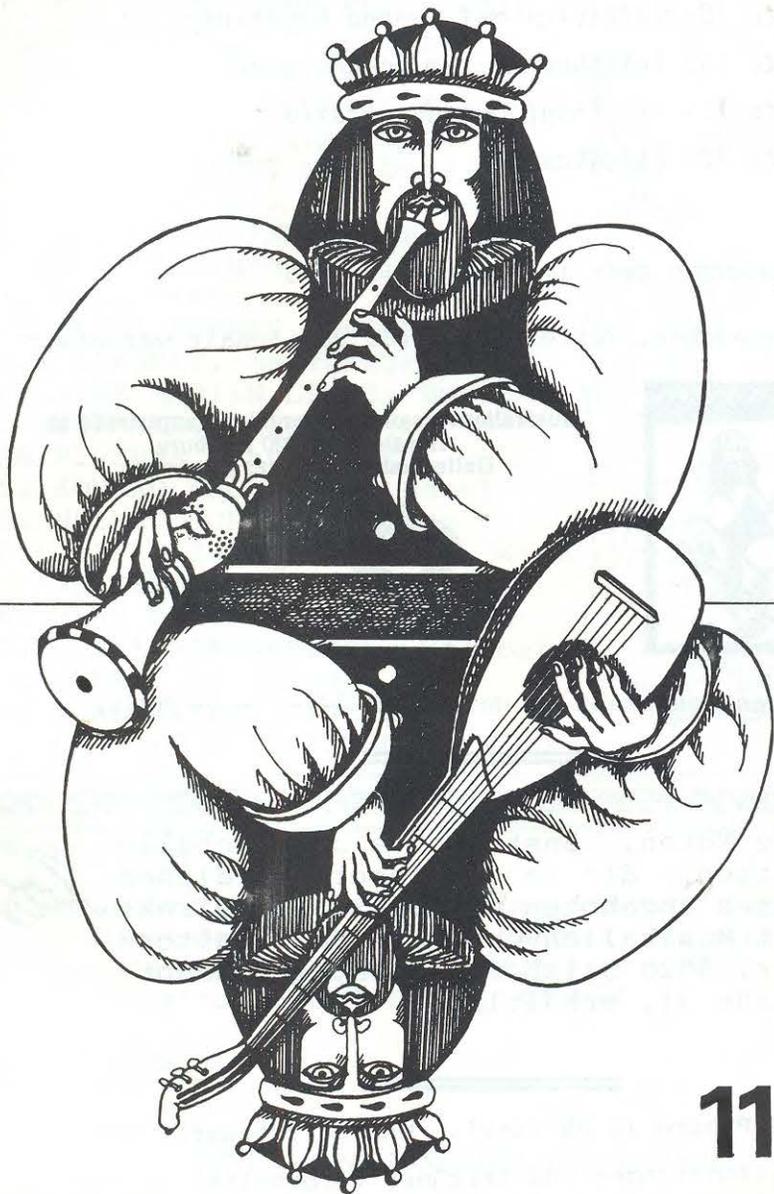


RESONANZEN

RUNDSCHRIFT FÜR BLOCKFLÖTE UND GITARRE



11

Aus dem Inhalt:

Seite 4: 12. Internationale Musiktage Brügge 1975

Seite 9: Gewonnen, gewonnen

Seite 10: Interview mit Konrad Ragossnig

Seite 15: Instrumente zum Schulbeginn

Seite 19: Die Frage aus der Praxis

Seite 32: Briefkasten

RESONANZEN Heft 11, September 1975

Herausgeber, Verleger und für den Inhalt verantwortlich



Musikalienversand
Harald
Gattermair

Nonntaler Hauptstraße 31
A-5020 Salzburg
Tel. (0 62 22) 43 2 24



Jahresabonnement (4 Hefte) öS 34,-- + 8% MwSt.

Alle Noten, Instrumente und Schallplatten, die in den Inseraten dieses Heftes angeboten werden, sind direkt beim Musikalienversand Harald Gattermair, 5020 Salzburg, Nonntaler Hauptstraße 31, erhältlich!

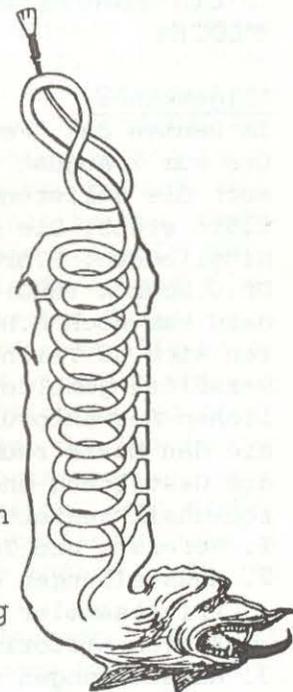


Alle Preise in öS (inkl. Mehrwertsteuer)

Preisänderungen und Irrtümer vorbehalten

Mitarbeiter und fachliche Berater

LEONHARD BECK, Moers
 Prof. SIEGFRIED BEHREND, Berlin
 WOLFGANG BILLEB, Klagenfurt
 Prof. ROBERT BROJER, Wien
 ELISABETH FLEISCHANDERL, Graz
 GUSTAV GRASSAUER, Innsbruck
 WOLFGANG GUTTMANN, Salzburg
 HANS GEORG JACOBI, Linz
 FELICITAS KELDORFER, Salzburg
 HANS KOCH, München
 ERNST KÖLZ, Wien
 Prof. BARNA KOVATS, Salzburg
 JÜRGEN LIBBERT, Regensburg
 Prof. HANS MARTIN LINDE, Basel
 KURT OBERMAIR, Salzburg
 ERIKA PIRCHER, Innsbruck
 Prof. KONRAD RAGOSSNIG, Basel
 Prof. HELMUT SCHALLER, Wien
 Prof. ELISABETH SCHAEFTLEIN, Wien
 MATTHIAS SEIDEL, Salzburg
 Prof. HANS ULRICH STAEPS, Wien
 GERLIND STEINER-GREIMEL, Salzburg
 HILDE TENTA, Salzburg
 PETER THALHEIMER, Stuttgart
 Prof. Dr. LEO WITOSZYNSKYJ, Wien



ZU VERKAUFEN:

Besonders klangschönes, zweimanualiges "NEUPERT" Cembalo mit vier klingenden Registern, zwei Lauten- und zwei Pianozügen, bestens gepflegt. L = 180 cm, B = 95 cm.
Anfragen: Redaktion RESONANZEN Tel. 43 2 24

SOEBEN ERSCHIENEN

Kurt Obermair:

DREI KLEINE PRÄLUDIEN FÜR GITARRE

Schwierigkeitsgrad: mittel bis schwer

öS 20,--

12. INTERNATIONALE MUSIKTAGE BRÜGGE 1975

SOLISTENWETTBEWERBE FÜR BLOCKFLÖTE UND TRAVERS- FLÖTE:

Allgemeines:

Im Rahmen des "Festivals van Flanderen" fanden vom 26. Juli bis zum 2. August in Brügge unter anderen Veranstaltungen auch die Solistenwettbewerbe für Blockflöte und Traversflöte statt. Die internationale Jury bestand aus folgenden Mitgliedern: F. Brüggen (Holland), W. Kuijken (Belgien), Dr. G. Scheck (BRD), F. von Huene (USA), K. Yokoyama (Japan), dazu kam noch G. Höller für den Traverswettbewerb. Es hatten sich 38 Teilnehmer für Blockflöte und 15 für die Traversflöte gemeldet. Neben den für das Publikum frei zugänglichen Auswahlprüfungen, gab es zahlreiche Randereignisse, die den Musikfreunden und -ausübenden tieferen Einblick in die Gestaltung und Interpretation der Renaissance und Barockmusik gestatteten:

1. Referate und Interpretationskurse der Jurymitglieder
2. Ausstellungen der meisten Holzinstrumentenbauer und Privatsammler (gezeigt wurden historische, moderne und Kopien historischer Instrumente)
3. Ausstellungen von Musikverlagen und Schallplattenfirmen
4. Abendkonzerte mit Werken von Monteverdi bis Mozart.

