

MOECK

MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER

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

TIBIA

Heft 2/99



Niederländische Flötisten und Flötisten in den Niederlanden 1700-1900, Teil 2

Das 19. Jahrhundert

Die Aufklärung hatte auch in den Niederlanden ein zunehmendes Interesse für Kunst und Wissenschaft hervorgerufen. Nicht nur drang das häusliche Musizieren nun in die Mittelklasse ein, nachdem es ein Vorrecht der Oberschicht gewesen war, sondern es entstand auch ein intensiveres öffentliches Konzertleben, wenn es auch im Vergleich mit anderen europäischen Ländern einen quantitativ wie qualitativ bescheideneren Umfang hatte. Der *Mannheimer Theater-Almanach* von 1795 schrieb sogar: „Der Geschmack für die Schönen Künste liegt in diesem reichen Land noch in der Wiege.“ Neu gegründete Orchester wie *Felix Meritis*, *Harmonica*, *Eruditio Musica* und *Strijk- en Blaaslust* in Amsterdam, *Harmonica* und *Oefening en Uitspanning* in Den Haag, und älteren Institutionen wie das *Stads-concert* (*Collegium Musicum Ultrajectinum*) in Utrecht, wo anfangs Dilettanten zahlenmäßig die Berufsmusiker weit übertrafen, sowie reisende Virtuosen aus dem In- und Ausland versuchten, den Musikhunger zu stillen. Unter den reisenden Musikern waren auch ausländische Flötisten: Dubois (1808 in Amsterdam mit einer Kristallflöte), Karl Keller (1816 oder 1817), Caspar und Anton Bernhard Fürstenau (1818), Joseph Wolfram (1823 in Rotterdam und Amsterdam auf dem *Pan-aulon*), Madame George (Friederike Rousseau) (1825 in Rotterdam), J. F. J. Lahou (1823 in *Felix Meritis*, Amsterdam; 1828 in Rotterdam), Wilhelm Barge (1845), Jean Dumon (1855 und 1859), Giuseppe Gariboldi (1858 in *Felix Meritis*), Michele Folz (1860 in *Felix Meritis*), Adolf Terschak (1861 in Den Haag) und J. B. Sauvlet (1871 in Utrecht). Auch stellte Wilhelm I. 1820 wieder eine neue Hofkapelle zusammen, während er 1826 in Den Haag und Amsterdam eine *Muziek- en Zangschoold* gründete, die – nach der französischen Herrschaft – natürlich nicht Konservatorium genannt werden konnte.

Wenn wir noch einmal zum Ende des 18. Jahrhunderts zurück schauen, müssen wir feststellen, daß bis dahin hauptsächlich ausländische Flötisten auf den niederländischen Podien aufgetreten waren. Dies wurde anders durch Arnoldus Dahmen, der ein guter Flötist, vor allem aber ein ausgezeichneter Lehrer zu sein schien – eine Kombination von Fähigkeiten, die seltener vorkommt, als allgemein angenommen wird. Zu Dahmens wichtigsten Schülern gehörten der in ganz Europa berühmte Flötist Louis Drouet, sein Sohn Johannes Arnoldus und sein Vetter Johan Cornelis Dahmen. Sie bildeten die Basis für eine eigene Flötentradition, die dem 18. Jahrhundert noch fremd gewesen war.

Unglücklicherweise fiel diese Entwicklung in eine Zeit, in der das Flötenrepertoire qualitativ nur mäßig blühte. Im folgenden werden wir dann auch einige kritische Reaktionen darauf finden. Die Zeitschrift *Caecilia* schreibt 1853: „Während des einen Jahrhunderts das Mode- und Lieblingsinstrument der Kenner und Laien, ist die Flöte seit vielleicht zwanzig Jahren nicht nur fast ganz aus der Mode gekommen, sondern wird im allgemeinen sogar mit einer Art Geringschätzung besprochen.“

Arnoldus Dahmen (Bolsward, 1765-1829, Amsterdam) wurde als Sohn des Trompeters der Regierungsjacht geboren. Sein Vater bemerkte frühzeitig das musikalische Interesse des Sohnes und begann, ihm selbst Flötenunterricht zu erteilen. Einige Zeit später übernahm der in Amsterdam wohnende Flötist Zorge diese Aufgabe.

In verschiedenen in- und ausländischen Zeitschriften treffen wir Artikel über Arnoldus Dahmen an, der u.a. mit *Eruditio Musica*, *Harmonica* und dem Ensemble der Manege auftrat. Um die *Allgemeine Musikalische Zeitung (AMZ)* von 1808 zu zitieren: „Den 8ten Febr. gab der hiesige Flötist, Dahmen, eine

Akademie. Sein Spiel zeichnet sich vornämlich durch Anmuth, Feinheit und gefühlvollen Ausdruck aus: er hätte darum das Konzert aus (sic!) D von Fürstenau - eines der schwierigsten unter allen, die ich kenne - nicht wählen sollen. Er machte auch wenig Glück damit. Ueberhaupt sollte es jeder Virtuose doch wohlenstens so weit in der Komposition bringen, dass, wenn er unter den Werken Anderer keines finde, welches seine Eigenthümlichkeiten vortheilhaft hervortreten liess, er sich selbst etwas nicht zu Verachtendes schreiben könnte. Er wollte hernach noch ein Konzert von Viotti auf der Krystall-Flöte vortragen: das Instrument bekam aber einen Fehler an einer Klappe, wodurch die Passagen verunlückten und der Spieler aufzuhören gezwungen ward.“ 1812 schreibt die *AMZ*: „Der Flötist, Hr. Dahmen, liess sich in ein Benefice mit zwey Concerten (das erste von Fürstenau) hören. Er blies wirklich schön.“ In *Caecilia* von 1845 wird seine Pädagogik folgendermaßen charakterisiert: „Man bewunderte nicht nur seine gründlichen Kenntnisse, sondern auch seine bequeme Weise, anderen etwas verständlich zu machen. Er gab sich erdenkliche Mühe, um Ausführlichkeit mit Einfachheit, Mühe mit Geduld sowie Anstrengung mit Deutlichkeit zu vereinen.“

Hr. Dahmen gab sein Concert am 5ten Febr. Er selbst blies ein viottisches Concert, für die Flöte arrangirt, und mit seinem kleinen Sohne ein Concertante für 2 Flöten. Der Kleine blies auch eins allein, und trug es gut vor.

Abb. 1: Notiz über ein Konzert von Vater und Sohn Dahmen in *Felix Meritis* (Amsterdam) in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (Juli 1816)

Besonders bei Louis Drouet (1792-1873) schien der Unterricht von Arnoldus Dahmen Früchte zu tragen. Der aus Paris stammende Vater von Louis Drouet ließ sich 1786 als Perückenmacher und Friseur in Amsterdam nieder und heiratete Philippine Muller aus Den Haag; der Ehe entsproß Louis, der 1792 in der Moses und Aaron-Kirche getauft wurde. Seinen Flö-

tenunterricht erhielt er ausschließlich von Arnoldus Dahmen. Die Stunden, die er später am Pariser Konservatorium nahm, waren verschiedenen Berichten zufolge dann auch keine Flötenstunden, sondern Studien in Komposition und Harmonielehre bei Antonín Reicha und Etienne-Nicolas Méhul.

Über Drouets Karriere wurde, infolge seiner großen Popularität in ganz Europa, sehr viel geschrieben. Es kostet Mühe, sich auf die wichtigsten Punkte zu beschränken. Mit 15 Jahren ernannte ihn Louis Bonaparte, der damalige König von Holland, zum Hofflötiisten und schenkte ihm eine kristallene Flöte mit einer Inschrift des Pariser Herstellers Laurent; das Instrument wird heute noch im Rijksmuseum in Amsterdam bewahrt.³⁶ Es konnte nicht ausbleiben, daß Napoleon Drouet in seine Dienste nehmen wollte, er überschüttete ihn mit Gunstbezeugungen und Ehrungen, darunter eine weitere Laurent-Flöte. Es gibt mehrere Berichte von Auftritten Drouets vor Napoleon, wo der Kaiser sein Spiel nicht genug preisen konnte und ihn jedesmal bat, weitere Variationen über ein gegebenes Thema zu machen. Nach dem Fall Napoleons erhielt Drouet eine Stelle in der Kapelle von Ludwig XVIII. Man mag sich wundern, daß nicht dem Flötisten Jean-Louis Tulou, der in Paris sehr angesehen war, diese Stelle angeboten wurde. Der Grund war jedoch, daß dieser ein engagierter Republikaner war, der für sein politisches Bekenntnis öffentlich einstand. Seit 1814 war der 28jährige Tulou Drouets Rivale, politisch wie auch als Flötist. Die Zeitschrift *Caecilia* schreibt dazu: „Beide Künstler hatten in kurzer Zeit ihre Bewunderer und Parteigänger. Zwei Jahre lang blieb unsicher, wer der Sieger sein würde, bis Lebrun seine Oper *Le Rossignol* schrieb und der Gesang der Königin unter den Vögeln der Flöte Tulous anvertraut wurde. Dieser Streit mußte die Entscheidung bringen; Tulou war sich dessen bewußt und verstand es, sein Talent auf die Höhe der schwierigen Aufgabe zu bringen. Während der gesamten Oper ließ er solche

neuen, reinen, zarten und zugleich prächtigen Klänge hören, daß das Publikum aus dem Staunen nicht herauskam... damit war der Streit entschieden. Drouet verließ Paris und ging nach England.“ In England begann er u.a. mit der Herstellung von Flöten. Er hatte damit keinen Erfolg, weil die englischen Spieler an Instrumente mit anderen Tonqualitäten gewöhnt waren. Einige von Drouets Flöten (meist von Cornelius Ward hergestellt) sind bewahrt geblieben, u.a. in den Sammlungen des *Gemeentemuseums* in Den Haag, der *Library of Congress* in Washington sowie in der *Ridley Collection*. Weil es auch viele Fälschungen gab, ist Vorsicht geboten. Lindsay schrieb 1829 hierüber in seinen *Elements of Flute-Playing*: „... scarcely a genuine Drouet is now to be met with.“ In England fand Drouet einen neuen Rivalen in Charles

Nicholson, einem Flötisten mit besonders starkem Ton, der auch Theobald Boehm sehr imponierte. Ein Zeitgenosse, William James, sagt über die beiden Flötisten: „I do not think ... that M. Drouét's performance was as effective in a large room as Mr. Nicholson's; and this may be mainly attributed to the powerful tone of the latter gentleman. There can be no question of the superiority of Mr. Drouét in point of style and articulation; and whether Mr. Nicholson's expression and tone will compensate for his inferiority in these respects, have been much disputed. Mr. Drouét had not, however, the same quantity of tone as this gentleman, although the quality may be pronounced superior.“³⁷

Nach seiner englischen Periode reiste Drouet zusammen mit sei-

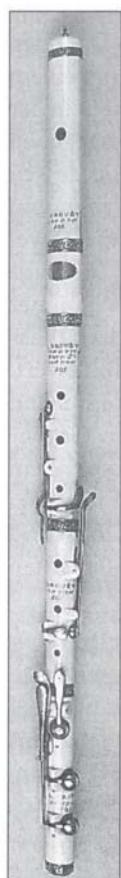


Abb. 2: 8klappige Flöte aus Elfenbein aus Drouets Londoner Werkstatt

ner Frau, der Sängerin Florentine Faillan, wieder einige Zeit durch Europa, um danach für drei Jahre als Dirigent an das Teatro San Carlo nach Neapel zu gehen. Offensichtlich gefiel es ihm dort nicht, denn er ging zurück nach Holland, wo er bis 1828 blieb. 1828 und 1829 unternahm er von hier aus zusammen mit Mendelssohn Reisen nach Paris und London. Das Programm eines Konzertes, das sie am 24. Juni 1829 in London gaben, findet man in Rockstros *A Treatise on ... the Flute*.³⁸ Nachdem er als Kapellmeister am Hof von Sachsen-Coburg-Gotha von 1836 bis 1854 tätig gewesen war, unternahm er 1854 noch eine Konzertreise nach Amerika in Gesellschaft seines Sohnes, des Pianisten Louis Drouet jr. und trat danach nur noch sporadisch auf. Er starb 1873 in Bern.

Drouets Leistungen sollte man kritisch betrachten, vor allem seine kompositorischen (es gibt mehr als 400 Werke von ihm). Die vielen am laufenden Band geschriebenen Werke, meist Variationen auf bekannte Opernarien oder Lieder, verkaufte er an Verleger, die er auf seinen Reisen kennengelernt. Als reisender Virtuose und Dirigent wurde er überall in Europa gefeiert. Räumliche Entfernung scheinen ihn nicht gehindert zu haben, denn Berichte über seine Konzerte finden sich in allen Teilen des europäischen Kontinents, von Stockholm bis Neapel. Seine Korrespondenz mit der Hofkapelle in Den Haag beweist, daß er sehr eigensinnig und auf Geld bedacht war.³⁹ In politischer Hinsicht war er wohl ein Opportunist.

Die Brüder Johannes Arnoldus (Amsterdam, 1805-1834, Amsterdam) und Pieter Wilhelm Dahmen (Amsterdam, 1808-1886, Amsterdam) erhielten, wie schon erwähnt, Musikunterricht von ihrem Vater, der auch den Vetter Johannes Cornelis unterrichtete. Den Jahreszahlen nach muß es Pieter Wilhelm sein, von dem in der *AMZ* vom 19. Juli 1817 berichtet wird: „Hr. Dahmen liess sich mit einem Flöten-Concert von Hoffmeister, sein Söhnchen mit einem von Devienne, und beyde zusam-

men mit einem Doppel-Concert von Schneider hören, welches sehr richtig zusammen ging und rein stimmte. Der Kleine hat seit vorigem Winter merklich zugenommen, er leistet für seine Jahre wirklich viel. Er mag 9 oder 10 Jahre alt seyn. Wenn er so fort fährt, so kann er's sehr weit bringen.“

Talenter als Pieter Wilhelm, der die erste Flöte u.a. in den Park-Konzerten spielte, scheint mehreren Berichten zufolge jedoch Johannes Arnoldus gewesen zu sein. *Amphion* schreibt, sei es auch mit einiger Reserve, 1819 über ihn: „.... wir (hörten) auch den jungen Dahmen in Variationen für Flöte von Keller, die er sehr ordentlich spielte. Eine der Variationen, in Oktaven, gelang besonders gut, desgleichen eine andere mit durch die Halbtöne gleitenden Noten; weniger gefiel jedoch eine Variation mit Triolen und scharf gestoßenen Tönen, wofür ihm auf die Dauer die Kraft fehlte. Man kann ihn nicht oft genug ermahnen, sein inneres Gefühl mitspielen zu lassen, die Finger allein tun es nicht! Vor allem auf der Flöte ist dies die Hauptsache, weil das Instrument selbst einförmig im Klang ist. Sein Ton, so lieblich und wohlklangend er ist, muß noch an Kraft gewinnen.“ Johannes Arnoldus erhielt eine Anstellung im Theater-Orchester, wo er mit den Worten seines Biographen „vierzehn Jahre die Rolle des ersten Flötisten hervorragend ausfüllte.“ Gleich den anderen Mitgliedern der Familie Dahmen komponierte auch er. Die Bibliothek vom *Haags Gemeentemuseum* bewahrt von ihm noch ein *Air Varié* für Flöte und Streicher sowie ein *Andante Varié* für Soloflöte. Infolge seiner schwachen Gesundheit starb er schon mit 29 Jahren.

Neben Drouet, Vater, Söhnen und Vetter Dahmen kennen wir auch noch Vater und Sohn Jan und Herman van Boom. Jan van Boom wurde 1783 in Utrecht in einer „braven Bürgerfamilie“ geboren. Seinem Biographen F. C. Kist zufolge war Jan van Boom, trotz einiger Unterrichtsstunden bei Koopman und Kaulbach, größtenteils Autodidakt. Er versuchte aber, Drouet, der 1807 im Gefolge von

Louis Bonaparte in Utrecht wohnte, so oft wie möglich zu hören. *Caecilia* schreibt darüber: „Der junge van Boom ließ keine Gelegenheit ungenutzt, um Drouet zu hören. Er konnte stundenlang an dessen Zimmertür stehen und zuhören, wie er übte, und wo sich die Möglichkeit ergab, ihm etwas abzuhören. Sein Eifer war so groß, daß er einmal dem Besitzer eines Gasthofes („Der alten Burg von Antwerpen“), der den jungen van Boom aufgefordert hatte, sein Haus zu verlassen, als er ihn an der Zimmertür von Drouet beim Lauschen ertappt hatte, entgegnete: 'Nun ja, Herr Drouet wohnt in Nr. 21, ich will in Nr. 22 wohnen bleiben.'“ Mit 20 Jahren wurde er Flötist im „Stads-concert“ oder *Collegium Musicum* von Utrecht. Der Beruf ließ ihm viel freie Zeit, denn das Orchester mit seinen etwa 30 Musikern, darunter etwa 25 Liebhaber und fünf „Meister“, probte einmal die Woche, ehe es dann ein oder zwei Konzerte gab. Daneben spielte er auch regelmäßig Konzerte mit einem oder mehreren seiner Kinder. 1818 steht in der Utrechter Zeitung, daß ein Konzert gegeben wird von „dem Herrn van Boom und dessen Söhnchen, acht Jahre alt.“ Auf dem Programm stand die *Concertante* von Devienne. Zwei Jahre später treffen wir dieselbe Anzeige nochmals an, in der das Söhnchen noch immer acht Jahre alt ist. Solche Auftritte waren theatrale Ereignisse mit hohem Gefühlswert: der kleine Herman van Boom spielte stehend auf einem Stuhl neben seinem Vater. Gegenwärtig ist der Name Jan van Booms vor allem noch bekannt wegen seiner Duette für zwei Flöten und einiger Werke für Flöte und Gitarre, einer im 19. Jahrhundert beliebten Kombination.

Jan van Booms Sohn Herman (Utrecht, 1809-1883, Utrecht) war ein Flötist mit besonderen Fähigkeiten. Er erhielt schon als Kind Unterricht von seinem Vater, ehe er als Siebzehnjähriger bei Tulou am Pariser Konservatorium seine Studien begann. Er muß ein guter Student gewesen sein, denn F. C. Kist nennt Herman van Boom „neben Drouet den größten

Flötenvirtuosen, den die Niederlande hervorgebracht haben.“ Über ein Konzert in *Felix Meritis*, wo van Boom als Solo-Flötist angestellt war, schreibt *Caecilia* (7. Februar 1845): „Das unverbesserliche Flötenspiel von Herrn van Boom ist genugsam bekannt, als daß es noch gepriesen werden müßte; es erreicht das Ideal des mechanisch vollendeten Vortrags. Wahrscheinlich haben gute Komponisten nicht für die Soloflöte komponiert, weil dazu der Anlaß, *Charakter*, diesem Instrument fehlt, und das tut uns für van Boom sehr leid, da es ihn zwingt, sich hinter Werken von Drouet, Tulou und anderen von geringem Kaliber zu verschanzen.“ 1863 wurde er zum „Solo-Flötisten des Königs der Niederlande“ (Wilhelm III.) ernannt. E. Walckiers widmete ihm seine *Trois Trios pour trois Flûtes*, op. 95, und Karl Keller seine drei *Divertimentos sur des Airs nationaux hollandaises*, was die internationalen Kontakte van Booms kennzeichnet.

