

MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER

Eine Vierteljahresschrift · Einzelheft DM 13,-- / Ausland DM 15,--

MOECH

TIBIA

Heft 3/97



Inhalt:

Bruce Haynes: Das Fingervibrato (Flattement) auf Holzblasinstrumenten im 17., 18. und 19. Jahrhundert, Teil II (481)

David Lasocki / Eva Legêne: Wie man lernt, beim Verzieren von Händel-Sonaten mit dem Ohr des Komponisten zu hören (488)

Das Porträt: William Waterhouse im Gespräch mit **Tony Bingham** (505)

Andreas Gosling: Das Oboenkonzert von Bohuslav Martinů (512)

Summaries for our English Readers (518)

TIBIA-Kunstbeilage

UNBEKANNTER FRANZÖSISCHER
OBOIST UM 1750

Ölfarben auf Leinwand, unsigniert

Stiftelsen Musikkulturens främjande,
Stockholm

Berichte (519): *Die Boehmflöte, Revolution oder Regression?* Ein gelungenes Symposium in Löwen (Belgien) / Rainer Weber zum Siebzigsten / Blockflöte ganz allein - 2. Blockflötensymposium in Büsum / Workshop *Gerhard Braun unterrichtet eigene Werke* an der Folkwang Hochschule Essen, Abteilung Duisburg / Holzblasinstrumente auf den Londoner Auktionen / Blockflötenmundstück mit Frequenzregler

Frisch aus der Quelle (526)

Bücher (528)

Noten (535)

Tonträger (547)

European Recorder Teachers Association · ERTA (555)

Leserforum (556)

Nachrichten (557)

Die Autoren der Artikel (560)

DIE GELBE SEITE

Martin Heidecker: *Skulpturen* für Querflöte solo von Gerhard Braun (XXIX)

Impressum (560)

Diese Ausgabe enthält eine Beilage des Bühnen- und Musikverlags G. Ricordi & Co., Feldkirchen

Das Fingervibrato (*Flattement*) auf Holzblasinstrumenten im 17., 18. und 19. Jahrhundert, Teil II

Die Verbindung von *flattement* und an- und abschwellenden Tönen

Diese Frage berührt den Aspekt der dynamischen Schattierung, die mit dem Vibrato verbunden ist. Während das *flattement* dazu tendiert, die Tonhöhe zu erniedrigen, führt ein lauterer Spielen auf Holzblasinstrumenten dazu, die Tonhöhe zu erhöhen, und beides kann sich wechselseitig ausgleichen, wenn es kombiniert wird.²⁵ In seinem Kommentar bringt Roger North den schwingenden Ton („*waived note*“) mit dem an- und abschwellenden Ton in Verbindung. Dies ist ein häufiger Zusammenhang (auch) bei anderen Instrumenten, und die meisten Quellen, die Holzblasinstrumente betreffen (wie Quantz, s. o.), verknüpfen *flattements* mit Schwelltönen und dem *messa di voce*.²⁶ Corrette schrieb ca. 1740:

Le flattement se fait pour enfler et diminuer le son.²⁷

[Das *flattement* wird gemacht, um den Ton an- und abschwellen zu lassen.²⁷]

Mahaut (1759) sagt etwas ähnliches:

Cet agrément se fait le plus souvent sur une note longue quand on enfle ou diminue le son.

[Diese Verzierung wird meist auf einer langen Note ausgeführt, auf der man den Ton an- und abschwellen läßt.]

Wie wir sahen, verbindet Quantz ebenfalls die *Bebung* / das *flattement* und das *messa di voce*. Es ist offensichtlich, daß Philidor, dessen Suiten gleich detaillierter zu besprechen sein werden, das *flattement* mit einem crescendo in Zusammenhang bringt, da zahlreiche Noten (Töne), die zu einem crescendo auffordern, mit dem Zeichen für *flattement* versehen sind (z.B. lange, über einen Takt-

strich hinaus auszuhaltende Töne und solche, die zu einem Triller auf der gleichen Note führen). Zeichen, die die Dynamik als solche betreffen, sind in den Suiten selten notiert, aber folglich könnte Philidor das *flattement*-Symbol verwendet haben, um eine dynamische Nuance anzuzeigen.²⁸ Marin Marais bringt das Vibrato häufig mit dem Zeichen *e* für *enfler* [anschwellen lassen] in Verbindung, das eigentlich ein *messa di voce* war.²⁹ Leopold Mozart (1756, S. 104) beschreibt einen langen Ton mit *messa di voce* als von einem Vibrato begleitet, recht langsam in den leiseren Phasen des Tons, etwas schneller in den lautereren.

Wo das *flattement* außerdem noch verwendet wurde

Welche anderen Töne, außer denen mit einem *messa di voce*, könnten noch vibriert werden? Hotteterre schrieb 1707 (S. 32)

Il seroit difficile d'enseigner à connoître précisément tous les endroits où l'on doit les placer en jouant; ce que l'on peut dire la dessus en général, c'est que les Flattements se sont frequemment sur les Notes Longues ... Les Battements se sont plus ordinairement sur les Notes Breves ...

[Im übrigen ist es schwierig, die Stellen erkennen zu lehren, an denen sie beim Spiel angebracht werden müssen. Das einzige, was man darüber im allgemeinen sagen kann, ist, daß die *flattements* häufig auf langen Tönen gemacht werden ... Die *battements* (Mordente) macht man häufiger auf den kurzen Tönen ...]

Er bekräftigte dies 1708:

On observera qu'il faut faire des flattements presque sur toutes les notes longues.



Abb. 2

[Man beachte, daß man die *flattements* auf beinahe allen langen Tönen machen soll.]

1706 war *The new flute-master* (S. 6) da schon konkreter, indem er empfahl, alle aufsteigenden langen Töne mit einem *flattement* auszustatten („ascending long notes [must be] sweetned“).

Für die Geige beschrieb Geminiani 1746 ein Vibrato mit dem Handgelenk, das er *Close Shake* nannte; und obwohl er die Geiger ermunterte, es auf jeder beliebigen Note zu machen („on any Note whatsoever“), schrieb er, daß es auf der Flöte nur bei langen Tönen verwendet werden dürfe.³⁰

Die *Suites* für Oberstimme und Baß von Pierre Danican Philidor, veröffentlicht 1717/18, sind in ihrer konsequenten Notierung des *flattement* außergewöhnlich. Diese Stücke sind deshalb wertvoll und hilfreich, weil darin gekennzeichnet ist, wo ein *flattement* gemacht werden soll. In den meisten Sätzen notiert Philidor das *flattement* als Wellenlinie³¹, jedoch nur selten mehr als wenige Male (außer in der 9. Suite). Dies vermittelt eine bessere Vorstellung von dem, was Hotteterre mit dem Hinweis meinte, man mache das auf „beinahe jeder langen Note“. Die meisten (wenn auch nicht alle) Töne, die länger sind als die allgemeine melodische Bewegung („general movement“), haben ein *flattement*. Auf mehreren Noten, bei denen es naheliegend wäre, ein *flattement* zu machen, ist es nicht notiert; dies könnte bedeu-

ten, daß sich Philidor nur an unklaren Stellen die Mühe mit genaueren Angaben machte.

Die Mehrzahl der *flattements* kennzeichnet eine Weiterführung oder Neubelebung der melodischen Linie an Stellen, wo man sonst erwarten könnte, daß die Phrase endet. Die *flattement*-Zeichen erscheinen am häufigsten auf Noten in der Mitte von Phrasen, wo man eine besondere Hervorhebung („emphasis“) nicht erwarten würde; wahrscheinlich legen sie in diesen Fällen ein crescendo nahe. Philidor verwendet sie auch auf bestimmten Schlußtönen, um darauf hinzuweisen, daß das Stück noch weitergeht, so wie auf den letzten Tönen von *couplets* in Rondos (die zum *refrain* zurückführen), bei den letzten Tönen von Phrasen, die zur nächsten Phrase weiterleiten und auf den letzten Tönen vor einer Wiederholung. In diesen Fällen schreibt er für die gleiche Note bei der zweiten Schlußbildung, die ja nicht weiterführt, kein *flattement* vor. Moens-Haenen (1988, S. 230) bemerkte, daß Philidor das *flattement* auch einsetzt, um Synkopen, starken Betonungen, Hemiolen und dem höchsten Ton eines Stückes einen besonderen Nachdruck zu geben. Er verwendet es auch für eine spezielle Wirkung in dem „Air en Musette“ der 4. Suite. (Abb. 2)

In Sätzen heiteren oder „ländlichen“ Charakters sind *flattements* selten oder fehlen völlig; z. B. findet man sie nicht in zwei von Philidors Gavottes. Diese Sätze verlangen eine weniger feine dynamische Schattierung, und

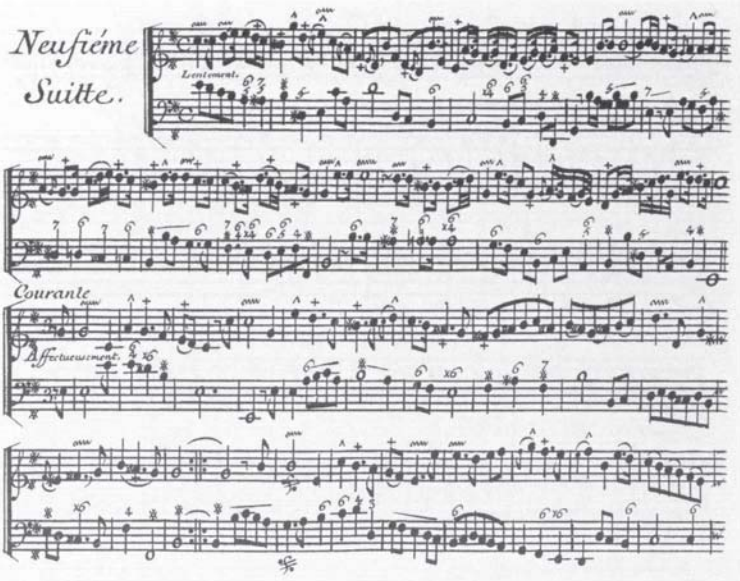


Abb. 3

so erweist sich das *flattement* als ein Hilfsmittel, die eher innigen und anspruchsvoll-kultivierten (sophisticated) Affekte auszudrücken. Danoville (1687, S. 41) sagt vom entsprechenden Zweifingervibrato auf der Gambe:

Il a de la tendresse & remplit l'oreille d'une douceur triste & languissante.³²

[Es hat Zartheit und erfüllt das Ohr mit einer traurigen und sehnsuchtsvollen Lieblichkeit.³²]

Philidors 9. Suite ist außergewöhnlich hinsichtlich ihrer wohldurchdachten Verwendung von *flattements*, häufig an unerwarteten Stellen (Abb. 3). In der Courante gibt es zwei vibrierte lange, über den Taktstrich hinaus gehaltene Töne, denen Triller folgen, und die auf eine übermäßig starke Gemütsbewegung hindeuten. Philidor merkt dazu an: „On peut perdre la mesure a ces deux ténus.“ [„Man darf bei diesen beiden Haltetönen das Zeitmaß verlieren.“]

Das wellenförmige Zeichen für *flattement* findet sich auch in F-Pn Ms Rés. 2060, einer wahrscheinlich aus den 1690er Jahren stammenden Sammlung für ein Melodieinstru-

ment ohne Baß, die „Airs“ von einer Reihe von Komponisten enthält, darunter Desjardins, „Coupain“, „Pecourt“, „Mathau“ und Lully.³³ *Flattements* werden oft auf den letzten Tönen von Abschnitten angebracht, um anzudeuten, daß das Stück noch weitergeht, wie bei Philidor.³⁴ „Cœurs accablez“ (S. 5v; Abb. 4) enthält zwei *flattements* in Kombination mit *battements*; diese Verbindung findet sich ebenfalls bei Philidor (12. Suite, 1. Satz; 9. Suite, 1. und 2. Satz; Abb. 5).

Flattements sind auch in der handschriftlichen Version von Hotteterres Triosonaten notiert, wenn auch nur spärlich. Sie kommen regelmäßig auf Schlußtönen vor, sogar in Sätzen ohne Wiederholungen. In einem Fall werden sie fortlaufend bei einer Kette von schrittweise absteigenden Vorhalten verwendet, und der letzte Ton der Phrase hat ebenfalls ein *flattement*. Im allgemeinen findet man *flattements* auf Vorhalten, was ihre Verbindung mit Schwelltönen und *crescendi* bestätigt.

Die vollständigsten und genauesten Angaben darüber, wie und wo das *flattement* eingesetzt wurde, stammen aus den französischen Wer-



Abb. 4

ken für Viola da gamba, besonders denen von Marais.³⁵ Gambisten kennzeichnen durchweg ein Zweifingervibrato mit horizontalen und ein Einfingervibrato mit vertikalen Wellenlinien. Das *flattement* wurde am häufigsten in langsamen Sätzen mit gesanglicher Melodik verwendet, wie *tombeaux*, langsamen *préludes*, Sarabanden, *plaintes*; selten dagegen in schnellen Sätzen mit vielen Akkorden oder sprungreichen Passagen.³⁶

Wegen seines Charakters als ein „kleinerer Triller“ („lesser Shake“) kann das *flattement*

manchmal wirkungsvoll auf Tönen eingesetzt werden, auf denen man sonst trillern würde, sogar auf solchen, die mit einem Trillerzeichen versehen sind (tatsächlich konnte das Kreuz (+) manchmal ein *sweetning* = *flattement* bedeuten³⁷). Triller in Werken von Komponisten, die Cembalisten waren, wie etwa François Couperin, können oft durch *flattements* ersetzt werden (Cembalisten würden wahrscheinlich nicht den *tremblement mineur* von dem *tremblement majeur* unterscheiden, weil sie zwischen beiden auf ihren Instrumenten keinen Unterschied machen können).³⁸ (Grifftechnisch) schwierige Triller wurden manchmal durch *flattements* ersetzt; bei der Erörterung des schwierigen Trillers auf c''' weist Hotteterre darauf hin:

On fait souvent sur ce Ton un flâtement, au lieu d'une Cadence.³⁹

[Oft macht man auf diesem Ton auch ein *flattement* anstelle eines Trillers.³⁹]

Montéclair (1736) ist in seiner Abhandlung über das Vibrato besonders gründlich und

PAUL PATTERSON *1947	
DIVERSIONS Op. 32 (1975) für Saxophonquartett 14 min. Studienpartitur 16,- DM Stimmensatz 47,50 DM	CONVERSATION Op. 25 (1974) für Klarinette & Klavier 10 min. Partitur & Solostimme 19,50 DM
COMEDY FOR 5 WINDS Op. 14 (1972) für Bläserquintett 14 min. Taschenpartitur 17,50 DM Stimmensatz 19,50 DM	MONOLOGUE Op. 6 (1970) für Solo-Oboe 7 min. Solostimme 7,- DM
WIND TRIO Op. 4 (1968) für Flöte, Klarinette & Fagott 12 min. Taschenpartitur 16,- DM Stimmensatz 19,50 DM	
WEINBERGER Frankfurt · London · Wien	



Abb. 5

aufschlußreich.⁴⁰ Er warnt davor (S. 85), das *flattement* allzu häufig zu verwenden und gibt Beispiele dafür, wie es nicht eingesetzt werden sollte (Abb. 6):

Si l'on pratiquoit le flatté sur toutes les notes fortes, il deviendroit insupportable, en ce qu'il rendroit le chant tremblant et qu'il le rendroit trop uniforme.

[Brächte man das flatté auf allen starken/betonten Noten an, so würde es unerträglich, weil es den Gesang zitterig und zu einformig machen würde.]

Zusammenfassung

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß das hier gesichtete Quellenmaterial darauf hindeutet, daß

- (obwohl am gründlichsten in französischen Quellen erläutert) das *flattement* eine größere Verbreitung hatte und über einen längeren Zeitraum verwendet wurde als üblicherweise angenommen,
- seine Existenz die moderne Praxis eines mit der Kehle, dem Zwerchfell oder den Lippen erzeugten Dauervibratos ausschließt,
- es wahrscheinlich nicht mit einer absichtlichen Veränderung der Tonhöhe verbunden war,
- es direkt verknüpft war mit ständigem Wechsel der Dynamik.

Im letzten Jahr habe ich ernsthaft versucht, *flattements* in meinem Spiel zu verwenden, und ich finde jetzt, daß ich ein gutes Gefühl dafür (entwickelt) habe, wo ihr Gebrauch erforderlich ist (z.B. auf „aktiven“, weiter-



Abb. 6

führenden Tönen von wenigstens mittlerer Dauer). Sie sind nicht leicht zu spielen und verlangen regelmäßige Übung, so daß sie (gewissermaßen) unter den Fingern „bereitliegen“, wenn sie gebraucht werden. Allmählich habe ich auch die starke Wirkung des *flattement* als eines ausdrucksvollen „Kunstgriffs“ schätzen gelernt und auch, wie sehr es eine Aufführung bereichern kann.

ANMERKUNGEN

- ²⁵ Bart Kujiken hat beobachtet (Mitteilung vom 10. Juli 1995), daß eine etwas schnellere Luftströmung es auf dem Traverso leichter mache, das *flattement* „stabil“ zu halten.
- ²⁶ Offensichtlich ist Tartini (1750, S. 16) der einzige, der die Kombination von Vibrato und *messa di voce* ablehnt. Siehe Moens-Haenen 1988, S. 215.
- ²⁷ Moens-Haenen 1988, S. 225, weist darauf hin, daß Corrette über 40 Jahre später, in seiner Violinschule von 1782 (S. 4), dasselbe sagt.
- ²⁸ Toinon (1699) verzeichnet ein *Enflez de Son* unter seinen Verzierungen, notiert durch drei horizontal angeordnete Punkte über einer Note; es kommt einmal auf Seite 5 bei aufeinanderfolgenden langen Tönen vor und könnte ein *flattement* bedeuten. Drei Punkte erscheinen auch auf dem Schlußton des ersten Satzes der 4. Suite von Philidor.
- ²⁹ Vgl. Moens-Haenen 1988, S. 205.
- ³⁰ Moens-Haenen 1988, S. 175, bemerkt, daß frühe Quellen darauf schließen lassen, daß auf Holzblasinstrumenten und mit der Stimme im allgemeinen sparsamer vibriert wurde als auf der Geige.
- ³¹ Den Suiten ist keine Verzierungstabelle beigelegt, die belegen würde, daß die Wellenlinie tatsächlich ein *flattement* bedeutet, aber kein anderes Standardornament wäre passend, und (außerdem) wird dasselbe Zeichen für diese Verzierung von Loulié und Marais verwendet.
- ³² Zitiert in Moens-Haenen 1988, S. 191.
- ³³ Die Verzierungen sind in diesem Manuskript sorgfältig notiert, wie man bei einer korrigierten fehlerhaften Trillervorzeichnung im vorletzten Takt von „Esprits solets“ sehen kann (S. 10v).
- ³⁴ Dieses Manuskript notiert *flattements* auch auf den Schlußtönen (nach ausgeführter Wiederholung; „second endings“). Vgl. „Esprits solets“ (S. 10v) und „Chaconne de Gallatée“ (S. 9v). In diesen Stücken ist der Schlußtakt nach ausgeführter Wiederholung („second-time bar“) separat mit einem *flattement* ausgeschrieben. „Eh! Vogue la Gallere“ (S. 9r) hat dagegen ein *flattement* bei dem ersten Schluß, aber nicht beim zweiten.
- ³⁵ Moens-Haenen 1988 widmet diesem Punkt ein ganzes Kapitel (S. 191 – 206).

- ³⁶ Moens-Haenen 1988, S. 191 – 206.
- ³⁷ *The Compleat Flute Master* 1695, S. 6 (zitiert in Moens-Haenen 1988, S. 170).
- ³⁸ Marais und de Caix d'Hervelois notieren in ihren Werken für Gambe manchmal ein Vibrato nach einem Vorschlag (*Coulé*), oder auf steigenden Tönen, wo man sonst einen Triller erwarten würde. Siehe Moens-Haenen 1988, S. 205.
- ³⁹ Hotteterre 1707, S. 11.
- ⁴⁰ Mehrere spätere Autoren folgen seinem Text. Siehe Moens-Haenen 1988, S. 222. *Dr. Fassung: Ulrich Thieme*

ZITIERTE LITERATUR

- Carl Almenräder, 1843, *Fagottschule*.
- Anon. (um 1690) [Recueil des airs.] F-Pn, Ms Rés. 2060.
- Anon. 1695, *The compleat flute-master* (London: Walsh & Hare), GB-Lbl (K 5 b 32), W18 („W“-Nummern beziehen sich auf Warner 1967).
- Anon. 1706, *The fifth book of the new flute master* (London: Walsh & Hare). W29.
- G. van Blanckenburgh, 1654, *Onderwyzynghe*. W1.
- Janice Dockendorff Boland, 1996, *Charles Nicholson's ornaments for „Roslin Castle“*, in: Traverso 8/1: 1-3.
- Geoffrey Burgess, 1995, *Towards the modern legato-cantabile style* [unveröffentlicht].
- Robert Carr, 1686, *The delightful companion*, W15.
- [Michel Corrette], ca. 1740, *Méthode pour apprendre aisément à joier de la Flute Traversiere*.
- Danoville, 1687, *L'Art de toucher le dessus et basse de viole*.
- Bruce Dickey, (1978), *Untersuchungen zur historischen Auffassung des Vibratos auf Blasinstrumenten*, in: Basler Jahrbuch 2, S. 77-142.
- Robert Donington, 1963, rev. 3/1974, *The interpretation of early music*.
- Robert Donington, 1989, *The present position of authenticity*, in: Performance Practice Review, 117-25.
- [Johann Philipp Eisel], 1738, *Musicus autodidactus*, W71.
- Jean-Pierre Freillon-Poncein, 1700/R ca. 1972, *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du haut-bois, de la flûte et du flageolet*. W35.
- A. B. Fürstenau, 1844, *Kunst des Flötenspiels*; vgl. engl. Übersetzung Janet Houston, 1994. DMA document, Juilliard School, 1994.
- Geminiani, Preface to *Rules for Playing in a true Taste on the Violin, German Flute, Violoncello and Harpsichord*, Op. 8, ca. 1746. W80.
- John Gunn, 1793, *The art of playing the German-Flute on new principles*. W180.
- Bruce Haynes (in Vorbereitung), *Tu-ru or not tu-ru: paired woodwind tonguing patterns from the 16th to the 19th centuries*, in: Performance Practice Review.
- Jacques Hotteterre, 1707/engl. Übersetzung 1968, *Principes de la flûte traversière ou flûte d'Allemagne, de la*

flûte à bec ou flûte douce et du haut-bois. Faksimile
Bärenreiter 1958 (mit deutscher Übersetzung). W42.
Jacques Hotteterre, 1708, *Pièces*, op. 2. (Paris: Ballard).
Jacques Hotteterre [ca. 1712], *Sonates en trio*, op. 3 (Ms),
F-Pn, Vm7 6394.
Jacques Hotteterre, ca. 1729, *The rudiments or principles
of the German flute* [englische Teilübersetzung von Hot-
teterre 1707]. (London: Walsh & Hare). W58.
John Hudgebut, 1679, *A Vade mecum for the lovers of
Musick*. W7.

Eugène Jancourt, 1847, *Grande méthode*.

Justin Heinrich Knecht, 1803, *Knechts Allgemeiner mu-
sikalischer Katechismus*.

Étienne Loulié, ca. 1685-90, 2. Aufl. ca. 1701, *Méthode
pour apprendre à jouer de la flûte douce*, Ms. Paris, Bi-
bliothèque Nationale, Fonds Français, N.A. 6355 (voll-
ständige englische Übersetzung von Richard Semmens,
in: *American Recorder* 24/4 (Nov. 1983), S. 135-145;
Korrekturen von P. Ranut in: *American Recorder* 25/3
(Aug. 1984), S. 119-21).

Étienne Loulié, 1696, *Elements ou principes de musique*.
Antoine Mahaut, 1759, *Nieuwe manier om binnen korten
tijd op de Dwarsfluit te leeren spelen*. W93.

Joseph Friedrich Bernhard Caspar Majer, 1732/R 1954,
²1741, *Museum musicum theoretico practicum*. W65.

Marin Marais, 1711, *Troisième livre de pièces de viole*.

E. Miller, 1799, *The new flute instructor*.

Greta Moens-Haenen, 1988, *Das Vibrato in der Musik
des Barock*.

Michel Pignolet de Montéclair, 1736/R1972, *Principes de
musique*.

Leopold Mozart, 1756/R1976; ³1787/R1956, *Versuch
einer gründlichen Violinschule*.

Charles Nicholson, 1821, *Preceptive lessons for the flute*.
W384.

Charles Nicholson, 1836, *A school for the flute*.

Roger North, ca. 1710-28/gedruckt 1959, *Theory of
sounds; Musical Grammarian* (Mss); in: *Roger North on
music*, hrsg. von John Wilson.

Pierre Danican Philidor, 1717/18, *Suites für ein Melo-
dieinstrument und B.c. aus Opp. 1, 2, 3* (Paris: L'Auteur,
Foucault).

Robert Philip, 1992, *Early recordings and musical style*.

Johann Joachim Quantz, 1752/englische Übersetzung
1966/²1987. *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer
de la Flûte Traversière* [frz./dtsh.]. W85.

Justus Johannes Heinrich Ribock, 1782/R, *Bemerkungen
über die Flöte, und Versuch einer kurzen Anleitung zur
besseren Einrichtung und Behandlung derselben*. W153.

Humphrey Salter, 1683, *The genteel companion*. W13.

Johann Christian Schickhardt, ca. 1710-12, *Principes de
la flûte*. W55.

Richard Semmens, 1983, *A translation of Etienne Loulie's
(sic) method for learning how to play the recorder*, in:
American Recorder 24/4, S. 135-145.

Christopher Simpson, 1659, *Division-Violist*.

G. Tartini, ca. 1750/Neuausgabe 1961, *Regole per arriva-
re a saper ben suonare il violino* (Ms.).

Toinon, 1699, *Recueil de trio nouveaux* (Paris). F-Pn.

J. G. Tromlitz, 1791/R 1985/Englische Übersetzung
1991, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte
zu spielen*. W176.

Thomas E. Warner, 1967, *An annotated bibliography of
woodwind instruction books, 1600-1830*.

+ S-O-S + Notfall: Noten

wir helfen: **Notenschlüssel**

wir versenden Noten, Bücher, Partituren, Faksimiles
und Blockflöten - schnell und zuverlässig

Metzgergasse 8 72070 Tübingen Tel. 07071-26081

The specialists in early music



INSTRUMENTS

Choose in the comfort of our showroom
or use our mail order service. We stock
the most comprehensive range of early
musical instruments in the world.

KITS

Over 40 kits covering all aspects of
Early Music. Each kit comes with a
detailed instruction manual to give you a
step by step guide.

RECORDERS

The finest choice of recorders and the
best after sales service. Use our on
approval scheme with complete
confidence.

REPAIRS & SERVICE

Our specialist workshop offers a wealth of
experience and all repairs are fully
guaranteed. For further details of any of
the above send £5.00 for the latest
catalogue (refundable against first order).



Tel (0274) 393753
(UK dialling code: 44) Fax (0274) 393516.
38 Manningham Lane, Bradford,
BD1 3EA England.

Wie man lernt, beim Verzieren von Händel-Sonaten mit dem Ohr des Komponisten zu hören

Musiker der Barockzeit waren oft Komponisten oder zumindest im Komponieren geschult. Ornamentik war eine Kompositionsweise oder besser eine Art des „Nachkomponierens“ („recomposition“).¹ Wir beileben uns hinzuzufügen, daß es sich dabei um eine gemäßigte Art des Nachkomponierens handelt, die eher die Oberfläche der Musik denn ihre Struktur berührt. In diesem Artikel untersuchen wir die Beziehung zwischen Komposition und Ornamentik im Werk eines der großen Komponisten der Epoche, Georg Friedrich Händels. Wir stellen Überlegungen dazu an, wie Händel an das Komponieren eines Musikstückes über einen gegebenen Text oder ein Thema herangegangen sein wird und besprechen Beispiele für Variation, Umarbeitung und ausgeschriebene Ornamentation

aus seinen Werken. Weiterhin werfen wir einen kritischen Blick auf einige Beispiele des 18. Jhs., die bisher als Vorbilder für die Verzierung von Händels Sonaten galten. Darüber hinaus hoffen wir zu zeigen, daß sich aus einer kompositorischen Annäherung an die Ornamentik auch Einblicke in den Ausdruck der Affekte in den Sonaten gewinnen lassen.

Aus zwei Gründen schenken wir Händels Vokalmusik mindestens ebensoviel Beachtung wie seiner Instrumentalmusik. Erstens lag der Schwerpunkt seines kompositorischen Schaffens auf der Vokalmusik – zunächst auf der italienischen Oper, später auf dem englischen Oratorium. Zweitens verwendete Händel gleiches oder ähnliches melodisches Material unbekümmert sowohl in seiner Vokalmusik als auch in seinen Sonaten. Auf jeden Fall war die Instrumentalmusik des ausgehenden Barock noch sehr textbezogen, da sie erst etwa ein Jahrhundert zuvor von der Vokalmusik unabhängig geworden war.

Der rhetorische Zugang zur Komposition

Da Ornamentik Nachkomposition der Oberfläche ist, müssen wir zunächst darauf schauen, was einem Komponisten wie Händel durch den Kopf ging, wenn er sich an das Komponieren eines Musikstückes begab. Dem antiken Autor Quintilian zufolge, des-

Blockflötentaschen zum Zusammenrollen

- ☺ Innen aus echtem Lammfell
- ☺ Praktisch für unterwegs
- ☺ Für mehrere Blockflöten
- ☺ Geschützt vor Kälte und Feuchtigkeit

9 Fächer DM 119,-

z. B. für Tenor / 2 x Alt /
Sopran / Sopranino

6 Fächer DM 89,-

z. B. für Alt / Alt/Sopran

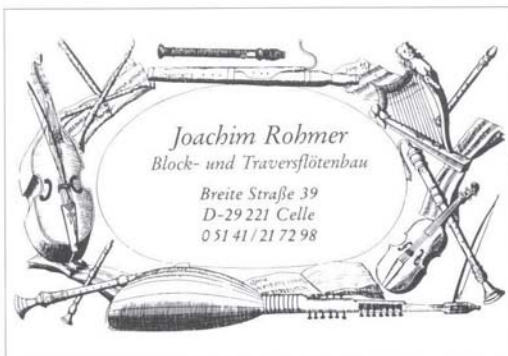
3 Fächer DM 59,-

z. B. für Alt, Tenor oder Traversflöte

EXCLUSIV bei



Fürbringerstr. 19, 10961 Berlin
Tel. + Fax 030 / 691 62 25
oder 030 / 6904 1060



Larghetto

Se non
giun - ge quel mo - men - to, che ri - tor - ni a me, ma bel - la, sem - pre me - sto pian - ge - rò, pian - ge - rò,
sem - pre me - sto pian - ge - rò, se non giun - ge quel mo -
men - to, che ri - tor - ni a me, mia bel - la, sem - pre me - sto pian - ge - rò, sem - pre
me - sto pian - ge - rò, sem - pre
me - sto pian - ge - rò, Pur mi di - ce il mio tor - men - to,
(fine)
pur mi di - ce il mio tor - men - to, per vo - ler di cru - da stel - la non si pre -
sto io ti ve - drò, pur mi di - ce il mio tor -
men - to per vo - ler di cru - da stel - la non si pre - sto io ti ve - drò

Da Capo

Abb. 1: „Se non giunge quel momento“ aus der Kantate *Filli adorata e cara*, HWV 114, A-Teil

sen Werke über Rhetorik im 17. und 18. Jh. an europäischen Schulen viel gelesen wurden, bestand die Komposition einer Rede aus mehreren Schritten.² Mehrere Musiktheoretiker, überwiegend Deutsche, machten sich derartige rhetorische Ideen und Ausdrücke zu eigen und wandten sie auf die Komposition eines Musikstückes an.³ Händels Freund, Johann Mattheson, erörterte das folgende Schema in seinem Hauptwerk *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg 1739).

Zunächst kam die *inventio*, das Erfinden einer Idee. Der Komponist entschied, welche Art von Komposition er schreiben wollte (oder mußte) – sakral oder weltlich; wenn sakral, dann Messe, Oratorium, Kantate etc.; wenn weltlich, dann Oper, Kantate, Suite, Sonate, Konzert etc. Ob die Komposition nun vokal oder instrumental war, der Komponist ließ sich von textlichen oder eingebildeten „zentralen Begriffen“ inspirieren. Dafür einige Beispiele von Johann Herbst: 1. Worte der Seelenbewegung wie „Freude“, „Glück“, „Trauer“ und „Weinen“; 2. Worte der Bewegung wie „gehen“, „laufen“, „stehen“, „Himmel“, „Erde“, „Tal und „Berge“; und 3. Worte der Zeit, der Anzahl, des Hellen und Dunkeln.⁴ Der Komponist überlegte dann, welche musikalischen Figuren diesen zentralen Begriffen oder dem allgemeinen Affekt angemessen waren.

Zweitens kam die *dispositio* oder die Verteilung der Idee auf die Teile des Stückes. Sie war unterteilt in prooemium (Prolog), narratio (Darstellung des Sachverhalts), propositio (Ausblick auf die Hauptpunkte in der musikalischen Auseinandersetzung), confirmatio (begründender Beweis), refutatio (Darstellung der Gegenargumente, um die Auseinandersetzung von allen Seiten zu beleuchten) und peroratio (Schlußfolgerung). (Die ersten beiden Abschnitte waren nicht immer nötig.) Drittens folgte die *elaboratio*, in der der Komponist die Disposition weiter ausarbeitete, indem er den Text verzierte und Einzelheiten durch „Wortfiguren“ (d. h. Verdopp-

lung, Wortspiel, Verwendung eines Wortes im erwarteten und Wiederholung in einem neuen, überraschenden Sinn) oder „Satzfiguren“ (d. h. Verbindung, Zusammenfügung, Wiederholung, Ausschluß, Frage und Umkehrung) hinzufügte.

Viertens kam das *Auswendiglernen*. Der Spieler – oder der Komponist selbst, wenn er der Ausführende war – lernte das Stück auswendig. Zum Schluß, wenn Einzelheiten der Interpretation entschieden waren, folgte die Aufführung.⁵

Aus Platzgründen wollen wir uns hier darauf beschränken, nur den Erfindungsteil dieses Rhetorikschemas darzustellen. *Abb. 1* zeigt Händels Arie *Se non giunge quel momento* aus seiner Kantate *Filli adorata e cara*, HWV 114 (ca. 1707-1708). Melodisch und harmonisch steht diese Arie dem ersten Satz der a-Moll-Blockflötensonate, HWV 362 (op.1 Nr. 4, ca. 1725-1726) sehr nahe. Der Text ist folgender:

Se non giunge quel momento
Che ritorni a me, mia bella,
Sempre mesto piangerò.

Pur mi dice il mio tormento,
Per voler di cruda stella
Non si presto io ti vedrò.

Wenn dieser Moment nicht eintritt,
daß du zu mir zurückkehrst, meine Schöne,
werde ich auf ewig voll Trauer weinen.

Doch sagt mir meine Qual,
daß durch ein grausames Geschick
ich dich nicht so bald wiedersehen werde.

Man bemerke, daß selbst ein so kurzer Text wie der vorliegende voller zentraler Begriffe aller drei Arten stecken kann: 1. Seelenbewegung: „piangerò“ (ich werde weinen); 2. Bewegung: „ritorni“ (du kehrst zurück); 3. Zeit und (metaphorisch) Licht und Dunkelheit: „sempre“ (immer), „presto“ (bald), „mesto“ (niedergeschlagen), „cruda“ (grausam). Händel vertont „piangerò“ mit langen Rouladen und Kadenzen. Man beachte die kühne Har-

monik bei „cruda“. Der Baß wiederholt die Einleitungsfiguren den ganzen Satz über und beginnt nach jeder Kadenz in genau derselben Weise, was vielleicht das Wort „sempre“ widerspiegeln soll. Beim ersten Erscheinen des Wortes „ritorni“ schreibt Händel eine Figur, die zum Anfangston zurückkehrt; zudem springt die Einleitungsfigur des Basses eine Oktave nach unten und kehrt dann in jedem der ersten drei Takte zum Anfangston zurück. Wir halten es für keinen Zufall, daß das Wort „ritorno“ auch im Text einer Händel-Arie mit einem ähnlichen Baß vorkommt, „Pur ritorno a rimirarvi“ aus der Oper *Agrippina*, HWV 6 (1708/9).

Diese Vertonung kann sowohl Händels Herangehen an einen Text demonstrieren als uns auch etwas über den Vortrag des ersten Satzes der a-Moll-Blockflötensonate lehren. Allgemein können wir die sangliche Qualität der Blockflötenmelodie feststellen. Um dies richtig einzuschätzen, können wir die Arie nach a-Moll transponieren, sie durchspielen und dann zum Blockflötensatz zurückkehren. Könnten wir die kleinen Kadenzen, die in jede neue Phrase hineinführen, so spielen, als wären wir für das Wort „piangerò“ eingerichtet? Wie wäre es, wenn wir beim Spielen an Händels Text dächten? Der Text legt nahe, daß die Flötenstimme oftmals vom 2. Schlag eines Taktes zum 1. Schlag des folgenden Taktes phrasiert werden kann.

Variationen

Jetzt, da wir zu verstehen begonnen haben, wie ein Barockkomponist an die Komposition eines Musikstückes heranging, können wir uns der Variation zuwenden, einer unkomplizierten Art der Barockkomposition, bei der der Komponist durch das Harmonieschema oder zumindest den Baß eines veränderten Satzes oder Abschnitts gebunden war. (In der Ornamentik sollte das melodische Schema ebenfalls berücksichtigt werden.) Eine oder mehrere musikalische Gedanken wurden oft systematisch einen Satz oder einen Abschnitt

hindurch verwendet. Das Komponieren von Variationen war eine anerkannte Technik im Kompositionsunterricht, die beispielsweise von J. S. Bach bei seinem Sohn Carl Philipp Emanuel und anderen Schülern angewandt wurde.⁶

Der für Blockflötisten wichtigste Variationsatz Händels ist die Gavotte aus dem Orgelkonzert in g-Moll, HWV 291 (Op. 4, Nr. 3; 1735), in der der Komponist das Material der Sonate gleicher Tonart, HWV 360 (Op. 1, Nr. 2; ca. 1725/1726) wiederverwendet, wobei er erst den Baß, dann die Melodie variiert. (*Abb. 2* zeigt das *Double* aus der ersten Hälfte des Satzes.)

Händels Cembalosuiten enthalten schöne Variationssätze. Das Ausmaß seiner Einbildungskraft zeigt sich besonders in seiner frühen G-Dur-Suite, HWV 442 (ca. 1703-1706), über deren Chaconne er sich nicht weniger als 62 Variationen einfallen ließ, wobei er sich vieler verschiedener Arten von Intervallen und Rhythmen bediente, ohne sogar auf Triolen zurückzugreifen. Eine gute Quelle für melodisches Material – nicht immer im Händelschen Stil – über zahlreiche Intervallreihen ist Johann Joachim Quantz' Kapitel *Von den willkührlichen Veränderungen über die simplen Intervalle*.⁷

Umarbeitungen

Händels häufige „Anleihen“ bei eigenem und fremdem Kompositionsmaterial wurden schon zu seinen Lebzeiten bemerkt und haben in jüngster Zeit Kontroversen unter Händel-Forschern ausgelöst.⁸ Bernd Baselt hat drei verschiedene Arten solcher Anleihen erkannt (und George Buelow hat sie benannt):

1. Die Verwendung eines ganzen Stückes oder Satzes, manchmal mit demselben Text, in einem anderen Werk („Wiederverwendung“ oder „Parodie“, wenn der Text sich ändert);
2. Die Verwendung eines besonders expressiven Musiksatzes mit einem prägnanten Thema, das einem neuen kreativen Prozeß



Abb. 2:
Das *Double* aus der Gavotte
des g-Moll-Orgelkonzerts,
HWV 291, T. 17-30

unterworfen wird mit Einfügungen, Erweiterungen und detaillierten Veränderungen, wodurch ein „quasi neues Stück“ („Umarbeitung“) entsteht; und

3. die Verwendung individueller Themen, Begleitfiguren oder anderer charakteristischer kurzer Melodiemotive, um einen völlig neuen Satz aufzubauen (ein „neues Werk auf einer früheren musikalischen Idee“).⁹

Händels Wiederverwendungen und Parodien sind für unsere Zwecke untersuchenswert, da er nicht widerstehen konnte, hier und da ein paar Verzierungen anzubringen. Abb. 3 zeigt Verzierungen, die er an der Arie *Dolce pu d'amor l'affanno*, HWV 109^a und 109^b anbrachte, ursprünglich geschrieben ca. 1710 und

umgearbeitet nach 1730. (Zum leichteren Lesen sind die kleinen Notenwerte nach Art der Instrumentalnotation mit Balken versehen worden.)

Nebenbei stellen wir auch fest, daß eine Vorklaffung Licht auf einen Sonatensatz werfen kann, selbst wenn eine Umarbeitung zum Erlernen des Verzierens vielleicht nicht so nützlich ist wie eine Wiederverwendung, da das Neukomponieren weit umfangreicher sein kann, wie wir bei unserer Besprechung von *Se non giunge quel momento* gesehen haben. Ein weiteres zweckdienliches Beispiel einer solchen Umarbeitung ist der 3. Satz der C-Dur-Blockflötensonate, HWV 365 (Op. 1, Nr. 7; ca. 1725/26), nachgebildet der Arie



Abb. 3: Vier Ausschnitte aus (a) der 2. Fassung, (b) der 1. Fassung der Kantate *Dolce pur d'amor l'affanno*, HWV 109^a und 109^b, die Ausschnitte der 2. Fassung transponiert in die Tonart der 1.

Tears are my daily food aus der Hymne der königlichen Kapelle, *As Pants the Heart for Cooling Streams*, HWV 251d (ca. 1721). Die Arie stellt Händels dritte und letzte Neuvertonung dieses Textes dar. In ihr wird erstmals die absteigende Baßlinie verwendet. Wenn wir wissen, daß die ausgehaltene Eingangsnote des Sonatensatzes einmal mit dem Wort „Tränen“ unterlegt war – können wir diesen Ton oder den Satz dann jemals wieder so spielen wie zuvor?

Es ist auch von Nutzen, einige der rein instrumentalen Umarbeitungen von Händels Sonaten zu untersuchen. Wir schlagen zunächst die frühe und die endgültige Fassung des 6. Satzes der d-Moll-Blockflötensonate, HWV 367a (ca. 1724) vor.¹⁰ In seiner Umarbeitung, die auf einen durch vielfache Wiederholungen einer musikalischen Figur langweilig wirkenden Entwurf zurückging, wartete Händel mit mehreren Varianten dieser Figur auf, die er kombinierte und umstell-

te, bis er einen interessanten Satz geschaffen hatte.¹¹ Lohnend ist auch die Betrachtung der Umformung des ersten Satzes der frühen D-Dur-Flötensonate, HWV 378 (ca. 1707-1710) zum ersten Satz der D-Dur-Violinsonate, HWV 371 (Op. 1, Nr. 13; ca. 1750).¹² Durch die leichte Verzierung der Violinfassung füllte Händel die weiten Intervalle auf rhythmisch interessante Weise aus und nicht einfach mit einem schlichten schnellen Lauf aus gleichen Notenwerten, wie es so mancher moderne Spieler tun würde.

Wesentliche Manieren

Mit „wesentlichen Manieren“ meinen wir festgelegte Verzierungen wie Triller, Mordente und Appoggiaturen (Vorschläge). Wie der Name vermuten läßt, sollten wesentliche Manieren grundsätzlich beim Verzieren eines Musikstückes verwendet werden. Quantz z. B. schrieb: „... so erhellet daraus der Nut-



Abb. 4: Air con Variazioni der Suite d-Moll, HWV 428; 1. Zeile der Variation 2, 2. und 3. Zeile des Air, T. 1-4

zen und die Nothwendigkeit dieser Manieren, bey einem natürlichen simplen Gesange“.¹³ Jedoch sind, wie James S. und Martin V. Hall bemerkten, „Händels Vokalpartituren ... fast frei von Manieren mit Ausnahme eines gelegentlichen Trillers oder Vorschlages. ... Die Seltenheit dieser hinzugefügten Manieren läßt vermuten, daß Händel entweder seinen besten Sängern Cuzzoni und Senesino zu-traute, sie nach Bedarf zu erfinden, oder daß er (die Sänger) selbst in der Ausführung der Lieder unterwies.“¹⁴ Außerdem ist das Fehlen von Manieren sowohl für seine verzierten als auch für seine schlichten Texte bezeichnend. In drei Arien aus der Oper *Ottone* (HWV 15, 1722), die er für eine spezielle Ausführung mit einigen Manieren versah, gab Händel keinen Triller und nur einen Schleifer an.¹⁵ Der Standpunkt der Halls, daß Händels Sängerinnen derartige Verzierungen hinzufügten, wird durch Dr. Charles Burneys Berichte über die beiden führenden Händel-Sängerinnen der 1720er Jahre gestützt.