Wettbewerb für Blockflöte:

Im ersten Durchgang waren folgende Werke zu spielen:

- a) Aus "t Uitment Kabinet" die Nr. 3 oder Nr. 25 für Sopran- oder Altblockflöte
- b) eine Fantasie für Altblockflöte solo von G. Ph. Telemann
- c) Sonate C-Dur von F. Barsanti

Der erste Durchgang wurde an 4 Tagen durchgeführt und fand im Concertgebouw vor fast vollem Saal statt. Das Niveau der Teilnehmer war sehr unterschiedlich, insgesamt gesehen, eher mäßig. Teilweise waren die Leistungen sogar katastrophal. Man müßte sich ja darüber im Klaren sein, daß man als Teilnehmer eines internationalen Wettbewerbes die vorzutra-

genden Werke zumindest technisch einwandfrei beherrschte, ohne dabei die musikalische Interpretation zu berücksichtigen. Was letzteres betrifft, gab es in Brügge hauptsächlich zwei Richtungen, die der Großteil der Interpreten einschlug. Diese waren

1. die "niederländische" Schule, die von F. Brüggen bzw. seinen Schülern gelehrt und praktiziert wird und
2. die im deutschsprachigen Raum (BRD, Schweiz und Österreich) übliche Schule, die etwa der gleicht, welche z.B. H.M. Linde an der "Schole cantorum" in Basel unterrichtet und ausübt. Sie unterscheiden sich in der Tongebung, Anwendung von Vibrato, Artikulation, Phrasierung und teilweise auch in der musikalischen Auffassung. Es wäre zu langwierig alle Charakteristiken und Einzelheiten, besonders der - von mir so bezeichneten - "niederländischen" Schule zu erklären. Sie basiert (was die Barockmusik betrifft) hauptsächlich auf der französischen Musizierpraxis des 17. bis 18. Jahrhunderts, wird aber allgemein im gesamten Barock praktiziert. Ob dies wirklich authentisch ist, sei in Frage gestellt. Letztlich ist es aber doch, wie in der ganzen Kunst, eine Frage des Geschmacks. Man sollte jedoch dem Zuhörer durch Übertreibungen (wo z.B. die Intonation gänzlich vernachlässigt, wenn nicht ignoriert wird) kein ungutes Gefühl hinterlassen, obwohl die Musik vor drei Jahrhunderten sicher andere Ziele verfolgte, als es heute der Fall ist.

Für den zweiten Durchgang wurden 7 Teilnehmer ausgewählt. Die Entscheidung der Jury war geheim, ohne daß die einzelnen Mitglieder untereinander berieten. Es wurde nach einem 30-Punkte System gewertet. Daß es dadurch einen großen Spielraum für persönliche Bewertungsmethoden gab, liegt auf der Hand.

Bei der zweiten Auswahlprüfung war zu spielen:

1. eine eigene Aussetzung und Interpretation einer Diskantdiminution eines Madrigals um 1600,
2. Suite g-moll für Sopranblfl. von Ch. Dieupart
3. ein Stück aus dem 20. Jahrhundert für Blockflöte solo nach Wahl.

Auch in diesem Durchgang waren die Auffassungen der Werke sehr unterschiedlich. Am besten fühlten sich die Teilnehmer bei der Interpretation des modernen Stückes. Auf-

fallend waren einige "barocke" Verzierungen bei der Diskantdiminution des Madrigals. Für das Finale qualifizierten sich: Dorothea Winter (BRD), Eva Legene-Andersson (Dänemark) und Jerome Minis (Niederland). Auf dem Programm standen:

- a) ein Stück für Blockflöte solo nach Wahl
 - b) Concerto c-moll für Altblfl. und Orchester von A.Vivaldi.
- Dazu stand das Ensemble "musika antiqua Amsterdam" unter der Leitung von Ton Koopman zur Verfügung. Das Finale begann, unzumutbar für die Finalisten, um 23 Uhr, da vorher das der Traversospieler stattfand. Die Ergebnisse wurden dann schließlich um Viertel vor eins bekanntgegeben, nachdem das Publikum über 4 Stunden von Flötentönen berieselt wurde. Da die Dauer des Konzertes leicht zu berechnen war, wurde allgemein die Frage laut: Wenn schon alles auf einmal, warum dann erst um 20,40 Uhr (10 Minuten Verspätung) beginnen?

Das Finale der Blockflötisten war dann auch dementsprechend schwach, fast könnte man sagen schlecht gespielt, einerseits von den Solisten, wie leider auch von den Streichern, die, abgesehen von Intonationsproblemen, auch Schwierigkeiten im Zusammenspiel mit der Flöte hatten. (Der 1.Satz vom Vivaldikonzert wurde jedesmal zu schnell begonnen, sodaß es den Solisten früher oder später "erwischte"). Die Unzufriedenheit des Publikums war in diesem Fall verständlich. Abgesehen von den technischen Mängeln, die leider - wegen der späten Uhrzeit und der Nervosität - allzuoft bemerkbar waren, fehlte es grundsätzlich an persönlichem musikalischen Ausdruck. So war es dann auch keine Sensation, als man verkündete, daß die drei Preise nicht vergeben wurden. Daraufhin blieb schließlich noch die Frage offen: waren dies wirklich die Besten unter den 38 Teilnehmern, oder hatte die Jury zu sehr die "Persönlichkeit" auf dem Podium bewertet?

Wettbewerb für Traverso:

Die erste Auswahlprüfung bestand aus folgenden Werken:

- a) "Echos" von J.Hotteterre
- b) ein Stück aus dem 17.-18.Jahrhundert nach Wahl

Die Jury wurde mit G.Höller erweitert. Beim Traversowettbewerb waren die Leistungen viel ausgeglichener als bei der Blockflöte und somit die Wahl für die Finalisten

schwerer. Und auch hier überraschte die Entscheidung der Jury das Publikum. Im Finale sollten spielen: Carla Mahler-Kemme (Niederland), Masahiro Arita (Japan), Konrad Hünteler (BRD) und Gilbert Hazelzet (Niederland). Auf dem Programm standen die Sonate in e-moll von J.S.Bach und das Concert Royal Nr. 1 in G-Dur von F.Couperin. Die vier Finalisten spielten die beiden Vortragsstücke vor allem technisch einwandfrei. Unsicherheiten traten hauptsächlich in der Intonation auf, auch glaube ich, daß es von der musikalischen Interpretation her Mißverständnisse gab (bei Bachs e-moll Sonate). Ein Flatterment (Fingervibrato) hat bei einer Bachsonate eigentlich nichts verloren. Wie auch schon bei der ersten Auswahlprüfung stellte M.Arita alle seine Kontrahenten in den Schatten und spielte souverän und vor allem musikalisch überzeugend. Sein Spiel war locker, mitreißend und gefühlvoll, einfach wie man es von einem Finalisten erwartet. Verdienterweise wurde ihm der erste Preis verliehen, anhaltender Applaus war die Anerkennung des Publikums für sein meisterhaftes Spiel. Den 4.Preis bekam G.Hazelzet, die anderen Preise wurden nicht vergeben.

Manfred Zimmermann

+ + + + +

WETTBEWERB HOLZBLASENSEMBLES:

Mit dem Begriff des "Festival van Vlaanderen", das alljährlich im Sommer in Brügge stattfindet, ist der Wettbewerb für die Instrumente Orgel, Cembalo und Blockflöte, untrennbar verbunden. Beschränkte man sich in den ersten Jahren (seit 1964) auf wechselweise die beiden ersten Instrumente, kam 1972 die Blockflöte als drittes hinzu. Somit gibt es auch für dieses Instrument die Möglichkeit, sich im Rahmen eines internationalen Wettbewerbes zu klassifizieren. Da in der letzten Zeit nun auch die Traversflöte immer mehr Anhänger findet, nahm man sie heuer zum bestehenden Bewerb für Blockflöte und Holzblasensembles dazu. Zur Bewertung der Holzblasensembles wurde die Jury mit Silva Devos und Carl Dolmetsch auf acht Mitglieder er-

weitert. Gemeldet waren neun Ensembles aus sechs Ländern. Das Durchschnittsalter durfte 28 Jahre nicht übersteigen. Die Höchstanzahl der Mitglieder war mit fünf gegeben, davon mußten mindestens zwei Holzblasinstrumente spielen (Oboe, Fagott etc. war gestattet). Somit war die Programmauswahl weit gestreut, es gab sowohl reine Blockflötenensembles, als auch Triobesetzungen, wie z.B. Blockflöte, Oboe, Cembalo.