Zwei andere Flötisten verdienen eine kurze Erwähnung⁴⁰: Franz Botgorschek und Mathieu-André Reichert. Botgorschek wurde 1812 in Wien geboren und studierte bei dem Flötisten, für den Schubert vielleicht seine Variationen über *Ihr Blümlein Alle ...* schrieb: Ferdinand Bogner. Nachdem er kurze Zeit als Flötist am *Theater in der Josephstadt* und an der *Hofoper* in Wien tätig gewesen war, reiste er ca. 1837 einige Zeit als Virtuose, ehe er sich in Den Haag als Flötist in der Hofkapelle und als Lehrer an der Königlichen Musikschule niederließ. An diesem Institut wurde er der erste Dozent, der ausschließlich Flötenunterricht erteilte. Sein Vorgänger, E. A. Schmitt, gab nämlich sowohl Oboen- als auch Flötenstunden, eine Kombination, die damals sehr gebräuchlich war. Auch über zahlreiche Solo-Auftritte Botgorscheks in den Niederlanden gibt es Berichte. Er starb im Mai 1882 in Den Haag. Mendel beschreibt sein Spiel folgendermaßen: „Edler, schöner und seelenvoller Ton, treffliche Behandlung des Instruments und vollkommene technische Fertigkeit...“.

Reichert⁴¹, geboren 29. November 1829 in Maastricht, studierte bei Jules Demeurs am Königlichen Konservatorium in Brüssel, wo er 1847 den *premier prix* gewann. Er wirkte einige Zeit als *Flûtiste solo de la musique du Roi Leopold*, machte einige Reisen als Virtuose (*Caecilia* berichtet über ein Konzert in Amsterdam 1855)⁴² und spielte einige Zeit im Orchester des Schau-Dirigenten und Initiator der Promenaden-Konzerte in England, Louis Jullien, ehe er 1859 nach Rio de Janeiro zog, wo er in die Dienste von Kaiser Pedro II. trat. Er starb 1880 in Rio, nachdem er sein Talent jahrelang im Alkohol ertränkt hatte. Von seinen freundlichen, leichtgewichtigen Kompositionen für Flöte werden die *Exercices journaliers*, op. 5, noch immer geübt.



Abb. 3: Mathieu André Reichert

Ein besonders merkwürdiger niederländischer Flötist wird von Broadwood erwähnt.⁴³ Er war der Robert Dick *avant la lettre*... „[A] performer on the old flute produced a ... re-

markable ... sensation at the ... society's concerts. This was a gentleman from Holland, noted for his power of sustaining chords on the flute. So astonished was Mr. Clinton ... that he introduced the Dutchman, and obtained for him a preliminary hearing. I was present at that Philharmonic rehearsal, and well remember the brilliant and rapid staccato articulation with which the special wonder was ushered in. Presently came a pause; then, amid deep silence and breathless expectation, the player emitted three several simultaneous sounds ..., which were greeted by the orchestra ... with one vast, irrepressible shout of laughter. When this subsided the Dutchman had fled ...“ Ein niederländischer Flötist mit derartigen Fähigkeiten ist in den Konzertberichten des 19. Jahrhunderts bis auf den heutigen Tag allerdings noch nicht aufgetaucht.

Über die Einführung der zylindrischen Boehmflöte in den Niederlanden sind erst wenige Einzelheiten bekannt. Es scheint, daß Herman van Boom 1859 mit der Anschaffung einer Silberflöte (Nr. 414) von Louis Lot ein Vorbild gegeben hat.⁴⁴ Aber ob er das Instrument für den Rest seines Lebens bespielte oder wieder auf seine Flöte mit konischer Bohrung zurückgriff, was öfter vorkam, ist ebenso unbekannt geblieben wie die Namen anderer Flötisten, die seinem Beispiel gefolgt sein können. Die Ermittlung der Vorräte und Verkäufe der wichtigsten Musikhändler würde uns über die Durchsetzung der Boehmflöte mehr verraten können.⁴⁵ Wurde dies Instrument in den Niederlanden ebenso rasch akzeptiert wie in Frankreich und Belgien? Oder zögerte man ebenso lange wie zum Beispiel in Deutschland, oder dauerte es, wie in Italien und Österreich, bis über den Jahrhundertwechsel hinaus? Da der niederländische Blasinstrumentenbau inzwischen seine Bedeutung verloren hat, kann er keine verzögernde Wirkung ausgeübt haben, wie etwa in England, wo zahlreiche Hersteller ihre eigenen Modelle, zuweilen von Boehms Ideen inspiriert, entwickelten.

Wenn wir in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor allem die Namen der Familie Dahmen, von Drouet sowie von Vater und Sohn van Boom angetroffen haben, so traten in der zweiten Jahrhunderthälfte vor allem die Brüder Edward und Jacques de Jong in den Vordergrund. Edward de Jong sollte sich - gleich dem Flötisten-Quartett, das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geboren wurde: Albert Fransella, Ary van Leeuwen, Hendrik de Vries und John Amans - außerhalb der Niederlande großen Ruhm erwerben. Von den vier letztgenannten war Ary van Leeuwen wohl der bemerkenswerteste.

Edward de Jong (Deventer, 1837-1920, Isle of Man), Schüler von Wilhelm Haake (Fürstenau-Schüler) in Leipzig, versuchte seit etwa 1857, sein Glück als Flötist, Dirigent und Komponist in England zu machen. Macaulay Fitzgibbon, (wenig sorgfältiger) Historiograph der englischen Flötenszene, schrieb (diesmal korrekt): „... Edward de Jong ... had made England his home for very many years past. He arrived at our shores with the magnificent sum of 1s. 6d. in Dutch money in his pocket. After playing in Jullien's band he joined the Hallé Orchestra of which he remained a distinguished member for 15 years. Mr. de Jong is eminently successful as an orchestral conductor. In his hands the flute almost becomes articulate; it literally sings, especially on the lower register.“ 1871 begann de Jong in Manchester eine eigene Konzertreihe, die etwa 20 Jahre Bestand hatte; danach war er noch eine Reihe von Jahren *Musical Director* der Winter Gardens in Blackpool, Southport und Buxton. Er trat regelmäßig mit der bekannten Sängerin Jenny Lind auf. 1893 bis 1906 war de Jong Dozent am *Royal Manchester College of Music*, wo er u.a. V. Needham, B. Samuels und D. S. Wood zu hervorragenden Flötisten ausbildete. Zu seinen bekanntesten Kompositionen gehört vor allem seine Fantasie über Themen aus Gounods *Faust* sowie sein *Rondo à la Tarantelle*. Ein Foto von Edward de Jong in einer Broschüre von Rudall/Carte lässt ver-

muten, daß er auf einem Instrument von diesen Flötenmachern spielte.

Jacques de Jong (Deventer, 1839 - nach 1889), Schüler des Fagottisten/Flötisten E. Biermann, spielte u.a. im Orchester von van Lier, das im Amsterdamer *Grand Théâtre* in der Amstelstraat auftrat, später auch im Orchester des *Paleis voor Volksvlijt*. 1874 wurde ihm von Wilhelm III. der Titel eines „Solo-Flötisten des Königs der Niederlande“ verliehen. Bei der Eröffnung des *Concertgebouw* 1888 war er einer der Orchester-Flötisten. Er muß gute Kontakte zu Joachim Andersen gehabt haben, der seit 1885 als Flötist und zweiter Dirigent der Berliner Philharmoniker in den Sommermonaten mit seinem Orchester längere Zeit in Scheveningen konzertierte, um die Badegäste musikalisch zu unterhalten, denn dieser widmete ihm seine *24 kleinen Exercitien*, op. 33. In meinem Besitz befindet sich überdies ein Exemplar der *24 großen Etüden*, op. 15 von J. Andersen mit einigen freundlichen Worten des Komponisten an die Adresse von de Jong, datiert: Scheveningen, Juli 1887. Da es nur wenige Berichte über Solo-Auftritte (u.a. in Den Bosch 1884 und Leeuwarden 1885) gibt, nehmen wir an, daß er sich eher als Orchester-Flötist denn als Solist verdient gemacht hat.

Ein anderer Flötist, der in England Furore machte, war Albert Fransella (Amsterdam, 1865-1935, London). Fransella erhielt Unterricht von seinem Vater (J. H.? Fransella), der auch Flötist war, und von Jacques de Jong. Als er mit 16 Jahren vor Brahms spielte, zeigte dieser sich von dessen Spiel sehr beeindruckt. Bei der Gründung des *Concertgebouw-Orchesters* (1888) wurde Fransella aufgefordert, aus England, wo er sich mit 19 Jahren niedergelassen hatte, in die Niederlande zurückzukehren und die Stelle des Solo-Flötisten zu besetzen. Er nahm die Einladung an und spielte neben seinem Orchesterdienst auch verschiedentlich bei Solo-Auftritten mit, u.a. die Faust-Fantasie von Edward de Jong (Mai 1891) und Saint-Saëns' *Tarantella* für Flöte, Klarinette und Orchester. Sein Aufenthalt war

jedoch nicht von langer Dauer, denn er kehrte 1891 schon wieder nach England zurück. Ungeachtet der Tatsache, daß damals in London eine „veritable army“ von Flötisten wirkte, gehörte er zu den angesehensten; er war Mitglied mehrerer englischer Orchester wie *Crystal Palace Orchestra*, *Queens Hall Orchestra* und *Royal Philharmonic Society*, zugleich auch Lehrer an der *Guildhall School of Music* und dem *Trinity College*. Er genoß nicht nur Ruhm als Mitglied des *Philharmonic Trios* (Francesco Ricciati, Klavier, Fransella, Flöte, Léon Goossens, Oboe) und des *Hamilton Harty Trios* (Hamilton Harty, Klavier, Fransella, Flöte, und J. L. Fonteyne, Oboe), sondern auch als Mitglied des *London Wind Sextet* und als Begleiter in Arien mit obligater Flötenpartie von Sängerinnen wie Melba und Tetrazzini. Ende der 20er Jahre ging er für einige Jahre nach Südafrika, ehe er nach Frankfurt umzog. Da er dort Schwierigkeiten hatte, Arbeit zu finden, kehrte er nach London zurück, wo er nach einer Krankheit Selbstmord beging.



Abb. 4: Albert Fransella

Nicht nur englische Komponisten wie Gustav Holst haben ihm Werke gewidmet, auch L. de Lorenzos *Die beiden Virtuosen*, 1. Teil, und J. Andersens *Études techniques*, op. 63 wurden für Fransella geschrieben. Wir wissen, daß er, nachdem er einige Zeit auf einer Flöte des alten Systems gespielt hatte, eine schön gravierter, 18karätige Rudall/Carte-Goldflöte, Nr. 2662, hergestellt im Jahre 1895, besaß.⁴⁶

Ein Flötist von internationalem Format und mit einem besonders fesselnden Lebenslauf war Ary van Leeuwen (Arnhem, 1875-1953, Los Angeles?), Sohn eines Regimentskapellmeisters. van Leeuwen studierte in den Niederlanden u.a. bei Albert Fransella, Jacques de Jong und Joachim Andersen. Schon mit 15 Jahren erhielt er seine erste Anstellung im Orchester des *Paleis voor Volkslijt* in Amsterdam, kurz darauf begann er sein, wie er selbst sagte, „Nomadenleben“. Mehrere Anstellungen in Europa und China(!) kulminierten in einer Stelle bei den Berliner Philharmonikern (1897-1901)⁴⁷ und dem *Philadelphia Symphony Orchestra* (1901-1902). 1903 stellte Gustav Mahler van Leeuwen im Orchester der Wiener Hofoper an, der dort, zusammen mit seinem Landsmann Jacques van Lier, die silberne Boehmflöte einführen (die Wiener hatten bis dahin fast nur die Flöten des alten Systems benutzt) und das Spiel der Bläser auf ein höheres Niveau bringen sollte.⁴⁸ van Leeuwens Anstellung gab Anlaß zu Meinungsverschiedenheiten, u.a. weil er „während der Ära Mahler durch Sondergagen den Neid vieler Mitglieder erregt hatte.“ Außerdem: „Sie [van Leeuwen und van Lier] hatten in Wien mit der Böhmflöte das System der Zukunft durchgesetzt, fühlten sich als 'Stars' und benahmen sich dementsprechend.“ Nichtsdestoweniger wurde van Leeuwen in Wien auch noch zum Lehrer an der Musik-Akademie ernannt; er gründete, wie Taffanel in Paris und Barrère in New York, ein eigenes Bläser-Ensemble, das viel zur Wiener Bläserkultur beitrug. Auch seine Opern - van Leeuwen komponierte mehrere - wurden in Wien gut aufgenommen.

1920-1921 wurde seine Wiener Periode für ein Jahr unterbrochen, weil er eine Anstellung als Soloflötißt und zweiter Dirigent bei dem Orchester von Bukarest fand. Wie sein Landsmann John Amans⁴⁹, der von 1923 bis 1942 Solo-Flötist beim *New York Philharmonic Orchestra* war, emigrierte van Leeuwen 1922 in die Vereinigten Staaten, wo er im Orchester von Cincinnati eine Anstellung fand; später versuchte er sein Glück in den Hollywood-Studios. Ein Prospekt der Firma Haynes nennt van Leeuwen als Spieler einer ihrer Flöten.

Zusammenfassend können wir feststellen, daß die Niederlande im 18. Jahrhundert auf dem Gebiet des Flötenspiels keine eigene Identität besaßen und daß es ausländische, vornehmlich deutsche Spieler waren, die hier den Ton angaben. Es gab allerdings ein lebendiges Interesse für die Flöte, wie u.a. das Erscheinen der Übersetzung von drei Flötenschulen (Hotterre, Quantz, Mahaut) im Zeitraum von ca. dreißig Jahren beweist. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts war Arnoldus Dahmen, wie es scheint, der erste erfolgreiche niederländische Lehrer, der mit Schülern wie dem in ganz Europa berühmten Louis Drouet dem Flötenunderricht einen eigenen Stempel aufdrückte. Die zweite Hälfte des 19. und der Anfang des 20. Jahrhunderts zeigten sodann einen derartigen Umschwung, daß eine Reihe der wichtigsten Flötisten (wie Edward de Jong, Albert Fransella, Hendrik de Vries, Ary von Leeuwen und John Amans) Schlüsselpositionen im Ausland besetzen konnten. Von einer einheitlichen Schule konnte jedoch keine Rede sein; die französischen und vor allem deutschen Flötenschulen übten einen starken Einfluß aus. Auch Joachim Andersen, der seit 1885 jeden Sommer längere Zeit in Holland weilte und mehrere niederländische Flötisten zu seinen Schülern zählte, hat in diesem Prozeß eine Rolle gespielt.

Die drei großen Protagonisten, Antoine Mahaut, Louis Drouet und Ary van Leeuwen, waren nicht nur national, sondern auch inter-

national von besonderer Bedeutung für die Entwicklung des Flötenspiels. Obwohl alle drei auch kompositorisch tätig waren, ist doch nur das Werk Mahauts von einem Interesse.

Übersetzung: G. M. Koenig

ANMERKUNGEN

³⁶ Siehe: P. C. Ritsema van Eck und H. M. Zijlstra-Zweens, *Glass in the Rijksmuseum*, Bd. 1 (Zwolle, 1993), S. 304. Die Inschrift lautet: *Donnée par S. M. le Roi de Hollande, en son Palais à Utrecht à M. L. Drouet P^{re} flute de la Musique de sa Majesté. C. Laurent à Paris 1807.*

³⁷ Siehe: W. N. James, *A Word or Two on the Flute* (Edinburgh, 1826), S. 174, 175.

³⁸ R. S. Rockstro, *A Treatise ... on the Flute* (London, 1928), S. 599.

³⁹ D. J. Balfort, *De Geschiedenis van de Hofkapel 's-Gravenhage, 1820-1842*. Typoskript (1943) im Haags Gemeentemuseum.

⁴⁰ Zahllose andere Flötisten des 19. Jahrhunderts können wegen Platzmangels nicht behandelt werden. Wir nennen dennoch die bekanntesten. In Haarlem: F. Robert, C. L. Weidner; in Leeuwarden: Petrus Wedemeyer (1815-1883); in Groningen: Bosse (?-1857), M. Edzard Grefe, J. Juchter; in Den Haag: Ant. Sauvlet und J. C. Desmares, J. C. Boers, J. de Planque, C. F. W. Herring, C. Schütt; in Utrecht: C. van Tal, J. N. W. C. A. Ruygrok; in Leiden: G. Knippenberg, P. J. H. Froschart; in Nimwegen: F. J. Schweinsberg; in Middelburg: Liesoy; in Vlissingen: P. M. Fastré (1807-?); in Gouda: M. Ogier; in Deventer: E. Biermann, C. Berghuys; in Rotterdam: E. Dattmer; in Amsterdam: J. W. Th. Stumpff, Willem van Ollefen, A. J. Hagaena (erste Jahrhunderthälfte, erster Flötist am *Duitse Theater*), Jan Willem Wilms (1772-1847, der bekannte Komponist und zugleich für einige Zeit zweiter Flötist u.a. im Orchester von *Felix Meritis*), J. F. A. T. Dahmen. Außerdem gab es Amateur-Flötisten, die am Konzertleben teilnahmen, wie H. W. Deventer, J. L. A. van Alderwelt, Antoine Kist, C. Vrede, K. Graichen (Schüler von Herman van Boom), P. C. Stadnitski.

⁴¹ O. E. Dias, *Mathieu-André Reichert: Um Flautista Belga na Corte do Rio de Janeiro* (Brasilia, 1990).

⁴² *Caecilia*, 1855, S. 82, schreibt über dieses Konzert u.a.: „... auch wir waren entzückt und bewunderten seine unglaubliche Virtuosität; aber außer dem Umstand, daß sein Vortrag nicht frei von Eintönigkeit ist und er immer die gleichen Stücke, nicht mehr als höchstens drei, spielt, können wir auch den silbernen Ton, den feinen Ansatz und die brillante Koloratur nicht entdecken, die Herrn van Boom so günstig von ihm unterscheiden.“

⁴³ Th. Boehm, *An Essay on the Construction of Flutes* (hrsg. von W. S. Broadwood) (London, 1882), S. IX.

⁴⁴ T. Giannini, *Great Flute Makers of France. The Lot & Godfroy Families 1650-1900* (London, 1993), S. 178.

⁴⁵ Bei der Versteigerung im Jahr 1843 von Lodewijk Plattner „beroemde Groote Magazijn van Muziek en Instrumenten“ wurden u.a. Flöten „aus verschiedenen Holz-

arten, mit silbernen und anderen Klappen“ von Grenser, Braun, Bühner & Keller, Drouet, Koch und Boehm verkauft. Siehe auch: Jo C. Mazure, *Lodewijk Plattner. Muziekuitgever en muziekhandelaar te Rotterdam (1767-1842)* (Utrecht, 1981). Es gab also Kontakte zwischen Boehm und den Niederlanden, es ist aber deutlich, daß es sich hier noch um die alte Boehmflöte mit konischer Bohrung handelt.

