

TIBIA



MAGAZIN FÜR FREUNDE ALTER UND NEUER BLÄSERMUSIK

4/89

INHALT

Stefaan Ottenbourgs
Die Familie Rottenburgh
Teil II: Die Instrumente

Marcello Castellani
J. S. Bachs „Solo pour la flûte traversière“:
Köthen oder Leipzig?

Silke Mett
Intonation im Ensemblespiel –
Theorie und Praxis

Martin Gümbel
Versuch an Varèses Density 21,5

Das Porträt: Das Amsterdam
Loeki Stardust Quartet

Berichte · Rezensionen · Informationen

MOECK VERLAG CELLE

Stefaan Ottenbourgs: *Die Familie Rottenburgh. Eine der zahlreichen musikalischen Dynastien aus dem barocken Brüssel. Teil II: Die Instrumente* (557)

Marcello Castellani: *J. S. Bachs „Solo pour la flûte traversière“: Köthen oder Leipzig?* (567)

Silke Mett: *Intonation im Ensemblespiel – Theorie und Praxis* (573)

Martin Gümbel: *Versuch an Varèses Density 21,5* (580)

Das Porträt: *Das Amsterdam Loeki Stardust Quartet* (587)

Berichte (593): *Geoffrey Gilbert (1914-1989), Nestor des englischen Flötenspiels / Eduard Gröninger zum achtzigsten Geburtstag / Offene Niederländische Blockflötentage 1989 / „Ungebräuchliches für Blockflöte“ in Heidelberg vom 5. bis 7.5.1989 / Kostbare Renaissance-Musikinstrumente aus Leipzig im Schloß Bevern / Meisterkurs mit Walter van Hauwe im Flötenhof Markt Wald*

... frisch aus der Quelle ... (602): *Bestallung des Kunstpfeifers Georg Aahl im Dienste des Herzogs Ferdinand Albrecht von Braunschweig*

Bücher (605)

Noten (616)

Schallplatten (633)

Leserforum (635)

Nachrichten (635)

TIBIA-Kunstbeilage:

Ernst Biedermann (1868-1928)

HAYDNSCHE KINDERSYMPHONIE

*Kolorierter Holzschnitt (Monogrammist) nach einer Zeichnung, veröffentlicht im „Buch für Alle“, Stuttgart ca. 1890
Sammlung Moeck, Celle*

Die Ausgabe enthält eine Beilage des Musikverlags P. J. Tonger, Köln-Rodenkirchen

TIBIA. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik. 14. Jahrgang, Heft 4/1989

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 ($\frac{1}{1}$ 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 Familie Rottenburgh

Eine der zahlreichen musikalischen Dynastien aus dem barocken Brüssel

Teil 2: Die Instrumente

Nach der genealogischen Skizze im ersten Teil geht es im vorliegenden zweiten Teil um die Musikinstrumente selbst. Zuerst soll das Problem der Zuschreibung erörtert werden, danach wird auf das Material, die Blockflöten, Flöten, Oboen, Fagotte und Streichinstrumente eingegangen. Wir verfügen nicht immer über gleichwertige Informationen für alle Instrumente und hinsichtlich einiger Instrumente tappen wir auch noch im dunklen. Einen Teil des Materials konnten wir selbst ermitteln, anderes wurde uns bereitwillig von Forschern und Instrumentenbauern zur Verfügung gestellt, wofür wir danken. Manche Instrumente tragen mehrere Signaturen, darauf soll nun ausführlicher eingegangen werden. Abschließend werden einige Schlüsse gezogen im Hinblick auf die in Brüssel im 18. Jahrhundert üblichen Stimmung und weitere allgemeine Ergebnisse formuliert.

Die verschiedenen Ateliers

Aus dem ersten Teil dieses Artikels wissen wir, daß es mindestens fünf Instrumentenbauer in der Familie Rottenburgh gegeben hat: Joannes Hyacinthus (1672-1756), Godfridus Adrianus (1703-1768), Joannes Hyacinthus Josephus (1715-1783), Raymondus Maria Alphonsus (1740-1768) und Franciscus Josephus (1743-1803). Soweit wir feststellen können, hat es im

Laufe des 18. Jahrhunderts gleichwohl nur drei verschiedene Ateliers der Familie Rottenburgh in Brüssel gegeben und diese waren teils gleichzeitig teils nacheinander aktiv. Wie solche handwerklichen Ateliers funktionierten, kann aus Mangel an Kenntnissen kaum beschrieben werden. Die Archive der Brüsseler Gilden und Gewerbe sind nicht gut geordnet und inventarisiert, und Untersuchungen in dieser Richtung lieferten wenig oder nichts an Material. Das älteste und zugleich beste Atelier wurde vermutlich um 1700 durch Joannes Hyacinthus eingerichtet. Soweit bekannt ist, wurden in diesem Atelier Blockflöten, Querflöten, Oboen, Fagotte und Celli gemacht. Auf den Holzblasinstrumenten finden wir die folgenden Signaturen:

J. H.
ROTTENBURGH

J. H.
ROTTENBURGH
PERE

J. H.
ROTTENBURGH
FAGUE
(V. C. P. PERE)

Im Brüsseler Instrumentenmuseum liegen außerdem zwei Celli (1369 und 1371) mit der Signatur „Jean Hyacinth Rottenburgh/maior fecit à Bruxelles 1753 und 1755“; daneben ein gleichartiges, losgelöstes Etikett von 1753, das wahrscheinlich zu der Bratsche Nr. 2835 gehört. Als 80jähriger wird Joannes Hyacinthus nur noch wenig aktiv gewesen sein, wahrscheinlich arbeitete er selbst nur bis ca. 1735/40. Danach arbeitete sein Atelier weiter unter seiner Aufsicht oder unter der Leitung eines oder mehrerer seiner Söhne: Hermanus Franciscus (1702-1777), Godfridus Adrianus oder Judocus (1705 - † nach 1772). Closson behauptete außerdem 1935, daß die drei Söhne von Joannes Hyacinthus alle Instrumentenbauer gewesen seien.¹

Mehrere Adressen seines Ateliers sind bekannt. Nach Raspé war er um 1716 *près de l'hôpital de la Princesse d'Arenberg* niedergelassen.² Aus einigen seiner Signaturen geht hervor,

¹ E. Closson: *La Façture des Instruments de Musique en Belgique*. Brüssel 1935. - S. 69.

² P. Raspe: „La lutherie“. In: *La musique à Wallonie et à Bruxelles*, hrsg. v. R. Wangermee und P. Mercier. 1. *Des origines au XVIII^e siècle*. Brüssel 1980. - S. 278.

daß er in der *rue de l'Empereur* arbeitete. In einer Anzeige in der *Gazette de Bruxelles* vom 25. Mai 1756, sechs Wochen nach seinem Tod, gibt „Jean Hyacinthe Rottenburgh“ bekannt, daß er ver-zogen ist und nun *près de la Steenpoorte à coté de l'Auberge nommée les Bons-Enfants* niedergelas-sen ist. Wahrscheinlich wurde diese Anzeige von seinem oder seinen Erben aufgegeben. Die Erwähnungen zwischen 1757 und 1775 von (J.H.) Rottenburg, *rue de l'Empereur* oder *près de St.-Jean* im *Almanach nouveau* ou le *Guide fidel* beziehen sich vielleicht auf dieses Atelier.

Godfridus Adrianus machte vermutlich nach 1740 ein zweites Atelier auf, denn 1744 wurde er als Organist der Chapelle Royale in den Ruhe-stand versetzt. Dort wurden Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte gefertigt. Klarinetten sind neu im Programm und Blockflöten sind herausge-fallen. Die Instrumente aus diesem Atelier tragen folgende Signaturen:



Dieses Atelier wurde von Godfridus Adrianus' Sohn Franciscus Josephus weitergeführt und ver-wendete die Signaturen unverändert weiter. Es blieb auch weiterhin in der *rue de l'hôpital*. Die Adresse kennen wir aus dem *Almanach nouveau ou le Guide fidel* ..., in dem von 1757 bis 1769 G.A. Rottenburg als in der *rue de l'hôpital* woh-nend verzeichnet ist, ferner aus einer Anzeige von Franciscus Josephus in der *Gazette de Bruxelles* vom 19. Januar 1784 sowie schließlich aus der Sterbeurkunde von Franciscus Josephus.³ Dieses Atelier blieb wahrscheinlich bis zum Tode von Franciscus Josephus im Jahre 1803 in Betrieb.

Das dritte Atelier ist jenes von Joannes Hyacin-thus Josephus. Er hat sich vor 1743 selbständig gemacht, denn in einer Anzeige in der *Gazette de Bruxelles* vom 9. April 1743 gibt er bekannt, daß er *plusieurs sortes d'Instruments de Musique comes Basses, Violons & Tailles* (verschiedene Arten von Musikinstrumenten wie Bässe, Geigen und Tenorviolen) herstellt, daß er aber auch Instru-mente *des meilleurs Maitres* und *toute sorte de bois* anbietet.⁴ Als Adresse gab er *La Puterye* an. Die späteren Hinweise auf (J.H.) Rottenburg im *Almanach nouveau ou le Guide fidel* ... können sich auch auf ihn bezogen haben. In der Publika-

tion von Vannes wird einer seiner Instrumenten-zettel abgebildet. Er hat folgenden Text: *Joannes Hyacinthus Josephus/Rottenburgh Aularius violi-nisius/me fecit Bruxellis 1743*.⁵ Daß es drei Ate-liers gab, ist nicht zu bezweifeln, aber den angege-benen Adressen brauchen wir nicht allzuviel Bedeutung beizumessen. Alle liegen sie dicht beieinander, am Fuße des Koudenbergs.

Die Materialien

Holzblasinstrumente

Es ist nicht immer einfach, altes Holz zu identi-fizieren. Allgemeine Schlüsse können gleichwohl gezogen werden. Buchsbaum wird bei weitem am häufigsten verwendet. Es war und ist ein sehr pas-sendes Holz für Blockflöten (Alt und Tenor), Flö-ten, Oboen und Klarinetten. Ahorn wird aus-schließlich für Baßblockflöten und Fagotte benutzt. Eine Reihe von Flöten wurde aus Eben-holz gefertigt. Auch Fruchtholz fand beim Block-flötenbau Verwendung. Die Instrumente aus Ahorn, Buchsbaum und Fruchtholz wurden häu-fig mit einer dunklen Firnis überzogen. Instru-mente aus Buchsbaum und Fruchtholz wurden zuvor noch in Salpetersäure (HNO₃) getaucht. Für die Klappen wurde Messing oder Silber ver-wendet, dies richtete sich nach den finanziellen Möglichkeiten des Käufers. Ringe zum Schutz vor Rissen waren – soweit sie angebracht wurden – aus Knochen, Elfenbein oder Messing.

Saiteninstrumente

Für diese Instrumente wurden die gebräuchli-chen und meist heimischen Holzarten wie Föhre, Ahorn und Ebenholz verwendet.

³ vgl. Teil 1 in: *TIBIA* 3/1989, Abb. 3 und 6b (S. 485 und 488).

⁴ dass. Abb. 6a (S. 488).

⁵ R. Vannes: *Dictionnaire Universel des Luthiers*. 2. Aufl. Brüssel 1951. Tome second. Tome additif et cor-rectif. Brüssel 1959. – Etikett Nr. 1839.

Die Blockflöten

Museen	Stimm- lage	Stimmung Hz	Gesamt- länge mm	akustische Länge mm	Breite des Labiums	Holzart	Ringe	Klappen	Anmerkungen
Antwerpen V.H.67.1.248	f'	(403)	(195)	?	?	?			nur Kopfstück
Berlin 2799	f'	404	505	439	11,9	Buchs	2, Elfen- bein		ø 19,6 - 11,2 mm
Berlin 2814	d'	403	599	530	13,0	Buchs			ø 22,3 - 10,2 mm
Brugge 0.24.XXVIII	f	403	994	890	16,5	Ahorn		2, Messing	ø 26,5 - 13,1 mm
Brüssel 1027	f'	401	506	440	12,4	Buchs	2, Elfen- bein		ø 19,6 - 12,2 mm
Brüssel 1036	f'	403	504	440	12,4	Buchs	2, Elfen- bein		ø 19,6 - 12,1 mm
Brüssel 2643A	f'	399	504	437	12,3	Birne			ø 19,8 - 12,3 mm
Brüssel 2643B	f'	399	507	439	12,0	Birne			ø 19,8 - 12,2 mm
Brüssel 2644	f'	396	510	444	12,4	Buchs			ø 19,8 - 11,5 mm
Brüssel IDK11	c	?	(154)	?	?	?		1, Silber	nur Fußstück ø 17,6 - 14,4 mm
Den Haag Ea 401	f	?	985	884	?	Ahorn	?	2, Messing	
Gooik 1	f'	?	(103)	?	?	Buchs			nur Fußstück

Alle bisher bekannten Blockflöten oder Teile hiervon – zwölf an der Zahl – tragen die Signatur von Joannes Hyacinthus. Davon sind acht Altblockflöten (in *f'*), zwei Tenorblockflöten (in *d'* und *c'*) und zwei Baßblockflöten (in *f*). Die Stimmung all dieser Instrumente liegt um 400 Hz. Sie sind aus Buchsbaum, Fruchtholz oder Ahorn (für Baßblockflöten) gefertigt, welches mit Salpetersäure getränkt wurde und eine eigenartige dunkelbraune Firnis bekommen hat. Möglicherweise waren sie mit zwei Elfenbeinringen versehen. Sie weisen zwei Doppellöcher auf. Am Fuß einer Tenorblockflöte in *c'* im Brüsseler Museum (IDK 11) ist eine Klappe für das *c'* angebracht; die Baßblockflöten haben zwei Klappen für *f* und *c/c'*. Die Klappe für *c/c'* ist bei Baßblockflöten selten.

Die Traversflöten

Vier verschiedene Typen von Flöten aus den Rottenburgh-Ateliers sind bekannt: ein Piccolo

(in *d''*), zwei Flauti Terzetti (in *f'*) und neunzehn Flöten in *d'*, wovon drei durch ein oder zwei Wechselstücke in Liebesflöten in *b* umgebaut werden können (für links oder links und rechts).

Die meisten Flöten sind aus Buchsbaum. Sie wurden mit Salpetersäure getränkt und meist mit dem selben Firnis überzogen wie die Blockflöten, Englischhörner und Klarinetten. Einige Instrumente sind aus Ebenholz gedreht. Alle sind mit einer Klappe aus Silber oder Messing versehen. Für die Ringe wurde Elfenbein, Knochen oder ausnahmsweise Silber verwendet. Wahrscheinlich gab es für die meisten Instrumente mehrere Wechselstücke. Bei den Instrumenten mit der Signatur G.A. /Rottenburgh/¹⁵ ist das leicht festzustellen, weil die Wechselstücke numeriert sind (maximal sieben: 0-6) und weil die meisten Instrumente am Fußstück ein Verlängerungsstück mit sieben Positionen haben, die mit jedem der Wechselstücke übereinstimmen.



Abb. 1: 1. Altblockflöte, I. H. Rottenburgh/^{fr}, Berlin Nr. 2799. $a' = \pm 404$ Hz; Gesamtlänge = 505 mm; akustische Länge = 439 mm – 2. Tenorblockflöte in D, I. H./Rottenburgh/^{fr}, Berlin Nr. 2814. $a' = \pm 403$ Hz; Gesamtlänge = 599 mm; akustische Länge = 530 mm – 3. Baßblockflöte, I. H./Rottenburgh/^{fr}, Brügge 0.24.XXVIII. $a' = \pm 403$ Hz; Gesamtlänge = 994 mm; akustische Länge = 890 mm

Eine ganze Reihe solcher Wechselstücke sind im Laufe der Zeit verlorengegangen. In den meisten Fällen sind – sofern mehrere erhalten sind – nur zwei oder drei wirklich brauchbar.

Hinsichtlich der Stimmung können wir bei den Instrumenten mit der Signatur von Joannes Hychinthus zwei Standardtypen unterscheiden: Der Kammerton lag zwischen 388 und 415 Hz und der Kirchenton war etwas höher als 440 Hz. Die Flöten von Godfridus Adrianus haben eine Stimmung zwischen 388 und 435 Hz, wobei die Stimmung zwischen 415 und 435 Hz bevorzugt wird.

Die Oboen

Von den Rottenburghs sind 12 gewöhnliche Oboen in c' und 6 Englischhörner in f bekannt. Letztere sind ungefähr 73 cm lang, ein Liebesfuß ist vorgesehen. Terminologisch gesehen herrscht bei diesen Instrumenten einige Verwirrung. Beschrieben werden sie als *tenor*, *taille*, *military model* oder *corno da caccia*. Gleichwohl weisen sie die größte Ähnlichkeit mit unserem heutigen Englischhorn auf.

Buchsbaum war offensichtlich die einzige Holzart, welche die Rottenburghs für Oboen verwendeten. Das Holz wurde mit Salpetersäure behandelt und die Englischhörner mit brauner Firnis überzogen. Alle Oboen sind mit zwei oder drei Klappen für c' und es' bei den Oboen und für f

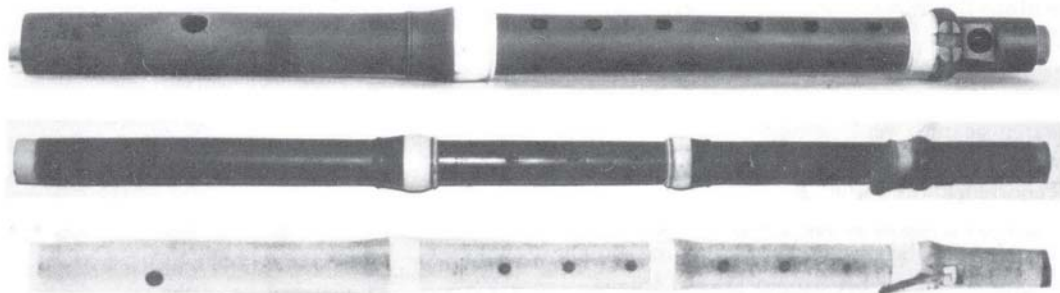


Abb. 2: Oben: Piccolo in D, I. H./Rottenburgh/^{fr}, Berlin 2654. $a' = \pm 415$ Hz; Gesamtlänge = 317 mm; akustische Länge = 265 mm – Mitte: Flöte in D, I. H./Rottenburgh/^{fr}, Brüssel 2001. $a' = \pm 396$ Hz; Gesamtlänge = 650 mm; akustische Länge = 581 mm (die älteste Rottenburgh-Flöte?) – Unten: Flöte in D, G. A./Rottenburgh/^{fr}, Washington 211. Gesamtlänge = 603 mm; $a' = > 440$ Hz

Museen	Stimm- lage	Stimmung Hz	Gesamt- länge mm	akustische Länge mm	Mund- stück ø mm	Holzart	Ringe	Klappen	Anmerkungen
Berlin 2654	d'''	415	317	265	7,55x7,25	Buchs	3 Elfenbein	Silber	ø 13,4 - 8,85 mm
Brüssel 1077	d'	418	637	561	8,2 x7,9	Buchs	4 Elfenbein	Messing	
Brüssel 2001	d'	396	650	581	9 x8,85	Ebenholz	4 Knochen	Silber	ø 19,75-13,65 mm
Brüssel 2384	d'	?	613	545	8,3 x8,1	Buchs		Messing	
Brüssel 2679	d'	388	648	592	9,3 x8,95	Buchs	4 Elfenbein	Messing	
Brüssel 2680	d'	440	(602)	535	9,75x8,4	Buchs	4 Elfenbein	Messing	Kopf fehlt
Brüssel 2681	d'	446	(588)	526	9,5 x9,2	Grenadill	3 Silber	Silber	Kopf fehlt
Brüssel 2683	d'	418	626	561	8,9 x8,25	Buchs	2 Elfenbein	Messing	Kopfstück von G.A./Rottenburgh
Brüssel IDK13	d'	?	(195)	?	?	Ebenholz	?	?	nur oberes Mittelstück
Gooik 2	d'	(396)	?	?	?	Buchs	3 Elfenbein	Silber	4 Wechselstücke
Stockholm F 186	d'	?	?	?	?	Ebenholz	Ebenholz/ Metall	?	
Washington 213	d'	?	648-619	?	?	Buchs	4 Elfenbein	Messing	2 Wechselstücke
ex Van Zuylen/ Luik	b/d'	433/395 -415	703/648 -638	633/578 -564	8,75x7,95	Buchs	4 Elfenbein	Silber	3 Wechselstücke

und *as* bei den Englischhörnern versehen. Meist sind das dritte (*g'/g''* oder *c/c'*) und das vierte Fingerloch (*f'/f''* oder *b/b'*) doppelt gebohrt, gelegentlich auch nur das dritte. Am Schallstück sind in der Regel zwei Resonanzlöcher angebracht. Die Oboen haben zumeist zwei oder drei Elfenbeinringe, während die Englischhörner mit drei Messingringen vor Rissen geschützt sind.

Bei den Oboen können wir auf der Basis des Stimmtons und der Formgebung eine deutliche Evolution feststellen und eine Einteilung in drei Gruppen vornehmen.

Die Brüsseler Neuerwerbung hat eine Stimmung von *a'* = 400 Hz bei einer Gesamtlänge von

Abb. 3: 1. Oboe in C, I. H./Rottenburgh/*, Brüssel Neuerwerbung (ex Pourtois). *a'* = ± 400 Hz; Gesamtlänge = 600 mm – 2. Oboe in C, I. H./Rottenburgh/*, Brüssel 4360. *a'* = ± 405 Hz; Gesamtlänge = 595 mm – 3. Oboe in C, I. H./Rottenburgh/Rue/De/L'/Empereur (Kopfstück), I. H./Rottenburgh/* (Mittelstück), G. A./Rottenburgh/* (Fußstück), Brüssel 966. *a'* = ± 415 Hz; Gesamtlänge 581 mm – 4. Englischhorn in F, I. H./Rottenburgh/*, Brüssel 2618. Gesamtlänge = 745 mm.



Museen	Stimm- lage	Stimmung Hz	Gesamt- länge mm	akustische Länge mm	Mundloch Ø mm-	Holzart	Versteifungs- ringe	Klappen	Anmerkungen
Amsterdam	d'	?	648	?	?	Buchs	Elfenbein	?	
Amsterdam	d'	?	648	?	?	Buchs	Elfenbein	?	
Brüssel 2682	d'	432	623	551	8,85x8,6	Buchs	4 Elfenbein	Silber	
Brüssel 3570	d'	435	623	543	9,35x8,7	Buchs	4 Elfenbein	Silber	
Brüssel 3784 + 10412	d'	?	630-622	557-549	8,55x8,7	Buchs	5 Elfenbein	Silber	ursprüngl. 7 Wechselstücke, nur 2 erhalten
Gooik 3	f'	413-427	519-504	460-445	8,2 x8	Buchs	4 Elfenbein	Silber	2 Wechsel- stücke / Ø17,7x10,8
Gooik 4	f'	?	?	?	8 x?	Buchs	?	Silber	nur Kopfstück und 2 Wechsel- stücke
Gooik 5	d'	388-427	653-607	574-528	8,9x8,9	Buchs	5 Elfenbein	Silber	Ø19,5x12,75 / 7 Wechsel- stücke
Gooik 6	h/d'	433/388 -427	714/655 -611	633/572 -529	8,75x8,55	Buchs	5 Elfenbein	Silber	Ø18,85x12,6 / 9 Wechsel- stücke
Meopham	d'	?	?	?	?	?	?	?	nur oberes Mittelstück von G.A., der Rest von I.B.Willems
München 42-16a	d'	?	615	?	8,8 x8,7	Ebenholz	4 Knochen	Silber	
Washington 172	d'	?	(650)	?	?	Buchs	(4 Elfenbein)	(Silber)	nur oberes Mit- telstück von G.A., der Rest von C.A. Grenser
Washington 211	d'	?	603	?	?	Buchs	(3 Elfenbein)	Messing	
Washington 212	d'	?	(231)	?	?	Buchs	?	?	nur oberes Mittelstück

600 mm und ist äußerlich weitgehend barock. Alle übrigen Oboen mit der Signatur von Joannes Hyacinthus sind 595 mm lang und liegen bei $a' = 405$ Hz. Die Oboen mit dem Brandzeichen von Godfridus Adrianus und jene aus Brüssel (966) mit den Signaturen von Vater und Sohn sind 580 mm lang und haben einen Stimmtton von $a' = 415$ Hz. Hier sehen wir, daß, wie bei den Flöten, die Stimmung steigt.

Über die größeren Oboen in f mit Liebesfuß wissen wir wenig. Nach der Gesamtlänge können wir sie in zwei Gruppen einteilen: Die

meisten sind 745 mm lang ($a' = 405$ Hz?) und die späteren (?) weisen eine Länge von 730 mm auf ($a' = 415$ Hz?). Diesen Instrumenten wurde bisher noch zuwenig Aufmerksamkeit geschenkt.

Bemerkenswert ist auch, daß von den insgesamt 18 bekannten Instrumenten nur drei die Signatur von Godfridus Adrianus tragen und daß zwei das Brandzeichen sowohl von Joannes Hyacinthus als auch von Godfridus Adrianus aufweisen. Auf dieses Problem soll später noch eingegangen werden.

Oboen mit der Signatur IH/Rottenburgh/*

Museen	Stimm- lage	Stimmung Hz	Gesamt- länge	Mundloch Ø	Holzart	Versteifungsringe	Klappen	Anmerkungen
Ann Arbor 667	c'	415	582	6,4 -43,2	Buchs	2 Elfenbein	2 Messing	
Antwerpen V.H.67.1.82	c'	405	594	6,4 -44,9	Buchs		3 Messing	
Basel	c'	405	595	6,05-38,2	Buchs		3 Messing	nur 3. Loch doppelt gebohrt
Berlin 2944	c'	?	(600)	?	Buchs		3 Messing	im 2. Weltkrieg verlorengegangen
Brüssel 180	f	?	730	?	Buchs	3 Messing	3 Messing	1 Resonanzloch, Mittelstück von G.A.Rottenburgh
Brüssel 965	c'	405	(595)	?	Buchs	2 Elfenbein	3 Messing	Kopfstück verloren- gegangen
Brüssel 966	c'	415	581	5,2 -40,0	Buchs	2 Elfenbein	2 Messing	Schallstück von G.A. Rottenburgh
Brüssel 2608	c'	405	595	6,25-43,75	Buchs		3 Messing	
Brüssel 2609	c'	405	595	?	Buchs	3 Elfenbein	3 Silber	nur 3. Loch doppelt gebohrt
Brüssel 2618	f	?	745	?	Buchs	3 Messing	3 Messing	kein Resonanzloch
Brüssel 2619	f	?	742	?	Buchs	3 Messing	3 Messing	1 Resonanzloch
Brüssel 4360	c'	405	594	6,2 -39,0	Buchs	2 Elfenbein	3 Messing	nur 3. Loch doppelt gebohrt
Brüssel (Neuerwerbung)	c'	400	600	6,4 -40,0	Buchs	3 Messing		später 5 Klappen hinzugefügt
Oxford 248	f	?	726	?	Buchs	3 Messing	3 Messing	nur 3. Loch doppelt gebohrt
Stockholm 286	f	?	745	?	Buchs	3 Messing	3 Messing	nur 3. Loch doppelt gebohrt

Oboen mit der Signatur G.A. Rottenburgh*

Museen	Stimm- lage	Stimmung Hz	Gesamt- länge	Mundloch ø	Holzart	Versteifungsringe	Klappen	Anmerkungen
Brüssel 2610	c'	415	580	5,4 -40,0	Buchs	2 Elfenbein	2 Silber	
Paris (184-E2184)	f	?	742(?)	?	Buchs	Messing	2 Messing	nur 3. Loch doppelt gebohrt
Stockholm (F278)	c'	?	?	?	Buchs	Elfenbein	2	

Die Klarinetten

Derzeit sind zwölf Rottenburgh-Klarinetten bekannt, und alle tragen die Signatur von Godfridus Adrianus. Gebaut wurden sie wahrscheinlich früher von Fransiscus Josephus. Diese Instrumente sind so gut wie unbekannt und viele auch nur unvollständig erhalten. Fäßchen und Mundstück, die öfter aus einem Teil bestehen, sind häu-

fig verzogen und das Mundstück ist oben beschädigt. Der Stimmton ist folglich auch nicht zu bestimmen.

Wie die Oboen, so wurden auch alle Klarinetten aus Buchsbaum gefertigt. Die meisten sind mit jener eigenartig dunkelbraunen Firnis überzogen. Im Durchschnitt haben sie fünf Klappen und sind mit zwei bis fünf Ringen versehen. Die Stimmung kann aus der Gesamtlänge abgeleitet werden; so

Museen	Stimm- lage	Gesamt- länge	Ø des zylindrischen Teils der Bohrung mm	Teile	Holzart	Versteifungs- ringe	Klappen	Anmerkungen
Berlin 2876	A	705(?)	?	?	Buchs	?	?	im 2. Weltkrieg verlorengegangen
Brugge 0.18 XXVII	Bes	+/-647	14,7	6	Buchs	3 Elfenbein	3 Messing	Liebesklarinette
Brüssel 168	Bes	636	12,3	4	Buchs	4 Elfenbein	5 Messing	
Brüssel 915	D	540	12,6	4	Buchs		2 Messing	Die Versteifungs- ringe wurden später hinzuge- fügt und das In- strument schwarz lackiert.
Brüssel 2572	A	586	14,3	(3)	Buchs	2 Elfenbein	4 Messing	Mundstück und Fätschen ver- lorengegangen
Brüssel 2577	D	538	13,6	3	Buchs	1 Ebenholz	2 Messing	
Brüssel 2591	F	+/-920	?	6	Buchs	5 Elfenbein	5 Messing	Liebesklarinette
Brüssel 4363	Bes	(522)	14,4	(4)	Buchs	4 Elfenbein	5 Messing	Mundstück und
								Fätschen ver- lorengegangen
Cambridge	Bes	613	?	(4)	Buchs	1 Elfenbein	4 Messing	Fätschen ver- lorengegangen
Paris 553	D	560(?)	?	4	Buchs	4 Elfenbein	5 Messing	
Zumikon	A	?	?	4	Buchs	4 Elfenbein	5 Messing	
ex.Luik, ex.Van Zuylen	Bes	518	13,2	(3)	Buchs	2 Elfenbein	5 Messing	Mundstück und Fätschen ver- lorengegangen, heutiger Besitzer unbekannt

ist eine Unterscheidung in vier Typen möglich. Drei Klarinetten stehen in *D*. Die zweiklappigen Instrumente aus Brüssel sehen äußerlich noch sehr barock aus, während das Pariser Instrument vom Aussehen her dem späten 18. Jahrhundert zugeordnet werden muß und fünf Klappen besitzt. Die Gesamtlänge der Instrumente liegt bei ± 540 mm; fünf Klarinetten stehen in *B*. Die Gesamtlänge der Nr. 168 im Brüsseler Museum beträgt 636 mm. Dieses Instrument ist als einziges

Abb 4: 1. Klarinette in *D*, Brüssel 2571. Gesamtlänge = ± 538 mm – 2. Mundstück der *D*-Klarinette Brüssel 2571. – 3. Klarinette in *A*, G. A./Rottenburgh¹⁸, Zumikon – 4. Klarinette d'amore in *B*, G. A./Rottenburgh¹⁸, Brugge 0.18.XXVIII. Gesamtlänge 647 mm – 5. Klarinette d'amore in *F*, G. A./Rottenburgh¹⁸, Brüssel 2591. Gesamtlänge = ± 920 mm



Museen	Stimm- lage	Gesamt- länge mm	akustische Länge mm	Teile	Holzart	Versteifungs- ringe	Klappen	Anmerkungen
Brügge 0.3.XXVII	F	1250	?	4	Ahorn	3 Messing	4 Messing	S-Bogen fehlt
Leipzig 1374	F	1250	?	?	Ahorn	4 Messing	4 Messing	



Abb 5: Fagott, I. H./Rottenburgh/*/Pere, Brügge 0.3.XXVII. Gesamtlänge = 125 cm

vollständig erhalten. In A standen wahrscheinlich drei Instrumente, das Berliner Museumsstück ging jedoch während des 2. Weltkrieges verloren. Die Gesamtlänge dieses Typs beträgt 720 mm. Der äußeren Form nach können wir zwei Instrumente als Liebesklarinetten definieren. Sie befinden sich in Brüssel (2591) und Brügge. In Länge und Stimmung sind sie jedoch verschieden. Das Instrument von Brügge steht in *b* und ist ± 647 mm lang. Die Brüsseler Klarinette mißt ± 920 mm und steht in *F*. Beide weisen eine Krümmung zum Mundstück hin auf. Viele der Klarinetten sind verzogen, weil das Holz gearbeitet hat. Weil dies bekannt war, wurden die Instrumente wahrscheinlich schon deshalb stets in mehreren Teilen gebaut. Alle diese Klarinetten, mit Ausnahme der beiden in *D* im Brüsseler Museum, sind unverkennbar Instrumente des späten 18. Jahrhunderts.

Die Fagotte

Von Joannes Hyacinthus sind bis heute zwei Fagotte bekannt. Godfridus Adrianus stellte ebenfalls Fagotte her, wie wir aus der Rechnung von 1756 entnehmen, nach der er Instrumente an die Hofkapelle geliefert hat.⁶ Es ist nicht auszuschließen, daß auch Fransiscus Josephus Fagotte baute. Gesichert sind aber derzeit

nur Fagotte mit der Signatur von I.H. /Rottenburgh/*/. Sowohl äußerlich als auch hinsichtlich der Bohrung gleichen sie weitgehend den Instrumenten von den Stanesbys.

Die Streichinstrumente

Von zwei Mitgliedern der Familie steht fest, daß sie Streichinstrumente bauten, nämlich von Joannes Hyacinthus und Joannes Hyacinthus Josephus. Lange Zeit glaubte man, daß es sich um denselben Instrumentenbauer handelte. Dies erklärt auch die folgende Behauptung von Karel Moens⁷:

Diese Instrumente liegen in der Mitte zwischen dem traditionellen flämischen und dem italienischen Stil. Höchstwahrscheinlich noch immer ohne Form gebaut, hatten sie nach italienischem Vorbild einen geleimten Baßbalken, Eckklötzchen, Zargenversteifung und einen seltsam geformten Oberklotz. Auch der Korpusumriß und die Wölbung wurden durch italienische Vorbilder beeinflusst. Die Firmis, die bei Rottenburgh (!) im äußerlich sehr stark an den klassischen italienischen Lack an, und zwar durch die Verwendung einer dickeren, braun gefärbten Oberschicht.

Damit sind die Instrumente sehr gut typisiert. Insgesamt sind vier Streichinstrumente bekannt: 2 Celli von Joannes Hyacinthus (Brüssel 1369 und 1371), 1 Geige von Joannes Hyacinthus Josephus (Mortsel) und 1 Bratsche (Brüssel 2835), welche Joannes Hyacinthus zugeschrieben wird. In Brüssel liegt auch ein abgelöster Instrumentenzettel (vgl. oben), der wahrscheinlich zur Bratsche gehört.

⁶ vgl. Teil 1 in: *TIBIA* 3/1989, Abb. 4 (S. 486).

⁷ K. Moens: „Vioolbouw in de Oostenrijkse Nederlanden“. In: *Arca Lovanienses artes atque historiae reserans documenta*. Jahrbuch 1981. Hrsg. v. L. Van Buytven. Leuven 1983. – S. 152.



Abb. 6: Cello, Jean Hyacinth Rottenburgh/major fecit Bruxelles 1753, Brüssel 1369

Instrumente mit mehreren Signaturen

Wir kennen heute drei Instrumente, die sowohl die Signatur von Joannes Hyacinthus als auch die von Godfridus Adrianus tragen. Alle drei Instrumente befinden sich im Brüsseler Instrumentenmuseum. Die Flöte Nr. 2683 trägt am Kopfstück die Signatur *G.A. /Rottenburgh/*⁸, während die anderen Teile *I.H. /Rottenburgh/*⁸ signiert sind. Aus einer Inschrift auf der Innenseite der Hülse geht aber hervor, daß das Instrument von Godfridus Adrianus hergestellt wurde. Der Text lautet wie folgt: — auf dem Rand: *17 ... 12 cis 43- ... 6 patacons* — in der Mitte: *5 patac. wisselgeld Bruxell 1751 restaurata julio 1765 6 patac.*

Auf der Oboe Nr. 966 sind folgende Signaturen angebracht: *I.H. /Rottenburgh/*⁸ *rue /de/ L'Empereur* auf dem Kopfstück; *I.H. /Rottenburgh/*⁸ auf dem Mittelstück und *G.A. /Rottenburgh/*⁸ auf dem Fußstück, während das Englischhorn Nr. 180 die übliche Signatur von Godfridus Adrianus auf dem Mittelstück und die

Signatur *I.H. Rottenburgh* auf Kopfstück und Stürze trägt. Auf der Stürze finden wir auch den Zusatz *rue de l'empereur*. Diese Instrumente sind wohl aus der Zusammenarbeit zwischen Vater und Sohn hervorgegangen. Vergleichbar stellt sich das Problem auch bei anderen Musikinstrumentenbauerfamilien, wie z.B. bei den Denners und den Stanesbys.

Zwei Flöten mit den Signaturen verschiedener Familien sind ebenfalls bekannt. Nicolas Benn in Meopham besitzt eine Flöte mit Signaturen von Godfridus Adrianus und Joannes Baptist Willems. Dies läßt vielleicht darauf schließen, daß Willems bei den Rottenburghs in die Lehre ging, vielleicht handelt es sich aber auch um eine Reparatur. In Washington liegt eine Flöte von Carl August Grenser mit einem oberen Mittelstück von Godfridus Adrianus. Diese wurden wohl zusammengebracht, ohne daß sie zusammengehören.

Die Tonhöhe

Die Stimmung der Holzblasinstrumente ist, soweit sie spielbar sind, relativ leicht zu bestimmen. Der Verfasser spielte selbst die meisten Blockflöten und Traversos aus den belgischen Sammlungen an und konnte für einen Teil der übrigen Instrumente über zuverlässige Unterlagen verfügen. Daraus resultierten folgende Schlüsse: in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren in Brüssel wahrscheinlich zwei Standardstimmungen üblich; der Kammerton lag zwischen 388 und 415 Hz, während der Kirchen- oder Orgelton etwas höher lag als 440 Hz. Ein Inventarverzeichnis der Musikinstrumente, die Kantor Jan Bernard Vanden Boom der Kirche von St. Goedele geschenkt hat, verzeichnet unter anderem *Twee hautboien ende twee flyuten traversier, orgel toon van Rottenburgh*⁸ (zwei Oboen und zwei Traversflöten im Orgelton von Rottenburgh). Diese Liste stammt von 1769, bis dahin waren also zwei Standardstimmungen in

⁸ P. De Ridder: „Jan Bernard Vaden Boom (1688-1769), maecenas van de kapittelkerk van Sint-Michiël en Sint-Goedele te Brussel“. In: *Handelingen der koninklijke Zuidnederlandse maatschappij voor taal- en letterkunde en geschiedenis* 37(1983), S. 73.

Gebrauch. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts näherten sich die beiden Stimmungen einander an bzw. stieg der Kammerton. Die Flöten und Oboen mit der Signatur *G.A. /Rottenburgh/*^{*)} liegen vorzugsweise bei 415 bis 435 Hz.

Schlußbemerkung

Mit diesem Beitrag hoffen wir, zu einer besseren Übersicht über das Schaffen der Rottenburghs beigetragen zu haben. Im genealogischen und biographischen Bereich konnten eine Reihe von Fragen beantwortet werden, vieles blieb jedoch noch ungelöst. Wir werden wohl nie genau erfahren, wer was machte. Die Betrachtung der Instrumente selbst kann uns hier helfen, und auf diesem Gebiet bleibt künftig viel zu tun. Lobenswert ist schließlich auch das Projekt, das derzeit in Brüssel begonnen wurde, um wenigstens die Blockflöten genau zu vermessen und Bauzeichnungen anzufertigen. So wird dann auch eine vergleichende Studie der Instrumente anderer Hersteller möglich und die Datierung sowie die Zuschreibung zuverlässiger.

Der vorliegende Aufsatz erschien unter dem Originaltitel „De Familie Rottenburgh. Een van de talrijke muzikale dynastieën uit het barokke Brussel“ im Heft 1/89 der belgischen Zeitschrift *Musica Antiqua, een uitgave van Het Vlaams Centrum voor Oude Muziek*, der wir für die freundliche Abdruckgenehmigung danken. Die Übersetzung besorgte Reinhold Quandt.

Marcello Castellani

J. S. Bachs „Solo pour la flûte traversière“: Köthen oder Leipzig?*

Für die Chronologie der instrumentalen Kammermusik J. S. Bachs galt lange als unbestritten, daß ihr größter Teil der Köthener Periode (1717 bis 1723) zuzurechnen sei. Diese Ansichten haben sich im letzten Jahrzehnt radikal geändert. Eine

*) Der Aufsatz ist übernommen aus der Zeitschrift *Il Flauto dolce*, No. 13, Okt. 1985, mit freundlicher Genehmigung der SIFD. Deutsche Übersetzung: Nikolaus Delius

Alphabetische Liste der Museen und Privatsammlungen

- Amsterdam: Privatsammlung von Frans Brügger
- Ann Arbor: University of Michigan, School of Music, Stearns Collection
- Basel: Privatsammlung von Michel Piguet
- Berlin: Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Stiftung Preußischer Kulturbesitz
- Brügge: Stedelijk Gruuthuuseum
- Brüssel: Muziekinstrumentenmuseum Koninklijk Muziekconservatorium
- Cambridge: Privatsammlung von Nicholas Shackleton
- Den Haag: Haags Gemeentemuseum
- Gooik: Privatsammlung von Bart Kuyken
- Leipzig: Musikinstrumente der Karl-Marx-Universität
- Luik: Ehemalige Privatsammlung von Baron van Zuylen
- Meopham (Kent): Privatsammlung von Nicholas Benn
- Mortsel: Privatsammlung von Dirk Verelst
- Oxford: Philip Bate Collections of Historical Wind Instruments
- Paris: Musée du Conservatoire National de Musique
- Stockholm: Musikhistoriska Museet
- Washington: Library of Congress, Division of Music, The Dayton C. Miller Flute Collection
- Zürich: Privatsammlung von Hans Rudolf Stalder

Neudatierung der solistischen Werke für Querflöte ist im wesentlichen der umfassenden und sorgfältigen Studie von Robert L. Marshall zu verdanken: „J. S. Bach's compositions for solo flute: a reconsideration of their authenticity and chronology“ (in: *Journal of the American Musicological Society*, XXXII, 1979). Auf der Linie von Marshall bewegt sich Christoph Wolff in seinem Artikel „Bach's Leipzig chamber music“ (in: *Early Music*, XIII, 2, 1985), worin deutlich das Ausmaß hervorgehoben wird, in dem im gesamten Bereich

des Instrumentalwerks in den Leipziger Jahren, besonders zwischen 1724 und 1747, neue oder auf früheren Werken fußende umgeschriebene Kompositionen entstanden sind. Die neue Chronologie der solistischen Kammermusik für Querflöte liest sich nach Marshall und Wolff so:

Partita a-Moll, für Flöte solo, BWV 1013	1718
Sonate e-Moll, für Flöte und B.c., BWV 1034	1724
Sonate für Flöte und obl. Cembalo, BWV 1030	
(Fassung in g-Moll)	(M) 1729-31
	(W) 1729-36
Sonate C-Dur, für Flöte und B.c., BWV 1033 ¹	1731
Sonate Es-Dur, für Flöte und obl. Cembalo, BWV 1031	1730-34 ¹
Sonate h-Moll, für Flöte und obl. Cembalo, BWV 1030	1736
Sonate A-Dur, für Flöte und obl. Cembalo, BWV 1032	1736
Sonate G-Dur, für 2 Flöten und B.c., BWV 1027	(W) 1736-41
Sonate E-Dur, für Flöte und B.c., BWV 1035	1741-47

Die Partita a-Moll (BWV 1013), original als *Solo pour la flûte traversière par J. S. Bach* betitelt, ist uns in einem einzigen Exemplar als Manuskript zweier Kopisten überliefert, deren erster, in der Fachliteratur als „Anonymus 5“ bekannt, für Bach in Köthen und in den ersten Jahren in Leipzig gearbeitet hat. Ihm ist der erste Teil der Allemande zuzuschreiben. Die Vervollständigung des *Solo* ist das Werk eines zweiten, nicht recht identifizierten Kopisten aus einem Zeitabschnitt, der sich vermutlich an den ersten unmittelbar anschließt. Nach Schmitz² ist die Handschrift auf eine Zeit um 1722-23 datierbar.