Über Francesca Cuzzoni schrieb er: „In einer kantablen Arie, obwohl die Töne, die sie hinzufügte, wenige waren, verschmähte sie nie eine günstige Gelegenheit, die Kantilene mit allen Verfeinerungen und Auszierungen der Zeit zu bereichern. Ihr Triller war perfekt. ...“¹⁶ Über Faustina Bordoni: „Ihre Mordente und Triller waren kräftig und schnell.“¹⁷

Für das Cembalo schrieb Händel andererseits durchaus blühende Linien voller wesentlicher Manieren. Das *Air con Variazioni* aus seiner d-Moll-Suite, HWV 428 (ca. 1717-1720) beginnt mit einer verzierten Melodie (Abb. 4, 2. Zeile), die auf der einfachen Melodie in Variation 2 (obere Zeile)¹⁸ beruht. Man beachte die zahlreichen kurzen Triller und Mordente sowie den Schleifer, die schnellen Läufe und die kantable Verbindung aller Manieren. Bei einem Cembalostück erwartet man natürlich mehr Manieren als bei einem Stück für Gesang oder für ein Holzblasinstrument, weil die Verwendung von Manieren das vergleichsweise schwache Nachklingen der gezupften Saite wettmacht. Diesbezüglich lehrreiche Beispiele sind die *Divertimenti da camera* von Giovanni Bononcini, Händels Opernrivalen. Sie wurden 1722 in zwei verschiedenen Versionen veröffentlicht, einer für Geige oder Altblockflöte und B.c. und einer „eingestellt für das Cembalo“.¹⁹ Die Melodielinie der Fassung für Geige oder Blockflöte ist so schlicht wie die vieler langsamer Sätze von Händels Sonaten (wenn auch von weitaus geringerer Qualität der musikalischen Erfindung). Die Übertragung für Cembalo steckt voller Triller, Mordente, Vorschläge und Schleifer. Wenn, wie wir annehmen, die Verzierung für Cembalo im Vergleich zu den Melodieinstrumenten

Abb. 5: „Forse ch'un giorno“ der Kantate *Arresta il passo*, HWV 83 (1708), T. 23–25, T. 27–29



weit mehr wesentliche Manieren enthielt, so können wir aus dem Studium von Händels verzierten Cembalosätzen auch heute noch Einsichten darüber gewinnen, wo wir solche Manieren in seinen Holzbläsersonaten anbringen können.

Außerdem kann man, wie wir bereits untersucht haben, durch das Studium von Händels Vokalmusik viel über seine Einstellung zur Instrumentalmusik erfahren. Die Halls nennen eine Ausnahme von der Regel, wonach der Komponist für Sänger selten wesentliche Manieren ausschrieb. Für die Wiederaufnahme von *Radamisto* (1728) schrieb er eine zusätzliche Arie für Faustina („Parmi che giunga in porto“). Hier dachte Händel wahrscheinlich an Faustinas Fähigkeit, Triller kräftig und schnell auszuführen, als er auf die Silbe „ten“ des Wortes „contento“ Triller mit Doppelschlägen auf mehreren wiederholten Tönen notierte. Sie stellten hier vielleicht das Gurren zufriedener Tauben dar. Wir haben auch festgestellt, daß er in der Arie *Sweet Accents All Your Numbers Grace* aus der Kantate *Look Down, Harmonious Saint*, HWV 124 (ca. 1736), wiederholte Triller auf dem Wort „trembling“ („zitternd“) anbrachte.

Bei unserem Überblick über Händels Kantaten haben wir eine relativ geringe Anzahl von Verzierungen bemerkt. Die wesentlichen Manieren fallen unter folgende Kategorien:

Triller (fast immer kurze Triller oder Pralltriller), Vorschläge, Doppelschläge, Schleifer und Tiraten.

In einer aufsteigenden Tonleiterpassage, wie sie auch in seinen Sonaten vorkommt (vgl. z.B. 2. Satz der Sonate C-Dur, HWV 365), variiert Händel das Verzierungsmuster von Ton zu Ton und verläßt sich nicht immer auf Triller. In Abb. 5, wo die Silbe „mar“ des Wortes „formarti“ (geformt) auf eine Phrase von zunächst sieben, dann elf Schlägen gesetzt ist, notiert er einen Triller mit Doppelschlag, dieselbe Figur ohne Trillerzeichen, eine punktierte Note, die mit einem Schleifer endet, und drei verschiedene Wechseltonfiguren.

In Abb. 6 schreibt Händel Pralltriller mit starkem rhetorischem Effekt aus, erst auf einzelnen Schlägen (6a) zu dem Wort „trionfar“ (triumphieren), dann auf jedem Schlag (6b) zu dem Wort „guerra“ (Krieg). Das einzige Beispiel für Vorschläge, das wir fanden – eine Folge durchgehender Vorschläge in absteigenden punktierten Figuren – wurde in Abb. 3 gezeigt. Ausgeschriebene Doppelschläge sind ebenfalls selten. Zwei solcher Fälle sind unten in Abb. 9 zu sehen (T. 4, 5). Dort kehren die Doppelschlagfiguren auf vielerlei Art verziert wieder. Der Schleifer im kurz-kurz-lang-Rhythmus, eine typisch Händelsche Verzierung, findet sich einzeln an vielen Stellen. Abb. 7 zeigt zwei charmante Phrasen, die sich

Abb. 6: „Bella gloria in campo armato“ der Kantate *Solitudini car, amata libertà*, HWV 163 (ca. 1710–1711), (a) T. 77–80, (b) T. 127–131





Abb. 7: „Il dolce foco mio“ der Kantate *Allor ch'io dissi addio*, HWV 80 (1707-1709) T. 3-5

aus Schleifern (sechs aufsteigenden und einem absteigenden) und Trillernoten zusammensetzen.

Händel verwendete die Tirata – in modernen Aufführungen so oft mißbraucht – sparsam und immer mit einzigartigen rhythmischen Wendungen. Wir unterscheiden drei Typen: gerade, wellenförmig, zurückkehrend. *Abb. 8a* aus einem instrumentalen Zwischenspiel einer Kantate verdeutlicht den zweiten Typ: ein Muster aus Aufwärts- und Abwärtsbewegungen, das schneller, dann langsamer wird und in einen Triller mit Doppelschlag mündet. In *Abb. 8b* geht auf dem Wort „furor“ (Wut) ein Zackenmuster in eine Tonleiter über und endet mit einer plötzlichen Verlangsamung des Rhythmus.

Pieter Dirksen hat eine Ausgabe von 20 Stücken herausgegeben, die Händel um 1738 selbst zwei Flötenuhren komponiert und/oder eingerichtet hat.²⁰ Acht dieser Stücke können zugeordnet werden: eines für Orchester, drei für Tasteninstrument und vier Opernarien. Ein Vergleich mit Händels Originalen zeigt einen recht bescheidenen Zuwachs an wesentlichen Manieren, Mordenten, Pralltrillern, Trillern (die fast immer auf dem Hauptton beginnen) und Schleifern. Dieser Ansatz wäre mechanisch gewesen, hätte der Komponist den Rhythmus nicht flexibel gehandhabt und viele Triolen, Quintolen, Sextolen und punktierte Noten eingebaut. Händel schrieb für einige Sätze auch Variationen.

a



b



Abb. 8: (a) Adagio der Kantate *Ah! crudel, nel pianto mio*, HWV 78 (1708), 1. und 2. Violine, T. 29-31; (b) „Già nel seno comincia“ der Kantate *Oh Numi eterni!* HWV 145 (1706-1707), T. 10-12

Freie Ornamentik

„Freie Ornamentik“ besteht aus einer Mischung der wesentlichen Manieren mit anderem, freierem Material, das auf der Melodik und Harmonik basiert.²¹ Wie Quantz sagte: „Fast niemand der, zumal außerhalb Frankreich, die Musik zu erlernen sich befließigt, begnügt sich mit Ausführung der wesentlichen Manieren allein; sondern der größte Theil empfindet bey sich eine Begierde, die ihn Veränderungen oder willkührliche Auszierungen zu machen antreibt. Diese Begierde ist nun zwar an sich selbst nicht zu tadeln: doch kann sie, ohne die Composition oder wenigstens den Generalbaß zu verstehen, nicht erfüllet werden.“²² Mit anderen Worten: Die Verwendung wesentlicher Manieren bedarf nur bescheidenen Wissens über das Komponieren und besonders über die Harmonie, während die Anwendung freier Ornamentik dieses Wissen erfordert.

Ein blumiges Beispiel für Händels freie Ornamentik sehen wir in *Abb. 9*, dem A-Teil der Da-capo-Arie *Siete rose rugiadosa* aus der gleichnamigen Kantate, HWV 162 (ca. 1711/1712). (Der Text bedeutet: „Ihr seid betaute Rosen, schöne Lippen meines Geliebten.“ Wir haben die kleineren Notenwerte mit Balken zusammengefaßt, um sie überschaubarer zu machen.) Wir halten diese Arie für das beste Beispiel für Händels vokale freie Ornamentik, weil es eine vollendete Komposition ist. Man beachte die Kürze des Textes und auch, wie Händel vier sehr verschiedene

Wege findet, ein und dieselbe Zeile zu vertonen. Die Rhythmen sind komplizierter und verschlungener, als wir sie gewöhnlich notiert sehen.²³ Für den Barockkomponisten mit seinem rhetorischen Zugang zur Komposition waren bestimmte Rhythmen mit Affekten verbunden, und Rhythmus war mitnichten beliebig.²⁴ Auch möchten wir auf Händels elegante und wunderbare Verwendung von Legatobögen in dieser Arie hinweisen. (Viele

Barockschriftsteller bezeichnen den Legatobogen selbst als eine Verzierung.)

Mehrere von Händels Kantaten enthalten wahre Salven ausgeschriebener freier Ornamentik, köstlich in ihrer melodischen und rhythmischen Unberechenbarkeit (s. *Abb. 10*, auf der Silbe „la“ von „lasci“, verlassen). Wir haben bemerkt, daß Händel in seinen Kantaten oft verzierte Passagen direkt vor eine Ka-

Largo

Sie - te ro - se ru - gia -

- do - - se bel - le lab - - bra del mio ben, Sie - te ro - - se ru - gia -

- do - - se bel - - le lab - - bra del mio ben, Sie - te ro - - se ru - gia -

- do - - se bel - le lab - - bra del mio ben, bel - le lab - - - - -

10 - - - - - bra bel - - le lab - - - - - bra del mio ben.

Abb. 9: „Siete rose rugiadose“
der Kantate gleichen Namens,
HWV 162 (1711-1712), T. 1-13



Abb. 10: „Ah!, crudele“ der Kantate *Dietro l'orme fugaci*, HWV 105 (1707), T. 3-7

denz setzt. Reich verziert ist auch Abb. 11, das wieder einmal die komplizierte Rhythmik des Komponisten zeigt.

Unsere Untersuchungen der Verzierungen in Händels Kantaten haben uns gezeigt, daß seine Rhythmen manchmal einem Prozeß unterworfen sind, den wir vielleicht „rhythmische Progression“ nennen können – *accelerando* oder *rallentando*. Er mag für Händel eine Möglichkeit gewesen sein, das zu notieren, was seine besten Sänger von sich aus beim Vortrag ausführten. Burney sagt z. B. von der Cuzzoni: „Sie hatte ... die Fähigkeit, das Zeitmaß gelegentlich auf künstlichste und kunstvollste Art zu beschleunigen und zu verlangsamen, was die Italiener *tempo rubato* nennen.“²⁵ (Robert Donnington definiert *tempo rubato* als „die Verlagerung von Rhythmus oder manchmal von Betonung innerhalb eines zugrunde liegenden Tempos, das nicht gestört wird.“)²⁶

Um mit dem *Accelerando* zu beginnen: Abb. 12 zeigt auf der Silbe „pen“ des Wortes „pen-sa“ (denkt) eine Progression, die mehrmals vorkommt: Spannung wird aufgebaut, indem eine Phrase zweimal an einem bestimmten Punkt aufgehalten und dann endlich in die Kadenz entlassen wird. Abb. 13 zeigt, wie sowohl *accelerando* als auch *rallentando* zum

Zwecke der Wortmalerei eingesetzt werden. Die ausgefüllte Oktave (auf der Silbe „quan“ des Wortes „quanti“ [wieviel]) eilt zum g' und wird dann durch die Aufwärtsbewegung gebremst, wodurch der Sprung in einer großen Septime zum e' vorbereitet wird.

Es gibt glücklicherweise drei Arien, in denen der Komponist sowohl eine schlichte als auch eine verzierte Melodielinie schrieb – die oben erwähnten Arien aus *Ottone* (s. „Wesentliche Manieren“), die offensichtlich direkt vor einer Aufführung für einen in der Kunst der Ornamentik unerfahrenen englischen Sänger verziert wurden.²⁷ Abb. 14 zeigt einen Ausschnitt aus der am reichhaltigsten verzierten der drei Arien. (Der Text bedeutet: „Betrübte Gedanken. Einen einzigen Moment wenigstens gebt ihr mir Frieden, dann kehrt ihr zurück.“) Der bedeutende Forscher der Händel-Oper, Winton Dean, hat über diese verzierten Arien geschrieben: „Es gibt keine Konzessionen an schauspielerisches Talent oder nichtssagende Feuerwerke und vor allem keine Verletzung der Affekte der Musik; dies ist Virtuosität im Dienste der Kunst. Obwohl die ursprüngliche Linie überladen verziert ist, wird sie nie verhüllt oder so entstellt, daß sie nicht wiederzuerkennen ist. Die Verzierungen sind oft kühn und unerwartet, aber immer darauf gerichtet, die Emotion hinter den Noten zu intensivieren.“²⁸



Abb. 11: „Col partir la bella“ der Kantate *Ah! che pur troppo è vero*, HWV 77 (ca. 1707), T. 24-25

Abb. 12: „Se pensate che mi moro“
der Kantate *Nice, che fà? che pensa?*
HWV 138 (1707-1709), T. 15-17



Zeitgenössische Beispiele verzierter Sätze

Es sind eine Reihe von Beispielen verzierter Sätze überliefert, die von Zeitgenossen Händels stammen. Zwei davon gelten unter modernen Interpreten als Vorbilder für die Verzierung Händelscher Sonaten.

Die Drehorgelverzierungen

Die Beispiele, die in den letzten Jahren die meiste Aufmerksamkeit erregt haben, sind zwei verzierte Orgelkonzerte Händels, die auf einer Drehorgel der Colt Clavier Collection in Bethersden, Kent (England) erhalten sind.²⁹ Eines dieser Konzerte, nämlich das in F-Dur, HWV 293 (Op. 4, Nr. 5; 1735), stellt eine „Anleihe“ (im oben definierten Sinn eine Parodie) des Komponisten bei der Sonate für Altblockflöte und B. c. in F-Dur, HWV 369 (Op. 1, Nr. 11; ca. 1725-1726) dar.

Diese Transkription wurde Blockflötenspielern 1974 durch David Munrows Verwendung bei einer Aufnahme der F-Dur-Sonate bekannt.³⁰ Munrow schrieb in seinen Programmnotizen: „Wenn auch ein oder zwei Verzierungen eher für das Tasteninstrument geeignet sind, so passen die meisten doch ausgezeichnet für die Blockflöte und sind hier aufgenommen worden, weil sie *stellvertretend für die Art von Verzierungen genommen werden können, die Händel in seinen Sonaten erwartet und gutgeheißten haben würde.*“ (Hervorhebung d. Verf.) Eine Aufnahme der Drehorgel selbst wurde von Olivier Roux herausgegeben³¹, und von Irmtraud Krüger stammt eine Aufnahme beider Konzerttranskriptionen auf der Orgel.³² An anderer Stelle

hat sie geschrieben, daß diese Transkriptionen „für uns in bezug auf die verschiedenen Formen der Verzierungen und ihren Kontext vorbildlich sein können.“³³ David Fuller hat dagegen überzeugend argumentiert, daß die Drehorgel in der Sammlung Colt aus der Zeit um 1790 stammt, d. h. ca. 65 Jahre jünger ist als die Sonate.³⁴

Die überlieferten Beispiele für Händels eigene Ornamentation – selbst die für Musikuhren – sind unendlich viel kunstvoller als diese Drehorgelversionen. Wenn wir sie mit einem Händel-Stück ähnlich üppigen ornamentalen Stils vergleichen, dem in Abb. 4 wiedergegebenen *Air con Variazioni*, sehen wir, daß Händels Satz rhythmische Vielfalt und Flexibilität, eine sangliche Linie, handwerkliches Können und künstlerisches Geschick aufweist.

Babells verzierte langsame Sätze

Etwa zwei Jahre nach dem Tod William Babells, eines Londoner Cembalisten, Organisten und Komponisten (ca. 1690-1723), veröffentlichten Walsh und Hare zwei Ausgaben mit zwölf seiner Sonaten, die erste für Violine oder Oboe und B. c., die zweite für Violine, Oboe oder Traversflöte und B. c.³⁵ Die Titelseiten der Ausgaben verheißen: „Mit angemessenen Verzierungen, jedem Adagio vom Autor passend hinzugefügt.“ Beinahe jeder langsame Satz weist Verzierungen des Komponisten auf.

Als Theatermusiker wird Babel unter Händels Leitung den *Rinaldo*³⁶ mit aufgeführt haben, und nach einem unbestätigten Bericht

Abb. 13: „O voi che m'ascoltate“
der Kantate *Parti, l'idolo mio*,
HWV 147 (nach 1710), T. 16-17





Abb. 14: „Affanni del pensier“ aus der Oper *Ottone*, HWV 15 (von Händel vermutlich für eine Aufführung 1727 ornamentiert), T. 7-16; aus: Winton Dean (Hrsg.), *G. F. Handel: Three Ornamented Arias* (London: Oxford University Press, 1976), S. 3-6

erhielt er beim Komponisten Unterricht an Tasteninstrumenten.³⁷ Jedenfalls hielt er so viel von Händels Musik, daß er von einigen seiner Opernarien verzierte Versionen für Cembalo verfaßte.³⁸ Babell war durch seinen Vater, einen Fagottisten³⁹, wahrscheinlich mit Holzblasinstrumenten vertraut, und er wird auch dem Spiel führender Holzbläser der Zeit wie John Baston, Johann Ernst Galliard, Jean Christian Kytch und John Loeillet gelauscht haben, die ebenfalls Mitglieder der Theaterorchester waren. Schlüssel und Tonumfang von Babells posthum erschienenen Sonaten zeigen, daß sie vorrangig für Oboe, weniger

für Violine oder Flöte gedacht waren. Vermutlich wurden sie für einen oder mehrere der vorgenannten Instrumentalisten zum Vorspiel in öffentlichen Konzerten oder zur Pausenunterhaltung im Theater verfaßt.

Somit ist wahrscheinlich, daß Babells verzierte langsame Sätze zumindest in ihrer Überladenheit die Art von Ornamentation repräsentieren, die die führenden Londoner Oboisten während des zweiten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts praktizierten.⁴⁰ Sollten wir uns demzufolge Babell zum Vorbild nehmen, wenn wir Händel verzieren? Babells Stil zeichnet sich durch irgendwie willkürlich

eingeführte „Schauer“ kurzer, gleicher Notenwerte aus. Ihre Form neigt zu einer geradlinigen Abwärts-Aufwärts-Bewegung (manchmal auch umgekehrt) ohne große Subtilität oder Variation. Im Vergleich zu Händels *Siete rose rugiadosa* nimmt sich Babelles Ornamentation langweilig und mechanisch aus, mehr dazu angetan, die flinken Finger des Ausführenden zur Geltung zu bringen denn seine Erfindungskraft. Treffend erscheint uns eine Beschreibung von Babelles verzierten Arien von Burney: „prächtige, brillante Lektionen, die ihm durch bloße Fingerfertigkeit beim Spielen einzelner Töne, ohne Geschmack, Ausdruck, Harmonie oder Modulation ermöglichten, Ignoranten zu erstaunen und mit geringem Aufwand den Ruf eines großartigen Spielers zu erwerben ... Ich kann mich gut daran erinnern, wie ich selbst in jungen Jahren auf das Funkeln und Glitzern dieses Flittergoldes hereingefallen bin.“⁴¹

Mit Burney ziehen wir die musikalische Substanz dem Flittergold vor und empfehlen Babelles Oboensonaten folglich nicht als Vorbilder für die Verzierung Händelscher Werke.

Schlußfolgerungen

In diesem Artikel haben wir einen Ansatz zum Verzieren Händelscher Sonaten vorgestellt, der auf Händels eigene kompositorische Praktiken zurückgeht. Zunächst haben wir den rhetorischen Zugang zur Komposition betrachtet, dann einige Variationen Händels. Dann haben wir gezeigt, wie Händels Wiederverwendung seines Materials uns Verzierungsbeispiele an die Hand gibt. Weiterhin präsentierten wir Beispiele für Händels Gebrauch der wesentlichen Manieren und empfahlen seine Flexibilität und Vielzahl der Verzierungen für unsere eigene Spielpraxis. Was die freie Ornamentik angeht, so hat Händel uns einige wunderbare Beispiele hinterlassen, die uns wiederum inspirieren können. Wir haben auf Händels virtuoson Gebrauch der Rhythmik hingewiesen, insbesondere auf die

von uns so genannte „rhythmische Progression“. Auch haben wir unsere Ansicht untermauert, daß zwei zeitgenössische Beispiele verzierter Sätze (eine Drehorgel mit zwei Orgelkonzerten von Händel sowie Oboensonaten von William Babel), die manchmal als Vorbilder zum Verzieren Händelscher Musik empfohlen werden, im Vergleich mit Händels eigenen Verzierungen von begrenztem Wert sind.

Händel war natürlich ein großartiger Improvisator, aber zuerst und vor allem war er ein großer Komponist, der seine Arbeit „mit Sorgfalt und Bedacht“ (Quantz) betrieb. Wenn wir verzieren lernen, brauchen wir uns nicht übermäßig um das Improvisieren der Ornamentation zu sorgen, sondern können vielleicht unsere Erfindungskraft weiterentwickeln, indem wir die Händelsche studieren. Um noch einmal Quantz zu zitieren: „Denn es ist etwas rares, so gleich im Spielen etwas bessers, als ein anderer, der vielleicht lange darauf gedacht hat, zu erfinden.“⁴² Man kann beim Spiel trotzdem die Verve und die Spontaneität einbringen, die der guten Improvisation entspringt.

Übersetzung: Dagmar Presse-Requardt

ANMERKUNGEN

¹ Siehe David Lasocki: *Late Baroque Ornamentation: Philosophy and Guidelines*, in: *The American Recorder* 29, Nr. 1 (Februar 1988): S. 7-10.

² Zu Quintilian und seiner Verwendung durch J. S. Bach, siehe Ursula Kirkendale: *The Source for Bach's Musical Offering, The Institutio Oratoria of Quintilian*, in: *Journal of the American Musicological Society* 23, Nr. 1 (Frühjahr 1980): S. 88-141.

³ Mehr über den rhetorischen Zugang zur Barockzeit einschließlich einer rhetorischen Analyse des ersten Satzes der d-Moll-Blockflötensonaten von Telemann, siehe David Coomber: *Rhetoric and Affect in Baroque Music*, in: *The Recorder* (Australien) 3 (November 1985): S. 23-27.

⁴ *Musica Pratica* (Nürnberg, 1642) und *Musica Poetica* (Nürnberg, 1643).

⁵ Zum Aufführungsaspekt dieses Rhetorikschemas siehe Theron McClure: *Making the Music Speak: Silences d'Articulation*, in: *The American Recorder* 29, Nr. 2 (Mai 1988): S. 53-55.

⁶ Siehe David Schulenberg: *Composition as Variation: Inquiries into the Compositional Procedures of the Bach*

Circle of Composers, in: Current Musicology 33 (1982): S. 57-87.

⁷ Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen (Berlin 1752): S. 118-135.

⁸ Siehe George Buelow: *The Case for Handel's Borrowings: The Judgement of Three Centuries*, in: Handel, Tercentenary Collection, hrsg. von Stanley Sadie & Anthony Hicks (Ann Arbor: UMI Research Press, 1987), 61-82; und John Roberts: *Why did Handel Borrow?* in ibd., S. 83-92.

⁹ Zum Parodieverfahren in Händels frühen Opern, in: Händel-Jahrbuch 1976: S. 19. Buelows Begriffe gehen auf ein Gespräch mit Eva Legêne vom November 1988 zurück.

¹⁰ Siehe David Lasocki und Walter Bergmann (Hrsg.): *G. F. Handel: The Complete Sonatas for Treble (Alto) Recorder & Continuo* (London: Faber Music; New York: G. Schirmer, 1979; ²1982). Die frühe Fassung des 6. Satzes (HWV 367a) findet sich in einem Anhang (S. 65). Siehe auch Terence Best (Hrsg.): *Georg Friedrich Händel: Neun Sonaten für ein Soloinstrument und Basso continuo*, Hallische Händel-Ausgabe, Serie IV, Band 18 (Kassel: Bärenreiter, 1982), wo man die frühe Fassung des Satzes ebenfalls im Anhang findet (S. 45).

¹¹ Dieser Kompositionsprozeß wird diskutiert in David Lasocki: *Händels Sonaten für Holzbläser in neuem Licht*, in: TIBIA 3/80, 166-176; und im Kritischen Bericht zu *The Complete Sonatas for Treble (Alto) Recorder & Continuo*, S. 71.

¹² Siehe David Lasocki (Hrsg.): *G. F. Handel: The Complete Sonatas for Flute and Basso Continuo* (London: Faber Music; New York: G. Schirmer, 1983) und Terence Best (Hrsg.): *G. F. Handel: The Complete Sonatas for Violin and Basso continuo* (London: Faber Music; New York: G. Schirmer, 1983). Die Eröffnungstakte werden in Beispiel 6 von *Händels Sonaten für Holzbläser in neuem Licht* verglichen.

¹³ Versuch einer Anweisung ..., 81.

¹⁴ *Handel's Graces*, in: Händel-Jahrbuch 1957: S. 27.

¹⁵ Siehe G. F. Handel: *Three Ornamented Arias*, Hrsg. Winton Dean (London: Oxford University Press, 1976). Die fraglichen Arien sind „Affanni del pensier“, „Alla fama“ und „Benchè mi sia crudele“. Dean vertritt die Ansicht, daß die Verzierungen vermutlich für die Aufführungen der Oper im Jahre 1727 geschrieben wurden, eine Datierung, die mit dem Papier und der Handschrift übereinstimmt.

¹⁶ *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period* (1789) (London, 1776-1789; Reprint, New York: Harcourt, Brace, 1935, 2 Bde.,) II, S. 736-737.

¹⁷ *General History of Music*, II, S. 738.

¹⁸ Es ist auch das Thema einer früheren Folge von Cembalovariationen, HWV 449 (ca. 1705).

¹⁹ *Divertimenti da Camera pel Violino, o Flauto* (London: Venduto alle Buteghe di Musicha, 1722); *Divertimenti da Camera Traddotti pel Cembalo de Quelli Com-*

posti pel Violono, o Flauto (London: verkauft nur an Mrs. Corticelle's Haus, 1722).

²⁰ George Friedrich Händel: *Twenty Pieces for a Musical Clock* (ca. 1738), hrsg. von Pieter Dirksen; Vorwort von Jan Jaap Haspels (Utrecht: The Diapason Press, 1987).

²¹ Einen vorzüglichen Überblick bietet dazu das Kapitel *Free Ornamentation of the Italo-German School 1700-1775* in Frederick Neumann: *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music With Special Emphasis on J. S. Bach* (Princeton: Princeton University Press, 1978), S. 553-573.

²² Versuch einer Anweisung, S. 118.

²³ Eine bemerkenswerte Ausnahme stellt der erste Satz von Francesco Barsanti C-Dur-Sonate für Altblockflöte und B.c. dar (London: für den Autor gedruckt und von Mr. Bressan verkauft, 1724), der beträchtliche rhythmische Komplexität und Abwechslung sowie eine eigenwillige Verwendung von Schleifern zeigt.

²⁴ Siehe z. B. den Abschnitt *Rhythmopoeia and Emotion* in George Houle, *Meter in Music, 1600-1800: Performance, Perception, and Notation* (Bloomington, Indiana University Press, 1987), S. 71-73.

²⁵ *General History of Music*, II, 737. Burney sagt, daß Faustina andererseits „Adagios mit großer Leidenschaft und viel Ausdruck sang, aber weniger erfolgreich war, wenn dem Hörer großer Schmerz vermittelt werden

Margret Löbner

Für die Besetzung mit Basso continuo und Instrumente in 415 Hz:

BASS-BLOCKFLÖTE von YAMAHA

mit 2 Mittelteilen in den Stimmungen

á = 442 und á = 415 Hz

und

BASS-BLOCKFLÖTE von YAMAHA

in der Stimmung

á = 415 Hz

Beide Flöten mit leichter und schneller Ansprache, sauberer Intonation und ausgeglichenem Klangspektrum.

Auslieferung durch:

Margret Löbner
Osterdeich 59a, 28203 Bremen
Tel. 04 21-70 28 52

sollte, der Verzögern, Gleiten, Synkopen und *tempo rubato* erforderte.“ (*General History of Music*, II, S. 746, Übersetzung der Johann Joachim Quantz Autobiographie in Friedrich W. Marburg: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* I (Berlin, 1754-1755), 240). Als Beispiel für Faustinas freie Ornamentik, siehe George J. Buelow: *A Lesson in Operatic Performance Practice by Madame Faustina Bordoni*, in: *A Musical Offering: Essays in Honor of Martin Bernstein*, Hrsg. Edward H. Clinkscale und Claire Brook (New York, Pendragon Press, 1977), 79-96.

26 *The Interpretation of Early Music*, new version (London: Faber & Faber, 1974), 430.

27 Für ein weiteres Beispiel siehe Winton Dean: *Vocal Embellishment in a Handel Aria*, in: H. C. Robbins Landon & Roger E. Chapman (Hrsg.): *Studies in Eighteenth-Century Music: A Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday* (New York: Oxford University Press, 1970), 151-159.

28 *The Recovery of Handel's Arias*, in: *Music in Eighteenth-Century England: Essays in Memory of Charles Cudworth*, hrsg. von Christopher Hogwood und Richard Lockett (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 111.

29 Eine Ausgabe dieser Konzerte ist: G. F. Handel: *Two Ornamented Organ Concertos* (Opus 4, Nos. 2 and 5) as Played by an Early Barrel Organ, transkribiert und mit Kommentar versehen von David Fuller (Hackensack, N. J.: Jerona Music Corporation, 1980). Siehe auch David Fuller: *Analyzing the Performance of a Barrel Organ*, in: *The Organ Yearbook* 11 (1980): S. 104-115.

30 Argo, England, ZRG 746, 1974. Der erste Satz ist von dieser Einspielung aufgezeichnet in David Lasocki: *A New Look at Handel's Recorder Sonatas, I. Ornamentation in the First Movement of the F major Sonata*, in: *Recorder & Music* 6, Nr. 1 (März 1978): 2-9, 19.

31 Händel: *Un enregistrement d'époque sur un orgue à cylindres du 18e siècle* (Erato, France, 9.724, 1985; RCA, Germany, ZL 30 974 DT, ca. 1986). Siehe auch das Interview mit Roux von Jacqueline Ritchie, *Une mémoire musicale infallible* in *Flûte à bec et instruments anciens* 19 (September 1986): S. 16-17.

32 Christophorus, Deutschland, SC GLX 74 039, 1987.

33 *Zwei verzierte Orgelkonzerte Handels in Musikaufzeichnungen des 18. Jahrhunderts*, in: *Ars Organi* 35, Nr. 1 (März 1987): S. 17-21.

34 Andererseits sagt Roux (*Une mémoire*, 17), ohne seinen Standpunkt zu belegen, daß nach dem Stand seiner Nachforschungen die Verzerrungen John Christopher Smith jr. (1712-1795), Handels Assistenten und Nachfolger, zuzuschreiben seien. Zu Smith und seiner Beziehung zu Händel siehe Alfred Mann: *Handel's Successor: John Christopher Smith the Younger*, in: *Music in Eighteenth-Century England*, 135-145.

35 *XII Solos for a Violin or Hautboy with a Bass Figur'd for the Harpsichord ... Part the First of his Posthumous*

Works (ca. 1725); *XII Solos for a Violin, Hoboy or a German Flute with a Bass Figur'd for the Harpsichord ... Part the Second of his Posthumous Works* (ca. 1725).

36 Die umfassendste Biographie Babels enthält das Buch *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers and Other Stage Personnel in London 1660-1800*, hrsg. von Philip H. Highfill jr., (Stichwort: *Babel, William*) Kalman A. Burnim, & Edward A. Langhans (Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1973), I, S. 190-191.

37 Sir John Hawkins schrieb: „Es scheint, als habe Babels Ruhm Hamburg erreicht, denn Mattheson sagt, er sei ein Schüler Händels; hier irrte er jedoch, denn Händel lehnte es verächtlich ab, seine Kunst anderen als Prinzen beizubringen.“ Siehe *A General History of the Science and Practice of Music* (London, 1776, hrsg. von Charles Cudworth, 2 Bde., New York, Dover, 1963), II, S. 826.

38 Published as *Suits (sic) of the Most Celebrated Lessons Collected and Fitted to the Harpsicord (sic) or Spinnet ... With Variety of Passages by the Author* (London: Walsh & Hare, 1717; Richard Meares, 1718). Babels Version der Arie *Lascia ch'io pianga* ist wiedergegeben in Hans-Peter Schmitz, *Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert* (Kassel: Bärenreiter, 1955), S. 104-105.

39 Zu Charles Babel, siehe Babel, Charles in *Biographical Dictionary*, I, 190.

40 Beispiele von ähnlicher Fülle kann man in langsamen Sätzen dreier Blockflötensonaten von Jean Baptiste Loeillet: Opus 3, Nr. 2, Opus 3, Nr. 8, und Opus 4, Nr. 3, finden.

41 *General History of Music*, II, S. 996.

42 *Versuch einer Anweisung*, S. 144.

Dieser Artikel ist eine von den Autoren vorgenommene Zusammenfassung und Bearbeitung einer Artikelserie, die im Februar, August und November 1989 in der Zeitschrift *The American Recorder* veröffentlicht wurde.



Musikhaus FINGER-HAASE

- Komplettes Moeck-Blockflöten-Sortiment
- Alle Modelle sofort lieferbar
- Auswahlsendung möglich
- Blockflötennoten
- für den Anfänger bis zum Solisten



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

Postfach 1162
29332 Nienhagen
Telefon (05144) 2232

Exklusiv bei uns!!

Shigaharu Hirao
Altblockflöte, 415 Hz.

Bob Marvin
Consort G Alto, 466 Hz.

A. Schwob (CH) Ganassi
Sopran, 440/415 Hz.

Interessenten wenden sich an:



Fürbringerstr. 19, 10961 Berlin

+ Fax 030 / 691 62 25
oder 030 / 6904 1060

If You Play the Recorder -
This is Your Magazine

The Recorder Magazine

Incorporating 'The Recorder News'

**The journal for all players,
teachers, students, makers and
enthusiasts of the recorder**

*	<i>Wide ranging articles</i>	*
*	<i>News, Views, Comments, Interviews</i>	*
*	<i>Reviews of recordings and recitals</i>	*
*	<i>Special offers to subscribers</i>	*

*Recorder Magazine, published since 1937.
The oldest established English language journal
in the world!*

Peacock Press, Scout Bottom Farm,
Mytholmroyd, Hebden Bridge, HX7 5JS U.K.
Tel: 1944 422 882751

Margret Löbner

Fachhandlung für Blockflöten
und historische
Holzblasinstrumente



Sie können in meiner Fachhandlung die Blockflöten aller führenden Hersteller miteinander vergleichen. Mein Angebot reicht von der einfachen Schulflöte bis zum handgefertigten Soloinstrument aus Edelholz.

Sie haben die große Auswahl von der Garkleinflöte bis zum Sub-Kontrabaß. Alle Instrumente sind von mir auf Stimmung und Ansprache eingehend geprüft.

Gerne stelle ich Ihnen Ansichtssendungen zusammen. Rufen Sie mich einfach an. Meinen Katalog schicke ich Ihnen kostenlos zu.

Margret Löbner
Osterdeich 59a, 28203 Bremen
Tel. 04 21-70 28 52

William Waterhouse im Gespräch mit Tony Bingham

Allen TIBIA Lesern, die alte Instrumente sammeln, ist der Name Tony Bingham wohlvertraut. Für jeden spezialisierten Sammler, Museumskurator oder Spieler „authentischer“ Instrumente, der Gelegenheit zu einem Besuch in London hat, ist sein Geschäft in Hampstead, der sicherlich verführerischste Laden seiner Art auf der Welt, das Ziel einer Pilgerreise. Bingham wurde 1940 in London geboren und erhielt ursprünglich eine Ausbildung als Bausachverständiger; inzwischen wurde er der auf der Welt führende Händler für alte Musikinstrumente. In den letzten Jahren weitete er seine Aktivitäten noch weiter aus und handelt nun auch mit Büchern über Organologie, von denen er einen konkurrenzlosen Bestand hat. Auch veröffentlichte er wichtige Bücher zu organologischen Themen und besitzt selbst eine bemerkenswerte ikonographische Sammlung, die oft von Forschern beansprucht wird.

William Waterhouse, dessen „New Langwill Index“ Tony Bingham 1994 veröffentlichte, besuchte ihn kürzlich beim „Sign of the Serpent“, seinem Geschäft in der Pond Street, London NW 3.

William Waterhouse: Zunächst: kannst Du etwas zur Art Deines Geschäftes sagen und wie Du es führst?

Tony Bingham: Mein Geschäft mache ich mit dem An- und Verkauf aller Arten von alten Musikinstrumenten, nicht nur europäischen, sondern aus aller Welt, zusammen mit der entsprechenden Literatur. Ich handle nicht mit Geigen, Bratschen und Celli: es gibt bereits genügend Streichinstrumentenhändler! Vor einigen Jahren erwarb ich mal eine Geige aus dem 17. Jahrhundert – eine Jacobus Stainer von 1650 in vollkommenen Originalzustand; sie ging an ein Museum, wo sie völlig unverändert bleibt und nicht abgenutzt wird.

Die meisten meiner westeuropäischen Instrumente stammen aus der Zeit von vor 1900, obwohl ich da keine genaue Zeitgrenze ziehe. Andere Kriterien wende ich bei den „Ethno“-Instrumenten an: hier ist mir am wichtigsten,



Tony Bingham

daß man ihnen ansieht, daß sie tatsächlich gespielt wurden und keine „Touristeninstrumente“ sind – selbst bei den älteren Exemplaren. Ich kaufe Instrumente hier in England und überall auf der Welt – da wo ich gerade bin. In England bin ich pro Jahr nicht länger als etwa 6 Monate, die übrige Zeit bin ich irgendwo – einen Teil davon in Ferien. Ich kaufe eher auf Vorrat als im Auftrag ein. Wenn ich aber ein Stück erworben habe, kann ich manchmal voraussagen, an wen ich es verkaufen werde, wenn ich nämlich eine bestimmte Person oder Einrichtung kenne, die nach einem solchen sucht. Aber sicher ist gar nichts: das ist es, was den Handel ausmacht, etwas zu kaufen und wieder zu verkaufen. Ein solches Geschäft zu betreiben ist eine sehr persönliche Sache. Man muß Leute und ihre Sammlungen kennen, um ihnen Dinge

verkaufen zu können. Wenn man nicht weiß, was sie haben und haben wollen, weiß man nicht, was man ihnen anbieten soll. Ich verkaufe meist mit Hilfe von Fotos oder bei einem persönlichen Besuch beim Kunden, oder per Post. Mit Hilfe guter Farbfotos und genauer Beschreibungen finden meine Kunden heraus, daß sie sich durchaus trauen können, ein Objekt, ohne es vorher gesehen zu haben, zu erwerben. Ich verkaufe sehr wenig an Laufkundschaft, obwohl sie gelegentlich etwas mitnehmen – vielleicht ein Buch. Die meisten meiner Kunden leben im Ausland, oder zumindest außerhalb Londons, und sie besuchen mich gewöhnlich nur, wenn sie aus anderen Gründen in London sind – und dann melden sie sich vorher an. Ich sollte hinzufügen, daß Joke Teutscher, die mir jetzt ganz-tätig hilft und in meiner Abwesenheit das Geschäft betreibt, hervorragende Sprachkenntnisse besitzt, sie ist nämlich Holländerin.

Könntest Du den Lesern, die Dir noch nie einen Besuch abgestattet haben, bitte Deine Räumlichkeiten, sowohl den Ausstellungsraum wie auch die anderen weniger öffentlichen Räume beschreiben?

Das soll hier weniger ein hübscher Laden sein, es ist vielmehr ein praktischer Platz, den ich als Lagerraum benutze: weniger ein Ausstellungsraum als ein Lager zum Aufbewahren meiner Bestände. Von unserem Platz hier kann man eine Harfe von Nadermann, ein Pédalier, einige meiner stummen Tasteninstrumente und eine 2.80m lange Trommel von den Philippinen sehen. An den Wänden hängen Mandolinen und dergleichen, die Zwischenräume füllen Ölgemälde von musizierenden Instrumentalisten. Vorn stehen Bücherregale mit je einem Exemplar derer, die ich auf Lager habe; durch einen Bogen kommen wir in einen kleineren Empfangsbereich, wo wir Tee trinken können. Hinten ist mein Computerraum und das Bücherlager. Eine Treppe, mit weiteren Ölbildern und Drucken behangen, führt nach oben in meine Bibliothek und in den Lagerraum, im Keller

sind ein Packraum und das Lager für Kästen und Etuis.

Du bist auf Deinem Gebiet der führende Händler. Wie bist Du zu dieser Stellung gekommen, wie hast Du angefangen?

In den frühen 60er Jahren hatte ich einen Stand in der Portobello Road (... ein wohlbekannter Straßenmarkt in West-London. Anmerkungen in () von W.W.) und verkaufte Trödel. Mit dem Musikinstrumentenhandel fing ich eher zufällig an: ich lebte in dieser Zeit mit zwei Amateurmusikern zusammen ... Ich selbst hatte als junger Kerl Geige gelernt. Ich fing also an, das eine oder andere zu kaufen und entdeckte, daß ich sie auch verkaufen konnte. Das war in den Zeiten, als alles noch billig war: man konnte ganz einfach kaufen und wieder verkaufen. Etwa 1965 gründete ich ein Geschäft unter dem Namen „Musical Heritage“, zusammen mit einem Partner, der Oboe spielte und sich mit Musikinstrumenten auskannte. Wir begannen, indem wir den Großteil einer Sammlung eines bemerkenswerten Mannes aufkauften, der als Busschaffner arbeitete. Zusammen mit seinem Vater sammelte er riesige Mengen von allem Möglichen und verkaufte sie dann in toto. Das hatte er bereits mit Waffen und alten Grammophonen gemacht. Als ich ihn damals traf, hatten sie sich gerade auf Musikinstrumente gestürzt, vor allem auf Holzblasinstrumente: schöne Sachen hatten sie, wie etwa Stanesby Flöten. Wir konnten scheinbarweise kaufen, was uns sehr entgegen kam, da wir nicht die Mittel hatten, alles zusammen zu erwerben. Wir konnten die Instrumente fotografieren und kauften und verkauften. Dann, etwa nach einem Jahr, verschwand eines Tages mein Partner mit dem gesamten Bestand, den Unterlagen, einfach allem. Ich fand zwar heraus, wohin er verschwunden war, aber es war zu schwierig, ihn legal dingfest zu machen. Doch eigentlich hat er mir einen Gefallen getan: seit dieser Zeit habe ich mein Geschäft ausschließlich allein betrieben ... Ein wesentlich besseres Arrangement. Wirklich

DOLMETSCH

Für Amateur und Berufsspieler

Die Conservatoire Serie

*Qualität und Klang einer
handgemachten Flöte
Mit gebogenem Windkanal
und Daumenlochbüchse*

*Fragen Sie
Ihr Fachgeschäft*

AAFAB BV

Jeremiestraat 4-6 3511 TW Utrecht
tel. (030) 231 63 93 fax (030) 231 23 50

schade war nur, daß er unseren Bestand viel zu billig verkaufte.

