

MOECK

MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER

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

TIBIA

Heft 3/98



Inhalt:

David Lasocki: Ein Überblick über die Blockflötenforschung 1995, Teil II (169)

Das Porträt: Brigitte Schmaus im Gespräch mit **Markus Zahnhausen** (177)

Bruce Haynes: Versuch der Rekonstruktion eines spielbaren Oboenrohres nach den Maßangaben von James Talbot (191)

Gabriele Busch-Salmen: Die „sei Duetti a due flauti traversi“ oder die Kunst des Duettierens von Johann Joachim Quantz (197)

Summaries for our English Readers (203)

Berichte (204): „Eclat“ in Stuttgart – Tage für Neue Musik / Fagotte aus zwei Jahrhunderten in Düren / Musikalische Rhetorik. Ein Seminar von Renate Dörfel-Kelletat / „Neue Flötentöne“ – ein ungewöhnliches Konzertprojekt / Wiener Blockflötentage vom 30. April bis 3. Mai 1998 in Wien im Rahmen des 4. Österreichischen ERTA-Kongresses / Ein vielseitiger Musiker. Wolfgang Witzemann zum 60. Geburtstag / Allerlei zum Thema Musik im Bild. Organisation. Eine Tagung in Blankenburg. Bücher

Frisch aus der Quelle: Instrumente und Charakter (I) (219)

Bücher (221)

Noten (227)

Tonträger (236)

European Recorder Teachers Association ERTA (245)

Leserforum (249)

Nachrichten (253)

Die Autoren der Artikel (255)

DIE GELBE SEITE

Winfried Michel: „flautissimo“: Wie der Frankfurter Komponist Lothar Lämmer spät, aber erfreulich radikal die Blockflöte seinem Schaffen einverleibt (IX - XII)

Impressum (256)

TIBIA-Kunstbeilage

Pietro Melchiorre Ferrari (1735-1787)

**RÖTELSTUDIE FÜR EIN FLÖTISTEN-
PORTRÄT**

297 x 197 mm

Hamburger Kunsthalle, Graphische Sammlung

Diese Ausgabe enthält eine Beilage der Aspekte-Kurse, Weikersheim

Ein Überblick über die Blockflötenforschung 1995, Teil II

Was in Publikationen aus aller Welt über die Blockflöte geschrieben wurde

Instrumente und Instrumentenbau

Mangels erhaltener Exemplare ist der Ursprung der Blockflöte noch immer geheimnisumwoben. **Dietrich Hakelberg** bringt ein wenig Licht in diese Angelegenheit. Er berichtet über den kürzlich gemachten Fund der vermutlich ältesten erhaltenen Blockflöte, eines Pflaumenholzinstrumentes aus dem 14. Jahrhundert, in Göttingen. Das Instrument ist 256 mm lang, einteilig, mit am zweiten und siebten Griffloch verjüngter und am unteren Ende erweiterter zylindrischer Bohrung. Die schräg geschnittenen Grifflöcher verjüngen sich konisch nach außen (im Gegensatz zum Unterschnitt, den Barockblockflöten aufweisen). Das doppelte Griffloch für den unteren kleinen Finger erlaubt links- oder rechtshändiges Spiel. Leider ist der obere Teil des Instrumentes beschädigt. Eine Rekonstruktion von Hans Reiners, Berlin, ergab einen durchdringenden, obertonreichen Klang und einen Umfang von etwa zwei Oktaven. Merkwürdigerweise bewirkt das Öffnen des unteren Loches bzw. der unteren Löcher eine Veränderung der Tonhöhe um nur jeweils einen Halbton, nicht um einen Ganzton. (In einem Kommentar zu Hakelbergs Artikel mutmaßt **Hermann Moeck**, Experte für volkstümliche Flöten, bei den unteren Löchern könne es sich ursprünglich um Stimmlöcher gehandelt haben, die später gewissermaßen in den Dienst der „höheren Sache“ gestellt wurden.) Nebenbei korrigiert Hakelberg die Datierung der gefeierten Dordrechter Blockflöte, von der Horace Fitzpatrick annahm, daß sie aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stamme, die Hakelberg jedoch wahrscheinlicher dem frühen 15. Jahrhundert zuordnet. Er berichtet weiterhin vom Auffinden einer kleinen Elfenbeinflöte in Lübeck, den Rosenborg-Blockflöten aus der Mitte des 17. Jahr-

hunderts ähnlich, und vermutet, daß es sich um das kleinste erhaltene Exemplar der von den Nürnberger Wildruf- und Horndrehern gefertigten Instrumente handelt. (D. Hakelberg: Some Recent Archaeo-Organological Finds in Germany, *The Galpin Society Journal* 48, März 1995, S. 3-12; H. Moeck, Rezension dieses Artikels in TIBIA 3/95, S. 546-548)

Paul Richardson, ein in Madrid ansässiger Blockflötenbauer, gibt Tips zum Gebrauch runder Feilen zur Korrektur von Intonationsproblemen bei Blockflöten. (P. Richardson: Afinación de una flauta de pico, *Revista de flauta de pico* 3, September 1995, S. 7-10)

Eine faszinierende Computersoftware namens **RESONANS**, entwickelt von IRCAM und dem Fachbereich Akustik der Université du Maine in Le Mans, ist Thema einer Anmerkung des französischen Blockflötenbauers **Philippe Bolton**. **RESONANS** erstellt Tabellen oder Graphen der klingenden Frequenzen, die bei verschiedenen Griffweisen eines beliebigen Blasinstruments entstehen, oder visualisiert die Position von Schwingungsknoten und -bäuchen, so daß die Positionen der Löcher überprüft werden können. Die Software ist Instrumentenbauern von großem Nutzen, wenn es darum geht, mögliche Schwächen eines Entwurfs zu testen, verschiedene Herangehensweisen an ein gegebenes Problem bei einem vorliegenden Instrument auszuprobieren oder an Originalinstrumenten zu forschen, die nicht mehr zum Klingen zu bringen sind. Bolton betont, daß „das Programm keine Lösung vorschlägt, aber jeglicher Lösungsvorschlag des Instrumentenbauers zeit- und materialsparend geprüft werden kann ...“ Wünschen Sie Informationen über die Software, schreiben Sie an **RESONANS**, *FoMRHI Quarterly* 79, April 1995, S. 69-72.

Alec V. Loretto steuert drei kurze Artikel zu Aspekten des Blockflötenbaus bei. Zuerst beschreibt er die Anwendung von Go- und No-Go-Lehren beim Erfassen der Maße der „Stufe“ (Höhe des Windkanals am Labiumende). Zweitens beschäftigt er sich mit dem Vermessen der Blockflötenbohrung: Was ist zu messen und wie, und wie hält man die Daten fest. Schließlich gibt er Hinweise zum Gebrauch modifizierter ausziehbarer Bohrungs-Lehren. (A. V. Loretto: Determining the Step Size of a Recorder; Recorder Bore Measuring; Recorder Bore Measuring - Using Modified Telescopie Bore Gauges, *ForMRHI Quarterly* 79, April 1995, S. 61-63; S. 64-67; S. 67-69)

An anderer Stelle weist **Loretto** warnend darauf hin, daß die Form der Bohrung, und nicht etwa die äußere Gestaltung der Blockflöte, die musikalischen Eigenschaften des Instruments (Umfang, Klangfarbe und Griffweise) bestimmt. Zusammenfassend nennt er die verschiedenen Grundtypen: mittelalterliche Bohrung, Renaissance, früher Barock („transitional“), Barock und Ganassi. Seiner Ansicht nach wäre der Blockflöte auf ihrem zukünftigen Weg am besten mit einer Ganassi-Bohrung mit zusätzlichen Löchern und Klappenwerk gedient, um die Griffweise im hohen Register zu vereinfachen und eventuell den Umfang zu erweitern. (A. V. Loretto: Don't Judge a Book by its Cover and Don't Judge Recorder Bores by Outside Shapes! *The Recorder Magazine* 15, Nr. 1, März 1995, S. 11-12)

Unter Zuhilfenahme eines anderen Prinzips, der sogenannten *langen Bohrung* deutscher Instrumentenbauer des frühen zwanzigsten Jahrhunderts, hat Maarten Helder einen neuen Typ von Tenorblockflöte gestaltet, bei der der tiefste und zweitiefste Ton nicht wie auf der gebräuchlichen Blockflöte zu hoch klingen, sondern reine Obertöne erzeugen. **Peter Bowman** berichtet, daß es dadurch möglich sei, kräftige und ausdauernde tiefe Töne zu spielen, deren Qualität den anderen Registern stärker angeglichen sei. Das dritte Register

kann ohne weiteres aus den Obertönen der tiefen Töne, manchmal unter Zuhilfenahme von Hilfsgriffen und der h-, cis- und es-Klappe, sogar bei geringem Atemdruck erzeugt werden. Der lange, weite Fuß sorgt für einen kraftvollen Klang. Der Block (nach einem Patent von Arnfred Strathmann, Kiel) kann reguliert werden und ermöglicht eine große Bandbreite bei Tonqualität und speziellen Klangeffekten – und minimiert natürlich die Notwendigkeit einer Nachstimmung. Eine zusätzliche *piano*-Klappe mit Feder erlaubt ein wirkliches Decrescendo. Walter van Hauwe hat das Instrument mit Begeisterung begrüßt. Er glaubt, daß es zum Standardinstrument der Anhänger moderner Blockflötenmusik werden wird. (P. Bowman: The Birth of a Truly Contemporary Recorder, *The Recorder Magazine* 15, Nr. 4, November 1995, S. 126-127)

In den sechziger Jahren favorisierte Daniel Waitzman die Schlußklappe für Alte sowie Neue Musik. Anscheinend in Unkenntnis dieser Arbeit Waitzmans schreibt **Denis Thomas** über die von ihm selbst vorgenommene Neugestaltung der Klappe, bei der die immanenten Probleme der Dolmetsch-Version vermieden werden sollen. Weiterhin beschreibt er seine Experimente mit der Klappe und den sich ergebenden Obertönen. **Guillermo Peñalver** hat einige historische Methoden zum Erreichen des hohen Registers ausgewertet und empfiehlt zu diesem Zweck die Schlußklappe. (D. Thomas: High Notes and Harmonics: A New Bell-key Design? *The Recorder Magazine* 15, Nr. 4, November 1995, S. 133-134; G. Peñalver: El agujero 8: por un uso sistemático, *Revista de flauta de pico* 1, Januar 1995, S. 18-20)

Peter Thalheimer klassifiziert historische und moderne Blockflöten nach ihrer Griffweise. Er hält auch chronologisch die Versuche fest, einige der grundlegenden Probleme des Instruments zu umgehen, etwa den beschränkten Tonumfang (z. B. Erweiterung des Tonumfangs nach unten durch Verwen-

dung eines längeren Fußes mit Klappen) und die Schwierigkeit, ein zufriedenstellendes *fis*''' (auf der Altblockflöte) zu erzeugen. Er weist besonders auf Rainer Webers jüngstes Experiment hin: „Eine umgekehrt-konische Barockblockflöte wurde mit einem längeren zylindrischen Fußstück versehen, dessen Schalloch sich in der Art des Ganassi-Modells erweitert ... Mit diesem Fußstück können nun auf der Barockblockflöte wie bei einer Ganassi-Flöte stimmende Partialtöne über dem Grundton angeblasen werden. Zugleich hat sich durch dieses Fußstück die labile Tiefe der Barockflöte stabilisiert und die Intonation der vorher problematischen Oktave III'/III'' verbessert.“ (P. Thalheimer: Beobachtungen zum Überblasverhalten von Blockflöten – alte Bauprinzipien als Ausgangspunkt für neue Instrumente, *TIBIA* 1/95, S. 362-368)

Friedrich von Huene gibt einen Überblick über die Geschichte der Modernisierungsversuche an der Blockflöte, angefangen mit den 50er Jahren und Edward Powells „Orkon“, einer modifizierten Sopranblockflöte mit vereinfachtem Boehm-Klappensystem. Leider führte der notwendigerweise hohe Preis der Orkon zum Scheitern des Unterfangens. Von Huene selbst stellte 1959 eine Blockflöte mit Klappen her, kam aber zu dem Schluß, daß es ihm an Zeit und Geld mangle, sie weiter zu entwickeln. 1990 kaufte von Huene eine von Arnfred Strathmann gebaute Sopranblockflöte, „ein blockflötenähnliches Instrument mit dem komplizierten Klappenwerk und der Griffweise eines Saxophones, dem Boehm-System ähnlich.“ Anstelle des Daumenloches hatte sie eine Oktavklappe. Die Höhe des Blockes konnte reguliert sowie das Dach des Windkanals entfernt werden. Weiterhin beschreibt von Huene seine Experimente mit Renaissance- und Barockblockflöten mit deutscher „langer Bohrung“. Nach einem Lob für Helders neue Tenorblockflöte schließt er mit der Empfehlung, eine Altblockflöte mit Boehm-Klappensystem zu

entwickeln. (F. v. Huene: Efforts to Modernize the Recorder, *The Recorder Magazine* 15, Nr. 4, November 1995, S. 135-137)

Raymond Dessy, Chemieprofessor im Ruhestand, und seine Frau Lee Dessy, beide Blockflötisten, liefern eine lesbare wissenschaftliche Darstellung der Chemie des Holzes: wie Wasser Blockflöten beeinflusst und wie dieser Effekt minimiert werden kann, wie Öl auf Blockflöten wirkt und wie man ein geeignetes Blockflötenöl auswählt. Besonders interessant ihre Diskussion der Frage, ob verschiedene Hölzer bei der Blockflöte zu klanglichen Unterschieden führen (Auszug: „Die direkte Klangabstrahlung durch Wandungsschwingung ist unbedeutend. ... Es ist, als hörte man neben einem U-Bahn-Zug eine Katze schnurren.“) Sie folgern, daß das Material der Bohrungswandung zu keiner wahrnehmbaren Beeinflussung des Timbres führt, daher „jegliche tatsächlich wahrgenommenen Unterschiede durch Kanten von Auskehlungen, Labium, Kanten zwischen Bohrung und Grifflöchern, Klappenpolster und sogar durch Fingerspitzen hervorgerufen werden müssen.“ (R. u. L. Dessy: Wood, Water, and Oil, *American Recorder* 36, Nr. 5, November 1995, S. 7-12)

Dazu gibt es zwei nützliche Begleitartikel. Der Materialforscher **Roger M. Rowell** erörtert die Frage, ob Holz durch chemische Behandlung für Instrumentenbauer verlässlicher gemacht werden kann. Er zeigt, daß es durch die Verwendung von Chemikalien möglich ist, die Hydrophilie (Fähigkeit zur Wasseraufnahme) des Holzes zu mindern, Klanggeschwindigkeit und -absorption leicht zu reduzieren, die physikalischen Dimensionen von Holz zu stabilisieren und es durch und durch, nicht nur oberflächlich, zu glätten. Er führt eine Blockflöte von Thomas Boehm an, „hergestellt unter Verwendung harten Ahornholzes, das zunächst acetyliert und dann mit Methacrylat behandelt wurde. Ihre akustischen Eigenschaften bleiben über eine weite Bandbreite unterschiedlicher Feuchtig-

keitsgrade erhalten, und sie hat Stimmung und Tonqualität von Anfang an unverändert bewahrt.“ (R. M. Rowell: *One Way to Keep Wood from Going This Way and That*, *American Recorder* 36, Nr. 5, November 1995, S. 12-13, 15-16)

Raymond Dessy schildert eine Reihe vielversprechender neuer Versuche, Holz chemisch zu imprägnieren, damit es sich plastikähnlicher verhält. Ziel ist, die Form zu stabilisieren und die Wasseraufnahme zu verlangsamen. (R. Dessy: *New Kinds of Plastic Wood*, *American Recorder* 36, Nr. 5, November 1995, S. 14-15)

Instrumentenhersteller

Vergangenheit und Gegenwart der Schweizer Blockflötenhersteller Küng sind Thema eines Artikels von **Christian Albrecht** mit Fotos von **Denise Feider**. Franz Küng, der Firmengründer, begann als Klavierbauer und -stimmer und dehnte sein Betätigungsfeld auf die Reparatur anderer Instrumente sowie den Verkauf von Radios, Schallplatten und Gramophonen aus, ehe er 1938 mit dem Bau von Blockflöten begann. Da Instrumente aus dem Ausland während des Zweiten Weltkrieges nur schwer zu bekommen waren, strömten bald die Aufträge herein. Die Firma begann mit Sopran- und Altblockflöten, versuchte sich an tiefgestimmten Instrumenten (in den 40er Jahren!), dehnte die Produktion dann auf Sopraninos, Tenorblockflöten, Bässe und Großbässe aus. 1960 war die Herstellung von Klavieren zweitrangig geworden, jährlich wurden Tausende von Blockflöten produziert. 1968 trat der jüngere Küng-Sohn Thomas in den Betrieb ein, und Garkleins und Kontrabaßblockflöten kamen hinzu. 1976, nach einem Musikstudium in Basel, schloß sich der ältere Sohn Andreas der Firma an, und diese unternahm die Entwicklung historischer Modelle, einschließlich Sixth Flutes, Flûtes du Quatre und Flûtes de Voix, die vier Jahre später in Produktion gingen. Seit dem

Tod ihres Gründers im Jahre 1983 arbeitet die Firma mit Computern und verstärkter Qualitätskontrolle. Zu den Neuheiten gehörten die Folklorablockflöten in b (gut für Schweizer Volksmusik wie für das Czakan- und Flageolet-Repertoire des 19. Jahrhunderts), ein neues Quartett (Sopran bis Baß), geeignet für Ensemble- wie auch Solospiel, die SUPERIO-Serie mit zylindrischer Bohrung sowie ein neuer Schulsopran. (Ch. Albrecht u. D. Feider: *Blockflötenbau Küng*, Schaffhausen – ein Firmenportrait, *SAJM Zeitschrift* 23, Nr. 1, Januar 1995, S. 10-16)

Aufführungspraxis und Technik

Der Begriff „partial venting“, von Eugene Reichenenthal 1976 in *American Recorder* geprägt, bezieht sich auf das unvollständige Bedecken bzw. Öffnen von Griffelöchern zum Zweck der genauen Intonation und eines abwechslungsreichen Timbres. **Anthony Rowland-Jones** verfolgt die Geschichte dieser Praxis zurück bis zu einem italienischen Fresco aus dem 14. Jahrhundert, das einen Musiker auf zwei Pfeifen gleichzeitig spielend zeigt, auf einer davon „halbdeckend“. Rowland-Jones gibt einen knappen Überblick über Darstellungen dieser Praxis in den Schriften von Ganassi (1535), Cardan (ca. 1546), Zacconi (1592 und 1622), Bottrigari (1594), Mersenne (1636), Blanckenburgh (1654), Salter (1683), North (ca. 1695), Freillon-Poncein (1700), Hotteterre (1707) und weiter bis ins 20. Jahrhundert (Kompositionen von Casken, Lechner und Linde). (A. Rowland-Jones: *A Short History of Partial Venting*, *The Recorder Magazine* 15, Nr. 2, Juni 1995, S. 48-50; Letter to the editor, 15, Nr. 4, November 1995, S. 153-154)

In meinem Artikel über historische und moderne Blockflötenschulen weise ich die Leser warnend darauf hin, Anweisungen zur Aufführungspraxis aus historischen Abhandlungen mit Vorsicht zu behandeln. Ich gebe einen Überblick über die historischen Anweisun-

gen und sage dann einige Worte über die wichtigsten modernen. (D. Lasocki: *Instruction Books and Methods for the Recorder from Around 1500 to the Present Day, The Cambridge Companion to the Recorder*, S. 119-135)

In ihrem ausführlichen Forschungsbericht über englische Blockflötenschulen des Barock faßt **Marianne Mezger** zunächst den Inhalt der Schulen zusammen und diskutiert dann, welche Erkenntnisse über Verzierungen sich aus den Instruktionen wie auch aus den Musikbeispielen in Tabulatur ableiten lassen. Sie zeigt auf, daß es in der Entwicklung der Verzierungen drei Phasen gab: 1679-1683 begannen sie häufig auf der Hauptnote, 1686 (Carr) begannen Triller nun auf der oberen Nebennote, und der Mordent wurde zu einem seltsamen Doppelschlag, und ab 1695 wurden der französische *accent*, der Triller mit Doppelschlag und das *flattement* eingeführt. Wie ich in meiner Besprechung im vergangenen Jahr angemerkt habe, können diese Verzierungen Musik, die auf dem Papier einfalllos aussieht, geradezu verwandeln. Mezger macht dies sinnfällig, indem sie zeigt, wie Henry Purcells *Two in One Upon a Ground* (Dioclesian, 1690) mit Verzierungen nach Carr und *The Compleat Flute Master* (anonym, 1695) klingen würde. (M. Metzger: Vom *Pleasant Companion* zum *Compleat Flute Master*. Englische Blockflötenschulen des 17. und 18. Jhs.; dieselbe: Henry Purcells Chaconne *Two in One upon a Ground* aus dem dritten Akt der *Prophetess or the History of Dioclesian*, London 1690, in TIBIA 2/95, S. 417-430 und S. XXXIII-XXVI.)

Ephraim Segerman hat Mezgers Arbeit über Verzierungen noch ein wenig weitergeführt und die Streicherpraxis in England im 17. Jahrhundert untersucht. Eine Charles Coleman zugeschriebene Verzierungstafel, veröffentlicht in John Playfords *An Introduction to the Skill of Musick*, verdeutlicht, daß mit dem Begriff „schütteln“ (to shake) ein Hin-

und Herschwingen (Oszillieren) zwischen zwei Noten gemeint war, „wobei jede *mehr als einmal* gespielt wird“. Im Gegensatz dazu geben die Flageolet- und Blockflötenquellen keinen Aufschluß über die Zahl der Oszillationen. Streicherquellen zeigten vorrangig Wechsel mit der oberen, Holzbläserquellen Wechsel mit der unteren Nebennote – wobei der Anfangston jeweils Geschmackssache zu sein schien. Der Autor schlußfolgert, daß „die Einzelheiten der verwendeten Verzierungen weniger wichtig waren als [deren Position und Dauer], und was sich bequem spielt, reicht meist aus.“ (E. Segerman: *Contrasts Between String and Woodwind Gracing in Purcell's Time, FoMRHI Quarterly* 78, Januar 1995, S. 18-19)

Eva Legêne betrachtet die Art und Weise, in der Barockkomponisten Struktur handhaben, nämlich „nicht allein um dem Ohr zu schmeicheln, sondern um die Seele zu rühren“ (eine beachtenswerte Phrase aus dem Rhetorikbuch des römischen Autors Quintilian, *Institutio Oratoria*, das im 17. Jahrhundert großen Einfluß auf die Ausbildung hatte). Sie gibt einen Überblick über die verschiedenen Versfüße, die sowohl in der Dichtkunst als auch in der Musik zu finden sind, und bringt sie in Zusammenhang mit den Affekten, wie es durch barocke Autoren wie Mersenne und Mattheson überliefert ist. Sie zeigt an Blockflötenmusik von Purcell und Händel, daß, ungeachtet des generellen Affektes, „die Worte in diesen Arien eine reiche Auswahl an Rhythmen und Emotionen für die Blockflöte bieten. Die Worte werden auf zwei Arten dargestellt: zum einen durch den Rhythmus, den das Wort selbst andeutet, zum anderen durch die Imitation des Wortes = Wortmalerei.“ Die beiden Komponisten verwendeten verschiedene Arten von Rhythmen für verschiedene Emotionen, die Legêne einteilt in das Angenehme, das Schöne, das Prächtige, Gewalt, Schmerz und Naturszenen. Die Komponisten benutzten Wortmalerei auch zur Darstellung von Hitze, Unheil,

Ruhe, schneller Bewegung, Liebe usw. Legêne schließt mit der Hoffnung, daß „das Kratzen an der Oberfläche der Beziehung zwischen Rhythmus und Emotion Sie ... dazu inspiriert hat, barocke Instrumentalmusik unter diesem Gesichtspunkt zu hinterfragen.“ (E. Legêne: Musical Interpretation and the Stiring of the Soul: The Relationship between Rhythm and Emotion in the Renaissance and Baroque, *The Recorder Education Journal* 2, 1995, S. 56-69)

In einem anregenden Artikel demonstriert **Peter Thalheimer**, daß sich Fragen des Urtextes und der Aufführungspraxis bei Musik des 20. Jahrhunderts ebenso stellen können wie bei älterer Musik. Zur Illustration betrachtet er Hindemiths Blockflötentrio, das 1932 für Blockflöten in a und d geschrieben, 1952 dann von Walter Bergmann für Blockflöten in c und f transponiert und herausgegeben wurde. Die Blockflöten in a und d, die in den 20er und 30er Jahren in Deutschland verwendet wurden, hatten einen beschränkten Umfang – im wesentlichen eine Oktave – und einen grundtönigen Klang. „Bei A- und D-Flöten liegen die Partien in der klangvollsten Lage, auf heutigen c²- und f²-Blockflöten im leisesten und klanglich unbeweglichsten Bereich.“ Er empfiehlt die Aufführung auf „Originalinstrumenten“ oder ersatzweise diversen anderen. Dann erinnert er uns daran, daß Hindemiths Originalpartitur die Aufführung durch ein Blockflötenensemble gestattete. Thalheimer merkt an, daß Bergmann in seinem Arrangement dazu neigte, die langen Schleifer des Originals durch portato-Zeichen bzw. die Anweisung *legato ed espressivo* zu ersetzen oder aber gar nicht zu kennzeichnen. Unter Berufung auf F. J. Giesbert in der ersten modernen Blockflötenschule für Blockflöten in f und unter Berücksichtigung von Hindemiths Artikulationsanweisungen in anderen Kompositionen für Blasinstrumente bekräftigt Thalheimer seine Ansicht, daß Hindemith meinte, was er schrieb – in Einklang mit der Klarinettenpra-

xis seiner Zeit, wo „ein vibratoloses, gespanntes Legato“ das „höchste Ideal“ darstellte. Schließlich führt Thalheimer Hugo Riemanns einflußreiche Theorie über das Phrasieren im frühen 20. Jahrhundert an, wonach „Betonte Höhepunkte werden durch Drängen erreicht und kommen früh, das unbetonten Phrasenenden läuft langsam aus. Artikulation und Dynamik unterstützen diese Tendenzen.“ Hindemith neigte bei seinen eigenen Aufführungen Riemanns Vorstellungen zu. Wenn wir diese auf das Trio beziehen, können wir die langen Schleifer in einem neuen Licht interpretieren: „Dort, wo sie mehrere auftaktige Noten mit dem Volltakt zusammenfassen, kennzeichnen sie die früh auszuführenden Betonungen ...“ Er kommt zu dem Schluß, daß die ca. 60 Jahre seit Entstehung des Trios ausgereicht haben, uns der Bedeutung der Notation zu entfremden. (P. Thalheimer: Hindemith heute – Anmerkungen zur Aufführungspraxis seines Trios für Blockflöte, *TIBIA* 4/95, S. 586-593)

Zwei amerikanische Blockflötisten, **Joel Levine** und **Pete Rose**, präsentieren eine Einführung in das Jazzspiel auf der Blockflöte. Die Ratschläge sind generell hilfreich, die Musikbeispiele interessant (einschließlich einer vollständigen Jazzimprovisation über den Blues von Levine). Ich finde, daß die Autoren nicht genügend hervorheben, wie wichtig es ist, selbst in den Jazz einzutauchen, um ein Gefühl für ihn zu bekommen. Stattdessen bieten sie eine schwache Untertreibung an: „Es wird hilfreich sein, zu hören und dann einen Stil auszuwählen, der gefällt, diesen zu studieren oder sich von dieser Art des Spiels beeinflussen zu lassen.“ (P. Rose und J. Levine: *The Recorder Player's Introduction to Jazz*, *American Recorder* 36, Nr. 3, Mai 1995, S. 6-12)

Die Blockflöte im 21. Jahrhundert

Walter van Hauwe, einer der renommiertesten modernen Blockflötisten, widmet sich

der „Krise“ der Blockflöte, die zumindest in den Niederlanden zu herrschen scheint. Als Schulinstrument wurde die Blockflöte von Keyboard und Saxophon abgelöst und wird heute kaum noch eingesetzt. Die „kleine Armee hochbefähigter Solisten“ muß feststellen, daß es nur selten Gelegenheiten zu Konzerten und Aufnahmen gibt. Er sieht die Zukunft der Blockflöte mehr im Ensemblespiel und in der Neuen Musik, „wo man viele Aktivitäten für Blockflöte solo wie auch für Ensemble der unterschiedlichsten Stile und Strukturen entdecken kann.“ Er kommt zu dem Ergebnis, daß allein eine Krise „für die kleine Welt der historisch orientierten Blockflötensolisten“ besteht und schlägt folglich vor, zukünftige Blockflötenlehrer im Komponieren, Arrangieren und (auch) an anderen Instrumenten auszubilden. (W. v. Hauwe: *The Recorder in Crisis? A View from the Dutch Conservatory, The Recorder Education Journal* 2, 1995, S. 75-77)

Der Autor dieses Artikels, Musikbibliothekar an der Indiana University, schreibt über Holzblasinstrumente, ihre Geschichte, ihr Repertoire und ihre Aufführungspraxis. Zusammen mit Richard Griscom ist er Autor von *The Recorder: A Guide to Writings About the Instrument for Players and Researchers* (New York, Garland, 1994). Für das Einsenden von Quellen sowie sonstige Unterstützung bei der Vorbereitung dieser Besprechung bedankt er sich bei: Lilin Chen, Ewald Henseler, Julian Kennedy, Eva Legêne, Marianne Mezger, Anthony Rowland-Jones, Guillermo Peñalver und Bárbara Sela, Thimo Wind und seinen Kollegen von der William and Gayle Cook Music Library, insbesondere David Fenske und Michael Fling. Er bittet die Leser, ihn über die TIBIA-Anschrift auf wichtige Publikationen hinzuweisen, die er eventuell übersehen hat.

Deutsch von D. Presse-Requardt

Der Artikel wurde unter dem Titel *The recorder in print: 1995* in der Zeitschrift *American Recorder* (März 1997) erstveröffentlicht.

Margret Löbner

Fachhandlung für Blockflöten
Noten & CD's



In meiner Fachhandlung können Sie die Blockflöten aller führenden Hersteller vergleichen.

Meine Auswahl reicht von der Schulflöte bis zum handgefertigten Soloinstrument. Von der Garklein bis zum Subbaß. Sonderanfertigungen werden nach Originalen aus Museen hergestellt.

In meiner neuen Abteilung für CD's und Noten werden Sie von Profi-Musikern beraten.

Kommen Sie einfach vorbei oder rufen Sie mich an.

Katalog kostenlos.

Di.-Fr. 9-13 Uhr u. 15-18 Uhr
Sa. 9-13 Uhr

Margret Löbner
Osterdeich 59a, 28203 Bremen
Tel. 0421 / 702852
Fax 0421 / 702337

Spiel und Spaß

mit der Blockflöte

Neu!

ist ein umfassendes Lehrwerk, das von den ersten Anfängen auf der Sopranflöte bis zu fortgeschrittenem Spiel auf der Altflöte reicht.

Schule für die Altblockflöte



Schule für die Altblockflöte (barocke Griffweise) mit Einbeziehung der Sopranflöte, für den Gruppen- und Einzelunterricht, für Altblockflötenanfänger im Alter von neun bis zwölf Jahren.

Autoren: Gudrun Heyens und Gerhard Engel
Illustrationen: Christa Estenfeld-Kropp

Diese Schule liegt als fünfbandiges Konzept vor, mit 2 Schulbänden, 2 Spielbüchern und 1 Lehrerkommentar.

Schule für die Altblockflöte Band 1

- Töne g^1 – d^3 , cis^2 , b^1/b^2
- Konsequente Arbeit an Atmung, Tonbildung, Klangvorstellung und Intonation.
- Klangnotation und chorische Notation
- Technische Übungen und Trillerstudien

Best.-Nr. ED 8641, DM 19,50*

Schule für die Altblockflöte Band 2

- Töne f^1 , e^1 – g^3 , fis^1/fis^2 , es^2/es^3 , gis^1/gis^2
- Vertiefende musikalische Arbeit, Tonbildung, Artikulation, Improvisation
- Regelmässige Einbeziehung von anspruchsvollen technischen Übungen und Etüden (Fingertechnik, Daumentchnik)

Best.-Nr. ED 8642, DM 19,50

Spielbücher für Altblockflöte mit verschiedenen Instrumenten

Um gemeinsames Musizieren zu ermöglichen, wurde ein breites Angebot an mehrstimmiger Literatur zusammengestellt, das hinsichtlich der technischen und musikalischen Progression auf den methodischen Aufbau des Lehrgangs abgestimmt ist:

Duos, Trios, Quartette in unterschiedlichen Blockflötenbesetzungen, Musikstücke mit Klavierbegleitung, Akkordbezifferungen für Gitarrenbegleitung, teilweise auch rhythmische Begleitmodelle für Schlaginstrumente.

Spielbuch 1

mit eingelegter Klavierstimme

Best.-Nr. ED 8643, DM 15,-*

Spielbuch 2

mit eingelegter Klavierstimme

Best.-Nr. ED 8644, DM 15,-*

Lehrerkommentar

Wichtige methodische Fragen, neue Spieltechniken, Intonations-, Atem- und Artikulationsübungen sowie Hilfs- und Trillergriffe werden erläutert und durch zusätzliche Anregungen vertieft.

Best.-Nr. ED 8645, DM 12,-*



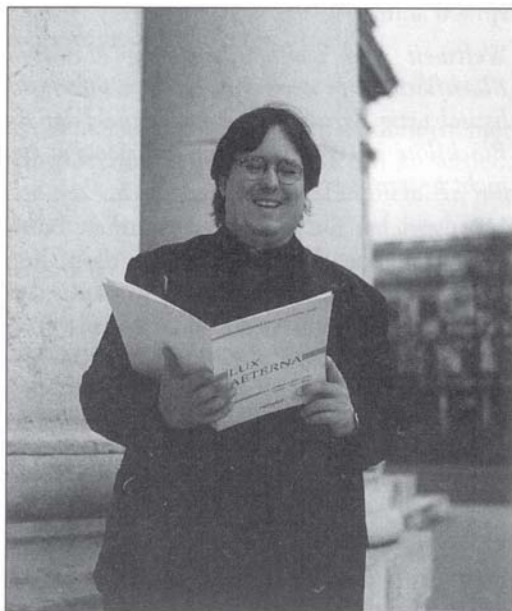
* Bei Ihrem Musikalienhändler erhalten Sie bis zum 30.9.98 Ihr Lehrerprüf-Exemplar zum reduzierten Preis. Bitte Ihren Auftrag mit einem Schulstempel als Nachweis versehen.

Markus Zahnhausen, Blockflötist und Komponist im Gespräch mit Brigitte Schmaus

Der Blockflötist und Komponist Markus Zahnhausen wurde 1965 in Saarbrücken geboren. Er studierte Blockflöte am Münchner Richard-Strauss-Konservatorium sowie Musikwissenschaft und Slawische Philologie an den Universitäten von Trier und München. Er arbeitet u.a. für die Bayerische Akademie der Schönen Künste und als Musikjournalist heute regelmäßig für den Bayerischen Rundfunk, sowie als Musikkritiker und Rezensent für verschiedene internationale Fachzeitschriften. Markus Zahnhausen ist Dozent zahlreicher Meisterkurse, Workshops und Seminare (Blockflöte und Kammermusik), Mitglied des deutschen und russischen Komponistenverbandes und war Gastdozent an der Carl-Nielsen-Akademie/Odense und der Königlichen Musikhochschule/Kopenhagen. Als Interpret Alter wie Neuer Blockflötenmusik führten ihn Konzertreisen, Rundfunk-, Fernseh- und CD-Produktionen durch ganz Europa, u. a. zum Festival „Moskauer Herbst“, nach Tatarstan und in den Ural. Neben Werken für Orchester, Kammermusik und Chorwerken veröffentlichte Markus Zahnhausen zahlreiche Kompositionen für Blockflöte in den Verlagen Mösseler und Doblinger.

Brigitte Schmaus: Die Aufbruchstimmung der 60er und 70er, als die Blockflöte quasi eine Renaissance erlebte und auch von vielen zeitgenössischen Komponisten neu entdeckt wurde, ist vorbei. Das Ende des 20. Jhs. scheint auch das Ende einer lebendigen Blockflötentradition zu werden. Auf der einen Seite zum Anfängerinstrument degradiert, andererseits als Vertreter einer bruitistischen Experimental-szene mißbraucht, hat die Blockflöte im Bewußtsein des Konzertpublikums (gleichermaßen wie unter den Berufsmusikern) zunehmend an Bedeutung verloren. Wie ist Deine Diagnose des Blockflötendilemmas?

Markus Zahnhausen: Ganz so düster sehe ich die Lage nicht, und ich möchte, bei aller Kritik, keineswegs in die heute so gängige Larmoyanz verfallen, die unter dem Strich immer wenig auszurichten und zu ändern vermochte. Vielmehr will ich eine (teilweise zweifellos



unpopuläre) Bestandsaufnahme wagen und – aus meiner persönlichen Sicht – Perspektiven aufzeigen, wie wir Blockflötisten das Image unseres Instruments aufbessern könnten. Ganz bewußt lasse ich im folgenden die Rolle der Blockflöte im Bereich der „Alten Musik“ einmal außen vor, weil sie dort schon seit langem den ihr gebührenden Rang eingenommen hat. In Deiner zugespitzten Fragestellung hast Du die Extreme auf den Punkt gebracht: die Blockflöte einerseits als vermeintlich ideales Einsteigerinstrument, zum anderen nach wie vor auch als Instrument experimenteller Musik. Wie so oft liegt die Wahrheit irgendwo in der Mitte. Die „Blockflötenszene“ ist heute ein im Prinzip recht lebendiger und vielem aufgeschlossener Organismus, der durchaus nicht das Ende einer lebendigen Tradition erkennen läßt. Eher ganz im Gegenteil! Auffallend aber ist, daß sich die Blockflöte längst nicht in dem Maße einen Platz im allgemeinen Musikbetrieb erobern konnte, wie es das in den vergangenen 20 - 30 Jahren rasant gestiegene Niveau des Blockflötenspiels und auch

des Blockflötenbaus hätte erwarten lassen können. Genau diese Diskrepanz hat mich stutzig gemacht und hat uns ja zu diesem Gespräch animiert.

Weltweit sind weniger als eine Handvoll Blockflötisten in nennenswertem Umfang solistisch tätig. Worauf führst Du zurück, daß die Blockflöte in der Virtuosen-Szene so gut wie nicht präsent ist?

Hier sprichst Du einen interessanten Punkt an. Ich denke, die Hauptursache dafür liegt sicherlich in der Präferenz des romantischen Repertoires seitens der großen Musikveranstalter. Genau diese Epoche der virtuellen Musik par excellence fehlt unserem Instrument ja völlig – es gibt nun einmal kein Blockflötenkonzert von Tschairowskij oder Brahms. Das ist aber nur die eine Seite der Medaille, die für uns weit weniger angenehme Seite ist, daß es im Blockflötensektor nur sehr, sehr wenige Künstler gibt, die ihr Instrument auf dem gleichen technischen wie -nota bene- musikalischen Niveau beherrschen, wie es vergleichbare Virtuosen anderer Instrumente tun. Diesen Mangel ausschließlich auf die fehlende Herausforderung des romantischen Repertoires und der entsprechend repräsentativen Meisterwerke zurückführen zu wollen, wäre Unsinn. Es gäbe zahlreiche Alternativen, sei es aus dem Bereich Alter Musik oder auch des zeitgenössischen Musikschaflens. Selbstverständlich muß man als Interpret den Konzertveranstaltern mit der entsprechenden Überzeugungskraft für die Musik unserer Zeit leidenschaftlich gegenüberreten. Halbherzig läuft da gar nichts! Interessanterweise ist es ja sehr wohl möglich, mit der Blockflöte große Konzertsäle zu füllen und ein breites Publikum anzuziehen, wie ehemals Frans Brüggen und heute Michala Petri oder Dan Laurin eindrucksvoll unter Beweis stellen. Was machen diese Künstler anders, daß ihnen auch der allgemeine Konzertbetrieb offensteht? Meines Erachtens zwei grundlegende Dinge: zum einen verfügen sie über eine absolut überzeugende und tadellose Instrumentaltechnik,

zum anderen – und das ist vielleicht der noch wesentlichere Faktor – haben sie sich nie allzu sehr mit der „Alte Musik-“ und „Blockflötenszene“ eingelassen (und man vermeidet auch geflissentlich, sie einzuladen!). Dies in weiser Voraussicht, schmort doch vieles in der Blockflötenwelt im eigenen Saft und kreist unentwegt um sich selbst. Auch der Sektor der sogenannten „Neuen Musik“ mit all ihren Festivals ist nichts mehr als ein weiterer geschlossener Zirkel, dem eine weiterführende Perspektive offensichtlich versagt ist. Wir kommen später sicher noch einmal auf diesen Punkt zurück.

Gibt man sich in geselliger (Musiker)runde als Blockflötist zu erkennen, erntet man meist geringerschätzige Blicke und wird nicht als vollwertiger Musiker akzeptiert. Woher kommt das schlechte Image der Blockflöte – und sind womöglich die Blockflötisten selbst daran schuld?

Wer von uns hat nicht schon einmal den Satz gehört „... ach ja, Blockflöte habe ich auch mal gespielt ...“? Bis zu einem gewissen Grad sind wir daran sicher auch nicht ganz unschuldig. Ich muß gleich vorausschicken, daß ich diese Problematik bewußt einmal aus der nicht unmittelbar „blockflötistischen“ Sicht, sondern eher vom Standpunkt eines Außenstehenden beleuchten möchte. Als Komponist, Blockflötist und langjähriger Rundfunkredakteur und Musikjournalist habe ich vielleicht einen etwas anderen Blickwinkel als jemand, der sich mehr oder weniger ausschließlich mit der Blockflöte beschäftigt. Und diesen Blick von „außerhalb“ müssen wir uns gefallen lassen, wenn sich am Image unseres Instruments etwas ändern soll. Den Ruf der Blockflöte als „Kinderinstrument“ möchte ich nicht weiter unter die Lupe nehmen; seit langem ist sie im pädagogischen Sektor fest verwurzelt, und es wird dort – das möchte ich keinesfalls unerwähnt lassen – teils auch hervorragende Arbeit geleistet. Ob nun gerade die Blockflöte mit ihrer so diffizil zu beherrschenden Intonation aber wirklich ein ideales Einsteigerinstrument

ist, sei dahingestellt. Ich persönlich kenne viele Fälle, in denen gerade der Blockflöten(gruppen)unterricht in der Massierung einer gesamten Grundschulklasse es war, der den Betroffenen das Instrument (und leider zuweilen sogar den Mut zu jeglicher weiteren musikalischen Betätigung überhaupt) ein für allemal verleidet hat. Kein Wunder! Zur Ehrenrettung der Blockflöte könnte man vielleicht anmerken, daß dreißig verstimmte Suzuki-Geigenkinder auch nicht gerade viel besser klingen ...

Woran aber krankt das Profi-Image des Instrumentes? Ich meine, daß die folgenden Punkte hier eine Rolle spielen:

1. Die Blockflötentechnik ist (insbesondere im Bereich der Beherrschung des dynamisch und klanglich Machbaren) noch keineswegs allgemein auf höchstem Niveau angelangt. Ebenso mangelt es häufig an einer professionellen Beherrschung eigentlich selbstverständlicher technischer Elemente. (Welcher Blockflötist spielt Fis-Dur mit derselben Leichtigkeit wie F-Dur? Und welcher Pianist – im Gegenzug – könnte es sich leisten, nur in Tonarten bis zu vier Vorzeichen zu spielen?)

2. Das Repertoire im Bereich der zeitgenössischen Musik fußt im wesentlichen immer noch auf den „Standards“ der Avantgarde der 60er und 70er Jahre, und es ist (auch bei Wettbewerben) nur wenig Mut zur Eigenständigkeit und Individualität der Spieler zu erkennen. Zu beobachten ist auch ein latenter (aber starker) Minderwertigkeitskomplex vieler Spieler, der sich nur allzu häufig in geradezu besessenem Spiel von höchst komplexen Werken der Gegenwartsliteratur äußert, deren musikalischer Gehalt mir häufig mehr als fragwürdig erscheint. Damit einher geht leider oftmals auch eine gewisse Arroganz nach außen, die von pseudo-intellektuellen Ansätzen gewisser Blockflötenkreise noch genährt wird.

3. Die Präsentation und damit die Selbstdarstellung der Blockflötisten läßt an Professionalität stark zu wünschen übrig.

4. Um das spieltechnische wie musikalische Niveau der Blockflötenlehrer (bis hin zu manchen Professoren der Hochschulen) ist es (im Vergleich zu anderen Instrumenten) keineswegs immer zum Besten bestellt.

Und wo siehst Du hier Wege aus der Krise?

Ich denke, daß es dringend an der Zeit ist, hier von (Orchester-)Musikerkollegen zu lernen, von der absoluten Selbstverständlichkeit, mit der dort Instrumentaltechnik auf höchstem Niveau praktiziert wird. Zugegeben, es ist aufgrund der Bauweise der Blockflöte ohne Zweifel schwieriger als auf manch anderem Instrument, Dynamik darzustellen.¹ Aber entbindet das etwa den Blockflötisten mit professionellem Anspruch davon, sich gerade diesem Bereich mit Feuereifer zu widmen? Dazu fällt mir ein eigenes Schlüsselerlebnis ein. Als mein Schüler Markus Bartholomé und ich bei den Proben für die Uraufführung von Rodion Shchedrins Baßblockflöten-Duett *Music from afar* (Schott OFB 183) das Werk dem Meister zum erstenmal vorspielten, mußten wir uns die Schelte gefallen lassen, weshalb wir denn immer nur „mezzoforte“ spielten, obwohl die Dynamik in der Partitur minutiös bezeichnet war. Dmitrij Schostakowitsch, so erzählte uns Shchedrin, pflegte solche Musiker gemeinhin als „Mezzofortisten“ zu bezeichnen. Rums! Das hatte gesessen ... Bis zur nächsten Probe mit dem Komponisten ackerten wir wie die Wahnsinnigen, praktisch jede Note hatte ihren eigenen Griff. Aber das Resultat war verblüffend - und der Komponist zufrieden. Allzu leicht gibt man sich mit Ausreden wie „das geht doch nicht auf der Blockflöte“ oder „das ist nicht üblich“ zufrieden (und hier muß ich mich wohlweislich auch an der eigenen Nase packen). Gerade deshalb ist für uns Blockflötisten wichtig, mit anderen Musikern (Nicht-Blockflötisten) zusammenzuspielen. Von den sich daraus ergebenden neuen Herausforderungen und Aufgabenstellungen profitiert man ungeheuerlich, man lernt, die eigenen Grenzen mehr auszuloten und vor allem, sich der Professionalität ande-

rer Musiker zu stellen. Schade, daß wir diese Chance immer noch viel zu wenig nutzen. Es gibt so viel herrliche zeitgenössische Kammermusik für Blockflöte mit (Orchester)instrumenten, angefangen etwa bei Jens Rohwers *Zwei Quartettsätzen* für Blockflöte, Querflöte, Violine und Violoncello (Möseler) über Ketil Hvoslefs *Kvartoni* für Sopran, Blockflöte, Gitarre und Klavier (Norsk Musikforlag) bis hin zu Vagn Holmboes *Trio* für Blockflöte, Violoncello und Cembalo (Wilhelm Hansen). Die Liste des Vorhandenen wäre sehr, sehr lang ...

... womit wir beim Punkt „Repertoire“ angekommen wären. Die Blockflötenliteratur des 20. Jahrhunderts kennt ja so etwas wie ein „Standardrepertoire“, ein Sammelsurium an Stücken, die in trauter Eintracht an allen Ausbildungsstätten tradiert werden und sich dementsprechend auch regelmäßig auf den Programmlisten wiederfinden. Wie bewertest Du diese Stücke hinsichtlich ihrer Auswahl, ihrer musikalischen Qualität und bezüglich ihres Einflusses auf das Image der Blockflöte(nspieler)?

Diese Frage liegt mir als Komponist besonders am Herzen. Hat nicht Tradition manchmal auch ein bißchen mit Faulheit zu tun? Viele Lehrer geben an ihre Schüler die Werke Neuer Musik weiter, die sie selbst während ihrer Ausbildung studiert haben. Selten genug kommt Neues hinzu – das wäre ja mit Arbeit und vor allem mit dem Beziehen eines eigenen ästhetischen Standpunktes verbunden. Ich persönlich finde es ausgesprochen bedauerlich, daß wir uns hier in Deutschland so außerordentlich schwer damit tun, uns vom übermächtigen Einfluß der sog. „Holländischen Schule“ zu lösen. Hier denke ich vor allem an den musikästhetischen Einfluß, den Walter van Hauwe hat. All seine Verdienste im Bereich der Professionalisierung des Blockflötenspiels und der Weiterentwicklung der Spieltechnik anerkennend, muß ich doch mit großem Erstaunen feststellen, daß sich jedes neue Werk aus seinem Repertoire – ungeach-

tet der musikalischen Qualität – in Windeseile über ganz Europa verbreitet. Etwas mehr Mut zu eigenem Urteil wäre hier sicher angebracht. Mit dem ständigen Spielen von Stücken der „Avantgarde“ (zum tausendstenmal *Black Intention*, *Gesti* oder *Sweet*) tun wir uns (wie auch dem Publikum) keinen großen Gefallen. Im Gegenteil! Ich empfinde es als äußerst anachronistisch, wenn die Blockflötisten diese Werke nach wie vor als *die* Errungenschaft zeitgenössischer Blockflötenmusik präsentieren (und dies wohlgemerkt zu einem Zeitpunkt, zu dem selbst ehemals führende Komponisten der Avantgarde, wie Penderecki, Ligeti oder Stockhausen, seit mehr als zwanzig Jahren eingesehen haben, daß diese Schiene keine Zukunftsperspektive bietet). Geradezu sträflich vernachlässigt wird meines Erachtens z. B. die Musik der, wie ich sie zu nennen pflege, „vergessenen Generation“, d. h. Werke (nicht nur) deutscher Komponisten, die um die Jahrhundertwende geboren wurden und denen das „Tausendjährige Reich“ mit seiner restriktiven Kulturpolitik, seinem zerstörerischen Krieg und verschiedenen anderen Maßnahmen den Boden unter den Füßen wegzog. Viele dieser Komponisten konnten nach 1945 nicht mehr Fuß fassen, und selbst die wenigen, die es schafften, sich über Wasser zu halten, sind heute nur mehr Namen für die Musikgeschichtsschreibung. Wo spielt man heute noch Musik so hervorragender Meister wie Werner Egk, Carl Orff (von den unverwüstlichen *Carmina burana* einmal abgesehen), Philipp Jarnach, Wolfgang Fortner, Ernst Pepping, Jens Rohwer oder Mark Lothar (um nur einige wenige zu nennen)? Welche Blockflötisten spielen heute noch die wichtigen Werke der dreißiger bis sechziger Jahre, die Blockflötenwerke Helmut Bornefelds oder Konrad Lechners, die Solo-Sonaten Kaspar Roeselings (1956), Jens Rohwers wundervolle Sonate für Cembalo und Altblockflöte (1955) oder Henk Badings' große Sonate für Altblockflöte und Cembalo (1957); wer spielt heute in Blockflöten-Profikreisen all die herrlichen Stücke, die für Carl Dolmetsch von den größ-

ten englischen Komponisten der Zeit geschrieben wurden? *Man spielt das eben nicht in Amsterdam*, war die lapidare Antwort einer ehemaligen Studienkollegin, die sich den „höheren Weihen“ im holländischen Blockflöten-Mekka unterzogen hatte. Wann endlich werden wir Blockflötisten erwachsen, wann endlich ist die Zeit reif für eine neue Generation von Spielern, die es nicht nötig hat, ständig *en vogue* zu sein und die es schafft, selbstbewußt aber ohne Arroganz (dafür aber mit Können und Rückgrat) zu ihrem Instrument zu stehen? Weshalb nimmt man bei uns keinerlei Notiz von so anregenden Spielern wie John Turner (der sich wie nur wenige andere in diesem Jahrhundert um die Blockflöte verdient gemacht hat) oder einem durchaus umstrittenen aber originellen Virtuosen wie Piers Adams aus England?