Marshall³ vermutet, daß der Zeitpunkt der Zusammenstellung nicht auch der der Komposition des *Solo* sei. Er erwägt, daß es vielleicht um 1718 für Pierre Gabriel Buffardin komponiert wurde, dem Bach im Herbst 1717 in Dresden begegnet sein könnte. Die Beweisführung, mit der er zur Datierung der Komposition kommt⁴, ist fein gesponnen, konsequent und erscheint unwiderlegbar: Das *Solo* weist besonders in den beiden ersten Sätzen Züge großer technischer Schwierigkeiten auf und Merkmale einer nicht spezifisch flötistisch instrumentalen Schreibweise, es erfordert somit ein außergewöhnliches technisches Können und kann daher nur für einen Virtuosen geschrieben sein, der die Komposition angeregt

haben könnte. Ein solcher ist in Buffardin zu finden, dessen Bekanntschaft mit Bach aus seinem Besuch bei diesem in Leipzig herrührt. Damit ist das Datum der Komposition auf 1718 festzulegen, weil man annimmt, Bach sei Buffardin erstmals 1717 in Dresden begegnet.

Die vorliegende Studie nimmt sich vor, die Behauptungen Marshalls teilweise zu berichtigen sowie zur Beseitigung eines Vorurteils beizutragen, welches schon zu einem richtigen Mythos geworden ist: Die große technische Schwierigkeit des *Solo* und die Behauptung, es habe keinen Bezug zu der der Flöte eigenen Ausdrucksweise⁵.

Der Zeitraum vom Ende der zweiten bis Mitte der dritten Dekade des 18. Jahrhunderts ist kritisch für die Veränderung der Querflötentechnik. Das läßt sich dank der großen Zahl veröffentlichter Kompositionen besonders in Frankreich gut belegen, aber mit aller Wahrscheinlichkeit ebenso auch in Deutschland, wohin die *flûte traversière* von Frankreich kam. Gerade in jenen Jahren vollzieht sich der Übergang vom *goût ancien*, wie er in den Werken von M. de la Barre, J. Hotteterre, A. D. Philidor, P. Philidor und anderen belegt ist, zu einem neuen, „modernen“ Stil, der zwar stellenweise auch schon in einigen Werken der alten

¹ H. P. Schmitz, H. Eppstein und A. Dürr halten diese Sonaten im Gegensatz zu R. L. Marshall und Ch. Wolff für nicht authentisch. Siehe H. Eppstein: *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo*, Upsala 1966; „Über J. S. Bachs Flötensonaten mit Generalbass“, in: *Bach-Jahrbuch* 1972; H. P. Schmitz: *Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie VI, Band 3, Kassel 1963; A. Dürr: *Introduzione a Bach: Sonate C-dur für Flöte und Basso continuo BWV 1033, Sonaten Es-dur, g-moll für Flöte und obligates Cembalo BWV 1031, 1020, überliefert als Werke Johann Sebastian Bachs*, Kassel 1974.

² H. P. Schmitz: *NBA VI/3*, „Kritischer Bericht“.

³ R. L. Marshall: op. cit. S. 496.

⁴ ders.: op. cit. S. 477-481.

⁵ ders.: op. cit. S. 481. Er behauptet „Der idiomatische Charakter der Partita könnte in diesem Falle der Unerfahrenheit des Komponisten zuzuschreiben sein.“ Ist das *Solo* hingegen, wie hier zu beweisen versucht, in einer Weise geschrieben, die der flötistischen Spielweise gerade im historischen Kontext entspricht, müßte folgerichtig eines der Argumente für die Datierung auf 1718 entfallen, welches aus dem *Solo* die überhaupt erste Komposition Bachs für Querflöte macht.



Bsp. 1

J. Ch. Naudot: „Allemande“ aus der Sonate op. 1 Nr. 2

Virtuosen auftritt, seine volle Verwirklichung aber erst in jenen Werken der neuen Komponisten-Flötisten wie J. Ch. Naudot, J. D. Braun und M. Blavet fand, die um die zweite Hälfte der zwanziger Jahre herauskamen⁶. Dieser neue flötistische Stil zeichnet sich dadurch aus, daß er zusammen mit einigen Bauprinzipien der italienischen Sonate auch Züge der spezifisch italienischen Violintechnik einbezieht, daß er von einer instrumentalen Sprache, die von weicher, feinfühligster Gesanglichkeit, äußerster Vervollkommenheit in Ausdruck und Gliederung gekennzeichnet ist, zu glänzenderer Virtuosität führt, abstrakt statt schildernd, in der lange und schnelle Folgen von Arpeggien, gebrochene Akkorde, Sprünge und Skalen vorherrschen. Solcher Art wirkliche „Violinisierung“ der Flötentechnik, wie sie in Frankreich Ende 1710 begann, erwuchs mit großer Wahrscheinlichkeit aus der Nachahmung italienischer Violinsonaten. Doch übte auch die Gewohnheit, Violinsonaten auf der Flöte zu spielen, einen nicht zu unterschätzenden Einfluß in dieser Richtung aus, besonders jene häufig in Sammlungen französischer Violinisten enthaltenen Sonaten, die mit dem Vermerk versehen

waren *cette sonate peut se jouer sur la flûte traversière* wie bei B. Senaillé, G. A. Des Planes, J. Aubert oder J. M. Leclair.

In Deutschland ist eine so enge Verbindung von Flöten- und Violintechnik und die Austauschbarkeit beider Instrumente erkennbar in einer Sammlung mit dem Titel *Der brauchbare Virtuoso, welcher sich...Mit Zwölff neuen Kammer-Sonaten auf der Flute Traversiere, der Violine und dem Claviere...hören lassen mag* von Johann Mattheson, Hamburg 1720. Sie enthält 12 Sonaten im charakteristischen „vermischten Geschmack“ (italienisch-französisch), wie er für viele deutsche Kompositionen typisch ist. Sie sind den Brüdern Johann Heinrich und Dietrich Döbeler gewidmet und eigens für Flöte bestimmt, erst in zweiter Linie für Violine, wie die Widmung zeigt:

*Hoch-Ehrwürdiger;
Hoch-Edle,
Best und Hochgelharte Herren!*

Wo Blut und Gut, Naturel und Glück, Kunst und Geschicklichkeit eine solche Harmonie treffen, wie bey IHRER, da finden die Musen eine sichren Aussenthalt.

Meine hat diesesmahl ihr siebendes öffentliches Werck: nemlich gegenwärtige zwölf Sonaten, die auf der Traversiere und dem Clavier zur Execution gebracht werden können, in keiner andern Absicht als Licht gestellet, als dieselbe Meinen Hochgeehrten Herren zu überreichen, und Ihnen eine kleine Gelegenheit zu geben, Ihr respective ungemeines Talent in beyden schönen Instrumenten fernerhin auf Bucher zu legen.

⁶ J. Ch. Naudot: *Sonates pour la flûte-traversière avec la basse, œuvre premier*, Paris 1726; J. D. Braun: *Sonates pour la flûte-traversière avec la basse, œuvre premier*, Paris 1728; M. Blavet: *Premier œuvre contenant six sonates pour deux flûtes-traversières sans basse*, Paris 1728.



J. Mattheson: „Allegro“
aus der Sonate Nr. 2 in A-
Dur (*Der brauchbare
Virtuoso*)

Zwischen der Sammlung Matthesons und dem bachischen *Solo* lassen sich nicht wenige gemeinsame Elemente feststellen, vor allem in der Art technischer Schwierigkeiten, die auf langen, ununterbrochenen Phrasen, zahlreichen Modulationen, Tonleitern und gebrochenen Akkordfolgen beruhen. Diese Schwierigkeiten entspringen nicht mangelnder Kenntnis von der Technik der Flöte, sie sind im Gegenteil auf die besondere Art der Behandlung des Instrumentes zurückzuführen, wie sie für die deutsche Musikkultur zu Anfang des 18. Jahrhunderts typisch ist. Nicht zufällig scheint die Allemande Bachs sehr gut auf die Beschreibung zu passen, die Mattheson in seinem Traktat *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg 1739) von der Allemande des deutschen Typs mit den folgenden Worten gibt:

Die Allemanda, als eine aufrichtige Teutsche Erfindung, vor der Courante, so wie diese vor der Sarabanda und Gigue her, welche Folge der Melodien man mit einem Nahmen Suite nennet. Die Allemande nun ist eine gebrochene, ernsthaftte und wol ausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen oder vergnügten Gemüths trägt, das sich an guter Ordnung und Ruhe ergetzt.

Man hat auch einen sonderlichen Tanz, der mit dem Allemanden-Nahmen belegt wird; ob er wol einem Rigaudon viel ähnlicher siehet, als einer rechten Allemande. Noch eine andre, und zwar die dritte Gestalt gewinnet diese Gattung bey den welschen Componisten für die Violine: Womit sie der teutschen Art wol ein

weniger näher kommen, als die Franzosen; Doch weit vom Ziel schiessen.

Der Unterschied lässt sich besser in den Noten-Werken sehen, als mit Worten beschreiben. Mascitti und Händel können zu Mustern dienen: lerner in den gezeigten, dieser in den Clavier-Allemanden.

Aus Matthesons Beschreibung ergibt sich eine Tatsache von großer Wichtigkeit: die Untrennbarkeit von Stilmerkmalen und instrumentaler Bestimmung der verschiedenen Typen der Allemande, weshalb die deutsche Allemande im allgemeinen für Tasteninstrument (oder Laute oder Gambe), die italienische hingegen für Violine ist (oder vice versa die für Violine nur im italieni-

⁷ Die Sammlung von Braun enthält eine Reihe von *pièces* für Querflöte ohne Baß, die erklärtermaßen wegen ihres didaktischen Wertes gewählt sind. Für eine Sammlung *pièces* verschiedener Autoren, Braun eingeschlossen, zudem ein *opus postumum*, ist es schwierig, eine Datierung für die einzelnen Stücke zu sichern, auch wenn man unterstellt, daß das von Braun gesammelte Material in die Hauptzeit seines Wirkens, also um 1728-1738, fällt. Das gleichzeitige Vorkommen der Allemande von Blockwitz und anderer Stücke in Sammlungen von Braun und von Quantz könnte auf einen Kontakt der beiden Virtuosen während Quantz' Besuch in Paris 1726 zurückzuführen sein. Die flötengemäße Schreibweise der Allemande und eines *Capriccio* von Blockwitz in der Sammlung von Braun sind typisch für den von der Violine abgeleiteten „neuen Stil“ mit ziemlichen technischen Schwierigkeiten und langen, ununterbrochenen Phrasen.



Bsp. 3

J. M. Blockwitz: „Allemanda“ und Beginn des „capriccio“ aus „Pièces pour la flûte traversière...“

schen Stil sein kann.) Da ein Allemandentyp für Flöte demnach nicht existiert, folgt daraus, daß eine Allemanda für dieses Instrument zwangsläufig Elemente aus der Instrumentaltechnik des Tasteninstrumentes oder der Violine enthält, wie wir sie stellenweise in Bachs Solo finden, ohne daß man daraus schließen müßte, es handle sich hier um eine Transkription. Ein interessantes Beispiel für eine „deutsche“ Allemande erscheint in der Sammlung der *pièces pour la flûte traversière sans basse* von J. D. Braun⁷ und verschiedenen anderen Autoren (op.post., Paris 1740) und sowohl ganz als auch teilweise in den beiden Manuskriptsammlungen von Quantz, den *Capricci* und *Solfeggi*⁸ unter dem Namen Blockwitz.

Johann Martin Blockwitz, ein deutscher Flötist und Komponist, war von 1717 bis 1733 Mitglied der königlichen Kapelle in Dresden. Sein einziges, vielleicht zu Anfang der zwanziger Jahre im Druck erschienenenes Werk zeigt im Titel die bereits gewohnte Gemeinsamkeit von Flöte und Violine: *Sechzig Arien eingetheilet in funffzehn Suiten vor Violino oder Hautbois absonderlich aber vor Flute traversiere nebst Basse Conti-*

nue[...]. Im Vorwort beiläufig sich Blockwitz zu erklären, die *pièces* seien „Leicht, (damit weder habile noch angehende Musici ungebührlich gequählet werden)“. Nehmen wir die Suiten von Blockwitz als typisches Beispiel für Stücke, die für einen Flötisten und Zeitgenossen Bachs leicht waren, so enthält das *Solo* von Bach genau die Schwierigkeiten, wie sie in einer Komposition für einen professionellen Musiker erwartet werden mußten oder, um es mit Blockwitz zu sagen, für einen *habilis musicus*.

Die *Suiten* von Blockwitz und das *Solo* Bachs haben unter anderem — im Fall Blockwitz ausdrücklich vom Autor im Vorwort erklärt — die Koexistenz von *pièces* gemeinsam, die in den vier herrschenden Stilen der Zeit komponiert sind: italienisch, französisch, deutsch, englisch. Das *Solo*, nur bei oberflächlicher Analyse als französisch ausgerichtete Komposition erscheinend, kann vielmehr als aus vier Stücken zusammengesetzt betrachtet werden, deren jedes seinen eigenen Stil hat: deutsch (Allemande), italienisch (Corrente), französisch (Sarabande), englisch (Bourrée anglaise). Die unterschiedliche stilistische Herkunft der einzelnen Sätze bleibt natürlich auf die allgemeine Struktur beschränkt, was sich, teilweise verborgen, aus der besonders eigentümlichen Lesart der Stile selbst ergibt und typisch ist für die deutsche Musikkultur in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die die Unterschiede zu mildern und zu vermindern trachtete.

⁸ J. J. Quantz: *Fantasier og Preludier, 8 Capricier og andre Stykker til Øvelse for Fløjten* of Quantz, ms. København, Kongelige Bibliotek: *Solfeggi pour la flûte traversière avec l'enseignement par Monsr. Quantz*, ms. København, Kongelige Bibliotek.

Allegro



J. M. Blockwitz:
„Allegro“ aus der Suite
Nr. 7 in E-Dur

Eine entschieden überbewertete technische Einzelheit des *Solo*, die als Nachweis für eine Transkription erwogen wird oder auch als Beispiel für herausragende Schwierigkeit, ist das Vorkommen des hohen *A* am Schluß der Allemande. Dieser Ton wird jedoch nicht durch einen Sprung, sondern am Ende eines langen Arpeggio erreicht und befindet sich außerdem im Bereich des ganz normalen Umfangs der Querflöte.⁹ Bei aller Anerkennung des Außergewöhnlichen muß man hier außerdem anmerken, daß dieser Ton schon in der ersten (anonymen) Ausgabe der *Méthode pour apprendre aisément à jouer de la flûte traversière* von Michel Corrette (Paris, ca. 1735) unter den „tons que les anciens ont toujours ignoré sur la flûte“ zu finden ist. Das Publikationsdatum darf in diesem Falle nicht darüber hinwegtäuschen, daß die *Méthode* nichts anderes ist als die geschriebene Absegnung der neuen Ideen der „modernen“ Flötisten, welche zwischen 1720 und 1730 in Frankreich in Erscheinung zu treten begannen. Vergegenwärtigt man sich dann, wie in *L'art de préluder* von Hotteterre (Paris 1719) die Stücke für Flöte *sans basse*, welche „ne serviront proprement que pour l'étude“, eine größere Ausdehnung zur Höhe hin haben (die oberste Grenze ist *G'''*), so könnte man erwägen, Bachs *A* einer ähnlichen, wenn auch nicht ausdrücklich erklärten didaktischen Absicht für das *Solo* zuzuschreiben.

Schließlich kann man auch nicht ausschließen, daß das *Solo* ein Werk für Flöte mit Baß anstatt für Flöte *sans basse* sein sollte. Um jede Möglichkeit

eines Irrtums zu vermeiden, hätte der Titel auch die Angabe „sans basse“ enthalten müssen, genauso wie im italienischen Titel des Autographs der Sonaten und Partiten für Violine solo (BWV 1001-1006): *Sei solo a violino senza basso accompagnato*. In dieser Zeit waren Kompositionen für Soloinstrumente keinesfalls selten, in denen der Baß eine reine, einfache Begleitfunktion hatte. Zwei historische Dokumente scheinen in diesem Sinne besonders bezeichnend: Die Angabe auf dem Titel der *Six suites de pièces pour une flûte traversière seule avec la basse* op. 35 von Boismortier (Paris, 1731), wonach „on pourra le jouer sans basse“, und ein Brief Tartinis an Francesco Algarotti vom 24.2.1750, in dem es wörtlich heißt:

Der Baß in meinen kleinen dorthin geschickten Sonaten für Violine solo ist nur eine Formsache: eine Besonderheit, die ich nicht (extra) geschrieben habe. Ich spiele sie ohne Baß und das ist meine eigentliche Absicht.

Zieht man die Gewohnheit deutscher Kopisten in Betracht, die Solo- und die Baßstimme getrennt zu schreiben, (auch die *Suitten* von Blockwitz sind in dieser Form veröffentlicht), könnte das *Solo* demnach eine Komposition für Flöte und Baß sein, von der die Baßstimme verlorenging,

⁹ Außer dem Schluß-A wird in der Allemande *e'''* nicht überschritten. In der Corrente ist die höchste Note *dis'''*, während der Umfang von Sarabande und Bourrée angloise auf *d'''* begrenzt ist.



J. S. Bach: Kantate
BWV 94 „Was frag ich
nach der Welt“

was die Schwierigkeiten ihrer Aufführung letztlich mindert.

Im Licht aller angestellten Überlegungen scheint der Schluß möglich, daß das *Solo* ein Werk ist, welches vollkommen den Regeln der Schreibweise für Flöte in seiner Zeit folgt und für einen guten Flötisten auch ausführbar ist. Demzufolge wird die Notwendigkeit ein wenig entbeh-

¹⁰ Daraus folgt die Notwendigkeit, etwas vor das Jahr der möglichen Kompilation des *Solo* zu gehen, auch bis 1724, welches Datum im ganzen noch plausibel erscheint.

¹¹ Quantz schreibt im *Versuch...* (Berlin 1752, S. 25), daß die Veränderung des Instrumentes „vor ohngefähr dreyssig Jahren“ erfolgte, d.h. ca. 1722. Der Übergang vom „alten“ zum „neuen“ Instrument steht offensichtlich in unmittelbarer Beziehung zum nachweislichen Wechsel in Flötentechnik und -schreibweise, zur Aufgabe des *goût ancien* und des französischen dreiteiligen Instrumentes. Die neuen Instrumente, brillanter, beweglicher und sauberer, eigneten sich besser für die Verwirklichung des neuen, von der Violine abgeleiteten Stils.

lich, Hypothesen für eine Widmung an Buffardin und die besagte Datierung aufzustellen.

Gestützt auf die meisterhaften Beobachtungen von Marshall, die übrigens ein besonderes Interesse Bachs für die Querflöte im Jahr 1724 feststellen und durch die Tatsache belegen, daß er „ein Dutzend Kirchenkantaten zwischen Juli und November 1724 schrieb, die besonders ausgearbeitete und oft schwierige Soli für die Querflöte aufweisen“, können wir eine Verschiebung des Datums für die Komposition des *Solo* auf 1724 vorschlagen¹⁰, in welchem Jahr Marshall die Sonate e-Moll für Flöte und Baß ansiedelt. Das würde die Ähnlichkeiten technischer Merkmale zwischen dem *Solo* und der Sonate e-Moll logischer machen, vor allem im zweiten Satz der letzteren mit ihrer bedrängenden Folge von Arpeggien. Und angenommen, daß 1724 auch in Deutschland vielleicht schon die neuen vierteiligen Instrumente in Gebrauch waren¹¹, würde kein Widerspruch aus instrumentaler Schreibweise und ihrer praktischen Verwirklichung erwachsen.

Silke Mett

Intonation im Ensemblespiel – Theorie und Praxis

Was ist bekanntlich schlimmer als eine Blockflöte? – Zwei Blockflöten! Wahrscheinlich ist jeder Blockflötenspieler schon irgendwann einmal mit dieser Frage und ihrer vernichtenden Antwort konfrontiert worden. Tatsächlich treten beim Zusammenspiel von mehreren Blockflöten oft genug unangenehme Intonationstrübungen auf. In diesem Artikel sollen die Gründe hierfür auf-

gezeigt und Lösungsmöglichkeiten dargestellt werden.

Das Problem der „in sich unsauberen“ Blockflöte

Verglichen mit anderen Instrumenten ist die Blockflöte sehr einfach konstruiert. Sie hat keine

Klappen, der Spieler ist darauf angewiesen, „mit nur 8 Tonlöchern (die auch noch handgerecht angeordnet sein sollen) ... alle chromatischen Töne über mehr als zwei Oktaven einwandfrei hervorzubringen, einschließlich der zahlreichen Hilfs- und Nebengriffe.“¹ Eine perfekt gestimmte Blockflöte gibt es nicht, kein Instrument gleicht völlig einem anderen. Ganassi erkannte dieses Problem schon 1535. In seiner Flötenschule *La Fontegara* schreibt er folgendes:

*Solltest du zufällig einmal Flöten in die Hand bekommen, die ungenau oder dir ungewohnt eingestimmt sind, so mache es wie gewöhnlich jeder geübte Lautenspieler. Wenn er einmal auf der Laute eines anderen spielen muß, so untersucht er diese zunächst gründlich in jeder Hinsicht. Findet er dabei eine falsche Saite, dann hilft er sich so gut er kann, indem er einstimmt oder anders greift. Das gleiche mußt du auch tun. Sollst du Flöten von dir unbekannten Meistern spielen, dann gehe so vor, wie ich es dir an den folgenden Figuren zeige. Und sollte es dir auf diese Art nicht gelingen, mußt du eben versuchen, ein oder zwei Griffblätter mehr oder weniger zu decken oder zu öffnen und auch den Atem zu regulieren. Auf diese Weise wirst du jede beliebige Flöte spielen lernen.*²

Jeder Griff auf der Blockflöte fixiert ja erst mit einem ganz bestimmten *Blasdruck* eine genaue Tonhöhe. Stimmt also ein Ton nicht gut, muß man zunächst versuchen, den Blasdruck zu verändern. Als zweite Korrekturmöglichkeit sollte jeder Spieler das Ausgleichen durch entsprechende *Hilfsgriffe* beherrschen. Der Blockflötenspieler ist also genau wie andere Bläser oder Streicher darauf angewiesen, die Intonation seines Spiels genauestens durch aufmerksames Hören zu kontrollieren.

Das Phänomen der Kombinationstöne

Spiele mehrere Blockflöten zusammen, fällt oft ein Surren oder Klirren auf. Bei dieser Erscheinung handelt es sich um die sogenannten Kombinations- oder Differenztöne. Erste Hinweise findet man bei Georg Andreas Sorge (1703-1778). Im ersten Band des *Vorgemach der musicalischen Composition* (1. Teil 1745) ist neben einer Beschreibung von Obertönen auch folgende Beobachtung vermerkt:

*Wenn man in einer Orgel eine Quinte z. E. c''-g'' rein gestimmt so wird sich das c' auch ganz gelinde mit hören lassen, welches auch bei Stimmung der grossen Tertz wahr zu nehmen, wenn man die Sesquialter, so aus einer Quint und Tertz besteht, stimmt. Ja so gar zwey Flutes douces geben, wenn man c'' und a'' rein zusammen bläset, noch den dritten Klang, neulich ein f, welches zu probieren stehet.*³

Ausführlich geht Giuseppe Tartini (1692-1770) in seinem Traktat von 1754 auf Kombinationstöne ein:

*Werden auf einem Instrument, das die Töne lange und laut aushalten kann ..., gleichzeitig zwei Töne gespielt, so entsteht durch das Aufeinanderprallen der beiden Luftvolumen, die in Schwingung versetzt werden, ein dritter Ton.*⁴

Tartini irrt sich bei der Angabe von Kombinationstönen zu verschiedenen Intervallen noch in den Oktavlagen, er erkennt aber, daß immer der Grundton des Dur-Akkordes, zu dem das betreffende Intervall gehört, erklingt. Erst im 19. Jahrhundert findet Helmholtz die wissenschaftlich richtige Erklärung für die Differenztöne. Diese werden hörbar,

*wenn durch Verzerrung von zwei oder mehreren gleichzeitigen Schwingungsvorgängen zusätzliche Schwingungen (Kombinationsschwingungen) entstehen. Ihre Frequenzen ergeben sich rechnerisch als Summen bzw. Differenzen der Primärfrequenz oder ihrer Vielfachen... Haben zwei Schwingungen das Verhältnis m:n, so bilden sich als Kombinationsschwingungen z.B. m-n (Differenzschwingung) bzw. m+n (Summationschwingung).*⁵

Nimmt man als Beispiel die Quinte (Schwingungsverhältnis $\frac{3}{2}$) zwischen *a'* und *e''* ergibt

¹ Gisela Rothe: *Intonation im Ensemblespiel – Praktische Übungen mit Blockflöten*; Arbeitsblätter für den Blockflötenunterricht Nr. 3, herausgegeben von Conrad Mollenhauer, Fulda.

² Sylvestro Ganassi: *La Fontegara, Schule des kunstvollen Flötenspiels und Diminuierens*; Venedig 1535, Neudruck Berlin 1956.

³ Giuseppe Tartini: *Traktat über die Musik gemäß der wahren Wissenschaft von der Harmonie*, übersetzt und erläutert von Alfred Rubeli; Düsseldorf 1966, S. 60.

⁴ a.a.O., S. 61.

⁵ *Riemann Musiklexikon*, Sachteil; Mainz 1967, Artikel „Kombinationstöne“, S. 473.

sich aus $\frac{660 \text{ Hz}}{440 \text{ Hz}}$ die Differenz $660 \text{ Hz} - 440 \text{ Hz} = 220 \text{ Hz}$.⁶ Es klingt also das *a*, eine Oktave (Schwingungsverhältnis $\frac{2}{1}$) unter *a'*. Noch leichter können die Differenztöne aus der Naturtonreihe errechnet werden. Hier die Reihe für den Ton C, die eingeklammerten Töne erscheinen in der Naturtonreihe etwas zu tief:



Bsp. 1

Die *reine* Quinte befindet sich in der Obertonreihe zwischen dem zweiten und dritten Ton, zwischen *c* und *g*. Bildet man die Differenz der beiden Töne durch die einfache Rechnung $3-2$, erhält man 1, also den ersten Ton der Partialtonreihe, das C. Da man für jeden Ton die Obertonreihe aufbauen kann, ist allgemein die Aussage zu machen, daß bei reinen Quinten immer der untere Ton eine Oktave tiefer als Kombinationston erscheint. Genauso errechnet man auch die anderen Intervalle der Naturtonreihe:

Reine große Terz $c'-e'$: $5-4 = 1$, also Kombinationston C

Reine kleine Terz $e'-g'$: $6-5 = 1$, also Kombinationston C

Reine Quarte $g'-c''$: $8-6 = 2$, also Kombinationston c

Reine große Sext $g-e'$: $5-3 = 2$, also Kombinationston c

Reine kleine Sext $e'-c''$: $8-5 = 3$, also Kombinationston g

Es wird ersichtlich, daß, bis auf eine Ausnahme, immer der Grundton des zugrundeliegenden Dur-Dreiklangs als Kombinationston erklingt. Die Ausnahme bildet die kleine Sext, bei ihr erscheint die Quinte des gedachten Dreiklangs.

Neben den sogenannten Differenztönen der Grundtöne gibt es „auch noch eine Anzahl von Differenztönen der harmonischen Obertöne, die leicht die Aufmerksamkeit von dem Differenzton der Grundtöne ablenkt.“⁷ Außer den Obertönen können auch die Kombinationstöne mit den vorgegebenen Tönen wiederum Kombinationstöne verursachen, es entstehen Kombinationstöne zweiter Ordnung. Es ist also kein Wunder, wenn man statt der oben angegebenen Töne alle möglichen anderen hört. In der Regel ist aber der Kombinationston erster Ordnung am stärksten.

Konsequenzen für die Intonation im Blockflötenensemble

Wie im vorigen Abschnitt dargelegt wurde, hat die Natur es so eingerichtet, daß *reine* Intervalle saubere Kombinationstöne erzeugen. Diese können beim Intonieren mit Blockflöten als unbestechliche Kontrollmöglichkeit dienen. Wir sind dem oben erwähnten Surren oder Klirren also nicht hilflos ausgeliefert, sondern können es lenken und uns zunutze machen. Problematisch ist allerdings, daß unser Ohr an die *gleichschwebend temperierten* Intervalle des Klaviers gewöhnt ist. Aus der folgenden Tabelle⁸, die das Schwingungsverhältnis reiner Intervalle wie sie sich aus der Obertonreihe ergeben, ihre Größe in Cent⁹, die Differenz der Tonschritte der diatonischen Skala und die Abweichung der gleichschwebend temperierten von den reinen Intervallen darstellt, geht hervor, daß in dieser Stimmung die Oktave das einzige wirklich reine Intervall ist. Besonders die temperierten Terzen und Sexten weichen deutlich von den reinen Intervallen der Naturtonreihe ab, sie sind um 14 bzw. 16 Cent zu groß:

Ton	c	d	e	f	g	a	h	c
Proportion (Bruchdarstellung)	1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	2
Cent	0	204	386	498	702	884	1088	1200
Differenz		204	182	112	204	182	204	112
Abweichung		0	-4	+14	+2	-2	+16	+12

Für die ersten praktischen Intonationsversuche bieten sich eher hohe Flöten an, bei ihnen treten die Kombinationstöne besonders deutlich auf. Bei

⁶ Gisela Rothe: a.a.O.

⁷ Hermann von Helmholtz: *Die Lehre von den Tonempfindungen*; Braunschweig 1870, S. 242.

⁸ Herbert Anton Kellner: *Wie stimme ich selbst mein Cembalo*; Frankfurt am Main 1979, S. 15.

⁹ Das Cent-System stellt Tondistanzen unabhängig von Schwingungszahlen dar. Als Grunddistanz wird der temperierte Halbton = 100 Cent gesetzt, so daß die Oktave die Größe von 1200 Cent erhält.

nicht reinen Intervallen entstehen Schwebungen. Dazu Helmholtz:

Wenn zwei mit Obertönen versehene Klänge angegeben werden, so ist ... leicht ersichtlich, dass Schwebungen entstehen können, so oft je zwei Obertöne beider Klänge einander hinreichend nahe liegen, oder auch wenn der Grundton des einen Klanges einem der Obertöne des anderen Klanges sich nähert. Die Zahl der Schwebungen ist natürlich wieder der Differenz der Schwingungszahlen der beiden betreffenden Theiltöne gleich, durch welche die Schwebungen hervorgerufen werden.¹⁰

Auch können die Kombinationstöne, sofern sie stark genug sind, Mitverursacher von Schwebungen sein. Gerade die obertonreichen höheren Blockflöten sind also anfällig für Schwebungen, und nicht umsonst stehen Blockflöten in bezug auf Intonation nicht im besten Ruf.

Intoniert man aber *reine* Intervalle, verschwinden die Schwebungen zugunsten sauberer Kombinationstöne. Dies ist natürlich leichter gesagt als getan. Aus der Gleichung für die Differenztöne mit Schwingungsverhältnis $m:n$, nämlich Kombinationston $K=m-n$, kann man ableiten, was zu tun ist, wenn der Differenzton zu hoch oder zu tief erscheint. Als Beispiel diene wieder die Quinte $a'-e''$: $660 \text{ Hz} - 440 \text{ Hz} = 220 \text{ Hz}$.

Es gibt vier mögliche Intonationsfehler:

Das a' ist zu tief: $660 \text{ Hz} - 435 \text{ Hz} = 225 \text{ Hz}$

— der Kombinationston ist zu hoch.

Das e'' ist zu tief: $655 \text{ Hz} - 440 \text{ Hz} = 215 \text{ Hz}$

— der Kombinationston ist zu tief.

Das a' ist zu hoch: $660 \text{ Hz} - 445 \text{ Hz} = 215 \text{ Hz}$

— der Kombinationston ist zu tief.

Das e'' ist zu hoch: $665 \text{ Hz} - 440 \text{ Hz} = 225 \text{ Hz}$

— der Kombinationston ist zu hoch.

Es ergibt sich folgende Regel: *Zu kleine Intervalle (Beispiel 1 und 4) bilden einen zu hohen Kombinationston, zu große Intervalle (Beispiel 2 und 3) einen zu tiefen.*

Praktische Übungen zu verschiedenen Intervallen

Zum Erlernen des Stimmens mit Hilfe der Differenztöne braucht man lediglich zwei Blockflötenspieler, etwas Zeit und sehr viel Geduld. Man wählt sich einen Bezugston, am besten aus der

Grundoktave, der gegen Blasdruckschwankungen relativ stabil ist, auf Sopranflöten ist das z. B. das g'' . Zunächst stimmt man den Einklang. Klängen beide Töne nicht schwebungsfrei, versucht man zuerst, sie nacheinander zu spielen und so miteinander zu vergleichen. Bei dieser und allen folgenden Übungen ist selbstverständlich jedes Vibrato zu vermeiden. Eine andere Möglichkeit ist, daß der eine Spieler ein sehr konstantes g'' aushält, der andere Spieler dagegen durch Veränderung des Blasdruckes die richtige Tonhöhe herauszufinden versucht. Mußte er sehr schwach blasen, ist er zu hoch und muß seine Flöte ausziehen, mußte er sehr stark blasen, ist er zu tief, und sein Partner muß seine Flöte ausziehen. Ob die Grundstimmung so bleiben kann, wird sich erst später herausstellen, vielleicht ist gerade g'' ein Ton, der auf einer der Flöten herausfällt. Das Tieferstimmen durch Ausziehen der Flöte ist nicht unbegrenzt möglich. Zieht man sehr weit aus, wird die Flöte in sich unsauber. Ist eine Flöte wirklich insgesamt erheblich zu hoch, sollte man nicht nur zwischen Kopf und Mittelteil, sondern auch zwischen Mittelteil und Fußstück etwas ausziehen.

Zunächst versucht man, sich den zuerst gewählten Bezugston einzuprägen und auf Anhieb zu treffen. Wenn dies gelingt, probiert man, den Bezugston auch durch Sekundschritte und Sprünge von oben und unten sauber zu erreichen. Dabei lösen sich die Partner ab, den Bezugston zu halten und ihn von anderen Tönen aus zu treffen. In diese Übungen kann man auch schon die Oktave mit einbeziehen, vgl. Bsp. 2.

Diese Intonationsübungen sind nur Beispiele, die anregen sollen, eigene Übungen zu erfinden. Die Beispiele sind rhythmisch frei auszuführen, man fahre erst fort, wenn sich der saubere Einklang eingestellt hat. Am Ende jeder Übung werden die Stimmen getauscht.

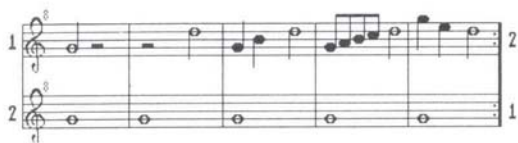
Wenn der Einklang schwebungsfrei gelingt, kann man zu anderen Intervallen übergehen. Zunächst versucht man, die Quinte über g'' , also a''' , zu finden. Der Bezugston muß unverändert

¹⁰ Hermann von Helmholtz: a.a.O., S. 285



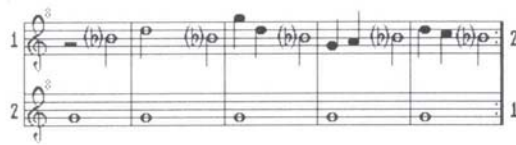
Bsp. 2

bleiben. Der Spieler, der für das d''' zuständig ist, muß so lange mit dem Blasdruck experimentieren, bis sich als Kombinationston ein sauberes g' eingestellt hat. Eine gute Hilfe ist es, den gesuchten Ton vorweg zu singen oder zu summen. Er ist dann in der Vorstellung schon vorhanden. Weiß man nicht, in welche Richtung man korrigieren soll, kann man den gesungenen Ton mit dem Blockflötenton vergleichen. Gelingt die Quinte auf Anhieb rein, versucht man, sie auch von anderen Tönen aus zu treffen:



Bsp. 3

Genauso wie mit der Quinte verfährt man mit der Durterz $g'' - b''$. Da die vom Klavier her gewohnte große Terz viel zu weit ist (um 14 Cent), muß man sich grundsätzlich umstellen und die Terz von vornherein tief genug ansetzen, damit als Differenzton ein g erscheint. Gerade bei Tönen, die auf der Blockflöte sowieso eher zu hoch sind, muß man unter Umständen sogar Hilfsgriffe anwenden. Die große und die kleine reine Terz sollen sich zu einer wiederum reinen Quinte ergänzen. Verkleinert man die Durterz, muß man also umgekehrt die Mollterz vergrößern, das bedeutet, daß diese höher angesetzt werden sollte, als man sie vom Klavier her kennt. *Es ergibt sich die Regel, daß Töne mit $\sharp$ eher tiefer, Töne mit $\flat$ etwas höher intoniert werden sollten, als man vom Klavier her erwartet.* Intoniert man reine Intervalle, kann man nicht enharmonisch verwechseln. Bei der reinen Mollterz $g'' - b''$ ergibt sich als Kombinationston ein es . Mit zwei Tönen hat man dabei einen vollständigen Dreiklang hergestellt. Die Dur- und die Mollterz kann man nach folgendem Muster üben:



Bsp. 4

Die Quarte c''' über g'' bildet den Differenzton c' , die große Sexte $g'' - e'''$ ein c' , die kleine Sexte $g'' - es'''$ ruft ein b' hervor. Sie ist die Ausnahme und bildet als einziges Intervall nicht den Grundton, sondern die Quinte des zugrundeliegenden Dur-Dreiklangs.

Viele der genannten Kombinationstöne werden sich nicht sofort einstellen. Es hilft nur viel Geduld, auch muß der Bezugston g'' sehr konstant dargeboten werden. Beide Spieler sollten sich in ihren Aufgaben abwechseln. Diese Intonationsstudien erfordern ein hohes Maß an Konzentration und können nicht beliebig lange ausgeführt werden. Nicht nur ungeübte Spieler werden an einen Punkt kommen, an dem sie alles andere hören als saubere Differenztöne. Hier sollte man aufhören, zu einem späteren Zeitpunkt lösen sich die Probleme wahrscheinlich schon wesentlich schneller.

Die beschriebenen Studien lassen sich nach dem gleichen Prinzip auch auf Alt- und Tenorflöten ausführen. Mit zunehmender Tiefe werden die Kombinationstöne allerdings immer undeutlicher. Ziel der Übungen ist es, das Voraushören zu trainieren. Der Bezugston mit den angestrebten reinen Intervallen sollte in der Vorstellung immer schon vorhanden sein. Treten dennoch Intonationsmängel auf, sollten diese sehr schnell korrigiert werden können.

Hilfreich für die Intonationsübungen kann ein elektronisches Stimmgerät sein, allerdings nur, wenn es nicht nur Tonhöhen messen, sondern auch selber Töne produzieren kann. Es bietet unbeirrter als jeder Spieler den Bezugston dar, notfalls ersetzt es sogar einen Mitspieler. Während

man mit Stimmgeräten sehr gut den Bezugston kontrollieren kann, eignen sie sich wegen ihrer in der Regel gleichschwebend temperierten Stimmung nicht dazu, beide Töne eines Intervalls zu überprüfen oder abzufragen, man erhält dann keine reinen Intervalle.

Intonationsprobleme in Melodieverläufen

Hat man die Fähigkeit entwickelt, überhaupt Differenztöne wahrzunehmen und mit ihrer Hilfe reine Intervalle zu produzieren, sollte man, wie in den Übungen auch beschrieben, versuchen, aus einem linearen Ablauf heraus reine Intervalle zu treffen. Hier ergibt sich das Problem, daß man innerhalb einer Melodie gerne weitere Tonschritte macht, als sie der reinen akkordischen Intonation guttun, „daß wir im mehrstimmigen Spiel eine tiefere Terz verwenden als im einstimmigen Bewegungsablauf. Das ist darin begründet, daß das Ohr im Zusammenklang die Abstände in vertikaler, im Bewegungsablauf in horizontaler Richtung mißt. So wie sich unser abendländisches Tonsystem allmählich entwickelt hat, leiten sich die Intervalle sowohl als Akkordbestandteile als auch im linearen Ablauf aus den einfachsten Schwingungsverhältnissen ab, die sich aber als unvereinbare Komponenten gegenüberstehen.“¹¹ Im Zusammenspiel mit einer oder mehreren Blockflöten sind wir darauf angewiesen, akkordisch zu intonieren, da im entgegengesetzten Fall sofort unsaubere Kombinationstöne auftreten. Es ist aber trotzdem wichtig, die Prinzipien der linearen Intonation zu kennen, weil man hier die Ursachen für Intonationsfehler findet. In linearen Abläufen intoniert man nach dem pythagoreischen System, die pythagoreische Terz ergibt sich – oktavreduziert – aus vier aufeinanderfolgenden reinen Quinten (z.B. *c-g-d'-a'-e''*) und ist deutlich größer als die reine Terz der Naturtonreihe. In den unterschiedlichen Intonationssystemen liegt der Grund dafür, daß man aus absteigenden linearen Melodieverläufen oft zu tief, aus aufsteigenden Melodieverläufen dagegen zu hoch auf dem Zielton ankommt. Genauso wie die schon aufgestellte Regel, Töne mit $\sharp$ tief und Töne mit $\flat$ hoch zu intonieren, sollte man sich zur Regel machen, Sekundschritte nicht zu groß zu nehmen.

Ein anderes Problem stellen die Leittöne dar. Im pythagoreischen System ergibt sich aus vier reinen Quinten ein sehr hoher Leitton. Diesen kennt man besonders von Streichern. Akkordisch ist der sehr hohe Leitton natürlich nicht zu gebrauchen, denn als Terz des Dominantdreiklangs wäre er viel zu hoch. *Als Regel ergibt sich hier, Leittöne nicht als solche zu intonieren, sondern im Hinblick auf den harmonischen Zusammenhang.*

Das Problem der in sich unsauberen Blockflöte ist schon besprochen worden. Wichtig für das Ensemblespiel ist es, nicht nur die Intonationsprobleme des eigenen Instrumentes zu kennen, sondern auch die der Instrumente der Mitspieler vor auszuharren. Das *a''* auf Altflöten ist auf vielen Blockflöten zu hoch. Ist *a''* nun der obere Ton der großen Terz *f' - a''*, so muß nicht nur der eine Spieler das *a''* etwas tiefer intonieren, der andere Spieler muß das *f'* etwas höher ansetzen, um zu vermeiden, daß der erste Spieler das *a''* sehr leise spielen muß. Das ungefähre Gleichgewicht in der Lautstärke der Töne muß erhalten bleiben. *Grundsätzlich sollte der Grundton eines Dur-Dreiklangs also eher etwas höher intoniert werden als zu tief.*

Zusammengefaßt noch einmal alle aufgestellten Regeln:

1. Durterzen tief spielen, Mollterzen hoch.
2. Töne mit $\sharp$ tief spielen, Töne mit $\flat$ hoch.
3. In linearen Folgen nicht zu große Schritte machen, aufwärts eher tief denken, abwärts hoch.
4. Grundtöne von Dur-Akkorden hoch spielen, Grundtöne von Moll-Akkorden tief.

Selbst das genaueste Befolgen dieser Regeln ersetzt aber nicht die ständige Kontrolle durch konzentriertes Hören. Es kann auch jederzeit anders kommen, als man erwartet. In der Praxis wird sich zeigen, daß Ausnahmen jederzeit die Regeln bestätigen können. Auch ist jedes Instrument in seiner Intonation so unterschiedlich, daß das Befolgen der Regeln keine Garantie darstellt. Gut ist es, wenn man innerhalb eines Ensembles Instrumente des gleichen Herstellers verwendet,

¹¹ Christine Hemann: *Intonation auf Streichinstrumenten*; Basel 1964, S. 10.

sie ähneln sich meist nicht nur in den Klangeigenschaften, sondern auch in der Intonation.