Zum Unterschied zu den Solisten bewertete man die Ensembles in einem Durchgang, der im Rahmen eines öffentlichen Konzertes im "Königlichen Stadttheater" abgehalten wurde. Das Programm mit der geforderten Spielzeit von mindestens 30 Minuten wurde kurz vorher von der Jury auf zwei Stücke, womöglich ein "altes" und ein zeitgenössisches Werk, gekürzt. (Beim Finale der Solisten entschied die Jury kurz vor Beginn, daß nicht, wie ursprünglich vorgesehen, ein Werk, sondern beide gespielt werden sollten, wodurch sich der Abend ungeahnt in die Länge zog.) Ist man zwar an die späten, eher südlich anmutenden Konzertbeginnzeiten in diesen Landen gewöhnt, dauerte es doch auch diesmal bis nach Mitternacht, ehe die Resultate feststanden:

1. Preis: Tokyo Recorder Quartet, Japan
2. Preis: Blokfluitenensemble Hilversum, Holland
3. Preis: Ensemble Pfeifergasse, Salzburg/Österreich

Für Österreich waren bei den Solisten zwei Teilnehmer gemeldet, von denen sich Ernst Kubitschek, Wien, für das Halbfinale klassifizieren konnte.

Für das "Ensemble Pfeifergasse" und seine Leiterin Felicitas Keldorfer stellte der 3. Platz in einem so bedeutenden Wettbewerb einen sehr schönen Erfolg dar, umso mehr, als das Ensemble mit seinem äußerst niedrigen Durchschnittsalter von nur 14 Jahren das weitaus jüngste unter den Teilnehmern war.

Franz Naumann

Die Redaktion freut sich, mitteilen zu können, daß das "Ensemble Pfeifergasse" für einen Kammermusikabend in St. Peter - voraussichtlich Ende Oktober - gewonnen wurde.

Folgende Hauptgewinne unseres Preisausschreibens aus Heft 9 und 10 gehen an:

1 Gitarre "GOMEZ C 8"

Rainer Lendl
Klosterneuburg

W.A. Mozart:
BRIEFE UND AUFZEICHNUNGEN
Gesamtausgabe Band 1-7

Christine Bringold
Binningen, Schweiz

1 Altblockflöte "RÖSSLER"

Karin Johnsen
Minde, Norwegen

1 Gitarre "YAMAHA G 90 A"

Wolfgang Hinteregger, Linz

Die restlichen Gewinner wurden von uns direkt verständigt.

Da es sich um 70 Preise handelt, würde eine Aufzählung hier zu umfangreich sein.

NEUERSCHEINUNG:

Manfred Müller-Cant

KINDERLIEDER-SUITE FÜR EINEN GROSSVATER

für Gitarre und Violoncello, Spielpartitur öS 125,80

Dieses Werk wurde 1971 für das Prager Saiten-Duo geschrieben und 1972 in Prag uraufgeführt. Obwohl die Grundlage des musikalischen Materials Kinderlieder sind, handelt es sich um konzertante, gelegentlich sogar virtuose Musik.



Harald Gattermair

INTERVIEW MIT KONRAD RAGOSSNIG

Zunächst darf ich Ihnen, Herr Prof. Ragossnig, für Ihr Entgegenkommen bezüglich einer allfälligen fachlichen Beratung unserer Rundschrift RESONANZEN sehr herzlich danken.

Da unsere Leser ganz sicher daran interessiert sind, bitte ich Sie um eine kurze Schilderung Ihres künstlerischen Werdeganges.

Meine musikalische Ausbildung begann am Konservatorium in Klagenfurt, und zwar nicht mit Gitarre, sondern Cello, Klavier und Musiktheorie. Mit Gitarre habe ich zwar früher begonnen als mit Cello - also etwa seit dem 10. Lebensjahr spiele ich Gitarre - habe aber in Ermangelung eines Lehrers am Konservatorium Privatstunden bei einer Lehrerin in Klagenfurt genommen. Alles, was ich damals an Literatur für Gitarre finden konnte, habe ich gekauft und mich daran selbst weitergebildet, war also lange Zeit sozusagen Autodidakt in meinem jugendlichen Überschwang. Ich habe aber bei meiner ersten Lehrerin einiges an Zusammenspiel gelernt und große Lust an der Kammermusik gewonnen. Dies wurde also sehr früh gelegt, eben durch meine erste Lehrerin.

Ich habe dann die Mittelschule besucht, habe maturiert und bin als Student auf eine Amerikareise gegangen. Wir waren eine Gruppe von Musikstudenten aus Wien und verschiedenen Bundesländern, auch Lehrer waren dabei - es war so eine Art "Good-will-Tour" mit Volksmusik. Nach dem Kriege hat man österreichische Volksmusik und überhaupt österreichische Musiktradition (wir haben auch klassische Musik gespielt) in Form von Konzerten in Amerika vorgeführt. Wir durchquerten Amerika ein ganzes Jahr lang vom Norden bis zum Süden.

Auf dieser Reise habe ich per Zufall in einem Platten-geschäft (ich mußte mir Saiten kaufen) das erstemal eine Platte von Segovia gehört; das war 1950. Ich habe bis zu diesem Zeitpunkt überhaupt nicht gewußt, daß es diesen

Mann gibt und war fasziniert von diesen Aufnahmen, von dieser Art Musik zu machen, daß ich, als ich zurückkam, beschlossen habe, unter allen Umständen mich nur mehr mit der Gitarre zu beschäftigen.

Ich habe nach einem Lehrer gesucht und ihn in Prof. Karl Scheit in Wien gefunden, habe bei ihm ein paar Jahre studiert und das Reifeprüfungsdiplom in Wien abgelegt. Das ist eigentlich in ein paar Worten der Weg meines Studiums.

Es haben sich dann verschiedene Aktivitäten angeschlossen: ich habe bei einem Wettbewerb in England den ersten Preis gemacht, dann in Paris beim sogenannten "Concours international de Guitare" ebenfalls den ersten Preis. Das hat mir etwas geholfen in das Konzertieren und in das Schallplattengeschäft einzusteigen. Ich hatte als Preis eine Tournee von 15 Konzerten und einen Vertrag für Schallplattenaufnahmen mit der Firma RCA gewonnen und damit hat eigentlich mein Konzertieren begonnen. Es haben sich dann ausgedehnte Konzertreisen ergeben: nach Nordamerika, nach Japan, fast durch alle westeuropäischen Staaten, aber auch nach Osteuropa, wie Polen und Tschechoslowakei. Weiterhin bekam ich Angebote von Schallplattenfirmen, wie Deutsche Grammophon, Archivproduktion, Emi Elektrola und verschiedene andere Firmen, für die ich jetzt arbeite.

Es kommt selten vor, daß ein Gitarrist gleichermaßen auf der Laute wie auf der Gitarre zuhause ist. Meistens gewinnt eines der Instrumente die Oberhand. Wie ist das bei Ihnen?

Ich würde sagen, das ist jetzt ganz schön ausgewogen und zwar dadurch, daß ich die Programme meiner Solo-abende so gestalte, daß ich im ersten Teil Laute spiele und im zweiten Teil Gitarre und somit eigentlich gleichermaßen zu tun habe. Für eine Zeit lang hatte ich jetzt sogar mehr auf der Laute zu spielen, durch den Vertrag, den ich mit der Archivproduktion abgeschlossen habe, 7 Platten mit europäischer Lautenmusik einzuspielen, was mich eineinhalb Jahre ganz intensiv mit der Laute beschäftigt sein ließ.

Ist die Umstellung Laute - Gitarre an einem Abend nicht recht schwierig?

Ja, das bedeutet für mich auch tatsächlich nach wie vor eine große Umstellung und ist ein Problem. Ich wünschte mir eigentlich immer eine viel längere Pause. Die Mensur habe ich zwar auf beiden Instrumenten gleich lang: 65 cm (wenigstens etwas, das sich nicht ändert) aber die Breite des Griffbretts, die Art des Anschlages, die Literatur, das alles ändert sich ja doch auf der Laute und es bedeutet eine große Konzentration umzusteigen - nach wie vor! Ich meine, ich bin ja auf der Laute noch relativ jung. Theoretisch habe ich mich mit dem Instrument zwar schon früher beschäftigt, schon vor 15 Jahren in Wien, aber ich konzertierte mit der Laute doch erst seit rund 10 Jahren.

Welchen Lautentypus bevorzugen Sie?