⁴⁶ Fransellas Spiel ist noch zu hören in einer Aufnahme von 1911 von Godards *Valse* und Paggis *Rimembrance Napolitane* (Columbia Rena Records [27294 und 27307] 1674, neuerdings auf CD herausgebracht in der *Flute Archive Series*).

⁴⁷ Siehe hierzu u.a.: P. Muck, *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester* (Tutzing, 1982). Auch der Amsterdamer Flötist Hendrik de Vries war nach etwa 1907 in Berlin aktiv, u.a. bei der K.K. Hofoper. Sein Spiel ist noch zu hören in Adolphe Adams Bravour-Variationen für Sopran, Flöte und Klavier auf einer Schellackplatte im *Deutschen Musikarchiv*. Er war Flötist in dem Ensemble, das unter Schönberg den *Pierrot Lunaire* am 16. Oktober 1912 erstmals aufführte. Unter Busoni spielte er als Solist mit den Berliner Philharmonikern am 13. Januar 1921 die erste Aufführung von dessen *Divertimento für Flöte und Orchester*. Von 1940 bis Dezember 1951 spielte De Vries im *Metropolitan Opera Orchestra* in New York. In seinem Vertrag von 1945/46 steht, daß er als *assistant 1st flute, 2nd flute and piccolo* spielte. Ob de Vries 1951 starb oder nur nicht mehr spielen konnte, ist nicht bekannt. Es war allerdings nicht üblich, das Orchester vor Ende der Saison zu verlassen. Diese Mitteilungen verdanke ich John Pennino von den *Metropolitan Opera Archives*.

⁴⁸ Siehe: E. Reeser (Hrsg.), *Gustav Mahler und Holland. Briefe* (Wien, 1980), S. 45-48. Seit 1907 war der niederländische Flötist Jacques van Lier bei den Wiener Philharmonikern beschäftigt. Siehe hierzu: H. und K. Blaukopf, *Die Wiener Philharmoniker: Wesen, Werden, Wirken eines Grossen Orchesters* (Wien, Hamburg, 1986), S. 146, sowie C. Hellsberg, *Demokratie der Könige. Die Geschichte der Wiener Philharmoniker* (Zürich, Wien, Mainz, 1992), S. 372, 403. Der Wiener Flötist Roman Kukula (1851-1908; Schüler von Franz Doppler) hat auf einer zylindrischen Böhmflöte gespielt und führte ab 1883 als Lehrer am dortigen Konservatorium die Böhmflöte ein. Anscheinend blieb dies in den Wiener Orchestern aber zunächst ohne Einfluß.

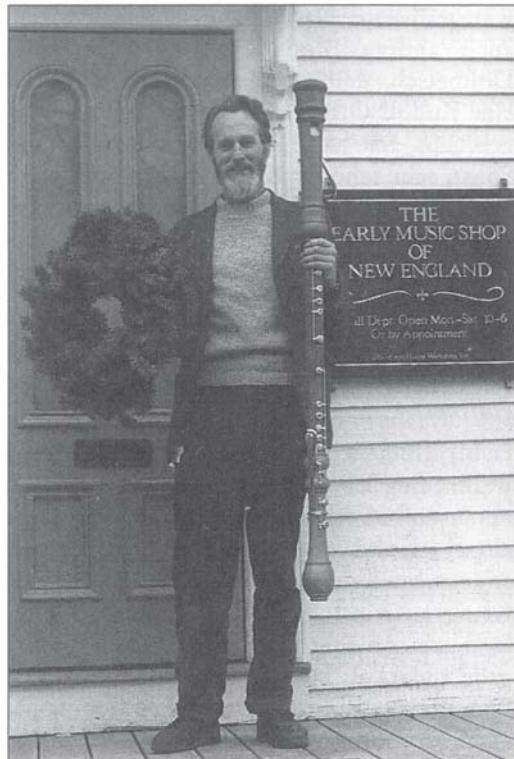
⁴⁹ John Amans wurde 1884 in Amsterdam geboren und studierte bei Toussaint Demont, einem von Hause belgischen Flötisten, der im *Concertgebouw-Orchester* spielte und am Konservatorium in Den Haag unterrichtete. Als er 20 war, erhielt Amans seine erste Anstellung am Orchester in Helsingfors (Finnland), die er einige Zeit später aufgab, um im Orchester der Wiener Hofoper und danach an der Dresdner Oper zu spielen. Amans war 1923-1942 erster Flötist im *New York Philharmonic Orchestra*, mit dem er auch häufig als Solist unter Toscanini, Mengelberg und Kleiber auftrat. Man kann ihn noch hören in u.a. Glucks *Reigen seliger Geister* (Victor/Electrola) und Mendelssohns *Sommernachtstraum* (Pearl Gemm CDS 9373). Für die Informationen über Amans danke ich Richard Wandel von den *New York Philharmonic Archives*. □

The Charles Darwin of Early Music¹

Friedrich von Huene im Gespräch mit Ralf Ehlert und Sabine Haase-Moeck

Friedrich Freiherr von Hoyningen, genannt Huene, so der eigentliche Name des bekannten Holzblasinstrumentalmachers, entstammt einer baltendeutschen Familie, die im Verlauf der russischen Revolution 1919 das Baltikum verließ und sich in Deutschland wieder ansiedelte. Über seine Lebensgeschichte und die seiner Familie ließe sich leicht ein spannendes Buch schreiben. Hier sei nur soviel erwähnt, daß Friedrich von Huene seine Kindheit auf einem mecklenburgischen Gut verbrachte und 1945 mit seiner amerikanischen Mutter, seinen fünf Geschwistern und anderen Verwandten – der Vater war im Krieg gefallen – vor den russischen Truppen nach Westen floh. Die Familie ließ sich kurze Zeit in Westdeutschland nieder und wanderte dann 1947/48 nach Amerika aus.

Als 1950 der Koreakrieg ausbrach, war Friedrich von Huene wehrpflichtig. Er hatte aber das Glück, drei Jahre als Flötist und Piccolospieler in einer Musikkapelle der amerikanischen Luftwaffe bei Washington zu dienen. In der Freizeit spielte er auch Blockflöte, studierte und konzertierte mit Freunden. Nach Ende seiner Militärzeit entschloß er sich, wieder aufs College zu gehen. Er heiratete seine Jugendfreundin Ingeborg, die er auf einer Deutschlandreise wiedergesehen hatte, und bald stellte sich Nachwuchs in Form eines Zwillingspaars ein, weitere drei Kinder folgten. Nach dem Examen mußte er sich entscheiden zwischen einem Stipendium an der Harvard Universität und der handwerklichen Arbeit bei einem Flötenbauer. Er entschied sich für letzteres und arbeitete von 1956-1960 bei Powell in Boston. Nebenbei begann er aber auch, Blockflöten zu bauen. 1960 eröffnete von Huene seine eigene Werkstatt und widmete sich von nun an dem Bau von historischen Holzblasinstrumenten, vornehmlich von Blockflöten. Außerdem war er als Musiklehrer, Konzertveranstalter, Arrangeur von Stücken für Blockflöte tätig, wurde Direktor der Boston Recorder Society und rief das Boston Early Music Festival ins Leben. 1984 erhielt er vom Bowdoin College den Ehrendoktor für Musik mit der Begründung: „Als Spieler und Lehrer halfen Sie, die unschätzbaren Werte unseres musikalischen Erbes zu bewahren. Mit dieser Auszeichnung würdigt Bowdoin auch sein eigenes Anliegen, nämlich daß das Beste der Vergangenheit der Gegenwart Form und Klang gebe.“ 1992 erhielt Friedrich von Huene für „hervorragende Verdienste um die Rekonstruktion und Verbreitung historischer Blasinstrumente“ den Arion-Award der Cambridge Society for Early Music.



Friedrich von Huene

Ralf Ehlert und Sabine Haase-Moeck sprachen mit von Huene im Herbst 1998 während der Tage Alter Musik in Berlin.

Es gibt eine kleine Anekdote, daß Sie zum Blockflötenbauer wurden, als Sie Alfred Mann² in einem Konzert auf seiner Blockflöte spielen hörten, war es so?

Ja, in Boston veranstaltete die Cambridge Society for Early Music ein Konzert, nur Telemann. Alfred Mann spielte Blockflöte. Das letzte Stück, ein Konzert für Blockflöte, Querflöte und Streicher³, hatte ich noch nie gehört. Das war so brillant und so toll, daß ich mir sagte, die Blockflöte von Alfred Mann sollte ich mal genau vermessen, die muß gut sein.

Was war denn das für eine Blockflöte?

Das war eine von Robert Gobel, Schüler von Dolmetsch. Um die zu vermessen, habe ich mir erst Maßwerkzeuge machen müssen. Das war mühsam. Dann habe ich angefangen, auch andere Blockflöten zu vermessen, Dolmetsch, der war damals führend, dann eine Rudolf Otto, die hatte meine Frau mitgebracht. Ich hatte eine sehr gute Herwiga Solist, sehr schöner Klang. Später bekam ich auch eine Stieber, die war interessant, mit starkem unteren Register. Aber sie war verstimmt. Ja, Alfred Mann spielte in diesem Konzert. Und ich nahm mir vor, eine gute Altblockflöte zu bauen.

1960 haben Sie dann Ihre eigene Werkstatt eröffnet.

Ja, als ich merkte, wie verschieden die Flöten waren, fing ich zu Hause an zu basteln, um herauszufinden, warum z.B. die eine Flöte länger ist, aber denselben Ton spielt wie eine andere kürzere, und wie sich das auf den Klang auswirkt. In Deutschland und England gab es mehrere Stile. Peter Harlan baute ganz anders als Herwig und Dolmetsch. Das hing mit der Bohrung zusammen. Ich wollte einen Kompromiß aus allem machen, so daß alle Töne gut spielbar waren, eingeschlossen das hohe Fis, denn das wird im 4. Brandenburgischen verlangt. Und für mich war das 4. Brandenburger **das** Stück, das mußte man können. Inge und ich waren eine Zeitlang die einzigen Blockflötenspieler, die das 4. Brandenburgische damals in Boston spielten.

Anfang der 60er Jahre entwickelte sich dann das Interesse, Barockmusik auf barocken Instrumenten zu spielen. Das war natürlich ein Umschwung, denn die alten Blockflöten, die in Deutschland gemacht wurden, waren nicht richtig Barock. Der Kopf war zylindrisch, ganz gerader Konus fürs Mittelstück und dann fürs Fußstück ein bißchen anderer Konus. Das war leicht zu machen, und das war gut genug. Sogar für Hindemith⁴.

1966 bekamen Sie dann ein Stipendium der Guggenheim-Stiftung, das Sie in die Lage

versetzte, Blockflöten aus allen wichtigen Museen der Welt zu spielen, zu untersuchen und zu vermessen.

Ja, das kam so: In New York gab es eine Renaissancegruppe, New York Pro Musica. Die wurde sehr berühmt. Blockflötenspieler, Gambenspieler, Sänger, alle möglichen guten Leute waren dabei. Der Leiter, Noah Greenberg⁵, kam mit La Noue Davenport⁶ in meine Werkstatt und sagte, sie hätten von der Ford Foundation eine Viertelmillion Dollar bekommen. Sie wollten jetzt gute Instrumente bestellen, und ob ich nicht all diese verschiedenen Instrumente bauen könnte: Querflöten, Blockflöten, Dulziane, Krummhörner usw. Nun, zu den Block- und Querflöten war ich gerne bereit, nicht aber zu den historischen Rohrblattinstrumenten. Ich sagte auch, daß ich erst die alten Instrumente in den europäischen Museen genauer studieren wollte. Greenberg gab mir dann den Tip, mich um ein Stipendium zu bewerben. Und das tat ich, mit Erfolg. Damit hatte ich plötzlich wieder die Möglichkeit, zu lernen und nach Europa zu reisen. 1966 nahm ich dann auch die Gelegenheit wahr, den jungen Hermann in Celle zu besuchen. Der alte war nicht mehr in der Firma. Ihr Vater fragte mich dann, ob ich nicht eine gute Altblockflöte für ihn entwerfen könnte. Und so fing unsere Zusammenarbeit an.⁷

Ich hatte das Stipendium ein Jahr lang, und ich machte drei Europareisen: bis nach Petersburg, Wien mehrere Male, Brüssel, London, Berlin, Stockholm und auch Kopenhagen, Augsburg, Innsbruck. In den Muskinstrumentenmuseen habe ich fast alles vermessen, was mir wichtig erschien; schnell hingezzeichnet, mit Maßen versehen und fotografiert.

Dann kam Frans Brüggen auf die Szene. Der hatte eine Skowroneck⁸ Altblockflöte, der Bressan von Edgar Hunt nachgebaut⁹. Aber Skowroneck konnte oder wollte die nicht in Mengen produzieren und so ging Brüggen zu Hans Coolsma¹⁰. Der war dann der erste, der eine Blockflöte 415 in großer Stückzahl

anbot. Ich glaube, er machte eine Serie von 200 Flöten. Es waren erstaunlich viele Leute interessiert. Durch Frans Brüggen haben all seine Schüler diese Coolsmaflöten gekauft und gespielt. Frans Brüggen kam dann auch an mich heran, und ich fing dann mit der Jakob-Denner-Flöte an, einem Nachbau von dem Kopenhagener Instrument¹¹, das wurde dann mein Erfolg.

Frans Brüggen spielte auch die Engelbert-Terton-Sopran, die er aus dem Gemeentemuseum in Den Haag ausgeliehen hatte. Die habe ich sehr viel nachgebaut, die bauen wir immer noch. Wir bauen Terton in 415 Hz, Denner 415, aber auch Stanesby 415. Viel später machte ich diesen ganzen Satz für das Loeki Stardust Quartett. Eine Alt in G, auch 415 Hz, einen Tenor in C auf 415, ein Bassett in G auf 415 und dann einen Großbaß auf C 415 und jetzt noch einen Kontrabaß auf F 415 dazu, denn sie wollen *Die Kunst der Fuge* aufnehmen¹². Da braucht man die ganz Großen. Ich mache eigentlich zu viele verschiedene Dinge, wohl weil ich so viele herrliche alte Instrumente gesehen habe. Und dann habe ich natürlich auch Interesse an den Renaissanceblockflöten. Jetzt sind gerade zwei Renaissance-C-Bässe fertig geworden, ganze Consorts habe ich gemacht, eins für die Kölner und eins für die Frankfurter Hochschule, ein Consort mit Kontrabaß, verlängert bis zum 8-Fuß-C. Auch Oboen nach Rottenburgh, Denner und Richters und viele verschiedene barocke Querflöten habe ich nachgebaut. Und das alles aus Liebe zu der Musik, die für diese Instrumente geschrieben wurde. Diese alten Instrumente waren aber nicht nur Musikinstrumente, sondern auch Kunstwerke, formschön und künstlerisch vollendet.

Wo wir bei der Ästhetik sind: Glauben Sie, daß z.B. die Ummantelung mit Elfenbein oder Knochen oder Horn den Klang einer Flöte beeinflußt?

Eine Lieblingsfrage von Spielern. Ich glaube das nicht. Die Spieler wünschen oft etwas

Magisches. Was macht eine Flöte gut? Elfenbein? Die alten Flöten wurden mit Elfenbein ummantelt, da wo sie stärker sein sollten, nicht wegen des Klangs. Ein Querflötenspieler spielt eine goldene Flöte, „ach, die hat einen goldenen Ton“. Ich bin da sehr skeptisch. Obwohl ich Sympathie für die Spieler habe, meine ich, daß sie da einem Aberglauben erlegen sind.

Bauen Sie noch „reine“ Kopien für Puristen?

Ich habe das nicht oft gemacht. Brot und Butter kommen von dem, was die meisten Menschen haben wollen. Die Rottenburgh-Flöten aus Brüssel¹³ z.B., die ich für die Firma Moeck verwertete, waren natürlich echt barock, aber sie waren weder in 440 noch in 415, was den Bedürfnissen heutiger Spieler nicht entsprach. Ich habe die Flöte deshalb verändert, auf barocke Art.

Ich habe eine Original-Bressan in meinem Besitz, mit einer Kernspalte halb aus Elfenbein. Nun habe ich Anfragen, sie nachzubauen. Mit einfachen Löchern, nicht Doppellöchern usw. Ich zögere ein bißchen, denn die Spieler wollen das haben, aber werden sie die Flöten benutzen? Ist nicht ganz so praktisch wie eine mit Doppellöchern, nicht ganz so praktisch wie eine in 415. Früher habe ich sowas öfters gemacht. Dann kamen die Leute und: „können Sie nicht doch englische Griffweise anstatt barocke machen, können Sie nicht doch Doppellöcher bohren? Und so macht man eben Sachen, die nicht genau historisch sind. Man verändert erstens die Größe der Grifflöcher, dann bohrt man Doppellöcher, und zu guter Letzt verkürzt man das Mittelstück.“

Haben Sie feststellen können, daß es unterschiedliche Trends gegeben hat hinsichtlich der Instrumente, die die Spieler verwendeten, und hinsichtlich der Klangvorstellungen und Spielweisen?

Oh, ja. Erstens natürlich die Tonhöhe, der Kammerton. Ich fing mit 440 Hz an und dann mußte ich auf 415 umsatteln, nicht nur

Blockflöten, auch Querflöten. Ich mußte mich mehr an die alten Flöten halten. Es mußte ein barocker Nachbau sein. Mittlerweile bauen wir sogar Blockflöten mit dem Kammerton $a^1 = 392$.

Auch klanglich gab es Entwicklungen. Sensible Spieler haben eine Klangvorstellung: nur der Klang geht, und alles andere taugt nichts. Manchmal fragt man sich, spinnen die, oder ist da wirklich was dran. Einige Spieler sind so gewöhnt an einen bestimmten Klang wie ein Kind an die Mutterbrust. Sie sind so sensibel, aber sie sehen nur in eine Richtung. Klar, gibt es Trendsetter, z.B. war Frans Brüggens Art zu spielen revolutionär, und viele spielten ihm nach. Die jüngere Generation sagt: Ach, der macht das ganz anders, da machen wir mit.

Sie haben nun so viele historische Blockflöten gesehen und studiert. Haben Sie immer noch die gleiche Achtung vor den berühmten Instrumentenmachern wie vor 40 Jahren, oder haben Sie in der Zwischenzeit das Gefühl gewonnen, daß in alten Zeiten auch nur mit Wasser gekocht wurde?