Übungen für drei und vier Spieler

Im dreistimmigen Satz hat man nun die Möglichkeit, alle Töne eines Dreiklangs darzustellen. Bei Flöten unterschiedlicher Stimmlage ist darauf zu achten, daß man zu Beginn nicht einen Ton einstimmt, sondern gleiche Griffe, z. B. vergleicht man ein *g''* auf der Sopranflöte mit einem *c'* auf der Altflöte. Der Bezugston, den man sich wählt, sollte auch möglichst häufig im zu erarbeitenden Stück vorkommen. Man geht dann so vor, daß zuerst dessen Quinte intoniert wird. Stimmt diese, so kann die Terz dazukommen. Gelingt der saubere Zusammenklang nicht sofort, muß man immer wieder zuerst die Quinte überprüfen. Erst wenn diese völlig rein ist, hat es Sinn, die Terz zu ergänzen. Beweis für die Reinheit des Akkords ist der Kombinationston eine Oktave unter dem Grundton des Dreiklangs. Jeder Spieler sollte Gelegenheit haben, jeden Ton des Akkords zu intonieren. Die Stimmen des folgenden Übungsbeispiels für drei Altflöten sind auszutauschen, sie sind wieder rhythmisch frei auszuführen. Zu beachten ist, daß der Bezugston konstant auf gleicher Höhe gehalten wird:



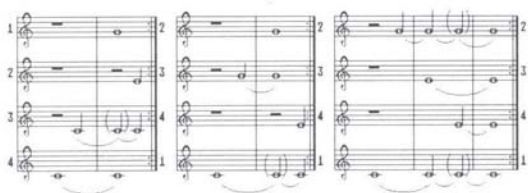
Bsp. 5

Schwieriger als Dur-Akkorde sind Moll-Akkorde zu stimmen. Man geht bei ihnen genauso vor, wie oben beschrieben ist. Allerdings stellt sich als Kombinationston der Mollterz ein

Ton ein, der dissonant zur Dreiklangquint ist: Nimmt man z. B. den a-Moll-Akkord, ruft die kleine Terz *a' - c'* den Differenzton *f* hervor. *Dieses f ist dissonant zur Dreiklangquint e'.*

Eine saubere Stimmung wird um so schwieriger, je mehr Blockflöten zusammen musizieren. Bei vier Stimmen wird in der Regel ein Dreiklangston verdoppelt. Stimmt man einzelne Akkorde, muß man unterscheiden, ob der Dreiklangsgrundton, die Quinte oder die Terz verdoppelt wird. Handelt es sich um den Grundton, so wird zunächst dieser als Einklang oder als Oktave überprüft. Hat man einen schwebungsfreien Zusammenklang erzielt (Kombinationstöne werden dabei nicht hörbar), fügt man die Quinte hinzu. Gelingt dies nicht sofort, ist es besser, eine der Stimmen, die den Grundton spielen, pausieren zu lassen. Denn besonders der Einklang und die Oktave reagieren äußerst empfindlich auf Unsauberkeiten. Die möglicherweise entstehenden Schwebungen können das Finden der Quinte und später der Terz erschweren. Ist die Quinte gefunden, fügt man den zweiten Grundton bzw. seine Oktave wieder hinzu. Genauso verfährt man beim Stimmen der Terz.

Soll die Dreiklangquint verdoppelt werden, sollte man zunächst die reine Quinte bilden, dann erst den Quintton verdoppeln. Ist man unsicher, läßt man den Grundton nochmal ganz weg. Wichtig ist aber, daß der zweite Spieler sich an den ersten anpaßt, der schon die stimmende Quinte zum Grundton gefunden hat, nicht umgekehrt.



Bsp. 6

Wird der Terzton verdoppelt, so stellt man zunächst die reine Quinte her. Ein Spieler setzt dann in die Quinte die reine Terz, der zweite Spieler kommt dazu, sobald diese rein ist, oder überprüft erst das Zusammenstimmen der beiden Terztöne ohne die übrigen Dreiklangstöne. Musizieren mehr als vier Spieler zusammen, kann man

nach dem gleichen Prinzip verfahren. Spielt man in einer Besetzung mit Baßflöte, wird man feststellen, daß diese mit anderen Flöten zusammen keine deutlich hörbaren Kombinationstöne hervorruft. Hat man sich mit reinen Intervallen aber erst einmal vertraut gemacht, sollte man sie auch ohne Differenztöne erkennen können.

Eine sinnvolle Fortsetzung der beschriebenen Intonationsstudien wäre die Fortschreitung von einem Akkord zu einem anderen. Wechselt man z.B. von C-Dur zu a-Moll, sollten *c* und *e* auf gleicher Höhe gehalten werden, während sich das neu hinzutretende *a* an ihnen orientiert. Genauso verfährt man bei Tonika-Dominant-Verbindungen:

Das *c* eines F-Dur-Dreiklangs sollte den Maßstab bilden für die restlichen Töne des C-Dur-Dreiklangs. Will man die Intonation konkreter Stücke verbessern, lohnt es sich, einige Vorüberlegungen anzustellen. Es ist festzustellen, in welcher Tonart ein Stück steht, welche Akkorde besonders häufig auftreten oder an welchen melodisch hervortretenden Stellen es vermutlich Probleme geben könnte. Allerdings ist selbst das genaueste Befolgen aller Regeln kein Ersatz für ständige Hörkontrolle. Es ist nicht ganz einfach, mit Blockflöten sauber zu intonieren, aber der Wohlklang wirklich reiner Intervalle sollte eine Entschädigung sein für alle Mühen.

Martin Gümbel

Versuch an Varèses *Density 21,5*

Ungeachtet ihrer vom Inhalt der angegangenen Objekte bestimmten Provenienz erweisen analytische Methoden ihre Brauchbarkeit am eindeutigsten an solcher Musik, die sich in gängige Stil- oder Formkategorien nur schwer einordnen läßt. Eines der hervorragendsten Merkmale der Musik Edgar Varèses wäre aber gerade dieses: daß schon der Versuch, sie einer der zwischen 1915 und 1940 bekanntgewordenen Stilrichtungen zuzuordnen auf beträchtliche Schwierigkeiten stößt. Varèse, der große Nonkonformist, der das temperierte System niemals akzeptiert hat und deshalb die Zwölftontechnik als eine unzulässige Simplifikation der musikalischen Materialzusammenhänge ablehnte, der jede experimentelle Musik verdammt, weil er der Ansicht war, daß ein Komponist vor der Komposition und nicht in der Komposition zu experimentieren habe, der für den Komponisten die volle Verfügungsgewalt über die unbegrenzte und ungegliederte Fülle alles Hörbaren beanspruchte und deshalb mit Clustern und Sirenenklängen, mit Geräuschkomposition und Raum-Musik seiner Zeit um mehr als eine Generation voraus war, dieser Varèse prägte den

für ihn sehr typischen Satz, daß das Komponieren nach einem System das Eingeständnis der eigenen Impotenz bedeute. In dieser Einstellung mag der Grund dafür zu suchen sein, daß er in den vom Neoklassizismus geprägten Jahren zwischen 1936 und 1952 keine Kompositionen veröffentlichte, daß er niemals eine Schule bildete und daß seine Wirksamkeit viele Jahre auf einen sehr kleinen Kreis von Musikern beschränkt blieb. Sie ist wohl aber auch die Ursache dafür, daß nicht wenige der nach 1950 geschriebenen avancierten Stücke ohne seinen Einfluß kaum denkbar wären.

An Varèses kleinstem und zartestem Opus, dem kaum zwei Druckseiten beanspruchenden Flötensolo *Density 21,5* (Ricordi, New York) zeigt es sich, daß die traditionellen Mittel der Formanalyse, also vor allem die Betrachtung der „sprachlichen“ Elemente einer Musik, nur zu begrenzten und wenig gesicherten Ergebnissen führen. Deshalb soll der Versuch unternommen werden, mit Hilfe statistischer Durchleuchtung, einer analytischen Technik also, von der anzunehmen wäre, daß sie eigentlich nur vorwiegend strukturell bestimmter Musik adäquat sein könne, Erkenntnisse im Bereich sprachlich orientierter Musik zu gewinnen. Ob durch die Verwendung inadäquater analytischer Methoden das Ergebnis einer Analyse nicht in unzulässiger Weise vorbestimmt, beeinflusst oder gar verfälscht werden kann, ist eine Frage, die hier nicht umgangen wer-

den kann. Eine mögliche Antwort findet sich vielleicht im Gang der folgenden Untersuchungen, in denen Resultate der traditionellen analytischen Verfahren durch die Ergebnisse statistischer Analyse überprüft, korrigiert und ergänzt werden.

Als Hinweis zur Entstehungsgeschichte genügt das, was in der Druckausgabe von 1946 in einer Fußnote angemerkt ist:

Geschrieben im Januar 1936 auf Bitte von Georges Barrere für die Einweihung seiner Platinflöte. Im April 1946 revidiert. 21,5 ist das spezielle Gewicht des Platins.

Bei der Betrachtung des Anfangs scheint der Schlüssel zur Erkenntnis der formalen Gestaltung bereits in den ersten Zeilen greifbar zu sein: Den Beginn bildet eine zweieinhalbtaktige Phrase, die zwei Motive in sich vereint. Zuerst das in einen sehr prägnanten  – Rhythmus gefaßte chromatische Kopfmotiv, dann den quartumspielten Tritonussprung, mit dem die Phrase – einer offenen Frage gleich – schließt. Die zweite Phrase, Takt 3,4 - 5,4¹, ist eine variierte Wiederholung der ersten. Sie beginnt mit dem wörtlich zitierten Kopfmotiv und endet mit dem Tritonus. Dazwischen – in gesteigerter Bewegung – eine Ausbreitung des in der ersten Phrase aufgestellten, aus kleiner Sekund, großer Sekund und Tritonus bestehenden melodischen Materials. Die dritte Phrase hebt sich deutlich vom bisherigen ab, der Tritonus in T 6, 1-2 schafft die Verbindung zur vorhergehenden Phrase, nun aber macht sich in der melodischen Bewegung eine deutliche Aufwärtstendenz bemerkbar, und in einem – zweimal von einem Kleinterzsprung nach unten unterbrochenen – diatonisch nach oben führenden Gang wird das abschließende c'' erreicht. Es liegt nahe, in der erkannten Dreiteiligkeit das Formschema a - a' - b zu sehen:

- a Exposition des motivischen Materials
- a' Evolution und Variation
- b Gegensatz durch Transformation

Dieser Formungsprozeß scheint auch in den folgenden Abschnitten fortgesetzt zu werden: In

T 9,1 taucht wieder das Kopfmotiv auf (hier nur in seiner rhythmischen Gestalt wörtlich), ebenso in T 15,1, und T 19,4 - 20 bringt – in der transformierten Gestalt eines *cis''* - *his''* - Tremolos mit abschließendem *d''* – ebenfalls die melodische Folge des Kopfmotivs, dessen Rhythmus und Tonvorrat auch in T 21,4 - 23,2 wieder aufgenommen werden. Da nun in T 24 - 28 ein sehr stark kontrastierender Teil folgt (tiefstes Register, Staccato, Einbeziehung von Geräuschen, fast völliges Fehlen der melodischen Sekundfortschreitungen), ist es nur folgerichtig, den ganzen bisher betrachteten Abschnitt unter dieses Formprinzip zu stellen:

Teil	Formteil	Takt	Funktion	Großform
1	a	1	Exposition	A Exposition
2	a'	2,3	Evolution, Variation	
3	b	6,1	Gegensatz, Transformation	
4	a1	9,1	Exposition	A Evolution
5	b1	15,1	Evolution, Variation	
6	b1	19,4	Gegensatz, Transformation	
7	24,1			B Gegensatz, Transformation

Sogar der gesamte zweite Teil, T 29 - 61, ließe sich, wenn man das Auftreten des Kopfmotivs in variiert (T 29,1) oder in wörtlicher Gestalt (T 41,1) als Festpunkt im stets fließenden motivischen Geschehen registriert, im gefundenen Schema unterbringen:

Teil	Formteil	Takt	Funktion	Großform
8	a2	29,1	Exposition	A1 Exposition
9	a2'	32,3	Variation (?), Evolution (?)	
10	b2	36,2	Transformation (?)	
11	a3	41,4	Exposition	A1' Evolution
12	a3'	46,1	Variation (?)	
13	b3	50,3	Transformation (?)	
14		53,1		B1 Gegensatz und Transformation (?)

¹ Taktangaben im folgenden durch einen Dezimalbruch: T 1,1 = 1. Takt, 1. Viertel

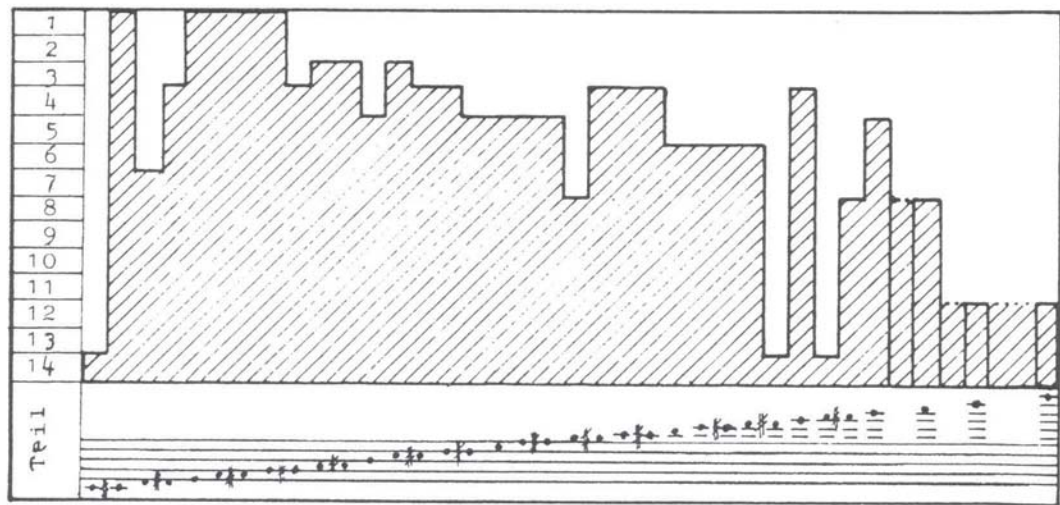
Die gesetzten Fragezeichen deuten aber bereits an, daß im zweiten Teil die verwendeten Termini die musikalischen Sachverhalte nur sehr ungenau umschreiben oder gar nicht mehr treffen. Zumindest ist es sehr fraglich, ob völlig verselbständigte ostinate Partien (etwa in T 32 - 35 oder in T 46 - 50), die sich auf die Verwendung von einem oder zwei Intervallen beschränken, noch als Variationen des zu Beginn entwickelten motivischen Materials angesprochen werden können. Darüber hinaus ist kaum zu übersehen, daß all das, was zu Beginn des Stückes sich noch allenfalls als musikalische „Figur“ definieren ließe, im Fortgang der Entwicklung seine Gestalt ganz grundlegend verändert und daß am Schluß des Stückes kaum mehr etwas von dem erkennbar bleibt, was den Anfang bestimmte. Das fast zu simple a-a'-b-Schema erweist sich bei genauerer Betrachtung der musikalischen Vorgänge als ein recht fragwürdiges Vehikel der Formerkenntnis, und die Vermutung drängt sich auf, daß hier noch andere Formprinzipien wirksam sind, Formprinzipien jedoch, die offenbar in der tieferliegenden Schicht der Materialkonstruktion zu suchen sind und deshalb in der Betrachtung der motivisch-thematischen Zusammenhänge gar nicht erkannt werden können. So scheint der Versuch, mit den statisti-

schen Methoden der Strukturanalyse tiefer ins kompositorische Gefüge einzudringen, durchaus gerechtfertigt. Dabei soll die im bisherigen Verlauf der Analyse erkannte Gliederung in 14 Teile (s. o.), die sich – unabhängig von ihrer Genesis – als durchaus praktikabel erwiesen hat, auch für die nun folgenden Untersuchungen beibehalten werden.

Das melodische Geschehen in Teil 1 läßt sich auf ein einfaches fünftöniges Modell zurückführen:



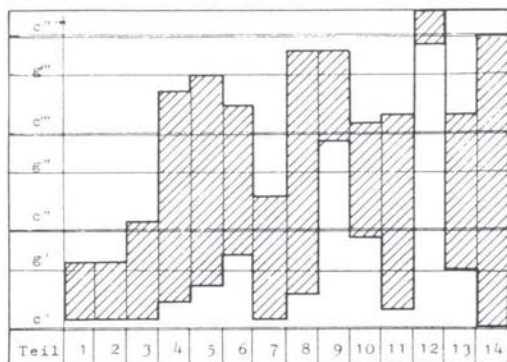
Im Teil 2 wird dieses Modell unverändert benutzt, im dritten Teil jedoch erweitert: Dem als motivischen Anschluß benutzten Tritonus folgen – von zwei Terzen unterbrochene – diatonisch ansteigende Sekundgänge, mit denen der im Modell festgelegte Tonraum um drei Töne nach oben erweitert wird. Hier schon stellt sich die Frage, ob dieser Erweiterung ein erkennbares Prinzip zugrunde liegt. Ein Diagramm macht den Vorgang für das ganze Stück überschaubar und beantwortet damit die gestellte Frage eindeutig:



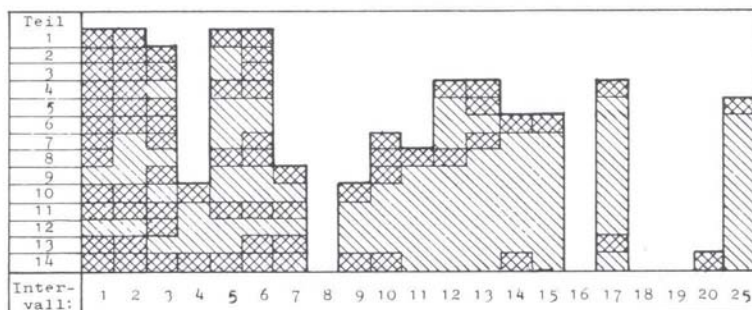
Aus ihm geht hervor, daß die Tonhöhen des Modells den Ausgangspunkt bilden für einen sich über das ganze Stück ausdehnenden Prozeß der systematischen „Eroberung“ des zur Verfügung

stehenden Tonraums. Dieser bleibt in der ersten Hälfte des Stückes auf die tiefe Lage und die Mittellage beschränkt – von den beiden als Melodie- spitzen vorweggenommenen Tönen *e'''* und *g'''*

abgesehen –, in der zweiten Hälfte wird er auf die hohe und höchste Lage ausgedehnt, der noch fehlende tiefste Ton der Flöte erscheint erst im letzten Teil. Diesen Vorgang bestätigt die graphische Darstellung der Diastematik:

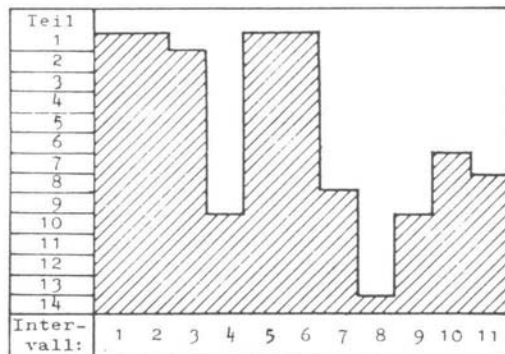


In den Teilen 1 bis 5 ständig nach oben sich erweiternder Ambitus, in Teil 7 bis 13 Kontrastwirkungen durch Benutzung extremer Lagen und im Schlußteil 14 endlich die Verfügung über den gesamten Tonraum. Hier wird eine klar auf das Ziel gerichtete Entwicklung vom Anfang bis zum Schluß deutlich erkennbar. Den Beweis dafür, daß das Modell des Anfangs mit seinen melodischen Intervallen 1, 2, 5, 6² und den harmonischen Intervallen 1, 2, 3, 5 und 6 (4 nur als verminderte Quart!) bestimmend auf den Prozeß der Weitung des Tonraums einwirkt, erbringt eine graphische Darstellung der in den einzelnen Teilen verwendeten melodischen Intervalle (in der die durch Pausen oder Zäsuren nicht wirksam werdenden „toten Intervalle“ selbstverständlich unberücksichtigt bleiben):



² Intervalle im folgenden chromatisch: 1 = kleine Sekund, 2 = große Sekund usw.

Reduziert man nun alle verwendeten Intervalle auf den Oktavraum – ein bei Varèse zugegebenermaßen vielleicht nicht ganz unbedenkliches Verfahren –, zeigt sich dabei, daß die Reihenfolge des Eintretens der Intervalle sich streng ans Modell hält: in Teil 1 bis 6 nur die Intervalle 1, 2, 3, 5 und 6, im Teil 7 bis 9 kommen die Ergänzungsintervalle 10, 11, 7 und 9 hinzu, und erst im Teil 10 – Kontrastteil – bzw. Teil 14 erscheinen die beiden im Modell nicht vorkommenden Intervalle 4 und 8.



Die Ordnung der Tondauern läßt vorerst nicht mehr erkennen, als daß sie vom Grund jeglicher metrischen Bindung vollkommen losgelöst gehandhabt wird. Der durchgehende 4/4-Takt, der nur in T 28/29 zu einem 5/4 + 3/4-Takt verschoben wird, hat ausschließlich orientierende Funktion. Sehr bewußt konzipiert erscheinen jedoch die verschiedenen rhythmischen Dichteverhältnisse. Die folgende tabellarische Übersicht zeigt in den Spalten I - X:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
1	7	10	8	0,9	30	24	3,0	3,3	a
2	12	9	7	1,7	15	30	4,2	2,5	a'
3	9	12	10	0,9	25	23	2,3	2,5	b
4	23	18	15	1,5	28	101	6,6	4,4	a ₁
5	11	12	10	1,1	30	55	5,5	5,0	a ₁
6	38	21	18	2,1	19	66	3,6	1,7	b ₁
7	17	21	17	1,0	6	51	3,0	3,0	B
8	24	13*	13	1,8	11	140	10,8	5,8	a ₂
9	26	17	14	1,8	23	138	8,0	5,3	a ₂
10	19	16*	16	1,2	21	48	3,0	2,4	b ₂
11	18	20	17	1,0	30	45	2,2	2,5	a ₃
12	16	17	14	1,1	21	36	2,5	2,2	a ₃
13	13	11*	11	1,2	7	57	4,4	4,4	b ₃
14	31	34*	34	1,2	28	135	5,6	4,4	B ₁

- I Nr. des Teils
 II Anzahl der Impulse (hier: Neueintritt von den die Tonhöhe betreffenden Schallereignissen)
 III Zeitdauer eines Teiles in Vierteln
 IV Zeitdauer eines Teiles in Sekunden. Für die mit * gekennzeichneten Teile schreibt der Komponist MM = 60 vor, also Sekundendauer gleich Länge in Vierteln, für die anderen Teile ist Viertel = 72 vorgeschrieben, daher: Sekundendauer = Anzahl der Viertel mal 5/6 (in der Tabelle Annäherungswerte)
 V Mittlere Impulsdichte
 VI Dauerngefälle (Unterschied zwischen dem längsten und dem kürzesten Dauernwert innerhalb eines Teiles, als Maßeinheit der kleinste Wert des Stückes, Zweihunddreißigstel)
 VII Melodisch durchschrittener Raum (Summe aller innerhalb eines Teiles durchschrittener melodischer Intervalle, Intervallbezeichnungen s. o.)
 VIII Bewegungsintensität:

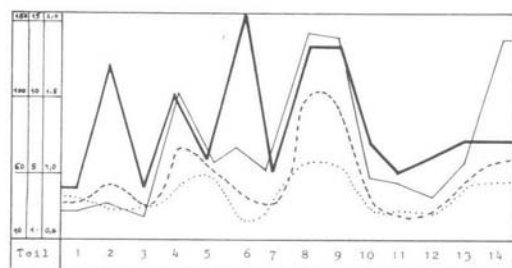
$$\frac{\text{Durchschrittener Raum}}{\text{Zeit in Sekunden}}$$

- IX Veränderungsintensität:

$$\frac{\text{Durchschrittener Raum}}{\text{Anzahl der Impulse}}$$

 X Hypothetisches Formschema

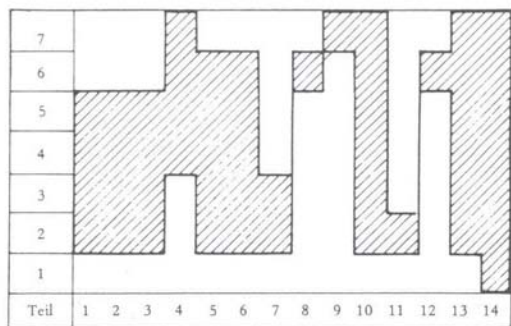
Etwas anschaulicher als die Tabelle zeigen die folgenden Kurven (— Impulsdichte, — durchschrittener Raum, --- Bewegungsintensität, Veränderungsintensität), daß Zeitordnungen und Dichte- bzw. Intensitätenverhältnisse bewußt und sehr differenziert gehandhabt werden.



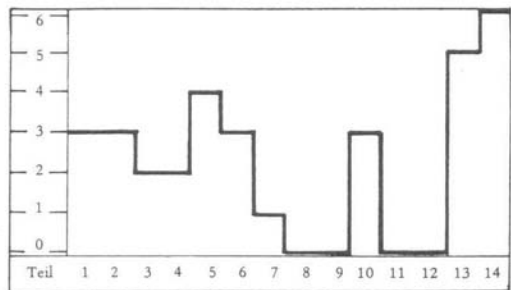
Als besonders auffällige Beispiele hierfür wären etwa das plötzliche Absinken des Dauerngefalles im Kontrastteil 7, als Pendant dazu dessen Ansteigen im Kontrastteil 14 oder der plötzliche Anstieg der Bewegungsintensität in dem die zweite Hälfte

des Stückes eröffnenden Teil 8 hervorzuheben.

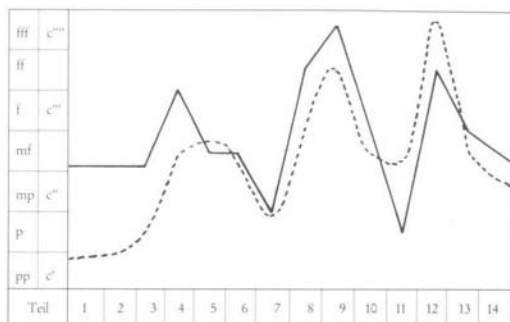
Die Untersuchung der Dynamik endlich bestätigt die gewonnenen Erkenntnisse. Die in jedem Teil innerhalb eines klar begrenzten Ambitus verwendeten dynamischen Stufen (in der graphischen Darstellung $pp=1, p=2, mp=3, mf=4, f=5, ff=6, fff=7$) sind sehr konstruktiv eingesetzt:



Im Teil 1 - 6 wird eine geplante Erweiterung des dynamischen Ambitus erkennbar, der Kontrastteil 7 beschränkt sich ausschließlich auf p und das sonst überhaupt nicht verwendete mp , Teil 8 - 13 benutzt vor allem die extremen Lagen des p und ff bzw. fff , und erst im Schlußteil wird zum erstenmal das ganze Register benutzt. Auch das dynamische Gefälle innerhalb der einzelnen Teile ist auf diese Entwicklung hin angelegt. Der Kurvenverlauf, der in Zahlenwerten den Abstand zwischen den höchsten und der niedrigsten dynamischen Stufe innerhalb eines Teiles veranschaulicht, zeigt, daß das Ausnutzen sämtlicher dynamischer Möglichkeiten - im Sinne der auch in den anderen Untersuchungen offenkundig gewordenen Steigerung auf den Schluß hin - dem Teil 14 vorbehalten bleibt.



Aufschlußreich ist die Projektion der dynamischen Verlaufskurve (— = Mittelwerte des für jeden Teil ermittelten Tonhöhen-Ambitus) auf die Tonhöhenverlaufskurve, . . . = Mittelwerte des für jeden Teil ermittelten Tonstärken-Ambitus:



Hier wird eine starke Abhängigkeit zwischen Tonhöhen- und Tonstärkenverlauf erkennbar. Das verrät nicht nur Vertrautheit mit den Möglichkeiten des Instruments, sondern bestätigt darüber hinaus das Festhalten Varèses an seiner These von der Eigenwertigkeit der Registerfarben. Eine These, die es ihm verbietet, melodische Komplexe einfach in einen anderen Tonraum zu versetzen, als ob nicht durch solche Versetzung die Funktion eines Modells sich grundlegend verändere.

Was die Analyse eines Varèseschen Stückes nicht erbringen konnte, war die Entdeckung eines kompositorischen Systems (Varèse: „Wenn jede Note einer Komposition nach einem System erklärt werden muß oder kann, so ist das Resultat keine Musik mehr“). Was sie erbrachte, war mehr, nämlich die Erkenntnis kompositorischer Prinzipien. Die aus zwei sehr verschiedenen analytischen Aspekten abgeleiteten Ergebnisse scheinen sich zwar zu widersprechen: Auf den einfachsten Nenner gebracht läßt die motivisch-thematische Analyse eine differenzierte Reihungsform, die Strukturanalyse eine deutliche Entwicklungsform erkennen. Aber das bereits in den Einzelgliedern der Reihungsform angelegte Entwicklungsprinzip läßt einen dialektischen Prozeß ganz deutlich sichtbar werden. Das Ergebnis dieses Prozesses ist ein äußerst komplexes und sehr differenziertes Formbild, das mit einem einfachen

Buchstabenschema oder mit ein paar Schlagworten nicht zu umreißen ist. Verglichen mit der zeitgenössischen Produktion (man denke etwa an den nahezu steril zu nennenden Formschematismus Hindemithscher Solosonaten aus derselben Zeit) zeigt sich hier ein hohes Niveau formalen Denkens. Varèses Ruf als der eines weit in die Zukunft blickenden Musikers besteht sicher nicht zu Unrecht, und in der Rolle eines mutigen Vorreiters der Moderne finden wir ihn auch in seinem bescheidensten Opus bestätigt.

Literatur:

Everett Helm, „Außenseiter Varèse“. In: *Melos* 32. Jg. 1965, S. 433 ff.
Ders., Varèse. In: *MGG*, Kassel 1966, Bd. 13, Sp. 1272
Marc Wilkinson, „Edgar Varèse, Pionier und Prophet“. In: *Melos* 28. Jg. 1961, S. 65 ff.
Erhard Karkoschka, „Neue Methoden der musikalischen Analyse“. In: *Festschrift Karl Marx*, Stuttgart 1967
Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt: Bd. 6: *Neue Wege der musikalischen Analyse* (Berlin 1967); Bd. 7: *Versuche musikalischer Analysen* (Berlin 1967)

TIBIA – Ensemblekurs

Techniken des Zusammenspiels

Haben Sie Lust, vom 30.7. – 4.8.1990 an dem TIBIA–Ensemblekurs teilzunehmen?

Wenn Sie ein Ensemble mit mindestens 2 Melodieinstrumenten, also ab Besetzungen für Triosonaten bis max. 8 Spieler haben, dann ist dies der ideale Kurs für Sie.

Die Dozenten Walter van Hauwe und die Mitglieder des Amsterdam Loeki Stardust Quartets, Daniel Brüggem, Bertho Driever, Paul Leenhouts, Karel van Steenhoven, halten Referate zur praktischen Analyse und erörtern mit den Teilnehmern technische Probleme des Zusammenspiels.

Auch ein Reparaturwerk wird anwesend sein, um mit Ihnen Stimmungsprobleme zu besprechen und Anleitungen für kleinere Reparaturen zu geben.

Die Studienliteratur erstreckt sich von der Renaissance über Barock bis zur Moderne und kann selbst mitgebracht werden.

Der Ensemblekurs wird im Rüstzeitenzentrum Hermannsburg stattfinden.

Anmeldeformulare und weitere Informationen gibt Ihnen gerne:

TIBIA – Schriftleitung
Postfach 143
3100 Celle

Achtung, die Teilnehmerzahl ist auf 40 Personen begrenzt.

Deshalb entscheiden Sie sich schnell!

Das Amsterdam Loeki Stardust Quartet

Das Ensemble mit dem ausgefallenen Namen wurde 1978 gegründet und spielt seither in unveränderter Besetzung zusammen. Der Name geht zurück auf ein eigenes Quartett-Arrangement von „Loeki the Lion“ aus dem holländischen Werbefernsehen. Die Mitglieder Daniel Brügger, Bertho Driever, Paul Leenhouts und Karel van Steenhoven studierten gemeinsam am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam bei Walter van Hauwe und Kees Boeke. 1981 gewann das Quartett den Musica Antiqua Wettbewerb in Brügge und gibt seither weltweit Konzerte, wirkte in zahlreichen Rundfunk- und Fernsehsendungen mit und spielte sein bisheriges Repertoire auf Schallplatten ein. Seine Programme umfassen Renaissance- und Barockmusik, Arrangements, die bis in die Unterhaltungsmusik hineinreichen, und zeitgenössische Musik – teils eigene Kompositionen, teils Werke anderer Komponisten. Seine wichtigsten Titel legt das Quartett in einer eigenen Editionsreihe vor, die im Moeck Verlag erscheint.

Alle Mitglieder lehren einzeln oder auch zusammen in zahlreichen Kursen für historisches und modernes Blockflötenspiel. 1990 bieten sie zusammen mit Walter van Hauwe einen Kurs für Ensemblespiel in Hermannsburg (Lüneburger Heide) an, der von *TIBIA* veranstaltet wird.

Das Gespräch mit dem *ALSQ* (so im folgenden die Abkürzung) führte Reinhold Quandt.

Quandt: Wie ist das Ensemble entstanden?

ALSQ: Wir haben schon miteinander musiziert, als es die Idee zu einem festen Ensemble noch gar nicht gab. Wir waren während des Studiums in einer Klasse für Englische Consortmusic bei Kees Boeke zusammen. Er formierte diese Klasse – und das war eigentlich der Anfang unseres Quartetts. Es fing damit an, daß aus dem sechsstimmigen Consort immer zwei später kamen. Während wir dann auf die beiden ande-



ren warteten, haben wir musikalischen Unsinn gemacht. Das Ganze dauerte drei Monate, aber irgendwann haben wir dann beim Spielen etwas gespürt, was für uns vier ganz besonders war – eine gemeinsame Motivation, die dazu führte, daß wir sehr viel zusammen spielten, übten, lachten ... Wir haben dann angefangen, kleinere Auftritte zu machen und haben sehr viel Spaß dabei gehabt. Der Name, den wir uns gaben, ging auf unsere erste Bearbeitung zurück, die wir zusammen gespielt haben – *Loeki the Lion* – eigentlich auch als Bestätigung der Tatsache, daß wir vom ersten Moment an ausgefallene Sachen gemacht haben.

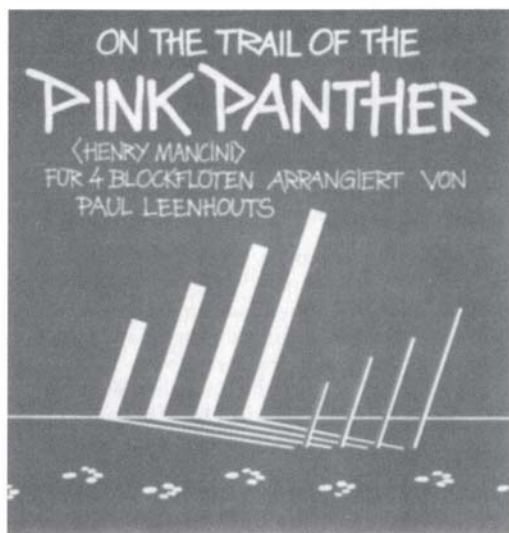
Wann stand denn für Sie fest, daß Sie nicht jeder auf seine eigene Solokarriere hinarbeiten, sondern als Ensemble zusammenbleiben würden? Liegt das einfach am Erfolg, der sich mit dem Gewinn des Wettbewerbs in Brügge mehr oder weniger plötzlich eingestellt hat, oder gibt es musikalische Gründe, wie etwa den, daß die Blockflöte in erster Linie ein Ensembleinstrument ist?

Damals in Brügge hatten wir nicht den Eindruck, daß dies für die Zukunft von großer Bedeutung sein würde, aber heute wissen wir, daß es doch ein wichtiger Schritt war. Wir haben halt

viele Kontakte bekommen. Nach dem Wettbewerb dachten wir damals, das sei zwar sehr schön, aber mehr eben nicht. Zusammen etwas spielen, etwas lernen, etwas ausprobieren – das waren Dinge, die wir viel wichtiger fanden. Deshalb hat es uns auch viel Spaß gemacht teilzunehmen, weil wir nicht mit dem Ziel hingegangen sind, zu gewinnen. Wir wollten sehen, was andere Gruppen so machten und rechneten uns gar keine Chance aus, weil dort sehr gute Ensembles und Consorts waren – wir hatten nur eine Vorstellung von *Loeki the Lion* – und als wir tatsächlich ins Finale kamen, haben wir uns gesagt: Jetzt müssen wir etwas Besonderes machen, etwas, das sagt, das sind wir! Sicher ist auch, daß wir durch das viele gemeinsame Musizieren in der Gruppe mehr gelernt haben als im normalen Konservatoriumsunterricht. Das Zusammenspiel war der wichtigste Teil unseres Studiums. In das Quartett haben wir fast die gesamte freie Zeit investiert, und dabei blieb gar keine Zeit, auch noch an eine Solokarriere zu denken. Hinzu kommt, daß es eine gute Zeit am Konservatorium war. Zum ersten Mal haben Kees Boeke und Walter van Hauwe zusammen Unterricht gegeben, und es waren viele Leute da – eine reiche Palette von Eindrücken, die wir im und mit dem Quartett ausprobieren konnten.

Wie stehen Sie zur Blockflöte als Soloinstrument?

Eigentlich sollte man solche Unterscheidungen gar nicht machen. Natürlich ist die Sololiteratur schon viele Male gespielt und eingespielt auf Platten. Uns interessierte eigentlich immer mehr, wie weit man gehen kann mit der Blockflötenliteratur. Wir wollten schöne Musik für das Instrument finden, und es sollte nicht unbedingt Sololiteratur sein, denn für die war schon bewiesen, daß sie gut war. Bezogen auf die Alte Musik ist es sicher nicht richtig, wenn man ausschließlich solistisch orientiert ist. Für das Soloinstrument Blockflöte gilt aber im Prinzip dasselbe wie seinerzeit für die Baßklarinette von Harry Spaarnay: Es war ein neues Instrument ohne Literatur, aber weil er so phantastisch darauf spielte, fanden sich rasch viele Komponisten, die für Baßklarinette schreiben wollten. Wenn neue Solokompositionen für das Instrument entstehen, hat die Blockflöte auch als



Titelblatt zum 5. Heft der Reihe „Amsterdam Loeki Stardust Quartet Present“, Ed. Moeck Nr. 2805

Soloinstrument eine wichtige Funktion zu erfüllen. Aber die Leute verlieren auch oft aus den Augen, daß die Blockflöte als Soloinstrument eine ganz andere Ausstrahlung hat als andere Instrumente. Man kann nie ein Blockflötensolist werden wie ein Geiger oder ein Pianist.

Ein Blick auf Ihre Programme und auf Ihre Editionen läßt vermuten, daß jeder von Ihnen sein „Spezialgebiet“ hat. Kann man sagen: Brüggens und Drievers machen Alte Musik, Leenhouts macht U-Musik und van Steenhoven komponiert und arrangiert moderne Musik?

Eine Aufgabenteilung gibt es nicht, obwohl der Eindruck zumindest für Zurückliegendes zum Teil wohl zutreffend ist. Das entstand einfach aus der Vielfalt dessen, was wir gemacht haben. Aber Daniel Brüggens macht jetzt z.B. auch eine Bearbeitung von „Michelle“ von den Beatles und Bertho Drievers hat sich auch schon ein Mal an einem modernen Stück „versündigt“. Im Prinzip geht es schon ein wenig abwechslungsreicher zu. Das meiste entsteht auch, besonders dann, wenn es um die Ausgaben geht, mehr in Zusammenarbeit – durch Diskussionen untereinander und durch Kontakte zu den Komponisten. So haben wir, weil wir die Stücke auch immer gleich spielen und hören können, schon beim Komponieren und Arrangieren stets eine Kontrolle und üben alle vier Einfluß auf das Resultat aus.

Wie einigen Sie sich, wenn Programme zusammengestellt werden, wenn Stücke ausgewählt werden, wenn Interpretations- und Stilfragen geklärt werden müssen? Sind Sie sich immer einig, oder geht das demokratisch nach dem Mehrheitsprinzip?

Wenn man „demokratisch“ im Sinne von Mehrheitsentscheidungen versteht, sind wir in solchen Dingen nicht demokratisch. Jeder hat sozusagen ein Veto-Recht. Wenn also einer „Nein“ sagt, ist ein Thema damit erledigt. Insofern sind wir sozusagen vier Monarchien. Unsere Basis ist ein breites gemeinsames Interesse an dem, was andere zu sagen haben, und auf dieser Basis diskutieren wir; das ist sehr zeitaufwendig. Wirklich einig werden wir wohl nie. Für Konzerte ist das wirklich gut: Wir verabreden zwar etwas, aber dann hat doch wieder jeder seine eigene Meinung – und eigene Nerven – und dann fängt die Diskussion wieder an.

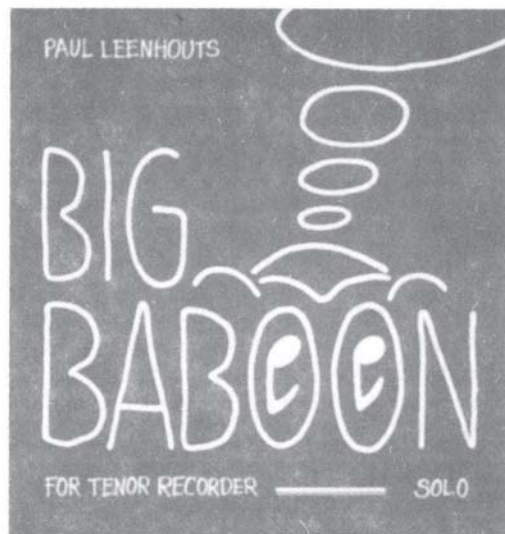
Wie üben Sie zusammen?

Wir treffen uns regelmäßig zweimal pro Woche. Aber auch das ist nicht immer ganz einfach. Wenn wir viele Konzerte haben, kommen wir kaum dazu, uns beispielsweise mit Stilfragen auseinanderzusetzen. Jetzt sind wir viel damit beschäftigt, in vielen verschiedenen Programmen sehr unterschiedliche Musik zu kombinieren. Wir

setzen uns auch mit den Fragen des Instrumentenbaues auseinander. Wir fragen: Was ist die ideale Blockflöte für ein Ensemble? Das können wir heute besser tun als früher, weil wir jetzt mehr Kontakte zu Instrumentenbauern haben. Das Wichtigste ist aber, daß wir eigentlich sehr viele Töne und Geräusche im Kopf haben und nun Einfluß nehmen können auf den Blockflötenbau, um Instrumente zu bekommen, mit denen wir diese Ideen verwirklichen können: Wir haben die Flöten nicht, wohl aber eine Zielvorstellung, die wir realisieren wollen. Das gilt nicht nur für Neue Musik, sondern auch für Alte Musik, mit der wir auf eine eher moderne Weise beschäftigt sind. Wir streben weniger nach authentischer Spielweise. Mit der authentischen Spielweise sind wir aufgewachsen, wir kannten zunächst nichts anderes, aber sie war nie unser Ziel. Wir haben immer nach Klängen gesucht, nach einer Musik und einer Spielweise, die unserem Selbstverständnis entsprachen und die für ein Publikum neu und aufregend waren. Daran hat sich bis heute nichts geändert. Die gemeinsamen Übungen sind im Grunde Experimentierstunden in Sachen Klang und Instrumententechnik. Dabei nutzen wir natürlich auch Quellenmaterial, aber wir streben nicht an, so zu spielen, wie es alte Bücher vorschreiben.

Können Sie Nachwuchsensembles Tipps für das Zusammenspiel geben?

Das wichtigste ist, daß ein Ensemble ein Urteil über das haben muß, was es erreichen will. Dabei ist Selbstkritik einer der bedeutendsten Faktoren. Es ist nicht die Frage, ob man immer genau den richtigen Ton trifft, vielmehr muß eine Idee da sein, die logisch durchgängig ist und die man zu realisieren versucht. Die vielen Dinge, die man spielt, müssen an den eigenen Ideen immer wieder kontrolliert werden. Natürlich kann man nicht um jeden Preis eine feste Zielvorstellung durchsetzen wollen. Man muß immer wieder genau hinhören, mit einer Idee an ein Werk herangehen, aber bereit sein, sich selbst und die Idee zu korrigieren. Es kann gut passieren, daß beim Spielen etwas geschieht, was die ursprüngliche Vorstellung völlig verändert – dafür muß man Gespür bekommen. Entscheidend ist nicht, daß man sagt: so muß es sein! – und das nach zwei Stunden



Titelblatt zu Heft 9 der Reihe „Amsterdam Loeki Stardust Quartet Present“, Ed. Moeck Nr. 2809

immer noch so will, sondern daß man zuhört und sich fragt: Ist es nun das, was ich erreichen will, oder sind die Klänge total anders als ich erwartet habe?

Gibt es Werke, die Sie besonders gern spielen, Orte, an denen Sie gern und Leute, für die Sie gern spielen?

Am schlimmsten sind schlecht klingende Räume — diese multifunktionellen Säle, in denen man auftreten muß. Prinzipiell spielen wir am liebsten die Stücke, die wir gerade im Repertoire haben — das neueste Programm ist immer am schönsten.

Die Frage nach dem Gegenteil drängt sich auf: Was würden Sie nie spielen wollen? Was ist für Blockflöte nicht geeignet?