Eine achtchörige Renaissancelaute.

Welchen Lautentypus empfehlen Sie einem Neuling auf der Laute?

Ich würde sagen, daß man mit der Renaissancelaute beginnen sollte, das einfachste ist eine sechschörige. Ob man sich später noch mit der Barocklaute beschäftigen will, ist eine Frage der Zeit und des Wollens.

Welche Kriterien sind für Sie bei der Beurteilung eines Instruments am wichtigsten?

Ich habe gerne einen hellen Diskant und Bässe, die nicht zu kräftig sind, so daß sie den Diskant zudecken, was ja meist der Fall ist. Ein nicht zu ausgeglichenes Instrument, ich meine damit die Gleichförmigkeit der Mittelstimmen, es darf also zwischen Oberstimme und Unterstimme kontrastreich sein, würde ich bevorzugen.

Ich bin allerdings von der 66 cm Mensur abgegangen, da ich finde, daß sie erstens die Hand überfordert und zweitens eben für manche Literatur gar nicht günstig ist. Die 66 cm Mensur hat sich so plötzlich durch Segovias spezielle Bedingung seiner Hände entwickelt und alle Welt hat geglaubt, sie müsse 66 cm Gitarren spielen.

Es haben einige bekannte Gitarrenbauer diesen Trend nicht mitgemacht, z.B. hat Fleta oder auch Bouchet in Paris nie 66 cm Gitarren gebaut, sondern nur 65. Hauser hat lange Zeit, als schon alle 66 bauten, noch die 65er Mensur beibehalten.

Bevorzugen Sie - bei der Gitarre - die G-Saite blank oder umspinnen?

Ich habe sie auf der Laute lieber umspinnen, bei der Gitarre habe ich bisher keine adäquate umspinnene G-Saite gefunden.

In welchem Maße füllt Sie Ihre pädagogische Tätigkeit aus?

Ich habe an der Akademie einen Vertrag, der mich zur Unterrichtsleistung von etwa 20 Stunden in der Woche bindet. Ich habe also 18 Schüler, zwei Stunden sind noch für theoretischen Unterricht (Methodik und Unterrichtspraxis) freigehalten. Ich finde, daß ich mit dieser Stundenanzahl zu stark belastet bin, konnte mich aber bisher noch nicht davon befreien oder sie ändern, weil der Andrang einfach zu groß ist. Auf der anderen Seite müssen Sie bedenken, daß ich dort eine Klasse aufgebaut habe. Heute existiert eine Konzertklasse, die mit Schülern aus ganz Europa und auch aus Übersee (Japan) besetzt ist. Da kann man nicht einfach reduzieren und plötzlich sagen, ich möchte nur zehn Stunden halten. Ich kann das nur langsam tun und ich werde versuchen, mit der Zeit ein Idealmaß von etwa zwölf Stunden zu erreichen.

Was würden Sie von einem Gitarre-Lehrer in erster Linie erwarten, bzw. was muß er Ihrer Meinung nach unbedingt mitbringen?

Eine grundmusikalische Ausbildung! Also, ich finde es ein bißchen zu wenig, nur Gitarre zu spielen und sich nur mit der Literatur zu beschäftigen, die sich um die Gitarre dreht. Er muß eine allgemein musikalische Ausbildung haben. Ich würde sagen, das ist fast das Wichtigste. Jemand, der wohl Gitarre spielen kann, aber von der Musik nichts versteht, kann den jungen Menschen nicht so nahe an die Musik bringen, daß sie unter die Haut geht.

Darf ich die Frage vielleicht auf die technischen Fertigkeiten einengen?

Es kommt immer darauf an, an welchem Institut er unterrichtet; also nehmen wir an: Musikschulen. Dann würde ich sagen, muß er doch zum Mindesten selbst ein Schulwerk, wie etwa das "Lehr- und Spielbuch" von Scheit oder die vier Hefte des Lehrwerkes für Gitarre von Schaller-Scheit oder ein ähnliches Werk mit gleichen Ansprüchen, beherrschen. Das muß er also selbst durchgedacht haben und spielen können. Das sind natürlich Mindestanforderungen.

Welche neuen Schallplattenaufnahmen darf man in nächster Zeit von Ihnen erwarten?

An konkreten Plänen liegen vor:

Eine Solo-Bach-Platte mit der 3. und 4. Lautensuite.

Eine Platte mit Gitarreliedern, und zwar Originalkompositionen und Bearbeitungen aus der Zeit um 1800. Als Sänger ist Peter Schreier von der Deutschen Grammophon vorgesehen.

"Gitarremusik aus dem alten Wien" wird ein anderes Thema heißen.

Eine Platte mit Barockmusik für Gitarre (Archivproduktion).

Eventuell die Gesamtaufnahme der Werke Antonio Vivaldis, d.h. also zwei Konzerte und zwei Trios, mehr ist nicht original.

Bereits aufgenommen ist eine Anthologie mit Werken aus der Blütezeit der europäischen Lautenmusik, dem 16. und beginnenden 17. Jahrhundert (Archivproduktion).

Ich danke Ihnen sehr herzlich für dieses Gespräch.

KLEINE SCHALLPLATTENAUSWAHL "KONRAD RAGOSSNIG"

"Musik für Flöte und Laute" (Gitarre)

Telemann, J.S. Bach, Händel, Dowland
(Hans-Martin Linde, Blockflöte)

"Les Baroques" Werke für Gitarre solo
Frescobaldi, Froberger, Prucell, Rameau, Händel

"Spanische Gitarrenmusik"
Albéniz, Granados, de Falla, Turina

Weitere Aufnahmen mit Konrad Ragossnig finden Sie in den Schallplattenangeboten der nächsten Hefte.

INSTRUMENTE ZUM SCHULBEGINN

MOECK-BLOCKFLÖTEN

Modell 120	Schulflöte (deutsch)	öS	199,--
Modell 121	Schulflöte (barock)	öS	223,--
Modell 223	Tuju Flöte (barock)	öS	276,--
Modell 236	Altblockflöte Tuju (bar.)	öS	770,--

Für fortgeschrittene Schüler ist das "Rottenburgh"-Modell empfehlenswert, das von Friedrich von Huene nach dem barocken Original entworfen wurde.

Rottenburgh-Altblockflöten haben für besonders starke Beanspruchung als Soloinstrumente Steineinsätze im Pflock gegen Verquellen des Windkanals und Verstopfen während des Spiels.

MOLLENHAUER-BLOCKFLÖTEN

Modell 44500/3	Schulflöte "Student" (d.)	öS	165,--
Modell 44501/4	Schulflöte "Student" (b.)	öS	171,--
Modell 44512/13	"Solist" Soprblfl. (bar.)	öS	242,--

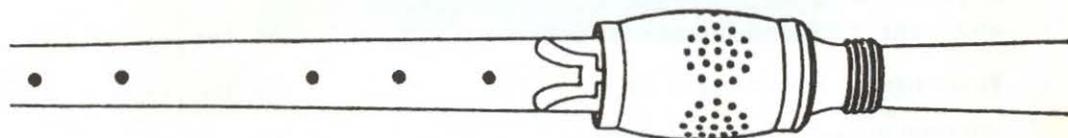
HELBLING C-Flöte mit Ring (deutsch) öS 235,--

WELTON Sopranblockflöte (deutsch) öS 105,--

AULOS-BLOCKFLÖTEN (Plastik)

F-Sopranino	öS	85,--
C-Sopran (deutsch)	öS	70,--
C-Sopran (bar.)	öS	82,--
F-Alt	öS	250,--

Selbstverständlich können Sie auch alle anderen lieferbaren Modelle und Fabrikate über uns beziehen!



Gitarren

YAMAHA-GITARREN, bekannt und bewährt

Modell G 55	öS	1540,--
Modell G 90	öS	1860,--
Modell G 120	öS	2190,--

GOMEZ-GITARREN x) das Soloinstrument für den anspruchsvollen Gitarristen zu einem sehr günstigen Preis!