Die größte Gefahr, die ich für uns Blockflötisten sehe, ist die mangelnde Kommunikation mit allem, was außerhalb der Blockflötenwelt geschieht, vor allem aber die mangelnde Bereitschaft, Kompetenz oder der mangelnde Mut, zeitgenössische Musik nicht nur mit den Ohren des Spielers, sondern auch einmal aus der Perspektive des Konzertbesuchers zu beurteilen! Dies bedenkend, würden viele Spieler vermutlich recht schnell zur Einsicht gelangen, daß längst nicht alles, was technisch eine tolle Herausforderung darstellt oder *was man so spielt*, auch gute Musik und für einen Hörer interessant ist.² Dies bezüglich fand ich auch den ERTA-Solowettbewerb für Neue Musik (Herbst 1996 in Kassel) ungeheuer entmutigend. Hier manifestierte sich leider, in welch starkem Maße es an Mut zur Individualität und zur Repertoireerkundung abseits der *Mainstream*-Stücke mangelt. Obwohl man sich seitens der Veranstalter mit einer sehr ausgewogenen und „pluralistischen“ Repertoireliste auf das redlichste bemüht hatte, spielten 12 von 14 Teilnehmern Isang Yuns *Chinesische Bilder*. Man mag zu diesem Werk stehen, wie man will, aber existieren wirklich keine anderen Stücke, die die Auseinandersetzung wert gewesen wären?

FAGOTT

SEBASTIAN BODINUS

Trio G-Dur

für Flöte und 2 Fagotte (Delius)

RL 40290

DM 17,-

MICHEL JOSEPH GEBAUER

Duo op. 17 Nr. 1 G-Dur

für Flöte und Fagott (Delius)

RL 40500

i.V.

PAUL JUON

Arabesken op. 73

für Oboe, Klarinette und Fagott

RL 20250 Partitur

DM 12,-

RL 24240 Stimmen

DM 17,-

JAKOB FRIEDRICH KLEINKNECHT

Drei Sonaten für 2 Fagotte (Violoncelli)

(Delius)

RL 40480

DM 21,-

HANNING SCHRÖDER

Musik für Fagott solo

RL 30540

DM 9,-

CARL MARIA VON WEBER

Andante e Rondo Ungarese op. 35 für

Fagott und Klavier

RL 35850

DM 19,-

Konzert op. 75

für Fagott und Klavier

RL 36310

DM 19,-



ROBERT LIENAU MUSIKVERLAG

Auf dem gleichen Wettbewerb konnte man miterleben, wie schlecht es auch um die professionelle Präsentation, d.h. ein professionelles Auftreten (eigentlich ja eine Selbstverständlichkeit für einen konzertierenden Musiker) in der Blockflötenwelt bestellt ist: ... mal trat man in ausgefransten Jeans auf, dann wieder ordnete man oder suchte gar noch schnell die Noten coram publico. Schade, daß diesem wichtigen Gebiet der professionellen Selbstdarstellung so wenig bzw. gar kein Raum in der Musikausbildung gelassen wird. Die wenigsten Blockflötenstudenten lernen während ihres Studiums, wie man etwa ein Programm dramaturgisch geschickt gestaltet. Hier geht uns das kleine Dänemark mit gutem Beispiel voran: Im Studiengang des sog. *Performer-Diploms* an der Carl-Nielsen-Akademie in Odense gehören gerade die erwähnten Punkte, wie Auftreten oder das Gestalten eines Programms bis hin zum Organisieren eines Konzertes mit allem drum und dran, zum Stoff. Das sollte auch bei uns so werden! Lei-

der werden die Absolventen eines Blockflötenstudiums damit oft alleingelassen, obwohl gerade diese Fähigkeiten für den Spieler eines *Nischeninstrumentes*, wie es die Blockflöte ist, von höchster Priorität wären.

Da möchte ich einmal einhaken. An vielen Unterrichtsstätten (selbst an Musikhochschulen) unterrichten (noch immer) Lehrer Blockflöte, die eigentlich ein anderes Instrument studiert haben. Wie schätzt Du den derzeitigen Ausbildungsstand (bezüglich der instrumentenspezifischen Qualifikation als auch des gesamtmusikalischen Horizontes) eines durchschnittlichen Hochschulabsolventen im Fach Blockflöte im Vergleich zu Absolventen anderer Fächer ein? Und gibt es für Dich so etwas wie das „ideale“ Berufsbild eines Blockflötisten? Welche Fertigkeiten müssen ausgebildet werden, um auch als Blockflötist eine Berufsmusikerlaufbahn mit halbwegs realen Überlebenschancen beginnen zu können?

In der Tat unterrichtet, wie Du sagst, an einigen Unterrichtsstätten noch immer eine Lehrgeneration, deren Verdienst es zwar ist, die Blockflöte an den Instituten als eigenes Unterrichtsfach etabliert zu haben, die aber eigentlich ein anderes Instrument studiert, und daher selbst keine oder nur sehr geringe Podiumserfahrung mit der Blockflöte hat und naturgemäß auch auf keine „Lehrtradition“ zurückgreifen kann. Trotz alledem ist nicht zu verkennen, daß während der vergangenen zwei Jahrzehnte das Niveau des Blockflötenspiels in Deutschland enorm gestiegen ist. Was den gesamtmusikalischen Horizont betrifft, stehen die Blockflötisten, im Vergleich mit Studenten anderer Fächer, nicht wesentlich besser oder schlechter da, höchstens, daß vielleicht die Prioritäten anders gesetzt sind: Welcher Geiger etwa beschäftigt sich während seines Hochschulstudiums je mit der Auführungspraxis Alter Musik (ja selbst mit der Violinmusik des 17. Jahrhunderts)? Welcher Blockflötist, auf der anderen Seite, kümmert sich um romantische Musik oder die Symphonik Schostakowitschs? Ein guter Musiker




Ihr Spezialist für Instrumente der Alten Musik

INSTRUMENTE
In unserem Ausstellungsraum finden sie eine enorme Anzahl von Instrumenten aus Mittelalter, Renaissance und Barock von Herstellern aus aller Welt.

INSTRUMENTENBAUSÄTZE
Über 40 Instrumente sind als Bausatz erhältlich, zum Bruchteil des Preises eines fertigen Instrumentes! Die Teile werden in unseren eigenen Werkstätten mit dem gleichen hohen Standard hergestellt wie unsere fertigen Instrumente. Zu jedem Bausatz gehören detaillierte Anleitungen, und wir helfen Ihnen auch darüber hinaus, falls erforderlich.

BLOCKFLÖTEN
Unsere Kunden sind immer wieder begeistert von der großen Auswahl an Blockflöten und von unserem ausgezeichneten Service. Wir führen die Instrumente der verschiedensten Hersteller und bieten innerhalb der EG ein bequemes Zur-Ansicht-System. Unsere Garantien gelten weltweit.

NOTEN
Sie erhalten bei uns Noten und Bücher fast aller führenden Musikverlage.

CDs
Unser umfangreiches Sortiment beinhaltet über 300 CDs mit Blockflötenmusik, dazu viele andere Einspielungen der Musik des Mittelalters, der Renaissance und des Barock.

VERSANDSERVICE
Rufen Sie uns an, schreiben Sie, faxen Sie oder senden Sie ein E-mail. Wir liefern Ihnen die Ware ins Haus. Wir akzeptieren alle gängigen Kreditkarten und bieten einen weltweiten Postversand an.

Fordern Sie unseren Farbkatalog (DM 15) an, oder informieren Sie sich im Internet.

Warum besuchen Sie uns nicht im Internet?



The Early Music Shop, 38 Manningham Lane, Bradford, West Yorkshire, England, BD1 3EA.
Website: <http://www.e-m-s.com> Email: sales@earlyms.demon.co.uk

Tel: +44 (0)1274 393753 Fax: +44 (0)1274 393516

ist für mich jemand, der sich, ganz abgesehen von seinen rein spieltechnischen und vermittelnden Fähigkeiten, im wahrsten Sinne des Wortes für Musik interessiert, d. h. für den es keine Qual, sondern Freude und Bedürfnis ist, sich mit Musik ganz allgemein (also auch außerhalb des eigenen Instrumentes) zu beschäftigen. Wie kann allen Ernstes ein Musikstudent sagen „Harmonielehre oder Musikgeschichte interessieren mich nicht. Danach kräht später kein Hahn mehr ...“? Was für einen schlechten Musiker wird so jemand einmal abgeben! Gerade für zukünftige Musiklehrer (und das werden ja die meisten Blockflötenstudenten) wäre es so unendlich wichtig, sich auch mit Weiterführendem zu beschäftigen: mit Sprache, mit guter Lyrik, mit Malerei und Philosophie. Wenn ich mir die wirklich hochkarätigen Musiker von Weltklasse betrachte (nehmen wir beispielsweise einmal Dietrich Fischer-Dieskau), dann sind das durchweg Menschen mit einem ungewöhnlich breiten Bildungshorizont, der weit über das eigene Fach hinausweist. Und das kann man hören!

Leider sieht teilweise die Realität des Lehrens (selbst auf Hochschulniveau) immer noch anders aus: Wie wenig kümmern sich doch manche Pädagogen darum, daß ihre Schüler selbständig werden! (Und wie oft wollen dies die Studenten ja auch gar nicht werden!) Viel zu wenige Lehrer geben (und können) ihren Eleven fundierte, konkrete und kreative „Rezepte“ mit auf den Weg (geben). Wie interpretiere ich Musik? Wie wirkt Musik? Wie überwinde ich dieses oder jenes technische Problem? Wie übe ich? Da gäbe es wirklich viel zu tun ... Mit dieser Problematik stehen wir Blockflötisten jedoch durchaus nicht allein: Ein Orchestermusiker etwa wird gedrillt, am Ende seines Studiums die üblichen Orchesterstellen und das Konzertrepertoire aus dem Effeff zu können. Auch hier bleibt vieles auf der Strecke, wenn nicht der Student selbst eben ein wirkliches Interesse an Musik mitbringt. Um auf den letzten Punkt

Markus Zahnhausen

im Mösele Verlag



Jahreszeichen

ein Zyklus für Blockflöte (A/S) solo

I. Frühlingsmusik M 22.441. DM 16,00

II. Sommerklänge M 22.442. DM 16,00

III. Herbstmusik M 22.439. DM 14,00

IV. Winterbilder M 22.440. DM 16,00

Lux aeterna

für Altblockflöte solo
M 22.448. DM 12,00



Neue Blockflöten Bibliothek

NBB 1 (*contemporä*):

Markus Zahnhausen:

Lyrische Szenen. Drei Fantasien für Altblockflöte solo. M 22.601. DM 17,00

neu neu neu neu

NBB 3 (*jazz plus*):

Victor Alcántara: Invisible Poem

für Sopranblockflöte und Klavier.
M 22.603. DM 21,00

NBB 4 (*contemporä*):

Talks – Disputes – Gossips.

Zeitgenössische Duette internationaler Komponisten. M 22.604. DM 39,00

NBB 5 (*facile*):

Werner Rottler: Ein tierisches

Vergnügen für Sopranblockflöte und Klavier. DM 22.605. DM 29,00

In Vorbereitung:

NBB 2 (*antiqua*):

Georg Philipp Telemann:

Zwei Konzerte für vier Altblockflöten
eingesetzt von Markus Zahnhausen.

Mösele Verlag · Tel: 05331/9597-0 · Fax: 9597-20

mösele

Deiner Frage einzugehen: Als Blockflötist muß man im gegenwärtigen Musikleben immer eine Spur besser, kreativer, intelligenter, informierter und professioneller sein als die Kollegen anderer Instrumente. Und vor allem: man muß die Blockflöte lieben! Das heißt, dazu stehen und nicht ständig etwas anderes sein wollen.

Die Blockflöte ist nun einmal nicht das „All-round“-Instrument, wie es das Klavier ist. Ich bin fest davon überzeugt, daß die Zukunft der Blockflöte sicher nicht darin liegen wird, meterlange Abflußrohre anzumontieren und immer wieder neue Klangverfremdungsmethoden zu ersinnen, noch darin, nun auch Mozart-Sonatinen oder Stücke wie *Syrinx* auf Biegen und Brechen zu spielen!

Ich möchte noch einmal auf das Repertoire zurückkommen. Du selbst hast das moderne Blockflötenrepertoire mit mehreren Stücken bereichert. Alle Deine Stücke unterscheiden sich auffallend von anderen modernen Kom-

positionen: Die Textur mutet (allerdings nur auf den ersten, oberflächlichen Blick) „barock“ an, graphische Notation fehlt gänzlich, Effekte, wie etwa Mehrklänge, Glissandi o.ä. verwendest du nur sehr sparsam. Komponierst Du absichtlich „unmodern“?

Wenn *modern* von *Mode* kommt, ja! Hier halte ich es mit dem wundervollen Satz, den der große polnische Komponist Witold Lutosławski einmal einem jungen Kollegen mit auf den Weg gegeben hat: *Komponiere Musik, wie Du sie selbst gerne hören möchtest, ganz egal, ob sie Dir Ruhm und Geld bringt. Somit kannst Du sicher sein, daß Du den Menschen etwas gibst, an das Du glaubst - in anderen Worten, Du schenkst ihnen Wahrheit.*

Schöner hat das noch niemand formuliert. Ich schreibe Musik, weil ich Musik schreiben muß. Es ist ein Teil meines Lebens, seit ich sechs Jahre alt war. Ich schreibe nur dann, wenn ich etwas Neues zu sagen habe. Für mich als Blockflötist ist es selbstverständlich, auch für mein eigenes Instrument zu komponieren, und ich bin sehr glücklich, daß heute bekannte Solisten, wie etwa Dan Laurin oder die amerikanisch-dänische Blockflötistin Vicki Boeckman meine Musik in der ganzen Welt aufführen.

Du hast völlig richtig beobachtet, daß ich mit zeitgenössischen Spieltechniken eher sparsam umgehe. Das hat zum einen seinen Grund darin, daß ich es leid war, immer wieder die schrillen Pfliffe, das Gekreische und Gegrünze *avantgardistischer* Blockflötenwerke mit ihren teils hyperkomplexen Strukturen und unspielbaren Rhythmen zu hören, die nur allzu häufig ein Alibi für das gedankliche und emotionale Vakuum, kurz, die Inhaltslosigkeit vieler dieser Stücke zu sein scheinen. Zum anderen aber konnte und wollte ich nicht anders, als *natürliche*, idiomatische Musik für die Blockflöte zu schreiben.

Als zwei Extreme meines Schaffens könnte ich hier vielleicht die Solosonate *Musica inquieta* nennen, die gänzlich ohne *Neue Spiel-*

Markus Zahnhausen

Flauto dolce solo

Die 7 teils ernsten, teils humorigen, virtuos- oder gar kabarettistischen Stücke fordern vom Interpreten solide Technik und musikalische Gestaltungskraft.

04 457 DM 23,50

Musica inquieta. Sonate

Das musikalische Spektrum des Werkes reicht vom dramatischen 1. über den threnodie-artigen 2. bis zum virtuos- ausgelassenen 3. Satz.

04 461 DM 22,—

Klangreden

für Blockflöte und Flöte

04 462 DM 27,50

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



Doblinger

techniken auskommt, und *Lux aeterna*, ein Werk, in dem ich sogar eher viel mit ungewöhnlichen Techniken arbeite (Spielen im Querflötenansatz auf einem Griffloch, Flageolette, Pfeifen, Mikrotonalität). Dennoch ist gerade in letztgenanntem Werk alles an seinem Platz. Nichts könnte darin anders sein! Ich habe diese Klänge sehr lange gesucht, es sollte ein ganz neues, im wahrsten Sinne des Wortes *unerhörtes* Stück Musik werden. Aber auch in der Solosonate gibt es *Neues*. Hier habe ich den Versuch unternommen, der althergebrachten Sonatenform neues Leben einzuhauchen und dem Spieler eine *richtige, vollwertige* Solosonate in die Hand zu geben. Wer mich nun als Feind avantgardistischer Techniken ausmachen möchte, irrt. Es sind keineswegs die *neuen* Spieltechniken (die ja so neu überhaupt nicht sind, man denke nur an die Volksmusik), die ich ablehne, sondern es ist schlechte, phantasielose Musik, die ich unerträglich finde. Und von der haben wir leider mehr als genug im Blockflötensektor. Trotzdem sind die Blockflötisten mitunter die einzigen, die (gespeist vom erwähnten Minderwertigkeitskomplex) tatsächlich genug masochistisches Potential aufweisen, um manch einen dieser *Avantgardehämmer* monate-, wenn nicht gar jahrelang zu üben und auch noch aufzuführen, nur um demonstrieren zu können: *Schaut, was man alles mit der Blockflöte machen kann!* Es reicht nicht aus, wenn das Publikum zeitgenössische Musik *interessant* findet. Musik soll (und da

halte ich es mit C. Ph. E. Bach) *das Herz rühren*. Das war zu allen Zeiten so. Und genau das fehlt uns! Blockflötenmusik, von der ein ganz normales (also nicht blockflötenfreakiges) Konzertpublikum sagen kann: *Wow! Das hat mich berührt. Hier nehme ich etwas mit nach Hause*. Ich setze für mein eigenes kompositorisches Schaffen immer ein sehr hohes Maß an Selbstkritik an und feile meist sehr, sehr lange, bis ich ein Stück veröffentliche. Im Nachhinein betrachtet, war das auch gut so. Ich kann heute sagen, daß ich keine Note bereue, die bisher von mir gedruckt wurde, und ich bin stolz darauf, daß meine Blockflötenmusik gerade bei einem ganz normalen Publikum immer ein großes Echo gefunden hat, ebenso wie bei bekannten Komponistenkollegen. Vielleicht ist es ein Zeichen der Qualität, daß man ihr nur in Blockflötenprofikreisen der deutschsprachigen Länder und Holland mit großer Skepsis begegnet. Dort muß zeitgenössische (Blockflöten)musik entweder tief-depressiv, pseudo-intellektuell, absolutely swingin' und/oder unspielbar schwer sein, um ernstgenommen zu werden.

Aus Deiner Opusliste lassen sich keine „Phasen“, keine „Stilinkliniation“, keine „Entwicklung“ ableiten. Deine Werke sind höchst unterschiedlich, jedes ein Kosmos für sich. Was also ist der Zahnhausensche Stil?

Nun, ganz so würde ich das nicht sehen. Rückblickend kann ich schon so etwas wie eine *Entwicklung* erkennen, und zwar in der

Ihr
Flöten-Spezialist

NOTENSCHLÜSSEL

Bitte fordern Sie unseren Blockflöten-Katalog an

Musikalienhandlung S. Beck & Co.
72070 Tübingen Metzgergasse 8
Telefon 07071-26081

Verfeinerung der Kompositionstechnik. Ganz bewußt habe ich mich für viele Jahre auf Solomusik beschränkt. Es ist eines der anspruchsvollsten Genres überhaupt für den Komponisten: alles muß sitzen, jedes Detail, die Form, die Motive und vor allem natürlich die Melodik. Es gibt nichts, wohinter man sich verstecken könnte. Das war für mich eine hervorragende Schule, wie ich überhaupt aber dazu neige, die jeweils konziseste und einfachste (!) Formulierung eines musikalischen Gedankens zu finden. Darum ist manches in meiner Musik *einfach*, und zwar so einfach wie möglich. Aber gerade das macht sie so schwer zu spielen, gerade deshalb täuscht der erste, oberflächliche Blick auf meine Partituren und verleitet manchen Spieler dazu, sie zu leicht zu nehmen. Je einfacher aber die Musik in ihrer äußeren Erscheinung, desto mehr hängt von der spieltechnischen, vor allem aber von der musikalischen Kompetenz des Spielers ab! Ein weiterer Grundsatz meines Komponierens ist, mich in jedem Stück weiterzuentwickeln, etwas Neues zu sagen. Sich zu wiederholen ist für mich etwas sehr Unkünstlerisches! 1992, ein Jahr nach Fertigstellung der *Jahreszeichen*, schrieb ich meinen Fantasienszyklus *Lyrische Szenen*. Fast fünf Jahre lang habe ich daran gearbeitet, bevor ich mich zur Veröffentlichung entschließen konnte. Dann endlich hatte ich das Gefühl, daß etwas entstanden war, das über die *Jahreszeichen* hinauswies. Und meine nächsten Werke für Blockflöte werden sicher wieder gänzlich andere Wege beschreiten. Mittlerweile habe ich zwei neue größere Werke geschrieben, die die Blockflöte wieder in kammermusikalisches Musizieren einbinden: die weltliche Kantate *Römische Skizzen* (für Chor, Sprecher, Blockflöte und Schlagzeug) von 1997/98 und vor einigen Tagen erst den halbstündigen Haiku-Zyklus *Klingende Zeit* für Bariton, Blockflöte, Violoncello und Klavier (1998). Im Augenblick arbeite ich an meinem Blockflötenduo *Horns of Elfland*, das ich zusammen mit Markus Bartholomé beim diesjährigen ERTA-Kongress in Bremen

uraufführen werde. Der rote Faden, der alle meine Werke verbindet, ist vielleicht meine Einstellung zum Instrument Blockflöte, die Liebe zu ihrem spezifischen Klang, zu ihrer absolut unverwechselbaren lyrischen Qualität.

Wie jeder Komponist möchtest Du Deine Werke gespielt wissen, spielst sie auch selbst in Deinen Konzerten. Inwieweit kann / muß / soll ein Solist auch geschmacksbildend wirken und wodurch könnte man Veranstalter überzeugen, vermehrt zeitgenössische Blockflötenkonzerte in ihre Spielpläne aufzunehmen?

Natürlich wirkt ein guter Solist in starkem Maße geschmacksbildend! Besonders Zeitgenössische Musik setzt sich ja nur selten aufgrund eines besonders ansprechenden Notenbildes durch, sondern man hört ein Stück im Konzert, ist begeistert, kauft es und spielt es nach. Wie schon erwähnt, sind Konzertveranstalter oft schwer zu knackende Nüsse, wenn es darum geht, zeitgenössische Musik ins Programm zu nehmen. Zum einen, sagen sie, koste es extra GEMA-Gebühren, zum anderen bliebe häufig ein Teil des Publikums aus (also ein doppeltes Verlustgeschäft).

Du arbeitest mit vielen renommierten zeitgenössischen Komponisten zusammen und konntest sie zu Werken für Blockflöte anregen. Wie beurteilst Du die Symbiose Komponist / Interpret? Für den Möseler-Verlag gibst Du seit kurzem Deine eigene Serie „Neue Blockflötenbibliothek“ heraus. An welche Spieler richtet sich diese Reihe?

Für mich gehört zum Inspirierendsten und Schönsten, frisch erfundene Musik aus erster Hand zu bekommen, mit dem Komponisten selbst darüber zu diskutieren, sich beraten zu können. **Rodion Shchedrin** schrieb für mich seine *Echos* für Orgel und Sopraninoblockflöte und seine *Music from afar*, **Hans Stadlmair** (ein Schüler Johann Nepomuk Davids und 40 Jahre lang Leiter des Münchner Kammerorchesters) seine *Sonata pastorale* für fünf ver-

schiedene Blockflöten und Hammerflügel (!), seine *Intermezzi* (acht unglaublich phantasievolle Blockflötentrios) und jüngst das erwähnte Konzert für Blockflöte und Streichorchester. *Musik für Altblockflöte und Cembalo*, eines der, wie ich finde, in sich geschlossensten und überzeugendsten Kammermusikwerke mit Blockflöte der Gegenwart, kam von **Günter Kochan** (einem Meisterschüler Hanns Eislers und seinerseits einem der wichtigsten deutschen Symphoniker). Nicht vergessen möchte ich auch **Ruth Zechlins** feinsinnige *Hommage à Henry Purcell* (für Blockflöte und Cembalo) und zwei Werke, die eigens für mein Duo komponiert wurden: *Talks-Disputes-Gossips*, ein herrlich witzig-theatralisches Duett des Moskauer Komponisten **Vladislav Kazenin**, sowie die *Aulodia* des jungen kretischen Komponisten **Minas Borboudakis**, ein Werk, das bei Aufführungen (sei es in Paris, Moskau oder München) immer Begeisterungstürme ausgelöst hat. **Vytautas Laurusas**, einer der bekanntesten Komponisten Litauens, schickte sein Blockflötenquartett *Litauisches Kaleidoskop*, in dem polnische Aleatorik und litauische Volksmusiktradition eine zauberhafte Symbiose bilden. Selbstverständlich bedarf es im Rahmen einer Zusammenarbeit zwischen Spieler und Komponist des intensiven Kontaktes, denn die Blockflöte hat (allein klanglich) recht viele Besonderheiten und Untiefen, die ein Komponist genauestens kennen muß, wenn das Werk nicht absolut *unidiomatisch* werden soll. Leider haben viele Spieler nicht den Mut, mit den Komponisten in Verbindung zu treten. Weshalb nicht einmal im Telefonbuch die Nummer des zeitgenössischen Komponisten nachschlagen, dessen Werk man gerade einstudiert, und Fragen stellen! Ich persönlich mache das immer so - und nur mit den allerbesten Erfahrungen! Auch aus meiner Sicht als Komponist kann ich nur sagen, daß mehr Kontakt, ja auch ein Echo seitens der Spieler überhaupt wünschenswert wäre. Ein Komponist bekommt selten genug direkte Resonanz, selbst, wenn seine Stücke häufig aufgeführt werden. Wie

Du erwähnt hast, gebe ich seit ein paar Monaten im Möser-Verlag eine Serie mit Blockflötenmusik heraus, die *Neue Blockflötenbibliothek*. Die *Neue Blockflötenbibliothek* möchte helfen, die Blockflöte aus ihrer Isolation herauszuheben, und ihr - gerade auch in der kammermusikalischen Kombination mit anderen Instrumenten - neue Räume eröffnen. In vier verschiedenen Sparten und in Besetzungen vom Solowerk bis hin zum Konzert mit Orchester wird die Reihe die ganze Spannweite der für unser Instrument geschriebenen Musik repräsentieren. Man darf gespannt sein!

Hier möchte ich gerade einmal einhaken. Stöbert man in den Neuerscheinungskatalogen, fällt die Fülle von Kompositionen auf, die sich Stilelemente aus Popmusik bzw. Jazz zweigen gemacht haben. Wie stehst Du dazu?

Demnächst wird im Rahmen meiner Reihe *Invisible Poem*, ein wunderschönes, poetisches jazz-inspiriertes Stück für Sopranblockflöte und Klavier des jungen deutsch-peruanischen Jazzpianisten Victor Alcántara erscheinen, der inzwischen bereits zu den Besten seines Faches zählt. Ich halte es grundsätzlich für absolut legitim, wenn Elemente der Pop-, Folk- oder Jazzmusik in die Blockflötenszene Einzug halten. Besonders im pädagogischen Bereich setzt diese Literatur ja oftmals einen enormen Motivations Schub frei. Ich persönlich liebe den Jazz sehr und habe größten Respekt davor. Mehr als bedauerlich ist jedoch, daß es häufig genug bei einer oberflächlichen Begegnung der meisten Spieler mit dem Jazz (in Form von mehr oder weniger gut gemachten Second-Hand-Arrangements) bleibt, und nur wenige den Weg zu einer ernsthaften (und, zugegeben, arbeitsintensiven) Auseinandersetzung mit dieser Kunstgattung finden.

Im Laufe der Musikgeschichte hatte oft die technische Weiterentwicklung der Musikinstrumente einen befruchtenden Einfluß auf Komponisten und Spieler. Wie beurteilst Du die derzeit zur Verfügung stehende Instru-

mentenqualität und die daraus resultierenden Möglichkeiten?

Man muß nicht unbedingt ein großes Blockflötenfestival mit Instrumentenausstellung besucht haben, um zu erkennen, daß sich die Qualität des Blockflötenbaus in den vergangenen 20 Jahren sehr stark verbessert hat. Handgemachte Blockflöten finden heute mehr Absatz als je zuvor, denn mit den Jahren ist auch der Anspruch der Spieler an das, was ein gutes Instrument leisten muß, gestiegen. Man kann also getrost behaupten, daß derjenige, der heute ein gutes Instrument sucht, es auch findet. Auch die großen industriellen Blockflötenhersteller wie Moeck, Mollenhauer, Yamaha oder Küng sind mit ihrer Produktpalette auf einem sehr beachtlichen Niveau angelangt! Auch dort bemüht man sich stets, Neues und immer Besseres zu bieten. Seit einiger Zeit vertreibt Mollenhauer die neuentwickelte rein überblasende Tenorblockflöte und Altblockflöte Maarten Helden. Ich hatte Gelegenheit, das Instrument in Konzerten zu hören und auch selbst auszuprobieren. Manches daran finde ich beeindruckend (etwa den doch sehr starken aber dennoch blockflötigen Klang bei erweitertem Tonumfang und die hervorragenden dynamischen Möglichkeiten), manches halte ich für noch nicht ausgereift (z. B. finde ich die Pianoklappe schlichtweg störend, die Griffe der dritten Oktave sind ziemlich kompliziert). Unwillkürlich drängt sich mir die Frage auf, ob es überhaupt nötig ist, den Tonumfang einer Blockflöte auf über drei Oktaven zu erweitern. Täten es nicht die bisherigen zweieinhalb (vielleicht mit der Erleichterung einer Klappe für die Ausblasöffnung)? Steckt nicht wieder der heimliche Wunsch der Blockflötisten dahinter, eigentlich doch *Querflöte* sein zu wollen? Macht es wirklich Sinn, Paradestücke des Querflötenrepertoires, wie *Syrinx* nun auch auf der Blockflöte zu spielen? Es ist sicher noch zu früh, zu sagen, wohin uns die Entwicklung führen wird. Man muß abwarten, ob die neuen Instrumente von den Spielern angenommen werden.

Welchen Einfluß haben Interessenvertretungen, wie z. B. die ERTA, auf das Image des Blockflötisten?

Ich wäre wohl kaum Vorstandsmitglied der ERTA, wenn ich nicht an die dringende Notwendigkeit einer solchen Interessenvertretung glaubte. Die ERTA hat die äußerst wichtige Funktion, die Kommunikation zwischen den Blockflötisten zu fördern, Kontakte zu Komponisten oder zu Blockflötenspielern in anderen Ländern herzustellen. Erfahrungsaustausch tut Not und leider ist es immer noch so, daß viele, viele Spieler nach wie vor ihr eigenes Süppchen kochen, isoliert sind oder sogar den Kontakt zu Kollegen geradezu scheuen. Hier sollte die ERTA vermitteln und ermutigen. Zudem ist eine starke Interessenvertretung und ihre Repräsentation nach außen besonders für ein *Nischeninstrument* wie die Blockflöte unerhört wichtig, sei es, daß wir uns in laufende kulturpolitische Entscheidungsprozesse einbringen oder generell dafür kämpfen, daß unserem Instrument die Unterstützung nicht versagt wird.

Meine letzte Frage schließt den Bogen zum Titel unseres Gesprächs: Hat die Blockflöte eine (Über)Lebenschance auf dem internationalen Musikmarkt – gibt es also „Wege aus der Krise“ und wenn ja, wie können wir uns auf den Weg machen?

Natürlich befinden wir uns schon mitten auf diesem Weg! Die Blockflöte hat heute, mehr denn je, die Chance, sich im Klassik-Musikbetrieb einen festen Platz zu sichern. Was es zur Festigung dieser Position jedoch bedarf, habe ich versucht, in meinen Antworten zu umreißen: absolute Professionalität, Überprüfung des Repertoires, Zusammenarbeit und -spiel mit (Orchester)musikern, bessere Kommunikation mit Publikum und Kollegen und vor allem engere Zusammenarbeit mit Komponisten. Meiner Erfahrung nach lassen sich zeitgenössische Komponisten weit weniger von der Fülle *avantgardistischer* Tricks als vom spezifischen Klang des Instruments und der Professionalität des Spielers beeindrucken

und inspirieren. Für unser Instrument wäre es sehr wichtig, gerade etablierte Komponisten dafür zu interessieren und sei es, daß sie die Blockflöte als Orchesterinstrument einsetzen. Rodion Shchedrin etwa schrieb auf meine Anregung einen gewichtigen Solopart für Blockflöte in seinem für Mstislav Rostropovich komponierten Cellokonzert. Auch *Khorovody*, sein viertes Konzert für Orchester, nutzt die Blockflöte als Orchesterinstrument. Große Freude bereitete mir in diesen Tagen eine neue Partitur des Berliner Komponisten Günter Kochan: sein *Divertimento* für 11 (!) Blockflöten (vom Sopranino bis zum Subbaß). Ein wahrlich außerordentliches Stück zeitgenössischer Kammermusik auf höchstem kompositorischem Niveau. Eine Herausforderung für alle Hochschulklassen! Ich hoffe, daß dieses Werk bald in meiner Reihe erscheinen kann. Es gilt, viel intensiver und extrovertierter als bisher, für unser Instrument einzutreten und für seine ganz einzigartige Klangqualität zu werben!

Ich danke Dir für das ausführliche Gespräch und hoffe, schon bald Nachschub an Neuer Blockflötenmusik aus Deiner Feder in Händen halten zu können.

ANMERKUNGEN

¹ Daß es aber diese Möglichkeiten sehr wohl gibt, wußte schon ein gewisser Herr Ganassi, und die zunehmende Verdrängung der Blockflöte durch den Traverso im Barock liegt m. E. nicht etwa daran, daß die Blockflöte per se nicht einer großen Farbfülle fähig gewesen wäre, sondern schlicht und ergreifend daran, daß auf dem Tra-

verso die gestiegenen Ansprüche technisch viel leichter zu bewältigen waren! Zudem war die Blockflöte damals nicht selten nur Zweit- oder Drittinstrument eines Profimusikers!

² Ich persönlich halte gerade in letzter Zeit von gewissen Kreisen so hochgejubelte Stücke wie etwa, Spahlingers *Nah, getrennt*, keineswegs für Jahrhundertwerke. Mögen sie für den Spieler vielleicht noch eine gewisse technische Herausforderung bereithalten, für den Hörer sind sie schlichtweg eine Zumutung!

Werke für/mit Blockflöte von Markus Zahnhausen
Jahreszeichen für Blockflöte (Alt/Sopran) solo (1989-91):

Frühlingsmusik, Mösel M 22.441

Sommerklänge, Mösel M 22.442

Herbstmusik, Mösel M 22.439

Winterbilder, Mösel M 22.440

Lux aeterna für Altblockflöte (Tenor-, Voiceflute) solo (1992/94), Mösel M 22.448

Lyrische Szenen - Drei Fantasien für Altblockflöte solo (1992), Mösel M 22.601

Flauto dolce solo - Sieben Stücke für Altblockflöte solo (1988-90), Doblinger 04.457

Musica inquieta - Sonate für Altblockflöte solo (1990), Doblinger 04.461

Klangreden - Duette für Altblockflöte und Querflöte (1986), Doblinger 04.462

Römische Skizzen - Cantata profana für gleiche Stimmen (SSAA), Sprecher, Blockflöte und Schlagzeug (1997), Mösel, i.V.

Klingende Zeit - Acht Haiku von Günter Klinge für Stimme, Blockflöte, Violoncello und Klavier (1998), Ms.

ALTBLOCKFLÖTEN

- nach J. DENNER (415 Hz) in gebeiztem Buchsbaum
36.000 BEF (DM 1.905,-): 3 Instrumente sofort lieferbar
- GANASSI altos in g' und f' (440 und 466 Hz)
in gebeiztem Buchsbaum (evtl. mit Messing-Verbindungsring):
ab 32.000 BEF (DM 1.525,-): sofort lieferbar

Jan HERMANS - Historical Woodwinds

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

Noten für Blockflöte

Händel & Co.

bekannte Melodien aus der Barockzeit (U. Heger)

für 2 Sopranblockflöten DM 9,50 (4444)

für 2 Altblockflöten DM 9,50 (4515)

für Sopran-u. Altblockflöte DM 9,50 (4555)

O du lieber Augustin

Lieder und Spielstücke (U. Heger)

für 2 Sopranblockflöten DM 9,50 (3999)

für 2 Altblockflöten DM 9,50 (4499)

für Sopran-u. Altblockflöte DM 9,50 (3805)

für SAT-Blockflöten DM 14,- (4500)

Internationale Folklore

für SS, SA und SAT-Blockflöten (H. G. Petri)

Bd. I: Aus 17 versch. Ländern DM 18,- (3830)

Bd. II: Grönland, Estland, Island, Finnland DM 22,- (3860)

Bd. III: Polen, Tschechei, Slowakei, Ungarn DM 20,- (3880)

Bd. IV: Israel, Syrien, keltische u. jiddische Folklore
DM 24,- (3890)

Bd. V: Korea DM 20,- (3815)

Bd. VI: Rußland DM 24,- (3786)

Bd. VII: Südamerika DM 20,- (3875)

Wir spielen Duette Reihe A

Die Musik der alten Meister (W. Lutz)

für 2 Sopranblockflöten, 4 Bände à 14,- DM
(3657/3661/3664/3665)

für 2 Altblockflöten, 4 Bände à 14,- DM
(3717/3718/3719/3720)

für Sopran- und Altblockflöte, 2 Bände à 14,- DM
(3766/3767)

NOETZEL EDITION

Versuch der Rekonstruktion eines spielbaren Oboenrohres nach den Maßangaben von James Talbot

Auf den ersten Blick wirkt es wahrhaft seltsam: doch betrachtet man andererseits ihre vorzüglichen Möglichkeiten, verschwindet dieses Wunder schnell ...¹

Da keine vor 1750 gefertigten Oboenrohre mehr erhalten sind, sind die Maßangaben, die James Talbot, ein Fellow der Cambridge University und Freund Henry Purcells², gegen Ende des 17. Jahrhunderts aufzeichnete, von unschätzbarem Wert. Sie finden sich in einer Notizensammlung über Musikinstrumente, die Talbot *Musica* nannte, und die offenbar für ein Buch bestimmt waren, an dem er arbeitete, das er aber nie vollendete. Sie sind heute allgemein als das *Talbot Manuskript* bekannt³. Hier finden sich einige Seiten über die *French Hautbois*, ein Instrument, von dem er sagt, es sei nicht älter als vierzig Jahre. Talbots Informationen sind wichtig wegen ihrer frühen Datierung, ihrer Vollständigkeit, ihrer offensichtlichen Zuverlässigkeit und Genauigkeit⁴ und ihrer Herkunft. Er liefert folgende Angaben:

- die Maße eines Mundstückes
- eine Reihe wichtiger Maßangaben der Oboe
- zwei geringfügig voneinander abweichende Griffstabellen für Oboe.⁵

Um ein Mundstück rekonstruieren zu können, ist es besonders wichtig, zu wissen, für welches Instrument es gedacht ist und welche Griffweise man darauf zu spielen gedenkt.

Talbot erhielt die von ihm beschriebene Oboe von dem bekannten Holzblasinstrumentenbauer Peter Bressan. Die von ihm angegebenen Maße zeigen, daß das Instrument eine akustische Länge, d. h. die Entfernung von der Spitze bis zum 6. Griffloch, von 329 mm aufwies. Es gibt eine Reihe erhaltener originaler Instrumente mit ähnlicher akustischer Länge, die von 326,7 bis 333,5 mm reichen, bei einer Durchschnittslänge von 330,1 mm:

- Eichentopf (Lissabon, MIC-0106)
- Schlegel (Basel 1878. 16, Piguet)
- H. Richters, (Den Haag Ea 584-1933, Piguet, Den Haag Ea 286-1933, Brüssel 1981)
- Jacob Denner (Nürnberg MIR 370)
- Debey (Bate 2)
- Palanca (Bernardini)

- Rippert (Genf)
- Naust (Haynes)
- Hotteterre (Brüssel 2320)
- Bradbury (Piguet)
- Anonym (Paris: Musée de l'Armée)
- Anonym (Paris E.108)
- Anonym (Oxford: Bate 200, the "Galpin")
- Haka (Den Haag Ea 6-1952)
- Rottenburgh (Piguet)
- Stanesby I (Hamamatsu, Horniman 232, Horniman 277)
- Stanesby II (Horniman 1969.683)

Die Instrumente, mit denen ich dieses Rohr ausprobieren konnte, waren eine von mir hergestellte exakte Kopie einer Denner-Oboe (328,8), eine Kopie von Hotteterre (330,9), die Olivier Cottet gefertigt hatte, und die originale Naust-Oboe (329,9), die zur gleichen Zeit, als Talbot sein Manuskript schrieb, gebaut worden war.

Es folgt ein Vergleich der akustischen Längen und Tonlochgrößen dieser Instrumente⁶:

– Bressan (Talbot)	329	18.8
– P. Naust, Montreal: Haynes	329.9	16.8
– N. (Colin) Hotteterre, Brüssel 2320	330.9	16.0
– Jacob Denner, Nürnberg MIR 370	328.8	19.25

Hieraus wird ersichtlich, daß Talbots Instrument relativ große Tonlöcher hatte; tatsächlich ähnelt das von ihm beschriebene Instrument sehr dem von Denner. Die Oboen von Naust und Hotteterre haben engere Tonlöcher und dürften in tieferer Stimmung gestanden haben.

Francois La Riche⁷, Talbots Gewährsmann, geboren in Tournay, kam um 1685 nach England, wo er verschiedene bedeutende musikalische Tätigkeiten ausübte. Gegen Ende des Jahrhunderts hielt er sich in Berlin auf, um anschließend in die Dienste des Dresdener Hofes zu treten, wo er einige wichtige deutsche Oboisten der nächsten Generation ausbildete (möglicherweise auch Johann Caspar Gleditsch, Joh. Seb. Bachs Solooboisten in Leipzig). Die Art des Mundstückes, das La Riche wohl Talbot gezeigt hatte, war also wahrscheinlich die gleiche Art, auf der Oboisten in Frankreich, England und Deutschland ab etwa 1685 spielten.

Talbots Maßangaben sind nicht vollständig, aber, von einer wichtigen Ausnahme abgesehen, kann man die übrigen Maße ableiten. Das Talbot-Rohr blieb dennoch ein Rätsel, nicht wegen der fehlenden Maße, sondern weil niemand in der Lage war, es funktionsfähig zu rekonstruieren. Nach seinen Maßangaben werden die hohen Töne nämlich so tief, daß sie unbrauchbar sind. Es kostete mich einige Jahre, bis ich aus gänzlich unerwartetem Blickwinkel eine Lösung fand, die ich nun hier vorstellen möchte.

Talbot gibt folgende Maße für das Rohr der *French Hautbois* an:

- *Breadth of Reed at Mouth* 3"
- *Length, 3' 7", whereof 5 1/2" inserted*
- *Dia. at brass end* 2"

Talbot bezeichnete 3" als 3/8 eines Inch, 3' 7" als 3 und 7/8 eines Inch usw.⁸ Nach Anthony Baines entsprachen *englischer Fuß und Inch gegen Ende des 17. Jahrhunderts exakt den heutigen Maßen*⁹. Das bedeutet:

- 1 foot = 304.8 mm
- 1 inch = 25.4 mm
- 1/8 inch = 3.175 mm

Wie Baines erläutert (1948, S.23), nahm Talbot die Maße zwischen den Tonlöchern von Kante zu Kante. Ein Vergleich der Gesamtlänge des Instrumentes mit den gleichmäßigen Anordnungen seiner Tonlöcher bestätigt das, da sie bis auf 1/10tel mm stimmen. Dies veranschaulicht die Sorgfalt, mit der Talbot seine Messungen vornahm. Auf mm übertragen bedeuten Talbots Maßangaben:

- *Breath of Reed at Mouth* 9.5 mm
- *Length* 98.4 mm

- whereof 5 1/2" inserted 17.5 mm
- *Dia. at brass end* 6.35 mm

Zunächst: was bedeutet diese Information? Die Worte *brass end* weisen vermutlich darauf hin, daß eine Hülse Bestandteil des Mundstückes war. Ich unterstelle, daß die Hülse nach traditioneller Weise in einem Stück gearbeitet ist, zunächst als trapezförmiges Stück Blech, das dann zu einem Konus mit einer Längsnaht gehämmert wird (die mittels umwickelten Fadens über die gesamte Länge luftdicht verschlossen ist).

Breadth of Reed at Mouth bedeutet natürlich die Breite an der Spitze (9.5 mm). Die Gesamtlänge des Rohres (98.4 mm) ist auch klar, obwohl wir die Länge des schwingenden Holzes im Vergleich zur Hülse nicht kennen (s. u.).

Genau ist Talbot mit den Angaben, wie weit das Mundstück eingesteckt ist, nämlich 17.5 mm¹⁰, was bedeutet, daß das Rohr 80.9 mm aus dem Instrument ragt (wir wollen dieses Maß die vollständig herausragende Länge – oder **VHL** – nennen).

80.9 mm erscheint ein unverhältnismäßiges Maß des aus dem Instrument ragenden Mundstückteils, doch gibt es Hinweise darauf, daß dies in etwa stimmt. Zunächst besteht eine Möglichkeit zu testen, ob die VHL richtig ist, darin, daß man die Stimmung von h' und c'' prüft. Denn diese Töne, die die beiden dem Rohr am nächsten gelegenen Grifflöcher haben, sind für die VHL besonders empfindlich. Wenn die Entfernung zu lang ist, sind sie zu tief. Auf den besagten Instrumenten ergaben sich bei einer Länge von 80.9 mm ein mattes, aber im Toleranzbereich liegendes h' und c''.

Zweitens, die VHL beeinflusst das Verhältnis zwischen dem hohen und tiefen Register. Wenn sie größer wird, werden die hohen Töne im Verhältnis zu den tiefen tiefer. Quantz bemerkte (1752, XVII/VII, §7), daß die Oktaven auseinanderstreben, wenn das Rohr weiter in das Instrument geschoben wird, und das Gegenteil passiert, wenn das Rohr ausgezogen wird:

Wenn nun vornehmlich die Ho=boen und Bassone, welche zum tiefen Tone gemacht worden, durch Ver=kürzung der Röhre und Esse in die Höhe gezwungen werden müssen; so werden sie durch diese Verkürzung durch und durch falsch: Die Octa=ven gehen auseinander, und der unterste Ton einer Octave wird tiefer, der oberste aber höher: so wie im Gegentheile, bey allzuweiter Ausziehung

AGNES DORWARTH

MOECK

Das große Lalula, nach einem Galgenlied von Christian Morgenstern, für vier Altblockflöten, 4 Spielpartituren
Edition Moeck Nr. 1574 · ISMN M-2006-1574-6 · DM 20,00

Der Hecht, nach einem Gedicht von Christian Morgenstern, für vier Altblockflöten, 4 Spielpartituren
Edition Moeck Nr. 1582 · ISMN M-2006-1582-1 · DM 18,00

Gespräch einer Hausschnecke mit sich selbst, nach einer Parodie von Christian Morgenstern, für Altblockflöte solo
Edition Moeck Nr. 1575 · ISMN M-2006-1575-3 · DM 10,00

MOECK

Verlag und Musikinstrumentenwerk · Celle

des Rohres und Esses, die Octaven zusammengehen, und der unterste Ton höher, der oberste aber tiefer wird.

Dieses Prinzip wird von Cocks und Bryan (1967, 28) für die Northumbrische Sackpfeife bestätigt¹¹: wenn das Mundstück bei bequemem Lippendruck gut anspricht, die hohen Noten aber im Verhältnis zu den tieferen zu matt sind, sollte man ein paar Garnwindungen abwickeln, so daß das Rohr weiter in die Spielpfeife ragt. Das Gegenteil sollte geschehen, wenn die hohen Noten zu hoch sind.

In diesem Fall ergab sich als praktisches Ergebnis, daß, um die hohen Töne in der Intonation abzusinken, sich die Ansprache durch weites Herausziehen des Rohres verbesserte.

Drittens: die VHL legt die allgemeine Tonhöhe fest, die jedoch auch durch die Länge des schwingenden Holzes bestimmt wird. Das heißt: bei bestimmter VHL kann die Stimmung durch Veränderung des Verhältnisses von Holz- und Hülsenlänge reguliert werden. Die Holzlänge kann im übrigen zwischen 26 mm und länger bis etwa 21 mm variieren. Kürzere Lamellen verbessern die Ansprache in der Höhe, aber wenn sie kürzer als 21 mm sind, klingt das Rohr wie ein Sänger, der sich räuspern mußte. Mundstücke mit Talbots VHL von 80.9 mm, einer Holzlänge von 21.4 mm und einer 77 mm langen Hülse ergeben auf der Denner-Kopie (und auch vermutlich auf der Bressan-Oboe mit ihren ähnlichen Tonlochgrößen) ein a von ca. 401 Hz, und ein a von ca. 390 Hz auf der Hotteterre-Kopie und der Naust-Oboe¹². Diese Stimmungen sind vom historischen Standpunkt her sehr erleuchtend¹³.

Der Begriff *Dia. at brass end* erscheint unklar. Auch wenn es offensichtlich ein Maß vom unteren Ende der Hülse ist, bedeutet es den äußeren oder inneren Durchmesser (ÄD oder ID)? Der ÄD wäre für Talbot leichter ablesbar gewesen. Wenn er damit aber den ID meinte und das Messingblech eine ungefähre Stärke von 0.4 oder 0.5 mm gehabt hatte¹⁴, müßte der ÄD über 7 mm betragen und hätte nicht, gemessen an den Einstecköffnungen vergleichbarer Oboen, bis auf 17.5 mm in das Instrument gesteckt werden können. Ich bin daher davon ausgegangen, daß mit 6.35 mm der ÄD gemeint ist.¹⁵ Wenn dem so ist, wäre der ID direkt beeinflusst von der Stärke des Messingbleches. Nehmen wir eine Blechstärke von 0.5 mm an, wäre der ID 6.35 mm minus der doppelten Wandstärke, also 5.35 mm.

Auch wenn man den unteren Durchmesser und die Länge der Hülse ableiten kann, erfahren wir nichts über den inneren Durchmesser der Hülsen Spitze (SP). Die einzige Lösung, sie zu bestimmen, führte über empirische Versuche, um herauszufinden, was am besten funktionierte.

Die SP variierte dabei von etwa 2.1 mm bis zu 2.8 mm. Eine weitere SP ergab einen besseren Ton, die tiefen Töne (besonders f') spielten sich angenehmer und quiekten nicht. Eine engere SP erleichterte die Ansprache bei den hohen Tönen. Ich begann bei meinen Versuchen mit den Extremen und fand als bestes Ergebnis ein Maß von etwa 2.5 mm heraus.

Eine Folge der Größe von SP ist die Konizität der Hülse. Diese ist die Differenz zwischen dem inneren Durchmesser an der Spitze und am unteren Ende, geteilt durch die Hülsenlänge. Die Konizität beeinflusst die Stimmung der Töne über g'' im Verhältnis zu den unteren (ein größerer Konus bewirkt ein größeres Intervall, d. h. die hohen Töne werden höher). Da die tiefen Noten stabiler sind („besser stehen“) und daher schwerer zu beeinflussen sind, wird ihre Intonation gewöhnlich als gegeben angenommen, und die hohen Töne werden nach ihnen ausgestimmt. Ein Spieler kann sich an extreme Unterschiede gewöhnen, aber es ist weniger ermüdend, und der Ton ist freier und angenehmer, wenn man bei den hohen Tönen nicht zu sehr beißen muß. Die ideale Konizität ist daher eine Frage der persönlichen Eigenheit (und woran der Spieler gewöhnt ist). Da Talbot den ID am unteren Hülsenende und die Hülsenlänge angibt, wird die SP ihren Konus bestimmen; eine kleinere SP ergibt einen größeren Konus und vice versa. Bei einer SP von 2.5 mm ergibt sich ein Konus von 0.037, was relativ eng ist und tiefe hohe Töne ergibt. Sie sind tatsächlich für die normale moderne Griffweise zu tief – und sogar für manche originalen Griffe.

Hier bieten die Griffstabellen, die Talbot von La Riche bekommen hatte, eine Lösung. Die Griffe, die La Riche für die hohen Noten angibt, klingen hoch und bilden so ein Gegengewicht zu dem Rohr mit diesem Hülsenkonus.

Als ich vor einiger Zeit mit den originalen Griffen für die hohen Noten zu experimentieren begann¹⁶, stellte ich fest, daß alle Griffstabellen bei b'' (1 - 3, mit oder ohne Stützfinger) und c''' (all open, ein scheußlicher Griff) übereinstimmten, sich bei h'' aber die Wege trennten. Von den neun frühen

Griffstabellen schreiben fünf die gleiche Griffweise wie in der unteren Oktave vor (1 - -), während bei vier (die beiden Tabellen von La Riche, *The Second Book of Theatre Music* und Freillon - Ponçein) (- 2 -), und nicht (1 - -) anführen. Diese Griffweise (- 2 -) ergibt offensichtlich ein höheres h", und die Folgerung war, daß diese Quellen von einer Hülse ausgingen, deren Konus die hohen Töne relativ tief intonierte (zum Ausgleich also: hohe Griffweise). Den Griffstabellen von La Riche kommt natürlich deshalb besondere Bedeutung zu, da sie aus denselben Notizen Talbots kommen wie seine Rohrmaße. Es gibt Anlaß zu der Vermutung, daß auch die Griffabelle im *Second Book of Theatre Music* von La Riche stammt.

