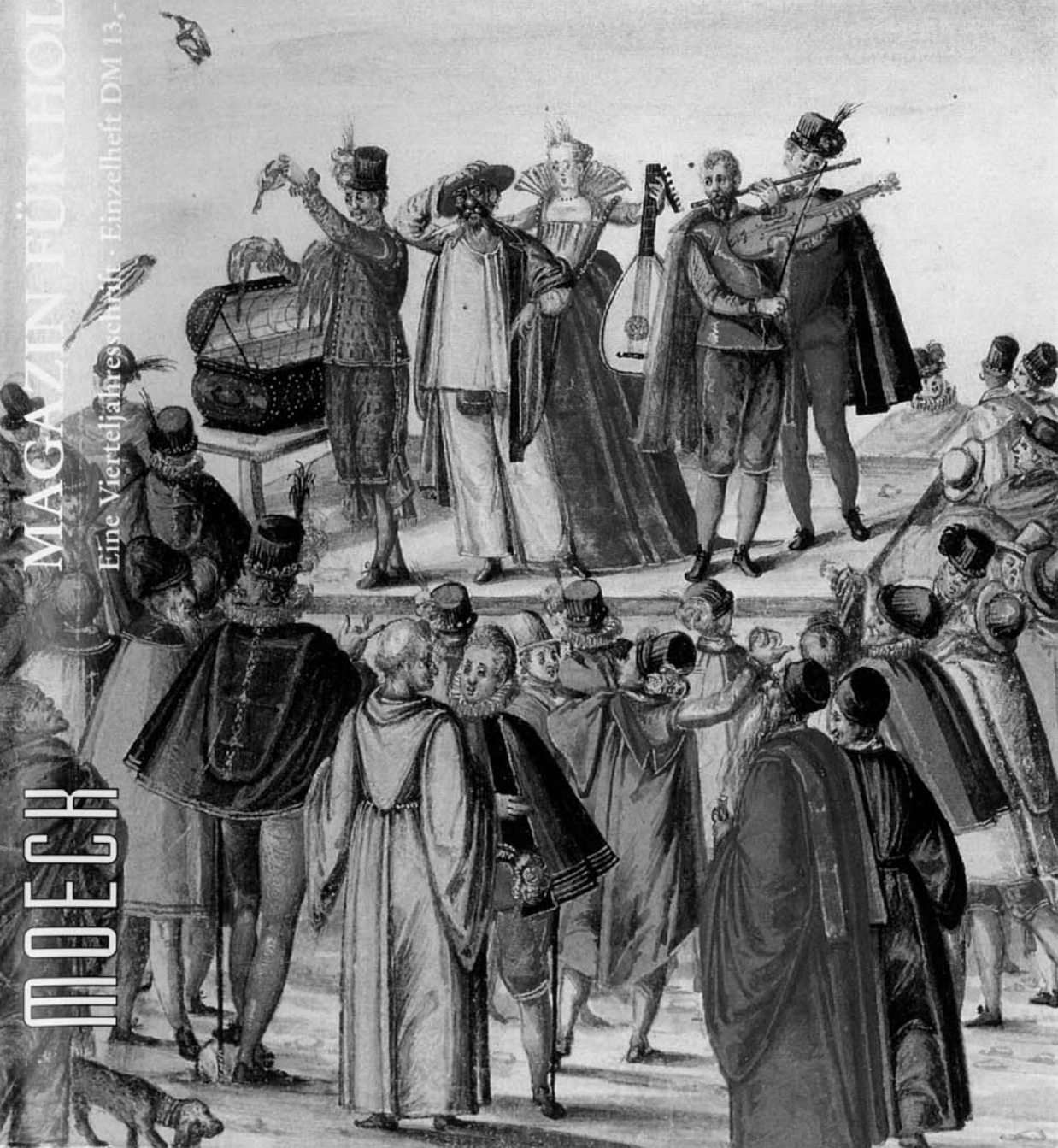


TIBIA

Heft 4/97



Inhalt:

Horst Augsbach: Fragen zur Überlieferung und Datierung der Kompositionen von Johann Joachim Quantz, Teil I: Die Drucke (561)

Das Porträt: Kathrin Gehrke im Gespräch mit **Johannes Fischer** (569)

Christian Schneider: Zur Entstehung des Oboenkonzertes von Bohuslav Martinů (575)

Horst Augsbach: Ein unbekanntes Quantz-Autograph (578)

Martin Nitz: Abschied von lieben Hörge-wohnheiten (581)

Christian Schneider: Musik für Oboe und Orgel - Bestandsaufnahme der originalen Lite-ratur (585)

Summaries for our English Readers (591)

TIBIA-Kunstbeilage

**GAUKLER UND MUSIKANTEN
IN VENEDIG**

Gouache mit Goldhörung

Aus einem Stammbuch um 1600

Staatsbibliothek Bamberg, Sign.: I.Qc.75

Berichte (593): 2. Richard-Lauschmann-Wett-bewerb in Köln / 50 Jahre Blockflötenorchester Berlin Neu-Kölln / The Galpin Society Journal – 50 Jahre, Early Music – 25 Jahre / „Alte Mu-sik – Original und Bearbeitung“. ERTA-Kon-greß vom 29.5.-1.6.1997 in Darmstadt / Kam-mermusik für Bläser. Zum 60. Geburtstag von Hans Ulrich Lehmann / Helga Weber zum 70. Geburtstag / 50 Jahre Münchens Flötenin-stanz: Walther Theurer † / Dipl.-Ing. Winfried Schmitz †

Frisch aus der Quelle (607)

Bücher (614)

Noten (620)

Tonträger (629)

European Recorder Teachers Association · ERTA (635)

Leserforum (639)

Nachrichten (641)

Die Autoren der Artikel (644)

DIE GELBE SEITE

Gerhard Braun: Traumbilder. Einige Bemerkungen zu den Solostücken für Sopranblock-flöte von Konrad Lechner (XXXIII)

Impressum (644)

Diese Ausgabe enthält folgende Beilagen: Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Celle; 6. Blockflöten-Symposion, Calw.

Eine Teilaufgabe enthält eine Beilage des Büh-nen- und Musikverlags G. Ricordi & Co., Feldkirchen

Fragen zur Überlieferung und Datierung der Kompositionen von Johann Joachim Quantz, Teil I: Die Drucke

Die Überlieferung der Kompositionen des zu seiner Zeit wohl berühmtesten deutschen Meisterflötisten, Komponisten, Theoretikers und Lehrers Johann Joachim Quantz (30. Januar 1697 - 12. Juli 1773) steht in engstem Zusammenhang mit den Stätten seines Wirkens: Dresden (zwischen 1718 und 1741) und Berlin - Ruppín - Rheinsberg - Potsdam (zwischen 1728 und 1773).

Quantz war 1718 als Oboist der sogenannten Polnischen Kapelle in den Dienst des kur-sächsischen Hofes berufen worden. Nach kurzem Unterricht bei dem berühmten Flötisten der Hofkapelle Pierre Gabriel Buffardin (1689 - 1768) widmete er sich bald ausschließlich der Querflöte und wurde, nachdem er während einer Studienreise in Italien, Frankreich und England allenthalben höchste Anerkennung und Bewunderung erfahren hatte, nach seiner Rückkehr nach Dresden Anfang 1728 in die Hofkapelle versetzt, der er bis November 1741 angehörte. Friedrich II. von Preußen, der seit 1728 Schüler des Meisters war, berief ihn nach der Thronbesteigung an seinen Hof nach Potsdam. Quantz traf Anfang Dezember 1741 in Berlin ein und diente von nun an seinem *allergnädigsten Könige und Herrn* als persönlicher Lehrer, Berater in Fragen die Musik betreffend und als Kammerkomponist bis zu seinem Tode im Jahre 1773. Es ist daher kein Zufall, daß die Überlieferung des Gesamt-schaffens sich auf die ehemaligen Hof-Bibliotheken der Wirkungsstätten konzentriert.

1. Die Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, davor Königliche Öffentliche Bibliothek, davor Königliche Privat-Musikaliensammlung und
2. Die Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz

a) Haus 1 (Unter den Linden 8) mit den großen Sonaten- und Konzertsammlungen Friedrichs II. aus den Beständen der ehem. Königlichen Hausbibliothek Berlin, einschließlich Teilbeständen der Amalien-Bibliothek und der Sammlung Thulemeier

b) Haus 2 (Potsdamer Straße 33) mit Teilbeständen der Amalien-Bibliothek und der ergänzenden Quantz-Sammlung aus den Beständen der ehem. Preußischen Staatsbibliothek, vorher Königliche Bibliothek Berlin.

Diese beiden Institutionen bewahren in ihren Quantz-Sammlungen Autographe, Originalstimmen und Originaldrucke, aber auch Raubdrucke und zeitgenössische Abschriften. Alle anderen deutschen, europäischen und amerikanischen Bibliotheken und Sammlungen besitzen neben Original- und Raubdrucken ausschließlich zeitgenössische Abschriften oder Kopien des 19. Jahrhunderts.

I. Die Drucke

1. Originaldrucke

- 1734 SEI SONATE ... Dresda. (QV1: 152/ 153/ 16/ 48/ 77/ 101)¹. [RISM A/I Q 19.
- 1753 Oden mit Melodien. Berlin. (QV7: 3/ 5/ 7/ 8). [RISM B II.
- 1756 Berlinische Oden und Lieder. Leipzig. (QV7: 4). [RISM B II.
Neue Lieder zum Singen bey dem Clavier. Berlin. (QV7: 6). [RISM B II.
- 1759 SEI DUETTI ... Berlin. (QV3: 2.4/ 2.5/ 2.6/ 2.1/ 2.2/ 2.3). (RISM A/I Q 21.
Nachdruck: Welcker, London (RISM A/I Q 22.
- 1760 Neue Kirchenmelodien ... Berlin. (QV7: 9 bis 30). [RISM A/I Q 13.
- 1761 Musikalisches Allerley ... 2te Sammlung. Berlin (QV1: 25). [RISM B II.

- 1764 Auserlesene Oden zum Singen bey
Clavier. Berlin. (QV7: 3/ 5/ 7/ 8).
[RISM B II.
- 1768 Lieder der Deutschen mit Melodien.
Berlin. (QV7: 3/ 5/ 7/ 8). [RISM B II.
2. Nicht autorisierte Drucke (Raubdrucke)
- 1729 SONATES ITALIENNES ... Boivin,
Paris (QV1: 183/ 184/ 49/ 182/ Anh. 29/
180). [RISM A/I Q. 16.
Nachdrucke:
- 1731: VI SONATA ... Opera prima ... Pl.-
Nr. 8 Witvogel, Amsterdam. [RISM A/I
Q 24.
 - 1734: SEI SONATE ... Opera prima ...
Pl.-Nr. 567. LeCene, Amsterdam [RISM
A/I Q 17.
 - ca. 1740: VI. Sonates ... Opera prima ...
Anonymer Druck, Amsterdam [RISM
A/I Q 25.
(Reihenfolge geändert: I - II - V - IV - III -
VI).
- 1730 SIX SONATES ... OEUVRE SECOND
... Boivin / LeClerc, Paris. (QV1: 181/

Anh. 13/ Anh. 19/ Anh.16a/ Anh.26/
Anh.9a). [RISM A/I Q 28.

SONATES EN TRIO ... OEUVRE
TROISIEME ... Boivin, Paris. (QV2:
Anh.28/ Anh.33/ Anh.26/ 13/ Anh.16/
QV3:3.2). [RISM A/I Q 30.

1733 Concerto ... Boivin, Paris (QV5: 120).
[RISM A/I Q 23.

1731 SONATES ... LIVRE III. ... LeClerc,
Paris. (QV1: Anh. 14b/ Anh.34b/ Anh.4/
Anh.15b/ Anh.33/ Anh.44) [RISM A/I
Q 33.

Nachdruck der Sonaten op. 1, Dresden:

1740 VI. SONATE ... LeClerc le Cadet /
Mme. Boivin, Paris. [RISM A/I Q 34.
Andere Ausgabe mit dem Zusatz ... OEUVRE
IV. ... [RISM A/I Q 20.

1734 SONATE ... a Tre Stromenti ... Opera se-
conda ... Pl.-Nr. 570. LeCene, Amster-
dam. (QV2: Anh.26/ Anh.6/ Anh.2a/
Anh.27/ Anh. 16/10). [RISM A/I Q
26a.

1730 SOLOS ... [ohne op.-Nr.] ... Walsh /
Hare, London. (QV1: Anh.14a/
Anh.34a/ Anh.16b/ Anh.35/ Anh.15c/
Anh.36) [RISM A/I Q 26.

1732: 2. Auflage, Pl.-Nr. 431. [RISM A/I
Q 26.

Nachdruck:

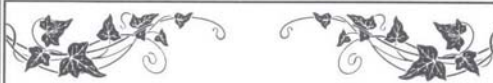
1731: VI SONATE ... Opera seconda ...
Pl.-Nr. 9. Witvogel, Amsterdam. [RISM
A/I Q 27.

1732 SOLOS ... Opera seconda ... Pl.-Nr.
432. Walsh, London. (QV1: 49/ 179/
Anh.9b/ 108a/ 181/ 182). [RISM A/I Q
18.

1733 Six SONATA ... for two German Flutes
or two Violins with a Thorough Bass ...
Opera terza ... Pl.-Nr. 433. Walsh, Lon-
don. (QV2: Anh.26/ Anh.6/ Anh.2a/
Anh.27/ Anh.16/10). [RISM A/I Q 29.

1744 SOLOS ... Opera quarta ... Walsh, Lon-
don. (QV1: 77/ Anh.32/ Anh.30/
Anh.31/ 101/ 152). [RISM A/I Q 31.

1750 Six SONATAS OR DUETS ... Opera
quinta ... Walsh, London. (QV3: 2 Anh.
2 - 7). [RISM A/I Q 32.



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



SELECT AIRES or DUETS ... 2d Book. Pl.-Nr. 620. Walsh, London. (QV3: 2 Anh.1). [RISM B II.

Titel 1st Book: A choice collection of aires and duets for two german flutes collected from the works of the eminent authors ...

1761 Haerlemse Zangen ... I. en J. Enschede, Haerlem. (QV7: 4). [RISM B II.

1783 Notenbuch zu des akademischen Liederbuchs erstem Bändchen. [Druck: Altona] Dessau und Leipzig. (QV7: 8). [RISM B II.

1790 Vierstimmige alte und neue Choralgesänge ... von J. C. Kühnau ... 2^{ter} Theil ... Berlin. (QV7: 16/ 18/ 21/ 22/ 23/ 24). [RISM B II.

1. Die Originaldrucke

1.1

1734 veröffentlichte Quantz sechs Sonaten für Flöte und B. c. als op. 1 in Dresden, die er August III., König von Polen (als sächsischer Kurfürst Friedrich August II.) widmete. Der Stich wurde vom kurfürstlich-sächsischen Hofkupferstecher Moritz Bodenehr (1665-1749) besorgt. Es kann als sicher davon ausgegangen werden, daß diese Sonaten primär für August II., den Starken, bestimmt waren. Durch dessen Tod 1733 und die politischen Wirren um die Nachfolge auf den polnischen Königsthron (Polnischer Nachfolgekrieg 1733 - 1735) verzögerte sich die Ausgabe, bis sie dann 1734, in leicht veränderter Gestalt

gegenüber der Urfassung, gedruckt wurde. Der Nachweis findet sich in dem handschriftlich überlieferten Exemplar der Erstfassung, das sich seit 1733 im Besitz des preußischen Kronprinzen befand und heute von der Staatsbibliothek zu Berlin, Haus 2 unter der Signatur: Mus.ms. 18 020/2 (alte Sign.: 6652)² aufbewahrt wird. In der Reihenfolge der Sonaten 1-5 entspricht die Handschrift dem Druck, hat aber als Nr. VI. die Sonate D-Dur QV 1: 49, die vor 1728 entstanden ist. (Abb. 1)

Die Sonate II. B-Dur QV 1: 153, in der Sonatensammlung Friedrich II. als Nro. 102 separat in zwei Stimmensätzen erhalten (Kat. Thouret M. 4221 / 4222)³, entstand ca. 1730, während Sonata I. (a-Moll QV 1:152), Sonata III. (c-Moll QV 1:16), Sonata IV. (D-Dur QV 1:48) und Sonata V. (e-Moll QV 1: 77) vor/bis 1733 komponiert wurden. Für die Druckausgabe der *Sei Sonate* ... wurde die Sonate D-Dur QV 1: 49 – primär Nr. VI. – eliminiert und durch die nach 1733 gefertigte Sonate G-Dur QV 1: 101 ersetzt.

1.2

1759 erschienen in Berlin als op. 2 *Sei Duetti a due Flauti Traversi* ... , eine Ausgabe, mit der Quantz eine Lücke in seinem *Versuch* ...⁴ schloß, da hier eine ausführliche Abhandlung über Duetti fehlt. Dieser Mangel wird durch die umfangreichen, spezifischen Ausführungen im Vorwort behoben. Daß es sich hier wirklich um eine Ergänzung zum *Versuch* ... handelt, ergibt sich durch die separaten Ausgaben je einer deutschen und einer französischen Fassung.

1.3

1761 veröffentlichte Quantz die Sonate D-Dur QV 1: 25 (*Musikalisches Allerley ... 2te Sammlung*, Berlin, bey Friedrich Wilhelm Birnstiel, ... Solo für die Traversierflöte. Vom Herrn Quanz). Dieses Werk (ohne op.-Nr.) fehlt in der Sonatensammlung Friedrichs II.

1.4

1753: Oden mit Melodien. [Nr.] XVI., XII., XXIV., V. (QV 7: 3/ 5/ 7/ 8), Berlin. [Nach-



Abb. 1: J. J. Quantz: Sonate D-Dur QV 1: 49

drucke der vier Lieder in: Auserlesene Oden zum Singen bey dem Clavier, Berlin, 1764; Lieder der Deutschen, Berlin, 1768.]

1756: Berlinische Oden und Lieder. *Zwanzigstes Lied.* (QV 7: 4), Leipzig; Neue Lieder zum Singen bey dem Clavier ... *Funfzehntes Lied.* (QV 7: 6), Berlin.

1760: Neue Kirchenmelodien ... , Berlin. (QV 7: 9 bis 30). Die Staatsbibliothek zu Berlin, Haus 1 besitzt die von Kopist B[erlin] 2 (Johann Gottlob Freudenberg, Geiger der Berliner Hofkapelle bis nach 1773) geschriebene Originalpartitur für Sopran / Alt / Tenor / Baß und B. c., die dem Druck (Cantus/B.c.) als Vorlage diente, unter der Signatur: Mus.ms.autogr. J. G. Goldberg 1.c).

2. Nicht autorisierte Drucke (Raubdrucke)

Im *Avertimento*, das Quantz seinen Dresdener Sonaten op. 1 vorausschickt, bezieht er Stellung zu den nach 1731 unter seinem Namen in London und Amsterdam gedruckten Sonaten. Er bestätigt die Echtheit der 1., 2., 4., 5. und 6. Sonate der Ausgabe London und der 1., 2. und 3. Sonate des Druckes Amsterdam, bemängelt zugleich die nicht korrekte Wiedergabe seiner Komposition und spricht sich sehr mißbilligend gegenüber den Verlagen aus, jedoch ohne Namen zu nennen.

Um eine Erklärung für diese nur vagen Hinweise zu finden, mußte zunächst die Frage beantwortet werden, welche dieser Ausgaben Quantz bis 1733 in den Händen gehabt haben

könnte. 1730 und 1732 waren in London unter seinem Namen bei Walsh zwei Ausgaben zu je sechs Sonaten [RISM A/I Q 26 und Q 18 und in Amsterdam 1731/32 ebenfalls zwei Ausgaben zu je sechs Sonaten bei Witvogel [RISM A/I Q 24 und Q 27 erschienen. Die Ausgabe LeCene, op. 1, 1734 [RISM A/I Q 17 kommt zeitlich nicht in Frage. Merkwürdig ist es allerdings, daß Quantz die Veröffentlichungen in Paris bei Boivin [RISM A/I Q 16 und Q 28 und LeClerc [RISM A/I Q 33 überhaupt nicht erwähnt.

Der Schlüssel zur Klärung dieser Fragen fand sich in der Sonate D-Dur QV 1: 49 (Abb. 1), der Sonate G-Dur QV 1: 108a (Abb. 2) und der Sonate D-Dur QV 1: Anh.15c, einer Komposition von Augustin Reinhard Stricker (um 1685 - nach 1720). (Abb. 3)

Der Druck London konnte dadurch als die Ausgabe Walsh op. 2 (Sonaten 1, 2, 4 - 6), der Druck Amsterdam als die Ausgabe Witvogel op. 1 (= Nachdruck der *Sonates Italiennes* ... Boivin, Paris, 1729; Sonaten 1 - 3 [4, 6] identifiziert werden.

Diese als echt anerkannten Sonaten weisen alle die viersätzigige *da chiesa*-Form auf und müssen daher schon vor oder bis 1728 entstanden sein, denn nach 1728 verwendet Quantz nur noch den dreisätzigen neapolitanischen Sonaten-Typ, später in ganz vereinzelt Fällen auch den dreisätzigen Concer-



Abb. 2: J. J. Quantz: Sonate G-Dur QV 1: 108a

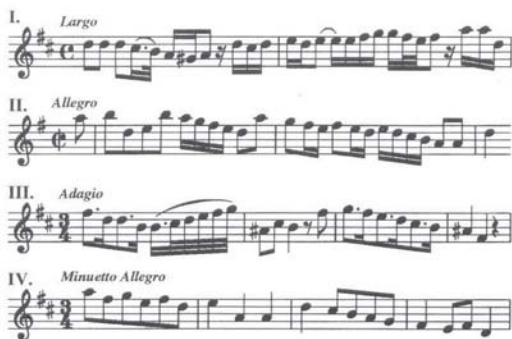


Abb. 3: A. R. Stricker: Sonate D-Dur QV 1: Anh. 15c, Druck Walsh & Hare, London 1730 (ohne op.-Nr.), *Sonata V.*

to-Typ (schnell – langsam – schnell). An dieser Stelle sei schon darauf hingewiesen, daß in der großen Sonatensammlung Friedrichs II. die hier überlieferten frühen, d. h. bis 1728 in Dresden entstandenen, ursprünglich viersätzigen Werke ausschließlich in der „modernen“ dreisätzigen Form – durch Eliminierung der langsamen 3. Sätze – überliefert werden (vgl. QV 1: 5, QV 1: 58a/b etc.). Offensichtlich ganz konträr zu seinen Angaben im *Avertimento* konstatiert Quantz später in seinem *Lebenslauf* ... vom 1754⁵: *Im Jahre 1734 machte ich sechs Solo, für die Flötetraversiere, von meiner Arbeit, durch den Stichel bekannt. Zu der Ausgabe anderer Sonaten, die, unter meinem Namen, schon lange vorher in Holland herausgekommen, bekenne ich mich nicht.* Was bedeutet diese Formulierung? Will sich Quantz von den im *Avertimento* als echt anerkannten Werken (seinen *Jugendsünden*) distanzieren oder kritisiert er lediglich die nicht korrekte Wiedergabe seiner Kompositionen? Die Formulierung, nach dem Sprachverständnis der Zeit, erweckt aber eher den Eindruck, besonders in Anbetracht der inzwischen verflossenen Zeit, daß Quantz hier ganz allgemein – auch wenn er Amsterdam explizite anführt – sein Nicht-einverständnis zu den damals von geschäftstüchtigen Verlegern herausgebrachten Drucken zum Ausdruck bringen wollte.



Abb. 4: Sonates Italiennes ..., Boivin, Paris

- 2.1 Editionen Paris, François – Mme. Boivin / Jean Pantaleon LeClerc, l'ainé / Charles Nicolas LeClerc, le cadet.
- 1729 Sonates Italiennes ..., Boivin, Paris [RISM A/I Q 16. (I: QV 1: 183, II: QV 1: 184, III: QV 1: 49, IIII: QV 1: 182, [V: QV 1: Anh.29], VI: QV 1: 180)⁶. (Abb. 4)
- Nachdrucke:
- 1731: VI Sonata (!) ... Opera Prima ... Pl.-Nr. 8. Witvogel, Amsterdam. [RISM A/I Q 24.
 - 1734: Sei Sonate ... Opera Prima ... Pl.-Nr. 567. LeCene, Amsterdam. [RISM A/I Q 17.
 - ca. 1740: VI. Sonates ... Opera Prima ... Anonymer Druck, Amsterdam (Druck Walsh – Vertrieb LeCene?) [RISM A/I Q 25.
- Reihenfolge geändert: I – II – V – IV – III – VI. (Abb. 5)



Abb. 5: Das Presto findet sich jeweils als 4. Satz der Sonata V., Druck Boivin, *Sonates Italiennes* ... und der Sonata IV., Druck Walsh, *Opera Seconda*.

- 1730 Six Sonates ... Oeuvre Second ... Boivin / LeClerc, Paris (Cat. LeClerc: Quantz 2). [RISM A/I Q 28. (Nr. 1: QV 1: 181 [vor 1728]).
- 1730 Sonates en Trio ... Oeuvre Troisieme ... Boivin, Paris. [RISM A/I Q 30. (Nr. 4: QV 5: 13; Nr. 6: QV 3: 3.2 [vor 1728]).

Das »Freiburger Gemshorn«

- vom Sopranino bis zum Sub-Bass
- mit aufgesetztem Mundstück aus Edelhölz





werkstätte für gemshornbau
andreas eggebrecht

Hexenlochstr. 1 – 78120 Furtwangen – Tel: 07723-7515

- 1733 Concerto ... Boivin, Paris. [RISM A/I Q 23. (QV 5: 120 [nach 1730], Cat. LeClerc: Concerto ... (Vertrieb Boivin-LeClerc).
1731 Sonates ... Livre III. ... LeClerc, Paris. [RISM A/I Q 33. (Nr. 4: QV 1: Anh. 15b, vgl. Abb. 3). (Abb. 6)



Abb. 6: Sonate D-Dur QV 1: Anh. 14b, Druck LeClerc, *Livre III*. Die Sätze 2-4 sind identisch mit QV 1: 14a.

Nachdruck der Sonaten op. 1, Dresden: vor 1740: VI. Sonate ... LeClerc Le Cadet / (Jean Pantaleon) LeClerc/ Mme. Boivin, Paris. [RISM A/I Q 34. Andere Ausgabe mit dem Zusatz ... *OEUVRE IV* ... (Vertrieb Boivin). [RISM A/I Q 20.

- 2.2 Editionen Amsterdam: Gerhard Fredrick Witvogel / Michel Charles LeCene.
1731 VI Sonate ... Opera Seconda ... Pl.-Nr. 9. Witvogel, Amsterdam. [RISM A/I Q 27. (= Nachdruck der Solos ... [ohne op.-Nr.], Walsh / Hare, London, 1730. [RISM A/I Q 26.
1734 Sonate a Tre Stromenti ... Opera Seconda ... Pl.-Nr. 570. LeCene, Amsterdam. [RISM A/I Q 26a. (Nr. 6: QV 2: 10 [um 1728].



Abb. 7: Sonata D-Dur QV 1: 14a

- 2.3 Editionen London: John Walsh & Joseph Hare / John Walsh.
1730 Solos ... [ohne op.Nr.] ... Walsh / Hare, London. 1732: 2. Auflage, Pl.-Nr. 431. Walsh, London. [RISM A/I Q 26. (Abb. 7)
1732 Solos ... Opera Seconda ... Pl.-Nr. 432. Walsh, London. 1739: 2. Auflage, [ohne Pl.-Nr.], Walsh, London. [RISM A/I Q 18. N.B.: Nr. 2 wird fälschlich als g-Moll (statt c-Moll) bezeichnet. (Nr. 1: QV 1: 49, Nr. 2: QV 1: 179, Nr. 4: QV 1: 108a, Nr. 5: QV 1: 181, Nr. 6: QV 1: 182 [vor / um 1728]). (Abb. 8)



Abb. 8: Solos ... Opera Seconda ... Walsh, London, Pl.-Nr. 432

- 1733 Six Sonatas ... Opera terza ... Pl.-Nr. 433. Walsh, London. [RISM A/I Q 29. (Nr. 6: QV 2: 10 [vor 1728]).
1744 Solos ... Opera quarta ... (ohne Pl.-Nr.). Walsh, London. [RISM A/I Q 31. (Nr. 1: QV 1: 77, Nr. 5: QV 1: 101, Nr. 6: QV 1: 152 [1733] = Sonata V, VI, I aus op. 1, Dresden).
1750 Six Sonatas or Duets ... Opera Quinta ... [ohne Pl.-Nr.]. Walsh, London. [RISM A/I Q 32.
Selected Aires or Duets ... 2d Book. [pag. 20] ... Pl.-Nr. 620. Walsh, London. [RISM B II. (Titel 1st Book: A choice collection of aires and duets for two german flutes collected from the works of the most eminent authors ...).

2.4

1761 Haerlemse Zangen ... Twintigste Lied.
Die verliefde Desperatie. (QV 7: 4) ...
I. en J. Enschede, Haerlem [RISM B II.

2.5 Drucke nach 1773.

1783 Notenbuch zu des akademischen Liederbuchs erstem Bändchen. ... [Nr.] 33.
[ohne Titel [QV 7: 8]] ... [Druck: Altona]
Dessau und Leipzig. [RISM B II. N. B.:
Hier ist Altona fälschlich als Erscheinungsort angegeben.

1790 Vierstimmige alte und neue Choralgesänge ... von J. C. Kühnau ... Zweyter Theil. Berlin. [RISM B II.

ANMERKUNGEN

¹ Zitiert nach: Horst Augsbach: *Thematisch - systematisches Verzeichnis der Werke von Johann Joachim Quantz*. Quantz - Werkverzeichnis (QV), Carus-Verlag, Stuttgart 1997.

² Die Handschrift war ursprünglich bei den Kompositionen Friedrichs II. eingeordnet.

³ Georg Thouret: *Katalog der Musiksammlung auf der Königlichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin*, Leipzig 1895, Reprint Hildesheim - Wiesbaden 1983.

⁴ Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, Reprint Kassel 1983 / München - Kassel 1992.

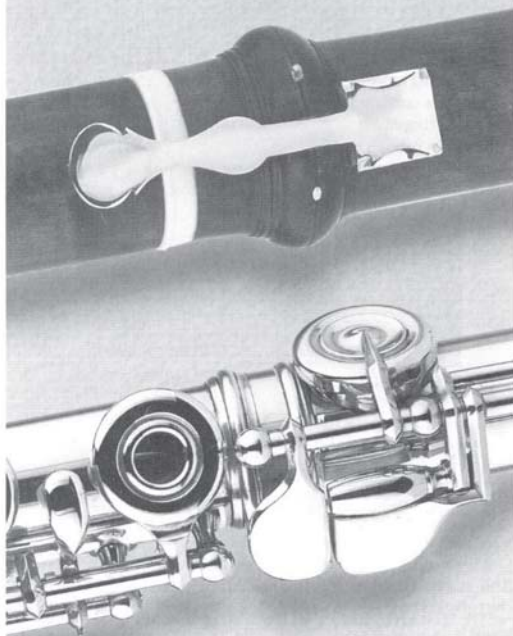
⁵ Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen, datiert: Potsdam im August 1754 in: F. W. Marburg, *Historisch - kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Berlin 1754, Reprint Hildesheim - New York 1970, Bd. 1, S. 247.

⁶ Zitiert wird nach der Reihenfolge innerhalb der Druckausgabe, unterschobene / nicht gesicherte Werke werden nicht angegeben.

⁷ Der erste Satz *Affettuoso* findet sich zuerst als zweiter Satz *Affettuoso* in der Sonata VI. der Ausgabe Boivin, *ŒUVRE SECOND*.

Fragen zur Überlieferung und Datierung der Kompositionen von Johann Joachim Quantz, Teil II: Die Handschriften, folgt in TIBIA 1/1998.

Flötenbau aus Leidenschaft



Historische und moderne Einhornflöten

Restaurierungen, Überholungen

Kopfstücke



Martin Wenner

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

Neue Bläser-Schulen

Einzel- und Gruppenunterricht

Rudolf Mauz

Die fröhliche Klarinette

Klarinettenschule für den frühen Anfang
(Deutsches- und Boehm-System)
Mit vierfarbigen Illustrationen von
Andreas Schürmann



Band 1. Aus dem Inhalt: Ausführliche Behandlung des tiefen Registers • Einfache, übersichtliche Griffsymbolik • Behutsame Einführung des Überblasens.
Best.-Nr. ED 8081, DM 24,-

Band 2. Aus dem Inhalt: Sinnvolle, durchdachte Einführung des Überblasens • Tonleitern und Dreiklänge bis zu 3 Kreuzen und 3 B's • Molltonleitern • Alla-breve-Takt, Synkope • Tips zu den Themen: Üben, Haltung, Ansatz, Atmung und Einspielen.
Best.-Nr. ED 8082, DM 24,-

Spielbücher

für 2-3 Klarinetten sowie für Klarinette und Klavier. Die Spielbücher sind vom Tonumfang, Dynamik und Artikulation her auf die Schule abgestimmt.

Bd. 1 enthält vorwiegend deutsche und internationale Lieder sowie leichte moderne Klarinetten-Stücke von Heinz Both.
Best.-Nr. ED 8083, DM 18,-

Bd. 2 Deutsche und internationale Lieder, mehrere Kanons sowie kurze Stücke aus Klassik, Romantik und Moderne sollen die Freude am gemeinsamen Musizieren weiter vertiefen.
Best.-Nr. ED 8084, DM 18,-

Bettina Doemens /

Ursula Maiwald

Oboenschule

in zwei Bänden, geeignet
für alle Altersstufen.
Mit Illustrationen von Uschi Kosa

Band 1, Best.-Nr. ED 8161, DM 38,-

Band 2, Best.-Nr. ED 8163, DM 38,-

Lehrerkommentar

zu Band 1, Best.-Nr. ED 8165-01
DM 12,-

zu Band 2, Best.-Nr. ED 8165-02
DM 12,-

Spielbücher

mit ergänzendem Spielmaterial
für Oboe und Klavier sowie
für 2 bzw. 3 Oboen.

Spielbuch 1

Best.-Nr. ED 8162, DM 36,-

Spielbuch 2

Best.-Nr. ED 8164, DM 36,-

Hartmut Tripp

Das fröhliche Saxophon

Die Einsteigerschule
für Anfänger ohne Vorkenntnisse,
mit Begleit-CD – zum Hören und
Mitspielen. Diese Schule, weitest-
gehend zum Selbststudium angelegt,
wendet sich an alle, die Jazz, Rock
und Pop spielen lernen wollen. Dabei
kann und will diese Methode keinen
Lehrer ersetzen; aber sie will Mut
machen und anregen – zur Impro-
visation etwa, ohne die Jazz gar
nicht vorstellbar ist. **Es werden kei-
nerlei Notenkenntnisse vorausge-
setzt.** Die beigelegte CD ergänzt und
begleitet den Lehrstoff akustisch.



SCHOTT

FOR MUSIC – MUSIC FOR YOU!

**BLÄSER
AKTUELL**



• Ausgabe für Tenorsaxophon

(Sopransaxophon)
Best.-Nr. ED 7795-01, Buch und CD
DM 39,80

• Ausgabe für Altsaxophon

(Baritonsaxophon)
Best.-Nr. ED 7795-02, Buch und CD
DM 39,80

John O'Neill

Die Jazz Methode für Saxophon

Diese Methode zeigt Anfängern aller
Altersstufen den Weg vom ersten Ton bis
hin zu „klassischen“ Monk-, Parker- und
Rollins-Themen. Das Buch enthält eine
Play-Along-CD mit 69 Tracks.



• Ausgabe für Tenorsaxophon

(Sopransaxophon)
Best.-Nr.: ED 8112, Buch und CD
DM 39,80

• Ausgabe für Altsaxophon

(Baritonsaxophon)
Best.-Nr.: ED 8111, Buch und CD
DM 39,80

Kathrin Gehrke im Gespräch mit dem Blockflötisten Johannes Fischer

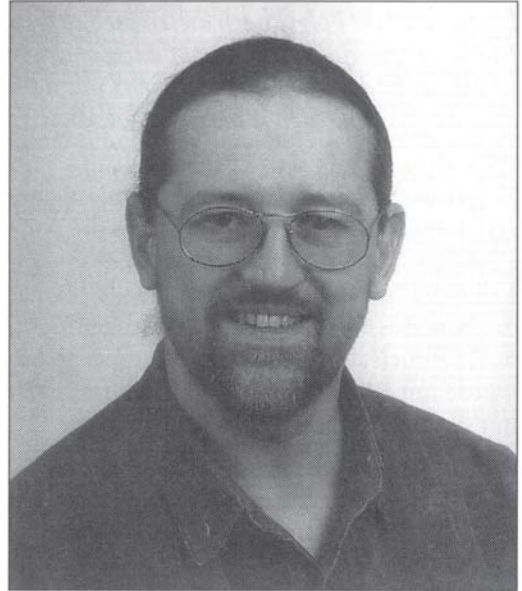
Johannes Fischer ist einer der interessantesten Blockflötenspieler der Gegenwart. Nach seiner Studienzeit an der Musikhochschule Karlsruhe widmete er sich besonders der zeitgenössischen Blockflötenmusik und wurde durch eine Reihe spektakulärer Uraufführungen (z. B. Mathias Spahlingers *nah, getrennt* im Kölner Deutschlandfunk) bekannt. In Zusammenarbeit mit der Bewegungskünstlerin Renate Fischer gestaltete er eine Reihe von interessanten Programmen mit der Verbindung von Blockflötenspiel und Tanz.

Neben seiner Unterrichtstätigkeit an der Akademie für Tonkunst in Darmstadt beschäftigt er sich mit Fragen des Blockflötenbaus und einer neuen „dynamischen“ Spieltechnik. Sein Buch *Die dynamische Blockflöte* (Moeck Verlag, Ed. Nr. 4048) und sein – in Zusammenarbeit mit Gerhard Braun – im Ricordi Verlag erscheinendes mehrbändiges Lehrwerk (*Die Blockflöte – ein Lehrwerk für Anfänger und Fortgeschrittene*) sind erste Ergebnisse seiner weiterführenden Studien.

Seit 1997 ist Johannes Fischer Präsident der ERTA. Kathrin Gehrke sprach mit ihm am Rande der Paderborner Blockflötentage.

Kathrin Gehrke: Wie bist Du zur Blockflöte gekommen?

Johannes Fischer: Als kleines Kind habe ich, wie so viele, mit der Blockflöte begonnen. Zunächst hat mein Vater versucht, mir das Instrument nahe zu bringen. Eine meiner wichtigsten Kindheitserinnerungen ist die, wie wir gemeinsam Mozart-Serenaden spielten, er am Klavier, ich auf der Flöte. Ich weiß noch genau, daß ich damals unwahrscheinlich viele Tränen vergossen habe und zwar nicht, weil mir das Spielen keinen Spaß machte, sondern weil ich jedesmal an meinen falschen Tönen verzweifelt bin. Danach bekam ich Unterricht bei meinem Onkel, Oboist am Theater und Lehrer für Oboe und Blockflöte am Konservatorium in Augsburg. Parallel dazu begann ich mit Klavierunterricht, den ich nach kurzer Zeit frustriert wieder aufgab, nach einem Lehrerwechsel zu Herrn Prof. Kottermaier aber bis zum Studium weiterverfolgte. Außerdem fing ich an, Querflötenun-



terricht zu nehmen. Diese Stunden prägten mich sehr, da ich dort zum erstenmal in meinem Leben vermittelt bekam, daß das Ziel des Unterrichts heißen kann: Höher, schneller, lauter.

Leistungssport auf dem Instrument?

Ja, ich hatte zum Beispiel noch keine zwei oder drei Jahre Querflöte gespielt, und schon mußte ich solche Stücke wie die Bach h-Moll Sonate oder ein Mozart-Konzert spielen. Auch hier war ich natürlich ständig verzweifelt, weil ich für meinen Lehrer nie schnell genug und nie laut genug war und der Klang mich auch nicht befriedigte.

Später begann ich dann auch noch Geige zu spielen, so daß ich vier Instrumente parallel lernte. Meine Geigenlehrerin hat mir immer wieder erklärt, wie talentiert ich sei – und ich bin jede Stunde zu ihr gekommen, ohne geübt zu haben. Sieben Jahre bin ich zum Geigenunterricht gegangen und durfte dann die erste

Bratsche im Schulorchester spielen – es gab ja auch nur eine... Abgeschlossen habe ich den Geigenunterricht, indem ich mit dem Cello begann, das damals wegen seines Klangs eines meiner Lieblingsinstrumente war.

Das auch noch! Folgte nach diesen vielfältigen Instrumentalerfahrungen nicht auch noch eine Phase, in der Du Dich viel mehr mit dem Klavier als mit der Blockflöte beschäftigt hast?

Ja, genau. Später, nach meiner Bundeswehrzeit, bestand ich mehr oder weniger die Aufnahmeprüfung für ein Klavierstudium am Konservatorium in Augsburg. Vielleicht hat die Kommission auch ein Auge zugedrückt, weil sie mich als Blockflötisten kannte. Später wurde mir Blockflöte als Nebenfach erlassen mit der Begründung, ich sei gut genug.

Es hat dann noch länger gedauert, bis Du nach „Ausflügen“ dieser Art den Weg zur ernsthaften Beschäftigung mit der Blockflöte wiedergefunden hast.

Vielleicht wollte ich mir damals beweisen, daß ich auch Klavier studieren konnte. Außerdem war es nicht relevant, Blockflöte in Augsburg zu lernen, und um an einer Musikhochschule zu studieren, war mein Niveau noch nicht hoch genug, dachte ich. Trotzdem stand die Blockflöte während dieser Zeit parallel zum Klavier im Vordergrund, denn schon in der Kindheit entwickelte sich die Blockflöte zu meinem Sprachrohr, mit dem ich meine Gefühle ausdrücken konnte.

Nach meinem ersten Semester mit dem Hauptfach Klavier verstarb allerdings mein Lehrer, Herr Prof. Kottermaier. Mit dessen Tod wurde mir bewußt, was ich alles nicht gelernt hatte, weil ich nicht intensiv genug zugehört hatte und nicht das umsetzte, was Prof. Kottermaier mir vorschlug.

Hast Du trotzdem neben dem Klavierstudium noch mit der Blockflöte gearbeitet?

Im ersten Jahr recht wenig, aber dann entschloß ich mich, doch noch Blockflöte zu stu-

dieren und nahm Unterricht bei Herrn Prof. Böhm in Würzburg, um mich auf das Studium vorbereiten zu lassen, denn das Blockflötenniveau war damals in meinem Umfeld sehr niedrig. Vielleicht noch folgendes zum Thema Blockflöte in meiner Jugendzeit: Ich habe jahrelang an „Jugend musiziert“ teilgenommen und habe im Regionalwettbewerb regelmäßig einen Punkt unter der zur Weiterleitung erforderlichen Punktzahl gelegen. Später erfuhr ich von ehemaligen Juroren, daß die entscheidenden Leute damals tatsächlich die Meinung hatten, Blockflöte sei kein „vollwertiges“ Instrument und dürfe deshalb auch nicht weitergeleitet werden. Einmal bin ich doch bis zum Bundeswettbewerb vorgezogen und machte dort eine für mich entscheidende Erfahrung: Ich traf dort unwahrscheinlich viele gute Blockflötisten, die alle nicht Blockflöte studieren wollten.

Vielleicht aus dem alten, von Dir eben erwähnten Klischee heraus, daß die Blockflöte kein „richtiges“ Instrument sei?

Das weiß ich nicht genau, aber dieses Erlebnis hat auch mein Verhältnis zu „Jugend musiziert“ geprägt.

Später bereitete mich Herr Prof. Braun auf die Aufnahmeprüfung für Blockflöte vor, und ich bestand dann an der Musikhochschule Karlsruhe. Ich begann Blockflöte zu studieren, allerdings nur halbherzig, da sie mir scheinbar keinen Widerstand wie z.B. das Klavier bot, daher versuchte ich doch tatsächlich wieder, auf ein Klavierstudium hinzuarbeiten. Und zwar bis kurz vor meiner Abschlußprüfung im Pflichtfach Klavier, auf die ich mich vorbereitete, indem ich in den Semesterferien bis zu sechs Stunden täglich Klavier übte – Blockflöte kam mit ca. vier Stunden noch dazu. Nach dieser intensiven Vorbereitungszeit sagte mir mein Klavierlehrer, es hätte sich nichts in meinem Spiel verändert (irgend so eine Chopin-Etüde habe ich da vor mich hingehämmert). Ich wußte, daß er Unrecht hatte, dennoch beschloß ich an dem Punkt: „Okay, Klavier ist out“, und ich habe

keine Taste mehr angerührt. Für meine Klavierprüfung spielte ich noch ab und zu die vorbereiteten Stücke, aber danach habe ich viele Jahre überhaupt kein Klavier mehr angefaßt. Jetzt spiele ich wieder ab und zu beim Unterrichten.

Ich habe erst sehr spät – fast schon zu spät! – verstanden, daß man Blockflöte auch als „richtiges“ Hauptfach studieren kann und muß. Einerseits verehrte ich beispielsweise Frans Brüggen wegen seiner wunderbaren Verzierungen, andererseits war ich wütend auf ihn, weil er Vivaldi-Konzerte immer noch schneller spielen konnte als ich, aber im Grunde wußte ich bis dahin nicht, was ich außerdem noch üben sollte. An diesem Punkt vermittelte mir mein Lehrer, Herr Prof. Braun, daß man mit der Blockflöte doch noch mehr erreichen kann. Eigentlich erfuhr ich das bereits in der allerersten Stunde, als er mir sagte: „Man spielt ein Schluß-G doch nicht mehr so!“, und ich einen neuen Griff lernen mußte. Meine Konsequenz daraus war, für jeden Schlußton einen neuen Griff zu suchen.

Ganz besonders gründlich.

Ganz besonders gründlich und das bei einem Solostück. Ich habe jede Schlußnote mit einem Pianogriff versehen, bzw. wollte ihn im pp verklingen lassen und bekam natürlich keinen einzigen Griff hin. Erstens habe ich mich ständig vergriffen und zweitens klang es ganz fürchterlich. Das war eigentlich der Beginn meines intensiven Verhältnisses zur Blockflöte, und plötzlich wurde mir bewußt, daß mir nur noch drei Semester bis zu meinem Abschluß blieben.

In Karlsruhe gab es also schon damals die Regelstudienzeit von acht Semestern.

Ja genau. Das bedeutete für mich, radikal mit dem Klavier aufzuhören und sämtliche Zeit und Energie in die Blockflöte zu investieren. Ich bin um sechs Uhr morgens aufgestanden, vom Bett aus konnte ich die Kaffeemaschine mit Hilfe eines Strickes bedienen. Nach dem Frühstück bin ich in die Hochschule spaziert,

die um sieben offiziell öffnete, in Wirklichkeit allerdings schon um viertel vor sieben. Außer mir waren um diese Uhrzeit dort nur Asiatinnen und Asiaten, die immer vor mir da waren, egal, wie früh ich ankam. So entstand eine Art Wettkampf im Frühaufstehen, um sich die besten Überzimmer zu sichern. Abends um neun Uhr ging ich meistens erst wieder heim. In den Semesterferien übte ich durchschnittlich zehn Stunden am Tag, denn ich wußte, ich hatte Jahre vergeudet und mußte sehr viel aufholen.

Mir war endlich klar geworden, warum die Blockflöte mein Instrument ist, nämlich weil es noch Neues zu suchen bzw. zu finden gibt, was ich bei einem Klavier nicht entdecken konnte. Bei dem Klavier wurden Fingersatz und Interpretation vorgegeben, ich mußte vor allem Mozart, Beethoven, Chopin und Bach spielen.