Modell B 1	öS	2085,--
Modell B 2	öS	2385,--
Modell C 1	öS	2680,--
Modell C 2	öS	2980,--
Modell C 6	öS	6500,--
Modell C 8	öS	8000,-- x)

LANDOLA-GITARRE, ein preisgünstiges
Modell f.d.Anfang öS 1450,--

"DI GIORGIO"-GITARRE

Eine original brasilianische
Gitarre, Palisander, mit ty-
pisch südlichem Toncharakter 1960,--

Zubehör - Saiten

SAVAREZ-Saiten Carte Rouge=Fort tirant
1 Satz (Mit umspinnener G3) öS 85.--

Gitarre Koffer, gefüttert absperrbar öS 860.--

Gitarre Taschen in allen Farben gef. öS 260.--
ungef. öS 125.--

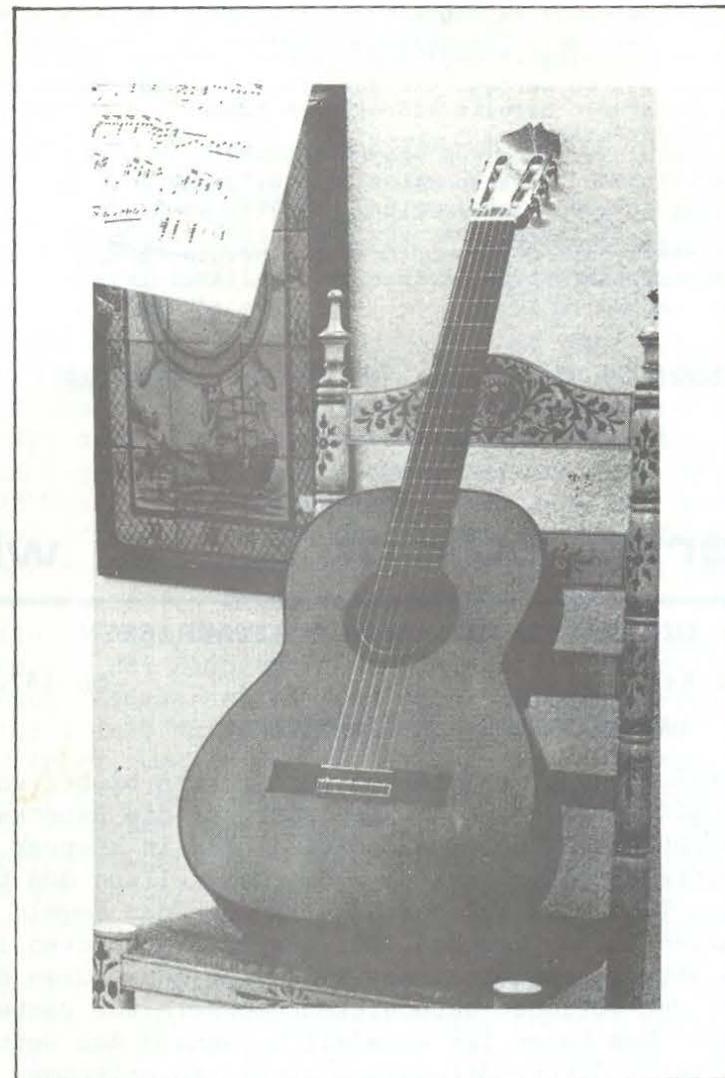
Neu aus Paris eingetroffen:
ungefütterte Gitarretaschen in modischer Form
und sehr hübschen Pastellfarben öS 160.--

Fußschemel für Gitarristen öS 100,--

Notenständer (zusammenlegbar) öS 130,--

GOMEZ Gitarren

Von führenden Gitarristen gespielt



neuerscheinungen
aus unserem katalog — nova 7

blockflöte

UE 15889 STAEPS H.U., DER WEG HINAUF

Methodische Übungen für fortschreitende Spieler der Sopranblockflöte. Format 27 x 19 cm, quer "Der Weg hinauf" soll von jenen Blockflötenspielern besprochen werden, die das Studium in der Ebene des Elementaren bereits hinter sich haben, also nicht von reinen Anfängern.

So wie das "TÄGLICHE PENSUM" (UE 12614) den fortgeschrittenen Bläsern der Altflöte, dient auch das vorliegende Heft Schülern und Lehrern, denen an Griff-, Lauf-, Artikulations- und Atemtechnik, kurz an einer konzentrierten und durchdachten Neubeschäftigung mit dem Sopraninstrument in C gelegen ist.

UE 14040 LEGRENZI G. (1626-1690), TWO SONATAS IN FIVE PARTS

Für 5 Blockflöten, Format 4°
Herausgeber Carl Dolmetsch

universal edition — wien

LITERATURHINWEIS FÜR GITARRISTEN

Leonhard Beck

ÖS 147.--

HARMONIELEHRE AUF DER GITARRE

Beschränkten sich Harmonielehren für Gitarre bisher entweder auf die gängigen Grifftypen oder auf die Hauptkadenzen der wichtigsten Tonarten, so wird hier in knapper Form ein ausreichender Überblick über die Darstellung des traditionellen Tonsatzes auf der Gitarre nach den Regeln des vierstimmigen Satzes gegeben. Für den Musikstudenten im Hauptfach Gitarre bietet dieses Werk eine notwendige Ergänzung zu den üblichen Harmonielehrebüchern für Tasteninstrumente. Dem Laien ist es möglich, anhand des Heftes mit der Gitarre direkt die Harmonielehre zu erlernen. Es wird ergänzt durch zahlreiche Literaturbeispiele und einige Lied- und Choralsätze.

DIE FRAGE AUS DER PRAXIS

Prominente Lehrer antworten auf Fragen
aus dem Leserkreis der RESONANZEN

"WELCHE GESICHTSPUNKTE SOLLTE MAN BEI DER GRÜNDUNG UND LEITUNG EINES BLOCKFLÖTEN-ENSEMBLES, BZW. BLOCKFLÖTEN-CHORES BEACHTEN?"

Das Mitwirken in einem Blockflötenensemble (gleich welcher Größe), soll etwas Besonderes sein. Darum sollen auch nur jene Blockflötenschüler dazugenommen werden, die sowohl Musikalität, Rhythmik, Aufgeschlossenheit, als auch Fleiß und Leistungswillen beim Studium aufweisen können. Das Spielen in einem Blockflötenensemble erfordert höchste Einfühlungsgabe. Das ganz spezielle Problem ist die INTONATION: nichts ist grauenvoller als ein unsauber spielendes Blockflötenensemble - das gilt es unter allen Umständen zu vermeiden. Ich habe in vielfacher eigener Erfahrung, sowohl mit Schülern der Kapfenberger Musikschule (Steiermark), als auch mit großen und kleinen Studierenden der Grazer Musikhochschule erlebt, daß man auch mit vielen Blockflöten zusammen einwandfrei sauber musizieren kann. Der Leiter muß eben um die speziellen Belange Bescheid wissen und darf niemals müde werden, an der Sauberkeit der Intonation zu fetten. Zum Gelingen dieses Punktes sind also zusammenfassend notwendig: gutes, ausgewähltes Schülermaterial und ein unermüdlicher, versierter Leiter. Der Gewinn daraus ist im Laufe der Zeit ein fein abstufungsfähiges Gehör, das gerade in einer Zeit, in der die Menschen auf Grund der lärmenden Umwelt immer schwerhöriger werden, von unschätzbarem Nutzen ist. Neben anderen weiteren positiven Aspekten ist auch der des "gemeinsam Erarbeiten - gemeinsam Erleben" sehr wesentlich.

Zur Wahl der INSTRUMENTE möchte ich sagen: nur Instrumente gleicher Bauart verwenden! Jeder Lehrer, der ein Blockflötenensemble aufbauen will, sollte trachten, ein eigenes Flöteninstrumentarium anzulegen.

weiligen Musikschule kann es den Schülern dann zur Verfügung gestellt werden. Günstig ist dabei, die Instrumente zu numerieren und in einer Liste zu vermerken, welche Nummer welcher Schüler hat. So ist gesichert, daß ein Schüler immer dasselbe Instrument hat, auf das er sich einstellen kann. Auch der hygienische Aspekt wird dabei berücksichtigt.