Bei meinen ersten Versuchen griff ich h" wie in der unteren Oktave (1 - -) und fand heraus, daß es mit einem Hülsekonus von 0.054 am besten funktionierte. Das war eine der historisch begründbaren Lösungen, da sie in fünf Griffstabellen angeführt war. Aber das Rohr, mit dem diese Griffweise funktioniert, entsprach nicht den Maßen von Talbot. Daher beschloß ich, Talbot wörtlich zu folgen, indem ich die oben beschriebenen hypothetischen Maße anwandte und - wenn nötig - La Riches

Griffweise für h" (- 2 -) benutzte. Was ich nach zweieinhalb Jahren schließlich herausfand, war, daß diese besondere Rohrtart (Holzlänge, obere Hülseöffnung und Konizität) die am sichersten ansprechenden kurz gegriffenen hohen Töne ermöglicht, die ich je ausprobiert hatte, und den Nebeneffekt von Quietschen, der mich bei den Versuchen davor immer gestört hatte, ausschloß. Mit diesem Rohr kann man hohe Töne im piano einsetzen und im gesamten Dynamikbereich spielen, ebenso wie bei den anderen Tönen (was man nicht unbedingt bei den normaleren modernen langen Griffen behaupten kann, die ich selbst viele Jahre benutzt hatte). Ich hatte bereits das Vergnügen entdeckt, hohe Töne mit einfachen Griffen zu blasen (wie beim Saxophon)¹⁷, und nun fand ich eine Reihe von hohen Tonverbindungen, etwa h" - cis", die mit dem Griff für h" (- 2 -) weicher und leichter zu blasen sind.

Die Verwendung dieser Griffweise für hohe Töne verlangt eine besondere Stütztechnik, die damaligen Oboisten selbstverständlich war, uns heute aber in Erstaunen versetzt. So ist dieses Mundstück ein strenger Lehrmeister. Aber es belohnt die Sorgfalt dadurch, daß es zuverlässige Ansprache bei den hohen Tönen gewährleistet.

Ich bin bisher noch nicht auf den Einfluß der unterschiedlichen Schabeweisen eingegangen. Wie jeder, der Mundstücke fertigt, weiß, hat die Schabeweise großen Einfluß auf Ansprache und Tonqualität. Auch kann sie die Intonation beeinflussen, allerdings weniger als dies durch die oben beschriebenen Maße des Rohres und der Hülse geschieht. Allgemein gesagt werden Rohre durchweg entsprechend den Maßen von Hülse und Façonform reagieren, unabhängig von Details der Schabeweise. Das galt auch für die nach Talbot rekonstruierten Rohre. Damit soll allerdings nicht gesagt sein, daß die Schabeweise ein unwichtiger Faktor bei der Mundstückherstellung ist, sondern nur, daß es weniger wichtig ist, wie die Bahn geschabt ist (es gleicht eher der Instrumentenfertigung, da es Fragen betrifft grundlegender Intonation und Ansprache der hohen Töne betrifft).

Es treffen hier verschiedene sich wechselseitig beeinflussende Kontrollfaktoren zusammen: die Anwendung der von Talbot beschriebenen Griffweise bestätigt, daß seine Maße (und ihre Interpretation durch uns) ein annehmbares Mundstück ergeben. Und auf der anderen Seite: die Verwendung dieser

GOTTFRIED REICHE

**24 *Quatricina*
mit einem Cornett
und drei Trombonen**

Leipzig 1696

ed. by Anne-Marie Thiel
Score and parts Sek 385:-

**Hedlunds
musikförlag**

Evertsborgsvägen 17
S 136 67 HANINGE
SWEDEN
tel & fax: +46 8 745 20 08

Maße ermöglicht, seine Griffweise anzuwenden (dieses Rohr taugte für diese Griffe am besten von ca. 150 Rohren, die ich in den vergangenen zweieinhalb Jahren ausprobierte). Ferner: die Rekonstruktion eines Rohres genau nach den schriftlichen Angaben, zusammen mit einem Instrument, das dem von Talbot beschriebenen ähnelte, ergab eine Tonhöhe, von der man annimmt, daß sie für Talbot normal war. Auf französischen Instrumenten war die Tonhöhe gleichermaßen überzeugend.

Zu welchem Ergebnis diese unterschiedlichen Faktoren führten, war nicht genau vorhersehbar. Noch einmal, das *Prinzip der Nichtvorhersehbarkeit* war mit im Spiel! (Dieses Prinzip setzt voraus, daß man sich die positiven Ergebnisse der Einführung einiger Aspekte historischer Technik nicht von vorneherein vorstellen kann, ohne sie ausprobiert zu haben - manchmal über Jahre nicht).

Folgende Maße des Mundstückes habe ich ermittelt (die von Talbot sind fett gedruckt):

– Breite an der Spitze	9.5 mm
– Gesamtlänge	98.4 mm
– Im Instrument steckender Teil	17.5 mm
– VHL	80.9 mm
– Unterer ÄD	6.35 mm
– Stärke des Messingbleches	0.50 mm
– Unterer ID	5.35 mm
– Länge des schwingenden Holzes	21.4 mm
– Hülsenlänge	77 mm
– Innerer Durchmesser an der Spitze	2.5 mm
– Konizität	0.037

So genau auf die Maße zu achten und sie getreu zu übernehmen, wie ich es getan habe, hätte wahrscheinlich La Riche selbst überrascht. Doch er wußte eine Menge von dem, was wir nicht mehr wissen. Solange man die allgemeinen Prinzipien nicht genau kennt, ist die Abmessungen wortwörtlich zu nehmen der einzige Weg, um sicher zu sein, daß man dem Original gewissenhaft folgt. Die Maße sind letztendlich die einzigen Belege, die wir haben. Da Talbot ja nicht alle Maße angegeben hat, müssen die, die ich hier anbiete, trotzdem nicht unbedingt die einzigen sein, die zu den von Talbot angegebenen passen. Andere Spieler mögen vielleicht davon abweichende bevorzugen¹⁸. Die Maße einer anderen wichtigen Informationsquelle aus der gleichen Dekade, ein Gemälde von Mignard (1691)¹⁹, zeigen ein ganz anderes Erscheinungsbild, ein Rohr mit viel breiterer Spitze und kürzerer VHL. Rohre

Internationale Meisterkurse Trier

23. - 30. August

Prof. Alfred Rinderspacher

Fagott

25. - 27. September

Prof. Günther Höller

Blockflöte

28. - 30. September

Prof. Eckart Haupt

Querflöte

Informationen:

Internationale Meisterkurse Trier

Oerenstraße 15, D-54290 Trier

Telefon: 0651/43147 · Fax: 0651/718-2447

sind heutzutage unterschiedlich, und sie werden auch damals unterschiedlich gewesen sein.

Die Entdeckung eines funktionstüchtigen Rohres, das genauen Maßen aus dem späten 17. Jahrhundert entspricht, stellt den bislang dichtesten Annäherungswert an einen originalen Oboenrohrtypus aus der Barockzeit dar. Da die Griffweise mit kurzen Griffen für die hohen Töne noch bis nach der Mitte des 18. Jahrhunderts verbreitet war, könnte es diese gleiche Mundstücksart (wenn auch nicht mit genau den Maßen) gewesen sein, die für die Oboe d'amore und die höher gestimmten Oboen der folgenden Generation benutzt wurden.

Betrachtet man die Wichtigkeit des Rohres für die Oboe, ist dies ein interessanter Ansatz, um sich dem Klang, den Spielqualitäten und der Technik der historischen Oboe zu nähern.

Übersetzung: Christian Schneider

Zitierte Literatur:

Anonym, 1699, *The second book of theatre music...*

Baines, Anthony: *James Talbot's manuscript, I. Wind Instruments*, in: GSJ 1, 1948, S. 9ff.

Revista de flauta de pico

Spanish Recorder Magazine



Contiene artículos sobre todos los aspectos de la flauta de pico, entrevistas con personajes importantes del panorama flautístico español, reseñas de discos, libros, partituras, cursos, etc... además de una partitura inédita para flauta de pico con cada número. Los índices de la revista pueden encontrarse en:

<http://www.datsi.fi.upm.es/~lgomez/RFPhtml>

La *Revista de flauta de pico* se edita tres veces al año y su precio es de 500 ptas. para España, 600 ptas. para Europa y 700 ptas. para el resto del mundo.

Para más información, contactar con:

Bárbara Sela Andrés
Apdo. de Correos 10029
E-41002 Sevilla - SPAIN

Fax: 34-5-4225114

E-mail: penalver@lix.intercom.es

Banister, John Jr. (zugeschr.), 1695/ Reprint 1987: *The Sprightly Companion*

Byrne, Maurice: *Pierre Jaillard, Peter Bressan*, in: GSJ 36, 1983, S. 2-28

Cocks, W. A. und Bryan, J. F.: *The Northumbrian bagpipes*, 1967

Freillon-Ponçein, Jean-Pierre, 1700 / Reprint ca. 1972: *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du haut-bois, de la flûte et du flageolet*

Haynes, Bruce: *Bressan, Talbot and the 'Galpin oboe'*, in: GSJ 43, 1990, S.112-23

Haynes, Bruce: *Pitch standards in the baroque and classical periods* (Diss., Université de Montreal, 1995)

Haynes, Bruce: *Playing 'short' high notes on the hautboy*, in: Journal of IDRS 25, 1997, S.115-18

Owen, W. J.: *The history of the English system of weights and measures* (U.S. National Bureau of Standards miscellaneous publication no. 272, 1966)

Unwin, Robert: *'An English writer on music': James Talbot 1664-1708*, in: GSJ 40, 1987, S.53-72

White, Paul J.: *The early bassoon reed in relation to the development of the bassoon from 1636* [Diss., Oxford University, 1993]

ANMERKUNGEN

¹ Banister 1695, S. i,ii (bezieht sich auf die Oboe, nicht auf das Mundstück)

² Unwin 1987, S. 59.

³ Oxford Christ Church Music Ms. 1187. S. Baines 1948.

⁴ Zur Datierung s. Byrne 1983, S. 5 und White 1993, S. 97ff (der 1685-1688 vorschlägt). Für weitere Informationen über Talbot s. Unwin 1987.

⁵ Eine der Griff Tabellen erschien in GSJ VI gegenüber S. 48.

⁶ Die engste Stelle in der Bohrung von Talbots Oboe ist nicht bekannt.

⁷ Talbot zitiert in seinem Ms. verschiedentlich La Riche. Über La Riche s. auch Haynes 1990.

⁸ S. Baines 1948, S. 10; die Summe, die Talbot für die Länge der Bressan-Oboe errechnet, bestätigt, daß seine kleinste Längeneinheit 1/8 inch betrug (s. Baines 1948, S. 13).

⁹ Am 12. Juni 1973. S. auch Owen, 1966, S. 130-136.

¹⁰ In Haynes, 1990, S. 116 schlug ich vor, daß „inserted“ sich darauf bezieht, wie weit die Hülsenspitze in die Lamellen ragt, da Talbot dieses Wort auf diese Weise verwendet, wenn er über andere Rohre spricht. Diese Deutung erscheint mir jetzt unnötig.

¹¹ Die Mundstücke für diese Instrumente sind besonders interessant, weil sie Oboenrohre sind, aber ohne labiale Beeinflussung und ihre Korrekturmöglichkeiten geblasen werden. Sie bieten so das fiktive objektive Rohrexperiment, Verallgemeinerungen über sie sind wahrscheinlich begründet.

¹² Auf letzteren Instrumenten ergibt eine längere Lamellenlänge, etwa 23 mm oder mehr, eine Stimmung um etwa 380 Hz.

¹³ S. Haynes 1995.

¹⁴ Anhang 2 in Haynes 1990, S. 119 erwähnt Metallstärken von frühen erhaltenen Hülsen (alle aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert). Sie reichen von 0.3 bis 0.5 mm, der Durchschnitt ist 0.365 mm.

¹⁵ Wenn man versuchsweise all die gleichen Maße nimmt, aber unterstellt, daß 6.35 eher der ID als der ÄD ist, würde der Konus beträchtlich stärker werden, nämlich 0.056. Doch spielen Rohre mit diesem Konus h" mit dem Griff (- 2 -, wie Talbot in beiden Griff Tabellen angibt) viel zu hoch; bei diesem Hülsenkonus muß h" (1 - -) gegriffen werden.

¹⁶ S. Haynes 1997 c.

¹⁷ Haynes 1997 c, S. 117.

¹⁸ Variable Maße, die Talbot nicht gibt, sind die von Messingstärke, Stärke des ausgestochenen Holzes, Façonform, der innere Hülsendurchmesser an der Spitze und das Verhältnis von Holzlänge zur Hülse.

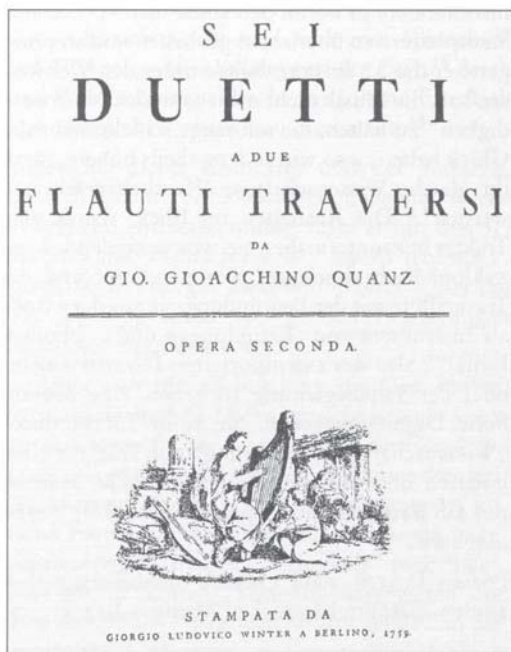
¹⁹ Pierre Mignard: *Sainte Cécile jouant de la harpe* (Paris: Louvre, Inv. 6641).

Die „sei Duetti a due flauti traversi“ oder die Kunst des Duettierens von Johann Joachim Quantz

Der knapp vierseitige Text des italienischsprachigen Autographs der zweiten Autobiographie von Johann Joachim Quantz aus dem Jahre 1762 endet mit einer durch Unterstreichung hervorgehobenen Notiz zu seinen Kompositionen. Sie seien „alle zum Gebrauch Seiner Majestät, meines gnädigen Monarchen, bestimmt“ und daher sei es ihm nicht erlaubt, „etwas davon nach außerhalb“ zu geben. Er habe aber „im Jahre 1734 ... sechs Sonaten für Flöte solo und Baß und sechs Duetti für 2 Flöten im Jahre 1759“ drucken lassen (die opera 1 und 2).¹ Diese Informationen mußten ihm bei aller lapidaren Kürze so wichtig gewesen sein, daß er sie besonders kenntlich zu machen wünschte. Beim Leser entsteht durch die Markierung nicht nur dieser Textpassage, sondern auch einiger Bemerkungen zu seinem Lebensweg eine durchaus gelenkte Gewichtung, die sich anders liest, als in seiner ersten Autobiographie, die 1754 für die *Historisch-kritischen Beyträge zur Aufnahme der Musik* des ihm befreundeten Friedrich Wilhelm Marburg entstand.²

Padre Giambattista Martini hatte Quantz gebeten, ihm einen kurzen Lebensabriß „zukommen zu lassen“ für den geplanten Schlußband seiner *Storia della musica*, in dem er auch über die berühmten Musiker unserer Zeit berichten wolle. Quantz nutzte diese Chance, dem Gelehrten nicht nur die erwünschte biographische Skizze zu verfassen, sondern er sandte ihm durch „Signor Porporino, Virtuose Seiner Preussischen Majestät, der nach Italien reist“ auch ein Exemplar der *Duetti für zwei Flöten*, wie wir aus seiner Korrespondenz mit Martini wissen. Es war ihm also ein Anliegen, sich als ein Mann darzustellen, der gleichfalls als Flötenvirtuose wie als Komponist, Flötenbauer, Lehrmeister und Autor nahezu uneingeschränkte Autorität besaß.

Daß ihm der Hinweis auf seine *sei Duetti a 2 Flauti trav:* angesichts der grundsätzlichen Ästhetikdebatten, die sich die Berliner Gelehrten zu Fragen der Melodie versus Harmonie lieferten, nicht nur die Ankündigung einer Sammlung geeigneter Spielmusik für den flötespielenden Liebhaber bedeutet haben muß, dem sei im folgenden nachgegangen.³



In den Sog des Adolf Friedrich Wolffschen Rationalismus geraten, nahm Quantz mit der Herausgabe seines „Versuchs“ bekanntlich als erstem einer Reihe von Instrumentaltraktaten so aktiv wie streitbar an den musiktheoretischen Diskursen seiner Berliner Kollegen teil.

Er gehörte zu jenen, deren Anteil am theoretischen Schrifttum in den *Historisch-Kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik* 1754 als mustergültig gewürdigt wurden, auch weil es ihm gelungen war, die erbitterte Fehde zu schlichten, die sich Friedrich Wilhelm Marburg und Johann Friedrich Agricola zu Fragen des Vorranges der italienischen oder französischen Musik lieferten und in die Diskussion die Kategorie des „vermischten Geschmacks“ einzuführen.⁴

In der Nähe zum Kreis um Christian Gottfried Krause und Friedrich Wilhelm Marburg,⁵ war es ihm ein Anliegen, seinen „Versuch“ zu einem Forum zu machen, in dem er nicht nur diese Stilsynthese verteidigen, sondern vor allem die „wissenschaftliche“ Fundierung der praktischen Mu-

sikunterweisung einfordern konnte, die seit der weitgehenden Streichung aus dem Fächerkanon der Universitäten verlorengegangen war. Die Unterweisung des professionellen Nachwuchses war insbesondere in Berlin den allmählich veraltenden Stadtpfeifereien überlassen geblieben und so prangerte er die „... finstern Köpfe unter den Weltweisen“ an, die Musik nicht mehr „für eine Nothwendigkeit“ zu halten, die seit langem nicht mehr das Glück habe, „... so wie andere, theils höhere, theils ihr gleiche Wissenschaften, öffentlich gelehrt zu werden“. ⁶ Die Realitäten im Blick, wurde sein Traktat bekanntermaßen ein weit ausholendes, enzyklopädisch angelegtes Kompendium; und der Traversflöte mit der Begründung, sie aus ihrer Rolle als Instrument von „Erfindungen und ... blindem Einfall“, also des extemporierten Divertissements oder der Tanzbegleitung zu heben, eine überaus hohe Dignität gegeben. Sie sollte fortan durch „Wissenschaft und Erfahrung“ zur Trägerin eines höheren und höchsten Kunstanspruchs avancieren, ein Rang, den sie am preußischen Hofe bereits innehatte.

Diesen Prozeß band Quantz unmißverständlich an den spätmittelalterlichen Musicus-Begriff, und

unter Berufung auf „die Alten“, legt er dar, daß es an der Zeit sei, denjenigen, die „eigentlich die Musik zu ihrem Hauptwerke machen wollen“ wieder zu einem Gesamtverständnis zu verhelfen, das ohne die nach den „Regeln“ gelernte „Setzkunst“ nicht zu erlangen sei. ⁷

Sein daraus entwickeltes Lehr- wie Lernprogramm umreißt er im X. Hauptstück: „Was ein Anfänger, bey seiner besonderen Uebung, zu beachten hat“. ⁸ Das Kapitel ist sowohl eine Zusammenfassung der bis dahin ausgeführten spieltechnischen Details, als auch eine Charakterisierung der nach seiner Meinung zielführenden Literatur, die den aufgestellten Maßstäben genügen mußte. Seine Empfehlungen münden im § 14 in die häufig zitierten Sätze, sich „zur Uebung ... wohl ausgearbeitete, und von gründlichen Meistern verfertigte Duetten und Trio, worinne Fugen vorkommen“ vorzunehmen und sich „eine geraume Zeit dabey“ aufzuhalten. Man solle sich: so lange die „Einsicht in die Composition“ nicht ausreiche, der „Soli nach dem italiänischen Geschmacke“ enthalten und „vorzüglich ... Telemanns, im französischen Geschmacke gesetzte Trios, deren er viele schon vor dreyßig und mehrern Jahren verfertigt hat“, zum Studium heranziehen. ⁹

Der trotz der allgemeinen Beliebtheit des Telemannschen Werks erwarteten Kritik vorausgreifend, in der Instrumentalunterweisung hinter die damals diskutierten neuen Verfahrensweisen zurückgefallen zu sein, fährt er fort: „Es scheint zwar die sogenannte gearbeitete Musik, und besonders die Fugen, itziger Zeit, sowohl bey den meisten Tonkünstlern als Liebhabern, gleichsam als eine Pedanterey in die Acht erklärt zu seyn: vielleicht weil nur wenige den Werth und den Nutzen derselben einsehen. Ein Lehrbegieriger aber muß sich durch Vorurtheile nicht davon abschrecken lassen ... Denn kein vernünftiger Musiker wird läugnen, daß die gute sogenannte gearbeitete Musik eines von den Hauptmitteln sey, welches sowohl zur Einsicht in die Harmonie, als zur Wissenschaft, einen natürlichen und an sich guten Gesang, gut vorzutragen und noch schöner zu machen, den Weg bahne.“

Anmahnungen wie die, „einfache melodiose Stücke, so daß Gedächtniß leicht fassen kann“ ebenso zu meiden, wie die freie Äußerung auf dem Instrument, bevor man nicht die allein aus der „Setzkunst fließenden Vortheile“ begriffen habe, gehör-

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

ten zum an vielen Stellen seines „Versuchs“ wiederholten Tenor.¹⁰

Damit verbannte er die Menuette, Airs oder „Pièces choisis“ der populären *Musikalischen Allerley-Sammlungen*¹¹ für den Flötenliebhaber ebenso aus seinem Unterricht, wie er gegen die „ad usum“ geübte Lernpraxis, damit auch seine eigene Ausbildungserfahrung und die „Kunstpfeifer-Lebensart“ polemisierte. Deren „beschwerliches Tanzspielen“, wie er schreibt, sei „der feinern Ausführung so hinderlich“¹² und je mehr es galt, gegen die Gefahr des Lernens „nach dem Gehöre, wie die Vögel ihren Gesang lernen, ohne zu wissen“ zu wettern, suchte er an der „gearbeiteten Musik“ im Sinne der Biciniipraxis als probatem Lehrgegenstand festzuhalten.¹³

Nur ein strenger Satz erziehe den Scholaren zur „Imitation“ des „Vortrags seines Meisters“, und „er gewöhnet sich auch nicht an das Auswendiglernen, welches am Notenlesen hinderlich ist. Er muß das Gehör beständig auf die so mit ihm spielen, besonders auf die Grundstimme richten: wodurch er die Harmonie, den Tact, und das Reinspielen der Töne desto leichter wird erlernen können. Sofern er aber dieses verabsäumt, bleibt sein Spielen allezeit mangelhaft.“

Quantz hielt also nur denjenigen für geeignet, den Status des ungebildeten Musikers gegen den eines „rechtschaffenen Musicus“ zu vertauschen, der schriftkundig war und eine im Notentext fixierte Musik den Regeln gemäß kunstvoll umzusetzen verstand. Überzeugt davon, daß nur die Ratio taugt, den Musiker vor Zufälligkeiten und sogar „Misbrauch“ zu bewahren, entwirft Quantz einen ebenso strengen wie eigenwilligen Regelkanon, über dem er wachte wie ein „sehr despotischer Regent“, wie sich Johann Friedrich Reichardt 1792 erinnerte.

Je mehr Quantz jedoch in seinem Lehrwerk über den pädagogischen Nutzen von „gearbeiteter“ Musik nachdachte, umso mehr muß es ihn gedrängt haben, eine eigene Sammlung von Exempla im Druck vorzulegen.

Zum Zeitpunkt des Erscheinens hatten sowohl die Melodiediskussion, wie die satztheoretischen Erörterungen neue Nahrung bekommen, waren die beiden „melodiethoretischen“ Traktate seiner Kollegen Christoph Nichelmann und Ernst Gottlieb Baron ebenso erschienen¹⁴ wie aus Friedrich

Wilhelm Marpurgs Feder die fortlaufenden *Historisch-kritischen Beyträge zur Aufnahme der Musik*,¹⁵ seine Anleitung zum Clavierspielen (1755),¹⁶ das dreiteilige *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition mit zwey- drei-vier-fünf-sechs-sieben-acht und mehreren Stimmen*¹⁷ und 1754 seine *Abhandlung von der Fuge*.¹⁸ Auch Carl Philipp Emanuel Bachs wie Johann Friedrich Agricolas Lehrwerke waren erschienen.¹⁹

Angesichts dieses Kontextes und der Tatsache, daß sich Quantz der Drucklegung eigener Werke weitgehend enthalten mußte, legte er mit den *Sei Duetti a due Flauti traversi ... opera seconda ... stampata da Giorgio Ludovico Winter a Berlino 1759* eine durchaus von großen Erwartungen begleitete Sammlung vor.

Sie lehnt sich offensichtlich an die Carl Philipp Emanuel Bachschen *18 Probestücke in sechs Sonaten zum Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* als praktische Demonstration der theoretischen Grundsätze an²⁰ und Quantz nutzte das kritische Forum, um zu einem mit drei Seiten ungewöhnlich ausführlichen „Vorbericht“ auszuholen. Über die in seinem „Versuch“ dargelegten und oben skizzierten Positionen hinaus, geriet ihm dieser „Vorbericht“ zu einer Kompositionslehre in nuce mit der Absicht, die „besondere Vortheile zu Bildung guter Ausführer“ darzulegen, vor allem aber den in „wohlgesetzten Duetten“ nötigen doppelten Contrapunct und damit die Kunstfertigkeit und die „besondere Schwierigkeiten, bey ihrer Verfertigung“, zu begründen.²¹ Allein der ungewöhnliche Hinweis an den Ausführenden, sich „mit vielen willkührlichen Zusätzen und Veränderungen ... nicht“ zu bemühen ... „denn dergleichen vertragen diese Duette nicht gern“, verdeutlicht, daß es ihm um bis ins Detail auskomponierte Exempla ging, in denen auf der Grundlage des strengen Satzes der variierende, freie Umgang mit dem Text unmöglich gemacht und die Verzierungskunst als festgeschriebene Summe vermittelt wurde.

Hinter der Bezeichnung „Duetti“ verbirgt sich mithin ein Werkzyklus²² von 6 dreisätzigen Sonaten, deren stilistischer Bogen zwischen der Biciniipraxis, strengen Fugati, virtuos imitativen Allegri, dicht ausgezierten, in der ersten und zweiten Stimme mit Vorliebe parallel geführten langsamen Sätzen und einer französischen Ouvertüre mit dem abschließenden Gipfel damaliger Kontra-

punktkunst, einem „Canone infinito“, gespannt ist. Diesen anspruchsvollen Aufbau, in dem nur in der 3. Sonate ein „alla Siciliana“ und ein „Tempo di Minuetto ma Grazioso“ auf Genrehaftes verweisen, setzt er den, wie er schreibt, „kleinen Galanteriestückchen..., die... dem Gehör eines Liebhabers im Anfange mehr schmeicheln....wo beyde Stimmen vom Anfange bis zum Ende fast nichts anders als Terzen und Sexten mit einander daher spielen“, bewußt entgegen. Die Faktur der Duette entspricht denn auch seiner pädagogischen Prämisse, nur dann „Sicherheit und Genauigkeit“ im Vortrag zu erreichen, wenn 1. die „richtige und genaue Beobachtung der Geltung der Noten, und des Tacts überhaupt“ erlernt wird, „indem man immer eine concertirende Nebenstimme höret, die mehrtheils eine Gegenbewegung führet“, 2. „ein Geschmack an den Wirkungen der Harmonie“ entwickelt wurde, weil man „einander nachahmt“ und doch „immer die Harmonie die zum Duett nöthig ist, ganz zusammen höret“ und 3. geübt wurde, „gegen eine verschiedene Bewegung anderer Stimmen, Stand“ zu halten.²³

Unter der abermaligen Berufung auf des „Herrn Capellmeister Telemanns Flöten=Duette“, die er immer wieder als die für ihn beispielgebenden Kompositionen rühmt, suchte er sowohl Telemann nachzueifern, den er sogar als „Vater und Schöpfer guter Instrumentalduette“ bezeichnete, wie auch die Diskussion weiterzutreiben, die Marpurg wenige Jahre zuvor in der *Abhandlung von der Fuge* mit einer Lobeshymne auf Telemanns „ausgearbeitete Canons im Einklange“ für 2 Flöten, die 1738 in Paris als „Canons melodieux“ erschienen waren, begonnen hatte. In ihnen sei, wie bereits im Titel angekündigt, die „sogenannte galante Schreibart“ mit dem strengen Kontrapunkt „auf die angenehmste Art“ verbunden.²⁴

An der Faktur der Telemann-Duette entwickelt,²⁵ muß es das Anliegen Quantzens gewesen sein, diese geglückte Symbiose mit seinem sieben Punkte umfassenden Kriterienkatalog kompositionstechnisch zu begründen und die Voraussetzungen zu schaffen für eine neue Form von komprimierter Übungsliteratur.

Auf dem Hintergrund des im Berliner Schrifttum damals kontrovers diskutierten Verfahrens des verzierten instrumentalen Kontrapunkts, der nach Meinung des streitbaren Johann Philipp Kirnberger „wenn ... gleich ohne alle Rücksicht auf andre

Stimmen betrachtet ..., dennoch gewissen harmonischen Regeln unterworfen sey“²⁶ und daher ohne die vertikale Satzstruktur nicht denkbar war, suchte Quantz zu einer Synthese von Linearität mit der „äussersten Richtigkeit“, also des „concertierenden Gesang ... gefälliger Zwischengedanken“ und des doppelten Kontrapunkts zu gelangen.

Nicht die Position Christoph Nichelmanns, der sich in seiner Schrift: „Die Melodie nach ihrem Wesen“ in einen extremen Gegensatz zum monodischen Kompositionsverfahren des friderizianischen Kreises gesetzt hatte, stand ihm dafür Pate, die eine besonders modische liedhafte Schreibart bedeutet hätte, sondern vielmehr die Erweiterung der Möglichkeiten des harmonischen Satzes.²⁷

Und so spielte bei seinen Überlegungen die Definition der „Grundstimme“ als Fundamentum die prominenteste Rolle. Bereits in der ersten seiner 7 Regeln beschäftigt ihn diese Frage: „Ein Duett, so wie ich es hier voraus setze, muß 1) auch bey zwey Stimmen doch immer seine richtige Grundstimme, entweder in der einen oder der anderen Stimme haben. Weit gefehlt, daß noch ein Baß dazu nöthig wäre: so darf nicht einmal einer, ohne Zwang, dazu gesetzt werden können.“²⁸ Im weiteren Verlauf dieses Paragraphen heißt es dann: „In einem Trio hingegen kann, ja muß bisweilen der Baß, wenn er nicht faul seyn soll, etwas den Oberstimmen fehlendes ausfüllen. Aus dieser Ursache aber kann man im Duett einige eigentlich baßmäßige Gänge nicht allezeit vermeiden. Doch müssen sie sich so selten als möglich ist melden.“

Die „richtige Grundstimme“ in einem Duett nicht nur aus den „Regeln“ der „richtigen Harmonie“ zu begründen, sondern sie auch mit dem contrapunctus floridus so zu verbinden, daß sie „einen gefälligen Gegensatz über und unter sich leidet“, sich also eine „geschickte Abwechselung“ von „schmeichelhaften“ und „contrapunctischen... Gängen“ in ausgewogener formaler Proportion zueinander ergeben konnte, war ihm der Schlüssel zu einem „guten Duett“.

Indem er auch vom „bindenden und concertierenden Gesang“ die „äusserste Richtigkeit“ forderte, so daß „die Nachahmungen und Abwechselungen“ nicht fehlerhaft werden, verließ er nie das sichere Terrain des strengen Satzes.

Beiden Stimmführungen gab er durch Vorhalte, raffiniert eingeführte Dissonanzen und ihre Ein-

beziehung ins motivisch, thematische Geschehen eine bisweilen kunstvolle, im Zusammenklang nicht immer eindeutige Position, so daß es zu einer erbitterten Kontroverse zwischen Johann Philipp Kirnberger und Quantz kam, die in den „kritischen Briefen über die Tonkunst“ der musikalischen Gesellschaft in Berlin bald nach Erscheinen der Duette ausgefochten wurde. Kirnberger hatte ihm die korrekte Stimmführung der Oberstimmen abgestritten, ihnen den nach seiner Ansicht fehlenden Baß hinzugefügt und damit einen lang anhaltenden, so quälend wie grundsätzlichen Disput um die Richtigkeit des Quantzschen Satzes in den Duetten entfacht.²⁹

Im XXIV. Brief an die „Berliner Gesellschaft“ bekam dieser Streit eine konkrete Wendung und unternahm es Quantz, eine Sequenzpassage, die Takte 50-51 des Allegro in h-Moll seines 3. Duets, als einen sogenannten „Quartsatz“ zu analysieren, in dem er die „rechte Grundstimme“ in der zweiten Flöte rechtfertigt.

Nachdem er dem Leser im vierstimmigen Satz die Grundharmonien vorgeführt, sie als Sext-, Sekund-/Quart- und Quintsextakkord-Fortschreitungen dargelegt hat, lautet seine Quintessenz: „Folglich ist dieser Satz, wenn er zwostimmig steht, nicht ein Satz, dem der Baß fehlet, sondern ein Baß und eine Oberstimme, der die Mittelstimmen fehlen“.³⁰

Kirnberger muß in dieser Sequenz eine abwärts geführte Sextakkordsequenz ohne Baß gesehen haben, in der es in den Oberstimmen notwendig zu Quartparallelen kommt. Die Diskussion und die Zurechtweisung durch Quantz muß ihn so nachhaltig beschäftigt haben, daß er in seinem Artikel „Duet“ in Johann Georg Sulzers „Allgemeine(r) Theorie der schönen Künste“ noch einmal auf diese Stimmführung zurückkam. Nachdem er dargelegt hat, was Quantz in seinem Vorbericht ebenfalls als wichtigste Eigenschaft eines „vollkommenen“ Duets gefordert hatte, daß „das Gehör durchaus so befriediget werden“ müsse, „daß ihm nirgend weder ein dritter Ton, noch ein Fundament zur Unterstützung der obern Stimmen, dabey einfallen könnte“ und hinzufügt, daß „dergleichen Tonstücke ... also nur den geübtesten Tonsetzern zu überlassen“ seien, „die alle Geheimnisse der reinen Harmonie völlig besitzen“, zitiert er zur Illustration eines fehlerhaften Satzes eben diese Sextakkordfolge.³¹ Sein Kommentar lautet:

„Dieser Satz hat so, wie er hier steht, nichts gegen die gute Harmonie; inzwischen könnte man ein Duet nicht nach seiner Art setzen; denn wenn man den Baß wegließe, so würden die beyden obern Stimmen in Quarten gegen einander stehen, und sehr unangenehm werden.“

Quantz hatte den Disput im besagten 24. Brief harsch beendet, nicht ohne Kirnberger vorzuwerfen: „Weis er denn keinen Unterschied unter einer zusammen gedungenen Harmonie, dergleichen in den meisten Canons herrschet, und unter einer ausgebreiteten oder ausgedehnten Harmonie, dergleichen man sich in einer freyen Composition bedienet?“

Die Sicherheit im Satz war ihm ein so entscheidender Garant für alle weiteren ästhetischen Überlegungen, daß er sich tief getroffen gefühlt haben mußte von der Kontroverse mit seinem Widersacher.

Nicht ohne den skeptischen Blick auf die damaligen Stildiskussionen zu Zeiten der beginnenden „Empfindsamkeit“, hatte er sich am Schluß seines Berichtes sogar die Frage gestellt: „Aber kann wohl irgend etwas ohne Ordnung schön seyn?“.

Quantz hatte es schließlich „den Kennern dieser Art von Musik“ überlassen, zu untersuchen, wie weit er seinen auf „Vernunft und Erfahrung gegründeten Regeln, welche er sich selbst vorgesetzt habe“, nachgekommen sei.

Die harmonikale Ordnung in seinem Werk in Zweifel gezogen zu sehen, muß ihm also unweigerlich einem Verlust des angestrebten Exemplarischen in seinen „Duetti“ gleichgekommen sein.

ANMERKUNGEN

¹ Das Manuskript dieser aus Übersetzer- und Kopistenhand überlieferten Autobiographie wurde erstmals mit einer Vorübersetzung von Horst Augsbach veröffentlicht in: *Festschrift Johann Joachim Quantz*, Biographie, Berichte und Aufzeichnungen. Schöden 1991, S. 48-55. Vgl. auch: Gabriele Busch-Salmen, *Flötisten über sich selbst*, Teil 1, „Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen“, in: *Flöte aktuell* 1, 1998, S. 14-18

² Vollständiger kommentierter Abdruck in: Willi Kahl, *Selbstbiographien deutscher Musiker*, Köln 1948, S. 104ff.

³ Zur Berliner Debatte im *Critischen Musicus* vgl. Hans-Günter Ottenberg (Hrsg.), *Der Critische Musicus an der Spree*, Berliner Musikschrifttum von 1748 bis 1799, Eine Dokumentation, Leipzig 1984.

⁴ Zu den „Historisch-Kritischen Beyträgen“ Friedrich Wilhelm Marpurgs siehe dort Vorbericht Bd. 1, 1. und 2. Stück, Berlin 1754, S. 158.

⁵ Vgl. dazu Gabriele Busch-Salmen: „Auf Herrn Quantzens Geburtstag“ – Hintergründe zu einem Huldigungs-Epigramm von Carl Wilhelm Ramler, in: TIBIA 1/97, S. 321. Dargelegt wurde Quantzens Rolle im sog. „Montags-Club“ um Friedrich Nicolai.

⁶ J. J. Quantz: *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, Reprint der Ausgabe Berlin 1752, Leipzig 1983, Einleitung S. 7. Auch: Gabriele Busch-Salmen: „Was ein Anfänger...zu beobachten hat“ – Anmerkungen zum X. Hauptstück in Johann Joachim Quantz' „Versuch...“, in: Fs. Nikolaus Delius, Celle 1992, S. 57-66.

⁷ J. J. Quantz, Einleitung, § 15, S. 15.

⁸ Vgl. Gabriele Busch-Salmen, *Was ein Anfänger...*, wie Anm. 5.

⁹ J. J. Quantz, X. Hauptstück, S. 94. Zur Empfehlung der Telemannschen Musik siehe Ingeborg Allihn, Georg Philipp Telemann und Johann Joachim Quantz, in: *Magdeburger Telemann-Studien*, III, Magdeburg 1971.

¹⁰ ebda.

¹¹ Vgl. dazu Frans Vester: *Flute Music of the 18th century*, Monteux 1985, S. 104ff.

¹² Vgl. Quantz, Autobiographie 1754/55, in: Willi Kahl, *Selbstbiographien*, vgl. Anm. 2, ebda, S. 114ff.

¹³ J. J. Quantz: Versuch, Das XV. Hauptstück, Von den Cadenzen, S. 151ff. In Berlin befand sich ein Großteil der Instrumentalunterweisung in den Händen der Stadtpfeifer, die der anspruchsvoller werdenden Instrumentalmusik immer weniger gewachsen waren.

¹⁴ Christoph Nichelmann: *Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften*, Danzig 1755; Berlin, Deutsche Staatsbibliothek. Ernst Gottlieb Baron: *Abriss einer Abhandlung von dere Melodie: eine Materie der zeit*, Berlin 1756; Berlin, Deutsche Staatsbibliothek.

¹⁵ Neudruck Hildesheim 1970.

¹⁶ Neudruck der 2. verbesserten Auflage, Berlin 1765, Hildesheim 1970.

¹⁷ Berlin 1755 und 1757, Neudruck Hildesheim 1973.

¹⁸ Neudruck Hildesheim 1970.

¹⁹ Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1. Teil, Berlin 1753, Neudruck Leipzig 1957 und öfter; Johann Friedrich Agricola: *Anleitung zur Singkunst*, Berlin 1757, Neudruck Leipzig 1966. Zum Gesamtüberblick über das Berliner Schrifttum von 1748 bis 1799, siehe Hans-Günter Ottenberg: *Der critische Musicus an der Spree*, wie Anm. 3, S. 55ff.

²⁰ Zum ersten Band des „Versuchs“, Berlin 1753.

²¹ Leider wird dem Benutzer dieser Vorbericht in allen modernen Ausgaben vorenthalten. Selbst in dem 1982 von Nikolaus Delius bei Schott/Mainz (*Il flauto traverso*, FTR 128) vorgelegten Neudruck werden nur einige wenige Sätze daraus zitiert, so daß man sich entweder auf den Erstdruck (z. B. in der Bibliothek des Königl. Konservatoriums Brüssel (S 5581 w) stützen muß oder den 1967 besorgten englischen Reprint der Erstausgabe (Gregg Press, Farnborough), sowie die englische Übersetzung, die von Edward R. Reilly vorgelegt wurde, in: *Further Musical Examples for Quantz's Versuch*, in: *Journal of the American Musicological Society* XVII (1964), No. 2, S. 157-169 (auch: ders. *Quantz and his Versuch, three studies*, New York 1971).

²² Zyklus, hier gebraucht für die schrittweise aufwärts gewählte Tonartenfolge von G-Dur, g-Moll, a-Moll, A-Dur, h-Moll, C-Dur, D-Dur zurück nach G-Dur, ein Konzept, das Quantz bei der Folge von Flötenkonzerten ebenso verwandte.

²³ Zit. nach der faksimilierten Ausgabe Gregg Press, Farnborough, 1967, S. I.

²⁴ Friedrich Wilhelm Marburg: *Kritische Briefe über die Tonkunst*, XXIV. Brief an die Gesellschaft, Berlin I. December 1759, S. 189.

²⁵ Vgl. dazu Ingeborg Allihn: *Georg Philipp Telemann und Johann Joachim Quantz*, in: *Magdeburger Telemann-Studien*, Magdeburg 1971, dort S. 17f.

²⁶ Johann Philipp Kirnberger: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin 1771.

²⁷ Vgl. Christoph Nichelmann: *Die Melodie nach ihrem Wesen*, Danzig 1755.

²⁸ Vgl. Vorbericht, Gregg Press, S. II.

²⁹ Vgl. Friedrich Wilhelm Marburg: *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Bd. 1. Auch: Friedrich Nicolai: *Anekdoten von König Friedrich II. von Preußen, und von einigen Personen, die um ihn waren*, Berlin 1765-1792, Bd. 6, Abschnitt 73.

³⁰ Friedrich Wilhelm Marburg: *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Bd. 1, Berlin 1760, Nachdruck Hildesheim 1974, S. 183ff.

³¹ Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie*, Zweyte verbesserte Auflage Leipzig 1778-1779, Bd. 1, S. 750.



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



David Lasocki

New Research on the Recorder, 1995, Part II

This is the sixth of a series of reviews of significant new research on the recorder. By "research" I mean anything written about the recorder that advances our knowledge of the instrument, its depiction in works of art, makers, making, players, playing technique, performance practice and repertoire, in the past or present. I have surveyed as many periodicals and books in English, Dutch, French, German and Italian published during 1995 as I could readily obtain (in addition, a few earlier items have reached me). I would again be grateful if readers could let me know of any omissions or errors.

David Lasocki

Bruce Haynes

A playable reconstruction of Talbot's hautboy reed

Since no hautboy reeds made before 1750 have survived, the incomplete measurements made at the end of the 17th century by Talbot are very precious. After many attempts – and with luck – Haynes found the missing measurements and was able to

make a workable reed. This discovery that matches specific dimensions from the late 17th century represents the closest we have yet to one type of original hautboy reed from the baroque period.

English by Chr. Schneider

Gabriele Busch-Salmen

The „sei Duetti a due flauti traversi“ or the art of playing duets by Johann Joachim Quantz

After Quantz had been appointed to the court of Frederick II, he had achieved not only the status of a respected and highly paid musician, but was also a welcome and frequent guest of the Berlin academic circle centred round Christian Gottfried Krause. This proximity to the aesthetics discussion of the day found its most important expression in his treatise *An essay in instruction on how to play the transverse flute* (1752), which was supplemented by the publication of *Sei Duetti a due flauti traversi*. In his three-page preface, Quantz attempted to establish the case for duets as the high art of double counterpoint and exemplified this by publishing this edition of the art of playing duets.

English by R. Grocock

MOECK/SRP SOLO RECORDER PLAYING COMPETITION

MOECK UK

1999 COMPETITION - Information



The aim of the competition is to encourage young players of talent, and to help them in their professional aspirations. Competitors must show that they are able to sustain a whole recital programme and initially competitors will be asked to provide a cassette of their playing, of at least 30 minutes duration, to show a cross section of the different facets of the recorder and its repertoire.

The finals will take place, in the form of a public concert, during **The London International Exhibition of Early Music**, Royal College of Music, September 1999. The adjudicating panel will be chaired by **Walter van Hauwe**.

PRIZES

£500 and a commemorative Scroll
Recital at the Wigmore Hall
(to take place during 2000)
Other Recitals & Cash Prizes
(to take place during 2000)

~ ~ ~

The competition is open to anyone of any nationality under thirty years of age on 1st Dec. 1998.

Entries must be submitted by 31st January 1999.

Further details, rules and application forms from:

Mrs. P. E. Davis M.A., F.T.C.L., G.T.C.L.,
Competition Administrator,
Moeck/S.R.P. Solo Recorder Playing
Competition,
20 The Coppice
Impington,
GB - Cambridge CB4 4PP
Tel. 01223 234791

„Eclat“ in Stuttgart - Tage für Neue Musik

Unter den europaweit mehr als 300 Festivals mit Neuer Musik haben sich in Deutschland neben den Veranstaltungen in Donaueschingen und Darmstadt die „Stuttgarter Tage für Neue Musik“, die neuerdings unter dem Titel „Eclat“ firmieren, als besonders innovatives und lebendiges Festival profiliert. Die sich über eine Woche hinziehende und ursprünglich als „Festival für eine Stadt“ konzipierte Konzertreihe hat inzwischen durchaus internationales Format erlangt. Der künstlerische Leiter Hans-Peter Jahn wünscht sich, daß die französische Bedeutung des Wortes „eclat“ mit „Glanz“, „Splitter“, „Knall“, „Aufsehen“ und „Schmelz“ das Geschehen prägen soll. Mit Musik und ... sollte dieses Jahr die Querverbindung zu anderen Künsten (Sprache-Live-Elektronik-Pantomime-Theater-Video-Performance) im Mittelpunkt stehen. Auch war viel die Rede vom Ende der „Postmoderne“, dem Beginn einer 2. Moderne, der Kunst des 21. Jahrhunderts. Ein interessanter Ansatz, neue Aspekte und Visionen, die allerdings nicht in allen Programmbeiträgen eingelöst wurden. Oft hatte man vielmehr den Eindruck, daß das „und ...“ über die fehlende musikalische Substanz hinweghelfen sollte. In (z.T. äußerst schlechten) Videos, Pantomime und Performance viel bloßer Aktionismus und oft wenig Bezug zur Musik.

Zu Beginn ein Komponisten-Portrait mit alten und neuen Werken von Peter Ruzicka, der hier für das Fragmentarische, die Splitter und „Abbrüche“ (so der Titel seines Orchesterwerkes) der Wortbedeutung „eclat“ stehen sollte.

In einem Konzert mit Bläsern (interessante Besetzungen: Saxophon, Klavier, Schlagzeug und Baßklarinette, Akkordeon, Kontrabaß) überzeugte das „Deutsche Requiem“ von Mesias Maiguashca durch sensible, ausgehörte Klänge und konsequente Formanlage, während bei Michael Obsts „Suite“ der gute Beginn im 3. Satz leider durch abgedroschene Spielfiguren der 3 Instrumente verwässert wurde. In einer Klavier-Performance von Andras Hamary (einem der drei Stuttgarter Säulenheiligen mit H... – nächstes Jahr vermutlich dann wieder Hölsky oder Hidalgo) mit harten Klängen und wilden Klavierkaskaden (live und vom Tonband)

schien mir viel überflüssiger Aktionismus im Spiel (hervorragend der „Akteur“ Christian Golusda – belanglos die gleichzeitig ablaufenden Videobilder). H. J. Hespos widmete sich in einer abendfüllenden „surrealen Szene“ mit dem Titel „Iaco“ mit integrierter Gesprächsperformance dem Thema „Schweigen“ und natürlich waren auch die „Altmeister“ John Cage und Luigi Nono mit zwei Werken vertreten.

Hervorragende Interpreten – erfreulicherweise auch aus der lokalen Musikszene: das SDR-Sinfonieorchester und der Südfunkchor, das „ensemble radius“ und „ensemble animato“, die „Neuen Vokalsolisten Stuttgart“ (mit einer spannenden „Cross Media Oper“ Zu Gesualdo) das Arditti-Quartett und eine ganze Reihe großartiger Gesangs- und Instrumentalsolisten.

Zum Abschluß gab es die Begegnung mit dem Werk des bereits 1970 verstorbenen griechischen Komponisten Jani Christou: faszinierend sein eruptives „Pfungstoratorium“ (unter der aufpeitschenden Leitung von Rupert Huber), während seine verschiedenen „Projektwerke“ heute doch schon ziemlich antiquiert wirkten. Und dann gab es nach dem „Orchesteraufstand“ in Christous „Enantiodromia“ an Stelle von Boulez’ „eclat“ doch noch einen großen „Knall“!

Zumindest konnte es diesmal keine Besucher geben, die ihr Eintrittsgeld zurückforderten: die Konzertbesucher erhielten zusammen mit der Eintrittskarte einen Umschlag und konnten dann selbst festlegen, welchen Betrag ihnen die Aufführung wert war. Ein interessantes Experiment, dessen Ergebnis aber erst noch abgewartet werden muß.

Gerhard Braun

Fagotte aus zwei Jahrhunderten in Düren

Ausstellungen mit historischen Holzblasinstrumenten haben in Düren eine gewisse Tradition. Bereits 1953 hatte Dr. Josef Zimmermann¹ seine Sammlung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Karl Ventzke, Instrumentenhistoriker, Forscher und Fachautor², zeigte in der Vergangenheit ausgewählte Exemplare seines Bestandes: 1981/82 Saxo-

phone³, 1985/86 Flöten und 1988/89 Oboen. Mit der abgelaufenen Ausstellung über *Fagotte* ist nunmehr nahezu der komplette Holzbläserbereich abgedeckt. Oboen und Fagotte stammten aus den Sammlungen von Karl Ventzke und Dr. Gunther Joppig, Musikwissenschaftler, Leiter des Musikinstrumentenmuseums im Münchener Stadtmuseum und Spieler sämtlicher Holzblasinstrumente, bevorzugt der selteneren Spezies⁴.

Präsentiert wurden die fast vierzig Exponate in einem Saal des Leopold-Hoesch-Museums nach chronologischen und bautechnischen Aspekten. Ausstellungen dieser Art weisen (und sollten das auch tun) stets einen unverkennbar didaktischen Auftrag vor; wie bei den vorangegangenen Veranstaltungen beider Sammler konnte hier der Besucher, ungeachtet seiner Vorbildung, vieles zum Instrument und seinem Umfeld erfahren. Die dargebotenen Fagotte überstreichen einen Zeitraum von etwa 170 Jahren und zeigen die wichtigsten Entwicklungsstufen im Fagottbau vom klassischen Typ bis zum modernen Heckelinstrument unter Bezugnahme auf die „Seitenlinien“ wie das französische Fagott (den bedeutendsten Herstellern gemäß hat sich bei den deutschgriffigen Fagotten der Begriff *System Heckel* und den französischen *Buffet Crampon* auch für andere Firmen eingebürgert).