Was so viele andere vor Dir auch schon getan hatten.

Und es war festgelegt, wie was zu spielen war, es gab nichts Neues.

Hast Du bei Deiner Suche nach Neuem musikalische Vorbilder gefunden?

Frans Brüggen hat mich durch seine Originalität fasziniert. Vom blockflötistischen Spiel her hatte ich allerdings kein direktes Vorbild im Studium, es waren punktuelle Dinge, die mich beeindruckt haben, wie z. B. Itzhak Perlman's Interpretation einer Bach-Solosuite oder Artur Schnabel's Aufnahme von Brahms Klavierquartetten bzw. dem f-Moll-Quintett.

A propos Brahms, ich bin ein großer Brahms-Fan und nicht nur von seiner Musik, sondern auch von ihm als Mensch begeistert. Auch Clara Schumann möchte ich noch erwähnen, da sie mich in meiner Jugend sehr beeindruckte und auch mein Frauenbild entscheidend geprägt hat.

Mein Klavierlehrer, Herr Prof. Kottermaier, beeinflusste mich grundlegend, weil er mir ein

bestimmtes Verhältnis zur Musik nahebrachte, was ich aber erst im Nachhinein begriff: Er vermittelte mir Ehrfurcht vor einem Stück und auch, wie ich aus dieser Ehrfurcht heraus meine musikalisch-technischen Fähigkeiten hinsichtlich der Bewältigung dieses Stückes einzuschätzen habe. Das ist ein Grundsatz, den ich noch heute beachte. An jedes Werk, das ich spiele, gehe ich mit großem Respekt heran, besonders an „Bäche“. Ich muß mich teilweise richtig zwingen, solche Musik öffentlich zu spielen.

An dieser Stelle muß ich auch unbedingt meinen Lehrer, Herrn Prof. Gerhard Braun, mit seiner unendlich scheinenden Lebensenergie nennen. Mich erstaunt immer wieder seine Sensibilität für das noch unausgereifte Neue, das jedoch zukunftsweisend ist. Und ich zolle ihm hohe Achtung für sein untrügliches Gespür hinsichtlich des für die musikalische Intention Unabdinglichen.

Außer diesen Persönlichkeiten aus dem musikalischen Bereich hat mich Sir Karl Popper in meinem Leben und Denken stark beeinflusst, besonders durch seinen Positivismus, den Gedanken zur „Offenen Gesellschaft“ und seinem kritischen Rationalismus. Karl Popper ist für mich einer der bedeutendsten Philosophen dieses Jahrhunderts.

Was bedeutet die Musik, die Du spielst, für Dich?

Die Musik ist für mich ein großes Sprachrohr, mit dem ich das ausdrücken kann, was ich glaube, nicht in Worte fassen zu können. Vor allem ist Musik für mich immer etwas Zeitgemä ßes. Ich spiele sehr gerne auch moderne Musik, weil ich durch sie mein Verhältnis zur Zeit ausdrücken kann. Ich trenne sehr deutlich – jedoch völlig wertfrei – zwischen einem archivierenden (aber nicht emotionslosen) und einem zeitkritischen, aktuell lebenden Bereich in der Musik. Dabei kann ich nicht sagen, welcher von beiden mir näher ist, ich weiß jedoch, daß diese weitgehend eigenständigen Bereiche sich gegenseitig befruchten können und sollen.

Komponierst Du eigentlich auch?

Ich habe ein paar Kompositionsversuche gemacht, aber ich denke, jeder sollte das tun, was ihm eigen ist. Ich bin in erster Linie Blockflötist und als zweites bin ich Ehemann und Vater.

Von vier Kindern.

Hausmann mit vier Kindern, das ist die zweite Hälfte meines Lebens. Außerdem bin ich insgeheim ein Erfinder.

*Von Dingen wie Blockflötendidgeridoos?*¹

Nicht nur, auch von anderen verrückten Sachen. Ich habe schon als Kind Spezialtische erfunden, wo sich die Teller so drehen, daß jeder herankommen kann oder wo Maschinen automatisch den Tisch abräumen und alles in die Spülmaschine stecken. Lauter solche Sachen hatte ich im Kopf und diese Erfindungssache steckt noch in mir, was wiederum wichtig für die Blockflöte ist, weil man dafür noch Dinge erfinden kann.

Im Gegensatz zu anderen Instrumenten hat die Blockflöte den meist endgültigen Schritt zur Technisierung nicht vollzogen, vorüber ich eigentlich sehr froh bin. Diese Entwicklung vollzog sich hauptsächlich im 19. Jh., z. B. bei der Querflöte durch die Entwicklung der Böhmmechanik. Ich glaube allerdings nicht an eine Klappenblockflöte. Die Innovation wird nicht in Richtung einer völligen „Beklappung“ der Blockflöte liegen, aber die Ausblasöffnung braucht z. B. eine Klappe. Zusammen mit dem Flötenbauer Gerhard Huber habe ich mich mit der Entwicklung einer solchen Klappe beschäftigt. In absehbarer Zeit wird diese Klappe, wie ich hoffe, zur Serienreife kommen. Dabei handelt es sich nicht um eine im herkömmlichen Sinn statische, sondern um eine flexible Klappe, darauf will ich hier aber nicht näher eingehen.

Außerdem habe ich herumexperimentiert, wie man die dynamischen Möglichkeiten der Blockflöte verbessern kann, im Hinblick auf Flexibilität und Vergrößerung. Das Schöne an der Blockflöte ist für mich, daß sie einerseits

ein historisches Instrument ist mit Eigenschaften, die ich nicht missen möchte, wie der klanglichen Unterschiedlichkeit der einzelnen Töne; diese starke Eigenart des Instrumentes sollte irgendwie erhalten bleiben. Andererseits ist die Blockflöte prädestiniert für „High-Tech“, weil sie sich umso besser bauen und spielen läßt, je besser die Maschinen der Flötenbauer sind, je genauer sie arbeiten können. Das ist eine wunderbare Mischung. Genauso ist es in der Literatur: Die Blockflöte kann nur mit alter oder nur mit neuer Musik nicht überleben, sie braucht beides gleichwertig und gleich stark.

Ich bin also ein ganz konservativer Mensch, der etwas Altes bewahren möchte und gleichzeitig progressive Gedanken mit sich herumträgt, genau deshalb ist die Blockflöte mein Instrument.

Du beschäftigst Dich neben der Konstruktion von Verbesserungen für die Blockflöte auch noch mit einem anderen Thema recht intensiv, Du nennst es „die Beschäftigung mit dem Gehirn“.

Ja, oder mit der Frage: Wie denken Menschen, wie strukturieren sie verschiedene Dinge? Es gibt eine junge Wissenschaft, die kognitive Psychologie, die sich mit dem Thema befaßt, hier werden neuro-physiologische, philo-sophische und psychologische Fragen zusammengefaßt.

Ich lese Bücher zu diesem Themenkomplex immer mit folgenden Fragen: Wie könnte ich dieses Wissen in meinen Unterricht übertragen? Gibt es Forschungsergebnisse, die es mir erleichtern, mit der Blockflöte umzugehen? Zum Beispiel fiel es mir immer wahnsinnig schwer, neue Griffe für piano-Passagen zu lernen. Ich dachte immer, ich sei zu dumm, und andere Leute seien intelligenter als ich. Das Problem war aber, daß neben der Schwierigkeit der Koordination dieser neuen Griffe auch eine Unzahl von neuen Kombinationen auftauchte, die ich überhaupt nicht

kannte. Ich mußte lernen, daß jeder Finger unabhängig von dem anderen zu funktionieren hat und sozusagen sich selbst überlassen werden kann. Und so kam ich zu der Erkenntnis, daß die Denkstrukturen, die wir im Anfangsunterricht ganz unbewußt vermittelt bekommen, ein modernes, dynamisches Spiel auf der Blockflöte nachhaltig erschweren. Deshalb verfaßte ich für mein Buch *Die dynamische Blockflöte* Unabhängigkeitsübungen für die Finger.



Was hältst Du von der Blockflöte als Anfangsinstrument?

Meine Devise ist: Weniger kann mehr sein. Lieber wenige Leute, die mit ihrem Instrument verwachsen sind, als viele, die es zum Schluß hassen. Für die Früherziehung ist die Blockflöte indiskutabel, aus meiner Erfahrung mit den anderen Instrumenten weiß ich heute, die Blockflöte ist eines

der schwersten Instrumente. An dem Punkt, wo ich beginne, dynamisch zu spielen, geht der Schwierigkeitsgrad exponential nach oben.

Zum Schluß des Interviews möchte ich mich mit Dir über die ERTA unterhalten, zumal es dazu einen aktuellen Anlaß gibt: Seit Jahresanfang bist Du Präsident der ERTA.

Die ERTA hat nun knapp 550 Mitglieder. Eine stattliche Anzahl, die wir nicht zuletzt den Anstrengungen meines Vorgängers Herrn Prof. Gerhard Braun zu verdanken haben.

Was bedeutet das neue Amt für Dich?

Meine Aufgabe als Präsident sehe ich vor allem in der Zusammenführung unterschiedlicher Interessen. Das Amt stellt für mich eine große Herausforderung dar, und ich glaube dieser Verantwortung nur im Zusammenwirken mit den weiteren Vorstands- und Vereinsmitgliedern gerecht werden zu können.

Welche Schwerpunkte wirst Du in Deiner Arbeit für die ERTA setzen?

Eine wichtige Aufgabe wäre, das wachsende Engagement dieser Mitglieder zu unterstützen und einen noch besseren Informationsfluß auch zwischen Vorstand und Einzelmitgliedern zu erreichen. Nachdem sich mittlerweile verschiedene weitere Sektionen (Österreich, England, Holland) gebildet haben, beschäftigt mich auch im länderübergreifenden Zusammenhang die Frage nach Vernetzungsmöglichkeiten und Informationsaustausch.

Sowohl die Auseinandersetzung mit methodisch-didaktischen Fragen, als auch die Beschäftigung mit beispielsweise folgenden Themen ist ein weiteres zentrales Anliegen der ERTA: Weiterbildung und Unterricht im Erwachsenen- bzw. Seniorenbereich, Hochbegabten- und Frühförderung, Unterricht mit verhaltensauffälligen oder -gestörten Kindern, veränderte soziokulturelle Bedingungen. Aus diesen Bereichen würde ich gern die Thematik eines der folgenden Kongresse auswählen.

Ich sehe wenig Sinn in der Forderung, die Blockflöte mehr zu etablieren. Es fehlt vielmehr an entsprechendem Selbstbewußtsein bei vielen Blockflötistinnen und Blockflötisten und an der – anderen Instrumenten nicht adäquaten – Vermarktung ihrer Leistungen. Die Blockflöte ist nach wie vor ein beliebtes und gerne gehörtes Instrument. Allerdings haben wir es mit einem in vieler Hinsicht enger werdenden Markt zu tun: Das Interesse an dem klassischen Repertoire der Blockflöte schrumpft oder aber der Musikmarkt ist von seinem Angebot dermaßen vielfältig gewor-

den, daß der einzelne Bereich in einer härteren Konkurrenz zu einer Vielzahl anderer Musikgenres steht. Das instrumentale Angebot an Musikschulen ist stark angewachsen, und die Bereitschaft anderer Instrumentallehrerinnen und -lehrer, jüngere Kinder zu unterrichten, wächst ständig. Gruppenunterricht für Querflöte, Violine etc. ist kein Tabuthema mehr. Das allgemeine Freizeitangebot ist drastisch angewachsen. All diese Faktoren tragen dazu bei, daß die Zahl der Blockflötenschülerinnen und -schüler stark rückläufig ist.

Auf der anderen Seite stehen: Ein sehr hoher Standard im professionellen Bereich, ein stetig anwachsendes Repertoire und eine Ausweitung in (für die Blockflöte) neue Musikgenres wie z. B. Jazz und Populärmusik. Im Blockflötenbau kann man eine in großen Schritten vorangehende Verbesserung bestehender Blockflötenmodelle und eine rege Tätigkeit bei der Entwicklung neuer, zukunftsweisender Modelle beobachten. Daraus resultiert eine keinem anderen Instrument vergleichbare vielfältige und farbenreiche Palette des zur Verfügung stehenden Instrumentariums.

Ich denke, es sollte eine Aufgabe des Vereins sein, solche und ähnliche Strömungen bzw. Entwicklungen aufzuzeigen und ein entsprechendes Diskussionsforum zu bieten.

Vielen Dank, daß Du Dir so viel Zeit für dieses Interviews genommen hast!

ANMERKUNGEN

¹ Didgeridoo = Blasinstrument der australischen Ureinwohner, das mit Permanentatmung gespielt wird.

Blockflötendidgeridoo = Dem australischen Instrument – blockflötistisch – nachempfunden. Es besteht aus einem Baßflötenkopf, an dem ein ca. 2,5 m langes Abflußrohr befestigt ist (s. Abbildung).

Zur Entstehung des Oboenkonzertes von Bohuslav Martinů

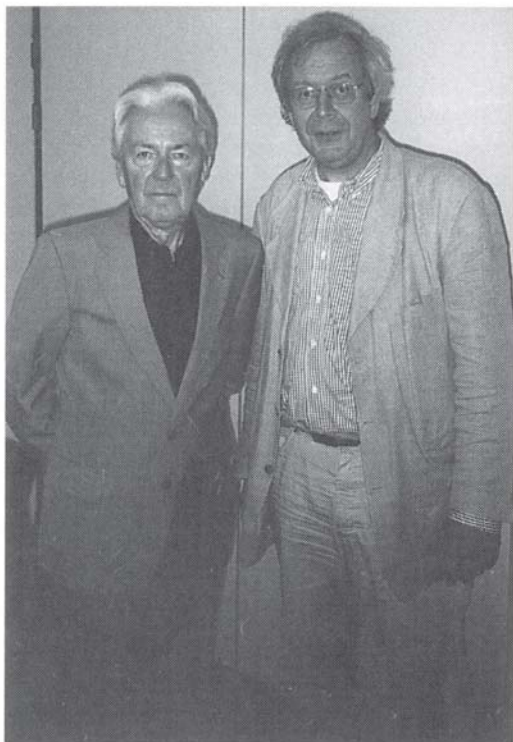
Der große tschechische Oboist Jiří Tancibudek, Jurymitglied des 2. Richard-Lauschmann-Oboenwettbewerbes, der vom 28.6. bis 1.7.1997 in Köln stattfand, erzählte in einer Wettbewerbspause ein wenig über sein Leben, seine Auswanderung nach Australien und die Entstehung des Oboenkonzertes von Bohuslav Martinů, dessen Widmungsträger er ist.

„Es war 1950 – das kommunistische Regime regierte schon seit zwei Jahren –, daß meine Frau und ihre Familie die Tschechoslowakei verlassen mußten, da sie zur Bourgeoisie gehörten. Ich war zu der Zeit Mitglied der tschechischen Philharmonie und hatte keinen eigentlichen Grund, Prag zu verlassen: Ich saß in einem sehr guten Orchester, es machte mir viel Freude, und das alles aufzugeben konnte für mich nur bedeuten, viel zu verlieren. Auf der anderen Seite war mir der Kommunismus verhaßt, ich wollte meine persönliche Freiheit – und natürlich meine Frau nicht verlieren. So verließ ich mit ihr das Land und kam zuerst für ein paar Monate nach Deutschland. Ich spielte als Aushilfe im Sinfonieorchester des Süddeutschen Rundfunks in Stuttgart und wurde Mitglied des „Stuttgarter Kammermusikkreises“.

Deutschland war natürlich nur eine Zwischenstation für mich. Ich wußte, daß ich irgendwo eine feste Stelle als Musiker finden mußte. In dieser Zeit bekam ich zwei Einladungen. Zunächst vom Orchester in Chicago, dessen Chefdirigent zu der Zeit Raphael Kubelik war. In Amerika gab es allerdings ein schockierendes Gesetz, nach dem ich erst amerikanischer Staatsbürger werden mußte, bevor meine Frau nachfolgen konnte. Ansonsten hätte ich allein gehen müssen. Daher entschied ich mich dagegen.

Dann bekam ich irgendwann auch eine Einladung nach Australien, und zwar von Sir Eugène Goossens, der, an sich Komponist, zu der Zeit aber auch Chefdirigent des Sydney Symphony Orchestra und Direktor des Sydney State Conservatorium war. Eugène Goossens war der Bruder von Leon Goossens, bei dem ich kurze Zeit studiert hatte.

Goossens lud mich auf Empfehlung von John Barbirolli, dem englischen Dirigenten, der mit unserer Kollegin Evelyn Rothwell verheiratet war, nach



Jiří Tancibudek, Christian Schneider

Sydney ein, um am Konservatorium eine Oboenklasse aufzubauen. Meine Frau und ich dachten uns, es wäre schön, für ein Jahr oder so auf die andere Seite der Erdkugel zu gehen und mal zu schauen, wie das Leben dort ist. Ursprünglich fuhrten wir für ein Jahr dorthin – und nun sind wir immer noch da!

Im Dezember 1950 gab ich den ersten reinen Oboenabend in der Geschichte des Landes. Ich hatte befürchtet, daß dieses Konzert auf wenig Interesse stoßen würde, aber zu meiner Freude war der Saal voll! Unter anderem spielte ich an diesem Abend die *Sonaten* von Saint-Saëns und Hindemith, ich spielte mit einem Streichtrio zusammen das *Quartett* von W. A. Mozart, die *Triosonate* in c-Moll von G. F. Händel und einige kürzere französische Bearbeitungen.

In der Zeit danach spielte ich in vielen australischen Städten oft mit Orchester die Konzerte von Haydn und Mozart, von Telemann und Krommer,

das Strauss-Konzert war auch dabei, und immer wieder wurde ich gefragt: *Warum spielen Sie in Ihren Programmen nicht auch tschechische Komponisten? Sie kommen doch aus Prag, wir möchten gern auch tschechische Werke kennenlernen.* Ich kannte kein tschechisches Oboenwerk, das so großartig oder interessant oder bedeutend wäre, daß es sich lohnen würde, es in ein Programm zu integrieren. Mir ging durch den Kopf, daß Bohuslav Martinů im Begriff war, der bedeutendste tschechische Komponist nach Smetana, Dvořák und Janáček zu werden. Er lebte natürlich auch im Ausland, und zwar damals noch in Amerika, bevor er nach Europa zurückging, um sich in der Schweiz anzusiedeln. Nun wußte ich, daß Martinů etwa 20 Jahre vor meiner Zeit in der tschechischen Philharmonie dort auch 10 Jahre als Geiger tätig gewesen war. Das nahm ich als Aufhänger und schrieb ihm, wie sehr mich seine Musik, seine Harmonik, seine wunderbare Orchestrierung, seine interessanten Rhythmen faszinierten und ob er nicht für mich etwas komponieren wolle. Nach kurzer Zeit erhielt ich Antwort, daß er gern etwas schreiben wolle, nur im Moment überhaupt keine Zeit habe, sich damit zu befassen. Doch nach etwa zwei Jahren schrieb er mir: *Ich habe eine Idee für*

ein Oboenkonzert für Sie! Er war damals gerade für ein paar Monate in Südfrankreich in der Nähe von Nizza. Er schrieb mir dann noch eine Reihe von Briefen, auch, daß er gehört habe, daß 1956 in Melbourne die Olympischen Spiele stattfänden und er es schön fände, wenn das *Oboenkonzert* im olympischen Jahr uraufgeführt würde. So schrieb er mir etwa im Sommer 1955: *Ich bin dabei, das Oboenkonzert zu schreiben und hoffe, in zehn oder elf Tagen fertig zu sein. Ich schicke Ihnen dann die Partitur.* Dann schrieb er mir einmal: *Schicken Sie mir bitte ein Notenblatt, auf dem Sie einige virtuose Passagen aufschreiben, die Sie beim Einspielen verwenden, damit ich eine genaue Vorstellung davon habe, wie ich ‚Ihr‘ Oboenkonzert schreiben soll. Es soll Ihnen, in die Hand‘ geschrieben sein und es soll Ihnen gefallen.* Ich schrieb also eine ganze Seite mit verschiedenen Passagen auf, aber er bekam den Brief nie – er war ziemlich schwer und dick, und meine Frau hatte ihn beim Absenden nicht versichern lassen. Offenbar war der Brief verloren gegangen, denn er beklagte sich einige Zeit später: *Ich habe Ihren Brief nie bekommen! Ich mache jetzt also voran und schreibe die Passagen selbst, aber wenn Sie hier und da ein oder zwei Töne finden, die Ihnen oder Ihrer Oboe nicht passen – zögern Sie nicht, cis in c oder h in b oder Kleinigkeiten hier und dort zu verändern, und als er mir dann die fertiggestellte Partitur schickte, schrieb er: ...aber eines möchte ich Ihnen ganz dringend raten: lassen Sie sich bei der Weltpremiere des Konzertes gut bezahlen, verlangen Sie ein hohes Honorar!*

Also, wie auch immer, er schickte mir das Konzert 1955, ich schrieb mir meine Stimme aus der Partitur heraus, und es wurden im August 1956 in der Sydney Town Hall fünf Aufführungen mit dem Sydney Symphony Orchestra organisiert. Dafür machten wir 6 oder 7 Proben. Dirigent war Dr. Hans Schmidt-Isserstedt, damals Chefdirigent des Sinfonieorchesters des Norddeutschen Rundfunks. Zwei Jahre danach bekam ich von Martinů die exklusiven Aufführungsrechte für drei Jahre, so daß außer mir niemand das Konzert spielen durfte. Das war natürlich sehr nett von ihm, er wollte mir helfen, in der Welt mit dem Konzert herumzukommen, und das tat ich auch. Ich spielte die europäische Erstaufführung in Hamburg, dann in Wien mit den Wiener Symphonikern unter Prohaska, in London die englische Erstaufführung im 3. Programm der BBC, dann in Vancouver, Kana-

historische Instrumente

- Dulziane, Pommern, Fagotte, Chalumeaux, Klarinetten, Oboen, Deutsche Schalmeyen

- vom Diskant bis zum Kontrabaß

bewährte Kinderinstrumente

- Kinderfagotte
 - Kinderobo
 - Kinderklarinetten
- für den frühen Einstieg

Guntram Wolf

historische und moderne Holzblasinstrumente

Bau • Restaurierung • Reparatur

Im Ziegelwinkel 13 • 96317 Kronach

Tel.: 0 92 61 / 42 07 • Fax: 0 92 61 / 5 27 82

Bitte fordern Sie Prospekte und Preislisten an,
oder rufen Sie uns an!



da, in Amerika – und natürlich oft in Australien. Aufgenommen habe ich das Konzert erst viele Jahre später – es gab keine Möglichkeit, in Australien Schallplatten aufzunehmen, sie waren etwas hinterher, und auch jetzt habe ich noch keine CD. Aber möglicherweise wird in diesem Jahr noch die alte Schallplatte digitalisiert und als CD auf den Markt gebracht.

Wie auch immer – das Konzert war geboren und Martinů hat mir eine Menge geholfen, es überall auf der Welt zu spielen.

Etwas sollte ich noch erwähnen: ursprünglich hatte Martinů zwei Kadenzen im dritten Satz geschrieben. Als ich ihn 1957 in Basel traf und wir über das Konzert sprachen, hatte er die Absicht, die Instrumentation im letzten Satz ein bißchen auszudünnen, da das Orchester die Oboe ein wenig erdrücke. Wir sprachen auch über die beiden Kadenzen und fanden, daß für ein relativ kurzes Konzert zwei Kadenzen fast zu viel wären. Martinů sagte, er würde die zweite Kadenz streichen. Doch später, als ich das Konzert einspielte, fügte ich sie wieder ein, weil ich so genau wie möglich seine ursprünglichen Ideen wiedergeben wollte. Übrigens: Sie sollten auf folgendes achten: wenn Sie nur die erste Kadenz spielen, muß der letzte Ton der Kadenz *e* lauten, wenn Sie auch die zweite spielen, müssen Sie die erste mit *es* und die zweite mit *e* beenden.

Martinů wollte also noch ein paar kleine Änderungen im letzten Satz vornehmen, aber leider wurde er kurz darauf sehr krank, er bekam Magenkrebs, und starb.

Ich denke, das *Oboenkonzert* von Martinů ist ein sehr originelles Werk, ganz ungewöhnlich und überhaupt nicht konventionell, und es erweitert unser Repertoire ganz entscheidend. Es ist eines der Konzerte, das in Programmen mit Musik des 20. Jahrhunderts immer gespielt werden wird – das hoffe ich wenigstens.“

Elias Davidsson (Palästina, 1941)

Originalduette und Trios

Querflöten / Klarinetten / Oboen / Saxophone
/ Blockflöten / Fagotte

Erhältlich im Fachhandel oder direkt vom Komponisten:
Tel./Fax: 00354-552-6444 / 6579 • <http://www.nyherji.is/~edavid>

Margret Löbner

Fachhandlung für Blockflöten
Noten & CD's



JETZT NEU!
CD's & Noten

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

Ein unbekanntes Quantz-Autograph

Die Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek Dresden verwahrt unter ihren Beständen ein Horn-Konzert, dessen Titelseite folgende Aufschrift trägt: 2. / A: 7. / Concerto / a 7. / Corne de Chasse. / Violino Primo. / Violino Secundo. / Hautbois Primo. / Hautbois Secundo / Viola / et / Basso Continuo. / del Mons: Hoffman. / Ex: Dis: JJ Quantus.¹ (Abb. 1)

Der Stimmensatz – bestehend aus dem Titelumschlag, der zugleich als Basso continuo-Stimme dient, und den weiteren Einzelstimmen – wurde von Johann Quantz noch vor seinem Weggang von Merseburg nach Dresden, d. h. vor 1716, geschrieben. Es ist das nachweislich früheste Schriftdokument von seiner Hand. Er benutzt die latinisierte Namensform Quantus, wie es schon sein 1708 verstorbener Onkel, der Hof- und Stadtmusikus Jost Quantz (Justus Quantus), zu tun pflegte, wobei der Namenszug auf der Titelseite ihn nicht nur als Schreiber, sondern auch als Besitzer der Handschrift ausweist. Die lateinische Namensform erscheint in späteren Eigenschriften nicht mehr.

Für die Niederschrift wurde *ordinaires* Schreibpapier verwendet, nicht sog. Doppelpapier, d. h. Papier, das aus zwei aufeinandergegaustchten Einzelbogen bestand und durch seine größere Festigkeit und längere Lebensdauer bevorzugt als Notenpapier Verwendung fand. Daher erscheinen auf der Titelseite die durchgeschlagenen Notenköpfe und Balken der Basso continuo-Stimme. Natürlich spielt auch die Aggressivität der benutzten Tinte eine Rolle.

Bisher galt das *Konzert Es-Dur* als ein Werk von Georg Melchior Hoffmann (1685-1715)², alte Signatur Mus. 2207 - O - 1. In jüngster Zeit weist die Sächsische Landesbibliothek die Komposition Johann Georg Hoffmann (1700 bis 1780)⁴ – mit Fragezeichen versehen – zu, neue Signatur Mus. 3300 - O - 1.

In seinem Lebenslauf⁵ von 1754 geht Quantz bei der Schilderung seiner Merseburger Lehrlings- und Gesellenzeit auch auf das Repertoire und die unterschiedlichen Aufgaben der Stadtpfeife ein: ... *Mein Lehrherr⁶ hatte nicht den Fehler seiner meisten Kunstgenossen, welche sich in das Steife und Ungeschmackte des Alterthums verlieben, und das*

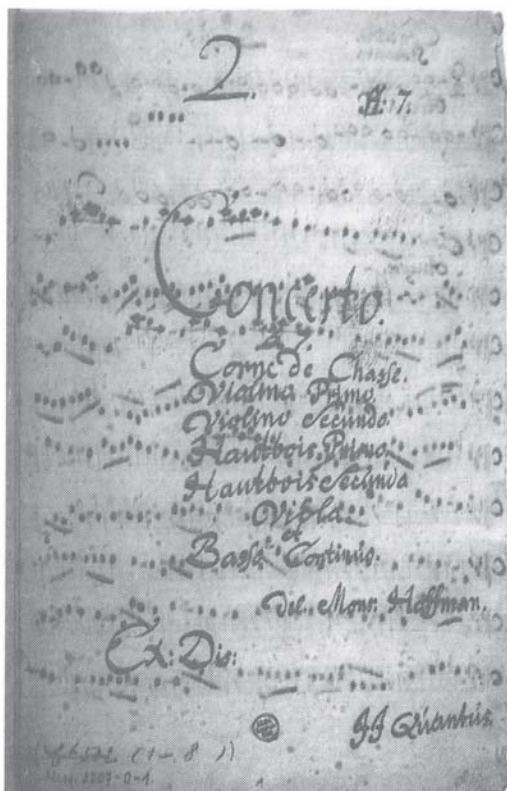


Abb. 1: Konzert Es-Dur von Georg Melchior Hoffmann. Titelseite. Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus. 2207 - O - 1, Umschlag, Bl. 1^f

was neu und gut ist, wenn sie es selbst auszuführen nicht im Stande sind, verwerfen und verachten. Er wußte gute musikalische Stücke zu wählen, und bemühte sich, die besten Sachen, die damals ans Licht traten, anzuschaffen. Besonders erhielt er deren viel aus Leipzig, von den berühmten Männern, Telemann, Melchior Hofmann, Heinichen, und andern. Dieses schaffte mir damals einen Vortheil, woraus ich noch in spätern Jahren viel Nutzen gezogen habe.

Die Herzogliche Capelle in Merseburg war damals noch nicht sonderlich zahlreich. Wir mußten also bei Hofe, sowohl in der Kirche, als bey der Tafel, die Musik verstärken ...

In Leipzig hatten bis 1704 Georg Philipp Telemann⁷ und als dessen Nachfolger Georg Melchior Hoffmann bis 1715 als Kirchenmusiker, Leiter der Collegia musica und der Oper gewirkt. Auch Johann David Heinichen⁹, der spätere Hofkapell-

meister in Dresden, war zwischen 1709 und 1710 an der Leipziger Oper tätig.

Johann Georg Hoffmann, seit 1720 als Kirchenmusiker in Breslau tätig, war zu seiner Zeit ein beliebter Komponist. Neben der Kirchenmusik schuf er Konzerte verschiedener Art, Serenaden Festmusiken und Kantaten für die unterschiedlichsten Anlässe. Heute lassen sich nur noch einige wenige Choralkantaten aus seinem umfangreichen Schaffen nachweisen.

Als Quantz das Konzert kopierte, hielt er sich exakt an die Vorlage. Bei der Angabe des Namens des Komponisten, der nach dem Gebrauch der Zeit als *del Mons. Hoffman* erscheint, bestand für ihn keinerlei Zweifel an der Identität des Autors: Georg Melchior Hoffmann.

Der Zeitpunkt, als Quantz das Konzert kopierte, läßt sich nur annähernd festlegen. Als terminus ante quem ist 1716 anzunehmen, da er in diesem Jahr



Abb. 2: Konzert Es-Dur von Georg Melchior Hoffmann. Violino Primo. 1. Satz: *Adagio Staccato*. [!] und 2. Satz: *Allegro nanon* [!] *presto*. Bl. 1^r

Die Blockflöte

Das Fachgeschäft

Blockflöten
führender Hersteller
Historische Kopien
Traversflöten

Wir senden Ihnen
Instrumente zur Auswahl

Persönliche Beratung
durch Blockflötisten!



Colin Jardine

Fürbringerstr. 19
10961 Berlin
Tel. + Fax 030 / 691 62 25

Berlin-Kreuzberg
U-Bhf Gneisenaustr. (U7)
oder Hallesches Tor (U6)

Merseburg verließ. Berücksichtigt man jedoch die ganz offensichtliche Unsicherheit im Gebrauch der Termini *technici*, so könnte die Handschrift schon gegen Ende der Lehrlingszeit entstanden sein (Lossprechung im Dezember 1713). J.G. Hoffmann wäre innerhalb dieses in Frage kommenden Zeitraums zwischen 13 und 16 Jahre alt gewesen!

Auch die Überlegung, den Zeitpunkt in die Dresdener Zeit als Geselle der Stadtkapelle zu verlegen, ist nicht schlüssig. 1717 machte Quantz zwar eine Reise, die ihn über Schlesien und Mähren nach Wien führte⁸. Im Lebenslauf wird die Reiseroute nur pauschal erwähnt und es stellen sich daher Schlesien betreffend die Frage: War Quantz überhaupt in Breslau? Hat er dort den 17jährigen J. G. Hoffmann getroffen? Die Punkte Breslau – Hoffmann können ausgeschlossen werden, denn hätte Quantz die Bekanntschaft Hoffmanns gemacht, dann wäre im Lebenslauf mit Sicherheit angemerkt worden, damals den *Herrn Hoffmann in Breslau* getroffen zu haben. Gleiches gilt übrigens auch umgekehrt: In seiner Autobiographie berichtet J. G. Hoffmann ausführlich über seine Lebensumstände und Kompositionen, erwähnt aber an keiner Stelle irgendwelche Kontakte zu Quantz.

Als letzte Möglichkeit muß auch noch die Zeit nach 1718 in Erwägung gezogen werden. Quantz war inzwischen Mitglied der Polnischen Kapelle und gehörte zum Schülerkreis des Geigers und späteren Konzertmeisters der Dresdener Hofkapelle Johann Georg Pisendel. Während dieser Studien spartierte er sechs Violinkonzert von Antonio Vivaldi (RV 184 / 219 / 262 / 341 / 343 / 521)⁹. Quantz hatte 1714 Konzerte des *Prete rosso* kennengelernt: ... *In Pirna bekam ich zu dieser Zeit die Vivaldischen Violinenkonzerte zum erstenmale zu sehen. Sie machten, als eine damals ganz neue Art von musikalischen Stücken, bey mir einen nicht geringen Eindruck. Ich unterließ nicht, mir davon einen ziemlichen Vorrath zu sammeln.* ... Das ist jedoch nicht etwa in Pirna, sondern erst bei Pisendel in Dresden geschehen. Die Vivaldi-Partituren, die vom Autor unter den Dresdener Anonyma identifizierte Partitur-Kopie des Quartetts G-Dur von G. Ph. Telemann TWV 43: G 6¹⁰ und das Hoffmann-Konzert überließ Quantz bei seinem Wegang von Dresden dem Konzertmeister, da er in Berlin-Potsdam keine weitere Verwendung für die Kompositionen zu finden glaubte.

Die Frage der Zuweisung: Georg Melchior Hoffmann – Johann Georg Hoffmann bedarf einer kritischen Betrachtung. Nach Abwägung aller dargestellten Fakten ist der Komponist im musikträchtigen mitteldeutschen Raum zu suchen: Georg Melchior Hoffmann in Leipzig.

ANMERKUNGEN

- 1 Die Universitätsbibliothek Lund besitzt eine Partitur des Konzertes ohne Angabe des Autors [Anonymus], Sign.: Samling Wenster Litt. I: 2.
- 2 Johannes Mattheson: Grundlage einer Ehrenpforte, *Melch. Hoffmann*. Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz 1969, S. 117. Vgl. auch Artikel „Hoffmann, Melchior“ in: The New Grove, Vol. 8, pag. 627.
- 3 Johannes Mattheson: Grundlage einer Ehrenpforte, *J. G. Hoffmann*. Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1969, S. 110. Fortsetzung in: F. W. Marburg, Hist.-Krit. Beyträge, Bd. I, Berlin 1755. Reprint: Georg Olms Verlag, Hildesheim 1970. S. 362ff.
- 4 *Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf von ihm selbst entworfen*, in: F. W. Marburg, Hist.-Krit. Beyträge, Bd. I, Berlin 1755, S. 197ff. Vgl. auch: Johann Adam Hiller, Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit. Leipzig 1784. Reprint: Edition Peters, Leipzig 1974, S. 200.
- 5 Johann Adolf Fleischhack, ein Schwiegersohn von Justus Quantz und dessen Nachfolger im Amt, a.a.O., S. 199.
- 6 Vgl. Artikel „Telemann“ in: MGG, Bd. 13, Sp. 175. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1966.
- 7 Johann Adam Hiller, Lebensbeschreibungen ..., Leipzig 1784. Reprint: Edition Peters, Leipzig 1974, S. 128ff. Vgl. Artikel „Heinichen“ in: MGG, Bd. 6, Sp. 46ff.
- 8 a.a.O., S. 207.
- 9 Peter Ryom, Répertoire des Œuvres d'Antonio Vivaldi. Engström & Södring, Kopenhagen 1986.
- 10 Martin Ruhnke: *Georg Philipp Telemann, Thematisches Systematisches Verzeichnis seiner Werke*, Telemann-Werkverzeichnis (TWV), Instrumentalwerke, Band 2. Bärenreiter, Kassel 1992.



MUSIKHAUS FINGER-HAASE

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



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

Postfach 1162
29332 Nienhagen
Telefon (05144) 2232

Martin Nitz

Abschied von lieben Hörgewohnheiten

Mit der Neuausgabe der 2 *Sonatinen für Altblockflöte und B. c.* von G. Ph. Telemann durch Nikolaus Delius (Verlag Schott) hat das Rätselraten um die Beschaffenheit der bisher verschollenen Baßstimme ein Ende.

In einem Manuskript der Sächsischen Landesbibliothek Dresden wurde der Herausgeber fündig. Dort zwar für Violine und B. c. bearbeitet, handelt es sich dennoch um die zwei für Altblockflöte (bzw. für Fagott oder Violoncello) bestimmten Werke aus den 6 *neuen Sonatinen fürs Clavier, Violine, Flöte trav. und Flöte à bec*.

In die Freude, endlich den Telemannschen Baß zu diesen Sonatinen erklingen zu hören (*wir dürfen mit Sicherheit davon ausgehen, daß auch die beziferte Baß-Stimme ... Telemanns Vorlage entspricht*, schreibt der Herausgeber), mischt sich dennoch ein wenig Trauer: Im Laufe der Jahre hat man sich an die 1978 erschienene Ausgabe von C. E. Maynfrank (Musica Rara) oder an die Amadeus-Edition (1986) von W. Michel gewöhnt. Beide Musiker näherten sich auf unterschiedliche, phantasievolle Weise dem verloren geglaubten Baß, wobei W. Michel seine Aufgabe als einen *Wettkampf mit einem der bedeutendsten Barockmeister* (aus dem Vorwort seiner Ausgabe) ansah. In einem Brief an TIBIA (Heft 3/90, S. 253f.) schreibt C. E. Maynfrank: *Michel will also nicht das verlorene Telemannsche Original wiedergewinnen, sondern eine individuelle Alternative bieten ... Ich selbst dagegen habe mich von vornherein nur darum bemüht, einen Baß hinzuzuerfinden, der dem verlorenen Original stilistisch möglichst nahekommt. Wenn ich es recht sehe, ist Michels Ansatz eher der eines historisch geschulten Künstlers und meiner mehr der eines künstlerisch geschulten Historikers.*¹

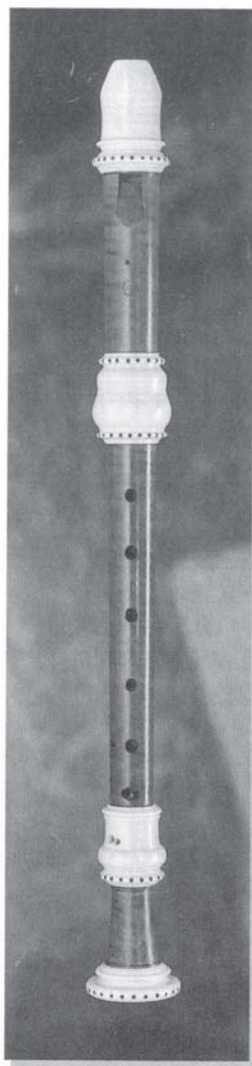
Telemanns Baß zeigt teilweise eine geradezu bestürzende Simplizität im Vergleich zu dem *Aufwand* der Bearbeiter, obwohl beide im Detail schöne Lösungen anbieten, von denen man sich ungern trennt (siehe Überschrift!). Die folgenden Beispiele sollen das erläutern.

MUSIKANTENURLAUB

in schöner Feho im unteren Bayer. Wald. Zither, Flöten und Gitarre freuen sich aufs Zusammenspiel (jede Stilrichtung).

Hausprospekt anfordern, auch Dauermiete möglich.
Tel. 08581/8567

Blockflöten des Hochbarock



Ralf Ehlert



Meisterwerkstatt für
Blockflötenbau
Gartenkamp 6
29229 Celle

Tel.: (05141) 930181 · Fax: 930081

Beispiel 1: Sonatine c-Moll, 1. Satz, T. 1 + 2

Largo

(Maynfrank)

Beachten Sie den schönen Trugschluß in der Mitte von T. 1!

Largo

(Michel)

Largo

(Telemann)

Beispiel 2: Sonatine c-Moll, 3. Satz, T. 1 - 3

Dolce

(Maynfrank)

Dolce

(Telemann)

In seinem o. e. Brief schreibt C. E. Maynfrank: Gerade in diesem Satz wurde mir klar, daß Telemann ... sehr einfache Bässe schreibt, jedoch nie primitive ... Ausgerechnet in diesem Dolce hat es sich Telemann anders überlegt. Sein Baß ist nicht ganz so einfach, wie es dem Bearbeiter vorschwebte – allerdings fallen dadurch die harmonischen Reibungen (T. 1 + 2, jeweils 3. Viertel) weg!

Beispiel 3: Sonate a-Moll, 1. Satz, T. 23 + 24



(Michel)



(Maynfranck)



(Telemann)

Die chromatisch absteigende Linie von W. Michel (vorletzter Takt) ist zweifellos intensiver – Telemann hat sich jedoch für einen schlichteren Schluß entschieden.



**FOLKWANG
HOCHSCHULE ESSEN**

**2. FOLKWANG-SYMPOSION
FÜR BLOCKFLÖTENMUSIK**

**MUSIK DES
MITTELALTERS**

**KEES BOEKE
ADRIAN BROWN
DIETER TORKEWITZ
ULRIKE VOLKHARDT**

23.–25. JANUAR 1998

**INFO:
FACHBEREICH 1
FOLKWANG
HOCHSCHULE ESSEN
POSTFACH 4428
45224 ESSEN
TELEFON 02 01/49 03-113**

<http://www.folkwang.uni-essen.de>

Beispiel 4: Sonatine a-Moll, 2. Satz, T. 1 + 2

Allegro

(Maynfrank)

Schade um den aparten Sekund-Akkord!
(Hier und an den Parallelstellen)

Allegro

(Telemann)

Beispiel 5: Sonatine a-moll, 2. Satz, T. 35 + 36

(Maynfrank)

Die Imitation der Oberstimme lag nahe ...

(Telemann)

¹Ausführlicher beschreibt Heino Schwarting Gegensätze und Gemeinsamkeiten in den Rekonstruktionen beider Bearbeiter in seinem Aufsatz *Zwei Altflötenstimmen suchen ihren verlorenen Baß – haben sie ihn gefunden?* (TIBIA, Heft 2/89, S. 412ff.)

Musik für Oboe und Orgel – Bestandsaufnahme der originalen Literatur

Wenn man sich vor etwa dreißig Jahren auf die Suche nach originaler Literatur für Oboe und Orgel begab, stieß man binnen kurzer Zeit auf erhebliche Schwierigkeiten. Die *Fantasie in f-Moll* von Johann Ludwig Krebs, hrsg. v. J. N. David, galt als das bekannte Werk. Zwar fanden sich nach längerem Suchen noch das eine oder andere barocke Choralvorspiel und in französischen Verlagen aus neuerer Zeit die *Nocturnes* von M. Roesgen-Champion und vor allem das entzückende *Concertino pastoral* von J. Noyon; es bedurfte aber offenbar erst der erneuten Erkenntnis, wie reizvoll die Klangkombination von Orgel mit anderen Instrumenten sein kann, um gewissermaßen eine Modewelle von Konzerten unter dem Thema Orgel plus ... auszulösen, in deren Folge etwa ab 1965 eine Flut von neuen Werken, besonders auch für Oboe und Orgel, entstand.

Bei der Klangkombination mit Orgel erweisen sich die Instrumente als besonders geeignet, die sich einerseits gut mit dem Orgelklang mischen, andererseits sich aber auch so deutlich abheben, daß das Instrument nicht als zusätzliches Register wirkt. Dies gilt namentlich für Oboe und Trompete. So erscheint nur folgerichtig, daß sich vor allem die mit den klänglichen Möglichkeiten der Orgel am besten vertrauten Komponisten, die entweder selbst Organisten waren oder in deren Schaffen die Orgel schon immer eine wichtige Rolle spielte, dieser Besetzungskombination annahmen.

Kurzer historischer Abriss

Bereits im 18. Jahrhundert gehört die Orgel innerhalb der vielseitigen und vielfarbigen Möglichkeiten, eine Oboensonate zu begleiten, zu den reizvollsten Continuoinstrumenten, entsprechende Raumakustik und Disposition des Instrumentes vorausgesetzt. Das gilt in besonderem Maße natürlich für die bezifferte Baßstimme etwa in Kirchensonaten, während eine filigrane selbständige Melodieführung des Begleitinstrumentes, zumal in kleinerem Raum, das Cembalo geeigneter erscheinen läßt.

Daneben entwickelt sich im mitteldeutschen Raum ab etwa 1730 eine Musizierform, die sich

zunehmender Beliebtheit, speziell im Schülerkreis um Joh. Seb. Bach, erfreut und die Jacob Adlung im 15. Kapitel *Von dem Choral* seiner 1758 erschienenen *Anleitung zu der musikalischen Gelehrtheit* beschreibt:

Wie man nun die mehresten Ausführungen auf der Orgel allein zu machen pflegt; so ist es doch auch angenehm, wenn eine Hautbois oder ein ander geschicktes Instrument heimlich hinter oder neben die Orgel gestellet wird, welches den Choral ausführt, und durch die Orgel begleitet wird, entweder alles nach Noten, oder aus dem Stegreife. Nach Noten könnte auch solch Instrument die Variation machen, und das übrige besorgete die Orgel.

Ob nun Joh. Seb. Bachs Eisenacher Vetter Johann Bernhard Bach oder Georg Friedrich Kauffmann die Besetzungsform Orgel mit einem zusätzlichen Instrument, besonders aber mit Oboe, zum ersten Mal einsetzt, ist nicht mehr zu ermitteln und auch ohne Belang. Die Oboe übernimmt in den Choralvorspielen zumeist den cantus firmus, so bei den Bach-Schülern Johann Ludwig Krebs und Gottfried August Homilius. Letzterer schrieb jedesmaliges Hauptpräliminium vorher auf, und ließ den canto firmo mehrentheils von einem Hobo=spieler vortragen. Dies that eine sehr gute Wirkung; denn dadurch bekam er Frey=heit, sein Thema vollstimmiger und un=unterbrochener durchzuführen, als es sonst hätte geschehen können (Daniel Gottlob Türk, *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*, 1787, S. 125).

Krebs sind überdies groß angelegte Fantasien zu danken, in denen die Oboe den dreistimmigen Orgelpart gleichberechtigt zum kunstvollen Quadro erweitert. Johann Wilhelm Hertel schließlich schreibt mit seinen drei Partiten beschwingte frühklassische Triosonaten für Oboe, Orgel und Continuo.

Diese Tradition reißt um die Wende zum 19. Jahrhundert ab, um dann in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts unter völlig anderen Bedingungen – und ungleich bescheidener – wieder aufzuleben. Nun ist es nicht mehr oder minder an den Kirchenraum gebundene Musik, sondern Musik des Salon: Gelegenheitskompositionen seichtester Faktur, vor allem aber Musik für Oboe und das

neue häusliche Modeinstrument Harmonium. Es finden sich Bearbeitungen alter Melodien von Stradella, Cantilenen und Romanzen, *Melodienperlen „Am häuslichen Herd“* für Oboe, Harmonium und Pianoforte, selbst eine *Fantaisie villageoise avec orgue – harmonium*. Qualitativ herausragend sind die beiden eigenhändigen Bearbeitungen, die Josef Rheinberger von zwei langen Sätzen seiner Orgelsonaten beisteuert, auch dies Gelegenheitsarbeiten.