Es gab in den alten Zeiten sehr gute Blockflöten. Aber natürlich waren nicht alle alten Instrumente auch Instrumente, die unseren heutigen Ansprüchen genügen. Diese berühmte Terton Sopran z.B. ist eigentlich in der Intonation nicht besonders. In dem großen Katalog von Schimmel¹⁴ sind viele Blockflöten mit ihren Tonhöhen aufgezeichnet. Und bei einigen stimmt der Ton nicht richtig, ganz egal welche Griffweise man benutzt. Also auch schöne, alte Instrumente waren damals beliebt, aber nicht perfekt. Ich habe z.B. einmal eine Stanesby bei Sotheby gekauft, unverschämt teuer, aber, wie mir schien, in guter Verfassung. Als ich die dann bekam, kriegte ich den Block fast nicht heraus. Das Kopfstück hatte sich so verzogen. Der Block war konisch, aber nur zur Hälfte, der Rest war zylindrisch, deshalb war er so fest drin. Ich hatte Angst, daß das Ding auseinanderplatzt. Also nicht alle Instrumente

waren so sorgfältig und gut gemacht, wie es hätte sein sollen. Wenn man die alten Instrumente sieht, dann muß man einräumen, daß sie natürlich auch durch das Alter verändert sind, manchmal ramponiert, oft kaputt. Solche Instrumente habe ich auch vermessen, sogar Renaissance-Instrumente, die in der Intonation nicht stimmten, um zu sehen, warum das so ist. Also, ich stehe alten Instrumenten sehr sympathisch gegenüber, aber auch kritisch.

Sind Sie bei Ihren Forschungen auch auf gefälschte Instrumente gestoßen?

Es gibt da ein interessantes Instrument in Wien¹⁵, eine „Bressan“. Es ist eine alte Flöte, aber keine Bressan, der Name ist nur aufgekritzelt. Wahrscheinlich wurde sie in Süddeutschland gebaut, ohne Namen. Und ein Händler dachte, er könne sie mit einem guten Namen besser verkaufen. Es ist ein sehr interessantes Instrument, auch weil es drei Doppellöcher hat. Ein Doppelbohrung für F und Fis, eins für G und Gis und eins für C und Cis.

Es gibt eine große Zahl erhaltener Barockbaßflöten. Welchem Zweck dienten sie Ihrer Meinung nach, wenn man bedenkt, daß es kaum überlieferte Literatur gibt. Sind sie eventuell als Amateurgagott verwendet worden, wie Klemisch¹⁶ vermutet?

Darüber habe ich auch schon nachgedacht. Das wäre die richtige Arbeit für einen Studenten, mal nachzuforschen, wie, warum, wofür all diese Blockflöten gebaut wurden. Ich glaube, damals waren die Leute einfach verliebt in den sanften, tiefen Klang. Wahrscheinlich spielten sie alles mögliche auf so einer Blockflöte. Eventuell auch Ensemble, obwohl es in der Barockzeit kaum Ensembleblockflötenmusik gab wie zur Renaissancezeit. Die Baßblockflöte wurde von Christoph Weigel als Soloinstrument gezeigt, nicht in einem Ensemble (s. Abb.). Aber das erklärt auch nicht, warum so viele Baßblockflöten erhalten sind. Vielleicht liegt es auch einfach daran, daß man mit einem so

großen Instrument sorgfältiger umgeht. Eine Baßblockflöte wirft man nicht weg. Es gibt auch erstaunlich viele Tenorblockflöten. Dafür aber verhältnismäßig wenig Sopranblockflöten. Sicherlich wurden viele Sopranblockflöten gebaut, mit der Zeit ramponiert, die Kinder kriegten sie in die Hände, und dann gingen sie in die Brüche und wurden weggeworfen oder verheizt.

Literatur gibt es doch hauptsächlich für die Sixth-Flute.

Ja, bei den Engländern gab es Solosonaten für die Fourth-Flute und Solo konzerte für die Sixth-Flute. Die ist nicht so hoch wie eine Sopranino, aber hoch genug, daß sie aus einem Ensemble mit Streichern richtig gut herauszuhören ist, also eine gute Kombination. Aber es gibt nicht sehr viele Sixth-Flutes, allerdings mehr Sixth-Flutes als Fifth-Flutes. Die Fifth-Flute ist die heutige Sopran.¹⁷

Sie bauen doch auch Ganassi-Blockflöten. Die klingen aber anders und werden auch anders gegriffen als die Ganassis europäischer Blockflötenbauer.

Ich bin da meinen eigenen Weg gegangen und nenne sie Ganassi, weil man auch die Ganassi-Griffe gebrauchen kann. Die Flöte hat ein starkes unteres Register und spricht oben ziemlich leicht an. Ich benutze den Namen jedenfalls. Es ist keine richtige Kopie von Ganassi, aber Ganassi war ja auch kein Blockflötenbauer. Die Ganassis zeichnen sich ja durch große Grifflöcher und große Bohrung aus. Für eine G-Flöte sind Finger und Spannweite groß genug. Bei einer F-Flöte wird das schon schwieriger. Deshalb ist die G-Ganassi so beliebt, und viele Spieler benutzen sie. In $a^1 = 466$ Hz geht sie leicht und gut, und $a^1 = 466$ ist genau ein Ton tiefer als 415. Man kann sie also gut mit Cembalo zusammen spielen, Renaissancemusik und frühe Barockmusik. Übrigens eignet sie sich auch für viele moderne Stücke.

Sie haben über Ihre Forschungen und Erfahrungen auch in Fachblättern veröffentlicht



BASSON FLÜTTE.

Bassoon Flute in: Johann Christoph Weigel: Musicalisches Theatrum, (um 1720), Blatt 13, Faksimile-Nachdruck in der Reihe Documenta Musicologica bei Bärenreiter, Kassel/Basel/London/New York

licht. Welche Ihrer Aufsätze sind Ihnen am wichtigsten?

Ein Buchschreiber bin ich noch nicht, aber ich habe für das American Recorder Magazine manchmal Artikel geschrieben über Blockflöten, Heiserwerden, wie man Blockflöten kuriert und so. Auch im Galpin Society Journal und in Early Music sind Artikel veröffentlicht worden. Mein erster Artikel war: *A plea for standard pitch*¹⁸. Es kam nämlich eine Dolmetsch-Plastikflöte auf den Markt in einer Stimmung, die wenigstens 15, wenn nicht 20 Cent höher lag als 440 Hz und darauf stand: Approved by British standards. Ich fragte mich, was wohl die Standardstimmung in England wäre. Deshalb schrieb ich den Artikel. Dolmetsch reagierte ziemlich sauer darauf. Edgar Hunt kannte die

Situation in England. Er kann sehr interessant erzählen. Er war Flötist und Blockflötenspieler und mußte immer fragen: „Is it new, a philharmonic pitch, or is it old band pitch, which flute shall I bring?“ In England gab es keinen Kammerton und in den USA gab es einen band pitch und einen Orchester pitch, alles durcheinander. In Deutschland wollten die Instrumentenbauer, daß Bismarck bestimmt, welche Stimmung gültig sein sollte. Bismarck hat sich aber nicht darum gekümmert.

Ich war wohl der erste, der Stempel der alten Holzblasinstrumentenbauer aufgezeichnet hat. Meine Arbeit darüber kam im Galpin Society Journal¹⁹ heraus und ist auch im Lyndesay-Langwill-Katalog abgedruckt. Einen Artikel schrieb ich über eine Denner-Querflöte in C und D²⁰ und einen Artikel über die Modernisierungsversuche der Blockflöte im Laufe der Jahrhunderte.²¹

Haben Sie Ihre Erkenntnisse und Erfahrungen an die nachkommende Blockflötenbauer-generation weitergeben können?

Ich hatte natürlich Schüler. Einige haben sich selbstständig gemacht und haben auch Erfolg gehabt. Der erste Schüler, den ich hatte, war Bob Marvin. Er hat bei mir zwei Jahre lang gearbeitet und sich dann auf Renaissance-Blockflöten spezialisiert. Sehr erfolgreich war auch Tom Prescott. Er macht vorzügliche Instrumente. Auch der Oboist und Blockflötenspieler Bruce Haynes war bei

mir. Im Lauf der Zeit sind viele Leute gekommen und für mich war fast jeder, der Interesse zeigte, ein Freund.

Im Februar 1999 sind Sie 70 Jahre alt geworden. 40 Jahre bauen Sie nun Blockflöten. Hat Sie da schon mal die Langeweile gepackt, haben Sie schon mal das Gefühl gehabt, nun etwas ganz anderes machen zu müssen?

Oh, nein. Ich finde, ich bin bei manchen Sachen gerade am Anfang. Diese Kontrabässe für das *Amsterdam Loeki Stardust Quartet*, das Ensemble *Brisk* und *Vier op'n Rij* sind mit einer modernen Klappерatur versehen, in Anlehnung an das Böhm-System, so daß der kleine Finger nicht unnötig die großen Klappen bewegen muß. Das Böhm-System ist doch sehr praktisch. Ich sollte jetzt die Idee für die anderen Größen verwerten.

Seit 1981 verkaufen Sie in Ihrem Early Music Shop of New England neben Instrumenten auch Noten und Bücher. Wie ist Ihre Firma organisiert? Wer übernimmt heute welche Aufgaben in Ihrer Werkstatt? Wieviel arbeiten Sie selber und Ihre Frau noch mit?

Der Early Music Shop wird von Nikolaus geleitet. Patrick leitet die Werkstatt und macht die meisten Blockflöten fertig. Zusammen mit drei Mitarbeitern repariert und überholt er auch die Instrumente, die hereinkommen. Andreas, sein Zwillingsbruder, ist Ingenieur und hilft öfters bei der Herstellung von Werkzeugen und deren Bedienung. Ich selbst habe zu Hause eine kleinere Werkstatt eingerichtet, wo ich all die ungewöhnlichen Arbeiten machen kann. Nikolaus hat als Mitarbeiter Eric Haas, unseren Fachmann für Noten und Bücher. Inge kümmert sich täglich um die Buchführung, unterstützt von Carol Lewis, einer hervorragenden Gambistin. Thomas, unser Jüngster, wohnt mit seiner Familie neben der Werkstatt und kann so abends auf Sicherheit achten. Mit ihm teilen wir uns eine kleine Tischlerei und ein Holzlager. Unsere Tochter

Flötenkunst

Susanne Haupt



Der
Blockflötenladen
in
Schleswig-Holstein
Fehr-Vertretung

Tel. & Fax: (0461) 319 42 84
24943 Flensburg • Fruerlunder Str. 12

Elisabeth unterstützt uns auf künstlerischem Gebiet. Mit ihr und ihrem Mann nehmen wir gerade eine Weihnachtsplatte auf. Sie sehen, unser Betrieb geht nun schon erfolgreich in die zweite Generation.

Das hört sich geradezu idyllisch an. Wir wünschen Ihnen weiterhin viel Erfolg für Ihre eigenen Projekte und für The Early Music Shop of New England.

ANMERKUNGEN

¹ aus der Laudatio zur Verleihung des Arion Award, gehalten von dem Flötisten Christopher Krueger

² Alfred Mann war 1938 aus Deutschland geflohen und 1939 in die USA gekommen. Er hatte schon als Schüler am Hamburger Johanneum eine Übersetzung von Johann Joseph Fux⁴ *Gradus ad parnassum* angefertigt und veröffentlicht. In den USA schlug er eine Universitätslaufbahn ein und machte sich um die Alte Musik verdient.

³ Georg Philip Telemann: *Konzert in e-Moll* für Blockflöte, Querflöte, Streicher und Continuo

⁴ von Huene spielt hier auf Hindemiths *Trio für Blockflöten* an, das 1932 in Plön uraufgeführt wurde, gespielt vom Komponisten selbst, Harald Genzmer und Oskar Sala; siehe auch Peter Thalheimer: *Hindemith heute – Anmerkungen zur Aufführungspraxis seines Trios für Blockflöten*, Tibia 4/95, S. 586 ff

⁵ Einige bahnbrechende Einspielungen der *New York Pro Musica* (gegründet 1952) verhalfen der Alten Musik dazu, sich in den USA zu etablieren. Noah Greenberg starb 1966 im Alter von 47 Jahren.

⁶ La Noue Davenport war ein bekannter Blockflötenspieler und -lehrer in New York, außerdem Mitglied im Ensemble *New York Pro Musica*.

⁷ von Huene entwickelte für das Musikinstrumentenwerk Moeck die Serie der Rottenburgh-Flöten.

⁸ Martin Skowronek, Musikinstrumentenbauer in Bremen

⁹ Die Flöte gehört zur Bate-Collection und liegt im Musikwissenschaftlichen Seminar (Faculty of Music) der Universität Oxford

¹⁰ Niederländischer Blockflötenbauer in Utrecht, gestorben im Oktober 1991

¹¹ Musikhistorisk Museum, Kopenhagen

¹² Die CD mit dem Titel *Die Kunst der Fuge* ist gerade bei Channel Classics unter der Nummer CCS 12698 erschienen.

¹³ Musée de la Conservatoire de la Musique Bruxelles

¹⁴ van Acht/Schimmel/Ende: *Niederländische Blockflöten des 18. Jahrhunderts in der Sammlung von Haags Gemeentemuseum*, Celle 1991

¹⁵ Hofburgmuseum in Wien

¹⁶ Guido Klemisch, Blockflötenbauer, lange Zeit in Zwolle/Niederlande, heute Berlin

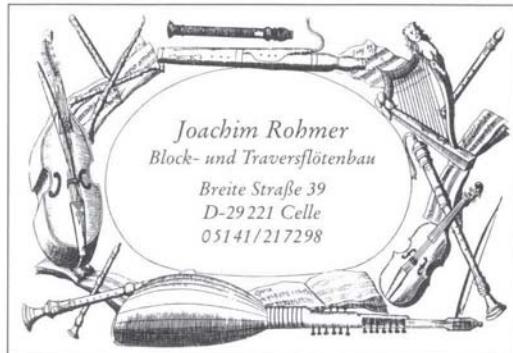
¹⁷ Fourth-Flute = Sopran in b, Fifth Flute = Sopran in c, Sixth-Flute = Sopran in d

¹⁸ *A plea for standard pitch*, in: *The American Recorder*, August 1971

¹⁹ *Makers' Marks from Renaissance and Baroque Woodwinds*, in: *Galpin Society Journal*, XXVII, 1974, S. 31-47

²⁰ *A Flute Allemande in C and D by Jacob Denner of Nuremberg*, in: *Early Music*, Bd. XXIII/I, Februar 1995, S. 102-112

²¹ *Efforts to Modernize the Recorder*, in: *Recorder Magazine*, Dez. 1995, S. 135-137 □



If You Play the Recorder -
This is Your Magazine

The Recorder Magazine

Incorporating 'The Recorder News'

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

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

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

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



NOVA 3/99

NEUERSCHEINUNGEN

new publications

Nouveautés

BLOCKFLÖTENQUARTETTE

Johann Strauß (Sohn)

Annenpolka • Rosen aus dem Süden

bearbeitet von Heidi Brunner für Blockflötenquartett (SATB) [2]
Partitur und Stimmen

UE 30491 DM 20,-

bereits erschienen:

„Petite Fleur“ • „Wild Cat Blues“
UE 30490 DM 20,-

„Pigalle“ • „American Patrol“
UE 30224 DM 20,-

„Am Sonntag will mein Süßer mit mir
segeln gehn“ • „Mein kleiner, grüner
Kaktus“
UE 30488 DM 20,-

„Chattanooga Choo Choo“ • „Moonlight
Serenade“
UE 30487 DM 20,-

„The Little Drummer Boy“ • „Hallelujah!“
UE 30458 DM 20,-

„Happy Days are here again“ (Wochen-
end' und Sonnenschein) • „Tea for Two“
UE 30489 DM 20,-

„Harry Lime Theme“ • „Take Five“
UE 30256 DM 20,-

„Puttin' on the Ritz“ • „Icecream“
UE 30485 DM 20,-

„Was machst Du mit dem Knie, lieber
Hans“ • „Die süßesten Früchte“
UE 30486 DM 20,-



TEENS ON STAGE
ENSEMBLE



Johann Strauß
aus/from **Die Fledermaus**

UNIVERSAL EDITION UE 31163

ENSEMBLE

TEENS ON STAGE

Johann Strauß (Sohn)

Die Fledermaus

4 leichte Stücke in variabler Besetzung (Sven Birch) [2]
UE 31163 DM 28,-

Besetzung:

- 1. Stimme in C • Klavier (in leichtem Satz)
- 2. Stimme in C für Schüler geeignet)
- 3. Stimme in B • Baßstimme
- Schlagwerk ad lib.

bereits erschienen:

Kurt Weill:
Die Dreigroschenoper
UE 31161 DM 32,-

Modest Mussorgskij:
Bilder einer Ausstellung
UE 31162 DM 28,-

Universal Edition • Wien

Die Oboeninstrumente in tieferer Stimmlage, Teil 3

Taille de Hautbois, Vox Humana

Taille de Hautbois (franz.; Taglia d'Oboe [selten] ital.; "Tenner" Hautboy, engl.)

Die *Taille* (franz. für Tenor) *de Hautbois* erhielt ihren Namen zur Zeit Lullys. Als sich die französische Oboe über Europa verbreitete, wurde auch die französische Bezeichnung für das Tenorinstrument allgemein gebräuchlich.

Ursprünglich glich die *taille* exakt einer Diskantoboe, sie war nur größer. Es sind noch einige dieser frühen Instrumente aus den Werkstätten von J. C. Denner (Nürnberg), Richard Haka und Hendrik Richters (beide Amsterdam) erhalten. Sie stammen wohl aus der Zeit vor 1700. Die Arbeiten der beiden Holländer Richters und Haka verdeutlichen, daß die *taille* schon früh Frankreich verließ, und die Niederlande eines der Länder war, in denen sie sehr schnell eine Heimat fand. Auf dem Schalltrichter einer Oboe der Zeit (ca. 1690) des bekannten Instrumentenmachers Beukers findet sich die schöne geschnitzte Darstellung eines vierstimmigen Ensembles, bestehend aus zwei Diskantoboen, einer Tenoroboe und Fagott. Leider ist der Schalltrichter des Tenorinstrumentes hinter dem Notentisch verborgen, so daß nicht zu erkennen ist, ob es noch den offenen Schalltrichter oder bereits den neuen kugelförmigen Becher hatte (wahrscheinlich ist aber um 1690 ersteres der Fall).

Tenorinstrumente wurden ab ca. 1700 mit diesen kugelförmigen Bechern („Liebesfuß“) ausgestattet, zunächst höchstwahrscheinlich in Deutschland, wo die aus Italien stammende „d'amore“ - Ästhetik besonders auf die Holzblasinstrumente angewandt wurde. Aus dieser Übergangszeit seien die Holzblasinstrumentenbauer Jacob Denner (Nürnberg), J. Fridrich (Prag) und Lindner (Augsburg) erwähnt. Nach 1720 wurden alle Tenoroboen mit Liebesfüßen gebaut, sieht man von Thomas Lot in Paris einmal ab. Viele dieser Instrumente sind äußerst kunstfertig hergestellt, einige der jüngeren gedrechselt wie die schönsten Sopraninstrumente von Instrumentenmachern wie Charles Bizey (Paris), Joh. Georg Eisenmenger (Mannheim), Carl August und Jacob Friedrich Grundmann (Dresden), der Familie Kenigsperger (Roding, Oberpfalz), W. Kress (Oberösterreich ?), Martin Lempp



Abb.: Schalltrichter einer Oboe mit dem Stempel „W[illem] Beukers“ (Victoria & Albert Museum, London), auf dem ein Quartett von zwei Diskantoboen, Taille de Hautbois und Fagott zu sehen ist. Amsterdam, ca. 1690.