Ich fing also wieder von vorne an, handelte mit allem möglichen, allerdings mit einem Schwergewicht auf Musik. Von 1966 bis 69 hatte ich einen Laden in der Kings Rd Chelsea (eine Modegegend in West London) zusammen mit einem Möbelhändler; einige meiner Verkäufe gingen über den Postweg, die meisten aber fanden im Laden statt. Es waren die „swinging sixties“, wie sie später genannt wurden: Mike Jagger und Marianne Faithfull von den Rolling Stones wohnten um die Ecke, wie auch die Beatles und andere Popmusikstars. Sie waren gute Kunden und kauften meistens Zupfinstrumente. Keith Richard fragte nie nach dem Preis, wenn er etwas kaufte. In dieser Zeit erwarb ich eine große Sammlung mit indischen Instrumenten: genau zur rechten Zeit, wie sich herausstellen sollte, denn es gab in unserer Gegend eine Menge Hippies, und die kauften schnell!

Dann verkaufte ich 2 1/2 Jahre von meiner Wohnung in Hampstead aus. Ich begann nun, Kataloge von meinen Musikinstrumenten zusammenzustellen, was die Postbestellung meines Geschäftes ausweitete: 16 Kataloge machte ich insgesamt. Dann hatte ich 5 Jahre lang einen Laden in Soho, wo meine Schwester mir bei der Arbeit half. Hier beschäftigte ich mich auch ein bißchen mit dem Verkauf von modernen Kopien von Blasinstrumenten, Schlagzeug und dergleichen. Nach einiger Zeit mußte ich feststellen, daß alte und neue Instrumente nicht zusammenpassen, da es für beide eine völlig unterschiedliche Kundschaft gibt. Auch wurde mir klar, daß ein Laden im Zentrum von London viele spinnige Touristen faszinierte, die mir meine Zeit stahlen und nichts kauften. Man kann nicht davon leben, Fragen von Spinndern zu beantworten und Leute zu unterhalten, die sonst nichts zu tun haben. Daher kaufte ich dann 1975 meine Räumlichkeiten hier in Hampstead.

Wie hast Du es mit Instrumentenrestaurierungen gehandhabt?

Manchmal habe ich die Instrumente gereinigt und konserviert, manchmal restauriert. Ich beschäftige dazu eine Reihe ganz verschiedener Spezialisten. Im Laufe der Zeit habe ich immer wieder dieselben Leute beschäftigt, die nämlich, die wußten, welche Ansprüche ich stellte. Keiner arbeitet full time für mich, denn es gibt nicht genug Arbeit an jedem speziellen Instrumententypus. Im Vergleich zu den 70er Jahren liegen die Dinge heute völlig anders. Damals waren die Kunden vorrangig daran interessiert, daß die Instrumente spielbar waren: die meisten Instrumente, die ich damals verkaufte, wollten Amateure und Professionelle spielen. Sie verlangten, daß alles gesäubert und gepolstert war, die Risse geschlossen, und so aufgearbeitet, daß man darauf spielen konnte. Heutzutage habe ich das Gefühl, daß weniger mehr ist. Vom finanziellen Standpunkt aus gesehen ist das eine feine Sache, denn weniger Arbeit kostet weniger. Du machst nichts kaputt, und meine Käufer müssen verantworten, was sie mit den Instrumenten tun wollen. Viele Kunden kaufen sie ohnehin lieber in unrestauriertem Zustand, denn so erfahren sie vielleicht mehr über die Echtheit des Instrumentes. Wenn etwas erst einmal hergerichtet ist, kann man schwer beurteilen, was kürzlich hinzugefügt oder entfernt wurde. Das ist der Grund, weshalb ich lieber Dinge kaufe, die nicht schon restauriert sind

Wie ist es mit der Kennerschaft und der Erkennung von Schwindlern?

Ich verkaufe ungern etwas, bevor ich mir sicher bin, daß ich weiß, was es ist und wo und von wem es gebaut wurde. Es wäre schön, das alles von allen Instrumenten zu wissen ... Aber das ist natürlich unmöglich. Im Streichinstrumentenhandel tauscht man schon seit langem die Werkstattzettel aus und „verbessert“ Instrumente. Daher sind jetzt schreckliche Verwirrungen darüber entstanden, wer was wann gemacht hat, selbst unter Experten.

Bei Holzblasinstrumenten haben wir diese Probleme zum Glück nicht. Ein Brandstempel ist eine ziemlich sichere Zuschreibung. Offenbar haben die meisten großen Instrumentenbauer jedes Teil jedes von ihnen gefertigten Instrumentes mit einem Brandstempel versehen. Wenn man also auf jedem Teil einen Stempel hat und dieser denen anderer Instrumente des Meisters gleicht, kann man ziemlich sicher sein, daß es aus seiner Werkstatt stammt. Schon im 19. Jahrhundert wurde einiges an Kopien gebaut, vor allem Holzblasinstrumente von Leuten wie Mahillon. Er machte keine Fälschungen, sondern stellte für Sammler Kopien von seltenen Modellen her. Jetzt sind sie natürlich mehr als 100 Jahre alt. Glücklicherweise kopierte er nicht alles ganz genau, und so können wir sie identifizieren, Hotteterre-Flöten zum Beispiel.

Du hast eine vorzügliche Handbibliothek oben, nicht nur von Büchern über alles, was „Kunst-“ und „traditionelle“ Instrumente anbelangt, sondern auch von Büchern über Bildende Kunst: wie bist Du dazu gekommen, dies alles zu sammeln?

Ich habe mich immer für alles interessiert, womit ich handelte. Wenn ich über das, was ich verkaufe, Bescheid wissen will, ist dafür eine gute Handbibliothek ganz wichtig. Meine ist eine Arbeitsbibliothek, die nach praktischen Gesichtspunkten geordnet ist. Eine Buchsammlung über Bildende Kunst ist ebenfalls wichtig, um zu wissen, wie Instrumente benutzt wurden. Jedes Buch, das ich nicht schon besitze und das durch meine Hände geht, kaufe ich, und ich habe hier von jedem Buch, das ich auf Lager habe, ein Exemplar. Offenbar kaufe ich jedes Jahr mehr ein: es müssen jetzt alles in allem über 5000 sein. Aber sie sind für die Art und Weise, wie ich mein Geschäft betreibe, notwendig. Eine Idee von mir, die mich die letzten Jahre beschäftigt hat, ist die, eine Sammlung aufzubauen, die ein in sich stimmiges Ganzes bildet: und sie dann zu beschreiben und sie zu ergänzen mit Patentschriften, Lehranweisun-

gen und Photokopien seltener Schriftstücke und Bilder. Dies biete ich dann als didaktisches Paket an, vielleicht an Museen, die in Verbindung zu Musikhochschulen stehen. Das erfordert natürlich eine Menge Zeit und Mühe; man muß zunächst mit einem Konzept beginnen, wie und was man daraus machen will. Eine gut zusammengestellte Sammlung von 40 oder 50 Flöten oder Klarinetten kann uns eine ganze Menge über die Geschichte dieses Instrumentes sagen und ist ein Forschungsmittel, mit dem sich die Studenten selbst noch mehr beibringen können. Übrigens ist es auch ein prima Weg, einen Haufen Dinge auf einmal verkaufen zu können! Dieses Zusammenstellen einer Sammlung zum Verkauf haben Händler natürlich auch schon früher gemacht. Die Sammlungen, die ich früher zusammenstellte, sind viel einfacher gewesen; doch jetzt kann ich sie viel umfassender zusammenstellen, weil ich selbst viel mehr Unterlagen habe.

Nun zu Deiner Tätigkeit als Buchverleger.

Viele meiner Bücher haben die Flöte als Thema, ein Instrument, das mich immer interessiert hat. Ich habe auch mal Stunden genommen und sogar das „London Flute Center“ ins Leben gerufen, in dem Seminare von Fachleuten wie Albert Cooper veranstaltet wurden. Angefangen habe ich 1982 mit einem Reprint von *A Word or Two on the Flute* von W. N. James (London 1826). Nach Nachdrucken von Zusammenfassungen englischer Patentschriften über Musikinstrumente (London 1871) gab ich *The French School of Flute Playing*, eine Übersetzung des Buches von Dorgeuille, heraus. 1993 erschienen nach langen und mühsamen Vorbereitungen: Tula Gianninis Arbeit über Lot und Godfroy (*Great Flute Makers of France*), Phil Youngs *4900 Historical Woodwind Instruments* und Dein *New Langwill Index*. Vergangenes Jahr habe ich ein Buch über das Spiel auf Blechblasinstrumenten wiederaufgelegt (*Chats with Bandsmen*, London 1895): jetzt plane ich ein Buch zum Thema Piccolo.

Wo liegen Deine anderen Hauptinteressen?

Ich interessiere mich für Essen und Trinken, besitze eine Sammlung von frühen Eßbestecken, Korkenziehern und der entsprechenden Ikonographie. Ich interessiere mich für - und sammle die Musik betreffende musikalische Apparaturen. So sammle ich zum Beispiel stumme Klaviere und Mechanismen und Geräte für Pianisten und Geiger zum Training ihrer Finger. Ich besitze auch fast 90 verschiedene Metronome, die ich schon seit über 25 Jahre sammle: darüber hoffe ich etwas in nicht zu ferner Zukunft zu veröffentlichen. Ich finde, das ist ein interessanter Nebenaspekt meines Geschäftes, daß ich dies alles zusammentragen konnte. Das liegt einerseits daran, daß ich viel Zeit auf Märkten, Auktionen und in Antiquitätenläden verbringe, wo so etwas gelegentlich auftaucht. Andererseits, wenn man sich vor Augen führt, wieviel ich reise und wieviel ich im Laufe eines Jahres zu sehen bekomme, ist das, was ich schließlich kaufe, ganz wenig! Ich habe mich auch lange Zeit mit der Philosophie des Handelns und Sammelns befaßt: warum sammeln Menschen, ich habe darüber zuhause eine kleine Bibliothek.

Kann man bei Dir alles, was man sieht, kaufen, zum Beispiel auch die Ölgemälde mit musizierenden Spielern, die an den Wänden hängen?

Ich habe mir immer zur Regel gemacht: nicht selbst Musikinstrumente zu sammeln - deshalb kann man die alle kaufen. Vielleicht nicht immer sofort, denn über einige forsche ich noch, andere hebe ich auf, um sie zu einer historischen Sammlung zusammenzufassen. Ein paar der Bilder kann man jetzt kaufen, weil ich momentan wenig Platz habe, meine Neuerwerbungen aufzuhängen. Ich fange jetzt an, mehr mit Drucken, Aquarellen und Ölbildern zu handeln, obwohl nur letztere von musikalischem Interesse sind. Einige Bilder möchte ich nicht verkaufen, weil ich mich freue, sie hier an der Wand hängen zu haben. Ich bin kein großer Experte von Malern, d. h.

großen Namen, ich habe immer einfach das gekauft, was mir gefiel.

Bist Du auf irgendwelche Leistungen besonders stolz?

Deinen *New Langwill Index* zu veröffentlichen, was sich ja als viel längerer Prozeß herausstellte als wir beide vorhergesehen hatten – etwa 11 Jahre von der Planung bis zum Druck. Es war eine höchst komplexe Angelegenheit, etwas akkurat und benutzerfreundlich zu produzieren – und gleichzeitig ein großer Lernprozeß. Aber ich habe mich über das, was schließlich herauskam, so gefreut, daß ich mich entschloß, noch eine limitierte, in Leder gebundene, Auflage zu machen – wir haben sogar schon ein paar Exemplare verkauft!

Was sind Deine Lieblingsinstrumente? Wer sind Deine Lieblingskunden?

Meine Lieblingsinstrumente sind – die ich gut verkaufen kann! Meine Lieblingskunden sind die, die ein lebhaftes Interesse an Instrumenten haben, die sich interessieren für Herstellungsart, Instrumentenbauer und Spieler. Manche kommen zunächst als Kunden und werden dann aufgrund von gegenseitigem Interesse zu guten Freunden, und das für viele Jahre. Von vielen meiner Kunden lerne ich eine Menge, denn manche haben ein enormes Wissen in ihrem Spezialgebiet. Meine Kenntnisse sind mehr allgemein: ich muß von allem ein bißchen wissen.

Wie denkst Du über die heutige Situation, wenn man alte Instrumente sammeln will, ganz allgemein betrachtet? Welche Veränderungen gab es im Laufe Deiner Tätigkeit, und wie siehst Du die Zukunft?

Instrumente in gutem, unbeschädigten und ursprünglichen Zustand von großen Instrumentenbauern haben beachtliche Preissteigerungen erfahren. Die mittlerer Qualität in gutem Zustand sind im Preis etwas gestiegen, aber nicht im gleichen Maß. Instrumente von schlechter Qualität in schlechtem Zustand sind überhaupt nicht teurer geworden. Es ist

immer wieder erstaunlich, daß immer noch wunderbare Dinge auf irgendeinem Speicher oder hinten in einer Schublade auftauchen! Man muß sich wundern, wie viel da noch herumliegt – hoffentlich noch ein bißchen, sonst haben wir in 10 oder 20 Jahren nichts mehr zum Handeln!

Du mußt einige komische Erlebnisse gehabt haben bei Deiner Tätigkeit!

Ja, allerdings: in meiner ersten Zeit gab ich Suchanzeigen nach alten Instrumenten auf. Eines Tages bekam ich einen Brief: „Lieber Mr Bingham, ich habe eine alte Boehmflöte, die Sie vielleicht kaufen möchten, ich möchte dafür 6 pounds haben.“ Ich rief an, bekundete mein Interesse und fragte, wer sie gebaut hätte. Er antwortete: „Das habe ich doch geschrieben!“

„Aber was steht denn auf dem Instrument?“ „Th.Boehm in München Nr. 4.“ Ich kaufte sie, und wir waren beide glücklich. Aber so etwas passiert nicht mehr, die meisten Leute wissen, was sie haben – vor allem, wenn sie den Langwill-Index befragt haben. Überall werden neue Informationen zugänglich. Ganz allgemein hat der Wissensstand von Sammlern stark zugenommen, und das kann zu einer Veränderung ihrer Vorlieben führen. Während beispielsweise vor 20 Jahren im Grunde genommen kein Interesse für die Kuriositäten, die für den Gebrauch in Jazzbands im frühen 20. Jahrhundert gebaut wurden, bestand, sammeln heute Leute diese Dinge sehr ernsthaft. Das ist ebenso bei älteren Instrumenten der Fall: es geschieht, daß sich das Wissen des Sammlers durch Beobachtung und Studium erweitert, wobei gewisse Hersteller und ihre Instrumente neu bewertet werden.

Geht es den meisten von uns ähnlich wie Briefmarkensammlern, die zunächst die ganze Welt sammeln und dann eine Nische finden, auf die sie sich spezialisieren?

Nein, gewöhnlich fängt man mit einem bestimmten Gebiet, für das man sich ein

bißchen interessiert, an. Das weitet sich dann durch nähere Beschäftigung allmählich aus, und dann entdeckt man verwandte Gebiete, die einen auch interessieren. Auch ein Sammler wie Bob Rosenbaum fing ganz klein an. Als ich ihn zum ersten Mal traf, besaß er mal gerade zwei Instrumente. Als Oboist, der Napoleon verehrte, fing er an, Blaskapelleninstrumente aus der Zeit Napoleons zu sammeln. Von da an ging es weiter. (Die Sammlung des verstorbenen Dr. Robert Rosenbaum, des führenden amerikanischen Sammlers nach 1945, befindet sich jetzt in Hamamatsu, Japan).

Was würdest Du jemandem raten, der heute eine Sammlung aufbauen will?

Heutzutage werden die besten Stücke seltener und teurer. Da die Preise steigen, wird es für Sammler schwerer. Trotzdem würde mein Rat immer noch sein – nur das Beste zu kaufen. Es ist besser, ein wirklich gutes Stück zu haben als zehn weniger gute „Schnäppchen“. Ein gutes Stück zu besitzen, es anzuschauen, gelegentlich darauf zu spielen, wird immer Freude machen.

Kein „Schnäppchen“, mit Rissen oder unvollständig, wird jemals die gleiche Freude bereiten. Der Preis, den man bezahlt hat, wird immer unwichtiger und irgendwann ist er vergessen.

Übersetzung: Christian Schneider

BERLINER TAGE FÜR ALTE MUSIK

16. - 19. Oktober 1997

unter der Schirmherrschaft des Senators Peter Radunski



**Konzerthaus Berlin - Französischer Dom
St. Hedwigs-Kathedrale**

Musikinstrumentenmarkt

17./18. Oktober 1997

Konzerte

Gustav Leonhardt

Barthold und Wieland Kuijken

Marion Verbruggen - Mitzi Meyerson

Huelgas Ensemble - Paul van Nevel

Ensemble Organum - Marcel Pérès

Currende - Erik van Nevel

Dresdner Kammerchor

Eric Hoeprich - Paul Komen u.a.

Workshops

Interpretationskurs Blockflöte, Viola da

Gamba, Traversflöte, Blockflötenpflege

Cembalo: Unterhalt und Stimmung

Auskünfte/Anmeldung

ars musica, Postfach 590111, 10419 Berlin

Tel./Fax: (030) 447 60 82

**Anmeldeschluß für
Instrumentenbauer und
Musikalienhändler: 1.09.97**

Pommern Schalmeien **JOHN HANCHET**
Der Pommer-Spezialist

H. Fagotte Frühe Blockflöten

Beckumsfeld 4
D-45259 Essen
(0)201-46 39 01

& 1, Roxley Close
Norwich NR7 0QH
England (0044) 1603 437324

Das Oboenkonzert von Bohuslav Martinů

Versuch der Herstellung einer authentischen Solostimme

Die Einstudierung des Oboenkonzertes von B. Martinů wirft – trotz einer revidierten, als solche leider nicht gekennzeichneten Fassung des Verlages Eschig, Paris – allein schon in der Solostimme noch immer eine Fülle von Fragen nach weiteren Fehlern und Ungereimtheiten auf.

Für meine eigene Arbeit an dem Werk – und damit auch der Erstellung einer möglichst authentischen Solostimme – standen mir als Hilfsmittel eine Kopie der autographen Partitur¹ und die Abschrift der 2. Kadenz des 3. Satzes² zur Verfügung³. Nach Aussage von J. Tancibudek erklärt sich die Menge an Fehlern in der Druckfassung daraus, daß Martinů bereits vor Veröffentlichung des Werkes starb und so keine Möglichkeit mehr gehabt hatte, Korrektur zu lesen. Dies ist wegen seiner häufig flüchtigen Handschrift um so bedauerlicher.

Ein Teil der Abweichungen zwischen Originalpartitur und Edition erklärt sich ferner daraus, daß Tancibudek, für den Martinů das Konzert 1955 geschrieben hatte, vom Komponisten selbst ermutigt wurde, ihm eventuell notwendig erscheinende Änderungen vorzunehmen: *Feel free to make final adjustments in the virtuoso passages to ... your own personal technique and the possibilities of the instrument. I wrote for you two cadenzas ...*⁴

Daraus erklären sich die abweichenden Phrasierungen im 1. (nach Ziffer 10) und 3. (nach Ziffer 5) Satz sowie die fehlende 2. Kadenz. Bei einem Treffen Martinůs mit Tancibudek 1958 in Basel hatte dieser die Zustimmung des Komponisten erbeten, die 2. Kadenz weglassen zu dürfen, da das relativ kurze Konzert damit überladen sei. Diese Entscheidung sollte jedem Spieler überlassen bleiben.

Die hier zum ersten Mal abgedruckte 2. Kadenz wurde anhand des Autographs und der Abschrift Tancibudeks erstellt. Sollte man sich nur für die 1. Kadenz entscheiden, sollte die halbe Note am Schluß auf e' (aufgelöst) gespielt werden, um danach in die Überleitung zum Tutti gehen zu können.

Die folgenden Korrekturen beziehen sich auf die Ausgabe von Editions Max Eschig, Paris, Nr. 7094. Es sind alle Fehler erfaßt und, soweit in der rev.

Fassung verbessert, mit einem in Klammern gesetzten „korrigiert“ versehen. In Fällen, bei denen Martinůs Handschrift zweideutig ist, wird dies gekennzeichnet und so dem Spieler die Entscheidung überlassen. In den Kadenzten setzt Martinů Vorzeichen nicht konsequent. Generell gelten diese nur für den direkt bezogenen Ton. Dies befolgt er offenbar nicht bei gebalkten Notengruppen, so daß diese Vorzeichen, mit () gekennzeichnet, ergänzt wurden. Die Taktzählung geht davon aus, daß Ziffern über den Taktstrichen stehen: Takt 1 nach 7 ist also der direkt auf Ziffer 7 folgende Takt. Auch wenn einige Korrekturen unwichtig erscheinen mögen, wurde eine möglichst vollständige Auflistung aller Abweichungen angestrebt.

Folgende Unterschiede zu den gedruckten Ausgaben bestehen:

1. Satz:

<u>Seite 1:</u> T. 4 u. 3 vor 6:	Bogenende schon bei Zeilenende auf c", der nächste Bogen beginnt schon auf cis"
<u>Seite 2:</u> T. 4 vor 7:	Bogenende auf fis" ohne staccato (korrigiert); e" staccato
T. 3 vor 7:	h' und e" staccato (korrigiert)
T. 2 vor 7:	letzte Achtelnote e" staccato (korrigiert)
T. 1 vor 7:	h' und h" staccato
T. 3 nach 7:	Achtelnote e" tenuto (korrigiert)
T. 4 nach 7:	Achtelnote des" tenuto (korrigiert)
T. 3 vor 8:	c"" staccato, crescendo über den ganzen Takt (korrigiert)
T. 2 vor 8:	beide c"" staccato (korrigiert)
T. 1 nach 8:	crescendo von des" bis Taktende (korrigiert); Bogen von as" bis c" im darauffolgenden Takt
T. 2 nach 8:	crescendo von h' bis Taktende
T. 3 nach 8:	Überbindung vom b' des vorhergehenden Taktes; Bogen von gis' bis es" im darauffolgenden Takt
T. 5 nach 8:	d" statt des"
nach 9:	nur 4 statt 5 Takte Pause
T. 5 nach 9 (neue Zählung):	<i>Poco meno</i> (korrigiert); hierzu schreibt James Brody, es

habe bis 5 vor 12 zu gelten;
Bogen bis f' im darauffolgen-
den Takt

T. 1 vor 10: Bogen von Taktanfang bis e"
vor der Sechzehntelpause (kor-
rigiert); Bogen von g" nach
der Sechzehntelpause bis e"
im darauffolgenden Takt, Bo-
genende staccato

Seite 3: T. 1 nach 10: Bogen von cis^m (2. Achtel im
Takt) bis Taktende (korri-
giert)

T. 2 nach 10: 2. Achtelnote cis^m statt c^m
(korrigiert)

T. 3 nach 10: *forte*; Bögen von der 1. bis zur
6. Note und von der 8. bis zur
13. Note (jeweils gis" bis c")

T. 4 nach 10: Bogen von der 1. bis zur 9.
Note (f" bis c^m), Bogen von
der 10. bis zur 16. Note (d^m
bis d^m), Bogenenden staccato

T. 5 nach 10: Bogen von der 1. bis zur 7.
Note (e^m bis c^m), Bogenende
staccato; Bogen von der 8. bis
zur 14. Note (ces^m bis ces^m),
Bogenende staccato

T. 1 nach 11: Überbindung vom vorherge-
henden Takt; dritte Sechzehn-
telnote as" statt a" (korrigiert)

T. 4 nach 11:

1. und 7. Note es^m statt es",
daher auch Vorzeichen „b“
vor die 5. Note (es"); Bogen
bis zur 7. Note (es"); (dieser
Bogen ist nicht eindeutig;
möglich wäre auch ein Bo-
genende wie gedruckt; jedoch
führt im Autograph der Bo-
gen nach oben, so daß zu ver-
muten ist, daß er bis zum es^m
geführt werden sollte)

T. 5 nach 11:

1. und 7. Note es^m statt es",
daher auch Vorzeichen „b“
vor die 5. Note (es")

T. 5 vor 12:

hier wäre nach Brody *a tem-
po*; möglich wäre aber auch,
erst 5 Takte nach 12 das Tem-
po wieder aufzunehmen

T. 5 nach 12:

6. Note ces" statt b' (so erklärt
sich auch das Auflösungs-
zeichen einen Takt später)

T. 4 vor 13:

crescendo von der 6. Note
(d") bis Taktende

T. 3 vor 13:

4. Note a" statt h"; Bogen von
a' bis c' (korrigiert)

T. 1 vor 13:

crescendo von der 7. Note bis
Taktende

T. 5 nach 13:

Bogen von b" nach der Pause
bis d^m im darauffolgenden
Takt (auch dieser Bogen ist
nicht ganz eindeutig, jedoch
führt er im Autograph deut-
lich über die Sechzehntel-
gruppe hinaus; außerdem ha-
ben die Holzbläser und Bässe
parallel dazu eindeutige
Überbindungen)

T. 8 nach 13:

Bogen von der 3. zur 4. Note
(b" - b")

T. 9 nach 13:

ritardando

aka Musikverlag Karlsruhe

Unsere Reihe 1 enthält Originalkompositionen
und Bearbeitungen für Blockflötenensembles
aus Barock, Klassik und Romantik. Alle Werke
sind in der Praxis erprobt und bieten Anfängern
als auch Fortgeschrittenen die Möglichkeit zum
gemeinsamen Musizieren.

Reihe 2 enthält Werke für Bläserensembles in
verschiedener Besetzung

Porter, Cole: Drei Songs für Fagottquartett
aka 2.010

Reihe 3 ist dem romantischen Komponisten
Adolf Kern gewidmet.

Kleine Suite für Altsaxophon und Klavier
aka 3.721

**Präludium, Adagio und Choral für Altblock-
flöte/Querflöte und Klavier** aka 3.722

**Suite D-Dur für Altblockflöte/Querflöte und
Klavier** aka 3.723

**Trio d-Moll für Altblockflöte/Querflöte Vio-
loncello und Klavier** aka 3.731

**Trio c-Moll für Altblockflöte/Querflöte, Vio-
loncello und Klavier** aka 3.732

Fordern Sie unseren neuen Katalog an über:

Musiklädle Schunder
Neureuter Hauptstraße 232, 76149 Karlsruhe

2. Satz

Da dieser Satz größtenteils ohne Taktstriche no-
tiert ist, wird gegebenenfalls auf Zeilenangaben
ausgewichen.

Seite 4: Zeile 4:

9. letzte Note fis" statt gis",
8. letzte Note c" (das Kreuz
vorher in der Zeile behält kei-
ne Gültigkeit)

Zeile 5:

der Bogen über die Sechzehn-
telgruppe endet erst auf dem
einzelstehenden Sechzehntel
e', der nächste Bogen beginnt
schon eine Note früher auf
der Achtelnote g'


Zeile 6:

bei 4 in der aufsteigenden
32telgruppe entfällt das d'

Zeile 7:

der tiefste Ton heißt cis" statt
ais (korrigiert)

Zeile 8: die zweite Trillernote heißt c" (Auflösungszeichen fehlt) (korrigiert); die nach dem zweiten Triller folgenden Sechzehntel sind eine Sechzehnteltrirole; der tiefste Ton in der 32stelgruppe heißt c' statt ces' (korrigiert); letzte Note (Triller) des" statt d" (korrigiert)

Seite 5: Zeile 1: die ersten 3 Sechzehntel sind eine Sechzehnteltrirole; das in der neuen Ausgabe am Zeilenende notierte *poco crescendo* steht in der Partitur nur im Klavier, ist aber wahrscheinlich sinngemäß so zu ergänzen; die letzten drei Sechzehntel sind von Martinü  geschrieben, also keine Triole

Zeile 2: *forte* am Zeilenanfang (korrigiert)

Zeile 3: 4. Note a" statt h"

T. 3 nach 5: der Bogen beginnt auf dem g'

T. 4 vor 6: h' staccato

T. 6 nach 6: hier müssen auf den beiden ersten Viertelschlägen folgende Noten anstelle der vorhandenen eingefügt werden:



außerdem besteht eine Überbindung vom letzten Ton des vorangegangenen Taktes (c''') zum ersten der neu eingefügten Gruppe (c'''); die Bindung zur punktierten Achtel c" bleibt bestehen

T. 7 nach 6: es fehlt eine 7 unter der Sechzehntelgruppe (Septole)

T. 6 u. 5 vor Schluß: Bogen von Achtelnote d' bis Halbenote h

3. Satz

Seite 6: T. 4 vor 4: Bogenende auf der Achtelnote g", die Achtelnote fis" ist staccato (korrigiert); Bogenende g" staccato

T. 3 vor 4: Bogenende d" staccato

T. 2 vor 4: wie Takt 4 vor 4 (korrigiert)

Takt 1 vor 4: Bogenende auf der Achtelnote cis" statt auf d"; Bogenende staccato (korrigiert)

T. 1 u. 2 nach 4: Bogenenden auf a' jeweils staccato (korrigiert)

T. 3 u. 4 nach 4: Bindung 2x jeweils 6 Sechzehntel a" bis e" (korrigiert)

T. 5 u. 6 nach 4: Bogenende nach den Sechzehntel-Dreiergruppen jeweils auf a' staccato (korrigiert)

T. 2 u. 1 vor 5: Bogenende staccato

T. 2 nach 5: Bogenende auf der 1. Achtelnote f" staccato (korrigiert)

T. 4 nach 5: das Bogenende kann genauso schon auf g" gelesen werden (nicht eindeutig)

T. 5 u. 6 nach 5: Bogen von der Sechzehntelnote f" (Takt 5) bis zur Sechzehntelnote d" (Takt 6)

T. 7 u. 8 nach 5: Bogen von der Sechzehntelnote g" bis zur Achtelnote fis" (das Bogenende kann auch schon auf der vorhergehenden Sechzehntelnote g" gelesen werden)

T. 3 u. 2 vor 6: Sechzehntel staccato (korrigiert)

T. 1 vor 6: 2. Sechzehntelnote g" statt a" (korrigiert); Bogenende auf g" staccato, zwei Sechzehntelnoten a' staccato (korrigiert); logisch wäre allerdings, alle Sechzehntel dieser Stelle staccato zu spielen

T. 4 nach 6: Achtelnote b' staccato (korrigiert)

T. 6 nach 6 bis 7: nach Auffassung Tancibudeks sollten diese Takte im Charakter einer Polka aufgefaßt werden (laut Brody)

T. 4 -2 vor 7: die Achtelnoten b' sind staccato außer der übergebundenen Achtelnote b' in Takt 4 vor 7

T. 1 nach 7: Bogen es'''- d''' (keine Überbindung auf Takt 2 nach 7, c''' bleibt staccato)

T. 2 nach 7: b" staccato (korrigiert)

Seite 7: T. 5 vor 8: Bogen gis"-fis" (keine Überbindung auf Takt 4 vor 8) (korrigiert)

T. 3 vor 8: 4. Note in der Sechzehnteltriolengruppe es" statt e" (korrigiert)

T. 2 vor 8: das Bogenende sollte analog zu 4 nach 16 schon auf as" sein; auch hier ist die Handschrift nicht eindeutig, aber bei 4 nach 16 ist es klar so zu erkennen

T. 1 nach 8: cis" statt e" (korrigiert)

T. 5 vor 9: *Allegro*

Cadenza II (ad lib.)

Moderato

The musical score for Cadenza II (ad lib.) is written in treble clef and consists of seven staves. The tempo is marked 'Moderato'. The score begins with a dynamic of *sfz* (sforzando) and *f* (forte). The first staff features a long, sweeping melodic line with a *f espress.* (forte, expressive) marking. The second staff continues the melodic development with triplets and a *f* marking. The third staff includes triplets and a *f* marking. The fourth staff continues the melodic line with a *f* marking. The fifth staff features a trill (*tr*) and a *f* marking. The sixth staff includes a *f* marking and a series of notes with a *b* (flat) marking. The seventh staff concludes the cadenza with triplets and a *f* marking.

Abb. 1: Cadenza II

T. 1 nach 10:	vollständige Überschrift: <i>Cadenza I Moderato ad libitum</i> ; decrescendo bis Takt 2 nach 10
T. 2 nach 10:	<i>mf</i> auf <i>es'</i> (korrigiert)
Zeile 5:	6. Note <i>h'</i> statt <i>a'</i> (korrigiert); crescendo ab der 11. Note <i>h'</i> bis <i>f'</i> (Fermate), nach der Fermate muß die Sechzehntelnote als <i>c''</i> gelesen werden; das Kreuz vorher in der Zeile behält keine Gültigkeit
Zeile 5 u. 6:	Bogen von der drittletzten Note <i>b'</i> (Zeile 5) bis (Zeile 6) zur 6. Note <i>g'</i> (übergebunden)
Zeile 6:	Sechzehnteltriolen ab der 6. Note (korrigiert); 7. Note <i>b'</i> statt <i>as'</i> ; 8. Note <i>e'</i> statt <i>es'</i> ; 10. Note <i>as'</i> (Vorzeichen fehlt); die 10. Note vor Zeilenende muß als <i>e''</i> gelesen werden (Vorzeichen behält keine Gültigkeit); 8. und 7. Note vor Zeilenende <i>b'</i> und <i>cis''</i> (Vorzeichen fehlen); crescendo von <i>cis''</i> bis <i>cis''</i> (15. bis 7. Note vor Zeilenende); der Bogen über die Sechzehnteltriolengruppe endet einen Ton später auf der Sechzehntelnote <i>b''</i> , danach Bogen von <i>f'</i> bis <i>c''</i> (4. bis 2. Note vor Zeilenende); auch bei diesem <i>c''</i> behält das Vorzeichen vorher in der Zeile keine Gültigkeit
Zeile 7:	Bogen beginnt erst auf dem Vorschlag zu <i>es''</i> ; die Sechzehntel sind eine Sechzehnteltriole (korrigiert); Bogenende auf <i>b''</i> nach der Sechzehnteltriole staccato; die 3. Achtelnote vor Zeilenende muß <i>e''</i> heißen (Vorzeichen behält keine Gültigkeit)
Zeile 8:	7. Note <i>es''</i> statt <i>des''</i>
Zeile 8 u. 9:	der Bogen über die 32stel-Gruppe geht bis zur übergebundenen Viertelnote (<i>es'</i>) in der 9. Zeile (korrigiert)
Zeile 9:	doppelter Taktstrich zwischen der Halben Note <i>es'</i> und der Viertelnote <i>es'</i>

zweiten Viertel des Taktes beginnen; nach dem *sforzato* auf 10 beginnt dann die Cadenza II. In der Cadenza II ist das Vorzeichen zum sechstletzten Ton in der zweiten Zeile nicht lesbar zu erkennen. Tancibudek schreibt hier ein „#“. Ich bin jedoch der Meinung, daß aufgrund der absteigenden Linie ein „b“, also *ges''* (wie geschrieben) zu lesen ist. Außerdem weist das im Original vorhandene Vorzeichen mehr Ähnlichkeit mit einem „b“ als mit einem „#“ in Martinůs Handschrift auf. Der Bogen über die 1. Sechzehntelgruppe in der 4. Zeile (*b'*, *g'*, *cis'*, *e'*) könnte auch schon auf der vorhergehenden Sechzehntelnote *d'* beginnen (Tancibudeks Lesart).

Seite 8: T. 13 vor 11:	die Tempobezeichnung <i>Allegro</i> fällt weg; man sollte das Anfangstempo des dritten Satzes wieder aufnehmen
T. 5 u. 3 vor 13:	Martinů schreibt die beiden Sechzehntelstextolen als je zwei Sechzehnteltriolen
T. 5 u. 4 vor 13:	Bogenende auf <i>g''</i>
T. 4 vor 13:	Triller auf <i>a''</i> , Bogenende auf <i>g''</i> mit staccato und <i>fis''</i> staccato (siehe Anfang)
T. 3 vor 13:	Bogenende auf <i>d''</i> staccato
T. 2 vor 13:	Achtelnoten <i>g''</i> und <i>fis''</i> staccato (korrigiert); Bogenende auf Achtelnote <i>g''</i>
T. 1 vor 13:	Bogenende auf Achtelnote <i>cis''</i> (staccato)
T. 1 u. 2 nach 13:	Bogenenden auf <i>a'</i> jeweils staccato
T. 3 nach 13:	Bogenende auf der 6. Sechzehntelnote <i>e''</i> , dann neuer Bogen ab <i>a''</i> bis <i>e''</i> in Takt 4 nach 13 (korrigiert)
T. 4 nach 13:	Bogen von <i>a''</i> bis <i>a'</i> in Takt 5 nach 13 (korrigiert)
T. 3 u. 2 vor 14:	jeweils nach den Sechzehnteltriolen Bogenende staccato
T. 1 nach 14:	Martinů schreibt je zwei Sechzehnteltriolen statt einer Sextole
T. 4 vor 15:	Achtelnote <i>cis''</i> staccato

zwischen 3 vor 15 und 1 nach 15 muß statt der Pausen folgender Notentext eingefügt werden:



Die Cadenza I endet hier, die restlichen Töne entfallen. Ab dem übergebundenen Viertel steht die Tempobezeichnung *Allegro*, dann folgen eine Viertelpause sowie 14 Takte Pause und dann die Cadenza II. Die Klavierbegleitung muß dafür zurückspringen auf 5 Takte vor 9 und auf dem

Gelegenheiten:

Original Traversflöte von Proser,
ca. 1780, Buchsbaum, einklappig

Cembalo, einmanualig, nach fläm.
Vorbild, ideal für Studenten



Fürbringerstr. 19, 10961 Berlin

+ Fax 030 / 691 62 25

- T. 1 nach 15: daher heißt das letzte Sechzehntel as' statt a'
- T. 2 nach 15: die Achtelnoten b' haben Staccatopunkte
- T. 3 -7 nach 15: die Achtelnoten haben Staccatopunkte (korrigiert)
- T. 4 vor 16: Achtelnote b" staccato
- T. 2 u. 1 vor 16: Überbindung c" - c" (korrigiert)
- T. 1 vor 16: Bogen beginnt erst auf der 2. Sechzehntelnote e"
- T. 3 u. 4 nach 16: Bogenende erst auf der Viertelnote as"
- T. 4 vor 17: crescendo auf cis" (korrigiert)
- T. 1 nach 17: *Allegro*; außer dem *forte* noch *marcato* (korrigiert)
- T. 5 u. 8 nach 17: der Triller auf e" muß mit fis" getrillert werden
- T. 3 vor 18: Bogen von fis" bis e" im darauffolgenden Takt, Triller auf der Viertelnote e" (mit fis")
- T. 2 vor 18: Bogenende auf der Achtelnote e" staccato (korrigiert)
- T. 1 vor 18: Bogenende analog zu den Holzbläsern und den Takten

nach 18 erst auf der Achtelnote fis" und staccato

- T. 1 u. 2 nach 18: Bogenende staccato
- T. 4 u. 5 nach 18: Bogenende staccato (korrigiert)
- T. 5 vor 19: Achtelnote gis" staccato (korrigiert)
- T. 2 vor 19: Bogenende auf der Achtelnote h" staccato
- T. 1 nach 19: *Piu Allegro*
- T. 3 u. 4 nach 19: Akzent auf der Viertelnote a", staccato auf der Achtelnote e" und tenuto auf der Viertelnote g" (korrigiert)
- T. 5 nach 19: Achtel staccato, Sechzehntelnote cis" Akzent und Bogen zur punktierten Achtelnote a" (korrigiert)
- T. 6 nach 19: kein Akzent auf der Achtelnote d" (korrigiert)

Soweit die Korrekturen in der Solostimme. Es sollte natürlich jedem Spieler überlassen bleiben, welche Veränderungen er übernimmt. Diese Auflistung soll nur die Möglichkeit geben, Martinus Oboenkonzert nach dem „Urtext“ zu spielen.

ANMERKUNGEN

¹ Sie war meinem Lehrer, Prof. Christian Schneider, von Lady Evelyn Barbirolli freundlicherweise zum Kopieren zur Verfügung gestellt worden.

² in einem Schreiben von J. Tancibudek, dem Widmungsträger des Konzertes, an Chr. Schneider mitgeteilt.

³ s. auch folgende Aufsätze: J. Tancibudek: *Bobuslav Martinů - Concerto for Oboe* in: The Double Reed, Vol. 13, No.1, 1990, S.47 f.; J. Brody: *Corrections to the Martinů Oboe Concerto*, ebda. S.49.

⁴ Tancibudek, a.a.O. S.47



BLOCKFLÖTEN

nach
Terton, Rottenburgh,
Stanesby, Bressan,
Denner usw.
Alto ab DM 1850,--



TRAVERSI

nach Rippert, Hotteterre, Kirst;
Grenser + Rottenburgh (beide auch als
Studentenmodelle) ganz aus Buchs-
baum, prof. Qual. von Ansprache
und Intonation: Nur DM 1500,--
direkt aus Vorrat lieferbar!

OBOEN

nach
Denner, Stanesby
und Schlegel
ab DM 1950,--



Jan HERMANS · Historical Woodwinds

Werkendam 12 · B-2360 Oud-Turnhout (Belgien) · Tel. 00-32-14-41 65 40

Bruce Haynes

The woodwind flattement (finger vibrato) in the 17th, 18th and 19th centuries

In summary, the evidence reviewed here suggests that

- (although most thoroughly explained by French sources) the flattement was used over a larger area and time period than is usually thought,
- its existence precluded the modern practice of continuous vibrato produced with the throat, diaphragm, or lips,
- it probably did not involve an intentional variation of pitch,
- it was directly tied to constant and frequent changes of dynamics.

David Lasocki/Eva Legêne

Learning to Ornament Handel's Sonatas through the Composer's Ears

Musicians of the Baroque era were often composers or at least trained in composition. Ornamentation was a type of composition, or rather, *recomposition*. It is, we hasten to add, a mild type of recomposition that affects the surface of the music rather than the structure. In this article we explore the relationship between composition and ornamentation in the work of one of the great composers of the era, Georg Friedrich Handel. We consider how Handel would have set about composing a piece of music on a given text or subject, and we discuss examples of variation, reworking, and written-out ornamentation in his works. We also take a critical look at some eighteenth-century examples that have been seen previously as models for the ornamentation of Handel's sonatas. In addition we hope to demonstrate that a compositional approach to ornamentation also produces insights into the expression of *affects* in the sonatas. For two reasons we pay at least as much attention to Handel's vocal music as to his instrumental music. First, his main preoccupation as a composer was with vocal music – initially, Italian opera; later, English oratorio. Second, Handel used the same or similar melodic material freely in his vocal music and in his sonatas. In the late Baroque era, in any case, instrumental music, having gained indepen-

dence from vocal music only a century or so earlier, was still dependent on words.

Andreas Gosling

The Oboe-Concerto by Bohuslaw Martinů

Martinů's Oboe Concerto even the corrected second edition still raises many questions to those being engaged in its study. Gosling tries to record all misprints and variants of the solopart in a list, making use of the autograph and additional materials by J. Tancibudek.

English by Sabine Haase-Moeck

Verkaufe gegen Höchstgebot:

Querflöte

**SAX
ABRUXELLES**

(ca. 1830, 5 Klap., 5teilig)

sowie weitere Holz-
und Metallblasinstru-
mente

G. Dullat
Tel. u. Fax: 06152/6538

ORCHESTERSTUDIEN- UND PROBE- SPIELVORBEREITUNG FÜR FLÖTE UND PICCOLO

MIT **WALTER BÜCHSEL**

UND **THADDEUS WATSON**

vom Radiosinfonieorchester Frankfurt

KLAVIERASSISTENZ:

ULRIKE GOLDBECK

Musikhochschule Würzburg

8. – 12.9.1997

**IN DER VILLA MARTEAU,
LICHTENBERG (OBERFRANKEN)**

Auskunft und Anmeldung:

Frau Warkotsch

- Verwaltung des Hauses Marteau -
Ludwigstr. 20 · 95444 Bayreuth

Tel.: 0921/604 1492

oder W. Büchsel · Tel.: 06175/7195

„Die Boehmflöte, Revolution oder Regression?“ Ein gelungenes Symposium in Löwen (Belgien)

Am 12., 13. und 14. Februar fand in der Löwener Musikhochschule, dem „Lemmens Institut“, einer Abteilung der „Hochschule für Wissenschaft und Kunst“, ein Symposium statt, das durch seine scharf formulierte Thematik und die Qualität der Darbietungen Neugierde weckte und reges Interesse fand. Vorlesungen und Konzerte wechselten einander ab, dazu wurde Gelegenheit geboten, die exquisite Ausstellung mit historischen Flöteninstrumenten und wichtigen Dokumenten im Zusammenhang mit der Thematik des Symposiums, die eng bei der des Buches *Das goldene Zeitalter der Flöte* lag, zu besuchen.