In der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts bleibt der Charakter der Kompositionen noch weitgehend erhalten: Max Laurischkus bearbeitet Schumanns Abendlied aus den *12 vierhändigen Klavierstücken für große und kleine Kinder op. 85*. Karl Mille, Karl Goepfert und Hans Koeßler unterstreichen den sakralen Charakter der Besetzung, letzterer mit einer schwülstigen, großangelegten Elegie in der Alternativbesetzung Oboe oder Violine mit Orgel. Dem Mangel an anspruchsvoller Oboenmusik abzuweichen, ist das Ziel des 1929 gegründeten Oboistenbundes, der Hanns Schindler mit der 1932 erschienenen, viersätzigen Sonate beauftragt – bis dato das umfangreichste Werk seiner Art.

In der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts erleben Kompositionen für Oboe und Orgel, wie bereits oben erwähnt, eine neue Blütezeit. Wie zu allen Zeiten regen auch jetzt Spieler Komponisten zu neuen Werken an. So entstehen etwa von H. Schroeder das *Concertino*, die *Drei Dialoge* und die *Sonate*, von P. Müller-Zürich die *Ballade*, von G. Litaize sein *Diptyque*. Zu den Komponisten, die selbst Organisten waren, zählen u.a. Langlais, Litaize, Kropfreiter, Peeters und Stockmeier. Andere, in deren Œuvre die Orgel immer eine gewichtige Rolle spielte, waren etwa P. Müller-Zürich und H. Schroeder. Joh. Nep. David hatte ein Werk konzipiert. Er starb vor dessen Fertigstellung, wie auch G. Litaize vor der geplanten Erweiterung des 1974 entstandenen *Diptyque's* zum *Triptyque*.

Das Interesse an Werken für Oboe und Orgel führt in den 70er und 80er Jahren zu einer Flut von stilistisch höchst unterschiedlichen Kompositionen. Der an der Besetzung Oboe – Orgel Interessierte kann heute aus einem Angebot von weit über 100 Kompositionen auswählen und dürfte kaum noch Schwierigkeiten haben, interessante Programme zusammenzustellen.

Die Oboe d'amore eignet sich wegen ihres verhangenen Klangcharakters, besonders aber auch we-

Aus einer Sammlung historischer Tasteninstrumente werden mehrere Tafelklaviere und Flügel der Epoche 1810-1850 verkauft, darunter

**TAFELKLAVIER,
ERBAUT IN CELLE 1840,**

**TAFELKLAVIER,
ERBAUT IN KASSEL UM 1835**
(mit überschlägiger Mechanik)

Anfrage unter Chiffre-Nr. 01/4/97

gen ihrer begrenzten dynamischen Möglichkeiten weniger für das Zusammenspiel mit Orgel. Folgerichtig bilden Kompositionen für diese beiden Instrumente die Ausnahme.

Aus dem 18. Jahrhundert ist uns kein einziges Continuo-begleitetes Solostück für Englischhorn bekannt, und so stammen auch die Kompositionen für Englischhorn und Orgel ausnahmslos aus dem 20. Jahrhundert.

Äußerst selten ist auch Kammermusik mit mehreren Instrumenten und Orgel.

Es liegt im Wesen von Bibliographien, daß sie um Vollständigkeit bemüht sind – einen Anspruch, den sie nie erfüllen können. Bei der hier vorgestellten Literaturzusammenstellung wurden, soweit zugänglich, die Lebensdaten der Komponisten ebenso wie auch Uraufführungs- oder Editions-termine erfaßt. An dieser Stelle sei Herrn Volker Braach für vielfältige Anregungen und Hilfe gedankt. Auf die Aufnahme von Bearbeitungen wurde – allerdings nicht konsequent – verzichtet: so erscheinen zwar, mehr der Kuriosität halber, die Transkriptionen von Klemcke, Gulbins, Bruyant und Laurischkus, nicht aber wurden die neuen Bach-Bearbeitungen von Bornefeld, Bilgram, Goritzki und Eisenmann oder die C.-Schumann-Bearbeitungen von Schorr aufgenommen.

Bei aller Unvollständigkeit vermittelt diese Bestandsaufnahme gleichwohl ein anschauliches Bild von der Menge und Vielfalt der Kompositionen für eine nicht ganz gewöhnliche Besetzung.

18. Jahrhundert

Bach, Johann Bernhard (1676 - 1749)

Choralpräludien *mit einem Nebeninstrumente* (verschollen) (nach E. L. Gerber, 1812)

Kauffmann, Georg Friedrich (1679 - 1735)

Harmonische Seelenlust (1733)

(63) Präludien über die bekanntesten Chorallieder

darin: 6 Choralvorspiele für Oboe und Orgel

2. „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“

12. „Du, o schönes Weltgebäude“

19. „Gelobet seist du, Jesu Christ“

22. „Herr Christ, der einig Gottessohn“

23. „Herr Gott, dich loben alle wir“

60. „Wie schön leuchtet der Morgenstern“

hrsg. v. P. Pidoux, Bärenreiter (BA 1924), auch Carus

Krebs, Johann Ludwig (1713 - 1780)

Sämtliche Werke für Orgel und obligate Instrumente

(davon 11 mit Oboe), hrsg. v. G. Weinberger, B & H

auch: Fantasia à 4 Nr. 1 F-Dur

Novello, Kistner & Siegel

Fantasia à 4 Nr. 2 F-Dur (auch f. Ob.d'amore)

Novello, Kistner & Siegel

Fantasia à 4 g-Moll

Nova Music, Carus

auch als: Fantasia à 4 f-Moll

hrsg. v. J. N. David, B & H, Novello

Homilius, Gottfried August (1714 - 1785)

11 Choralvorspiele für Oboe und Orgel, Carus

Hertel, Johann Wilhelm (1727 - 1789)

Partita I C-Dur für Oboe, obl. Orgel und B.c.

hrsg. v. H. Winschermann, Sikorski

Partita II F-Dur für Oboe, obl. Orgel und B.c.

hrsg. v. H. Winschermann, Sikorski

Partita III d-Moll für Oboe, obl. Orgel und B.c.

hrsg. v. H. Winschermann, Sikorski, auch Kunzelmann

auch als: Sonata à 3 voce (Oboe o Flauto overe Violino/

Organo, 1762) MS, D-SWI

Tag, Christian Gotthilf (1735 - 1811)

Drei Choralvorspiele

„Nun danket alle Gott“ in G

„Befiehl du deine Wege“ in Es

„Nun freut euch, lieben Christen gmein“ in G

hrsg. v. Haselböck, Carus

Oley, Johann Christoph (1738 - 1789)

Variierte Choräle (1773-92)

davon 2 mit Oboe und Orgel, Carus

Ebhardt, Gotthilf Friedrich

Choralvorspiele für Oboe und Orgel

„Befiehl du deine Wege“

„Dir, dir, Jehova, will ich singen“

„Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“, Carus

19. Jahrhundert, 2. Hälfte

Bach, Emanuel

Frühlings Erwachen

für Oboe mit Harmonium oder Orgel

bearb. v. Ludwig Klemcke, Schmidt, Heilbronn 1898

Boisdeffre, Charles H. R. de (1838 - 1906)

Élévation op.61 pour hautbois avec orgue

Hamelles, Paris, jetzt: Leduc, vergr.

Bruyant, Antoine Auguste (1827 - 1900)

Air d'Eglise (Bearb. nach Stradella)

Richault, Paris 1882; jetzt: Billaudot, vergr.

Burelle, E.

Les Échos de la Vallée

Fantaisie villageoise op. 8, avec orgue - harmonium

Costallat, Paris

Curti, Franz (1854 - 1898)

2. Klagelied op. 41, Seeling, 1898

Hertzmann, Frithjof

Romanze op. 24 mit Harmonium, Hansen 1888

Matthison - Hansen, Vaage

Cantilena mit Orgel oder Harmonium, Simon 1898

Müller, Otto (1837 - 1920)

Arioso und Fantasie op. 21 mit Orgel oder Harmonium

Bellm. & Th. 1893

Rheinberger, Josef (1839 - 1901)

Andante pastorale op. 98

Forberg, Carus, McGinnis & Marx

Rhapsodie Des-Dur op. 127

Kistner, Forberg, Carus, McGinnis & Marx

20. Jahrhundert, 1. Hälfte

Badings, Henk (1907 - 1987)

Canzona (1938), Donemus

Ernst, Heinrich Wilhelm (1814 - 1865)

Élégie op. 10

bearbeitet für Oboe und Harmonium v. M. Gulbins

Schuberth 1910

Fricke, Richard (1877 - 1957)

Hirtenmusik für Oboe und Orgel (Harmonium) op. 46

Schmidt, Heilbronn 1910

Goepfert, Carl (1859 - 1942)

Andante religioso op. 22 mit Harmonium oder Orgel

Zimmermann 1904

Knab, Arnim (1881 - 1951)

Pastorale für Oboe und Orgel (Nov. 1945)

MS, Musikbibliothek Münsterschwarzach, Instr. II,

2d.1244

Koefler, Hans (1853 - 1926)

Allerseelen. Elegie mit Orgel, Simrock 1913

Laurischkus, Max (1876 - 1929)

Abendlied für Oboe und Orgel

(Bearbeitung von R. Schumanns op. 85, 12), Simon 1903

Mille, Karl

Andante religioso für Oboe und Orgel, Hofmeister

Oliva, Armando
Notturmo per Oboe e Organo
MS, Liceo musicale, Bologna

Schindler, Hanns (1889 - 1951)
Sonate für Oboe und Orgel op. 38, Veröffentlichung des
Oboisten-Bundes 1932, Merseburger

20. Jahrhundert, 2. Hälfte

Bertram, Hans Georg (geb. 1936)
Choralsonate für Oboe und Orgel
I „O König Jesu Christe“
II „Ach Gott, vom Himmel“ (1967)
III „Ach Gott, vom Himmel“ (1969)
IV „Kommet her ...“, Begleitsatz u. Orgelchoral
V „Kommt her ...“, Orgelchoral u. Begleitsatz, Carus

Bois, Rob du (geb. 1934)
Mood Music (1965), Donemus

Borris, Siegfried (1906 - 1987)
Lauda op. 110 für Oboe (Trompete) und Orgel
Heinrichshofen

Breuer, Paul (1918 - 1993)
„Der Kreuzweg“ (1979)
14 Meditationen für Oboe und Orgel (einen Sprecher
und Sprechchoral nach Wilhelm Nyssen „Der Weg des
Herrn“), MS

Büchsel, Karl Heinrich (geb. 1922)
Suite für Oboe und Orgel, Möselers (1981)

Bührer, Urs (geb. 1942)
Dialog über „All Morgen ist ganz frisch und neu“
Kunzelmann, ca. 1980

Callhoff, Herbert (geb. 1933)
5 Visionen für Oboe/Englischhorn und Orgel 1987/88,
Gravis 165

Dijker, Mathieu (geb. 1927)
Sonata (1964), Donemus, ca. 1977

Doppelbauer, Josef Friedrich (geb. 1918)
Sonate für Oboe und Orgel, Edition Brockhoff 1972

Ebert, Andreas
Krisis für Oboe und Orgel, Ebert, Leipzig, 92032

Farkas, Ferenc (geb. 1905)
Epithalame für Oboe und Orgel, MS

Fongaard, Björn (1919 - 1980)
Sonata op. 52/ (1970) für Oboe und Orgel
Norsk MS, o.J.

Frumerie, Gunnar de (1908 - 1987)
Andante serioso für Oboe und Orgel, Gehrman

Garlick, Anthony (geb. 1927)
Sonata da chiesa for Oboe and Organ, Seesaw, USA

Hammarström, Hugo
Pastorale (1963) für Oboe und Orgel, S.T.I.M.

Heilmann, Harald (geb. 1924)
Pastorale für Oboe und Orgel, Tonger, ca. 1990, 2211
PJT

Helmschrott, Robert M. (geb. 1938)
Sonata da Chiesa II (1985) für Oboe und Orgel
Bote & Bock

Hempel, Christoph (geb. 1946)
Sonate über „Heiliger Geist, du Tröster mein“
Möselers, ca. 1975

Hovhanness, Alan (geb. 1911)
Sonate op. 171 für Hichiriki und Sho (oder Oboe, Orgel)
Peters NY, EP 6151

Hummel, Berthold (geb. 1925)
5 biblische Szenen für Oboe und Orgel op. 45
Simrock 1978

Korn, Peter Jonas (geb. 1922)
Fantasia op. 70 für Oboe und Orgel, Peters 1984

Kröll, Georg (geb. 1934)
Aria für Oboe und Orgel (1992), MS

Krol, Bernard (geb. 1920)
Litania pastorale für Oboe und Orgel op. 62
Bote & Bock, 1976

Kropfreiter, Augustinus Franz (geb. 1936)
Drei Stücke (1968), Doblinger

The specialists in early music

INSTRUMENTS

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

KITS

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

RECORDERS

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

REPAIRS & SERVICE

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



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



Kyllönen, Timo Juhani

Desolazione per oboe e organo op. 16 (1987)

Finnish Music Information Centre

Lauttasaarentie 1, FIN-00200 Helsinki

Langlais, Jean (1907 - 1991)

Pièce, Choudems, Paris

7 Choräle, Combre, Paris, ca. 1972

Link, M. C. (1924 - 198?)

Choralfantasie „Wie schön leuchtet der Morgenstern“

Carus, vergr.

Litaize, Gaston (1909 - 1991)

Diptyque pour hautbois et orgue (1974)

hrsg. v. Chr. Schneider, Schott's Söhne 1993

Manicke, Dietrich (geb. 1923)

„Nun bitten wir den Heiligen Geist“ (1983, 1993)

Strube No. 1073, München

Müller - Zürich, Paul (1898 - 1991)

Ballade für Oboe und Orgel (1980), Amadeus 1990

Mutter, Gerbert (geb. 1922)

Partita über „Vater unser im Himmelreich“ für Oboe und Orgel (1957), MS

Noyon, Joseph (1888 - 1962)

Concertino pastoral (dit du coucou)

Procure du Clergé - Musique sacrée, Paris; vergr.

Peeters, Flor (1903 - 1986)

Aria op. 51

Belwin-Mills Publ., Melville, N. Y. 11746

Arioso op. 74b

H.W.Gray Publ., Melville, N. Y. 11746

Pinkham, Daniel (geb. 1923)

Variations for Oboe and Organ, Peters 1970

Raphael, Günter (1903 - 1960)

Sonatina in stilo lidico (1959), Merseburger 2030

Reveyron, J.

Dialogue pour hautbois et orgue (Nov. 1971), MS

Rivier, J. (1896 - 1987)

Arie, Transatlantique, ca.1971

Roesgen-Champion, Marguerite (1894 - 1976)

Nocturne pour hautbois et piano ou orgue (Noel)

Leduc 1950

Deuxième Nocturne pour hautbois et ..., Leduc 1953

Rössler, Franz Georg (geb. 1949)

Sonatine für Oboe und Orgel (1989)

Zimmermann, No. 2887

Schönberg, Stig Gustav

Sonata pastorale für Oboe und Orgel op. 72, MS

Schilling, Hans Ludwig (geb. 1927)

Concerto alto für hohe Trompete (Oboe) und Orgel, MS

3 Choralvorspiele für Oboe (Trompete) und Orgel (1989), Carus

Kleine Partita für Oboe (Altblockfl.) und Orgel (1994)

Eigenverlag

Schlee, Thomas Daniel (geb.1957)

Choralvorspiele pour hautbois et orgue op. 18

Lemoine Paris 1984

Schroeder, Hermann (1904 - 1983)

Drei Dialoge für Oboe und Orgel, Schott's Söhne 1973

Sonate für Oboe und Orgel (1976), B & H 1982

Stockmeier, Wolfgang (geb. 1931)

Sonate für Oboe und Orgel F-Dur (1954), MS

Sonate für Oboe und Orgel (1971), Möseler 1972

Studer, Hans (1911 - 1984)

Canzona für Oboe und Orgel (1964), Merseburger 1986

Takemitsu, Toru (geb. 1930)

Distance für Hichiriki und Sho, Fassung für Oboe und Orgel, Salabert

Thuri, Frantisek Xaver

Ekloga mattutina per Oboe solo e Cembalo (Organo)

obligato (1987)

Metronome Edition Praha MO 921, 1992

Treille, Gilles

Chant de Printemps pour hautbois et orgue

Billaudot No. 5090

Vogt, Hans (geb. 1911)

Antiphonen für einen Oboer und einen Organisten (1979), Bote & Bock 1980

Wagener, Heinz (geb. 1930)

Salve Regina II, op.11 (1978) für Oboe und Orgel

Fenster, Offenbach, ca.1993

Winterhoff, Hermann Josef (geb. 1946)

Sonate (1971), MS

Oboe d'amore und Orgel

Krebs, Johann Ludwig (1713 - 1780)

Fragment: Choralvorspiel „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (4.10.1746), ehem. Sammlung Stefan Zweig

Schilling, Hans Ludwig (geb. 1927)

Partita „Such, wer da will, ein ander Ziel“

für Oboe d'amore und Orgel (1993), Eigenverlag

Englischhorn und Orgel

Baur, Jürg (geb. 1918)

Fantasia (1954/1994) für Englischhorn u. Orgel B & H (in Vorb.)

Becher, Heinrich

Präludium für Englischhorn und Orgel

Thomi-Berg Verlag

Bertram, Hans Georg (geb. 1936)

„Kyrie“ für Englischhorn und Orgel (1968), MS

Bornefeld, Helmut (1906 - 1990)

Threni für Englischhorn und Orgel

MS im Familienbesitz

Dimov, Bojidar (geb. 1935)
Andante sostenuto für Englischhorn und Orgel
Eigenverlag

Hammarström, Hugo
Elegia (1961) für Englischhorn und Orgel
S.T.I.M., LP nach MS

Hampton, Calvin (1938 - 1984)
Variations on *Amazing Grace* for English horn and organ

Heilmann, Harald (geb. 1924)
Trauerode für Englischhorn und Orgel
Heinrichshofen No. 8966, ca. 1984

Koetsier, Jan (geb. 1911)
Partita per Corno inglese e Organo manualiter
op. 41 Nr. 1 (1954), Donemus

Krol, Bernhard (geb. 1920)
Antifona op. 53 für Englischhorn und Orgel
Bote & Bock, ca. 1971

Lüttmann, Reinhard (geb. 1929)
Méditations II pour cor anglais et orgue, Leduc

Owens, Sam Batt (geb. 1928)
Set of Three for English horn and organ (1982), MS

Raue, Reinhard (geb. 1953)
Rhapsodia elegiaca (1985/1990) für Englischhorn und
Orgel nominal, ca. 1992

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

Schorn, Eva (geb. 1927)
Fantasia, Choral und Fuge für Englischhorn und Orgel
(1977), Furore Edition, Kassel

Schilling, Hans Ludwig (geb. 1927)
Intonation und Partita „Erschienen ist der herrlich Tag“
für Englischhorn und Orgel (1982), Bote & Bock
4 Dialoge für Englischhorn (Alt-Sax.) und Orgel
Tonger

Sowerby, Leo (1895 - 1968)
Ballade in E „to Louis Speyer“ (1949), H. W. Gray, NY

Zipp, Friedrich (geb. 1914)
Canzona, Pastorale e Passacaglia für Englischhorn und
Orgel, (1970), MS

Diverse Besetzungen mit Orgel

Alkan, Ch. H.
Marche funèbre d'un Papagallo für Oboe, Orgel, 4stg.
Chor, Billaudot

Curti, Franz (1854 - 1898)
Klagelied op. 41.2 für Oboe, Harmonium, Piano
Seeling 1898

Hovhaness, Alan (geb. 1911)
Sonata for two Oboes and Organ op. 130, Peters 1968

Owens, Sam Batt (geb. 1928)
Songs of Mourning for English-horn, mezzo-sopran, organ,
MS

Pinkham, Daniel (geb. 1923)
„For Evening Draws On“ for EH, organ, electronic tape
E. C. Schirmer Music Co., Boston (E.C.S. No. 663)

Popp, Wilhelm
Am häuslichen Herd. Melodienperlen als Trios für
Oboe, Harmonium, Piano, Simon 1892

Schilling, Hans Ludwig (geb. 1927)
Quodlibet-Partita (Passions-Partita) für Oboe, Englischhorn und Orgel (1992), Tonger
Mettage für Oboe, Glockenspiel, Percussion und Orgel
Tonger

Schroeder, Hermann (1904 - 1983)
Concertino für Violine, Oboe und Orgel
Schott's Söhne 1968

Vivaldi, Antonio (1678 - 1741)
Sonata C-Dur für Violine, Oboe, obl. Orgel, Fag. ad lib.
RV779, Peters

NEUWERTIGE INSTRUMENTE ZU VERKAUFEN:

Tenor-Pommer (Hanchet), Ren.-Rankett,
Baß-Dulzian (Moeck), Tenorfidel (Frank),
Altblockflöte (von Huene)
und Altquerflöte (Ph. Hammig)
Details und Infos: Tel. 06021/23090 (abends)

Horst Augsbach

Questions concerning the history and dating of Johann Quantz's Compositions, Part I: The prints

The preservation of the compositions of Johann Joachim Quantz is very much linked with those places where he lived and worked: Dresden (1718-1741) and Berlin – Ruppin – Rheinsberg – Potsdam (1728-1773).

1. The music department of the National Library of Saxony in Dresden and both these institutions preserve in their Quantz collections autographs, original parts and originalprints, but also pirated editions and contemporary copies. Besides the original and pirated editions, all other German, European and American libraries and collections possess solely contemporary transcriptions and copies from the 19th century.

English by R. Grocock

Christian Schneider

The origin of Bohuslav Martinů's oboe concerto

The great Czech oboist, Jiri Tancibudek, who was a member of the jury in the 2nd Richard Lausmann Oboe Competition, gives an account of his life, his emigration to Australia, and the origin of Bohuslav Martinů's oboe concerto which was dedicated to him.

English by R. Grocock

Horst Augsbach

An unknown Quantz autograph

The music department of the National Library in Saxony in Dresden preserves in its stocks a horn concerto whose title page bears the inscription: 2/A:7./Concerto/a7./ Corne de chasse./Violino Primo./Violino Secundo./ Hautbois Primo./Hautbois Secundo/ Viola / et / Basso Continuo. / del Mons: Hoffman. / Ex: Dis:JJ Quantus.

Hitherto, the Eb major concerto was considered to be the work of Georg Melchior Hoffmann (1685-1715), old shelf-mark Mus. 2207-0-1. Recently, the National Library of Saxony has assigned the composition – endorsed with a question mark – to Johann Georg Hoffmann (1700-1780), new shelf-mark Mus. 3300 - 0 - 1.

When Quantz copied out the concerto, he kept exactly to the original. The specification of the name of the composer, which appears as customary at the time as del Mons. Hoffman, presented him

with no doubts as to the identity of the author: Georg Melchior Hoffmann.

After deliberating on the authorship of the Eb major concerto, Augsbach comes to the conclusion that it can only have been written by Georg Melchior Hoffmann in Leipzig.

English by R. Grocock

Martin Nitz

A farewell to familiar habits

The new edition by Nikolaus Delius (Schott Edition) of the 2 Sonatinas for treble recorder and basso cont. by G. Ph. Telemann ends speculation about the nature of the hitherto lost bass part.

Besides the joy felt at last being able to hear Telemann's original bass part of these sonatinas, is mixed at the same time a little sadness. In the course of time one had become used to the C. E. Maynfrank (Musica Rara) edition published in 1978 or the W. Michel edition published by Amadeus. Both musicians approached the bass part, which was thought to be lost, in their own quite distinctive and imaginative manner. Telemann's bass part reveals at times a quite stunning simplicity in comparison with the pains taken by the editors, although their version offer some beautiful details which one is reluctant to relinquish.

Nitz illustrates his interpretation with various examples.

English by R. Grocock

Christian Schneider

Music for oboe and organ – an inventory list of original literature

Round about thirty years ago, one could meet with diverse difficulties when searching for original music for oboe and organ. The rediscovery however, of how attractive the combination of organ with other instruments can be was evidently necessary to evoke as it were a fashionable trend towards concerts with the title „organ plus ...“. A direct result of this was from about 1965 onwards an inundation of new works, in particular for oboe and organ.

Schneider succeeds in providing an inventory list – despite its incompleteness – which gives a vivid picture of the number and variety of compositions for this not altogether common combination of instruments.

English by R. Grocock

DIE »PRÄHISTORISCHE«



1997 – 30 JAHRE HUBER BLOCKFLÖTENBAU

Zeit für ein Jubiläumsinstrument! Nach jahrelanger Entwicklungsarbeit entsteht derzeit eine außergewöhnliche Blockflöte aus uraltem Mooreichenholz.



ZUR ZEIT DER PHARAONEN

keimte in einem Schweizer Mooregebiet eine Eiche und versank nach vier Jahrhunderten Wachstum für vier Jahrtausende »Schlaf« im schützenden Schoß von Mutter Erde. 1985 wurde sie geborgen. Das Radiokarbonlabor der Universität Zürich ermittelte für das anthrazitschwarze Holz ein Alter von $4'230 \pm 85$ Jahren, die Dendrochronologen maßen die Jahrringe und legten die Lebenszeit von 2907 bis 2524 v. Chr. fest.



ALTES HOLZ – ALTE FORMEN

Nach Lösung technischer Probleme – Eiche ist kein übliches Flötenbaumholz – stand die Frage nach der Form im Raum. Roland Erne, der mit diesem fossilen Werkstoff Kunstobjekte gestaltet, entwarf das Design. Er griff auf die Wachstumszeit des Baumes zurück: Ägyptische Säulenmotive standen Pate.



INZELSTÜCKE MIT INDIVIDUELLEM NAMEN

Jedes Instrument trägt, im Kopfteil eingeschnitzt, eine Hieroglyphe, die ihm nicht nur ein unverwechselbares Äußeres, sondern auch einen eigenen Namen verleiht. Materialgründe limitieren die Serie auf rund 50 bis 60 Sopran- und 20 Altflöten.



ÜBER DIE »PRÄHISTORISCHE«

wartet eine Dokumentation von der Zeit der alten Eiche bis zum fertigen Instrument auf Interessenten. Detaillierte Unterlagen zu dieser speziellen Kreation. Unverbindlich.

HUBER Blockflötenbau Seestr. 285 CH-8810 Horgen Tel +41 1 725 49 04 Fax 725 05 28

2. Richard-Lauschmann-Wettbewerb in Köln

Vom 28. Juni bis 2. Juli 1997 fand zum zweiten Mal der 1995 ins Leben gerufene Richard-Lauschmann-Wettbewerb statt, wiederum, wie schon vor zwei Jahren, in den Räumen der Kölner Musikhochschule. Dieser Wettbewerb steht satzungsgemäß Oboistinnen und Oboisten aller Nationen offen, soweit sie zum Zeitpunkt seiner Austragung an einer deutschen Musikhochschule als ordentliche Studierende immatrikuliert sind und nicht mehr als 26 Jahre zählen (als Stichtag galt heuer der 1. Januar 1971).

21 Teilnehmerinnen und Teilnehmer aus 10 Nationen (Deutschland, Italien, Spanien, Großbritannien/Südafrika, Bulgarien, Rußland, Japan, Korea, Taiwan, Neuseeland) und von 10 Musikhochschulen (Berlin, Hannover, Köln, Detmold, Weimar, Mannheim-Heidelberg, Trossingen, Stuttgart, Karlsruhe, München) hatten sich angemeldet, von denen dann 13 tatsächlich anreisten; (eine – ausichtsreiche! – Teilnehmerin mußte bedauerlicherweise wegen Überschreitens der Altersgrenze ausgeschlossen werden).

Das Wettbewerbsprogramm enthielt, wie auch schon 1995, zwei Werke – davon eines als Pflichtstück – in der Edition des Namensgebers Richard Lauschmann, der ja als einer der bedeutendsten Oboisten dieses Jahrhunderts bezeichnet werden darf, dem überdies aufgrund seiner umfangreichen und lebenslangen Forschungen zahlreiche Wiederentdeckungen und Neuausgaben der Oboenliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts zu verdanken sind. Pflichtstücke waren, neben der *e-Moll-Sonate* von Georg Philipp Telemann, Edison Denisows *Solo* für Oboe und, für die letzte Runde, das *Oboenkonzert* von Bohuslaw Martinů. Für dieses wurde den Teilnehmern die von Andreas Gosling erstellte Korrekturliste (s. TIBIA 3/97) sowie Martinůs bislang unveröffentlichte 2. Kadenz zugesandt.

Die Jury setzte sich aus fünf namhaften Oboisten (Solisten großer Orchester und Professoren deutscher Musikhochschulen) zusammen: Helmut Hücke (Köln), Georg Meerwein (Karlsruhe/Bamberg), Axel Schmidt (Weimar), Christian Schneider (Köln) und Hagen Wangenheim (München);

fachübergreifend saß unter den Juroren Rainer Peters, seines Zeichens Musikredakteur am Westdeutschen Rundfunk. Als ein besonderer Glücksfall darf die Anwesenheit des namhaften tschechischen Oboisten Jiří Tancibudek gewertet werden, der sich nicht nur zur Mitwirkung in der Jury bereit erklärt hatte, sondern auch – auf Antrag von Christian Schneider und unter lebhafter, einhelliger Zustimmung der anderen Mitglieder – den Vorsitz des Gremiums übernahm. Ein Glücksfall in zweifacher Hinsicht: Hatte doch Martinů seinerzeit sein Oboenkonzert auf Tancibudeks Anregung hin geschrieben und diesem gewidmet; zudem befand er sich, der seit bald einem halben Jahrhundert in Australien lebt, wo er eine weitreichende Tätigkeit nicht nur als Solist und Kammermusiker, sondern auch und vor allem als schulebildender Pädagoge einer ganzen Generation von Oboisten des fünften Kontinents entfaltet hatte, gerade auf einer Europareise just in jenen Wochen, da der Kölner Richard-Lauschmann-Wettbewerb

If You Play the Recorder -
This is Your Magazine

The Recorder Magazine

Incorporating 'The Recorder News'

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

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

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

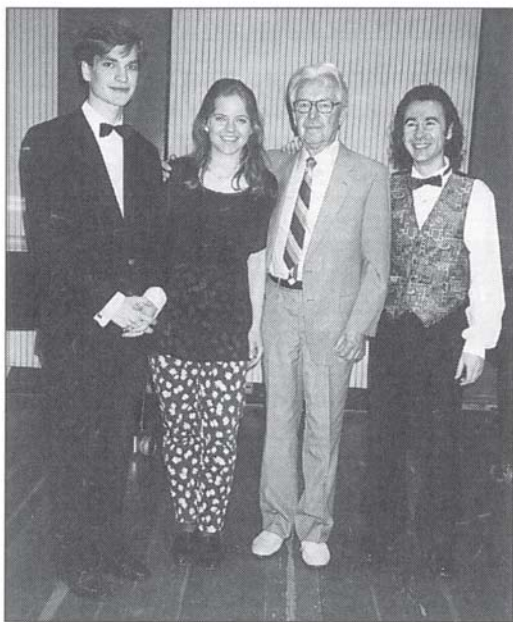
**Peacock Press, Scout Bottom Farm,
Mytholmroyd, Hebden Bridge, HX7 5JS U.K.
Tel: 1944 422 882751**

stattfind – wodurch symbolhaft die Namen zweier herausragender Repräsentanten des Oboenspiels im 20. Jahrhundert miteinander verknüpft werden konnten!

Die Rangfolge der Kandidaten wurde in drei Runden ermittelt: von den dreizehn, die sich anfänglich dem Preisrichter-Kollegium stellten, erreichten sechs Bewerber, eine Oboistin und fünf Oboisten, den zweiten Durchgang; von diesen wiederum übersprangen drei die nächste Hürde, unter denen dann die Juroren die Preisträger zu ermitteln hatten; und da das Niveau insgesamt auf beachtlicher Höhe stand, konnte die Meßlatte entsprechend hoch angelegt werden. Im Endergebnis wurden schließlich die folgenden Auszeichnungen zuerkannt:

1. Preis – Dmitri Bulgakow (Rußland), Hochschule für Musik Detmold
2. Preis – Juan-Manuel González-Lumbreras (Spanien), Staatl. Hochschule für Musik Karlsruhe
3. Preis – Annette Schütz (Deutschland), Staatliche Hochschule für Musik Karlsruhe

Das Preisträgerkonzert fand am 2. Juli im Kammermusiksaal der Kölner Musikhochschule statt,



Die Preisträger des Wettbewerbes zusammen mit Jiří Tancibudek: (v.r.): Juan-Manuel González-Lumbreras (2.), Annette Schütz (3.), Dmitri Bulgakow (1.)

es konnte sich beim zahlreich erschienenen Publikum wärmster Zustimmung erfreuen. Zu hören waren Werke von Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach, Gottfried Heinrich Stölzel (in Richard Lauschmanns Bearbeitung), Ralph Vaughan Williams, Bohuslav Martinů und Edison Denissow. Als mitgestaltende Begleiter waren die „hauseigene“ Cembalistin Sonja Kemnitzer sowie die Pianisten Joseph Nykiel (aus Karlsruhe) und der phänomenale Jakov Katznellson (aus Moskau) zu hören.

Im Rahmen des Konzertes wurden den Preisträgern die Urkunden und die damit verbundenen Geldpreise – die Gesamtsumme belief sich auf DM 10.000 – vom Jury-Vorsitzenden Tancibudek überreicht. Christian Schneider dankte in einer kurzen Ansprache allen Beteiligten und Verantwortlichen, auch der gastgebenden Musikhochschule sowie der (schon beim ersten Wettbewerb bewährten!) Organisatorin Heike Rothkegel, die sich in kompetenter und umsichtiger Weise um alle „technischen“ Details des Wettbewerbsgeschehens gekümmert hat. Der umfassendste Dank jedoch gebührte und gebührt der edlen Stifterin, Frau Dr. Elisabeth Lauschmann, die diesen Wettbewerb zum Gedenken an ihren 1982 verstorbenen Vater eingerichtet und dafür auch erhebliche finanzielle Mittel zur Verfügung gestellt hat. – Es ist ihr größtes Anliegen, daß dieser Wettbewerb auch in der Zukunft regelmäßig durchgeführt werden kann, und so hat sie zur Bestandssicherung in diesem Jahr die Richard-Lauschmann-Stiftung (mit Sitz in Mannheim) gegründet, die diese Idee auch in kommenden Jahren in die Tat umsetzen soll. Eine nicht hoch genug einzuschätzende Initiative, die beispielgebend ist und der man die schönsten Erfolge wünscht, auch daß sie andernorts Nachahmer finden möge.

Ein besonderer Gewinn für alle Teilnehmer ergab sich auch daraus, daß Jiří Tancibudek in einer abendlichen halboffiziellen Gesprächsrunde von seiner Begegnung mit Bohuslav Martinů und der Entstehung des Oboenkonzerts berichtete und an ihn gerichtete Fragen sachkundig und geduldig beantwortete. Nicht allzu oft ergibt sich, so wie hier, die Gelegenheit, authentische Aussagen und Informationen „aus erster Hand“ zu bekommen! Christian Schneider nahm das Gespräch auf Tonband auf, um es dann in TIBIA (s. S. 575 dieser Ausgabe) im Druck zu veröffentlichen. **Georg Meerwein**

50 Jahre Blockflötenorchester* Berlin Neukölln

Ein markantes Jubiläum der Blockflöten-geschichte

Lieber Leser, nehmen Sie meinen TIBIA-Aufsatz zur Hand *Con Flauti dolci. Zur Historie des Blockflötenzusammenspiels* (TIBIA 1994, Seite 179ff.) und lesen Sie, was ich über Rudolf Barthel (gest. 1978) und seinen Berlin-Neuköllner Blockflötenchor geschrieben habe.

Die „Neuköllner“ feierten nun am 27. April 1997 unter Barthels Nachfolger Michael Kubik ihr 50jähriges Bestehen.

Dem Chorprospekt ist vorangesetzt, was Gustav Scheck seinerzeit über einen Blockflötenchor gesagt hatte:

„Der ‚stille‘ Klang eines Blockflötenchores, der schon im 17. Jh. in der ‚Angels music‘ der Oper *The Virgin's martyr* von Massenger den Staatsbeamten Samuel Pepys in London so aufwühlte, daß er förmlich krank vor Begeisterung wurde, erreicht auch den Menschen von heute noch.“

Nun, bis dahin war es ein weiter Weg. „Was ist unsauberer als eine Blockflöte? Zwei Blockflöten“ war ein gängiger Spruch schon der 30er und 40er Jahre und länger. Das ließ den Geiger und Musikschullehrer Barthel nicht ruhen, hatte er doch schon 1938/39 bei Manfred Ruetz, Ferdinand Enke, Erich Mönkemeyer und Adolf Zimmermann, dem wegen Kriegsergebnissen nur kurz berühmten 1. Berliner Blockflötenquartett (vgl. TIBIA 1994, S. 185), schon wirklich Profimäßiges gehört, und so wagte er es auch mit Schülern. Zunächst unbefriedigend, gelang es mit viel Mühe dann doch, im größeren Ensemble sauber zu intonieren. Das ermunterte dann 1947 zur offiziellen Gründung des Neuköllner Blockflötenchores. Mit welchen Strapazen und zum Teil Tränen die vielen Proben versehen waren, schilderte bei der Festveranstaltung Helga M. Finger-Haase, eine Dozentin schon der Anfangszeit: Vor der eigentlichen Probe gab es eine (!) Stunde Intonationsübungen mit den Sopranen und Sopraninos, das machte meist sie, während der etwas ungeduldigere Rudolf Barthel sich die tieferen Instrumente „vorknöpfte“, und dann alle zusammen. Hard work.

Immerhin, 1954 finden sich schon gute Pressekritiken. 1953 fand auch die erste Neuköllner Block-



„Veteranen“ der Neuköllner beim Jubiläum

flötenwoche mit Walter Bergmann aus London statt. In den folgenden Jahren trafen sich in Neukölln Blockflötenlehrer aus aller Welt, so aus Frankreich (Jean Henry), aus den Niederlanden (Johannes Collette), weitere Teilnehmer und Lehrer kamen aus Australien, Argentinien, Brasilien, Finnland, Israel, Japan, den USA, insgesamt in den Jahren über 400 ausländische Gäste. 1956 erschien auch Barthels *Aus der Arbeit eines Blockflötenchores* (Moeck Verlag, Ed. Nr. 4049), 1971 überarbeitet als *Ratschläge für einen Flötenchor und seine Instrumentierung*.

Zeitweise hatte der Flötenchor über 50 Mitglieder und machte seit den 50er Jahren Konzertreisen durch ganz Europa und viele Rundfunkaufnahmen. – In letzter Zeit sind es nur noch um 20 Spieler in Zusammenarbeit mit Zupfinstrumenten, ein Wandel, zu sehen auch aus der so rasanten Entwicklung des Blockflötenspiels zum Solistischen hin.

Aus den Anregungen der Neuköllner ist viel erwachsen: seit den 50er Jahren die vielen Blockflötengruppen an den Musikschulen, die z. T. auch in „Jugend musiziert“ brilliert haben, ähnlich an niederländischen Musikschulen u. v. a. m.

Beim Festakt waren auch viele Ehemalige in familiärer Verbundenheit dabei und haben mitmusiziert.

Michael Kubik und seinem Chor alle guten Wünsche.

Wer möchte: Eine Festschrift ist gegen Einsendung von DM 9,00 (einschließlich Porto) erhältlich bei Helga Jagodzinski, Bundesallee 38, 10717 Berlin.

Hermann Moeck

* Ursprünglich m. E. richtiger „Blockflötenchor“.

The Galpin Society Journal – 50 Jahre Early Music – 25 Jahre

Francis William Galpin (1858-1945) war einer der ersten, die sich um das Wissen über alte Instrumente sehr verdient gemacht haben. Neben etlichen anderen Veröffentlichungen ist besonders sein 1910 erschienenes Buch *Old English Instruments of Music* bekannt geworden. Hauptberuflich war er anglikanischer Geistlicher, war aber auch als Organist und Klarinetist ausgebildet. Er war sozusagen der Urvater der heutigen – ich will sie mal so nennen – englischen Musikinstrumentenkundlerschule. Nach seinem Tode gründete der verdienstvolle Anthony Baines (der am 3. Februar 1997 im Alter von 84 Jahren verstorben ist) die Galpin Society, zusammen mit Philip Bate, Thurston Dart, Robert Donington, Eric Halfpenny, Edgar Hunt, Lyndesay Langwill (der den Großteil seiner Lebensarbeit in sein Hobby gelegt hat, seinen berühmten *Index of Musical Wind Instrument Makers*, der nach 6 Auflagen 1993 als *New Langwill Index. A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors* von William Waterhouse fortgesetzt worden ist, vgl. TIBIA 4/94, S. 312). Von den 11 Gründungsmitgliedern leben nur noch Bate und Hunt. 1947 erschien dann schon der 1. Band des *Galpin Society Journals*, das in diesem Jahr mit großem Stehvermögen seinen 50. Band herausgibt. In diesem Journal versammelt sich richtungweisend das Wissen um alte Instrumente, und es hat die englische „Schule“ auf diesem Gebiet berühmt gemacht, weltoffen unter Einbeziehung auch ausländischer Autoren.

25 Jahre hat es dann gedauert, bis es sozusagen auch ein „dringendes Bedürfnis“ war, sich mit den alten Instrumenten – ausdrücklich mit einer eigenen Zeitschrift – auch mehr mit der musikalischen Praxis zu beschäftigen. 1973 erschien das 1. Heft von *Early Music* (4 x jährlich; Oxford University Press), die in diesem Jahr nun mittlerweile auf 100 Nummern angewachsen ist.

Der Gründungsherausgeber J. M. Thomson schrieb in seinem Leittext zum 1. Heft:

„Vor 10 Jahren wäre eine derartige Zeitschrift unmöglich gewesen: es gab noch keine Ensembles für alte Musik; es gab relativ wenig Instrumentenhersteller, und diejenigen, die sich für alte Musik interessierten, spalteten sich in Mitglieder der verschiedenen separaten Gesellschaften für Blockflöte,

Laute oder Gambe, oder sie waren Leser von Fachzeitschriften. Jetzt ist alles auf geheimnisvolle Weise verändert.“

In wenigen Worten hat Thomson zum Ausdruck gebracht, was ab Ende der 1960er Jahre passiert war: Das Interesse an weitgehendster Originalität alter Musik professionalisierte sich in der so gespaltenen musikalischen Gegenwart, man kann fast sagen wie ein endemischer Prozeß und ging weit über das hinaus, was z. B. Arnold Dolmetsch (1858-1940) und die vielfältigen Aktivitäten, die seit den 1920er Jahren von der deutschen Jugendmusikbewegung ausgingen, in Bewegung gesetzt haben.

Und was hat sich in diesen Jahren auf dem Gebiete des Instrumentenbaus alles getan? Der Cembalobau orientierte sich historisch zurück. Und wer erinnert sich noch an Otto Steinkopf, der nach Jahren 1964-69 bei Moeck seine Versuchswerkstatt historischer Holzblasinstrumente fortsetzte und viele, viele junge Leute inspiriert hatte, wie überhaupt etliche junge Musiker, ohne das Handwerk im herkömmlichen Sinn gelernt zu haben, im intensiven Selbststudium zu erstklassigen Instrumentenbauern wurden und Originale meisterhaft „kopierten“ bzw. in ihrem Sinne nachbauten.

TIBIA wird im Jahre 2000 ihr 25jähriges Jubiläum feiern, sie ist in fast gleichem historischen Zusammenhang wie *Early Music* zu sehen, nur daß sie sich statt der ganzen musikhistorischen Breite den engeren Rahmen der Holzblasinstrumente gesetzt hat und auch Pädagogisches und Modernes mit einbezieht, ich denke, eine gute Ergänzung.

TIBIA gratuliert und wünscht dem *Galpin Society Journal* und *Early Music* noch viele Jahre Glück und Erfolg.

Hermann Moeck

Flötenkunst Susanne Haupt	Fehr Huber Kobliczek Moeck Mollenhauer Rössler Yamaha u.a. Ansichtssendungen möglich	Hauptstraße 20 25779 Wiemerstedt Telefon + Fax 0 48 36 - 1845
-------------------------------------	---	--

„Alte Musik – Original und Bearbeitung“ ERTA-Kongreß vom 29.5. - 1.6.1997 in Darmstadt

Das Thema „Alte Musik – Original und Bearbeitung“ ist weder erst heute noch ausschließlich in der Blockflöten-Szene Diskussionsstoff. In Vorträgen, Workshops und Konzerten wurde während des viertägigen Internationalen Blockflöten-Symposiums in der Akademie für Tonkunst in Darmstadt die große Spannweite des Themas in Historie und Gegenwart vielseitig beleuchtet.

Professor Dr. **Ulrich Thieme** sprach in seinem einleitenden Referat die Problematik der Wertung von Bearbeitungen an. Ob diese angemessen seien oder nicht, könne nur vom „guten Geschmack“ her, der wiederum viele Kenntnisse voraussetze, beantwortet werden. Wesentlich sei, daß bei der Neugestaltung eines Vorgegebenen dessen Wert nicht verändert werde. Bei der Motivation für Bearbeitungen unterschied er zwischen Selbst- und Fremdbearbeitungen, die von der Huldigung an den Komponisten bis zur Befriedigung des Eigenbedarfs reichen können: aktualisieren; anpassen an veränderte Bedingungen; Vergegenwärtigung eines Repertoires, das sonst vergessen wäre, lehren und verdeutlichen. Entscheidend aber sei, in welcher Fassung und auf welchen Instrumenten das betreffende Werk am besten zur Geltung komme.

Peter Thalheimer ging davon aus, daß, seit Blockflöte gespielt wird, auch Transkriptionen Bestandteile des Repertoires sind. Als bedenklich bezeichnete er allerdings, wenn Übertragungen Bachscher

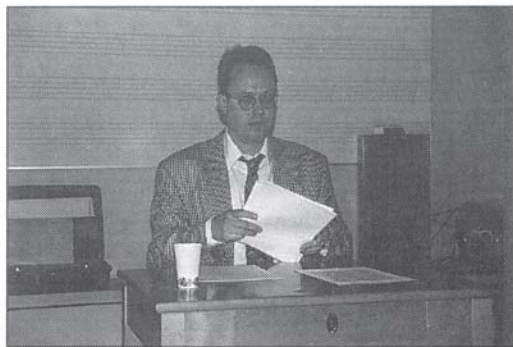
nach, welches Bedürfnis den Arrangements zugrunde liegt. Als Beispiel für *didaktische* Aspekte führte er Kompositionen von Quantz – *Duette* (1712), bei denen die Blockflöte im Titel erwähnt wird – und Schickhard an – *L'Alphabet de la musique*, 24 Sonaten in allen Tonarten mit Transpositionsvorschlägen für Blockflöten um eine kleine bzw. große Terz. *Kommerzielle* Gründe haben auch früher schon Verleger veranlaßt, Musik berühmter Komponisten für Liebhaber der Blockflöte, zum Teil in sehr vereinfachter Form, verfügbar zu machen. Entscheidend sei in jedem Fall die Qualität der Bearbeitung, es dürfen keine wesentlichen Bestandteile verlorengehen, und die Neufassung sollte klanglich nicht ärmer sein. Ein Verzeichnis der wichtigsten Literatur zum Thema *Traversflöten-, Czakan- und Flageolettmusik als Quellen für das Blockflöten-Repertoire* wurde von Peter Thalheimer für Interessenten mit Klangbeispielen auf originalen Instrumenten belegt und dadurch unterstrichen, wie sehr das Gelingen und die Wirkung von der Verwendung bestimmter Instrumente abhängig sind, und daß die Bekanntschaft mit dem Instrumentarium unerlässlich ist.