(Wien), Martin Lot (Paris), Mathias Rockobaur (Wien), der Familie Rottenburgh (Brüssel), J. Scherer (Butzbach bei Frankfurt) und Robert Wijne (Nijmegen).

Es gibt keine allgemeingültige terminologische Unterscheidung zwischen der älteren *taille* mit offenem Schalltrichter und der jüngeren mit Liebesfuß. Der naheliegende Name für letztere würde *taille d'amour* sein. Obwohl es in zeitgenössischen Partituren darauf keinen Hinweis gibt, findet sich zumindest eine schriftliche Erwähnung, so daß der Name gerechtfertigt erscheint.

Die Hauptaufgabe der *taille* im 18. Jahrhundert in Nord- und Mitteleuropa bestand, wie schon im 17. Jahrhundert in Frankreich, darin, die Mittelstimme in Doppelrohrblattensembles und anderen Bläser-

formationen zu bilden. Diese Ensembles waren im frühen 18. Jahrhundert schon so beliebt und verbreitet, daß sie sogar ihren Weg bis in die unermesslich große lutherische Kantatenliteratur fanden. Werke, in denen diese Ensembles vorkommen, stammen neben anderen soliden Kleinmeistern der Zeit aus der Feder von Christian Ludwig Boxberg, Joh. Wendelin Gläser, Emanuel Kegel, Christian Liebe und C. A. Schulze. Auch J. S. Bach schrieb in seinen Kantaten viele Arien mit drei Oboen, Fagott und Continuo.

Zu den zahlreichen reinen Instrumentalwerken für das Doppelrohrblattensemble zählen viele Bearbeitungen von volkstümlichen Liedern und Tänzen wie auch von allgemeinen Stücken für Streicher oder Bläser mit und ohne Cembalo. Von letzteren sind nur wenige erhalten, erstere wurden häufig gar nicht aufgeschrieben. Originale Partituren für Oboenensemble sind noch erhalten von Philipp Heinrich Erlebach, Christian Liebe, Johann Christoph Pez, Philipp Wieland, Christian Friedrich Witt und Johann Michael Müller (1683-1743), dessen Sammlung von 12 Sonaten für Solooboe und Rohrblattensemble etwa 1709 in Amsterdam veröffentlicht wurde. Diese Sammlung zählt zu den außergewöhnlichen Bläserstücken der Zeit.

Auch in Italien war die *taille* als Ensembleinstrument ab etwa 1720 nicht gänzlich unbekannt, hier allerdings vor allem in den unter österreichischer Herrschaft stehenden nördlichen Gebieten. Aus dieser Zeit ist noch eine wunderbare Tenoroboe mit einem Schalltrichter in Gestalt eines Drachenkopfes erhalten. Zwar ist das Instrument nicht signiert, erinnert aber deutlich an ein ganz ähnliches kleines Kontrabassfagott von Giovanni Maria Anciutti, Milano, das sich jetzt im Salzburger Museum Carolino Augusteum befindet. Diese Instrumente wurden offenbar für Paraden gebraucht, und tatsächlich gab es eine Sammlung von Parade-Symphonien (um 1750) für vierstimmiges Doppelrohrblattensemble (mit *taille*) des in Venedig geborenen Albert Gallo.

In England wurde die franz. Oboe durch Jaques Paisible bekannt, der im September 1673 als Mitglied einer Gruppe franz. Musiker, die den herausragenden Komponisten Robert Cambert begleiteten, aus Frankreich nach London kam. Paisible blieb bis zu seinem Tod in England und trug wesentlich dazu bei, die Oboe hier populär zu machen. Henry Purcell zählte zu den ersten engli-

schen Komponisten, die lebhaftes Interesse an dem neuen Instrument und Ensemble bekundeten. Er schrieb in *The Prophetess or The History of Dioclesian* (1689) für den vollständigen Satz und verwendete die *taille* auch noch in seinen späteren Opernpartituren, allerdings ausschließlich als Füllstimme. Auch Paisible komponierte. Sein zweifellos bekanntestes Stück für vierstimmiges Doppelrohrblattensemble ist *The Queen's Farewell*, geschrieben anlässlich der Trauerfeierlichkeiten für Queen Mary im Dezember 1694. Es wurde im darauffolgenden Jahr in John Bannisters „The Sprightly Companion“ (der ersten englischen Spielanweisung für Oboe) abgedruckt. Durch Paisibles Tätigkeit wurden die traditionellen Schalmeiengruppen, die „Waits“, von den Oboenensembles abgelöst, die bald einen festen Bestandteil des englischen Musiklebens bildeten. Frühe Instrumente von John Ashbury und Peter Bressan (London) sind im Talbot Ms (ca. 1695) beschrieben, englische Instrumente dieser Zeit sind nicht mehr erhalten.

Auch in Frankreich lebte die *taille* als Füllstimme in Bläser- und Orchesterensembles seit der Zeit Lullys weiter. Charles Bizet, Christophe Delusse, Martin und Thomas Lot zählten zu den bedeutenden Pariser Instrumentenbauern, die noch bis weit in die zweite Hälfte des Jahrhunderts *tailles* bauten. Diese wurden von Komponisten wie Campra und Rameau in ihren Opernpartituren eingesetzt, auch wenn dies nicht unbedingt aus den Autographen ersichtlich ist. Man erwartete von den Kopisten, daß sie fähig waren, solche Stimmen aus den Partituren zu exzerpieren. Ein Beispiel hierfür ist Rameaus *Les Indes Galantes* (1735, rev. 1743).

Selten nur wurde das Instrument exponiert eingesetzt. So lange die Praxis der Bläserensembles bestand, wurde die *taille* gebraucht. Mit dem Aufkeimen der neuen ästhetischen Ideale der Klassik brachen die alten Consort-Gepflogenheiten rasch in sich zusammen. In vielen Gegenden hatten Hörner schon um 1720 in Bläserensembles die Tenoroboe verdrängt, auch wenn in einigen wenigen Gegenden an der alten Bläserbesetzung festgehalten wurde. Doch der allgemeine Wandel zum gemischten Bläserchor hatte um 1770 der klassischen Harmoniebesetzung Platz gemacht. Um 1780 waren die Tage der *taille* endgültig gezählt. Ein halbes Jahrhundert später erlebte das Instrument mit Liebesfuß dann seine Wiedergeburt, als Henri Brod sein *Cor anglais moderne* schuf, der Prototyp aller

modernen Englischhörner. Das Modell mit offenem Schalltrichter erlebte noch einmal eine kurze Rückkehr ins musikalische Leben, als Richard Wagner sich eine „Altoboe“ von dem Bayreuther Instrumentenbauer Stengel bauen ließ (s. u.).

Vox Humana (lat.; *Voce humana, Umana Voce, ital.*; „*Vauxhumane*“, engl.) ist eine Tenoroboe in F, eine Quint tiefer als die Diskantoboe. Sie besteht aus zwei Teilen (der Trichter ist Bestandteil des Unterstückes) mit nur wenig ausladendem Schallstück und einem gewinkelten S-Bogen für das Rohr. Charakteristisch ist ihr glattes, weitgehend schmuckloses Äußeres (wenngleich einige Instrumente an der Verbindungsstelle zwischen Ober- und Unterstück schmale Wülste aus Horn oder Elfenbein aufweisen). Diese Instrumente, sie wurden von der Mitte bis zum Ende des 18. Jahrhunderts gespielt, haben die üblichen zwei Klappen der Zeit und einfache Grifflöcher.

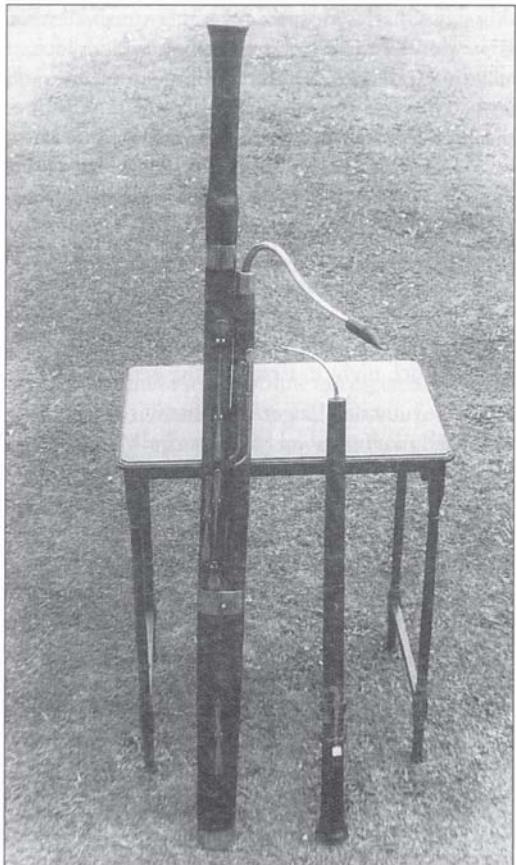


Abb.: Vox Humana (rechts)

Die Vox Humana, lange nahezu ausschließlich mit England in Verbindung gebracht, erfreute sich auch in Südalien beträchtlicher Beliebtheit.

Sie betrat die musikalische Szene Englands gerade zu der Zeit, als die *tenner hautboy* der Purcell-Zeit dem Jagdhorn Platz zu machen begann, beides Instrumente der Blasmusik und des noch unentwickelten orchestralen Bläsersatzes.

Der Name *vox humana, voce umana* (d. h. „menschliche Stimme“) entstand nicht durch Analogie zum Klang der Singstimme, sondern zum in dieser Zeit sehr beliebten Orgelregister gleichen Namens.

Die allermeisten bekannten Hersteller der Vox Humana waren Engländer, alle in London lebend, mit Ausnahme des wichtigen William Milhouse, dessen Instrumente aus der Zeit vor 1788 aus seiner Werkstatt in Newark stammen. Zu den anderen Instrumentenbauern zählen William Maurice Cahu-sac, Thomas Collier, William Gatley, Thomas Key und Thomas Stanesby, jr. (Ein noch erhaltenes Instrument mit dem Stempel der Londoner Musikalienhändler Longman & Broderip ist ziemlich sicher die Arbeit von Cahu-sac oder Gatley).

Soweit belegt, wurde die Vox Humana, was nicht überraschen kann, zunächst in London gespielt. Zwei Notizen vom Mai 1733 berichten von Aufführungen im Drury Lane Theatre, bei denen ein Paar dieser Instrumente erklang. In einem Fall stammte die Musik wohl von Richard Charke, dem Musikdirektor des Theaters, im anderen von Seedo [Sidow], einem deutschen Musiker, der schon lange in London ansässig war. Ob diese Duette vom Orchester begleitet oder solistisch gespielt wurden, lässt sich aus den noch vorhandenen Programmheften nicht ermitteln, auch nicht die Namen der Spieler. Das Instrument tauchte offenbar 1732 oder 1733 in London auf. Zu diesem frühen Zeitpunkt war Thomas Stanesby, jr. (1692 - 1754) der einzige namhafte Instrumentenbauer für diese Instrumente. Nicht unwichtig, daß er auch der Autor der einzigen, offenbar posthum veröffentlichten, Grifftafel für die Vox Humana war. Diese Fakten könnten möglicherweise auf Stanesby als Erfinder der Voce Umana hinweisen.

Während die Vox Humana im Opernorchester – vermutlich vor allem als Novität – nur gelegentlich eingesetzt wurde, bestand ihre Hauptaufgabe in England darin, in provinziellen Kirchenkapellen die

Mittelstimme zu bilden. Diese Ensembles, die sich aus zwei Diskant-, einem Tenor- und einem Bassinstrument zusammensetzten, sollten Laienchöre in Gemeinden, die zu arm waren, sich eine Orgel leisten zu können, davor bewahren, zu sehr von der vorgegebenen Tonart abzuweichen. Doppelrohrblattinstrumente wurden für diese Ensembles bevorzugt, da sie sich am besten mit den Stimmen mischten. Ein solches Ensemble war das von Swalcliffe, North Oxfordshire, das 1783 bei Thomas Collier in London Einkäufe tätigte. Darunter waren eine Vox Humana, Rohre, eine Rohrschachtel wie auch eine Grifftablle (zweifellos von Stanesby). In dieser Zeit verlor die Vox Humana in England bereits an Bedeutung und, mit Ausnahme von ein oder zwei Instrumenten von Th. Key, wurde wohl kein Instrument mehr nach 1800 gebaut. Die Kirche von Swalcliffe unterstützte ihr Doppelrohrblattensemble weiterhin bis 1815, ziemlich spät für ein Ensemble dieser Art. So führte die Vox Humana in England zwischen 1733 und den 80er Jahren etwa 50 Jahre ein aktives Leben und geriet in den folgenden 40 Jahren allmählich in Vergessenheit.

In den 1770er und 1780er Jahren wurde das Instrument auch in Irland gespielt, hier allerdings als Soloinstrument. Interpret war Gregorio Patria, von Geburt Italiener, der um 1770 nach Dublin kam. Er trat regelmäßig als Solist sowohl mit Oboe als auch mit Vox Humana auf. Patria kündigte in Dublin die Vox Humana als „ein neues italienisches Instrument ...“ an. „Italienisch“ verweist darauf, daß er das Instrument aus Italien mitgebracht hatte, wo es seit etwa 1760 oder früher bekannt war. Die Voce Umana scheint hier vornehmlich als Soloinstrument gepflegt worden zu sein, sie nahm ihren Platz allerdings, wie die anderen solistischen Blasinstrumente im Italien dieser Zeit, auch im Opernorchester und gelegentlich in reiner Instrumentalmusik ein. Allerdings hörte man sie genauso gelegentlich in reiner Instrumentalmusik.

Wie die voce umana ihren Weg von England nach Italien fand, ist aus den Dokumenten, die bislang aufgetaucht sind, nicht zu erhellen. Da es nicht den kleinsten Hinweis darauf gibt, daß das Instrument in irgendeinem Land zwischen England und Italien gespielt wurde, war es vermutlich die Tat eines reisenden Virtuosen wie Patria, der die Brücke schlug. Der Unbekannte stammte wohl ziemlich sicher aus Italien, da dies das Land war, aus dem die meisten reisenden Bläservirtuosen stammten. Der

weitverbreitete Begriff *voce umana* unterstreicht zusätzlich diese italienische Verbindung.

Der wichtigste italienische Hersteller dieser Instrumente – und der einzige, der bislang belegt ist – war der Neapolitaner Giovanni Panormo, von dem noch verschiedene Instrumente erhalten sind. Sie sind elegant gedrechselt, mit einer Säule an der Spitze, elfenbeinernen Wülsten und einem im Vergleich zu englischen Instrumenten eher ausladenden Schalltrichter. Wichtiger noch, das 3. Griffloch ist gedoppelt, was einen leichteren Gis - Griff (klingend cis) gewährleistet. Einige englische Modelle sollen auch derart ausgestattet gewesen sein, sind allerdings nicht erhalten. Auch wenn es nicht ausgeschlossen scheint, daß diese Instrumente ähnlich ihren britischen Gegenstücken in sakraler Eigenschaft eingesetzt wurden, gibt es darüber keine Belege. Die Tatsache des doppelten 3. Griffloches deutet viel eher darauf hin, daß sie für anspruchsvollere musikalische Zwecke vorgesehen waren.

Als sich Charles Burney auf seiner musikalischen Reise durch Frankreich und Italien befand, hielt er sich im Herbst 1770 für einige Tage in Neapel auf. Er hatte hier Gelegenheit, am 19. und 25. Oktober die Vox Humana in zwei Konzerten in der Cattedrale San Francesco zu hören. Das Instrument lobte er, hatte allerdings keinerlei Lob für die Kompositionen oder für die Spieler übrig, deren Namen er nicht einmal erwähnte. Merkwürdig, der berühmte Journalist war offensichtlich mit dem Instrument nicht vertraut, das vermutlich in dem feinen musikalischen Milieu, das er in London häufig aufsuchte, noch nicht in Erscheinung getreten war.

Hätte Burney sich länger in Südalitalien aufgehalten, hätte er zweifellos mehr über die Voce Umana erfahren, die in der Zeit, unmittelbar bevor das *corno inglese* in dieser Gegend in den Vordergrund trat (im Norden war es schon bekannt), bei neapolitanischen Komponisten ein bevorzugtes Instrument war. Vor Burneys Ankunft war es schon einige Jahre im berühmten Opernhaus San Carlo gespielt worden. 1764 wurde hier Antonio Sacchini's *Lucio Vero* uraufgeführt, eine Partitur, die, wie viele nach ihr, in einer großen Arie ein Paar *voci umane obbligati* verzeichnet. Zwei Jahre später erlebte vom selben Komponisten ein anderes Werk mit Vox Humana, *L'Isola d'Amore*, im Teatro Valle zu Rom seine Uraufführung, im Monat darauf im gleichen Theater gefolgt von *Le Finte Contesse*, Paisiellos erster Oper, in der er für das Instrument

schreibt. Dies beweist, daß die Vox Humana auch in Rom bekannt war. Erhaltene Partituren von einigen dieser Opern, die später an norditalienischen Häusern aufgeführt wurden, belegen hingegen, daß die Vox-Humana-Stimmen für andere Instrumente umgeschrieben wurden.

Paisiello's *Teleo e Tetide, ein festa teatrale*, geschrieben für den König von Neapel, erlebte seine Uraufführung am Hofe 1768 und im selben Jahr erklang Francesco di Majos *Ipermestra* im Teatro San Carlo zum erstenmal, beide Werke mit Partien für Vox Humana. Hier ist das Instrument auf typische Art paarweise eingesetzt, wenngleich einmal auch anstelle der 2. Vox Humana eine normale Oboe erklingt. Ein ungewöhnliches Beispiel für ein obligates Solo finden wir in einer Kirchenarie „Dormi, dormi, puer“ des Neapolitaners Gennaro Manna.

Die erste Aufführung von Paisiello's vorletzter Partitur, in der das Instrument verwendet wird, die Oper *La Zelmira*, fand 1770 im Teatro Nuovo zu Neapel statt, während das letzte Werk, die einst international bekannte Kantate *Amor Vindicato*, erst etwa 16 Jahre später, 1786, uraufgeführt wurde. Kurz darauf begann auch er für Englischhorn zu schreiben. Offenbar war unter den neapolitanischen Komponisten Paisiello der größte Anhänger der Vox Humana.

Zu Beginn der 60er Jahre wurde die Vox Humana im italienischen Musikleben allmählich von dem neuen Corno Inglese verdrängt. Noch einmal, 1789, erscheint das Instrument in einem Instrumentalwerk: der berühmte Solist Sante Aguilar spielte mit einem seiner Söhne ein eigenes Doppelkonzert für Oboe und Vox Humana in San Paolo in Bologna, die Partitur ist leider verschollen.