Frank Theuns führte seine zahlreiche Zuhörerschaft in seinem Vortrag „Quantz und quer“ an den Hof Friedrichs des Großen und beleuchtete auf anschauliche Weise die Ausstrahlung des Potsdamer Hoforchesters mit Größen wie C. Ph. E. Bach, Quantz, Benda, Graun u. a. Im anschließenden Matinéekonzert brachte er zusammen mit dem Cembalisten Ewald Demeyere virtuose Flötensonaten des vornehmlich als Theoretiker bekannten J. Ph. Kirnberger – hochinteressante Stücke auch wegen ihrer stilistischen Neuerungen – überzeugend dargeboten.

Karl Lenski gab in seinem Vortrag „Von Mythos zu Kunst“ in quellen- und literaturkritischen Analysen Einblick in den Entstehungsprozeß und den geistigen Hintergrund in Debussys *Euvre* für und mit Flöte: *Prélude à l'après-midi d'un Faune* (1892-94), *Chansons de Bilitis* (1900), *La Flûte de Pan* oder *Syrinx* (1913) und die *Sonate für Flöte, Bratsche und Harfe* (1915) – Claude Debussy, die eigentliche Vollendung, der Höhepunkt der französischen Klangästhetik unseres Instruments um die Jahrhundertwende, wie sie von Taffanel, Fleury und Gaubert deutlich formuliert und praktiziert wurde, einer Klangkultur, die die führenden französischen Flötenbauer wie Lot und dessen Nachfolger Bonneville, Rive u. a. ebenfalls zu realisieren wußten.

Im anschließenden Mittagskonzert *Pan und Syrinx* brachten Flötist Philippe Benoit und Pianist Alex Roosemeyer in delikater Tongebung und farben-



Die Mitarbeiter des Löwener Symposiums: v.l.n.r.: Colette Vander Stricht, Karl Ventzke, Karl Lenski, Frank Theuns, Wim Brabants und Philippe Benoit

reicher Interpretation Debussys *Prélude à l'après-midi d'un Faune* und *Bilitis* in einer wenig bekannten Version für Flöte und Klavier, die Karl Lenski nach den Urfassungen einrichtete.

Karl Ventzke, stets pragmatisch-exakt, äußerte sich lehrreich zum Hauptthema dieses Symposiums: „Kritik und Akzeptanz der Boehmflöte im 19. Jahrhundert“. Dabei kamen nicht nur die beiden Hauptlager, das Pro und Contra Boehmflöte zur Sprache, sondern auch die zu einer gewissen „Ambivalenz“ neigenden, wie z. B. Fürstenaus Sohn Moritz. Besonders erquicklich: eine zeitgenössische Schilderung von Briccialdis ersten Gehversuchen auf der Boehmflöte und Richard Wagners Verhältnis zur Boehmflöte mit seinem bekannten „Kanonen“- und „Gewaltröhren“-Verdikt. Es scheint – nach Ventzke – nicht so sehr gegen die Boehmflöte, als vielmehr gegen die Person von Boehm gerichtet gewesen zu sein. Wir können gespannt sein auf Publikationen von Karl Ventzke zu diesem Thema!

Zum Abschluß des Symposiums konzertierte das Amon Trio mit dem Flötisten Wim Brabants, der Geigerin Marleen Valvekens und der Cellistin Hilde Vertommen. Sie brachten Werke von Gyrowetz, Raimondi und Danzi zu Gehör, angenehme Erbauungsmusik, wobei Danzis Trio op. 73/3 in D durch die schon beinahe romantische Ausdrucksweise besonders gefiel.

Colette Vander Stricht zeichnete für Konzept und Formgebung der Ausstellung „Von Hotteterre bis

Boehm“ verantwortlich. Die zum größten Teil originalen Exponate aus Privatsammlungen (Flöteninstrumente und Dokumente) vermittelten einen klaren Überblick über 200 Jahre Entwicklungsgeschichte vom Traverso über die Mehrklappenflöte bis hin zur Boehmflöte. Aufschlußreich die nationale Gliederung: Frankreich von Jean Hotteterre über Nonon zu Godfroy und Lot; Belgien von J. H. und G. A. Rottenburgh zu Charles und Victor Charles Mahillon; Deutschland von Karl August Grenser über Johann Heinrich Grenser und Eustach Schöffl zu Boehm & Mender. Für den anglo-amerikanischen Raum: von Thomas Stanesby über Louis Drouet, Rudall & Rose, Rudall, Rose, Carte & Co zu Alfred G. Badger.

Dieses gelungene Flötensymposium war als „Vorübung“ zu der im Entstehen begriffenen „Abteilung Alte Musik“ an der Löwener Musikhochschule konzipiert – ein Symposium auf hohem Niveau.

Karl Lenski

Rainer Weber zum Siebzigsten

Der Restaurator und Holzblasinstrumentenmacher Rainer Weber, beruflich mit dem leidigen Altern der Dinge konfrontiert, ist selber – nein, nicht alt, sondern 70 Jahre alt geworden (am 3. Februar 1997).

Im renommierten *New Grove Dictionary of Music and Musicians* findet er sich zwischen dem Soziologen Max Weber und dem Komponisten Anton Webern wieder, was keine unwürdige Nachbarschaft ist, aber auch nur einen versteckten Hinweis auf seine Bedeutung für Organologie und Restaurierung der letzten 45 Jahre gibt. Geboren in Leipzig, wählte er sich nach dem unseligen Weltkrieg Hamburg als seine neue Heimat. Dort begründete er nach Lebenskünstlereien als Orgelreparateur, Maler und Zeichner eine Werkstatt zum Bau von historischen Holzblasinstrumenten. Seine Instrumente spielte er dann in Konzerten und für Schallplattenproduktionen. Vor allem interessierte er sich für frühe Instrumente des 16. und 17. Jahrhunderts. Damit gehörte er, vergleichbar etwa einem Otto Steinkopf, zu den Pionieren auf diesem Gebiet. Mußte er sich diese Fertigkeiten weitgehend autodidaktisch beibringen, so hatte er eine technologisch und künstlerisch fundierte Schulung für Objekte der Bildenden Kunst durch den illustren Restaurator Gerhard Muchow in Berlin

erhalten, dem Restaurator des Königs von Afghanistan (aber das wäre eine andere Geschichte). Immerhin ermöglichte ihm diese Ausbildung schließlich, ein ordentlich angemeldetes Gewerbe als Restaurator zu führen, was in einem Land der eifersüchtigen Handwerksinnungen für einen weitgehend autodidaktischen Instrumentenbauer und -restaurator andernfalls nicht möglich gewesen wäre. Daß der überzeugte Wahlhamburger 1960 nach Bayerbach in Niederbayern zog, markiert eine gewisse Spannung in seiner Biographie, aber keinen Bruch.

Neben dem Bau nahezu der gesamten Palette historischer Holzblasinstrumente war er zunehmend mit Restaurierungen befaßt, u. a. für die großen Musikinstrumenten-Sammlungen in München, Augsburg, Frankfurt, Bonn, Verona und Bologna, aber auch für private Besitzer in aller Welt. Diese von ihm wohldokumentierten Arbeiten, seinerzeit noch keine Selbstverständlichkeit, sind durch exemplarische Veröffentlichungen bekannt. Sie zeigen, wie sehr Problemstellungen einzelner, oftmals scheinbar unbedeutender Objekte zu ausführlichen Untersuchungen von Herstellungstechniken, Materialeigenschaften oder früheren Gebrauchssituationen führen. Zugleich dokumentieren sie, daß ein Restaurator sinnvoll die Kompetenz anderer, etwa naturwissenschaftlicher Disziplinen beiziehen kann, ohne selbst zum dilettierenden Spezialisten werden zu müssen. Diese Studien sind für den Bereich der Holzblasinstrumente bis heute – leider – fast einzigartig.

Deutlich werden darin auch die Grundsätze, die Rainer Weber bei seinen Restaurierungen leitet: Es ist in erster Linie eine hohe Achtung vor den historischen Artefakten, deren Erhaltung in ihrer originalen Gestalt und Funktion ihr Fortbestehen ermöglichen soll. Er restauriert also nicht für den Glassarg, zumal Musikinstrumente vor allem in einem zumindest anspielbaren Zustand auch in Zukunft eine erhöhte Wertschätzung und damit auch pflegende Aufmerksamkeit genießen werden. Hierbei zeigt sich auch die feine Grenze zwischen einer für das Instrument oft ruinösen Spielbarmachung und einer reinen Konservierung, die tote Instrumente als Studienobjekte bereithält.

In einer Vielzahl von Publikationen, in Vorträgen und Schulungskursen gab und gibt Rainer Weber sein Wissen und seine Erfahrung an Kollegen und Kolleginnen weiter. Als Dank dafür ist eine Fest-

schrift mit Aufsätzen zu Restaurierungsfragen und zur Instrumentenkunde in Vorbereitung.

Nachdem die Geburtstagskerzen ausgeblasen sind und die Glückwunschpost aus aller Welt beantwortet ist, wird Rainer Weber sicher wieder in seiner Werkstatt sitzen. Ein aktuelles Projekt ist die Kopie eines kompletten Satzes von Kolumnarflöten des Hans Rauch von Schrattenbach – wir werden glücklicherweise noch viel von ihm hören.

Martin Kirnbauer

Blockflöte ganz allein

2. Blockflötensymposium in Büsum

Vom 14. bis 16. Februar 1997 veranstaltete die Dithmarscher Musikschule e.V. in Zusammenarbeit mit dem Landesverband der Musikschulen Schleswig-Holstein unter dem Titel **Blockflöte ganz allein** im Hotel Hamburger Hof in Büsum ihr zweites Blockflötensymposium. Diese Symposien, so Musikschulleiter Richard Ferret und Fachbereichsleiter Kent Pegler, sind geplant im etwa zweijährigen Turnus als norddeutscher Treffpunkt für interessierte Blockflötisten und Blockflötenlehrkräfte.

Den 30 Teilnehmern bot sich diesmal ein breit gefächertes Angebot mit einem Kursus unter Leitung von Han Tol, Vorträgen und Diskussionen zu musikpädagogischen und musikschulpolitischen Themen, außerdem eine Instrumentenausstellung durch Ulf Rössler, Heide, durch die Firma Flötenkunst Susanne Haupt, Wiemerstedt, sowie durch Stephan Blezinger, Eisenach, der auch anschaulich über „Solo-Blockflöten-Bau“ im Laufe der Geschichte berichtete.

An den Abenden begeisterten zwei Konzerte in der St.-Clemens-Kirche ihr Publikum. Der Cembalist Patrick Ayrton zeigte in einem abwechslungsreichen Soloprogramm mit Musik von der englischen Renaissance bis zu Händel, Couperin und J. S. Bach Verbindungen und Berührungspunkte zwischen seinem Instrument und der Blockflöte auf. Diese Sichtweise, die in Anmerkungen ebenso wie in farbigem, sprechendem Spiel lebendig wurde, bildete eine bereichernde Ergänzung zum Thema des Symposiums.

Im zweiten Konzert präsentierten Han Tol und Patrick Ayrton als „La Dada Amsterdam“ unter dem Programmtitel „Die willkürlichen Manieren in der Barockmusik“ Verzierungskunst und Af-

fektdarstellung in exzellenter Art und Weise und ergänzten somit eindrucksvoll die Kursarbeit, die sich mit dem Herausarbeiten der stilistischen Unterschiede im Repertoire der Solomusik verschiedener Komponisten befaßte (Virgiliano, van Eyck, Boismortier, Telemann, J. S. Bach), aber auch spieltechnische und pädagogische Fragen nicht aussparte.

Pädagogische Überlegungen zu den Grundlagen eines ergiebigen Unterrichtsverhältnisses standen im Mittelpunkt eines kompakten Vortrages zum Thema „Das Geheimnis heißt Ausbildung der Fähigkeiten“ von Renate Dörfel-Kelletat, Dozentin für Blockflöte am Hamburger Konservatorium. Christine Braun, Vorsitzende des Landesausschusses „Jugend musiziert“ in Schleswig-Holstein, berichtete über die Sparte Blockflöte bei „Jugend musiziert“, wobei sie speziell auf die aktuelle Situation in Schleswig-Holstein einging und eine lebhafte Diskussion entfachte.

Anhand des Themas „Musik, mehr als ein Mittel zum Zweck“ entfaltete Dr. Winfried Richter, Vorsitzender des Landesverbandes der Musikschulen Schleswig-Holstein einen fachübergreifenden, anspruchsvollen Vortrag. Nachhaltigen Eindruck hinterließ schließlich auch Ingo Würtl, Diplompsychologe an der Universität Hamburg, mit seinem spannenden Referat zur Beleuchtung des gesellschaftspädagogischen Hintergrundes der Musikerziehung unter dem Titel „Unser Beitrag für die Jugend“.

So bleibt zu hoffen, daß auch das nächsten Symposium in Büsum nahtlos mit ebensolcher Attraktivität aufwarten und die Teilnehmer begeistern wird, wie das diesjährige es getan hat.

Hartmut Ledeboer

Workshop Gerhard Braun unterrichtet eigene Werke an der Folkwang Hochschule Essen, Abteilung Duisburg

Im Mai 1996 bildete ein Kurs mit Hans-Martin Linde den Auftakt einer Reihe an der Folkwang Hochschule in Duisburg, in der Komponisten ihre eigenen Werke unterrichten. Ihre Weiterführung fand sie am 25. Januar 1997 durch den Workshop mit Prof. Gerhard Braun, der auf Einladung von Frau Prof. Gudrun Heyens in Duisburg erschienen war, um nun seinerseits mit den Studentinnen der Blockflötenklasse seine Kompositionen zu erarbeiten.

Nach einigen einführenden Worten ging es in medias res. Das erste Stück des Tages *Schattenbilder, Fünf Meditationen für Altblockflöte solo*, machte eine Grundkonzeption für die Kompositionen Gerhard Brauns deutlich, nämlich die Vorstellung des homo ludens, der nicht nur Töne produziert, sondern als ganzer Mensch musiziert, also z. B. auch Schlaginstrumente benutzt oder die Sprache hinzunimmt. Nach einigen grundsätzlichen Hinweisen zur Schwierigkeit des Timings bei der space-notation und allgemeinen Überlegungen über dynamische Möglichkeiten der Blockflöte, die seit dem Anfang der 80er Jahre grundsätzlich zur Diskussion gestellt worden waren, ging es in den *Nachtstücken* für Klavier und Blockflöte um die Verbindung von Sprache und Musik. Das Zitat stellte sich als ein weiteres entscheidendes Kompositionsmittel dar, so wird im II. Teil der *Schattenbilder* ein Choral zitiert und in den *Nachtstücken* das Lied *Der Mond ist aufgegangen*. Das Zitieren historischer Musik soll dabei so unauffällig wie möglich erfolgen. Die motivierende Unterrichtsart und die zahlreichen Anregungen erzeugten eine phantasievolle Arbeitsatmosphäre, in der niemandem der Mut zum Ausprobieren fehlte. Als ästhetische These kristallisierte sich nach der Besprechung der Stücke *Monologe I* und *Omnia tempus habent* die Auffassung heraus, daß ein traditioneller Ton im Rahmen der modernen Musik nichts mehr transportieren kann und infolgedessen eine Veränderung vorgenommen werden muß, am Ton oder am Instrument. Bevor Gerhard Braun den Teilnehmern die Möglichkeit gab, Fragen an ihn zu stellen, wurden zwei Stücke für Blockflötentrio erarbeitet: *Hexentanz* und *Holzwege*. Die Inszenierung und die kontrollierten Bewegungen auf der Bühne standen dabei im Vordergrund der als Parodie auf die Hexen des Dramas *Macbeth* gemeinten Komposition, während das Stück *Holzwege* zu einer klanglichen Herausforderung wurde. Nach einem sehr intensiven und lehrreichen Tag anerkannten auch die Studenten und Zuhörer in Duisburg die Folgerichtigkeit der zu Beginn des Kurses zitierten Passage aus *Der vollkommene Capellmeister* von Mattheson: *Die grösste Schwierigkeit eines andern Arbeit aufzuführen, bestehet wol darin, daß eine scharffe Urtheilskraft dazu erfordert werde, fremder Gedancken Sinn und Meinung recht zu treffen. Denn, wer nie erfahren hat, wie es der Verfasser selber gerne haben mögte, wird es schwerlich gut heraus bringen,*

sondern dem Dinge die wahre Krafft und Anmuth oft dergestalt benehmen, daß der Autor, wenn ers selber mit anhören sollte, sein eigenes Werck kaum kennen dürfte.

Cordula Caso

Holzblasinstrumente auf den Londoner Auktionen

Seit meinem letzten Bericht in TIBIA 2/95, S. 457-459, hat sich die Situation bei den einschlägigen Auktionshäusern in London kaum geändert. Sotheby's hat seit 1995 nur noch eine Auktion jährlich mit „Early Musical Instruments“, worin auch die uns interessierenden Holzblasinstrumente enthalten sind, Christie's verkauft die Holzblasinstrumente vorwiegend bei der Niederlassung in South Kensington und Phillips hat nach wie vor die meisten Termine mit Musikinstrumenten (etwa acht pro Jahr), besonders mit Instrumenten im niedrigeren Preisbereich. Vielleicht wegen des zahlenmäßig größeren Angebotes bei Sotheby's und der deshalb größeren Auswahl für die Interessenten scheint dort das Preisniveau bei weniger ausgefallenen Stücken etwas höher zu sein.

Schon in früheren Berichten angesprochene Trends haben sich fortgesetzt, wie z.B. gleichbleibende oder sogar zurückgehende Preise bei leichter zu findenden Durchschnittsinstrumenten und weiterhin kräftige Preissteigerungen bei wirklichen Raritäten und Instrumenten sehr bekannter Erbauer, sofern diese unverändert und möglichst auch unrestauriert sind (bei den Holzblasinstrumenten gab es hiervon leider fast keine).

Für potentielle Käufer auf den Auktionen sei auch diesmal wieder ausdrücklich vor nicht in den Katalogen genannten Mängeln und Eingriffen bei den Instrumenten und der gelegentlich mangelnden Fachkundigkeit der Auktionshaus-Experten gewarnt (siehe letzter Bericht). Potentielle Verkäufer sollten bedenken, daß zunächst zu hoch angesetzte Schätzwerte und Reserven (minimale Verkaufspreise) oft zu einem Nichtverkauf führen, die dann bei einem nochmaligen Angebot bei demselben Auktionshaus (bei Sotheby's erst nach einem Jahr!) deutlich reduziert werden müssen, mit der Gefahr, daß das bereits als „Ladenhüter“ bekannte Instrument auch beim zweiten oder dritten Mal nicht verkauft wird und dem Verkäufer Kosten durch die „reduzierte Verkäufer-Prämie“ und weitere Spenden entstehen. Wenn sich überhaupt ein neuer

Trend in den letzten zwei Jahren ausmachen läßt, dann vielleicht die Tatsache, daß die Anzahl der wieder auftauchenden Instrumente zugenommen hat und diese oft auch bei mehrmaligem Angebot keinen Käufer finden.

Bis Ende 1996, alphabetisch nach Auktionshäusern und in zeitlicher Reihenfolge der Auktionen geordnet, seien folgende Holzblasinstrumente erwähnt (Preise einschließlich Käuferprämie): Christie's 22.3.1995: Elfenbein-Altblockflöte (von GAHN?) mit geschnitzten Verzierungen an Kopf und Fuß und starken Beschädigungen an Labium und Windkanal: £ 3.450; Christie's South Kensington 24.3.1995: drei GRAFTON Alt-Saxophone aus Kunststoff: eines £ 1.125, die anderen beschädigt £ 562,50 und £ 360; Christie's South Kensington 13.11.1995: eine sehr frühe konische Boehmflöte von BUFFET CRAMPON trotz ungestempelten Kopfstücks und schlechten Zustandes: £ 1.012,50, eine Silberflöte mit Gold-Mundlochplatte in hoher Stimmung von BOEHM & MENDLER in akzeptablem Zustand: £ 8.437,50; Christie's 12.6.1996: schöne einklappige Palisander(?) -Flöte von GEHRING: £ 4.370, zweiklappige „straight-topped“ Buchsbaum-Oboe von GEDNEY: £ 2.300, einklappige POTTER SENIOR-Buchsbaumflöte: £ 2.185; Christie's South Kensington 12.7.1996: hier wurden nochmals zwei (andere) GRAFTON Alt-Saxophone aus Kunststoff versteigert: £ 1.035 und £ 1.380; Christie's South Kensington 20.11.1996: eine anonyme Buchsbaum-Altblockflöte: £ 1.035, eine „Nicholson-Flöte“ aus Kokosholz von PROWSE: £ 1.150.

Phillips 16.2.1995: reparierte zweiklappige Buchsbaum-Oboe von MILHOUSE: £ 356,50, Doppel-Flageolet von SIMPSON (ohne Mundstück): £ 552; Phillips 5.10.1995: zwei „SAVARY JEUNE“-Fagotte mit zahlreichen Reparaturen wurden – wie beim nochmaligen Auftauchen mit niedrigeren Schätzwerten am 20.3.1996 – nicht verkauft; Phillips 13.6.1996: eine Silberflöte (#7646) und eine konische Boehmflöte (#2721) von L. LOT; jeweils £ 2.530, eine Spazierstockflöte von BIEBER mit ergänztem Knauf und vergrößertem Mundloch wurde nicht verkauft (siehe unten). Auf dieser Auktion wurden auch etwa 40 moderne Holzblasinstrumente aus dem Eigentum des britischen Verteidigungsministeriums (Royal Marine School of Music) zu teilweise günstigen Preisen

versteigert. Phillips 19.11.1996: anonyme 7-klappige Ebenholz-Flöte nach Boehms „1829er“-Modell ganz im Stil der Boehm-Werkstatt: £ 943, die zuvor erwähnte Stockflöte fand jetzt – bei niedrigerem Schätzwert – einen neuen Eigentümer für £ 920.

Sotheby's 21.3.1995: zweiklappige „straight-topped“ Buchsbaum-Oboe von MILHOUSE: £ 1.725, vierklappige Ebenholz-Flöte von GODFROY AINÉ: £ 1.380, seltenes Doppel-„Flute Flageolet“ von BAINBRIDGE trotz schlechten Zustandes: £ 1.725, als Kuriosität ein in den Griff einer Pferdebürste eingebautes einklappiges Pikkolo von THURGOOD: £ 1.035, frühere fünfklapplige Buchsbaum-Klarinette von ASTOR: £ 1.495; Sotheby's 8.11.1995: eine Elfenbein-Blockflöte in G von „GAHN“, nur am Kopf signiert und mit Riß und Reparaturen, blieb unverkauft; schöne „B flat flute“ von MONZANI: £ 1.150, eine Buchsbaum-Oboe von A. GRENSER mit ergänztem Schallbecher (ausnahmsweise im Katalog erwähnt): £ 3.220; ein nach DENNER aussehendes, anonymes Fagott mit ergänztem Flügel und weiteren Reparaturen wurde nicht verkauft; eine schöne Buchsbaum-Flöte von GEDNEY: £ 3.450; je eine Alt- und eine Tenor-Blockflöte aus Buchsbaum, aufgelistet als von „J. C. DENNER“, wurden vermutlich wegen Beschädigungen nicht verkauft (siehe unten); ein verdächtig neu aussehender Renaissanceflöten-Köcher mit einer häßlichen, gerissenen und an den Enden beschädigten „Renaissance“-Flöte fand ebenfalls keinen Käufer – die Beschreibung im Katalog hierfür nahm fast eine ganze Spalte in Anspruch, Zweifel wurden nicht angemeldet und der Schätzwert (£ 15.000 - 20.000) enthielt auch keinen Hinweis auf mögliche Bedenken; eine Palisander(?) -Flöte von STANESBY JUN. trotz nicht zugehörigen, verkürzten Kopfstückes mit etwas vergrößertem Mundloch: £ 9.200; bei zwei von drei Einhand-Kernspaltflöten aus dem 15. und späten 16. oder frühen 17. Jahrhundert war die Funktion nicht ganz ersichtlich – vielleicht handelte es sich auch um Gefäßflöten. Die beiden in Holland gefundenen Exemplare erzielten zusammen £ 483, eine Buchsbaum-Flöte mit drei Mittelstücken und der Marke „Grentzer“ widerlegte mindestens in diesem Fall, daß es sich dabei um eine frühe Marke von A. Grenser handelt. Der unsignierte und deshalb „verdächtige“ Fuß führte sicher mit dazu, daß sie unverkauft blieb; 13 Flötenteile, von denen sieben Mittelstücke, ein Herzstück und zwei Fuß-



stücke mit A. Grenser signiert waren, erbrachten trotz fehlenden Kopfstückes £ 6.325. Solche Käufe können z.B. dazu dienen, eine Grenser-Flöte mit einem Mittelstück zu einer mit sieben Mittelstücken (und zwei Fußstücken) „aufzurüsten“. Eine konische Boehmflöte von GODFREY AINÉ kostete £ 3.220. Am Ende der Auktion wurde eine Sammlung mit 78 „modernen“ Holzblasinstrumenten aller Art versteigert. Obwohl sich darunter gute und seltene Stücke befanden (mehrere Großbaß-Klarinetten und sogar ein Großbaß-Saxophon mit einer Höhe von 2 m) wurden wegen der hohen Schätzwerte (und der vermutlich ähnlich liegenden Reserve-Preise) nur fünf (!) Instrumente davon verkauft. Sotheby's 21.11.1996: eine Elfenbein-Flöte mit drei Mittelstücken von G. CRONE wurde vermutlich wegen des vergrößerten Mundloches und starker Innenrisse im Kopfstück nicht verkauft; eine schön verzierte Elfenbein-Flöte von

DROUET erzielte £ 3.680; eine „zylindrische“ Holzflöte von BOEHM & MENDLER in tiefer Stimmung: £ 6.900; eine Altblockflöte aus gebeiztem Buchsbaum von STANESBY JUN., nicht ganz perfekt aber gut spielbar, erreichte £ 24.150; die beiden bei der letzten Auktion am 8.11.1995 erwähnten Denner-Blockflöten tauchten wieder unter der richtigen Herstellerangabe „JACOB DENNER“ auf. Trotz Reduzierung des Schätzwertes, besonders bei der Altblockflöte, konnten wiederum beide keinen Käufer finden. Auch eine stärker beschädigte Voice Flute von BEUKERS, die ebenfalls zum zweiten Mal mit halbiertem Schätzwert angeboten wurde, konnte diesmal nicht verkauft werden. Ein zum zweiten Mal angebotenes HECKEL-Fagott (#3175) erzielte dagegen jetzt £ 1.092; ein Kontrabaß-Sarrusophon in Es von CONN blieb unverkauft (Schätzwert £ 5.000 - 7.000). Am Ende der Auktion wurden noch mehrere interessante Oboen – möglicherweise aus einer Sammlung – versteigert. Vielleicht waren deshalb mehr Interessenten an diesen Instrumenten zugegen als sonst, und alle Instrumente konnten teilweise zu Preisen erheblich über den Schätzwerten verkauft werden: zweiklappige Buchsbaum-Oboe von OMS: unerwartete £ 4.830, desgleichen eine dreiklappige Buchsbaum-Oboe von HOE aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: £ 6.325 (Schätzwert £ 2.000 - 3.000), zehnklangige Oboe aus gebeiztem Buchsbaum von REICHENBÄCHER: £ 1.150, zwölfklangige Oboe aus gebeiztem Buchsbaum von GOLDE: £ 3.910, dreizehniklangige Oboe aus gebeiztem Buchsbaum von F. W. KRUSPE: £ 1.265.

Allgemein läßt sich sagen, daß im besprochenen Zeitraum das Querflötenangebot wieder am umfangreichsten war, daß fast keine interessanten alten Klarinetten, Fagotte und Saxophone angeboten wurden und daß das Preisniveau bei den Holzblasinstrumenten – abgesehen von ganz außergewöhnlichen Stücken wie z. B. bei der in Baden-Baden versteigerten QUANTZ-Flöte (siehe TIBIA 1/97, S. 365 - 366) – noch „erträglich“ ist. Zum Vergleich sei erwähnt, daß ein bei der zuletzt besprochenen Auktion von Sotheby's versteigertes zweimanualiges KIRCKMAN-Cembalo von 1776 – sicher kein sensationelles Instrument – erstaunliche £ 102.700 erzielte.

Peter Spohr

Elias Davidsson (Palästina, 1941)

Originalduette und Trios

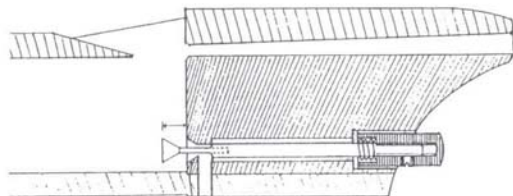
Querflöten / Klarinetten / Oboen / Saxophone
/ Blockflöten / Fagotte

Erhältlich im Fachhandel oder direkt vom Komponisten:

Tel./Fax: 00354-552-6444 / 6579 • <http://www.nyherji.is/~edavid>

Blockflötenmundstück mit Frequenzregler

Gebrauchsmuster DE 296008300 V1, Bundesrepublik Deutschland
Bekanntmachung im Patentblatt: 31.10.96
Inhaber: Arnfred Rudolf Strathmann, 24109 Melsdorf



Wesen dieser Erfindung ist, daß man bei leisem Spiel dem Tonhöhenabfall zuvorkommen kann, indem man die Flötenröhre am Oberende mit einem Mechanismus, der mit der Unterlippe zu bedienen ist, etwas öffnet. Darüber hinaus läßt sich so in „experimentellen“ Stücken die Tonhöhe während des Spiels anheben. Bei konstantem Blasdruck ist das bei Strathmanns Mechanismus bis zu 5 Cent möglich. Im Prinzip lassen sich dadurch Flöten nach Bedarf im Zusammenspiel auch generell (!) höher stimmen, worauf Strathmann aber wohl mit Absicht nicht eingeht, denn die Stimmung der Töne zueinander leidet etwas darunter, weil die zusätzliche Öffnung der Flötenröhre oben ein Eingriff in die Mensurverhältnisse ist. Im übrigen: Mit einem Kunstgriff könnte man mit der Strathmannschen Vorrichtung die Töne auch etwas vertiefen. Ich denke, wer den Mechanismus studiert, weiß auch wie.

Das vorliegende Prinzip findet sich auch in der Universalhalbtonklappe, die bei Blockflöten schon in den 1930er Jahren verwendet worden ist. Mit nur einer einzigen Klappe, die ein Loch direkt unterhalb des Pflockendes bediente, konnte man fast alle Halbtöne erzielen, nur waren sie aufgrund des Eingriffs in die Mensurverhältnisse nicht alle ganz stimmig (unten im Verhältnis tiefer als oben). So weitreichend gehen aber die Überlegungen Strathmanns wie gesagt gar nicht.

Daß er mit seiner Erfindung das Thema in anderer Art wieder aufgreift, ist anzuerkennen; wie weit es in die Praxis einfließt, bleibt abzuwarten.

Hermann Moeck

TAKEYAMA HIRAO

Blockflöten

Japanische Präzision
und Zuverlässigkeit

Jetzt noch preiswerter!!

Alt 415 Hz	DM 1.390.-
Alt 442 Hz	DM 1.290.-
Sopran 415 Hz	DM 1.040.-
Sopran 442 Hz	DM 980.-

Wir senden Ihnen gerne zwei
Instrumente zur Auswahl zu!

REPRÄSENTANT IN DEUTSCHLAND


Die Blockflöte
Das Fachgeschäft

Colin Jardine

Fürbringerstr. 19
10961 Berlin
Tel./Fax 030 / 691 62 25
oder 030 / 6904 1060

Versuch einer Anweisung, einen berühmten Flötisten zu heiraten

Im „Quantz-Jahr“ 1997, das den 300. Geburtstag des „königlichen“ Flötisten ein wenig im Schatten des Gedenkens an Schubert, Mendelssohn und Brahms feiert, ist es vielleicht nicht unwillkommen, den offiziellen und seriösen Aspekten von Biographie und Wirkung des Jubilars einen privatskurilen hinzuzufügen. Friedrich Wilhelm Marburg, der schon 1754 die bekannte Autobiographie

von Quantz veröffentlicht hatte, brachte 1786 in Breslau die, wenn man so will, erste deutsche Sammlung von Musikeranekdoten *Legende einiger Musikheiligen* heraus. Dort (S. 67-69) wird die folgende Geschichte von Quantz' Eheschließung als eine von vielen *musikalischen Denkwürdigkeiten* der Epoche erzählt. Die Hochzeit von Quantz und Anna Rosine Caroline Schindler, geb. Hölzel, fand am 26. Juni 1737 statt (vgl. TIBIA 1/1997, S. 331).
Ulrich Thieme

Zum Lebenslauf des Herrn Quanz. Die Madame Schindlerin in Dresden, mit deren Ehegatten der Herr Quanz die genaueste Freundschaft unterhalten hatte, ward Wittwe, erlaubte aber dem Herrn Quanz, ihr Haus nach wie vor zu besuchen. Sie geriethen nach und nach in einen vertraulichern Umgang als vorher. Die Madame Schindlerin war von sehr lebhaftem Temperament, und der Herr Quanz ein wohlgemachter Mann, der außerdem als einer der vortrefflichsten Virtuosen seiner Zeit, überall hochgeschätzt ward, und in Ansehung der Execution mit dem berühmten Blavet und dem unvergleichlichen Buffardin um den Rang stritte, in Ansehung der Composition aber sie beyde übertraf. — Als der Herr Quanz eines Tages, bey seiner geliebten Schindlerin war, so fieng sie an über einen Anfall von grausamen Kopfschmerzen und Seitenstichen zu klagen, legte sich zu Bette und ließ Arzt und Priester kommen. Da der erstere ihren Zufall für sehr bedenklich hielt, so war der andere, ein katholischer Priester, der Meinung, daß man nicht säumen mußte, die Leidende mit den Sakramenten der Kirche zu versehen. Der Herr Quanz brach am Bette seiner Freundin in die bittersten Thränen aus, und diese redete nur schluchzend mit gebrochenen Worten, und konnte nichts weiter herausbringen, als wie sie wünschte, den Nahmen einer rechtmäßigen Frauen vom

Herrn Quanz mit sich ins Grab zu nehmen. Quanz war zur Bewirkung dieses Verlangens mit Leib und Seele bereit, worauf sich der Geistliche nach Hofe verfügte, um die Erlaubniß zu erhalten, bey bewandten Umständen den Herrn Quanz und die Madame Schindlerin ohne weitere Ceremonien sofort zusammen zu geben. Die Erlaubniß war in Zeit von einer Stunde da, der Trauungsact gieng vor sich; die Kranke aber — die vermeinte Kranke fuhr mit einem Satz aus dem Bette heraus, fiel den Herrn Quanz mit einem grausamen Lachen, herzlich und küßend um den Hals; und der Herr Quanz — der stand wie versteinert da, und wußte nicht, wie er so geschwinde, in dem Zeitraum von etwan zwey Stunden, zu einer Frau gekommen war.

MATTGLASFLÖTE

Gravur Claude Laurent, Paris 1805.

Frühes Exemplar mit Extramittelstück,
4 Silberklappen. Länge 54,5 cm bzw. 52,8 cm
mit Originalkasten. DM 9.800,--

Tel. 0046-8-356264

VERKAUFE

Barockoboe, Peter v. d. Poel,
Steenbergen, a' 415,
Buchsbaum, neuwertig!

Tel. 0231/615539

Quellenkritik ...

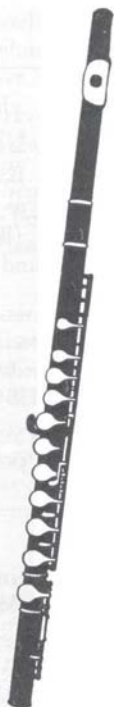
- ♦ textkritisch erarbeiteter Notentext durch Quellenforschung und -bewertung nach neuesten Erkenntnissen
- ♦ deutlich und einheitlich gekennzeichnete, behutsame Ergänzungen des Herausgebers
- ♦ systematisch aufbereiteter Kritischer Bericht in der Partitur

... für die Praxis

- ♦ informativer, oft umfangreicher Text zu wichtigen Fragen wie Entstehung, Rezeption und Aufführungspraxis
- ♦ lesefreundliches Layout von Partitur und Textteil zum schnellen Auffinden aller wesentlichen Details
- ♦ optimale Wendestellen (ggf. durch ausklappbare oder eingelegte Seiten)
- ♦ hervorragende Qualität von Notensatz, Papier und Druck

Mehr als „Urtext“

- ♦ Natürlich könnten diese Neuausgaben auch „Urtext“ heißen. Der Begriff – vor mehr als 50 Jahren geprägt und vielerorts verwendet – greift jedoch inhaltlich zu kurz oder geht am zentralen Anliegen der „Quellenkritik für die Praxis“ vorbei.



Flöte

C. Ph. E. Bach

Vier Sonaten
Wotq 83–86
für Flöte und Cembalo
hrsg. von Gerhard Braun
2 Hefte EB 8474/75
DM 25,- / 23,-

J. S. Bach

Flöten-Kammermusik
hrsg. und kommentiert
von Barthold Kuijken

Solo a-moll
BWV 1013
EB 8550 DM 13,-

Sonate h-moll
BWV 1030
für Flöte und Cembalo
EB 8582 DM 23,-

neu erschienen

Sonate A-dur
BWV 1032
für Flöte und Cembalo
(ergänzt von Barthold
Kuijken)
EB 8583 DM 21,-

Sonate e-moll
BWV 1034
für Flöte und Continuo
EB 8554 DM 23,-

Sonate E-dur
BWV 1035
für Flöte und Continuo
EB 8555 DM 21,-

W. Fr. Bach

Sechs Duette
für 2 Flöten
hrsg. von Gerhard Braun
2 Hefte EB 8517/18
à DM 21,-

Friedrich L. Dulon

Duette op. 5
für 2 Flöten
hrsg. von Albrecht
Imbescheid
3 Hefte EB 8498–8500
DM 24,- / 27,- / 21,-

Friedrich der Große

Ausgewählte Sonaten
für Flöte und Continuo
hrsg. von Gerhard Braun
2 Hefte EB 8379/80
à DM 36,-

Niels W. Gade

Sonate Nr. 2
d-moll op. 21
für Flöte und Klavier
hrsg. von Susanne
Hoy- Draheim
EB 8586 DM 27,-

Johann A. Hasse

Sechs Sonaten op. 5
für Flöte und Continuo
hrsg. von Gerhard Braun
2 Hefte EB 8408/09
à DM 30,-

Johann J. Quantz

Konzert G-dur
QV 5:174
für Flöte, Streicher und
Continuo
hrsg. von Horst Augsbach
Ausgabe für Flöte und
Klavier
EB 8564 DM 21,-
Orchestermaterial (PB/OB
5219) käuflich lieferbar

Drei Sonaten

(a-moll QV 1:75,
e-moll QV 1:114,
g-moll QV 1:150)
für Flöte und Continuo
hrsg. von Horst Augsbach
EB 8605 DM 25,-

Antonio Vivaldi

Der Frühling aus den
„Vier Jahreszeiten“
bearbeitet für Flöte von
Jean-Jacques Rousseau
hrsg. von Laurent Hay
EB 8522 DM 9,-

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume. Zweite neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel (Bärenreiter) und Stuttgart (Metzler), Band 4, Hamm-Kar (1996); Band 5, Kas-Mein (1996); Band 6, Meis-Mus (1997)¹

Nun sind innerhalb von fast drei Jahren 6 Bände dieser überarbeiteten Jahrhundertenzyklopädie erschienen. Wir können hier leider nicht auf einige hervorragende, aber die TIBIA-Thematik überschreitende Artikel eingehen. Vermißt habe ich einen zusammenfassenden Artikel „Instrumentenbau“². Auch in den Städten wird der Instrumentenbau nicht mit System erwähnt (Ausnahme u.a. Leipzig, London). Der Artikel „Jugendmusikbewegung“ (Heinz Antholz) hätte m. E. noch deutlicher auf die Teilhabe an der sog. konservativen Revolution (gegen die rationalistische Moderne) eingehen sollen wie auch auf die z. T. lautlose Entideologisierung seit den 1960er Jahren, die sich in den Schulen u.a. auch in den Musikschulen manifestierte. Auch gibt es keine Zusammenfassung über die verwendeten Instrumente, von den Lautentypen, Querflöten und Geigen der Wandervögel über Gamben, Fiedeln u.a. zu den Blockflöten. Schließlich fehlen im Komplex „Jugendmusik“ auch Vergleiche mit Bewegungen in anderen Ländern (England, Niederlande, Belgien, Frankreich, Skandinavien; Jeunesses Musicales u.a.), um ihn länderübergreifend zu begreifen.

Was die Länderartikel im MGG angeht, so kommen auch hier im Gegensatz zur Grove-Konkurrenz (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Macmillan Publishers, London etc. 1980, 20 Bände; eine Neuauflage ist in Vorbereitung) die Instrumente zu kurz. Man setzt mehr auf Artikel für die einzelnen Instrumente. Die Übersicht Mesopotamien ist eine der Ausnahmen.

Wenn ich einige Artikel aus Band 6 noch erwähne, so ist das sehr subjektiv, ich will es aber trotzdem tun: Militärmusik (Hofer, Höfele, Probst)/Musik und Musiker in der Literatur (Schweichert)/Musikalität (Gembris, Kormann, Steinberg)/Musikarchäologie (Hickmann, Häusler; eine gelungene Zusammenfassung)/Musiker (Salmen, Bröcker)/Musikikonographie (Seebass)/Musikmythen (Röhrich)

und Marsyas (Becker), der geschundene Holzbläser, hier wäre eine Veröffentlichung von 1995 zu ergänzen: Baumstark/Volk (ed.), Apoll schindet den Marsyas. Über das Schreckliche in der Kunst, München (Bayer. Nat. Mus.) 1995 (vgl. auch TIBIA 1 und 2/1996).

ANMERKUNGEN

¹ vgl. auch die Besprechungen Band 1 in TIBIA 1/95, Band 3 in TIBIA 1/96 und 3/96

² In eigener Sache: Der Moeck Verlag ist 1930 gegründet, vgl. TIBIA 1980, S. 199ff.

Hermann Moeck

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 5, Kas-Mein

In seiner Neuauflage des MGG Band 5 stellt der Bärenreiter Verlag auch einen völlig überarbeiteten Artikel zum Thema **Klarinetten** vor. Ein wissenschaftliches Kollektiv, wie es besser nicht sein könnte, nämlich angeführt von Diethard Riehm, Jürgen Elsner und Walter Krüger, widmet sich dem Thema in ausführlichster Form. Der Beitrag Heinz Beckers in der Erstausgabe des MGG ist damit jedoch keinesfalls überholt. So bauen zahlreiche Erkenntnisse des oben angeführten Teams auf Beckers faszinierende Grundlagen auf. Eine Neuauflage war wohl nötig, da seit Beckers Zeiten eine fast unübersehbare Flut von Einzelveröffentlichungen zum Thema „Die Klarinette, ihre Geschichte und Literatur“ erschienen ist. Insofern stand für die Untersuchungen des neuen Beitrags reichlich Material zur Verfügung, und die Neuauflage unterscheidet sich daher in wesentlichen Teilen von den alten Erkenntnissen. Nicht nur, daß in der Vorbemerkung Jürgen Elsner eine ausführliche Begründung zur Auflistung der geschichtlichen Vorgänge gibt, die dann auch folgerichtig im Hauptteil fast erschöpfend abgehandelt werden. Auch Riehms Aufsatz über *Die Europäische Klarinette in der Kunstmusik* zeigt fundierte Sachkenntnis.¹ So ist z. B. sein Abschnitt über das *Über- und Unter-sich-Blasen* höchst bemerkenswert und in dieser Form selten nachzulesen, stellt doch die Reform Joseph Beers einen Wendepunkt in der Geschichte des Klarinettenspiels dar. Selbstredend, daß Riehm detailliert auf die komplette Klarinet-

tenfamilie eingeht – ergänzend dargestellt auf verschiedenen Abbildungen – und er Stellung bezieht zu Randerscheinungen, wie sie in dieser Art bisher nicht behandelt wurden. Daß ihm dabei Kratochwill's Bassettklarinette ein besonderes Anliegen war, man aber durchaus auch anderer Meinung sein kann, sei nur am Rande erwähnt. Seine Untersuchungen zur Familie der Klarinette berücksichtigen auch die Jetztzeit bis hin zu Hans Werner Henze und Aribert Reimann.