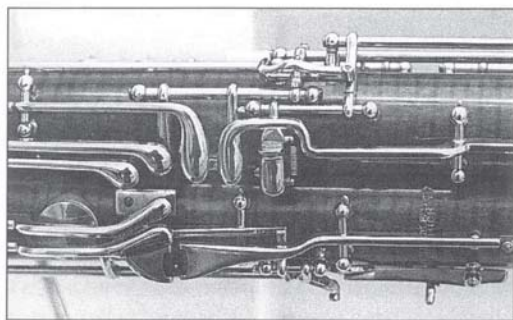


Foto: Renate Raumberger

Heckel-Fagott mit reichhaltiger Applikation

Ältestes Exemplar der Sammlung ist ein vierklappiges Fagott von Gottfried August Lehnhold aus Leipzig (um 1800) mit drei auswechselbaren Flügelstücken. Ortstypische Konstruktionen sind u.a. durch Fagotte von Samuel Wiesner, Dresden (um 1830), G. A. Gerhardt, Pest (um 1840) und Karl Stecher, Wien (um 1880) vertreten. Deutlich herausgearbeitet wird die Almenräder-Heckel-Verbindung mit Weiterentwicklung zum heutigen Instrument (das im Prinzip demjenigen der Jahr-

hundertwende gleicht, von einigen Modifikationen abgesehen). Carl Almenräder war Fagottist, später Fagottbauer und veröffentlichte 1822 eine *Abhandlung über die Verbesserung des Fagotts*, d. h. über Veränderungen, die seinen Instrumenten zuteil wurden. Das ausgestellte, wegen der geringen Zahl nachweisbarer Instrumente recht seltene Fagott läßt sich um 1830 datieren. Kein Geringerer als Beethoven blieb übrigens auf der Bestellung eines Almenräder-Fagottes sitzen. Johann Adam Heckel, der mit seinem Sohn Wilhelm die Almenräder-Werkstatt weiterführte, ist in der Ausstellung mit zwei Modellen vertreten (um 1840 bzw. 1860), wobei das frühere bereits die Klappenlagerung zwischen Säulchen aufweist.

Aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind zwei Instrumente der in Koblenz ansässig gewesen Werkstatt von Heinrich J. Haseneier überliefert. Dieser rührige Instrumentenbauer lehnte sich zwar generell an die Heckel-Technik an, führte jedoch etliche Verbesserungen und neue Konstruktionselemente ein. Bekannt ist sein aus Pappmaché gefertigtes Kontrafagott. Wilhelm Heckel gab der Fagottmechanik, wie oben erwähnt, im wesentlichen die heute noch übliche Gestalt. Aus dem Jahre 1880 stammt ein Instrument, bei dem er erstmals die riskante doppelköpfige G-Klappe (deren Polster ja gleichmäßig aufschlagen mußten, wollte man einwandfreie Deckung erzielen) durch eine um den Stiefel gelegte Ausführung ersetzte. Weitere fünf Instrumente Wilhelm Heckels zeigen mechanische Features, wie das um 1890 entstandene Fagott mit der Baunummer 3810, das Julius Weissenborn in seiner Fagottschule so sehr hervorhebt. Fagott 4256 verfügt bereits über die leichtgängige G-Klappe, eine G-Brille und die Pianoschließmechanik mit Steuerung vom E-Deckel aus. Das Instrument besitzt eine Mechanik aus massivem Silber. Kontrafagotte sind durch Ausführungen von Heckels Werkmeister Friedrich Stritter (linksgriffig und damit etwas gewöhnungsbedürftig, obwohl von der Firma für den Gebrauch in der Militärmusik empfohlen) und eine Heckel-Stritter-Konstruktion in rechtsgriffiger Klappenanlage vertreten.

Aus den in Paris residierenden Werkstätten von Jean Nicolas Savary (1824), Frédéric Triebert (1852), Pierre L. Gautrot (um 1870; Hauptkonkurrent und ständiger Widersacher von Adolphe Sax), Buffet Crampon & Cie. (um 1910) und Evette & Schaeffer (Metallkontrafagott, um 1900; kauften

1885 die Firma Buffet Crampon, die 1929 den alten Namen wieder annahm) kommen die Vertreter des französischen Fagottes, dort Basson genannt. Während das Savary-Instrument noch die klassische Mensur aufweist, zeigen die späteren Ausführungen das heute im wesentlichen noch übliche Bohrungsprofil mit dem daraus resultierenden, vom deutschen Ton differenten Timbre. Französische Fagottbauer verwenden als Korpusmaterial normalerweise Palisander; das Buffet-Modell besteht jedoch aus feinem Vogelaugenahorn und bietet etwas für Auge und Gemüt. Das metallene Kontra ist das erste Kontrafagott französischer Provenienz, nachdem bis dahin die weiter mensurierten Sarrusophone Verwendung fanden. Holzversionen wurden erst später vorgestellt. Kautschuk (Ebonit, Hartgummi) fand in der Möbelindustrie als Austauschstoff für Ebenholz Verwendung. Blasinstrumentenhersteller boten ganze Sätze aus diesem Material an⁵. Das in der Ausstellung gezeigte Basson stellten Boosey & Co. um 1890 her. Konzipiert waren solche Instrumente vornehmlich für den Einsatz in klimatisch ungünstigen Ländern, wie die englischen Kolonien sie darstellten. Ebonitinstrumente haben ein außergewöhnlich hohes Gewicht und waren (vermutlich zu deren Verdruss) nur Militärmusikern anzubefehlen. Kautschuk ist heute bei der Ausfütterung der Fagottbohrung (eingeführt von Heckel 1889) und Einzelrohrblattmundstücke in Gebrauch. Derzeit sind vermehrt Instrumente aus Kunststoffen auf dem Markt; Fagotte u. a. von den amerikanischen Firmen Selmer und Fox⁶. Bei den deutschgriffigen Kontras findet man ein Instrument von Reinhold Lange, Wiesbaden (um 1900). Ursprünglich Musiker, baute er ab 1889 Fagotte eigenen Systems, die er diversen Widrigkeiten zum Trotz (vornehmlich in Zusammenhang mit dem Hause Heckel) recht gut zu lancieren wußte⁷.

In Kontextur zu den Exponaten standen zahlreiche Dokumente in Original und Faksimile. Preistafeln, Prospekte, Schulen, Griffstabellen, Kataloge und Fotos (darunter das Bild der fagottbewehrten Athleten, das die erste Ausgabe von „Oboe-Fagott“ (ziert) ermöglichten kontemplative Rückbesinnung auf die durch die Instrumente repräsentierte Zeit. Einige originale Fagottrohre konnten zumindest Bläser zur Überlegung bringen, wer darauf gespielt hatte, ob er damit zufrieden war (meistens wohl nicht...) und wieviel Mühe mit der Herstellung verbunden war. Selbstverständlich durften bei einer



Karl Ventzke (re.) erläutert.

Foto: Renate Raumberger

Instrumentenausstellung reale Töne nicht fehlen. Gelegentlich der Eröffnung spielte die Fagottistin Monika Schumacher eine Telemann-Sonate und im Rahmen einer Ehrenpromotion ließ sich das Fagottquartett des Münchener Musikinstrumentenmuseums unter Leitung Gunther Joppigs mit Originalkompositionen und Bearbeitungen hören. Graham Waterhouse, in München lebender Cellist und Komponist, Sohn des allen Fagottisten bekannten William Waterhouse, steuerte extra zu diesem Zweck die Komposition *Hexenreigen* bei, die im Leopold-Hoesch-Museum zur Uraufführung kam.

Wie ihre Vorgängerinnen war die Fagottausstellung etwas zumindest hierzulande Einmaliges, sind derart viele historische Instrumente doch sonst kaum in dieser Häufung zu sehen. Daß für jedes Exponat eine ausführliche Hinweistafel zur Verfügung stand, zeigt den wissenschaftlichen Anspruch der beiden Sammler. Nun warten wir auf die Klarinetten.

ANMERKUNGEN

¹ Josef Zimmermann: *Von Zinken, Flöten und Schalmeyen*. Düren 1968

² Karl Ventzke (Auswahl):

– *Die Boehmflöte. Werdegang eines Musikinstruments*. Frankfurt a. M. 1966 (Das Musikinstrument)

– *Boehm-Oboen und die neueren französischen Oboen-Systeme*. Frankfurt a. M. 1969 (Das Musikinstrument)

– *Die Saxophone*. Beiträge zu ihrer Bau-Charakteristik, Funktion und Geschichte. (Mit Claus Raumberger und

Dietrich Hilkenbach.) Frankfurt a. M. ³1994 (Das Musikinstrument)

– *Das goldene Zeitalter der Flöte*. (Mit Karl Lenski.) Celle 1992 (Moeck)

³ ders.: *Saxophonisches seit 1842*. Düren 1981 (Ausstellungskatalog)

⁴ Gunther Joppig (Auswahl):

– *Entwicklung der Doppelrohrblatt-Instrumente von 1850 bis heute und ihre Verwendung in Orchester- und Kammermusik*. Frankfurt a. M. 1980 (Das Musikinstrument)

– *Oboe & Fagott*. Ihre Geschichte, ihre Nebeninstrumente und ihre Musik. Bern und Stuttgart 1981 (Hallwag)

⁵ Karl Ventzke: *Hartgummi (Ebonit) als Werkstoff im Flötenbau*. In: TIBIA 1/92, S. 45 ff.

⁶ Gunther Joppig: *Fagott Modell 1432 von Selmer USA*, in: Das Musikinstrument 11/1986, S. 54 f.

⁷ Karl Ventzke: *Über die Wiesbadener Fagottbauer Reinhold Lange (1854 – 1905) und Hermann Ficker (1862 – 1945)*. In: TIBIA 4/95, S. 601 f. **Claus Raumberger**

(Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Zeitschrift *Oboe-Fagott*)

Musikalische Rhetorik. Ein Seminar von Renate Dörfel-Kelletat

Am 21.2.1998 (mit Wiederholung am 30.4.) fand am Hamburger Konservatorium wieder eines der Seminare von Renate Dörfel-Kelletat statt, die u. a. das Fach Ornamentik lehrt. Das Thema war *Musikalische Rhetorik*.

Aus der Antike kennen wir etliche große, die Zuhörerschaft mitreißende Redner, z. B. Cato und Cicero, die ihren Vortrag auf das genaueste nach vorbestimmten und bewährten Regeln „deutlich, richtig, zweckmäßig und schön“ aufbauten und zu Gehör brachten. Was hat dies mit unserer Musik zu tun? Sehr viel, wenn nicht alles! Denn: Musik und Redekunst sind den gleichen Gesetzmäßigkeiten unterworfen. Für beide Künste gilt, daß eine sinnvolle Ordnung und Gliederung der Elemente der Erwartung und den Möglichkeiten des Hörers entgegenzukommen hat.

Immer durch reichlich beigelegte Noten- und Hörbeispiele untermauert, öffnete sich uns der Blick unter Renate Dörfels Führung einerseits für **die große Einteilung des Musikstückes** (wer erinnert sich nicht an die geforderte *Disposition* im Schulaufsatz ...), den **Periodenbau**, dessen Unterteilung in „Sätze“ und „Nebensätze“, gekennzeichnet durch trennende oder verbindende „Interpunktionszeichen“, und andererseits die

textverdeutlichende Lehre von den **Figuren**, die musikalische Decoratio.

Wie die Rhetorik, so faßt die Musik unter dem Begriff „Figur“ verschiedenartige Gebilde zusammen. Wie die rhetorische „Redensart“ dort, hat auch die musikalische hier die Eigenschaft, der Rede wie der Komposition „größeren Nachdruck und mehr Grazie“ zu verleihen. Nach J. Chr. Gottsched (um 1750) haben die Figuren die Aufgabe, sowohl den Affekt darzustellen als auch Affekte zu erregen.

Renate Dörfel-Kelletat hat mit dem Eifer der Begeisterung Beispiele und deren Erklärungen aus verschiedenen historischen Epochen zusammengetragen. An vielen davon wird die gegenseitige Beeinflussung von gesprochener und musikalischer Rhetorik deutlich. Zu jedem der inzwischen fünf Rhetorik-Seminare wie früher auch zu denen zur Ornamentik bekamen wir eine ausführlich zusammengestellte Seminarmappe, die immer wieder genau durcharbeiten sich unbedingt lohnt!

Daß ein Komponist – übrigens schon seit Dufay – das Figurenwesen und seine Aussagen so wie seine Wirkungen lernt und einsetzt, sehen wir sofort ein. Wenn wir Spieler nun aber glauben, den Notentext angemessen umsetzen zu können, ohne seine rhetorische Struktur zu erkennen, so vernachlässigen wir einen wesentlichen Teil der Musik.

Nun, ein wichtiges Kapitel in der Rhetorik ist die Lehre vom Vortrag. Die Rede kann noch so geschickt zusammengestellt sein, wird sie in leierndem, müden und grauen Ton vorgetragen, wird niemand den Witz, den Geist, die Emphase darin erkennen. Erst die Lebhaftigkeit der Stimme, ja, der Mimik und der Gestik, fesselt den Hörer; so ist es auch in der Musik, und dazu muß ich den Inhalt der Klangrede sehr genau erkennen.

Ist es nun etwa so, daß Musik wie ein Puzzle aus kleinsten Teilchen je Schublade willkürlich zusammengesetzt werden muß – Kopfarbeit ohne Herz?

Wenn wir, Komponisten wie auch Spieler und Hörer, die die schwarzen Punkte wieder zum Leben erwecken, das Handwerk erlernt, uns den großen Überblick wie kleinste Details bewußtgemacht haben, dann kann das geschehen, was Renate Dörfel-Kelletat am Ende des letzten Seminars einen Lacherfolg eingebracht hat: *So, nun könnt Ihr alles wieder vergessen!* Wie bitte? Wir schlagen uns herum mit Thesis und Antithesis, mit Confutatio und Confirmatio, mit Parenthesis und Gradatio, mit

Anadiplosis und Abruptio – vergessen? Ja, wenn ich dies alles intensiv aufgenommen habe, lebt es unverlierbar in mir, bewahrt sich auch im Unterbewußten, wie so vieles, das wir in unserem Leben lernen; es ist verfügbar im richtigen Augenblick. Jetzt kann ich mir zutrauen, nicht nur den jeweiligen Affekt zu erfassen, sondern sogar bestimmte Ornamente spontan als Belebung, als Unterstreichung (Ornatus) am richtigen Ort zur rechten Zeit einzufügen und die Absichten des Ganzen durchaus im Blick zu behalten.

Ich besuche die Rhetorikkurse von Renate Dörfel-Kelletat regelmäßig seit 1994, und jedesmal wieder sind sie eine Bereicherung. Ich freue mich auf das nächste Mal!

Renate Schaefer

„Neue Flötentöne“ – ein ungewöhnliches Konzertprojekt

Kann man mit Flöten Pionierarbeit leisten? Man kann! Zugegeben, weder die Block- noch die Querflöte zählt zu den ungewöhnlichen Instrumenten und beide haben ihren etablierten Platz im Musikgeschehen. Allerdings: hübsch nebeneinander. Mögen tun sie sich nicht besonders. Jede hat ihre eigene Geschichte und gemeinhin stehen sie sich als Konkurrentinnen gegenüber: als das von jedem Kind erlernte vermeintliche „Nebeninstrument“ Blockflöte und das orchestertaugliche „Hauptinstrument“ Querflöte.

Waren zur Zeit des musikalischen Barock beide Flöten durchaus gleichberechtigt, gingen sie seit der Entwicklung der Boehmmechanik unterschiedliche Wege. Die Blockflöte wurde nahezu vollständig verdrängt und erlebte erst am Beginn des 20. Jhs ihre Wiederentdeckung. Zusammen spielen die beiden Flöten in der Literatur unseres Jahrhunderts fast nie – zu groß schienen die stilistischen, spieltechnischen und klanglichen Differenzen.

Genau diese Kluft überwinden nun die Blockflötistin Dörte Nienstedt und die Querflötistin Anne Horstmann. Es scheint paradox, aber in der Zusammenführung zweier vertrauter Instrumentenfamilien ist hier eine der ungewöhnlichsten Duo-besetzungen entstanden. Sie ist so besonders, daß beide Musikerinnen ihre Möglichkeiten selbst erst allmählich entdeckten. Als Mitglieder des Oldenburger „oh ton“Ensembles für Neue Kammermu-

sik begegneten sie sich zunächst. Die Zusammenarbeit offenbarte Parallelen: Parallelen in der musikalischen Arbeits- und Herangehensweise, die Abenteuerlust auf ungewöhnliche Konzepte und Programme, und schließlich haben sie eine auf den ersten Blick sehr äußerlich erscheinende Gemeinsamkeit: Nienstedt/Horstmann verfügen über einen umfangreichen „Instrumentenpark“, von der handgroßen Garklein bis zur übermannshohen Subbaßblockflöte, von der Piccolo- über chinesische Bambusflöten hin zur Baßflöte. Unterschiede, Spannungen, Gemeinsamkeiten in einem Tonraum von immerhin sechseinhalb Oktaven – der Entschluß, ein neues Konzertprojekt zu entwickeln, war gefaßt.

Zu Beginn des Jahre 1997 veranstalteten Dörte Nienstedt und Anne Horstmann einen Workshop über Literatur und zeitgenössische Spieltechniken für Flöteninstrumente im Rahmen der „Internationalen Musikprojekte“ an der Hochschule für Künste in Bremen. Begleitet werden sollte das Kursprogramm von einem gemeinsamen Konzert, bei dessen Vorbereitung sich ein grundsätzliches Problem stellte: das Fehlen fast jeglicher Originalliteratur.



Wo es keine Musik gibt, da muß welche geschaffen werden. Horstmann und Nienstedt suchten den Kontakt zu Komponisten und baten um „Neue Flötentöne“ – damit lag auch der Name für ihr Projekt auf der Hand. Mit Violeta Dinescu (Rumänien/Oldenburg), Myriam Lucia Marbe (Bukarest), Oskar Gottlieb Blarr (Düsseldorf) und François Rossé (Bordeaux) gewannen sie vier namhafte und äußerst unterschiedliche Komponisten für ihre Idee. Als Herausforderung verstanden es alle, für jene Instrumente zu schreiben, deren Kombination sich eigentlich auszuschließen scheint, Gegensätze herauszuarbeiten und Gemeinsamkeiten zu suchen.

Die Geburt eines Stückes begann meist damit, daß Dörte Nienstedt und Anne Horstmann ihr Flötenarsenal im Kofferraum verstaute und bei einem Besuch den Komponisten ihr Spektrum demonstrierten. Dem Erreichen der endgültigen Form einer jeden Komposition gingen Rücksprachen und intensive gemeinsame Arbeit voran. Eintreffende Manuskripte erzeugten Spannung und warfen Fragen auf: Wird das Stück spielbar sein; ist es instrumentengerecht, ist es überhaupt lesbar? Notationsprobleme und das Fehlen einer einheitlichen Schreibweise für viele zeitgenössische Spieltechniken machten einen ständigen Austausch zwischen den Interpretinnen und Komponisten unentbehrlich. Ein Wechselspiel von Besuchen, Telefonaten, das Hin- und Herschicken von Faxen und Kassetten ließen aus der ursprünglichen Idee des Zusammenspiels einen kommunikativen Prozeß der Kunstentstehung zwischen Komponist und Interpreten werden.

Die Ergebnisse dieser Zusammenarbeit können sich hören und sehen lassen. Die verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten der Flötenfamilien und der Einsatz moderner Spieltechniken ergaben verblüffende Farbmischungen und Ausdrucksformen.

In *Zerrspiegel I* von Violeta Dinescu mischen sich die Klänge der tiefen Flöten – sie überlagern, imitieren, stören und verzerren einander. Das Stück hat improvisatorischen Charakter und läßt den Interpretinnen große Gestaltungsfreiheit. Formal streng gibt sich die Komposition *Sadako Sasaki* des Kirchenmusiklers Oskar Gottlieb Blarr – geschrieben im Gedenken an die 13jährige Sadako, ein Atombombenopfer von Hiroshima. Assoziationen zu Dada und absurdem Theater weckt François Rossé in *Flötlinge*, geschrieben für Alt-

ZU VERKAUFEN *Boosey-Terz-Posaune in G, ca. 1880.*

Preis nach Vereinbarung.
Tel.: 089 / 69 70 80 45

flöte und Baßblockflöte. Sprache, Sprachklang und Musik gehen hier eine überraschende und virtuose Verbindung ein.

Die Komposition *Arc en Ciel* von Myriam Lucia Marbe hat für die Musikerinnen einen besonderen Stellenwert innerhalb des Projekts. Das Stück ist in seiner Instrumentierung und Klanglichkeit so farbig wie der namensgebende Regenbogen; streng notierte und improvisatorische Anteile stehen im Wechsel, verschiedene emotionale Zustände werden zum Ausdruck gebracht. Der Entstehungsprozeß gestaltet sich schwierig, die Kommunikation mit Frau Marbe in Rumänien war umständlich, Postsendungen kamen mit großer Verspätung an oder gingen verloren. Schließlich kam ein Arbeits-treffen in den Niederlanden zustande. Myriam Marbe nahm bis zu ihrem überraschenden Tod im Dezember 1997 großen Anteil und machte bis zuletzt Ergänzungs- und Verbesserungsvorschläge.

In ihren Konzerten legen Dörte Nienstedt und Anne Horstmann Wert auf den Kontakt mit dem Publikum, sie vermitteln Bezüge, moderieren ihr Programm und überraschen mit ihrer klangsinnlich erfahrbaren Musik so manchen Skeptiker. Damit haben sie bei Konzertbesuchern und Medien Erfolg, und Erfolg motiviert: Weitere „Neue Flötentöne“ werden folgen!

Ulrich Matyl

Hinweis: Das Duo wird im Rahmen des diesjährigen ERTA-Kongresses in Bremen zu hören sein.

Die Kompositionen *Arc en Ciel* und *Zerrspiegel* liegen bei Radio Bremen als Rundfunkproduktion vor.

+ 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

Wiener Blockflötentage vom 30. April bis 3. Mai 1998 in Wien im Rahmen des 4. Österreichischen ERTA-Kongresses

Unweit der schmalen Gassen am Wiener Spittelberg, wo weyland Kaiser Josef II. sich auf die Suche nach seinen „Hübschlerinnen“, sprich nach käuflicher Liebe, begeben hat, sollte sich auch zweihundert Jahre später noch einmal alles um die Liebe drehen: um die Liebe des Amateurs und des Dilettanten - in des Wortes eigentlicher und bester Bedeutung - zu *seinem* Instrument, der Blockflöte. Für vier Tage kam aus Österreich, der Schweiz, aus Deutschland, England, Frankreich, Italien, aus den Niederlanden und aus Amerika ein buntes Völkchen von Kennern und Liebhabern in der Wiener StadtINITIATIVE zusammen, um unter dem Motto *Die Blockflöte als Liebhaber-Instrument* der Frage auf den Grund zu gehen, was denn nun eigentlich so liebenswert an der Blockflöte, der *common flute* oder dem *flauto dolce* sei. Um es gleich vorwegzunehmen: Denkanstöße wurden geliefert, Perspektiven aufgezeigt, gültige Antworten aber nicht gefunden, so daß am Ende der Veranstaltung manch einer mit Bert Brecht gedacht hat: „Und wieder sehen wir betroffen den Vorhang zu und alle Fragen offen.“

Auf seine Kosten wird der Teilnehmer der diesjährigen Wiener Blockflötentage dennoch gekommen sein, denn das Angebot an Konzerten, Vorträgen und Workshops, ergänzt durch eine Ausstellung von Instrumenten und Noten, war vielfältig, der Gesamtablauf der Tagung dank der perfekten Organisation von Hans Maria Kneihls (Professor für Blockflöte an der Wiener Musikhochschule) und seinem engagierten Helferteam reibungslos, die Räumlichkeiten der StadtINITIATIVE bescheiden, aber geeignet und für das leibliche Wohl von morgens bis abends gesorgt. Nicht zuletzt Petrus, der mit strahlend blauem Himmel und Sonnenschein zum besonderen Schutzpatron des Kongresses wurde, dürften gute Stimmung und zufriedene Mienen in den Gesichtern der Blockflötentüchter zu danken gewesen sein.

Der erste Tag hat einen Einstieg in die Thematik versucht. Den Eröffnungsvortrag „Zur Geschichte der Blockflöte als Liebhaber-Instrument“ hielt David Lasocki, den Kennern der Szene als Forscher von Fragen der Stellung der Blockflöte im 17./18. Jahrhundert und als Herausgeber seit Jahrzehnten bestens bekannt. Anders als im weiter ge-

faßten Titel angekündigt, konzentrierte Lasocki sich auf Betrachtungen zur Blockflöte als Instrument des musizierenden Amateurs in England. Im Zentrum stand das Studium diverser Tagebücher - allen voran des einschlägig bekannten von Samuel Pepys -, aus denen sich eine erstaunliche Bandbreite musikalischer Aktivitäten rund um die Blockflöte ablesen läßt - vom unbekümmerten Musizieren im Freien zur eigenen „recreation“ bis hin zum semiprofessionellen Miteinander von Amateuren und Berufsmusikern wie Paisible, Banister, Demoivre, Dubourg u. a. Weniger fundiert, diszipliniert und daher auch weniger ergiebig fiel das anschließende Teilnehmer-Seminar zu Blockflötenspielen zwischen Professionalität und Liebhaberei aus, da der gutgemeinte Ansatz von Kneihls als Gesprächsleiter, der Diskussion lediglich einige Impulse zu geben, um der Debatte ihren freien Lauf zu lassen, leider „nach hinten losging“: Munter purzelte alles durcheinander, was der Blockflötenschar in den Sinn kam - zu so unterschiedlichen Fragen wie, warum gerade die Blockflöte als Amateur- oder Anfängerinstrument geeignet sei, ob sie insbesondere für die Darstellung barocker Musik in Frage käme und deshalb ihr Spiel womöglich besonders viel Freude mache etc. Die Antworten reichten von Spekulationen über Atem und Seele über altbekannte Vorurteile („Auf der Blockflöte muß man nicht so viel üben“) bis zu differenzierten Bemerkungen zum Repertoire, gingen in summa jedoch nicht über ein unreflektiertes brainstorming hinaus. Wenig versöhnlich stimmte das Abendkonzert mit Carin van Heerden (Blfl.), Johannes M. Bogner (Cembalo) und Claire Pottinger (Viola da gamba). Auf dem Programm im Salon Rouge des Palais Clam-Gallas, Sitz des Französischen Kulturinstituts, standen Werke von Couperin, Rameau, Marais, Morel und Dornel, deren zuweilen melancholischer, auf Klang Sinnlichkeit angelegter Gestus der Solistin reiche Gelegenheit gab, das für die niederländische Blockflötenschule in der (mißverstandenen) Nachfolge von Frans Brüggen so typische, längst totgegläubte *messa di voce* zu zelebrieren - auf jedem langen Ton und nicht ohne die charakteristischen Intonationsprobleme. Entschädigt wurde der Hörer indes durch das spätbarocke Ambiente des Salon Rouge, die gefälligen Lesungen zwischen den Musikbeiträgen (Lieselotte von der Pfalz und René Descartes) sowie den lauschigen Biergarten vis à vis des Französischen Kulturinstituts ...

Der zweite Tag stand ganz im Zeichen der Musik: Den Auftakt machte wieder ein Vortrag von David Lasocki - diesmal über die Blockflöte als Liebesymbol, zahlreich illustriert mit Klangbeispielen aus Opernszenen Lullys, Charpentiers, Purcells und Händels, in denen die Blockflöte symbolisch mit den Begriffen von Tod und Liebe, pastoraler Idylle, Vogelgesang etc. assoziiert wird. Vereinzelt ikonographische Hinweise Lasockis auf die zeichnerische Bedeutung des Instruments in der Bildenden Kunst verdienten genauere Betrachtung und sollten den interessierten Seminarteilnehmer zu eigener Recherche in einem Bereich anregen, der von der Forschung bislang kaum bearbeitet wurde. Neuland betrat im Vormittagskonzert auch das Trio Basiliensis mit Marianne Mezger (Blfl.), Paul Simmonds (Cembalo) und Ekkehard Weber (Viola da gamba). Unter dem Titel „Concerning Babel & Son - Musik in England um 1800“ - eine CD des Ensembles mit gleichem Titel ist 1996 herausgekommen - erklangen Kompositionen von Rosier, Paisible, Babel, Corelli, Steffani, Fiocco und Händel sowie anonyme Vogel-Stücke aus The Bird Fancier's Delight (1717), die M. Mezger mit gehöriger Delikatesse auf einem historischen Fla-

geolett vorgetragen hat. Neuartig wirkt vor allem ihr Versuch, vor dem Hintergrund gründlicher Recherche der erhaltenen Lehrwerke für Blockflöte und Flageolett die spezifisch englische Ornamentik des 17./18. Jahrhunderts wiederzubeleben, was ungeübten Ohren des 20. Jahrhunderts zunächst „unorthodox“ vorkommt (Anhäufung von Verzierungen, Viertelöne etc.). Spätestens nach Mezgers Workshop zur Verzierungslehre anhand der englischen Blärschulen zwischen 1661 und 1780 dürfte aber auch der Skeptiker vom historischen Befund überzeugt sein. Inwieweit die Erkenntnisse Mezgers Eingang in die zeitgenössische Aufführungspraxis finden werden, bleibt abzuwarten und wird davon abhängen, welche Bedeutung der professionelle Blockflötist dem Begriff der Authentizität beimisst und inwieweit er bereit ist, in die Erweiterung seiner Spieltechnik die nötige Zeit zu investieren. Nachmittags traf die Tagungsteilnehmer die sprichwörtliche „Qual der Wahl“ zwischen etlichen Hauskonzerten mit barocker Musik, gespielt zu gleicher Zeit an verschiedenen Orten von jungen Blockflötensolisten und -ensembles. Die Wahl des Rezensenten galt einem Kammerkonzert im Italienischen Kulturinstitut - angezogen von der At-

DOLMETSCH

Für Amateur und Berufsspieler

*Die
Konservatoire 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

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
P A E T Z O L D

HERBERT PAETZOLD
SCHWABENSTR. 14
D-87640 EBENHOFEN
TELEFON 083 42 / 89 91 11
TELEFAX 083 42 / 89 91 22

NEU

NEU



traktivität des Veranstaltungsortes, von der Programmzusammenstellung (Kompositionen von Corelli, Marcello, Bigaglia, Geminiani, Berio und Scarlatti) und nicht zuletzt von der Erwartung, den Schriftsteller Umberto Eco und seine Frau unter den Gästen zu erspähen. Tatsächlich hatte Eco sich nicht nehmen lassen, die Wiener Blockflötentage zu besuchen, um sich im Anschluß an das Konzert vor laufender Fernsehkamera als Blockflötist zu outen. Womöglich war sein spontaner Vortrag einiger passagi auf dem flauto dolce der lebendigste Beitrag zum Thema „Die Blockflöte als Liebhaberinstrument“, denn das Instrument auf dem Höhepunkt intimer Festlichkeiten zwischen Weißwein- und Zigartettenkonsum zu zücken, wird manchem historischen Moment recht nahe gekommen sein.

Den Kontrapunkt zu einer bisher eher „barocklastigen“ Tagung sollten zwei Musiker bilden, die sich im Bereich der modernen Blockflötenmusik einen Namen gemacht haben - Pete Rose als Jazz- und Gerd Lünenbürger als Vertreter der zeitgenössischen Avantgarde. Beide haben je ein Konzert und einen Workshop gegeben. Lünenbürgers Recital beschloß den zweiten Veranstaltungstag mit

größtenteils wenig bekannten Werken von Lasagna, Scelsi, Arteaga, Garnett und Kagel, wobei vor allem seine eindringlichen Interpretationen auf der Baßblockflöte buchstäblich „unerhört“ waren, durch ausgeklügelte Technik und Lichtregie effektiv unterstützt. Pete Rose (Blfl.) trat zusammen mit Joel Levine (Blfl.) und dem Reinhard Micko Trio am Abend darauf im Keller des Jazzclubs Porgy & Bess auf. Während Lünenbürger eher als Interpret als in seinem Workshop über die Ästhetik der zeitgenössischen Blockflötenmusik (seit 1961) überzeugen konnte, scheint Pete Rose die Herzen seiner Fans vor allem durch seine launige, in breitestem Amerikanisch vorgetragene lecture über „Fundamentals of Jazz Interpretation“ gewonnen zu haben. Nach einem allgemeinen historischen Überblick über die Geschichte des Jazz von seinen Anfängen (Dixieland) bis etwa 1960 (Free Jazz) und einigen Definitionsversuchen, was Jazz eigentlich sei („improvised music, swinging, making happy, going forward“), nutzte Rose die Gelegenheit, den Spielern seiner Kompositionen persönlich klarzumachen, wie Jazzmusik - vor allem im Hinblick auf Ornamentik und Inégalité - **nicht** zu spielen sei. Was bei den meisten Teilnehmern auf Interesse stieß, reizte David Lasocki zu der Kritik an Rose, er habe seine Stücke an Interpreten abgegeben, die nun damit machen könnten, was sie wollten. Leider wurde sein Einwand, der ins Zentrum einer Debatte um Authentizität und Individualität hätte führen und somit auch die Brücke zwischen Neuer und Alter Musik hätte schlagen können, im Keim erstickt - Ausdruck mangelnder Diskussionsbereitschaft, die kennzeichnend für alle Seminare der diesjährigen Tagung war: Fragen seitens der Zuhörer kamen nur vereinzelt auf, wurden selten vertieft und schlimmstenfalls im Plenum ausgebuht - bezeichnend für die Argumentation eines „Liebhabers“, einer konstruktiven, musikologischen Auseinandersetzung allerdings abträglich.

Musikalischer Höhepunkt des 4. Österreichischen ERTA-Kongresses war der Galanachmittag am 2. Mai, ein Konzert mit Blockflötenmusik und Texten aus mehreren Jahrhunderten, live mitgeschnitten und übertragen vom Österreichischen Rundfunk, moderiert von Dr. Otto Brusatti im Gespräch mit H. M. Kneih. Gespielt wurden in gemischter Consort-, Solo- und Triobesetzung - teilweise mit Gesang - Sonaten, Diminutionswerke, Kantaten und Suiten u.a. von Dufay über van Eyck, Locke, Couperin und Scarlatti bis zu Hindemith und Käser.

Das insgesamt beachtliche Niveau aller Ausführenden - vor allem der Blockflötenspieler, die zum größten Teil Studenten von Kneihns sind oder waren, - konnte eindrucksvoll auf den hohen Standard der Alte-Musik-Pflege in Wien aufmerksam machen, einer Stadt, die sich in den letzten Jahren zunehmend ihren Platz im internationalen Diskurs um die Historische Aufführungspraxis zu sichern scheint. Unter den zahlreichen Mitwirkenden sei vor allem aufmerksam gemacht auf die beiden Blockflötistinnen Imana Danksagmüller und Katharina Lugmayr, die schon tags zuvor im Italienischen Kulturinstitut durch technische Brillanz und stilistische Sicherheit hatten aufhorchen lassen.

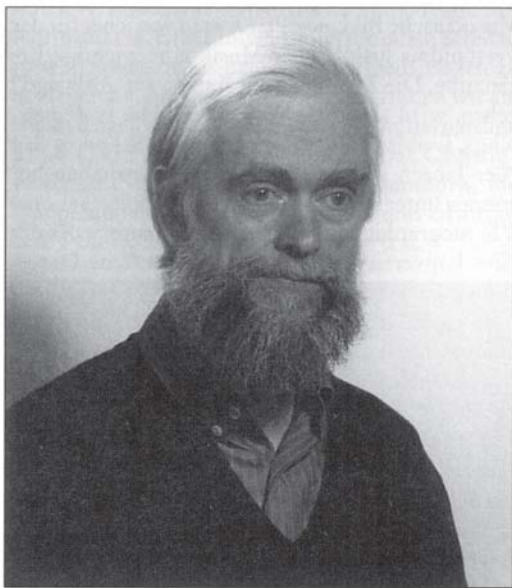
Sein persönliches Fazit wird jeder Besucher der Wiener Blockflötentage selbst ziehen müssen. Fest steht: Das Angebot, abgerundet durch Angebote für Kinder (Musiktheater zum Mitsingen und Mitspielen), angereichert durch Informationen von Andreas Küng zu Konstruktion, Pflege und Reparatur der Blockflöte („(M)eine Blockflöte verstehen“) und beschlossen durch ein festliches Brunchkonzert mit Solisten und Ensembles der Wiener Blockflötentage hätte abwechslungsreicher nicht sein können. Fest steht aber auch, daß innerhalb der Blockflötenszene jeder Spieler, ob Amateur oder Profi, seinen Standpunkt auch nach diesem Kongreß selbst definieren muß, was angesichts der stetig wachsenden Zahl passionierter Interpreten zunehmend schwieriger wird. Manch einer hat womöglich - der Szene überdrüssig und überreizt von abertausend Blockflötentönen - seine innigsten Gefühle für die Blockflöte als Liebhaberinstrument in diesen Tagen arg strapaziert, manch anderer sein Herz in Wien erneut verloren - an die Blockflöte.

Karsten Erik Ose

Ein vielseitiger Musiker. Wolfgang Witzemann zum 60. Geburtstag

Der Komponist, Flötist und Musikwissenschaftler Wolfgang Witzemann feierte am 26. November 1997 seinen 60. Geburtstag. Der in Pforzheim beheimatete Musiker (seine Heimatstadt ehrte ihn mit Empfang und Festkonzert) studierte an der Stuttgarter Musikhochschule (Komposition bei Joh. Nep. David, Flöte bei H. U. Niggemann), war kurze Zeit 1. Flötist am Stadttheater Pforzheim und wurde nach musikwissenschaftlichen Studien an

der Universität Tübingen als Musikhistoriker Mitglied des Deutschen Historischen Instituts in Rom, wo er seit 1965 lebt.



Witzemann sieht sich heute in erster Linie als Komponist. Unter dem Einfluß der Darmstädter Ferienkurse entstanden in den sechziger Jahren eine Reihe serieller Werke und auch die Klangverfremdungen der siebziger Jahre fanden ihren Niederschlag in seinen Kompositionen. Sein Flötenstück *Protopars*, das 1970 beim Gaudeamus-Festival in Utrecht uraufgeführt wurde, bildet mit dem Spiel auf einzelnen Flöten Teilen bis heute eines der radikalsten Beispiele für die Komposition mit „zerbrochenen Klängen“.

Heute ist Witzemann zu einer Art „erweiterter Modalität“ zurückgekehrt und lehnt Atonalität als grundlegendes Prinzip ab. Er legt großen Wert darauf, daß seine neueren Flötenstücke (*Suoniamo in due* 1975 - *an sappho* 1984 - *sonata* 1985) „für und nicht gegen das Instrument“ geschrieben sind.

Auch die Blockflöte hat Witzemann mit einer Reihe von interessanten Werken bedacht. Seine *Bordun-Quartette I-IV* zählen zum festen Repertoire der Blockflöten-Ensembles und soeben ist eine virtuose Sonatine für Blockflöte und Klavier erschienen (Moeck 1576).

Wir wünschen dem Jubilar, der gerade an seiner 3. Oper (*Sappho*) arbeitet, noch viele Jahre kreativen Schaffens!

Gerhard Braun

Organisation. Eine Tagung in Blankenburg. Bücher

Musikalische Bildzeugnisse waren von jeher für das Verständnis historischer Musik eine wichtige Ergänzung. Die Zeit derer, die einzeln auf „Bildjagd“ gehen, wird aber bald vorbei sein: Die systematische „Treibjagd“ ist längst angesagt. Schon in den 70er Jahren wurde ein Forschungsvorhaben begonnen unter dem Namen *Répertoire International d'Iconographie Musicale* mit dem Hauptsitz in der City University New York. Die deutsche Unterabteilung, derzeit unter Leitung von Monika Holl unter dem Dach von *Répertoire International des Sources Musicales*, hat ihren Sitz seit 1979 in der Bayerischen Staatsbibliothek München (Tel. 089-28638-395, Fax 353). Bisher haben 15 Länder ebenfalls Sektionen eingerichtet. Zweck ist die Gesamterfassung von Musikdarstellungen auf EDV-Basis, mit Schwarz-weiß-Reproduktionen, viel Arbeit für Jahrzehnte. Die deutschen Dateien umfassen derzeit schon 12.000 Items (8000 fotografiert) aus über 60 Museen, die internationale Kontaktschaltung ist aber noch etwas schwierig. Als Jahrbuch dient seit 1984 „*Imago musicae*“ unter Leitung von Tilman Seebass, Universität Innsbruck. Mir liegen 12 Jahrgänge vor, z. T. zu mehreren in eins gebunden. Im übrigen: Der eventuelle „Kunde“ kann seine Abfragen beim Archiv sehr differenziert machen, nicht nur nach Instrumenten und Künstlern, sondern z. B. auch unter Stichworten wie „Ensemble von 3 Personen / 18. Jh. / Frankreich“ u. v. a. m. – Wenn mal alles beisammen sein wird (im Jahre 2050?): à la bonne heure!

In diesem „Umfeld“ fand auch das 18. Musikinstrumentenbau-Symposium „*Ikongraphische Zeugnisse zu Musikinstrumenten in Mitteleuropa*“ vom 21. - 23.11.1997 im Kloster Michaelstein bei Blankenburg/Harz statt. Örtlich ein Juwel, das 1945 in die DDR-Bodenreform fiel, in den 1950er/60er Jahren saniert wurde und dann 1968 auch der musikalischen Nutzung des dortigen Telemann-Orchesters angedient wurde. Daraus entwickelte sich als Stiftung eine Forschungsstätte mit Restaurierungswerkstatt, Bibliothek, Museum, Tonstudio, Zentrale der mitteldeutschen Barockmusik und vor allem ein Tagungsort eines „*Institutes für Aufführungspraxis*“, das seit 1975 ca. 90 Veröffentlichungen herausgegeben hat, darüber hinaus 32 Reprints, alles ein wenig hausgemacht,

aber mit einer Fülle von Informationen zu Auführungs- und Besetzungsfragen, Telemann, Fasch, reichlich zu den Themen historische Holzblasinstrumente, historische Stimmungen u. v. a. m. Fordern Sie die Veröffentlichungsliste an, es lohnt sich. Der weitere Ausbau dieses Begegnungsortes – aus der ostdeutschen Isolierung heraus – sollte unbedingt forciert werden (bisher gab es um 100 Seminare, Tagungen etc.).

Doch zurück zum Thema Bild.

Einige Referate beschäftigten sich mit Erfassungsproblemen des Materials, wobei manchmal der Eindruck entstand, daß der EDVisierung des Guten zuviel angetan werden kann; z. B. alle musizierende Engel in Kirchen zu katalogisieren: mein Gott, wohin soll das führen? Immerhin, Marianne Rônez' (Innsbruck) Beitrag „Was lehren den Geiger von heute die musizierenden Engel aus dem Barock?“ betrifft Bogenhaltung belehrt uns hier eines Besseren. Gut gewählt war Nancy Thymis und Judith Kadars bildlich-musikalischer Gang durch die Harfengeschichte (9. - 16. Jh.) „Der Klang der Harfen der Bilder“.

Über die fragwürdige Realität bei mittelalterlichen Musikinstrumentendarstellungen sprachen Ellen Hickmann und Dagmar Droysen (z. B. die u. a. auch bei Virdung 1511 zu findenden Instrumente des Hieronymus).

Einige musikalische Beiträge könnte man unter das Generalthema stellen „Lust und Musik in Vergangenheit und Gegenwart“ oder „Liebe machen wie in Holland“ (wie es auch aus Zurufen aus dem Publikum zu hören war; Ausspruch eines französischen Diplomaten des 17. Jh.). So im Konzert der Camerata Trajectina in Anlehnung an den großartigen Bilderband *Music and Paintings in the Golden Age* (s. u.), wobei die betreffenden Vorbild-Bilder die zum Thema gehörige erotische Symbolik (vgl. auch unten Bott) deutlich machte. Ähnlich auch im Konzert der *Les Haulz et les Bas* mit mittelalterlichen Musikstücken. Bildlich paraphrasiert ist gespielte Musik dann fast „mitten im prallen Leben“? Nun, mancher Zuhörer kann sich dabei des Eindrucks von etwas zu Gewolltem nicht ganz erwehren, so interessant und gut gemacht es auch sein mag.

Im folgenden – in eins – Besprechungen einiger wichtiger Musikbildbände, die man einzeln vielleicht für TIBIA ausgelassen hätte, die so unser Thema aber gut ausweiten.

1. Il concerto degli angeli - Gaudenzio Ferrari e la cupola del Santuario di Saronno. Einleitung Gabriele Ferrari (eine Nachfahrin des Künstlers); mit Beiträgen von Luigi Lazzaroni, Alberto Artioli, Andrea di Lorenzo, Sandro Boccardi; Fotografie Alfredo Fusetti. Saronno (Parrocchia B. V. dei Miracoli), 1. Auflage 1990, 2. 1994, 125 Seiten, Kunstdruckpapier, Leinen.

1927 hat Karl Geiringer im Kongreßbericht zur Beethoven-Zentenarfeier, Wien 1927, einen Beitrag veröffentlicht *Gaudenzio Ferraris Engelkonzert im Dom von Saronno*. Ein Beitrag zur Instrumentenkunde des 16. Jh.s. Auf den Fresken, die 1535 entstanden sind, sind 61 Instrumentalisten mit 52 verschiedenen Instrumenten (darunter 15 wunder-same Unikate) und 18 Sänger zu sehen.

Leider waren die Abbildungen bei Geiringer sehr dürftig, und er hat auch die Instrumente nicht weiter kommentiert.

An der Deutung dieser großartigen Fresken hat sich dann Harald Kümmerling mit Schemenzeichnung der einzelnen Instrumentalisten in seinem Aufsatz *Ut a corporeis ad incorporea transeamus* in: Festschrift Heinrich Hüschen, Köln 1980 versucht (der leider zu wenig nachdrückliche Beachtung gefunden hat). Er stellt zunächst einmal fest, daß alle Instrumente nur gehalten werden. Kein Blasinstrument wird richtig gespielt, und die Saiteninstrumente haben durchweg gar keine Saiten. So sei dieses Fresko nur ein Gedankenbild, in dem man Wirkliches nicht erkennen kann, so daß wir vom Körperlichen weg uns zum Unkörperlichen hin wenden (vgl. seinen Aufsatztitel nach Augustinus, *De musica* VI,2). Die Konzeption der Irrealität dieser Himmelsmusik hat ihre Besonderheit auch durch die versonnenen Gesichter der Engel und läßt an Sphärenklang denken. Diese großartige Darstellung ist die Besichtigung vor Ort wert: Saronno liegt 20 km vor Mailand.

Nun liegt in der 2. Auflage schon ein hervorragend gemachter Bildband vor (in Deutschland aber bisher unbekannt), der auch auf den Hintersinn dieser Fresken eingeht in einem Beitrag von Sandro Boccardi *Un concerto nel cielo di Saronno (La planetario della musica - La cupola e il Paradiso - La musica umana)*, mehr läßt sich wohl kaum zu diesem Thema verbalisieren.

Die Holzblasinstrumente in diesen Fresken sind: Zinken, paarig gespielte und zusammengebundene Doppelflöten (hat es in Italien gegeben), Einhandflöten verschiedener Typen mit Trommeln und Saitentrommeln, eine Einhandflöte, die einen Streichinstrumentencorpus hat, der mit einem Bogen zu bedienen ist (ein gleiches Instrument finden wir auf einem Engelbild aus dem Umkreis von Bernardino Luini (1475-1531), das vor Jahren bei Christie's versteigert wurde, Querflöte, Krummhorn, ein Doppeldudelsack mit 2 Spielpfeifen und 2 Bordunen, Platerspiel, Panflöte, Pommern u. a.



Aus den Kuppelfresken des Santuarios in Saronno

2. Edwin Buijsen/Louis Peter Grijp, The Hoogsteder Exhibition of Music and Painting in the Golden Age. Ausstellungskatalog Den Haag und Antwerpen 1994. Zwolle (Waanders) 1994. 388 Seiten, Kunstdruck, Leinen, Hfl. 130,-. Dazu CD Jacob van Eyck and Dutch Songs of the Golden Age, gespielt von der Camerata Trajectina (s. oben bei Tagung Blankenburg) und eine Bild-CD „Music and Painting in the Golden Age – Pictures at a Hoogsteder Exhibition“. Beide unter Nr. 442624-2 Philips. Die Foto-CD abspielbar auf einem Foto CDi-Spieler. Die Foto-CD ist im Verhältnis zum Bildband ziemlich überflüssig, aufwendig in Gang zu setzen und schlecht gemacht.

In den letzten zwei Jahrzehnten sind unzählige schöne Bildbände über holländische Malerei erschienen. Ich erinnere hier vor allem an das umfassende Werk von Bob Haag, *Das Goldene Zeitalter der holländischen Malerei*, Köln (DuMont) 1984.

Der vorliegende ist mit 47 Bildern nun ausschließlich der Musik gewidmet. Dazu ein kleiner instru-

mentenkundlicher Anhang. Eine außergewöhnliche Editionsform bezüglich der Praxis, in Bildern dargestellte Musik zu versuchen, auditiv gegenwärtig zu machen. Der Bildband hat ausführliche Allgemeinkommentare von Magda Kyrova über die Musik in der holländischen Malerei des 17. Jh.s, wo sie auch nicht zur Ausstellung gehörige allgemeiner bekannte holländische Musikbilder von Terbrugghen, de Witte, Metsu, Vermeer, Florins, Molenaer, Pourbus u. a. abbildet.

Über die holländische Musik in dieser Zeit schreibt Louis Peter Grijp: Sweelinck, Jacob van Eyck u. a. folgten noch weitgehend der Renaissance-Tradition, erst Hacquard, Anders, de Koninck u. a. neigten mehr dem Barock zu, alles im Sinne einer reichen familiären Bürgerkultur ohne höfische Akzente.

Über eine „nährische Leidenschaft für süße Harmonie“ schreibt Eva Legêne an Hand von bürgerlichen, Maler- und königlichen Instrumentensammlern dieser Zeit. Unter letzterem ist vor allem König Christian IV von Dänemark gemeint, der der holländischen Musik nahestand. Bei den dargestellten Holzblasinstrumenten (1/3 von allen) liegen eindeutig die Blockflöten mit wiederum 1/3 davon vorn. In diese Rechnung einbezogen auch die vielen Stilleben (Vanitas-Darstellungen irdischer Vergänglichkeit, in denen die Maler wohl ihre eigenen gesammelten Instrumentenschätze zur Schau stellen.

Es folgen 47 Bildbeschreibungen mit hervorragenden Farbreproduktionen, auch mit Details, eine wirkliche Augenweide. Auffällig sind es meist Darstellungen „stiller“ Musik, ob mit Flöte, vor allem auch Laute, oder auch in der Gruppe, dazu die reformiert-religiös motivierten Vanitas-Stilleben mit Büchern, Gläsern, Pretiosen, Kulinarischem und fast immer Musikinstrumenten, dazwischen meist auch ein Totenkopf als Zeichen des vergänglichen Tandes. Was die Musik angeht, so dokumentierte der berühmte Vanitas-Maler Evert Collier (1660-1707); vgl. TIBIA-Kalender 1984 das schöne Bild mit der Barockblockflöte) eine besondere Einstellung: *Musica laetitiae comes medicina dolorum* – Musik ist Begleiter der Freude und Medizin für die Schmerzen. Einen Hinweis hierauf vermisse ich bei den Vanitas-Beschreibungen.

3. Ich wies in TIBIA 1/98, S. 49 hin auf die Ausstellung in Rom und den Katalog dazu *Evaristo*



Jan de Baen (1633-1702), Ausschnitt aus einer Schäferszene

Baschenis e la natura morte in Europa. Zu diesem Thema ist auch erschienen **Gian Casper Bott, Der Klang im Bild – Evaristo Baschenis und die Erfindung des Musikstillebens**, Berlin (Reimer) ISBN3-496-01162-9, 109 Seiten und 50 meist Schwarz-weiß-Bilder, kartoniert, DM 98,-- (!). Eine gründliche Dissertation über Bedeutung und Hintersinn der Gegenstände und die Zusammenhänge in den Stilleben, mit einem Exkurs über die Instrumentenerotik (besonders auch die Flöten betreffend) in den verschiedensten Szenerien. Fazit: Auf den Bildern des 16./17. Jh. ist nichts ohne besondere Absicht.

4. **Ulrike Groos, Ars Musica in Venedig im 16. Jh.**, 409 Textseiten, 144 Schwarz-weiß-Abbildungen auf Kunstdruck, kartoniert. Hildesheim (Olms) 1996, ISBN 3-487-102-47-1, DM 128,--.

