaquie (2 Blfl. u. Git., entweder SS od SA). A.L. 27.318
 Suzuki, N.: Fue Fuki Me (Fl.). A.L. 27.430
 Wuytack, J.: Deux Suites (Blfl.-Trio u. -quartett u. kl. Perc.). A.L. 27.470

Moeck Verlag, Celle
 Braun, G.: Klangsplitter (Blfl.-Quartett). Ed. 2550
 Heider, W.: Tanzmusik (Fl. u. Klar.). Ed. 5383

Krähmer, E.: 12 Divertimenti (1822) (Sopranblfl. solo). Ed. 1121

Werdin, E.: Acht bunte Tanzrhythmen (beliebige Besetzung). Ed. 2120

Noetzel Edition, Locarno (Ausl.: Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven)

Buhé, K.: The Jolly Beggar II (Sopranblfl., Querfl., Vl., Mand., Akk., Git., Kb. und Perc.). N 3658

Lutz, W.: Wir spielen Duette, Heft 1 (2 Sopranblfl.). N 3657

Novello & Co., Ltd., Borough Green, Sevenoaks, GB-Kent TN15 8DT (Ausl.: Boosey & Hawkes, Bonn)

Langford, A.: Four Bagatelles (Ob. u. Klav.). Cat.-Nr. 12 0649

Musgrave, T.: Narcissus (Fl. solo), Cat.-Nr. 12 0655
 Wye, T./Morris, P.: A Piccolo Practice Book. Cat.-Nr. 12 0658

Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg
 Lobanow, W.: Sonate (Klar. und Klav.). H.S. 1819

Southern Music Company, USA-San Antonio/Texas
 Datshkovsky, Y.: Lullaby for Alexandra (Fl. u. Harfe). ST-370

— : Pensamiento (Fl. u. Klav.). ST-645

Debussy, C.: La Fille au Cheveux de Lin (Fl. u. Klav.). ST-728

— : Petite Pièce (Fl. u. Klav.). ST-724

— : Prélude (from „Suite Bergamasque“) (Fl. u. Klav.). ST-732

Gomez, A.: Peruvian Dance Suite (2 Fl., Marimbaphon u. tiefes Tom-Tom). ST-696

Jaffe, G.: Wedding Music (Fl., Ob. u. Klav.). ST-698
 — : Wedding Music (Fl., Klar. u. Klav.). ST-699

Studio per Edizioni Scelte, Lungarno Guicciardini, 9r, I-50125 Firenze

Bach, J.S.: Sonata in mi Minore, BWV 1030 (Cemb. oblig. u. Traversfl.)

Bon, A.: VI Sonate (Traversfl., Vc. od. Cemb.)

Dóthel, N.: Six Sonates à Trois Flûtes (3 Fl. ohne Baß)

Peraut, M.: Méthode pour la flûte

Valentine, R.: Sonate (Fl. solo)

Syrinx Verlag, Detmold

Kuhlau, R.: Grand Trio op. 90 (3 Fl.)

Musikverlag Zimmermann, Frankfurt /M.

Bizet, G.: Drei Stücke aus den „L'Arlésienne“ — Suite I und II (Fl. u. Klav.). ZM 2616

Boehm, Th.: Nel cor più non mi sento (Fl. u. Klav.). ZM 2589

Briccialdi, G.: Rigoletto-Fantasie (Fl. u. Klav.). ZM 2557

Shekov, I.: Introduktion und Rondo (4 Fl.). ZM 2737

Westenberger, G.: Fantasia Secunda (Fl. u. Klav.). ZM 2711

RECORDER TECHNIQUE:

A LOGICAL APPROACH



The course will be based on
 «The Modern Recorder Player»

by Walter van Hauwe

teachers:

Joseph M^a Saperas (Barcelona)
 (translator of W. v. Hauwe's works)

Robert Ehrlich (London)
 (2nd Prize, Munich International
 Competition 1988)

August 6th — 12th 1989

Apply before 1st July

Centre Cultural «ORFEÓ LLEIDETÀ»
 Partida «La Caparrella». 25191- LLEIDA (SPAIN)

Galanterie fehlt

François Devienne: Sechs Sonaten, für Flöte und B.c.
Peter Hummel (Fl.), Pavel Gililov (Cont.). Aulos-
Schallpl. Viersen. PRE 68 534/35 AUL.