Mit großer Freude konstatiert der Leser, daß Jürgen Elsner die außereuropäischen Klarinetteninstrumente, und dazu gehören auch die Volksinstrumente, einer umfangreichen Betrachtung würdigt. Was die akustische Seite der Klarinette betrifft, so hat sich Walther Krüger erschöpfend und allgemein verständlich damit auseinandergesetzt, was bei diesem schwierigen Thema sehr beachtenswert ist.

Es würde weit über die Möglichkeiten einer Fachzeitschrift hinausgehen, wollte man alle Vorzüge des neuen MGG-Artikels detailliert vorstellen. Grundsätzlich kann gesagt werden: wer diesen MGG-Beitrag gelesen hat, weiß mehr als bisher; denn er besitzt ein nur schwer zu übertreffendes Kompendium zum Thema Klarinette. Ich kann daher allen interessierten Klarinettenisten und Wissenschaftlern diese Edition nur bestens empfehlen.

Dieter Klöcker

ANMERKUNG

¹ Riehm zeichnet ja schon vor Jahren als Mitherausgeber von Oskar Krolls Buch über die Klarinette verantwortlich.

Friedrich Cramer: Symphonie des Lebendigen. Versuch einer allgemeinen Resonanztheorie. Frankfurt/M. 1996, 247 S., DM 42,00

Friedrich Cramer: Der Zeitbaum. Grundlegung einer allgemeinen Zeittheorie. Frankfurt/M., 283 S., zahlr. Abb., Taschenbuch 1849, DM 16,80

Friedrich Cramer: Chaos und Ordnung. Die komplexe Struktur des Lebendigen. Frankfurt/M., 320 S., zahlr. Abb., Taschenbuch 1496, DM 20,80

Insel Verlag

„Resonanz ist die Möglichkeit, den Zusammenhang der Welt herzustellen und zu wahren. Resonanz ist es, die die Welt im Innersten zusammenhält.“ Wen, wenn nicht Musiker im allgemeinen und Holzbläser im besonderen, müßte ein Buch

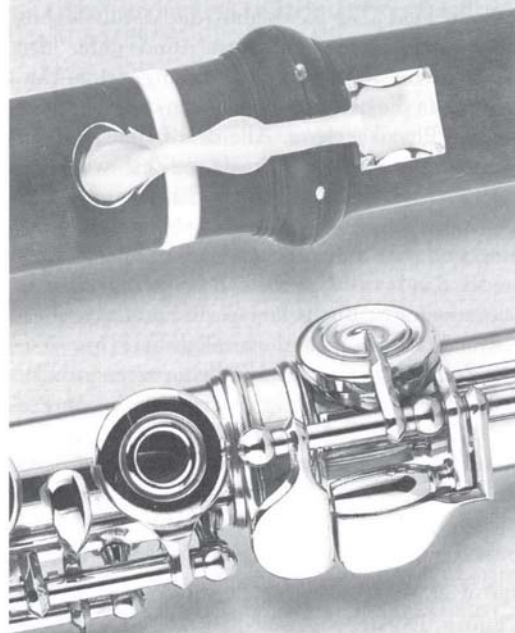
mit dieser grundlegenden These interessieren und faszinieren? Der Autor Friedrich Cramer, von 1962 bis 1991 Direktor am Max-Planck-Institut für Experimentelle Medizin in Göttingen, kommt dabei keineswegs aus dem Bereich der Musik, sondern aus dem der Naturwissenschaft. So bildet die *Symphonie des Lebendigen* den Abschluß einer Dreierreihe, in deren ersten beiden Bänden er unter dem Titel „Der Zeitbaum“ die „Grundlegung einer allgemeinen Zeittheorie“ und unter den Stichworten „Chaos und Ordnung“ eine Einführung in die neuesten Tendenzen der Mathematik und Physik lieferte. Alle drei Bände sind für Musiker von großem Interesse, da Zeit- wie Ordnungsstrukturen ja unbezweifelbar Basiselemente musikalischen Ausdrucks und tönender Gestaltung sind. Die wesentlichen Thesen seiner ersten beiden Bände faßt Cramer in den Anfangskapiteln seines neuesten Buchs knapp zusammen: wiederkehrende Kreisläufe und unumkehrbare (irreversible) Zeit-Strukturen repräsentieren zwei grundlegende Daseins- und Erkenntnisformen, während die Chaostheorie die starren Experimentalbedingungen der Newtonschen Physik und ihre Berechenbarkeit aller Naturvorgänge als äußerst zweifelhaft erscheinen läßt („Alle Turbulenzen enthalten chaotische Anteile“).

Die Welt als Schwingung und Resonanz wird in Cramers Darstellung weit über alle engen Fachgrenzen hinausgeführt: vom Ausgangsthema „Musik, Akustik, Symphonie“ über die Chemie und Medizin (z.B. „Hormonzyklen“ - „Resonanz zwischen Körper-/Nervenzellen“) bis zu menschlichen Grunderfahrungen wie „Leben, Krankheit und Tod“, aber auch zu „Spiel und Ernst“ sowie „Liebe“ dehnt sich die Reichweite des Schwingungsbegriffs. Er verbindet Mikrowellenherd und Fahrpläne der Bundesbahn, Traumvisionen und Zellvorgänge. Dabei illustriert Cramer seine auch für naturwissenschaftliche Laien gut nachvollziehbaren Kapitel durchweg mit literarischen und wissenschaftlich-theoretischen Texten anderer Autoren, so daß gleichzeitig ein schönes Lesebuch zu den „Wechselwirkungen von schwingenden Systemen“ entstanden ist.

Daß selbst das Lesen von (Cramers) Büchern mit Schwingung zu tun hat, wußte schon Wilhelm Troll, der Herausgeber von Goethes „Morphologischen Schriften“. Er formulierte den Satz: „Erkenntnis ist Resonanz.“

Ulrich Schmid

Flötenbau aus Leidenschaft



Historische und moderne Einhornflöten
Restaurierungen, Überholungen
Kopfstücke



Martin Wenner

Aluminiumstraße 8 • D-78224 Singen
Tel. 07731 / 64085 Fax 07331 / 64087

The Recorder in the 17th Century. Proceedings of the International Recorder Symposium Utrecht 1993, ed. by David Lasocki. Utrecht 1995, 300 S., kart., ISBN 90-72786-06-8, zu beziehen über: STIMU, Postbus 565, NL-3500 AN Utrecht

Über das Utrechter Symposium hat David Lasocki schon in TIBIA 1/94, S. 45ff (und 4/94, S. 269f) ausführlich referiert. Nun liegen die Vorträge auch in Schriftform vor.

Der Band schließt ab mit einem Anhang *Bibliography of Writings about the Recorder in the Seventeenth Century* (Griscom/Lasocki). Alles in allem: Eine Sammlung von Aufsätzen, die fast Handbuchcharakter hat und so in die Bibliothek jedes Blockflötengeschichtsinteressierten gehört.

Hermann Moeck

Der Dudelsack in Europa mit besonderer Berücksichtigung Bayerns. Mit Beiträgen von G. Balling, W. Deutsch, R. Gehler, A. Griebel, H. Grünwald und E. E. Schmidt, Redaktion: Erich Sepp. Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung, München 1996, Bayerischer Landesverein für Heimatpflege e.V., 102 S., kart.

Bayern ist kein typisches Sackpfeifenland, aber Ausstellung und Katalog sind interessant gemacht. Man hätte sich vielleicht eine etwas systematischere Typologie gewünscht, zumal die deutschsprachige käufliche Literatur auf diesem Gebiete rar ist. Auslöser dieser Ausstellung waren wohl die neuen Dudelsackliebhaber. Hierüber orientiert der Aufsatz von Armin Griebel, *Der Dudelsack in der neueren Bordonmusikbewegung in Bayern*.

Hermann Moeck

Alberto Jambrina Leal und José Ramón Cid Cebrián: *La Gaita y el Tamboril*. Centro de Cultura Tradicional, Diputación de Salamanca 1989

Keine Volksmusikflöten sind so reichhaltig mit z. T. schön aufgemachten Monografien bedacht wie die Einhandflöten mit Trommel (vgl. auch TIBIA 3/96, S. 168ff.). Die vorliegende Veröffentlichung beschäftigt sich vor allem mit der spanischen und portugiesischen Folklore und ist mit ihrer Melodiensammlung und einem Tonband eine gute Ergänzung des Wissensstandes. Ausländische Literatur wird kaum zitiert.

Hermann Moeck

Neueingänge

Ignace Bossuyt: Die Kunst der Polyphonie. Die flämische Musik von Guillaume Dufay bis Orlando di Lasso. Aus dem Niederländischen von Horst Leuchtmann. Atlantis Musikbuch-Verlag (Aust. Schott Musik International, Mainz), ATL 6228, ISBN 3-254-00228-8

„... daß Gott mir ein Talent geschenkt“. Clara Schumanns Briefe an Hermann Härtel und Richard und Helene Schöne, hrsg. von Monica Steegmann. Atlantis Musikbuch-Verlag (Aust. Schott Musik International, Mainz), ATL 6207, ISBN 3-254-00207-5

Christoph Hempel: Neue Allgemeine Musiklehre. Mit Fragen und Aufgaben zur Selbstkontrolle. Serie Musik Atlantis-Schott, Schott Musik International, Mainz, SEM 8200, ISBN 3-254-08200-1

Instrumental Music of the Trecento. A Critical Edition of the Instrumental Repertoire of the Manuscript London, British Library, Add. 29987. Hrsg. Martin van Schaik und Christiane Schima. Stimu, P.O.Box 565, NL - 3500 AN Utrecht, ISBN 90-72786-07-6

Konzertführer Klassik. Orchestermusik von A-Z. Hrsg. Wulf Konold. Mit Beiträgen von Barbara Delcker, Hanns-Werner Heister, Wulf Konold, Uwe Kraemer, Helga Lühning, Burkhard Rempe, Dieter Rexroth, Walther-Wolfgang Sparner und Jochen Wolf. Serie Musik Atlantis-Schott, Schott Musik International, Mainz. SEM 8224, ISBN 3-254-08224-2

Niederländische Doppelrohrblattinstrumente des 17. und 18. Jahrhunderts. Sammlung - Collection Haags Gemeentemuseum. Hrsg. Rob van Acht. in Zusammenarbeit mit Jan Bouterse und Piet Dhont. Laaber Verlag, Laaber, ISBN 3-89007-321-2

Alain Pâris: Klassische Musik im 20. Jahrhundert. Instrumentalisten, Sänger, Dirigenten, Orchester, Chöre. 2. deutsche erweiterte, völlig überarbeitete Auflage. Übersetzt von Rudolf Kimmig. Bearbeitet von Ralf Noltensmeier. Mit einer Einleitung von Peter Gülke. Deutscher Taschenbuch Verlag, ISBN 3-423-32501-1

Nancy Toff: The Flute Book. A Complete Guide for Students and Performers. Oxford University Press, Great Clarendon Street, GB-Oxford OX2 6DP, ISBN 0-19-510502-8

Verlosung

von 10 Blockflötentaschen
am 31.10.1997

von:



Die Gewinner bekommen
die Taschen automatisch zugeschickt
So können auch Sie und
Ihre Freunde teilnehmen!!

Name:.....

Straße:.....

PLZ/Wohnort:.....

Die Blockflötentaschen gefallen
mir weil.....

-----ausschneiden und ab in die Post-----



Colin Jardine

Fürbringerstr. 19
10961 Berlin

Tel. + Fax 030 / 691 62 25
oder Tel. 030 / 6904 1060

Wettbewerbe Solo und Ensemble

Wettbewerbe
Konzerte
Seminare
Ausstellung

Solowettbewerb in 3 Durchgängen

Altersbegrenzung 17 - 30 Jahre

Anmeldeschluß 31. März 1998

Die Teilnehmerzahl ist begrenzt

Es gilt das Datum des Posteingangs

I. Durchgang ohne Begleitung

max. Dauer 30 Minuten

1. Ein Werk aus der Zeit zwischen 1200 und 1600
2. Thema und sechs eigene Variationen zu "Folia / Folies d'Espagne" -
in einer Version für Blockflöte solo
3. Ein oder mehrere Werke eigener Wahl

II. Durchgang

max. Dauer 30 Minuten

1. Auftragswerk von Stefan Thomas
(erhältlich ab Oktober 1997 beim MOECK-Verlag Celle)
2. G.B. Fontana - Sonata Seconda (Venezia 1641)
eine eigene Version aufgrund von "Entzierung"
und neuer Ornamentierung der originalen Vorlage -
(Grundlage: z.B. Facsimile bei "studio per edizione scelte, Firenze 1978")
3. Ein Werk nach eigener Wahl

III. Finale

max. Dauer 45 Minuten

erfolgt in Form eines Recitals.

Neben Kriterien der Interpretation wird bei der Beurteilung einer überzeugenden wie originellen Programmgestaltung besonderer Wert beigemessen.

Eine Programmeinführung in schriftlicher Form soll die Konzeption der Programmwahl verdeutlichen. Zum Finale ist dieses Programm vorzulegen.

Begleiter / Instrumente

Den Teilnehmern wird empfohlen, eigene Begleiter mitzubringen.

Sollte dies nicht möglich sein, stehen Continuo-Spieler auf Anfrage zur Verfügung. Cembali, und Orgeln werden entsprechend der Werkauswahl bereitgestellt. Weitere Instrumente auf Anfrage.

BLOCKFLÖTEN- 24.5.-31.5.98
SYMPOSION CALW

BLOCKFLÖTEN- 24.5.-31.5.98 SYMPOSION CALW

Wettbewerbe
Konzerte
Seminare
Ausstellung

Ensemblewettbewerb in 3 Durchgängen

Durchschnittsalter bis 32 Jahre

Mindestens 3 Spieler, von denen die Hälfte oder mehr
Blockflötenspieler sein müssen.

Anmeldeschluß 31. März 1998

Es gilt das Datum des Posteingangs

I. Durchgang

max. Dauer 30 Minuten

1. Ein Werk des 16. Jahrhunderts (Bearbeitung möglich)
2. Ein Werk, das nach 1960 entstanden ist.
3. Ein Werk eigener Wahl

II. Durchgang

max. Dauer 30 Minuten

1. Improvisation, Variation oder andere Bearbeitungen eines vorgegebenen Themas. (Das Thema wird von der Jury vorbestimmt und auf Anfrage zugesandt.)
2. Ein oder mehrere Werke, welche nach Vorstellung der Spieler, den Schwerpunkt ihrer Ensemblearbeit darstellen.

III. Finale

Angaben entsprechend Solowettbewerb

Jury

Walter van Hauwe NL (Vorsitz)

Barry Guy GB

Dan Laurin S

Ute Schalz-Laurenze D

Conrad Steinmann CH

Matthias Weilenmann CH

Preise

Neben den Geldpreisen ist die Produktion einer CD geplant. Die Preisträger verpflichten sich zur Mitwirkung am Preisträgerkonzert, das von den Rundfunkanstalten mitgeschnitten werden kann.

Information

Internationales Blockflöten-Symposion

c/o Musikschule Calw, Lederstrasse 38, D-75365 Calw

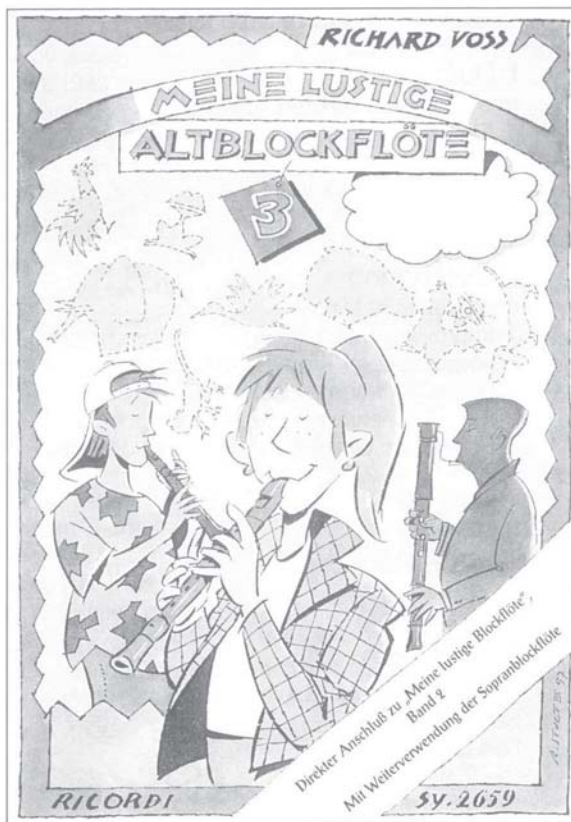
Tel +49 7051 9208-0 Fax +49 7051 9208-99

E-Mail CALW.MUSIC@t-online.de

NEU

RICHARD VOSS

Meine lustige Altblockflöte



Sy. 2659 Meine lustige Altblockflöte DM 25,-

Sy. 2662 Mein lustiges Altblockflötenbuch i. V.

- * Altblockflötenschule mit Weiterverwendung der Sopranblockflöte
- * Direkter Anschluß zu „Meine lustige Altblockflöte“, Band 2 (Sy. 2526)
- * Grundkenntnisse in allgemeiner Musiklehre und auf der Sopranblockflöte werden vorausgesetzt
- * Mehrstimmiges Ensemblespiel sowie Gitarrenbegleitung
- * Wiederholungsseiten zu jedem Kapitel
- * Lustig illustriert von Reiner Stolte
- * Ergänzendes Spiel- und Übungsheft „Mein lustiges Altblockflötenbuch“ (Sy. 2662)

RICORDI

Jacques-Christophe Naudot: *Divertissement champêtre* für Altblockflöte, Flöte und Violine, Partitur und Stimmen, hrsg. von Yvonne Morgen, CH-Winterthur 1996, Amadeus Verlag, BP 806, DM 18,--

DIVERTISSEMENT / CHAMPETRE; / EN TRIO. / Pour une Musette, ou Vielle, / une Flûte, et un Violon. / ... / 1749. Diesen Instrumenten der feinen französischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts dachte Jacques-Christophe Naudot, der am 25. November 1762 in Paris starb, diese vielgliedrige Suite zu. Es wird fast die ganze Palette der kleinen französischen Tanzformen, der *Airs gracieux*, ausgebreitet und variiert, bisweilen mit „verschleierten“ kontrapunktischen Ansätzen.

Fein artikuliert und entsprechend der französischen Manier raffiniert mit kleinen Ornamenten verziert, werden die *Divertissement champêtre* zu kleinen charaktervollen und sehr lebendigen Musikstücken, die auch für jüngere Spieler geeig-

net sind, besonders in der Besetzung mit Altblockflöte, statt der originalen Drehleier oder des Dudelsacks. Sie ist zwar bei der Besetzungsangabe im Titel nicht ausdrücklich erwähnt, galt aber doch auch wie die *Musette* und *Vielle* als Modeinstrument im Musikleben des 18. Jahrhunderts.

Heida Vissing

Hermann Regner (1925): *Meditationen*, 3 Stücke für Altblockflöte solo, Mainz 1997, Schott Verlag, OFB 180, DM 12,--

Musik regt an, ordnet, beruhigt und bewegt Körper, Seele und Geist. Deshalb spielt sie in der Meditation vieler Kulturen eine wichtige Rolle. Meditation ist Weg zur Offenheit, ist sinnende Betrachtung und religiöse Versenkung. Mit diesem Vorwort führt Hermann Regner in seine *Meditationen* ein, die nach den Gedichten *Stimmen*, *Ein Stück Vollkommenheit* und *Eine Weile noch* von Catarina Carsten entstanden sind.

DIE NEUE GENERATION BLOCKFLÖTEN

AURA

Hans Coolsma

- optimale Lautbildung
 - hohe Zuverlässigkeit
 - Daumenlochbüchse (alle Coolsma und Konservatorium Modelle)
 - Coolsma Modelle
- eine Garantie von 4 Jahren

*Fragen Sie
Ihr Fachgeschäft*

AAFAB BV

Jeremiestraat 4-6 3511 TW Utrecht
tel. (030) 231 63 93 fax (030) 231 23 50

Die drei, voneinander unabhängigen Meditationen sind auf den ersten Blick technisch leicht zu bewältigen. Beschäftigt man sich jedoch intensiv mit dem Text der jeweiligen Meditation, inspiriert dieser schnell dazu mit Klängen und Klangfarben zu experimentieren, um dem jeweilig „gemalten“ Bild gerecht zu werden. So entstehen drei klanglich und musikalisch völlig unterschiedliche Stimmungsbilder.

Geeignet sind diese drei Stücke für Blockflötenspieler, die noch keine Erfahrung mit avantgardistischer Literatur gemacht haben und die ersten Schritte hinaus in das 20. Jahrhundert wagen. Die Meditationen sind sehr tonal und auch formal sehr traditionell komponiert. **Heida Vissing**

Walter van Hauwe: Moderne Blockflötentechnik, Band III, Mainz 1996, Schott Musik International, ED 8219, DM 32,--

Als die Blockflöte Anfang unseres Jahrhunderts wiederbelebt wurde, hatte sie 150 Jahre Musikgeschichte verschlafen – eine Zeit in der Blasinstrumente wie z.B. Querflöte, Oboe und Fagott in ihren musikalischen und technischen Möglichkeiten deutlich erweitert wurden – fristete daher ihr trauriges Dasein jenseits der Musizierpraxis ihrer Zeit als Laieninstrument und in der Jugendbewegung. Erst 1950 begann sich die Blockflöte als ernstzunehmendes Instrument zu etablieren. Blockflötisten wie Hans-Martin Linde und Frans Brügger setzten völlig neue Maßstäbe in künstlerischer sowie spieltechnischer Hinsicht. Avantgarde-Komponisten begannen Musik zu schreiben, fast ohne Konzessionen an die technischen Grenzen des Instrumentes zu machen, zum Teil hochinteressante Musik, die seither allerdings leider viel zu wenig gespielt wird. Schwellenangst oder fehlendes Know How könnten die Gründe dafür sein. *The Modern Recorder Player* von Walter van Hauwe, Band I und II, 1984 bzw. 1987 im Schott-Verlag erschienen (unter dem Titel *Moderne Blockflötentechnik* erschienen 1987/1993 im selben Verlag die deutschen Übersetzungen), gilt seither zu Recht als das Standardwerk für Blockflötentechnik schlechthin. Nun ist auch der dritte und letzte Band in der deutschen Übersetzung von Angela Hug erschienen, der sich den wichtigsten Spieltechniken avantgardistischer Blockflötenmusik widmet: Glissando, alternative Griffe, Mikrointervalle, Fingervibrato, extremes Vibrato, Mehr-

klänge, Flageolett, Permanentatmung, harmonisches Summen, Flatterzunge etc., werden in den vier Hauptabschnitten des Werkes Fingertechnik – Atemtechnik – Artikulation – Summen besprochen. Die Probleme die zwangsläufig bei der Bewältigung dieser anspruchsvollen und komplizierten Materie auftauchen, werden vom Autoren anschaulich erläutert, indem er den Leser schrittweise an die verschiedenen Techniken herankommt, immer wieder deutlich macht, worauf es ankommt und welche Fehler man vermeiden sollte. Wertvolle Tips und etliche Griffstabellen werden das Werk bald unentbehrlich werden lassen. Patentrezepte sucht man allerdings vergeblich, harte und vor allem kreative Mitarbeit sind unbedingte Voraussetzung für den Erfolg. **Thomas Mengler**

Giovanni Paolo Cima/Andrea Cima: Zwei Sonaten/Capriccio, für Sopranblockflöte oder Violine und Basso continuo, hrsg. von Martin Nitz, BP 680, DM 18,--

Tarquinio Merula: Due Canzoni, für Sopranblockflöte (Violine), Violoncello und Basso continuo, hrsg. von Martin Nitz, BP 2244, DM 20,--

Dario Castello: Zwei Sonaten, für 2 Altblockflöten und Basso continuo, hrsg. von Martin Nitz, BP 811, DM 20,--

Dario Castello: Zwei Sonaten, für Sopranblockflöte oder Violine und Basso continuo, hrsg. von Martin Nitz, BP 797, DM 18,--

Amadeus Verlag, CH-Winterthur 1996

Im Vergleich zu mehr oder minder in Ehren vergilbten Altausgaben ist unter den Neuveröffentlichungen bewährter Stücke die Ausgabe der Cima-Sonaten (1610) – nebst einem Capriccio des Bruders Andrea aus gleicher Quelle – geradezu überfällig: ihre Neuausgabe durch Martin Nitz (Herausgeber auch der anderen o. a. Titel) kommt einer Restauration gleich.

Der alten Partitur-Druckvorlage nach wird der Streichbaß durch eine separate Notenzeile als Obligat-Part ausgewiesen. Sah er sich, darin ausnahmslos jedoch dem Continuo-Baß folgend (also was soll der Umstand?), über weite Strecken gezwungen, bis in höchste Lagen aufzusteigen, so verblüfft die Neuausgabe an diesen Stellen durch entschiedenes „tacet“ (-Vc.). Mit pausierendem Solo-Baß, während der Continuo-Baß höher liegende, vokal geprägte Einsätze imitiert, entsprechen diese Sonaten in ihrer Struktur vollkommen

den neu herausgebrachten Merula-Canzonen (1637), worin die obligaten Baß-Partien, vom einfachen B. c. abweichend (auch bei Cima gibt es Ansätze dazu), prächtige Beispiele frühbarocker Diminutionspraxis zeigen. Beide Vorworte verweisen im übrigen darauf, daß der „Violone“-Part mit einem Violoncello größerer Bauart (mit B als tiefstem Ton; vgl. MGG, Band 13, S. 1680), also keinesfalls mit einem Kontrabaß aus der Gambenfamilie besetzt worden sei.

Demgegenüber erfolgt zum B. c. der Castello-Sonaten der Hinweis, daß im allgemeinen bei einer Ausführung mit Orgel oder Cembalo ein Streichbaß sich erübrige (die beigefügte Baß-Einzelstimme daher eigentlich auch!).

Schön, daß bei der an sich variablen Besetzung der Oberstimmen („per due soprani“) auch einmal die Altflöten bedacht werden sollen! – Wenn’s aber speziell G-Diskante sein sollen, wird man die erste der Triosonaten (Sonata seconda, Libro primo) wohl lieber in G-Dur (gegriffen F-Dur) spielen wollen, statt sich in der Originaltonart F mit Gabelgriffen rumzuschlagen (zugegeben: ein bequemes Argument!). Also bleibt eigene Umschreiberei nicht aus – es sei denn, der Computer macht’s. Die zweite Sonate (Sonata terza, Libr. pr.) liegt dagegen in Altlage so tief, daß man auf die gewohnten Sopranflöten eigentlich nicht verzichten mag, zumal deren Tonumfang direkt daraufhin zugeschnitten zu sein scheint. Insofern stört, daß in der Einzelstimme die für die Altflöten-Wiedergabe notwendigen Oktavversetzungen ungekennzeichnet in den Notentext aufgenommen wurden; lediglich die Partitur gibt den originalen Verlauf wieder. Dies ist in der Sonata seconda der Solo-Sonaten besser gelöst, vielleicht, weil die vorgeschlagenen Lösungen auch andere denkbar erscheinen lassen. A propos: wär’s nicht besser, in Kenntnis des Textverlaufs und seiner Intention weniger am Notentext zu kleben, d. h. unverzagt dem Sinn gemäß – Akkordbrechung über den gesamten verfügbaren Tonraum hinweg – zu verfahren?

Also statt



lieber



Alle Ausgaben bestechen im übrigen durch sorgfältige Dokumentation und Auswertung der Quellen (Ausnahme: Castello, Solo-Sonate seconda, T. 102: in beiden Quellen 3. 32tel f“, erst beim 15. 32tel #f“). Auch die Continuo-Aussetzung (Nitz) liegt „handlich“ (kleiner Patzer: Merula. La Pighetta, T. 15; nicht bloß Geschmacksache: der Konzentration halber würde ich die Überleitungsfloskeln bei Castello, Solo-Sonata seconda, T. 23 und 59 streichen). Gleichwohl noch eine „pingelige Frage“: Wenn laut Fußnote Castello (Solo-Sonata seconda, T. 109) in beiden Quellen gleich zweimal hintereinander „adagio“ schreibt, warum steht dann in der Ausgabe keines von beiden drin?

Isa Rühling

Carl Philipp Emanuel Bach: Triosonate in G-Dur, Wq 150, für Flöte, Violine und B. c., hrsg. und Continuo-Aussetzung von Manfred Zimmermann, BP 352, DM 18,--

Willy Hess: Sonate für Flöte und Violoncello, op. 142, BP 2235, DM 18,--

Franz Anton Hoffmeister: Zwei Quartette, op. 27, für Flöte, Violine, Viola und Violoncello, hrsg. von Bernhard Päuler, BP 1006, DM 26,-- Amadeus Verlag, CH-Winterthur 1996

Bei dem Werk C. Ph. E. Bachs handelt es sich um den Erstdruck der Triosonate Wotquenne-Verzeichnis 150 (bislang nur als Faksimiledruck des Autographs erhältlich), sie gehört somit – entgegen dem Vorwort – nicht zu den frühen Leipziger Werken (des damals 17jährigen), die er 1747 einer Überarbeitung für würdig befand, sondern entstand erst zu dieser Zeit in Potsdam. Welcher Art die Überarbeitung war, teilt uns der Herausgeber Manfred Zimmermann nicht mit, auch nicht, ob eine Bezifferung des von ihm ausgesetzten Basses vorhanden war oder nicht („der autographe Text wurde notengetreu wiedergegeben“). Diese *Triosonate* ist ein „geniales“ Werk: meisterhaft in der Erfindung, frisch vom ersten bis zum letzten Ton, sie braucht den Vergleich mit den Werken des Vaters nicht zu scheuen (im gleichen Jahr entstand das *Musikalische Opfer*). Interessant die Überschreitung des damals üblichen Traverso-Umfangs durch das fis³ im langsamen Satz. Das Stück kann mit nur ganz wenigen Oktavierungen von zwei Flöten ausgeführt werden.

Die 1996 komponierte *Sonate* für Flöte und Violoncello zeugt von der schöpferischen Kraft des

91jährigen Schweizer Komponisten Willy Hess und fügt dem eher spärlichen Repertoire für diese beiden Instrumente ein sehr empfehlenswertes Werk hinzu. Es sind vier Sätze: der erste, ein das Publikum sozusagen überrumpelndes Eröffnungsallegro, braucht zwei wohlgeübte Kammermusik-Spieler; der folgende dreiteilige Kanon bringt ernste Ruhe mit Aufheiterung im Intermezzo; der dritte Satz ist ein alpenländisches Menuett und (nicht nur) im vierten Satz tritt der humorvolle Sinn des Komponisten offen zutage. Das Ganze ist klar strukturiert und verlangt gutes instrumentalttechnisches Können. (Ein einziger Druckfehler in I, 45: statt *b* muß es *c* heißen).

Wie viele, und wie mancherley Kompositionen, hat er nicht für die Flöte geschrieben? Und bey wem, der Flöte spielt, sind nicht seine Arbeiten beliebt? schreibt die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung 1800 über den Komponisten Hoffmeister (der in Rottenburg und nicht, wie angegeben, in Rothenburg am Neckar geboren ist). Dem Flötisten braucht man die beiden Quartette Hoffmeisters nicht besonders ans Herz zu legen, seine Werke sind heute ebenso beliebt wie damals. Demjenigen aber, der sie aufführen will, und dazu ein Streichquartett mit dem Ansinnen aufsucht, den Primarius ersetzen zu wollen, muß große List und Ausdauer aufwenden, die übrigen drei Streicher zu diesem „entsagungsvollen“ Tun zu überreden. Sie, die sowieso nicht allzugern mit einer Flöte zusammenspielen, werden thematisch leider weniger bedacht als bei Haydn, Mozart oder Beethoven. Wohl auch deswegen sind von den zahlreichen Quartettkompositionen Hoffmeisters jetzt insgesamt nur vier erhältlich. Die Qualität der beiden A-Dur-Quartette steht außer Frage, das zweite Quartett ist kompositorisch noch stärker als das erste, welches dafür virtuoser ist.

Zeljko Pešek

Wolfgang Witzemann: conversazione, für Flöte, Klarinette, Fagott und Tonband (1981), Cella 1996, Moeck Verlag, Edition Moeck Nr. 5317, DM 30,--

Wie der Titel schon sagt, handelt es sich bei dem Bläsertrio des 1937 geborenen Komponisten Wolfgang Witzemann um eine musikalische Studie über menschliche Kommunikation, ihre Störungen von innen und außen und ihre Aussicht auf Versöhnung: „Das Stück spielt sich in einer ima-

Zahle Spitzenpreise für alte Musikinstrumente

Dipl.-Ing. Wlfrid Schmitz · Rotdornweg 16
50 189 Elsdorf · Telefon: 02271 / 64080

ginären Szenerie ab. In einem großen Saal unterhalten sich drei Personen; Türen und Fenster des Saales sind geöffnet, so daß zur Natur draußen eine direkte Verbindung besteht. Die drei Personen sind verschiedenen Charakters, so daß allmählich unvermeidbare Differenzen, Widersprüche und Uneinigkeiten entstehen“ (Einführungstext des Komponisten, alle weiteren Zitate ebenda). Ausgehend von trügerischer Harmonie im natursymbolischen C-Dur auf dem Tonband und in den Instrumenten, vollzieht sich die Geschichte der komponierten „Dissoziation“ in mehreren Etappen: über den Einbruch störender Ereignisse von außen (mittels Kräh-, Luft- und Lautgeräuschen der Instrumentalisten), über Temposteigerungen, musikalische Erregungen und Soloreflexionen der Flöte bis zum „Höhepunkt der Krise“, bei der „das Zusammenspiel der Solisten vollkommen auseinanderfällt. Dann allerdings beginnt die Natur, eine ihrer wohltuenden Wirkungen zu zeigen: Im Schlußteil (in der Art eines Madrigals) signalisieren die Streitenden über lyrische Äußerungen eine gewisse Bereitschaft zur gegenseitigen Aussöhnung“.

Mag das naturalistische Sujet, vor allem aber die im Grunde kantable Faktur dieses ca. sechzehnminütigen Bläsertrios auf die Italianität des Komponisten verweisen – Witzemann arbeitet seit mehreren Dezennien am Deutschen Historischen Institut in Rom –, so ist das Werk gleichwohl keine Programmusik. Vielmehr thematisiert es auf eigene Weise und in gemäßigt modernem Klanggewand Grundmuster von Kammermusik als spezifischer Form menschlicher Kommunikation mittels Klängen und Geräuschen jeder Art. In diesem Sinne ist das Trio Werk und Studie zugleich: Werk als unverwechselbare Form, Studie als Lehrstück über Zusammenspiel allgemein. Dies wird erschwert durch die dissoziierte, räumlich auseinandergezogene Sitzordnung der drei Instrumentalisten – und erleichtert zugleich durch die vorliegende Druckfassung, die drei Spielpartituren samt Legende auf sehr gutem Papier präsentiert und

überaus leser-, spieler- und kammermusikfreundlich eingerichtet ist. Dem Verlag gebührt Lob für die sorgfältige Betreuung, dem Komponisten Dank für seine eigenwillige Bläserkammermusik zum Thema „Konversation“. **Wolfgang Rüdiger**

Johann Sebastian Bach: Sonate e-Moll, BWV 528, für Oboe d'amore oder Violine und oblig. Cembalo, hrsg. und Continuo-Aussetzung von Kurt Meier, CH-Winterthur 1996, Amadeus Verlag, BP 813, DM 18,--

Einer Tradition Bachs – dem Parodiervorfahren – folgend und in Anlehnung an ähnliche Beispiele besetzt Kurt Meier die *Sonate Nr. 4* aus dem Zyklus der *Orgeltriosonaten* mit Oboe d'amore und obligatem Cembalo. Der Verweis auf andere von Bach selbst geänderte Besetzungen hinkt jedoch hier: Eine Umsetzung von 2 Flöten und B. c. (BWV 1039) auf Viola da gamba und obligates Cembalo (BWV 1027) ist schon allein der Volumenbalance wegen nicht mit einer Umbesetzung einer Orgeltriosonate auf Oboe d'amore und obligates Cembalo vergleichbar. Um den Charakter einer Triosonate besonders in der Gleichberechtigung der Stimmen zu erhalten, wäre eine Besetzung mit Flöte, Oboe d'amore und B. c. eine elegantere und ausgeglichene Lösung gewesen.

Thomas Heptner

Musik und Spieltechniken des 20. Jahrhunderts, für Fagott solo, hrsg. von Dieter Hähnchen, Neuauflage 1996, Dvfm, Leipzig (Ausl. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden) Dvfm 8059, DM 34,--

Manfred Schoof: 2 Impromptus, für Fagott und Klavier, Mainz 1996, Schott Musik International, FAG 25, DM 19,50

Rainer Bischof: Transfiguratione, für Fagott solo, op. 42, A-Wien 1996, Musikverlag Doblinger, Bestell-Nr. 05576, DM 12,--

Das Anliegen des Herausgebers dieser Sammlung ist heute wie bei der ersten Auflage vor 15 Jahren aktuell. Dem fortgeschrittenen Fagottisten sollen die spieltechnischen Möglichkeiten zeitgenössischer Musik nahe gebracht werden. Dazu hat Dieter Hähnchen neun Kompositionen für Fagott solo zusammengestellt und mit Bezug darauf einen knapp gefaßten Katalog beigelegt, der einen guten praxisbezogenen Zugang zu der Musik jenseits der traditionellen Interpretationsmodi ermöglicht. In

dem Katalog finden sich Erläuterungen zur Notation einschließlich der verwendeten Griffbilder, Anweisungen zur Ausführung von Mikrointervallen, Flageolets und Spaltklängen. Außerdem werden die Anleitungen zur Beeinflussung von Klangfarbe und Tonerzeugung gegeben. Das Spektrum der neun Werke umfaßt die übersichtlich gestalteten fünf Etüden von Edison Denisow aus dem Jahr 1983 ebenso, wie die siebenteilige Komposition von Paul-Heinz Dittrich für Fagott und Live-Elektronik, die neben dem technischen Aufwand eine gründliche theoretische Auseinandersetzung mit dem Notentext voraussetzt. Interessante Aspekte ergeben sich aus dem Vergleich der einzelnen Werke, die, z. T. als Auftragskompositionen für diese Sammlung, alle in einem engen zeitlichen Rahmen entstanden sind. Daß sich die Aufmerksamkeit des Interpreten nach der Beherrschung der erweiterten Spieltechniken auf die stilistische Treffsicherheit konzentrieren soll, wird besonders in dem mit *Labyrinth* überschriebenen Satz *Solitude I für Fagott solo* von Wilfried Krätzschar deutlich. Die einzelnen Fragmente, zwischen denen der Spieler umherirren soll, sind mit erläuternden Charaktereigenschaften überschrieben und erfordern in ihrer Gegensätzlichkeit ein hohes Maß an Ausdrucksfähigkeit auf dem Instrument. Der sorgfältige Druck, der durch die eingefügten Seiten zum Aufklappen auch für die Ausführung praktikabel ist, trägt dazu bei, daß diese Sammlung mit Recht als sehr brauchbare und empfehlenswerte Ergänzung der vorhandenen Schulwerke für Fagott bezeichnet werden darf.

Mit den beiden Charakterstücken 2 *Impromptus* ist die übersichtliche Fagott-Bibliothek des Schott Verlages um einen interessanten Titel erweitert worden. Wie die meisten Stücke dieser Reihe, sind auch die Impromptus für den Unterricht gut geeignet. Ohne besondere technische Schwierigkeiten bewegt sich die Fagottstimme vorwiegend in Legato-Linien, die sich als eng verwandt mit dem zeitgenössischen Jazz erweisen. Vorausgesetzt wird lediglich eine sichere Beherrschung der Tongebung im hohen Register, das – für manchen Schüler ungewohnt – im Violinschlüssel notiert wurde. Die musikalische Aussagekraft der Komposition lebt von dem Zusammenspiel mit dem Klavier und der Kreativität der beiden Interpreten, denen der Freiraum zur Improvisation über bezeichneten Skalen eingeräumt wird. So spontan, wie der Komponist die beiden Impromptus ge-

schrieben hat, sind sie auch für den augenblicklichen Spaß am gemeinsamen Musizieren gedacht.

Transfiguratione ist im besten Sinne ein Vortragsstück für Könner. Mit sparsamen Mitteln stellt Rainer Bischof dem einleitenden *Adagissimo molto cantabile* einen stark rhythmisch geprägten Abschnitt gegenüber. Im Mittelteil der knapp fünfminütigen Komposition fügen sich wie in einer Kadenz einzelne Elemente aneinander, deren dynamische Schattierungen noch leiser gehalten sind, als in den übrigen Teilen des Stückes, das sich gänzlich auf Bezeichnungen bis hin zum *mezzo-forte* beschränkt. Mit *Tempo di Valse triste* wird der Schlußteil überschrieben, dessen Leichtigkeit durch Flatterzunge und Tremoli unterstützt wird. Die drei verwendeten Spaltklänge, die jeweils durch Fermaten als Ruhepunkte der Komposition gekennzeichnet sind, klingen dem Zuhörer noch nach, wenn das Stück quasi im Nichts endet.

Andreas Schultze-Florey

Classics to please. Ausgewählte Stücke zum Üben und Vorspielen für Fagott und Klavier, bearbeitet und hrsg. von Sergio Azzolini, Hofheim/Leipzig 1996, Hofmeister Musikverlag

„Klassik, die gefällt“ lautet der Titel einer neuen, pädagogisch motivierten Fagottreihe, deren erstes Heft vorliegt. Angesichts des schmalen Korpus gehaltvoller Originalliteratur für Fagottanfänger sind leichte Arrangements „klassischer“ – das heißt hier „ernster“, mustergültiger – Kompositionen schon immer Usus gewesen, zum Nutzen aller Fagottlehrer und -schüler, die ihre ersten instrumentalen Schritte sogleich kammermusikalisch einbinden und bereichern können. Die neue Edition steht in der Tradition etlicher Klassik-Alben, Romantik-Anthologien und Bearbeitungen aller Art, die die Lust am gemeinsamen Musizieren von Anfang an wecken und erhalten sollen. Bringt sie indes auch Neues, Pfiffiges und Ideenreiches ins Spiel, das die Erwartungen an eine neue Reihe erfüllt oder gar übersteigt?

Nein, das tut sie nicht, zumindest nicht im ersten Heft. Brav und bieder, langweilig und beliebig versammelt der Herausgeber kurze Bearbeitungen von Frescobaldi-Canzonen, von Bach-Chorälen, Stücken aus dem Notenbüchlein für Anna Magdalena (besonders etüdenhaft - eintönig für unser Instrument: die Musette), Cello-Sätzchen von Vivaldi (die spielt ohnehin jeder auf dem Fagott),

Mozart-Kantilenen (ohne Text und Kontext!), einen Beethoven-Auszug (völlig sinn- und zusammenhangloses Häppchen aus dem Trio für Flöte, Fagott und Klavier) und eine Rossini-Arie – und lockt damit sicherlich keinen Schüler hinter dem Ofen der Übeunlust hervor. Allenfalls als begleitende Vomblattspielübung oder Verlegenheitslösung bei Vorspielen macht der Band vielleicht einen Sinn. Einen „ersten Eindruck von der stilistischen Vielfalt und dem Formenreichtum der Musik der verschiedenen Epochen“ (Vorwort) kann man jedenfalls auf anderem Wege kreativer vermitteln. Und um das „Gefallen an Klassik“ zu wecken, bedarf es ganz anderer Ideen, als sie in dieser traditionellen Sammlung zu finden sind.

Bleibt zu hoffen, daß die Folgebände besser werden.

Wolfgang Rüdiger

Carl Philipp Emanuel Bach: Konzert A-Dur, für Fagott, Streicher und Basso continuo. Fassung von Sergio Azzolini, Solostimme und Klavierauszug, Hofheim-Leipzig 1995, Friedrich Hofmeister Musikverlag, FH 2279, DM 28,--

Zu den bedauernswerten Tatsachen im Leben eines Fagottisten zählt, daß es zwar Fagottkonzerte von Johann Christian Bach und Wolfgang Amadeus Mozart gibt, nicht jedoch von Carl Philipp Emanuel Bach und Ludwig van Beethoven. Auf indirektem Wege hat Sergio Azzolini nun die vorklassische Lücke gefüllt und aus den authentischen Fassungen des Konzertes A-Dur für Flöte, Violoncello oder Cembalo Wq 29, 168 resp. 172 von C. Ph. E. Bach ein Fagottkonzert erstellt. Dies ist historisch legitim, waren Mehrfachbesetzungen eines Werkes doch bis ins frühe 19. Jahrhundert üblich (und instrumentengerecht), erscheint das Fagott doch als Schnittmenge der drei vom Komponisten vorgesehenen Besetzungsvarianten. Die Fagottfassung „orientiert sich vornehmlich an der ursprünglichen Cellostimme, die nach Lage und Klangcharakter dem Fagott am nächsten kommt. Passagen, die dort typische Streicherfigurationen aufweisen und nicht problemlos für Fagott übertragen werden können, sind der Flötenfassung, in Ausnahmefällen auch der Cembaloversion, entnommen. An wenigen Stellen werden dem Interpreten ossia-Varianten zur Auswahl angeboten“ (Vorwort).