Die Autorin geht davon aus, daß in der nach dem Mittelalter zunehmenden profanen Malerei schon im 16. Jh. besonders auch im venezianischen Raum, aber auch in Oberitalien allgemeiner, das Musizieren eine große gesellschaftliche Bedeutung bekam, so dargestellt bei Giorgione, Tizian, Tintoretto und Veronese, des weiteren Bellini, Cima, Savoldo, Lotto, Sebastiano del Piombo, Frangipane u. a. m., die

z. T. wohl auch selbst Hobby-Musiker waren. Frau Groos beansprucht in ihrer Untersuchung keine Vollständigkeit. Ausführlich geht sie auch auf die Entwicklung des Instrumentariums ein (das ja mit dem 15./16. Jh. den großen Aufschwung nahm), auch auf Musiktheorie, biblische und bukolische Themen, Mythologie etc., alles mehr als Gang durch die Zeit als nur durch Venedig. Das Buch bietet im einzelnen so viel Neues nicht, aber das Zusammengetragene ist in dieser Form eine Fundgrube. Der Verlag sparte an der Abbildungsqualität, aber nicht am Preis, aber sei es drum: das Werk ist eine Bereicherung.



Niccolò Frangipane (vor 1545 - nach 1594), Sammlung Moeck

Im übrigen, das abgebildete Frangipane-Bild scheint gesichert zu sein und müßte dann wohl um 1580 entstanden sein, vgl. Gabriele Frings *The Allegory of Musical Inspiration by Niccolò Frangipane: New Evidence in Musical Iconography in sixteenth-Century Northern Italian Paintings*. In: *Artibus et historiae* Nr. 28, Wien 1993, ein Aufsatz, der eine gute Ergänzung zum vorliegenden ist.

Hermann Moeck

MUSIKHAUS FINGER-HAASE

Komplettes

Moeck-Blockflöten-Sortiment

Sofort lieferbar · Blockflötennoten

Individuelle Beratung

durch

Silke W. Finger-Haase

Musikpädagogin

Telefon (05144) 2232

Fax (05144) 5720

Postfach 1162 · 29332 Nienhagen



Die Blockflöte

Das Fachgeschäft.

Dan Laurin ist einer der führenden Blockflötisten unserer Zeit.

Er studierte Blockflöte in Dänemark und in Holland, u.a. bei Walter van Hauwe in Amsterdam.

Seine CD Aufnahmen, u.a. die Vivaldi Konzerte bei BIS haben ihm in den letzten Jahren weltweiten Erfolg gebracht.

* * *

Wann?: 26.- 27 September 1998

Wo?: In Berlin - Kreuzberg

Colin Jardine

Gneisenastr. 94 · 10961 Berlin

Tel./Fax. 030 / 691 6225 oder 030- 6904 1060

e-mail: blockfloete.com

* * *

Aktive Teilnahme: DM 190,-

Passive Teilnahme: DM 150,-

* * *

Solo - Konzert mit Dan Laurin
am 25. September 1998, 20 Uhr

Vorbestellung für das Konzert + mehr
Information unter 030 / 691 6225

Für Kursteilnehmer ist die Konzertkarte mit im Preis! Sichern Sie sich einen Platz und melden Sie sich bald an! Anmeldeschluß für den Kurs: 10 September 1998

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

Ja, ich möchte mehr Information über den
Wochenendkurs mit Dan Laurin erhalten:

Name:

Vorname:

Anschrift:

.....

Tel:

Tonart und Charakter (I)

Matthesons 1713 in Hamburg erschienene Schrift *Das Neu=Eröffnete Orchestre* enthält eine ungewöhnlich ausführliche und in ihrer Epoche einzigartige Beschreibung der Charaktereigenschaften der verschiedenen Tonarten. Wenn wir hier und in den folgenden beiden Heften daraus zitieren, muß unentschieden bleiben, ob und in welchem Maße andere Komponisten sich an Matthesons Darlegungen orientiert haben oder ob diese Charakteristik ihrerseits erst aus Matthesons Studium von Werken seiner Zeit erwachsen ist, in denen er die

Verbindung von Tonart und Affekt modellhaft gestaltet sah.

Der Charakter von Tonarten scheint recht unabhängig von der absoluten Stimmtonhöhe zu sein, sondern ergibt sich viel eher aus der ungleichschwebenden Stimmung und der Einteilung der Oktave in verschieden große Halbtöne sowie aus dem verwendeten Instrumentarium. Der §5 sei einmal mitzitiert, um einen Eindruck davon zu geben, wieviel musikalisches Bildungsgepäck Mattheson immer mitschleppt und auf seine Leser ablädt (vgl. dazu das Kapitel *Von den Tonis*, v. a. S. 57ff.).

Ulrich Thieme

Von der Musicalischen Tohne Eigenschaft und Würckung in Ausdrückung der Affecten.

§. 1.

Sind im ersten Theile dieses Werck-
leins die Tohne ihrem eigentlichen Wes-
sen und Proportion nach / im andern
aber ihrem Gebrauch nach untersucht wor-
den; allhier wird nun die Frage seyn / was
denn endlich ihre **Wirkung**?

§. 2.

Daß nun ein jeder Tohn etwas sonderli-
ches an sich habe / und sie in dem Effect einer
von dem andern sehr unterschieden sind / ist wol
einmahl gewiß / wenn man Zeit / Umstände
und Personen dabey wol consideriret; was a-
ber ein jeder Tohn eigentlich vor Affecten,
wie und wenn er selbige rege mache / darüber
gibt es viel Contradicirens.

§. 3.

Diejenigen / die da meinen / es stecke das gan-
ze Geheimniß in der Tertia minore oder ma-
jore, und darthun wollen / daß alle molle Tohne
in genere davon zu reden / nothwendig
traurig sind / hergegen aber / daß alle dure Tohne
gemeinlich eine lustige Eigenschaft hegen /
haben zwar nicht in allen gar zu grosses Un-
recht / sie sind aber in der Untersuchung noch
nicht weit gekommen.

§. 4.

Viel weniger haben die es getroffen / die der
Meinung sind / wenn eine Piece mit dem b.
bezeichnet sey / so müste sie unumgänglich weich
und tendre klingen; wenn sie aber mit einem
oder mehr Kreuzen versehen / so müste ihre Na-
tur hart / frisch und lustig seyn. Da man doch
den ersten ihren Irrthum so wol / als den letz-
ten ihre Einfalt und das Gegenspiel sonnen-
klar vor Augen legen kan / wie solches aus nach-
folgenden / darinnen sich beyde Opiniones von
selbstn wiederlegen werden / satssam erhellen
wird.

§. 5.

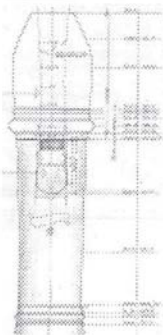
Damit man auch dem Sprichwort: Majores
precedunt, sein Recht thue / so laßt uns
vorläuffig und mit wenigen ansehen / was man
vor Alters von den Eigenschaften der 12. Mo-
dorum vor ein Urtheil gefället habe / und wie
die Autores in diesem Stücke von je her schon
sehr discrepant gewesen sind. Denn da hält
Lucianus den Modum Dorium vor heilig /
ernsthafft und zum Gottesdienst geschickt; es
düncket hergegen dem Apulejo, derselbe Mo-
dus sey kriegerisch und so beschaffen / daß ein
Carmen Heroicum, oder so genandtes Helden-
Gedichte daraus gesetzt werden könne / weil er
nebst seiner Hurtigkeit auch eine wunderbare
Ernsthaftigkeit mit sich führe. Dem Modo
Hyppodorio haben die Alten eine störrische Na-
tur ohne alle Zerkleinerlichkeit beylegen wollen? Den
Phrygium haben einige für andächtig / andere

für wütend und zum schlagen reißend gehalten. Der Hyppophrygius hat für demüthig und wehklagend passiren müssen / da doch in Ansehung der grossen Gleichförmigkeit / die er mit dem vorhergehenden hat / es schwer zu begreifen ist / daß sein Effect von jenes seinem so sehr unterschieden seyn solle. Die Lydische Harmonie nennet Plato Dial. 50. de Rep. die tänzelnde; Lucianus bachantisch / soll übrigens hart / frech und freudig seyn. Des Hyppo Lydii Eigenschafft soll zum Weinen bewegen / und wird dannenhero der fromme Modus genennet. Den Mixolydium gibt man vor sehr beweglich aus. Von dem Hyppomixolydio verspricht man sich eine natürliche Frölichkeit. Der Aelius soll angenehm und süsse seyn. Der Ionius ist vom Luciano lustig / vom Apulejo aber geil getauffet / da er doch in Wahrheit der allernatürlichste / unschuldigste / und nicht der geringste unter den Modis ist. Und schließlich wird des Hyppo Jonici Natur für weiblich und weichlich gehalten; was aber von dem Hyppoæolio zu sagen ist / habe sonst nirgend finden können / als bey dem Corvino, in Heptachordo Danico p. 70. wo er sehet : Tristibus materiis magis convenit. Es schickte sich dieser Modus am besten zu traurigen Sachen. Die Gedancken, die sonst noch über dieser Materie bey ein und andern Scribenten vorfallen / wird man hiernächst speciatim unter jedem Tohn / der ein Modus ist / mit einrücken.

§. 6.

Gleichwie nun die Alten / also sind auch die heutigen Musici wol schwerlich einerley Meinung in dem was die Eigenschafft der Tohne betrifft / und kan auch nicht leichtlich eine Gleichförmigkeit in allen Stücken hierüber präterdiret werden / massen es wol dabey bleibet : Quot capita, tot sensus. Indessen / damit man sich doch einiger massen helfen / und vielleicht / nach einer kurzen Anleitung / so viel dieses Punct betrifft / weiter gehen / und von der Sache immer mehr und mehr Licht bekommen möge / so will ich meine wenige Gedancken davon an den Tag legen / dabey zugleich einem jeden seine völlige Freyheit lassen / nach seinem Sentiment eine andere und bessere Einrichtung hierin zu machen / von welcher er sich doch auch / wenn sie gleich noch so vollkommen / nicht wird versprechen können / daß sie bey allen und jeden Ingress finden werde. (Es wird hier aber hauptsächlich auff den Cammer- und nicht Chor-Tohn reflectiret.)

(S. 231 - 236)



Guido M. Klemisch

ZWOLLE/BERLIN

Blockflöten-Traversflöten
Renaissance - Barock



ENKSTRAAT 33 NL-8012 VM ZWOLLE TEL & FAX: ++(31)38-4218933
STERNDAMM 66 D-12487 BERLIN (Zweitanschrift)

RHEIN-NECKAR-ZEITUNG und
WOCHEN-KURIER präsentieren:

Kulturwoche Heidelberger Herbst

21. - 27. September 1998

Großes Musikfestival 6 Ensembles – 6

EFKA '98

Europäisches Festival der Kuriosen Art

10 Jahre

Pifferari di
Santo Spirito

(Die Pfeifer von
Heiliggeist,
Heidelberg)



Vorverkauf: Zigarren-Grimm, Heidelberg, Sofienstr. 11,
Tel. 06221/20909

Montag, 21. September 1998

20 Uhr Providenzkirche Heidelberg

METEOR (St. Petersburg)

Russische Folklore und virtuose Klassik

Dienstag, 22. September 1998

20 Uhr Providenzkirche Heidelberg

J. F. ROUSSON & Spinnaker (Avignon)

Jazzblockflöte mit Combo

Mittwoch, 23. September 1998

20 Uhr Providenzkirche Heidelberg

CAMERATA HEIDELBERG

Kostbarkeiten für Oboe und Streichquartett

Donnerstag, 24. September 1998

20 Uhr Stadthalle Kammermusiksaal Heidelberg

HARLEQUIN (London)

Das etwas andere Bläserquintett

Freitag, 25. September 1998

20 Uhr Providenzkirche Heidelberg

CLASSIC BUSKERS

(ehem. CAMBRIDGE BUSKERS)

Klassische Meisterwerke -
total verrückt & hochexplosiv!

Sonntag, 27. September 1998

20.15 Uhr Großer Saal Stadthalle Heidelberg

Festkonzert: **GRANDE FINALE***

1. Teil:

10 Jahre Pifferari - eine Revue

Musikalisches Antidepressivum:

3 Musiker – 30 Instrumente

Heiteres, Kurioses, Halsbrecherisches

2. Teil:

Pifferari & Gäste

spielen gemeinsam Spezialarrangements von

BOLERO (M. Ravel)

1812-OUVERTÜRE (frei n. P. Tschaikowsky)

THE YOUNG TOURIST'S GUIDE

(frei n. B. Britten)

Arrangements & Leitung: Hans Stähli

*Ab 19 Uhr: Bundestagswahl-Party im Foyer!

KLARINETTE: NEUERSCHEINUNGEN 1997/98



KLASSIK

Wolfgang Amadeus Mozart

Divertimenti

für 3 Bassethörner (oder 2 Klarinetten und Fagott oder 3 Klarinetten)
eingearbeitet von Rainer Schottstädt
hrsg. vom Trio di Clarone (Sabine Meyer, Wolfgang Meyer, Reiner Wehle)

Divertimento „La Clemenza di Tito“

Partitur und Stimmen
KM 2271 DM 24,-

Divertimento „Così fan tutte“

Partitur und Stimmen
KM 2272 in Vorbereitung

Divertimento „Die Zauberflöte“

Partitur und Stimmen
KM 2273 DM 27,-

Schon lacht der holde Frühling KV 580

hrsg. von Franz Beyer
Ausgabe für Sopran, Klarinette und Klavier
EB 8602 DM 21,-

ROMANTIK

Ferruccio Busoni

Suite g-moll Busoni-Verz. 176

für Klarinette und Streichquartett
Erstdruck, hrsg. von Jutta Theurich
Partitur und Stimmen
KM 2267 DM 42,-

Busoni · Schumann

Abendlied

für Klavier zu 3 Händen von Robert Schumann
(op. 85 Nr. 12)
für Klarinette und Streichquartett bearbeitet
von Ferruccio Busoni
Erstdruck, hrsg. von Joachim Draheim
Partitur und Stimmen
KM 2275 DM 16,-

Felix Mendelssohn Bartholdy

Konzertstück Nr. 2 d-moll op. 114

für Klarinette, Bassethorn (oder 2 Klarinetten) und Orchester
Erstdruck der originalen Orchesterbesetzung
hrsg. vom Trio di Clarone (Sabine Meyer, Wolfgang Meyer, Reiner Wehle)

Ausgabe für Soloinstrumente und Klavier
KM 2262 DM 25,-

Partitur PB 5327 DM 32,-

Orchesterstimmen OB 5327

Streicher à DM 5,-

Harmonie DM 20,-

(Partitur und Orchesterstimmen erscheinen im Herbst 1998.)

MODERNE

Paul-Heinz Dittrich

Singbarer Rest I (1987)

für Klarinette solo
DV 8702 DM 22,-

Adriana Hölszky

A due (1993)

Wellenstudie für 2 Klarinetten in Es
Spielpartitur
EB 9100 DM 16,-

Steffen Schleiermacher

Gestalt ... gesplittet (1997)

für Klarinette, Violoncello und Klavier
Spielpartitur
KM 2471 DM 32,-

Studien zum Spielen Neuer Musik für Klarinette

mit Werken von Denissow, Dusapin, Hespos, Heyn, Hölszky, Kröll, Lachenmann, Platz, Rothman, Scelsi und Xenakis
hrsg. von kommentiert von David Smeyers und Beate Zelinsky
EB 8589 DM 35,-

Breitkopf  Härtel

Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen, hrsg. von H. Augsburg, Einleitung und Kommentar von W. Kahl, Münster, Microprint, EN 3040, 2 Bde., keine Preisangabe

Nachdem Willi Kahls *Selbstbiographien deutscher Musiker* (Köln 1948) und inzwischen auch deren Nachdrucke längst vergriffen sind, war Quantz's Geburtstag Anlaß genug, wenigstens diese historisch sehr nachrichtenträchtige Biographie wieder zugänglich zu machen. Das Faksimile des Lebenslaufs aus Marburg (1755!) und die Kommentare nebst der „kleinen“ Selbstbiographie in getrennten Bänden vorzulegen, erweist sich dabei als geschickte Idee, um das unendlich lästige Hin- und Herblättern zwischen Text und den zahl- und aufschlußreichen Anmerkungen von Willi Kahl (an zwei Punkten von Augsburg ausführlich ergänzt) zu vermeiden.

Die „kleine“ ist jene Selbstbiographie, die Quantz 1762 für Padre Martini in Bologna verfaßte. Augsburg nennt sie „gestraft“ und zitiert im Quantz-Verzeichnis den italienischen Originaltext. Hier erscheint leider nur seine deutsche Übersetzung. Unterstellt man, daß die zeitgenössische (sicher auch angreifbare) italienische Version aus Berlin als wörtliche Vorlage zu werten ist, erscheint die deutsche Auflösung nicht in allen Punkten ganz befriedigend (ein *Compositore teatrale* ist im allgemeinen ein Bühnenkomponist), in einem Fall auch lückenhaft (Studium von Violine und Oboe in Dresden.) Trotzdem – immerhin mal eine deutsche Version, und: einem Desiderat ist abgeholfen.

Nikolaus Delius

Donald E. Hall: Musikalische Akustik. Ein Handbuch, aus dem Amerikanischen übersetzt von Thomas A. Troge, Hrsg. Johannes Goebel, Mainz 1997, Schott Verlag, 512 S., DM 98,00

Die Zahl musikalisch akustischer Gesamtdarstellungen ist bescheiden und davon die, die auch für Nichtphysiker geeignet sind, noch bescheidener. Der Leser vergleiche dazu die Literaturliste des Artikels „Akustik“ in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 1, Kassel 1994. In der derzeitiger Konkurrenz mehr für Laien und nicht für Fachphysiker steht dem neuen Buch von Hall eigentlich

nur gegenüber Tarnóczy *Einführung in die musikalische Akustik*, Budapest 1991 (Röth, Regensburg), vgl. TIBIA 1/94, S. 60, und „Die Physik der Musikinstrumente“ in *Spektrum der Wissenschaft: Verständliche Forschung* (Sammlung von Einzelaufsätzen führender Fachleute), Spektrum, Heidelberg 1988.

Die enzyklopädische Gesamtdarstellung (unkompliziert amerikanisch) ist aber in Halls Darstellung vollständiger. Es ist ein Handbuch, in dem (fast) alles über Akustik steht:

Schall und Klang – Wellen und Schwingungen – Leitern, Intervalle, Stimmung – Temperaturen (die Sache mit den „Kommas“) – die einzelnen Instrumente – das Ohr – die menschliche Stimme – Raumakustik – Übersichten – Glossare – Bibliographie und und, höchst praktikabel zusammengestellt. Dazu didaktisch mit ausgewählten Übungsaufgaben (wer das will).

Ich wiederhole aber, was ich auch schon in TIBIA 1/94 über Tarnóczy u. a. gesagt habe: *Was die Holzblas- und auch andere Instrumente betrifft, so ist der Fortschritt der Forschung immens; verkennen wir aber nicht, daß man in der wissenschaftlichen Akustik z. T. immer noch im makrophysikalischen Stadium ist. Die Mikrophysik hat die Akustik noch nicht erfaßt, und so bleiben mehr Rätsel offen als in anderen physikalischen Bereichen.* Ich meine u. a. – hier willkürlich herausgegriffen – z. B. die Gestaltung der Windführung bei Blasinstrumenten, warum z. B. die Flächen nicht gewölbt, sondern eher hohl sein müssen, was die Besonderheiten in den different konischen Bohrungen ausmacht, u. v. a. m., was heute auch schon sehr viele Laien wißbegierig macht.

In einer Lehr-CD-Rom, die in Kürze erscheint, hat der Verband deutscher Musikfachgeschäfte in dieser Richtung viele Erfahrungen der Instrumentenbauer, die der Wissenschaft in etlichen Punkten doch voraus sind, systematisch gesammelt. Womit ich sagen will, daß eine direktere Zusammenarbeit zwischen Wissenschaftlern und Instrumentenbauern wünschenswert wäre. Dem steht natürlich gegenüber, daß viele Instrumentenbauer ihre *Geheimnisse* nur zögerlich preisgeben wollen.

Im übrigen: Jedes derartige Buch hat Schwachstellen, daß aber allen Ernstes auf S. 262 behauptet wird, daß auf der Blockflöte nur gut (!) geschulte Spieler die zweite Oktave spielen können, geht einfach zu weit, ebenso ist eine (wohl gemeinte) Oktavklappe kein *Windloch*. Der Begriff *Modalanalyse* kommt nicht mal im Glossar vor. Gemeint ist das EKG-ähnliche Meßverfahren mit verschiedenen Meßpunkten bei Saiten- und Schlaginstrumenten, um Schallabstrahlungen und Störfaktoren am Material festzustellen.

Alles dies erlaubt mir aber trotzdem, dem Autor, dem Übersetzer und dem Verlag meine Reverenz zu bekunden. Das Buch füllt eine wirklich vorhandene Lücke aus. **Hermann Moeck**

Karin und Eugen Ott: Handbuch der Verzierungskunst in der Musik, Bd. 1, Grundlagen, München 1997, Musikverlag Ricordi, Notenbeispiele, 197 S., Sy. 9010, DM 69,00

Im Mai vergangenen Jahres hat das Ehepaar Karin und Eugen Ott den ersten Band eines *Handbuches der Verzierungskunst in der Musik* herausgebracht. Karin ist Sopranistin, Eugen arbeitet als Musikjournalist. Beide verbindet ein leidenschaftliches Interesse an musikalischer Ornamentik - sie forschen, veröffentlichen und geben ihre Erkenntnisse in Workshops zur musikalischen Aufführungspraxis weiter. Das Ergebnis ihrer langjährigen Beschäftigung mit der Thematik soll nun in einem stattlichen Kompendium von sieben großformatigen, in Leinen gebundenen Bänden seinen Ausdruck finden: Folge 1 stellt die *Grundlagen* dar, im Zentrum der folgenden Bände steht *Die Vokalmusik von den Anfängen bis um 1750*, *Die Vokalmusik in der Zeit Mozarts (ca. 1750-1800)*, *Die Vokalmusik im 19. Jahrhundert*, *Das Lied - Die Kastraten*, schließlich *Tasteninstrumente und Saiteninstrumente*. Das Anliegen an sich ist gut; denn eine ähnlich umfassende Darstellung war bislang nicht zu haben und der Interessent an eine verwirrende Fülle von Einzeldarstellungen verwiesen. Hervorragende Einblicke gewähren zwar die Standardwerke von H. Beyschlag, H. P. Schmitz oder F. Neumann, sie erreichen jedoch eher den Musikwissenschaftler und werden von der musikalischen Praxis noch immer zu wenig beachtet. Diese Lücke will das geplante Werk schließen und „den in der Ausbildung oder im Beruf stehenden Musiker ebenso ansprechen und kenntnisreich informieren

wie den Musikwissenschaftler und den interessierten Laien“. Nun liegen zwischen Wissenschaftlern, Berufsmusikern und Laien bekanntlich Welten, und es stellt sich die Frage, *wie* und *ob* es den Autoren gelungen ist, allen dreien gerecht zu werden. Wer die annähernd zweihundert Seiten des 1. Bandes kritisch unter die Lupe nimmt, muß feststellen, daß der Auftakt der Reihe gründlich mißlungen ist. Bereits die genannte Konzeption des Vorhabens wirft Fragen auf: Warum liegt das Schwergewicht auf der Vokalmusik? Zählt das Lied nicht zur Vokalmusik, daß es einen eigenen Band erhält? Warum wird die Gesangkunst der Kastraten gerade mit dem Lied assoziiert? Im weiteren stößt der Leser auf eine Unzahl methodischer, inhaltlicher und sprachlich-stilistischer Ungereimtheiten, von denen zumindest auf einige aufmerksam gemacht sei: Von den 132 Notenbeispielen sind etliche nicht genau nachgewiesen, die Bibliographie verzeichnet nur Originalquellen, nennt weder Nachdruck noch Verlag, und auf Fußnoten im Text wurde ebenso verzichtet („wegen besserer Lesbarkeit“) wie darauf, „Ausnahmen von der Regel abzdrukken, um den Interpreten zu informieren und nicht zu verwirren“. Tatsächlich wird dem Leser somit Information vorenthalten und die Überprüfbarkeit der Angaben erschwert oder unmöglich gemacht. Der „interessierte“ Laie dürfte verschiedentlich über Namen und Termini stolpern, die im Text auftauchen, ohne vorher erläutert worden zu sein - wenn etwa in der Einleitung (S. 8) von „wesentlichen und willkürlichen Manieren“ gesprochen wird - die Erklärung folgt erst 54 Seiten später - oder unvermittelt vom „berühmten Farinelli“ die Rede ist (S. 172). Stilistisch unbeholfen wirkt, daß sich die Autoren eingangs durch Reflektionen über N. Elias intellektuell geben, wenig später aber die allgemein menschliche Freude am Ornament eher banal mit Kritzeleien in währendem Telefonieren vergleichen (S. 6). Prätentios erscheint die Frage danach, „wie der Humus beschaffen ist, auf dem so herrliche Zierpflanzen wie die Verzierung gedeihen“, bedenklich Aussagen über J. S. Bach - „Unter seinen Händen und mit seinem überragenden Kopf mußte alles zu großer Musik werden“ (S. 127) -, sprachlich falsche Formulierungen wie „Das Werk, auf welches wir etwas näher eintreten wollen“ (S. 118). Schwerer als formale Ungeschicklichkeiten wiegen indes diverse Irrtümer in der Sache: Da wird Friedrich der Große, Repräsentant eines aufgeklärten Absolutismus, ohne weiteres Ludwig

XIV. an die Seite gestellt (S. 11), in Fantasien von C. Ph. E. Bach, Ausdruck der *Empfindsamkeit*, ein Beispiel für die „Regellosigkeit“ des Barock gesehen (S. 12), von Matthesons „Klangsprache“ statt „Klang=Rede“ gesprochen, die *elaboratio* der musikalischen Rhetorik mit der *dispositio* und nicht der *decoratio* assoziiert (S. 38/39), hartnäckig am Begriff der „Affektenlehre“ festgehalten, obwohl er in alter Zeit unbekannt war und deshalb die Forschung inzwischen davon abgerückt ist, usw. Große Mängel weist der vorgelegte Band nicht zuletzt methodisch auf, indem er immer wieder Thesen aufstellt, ohne sie zu begründen: Warum weist L. Rossi mit seinen Kompositionen ins 18. Jh. (S. 88)? Hat die „noch nicht erreichte (!) gleichschwebende Stimmung dem Komponisten kühne harmonische Fortschreitungen“ tatsächlich unmöglich gemacht, und mußten daher „die fehlenden Dissonanzen durch Verzierungen aller Art kompensiert werden“ (S. 140)? Bedingt brauchbar sind letztlich nur diejenigen Passagen, die präzise am originalen Quelltext entlang referieren – etwa zu G. Caccinis „Nuove Musiche“ (S. 76 ff.) oder

Heinichens Generalbaßschule (S. 119 ff.) – oder die Aufzählungen von Ornamenten in der englischen und französischen Musik bei Muffat, Couperin, J. S. Bach u. a., sofern man auf Vollständigkeit keinen Wert legt, über die Kurzatmigkeit der Argumentation hinwegsehen kann (wiederholtes Auflisten von Namen, die inhaltlich unverbunden bleiben) und sich mit lapidaren Kommentaren abspesen läßt: „Diese kurzen, allgemein gehaltenen theoretischen Anmerkungen mögen hier genügen“ (S. 43). Nach Karin und Eugen Ott sollen ihre Ausführungen „dazu dienen, einer Interpretation zu mehr Lebendigkeit, zu einer gesunden Vitalität zu verhelfen, auf daß sie nicht nur kopflastig werde“. Mag zuviel Kopf der künstlerischen Interpretation vielleicht im Wege stehen, dem vorgestellten Projekt ist mehr gedankliche Anstrengung dringend zu empfehlen, ansonsten läuft der Leser des *Handbuches der Verzierungskunst in der Musik* Gefahr, buchstäblich „kopflös“ zu werden und den Wald vor lauter Bäumen schließlich nicht mehr zu erkennen.

Karsten Erik Ose

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

Sine musica nulla vita – Festschrift für Hermann Moeck zum 75. Geburtstag, hrsg. von Nikolaus Delius, Celle 1997, Moeck Verlag, 432 S., geb., Leinen, Ed. Moeck Nr. 4064, DM 70,00

Festschriften haben es in sich! Den Anlaß dazu gibt meist ein Lebensjubiläum eines Wissenschaftlers, überwiegend im universitären Bereich, seltener das eines Interpreten (Musiker, Schauspieler), bisweilen auch eines Verlegers (Günter Henle, Karl Vötterle, Ludwig Strecker, Alfred Schlee beispielsweise). Zu einem solchen Anlaß steuern diejenigen, die zur Huldigung des zu Feiernden aufgerufen sind, oft wichtige Arbeiten ihrer eigenen Forschungen bei, seien es solche grundsätzlicher Prägung oder aber, die sich mit speziellen Teilaspekten befassen. Und so ist oft der einzige Fundort so mancher Forschungsarbeit eines bedeutenden Gelehrten eben eine Festschrift für einen anderen Gelehrten, und da in der Regel ein derartiges Kompendium nur einmalig und in nicht allzu hoher Auflage publiziert wird, gehören Festschriften (etwa für Max Seiffert, Hugo Riemann, Max Schneider, Arnold Schering, Heinrich Bessler, Erich Schenk) zu den unverzichtbaren Beständen öffentlicher Bibliotheken einerseits und zu seltenen Desiderata im Antiquariatshandel andererseits.

Im vergangenen Jahr nun konnte Dr. Hermann Moeck seinen 75. Geburtstag begehen, und zu diesem Anlaß hat der Verlag ein umfangreiches Buch (432 Seiten!) herausgebracht, das Aufsätze von 31 Persönlichkeiten aus einem halben Dutzend Ländern versammelt. Sie alle sind in irgendeiner Weise mit Verlag und Musikinstrumentenwerk beruflich und persönlich oder auch mit deren Gründern und Inhaber freundschaftlich verbunden. Doch befassen sich nur zwei Autoren (Herbert Höntsch und Klaus Rathert) direkt mit dem Wirken des Jubilars und seines Hauses.

Ansonsten brachten fünf dem Verlag verbundene Komponisten (Friedhelm Döhl, Werner Heider, Włodzimierz Kotoński, Krzysztof Penderecki und Wolfgang Witzemann) einen bunten Strauß musikalischer Blüten dar, meist in kleinen Kompositionen (vorwiegend für die Blockflöte geschrieben – ausgenommen Döhls *Serenade* für zwei Kontrabässe und Pendereckis hübsch anzuschauendes farbiges *Albumblatt*); lieferten Interpreten – auch hier finden sich die Flötisten in der Überzahl! – Artikel, die sich meist mit Fragen ihres Instruments und seiner Literatur befassen; steuerten Musik-

wissenschaftler aus dem In- und Ausland Arbeiten zu – historischen und aktuellen – Fragen der Instrumentenkunde und Spielpraxis, zur Quellenforschung, zur Ikonographie (mit besonders hochrangigen Farbtafeln!), zu Entdeckungen im Bereich musikalischer Folklore sowie zu Begriffen auch außerhalb dieser Gebiete bei. Der Internationalität des Gebotenen Rechnung tragend wurden die Beiträge fremdsprachiger Autoren in deren originalem Idiom wiedergegeben, es sei denn, sie schrieben in Deutsch, wie der slowakische Musikologe Oskár Elschek.

Die Vielfalt der Interessengebiete Hermann Moecks (welche schon die im Anhang abgedruckte, 18 Seiten umfassende Bibliographie seiner Schriften eindrucksvoll unter Beweis stellt!) spiegelt sich auch in einigen Arbeiten dieses ihm gewidmeten Buches: Nikolaus Delius, der als verantwortlicher Herausgeber auch das Geleitwort verfaßt hat, resümiert über *Raub- und andere Drucke* im 18. Jahrhundert; Christian Schneider und Ellen Hickmann richten den Blick über Zeiten und Länder hinaus nach Nepal resp. Ecuador; Hartmut Gerhold untersucht Begriff und Genese des *Clusters*, nicht nur wie er von Henry Cowell und Charles Ives in die Musik eingeführt wurde und bei Bernd Alois Zimmermann, Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, György Ligeti, Krzysztof Penderecki u. a. Verwendung fand; Gerhold geht bei seinem Exkurs auch kuriosen Erscheinungen der Musikgeschichte nach, wenn er auf die im 18. Jahrhundert vor allem in Süddeutschland, Frankreich und der Schweiz beliebte Anwendung von „Clusterspiel“ zur Nachahmung von Naturereignissen – Gewitter und Donner – hinweist (Abbé Vogler, Justin Heinrich Knecht aus Biberach, Charles Blanchet), aber auch als Beispiel in der Orchesterpraxis den Beginn einer Ballettmusik von Jean Fery Rebel anführt, der (Paris, 1737!) das *Chaos* mit Hilfe eines sieben Takte währenden Clusters „malt“ (ähnlich verfährt auch viel später Richard Strauss in seiner *Alpensinfonie* bei der Schilderung der Nachtstimmung in den Bergen!).

Der Beitrag von Marianne Betz untersucht *Das Stumme in der Musik*, also Augenblicke des Anhaltens, Innehaltens, der Pause, Generalpause – in der Vokalmusik oft von der Textaussage ausgehend und diese stützend, aber auch in rein instrumentalen Kompositionen als Merkmal intensiven Aus-

Pommern Schalmeien

JOHN HANCHET
Der Pommer-Spezialist



Hist. Fagotte Frühe Blockflöten

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

&

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

drucks und großer Spannung – und durchmißt dabei die gesamte abendländische Musikgeschichte: von Marenzio, Heinrich Schütz und Händel über Liszt, Wagner, Bruckner und Smetana bis hin zu Debussy, Alban Berg, Erwin Schulhoff und Cage, mit Notenbeispielen aus Werken von Gesualdo, Monteverdi, Johann Sebastian Bach, Beethoven, Schubert und Richard Strauss. (Vielleicht hätte als besonders markantes Beispiel der in den beiden Soloflöten nicht aufgelöste Schlußakkord in der Alt-Arie *Esurientes* ... aus Bachs *Magnificat* Erwähnung finden sollen, wo die unerwartete Pause den Text bildlich deutet: *et divites dimisit inanes* (und läßt die Reichen leer!).

Zwei originelle Beiträge seien abschließend herausgehoben: der Komponist und Blockflötist Michael Vetter schrieb weder ein eigenes noch interpretierte er ein fremdes Werk, sondern überbrachte dem Gefeierten eine Folge von zwölf Tuschmalereien mit dem beziehungsreichen Titel *12 Intrigen gegen die Zeit*. Der Musikwissenschaftler Ulrich Thieme, Professor für Blockflöte an der Musikhochschule Hannover, schließlich hat auf der Suche nach dem rechten Tonfall für seinen Glückwunsch Georg Philipp Telemann zu Rate gezogen, bei dem er gleich mehrfach fündig wurde: in schriftlicher Form in an diesen gerichteten Gratulations-Episteln von Händel und Pisendel sowie in einem von Telemann vertonten Kantatentext des niedersächsischen Barockdichters Christian Friedrich Weichmann; der musikalische Gruß kam gar aus Moecks Heimatstadt Lüneburg, wo Telemann 1735 einem Freund ins Stammbuch einen sechsstimmigen Rätselkanon geschrieben hatte, der dann 262 Jahre später vom sechsköpfigen Redaktions-Team der TIBIA ihrem obersten Herrn und Gebieter vokalisiert vorgetragen wurde! (Man möchte die Live-Aufzeichnung als seltenes Tondokument aufbewahrt wissen!).

Für Hermann Moeck, dessen jugendlich-frisches, Optimismus und ideenreiche Kreativität ausstrahlendes Portrait die erste Seite füllt, wünscht man mit Delius: *ad multos annos*, mit Händel: *La Continuation de toute sorte de prospérité pendant plusieurs Ans a l'avenir*, und mit Pisendel, daß er den *höchsterfreulichen Gebuhrtstag noch viel, viel, vielmal, in allen selbstbeliebigen Wolergehen ... erleben* möge.

Georg Meerwein

Michaelsteiner Konferenzbericht 52: Stimmungen im 17. und 18. Jahrhundert, Vielfalt oder Konfusion? 15. Musikinstrumentenbau-Symposium in Michaelstein, 11./12. Nov. 1994, hrsg. im Auftrage der Stiftung Kloster Michaelstein von Günter Fleischhauer, Monika Lustig, Wolfgang Ruf und Frieder Zschoch, Blankenburg 1997, Stiftung Kloster Michaelstein, 159 S.

Im 17. und 18. Jahrhundert war man auf sehr unterschiedliche Weise darum bemüht, daß die *Intervalle zu einer völligen Richtigkeit gebracht werden/damit die Harmonie annehmlich und gefällig sey*. Man propagierte sowohl eine gleichstufig temperierte sowie verschiedene ungleichschwebende und ferner die mitteltönige Stimmung. Der Versuch, einen Überblick über dieses Nebeneinander zu gewinnen und festzustellen, ob wir uns vielleicht mit einer Vielfalt der Möglichkeiten anzufreunden haben, wurde 1994 bei einem Symposium unternommen.

Die dort gehaltenen Referate sind in vorliegender Schrift versammelt. Ihr Spektrum ist weit gefächert und führt zu recht differenzierter Betrachtung des Gebietes. *Zeitliche und regionale Verschiebungen sowie Überlagerungen* (Vorwort) bedingen eine auch von uns heute zu akzeptierende Vielfalt der Temperaturen.

Stimmungssysteme von Tasteninstrumenten und von Bündinstrumenten werden – teilweise mit Berechnungstabellen versehen – einander gegenübergestellt. Tonart und entsprechende Stimmung von Streichern oder intonationsmäßige Adaptionenmöglichkeiten von Holzbläsern werden behandelt. Der Ensemble-Intonation im 17. Jahrhundert ist eine Untersuchung gewidmet. Aber auch Stimmungen von Glocken und Geläuten bilden ein interessantes Thema. *A Quest for Bach's Ideal Style of Organ Temperament* ist ein sehr fundiertes Referat, allerdings nicht ganz einfach zu verstehen in seiner englischen Fachsprache (eine deutsche Zusammenfas-

sung wäre hier dienlich gewesen!). Da sich das Symposium an Instrumentenbauer wendete, hat man die Behandlung vokal/instrumentalen Zusammenwirkens ausgespart.

Natürlich gehen bei einem Kolloquium einige Beiträge ins Detail, andere begnügen sich eher mit Andeutungen und Hinweisen. Das schmälert aber nicht den Wert dieser Veröffentlichung. Es sei bei dieser Gelegenheit darauf hingewiesen, daß die zahlreichen Publikationen der *Stiftung Kloster Michaelstein* seit vielen Jahren (auch aus DDR-Zeiten und deswegen im Westen nicht so verbreitet) wichtige Beiträge zur Aufführungspraxis darstellen.

Hans-Martin Linde

NEUEINGÄNGE

Th. Antonicek/E. Hilscher: Vivaldi, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, A-Graz, ISBN 3-201-01677-2

In der Musikschule. Ein Bilderbuch von Andrea Hoyer, Schott Musik International, Mainz, ED 8842

Hans Otto/Karsten Erik Ose: Musikwelt Eifel, Band 1, 450 Jahre Musik- und Kulturgeschichte rund um die Eifel, Blockflötenmusik vom Spätmittelalter bis zum Barock mit dem Ensemble „Flautando Köln“, das Buch mit der CD, Helios Verlags- und Buchvertriebsgesellschaft, Fringsgraben 66, 52068 Aachen, ISBN 3-925087-83-4, Buch+CD

Kurt Pahlen: Das Buch der Volkslieder, 176 Volkslieder aus acht Jahrhunderten zum Singen und Musizieren, mit Klavier- und Gitarrenbegleitung, Schott Musik International, Mainz, ED 8600

Axel Sikorski: Musikwirtschaft und Neue Musik. Das unternehmerische Entscheidungsverhalten zwischen Ästhetik und Ökonomie, Europäische Hochschulschriften, Europäischer Verlag der Wissenschaften Peter Lang, Frankfurt/Main, ISBN 3-631-32291-7



**Sie
ist glücklich und
zufrieden-
Sie
geht zum Fachmann:**

Martin
Wenner
HOLZBLASINSTRUMENTE

**Blockflöten
aller Fabrikate**

**handgemachte Block-
flöten verschiedener
Instrumentenmacher**

**Reparaturen
und Umbauten**

**Seminare rund um die
Blockflöte**

Fordern Sie kostenloses Informationsmaterial an !

Aluminiumstr.8 D-78224 Singen

Tel.: 07731/64085

Frans Geysen: Ottoflotto, Doppelquartett für Blockflöten, Münster 1997, Mieroprint Musikverlag, EM 1043 (Partitur und Stimmen), DM 20,00

Der Titel des von dem belgischen Komponisten Geysen vorgelegten Werkes deutet nicht nur auf die Besetzung von „acht Flöten“ hin, sondern auch auf den programmatischen Zusammenhang des flotten Treibens und Fliegens von Vögeln. Weniger der fesselnde Gesang der Vögel, sondern ihr Flug, ihr Beisammensein und ihr Gruppenverhalten waren Motivation zur Komposition dieses Stückes.

Geysen teilt in den Vorbemerkungen seines Doppelquartetts sieben Abschnitte mit, die von der Zeitlupe des Fliegens, der Flügelschlagperspektive, der gleitenden Bewegung mit gegenteiliger Illusion der überfliegenden Formation mit Doppler-Effekt, von vier Paaren, die ständig die Plätze wechseln, dem großen Flügel-Klatschen und dem emsigen Treiben in enger Behausung handeln – alles dankbare Themen für einen Komponisten, der sich bei aller Strenge des Aufbaus bewußt dem Paradigma des Serialismus widersetzt.

Das für *Vier op'n Rij* und *Amsterdam Loeki Stardust Quartet* komponierte Stück kann fortgeschrittenen Spielern empfohlen werden.

Ekkehard Mascher

Viktor Ekimowskij: Kites Flying, für Sopranblockflötenquartett, Reihe „Neue Blockflötenimpulse“, CH-Winterthur/Zürich 1995, CA 1295-1, keine Preisangabe

Alexander Grinberg: Mantras, für sieben Blockflöten, Reihe „Neue Blockflötenimpulse“, CH-Winterthur/Zürich 1995, CA 1295-5, keine Preisangabe

Peter Streiff: Getragener Granit, für Singstimme, 3 Blockflöten, 4 Viola da Gamba und kleines Schlagzeug, Reihe „Neue Blockflötenimpulse“, CH-Winterthur/Zürich 1995, CA 1295-3, keine Preisangabe

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

Kites Flying (Fliegende Drachen) für Sopranblockflötenquartett von Viktor Ekimowskij ist ein Stück zeitgenössischer Programmusik. Einen Festtag

stellt es dar, an dem sich „1000 luftige Drachen“ gen Himmel bewegen und dort in der Bewegung des Windes tanzen.

Ein wunderschönes Bild, eine unglaubliche Farbigkeit muß es an einem imaginären blauen Himmel geben, wenn so viele bunte Drachen anzuschauen sind.

Auch kompositorisch gelungen, für vier Sopranblockflöten geschrieben, die mit Leichtigkeit und Verspieltheit im Kanon durch den chromatischen Tonraum schwirren und den Aufstieg und die Bewegung in der Luft darstellen.

Ein Stück, das nie enden sollte.

Die Ausführenden sitzen im Optimalfall über dem Publikum auf einem Balkon oder einer Galerie im „Himmel“. Mit dieser Komposition gelingt es Viktor Ekimowskij, das Repertoire der Neuen Blockflötenmusik um ein wertvolles Stück zu erweitern.

Inhaltlich konträr dazu stehen die *Mantras* für sieben Blockflöten von Alexander Grinberg, die 1992 als ein Auftragswerk für die „Internationalen Tage für Neue Blockflötenmusik! Begegnung Schweiz - Osteuropa“ komponiert wurden.

Inspiziert wurde Grinberg durch eine Yoga-Technik, deren Kern im wiederholten Aussprechen von sieben bestimmten Silben (Mantras) liegt, die den sieben energetischen Zentren des menschlichen Seins entsprechen. Nach Ansicht der Yogis kommt so eine Art Verbindung zwischen dem Individuum und dem Kosmos zustande.

Dadurch bestimmt auch die Zahl sieben eine Reihe von Elementen innerhalb des Stückes.

Gespielt von sieben Blockflöten, enthält es sieben Abschnitte mit einer eigenen Kompositionsstruktur, die auf sieben Haupttönen basiert und durch 7 x 7 Spielmöglichkeiten (Artikulation, Instrumentierung, Klangfarben, etc.) basiert.

Ein ausgesprochen reiches Stück an klanglichen Möglichkeiten, um seine eigene Individualität gemeinsam mit der der anderen Spieler auszudrücken. Die Besetzung reicht von der Sopranino bis zum Großbaß in F und bietet somit einen sehr vollen Klangkörper.

Getragener Granit (1993) beschäftigt sich mit der „Langsamkeit als Gegenpol zur Geschwindigkeit. Langsamkeit als Widerstand gegen die coulante Erlebniszeit. Ein permanentes Verweilen im Moment und am Ort im Zeitfluß der Langsamkeit. – Geschwindigkeit als Flucht tendenz. Einer Spirale gleich: Die Bewegung nach außen steigert die Geschwindigkeit, deckt einen immer größeren Raum ab und läßt die Konzentration schwinden; die Bewegung nach innen führt zur Verlangsamung, verringert den abgedeckten Raum und schafft Konzentration und Tiefe.“ (Peter Streiff)

Besser kann man die Bedeutung und den Inhalt des Stückes nicht erklären. Eine Komposition, die zum Innegreifen und Nachdenken anregt. Dieses ausgesprochen ruhige kammermusikalische Stück wurde für die ungewöhnliche Besetzung Sopran, 3 Blockflöten, 2 Gamben und kleines Schlagzeug komponiert und Conrad Steinmann gewidmet.

Technisch leicht zu bewältigen, weil es absolut traditionell notiert ist, besteht hier die Schwierigkeit darin, Ruhe und Spannung in ein Gleichgewicht zu bringen, damit das Stück nicht zerfällt und die einzelnen Motive wie Fragmente wirken, denn ein gemeinsames Spiel in dem Sinne findet nicht statt, vielmehr ein Hören und Fühlen einzelner Klänge.

Eine spannende Reihe, die *Neuen Blockflötenimpulse*. Herzlichen Glückwunsch und man darf gespannt sein auf die nächsten Kompositionen in dieser Reihe.

Heida Vissing

Gerhard Braun / Hanns Wurz: Querflötenschule für den Einzel- und Gruppenunterricht mit Anfängern, Stuttgart 1998

Lehrerheft, 39 S., CV 17.100/10, DM 34,00;

Schülerheft, 80 S., CV 17.100/20, DM 39,80

Hanns Wurz: Spielbuch für drei Querflöten oder andere Melodieinstrumente = Spielbuch 1 zur Querflötenschule von Gerhard Braun und Hanns Wurz, Stuttgart 1998, CV 17.100/30, DM 36,00

Carus Verlag

Braun und Wurz, mit unterschiedlichen Schwerpunkten als Pädagogen, konzertierende Künstler, Komponisten und Fachpublizisten ausgewiesene Autoritäten, legen mit ihrer *Querflötenschule* ein Lehrwerk vor, das unter der großen Zahl heute marktgängiger Instrumentalschulen seinesgleichen sucht. Neu und überzeugend ist das Konzept: Zu

Nutz der einen und zu Frommen der anderen Seite sind Schüler- und Lehrerheft getrennt. Das führt bei beiden Heften zu einem handlichen Format bei überschaubarem Umfang. Den – vom Inhalt und von der Zielsetzung der Schule her – eher jungen Schülern bleiben lange Texte erspart, die sie ohnehin kaum lesen würden, zugunsten von mehr Musiziervorlagen und praktischem Übungsstoff. Den Lehrern werden die ihnen zugeordneten methodisch-didaktischen Handreichungen systematisch und in konzentrierter Form dargeboten. Ergänzt wird das Ganze zu einem variablen, vielseitig einsetzbaren Unterrichtswerk durch ein Spielbuch mit einem reichen, zumeist aus flötenge rechten Bearbeitungen bestehenden Fundus an dreistimmigen Stücken. Ein zweites Spielbuch mit den gleichen Musikbeispielen, aber für Flöte und Klavier gesetzt, soll bald folgen. Im Hinblick auf den Inhalt hat die Querflötenschule viele anregende und überzeugende Aspekte zu bieten – für Schüler wie Lehrer. Gut ausgewählt und ungewöhnlich aussagekräftig sind die Fotos zur Erläuterung von wichtigen Einzelheiten der Haltung und des Ansatzes. Ich finde es richtig und wichtig, daß die Flöte von Anfang an als ein chromatisches Instrument angesehen und behandelt wird und daß dennoch gleichzeitig, fast nebenbei, traditionelle allgemeine Musiklehre vermittelt wird. Mir gefällt die Sorgfalt und die geduldige Konsequenz, mit der die Autoren immer wieder die Aufmerksamkeit auf die „flötischen Essentials“, auf den Ansatz, die Körper-, Arm- und Fingerhaltung lenken. Originell und zur Anwendung empfohlen sind die ausführlichen Hinweise zur Einbeziehung der Solmisation nach Tonika-Do in den Flötenunterricht. Ganz offensichtlich kann diese Methode den Unterricht bereichern und günstige Voraussetzungen für das Auswendigspiel schaffen. Die Übungs- und Musikstücke sind der Schüler-Zielgruppe entsprechend gut gewählt: Neben einer größeren Zahl von Kanons und von Kinder- und Volksliedern umfassen sie Beispiele von über 40 Komponisten vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Erfreulich dabei ist, daß auch neuere Notationsformen, wie Space Notation und grafische Notation, ebenso selbstverständlich ihren Platz darunter haben wie Improvisationsanleitungen und Stücke, die Klangverfremdungen erfordern. So wird von Anfang an ein freies, offenes Musikverständnis gefördert. Das Unterrichtswerk versteht sich ausdrücklich als eine *Querflötenschule für den Einzel- und Grup-*

penunterricht mit Anfängern. Da verwundert ein wenig die apodiktisch anmutende Formulierung im Lehrerheft, daß die *instrumentalen Grundlagen des Flötenspiels zuverlässig nur im Einzelunterricht vermittelt werden können*. In dieser Frage gibt es durchaus auch gegenteilige Ansichten und Erfahrungen! Als hinderlich habe ich beim Studium des Lehrerheftes empfunden, daß ganze Abschnitte kaum verständlich sind, ohne daß der Leser sofort den zahlreichen Querverweisen nachgeht. Diese beziehen sich nicht nur auf andere Stellen im Lehrerheft, sondern auch auf das Schülerheft und zusätzlich noch auf die *Querflötenkunde* von Hanns Wurz. Es wäre schade, wenn ein Kollege beim Durcharbeiten des Lehrerheftes die Geduld verlöre, bevor er auf die Ausführungen zur Haltung der Flöte (S. 29) oder zur Funktion der Stütze (S. 32) stieße, die ich so klar, knapp und treffend sonst noch kaum irgendwo gelesen habe. Alles in allem erscheint es mir denkbar, daß die Braun-Wurzsche Querflötenschule sich nicht nur, ihrer eigentlichen Zweckbestimmung entsprechend, in der flötenpädagogischen Praxis bewährt, sondern daß sie auch Verwendung finden könnte im Methodik- und Didaktikunterricht an Musikausbildungsstätten.

Hartmut Gerhold

Jean-Michel Damase: 20 études mélodiques, Vol. 3, und 25 études techniques, Vol. 4, für Flöte, F-Paris 1997, Gérard Billaudot Verlag, G 6258 B und G 6251 B, keine Preisangabe in DM

Es ist sicher nicht selbstverständlich, daß ein Komponist, der von Haus aus Pianist (Cortot-Schüler) ist, so die flötistischen Probleme kennt, daß er mittlerweile eine Reihe von sechs Etüdenbänden, die die technische Entwicklung des Flötenspiels von den ersten Anfängen bis zur Reife begleiten sollen, vorzuweisen hat. *Etudes contemporaines*, so der verlagseigene Titel, sind sie in dem Sinne, daß sie die Anforderungen des heutigen Unterrichts sehr gut erfüllen. Sie sind mit Witz geschrieben, so daß sie gern geübt werden. Gut ist der Wechsel zwischen

Stoß und Cantabilität; schneller Tonartenwechsel und zahlreiche Vorzeichen liefern die zum Wachstum nötigen Vitamine. Die Etüden des 3. Bandes sind schon in der Unterstufe 2, die technisch anspruchsvolleren des 4. Bandes erst in der Mittelstufe angezeigt. Wenige hie und da fehlende Bögen, Noten und Pausen, vergessene (oder freigestellte?) Vorzeichen sind vielleicht (unvermeidliche) Folgen des Computer-Notensatzes.