Cord Meijering betonte in seinem Vortrag mit dem Thema *Die Problematik des Bearbeitens aus kompositorischer Sicht* den Unterschied zwischen der *Einrichtung* von Werken und einer *Bearbeitung*, der er durchaus auch Zerstörungsmöglichkeiten zusprach, vor allem, wenn Meisterwerke zu Reklamezwecken umfunktioniert werden. Der Verzicht auf Besetzungsangaben bei Werken aus dem Mittelalter und z. T. auch der Renaissancezeit, die sich weitgehend an Singstimmen orientieren, gestattet noch lange nicht eine beliebige Besetzung und erfordere besondere Kenntnis der Strukturen.

Als augenblickliche Hauptschwierigkeiten bezeichnete er die Dominanz der Interpreten; ein



Sonaten auswendig interpretiert werden können, ohne daß je originale Blockflöten-Kompositionen, wie z. B. Händel-Sonaten, studiert wurden. Damals wie heute stelle sich die Frage, welche Bearbeitungen als gelungen angesehen werden können. Er gab eine Übersicht über gebräuchliche historische Bearbeitungsverfahren und ging der Frage



hochentwickeltes Virtuosensystem; das Unwesen der Pädagogik, Musik aufzubereiten bis zur karikaturhaften Distanz, Musik, die nicht *ist*, sondern *erinnert an* ...; Massenmedien, Klang-Design und Selbstbedienung statt Hinwendung, wie sie z. B. in Bachschen Bearbeitungen italienischer Concerti zu finden ist, in Schönbergs Orchesterfassung Bachscher Choral-Vorspiele oder in Weberns Instrumentierung des Ricercars aus dem *Musikalischen Opfer*, nicht Selbstzweck, sondern Hommage an den Komponisten.

Grundlegendes zur Standortbestimmung sprach auch **Martin Heidecker** an mit seinem Vortrag *Wege aus dem Blockflötendilemma*. Er mahnte ein sinnvolles Einsetzen der Kräfte an auf dem Gebiet der Alten und der Neuen Musik sowie im pädagogischen Bereich. Er bedauert die Diskrepanz zwischen Ausbildung und Lehrpraxis und empfahl, angesichts des ständig wachsenden Repertoires, Beurteilungskriterien zu entwickeln. Besonders warnte er davor, Bearbeitungen zu spielen, deren Originalklang man sich nicht vorstellen könne.

Mit ihrem Referat *Bearbeitungen für Flageolet und Blockflöte aus Werken H. Purcells und Zeitgenossen* bot **Marianne Mezger** nicht nur einen Beitrag zur Quellenkunde, sondern auch Beispiele für die Bearbeitungspraxis vor ca. 300 Jahren in England und außerdem wichtige Hinweise auf die Aufführungspraxis, da durch Griffschrift in damaligen Spielanleitungen vieles über die Verzierungstechnik zu erfahren ist. Für Purcell weist Marianne Mezger nach, daß Auszüge aus seinen Werken

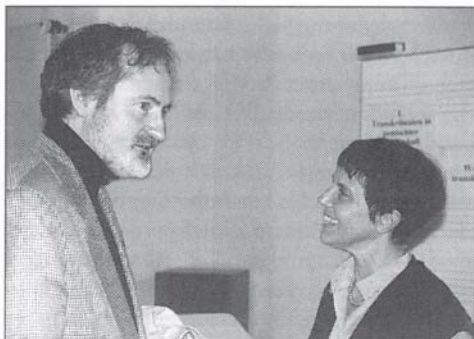


Ilse Hechler im Gespräch mit Marianne Mezger

bis 1780 in englischen Bläuserschulen zu finden sind. Auch in einem neuentdeckten englischen Manuskript, das 1689 datiert ist und *Music composed, arranged and transcribed by Charles and William Babell* enthält, hat Marianne Mezger mit fast

kriminalistischem Spürsinn einige Arien von Purcell entdeckt, u. a. in einer Sonate von Steffani. Sonaten von Rosier, Paisible, Steffani und Fiocco aus dieser Sammlung waren auch Bestandteile eines Konzertes *Concerning Babell & Son*, ausgeführt vom *trio basiliensis* mit Marianne Mezger (Blockflöte und Flageolet), Ekkehard Weber (Viola da Gamba), Paul Simmonds (Cembalo), die durch klangliche Gestaltung, abwechslungsreiche Besetzung, lebendige Darstellung der unterschiedlichen Affekte und perfektes Zusammenspiel die Zuhörer bezauberten.

Zur Bearbeitungspraxis in heutiger Zeit gab **Renate Dörfel-Kelletat** eine persönliche Stellungnahme



Prof. Dr. Ulrich Thieme und Renate Dörfel-Kelletat

ab unter dem Titel *Ich transkribiere gern*. Mit Klangbeispielen ihres Hamburger Blockflöten-Ensembles gab sie Proben von der von ihnen bevorzugten Literatur: Chansons, Messen, Motetten, Orgelliteratur und solcher Klaviermusik, die nicht bestimmte Klangfärbungen durch Pedalgebrauch verlangt. Bei der reizvollen Kombination von Vokal- und Instrumentalstimmen müssen allerdings die unterschiedlichen Oktavlagen – Vierfuß- und Achtfuß-Register – sorgfältig bedacht werden. Als ausschlaggebende Kriterien bezeichnete Frau Dörfel den Wert der Literatur und durch Konvention gegebene Grenzen.

Siegfried Busch gab mit seinem Vortrag *Original und Bearbeitung bei Praetorius* Hinweise zur Aufführung und kritischen Textbetrachtung frühbarocker Mehrstimmigkeit.

Wer nach dem Workshop-Titel *Bach-Sonaten für Blockflöte?* eine kritische Stellungnahme erwartet hatte, wurde hier ebenso enttäuscht wie von einem Konzert mit Solo- und Triosonaten von J. S. Bach (Myriam Eichberger, Blockflöte; Jérôme Minis, Blockflöte; Franz Raml, Cembalo). Man erfuhr

zwar vieles von Prof. **Gerhard Braun** über Autograph und Abschriften, unterschiedliche Lesarten und Neuausgaben, nichts aber über das klangliche Verhältnis und die Problematik von Transpositionen, wenn Continuo-Instrumente einbezogen sind, die z. T. in unnatürliche Lagen versetzt werden. Hätte es nicht dem Thema eher entsprochen, wenigstens eine Sonate in unterschiedlicher Besetzung vorzustellen – Traversflöte, moderne Querflöte und Blockflöte – statt eine Transkription nach der anderen anzubieten?

Sowohl im Workshop von Prof. **H. M. Kneih** – *Telemanns Methodische Sonaten als Schule der Barocken Gestik* – als im Meisterkurs von Prof. Han Tol – *Fontana-Sonaten* – ging es um die Übersetzung des Notentextes in musikalische Sprache, um Artikulation, Textausdeutung, Affekte, um Musik, die das Gemüt bewegen kann. Bei der praktischen Arbeit an zwei Fontana-Sonaten spürte man die gleiche Intensität, Konzentration und Bemühung um die Gestaltung jedes einzelnen Tones wie im vorausgegangenen Konzert mit Werken aus einer Zeitspanne von ca. 100 Jahren. Han Tol (Blockflöten) und Patrick Ayrton (Cembalo) verstanden es, canzonenmäßige, dramatische, manieristische und

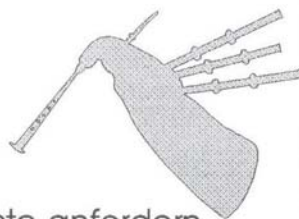
z. T. virtuose Abschnitte, unterschiedliche Affekte und dynamische Entwicklungen so spannungsvoll zu gestalten, als seien die Canzonen, Fantasien und Sonaten von Corradini bis Bach eben erst entstanden.

In etwa gleiche Spannung, aber auf einer völlig anderen Ebene, ging von einem Unternehmen aus, das **Lehrer und Schüler der Darmstädter Akademie der Tonkunst** vorbereitet hatten: die Darstellung von Prokofieffs *Peter und der Wolf*, von **Johannes Fischer** geschickt bearbeitet für großes Blockflöten-Ensemble und Schlagzeug – ein gelungenes Experiment, das den Schülern Gelegenheit gab, in einem größeren Ensemble mitzuwirken, Charaktere zu zeichnen und sicherlich aufnahmebereit zu werden für die Originalfassung.

In den anderen Konzerten war noch einmal die ganze Palette des Blockflöten- (oder auch nicht Blockflöten-)Repertoires vertreten, von Originalkompositionen und ad lib. zu besetzender Ensemble-Musik, über mehr oder weniger geglückte Arrangements, pädagogische Aufbereitungen (*Stationen der Musikgeschichte*, vorgestellt von Schülern

Notenschlüssel - Raritäten-Kabinett

Blockflöten Einzelstücke
Querflöten Einzelstücke
historische Instrumente



Bitte aktuelle Sonderpreis-Liste anfordern

Notenschlüssel * Metzgergasse 8 * 72070 Tübingen * Ruf 07071-26081

und Lehrern der Akademie) bis zur *Verbotenen Liebe* (Deviene, Haydn, Mozart, Berlioz, Debussy u. a.) und leider so wenig geglückter Parodie, daß diese als solche gar nicht zu erkennen war (Stockhausens *Tierkreis* zwischen *Cats* und *Capri-Fischer*). Das schwedische **Sirèna-Quartett** war schlecht beraten mit zwei Telemann-Konzerten für ursprünglich vier Violinen. Falsche Akkordfunktionen durch Oktavversetzungen beeinträchtigen ebenso den Hörgenuß wie unmotivierter Tempo-Schwankungen in Coperario-Fantasien. *Virtuose Violinmusik aus dem italienischen Früh- und Hochbarock* wurde vom Ensemble **Il Dolcimelo Köln** zwar wirklich virtuos angeboten, spürbar blieben aber doch die vielen typischen Geigenfiguren.

Mit dem meisten Publikumsbeifall wurden die Konzerte bedacht, in denen die Blockflöte am weitesten von ihrem eigentlichen Aufgabengebiet ent-

nahekommt und eher an ein elektronisches Instrument erinnert. Warum setzt man ein Instrument, das für Neue Musik gedacht ist, nun auch für all das ein, was auf der Blockflöte sonst *nicht mehr geht*? Ob dies Wege aus dem *Blockflöten-Dilemma* sind, sei dahingestellt. Bei allem Respekt vor der Leistung und Virtuosität der Ausführenden – müssen denn Werke von Schubert, Chopin, Reger, Berlioz, Debussy u. a. verfremdet werden und ihrer Atmosphäre beraubt? Auf der einen Seite ist man um Originalität – was immer das heißt –



Michael Weiger und Nikolay Tarasov

fernt war – zweifellos der virtuosischen Leistungen wegen: **Nikolay Tarasov** (Blockflöte) mit **Michael Weiger** (Klavier) – Werke von W. A. und Franz Xaver Mozart, Max Reger, Gustav Scheck – und das *duo caprice* mit **Matthias Maute** (Blockflöte) und **Michael Spengler** (Viola da Gamba). In ihrem Programm *A Due Stromenti – Von Paris nach Wien* nahmen sich am fremdesten die Bearbeitungen von Klaviersonaten Joseph Haydns aus. Auch wo neukonstruierte Instrumente eingesetzt werden – Maarten Helders *rein überblasende Blockflöte* (s. Dokumentation des 4. Internationalen Blockflöten-Symposiums in Kassel, 1996) oder Altflöte mit verstellbarem Block – ist zwar vieles ausführbar infolge eines größeren Tonumfangs und mehr dynamischer Möglichkeiten, aber der Klangcharakter ist so stark verändert, daß er weder dem Blockflöten- noch dem Traversflötenklang



Michael Spengler und Matthias Maute bei der Probe

bemüht, studiert Quellenwerke, kopiert alte Instrumente, diskutiert aufführungspraktische Fragen, um dann andererseits die von der Natur des Instrumentes gegebenen Grenzen zu sprengen. Auch artistische Leistung berechtigt m. E. nicht dazu, Werke in zweitrangiger Fassung hören zu lassen. Man wird erinnert an den Artikel von Barthold Kuijken in *TIBIA* 4/94, S. 280ff., in dem er von der Krankheit *Arrangitis* spricht und davon, daß man manches zu Hause zu seinem Vergnügen oder zum Studium spielen kann, aber nicht einem Publikum anbieten müsse. Schade, daß in den Konzerten so viel weniger kritisch mit dem Kongreß-Thema umgegangen wurde.

Der Kongreß wurde begleitet von einer umfangreichen Noten- und Instrumenten-Ausstellung – sehr schöne Kopien alter Instrumente und unübersehbar viele *Arrangements*.
Ilse Hechler

ENGLISCHES DOPPELFLAGEOLETT
sig. Bainbridge & Wood um 1810
(exemplarisches Sammlerstück)
für DM 7.300,- V.B. zu verkaufen.

Anfragen unter Chiffre-Nr. 02/4/97

Kammermusik für Bläser

Zum 60. Geburtstag von Hans Ulrich Lehmann

Der Schweizer Komponist Hans Ulrich Lehmann zählt zu den Stillen im Lande. (Siehe auch: TIBIA II/1983, S. 353ff., Das Portrait: Hans Ulrich Lehmann im Gespräch mit Hans Kumpf). Da er durch seine Aufgabe als Direktor von Konservatorium und Musikhochschule in Zürich voll in Anspruch genommen ist, entstehen Jahr für Jahr meist nur ein oder zwei Werke, für die wenig „Reklame“ gemacht wird und die deshalb auch nur selten aufgeführt werden.

Umso erfreulicher ist es, daß der Süddeutsche Rundfunk Stuttgart aus Anlaß seines 60. Geburtstages ein Portrait-Konzert mit Kammermusikwerken veranstaltete, das die Qualität seiner Kompositionen wieder einmal ins rechte Licht rückte. Hier ist abseits von den allseits propagierten Großveranstaltungen der Avantgarde-Szene in aller Stille ein Werk entstanden, das den Vergleich mit den bedeutenden Werken der Gegenwart nicht zu scheuen braucht. Den Schwerpunkt des Konzertes bildeten Solo- und Kammermusikwerke für Flöte und Klarinette (Kontrabaßklarinette). Lehmann: *Ich habe diese Instrumente ganz besonders gern, weil sie – fast wie beim Gesang – sehr stark vom Atem bedingt sind, es sich also sozusagen um die „natürlichsten“ Instrumente handelt. Im übrigen scheinen mir die klanglichen Möglichkeiten und der Reichtum an Differenzierungen viel größer zu sein als etwa beim Klavier (aus obigem Gespräch).*

Lehmann, der u. a. auch Meisterklassen für Komposition bei P. Boulez und K. H. Stockhausen besucht hat, entwickelte einen durchaus eigenen Stil, der sich durch große Sensibilität und innere Stimmigkeit auszeichnet. In *Mirlitonades* für Flöte solo (1982) und *el-mar* für Kontrabaßklarinette aus dem Jahr 1993 entwickeln sich – in freier Zeitnotation – leise Klänge und melodische Linien von großer Eindringlichkeit. *Dal niente* – zart wie ein Hauch – aus weiter Ferne – verhalten – weich – zerbrechlich – quasi Echo“ lauten u. a. die Interpretationsanweisungen des Komponisten. (*Weshalb ich mich generell mehr auf die verhaltene, stille Musik beschränke? Ich mag einfach Lärm nicht, nicht in der Musik und möglichst auch im Leben nicht. Außerdem werden die Zuhörer gezwungen, viel konzentrierter zu hören, ebenso wie die Spieler*

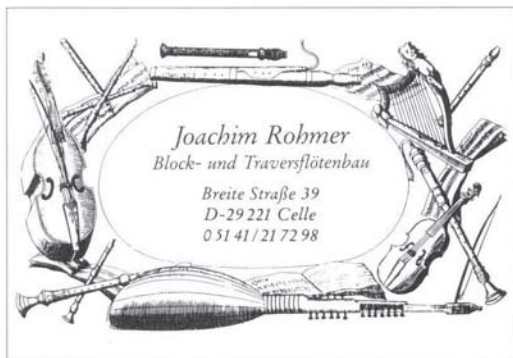
zu konzentrierterem oder mindestens zu differenzierterem Spiel veranlaßt werden. – H. U. Lehmann in dem erwähnten TIBIA-Interview).

Insbesondere in den Kammermusikwerken mit Singstimme (*Tantris* für Sopran, Flöte und Violoncello und *Canticum II* für Sopran und Instrumente ad. lib.) entstehen unter geschickter Verwendung neuer Spieltechniken (auch die Singstimme muß die ganze Skala vokaler Ausdrucksmöglichkeiten durchmessen) zauberhafte Klangkombinationen, Ablösungen und Überschneidungen, die ein intensives Mithören und *Mitstaunen* geradezu erzwingen. Es gibt heute nicht viele Komponisten, die ihre Werke so detailliert durchhören – *in sich hinein-hören* wie der Komponist im Gespräch mit Hans-Peter Jahn sagte – wie Hans Ulrich Lehmann. Sein hoher Anspruch zeigt sich auch in der Wahl seiner Texte: James Joyce, E. E. Cummings u.a.

Für das *Geburtstagskonzert* standen dem Komponisten mit dem Straßburger Ensemble *Accroche Note* hervorragende Interpreten zur Verfügung: neben der phänomenalen Sopranistin Françoise Kübler sollen hier noch die Holzbläser Philippe Racine (Flöte) und Armand Angster (Klarinetten) genannt werden. Das nicht besonders zahlreich erschienene Publikum (siehe Anfang) erspürte ganz offensichtlich die Intensität und Qualität von Komposition und Darbietung und spendete starken und langanhaltenden Applaus.

Anhang: Es gibt zwei großartige Werke für Blockflötenensemble von diesem Komponisten, die leider auch viel zu wenig gespielt werden: *flautando* für Blockflötentrio und ... *sich fragend nach früherster Erinnerung* für Blockflötenquartett. Die Beschäftigung mit diesen lohnt sich!

Gerhard Braun



Recreation des Gemüts und bleibende Werte...

Idealismus ist in unserer reizüberfluteten und schnellebigen Zeit eine rar gewordene Tugend. Auch in der Musikbranche regiert immer mehr die klingende Münze und nicht der klingende Ton. Deshalb ist es unser besonderes Anliegen, eine eher im verborgenen und vor allem mit Idealismus agierende Künstlerin zu würdigen, die am 28. Oktober 1997 ihren 70. Geburtstag feiert: Helga Weber, ehemalige Professorin für Blockflöte und Alte Musik der Hamburger Hochschule für Musik und Theater, ausübende Künstlerin und auch Schallplattenproduzentin.



Indes kann man Dinge, die man nicht sieht oder hört, nicht würdigen. So müssen wir die Behauptung der Arbeit im verborgenen zwar nicht ganz, jedoch zum Teil revidieren. Und darüber dürfen wir uns glücklich schätzen. Vor vier Jahren, Ende 1993, wurde eines der umfangreichsten und verdienstvollsten Projekte der Jubilarin der Öffentlichkeit zugänglich. Mit jenem besagten Idealismus vollbrachte sie in mehrjähriger Arbeit, auf eigenes finanzielles Risiko eine künstlerische und wissenschaftliche Meisterleistung: eine Aufnahme sämtlicher isorhythmischer Motetten Guillaume Dufays und sämtlicher geistlicher isorhythmischer Motetten Guillaume de Machauts. Eine einzigartige Produktion auf dem Plattenmarkt, denn viele der Stücke wurden hier zum ersten Mal überhaupt eingespielt.

An der Leipziger Musikhochschule studierte Helga Weber Komposition bei Paul Schenk und Klavier bei Oswin Keller. 1947 ging sie nach Hamburg. Gemeinsam mit dem Instrumentenbauer Rainer Weber erschloß sie sich in den fünfziger Jahren die Alte Musik, besser gesagt, sie zählte zu den Musi-

kern der ersten Stunde auf diesem Gebiet. Spärlich war seinerzeit die Quellenlage. Und um in der Nachkriegszeit überhaupt an Notenmaterial zu gelangen, griff sie beispielsweise, gezwungenermaßen natürlich, auf „historische Methoden“ zurück: das gesamte *Glogauer Liederbuch* wurde, wie „in sehr alten Zeiten“, per Hand abgeschrieben. Eine hervorragende Schulung für das innere Hören, wie die Künstlerin bekannte. Der Notenvorrat und vor allem das Instrumentarium vergrößerten sich allmählich. Zu den anfänglichen zwei Blockflöten gesellten sich bald Pommern, Krummhorn und anderes. Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre konnten dann Programme in der Hamburger Musikhalle, in Kirchen oder bei den Kasseler Musiktagen mit Schein, Scheidt oder Praetorius in großer, prachtvoller Besetzung gespielt werden, mit Flöten, Gams- und Krummhörnern, Pommer, Dulcian, Zink und Rankett, Gamben, Fiedeln, Posaune und einiges mehr. Von diesen weltlichen (Instrumental-)Konzerten des Frühbarock ging die „Zeit-Reise“ nun rückwärts in Renaissance und Mittelalter. Der vokale Anteil vergrößerte sich, die geistliche Musik wurde immer vorherrschender. Schallplattenproduktionen kamen auf den Markt, etwa die *Psalmen* von Thomas Stölzer oder *Pour l'amour*, Liebeslieder aus dem 14. und 15. Jahrhundert. Und so war es zum Beispiel Helga Weber, die 1980 die erste Aufnahme überhaupt mit Musik der Äbtissin Hildegard von Bingen herausbrachte. Angesichts des derzeitigen Mittelalter-Booms ein aufschlußreiches Detail. Erst 1981 folgten etwa die britischen *Gothic voices* von Christopher Page.

GUILLAUME DE MACHAUT (ca. 1300-1377)

7 Isorhythmische geistliche Motetten

GUILLAUME DUFAY (ca. 1400-1474)

Sämtliche Isorhythmische Motetten,
7 Cantilenen-Motetten

GUILLAUME DE MACHAUT (ca. 1300-1377) #00000001
7 Isorhythmische geistliche Motetten
7 Cantilenen-Motetten

GUILLAUME DUFAY (ca. 1400-1474)
Sämtliche Isorhythmische Motetten, 7 Cantilenen-Motetten
Cantilenen-Motetten; Motetten / Isorhythmische Motetten

Alto: David Cordier, Paul Gerhardt Adam, Kai Wessel
Tenor: Wilfried Jochens, Gerd Türk, Knut Schöck
Pommern (Alto): Rainer Weber, Posaune (Tenor): Rainer Weber, Blockflöte (Soprano): Rainer Weber, Flöte (Soprano): Rainer Weber, Vielle (Soprano): Rainer Weber, Trommel (Soprano): Rainer Weber, Glocken (Soprano): Rainer Weber
Leitung: Helga Weber

David Cordier,
Paul Gerhardt Adam,
Kai Wessel,
Wilfried Jochens,
Gerd Türk,
Knut Schöck
Pommern, Posaunen,
Flöten, Vielle da Gamba,
Trommeln, Glocken
Leitung: Helga Weber
Musicalogical
consultant: Marianne
Richert Pfau, Ph. D.

3 CD im Schuber, IHW 3.108 I-III · DM 112,00
IHW Versand, Postfach 800506, D-21005 Hamburg

Die pädagogische Arbeit hatte und hat für Helga Weber stets den gleichen Rang wie das Ausüben ihrer Kunst. Ende der fünfziger Jahre schloß sie ihre Blockflöten- und Privatmusiklehrer-Ausbildung bei Ferdinand Conrad in Hannover ab. 1965 beauftragte sie der Direktor der Hamburger Musikhochschule Prof. Wilhelm Maler, der ein treuer Besucher ihrer Konzerte war, mit dem Aufbau einer Blockflötenklasse an der Hochschule. Daß es hier nicht bei der Blockflöte blieb, sondern daß die Schüler in ganz besonderem Maße die Kunst des Ensemblespiels mit allen Instrumenten Alter Musik erlernten, war für Helga Weber selbstverständlich. Viele ihrer Schüler sind heute ihre Kollegen, Professoren oder Dozenten an Hochschulen. Der Blockflötist Richard Erig etwa gibt Diminution in Basel, Karin Paulsmeier unterrichtet am gleichen Institut Notationskunde. Die Musikwissenschaftlerin Dr. Susanne Rode-Breyman lehrt in Hannover und Dr. Marianne Richert-Pfau an der Universität San Diego in Kalifornien. Aber neben ihrer Hochschultätigkeit war es der Jubilarin immer auch ein Bedürfnis, mit Kindern zu arbeiten. So ist es gewiß nicht übertrieben, Helga Weber als eine liebende Lehrerin zu bezeichnen, die von ihrem Idealismus und ihrem persönlichen Engagement jedoch nie viel Aufhebens gemacht hat. Gerade dadurch war sie aber immer auch Vorbild für den Schüler, der selbst Lehrer werden wollte.

Helga Weber ist davon überzeugt, daß die Musik, und ganz besonders die vokale Musik des Mittelalters und der Renaissance, durch ihre Geordnetheit und strukturelle Klarheit sehr wohl zur geistigen Flexibilität und menschlichen Integrität einer Persönlichkeit beitragen und damit ein Gegengewicht zu mancher Widrigkeit des Lebens sein kann. Sie selbst schöpft wesentliche Kräfte daraus. Und heißt es nicht bei Johann Sebastian Bach, daß dort, wo Musik nicht zur Recreation des Gemüts und zur Ehre Gottes gereiche, nur teuflisches Geplärr und Geleier sei? Auch deshalb wird Helga Weber sicher nicht müde werden, Musik der Unbekanntheit zu entreißen. So gilt es nach ihren Worten – und das kommt Bachs *zur Ehre Gottes* nahe – solche und andere bleibenden kulturellen Werte zu bewahren und zu pflegen und auf diesem Gebiet zu der gleichen Selbstverständlichkeit zu kommen wie etwa bei der Erhaltung einer romanischen oder gotischen Kathedrale. Hierbei wünschen wir Helga Weber für ihr neues Lebensjahrzehnt viel Erfolg, Kraft und Gesundheit.

Elisabeth Richter

TAKEYAMA HIRAO

Blockflöten

**Japanische Präzision
und Zuverlässigkeit**

Jetzt noch preiswerter!!

<i>Alt 415 Hz</i>	<i>DM 1.390.-</i>
<i>Alt 442 Hz</i>	<i>DM 1.290.-</i>
<i>Sopran 415 Hz</i>	<i>DM 1.040.-</i>
<i>Sopran 442 Hz</i>	<i>DM 980.-</i>

**Wir senden Ihnen gerne zwei
Instrumente zur Auswahl zu!**

REPRÄSENTANT IN DEUTSCHLAND

 **Die Blockflöte**
Das Fachgeschäft

Colin Jardine

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

50 Jahre Münchens Flöteninstanz: Walther Theurer †

Im ersten Nachkriegsjahr muß es gewesen sein, als in den Ruinen von Münchens Regina-Palast-Hotel im notdürftig hergerichteten ehemaligen Ballsaal ein Kammerkonzert angekündigt war. Trotz spärlicher Ankündigung mußte man für die begehrte Reichsmark-Eintrittskarte Schlange stehen. Es war wohl mein eigener erster Konzertbesuch, den ich bewußt erlebte: Ein junger Flötist namens Walther Theurer spielte, und wenn ich mich recht erinnere, gemeinsam mit der Harfenistin Rose Stein. Ein musikalischer Leckerbissen. Den damals Fünfzehnjährigen traf dieses Konzert zugleich musikschaftsalhaft; denn die Flöte war und wurde daraufhin sein Wahlinstrument. Aber welche Flöte, die ohnedies im Jahre Eins nach dem totalen Krieg allenfalls gebraucht zu erstehen war, ist die richtige, rätselte der Unerfahrene. Konisch oder zylindrisch, Meyer- oder Schwedler-Flöte, Böhmssystem, Holz- oder Metallflöte, Reformmundstück, Ringklappen oder geschlossene Klappen, offene oder geschlossene gis-Klappe? Und wo und wie das geeignete Instrument und einen Lehrer dafür finden, in einer Zeit, in der Produktetausch das Geld ersetzte, Schwarzmarkthandel blühte und von Jugendmusikschulen man noch nicht einmal träumen konnte? Walther Theurer blies nach meiner Erinnerung bei diesem Konzert eine traditionelle schwarze Grenadill-Holz-Flöte, im Orchesterdienst aber seine Silberflöte. Er schwörte auf offene gis-Klappe. Die Gelegenheit wurde genutzt und er um Rat befragt. Der Soloflötist der Bayerischen Staatsoper hatte für einen blutigen Anfänger keine rechte Neigung, aber gute Ratschläge. So verwies er auf seinen Philharmoniker-Kollegen, wohl auch, weil auf ihn selbst ein ehrenvollerer Auftrag wartete, nämlich seinem eigenen inzwischen sechzigjährigen Lehrer Professor Gustav Kaleve nicht nur in der Oper, sondern auch im Lehrstuhl nachzuzufolgen.

Als die Musikhochschule in München 1946 unter dem Präsidenten Joseph Haas provisorisch in der Villa des Malers Franz Stuck nahe dem Prinzregententheater, dem ebenfalls provisorischen Spielplatz der Staatsoper, ihren Unterrichtsbetrieb wieder aufzunehmen begann, erinnerte man sich jenes Studierenden, der damals als ganz besonderes Naturtalent auf der Flöte aufgefallen war. Inzwischen blies er unter GMD Clemens Krauß elf Spielzeiten

an der Staatsoper (nicht nur) die Zaubrerflöte, zunächst an der Seite seines Lehrers Kaleve, dann als Soloflötist einige Jahre im Wechsel mit Kurt Redel als koordiniertem Kollegen und Nachfolger Kaleves, bis Redel 1946 seinen Ruf nach Detmold bekam. Mit Theurer, damals gerade 32 Jahre jung, holte man sich aus dem Staatsorchester einen kompetenten und praxiserprobten Ausbilder an die staatliche Musikhochschule. 21 Jahre mußte er allerdings in seinem Lehrauftrag warten, ehe der Bayerische Staat seine nebenberufliche Lehrtätigkeit, die er neben vollem Engagement im Opernhausgraben versah, schließlich 1967 mit einer Honorar-Professur würdigte. Als Walther Theurer neun Jahre später, zum Sommersemester 1976, die ehrenvolle Berufung in eine hauptberufliche Professur erhielt, bedeutete dies für den zunehmend erfolgreichen Lehrer zugleich Aufgabe des strapaziösen Orchester-Doppeldienstes am Theater und im Konzert. Schüler Theurers fanden und finden sich verteilt in vielen namhaften Orchestern des In- und Auslands.

Walther Theurer hat 1914, an Mozarts 158. Geburtstag, dreizehn Jahre nach Verdis Tod, in München das Licht der Welt erblickt. Das mag ihn zum geborenen Musiker gemacht haben. Denn er gehörte immerhin 41 Jahre lang dem hochkarätigen Bayerischen Staatsorchester an, dem Orchester der Bayerischen Staatsoper mit ihrem nicht unbescheidenen Repertoire- und Opernfestspiel-Schwerpunkt Mozart, Wagner, Verdi und Strauss sowie einer Kette von Ur- und Erstaufführungen von Hindemith, Genzmer, Egk und Orff bis Reimann, Henze und Yun. Für diesen anspruchsvollen Dienst war der Flötist Theurer, für damalige Verhältnisse unerhört jung, nämlich 21jährig, und unmittelbar nach dem Hochschulexamen, verpflichtet worden. Das war 1935 und diesem Orchester blieb er seine gesamte aktive Musiker-Zeit treu. Die Deutsche Orchestervereinigung, der er seit 1955 über drei Jahrzehnte angehörte, ehrte Theurer daraufhin für sein außerordentliches Berufengagement, das von beispielhafter Stetigkeit, Festigkeit und Ausdauer geprägt ist und dem Ungeduld mehr oder weniger fremd war. Für die Münchner Musikhochschule wurde er der Lehrer mit bisher längster Dienstzeit; mit 68 Jahren endete zwar seine Professur, aber seine Schüler ließ er auch danach nicht im Stich und betreute sie weitere vier Semester im Lehrauftrag bis zum Sommer 1984.

Den Bayerischen Kammermusiker hörte man nicht nur als Soloflötisten im Orchestergraben der Staatsoper oder auf dem Podium der regelmäßigen Sinfoniekonzerte der „Musikalischen Akademie“, wie sich das Staatsorchester nannte. Er trug aktiv dazu bei, daß Kammermusik in Münchens Konzertsälen und darüber hinaus bei Konzertreisen wieder heimisch wurde, und zwar mit auffallenden und ausgefallenen Programmen. So war er beispielsweise mit der Koloratursopranistin Erna Sack in gemeinsamen Konzerten zu hören. Mit dem nur wenig älteren Gambisten Folkmar Längin und Karl H. Weiler am Cembalo konzertierte er vor allem während der Kriegsjahre als *Münchner Trio für alte Musik*, damals durchaus Rarität, aber noch ohne Faible für Originalinstrumente und Urtext, aber mit viel Sinn, Wissen und Bemühen um zeitgerechte Aufführungspraxis. Er huldigte damit mehr der Musik des Barock als der der Avantgarde. Sein Steckpferd war im übrigen bläserische Kammermusik der Klassik und der Romantik bis hin zum französischen Impressionismus. Einzusetzen wußte er sich auch für ältere Zeitgenossen Münchener Tradition, die „Auch-Komponisten“ Gustav Kaleve, Hans Kammeier, Ludwig Kusche, Oscar von Pander. Mit Kollegen aus dem Staatsorchester tat er sich zusammen, um deren originelle Kammermusikbesetzung zu realisieren. Davon zeugen einige Einspielungen neben Bläserquintetten des Anton Reicha-Schülers George Onslow und Giacomo Rossinis, aufgenommen in den fünfziger und sechziger Jahren, die der Bayerische Rundfunk immer wieder einmal seinem Schallarchiv zur Sendung entlockt. Das scheinen aber leider auch die einzigen Klangdokumente zu sein, die uns Walther Theurer als Kammermusiker in Erinnerung bringen. Am Schallplatten-Boom hatte er offensichtlich keinen Anteil. Zwar war er 50 Jahre lang konzertierend und lehrend Münchens Flöteninstanz, aber er machte in seiner Bescheidenheit kein Aufhebens davon. Im Frühjahr dieses Jahres starb er in seiner Heimatstadt München im Alter von 83 Jahren.

Eckardt Rohlf

PICCOLO

Philipp Hammig mit Fischerkopf und Silbermechanik, warmer Ton, kaum gespielt, umständehalber abzugeben für DM 2.900,--

Tel. 05365/8941

Dipl.-Ing. Winfried Schmitz †

Im besten Mannesalter von 52 Jahren verstarb völlig unerwartet am 2. August 1997 der in Museums- und Sammlerkreisen unseres Metiers bekannte Antiquitätenhändler Winfried Schmitz in Elsdorf im Rheinland. Früh auftretende Herzbeschwerden zwangen den studierten Maschinenbau-Ingenieur, seine Laufbahn bei der Bundespost schon vor Jahren vorzeitig zu beenden. Nachdem er zunächst begonnen hatte, mechanische Musikinstrumente zu sammeln, verlegte er in den 80er Jahren sein Hauptinteresse auf alte (klassische) Holz- und Blechblasinstrumente, seit 1988 als neue Profession. Immer reise- und kontaktfreudig, spürte er in ganz Europa interessante und seltene Stück auf und pflegte unermüdlich seine Beziehungen des Nachweises und der Vermittlung. Die Sammlerszene unserer Sparte hat mit ihm einen stets rührigen Anreger mit Sachverstand und Zielstrebigkeit allzu früh verloren.

Karl Ventzke

Im Alter von 85 Jahren verstarb am 11. Juli 1997 **Carl Dolmetsch**. TIBIA bringt im nächsten Heft einen ausführlichen Nachruf.

Neu bei Girolamo:

M. Locke (1621/22–1677): For Several Friends

Suiten für Sopran- oder Tenorblockflöte und B.c.

Ed. Nr. 12.003: Bd. III (Suiten Nr. 5 und 6), DM 25,–

Ed. Nr. 12.004: Bd. IV (Suiten Nr. 7 und 8), DM 23,–

Zusammen mit Bd. I und II (Ed. Nr. 12.001 und 12.002, je DM 25,–) liegt jetzt die erste vollständige praktische Ausgabe dieser hinreißenden englischen Suiten für Blockflöte vor.

G. Valentini/D. M. Dreyer (um 1700):

2 Sonaten für Altblockflöte und B.c. (Hrsg.: M. Nitz)

Ed. Nr. 12.009, DM 24,–

Schwierigkeitsgrad: untere Mittelstufe. Musikalisch sind die beiden Sonaten jedoch echte Perlen. Dieses Heft gehört zur Altblockflöte einfach dazu!

Partite di Follia (Anonym, nach 1700):

Variationen für Altblockflöte und B.c. (Hrsg.: M. Nitz)

Ed. Nr. 12.010, DM 22,–

15 einfachere Variationen über das berühmte Baßschema – und eine gute Vorbereitung auf Corellis „La Follia“ aus op. 5.



Girolamo Musikverlag

Franz Müller-Busch

Rüdesheimer Str. 16

D-65197 Wiesbaden

Tel. 06 11/84 30 52

Fax 06 11/84 30 54

Blockflöte spielen mit Spaß und Fantasie ...



Das neue Schulwerk für den Gruppenunterricht

Bärenreiter und Mollenhauer haben gemeinsam ein neuartiges fünfbändiges Schulwerk für Sopranblockflöte entwickelt, das durch die Verbindung von »Klang« und »Sprache« im Unterricht zu völlig neuen Erfahrungen bei Schülern und Lehrern führt.

Es eignet sich für Schüler zwischen 6 und 99 Jahren.

Gisela Rothe, Christa Rahlf
**Blockflötensprache
und Klanggeschichten**

Die Schule für Sopranblockflöte

Schule 1	BA 8131 / Mollenhauer 6410	DM 16,-
Spielbuch 1	BA 8134 / Mollenhauer 6411	DM 12,-
Schule 2	BA 8132 / Mollenhauer 6412	DM 16,-
Spielbuch 2	BA 8135 / Mollenhauer 6413	DM 16,-
Lehrerband	BA 8133 / Mollenhauer 6414	DM 49,-

Einen ausführlichen Prospekt
erhalten Sie bei Ihrem Fachhändler!



Bärenreiter



Mollenhauer

Am 16. September feierte Dr. Hermann Moeck seinen 75. Geburtstag, und unsere Quelle bringt diesmal, wie es der Zufall will, nichts Flüssiges, sondern

einen Geburtstagskuchen hervor. Das TIBIA-Team überreicht ihn dem Freunde mit allen guten Wünschen und mit Respekt und Zuneigung!

PASTICCIO FÜR H. M.

... Ihre lebenswürdige Art und Ihr Ansehen haben in meinem Herzen und in meinem Geist starken Eindruck hinterlassen, so daß ich Ihre vornehme Gesinnung gern erwidern möchte. Seien Sie gewiß, daß Sie mich stets voll Aufrichtigkeit und wahrer Hochschätzung finden werden. (...) Ich beglückwünsche Sie zu der vollkommenen Gesundheit, deren Sie sich in so vorgerücktem Alter erfreuen, und wünsche Ihnen von ganzem Herzen Beständigkeit jeglichen Wohlergehens noch für viele Jahre.¹

LEBENSWEISHEIT

Aus einem Kantatentext von G. Ph. Telemann, veröffentlicht 1726 in Christian Friedrich Weichmanns *Poesie / der / Niedersachsen / oder / allerhand, mehrents noch nie gedruckte / Gedichte / von den / berühmtesten Nieder-Sachsen ...*:



CANTATA
bey Eröffnung des
unter Telemannischer Direction
wöchentlich gehaltenen
Winter-Collegii Musici.

Die
MUSIC,
als der
edelste Zeitvertreib,
bey abermaliger Eröffnung desselben.
Den 12. Jan. 1723.
Telemann.
CANTATA.

Den schön'sten Zeitvertreib in unserm ganzen Leben
Weiß doch Music allein zu geben.
Denn alles, was wir sonst nur von der Wollust wissen:
Es sey ein guter Wein, ein leckerhafter Bissen,
Die Schlittensfahrt,
Das Spiel, die Jagd, und was noch mehr von solcher Art;
Sind im Beschluß,
Nach vorgebrauchtem Ueberfluß,
Wo nicht mit Schaden, Schmerz, Verdruß,
Doch wenigstens mit Ungemach gepar't.
Allein Music kennt nichts, als lauter Güte:
Der Anfang ist bequem,
Das Mittel angenehm;
Das Ende wirkt ein ruhiges Gemüthe.

Allen Kummer, alles Leid
Kann die Harmonie begraben.
Wie das Meer bey sanfter Stille
Seine Flut, als wiegend, reg't:

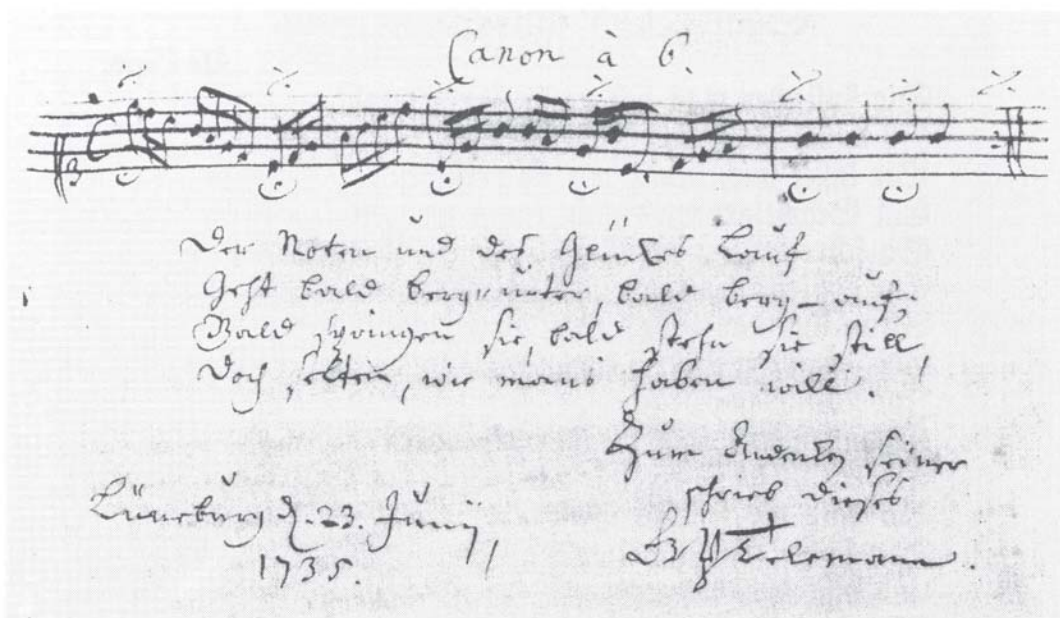
Also wird des Menschen Wille
Durch der Töne Kraft beweg't,
Daß ihn, frey vom Sorgen, Streit,
Sanfte Ruh' und Stille laben.

Da Capo.

Die Lust, der man sich ausser ihr geweyht,
Ist voller Unbeständigkeit.
Sie lässet uns, bevor wir sie verlassen.
Ein Schwelger wird nicht lange prassen,
So schreibt ihn der Arzt zu seinen Kunden an;
Ein Spieler leg't die Würfel nieder,
Wenn ihm das Glück nicht zugethan;
Ein Jäger, welcher Tag und Nacht
Im Walde zugebracht,
Kömmet öfters ohne Wildpret wieder;
Ein Schlittensfahrer hör't die Schellen nicht mehr klingen,
So bald der feuchte West
Den Schnee zerschmelzen läßt;
Und also auch in andern Dingen.
Dieß hat Music nicht zu besorgen.
Die klingen heut und klingen morgen,
Und bietet sich durchs ganze Jahr,
Ohn' allen Nachtheil und Gefahr,
Uns zum Ergehen dar.



In Lüneburg, der Geburtsstadt unseres Jubilars, schrieb Telemann im Juni 1735 den folgenden Rätselkanon in das Stammbuch des Conrad Arnold Schmid (damals Student, später Beamter der Stadt Lüneburg):



Der Noten und Des Glückes Lauf
 Geht bald berg-unter, bald berg-auf;
 Bald schwingen sie, bald stehn sie still,
 Doch, selten, wie mans haben will.

Zum Andenken seiner
 schrieb dieses
 G. Ph. Telemann
 Lüneburg d. 23. Juny, 1735.

GEBURTSTAGSKANON

Bei der sechsstimmigen Ausführung dieses Kanons formiert sich das TIBIA-Team zum Vokalensemble: Die Herren Delius, Braun, Gerhold und Thieme übernehmen die Innenstimmen, die Oberstimme wird von der Schriftleiterin Frau Haase-Moeck, der Tochter des Jubilars, gestaltet; Herr Schneider von der Rohrblattabteilung singt den Baß.



Konsultiert man – unter diesem Gesichtspunkt – die 175 Diminutionsvarianten, die im Wolfenbütteler Exemplar der berühmten Flötenschule von Ganassi (Venedig 1535) in der Handschrift ihres Verfassers notiert sind, so zeigen sich für die Jahre bis zum nächsten runden Geburtstag unseres Jubilars sehr erfreuliche Tendenzen ...



HERZLICHEN GLÜCKWUNSCH!

... ich lalle indeßen der Zeit und Gelegenheit nach in hertzlicher Anwünschung einer gnädigen Erfüllung aller derer treuer Wünsungen, die bey Gelegenheit des Gottlob glücklich erlebten Gebuhrtstags jemals ein treuer aufrichtiger Freund und Diener Gutes und erfreuliches anwünschen können, wie auch, da im «Martio» mit dem Frühjahr die Sonne den Erdboden von neuem wieder erwärmet, belebet und erquicket, so wolle auch der gnädige Gott, als die rechte Lebens Sonne unsern «tresor» den vortrefflichen Herrn (... Moeck ...) von neuen wieder stärcken, beleben, erquickten und mehr bemelden höchsterfreulichen Gebuhrtstag noch viel, viel vielmal, in allen selbst beliebigen Wolergehen besonders der lieben «Familie» zum sonderbahren Trost, aufrichtigen Freunden aber, und allen «Musicali»schen Geistern zu sonderbahrer Freud und Ehren, erleben lassen. «Amen».²



(Foto: Margraf, Celle)

Dr. Hermann Moeck

Quellennachweis

¹ Aus einem Brief Georg Friedrich Händels an Georg Philipp Telemann (Dezember 1750; orig. französisch), in: Georg Philipp Telemann: Briefwechsel; hrsg. von Hans Grosse und Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972, S. 344

² Aus einem Brief von Johann Georg Pisendel an Telemann (26.3.1751), a.a.O., S. 357

Der Rätselkanon und seine Auflösung wurden der Dokumentensammlung *Georg Philipp Telemann: Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen*, Leipzig 1981, entnommen.

Die von Chr. Fr. Weichmann in den Jahren 1721 bis 1738 herausgegebene *Poesie der Niedersachsen ...* liegt als Reprint vor (München 1980).

Zusammenfassung der Texte: Ulrich Thieme

Günter Dullat: Der Musikinstrumentenbau und die Musikfachschule in Graslitz, von den Anfängen bis 1945, verlegt beim Autor (Wilhelm-Leibl-Str. 10, 64569 Nauheim) 1972, 342 Seiten, Hardcover, DM 130,-

Günter Dullat, gelernter Holzblasinstrumentenmacher, heute Oberstudienrat an der Berufsschule in Groß-Gerau, Fachrichtung Holz- und Metallblasinstrumentenbau, dürfte etlichen TIBIA-Lesern als Autor von Fachbüchern (u.a. *Holzblasinstrumentenbau*, Celle, Moeck, 1990, vgl. auch Tibia 1990, S. 312) und vielen Fachartikeln bekannt sein. Groß-Gerau bzw. das benachbarte Nauheim ist nach 1945 Asyl der sudetendeutschen Graslitzer Keilwerth (Saxophone), Püchner (Oboen) und Schreiber geworden, daher wohl auch das Interesse Dullats an vorliegendem Thema.