„The Entertainer“ — das wäre schrecklich. Auch Modewerke sind nicht unser Fall. Aber eigentlich auch keine Renaissance-Tänze à la Praetorius. Damit soll nicht gesagt werden, daß Renaissance-Tänze für andere Gruppen nicht geeignet wären — das ist keine schlechte Musik, sondern nur nichts für uns. Man kann eigentlich nie sagen, dies oder jenes ist nicht für Blockflöte geeignet, sondern allenfalls, es ist nicht geeignet für das, was wir mit der Blockflöte machen. Vielleicht kommt in ein oder zwei Jahren eine Gruppe, die ganz anders spielt, bei der dann etwas völlig überzeugend wird, was wir abgelehnt haben.

Wenn man Sie spielen sieht und hört, hat man den Eindruck, daß Ihnen die Sache ungeheuren Spaß macht. Von Ihrer Musik geht eine beeindruckende Vitalität aus, und das „historische“ Instrument Blockflöte wirkt nirgends sonst so jung und lebendig. Nie hat man das Gefühl, mit einer steril-musealen Musik oder auf der anderen Seite mit gewollt verkrampftem Modernismus konfrontiert zu werden. Alles wirkt mühelos, natürlich und kommt direkt beim Publikum an. Gibt es so etwas wie einen „Amsterdam-Loeki-Stardust-Quartet“-Stil fernab von „...ismen“ und Dogmen?

Zunächst einmal ist es so, daß wir sehr viel Zeit mit Diskussionen verbringen und jedes Ergebnis sich schon aus vier Meinungen zusammensetzt. Auf der Bühne haben wir dann auch eine Art der Präsentation, die nicht viele Gruppen praktizie-

ren: Wir wechseln ständig die Positionen, und wir brauchen viele Instrumente. Das bringt Lebendigkeit noch über die Musik hinaus. Wir sind selbst immer wieder neugierig, wie es diesmal klingen wird. Auch wenn etwas gut war, sagen wir nicht: So ist es, und so soll es bleiben. In jedem Konzert kann etwas ganz anderes aus so einem Stück werden. Diese Spannung spürt ein Publikum vielleicht. Wenn wirklich ein eigener „Amsterdam-Loeki-Stardust-Quartet“-Stil entstanden ist, so beruht er sicherlich auf der Wechselwirkung und gegenseitigen Beeinflussung von alten und modernen Stücken, die wir spielen, denn das unterscheidet uns ja von Gruppen, die beispielsweise nur Renaissance-Musik spielen. Stilprägend sind darüber hinaus unsere ständigen Experimente mit Klängen.

In der Neuen Musik wurde in der jüngsten Vergangenheit die Blockflöte mit den kuriosesten Besetzungen konfrontiert. Sie selbst haben einmal in einer Aufnahme von „When Shall the Sun Shine“ Blockflötenquartett und Big-Band kombiniert. War das mehr ein Gag oder ein erster Schritt auf einem noch völlig unerschlossenen Gebiet der Blockflöte?

Das war nur ein Gag. Beim Publikum kam das sehr gut an, denn es hatte so etwas noch nicht gehört. Kees Otten hat schon früher so etwas in Paris gemacht. Für die anderen Musiker und für uns war das einmal etwas ganz anderes, aber wenn man solche Gags wiederholt, werden sie auch schnell langweilig.

Durch Ihre zahlreichen Kurse in aller Welt haben Sie Blockflötisten jedweder Couleur kennengelernt. Gibt es unter Ihren Studenten Unterschiede in den musikalischen Voraussetzungen, die Rückschlüsse auf das Studium in den verschiedenen Ländern zulassen?

Die Unterschiede sind sehr groß. Amerikanische Studenten haben beispielsweise gar keine Geduld. Beim Blockflötenspiel muß man aber mit kleinsten Dingen arbeiten, das geht schon mit der Fingertechnik los. Die amerikanischen Studenten wollen immer gleich alles spielen — so viel wie eben möglich. Das ist in Europa ganz anders. Es ist aber zu beobachten, daß die Unterschiede immer kleiner werden. Man hört mehr von dem, was anderswo gemacht wird; es gibt regen Aus-

tausch in allen Richtungen durch Tourneen, Schallplatten usw. Die europäischen Studenten gehen sehr viel weniger unbefangen an die Arbeit, weil sie auf die historischen Voraussetzungen, auf Theoretiker und Schulen fixiert sind – und zwar schon von der Ausbildung her. Unser Vorteil ist, daß wir nicht in diesem Stil Unterricht gehabt haben. Das Studium war viel pragmatischer am Instrument orientiert. Es wird sich vieles ändern, vieles ist schon im Umbruch. Die historische Literatur ist nun gelesen und aufgearbeitet worden, und die Leute, die sich daran festgebissen hatten, werden jetzt mehr Zeit zum Spielen, zur Arbeit mit dem Instrument finden. Wir sollten nicht etwas noch einmal wiederholen, was in einer Zeit vor uns gemacht worden ist, sondern uns auf das Instrument selbst konzentrieren. An der Schola Cantorum hat man nun 30 Jahre lang Bücher gelesen und geht nun allmählich daran, spielen zu lernen. Auf der anderen Seite haben die Schüler von van Hauwe und Boeke jetzt vielleicht etwas mehr Zeit, Bücher zu lesen. So bewegt sich beides auf-

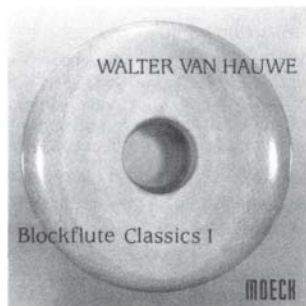
einander zu. Die Rechnung ist aufgemacht, und jetzt kann man fragen: Was wollen wir eigentlich damit?

Welche Bedeutung messen Sie der zeitgenössischen Musik bei, und wie schätzen Sie die Zukunft des Blockflötenspiels ein?

Die Bedeutung wird immer größer. Die Zukunft des Instruments liegt in der Neuen Musik. Wir haben schon einmal eine Zeit gehabt, in der nicht für die Blockflöte komponiert worden ist. Da war das Instrument tot. Erst, wenn immer wieder neue Musik für die Blockflöte geschrieben wird, kann sie lebendig bleiben. Die Komponisten, die den Anfang gemacht haben, für das Instrument zu schreiben, wie z.B. Hans-Martin Linde oder Poser und andere, haben bedeutende Arbeit geleistet. Wir müssen jetzt Musik machen für die Blockflöte, sonst wird sie einen neuen Tod sterben. So ist letztlich auch das Ziel unserer Reihe: Werke herauszubringen, die das Instrument fördern und einen Schritt weiterbringen.

Vielen Dank für dieses Gespräch.

Haben Sie schon unsere neue CD gehört?



Walter van Hauwe spielt auf der Blockflöte:

Georg Philipp Telemann

Partita no. 5 in E minor; Fantasie no. 8 in E minor; Sonate in D minor; Sonate in D major; Fantasie no. 1 in G major; Triosonate in B-flat major

Johann Sebastian Bach

Partita in C minor BWV 1013

Wouter Möller (Vc.), Glen Wilson (Cemb.), Toyohiko Satoh (Laute)

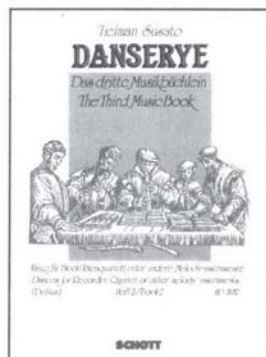
Walter van Hauwe: Blockflute Classics 1. Ed. Moeck Nr. 10012 DDD.

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE

NEUERSCHEINUNGEN

BLOCKFLÖTE

Joseph Bodin de Boismortier
Triosonate B-Dur, op. 41/3 für Altblockflöte, Violine (Oboe) oder 2 Altblockflöten und B.c. (H. Ruf), OFB 162, DM 17, —
Spielfreudiges, nicht allzu schweres Stück für Freunde alter Musik. Eine Edition zum 300. Geburtstag Boismortiers (geb. 23. 12. 1689)



Tielman Susato
Danserye. Das dritte Musikbüchlein (1551).

Tänze für Blockflötenquartett o.a. Melodieinstrumente (N. Delius), 2 Hefte, Spielpartitur, ED 7631/32, je DM 15, —

Die vorliegende Neuausgabe repräsentiert den aktuellen Stand der aufführungspraktischen Diskussion, stellt die „Danserye“ im Urtext vor und ist vor allem in rhythmischer Hinsicht verbessert: Die in Mensuralnotation überlieferten Stimmen werden nicht mehr in ein System von Taktstrichen „gepreßt“, da dies dem Geist dieser Musik widerspricht.

QUERFLÖTE

Arthur Foote
Trois Pièces pour Flûte ou Hautbois et Piano, op. 31, ED 7706, DM 14,50

Die Trois Pièces erschienen 1896 im Musikverlag B. Schott's Söhne zunächst als Einzelausgaben. Die vorliegende unveränderte Neuausgabe faßt die drei Sätze zusammen; dennoch ist es legitim, die Sätze auch einzeln aufzuführen.
Arthur (William) Foote (1853–1937) war ein bekannter amerikanischer Komponist, Organist und Pianist der Spätromantik. Foote komponierte vor allem Kammer- und Orchestermusik.

Kay Johannsen
Miniaturen für 2 Flöten, FTR 143, DM 14,50

Die Miniaturen eignen sich für fortgeschrittene Schüler als Einführung in die Zwölftontechnik. Die Stücke sind einzeln spielbar oder aber auch im Zusammenhang als Gruppe.

QUERFLÖTE

Joseph Küffner
Serenade, op. 44 für Flöte (Violine) und Gitarre (Ragossnig/Graf), GA 514, DM 11, —

Sehr dankbares und effektvolles 3sätziges Duo aus der spätclassischen Epoche für Konzertortrag und Studium. Die Ausgabe folgte der alten Schott-Ausgabe aus dem 19. Jahrhundert.

Milan Kymlicka
Partita piccola für Flöte und Klavier FTR 144, DM 12, —

Gemäßigt moderne Suiten-Sätze: Allemande, Menuett I, Sarabande, Menuett II, Gigue, für Musikschule und Wettbewerb „Jugend musiziert“ geeignet.

FAGOTT

Otto Schneider
5 Miniaturen für Fagott und Klavier, FAG 20, DM 18, —

Dem Schwierigkeitsgrad nach geeignet für Studenten und professionelle Spieler, aber auch durchaus spielbar für fortgeschrittene Schüler.

BLECHBLÄSER

Jean Françaix
Notturmo per 4 corni in fa, Spielpartitur, ED 7545, DM 8, —

Volker David Kirchner
Lamento für Horn und Klavier (1986), ED 7527, DM 15, —

Krzysztof Penderecki
Capriccio für Tuba solo, ED 7446, DM 8, —

KAMMERMUSIK

Hans-Jürgen von Bose
Drei Epitaphie für Bläsersextett AVV 137, Partitur, DM 48,50/ AVV 138, Stimmen, DM 48, —

Adam Falckenhagen
Concerto D-Dur, op. 4 Nr. 3 für Flöte (Ob., Vl.), Gitarre und Violoncello (G. Gustafson), ED 7328, DM 22, —

Jean Françaix
Quintetto No. 2 pour instruments à vent (Fl., Ob. [EH], Klar. i.B., Hr. i. F., Fag.), ED 7547, Partitur, DM 32, —/ ED 7548, Stimmen, DM 45, —

KAMMERMUSIK

Jean Françaix
Hommage à l'ami Pagano
Fantaisie sur les Themes favoris de «La Flûte Enchantée» W. A. Mozart pour piano et dix instruments à vent (2 Fl. [2. auch Picc.], Ob., EH., Klar. i.B., BKlar. i.B., Fag., KFag., 2 Hr. i.F.), ED 7513, Partitur, DM 48, —/ ED 7514, Stimmen kplt., DM 60, —

Hans Werner Henze
Sonate für 6 Spieler (Fl., Klar. i.B., Vl., Vlc., Schlgl., Klav.), FD 7401, Partitur, DM 24, —/ FD 7409, Stimmen, DM 34, —

Sonata per otto ottoni für 8 Blechbläser (hohe Trp. i.G., Flgh. i.B., 2 Trp. i.B., Baß-Trp. i. C., 2 Tenor-Pos., Baß-Pos.), ED 7209, Partitur, DM 25, —/ ED 7210, Stimmen, DM 48, —

Wilhelm Killmayer
Per nove strumenti (Ob., Klar. i. A., Hr. i. F., Fag., 2 Vl., Va. Vlc., Kb.), ED 7302, Partitur und Stimmen, DM 22, —

Volker David Kirchner
Mysterion für Altflöte, Horn, Viola d'amore, Violoncello und Klavier (1985), ED 7364, Partitur und Stimmen, DM 36,50

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia concertante Es-Dur (KV 297b) für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Orchester. Bearbeitung für zwei Bläserquartette und Kontrabaß von Werner Egk (1986), ED 7525, Partitur, DM 45, —/ ED 7526, Stimmen kplt., DM 210, —

Christian Pezold
Triosonate F-Dur für Violine, Horn und B. c. (Janetzky), ANT 141, DM 16, —

Toru Takemitsu
Toward the Sea III für Altflöte und Harfe, SJ 1049, Spielpartitur, DM 33, —

Mark-Anthony Turnage
And Still A Softer Morning für Flöte, Vibraphon, Harfe und Violoncello, MIS 32, Spielpartitur, DM 22,50

SCHOTT

Geoffrey Gilbert (1914-1989),
Nestor des englischen Flötenspiels

TIBIA hatte ein Porträt von Geoffrey Gilbert geplant und Rien de Reede gebeten, ein Gespräch mit dem englischen Altmeister des Flötenspiels zu führen. Der plötzliche Tod Gilberts hat den Plan nicht zur Ausführung kommen lassen. Wir bedauern zutiefst, daß daraus ein Nachruf werden mußte.

Am 18. Mai 1989 starb in seiner Wohnung in DeLand (Florida) der englische Flötist und Lehrer Geoffrey Gilbert.

Gilbert war nicht nur einer der größten Flötenpädagogen unseres Jahrhunderts, zu dessen Schülern u.a. William Bennett, James Galway und Trevor Wye zählen, sondern zwischen etwa 1945 und 1965 auch einer der bedeutendsten, wenn nicht der bedeutendste Flötist Englands.

Geoffrey Gilbert wurde am 28. Mai 1914 in Liverpool geboren. Kind einer Musikerfamilie, begann er seine Flötenstudien mit 14 Jahren am Manchester College of Music. Die Studienziele, so erzählte er öfter, waren damals hauptsächlich Geläufigkeit und Sauberkeit. Schon 1930 trat er als 1. Flötist in das Hallé-Orchester ein, wechselte dann in die gleiche Position im Liverpool Philharmonic Orchestra, wo manchmal auch sein Vater Ernest Oboe und sein Bruder Thomas 1. Klarinette spielten.

Durch Rundfunkübertragungen von Marcel Moyse im BBC und Frank Butterworth – Soloflötist im Sadler's Wells Theatre –, der Anfang der dreißiger Jahre bei Lavallotte und Le Roy in Paris studiert hatte, lernte Gilbert den Reiz der französischen Spielart und Instrumente kennen, wovon er sich sofort sehr angezogen fühlte. Seiner Spielweise, die sich vor allem schon durch Geläufigkeit und Reinheit auszeichnete, fügte er während dieser Zeit u.a. durch Unterricht bei Le Roy eine neue, hauptsächlich ästhetische Dimension hinzu. Damit vollzog sich eine zwar schwierige, doch sehr wichtige Wende in seinem eigenen Spiel, was ihn in kurzer Zeit zum bedeutendsten Exponenten dieser Spielart in seinem Lande machte, durch die er seine Schüler und über seine häufigen Auftritte als Solist-, Kammer- und Orchestermusiker das Flötenspiel in ganz Groß-Britannien beeinflusste.

Nach dem Krieg spielte Geoffrey Gilbert als 1. Flötist in fast allen bedeutenden Londoner Orchestern: London Philharmonic, Royal Philharmonic und 1948-



Foto: William Dyer

1957 im BBC Symphony Orchestra. 1948 gründete er das Wigmore Ensemble, das durch Erstaufführungen bedeutender Zeitgenossen wie Britten und Strawinsky berühmt wurde, aber auch Werke von Komponisten der jüngeren Generation spielte. Daneben unterrichtete er an der Guildhall School of Music, später am Royal Manchester College of Music. 1969 wurde Gilbert als Director of Instrumental Studies an die Stetson University in Florida berufen, wo bis heute auch seine Frau als Drama Teacher lehrt. Hier unterrichtete er als von vielen Amerikanern gesuchter Lehrer nicht nur Flöte, sondern leitete auch als Dirigent die Orchesterklasse. Nach seiner Pensionierung intensivierte er seine Lehrtätigkeit durch Kurse, die er in Nordamerika, Kanada und Mexiko, aber auch jährlich in Irland, England und Holland hielt, und die Maßstäbe für jeden Flötisten setzten.

Wer Geoffrey Gilbert nur aus den letzten Jahren als Lehrer kannte, sollte alte Plattenaufnahmen vom Royal Philharmonic Orchestra hören, wo er als 1. Flötist unter Sir Thomas Beecham spielte, dem Dirigenten, den er am meisten schätzte, z.B. Rimsky-Korsakows *Scheherazade*, Debussys *Prélude* oder Liszts *Faustsymphonie*. Hier zeigt sich sein sehr persönliches und phantasievolles, in künstlerischer wie technischer Hinsicht ausgewogenes Flötenspiel. Es ist bedauerlich, daß es von der solistischen Tätigkeit Gilberts, wie z.B. den von ihm öfter gespielten Konzerten von Ibert, Joli-

vet und Nielsen, keine Aufzeichnungen mehr auf Platte gibt. Die British Flute Society sollte sich bemühen, eine solche Platte vom Nestor des englischen Flötenspiels herauszubringen.

Frage man Geoffrey Gilbert, warum er nicht eine neue Flötenschule schreiben wolle, antwortete er, daß bei Altès und Taffanel-Gaubert schon alles Notwendige stehe, um ein guter Flötist zu werden. Voraussetzung sei dann allerdings, daß man auch wirklich jede Zeile daraus lese. Diese beiden Schulen waren dann auch Quelle und Anregung seines Unterrichts. Als Grundlage für einen jeden Flötisten betrachtete er ein analytisches Studium der verschiedenen Komponenten des Spiels, wie Ton und Vibrato, Fingertechnik, Artikulation und Intonation. Er haßte die auch heute noch verbreitete Methode, das Flötenspiel allein durch das Studium einer Reihe von Stücken anwachsender Schwierigkeit zu lernen. Nach seiner Meinung sollte man nur Stücke spielen, von denen man durch das Studium der klassischen Technik schon 90 % beherrschte. Auch darin zeigt sich der Einfluß der *Organisation du travail* von Altès.

Gilberts Lehrweise war jedoch keineswegs akademisch, sie blieb immer direkt auf die Musik bezogen, indem sie öfter kleine musikalische Phrasen und deren Transposition benutzte, um die Lösung eines Problems zu zeigen. Obwohl er sich immer vom französischen Geschmack angezogen fühlte, war er pragmatisch genug zu wissen, daß man die französische Schule im dynamischen Bereich erweitern sollte, um als Orchesterflötist wirklich die führende Stimme im Holzbläserquartett sein zu können, wie das nicht nur die klassischen Symphonien von Beethoven und Brahms fordern. Es gehört zu seinen Verdiensten, im Unterricht immer nach völliger Beherrschung des Tons in allen dynamischen Extremen bei absolut reiner Intonation zu streben. Die Theorie von den Tonfarben, die er zu diesem Zweck entwickelt hatte, war wahrscheinlich eine der charakteristischsten Seiten seines Lehrens. Sie besagt, ganz kurz, daß man imstande sein sollte, jede Farbe mit guter Intonation durch den ganzen Bereich der Flöte zu führen. Er konnte, selbst am Klavier begleitend, kleine Phrasen oder kurze Stücke, etwa von Donjon, von Anfang bis Ende sowohl im *pp* wie im *ff* stundenlang mit einem üben, bis die von ihm gewünschte Qualität in Ton und Intonation erreicht war.

Ein anderer Aspekt seines Unterrichts galt der musikalischen Logik in der Gestaltung einer Phrase, so zum Beispiel kein Dauervibrato von Anfang bis Ende, sondern Gestaltung der Intensität des Vibratos, entsprechend der harmonischen Entwicklung. Das erscheint alles sehr selbstverständlich, doch gingen Gilberts Anforderungen fast immer über das hinaus, was oft

Unsere Flöten-Planungen

Herbst 1989



Carl Philipp Emanuel Bach

Vier Sonaten Wotq 83-86

für Flöte und Cembalo (Klavier)

hrsg. von Gerhard Braun und Siegfried Petrenz

2 Hefte

EB 8474 DM 19,--

EB 8475 DM 17,--

"A clean edition with editorial suggestions clearly marked." (Early Music News zu Heft I)

Johann Sebastian Bach

Solo [Partita] a-moll BWV 1013

für Flöte

hrsg. von Barthold Kuijken

EB 8550 DM 13,--

Dezember

Barthold Kuijken beginnt mit diesem Heft die Neuausgabe der Flötenkammermusik Johann Sebastian Bachs. Fragen zur Überlieferung und zur stilgerechten Interpretation machen eine ausführliche Kommentierung erforderlich.

Tommaso Giordani

Sechs Sonaten op. IVa

für Violine (Flöte) und Cembalo (Klavier)

hrsg. von Martin Lutz

2 Hefte

EB 8327/8328 à DM 19,--

Heft I dieser reizvollen „Kammermusik der Frühklassik“ hat bereits viele Freunde gefunden.

Georg Philipp Telemann

Sonate f-moll TWV 41:f1

Ausgabe für Blockflöte (Flöte, Oboe, Violine)

und Gitarre

hrsg. von Rudolf Buttman

EB 8542 DM 13,--

November

Telemanns ausdrucksstarke f-moll-Sonate steht weit über der „Serienproduktion“ vieler Sammlungen. Der Notentext wurde weitgehend unverändert übernommen. Eine Continuo-Stimme für Violoncello oder Fagott liegt bei.

Unser neu erschienener Prospekt „Breitkopf Editionen – eine Geschenkauswahl“ enthält viele Anregungen für Flöte, Klarinette und Bläser-Kammermusik.



Breitkopf & Härtel
Wiesbaden

auch von den besten Instrumentalisten zu hören ist. Trotz britischer Distanziertheit besaß Geoffrey Gilbert eine große Offenheit und Freundlichkeit, stets war er anregend und fördernd. So konnte er einem Schüler eines Kurses anhand seiner Notizen ein Jahr später immer etwas über dessen Fortschritte in bestimmter Hinsicht sagen.

Wir verlieren in ihm eine wahrherzige Persönlichkeit, einen gewissenhaften und überzeugenden Musiker und einen Lehrer, der durch ein hochentwickeltes analytisches Denken die Tradition des Flötenunterrichts und des Flötenspiels auf eine neue Ebene setzte.

Literatur:

William Montgomery and Sally Yearwood: „Geoffrey Gilbert – A Teacher of Greats“. In: *Flute Talk*, Vol. 3, No. 5 (Jan. 1984), S. 2.

Angeleita Floyd: „Geoffrey Gilbert's Techniques for Practicing. Excerpts from DMA Diss. on the Flute Teaching Concepts and Methods of Geoffrey Gilbert“. In: *The Flutist Quarterly*, Vol. XIII, No. 2, S. 9-19.

Rien de Reede

Eduard Gröninger zum achtzigsten Geburtstag

Mit der Gründung der Cappella Coloniensis, des Barockorchesters des Westdeutschen Rundfunks in Köln, vor 35 Jahren wurden für die Wiederbelebung der Alten Musik weit über die Grenzen der Bundesrepublik hinaus entscheidende Impulse gegeben.

Der Initiator und langjährige Spiritus rector des Ensembles, Dr. Eduard Gröninger, vollendete am 9. Juni 1989 sein 80. Lebensjahr. Ihm gilt der nachfolgende Geburtstagsgruß von Alfred Sous, dem ehemaligen Solooboisten des Sinfonieorchesters des Hessischen Rundfunks und einem der Gründungsmitglieder der Cappella.

Christian Schneider

Es war im Winter 1953/54, als Dr. Eduard Gröninger spät abends, so gegen 22 Uhr, in Frankfurt einen Oboisten besuchte, um ihn zur Mitwirkung bei einem in der damaligen Zeit noch recht abenteuerlichen Unternehmen zu überreden: Der Oboist sollte die Entwicklung im Instrumentenbau der letzten zweihundertfünfzig Jahre verleugnen und auf einer primitiven Oboe mit nur zwei Klappen die Orchesterliteratur des 18. Jahrhunderts spielen. Es dauerte viele Stunden, bis der Musiker sich endlich dazu bereit fand. Man weiß nicht, ob er wirklich überzeugt war oder ob er nur wegen großer Müdigkeit das Gespräch beenden wollte.



Dr. Eduard Gröninger anlässlich einer Japanreise der Cappella. Im Hintergrund H. M. Linde und T. Mommer

Ähnliches ereignete sich in dieser Zeit noch an vielen Orten, allerdings auch zu normalen Besuchszeiten. Dr. Eduard Gröninger war dabei, im Auftrag des damaligen Nordwestdeutschen Rundfunks Köln die „Cappella Coloniensis“ zu gründen. Ein Orchester, das sich mit der möglichst stil- und klanggetreuen Pflege der Barockmusik auf historischen Instrumenten befassen sollte.

Eduard Gröninger war für diese Aufgabe geradezu prädestiniert. Er hatte von 1930 bis 1937 Musikwissenschaft an der Kölner Universität studiert und sich während dieser Zeit schon sehr intensiv mit alter Musik beschäftigt, promovierte dann mit einer Arbeit über mehrstimmige Musik des Mittelalters und bemühte sich auch nach seinem Studium als wissenschaftlicher Assistent des damaligen Ordinarius für Musikwissenschaft in Köln, Professor Theodor Kroyer, um die Wiederbelebung der Musik vergangener Jahrhunderte mit Hilfe von Originalinstrumenten. Seit 1951 arbeitete er als freier Mitarbeiter im Kölner Funkhaus und ab 1955 als festangestellter Redakteur mit dem Arbeitsgebiet Alte Musik.

Doch das allein hätte nicht genügt, um die zumeist recht ungewöhnlichen künstlerischen und organisatorischen Probleme, die mit der Gründung eines so außerhalb jeglicher Norm stehenden Orchesters verbunden waren, zu lösen, um den unvermeidlichen Auseinandersetzungen mit immer sehr eigenwilligen und manchmal auch recht skurrilen Künstlerpersönlichkeiten gewachsen zu sein, um die oftmals mit leidenschaftlichen, aber von seiten der Künstler nicht immer sachlichen Argumenten heraufbeschworenen Gegensätze von emotionalem Denken und musikwissenschaftlichen Erkenntnissen in Einklang zu bringen. Heutzutage, wo es mehrere sehr gute Ensembles gibt, die sich in größeren oder kleineren Besetzungen erfolgreich um die Pflege Alter Musik bemühen, wo Instrumentenbauer sich auf die Restaurierung oder auf den Nachbau

alter Instrumente spezialisiert haben, wo auch – wie könnte es anders sein – Scharlatane sich breitmachen, um mangelnde Fähigkeiten durch eine ungewöhnliche Aufführungspraxis zu kompensieren, heutzutage kann man sich kaum mehr vorstellen, welche Energie dazu gehörte, im Jahr 1954 die Cappella Coloniensis ins Leben zu rufen. Die meisten Musiker betrachteten zu dieser Zeit die Beschäftigung mit historischen Instrumenten noch als eine exotische und nicht ganz ernst zu nehmende Spielerei. Eduard Gröninger wollte sich ja nicht damit begnügen, eine lockere Vereinigung von Liebhabern Alter Musik zusammenzustellen. Sein Ziel war ein professionelles Orchester nach dem Vorbild etwa der Mannheimer Hofkapelle. Darum bestand die Cappella Coloniensis von Anfang an aus hervorragenden, vielbeschäftigten Künstlern, die sich zumeist längst als „normale“ Musiker in Orchestern oder als Hochschullehrer profiliert hatten und die sich nun ziemlich regelmäßig mehrmals im Jahr zu gemeinsamer Arbeit trafen.

Wer Eduard Gröninger nicht sehr gut kennt, muß sich denn doch ein wenig wundern, wie er das geschafft hat, denn er ist niemals eine „Führerpersönlichkeit“ gewesen, er war kein Musikmanager, kein vor Selbstsicherheit strotzender Übermensch oder gar ein Diktator. Und dennoch: durch seine fachliche Kompetenz, seine sanfte, mit hintergründiger Ironie und leisem Witz gewürzte Art, die ihm dann auch den ungewöhnlichen Titel „Vater“ eingetragen hat – der tatsächlich von seinen Mitarbeitern benutzt wurde –, hat er alle auf den von ihm unbeirrbar eingeschlagenen Weg gezwungen. Und das oft sogar mit einer derartigen Raffinesse, daß manch einer glaubte, es wäre umgekehrt. So gutmütig, liebenswürdig und eben auch „väterlich“ er war, so war er doch unglaublich hartnäckig, wenn es darum ging, seine immer sehr gut fundierten Erkenntnisse zu



Die Cappella Coloniensis unter Leitung von Ferdinand Leitner

*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

vertreten. Ganz gleich, ob es sich dabei um die Beschaffenheit der Instrumente handelte – er lehnte es zum Beispiel strikt ab, den Oboisten eine dritte Klappe an ihren Oboen zuzubilligen – oder um Interpretations-, Besetzungs- und Repertoirefragen.

Wenn es nicht im Guten ging, konnte er auch schon einmal seine Mitarbeiter durch Wutausbrüche schockieren, die alle um so mehr in Erstaunen versetzten, weil sie sehr selten vorkamen und auch in krassem Gegensatz zu seiner im allgemeinen ruhigen und besonnenen Persönlichkeit standen. Das konnte zum Beispiel geschehen, wenn sich die Vorstellungen eines Dirigenten von der Arbeit mit der Cappella Coloniensis nicht mit denen von Eduard Gröninger in Einklang bringen ließen. Wie anders wäre wohl der Ausspruch Ferdinand Leitners zu interpretieren, der nach einer von ihm geleiteten Konzertreise der Cappella Coloniensis nach Polen im Jahr 1966 im Kasino des Westdeutschen Rundfunks in Köln bekannte: „Wenn es nach Dr. Gröninger gegangen wäre, lebte ich nicht mehr. Unterwegs wollte er mich am liebsten umbringen.“

Dennoch hat Ferdinand Leitner danach noch viele Jahre lang die Cappella Coloniensis zur großen Zufriedenheit aller, auch des Dr. Eduard Gröninger, geleitet. Man konnte eben mit Eduard Gröninger streiten, ohne daß es dabei zu einem Zerwürfnis kommen mußte.

Eduard Gröninger war immer und ist auch jetzt noch einer der Stillen im Lande. Viele Anhänger und Liebhaber der Cappella Coloniensis kennen ihn kaum. Bei öffentlichen Anlässen fühlte er sich im Hintergrund am wohlsten, und bei nun einmal unvermeidlichen Pressekonferenzen oder Interviews kostete es ihn immer große Überwindung, vor das Mikrophon zu treten, wo er dann kluge Worte sehr langsam sagte. Bei Konzerten „seiner Cappella“ saß er irgendwo im Publikum, und auf seinem heiteren, skeptischen, fröhlichen oder auch mürrischen Gesicht spiegelte sich seine Beurteilung der Dinge. Nach den Konzerten verteilte er sowohl Lob als auch Kritik in kleinen Dosen und gab durch orakelhafte Sprüche manchem Musiker und manchem Dirigenten Anlaß zum Nachdenken.

Es war ausschließlich die Persönlichkeit Eduard Gröningers, die ein derart außergewöhnliches Ensemble wie die Cappella Coloniensis zusammenhalten konnte und dabei eine Arbeitsatmosphäre schuf, die von allen als so angenehm empfunden wurde, daß die Termine der „Cappella“ schon bald bei den Musikern einen bevorzugten Platz einnahmen. Neben den zahlreichen Aufnahmen für den Rundfunk und vielen Konzerten in Deutschland bestätigten Konzertreisen in die ganze Welt die Richtigkeit des Gröningerschen Konzeptes.

Wenn heute die Pflege der Alten Musik einen selbstverständlichen Platz in unserem Konzertleben einnimmt, wenn sowohl Kammermusik- als auch Orchesterkonzerte und ganze Opern mit historischen Instrumenten aufgeführt werden, dann ist das auch ein Verdienst Dr. Eduard Gröningers, der vielen Musikern und Dirigenten den Weg gewiesen hat.

Dr. Eduard Gröninger wurde am 9. Juni 1989 achtzig Jahre alt. Immer noch sieht man ihn allwöchentlich im Kölner Funkhaus, wo er Programme und Kommentare für die Sendungen „seiner“ Cappella Coloniensis macht und dabei Daten und Fakten aus dem Gedächtnis niederschreibt, wozu andere umfangreiche Spezialbibliotheken benötigen würden. *Alfred Sous*

Offene Niederländische Blockflötentage 1989

Zum zweiten Mal fanden vom 4.-7. Mai 1989 die Offenen Niederländischen Blockflötentage Utrecht statt. Neben einem Wettbewerb, für den sich rund 300 Teilnehmer aus Holland, Deutschland, Belgien, der Schweiz, Österreich, Frankreich, England und den USA angemeldet hatten, wurden ein Markt sowie zahlreiche Workshops und Konzerte geboten, so daß wohl sicher für jeden Blockflöteninteressierten etwas Passendes dabei war.

Doblinger

Musik für Bläser NEUNEUNEUNEUNEUNE



Thomas Christian David (1925)

Serenade für Bläseroktett  St. 06 594 24,—
Stp. 634 17,50

Franz Vinzenz Krommer (1759 — 1831)

Partita in Dis („pour la Chasse“) für Bläseroktett (A. Myslik)  St. DM 982 25,—

Augustin Kubizek (1918)

Op. 43c. Es liegt ein Schloß in Österreich. Konzertante Variationen über eine Melodie aus dem 16. Jh. für Kl. in B u. Klav.  05 388 16,—

Robert Hall Lewis (1926)

„A due II“ für Ob. (Eh.) u. Schl.  07 420 20,—

Antonio Salieri (1750 — 1825)

Armonia per un Tempio della Notte für Bläseroktett (W. Rainer)  Part. u. St. DM 898 22,—

Robert Schollum (1913 — 1987)

Op. 130. Elegie mit Unterbrechungen für Saxophonquartett  Part. u. St. 05 646 27,50

Alfred Uhl (1909)

Drei Tanzstücke für Bläseroktett (1985/86)  Part. u. St. 06 593 32,—

Herbert Willi (1956)

Stück für Fl. u. Klav. (1987)  05 067 26,—

Alexander Zemlinsky (1872 — 1942)

Op. 9. Fantasien über Gedichte von R. Dehmel f. Klar. in B u. Klav. bearb. v. James Breed  05 390 13,—

Für weitere Informationen: INFO-Doblinger, Postfach 882, A-1011 Wien

Musikverlag Doblinger Wien — München 



Das Siegerpaar Martin Schmeding/Simone Nill und Jan Goedhart, Mitinitiator und Motor der Blockflötentage, der soeben den Wanderpreis überreicht hat. Foto: C. Richel

Auch dieses Jahr wurde eigens für das Festival eine Komposition geschrieben. Das Stück *Birds on the Wing* von Trees Hoogwegt wurde in einem besonderen Workshop durch die Komponistin selber vorgestellt und im ersten Konzert durch das Ensemble „Il Flauto Giosoco“ uraufgeführt.

Das Konzertprogramm wurde dieses Jahr sehr abwechslungsreich gestaltet. Während am ersten Tag das Ensemble „Il Flauto Giosoco“ und die „Nederlandse Bachvereniging“ mit Bachkantaten mit Blockflöte zu Wort kamen und am zweiten Tag das „Amsterdam Loeki Stardust Quartet“ und Marion Verbruggen mit Willemine de Leeuw (Cembalo) den Akzent auf die Alte Musik legten, war am 3. Tag auch viel moderne Musik zu hören. Das Blockflötentrio „La Fontegara Amsterdam“ bot ein interessantes Programm, bei dem eigens für das Trio geschriebene Werke sich mit einer stets neu abgewandelten mittelalterlichen Estampie abwechselten. Beim Borrelkonzert stellte Laurens Tan auf eine sehr fesselnde und meditative Weise die vielseitigen Klangmöglichkeiten der Baßblockflöte vor. Im letzten Abendkonzert bot sich eine sehr reizvolle Kombination: Musica Antiqua Köln spielte zusammen mit dem Amsterdam Loeki Stardust Quartet Werke von Vivaldi, Telemann, Schickhardt u.a.. Das Publikum reagierte auf diese Mischung aus Virtuosität und Musikalität mit großer Begeisterung.

Die Spannung wuchs, als am Sonntag, dem 7. Mai, die 9 Finalisten um den Wanderpokal der Offenen Niederländischen Blockflötentage 1989 spielten. Sie hatten sich zuvor in der Vorrunde und dem Halbfinale für das Finale qualifiziert. Bewertet wurde in drei verschiedenen Kategorien: a) Blockflötensolo oder Solo mit Begleitung, b) Blockflötenduo, -trio, -quartett oder -quintett, c) Blockflötenensemble/-Chor. Außerdem wurde zwischen drei verschiedenen Alterskategorien unter-

schieden (bis 13 Jahre, 14 bis 17 Jahre, 18 Jahre und älter). Das Duo Martin Schmeding/Simone Nill aus Minden (BRD) war schließlich das glückliche Siegerpaar. Sie zeigten bei einer durch Martin Schmeding selbst geschriebenen Komposition perfektes Zusammenspiel und sehr viel Musikalität. Eine wahre Blockflötenakrobatin war Raphaela Danksagmüller aus St. Martin/Inn (Österreich). Sie spielte mit ihrem Bruder (Klavier) *The Bee* von F. Schubert und erhielt einen Sonderpreis als beste Solistin des Wettbewerbs. Die Jury, bestehend aus Michael Barker, Thera de Clerq, Paul Leenhouts, Karin Röhrig, Philipp Thorby, Han Tol, Marion Verbruggen und Reine-Marie Verhagen, hatte es übrigens auch in diesem Jahr wieder nicht leicht, denn trotz der beschränkten Teilnehmerzahl wurde von der zuerst geteilten Jury nur 10 Minuten pro Gruppe eingeplant. Das Niveau in diesem Jahr war außerdem hoch.

Zur guten Stimmung während des Festivals trug die „SONBU-Blockflöten-Big-Band“ unter Leitung von Paul Leenhouts bei. Rund 90 Blockflötenfans aller Altersgruppen fanden sich zusammen, um nach der Preisverleihung einen schallenden musikalischen Abschluß zu bieten. Gespielt wurden *Moonlight* und *In the mood*, arrangiert durch Paul Leenhouts.

Zum Abschluß ein Dank an Jan Goedhart, Gerdien Tanja, Marjan Banis und Saskia Coolen, die vier Mitglieder des Vorstands der SONBU. Sie ermöglichten einen reibungslosen Ablauf des Festivals und trugen zum guten Gelingen der Veranstaltung bei.

Zu wünschen ist, daß die Offenen Niederländischen Blockflötentage Utrecht wie angekündigt in 3 Jahren wieder stattfinden werden!

Barbara Tetenberg

„Ungebräuchliches für Blockflöte“ in Heidelberg vom 5. bis 7.5.1989

Serocki — *Arrangements*, Stockhausen — *Tierkreis*, Hirose — *Meditation*, Braun — *Schattenbilder* ... das Programm des von Annette Struck geleiteten Kurses bot einen Querschnitt durch die moderne Blockflötenliteratur.

Traditionelle Notations- und Kompositionsweisen wurden von Dietrich Erdmanns *Sieben Miniaturen* für Sopran-, Alt-, Tenorflöte mit Klavier vertreten. Die Teilnehmer wählten vier unterschiedlich besetzte Miniaturen aus, die noch dynamisch verändert und mit modernen Techniken garniert werden konnten, um ihre Charaktere zu unterstreichen.

Neben den Einzelstunden wurde experimentiert und improvisiert, gepfiffen, geklopft, gesungen, gegrünzt und gerauscht, das Ganze wurde auch theoretisch besprochen.

musik—riedel

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

Um die Hemmungen abzubauen, die die Neueinstudierung eines graphisch notierten Stückes mit sich bringt, spielten alle Teilnehmer unter Anleitung die ersten Zeilen von Riehms *Gebräuchliches für Blockflöte* vom Blatt.

Mauricio Kagels *con voce* dagegen benötigt überhaupt keine Notation: drei Spieler verschiedener Instrumente, in unserem Fall Sopranino, Baßflöte und Klavier, gruppieren sich auf der Bühne und bleiben nach ihrem ersten Einsatz so lange unverändert und „tonlos“ stehen, bis das Publikum unruhig wird. Dann dürfen die Spieler jeweils drei Aktionen pro Minute einbringen, wobei ein instrumentaler Moment vokal nachgeahmt wird. Hierbei sind dann die Eigenarten des jeweiligen Instruments besonders zu berücksichtigen. Auch dieses Stück wurde von allen Kursteilnehmern ausprobiert.

Das Abschlußkonzert im kleinen Rahmen zeichnete die Ergebnisse der Kurstage realistisch nach und sprach somit für Annette Strucks Planung und Ausarbeitung: konzentrierte Arbeit mit Schwung und Begeisterung von allen Seiten.

Ute Scriba

Kostbare Renaissance-Musikinstrumente aus Leipzig im Schloß Bevern

Die Länder Nordrhein-Westfalen und Niedersachsen ernannten das Jahr 1989 zum Jahr der Weserrenaissance. Hiermit feiern sie eine Epoche der Kunst- und Kulturgeschichte, aus der – im oberen und mittleren Gebiet der Weserlandschaft – reiche Zeugen von allem der Baukunst über die Zeiten bewahrt sind.

Jedoch nicht nur an die bildende Kunst in Architektur, Plastik und Malerei gilt es zu erinnern: auch die Musik und die damaligen Musikinstrumente runden ein lebendiges Zeitbild ab. Nur sind die Elemente dieser Kunst leichter zerstörbar. Die Buchdruckerei beginnt in der Renaissancezeit erst zögernd, niedergeschriebene

Musik in größerem Umfang zu verbreiten. Instrumente jener Zeit sind Raritäten und oft nur dank kunstfertiger Hände in Nachbauten vorhanden. Deswegen gehören echte Renaissance-Musikinstrumente zu den Kostbarkeiten jedes Instrumenten-Museums.

So war es ein hervorragendes Ereignis, als aus der Sammlung des Musikinstrumenten-Museums der Karl-Marx-Universität Leipzig eine Auswahl von Renaissance-Instrumenten an der Weser gezeigt wurde. Im Schloß Bevern bei Holzminden war die Ausstellung von Juni bis Juli 1989 zu besichtigen. Nach dem Eröffnungsvortrag am 3. Juni fand am 2. Juli ein Konzert der Leipziger Capella Fidicina im Schloß Bevern statt, dazu am 29. Juli ein Vortrag über sachgerechte Restaurierung alter Instrumente und am 30. Juli Ausstellungsführungen mit Klangbeispielen.

Am Eröffnungsabend machte Herr Dr. Schrammek, Direktor des Musikinstrumenten-Museums der Universität Leipzig, seine Zuhörer zunächst mit der Geschichte, der Aufgabe und schließlich dem Wirkungsbereich seines Museums vertraut. Danach folgte eine ausführliche und lebhaft geführte Ausstellung.

Um 1890 begann der Leipziger Instrumentenhändler Paul de Witt eine Instrumentensammlung anzulegen, die er aus finanziellen Gründen 1905 an den Sammler Wilhelm Heyer in Köln verkaufte. Nach Erbauseinandersetzung wurde der größte Teil der Heyer-Sammlung von Mäzenen erworben und der Universität Leipzig übereignet. 1929 feierte das neue Institut seine Eröffnung. 1943 erlitt der Bestand durch den Bombenkrieg große Verluste. 1954 konnte das Museum wieder seine Tore öffnen. Es wurde in den Jahren danach vergrößert und auch neu geordnet. Man gruppierte die Instrumente nicht mehr nach ihrer Entwicklungsgeschichte – also Klarinetten zu Klarinetten –, sondern in ihrem zeitgeschichtlichen Rahmen. So konnte man die Renaissance-Instrumente zu einer Ausstellung relativ leicht zusammenstellen.