Komponiert im Erscheinungsjahr des *Versuchs über die wahre Art, das Clavier zu spielen* (1753), setzt das dreisätzige Werk die Tradition des Vivaldi/

Bachschen Konzerttyps fort. Zukunftsweisend erscheint dabei im Rahmen des formalen Wechselspiels von vier Tutti-Ritornellen und drei Solopassagen die wachsende Ausdehnung der letzteren. In dem Maße, in dem im ersten Allegro die Soli immer mehr Raum beanspruchen, schrumpfen die Tutti-Teile auf wenige Takte zusammen. Der solistische Raum aber wird genutzt für eine intensive motivische Verarbeitungs-, Abspaltungs-, Sequenzier- und Figurierkunst mit virtuosens teigerungen – ein Durchführungsverfahren, das Mitte des Jahrhunderts bereits auf den musikalischen Sturm und Drang und auf Beethoven vorausweist. Der zweite Satz ist ein a-Moll-Klagegesang mit zerklüfteter, kleingliedrig kontrastierender Dynamik, der dem Charakter des Fagott besonders entspricht und Carl Philipps, des Ausdrucksmusikers und „Originalgenies“ Postulat eines singenden, sagenden, rührenden Spiels aus der Bewegtheit des eigenen Körpers heraus sinnfälliger belegt.

Solostimme und Klavierauszug (von wem?) erfüllen alle Verlässlicherkeits-, Lesbarkeits- und Spielbarkeitswünsche. Bleibt zu hoffen, daß die spannungsgeladene, mit „Vorklassik“ oder „Empfindsamkeit“ unzureichend etikettierte Aufbruchszeit Mitte des 18. Jahrhunderts, deren größter Repräsentant C. Ph. E. Bach ist, durch die Verbreitung „seines“ Fagottkonzertes einen weiteren Schub in Richtung jener Resonanz erfährt, die ihr gebührt.

Wolfgang Rüdiger

Jean-Michel Defaye: Morceau de Concours I, II und III, für Alt-Saxophon und Klavier, J. Hamelle & Cie., Paris 1995 (Ausl. Leduc, Paris), AL. 28.970/71/72, keine Preisangabe in DM

Trent Kynaston: Deux Ombres de Jade, Sonate für Alt-Saxophon und Klavier, Paris 1995, AL. 28.951, keine Preisangabe in DM

Antonio Vivaldi: Concerto en La mineur, für Sopran-Saxophon und Klavier, Transkription Trent Kynaston, Paris 1995, AL. 28.950, keine Preisangabe in DM

Alphonse Leduc, Edition Musicales

Morceau de Concours von Jean-Michel Defaye, drei einsätzige Werke, deren Schwerpunkte offensichtlich auf technischem Gebiet liegen und daher vornehmlich aus methodischen Gesichtspunkten von Interesse sein könnten. Während das erste Stück noch einen gewissen gestalterischen Spielraum läßt, wartet das zweite mit purer Fingertechnik



STEPHAN BLEZINGER
Meisterwerkstätte für Flötenbau



„Das ideale Musikinstrument ist für den Musiker ein Werkzeug, das ihm weitest möglichen zur Darstellung seiner musikalischen Intentionen läßt.“

Mein Bestreben ist es, den Musikern diese optimalen Werkzeuge in die Hand zu geben.“

**DEUTSCHER
MUSIKINSTRUMENTEN
PREIS 1996**

Karl-Marx-Straße 8
D-99817 Eisenach
Tel. 03691-212346

nik auf, lediglich das dritte Stück vermag vom technischen Schwierigkeitsgrad sowie vom musikalischen Inhalt einigermaßen zu überzeugen. Einen musikalisch wesentlich besseren Eindruck hinterläßt dagegen die Sonate für Alt-Saxophon und Klavier *Deux Ombres de Jade* von Trent Kynaston. Der erste Satz „Blue and sentimental“, gerät durch sein langsames Tempo stellenweise zwar fast an den Rand des Stillstandes, vermag aber vor allem in klanglicher Hinsicht zu überzeugen, dagegen läßt der zweite Satz „Agressively jubilant“ in puncto ungestüme Spielfreude nichts zu wünschen übrig. Das *Concerto in a-Moll* für Sopran-Saxophon (oder Klarinette in B) und Klavier von Antonio Vivaldi ist eine Bearbeitung des Obenkonzertes RV 461. Diese Angabe verschweigt der Herausgeber, ebenso unkommentiert wurden Dynamik und Artikulationen hinzugefügt. Die Originaltonart wurde beibehalten, das bedeutet für das Soloinstrument in B die unerquickliche Tonart h-Moll. Durch die in klanglicher und grifftechnischer Hinsicht enge Verwandtschaft zwischen Oboe und Saxophon wäre in diesem Fall g-Moll (klingend) eindeutig die bessere Wahl gewesen.

Thomas Mengler

G. P. H. Telemann

Orchesterprojekt

6. bis 8. November 97

Gottfried von der Goltz - Leitung

Han Tol - Blockflöte

Marten Root - Flöte

Franz Tischhauser: Beschallung der Stadt Kalau (1989) durch Elfenbeinturmmusik und Gemeinplatzkonzert (Hornquartett und Holzbläseroktett), CH-Winterthur 1995, Amadeus Verlag, BP 2236, Partitur und Stimmen, DM 96,--

Wer in Kalau eine Frage beantworten will, der könnte wie folgt in den Dialog einsteigen: „Haben Sie schon gegessen?“, „ja öfters“. Vielleicht ist ja die Antwort nicht plump genug, denn das Lexikon informiert mich: ein Kalauer ist ein plumper Wortwitz. Soviel zur Einstimmung. Franz Tischhauser, geboren 1921 in Bern, hat sich in seinem Werk beharrlich der Stadt Kalau genähert: 1961 entstand die Orchestersuite *Seldwyliana* (Geisterstunde in einer vormals lustigen Kleinstadt). 1962 dann die Fantasien *Punctua contra Puctum* nach Fabeln von Lessing. Und 1972 gibt's *Eve's Meditation on Love* für Sopran, Tuba und Streicher. Das blitzt dann nur so von Witz, wenn die Eva mit der Tuba ... (ohne Rippe, „aber mit drei Hähnen: einer für kalt, einer für warm und den dritten weiß ich noch nicht“ [G. Hoffnung]).

Die *Beschallung* geschieht durch Elfenbeinturmmusik und Gemeinplatzkonzert. Das Stück ist

aber dann zum Trotz einsätzig. So darf man raten: sind die Hörner die Elfenbeintürme, oder sind's die Hölzer? Wer weiß das schon, so weit weg von Kalau ... Da hätte Herr Tischhauser dann doch der Partitur ein paar Hinweise mitgeben sollen, wie er sein Kalau empfindet. So einfach Kalau und Beschallung – da vermag ich keine Beziehung zu sehen zwischen Titel und Musik. Ganz grundsätzlich erhebt sich da wieder einmal die Grundsatzfrage: was ist musikalischer Humor? (Schubert setzte da seinen kategorischen Negativ). Trotz Schubert: Mozarts „musikalischer Spass“ enthält dergleichen en masse. Der veräppelt alle schlechten Komponisten so, daß denen sofort das Lachen vergeht. Soviel zu diesem Humor. Aber so kann man nicht vergleichen: Mozarts „Spaß“ bleibt im Metier, gute über schlechte Musik.

Da capo also: was ist nun musikalischer Humor? Sind es (1989) die penetranten Viertakter? Oder sind's die Hörner gegen den Rest der Hölzer? Oder der Elfenbeinturm? Vielleicht ist's ja ganz vertrackte Kontrapunktik wie in „von der Wissenschaft“ im „Zarathustra“? Aber nein: der ausgezerzte und ausgesextete Kanon der Hölzer zu Be-



Informationen:
Internationale
Musikprojekte
Bremen,
Hochschule für
Künste,
Dechanatstraße
13 - 15,
28195 Bremen,
Tel: 0421 -
3019-221,
Fax: 0421 -
3019-238

ginn versendet bereits nach drei Takten. Also sind wohl doch die Hörner die Turmmusiker. Dann wären die Hölzer die Gemeinplätzchen. Und da gibt's viel Anspielung auf Folkloristisches – aber im Hornquartett geht's manchmal auch recht wenig elfenbeintürmisch zu, sondern eher populistisch. Da gibt's verfremdetes Dur und Moll in beiden Gruppen: ist das nun Kalau, das lustige?

Kurz vor Schluß gibt es einen längeren Abschnitt für die Hörner allein, der dann immer wieder tonal wird, aber nur ganz kurz. Liegt der Witz am beständigen Tonalitätsentzug? Dann aber hat das Stück erhebliche Verspätung. Denn der „Tristan“ war 1859 fertig, 130 Jahre vor der Eroberung von Kalau. Und dabei ist das Stück handwerklich gut gemacht. Er klingt sehr opulent und schön, ist aber in keinem Takt irgendwie Musik von heute. Solche Spielmusiken mit schön klingenden eingeschobenen lyrischen Partien waren eigentlich vor dem „Sacre“ dran.

So, nun habe ich den schwarzen Peter. Aber mein gesamtes musikalisches und kompositorisches Credo verbietet mir, anders zu schreiben. Doch sollte man bedenken: Warum läßt man dergleichen private Scherze drucken? Und dann noch so opulent: Der Druck von Partitur und Stimmen ist von allererster Qualität. So möchte man sich beispielsweise ein paar Bläserquintette ediert wünschen. Aber auch das könnte ich zur Not noch verstehen: sicherlich war die Uraufführung nicht nur in Kalau erfolgreich, sondern auch in der näheren Umgebung. Aber: warum schickt man diesen intimen Spaß dann auch noch einem Rezensenten ins Haus? Hätte der Komponist oder der Verlag vorher den Hugo Wolf befragt (in Sachen Mörike), dann hätten diese Zeilen sicher nicht entstehen müssen.

Albrecht Gürsching

Neueingänge

ACCOLADE Musikverlag, Holzkirchen

Brandl, J. E.: Quintett B-Dur op. 52/1 (Koenigsbeck, B.), für Fg., Vl., 2 Vla. u. Vc., ACC 6002

Dijk, P. L. v.: 5 - 4 - 2. Fünf Kanonische Duette, für 2 Mel.-Instr., ACC. 4008

Dreyfus, G.: Old Melbourne Suite, für Fg. u. Git., ACC. 1015

Neukirchner, W.: 8 Etüden (Joppig, G.), für Fg. u. Klav., ACC. 1070

Hochwertige Querflöten und Querflöten-Kopfstücke aus privater Sammlung zu verkaufen:

Holzböhmflöte, Silber, Weiß-, Gelb- und Rotgold
9 ct/14 ct, von LAFIN, Joh. HAMMIG, MEHNERT,
MIYAZAWA, SANKYO und BRANNEN-COOPER.

Info und Liste: Tel./Fax: 0228/35 48 91

Bärenreiter-Verlag, Kassel

Debussy, Cl.: Children's Corner (Linckelmann, J.), für Holzbl.-Quintett, BA 6876

Fauré, G.: Pavane (Woodfull-Harris, D.), für 3 Klar., BA 8155

Pohl, M.: Das Klarinettenspiel, Band 1. Klarinetten-schule für den Einzel- und Gruppenunterricht, BA 6641

Robinson, J. B.: Duettissimo, für Blockflöten-Duo, BA 6411

Robinson, J. B.: Show Tunes, für Blockflöten-Quartett, BA 6412

Scelsi, G.: Krishna e Radha (Levine, C.), für Fl. u. Klav., BA 7444

Scelsi, G.: Quays (Levine, C.), für Fl. (Altfl.) solo, BA 7443

Schubert, F.: Tänze für drei Flöten (Pfündl-Frit-trang, E.), BA 7406

Schubert, F.: Tänze (Pohl, M.), für 3 Klar., BA 8159

Tschaikowsky, P. J.: Nußknacker-Suite (Töpel, M.), für 3 Klar., BA 8158

Telemann, G. Ph.: Concerto A-Dur (Poetzsch, U.), für 2 Vl. (Fl. u. Vl.), Vla. u. B.c., BA 5873

Gérard Billaudot Editeur, F-Paris

Reverdy, M.: Sonata, für Fl. u. Klav., G 6113 B

Sagnier, Ph.: Pastorale, für Fl. solo, E.F.M. 1613

Bosworth & Co., Köln

Rosenstengel, A.: Ein Mann der sich Kolumbus nennt, für Blfl.-Gruppen, Schlagw., Git. u. Metallophon, BoE 4339

Schubert spielt auf. Zwei Rondos für Blfl.-Quartett (Velten, K.), BoE 4338

Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Engelmann, H. U.: Clarinota, für Klar. in B, EB 9081

Mozart, W. A.: Divertimento „Die Zauberflöte“ (Trio di Clarone), für 3 Bassethr., KM 2273

Broekmans & Van Poppel B.V., NL-Amsterdam

Album for two Piccolos and Piano (Wye, T.), 1664

Geminiani, F.: Two Sonatas (Wind, Th.), für Alt-
blfl. u. B.c., 1649

Hogenhuis, J.: Onetwothreeos for three Flutes or
other melody instruments, 1653

Kummer, K.: Trio Originale pour Flute, op. 75
(Wye, T.), Alto et Piano, 1547

Mozart, W. A.: Andante für eine Walze in einer
kleinen Orgel, KV 616 (Reede, R.d.), für 2 Fl., Vla.
u. Vc., 1472

Reinecke, C.: Von der Wiege bis zum Grabe, Bd.
1+2 (Reede, R.d.), für Fl. u. Klav., 1662+1663

Musikverlag A. Coppenrath, Altötting

Schmelzer, J. H.: Sonata ad tabulam (Ruhland,
K.), für 2 Blfl., 2 Vl. u. B.c., COP 17.010-01

Schmelzer, J. H.: Sonata per chiesa e per camera
(Ruhland, K.), für Blfl., Violino piffaro, 2 Vl., 2
Vla. u. B.c., COP 17.011-01

Schmelzer, J. H.: Ciaccona à 3 chori (Ruhland, K.),
für Str., Tromp., Blfl., Fg. u. B.c., COP 17.013-01

Musikverlag Doblinger, A-Wien

Blavet, M.: Sonata d-Moll op. III/2 (Schaller, H.),
für Altblfl. u. B.c., DM 1221

Catchy Tunes. Aus Gerald Schwertbergers Ohr-
wurm-Collection. Für alle Instrumente. TM 103
C-Version (inkl. CD)

Cerha, F.: Arie und Fuge für 8 Bläser, Doblingers
Studienpartituren, Stp. 678

Dallinger, F.: Suite (Scheidt, K.), für Fl. u. Git.,
GKM 179

Eder, H.: Vier Capricen, op. 107, für 2 Fl., 05 032

Hinterdorfer, R.: Sieben Variationen, für Ob. so-
lo, 05 206

Strauß, Johann (Sohn): Fledermaus-Quadrille,
op. 363 (Totzauer, P.), für Bl.-Quintett, 06 495

Strauß, Josef: Auf Ferienreisen. Polka schnell, op.
133 (Heckl, P.), für Bl.-Quintett, 06 494

Strauß, Josef: Tag und Nacht. Polka schnell, op.
93 (Totzauer, P.), für Bl.-Quintett, 06 496

Wolfgang, G.: Duo, Nr. 1, für Fl. u. Fg., 06319

Zentgraaff, J. C.: Drei Duette für zwei Flöten.
Duetto I C-Dur (Wind, Th.), DM 1247

Zentgraaff, J. C.: Drei Duette für zwei Flöten.
Duetto II D-Dur (Wind, Th.), DM 1248

Zentgraaff, J. C.: Drei Duette für zwei Flöten.
Duetto III C-Dur (Wind, Th.), DM 1249

Emerson Edition Ltd., GB-Yorkshire

A Gilbert & Sullivan Album (Wye, T.), für Fl. u.
Klav., E256

Faber Music London (Ausl. Bärenreiter-Ver-
lag, Kassel)

Dove, J.: Figures in the Garden. Serenade for wind
octet, ISBN 0-571-51619-X

Play Gershwin. Solos for Bb clarinet and piano
from songs by George Gershwin (Gout, A.),
ISBN 0-571-51754-4

Play Gershwin. Solos for saxophone and piano
from songs by George Gershwin (Gout, A.), ISBN
0-571-51755-2

Flautando Edition Karlsruhe (Ausl. Musik-
lädle, Karlsruhe)

Saint-Saëns, C.: Le Cygne (Der Schwan), für Sop-
ran-/Tenor-/Altblfl. u. Klav., FE B - 002

Girolamo Musikverlag, Franz Müller-
Busch, Wiesbaden

Anonym (nach 1700): Partite di Follia (Nitz, M.),
für Altblfl. u. B.c., G 12.010

Valentini, G./Dreyer, D.M.: 2 Sonaten (Nitz, M.),
für Altblfl. u. B.c., G 12.009

J. Hamelle & Cie (Ausl. A. Leduc, F-Paris)

Sciortino, P.: Nosergfol, für Fl. u. Git.,

Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven

Boismortier, J.B.de: Konzert VI e-Moll op. 15
(Harras, M.H.), für 5 Querfl., N 2341

Ruge, F.: Capricci (Petrucci, G.L.), für Querfl. so-
lo, N 2421

Heon Music, Carl Witt, USA-Minneapolis

Witt, C.: Duo, für Fl. u. Klav.

Friedrich Hofmeister Musikverlag, Hof-
heim/Leipzig

Ausgewählte Stücke zum Üben und Vorspielen
(Azzolini, S.), für 2 Fg., FH 2278

Ausgewählte Stücke für Klarinette und Klavier
(Azzolini, S.), für Klar. u. Klav., FH 2486

Backofen, J.G.H.: Duetti per due clarinetti (Eich-
städter, E.), FH 2419

Lefèvre, J.-X.: Sonate g-Moll (Hanstedt, K.), für
Klar. u. Hrf., FH 2498

Näther, G.: Joke, op. 70, for flute and har-
psichord, FH 2499

Orchesterstudien. Händelstudien für Oboe, Heft
1, FH 7031

Poglietti, A.: Rossignolo. Capriccio in Form eines
Ricercars (Ehrhardt, S.), für Blfl.-Quartett, FH
2489

Waterhouse, G.: Le Charmeur de Serpents, op. 39,
für Altblfl. u. Sino (1 Spieler), FH 2468

Robert Lienau Musikverlag (Ausl. Musikverlag Zimmermann, Frankfurt)

Janequin, C./Passereau, P.: 7 Französische Chansons (1538) (Delius, N.), für Blfl.-Quartett, RL 40280

Musica Rara, F-Monteux

Bach, C.P.E.: Complete Sonatas, Vol. III (Leisinger, U.), für Fl. u. B.c., MR 2214

Bach, C.P.E.: Complete Sonatas, Vol. IV (Leisinger, U.), für Fl. u. B.c., MR 2215

Goeppfert, K.: Trio in Bb Opus 75 (Koenigsbeck, B.), für Klar., Fg. u. Klav., MR 2227

Lessel, F.: Sextet No. 2 in Eb (Fendt, H.), für 2 Klar., 2 Hr. u. 2 Fg., MR 2237

Moeck Verlag, Celle

Kotonski, W.: Ptaki (Birds). Acht kurze Stücke für Klar., Klav. u. Vc., Edition Moeck Nr. 5442

Maute, M.: Ciacona, für 1 Tenorblfl. u. 2 Baßblfl., Edition Moeck Nr. 1572

Medek, T.: Bläserquintett Nr. IV, StP, Edition Moeck Nr. 5205

Medek, T.: Bläserquintett Nr. IV, St., Edition Moeck Nr. 5215

Meyer, H.-E.: Der kleine Vogel Freddy. Eine musikalische Geschichte, für 5 versch. Blfl. (1-5 Sp.), Klav., Schlagw. u. Spr., Edition Moeck Nr. 2207

Röhrig, K.: ... und die Flöte verwandelt den Wind in ein Lied ... Pentatonisches Musizieren. Melodien und Anregungen zum freien Spiel, für Blfl.-Ensemble, Edition Moeck Nr. 2134

Möseler Verlag, Wolfenbüttel

Zahnhausen, M.: Lyrische Szenen, für Altblfl. solo, M 22.601

Edition Molinari, Regensburg

Janitsch, J.G.: Quartett Nr. 10 in G-Dur (Müller, U.), für 2 Fl. u. B.c., ISMN M-50062-056-3

Linke, P.: Nakiris Hochzeit, Ouvertüre (Müller, U.), für Fl., Ob., Klar., Hr. Fg., Vl., Vla., Vc. u. Kb., ISMN M-50062-060-0

Schubert, F.: Moments musicaux (D 780 Nr. 3,5,6) (Müller, U.), für 2 Ob., 2 Klar., 2 Hr. u. 2 Fg., ISMN M-50062-017-4

Telemann, G.Ph.: Triosonate in c-Moll, für Diskantgambe (Vl.), Ob. u. B.c., ISMN M-50062-054-9

Noetzel Edition (Ausl. Heinrichshofen's Verlag Wilhelmshaven)

Bach, J.S.: 15 Sinfonien (Petri, H.G.), für 3 Querfl., N 3878

Salieri, A.: Piccola Serenata (Herrmann, U.), für Blfl.-Ensemble (ATB), N 3827

Vivaldi, A.: Concerto d-Moll op. 3/11 (Herrmann, U.), für Blfl.-Ensemble (AATB), N 3874

Wir spielen Duette, (Lutz, W.) Reihe B, Heft 1: f'-b'', Folklore/Volksmusik, für 2 Altblfl., N 3773

Wir spielen Duette (Lutz, W.), Reihe B, Heft 2, f'-d'', Folklore/Volksmusik, für 2 Altblfl., N 3774

Musikverlag Pan AG, CH-Zürich

Musik aus Ungarn (Petri, H.G.), für 2-3 Blfl. od. Querfl., pan 778

Roelcke, Ch.: Wir künden Euch an! 2-6stimmige Sätze für Blfl., pan 910

Musikverlag Schmidt, Renningen

Mozart, W. A.: „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“ aus „Die Zauberflöte“, für Klar. u. Klav., CFS 1912

Stark, R.: Romanze op. 1, für Klar. u. Klav., CFS 1275

Schott Musik International, Mainz

Both, H.: Dancing Clarinet. 10 leichte Stücke für Klar. in B u. Klav., ED 8484

Buck, E./Biasin, U.: Wolkenspiel und Trommelsatz. Musikalische Bewegungsspiele zur Sensibilisierung der Sinne, B 193

Doemens, B./Maiwald, U.: Oboenschule, Bd. 2, ED 8163

Doemens, B./Maiwald, U.: Spielbuch 2 zur Oboenschule mit eingelegter Klavierstimme und Lehrerkommentar, ED 8165 und ED 8165-02

Françaix, J.: Petit Quatour (Schottstädt, R.), Fassung für 4 Klar., KLB 40

Marcello, B.: 3 Sonatas op. II, Nr. 1-3 (Ruf, H.), für Altblfl. u. B.c., OFB 175

Marcello, B.: 3 Sonatas op. II, Nr. 4-6 (Ruf, H.), für Altblfl. u. B.c., OFB 176

Prowo, P.: Sonata A-Dur (Ruf, H.), für Ob. u. B.c., OBB 36

Regner, H.: Mondzeit. Sieben Stücke für Blfl. (SATB) u. Git., OFB 179

Quantz, J.J.: Trio Sonata d-Moll (Ruf, H.), für 2 Altblfl. u. B.c., OFB 173

Searle, L.: Clarinet Fun, Book 1. 15 Easy Solos, für Klar., ED 8459

Searle, L.: Clarinet Fun, Book 2. 15 Easy Duets, für Klar., ED 8460

Searle, L.: Clarinet Fun, Book 3. 15 Easy Trios mit Harmonie-/Rhythmus-Stimme, für Klar., ED 8461, Stimme ED 8461-01

Neuerscheinungen

Horst Augsbach

Quantz-Werkverzeichnis

Subskriptionspreis bis 31.12.97 · CV 24.025

Christopher Dell

Calling the Bird

für Blockflötenquartett

(2 Tenor- und 2 Baßblockflöten) · CV 11.602

Benjamin Thorn

Songs for my father's wedding

für einen Baßblockflötenspieler · CV 11.603

Robert Valentine

Drei Sonaten op. 5

für Altblockflöte und Basso continuo · CV 11.215

25 Jahre Carus

Tag der „Offenen Tür“: 13.7.97

Sielminger Str. 51 · D-70771 Lf.-Echterdingen

Tel. +49/ 711 794 29-61 · Fax -64

<http://www.carus-verlag.com>

e-mail: info@carus-verlag.com



Studio per Edizioni Scelte, Firenze

Corelli, A./Anonimo Francese: VI Sonate, trascritte dall' opera V, part I, per flauto traversiere e basso. Archivum Musicum. Flauto traversiere 32

Sammartini, G.: Six Solos, for a german flute with a thorough bass. Archivum Musicum. Flauto traversiere 31

Sammartini, G.: XII Sonate, a flauto traverso solo e basso. Archivum Musicum. Flauto traversiere 28

Tessarini, C.: Sonate a tre, per 2 flauti traversi o 2 violini e basso. Archivum Musicum. Flauto traversiere 30

Verein zur Förderung der Neuen Blockflötenmusik (Ausl. Carciofoli Verlagshaus, CH-Zürich)

Ekimowskij, V.: Kites Flying, für Sopranblfl.-Quartett, CA - 1295-1

Grinberg, A.: Mantras, für 7 Blfl., CA - 1295-5

Kelterborn, R.: Spektren, für Blfl.-Quartett, CA - 1295-4

Meier, H.-J.: Presso il passo di cristallina, für 2 Ren.-Blfl., CA - 1295-2

Streiff, P.: Getragener Granit, für Singst., 3 Blfl., 4 Vla.d.G. u. kl. Schlagz., CA - 1295-3

Musikverlag Zimmermann, Frankfurt

Bochsa, R.-N.: Nocturne Concertant opus 71, Nr. 3 (Richter, T.), für Hrf. u. Fl., ZM 31810

Bréval, J.-B.: Sechs Duos opus 16, Heft 1 (Nr. I-III) (Richter, W.), für 2 Fl., ZM 30800

Bréval, J.-B.: Sechs Duos opus 16, Heft II (Nr. IV-VI) (Richter, W.), für 2 Fl., ZM 30810

Büchner, F.: Großes Konzert f-Moll opus 38 (Petrucchi, G.-L.), für Fl. u. Klav., ZM 31780

Delanoff, R.: Noble Tafelmusik, für Fl., Ob. u. Klav., ZM 31550

Ebert, F.: Fünf Duos, für 2 Fl., ZM 31770

Fork, G.: Meditationen, für Fl. u. Org., ZM 30530

Gossec, F.-J.: Tambourin (Stöhr, P.), für Fl.-Ensemble, ZM 31320

Klöffler, J.F.: Quartetto concertante No. 4. „Die standhaften Freunde“ (Kremer, J.), für 4 Fl., ZM 28340

Lidarti, Ch.G.: Quartett C-Dur (Deliuss, N.), für 3 Fl. u. Fg. (Vc.), ZM 31640

Metzger, B./Osthoff, A.: Flöten queren. Eine Querflötenschule für Kinder. ZM 80260

Michael, F.: Due Canzoni, op. 65 Nr. 1, für Fl., Altfl. in G, Baßfl., Subbaßfl. in G, ZM 22510

Michael, F.: Tre Capricci, op. 65 Nr. 2, für Piccolo, Fl., Baßfl., ZM 22520

Musikalische Edelsteine. Eine Auswahl aus den „Perlen Alter Meister“ (Richter, W.), für Fl. u. Klav., Bd. 1, ZM 32530

Roman, J. H.: Sonate e-Moll für Flöte und Basso continuo (Ragossnig, K.) Ausgabe für Fl. u. Git., ZM 31650

Schumann, R.: Intermezzo aus der F.A.E.-Sonate (Korody-Kreutzer, St.), für Klar. in B u. Klav., ZM 30890

Stabinger, M.: 6 Quartette opus VI (Deliuss, N.), für 4 Fl., ZM 32160

Stahl, A.: Spiel- und Arbeitsbuch für junge Flötisten mit CD, ZM 30740

Telemann, G. Ph.: Quartett g-Moll TWV 43:g1 (Richter, W.), für Fl., Vl., Vla. d.G., od. Vc. u. B.c., ZM 31880

Varga, A.: Tonleiter- und Intervallstudien für Fagott, ZM 29750

Weber, C. M.v.: Aufforderung zum Tanz, Rondo brillant opus 65 (Holle, K.) für Fl., Vc. u. Klav. ZM 31030

W - Wunschkonzert (Schmidt, A.), für 1 Mel.-Instr. (Fl., Ob., Vl.) u. Git., ZM 28670

Johann Sebastian Bach: Konzertbearbeitung für Orgel nach Werken von Antonio Vivaldi, Alessandro Marcello und Johann Ernst von Sachsen-Weimar, gespielt von Lorenzo Ghielmi an der Ahrend-Orgel in S. Simpliciano, Milano; Freiburg 1996, erschienen im Freiburger Musik Forum ARS MUSICI, Best.-Nr. AM 1179-2

Unter den zahlreichen Werken, die Johann Sebastian Bach der Orgel und dem Cembalo widmete, befinden sich auch einige, die allgemein als „Konzerte nach verschiedenen Meistern“ bezeichnet werden: Transkriptionen von ursprünglichen Konzerten für mehrere Instrumente auf nunmehr ein Tasteninstrument. Alle jene Bearbeitungen sind auf die Jahre 1713/14 zu datieren und fallen somit in Bachs Weimarer Zeit. Die Vorlagen zu diesen Transkriptionen bildeten Konzerte Antonio Vivaldis sowie anderer italienischer Komponisten; weitere Transkriptionen tragen die Züge speziell weimarerischen bzw. thüringischen Musizierens - sie sind nach Konzerten des frühverstorbenen Prinzen Johann Ernst von Sachsen-Weimar sowie Georg Philipp Telemanns bearbeitet.

Was mag wohl der Anlaß gewesen sein für die Entstehung dieser Konzerte? Bearbeitete Bach sie aus „Studienzwecken“, um von den Italienern zu lernen oder der Vorliebe, beliebte Konzerte – auch als aufführungspraktische Variante – für einen Musiker spielbar zu machen? Reizte es Bach möglicherweise auch, den Charakter eines Konzertes durch die Bearbeitung zu verändern?

Die hier vorliegende Einspielung bietet einen repräsentativen Querschnitt der Orgeltranskriptionen Bachs. Vermutlich war Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar selbst der Auftraggeber für Bachs Konzertbearbeitungen, die dann wohl einen Teil des in Weimar vorhandenen Konzertrepertoires widerspiegeln.

Vivaldi! Marcello! ... Italienische Musik, bearbeitet von Johann Sebastian Bach in Weimar und mit italienischem Temperament gespielt von dem Bach-Spezialisten und Orgelvirtuosen Lorenzo Ghielmi. Günstigere Voraussetzungen für eine exzellente Einspielung dieser Musik kann es kaum geben.

Bereits nach wenigen Takten überzeugt Ghielmi durch außerordentlich transparente Spielweise

und farbige Artikulation den Hörer von seinem Verständnis für diese Musik. Eine wichtige Bereicherung für den Musikhörer! **Heida Vissing**

ZU VERKAUFEN

Traversflöte aus Palisanderholz, Kopie nach **Jacob Denner**, ca. 1720, mit zwei Mittelteilen in a' = 392 und 415 Hz, 1995 gebaut von **Folkers & Powell**, leichte Ansprache und voller Klang
VB DM 2.600,--

Anfragen an I. Müller-Busch, Tel. 0611/843052

VERKAUFE

**französisches Buchsbaumholz,
80 Jahre gelagert!**

Tel. 089/6018395 · ab 18.00 Uhr

Internationale Meisterkurse Trier

24. - 31. August

Prof. Alfred Rinderspacher
Fagott

26. - 29. September

Prof. Eckart Haupt
Querflöte

03. - 05. Oktober

Prof. Günther Höller
Blockflöte

Informationen:

Internationale Meisterkurse Trier
Oerenstraße 15, D-54290 Trier

Telefon: (0651) 4 31 47 · Fax: (0651) 718 - 24 47

O Fortuna. Glück und Unglück in Liedern und Texten des Mittelalters, Freiburger Spielleyt, Freiburg 1996, erschienen im Freiburger Musikforum, ARS MUSICI Freiburg, 1 CD, Bestell-Nr. AM 1181-2

Unter dem Motto „O Fortuna“ vereint diese Einspielung Lieder und Texte aus der Handschrift *Carmina Burana* mit artverwandten Stücken, die dem Bereich des Minnesanges und der Troubadourkunst entstammen.

Leitmotiv ist das Bild der antiken Göttin Fortuna mit ihrem Glücksrad. Die Gesangstexte sowie die von Sprecher LUPUS rezitierten Worte (aus *Carmina Burana* oder in einem Falle aus der Feder von François Villon) beleuchten die verschiedenen Facetten des immergültigen Themas „Glück - Unglück“ im menschlichen Leben. Naturgemäß tritt dieses Thema besonders in der Liebe zentral hervor.

Drei Instrumentalstücke, basierend auf bekannten Quellen des 13. Jahrhunderts, verweisen auf die zeitgleiche Kunst der Spielleute, die aus improvisatorisch entstandenen musikalischen Einfällen rondoähnlich ausgedehnte Formen mit tänzerisch-motorischem Charakter zu entwickeln wußten.

Die *Carmina Burana* ist eine umfangreiche mittelalterliche Handschrift, die im wesentlichen zwischen 1217 und 1250, vermutlich am Hofe des Bischofs von Seckau entstand. Es handelt sich um eine Sammlung von Lyrik des späten 11. bis frühen 13. Jahrhunderts aus Teilen Europas (Frankreich, England, Schottland, Schweiz, Italien, Spanien und Deutschland), die einen umfassenden Einblick in die formale und inhaltliche Vielfalt mittelalterlicher Lyrik und ihrer teils volkstümlichen, teils gelehrten Inspiration gibt.

Ein Teil der Gedichte ist mit Melodien versehen, die wenigstens von sechs verschiedenen Schreibern in linienlosen Neumen aufgezeichnet wurden. Durch die Parallelüberlieferungen konnte ein Teil dieser Melodien wiedergewonnen werden, in denen sich sehr unterschiedliche musikalische Einflüsse jener Zeit feststellen lassen: Gregorianik, Volkstümliches, Trouvere-, Troubadour- und Minnesängermelos.

Die **Freiburger Spielleyt** verstehen es, mit temperamentvoller Interpretation und phantasievoller Instrumentation – Sopran, Tenor, Baß, gotischer Harfe, Krummhorn, Drehleier, Schalmel, Pommer, Dudelsack, Glocken, historisches Schlagwerk

u.a. sowie dem Sprecher LUPUS, den Hörer in die Musik des Mittelalters zu entführen. Beinahe zu schön gespielt, geht von dieser Musik ein Sog aus, der einen die CD hören läßt und wieder und wieder.

Die Freiburger Spielleyt sind ein Ensemble von fünf bis sieben Musikern, das sich in der jetzigen Besetzung Anfang der 90er Jahre zusammengefunden hat. Ausgehend von der vitalen Spielmusik des Mittelalters, umfaßt das Repertoire ein vielfältiges Spektrum im Bereich der sakralen und weltlichen Musik.

Heida Vissing

Marco Uccellini: Arie, Sinfonie, Sonate; The Pleasant Consort. Petra de Gans (Blockflöte), Hannelore Devaere (Barockharfe), Christopher Farr (Cembalo), Siegen 1996, Jürgen Scholl, Am Eisernen Keil 6a, 57080 Siegen, 1 CD, Bestell-Nr. 96381

The Pleasant Consort stellt mit den Stücken des eingespielten Programms aus op. 4, 5 und 8 eine Auswahl der Instrumentalkompositionen Uccellinis vor, in denen die Vielfalt seiner ideenreichen Klangsprache voll zur Geltung kommt. Die Sopran- bzw. G-Altblockflöte übernimmt in der vorliegenden Aufnahme den Violinpart, wobei sie naturgemäß in der hohen Lage an ihre Grenzen gerät. Petra de Gans erliegt aber erfreulicherweise nicht der Versuchung, die höhere dynamische Intensität der Violine auf der Blockflöte nachahmen zu wollen: Sie musiziert klangschön und engagiert, aber zugleich angenehm schlicht. Ihre klare Artikulation, hohe Virtuosität und überzeugende musikalische Linienführung dienen stets dem jeweiligen Affekt – nie der reinen Selbstdarstellung. Lediglich einige intonatorische Schwächen trüben den positiven Gesamteindruck etwas. Hätte da nicht ein guter Tonmeister rechtzeitig darauf aufmerksam machen können?

Ebenso abwechslungsreich wie die eingespielten Werke ist auch deren Continuobegleitung durch Hannelore Devaere (Barockharfe) und Christopher Farr (Cembalo, Orgel). Die unterschiedlichen Continuobesetzungen und die Einarbeitung der gelegentlich vorkommenden ad libitum-Stimmen für eine zweite und dritte Violine in den Cembalo- bzw. Orgelpart sorgen in Verbindung mit dem bestechenden Zusammenspiel der drei Interpreten für einen farbenreichen Hörgenuß.

Martin Heidecker

Antonio Vivaldi: Six Concertos for Flute, Strings and B.c. op. 10, Konrad Hünteler, Flöte, Camerata of the 18th Century, Detmold 1996, Dabringhaus & Grimm, 1 CD, Bestell-Nr. MDG 311 0640-2

Vivaldis sechs Konzerte für Traversflöte op. 10 – seine einzige komplette gedruckte Sammlung mit Solokonzerten für ein anderes Instrument als die Violine – erschienen 1728 bei Michel Le Cène in Amsterdam. Vermutlich handelt es sich dabei um eine Auftragsarbeit, denn nur das Konzert Nr. 4 wurde speziell für diese Druckveröffentlichung komponiert, während Nr. 1, 2 und 6 Bearbeitungen von bereits existierenden Kammerkonzerten darstellten und Nr. 3 und 5 ursprünglich für Blockflöte komponiert waren. Kurz zuvor hatte Vivaldi wohl von J. J. Quantz bei einem Zusammentreffen in Venedig (1726) entscheidende Anregungen für seine Beschäftigung mit der Flauto Traverso erhalten. Die ersten drei Konzerte tragen programmatische Titel, wobei besonders das 2. Konzert *La Notte* einen hohen Bekanntheitsgrad erhalten hat. Formal und musikalisch ist es sicherlich das interessanteste und bedeutendste Werk dieser Reihe.

Konrad Hünteler bläst auf der vor wenigen Jahren wiederentdeckten Denner-Flöte, die zur Zeit der Entstehung der Konzerte etwa zehn Jahre alt war, und folgt dabei offensichtlich dem Quantzschen Klangideal: *Man muß sich, so viel als möglich ist, bemühen, den Ton derjenigen Flötenspieler zu erreichen, welche einen hellen, schneidenden, dicken, runden, männlichen, doch dabey angenehmen Ton, aus der Flöte zu ziehen wissen.* Dies scheint bei der vorliegenden Aufnahme durchaus gelungen zu sein. Organische, keineswegs überzogene Tempi, ausdrucksstarke langsame Sätze mit sparsamen, aber stets eleganten Verzierungen und kontrastreiches dynamisches Spiel sind die hervorstechenden Merkmale dieser Einspielung. Das aus Mitgliedern des „Orchesters des 18. Jahrhunderts“ gebildete Kammerensemble *Camerata des 18. Jahrhunderts* (in solistischer Besetzung) musiziert ebenfalls auf Originalinstrumenten, wobei die Erweiterung der von Vivaldi vorgeschriebenen Baßgruppe (Violoncello und Orgel) um Theorbe und Violone besonders in den langsamen Sätzen eine Bereicherung darstellt. Die durch die Flöte vorgegebene tiefe Stimmung mit $a' = 402$ Hz trägt ebenfalls wesentlich zum charakteristischen Klangbild bei. Die Einspielung von MDG verzichtet auf

klangverändernde Manipulationen (künstlicher Hall, Klangfilter etc.) und vertraut auf die natürliche Akustik ausgesuchter Konzerträume. Das Ziel ist, „die unverfälschte Wiedergabe mit genauer Tiefenstaffelung, originaler Dynamik und natürlichen Klangfarben. So erhält jedes Werk die musikalisch sinnvolle Räumlichkeit, und die künstlerische Interpretation gewinnt größte Natürlichkeit und Lebendigkeit.“

Hüntelers Vermutung, daß angesichts der im ausführlichen Begleitheft geschilderten Ergebnisse der Vivaldi-Forschung und einer Wiedergabe im Sinne der historischen Aufführungspraxis auch Strawinsky sein vernichtendes Urteil über Vivaldi aus dem Jahre 1953 (*Vivaldi wird sehr überschätzt, ein langweiliger Mensch, der ein und dasselbe Konzert sechshundertmal hintereinander komponieren konnte*) wohl revidiert hätte, ist nicht von der Hand zu weisen.

Gerhard Braun

Bassoon Concertos from the Courts of Baden and Württemberg. Lindpaintner / Molter / Kalliwoda / Kreutzer. Albrecht Holder, Bassoon, Stuttgarter Philharmonic Orchestra, Nicolás Pasquet, München 1996, Naxos & Marco Polo Promotion Germany, 1 CD, Best.-Nr. Naxos 8.553456

Eine wichtige Funktion im Zuge der Wiederentdeckung klassischer-romantischer Bläserkonzerte erfüllt ihre Dokumentation und Verbreitung auf Tonträgern. In seltenen Fällen erscheint die Einspielung noch vor der Notenausgabe, steigert die Erwartung einer verlässlichen Edition und nimmt die Verlage in die Pflicht. Und wenn es sich dabei gleich um zwei Hauptwerke verschiedener Epochen handelt wie auf der vorliegenden CD, die bislang unveröffentlichte Fagottkonzerte von Johann Melchior Molter (1696-1765) und Peter Joseph von Lindpaintner (1791-1856) in einer musterergütigen Wiedergabe mit zwei bekannteren romantischen Variationszyklen (Conradin Kreutzer und Johannes Wenzeslaus Kalliwoda) vereint, dann kann man von einem wahren Fagottglück sprechen und den Notendruck um so schneller erhoffen. Verbunden sind die vier Werke zudem durch den Tätigkeitsraum ihrer Schöpfer. Während Molter vornehmlich als Hofkapellmeister in Karlsruhe wirkte, avancierte mehrere Generationen später Lindpaintner als Orchesterchef der Stuttgarter Hofkapelle zu einem der besten Dirigenten seiner

Zeit. Conradin Kreutzer wiederum war zuerst in Stuttgart, dann am Hof von Donaueschingen tätig, wo Kalliwoda, dessen Fagottvariationen ca. 1835 entstanden, sein Nachfolger wurde – 100 Jahre baden-württembergische Musikgeschichte im Brennspiegel des Fagotts.