Die hier eingespielten Sonaten sind dieselben, die Hummel 1983 auch in einem Neudruck herausgegeben hat (Kunzelmann). So, wie sich diese Ausgabe aller näheren Angaben enthielt, gibt auch der Covertext dieser Einspielung nichts preis, was der Information über eine Einordnung des Werkes oder seine Quelle dienen könnte. Dem dort gebrauchten Begriff der „Entdeckung“ durch Hummel mag ich nicht folgen, denn jeder Interessierte kann im Werkverzeichnis (Montgomery), bei Vester oder im RISM herausfinden, daß die Stücke als *Six solo pour la flûte avec accompagnement de basse... (livre I)* durch Boyer (1786), Longman sowie Nadermann verlegt wurden und wo sie zu finden sind: RISM D 1999-2001. So bleibt von der Entdeckung die Re-Produktion.

Der vom Herausgeber und Interpreten in den Titel gesetzte „Basso continuo“ ist eine mißverständliche Interpretation der originalen Bezeichnung (siehe oben), denn diese relativiert den für die barocken Generalbasssonaten üblichen Begriff des „Solo“ durch das „accompagnement“ hinsichtlich des Gewichts der Baßstimme, die hier von der tragenden und gleichgewichtigen Funktion eines Generalbasses zur reinen Begleitstimme wird. Es gibt zahlreiche zeitgenössische Beispiele, wo der Titel eine alternative Begleitung allein auf dem Violoncello als erstes aufführt. Einem solchen Wandel steht auch nicht im Wege, daß es sogar später noch z.B. bei Berbiguer bezifferte Bässe gibt.

Die Darstellung der von Hummel ausgesetzten Baßstimme auf dem Hammerflügel ist so denn auch adäquater als auf einem Cembalo, doch bleiben genug „Löcher“ dort, wo statt eines angeschlagenen Akkords der Weg des Zerlegens harmonisch und klanglich wohl mehr gebracht hätte, zumal eine Flöte von Haynes und ein Hammerflügel (Kopie von Neupert nach Stein) ein

reichlich ungleiches Paar sind. Alle Sonaten hintereinander zu hören ist mühsam. Nicht nur, weil manche Sätze bei allem Einfallsreichtum doch Längen haben, sondern weil trotz einiger gut gelungener Momente im Wechsel von Nachdenklichkeit und Virtuosität und manch ansprechender Empfindsamkeit (Adagio, Sonate A-Dur) Galanterie nie aufkommen mag und bei wenig dynamischer Differenzierung die gröbere Seite im Klanglichen vorherrscht. So erscheint vieles musikalisch eher schwerblütig, was man sich heiter wünschte. Außerdem: Wer brummt denn da mit?

Nikolaus Delius

Verkaufe!

Buffet-A-Klarinette, 17/6, versilbert, VB DM 1700,-
 Oboe v. Mönnig — Leipzig, VB DM 1400,-
 Oboe, sign. RTP, VB DM 1000,-

Suche!

Tarogato in B v. Schunda od. Stowasser
 F. Deser · Tel. 08 61 / 32 19

Nicht nur für Spezialisten

Carl Reinecke: Trio A-Dur, für Klarinette, Viola und Klavier op. 264;

— : *Trio B-Dur, für Klarinette, Horn und Klavier op. 274. Ulf Rodenhäuser (Klar.), Wolfgang Gaag (Hr.), Hermann Voss (Vla.), Helmut Deutsch (Klav.). Audite Schallplatten, Ostfildern. CD-Nr. 368 407*