Nachbildungen von Schreierpfeifen, deutsch, um 1600

Das Museum, so beschreibt Dr. Schrammek, soll zwei Aufgaben gerecht werden: zum einen der allgemeinen Aufgabe der Bildungsvermittlung, die jedermann den Zugang zu vergangenen Zeiten öffnen soll, zum anderen dem speziellen Bemühen, die Forschungen der Künstler, Ästhetiker, Instrumentenbauer und Musikwissenschaftler mit anschaulichem Material zu unterstützen. Das erfordert weiteres Sammeln, Sichten und stetiges Arbeiten in der Restauration und der Vielfältigung wissenschaftlicher Arbeiten.

Beim Rundgang durch die Ausstellung vermittelten weitere Erklärungen ein detailliertes Bild von der Klang- und Musikwelt der Renaissance. Es wurde deutlich, daß sich seit dem Mittelalter das Klangbild gewandelt hatte. Nun werden ganze Chöre einzelner Instrumentengattungen von den tiefsten bis zu den höchsten Stimmlagen gebaut; eine große Harmonie im Zusam-

menspiel wird erreicht. Da Familien verschiedener Instrumententypen – Streich-, aber vor allem Blasinstrumente – geschaffen wurden, ist jetzt eine bewußte Instrumentierung möglich. Vom Handwerk geforderte technische Präzision und Erfindungsreichtum der Instrumentenbauer machten die Zeit der Renaissance auch zu einer Blütezeit des Instrumentenbaues.

War das Auge schon entzückt vom Anblick wohlgebildeter Lauten, Fiedeln, Lyren und Gamben – war es eine Freude, ganze Blasinstrumentenfamilien vorzufinden und die edlen Formen der frühen Trompeten und Posaunen zu sehen –, so konnten Auge und Ohr die Tasteninstrumente der Zeit wie Tischorgel, Clavichord und Spinett genießen. Dr. Schrammek ließ sie während seines Vortrages mit Musik ihrer Zeit erklingen. (Das ausgestellte Clavichord gehört zu den ältesten überhaupt, aus der Zeit um 1540, wohl aus Leipzig.) Das Merkmal aller Musik dieser Zeit beschreibt Michael Praetorius in seinem *Syntagma musicum* so: sie soll „eine schöne Harmoniam und wohl lautende Zusammenstimmung von sich geben“ und zur „süßen Melodie dienen“. So müssen wir uns heute sagen lassen, daß die Hektik und der schreiende Lärm unserer Zeit uns nur mühsam zu dem stilleren und sanfteren Klangbild der Renaissance kommen läßt. Auch hier läge eine Aufgabe des Sammelns und Restaurierens, um unseren Sinn auf eine neue Weise des Spielens und Hörens zu richten.

Obwohl Blockflöten, Schalmeyen, Bomharte, Schreierpfeifen, Rackett und Dulciane gezeigt wurden, fehlte leider dem musikalischen Zyklus aus Ausstellung, Vorträgen und Instrumentenvorfürungen eine Darbietung von Renaissancemusik auf den – in Bauweise und Klangbild so unterschiedlichen und reichhaltigen – Blasinstrumenten. Ihr Erklingen – eventuell in Kombination oder Wechsel mit Streichinstrumenten – hätte dem vorhandenen und überlieferten Instrumentengut erst wieder zu neuem Leben und Verständnis verhelfen können.

Hildegard Tiggemann

Meisterkurs mit Walter van Hauwe im Flötenhof Markt Wald

Vom 28.-30. Juli 1989 fand im Flötenhof Markt Wald ein Blockflötenkurs mit Walter van Hauwe statt.

Die Kursteilnehmer kamen aus dem gesamten Bundesgebiet, teilweise auch aus dem Ausland. Mit neun aktiven und elf passiven Blockflötisten war der Kurs überdurchschnittlich gut besucht, was jedoch einer vertraulichen, fast familiären Atmosphäre durchaus nicht im Wege stand. Nach einem gemeinsamen Abendessen wurde die Organisation des Kurses besprochen: jeder Aktive bekam zwei Einzelunterweisungen an diesem

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 Praesto**

Wochenende, wobei spezielle Fragen, auch aus den Reihen der Passiven, ganz gezielt während des Unterrichts mit behandelt wurden.

Der Kurstitel lautete: „Probleme auf der Blockflöte“. Die vorgetragenen Probleme waren vorwiegend technischer Art; Artikulation, Atem, Vibrato, Verzierungen, Mehrklänge, Spannungsmöglichkeiten für Finger und Zunge bei schnellen Passagen und das Üben.

All diese Fragen kann man an einem Wochenende natürlich nicht erschöpfend beantworten, aber W. v. Hauwe gab viele wertvolle Anstöße für das eigene Üben. Dabei machte er auch immer wieder deutlich, daß es im Grunde der Umgang mit sich selber sei, den man vor allem erlernen müsse.

Von den Aktiven vorbereitete und besprochene Werke waren u.a. Sonaten von Bach, Vivaldi und Corelli, Telemann-Fantasien, frühbarocke Ricercari und Zeitenössisches, wie z.B. die *Black Intentions* von Maki Ishii. Daß sich W. v. Hauwe seit Jahren intensiv mit außereuropäischer Musik auseinandersetzt, wurde bei der Besprechung der Ishii-Komposition und in seinem Konzert, das am Samstagabend im Schloß Kirchheim stattfand, besonders deutlich. Da waren drei Volksmelodien aus China und Japan zu hören, eine

davon ursprünglich eine einstündige Meditation für Shakuhachi, eine japanische Flöte. (Siehe *TIBIA* 3/89: „Die japanische Flötenmusik“.) Er spielte diese Melodien auf einem dafür präparierten Tenor, der wesentlich leiser war als gewöhnlich und besonders gut der orientalischen Stimmung angeglichen.

Eine Telemann-Fantasie, Bachs *Partita a-Moll* und Variationen von van Eyck und Bassano standen ebenfalls auf dem Programm. Mancher Kursteilnehmer hat sich da bei aufmerksamem Zuhören sicherlich an das erinnert gefühlt, was in den Einzellektionen vermittelt wurde.

Besonders beeindruckt war das Publikum von *Rotations*, einem für W. v. Hauwe geschriebenes Werk von J. R. v. Roosendaal. (Diese Komposition gehörte ja beim Calwer Blockflötensymposium 1989 zum Pflichtprogramm der Wettbewerbsteilnehmer.)

Es ist schon faszinierend zu erleben, wie zwei Stücke aus verschiedenen Jahrhunderten zu einem Stück kombiniert werden, ohne daß es einen Bruch gibt. W. v. Hauwe hatte dafür gleich zwei Beispiele anzubieten: *Préludes* von J. Hotteterre (1712) gemixt mit Charlie Parker (1958), und eine Ballata aus dem 14. Jahrhundert, mit dem *Pièce Nr. 2* (1919) von Igor Stravinski vereint.

Beeindruckend waren auch die beiden Zugaben: Die Shakuhachi-Meditation mit traditioneller europäischer Harmonik, die dazu gesungen wurde, und eine Ober-tonimprovisation auf der Baßflöte, wobei der klangliche Grundgedanke auf ein australisches Volksinstrument, das Didgeridoo, zurückgeht.

Schließlich sollte nicht unerwähnt bleiben, daß der Zedernsaal, in dem dieses Konzert stattfand, nicht nur über eine stimmungsvolle Atmosphäre, sondern auch über eine fabelhafte Akustik verfügt. Jedes auch noch so gehauchte piano war von der ersten bis zur letzten Reihe fantastisch zu hören. *Carola Bodanowitz*

Der neue Kalender ist da!

Calendarium 1990 – Musikinstrumentenbau,
mit 13 farbigen Abbildungen.

Fotos: Rolf G. R. Harms u.a. Format 27 x 39 cm. DM 19,80

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE

Eine 300 Jahre alte Variation über das ewig junge Thema „Kunst und Bürokratie“! Unser Kunstpfeifer Georg Aahl wird seinen Vertrag wohl mit dem Seufzer „Ordnung muß sein“ unterzeichnet haben. Und wir haben ein weitschweifiges und pedantisches Dokument herzoglicher Regelungslust, aber doch auch ein schönes und plastisches Bild von den Aufgaben eines „Kunst-

pfeifers“. Daß er neben seinen Instrumenten auch die Feuerordnung beherrschen mußte – darauf wären wir sonst wohl nicht so schnell gekommen. (Quelle: *Instrumente, Instrumentenmacher und Instrumentisten in Braunschweig*, in: *Werkstücke aus Museum, Archiv und Bibliothek der Stadt Braunschweig*, Heft III, Braunschweig 1928, S. 109-111). *Ulrich Thieme*

1676, 29. Dezember. Bestallung des Kunstpfeifers Georg Aahl im Dienste des Herzogs Ferdinand Albrecht von Braunschweig.

Von Gottes Gnaden Wir Ferdinand Albrecht zu Braunschweig und Lüneburg und der hohen Stifte Kirchen zu Stragburg Evangelischen Thumb Capitels Senior p.

Urkunden gegen Jedermänniglich, daß wir unsern lieben getreuen Meister Georg Aahl von Bischofswerden aus Meissen Vor Einem Kunst-Pfeiffer vnd Hof Musicanten in Gnaden angenommen, bestellen Ihn auch dafür in Krafft dieses dergestalt, daß er vns getreu, bold, geborsam vnd gewärtig seyn, vnser bestes in alle Wege schaffen, schaden vnd Nachtheil aber abwenden soll; Allemahl zwey gute Kunst-Erfabrne Gesellen neben sich halten, vnd da Einer wegzuziehen begehret, bey Zeiten Einem andern qualificirten wider in die stelle schaffen, damit die Zahl der zwey Gesellen neben Ihm allemahl voll sey. Im Sommer soll er von Lichtmeß bis Michaelis umb Halb 7 Uhr, ausgenommen, des Freytags, Sonnabends vnd 4. Abend fest, vnd Sonntags auch Quatember, da Winter vnd Sommer soll umb 7 Uhr des Morgens abgeblasen werden, ein Morgens lied die erste 4 Vers aus demselben, als die erste 2 nach dem Schloßplatz werts, vnd die andere 2 nach dem Gartenwerts mit Zinken vnd Posaunen blasen, darauf ein Geistlich Buß- oder Kreuzlied, vnd Zwar alle diese Lieder nach der Ordnung wie Sie Morgens in den bestunden gesungen werden ebenfals 2 Vers an obengenannte beyde Seiten. Im Winter aber soll von Michaelis bis Lichtmeß morgens umb 8 Uhr gleichergestalt also wie im Sommer von Lichtmeß bis Michaelis vom Schloß Thurm abgeblasen werden, ausgenommen des Freytags, Sonnabends, fest:, Sonn: vnd andern 4. Tagen vnd beth:Tagen, da umb 7 Uhr soll abgeblasen werden, vnd Zwar alle Sonnabend fest: und 4. Abend 1.) Wie schön leuchtet der Morgenstern. 2.) Allein zu Dir Herr Jesu Christ. Des Freytags Morgens: Wies Gott gefällt, so gefällt mirs auch. Abends: Jesu meine Freude. Des abends soll Er neben seynen zwey Gesellen Winter und Sommer allezeit umb halb 9 Uhr 4 Vers aus einem Abendlied und ein lied nach dem Esen mit Zinken und Posaunen blasen auf jede Seite des Thurms zweymahl, vnd soll alle Sonnabend blasen an statt des Abends lied: Nun laß uns Gott dem Herren : ganz ausgeblasen werden vnd so abgetheilt, daß Eine Helffte bey einer Seyten, die andere bey der andern Seiten abgeblasen werden, ausgenommen des Sonnabends 4. Abends v. bethags Abends. Abends da Sommer und Winter sollen des Abends umb 8 geblasen werden festlieder, des Sonntags morgens soll der Psalm, (an den fest Tagen aber festlieder) Allein Gott in der Höhe sey Ehr, Halb nach dem Schloß Platz warts, vnd halb nach dem Gartenwerts abgeblasen werden. Den Ostern, Pfingsten, Trinitatis vnd Weynachten Tag des Morgens ein festtags lied ganz abgeblasen werden. Des Sontags,

Saß vnd Freytags Abends aber soll an statt deß Abends allemahl das Lied gantz ausgeblasen werden, welches Vormittag vor Ablegung des Evangelii aus der Harmonie in der Kirchen ist gesungen worden. Deß Morgens aber umb 10 Uhr vnd Abends von Lichtmeß an biß Martini umb 6. Von Martini aber biß wider Lichtmeß umb 4 Uhr soll Einer alleine vor das Gesinde zu Tisch blasen, deß Mittags umb 11 Uhr vnd Abends umb 6 Uhr soll allemahl auf der Seithen nach dem Schloß Platz, ausgenommen deß Sonntags und Festags mit Trompetten zu Tisch geblasen werden, wie gebräuchlich mit dem Chor angefangen hernach einer alleine v. mit einem lustigen stückgen beschloffen, auf der andern Seiten aber soll Er nur mit dem Chor blasen, deß Sonn: vnd Festags, wann der Trompeter zu Tische geblasen, soll Er mit Zinden und Posaunen ein concert 2 mahl auf beiden seiten abblasen, deß Mittwochs, wann kein bettag ist oder Festtag an demselben einfällt, alßdem bleibt es verschoben biß auf den folgenden donnerstag, soll alle mahl Mittags vnd Freytags von 2 biß 4 Uhr ein Collegium Musicum in der Kirchen gehalten werden, dazu Er sich mit seinen zwey Gefellen einzustellen. Deß Tags unterweilen deß Nachts aber so wohl Winters als Sommers soll Er alle Zeit einen auf dem Thurm die Wacht halten lassen, der überall herum sehe, waß vor Rutschen oder Reuther ins Thor herein kommen, dieselbe durch Herunter ruffung an den Pfortner, wieviel derselben sein vnd woher sie kommen anmelden, deß Nachts ein gewiß Horn haben, darein Er dreymahl nach dem Gartenwarts Zustoßen, wenn der Zeiger die Stunde schlägt, umb anzudeuten daß Er wachsam sey, so bald (da Gott vor behüte:) eine Feuersbrunst tags oder Nachts soll entstehen, soll derjenige, so die Wacht hat, solches durch starkes Hornblasen in Schloß Platzwärts, sechsmahl Anschlagung der Klöden, auch Aussteckung eines Feuerfährlein, vnd zwar bey Tage die rothe, deß Nachts aber die weiße Fahne, auch nach dießem durch herunter ruffung dem Pfortner alßobald anzudeuten, wo diß Feuer ist, bey Vermeidung willkühriger Leibs Strafe vermöge vnserer Feurordnung artic: 6. über dem soll Er der Taffel an Sonn: und Festage, oder wenn wir es sonst befehlen werden. mit Ihren Instrumenten aufzuwarten, wann das andere mahl geläutet wirt, gleich in der Kirchen mit seinen Gefellen sich einfinden, allezeit der Erste sein in der Kirchen, sich deß burgfriedens vnd anderer vnser löblich Ordnungen, alß Feur: Hofordnung gemäs zu halten, vnd sonst alles Thun, waß einem Treu fleißigen Kunst Pfeiffer gebühret; Alle Quatember abend umb 6 Uhr soll Er vor Uns alleine mit der Trompeten, vors Gesinde wirt aber nicht geblasen, auff beiden Seiten zu Tisch blasen, vnd umb 8 mit seinen Gefellen den Buß Psalm: Aus Tieffer Noth mit Zinden und Posaunen. Den Quatember Morgens: Erbarm Dich mein o Herre Gott. oder O Herre Gott begnade mich. Den Abend aber: Wo soll ich fliehen hin. oder Ach Gott vnd Herr mit Zinden vnd Posaunen. Mit den Soldathen und Wolfenbüttelischen bey Leib gantz keine Gemeinschaft haben, noch das geringste vom Schloß schwagen oder zu Vnßerm Nachtheil ausbringen, Vnserem neu publicirten Edict und mandat sich gemäs bezeigen, Inmassen Er Uns darauf gehörigen Eid und Pflicht geleistet.

Dagegen vergönnen wir, Ihme vnd seinen 2 Gefellen die freye Stube vnd Cammer im Thurn nebst dem gehörigen Licht vnd bette, auch seine Kost auf Ihn vnd die 2 Gefellen. Auch sind wir wohl zufrieden, daß Er mit seinen Gefellen auff Hochzeit, Kindtaufen oder andern Ehrlichen Gesellschaften albir zu Bevern, Holzgmünden, Forst und Kobach, wann Er von Jemand dazu erfordert wirt, aufwarten möge, jedoch mit vnßerm Gnädigsten consens vnd ohne Versäumniß vnserer Diensten, so Er Uns Zuleisten schuldig. Dagegen versprechen wir Ihme für solche mühe zu seinem gantjährligen Unterhalt 100 rthlr, sagen hundert rthlr., halb auff Petri Pauli und halb auff Weynacht, weilen dieße bestallung den 29 Xbris 1676 seinen Anfang gewinnt.

Zu Vhrunt haben wir dieße bestallung mit eigenen Händen unterschrieben. So geschehen vß Vnßerm Residentz Schloß Bevern den 29. Dec: zembria 1676.

NEU FÜR HOLZBLÄSER

Karl Almenräder (Masahito Tanaka)

Introduktion und Variationen op. 4 über „Es eilen die Stunden des Lebens so schnell dahin“ für Fagott und Streichtrio oder Fagott und Klavier

Klavierausgabe mit Stimmen DM 38,-

Das Werk erschien in der originalen Fassung für Fagott und Streichtrio 1827 beim Verlag Schott in Mainz. Die Melodie ist auch als Volkslied „Es ritten drei Reiter zum Tore hinaus“ bekannt. Diese hier vorliegende Ausgabe mit einem neuen Klavier-Arrangement von Masahito Tanaka basiert auf dem Erstdruck.

Gottfried von Einem

Serenade „Von der Ratte, vom Biber und vom Bären“ op. 84
für Klarinette, Fagott und Horn

DM 27,-

Der Komponist zeichnet hier in aphoristischer Kürze ein karikierendes Portrait dreier Menschentypen – er selbst spricht von „Charakterstudien“. In Anlehnung an die Tradition der Fabel wurden die Tiernamen gewählt. Übrigens gilt für diese Skizzen, daß Ähnlichkeiten mit lebenden Personen keineswegs rein zufällig sind...

Jacqueline Fontyn

Mime II (1980) für Klarinette und Klavier

2 Spielpartituren DM 20,-

Frau Fontyn interessiert sich besonders für die Hinführung junger Musiker zur zeitgenössischen Musik. In diesem Sinne wurde „Mime“ 1980 in fünf verschiedenen Versionen komponiert: Flöte, Klarinette oder Saxophon und Klavier bzw. Flöte oder Klarinette und Harfe. Obwohl das Stück für Studenten geschrieben wurde, die noch kein allzu großes technisches Können haben, wird nicht auf die Ausnutzung aller spieltechnischen Möglichkeiten verzichtet.

Heinz Lohmann

Dialogus super nomen BACH

für Klarinette in B oder C oder Flöte und Orgel (Cembalo, Klavier)

DM 27,-

Heinz Lohmann, geboren 1934, ist seit 1971 Kirchenmusikdirektor an der Kirche zum Heilsbrunnen in Berlin. Er studierte in Detmold und in Paris. Als Orgelvirtuose und Herausgeber international bekannt, schrieb er Werke für Orgel, Cembalo und Chor sowie für verschiedene andere Besetzungen. Bei Bote & Bock erschien auch die „Partita über B-A-C-H und das Thema regium aus dem Musikalischen Opfer“ für Klarinette solo (1983).

Rolf Rudin

Rezitativ und Arie (1988) für Englischhorn solo

DM 9,-

Rudin wurde 1961 in Frankfurt (Main) geboren. Er studierte bis 1986 an der dortigen Musikhochschule Schulmusik und Komposition. Anschließend ging er an die Musikhochschule Würzburg, wo er auch Dirigieren und Musiktheorie studiert. Rudin war unter anderem Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes und erhielt für seine Kompositionen mehrere Auszeichnungen. So wurden seine auch bei Bote & Bock verlegten „Nachtstücke“ für Saxophon und Klavier mit dem Yamaha-Kompositionspreis 1988 ausgezeichnet.

Isang Yun

Sori (1988) für Flöte solo

DM 10,-

Pezzo fantasioso (1988) per due strumenti e basso ad lib.

3 Spielpart. DM 25,-

Das koreanische Wort „Sori“ bedeutet sowohl „Stimme“ wie auch „Gesang“. Dabei ist ein episch-erzählender Kunstgesang gemeint. An diese klassische Kunstform soll das Stück erinnern. – Obwohl es sich bei „Pezzo“ nicht um tonale Musik handelt, ist die Beschäftigung mit der Terz hier das herausragende harmonische Element. Die beiden Oboenstimmen, die mit beliebigen Kombinationen von Violine(n) und Holzbläsern besetzt werden können, werden imitatorisch geführt. Die Struktur des Werkes gestattet es, den (beliebig zu besetzenden) Baß auch wegzulassen.



BOTE & BOCK



Kalender

Für Musikfreunde. Ackermann Einsteckkalender für 12 Postkarten 1990. Ackermann Kunstverlag, München. Format 20 x 25 cm. DM 16,80

Dieser Musikkalender aus Ackermanns Kalenderschmiede ist schlichtest. Die Titelpostkarte ist die schöne Alta Kapelle (Posaune als Baß und Pommern) von Cassone Adimari (Florenz, 15. Jahrhundert), diverse Komponistenporträts in nicht so guter Farbwiedergabe, Dirk Hals' etwas anzügliche „Musikstunde“ (mit Flöte) und anderes. Etwas mehr Mühe sollte man sich geben.

Alte Musikinstrumente — Antiqua instrumenta musica. Photos: Karlheinz M. Dietrich. Brönnner Verlag, Frankfurt. Format 32 x 42 cm. DM 26,—

Dieser Kalender bildet Museumsinstrumente (z. B. ein Flötenset Friedrichs des Großen, eine Drehleiter von Louvet, ein Bandoneon u. a.) in Miniatur ab und dazu Details daraus in unscharfer Übergroße, was man wirklich übertreiben kann (hier ist es geschehen).

Demgegenüber ist der Kalender aus demselben Verlag

Die Portraitkunst der Renaissance — Das neue Bild vom Menschen. Format 48 x 58 cm. DM 49,80

ein Juwel mit dem wunderschönen Titel- und Juni-Bild von Lorenzo Costa, *Das Konzert* (vor 1480; von anderen Ercole de Roberti zugeschrieben), auf dem ein Lautenspieler und ein singendes Paar und im Vordergrund Fidel und Blockflöte zu sehen sind. Leider das einzige Musikbild.

Apollo · David · Orpheus · Musica-Kalender 1990. Bärenreiter Verlag, Kassel. Format 30 x 43 cm. DM 29,80

Der Bärenreiter Musica-Kalender 1990 ist den drei „Heiligen“ der Musik gewidmet: Apollo, David und Orpheus, die — ich denke — in unsere Zeit versetzt sich sehr in Frage gestellt fühlen würden. Unsere heutigen „Theoretiker“ würden sich in der Frage nach dem Sinn von Musik sicher wortreicher ausdrücken, aber so recht überzeugend wohl weniger.

Wie dem auch sei: Monika Holl, die Herausgeberin, umschreibt ihr Thema wie folgt:

... der Gott (Apollo) setzte mit seinem Gesang und seinem Leierspiel ein Vorbild für die Menschen, die in sich die Kräfte der göttlichen Ordnung und Harmonie entdecken und zum Klingen bringen sollen. Die Musik als Echo der Weltenharmonie vermag das Chaos zu bannen, Leiden zu heilen, Zorn und Feindschaft zu besänf-

tigen, so wie der thrakische Held Orpheus mit seinem Lied Tiere, Bäume und selbst den Hüter der Unterwelt bezauberte und zu paradiesischer Ruhe brachte und wie in der Bibel der von Gott erwählte Hirte David mit Harfentönen den in Wahnsinn und Melancholie versunkenen König Saul erheiterte.

Das ist ein Kalenderthema wert. Ob nun die Bildauswahl wirklich beispielhaft ist, ist eine andere Frage. Auch hätte man vielleicht die Musen noch hinzuziehen können und auch Pan.

Alles in allem: Hebt sich wohlthuend von anderen Musikkalendern ab. *Hermann Moeck*

Calendarium 1990 — Musikinstrumentenbau. Moeck Verlag, Celle. Format 27 x 39 cm. DM 19,80

Die dreizehn farbigen und großformatigen Abbildungen geben ein interessantes und lebendiges Bild über die präzise und teilweise künstlerische Arbeit der Instrumentenbauer in unserer Zeit. Sehr gelungen ist die Darstellung in Kalenderform. *Thomas Bruer*

Musik des Altertums

Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Hrsg. von Carl Dahlhaus. Band 1: Die Musik des Altertums. Hrsg. von Albrecht Riethmüller/Frieder Zaminer. Laaber Verlag, Laaber 1989, 358 S. Einzelpreis DM 178,— (Subskriptionspreis DM 146,—)

Zu anderen Bänden dieses Handbuches vgl. *TIBIA* 3/81, S. 435 / *TIBIA* 2/88, S. 127. Im vorliegenden Band — wir beschränken uns auf Instrumentenkundliches —, Kapitel I, behandelt Subhi Anwar Rashid „Die Musik der Keilschriftkulturen“. Die Ungriffigkeit des dort Gesagten nicht nur in puncto Instrumente haben wir ähnlich schon einmal kritisiert in *TIBIA* 2/87, S. 461. Der Autor bildet auch wenig ab und verweist auf andere Titel. Das dürfte kaum im Sinne eines enzyklopädischen Handbuches sein.

Demgegenüber ist das Kapitel „Altägyptische Musik“ von Ellen Hickmann und Lise Manniche musikinstrumentenkundlich ergebiger (auch sind natürlich die Quellen eindeutiger). Überwältigend müsse die Musik gewesen sein, denn in einer Grabinschrift sei zu lesen, daß die Musiker „die Flöte herrlich spielen, die Harfe wunderbar schlagen, damit das Herz jeden Tag aufs schönste erfreuen“, schreiben die Autorinnen. Eine zeichnerische Übersicht des reichhaltigen altägyptischen Instrumentariums, u. a. der Flöten-, Klarinetten- und Oboentypen, hätte das Gesagte bereichert.



Die Beiden liegen im Streit – oder?

Nein, im Gegenteil, sie tanzen einen »basse dance«!

Und wenn Sie Noten und Instrumente suchen, um solch alte Tanzmusik zu spielen, so fragen Sie einmal uns. Wir liefern Ihnen die Blockflöten vom Garklein bis zum Subbaß, die Noten und das dazugehörige Schlagwerk. In Besetzungsfragen beraten wir Sie gerne.



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

In Kapitel III behandelt Eric Werner „Die Musik im alten Israel“. Die Instrumentennamen der Bibel etc. genau zu identifizieren ist schwierig, da es zu wenig Bildzeugnisse gibt. Als Holzblasinstrument klarer zu identifizieren ist das Halil, wohl eine Aulosart. Als weitere „pfeifen- oder flötenartige Tonwerkzeuge“ erwähnt der Autor Abub und Ugab, aber auch dies wahrscheinlich nicht israelspezifische, sondern allgemein orientalische Instrumente. Der Autor erwähnt auch die nicht ganz eindeutige Magrepha des Talmuds als wohl eine Art Dampforgel, auf deren 10 Löchern man 100 Melodien spielen konnte (was auch immer damit gemeint ist); ein Vorläufer der Mississippi-Dampfer-Dampforgeln?

Ob man dem letzten Satz von Werners Epilog folgen kann, sei dahingestellt:

Es bedurfte also der Synthese von Hellenismus und Judentum, die ja auf allen Gebieten der Kultur Entscheidendes und Bleibendes geschaffen hat, um die wichtigsten Ansatzpunkte der Kunstmusik Europas festzulegen, sie praktisch und theoretisch zu fundieren. Daher ist also die Musik des Westens an das Christentum gebunden und direkt oder indirekt aus der Tonkunst Israels hervorgegangen und mit ihr unauflöslich verflochten.

Geradezu spannend und plastisch – auch als Schullektüre für jeden Humanisten – zu lesen ist Frieder Zaminers „Musik im archaischen und klassischen Griechenland“. Zaminer gibt eine interessante Einlassung zum Aulosspiel. Nachdem er auf Terpander und auf die kitharodischen Nomoi, differenzierte Melodiemodelle zur Kithara, eingegangen ist und zwischendurch erwähnt, daß der Aulos schon vorgriechischer Herkunft, aber gegenüber der Kithara etc. nicht so artifiziell ist, schreibt er:

Poetisch-musikalische Aktivitäten sind im 7. Jahrhundert v. Chr. außerdem für die „Aulodie“ bezeugt, d. h. für Gesang mit Begleitung des Aulos. Klonas aus Tegea, wenig jünger als Terpander, soll sieben „aulodische Nomoi“ geschaffen haben. Im Unterschied zur Kitharodie erfordert die Aulodie zwei Ausführende, einen Sänger und einen Aulosspieler. Daß jede neue Weise zwischen Sänger und Aulet ausdrücklich abgestimmt sein muß, versteht sich von selbst. Daher lassen die aulodischen Nomoi eine neue artifizielle Regelung noch dringlicher erscheinen. ... Was spricht eigentlich dagegen, daß das Aulosspiel im Zusammenhang mit Terpanders Neuerungen erstmals im artifiziellen Sinne verwendet und damit nobilitiert wurde? Den Hintergrund für die neuen Aktivitäten bilden musische Agone, die

seit dem frühen 7. Jahrhundert v. Chr. bezeugt sind. (Die Wettspiele in Olympia datieren seit 776 v. Chr.) ... Terpander wird als erster erfolgreicher Teilnehmer solcher Veranstaltungen genannt. ...In Sparta erlaubte die musische Erziehung nun die Einrichtung musischer Wettkämpfe an den Gymnopaideiai. ...Noch die Legende, daß Terpander nach Sparta gerufen worden sei, um Aufständische durch Musik zu befrieden, hält die Erinnerung daran fest, daß er sich darauf verstand, bestimmte Wirkungen mit musikalischen Mitteln zu erzielen – ein Zusammenhang, der später auch bei den Pythagoreern eine bedeutende Rolle spielen wird.

Das klingt plausibel. Auch die Frage Kithara-Aulos bzw. des Nietzeschen Gegensatzes „apollinisch-dionysisch“ bringt Zamminer auf eine kurze Formel: Nach Pindar hatte Apollo das Aulosspiel von Athene gelernt, doch in der Mitte des 5. Jahrhunderts kam in Athen ein Gegenmythos auf: Athene habe den Aulos zwar erfunden, ihn aber weggeworfen, als sie bemerkte, daß sich ihr Gesicht beim Blasen entstellte. Wie dem auch sei: Marsyas hat den weggeworfenen Aulos aufgehoben, wie in nebenstehendem Bild. Der schreckliche andere Mythos kommt aus Phrygien. Hiernach soll Apollo den Marsyas zum musikalischen Wettstreit aufgefordert und ihm nach dem Sieg die Haut abgezogen haben, was den Sieg des Schönen (Kithara) über das Sinnliche (Aulos) verbildlicht. Von solcher Polarisierung sei in Delphi, der heiligen Stätte Apollos, jedoch wenig zu spüren. Hier habe das Musikalische Vorrang gehabt, und Apollo werde gelegentlich sogar als Erfinder nicht nur des Kithara-, sondern auch des Aulosspiels genannt.

Die Musik zwischen Hellenismus und Spätantike behandelt Albrecht Riethmüller (Kapitel V), der gleich zu Anfang betont, „daß eine angemessene kulturgeschichtliche Rekonstruktion des musikalischen Lebens, der Musikinstrumente usw. in aller Fülle nicht zu bewerkstelligen ist ...“. Riethmüller geht vor allem auf die Musiktheorie, -pädagogik, auf die Ethos-Lehre u. a. ein. Was Letzteres angeht, führt er Aristoteles an, der die spätere Eliminierung des Aulos aus dem Unterricht als Rechtens ansah, weil sein Klang nicht zur Tugend führe. Hierzu Riethmüller:

Das Argument, daß gesellschaftliche und politische Veränderungen – Siege und Niederlagen – Auswirkungen auf pädagogische Vorstellungen haben, leuchtet unmittelbar ein, und man fühlt sich an das bis in die Musikpädagogik hinein spürbare Aufleben des Jazz in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg erinnert, das von den Älteren von 1933 an wieder unterbunden wurde und erst nach dem Zweiten Weltkrieg sein dauerhafteres Comeback feierte ...

* Bezüglich des auf S. 261 abgebildeten etruskischen Querflötenspielers verweise ich auf *TIBIA* 3/88, S. 214.



Der Sylen Marsyas entdeckt den von Athene weggeworfenen Aulos für sich. Rekonstruktion einer Bronzegruppe des Myron, ehemals auf der Athener Akropolis. Um 450 v. Chr. Vgl. auch die Kopie vor dem Museum Liebighaus, Frankfurt. Hier: Zeichnung aus der Propyläen-Kunstgeschichte.

Ein „schillernder Umstand“ sei in diesem Zusammenhang, daß 1935 trotzdem die Saxophone bei der deutschen Luftwaffe eingeführt worden seien. Ich denke, das hatte mit der Vorliebe des Luftwaffenchefs Göring für bestimmte spritzige Berliner Musikergruppen zu tun. Der Sache mit dem Wegwerfen der Auloi durch Athene gäbe Aristoteles übrigens eine größere Deutlichkeit: Die Unterweisung in der Auletik sei nichts in bezug auf den Verstand – nichts in bezug auf die geistige Bildung –, Athena aber gelte als Göttin der Wissenschaft und der Kunst.

Angesichts der heutigen Oboen, Fagotte und Klarinetten käme keiner auf den Gedanken einer solchen Polarisierung, aber ein wie weiter Schritt sind sie von ihren orientalischen Vorläufern! Das Saxophon müßte man tatsächlich gesondert sehen. Über die Grundfragen der antiken bzw. spätantiken Musik hinaus kommen die Zeugnisse der Musik selbst, wie man sie in einer Enzyklopädie erwartet, bei Riethmüller etwas zu kurz, wofür wiederum die profunde und fesselnd zu lesende Darstellung dessen, was gesagt ist, entschädigt.*

Alles in allem: Eine Zusammenstellung interessanter Aufsätze, ein Handbuch im Sinne des Wortes aber wohl kaum.

Hermann Moock

Renaissanceblockflöten (Ture Bergstrøm) •

Alt, Tenor, Baß

Renaissanceposaune (Finke) • Tenor in B

Stiller Zink (Monk) • in g

Virginal (Zuckermann)

zu verkaufen.

Tel.: 0 52 34 / 54 68

Peter Reidemeister: *Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung.* Wissensch. Buchgesellschaft, Darmstadt 1988. 196 S. br. DM 39,--

Historische Aufführungspraxis ist ein heute oft schon zum Schlagwort degenerierter Begriff. Die im *New Grove* unter *performing practice* gegebene kurze allgemeine Definition meint ganz einfach: wie wurde und wird Musik gespielt, wie insbesondere verhalten sich Notation und Klangbild zueinander. Das Studium sei besonders wichtig für heutige Spieler (Sänger), die sich mit „authentischem“ Stil beschäftigen.

Authentisch, auch schon ein Schlagwort, aber gefährlicher, wird von Reidemeister vermieden. Er bringt in seiner Einführung in das Gebiet der Historischen Aufführungspraxis alles das ein, was zur musikalischen Realisation in einem stilistisch umreißbaren (d.i. oft aber nicht scharf abgrenzbaren) Umfeld gehört, d.h. einem Stilbereich werden alle Komponenten wie Instrumentarium (instrumentaliter wie vocaliter), Kompositionsgattung, musiktheoretischer Hintergrund, Tempoauffassungen etc. zugeordnet, kurz, die Praxis wird in ihr historisches Umfeld gestellt. Dokumentation und Interpretation sind für ihn dabei die Ansatzpunkte, aus denen die Praxis gewonnen werden muß. Es wird dabei nie dogmatisch vorgegangen, es wird Material vorgestellt, geordnet, ohne den Zweck der Arbeit, die „Einführung“, und das meint auch Überblick, zu vernachlässigen. Doch zeigt sich auch hier der Meister in der Beschränkung nach der Devise „so knapp wie möglich, aber so ausführlich wie nötig“. Die Sprache ist nicht trocken, aber klar und tendenzfrei, nicht werbend, doch überzeugend.

Eine der vielleicht wichtigsten daraus zu gewinnen und sich hoffentlich verbreitenden Erkenntnisse ist, daß „Rekonstruktion“, auf die historische Aufführungspraxis notwendig angewiesen ist, sich nicht allein im Raum der Aufbereitung zeitgemäßer theoretischer Literatur vollziehen kann, sondern allein im ständigen Feed-back zur ausgeübten Musik. Das trifft auch für nachgebaute („rekonstruierte“) Instrumente zu, die sich noch am ehesten auf real erhaltene Vorbilder stützen können, während schon ein wenn auch noch so schönes Bildzeugnis über Klang kaum etwas auszusagen vermag. Musikpraxis ist nun mal an das klangliche Ereignis in einem wie auch immer gearteten zeitlichen Verlauf gebunden.

Folgerichtig scheint mir daher, daß Reidemeister nach Beschreibung des Status quo (von ca. 1986), einem Exkurs zum Umgang mit den Quellen und der Behandlung der wirklich relevanten Themenkreise Notation, Instrumente und Vokalpraxis sich außer der Musik des

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

Mittelalters den Tempofragen des 18. Jahrhunderts ganz besonders widmet. Dieses Gebiet bedarf schon wegen des hohen Anteils von Musik jener Zeit in unserer Praxis heute gewisser Klärungen gerade für den praktisch Musizierenden. Ich habe nirgends eine so klare und sachbezogene Auseinandersetzung mit neueren Theorien über Tempofragen des 18. Jahrhunderts (Talsma u.a.) und deren Widerlegung gefunden, wie sie hier von jedem nachvollzogen werden kann.

Das ergänzende Literaturverzeichnis ist reich und wird all denen eine wichtige Hilfe sein, die zum gesamten Themenkreis wie zur vertieften Weiterarbeit an einzelnen Fragen bibliographischen Rat suchen, aber auch anregen zur Ergänzung eigener Bibliotheken.

Der wesentliche Vorzug des Bandes liegt im Fehlen jeder apodiktischen Betrachtungsweise und dem statt dessen immer wieder anklingenden Tenor, Relationen herzustellen, zu finden, zu sehen, zu hören, die Wechselwirkung von Theorie und Praxis zu empfinden, aber auch dem Anspruch gerecht zu werden, den das musikalische Material und sein historisch bestimmter Rahmen setzen. Nicht kleinliches Historisieren im Sinn von Rekonstitution ist gefordert, sondern Einsatz von Kenntnis und Erkenntnis als Katalysatoren für eine persönliche künstlerische Darstellung, die dem Werk angemessen bleibt.

Nikolaus Delius

Nürnberger Blockflöten

Martin Kimbauer und Dieter Krickeberg: Untersuchungen an Nürnberger Blockflöten der Zeit zwischen 1650 und 1750. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1987. Nürnberg 1988, S. 245 ff.

Diese gemeinsame Arbeit eines Mitarbeiters und des Direktors der Instrumentenabteilung des Germanischen Nationalmuseums bereichert die Reihe der maßanalytischen Untersuchungen und fordert heraus, diese Untersuchungen zum Gesamtvergleich zu vervollständigen mit den Pariser, Londoner, holländischen und anderen Blockflöten dieses Zeitraums (die von den Autoren hinzugezogenen Vergleichsinstrumente sind zahlenmäßig zu dürftig).

Auf die Begrenztheit der Meßmethoden (auch die Autoren sind sich dessen bewußt) einzugehen, ist hier nicht der Ort. Auch Camerons Innenmeßmethode gibt nur Annäherungswerte. Aber das dürfte nur für die reale Rekonstruktion von Einzelinstrumenten von Nachteil sein, nicht zur Herausarbeitung von Konstruktionsdetailtendenzen.

Leider läßt sich aber – alles in allem – so „wenig zur Frage eines besonderen Nürnberger Stils sagen“. Lediglich zu Bressan und Rottenburgh stellen die Autoren fest: „... unterscheiden sich von den Nürnberger Flöten vor allem dadurch, daß sie innerhalb der unteren drei Viertel der schwingenden Länge keinerlei Konus (gemeint sind Gegenkonus, „Bäuche“ und evtl. Gegenräumung am Unterende; die Autoren drücken sich hier merkwürdig aus) aufweisen ... In besonderer Weise scheint jedoch der Bohrungsverlauf zu den Bereichen zu gehören, in denen sich die Individualität eines Meisters zeigt.“

Hier und dort: Kann so sein, kann aber auch so sein, läßt der Phantasie (auch hinsichtlich der Proportionsuntersuchungen „Goldener Schnitt“) viel Raum. Lesen Sie es selbst. *Hermann Moeck*

Das Flötenspiel Friedrichs des Großen

Hans-Peter Reinecke: Mutmaßungen über das Flötenspiel Friedrichs des Großen – Ein Aspekt preußischer Kulturgeschichte. In: Das musikalische Kunstwerk. Geschichte, Ästhetik, Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag. Herausgegeben von Hermann Danuser, Helga de la Motte-Haber, Silke Leopold und Norbert Miller. Laaber-Verlag, Laaber 1988, XII/826 S.

Die Mutmaßungen Hans-Peter Reineckes, des Leiters des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Berlin, tangieren ihn wohl weitgehend selbst. Nachdem er die Geschichte der zum Staatl. Institut für Musikfor-

schung gehörenden Instrumentensammlung Berlin kurz abgehandelt hat einschließlich der Abteilung für musikalische Akustik, kommt er zu dem Schluß, daß dieses Wie nicht einfach mit Meßergebnissen unter physikalischen Parametern zu beantworten ist. *Wie Instrumentenklänge wahrgenommen werden, scheint in starkem Maße nicht nur von außerphysikalischen Kontextbedingungen, sondern vor allem auch von dem Warum, also auch von individuellen oder kollektiven Wertschätzungen abzuhängen, die zum Teil weit außerhalb physikalischer oder auch psychologischer Bewertung liegen. Diese Frage nach dem Warum in ihrer Verbindung mit dem physikalisch beschreibbaren Was oder Wie scheint jedoch unterhalb der Schatten geblieben zu sein, welche die allgemeine Musikgeschichtsschreibung warf. Warum zum Beispiel spielte Friedrich die Traversflöte? Warum bevorzugte er sie und spielte mit deutlich weniger Liebe das „Clavier“? Warum wandte er sich nicht dem Violin- oder dem Lautenspiel zu? Antworten auf solche Fragen erscheinen auf den ersten Blick eigentlich nebensächlich; sie sind mithin innerhalb des traditionellen musikwissenschaftlichen Diskurses kaum von Belang. Doch bei näherem Hinsehen zeigen sich auch in solchen Nebensachen Untertöne, die vielleicht ein anderes Licht auf die Welt des sogenannten Musikalischen werfen, um das oft hart gerechtet wird. Der Komplexitätsgrad solcher Fragen vom Typ Warum ist allerdings zumeist sehr hoch, so daß hier nur ein Aspekt vorsichtig angedeutet werden kann.*

Nun sind wir aber neugierig, doch dann weicht der Autor ab und erzählt Anekdoten bis zu der Tatsache, daß Vater Soldatenkönig seinerzeit fast alle Musiker entlassen habe bis auf wenige, u. a. Gottfried Pepusch, der für die Militärmusik zuständig war. Hier die preußische Staatsraison, in der Muße als Müßiggang angesehen wird, und auf der anderen Seite die heraufkommende Aufklärung (zu der u. a. auch die Traversflöte als Symbol gehörte), zu der sich Friedrich hingezogen fühlte. *Die Weichheit des Klanges und naturgemäße Verwendung machten sie zu einer Metapher von Empfindsamkeit und Natur, die Flöte traversière färbte über die Musik hinaus den Charakter einer neuen Weltsicht.*

Das ist – auch nicht mit viel Worten – alles nichts Neues, auch nicht, daß Flötisten bzw. Flötenspieler (Quantz und Kammerherr Fredersdorf) zu Friedrichs Vertrauten gehörten. Reinecke endet dann mit der Bemerkung, daß bei Friedrichs Tod nach einem halben Jahrhundert voller Großtaten man seiner überdrüssig bis zum Haß war.

Als Fazit bleibt zu bemerken: Die scheinbar vordergründige Frage, warum Friedrich die Traversière gespielt hat und nicht irgendein anderes Instrument,

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

verweist ebenso in die nicht rationalisierbaren sogenannten Tiefen der Psyche wie auf die vielfältige komplementäre Verbindung von Individuum und Zeitgeist. Sie verweist aber auch auf die — offene — Frage, wo Musikforschung zu enden habe.

Ja, wo hat denn Musikforschung zu enden? Das Unsagbare — frei nach Wittgenstein — ungesagt lassen? Versuchen kann man's ja trotzdem mal, auch wenn Forschung zur *Mutmaßung* wird; nur Mut! Aber — so oder so — dann auch richtig in die Vollen und nicht nur mal so ...