Über die Musikinstrumentenmacherei im sog. sächsisch-böhmischen Musikwinkel (mit den vogtländischen Hauptorten Markneukirchen und Klingenthal und den nur wenige Kilometer davon entfernten böhmischen Orten Schönbach und Graslitz) gibt es noch keine umfassende Gesamtdarstellung.¹ In der Blütezeit vor dem 1. Weltkrieg war hier das Kleinmusikinstrumentenbauzentrum der Welt Nr. 1, u. a. gestützt auch von den neuen Erfindungen im Blech- und Holzblasinstrumentenbau und vor allem der Neuformierung der Blasmusik beim Militär und in den Vereinen.

Angefangen hat es im 17. Jahrhundert mit einer Bergbaukrise im Böhmisches, wo man dann dringlich „neue Arbeitsplätze“ auf anderen Gebieten suchte (eine ganz aktuelle Parallelität zu heute), und das war die Instrumentenmacherei. In der ebenfalls im 17. Jahrhundert in Böhmen einsetzenden Gegenreformation wanderte dann bald ein Teil des neuen Gewerbes kurzerhand über die Grenze ins benachbarte evangelische Sachsen aus.

Günter Dullats speziell auf Graslitz gemünztes Buch ist auch - wenn man es so will - ein Zeugnis zur deutsch-tschechischen Frage (fast 1/4 der Bevölkerung der Vorkriegs-tschechoslowakei waren Deutsche). Da tauchen dann Namen auf wie - z.T. schon gesagt - im Falle der Blasinstrumente u. a. Hammerschmidt, Hüttl, Keilwerth, Klier, Kohlert, Langhammer, Meinl, Püchner, Sandner,

Flötist sucht Flöte aus dem 19. Jh. von
Wilhelm Liebel
und eine frühe deutsche Holz-
Ringklappen-Boehmflöte

Tel.: 0031 20/692 39 74 · Fax: 0031 20/692 88 68

etc., und es wird auch die Übergabe der Betriebe nach 1945 mit Vermögensbestandaufnahme an die neuen Landesherren geschildert wie auch die Gründung neuer Betriebe der Betroffenen in der Bundesrepublik. Alles sine ira et studio beschrieben. Der Autor hatte auch Gelegenheit sich in den tschechischen Archiven entsprechend umzusehen.

In Graslitz dachte man während des wirtschaftlichen Boomes im 19. Jahrhundert schon - ähnlich wie in anderen Orten des Musikwinkels - besonders auch an den beruflichen Nachwuchs, und so hat Dullat den 2. Teil seines Buches - fast 150 Seiten - der dortigen Fachschule gewidmet, die neben dem Theoretischen und dem Handwerklichen



STEPHAN BLEZINGER
Meisterwerkstätte für Flötenbau



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

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

**DEUTSCHER
MUSIKINSTRUMENTEN
PREIS 1996**

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

den Lehrlingen auch eine solide Instrumental- ausbildung mitgab. Die einzelnen Orte hatten so auch beachtliche Laienorchester.

Günter Dullats Buch mit den Zusammenstellungen der Handwerks- und Handelsdokumente, mit Wirtschaftsübersichten und den einzelnen Firmengeschichten und anderen Auflistungen ist natürlich vornehmlich für Spezialisten von Interesse, darüber hinaus ist es aber auch ein verdienstvoller Beitrag zur Geschichte der Musikinstrumentenmacherei allgemein, in der die sude- tendutschen Namen nach wie vor ihre Bedeutung haben.

Hermann Moeck

ANMERKUNGEN

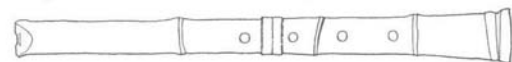
¹ Dullat geht in zahlreichen Querverweisen aber auch auf die Nachbarorte von Graslitz ein. Seite 185ff ergibt sich auch eine ziemlich komplette Literaturliste, vgl. auch „Fünf Jahrhunderte deutscher Musikinstrumentenbau“ (Moeck 1987).

Reconstructed Music Instruments of Ancient East Asia, hrsg. vom National Theatre of Japan (Japan./engl.), 175 S., Tokyo 1994, ISBN 4-276-00570-1

Dazu hat der Verlag als hilfreiche Informations- ergänzung gesandt:

The Shakuhachi – a manual for learning (engl.), hrsg. von Christopher Yohmei Blasdel und Yuko Kamisango, 160 S.; beigelegtes Heft: Practice Exercises, 40 S., Tokyo 1988, ISBN 4-276-13351-3

Ongaku No Tomo Sha, Tokyo



Japanische Skakuhachi aus Bambus

Das erstgenannte Werk berichtet über Rekonstruktionen alter japanischer Musikinstrumente (seit 1975; zum Zwecke praktischer Verwendung, also für ein Programm der Wiederbelebung Alter japanischer Musik), die im Schatzhaus zu Nara seit dem 8. und 10. Jahrhundert aufbewahrt sind, worüber es übrigens ein ausführliches Album gibt (*Musical Instruments in the Shôsoin*, Tokyo 1967, Nihon Keizai Shimbun Sha. Im vorliegenden Werk sind unter anderem Rekonstruktionen mit Maßzeichnungen der aus China – wie auch die anderen klassischen japanischen Instrumente – gekommenen Panflöte *haishoo*, der berühmten endgeblasenen *skakuhachi* mit 5 (statt der heute



Blas-Ende mit eingelagerter Hartholzkante

üblichen 4) Oberlöchern und einem Daumenloch (vgl. TIBIA 1981, S. 335) und der Querflöte *oteki* mit 7 Grifflöchern (ihre heutigen Nachfahren haben sich kaum verändert).

Für die *shakuhachi*, in der Spielperfektion sicher die Königin der außereuropäischen Flöteninstrumente (z. T. mit Teildeckungen zu greifen; vgl. auch Gutzwiller, *Die Shakuhachi der Kinko-Schule*, Kassel 1983, Bärenreiter), hat der Amerikaner Christopher Blasdel in englischer Sprache schon 1988 die o. g. Spielanweisung herausgegeben. Ich kenne keine bessere für Europäer, dieses Instrument spielen zu lernen.

Hermann Moeck

Niederländische Doppelrohrblattinstrumente des 17. und 18. Jahrhunderts. Sammlung – Collection Haags Gemeentemuseum, hrsg. von Rob van Acht, Laaber 1997, Laaber Verlag, 255 S. Inh., geb. Leinen, DM 380,00

Das Gemeentemuseum in Den Haag verfolgt das ehrgeizige Ziel, niederländische Holzblasinstrumente des 17. und 18. Jahrhunderts in einer opulent aufgemachten Buchreihe zu dokumentieren, und das aus gutem Grund: befinden sich doch in der hervorragenden Musikinstrumentensammlung des Museums mehr als 40 % aller überlieferten Holzblasinstrumente aus der Blütezeit der niederländischen Musik. Die zweisprachige Reihe (deutsch – englisch) richtet sich gleichermaßen an Sammler von Musikinstrumenten wie an Instrumentenbauer und Musikwissenschaftler.

Nach dem 1991 bereits im Moeck Verlag publizierten 1. Band über Blockflöten erschien nun im Laaber Verlag ein zweiter über Doppelrohrblattinstrumente. Für 1999 ist als 3. Band eine Dokumentation über Traversflöten und Klarinetten vorgesehen. Schon der großformatige Band über Blockflöten war fabelhaft gemacht und bestach nicht nur durch den Inhalt, sondern vor allem auch durch seine prachtvolle Ausstattung. Dies wurde 1992 mit dem Deutschen Musikeditionspreis gewürdigt.

Der nun vorgestellte 2. Band erfüllt ebenso höchste Ansprüche. Identisches Format, Layout und gleiche Gliederung betonen die Absicht des Her-

ausgebers, trotz unterschiedlicher Verlage eine „Reihe“ zu veröffentlichen. Auch hier finden wir nach einer historischen Einleitung und biographischen Anmerkungen zu den niederländischen Holzblasinstrumentenbauern ausführliche Beschreibungen aller 38 im Museum verwahrten Doppelrohrblattinstrumente – Oboen, Deutsche Schalmeyen, Fagotte sowie ein Barock-Rankett – mit technischen Beschreibungen und Zeichnungen, Tabellen der Bohrungsmaße, Farbfotos, Detailfotos in schwarz/weiß, Röntgenaufnahmen und Tonhöhentabellen. Es fällt schwer, zu entscheiden, was mehr besticht: die wunderbaren Fotografien, die mit Liebe zu teils prächtigen Details aufgenommen wurden, die klaren und dezidierten Beschreibungen oder die akribischen Messungen, die geradezu Lust erwecken, sich selbst einmal an der Fertigung einer Kopie zu versuchen.

Dem Herausgeber standen für die Messungen der Instrumente als Spezialist der Mathematiker, Barockoboebauer und -spieler Piet Dhont, für die technischen Zeichnungen Jan Bouterse zur Seite. Das Vorwort stammt aus der Feder von Han de Vries.

Eine Übersicht aller bekannten niederländischen Doppelrohrblattinstrumente des 17. und 18. Jahrhunderts in öffentlichen und privaten Sammlungen, der Brandzeichen aller niederländischen Holzblasinstrumentenbauer sowie eine Bibliographie runden diesen Prachtband ab.

Man kann Rob van Acht nur wünschen, daß er trotz der immensen finanziellen Schwierigkeiten, die die Herstellung einer so kostbaren Reihe verursacht, weiterhin erfolgreich bleiben möge. Der zugegebenermaßen hohe Preis des Buches ist bei dieser Ausstattung unumgänglich und sollte potentielle Käufer nicht abschrecken: Weihnachten naht – der Band ist ein wunderbares Präsent!

Christian Schneider

Horst Augsbach: Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke von Johann Joachim Quantz: Quantz-Werkverzeichnis (QV), Stuttgart 1997, Carus Verlag, CV 24.025, XXXIV und 334 S., DM 120,00 (bis 31.12.97)

300 – eine beachtliche Zahl für einen runden Geburtstag, und trotzdem ist nicht allzuviel passiert, um den berühmtesten Flötenmeister dementsprechend zu würdigen. Anders Horst Augsbach. Mit

der Vollendung und Veröffentlichung seines Werkverzeichnisses, sachlich und bescheiden QV (und nicht AV) genannt, hat er dem Meister ein Denkmal gesetzt und der Musikwelt zugleich ein Geschenk gemacht.

Nach Gronefelds Überblick über die Konzerte und Ten Brinks Einblick in dieselben macht Augsbach nun den lang erhofften Durchblick durch das beachtliche Quantzsche Œuvre frei. Als Summe aller zur Zeit erreichbaren Daten und Informationen und der Erkenntnisse intensiver eigener Forschung formt sein Verzeichnis die musikalische Biographie des Komponisten Quantz und wird die Grundlage aller künftigen Beschäftigung mit dem Werk bilden. Dem Autor eines solchen Unternehmens wird trotz elektronischer Sammel- und Speicherhilfen nichts geschenkt, und wir haben allen Grund, Ausdauer und Umsicht zu loben, ohne die diese Sisypusarbeit nicht erfolgreich zum Ziel geführt worden wäre.

Das Verzeichnis ist thematisch, also mit Incipits (großzügig!) versehen, und systematisch, was eine Gliederung nach Werkgruppen einschließt. Sie entsprechen Besetzungen, so QV 1: Sonaten, Einzelsätze und Variationen für Flöte (oder ein anderes Instrument) und Generalbaß, QV 2: Triosonaten, QV 3: Werke ohne Generalbaß, QV 4; 5; 6: Konzerte und QV 7: Vokalwerke. Der dem Hauptteil jeder Gruppe folgende Anhang verzeichnet all jene Werke, deren Zuschreibung an Quantz unsicher erscheint. Die dem Gesamtverzeichnis vorangestellte Einführung beschränkt sich nicht auf Anlage und Verfahren, sie findet ihre Ergänzung im reich ausgestatteten Anhang. Der Benutzer wird so unterstützt durch Register, Bibliographie, Abdruck der Berliner thematischen Kataloge, Schriftproben und Titelblätter der Druckausgaben in Faksimile, insgesamt durch einen Apparat, der das Verzeichnis vom Nachschlagewerk in den Rang eines sinnvollen Arbeitsinstruments erhebt. Einen wichtigen Platz beanspruchen hierbei auch Fragen nach Kopien und Papier, wichtig angesichts der Tatsache, daß wir es überwiegend mit Überlieferung in Handschriften zu tun haben. Sie spielen auch eine Rolle bei Datierungen, die Augsbach hier m. W. erstmals und überzeugend unternimmt.

Abgesehen von Einzelwerken in Sammeldrucken (wie *Musikalisches Allerley*) können nur zwei Drucke als wirklich authentisch gelten: die Solosonaten (mit B. c.) op. 1, Dresden 1734 und die So-

naten für zwei Flöten op. 2 (Winter), Berlin 1759, beide sicher typisch schon durch die innere Ordnung des „Zyklus“ aufgrund stufenweise steigender Tonarten (a, B, c, D, e, G bzw. G, a, h, C, D, e). Sie begegnet uns in der Reihenfolge der zweiten Hälfte der Konzerte im Katalog *pour le nouveau Palais* ebenso wieder wie im *Catalogue des Solos*, besonders für die Zeit nach 1741, die Augsbach dort ab No. 254 ansetzt. Dieses offensichtlich quantzische methodische Prinzip findet sich sonst nur noch in den unveränderten Nachdrucken von op. 1 und op. 2.

Die Druckausgaben der „Soli“ sind zahlreich. Sie werden in einer Übersicht aufgelistet, die sich als Orientierungshilfe unentbehrlich erweist, denn das 18. Jahrhundert hat da ein schwer durchschaubares Durcheinander hinterlassen. Die Fülle von Informationen zu den einzelnen Werken erscheint ohnehin auf den ersten Blick oft verwirrend (manchmal auch noch auf den zweiten), wenn es darum geht, die mehrfach, gelegentlich auch vielfach überlieferten Sonaten aus verschiedenen Quellen zuzuordnen. Wer sich durchfinden will, wird den Band des RISM zur Hand haben, um sich an dessen Kennziffern zu orientieren, die auch Augsbach als Wegweiser angibt. Das macht Korrekturbedürfnisse des RISM deutlich, erhöht aber auch den Wunsch des Benutzers nach einer tabellarischen Synopsis der Drucke und ihres Inhalts in Abgleichung mit dem QV. So kann es schon mal passieren, daß Querverweise nicht so ganz passen wollen (S. 90, Zeile 1 r. u. lies richtig Sonate VI QV 1:182, und – warum überhaupt QV 1:80 anstatt 1:108c).

In der Gruppe der *Triosonaten* fällt gegenüber dem alten Teilverzeichnis von 1984 auf, daß Augsbach nun sehr viel restriktivere Kriterien für Authentizität anlegt und einen sehr viel größeren Teil in den Anhang verbannt hat. Vermutlich hat er dafür gute Gründe, doch sind sie manchmal nicht recht nachvollziehbar. Während für die Handschriften des QV 1: zu gelten scheint, daß fragwürdig wird, was nicht in Friedrichs Katalog steht oder in bzw. aus Dresden belegbar ist, bleiben für QV 2: Dresden und seine Kopisten besonders wichtig. Müßte aber die Anmerkung „... ist nicht gesichert“ dann nicht auch QV 2:3 in den Anhang rücken? Wie sicher muß eine Zuweisung sein? Ist ein in Breitkopfs Katalog angeführtes Werk wirklich schon dadurch fragwürdig und als fälschliche Zuschreibung klassifizierbar, daß es heute nicht mehr nachweisbar

ist? Warum ist 1:Anh.5 (hs.W) „untergeschoben“, wo doch die ersten beiden Sätze durchaus „quantzisch“ zu beginnen scheinen (vgl. 1:2 und 1:21)? Oder: Warum ist eine verzierte Fassung die Urfassung (1:108b)? Der Quantzforscher wird da wohl sicher sein, der nicht spezialisierte Benutzer aber bleibt ein bißchen auf seiner Neugier sitzen. TIBIA sollte Horst Augsbach einladen, dieser Problematik einen ausführlichen Aufsatz zu widmen.

Man könnte sicher auch über die Methode der Angabe von Varianten und/oder konkurrierenden Zuweisungen diskutieren. Gemessen am Ganzen sind das jedoch „peanuts“, denn solche Marginalien können (und wollen) nicht den Wert des QV schmälern, der auch nicht durch die kleinen Teufelchen infrage gestellt werden kann, die sich bei solchen Mammutunternehmungen zwangsläufig einstellen. Ein Computer ist kein Mensch, was er hat, gibt er so schnell nicht her. Der Autor hat sehr umsichtig bereits Corrigenda in Umlauf gesetzt und weiß, daß es nicht die letzten sein können. Randbemerkungen können daher nur die Fülle des Materials unterstreichen, das der Quantzforschung hier gegeben ist, ein Fundus, der Fragen und Antworten in viele Richtungen provoziert. Und so soll es ja wohl auch sein. Musikwissenschaft und Praxis werden es dem Autor stets zu danken wissen.

Ein Werkverzeichnis bleibt stets ein *work in progress*. Daher seien gleich hier einige wenige Ergänzungen gestattet: Unter den bei einzelnen Werken angeführten modernen Neudrucken fehlt die Ausgabe der „Duos“ aus B-Bc durch Musica Rara und die der Sonaten für 2 Flöten op. 2, bereits seit 1984 durch Schott (FTR 128); QV 1:Anh.23 ist (auch?) die Sonate op. 2,4 von Caspar Fritz (RISM F 2013); die Sonaten op. 1 No. 2 und 6 (QV 1:153 und 101) erscheinen auch als die beiden letzten der *Six Sonates a Violon seule* [etc. ...] *par Mr. Bezzozzi*, Paris (?1737) bei Boivin, LeClerc, Castagnerie, Mangan, dem Anschein nach frühe Nach(Raub?)-Drucke.

Nikolaus Delius

Sehr selten: Adolph Goldberg, **Portraits-Sammlung hervorragender Flöten-Virtuosen, Dilettanten und Komponisten** (10,5 x 16,4 cm) im Originalkasten mit Biographien-Band gegen Höchstgebot zu verk.

Chiffre-Nr. 03/4/97

Ignace Bossuyt: Die Kunst der Polyphonie. Die flämische Musik von Guillaume Dufay bis Orlando di Lasso. Aus dem Niederländischen von Horst Leuchtmann, Zürich 1997, Atlantis Musikbuch-Verlag (Ausl. Schott Musik International, Mainz), 174 S., Leinen, DM 98,00

Wie die Kunst eines Jan van Eyck möchte Ignace Bossuyt dem Leser mit diesem Buch die flämische Musik des 15. Jahrhunderts näherbringen, einen Begriff von Polyphonie vermitteln, um die *Eigenart der Mehrstimmigkeit* flämischer Musik zu verstehen. Eine Musik, bei der Ratio und Affekt, Verstand und Gefühl sich einander ergänzend im Gleichgewicht halten.

Gerade weil die Polyphonie dieser Epoche vornehmlich vokale Musik ist, in der die menschliche Stimme die oder mindestens eine Hauptrolle inne hat, erfordert sie Aufmerksamkeit und *Geistesgegenwart*. Sie ist kein Schmuck und Hintergrund zu geselliger Plauderei.

Aufmerksam und mit viel Sorgfalt gestaltet, liegt nun hier ein mit wunderschönen Bildtafeln und Notenbeispielen ausführlich und aufwendig illustrierter Klangführer vor, der dem Musiker und

auch dem Musikliebhaber eine spannende Entdeckungsreise durch die *flämische Musik* bietet. So nimmt der Autor den Leser mit durch das gesamte Europa der Renaissance.

Ignace Bossuyt gibt einen allgemeinen Einblick in die flämische Polyphonie und ihren zeitgenössischen Rahmen, geht dem Phänomen der hochgerühmten *flämischen Mehrstimmigkeit* nach und erläutert ebenso politische, kulturelle, gesellschaftliche und religiöse Zusammenhänge in anschaulicher, leicht verständlicher Weise.

Eine kleine musikgeschichtliche Schatztruhe!

Heida Vissing

Frank Mund: Lebenskrisen als Raum der Freiheit. Johann Sebastian Bach in seinen Briefen. Kassel 1997, Bärenreiter Verlag, 182 S., ISBN 3-7618-1351-1, DM 58,--

Was wissen wir über den Menschen Johann Sebastian Bach? Wenig. „Weil er nie selbst von seinem Leben etwas aufgesetzt hat, so sind die Lücken darin unvermeidlich“, schrieb schon 1775 Sohn Carl Philipp Emanuel betreffs des biografischen

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

Notstandes über den nach seinem Tode immer berühmter werdenden Vater. Und dieser bachbiographische Notstand und damit eine gewisse Fremdheit um ihn, die Mythos und Verehrung noch überhöhen, sind im Grunde bis heute zum Ärgernis der Bachforschung geblieben. Und ich denke, sie wird damit auch noch länger leben müssen, und ... „es mag sein, daß nicht alle Musiker an Gott glauben; an Bach jedoch alle“, so rundet unorthodox und auf seine Art Mauricio Kagel (Motto seiner Sankt-Bach-Passion 1985), derzeitiger Meister musikalischer Clownerien mit Tiefgang, den facettenreichen Fragenkomplex ab.

Frank Mund nun versucht an Hand von sieben erhaltenen Briefen Bachs an den Leipziger Rat, das Königliche Konsistorium und den Kurfürsten selbst im sogenannten Präfektenstreit (1736/37; Bach war gerade 51 Jahre alt) mit heutigen Sprach- und anderen Analysemethoden psychologisch näher an Bach heranzukommen. Worum ging es sachlich? Bach hatte bei einer Kantoreiobliegenheit einem älteren Schüler (Präfekten) die Aufsicht überlassen, der handgreiflich gegen einen Störenfried vorging. Auf Beschwerde reagierte Schulchef Ernesti völlig überzogen und setzte über Bachs Kopf hinweg einen anderen Präfekten ein. Das konnte Bach nicht hinnehmen, „es möchte kosten, was es wolle“.

Sicher, diese Briefe sind eine Trouvaille, aber es langt doch wohl nicht, so weitreichende Schlüsse daraus zu ziehen.

1. Sie betreffen nur einen Zeitraum von zwei Jahren.
2. Die damalige allgemein gebräuchliche Ausdrucksweise hat in bezug auf individuelle Rückschlüsse daraus Grenzen, auch was hier im besonderen eine gewisse Aggressivität auf der einen und

Devotheit auf der anderen Seite angeht. Die Zeit war eine andere als heute.

3. Konflikte zwischen Schulkantoreien und Schulen als solchen mit ihren vielfältigen anderen Fachbedürfnissen sind sozusagen vorprogrammiert und gar nichts Neues, und da ist schon oft, auch anderswo, wenn sich gereizte Stimmungen aufgestaut haben, mit Kanonen auf Spatzen geschossen worden; lehre mich einer die Schulalltage kennen.

Man hat auch den Eindruck – oder täusche ich mich? – Mund parallelisiere die heutige Krise der Bachforschung mit einer Lebenskrise (die so, wie gesagt, nicht ausreichend bewiesen ist) bei Bach selbst. Das ginge zu weit, wenn es so wäre.

Fazit: Die Ausführungen Munds mit ihrem so vollmundigen und Erwartung weckenden Titel sind nachdenklich zu lesen, bringen uns aber bei allem psychologischen Scharfsinn nicht näher als bisher an Bach heran.

Hermann Moeck

Neueingänge

Jeder nach seiner Fassung. Musikalische Neuansätze heute, eine Veröffentlichung der Musikakademie Rheinsberg, hrsg. von Ulrike Liedtke unter Mitarbeit von Claudia Schurz, PFAU-Verlag, Saarbrücken, ISBN 3-930735-70-9

Ortwin Nimczik/Wolfgang Rüdiger: Instrumentales Ensemblespiel, Übungen und Improvisationen – klassische und neue Modelle, Materialien zum Musikunterricht, Band 2, Basisband und Materialband, hrsg. von Siegmund Helms und Reinhard Schneider, ConBrio Verlagsgesellschaft mbH, Regensburg, CB 1083, ISBN 3-930079-83-6



BLOCKFLÖTEN

nach
Terton, Rottenburgh,
Stanesby, Bressan,
Denner usw.
Alto ab DM 1 850,--



TRAVERSI

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



OBOEN

nach
Denner, Stanesby
und Schlegel
ab DM 1 950,--

Jan HERMANS · Historical Woodwinds

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

Markus Zahnhausen: *Lyrische Szenen, für Altblockflöte solo*, Wolfenbüttel 1997, Mösel Verlag, M 22.601, DM 17,00

Eine großangelegte Reihe mit dem Titel *Neue Blockflöten Bibliothek* kündigt der Mösel-Verlag an. Sie soll helfen, *das Instrument aus seiner Isolation herauszuheben, und ihm – gerade auch in der kammermusikalischen Kombination mit anderen Instrumenten – neue Räume eröffnen*. Man darf gespannt sein!

In vier verschiedenen Sparten und in Besetzungen vom Solowerk bis hin zum Konzert mit Orchester soll die Reihe die ganze Spannweite der für Blockflöte geschriebenen Musik repräsentieren:

contemporä: Zeitgenössische Originalwerke von renommierten Komponisten und *vielversprechenden jungen Talenten*. (Auch hier: man darf gespannt sein!)

antiqua: Praktische und zugleich urtextorientierte Editionen originaler wie auch künstlerisch verantwortungsvoll eingerichteter Alter Musik.

facile: An den konkreten Bedürfnissen der Musikschularbeit ausgerichtete Ausgaben mit guter Unterrichtsliteratur für verschiedene Altersstufen: Schulwerke, Etüden und Spielhefte.

jazz-plus: Blockflötenmusik im Grenzbereich zwischen *U* und *E*. Originale Kompositionen renommierter Jazzer (noch einmal: man darf auf die Namen gespannt sein!) sowie blockflötenspezifische Studien zum Thema Jazz oder Folklorebearbeitungen.

Bis jetzt liegt allerdings erst ein Heft in der Abteilung *contemporä* mit drei Solostücken von Chefherausgeber Markus Zahnhausen vor.

Die *Lyrischen Szenen* für Altblockflöte solo aus dem Jahr 1992 sind, nach den Worten des Autors dem Vorbild der *Solofantasien* G. Ph. Telemanns verpflichtet und machen wie jene häufig Gebrauch von *versteckter Zweistimmigkeit*. Der Satz *Traumspiel* knüpft in seiner formalen Anlage und mit einem Zitat des Anfangs direkt an die dritte Telemannfantasia an, während im *Nostalgischen Walzer* unverschlüsselt auch vier Takte aus C. Ph. E. Bachs *Solosonate* aufscheinen. Zahnhausen meint: *Nach Jahren avantgardistischer Experimente ...*

sollte und muß es wieder möglich sein, unpräzise Musik für die Blockflöte zu schreiben, die der Natur des Instruments zu entsprechen sucht. Diese ästhetische Position mag man teilen oder nicht. Die vorliegenden Solostücke folgen dieser Prämisse, verlangen vom Interpreten aber trotzdem große fingertechnische und rhythmische Beweglichkeit. Lediglich das einleitende *Pastoral* hat einen deutlich geringeren Schwierigkeitsgrad, erfordert aber feinsinnigen Umgang mit agogischen und lyrischen Elementen, in denen auch etwas von romantischer Tradition mitschwingt.

Nach dieser doch mehr der Tradition verpflichteten Eröffnung von *contemporä* darf man auch hier auf die nächsten Hefte gespannt sein!

Gerhard Braun

Rudolf Kelterborn: *Spektren, für Blockflöten-Quartett*, Reihe: *Neue Blockflötenimpulse*, Winterthur 1995, Verein zur Förderung der Neuen Blockflötenmusik (Ausl.: Carciofoli Verlagshaus, Zürich), CA-1295-4, keine Preisangabe in DM

Der vor einigen Jahren in der Schweiz gegründete *Verein zur Förderung der Neuen Blockflötenmusik* hat eine Reihe von Kompositionsaufträgen vergeben, von denen nun zunächst 5 Werke in Zusammenarbeit mit dem Carciofoli-Verlagshaus Zürich veröffentlicht wurden. Davon sind die *Spektren* für Blockflötenquartett von Rudolf Kelterborn insofern bemerkenswert, weil hier wieder einmal ein renommierter Komponist für ein Werk mit Blockflöten gewonnen werden konnte. Und Kelterborn betrachtet dieses Werk keineswegs als Gelegenheitskomposition, sondern versucht – nach eigener Aussage – analogen Ansprüchen gerecht zu werden, wie sie sich bei der Komposition eines Streichquartetts stellen – natürlich unter Berücksichtigung der Möglichkeiten und Charaktere der hier vorgegebenen Instrumente.

Der Titel *Spektren* bezieht sich auf verschiedene musikalische Parameter: Sowohl im Bereich der Farbe als auch bezogen auf Tonraum (Register) und Bewegung kommt es sozusagen zur Ausfilterung bestimmter Bänder oder Felder. Das Werk ist einsätzig und hat eine Aufführungsdauer von knapp neun Minuten.

Kelterborn verwendet das ganze *Spektrum* moderner Spieltechniken und erreicht durch Instrumentenwechsel (I: Sopranino/Alt/Baß - II: Sopranino/Sopran/Tenor - III: Sopran/Tenor - IV: Alt/Baß) interessante Klangkombinationen und kontrastreiche Klangfarben.

Das Werk setzt hohe Ansprüche an Spieltechnik und Zusammenspiel. Insbesondere die komplexe Rhythmik (Anfang und Schluß sind in freier Zeitnotation geschrieben, der Hauptteil ist streng metrisch notiert) in Verbindung mit den ständig wechselnden Spielweisen dürfte zunächst erhebliche Schwierigkeiten bereiten. Aber die Arbeit lohnt sich!

Kelterborns *Spektren* für Blockflötenquartett setzen neue Maßstäbe für diese Besetzung!

Gerhard Braun

Guiseppe Valentini (ca. 1680- nach 1759), **Domenico Maria Dreyer** (um 1700): **Zwei Sonaten für Altblockflöte und Basso continuo**, hrsg. von Martin Nitz, Wiesbaden 1997, G 12.009, DM 24,00
Anonym (nach 1700): **Partite di Follia für Altblockflöte und Basso continuo**, herausgegeben von Martin Nitz, Wiesbaden 1997, G. 12010, DM 22,00

Girolamo Musikverlag, Wiesbaden

Eine ausgesprochene Bereicherung in der Blockflötenliteratur für den Bereich der Mittelstufe!

Aus *Sinfonie di varii Autori* (als Faksimile erschienen bei Studio per Edizioni Scelte, Florenz), eines Manuskriptes mit verschiedenen Sonaten, die ursprünglich für die Violine komponiert wurden, liegen hier nun erstmalig zwei Sonaten in der Bearbeitung für Altblockflöte und Basso continuo vor.

Beide Sonaten sind im italienischen Stil komponiert und beinhalten jeweils schon ausgezeichnete langsame Sätze. Besonders die *Sonate F-Dur* von G. Valentini erinnert, jedoch in vereinfachter Form, stark an die Violinsonaten opus 5 von Arcangelo Corelli. So kann mit dieser praktischen und klar gestalteten Ausgabe und einer leicht spielbaren Generalbaßaussetzung auch ein Spieler im Bereich der unteren Mittelstufe schon einen Einblick in die italienische Verzierungslehre erhalten.

Dem gleichen Manuskript entnommen wie die Sonaten von Valentini und Dreyer ist die *Partite di Follia* von einem unbekannten Komponisten, die hier aus praktikablen Gründen in gekürzter Fas-

NEU · NEU · NEU · NEU Blockflöte

Markus

Zahnhausen:

Lyrische Szenen.

3 Fantasien für
Altblockflöte solo.
„Neue Blockflöten
Bibliothek“.

[3/4] M 22.601.

DM 17,00



Weihnacht

in aller Welt.

Liedsätze für Blockflötenquartett von
Christa Roelcke.

Heft 3. [2/3] M 22.446 (erscheint Ende Okt.)

Starke internationale Weihnachtslieder in
aparten Sätzen.

Georg Philipp Telemann:

Konzert B-dur. Ausgabe für 2 Alt-Blockflöten und Klavier (Redepennung).

[3] M 41.251. DM 19,00

Der Klaviarauszug zum bekannten Konzert.

Querflöte

Wolfgang Amadeus Mozart:

Rondo D-dur (KV 373). Ausgabe für Flöte und Klavier (Haag).

[3/4] M 41.244. DM 17,50

Ein Konzertsatz voll Mozartschem Charme und Grazie.

Sefton Cottom (*1928):

Various Trouts. Forellenvariationen für 3 Flöten.

[3] M 21.034. DM 24,00

Ein ganz besonderes Schmankerl zum ausklingenden Schubert-Jahr.

Wolfgang Stockmeier (*1931):

Drei Stücke für Querflöte und Gitarre.

[4] M 14.409. GK

Moderne, transparente Kammermusik, die Laune weckt.

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

möseler

sung erscheint. Das ist bei diesem original nicht enden wollenden Werk sicher sinnvoll, denn nicht alle der ursprünglich 26 Variationen sind von Bedeutung. Die Aussetzung des unbezifferten Generalbasses ist sehr einfach und läßt dem Spieler vielfältige Gestaltungsmöglichkeiten offen. Auch über die Tempi der einzelnen Variationen sollte nachgedacht werden, selbst wenn der Herausgeber Tempovorschläge, die in Klammern gesetzt sind, macht.

Beide Neuausgaben aus der Reihe 12: Kammermusik und Studienliteratur des Girolamo Musikverlages von Franz Müller-Busch sind sehr sorgfältig und präzise gestaltet. **Heida Vissing**

Hans-Eberhard Meyer: Der kleine Vogel Freddy, eine musikalische Geschichte für fünf verschiedene Blockflöten (ein bis fünf Spieler), Klavier, Schlagwerk und Sprecher, Cello 1997, Moeck Verlag, Ed. Nr. 2207, DM 22,00

Um die Instrumente der Blockflötenfamilie mit ihren klanglichen Besonderheiten vorzustellen, entstand *Der kleine Vogel Freddy* für ein Konzert für Kinder und wurde anlässlich des ersten gesamtdeutschen Musikschultages im Juni 1996 uraufgeführt.

Ein phantasievolles und bildhaftes Charakterstück liegt hier vor, das in der Besetzung der Blockflötenspieler und auch in der szenischen Gestaltung sehr viel Flexibilität zuläßt. Für die Musiker eingängig und leicht zusammenspielbar, setzt es doch für die Blockflötisten eine solide Fingertechnik und die Kenntnis des gesamten chromatischen Tonraumes voraus.

So ist *Der kleine Vogel Freddy* neben anderen musikalischen Geschichten von H.-E. Meyer (*Ein Spaziergang im Zoo* und *Aus dem Leben eines Clowns*) gedacht zur konzertanten, szenischen aber auch getanzten Darstellung. **Heida Vissing**

Antonio Vivaldi: Concerto d-Moll, op. 3/11; eingerichtet und herausgegeben für Blockflötenensemble (AATB) von Ulrich Herrmann, Noetzel Edition (Ausl. Heinrichshofen's Verlag), CH-Locarno 1997, N 3874, DM 20,00

Dieses Concerto ist wohl eines der bekanntesten Stücke der Barockzeit. Zunächst ist es für ein Orgelwerk Wilhelm Friedemann Bachs gehalten worden; später stellte sich heraus, daß es eine der Vivaldi-Bearbeitungen von Johann Sebastian Bach für Orgel (BWV 596) ist.

Mit diesen Worten leitet Ulrich Herrmann seine erneute Bearbeitung des Orgelkonzertes von J. S. Bach für Blockflötenquartett ein.

Dieses Konzert eignet sich besonders gut für Blockflöten, alle vier Instrumente konzertieren gleichberechtigt miteinander und durch die wechselseitige Beziehung der einzelnen Stimmen zueinander, erhält das Werk einen völlig neuen Reiz und inspiriert den Blockflötenspieler durch flexible Artikulation zu einer möglicherweise sehr farbigem Interpretation. **Heida Vissing**

Narcisse Bousquet: 12 Grands Caprices (1864) für Altblockflöte oder Querflöte solo, hrsg. von Hugo Reyne, Cello 1995, Moeck Verlag, Ed. Nr. 1134, DM 25,00

36 Etüden aus dem Jahre 1851 waren bis jetzt die einzigen neu gedruckten Werke des französischen Flageolett-Virtuosen Narcisse Bousquet (Moeck 2115-2117), nun kommen seine *12 Caprices* von 1864 dazu. Wie die Etüden sind sie original für ein französisches Flageolett (meist in a²) oder Querflöte geschrieben. Hugo Reyne hat sie für Altblockflöte eingerichtet, indem er einzelne Töne geknickt und manche Stücke transponiert hat.

Leider ist die Edition in einem unprofessionellen Computer-Notensatz hergestellt, der an vielen Stellen schlechter lesbar ist als der Stich des Erstdrucks von 1864. Die Übertragung ist in Details ungenau, so wurden z. B. Vorschläge mit anderen Notenwerten wiedergegeben und eine Ritardando-Eintragung verschoben. Dort, wo der Herausgeber die Akzidenzien den heutigen Regeln hätte anpassen müssen, wird der Spieler mit dem „Urtext“ alleingelassen (z. B. Nr. 2, T. 68, letzte Note). Dem Vorwort und seiner Übersetzung ins Deutsche fehlte es im Detail an Sorgfalt. Die Neuausgabe ist insofern zu begrüßen, als die meisten der *Caprices* etwas weniger schematisch sind als Bousquets Etüden und sich deshalb eher als Vortragsstücke eignen. **Peter Thalheimer**

Graham Waterhouse (1962): Le Charmeur de Serpents op. 39 für Altblockflöte und Sopranino (1 Spieler), Hofheim/Leipzig 1997, Hofmeister Musikverlag, FH 2468, DM 18,00

Le Charmeur de Serpents (Der Schlangenbeschwörer) wurde für die französische Flötistin Agnès Marc komponiert und von ihr im Mai 1996 uraufgeführt.

Vielleicht inspiriert durch das sardische Volksinstrument Launedda oder die Vorstellung des Bla-

sens auf einem alten griechischen Doppelaulos, entstand hier ein Werk, in dem die Altblockflöte und die Sopraninoblockflöte kontrastierend nebeneinander und miteinander spielen.

Beginnend mit geheimnisvollen, stillen Klängen aus der Ferne, schließt sich ein lebendiger und bewegter Teil an, der immer wieder unterbrochen wird durch das anfängliche *Andante piacevole*. Immer wieder gibt es beinahe tänzerische Elemente, die aber bald wieder abgelöst werden durch aufregende und dramatische Passagen. Dann wieder *Andante piacevole* zur Beruhigung, um nach einem Furioso auf der Sopranino mit beiden Instrumenten simultan und *maestoso* die Komposition zu beenden.

Ein anspruchsvolles Werk zeitgenössischer Programmmusik ist hier entstanden, das den Flötisten durch die sehr präzisen Angaben zu Dynamik, Artikulation und Phrasierung doch auch schnell in die Gefahr bringen kann, seine eigenen Vorstellungen eines Schlangenbeschwörers zurückzustellen. Als Anregung sehr wertvoll, aber auch überprüfbar für die eigene Interpretation, findet sich vielleicht doch der Mut, die eine oder andere Angabe für eigene Zwecke zu verändern. **Heida Vissing**

Jean-Marie Leclair: Sonate e-Moll, op. 2/1 für Querflöte (Violine) und B. c.; herausgegeben von Hugo Ruf, Mainz 1997, Schott Verlag International, FTR 168, DM 19,50

Jean-Marie Leclair (1697-1764) war nicht nur ein berühmter Geiger und Komponist, sondern auch ein ausgebildeter Tänzer. Violinunterricht erhielt er bei Somis, einem Schüler Corellis, und wahrscheinlich auch von Pietro Locatelli, mit dem er zusammen auftrat. Leclair machte sich schon früh von seinen italienischen Lehrmeistern unabhängig und entwickelte seinen eigenen Stil. Während das italienische Ideal eines Geigenvirtuosen mehr auf feurige Effekte als auf cantable Klänge abzielte, beeindruckte der junge Franzose seine Zuhörer vor allem durch seinen schmeichelnden Ton und sein freies agogisches Spiel. In seiner Musik verbindet Leclair - wie in seinem Violinspiel - den französischen mit dem italienischen Stil zum vermischten Geschmack, den *goûts réunis*.

Einige Geigensonaten tragen den ausdrücklichen Vermerk Leclairs, daß die Oberstimme auch von einer Traversflöte zu spielen ist. Im *première livre* (op. 1) sind es die Sonaten Nr. 2 und 6, im *seconde*

livre (op. 2) die Sonaten 1, 3, 5, 8, und 11 und im *quatrième livre* (op. 9) Nr. 2 und 7.

Die vorliegende Sonate Nr. 1 in e-moll findet sich im *second livre*. Die moderne Ausgabe hält sich an den Erstdruck von 1728 und berichtigt offensichtliche Schreibfehler wie z. B. im 2. Satz: Hier ist die 2. Zählzeit in T. 11 der Oberstimme im Original ein g und wurde in ein h geändert.

Da das Original sehr gut leserlich ist und noch dazu den Vorteil hat, daß der bezifferte Baß unter der Flötenstimme notiert ist, besteht für Berufsmusiker eigentlich kein Grund, eine moderne Ausgabe zu erwerben. Eine Faksimile-Ausgabe ist bereits bei Jean-Marc Fuzeau erschienen. Die Neuausgabe des Schott Verlages richtet sich somit an ein Liebhaberpublikum, das eine fertige Aussetzung des Basso continuos benötigt. **Ines Müller-Busch**

Carl Witt: Duo, for Flute & Piano, USA-Minneapolis 1996, Heon Music, Carl Witt, 163 Bedford St. SE, Minnesota 55414, keine Preisangabe in DM

Dieses Werk wird in jedem Falle polarisieren. Es wirft wieder einmal die Frage auf, wie neue - ernstzunehmende - Musik heute bei aller Pluralität der Stile noch klingen könnte. Gehört ein Werk, das im wesentlichen Dur(septim)akkorde, Durskalen und pentatonische Quintstrukturen benutzt zur neuen Musik? Im Gegensatz zu Stilmachungen einschließlich nach- und neukomponierter Plagiate barocker oder klassischer Provenienz hätte dieses Werk wohl nicht schon 1900, aber vielleicht doch früher als 1996 so geschrieben werden können. Die Form stellt sich als eine lockergefügte Reihungsform dar. Im Verlauf des Stückes treten immer wieder variiert die gleichen Elemente auf: die einleitenden Akkordtakte (Es/As⁷), eine durch die variable Metrik schwingende („flexible“) diatonische Melodik mit dem Kern eines kleinen Sekundmotivs und dem größten Ambitus von einer verminderten Quinte und ein tänzerischer exaltierter Abschnitt, ebenfalls in variablen Metren. Gegen Ende eine kleine Flötenkadenz als Ruhepunkt. Der Schlußteil, von großer Ruhe geprägt, ist ein irreguläres Ostinato der hohen Flöte, unterlegt durch ein ebensolches Ostinato mit schlichten Akkorden, von einer Luzidität, die mich unmittelbar an Aaron Coplands Ballett *Appalachian Spring* denken läßt, überhaupt Copland: auch die Rhythmik der schnellen Teile, die

Art der Melodik! (Das sehr leichte Werk für Flöte und Klavier von Copland aus dem Jahre 1971 hat übrigens auch den Titel *Duo*. Zufall?) Daß ein junger Komponist – und davon gehen wir einmal aus (leider fehlen Angaben in der ansonsten sehr sauberen Edition) – Vorbilder hat, und daß diese nicht zwangsläufig Schönberg, Webern oder Boulez heißen müssen, ist voll zu akzeptieren, vor allem dann, wenn dabei ein trotz seiner Länge von 14 Minuten so stringentes Werk herauskommt. Man kann dieses Werk langweilig und dumm finden, aber man kann auch fasziniert sein von einer ständig variablen Entwicklung des (fast) Immergleichen, ja, sowohl als Spieler wie Hörer davon berauscht sein und sich freuen, daß ein Komponist allen existierenden Ideologien zum Trotz die Kühnheit und das Können besitzt, in seinem Werk Funken aus solch angeblich verbrauchtem Material wie Tonleitern, Dreiklänge etc. zu schlagen. Ganz besonders am Schluß zeigt sich, daß Carl Witt vor einer puren Affirmation und Akklamation gefeit ist: ein wunderbarer piano-Schluß, wie ein Fragezeichen die 6 übereinandergeschichteten 16tel-Quintolen von Takt 3 wiederaufnehmend, mit dem Baßton *e* in der Flöte um einen halben Ton aus der gesamten tonalen Anlage vorher scheinbar heraustretend. Das Werk ist gewiß, vor allem im Zusammenspiel, nicht leicht, aber wenn es seine Spieler findet, wird es mit Sicherheit auch seine begeisterten Hörer finden. Keine grüblerische Musik, sondern eher ein Traum von Glück – auch hierin dem Zeitgeist entgegenstehend. Aber warum sollte man Glück nicht wenigstens mal träumen dürfen, besonders wenn es so frisch und ohne Kitsch geschieht? **Frank Michael**

Hans Posegga: Trio für Flöte, Fagott und Klavier, Bad Wiessee 1995, Accolade Musikverlag, ACC 1050, DM 29,–

Pascal Proust: Automne, für Flöte und Klavier, F-Paris 1995, G. Billaudot, B 5956 B, keine Preisangabe in DM

Peter Sabbagh: Ein Klangbild, für Flöte und Klavier, Wilhelmshaven/Locarno 1995, Heinrichshofens Verlag, N 2360, DM 18,–

Viel gibt es für die Besetzung Flöte, Fagott und Klavier nicht, Unkenntnis und das leere Portemonnaie tun ein übriges. Die Spieler können, was

sie auch tun, auf die Literatur für Flöte, Violoncello und Klavier oder auf Basso continuo-Werke zurückgreifen. So bleibt die Erweiterung des Repertoires der Initiative des Einzelnen überlassen. Dem Fagottisten Koenigsbeck ist das mit dem Trio von Hans Posegga gelungen. Faßlich und wirkungsvoll gibt es jedem Spieler das Seine, nur dem Flötisten vielleicht nicht genug Gelegenheit zum Im-Klang-Schwelgen.

Es hat drei Sätze mit deutlichem tonalen Bezug, in denen sich spannungsvoll miteinander musizieren läßt. Das viertelstündige Werk wurde schon 1970 komponiert, aber erst jetzt verlegt. Leider muß auch hier die Klage über unschönen, nicht beherrschten Computer-Notensatz vorgebracht werden, dazu kommt noch die schlechte Kopierqualität, die auch die Notenlinien teilweise unsichtbar macht.

Für die beiden Bläser ist das Trio nicht schwer (Mittelstufe), der Pianist sollte aber leichte Hände haben. Von dem in Berlin 1917 geborenen und jetzt am Starnberger See lebenden Komponisten gibt es für Bläser sonst keine weiteren Werke.