Ist Molters Werk stilistisch mehr dem italienischen Concerto verpflichtet als dem musikalischen Sturm und Drang (wie Gunther Joppig im informativen, aber unzulänglich lektorierten Booklet-Text meint), so verbindet die drei Kompositionen des frühen 19. Jahrhunderts der kantable Opernstil und virtuose Bühnengestus Weberscher Prägung. Die Orchestereröffnung von Lindpaintners Fagottkonzert aus dem Jahre 1816 kommt mit allem Pomp und aller Pracht einer romantischen Ouverüre daher und gibt – im Rahmen einer ausgedehnten Sonatenhauptsatzform – dem Solisten genügend Raum zur figuralen Selbstdarstellung. Albrecht Holder nutzt dies mit der ihm eigenen Rhetorik der Virtuosität, mit frei schwingendem, dynamisch differenziertem Ton voll Wärme und Geschmeidigkeit in allen Registern, mit lockerem Staccato und einer tenoralen Kantabilität, die besonders in den wunderschönen Gesangsszenen zum Tragen kommt, die die innovativen Momente bei Lindpaintner ausmachen. Hier ist es im Gefüge einer konventionellen Form ein plötzlicher Ruf ins Unbestimmte, eine fallende Sehnsuchtsterz, die sich mehrfach wiederholt, chromatisch einfärbt und weit ins 19. Jahrhundert vorgreift – während die lyrische Kantilene des zweiten Satzes mit Pizzicatobegleitung in den Streichern an manche Mozart-Kanzonette erinnert. In den Variationszyklen von Kreutzer und Kalliwoda ergibt sich das fagottidiomatische Wechselspiel von technischer Behendigkeit und instrumentalem Belcanto von selbst durch die Gesamtheitlichkeit des Themas und seine virtuose Ausschmückung resp. Charakteränderung mittels Diminutionen und Passagenwerk aller Art, wobei auch hier die Lento-Inseln am gehaltvollsten sind. Holder versteht beides, Effekt und Emotionalität, bestens zur Geltung zu bringen (allein eine etwas flexiblere, freiere Tempogestaltung könnte man sich wünschen) – und zeigt zudem in Molters spätbarockem Concerto, daß er auch in anderen Stilen und Ausdrucksdimensionen zuhause ist. Begleitet wird er dabei verlässlich und klanglich ausgewogen vom Stuttgarter Philharmonischen Orchester unter Nicolás Pasquet – eine großartige,

programmatisch originelle und fagottistisch perfekte CD, die Maßstäbe setzt und auf weitere Einspielungen hoffen läßt.

Wolfgang Rüdiger

Robert Schumann: Kammermusik für Bläser und Klavier. Ensemble Aventure, Freiburg 1996, Freiburger Musik Forum, 1 CD, Bestell-Nr. AM 1164-2

Mitten im Schubertjahr, wo einen sogar im Frühling noch die *Winterreise* umtreibt, kommt mir eine ganze Schumann-CD ins Haus. Heiliger Moeck, was ist mit dem Kalender los? 187 Jahre oder 141? Nein, ich hab's: 155 Jahre Quintett für Streicher und Klavier. Das ist doch ein Anlaß, daraus eine Bläserfassung zu machen.

Nun aber im Ernst: hier stellt sich das Ensemble Aventure aus Freiburg vor, das man eher mit neuer Musik verbindet: Christian Hommel, Oboe – Walter Ifrim, Klarinette – Wolfgang Rüdiger, Fagott – Volker Grewel, Horn, und Dorothea Eppendorf, Klavier.

Zuerst die Bläser im Duo: *Drei Romanzen* op. 94 für Oboe, *Fünf Stücke im Volkston* für Fagott, *Adagio und Allegro* As-Dur für Klarinette und *Fantasiestücke* op. 73 für Horn, jeweils mit Klavier. Die drei Romanzen sind sogar, entgegen dem Aufdruck der CD für Klavier und Oboe. Und am Schluß dann das *Quintett* op. 44 in der Bläserfassung von Christian Hommel.

Auch wenn die Affekte (Nr. 1, scherzando) in den *Drei Romanzen* mir ein wenig überzeichnet scheinen wollen, so sind diese „Lieder ohne Worte“ doch ganz im Sinne Schumanns musiziert. Besonders ist die Intonation, die sehr flexible Behandlung des Vibrato und die große dynamische Spannweite der Oboe zu erwähnen. Christian Hommel weiß, was er spielt und kann das auch perfekt umsetzen. Sein schöner Ton ist reich an Nuancen und seine Atemtechnik ist hervorragend. Diese heiklen Stücke klingen mühelos gesungen. Besonders schön ist der Schluß von Nr. 3 gelungen: da bleiben dann keine Wünsche offen. Ob Schumann die *Stücke im Volkston* op. 102 wohl tatsächlich für Fagott statt Violoncello gemocht hätte, darüber läßt sich diskutieren. Aber man sollte doch bedenken, daß Schumann ein anderes Fagott gekannt hat als unsere, von Thunemann und Hartman geprägte Zeit. Und Schumanns Fagottisten kamen direkt aus der Stadtpfeife und hatten

außer der Bedienung des Instruments weiter nichts im Kopf. Ein promovierter Fagottist wie Wolfgang Rüdiger, der zudem noch über die ganze Palette des ausdrucksvollen, schönen, virtuosen und kan-tablen Musizierens verfügt, der hätte den Schumann wohl doch eines Fagotteren belehren können. Wie schon bei den Romanzen: Dorothea Eppendorfs Klavierspiel ist präzise, farbenreich und musikalisch inspiriert: so entstehen Dialoge, denen man unbedingt zuhören muß, so zwingend sind sie. Wolfgang Rüdiger und Dorothea Eppendorf spielen nicht nur inspiriert, sondern auch klug: jedes Stück hat seinen eigenen „Ton“, so daß der ganze Zyklus sehr spannend wird. Und immer wieder hört man im Klavier wichtige Nebensachen, die man so eben noch nicht wahrgenommen hat. *Adagio und Allegro* As-Dur op. 70 ist nun wirklich für Horn und Klavier (Klarinette und Horn bleiben ja für die ganze Romantik auch als Soloinstrumente interessant, weil sie eben über so viele Register und Ausdrucksmöglichkeiten verfügen, ganz im Gegensatz zur Oboe; die drei Romanzen sind doch eher die Ausnahme von der Regel). Und wie Volker Grewel das spielt, das ist das reine Vergnügen. Höhe, Tiefe, sogar sparsame Vibrato; alles ist perfekt. Und so spontan, daß es live sein könnte. Von wegen Glücksspirale. Inspiriertes Sicherheits-Rohr ist das.

Auch die *Fantasiestücke* op. 73 sind originale Klarinettenmusik. Walter Ifrim musiziert mit höchster Intensität. Daß auch hier alles Technische genauso selbstverständlich funktioniert wie bei den anderen Aventuren, muß man kaum noch sagen. Bei diesen Stücken fällt das ganz besondere Zusammenspiel mit dem Klavier auf. Wie hier die Triolen weitergegeben werden (in Nr. 2), das ist schon exzellent. Ich meine gar nicht in erster Linie den Rhythmus (was ja eher selbstverständlich wäre bei diesem Ensemble), sondern Agogik und Klangfarbe. Manchmal verschmelzen hier die Instrumente zur idealen Mischung. Nun hat man also alle fünf Musiker des Ensembles Adventure gehört. Und man kann sagen, daß diese Musiker nicht nur in neuer Musik firm sind. Doch der Schluß muß andersherum lauten: der Umgang mit der heiklen und sensiblen Materie „Neue Musik“ hat eben doch die Dimensionen der Realisierung traditioneller Musik gewaltig erweitert. Das Schumann-Spezialistentum bringt's eben genauso wenig wie der einseitige Rückzug auf alte Instrumente.

Also: nun wächst die Spannung hin zum *Quintett* Es-Dur op. 44. Dies nun in einer Bearbeitung von Hommel. Wenn er (Hommel) aber im Booklet schreibt, ... *es knüpft in der Bläserbearbeitung direkt an die Klavierquintette mit Bläsern von Mozart und Beethoven an, die auch in Es-Dur stehen*, dann möchte ich doch meinen, daß er (Hommel) knüpft und weder Schumann noch das Quintett. Denn besonders der Mozart ist so bläsertypisch, wie der Schumann es denn doch in keinem Takt ist. Und die Repetitionen in der Coda des ersten Satzes etwa sind ihrerseits nun echte Beispiele Schumannscher Streicherbehandlung. Eigentlich sind sie dann doch Fremdkörper in der Bläserfassung. Auch der fahle Anfang des zweiten Satzes ist bei den Bläsern doch zu kompakt, bei aller Delikatesse, die die Musiker an den Tag legen. Und doch: das Stück bekommt eine andere Dimension, die einiges für sich hat. Und beim Maggiore im zweiten Satz ist man wieder versöhnt: da sind Bläser fast besser als Streicher. Mehr Kritik soll dann aber auch nicht sein. Dann das Ensemble hält, was die vier Duos versprechen. Das ist einfach fabelhaft musiziert, jeder kennt seinen Platz im Ensemble, der Klang ist stets so homogen wie nötig und so polyphon wie möglich. Und die Oktavmixturen klingen ebenso schön wie die Soli. Aber Vorsicht: nur ausgezeichnete Ensembles können sich an das schwierige Stück wagen! Nicht jedes Bläserquartett beispielsweise kriegt den Schluß des zweiten Satzes so traumhaft hin – den habe ich sogar von Streichern schon schlechter gehört. Und die Kammermusik-Balance im Scherzo: kaufen und selber hören! Im Finale dann gibt es Passagen, die klingen so einleuchtend, daß man bereit ist, Herrn Hommel doch entgegenzukommen, was das Anknüpfen betrifft. So musiziert, glaubt man immer mehr: die Bläserfassung hätte den Schumann gefreut. Auch, wenn man hier nur auf den Glauben angewiesen ist. Einen aber hat nicht nur diese Bläserfassung gefreut, sondern die ganze CD: Mich!

Albrecht Gürsching

Neueingänge

Ach liebes Elselein. Deutsche Volkslieder des 13.-17. Jahrhunderts. Christopher Kleinstück, Countertenor; Fritz Mühlhölzer, Gitarre. Freiburger Musik Forum, Freiburg, 1 CD, Best.-Nr. AME 3029-2

Auff allerley Instrumenten. 20 Jahre Jugendmusikiergruppe Michael Praetorius Leipzig, Leitung

Barbara Metzger / Andrea Osthoff

Flöten queren

Eine Querflötenschule für Kinder
(Flöten mit und ohne Klappen)
ZM 80260 DM 32,-



Für den Einzel- oder Gruppenunterricht mit Kindern ab ca. 6 Jahren.

In 5 Kapiteln werden auf spielerische und kreative Weise Atmung, Ansatz, Haltung, Noten- und Pausenwerte sowie musikalische Inhalte vermittelt. Den Schülern und Schülerinnen wird dabei viel Raum zur eigenen, selbstschöpferischen Entfaltung bei Klangspielen und selbst zu erfindenden Melodien gegeben. Es finden sich auch zahlreiche Duo- und Ensemblestücke. Platz zum Malen ist ebenfalls vorhanden.

Antje Stahl

Spiel- und Arbeitsbuch für junge Flötisten

(mit CD)

ZM 30740

DM 34,-

(ab 1. 1. 1998: DM 39,-)



Konzipiert vor allem für den Gruppenunterricht mit Schülern im Alter von ca. 8 bis 13 Jahren ohne Notenkenntnisse, bietet dieses Buch eine Fülle von Anregungen für den Querflötenunterricht mit Material zum Spielen, Improvisieren und Gestalten. Auf der CD sind sowohl die Klavierbegleitungen als auch die Ensemblestücke eingespielt. Jeweils eine Stimme kann weggeblendet und vom Flötisten dazugespielt werden. Das Heft ist mit zahlreichen Illustrationen versehen. Merksätze zum Ausschneiden, Kartenspiele, eine Griffabelle und viele Fotos vervollständigen das Angebot. Der ausführliche Lehrerkommentar gibt weitere, methodische Anregungen.

ZIMMERMANN · FRANKFURT

Luisse Rummel. Werke von Anonymus (England), Janequin, Le Roy, Arbeau, Gervaise, Sermisy, Besarde, Certon, van Eyk, Praetorius, Gabrieli, Bach, Linde, Staeps, Urabl, Purcell. Kontaktadresse: Luise Rummel, Tarostr. 20/142, 04103 Leipzig, Best.-Nr. RK 1004

J. S. Bach: Complete Cantatas, Vol. 4. The Amsterdam Baroque Orchestra & Choir, Leitung: Ton Koopmann; Lisa Larson, Els Bongers, Anne Grimm, Caroline Stam: Sopran; Elisabeth von Magnus, Peter de Groot: Alt; Paul Agnew, Jeremy Ovenden: Tenor; Klaus Mertens, Donald Bentvelsen: Bass. Metzler Verlag (eastwest records, Hamburg), 3 CDs, Best.-Nr. 0630-15562-2

Frantisek (Franz) Benda: Konzerte für Flöte, Streicher und B.c. Konrad Hünteler, Flöte; Camerata of the 18th Century. Musikproduktion Dabringhaus & Grimm, Detmold, 1 CD, Best.-Nr. MDG 311 0702-2

Theobald Böhm: Die Revolution der Flöte. Konrad Hünteler: Flöte; Michaela Pühn: Hammerflügel. Musikproduktion Dabringhaus & Grimm, Detmold, 1 CD, Best.-Nr. MDG 311 0708-2

Anton Bruckner: Messe in e-Moll. Pontifikalamt in der St. Hedwigs-Kathedrale Berlin. Chor der St. Hedwigs-Kathedrale Berlin; Bläser des Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin; Domorganist Thomas Sauer; Leitung: Domkapellmeister Alois Koch. Freiburger Musik Forum. 1 CD, Best.-Nr. AM 1186-2 ARS MUSICI

Calefax Reed Quintet. Werke von Arvo Pärt und William Byrd. Eduard Wesly, Oboe, Oboe d'amore; Ivar Berix, Klarinette; Raaf Hekkema, Saxophon; Jelte Althuis, Baßklarinette; Alban Wesly, Fagott. Kai Wessel, Alt. Musikproduktion Dabringhaus & Grimm, Detmold. 1 CD, Best.-Nr. MDG 619 0745-2

Concerning Babel & Son. Musik komponiert, gesammelt und bearbeitet von Charles und William Babel. Trio Basiliensis: Marianne Mezger, Blockflöten; Ekkehard Weber, Viola da Gamba; Paul Simmonds, Cembalo. Freiburger Musik Forum, Freiburg, 1 CD, Best.-Nr. AM 1167-2

Carl Cerny: Werke mit Flöte. Trio Cantabile: Hans-Jörg Wegner, Flöte; Guido Larisch, Violon-

cello; Christiane Kroeker, Klavier. Thorofon Schallplatten KG, Wedemark, 1 CD, Best.-Nr. CTH 2258

Diaphonia Quintett, Preisträger des Deutschen Musikwettbewerbs. Werke von Holst, Berio, Ibert, Tischhauser. Felix Reimann, Flöte; Nicolai Borggreve, Oboe; Markus Frank, Horn, Klavier; Martin Bewersdorff, Klarinette; Tobias Pelkner, Fagott. Freiburger Musik Forum, Freiburg, 1 CD, Best.-Nr. AMP 5036-2.

Fantasia. Werke von Hoffmann, Coperario, Telemann, Anonymus, Serocki, Reichardt, Cottom, Vivaldi, Nieuwkerk. Ensemble Dreiklang Berlin: Irmhild Beutler, Marion Kokott, Sylvia C. Rosin, Blockflöte. Hänssler-Verlag, Neuhausen. 1 CD, Best.-Nr. 98.147

Fascinating Rhythm. Werke von Gershwin, Weill, Brubeck, Mancini, Villa-Lobos u.a. Stuart Curtis, Klarinette, Sopran-, Tenor-, Baritonsaxophon; Ensemble Clarinesque: Bettina Theile, Klarinette, Baßklarinette; Frank Christmann, Klarinette, Piccoloklarinette, Triangel; Bruce Edwards, Klarinette, Piccoloklarinette, Bassethorn, Baßklarinette; Christof Hilger, Klarinette, Piccolo-, Baß-, Kontrabaßklarinette. Note 1 Musikvertrieb GmbH, Heidelberg, 1 CD, Best.-Nr. SIG 76-00

Paul Hindemith: Sämtliche Sonaten Vol. 7. Sonaten für Posaune, Kontrabaß und Tuba. Ensemble Villa Musica. Martin Ostertag, Violoncello; Wolfgang Güter, Kontrabaß; Branimir Slokar, Posaune; Walter Hilgers, Tuba; Kalle Randalu, Klavier. Musikproduktion Dabringhaus & Grimm, Detmold. 1 CD, Best.-Nr. MDG 304 0697-2

Il Clarinetto all'Opera. Werke von Verdi, Rossini, Donizetti, Bellini. Bernhard Röthlisberger, Klarinette; Simon Andres, Klavier. Kontaktadresse: Bernhard Röthlisberger, Sonnegg 10, CH-6275 Ballwil, 1 CD, Best.-Nr. Gallo CD 916

Jugend musiziert. Bundespreisträger 1996 - 33. Bundeswettbewerb in Mannheim und Ludwigshafen. Klavier, Streichinstrumente, Klavier vierhändig, Trio d'anches, Bläserquartett, Blechbläserquartett, Blockflötenquartett, Saxophonquartett, Schlagzeugensemble. Freiburger Musik Forum, 1 CD, Best.-Nr. AMP 5073-2 PRIMAVERA

Jugend musiziert. Bundespreisträger 1996 - 33. Bundeswettbewerb in Mannheim und Ludwigshafen. Klassikpreis der Stadt Münster und des West-

Kompetenz im Blockflötenbau

Was ist so außergewöhnlich an **viereckigen Blockflöten**?

Holzorgelpfeifen waren schon immer viereckig!

BASSET in f
GROSSBASS in c
KONTRABASS in F
SUBKONTRABASS in C

Übrigens: Ich baue auch **runde Blockflöten!**



BLOCKFLÖTENBAU
PAETZOLD

HERBERT PAETZOLD
GARTENSTRASSE 6
D-86865 MARKT WALD
TELEFON 0 82 62 / 15 50
TELEFAX 0 82 62 / 23 34



deutschen Rundfunks. Klavier, Duo Violoncello und Klavier. Freiburger Musik Forum, 1 CD, Best.-Nr. AMP 5072-2 PRIMAVERA

La Spiritata. Blockflötenklänge aus vier Jahrhunderten. Werke von Merula, Palestrina, Müller, Gabrieli, Frescobaldi, Geysen, Trabaci, Bassano, Hirose, Anonymus (14. Jh.). Flautando Köln, Freiburger Musik Forum, 1 CD, Best.-Nr. AME 3027-2 ESSENCE

Marienlob durch die Jahrhunderte. A Cappella-Motetten. Werke von Anonymus (15. Jh.), Florius, Gaucquier, Victoria, Bildstein, Praetorius, Stadlmayr, Brahms, Rheinberger, Grieg, Reger, Wiggins, Planavsky, Eben. Freiburger Domkapelle, Leitung: Domkapellmeister Raimund Hug. Freiburger Musik Forum, 1 CD, Best.-Nr. AM 1205-2 ARS MUSICA

Mit Lust will ich mein Zeit zubringen. Studentenmusik aus dem alten Rostock. Werke von Brade, Friderici, Hasse, Fabricius, Widmann, Praetorius, Lasso, Eyck, Franck. Heinrich-Isaac-Ensemble der Musikschule Rostock. Antes Edition. Bella Musica GmbH, Bühl/Baden. 1 CD, Best.-Nr. BM-CD 31.9049

Johann Melchior Molter: Chamber Music & Solo Cantatas. 300th Anniversary of Molter's Birth. Ensemble Trazom: Katharina Ott, Sopran; Urte Lucht, Cembalo; Pablo Valetti, 1. Violine; Susanne von Bauszern, 2. Violine; Werner Saller, Viola; Stefan Fuchs, Violoncello. Arte Nova Musikproduktion GmbH, Kontakt: Stefan Fuchs, Klauprechtstr. 6, 76137 Karlsruhe. 1 CD, Best.-Nr. 74321 40742 2

Johann Gottlieb Naumann: Missa d-Moll & Missa c-Moll. Heike Hallaschka, Sopran; Kai Wessel, Altus; Markus Brutscher, Tenor; Matthias Weichert, Bass; Neuer Körnerscher Sing-Verein, Collegium Instrumentale, Leitung: Peter Kopp. Freiburger Musik Forum. 1 CD, Best.-Nr. AM 1178-2 ARS MUSICI

André Nendza: Into the gap. André Nendza Septett: Stephan Meinberg, trumpet, flugelhorn, piccolo; George Tjong-Ayong, tenor/sopran saxes, flute; Martin Schäfer, bariton/tenor saxes, clarinet, bassclarinet; Thomas Loup, trombone; Martin Speight, piano, organ; André Nendza, acoustic bass; Christoph Hillmann, drums, percussion. Special Guest: Philipp van Endert, guitar. Vertrieb: Pan Tao special Edition. Contact: André Nendza, Bonnerstr. 21, 51379 Leverkusen. 1 CD, Best.-Nr. THS 06896

„Nun grüss dich Gott, mein feine Krott“. Süd-deutsche Kompositionen um 1500. Freiburger Spielleyt: Regina Kabis, Sopran; Jutta Haaf, gotische Harfe, Krummhorn, Gemshorn, Portativ; Bernd Maier, Sinfonia, Gemshorn, Schalmel, Pommer, Dudelsack; Fritz Mühlhölzer, Laute; Matthias Rueff, Glocken, hist. Schlagwerk; Albrecht Haaf, Blockflöte, Einhandflöte, Krummhorn, Gemshorn, Schalmel, Schlüsselfidel, Portativ. Freiburger Musik Forum. 1 CD, Best.-Nr. AM 1184-2 ARS MUSICI

Francis Poulenc/Ludwig Thuille: Sextette für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn und Klavier. Jean Francaix: Bläsersextett für Quintett und Baßklarinette. Kammervereinigung Berlin: Iris Jesse, Flöte; Gudrun Reschke, Oboe; Alexander Roske, Klarinette; Bodo Werner, Horn; Matthias Baier, Fagott. Pianist: François Kilian; Baßklarinettist: Hartmut Schuldt. Freiburger Musik Forum. 1 CD, Best.-Nr. AM 1163-2 ARS MUSICI

Respectable Groove · Tell-Tale Ducks. Evelyn Nallen, recorder; David Gordon, harpsichord; Richard Jeffries, double bass; Ichiro Tatsuhara,

percussion. Contact: Evelyn Nallen, 19 Norwich Street, GB-Cambridge CB2 1ND. 1 CD, Best.-Nr. FMR CD29-UG0197

shawnigan-trio. Werke von Weber, Hummel, Durufle, Gaubert. Mathias von Brenndorff, Flöte; Mario Blaumer, Violoncello; Charles Foreman, Klavier. Antes Edition. Bella Musica Tonträger GmbH, Bühl/Baden. 1 CD, Best.-Nr. BM-CD 31.9081

somebody loves me. Musik für Klarinetten. Werke von Lutz-Rijeka, Gershwin, Piazzolla, Debussy, Albéniz, Beatles, Tomasi, Garner, Joplin. Ensemble clarinesque: Bettina Theile, Klarinette, Baßklarinette; Frank Christmann, Klarinette; Bruce Edwards, Klarinette, Piccoloklarinette, Bassetthorn; Christof Hilger, Klarinette, Baßklarinette, Piccoloklarinette. Note 1 Musikvertrieb GmbH, Heidelberg. 1 CD, Best.-Nr. SIG X63-00

Josef Triebensee: Concertino, Grand Quintuor. Consortium Classicum: Gernot Schmalfuß, oboe; Christian Hartmann, cor anglais; Dieter Klöcker, clarinet; Waldemar Wandel, clarinet, basset horn; Jan Schroeder, horn; Joachim Pörtl, horn; Helman Jung, bassoon; Eberhard Buschmann, bassoon; Jürgen Norman, double bass. Werner Genuit, piano. Musikproduktion Dabringhaus & Grimm, Detmold. 1 CD, Best.-Nr. MDG 301 0626-2

Trio Jean Paul. Preisträger des Deutschen Musikwettbewerbs. Werke von Beethoven, Haydn, Schostakowitsch. Eckart Heiligers, Klavier; Ulf Schneider, Violine; Martin Löhr, Violoncello. Freiburger Musik Forum. 1CD, Best.-Nr. AMP 50065-2 PRIMAVERA

Von Paris nach Wien. Werke aus drei Jahrhunderten für Blockflöte und Viola da gamba. Werke von Satie, Maute, Rameau, Muffat, Couperin, Haydn, Chopin, Schubert; Matthias Maute, Blockflöte; Michael Spengler, Viola da gamba. Antes Edition. Bella Musica Tonträger GmbH, Bühl/Baden. 1 CD, Best.-Nr. BM-CD 31.9063

„Wo man singt“. Die Freiburger Domsingknaben singen volkstümliche Melodien. Leitung: Domkapellmeister Raimund Hug; Instrumentalensemble Freiburger Musiker. Freiburger Musik Forum. 1 CD, Best.-Nr. AME 3028-2 ESSENCE

Michael Yost: Konzerte für Klarinette und Orchester. Dieter Klöcker, Klarinette; Prager Kammerorchester. Musikproduktion Dabringhaus & Grimm, Detmold. 1 CD, Best.-Nr. MDG 301 0718-2

European Recorder Teachers Association - ERTA e.V.

Seminare der ERTA e.V., bzw. deren Mitglieder, bzw. ermäßigte Kurse für ERTA-Mitglieder 6. 97

20. / 21.6.97	Düsseldorf	Venezianische Musik -Blockflötenworkshop mit Han Tol
28. / 29.6.97	Marburg	Interpretation kreativ -Wie lerne ich Alte und Neue Blockflötenmusik interpretieren? -Leitung: Markus Zahnhausen
8.-10.8. 97	Rendsburg	Die Blockflöte als Soloinstrument -Leitung: Christa Bergholter
13. / 14.9.97	Fulda	Grundlagen des Blockflötenbaus -Leitung: Jo Kunath
26.- 28.9.97	Rendsburg	Blockflötenensembles im Musikschulalltag - können große Besetzungen sinnvoll sein ? -Leitung: Ulrike Volkhardt
24.- 26.10.97	Rendsburg	Tänze (und Unterhaltungsmusik?) vom Mittelalter bis zur Moderne -Leitung: Bärbel Kuras-Berlin
31.10.-2.11.97	Engelskirchen	Internationale Blockflötentage Engelskirchen Künstlerische Leitung: Ursula Schmidt-Laukamp
14.-16.11.97	Rendsburg	Die Blockflöte als Soloinstrument -Leitung: Christa Bergholter
15. / 16.11.97	Fulda	Die Blockflöte im Gruppenunterricht -Leitung: Gisela Rothe
22.11.97	Karlsruhe	Neue Wege im Blockflötenunterricht Dozenten: Prof. Gerhard Braun, Martin Heidecker
17.1.98	Karlsruhe	Die Blockflötensonaten von Jean Baptiste Loeillet de Gant Leitung: Johannes Fischer, Martin Heidecker
7.3.98	Karlsruhe	Es wird viel passieren - (il tempo suono) D.Sedlatschek, G. Köhler, K. Miklitz
14. / 15.3.98	Leipzig	Musik des Frühbarock -Leitung: Peter Thalheimer
24.4.98	Duisburg	J.S. Bach -Sonaten für Blockflöte mit obligatem Cembalo Leitung: Prof. Gudrun Heyens -Blockflöte, Ingelore Schubert -Cembalo

Infos: ERTA eV, Leopoldshafenerstr 3, 76149 Karlsruhe, Tel. 0721.707291, Fax 788102

Direktanmeldungen:

Kurse in Fulda: Studienseminar, Weichselstr.27, 36043 Fulda, Tel. 0661-94670 -ERTA-Mitglieder 20%

Kurs in München: Katerina Stegemann, Plettstr. 29, 81735 München. Tel. 089-6256099 -20% für ERTA-Mitgl.

Kurs in Dortmund: MS Dortmund, Postfach 105053, 44122 Dortmund. Tel. 0231-5026262, 30.- Gebühr

Kurs in Lübeck: Bärbel Kuras-Berlin, Schmiedekoppel 64, 23611 Bad Schwartau. Tel. 0451.27677

Kurs in Marburg: MS Marburg, zu Hd. Ruth Schwarz, Am Schwanhof 68, 35037 Marburg. Tel. 06421.13337
Fax. 06421.13327

Kurse in Rendsburg: Nordkolleg Rendsburg, Am Gerhardshain 44, 24768 Rendsburg. Tel 04331143822.

Ermäßigung für ERTA-Mitglieder 20% - Bei Anmeldung angeben.

Kurs in Düsseldorf -Anmeldung an Ellen Komorowski, Offermannsheider Str.30, 51515 Kürten.

Tel/Fax 0220.3536 (Tel. von 8-9 Uhr und 20-21 Uhr)

Blockflötentage Engelskirchen, Wahlscheider Str. 12, 51766 Engelskirchen; Tel. 02263.5833;

Fax. 02263.70007

Zur Rezension meines Nürnberger Katalogs durch Herrn Moeck in TIBIA 1/97, S. 375

In der sehr freundlichen Rezension meines Katalogbandes *Flöten- und Rohrblattinstrumente bis 1750* im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg ist ein Mißverständnis richtigzustellen: Wie der Titel des Bandes verspricht, sind darin tatsächlich alle Holzblasinstrumente des Museums enthalten, die vorgeblich vor 1750 gefertigt wurden, auch wenn sie sich heute nicht mehr erhalten haben oder – etwa als Kopierversuch – nur einen Herstellungszeitpunkt vor 1750 suggerieren. Sogar ein Zink, der im vorangegangenen Katalogband übersehen wurde, wurde aufgenommen. Die in der Rezension vermißten Querflöten von Engelhardt oder Löhner müssen, wie viele weitere in-

teressante Instrumente, wegen ihrer Fertigung nach 1750 einem Folgeband vorbehalten bleiben. (Sponsoren wenden sich bitte an das Museum.)

Dem bereits 1989 abgeschlossenen Manuskript wären vor allem zwei Punkte nachzutragen:

1. Eine heute weitaus vorsichtigeren Zuschreibung der „I. C. DENNER“-Signaturen an Johann Christoph Denner (1655-1705); bis auf wenige Instrumente (wie etwa die Baßblockflöte MIR 213 oder das Choristfagott MI 125) dürfte es sich tatsächlich um Arbeiten der Folge-Werkstätten, besonders des Sohnes Johann David Denners (1691-1764) handeln. Aber hierin steckt ein weiteres Buch.
2. Der glückliche Erwerb einer weiteren Blockflöte auf f¹ von Johann Schell (MI 622) durch das Museum 1996.

Martin Kirnbauer



MARTIN PRAETORIUS

MEISTERWERKSTATT
FÜR BLOCKFLÖTENBAU
UND -REPARATUREN

Altblockflöten nach Stanesby 440 u. 415 Hz

Voice-Flute nach Stanesby

Renaissance-Consort Blockflöten 440 Hz

Dulciane 440 / 466 Hz

Bitte fordern Sie meine Preisliste an!

Am Amtshof 4 • D-29355 Beedenbostel
Tel.: 0 51 45 / 9 32 34 Fax: 0 51 45 / 9 32 35



historische Instrumente

- Dulziane, Pommern, Fagotte, Chalumeaux, Klarinetten, Oboen, Deutsche Schalmeien
- vom Diskant bis zum Kontrabaß

bewährte Kinderinstrumente

- Kinderfagotte
- Kinderoboen
- Kinderklarinetten

für den frühen Einstieg

Bitte fordern Sie Prospekte und Preislisten an, oder rufen Sie uns an!



Guntram Wolf
historische und moderne Holzblasinstrumente
Bau • Restaurierung • Reparatur
Im Ziegelwinkel 13 • 96317 Kronach
Tel.: 0 92 61 / 42 07 • Fax: 0 92 61 / 5 27 82

Albrecht Holder, Solofagottist der Stuttgarter Philharmoniker, wurde zum 1.5.97 zum Professor für Fagott an die Hochschule für Musik in Würzburg berufen.

Das Blockflötenquartett **CARRÉ** (Karin Gutsche, Ines Rasbach, Marleen Vertommen und Tomma Wessel) gewann am 1. März 1997 den „Grossen Preis Orpheus“ im Werte von 75.000 Bfr. beim **Internationalen Orpheus-Wettbewerb für Zeitgenössische Kammermusik** in Antwerpen.

Die anderen Preisträger waren: *Solisten*: 1. Anne-Sophie Bertrand (Frankreich), Harfe; 2. Miwako Matsuki (Japan), Klavier; *Ensemble*: 2. Duo Espérance (Rumänien), Geige-Klavier.

Der Arbeitskreis Musik in der Jugend (AMJ) feiert in diesem Jahr sein fünfzigjähriges Bestehen. Er hat sich als Chorverband vor allem für Kinder- und Jugendchöre profiliert. Außerdem bietet er jährlich bundesweit über 120 Kurse in allen Bereichen der vokalen und instrumentalen Musik an. Ein Schwerpunkt der Arbeit des AMJ liegt in der Förderung internationaler Beziehungen.

Das Jubiläum wurde auf nationaler Ebene vom 1. - 4. Mai 1997 in Wolfenbüttel gefeiert. Auf internationaler Ebene feiert der AMJ das Jubiläum im Rahmen des alle zwei Jahre stattfindenden EURO-TREFF vom 11.-14.9.1997 ebenfalls in Wolfenbüttel.

Das **Hamburger Konservatorium** bietet ein breitgefächertes Kurs-Angebot auf dem Gebiet der Alten Musik an. **In der Musikschule**: Einzelunterricht auf historischen Instrumenten (Gamba, Blockflöte, Cembalo, Laute, Barockgeige, Barockoboe, Pommer, Schalmei und Dulcian) für Erwachsene und Kinder, sowie Ensemblestunden für Erwachsene und Jugendliche (Gambenconsort, Renaissance-Blockflötenconsort, Rohrblatensembles, Kammermusik).

In der Akademieabteilung: Künstlerische Reifeprüfung in den Fächern Historische Oboeninstrumente, Barockgeige, Blockflöte, Cembalo, Viola da Gamba und Laute, Diplom-Musiklehrer-Studium und Abschluß (DML) mit Zeugnis der Hamburger Musikhochschule in den oben genannten Fächern und historischen Blasinstrumenten.

Die Instrumentallehrer der Alten Musik in der Akademieabteilung sind Anke Dennert (Cemba-

lo), Simone Eckert (Viola da Gamba), Joachim Held (Laute), Renate Hildebrand (Historische Oboeninstrumente und Blockflöte), Elke-Renate Schnadt-Janzen (Cembalo), Knut Schoch (Historische Gesangspraxis) und Susanna Weymar (Barockcello). Info: Hamburger Konservatorium, Sülldorfer Landstr. 196, 22589 Hamburg, Tel.: 040 / 870 877-0, Fax: 040 / 870 877-30.

Vom 31.7. bis 3.8.1997 findet am **Hamburger Konservatorium** im Rahmen der Sommerakademie ein Kurs in Spiel und Bau der Zen-Flöte Shakuhachi statt. Leitung: Dietmar Herriger – Shakuhachi-Spiel und Fritz Nagel – Shakuhachi-Bau. Info: Sekretariat des Hamburger Konservatorium, Sülldorfer Landstr. 196, 22589 Hamburg, Tel.: 040 / 870877-0, Fax: 040/870877-30.

3.-10.8.1997, **Trevor Wye Master Class**, Sion, Switzerland. Information: Academie de Musique de Sion, Casa Postale 954, CH-1951 Sion, Switzerland. Residential, Performers (max 18), and auditors.

4.-8.8.1997, **Meisterkurs mit Marina Piccinini** (New York) im Muraltengut in Zürich. Info: Stiftung für Internationale Meisterkurse für Musik Zürich, Muraltengut, Seestraße 203, CH - 8002 Zürich, Tel.: 0041-1-482 31 44.

Kurse und Workshops der Dresdner Akademie für Alte Musik: 17.8.-23.8.97, Kurs für Hammerflügel und Traversflöte mit Eckart Sellheim (USA), Hammerflügel und Ulrike Engelke (Stuttgart/Dresden), Traversflöte; 28.10.-31.10.97, Traversflöte - Einführungskurs für Querflötisten mit Ulrike Engelke; 24.11.-28.11.97, Monteverdi-Madrigale aus dem VII. und VIII. Buch, Kurs für Sänger, Blockflötisten, Cembalisten, Lautenisten und Streicher mit John Toll (London), Kai Wessel (Köln), Ulrike Engelke u.a., Info: Dresdner Akademie für alte Musik, Großenhainer Str. 11a, D - 01097 Dresden, Tel.: 0351 / 814 84 46 oder 48, Fax: 0351 / 814 84 47.

23.8.-29.8.97, **Internationale Sommerakademie für Alte Musik in Innsbruck**, Meisterkurse und Seminare mit Alfredo Bernadini, Linde Brunmayr, Michael Schneider, Wieland Kuijken, Jesper Christensen, Nigel North und vielen anderen, Info: Internationale Sommerakademie für Alte Musik, Haspingerstr. 1, A - 6020 Innsbruck, Tel.: 0043-512-57 10 32, Fax: 0043-512-56 31 42.

30.8.-1.9.97, **International Symposium on Improvisation in Early Music** in Utrecht (Vredenburg Music Center), Info: STIMU, Postbus 565, NL - 3500 AN Utrecht, Tel.: 0031-30-236 22 36, Fax: 0031-30-232 27 98.

31.8.-8.9.97, **Meisterkurs Klarinette mit Prof. Gerd Starke** (München), Info: Hochschule für Musik in München, Meisterkurs, Arcisstraße 12, D - 80333 München.

31.8.-6.9.97, **8. Internationale Woche der Alten Musik**, Konzerte Workshops in Krieglach, u.a. Kurs Historisches Bläserensemble (Oboe, Fagott, Blockflöte, Oboe d'amore, Oboe da caccia) mit Paolo Grazzi, Info: Johann-Josef-Fux-Studio, Gertrude Täubl, Friedrich-Schlegel-Gasse 3, A - 8670 Krieglach, Tel.: 0043-3855-22 87 12, Fax: 0043-3855-2597.

Flöten-Kurse mit Krzysztof Zgraja, 19. - 21. September 1997 (Herbst-Kurs). Themen: Didaktisch-methodische Hintergründe neuer pädagogischer Flötenliteratur von Krzysztof Zgraja, Pentatonische Improvisation (für Anfänger und Fortgeschrittene), europäische Improvisations-Tradition, Rock- und Jazzartikulation und Phrasierung, Gruppenimprovisation, Umgang mit Effect-Geräten wie Echo, Delay und MIDI. Ort: Greetsiel-Pewsum, Manningaburg (16. Jh.), Kursgebühr: DM 120,00, Unterkunft: DZ/EZ ca. 35,00 - 75,00 DM, Teilnehmerzahl: bis 12. Anmeldungen und Informationen: Ländliche Akademie Krummhörn, 26731 Krummhörn-Jennelt, Postfach 1207, Tel./ Fax: 04923/7987.

Kurse des Nordkollegs Rendsburg: 26.9.-28.9.97, Blockflötenensembles im Musikschulalltag - können große Besetzungen sinnvoll sein? mit Prof. Ulrike Volkhardt; 24.10.-26.10.97, Ensemblespiel auf der Blockflöte. Tänze (und Unterhaltungsmusik?) vom Mittelalter bis zur Moderne mit Bärbel Kuras-Berlin; 14.11.97-16.11.97, Die Blockflöte als Soloinstrument mit Christa Bergholter; Info: Nordkolleg Rendsburg, Am Gerhardshain 44, 24768 Rendsburg, Tel.: 04331 / 14 38 22 (Frau Dücker), Fax.: 04331 / 14 38 20.

Die **Jahrestagung 1997 der International Double Reed Society Deutschland e.V. (IDRS)** findet statt von Freitag, 26.9., 14.00 Uhr, bis Sonntag, 28.9., 14.00 Uhr, in der Musikhochschule München, Arcisstr. 12, 80333 München. Als Leitmotiv gilt diesmal das Motto **Doppelrohrblattin-**

strumente und Blasorchester. Info: International Double Reed Society Deutschland e.V., Gaußstr. 66, 66123 Saarbrücken, Tel.: 0681/36149, Fax: 0681/398870.

II. Wittener Herbstkurs für Alte Musik

Unter dem Motto *Musica della Vita* - italienische Musik der Renaissance und des Barock, veranstaltet unter der Organisation von Rüdiger Gies der Deutsche Tonkünstlerverband (DTKV) dieses Jahr den II. Wittener Herbstkurs vom 2.-5.10.1997 in Haus Witten.

Der Wittener Herbstkurs richtet sich speziell an Musiker, die Interesse am Ensemblespiel im Bereich der Alten Musik haben. Es werden gemeinsam mit den Dozenten Werke verschiedener italienischer Komponisten der Renaissance und des Barock einstudiert. Einen besonderen Schwerpunkt legen die Dozenten auf das Consortspiel auch in gemischter Besetzung. Darüber hinaus werden doppelchörige Werke erarbeitet und zum Teilnehmerabschlußkonzert aufgeführt.

Angesprochen sind sowohl Laien als auch fortgeschrittene Spieler, Musikstudenten und Musikpädagogen. Der Unterricht in den Ensembles findet in verschiedenen Schwierigkeitsstufen statt. In Einzelfällen können in Absprache mit den Dozenten auch Einzelstunden erteilt werden. Dozenten: Carsten Eckert (Blockflöte), Rüdiger Gies (Laute, Organisation), Gudrun Hofmann (Viola da Gamba). Die Kursgebühren betragen DM 230,00 bzw. DM 180,00 ermäßigt (DTKV-Mitglieder, Schüler, Studenten, Arbeitslose).

Weitere Informationen unter Tel./Fax 023 01/699 140.

Tage für Alte Musik Trossingen: 1.-5. Oktober 1997. „Liberté, Fraternité, Inégalité“ - Meisterkurs für französische Kammermusik und Solowerke. Dozenten sind: Alfredo Bernardini (Barockoboe), Kees Boeke (Blockflöte und Kammermusik), Linde Brunmayr (Traversflöte), François Fernandez (Barockvioline), Barbara Husenbeth (Blockflöte), Helga Kirwald (Cembalo), Rolf Lislevand (Laute), Philippe Pierlot (Viola da gamba), Alberto Rinaldi (Generalbaß), Nicole Schwindt (Musikwissenschaft), Hannelore Unfried (Tanz), Richard Wistreich (Gesang). Ein besonderes Erlebnis kann die gemeinsame Einstudierung von Charpentier *Judicium Salomonis* und *Orphée descendant aux enfers* werden, die Studenten und Dozenten am Kursende aufführen (Einstudierung und Leitung: Kees Boeke und Richard

Wistreich; Konzertmeister: François Fernandez). Info und Anmeldung: Staatl. Hochschule für Musik, 78647 Trossingen, Schultheiß-Koch-Platz 3, Tel.: 07425/9491-50, Fax: 07425/9491-49.

29.10.-2.11.1997, 3. **Concorso internazionale di flauto Syrinx in Rom** für Flötisten (nicht älter als 32), Anmeldeschluß: 31.7.97, Info: Accademia Italiana del Flauto, Concorso Syrinx, via Innocenzo X, 43, I - 00152 Rom, Tel.: 0039-6-581 62 25, Fax: 0039-6-588 04 29.

Kursangebot: Flöte und Computer am 1.11.1997 in der Städtischen Musikschule, Braunschweig. Leitung: Beate-Gabriela Schmitt, Berlin. Der Flötenkurs bietet die Möglichkeit: a) Computertechniken kennenzulernen, b) Ideen zur Anwendung im Anfänger- und Fortgeschrittenenunterricht zu entwickeln, die Flötentechnik, Haltungsfragen, Intonationssicherheit, Grundlagen der Harmonielehre, Produktionstechniken (Harddiskrecording) einschließlich, c) flötistisches Training (Kontinuität des crescendo-decrescendo; Intonationsgenauigkeit; Ansatz- und Atemführung; Einschwingvorgänge im Tonansatz und im staccato u.a.) durch verdeutlichende Computerprogramme zu vergrößern, d) einen Überblick über neue Kompositionen zu bekommen, e) die Einbeziehung von Nebeninstrumenten (Piccolo bis Subkontrabaßflöte) und Vierteltontechnik auf der Flöte in der neuen Komposition und im Instrumentalunterricht zu begreifen. Info: Deutscher Tonkünstlerverband DTKV, Landesverband Niedersachsen e.V., Lützowstr. 5, 30159 Hannover, Tel.: 0511/1319799.

Im Rahmen des 1. **Symposiums der Internationalen Isang Yun Gesellschaft** und in Zusammenarbeit mit der Hochschule der Künste Berlin finden verschiedene Instrumentalkurse zur Auführungspraxis von Solo- und Kammermusikwerken Isang Yuns in Berlin statt. Dozenten für Holzblasinstrumente: Prof. Roswitha Staeger (Flöte), Prof. Burkhard Glaetzner (Oboe), Beginn: 3.11.97, Info: Geschäftsstelle der Internationalen Isang Yun Gesellschaft e.V., Nassauische Straße 6, D - 10717 Berlin, Tel.: 030 / 873 47 44, Fax: 030 / 873 72 07.