Hermann Moeck

Das Holz für den Musikinstrumentenbau

Hans Georg Richter: Holz als Rohstoff für den Musikinstrumentenbau. 47 Holzartenbeschreibungen, 24 Hirschnitt-Zeichnungen. Moeck Verlag, Celle 1988. Ed. Moeck Nr. 4043. Geb. DM 38,—

In der Einführung zu seinem Almanach der Musikinstrumenten-Hölzer erweist Hans Georg Richter, renommierter Wissenschaftler und Leiter der Abteilung Holzanatomie an der Hamburger Bundesforschungsanstalt für Forst- und Holzwirtschaft, dem Handwerk seine Reverenz. Im Musikinstrumentenbau bleibe handwerkliche Erfahrung tonangebend, kaum

ein anderer Zweig der Holzverarbeitung schöpfe so sehr vom überlieferten Wissen. Und im Vorspann des Kapitels Resonanzhölzer relativiert Richter den Wert zuvor erläuterter physikalischer und biologischer Kenngrößen: Hervorragende Instrumente können auch aus Holz mit anderen, nicht-optimalen Eigenschaften gebaut werden.

Warum dann statt eines „Meisterbuches“ ein Werk mit eindeutig wissenschaftlichem Grundraster (und wissenschaftlicher Klangfarbe)? Der Autor selber begründet die Notwendigkeit wissenschaftlicher Erforschung und Kennzeichnung zweifach. Zum einen braucht hochwertige und dennoch wirtschaftliche Serienfertigung dringend eine Basis für die Schaffung von Normen und Sortierungsrichtlinien. Zum anderen hilft die exakte Charakterisierung bewährter Hölzer, mögliche Austauschhölzer zu finden, beispielsweise für die Fichte als Resonanzplatte, das Rio Palisander bei Blockflöten oder das Fernambuc für Geigenbögen. Außerdem, so wäre zu ergänzen, bekommen Fachleute und fachlich interessierte Laien mit Richters Buch eine Zusammenstellung der sonst verstreuten Daten und vor allem ein Hilfsmittel zur Verständigung und Qualitätsbeurteilung. Denn wie bei der Beschreibung eines Weines ist es etwas anderes, ob man sich mit „vollmun-

digen“ Attributen behilft oder sich auf Sachwissen stützt.

Die Sammlung und Vermittlung der dazu notwendigen Informationen leistet das Buch auf beispielhafte Weise. Richter gliedert den Komplex einleuchtend und praktikabel in Resonanzhölzer und Nicht-Resonanzhölzer mit jeweils weiterer, verwendungsorientierter Unterteilung (Hölzer für Resonanzplatten, für Klangstäbe, für Blas-, Tasten-, Schlag-Instrumente und für besondere Aufgaben). Jedem Unterkapitel stellt er eine Erläuterung der besonderen physikalischen und biologischen Eigenschaften voran, die die Hölzer für diese Gruppen prädestinieren. Die guten Resonanzeigenschaften, vor allem der Fichte, begründet er beispielsweise mit der Kombination hoher Schallgeschwindigkeit im Holz, geringer Verlustdämpfung und hoher Abstrahlung. Dazu weist er auf die Rohdichte (nicht über $0,45 \text{ g/cm}^3$), aber auch auf die Bedeutung der Jahringbreite (z.B. 0,5 - 2 mm für Geigen) und des gleichmäßigen Wuchses hin.

In den jeweils anschließenden Einzelbeschreibungen der Holzarten folgt das Buch etablierten Mustern. So steht nach der Benennung mit Haupthandelsnamen, botanischen und alternativen Handelsnamen (z.B. im Herkunftsland) die Charakteristik mit Holzbild, physi-

kalischen und verarbeitungstechnischen Eigenschaften und Angaben zur Verwendung und Verfügbarkeit sowie oft auch die Geschichte der Nutzung. All diese Angaben sind auf die Zweckbestimmung im Musikinstrumentenbau ausgerichtet. Das macht das Handbuch zur Besonderheit, die über Holzarten-Lexika allgemeiner Zielrichtung hinausweist. Kaum ein anderer Sektor der Holzverwendung dürfte über ein ähnliches Spezifikum verfügen.

Wohlthuend übrigens die Zurückhaltung, wenn Dr. Richter die gesicherte Wissenschaft verlassen muß, etwa bei der Beurteilung der Frage, wie sehr das Holz die Klangfarbe einer Flöte beeinflusst. Einzige Kritik: Für eine weitere Auflage wäre eine durchlaufende Numerierung der einzelnen Kapitel zu erwägen, damit der Leser die Einzelbeschreibung besser in den Gesamtzusammenhang einordnen kann. Ansonsten: Ursprünglich als Sammlung von Informationsblättern für die Kunden der Firma Theodor Nagel, Hamburg, Holzimporteure und Sägewerker gedacht, entwickelte sich aus dieser Idee ein kleines Standardwerk, das der Autor, der Verlag und der Sponsor der wissenschaftlichen und vor allem der praktischen Fachwelt in die Hand geben.

Peter Kuhweide

Harmonielehre

L. K. Weber: *Das ABC der Harmonielehre*. Zimmermann Verlag, Frankfurt 1989. 125 S., Format 18 x 18 cm. ZM 2700. DM 14,80

Der Boom an neuen Harmonielehren scheint noch nicht abzubauen. Dieses neue Büchlein (vom Format her muß man es so schon nennen) verspricht „praktische Anleitung, einfaches Harmonisieren, den vierstimmigen Satz, Modulation, instrumentale Begleitformen und (nicht zuletzt) Verständnis musikalischer Werke“. Es gibt 66 Beispiele und 18 Aufgaben mit Kommentar auf nur 102 Seiten, der Rest an Seiten ist dem Lösungsteil für die Aufgaben (21 S.) und einem Stichwortverzeichnis (3 S.) vorbehalten.

Man muß diesen Überblick nicht nur quantitativ verstehen. Denn es bleibt die Frage bei einem modischen Layout der einzelnen Seiten, das sehr „luftig“ in seinem Großdruck ist, was auf 102 Seiten über Harmonielehre tatsächlich „verhandelt“ werden kann.

Der Verfasser (dessen Vornamen ich leider nirgendwo über seine Initialen hinaus feststellen konnte) nennt sein Buch (in richtiger Einschätzung seiner künftigen Benutzer) „eine Einführung in die Welt des musikalischen Satzes“ und eine „praktische Anleitung für die Schule, die Musikschule und den Musikinteressierten“.



Arbeitskreis Musik in der Jugend

Deutsche Föderation Junger Chöre
und Instrumentalgruppen e.V.
Adersheimer Str. 60 · Tel. 0 53 31 / 4 60 16

3340 WOLFENBÜTTEL

Aus unserem vielfältigen Kursangebot

Spielwochenende Alte Musik

13. – 15. Oktober 1989

7900 Ulm

B. Holderbach, R. A. Lister

M. Spengler

Musik der Renaissance und des Frühbarock

17. – 19. November 1989

2111 Inzmühlen i.d. Nordheide

Ulf Hansen

Renaissance und Barock Interpretationskurs für Alte Musik

2. – 7. Januar 1990

7955 Ochsenhausen

C. Högset, B. Holderbach

G. Murray, H. Steger

Anmeldung und Info siehe obige Adresse.

Was nun neuere Harmonielehren auszeichnet, das Verständnis für die historische Bedingtheit von harmonischen Stimmführungsregeln (siehe de la Motte, siehe Ganter u. a.), das fehlt hier völlig. Dem Harmonie-Adepten muß Harmonielehre als eine Sammlung von Regeln (wie von „Kochrezepten“) erscheinen, die so, wie sie nun mal sind, anzuwenden wären, deren Sinnhaftigkeit aber nirgends durchleuchtet werden.

Vielleicht hatten sich Verlag und Verfasser Käufer und Benutzer vorgestellt, die man mit der Beschreibung einfachster Begleitformeln auf Gitarre oder E-Piano einfangen könnte. Einige Kommentare des Verfassers weisen darauf hin. Aber ich zweifle, daß das gelingt, weil nämlich gerade die Beschreibung von Akkordformen und -folgen paradoxerweise überaus konservativ ist. Ich glaube, für den Jazz- und Rockfan gibt es da interessantere Darstellungen.

Gut, man wird das Buch für den allerersten Anfang gebrauchen können; ob es wirklich ein ABC für den Anfänger werden kann, weiß ich nicht recht. Vielleicht gelangt man über das ABC hinaus höchstens bis zum H, aber kaum zum Z. Vielleicht wäre es gut, dieses Büchlein mit Hinweisen auf weiterführende Darstellungen auszustatten, um somit das „Fensterlose“ dieser Harmonielehre in etwa wenigstens zu überwinden. Für eine 2. Auflage wäre das wohl anzuraten.

Walter Gieseler

Anleitung zum Nachdenken

Kurt Oehl — Kristina Pfarr: *Musikliteratur im Überblick. B. Schott's Söhne, Mainz 1988, 157 S. 14,5 x 22 cm, Ln.; Best.-Nr. ED 7659. DM 44,80*

Billig ist das Buch gerade nicht, aber preiswert — vor allem für alle diejenigen, die einerseits bei ihrer Beschäftigung mit Musik nicht an der Oberfläche steckenbleiben möchten, andererseits aber auch nicht, wie die (relativ) wenigen „Profis“, in ihrer heimischen Bibliothek Lexika, Bibliographien, Zeitschriften und andere Fachliteratur meterweise stehen haben. Ihnen wird hier ein Wegweiser (Informationsstand 1987) zu dem heute kaum noch überschaubaren Angebot an Musikalien, Tonträgern, deutsch- und fremdsprachiger wissenschaftlicher und Popularliteratur an die Hand gegeben. Er umfaßt acht Kapitel: Musiklexika und -enzyklopädien / Musikbibliographien / Diskographien / Musikikonographien / Musikzeitschriften und -jahrbücher / Thematische Kataloge / Musikalische Editionsreihen / Grundlagenliteratur. Jedes Kapitel (außer dem letzten) ist der besseren Präzisierung halber mehrfach unterteilt, z.B. „Musiklexika“: Lexika (chronologisch) bis 1800 / Universale Musiklexika (Biographien und Sachen) /

Neu für Saxophon

Jules Demersseman

Serenade op. 33

für Altsaxophon in Es und Klavier
herausgegeben von Iwan Roth
GH 11469 DM 16,50

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.

So auch diese beiden reizvollen und technisch nicht allzu anspruchsvollen Stücke, die nun in neuen Ausgaben vorliegen und sicher eine willkommene Bereicherung der Literatur für Saxophon darstellen.

HUG
MUSIKVERLAGE



In Deutschland durch KGA/Kassel.

Biographische Lexika / Sachlexika / Speziallexika (Länder) / Speziallexika (Sachgebiete) / Literatur. Jedem Kapitel und, wo erforderlich, auch dessen Unterteilungen ist eine knapp gehaltene, dennoch sehr instruktive Einführung vorangestellt, die insbesondere die historische Entwicklung des betreffenden Sachgebietes beleuchtet. Die sich anschließenden bibliographischen Zusammenstellungen können naturgemäß nur eine kleine Auswahl repräsentativer Titel berücksichtigen; in der Regel wird man von dort aus weiterfinden, zumal die systematische Gliederung im Ganzen wie im Detail gezieltes Suchen ermöglicht.

Eine elfseitige Einführung erläutert die Anlage des Buches, leitet zu seiner Benutzung an und nennt in diesem Zusammenhang eine Auswahl universeller bibliographischer Hilfsmittel. Ein Namensverzeichnis schließt das Buch ab – insgesamt eine engagierte (Fleiß-)Arbeit aller an Konzeption und Herstellung Beteiligten. Um Aktualisierung einzelner Teile wird man allerdings mit der Zeit nicht herkommen.

Herbert Höntsch

Gesammelte biographische Notizen

Norman Lebrecht (Hrsg./Bearb.): Musikgeschichte in Geschichten. Aus dem Englischen übertragen und als deutsche Ausgabe eingerichtet von Ulla und Konrad Küster. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1989. 440 S. 14 X 22 cm, Ln. DM 39,80

Gustav Mahler antwortete auf die Frage, wie man komponiere: „Wie kann man so etwas fragen? Weißt du, wie man eine Trompete macht? Man nimmt ein Loch und schlägt Blech drum herum; so ungefähr ist es mit dem Komponieren.“

Nach Norman Lebrecht, Jahrgang 1948, in London lebender freier Publizist, „tritt in der modernen Musikgeschichtsforschung oft die Biographik hinter den Detailanalysen von Notation und Form zurück... Allem Anschein nach braucht man nichts von einem Komponisten zu wissen, um seine Musik genießen zu können. Doch der persönliche Eindruck, den man über eine aussagekräftige ‚Anekdote‘ gewinnen kann, läßt Musik oftmals besser verstehbar werden... Wenn die jeweilige Geschichte genügend Leben und Begeisterungskraft hat, gibt sie auch der Musik eine besondere Würze.“

Diese Erkenntnis gab den Anstoß zur Publikation der vorliegenden Sammlung – übrigens unter dem Originaltitel *The Book of Musical Anecdotes*, der dem Inhalt eher gerecht wird als der ambitionierte deutsche Titel *Musikgeschichte....* Aber immerhin: Eine Andeutung von Musikgeschichte läßt sich der Sammlung von

Geschichten um ca. 180 Musikerpersönlichkeiten von Guido von Arezzo (1. Hälfte 11. Jh.) bis Mstislaw Rostropowitsch (geb. 1927) schon entnehmen dank der vom Herausgeber durchgehaltenen Praxis, jedem Namen eine kurze Anmerkung über Leben und Wirken seines Trägers zuzuordnen.

Der Inhalt des Buches ist chronologisch gegliedert. „Die Geschichten sind nicht bloßer Klatsch, sondern gedacht als ein Mittel, ein Licht auf die Umstände zu werfen, unter denen Perlen der Musik entstanden. Die Geschichten sind witzig und tragisch, oberflächlich und tiefgründig, handeln von Alltäglichem und Erhabenem, von persönlichem und öffentlichem Wirken; sie versuchen, einem Jahrtausend der Musikgeschichte menschliche Züge zu verleihen.“ Diese in der Einführung des Herausgebers (die der Leser keinesfalls übergehen sollte!) enthaltene Charakterisierung trifft in jeder Weise zu. Die meisten Geschichten wurden bis zu ihrer Quelle zurückverfolgt; gelegentliche Quellenkritik und ein ausführliches Quellenverzeichnis legen darüber Zeugnis ab. Zweifelhaftes wurde vom Herausgeber stets entsprechend gekennzeichnet. In die Texte eingestreute Ergänzungen erhellen Zusammenhänge, die besserem Verstehen dienen und damit flüssigeres Lesen ermöglichen. Ein sorgfältig zusammengestelltes Namensverzeichnis läßt nachträglich Gesuchtes mühelos auffinden.

Überhaupt Sorgfalt: Der Sorgfalt der Herausgeber bzw. Bearbeiter im Umgang mit dem Stoff steht die Sorgfalt des Verlages bei der Herstellung des Buches nicht nach. Dessen Werbetext kann man durchaus zustimmen: „Ein großes, unterhaltsames Hausbuch für alle Musikfreunde.“

Herbert Höntsch

TIBIA marginales

Daß Person und Schaffen Anton Bruckners (1824-1896) die Mehrheit der Leser dieses Magazins vordergründig interessieren könnten, ist der speziellen Thematik wegen kaum zu erwarten. Andererseits begegnet man als Hörer symphonischer Musik in Konzert und Funk so häufig Werken des österreichischen Komponisten, daß ein Hinweis auf aktuelle begleitende Literatur in Gestalt der neuesten Publikationen des Anton-Bruckner-Instituts in Linz (Donau) durchaus angebracht erscheint.

Steffen Lieberwirth: Anton Bruckner und Leipzig (Dokumente und Studien, Band 6). Akademische Druck- und Verlagsanstalt, A-8010 Graz, 1988. 144 S., 17 x 24 cm mit 62 Abb. und Faks.-Reprod.; Pb., ohne Preisangabe

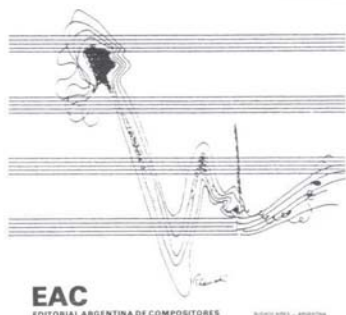
Das Buch dokumentiert anhand kommentierter Briefwechsel- und Pressezitate den Einsatz des jungen Theaterkapellmeisters und späteren Leipziger Gewandhauskapellmeisters Arthur Nikisch für das sinfonische Werk Bruckners, beginnend mit der Uraufführung der 7. Sinfonie am 30. Dezember 1884 (und den Vorbereitungen dazu). Der Initiative Nikischs folgten bald andere Leipziger Dirigenten. Mit der Erstaufführung der (1873 Richard Wagner gewidmeten) 3. Sinfonie 1902 unter Nikisch schließlich hatte sich das anfangs recht umstrittene Œuvre des 1896 verstorbenen Komponisten seinen unumstrittenen festen Platz auf den Leipziger Konzertprogrammen erobert. Der Leser gewinnt interessante Einblicke in das Musikleben der damaligen deutschen Handelsmetropole, nimmt teil am Streit der Tagesmeinungen und lächelt über Urteile hochmöglicher Herrschaften, die sich im nachhinein als Fehlurteile herausgestellt haben.

Wie es nach 1902 bis in die Gegenwart mit der Verbreitung des Brucknerschen sinfonischen Schaffens in Leipzig und anderswo bestellt war und wie es heute um die Bruckner-Pflege sogar in den USA steht, darüber berichtet statistisch und mit Textbeiträgen das

Bruckner-Jahrbuch 1984-1986, hrsg. vom Anton-Bruckner-Institut Linz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, A-8010 Graz, 1988. 180 S., 21 x 21 cm mit zahlreichen Abb. und Faks.-Reprod.; Pb., ohne Preisangabe.

Es enthält über das bereits Erwähnte hinaus viele kleinere Beiträge verschiedener Autoren zum Thema Anton Bruckner, darunter ausführliche Familienerinnerungen, eine lesenswerte Untersuchung von Bo Marschner, „Zur Ermittlung von Wesen und Deutung der symphonischen Musik Bruckners“, und mit der Arbeit Rolf Kellers „Stuttgart, Anton Bruckner und Fritz von Uhde“ eine Darstellung der Entstehungsgeschichte des Uhdeschen Gemäldes „Das Abendmahl“. Auf diesem Bild trägt einer der Jünger Christi die Gesichtszüge Bruckners.

Komplettiert wird das aktuelle Bruckner-Schrifttum durch zwei im Verlag des Bruckner-Instituts Linz erschienene Berichte über Bruckner-Symposien (*Anton Bruckner und die Kirchenmusik*, Linz 1985, 191 S., 21 x 21 cm, Pb., ohne Preisangabe; und *Anton Bruckner e la Musica Sacra*, Rom 1986, 46 S., 21 x 21 cm, Pb., DM 11,—) mit wissenschaftlichen Beiträgen deutscher, österreichischer und italienischer Bruckner-Spezialisten — für den Bruckner-„Fan“ eine Fundgrube! Dieser Hinweis muß hier genügen. Wer die Bände haben möchte, wende sich an das Anton-Bruckner-Institut, Untere Donaulände 7, A-4010 Linz, bzw. an den Kommissionsverlag: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Neufeldweg 75, A-8010 Graz. *Herbert Höntsch*



Kammermusik für Flöte und Blockflöte

- Luis Arias: *Transiciones I*, für Flöte solo. EAC 63. DM 4,80
 Alfredo M. Bandoni: *Poema y Canon op. 10*, für Flöte oder Flöte und Violine. EAC 66. DM 4,80
 Washington Castro: *Tres piezas simples*, für Blockflötentrio. EAC 72. DM 10,40
 Jacobo Ficher: *Sonata op. 68 No. 1*, für Flöte und Klarinette. EAC 17. DM 9,60
 Pascual Grisolia: *Cuarteto*, für Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott. EAC 77. DM 41,60
 Marta Lambertini: *Espacios interiores*, für Flöte und Klavier. EAC 31. DM 10,40
 Silvano Picchi: *Contradanzas*, für Blockflöte und Gitarre. EAC 127. DM 3,20

Auslieferung durch:

MOECK

Verlag + Musikinstrumentenwerk · D-3100 Celle

Neueingänge

- Burton Bernstein: *Die Bernsteins*. dtv/Bärenreiter, München/Kassel 1989. dtv. 11097
 Márta A. Ghezzo: *Epic Songs of Sixteenth-Century Hungary (History + Style)*. Reihe: Studies in Central and Eastern European Music 4. Hrsg. d. Reihe: Zoltán Falvy. Akademiai Kiadó Budapest, P.O. Box 24, H-1363 Budapest. 1989
 Eva Rieger: *Frau, Musik & Männerherrschaft*. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung. Furor-Verlag, Johannesstr. 3, 3500 Kassel. 1988. Ed. Nr. 828
 Peter Schwarzenbach/Brigitte Bryner-Kronjäger: *Üben ist doof*. Gedanken und Anregungen für den Instrumentalunterricht. Verlag im Waldgut, Industriest. 21, CH-8500 Frauenfeld. 1989
 Richard Wagner: *Ein deutscher Musiker in Paris*. Novellen und Aufsätze von 1890/41, hrsg. von M. Gregor-Dellin. dtv, München 1989. dtv 2215

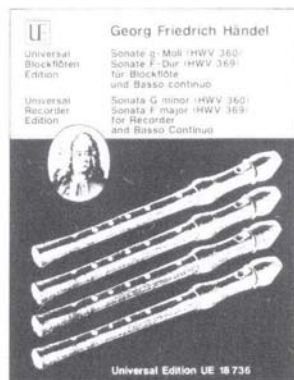


FÜR BLOCKFLÖTE

Georg Friedrich Händel
in der Universal Edition



NEUAUSGABE IM URTEXT



GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

12 Menuette
für Sopranblockflöte
und Klavier (Cembalo),
Violoncello ad lib.
nach einer Ausgabe von
J. Walsh, 1762
herausgegeben von
Martin Heidecker
Generalbaßaussetzung von
Siegfried Petrenz
Schwierigkeitsgrad 2
UE 18740 DM 14,-

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

„Rinaldo“
Ouverture, Arien und Duette
für 2 Altblockflöten und
Basso continuo
nach einem Druck von
J. Walsh, 1711
herausgegeben von
Gerhard Braun
Generalbaßaussetzung von
Siegfried Petrenz
Schwierigkeitsgrad 2/3
UE 18738 DM 24,-

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Sonate g-Moll HWV 360
Sonate F-Dur HWV 369
für Blockflöte
und Basso continuo
herausgegeben von
Gerhard Braun
Generalbaßaussetzung von
Siegfried Petrenz
Schwierigkeitsgrad 3
UE 18736 DM 18,-

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Ausgewählte Stücke aus
„Die Zauberflöte“
für 2 Csakane oder Blockflöten
nach einer Bearbeitung
von Wilhelm Klingenbrunner
(um 1807)
herausgegeben von
Marianne Betz
Schwierigkeitsgrad 2
UE 18741 DM 14,-

ARCANGELO CORELLI

6 Triosonaten
für 2 Altblockflöten und
Basso continuo
Band 1
herausgegeben von
Gerhard Braun
Generalbaßaussetzung von
Siegfried Petrenz
Schwierigkeitsgrad 2/3
UE 18739 DM 19,-

In Vorbereitung:

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

- * Instrumentalsätze
für Blockflöte und Cembalo
- * Sonaten, HWV 362, 365

ARCANGELO CORELLI

- * 6 Triosonaten, Band 2

HANS ULRICH STAEPS

- * Mobile
für Sopranblockflöte und
Klavier

Bitte Katalog anfordern!



UNIVERSAL EDITION · WIEN

Browning

Hans-Martin Linde: *Browning. Fantasien über „The leaves be green“ für 5 Blockflöten. Moeck Verlag, Celle. Ed. Nr. 2549. Partitur mit Stimmen DM 20,--*

Hans-Martin Lindes Kompositionen erhalten ihren Bezug zur Tradition oft durch die Verwendung von Themen aus der „Alten Musik“. Bekanntestes Beispiel ist *Amarilli mia bella* nach G. Caccini und J. van Eyck. Meist entstand durch die Beibehaltung der ursprünglichen Besetzung ein „neuzzeitliches“ Pendant zum Original, so z.B. die *Fantasie über ein Thema von Quantz* im Trio für Blockflöte, Querflöte und Cembalo von 1960 oder die *Fantasie über ein Chanson von Binchois* im Blockflötenrio von 1966.

Vor diesem Hintergrund darf man annehmen, daß Linde mit *Browning* an die fünfstimmigen Fantasien über dasselbe Thema aus dem 17. Jahrhundert (C. Woodcock, H. Stonings, W. Cobbold und W. Byrd) anknüpfen will. Dabei entstand durch Schichtung der Melodietöne eine mit Blockflöten besonders gut klingende, sehr werkspezifische Harmonik. Durch Wechsel von tieferen (c', c', c', f, f) und höheren Flöten (bis c'', f', c', c', f) erreicht Linde in den vier Fantasien ein abwechslungsreiches Klangbild.

Das Werk ist Gerhard Braun und seinem Ensemble gewidmet. Angesichts des Mangels an guten fünfstimmigen Stücken wird es eine Lücke in der mittelschweren Literatur für Blockflötenensemble schließen.

Peter Thalheimer

Scarlatti-Sonaten für Sopranblockflöte

Domenico Scarlatti: *Sonaten für Sopranblockflöte (Violine/Oboe) und B.c., hrsg. von Myriam Eichberger und Martin Derungs. Band 1: Sonate e-Moll, K 81; Sonate G-Dur, K 91; Minuet G-Dur, K 80. Moeck Verlag, Celle. Ed. Nr. 2553, Partitur und 2 Stimmen. DM 51,60*

Domenico Scarlatti (1685-1757) ist der bekannteste der Söhne des neapolitanischen Opern- und Kantatenkomponisten Alessandro Scarlatti (1660-1725) und heute wohl derjenige, dem aus der gesamten Musikerfamilie Scarlatti die größte Aufmerksamkeit zuteil wird. Dies ist vor allem in seinem leicht zugänglichen und auführbaren Klavierwerk begründet, das in seinem Schaffen mit über 500 erhaltenen einsätzigen Sonaten die herausragende Position einnimmt. Über die musikalische

Ausbildung Domenico Scarlattis ist nichts überliefert, wegen mancher Ähnlichkeiten der musikalischen Sprache ist aber zu vermuten, daß er unter anderem bei seinem Vater gelernt hat. Es scheint, daß Domenico größte Probleme hatte, sich von seinem dominanten Vater zu lösen und seinen eigenen Weg zu gehen. Erst durch seine Anstellung als „mestre“ an der Kapelle des Patriarchen in Lissabon erlangte er 1719 seine völlige Unabhängigkeit und konnte seinen eigenwilligen Stil vervollkommen.

Bei den vorliegenden viersätzigen Sonaten (K 81 und K 91) sowie dem Menuett (K 80) handelt es sich augenscheinlich um frühe Werke Scarlattis, die für Violine und Generalbaß komponiert wurden. Sie sind ohne Transposition und Stimmknick auf der Sopranblockflöte spielbar. Fragwürdig ist lediglich die Verwendung dieses Instrumentes, das in Italien nach 1670 wohl nur äußerst selten gespielt wurde, sofern man dies aus der vorhandenen Literatur schließen kann.

Als Vorlage diente Myriam Eichberger der – chronologisch betrachtet – erste Manuskriptband von Scarlattis Klaviersonaten, welcher sich in der Bibliotheca Marciana in Venedig befindet. Die Herausgeberin hält sich weitestgehend an den Urtext und macht eigene Zusätze als solche kenntlich. Der Verzicht auf Artikulationsvorschläge beläßt dem Spieler die Freiheit, eine eigene Version zu finden. Melodiestimme und Baß sind in den Einzelstimmen zusammen wiedergegeben. Schade nur, daß hier dem Baß die Bezifferung nicht hinzugefügt wurde.

Die wohlthuend unaufdringliche Aussetzung des Generalbasses besorgte Martin Derungs. Kritisch ist an manchen Stellen das Mitführen der Oberstimme in der rechten Hand, wodurch für weniger versierte Spieler sicherlich Intonationsprobleme entstehen. Doch ist die Oberstimme der rechten Hand interessant gestaltet, und durch Hinzufügen einiger nicht in der Bezifferung geforderten Dissonanzen werden für Scarlatti typische Akzente gesetzt. Lobenswert ist der Hinweis im Vorwort, daß „diese Realisierung ein Vorschlag ist, der zu eigenen Lösungen anregen soll“.

Die Herausgeberin hat den vier langsamen Sätzen in einem separaten System eine ausgearbeitete Verzierung in italienisch-virtuoser Manier hinzugefügt. In dieser Üppigkeit, die schon das Grundmotiv zu Beginn nicht unverziert läßt, ist dies sicherlich nicht jedermanns Geschmack. Der Spieler jedoch wird in dem knappen, aber informativen Vorwort ausdrücklich aufgefordert,

eigene Wege zu gehen. So sollte sich jeder aus Vorlage, verzierter Version und eigenen Ideen eine ihm gemäße Fassung zusammenbauen.

Insgesamt also eine gelungene, empfehlenswerte Ausgabe und eine Bereicherung der spärlichen späbarocken Literatur für Sopranblockflöten im mittleren Schwierigkeitsgrad. Franz Müller-Busch

Phantasieinspirierende Miniaturen

Konrad Lechner: *Echo des Schweigens. Acht Miniaturen für Sopranblockflöte solo*. Moeck Verlag, Celle. Ed. Nr. 2558. DM 10,--

Es ist hier kaum der Ort, alles darzustellen, was sich aus dieser Überschrift (gleichzeitig Titel des ersten Stückes) ableiten ließe. Daß dieser Name der Stückchen aber die Phantasie inspiriert, ohne eine deutlich bestimmbare Botschaft zu übermitteln, das macht ihn selbst zu Musik, ebenso wie die anderen Titel, Lyrik auch sie, offen für vielerlei Assoziationen, Inspirationen, scheinbar ganz unabsichtlich mit leichter Hand, in Wirklichkeit aber wohl bewußt aus ganz verschiedenen Vorstellungsbereichen genommen. (Die anderen Stücke heißen „Aufbruch wohin?“ – „Unwirkliches“ – „Spirale abwärts, Spirale aufwärts“ – „...irgendwo ist Ungarn...“ – „Schwebendes – voller Energie“ – „Komm übers Wasser, Julietta“ – „vergilbtes Notenblatt, vom Vogel aufgepickt“.) Hinter diesem letzten Stück steht, wie im Vorwort mitgeteilt, die berühmte Estampida *Kalenda maya* von Raimbaut de Vaqueiras um 1200.

Die Stücke selbst, verglichen mit den im Umfang und in den Spielanforderungen verwandten *Spuren im Sand* (1976), erscheinen eher noch unmittelbarer, noch mehr als festgehaltene, jedoch hochqualifizierte Improvisation. Die Bindung an Lied- oder Tanzmelodien aus zurückliegenden Jahrhunderten spielt eine quantitative und wohl auch von der Kompositionsanregung her geringere Rolle – äußerlich daran zu sehen, daß bei keinem der Stücke Noten, die zu einem „cantus firmus“ gehören, besonders gekennzeichnet sind. Andeutungen von Harmonik in den einstimmigen Miniaturen finden sich hier nicht in Form von gebrochenen Akkorden als Vorschläge (wie manchmal in den *Spuren im Sand*), dafür entsteht hier eine latente Harmoniewirkung durch die Bevorzugung bestimmter Intervallschritte in der Linie. Eine Bindung an vorkonzipierte Reihenmodelle oder ähnliche Tonfolgenkonstellationen liegt offenbar nicht vor, wohl aber deutlich hörbare und sinngebende Analogien und Rückbezüge innerhalb der einzelnen Stücke.

Die Vortragsbezeichnungen sind recht genau definiert, bedeuten aber zweifellos für den Spieler keine Einengung, sondern eine Hilfe, zu einer letztlich durchaus selbstverantwortlichen und inspirierten Interpretation zu gelangen.

Die Spielanweisungen, auch die Informationen über die Entstehung der Stücke, erscheinen mir klar und prägnant – im ersten Stück steht bei der Notiz „Flexibles Tempo“ ein Index, er wäre also als Hinweis auf eine Fußnote zu verstehen, die aber nirgends zu finden ist. Zudem ist der Charakter des flexiblen Tempos und der Kästchen in den Notensystemen – im Vorwort steht „Klammern“ () – hinreichend erklärt. Also wohl ein Versehen.

Nach den Notentexten der Stücke folgt noch ein (nicht als solches bezeichnetes) Nachwort, gut eine Seite stark. Für diesen Text trifft offenbar das gleiche wie für die Titel der Stücke zu: Man kann ihn in mehrfacher Weise annehmen, zuordnen, auswerten. – Hinsichtlich der Miniaturen selbst möchte ich behaupten, daß sie, für sich als musikalische Äußerung genommen, eines Nachtexes dieser Art nicht bedürfen – niemand sollte sich das unmittelbare Erlebnis der Stücke mit dem Gewicht der verbalen Zitate und Äußerungen belasten.

Doch dieser Aussage muß eine zweite folgen, daß nämlich auf dieser einen guten Din-A-4-Seite (mit 35 sorgfältigen Quellennachweisen) ein Optimum an wesentlichen Äußerungen über Musik und übergreifend über Kunst gesagt ist, sowohl in den Zitaten (und durch ihre Auswahl) wie in den eigenen Kommentaren des Komponisten.

Heino Schwarting

Gut gemischt

Servaas de Konink: *Trios Opus 1 und Opus 4 (1696-98), für zwei Melodieinstrumente, Baß und B.c. (Partitur)*, hrsg. von Frits Noske. Heft 1: *Suiten a-Moll, D-Dur, g-Moll. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven. Noetzel Edition N 3642. DM 45,-*

Herausgeber Frits Noske greift auf eine im Barock gängige Praxis zurück, indem er einzelne Sätze aus den 1698/99 bei Roger in Amsterdam im Druck erschienenen Trios von Servaas de Konink nun zu Suiten neu zusammenstellt; die unterschiedliche Herkunft der jeweiligen Sätze aus verschiedenen Werken ist den Suiten jedenfalls nicht anzumerken, wengleich sich die wenigen Stücke, die de Konink im italienischen Stil komponierte, doch deutlich von der sonst französischen Satzweise abheben, was den Gesamteindruck der Werke m. E. aber eher bereichert. Herausgeber Noske äußert sich in einem kurzen Vorwort auch zur Besetzungsfrage, wobei er sicher zu Recht einer Ausführung

Flöte und Klavier

BACH, Johann Ernst

Sonate

für Flöte und obligates Cembalo (Klavier)
(Frank Michael)

Serie: Flötentöne für junge Leute

ZM 2743

DM 15,—

BACH, Johann Sebastian

Sonata III BWV 1005 und

Partita III BWV 1006

nach der Ausgabe der Violin-Solowerke
mit der Klavierbegleitung von R. Schumann
für Flöte und Klavier oder Flöte allein
(Werner Richter)

ZM 2653

DM 27,—

POPP, Wilhelm

Ungarische Rhapsodie opus 385

für Flöte und Klavier (Henner Eppel)

Serie: Flöte romantisch virtuos

ZM 2558

DM 12,50

NEU



Flötenensemble

BACH, Johann Sebastian

15 dreistimmige Sinfoniae BWV 787-801

für drei Flöten (Werner Richter)

ZM 2730

DM 22,—

DVOŘÁK, Antonín

Zwei Walzer opus 54, Nr. 1+4

für drei Flöten und Altflöte in G (Frank Michael)

ZM 2674

DM 22,50

WENDEL, Martin

Pièce brève opus 18

für sechs Flöten

ZM 2727

DM 15,—

mit zwei identischen Melodieinstrumenten den Vorzug gibt, da die Stimmen zumeist homophon verlaufen, ein deutliches „dialogisches“ Musizieren im Sinne von Rede und Gegenrede jedoch eher die Ausnahme bleibt. Einige Freiheiten hat sich Noske allerdings in der Aussetzung der im Original lediglich bezifferten B.c.-Stimme herausgenommen, wo es gelegentlich auch an solchen Stellen zu Harmonie- und Tonartenwechseln kommt, die der Komponist dafür nicht vorgesehen hatte; dieser Einwand allerdings ist eher prinzipieller Art, das Resultat dieser Freiheit ist in aller Regel nämlich durchaus gelungen. Das Notenmaterial ist einwandfrei, Partitur und Stimmen sind übersichtlich und gut lesbar; für erfahrene B.c.-Spieler hätte man der Baßstimme noch die Generalbaßziffern beifügen können. Unbekannte Musik des Frühbarocks ohne übermäßige Anforderungen an die Interpreten — vor allem für Liebhaber eine sicher willkommene Bereicherung des Angebots.

Robert Vogel

Duos mit Flöte

Werner Heider: *Tanzmusik, für 2 Spieler mit Flöte und Klarinette*. Moeck Verlag, Celle. Ed. Moeck Nr. 5383. DM 54,00

Gilbert Amy: *5/16, proposé par Pierre-André Valade, für Flöte solo und Schlagzeug ad lib.* G 4330 B. FF 35,40

Paul Méraner: *Petite Suite Folklorique, für Flöte und Gitarre.* G 4014 B. FF 73,00

Jean-Maurice Mourat: *Ibériade, für Flöte und Gitarre.* G 4510 B. FF 35,40

Benedetto Marcello: *Sonate en Sol, für Flöte und Gitarre, hrsg. von Robert Hériché und J. Maurice Mourat.* G 4508 B. FF 35,40

Gérard Billandot, F-Paris

Werner Heiders *Tanzmusik* für zwei Spieler mit Flöten (Piccolo-Flöte, große Flöte, Alt-Flöte in G, Baß-Flöte in C) und Klarinetten (in Es, B, Baß-Klarinette oder Kontrabaß-Klarinette in B), 1988 für das Philippe Racine/Ernesto Molinari Duo geschrieben und vom Duo am 16.3.1988 in London uraufgeführt, ist ein lebhaftes, charmantes Stück von etwa 12 Minuten Dauer, aufgeteilt in drei Sätze mit englischen Titeln: I. „Two Left Feet Blowing“; II. „Fly Butterdance“; III. „Animalsteps“. Die Tempobezeichnungen entsprechen einer Sonata da camera (schnell-langsam-schnell). Heiders Musik ist wirklich Tanzmusik. Im ersten Satz wird zum Beispiel ein Walzer in der Flötenstimme kontrapunktlich einem Tango in der Klarinettenstimme gegenüber-

gestellt. Die äußeren Sätze sind durch spritziges, humorvolles Zusammenspiel gekennzeichnet (im letzten Satz werden die Wörter des Titels „Animal Steps“ abwechselnd und variierend gesprochen), während der mittlere Satz, „Fly Butterdance“, ein sanftes, ruhiges Gegenbild darstellt. Der tanzhafte Charakter des Stückes kann durch die wahlfreie Anwendung der beigelegten szenischen Anweisungen, die für jeden Satz bestimmte Bewegungen bzw. Tanzschritte vorschreiben, verstärkt werden. Dadurch gewinnt das Stück auch einen räumlichen Aspekt. Das Stück kann aber auch konzertant aufgeführt werden. Sowohl musikalisch als auch spieltechnisch verlangt dieses Stück freilich ein höchst professionelles Niveau. Es bietet jedoch auch einem avancierten Studentenduo (mindestens Hochschulniveau) interessante, herausfordernde und reizvolle Kammermusik. Für manche könnte es allerdings ein Problem sein, daß in dem Stück der Einsatz von Baß-Flöte und Kontrabaß-Klarinette verlangt wird (wobei die Kontrabaß-Klarinette durch eine Baß-Klarinette ersetzt werden kann).

Der französische Komponist Gilbert Amy, einer der bekanntesten Nachfolger der von Pierre Boulez geleiteten französischen „avant-garde“, schrieb 1986 sein „5/16“, das er dem japanischen Komponisten Toru Takemitsu zugeeignet hat. Ein Bezug zu der Musik Takemitsus ist in diesem Stück allerdings kaum zu finden (sei es die Verwendung von japanischen Holzblöcken – hyoshigi japonais – in der freiwilligen Schlagzeugpartie). Vielmehr ist dieses Stück, wie auch das sonstige Schaffen Amys, der französischen seriellen Tradition zuzuordnen. Trotz der für diese stilistische Richtung etwas untypischen Repetitionen von Tonhöhen und einer regelmäßigen, vorwärtsdrängenden Rhythmik, die diesem Stück eine gewisse Frische verleihen, bleibt der unverkennbare Nachgeschmack der akademischen „avant-garde“, deren Kennzeichen wie große Septime-Sprünge sowie die seriellartige Behandlung der Tonhöhen hier zu finden sind. Die Aufgabe, etwas wirklich Neues für die Flöte zu schreiben, ist freilich eine der schwierigsten in der neuen Musik überhaupt, und dieses Stück bleibt ein weiteres Exemplar der schon enormen Literatur für Soloflöte. Trotzdem ist dieses Stück ein solides und musikantisch gut durchdachtes Beispiel dieser Gattung.

Vom Verlag Gérard Billaudot sind drei Spielmusikstücke eingegangen, wobei es sich in einem Fall um eine Bearbeitung handelt, während die zwei anderen neue Kompositionen sind. Alle sind für die Besetzung Flöte und Gitarre geschrieben.

Die *Petite Suite Folklorique* (Kleine folkloristische/volkstümliche Suite) von Paul Méranger besteht aus fünf Sätzen, jeweils mit einem anderen folkloristischen

Gewürz: „Espagnole“; „Napolitaine“; „Tzigane“; „Tahitienne“; „Hongroise“. Das Stück dauert insgesamt etwa 15 Minuten und entspricht dem Niveau eines mittleren bis avancierten Schülers. Musikalisch ist das Stück tonal bzw. modal geschrieben, erhebt keinen Anspruch auf Modernität, bietet also nichts Neues, sondern bleibt solide, konventionelle Spielmusik für Schüler und Liebhaber.

Die *Ibériade* von Jean-Maurice Mourat, zugleich Komponist, Bearbeiter und Herausgeber dieser Reihe, ist ebenfalls solide Spielmusik, in diesem Fall aber mit etwas höherem musikalischen Anspruch. Das Stück, das Ibert gewidmet ist, verwendet Achtel gegen Triolen, Kreuzrhythmen und eine etwas vernebelte, quasi-impressionistische Harmonik. Vom spieltechnischen Niveau ist dieses Stück etwas weniger anspruchsvoll als das vorherige. Es besteht aus einem durchgehenden Satz von etwa viereinhalb Minuten Dauer.

Die Bearbeitung der *Sonata in G-Dur* von Benedetto Marcello, die ebenfalls von Mourats Feder stammt, ist für Anfänger bis Schüler mittleren Niveaus gedacht, doch das Stück scheint mir musikalisch etwas zu herausfordernd für Anfänger. Da ich das Original nicht kenne, kann ich zu der Bearbeitung nichts sagen, aber der Gitarrenfingersatz ist gut durchdacht, und trotz einiger Fehler in den Stichnoten (z.B. im 10. – 11. Takt des ersten Satzes, wo plötzlich nur zwei Schläge pro Takt angegeben sind, im 4/4 Takt!) ist die Auflage, wie auch die übrigen dieser Reihe, gut lesbar und mit einer Flötenstimme sowie einer Partitur mit beiden Stimmen für den Gitarristen ausgestattet.

Sidney Corbett

Originalwerke und Bearbeitungen

Willy Hess: *Zwei Suiten für Flöte solo. Amadeus Verlag, CH-Winterthur. BP 2529. DM 16,-*

Tilo Medek: *Quartett-Flötenuhr, für 4 Flöten. Moeck Verlag, Celle. Ed. Moeck Nr. 5366. DM 49,-*

15 leichte Barockstücke, für Flöte und Klavier, hrsg. von Frans Vester, Generalbaßnotierung von Jane Eston. UE 17669. DM 29,-

W. A. Mozart: *Serenade in G KV 525 „Eine kleine Nachtmusik“, für Flöte und Klavier, hrsg. von Kurt Walther. UE 18490. DM 25,-*

Universal Edition, London-Wien

Antonin Dvořák: *Slavonic Dance No. 15 op. 72, für 2 Flöten, Vc. und Klavier, hrsg. von Hanoch Tel-Oren. McGinnis & Marx Music Publishers, New York. US \$ 14,-*

Die Opuszahl und die lange Liste der bei Amadeus erschienenen Werke läßt auf eine reiche Produktivität des Komponisten Willy Hess schließen. Es ist schwer,

etwas wirklich Kennzeichnendes über die Stücke zu sagen. Mir schien die zweite Suite ein wenig mehr Unmittelbarkeit auszustrahlen als die erste. Das Problem der (einstimmigen) Solokompositionen für Melodieinstrumente ist ja nicht unbekannt; seit Johann Sebastian Bach weiß man, was auf diesem Gebiet möglich ist. Bei Bach ist offensichtlich ein Harmonieverlauf durch die Sololinie so deutlich vorgegeben, daß man ihn unterlegen könnte (wie es Schumann bei Violin-Solokompositionen Bachs unternommen hat); die große Qualität bei Bach liegt aber gerade darin, daß die Mitteilung des harmonischen Unterbaus sich durch die Gestaltung der Solostimme als überflüssig erweist. — Eine andere Möglichkeit für Solostücke ist bei Debussy (*Syrinx*), Honegger (*Danse de la chèvre*), Varèse, Stravinsky (Klarinettenstücke) und anderen zu studieren: Dort wäre es sinnlos, nach einer deutlich „mitgedachten“ Harmoniefolge zu forschen.