Das Englischhorn war wohl über Wien nach Italien gelangt, dank Gluck und seinem Umfeld. Von da an teilte es seinen Platz im italienischen Musikleben mit der Vox Humana, doch waren beide Instrumente keineswegs allgemein verbreitet. Mangel an Vertrautheit mit den Instrumenten und ihren jeweiligen Namen führte zu den üblichen Komplikationen. Es scheint, als ob der Begriff *voce umana* schließlich für beide Instrumente benutzt wurde, aber ob dies nun bereits im 18. Jahrhundert oder erst, nachdem die Vox Humana verschwunden war, geschah, bleibt eine noch zu klärende Frage. In Francesco Antolinis Kompositionsslehre für Blasinstrumente aus dem Jahre 1813 sind Corno Inglese und Voce Umana unter der gleichen Rubrik ver-

zeichnet, aber deutlich als verschiedene Instrumente beschrieben. Zu dieser Zeit war die Vox Humana noch in lebendiger Erinnerung. Das war 1836 weit weniger der Fall, als Pietro Lichtenthals *Dizionario della Musica* erschien. Hier beginnt der Artikel über Englischhorn mit: „Corno Inglese detto anche Voce Umana ...“, und im Text wird eindeutig nur ein Instrument, das Englischhorn, beschrieben. Obgleich die Vox Humana zu dieser Zeit nicht mehr zu sehen oder zu hören war, lebte der Name noch einige Jahrzehnte weiter (ein Phänomen mit vielen unglücklichen Parallelen). Dies ist zweifellos auch die Erklärung für eine solistische Vox Humana in einer Partitur von Guglielmo Sarmientos *Le Tre Ore di Agonia*. Diese Kirchenkantate, vielleicht das bedeutendste Werk des Komponisten, ist ziemlich sicher nicht vor 1854 entstanden, d. h. ein halbes Jahrhundert nachdem die eigentliche Vox Humana aus dem italienischen Musikleben verschwunden war.

Auch in England war die Begriffsverwirrung zwischen Englischhorn und Vox Humana augenscheinlich. Als im Jahre 1795 der berühmte Giuseppe Ferlendis in einem von Haydns Wohltätigkeitskonzerten auftrat, wurde angekündigt, daß er „ein Konzert auf dem Englischhorn oder Voce Humana [sic!] zum ersten Mal in diesem Land“ spielen werde. Sein Instrument war das gebogene italienische Corno Inglese. Der unrichtige, aber zweifellos bekanntere Name wurde dann in den späteren Ankündigungen weggelassen.

Ein ganz später Einsatz des Instrumentes in England fand im Mai 1819 statt, als in London Beethovens Septett gespielt wurde, bei dem der Fagottist John Mackintosh seinen Part auf einer Vox Humana spielte. Wie dies ausgeführt werden konnte, ohne die Stimme um eine Oktave zu transponieren, läßt sich vielleicht anhand eines Instrumentes erklären, vormals im Besitz von Canon Francis Galpin, nun im Museum of Fine Arts in Boston. Dieses könnte man am treffendsten als eine *voce umana grande* bezeichnen. Es handelt sich um ein hübsches unsigniertes Instrument, das deutlich den Einfluß von Stanesby zeigt und neben der normalen Es- und C-Klappe noch zusätzlich mit einer tiefen Cis-Klappe und einer Schleifklappe ausgestattet ist. Diese zusätzlichen Klappen würden eine solche Partie zu spielen wesentlich erleichtern. Ein ähnliches Instrument, zwar mit nur den üblichen zwei Klappen, aber offensichtlich ein Nachbau aus

dem 19. Jahrhundert, befindet sich in der Crosby Brown Collection des Metropolitan Museums in New York. Diese Instrumente stehen in C (in tiefer Stimmung) und sind wegen ihrer Länge aus drei Teilen gebaut, von denen das unterste am oberen Ende zwei Resonanzlöcher aufweist. Im Gegensatz zu den Oboen dieser Zeit hatten die Tenorinstrumente gewöhnlich keine Resonanzlöcher. Die große Vox Humana wurde möglicherweise in den Kirchenensembles für die Baßstimme eingesetzt, wenn man ihren Klang dem des Fagottes vorzog.

Wie oben erwähnt, blieb die Vox Humana in England noch bis in die ersten Jahre des 19. Jahrhunderts in den immer weniger werdenden dörflichen Kirchenkapellen erhalten. Obwohl das Englisch-horn schon verschiedentlich im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in London erklingen war, wurde es erst fast ein halbes Jahrhundert später fester Bestandteil im englischen Musikleben. Der Dämmerzustand der Vox Humana um etwa 1820 in England lag daher einzig und allein daran, daß die Kirchenkapellen durch Orgeln abgelöst wurden und nicht, wie in Italien, das Instrument durch eine andere Art von Tenoroboe ersetzt wurde. □

Deutsch von Christian Schneider

Henry Purcell

The Fairy Queen

für

Erzähler und

Blockflöten - Quartett

Musikverlag Bornmann, Schönaich, MVB 46

Musikverlag Bornmann, Schönaich

S O M M E R A K A D E M I E

JOHANN SEBASTIAN BACH

SCHÖPFUNG
PASSION
AUFERSTEHUNG



29.8. - 12.9.99

■ Instrumentalkurse

6. - 11.9.

Robert D. Levin, Cembalo
Werke von J. S. Bach für Cembalo und Orchester

Jean-Claude Gérard, Flöte
Werke von J. S. Bach

Ingo Goritzki, Oboe

Werke für Oboe und Oboe d'amore
J. S. Bach Sonaten g-Moll BWV 1020, und 1030, Es-Dur BWV 1031
Konzerte in D-Dur BWV 1053 R, A-Dur BWV 1055 R, g-Moll BWV 1056 R, c-Moll BWV 1060 R für Oboe und Violine
Arien aus Bachs Kantaten, Passionen und Oratorien

Dmitry Sitkovetsky, Violine

J. S. Bach, Sonaten und Partiten sowie Konzerte für Violine und Orchester

8. - 11.9.

Boris Pergamenschikow, Violoncello
J. S. Bach, eine Solo-Suite und ein weiteres Werk nach Wahl

■ Die Kurse münden in öffentliche Konzerte



Internationale Bachakademie Stuttgart,
Johann-Sebastian-Bach-Platz, 70178 Stuttgart,
Tel.: 0711/6 19 21-33, Fax: 0711/6 19 21-30
e-mail: office@bachakademie.de,
internet: <http://www.bachakademie.de>

Bitte senden Sie mir den ausführlichen Kursprospekt zu:

Name

Straße

PLZ/Wohnort

TI

Die Baßblockflöten von Thomas Boekhout

Bei Blockflötenspielern und Blockflötenbauern scheinen historische Barock-Baßblockflöten nicht sehr populär zu sein; ich habe in den letzten Jahren nur wenige Kopien nach alten Vorbildern gesehen. Zwar sind relativ viele historische Baßblockflöten bewahrt geblieben, die Frage wird aber immer gestellt, welche Musik man früher darauf gespielt hat: Continuo-Partien, Konsort-Musik? Heute gibt es nur wenige Flötenspieler, die Barocksonaten mit einer Baßblockflöte begleiten, und Konsort-Musik wird meistens auf Kopien von Renaissance-Instrumenten gespielt. Die Spieler heute fragen selten nach Barock-Baßblockflöten.

Es gibt aber noch ein anderes Problem: Nach welchem historischen Vorbild sollte der Flötenbauer eine Kopie machen? Es gibt nämlich einige technische Probleme: Viele alte Instrumente haben eine Stimmung, die von der heute populären $a^1=415$ Hz Stimmung abweicht, dabei lassen die alten Instrumente sich meist nicht so leicht spielen: die Intonation ist oft mangelhaft, oder die Grifflöcher stehen so weit auseinander, daß das Spielen nicht leicht ist.

Das Angebot an guten Kopien von barocken Baßblockflöten ist recht gering, und das hängt vielleicht auch damit zusammen, daß es viel Holz, Zeit, Ausdauer und auch etwas Glück braucht, um einen guten Prototyp zu bauen. Eine Baßblockflöte ist ca. zweimal länger als eine Altblockflöte, dagegen kostet das Anfertigen von einem neuen Modell vielleicht zehnmal mehr Zeit und Mühe!

Berühmte Flötenbauer aus der Barockzeit wie Bressan und Stanesby (England), Hotteterre (Frankreich), J. C. Denner und Scherer (Deutschland) und Haka, Steenbergen und Van Heerde (Holland) haben Baßblockflöten gebaut. Ich glaube aber, daß auch diese erfahrenen Flötenbauer ihre Probleme mit Baßblockflöten hatten. Bei meinen Untersuchungen an niederländischen Holzblasinstrumenten wurde mir schnell klar, daß Thomas Boekhout (1666-1715) von den Holländern die meisten Bässe gebaut hat (zumindest sind von Boekhout die meisten Bässe erhalten geblieben). Dabei hat er auch deutlich experimentiert. Er hat nämlich Instrumente mit nur einer Klappe (wie üblich auf dem untersten Loch) gebaut, aber auch

mit zwei Klappen (die zweite Klappe auf Loch 3). Einen solchen zweiklappigen Baß habe ich nur noch von I. H. Rottenburgh (1672-1756) im *Haags Gemeentemuseum* (Den Haag, Niederlande) gesehen.

Bei einklappigen Baßblockflöten sind die Fingerlöcher auf der Vorderseite des Mittelteils in zwei Gruppen von je drei Löchern angeordnet, damit die Finger alles noch greifen können. Das dritte und vierte Loch liegt dabei weit auseinander, und das gibt einige Schwierigkeiten. Das vierte Loch liegt relativ weit unten, und das dritte Loch liegt dann relativ hoch, was ohne Anpassung an die Bohrung zur Folge hat, daß die Oktave c^1-c^2 zu weit und die Oktave d^1-d^2 zu eng klingen wird. Obwohl es Baßblockflöten gibt, bei denen das c^2 und d^2 mehr oder weniger brauchbar „normal“ gegriffen werden kann (mit den Griffen $\emptyset 1 2 3$ und $\emptyset 1 2$), haben die alten Flötenbauer doch nach anderen Lösungen gesucht.

Auch Thomas Boekhout hat das getan; bei seinen einklappigen Baßblockflöten hat er andere Griffe bedacht. Um dann doch Baßblockflöten mit normalen Griffen zu spielen, hat er die zweiklappigen Bässe entwickelt.

Boekhout hat sich dabei gemeldet als Erfinder der zweiklappigen Baßblockflöten: in einer Anzeige von 1713 (Amsterdamsche Courant, 8. Juni, und wiederholt am 15. und 29. Juni) wird gemeldet, daß er: ... maekt en verkoopt ... BasFluyten die al haar toonen geven als op een gemeene Fluyt... (daß er Baßflöten baut und verkauft, die alle ihre Töne wie auf einer gewöhnlichen Flöte geben).

Ich glaube, daß mit der „Bas Fluyt“ die neue zweiklappige Baßblockflöte gemeint ist und mit der „gemeene Fluyt“ die Altblockflöte.

Ich habe mehrere Baßblockflöten selbst vermessen, oder ich konnte Vermessungsresultate von anderen benutzen. Solche Ergebnisse haben erst einen Sinn, wenn sie kombiniert werden können mit den Resultaten einer Bespielung. Aber nicht immer war das Spielen auf den Instrumenten gestattet, und wo es gestattet war, stellte sich heraus, daß das Spielen nicht immer gut möglich war. Ein weiteres Problem bei den Untersuchungen war für mich, daß das Holz der Flöten im Laufe von mehr

als 250 Jahren geschrumpft war, manchmal sehr stark, und zwar unregelmäßig. Vor allem beim Block war das ursprünglich runde Holz oft sehr oval verzogen. Es ist klar, daß dadurch Ansprache, Klang und Stimmung der Instrumente deutlich beeinträchtigt wurden. Also: Ich bin vorsichtig mit allzu eindeutigen Aussagen über den Klangcharakter oder über die Qualität dieser historischen Instrumenten.

Beim Anblasen durch ein „S-Rohr“ spielten alle Bässe deutlich schlechter als direkt angeblasen, vor allem das dritte Register war manchmal kaum brauchbar, auch gab es mehr Geräusche. Das direkte Anblasen, wobei der Kopf gedreht wird, so daß Kernspalt und Labium auf der Hinterseite liegen, hat aber den Nachteil, daß es schwieriger ist, die Fingerlöcher gut zu schließen.

Einklappige Baßblockflöten von Boekhout

Baß 1 in Ahorn: Früher in einer Privatsammlung in Belgien, später bei Tony Bingham in seinem Antiquitätengeschäft in London.

Baß 2 in europäischem Buchsbaum: *Deutsches Museum von Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik*, München (Kat.Nr. DM 10226). Der Fuß dieser Flöte ist nicht original, ist aber vielleicht nachgebaut nach dem verlorengegangenen alten Fuß, wobei wahrscheinlich die alte Klappe wieder verwendet worden ist.

Baß 3 in Ahorn: In einer Privatsammlung in der Schweiz. Der Flötenbauer Heinz Ammann hat diesen Baß ausführlich untersucht und eine gut spielende Kopie entwickelt.



Baß 3, Instrument in drei Teilen, ohne Kappe am Kopf, aus einer Schweizer Privatsammlung, Foto von Heinz Ammann

Baß 1: Dieses Instrument ist ziemlich gut spielbar, weil ein neuer Block eingesetzt ist. Über solche Anpassungen kann man sich beklagen, in diesem Fall war die Reparatur ganz nützlich, sonst hätte ich nicht entdecken können, wie Boekhout eine elegante Lösung für die Griffe dieses Instrumentes gefunden hat. Das Schließen des sechsten Fingerloches spielte dabei eine wichtige Rolle. Einige Beispiele:

c ¹	(0 1 2 3)	und c ²	(Ø 1 2 3 6)
d ¹	(0 1 2)	und d ²	(Ø 1 2)
e ²	(Ø 1 2 . 4 5 6)	und f ²	(Ø 1 2 4 5)

Die Oktave d¹-d² kann also mit normalen Griffen gespielt werden, für das c² (im zweiten Register) muß das sechste Fingerloch geschlossen werden, sonst ist dieser Ton entschieden zu hoch. Ähnliches gilt für das e² (im dritten Register): Ohne Schließen von Loch 6 stellte sich heraus, daß dieser Griff sogar brauchbar war für das f²!

Die ganze Stimmung dieser Blockflöte liegt nah an a¹ 415 Hz, der Fuß ist auffallend kurz im Vergleich zu den anderen Bässen von Boekhout; darum wurde das e² mit dem Griff Ø 1 2 4 5 zu hoch, und es müßte für diesen Ton auch Loch 6 geschlossen werden.

Baß 2: Dieses Instrument konnte ich zwar vermesssen, aber nicht spielen: der Block war ca. 2 mm zu weit hineingeschoben (Richtung Labium). Boekhout hat hier sicher eine andere Lösung bedacht für die Fingergriffe. Das dritte Loch ist nämlich nicht nur etwas schräg nach unten gebohrt, sondern ist auch so klein (sogar kleiner als ein normales drittes Fingerloch auf einer Altbassflöte), daß die Oktave d¹-d² sicher nicht mit den Griffen 0 1 2 resp. Ø 1 2 zu spielen ist. Es gibt noch mehr Unterschiede im Vergleich zu der Flöte aus London: der Fuß ist fast 30 mm länger, das Mittelstück ist unten viel weiter geräumt.

Baß 3: Die Fingerlöcher sind auf dieser Flöte in der Größe regelmäßiger als auf dem Baß in München. Eigentlich ist diese Flöte von Boekhout eine „klassische“ Baßblockflöte, im Konzept ziemlich ähnlich den Bässen anderer zeitgenössischer Flötenbauer.

Interessant sind hier die Griffe. Im Gegensatz zum Boekhout-Baß in London (Nr. 1) spielt hier Loch 7 (also das Klappenloch auf dem Fuß) eine wichti-

ge Rolle. Die wichtigsten Beispiele (es sind Griffen, die Heinz Ammann entdeckt hat und mit denen seine Boekhout-Kopie gespielt werden muß):

c ¹	0 1 2 3	und	c ²	Ø 1 2 3
cis ¹	0 1 2 4 6	oder	0 1 2 4 5h*	
cis ²	Ø 1 2	oder	Ø 1 2 3 7	
d ¹	0 1 2	und	d ²	Ø 1 2 7
es ²	Ø 1 7			
e ²	Ø 1 2 4 5	und	f ²	Ø 1 4 5
fis ²	Ø 1 4 5 7	und	g ²	Ø 1 3 7

*h = halbgedeckt

Einige Töne des dritten Registers (c² und f²) können hier mehr oder weniger ähnlich gegriffen werden wie auf einer Altblockflöte; es gibt aber auch Töne, die andere Griffen haben, und es kommt als Überraschung ein ganz brauchbares fis² zum Vorschein.

Interessant ist es, diese Griffen zu vergleichen mit den Griffen, die Eric Halfpenny herausgefunden hat für eine Baßblockflöte von Thomas Stanesby (England, 1691-1733 oder 1734):

cis ²	0 1 2
d ²	0 1 3 oder 0 1 2 4 5 6 7
es ²	0 1 2 4 5 6
e ²	0 1 3 4 5 6
f ²	0 3 4 5 6

Obwohl es Übereinstimmungen gibt mit den Griffen bei Ammann, gibt es auch Unterschiede, vor allem bei e² und f².

Es gibt noch mehr interessante Griffen auf diesem Stanesby-Baß, wobei auffällt, daß bei vielen Griffen im zweiten und dritten Register das Loch 0 (das Daumenloch) nicht geöffnet wird, auch nicht halb (The Galpin Society Journal, Nr. XV, März 1962: *Technology of a Bass Recorder*, by Eric Halfpenny).

Zweiklappige Baßblockflöten von Boekhout

Baß 4 in Ahorn: Sammlung Friedrich von Huene (USA).

Bässe 5 und 6 in Ahorn: Im Muskinstrumentenmuseum in Brüssel. Kat.-Nr. 1039 und 1040.

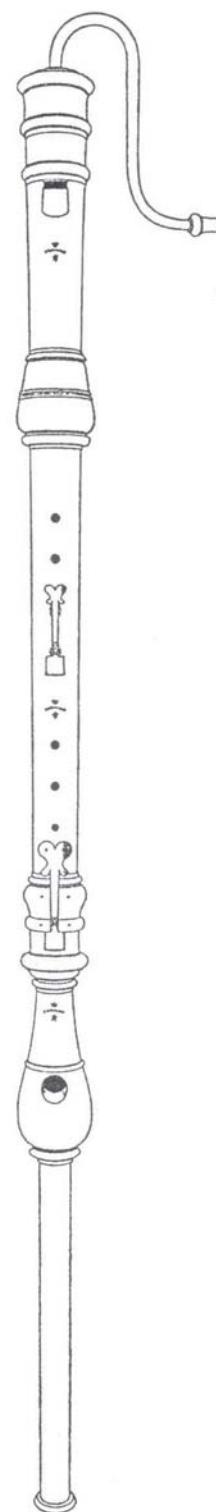
Baß 7 in Ahorn: Muskinstrumentenmuseum des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Kat.Nr. 2824.