Das Instrumentarium sollte etwa beinhalten:

- 1 Sopranino
- 4-6 Sopranflöten
- 4-8 Altflöten
- 4-6 Tenorflöten
- 2-4 Baßflöten
- 1 Großbaßflöte

Was die Literatur betrifft, so gibt es reichste Auswahl an alter und zeitgenössischer Musik, von leicht bis sehr schwierig; nur für Blockflöten, oder gemischt mit den verschiedensten anderen Instrumenten, Singstimmen und Schlagwerk. Was die "alte" Musik anlangt, so handelt es sich hierbei meist um sehr geschickte und geschmackvolle Einrichtungen für Blockflöte. Die zeitgenössische Musik ist Originalmusik für die jeweils im Titel angeführte Besetzung. Dabei möchte ich vor allem die "Zeitschrift für Spielmusik" aus dem Moeck Verlag erwähnen, die diese Vielfalt beinhaltet. Auch da wird ein guter Leiter Interesse haben, in Zusammenarbeit mit seiner betreffenden Schule, eine entsprechende, umfangreiche Handbibliothek anzulegen.

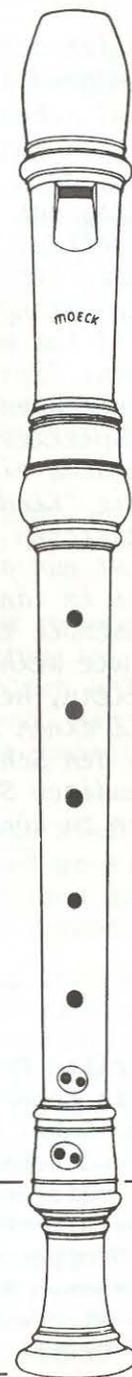
Wenn ein Ensemble gut eingespielt ist, ist es auch immer reizvoll und ergiebig, mit anderen Instrumenten, wie Gitarre, Streicher, andere Holzblasinstrumente, zusammen zu spielen. Die spieltechnischen Voraussetzungen zum Mitwirken in einem Ensemble sollen nicht zu niedrig gewählt werden. Der Schüler soll ein bestimmtes Liedgut bereits einwandfrei musizieren können - der Schwierigkeitsgrad ist hierbei nicht so ausschlaggebend, wie vielmehr die Fähigkeit zu einer tadellosen Wiedergabe.

Beginnt man ein Ensemble aufzubauen, wird man wahrscheinlich nur Sopranflöten zur Verfügung haben - doch auch da kann man sehr hübsch mehrstimmig musizieren. Die Erweiterung mit Altflöten ist bereits eine echte Bereicherung.

MOECK

FLÖTEN

*Meisterinstrumente
nach barocken Originalen*



Sind Schüler dabei, die gut Sopranflöte spielen können, schon genügend große Hände und Luftmenge haben, soll man sich nicht scheuen, sie zur Tenorflöte zu lassen. Das gleiche gilt für die Baßflöte (in Bezug auf die Hände und Luft), dazu aber kommt noch das Erlernen des Baßschlüssels, das jedoch auch kein großes Hindernis darstellen sollte. Der Großbaß endlich ist ein C-Instrument - vom Lesen her nicht schwierig - wohl aber von seinem baulichen Umfang her etwas kompliziert zu halten. Aber vielleicht hat man auch immer wieder ein paar aufgeschossenere "Sprößlinge", denen es eine Freude ist, auf diesem Instrument zu blasen. Hat man bereits ein gut zusammengenspieltes Ensemble, so ist es vorteilhafter, für den Nachwuchs ein eigenes Anfängerensemble zu schaffen, in dem die "Kinderkrankheiten" des Ensemblespiels in allen Bereichen kuriert werden können. Dieses Ensemble wird meist nur aus Sopranflöten bestehen.

Besonders im ländlichen Bereich ist es üblich, daß ein Flötenensemble zu den verschiedensten festlichen Anlässen, wie Weihnachtsmusikern, Maisingen, Schlußfeier, herangezogen wird; es wird als fester Bestandteil einer Musikschule empfunden. Abgesehen davon, macht es den Schülern unendlich viel Spaß (und den Eltern freudigen Stolz), bei solchen öffentlichen Anlässen mitwirken zu können.

Elisabeth Fleischanderl
Graz

Die gestellte Frage will ich - bei aller gebotenen Kürze - in zehn mir wesentlich scheidende Punkte aufgliedern. Dabei kann hier sicher nicht alles Wesentliche erschöpfend behandelt werden, soll es wohl auch nicht. Aber die meisten Probleme ergeben sich ja für die einzelne Musiziergruppe erst mit ihrem fortlaufenden Bestehen: Gruppendynamische Prozesse wickeln sich ab, einzelne Personen scheiden aus der Gemeinschaft aus, andere gliedern sich ein; jeder aber prägt durch alles, was er tut, die Gruppe, der er angehört und bestimmt deren

Schicksal - auch ihr musikalisches.

Folgende Grundprobleme aber dürften doch allgemeiner Natur sein; für dieses Vorhaben sind nötig:

1. Gute Spieler mit ausreichender musikalischer (womöglich kammermusikalischer) Praxis. Der musikalische Wille des einzelnen Spielers muß dabei primär auf Ensemblemusik gerichtet sein, nicht auf Solospiel. Das menschliche Verstehen untereinander als Faktor auch musikalischen Verständnisses sei dabei nicht unter-, aber auch nicht überschätzt!
2. Gute Instrumente, untereinander möglichst gleichwertig, d.h., möglichst gleicher Marke und Holzart. Gilt vor allem für Alt- und höhere Blockflöten.
3. Geeignete, nicht allzuschwere, aber doch den Übereifer anregende Literatur, welche Begeisterung zu erwecken imstande ist.
4. Zeit zum Üben, nicht nur innerhalb der Gruppe, sondern auch für den einzelnen. Die Zahl der Proben ist natürlich individuell verschieden: zweimal wöchentlich 2-3 Stunden sind sicher für den Normalfall ausreichend. Man muß aber damit rechnen, daß kanpp vor Aufführungen bedeutend mehr geprobt und geübt werden muß.
5. All das Probieren muß von Anfang an ein Ziel haben: die Aufführungen. Alles möglichst früh und genau planen und organisieren! Ein Jahr Vorausplanung (und mehr) ist nicht übertrieben, ja oft gar nicht ausreichend.
6. Das Bestreben der Gruppe sollte darauf gerichtet sein, sich zunächst ein Grundrepertoire zu erarbeiten, aus dem man verschiedene Konzertprogramme zusammenstellen kann, und dieses allmählich zu erweitern. Die Stücke sollten klanglich und musikalisch möglichst vielfältig sein und die künstlerische Potenz der Ausführenden zur Gänze in Anspruch nehmen.
7. Größere und schwierigere Werke sind besser nicht ohne Dirigenten oder wenigstens den sachverständigen und kritischen Korrektor zu bewältigen. Tonbandaufnahmen allerdings guter Qualität könnten hier vielleicht von Nutzen sein. Am besten natürlich sind Rundfunkaufnahmen. Wenn

möglich, sollten überhaupt diese als erstes im Programm stehen.

8. Ebenso unabdingbar wie selbstverständlich resultieren daraus: größtmögliche Genauigkeit bezüglich Rhythmik, Artikulation, Phrasierung, Dynamik und Tempoabstufungen. Alles einmal Festgelegte muß jeder sofort (mit Bleistift) in seinen Part eintragen.

9. Das Grundproblem des Zusammenspiels (nicht nur der Blockflöte!), nämlich eine richtig empfundene Intonation, ist nicht so unüberwindbar groß, wie man erst befürchten muß. Voraussetzungen hierfür sind: guter technischer und musikalischer Standard der Spieler und ein möglichst natürliches, unverkrampftes, nicht gekünsteltes oder irgendwie forciertes Spiel jedes einzelnen. Bei Intonationsübungen erst die Außenstimmen spielen, dann Mittelstimmen hinzutreten lassen!

10. Bei Flötenchor: die Punkte 1), 3), 8) und 9) ganz besonders beachten! Sopranflöten und noch höhere nicht zu dick besetzen (höchstens zwei bis drei Soprane pro Stimme, 1 Sopranino!), dafür mehr im Mittelbereich (Alt und Tenor). "Aus der Arbeit eines Blockflöten-Chores" von Rudolf Barthel studieren!

Etwas sollte jedem Mitwirkenden jedoch von vornherein klar sein: der Lohn der Arbeit läßt sich fast nie in klingender Münze darstellen - er besteht aber im Bewußtsein, Schwieriges gemeistert, eine künstlerische Leistung vollbracht zu haben, Freude an Musik empfunden, "das Besondere" erlebt zu haben.

Prof. Mag. phil. Viktor Fortin
Graz

War die Blockflöte zu Beginn unseres Jahrhunderts fast nur als Orgelregister bekannt, so stellt die große Zahl der Blockflötenspieler heute die Frage: Was fange ich mit meinen Blockflötenfertigkeiten an?