Willy Hess hingegen denkt anscheinend in harmonischen, fast funktional-kadenzmäßigen Bezügen, die allerdings manchmal etwas unerwartete Wege gehen; andererseits dringt der rein lineare und rhythmische Reiz der Flötenstimme nicht so attraktiv ins Ohr, daß dem Hörer der Harmonieverlauf nicht mehr wichtig schiene (Ausnahmen bestätigen gelegentlich die Regel). Vielleicht müßte unterschieden werden zwischen neuen Stücken, die ausdrücklich „im älteren Stil“ komponiert sind (warum nicht, wenn sie gut sind?), und solchen, die sich ganz bewußt in der Gegenwart bewegen, der Gegenwart, die ja vielschichtig genug ist und wo sich jeder den ihm adäquaten Sektor zu eigenen Bemühungen herausuchen kann.

In eine andere Kategorie, schon eher als ein bestimmter Ausschnitt von „Gegenwart“ denkbar, gehört die *Quartett-Flötenuhr* von Tilo Medek, die er als Auftragskomposition für die „Coelner Stadtpfeiffer“ geschrieben hat. Der Auftragscharakter und der Plan einer „Flötenuhr“ haben dazu geführt, daß hier vier kurzweilige Nummern entstanden sind, die auf eine gutgelaunte Weise mechanistisch anmuten, bei näherem Zusehen und Hinhören aber durchaus konstruktive Elemente verraten, die zueinander in eine raffinierte Polyphonie treten, dabei jedoch den Eindruck eines Kontinuums mit einer gerade noch erkennbaren Innenstruktur vermitteln.

Es handelt sich bei den 15 *leichten Barockstücken* um eine instruktiv ausgerichtete Reihe von Publikationen (*Hohe Schule des Barockflötenspiels*). Die einzelnen Stücke sind nach Herkunft, originaler Besetzung und Daten der Komponisten sorgfältig nachgewiesen (die Geburtsdaten der Komponisten bewegen sich zwischen 1670 und 1700 — Handels Geburt ist leider 10 Jahre zu spät angesetzt). Außerdem gibt es (zweisprachig; deutsch und englisch) ausführliche Hinweise zu

Verzierungen, Atemzeichen, Notation —, darüber hinaus wird auf Lehrwerke (Hotteterre, Quantz u.a.) verwiesen. Die Generalbaßaussetzung (Jane Eston) erscheint meist sinnvoll, ohne selbstzweckliche Ambitionen, einsichtig auch dort, wo die Bezifferung nach regionalen Gepflogenheiten unvollständig geblieben ist. Auch geht aus der Bezifferungspraxis selbst hervor, wie uneinheitlich sie zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Ländern gehandhabt wurde.

Bei Mozarts *Serenade in G* wundert man sich, daß sie nicht schon längst in einer solchen Bearbeitung im Handel ist. Denn es wird zweifellos unter den Flöte spielenden Dilettanten glühende Liebhaber der „Kleinen Nachtmusik“ geben, die sie nicht nur hören, sondern unbedingt auch selbst spielen möchten. Das Arrangement ist sorgfältig erstellt und im Vorwort kurz kommentiert worden. Es ist wichtig, daß der Klaviersatz nicht zu unbequem sein darf, um so mehr, als ja wahrscheinlich auch die Klavierspieler dieser Bearbeitung meist Liebhaber sein dürften.

Nur zwei Stellen waren mir auffällig, und zwar nach je verschiedenen Richtungen: Im II. Satz, Takt 5, 35 und 55 ist der — wünschenswerte — Triller so kaum ausführbar, wäre aber gut möglich, wenn nur kurz auf die Baßoktavierung verzichtet würde (wahrscheinlich werden manche Pianisten ohnehin auf die Idee kommen). Die zweite Stelle ist das Hauptthema des IV. Satzes. Hier macht es m. E. Kurt Walther dem Spieler zu leicht mit den Allerweltsfiguren à la Albertibaß. Dem elektrisierenden Terzenakkompagnement Mozarts kann man auf dem Klavier mit gebrochenen Terzen recht nahe kommen, und im 4. Takt sind die wirklichen Terzen von 2. Violine und Bratsche mit geringer Mühe so zu spielen, wie sie geschrieben sind. Diese beiden Beobachtungen, die nur dem jeweiligen Pianisten helfen sollen, schmälern nicht den Wert der erfreulichen Bearbeitung.

ARIEL Blockflöten aus Israel



Dolmetsch
Blockflöten aus England
Huber
Blockflöten aus der Schweiz

ADAMS Musik-Instrumente

Schubertstr. 4 · 4010 Hilden
Tel. 02103/43261

RICORDI - und Musik macht Freude

Die neue Querflöten-schule
Band 1



Lern Querflöte spielen

Elisabeth Weinzierl
Edmund Wächter
unter Mitarbeit von
Peter-Lukas Graf



RICORDI

Band 1

Sy. 2485

DM 25,-

Band 2

Sy. 2486

DM 27,-

Band 3

(erscheint Oktober 1989)

Sy. 2487

ca. DM 30,-

RICORDI

Für die Durchsicht dieses „Salon-Arrangements“ von Dvořák's *Slavonic Dance* stand mir nur das Original für Klavier zu 4 Händen zur Verfügung, nicht die Orchesterfassung. Wenn man die vierhändige Version kennt, ist man gespannt darauf, wie sich das gesamte Klangspektrum der Bearbeitung (2 Flöten — die 2. Flöte zeitweilig als Piccolo — Violoncello und Klavier) zu einem homogenen Bild zusammenfindet. Der ebenfalls recht weitgespannte Registerumfang des vierhändigen Originals berechtigt aber sicherlich zu einer solchen Verteilung. Das Arrangement scheint mit Geschick und Geschmack angefertigt. In der vierhändigen Version (Simrock, Leipzig) steht bei T. 208 die Angabe „Più animato“, die nicht in die Bearbeitung übernommen wurde. Sie hat aber ihren Sinn, der ganze Schluß zeigt einen deutlichen Stretta-Charakter.

Heino Schwarting

Urtexte

Pierre G. Buffardin: Sonata a Tré Stromenti a Violino Flauto et Basso. Stbde. in Faks. hrsg. von A. Ljungar-Chapelon. AM 033. Keine Preisangabe in DM.

Johan F. Grenser: Six Trio Sonatas op. 1; 4 für 2 Fl. und B.c., 2 für Fl., Vl. und B.c. Stbde. in Faks. hrsg. von A. Ljungar-Chapelon. AM 031. DM 53,-

Johan Agrell: Sechs Sonaten oder Duette für 2 Fl. od. Vln. Faks. hrsg. von E. Nordenfelt. AM 026. DM 36,-

11 Pieces für 4 Fl. von u.a. G. F. Händel, J. M. Kraus, J. G. Naumann. Stbde. in Faks. und Part. hrsg. von A. Ljungar-Chapelon. AM 032. Part. u. Stimmen. DM 87,-

Verlag Autographus Musicus, Årdalavägen 158, S-12432 Bandhagen.

Giuseppe Sammartini: Concerto in F, für Sopranblockflöte, Streicher und B.c. Part. in Faks., hrsg. von W. Michel. EM 2002. DM 14,-

G. van Blanckenburgh: Onderwyzinge... op de Handt-Fluyt. Amsterdam 1654. Faks. mit deutscher Übersetzung, hrsg. von W. Michel. EM 3033. DM 12,-

G. F. Händel: „Alexander“ for a single flute... London s.d., Walsh. Faks.-Ausg. hrsg. von W. Michel. EM 2003. DM 15,-

Verlag Mieroprint. Postfach 5544, 4400 Münster

[Mathieu] Peraut: Méthode pour la Flûte. Faks. hrsg. von M. Castellani. L'Art de la Flûte traversière 37.

Antoine Hugot: *Six Sonates pour la flûte avec acc. de basse*. Faks. hrsg. von M. Castellani. *L'Art de la Flûte traversière* 38.

Niccolò Dòthel: *Six Sonates à Trois Flûtes*. Faks. hrsg. von M. Graziadei. *Flauto traversiere* 16.

Giuseppe A. Paganelli: *Six Sonates pour la Flûte traversière et Basse*. B.oe.XVI. Faks. hrsg. von R. Rossi. *Flauto traversiere* 15.

Anna Bon: *VI Sonate da camera per il flauto traversiere e violoncello o cembalo op.Ima*. Faks. hrsg. von M. Castellani. *Flauto traversiere* 14.

Verlag des S.P.E.S., I-Florenz. Keine Preisangaben in DM.

Zwischen einer Art neuen Urtextbewußtseins und der Verbreitung von Faksimileausgaben hat sich in letzter Zeit eine fruchtbare Wechselwirkung entfaltet. Neue Initiativen auf diesem Feld berücksichtigen mehr und mehr auch die Erfordernisse des praktischen Musizierens. Gewohnter Umgang auch mit unausgesetzten Bässen, Einlesen ins graphische Layout alter Drucke oder gar Handschriften kommen dem Erschließen immer weiterer Literatur im „Urtext“ entgegen und eröffnen so, zumindest was den Text betrifft, unversettelte Wege zur Musik früherer Zeiten.

Die immer dichter werdende Dokumentation, die sich damit verbindet, macht es allmählich sogar möglich, auf diese Weise einen Überblick, wenn auch nur im Ausschnitt und am Beispiel eines Instruments, darüber zu gewinnen, wie Musikkultur über ganz Europa verbreitet war.

Die Reihe von *Autographus Musicus* erschließt vornehmlich Werke schwedischer Komponisten und Archive, doch nicht ohne Ausnahme. Von inzwischen mehr als 30 Titeln verdient der letzte zuerst genannt zu werden: Buffardin. Er kann als Vermittler französischer Flötenkunst in Deutschland gelten, zählt doch Quantz zu seinen Schülern. Seine Beziehung zu Schweden läßt sich über Johann Sebastians Bruder Johann Jacob Bach finden, der – auch ein Buffardin-Schüler – zeitweise in schwedischen Diensten stand. Die *Triosonate* ist als Abschrift im Fonds Blancheton der Pariser Nationalbibliothek erhalten und nicht wie bei vielen seiner Landsleute eine Suite, sondern wirklich eine viersätzigige Sonate mit einem als Kanon gearbeiteten Einleitungssatz. Sie ist vermutlich in oder nach Dresden entstanden. Die Flötenstimme, virtuos behandelt im Rahmen eines Umfangs von zwei Oktaven (bis e''), läßt auch durch die Art der Flötenfiguren an das Konzert denken. Für den erwünschten praktischen Gebrauch des gut lesbaren Faksimiles wäre es allerdings zweckmäßig gewesen, die Seitenfolge in der Reproduktion so zu organisieren, daß man nicht wenden muß. Nun bleibt nur wieder der ungeliebte Ausweg des Kopierens.

Renaissance- und Barockblockflöten

nach Ganassi, Wijne, Bressan u. a. aus
Sammlung zu verkaufen.

K. Ose · 0 23 31 / 58 65 00

Auf Beziehungen zwischen Dresden und Schweden weist auch der Name Grenser. Wie die verwandtschaftlichen Verhältnisse zu den flöteblasenden und -bauenden sächsischen Grensers aussehen, kann ich nicht sagen. Johann Friedrich war jedenfalls über 20 Jahre als Flötist, Oboist und Komponist in Stockholm aktiv, bevor er dort 1795 starb. Diese Trios erschienen etwa 1777 bei Hummel in Berlin. Das außerordentlich dekorative Titelblatt weist ihn als Kammermusiker des schwedischen Königs aus. Die dreisätzigen Stücke sind eher Trios en miniature, im Stil eher klassisch als empfindsam, mit deutlichem Primat der oberen Melodiestimme, besonders da, wo statt Flöte eine Violine vorgesehen ist. Den bezifferten Baß kann man sich auch gut nur gestrichen vorstellen.

Agrell, in Schweden geboren, nahm die entgegengesetzte Richtung. Sein Lebensweg führte über Kassel nach Nürnberg. Der Band mit Sonaten für zwei Flöten (oder Violinen) faksimiliert einen Druck von Walsh, auf dessen Titel neben Agrell auch Aurelli und Vinci als Komponisten genannt sind. Die Angabe „op. 2“ bezieht sich vielleicht auf letzteren. Es gibt keine Plattennummer und auch keine Angaben, welche Stücke nun von wem sind. Offensichtlich ist das Heft ein „Pasticcio“ von Walsh, in das er für die letzten beiden Sonaten Platten aus einer anderen Serie eingebracht hat. Der Anteil Agrells bedarf also noch der Klärung. Wenn, wie anzunehmen, die ersten Sonaten von seiner Erfindung sind, dann passen sie sich jedenfalls gut in die italienische Nachbarschaft ein und erweisen sich als ebenbürtige, unterhaltsame Stücke. Agrell wäre, so ist zu lesen, später gern wieder in seine Heimat zurückgekehrt. Im Unterschied zu den „deutschen“ Schweden starb er in Nürnberg. Welche Ironie des Schicksals!

Pieces for 4 Flutes sind handgeschriebene Bearbeitungen aus dem 19. Jahrhundert für den Hausgebrauch und ein weiterer Beweis für das ununterbrochene Fortbestehen solcher Bearbeitungssitten, deren Gegenstand wieder Nummern aus beliebten Opern sind. Die meisten der kleinen Stücke sind aber noch nicht identifiziert. Spaß für den Hausgebrauch, zu dessen Unterstützung hier eine neu gedruckte Partitur mitgeliefert wird.

Alles in allem ist dies eine interessante Reihe in einfacher, aber ansprechender Aufmachung und guter Qua-

lität. Höhere Auflage und bessere Verbreitung könnten in Zukunft vielleicht die Preise günstiger gestalten.

Mit Faksimileausgaben stellt sich auch *Microprint* vor, eine Reihe, zu deren Konzept es gehört, sich nicht auf's Alte zu beschränken, dazu verbraucherfreundlich in Aufmachung und Preis zu sein. Erstere ist solide, gebrauchsausgerichtet (ähnlich *Musica Musica*), gut im Druck, letzterer erstaunlich rücksichtsvoll.

Mit dem Repro der handschriftlichen Partitur liegt das sicher von vielen Neugierigen erwartete Vorbild der modernen Ausgaben des Blockflötenkonzertes von Sammartini vor und erlaubt nun kritische Orientierung am relativen „Urtext“. Er notiert die Blockflöte übrigens transponierend in B-Dur und erspart so dem Spieler grifftechnisch ein Umdenken von F- auf C-Flöte, ein Verfahren, das man in den Wiederaufnahmen des Blockflötenspiels vor gut 50 Jahren bei uns auch anwandte, das aber nie Schule machte.

Dem original holländischen Text im Reprint des kleinen Traktats von Blanckenburgh ist eine deutsche Übersetzung gegenübergestellt. Eigentlich ist das Büchlein nicht mehr als eine kommentierte Griffabelle, jedoch erstaunlich in Differenziertheit und Methode. Michel weist in seinem Kommentar auf die notwendige Verbindung der hier dargestellten Grifftechnik zur Musik von van Eyck hin, und so bekommt das Studium des Traktats sogleich lebendigen Sinn und macht den Reprint als längst überfällig deutlich.

Alexander für Blockflöte solo (+ ein Duett) gehört in die fast endlose Reihe zeitgenössischer Bearbeitungen Händelscher Musik und kommt gerade recht als Ergänzung der Händelrenaissance bei UE! Den Vergleich mit den Querflötenausgaben braucht diese Sammlung nicht zu scheuen, im Gegenteil. Was hier geboten wird, ist musikalische Qualität, deren Realisierung ein technisches Know-how fordert, das das der Sonaten häufig überschreitet. Michel gibt nicht nur einen guten Kommentar, sondern auch die Texte zu den Arien, damit der Suche nach einer charakteristischen Deklamation, wenn sie denn stattfindet (?), der sprachliche background nicht fehle.

L'Art de la flûte traversière bei S.P.E.S. feiert dagegen demnächst den zehnten Geburtstag. Mit Umsicht und Konsequenz vervollständigt Castellani diese Anthologie der historischen französischen Flötenliteratur ebenso wie ihr allmählich wachsendes italienisches Gegenstück *Flauto traversiere*, und es ist faszinierend mitzuerfolgen, wie sich Ausgabe um Ausgabe zu einem Mosaik zusammenfügen, in welchem dem Gesamtbild immer neue facettenreiche Details zuwachsen.

Die Flötenschule von Peraut erschien zwischen 1800 und 1803 als vierte in dem kurzen Zeitraum von weni-

Margret Löbner

Fachhandlung für Blockflöten
und historische
Holzblasinstrumente.

Beratung – Verkauf
+ Service
für Instrumente
vieler bekannter
Hersteller

Neuanfertigung
barocker Blockflöten
nach historischen
Vorbildern.

Fachgerechte
Reparaturen
in meiner Werkstatt.

Fordern Sie meinen
Katalog an.

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

ger als 10 Jahren (Devienne 1794, Cambini 1796, V�nderhagen ²1799), anscheinend ein Beweis für das noch starke Interesse am einklappigen Instrument, auch wenn schon 1804 Hugot-Wunderlich die mehrklappige Flöte in ihrer Schule propagieren. Im Aufbau deutlich an Devienne angelehnt, orientiert sich Peraut wenig am musikalischen Allgemeinbildungsbedürfnis seines Publikums, dafür ganz an einer auch artistischen Seite des Spiels und ist im übrigen darauf bedacht, den Eleven etwas zu bieten: „J'avertis que mon intention étant de ne faire qu'une Méthode...et non pas un Solfège...“ und „Quant aux exemples...je n'ai rien négligé pour les rendre...même amusants pour les élèves...“ Daher kommen unter den „Petits Aires“ auch die Schlager der neuesten Opern vor, deren Aufführungsdaten Castellani u.a. für die Datierung der Methode helfen.

Im Unterschied zu Devienne finden die B-Tonarten stärkere Berücksichtigung (B-, Es, As-Dur oder gar

g-Moll kamen bei Devienne nicht vor), während die Gliederung der Übungsstücke einschließlich sechs dreisätziger Sonaten gleich ist. Diesen läßt Peraut noch Capricen folgen, artistisch aufbereitet, professionellen Anspruch dokumentierend. Während Devienne sogar in den abschließenden „großen“ Sonaten – sicher auch aus pädagogischen Gründen – zur Oberstimme eine zweite Flöte setzt, notiert Peraut die Unterstimme seiner Sonaten als Baß, notfalls auf Viola oder Violine zu spielen. Eine auffallende Gegenposition nimmt er auch in der Frage der Doppelzunge ein: Er lehnt sie strikt ab, nicht nur die schleifende Zweisilbigkeit des Tu-ru, wie schon lange vor ihm Corrette, sondern auch die von Devienne gelehrt, die für ihn nur eine „barbouillage empâté“, ein klebriges Gesudel ist. So hart hat es später nicht einmal Fürstenau gesehen, der doch auch kein Freund der Doppelzunge war. Beispiele für zusammengesetzte Artikulationsmuster gleichen hingegen denen der Zeitgenossen. Spieler der einklappigen Flöte dürfen beim Studium in dieser Schule jedenfalls auf ihre Kosten kommen, und mancher dürfte hier seinen Meister finden.

Eine bei Peraut absolvierte Vorbereitung wird jeden Flötisten instand setzen, auch die Sonaten von Hugot zu spielen, wenngleich dieser sie vielleicht nicht mehr auf Perauts Flöte gespielt hätte. Sie sind traditionell in zweistimmiger Partitur notiert, die Bässe jedoch nicht beziffert, vermutlich für ein Cello gedacht. Von extravaganteren Tonarten macht Hugot keinen Gebrauch, die Sonaten stehen in C, a, D, G, Es und h, seine Schreibweise ist flötengemäß, ohne daß die Figuren einen überladenen oder gar geschwätzig leeren Eindruck hinterließen, der Habitus ist klassisch, alles ist gut proportioniert. Es ist ein Gewinn, die Stücke kennenzulernen.

In den Sonaten für drei Flöten (in handschriftlicher Partitur) begegnen wir erstmals Döthel (ursprünglich Nicolas), einem Franzosen, den die europäische Geschichte in die Toscana verschlug und dessen Wirkungsstätte später Florenz wurde. Auch er gehört zu den komponierenden Flötisten und hat außer diesen Trios eine ganze Reihe von Kompositionen für und mit Flöte, besonders Kammermusik, geschrieben, die den Ruf seiner Kunst weit über die Grenzen seiner Wahlheimat trugen. Auch Burney berichtet von ihm.

Vice versa sind die Italiener Paganelli und Anna Bon sehr mit der deutschen Musikgeschichte verbunden. In Padua geboren, vielleicht auch Tartini-Schüler, kam Paganelli mit einer Truppe nach Augsburg, bevor er vermutlich durch seine singende Frau Verbindung mit den Höfen in Rheinsberg/Potsdam und dem verschwägerten in Braunschweig bekam und darauf 1737 Anstellung in Bayreuth erhielt, wo er die Oper dirigierte und der Markgräfin Gesangsunterricht gab. Widmungen



MOECK

Monumenta Musicae Ad Usum Practicum
Eine Denkmalreihe für Freunde Alter Musik.
Herausgegeben von Helmut Mönkemeyer

Bd. XI Cesario Gussago: Sonate a quattro, sei et otto. Venetia, 1608. Teil I: 10 Sonaten zu vier Stimmen. Ed. Moeck Nr. 9011. DM 19,50

Bd. XII Cesario Gussago: Sonate a quattro, sei et otto. Venetia, 1608. Teil II: Sonaten zu 6 und 8 Stimmen. Ed. Moeck Nr. 9012. DM 19,50

Bd. XIII Paolo Quagliati: Recercate et Canzone a quattro voci. Roma, 1601. Ed. Moeck Nr. 9013. DM 29,00

Bd. XIV Girolamo Frescobaldi: Il primo libro delle Fantasie a quattro. Milano, 1608. Ed. Moeck Nr. 9014. DM 29,00

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK
D-3100 CELLE

seiner Instrumentalkompositionen sind an Adelpersonen aus diesem Umkreis gerichtet. Wann die vorliegenden Flötensonaten geschrieben wurden, ist nicht zu sagen, sie erschienen in Paris nicht vor 1741, und 1742 kehrte Paganelli nach Venedig zurück. Es ist aber ganz sicher, daß Paganelli in diesen Wanderjahren viel mit der Musik, wie sie an den preußisch bestimmten Höfen geübt wurde, in Berührung kam, daß er Kontakt hatte mit den Bayreuthern Kleinknecht und Döbber, die ausgezeichnete Flötisten waren. Die dreisätzigen Sonaten mit der Folge langsam-schnell-schnell und Menuett mit Variationen am Schluß wurde auch in diesen Regionen gepflegt, allerdings zum Teil mit mehr „Empfindsamkeit“, der Paganelli hier eine etwas rationalere Art der Behandlung seiner Einfälle gegenüberstellt.

Ein Geschmack, der dem Bayreuther Hof im genannten Sinne sicher stärker entgegenkommen mochte, bestimmt hingegen die Sonaten der Anna Bon. Sie bedienen sich des gleichen Modells mit drei Sätzen gleicher Tonart, doch sind empfindsame Elemente, kleingliedrige Zierfiguren, Appoggiaturen, kurzphasige harmonische Wechsel, Vorhalthäufungen etc. sehr viel stärker entwickelt und verraten intensive Kontakte mit der „Berliner Schule“. Die Sonaten wurden 1756 in Nürnberg gedruckt und sind dem Markgrafen Fried-

rich von Brandenburg-Culmbach etc. gewidmet. Auch er dilettierte auf der Flöte wie sein großer Schwager Friedrich II, dessen Schwester er zur Frau hatte. Er regierte in Bayreuth, wo durch ebendiese Verbindung manchmal ein sogar glanzvolles kulturelles Leben herrschte. Castellani's Vermutung, daß Anna die Tochter des venezianischen Architekten Girolamo Bon war, der sich mit seiner Frau, auch einer Sängerin, in Berlin und später in Bayreuth aufhielt, wo er 1761 starb, wird so erst recht schlüssig. Die Sängerin Rosa Bon wird noch 1758 unter den Vokalsolisten aufgeführt, demselben Jahr, in dem die Markgräfin starb und die Oper geschlossen wurde.

In seinen von ihm verfaßten Vorworten erweist sich Castellani einmal mehr als außergewöhnlich kenntnisreicher Kommentator auf dem Gebiet der älteren Flötenmusik und ihrer Geschichte. Und es ist einmal mehr ein Grund zu bedauern, daß für so manchen von uns der volle Genuß dieser schönen Ausgaben dadurch etwas geschmälert wird, daß sie diese Kommentare nur ganz verwerten können, wenn sie auch etwas Italienisch verstehen. Vielleicht können sie mal zusammengefaßt als kleine Geschichte der Flötenliteratur mehrsprachig erscheinen?

Nikolaus Delius

Ein Bach-Monument

Joh. Seb. Bach: Sonata in Si minore a Cemb. obl. e Travers. solo (BWV 1030). IV Manuscripti Berlinesi del XVIII. sec., hrsg. von M. Castellani. Monumenta Musicae Revocata 8, gebd. S.P.E.S., I-Florenz. Keine Preisangabe in DM.

Fünf wichtige Manuskripte aus beiden Berliner Staatsbibliotheken überliefern uns die h-Moll Sonate. Ihre Zusammenfassung in einem Faksimileband ist eine besonders gute Idee. Neben dem Autograph stehen aus der unmittelbaren Umgebung Bachs die Abschriften von Altnikol und Kirnberger, die der Flötenstimme des Thomasschülers Penzel und eine Fassung von unbekannter Hand in g-Moll, die möglicherweise eine ältere Version des Stückes dokumentiert.

Die Textdifferenzen mögen geringfügig erscheinen, doch ist jede bedenkenswert und fordert erneut eine intensive Beschäftigung mit dem Stück heraus. Ob man dabei der Idee des Vorwortes folgen mag, daß direkte Anregung oder Inspiration der Schüler durch den Meister die Veränderungen in den Kopien bewirkten, oder doch auch Kopisten erster Hand Nachlässigkeiten zubilligen möchte, spielt keine wesentliche Rolle für das Ergebnis. Die Frage abweichender Artikulationen sollte man dabei sicher nicht überbewerten, aber auch nicht

unüberlegt beantworten. (In diesem Zusammenhang erscheint der Hinweis auf den Aufsatz „Artikulation und Struktur“ von R. Kubik, in: *Festschrift Ruhnke*, Stuttgart 1986, angebracht.)

Ein interessantes Detail vermitteln die Auflösungszeichen vor g in Takt 6 und 13 des langsamen Satzes, die O. Peter als erster aus der Penzelschen Abschrift in seine Neuausgabe übernommen hat. Penzel wie Kirnberger bringen auch eine Überbindung zwischen den beiden dreigestrichenen d in Takt 11 desselben Satzes, die sehr sinnvoll erscheint (vgl. Cembalo r.H.). In seinem wie immer ausführlichen Vorwort (italienisch/englisch) geht Castellani neben anderen auf Fragen der Datierung und „flötengerechter“ Schreibweise ein, mit denen er sich noch eingehender in seinem Beitrag zur Partita auseinandersetzt. Eine Diskussion mag sich daher hier erübrigen. Niemand, der sich mit der Sonate ernsthaft beschäftigen möchte, wird künftig auf diese Ausgabe verzichten können und wollen.

Nikolaus Delius

Zwei Novitäten

Günther Westerberger: Fantasia Secunda, für Flöte und Klavier. ZM 2711. DM 13,--

Georges Bizet: Drei Stücke aus den „L'Arlésienne“ – Suiten I und II, für Flöte und Klavier, hrsg. von Kurt Walther. ZM 2616. DM 23.–

Zimmermann Verlag, Frankfurt

Als Messeneuheiten 1989 in Frankfurt vom Verlags- haus Zimmermann neben der Wiederaufnahme des Flötenœuvres von Sigfrid Karg-Elert oder Scott Joplins *Ragtime* angekündigt, dürften sowohl die von dem erfahrenen Herausgeber Kurt Walther vorgelegten drei Favorit-Stücke der beiden Bizetschen *L'Arlésienne-Suiten*, für Flöte und Klavier bearbeitet, als auch die *Fantasia Secunda* von Günther Westerberger auf Interesse stoßen. Sie entsprechen auf der einen Seite der anhaltenden Popularität von Bearbeitungen und auf der anderen der Suche nach überschaubarer, spieltechnisch gut realisierbarer zeitgenössischer Flötenmusik.

Liebevoll und kenntnisreich kommentiert, hat Kurt Walther mit seinen Bizet-Arrangements gewiß eine Lücke auf dem hiesigen Notenmarkt geschlossen, da die amerikanischen Ausgaben (z.B. von Marcel Moyse herausgegeben) hier schwer zugänglich sind. Es ist also nicht so, wie es nach dem Waltherschen Einführungstext den Anschein hat, daß der Versuchung, diese flötenorientierte Partitur – bearbeitet für Flöte mit Klavier oder zwei Flöten und Klavier – zu edieren, nicht schon früher nachgegeben worden wäre wiewohl mit anderer Zweckbestimmung; nicht also mit dem im Vorwort

angedeuteten „zweifelloso nützlichen Nebeneffekt“, durch die notengetreue Stimmwiedergabe unter Einbeziehung des Piccolos „kleine Orchesterstudien“ vorgelegt zu haben. Aus den beiden viersätzigen Orchestersuiten sind von Walther das erwähnte „Carillon“, die „Pastorale“, Eröffnungstück der zweiten Suite und „danse dei chivau frus“-Farandole, mithin die reizvollsten Stücke der Suiten herausgegriffen worden. Sie büßen freilich in der Reduktion auf den Klaviersatz erheblich von ihrem Pathos ein, wie z.B. das provenzalische Trommel- und Pfeifen-Zitat Bizets in der „Pastorale“, das der verharmlosenden Tonrepetition im Klavier geopfert werden mußte. Bearbeitungen anno 1988 von instrumentationsabhängigen Partituren wie diesen – sind sie nicht ein wenig anachronistisch?

Der derzeitige Soloflötist im Staatstheaterorchester Braunschweig, Günther Westenberger (geb. 1958), vielseitig künstlerisch ausgebildeter Musiker, gab mit der 1987 in Ulm uraufgeführten *Fantasia Secunda* ein in der derzeitigen Flötenlandschaft als „gemäßigt“ zu bezeichnendes Stück heraus. Aufgrund eigener Aussage und der Erfahrung etwa als Chorleiter ist es ihm wie vielen seiner Kollegen wieder ein Anliegen, die Hörer und Spieler erreichen zu wollen und sich nicht von ihnen durch konzeptuelle oder intellektuelle Konstruktivismen zu entfernen. In der *Fantasia Secunda* (für alle, die auf die Suche nach einer *Fantasia prima* gehen: vorliegende Drucklegung ist die persönliche Zweitfassung des Stückes) löst er diese Grundhaltung mit den Vorzügen wie Nachteilen eines sich in der Tradition klassischer Flötentechnik und -kompositionen auskennenden Flötisten ein, der sich einer heute etwas kühl wirkenden freitonalen Sprache bedient. Das aus sechs Episoden bestehende, von einem 30taktigen Interludio für das Klavier solo strukturell in zwei Teile gegliederte Stück wird von einer Terz-, Quart-Tremolofigur dominiert, kontrastiert von einem „Lento dolce e cantabile“. Die sich aus diesen Kontrasten ergebende, zwischen Jacques-Ibert-orientiertem Agitato und Moderato angesiedelte Fantasie ist vor allem in der Klavierbegleitung bisweilen ein wenig plakativ-pathetisch geraten. Dem Flötisten bietet sie gute technische Entfaltungsmöglichkeiten mit humorigen Details, und so scheint sich hier ein Stück vorzustellen, das mit „un po' di tutto“ bei der Wahl der kompositorischen Mittel durchaus lohnend ist. *Gabriele Busch-Salmen*

Kammermusik für Oboe und Klarinette

Edison Denissow: Trio für Oboe, Vc. und Cemb. Spielpraktische Hinweise von Burkhard Glaetzner. Ed. Sikorski, Hamburg. Nr. 897. Kpl. DM 68,–

John Cage: Ryoanji, für Oboe m. Schlagzeug oder oblig. Orch. und mit and. Stücken gleichen Titels ad lib. Henmar Press Inc., 373 Park Avenue South, New York, N.Y. 10016 (a: Peters, Frankfurt). Ed. Nr. 66986b. DM 21,–

Erwin Koch-Raphael: Jahreszeiten op. 15, 1979/85, für Oboe, Klar. und Fag. Bote & Bock, Berlin. BEB 22 980. DM 18,–

Charles Boone: Springtime, für Oboe solo. Editions Salabert, Paris. EAS 17 497. Keine Preisangabe in DM

Johann Friedrich Fasch: Triosonate g-Moll, für 2 Oboen (Vl.) und B.c., hrsg. von Christian Schneider. Moeck Verlag, Celle. Ed. Nr. 2411. DM 32,–

Denissows Stück mit dem schlichten Titel *Trio* ist, wie so viele bemerkenswerte neue Kompositionen, für das Leipziger Aulos-Trio geschrieben, dessen vielseitiger Oboist Burkhard Glaetzner auch die Notationshinweise (Mikrointervalle, Mehrklänge, Doppeltriller) für den Oboenpart verfaßte.

Die „Barocksonaten-Besetzung“ sollte niemanden zu der Annahme verleiten, es fände sich hier eine Art Neobarock, der sich bequem als Konterbande in entsprechende Abende einbringen ließe. Das Stück erfordert große Virtuosität und ist außerdem – trotz schlichtester Taktarten – von äußerster rhythmischer Kompliziertheit. Im ersten Satz erinnert die Denissowsche Vierstimmigkeit (die Cembalostimme verläuft fast durchgängig in zweistimmiger Polyphonie) mit ihren immer wieder kanonischen Führungen an üppiges, dschungelhaftes Wachstum. Wohin das Auge blickt, treffen in engen Sekundenverschlingungen differenziertere Taktunterteilungen von der Ganztaktquintole bis zur 32stel-Septole aufeinander. Das trifft auch auf den Mittelsatz zu, eine veritable Passacaglia, die ihren schulmäßig-langsamem 3/4-Takt immer stärker heterophon zerfasert. Der hektischste Satz ist das abschließende Poco agitato, das sich zwischen quasi-seriellem Pointilismus und Trillerflächen bewegt und dynamische Extremwerte aufsucht – im Gegensatz zu der Dauer-Diskretion der beiden ersten Sätze.

Eine Aufgabe für Spitzenkünstler, die sich von der Übe- und Tüfel-Mühsal nicht abhalten lassen.

Selbstverständlich nicht mit den üblichen Kategorien wie „Stil“, „technische Schwierigkeit“ oder gar „kompositorische Qualität“ kann man sich Cages *Ryoanji* nähern. Der Titel ist der Name eines buddhistischen Tempels in Kyoto, in dem sich ein geheimnisvoller Garten der Zen-Meditation befindet: 15 unterschiedlich große Steine auf einem Rechteck geharkten Sandes. Cage hatte diesen Garten auf einer Japan-Tournee während der 60er Jahre kennengelernt. Seit 1982 beschäftigt sich Cage mit Zeichnungen und Komposi-

Blockflötenmusik bei Bärenreiter

Ausgewählte
Neuerscheinungen aus dem
Sommerprogramm 1989:

Joseph Bodin de Boismortier
Sonate F-dur
nach op. 91/1 (D-dur)
für Altblockflöte und obligates Cembalo
Sonata in F major
according to op. 91/1 (D major)
for Flute Recorder and Obligato Harpsichord



Bärenreiter
BA 8093

Joseph Bodin de Boismortier
Sonate F-dur nach op. 91/1 (D-dur) für
Altblockflöte und obligates Cembalo
BA 8093 **DM 12,-**

Das Werk besticht vor allem durch die völlige Gleichberechtigung der beiden Instrumentalpartien: für beide Spieler eine fordernde und zugleich wirkungsvolle Komposition.

François Danican-Philidor
Suite g-moll für Altblockflöte und Basso continuo
BA 8094 **DM 12,-**

Die ursprünglich für die Traversflöte geschriebene und um eine kleine Terz aufwärts transponierte Suite aus einer 1716 erschienenen Sammlung weist François Danican-Philidor als handwerklich geschickten und melodiös einfallsreichen Komponisten aus.

Francesco Barsanti
Sechs Sonaten für Altblockflöte und Basso continuo
Heft 1: op. 1/1,3,5
HM 258 **DM 26,-**

Francesco Barsantis sechs Sonaten op. 1 gehören zum Standardrepertoire der Blockflötisten. Neben den schon erhältlichen Sonaten op. 1/2,4 und 6 (HM 183-185) sind jetzt die noch fehlenden drei Werke in der sorgfältigen Edition von Hugo Ruf erschienen.

Georg Philipp Telemann
Triosonate a-moll für zwei Altblockflöten und Basso continuo. Erstausgabe
HM 256 **DM 17,-**

Die hier in Erstausgabe veröffentlichte Triosonate zeigt einmal mehr, mit welch klugvollen Ergebnissen sich Telemann auf die Bedürfnisse der Musizierenden einstellen konnte.



Bärenreiter
Kassel · Basel · London · New York

tionen, die er alle „Ryoanji“ nennt. Die musikalischen Arbeiten sind Soli mit obligatem Schlagzeug.

Ihre Notation ergab sich aus einer Folge von Zufallsoperationen: Die acht Soli der für James Ostryniec verfaßten Oboenversion entstanden auf jeweils vier rechteckigen Systemen dadurch, daß Cage Umrisssegmente von 15 Steinen (die auch seinen Ryoanji-Zeichnungen zugrunde lagen) dort hineinzeichnete und auf diese Weise die Graphik für eine Glissando-Musik erhielt. Wo der Zufall mehr als eine dieser Linien parallel laufen ließ, müssen andere Schallquellen aushelfen.

Nicht ganz dem Zufall überlassen bleibt der Ambitus der Soli, der jeweils zu Beginn vorgeschrieben ist; und zu Anfang und Ende der Linien sowie bei markanten „Bäuchen“ werden genaue Tonhöhen angegeben.

Der unterlegte Schlagzeugpart, Pendant zum „gehakten Sand“ des Zen-Gartens, verteilt in Metren von 12 bis 15 Vierteln jeweils 5 Anschläge, die aber auf stets wechselnde Taktzeiten fallen. Der Schlagzeuger soll zwei lediglich schwach resonierende Instrumente unisono spielen und den Ablauf durch sanfte dynamische Schattierungen beleben.

Der Eindruck des Stückes dürfte – vorausgesetzt, der Oboer hat die ruhigen Finger für bruchlose Glissandi und der Schlagzeuger eine Zen-mäßige Kontemplation – eine Art magischer Exotismus sein.

Koch-Raphael schrieb das Trio 1979 *Jahreszeiten* für die Berliner Holzbläser Passin, Hartmann und Lemke; dem Klarinettenisten ist es auch gewidmet. 1985 entstand die vorliegende Neubearbeitung. Der Komponist war Yun-Schüler, was man seiner Schreibweise ebenso anmerkt wie dem Werkkommentar, der das taoistische Yin und Yang bemüht und dem Elf-Minuten-Stück offenbar nichts Geringeres zutraut als die „Verbindung von Raum, Zeit, Menschen und Kosmos“, die Darstellung der vier Jahreszeiten inbegriffen. Aber auch wenn man nicht anstandslos bereit ist, hier gleich eine Synthese aus westlichem Avantgardismus und ostasiatischem Musikdenken festzustellen, so darf man dem Stück doch eine fantasievolle Verwendung neuer Blastechniken attestieren. Aus „sprechenden“ und virtuoson Solokadenzen entwickeln sich immer wieder Miniatursätze von stark unterschiedlicher Charakteristik, die in eigentümlicher Heterophonie mit melismatischen Gebilden, Glissando- und Vibratotechniken sowie anderen Verfremdungen arbeiten.

Koch-Raphael schreibt keine Griffweisen vor, sondern läßt die Musiker selbst ihre „hart-dissonanten“ oder „weich-dissonanten“ Mehrklänge aussuchen.

Boon schrieb *Spring time* für Günther Passin. Dem Notentext ist keinerlei kompositorische Individualität anzumerken. Es lebt – wenn überhaupt – vom schönen

Ton (und der Kondition) des Solisten, der, zwischen überwiegend liegenden Tönen, hier ein Trillerchen und da eine Vorschlagsnote auszuführen oder eine kleine Tongirlande aufzuhängen hat. Lyrisch-improvisatorische Dutzendware.

Fasch gehörte, wie Telemann und Graupner, zu jenen Bewerbern um das Thomaskantorat, die der Leipziger Rat viel lieber verpflichtet hätte als den nur „mittleren“ Johann Sebastian Bach. Aber wie Telemann und Graupner sagte Fasch wohl ab, weil der Kantor nicht nur „Director musices“ sein sollte, sondern auch noch an der Thomasschule unterrichten mußte, und so trat er im selben Jahr eine Stelle als Hofkapellmeister beim Fürsten von Anhalt-Zerbst an, die er nicht weniger als 36 Jahre – bis zu seinem Tode – innehatte. Obwohl er zur musikalischen Prominenz seiner Zeit gehörte – Bach bewunderte ihn –, wurde von seinem riesigen Œuvre zu seinen Lebzeiten nichts gedruckt; vieles ist verschollen. Das Autograph der vorliegenden *Tríosone* befindet sich in der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek in Ostberlin. Diese g-Moll Kammersone ist ein Fund, eine wirkliche Bereicherung des Repertoires und kann sich neben den gleichbesetzten Trios von Händel und Zelenka mühelos behaupten.

Fasch macht sich auf bemerkenswerte Weise die Errungenschaften des jungen „empfindsamen“ Stils zunutze. Was einem allein im eröffnenden Andante an Zwischendominanten, übermäßigen Quintsextakorden, Septakkordsequenzen und sogar Nonenakkorden begegnet, ist erstaunlich. Auch die Chromatismen und anderen harmonisch-rhythmischen Pointen des folgenden konzertanten Allegros sowie des abschließenden, schon maniert galanten Menuetts bestätigen den Eindruck, daß sich hier musikologische Ausgrabungsarbeiten sehr gelohnt haben.

Rainer Peters

Instrumentalstücke für Prüfungen und Wettbewerbe

Adolfo Mindlin: *Chanson Valsée*, für Oboe und Klavier. A.L. 27.336

– : *Berceuse*, für Oboe und Klavier. A.L. 27.368

– : *Au Mont-Saint-Michel*, für Oboe und Klavier. A.L. 27.367

Alphonse Leduc, F-Paris. Keine Preisangabe in DM.

Im Verlag Alphonse Leduc, Paris, erschien 1988, herausgegeben von Phillipe Rougeron, eine Sammlung kleiner Instrumentalstücke, bestimmt für Prüfungen und Wettbewerbe der Konservatorien und Musikschulen.

Aus dieser Reihe sollen im folgenden drei Stücke für Oboe und Klavierbegleitung von Adolfo Mindlin aus pädagogischer Sicht vorgestellt werden.

Das als schwerstes der drei beurteilte ist ein *Chanson Valsée*. Eine *molto cantabile* im *Moderato* zu spielende gesangliche Melodie hebt sich von einer recht typischen Walzerbegleitung im Klavier ab. Beim zweiten *accelerando*-Anlauf ist der Höhepunkt der Spannung erreicht. Sie flaut dann in immer kürzeren und leiser zu spielenden Motiven bis zum Ende ab. Dieses Stück eignet sich besonders für das Erlernen dynamischer Weite und zu *Accelerando*-Studien. Ein für die Praxis zu empfehlendes kleines Vortragsstück von einer Minute und 45 Sekunden, eine in der Reihe mittel-schwere Komposition.