Baß 8 in Ahorn: Muskinstrumentenmuseum in St. Petersburg. Kat.Nr. 408.

Bei den zweiklappigen Instrumenten ist das dritte Loch viel tiefer auf dem Mittelstück der Flöte gebohrt, auch ist das Loch (dadurch) viel größer als die anderen Löcher. Darum braucht man eine Klappe, um das Loch zu schließen. Diese Klappe ist bei Boekhout immer zweiteilig, wie auch die Klappe auf dem Fuß. Leider waren alle zweiklappigen Bässe nicht sehr gut spielbar. Friedrich von Huene hat in seinem Katalog eine Kopie angekündigt, hat sie aber noch nicht gebaut.

Die Bässe 4, 5 und 6 sind einander sehr ähnlich. Die Klappe auf Loch 3 scharniert in zwei metallenen Böckchen, die im Holz festgeschraubt sind. Die Füße auf diesen Flöten sind unten birnenförmig gedrechselt, damit sie einen regelmäßigen Übergang bilden zu den Stützstöcken, die übrigens bei diesen Bässen alle verlorengegangen sind. Weil die Unterseite des Fußes von dem Stock geschlossen ist, hat Boekhout ein großes seitliches Loch gemacht, das nun das Ende der Fußbohrung bei diesen Instrumenten bildet. Die Instrumente waren alle schlecht spielbar wegen ihrer Risse, schlecht schließenden Klappen und Zapfen und wegen anderer Beschädigungen. Die Stimmung lag aber deutlich (20 bis 30 Cents) tiefer als a¹ 415 Hz. Man muß dabei aufpassen, nicht die höchsten Töne des ersten Registers als Anhaltspunkt zu nehmen (f¹, g¹ mit den Griffen 0 2 und 2), da diese Töne bei historischen Blockflöten im Vergleich zu den anderen Tönen oft zu hoch klingen. Ursache davon kann sein das Schrumpfen der Bohrung im Kopf und beim oberen Zapfen des Mittelstücks.

Abb. rechts: Baßblockflöte nach dem St. Petersburger Modell (Baß 8) aus einem Prospekt von F. von Huene



Baß 7: Hier scharniert die Klappe auf Loch 3 nicht in Böckchen aus Metall, sondern in einem Bocklager aus Holz, das beim Drechseln des Mittelstücks stehengeblieben ist. Der Fuß dieser Flöte ist nicht birnenförmig gedrechselt, sondern „normal“ wie bei den einklappigen Baßblockflöten. Nur hat der Baß in Berlin ein großes seitliches Loch, war also gebaut für einen Stützstock, der aber auch hier verlorengegangen ist. Abgesehen von den zwei tiefsten Tönen war die Flöte noch ziemlich gut spielbar.

Die Stimmung dieser Flöte liegt ganz nah an a¹ 415 Hz, wobei das dritte Register aber unkorrigierbar zu hoch klingt. Möglicherweise ist der Mittelteil dieser Flöte oben gekürzt.

Baß 8: Dieses Instrument ist die am besten erhaltene Baßblockflöte von Boekhout, mit einem zweiteiligen (teleskopischen) Stützstock; auch sind das S-Rohr und die Oberkappe original, was bei den anderen Bässen nicht immer der Fall ist. Wie bei der Berliner Flöte scharniert hier auch die Klappe auf Loch 3 in hölzernen Bocklagern. Der Fuß aber ist birnenförmig gedrechselt, mit einem Seitenloch. Die tiefsten Töne sind auch auf dieser Flöte kaum spielbar, das dritte Register kommt (direkt angeblasen) leicht, klingt mit normalen Griffen hier nicht zu hoch (e² mit Ø 1 2 4 5, und f² mit Ø 1 4 5), aber nicht ohne Geräusche. Die Stimmung dieser Flöte liegt im Durchschnitt 30 bis 50 Cents niedriger als a¹ 415 Hz.

Die Boekhout-Stempel

Hat Boekhout nur zwischen 1712 (Anzeige in der Zeitung) und 1715 (als er starb) zweiklappige Baßblockflöten gebaut? Ich kann es mir kaum vorstellen. Es gibt dabei ein anderes Problem: Ich habe zwei oder genau gesagt sogar drei verschiedene Stempel von Boekhout gesehen. Der bekannteste Boekhout-Stempel sieht so aus: T.BOEKHOUT, in einer Kurve, oben eine Krone und unten ein stehender Löwe (Lion rampant). Wir finden diesen Stempel auf den Baßblockflöten 4, 5 und 8. Eine Variation ist, daß alle Teile dieses Stempels größer sind als auf den Bässen 3, 6 und 7.

Ein ganz anderer Stempel sieht so aus: BOEKHOVT (das U als V geschrieben und ohne Anfangsbuchstabe T) in einer etwas steileren Kurve, mit kleinen Buchstaben und oben einer kleinen Krone. Wir finden diesen Stempel auf den einklap-

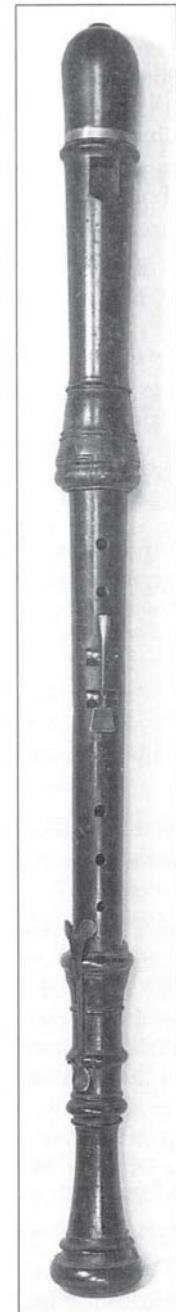
Baß 7, mit reparierten Wülsten, Kappe womöglich nicht original, Berlin

pigen Baßblockflöten 1 und 2, nicht aber auf den zweiklappigen Bässen.

War T.BOEKHOUT derselbe Flötenbauer wie BOEKHOVT? Die Baßblockflöte in München (mit BOEKHOVT-Stempel) ist deutlich schöner gedrechselt, mit feineren Holzringen als die anderen Bässe. Das kann aber auch daran liegen, daß dieses Instrument in Buchsbaum gebaut ist, die anderen in Ahorn. Es gibt aber auch eine neuerdings wiederentdeckte Altblockflöte im Haags Gemeentemuseum mit dem BOEKHOVT-Stempel; der Kopf dieses Instruments fehlt leider, diese Altblockflöte scheint aber eine relativ hohe Stimmung gehabt zu haben. Auch die Drechselarbeiten sind schöner und sorgfältiger gemacht als die anderer Altblockflöten, die den T.BOEKHOUT-Stempel tragen. Aus den Archiven in Amsterdam ist aber nicht bekannt, daß es mehrere Flötenbauer mit dem Namen Boekhout gegeben hat, auch ist nicht klar, ob jemand die Boekhout-Werkstatt nach 1715 fortgeführt hat. Die Frage kann also nicht mit Sicherheit beantwortet werden.

Die Stimmungen

Ich habe mich gefragt, warum Boekhout die zweiklappigen Baßblockflöten in einer tieferen Stimmung gebaut hat als die ein-



klappigen Bässe. Ich habe mehrere Altblockflöten von Boekhout gesehen, und die spielen fast alle auch tief (a¹ zwischen 400 und 410 Hz).

Wir finden in Holland Holzblasinstrumente mit verschiedenen Stimmungen: Bei Instrumenten aus

dem 17. Jahrhundert oft eine hohe Stimmung, a¹ ca. 440 Hz (z.B. einige Blockflöten und Oboen von Richard Haka, der von 1646 bis 1705 lebte – Haka hat aber auch Instrumente in einer tieferen Stimmung gebaut). Später kommen auch tiefere Instrumente, wobei mehrere Block- und Traversflöten eine Stimmung haben von ca. a¹ 410 Hz. Von Engelbert Terton (1676-1752) gibt es Altblockflöten in zwei Längen, also in zwei Stimmungen: eine tiefe, rund a¹ 405 Hz, und eine höhere Stimmung, die zwischen a¹ 410 und 415 Hz liegt.

Boekhout stand also wahrscheinlich in einer guten niederländischen Tradition, wenn er seine Instrumente in verschiedenen Stimmungen baute; und vielleicht ist es nur Zufall, daß seine zweiklapigen Bässe tief klingen.

Eine interessante technische Beobachtung möchte ich noch erwähnen. Die Mehrzahl der Baßblockflöten von Boekhout hat recht- (nicht schräg)gebohrte Grifflöcher. Dabei hatte ich den Eindruck, daß die Löcher nicht unangenehm weit auseinanderlagen. Das Schrägbohren von einigen Löchern (z.B. von Loch 3 und 4) hat möglicherweise zum Nachteil, daß die zugehörigen Gabelgriffe nicht gut stimmen; und bei den Boekhout-Bässen, die spielbar waren, habe ich gemerkt, daß die Gabelgriffe (für h und cis im zweiten Register) gerade gut brauchbar waren.

Ich habe versucht, bei den Lesern Interesse für die Barock-Baßblockflöte zu wecken. Musikinstrumente sind aber nicht gebaut, um untersucht und besprochen, sondern um gespielt zu werden! Und daran mangelt es gerade bei der Barock-Baßblockflöte.

Die Bässe von Boekhout sind interessante Instrumente. Sie sind klug gebaut und können modernen Flötenbauern sehr gut als Vorlage für Kopien dienen. Historische Grifftabellen für die Baßblockflöte sind mir allerdings nicht bekannt. □



Stempel auf Baß 8, St. Petersburg



Stempel auf Baß 2, München



Stempel auf Baß 7, Berlin

VERKAUFE

2 Renaissance-Tenorflöten (440 Hz) von B. Junghänel, **1 Bassett** in f (440) von T. Bergström und **Moek Rottenburgh-, Sopran- und Altflöte** (ind. Buchsbaum). Preis VHS.

Info unter Tel. 05152/3401

Rien de Reede

Dutch Flutists and Flutists in the Netherlands
1700-1900, part 2

As far as flute-playing was concerned, the Netherlands possessed no identity of its own in the 18th century; it was chiefly German flutists who set the tone. There was certainly a lively interest in the flute, judging by the publication in Dutch translation of no fewer than three methods (Hotteterre, Quantz, Mahaut) within the space of about fifty years. At the beginning of the 19th century Arnouldus Dahmen seems to have been the first successful Dutch pedagogue to have made his mark on flute teaching; his pupils included Louis Drouet, who enjoyed a reputation all over Europe. The latter half of the 19th century and the beginning of the 20th saw such a marked improvement in the level of performance that a number of our most important flutists (such as E. de Jong, A. Fransella, H. de Vries, A. van Leeuwen and J. Amans) managed to obtain key positions abroad. There was however no question of uniform teaching: influences came from both French and German flute schools, notably the latter. A role in this process was played by Joachim Andersen, who from 1885 on spent his summers in the Netherlands and taught several Dutch flutists.

The three leading protagonists, Antoine Mahaut, Louis Drouet and Ary van Leeuwen, were of both national and international significance for the development of flute playing. Although all three were active as composers, only Mahaut's œuvre is of any importance.

English by G. M. Koenig

Michael Finkelman

The Lower Oboes, part 3

Introduction: the lower oboes were an integral part of the general history of the oboe virtually from the beginning. The terminology associated with the lower oboes has long been misunderstood. In documenting the history of these instruments an attempt has been made here to analyse the sources and determine the reasons for these complications. The origins: the earliest manifestations of the new lower oboes (*hautecontre de hautbois*, *taille de hautbois*, *quinte de hautbois*) before the public

appeared not long after the treble, about 1657. They occupied the three middle voices of the wind ensembles, quite as the three sizes of viola in the string group.

The mezzo-soprano oboes (*hautecontre de hautbois*): the most important oboe of these instruments is the oboe d'amore, developed in south-central Germany in the second decade of the 18th century, with a globular bell. Composition for it was at its most active in the 1720s and 1730s, when the instrument was a novelty. The abundant literature for the instrument in this period encompasses works in all genres as solo, concertante, obligato and chamber material. The richest literature by far is the area of sacred cantatas. The Dittersdorf concert (between 1774 and 1782) marks the effective end of new compositions for the instrument in the 18th century. Half a century later, interest in what is today referred as "Early Music" began to awaken and a renaissance for the oboe d'amore thus came into being. Important makers for the rediscovered instrument with modern key-work were Victor-Charles Mahillon (Brussels), Moritz (Berlin), Morton (London), Moennig (Leipzig). The first use of the instrument in a new composition since Dittersdorf took place in R. Strauss' "Symphonia domestica" op. 53 (1903).

Early music today is also an integral part of the repertoire of soloists and ensembles using modern instruments, and, given the ever-growing repertoire of new works in all media requiring the instrument, the oboe d'amore has now become an indispensable part of every professional player's kit

Jan Bouterse

The Bass Recorder of Thomas Boekhout

The author has examined bass recorders in various museums and in private collections. He compares their different designs and systems of fingering and makes specifications about their brandmarks and pitch.

English by R. Grocock

Jan Bouterse

DIE BLOCKFLÖTE

Tips für: Anschaffung und Pflege,

Stimmkorrekturen, Reparaturen

Edition Moeck Nr. 4058 · ISBN 3-87549-055 X

MOECK

Verlag und Musikinstrumentenwerk · Celle

Blockflötensymposium in Büsum

Vom 8.-10. Januar 1999 fand in Büsum das mittlerweile 3. Blockflötensymposium statt, das diesmal unter dem Thema *Die Blockflöte in der Kammermusik* stand und das Verhältnis zwischen der Blockflöte und dem Continuoinstrument Cembalo in den Mittelpunkt stellte. Organisiert wurde das Symposium wieder von der Dithmarscher Musikschule e.V. – vertreten durch den Leiter Richard Ferret und den Fachbereichsleiter Kent Pegler – in Zusammenarbeit mit dem Landesverband der Musikschulen Schleswig-Holsteins, für den der Vorsitzende Dr. Winfried Richter kurz über die Stellung der Blockflöte in der Gesellschaft sowie eine weiterhin steigende Nachfrage nach qualifiziertem Unterricht berichtete.

Als Dozenten konnten die in Hamburg tätigen Professoren Martin Nitz und Peter Holtzslag gewonnen werden, die im Wechsel die aktiven Teilnehmer recht unterschiedlicher Leistungsstufen anregend mit verschiedenen Schwerpunkten unterrichteten. Allerdings fiel unter den knapp 40 Teilnehmern der Anteil der Continuospiele gering aus, wodurch der kammermusikalische Aspekt ein wenig in den Hintergrund rückte.

Im gemeinsamen temperamentvollen wie farbigen Konzert in der St.-Clemens-Kirche boten die beiden Dozenten nicht nur dem Programm des Symposiums gemäß Musik für Blockflöte und Basso Continuo (Falconieri, Merula und Telemann) sowie für zwei Blockflöten (Giamberti), sondern setzten mit Sololiteratur für Blockflöte (Demoivre, Moser) wie für Cembalo (J. S. Bach) und der abschließenden Traversflötensonate h-Moll, BWV 1030 J. S. Bachs plastische Kontrapunkte.

Am Abend zuvor hatte schon das *Hamburger Blockflötenensemble* in einem umfang- und abwechslungsreichen Konzert noch einmal den Bogen von der Advents- und Weihnachtszeit bis Epiphanias gespannt, wobei die reinen Blockflötensätze wie auch die Kombinationen von Blockflöten mit Gesang kammermusikalische Möglichkeiten ohne Basso continuo hatten anschaulich werden lassen.

Vorträge mit pädagogischem Schwerpunkt ergänzten das Symposium: In seinem Referat *Pubertät*

und Adoleszenz als besondere Entwicklungsphasen arbeitete Prof. Dr. Dr. St. Hotamanidis aus Kiel die für die Pädagogik wichtigen Aspekte der nicht immer zeitlich parallel verlaufenden körperlichen und seelischen Entwicklung Jugendlicher heraus.

Ergänzend dazu entwarf Prof. Dr. Gerhard Priemann (Kiel) in seinem Vortrag *Kindesentwicklung und Medienkonsum*, gestützt auf zahlreiche, oftmals erschreckende statistische Daten, ein kritisches Bild des heutzutage in der Familie praktizierten Umganges mit den Medien sowie deren Einfluß auf Kinder und Jugendliche.

Wie schon bei den vorausgegangenen Symposiumen berichtete zum Ausklang wieder Christine Braun, Vorsitzende des Landesausschusses Schleswig-Holstein, über die neuesten Entwicklungen und Veränderungen bei *Jugend musiziert*.

Hartmut Ledeboer

KOMPETENZ IM BLOCKFLÖTENBAU

Was ist so außergewöhnlich an
viereckigen Blockflöten?

Holzorgelpfeifen waren
schon immer viereckig!

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

Übrigens:
Ich baue auch runde Blockflöten!



BLOCKFLÖTENBAU
P A E T Z O L D
HERBERT PAETZOLD
SCHWABENSTR. 14
D-87640 EBENHOFEN
TELEFON 08342/899111
TELEFAX 08342/899122

Tips vom Klavierlehrer (I)

Die *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende* von Daniel Gottlob Türk erschien 1789 in Leipzig und Halle. Ihr Verfasser, geboren im Todesjahr Bachs (1750) und gestorben im Geburtsjahr Wagners (1813), war damals Musikdirektor der Universität und Organist der Marktkirche in Halle. Er blieb dieser Stadt bis zu seinem Tode auch in weiteren herausgehobenen Ämtern verbunden.

Seine *Klavierschule*, als Reprint jetzt wieder leicht zugänglich (Bärenreiter-Verlag, Kassel 1997), be-

handelt mit großer Präzision nahezu alle Aspekte der Notation, Ornamentik und Spieltechnik und darf dem berühmten Lehrwerk C. P. E. Bachs (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1753/1762) ebenbürtig an die Seite gestellt werden. In jedem Kapitel spürt man den erfahrenen Pädagogen, den umfassend gebildeten Musiker und den sein Tun fundiert reflektierenden Instrumentalisten. Einige Passagen können „fächerübergreifend“ auch von der „blasenden“ Zunft mit Gewinn gelesen werden.

Ulrich Thieme

§. 15.

Das Wichtigste, wofür man anfangs zu sorgen hat, ist ein guter Lehrer. Gewöhnlich wird es in diesem Stücke versehen; denn das Vorurtheil: die Anfangsgründe kann man bey einem Jeden erlernen, ist fast allgemein. Man glaubt etwas zu ersparen, nimmt den wohlfeilsten an, und läßt sichs im Grunde weit mehr kosten, als bey dem theuersten; denn die Erfahrung bestätigt es, daß ein geschickter und gewissenhafter Lehrer seine Schüler in einigen Monaten weiter bringt, als ein schlechter die Seligen in einem ganzen Jahre. Wie viel Zeit und Mühe geht nicht noch überdies dabei verloren? Denn gemeinlich fängt der Lernende, wenn er oft mehrere Jahre hindurch ohne richtige Grundsätze unterrichtet worden ist, und endlich, nach mancher mühsamen Stunde, seine und des Lehrers Unwissenheit ein sieht, bey einem Geschicktern wieder von den Anfangsgründen an! Und wie schwer ist es, sich alte mechanisch gewordene Fehler abzugehn.