Željko Pešek

Johann Adolf Hasse: Sechs Sonaten, Band II (Sonaten 4-6), für Flöte und B. c., hrsg. von Gerhard Braun, Generalbaßaussetzung von Siegfried Petrenz, A-Wien 1997, Universal Edition, UE 30 438, DM 28,00

Editorisch untadelig und erfreulich ist die Edition der Hasseschen Flötensonaten op. 2. Fragezeichen erheben sich für mich nicht bezüglich der Ausgabe, sondern nur bei der Frage, ob diese Stücke wirklich von Hasse sein können. Autographe sind nicht erhalten, die Ausgabe basiert auf einem Druck von Walsh von 1740. Wer die Praktiken dieses Verlegers kennt, der ja sogar dem in derselben Stadt lebenden Händel ohne Skrupel fremde Werke unterschreibt, mag auch nicht ausschließen, daß hier der aus der Opernwelt berühmte Name Hasse für Erzeugnisse ganz anderer Provenienz herhalten mußte. (s. den Beitrag Nikolaus Delius' in der jüngst erschienenen Festschrift *Sine musica nulla vita* für Hermann Moock)

Stilistisch erinnert in diesen Stücken jedenfalls kaum etwas an den Opernkomponisten Hasse. Es handelt sich um auch innerhalb des vorliegenden Bandes durchaus heterogene Sonaten im italienischen Stil in einer z. T. – zumindest wenn wir wirklich Hasse als Autor annehmen – erstaunlich altmodischen formalen und satztechnischen Anlage. Die fünfsätzige Sonate Nr. 4 etwa enthält mit einer veritablen, fast französischen Sarabande sowie zwei Menuetten, von denen das erste im 3/8, das zweite im 3/4 Takt notiert ist, eindeutige Suiten-Elemente. Sonate Nr. VI kommt mit einer Polonaise daher.

Vielleicht lichtet sich ja angesichts des bevorstehenden Hasse-Jahrs (1999) und entsprechend intensiver Forschung auch das Dunkel um Hasses Instrumentalmusik, die so wenig mit seiner aus den Opern und sonstigen Vokalwerken bekannten Tonsprache zu tun zu haben scheint.

Michael Schneider

4 FAGOTTE

aus dem 19. Jh. zu verkaufen:

Haseneier (ca. 1865) / Heckel (1894)

Hess (ca. 1892) / Mahillon (ca. 1860)

Tel. u. Fax: 0 61 52 / 65 38

Giuseppe Sammartini: Sonate a solo et a due flauti traversi col loro basso, op. I, London 1736, hrsg. von Marcello Castellani, Archivum Musicum Flauto traversiere 27, Firenze 1994, Lit. 30.000

Giuseppe Sammartini: XII Sonate a flauto traverso solo con il basso, op. II, Amsterdam s.d., hrsg. von Marcello Castellani, Archivum Musicum Flauto traversiere 28, Firenze 1994, Lit. 25.000

Giuseppe Sammartini: Six Solos for a german flute, violin or Hautboy with a thorough bass, op. XIII, London s.d., hrsg. von Rossella Rossi, Archivum Musicum Flauto traversiere 31, Firenze 1996, keine Preisangabe

Arcangelo Corelli/Anonimo Francese: VI Sonate per flauto traverso e basso trascritte dall'opera V, parte I, Paris s.d., hrsg. von Marcello Castellani, Archivum Musicum Flauto traversiere 32, Firenze 1996, keine Preisangabe

Carlo Tassarini: Sonate a tre per 2 flauti traversi (violini) e basso, Paris s.d., hrsg. von Giuliano Furlanetto, Archivum Musicum Flauto traversiere 30, Firenze 1995, Lit. 35.000

Studio per Edizioni Scelte, I-Firenze

Die hier genannten Bände bilden die Fortsetzung der von Castellani umsichtig betreuten Faksimilereihe, die als Anthologie die Meilensteine italienischer Querflötenmusik des 18. Jahrhunderts dokumentiert.

Giuseppe Sammartini (1695-1750), als Oboist von Quantz gehört und geschätzt, als Komponist jedoch weniger berühmt als sein Bruder, war der ältere Sohn des französischen Oboisten Saint Martin, ist aber in Mailand geboren und darf wohl als Italiener gelten. Ein auf Titelblättern seinem Namen oft zugesetztes MILANESE unterstreicht das entsprechend. Spätestens 1737, vielleicht ein Jahr vorher, findet man ihn in London als Musikmeister des Prinzen von Wales, dem das Opus I gewidmet ist. Von Castellani erfahren wir, daß unklar bleibt, ob die Widmung das Engagement erst befördern sollte oder Dank für erfolgte Anstellung war, und daß Porpora zu gleicher Zeit genauso auf eigene Kosten demselben Prinzen ein Opus I widmete. Als Konkurrent?

Mit Opus I (Teil 2), II und XIII werden sämtliche Generalbaßsonaten Sammartinis für Flöte vorgelegt, die im Druck erschienen. Auch wenn die Oboe erst im Titel des Op. XIII genannt wird, wo sie im Andante der zweiten G-Dur-Sonate sicher die erste Wahl ist, darf sie für die anderen Serien ebenso als Alternative angenommen werden.

Die ersten beiden Opera sind eindeutig bei LeCene 1736-1737 produziert, tragen auch dessen Plattennummern. Allein das Widmungsblatt dürfte anderer Provenienz sein. Die Triosonaten schließen in der Faktur eher bei den zehn Jahre früher erschienenen Trios für Blockflöten und Baß an, sind aber fantasievoller und ausgeführter. Die Generalbaßsonaten sind nicht nur formal der viersätzigen Tradition verpflichtet, sie machen auch stilistisch von kontrapunktischen Techniken reichlich Gebrauch, lassen darüber hinaus Sammartinis musikdramatische Erfahrungen (op. 2,8 a-Moll!) und Einflüsse z. B. Händelscher Musik erkennen. Auch wenn vieles durchaus konventionell erscheint, sind alle Sonaten aber interessant, abwechslungsreich geschrieben. Dazu gibt es auch Unkonventionelles, „Modernes“: Das abschließende Andante der dreisätzigen Sonate a-Moll (op. I,4) steht in 2/4 A-Dur und hat als Intermezzo ein Menuett im Minore. Die folgende Sonate bringt als Schlußsatz ein Rondo.

So wie Sammartini in diesen ersten beiden Opera offensichtlich bemüht war, formale und stilistische Vielfalt zu präsentieren, war der Verleger Johnson im Opus XIII anscheinend um Nachahmung besorgt. Es ist ihm nicht besonders gelungen. Seine Ausgabe erschien erst ca. 1760. In dieser Zeit ist (vielleicht 30 Jahre?) Altes altbacken, und allein die Tonarten: fünfmal G-Dur und einmal g-Moll! Die Einleitung der ersten Sonate klingt zwar unverkennbar authentisch. Trotzdem läßt sich der Eindruck einer heterogenen Sammlung nicht verdrängen, eines Kehraus des Nachlasses – wenn denn wirklich alles echt ist.

Corellis Opus V hat nicht nur viele Auflagen, auch manche Metamorphose erlebt. Bekannt sind die inzwischen alle im Neudruck verfügbaren Blockflötenversionen. Castellani verweist im Vorwort auf die Wirkungsgeschichte des wirklich epochalen Werkes im Bereich des französischen Flötenspiels, insbesondere bei Hotteterre, und stellt fest, daß die bislang angenommene Datierung viel früher, etwa auf 1738-1739, anzusetzen sei. Hotteterre bringt bereits 1719 in *L'art de préluder* Beispiele (Traits) aus Corelli, 1721 bearbeitete er das Opus 5 von Valentine, beides Zeichen für seine Kenntnis italienischer Musik, die über bloßes Interesse hinausweisen. Einen beachtenswerten Zusammenhang mit dieser Corelli-Adaption sieht Castellani außerdem in dem Umstand, daß Corrette im letzten Ka-

pitel der METHODE (1735!) sich mit der Übertragung von Violinmusik auf die Flöte befaßt. Wer mag diese ersten 6 Sonaten in enger Anlehnung an das Original und unverzierter Form also übertragen haben? Eine spannende Lektüre!

Tessarini war Geiger, seine Lebensdaten gleichen denen Sammartinis, sein kompositorisches Werk ist auf Streichermusik konzentriert, nennt aber in einigen Titeln auch die Flöte. (Nicht alle bei Vester hierfür angeführten Beispiele dürften jedoch selbständig und original sein. Dunning bezeichnet fünf Witvogelgedrucke als Raubdrucke.) Furlanetto weist im Kommentar auf die große Akzeptanz Tessarinis in Frankreich hin, mit der sein flötengerechter Stil und die Hinwendung zu den musizierenden Dilettanten im Zusammenhang stehen mag. Sicher nicht allein, denn schon der Titel des Opus II (*Il maestro e discepolo*, Urbino 1734) macht Tendenzen deutlich, wie sie in Pariser Drucken (*Il piacer del amator di musica* op. 5 oder *Il piacer delle dame*) dann verstärkt erscheinen. Für die Triosonaten op. XII trifft das jedenfalls vollkommen zu. Ihre drei Sätze stehen zwar in „Concerto“-Folge, haben aber mit jener Großform nichts gemein, sind im Gegenteil äußerst knapp und kurz, dabei übersichtlich und klar komponiert, melodiös, nicht aufregend, aber unterhaltsam und – leicht, quasi ein „piacer delle dame“ al flauto traverso.

Nikolaus Delius

Günter Fork: Meditationen, für Flöte und Orgel, Frankfurt 1997, Musikverlag Zimmermann, ZM 30530, DM 32,--

Orgel und Flöte (oder auch ein anderes Blasinstrument) ist für mich insofern eine etwas problematische Besetzung, als allzuoft die Flöte als nichts weiter als eine zusätzliche Orgelstimme erscheint. Die Orgel als machtvoll und ungeheuer farbenreiches Instrument hat nun einmal nicht die Biegsamkeit, den Farbenreichtum mittels Vibrato oder Artikulation eines einzelnen Blasinstrumentes zur Verfügung, andererseits fehlt diesem die Größe, Kraft, aber auch Möglichkeit der Harmonik. Kurz: eine zusätzliche *Flauto dolce*-Stimme der Orgel hinzuzufügen, kann nicht der Sinn der in dieser Kombination schlummernden großen dialektischen Möglichkeiten sein. Obwohl jetzt Günter Fork diese Möglichkeiten nicht voll ausspielt, gelingt ihm in bewundernswerter Weise

eine stimmige Synthese in seinem eigenen Stil – über weite Strecken dem *lyrischen Klassizismus* seines Lehrers Rudolf Wagner-Régenys verpflichtet, dem auch die 3. Meditation *In memoriam* zugeeignet ist. In *Meditation II* ist diese Synthese am überzeugendsten, beide Instrumente sind spezifisch eingesetzt: die Orgel mit ihren langen *pp*-Liegeklängen und die Flöte mit ihrer rhapsodischen Melodik. 3 Meditationen werden von 2 Intermezzi voneinander getrennt. Letztere lockern auf, beide scheinen stilisierte Tänze: *Intermezzo I* entwickelt sich zu einem melancholisch-furiösen Walzer, *Intermezzo II* bringt Trivialmusikassoziationen von der Kirmes, dessen schneller Mittelteil ein 15 Takte langes Pedalostinato etabliert – aus jeweils 4 am Schluß sich verzahnenden Tetrachorden gebildet und so sich im 2/2 Takt raffiniertweise beständig um ein Viertel verschiebend.

Die stilistische Palette in der Musik von heute ist enorm – es werden ja sogar Menuette in Es-Dur wieder komponiert, bestenfalls ist das dann ja Musik von Zeitgenossen ... Auch wenn die Stilmittel Günter Forks in Melodik, Motivik und Harmonik tatsächlich dem Klassizismus nahestehen, selbst Dur- und Molldreiklänge sind bruchlos integriert. Lediglich zu Beginn von *Intermezzo I* (nach F) gibt es im zweistimmigen Satz einige uns nicht überzeugende verdeckte Parallelen, minimale Schönheitsfehler, die der Gesamtwirkung keinen Abbruch tun. Vielfalt in der Einheit, das ist ansonsten hier zu finden. Eine sehr begrüßenswerte Veröffentlichung in einer mit nicht allzuviel wirklich guten Stücken gesegneten Besetzung, und dabei – das sei noch ausdrücklich erwähnt – nicht über einen mittleren Schwierigkeitsgrad hinausgehend.

Frank Michael

Harald Genzmer: Trio für zwei Querflöten und Violoncello, Frankfurt 1997, Musikverlag C. F. Peters, EP 8895, DM 39,00

Werke in dieser Besetzung werden gern mit den Londoner Trios von Haydn gemessen, und in der Tat ist dieses 1982 komponierte *Trio* auch ein solches Divertimento. Die fünf Sätze sind kurz aber vielfältig im Ausdruck und rhythmisch fordernd. Vom Klang angeregte Instrumentalpolyphonie, Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, lebendig und zum Spielen verlockend.

Željko Pešek

Johann Strauß: Perpetuum mobile op. 257, für Flöte (Piccolo ad lib.) und Klavier, eingerichtet von A. Mehring, Frankfurt 1997, Zimmermann Verlag, ZM 31170, DM 18,00

Mit diesem musikalischen Scherz des Fledermaus-Komponisten wird eine neue Reihe des für Flötenmusik erfreulich aktiven Zimmermann Verlages eröffnet. Verantwortlich dafür zeichnet Arndt Mehring, Autor des Buches *Kuhlau im Spiegel seiner Flötenwerke*. Er hat auch die Einrichtung für Flöte und Klavier vorgenommen, das Drei-Minuten-Stück ist gerade richtig als witzige Zugabe. **Željko Pešek**

Johann Sebastian Bach: Sonaten, BWV 1031-1035, für Querflöte und Gitarre, bearb. von Michael Langer, A-Wien 1997, Musikverlag Doblinger, GKM 201, keine Preisangabe in DM

Johann Sebastian Bach: Badinerie, für 3 Blockflöten (S A T), bearb. von Martin Nitz, Celle 1998, Moeck Verlag, Zfs 704, DM 5,10

Flöte/Gitarre-Duos sind sicher erfreut über diese Einrichtung. Der Continuo-Satz wurde geschickt gemacht und hat sich in vielen Konzerten des Herausgebers bewährt. Zum Beispiel wurden die schwierigen Figuren und Läufe im Baß durch eine sehr reduzierte, aber elegante Satzweise gut spielbar gemacht. Der Flötist erhält eine Urtext-Stimme, die natürlich nach eigenem Geschmack einzurichten ist.

Einen ganz anderen Weg geht die richtiggehende Bearbeitung der *Badinerie*, des berühmten Schlußsatzes aus der h-Moll-Suite. Die Reduktion zur Dreistimmigkeit bedingt nun aber Eingriffe in die Stimmführung. Das wird sehr geschickt bewerkstelligt: in der Wiederholung des 1. Teils und im ersten Durchlauf des 2. Teiles wandert die Hauptstimme von der Sopran- in die Tenorflöte. Witzig gesetzt sind auch bei Bach so nicht vorkommende imitatorische Nebenstimmen. Weit entfernt vom Original zwar – aber man kann sich den Satz in einer heiteren Vortragsstunde wohl vorstellen.

Hans-Martin Linde

Régis Campo: „... Doublées, una voce ...“ für Piccolo-Flöte solo, F-Paris 1997, Gérard Billaudot, G 5983 B, keine Preisangabe in DM

Französische Ausgaben zeichnen sich oft dadurch aus, daß der Druck zwar ausgezeichnet ist, dafür aber alle Informationen über Autor (oder auch

Werk) fehlen. Das hat natürlich den Vorteil, daß Spieler und Beurteiler nur von der Musik ausgehen müssen, sicher nicht das Schlechteste: Musik besteht aus Tönen, die klingen sollen, ein tönender Kosmos, und Erklärungen darüber versimplifizieren oft nur. Trotzdem wäre es wünschenswert, man wüßte wenigstens, wann der Komponist geboren ist...

Régis Campo hat 1992 also ein Piccolo-Solo komponiert: „... Doublées, una voce ...“. Darin gibt es dann von traditionellen Werken her satzsam bekannte immanente Mehrstimmigkeit in rasender Geschwindigkeit, am Schluß „echte“ Mehrstimmigkeit: Der Flötist muß im Falsett zum Spiel singen – und zu Beginn sehr lange Flatterzuentöne, z. B. die ganze erste Seite hauptsächlich gis und dessen mikrotonale Ausweichungen. Wenn das Stück sehr gut gespielt wird, hat es sicher Wirkung – ob die „Substanz“ 9 Minuten reicht, ist Einstellungssache. Dieses Werk gut zu spielen bedeutet, Spezialist und Fanatiker der Piccolo zu sein und – tatsächlich Falsett-Töne mit der Stimme zustandezubringen. (Vielleicht können das Flötistinnen besser ausführen?) Der Gewinn, dieses Werk zu üben: Mit staccato, großen (legato-)Sprüngen und extremer Dynamik hat man danach auf der Piccolo keinerlei Schwierigkeiten mehr. **Frank Michael**

Johann Gottlieb Janitsch: Quartett Nr. 10 in G-Dur für 2 Flöten, Oboe und Basso continuo; Regensburg 1997, Edition Molinari, ISMN M-50062-056-3, keine Preisangabe

Der Regensburger Molinari Verlag nimmt mit dem Quartett Nr. 10 bereits das zweite Quartett von Johann Gottlieb Janitsch in sein Verlagsprogramm auf.

Der schlesische Kontrabassist war einer der bekannteren Komponisten am Hofe Friedrichs des Großen, obwohl er fast dreißig Jahre in des Königs Sold stand. Bei seinen Zeitgenossen war Janitsch vor allem durch die Gründung der *musikalischen Akademie* bekannt, die er bereits am Anfang seiner Dienstzeit in Rheinsberg stiftete. Diese Vereinigung von Musikliebhabern und Hofmusikern, die sich freitags zu einem Konzert zusammenfand, bestand auch in Berlin weiter und war sehr beliebt. Bei solchen Gelegenheiten wurde sicherlich der größte Teil seiner Kompositionen aufgeführt. Das sind vor allem seine *Quadros*, die er auch mit *Sonata da camera* überschrieb. Die Stimmen sind meist mit Flöte (seltener: Blockflöte), Oboe, Violine

oder Viola und Basso continuo besetzt. Die Besetzung läßt sich auch variieren. Bei dem vorliegenden Quartett kann die zweite Flötenstimme auch auf einer Geige gespielt werden.

Janitsch' Quartette sind durchweg dreisätzig. Meist beginnen sie mit einem langsamen Anfangssatz, dem zwei mit Allegro oder Vivace betitelte Sätze folgen. Seine musikalischen Mittel sind einfach und wirkungsvoll: Eingängige Motive, synkopierte Rhythmen und viele Seufzer prägen die Melodie. Selten spielen die drei Oberstimmen gleichzeitig. Meist wechseln sie sich ab und wiederholen den gleichen musikalischen Inhalt, der durch die unterschiedliche Instrumentation und notwendige Verzierungen interessant bleibt.

Die um 1750 entstandenen Quartette sind stilistische Grenzgänger zwischen spätem Barock und Vorklassik. Als vorausweisende Zeugnisse begründen sie eine Kammermusikultur, die in die klassische Quartettkunst einmünden wird.

Die Edition des Quartetts in G-Dur beruht auf einem Manuskript der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien. Das angenehme Notenbild wird nur durch die Tatsache gestört, daß bei Triolen nur die erste als solche gekennzeichnet ist und man sich erst vergewissern muß, ob man eine Achteltriolen oder drei Achtel vor sich hat.

Da diese Musik eine Bereicherung der Quartettliteratur darstellt, kann man diese Ausgabe nur begrüßen und sich wünschen, daß in Zukunft noch mehr Musik von Johann Gottlieb Janitsch erscheinen möge.

Ines Müller-Busch

Grifftabellen, Oboe, Französisches System, Voll- und Halbautomatik; mit Trillern, hrsg. von Hagen Wangenheim, Frankfurt 1997, Musikverlag Zimmermann, ZM 90127, DM 7,50

Als zu komplex und zu kompakt stellt sich die 1997 bei Zimmermann Frankfurt erschienene Grifftabelle für Oboe von Hagen Wangenheim heraus. Zu kompakt sind die einzelnen Illustrationen. Auf fast jeder schematischen Darstellung der Oboe werden mehrere Griff- und/oder mehrere Trillervarianten gezeigt. Das läßt einen Anfänger – und ich denke auch einen Fortgeschrittenen – leicht verzweifeln bei der Suche nach dem richtigen Griff.

Eine der Oboe angenäherte Darstellung, Hauptgriffe mit großen und Neben- bzw. Trillervarianten

mit kleineren dazu gruppierten Illustrationen würden für eine angenehmere und verständlichere Handhabung sorgen. Vor allem aber getrennte Darstellungen für die einzelnen Griffe und Triller. Die Triller sollten mit der entsprechenden Form in Notendarstellung verbunden werden. Dazu sind grafische Hinweis auf die Trimmung der Töne nach oben oder unten durch gegebene Griffvarianten hilfreich.

Für die oberen eineinhalb Oktaven fehlen Griffvarianten, die auf Oboen verschiedener Hersteller aber vor allem bei Spielen mit verschiedenen Rohren notwendig werden.

Die Grifftechnik der Oboe ist sehr komplex. So darf man hier keinesfalls an Deutlichkeit und Klarheit sparen.

Thomas Heptner

NEUEINGÄNGE

Accolade Musikverlag, Holzkirchen

- Aichinger, O.: Entre Nous, für 4 Fg., ACC. 4061
Kolbinger, K.: Drei Spielstücke, für 4 Fg., ACC. 4062
Pffiffer, E.: Miniature d'Umbria I, für Englischhr., ACC. 2010
Pffiffer, E.: Miniature d'Umbria II, für Ob. d'amore Solo, ACC. 2011
Pffiffer, E.: Miniature d'Umbria III, für Fg. Solo, ACC. 2012
Posegga, H.: Tanzsuite, für 4 Fg., ACC. 4063
Rosetti, A.: Quartett B-Dur, für Vl., Vla., Vc. u. Fg., ACC. 4080
Schapfl, N.: Capriccio, für Fg. u. Vc., ACC. 4071
Waterhouse, G.: Hexenreigen op. 45, für 4 Fg., ACC. 4068

aka-Musikverlag, Karlsruhe

- Mercadante, S.: Cavatina, für Fg. u. Klav., aka 2.012
Rodger, R./Sondheim, St.: My Funny Valentine/Send in the Clowns (Luckwaldt), für Bläserquintett, aka 2.011

Bärenreiter Verlag, Kassel

- Bach, J. S.: Blockflötenoli aus dem geistlichen und weltlichen Vokalwerk, Urtext der Neuen Bach-Ausgabe (Harras), BA 6414
Bach, J. S.: Concerto da camera in F-Dur, Rekonstruktion nach dem Zweiten Brandenburgischen

Konzert BWV 1047 (Hofmann), für Tromp., Alt-
blfl., Ob., Vl. u. B.c., BA 5196

Chabrier, E.: Souvenirs de Munich, Tristan Quad-
rillen nach Richard Wagner (Robinson), für Blfl.-
Quartett, BA 6413

Linckelmann, J.: Dance Steps, Reihe: a tre, für 3
Fl., BA 7409

Pohl, M.: Das Klarinettenspiel, Klarinetten-
schule für den Einzel- und Gruppenunter-
richt, Bd. 2, BA 6642, Spielbuch 2, BA 6659

Gérard Billaudot Editeur, F-Paris

Artaud, P.-Y.: Éole, pour flûte piccolo

Collection Panorama (Werner), pour flûte à bec
soprano

Klassische Stücke, Bd. 2, für Ob. u. Klav.

Musique baroque pour la flûte, vol. 2 (Sanvoisin)

Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Schumann, R./Busoni, F.: Abendlied op. 85 Nr. 12
(Draheim), für Klav. zu drei Händen, bearb. für
Klar. u. Str.-Quartett, KM 2275

Carus-Verlag, Stuttgart

Digby, A.: asidleb, für 8 Instr., CV 16.308/01

Flauto e voce II, geistliche und weltliche Arien für
tiefe St. (Alt od. Baß), Blfl.-Ensemble u. B.c., CV
11.210/01

Langlais, J.: Cortège op. 162 (M.-L. Langlais), für
2 Org., 8 Blechbl. u. Pk., CV 40.586/01

Schuncke, H.: Concerto per Oboe ed Orchestra
(Wagner), CV 40.576/01

ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg

Apostolidis, K.: Mal- und Rätselbuch für Kinder
von 6-11 Jahren, für Instrumente in Violinschlüs-
selnotation, CB 6042

Hilbert, J./Zimmermann, M.: Nora & Poco, eine
Geschichte für Sopranblockflöten zum Spielen und
Singen, CB 6035

**Deutscher Verlag für Musik, Leipzig (Ausl.
Breitkopf & Härtel, Wiesbaden)**

Dittrich, P.-H.: Singbarer Rest, für Klar. in B,
DVfM 8702

**Emerson Edition Ltd. Windmill Farm, Ample-
forth, GB-North Yorkshire YO6 4HF**

Bown, Y.: Soliloquy & Frolic for solo flute, E320

Hart, A.: Introduction to the Flute, a first tutor for
the beginner, E321

Simaku, Th.: From Across the Sea, for 3 flutes, E306

Flautando Edition (Ausl. Musiklädle, Karlsruhe)

Pezolt, R.: Scherzo piccolo, für Pikkolofl., FE-A-
029

Pezolt, R.: Nightpiece, für Altquerfl. solo, FE-A-
030

Pezolt, R.: 6 Miniaturen, für Fl. u. Altquerfl. solo,
FE-A-031

Furore Verlag, Kassel

Capuis, M.: Concentus brevis, für Ob. u. Str.-Or-
chester, fue 2523

Janárceková, V.: Vier Schnulzen, für Holzbl.-
Quartett (Fl., Klar., Hr., Fg.), fue 240

Edition Gravis, Bad Schwalbach

Braun, G.: Mondlied I, für Querfl. solo, EG 578

Katzer, G.: Moment musical (1986), für Fg. u.
Klav., EG 563

Wolfgang G. Haas - Musikverlag Köln

Deutschmann, G.: En Souvenir de Sanssouci
DMV 147, für Fl., Vc. u. Cemb., HM785-2

Mozart, W. A.: Figaros Hochzeit, Ouverture
(Smith), für ein Ensemble von 4 gleichen Instru-
menten, HM764-7

Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven

Braun, G.: flauto aperto, 6 kleine Skizzen für
Sopranblfl., N 2429

Dupuits, J.-B.: 6 Sonaten op. 4 (Gauthier), für 2
Altblfl., N 2377

**Just Flutes, 36 Chipstead Vally Road, Coulds-
don, GB-Surrey CR5 2RA**

Wye, T.: The Adult Flute Student, JFE00

Alphonse Leduc & Cie., F-Paris

Bach, J. S.: Six Sonates et Partitas, Vol. I, 3 Sonates
BWV 1001-1003-1005 (Veilhan), pour flûte à bec
alto, AL 29 100

Bizet/Gluck/Puccini/Verdi: Aires célèbres d'Opéras
(Ghidoni), pour Flûte ou Hautbois et Piano, AL 29
091

Bizet/Gluck/Puccini/Verdi: Aires célèbres d'Opéras
(Ghidoni), pour Saxophone Alto (ou Soprano ou
Ténor) ou Clarinette en Sib et Piano, AL 29 024

Hofmeister, M. F.: 50 Ferma (Gallois); pour flûte,
AL 29 074

Microprint Musikverlag, Münster

Maute, M.: More Turtle Tunes, für Blfl. solo, EM 1058
Michel, W.: Cartoline, für Traversflöte, Karten, EM 1002

Moeck Verlag, Celle

Bennetts, K./Bousted, D./Bowman, P.: The Quarter-Tone Recorder Manual, Ed. Moeck Nr. 2084
Koomans, D.: The Jogger, für Blfl.-Quartett, Ed. Moeck Nr. 2820

Edition Molinari, Regensburg

Mendelssohn Bartholdy, F.: Lied ohne Worte op. 102 Nr. 3 (Luckwaldt), bearb. für 4 Fg., ISMN M-50062-075-4
Fasch, J. F.: Concerto in g-Moll, FWV L: g4, für 2 Ob., Str. u. B.c., P. ISMN M-50062-062-4, KA u. St., ISMN M-50062-068-6
Triebeensee, J.: Partita in B-Dur (Nr. 1), für 2 Ob., 2 Klar., 2 Hr. u. 2 Fg., ISMN M-50062-016-7

Musica Rara, F-Monteux

Pasculli, A.: Fantasia, sull' opera *Les Huguenots* di Meyerbeer (Caldini), für Ob. u. Klav., MR 2233

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

Bach, J. S.: Fuga, Jesus bleibet meine Freude, Dies sind die heil'gen zehn Gebot' (Schwarz), für Blfl.-Quartett, N 3897
Händel & Co., bekannte Melodien aus der Barockzeit (Heger), für 2 Sopranblfl., N 4444
Merula, T.: Due Canzoni: La Cattarina & La Treccha (Nitz), für 2 Sopranblfl., Vc. u. B.c., N 3809
O, du lieber Augustin (Heger), Lieder und Spielstücke für Sopran- u. Altblfl., N 3805
Pergolesi, G. B.: Triosonate Nr. 4 (Herrmann), für Blfl.-Ensemble, N 3922
Vivaldi, A.: Trio a-Moll (Herrmann), für Blfl.-Ensemble, N 3828

Musikverlag Pan AG, CH-Zürich

Kempis, N. a.: 4 + 4 Symphoniae Sacrae (Erig), für Vl. (Sopranblfl./Ob.) u. B.c., pan 881
Spieß, L.: Das Haus von Rocky-Docky, für Blfl.-Ensemble mit od. ohne Baßfl. u. Orff-Instr., Singst. ad. lib., pan 769

Edition Peters Musikverlag, Frankfurt

Bach, J. S.: Sonate A-Dur BWV 1032, erster Satz (Hampe), für Fl. u. Cemb. (Klav.), EP 4461c
Mozart, W. A.: Andante C-Dur KV 315 (285e) (Schenk), Ausg. für Fl. u. Klav., EP 8959

Schott Musik International, Mainz

Graf, P.-L.: Interpretation, Grundregeln zur Melodiegestaltung, ED 8318
Heyens, G./Engel, G.: Spiel und Spaß mit der Blockflöte, Schule für die Altblockflöte, Band 1, ED 8641
Heyens, G./Engel, G.: Spiel und Spaß mit der Blockflöte, Spielbuch 1+2, für Altblfl., mit versch. Instr., ED 8643 u. ED 8644, Lehrerkommentar ED 8645
Hindemith, P.: Zwei Duette, für Fg. u. Kb., ED 8509
Klassik-Hits für 3 Sopran-Blockflöten, Bd. 1, Leichte Blockflötentrios (Butz), ED 8758
Mauz, R.: Die fröhliche Klarinette, Bd. 3, Klarinettenschule für den frühen Anfang, ED 8778, Spielbuch 3, ED 8779
O'Neill, J.: Die Jazzmethode für Klarinetten, mit Begleit-CD, ED 8808
Posegga, H.: Quartett der Mäuse, leichte Blockflötenquartette, Bd. 5, nach der Titelmusik zur „Sendung mit der Maus“, für Blfl.-Quartett, ED 8692
Scheps, T.: Die Reise mit dem Rhythmuszug. Ein musikalisches Kartenspiel, ATL 6235
Schneider, W.: Neue Klarinettenschule (Aegler), Bd. 1+2, ED 8638 u. ED 8639
Shchedrin, R.: Music from afar, für 2 Baßblfl., OFB 183

Hans Sikorski Musikverlage, Hamburg

Fernseh-Hits für Flöten-Kids (Prost), 12 Hits aus bekannten TV-Serien für C-Blfl., Git. u. Glockensp., Ed. Sikorski 1186

Universal Edition, A-Wien

Beethoven, L.v./Müller, I.: Adelaide (Braun), für Fl. u. Klav., UE 31 128
Benatti, V.: Concerto F-Dur (Schneider), für Englischhr. u. Orch., UE 30 405
Classic Duets (Clardy), for flute, UE 70005
Holt, S.: mäiastra, for solo flute, UE 17909
The Sidney Lanier Collection (Harper/Robison), for solo flute and flute with Piano accompaniment, UE 70004

Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre: *Sonatas. camerata moderna*, Ulrike Volkhardt, Rahel Stoellger (Blockflöten), Simone Eckert (Viola da Gamba), Ulrich Wedemeier (Chitarrone), Ludger Rémy (Cembalo), Detmold 1998, Dabringhaus & Grimm, 1 CD, Bestell-Nr. MDG 605 0807-2

Vom Ministerium für Wissenschaft und Forschung des Landes NRW gefördert, erschien mit dem besonderen Klangkonzept von Dabringhaus und Grimm eine Aufnahme der *camerata moderna*, die nicht nur durch Klang-Schönheit und -Fülle besticht, sondern auch Sonaten und Pièces vorstellt, die bisher wohl kaum zu hören waren.

Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre (1665-1729) galt als Wunderkind, das schon im Alter von fünf Jahren am Hofe Ludwigs XIV. vorspielte und mit 13 Jahren in der Chapelle Royale als Cembalistin und Organistin wirkte. Joh. Gottfried Walther schreibt in seinem *Musikalischen Lexikon* von 1732: ... *ein kleines und lediges Frantzösisches Frauenzimmer ums Jahr 1678, so das Clavessin tractiret, wird im Mercure Galant ... la merveille de nostre Siecle genennet*. Jacquet de la Guerre komponierte Bühnenwerke (Oper, Ballett), Gesänge, Kantaten und Kammermusik. Ihre Triosonaten für 2 Violinen, Viola da Gamba und B.c. von 1695 gehören zu den frühesten ihrer Art in Frankreich. 1707 wurden *pièces de clavecin* und sechs 4- bis 9sätzigte Sonaten *pour le violon et pour le clavecin* veröffentlicht. Da die Sonaten keine typischen Streicherfiguren aufweisen, ist eine Wiedergabe auf Blockflöten weit mehr gerechtfertigt als manche andere *Einrichtung*. Die *pièces de clavecin* sind Suitensätze, deren flüssige Melodik und Brillanz von Ludger Rémy hervorragend wiedergegeben wird. Große Ausdrucksstärke erreichte er in der Sarabande, in der die Tonschönheit der Kopie eines franko-flämischen Instrumentes (M. Skowronek) besonders zur Geltung kommt.

Auffallend ist bei den fünf ausgewählten Solo- und Triosonaten die Gleichwertigkeit sowohl der Solostimmen als auch des obligaten Baßinstrumentes, das – wie auch der Basso continuo – nicht nur Begleitinstrument ist, sondern wirklicher Partner. Das Wechselspiel zwischen Flöte(n) und Baß schafft immer wieder neue Klangkombinationen – (Flöte(n) und Baß, Flöte und B.c., Baß und B.c., Tutti –

und dadurch eine Vielfarbigkeit, die noch unterstrichen wird durch unterschiedliche Besetzungen – 2 Flöten de Voix, Sopranflöte, Alt- und Voice-Flöte – und durch verschiedene Anschlagstechniken des Chitarrone-Spielers, was oft zu gewaltigen Schlußsteigerungen führt. Der *camerata moderna* ist ebenso eine gute Charakterisierung der einzelnen Sätze und Affekte gelungen wie insgesamt eine ausdrucksstarke Darstellung. Tonliche Entwicklungen, Akzentuierungen, brillante Verzierungen und Improvisationen sind nie Selbstzweck, sondern stehen immer im Dienst der musikalischen Gestaltung. Man kann sich nur mehr solch interessante Entdeckungen in so vorzüglicher Interpretation wünschen.

Ilse Hechler

Konzertante Arien und Pastoralen für Oboe und Orgel. Werke von J. G. Rheinberger, F. Peeters, A. Oliva, G. Kröll, B. Krol, H. Badings, A. Guilmant, J. Noyon; Christian Schneider (Oboe), Ursula Emde-Ossenkop (Orgel); Kerpen 1996, Adamek Tonträger-Verlag, Feldstr. 4, 50171 Kerpen, 1 CD, CD 800.020

Christian Schneider ist Oboenlehrer an der Musikhochschule in Köln. Aber außerdem ist er der Sohn von Michael Schneider. Nicht von dem Frankfurter Schneider (dem Blockflötisten und Leiter von „La Stagione“, Frankfurt), sondern von dem großen Organisten, der in Berlin und Detmold tätig war. Bis zum Tod seines Vaters 1994 hat Christian Schneider mit ihm in aller Welt Duos gespielt, Literatur für Oboe und Orgel ausgegraben und eine Menge Komponisten angeregt, für die Besetzung zu schreiben.

Hier legt er einen Ausschnitt seines Repertoires vor, der schon als Edition hochinteressant ist. Mit Ursula Emde-Ossenkop, einer ehemaligen Schülerin seines Vaters, hat er eine Duopartnerin gefunden, die das Erbe von Michael Schneider inspiriert weitergeben kann. Sie selber, Organistin und Sängerin, war Kantorin in Paderborn und Hamburg und singt jetzt im NDR-Chor, der ja auch keine schlechte Adresse ist.

Für den, der nicht ganz so in diesem Repertoire zuhause ist, gibt es schon gleich eine Überraschung: kein Krebs taucht auf im Programm. Und auch sonst kein Barocker. Die Geburtsdaten der Kom-

ponisten reichen von 1837 (Guilmant) bis 1934 (Kröll). Diese CD enthält also eine raffinierte Mischung aus Romantik und Musik des 20. Jh.s. Raffiniert, weil hier auch stilistische Zwischentöne versammelt sind: Die Sammlung umfaßt Romantik der Jahrhundertmitte ebenso wie spätere Romantik. Und gleichfalls sind verschiedene Richtungen unseres Jahrhunderts vertreten, von der Spielmusik der Zwanziger bis zu vorsichtiger Avantgarde von grade gestern. Gut, es fehlen ganz neue Töne. Aber der Organist des Schneider-Duos ist 1909 geboren, er entstammte also einer älteren Generation, die noch andere musikalische Grundlagen hatte. Und so ist diese Auswahl auch in ihrer Beschränkung repräsentativ. Schließlich ist noch zu sagen, daß die Aria für Oboe und Orgel, uraufgeführt 1994 von Christian Schneider, durchaus „neuere Musik“ repräsentiert und zeigt, daß Christian Schneider sein Repertoire durchaus erweitert.

Die CD ist, mit ihren 46 Minuten Dauer, sehr kurzweilig zu hören, weil 19. und 20. Jahrhundert immer abwechseln. Der Hörer ist dadurch gezwungen, die Chronologie selber nachzuvollziehen: eine spannende Tätigkeit.



STEPHAN BLEZINGER
Meisterwerkstätte für Flötenbau

Zittern vor dem EURO...? ...Flucht in Sachwerte?

...neue Villa?

zu teuer...

...neues Auto?

rostet...

mein Vorschlag:

eine richtig gute neue Blockflöte!

*Die hält lange, ist bezahlbar, und
bereitet nebenbei auch noch viel Freude!*

Ich berate Sie gerne...

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

<http://www.th-online.de/firmen/blezinger>

Die 9 Stücke der CD sind in der Reihenfolge der Einspielung von: Joseph Gabriel Rheinberger (1839-1901), *Pastorale F-Dur*; Flor Peeters (1903-1986), *Arioso*; Armando Oliva (Lebensdaten unbekannt), *Notturmo*; Georg Kröll (*1934), *Aria*; Rheinberger, *Rhapsodie Des-Dur*; Bernhard Krol (*1920), *Litania Pastorale*; Henk Badings (1907-1987), *Canzona*; Alexandre Guilmant (1837-1911), *Cantilène Pastorale* und Joseph Noyon (1888-1963), *Concertino Pastoral*.

Da findet man Rheinbergers eigene Oboen-Bearbeitung des 2. Satzes seiner 4. Orgelsonate mit seinen raffinierten Mixturen Oboe-Orgel, Peeters' schöne Echowirkungen, Krölls virtuose Oboenbehandlung und seine neuen Spieltechniken (ein Mehrfachflageolet, gerade deshalb wirkungsvoll, und glissandi), die romantische Poesie Olivas und Guilmants ebenso wie das Miniatur-Concertino von Noyon mit seiner dezenten Annäherung an die gebändigte Natur (Dreiklang und Kuckucksrufe). Gespielt ist das alles mit höchster Kultur und Klangsensibilität. Die Orgel (NDR, Studio 10 Hamburg) ist brillant registriert, so daß sich die Farben sowohl vermischen können als auch trennen. Das Duo ist ebenso perfekt wie die Einzelleistungen, auch hier bleiben keine Wünsche offen.

Diese CD ist ebenso hörensenswert wie als Dokument wichtig: wer kennt schon diese Literatur.

Ein Wermutstropfen allerdings bleibt: es fehlen die Editionsdaten der Stücke. Wenn man die noch hätte, dann könnte man gleich in die nächste Musikaalienhandlung gehen und ein schönes Oboen-Orgelprogramm machen. Nur: Es steht zu befürchten, daß Schneider die Stücke noch unter Verschuß hält. Also muß man, selbst als Oboist, die CD hören. Und das lohnt allemal.

Albrecht Gürsching

Arco Baleno Ensemble. Werke für Flöte und Streichtrio von G. Jacob, Y. Bondue, A. Prévost, W. A. Mozart und M. Mozetich. Arco Baleno Ensemble: Peter Verhoyen (Flöte), Dirk Lievens (Violine), Kaat De Cock (Viola), Stefaan Craeynest (Violoncello). Arco Baleno v.z.w., 't Kloosterhof 67, B-8200 Sint-Michiels. 1 CD, Bestell-Nr. R 397003 Radio 3.

Diese CD, produziert von *Jeugd en Muziek Vlaanderen* zusammen mit Radio 3, stellt ein junges Ensemble vor, das den Preis „Début de carrière“ 1996 gewonnen hat und dem damit eine verdiente Startchance auch über Belgien hinaus gegeben

werden soll. Der Name „Arco Baleno“ (ital. arco-baleno = Regenbogen) ist Programm: das Ensemble sucht ein breites Spektrum an Farben und Stilen in sein Programm aufzunehmen.

So werden denn viele Musiker, die in dieser Besetzung spielen und dringend nach neuen, gehaltvollen Stücken suchen, aufhorchen und mit Interesse das Programm dieser CD studieren. Es ist ja nicht zu übersehen, daß viele Quartette in dieser Besetzung Flötenseraden sind, zu denen man Streicher wegen ihrer entsagungsvollen Rolle nicht auf Dauer überreden kann.

Hier nun findet man außer Mozart vier Quartette von überwiegend unbekannten Komponisten, vereinigt unter dem Titel des letzten (und sehr interessanten) Quartetts von Marjan Mozetich *Fantasia ... sul linguaggio perduto* (= Phantasie über die verlorene Sprache). Die CD beginnt recht harmlos mit Gordon Jacob (1895-1984): *Four Fancies*, historisierende Miniaturen im Stil der englischen Consorts des 16. und 17. Jahrhunderts, von den Ausführenden mit augenzwinkernden Seufzern versehen. G. Jacob, von 1926 bis 1966 Professor am Royal College of Music sieht sich als in der Tradition verwurzelt und bekennt sich ausdrücklich zu einem Stil, der altertümelnd erscheinen mag, aber zum Thema der CD, der Sehnsucht nach der verlorenen Sprache, paßt. Der Titel des Quartetts des flämischen Komponisten Yves Bondue (*1966) ist Programm: *Isolectio*, das „gleichzeitige Lesen“. Es ist ein Stück mit langen repetitiven Elementen, Monologen der Flöte und Passagen, in denen alle zusammenfinden, mit einer großen Spannweite in der Dynamik. Die Ausführungen zum Programm des Stückes im Beiheft sind schwer mit der Musik in Einklang zu bringen.

Mobiles von dem frankokanadischen Komponisten André Prévost (*1934) (lt. *The New Grove* wohl nicht 1936, wie im Beiheft vermerkt) ist 1960, als er in Paris Schüler von Dutilleux und Messiaen war, für Christian Lardé entstanden und somit sehr auf die Flöte zentriert und anspruchsvoll. Die Tonsprache ist herb, aber aufgrund eines tänzerischen Duktus lebendig.

Dann ein Sprung 200 Jahre zurück in der Musikgeschichte zu Mozarts *C-Dur-Quartett* KV 285b, das auch bei mehrmaligem Hören ein Fremdkörper auf dem Tonträger bleibt; die Begründung im Beiheft ist „Programmheftprosa“ und nichtssagend.

Das letzte Stück *Fantasia* von Marjan Mozetich (*1948) läßt von Beginn an aufhorchen durch seine leidenschaftlich bewegte Tonsprache. Es ist ein langes Quartett in einem Satz, wobei strukturell verschiedene Episoden aufeinander folgen: kontemplative Melodien über rhythmisch bewegtem Ostinatobaß und mitreißende Ausbrüche. Die Komposition ist instrumental ausgewogen mit dankbaren Passagen auch für die Streicher. Das Quartett, das auch gefühlvolle Elemente (Schluß) nicht ausschließt, ist sicher eine Bereicherung des Repertoires in dieser Besetzung.

Man würde dem Ensemble Unrecht tun, vergliche man seine Fassung des Mozartquartetts mit der großer Namen; das Spiel hier schwankt ein wenig unentschieden zwischen historisierender und herkömmlicher Spielweise, ein Konflikt, der in den anderen Stücken nicht auftritt. Diese sind in sehr gutem Zusammenspiel musiziert, durchsichtig und überlegt. Es imponiert die gedankliche Durchdringung und das spannungsvolle Spiel, wodurch die Höhepunkte wirkungsvoll vorbereitet werden. Dazu gehört auch ein ganz bewußt eingesetztes oder unterlassenes Vibrato, das damit seine eigentliche Bedeutung als Ausdrucksmittel zurückerhält.

Dem durchsichtigen Spiel entspricht eine natürliche Aufnahmetechnik ohne Hall. Die *Jeunesses Musicales de Flandre* fördern mit Recht dieses ausgezeichnete Quartett.

Ludwig Tente

Seit langem schon wird Klage darüber geführt, daß in der Tonträger-Industrie das Repertoire längst erschöpft ist, die großen renommierten Firmen in immer neuen Aufnahmen die immer gleichen Werke auf den von ihnen beherrschten Markt bringen und diesen damit heillos verstopfen, daß auch die Werbestrategie immer tollere Blüten treibt.

Um so erfrischender dann, wenn kleinere Gesellschaften Marktlücken suchen und entdecken, diese in kenntnisreicher Phantasie mit Werken zu füllen bestrebt sind, die lange Zeit vergessen waren oder immer noch vernachlässigt werden, deren Wiederbelebung aber lohnt. Nicht an die anonyme Masse der sog. „Musikkonsumenten“, eher die elitäre Schar von wahren „Kennern und Liebhabern“ wenden sich ihre Programme, von

denen aber bisweilen belebende Impulse auf künftige Interpreten und Hörer ausgehen können.

Noch immer kann man in den Archiven vergangener Jahrhunderte wahre Schätze heben; das beweisen aufs schönste die Programme solcher Ensembles wie „Consortium classicum“ oder „Concerto Köln“ (um nur zwei Beispiele anzuführen).

Sind wir also auf neue Bearbeitungen angewiesen? Folgt nun der Originalklang-Welle die Transkriptions-Schwemme? – Zwei in letzter Zeit erschienene Beispiele seien unter diesem Gesichtspunkt im folgenden kritisch unter die Lupe genommen:

Wolfgang Amadeus Mozart: Klaviermusik arrangiert für Bläser von Hans-Georg Renner; Thomas Indermühle (Oboe), Wolfgang Meyer (Klarinette), Bruno Schneider (Horn), Dag Jensen (Fagott), Brühl, Hoepfner Classics in der Antes Edition, 1 CD, Bestell-Nr. BM-CD 31.9079

Wolfgang Schottstädt spielt Trio für Heckelphon von Paul Hindemith und andere Heckelphonwerke; Bernhard Schnieder, Franz Josef Wahle, Christian Petrenz (Oboe, Oboe d'amore, Englischhorn), Wolfgang Schottstädt (Heckelphon), Bernd Wilke, Peter Brechtel (Fagott, Kontrafagott), Thomas Hoffmann (Bratsche), Erika Roubaix le Roux (Klavier); Wiesbaden-Biebrich, Wilhelm Heckel GmbH, 1 CD, Bestell-Nr. 1181-01

Der Oboist und Musikwissenschaftler Hans-Georg Renner hat in den Jahren 1959 bis 1964 für das von ihm gegründete Freiburger Bläserquartett nach eigenem Bekunden *nicht nur Mozart, sondern viele Komponisten bearbeitet (Telemann, Bach, Beethoven, Händel, Stamitz u. a.)*. Mozarts Klavierwerke schienen ihm dafür besonders geeignet, da er sie *in weiten Teilen wie Klavierauszüge einer Orchesterpartitur zu erkennen meinte. Was lag näher, so Renner, als die einzelnen Stimmen aus dem Machtbereich des Klavierspielers wieder auf mehrere lebende Personen zu übertragen und die so gewonnenen Einzelstimmen zu revitalisieren.*

Der Rezensent jedoch sieht das anders: Mozarts Klaviermusik ist ganz und gar klavieristisch empfunden und konzipiert, hat er sie doch sich (oder seinen Schülerinnen!) *in die Finger geschrieben!* Gewiß eignet sich der eine und andere Einzelsatz für eine bläserische Umsetzung, und der Bearbeiter ist auch mit allem Respekt, viel Ein-

fühlungsvermögen und großem Geschick vorgegangen. Ob man freilich mit allen Änderungen, beispielsweise der Artikulationen, einverstanden sein kann, ist letztlich Auffassungssache und daher oft nur subjektiv zu entscheiden. Oktavversetzungen und -verdopplungen mögen beim Umschreiben vom Klaviersatz auf Bläserensemble in Einzelfällen sich als zwingend erweisen; ob aber das Hinzufügen von (neuen) Nebenstimmen, das Aufteilen von unmittelbar sich wiederholenden Takten oder gar von Einzelmotiven auf zwei verschiedene Instrumente motiviert und damit gerechtfertigt ist, scheint doch zumindest fraglich. Einen Schritt zu weit geht der Bearbeiter doch wohl dann, wenn er Töne austauscht (KV 283, 3. Satz Takt 140; KV 574, 2. Satz Takt 35), Harmonien verändert (KV 281, 2. Satz Takt 70; Adagio h-Moll Takt 15) oder gar eigenmächtig Takte hinzukomponiert (Schluß 3. Satz von KV 282)!

Das Ensemble der Aufnahme setzt sich zusammen aus drei Professoren der Staatlichen Hochschule für Musik Karlsruhe: Thomas Indermühle (Oboe), Wolfgang Meyer (Klarinette), Bruno Schneider (Horn), denen sich der Solofagottist des Westdeutschen Rundfunks Köln, Dag Jensen, zugesellt. Das Resultat: ein ausgeglichener, gleichermaßen transparenter Ensembleklang, in den jeder Beteiligte seine Virtuosität, seine Tongebung, seine Phrasierungskunst einbringt. Für die Aufnahme stellte das Südwestfunkstudio Freiburg seine Technik und sein Aufnahmeteam (allen voran: Harald Rösch!) zur Verfügung.

Bei aller Brillanz und Virtuosität überwiegt bisweilen der Eindruck von „gepflegtem Oberflächenglanz“; auch vermißt man bei manchen Übergängen die innere Ruhe, die zu einer noch lebendigeren Entfaltung der Phrase oder einem noch schöneren Aufblühen des Klanges verholfen hätte. Gleichwohl liegt hier eine hochkarätige Wiedergabe eines beachtenswerten Experiments an Mozart vor. Was wohl Wolfgang Amadeus selbst dazu gesagt hätte, wäre er gefragt worden? Die (verschlüsselte) Antwort wird gleich auf der Rückseite der Plattenhülle mitgeliefert, indem aus einem Brief zitiert wird, den Mozart aus München seinem Vater nach Salzburg schrieb: *Ich muß schnell meine neue Opera, die Entführung auf die „Harmonie“ setzen, sonst tuts ein Anderer und hat den Profit davon* – quod erat demonstrandum!