Etwas leichter dagegen ist *Berceuse* (Wiegenlied) beurteilt. Auf einer von Spannungsklängen beherrschten, aber durch ihre harfenähnliche, zierliche Ausführung gemilderte, Begleitung entfaltet sich eine nicht romantische, aber doch liebliche und zarte Melodie in g-Moll, die nach einem etwas unentschlossenen Mittelteil strahlend, im Dur wiederholt, auf den Höhepunkt zusteuert und danach im *pp* zerschmilzt. Ein gefälliges Stück von zwei Minuten und 20 Sekunden, an dem sich gut die musikalische Gestaltung längerer Phrasen und das Erhalten der Spannung über ein ganzes Stück erarbeiten läßt.

Die als leichteste eingeordnete Komposition heißt *Au Mont Saint-Michel* (Auf dem Berg Saint-Michel). Sie ist in meditativer Grundstimmung gehalten. Eine melancholische Oboenmelodie wird auf einer von großen Nonen beherrschten, säulenähnlichen und orgelpunktartigen Begleitung getragen. Das Bild des Inneren der Kathedrale zu Saint-Michel wird vor dem geistigen Auge eines jeden sichtbar.

Für den Unterricht sind solche kurzen Stücke sehr zu empfehlen, wenn sie – wie hier geschehen – Namen tragen, unter denen sich die in einer Bilderwelt lebenden jugendlichen Schüler etwas vorstellen können, das ihnen die richtige Interpretation der Musik wesentlich erleichtert.

Thomas Heptner

Zeitgenössisches für Englischhorn

Marek Kopelent: *Concertino*, für Englischhorn u. kl. Orch. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. Leihmaterial.

Kopelents Englischhorn-Concertino entstand als WDR-Auftragskomposition für die „Wittener Tage für neue Kammermusik“ 1985. Die Anregung dazu bekam der Komponist von seinem Prager Landsmann Jiri Hebda. Das Viertelstunden-Stück ist sehr schön instrumentiert: vier Flöten (inklusive Piccolo und Altflöte),

vier Klarinetten (inklusive Baßklarinette), viermal Blech und elffach geteilte Streicher.

Der erste Teil beschäftigt den Solisten in einer Reihe von Kadenzen, die mit orchestralen Kommentaren alternieren. Er mündet in einen zitathaft archaisierenden 6/8-Takt-Tanz, der in Teil 2 überleitet: ein Klangflächen- und Gesangsstück, das die Englischhornkantilenen immer mehr in den Orchesterklang integriert. Der herausfordernde Verzicht auf Final-Virtuosität wird durch exquisite Farbigkeit und lyrische Intensität kompensiert. Ein lohnendes Stück, das dem Soloinstrument seinen pastoralen Charakter beläßt, allerdings immer wieder „undankbare“ Höhen ansteuert.

Rainer Peters

Mozart-Fragment komplettiert

Wolfgang Amadeus Mozart: Quintettsatz *F-Dur*, KV Anhang 90, für Klarinette, Bassethorn und Streichtrio, hrsg. und ergänzt von Franz Beyer. Kunzelmann in Lottstetten. GM 787. DM 19,—

In den letzten Jahren seines Lebens verband Wolfgang Amadeus Mozart (1756-91) eine tiefe Freundschaft mit dem Klarinettenisten Anton Stadler (1753-1812), welcher zu seiner Zeit als der bedeutendste Könnere seines Instruments galt. Mozart und Stadler musizierten des öfteren gemeinsam, so z. B. bei den Hausmusiken des Freiherrn von Jacquin, und beide waren auch Mitglied der gleichen Freimaurerloge. So verwundert es nicht, daß Mozart durch seinen Freund zu einer Vielzahl von Werken für und mit Klarinetten bzw. Bassethörnern angeregt wurde. Einige davon, wie z. B. das Klarinettenkonzert KV 622, das Klarinettenquintett KV 581 oder das Kegelstatt-Trio KV 498, sind jedem Musikliebhaber vertraut, andere wie die fünf Divertimenti für drei Bassethörner KV 439b oder die Notturni für drei Singstimmen und drei Bassethörner sind weniger bekannt, aber nicht minder reizvoll. Fast völlig unbekannt ist dem Laien dagegen, daß Mozart eine Fülle von Werken mit Klarinetten oder Bassethörnern begonnen, aber unvollendet gelassen hat. So haben sich zwei Fragmente für Klarinette und Streichquartett (KV Anh. 88 und KV Anh. 91), der Beginn eines Allegro für zwei Klarinetten und drei Bassethörner, das Fragment KV Anh. 94 für Klarinette und drei Bassethörner, eine Skizze für ein Klavierquintett mit Oboe, Klarinette, Bassethorn und Fagott sowie die Exposition eines Allegro für Klarinette, Bassethorn, Violine, Viola und Violoncello (KV Anh. 90) erhalten.

Warum Mozart diese Werke nicht vollendet hat, ist natürlich heute nicht mehr zu klären. Vielleicht waren es Vorstudien zu anderen Werken, vielleicht wollte er

dem ständigen Drängen seines Freundes Stadler wenigstens Skizzen entgegensetzen – oder vielleicht, und das liegt sicher am nächsten, war er in seinen letzten Schaffensjahren einfach so mit Arbeit überlastet, daß er zwar Ideen notierte, zur Ausarbeitung aber keine Zeit fand.

Für die heutigen Klarinettenisten bleibt nun, außer dem Stoßseufzer „Oh, hätte er doch!“, die Frage, was man mit diesem teilweise ausgesprochen vielversprechenden musikalischen Gedankengut anfangen kann. Sieht man von den kürzeren Fragmenten, die teilweise nur den Charakter von Skizzen haben, ab, so bleiben drei Werke, die in längeren Teilen erhalten sind: das Quintett KV Anh. 91, das Adagio KV Anh. 94 und das Allegro KV Anh. 90. Die Werke fragmentarisch zu dokumentieren, wie es Dieter Klöcker mit zwei Quintettsätzen auf einer Schallplatte lobenswerterweise getan hat, macht bei öffentlichen Aufführungen wenig Sinn, und so kommt man, will man die Musik dem Archiv entreißen, nicht umhin, die Werke in geeigneter Form zu komplettieren.

Der Quintettsatz in *F-Dur* für Klarinette, Bassethorn und Streichtrio KV Anh. 90 liegt ergänzt und herausgegeben von Franz Beyer in der Edition Kunzelmann vor. Franz Beyer ist auf diesem Gebiet ja kein Unbekannter, ergänzte er doch das leider nur fragmentarisch erhaltene *Requiem* KV 626 zu einer schlüssigeren Fassung als dies Mozarts Schüler Franz Xaver Süßmayr tat. Von Franz Beyer stammt auch die ausgesprochen gelungene Ergänzung des *Adagios* für Klarinette und drei Bassethörner KV Anh. 94. Bei diesem Adagio jedoch skizzierte Mozart für das gesamte Stück die führende Stimme, womit der Satz formal schon festgelegt war. Beim vorliegenden Allegro dagegen sind von Mozart nur die 102 Takte der Exposition erhalten und diese in den Takten 46 bis 88 mit teilweise erheblichen Lücken. So war die Aufgabe, den Satz zu ergänzen, erheblich schwieriger. Franz Beyer hat dabei versucht, den Satz mit möglichst wenig eigenem Material zu versehen. So beließ er es bei einer relativ kurzen Durchführung von 40 Takten, orientierte sich in der Reprise verständlicherweise stark an der Exposition und beendete den Satz mit einer Coda von 25 Takten. Sicher hätte Mozart den Satz formal anders gestaltet, aber Beyer ging es nicht darum, Mozart nachzueifern, sondern einzig darum, dieses Fragment überhaupt spielbar zu machen. Daß sich seine Ergänzungen dabei nahtlos in den Stil Mozarts einpassen, spricht für Beyers genaue Kenntnis Mozartscher Musik. So gesehen ist das Experiment sicherlich gelungen. Trotzdem werden die Aufführungen solcher ergänzter Fragmente immer problematisch bleiben, und jeder Musiker muß allein über das Für und Wider entscheiden. In diesem Falle ist neben der musikalischen Substanz vor allem auch die klangliche Kom-

bination von Klarinette, Bassethorn und Streichtrio einzigartig und absolut hörensenswert. So zeigt die weitere Verbreitung dieses Quintettsatzes denn auch zumindest eins: Was uns vom Genie Mozart noch alles entgangen ist!

Reiner Wehle

Hausmusik

Giuseppe Sammartini: Sonate G-Dur, für 2 Blfl. (Vl. u. Fl.) und Git., hrsg. von R. Buttman. KM 2254. DM 14,--

Tommaso Giordani: Sechs Sonaten op. IVa, für Vl. (Fl.) und Cemb. (Klav.), hrsg. von M. Lutz. Heft I und II. EB 8327 und EB 8328. Je DM 19,--

Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Georg Ph. Telemann: 46. Triosonate g-Moll, für Fl., Viola da gamba (Vla.) und B.c., hrsg. von B. Päuler. Continuo-Auss. von W. Hess. Amadeus, CH-Winterthur. BP 2625. DM 16,--

Joseph Haydn: Zwei Trios, für Fl., Vl. u. Vc., hrsg. von H. Kölbel. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven. N 2124. DM 24,--

Sammartinis dreisätzige Sonate ist identisch mit der dritten aus jenem Dutzend Triosonaten, die vor einer kleinen Ewigkeit durch Giesbert bei Schott herauskamen. Der Generalbaß ist hier auf die Gitarre gesetzt, was dem schon unbarock oft in munterer Terzenseligkeit ablaufenden Stück sicher nicht schadet und Blockflötisten mal in etwas andere Richtung lenkt. Mancher mag hingegen des Basses Grundgewalt auch vermissen, doch ist in jedem Falle gut, diese Seite Sammartinis wieder näher ins Bewußtsein gerückt zu sehen.

Päuler setzt die Reihe der Telemann Trios nach Darmstädter Quellen mit dem 46sten fort, das Flöte und Gambe als Melodieinstrumente mit Generalbaß vereint, eine von Telemann manchmal gebrauchte Kombination von klanglicher Delikatesse, wie ja bekanntlich öfter aparte Instrumentierungen in seinen Kammermusiken erscheinen – sicher nicht ohne Absicht. Die vorgeschlagene alternative Besetzung mit Bratsche sollte man daher wirklich nur als Notbehelf verstehen. Vorliebe für Imitatorisches und abwechslungsreiche Spielereien kennzeichnen auch dieses Trio.

Von Giordani, Neapolitaner und Wahrlängländer wie mancher seiner Landsleute, ist Flötisten trotz ziemlich reichlicher musikalischer Hinterlassenschaft kaum mehr als ein Trio bekannt. Die Sonaten op. IV (der Zusatz „a“ soll sie von einem anderen, nach Vester nicht identischen op. IV unterscheiden) sind Klavier-sonaten mit ... (*Six Sonates de Clavecin avec Accompagnement* ...). Der Titel der Neuauflage verschleierte das ganz ungerechtfertigt. Wenngleich die Originalaus-

gabe in der Melodiestimme ab und an Oktavierungen für eine alternative Flöte angibt, allerdings inkonsequent wenig, so ist doch die ganz an der Violine orientierte Faktur der „Begleitung“ unverkennbar. Stilistisch kennen wir solche kleinen zweisätzigen Sonaten z.B. von Joh. Christian Bachs Opus 13 her, der sich mit Giordani durch zeitgenössische englische Verleger in Ausgaben von Flötenquartetten vereinigt findet.

Für Haus- und andere Musiken eignen sich die Trios von Haydn, zeitgenössische Bearbeitungen von Baryton-Trios, sehr gut. Ohne große technische Ansprüche lassen sie sich gut musizieren und ergänzen die als Opus 100 länger schon bekannten in derselben Besetzung. Wie diese werden sie immer dankbare Zuhörer haben.

Nikolaus Delius

Lieder vom Minnesang bis zur Popmusik

Michael Korth und Walter Schmögner: Das Liederbuch von der Vogelweide bis zum Rockpalast. Songs, Balladen und Lieder mit handlichen Gitarrengriffen, Klavier- oder Chorsätzen. Bärenreiter Verlag, Kassel 1988, 176 S. DM 38,--

Liederbücher und -sammlungen entstehen heutzutage häufig in jener rechtlichen Grauzone, in der die Grenzen zum Raubdruck oft fließend werden. Vereine, Kirchengemeinden, Schulen u.v.m. stellen sich solche Hefte oder gar Bücher zusammen, weil ihnen die verfügbaren Anthologien nicht in ausreichendem Maß das bieten, was sie singen wollen. Fest steht aber: Singen wollen sie offenbar alle.

Die Nachfrage war es denn auch, wie Michael Korth im „Finale“ schreibt, die ihn zu der mühevollen Arbeit veranlaßte, eine neue Anthologie zusammenzustellen und Lieder zu sammeln, die uns heute noch etwas sagen. Lieder, die nicht wie der „unvergängliche Liedschatz unserer Großeltern ... heute meistens out“ sind. Das ist ihm mehr als gelungen. Daß er dabei als Autor gelegentlich etwas übergewichtig wird – wer will es ihm verübeln?

Die Palette der Komponisten und Textdichter reicht in der Tat von Walther von der Vogelweide bis Mick Jagger und Keith Richard und läßt keine Epoche aus. Die im Titel als Rahmen genannte Zielsetzung wird wirklich eingelöst. Aber was viel wichtiger ist: Man kann diese Lieder „ungeniert“ singen, ohne in den Geruch jener „Am-Brunnen-vor-dem-Tore-Mentalität“ zu kommen durch die das gemeinsame Singen so oft in Mißkredit geraten konnte. Daß für die Praxis Gitarrenakkorde beigelegt sind und man hin und wie-

Eine gute Adresse:



(Piccolo in Edelholz)

- In eigener Herstellung von der Piccolo- bis zur Subkontrabaß-Flöte -
800 Silber- und 50 Goldflöten fast aller Hersteller der Welt vorrätig!



MAX HIEBER am Dom

Liebfrauenstr. 1, 8000 München 2 (Tel. 089/ 22 70 45)

der auch den originalen Klaviersatz findet, erhöht den Wert der Sammlung.

Der Band enthält (in der Reihenfolge): Kinder-, Liebes-, Abschieds- und Wanderlieder, das Jahr im Lied, Schlaf- und Abendlieder, fröhliche Trinklieder, lustige Moritaten und Balladen, wobei ich mit Freude auch sechs Bellmann-Lieder entdeckte. Für die Bellmann-Fans und solche, die es durch die Lektüre dieses Bandes noch werden: Korth hat bereits früher zusammen mit H. C. Artmann eine deutsche Bellmann-Ausgabe geschaffen (Titel: *Der Lieb zu gefallen*) – ihre Übersetzung der ungemein schwierigen schwedischen Originaltexte sind ohne Frage die bislang besten, die es gibt.

Erfrischend und frei von falscher Prüderie sind nicht nur die Lieder, sondern auch die Illustrationen von Walter Schmögner: Eine endlose Wiese zieht sich durch den ganzen Band, auf der sich Zecher und Liebende ebenso versammeln wie Tanzende, Schlafende und Träumende. Ich habe noch kein schöneres Liederbuch in der Hand gehabt.

Reinhold Quandt

Expressionistische Inkas

Alejandro Iglesias Rossi: *Manchay puitu*, für Sopran, Flöte und zwei Schlagzeuger. Moeck Verlag, Celle. Ed. Moeck Nr. 5380. Studienpartitur. DM 19,-

Alejandro Iglesias Rossi griff mit der Textvorlage der vorliegenden Komposition auf die Sprache einer fernen Kultur zurück: „Manchay puitu“ entstammt der Sprache der Quechuas, die eine bedeutende Zivilisation im Inka-Reich bildeten, bevor die spanischen Konquistadoren im 16. Jahrhundert im Namen der Christenheit die alten Kulturen Lateinamerikas vernichteten. Der Text selbst, dessen rein rhetorische Bewältigung durch seine Fremdartigkeit sicher nicht ganz unproblematisch sein dürfte, handelt vom unvergänglichen Thema der Trauer um die verstorbene Geliebte. Die Studienpartitur aus Celle bietet leider nur eine englischsprachige Übersetzung des Originaltextes – der Weltmarkt fordert Tribut. Die Komposition entstand als Auftragswerk der polnischen Sektion der IGfNM anlässlich des 50. Todestages von Karol Szymanowski und wurde im Rahmen des „Warschauer Herbstes“ 1987 uraufgeführt. Damit sind dann aber auch die über den reinen Notentext hinausreichenden Informationen schon erschöpft – kein Wort über den Komponisten oder die Hintergründe und Motive, die ihn zu diesem Werk veranlaßt haben. Für eine Studienpartitur ist dies sicherlich kein Maßstab!

Die Musik nun ist von ausgesprochen expressivem Gestus, die Besetzung des Stückes deutet dies bereits an. Das umfangreiche Arsenal an Schlaginstrumenten

wird um einige Exemplare exotischer Herkunft bereichert, und auch die Innereien eines Konzertflügels erfahren eine schlagkräftige Behandlung. Die Sopranistin hat neben der Ausführung ihres eigenen Parts, der von geblästem Sprechen über Summen und Brummen zu plötzlichem Ausbrüchen in höchsten Lagen (*d'''*) reicht, auch noch Trommeln und eine Glocke zu bedienen. Die Flötenstimme enthält gleich zu Beginn die Anweisung, während des ganzen Stückes einen „almost dirty sound“ zu erzeugen, der an den Klang einer indianischen Holzflöte erinnern soll; für speziellere Klänge dieser Art gibt es darüber hinaus eigene Griffvorschriften. Kompositionstechnisch benutzt Iglesias Rossi ein Prinzip der Verknüpfung einzelner Elemente (melodischer und/oder rhythmischer Ähnlichkeit) mit flächigen Klangballungen (vor allem durch massiven Einsatz der Schlaginstrumente) zu einer wellenhaften Bewegung, die bogenförmig gegen Ende des Stückes prägnante Elemente des Beginns wieder aufgreift und abschließt.

Robert Vogel

Neueingänge

Amadeus Verlag, CH- Winterthur

Bach, C. Ph. E.: Zwei Sonaten in g-Moll, Es-Dur (Querfl. u. obl. Cemb.) BP 717

Bach, W. F.: Sechs Sonaten für zwei Querflöten (1-3). BP 373

— Sechs Sonaten für zwei Querflöten (4-6). BP 374

Busch, A.: Suite (VI. u. Sax. [Klar.] od. Vla.). BP 2655
Corrette, M.: Concerto in C-Dur (Blfl., 2 Fl. od 3 Fl. [Vl.] u. B.c.). BP 715

Fontana, G.B.: Sechs Sonaten (VI. od. Blfl. u. B.c.). BP 466

Haselbach, J.: „Vorschatten“ (Klar., Vla. u. Harfe). BP 2609

Hess, W.: Sonate für Flöte und Harfe op. 129. BP 2628

Hoffmeister, F.A.: Sechs Duos für zwei Flöten op. 49. BP 716

Küffner, J.: Serenade für Flöte oder Violine, Viola und Klavier op. 10. BP 2568

Telemann, G. Ph.: 30. Triosonate in c-Moll (Ob. [Vl.], Vla. u. B.c. BP 2614

— 60. Triosonate in g-Moll (Ob. [Vl.], Vl. u. B.c. BP 498

Bärenreiter Verlag, Kassel

Bach, J. S.: Triosonate C-Dur nach der Sonate A-Dur BWV 1032 (Fl., VI. u. B.c.). HM 254

— Die schönsten Oboensoli aus den Kirchenkantaten (BWV 12, 21, 76, 156, 249) (Ob. [Ob. d'amore] Org. od. Cemb./Klav.). BA 8153

Danican-Philidor, F.: Suite g-Moll (Altblfl. u. B.c.). BA 8094

Faragó, P.: Hommage à Béla Bartók (Sopr.-Blfl. u. Klar.). BA 6407

Händel, G. F.: Sechs Sonaten HWV 380-385 (Ob., Vl. [Ob.] u. B.c.). Heft 3: Sonaten 5 u. 6. HM 244

Janitsch, J. G.: Sonata da camera B-Dur (Altblfl. [Querfl.], 2 Ob. [Vl.] u. B.c.). HM 257

Keller, C.: Sechs Divertissements (Fl.). BA 6828

Mader, R.: Drei Medaillons op. 66 (2 Fl.). BA 8051

Nevel, P. v. (Hrsg.): Florentiner Karneval. Lieder und Tänze zur Zeit der Medici für vier Stimmen. (4 Blfl. od. Ren.-Instr.). BA 8204

Stoltzer, T.: Octo Tonorum Melodiae. Instrumentalvar. für fünf Stimmen (Blfl. od. Ren.-Instr.). BA 8205

Telemann, G. Ph.: Triosonate a-Moll (2 Altblfl. u. B.c.). HM 256

Bote & Bock, Berlin - Wiesbaden

Fontyn, J.: Mime II 1980 (Klar. in B. u. Klar.). B&B 23230

Rudin, R.: Rezitativ und Arie 1988 (Englischhorn solo). B&B 23231

Yun, I.: Sori 1988 (Fl. solo). B&B 23218

Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Spahlinger, M.: 128 erfüllte Augenblicke (St., Klar. u. Vc.) KM 2403

Hänssler Verlag, Stuttgart-Neuhausen

Rheinberger, J. G.: Andante pastorale und Rhapsodie (Ob. u. Org.) HE 16.029

Weiss, J. S.: 2 Sonaten (Ob. u. Generalbaß). HE 16.035

Alphonse Leduc, F-Paris

Bach, J. S.: Partita en ré mineur. BWV 1004 (Altblfl. solo) A.L. 27.490

Bouffil, J.: Trio no. 6 (op. 8 no. 3). (3 Klar.). A.L. 27.573

Dangain, S.: Ephéméride (Klar. solo). A.L. 27.680

Delgiudice, M.: Le Jeune Patre (Ob. u. Klar.). A.L. 27.400

Degenne, P.: A travers Champs (Klar. u. Klar.). A.L. 27.397

— Le vieux Cheval (Klar. u. Klar.). A.L. 27.398

Denissov, E.: Duo (Fl. u. Vla.). A.L. 27.570

Dieupart, C.: Suite no. 1 en mi mineur / de Boismortier, J. B.: Suite no. IV en mi mineur / Loeillet, J. B.: Sonate op. 3 no. 1 en ut. (Blfl.). A.L. 27.662

Ghidoni, A.: Douce Chansonnette (Alt-Sax. u. Klar.). A.L. 27.575

Noda, R.: Requiem (Shin-En) (Alt- od. Tenor-Sax. solo) A.L. 27.446

Telemann, G.P.: Vivace (Fl. u. Git.). A.L. 27.477

Margun Music, Inc., USA-Massachusetts 02159 (Ausl.: Bote & Bock, Berlin)

Fennelly, B.: For Solo Flute. MM 86

— Tesserae VII (Klar. solo). MM 87

Moock Verlag, Celle

Anonymus: Sonate (Blfl., [Travers]-Flöten u. B.c.). Ed. Nr. 1114

Blumenthaler, V.: „la escalera“ (Sopran [Mezzo-sopran], 11 Bläser, Klav. u. Kontrabaß). Ed. Moock 5348

Gasser, U.: Schtei (Tenor-Blfl.). Ed. Nr. 2557

Friedrich, M.: „Happy Birthday“-Variationen (3 Blfl.). ZfS 599/600

Leenhouts, P.: Big Baboon (Tenor-Blfl.). ZfS 2809

Medek, T.: Divertissement (Bläserquintett u. Cemb.). StP Ed. Nr. 5261a; St. Ed. Nr. 5261b

Mancini, F.: Zwölf Sonaten (Alt-Blfl. u. B.c.). Heft 5: Sonaten 9-10. Ed. Nr. 1126

Staden, J.: Balli, Couranten und Gagliarden ohne Baß, 1606 (4 Blfl. od. and. Melodieinstr.). ZfS 601

Musica Rara, F-Montoux (Hänsler, Stuttgart-Neuhaus)

Glinka, M.: Romances, Songs, Dances (Ob. u. Klav.)

B. Schott's Söhne Musikverlag, Mainz

Footé, A.: Trois Pièces op. 31 (Fl. od. Ob. u. Klav.). ED 7706

Frescobaldi, G.: Four Correntes (Sopr.-Blfl. u. Klav.). ED 12276

Joplin, S.: Maple Leaf Rag (Sopr., Alt-, Tenor-Blfl. u. Klav.). ED 12323

Lully, J.-B./Collasse, P.: Suite from Ballet des Saisons (Sopr.-Blfl. u. Klav.). Ed 12278

Mattheson, J.: 8 Sonatas (op. 1). Heft I. (3 Altblfl.). OFB 1009

Schneider, O.: 5 Miniaturen (Fag. u. Klav.). FAG 20

Walmisley, Th. A.: Sonatine (Ob. u. Klav.). OBB 34

Southern Music Company, USA-78292 San Antonio/Texas

Lee, N.: Variations Antiques (Fl. u. Klav.). ST-684

Pachelbel, J.: Canon (2 Fl. u. Klav.). ST 741

Syrinx Verlag, Detmold

Bach, J. S.: Sonate g-Moll BWV 1029 (2 Fl. [Fl./Vl. od. Fl./Gambe od. Fl./Vla. od. Fl./Vc.] u. B.c.)

Gianella, L.: Quartett G-Dur op. 52 (4 Fl.)

Zimmermann Verlag, Frankfurt

Bach, J. S.: Sonaten und Partiten BWV 1001, BWV 1002 (Fl. u. Klav. od. Fl. solo). ZM 2651

— Sonate G-Dur (nach BWV 1027 u. BWV 1039) Fl. u. ob. Cemb.). ZM 2556

Bach, J. E.: Sonate (Fl. u. obl. Cemb. [Klav.]). ZM 2743

Doppler, A. F.: Souvenir du Rigi op. 38 (Fl., Horn [od. Vc.] u. Klav., mit Glöckchen in C ad lib.). ZM 2696

Dvořák, A.: Zwei Walzer op. 54, Nr. 1 + 4 (3 Fl. u. Altblfl. in G). ZM 2674

Fürstenau, A. B.: Introduction et Rondeau brillant op. 132 (2 Fl. u. Klav.). ZM 2447

Joplin, S.: Drei Ragtimes (Fl. [Vl.], Vc. [Fag.] u. Klav.). ZM 2724

Krähmer, J. E.: Serenade (Querfl. u. Git.). ZM 2665

Michael, F.: Scherenschnitte op. 54 (Fl., Ob. [2 Fl.]) u. Fag.). ZM 2619

— Träume in Kristall op. 61 (Ausg. nur als Fotokopie zu bekommen) (2 Fl., Klav. u. Schlagzeug). ZM 2669

Reichardt, J. F.: Schatzkästlein (Fl. od. Ob. od. Vl. u. Git.) Heft 2. ZM 2357

Reissiger, C. G.: Sonate h-Moll op. 45 (Fl. u. Klav.). ZM 2541

Wendel, M.: Pièce Brève op. 18 (6 Fl.). ZM 2727

SCHALLPLATTEN

Ausdrucksvolle Klarinettenklänge

Fo(u)r Clarinets Only. T. Albinoni: Sonate g-Moll; F. Farkas: Antiche Danze Ungheresi del sec. XVII; — : Szenen aus Ungarn; H. Tomasi: Trois Divertissements; F. Tischhauser: Das VierKlaKlavier; D. Ellington: Tribute to Swiss Clarinet Players: Christoph Ogg, Wenzel Grund, Andreas Ramseier, Urs Brügger. Claves D 8605 LP. Keine Preisangabe in DM.

Schon der augenzwinkernde Titel dieser Platte verspricht Humor und Hintergründiges. Der vorsichtig geschätzten Zahl von etwa 150 Klarinettenquartetten stehen mehr als doppelt so viele Saxophonquartette

gegenüber. Lediglich die Zahl der Kompositionen kann nicht der einzige Grund dafür sein, daß sich die Formation von 4 Saxophonen größerer Beliebtheit erfreut und die Gründungen solcher Quartette im In- und Ausland zunimmt. Der vibratoreiche Klang der Saxophone erinnert — gut gespielt — an ein Streichquartett, kann es sogar an Ausdruckskraft gelegentlich übertreffen.

Daß sich auch ein Quartett von vier Klarinetten als eigenständige Besetzung für Kammermusik durchaus gleichberechtigt neben den Standardbesetzungen behaupten kann, belegt die vorliegende ausgezeichnete Aufnahme.

Die vier jungen Schweizer aus Bern spielen Werke aus den unterschiedlichsten Epochen so sicher im Stil empfinden, daß selbst bei einer Bearbeitung von Albinonis *Sonate g-Moll* (Original für Streicher) kaum Wünsche offen bleiben. Die hohe Es-Klarinette wird nicht für humoristische oder grelle Wirkungen eingesetzt, sondern ist ein gleichberechtigter Partner der übrigen Instrumente. Der Klangfarbenreichtum des gesamten Registers einschließlich Baßklarinette gewährleistet eine adäquate Wiedergabe.

Die folgenden *Antiche Danze Ungheresi* von Farkas sind eine freie Bearbeitung oder besser Gestaltung nach Handschriften und Manuskripten alter Stücke für ein Tasteninstrument. Auch hier brilliert das „pieksüße Hölzel“.

Angeregt durch die einheitliche Klangfarbe der Besetzung komponierte Farkas für die SCP *Szenen aus Ungarn*. Die dunkleren Register der Klarinette werden wirkungsvoll eingesetzt, und quirlige Läufe durch alle Instrumente machen Spielern (und Zuhörern) offensichtlich Laune. Seite 2 wird eröffnet mit den etwas bekannteren *Trois Divertissements* für 4 B-Klarinetten von Tomasi. Diese drei mehr als Miniaturen empfundenen Sätze werden ganz im Geiste bester französischer Bläsermusik umgesetzt. Besonders auffällig hier der schwebende Klang in der „Mascarade“, rhythmische Akkuratess und ein klingendes einheitliches Staccato.

Tomasis Titel gilt für die Gestaltung der ganzen Platte. Tischhauser besitzt die besondere Gabe, Humor in eine ernsthafte Form und kompositorische Qualität zu kleiden. Es stellt sich eine fast kauzige Originalität dar, die auch vor der Groteske nicht zurückschreckt. Eine geistvolle Musik, die ständiges Lächeln und „Aha-Momente“ erzeugt. Ein Eulenspiegel, der sich gelegentlich auch selbst im Originaltext zitiert. Wenn dieses ganze Feuerwerk an Einfällen dann noch so erstklassig – wie aus einem Guß – dargeboten wird, ist das Vergnügen vollkommen.

Die von Harder arrangierten vier Titel von Ellington (*Tribute to...*) hinterlassen einen eher zwiespältigen Eindruck. Die vier ausgezeichneten Klarinetten hätten es eigentlich nicht nötig, sich von dem ebenso ausgezeichneten Jazztrio sozusagen in den Background drängen zu lassen. Beide Gruppen spielen makellos, aber das Jazzfeeling kommt nur beim Trio richtig heraus. Rhythmische Gestaltung und vor allem Artikulation unterliegen im Jazz anderen Gesetzen.

„Man sollte den Ausflug in eine uns idiomfremde Sphäre nicht mit dem ästhetischen Millimetermaß messen, ebensowenig unter dem Aspekt der Zielgruppenmaximierung vom Jazz bis zum Klassikpublikum sehen. Vielmehr steht hier eine Hommage an den Jazz

im allgemeinen und an Ellington im besonderen an, eine Sparte, in welcher die Klarinette ja auch Musikgeschichte geschrieben hat“. (Aus dem Klappentext, der im übrigen sehr informativ und ausführlich von einem Mitglied der „Four“, Andreas Ramseier, gestaltet wurde.)

Werner Böckmann

Neueingänge

Blockflötensonaten des Barock. Werke von Schickhardt, Telemann, J. S. Bach, Händel, Loeillet, Scarlatti. Karl Stangenberg (Bfl.). Polyband GmbH & Co. KG, Am Moosfeld 37, 8000 München 82. CD Nr. 59 063

de Boismortier: Six Suites de Pièces op. 35, Hotteterre: Ecos. Andreas Kröper (Traversflöte). Melisma Musikverlag (Ausz.: cappella Musikproduktion und Verlag, Blücherstr. 35, 6200 Wiesbaden). LP Nr. Opus 7033

W. van Hauwe: Blockflute Classics 1. Werke von G. Ph. Telemann und J. S. Bach. W. van Hauwe (Bfl.), G. Wilson (Cemb.), W. Möller (Vc.), T. Satoh (Laute). Moeck Verlag, Celle. Compact disc 10012

Musica da Camera. Musik des 18. Jahrhunderts auf historischen Instrumenten. G. F. Händel: Sonaten für Flauto traverso & Basso continuo, Teil 1. Andreas Kröper (Flauto traverso), Gabrielle Junod (Cembalo), Pere Ros (Viola da Gamba). Melisma Musikverlag (Ausz.: cappella Musikproduktion und Verlag, Blücherstr. 35, 6200 Wiesbaden). CD Nr. Opus 27036

Música Europea Siglos XIII al XVIII. Werke von v. d. Vogelweide, Thibaut de Champagne, J. des Prez, G. P. da Palestrina u.a. Rebeca Ballesteros (Sopran), Carmen E. Armijo (Bfl., Kortholt, Schlagzeug), Luis E. Prieto (Bfl., Laute, Git., Schlagzeug), Fernando E. Prieto (Bfl., Kortholt, Schlagzeug). Fernando E. Prieto, B-7000 Mons, 13 J. Place de la Grande Pêcherie. LP

...perflauto. Italienische Blockflötenmusik des 17. Jahrhunderts. Werke von Fontana, Frescobaldi, Virgiliano, Storace Turini, Merula u.a. Ganassi-Consort, Köln. Musikproduktion Dabringhaus und Grimm, Hülsenweg 9, 4930 Detmold. MD+G L 3301. CD

Werke für Flöte solo. Werke von J. S. Bach, Marais, C. Ph. E. Bach, Karg-Elert, Burkhard, Varèse, Berio, Fukushima. Produktion Claves, CH-Thun. CD. Nr. 50-8005

Zum Artikel in TIBIA 3/89, S. 531 f, „Die Zauberflöte“ von F. Lasche, Leer.

Offen gesagt hege ich bereits einige Zeit gelinde Zweifel an der wissenschaftlichen Kompetenz von Frau F. Lasche, Leer – aber mit diesem Artikel hat sie sich nun endgültig musikhistorisch vergaloppiert. Denn selbstverständlich handelt es sich bei dem beschriebenen Instrument zweifelsfrei *nicht* um eine Pomp-Fluit, sondern – schlimmer Übertragungsfehler! – um die schon bei Michael Praetorius (Synt. mus., IV, Wolfenbüttel, 1619) mehrfach gerühmte *Pronk-Fluit*, deren „prunkender Athem und sonderliche gratiam“ dem Instrument wohl den sprechenden Namen verliehen. Bei dem abgebildeten Instrument (falls das Foto nicht überhaupt eine Fälschung darstellt, was, sollte es sich als zutreffend erweisen, meine sofortige TIBIA- Abo-Kündigung zur Folge hätte) kann es sich demzufolge allenfalls um einen Nachbau des späten 18. Jahrhunderts handeln, wie ja auch schon das *Reformmundstück* beweist, das die Autorin sträflicher- und unverständlicherweise unerwähnt läßt!

Die frühen Exemplare der Pronk-Fluit (eines davon im Musikhistorischen Museum von Krasnokramsk,

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. 022 71/640 80

wohin es auf abenteuerlichen Wegen über Stockholm und Bombay (!) gelangt sein soll) verfügen noch nicht über die – übrigens abnehmbare – Reformplatte, wie die Autorin ohne Mühe selbst hätte recherchieren können. Das Krasnokramsker Modell kann schon aus Datierungsgründen nicht von Johannes van de Knikker stammen, ist es doch schon 200 Jahre vor dem abgebildeten, wenngleich aus dem gleichen Material, erbaut worden. Es steht übrigens ebenfalls in ges! Bezüglich des Erbauers tappt man auch hier leider noch völlig im dunkeln. Lediglich der in die Rückseite gestempelte Aufdruck *Hong-Kong* in liegendem Oval könnte gewisse Hinweise geben, mit denen die Wissenschaft sich demnächst ernsthaft wird auseinandersetzen müssen.

Wolfram van der Wacht

NACHRICHTEN

Interpreten

Wolfgang Meyer (Klarinette) und Thomas Indermühle (Oboe) wurden als Professoren an die Karlsruher Musikhochschule berufen.

Fortbildungskurse

Die Karlsruher Gesellschaft *Flautando* veranstaltet im Frühjahr 1990 zwei Wochenendseminare mit Prof. Gerhard Braun. Die Themen: *Neue Klangwelt auf der Blockflöte* (Notation/Spieltechnik/pädagogische Aspekte) 13./14. Jan. und *Neue Aspekte zur Blockflötenmusik von G. F. Händel* 31. März/1. April. Auskunft und Anmeldung: Musiklädle Neureut, Neureuter Hauptstr. 232, 7500 Karlsruhe 31.

Blockflötenkreise für Erwachsene

Immer häufiger ist im Gespräch, mehr zu tun, um das Blockflötenspiel bei Älteren wiederaufleben zu lassen. So berichtet die Zeitung der Musikschule der Stadt Krefeld 2/89:

„Im September 1988 wurde an der Musikschule ein Blockflötenspielkreis eingerichtet für Erwachsene, die entweder noch Unterricht haben oder nach langen Jahren ihre Liebe zur Blockflöte wiederentdeckt hatten. Werke aus Renaissance, Barock und Moderne wurden mit viel Freude und Engagement erarbeitet. Der Spielkreis wird geleitet von Ruth Schmitt.“

Wir würden uns freuen, wenn noch mehr Interessenten zu uns stoßen würden. Voraussetzung zur Teilnahme:

Beherrschung von Sopran- und Altblockflöte, leichtes Sonatenspiel.

Proben:

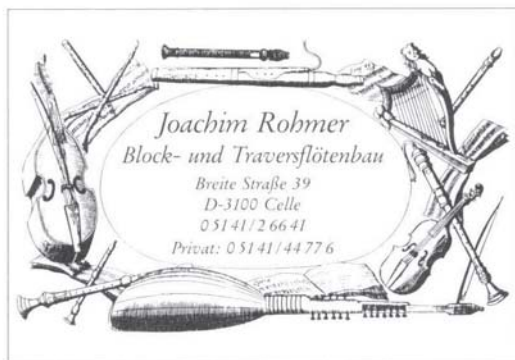
1 x wöchentlich, donnerstags von 18.30 bis 19.30 Uhr im Pavillon der Musikschule, Haus Schönhausen, Uerdinger Str. 420. ...

Kommen Sie doch einfach mal und spielen Sie mit! Es macht Spaß!“

Ähnliches setzt auch die KULTURBRÜCKE, Förderkreis Frankfurt Nordwest e.V., in Gang. Federführend ist hier Dr. Wolfram Helmer, Abteilungsleiter für kulturelle Bildung, Senioren- und Stadtteilarbeit, Amt für Volksbildung/Volkshochschule, Hochstr. 49, 6000 Frankfurt 1.

In memoriam

Am 8. Mai starb in Neustadt an der Aisch der 67jährige Holzblasinstrumentenbaumeister Herbert Wurlitzer. Geboren wurde er in Erlbach im Vogtland, wo er bei seinem Vater eine Lehre zum Instrumentenbauer absolvierte. Anschließend studierte er Musik mit dem Hauptfach Klarinette in Berlin und Leipzig. Nach seinem Weggang aus der DDR ließ er sich zunächst in Bubenreuth, dann in Neustadt an der Aisch nieder.



Seine Klarinetten, Bassethörner und Baßklarinetten genießen weltweiten Ruf. Im vergangenen Jahr erhielt Herbert Wurlitzer für seine Verdienste um den Instrumentenbau das Bundesverdienstkreuz.

Die Autoren der Hauptartikel

Stefaan Offenborgs, Zepperenweg 214, B-3800 Sint-Truiden. Geboren 1964 in Sint-Truiden (Belgien). Nach dem Studium von Musikwissenschaft, Kommunikationswissenschaft und Kulturmanagement an der Katholischen Universität Löwen und einem angefangenen Musikstudium (Traversflöte bei Michel Lefèvre) an der Königlichen Musikhochschule Brüssel, Anstellung als Lehrer für Musikgeschichte an der Musikakademie Sint-Truiden. Mitarbeiter des BRT 3 und der Zeitschrift *Musica Antiqua*. Archivar und Konservator des Onze-Lieve-Vrouw-Doms in Sint-Truiden.

Marcello Castellani siehe Porträt in *TIBIA* 3/89, S. 512-518.

Silke Mett, Pferdestr. 11, 3000 Hannover 1. Geboren 1966 in Lübeck. Blockflötenstudium an der Hochschule für Musik und Theater, Hannover, bei Ulrich Thieme, Instrumentallehrerdiplom 1989.

Martin Gümbel (1923-1986) studierte von 1946 bis 1950 in Stuttgart Flöte und Komposition, vor allem bei Karl Marx. Er lehrte zunächst in Aalen und später an der Musikhochschule Stuttgart, wo er 1960 zum Professor ernannt wurde. Er wurde auch als Flötist und Komponist bekannt. Sein Werkverzeichnis weist sowohl Kammermusik mit Flöteninstrumenten als auch pädagogische Werke auf. Von 1982 bis zu seinem Tod war er Rektor der Stuttgarter Musikhochschule.

Nr. 1/90 erscheint im Januar 1990 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Richard Erig: Italienische Tempofragen am Beispiel von Corellis „Weihnachtskonzert“

Klaus Miehl: Einführung in die Tanztempi des Barock

Thiemo Wind: Die Psalm-Variationen Jacob van Eycks: Geschichte, Analyse, Interpretation

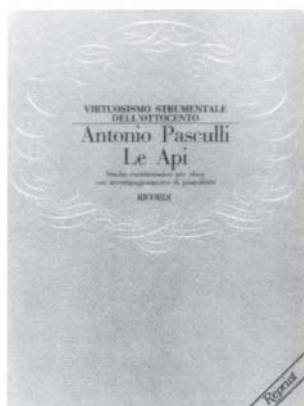
sowie ein Porträt des Oboisten Helmut Winschermann

Reprints

für die **Oboe:**

Antonio Pasculli Le Api

Charakteristische Studie für
Oboe mit Klavierbegleitung
Herausgegeben von Gunther Joppig
134921 DM 14,-



für die **Klarinette:**

Amilcare Ponchielli Il Convegno

Divertimento für 2 Klarinetten
mit Klavierbegleitung
Herausgegeben von Gunther Joppig
134919 DM 14,-



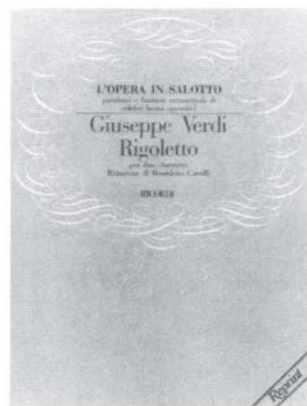
Gioachino Rossini Fantaisie

für Klavier und Klarinette
Herausgegeben von Gunther Joppig
134918 DM 12,-



Giuseppe Verdi Rigoletto

für 2 Klarinetten
Bearbeitung von Benedetto Carulli
Herausgegeben von Gunther Joppig
134920 DM 22,-



für die **Querflöte** bereits erschienen:

Gioachino Rossini, Il Barbiere di Siviglia

für Flöte und Klavier, Fantasie Op. 157 von Emanuele Krakamp 134111 DM 17,-

Giuseppe Verdi, La Traviata

für Flöte und Klavier, Fantasie Op. 248 von Emanuele Krakamp 134110 DM 16,-



*Musik ist eine feinere Sprache
als die der Worte*



MOECK

engagiert und erfahren im Blockflötenbau



Ernst Biedermann (1868-1928)
HAYDNSCHE KINDERSYMPHONIE

Kolorierter Holzschnitt (Monogrammist) nach einer Zeichnung, veröffentlicht im
„Buch für Alle“, Stuttgart ca. 1890
Sammlung Moeck, Celle

Biedermann war Schüler von Schönleber in Karlsruhe und Thedy und Graf Kalckreuth in Weimar. Seit 1901 lebte er in Jena. Er zeichnet hier eine – uns heute gestellt anmutende – Szene in einem großbürgerlichen Haus. Joseph Haydns „Sinfonia Bertholdgadnensis à 2 Violini; e Basso con Guckuck, Trompete, Trommel, Nachteule, Schnarre, Cimblstern, Pfeifel oder Wachtel“ ist für Berchtesgadener Kinderinstrumente geschrieben. Hiervon gab es im 19. Jahrhundert allerlei „praktische“ Ausgaben. Die Besetzung ist in unserem Bild u. a. mit Klavier und Mundharmonika. Kinderinstrumente dieser Art wurden noch bis ins 20. Jahrhundert in Berchtesgaden hergestellt und über Spielwaren-Großhändler vertrieben.

Beilage zu TIBIA 4/89. Text: Dr. Hermann Moeck