Das Beispiel des Komponisten Carl Reinecke (1824-1910) zeigt, daß das Urteil der Geschichte bisweilen ungerecht sein kann. Wie schnell sagt sich doch das Wort „Kleinmeister“ angesichts eines ausgefüllten Musikerlebens, welches ein halbes Jahrhundert geprägt hat. Reinecke war nicht nur ein fruchtbarer Komponist, von dem sich 288 Werke mit Opuszahl sowie zahllose Bearbeitungen erhalten haben, sondern darüber hinaus ein ausgezeichnete Pianist, der besonders als Mozart-Interpret gerühmt wurde, sodann einer der führenden Dirigenten seiner Zeit, dem immerhin 35 Jahre lang die Leitung der Gewandhauskonzerte in Leipzig oblag, und nicht zuletzt ein einflußreicher Pädagoge, der durch seine Schüler weit über seine Zeit hinaus wirkte.

Reineckes Kompositionsstil basierte auf seinen Vorbildern Mendelssohn, Schumann und Gade, und diesem Stil blieb er bis ins hohe Alter treu. So hört man den auf dieser Platte vorgestellten *Trios in A-Dur* für Klarinette, Viola und Klavier op. 264 und in *B-Dur* für Klarinette, Horn und Klavier op. 274 keineswegs an, daß sie

Intensivkurse Blockflöte

vom 10. — 16.7. und 16. — 22.10.1989

in Fleckl / Warmensteinach

Leitung: Frank Vincenz

Information:

Frank Vincenz · Dorfstr. 13 · 2061 Sierksrade · Tel.: 0 45 01 / 3 89

SOMMERKURS FÜR ALTE MUSIK

vom 13. – 18. Mai 1989

für Block-Traversflöte,

Laute, Lautengesang und Blockflötenensemble

Ulrike Engelke · Flöte

Robert Spencer (London) · Laute – Lautengesang

Im Bildungshaus Kloster Schöntal · 7109 Schöntal

Tel. 0 79 43 / 20 83

in den ersten Jahren unseres Jahrhunderts geschrieben wurden. Bemängeln könnte man an diesen Werken, daß die Verarbeitung des thematischen Materials besonders in den Durchführungen nicht immer von glücklicher Hand geprägt ist und daß sich darüber hinaus die Logik so mancher Modulation erst nach mehrmaligem Hören erschließt. Auf der anderen Seite bestechen beide Kompositionen durch Reineckes Kunst, eine reizvolle Thematik mit klarer formaler Gliederung zu verbinden. So ist insgesamt sicher festzustellen, daß vor allem das Bratschen-Trio mit seiner poetisch-lyrischen Grundstimmung das Einerlei unserer Konzertprogramme durchaus bereichern sollte.

In den Interpretationen der vorliegenden Aufnahme hat Carl Reinecke ausgezeichnete Fürsprecher, denen man ihre große kammermusikalische Erfahrung anmerkt. Besonders überzeugen kann dabei der Pianist Helmut Deutsch, der nicht nur über einen schönen warmen Klavierton verfügt, sondern darüber hinaus seinen schwierigen Part auch in vollgriffigen Passagen durchsichtig gestaltet und mit eleganter, aber nicht vordergründiger Agogik manche Kante der Stücke glättet. Ulf Rodenhäuser als Partner in beiden Stücken ist ein sicherer Klarinetist mit guter Intonation. Allerdings ist sein Spiel über weite Strecken etwas konturlos, und ein wenig Raffinesse stünde ihm sicher gut an. Wolfgang Gaag gefällt durch kraftvolles Spiel und einen großen Ton, während von Hermann Voss leider nicht viel zu hören ist, hat ihn doch die Tontechnik akustisch und auch räumlich arg in den Hintergrund gedrängt. Das Textheft ist ausführlich und informativ, und es bleibt zu hoffen, daß diese empfehlenswerte Platte nicht nur von Spezialisten gekauft wird.