Das Vier-Minuten-Stück von Pascal Proust ist ein Albumblatt, so als wäre es am Ende des vorigen Jahrhunderts komponiert. Die Einstufung *elementaire* deutet aber auf die eigentliche Bestimmung hin: mit Legato-Phrasen und einem kontrastierenden Portato-Teil erfüllt es sicherlich seinen guten Unterrichtszweck. Die doch etwas abgestandene Harmonik (Nebenstufenseptakkorde mit tiefalterierter Quinte und „hinzugefügte Sexten“) möchte man aber höchstens zur Motivierung, nicht zur Geschmacksbildung zulassen.

Das Klangbild des Peter Sabbagh (Jahrgang 1965) wünscht man sich dagegen von Jugend-musiziert-Spielern der Altersstufe III oder IV angenommen. Technisch nicht zu schwer (keine neuen Techniken) und auf kleinem Raum (Dauer 3 bis 4 Minuten) interessant gebaut, bietet es beiden Spielern genug Anreiz und Gelegenheit, sich musikalisch zu entfalten. Es wurde 1988 komponiert und ist, nach dem Vorwort des Komponisten zu urteilen, aus rein kompositorischem Interesse, nicht im Hinblick auf eine konkrete Aufführung oder bestimmte Ausführende entstanden. Bei der wiederholten Beschäftigung mit dem Stück ist es aber nicht nur die musikalische Logik, die fesselt, sondern auch vor allem die klangliche Seite. **Željko Pešek**

Johann Sebastian Bach: Sonata F-Dur für Oboe da caccia oder Violine und obligates Cembalo, hrsg. von Kurt Meier, CH-Winterthur 1996, Amadeus Verlag, BP 2232, DM 18,--

Bekannt ist das vorliegende Werk als Triosonate G-Dur für Flöte, Violine und Basso continuo, BWV 1038. Es entstand wohl während des Kompositionsunterrichts seines Sohnes Carl Philipp Emanuel. Johann Sebastian selbst gab die Baßstimme vor und sein Schüler hatte die Aufgabe, zwei Solostimmen dazu zu schreiben, was so gut gelang, daß der Meister selbst eine Reinschrift anfertigte. So jedenfalls könnte es sich nach Angaben des Herausgebers der Englischhornbearbeitung Kurt Meier zugetragen haben.

J. S. Bach schrieb die originale Violinstimme skordiert, d. h. die oberen beiden Saiten der Violine werden einen Ton tiefer gestimmt. Das Englischhorn wird dieser veränderten Klanggestaltung gerecht. Im Gegensatz zum Herausgeber empfinde ich die Transposition nach F-Dur nicht als ideal, abgesehen von dem nahezu ausreichenden Tonumfang. Spricht man bei der Violinvariante von skordiert, so ist F-Dur auf dem Englischhorn, das ja in F gestimmt ist (F-Dur wird wie C-Dur auf der Oboe gegriffen), eine eher offene Tonart. Klingend B- oder Es-Dur wären da schon wesentlich geeigneter – weil gedeckter im Ton. Auch wurde für die Bearbeitung die selbständige Stimme der Flöte in die rechte Hand des Cembalos gelegt und auf eine Bezifferung des Basses oder eine Aussetzung des Continuos gänzlich verzichtet. Eine in der Barockzeit gängige Praxis damit unterschlagen.

Kurt Meier selbst schreibt in seinem Vorwort zur vorliegenden Ausgabe: *Die bei J. S. Bach in Kantaten und Oratorien häufig anzutreffende Kombination von Flöte und Oboe da caccia würde auch eine Ausführung mit zwei Instrumenten und Basso continuo denkbar erscheinen lassen.* Ich möchte ihn hier korrigieren und statt „denkbar“ „sinnvoller“ schreiben. Die Komposition selbst würde den Aufwand einer derart überarbeiteten Ausgabe rechtfertigen. Bei einer Neuauflage darf auf keinen Fall die Bezifferung des Basso continuo und eine sorgfältige Aussetzung des gleichen fehlen.

Thomas Heptner

Georg Philipp Telemann: 4 Sonaten, für Oboe und B. c., hrsg. u. Continuo-Aussetzung von Winfried Michel, CH-Winterthur, Amadeus Verlag, BP 450, DM 28,--

Die *Sonaten in a-Moll* aus *Siebenzehnte Lection des Music=Meisters* (Hamburg 1728), in B-Dur aus *Solo 5^{to}* und in e-Moll aus *SOLO XI* beide in *ESERCIZII MUSICI* (Hamburg 1739) und in g-Moll aus *Solo* in *MUSIQUE de TABLE*, Teil III (Hamburg 1733) sind Inhalt der vorliegenden Neuerscheinung (1996) des Amadeus Verlages. Herausgegeben wurde sie von Winfried Michel, der auch die Continuo-Stimme aussetzte. Die Ausgabe folgt urtextgetreu den Erstdrucken, deren Stichplatten aus der Hand des Komponisten stammen. Der Herausgeber erläutert in einem Nachwort sehr detailliert, welche Änderungen gegenüber dem Original gemacht wurden, begründet sein Vorgehen und macht auch deutlich, welche Anpassungen an die heute üblichen Regeln des Notendrucks erfolgen mußten. Auch gibt Michel nützliche Hinweise zur zu Telemanns Zeiten üblichen und vom Meister selbst geforderten Aufführungspraxis. Der Continuo-Satz folgt diesen Hinweisen und geht sogar noch etwas darüber hinaus: *Schließlich ein kleines Wagnis, so Michel selbst über seine Continuo-Aussetzung, das wohl bislang beim Continuo-Spiel nicht unternommen wurde, wenn es auch in der solistischen Cembalo-Literatur seinen Platz hatte: das Handüberschlagen. Man prüfe, bevor man sie verwirft, ob die folgende Lösung klanglich und gestisch befriedigt!* Schließlich habe Telemann diese Technik selbst in seinen obligaten Cembalo-Partien zur Traversflöte mehrfach verwendet.

Ich empfinde die Ausgabe als empfehlenswert. Der Continuo-Satz ist meisterlich und mit viel Mühe am Detail ausgeführt, vor allem an der mit dem Soloinstrument korrespondierenden Motivik.

Thomas Heptner

Franciszek Lessel (1780-1838): Sextett Nr. 2, Es-Dur, für 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte, hrsg. von Hanno Fendt, F-Monteux 1996, Musica Rara, MR 2237, Partitur und Stimmen, keine Preisangabe in DM

Hanno Fendt ist Klarinettist, leitet ein Sextett am ersten Klarinettenpult und unterrichtet in einer Hamburger Schule. Er hat nicht nur eine Menge ungedruckter Bläserliteratur als Kopie oder Mikrofilm, sondern er spielt diese Stücke immer wieder mit seinem *Divertimento Hamburg*.

Daß er nun eine seiner Trouvaillen in dieser schönen Ausgabe allen Bläsern zugänglich macht, ist schon eine sehr gute Sache. Die fünf Sätze (Andante/Allegro di molto – Adagio – Menuetto – Polonnois – Rondo) sind glänzende Beispiele gutgemachter und inspirierter Serenadenmusik der Beethoven- und Schubert-Zeit.

Man kann nicht immer Unvollendetes haben. Der Lessel jedenfalls ist fertig. Im Ernst: Sextette von der Qualität der Mozart-Serenade, KV 375, gibt es eh nicht mehr. Und mit Beethovens Sextett kann Herr Lessel schon mithalten. Das ist ein hervorragend instrumentiertes Stück, voller origineller Ideen (so etwa manche harmonische Wendung im Adagio) und höchst kontrastreich gemacht, das jedem Bläserabend mit „Höherer“ Klassik einen schönen Akzent verleihen kann. Virtuos geht's zu bei Lessel und angemessen ausdrucksvoll. Aber für ein Ensemble, das Mozarts Brocken bewältigt (und zwar mit der gebotenen scheinbaren Mühelosigkeit), ist dieses Stück problemlos erreichbar und zu empfehlen.

Also: kaufen und ausprobieren!

Albrecht Gürsching

Johann Strauss (Sohn): Fledermaus-Quadrille op. 363, bearbeitet für Bläserquintett von Peter Totzauer, Ed.-Nr. 06 495, keine Preisangabe in DM
Josef Strauss (Bruder des Sohns): Tag und Nacht, Polka op. 92, bearbeitet für Bläserquintett von Peter Totzauer, Ed.-Nr. 06 469, keine Preisangabe in DM

Josef Strauss (ders.): Auf Ferienreise, Polka op. 133, bearbeitet für Bläserquintett von Peter Heckl, Ed.-Nr. 06 494, keine Preisangabe in DM
Doblinger Musikverlag, Wien 1997

In unseren Lehrbüchern heißen alle Sträusse Strauß. Doch das ist unkorrekt, denn alle Haslinger-Editionen der diversen Erstausgaben kennen nur Strauss Vater, Sohn, Bruder und so weiter.

Also aller Orthographie zum Trotz: nicht Rosenkavalier (und das, obwohl der Richard für ebenenden Rosenkavalier bei Josef sein op. 173, den Dynamiden-Walzer, geklaut hat), sondern Fledermaus.

Doblinger hat schon einige Tradition mit dergleichen Bearbeitungen. Und diese scheint vom Wiener Eichendorff-Quintett angeregt zu sein, denn alle Totzauer-Arrangements, auch frühere, sind diesem Ensemble gewidmet. Offenbar haben die Eichendorffs neben dem offiziellen Repertoire (womöglich Hindemith und gar Schönberg?) noch

eines für das musikalische Zwischendeck. Und da geht es vergnüglich zu: chacun à son goût.

Die Bearbeitungen sind sehr gut gemacht. Und daß bei Johann (Sohn) gute Musik „so Sitte“ ist, das weiß ja eh jeder. Auch Bruder Josef ist nicht von schlechten Eltern; musikalisch sozusagen „von Familie“. *Tag und Nacht* ist eine pfiffige Polka und *Auf Ferienreisen* meint nicht TUI und LTU, sondern Wiener Studenten von 1863. Und die werden von Heckl mit folgender Oboe in die Ferien geschickt: *Schalltrichter auf!* und *quasi tromba*.

Eigentlich habe ich ja gedacht, man sei anno 1863 mit Kutsche und Posthorn gereist, besonders mit und bei Eichendorff, dem mit dem Bläserquintett. Aber romantische Studentenseelen waren stets unergründlich. Das hatte kurz zuvor schon Metternich entdeckt, auch in Wien. Und möglicherweise brach man ja mit Trompetengeschmetter auf zum häuslichen Krieg, in dem die kommende Semester-Apanage zu erkämpfen war beim Papa.

Doblinger hat aber in keinem Fall bei der Edition gespart: Partitur und Stimmen sind vorzüglich. Fazit: gut, lohnend, lustig und nicht allzu schwer.

Albrecht Gürsching

Claude Debussy: Childrens Corner, für Quintett bearbeitet von Joachim Linckelmann, Kassel 1997, Bärenreiter-Verlag, BA 6876, Partitur und Stimmen, DM 46,00

Debussys Klaviersuite aus den Jahren 1906-1908 muß man nun wirklich nicht mehr preisen: diese Ecke ist vielfrequentierte, hervorragend und zudem noch ungeheuer erfolgreich.

Auch ich mag Debussy. Und so habe ich vor etwa 4 Wochen (druckfrisch also) nach gründlicher Durchsicht die hervorragend gemachten Bearbeitungen für meine Kammermusikklasse gekauft.

Danzi und Reicha sind wirklich sehr schön. Und fleißig waren sie auch. Aber ein gutes Ensemble lebt nicht vom Zuckerbrot allein. Und genau da gibt es jetzt eine dankbare Alternative: fantastische Musik in einer ausgezeichneten Bearbeitung, die gerade noch so viel Debussy-Klaviersatz enthält, daß sie für ein gutes Quintett zur Herausforderung wird. Leicht ist das nicht. Aber die Mühe lohnt.

Zur Qualität von Debussy paßt die Edition, sie ist wunderschön.

Albrecht Gürsching

DIE NEUE GENERATION BLOCKFLÖTEN

AURA

Hans Coolsma

- optimale Lautbildung
 - hohe Zuverlässigkeit
 - Daumenlochlöchse (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

Neueingänge

Amadeus Verlag, CH-Winterthur

Bach, C. Ph. E.: Triosonate in C-Dur, Wq 149 (Zimmermann), für Fl., Vl. u. B.c., BP 349

Bach, C. Ph. E.: Triosonate in a-Moll, Wq 148 (Zimmermann), für Fl., Vl. u. B.c., BP 351

Bach, J. S.: Triosonate in Es-Dur, BWV 525 (Meier), für Ob., Ob.da caccia u. B.c., BP 2250

Blavet, M.: Concerto in a-Moll, P (Berryman), für Fl., 2 Vl. u. B.c., BP 2288

Blavet, M.: Concerto in a-Moll, KA (Berryman), für Fl., 2 Vl. u. B.c., BP 801

d'Alessandro, R.: Quatre pièces brèves (Stocco), pour flûte et piano, BP 2224

Devienne, F.: Sechs Trios op. 19, Bd. 1 (Päuler), für 2 Fl. u. Vc., BP 2007

Devienne, F.: Sechs Trios op. 19, Bd. II (Päuler), für 2 Fl. u. Vc., BP 2008

Hansen, E.R.: Trio in d-Moll (Päuler), für Fl., Vl. u. Vc., BP 1017

Krehl, St.: Quintett in A-Dur op. 19 (Päuler), für Klar., 2 Vl., Vla. u. Vc., BP 1010

Kuhn, M.: Elegie (Stalder), für Bassethr. u. Klav., BP 2225

Maute, M.: 6 Soli per Flauto, BP 812

Moeschinger, A.: Divertimento (Stalder), für Ob., Klar. u. Fg., BP 2223

Tischhauser, F.: Die Bremer Stadtmusikanten oder Was Töne vermögen, Alternativfassung mit Erzähler, für Fg., Klar., Ob., Fl. u. Klav., BP 2697

Bärenreiter-Verlag, Kassel

Bialas, G.: Satz für Bläserquintett, BA 7469

Con Variazioni für zwei Flöten (Weinzierl/Wächter), BA 7407

Mozart, W.A.: Serenade in c, KV 388 (384a), Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe (Leeson/Zaslaw), für 2 Ob., 2 Klar., 2 Hr., 2 Fg., StP, TP 313, St, BA 5332

Verdi, G.: Nabucco, Ouvertüre für Holzbläserquintett (Linckelmann), BA 6875

Gérard Billaudot Éditeur, F-Paris

Campo, R.: „... Doublés, una voce ...“, for solo piccolo, G 5983 B

Damase, J.-M.: 20 études mélodiques, Contemporary Studies 3, G 6158

Damase, J.-M.: 25 études techniques, Contemporary Studies 4, G 6251

Breitkopf und Härtel, Wiesbaden

Bach, J. S.: Sonate A-Dur BWV 1032 (Kuijken), für Fl. u. Cemb., EB 8583

Engelmann, H. U.: Modus, für Fg., EB 9095

Carus Verlag, Stuttgart

Dell, Chr.: Calling the Bird, für Blfl.-Quartett (TTBB), CV 11.602

Quantz, J.J.: Triosonate in D, QV 2:9 (Augsbach), für Traversfl., Vl., Cemb. u. B.c., CV 17.001/01

Thorn, B.: Songs for my father's wedding, für einen Baßblfl.-Spieler, CV 11.603

Valentine, R.: Drei Sonaten op. 5 (Braun), für Altblfl., CV 11.215

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

Denissow, E.: Solo für Oboe, DVfM 8079

Flautando Edition (Ausl. Musiklädle Karlsruhe)

Mozart/Weber/Bizet: Lauras und Lottas Opern-potpourri, für Sopran-/Altblfl. u. Cello, FE B 003

Edition Gravis, Bad Schwalbach

Braun, G.: An Daphne, Aulodie für Ob. solo, EG 550

Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven

Lambranzi, G.: Tänze für Altblockflöte, aus Neue und Curieuse Theatralische Tantz-Schul – Nürnberg 1716 (Harras), N 2399

Lass doch der Jugend ihren Lauf, 18 Liedsätze für Blasinstr., Str. u. Klav. ad lib., (Majewski), N 2401

Mieroprint Musikverlag (Elly van Mierlo), Münster

Lämmer, L.: flautissimo, für Sopranblfl., EM 1059

Pollmann, U.: Regenbogen, Zerbrechlich im Wind, Gesang eines fremden Vogels, für Sopran-, od. Tenorblfl. u. Klav., EM 1057

Ruoff, A.: Skurrile Skizzen, für Blfl. u. Klav., EM 1052

Schmidtman, F.: Sonatine, für Altblfl., EM 1060

Moeck Verlag, Celle

Gebauer, J.: Sonate op. 17 (Reyne), für Sopranblfl. (Czakan) u. Klav., Ed. Moeck Nr. 1133

Teschner, H.J.: Tin Whistle Tune und andere Stücke, für Sopranblfl. u. Git., ZfS 695/696

Collinet, F.: Sechs leichte Duette (um 1800) (Thalheimer), für 2 Sopranblfl. (Querfl., Vl.), ZfS 697

Edition Molinari, Regensburg

Dittersdorf, K.D.v.: Partita in B-Dur (Nr. 26), für 2 Ob., 2 Hr. u. 2 Fg., ISMN M-50062-051-8

Hoffmeister, F.A.: Quartett in Es-Dur (Nr. 35), für Ob., 2 Vla. u. Vc., ISMN M-50062-057-0

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

Chédeville, N.: Les Galantries Amusantes (Arx) Heft 1 (Sonaten 1-3), für 2 gl. Mel.-Instr. (Querfl., Ob., Altblfl., Vl.), N 3855

Chédeville, N.: Les Galantries Amusantes (Arx) Heft 2 (Sonaten 4-7), für 2 gl. Mel.-Instr. (Querfl., Ob., Altblfl., Vl.), N 3856

Oxford University Press (Ausl. Bärenreiter Verlag, Kassel)

Gardner, J.: Sonata No. 2, for oboe and piano

Musikverlag Pan AG, CH- Zürich

Falconiero, A.: La Follia (Nitz), für 2 Blfl., (Ob./Vl.), Vla d.G. u. Cemb., pan 883

Musik aus Mexiko (Petri), für 2-3 Blfl. od. Querfl., pan 745

Wehlte, A.: Spass zu zweit. Fünfzehn Duetüden für Altblockflöten, pan 219

Musikverlag C. F. Peters, Frankfurt

Babbitt, M.: Soli e Duetti, für Fl. u. Git., EP 67555

Genzmer, H.: Trio, für 2 Querfl. u. Vc., EP 8895

Webber, W.L.: Mulberry Cottage - Sonatina, für Fl. u. Klav., EP 7482

Musikverlag Zimmermann, Frankfurt

Cardon, J.: Quatuor (Kremer), für 4 Fl., ZM 30430

Ciardi, C.: Solo Nr. 2, op. 125, (Bignardelli), für Fl. u. Klav., ZM 31590

Drouet, L.: Flötenkonzert Nr. 7 D-Dur, op. 127 (Richter), für Fl. u. Klav., ZM 31890

Gianella, L.: Flötenkonzert d-Moll (Richter), für Fl. u. Klav., ZM 31230

GriffTabellen, Oboe, Französisches System (Wangenheim), Voll- und Halbautomatik; mit Trillern, ZM 90127

Karg-Elert, S.: Sonata (Appassionata) fis-Moll, revidierter Nachdruck, für Fl. solo, ZM 17760

Strauß, J. (Sohn): Perpetuum mobile. Musikalischer Scherz op. 257, (Mehring), für Fl. u. Klav., ZM 31170

La Symétrie. Werke: Borlet, G. Dufay, A. Agricola, H. Isaak, A. Brumel, J. Baldwine, W. Heider u.a. Ensemble „Flûte Harmonique“, Silke Jacobsen, Stefan Möhle, Simone Nill: Blockflöten. 1 CD, Ambitus Musikproduktion Hamburg, amb 97 947

Silke Jacobsen, Simone Nill und Stefan Möhle spielen seit 1984 als „Ensemble Flûte Harmonique“ zusammen und wurden mehrfach bei Wettbewerben mit Preisen ausgezeichnet. Ihre Bemühungen um nicht alltägliche Consortmusik vom Mittelalter bis zu Werken zeitgenössischer Komponisten führen zu Programmen, die sowohl interessant im Aufbau sind als auch im Reichtum an Formen und Besetzungen.

Im Mittelpunkt der vorliegenden Einspielung steht *La Leggenda di Sant' Orsola*, von Werner Heider 1981 für drei Tenorblockflöten komponiert, von einem Bilderzyklus des Vittorio Carpaccio (1455-1526) inspiriert. Die größtenteils sehr schwierigen Rhythmen und deren komplizierte Überlagerungen werden anscheinend mühelos bewältigt, wie auch die dynamischen Abstufungen und eine differenzierte Tongebung, die der Verdeutlichung der Charaktere dient.

Eine stilistisch und chronologisch symmetrisch angeordnete Umrahmung enthält in vier Blöcken anonym überlieferte Kompositionen des 14. Jahrhunderts aus Frankreich und England sowie anspruchsvolle Beispiele weltlicher und geistlicher Kompositionen der frankoflämischen Schule, aus der Glogauer Handschrift um 1480 und aus englischen Sammlungen um 1600, deren kunstvolle, z. T. komplizierte Rhythmen immer wieder faszinieren, zumal wenn sie so brillant wiedergegeben werden wie bei der rhythmischen Polyphonie eines Thomas Woodson oder John Baldwine. Auch Artikulation und Intonation sind in allen Instrumentenkombinationen vorzüglich gelungen. Den von Adrian Brown für die Aufnahme zur Verfügung gestellten Consortflöten (in a' = 466 und a' = 520 Hz) verleiht das Ensemble einen beneidenswert schönen, oft orgelregisterähnlichen Klang, sowohl gut zeichnend als auch verschmelzend.

Das Booklet enthält Quellen und ausgezeichnete Informationen zu den interpretierten Werken.

Ilse Hechler



WALTER VAN HAUWE

Blockflutes 3

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

Von Paris nach Wien. Werke aus drei Jahrhunderten. Werke von Erik Satie, Matthias Maute, Jean Philipp Rameau, Gottlieb Muffat, François Couperin, Joseph Haydn, Carl Friedrich Abel, Frédéric Chopin, Franz Schubert. Duo Caprice Stuttgart, Matthias Maute, Blockflöte; Michael Spengler, Viola da gamba. Bühl/Baden 1995, Bella Musica, 1 CD, Best.-Nr. BM-CD 31.9063

Szenario: Satie sitzt im Orientexpress (*Gnossienne I*, 1890). Maute steigt zu, ein ums andere Mal (*Rondeau*, 1991) „die eine oder andere Melodie“ trällernd (s. u. ... *some more words* ..., 1988). Satie träumt derweil weiter (*Gymnopédie I*, 1888). Man sitzt bequem. – Schnitt. – Blick zurück auf Paris rund 160 Jahre zuvor. Hart fällt der Kontrast aus, gleichsam ungefedert wie die Kutsche als Reisegefährt. Der erste Eindruck befremdet fast, die Wahrnehmung eines jeden Details, das Nachspüren noch der kleinsten Nuance erfordert Konzentration. Sonst entgeht einem die Vitalität der beiden *Rigaudons*, die nervöse Gespanntheit des *Rappel des oiseaux* und die eigenartige Melancholie der *Gigue en Rondeau* in Rameaus *Suite e-Moll* (1724), das Feuerwerk an Variationstechniken, welches Oberstimme und Baß gleichermaßen versprühen in Gottlieb Muffats *Ciaccone* (1739), erst recht die verhaltene Schwermut in Couperins *Rondeauthema der c-Moll-Chaconne à deux temps* (1714, Troisième ordre, *La Favorite*).

Haydns *G-Dur-Sonate* (vor 1766, Hob. XIV/6) läßt alles, was voranging und nachfolgt, vergessen. Man fragt sich in der Tat: wie gelangt ein solches Stück in eine derartige Umgebung? Man hätte für dieses Stück allein eine ganze CD reservieren sol-

Flötenquartette



J. Andersen / W. A. Mozart

Figaro-Fantasie (Eppel)

ZM 30410 DM 26,-

Joseph Bodin de Boismortier

Konzert a-Moll (Eppel)

ZM 30400 DM 20,-

Johannes Brahms

13 Kanons op. 113 für 3 - 6 Flöten
(Michael)

ZM 31460 DM 20,-

Joseph Cardon

Quatuor pour quatre flûtes (Kremer)

ZM 30430 DM 32,-

Anton Bernhard Fürstenau

Quartett F-Dur op. 88 (Richter)

ZM 26870 DM 30,-

Wolfgang Amadeus Mozart

Divertimento I KV 136

für 4 Flöten (oder 3 Flöten und Altflöte in G)
(Michael)

ZM 31960 DM *

Bedrich Smetana

Die Moldau (du Cheyron)

ZM 31480 DM *

Matthias Stabinger

6 Quartette op. VI (Deliuss)

ZM 32160 DM 28,-

Georg Philipp Telemann

Concerto à 4 Flauti C-Dur (Original D-Dur
für 4 Violinen) (Holle)

ZM 32240 DM *



len! Nichts vermißt man in dieser exzellenten Besetzung, weder Esprit noch dramatischen Zugriff oder dynamische Expressivität. Bravo!

Abstecher nach Mannheim (Abel, das d-Moll-Pflichtstück für Solo-Gambe: schön gespielt), darauf noch ein Haydn (Hob. XVI/12; die G-Dur hätte genügt, bleibt unerreicht), und dann: Bei Chopins *Grande Valse Brillante* (1835) beginnt sie wieder, diese schiefe Bahn, auf der durch blockflötistisches Mittunwollen Salonatmosphäre zum sentimental Klischee abgeleitet. Schuberts *Biene* (1856) gerät zur Karikatur, oder mit Geminiani gesprochen: *What this man does may be very difficult, but is not pleasing.* (Louis XIV. anlässlich der Vorführung eines Mannes, der drei Aires auf einmal zugleich singen, spielen und tanzen konnte).

Steigen wir denn letztendlich wieder ein in den Orientexpress zu Satie (*Gnossienne III*, 1890) und Maute (s. o.): ... no more words ... **Isa Rühling**

An English Collection. Instrumentalmusik des Barock im englischen Stil. Werke von Händel, Hilton, Locke, Sammartini, Purcell. Maurice Steger Blockflöte, Continuo Consort, Naoki Kitaya Cembalo, Orgel und Leitung. Claves Records, Trüelweg 14, CH-Thun, 1 CD, Bestell-Nr. Claves CD 50-9614

Es ist ein schöner Brauch, zu Beginn und am Ende eines Programms möglichst alle Mitwirkenden musikalisch zu versammeln – aber warum ausgerechnet mit Continuo-Stücken wie Händel und Sammartini? Bei Consort Music wie in Hiltons *Fantasies* oder in der kontrastreichen, in zwei umfangreichen Blöcken vorgetragenen *Jacobean Masque* (als Komponisten namhaft: John Adson, Giles Farnaby, Robert Johnson, Thomas Lupo) kann es gar nicht farbig genug zugehen, und mit acht Spielern und zwölf verschiedenen Instrumenten (die unterschiedlichen Flötentypen nicht eingerechnet) verfügt das Ensemble über reiche Möglichkeiten, an geeigneter Stelle gekonnt zum Einsatz gebracht. Besonders erwähnenswert: die Orgel-Einmischungen in hoher Lage als Flöten-Widerpart. Doch was soll die beinahe orchestrale Klangmassierung eines „Continuo Consorts“ bei Händels *F-Dur-Sonate*? (Händel gibt Cembalo ohne Streichbaß vor.) Broken-Consort-Geist in England hin oder her: sind 2 Cembali/Orgel, 2 Theorben und 2 Streichbässe, 16-Fuß eingeschlossen, nicht ein bißchen „overcrowded“?! Mit permanentem Tuttigetöse täuscht auch bei Sammartini das geringfügig verkleinerte

ZIMMERMANN-FRANKFURT

Ensemble (1 Cembalo/Orgel darf nicht mitspielen) eine Concerto-Atmosphäre nur vor, denn andererseits mangelt es dem Solisten am notwendigen individuellen Spielraum. Manierismen, harmonische Affekte gar wirken in dieser Kollektivität und damit einhergehenden Schwerfälligkeit wie aufgesetzt und dadurch wenig glaubhaft.

Daß weniger hier mehr ist, zeigt sich an Händels *e-Moll-Traversensonate*, sehr schön auf Voice-Flute eingespielt mit einem hochchromatisch-komplexen fugierten Allegro an zweiter Stelle, das an Spannung, Klangschönheit und filigraner Präzision kaum Wünsche offen läßt. Hinter den originalen Ornamenten des 3. Satzes, hier auf geschickte Art im Detail noch erweitert, bleibt Stegers Verzierungskunst im übrigen sehr zurück; auffällig die folkloristisch anmutenden akzent-artigen „sighs“, mit denen Steger für meinen Geschmack jedoch zu verschwenderisch umgeht. Marianne Mezger, Spezialistin auf diesem Gebiet, hat einen sehr kenntnisreichen, ausführlichen Begleittext beigetragen – beinahe aus erster Quelle: sie lebt und arbeitet in England.

Isa Rühling

Französische Musik des 17. und 18. Jahrhunderts für Oboe und Gitarre. Werke von J. Hotteterre le Romain, A. Danican-Philidor, Ch. Dieupart, R. de Visée, M. Marais. Birgit Schmieder, Oboe; Johannes Tappert, Gitarre. Detmold 1996, Dabringhaus & Grimm, 1 CD, Bestell-Nr. MDG 617 0631-2

Der Musikproduzent Dabringhaus & Grimm, MDG, brachte 1996 eine Sammlung von französischen Sonaten aus dem 17. und 18. Jahrhundert für Oboe und Gitarre heraus. Die Einspielung erfolgte nach dem bereits früher an dieser Stelle hervorgehobenen MDG-Klangkonzept (natürliche Akustik im zum Werk passenden Konzertraum, Aufnahme ohne Klangfilter oder Begrenzer, unverfälschte Wiedergabe mit genauer Tiefenstaffelung, originaler Dynamik und natürlicher Klangfarbe). Diesem hohen Anspruch gerecht zu werden, wählten die beiden Interpreten, Birgit Schmieder (Oboe) und Johannes Tappert (Gitarre), für diese Einspielung, die bereits im Januar 1995 entstand, die Oranierburg Schloß Nordkirchen, ohne jedoch dem Ortsfremden Anhaltspunkte dafür zu liefern, warum gerade dieser Raum den französischen Sonaten des 17. und 18. Jahrhunderts besonders gerecht wird.

Johannes Engels gibt, neben einer gut recherchierten, auf die zu Gehör gebrachten Kammermusik-

stücke zugeschnittenen, musikhistorischen Einführung noch einen kurzen Hinweis zur Besetzung Oboe und Gitarre. Neuen Erkenntnissen zufolge hatte neben der Laute auch die Gitarre zwischen den Instrumenten, die melodisch wie akkordisch verwendbar waren, nicht nur ihren solistischen Platz, sondern sie wurde auch als Continuoinstrument verwendet, schreibt Engels und erwähnt, daß dies unter anderem bei intimeren Musiken außerhalb geschlossener Räume (in denen ja sonst ein Cembalo zur Verfügung stand) der Fall war. Erinnert man sich an den Anspruch des MDG-Klangkonzeptes, so könnte man fragen, warum die Aufnahme nicht – wie das Foto der Künstler auf der Rückseite des Heftes nahelegt – im Freien stattfand.

Diesen Aspekt unberücksichtigt erzeugen die Solisten auf einfühlsame Weise eine warme und behagliche, ja fast intime Vorstellung von einer kammermusikalischen, höfischen Atmosphäre, die zum Verweilen und Entspannen einlädt.

Meisterlich verzierend, mit einer spielerischen Leichtigkeit in der Technik und mit einem gefühlsstarken Ton gestaltet Birgit Schmieder auf der Oboe die anspruchsvolle Literatur begleitet von Johannes Tappert, der in hervorragend zurückhaltender und unauffälliger Weise mit seiner Gitarre in entspannter und in vollkommen motivisch und melodisch ergänzender und doch eigenständiger Manier die Einspielung zu einem hohen Genuß vervollkommenet.

Zu Gehör bringen die beiden Künstler *Suiten* von Jacques Hotteterre le Romain (ca. 1680-1761), Charles Dieupart (ca. 1660-ca.1740) und Robert de Visée (ca. 1660-nach 1720), eine *Sonate* von Anne Danican-Philidor (1681-1731) und *Les Folies d'espace* von Marin Marais (1656-1728).

Thomas Heptner

Arvo Pärt / William Byrd: Calefax Reed Quintet. Pärt: 7 Magnificat-Antiphone, Arbos, Summa, Pari intervallo; Byrd: Senex puerum portabat à 5, Magnificat, Missa à 5. Eduard Wesly, Oboe und Oboe d'amore; Ivar Berix, Klarinette; Raaf Hekkema, Saxophon; Jelte Althuis, Baßklarinette; Alban Wesly, Fagott; Kai Wessel, Altus. Detmold 1997, Dabringhaus & Grimm, 1 CD, Best.-Nr. MDG 619 0745-2

Da denkt man dann an Jacques Loussiers Playbach und die Folgen und möchte entsprechend skeptisch sein dürfen. Man holt also alle Vorurteile aus dem Sideboard, bewertet das Start-Set des Com-

pactdisplayers und wartet auf Saxobyrd. Und man ist sofort fasziniert, ich kann es anders nicht ausdrücken. Da gibt es weder Saxophon noch Baßklarinette, sondern ein perfektes Mischklang-Ensemble, jenseits aller Instrumenten-Erfindungs-Daten. Der Rest von Saxophon, der noch zu hören ist, zeigt eine weiche Linie, ohne jedes Vibrato und deshalb denkbar weit weg von New Orleans, halt in Old Britain. Die sechs hervorragenden Musiker beherrschen die Praktiken der Alten Musik genauso gut wie Pärts sprödes Jetzt.

Weder bei Byrd noch bei Pärt stellt sich die Frage nach den *richtigen* Instrumenten so unbedingt zwingend: der eine ist noch vor der gezielten Instrumentation in ab-lib-Zeiten tätig und der andere weilt schon wieder jenseits in sozusagen instrumentaler Aleatorik (er selber instrumentierte ja seine Stücke dauernd um). Aber, auch wenn diese Frage weit zwingender wäre als hier, bei diesem Ensemble habe ich nicht die leisesten Einwände. So gespielt, nehme ich Alte Musik blind. Ich besitze eine Platte mit Pommern und Krummhörnern. Da erklingt dann Schein, Mainerio und Consorten. Darf ich gestehen, daß ich nach derlei Genuß die Entwicklung im Instrumentenbau seit 1617 mit vollen Zügen genieße?

Hand aufs Herz: Krummhörner, auch sehr gut gespielt, sind doch klanglich recht sehr unflexibel. Und wenn man dann endlich bei der Oboe (der von Lully) angekommen ist, dann erst kann man aufatmen: die Flexibilität der menschlichen Stimme ist erst jetzt erreicht.

Bei dem erstaunlichen *Calefax Reed Quintet* nun ist die Flexibilität der Einzelstimmen in geradezu idealer Weise verbunden mit den Vorteilen der instrumentalen Familie: das mischt sich einfach fabelhaft. Besonders, wenn die Oboe so dunkel klingt wie die von Eduard Wesly (und so oft von der Oboe d'amore abgelöst wird). Raaf Hekkemas Saxophon ist die ideale Mittelstimme: mischfähig bis zum Extrem, aber unauffällig hörbar, wo es sein muß, etwa in Byrds Credo. Ivar Berix' Klarinette, Jelte Althuis' Baßklarinette und Alban Wesslys Fagott: jedes Instrument ist jederzeit beides: ein Fünftel des Ganzen und klanglich abgestütztes Individuum. Dazu kommt dann noch Kai Wessels makelloser Altus, und das Vergnügen wird pur. Arvo Pärt kann man mehr oder weniger mögen. Den einen ist er zu modern und den anderen ist er zu brav. Aber wenn man Musik nach ihrer Aktualität beurteilt, dann gerät man doch allzuleicht ins

modische Abseits: Karl Lagerfelds Creationen altern ja nun wirklich blitzschnell, und so einfach ist das ja nun nicht mit der Musik. Sonst könnte man ja glatt über das Alterswerk von Bach nachsinnen, im Vergleich mit Stamitz und so.

Also bitteschön: Auch Pärt darf man nicht vorwiegend unter dem Prädikat *modern* beurteilen. Ich gestehe: Auch ich habe Schwierigkeiten mit Pärt. Aber im unmittelbaren Kontext mit Byrd und im gleichen instrumentalen Gewand wie er: da gehört er hin. Und so lehrt uns diese CD: neuere Kunst, wenn sie gut ist, reflektiert nicht nur ihre Entstehungszeit, sondern bisweilen eben auch Zeiten davor. Nur wer beides sieht, entgeht der Gefahr falscher Beurteilung.

Wie sagte doch der alternde Wagner: *Kinder, macht nicht Neues, macht Gutes!*

Und so gebe ich Arvo Pärt erneut frei zur Diskussion.

Albrecht Gürsching

Josef Triebensee (1772-1846): Concertino für Klavier, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte/Kontrabaß; Grand Quintuor für Klavier, Klarinette, Englischhorn, Bassethorn und Fagott. Werner Genuit, Klavier und das Consortium Classicum unter Dieter Klöcker, Detmold 1996, Dabringhaus und Grimm, 1 CD, Best.-Nr. MDG 301 0626-2

Die böhmisch-schlesische Musikerfamilie Triebensee hat zwei bedeutende Musiker hervorgebracht: Georg (1746-1813) und dessen Sohn Josef (1772-1846). Der Vater war Oboist in Kaiser Joseph des Zweiten *Kaiserlicher Harmonie* in Wien und in diesem Ensemble (das zu den besten seiner Zeit gehörte) dann eben auch vielfacher Mozart-Interpret. Der Sohn, gleichfalls Oboist, folgte seinem Vater in die *Kaiserliche Harmonie* nach, wurde aber zuletzt *Kapellmeister der höheren Singkunst*, also Gesangslehrer am neuen Konservatorium in Prag und in der gleichen Stadt Nachfolger Webers als Opernchef.

Schon diese kurzgefaßte Vita zeigt einen vielseitig gebildeten und interessanten Musiker.

Und die beiden eingespielten Stücke bestätigen das Interesse. Triebensee jr. hat sich schon vor diesen Stücken ausgewiesen als ein echter Profi im Fach Instrumentation: er hat einige der großen Opern Mozarts für Bläseroktett bearbeitet (*auf Harmonie setzen* nannte man dieses weitverbreitete Ver-

fahren, bei dem die Highlights einer Oper in dieser Besetzung bekanntgemacht wurden). Und seine Arrangements gehören zu den besten der Zeit.

Das *Concertino* für Oktett und Klavier ist ein fünfsätziges Werk, das noch eher in der Tradition von Mozarts Klavierkonzerten steht. Einzige Ausnahme: Das zweite Menuett ist ein Scherzo in der moderneren Tradition der Haydn-, Beethoven- und Schubert-Scherzi (aber dessen Trio wird schon wieder rückfällig). Wenn Mozart in seinem Klavierquintett, KV 452, alle Möglichkeiten der Kombination Bläser - Klavier durchspielt, sozusagen als Vorstudie zu den großen, späten Klavierkonzerten, in denen die Bläser so wichtige Partien haben, so zieht Triebensee dann das rückblickende Fazit mit doppelter Bläserbesetzung, wohl doch geschrieben nach Mozarts Tod.

Und diese große Harmoniebesetzung ergibt eine ungeheuer aparte Folie für das konzertierende Klavier. Die hohe Instrumentationskunst Triebensees läßt die Kombination Bläser - Klavier in allen Farben schimmern. Besonders im *Andante con Variazioni* gibt es Oktavmixturen, die ins Lehrbuch für *Mischklang mit heterogenen Farben* gehören. Allerdings muß man die auch spielen können. Und da bleibt bei den Musikern wirklich kein Wunsch offen.

Dazu kommt eine hohe kompositorische Kompetenz: Triebensee jr. ist nun doch ein ziemlich großer Kleinmeister. Und wenn er dann in seinem *Grande Quintuor* (so etwa um 1820) eine ganz andere Palette zeigt, dann steht er klanglich schon ziemlich weit in der Romantik. Dieses Stück spart hohe Instrumente weitgehend aus, die Klarinette sitzt oben, aber darunter gibt's Englischhorn, Bassethorn und Fagott. Das Ganze ist also schon erheblich eingedunkelt.

So, wie die Musik von Beethoven bis meinetwegen Schumann/Brahms immer dunkler wird, so verzichtet Triebensee (aber erheblich früher) auf die helleren Farben. Es entsteht so ein ganz besonderer Mischklang für Bläser und Klavier, der 1820 wahrhaft unerhört ist. Zudem, auch hier: Die Ideen beschränken sich nicht nur auf die Wahl der Instrumente. Nein: da ist schon ein ziemlich guter Komponist am Werk.

Werner Genuit und Dieter Klöckers Consortium Classicum setzen das Ganze ziemlich inspiriert und kongenial um. Wie gewohnt musizieren sie auf ganz hohem Niveau und sind die besten Anwälte für Josef Triebensee. Diese CD ist besonders

all denen zu empfehlen, die sich für die Zwanziger des neunzehnten Jahrhunderts interessieren und sich die Neugier bewahrt haben, zwischen Beethoven, Schubert und Weber nach Unbekanntem zu suchen, das den künstlerischen Zeitgeist recht weit oben auf der (beidseitig offenen [Preis-]Richterskala) repräsentiert.

Albrecht Gürsching

Das Fagott. The Bassoon. Le Basson. Il Fagotto: Werke von C. Jacobi, W. Hurlstone, P. Hindemith, Th. Krämer, J. Ibert, W. A. Mozart, L. v. Beethoven. Jürgen Gode (Fagott), John Heard (Fagott), Bernhard Endres (Klavier). Büh/Baden, Antes Edition (Bella Musica Tonträger GmbH), 1 CD BM-CD 31.9046

Aufhorchen läßt auf dieser vielseitigen CD mit Kammermusikwerken von der Klassik bis zur Gegenwart vor allem die erste *Cello-Sonate F-Dur* op. 5 Nr. 1 von Ludwig van Beethoven, die Jürgen Gode klangschön auf dem Fagott zelebriert. Dieses epochale Schlüsselwerk aus dem Jahre 1796 begründet recht eigentlich die Gattung „Klavier plus Soloinstrument“ (oder umgekehrt) als gleichberechtigtes, partnerschaftliches Zusammenwirken und bildet den Ausgangspunkt einer neuen Qualität klassisch-romantischer Kammermusik in kleinster Besetzung. Motivisch-thematische Arbeit und beziehungsreiche Entwicklung auf allen Ebenen des musikalischen Satzes entbinden eine ganz neue Dialogstruktur, Durchgeformtheit und Wechselwirkung beider Instrumentalparts – für uns Fagottisten ein enormer Gewinn an gehaltvoller Literatur im Gewande einer gut realisierbaren Übertragung, die dadurch noch einen besonderen Reiz (und eine besondere Berechtigung?) erhält, daß die ersten zwei Takte des Allegro-Themas der Cello-Sonate den Beginn des zweiten Themas aus Webers Fagottkonzert (erster Satz) „vorwegnehmen“ (ob Weber Beethoven wohl bewußt „zitiert“?). Für dieses Dokument allein gebührt Jürgen Gode Dank, ebenso für die Einspielung von Raritäten wie Jacobis romantisch-kantabler bis virtuoser *Introduction und Polonaise* op. 9, des Engländers Hurlstone klassizistisch-spielmusikalischer *Sonate* für Fagott und Klavier, Iberts origineller *Carignane*-Miniatur und des weniger originellen, trotz extremer Höhenlagen (von Gode bravourös bewältigt) recht traditionellen Solostücks *non f* des 1952 geborenen Komponisten Thomas Krämer. Zu dieser Programm-Mixtur gesellen sich „Fagott-Klassiker“ wie die Hindemith-

Sonate und die Mozart-Duosonate für zwei Fagotte – ein buntes, abwechslungsreiches Menü mit kompositorischen Höhen und Tiefen.

Letzteres betrifft indes nicht nur die Programmauswahl, sondern auch die Art der Interpretation, des Zusammenspiels, der Klang- und Ausdrucksgestaltung solch unterschiedlicher Stücke wie beispielsweise Beethovens und Jacobi. Überzeugt beim romantischen Virtuosenstück Jürgen Gode vollauf mit großem, geschmeidigem Ton und solider Technik (wenngleich auch die Schlußsteigerung etwas ungenau wirkt), so ermangelt die Darbietung von Beethovens Meisterwerk doch sehr der dynamisch-agogischen Differenzierung, der klanglichen Schattierung und klassischen Gliederung und Artikulation. Hier hätte man sich, ebenso wie bei der Mozart-Sonate, mehr aufführungspraktisches Bewußtsein, Liebe zum Detail, zur Nuance, und eine freiere, dem wechselnden Spiel der Themen und Gestalten und ihrer Harmonik angemessene musikalische Zeitgestaltung gewünscht. Was den hier gebotenen Stücken aus dem 19. Jahrhundert nicht schadet: ein frisches, forsches Drauflosmusizieren zu zweit, erweist sich für die Interpretation der Musik des späten 18. Jahrhunderts, besonders Mozarts und Beethovens, als zu wenig, auch wenn der Fagottklang (bei sehr direkter Aufnahmetechnik, die viele Nebengeräusche hörbar macht) noch so schön ist.