Bei der CD *Wolfgang Schottstädt spielt ... Heckelphonwerke* hat man es mit einem Promotion-Produkt der traditionsreichen Firma Heckel zu tun, die bekanntlich vor allem für ihre Fagotte schon seit Jahrzehnten Weltruf genießt. Doch hat zu Anfang des Jahrhunderts der damalige Firmeninhaber Wilhelm Heckel, nach bald fünfundzwanzigjähriger Entwicklung, ein neues Instrument auf den Markt gebracht, gewissermaßen das Bindeglied zwischen der Oboenfamilie und dem Fagott, das seitdem auch den Namen des Erfinders trägt. Richard Strauss war der erste Komponist, der das Heckelphon in einer seiner Opernpartituren (*Salome*, 1905) zum Einsatz brachte; nachdem der Instrumentenbauer in den zwanziger Jahren nochmals einige Verbesserungen an dem Instrument vorgenommen hatte, konnte es auch in die Kammermusik vermehrt Eingang finden. So schrieb 1928 Paul Hindemith mit seinem Trio op. 47 für Bratsche, Heckelphon und Klavier das für eben dieses Instrument wohl bedeutendste Werk, das nun auch auf der vorliegenden Platte eingespielt wurde. Darüber hinaus hat Schottstädt, der Initiator dieser Produktion, noch einige Werke bearbeitet, um die vielseitigen Verwendungsmöglichkeiten des Heckelphons klanglich zu demonstrieren: ein ursprünglich für Saxophone geschriebenes *Petit Quatuor* von Jean Françaix bot sich geradezu an als Paradebeispiel für die Homogenität eines Ensembles von vier Instrumenten einer Instrumentenfamilie (hat doch auch Hindemith in seinem Trio an das Tenorsaxophon als Ersatz für das denn doch seltener anzutreffende Heckelphon gedacht!). – In den Variationen über Themen aus Verdis *Rigoletto*, seines Zeitgenossen, des Mailänder Oboenvirtuosen Giovanni Daelli, kann Wolfgang Schottstädt in staunenswerter Weise den vollen Zauber des von ihm gewählten Instruments der Baritonlage auskosten: die sonore Klangfülle ebenso wie die geschmeidige Beweglichkeit in Ton und Technik bringt er mit reicher Phantasie und behender Fingerfertigkeit zur Geltung.

Schließlich unterzieht er Mussorgskis berühmten Klavierzyklus *Tableaux d'une Exposition* (mit Aussparung nur eines Bildes, des *Bydlo*) einer Transkription für 5 Doppelrohrblatt-Bläser; dabei kommen auch wechselweise Oboe d'amore, Englischhorn und Kontrafagott zum Einsatz, wodurch ein Tonumfang von nahezu sechs Oktaven abgesteckt werden konnte. Die Wiedergabe ist (abgesehen von wenigen geringfügigen Details)

gut gelungen. Dennoch sind Einwände vorzubringen: nicht eigentlich das neue klangliche Gewand betreffend, sondern den stellenweise doch etwas freizügigen Umgang mit dem originalen Notentext der Vorlage. Denn was und wie Mussorgski geschrieben hat, sollte doch in jedem Fall und für jegliche Bearbeitung verbindlich bleiben. Nicht nur wurden bisweilen Artikulationen verändert (was noch hingehen mag, wenn man sich durch Verfahrensweisen in Ravels Orchestration dazu legitimiert sehen will). Man sah sich aber offenbar auch veranlaßt, beispielsweise die Tonleiterfolgen im Schlußbild (Ziffer 107 bei Ravel) samt und sonders in die Baßregion zu legen und den *Choral* den hohen Instrumenten anzuvertrauen – und somit den musikalischen Ablauf sozusagen „auf eine Schiene“ zu legen. Nicht vertretbar ist vollends, wenn in demselben Stück fast 100 Takte gestrichen werden (Sprung von 109 auf 121), wodurch ein gewichtiger Teil der Monumentalität des *Tors von Kiew* einer Demontage gleichkommt! – Auf einige falsche Noten muß hingewiesen werden: In *Samuel Goldenberg und Schmuyle* muß in der Unterstimme die erste Note im 2. und 4. Takt nach 59 *eses* heißen (nicht *des*!); bei den Oktavgängen nach 60 (2. und 4. Takt) und 61 (2. Takt): *heses - as - g* (nicht *ges*!) – *as*.

Es erhebt sich die generelle Frage, ob es sinnvoll war, bei dieser Veröffentlichung auf Bearbeitungen auszuweichen. Unbedingt notwendig wäre es wohl nicht gewesen, da doch eine Reihe von originalen Kompositionen für Oboen-Ensemble unter Einbeziehung des Heckelphons auch aus der „Frühzeit“ vorliegt (Werke von Raymond Moulart, Henri Zagwijn, Hans Hadamowsky, Heinrich Becher). Die temperamentvolle und klangschöne Interpretation von Hindemiths *Trio* durch den exzellenten Bratschisten Thomas Hoffmann, Wolfgang Schottstädt und die zuverlässige Pianistin Erika Roubaix le Roux aus Südafrika (die freilich beim einleitenden Solo schon ein zügigeres Tempo hätte einschlagen dürfen, um Hindemiths Vorschrift „Stürmisch“ gerecht zu werden!) hätte als Ergänzung die Wiedergabe (als Ersteinspielung!) der genannten Originalwerke wünschenswert erscheinen lassen.

Was übrigens die Namen der Interpreten (außer Schottstädt, der insgesamt zehnmal genannt wird) betrifft, so muß man diese aus den Kurzbiographien im Innern des schmalen Booklets mühsam

herausfinden, und auch das Gruppenfoto gibt keinen Hinweis, um wen es sich bei den Dargestellten im einzelnen handelt. Auf der Außenseite der Plattenhülle sind die Namen ebensowenig genannt wie auf der CD selbst, auf der sogar die Werktitel und Namen der Komponisten fehlen – bis auf einen, und der ist falsch (Vivaldi statt Verdi!!). Ein weiterer Flüchtigkeitsfehler: der Name des Detmolder Fagottprofessors schreibt sich Helman (nicht Hellmann!) Jung. Und bei den Satzüberschriften der einzelnen „Tableaux“ hat man sich einer teilweise recht ungeschickten Übersetzung ins Deutsche bedient!

Mit der neuen Einspielung von Hindemiths op. 47 hat die Firma Heckel auch ihre Reverenz an den Komponisten erwiesen: rechtzeitig 1995 zu seinem 100. Geburtstag wurde sie herausgebracht.

Georg Meerwein

Music for five. Werke von Klaus Obermayer, W. A. Mozart, Karl Kolbinger; Münchner Bläserquintett; München 1995, k.o.m. büchsen- und musikverlag

Auf dieser CD wird der Hörer mit einer lockeren Folge von Tänzen überrascht. Wohl vor allem deshalb, weil der Komponist Klaus Obermayer (geb. 1943) in seiner *Tanz-Suite* für Bläserquintett den Zuhörer auf spritzige, heitere und parodierende Art zum heiteren Nachdenken über – so Dr. Reinhard Schulz im Beiheft – altbekannte Stereotype der verschiedenen Tanzcharaktere Walzer, Tarantella, Tango, Blues und Galopp anregt.

Zu Mozarts Zeiten war eine solche Art heiterer Unterhaltungsmusik in der Form des *Divertimento* zu finden. Im Anschluß an den reizvollen mit musikalischem Witz versehenen *echten* Obermayer kommt so als nächster musikalischer Leckerbissen ein *Divertimento* von W. A. Mozart zu Gehör. Es handelt sich um eines von sechs Stücken der Besetzung 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte, die zwischen 1775 und 1777 entstanden. Das *Münchner Bläserquintett*, das diese CD einspielte, gibt das *Divertimento Nr. 14 B-Dur*, KV 270 in der klassischen Bläserquintettbesetzung (Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott) wieder. Die Veränderung der Besetzung wird zweifelsfrei entscheidenden Merkmalen der Instrumentierung Mozarts nicht gerecht. So besteht schon ein entscheidender Unterschied zwischen der sonoren, voll und satt klin-

genden Zusammensetzung von je zwei Oboen, Hörnern und Fagotten und den sehr unterschiedlich klingenden Instrumenten Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott. Der Autor der hier vorliegenden Bearbeitung hat sich, so denke ich, diese geänderten Voraussetzungen zu Nutze gemacht und die Melodien und Motive dem Charakter der Musik entsprechend sehr gut auf die „neuen“ Instrumente verteilt und so der Musik Mozarts eine andere Wendung gegeben, die – so soll der geneigte Hörer selbst entscheiden – doch den lebhaften, ewig vor neuen Melodien sprudelnden Mozart widerspiegelt und der unterhaltenden und tänzerischen Grundstimmung gerecht wird.

Simple music for five, ein Bläserquintett von Karl Kolbinger (geb. 1921) beschließt die Reihe der Spielmusiken dieser CD. Die Musiker des *Münchner Bläserquintetts* zeigen eine beachtliche Leistung in Musikalität, Dynamik, Technik und vor allem in einem ausgezeichneten Miteinander. Das Hören macht Vergnügen. **Thomas Heptner**

Wolfgang Amadeus Mozart: Quintett KV 406, Adagio KV 411, Serenade KV 375, Adagio KV 410; Calefax Reed Quintet: Eduard Wesly (Oboe), Ivar Berix (Klarinette), Raaf Hekkema (Saxophon), Jelte Althuis (Baßklarinette), Alban Wesly (Fagott), Detmold 1997, Dabringhaus & Grimm, 1 CD, Best.-Nr. MDG 619 0770-2

Für TIBIA habe ich schon eine CD des Calefax Reed Quintet mit dem höchsten Vergnügen rezensiert. Diese fünf Musiker sind so hervorragend in Einzelleistung und Zusammenspiel, daß da alle Bedenken von wegen Alter Musik und Saxophon sofort verstummen. Auch diese Mozart-Einspielung ist durchweg ausgezeichnet. Daß die Klarinette manchmal im Forte ein wenig tief ist, sei nur der Statistik wegen angemerkt; durchweg sind nämlich Intonation, Balance und Zusammenspiel auf gewohnt hohem Niveau.

Und doch, Mozarts große c-Moll-Serenade hat einen ganz speziellen Klang, der, besonders mit alten Instrumenten nicht immer weich und schmeichelnd daherkommt. Eine gewisse klangliche Härte hebt dieses c-Moll weit über den verbindlichen Serenadenton heraus. Und so klingt mir diese vorzügliche Einspielung halt doch zu freundlich. Aber: Mozart selber hat ja das Stück als Streichquintett denn doch gründlich „reingeweicht“. Und so spricht schließlich doch einiges für diese Fassung.

Die Es-Dur-Serenade geht da viel besser, besonders, wenn man an die Mozartsche Originalfassung für Sextett denkt, ohne Oboen. Man muß sich gewöhnen an die Baßklarinette als Baß im Andante der c-Moll-Serenade, aber schließlich gehört auch das zum „new sound“ und ist recht so. Am besten klingt dieser Sound im grandiosen Adagio-B-Dur. Nur finde ich gerade da das Tempo ein wenig zu schnell.

Mit großem Geschmack ist das Adagio KV 410 musiziert, ein Kanon à zwei über einer freien Baßstimme und zwar von Klarinette, Saxophon und Baßklarinette. Mozart ganz anders. Aber wenn schon, dann bitte mit dem Calefax Reed Quintet.

Albrecht Gürsching

Antonin Reicha: Quintett a-Moll op. 91,2 und Andante, Adagio und Andate für Englischhorn, Flöte, Klarinette, Horn und Fagott; Ausführende: Das Reichasche Quintett: Karl Kaiser (Flöte), Hans-Peter Westermann (Oboe), Guy Van Waas (Klarinette), Wilhelm Bruns (Horn), Christian Beuse (Fagott), Bläserquintett mit Originalinstrumenten, 1 CD, Musi Alliance AG 1997, Best.-Nr. MA 96 10 823, Kontaktadresse: Das Reichasche Quintett, Christian Beuse, Barnimstr. 26, 15569 Woltersdorf

Meine Sammlung mit Aufnahmen des Reichaschen Quintetts wächst. Diesmal kam mir also der Namensgeber und gleichzeitig der Begründer der ganzen Gattung in den CD-Player. Und das gleich mit dem ungeheuer spannenden und abwechslungsreichen a-Moll Quintett sowie den drei langsamen Sätzen für Solo-Englischhorn statt Oboe.

Nein, Beethovens Ökonomie mit dem motivischen Material hat Reicha nicht übernommen, obwohl er eine kurze Zeit lang in Wien eine Art Adlatus Beethovens war. In diesen 40 Minuten Musik ist eine derartige Fülle von Neuheiten und Abwechslungen untergebracht, daß Langeweile bestimmt nicht aufkommt. Das hochvirtuose Stück wird vom Reichaschen Quintett in gewohnter Hochform gespielt: da stimmt Balance und Interpretation genauso wie die simple instrumentale Technik, so daß keine Wünsche offenbleiben.

Besonders kostbar sind dann schließlich die drei langsamen Sätze für Solo-Englischhorn und vier Bläser. 1819 gab es eigentlich nirgends in Europa das Englischhorn. Nur in der Pariser Oper fand es eine Klangnische. Und die holt sich Reicha gleich

ins neue Quintett. Und das geschieht mit dem höchsten Geschick und Geschmack. Der dunklere Klang mischt sich hervorragend, erlaubt aber auch Dialoge von kurzer, aber intensiver Delikatesse.

Und so, wie das Reichasche Quintett das alles spielt, wird diese CD wie alle anderen dieses Ensembles wieder einmal ein wertvolles Dokument: wenn die damals auch so gut waren, dann hat sich die Erfindung des Bläserquintetts gelohnt. Und das nicht nur für Bläser, sondern für alle.

Wer also ins authentische Bläser-Museum will, der muß diese CDs haben. **Albrecht Gürsching**

NEUEINGÄNGE

alta danza. Italienische Tanzmusik des 15. Jahrhunderts, Domenico da Piacenza, Guglielmo Ebreo da Pesaro, Les haulz et les bas: Gesine Bänfer (Schalmei, Pommer, Dudelsack), Ian Harrison (Schalmei, Dudelsack), Félix Stricker (Zugtrompete, Posaune), Daniel Pelagatti (Pommer), Susanne Ansgorg (Fidel), Norihisa Sugawara (Laute), Michael Metzler (Tamburin), Véronique Daniels, Note 1 Musikvertrieb Heidelberg, 1 CD, Best.-Nr. CHR 77208

Bach, J. S.: Complete Cantatas, Vol. 5, The Amsterdam Baroque Orchestra & Choir, Direction Ton Koopman, Lisa Larsson, Sibylla Rubens, Anne Grimm, Els Bongers (Soprano), Elisabeth von Magnus (Alto), Christoph Prégardien (Tenor), Klaus Mertens (Baß), eastwest records, Hamburg, 4 CDs, Best.-Nr. 0630-17578-2

Bach, J. S.: Complete Cantatas, Vol. 6, The Amsterdam Baroque Orchestra & Choir, Direction Ton Koopman, Ruth Ziesak (Soprano), Elisabeth von Magnus (Alto), Paul Agnew (Tenor), Klaus Mertens (Baß), eastwest records, Hamburg, 3 CDs, Best.-Nr. 3984-21629-2

Berühmte Melodien aus Oper und Konzert für Flöte und Klarinette, Werke von Bizet, Mozart, Tschairowsky, Rossini, Telemann, Weber, Julia Poliak (Flöte), Eugen Poliak (Klarinette), Melisma Musikproduktion, Wiesbaden, 1 CD, Best.-Nr. MELI 7161-2

Luigi Boccherini: The Madrid quintets, Flute quintets G437-G439-G441, Quintetto Tourte: Nicola Guidetti (flute), Emanuele Benfenati, Grazia Serradimigni (violin), Loris Dal Bo (viola), Enrico Guerzoni (cello), Dynamic S. r. L. Genova,

Italy (Vertr.: Disco-Center Classic, Kassel), 1 CD, Best.-Nr. DYN 502 011

Cantabile, Werke von J. S. Bach, J. Chr. Bach, W. A. Mozart, F.X. Mozart, Abel, Reger, Nikolaj Tarasov (Blockflöten), Michael Weiger (Hammerklavier), Bellaphon records, Frankfurt/Main, 1 CD, Best.-Nr. 690.01.037

Johann Friedrich Fasch: Bläserkonzerte, Hans-Peter Westermann, Piet Dhont (oboe), Karl Kaiser (flute), Michael McCraw (bassoon), Mary Utiger, Paula Kibildis (violin), Hajo Bäss (viola), Hans Koch (violon), Harald Hoeren (harpsichord), Musikproduktion Dabringhaus & Grimm, Detmold, 1 CD, Best.-Nr. MDG 310 0309-2

Georg Friedrich Händel: Concerti a due cori for 4 horns and organ, Deutsche Naturhorn Solisten, Franz Raml (Orgel), Musikproduktion Dabringhaus & Grimm, Detmold, 1 CD, Best.-Nr. MDG 605 0762-2

Milko Kelemen: Archetypon II „Für Anton“, for Orchestra (RTV Orchestra Zagreb), Nonet, for flute, oboe, clarinet, bassoon and strings (Ensemble 2E2M), Composé, for two pianos and three orchestral groups (Orchester des Südwestfunks Baden-Baden), Die Richter, for double chorus a cappella (Chor des NDR Hamburg), Infinity, for Orchestra (Orchester des Südwestfunks Baden-Baden), Grammofon AB BIS (Vertr.: Disco-Center Classic, Kassel), 1 CD, Best.-Nr. BIS 500 842

Les deux quintette avec clarinette dédiés à Richard Mühlfeld, Werke von Brahms und Krehl, Quintett Stadler: Jean-Claude Veilhan (clarinette), Alessandro Moccia, Adrià Chamorro (violin), Jean-Philippe Vasseur (alto), Ageet Zweistra (violoncelle), Kontakt: Andreas Schöni, Weibergasse 10, CH-3005 Bern, 1 CD, Best.-Nr. K 617084

Londoner's Taste, Werke von Händel, Geminiani, Porpora, Babell, Valentine, Boyce, Sammartini, Musica Alta Ripa: Danya Segal (recorder), Anne Röhrig, Ursula Bundies (violin), Albert Brüggén, Juris Teichmanis (violoncello), Bernward Lohr (harpsichord), Musikproduktion Dabringhaus & Grimm, Detmold, 1 CD, Best.-Nr. MDG 309 0779-2

?Mozart! Vol. 4, Concoctium Classicum: Gernot Schmalfuß, Matthias Grünewald (oboe), Dieter Klöcker, Waldemar Wandel (clarinet), Jan Schroeder, Marc Noetzel (horn), Helman Jung, Eberhard Buschmann (bassoon), Jürgen Normann (double

bass), Musikproduktion Dabringhaus & Grimm, Detmold, 1 CD, Best.-Nr. MDG 301 0497-2

Wolfgang Amadeus Mozart: Konzerte für Klarinette und Orchester, Dieter Klöcker (Klarinette), Prager Kammerorchester, Milan Lajcik (Leader), Musikproduktion Dabringhaus & Grimm, Detmold 1 CD, Best.-Nr. MDG 301 0755-2

Henry Purcell – „One charming night...“, Countertenor -Duette und Arien, Instrumentalmusik, Werke von Purcell, Hume, Simpson, Ralf Popken, Johannes Reichert (Countertenor), Irmelin Heiseke (viola da gamba), Christoph Anselm Noll (Cembalo, Truhenorgel), Katja Beisch, Dorothee Oberlinger (Blockflöte), Bayer-Records, Pforzheimer Str. 30, 74321 Bietigheim, 1 CD, Best.-Nr. BR 100 299

Helmut Schmidinger: Als Fridolin Flöte flöten ging, eine Blockflötengeschichte zum Mitspielen, Salzburger Blockflöten Ensemble „Il Dolcimelo: Ingrid Leidl, Ursula Leidl, Peter M. Lackner, Kontakt: Ursula Leidl, Gaisbergstr. 13B, A-5020 Salzburg, 1 CD, Best.-Nr. 1012136

Shadows and Dreams, Werke von Tcherepnin, Dollarhide, Jager, Hoover, Baumann, Foley, The Cumberland Quintet: Roger Martin (Flöte), William Woodworth (Oboe), Dan Hearn (Klarinette), James Lotz (Fagott), Arthur LaBar (Horn), Centaur Records (Vertr.: Disco-Center Classic, Kassel, 1 CD, Best.-Nr. CEN 502 335

Soliloquy, British Music for Solo Oboe, Werke von Britten, Reade, Jacob, Chandler, Saunders, LeFanu, Jackman, Gordon Hunt (Oboe), Grammofon AB BIS (Vertr.: Disco-Center Classic, Kassel), 1 CD, Best.-Nr. BIS 500 769

Still Smiling, from the Musical World of Leonardo da Vinci, Songs of frottola type by Marco Cara, Bartolomeo Tromboncino and others and instrumental music based on manuscripts of masters such as Domenico da Ferrara and Guilelmo Ebreo, Convivium Musicum, Leader: Sven Berger, Musica Reviviva, S-44351 Lerum, 1 CD, Best.-Nr. MRCD 006

Theatralisch inspirierte Musik aus England und Italien, Werke von Johnson, Brade, Corelli, Montalbano, Frescobaldi, Locke, Purcell, Jacob, tre modi: Catrin Meyer-Janson (Blockflöte), Christine Lanz (Cembalo), Christian Bielefeldt (Barockvioloncello), Kontakt: Tre modi, Christine Lanz, Schulweg 29, 20259 Hamburg, 1 CD

Seminare der ERTA e.V., bzw. deren Mitglieder, bzw. ermäßigte Kurse für ERTA-Mitglieder. Stand 6. 98

12./13.6.98	Freiburg	Blockflöte - Feldenkrais: -"Mit oder gegen sich selbst" Leitung: Martin Heidecker; Agnes Kalbhenn-Krebel -Feldenkrais
16.5.98	Brühl	Blockflötenworkshop Dozenten: Marion Verbruggen, Norbert Kunst, Matthias Maute
13.6.1998	Pirna	Jahreszeichen -Der Komponist Markus Zahnhausen bespricht eigene Werke
20.6.98	Heidelberg	Die Altblockflöte -spielen, lernen, musizieren Leitung: Manfred Zimmermann
12-26.7.98	Bechyne (Böhmen)	Sommerschule alter Musik - Spieltechnik, Kammermusik... Leitung: Peter Holtslag, Jan Kvapil, Iva Junková
19. / 20.9.98	Fulda	Die Blockflöte im Gruppenunterricht -Wochenendseminar Leitung: Gisela Rothe
25.9. - 27.9.98	Bremen	ERTA - Kongreß 1998 - Instrument und Körper Vorträge und Workshops, Musikalienausstellung
26. / 27.9.98	Fulda	Grundlagen des Blockflötenbaus -Wochenendseminar Leitung: Daniela Felkel
10. / 11.10.98	München	Jazzimprovisationen - Leitung: Brigitte Schmaus-Blockflöte Oliver Krammer- Schlagzeug
24. / 25.10.98	Ehingen	Blockflötenensemblekurs -Renaissance Leitung: Lilian Feger
7.11.98	Bonn	Blockflötenmusik des dt. Hochbarock (G.F.Händel, G.Ph.Telemann) - Einführung in Theorie und Praxis Leitung: Karsten Erik Ose -Musikwissenschaftler- Köln (Theorie); Ursula Schmidt - Laukamp (Praxis)
14. / 15.11.98	Lübeck	Spätbarock und später Leitung: Winfried Michel

Infos: ERTA eV, Leopoldshafenerstr.3, 76149 Karlsruhe, Tel 0721707291, Fax 0721788102

Kurs in Freiburg: Martin Heidecker, Friedenstr. 23, 76133 Karlsruhe. Tel.0721.827349, Fax. 827972

Kurs in Bechyne (Böhmen) -ca 1 Std nach der Grenze: Jan Kvapil, Polská 7, 12000 Praha 2, Tschech. Republik, Tel. 420.2.6273313; Fax. 420.2.67312430. -Kurs ist mit Unterkunft, Vollpension, + Konzertkarten

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

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

Kurs in Ehingen: Info -Lilian Feger Tel. 0033.478272991 -Anmeldung ERTA

Kurs in Brühl -Anmeldung bei MS Brühl, Frau Zavelberg, Liblarerstr. 12-14, 50319 Brühl, Fax 02232.79257

Kurs in München - Anmeldung bei M. Zahnhausen, Lachmannstr. 16, 80634 München, Fax. 089.170125

Anmerkungen zum Blockflötenworkshop im Ensemblespiel vom 7. März 1998 in Karlsruhe

„Es wird viel passieren“ war das Motto der Fortbildung im Karlsruher Ordensteinsaal, die von den drei Blockflötistinnen des *Ensemble Il tempo suo* Gudrun Köhler, Katja Miklitz und Dana Sedlatscheck geleitet wurde.

Wir, vier Kolleginnen der Musikschule Ladenburg, trafen zwar mit einem etwas schlechten Gewissen wegen der nicht gerade allzu intensiven Vorbereitung unseres Stückes *When shall the sun shine* von Paul Leenhouts ein, waren dafür jedoch umso neugieriger und offener für alles, was das Ensemblespiel betrifft. In lockerer Runde wurden wir ge-

schiekt zur Einführung mit einfachen Übungen zum Mitmachen animiert und gleich zu Beginn auf zwei wesentliche Elemente beim Ensemblespiel aufmerksam gemacht: Intonation und Artikulation. Währenddessen erfolgte die Gruppeneinteilung und Zeitplanung, so daß noch vor der Mittagspause mehrere Probephasen mit den mitgebrachten einzuübenden Stücken sowie das Einstudieren einer doppelchörigen Sinfonie von Lodovico Grossi da Viadana im Plenum stattfinden konnte. Diese Einteilung wurde auch am Nachmittag beibehalten, wobei das doppelchörige Stück immer kurz davor stand, ins Chaos abzugleiten, was jedoch auch mit den unterschiedlichen Voraussetzungen

und Niveaus der Teilnehmer und Teilnehmerinnen zusammenhing. Am Ende dieser intensiven Arbeitsphase wurden die Stücke von den Teilnehmern und Teilnehmerinnen im Plenum aufgeführt. Höhepunkt des Tages war das abendliche Konzert der drei Kursleiterinnen. Die Darbietungen gefielen besonders durch den Wechsel und den daraus resultierenden Kontrast zwischen alter und zeitgenössischer Musik für Blockflöten. Klangliche Vielfalt wurde nicht nur durch das ständige Wechseln der verschiedenen Blockflöten, sondern auch durch das häufige Verändern des Standortes innerhalb des Bühnenbereichs bei den verschiedenen Stücken erreicht. Schnelle und langsame Stücke wurden dabei gekonnt gemischt. Über die Rezitation verschiedener Gedichte, welche die Themen Hoffnung, Liebe, Glück, Vergänglichkeit und Tod berührten, schufen die drei Musikerinnen eine kontemplative Überleitung zum Inhalt der einzelnen Musikstücke. Im Rahmen der musikalischen Darbietungen gefielen besonders die Stücke der zeitgenössischen Komponisten.

Die getragene Stimmung des ersten Liedes *My thought oppressed* wurde jäh unterbrochen durch die lebhaft animalischen Klänge des Stückes *Ilomba*, 1994 von Hans-Joachim Hespos komponiert. Gegen die monotone, wie in Trance immer weitergeführte Subbaßstimme, kämpften leidend und schreiend Baß- und Großbaßblockflöte an, was sich wie die Urlaute von sich durch etwas hindurchwühlenden Urwesen anhörte.

Bei *Round of Talks* von Georg Kröll sah und hörte man einem aufregenden Streitgespräch zu, bei dem die drei Musikerinnen im Dreieck einander zugewandt saßen. Die Bemühungen um ruhige Erklärungen bis hin zu haltlosem Gekreische waren eindringlich zu vernehmen. Die Kontraste und Spannungen zwischen Einverständnis und gegenseitigem Anbrüllen wurden in ihrer Entwicklung imposant und ausdrucksstark interpretiert. Gegen Ende des Stückes kamen endlich Frieden, Versöhnung und Einklang auf.

Eine ruhige Phase des Konzertes wurde in der nun folgenden Messe eingeleitet, um dann im letzten Teil, dem *Agnus Dei*, wieder lebhafter zu werden. Auch das Stück *Veränderungen* von Stefan Thomas paßte sich dem angeschlagenen lebhafteren Tempo an. Prozesse quälender Wiederholungen von verschiedenen Wesenszuständen wurden mit minimalistischen Elementen klanglich sehr beeindruckend dargestellt. Auf sehr leichte, unbeküm-

mernte Weise dagegen gestaltete sich das wechselhafte Liebesglück im folgenden *O felici occhi miei* von Diego Ortiz.

Nach einer Pause folgte eine schnelle, beschwingte *Kadanza* von W. W. van Nieuwkerk, worauf das folgende Stück *Sit fast* von Christopher Tye eher getragen wirkte, allerdings mit schnellen, sehr virtuos gespielten Gegenpassagen. Die Sonate *g-moll op. 1 Nr. 3* von Johann Mattheson überzeugte durch die Transparenz der zurückhaltenden, leisen Töne, worauf das letzte Stück *New Braun Bag* von Pete Rose den Abend heiter und beschwingt ausklingen ließ.

Sabine Kilian, Sabine Meixner, Laura Williams,
Katrin Zinter

ERTA-Blockflötenkurs zum Thema *Musik des Frühbarock*

Am 14. und 15.3.1998 fand in Leipzig ein ERTA-Blockflötenkurs zum Thema *Musik des Frühbarock* unter Leitung von Herrn Peter Thalheimer statt. Mit den 23 Teilnehmerinnen wurden Werke von G. P. Cima, G. B. Riccio, G. Frescobaldi, D. Castello und G. B. Fontana erarbeitet. Auch Werke für 2 Sopranblockflöten (Cima) bzw. Quintettbesetzung (S. Scheidt) brachten die Teilnehmerinnen zu Gehör. Fragen der Artikulation, Atemführung, des Baues frühbarocker Blockflöten, der Verzierung, des „Gesprächs“ zwischen Blockflöte und Cembalo, der Originalliteratur für Blockflöten u. v. m. beantwortete P. Thalheimer ausführlich und mit interessanten Beispielen.

Am Sonntag, den 15.3.98, konzertierte P. Thalheimer im Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig zum Thema *Die Blockflöte in Geschichte und Gegenwart*. Der musik- und instrumentengeschichtliche Bogen wurde vom 12. bzw. 14. Jh. bis ins 20. Jh. gespannt. Es erklangen u. a. Werke von G. de Dijon, G. Bassano, J. van Eyck, N. Matteis, Telemann, Bousquet, Heberle, Krähmer, Bornefeld, Lechner, Bois und Zahnhausen. Das Publikum ließ den Saal aus den Nähten platzen und war ob der Fülle an Interessantem begeistert. Ein gelungenes Wochenende!

Christiane Findel

Musizieren im Blockflöten-Ensemble im Rahmen der 5. Internationalen Blockflötentage

Vom 6.-8. April 1998 trafen sich 24 Blockflötenspieler und Blockflötenspielerinnen in Kaiserslau-

tern-Dansenberg, um unter der Leitung von Dietrich Schnabel im Ensemble zu musizieren. Bei Bach-Chorälen fanden die Teilnehmer und Teilnehmerinnen überraschend schnell zu einem gemeinsamen harmonischen und musikalischen Gesamtklang, was sicherlich dem überzeugenden Dirigat Schnabels zu verdanken war. Daran konnte sich ein breitgefächertes Repertoire anschließen: G. Gabriellis dreihörige *Canzone* von 1615, *Canzon Decimasettima* von Biumi, L. Viadana, *La Bolognese* aus M. Praetorius' Sammlung *Terpsichore*, *Musica Matutina* von Bresgen, eine *Fantasia* von Stanley Taylor. Von C. Hand wurde die *Fanfare for a Festival* erstaunlich sauber geblasen. Es wurde sogar ein Stück erarbeitet, das vom Komponisten Rosenheck dem Dirigenten Schnabel gewidmet wurde: *Impressionen aus New York. The Carnival Suite* von Maurice Whitney sowie *Midsummer Morris* von Alyson Ewin brachten weitere Abwechslung.

Dietrich Schnabel stellte die Musik in ihr historisches und stilistisches Umfeld. Er ging der Frage nach, was der Komponist mit einem Satz, mit einer bestimmten rhythmischen oder melodischen Figur aussagen will. Es wurden nicht nur Noten gespielt, sondern es wurde jeweils das Gesamtwerk erfaßt. Bei Simpsons *Mascarada* ging es vor allem um die komplexen Rhythmen. In *La Badina* und *La Focca* von C. Gussago wurde die Ironie herausgestellt – leider ist sie nicht von allen nachempfunden worden.

Die Stimmverteilung sowie die Besetzung der Stücke waren gut durchdacht und führten zu einem schönen, ausgewogenen Klangbild. Durch die geschickte Registrierung wurde die Musik noch abwechslungsreicher und klarer strukturiert.

Die Teilnehmer und Teilnehmerinnen kamen vor allem aus der näheren Umgebung, aber auch von weit her. Es waren alle Altersgruppen zwischen 9 und 75 gleichmäßig vertreten. Erstaunlich war, wie aus 24 so verschiedenen Charakteren unter Schnabels geschickter musikalischer und menschlicher Führung schnell ein harmonisierendes Ensemble wurde. Das Dirigat war deutlich bis in kleinste Nuancen, ohne jemals aufdringlich zu werden. Die Spieler und Spielerinnen waren begeistert, da sie zu musikalischen Leistungen geführt wurden, die sie von sich selbst nicht erwartet hatten. Man trennte sich erst, nachdem der Termin für den nächsten Kurs festgelegt war: vom 29. - 31. März 1999!

Maren Radbruch

European Recorder Teachers Association e.V.

6. Internationales Blockflötensymposium ERTA-Kongreß 98 25.9-27.9.1998 Bremen

„Instrument und Körper“

Anmeldung an:

Erta e.V., Leopoldshafenerstr. 3,
D - 76149 Karlsruhe, Fax. 0721-788102

Freitag, den 25.9.1998

Vorträge und Workshops

Ulrike Klees-Dacheneder: Mentales Training – der Kopf spielt mit – vom richtigen und sinnvollen Umgang mit Lampenfieber.

Silke Lehmann: „Wie der Schmetterling auf den Ball ging – Klanggeschichten als musikalische Annäherung an Körper und Seele“, Unterrichts-demonstration mit Kindern.

Konzert

Dörte Nienstedt (Blockflöten) und Anne Horstmann (Querflöte): „Neue Flötentöne – zeitgenössische Musik für Flöteninstrumente“. Werke von V. Dinescu, F. Rossé, D. Nienstedt und M. L. Marbe. „Arts an Arts“: Iris Hammacher (Blockflöte), Christine Streffer (Tanz), Dieter Klau-Emken (Tanz), Jörg Jacobi (Cembalo und Orgel) spielen Werke von Donati, Marcello, Berio, Couperin, Stockhausen und Hirose.

Susanna Borsch und Dorothee Oberlinger: Recital „Dos à dos - Rücken an Rücken“: Alte und Neue Musik von: D. da Firenze J. da Bologna, V. Globokar, G. Braun u. a.

Samstag, den 26.9.1998

Vorträge und Workshops

Jean-Christophe Pellerin: Einführung in die Feldenkraismethode mit anschließendem Workshop
Anna Kuwertz: Einführung in die Arbeitsweise der Dispokinesis – sowie gemeinsam mit Hildrun Wunsch: Praktischer Übungsansatz der Dispokinesis mit und ohne Instrument.

Blockflötenkurs

Prof. Peter Holtslag: „Die europäischen Einflüsse auf die deutsche Barockmusik“. Literatur: Telemann: Fantasien, Methodische Sonaten, Triosonaten; Suiten von Hotteterre und Dieupart; Händel: Sonaten und Triosonaten.

Mitgliederversammlung

Konzerte

Studentinnen der Musikhochschule Bremen (Klasse Prof. H. Tol) spielen Werke von Baldwine, White, Tye u. a., „Interaction“ – Improvisation auf der Basis von Bewegung, Atem und Klang. Mitwirkende: Sonja Kemnitzer, Lilian van Haußen, Eva Kuen, Mareike Hug, Anette John.

„NONAME“. Peter Holtslag (Block- und Traversflöte), Rainer Zipperling (Violoncello und Viola da gamba), Ketil Haugsand (Cembalo) spielen Werke von Telemann, Dieupart, Leclair, Bigaglia, Bach und Locke.

Nadja Schubert Quartett: „Changing“ – Jazz mit der Blockflöte – Nadja Schubert (Blockflöte, Okarina), Martin Sasse (Klavier), Sascha Delbrouck (Kontrabaß), Roland Höppner (Schlagzeug) spielen Eigenkompositionen und Stücke von P. Chambers, B. Evans, C. Haden.

Sonntag, den 27.9.1998

Vorträge und Workshops

Hiltrun Wunsch: Erfahrungen mit der Disposition und den Einfluß auf den Blockflötenunterricht. Weitere Workshops und Blockflötenkurs wie Samstag.

Volkmar Geißhardt: Feldenkrais transfer – Organisches Lernen mit dem Instrument.

Konzerte

Markus Zahnhausen und Markus Bartholomé: „Talks - Disputes - Gossips“ – Werke von Kazenin, Rottler, Zahnhausen, Meyer, Shchedrin, Borboudakis und Tröger. Ausstellung von Noten, Büchern, Instrumenten und Zubehör; Gesprächsforum.

Die verschiedenen Workshops sowie der Blockflötenkurs werden dreimal zu unterschiedlichen Zeiten angeboten, so daß jede Veranstaltung besucht werden kann. Für die „Bewegungswshops“ bitte warme bequeme Kleidung, Socken sowie eine Unterlage (Matte, Decke o. ä.) mitbringen.

Teilnahmegebühren für ERTA-Kongreß 1998

	Nicht- mitglieder	ERTA- Mitglieder
alle Kurse und Konzerte	DM 160,00	DM 120,00
Studenten/Schüler*	DM 110,00	DM 80,00

Die Anmeldung muß bis 11.9.1998 eingegangen sein.

(*Bitte der Anmeldung eine Studienbescheinigungskopie beilegen)

Tageskarten

Freitag	DM 70,00	DM 53,00
Studenten/Schüler	DM 42,00	DM 32,00
Samstag	DM 80,00	DM 60,00
Studenten/Schüler	DM 48,00	DM 36,00
Sonntag	DM 60,00	DM 45,00
Studenten/Schüler	DM 36,00	DM 27,00

Einzelne Konzerte

Studenten/Schüler DM 15,00 / DM 10,00

Anmeldung und weitere Informationen:

ERTA, Leopoldshafener Str. 3, D-76149 Karlsruhe, Tel.: 0721/707291, Fax: 0721/788102

Fortbildungskurs für Blockflöte in Dießen

5 Tage Blockflöte total erlebte die bunt gemischte Gruppe zwischen zwölf und sechzig Jahren aus Hobby-Blockflötisten und Profis, die sich am Ostermontag in der Musikschule Dießen zusammenfand. Die fünfzehn Teilnehmer trafen sich jeden morgen um neun Uhr und stürzten sich vergnügt in den abwechslungsreichen und umfassenden Tagesplan. Gemeinsame Technik, Seminare über barocke Verzierungen und über italienische Musik des Frühbarock standen ebenso auf dem täglichen Programm, wie das Erarbeiten von Kammermusik in kleinen Ensembles von drei bis fünf Stimmen sowie das gemeinsame Musizieren aller Teilnehmer im großen Ensemble. In der Einzelarbeit mit den beiden Dozenten Martin Jung und Karola Teubert, erhielt jeder Teilnehmer nützliche Tips und Hinweise zur musikalischen Gestaltung und – falls nötig – technischen Bewältigung seiner vorbereiteten Werke.

Die herzliche und freundschaftliche Atmosphäre des Kurses wurde durch das gemeinsame Mittag- und Abendessen (hervorragend zubereitet und pünktlich geliefert) im Aufenthaltsraum der Musikschule noch intensiviert. Wer wollte, konnte in der Pause und abends noch mit den Dozenten oder miteinander proben und so konnte man noch bis weit nach elf Uhr die Flötentöne aus der Musikschule klingen hören.

Eingerahmt wurde der Kurs von einem Dozentenkonzert am ersten und einem Abschlußkonzert am letzten Tag, bei dem jeder Teilnehmer die Früchte des Kurses solistisch und als Mitglied von verschiedenen Ensembles vor einem interessierten und aufgeschlossenen Publikum zu Gehör brachte. Alle Beteiligten waren zu Recht stolz auf die geleistete Arbeit und freuen sich auf den nächsten Kurs, der wie jedes Jahr in der Woche nach Ostern stattfinden wird.

Zu van Steenhoven: Die Blockflöte im 21. Jahrhundert, in TIBIA 1/98, S. 28ff.; Guido Klemisch, Anmerkungen in TIBIA 2/98, S. 160

Karel van Steenhoven zeigt in seinem Artikel in erster Linie die Vielseitigkeit des Instrumentes Blockflöte auf und die Aufgaben, die jetzt und für die Zukunft gestellt sind. Erfreulicherweise ist nicht nur vom Soloinstrument die Rede. Die Frage, was für eine Blockflöte man studieren sollte, ist meines Erachtens weniger eine solche der Stimmung oder/und des Instrumententyps, als vielmehr das Problem des Erwerbs der Fähigkeiten, die Voraussetzung sind, um auf dem betreffenden Instrument **Musik zu machen** und nicht nur mehr oder weniger perfekte Technik abzuliefern. Das Spannungsfeld ist ebenso groß zwischen dem historischen Instrument und dem Klangwerkzeug für die zeitgenössische Musik einerseits, wie zwischen dem Einstiegsinstrument zum Vertrautwerden mit den Grundlagen des Musizierens überhaupt und dem Instrument, das hohen künstlerischen Ansprüchen gerecht wird, sowohl als Solo- wie als Ensemble-Instrument. Das Thema wurde schon verschiedentlich angesprochen in Vorträgen und Artikeln: *Die Blockflöte – ein historisches Instrument in progressiver Rolle* (Matthias Weilenmann, 1987, PAN); *Interpretationen zwischen Freiheit und Bindung* (Michael Schneider, Ü & M 5/1989); *Ich finde nichts schlimmer als die Einseitigkeit* (H. M. Linde, Ü & M 3/1990); *Die Blockflöte – Ein vollwertiges Instrument im 20. Jahrhundert?* (Clas Pehrsson, Internationales Blockflöten-Symposium Karlsruhe, 1990); *Vom Klangschnuller zu äußerster Interpretationskunst* (Gerhard Braun, Musikerziehung 1/1991).

Wenn, wie van Steenhoven schreibt, die Blockflöte-Studierenden mitbestimmend sind dafür, welche Rolle das Instrument in der Zukunft spielen soll, müssen diese umfassend ausgebildet werden bzw. sein, um nicht nur zu imitieren, sondern einen eigenen Weg zu finden. Wer nur zu seiner Freude spielt, mag auswählen, was ihm gefällt, wie es „Liebhaber“ zu allen Zeiten getan haben, deren Spieltechnik allerdings größtenteils auf einem beträchtlichen Niveau gewesen sein dürfte. Wer ein Berufsleben anstrebt, ob als Lehrer oder als Solist, sollte aber um alle Möglichkeiten des Instruments wenigstens wissen, ein Gespür für die Besonderheiten haben,

aber auch die Grenzen kennen und respektieren, die bei dem historischen Instrument gegeben sind. Für eine Weiterentwicklung wäre es sicher hilfreich, mit Instrumentenbauern und Komponisten im Gespräch zu sein, wie es z. B. in der Schweiz versucht wird mit den Internationalen Tagen für Neue Blockflötenmusik (s. TIBIA 1/98, S. 56/57). Zu den Ausführungen von Guido Klemisch wäre anzumerken, daß spärlich im 17. Jahrhundert lediglich die **Solomusik** für Blockflöte ist. Die reichliche Ensemble-Literatur verlangt überwiegend drei Größen: -f-, -c'-, -g'-. Im Hochbarock sind viele Kompositionen für die Altblockflöte vorgesehen, unabhängig von der Stimmtonhöhe, die je nach Ort variierte, aber für die Sixth-flute (in -d'') gibt es wesentlich mehr Werke als für die Sopranblockflöte in -c'-. Die von Klemisch erwähnten Konzerte von Baston für Sopranflöte sind alle transponiert in den modernen Veröffentlichungen. Von den 6 *Concertos in six parts* sind drei für sixth-flute (Nr. 2, 4, 5), zwei für Altblockflöte und eines für consort-flute (in -a'-). Ebenso sind Concerti von William Babell und Robert Woodcock für Sixth-Flute (sechs von zwölf). Es wäre gut, wenn man sich darauf wieder besinnen würde und nicht nur die transponierten Fassungen spielte. Der Klang ist sehr viel reizvoller, nicht zuletzt wegen der für Streichinstrumente günstigeren Tonarten, in denen häufig leere Saiten einbezogen sind, die ein anderes Klangspektrum aufweisen als die „gegriffenen“ Töne.

Die -d-a-Stimmung war um 1930 weit verbreitet (s. Artikel von Peter Thalheimer, *Hindemith heute*, in TIBIA 4/95, S. 586ff.). Hindemith wählte sie sehr bewußt, weil sie klanglich bedeutende Vorteile hat gegenüber dem höheren Register, wie sich jeder überzeugen kann, der die Möglichkeit hat, die Unterschiede auszuprobieren. Der von Klemisch angesprochene „Irrweg“ wird übrigens heute wieder begangen, Rössler hat eine neue Sopranflöte in -a'- entworfen, die einen warmen, vollen Klang hat. Zweifellos wird die Standard-Stimmung -f-c- im Vordergrund stehen oder Ausgangspunkt sein, vor allem in der Arbeit mit Laien. Für die Liebhaber Alter Musik und historischer Aufführungspraxis sollte die Kenntnis aller dazugehörigen Instrumententypen aber ebenso selbstverständlich sein, wie für die zeitgenössische Musik die Beschäftigung mit weiterentwickelten modernen Instru-

menten, um in jedem Fall ein optimales Klangergebnis erreichen zu können. Die Ausbildung kann also gar nicht vielseitig genug sein, damit im Idealfall jeder seinen eigenen Schwerpunkt finden und das Instrument „als Werkzeug“ zur Erschaffung eines lebendigen Musikerlebnisses dienen kann. *Unter dem Begriff „lebendiges Musikerlebnis“ verstehe ich den Vorgang einer nicht wiederholbaren im Augenblick entstehenden „Klangrealisation“* (Clas Pehrsson in *Vorträge und Dokumentation*, Internationales Blockflötensymposium Karlsruhe, 1990).

Ilse Hechler, Cello

Zur Legende des Titelbildes in TIBIA 2/98

Der so wohlmeinend als Entdecker der schönen blauen Dame Genannte war lediglich Zuträger für TIBIA. Entdecker des Bildes für die Musikgeschichte ist der Kollege Lorenzo Nassimbeni aus Udine.

Nikolaus Delius, Kirchzarten

Über Verzierungsvorschläge in Editionen Alter Musik

Bei Urtext-Ausgaben mit Basso Continuo fügt der Herausgeber in aller Regel eine Aussetzung der Bezifferung bei. Kenner des Generalbaßspiels werden auf diese verzichten, ja für diese ist die Aussetzung eher störend bei der Gestaltung und Erfindung ihres eigenen Generalbasses. Trotzdem ist ein solcher Aussetzungs-Vorschlag zwingend notwendig, da sonst die Ausgabe von den meisten Interessenten – von vielen Musikern und fast allen Laien – überhaupt nicht gespielt werden könnte. Ganz ähnlich ist die Situation in der Verzierungspraxis der Alten Musik. Zur werkgetreuen Auf-führung muß man einiges über die Verzierung der Zeit, des Landes und sogar des Komponisten selbst wissen. J. J. Quantz schreibt hierzu: *Zur italiänischen Art das Adagio auszuführen wird die Wissenschaft der Harmonie unumgänglich erfordert* (Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, XIV. Hauptstück, Von der Art das Adagio zu spielen, § 3, S. 137). Es ist also hier ganz ähnlich wie beim Generalbaß: Viele Musiker und die meisten Laien sind nicht in der Lage, stilgerechte und geschmackvolle Verzierungen zu erfinden und gut auszuführen. Es geht auch nicht an, aus diesem Grund auf Verzierungen bis auf wenige selbstverständliche Triller ganz zu verzichten: Für eine befriedigende und stilgerechte Aufführung sind sie eben nötig. Anderenfalls werden zum Beispiel die langsamen Sätze von Händels oder von Quantz'

Flötensonaten auf ein „Gerippe“ reduziert. Arnold Dolmetsch schreibt über Verzierungen: *It is not even a question whether we like them or not or whether they are in or out of fashion; they form an integral part of the music* (The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries, chapter IV, p 88). Ein Verzicht auf Verzierungen ist also nicht etwa eine hinnehmbare Beschränkung auf die eigenen Fähigkeiten, sondern dadurch wird vernünftige und musikalisch befriedigende Darstellung überhaupt unmöglich.

Es scheint sich daher von selbst anzubieten, daß Herausgeber für Ausgaben sorgen, die gut durchdachte Verzierungsvorschläge enthalten. Wenn ich aber Kennern und Könnern der Alten Musik sowie gelegentlich auch Herausgebern dies vorschlagen habe, so bin ich stets auf Ablehnung gestoßen. Es ist ganz sicher so, daß für die Musiker selbst, die ich hierauf angesprochen habe, die Ausführung von Verzierungen kein Problem, sondern im Gegenteil eine selbstverständliche Bereicherung ihres Spiels ist.

Ihr Einwand ist daher der folgende: Die Verzierungen geben dem Musiker die Gelegenheit, seine

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**

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

*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**

eigenen Ideen und seine eigene Gestaltungsfähigkeit vorzustellen. Ausgeschriebene Verzierungsvorschläge würden dieses musikantische Mitwirken erschweren, weil dann doch nur diese Vorschläge gespielt würden.

Diesem Argument möchte ich folgendes entgegenstellen: Eine gute Erfindung von Verzierungen ist so schwierig und gelingt so oft nicht, daß z. B. J. S. Bach die Verzierungen in aller Regel ausgeschrieben hat. Teilweise haben das ausübende Musiker bedauert. Ferner gibt es von bedeutenden Komponisten der Alten Musik solche Anleitungen zum Verzieren. Erwähnt werden sollen hier in erster Linie die *Zwölf Methodischen Sonaten* von G. Ph. Telemann sowie die äußerst detailliert ausgeführten Verzierungen eines Adagios von Quantz im Anhang vom *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Tab. XVII bis Tab. XIX, sowie die Liste der Verzierungen hierzu in Tab. IX bis Tab. XVI.

Wie schwierig dies aber sogar für Musikstudenten und Berufsmusiker ist, die nicht Kenner barocker Auszierungspraxis sind, hat mir der Traversflötenkurs von Frau Linde Brunmayr im Rahmen der Innsbrucker Sommerakademie für Alte Musik vom 23.8. bis 29.8.1998 gezeigt: Frau Brunmayr hatte als Pflichtstück das erwähnte *Adagio* von Quantz verlangt, um an diesem das Verzieren Alter Musik zu lernen und zu üben. Jedoch ist es nicht dazu gekommen, weil es keiner der Teilnehmer des im übrigen lehrreichen und interessanten Kurses vorstellen wollte!

Hier möchte ich auch folgende Beobachtungen anmerken: Bei allen mir bekannten Einspielungen von Telemanns *Methodischen Sonaten* übernehmen die Interpreten Telemanns Verzierungsvorschläge. Sie stellen also hier nicht ihre eigenen vor, weil diese natürlich an den Telemannschen gemessen würden. Dies bedeutet aber doch: Besser und

schöner als Telemann kann man es selbst als Kenner nicht machen. Dabei schreibt doch Telemann selbst, daß es sich um eine *Anleitung* handelt, er muntert also den Spieler geradezu auf, es mit eigenen Erfindungen zu versuchen. Nichts zeigt deutlicher, daß für den Laien und Liebhaber gute Verzierungsvorschläge eine unerläßliche Hilfe sind!