Reiner Wehle

Zu verkaufen:

Alt-Dulcian (Körper) DM 800,-- / Ren.-Blockflöte (Sopran) DM 220,-- / Ten.-Ren.-Traversflöte (Körper) DM 300,-- / Sopranino-Chalumeau (Kernbach) DM 350,-- / Schäferpfeife in G/C (Moßmann DM 800,--

Volker Ebert · Tel. 0 62 07 / 52 66

Seltene Sträusse

Richard Strauss: Kammermusik. Frühe und späte Werke mit Bläsern. *Serenade für Bläser op. 7; Suite B-Dur op. 4; Duett-Concertino für Klar., Fag. und Streichorch. mit Harfe. Die Kammermusik der Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, Concertino filarmico. J. Moog (Klar.), U. Freund (Fag.), A. Hutten (Harfe). Ltg.: Leif Segerstam. Signum Musikedition. LP SIG 018-00 (A: Helikon Musikvertrieb, Heidelberg)*

Mehr als 60 Jahre liegen zwischen den hier vorgestellten frühen und späten Werken für Bläser. Hans von Bülow, so ist im Covertext zu lesen, hielt nicht viel von Strauß' Erstlingen, doch schätzte er die Bläuserserenade des damals Achtzehnjährigen und gab dem Komponisten zwei Jahre später den Auftrag für die *Bläusersuite op. 4*. (Chronologisch ist diese erst später erfolgte Numerierung des Werkes irreführend.)

Beiden Werken widmen sich in dieser einzigen Einspielung, die „der Bielefelder“ verzeichnet, die Koblenzer Kammermusik mit Verve und Einfühlung. Der Klang der Serenade bleibt durchsichtig (vom Einstieg der Oboe abgesehen), sauber und farbig, manchmal vielleicht durch Vibratomix in längeren Akkorden etwas zu fluoreszierend, doch nie kalt oder unbeteiligt, von der Technik gut ausbalanciert. Nur die (Ein-)schnitte, fünf und zwei Takte vor Schluß, sind verblüffend hart geraten. Die Suite, ebenfalls mit 13 Bläsern besetzt (doppeltes Holz, Kontrafagott, vier Hörner), entfaltet Klangfülle und Farbenreichtum, von dem manch Streichkörper gleicher Größe nur träumen kann. Auch hier erfreut klanglich ausgespielter, musikalischer Elan des Ensembles, der kleine Unebenheiten überhören macht.

Gebrauchte

ES-Baßposaune

Meinel + Lauber

dringend gesucht!

Tel. 0 92 81 / 8 41 84 oder 48 51

Das *Concertino* entstand 1947. Unüberhörbar die unmittelbare Nähe zum Oboenkonzert, dessen Eingangsmotiv als Eigenzitat verwendet wird. Gegenüber den bei aller Klassizität expressiv wirkenden Jugendwerken nimmt sich das Rondo hier ausdrucksärmer aus, und die etwas sperrigen Dialoge erleichtern schon im ersten Satz Solisten und Orchester nicht gerade die Korrespondenz. Trotzdem – schön, daß diese seltenen Sträusse hier in wohl gelungenen Aufnahmen zusammengebunden sind, die mehr als den nicht zu unterschätzenden Repertoirewert besitzen.

Nikolaus Delius

Neueingänge

F. Devienne: Concerto no. 2 / C. Saint-Saëns: Concerto no. 1 / J. Ibert: Concerto. P.-L. Graf (Fl.), C. Starck (Vc.), English Chamber Orchestra; Dirigent: R. Leppard. Claves, CH-Thun. Compact disc 50-501

Homtrios. Werke von Reicha und Dauprat. E. Schmid, K. Reitmayer, U. Köbl (Hr.). Calig-Verlag, München, Compact disc CD 50 865

Tag Alter Musik in Herne 1986. Trompeten, Flöten und Schalmeyen. Stadt Herne, Postf. 1820, 4690 Herne 1. Plattenalbum (3 LP)

Blech- und Holzblasinstrumente

(alt o. ausgefallen) evtl. auch andere Instrumente in jedem Zustand sowie Zubehör, Werkzeuge, Schulen, Noten, Stiche usw. von Sammler zu Spitzenpreisen gesucht.

Freue mich auch über Sammlerkontakte.