Wolfgang Rüdiger

Neueingänge

Arco Baleno Ensemble: Werke von Jacob, Bondue, Prévost, W. A. Mozart, Mozetich; Peter Verhoyen (flute), Dirk Lievens (violin), Kaat De Cock (viola), Stefaan Craeynest (cello), Arco Baleno, 't Kloosterhof 67, B-8200 Sint-Michiels, 1 CD, Best.-Nr. A397003

Hildegard von Bingen: „O vis aeternitatis“ Vesper in der Abtei St. Hildegard, Schola der Benediktinerinnenabtei St. Hildegard, Eibingen, Leitung: Johannes Berchmans Göschl, SR. Christiane Rath OSB, Freiburger Musik Forum, Freiburg, 1 CD, Best.-Nr. AM 1203-2

Consonanze Stravaganti - Neapolitanische Musik für Orgel, Cembalo und Cembalo Cromatico, Werke von Macque, Stella, Salvatore, Strozzi, Trabaci, Lambardo, Gesualdo, Mayone; Christopher Stemberidge (Cembalo und Orgel), Freiburger Musik Forum, Freiburg, 1 CD, Best.-Nr. AM 1207-2

Kazimierz Dawidek - Oboe Solo, zyklische Form für Oboe solo, Werke von Jacob, Britten, Dorati, Szalonek, Vertrieb in Deutschland: Christel Prinz, Riegenrother Str. 8, 56291 Kisselbach, 1 CD, Best.-Nr. DUX 0221

Deutsches Musikschulorchester (DMO): Werke von Fuchs, Frackenpohl, Tschaiakowsky, Leitung: Hanns-Martin Schneidt/Jörg-Peter Weigle, Solist: Benjamin Irmer, Tuba, hrsg.: Verband deutscher Musikschulen mit Unterstützung des Bundesministeriums für Familie, Senioren, Frauen und Jugend, Freiburger Musik Forum, Freiburg, 1 CD, Best.-Nr. AM 1189-2

La Turbulente, Vol. 2: Arcangelo Corelli, La Folia & Sonates da Camera; Susi Möhlmeier, Frédérique Thouvenot (Blockflöte), Catherine Latzarus, Nicolas Hartmann (Violoncello), Kontaktadresse: Susi Möhlmeier, 5, rue Millet, F-38000 Grenoble, 1 CD, Best.-Nr. Lidi 0301051-97

Gustav Mahler/Kurt Hessenberg: Gesellen und Lumpenlieder, Christian Elsner (Tenor), Charles Spencer (Klavier), Freiburger Musik Forum, Freiburg, 1 CD, Best.-Nr. AM1172-2

Rezital, Französische Musik für Flöte und Klavier, Werke von Chaminade, Roussel, Debussy, Franck, Poulenc, Messiaen; Jonas Lindenmann (Flöte), Anne de Dadelsen (Klavier), Kontaktadresse: Jonas Lindenmann, Amlehnstr. 48, CH-6010 Kriens/Lucerne, 1 CD, Best.-Nr. 25 571

Ortwin Stürmer - Klavier, Werke von Tanguy, Radulescu, Rzewski, Sharman, Dillon, Freiburger Musik Forum, Freiburg, 1 CD, Best.-Nr. AM 1148-2 ARS MUSICI

Georg Philipp Telemann: Sonate Metòdiche, Hans-Dieter Michatz (Traversflöte), Linda Kent (Cembalo), Move Records, 10 Glen Drive, Eaglemont Vic 3084, Australia, 1 CD, Best.-Nr. move MD 3196, Price AU\$ 29.00 incl. postage

The Extended Sax: Nightmares & other stories, Werke von Schwartz, Krieger, Rosario, Szalonek, Friedl; (Ulrich Krieger (Sopranino-, Alt-, Tenorsaxophon, Altsaxophonmundstück); Reinhold Friedl (Inside Piano), Information: AKADEMIE DER KÜNSTE, Abtl. Musik, Hanseatenweg 10, 10557 Berlin, 1 CD, Best.-Nr. edel 0085122ACA

Ernst Wilhelm Wolf: Klaviersonaten, Paul Simmonds (Clavichord), Freiburger Musik Forum, Freiburg, 1 CD, Best.-Nr. Am 1206-2

Seminare der ERTA e.V., bzw. deren Mitglieder, bzw. ermäßigte Kurse für ERTA-Mitglieder Stand 8. 97

8.-10.8. 97	Rendsburg	Die Blockflöte als Soloinstrument -Leitung: Christa Bergholter
13. / 14.9.97	Fulda	Grundlagen des Blockflötenbaus -Leitung: Jo Kunath
26.- 28.9.97	Rendsburg	Blockflötenensembles im Musikschulalltag - können große Besetzungen sinnvoll sein ? -Leitung: Ulrike Volkhardt
24.- 26.10.97	Rendsburg	Tänze (und Unterhaltungsmusik?) vom Mittelalter bis zur Moderne -Leitung: Bärbel Kuras-Berlin
27.- 29.10.97	Utrecht	Symposium - Recorder Consort in the 16th century from Paumann to Giustiniani (ca. 1470 - ca. 1630)
31.10.-2.11.97	Engelskirchen	Internationale Blockflötentage Engelskirchen Künstlerische Leitung: Ursula Schmidt-Laukamp
14.-16.11.97	Rendsburg	Die Blockflöte als Soloinstrument -Leitung: Christa Bergholter
15. / 16.11.97	Fulda	Die Blockflöte im Gruppenunterricht -Leitung: Gisela Rothe
22.11.97	Karlsruhe	Neue Wege im Blockflötenunterricht Dozenten: Prof. Gerhard Braun, Martin Heidecker
17.1.98	Karlsruhe	Die Blockflötensonaten von Jean Baptiste Loeillet de Gant Leitung: Johannes Fischer, Martin Heidecker
7.3.98	Karlsruhe	Es wird viel passieren - (il tempo suono) D.Sedlatschek, G. Köhler, K. Miklitz
14. / 15.3.98	Leipzig	Musik des Frühbarock -Leitung: Peter Thalheimer
24.4.98	Duisburg	J.S. Bach -Sonaten für Blockflöte mit obligatem Cembalo Leitung: Prof. Gudrun Heyens -Blockflöte, Ingeborg Schubert -Cembalo

Infos: ERTA eV, Leopoldshafenerstr 3, 76149 Karlsruhe, Tel. 0721.707291, Fax 788102
Kurse in Fulda: Studienseminar, Weichselstr.27, 36043 Fulda, Tel. 0661-94670 -ERTA-Mitglieder 20%
Kurs in München: Katerina Stegemann, Plettstr. 29, 81735 München. Tel. 089-6256099 -20% für ERTA-Mitgl.
Kurs in Dortmund: MS Dortmund, Postfach 105053, 44122 Dortmund. Tel. 0231-5026262, 30.- Gebühr
Kurs in Lübeck: Bärbel Kuras-Berlin, Schmiedekoppel 64, 23611 Bad Schwartau. Tel. 0451.27677
Kurs in Marburg: MS Marburg, zu Hd. Ruth Schwarz, Am Schwanhof 68, 35037 Marburg. Tel. 06421.13337
 Fax. 06421.13327
Kurse in Rendsburg: Nordkolleg Rendsburg, Am Gerhardshain 44, 24768 Rendsburg. Tel 04331143822.
 Ermäßigung für ERTA-Mitglieder 20% - Bei Anmeldung angeben.
Kurs in Düsseldorf -Anmeldung an Ellen Komorowski, Offermannsheider Str.30, 51515 Kürten.
 Tel/Fax 0220.3536 (Tel. von 8-9 Uhr und 20-21 Uhr)
Blockflötentage Engelskirchen, Wahlscheider Str. 12, 51766 Engelskirchen; Tel. 02263.5833; Fax 70007
Symposium Utrecht: J.van Wingerden, Studio gele Kraan, Tuinstraat 171, NL - 1015 PB Amsterdam
 Tel. .20.6271145, oder 6699814. Fax . 20. 4215969

Bericht über die Mitgliederversammlung

Während des ERTA-Symposiums in Darmstadt gab es, wie schon die Jahre zuvor, die obligatorische Mitgliederversammlung. Sicherlich nicht der attraktivste, aber mit der wichtigste Punkt im Kanon der Veranstaltungen.

Dieser Bericht soll möglichst objektiv sein, wird mir natürlich nicht gelingen. Für Anregungen zur Besserung bin ich dankbar.

Die Mitgliederversammlung fand wie gesagt in Darmstadt, am Samstag, dem 31. Mai 1997, um 17.30 Uhr im Kleinen Saal der Akademie der Tonkunst statt. Sie wurde von Johannes Fischer, dem Präsidenten der ERTA, geleitet. Anwesend waren ca. 59 Mitglieder.

Die Mitgliederversammlung begann mit dem Bericht des Präsidenten. Vorher wurde kurz geäußert, die Beschlußfähigkeit zu ändern, da seit einigen Jahren nur ca. 10% der Mitglieder auf der Versammlung anwesend sind. Der Bericht umfaßte einige Punkte:

- zum laufenden Symposium: hier wurde bemerkt, daß leider nur wenige Mitglieder nach Darmstadt gekommen sind, in Österreich sei der Anteil der Mitglieder beim dortigen Symposium wesentlich höher. Zur Steigerung der Attraktivität des eigenen Symposiums werden das nächste Mal die Anfangs- und Endzeiten geändert. Desweiteren sollte nicht unbedingt am Termin der letzten Jahre festgehalten werden, da für viele der Fronleichnam kein freier Tag sei. Vorzuziehen sei ein Wochenende mit freiem Freitag für die gesamte Bundesrepublik. Sollte das nächste Symposium an einem Donnerstag beginnen, würde somit nur ein Arbeitstag entfallen.
- zur Wahl in den Vorstand der ERTA von Frau Prof. Ulrike Volkhardt in Kassel: diese Wahl war in Kassel ungültig, da Frau Volkhardt nicht Mitglied der ERTA war und auch nicht werden wollte.
- zur Situation an der Musikhochschule in Mannheim: hier wurde zum ersten Male in der Bundesrepublik aus Spargründen ein kompletter Ausbildungsbereich (Alte Musik inklusive des Faches Blockflöte) geschlossen bzw. aufgehoben.
- die ERTA gehört wie die anderen Fachverbände auch in den Musik Almanach.

Danach gab es den Bericht des Kassenwartes Martin Heidecker. Die Situation ist folgende: die ERTA hat nicht mehr so viel Geld wie früher, es gab teure Wettbewerbe, abgesprungene Sponsoren, dafür wesentlich günstigere Symposien. Von Seiten der Mitglieder gab es den Vorschlag einer kräftigen Erhöhung des Mitgliedsbeitrages, damit die ERTA unabhängiger werden kann. Desweiteren soll nach Sponsoren und Förderungen, auch auf europäischer Ebene, gesucht werden. Diesen Bereich wird in Zukunft Frau Prof. Myriam Eichberger für die ERTA im Vorstand betreuen. Der Vorstand wurde danach einstimmig entlastet.

Weitere Vorschläge der Mitglieder: ein Spendenformular erstellen, versuchen Studenten für die ERTA und das Symposium zu gewinnen, Arbeitsgruppen zu einem festen Thema bilden, Teilnehmerlisten erstellen wegen Fahrgemeinschaften, es soll jedes Jahr ein Kongreß stattfinden, vielleicht auch mal ein thematisch offener Kongreß, die Möglichkeit von Patenmitgliedschaften eröffnen, einen Fragebogen entwerfen etc. Für den nächsten Kongreß wurde Weimar mit dem Thema *Unterichtsformen* vorgeschlagen.

Der Vorstand der ERTA mußte erweitert werden. Die anwesenden Mitglieder beauftragten den Vorstand zu einer Änderung der Satzung. Danach wurden Frau Ursula Schmidt-Laukamp (Köln) sowie Frau Corinna Guzinski (Dortmund) in den Vorstand der ERTA gewählt. Es ergibt sich für den Vorstand folgende Arbeitsteilung: Johannes Fischer, Präsident; Prof. Dr. Ulrich Thieme, stellvertretender Präsident; Martin Heidecker, Kassenwart; Stephan Schrader, Geschäftsführer; Prof. Myriam Eichberger, Sponsoring; Markus Zahnhausen, Kontakte zu Komponisten; Ursula Schmidt-Laukamp, ERTA-Seiten in TIBIA; Corinna Guzinski, Presse. Die Geschäftsstelle verbleibt weiterhin in Karlsruhe und wird durch Herrn Schunder betreut. **Stephan Schrader**

Finanzierung der ERTA – Neue Wege, neue Möglichkeiten? (Auch) eine Anregung

Auf der letzten ERTA-Mitgliederversammlung wurde unter anderem über die Problematik der Finanzierung von ERTA-Projekten im allgemeinen – Kursen, Wettbewerben sowie dem jährlichen Kongreß – gesprochen. Auch die ERTA ist von

offiziellen Sparmaßnahmen sowie von privaten Sparmaßnahmen der einzelnen Mitglieder, die sich etwa in rückläufigen Teilnehmerzahlen bei ERTA-Veranstaltungen äußern können, direkt und indirekt betroffen. Gleichzeitig ist evident, daß gerade für größere Veranstaltungen größere Summen benötigt werden, um auf Dauer die Qualität des Angebots gewährleisten zu können. Wünschenswert und notwendig wäre darüber hinaus ein gewisser Spielraum bezüglich weiterer Ausgaben, die nicht in direktem Zusammenhang mit Veranstaltungen stehen wie z. B. die Finanzierung eines Logos, die Präsentation der ERTA nach außen in Form von einheitlich gestalteten, qualitätsvollen und somit kostspieligen, ansprechenden Werbeunterlagen und ähnliches. Für eine positive Weiterentwicklung der ERTA unter den Aspekten der Gewinnung neuer Mitglieder, Zusammenarbeit mit anderen Organisationen, der Auffindung von Sponsoren etc. spielt gerade letzteres eine große Rolle.

Da sich an der momentan knappen Finanzlage und somit nicht idealen Situation aufgrund der allgemeinen Wirtschaftslage in näherer Zukunft wenig ändern wird, gibt es von Vorstandsseite Überlegungen und Bestrebungen, neue Möglichkeiten zu finden, den Verein, der sich bislang selbst trägt, auch mit Hilfe anderer Gelder zu finanzieren bzw. zu unterstützen.

Es wird versucht werden, private Stiftungen sowie auch öffentliche Förderungseinrichtungen anzusprechen, über die Arbeit und Ziele der ERTA zu informieren und auf diesem Weg Unterstützung zu bekommen. Ebenso ist an die Kontaktaufnahme mit diversen potentiellen Sponsoren aus dem Bereich der Industrie gedacht.

So sollen diese Worte neben der Information auch als Anregung und Aufruf an jeden verstanden werden, sich persönlich ein paar Gedanken zu machen. Wenn Ideen und Anregungen vorhanden sind und/oder jemand Hilfe anbieten kann, in welcher Richtung auch immer, wie z. B.

- Vorschläge, wer als Sponsor eventuell anzufragen wäre,
- Formen von Sponsoring,
- wirksame Präsentation von Werbeunterlagen der ERTA,
- Überlegungen hinsichtlich des Inhaltes von Anfragen an Sponsoren,

- praktikable Organisation und/oder günstige Finanzierung von derlei Werbesendungen
- weitere Ideen sind willkommen!

bitten wir, uns diese mitzuteilen (an die Geschäftsstelle der ERTA) – wir sind dafür dankbar. Dies gilt auch für den Fall, daß jemand bereits über Erfahrungen auf diesem Gebiet verfügt, die er für nützlich hält.

Sehr hilfreich sind natürlich – auch kleinere – private Spenden von Mitgliedern der ERTA und/oder deren Bekannten. Spenden an die ERTA sind übrigens steuerlich absetzbar!

In diesem Sinne zunächst vielen Dank im voraus!
(Fortsetzung folgt) **Myriam Eichberger**

Reflektionen über die „4. Internationalen Tage für Blockflöte“ in Kaiserslautern

Uta Friederich, Blockflötistin, hat in Zusammenarbeit mit der Städt. Musikschule, der Landesmusikakademie Rheinland-Pfalz und der ERTA zum vierten Mal in Kaiserslautern die Internationalen Blockflötentage organisiert, die in der Woche nach Ostern begannen. Das Angebot bestand aus 3 Kursen, 6 Konzerten und Ausstellungen.

Den Auftakt machte am 1. 4. das *Trio Ferino* (John Tyson, Miyuki Tsurutani, Osaka und Uta Friederich, Kaiserslautern) mit einem zeitgenössischen Programm für 3 Blockflöten von Nieuwkerk, Woollen, Maute, Friederich, Gümbel, Rose u. a.) und bot so einen Querschnitt durch alle modernen Stilrichtungen. Dies war auch Thema von Tysons Meisterkurs *Die Blockflöte im 20. Jahrhundert*. Das Teilnehmerkonzert, bestehend aus Ensemble- und Einzelbeiträgen, glich einem professionell inszenierten Happening.

Concerto Berlin (Colin Jardine, Lucia Stark, Andreas Vetter, Beni Araki) unter Mitwirkung der Organisatorin Uta Friederich, stellte den ersten Kontrapunkt zur Neuen Musik dar, mit einem transparent ausgearbeiteten hochbarocken Programm. Im „alten Griechenland“ war der eigentliche Sinn und Zweck von Musik, zu heilen. Im Laufe der Geschichte des Abendlandes ist es in Mode gekommen, durch das Medium Kunst „Unheil“ aufzuzeigen. *Concerto Berlin* interpretierte ausgeglichen zwischen Spannung und Entspannung; ihr Spiel ist wie der natürliche Ablauf von Sinuskurven, organisch und beseelt, also heilend.

Genau dasselbe kann man von *L'estro Armonico*, Kaiserslauterns neuem Barockorchester, unter Hans-Eugen Ekert, sagen. Mit ihm konzertierten John Tyson (Vivaldi) und Uta Friederich (Sammartini).

Interpretatorischen Gegenpol hierzu stellte *Piers Adams* dar, mit einem Programm vom Barock bis zur Gegenwart und zahlreichen Transkriptionen. *Howard Beach's* sensibles und romantisches Spiel bildete den notwendigen Ausgleich zu Adams exzessiver Virtuosität. Unvorstellbar, daß eine Blockflöte Dauerspannung zu produzieren in der Lage ist. Dies ist jedoch nur unter Einbuße einer flexiblen Tongestaltung möglich.

In der vielseitigen Show der *Classic Buskers & Friends* fanden alle anderen Konzerte ihre Synthese. Michael Copley, Ian Moore und ihre Okarina-Kollegen sind hochkarätige Musiker und beherrschen ein unübersehbares Arsenal von (Blas-)Instrumenten in absoluter technischer Spitzenform. Ihre *Arrangements und Derangements* wurden mit der Leichtigkeit von Ballerinas vorgetragen und der Bissigkeit und Herzenswärme berühmter alter Clowns. In diesen englischen Musikern verbindet sich Virtuosität mit Humor und Seelentiefe: ein Auftritt von ihnen ist „Medikament“ in der Urbedeutung des Wortes!

„Heil-wirkend“ kann auch John Tysons Kursleitung genannt werden. Der begnadete Pädagoge vereinfacht die schwierigsten Vorgänge spielerisch mit strahlendem Gesicht ohne Umwege über das Denken, aber sehr wohl durch Bewußtmachung! Die über 40 Teilnehmer des Ensemblekurses (Deutsche, Franzosen, Amerikaner, Spanier, Chilenen) fanden immer neue Worte des Dankes an die Organisation, die ihnen ein wundervolles Wochenende ermöglicht hatte, an dem sie nicht nur pure Freude bekommen, sondern unbemerkt und ohne Anstrengung auch ganz viel Technik gelernt haben.

Uta Friederich

Workshop Stimmungskorrekturen in Pirna

Am 26.4.1997 fand in Pirna ein Workshop mit dem Thema *Stimmungskorrekturen – Theorie und Praxis* unter der Leitung von Stephan Blezinger statt. Die Blockflötenlehrerinnen und -schüler lernten zunächst einmal wesentliche theoretische Grundsätze des Blockflötenbaus kennen. Darüber hinaus wurde über die akustischen Verhältnisse unseres Instruments referiert. Daraus resultierte

ein leichter Umgang von verschiedenen Griffverbindungen, besonders aber von Griffverbindungen sogenannter „schwieriger“ Töne. Auch über Tonbildung kann nun ganz anders nachgedacht werden.

Ein weiterer Schwerpunkt war die praktische Arbeit: In begeisternder, netter Art leitete Stephan Blezinger die Teilnehmer an, Stimmungskorrekturen an ihren Instrumenten durchzuführen. Da herrschte eifrige Arbeitsatmosphäre; am Ende waren die hörbaren Ergebnisse beachtlich. (U. a. wurden Blockflöten mit „deutscher“ Griffweise zu „barocken“ Blockflöten „umgefeilt“, so daß jetzt auf unkomplizierte Weise einigen Schülern instrumententechnisch geholfen werden kann.) Der Workshop gab besonders den teilnehmenden Schülern einen Einblick in die Vielseitigkeit des Berufs des Blockflötenbauers.

Die zwar kleine Teilnehmerrunde fuhr bereichert und voller Schaffensdrang nach Hause.

Dorothea Senf

Blockflöten-Workshop Brühl

Am 3. Mai 1997 fand in der Musikschule der Stadt Brühl ganztägig ein Blockflöten-Workshop mit den Mitgliedern des *Amsterdam Loeki Stardust Quartet* statt. Eingeladen waren fortgeschrittene Schüler sowie Musikstudenten und Pädagogen. Die Beteiligung am Workshop war dank guter Werbung durch die ERTA besonders hoch. Die vier Dozenten arbeiteten parallel in den großzügig eingerichteten Räumen der Musikschule Brühl. Paul Leenhouts beschäftigte sich mit drei Blockflötenchören der Musikschule. Die rund 20 Spieler im Alter von 14–15 Jahren lockte er mit Blues-Improvisationen aus ihrer Reserve und feuerte sie zu aktiver Teilnahme an. Mit einer Komposition von Frans Geysen *Om Trent* befaßten sich die älteren Jugendlichen. Nach Überwindung erster Hürden und Eingewöhnung an die Klänge der Minimal Music war das Ergebnis sehr zufriedenstellend. Sehr interessant waren auch die Vorträge über *Blasen und Bewegung* (Daniel Brüggén) und über *die Verwendung der g-Altflöte im 17. Jh.* (Karel van Steenhoven) sowie über die *Originalliteratur des 17. Jhs. für Blockflötenensemble* (Paul Leenhouts). Alle Workshopteilnehmer erhielten durch den hochqualifizierten Unterricht der vier Dozenten neue Anregungen und wünschen – wie schon seit Jahren Tradition – eine Fortführung der Blockflöten-Workshops in Brühl. Hildegard Zavelberg

Zur Rezension Jakob Friedrich Kleinknecht: Flötensonaten

Aufgrund der in **TIBIA 1/97, S. 385f.**, erschiene-
nen Besprechung habe ich mir die Flötensonaten
von J. Fr. Kleinknecht gekauft. Erlauben Sie mir
deshalb, daß ich den o. g. Artikel berichtige und
ergänze. Berichtigung: Die Bestellnummer bei
S.P.E.S., Florenz, ist die Nr. 16 (nicht Nr. 10, hier
liegt offensichtlich ein Lesefehler vor). Ergänzung:
Die Sonaten kosten in dieser Faksimile-Ausgabe
DM 83,00
Friedrich Maier, Dillingen

Zur Rezension von Isa Rühling in TIBIA 2/97, S. 456ff. Friedrich der Große: 2 Sonaten in e-Moll, für Traversflöte oder Flöte und B. c.; Girolamo Musiker Verlag, Franz Müller-Busch; Ed. Nr. G 13.001

Frau Rühling schreibt in ihrer Rezension ausführ-
lich über die stilistischen Besonderheiten des
Kompositionsstils Friedrichs II. und zeigt, daß sie

über die Quellenlage gut informiert ist. Als einzi-
gen Kommentar zur Ausgabe selbst bemängelt
Frau Rühling in T. 7, 1. Satz der ersten Sonate ein
in der Flötenstimme angeblich fehlendes Kreuz
vor fis' (6. Achtel). Tatsächlich ist aber in e-Moll fis
grundsätzlich vorgezeichnet. Daher besteht kein
konkreter Anlaß, dieses in der Flötenstimme an
der genannten Stelle zu wiederholen, zumal es in
dieser Stimme weder im betreffenden Takt noch
im vorigen Verlauf zu f aufgelöst wurde. Natürlich
könnte man hier ein Kreuz zur Erinnerung setzen,
da durch das vorausgehende as' einige Flötisten
aus Versehen f' spielen könnten - notwendig ist
dies allerdings nicht und somit auch nicht dem
Herausgeber als Fehler anzulasten. Die Praxis
zeigt, daß viele Musiker durch „Sicherheitsvorzei-
chen“ eher verunsichert werden.

In der Aussetzung des Continuo muß logischer-
weise das 6. Achtel wieder durch ein Kreuz in ein
fis' (D-Dur) verwandelt werden, da auf dem 2.
Achtel f' (F7) erklang.

CATALOGUE for CONTEMPORARY BLOCKFLUTE MUSIC ©

Nach 10 Jahren sammeln, unzähligen Briefen, Mailings, Telefaxen, Telefongesprächen, ist es jetzt endlich so weit:
die erste Publikation von CCBM® soll bald veröffentlicht werden.
Pro Titel gibt es etwa 35 Informations-Felder, u.a.

- komplette Besetzung
- wer die Uraufführung gespielt hat, und wo
- Dauer
- Kontakt-Information, entweder vom Verlag oder vom Komponist
- Audio-Information
- Beschreibung des Stückes
- Curriculum Vitae vom Komponist
- repräsentatives Notenbeispiel
- und noch Vieles mehr

Obwohl es sich erst um 20% der entgeltlichen Datei (1.800) handelt, ist schon so viel Information über die restlichen Titel
vorhanden daß wir damit rechnen, im Jahr 2000 einen CD-ROM heraus geben zu können. Das clevere Suchen, je nach
individuellem Interesse in der gesamten Datei wird dann besonders attraktiv. Bis dahin kann man jährlich etwa 350 neue
Titel erwarten.

Für weitere Information können Sie uns schreiben, telefaxen, oder Emailen (KEINEN Anrufe, bitte); die benötigte
Information schicken wir Ihnen dann sofort zu.

stichting blokfluit • postbus 76761 • 1070 kb amsterdam • netherlands • fax: +31 20 618796 • email: hauwe@euronet.nl

Schade ist, daß durch die sachlich falsche Aussage Frau Rühling in Verbindung mit der Formulierung „herausgeberisch vermässelt“ der Eindruck entsteht, die gesamte Ausgabe taue nichts. Statt dessen vermisste ich einen Hinweis z. B. auf die aufwendige Ausstattung mit ausklappbaren Seiten zur Vermeidung von Wendestellen oder die Qualität der Generalbaßaussetzung.

Franz Müller-Busch, Wiesbaden

Zur Rezension von Isa Rühling in TIBIA 3/97, S. 536ff. G. P. und A. Cima: Sonaten und Capriccio

Die Rezensentin schreibt: *Der alten Partitur-Druckvorlage nach wird der Streichbaß durch eine separate Notenzeile als Obligat-Part ausgewiesen. Sah er sich, darin ausnahmslos jedoch dem Continuo-Baß folgend (also was soll der Umstand??), über weite Strecken gezwungen, bis in höchste Lagen aufzusteigen, so verblüfft die Neuauflage an diesen Stellen durch ein entschiedenes tacet (-Vc.).* Diese Art der Rezension erweckt den Eindruck, der Herausgeber habe nach persönlichem Gut-

dünken in das Original eingegriffen und entsprechende Änderungen vorgenommen. Das Gegenteil jedoch liegt vor: Die originale „Basso“-Stimme weicht an den entsprechenden Stellen von der „Basso continuo“-Stimme ab. Da sich diese Abweichungen fast nur auf Pausen beziehen, lag es drucktechnisch nahe, keine Extra-Zeile für den „Basso“ in die Partitur einzufügen, sondern durch „+“ und „-“ in der „Basso continuo“-Stimme den Willen des Komponisten anzuzeigen.

Prof. Martin Nitz, Hamburg

Zum Artikel Joel Levine & Pete Rose: *The Recorder Player's Introduction to Jazz* in TIBIA 1/97, S. 335ff.

Ich bin Querflötist und studiere z. Z. an der Swiss Jazz School in Bern. In TIBIA 1/97 habe ich den obigen Beitrag gelesen und bin auf die Erklärung der Akkordsymbole gestoßen, die meiner Meinung nach ungenau oder fehlerhaft ist. Nachfolgend einige Berichtigungen:

Zum Zeichen Δ : Dieses Zeichen hat sich als Abstrahierung des j von j7 entwickelt und bezieht sich demzufolge auf die Sept eines Akkordes (j7 = Major seven = große Sept). Es sagt daher nichts über dessen Dur- oder Mollcharakter aus.

Also: $C^\Delta = C^{j7}$ (gr 3, 5, gr 7)

Zum Zeichen - : Dieses hat sich als Abstrahierung des m (minor) ergeben, bezeichnet also - wie richtigerweise dargestellt - den Mollcharakter eines Akkordes und bezieht sich somit auf dessen Terz.

Also: $C-7 = C^{m7}$ (kl 3, 5, kl 7)

Zum Zeichen ø: Da o (richtig) für einen verminderten Septakkord steht (genauere Bezeichnung: 07), wird das Zeichen Ø für den sogenannten Halbverminderten Septakkord verwendet. Damit ist ein Akkord mit kleiner Terz, verminderter Quint und kleiner Sept gemeint (z. B. II. Stufe Aeol. Moll).

Also: $Cø = C^{m7b5}$ (kl 3, verm. 5, kl 7)

Zum Zeichen +: Damit ist immer die Quinte des Akkordes gemeint, die hochalteriert wird.

Also: C^{+7} (gr 3, überm. 5, kl 7)

Zuweilen wird auch die hochalterierte None mit dem + versehen.

Also: $C^{7+9} = C^{7\#9}$ (gr 3, 5, kl 7, überm. 9).

Nun hoffe ich, Ihnen damit gedient zu haben und kein allzugroßes Durcheinander verursacht zu haben.

Manuel Jaggi, CH-Bern

Blockflötentaschen zum Zusammenrollen

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

9 Fächer DM 119,-

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

6 Fächer DM 89,-

z. B. für Alt / Alt/Sopran

3 Fächer DM 59,-

z. B. für Alt, Tenor oder Traversflöte

EXKLUSIV bei



Fürbringerstr. 19, 10961 Berlin

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

Internationales Blockflötensymposium Calw 1998. Das Pflichtstück für den Solowettbewerb, **Stephan Thomas: Drei Bagatellen** – jetzt bei Moeck erschienen!

Der Münchner Dirigent und Flötist Kurt Redel (78) wurde vom französischen Kulturminister zum „Commandeur dans l'Ordre National des Arts & Lettres“ ernannt. Die Auszeichnung wurde ihm am 24. Juni 1997 überreicht und damit sein Verdienst und Einsatz in der deutsch-französischen kulturellen Zusammenarbeit gewürdigt. Bei der holländischen Schallplattenfirma *etcetera* erschien kürzlich eine neue und erstmalige Einspielung der *Flöten-Duos* op. 98 und op. 110 des dänischen Komponisten deutscher Herkunft Friedrich Kuhlau, die Redel gemeinsam mit dem kanadischen Pianisten Noël Lee vorgenommen hat.

Bei der diesjährigen **International Oboe Competition**, die unter Leitung von Lady Evelyn Barbirolli vom 8. bis 11. Mai auf der Isle of Wight stattfand, wurden ein zweiter und zwei dritte Preise vergeben. Die Preistäger waren (v. l., siehe Foto): Victoria Brawn (2.), Alun Darbyshire (3.) und Rebecca Wood (3.).



Eva Schieffer (geb. 1971) wird im Rahmen der „Festlichen Tage für Musik“ in Trier am 18.10.1997 zusammen mit dem Kapellmeister des Kammerorchesters in der St. Georgs Kirche in Trier das **Programm da Camera** („Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“) für virtuose Blockflöte und Sinfonieorchester von Jürg Baur aufführen. Die Aufführung ist Teil des Förderpreises der Stadt Trier, mit dem Eva Schieffer 1996 während der internationalen Meisterkurse der Stadt Trier ausgezeichnet wurde. Eva Schieffer studierte Englisch, Schulmusik und Instrumentalpädagogik in Köln. Ihre Lehrer waren Ursula Schmidt-Laukamp und Prof. Günther Höller (Köln).

Für die erstmals im Wettbewerb „Jugend musiziert“ 1998 ausgeschriebene neue *Duo-Kategorie Klavier und ein (Holz-, Blech-)Blasinstrument (ohne Blockflöte)* wurde vom Deutschen Musikrat gemeinsam mit dem Verband deutscher Musikschulen und der Bibliothek der Bundakademie Trossingen eine neue Liste mit Literaturauswahl dafür besonders geeigneter Originalwerke, geordnet nach Schwierigkeiten und Epochen (Frühklassik bis 20. Jahrhundert), herausgebracht. Sonaten und andere mehrteilige Werke, wie sie die Ausschreibung fordert, sind besonders gekennzeichnet. Diese Literatur-Auswahlliste und die neue Ausschreibung sind erhältlich bei der Bundesgeschäftsstelle „Jugend musiziert“, die ab 15. September 1997 folgende neue Anschrift hat: Trimburgstr. 4, 81249 München. Neu ist bei „Jugend musiziert“ 1998 auch eine offene Kategorie *Alte Musik* für Ensembles von 2-13 Spielern oder Sängern und Literatur vom Mittelalter bis Frühklassik mit vorrangig historischen Instrumenten.

Verhängnisvoller Zeckenbiss

Seit kurzer Zeit leide ich an einer halbseitigen Lähmung der Gesichtsmuskulatur, die sich als Folge eines von mir selbst nicht bemerkten Bisses einer Zecke erwies. Bis zur Heilung wird es mir unmöglich sein, mein Instrument (Querflöte) zu spielen. Mein Anliegen ist nun folgendes: Gibt es unter der Leserschaft Musiker oder Musikerinnen, denen Ähnliches widerfahren ist oder gar Ärzte, die mit solchen Krankheitsbildern bei Bläsern oder Bläserinnen Erfahrung haben? – Kann ich etwas tun, damit sich die Lippen während der Zeit des Nicht-

Spiels nicht verändern und damit ich mir danach wieder dieselbe Tonqualität erarbeiten kann? Meine Adresse für Hinweise und Ratschläge: Manuel Jaggi, Bibliothekgässchen 1, CH-3011 Bern.

Hausmusik: Wandervogel – hämmernde Jungfrauen – Heiratsmarkt? Ein Film von Beatrix Borchard und Gabriele Busch-Salmen. Regie: Günther Bock (Samstag, 22. Novembr 1997, NDR 3, 13.00 Uhr).

Rechtzeitig zum immer noch (oder wieder) präsenten „Tag der Hausmusik“, dem Tag der Hl. Cäcilie am 22. November 1997, wird im III. Programm des NDR ein einstündiges Feature zum Thema **Hausmusik** ausgestrahlt. Es ist ein Film über den Hintergrund eines sehr deutschen und sehr problematischen Wortes, das umso mehr zum Nachdenken anregt, je mehr nahezu das Gesamt der Musik öffentlich geworden ist: auf den Konzertpodien oder in den Medien. Mit dem häuslichen Musizieren, das so gern für Dilettantismus, Seichtheit und suspekt gewordene Familienidylle einsteht, will man spätestens seit Th. W. Adorno nichts mehr zu tun haben. Man vergißt dabei freilich, daß die Mehrzahl der Gesangs- und Kammermusik des 17. - 19. Jahrhunderts für bestimmte Anlässe oder exklusive Kontexte geschrieben wurde, also in einem von der Öffentlichkeit abgeschirmten Raum ihren Ort hatte. Kenner und Liebhaber konnten sich miteinander austauschen. Häusliches Musizieren war unverzichtbarer Bestandteil des Lebens und es fanden vor allem ausgebildete Musikerinnen eine Möglichkeit, aktiv und ohne gesellschaftliche Restriktionen am Musikgeschehen teilzunehmen. Diese Hintergründe und Probleme werden unter der Regie von Günther Bock in dem Film von Beatrix Borchard und Gabriele Busch-Salmen nachgezeichnet. Um ein möglichst authentisches Bild zu gewinnen, sind die Musikaufnahmen, die die Musik des 18. Jahrhunderts repräsentieren, mit originalem Instrumentarium in der namhaften Tasteninstrumentensammlung Fritz Neumeyer im Schloß Bad Krozingen gedreht worden (Almut Hailperin (Gesang), Gabriele Busch-Salmen (Traversflöte), Sally Fortino (Clavichord, Hausorgel, Cembalo)), Leonore von Zadow-Reichling (Viola da Gamba), die Aufnahmen zum 19. Jahrhundert entstanden im Spiegelsaal des Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. Der Bogen wird von den Hausandachten, über das Lied und die Solokantate, Clavichord-, Klaviermusik bis zum Streichquartett

geschlagen. Erinnert wird auch an den Mißbrauch, der mit dem Wort und der Sache Hausmusik im NS-Staat getrieben wurde, so daß es heute nur allzu verständlich ist, daß man sich von der Bezeichnung distanziert. Der Film erinnert also an einen großen bürgerlichen Kontext, der nicht vergessen werden soll.

Geburtstagskonzert für Gerhard Braun zum 65. Auf dem Programm stehen Stücke von Gerhard Braun, Werner Heider und Pete Rose. Vier davon werden uraufgeführt. Ausführende: Martin Heidecker (Querflöte), Johannes Fischer (Altblockflöte), Hannah König (Blockflöten), Ulrike Penzien (Klavier). **Zeit: 22.11.1997, 20.00 Uhr, Ort: Ordensteinsaal Karlsruhe**

Ab sofort werden für Musikwerke, ähnlich wie bei der ISBN (Internationale Standard Buch Nummer) internationale Standard-Nummern für Einzelwerke vergeben. Jeder kann nun durch einen Eintrag ins **Verzeichnis lieferbarer Musikalien** seine Komposition über das ISMN-System (Internationale Standard Musik Nummer) auffindbar machen. Bislang erhielten nur Musikverleger ganze ISMN-Nummernbereiche. Für die Zuteilung einer einzelnen ISMN werden 100 Mark Bearbeitungsgebühr, drei Mark Porto und 15% Mehrwertsteuer erhoben, für insgesamt 118,45 Mark per Euro- oder Verrechnungsscheck ist man dabei. Für die Teilnahme am VLM (Verzeichnis lieferbarer Musikalien) wird zusätzlich eine Jahresgebühr von 25 Mark plus 15 % Mehrwertsteuer erhoben. Auskünfte erteilt die ISMN-Agentur für Deutschland, Österreich, die Schweiz und Luxemburg (über Buchhändler-Vereinigung GmbH, Postfach 10 04 42, 60004 Frankfurt am Main).

Das **Forum artium**, Norddeutsches Studienzentrum für musische Bildung und Alte Musik, bietet folgende Kurse an: 6.-9.11.97 Kurs für Blockflöte mit **Marion Verbruggen**, Amsterdam; 2.-7.1.98 Kurs für Zink, Posaune und Ensemble mit **William Dongois**, Reims (Zink) und **Matthias Sprinz**, Köln (Barockposaune); 16.-22.2.98 Meisterkurs Oboe mit Prof. **Ingo Goritzki**, Stuttgart; 27.2.-1.3.98 Ensemblekurs Blockflöte mit **Barbara Husenbeth**, Trossingen; 23.-26.4.98 Werkstatt Barockorchester mit **Michi Gaigg**, Linz (Orchesterleitung) und **Andrea Haupt**, Berlin (Theatertraining); 20.-24.5.98 Neue Wege für Flöte, Traversflöte und Cembalo mit **Klaus Holsten** (Flöte/Traversflöte) und **Beata Seemann** (Cem-

balo). Info: Forum artium, Am Kasinopark 1-3, 49124 Gerogsmarienhütte, Tel.: 05401/34160, Fax: 05401/34223

Vom 30.10. bis 2.11.1997 findet in Freiburg/Breisgau unter der Überschrift **Musik des italienischen Frühbarock** ein Interpretationskurs statt für fortgeschrittene Blockflötenspieler, auch mit anderen Instrumenten und Gesang. Ausdruck, Tempi, Artikulation, Verzierungen, zeitgenössische Quellen, solistische Musik, Ensemble, unbekannte Werke, Lesen von Facsimiles. Leitung: Janette Flöel. Info und Anmeldung: 0761/32696 oder bei Janette Flöel, Schöneckstr. 10, 79104 Freiburg

Vom 7.-9.11.1997 findet in der Heimvolkshochschule Fürsteneck (Hessen) folgender Kurs statt: **Alma redemptoris mater**, Leitung: Sabine Cassola, Peter Wendland, Ansprechkreis: Sänger und Spieler von Renaissance-Instrumenten. Info: IAM, Heinrich-Schütz-Allee 33, Postfach 410236, 34064 Kassel, Tel.: 0561/935170, Fax: 0561/313772

18. Musik-Instrumentenbau-Symposium. Ikonographische Zeugnisse zu Musikinstrumenten in Mitteleuropa. 20 Vorträge, 3 Konzerte in Michaelstein vom 21.-23.11.1997. Info: Stiftung Kloster Michaelstein, Frau Lustig, Postfach 24, 38881 Blankenburg, Tel. 03944/9030-12, Fax: 03944/9030-30

Klangrede – unter diesem Thema findet vom 28. bis 30. November 1997 ein Kammermusikkurs in der **Musikstadt Trossingen** statt. In Zusammenarbeit mit der Trossinger Jugendmusikschule lädt die Kursleiterin, Frau Prof. Barbara Husenbeth, MHS Trossingen (Blockflöte/Bläserkammermusik) Musiklehrer, Studierende, fortgeschrittene Instrumentalisten (Holzbläser, Streicher, Spieler von Zupf- und Tasteninstrumenten), bestehende Kammermusikensembles und Preisträger im Wettbewerb „Jugend musiziert“ dazu ein. Besonders angesprochen werden auch junge Pianisten, die das Cembalospiel erlernen oder ihre bereits vorhandenen Kenntnisse und Fertigkeiten vertiefen wollen. Gitarristen und Cellisten sind ebenfalls eingeladen. Im Hinblick auf die neue Wertungskategorie „Alte Musik“ im Wettbewerb „Jugend musiziert“ ab 1998 werden gerade Spieler historischer Instrumente und besonders auch erfahrene Continuospieler von Instrumentalisten wie Ensembles gesucht. Ziel des Kurses ist es, hier Hilfen (Stilistik, Literaturauswahl etc.) anzubieten. Moderne In-

strumente können zum Kurs mitgebracht und gespielt werden. Andrea Baur (Laute / Theorbe / Kammermusik), Dieter Weitz (Cembalo/Kammermusik) und Christian Niedling (Barockcello / Streicherkammermusik) wirken als Dozenten mit (Dozenten der MHS Trossingen). Eine Kursausschreibung ist erhältlich bei Frau Prof. Barbara Husenbeth, Römerweg 18, D-78647 Trossingen, Tel. 07425/4618, Fax: 07425/4620. Anmeldeschluß bis der 15. November 1997.

Fortbildungsveranstaltung Marion Verbruggen (Blockflöte/Amsterdam). **Workshop:** 13.12.97, 10-15 Uhr, in der Musikhochschule Wuppertal, Vortragssaal Wuppertal-Elberfeld, Friedrich-Ebert-Str. 143; Blockflötenausstellung von Colin Jardine/Berlin: 9-16 Uhr. **Konzert:** 14.12.97, 18 Uhr, in der Immanuelskirche, Wuppertal-Oberbarmen, Sternstraße/Ecke von Eyern-Strasse. Information und Anmeldung im Sekretariat der Bergischen Musikschule, Briller Str. 2, 42103 Wuppertal, Frau Haupt, Tel.: 0202/5632310 oder Frau Röhrig, Tel.: 0202/83197 oder 02053/7829

Das 2. **Folkwang-Symposium für Blockflötenmusik** (23.-25.1.1998) diskutiert praktische Fragen der Aufführung mittelalterlicher Musik. **Kees Boeke** spielt ein Konzert, in dem er die Formen Tractus, Sequens, Leich, Lay, Ballata und Istampitta vorstellt und arbeitet dann mit den aktiven Teilnehmern und Teilnehmerinnen an Werken aus dem Squarcialupi Codex (Textanalyse, Instrumentierung, Stimmung, musica ficta etc.). Hierzu sind neben Blockflötisten Sänger (vor allem Soprano), Fidelspieler, Organettospieler u. a. willkommen.

Adrian Brown präsentiert seine Forschungsergebnisse über frühe Blockflöten. **Dieter Turke-witz** berichtet über eine mittelalterlicher Handschrift aus dem Kloster Essen-Werden. **Ulrike Volkhardt** stellt Editionen mittelalterlicher Musik, die auf vier Blockflöten spielbar sind und vom Moeck Verlag publiziert werden, vor. Die zeitliche Gestaltung wird abhängig von der Zahl der aktiven Spieler und Spielerinnen und dem Fortgang der Arbeit flexibel gehandhabt werden und ad hoc erfolgen. Info: Fachbereich 1, Folkwang Hochschule Essen, Postfach 4428, 45224 Essen, Tel. 0201/4903-113

Um die Texte nicht zu komplizieren, wird in den meisten Fällen die männliche Form verwendet. Eine gedankliche Ausfüllung mit beiden Geschlechtern wird bei den Leserinnen und Lesern vorausgesetzt.

Die Autoren der Artikel

Horst Augsbach, geb. 1926, Studium der Medizin und Musikwissenschaft. Promotion 1960. Veröffentlichung verschiedener Werke von P.-G. Buffardin, J. J. Quantz, J. A. Hasse, W. A. Mozart. Publikationen: Johann Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Leipzig 1983 / Kassel 1983; Johann Joachim Quantz, Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke, Werkgruppe QV 2 und QV 3, Dresden 1984; Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke von Johann Joachim Quantz (QV), Stuttgart 1997.

Christian Schneider, geb. 1942, studierte Oboe in Berlin, daneben Musikwissenschaft in Berlin, Köln und Bochum. Solo-Oboist der Düsseldorfer Symphoniker, Professor für Oboe an der Musikhochschule Köln und Herausgeber bei verschiedenen Verlagen und Mitherausgeber von TIBIA.

Martin Nitz, geb. 1946 in Oldenburg (Oldenburg); Abitur am Humanistischen Gymnasium (1969); Studium an der damaligen PH Oldenburg (Hauptfach Musik); Anschluß-Studium an der Musikhochschule Hamburg (Hauptfächer: Klavier und Komposition; daneben Blockflöte, Cembalo und Aufführungspraxis Alter Musik). 1972 Lehrauftrag für Blockflöte ebenda, seit 1975 Professor. Herausgeberstätigkeit bei verschiedenen deutschen, österreichischen und Schweizer Verlagen seit 1980.

Impressum:

TIBIA · Magazin für Holzbläser · 22. Jahrgang · Heft 4/97

Herausgeber: Gerhard Braun, Hartmut Gerhold,

Hermann Moeck, Christian Schneider, Ulrich Thieme

Schriftleitung: Sabine Haase-Moeck

Postfach 31 31, D-29231 Celle, Telefon 051 41 / 88 53 0

TIBIA ist offizielles Organ der Schweizer Flöten Gesellschaft (SFG) Bern. Ehrenpräsident: James Galway; Präsident: Peter-Lukas Graf; Schriftleitung: Urs Peter Salm. Geschäftsstelle: SFG, Wyttbachstr. 40, Postfach, CH-3000 Bern.

TIBIA ist offizielles Organ der European Recorder Teachers Association (ERTA), Sektion Deutschland, mit Sitz in Karlsruhe. Präsident: Johannes Fischer; Vizepräsident Ulrich Thieme; Geschäftsführer: Stephan Schrader; Geschäftsstelle: ERTA, Leopoldshafener Str. 3, D-76 149 Karlsruhe.

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

Verlag und Vertrieb: Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Inhaber: Dr. Hermann Moeck. Postfach 3131, D-29231 Celle, Telefon: 051 41 / 88 53 0, Fax 88 53 42

Erscheinungsweise: viermal jährlich – Januar, April, Juli, Oktober. Redaktionsschluß der 15. November, 15. Februar, 15. Mai und 15. August

Bezugskosten: Jahresabonnement im Inland DM 36,50/ Einzelheft DM 13,00; Jahresabonnement Ausland DM 41,00/Einzelheft DM 15,00; zuzüglich Versandkosten

Anzeigenverwaltung: Moeck Verlag, Postfach 31 31, D-29 231 Celle, Telefon 051 41 / 88 53 0, Fax 88 53 42

Telegramm: Moeckverlag

Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 14, DM 70,00 (1/16 Seite) bis DM 790,00 (1/1 Seite), zuzüglich Mehrwertsteuer; Zuschläge für angeschnittene Anzeigen, Satzspiegelüberschreitungen, Placierungsvorschrift. Anfallende Litho- bzw. Satzkosten werden gesondert in Rechnung gestellt.

Anzeigenschluß: 1. Dezember, 1. März, 1. Juni, 1. September

Satz und Druck: Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, D-29231 Celle.

© 1997 by Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Celle. Printed in Germany

ISSN 0176-6511

TIBIA 1/98 erscheint im Januar 1998 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Horst Augsbach: Fragen zur Überlieferung und Datierung der Kompositionen von Johann Joachim Quantz, Teil II: Die Handschriften

Peter Thalheimer: *Flautino* und *Flasole* bei Vivaldi

Winfried Michel: Vivaldis Konzerte „per Flautino“ in ihrer wahren Gestalt. Ein letzter Leseversuch

Karel van Steenhoven: Die Blockflöte im 21. Jahrhundert

Ulrich Leisinger: Der langsame Satz des Flötenkonzerts D-Dur von Johann Christian Bach und ein Porträt des Blockflötenbauers Guido Klemisch

Gerhard Braun

Traumbilder. Einige Bemerkungen zu den Solostücken für Sopranblockflöte von Konrad Lechner
... Deshalb muß mit jedem kleinsten Werk alles „gewagt“ werden¹

Konrad Lechner (1911-1989) hat sich bereits in den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts als Interpret und Komponist für die damals gerade wieder neu entdeckte Blockflöte eingesetzt und auch in späteren Jahren immer wieder wegweisende Kompositionen für dieses Instrument geschaffen.