Tugend und Untugend in der Musik zwischen 1450 und 1550. Kurs mit Heida Vissing vom 8.-9.11.1997 in der Kunst- und Musikschule Bruchsal. Dieser Kurs widmet sich dem deutschen Lied, insbesondere dem Glogauer Liederbuch

(1480) mit geistlichen und weltlichen Liedern sowie einer Fülle von kurzen Instrumentalstücken, die neben dem Gesang auf Blockflöte, Cornamuse, Dulcian, Fiedel, Viola da gamba und Laute gespielt werden. Information: Tre Fontane Seminare Ronald Brox, Gartenstr. 155, 48147 Münster.

The biennial meeting of the **American Bach Society** will take place at Yale University in New Haven, Connecticut, on April 23-26, 1998. The theme of the conference is **J. S. Bach and the musical instruments of his time**. Info: Yale University, Department of Music, P.O. Box 2088310, New

Haven, Connecticut 06520-8310/USA.

21.-28.9.1997, **Festliche Tage Alter Musik Knechtsteden**. Konzerte, Kurse, Vorträge, Ausstellung zum Thema *Von Schütz bis Hasse – Dresden und Italien*, u. a. mit der Rheinischen Kantorei, Musica Alta Ripa, Concerto Palatino, Das Kleine Konzert, Concerto Köln, Ensemble Ricercar, Ensemble Currende, Dormagener Kantorei und Dresdner Kammerchor.

22.-26.9.1997, **Kurse im Rahmen der Festlichen Tage Alter Musik Knechtsteden** mit Jessica Cash (Gesang), Han Tol (Blockflöte), Hartwig Groth (Viola da gamba) und Glen Wilson (Cembalo).

Informationen und Unterlagen bei: Festliche Tage Alter Musik Knechtsteden, Ostpreußenallee 5, 41539 Dormagen, Tel./Fax: 0049/(0)2133/477906.

23./24. August 1997, **Renaissance-Tänze**, Einblicke in die Welt der Tanzpraxis der Hochrenaissance und des Frühbarock, Leitung: Stephan Mester, Zürich, Seminargebühr: DM 120,00. Info: Hamburger Konservatorium, Sülldorfer Landstr. 196, 22589 Hamburg, Tel.: 040 / 870 877-0, Fax: 040/870 877-30.

11./12. Oktober 1997, **11. Tage für Alte Musik Kassel** in der Matthäuskirche Kassel-Niederrhen. Diesjähriges Thema: **Quantz**. Neben Konzerten und Vorträgen ist eine Exkursion am Sonntag, dem 12.10. nach Oberscheden, dem Geburtsort Quantzens geplant, unter Führung einer Nachfahrin des berühmten Flötisten. Info: Isa Rühling, Wurmbergstraße 5, 34130 Kassel, Tel. und Fax: 0561 / 613 81.

5.-7.9.97, **18. Wochenendsymposium in Kronach**: Musik des 17. Jahrhunderts in Besetzungen für Dulziane – Pommern – Deutsche Schalmeyen. Info und Anmeldung: Guntram Wolf, Ziegelwinkel 13, 96317 Kronach, Tel.: 09261/4207, Fax 09261 / 52782.

Landesverband der Musikschulen (VdM) Baden-Württembergs e.V. Fortbildungsmaßnahmen 2. Halbjahr 1997: 3.-5.10.1997, Italienische Musik des 17. Jh. – „Anfänge des instrumentalen Virtuositentums“ mit Ines Müller-Busch, Blockflöte und Gerd-Uwe Klein, Barockgeige. Anmeldung: Musikschule Calw, Lederstr. 38, 75365 Calw, Tel. 07051/9208-0, Fax: 07051/9208-99

Die Autoren der Artikel

Bruce Haynes begann Anfang der 1960er Jahre mit dem Spiel und dem Bau alter Oboen und lehrte in den 80ern und frühen 90ern am Königlichen Konservatorium in Den Haag. Er machte zahlreiche Platteneinspielungen. Haynes wohnt in Montreal. 1995 promovierte er mit der Dissertation *Pitch standards in the baroque and classical periods*. Die 2. Ausgabe seines Repertoirekatalogs *Musik für Oboe* erschien 1992.

David Lasocki, Music Library, School of Music, Indiana University, Bloomington, IN 47405/USA. Geb. 1947 in London; Chemiestudium, als Liebhaber Studium der Block- und Traversflöte bei Hunt und Scheck, später musikgeschichtliche Studien an der Universität Iowa/USA (Promotion 1983). Veröffentlichte mehrere Bücher, Neuauflagen Alter Musik und zahlreiche Artikel in Textsammlungen und Zeitschriften.

Eva Legêne lehrt am Early Music Institute an der Indiana Universität (USA) die Fächer Blockflöte und Alte Musik.

Andreas Gosling, geb. 1967, Studium an der Musikhochschule Köln bei Prof. Helmut Hücke und Prof. Christian Schneider, 1996 Konzertexamen, z.Z. Solooboist der Württembergischen Philharmonie Reutlingen.

Impressum:

TIBIA · Magazin für Holzbläser · 22. Jahrgang · Heft 3/97
Herausgeber: Gerhard Braun, Hartmut Gerhold,

Hermann Moeck, Christian Schneider, Ulrich Thieme

Schriftleitung: Sabine Haase-Moeck

Postfach 3131, D-29231 Celle, Telefon 05141/88530

TIBIA ist offizielles Organ der Schweizer Flöten Gesellschaft (SFG) Bern. Ehrenpräsident: James Galway; Präsident: Peter-Lukas Graf; Schriftleitung: Urs Peter Salm. Geschäftsstelle: SFG, Wytttenbachstr. 40, Postfach, CH-3000 Bern.

TIBIA ist offizielles Organ der European Recorder Teachers Association (ERTA), Sektion Deutschland, mit Sitz in Karlsruhe. Präsident: Johannes Fischer; Vizepräsident Ulrich Thieme; Geschäftsführer: Stephan Schrader; Geschäftsstelle: ERTA, Leopoldshafener Str. 3, D-76 149 Karlsruhe.

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 3131, D-29231 Celle, Telefon: 05141/88530, Fax 885342

Erscheinungsweise: viermal jährlich – Januar, April, Juli, Oktober. Redaktionsschluß der 15. November, 15. Februar, 15. Mai und 15. August

Bezugskosten: Jahresabonnement im Inland DM 36,50/ Einzelheft DM 13,00; Jahresabonnement Ausland DM 41,00/Einzelheft DM 15,00; zuzüglich Versandkosten

Anzeigenverwaltung: Moeck Verlag, Postfach 3131, D-29231 Celle, Telefon 05141/88530, Fax 885342

Telegramme: Moeckverlag

Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 14, DM 70,00 (1/16 Seite) bis DM 790,00 (1/1 Seite), zuzüglich Mehrwertsteuer; Zuschläge für angeschnittene Anzeigen, Satzspiegelüberschreitungen, Placierungsvorschrift. Anfallende Litho- bzw. Satzkosten werden gesondert in Rechnung gestellt.

Anzeigenschluß: 1. Dezember, 1. März, 1. Juni, 1. September

Satz und Druck: Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, D-29231 Celle.

© 1997 by Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Celle. Printed in Germany

ISSN 0176-6511

TIBIA 4/97 erscheint im Oktober 1997 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Horst Augsbach: Fragen zur Überlieferung und Datierung der Kompositionen von Johann Joachim Quantz, Teil I

Peter Thalheimer: A. B. Fürstenaus Quartett für vier Flöten

Ulrich Leisinger: Der langsame Satz des Flötenkonzerts D-Dur von Johann Christian Bach

Christian Schneider: Musik für Oboe und Orgel. Bestandsaufnahme der originalen Literatur und ein Porträt der des Blockflötisten Johannes Fischer

Martin Heidecker

Skulpturen für Querflöte solo von Gerhard Braun

Zielgruppe: Das zwei Din-A4-Seiten umfassende Werk *Skulpturen für Querflöte solo* von Gerhard Braun bildet den Abschluß des *Compendium 1 für Flöte solo*, eines Sammelbandes mit Sololiteratur aus allen Epochen, der 1991 unter der Nummer Sy. 2533 beim Ricordi-Verlag, München erschien. Die klar gegliederte, schnell überschaubare Komposition eignet sich für Schüler, die am Beginn der Oberstufe stehen, als Einführung in moderne Flötenliteratur, in der auch einige neue Spieltechniken verwendet werden. Der Schwierigkeitsgrad der *Skulpturen* liegt nicht über dem der bekannten *Acht Stücke für Flöte allein* von Paul Hindemith oder *Requiem* von Kazuo Fukushima.

Zur Entstehungsgeschichte: *Skulpturen* von Gerhard Braun entstand 1987 und ist dem Stuttgarter Arzt (Psychiater) und passionierten Sammler moderner Kunst Ottomar Domnick zum 80. Geburtstag gewidmet. Ottomar Domnick, der bereits kurz nach dem zweiten Weltkrieg aus einem regelrechten Hunger nach Kunst heraus vielfältige Kontakte zu zahlreichen Künstlern pflegte, Ausstellungen organisierte und im Laufe der Zeit mit kritischem Blick und großem Sachverstand eine vielbeachtete Sammlung aufbaute, hatte mittlerweile ein großes Grundstück gekauft, um dort ganz mit seinen Kunstwerken leben zu können. Um die Bilder herum ließ er ein Haus bauen, in dem sie bestmöglich zur Geltung kommen sollten. Im großen Garten fanden viele Skulpturen zeitgenössischer Künstler ihren Platz: Schrofne, eckige Stahlplatten, die ineinander verzahnt sind, weicherundete Bronzefiguren, Eisenketten und Ringe, vierkantige Stahlpfeiler in verschiedenartigster Verformung etc. Darauf spielt Gerhard Braun, der häufig bei den zahlreichen Konzerten mit Neuer Musik im Hause Domnick mitwirkte, mit dem Titel seiner Komposition an - ohne zu wissen, daß Domnick selbst zu seinem Geburtstag ein Buch mit dem Titel *Mein Weg zu den Skulpturen* herausbrachte ...

Bereinigung des Notentextes: Wie so oft bei moderner Musik, haben sich auch bei der Druckle-

gung der *Skulpturen* einige Druckfehler eingeschlichen:

- gleich im ersten Takt (S. 136) muß die Viertelnote a'' durch eine Halbe ersetzt werden
- Zeile 6, Takt 3: Die erste Pause ist eine Zweihunddreißigstelpause, keine Sechzehntelpause
- Zeile 7, Takt zwei: Erster Ton ist fis' statt f'
- Auf Seite 137 in Zeile 2 am Beginn: „volce“ muß heißen „veloce“
- Auf Seite 137 in Zeile 4, Takt 3: letzte Note ist as'' statt a''
- Die Tempoangabe des Teiles „Schnell und bestimmt“ lautet „Achtelnote = 160“ und nicht „Viertelnote = 160“.

Vorüberlegungen: Rein optisch könnte der Eindruck entstehen, das Stück sei in einzelne Sätze gegliedert, die durch Pausen voneinander abgesetzt werden müßten. Pausen sollen aber in diesem durchkomponierten Werk nur dort entstehen, wo sie vorgeschrieben und zum Teil noch durch verschieden lange Fermaten (die dreieckige ist kürzer als die gewohnte runde) verstärkt sind. Nach der Halbeile auf Seite 137 oben geht es aber z. B. sofort mit der nächsten Zeile weiter. Ebenso schließt „Straff im Tempo“ in der vierten Zeile (S. 136) ohne lange Zwischenpause an das Ende der dritten Zeile an.

Vorübungen: Neben den sonst üblichen Tonübungen zur Klangentwicklung, Ansatzflexibilität und Artikulationssicherheit, können Vorübungen für folgende, teilweise neuen Spieltechniken in den Unterricht miteingebaut werden: Flageolett-Töne, Pizzicato-Effekte, Flatterzunge und Mehrklänge.

- Flageolett-Töne können nach folgendem Muster von verschiedenen Grundtönen aus geübt werden: (*Abb. 1*) Dabei wird der Grundgriff (hier das d') einfach zum Oktav- und zweifach zum Quintflageolett überblasen. Der anschließende Vergleich des Klangergebnisses mit den Normalgriffen der angegebenen Töne ist vor allem für die



Abb. 1

Intonationskontrolle wichtig: Gerade die Quintflageolets sind in der Intonation immer etwas tief, sollten aber so ausgeglichen werden, daß sie mit der Tonhöhe der Normalgriffe (bei sauberer Intonation) übereinstimmen.

– Pizzicato-Effekt: Die Zungenspitze verschließt den Lippenspalt und wird – bei angespannter Atemmuskulatur (ohne zu blasen!) – schnell zurückgezogen, wodurch ein knallähnliches Geräusch entsteht, was sich zunächst auch ohne Flöte gut üben läßt. Mit Flöte kann man anschließend verschiedene Töne in der unteren Oktave mit dieser Technik versuchen. Dabei wird man feststellen, daß das Knallgeräusch der Zunge sehr stark sein muß, damit die Pizzicato-Töne auch noch in einem größeren Raum gehört werden können.

– Daß bei Flatterzunge (frullato) ein langgezogenes *rrrrrrrrrr* während des Blasens (ohne Stimme) in die Flöte gesprochen wird, dürfte allgemein bekannt sein. Gewöhnlich meinen aber alle Schüler, die kein Zungen-R sprechen können, sie könnten somit auch keine Flatterzunge ausführen. Die Flatterzunge kann aber sowohl mit Zungen- als auch mit Rachen-R ausgeführt werden. Es bedarf jedoch zumeist einiger Vorübungen auf langen Tönen, die ruhig sehr geräuschhaft klingen können, bis diese Technik so sicher beherrscht wird, daß auch längere Passagen damit gespielt werden können.

– Der einzige vorkommende Mehrklang (c''/d''') kann ganz einfach geübt werden: Man greift d'', spielt aber zunächst mit dem für c'' nötigen Atemdruck. Es ertönt ein etwas fahles c'. Wenn man nun den Atemdruck langsam steigert, fängt dieser Ton allmählich an zu „kratzen“, bis das d''' gleichzeitig mit c'' deutlich hörbar wird. Erhöht man den Atemdruck weiter, ertönt nur noch d'', nimmt man ihn wieder etwas zurück, erklingt wieder der



Abb. 2

XXX

Streich im Tempo (♩ = 80)



Abb. 3

Doppelton. Durch dieses Hin- und Herpendeln bekommt man im Laufe der Zeit ein Gefühl für die „Bruchstelle“ zwischen den beiden Tönen – also genau für den Punkt, den man im traditionellen Flötenunterricht immer zu vermeiden sucht, um ganz klare Einzeltöne erzeugen zu können. Die Schwierigkeit besteht nun vor allem darin, diesen Mehrklang auf Anheiß zu treffen. Dabei hilft es, sich von der Ansatz- und Mundraumstellung her immer am unteren Ton zu orientieren, diesen aber mit einem leichten Akzent anzublasen, so daß von Anfang an auch der obere Ton mitschwingt.

Zur Interpretation:

Die Komposition beginnt mit einem dreizeiligen, eher rezitativisch gehaltenen ruhigen Teil. Für Schüler, die leichter über die Gefühlsebene angesprochen werden, könnten folgende Bilder als Vorstellungshilfe dienen: Weite, ruhige Landschaft; kraftvolle, teilweise bizarre Bäume; weiche Formen einer etwas massigen Bronzestatue. Wichtig wäre in diesem Teil das genaue Herausarbeiten aller dynamischen Schattierungen. Eine differenzierte Vibratotechnik kann dabei sehr hilfreich sein, da z. B. die häufig vorkommenden crescendoierenden Töne mit anschließender Pause durch eine Intensivierung des Vibratos in Amplitude und Frequenz in ihrer Wirkung noch verstärkt werden können. Umgekehrt können Decrescendi mit allmählich abnehmendem, Flageolet-Töne mit wenig oder ganz ohne Vibrato gespielt werden.

Auf die beiden zweitaktigen melodischen Phrasen des Beginns (Abb. 2), die jeweils synkopisch nach der Eins beginnen, was durch eine entsprechende körperlich sichtbare Einatmung für den Zuhörer deutlich zu machen wäre, antwortet ein Echo im Pianissimo mit Quintflageolets (Griffe d' und e'). Nach einer kurzen Fermate setzt die Melodie gewichtig auf der Eins wieder ein, stellt aber gleich



Abb. 4

zwei neue, zunehmend drängende „Fragen“ mit den jeweils bis zum Ende crescendierenden Tönen fis' (Ende zweite Zeile; die Achtelpause davor sollte als Spannungspause überbrückt werden) und cis''' (dritte Zeile, zweiter und dritter Takt). Die beruhigende, abrundende Antwort folgt erst nach zwei Pausen (wiederum synkopisch) in absteigender Linie und endet auf d'' und e'', die beide mit Akzent mit dem normalen Griff beginnen und dann als Flageolet in Diminuendo weitergeführt werden (Flageolet d'' mit Griff von d', e'' mit Normalgriff plus zweite Trillerklappe).

Der sofort anschließende Teil „Straff im Tempo“ kreist um die Fünffonfigur g'-as'-d'-cis'-fis' (Abb. 3), die als eine Art perpetuum mobile die folgenden fünf Zeilen durchzieht (Bild: Strenge Formen – geradkantige Stahlplatten, die im spitzen Winkel aufeinanderstehen). Diese wird in Achtelbewegung auf einen 2/4-Takt verteilt. Die dadurch entstehende Akzentverschiebung soll durch den Spieler hervorgehoben werden, worauf die Portatostriche auf der Eins hinweisen. Wie fast immer, wenn das perpetuum mobile in einer Komposition Gerhard Brauns auftaucht (siehe auch *Ostinato* auf Seite 85 im selben Band; *Aphorismen* für Querflöte solo (1972), Nr. 3 – Edition Moeck 5141; *Schattenbilder – Fünf Meditationen für Altblockflöte solo* (1980), Nr. 5 – Edition Moeck 2507), mischen sich bald Störfaktoren ein, hier in Form scharf akzentuierter Zweiunddreißigstelgruppen mit großen Sprüngen im Fortissimo (sie können mit Doppelzunge im entsprechenden Tempo schärfer wiedergegeben werden als mit einfacher Zunge), die eine durchgehende Bewegung unterbrechen, hemmen und schließlich unmöglich machen. Der endgültige Bruch erfolgt mit dem Aufschwung einer längeren Zweiunddreißigstelgruppe bis zum g''' (Zeile 7, Takt 3). (Abb. 4) Im doppelten Tempo, unterbrochen durch viele Pausen und abebbend bis zum Pianissimo erklingen nur noch die pizzicato gespielten Bruchstücke des perpetuum mobiles.

Die folgenden drei Zeilen nehmen wieder den rezitativischen Charakter des ersten Teils auf. Zwischen zwei sich allmählich emporschlängelnde chromatische Sechzehntelläufe (Bild: Energische, nach oben gerichtete Geste eines Tänzers; im Zickzack vom Boden nach oben geführte, scharfkantige Eisenstrebe, deren oberstes Ende frei in der Luft schwebt) (Abb. 5), die legato und bis zum Ende



Abb. 5

crescendierend zu spielen sind und mit Flatterzunge aufgeraut werden, ist eine zweitaktige Reminiscenz an die synkopischen Phrasen des Beginns eingebettet, die hier mit ihrem Wohlklang einen eher statischen Ruhepol zu den aufgeregten Sechzehntelfiguren bildet.

„Schnell und bestimmt“ schließt ein weiteres perpetuum mobile an (Bild: emsige Betriebsamkeit; verschiedene kleine, mit Eisendraht locker miteinander verbundene Formen, die ständig in Bewegung sind und immer wieder neue Muster bilden) (Abb. 6). Die beherrschende Siebentonfigur d'-cis''-c'-fis'-g'-cis'-h' im 7/16-Takt wird auch hier bald wieder von Störfaktoren unterbrochen: Die

Schnell und bestimmt (2-16)



Abb. 6

Dreitongruppe a''-b'-as'', gegen Ende um drei weitere Töne (f'-e'-es') erweitert, unterbricht den gleichförmigen Ablauf immer mehr und bringt ihn schließlich zum Stillstand. Bei entsprechender Tiefatmung vor Beginn des Abschnitts sollten die dreieinhalb Zeilen dieses perpetuum mobiles auf eine Atemlänge gespielt werden können. Grifftechnisch leichter fällt die Siebentonfigur, wenn man bei cis'' Zeige-, Mittel- und Ringfinger der rechten Hand liegen lässt und der kleine Finger rechts bei cis'', fis', g' und h' ausnahmsweise nicht die dis-Klappe gedrückt hält, wodurch das sonst nötige Hin- und Herrutschen zwischen dis-, c- und cis-Klappe entfällt.

Im Anfangstempo setzt gewichtig – wiederum synkopisch – der oben bereits beschriebene Mehrfachklang im Forte ein (Abb. 7) (Bild: Große, scharfkantige, ineinander verkeilte Stahlplatten). Seine Dauer verlängert sich von Takt zu Takt, gleichzeitig vergrößert sich auch die anschließende Tongruppe um jeweils einen Ton, bis der Doppel-



Abb. 7

ton im vierten Takt dieses Abschnitts in zwei schön klingende Einzeltöne zurückverwandelt wird. Nach einer ganz melodisch, rubato zu spielenden zweitaktigen Phrase mit Flageolett-Echo (Griffe: c'-cis'), die zur Ausdrucksebene des Beginns zurückführt, kommt alle äußere und innere Bewegung wieder zur Ruhe (Abb. 8) (Bild: Nach der Nahaufnahme einzelner Skulpturen geht der Betrachter allmählich auf Weitwinkeleinstellung).



Abb. 8

Die Komposition verklingt im Pianissimo auf einem e''-Flageolett (e'' mit zweiter Trillerklappe), das bereits den ersten Teil und die kurze Reminiscenz an den Anfang in der Mitte des Stückes beendete. Der anschließende Pausentakt mit Fermate deutet darauf hin, daß die Spannung auch nach dem Verklingen des letzten Tones noch eine Weile gehalten werden soll. Erst danach kann man die Flöte absetzen.

Hamburger Konservatorium



AUSSCHREIBUNG

Fachbereich Alte Musik

BAROCKVIOLINE

Das Hamburger Konservatorium baut den Fachbereich Alte Musik aus. Wir suchen für die obige Position eine Lehrkraft zum 1. Oktober 1997 für eine Tätigkeit in freier Mitarbeit in der Musikschule und Akademie nach den Honorarrichtlinien des Hamburger Konservatoriums. Voraussetzung ist ein abgeschlossenes Musikstudium und künstlerische und pädagogische Erfahrung.

Schriftliche Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen werden erbeten bis zum 22. August 1997

an den Direktor
des Hamburger Konservatoriums
Sülldorfer Landstr. 196 · 22589 Hamburg

Neues für 2, 4, 5 oder 8 Holzbläser



J. Bradford Robinson *Duettissimo*

Fünf Konzertetüden für
Blockflötenduo (A/T)
BA 6411 · DM 17,50

■ Leicht beschwingte, wenn auch musikalisch anspruchsvolle Originalstücke, bei denen die obere Stimme als selbständige

Konzertetüde, die untere hingegen als kontrapunktierende Begleitstimme fungiert.

J. Bradford Robinson *Show Tunes* für Blockflöten- quartett (SATB)

BA 6412 · DM 19,90

■ Eine Suite aus vier, im Stil des Broadway-Musicals angesiedelten Originalstücken, die sich als Auflockerung des Ensembleunterrichts, Bereicherung der Konzertliteratur oder einfach als Beitrag zum musikalischen Spaß verstehen.



Claude Debussy *Children's Corner*

für Holzbläserquintett
Hrsg J. Linckelmann
BA 6876 · DM 46,-



W. A. Mozart *Serenade in c* KV 388 (384a)

für zwei Oboen,
zwei Klarinetten,
zwei Hörner und

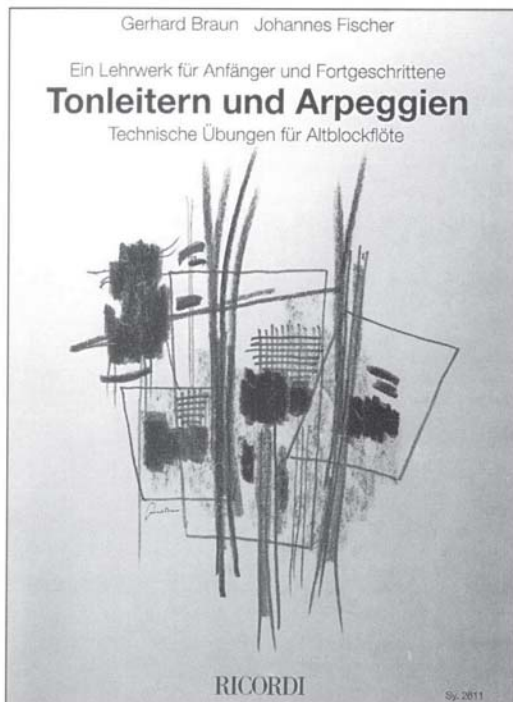
zwei Fagotte. Urtext. Hrsg D. N. Leeson und N. Zaslav. Stimmen im Umschlag BA 5332 · DM 39,90; Studienpartitur TP 313 · DM 13,50



Bärenreiter
<http://www.baerenreiter.com>

Gerhard Braun / Johannes Fischer

Die Blockflöte: **Ein Lehrwerk für Anfänger und Fortgeschrittene**



Tonleitern und Arpeggien

Technische Übungen für Altblockflöte

Sy. 2611

DM 34,50

Etüden und Solostücke

Eine Sammlung für Altblockflöte

Sy. 2612

DM 26,50

Spielbuch 1

Spielstücke für Sopranblockflöte solo
vom Mittelalter bis zur Gegenwart

Sy. 2614

DM 24,—

Die Reihe wird fortgesetzt:

Artikulation

Übungen für Blockflöte

Sy. 2613

Spielbuch 2/3

Spielstücke für den Unterricht

Sy. 2615, Sy. 2616

Die Blockflöte: Instrument/Technik/Interpretation

Theoretische Grundlagen

Sy. 2617

Griffabelle für Blockflöten

Sy. 2618

Moeck Blockflöten und Noten in aller Welt.....

Moeck Rottenburgh seit 30 Jahren die meistgespielten Soloflöten, in Stimmung und Klang immer weiter verbessert.

Sopranino bis Baß.

Moeck Sopran- und Altblockflöten nach Jan Steenbergen (1675-1728)

und Alt nach Thomas

Stanesby senior (1668-

1734) mit hohem engen

Windkanal und dem

besonderen Barocktimbre,

a' 415 und 440. Moeck

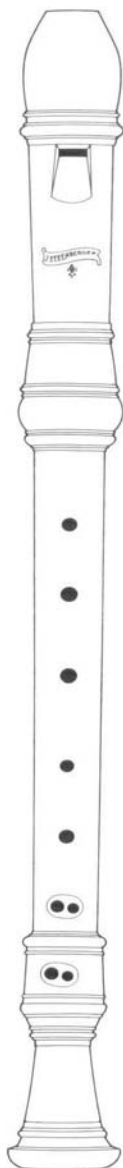
Renaissance Consort, neu

konzipiert, vom Sopranino

bis zum Subbaß. Für die

chorische Musik des 16.

Jahrhunderts. Frühbarocke



Sopran- und Altblockflöten nach H. F. Kynseker (1636-

1686). Moeck Flauto

leggero, handlich und

leicht, für das chorische

Spiel, Sopranino bis Groß-

baß. Moeck Sopran-

Schulblockflöten aus

Ahorn und Birnbaum;

Flauto 1, die pflegeleichte

aus Spezialkunststoff, dto.

Flauto 1 plus, aber mit

Holzunterteil.

* * *

Im Moeck Verlag sind

über 1000 Ausgaben mit

Blockflötenmusik und auch

die vielgelesene Fachzeit-

schrift TIBIA, Magazin für

Holzbläser, erschienen.

MOECK

engagiert und erfahren mit Blockflöten und deren Literatur

Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Postfach 3131, D-29231 Celle

Martin Heidecker

Skulpturen für Querflöte solo von Gerhard Braun

Zielgruppe: Das zwei Din-A4-Seiten umfassende Werk *Skulpturen für Querflöte solo* von Gerhard Braun bildet den Abschluß des *Compendium 1 für Flöte solo*, eines Sammelbandes mit Sololiteratur aus allen Epochen, der 1991 unter der Nummer Sy. 2533 beim Ricordi-Verlag, München erschien. Die klar gegliederte, schnell überschaubare Komposition eignet sich für Schüler, die am Beginn der Oberstufe stehen, als Einführung in moderne Flötenliteratur, in der auch einige neue Spieltechniken verwendet werden. Der Schwierigkeitsgrad der *Skulpturen* liegt nicht über dem der bekannten *Acht Stücke für Flöte allein* von Paul Hindemith oder *Requiem* von Kazuo Fukushima.

Zur Entstehungsgeschichte: *Skulpturen* von Gerhard Braun entstand 1987 und ist dem Stuttgarter Arzt (Psychiater) und passionierten Sammler moderner Kunst Ottomar Domnick zum 80. Geburtstag gewidmet. Ottomar Domnick, der bereits kurz nach dem zweiten Weltkrieg aus einem regelrechten Hunger nach Kunst heraus vielfältige Kontakte zu zahlreichen Künstlern pflegte, Ausstellungen organisierte und im Laufe der Zeit mit kritischem Blick und großem Sachverstand eine vielbeachtete Sammlung aufbaute, hatte mittlerweile ein großes Grundstück gekauft, um dort ganz mit seinen Kunstwerken leben zu können. Um die Bilder herum ließ er ein Haus bauen, in dem sie bestmöglich zur Geltung kommen sollten. Im großen Garten fanden viele Skulpturen zeitgenössischer Künstler ihren Platz: Schrofne, eckige Stahlplatten, die ineinander verzahnt sind, weichgerundete Bronzefiguren, Eisenketten und Ringe, vierkantige Stahlpfeiler in verschiedenartigster Verformung etc. Darauf spielt Gerhard Braun, der häufig bei den zahlreichen Konzerten mit Neuer Musik im Hause Domnick mitwirkte, mit dem Titel seiner Komposition an - ohne zu wissen, daß Domnick selbst zu seinem Geburtstag ein Buch mit dem Titel *Mein Weg zu den Skulpturen* herausbrachte ...

Bereinigung des Notentextes: Wie so oft bei moderner Musik, haben sich auch bei der Druckle-

gung der *Skulpturen* einige Druckfehler eingeschlichen:

- gleich im ersten Takt (S. 136) muß die Viertelnote a'' durch eine Halbe ersetzt werden
- Zeile 6, Takt 3: Die erste Pause ist eine Zweihunddreißigstelpause, keine Sechzehntelpause
- Zeile 7, Takt zwei: Erster Ton ist fis' statt f'
- Auf Seite 137 in Zeile 2 am Beginn: „volce“ muß heißen „veloce“
- Auf Seite 137 in Zeile 4, Takt 3: letzte Note ist as'' statt a''
- Die Tempoangabe des Teiles „Schnell und bestimmt“ lautet „Achtelnote = 160“ und nicht „Viertelnote = 160“.

Vorüberlegungen: Rein optisch könnte der Eindruck entstehen, das Stück sei in einzelne Sätze gegliedert, die durch Pausen voneinander abgesetzt werden müßten. Pausen sollen aber in diesem durchkomponierten Werk nur dort entstehen, wo sie vorgeschrieben und zum Teil noch durch verschieden lange Fermaten (die dreieckige ist kürzer als die gewohnte runde) verstärkt sind. Nach der Halbeile auf Seite 137 oben geht es aber z. B. sofort mit der nächsten Zeile weiter. Ebenso schließt „Straff im Tempo“ in der vierten Zeile (S. 136) ohne lange Zwischenpause an das Ende der dritten Zeile an.

Vorübungen: Neben den sonst üblichen Tonübungen zur Klangentwicklung, Ansatzflexibilität und Artikulationssicherheit, können Vorübungen für folgende, teilweise neuen Spieltechniken in den Unterricht miteingebaut werden: Flageolett-Töne, Pizzicato-Effekte, Flatterzunge und Mehrklänge.

- Flageolett-Töne können nach folgendem Muster von verschiedenen Grundtönen aus geübt werden: (*Abb. 1*) Dabei wird der Grundgriff (hier das d') einfach zum Oktav- und zweifach zum Quintflageolett überblasen. Der anschließende Vergleich des Klangergebnisses mit den Normalgriffen der angegebenen Töne ist vor allem für die



Abb. 1

Intonationskontrolle wichtig: Gerade die Quintflageolets sind in der Intonation immer etwas tief, sollten aber so ausgeglichen werden, daß sie mit der Tonhöhe der Normalgriffe (bei sauberer Intonation) übereinstimmen.

– Pizzicato-Effekt: Die Zungenspitze verschließt den Lippenspalt und wird – bei angespannter Atemmuskulatur (ohne zu blasen!) – schnell zurückgezogen, wodurch ein knallähnliches Geräusch entsteht, was sich zunächst auch ohne Flöte gut üben läßt. Mit Flöte kann man anschließend verschiedene Töne in der unteren Oktave mit dieser Technik versuchen. Dabei wird man feststellen, daß das Knallgeräusch der Zunge sehr stark sein muß, damit die Pizzicato-Töne auch noch in einem größeren Raum gehört werden können.

– Daß bei Flatterzunge (frullato) ein langgezogenes *rrrrrrrrrr* während des Blasens (ohne Stimme) in die Flöte gesprochen wird, dürfte allgemein bekannt sein. Gewöhnlich meinen aber alle Schüler, die kein Zungen-R sprechen können, sie könnten somit auch keine Flatterzunge ausführen. Die Flatterzunge kann aber sowohl mit Zungen- als auch mit Rachen-R ausgeführt werden. Es bedarf jedoch zumeist einiger Vorübungen auf langen Tönen, die ruhig sehr geräuschhaft klingen können, bis diese Technik so sicher beherrscht wird, daß auch längere Passagen damit gespielt werden können.

– Der einzige vorkommende Mehrklang (c''/d''') kann ganz einfach geübt werden: Man greift d''', spielt aber zunächst mit dem für c'' nötigen Atemdruck. Es ertönt ein etwas fahles c''. Wenn man nun den Atemdruck langsam steigert, fängt dieser Ton allmählich an zu „kratzen“, bis das d''' gleichzeitig mit c'' deutlich hörbar wird. Erhöht man den Atemdruck weiter, ertönt nur noch d''', nimmt man ihn wieder etwas zurück, erklingt wieder der



Abb. 2



Abb. 3

Doppelton. Durch dieses Hin- und Herpendeln bekommt man im Laufe der Zeit ein Gefühl für die „Bruchstelle“ zwischen den beiden Tönen – also genau für den Punkt, den man im traditionellen Flötenunterricht immer zu vermeiden sucht, um ganz klare Einzeltöne erzeugen zu können. Die Schwierigkeit besteht nun vor allem darin, diesen Mehrklang auf Anhub zu treffen. Dabei hilft es, sich von der Ansatz- und Mundraumstellung her immer am unteren Ton zu orientieren, diesen aber mit einem leichten Akzent anzublasen, so daß von Anfang an auch der obere Ton mitschwingt.

Zur Interpretation:

Die Komposition beginnt mit einem dreizeiligen, eher rezitativisch gehaltenen ruhigen Teil. Für Schüler, die leichter über die Gefühlsebene angesprochen werden, könnten folgende Bilder als Vorstellungshilfe dienen: Weite, ruhige Landschaft; kraftvolle, teilweise bizarre Bäume; weiche Formen einer etwas massigen Bronzestatue. Wichtig wäre in diesem Teil das genaue Herausarbeiten aller dynamischen Schattierungen. Eine differenzierte Vibratotechnik kann dabei sehr hilfreich sein, da z. B. die häufig vorkommenden crescendoierenden Töne mit anschließender Pause durch eine Intensivierung des Vibratos in Amplitude und Frequenz in ihrer Wirkung noch verstärkt werden können. Umgekehrt können Decrescendi mit allmählich abnehmendem, Flageolet-Töne mit wenig oder ganz ohne Vibrato gespielt werden.

Auf die beiden zweitaktigen melodischen Phrasen des Beginns (Abb. 2), die jeweils synkopisch nach der Eins beginnen, was durch eine entsprechende körperlich sichtbare Einatmung für den Zuhörer deutlich zu machen wäre, antwortet ein Echo im Pianissimo mit Quintflageolets (Griffe d' und e'). Nach einer kurzen Fermate setzt die Melodie gewichtig auf der Eins wieder ein, stellt aber gleich



Abb. 4

zwei neue, zunehmend drängende „Fragen“ mit den jeweils bis zum Ende crescendierenden Tönen fis' (Ende zweite Zeile; die Achtelpause davor sollte als Spannungspause überbrückt werden) und cis''' (dritte Zeile, zweiter und dritter Takt). Die beruhigende, abrundende Antwort folgt erst nach zwei Pausen (wiederum synkopisch) in absteigender Linie und endet auf d'' und e'', die beide mit Akzent mit dem normalen Griff beginnen und dann als Flageolet in Diminuendo weitergeführt werden (Flageolet d'' mit Griff von d', e'' mit Normalgriff plus zweite Trillerklappe).

Der sofort anschließende Teil „Straff im Tempo“ kreist um die Fünffonfigur g'-as'-d'-cis'-fis' (Abb. 3), die als eine Art perpetuum mobile die folgenden fünf Zeilen durchzieht (Bild: Strenge Formen – geradkantige Stahlplatten, die im spitzen Winkel aufeinanderstehen). Diese wird in Achtelbewegung auf einen 2/4-Takt verteilt. Die dadurch entstehende Akzentverschiebung soll durch den Spieler hervorgehoben werden, worauf die Portatostriche auf der Eins hinweisen. Wie fast immer, wenn das perpetuum mobile in einer Komposition Gerhard Brauns auftaucht (siehe auch *Ostinato* auf Seite 85 im selben Band; *Aphorismen* für Querflöte solo (1972), Nr. 3 – Edition Moeck 5141; *Schattenbilder – Fünf Meditationen für Altblockflöte solo* (1980), Nr. 5 – Edition Moeck 2507), mischen sich bald Störfaktoren ein, hier in Form scharf akzentuierter Zweiunddreißigstelgruppen mit großen Sprüngen im Fortissimo (sie können mit Doppelzunge im entsprechenden Tempo schärfer wiedergegeben werden als mit einfacher Zunge), die eine durchgehende Bewegung unterbrechen, hemmen und schließlich unmöglich machen. Der endgültige Bruch erfolgt mit dem Aufschwung einer längeren Zweiunddreißigstelgruppe bis zum g''' (Zeile 7, Takt 3). (Abb. 4) Im doppelten Tempo, unterbrochen durch viele Pausen und abebbend bis zum Pianissimo erklingen nur noch die pizzicato gespielten Bruchstücke des perpetuum mobiles.

Die folgenden drei Zeilen nehmen wieder den rezitativischen Charakter des ersten Teils auf. Zwischen zwei sich allmählich emporschlängelnde chromatische Sechzehntelläufe (Bild: Energische, nach oben gerichtete Geste eines Tänzers; im Zickzack vom Boden nach oben geführte, scharfkantige Eisenstrebe, deren oberstes Ende frei in der Luft schwebt) (Abb. 5), die legato und bis zum Ende



Abb. 5

crescendierend zu spielen sind und mit Flatterzunge aufgeraut werden, ist eine zweitaktige Reminiscenz an die synkopischen Phrasen des Beginns eingebettet, die hier mit ihrem Wohlklang einen eher statischen Ruhepol zu den aufgeregten Sechzehntelfiguren bildet.

„Schnell und bestimmt“ schließt ein weiteres perpetuum mobile an (Bild: emsige Betriebsamkeit; verschiedene kleine, mit Eisendraht locker miteinander verbundene Formen, die ständig in Bewegung sind und immer wieder neue Muster bilden) (Abb. 6). Die beherrschende Siebentonfigur d'-cis''-c'-fis'-g'-cis'-h' im 7/16-Takt wird auch hier bald wieder von Störfaktoren unterbrochen: Die

Schnell und bestimmt (♩ = 160)



Abb. 6

Dreitongruppe a''-b'-as'', gegen Ende um drei weitere Töne (f'-e'-es') erweitert, unterbricht den gleichförmigen Ablauf immer mehr und bringt ihn schließlich zum Stillstand. Bei entsprechender Tiefatmung vor Beginn des Abschnitts sollten die dreieinhalb Zeilen dieses perpetuum mobiles auf eine Atemlänge gespielt werden können. Griff-technisch leichter fällt die Siebentonfigur, wenn man bei cis'' Zeige-, Mittel- und Ringfinger der rechten Hand liegen lässt und der kleine Finger rechts bei cis'', fis', g' und h' ausnahmsweise nicht die dis-Klappe gedrückt hält, wodurch das sonst nötige Hin- und Herrutschen zwischen dis-, c- und cis-Klappe entfällt.

Im Anfangstempo setzt gewichtig – wiederum synkopisch – der oben bereits beschriebene Mehrfachklang im Forte ein (Abb. 7) (Bild: Große, scharfkantige, ineinander verkeilte Stahlplatten). Seine Dauer verlängert sich von Takt zu Takt, gleichzeitig vergrößert sich auch die anschließende Tongruppe um jeweils einen Ton, bis der Doppel-



Abb. 7

ton im vierten Takt dieses Abschnitts in zwei schön klingende Einzeltöne zurückverwandelt wird. Nach einer ganz melodisch, rubato zu spielenden zweitaktigen Phrase mit Flageolett-Echo (Griffe: c'-cis'), die zur Ausdrucksebene des Beginns zurückführt, kommt alle äußere und innere Bewegung wieder zur Ruhe (*Abb. 8*) (Bild: Nach der Nahaufnahme einzelner Skulpturen geht der Betrachter allmählich auf Weitwinkeleinstellung).



Abb. 8

Die Komposition verklingt im Pianissimo auf einem e''-Flageolett (e'' mit zweiter Trillerklappe), das bereits den ersten Teil und die kurze Reminiszenz an den Anfang in der Mitte des Stückes beendete. Der anschließende Pausentakt mit Fermate deutet darauf hin, daß die Spannung auch nach dem Verklingen des letzten Tones noch eine Weile gehalten werden soll. Erst danach kann man die Flöte absetzen.

Hamburger Konservatorium



AUSSCHREIBUNG

Fachbereich Alte Musik

BAROCKVIOLINE

Das Hamburger Konservatorium baut den Fachbereich Alte Musik aus. Wir suchen für die obige Position eine Lehrkraft zum 1. Oktober 1997 für eine Tätigkeit in freier Mitarbeit in der Musikschule und Akademie nach den Honorarrichtlinien des Hamburger Konservatoriums. Voraussetzung ist ein abgeschlossenes Musikstudium und künstlerische und pädagogische Erfahrung.

Schriftliche Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen werden erbeten bis zum 22. August 1997

**an den Direktor
des Hamburger Konservatoriums
Sülldorfer Landstr. 196 · 22589 Hamburg**

Neues für 2, 4, 5 oder 8 Holzbläser



J. Bradford Robinson *Duettissimo*

Fünf Konzertetüden für
Blockflötenduo (A/T)
BA 6411 · DM 17,50

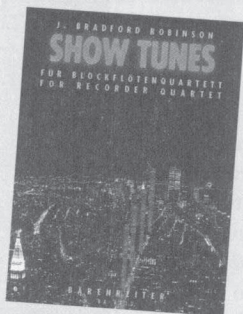
■ Leicht beschwingte, wenn auch musikalisch anspruchsvolle Originalstücke, bei denen die obere Stimme als selbständige

Konzertetüde, die untere hingegen als kontrapunktierende Begleitstimme fungiert.

J. Bradford Robinson *Show Tunes für Blockflöten- quartett (SATB)*

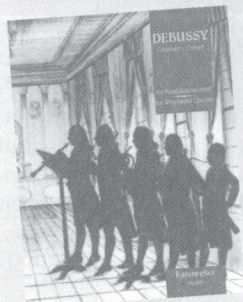
BA 6412 · DM 19,90

■ Eine Suite aus vier, im Stil des Broadway-Musicals angesiedelten Originalstücken, die sich als Auflockerung des Ensembleunterrichts, Bereicherung der Konzertliteratur oder einfach als Beitrag zum musikalischen Spaß verstehen.



Claude Debussy *Children's Corner*

für Holzbläserquintett
Hrsg J. Linckelmann
BA 6876 · DM 46,-



W. A. Mozart *Serenade in c KV 388 (384a)*

für zwei Oboen,
zwei Klarinetten,
zwei Hörner und

zwei Fagotte. Urtext. Hrsg D. N. Leeson und N. Zaslaw. Stimmen im Umschlag BA 5332 · DM 39,90; Studienpartitur TP 313 · DM 13,50



Bärenreiter
<http://www.baerenreiter.com>