W. Schmitz · Rotdornweg 16 · 5013 Elsdorf · Tel. 0 22 71 / 6 40 80

„T'Andermaken“. Eine musikalische Rheinreise im 15. und 16. Jahrhundert. Werke von Zangius, Heinrich VIII, Lapidia, de Bruck, Hausmann, Vogelhuber, Zirler, von Wolkenstein, Phalèse, Petschin, Obrecht, Senfl, Sporer, Denss, di Lasso. Odhecaton – Ensemble für alte Musik, Köln. FONO, Münster. Compact disc FCD 97217

L. van Beethoven: Flötentrios. P.-L. Graf (Fl.), F. Gulli (Vl.), B. Giuranna (Vla.), B. Canino (Klav.), K. Thunemann (Fag.). Claves, CH-Thun. Compact disc CD 50-8403

Löse Musik-Grafik-Sammlung auf

(17. – 19. Jh.).

Liste!

Tel.: 05 51 / 4 48 40

G. F. Händel: The Complete Oboe Concertos & Sonatas. Paul Goodwin (Solist), The St. James's Baroque Players, Direktor: Ivor Bolton. Connaissance Musik, Tonträger Vertriebs GmbH, Waldstr. 62, 7500 Karlsruhe 1. Compact disc ECD 84106

M. Haydn: Streichquartett. Sonare Quartett Frankfurt. R. Schmidt (Vla.), E. Klein (Vc.), J. Klimkiewicz (Vl.), L. Bonitz (Vl.). Claves, CH-Thun. Compact disc CD 50-8811

Wir an den Teichwiesen. Werke von Charpentier, Georgian, Gibb, Dieghan, Neemann, Gershwin, Händel, Vamvakaris, Kaepfert, Goldfarb, Bacharach, Lennon, McCartney und Seiber. Blockflötenorchester der Klassen R 7 und R 8 der Schule an den Teichwiesen. Erhältlich bei Kai Jacobs, Schemmannstr. 55, 2000 Hamburg 67. LP

Biete zu verkaufen:

1 Barockfagott nach Grenser in a = 440

von Eric Moulder, London, mit Kasten DM 2 500,-

1 Paar Pommern – Tenorpommer und Altpommer –

beide a = 460, für zusammen DM 1 200,- von Moulder & Wal-

ker, London. (Tenorpommer DM 800,-, Altpommer DM 400,-;

Altpommer leicht reparaturbedürftig)

Joachim von Uslar · Sandort 17 · 2000 Hamburg 53

LESERFORUM

Zum Artikel in TIBIA 1/89, S. 322-327, „Gruppenunterricht und Suzuki-Methode für Querflöte“ von Hanns Wurz.

Diesen Artikel hat mir Herr Wurz aus dem Herzen geschrieben! Zwar brauche ich mich als nun schon langjährige Rentnerin wegen methodisch-pädagogischer Fragen nicht mehr zu beunruhigen, aber es freut mich doch, wenn junge Kollegen dieselben Sorgen haben und zu denselben Ergebnissen kommen, die ich als alte Flötenlehrerin früher auch hatte.

Gruppenunterricht für Querflötenanfänger stellt wirklich eine Überforderung des Lehrers dar und bringt für die Schüler, da sie nicht individuell genug betreut werden können mit ihren persönlichen Spielproblemen,

keine Frucht, was sich im weiteren Verlauf der Studien verhängnisvoll auswirken muß.

Um zu Möglichkeiten des Zusammenspiels zu kommen, habe ich mich stets in der Weise bemüht, daß ich zwei oder mehrere Unterrichtsstunden jeweils miteinander „verzahnte“: Die letzten Minuten der Arbeit mit dem ersten Schüler und die ersten Minuten mit dem nachfolgenden verbunden, ergaben wenigstens Duett- oder Triomöglichkeiten, wobei entweder ich begleitete oder einen Klavierschüler zum Begleiten animierte. Stundenplantechnisch nicht immer einfach, aber doch sehr oft zu organisieren. Mit Suzuki habe ich mich allerdings nie praktisch befassen müssen.