RUPERT DOPPELBAUER

Ich spiele Blockflöte

Das Blockflötenbuch für den Einzel- und Gruppenunterricht
8 Hefte, 1 Ausschneidebogen (Heft 7 und 8 in Vorbereitung)

DOBLINGERS neue Blockflötenschule

- vereint Übungsstunde, Singschule und Rhythmuskurs
- aktiviert durch Erfolgserlebnisse die kindliche Spiel- und Musizierfreude
- schult das Gehör durch altbewährte Singschulmethoden
- bietet über den Erwerb der technischen Fertigkeit des Instrumentalspiels und Notenlesens hinaus eine umfassende musikalische Grundausbildung
- führt von der musikalischen Früherziehung zum melodisch-harmonischen Fühlen und Denken in den Bereich der Erfindungskunst

Die „Musikerziehung“ schreibt:

Ein Blockflöten-Lehrgang, der ziemlich alle Ansprüche befriedigen dürfte. Wer ‚nach alter Väter Sitte‘ einen rein instrumentalen Lehrweg einschlagen will, der findet hier ein Werk, das behutsam fortschreitet und ‚schmerzlos‘ bis Fis- und Ges-Dur führt, wer aber auch Probleme der Musiklehre, der Gehörbildung und rhythmischen Schulung ernst nimmt - längst schon ein allgemeines Anliegen - , dem bietet diese Flötenfibeln einen erprobten und amüsanten Lehrweg. Das Werk ist für die Kinder der ersten Volksschulklassen gedacht, wird aber, wie die Erfahrung zeigt, nicht minder gerne von älteren Jahrgängen benützt, denn es garantiert etwas sehr Wichtiges: das Erfolgserlebnis.



MUSIKVERLAG DOBLINGER,

WIEN - MÜNCHEN

Es bilden sich in der Unterrichtsstunde und zuhause Gruppen, die im Zusammenspiel ihr Instrument erproben und mehrstimmige Musik kennenlernen wollen. Das erinnert an "consort lessons", wie um 1600 solche Spielkreise hießen. Aus diesen "consorts", die auch Laute und Gamben mit einschlossen, bildet sich zum Großteil auch unser heutiges Notenangebot. Es ist allerdings über frühe Tanzmusik und Fugen angewachsen bis zu Proben von Volksmusik aus vielen Ländern unserer musikalischen Erde. Ratschläge, Empfehlungen für Spielweise und Besetzungen geben zu wollen, würde zu weit führen. Wer die Vorworte der einzelnen Ausgaben liest und die Stücke durchstudiert, wird schon zurechtkommen. Wichtiger ist es, bei einer jeden Zusammenkunft auch die Elemente der Musik spielend herauszufinden und auszuprobieren:

1. Imitation - Nachahmung
2. Intonation - Gleichstimmung
3. Aufbau von Akkorden

Das geschieht ohne Noten einzig mit der Aufmerksamkeit des Gehörs.

Bei der Imitation werden kurze Tonfolgen und Rhythmen im Kreis weitergegeben. Zweimal wird ein Motiv vorgespielt und dann von dem Zuhörenden nachgespielt. Dieser kann es nun leicht verändert weitergeben. Erst muß ein Motiv aber, so einfach es auch sei, völlig gleichlautend widergegeben werden! Reihum soll jeder einmal Themengeber sein.

Bei der Intonation hält ein Spieler einen Ton so lange aus, bis der nächste in der Runde ihn übernommen und schwebungsfrei in ihn eingestimmt hat. Einen anderen Ton gibt dieser Spieler nun weiter. Mit Instrumenten im Oktavabstand wird mit dem gleichgegriffenen Ton eingestimmt. Jetzt läßt man einige Akkorde entstehen. C- und F-Blockflöte (nach Möglichkeit in Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßlage) nehmen den gleichen Griff und lassen so Oktaven und Quinten erklingen. Ein Spieler wechselt von der Quint zur Terz, ein anderer von der Oktav zur kleinen Sept. Das endlose Spiel der Harmonie nimmt seinen Anfang! Entscheidend ist auch hier der Beginn. Erst müssen Grundton, Quint und Quart glatt und schwebungsfrei schwingen.

Diese elementaren Erlebnisse der Musik zu spüren, ist durchaus nicht Meistern des Blockflötenspiels vorbehalten: Kinder empfinden sie oft besser als fortgeschrittene Spieler, die ohne Noten vor den Augen kaum mehr bewußt spielen können. Die eigenen Ohren werden wach und fordern dann gebietend:

1. Instrumente, die klar, rein und anpassungsfähig klingen
und Spieler, die ebenfalls deutlich, rein und anpassungsfähig spielen.
2. einen Raum, in dem sich der Klang entfaltet und in dem auch vollkommene Ruhe einkehrt.
Ruhe zu halten, muß auch von jedem Musikanten verlangt werden. Sonst läßt man diese Übungen besser sein.
Lassen wir uns aber mit diesem Konzentrationsspiel Zeit, entwickeln es je nach Fähigkeit einfallreich weiter, so entsteht Improvisation daraus. Mit Beglückung entdecken wir dann bei jedem später gespielten Stück, mit welcher Kunst die Kompositionen für unsere Ensemble angelegt sind.

Hans Georg Jacobi
Linz

Bei der Gründung eines Blockflöten-Ensembles sollte darauf geachtet werden, daß Flöten mit einwandfreier Stimmung und guter Tonqualität zur Verfügung stehen. Die zukünftigen Ensemble-Mitglieder sollten nicht nur ihr Instrument einigermaßen beherrschen, sondern auch ein wenig über die Regeln des musikalischen Vortrages Bescheid wissen.

Die anfangs gewählte Literatur sollte nicht zu schwierig sein, damit zuerst exaktes Zusammenspiel und reine Intonation erarbeitet werden können. Regelmäßiges Proben ist unerläßlich.

Ernst Kölz
Wien

Vor der Gründung eines Ensembles für Blockflöten muß man sich ganz genau überlegen, was

1. mit den vorhandenen Kräften erreichbar ist,
2. welche Aufgaben und Funktionen der Gruppe zukommen,
3. welche zeitlichen und finanziellen Mittel zur Verfügung stehen.

Jeder Gruppen- oder Musikschulleiter sollte sich weiters hüten, Vorbilder kopieren zu wollen; sie sollen nur als Anregung dienen, niemals als Zielvorstellung. Dies müßte häufig mit Enttäuschung auf allen Seiten enden, da die individuellen Voraussetzungen (Können, Geschmack, Koordination innerhalb der Gruppe) jeweils andere sind.

Nun zu den Gruppen selbst: sollen sie in erster Linie nur dem gemeinsamen Musizieren dienen oder sind von vornherein Konzerte geplant? Handelt es sich um Ensembles mit solistisch besetzten Stimmen oder um einen Chor? Sind Anfänger, mäßig oder stärker Fortgeschrittene die Mitglieder?

Alle diese Fragen sind notwendig, um dem Gruppenleiter die Auswahl der Literatur möglich zu machen, einen exakten Probenplan aufstellen zu lassen und für diese Proben die notwendigen organisatorischen Voraussetzungen zu treffen. Dazu gehört z.B. auch, daß die Eltern eventuell mitspielender Kinder genau über Probenzeit und -ort unterrichtet sind, die Probenzeit gut in sich "durchorganisiert" ist (einspielen, stimmen, Neues erarbeiten, Gekonntes wiederholen, auf "Ernstfall" trainieren usw.), das Probenlokal vorbereitet ist (Pulte, Sessel, Noten) und es dem Leiter auch gelingt, die nötige Motivation zu vermitteln, sodaß die Mitglieder ihren Part daheim üben und vorbereiten. Kommt dann noch das unbedingt notwendige Maß an Autorität und Führung dazu, dann kann kaum etwas schiefgehen.