Im Jahr 1935 notiert ein junger, ursprünglich ganz aus der romantischen Tradition kommender Cellist auf Konzertreisen mit dem Kammerorchester Edwin Fischer eine Reihe kurzer und leicht spielbarer Sätze für Sopranblockflöte in sein Skizzenbuch. Sie wurden im Bärenreiter-Verlag unter dem Titel „Kleine Tanz- und Spielstücke“ veröffentlicht und erfuhren später noch eine artistische Umwandlung in Lechners letztem Blockflöten-Zyklus „Echo des Schweigens“. So verwandelt sich das kleine Tanzstückchen von 1935 (Nr. 16 der Bärenreiter-Ausgabe), das Konrad Lechner mehrfach ohne Ansage in Programme mit mittelalterlicher Musik einbezog und damit Erstaunen und Nachfragen nach der Quelle bei den zubörenden Musikwissenschaftlern auslöste, in das Stück mit der Überschrift „Aufbruch wohin“ (2. Stück der Moeck-Ausgabe, EM 2558). Eine Verwandlung, die Konrad Lechner mit der Formulierung „Das Einfache transparent machen“ umschrieb.²

Im Jahr 1938 erschienen die *Volksliedvariationen* (ebenfalls im Bärenreiter-Verlag) und auf der Grundlage dieser ersten Stücke entstanden später vier weitere Sammlungen mit Solostücken für Sopranblockflöte (in steigendem Schwierigkeitsgrad): *Traum und Tag* (1975), *Spuren im Sand* (1976), *Vom andern Stern* (1987) und *Echo des Schweigens* (1988)³ (Konrad Lechners letzte vollendete Komposition überhaupt, wobei zwei dieser letzten Stücke in ihren Wurzeln wieder auf die kleinen Tanzstücke aus dem Jahr 1935 zurückgehen; der Kreis schließt sich).

Zusammen mit den 8 Solostücken aus dem Nachlaß, die demnächst im *Spielbuch III* meines Blockflötenschulwerkes bei Ricordi erscheinen werden, ergibt das insgesamt 87 Kompositionen für So-

pranblockflöte solo, eine Art moderner *Flöten-Lusthof*, dessen kompositorische Qualität den Vergleich mit Bela Bartoks *Mikrokosmos* für Klavier nicht zu scheuen braucht. Es wäre an der Zeit, dieses bedeutende Werk (gleichzeitig auch ein Compendium neuer Spieltechniken) endlich in einer Gesamtausgabe zu veröffentlichen und damit den Blockflötenspielern geschlossen zugänglich zu machen.

Ich hatte mich im Herbst 1972 für einige Tage nach Kirchhofen am Rande des südlichen Schwarzwaldes zurückgezogen, um konzentriert an meinen *Nachtstücken* für Blockflöte und Klavier arbeiten zu können. Lechner lebte damals in St. Georgen bei Freiburg, nur wenige Kilometer entfernt, und wir trafen uns öfters zum Gedankenaustausch, zu Spaziergängen oder abends zur Weinprobe in einem der kleinen Gasthöfe der badischen Weinstraße. Auf einer Wanderung durch die Weinberge – das Rheintal lag in tiefstem Nebel unter uns – kamen wir auf die alten Tanz- und Spielstücke zu sprechen und ich fragte aus einer plötzlichen Eingebung heraus, ob er nicht aus heutiger kompositorischer Sicht und unter Verwendung zeitgenössischer neuer Spieltechniken nochmals ähnliche, kurze und pädagogisch verwendbare Stücke schreiben könnte. Meine Anregung schien auf fruchtbaren Boden gefallen zu sein, denn drei Wochen später rief er mich an und sagte: „Ich habe jetzt 30 Stücke – soll ich noch weitermachen?“

Reparaturannahme

Lassen Sie Ihre Flöte von Meisterhand aufarbeiten!
 Wir machen mehr aus Ihrer Flöte... (Alle Fabrikate)

Wir beraten Sie gerne



Fürbringerstr. 19, 10961 Berlin

☎ + Fax 030 / 691 62 25



Abb. 1: Widmung und Anfangstakte von *Vom Hauch berührt – im Fallen – steigend* in der Handschrift des Komponisten

Während der Arbeit an der Sammlung *Vom andern Stern* 1987, also 15 Jahre später, hat er mir zur Erinnerung an diese Tage einen Satz (Nr. 16 der Druckausgabe) mit entsprechender Widmung zugesandt. (Notenbeispiel 1)

Aus den 30 Stücken haben wir damals zunächst 12 Titel ausgewählt und in der „Zeitschrift für Spielmusik“ unter dem Titel *Traum und Tag* (ZfS 436) veröffentlicht. Kurze Stücke, die jeweils enge Beziehungen zu Meistern der Alten Musik wie Byrd, de la Halle, Gibbons sowie zu alten Volksliedern haben, auch gelegentlich neue Spieltechnik und z. T. freiere Tonalität aufweisen.⁴

Die Kompositionen wurden begeistert aufgenommen und sind auch heute noch fester Bestandteil etwa in den Wettbewerbsprogrammen von *Jugend musiziert*.

Konrad Lechners *Impressionen* wirken wie eine feine Filigranarbeit. Sie führen zu vielerlei Assoziationen und zeigen eine Fülle von Farbwerten, die man gemeinhin der Sopranblockflöte nicht zu- traut.⁵

Die Sammlung gliedert sich in 3 Gruppen von jeweils 4 Stücken:

1. Sätze, die aus Zitaten alter Musik entwickelt werden oder auf diese hinführen:

a) *How do you do, Mr. Byrd?* (Die Schlußtakte sind zwei verschiedene Zitate aus William Byrd:

La Volta – aus dem Fitzwilliam Virginal Book.) Von diesem Stück gibt es auch einen vierstimmigen Satz in der Sammlung *Ziehende Wolken* (ZfS 496) aus dem Jahr 1979.

b) *Bonjour, M. de la Halle!* Das Stück variiert die Oberstimme eines dreistimmigen Rondeau von Adam de la Halle: *Tant que je vivrai*

c) *Hello, Mr. Dvorak.* Das Anfangsmotiv verwandelt sich in der Mitte in das (rhythmisch) leicht veränderte Zitat (KopftHEMA) aus dem Cellokonzert. Eine humorvoll gemeinte Deformation und eine Erinnerung an Lechners Cellistenkarriere.

d) *Good morning, Mr. Gibbons.* Die ersten 5 Takte entstammen einer dreistimmigen Fantasie von Orlando Gibbons. In diesem Stück ist übrigens immer noch ein Druckfehler stehen geblieben. Der 1. Takt muß heißen:



2. Sätze mit formalen Vorbildern:

a) Fuge

b) *Doppia misura* (Zweifacher im 7/8 Takt, der aus $4/8 + 3/8$ bzw. $2/4 + 3/8$ oder aus $3/8 + 2/4$ zusammengesetzt ist).

c) *Leggiero.* Ebenfalls ein *Zweifacher* mit dem charakteristischen Wechsel von 3/4 und 2/4 Takt.

d) Es sangen drei Engel (Choralvorspiel).

3. Sätze mit poetischen Titeln, frei für improvisatorische Gestaltung (*Traumbilder*):

- a) Traumflug
- b) Schwarzer Schwan
- c) Ferner Vogelsang
- d) Ferne Stunde

Diese Titel könnten auch unter Bildminiaturen von Paul Klee stehen, zu denen Lechners Musik eine innere Beziehung aufweist.

Die Interpretation gerade dieser Stücke bringt erfahrungsgemäß die meisten Probleme mit sich. Sie waren ursprünglich in der sogenannten *space notation* (Abstandsnotation) notiert, mußten dann aber auf Bitten des Verlages, der seine Abonnenten damals mit dieser Notationsart noch überfordert wählte, in traditionelle rhythmische Schreibweise umgewandelt werden. Diese Notation ist aber für die Interpretation eher hinderlich. Sie verleitet zu metrischem Zählen, was den improvisatorischen Charakter der Stücke sehr leicht verfälschen kann. Für viele Stücke, die rhythmisch frei angelegt sind, erweist sich die traditionelle Notation als Fessel. Die sogenannte *space notation* (——— Strecke = Dauer) gibt, da sie vom Auge nicht präzis wahrgenommen wird, „Raum“ für frei aufeinander bezogene Tondauern. Proportion wird neu - unabhängig vom Takt erlebt.⁶

In der Sammlung *Spuren im Sand* haben wir dann die ursprüngliche Version von *Traumflug* in *space notation* als Variante zu der Fassung in *Traum und Tag* nochmals veröffentlicht. Sie sollte für die Interpretation unbedingt zum Vergleich herangezogen werden.

Achtung: die geraden „Dauernbalken“ bedeuten nicht unbedingt auch einen geraden, glatten und vibratolosen Ton und das Zeichen  für glissando zwischen zwei dicht beieinander liegenden Tonhöhen steht für ein ganz normales glissando und nicht etwa für ein *ab - auf - ab*, wie es die grafische Notation suggerieren könnte.

Für die Interpretation von *Traumflug* gibt Konrad Lechner folgende Hinweise: *Vibratobewegung nie gleichförmig. Statt  aus leichten Tonschwebungen zu aperiodischen Vibratoformen finden, z.B.  auch umgekehrt*

*, sowie  dabei stets den nächsten Ton anzielnd. Entscheidend ist das Unaufdringliche, beinahe Unmerklich-Schwebende des Tones. Die Tonschwebungen ihrerseits wieder stets aufeinander bezogen. Die Taktstriche besagen hierüber gar nichts. (Siehe in diesem Zusammenhang die *space notation* dieses Stücks in „Spuren im Sand“.) Die Dynamik der Töne entsteht „wie von selbst“ aus ihrem plötzlichen Aufgehobensein und wieder Abwärtsgleiten. Die Veränderung des Atemdrucks bei gleich hoher Luftgeschwindigkeit ist ein wichtiges Mittel, kleine glissandi wie*



zu erzielen (bei letzterem durch Anwinkeln des linken Ringfingers, so daß genaugenommen das glissando erst bei einem tiefen d  beginnt

und einschwingt in den solchermaßen angezielten Ton.

2. Traumflug Sehr frei (♩ = 85)



10. Rhythmische Variante zu „Traumflug“ (ZfS 436, S.4)

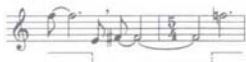


Abb. 2:
Traumflug aus *Traum und Tag* und rhythmische Variante in *space notation* aus *Spuren im Sand*

Zäsuren sind möglichst zu vermeiden; man atmet nur mit Hilfe des sog. „Schnappatems“, um unvermeidliche Pausen aufs äußerste zu reduzieren. Das Zeichen ♯ deutet nur gelegentlich die Möglichkeit eines raschen Atemholens an; in den meisten Fällen ist gemeint: Anheben zum nächsten Ton durch Loslassen des vorigen z.B.



Charakteristisch für die Gesamtform sind ineinander verschlungene Tondauern im Sinn von Waagebalken, z. B.



die eine Art ständig sich verändernder Balance darstellen⁷.

Auch die allgemeinen Hinweise des Komponisten zur Dynamik und Artikulation, zu Tempo und Rhythmus sind beachtenswert: Steht keine dynamische Bezeichnung zu Beginn des Stückes, so bedeutet das wie in der Alten Musik *f*, aber nicht blockhaft ungehobelt, sondern in einer bestimmten Bandbreite je nach Art der Tonverbindung.

♫ staccato = kurz, fast ohne Nebengeräusch

> marcato = kurz, gewichtig,

nonlegato ist nicht gleichförmig — — — —, sondern je nach der sich überlappenden formalen Bedeutung der Töne beweglich.

Legato, bis zu 16tel-Bewegung stets als quasi legato mit nur einer Zungenbewegung: *diri, di(telle)*, erst ab sehr rascher 16tel- Bewegung völlig gebunden.

Und dann hat Konrad Lechner noch ein besonderes Artikulationssymbol eingeführt:

♫ als leichter, federnder Stoß (*leggiero*) etwa zwischen ♫ (staccato) und ♫ (portato). Eine Notationsform, die inzwischen auch von anderen Komponisten verwendet wird.

Tempo = Metronomangabe dient nur zur Andeutung des Ermessensspielraumes. Die rhythmische Bewegtheit eines Stückes läßt sich durch keine Maschine einfangen, sie wird vom Impuls und vom Proportionsgefühl getragen.⁸

Hierher gehören auch die Anmerkungen zu dem Stück *Vom Hauch berührt* - im Fallen — steigend (aus der Sammlung *Vom andern Stern*) Notenbeispiel 1: Obwohl ein schwebender ♫ = 72 Rhythmus durch das ganze Stück weht, sind doch minimale

Unterschiede zwischen ♫ ♫ und ♫ ♫ vorhanden. Bindungen sind durch „dellell“ dem legato anzugleichen. Nachhallvorstellungen sollen die rhythmischen Formen so zum Ineinanderfließen bringen, daß Artikulationen statt grenzziehend ineinandergehend empfunden werden; sie sollen das Rhythmische dem Farblichen annähern. Die nicht angebundene ♫ sollte „lässig“ durch „Abzug“ von der vorausgehenden Note erreicht werden. Flexibilität, Freiheit der Schwerpunkte und der (non-)figurativen Zusammenhänge bringen das Ganze in die Nähe der Gregorianik, die mit Worten wie *ictus* (Betonung) und *episema* (Dehnung) kaum in Begriffen auszudrückende Feinheiten der Form aufweist.⁹

Wie intensiv Lechner an den Flötenstücken gearbeitet hat, zeigt vielleicht ein Blick in sein Skizzenbuch, wo es für jedes kurze Stück meist mehrere Fassungen gibt. (Notenbeispiel 3)

Und dann die Umarbeitungen: auch nach der Drucklegung hat Lechner ständig an seinen Werken weitergearbeitet. So hat er in das Stück *Ferne Stunde* in der 3. Auflage von *Traum und Tag* noch



Abb. 3:
Ausschnitt aus dem Skizzenbuch des Komponisten



Abb. 4: *Ferne Stunde* aus *Traum und Tag* mit Korrektur-einzeichnungen im Handexemplar von Konrad Lechner

eine Reihe von kurzen Pausen eingefügt, die immer wieder erregende rhythmische Stockungen hervorrufen. (Notenbeispiel 4)

Ein Vergleich der beiden Fassungen gibt uns so einen interessanten Einblick in die Werkstatt eines zeitgenössischen Komponisten. Vielleicht kann dies – zusammen mit den authentischen Interpretationshinweisen – zur Beschäftigung mit diesem Werk anregen und ihm dadurch neue Freunde gewinnen. Ein Werk, das von einfachen Sechsstückchen (*Tanz- und Spielstücke*) bis zu zwölftönigen Partien (in *Vom andern Stern*) führt, aber trotz aller Eigenständigkeit nie die Verbindung zur musikalischen Tradition (vom Mittelalter bis zu Bartok und A. v. Webern) verleugnet. Ein kleiner Kosmos der modernen Flötenmusik!

¹ Randnotiz Konrad Lechners in der Partitutr zu *Psalmodie II*

² Gerhard Braun: Spurensuche – Einige Anmerkungen zu den Blockflötenkompositionen von Konrad Lechner. Dokumentationsband des Internationalen Blockflöten-Symposiums 1990 (Karlsruhe 1991). Siehe auch: Das Portrait – Konrad Lechner über sich selbst (TIBIA 2/1976)

³ Alle im Moeck Verlag erschienen.

⁴ Notiz Konrad Lechners in seinem Handexemplar von *Traum und Tag*.

⁵ Rezension in der Zeitschrift MUSICA 6/1976.

⁶ Notiz Konrad Lechners im Skizzenbuch.

⁷ Handschriftliche Anmerkungen zu *Traum und Tag*.

⁸ ebda.

⁹ Handschriftlicher Zusatz im Notenmanuskript.

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

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.zoom.es/~gpenalver>

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:

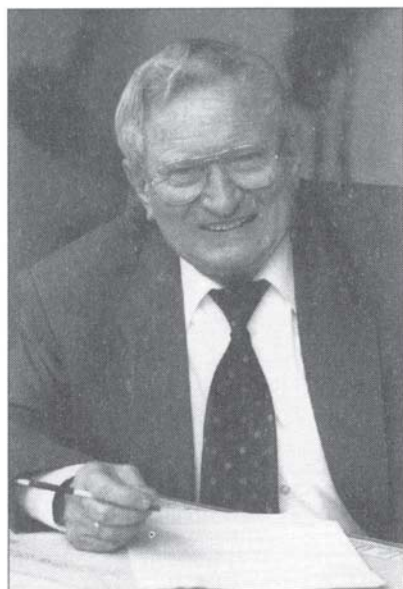
Bárbara Sela Andrés
Apdo. de Correos 10029
E-41002 Sevilla - SPAIN
Fax: 34-5-4225114
E-mail: barsean@arrakis.es
gpenalver@zoom.es



MOECK



Sine musica nulla vita



Festschrift Hermann Moeck

zum 75. Geburtstag

herausgegeben von Nikolaus Delius

Edition Moeck 4064

ISBN 3-87549-064-9

432 Seiten, mit zahlreichen, teils farbigen

Abbildungen, Leinen

Preis: DM 70,00

AUS DEM INHALT

MARIANNE BETZ

Das Stumme in der Musik

GERHARD BRAUN

Gedanken zur Ästhetik der Blockflöte und
des Blockflötenspiels im 20. Jahrhundert

MARCELLO CASTELLANI

Il flauti nell'inventario di Lorenzo il
Magnifico (1492)

NIKOLAUS DELIUS

Von Raub- und anderen Drucken

FRIEDHELM DÖHL

Serenade für 2 Kontrabässe

OSKAR ELSCHKE

Herstellungstechnologien von Musik-
instrumenten und audiovisuelle Dokumen-
tationsmedien

JOHANNES FISCHER

Bearbeitungen für Blockflöte. Ein Weg zur
Identitätsfindung?

HARTMUT GERHOLD

Cluster oder Kluster. Zur Bedeutung und
Verwendung eines Begriffs der Komposi-
tionslehre

BRUCE HAYNES

New light on some french relatives of the
hautboy in the 17th and early 18th centu-
ries: The cromorne, hautbois de Poitou
and chalumeau simple

MOECK

VERLAG UND MUSIKINSTRUMENTENWERK · CELLE

ILSE HECHLER

Von Vogel- und Flötenstimmen

WERNER HEIDER

Glücksprung

ELLEN HICKMANN

Anthropomorphe Pfeifen und Flöten. Ein Beitrag über Klang, Spiel und Kult im alten Ekuador

HERBERT HÖNTSCH

Was wußte Maecenas von Marketing und Sponsoring?

HERBERT HÖNTSCH

Polona-Edition im Hermann Moeck Verlag. Musiktransfer von Ost nach West. Anmerkungen eines Insiders

FRIEDRICH VON HUENE

Eine Altblockflöte von Scherer. Scherers in Butzbach

DIETER KLÖCKER

Das verschollene Klarinettenkonzert in B-Dur (Hob. Deest) von Joseph Haydn. Situationsskizze einer Wiederentdeckung

WŁODZIMIERZ KOTOŃSKI

Albumblatt

DAVID LASOCKI

The London Publisher John Walsh (1665 or 1666-1736) and the Recorder

GIANNI LAZZARI

Fonti iconografiche Italiane del consort omogeneo di traverse

HANS-MARTIN LINDE

Flötenspiel als „edelster Zeitvertreib“ oder als Berufung zum „geweihten Vortragskünstler“? Gedanken zur Flötenlehre in Barock und Klassik/Romantik

KRZYSZTOF PENDERECKI

Für Hermann zum 75. Geburtstag

KLAUS RATHERT

Dr. Hermann Moeck. Ein Unternehmer in Staat und Gesellschaft

GIANCARLO ROSTIROLLA

Uno Sconosciuto Concerto „A Cinque“ di Pier Leone Ghezzi

CHRISTIAN SCHNEIDER

Die traditionellen Holzblasinstrumente der Schneider im Kathmandu-Tal. Eine sterbende Musikkultur

MICHAEL SCHNEIDER

Muster mit Wert: Händels Blockflöten-sonaten

PETER SPOHR

Alte Holzblasinstrumente in Schränken und auf Dachböden. Drei neuentdeckte Scherer-Instrumente

PETER THALHEIMER

„Flautino“ und „Flasolet“ bei Antonio Vivaldi

ULRICH THIEME

Pasticcio für H. M.

KARL VENTZKE

Gewaltsröhren und Kanonen: Richard Wagner und die Boehmflöte

MICHAEL VETTER

Vertikal. 12 Intrigen gegen die Zeit

WILLIAM WATERHOUSE

A Rare English Tabor Pipe

WOLFGANG WITZENMANN

fantasia canonica II

MOECK

VERLAG UND MUSIKINSTRUMENTENWERK · CELLE



MATTHIAS MAUTE

Ricercar, für vier Blockflöten (A A A B). Spielpartitur, DM 5,10
Zeitschrift für Spielmusik, Heft 702 · ISMN M-2006-0702-4

Matthias Maute (*1963)

$\text{♩} = 88 - 96$

A1 *pp*

A2 *pp*

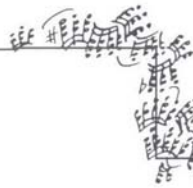
A3 *pp*

B *pp*

10

16

MOECK VERLAG UND MUSIKINSTRUMENTENWERK · CELLE



JOSEPH GEBAUER

MOECK

Sonate op. 17 (1812), für Sopranblockflöte (Czakan) und Klavier,
herausgegeben von Hugo Reyne. Partitur und Solostimme, DM 35,00
Edition Moeck 1133 · ISMN M-2006-1133-5

Allegro moderato Joseph Gebauer (19. Jh.)

S - Bfl.
(Czakan)

Klavier

6

11

Moeck Blockflöten und Noten in aller Welt.....

Moeck Rottenburgh seit 30 Jahren die meistgespielten Soloflöten, in Stimmung und Klang immer weiter verbessert.

Sopranino bis Baß.

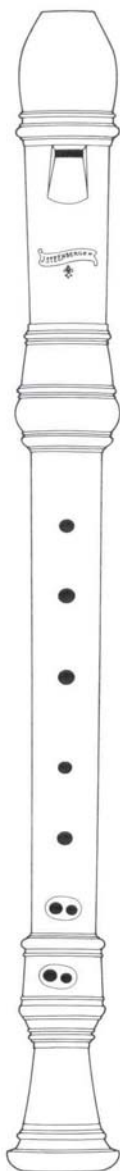
Moeck Sopran- und Altblockflöten nach Jan Steenbergen (1675-1728)

und Alt nach Thomas Stanesby senior (1668-1734) mit hohem engen

Windkanal und dem besonderen Barocktimbre, a' 415 und 440. *Moeck*

Renaissance Consort, neu konzipiert, vom Sopranino bis zum Subbaß. Für die chorische Musik des 16.

Jahrhunderts. Frühbarocke



Sopran- und Altblockflöten nach H. F. Kynseker (1636-1686). *Moeck Flauto*

leggero, handlich und leicht, für das chorische

Spiel, Sopranino bis Großbaß. *Moeck Sopran-*

Schulblockflöten aus Ahorn und Birnbaum;

Flauto 1, die pflegeleichte aus Spezialkunststoff, dto.

Flauto 1 plus, aber mit Holzunterteil.

* * *

Im *Moeck* Verlag sind über 1000 Ausgaben mit Blockflötenmusik und auch die vielgelesene Fachzeitschrift *TIBIA*, Magazin für Holzbläser, erschienen.

MOECK

engagiert und erfahren mit Blockflöten und deren Literatur

Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Postfach 3131, D-29231 Celle

Gerhard Braun

Traumbilder. Einige Bemerkungen zu den Solostücken für Sopranblockflöte von Konrad Lechner

... Deshalb muß mit jedem kleinsten Werk alles „gewagt“ werden¹

Konrad Lechner (1911-1989) hat sich bereits in den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts als Interpret und Komponist für die damals gerade wieder neu entdeckte Blockflöte eingesetzt und auch in späteren Jahren immer wieder wegweisende Kompositionen für dieses Instrument geschaffen.

Im Jahr 1935 notiert ein junger, ursprünglich ganz aus der romantischen Tradition kommender Cellist auf Konzertreisen mit dem Kammerorchester Edwin Fischer eine Reihe kurzer und leicht spielbarer Sätze für Sopranblockflöte in sein Skizzenbuch. Sie wurden im Bärenreiter-Verlag unter dem Titel „Kleine Tanz- und Spielstücke“ veröffentlicht und erfuhren später noch eine artistische Umwandlung in Lechners letztem Blockflöten-Zyklus „Echo des Schweigens“. So verwandelt sich das kleine Tanzstückchen von 1935 (Nr. 16 der Bärenreiter-Ausgabe), das Konrad Lechner mehrfach ohne Ansage in Programme mit mittelalterlicher Musik einbezog und damit Erstaunen und Nachfragen nach der Quelle bei den zuhörenden Musikwissenschaftlern auslöste, in das Stück mit der Überschrift „Aufbruch wohin“ (2. Stück der Moeck-Ausgabe, EM 2558). Eine Verwandlung, die Konrad Lechner mit der Formulierung „Das Einfache transparent machen“ umschrieb.²

Im Jahr 1938 erschienen die *Volksliedvariationen* (ebenfalls im Bärenreiter-Verlag) und auf der Grundlage dieser ersten Stücke entstanden später vier weitere Sammlungen mit Solostücken für Sopranblockflöte (in steigendem Schwierigkeitsgrad): *Traum und Tag* (1975), *Spuren im Sand* (1976), *Vom andern Stern* (1987) und *Echo des Schweigens* (1988)³ (Konrad Lechners letzte vollendete Komposition überhaupt, wobei zwei dieser letzten Stücke in ihren Wurzeln wieder auf die kleinen Tanzstücke aus dem Jahr 1935 zurückgehen; der Kreis schließt sich).

Zusammen mit den 8 Solostücken aus dem Nachlaß, die demnächst im *Spielbuch III* meines Blockflötenschulwerkes bei Ricordi erscheinen werden, ergibt das insgesamt 87 Kompositionen für So-

pranblockflöte solo, eine Art moderner *Flöten-Lusthof*, dessen kompositorische Qualität den Vergleich mit Bela Bartoks *Mikrokosmos* für Klavier nicht zu scheuen braucht. Es wäre an der Zeit, dieses bedeutende Werk (gleichzeitig auch ein Compendium neuer Spieltechniken) endlich in einer Gesamtausgabe zu veröffentlichen und damit den Blockflötenspielern geschlossen zugänglich zu machen.

Ich hatte mich im Herbst 1972 für einige Tage nach Kirchhofen am Rande des südlichen Schwarzwaldes zurückgezogen, um konzentriert an meinen *Nachtstücken* für Blockflöte und Klavier arbeiten zu können. Lechner lebte damals in St. Georgen bei Freiburg, nur wenige Kilometer entfernt, und wir trafen uns öfters zum Gedankenaustausch, zu Spaziergängen oder abends zur Weinprobe in einem der kleinen Gasthöfe der badischen Weinstraße. Auf einer Wanderung durch die Weinberge – das Rheintal lag in tiefstem Nebel unter uns – kamen wir auf die alten Tanz- und Spielstücke zu sprechen und ich fragte aus einer plötzlichen Eingebung heraus, ob er nicht aus heutiger kompositorischer Sicht und unter Verwendung zeitgenössischer neuer Spieltechniken nochmals ähnliche, kurze und pädagogisch verwendbare Stücke schreiben könnte. Meine Anregung schien auf fruchtbaren Boden gefallen zu sein, denn drei Wochen später rief er mich an und sagte: „Ich habe jetzt 30 Stücke – soll ich noch weitermachen?“

Reparaturannahme

Lassen Sie Ihre Flöte von Meisterhand aufarbeiten!
Wir machen mehr aus Ihrer Flöte... (Alle Fabrikate)

Wir beraten Sie gerne



Fürbringerstr. 19, 10961 Berlin

☎ + Fax 030 / 691 62 25

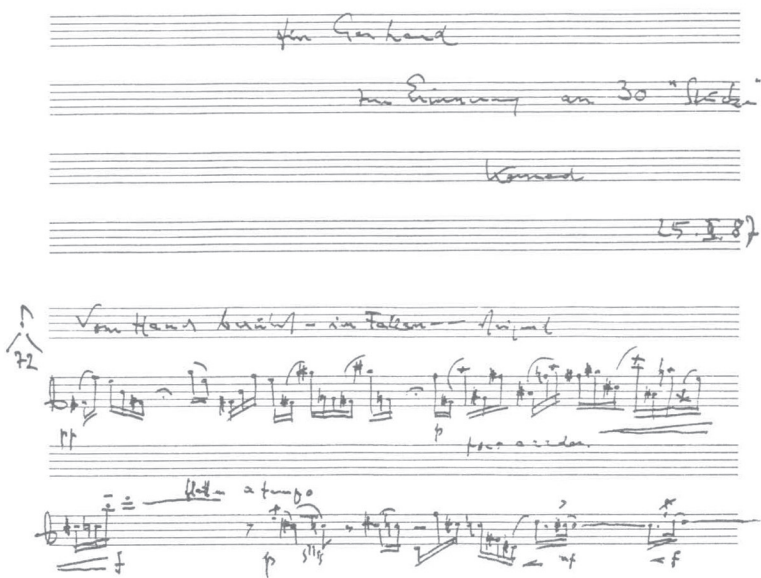


Abb. 1: Widmung und Anfangstakte von *Vom Hauch berührt - im Fallen - steigend* in der Handschrift des Komponisten

Während der Arbeit an der Sammlung *Vom andern Stern* 1987, also 15 Jahre später, hat er mir zur Erinnerung an diese Tage einen Satz (Nr. 16 der Druckausgabe) mit entsprechender Widmung zugesandt. (Notenbeispiel 1)

Aus den 30 Stücken haben wir damals zunächst 12 Titel ausgewählt und in der „Zeitschrift für Spielmusik“ unter dem Titel *Traum und Tag* (ZfS 436) veröffentlicht. Kurze Stücke, die jeweils enge Beziehungen zu Meistern der Alten Musik wie Byrd, de la Halle, Gibbons sowie zu alten Volksliedern haben, auch gelegentlich neue Spieltechnik und z. T. freiere Tonalität aufweisen.⁴

Die Kompositionen wurden begeistert aufgenommen und sind auch heute noch fester Bestandteil etwa in den Wettbewerbsprogrammen von *Jugend musiziert*.

Konrad Lechners *Impressionen* wirken wie eine feine Filigranarbeit. Sie führen zu vielerlei Assoziationen und zeigen eine Fülle von Farbwerten, die man gemeinhin der Sopranblockflöte nicht zu- traut.⁵

Die Sammlung gliedert sich in 3 Gruppen von jeweils 4 Stücken:

1. Sätze, die aus Zitaten alter Musik entwickelt werden oder auf diese hinführen:

a) *How do you do, Mr. Byrd?* (Die Schlußtakte sind zwei verschiedene Zitate aus William Byrd:

La Volta – aus dem Fitzwilliam Virginal Book.) Von diesem Stück gibt es auch einen vierstimmigen Satz in der Sammlung *Ziehende Wolken* (ZfS 496) aus dem Jahr 1979.

b) *Bonjour, M. de la Halle!* Das Stück variiert die Oberstimme eines dreistimmigen Rondeau von Adam de la Halle: *Tant que je vivrai*

c) *Hello, Mr. Dvorak.* Das Anfangsmotiv verwandelt sich in der Mitte in das (rhythmisch) leicht veränderte Zitat (KopftHEMA) aus dem Cellokonzert. Eine humorvoll gemeinte Deformation und eine Erinnerung an Lechners Cellistenkarriere.

d) *Good morning, Mr. Gibbons.* Die ersten 5 Takte entstammen einer dreistimmigen Fantasie von Orlando Gibbons. In diesem Stück ist übrigens immer noch ein Druckfehler stehen geblieben. Der 1. Takt muß heißen:



2. Sätze mit formalen Vorbildern:

a) Fuge

b) *Doppia misura* (Zweifacher im 7/8 Takt, der aus 4/8 + 3/8 bzw. 2/4 + 3/8 oder aus 3/8 + 2/4 zusammengesetzt ist).

c) *Leggiero.* Ebenfalls ein *Zweifacher* mit dem charakteristischen Wechsel von 3/4 und 2/4 Takt.

d) Es sangen drei Engel (Choralvorspiel).

3. Sätze mit poetischen Titeln, frei für improvisatorische Gestaltung (*Traumbilder*):

- a) Traumflug
- b) Schwarzer Schwan
- c) Ferner Vogelsang
- d) Ferne Stunde

Diese Titel könnten auch unter Bildminiaturen von Paul Klee stehen, zu denen Lechners Musik eine innere Beziehung aufweist.

Die Interpretation gerade dieser Stücke bringt erfahrungsgemäß die meisten Probleme mit sich. Sie waren ursprünglich in der sogenannten *space notation* (Abstandsnotation) notiert, mußten dann aber auf Bitten des Verlages, der seine Abonnenten damals mit dieser Notationsart noch überfordert wählte, in traditionelle rhythmische Schreibweise umgewandelt werden. Diese Notation ist aber für die Interpretation eher hinderlich. Sie verleitet zu metrischem Zählen, was den improvisatorischen Charakter der Stücke sehr leicht verfälschen kann. Für viele Stücke, die rhythmisch frei angelegt sind, erweist sich die traditionelle Notation als Fessel. Die sogenannte *space notation* (——— Strecke = Dauer) gibt, da sie vom Auge nicht präzis wahrgenommen wird, „Raum“ für frei aufeinander bezogene Tondauern. Proportion wird neu - unabhängig vom Takt erlebt.⁶

In der Sammlung *Spuren im Sand* haben wir dann die ursprüngliche Version von *Traumflug* in *space notation* als Variante zu der Fassung in *Traum und Tag* nochmals veröffentlicht. Sie sollte für die Interpretation unbedingt zum Vergleich herangezogen werden.

Achtung: die geraden „Dauernbalken“ bedeuten nicht unbedingt auch einen geraden, glatten und vibratolosen Ton und das Zeichen *~* für glissando zwischen zwei dicht beieinander liegenden Tonhöhen steht für ein ganz normales glissando und nicht etwa für ein *ab - auf - ab*, wie es die grafische Notation suggerieren könnte.

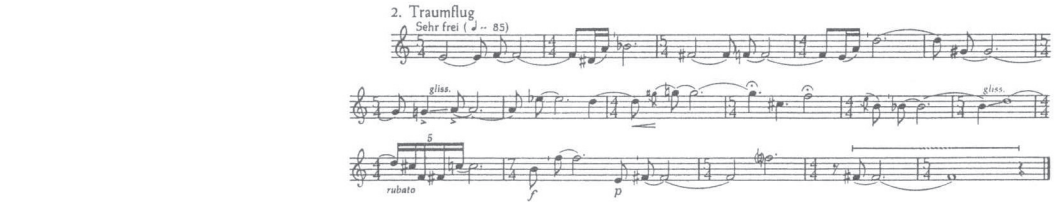
Für die Interpretation von *Traumflug* gibt Konrad Lechner folgende Hinweise: *Vibratobewegung nie gleichförmig. Statt ~~~~~ aus leichten Tonschwebungen zu aperiodischen Vibratoformen finden, z.B. ~~~~~ auch umgekehrt*

~~~~~, sowie *~~~~~* dabei stets den nächsten Ton anzielnd. Entscheidend ist das Unaufdringliche, beinahe Unmerklich-Schwebende des Tones. Die Tonschwebungen ihrerseits wieder stets aufeinander bezogen. Die Taktstriche besagen hierüber gar nichts. (Siehe in diesem Zusammenhang die *space-notation* dieses Stücks in „Spuren im Sand“.) Die Dynamik der Töne entsteht „wie von selbst“ aus ihrem plötzlichen Aufgehobensein und wieder Abwärtsgleiten. Die Veränderung des Atemdrucks bei gleich hoher Luftgeschwindigkeit ist ein wichtiges Mittel, kleine glissandi wie



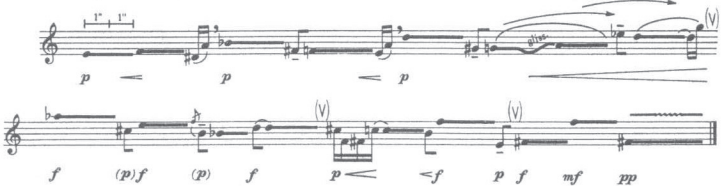
zu erzielen (bei letzterem durch Anwinkeln des linken Ringfingers, so daß genaugenommen das glissando erst bei einem tiefen d  beginnt

und einschwingt in den solchermaßen angezielten Ton.



10. Rhythmische Variante zu „Traumflug“ (ZfS 436, S.4)

Abb. 2:
Traumflug aus *Traum und Tag* und rhythmische Variante in *space notation* aus *Spuren im Sand*



Zäsuren sind möglichst zu vermeiden; man atmet nur mit Hilfe des sog. „Schnappatems“, um unvermeidliche Pausen aufs äußerste zu reduzieren. Das Zeichen  deutet nur gelegentlich die Möglichkeit eines raschen Atemholens an; in den meisten Fällen ist gemeint: Anheben zum nächsten Ton durch Loslassen des vorigen z.B.



Charakteristisch für die Gesamtform sind ineinander verschlungene Tondauern im Sinn von Waagebalken, z. B.



die eine Art ständig sich verändernder Balance darstellen⁷.

Auch die allgemeinen Hinweise des Komponisten zur Dynamik und Artikulation, zu Tempo und Rhythmus sind beachtenswert: Steht keine dynamische Bezeichnung zu Beginn des Stückes, so bedeutet das wie in der Alten Musik *f*, aber nicht blockhaft ungehobelt, sondern in einer bestimmten Bandbreite je nach Art der Tonverbindung.

• *staccato* = kurz, fast ohne Nebengeräusch

> *marcato* = kurz, gewichtig,

nonlegato ist nicht gleichförmig , sondern je nach der sich überlappenden formalen Bedeutung der Töne beweglich.

 Legato, bis zu 16tel-Bewegung stets als quasi legato mit nur einer Zungenbewegung: *diri, dili(telle)*, erst ab sehr rascher 16tel- Bewegung völlig gebunden.

Und dann hat Konrad Lechner noch ein besonderes Artikulationssymbol eingeführt:

 als leichter, federnder Stoß (*leggiero*) etwa zwischen  (*staccato*) und  (*portato*). Eine Notationsform, die inzwischen auch von anderen Komponisten verwendet wird.

Tempo = Metronomangabe dient nur zur Andeutung des Ermessensspielraumes. Die rhythmische Bewegtheit eines Stückes läßt sich durch keine Maschine einfangen, sie wird vom Impuls und vom Proportionsgefühl getragen.⁸

Hierher gehören auch die Anmerkungen zu dem Stück *Vom Hauch berührt* - im Fallen — steigend (aus der Sammlung *Vom andern Stern*) *Notenbeispiel 1*: Obwohl ein schwebender $\text{♩} = 72$ Rhythmus durch das ganze Stück weht, sind doch minimale

Unterschiede zwischen  und  vorhanden. Bindungen sind durch „dellell“ dem legato anzugleichen. Nachhallvorstellungen sollen die rhythmischen Formen so zum Ineinanderfließen bringen, daß Artikulationen statt grenzziehend ineinandergehend empfunden werden; sie sollen das Rhythmische dem Farblichen annähern. Die nicht angebundene  sollte „lässig“ durch „Abzug“ von der vorausgehenden Note erreicht werden. Flexibilität, Freiheit der Schwerpunkte und der (non-)figurativen Zusammenhänge bringen das Ganze in die Nähe der Gregorianik, die mit Worten wie *ictus* (Betonung) und *episema* (Dehnung) kaum in Begriffen auszudrückende Feinheiten der Form aufweist.⁹

Wie intensiv Lechner an den Flötenstücken gearbeitet hat, zeigt vielleicht ein Blick in sein Skizzenbuch, wo es für jedes kurze Stück meist mehrere Fassungen gibt. (*Notenbeispiel 3*)

Und dann die Umarbeitungen: auch nach der Drucklegung hat Lechner ständig an seinen Werken weitergearbeitet. So hat er in das Stück *Ferne Stunde* in der 3. Auflage von *Traum und Tag* noch



Abb. 3:
Ausschnitt aus dem Skizzenbuch des Komponisten



Abb. 4: *Ferne Stunde* aus *Traum und Tag* mit Korrektur-einzeichnungen im Handexemplar von Konrad Lechner

eine Reihe von kurzen Pausen eingefügt, die immer wieder erregende rhythmische Stockungen hervorrufen. (Notenbeispiel 4)

Ein Vergleich der beiden Fassungen gibt uns so einen interessanten Einblick in die Werkstatt eines zeitgenössischen Komponisten. Vielleicht kann dies – zusammen mit den authentischen Interpretationshinweisen – zur Beschäftigung mit diesem Werk anregen und ihm dadurch neue Freunde gewinnen. Ein Werk, das von einfachen Sechsstückchen (*Tanz- und Spielstücke*) bis zu zwölftönigen Partien (in *Vom andern Stern*) führt, aber trotz aller Eigenständigkeit nie die Verbindung zur musikalischen Tradition (vom Mittelalter bis zu Bartok und A. v. Webern) verleugnet. Ein kleiner Kosmos der modernen Flötenmusik!

¹ Randnotiz Konrad Lechners in der Partitutr zu *Psalmodie II*

² Gerhard Braun: Spurensuche – Einige Anmerkungen zu den Blockflötenkompositionen von Konrad Lechner. Dokumentationsband des Internationalen Blockflöten-Symposiums 1990 (Karlsruhe 1991). Siehe auch: Das Portrait – Konrad Lechner über sich selbst (TIBIA 2/1976)

³ Alle im Moeck Verlag erschienen.

⁴ Notiz Konrad Lechners in seinem Handexemplar von *Traum und Tag*.

⁵ Rezension in der Zeitschrift MUSICA 6/1976.

⁶ Notiz Konrad Lechners im Skizzenbuch.

⁷ Handschriftliche Anmerkungen zu *Traum und Tag*.

⁸ ebda.

⁹ Handschriftlicher Zusatz im Notenmanuskript.

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

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.zoom.es/~gpenalver>

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.

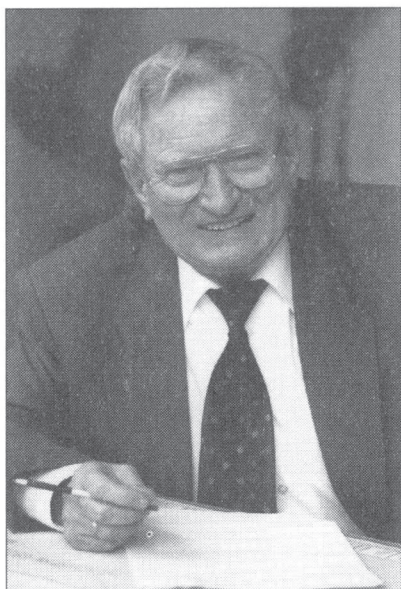
Para más información, contactar con:

Bárbara Sela Andrés
Apdo. de Correos 10029
E-41002 Sevilla - SPAIN
Fax: 34-5-4225114
E-mail: barsean@arrakis.es
gpenalver@zoom.es

MOECK



Sine musica nulla vita



Festschrift Hermann Moeck

zum 75. Geburtstag

herausgegeben von Nikolaus Delius

Edition Moeck 4064

ISBN 3-87549-064-9

432 Seiten, mit zahlreichen, teils farbigen

Abbildungen, Leinen

Preis: DM 70,00

AUS DEM INHALT

MARIANNE BETZ

Das Stumme in der Musik

GERHARD BRAUN

Gedanken zur Ästhetik der Blockflöte und
des Blockflötenspiels im 20. Jahrhundert

MARCELLO CASTELLANI

Il flauti nell'inventario di Lorenzo il
Magnifico (1492)

NIKOLAUS DELIUS

Von Raub- und anderen Drucken

FRIEDHELM DÖHL

Serenade für 2 Kontrabässe

OSKAR ELSCHKE

Herstellungstechnologien von Musik-
instrumenten und audiovisuelle Dokumen-
tationsmedien

JOHANNES FISCHER

Bearbeitungen für Blockflöte. Ein Weg zur
Identitätsfindung?

HARTMUT GERHOLD

Cluster oder Kluster. Zur Bedeutung und
Verwendung eines Begriffs der Komposi-
tionslehre

BRUCE HAYNES

New light on some french relatives of the
hautboy in the 17th and early 18th centu-
ries: The cromorne, hautbois de Poitou
and chalumeau simple

MOECK

VERLAG UND MUSIKINSTRUMENTENWERK · CELLE

ILSE HECHLER

Von Vogel- und Flötenstimmen

WERNER HEIDER

Glücksprung

ELLEN HICKMANN

Anthropomorphe Pfeifen und Flöten. Ein Beitrag über Klang, Spiel und Kult im alten Ekuador

HERBERT HÖNTSCH

Was wußte Maecenas von Marketing und Sponsoring?

HERBERT HÖNTSCH

Polona-Edition im Hermann Moeck Verlag. Musiktransfer von Ost nach West. Anmerkungen eines Insiders

FRIEDRICH VON HUENE

Eine Altblockflöte von Scherer. Scherers in Butzbach

DIETER KLÖCKER

Das verschollene Klarinettenkonzert in B-Dur (Hob. Deest) von Joseph Haydn. Situationsskizze einer Wiederentdeckung

WŁODZIMIERZ KOTOŃSKI

Albumblatt

DAVID LASOCKI

The London Publisher John Walsh (1665 or 1666-1736) and the Recorder

GIANNI LAZZARI

Fonti iconografiche Italiane del consort omogeneo di traverse

HANS-MARTIN LINDE

Flötenspiel als „edelster Zeitvertreib“ oder als Berufung zum „geweihten Vortragskünstler“? Gedanken zur Flötenlehre in Barock und Klassik/Romantik

KRZYSZTOF PENDERECKI

Für Hermann zum 75. Geburtstag

KLAUS RATHERT

Dr. Hermann Moeck. Ein Unternehmer in Staat und Gesellschaft

GIANCARLO ROSTIROLLA

Uno Sconosciuto Concerto „A Cinque“ di Pier Leone Ghezzi

CHRISTIAN SCHNEIDER

Die traditionellen Holzblasinstrumente der Schneider im Kathmandu-Tal. Eine sterbende Musikkultur

MICHAEL SCHNEIDER

Muster mit Wert: Händels Blockflöten-sonaten

PETER SPOHR

Alte Holzblasinstrumente in Schränken und auf Dachböden. Drei neuentdeckte Scherer-Instrumente

PETER THALHEIMER

„Flautino“ und „Flasolet“ bei Antonio Vivaldi

ULRICH THIEME

Pasticcio für H. M.

KARL VENTZKE

Gewaltsröhren und Kanonen: Richard Wagner und die Boehmflöte

MICHAEL VETTER

Vertikal. 12 Intrigen gegen die Zeit

WILLIAM WATERHOUSE

A Rare English Tabor Pipe

WOLFGANG WITZENMANN

fantasia canonica II

MOECK

VERLAG UND MUSIKINSTRUMENTENWERK · CELLE



MATTHIAS MAUTE

Ricercar, für vier Blockflöten (A A A B). Spielpartitur, DM 5,10
Zeitschrift für Spielmusik, Heft 702 · ISMN M-2006-0702-4

Matthias Maute (*1963)

$\text{♩} = 88 - 96$

A1 *pp*

A2 *pp*

A3 *pp*

B *pp*

10

16

MOECK VERLAG UND MUSIKINSTRUMENTENWERK · CELLE