Erica Ludwigs

3000 Hannover

Vereitelte Absicht

TIBIA hatte die Absicht, ihren Lesern wieder eine aktuelle Übersicht vorzulegen über die Studienmöglichkeiten für Holzbläser – einschließlich Blockflöten – an deutschsprachigen Ausbildungsinstituten. Auf unsere Bitte um Informationsmaterial und Beantwortung einiger in diesem Zusammenhang wichtiger Fragen haben so wenige Institute geantwortet, daß es nicht möglich ist, den für Interessierte wünschbaren Überblick herzustellen. Es sollen aber nicht die wenigen Hochschulen bzw. Konservatorien verschwiegen werden, die sich an der Umfrage beteiligten: Die Hochschulen Detmold, Freiburg, Hamburg, Wien, Würzburg, Wuppertal, Fachakademien Nürnberg und Würzburg, Konservatorien Klagenfurt und Osnabrück, Musikakademie Basel, Mozarteum Salzburg. Diesen sei Dank für ihre Mühe.

Muß man andere Wege gehen, um den Verwaltungen Informationen über das Studienangebot zu entlocken?

Fortbildungs- und Ferienkurse

Alexandertechnik für Block- und Querflötisten. Leitung: Eva Dümig, Basel, und Kerstin Homeier, Karlsruhe. Zeit: 25. - 28. Mai 1989.

Harmoniegebundene Improvisation. Leitung: Peter Thalheimer, Ditzingen. Zeit: 25. - 27. August 1989.

Interpretationskurse Blockflöte, Originalmusik des 19. Jahrhunderts. Leitung: Peter Thalheimer, Ditzingen. Zeit: 15. - 17. September 1989.

Ensemblespiel mit Traversflöte. Leitung: Peter Thalheimer, Ditzingen. Zeit: 10. - 12. November 1989.

Einzelheiten und Anmeldeformulare erhalten sie von Dr. Gernot Pillat, Bahnhofstr. 20, 6951 Fahrenbach.

Die Staatliche Hochschule für Musik Heidelberg-Mannheim veranstaltet im Rahmen des *Forum Interpretation – Kurs und Konzert XI* in der Zeit vom 5. - 7.5.89 in Heidelberg einen *Interpretationskurs Neue Musik für Blockflöte*. Kursdozentin ist Annette Struck. Anmelde-schluß ist der 21.4.89. Nähere Informationen sowie das genaue Programm sind erhältlich bei: Staatliche Hochschule für Musik Heidelberg-Mannheim, Zimmer 1014, L15, 16, 6800 Mannheim 1.

In der Heimvolkshochschule Fürsteneck bei Bad Hersfeld veranstaltet der IAM ein Seminar zum Thema *Zwischen Renaissance und Barock*. Vom 1. - 8. Juli 1989 haben fortgeschrittene Spieler, Instrumentallehrer und Studierende unter der Leitung von M. Harras, G. Darda-Lang (Blfl.), R. Friedrich (Viola da gamba), L. Obst (hist. Windkapsel- und Rohrblattinstrumente) u.a. die Möglichkeit, an dem Seminar teilzunehmen.

Vom 15. - 22. Juli 1989 findet im Volksbildungsheim Waldhof, Freiburg-Littenweiler, der Musiklehrgang *Musizieren mit Blockflöten* statt. Die Leitung haben F. Behn, L. Beul, M. Schnabel, I. Scholz.

Für fortgeschrittene Blockflötisten bietet der IAM vom 22. - 29. Juli 1989 eine *Sommer-Blockflötenwoche* im Volksbildungsheim Waldhof, Freiburg-Littenweiler, an. Die Leitung haben S. Fehl, H. Felix, U. Fuckert, W. Gruschwitz.

Ensemblearbeit für Blockflöte heißt das Thema des Seminars, das vom 29. Juli - 5. August 1989 in der Bildungsstätte Haus Ebenöde, Vlotho, stattfindet. Geleitet wird es von U. Volkhardt und U. Lehmann.