Zwar gibt es Urtext-Ausgaben mit Verzierungsvorschlägen, vor allem dann, wenn in Triosonaten zwei Instrumente aufeinander abgestimmte Verzierungen brauchen wie etwa in G. Ph. Telemann: *III Trietti metodichi e III Scherzi*, Heft I, Trietto 1^{mo}, Grave (Breitkopf & Härtel, 1974), aber diese sind sicher die Ausnahme. Die Ausgaben wenden sich aber doch auch, ja ich möchte behaupten, hauptsächlich an Liebhaber und musizierende Laien. Diese würden es dankbar begrüßen, wenn ein kleingedruckter Verzierungsvorschlag mitgeliefert würde. Wenn ein Käufer zwischen zwei Ausgaben wählen könnte, würde er die mit dem Auszierungsvorschlag wohl vorziehen.

Auch die pädagogische Hilfe eines solchen Vorschlages wird oft wertvoll sein: Zwar ist das Argument der Fachleute sicher berechtigt, daß „in der Regel“ nur dieser Vorschlag gespielt und dadurch die eigene Erfindung eingeschränkt wird. Aber eben nur in der Regel, oft wird sie eine Hilfe und Anregung zur späteren eigenen Gestaltung sein. Andererseits kommen ohne eine solche Anleitung „in der Regel“ eben überhaupt keine schönen Auszierungen zustande.

Abschließend möchte ich bemerken, daß mir wohl bewußt ist, daß mir als musikantischem Laien keine Vorschläge zustehen, die eigentlich von Fachleuten diskutiert werden sollten. Da eine solche Diskussion aber nirgends stattfindet, muß man eben – wie es der jetzige Papst sinngemäß anlässlich seiner Wahl gesagt hat – einen Esel vorspannen, wenn es an Pferden fehlt. Prof. Dr. Franz Hering, Dortmund



Neureuter Hauptstr. 316, 76149 Karlsruhe - Neureut
Tel. 0721 - 707291 Fax. 0721 - 782357

Zur Zuschrift von Mary Oleskiewicz in TIBIA 2/98 (S. 163f.) die Artikel über neu gefundene Quantz-Flöten betreffend in TIBIA 1/97 (S. 365f.) und 2/97 (S. 444)

Es ist Frau Oleskiewicz' Verdienst, das Museumsprotokoll über den Vorgang 1947/48 in TIBIA 2/98 veröffentlicht zu haben. Das Protokoll beschreibt, wie die heute in Leipzig liegende Quantz-Flöte (Nr. 1236n), früher im Hohenzollern Museum Schloß Monbijou (Nr. 3838), in doppeitem Sinn zu Beutegut wurde – ein nicht nur in Deutschland sehr sensibles Thema. Indem sie ihre Quelle des Protokolls nicht nennt, tut sie das, was sie mir zu Unrecht vorwirft.

Zum Brief von Frau Oleskiewicz ist im einzelnen zu bemerken:

1. Sie wirft mir vor, ich hätte weder „die Quelle der Nachrichten“ (welche?) noch ihre „ausführliche Arbeit“ (welche?) benannt. Meine Artikel wurden 1996 und im Januar 1997 geschrieben. Ihre erwähnte angebliche Veröffentlichung von 1998 konnte ich damals und heute nicht kennen, denn sie ist bis heute nicht publiziert. Auch frühere Publikationen sind mir bis heute nicht bekannt. Meine Erkenntnis über die Identität der Leipziger Flöte entstammt einzig und allein einer maßanalytischen Untersuchung auf der Basis von Messungen an der Flöte, die ich durchgeführt habe. Daß mir die Identität des Instruments schon bekannt war, hätte Frau Oleskiewicz bei unserer einzigen Begegnung in Rheinsberg am 1.2.1997 klar sein müssen, als wir über die Länge des Mittelstücks kontrovers diskutierten.

2. Ich bediene mich, soweit es geht, nur originaler Quellen. Sekundäre Quellen, Quantz-Flöten betreffend, sind fast alle unpräzise bis spekulativ, und alle müssen sorgfältig überprüft werden.

Frau Oleskiewicz schreibt von „Quittungen an Quantz von Friedrich II“ und nennt „erhaltene Quittungen aus den Jahren 1743, 1745 und 1746 über vier Flöten“, offensichtlich in falscher Interpretation von H. Heyde (1994). Dazu ist zu sagen: Die Quittungen stammten nicht von Friedrich II., sondern wurden von dem jeweiligen Geldempfänger (hier: Quantz) für den Kammerdiener Fredersdorff ausgestellt. Die meisten Quittungen sind nicht erhalten, sondern sind „durch Kriegseinwirkungen vernichtet worden 1943“ (Geheimes Staatsarchiv Berlin, GStA), sehr wenige überlebten außerhalb des Archivs. Die Einträge im Schatullbuch Friedrichs von Dezember 1743 und März 1745 (GStA, BPH, Rep. 47, G9, Bd. 2 und 4) be-

treffen zwei Flöten. Den Betrag von 400 Talern im November 1746 (Bd. 5) „an Mr. Quantz auff Abschlag seiner Rechnung“ zwei Flöten zuzurechnen ist ebenso Spekulation wie die Zuordnung von Zahlungen vor 1751 zu existierenden Flöten.

3. Ebenfalls unbelegbar ist die Meinung, Quantz hätte Flötenköpfe von vor 1750 später Stimmzüge hinzugefügt. Die Badische Quantzflöte hat Frau Oleskiewicz nicht überprüft. Das Kopfstück der Bernsteinflöte ist auch nicht länger als das anderer Quantzflöten, wie sie meint, sondern nur der Abstand zwischen dem Mundloch und dem unteren Kopfboden ist länger.

4. Frau Oleskiewicz meint: „Quantz schätzte die höhere Stimmung (also den deutschen A-Kammerton, der Verf.) nicht“, sondern den tiefen französischen Kammerton. Sie leitet dies aus einem Zitat aus dem *Versuch* (XVII, VII, § 7) ab: *Ich will eben nicht (sic!) die Parthey von dem ganz tiefen französischen Kammerton nehmen; ob er gleich für die Flöte traversiere, den Hoboe, den Basson, und einige andere Instrumente der vorteilhafteste ist.* Sie macht nicht kenntlich, daß das Zitat, den deutschen Kammerton betreffend, weitergeht. Korrekt und fair wäre es gewesen, auch die nächsten eineinhalb Sätze zu zitieren: ... *der vorteilhafteste ist; ich kann aber auch den ganz hohen venezianischen Ton nicht billigen; weil die Instrumente in demselben allzu widrig klingen. Ich halte deswegen den deutschen sogenannten A-Kammerton, welcher eine kleine Terz tiefer ist, als der alte Chorton, für den besten.*

5. Eine vergleichende standardisierte, sowohl die Lufttemperatur wie auch die Stellungen von Stimmzug und Kork im Kopfstück berücksichtigende Untersuchung aller erhaltenen Quantz-Flöten im Hinblick auf ihren Stimmton gibt es nicht. Jeder, der bisher eine Quantz-Flöte untersuchte, hat dies mit seinem eigenen Ansatz, seinen Einstellungen und daher mit seinem eigenen Stimmton getan. Hinzu kommt, daß es kaum ein Instrument gibt, dessen Kopf keinen Riß hat oder das nicht repariert ist. Deshalb ist es mindestens überraschend, daß Frau Oleskiewicz genau die Stimmtonhöhe von Quantz-Flöten zu kennen glaubt.

6. Wer sich über die derzeit bekannten Quantz-Flöten informieren will, auch über Instrumente, die Quantz zugeschrieben werden und über frühe Kopien von Quantz-Flöten, findet dies bei Eberhard Dehne-Niemann, *The Quantz-Flute* in TRAVERSO, Historical Flute Newsletter, Vol. 9, No. 4, Hudson NY, erschienen im Oktober 1997.

Eberhard Dehne-Niemann, Karlsruhe

Neuordnung der Ausbildung in Blockflöte und Gitarre an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf

Unter dem Rektorat von Herrn Prof. Herbert Callhoff, dem amtierenden Rektor der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf, wurde die Ausbildungssituation für die Instrumente Blockflöte und Gitarre auf starken Druck von außen wie von innen neu überdacht. Die zuvor vom vergangenen Rektorat eingeleiteten Schritte zur Abschaffung der grundständigen künstlerischen Ausbildung in den Fächern Blockflöte und Gitarre wurden mit Zustimmung des Ministeriums wieder rückgängig gemacht.

So kann mit dem beginnenden Wintersemester 1998/99 das grundständige Diplomstudium im Fach Blockflöte (ebenso wie im Fach Gitarre) wieder aufgenommen werden. Auch das vorübergehend nicht mehr angebotene AME-Studium (Allgemeine Musikerziehung) ist seit einiger Zeit wieder möglich. So haben in Düsseldorf die Blockflötisten und Gitarristen wieder (wie alle anderen Instrumentalisten) die Möglichkeit, zwischen folgenden Studienabläufen zu wählen:

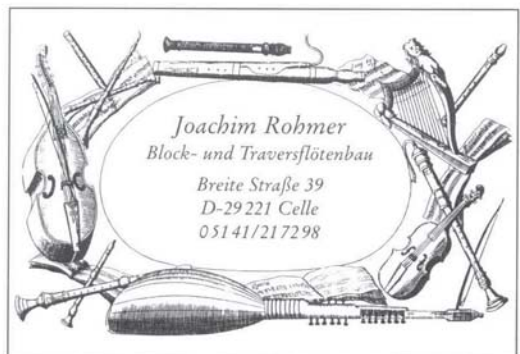
1. dem grundständigen Diplomstudiengang (d. h., der künstlerischen Instrumentalausbildung mit abschließendem Diplom),
2. der Musikpädagogik mit AME-Abschluß und IP-Abschluß (Instrumentalpädagogik) und
3. einem Aufbaustudium, das den Studenten bei Vorliegen entsprechender Voraussetzung ein zeitlich begrenztes Weiterstudium mit dem Abschluß eines Konzertexamens ermöglicht.

Der 11. **Kammermusikurs der Jeunesses Musicales** auf Schloß Weikersheim (29.7. bis 9.8.1998) ist ausgeschrieben für: Streicher, Holzbläser, Horn, Blockflöte, Klavier und Gitarre. Für Klarinetten gibt es eine interessante Dozentenbesetzung: Als Ersatz für den leider verhinderten Harald Harrer konnte Prof. **Reiner Wehle** (Musikhochschule Lübeck und Mitglied des „Trio di Clarone“ gewonnen werden! Zur Zeit sind noch Plätze frei für: Viola, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn. Für diese Instrumente wurde der Anmelde-schluß verlängert. Der Kurs bietet unter anderem auch durch seine Größe (etwa 70 bis 80 Teilnehmer) die Möglichkeit, eine Vielzahl von Kammer-

musikwerken in unterschiedlichsten Besetzungen mit Streichern, Holzbläsern, Horn, Blockflöte, Klavier und Gitarre zu erarbeiten. Renommier-te Orchestermusiker und Hochschuldozenten stehen als Dozenten zur Verfügung. Die einstudierten Werke kommen öffentlich zur Aufführung. Auskunft und Anmeldung: Jeunesses Musicales Deutschland, Marktplatz 12, 97990 Weikersheim, Tel.: 07934/280, Fax: 07934/8526.

II. Mittelalterliche Tage in Burgund, religiöse, volkstümliche und höfische Musik des 12.-15. Jh.s, vom **2.-9. August 1998** in Saint-Bris-le Vineux, F-89530. Thema: Carmina Burana, Cantigas de Santa Maria, Llibre Vermell de Montserrat. Kursangebot: Geistliche Gesänge, Kammermusik, Mittelaltertänze, Stimmtechnik, Blockflöte, Traverso, Orgel und Portativorgel; Unterrichtssprachen: Französisch, Deutsch, Englisch, Italienisch, Kursleiter: **Dorothee Heit, Carole Matras, Marie-Virginie Cambriels, Christophe Deslignes**. Info: Compagnie Retroencha c/o Christophe Deslignes, 3, Square Daumesnil, F-94300 Vincennes, Tel./Fax: +143/745993.

19. - 23.8.1998: Dunstable - Dowland - Doctor Bull, Kammermusikurs für Blockflöten und Streicher, der sich mit der Entwicklung der Instrumentalmusik Englands über 300 Jahre hinweg beschäftigt. Leitung: **Gabriele Bultmann** und **Juliane Ebeling** (Berlin). Info: Thüringische Sommerakademie, Ortsstr. 129, 98701 Böhlen, Tel. 036781/29934, Fax 036781/29917.



BERLINER TAGE FÜR ALTE MUSIK

15. - 18. Oktober 1998

Musikinstrumentenmarkt

16./17. Oktober 1998



**Konzerthaus Berlin, Philharmonie
Französischer Dom,
Musikinstrumentenmuseum**

Konzerte

Freiburger Barockorchester/ RIAS
Kammerchor, Marion Verbruggen/Berliner
Barock Compagny, Akademie für Alte
Musik/Jean Claude Malgoire, Amsterdam
Loeki Stardust Quartet, Il Complesso
Barocco/Alan Curtis, Convivium/
Elizabeth Wallfisch, Trio de l'Oustal
Les Flamboyants, La Primavera u.a.

Workshops

Interpretationskurs Blockflöte, Violine;
Kinder bauen Instrumente u.a.

Auskünfte/Anmeldung

ars musica, Postfach 590111
10419 Berlin, Tel./Fax: (030) - 447 60 82

**Anmeldeschluß für
Instrumentenbauer/
Musikalienhändler: 1.09.98**

Musiktage Merzig 1998: 27.8. (19.00 Uhr), Konzert in der Fellenbergmühle, Virtuose Musik und andere Musiken für Blockflöte solo, Walter van Hauwe

30.8. Meisterkurs mit Walter van Hauwe (Blockflöte). Die Kunst der Interpretation „Noten lesen oder Musik lesen“. Info: Musiktage Merzig, Jugendmusikschule Untere Saar - Hochwald e.V., Neuwiesstr. 20, 66663 Merzig, Tel.: 06869/93311, Fax: 06869/93312, E-Mail: Wolfgang.Kraemer.Music@t-online.de

29.8.1998 (10.30 - 17.00 Uhr), Ornamentik in der Musik des Hochbarock (dt./ital.), Verziern ohne Ende. Fortbildung für Blockflötenlehrkräfte, Studenten und fortgeschrittene Schüler. Der Workshop macht im theoretischen Teil zunächst die Quellenlage anschaulich (authentische ornamentierte Sätze, historische Walzenaufnahmen, Vergleich mit aktuellen Schallplattenaufnahmen). Im praktischen Teil, in dem die Kursteilnehmer aktiv werden, sollen zuerst historische Literaturbeispiele (aus Deutschland und Italien) und dann verschiedene Sätze, die vom Komponisten unornamentiert gelassen wurden, im Stil ihrer Entstehungszeit ausgeziert werden. Referent: Karsten Erik Ose. Musikpraktische Unterstützung: Meike Herzig. Literaturliste wird auf Wunsch zugeschickt. Anmeldung bis 15.8. und Info: Musik- und Kunstschule Lohmar, Hauptstr. 83, 53797 Lohmar, Tel.: 02246/15420.

Vom 1.-6. September 1998 findet in Neuburg/Donau der Herbstkurs für Flöte/Traversflöte, Cembalo und Ensemble mit Klaus Holsten und Beata Seemann statt. Der Kurs bietet individuellen, offenen Unterricht, Ensemblebetreuung und vielfältige Zusammenspielmöglichkeiten. In einem großzügigen Platzangebot stehen mindestens 8 Tasteninstrumente zur Verfügung. Der Kurs richtet sich an fortgeschrittene Musikschüler, Musiklehrer, Musikstudenten und fortgeschrittene Laien. Ziel des Kurses ist, jenseits aller stilistischen Grenzen die Wahrnehmung von Klang und Körper zu fördern und die Beziehungen zwischen den Spielern und ihrer Musik zu vertiefen. Info: Klang & Körper, Am See 1, 17440 Klein Jasedow, Tel.: 038374/75228, Fax 038374/75223.

Zum dritten Mal wird der Internationale Flöten-Wettbewerb in Timisoara/Temesvar vom 3.-5. September 1998 ausgerichtet. Höchstalter: 32 Jahre; erster Preis: eine silberner Querflöte. Info: Fil-

harmonica „Banatul“, Str. C. D. Loga 2, RO-1900 Timisoara (Rumänien). Tel.: +56/195012 und 192521.

5./6. September und 10./11. Oktober 1998: Kleine Reparaturen, Justage und Pflege der Querflöte. Zielgruppe: Querflötenlehrer, Studenten, engagierte Laien.

17./18. Oktober 1998: Pflege und kleine Reparaturen an der Blockflöte. Dieses Seminar richtet sich an alle Blockflötenspieler, Lehrer, Studenten, engagiert Laien sowie Musikalienhändler. Beide Kurse werden geleitet von **Martin Wenner**. Info und Anmeldung: Martin Wenner Holzblasinstrumente, Aluminiumstr. 8, 78224 Singen, Tel. 07731/64085.

28.9.-1.10.1998 Musik im italienischen Stil (Vokalmusik, Solo- und Kammermusik) an der Hochschule für Musik Köln/Abt. Wuppertal, Workshops, Vorträge, Diskussionsforen, Konzerte u.a.m. Dozenten: **Barbara Schlick** und **Kai Wessel** (Gesang), **Manfredo Zimmermann** (Block- und Traversflöte), **Anton Steck** (Barockvioline), **Werner Matzke** (Barockvioloncello), **Alexander Puliaev** (Cembalo) und **Konrad Junghänel** (Lauteninstrumente). Teilnahme mit historischem oder modernem Instrumentarium. Info: Tel. 0202/37150-0 oder Fax 0202/37150-40.

Im Rahmen der **Nordhessischen Tage für Alte Musik Kassel Melsungen, 2. - 4. Oktober 1998**, finden die folgenden beiden Kurse statt: 3. Oktober, Instrumentalkurs (Matthias Maute), 3. und 4. Oktober, Seminar „Die Musik der franko-flämischen Schule“, Quellenkunde und musikalische Arbeit (Silke Jacobsen). Info: Isa Rühling, Tel./Fax 0561/61381.

Meisterkurs für Flöte, Traversflöte und Cembalo. Vom **15.-18. Oktober 1998** findet in der Musikschule „Johann Sebastian Bach“ in Potsdam ein Intensivkurs mit **Klaus Holsten** und **Beata Seemann** statt. Der Kurs richtet sich an professionelle Musiker, die ihre Ausstrahlung im Konzert verbessern wollen. Schwerpunkte des Kurses sind Interpretation, Körperarbeit, Programmgestaltung und Bühnenpräsenz. Öffentliches Abschlußkonzert, begrenzte Teilnehmerzahl. Info: Kerstin Haupt, Tel.: 0331/714400.

„Mit Tönen sprechen“, Inneres Hören und Improvisation heißt ein Wochenendseminar mit **Klaus Holsten** (Flöte). Der Workshop findet in Frankfurt (**23.-25.10.98**, Deutsche Gesellschaft für

Flöte) für Flötisten statt. In München (**6.-8.11.98**, Freies Musikzentrum) ist er für sämtliche Holzblasinstrumente offen. Er richtet sich an alle, die Spaß an Improvisation haben und auf der Suche nach eigenen Ausdrucksformen sind. Info: Klang & Körper, Am See 1, 17440 Klein Jasedow, Tel.: 038374/75228, Fax 038374/75223.

Vom **5. - 7. Februar 1999** findet im Konzertraum des Carus Verlages ein **1. Stuttgarter Blockflöten-Symposium** statt. Künstlerische Leitung: **Gerhard Braun**. Schwerpunkt dieser Veranstaltung mit Konzerten, Vorträgen und Seminaren ist die zeitgenössische Blockflötenmusik und ihre Vermittlung im Unterricht. Aber auch Interpretationsfragen historischer Musikformen werden diskutiert und an ausgewählten Beispielen demonstriert. Das Symposium wendet sich an Musiklehrer aller Schularten, an Musikstudenten und konzertierende Künstler. In einem „Forumkonzert“ können z. B. Kinder und Jugendliche (Altersgrenze 18 Jahre) ihren Umgang mit moderner Blockflötenmusik demonstrieren. Das genaue Programm liegt ab September 1998 vor. Auskunft und Anmeldung: ERTA-Sekretariat, Leopoldshafenerstr. 3, 76149 Karlsruhe.

20.-26.9.1998 Festliche Tage Alter Musik Knechtsteden, Thema: *Ungeheuer Mensch? – Größe und Grausamkeit in Gestalten christlicher Mythen*. Auf dem Programm stehen u. a. zwei „Musikalische Dramen“ von Johann Heinrich Rolle (1716-1785), Opernszenen von Caccini, Landi, Rossi und Cavalli, die *Matthäus-Passion* von Telemann, der *Elias* von Mendelssohn. Abgerundet wird das Programm durch ein Symposium zum Festivalthema. Neben dem Konzert- und Gesprächsprogramm finden vom **21.-25.9. Vokal- und Instrumentalkurse** im Kloster Knechtsteden statt, dieses Jahr mit **Jessica Cash** (Gesang) und **Han Tol** (Blockflöte). Info: Festliche Tage Alter Musik Knechtsteden, Ostpreußenallee 5, 41539 Dormagen, Tel./Fax: +(0)2133/477905.

Die Autoren der Artikel

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 über Aufführungspraxis der Holzbläser im 18. Jahrhundert (darunter

„Free Ornamentation for Woodwind Instruments, 1700-1775“, zusammen mit Betty Bang Mather), ca. 50 Artikel in Textsammlungen und Zeitschriften und etwa 100 Neuausgaben alter Musik.

Brigitte Schmaus studierte Blockflöte, Musikpädagogik sowie Germanistik und Musikwissenschaft in Wien, Graz und Dublin. Sie ist Leiterin der 1977 von ihr gegründeten privaten Musikschule Schmaus in Wien. Sie absolviert regelmäßig Auftritte als Solistin, verfolgt eine rege Aufnahmetätigkeit und veranstaltet Konzerte mit Chören und Ensembles unter ihrer Leitung. Ihr Repertoire spiegelt eine Vorliebe für den Überschneidungsbereich Jazz/Klassik wider. Zum Thema *Jazz auf der Blockflöte* hält die in der Förderung des musikalischen Nachwuchses engagierte Pädagogin mehrmals jährlich Workshops und Fortbildungsseminare ab.

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.

Gabriele Busch-Salmen, bis 1992 Professorin für Quer- und Traversflöte an der Hochschule „Mozarteum“ Salzburg/Innsbruck, aktives Mitglied in zwei Ensembles, Autorin zahlreicher Aufsätze und Bücher zu aufführungspraktischen, ikonographischen und sozialhistorischen Fragestellungen. Gemeinsam mit Adelheid Krause-Pichler Herausgeberin des *Handbuches für Flöte* (Herbst 1998). Rundfunk- und Fernsehautorin, Lehrbeauftragte an der Universität Freiburg i.Br.

Impressum:

TIBIA · Magazin für Holzbläser · 23. Jahrgang · Heft 3/98

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 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, Geschäftsleitung: Dr. Hermann Moeck, Sabine Haase-Moeck, Christine Wagner-Moeck, Hanns-Peter Wagner, Postfach 3131, D-29231 Celle, Telefon: 0 51 41 / 88 53 0, Fax 885342

Erscheinungsweise: viermal jährlich – Januar, April, Juli, Oktober. **Redaktionsschluss:** 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 Preislite 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.

© 1998 by Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Celle. Printed in Germany

ISSN 0176-6511

TIBIA 4/98 erscheint im Oktober 1998 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Hans-Peter Schmitz: Jazz und Alte Musik

Peter Thalheimer: „Fünf kleine Suiten für eine Blockflöte“ von Helmut Bornefeld (1906-1990). Entstehung und Rezeption

Michael Finkelman: Die Oboeninstrumente in tieferer Stimmlage, Teil I und ein Porträt des Flötisten Kurt Redel

Winfried Michel

„flautissimo“: Wie der Frankfurter Komponist Lothar Lämmer spät, aber erfreulich radikal die Blockflöte seinem Schaffen einverleibt

Lothar Lämmers kürzlich zusammengestelltes bisheriges Werkverzeichnis beginnt 1965 mit dem Orgelwerk *Gestalten*. 21 Jahre später, nach zahlreichen Kompositionen für Chor, Orchester, für Instrumental- und Vokalsolisten, finden wir erstmalig ausdrücklich und in provokant schwieriger Weise die Blockflöte gefordert: Das mit dem listig verharmlosenden Titel *Pfeif drauf* überschriebene Trio ist ein fast zwanzigminütiges Marathonspiel, das den drei Altblockflötisten an Präzision, Instrumentbeherrschung und Ausdauer gerade das abverlangt, was uns in den Werken komponierender Blockflötisten oder flötespielender Komponisten fast nie, in Werken anderer selten zuteil wird. Mitten in einem „gefestigten“ Komponistenleben betritt ein neues Instrument die Arbeitsbühne – und, erstaunlicher noch, behauptet seinen Platz, wie die Werkliste seit 1986 zeigt.

Berio, Stockhausen, Yun, Louis Andriessen, Cage haben für die Blockflöte singuläre Werke geschrieben, und es blieb in der Regel bei einer einmaligen Reverenz; kann jedoch ein gestandener Komponist ein anhaltendes, ehrliches Interesse an der Blockflöte als Träger seiner Klanggedanken haben? Und das in Frankfurt, der Stadt Adornos? Er kann. Äußere Anlässe, wie die Zusammenarbeit mit niederländischen und deutschen Blockflötisten oder Verlagsaufträge können bei einem heutigen Komponisten von der Statur Lämmers nicht als ausreichende Gründe gelten, sich auf ein langes Verhältnis mit diesem Instrument einzurichten. Es muß vielmehr Eigenschaften des Blockflötenklanges geben, die der Sprache des Komponisten dienlich sind. Wie also spricht er?:



Eine Handvoll Töne (aus *flautissimo 1* für Sopranblockflöte solo) führt uns vor, welche Dynamik bei melodischem Insistieren winzige rhythmische Veränderungen bewirken – ein subtiler formuliertes Ritardando ist kaum denkbar. Dynamik? Ja, nicht im Sinne von laut/leise (was von vielen Instrumenten billiger zu haben ist), eher in wörtlicher Bedeutung als Umgang mit Kräften und Spannungen, die in der Statik des Bauwerks wirken. Die Sopranblockflöte mit ihrem klaren, spitzen, nicht von Obertönen belasteten Klang und ihrer agilen Beweglichkeit ist der ideale Zeichenstift für solche Konturen.

Was Lämmer will, vor allem auch, was er *nicht* will, wird in einem Stück deutlich, das für ein unzählige Blockflöten umfassendes Instrument, die Orgel, geschrieben ist:



Das Stück *ReSonans* (im *Frankfurter Orgelbuch*, 1994) bleibt bis zur letzten Note bei der eingangs gewählten Registrierung: Hauptwerk, Pleno. Es ist in meinen Ohren, soweit Musik dies sein kann, ein Manifest: gegen die Verlockungen des Umregi-

Walter van Hauwe
Blockflutes 3

MOECK

Blockflute Classics.
Die bedeutendsten Werke der Blockflötenliteratur.
Eingespielt von W. v. Hauwe, Bfl.; W. Möller, Vc.; G. Wilson, Cemb.; T. Satoh, Laute.
4 CD · DDD · Edition Moeck
10012 · 10015 · Je DM 31,00

MOECK VERLAG UND MUSIKINSTRUMENTENWERK · CELLE

strierens, der hundert Farben, für das, was oft eilfertig und halb zutreffend Struktur geheißt wird. Diese muß hier alles leisten: sie diktiert Rhythmus, harmonisch Melodisches, die Gesamtlänge, sie zwingt zum angespanntesten Hören, ohne welches einem das Stück nur laut erscheint. Genuß durch Anstrengung – es könnte ein Erziehungsprinzip sein, wäre Lämmers nicht so ganz und gar nicht Pädagoge. Auch in diesem Punkt dürfen die Blockflötisten aufatmen: der Komponist, als Person durchaus bereit, auf Wünsche, Alter und Können einzugehen, vermag sich in keiner Weise auf Schwierigkeitslisten („leicht, mittel, obermittel -sic!-, schwer) schaffend einzustellen; wie leicht, wie schwer ein Werk oder einzelne Partien werden, bestimmt allein die Gesetzmäßigkeit, die das Hausrecht des Autors ausmacht.

Aber ist Lothar Lämmer ein Farb-Verächter? Nein, unter bestimmten Bedingungen keineswegs:



flautissimo 4 (Sopranblockflöte) trägt den Titel „Klangfarben“ und wird kommentiert: „Klangfarben sind durch wechselnde Griffe und Anblasarten zu erzeugen. Jeder rhythmische Wert sollte in einer neuen Klangfarbe dargestellt werden, und die entstehenden Tonhöhenveränderungen sind beabsichtigt (Mikromelos) ...“ Bemerkenswert ist, daß

- die freien Farbwirkungen einer genauen rhythmischen Form unterliegen,
- Intonationsunterschiede beabsichtigt sind,
- diese Intonationsunterschiede als Melodiebildung genossen werden.

Georg Philipp Telemann hat in hohem Alter geschrieben: „... ich habe mich in meinem langen Leben marode melodiert ...“ und suchte neue, revoltierende Möglichkeiten in der Harmonik. Auch Lämmer ist, wie mancher Vorgänger und Zeitgenosse, alarmiert von der *Inflation des Melodischen* und formuliert seine Haltung in contradictione: „Mein Mißtrauen gegenüber dem Melos ist der Grund meines Interesses an ihm.“ Und: „... das Wit-

zige ist, daß ich eigentlich schon immer einen langsamen Satz schreiben möchte ...“ Kann der Komponist, können wir sagen, ob *Mikromelos* bereits die Erfüllung dieses Wunsches ist?

Strengste Intonationsdisziplin, weit entfernt von unfreiwilligem Mikromelos, muß der Blockflötist in oft langen, raffiniert verschränkten Unisonopassagen aufbringen, wie etwa im *Duo* für Sopranblockflöte und Klavier:



Vielleicht sind die Formen des Einklangs – tatsächliches, auseinandergezogenes, verzahntes Unisono – die heimliche Harmonielehre Lämmers, aus der andere Konsonanzen und die Dissonanz sprießen; letztere gilt ihm, die Vermutung liegt nahe, doch wieder als Konsonanz, und der Einklang kann Dissonanzwert erhalten ...

Herzliche Einladung zum 12. Hohenloher Kultursommer vom 13.6. bis 27.9.98

Unser besonderes Highlight '98:
**Musikfest auf Schloß Weikersheim
Sa., 18.7.98, 14 Uhr**

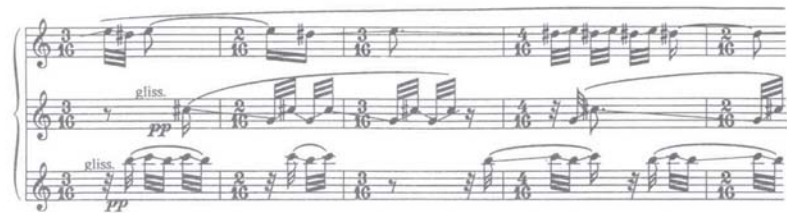
Erleben Sie Europäische
Renaissancemusik mit
Wandelkonzerten in Schloß
und Park, z.B. mit dem
niederländischen Blockflöten-
quartett Brisk oder den
Schalmeien von La Caccia
aus Belgien.

Hohenloher
Kultursommer

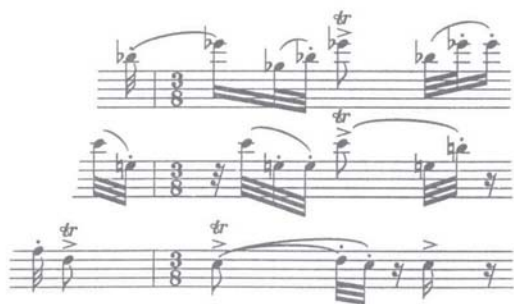


Weitere 47 Konzerte finden Sie in unserem
neuen Programm. Kostenlose Anforderung:
Telefon 07940/18373, Telefax 07940/18363

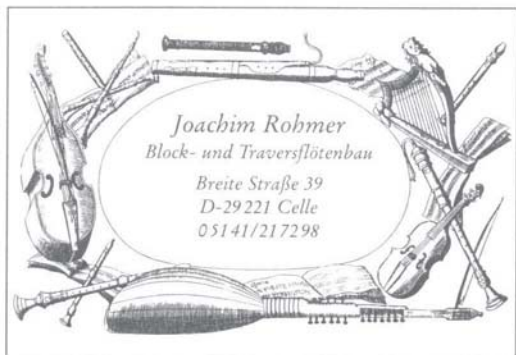
Wer so unbeirrbar folgerichtig komponiert, könnte leicht an Instrument und Spieler vorbeischieben. Blockflötisten sind gewohnt, innerhalb neuzeitlicher¹ Musik Schmerz und Lust aus Glissandi, Tremoli und Bebungen zu gewinnen, und oft genug gleichen *effektvolle* Stücke einem Kramladen mit Selbstbedienungsräusch. Doch auch Lothar Lämmer kennt die gleitende Verbindung:



oder kleine Triller-Organen:



Solche Klanggestaltung hat jedoch nur Existenzrecht an eindeutigen Positionen innerhalb des Ganzen, sie ist nicht aus Nettigkeit dem Kunden gegenüber hineingenommen worden. Das behaupte ich hier, und man sollte es nachprüfen – die beiden aus dem erwähnten Blockflötentrio *Pfeif drauf* ausgeschnittenen Beispiele können es allein nicht beweisen.



Ist das alles nicht selbstverständlich? Hören wir nicht von allen Seiten über *zwingende Struktur, innere Notwendigkeiten* reden? O ja, und Papier, Ohren und Mikrophone sind geduldig. Mit welchem Arbeitseinsatz Lämmer erwachsene Musik für Blockflöte schreibt, mögen die in ihrer Winzigkeit einem seriösen Minimalismus angemessenen Beispiele andeuten. In dieser Musik treffen sich Gewolltes und Gekanntes

in jedem Punkt und Contra-Punkt.

Coda:

a) Ein dictum des Komponisten, das man in Holland liebevoll *lekker elitair* nennen würde: „...

man sollte heute so komponieren, daß etwa ein ungebildeter Sänger nicht imstande wäre, das Stück auszuführen ...ist doch so, oder?“

b):



Finis

Lothar Lämmer, Auszug aus dem Werkverzeichnis 1965 bis 1997 (Werke für Holzbläser):

Blockflöte

Pfeif drauf (3 Altblockflöten), Microprint EM 1007
Duo (Sopranblockflöte und Klavier), Microprint EM 1048

flautissimo (Sopranblockflöte solo), Microprint EM 1059

versetti II (2 Sopranblockflöten, Baßblockflöte) i.V.
Inventionen (Lämmer/Bach) MS

Querflöte

Wohin ...? (Flöte und Schlagzeug), Zimmermann
versetti (Flöte solo), Microprint EM 1008

Klarinette

Wie ein Schatten (Klarinette solo), MS
taste and trial (Klarinette, Violoncello, Klavier) MS
Duo Rheinsberg (B-Klarinette und Klavier), MS
7 kleine Stücke für Klarinette allein, MS

ANMERKUNGEN

¹ sorry

ES IST SOWEIT!

Der Catalogue of Contemporary Blockflute Music
ist ab Juni 1998 im Internet verfügbar

Catalogue of Contemporary Blockflute Music www.blokfluit.org

Der CCBM wird alle Kompositionen ab dem Jahr 1900 aufnehmen, die Blockflöte(n) in ihrer Besetzung vorsehen und die auf einer Bühne aufgeführt werden sollen.

Der CCBM ist eine Idee von Walter van Hauwe. Als er dieses Projekt 1988 begann, hatte er ca. 400 Titel originaler Blockflötenmusik, die nach dem Jahr 1900 geschrieben waren, während er die noch unentdeckten Werke auf weitere 300 schätzte. Jetzt, 10 Jahre später, können im CCBM 1800 Titel präsentiert werden, vermutlich 70 % der weltweiten Gesamtzahl.

Pro Titel sind ca. 50 Informationsfelder abfragbar. Zum Beispiel: Besetzung, Editionsnum-

mern, Adressen, ein Musikbeispiel, wer bei der Premiere spielte und wo, CD-Einspielungen, Nummern, Radiosendungen, elektronische Informationen, Beschreibungen etc.

The Stichting Blokfluit, gegründet von Walter van Hauwe, ist grundsätzlich eine nicht auf Gewinn ausgerichtete Organisation. Wir versuchen, alle Kosten für den Benutzer so niedrig wie möglich zu halten. Doch werden Sie nur als eingetragenes Mitglied vollen Zugang zum Katalog erhalten. Wenn Sie abonnieren möchten oder Information brauchen, schreiben Sie uns einfach.

Ein Abonnement des CCBM kostet fl. 100.00 pro Jahr (ca. DM 90,00).

The Stichting Blokfluit
post office box: postbus 76761, NL-1070 KB, Amsterdam
Fax: + 31 20 / 618 7296

e-mail-Adresse: general mail-box
information & new input for the CCBM
historical and pedagogical subjects
contemporary subject

mail@blokfluit.nl
ccbm@blokfluit.nl
leenhouts@blokfluit.nl
hauwe@blokfluit.nl



Das Beste aus dem UE Blockflöten-Repertoire

von ganz leicht bis
mittelschwer

UE RECORDER GUIDE



Musik für junge Blockflötenspieler
Flute Music for Young Recorder-Players

Universal Edition UE 31222

Zusammengestellt
von Viktor Fortin
Schwierigkeitsgrad 1-3
UE 31222 DM 36,-
- erscheint August 1998

aus dem Inhalt:

Solostücke:

Telemann, aus Fantasie F-Dur (S oder A)

Duos:

Oh when the Saints (AA)

Mozart: Ein Mädchen oder Weibchen
(SS oder AA)

Chedeville, Noels

Boismortier, aus 6 Suiten op. 11 –
Rigaudon und Jigue

Telemann, aus Triosonate C-Dur – Dido

Easy Jazz Duets – Nr. 2

Blockflöte(n) und Klavier:

Bach, 3. Satz aus der Sonate g-Moll

Bergamasca

Ragtime Razzle

Staeps, aus „Mobile“

Dieupart, aus 6 Sonaten – Sonate III

e-Moll: Vivace

Scottish Airs

und viele andere Stücke

UNIVERSAL EDITION • WIEN

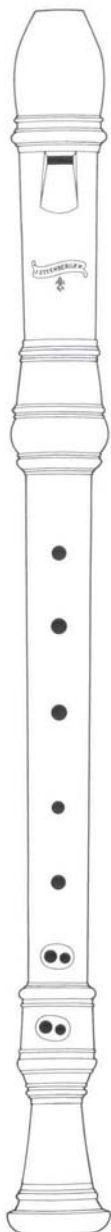


Moeck Blockflöten und Noten in aller Welt.....

Moeck Rottenburgh seit 30 Jahren die meistgespielten Soloflöten, in Stimmung und Klang immer weiter verbessert. Sopranino bis Baß.

Moeck Sopran- und Altblochflöten 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 Altblochflöten nach H. F. Kynseker (1636-1686).



Moeck Flauto leggero, handlich und leicht, für das chorische Spiel, Sopranino bis Großbaß.

Moeck Sopran-Schulblockflöten aus Ahorn und Birnbaum; **Flauto 1**, die pflegeleichte aus Spezialkunststoff, dto. **Flauto 1 plus**, aber mit Holzunterteil.

Moeck Flauto Penta, eine pentatonische Sopranflöte, ganz aus Ahorn oder auch mit Kunststoffkopf.

* * *

Im **Moeck** Verlag sind über 1000 Ausgaben mit Blockflötenmusik und auch die vielgelesene Fachzeitschrift **TIBIA**, Magazin für Holzbläser, erschienen.

MOECK

engagiert und erfahren mit Blockflöten und deren Literatur

Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Postfach 3131, D-29231 Celle

Winfried Michel

„flautissimo“: Wie der Frankfurter Komponist Lothar Lämmers spät, aber erfreulich radikal die Blockflöte seinem Schaffen einverleiht

Lothar Lämmers kürzlich zusammengestelltes bisheriges Werkverzeichnis beginnt 1965 mit dem Orgelwerk *Gestalten*. 21 Jahre später, nach zahlreichen Kompositionen für Chor, Orchester, für Instrumental- und Vokalsolisten, finden wir erstmalig ausdrücklich und in provokant schwieriger Weise die Blockflöte gefordert: Das mit dem listig verharmlosenden Titel *Pfeif drauf* überschriebene Trio ist ein fast zwanzigminütiges Marathonspiel, das den drei Altblockflötisten an Präzision, Instrumentbeherrschung und Ausdauer gerade das abverlangt, was uns in den Werken komponierender Blockflötisten oder flötespielender Komponisten fast nie, in Werken anderer selten zuteil wird. Mitten in einem „gefestigten“ Komponistenleben betritt ein neues Instrument die Arbeitsbühne – und, erstaunlicher noch, behauptet seinen Platz, wie die Werkliste seit 1986 zeigt.

Berio, Stockhausen, Yun, Louis Andriessen, Cage haben für die Blockflöte singuläre Werke geschrieben, und es blieb in der Regel bei einer einmaligen Reverenz; kann jedoch ein gestandener Komponist ein anhaltendes, ehrliches Interesse an der Blockflöte als Träger seiner Klanggedanken haben? Und das in Frankfurt, der Stadt Adornos? Er kann. Äußere Anlässe, wie die Zusammenarbeit mit niederländischen und deutschen Blockflötisten oder Verlagsaufträge können bei einem heutigen Komponisten von der Statur Lämmers nicht als ausreichende Gründe gelten, sich auf ein langes Verhältnis mit diesem Instrument einzurichten. Es muß vielmehr Eigenschaften des Blockflötenklanges geben, die der Sprache des Komponisten dienlich sind. Wie also spricht er?:



Eine Handvoll Töne (aus *flautissimo 1* für Sopranblockflöte solo) führt uns vor, welche Dynamik bei melodischem Insistieren winzige rhythmische Veränderungen bewirken – ein subtiler formuliertes Ritardando ist kaum denkbar. Dynamik? Ja, nicht im Sinne von laut/leise (was von vielen Instrumenten billiger zu haben ist), eher in wörtlicher Bedeutung als Umgang mit Kräften und Spannungen, die in der Statik des Bauwerks wirken. Die Sopranblockflöte mit ihrem klaren, spitzen, nicht von Obertönen belasteten Klang und ihrer agilen Beweglichkeit ist der ideale Zeichenstift für solche Konturen.

Was Lämmers will, vor allem auch, was er *nicht* will, wird in einem Stück deutlich, das für ein unzählige Blockflöten umfassendes Instrument, die Orgel, geschrieben ist:



Das Stück *ReSonans* (im *Frankfurter Orgelbuch*, 1994) bleibt bis zur letzten Note bei der eingangs gewählten Registrierung: Hauptwerk, Pleno. Es ist in meinen Ohren, soweit Musik dies sein kann, ein Manifest: gegen die Verlockungen des Umregi-

WALTER VAN HAUWE
Blockflutes 3

MOECK

Blockflute Classics.
Die bedeutendsten Werke der Blockflötenliteratur.
Eingespielt von W. v. Hauwe, Bfl.; W. Möller, Vc.; G. Wilson, Cemb.; T. Satoh, Laute.
4 CD · DDD · Edition Moeck
10012 · 10015 · Je DM 31,00

MOECK

VERLAG UND MUSIKINSTRUMENTENWERK · CELLE

strierens, der hundert Farben, für das, was oft eilfertig und halb zutreffend Struktur geheißt wird. Diese muß hier alles leisten: sie diktiert Rhythmus, harmonisch Melodisches, die Gesamtlänge, sie zwingt zum angespanntesten Hören, ohne welches einem das Stück nur laut erscheint. Genuß durch Anstrengung – es könnte ein Erziehungsprinzip sein, wäre Lämmer nicht so ganz und gar nicht Pädagoge. Auch in diesem Punkt dürfen die Blockflötisten aufatmen: der Komponist, als Person durchaus bereit, auf Wünsche, Alter und Können einzugehen, vermag sich in keiner Weise auf Schwierigkeitslisten („leicht, mittel, obermittel -sic!-, schwer) schaffend einzustellen; wie leicht, wie schwer ein Werk oder einzelne Partien werden, bestimmt allein die Gesetzmäßigkeit, die das Hausrecht des Autors ausmacht.

Aber ist Lothar Lämmer ein Farb-Verächter? Nein, unter bestimmten Bedingungen keineswegs:



flautissimo 4 (Sopranblockflöte) trägt den Titel „Klangfarben“ und wird kommentiert: „Klangfarben sind durch wechselnde Griffe und Anblasarten zu erzeugen. Jeder rhythmische Wert sollte in einer neuen Klangfarbe dargestellt werden, und die entstehenden Tonhöhenveränderungen sind beabsichtigt (Mikromelos) ...“ Bemerkenswert ist, daß

- die freien Farbwirkungen einer genauen rhythmischen Form unterliegen,
- Intonationsunterschiede beabsichtigt sind,
- diese Intonationsunterschiede als Melodiebildung genossen werden.

Georg Philipp Telemann hat in hohem Alter geschrieben: „... *ich habe mich in meinem langen Leben marode melodiert* ...“ und suchte neue, revoltierende Möglichkeiten in der Harmonik. Auch Lämmer ist, wie mancher Vorgänger und Zeitgenosse, alarmiert von der *Inflation des Melodischen* und formuliert seine Haltung in contradictione: „*Mein Mißtrauen gegenüber dem Melos ist der Grund meines Interesses an ihm.*“ Und: „... das Wit-

zige ist, daß ich eigentlich schon immer einen langsamen Satz schreiben möchte ...“ Kann der Komponist, können wir sagen, ob *Mikromelos* bereits die Erfüllung dieses Wunsches ist?

Strengste Intonationsdisziplin, weit entfernt von unfreiwilligem Mikromelos, muß der Blockflötist in oft langen, raffiniert verschränkten Unisonopassagen aufbringen, wie etwa im *Duo* für Sopranblockflöte und Klavier:



Vielleicht sind die Formen des Einklangs – tatsächliches, auseinandergezogenes, verzahntes Unisono – die heimliche Harmonielehre Lämmers, aus der andere Konsonanzen und die Dissonanz sprießen; letztere gilt ihm, die Vermutung liegt nahe, doch wieder als Konsonanz, und der Einklang kann Dissonanzwert erhalten ...

Herzliche Einladung zum 12. Hohenloher Kultursommer vom 13.6. bis 27.9.98

Unser besonderes Highlight '98:
**Musikfest auf Schloß Weikersheim
Sa., 18.7.98, 14 Uhr**

Erleben Sie Europäische
Renaissancemusik mit
Wandelkonzerten in Schloß
und Park, z.B. mit dem
niederländischen Blockflöten-
quartett Brisk oder den
Schalmeien von La Caccia
aus Belgien.

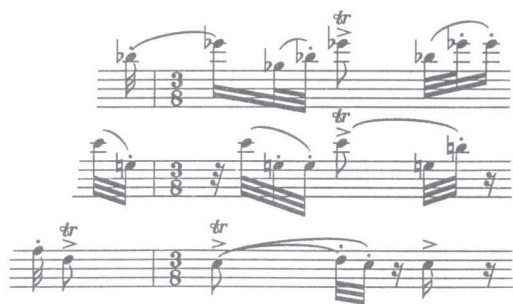


Weitere 47 Konzerte finden Sie in unserem
neuen Programm. Kostenlose Anforderung:
Telefon 07940/18373, Telefax 07940/18363

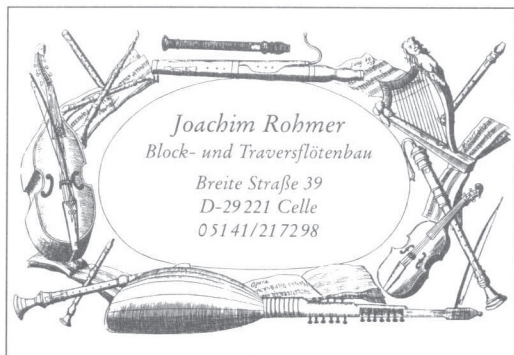
Wer so unbeirrbar folgerichtig komponiert, könnte leicht an Instrument und Spieler vorbeischieben. Blockflötisten sind gewohnt, innerhalb neuzeitlicher¹ Musik Schmerz und Lust aus Glissandi, Tremoli und Bebungen zu gewinnen, und oft genug gleichen *effektvolle* Stücke einem Kramladen mit Selbstbedienungsräusch. Doch auch Lothar Lämmer kennt die gleitende Verbindung:



oder kleine Triller-Organen:



Solche Klanggestaltung hat jedoch nur Existenzrecht an eindeutigen Positionen innerhalb des Ganzen, sie ist nicht aus Nettigkeit dem Kunden gegenüber hineingenommen worden. Das behaupte ich hier, und man sollte es nachprüfen – die beiden aus dem erwähnten Blockflötentrio *Pfeif drauf* ausgeschnittenen Beispiele können es allein nicht beweisen.



Ist das alles nicht selbstverständlich? Hören wir nicht von allen Seiten über *zwingende Struktur, innere Notwendigkeiten* reden? O ja, und Papier, Ohren und Mikrophone sind geduldig. Mit welchem Arbeitseinsatz Lämmer erwachsene Musik für Blockflöte schreibt, mögen die in ihrer Winzigkeit einem seriösen Minimalismus angemessenen Beispiele andeuten. In dieser Musik treffen sich Ge-

wolltes und Gekonntes in jedem Punkt und Contra-Punkt.

Coda:

a) Ein dictum des Komponisten, das man in Holland liebevoll *lekker elitair* nennen würde: „...

man sollte heute so komponieren, daß etwa ein ungebildeter Sänger nicht imstande wäre, das Stück auszuführen ...ist doch so, oder?“

b):



Finis

Lothar Lämmer, Auszug aus dem Werkverzeichnis 1965 bis 1997 (Werke für Holzbläser):

Blockflöte

Pfeif drauf (3 Altblockflöten), Microprint EM 1007
Duo (Sopranblockflöte und Klavier), Microprint EM 1048

flautissimo (Sopranblockflöte solo), Microprint EM 1059

versetti II (2 Sopranblockflöten, Baßblockflöte) i.V.

Inventionen (Lämmer/Bach) MS

Querflöte

Wohin ...? (Flöte und Schlagzeug), Zimmermann

versetti (Flöte solo), Microprint EM 1008

Klarinette

Wie ein Schatten (Klarinette solo), MS

taste and trial (Klarinette, Violoncello, Klavier) MS

Duo Rheinsberg (B-Klarinette und Klavier), MS

7 kleine Stücke für Klarinette allein, MS

ANMERKUNGEN

¹ sorry

ES IST SOWEIT!

Der Catalogue of Contemporary Blockflute Music
ist ab Juni 1998 im Internet verfügbar

Catalogue of Contemporary Blockflute Music www.blokfluit.org

Der CCBM wird alle Kompositionen ab dem Jahr 1900 aufnehmen, die Blockflöte(n) in ihrer Besetzung vorsehen und die auf einer Bühne aufgeführt werden sollen.

Der CCBM ist eine Idee von Walter van Hauwe. Als er dieses Projekt 1988 begann, hatte er ca. 400 Titel originaler Blockflötenmusik, die nach dem Jahr 1900 geschrieben waren, während er die noch unentdeckten Werke auf weitere 300 schätzte. Jetzt, 10 Jahre später, können im CCBM 1800 Titel präsentiert werden, vermutlich 70 % der weltweiten Gesamtzahl.

Pro Titel sind ca. 50 Informationsfelder abfragbar. Zum Beispiel: Besetzung, Editionsnum-

mern, Adressen, ein Musikbeispiel, wer bei der Premiere spielte und wo, CD-Einspielungen, Nummern, Radiosendungen, elektronische Informationen, Beschreibungen etc.

The Stichting Blokfluit, gegründet von Walter van Hauwe, ist grundsätzlich eine nicht auf Gewinn ausgerichtete Organisation. Wir versuchen, alle Kosten für den Benutzer so niedrig wie möglich zu halten. Doch werden Sie nur als eingetragenes Mitglied vollen Zugang zum Katalog erhalten. Wenn Sie abonnieren möchten oder Information brauchen, schreiben Sie uns einfach.

Ein Abonnement des CCBM kostet fl. 100.00 pro Jahr (ca. DM 90,00).

The Stichting Blokfluit
post office box: postbus 76761, NL-1070 KB, Amsterdam
Fax: + 31 20 / 618 7296

e-mail-Adresse: general mail-box
information & new input for the CCBM
historical and pedagogical subjects
contemporary subject

mail@blokfluit.nl
ccbm@blokfluit.nl
leenhouts@blokfluit.nl
hauwe@blokfluit.nl