Elisabeth Schaefflein
Wien

Die "Frage aus der Praxis" WELCHE GESICHTSPUNKTE SOLLTE MAN BEI DER GRÜNDUNG UND LEITUNG EINES BLOCKFLÖTEN-ENSEMBLES BZW. BLOCKFLÖTENCHORES BEACHTEN? wurde brieflich vor genau zwei Jahren zwischen einem jüngeren Kollegen und mir erörtert. Was ich damals geäußert habe, scheint mir - rein persönlich gesehen - gültig geblieben, und so möge das nachfolgende Zitat aus meinem Schreiben für eine neuerliche Antwort stehen. "Nach meinen Erfahrungen mit chorischem Blockflötenspiel reicht die Hochklanglage der Sopran- und Altflöten niemals aus, um auf die Dauer einen derartigen Chor als würdiges, umfassendes und akustisch befriedigendes Mittel der Hörerziehung einzusetzen. Im Rahmen von Tagungen mit Liebhaber- und teilweise Laienpublikum ist er hingegen durchaus als Weg zum Erlebnis des tätigen Miteinanders denkbar, desgleichen in Volksschulen. Man hätte also als erstes in Ihrem Institut Praetorius' Anregung zur Abwärtsoktavierung durch Heranziehung einer genügenden Anzahl Bässe und Tenöre zu Sopran und Alt zu verwirklichen. Sodann wären in den üblichen Quartettsätzen die 3. (Tenor) und 4. (Baß) Stimme etwa mit Bratschen, bzw. Gamben, Fagott oder Cello, auch Gitarre zu koppeln. Über die Praxis eines solchen Spielens in Oktavregistern kann es unter lebendigen Pädagogen keine Divergenzen geben. Das seinerzeit für Hindemith gültige Auf- und Abwärtsoktavieren lediglich der Außenstimmen (zur Vermeidung von Stimmkreuzungen) darf als überholt angesehen werden. Im Gegenteil schätzen wir heute die differenzierende Hörleistung gegenüber geschärften, das schlichte kontrapunktische Gewebe des Satzes einerseits wahren, andererseits kreuzenden Stimmen.

Realistischer gesehen bedeutet ein solcher Oktavregisterchor allerdings, daß

- a) beträchtliche Anschaffungskosten, unter Umständen auch Wartezeiten für Baßflöten (von zehnen taugen neun nichts) entstehen;
- b) das ständige Zusammenarbeiten mit willigen Spielern der anderen Instrumentalklassen garantiert sein müßte.

Dies letztere scheint mir jedoch illusionär, da die heu-

tigen Studierenden der Orchesterklassen weder Geduld noch Literaturinteresse oder gar Freude an einem speziellen, dem Podium fernem und das innere Mitgehen herausfordernden Spielbereich haben. Zum Umgang mit Blockflöten gehört beileibe nicht "G'schaftelhuberei", aber unbedingt eine Haltung, die nobel und bescheiden, also antiegoistisch zu sein hat.

Bei meinen Aufenthalten in den hier maßgeblichen angelsächsischen Ländern - England, USA, Canada - habe ich die Ergebnisse meiner eigenen Arbeit am Konservatorium d.St. Wien gezeigt und in Vergleich mit den dortigen Situationen gesetzt; der Eindruck hat zur Gründung oder Neuorientierung mancher chorischer Ensembles geführt, in den einzelnen Chapters, Colleges und dergleichen. Auch in der Schweiz und Italien (Zürich, Bagnoreggio) geben Jugendchöre, deren Leiter bei mir gearbeitet haben, regelmäßige Konzerte. Der funktionsfähigste Blockflötenchor hingegen, in Berlin-Neukölln unter der trefflichen Leitung von Rudolf Barthel, ist schon vor längeren Jahren an Besetzungsschwierigkeiten wieder eingegangen.

Zusammenfassend möchte ich sagen:

Die Gründung eines Blockflötenchores als Pflichtfach an Musikinstituten ist wünschenswert, sofern der Leiter in moderner, nicht-puristischer Einstellung die notwendige akustische Basis schafft und abwechslungsreich programmieren kann. Vertretbare historische und zeitgenössische Literatur dürfte einigermaßen ausreichend vorhanden sein, die letztere auch mit der Zeit bereichert werden. Der Sachverhalt der Kombinationstöne wirkt sich m.E. kaum intonationshemmend aus. Bei mechanischen Aufnahmen kann er allerdings höchst lästig und nur mit sorgfältigster Trenntechnik eingedämmt werden.

Schwierigkeiten liegen, neben dem Finanziellen, in der erfahrungsgemäß geringen Bereitschaft anderer Studierender, laufend die unbedingt notwendigen Klangergänzungen zu stellen."

Prof. Hans Ulrich Staeps
Wien

Beim Spiel mit mehreren Blockflöten sollte beachtet werden:

1. Die verwendeten Instrumente sollten von gleicher Bauart und ähnlich im Klang sein (nicht Renaissance- und Barockflöten mischen!). Es ist m.E. nicht erforderlich, daß alle Instrumente vom gleichen Instrumentenbauer stammen.

2. Die Spieler müssen bereit sein, mit einem weniger solistischen "Ensemble-Ton" (wenig Vibrato, weniger Legato) zu spielen und in verstärktem Maß rhythmische und artikulatorische Exaktheit zu üben.

3. Die Besetzung des Ensembles sollte sich an der vorhandenen Originalliteratur orientieren. So ist z.B. ein Ensemble mit 4 f' - Blockflöten aus Mangel an Literatur nicht lebensfähig. Ein Ensemble nur aus Sopranblockflöten sollte aus akustischen Gründen (Kombinationstöne!) und wegen der Intonationsprobleme vermieden werden.

Darüber hinaus gilt für Blockflötenchöre (mehrfache Besetzung jeder Stimme) noch:

4. Eine Stimme nie doppelt, sondern immer dreifach oder mehrfach besetzen!

5. Sopran- und Baßflöten sollten in gleicher Zahl vorhanden sein, Alt- und Tenorflöten eventuell weniger.

6. Bei Besetzungen mit mehr als 12 Spielern empfiehlt sich die Hinzunahme eines 2' - Spielers (c'''- und f''-Flöte im Wechsel) und (mindestens) einer Großbaßflöte in C oder F.

Peter Thalheimer
Stuttgart

Die nächste FRAGE AUS DER PRAXIS ist wieder der Gitarre gewidmet und lautet: "Nach welchen Richtlinien soll ein Anfänger im Gitarrespiel, der auch ansonsten instrumental völlig unbelastet ist, unterrichtet werden?"

Briefkasten



Ich möchte Stellung nehmen zu dem Brief von S. Behrend in Heft 10, der sich auf den Beitrag von Karl Scheit "Die Gitarre in der Neuen Musik" (Heft 9) bezieht.

Unglücklicherweise hat Karl Scheit den Begriff "Neue Musik" benutzt, anstatt von zeitgenössischer Musik zu sprechen, nicht ahnend, daß er damit den Vertretern der neuen, bewußt avantgardistischen

Musik eine Angriffsfläche bietet.

Man ändere die Überschrift zu "Die Gitarre in der zeitgenössischen Musik" und ordne die Aufzählung der Komponisten auf Seite 10 wie folgt: M. de Falla (Homenaje, 1920), H. Villa-Lobos (Etüden, 1929), F. Martin (4 Pieces Brèves, 1933), nach 1945 H. E. Apostel, H. W. Henze, E. Krenek, B. Britten, C. Bresgen, G. von Einem, R. Haubenstock-Ramati, M. Kagel. Dann gibt es an dem Aufsatz keinen Schönheitsfehler mehr, der die Kritik Behrends rechtfertigt.

Heitor Villa-Lobos als "folkloristischen Konstruktionsromantiker" abzutun, wird doch wohl der Bedeutung dieses Schöpfers kammermusikalischer und symphonischer Werke von internationaler Anerkennung in keiner Weise gerecht, was immer man sich auch unter einem "folkloristischem Konstruktionsromantiker" vorstellen soll. Ich frage mich, ob Bela Bartok auch ein solcher ist oder etwas Besseres; vielleicht ein "folkloristischer Konstruktionsmoderner"? Überhaupt finde ich den Ton dieser Kritik unangebracht einem Manne gegenüber, der, wie Prof. Karl Scheit, in seiner Verlagsreihe zeitgenössische Kompositionen veröffentlicht hat, die, so glaube ich, die meisten Modebasteleien, Tüffteleien, Collagen, Blamagen und akkustische Unverschämtheiten der Pseudoprogressiven überdauern werden. Entwicklungen sind nicht immer auch Fortschritte!

Leonhard Beck
Moers

Die hier vertretenen Leserzuschriften spiegeln persönliche Meinungen wider und müssen sich nicht mit den Ansichten der Redaktion decken!