Weitere Informationen erhalten Sie durch: Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V., Heinrich-Schütz-Allee 29, D-3500 Kassel-Wilhelmshöhe.

Schönes Landhaus zum Musizieren im Fichtelgebirge

14 Betten (Doppelz.), Küche,
großer Arbeitsraum 80 m²

Information: Ursula Curtius · Tel. 0 41 54 / 2152

Veronika Reger leitet den Kurs *Blockflöten-Ensemble-Spiel*, der vom 24.-25. Juni in der Schule Zitzewitzstr., 2000 Hamburg-Wandsbek, stattfindet. Anmeldung und Information: AMJ-Landesverband Hamburg, Hans Steinfeld, Saselheider Weg 10, 2000 Hamburg 72, oder Veronika Reger, Bundesstr. 80, 2000 Hamburg 13.

Der Interpretationskurs *Flötenmusik der Romantik* wird vom 2. - 5. November 1989 in Heidelberg veranstaltet. Die Dozenten sind Dr. Helmut Haack und Peter Thalheimer. Weitere Auskünfte gibt: TIMOTHEE-Studio, Dr. Helmut Haack, Handshuhsheimer Landstraße 88, 6900 Heidelberg.

Theo Wartmann

BLOCKFLÖTENEDITIONEN Anspruch und Wirklichkeit

Brosch. DM 17,80 portofrei bei
Blockflötenverlag Linsenhofen
Pfarrgasse 2 · 7443 Frickenhausen
Tel. 0 70 25 / 38 51

Druckfehlerverbesserung für *TIBIA* 1/89, S. 365:
in der Fußnote muß es heißen „Fetschel“ nicht
„Fenschel“.

Wettbewerbe

Die *offenen Niederländischen Blockflötentage Utrecht* finden vom 4. - 7. Mai 1989 statt. Neben einem Wettbewerb, an dem auch ausländische Amateurblockflötisten teilnehmen können, werden interessante Konzerte, Workshops sowie eine Verkaufsausstellung für Blockflötenbauer und den Musikhandel veranstaltet. Weitere Auskünfte erhalten Sie beim Sekretariat der offenen Niederländischen Blockflötentage, St. Janshovenstraat 221, NL-3572 RB Utrecht.

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.

Der IV. *Premio '900 Musicale Europea* findet vom 2. - 7. Oktober 1989 in Neapel statt und ist den Fächern *Duo Flöte-Klavier* und *Klavier allein* gewidmet. Auskunft und Anmeldung an Centro di Cultura Musicale, Via Capodimonte, 23, I-80131 Napoli.

... und was sonst noch interessiert

In Amsterdam wurde die *Frans-Vester-Gesellschaft* gegründet. Informationen über Mitgliedschaft und Zielsetzung sind zu erhalten durch: Frans Vester Stichting, Herengracht 109, NL-1015 BE Amsterdam.

Das Royal Northern College of Music lädt vom 12.-17. August 1989 zur *18. Jahrestagung der International Double Reed Society* nach Manchester (GB) ein. Auf dem Programm stehen Konzerte u.a. mit Heinz Holliger und Valery Popov, Workshops, Diskussionen und eine Ausstellung von internationalen Instrumentenbauern. Anmeldungen und Fragen richten Sie bitte an: William Waterhouse, RNCM, 24 Oxford Road, Manchester M1 1PD, UK

Die Autoren der Hauptartikel

Kiyoshi Kasai, Baselstr. 133 D, CH-4132 Muttenz. Geboren 1947 in Japan. Mathematikstudium an der Staatlichen Universität Tokio. Studium 1970-1975 am Konservatorium Zürich (Hauptfach Querflöte bei André Jaunet). Preisträger beim Internationalen Musikwettbewerb in Genf 1973. Seit 1975 Soloflötist des Basler Sinfonieorchesters. Lehrauftrag an der Staatlichen Hochschule für Musik Karlsruhe seit 1986.

Heino Schwarting, Am Lindacker 16, 7800 Freiburg. Jahrgang 1921; Musikstudium in Köln und Freiburg, zunächst Schulmusik, dann Hauptfächer Klavier (bei Edith Picht-Axenfeld), Hochschulabschlußprüfung in Freiburg; Musiktheorie (Harald Genzmer, vorher Wilhelm Maler), außerdem einige Semester Orgel. Bis 1987 Professor für Klavier und Musiktheorie an der Staatlichen Musikhochschule in Freiburg.

Martin Heidecker, Leopoldshafener Str. 3, 7500 Karlsruhe 31. Geboren 1962 in Augsburg. Nach Blockflötenunterricht bei Wolfram Waechter Studium mit den Hauptfächern Block- und Querflöte an der Musikhochschule Karlsruhe bei Gerhard Braun. Musiklehrer-Diplom für Blockflöte 1988.

Martin Kimbauer, Aufseßplatz 1, 8500 Nürnberg 40. Geboren 1963 in Köln. Nach einer Flötenbauerausbildung und einem angefangenen Musikstudium (Block- und Traversflöte bei Peter Thalheimer) Anstellung am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Dort zuerst im Rahmen eines DFG-Stipendiums mit der Erstellung des Kataloges der Holzblasinstrumente beschäftigt, seit 1987 als Restaurator für Musikinstrumente. Zur Zeit Studium der Musikwissenschaft an der Friedrich-Alexander-Universität in Erlangen.

Nr. 3/89 erscheint im Juli 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 II

Martin Gümbel: Varèses „Density 21,5“

Norbert Weiss: Die Rezeption von Edgard Varèses Flötenstück „Density 21,5“

Hermann Moeck: Blockflötenspiel und Narzißmus
sowie ein Porträt des Flötisten Marcello Castellani



Georg Philipp Telemann: Methodische Sonaten

für Alt-Blockflöte und Basso continuo eingerichtet von Martin Nitz

- Band 1: Sonate d-moll (Nr.7) und Sonate F-Dur (Nr.4). M 22.013. DM 24,—
- Band 2: Sonate g-moll (Nr.3) und Sonate B-Dur (Nr.6). M 22.014. DM 24,—
- Band 3: Sonate G-Dur (Nr.9) und Sonate C-Dur (Nr.2). M 22.015. DM 24,—
- Band 4: Sonate c-moll (Nr.1) und Sonate Es-Dur (Nr.12). M 22.016. DM 24,—
- Band 1—4 komplett (M 22.013-16) DM 84,—

Der ungewöhnliche Titel, den Telemann seinen Sonaten gab, verweist darauf, daß er hier jeweils den ersten langsamen Satz sowohl in der üblichen Schreibweise als auch in **verzierter** Fassung notiert hat. Über ihre bemerkenswerte musikalische Schönheit hinaus sind diese Sonaten also auch eine Hohe Schule barocker Verzierungspraxis, im Einfallsreichtum ihres Figurenwerks von überquellender Fantasie.

Manfred Nitz, Professor der Hamburger Musikhochschule, Dozent für Blockflöte und international renommierter Spezialist für historische Aufführungspraxis, hat die im Original für Querflöte oder Violine bestimmten Sonaten in einer Auswahl der dafür geeignetsten Stücke für Blockflöte übertragen (nach barocker Praxis um eine kleine Terz höher). Die Blockflötenstimme enthält in unserer Ausgabe **zusätzlich** im jeweils zweiten langsamen Satz ein freies Liniensystem über der unverzierten Notierung, damit hier nach dem Muster Telemanns ebenfalls Verzierungen eingetragen werden können. Die Stimmen sind selbstverständlich frei von Wendestellen, aber auch beim Cembalo/Klavier wurden ungünstige Wender durch Leer- und Ausklappseiten vermieden. Eine Neuerscheinung, die in ihrer Ausstattung Maßstäbe setzt.

Karl Heinrich Möseler Verlag, Postfach 1661, D-3340 Wolfenbüttel, Tel. (05331) 4976



© Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, 3100 Celle

MOECK-Flöten
Musizieren macht Spaß



MOECK

engagiert und erfahren im Blockflötenbau