Ich weiß, daß man hierin nicht immer nach Belieben wählen kann, weil sich nur wenige geschickte Meister (die überhaupt an manchen Orten wohl selten seyn möchten) mit Anfängern abgeben. Wenn man aber einen Lehrer bekommen kann, welcher viele gute Scholaren gezogen hat, so lasse man sich ja nicht durch Sparjäigkeit verleiten, einen wohlfeilern anzunehmen.

§. 16.

Wer bereits einen geschickten Lehrer hat, der vertraue sich, ohne die dringendste Noth, keinem Andern an; denn gemeinlich hat jeder seine eigene Lehrart, folglich geht viel Zeit dadurch verloren, ehe sich der Lernende wieder an eine andere Methode gewöhnt, wenn auch die Lehrer in den Grundsätzen selbst nicht von einander abweichen sollten. Einige Liebhaber der Musik rechnen sichs zum Verdienste an, bey vielen Meistern Unterricht gehabt zu haben: aber nur Wenige haben Ursache, darauf stolz zu seyn, denn ihr Geschmack ist gemeinlich sehr unbestimmt, und in eine fehlerhafte Ungleichheit ausgeartet.

§. 17.

Der Lehrer, wenn er auch selbst kein Spieler vom ersten Range ist — denn gut unterrichten und vortrefflich spielen sind zwey sehr verschiedene Dinge — muß, außer den nöthigen Kenntnissen, wenigstens einen gebildeten Geschmack und guten Vortrag haben. Die Gabe der Deutlichkeit, Herablassung und Geduld hat er in einem sehr hohen Grade nöthig. Er muß sich in einer gewissen Achtung bey seinen Scholaren zu

erhalten wissen, ohne jedoch ein mürrisches Betragen gegen sie anzunehmen; denn mit Gelassenheit richtet man bey den Meisten ungleich mehr aus, als durch Schelten u. d. g. Er darf zwar nicht den kleinsten Fehler übersehen, aber ohne die Lernenden unnötiger Weise aufzuhalten. Ueberhaupt kann er, ihrer verschiedenen Fähigkeiten wegen, nicht mit Allen nach Einem Plane verfahren. Manche begreifen alles geschwind; mit diesen muß er bald weiter gehen, damit sie in steter Uebung erhalten werden: Andere haben lange Zeit und öftere Erinnerungen nötig, ehe sie etwas fassen; diesen darf er auf einmal nur wenig aufgeben u. s. w. Kurz, der Lehrer muß es sich ernstlich angelegen seyn lassen, seine Schützlinge je eher je lieber zu geschickten Musikern zu bilden. Fehlt es ihm an Eifer, Geschicklichkeit und Gaben hierzu, so sollte er sich mit Unterrichten nicht abgeben.

§. 18.

Außer einem guten Gehöre und der nöthigen Anlage²⁾ zur Musik wird bey einem Lernenden natürliches Gefühl fürs Schöne, Beurtheilungskraft, Lust und anhaltender Fleiß vorausgesetzt, wenn die Bemühung des Lehrers gehörig fruchten soll. Die Erinnerungen desselben muß der Schüler auf das pünktlichste befolgen, und sich ja nicht einfallen lassen, nach eigenem Gutdünken zu handeln, oder die Uebungsstücke selbst wählen zu wollen. Er muß sich der Führung des Meisters ganz überlassen; Zutrauen zu ihm haben; seine Bemühung dankbar erkennen u. s. w. Er darf nicht verdrießlich werden, wenn ihn der Lehrer gewisse Stellen so oft wiederholen läßt, bis er sie richtig vorträgt. Sieht er nicht ein, warum dies oder jenes so, und nicht anders, seyn darf: so muß er den Lehrer um den Grund davon, oder um eine nähere Erklärung bitten, damit er nicht blos ein mechanischer Musiker werde.

(S. 9-11)

DIE NEUE GENERATION BLOCKFLÖTEN

AURA

Hans Coolsma

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

Frage Sie
Ihr Fachgeschäft

AAFAB BV

Jeremiestraat 4-6 3511 TW Utrecht
tel. (030) 231 63 93 fax (030) 231 23 59

University Microfilms International (U.M.I.), The Old Hospital, Ardingly Road, Cuckfield, West Sussex RH17 5JZ, UK

Byrne, Mary Catherine Jett: Tooters and Tutors: Flute Performance Practice Derived from Pedagogical Treatises of the Paris Conservatoire, 1838-1927 (France). University of Victoria (Canada), 1993 QESNN-84290

Clark, Dale Roy: The Bassoon in Mozart's Operas: A Dramatic and Musical Evaluation (Wolfgang Amadeus Mozart, Austria). (D.M.A. 1997 Boston University, QEV97-21729)

Davidson, Justin: Quintet for Clarinet and Strings (Original Composition). Columbia University, 1994 QES94-27052

Edmonds, Bradley Walter: Duets (Original Compositions) (Clarinet, Violin, Cello). The University of Alabama, 1994 QES94-29219

Halperin, Elad: The Solo Clarinet Works of Paul Ben-Haim (Ben-Haim, Paul, Israel). Boston University, 1994 QES94-21878

Hess, Susan Marie: Annotated Bibliography of Bassoon Articles from 1945 to 1993 (Dissertations), (D.M.A. 1996 University of Colorado at Boulder, QEV97-25498)

Lancaster, Linda Karen: Analyzing Flute Pedagogy: A Discussion with Selected Pedagogues. University of Missouri - Kansas City, 1994 QES94-28735

Lefkowitz, David Samuel: Alban Berg's op.5 Clarinet and Piano Pieces (Berg, Alban, Austria). The University of Rochester, Eastman School of Music, 1994 QES94-26799

Murphy, Joseph McNeill: Early Saxophone Instruction in American Educational Institutions (Military Bands, Professional Bands). Northwestern University, 1994 QES94-27021

Neprud-Ardovino, Lori Fay: The Jazz Clarinet: Its Evolution and Use in the Early Jazz Orchestras before 1920 (Albert System). University of Cincinnati, 1993 QES94-07798

Priore, Irna Fernanda: The Flute and Piano Repertoire of Joachim Andersen: A Pedagogical Approach (Andersen, Joachim, Denmark). City University of New York, 1993 QES94-05577

Rothenberg, Florie: Music for Clarinet and String Quartet by Women Composers. The University of Arizona, 1993 QES94-21733

Remley, Jon Stephen: The Preferred Oboe Vibrato: An Analysis of Pitch Modulation and Intensity Level Modulation (Ph.D. 1996 University of North Texas, QEV97-27801)

Scavone, Gary Paul: An Acoustic Analysis of Single-Reed Woodwind Instruments with an Emphasis on Design and Performance Issues and Digital Waveguide Modeling Techniques (Woodwinds), (Ph.D. 1997 Stanford University, QEV97-23414)

Ihr
Flöten-Spezialist

NOTENSCHLÜSSEL
Bitte fordern Sie unseren Blockflöten-Katalog an

Musikalienhandlung S. Beck & Co.

72070 Tübingen Metzgergasse 8

Telefon 07071-26081

Syrinx. Trimestrale di Cultura e Informazione dell'Accademia Italiana del Flauto. Anno IX-X, No. 34-37 (Okt. 1997 - Sept. 1998)

I Fati. Anno IV, No. 21-26, Dez. 1997 - Nov. 1998

Der Jahrgang *Syrinx* stellt wieder Flötisten vor, nicht nur von heute: Giorgio Zagnoni, Raffaele Trevisani, Kirten Spratt und Grafs Nachfolger in Basel Felix Renggli, sondern auch solche der älteren und jüngeren Geschichte, so die Pfeifer der päpstlichen Schweizergarde (Luca Verzulli) oder Cesare Ciardi (Rossella Fabbri). Den Briefwechsel der großen Virtuosen Ciardi, Briccaldi, Krakamp, Rabboni dokumentiert Maurizio Bignardelli als Zeugnisse einer großen Epoche des Flötenspiels. Zwei Porträtfotos in Bignardellis Beitrag zeigen Ciardi und Briccaldi. Dieselben Porträts finden sich auch bei Goldberg, werden aber dort Gariboldi und Ciardi zugewiesen. Wer ist wohl wer?

Noch erwähnenswert sind Beiträge über Bryan Ferneyhough und seine Flötenkompositionen (Mario Caroli), die Flöte im Jazz (Gabriele Coen) sowie die Bearbeitungen der Opern Händels für Flöte(n) (Luca della Libera/Cecilia Lopriore).

I Fati kümmert sich dieses Jahr um viele, die in der von der Zeitschrift beobachteten vorwiegend italienischen „Szene“ eine Rolle spielen, doch auch um den Oboisten François Leleux, den „historischen“ Klarinettisten Eric Höplic neben seinem „modernen“ Kollegen Vincenzo Mariozzi oder Sabine Meyer und sogar Claudio Scimone, um nur einige zu nennen. Daneben gibt es Beiträge zur Geschichte des Fagotts und des Hauses Püchner oder zum ethnischen Instrumentarium und/oder seiner Spielweise, aus dem bläserischen Bereich der sardischen Launeddas, Salamiyya und Mizmar aus Ägypten und der Wázâ des benachbarten Sudan (am ehesten vielleicht dem Alphorn vergleichbar).

Nikolaus Delius

Deutsche Musikzeitschriften 1998

Unter dem Titel „Der Ausbrecher“ (könnte von Thomas Bernhard sein) bringt *flöte Aktuell* ein Porträt des Zürcher Flötisten Mathias Ziegler, der auf der Suche nach Grenzüberschreitungen („zwischen Mozart und Jazz“) mit Musik & Raum-Projekten den Ausbruch aus dem beschränkten Flötenrepertoire anstrebt und neue Horizonte er-

reichen möchte (1/98). Gabriele Busch-Salmen zeichnet in Heft 4/98 ein Porträt von „Johann Stephan Kleinknecht, Flötenist bey der Hochfürstl. Hofkapelle zu Anspach“, und in den Heften 2 und 3 gibt es Analysen und methodische Einführungen zu zwei wichtigen Werken der zeitgenössischen Flötenliteratur: Vinko Globokar, *Monolith für einen Flötisten* (Astrid Schmeling; auch in *Musik & Bildung* 4/98) mit grundlegenden Hinweisen für das hier durchgehend verlangte gleichzeitige Singen und Spielen und Isang Yun, *Die zweite Etüde für Flöte solo und ihre Aspekte der Stille* (Kathrin Gehrke).

Üben & Musizieren stellt in Heft 1/98 mit „Musik studieren – und dann?“ eine heute sicherlich viele Musikstudenten bewegende Frage und vermittelt dann Erfahrungen und Anregungen zur „Musikalischen Erwachsenenbildung im freien Beruf“ (Stefan Schaub). Wolfgang Rüdiger äußert sich im August-Heft „Zur Bedeutung John Cages für die Instrumentalpädagogik“ und Marianne Betz untersucht unter dem Titel „Musikalische Grillen“ für Melodieinstrumente die formalen und inhaltlichen Unterschiede von Ricercar-Präludium-Caprice und Fantasie.

Siebert Rampe – in Zusammenarbeit mit Michael Zapf – bringt in *Concerto* (Februar 1998) den zweiten Teil seines Aufsatzes „Neues zu Besetzung und Instrumentarium in Johann Sebastian Bachs Brandenburgischen Konzerten Nr. 4 und 5“ (der 1. Teil erschien im Jahrgang 1997), wobei er nach Darlegung der verschiedenen Theorien zur „Flöte d'Echo“ im 4. Brandenburgischen Konzert die u. a. von dem Londoner Flötisten Paisible häufig gespielte Doppelflöte (zwei aneinander gekoppelte Blockflöten gleicher Stimmung, aber unterschiedlicher Mensur und Klangstärke) favorisiert. Ein Aufsatz, der sicherlich viele Diskussionen auslösen wird und bereits in derselben Zeitschrift eine Replik von Pieter Dirksen (zur Entstehungszeit des 5. Brandenburgischen Konzertes) zur Folge hatte. Viele aktuelle Berichte über Konzerte, Festivals und über Neuerscheinungen auf dem Buch- und Tonträgermarkt im Bereich der Alten Musik sowie Porträts ihrer verschiedenen Interpreten ergänzen die meist mit großer Detailkenntnis geschriebenen Artikel.

Gerhard Braun

Musica instrumentalis. Zeitschrift für Organologie. Herausgegeben (und verlegt) vom Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Ausgabe 1, 1998, 172 S., broschiert mit Klebebindung

Jetzt ist sie endlich da, die Musikanstrumentenkundlerzeitschrift (richtiger wäre allerdings „Jahrbuch“), und zwar in editorisch blendender Ausstattung (Auflage 600). Jahrzehntelang hat man darüber nachgedacht: man sollte, man müßte doch eigentlich und so ... Jetzt hat sich auch endlich ein Finanzier dafür gefunden. International ist dieses Unternehmen nur vergleichbar mit dem englischen – ebenfalls jährlich erscheinenden – Galpin Society Journal.

Was es mit der wissenschaftlichen Disziplin Organologie auf sich hat, darüber läßt sich einführend J. H. van der Meer, einer der Nestoren (auch ehemals Nürnberg) aus. Kann man ausführlicher auch ebenfalls von ihm im neuen *Musik in Geschichte und Gegenwart* nachlesen. Ihm folgt Ellen Hickmann *Instrumentum musicum – Begrifflichkeit und Funktionalität*. Der Leser möge sich vergegenwärtigen: Sebastian Virdung *Musica getutscht* (auf Deutsch) 1511 war der erste, der klipp und klar verbal und zeichnerisch darstellte, was und wie dies und jenes Instrument ist.

Frank P. Bär schreibt über *Die Anfänge der Lagenstimmungen von Instrumentenfamilien in der Musiktheorie des 16. und frühen 17. Jahrhunderts*.

Das Schmuckstück des Bandes ist zweifellos Rainer Webers *Säulenblockflöten – Columnenflöten – Colonnen?*, wo er in gewohnter Gründlichkeit eine Übersicht dieser Pretiosen des Instrumentenbaus des 16. Jh. gibt. Ein Sopran ist im Historischen Museum Frankfurt, ein Alt in Brüssel und ein Tenor und Baß in Paris erhalten, die alle (mit dem Kleeblattzeichen) der berühmten Werkstatt Rauch in Schrattenbach entstammen, wahrscheinlich für einen Auftraggeber. Die Abbildung möge eine langatmige Beschreibung ersetzen.

Enrico Weller schreibt über *Gesellschaften und Innungen für Blasinstrumentenmacher im Vogtland*. Ein kleiner Seitenblick übers Vogtland hinaus wäre hilfreich gewesen (vgl. Sammelband *Fünf Jahrhunderte deutscher Musikanstrumentenbau*, Celle 1987).

Auf Wulf Hein *Zur Rekonstruktion und Funktion jungpaläolithischer Knochenflöten* habe ich schon in TIBIA 1/1999 hingewiesen. Mit diesem Aufsatz

dürften die Zweifel, die Christine Brade (*The Prehistoric Flute – Did it exist?* Galpin Society Journal 1982, 138ff.) über das Alter von Knochenflöten nur sehr z. T. mit Recht in die Welt gesetzt hat, doch einen erheblichen Dämpfer bekommen haben. Bis nah an 40.000 Jahre zurück datiert das Flötenspiel. Auf weitere Artikel dieses Bandes einzugehen würde den Umfang dieser Besprechung sprengen. Den Abschluß bildet *Nachrichten aus öffentlichen Sammlungen und Neu erschienene Monographien zur Organologie*.

Alle guten Wünsche für das neue Unternehmen **Musica instrumentalis.** Hermann Moeck

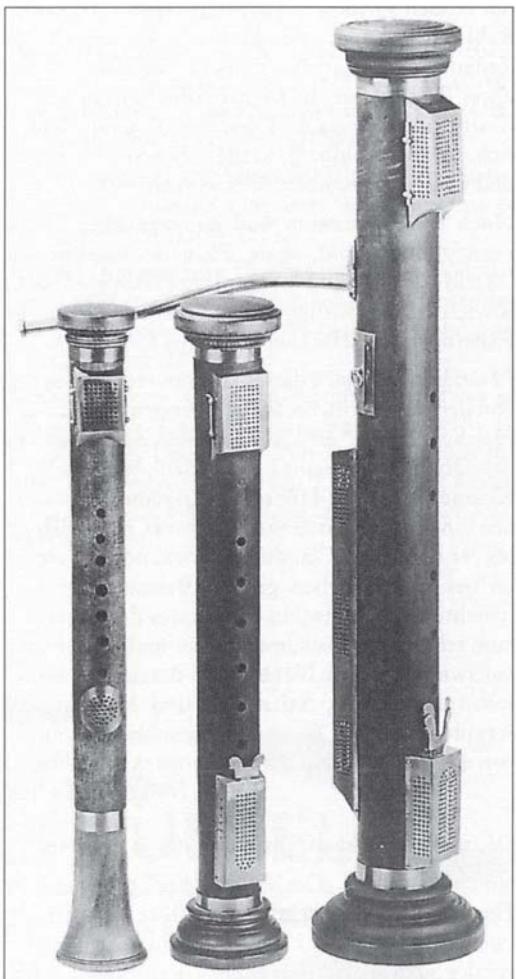


Abb.:

Soprano-, Alt- und Tenor-Säulenblockflöten, Kopien von Rainer Weber

Tom Phillips: *Musik der Bilder – Von der Frühzeit bis zur Gegenwart*, München 1998, Prestel, 127 S., DM 78,00

Dieses Buch ist eines der von Geist, Phantasie und Auswahl her interessantesten Kunstbücher zu diesem Thema, womit man schenkenderweise jedem Musikinteressierten eine große Freude machen könnte, insbesondere gefällt die Kombination von Tradition und Moderne. Phillips schreibt dazu: *Als sich die Malerei in die Richtung der Abstraktion bewegte, erwarb sie sich allmählich die Freiheiten, die so lange das Objekt ihres Neides gewesen waren. Befreit von dem als Joch empfundenen Zwang zur bloßen Wiedergabe, lernte sie in ihrer Beziehung zu ihrer Schwesterkunst nunmehr die Jahrhunderte ihres gegenseitigen Austausches der Ausdrucksmitel schätzen.* Und so sind Arbeiten von Klee, Kandinsky, Albers, Tinguely, Matisse, Picasso, Dali, Braque und auch afrikanische Kunst ein wesentlicher Teil von Phillips' Konzeption. Er teilt seine Zusammenstellung in 50 „Begegnungen“ ein, so z. B. „Der Barde und seine alten Götter“, „Wie man eine Symphonie malt“, „Eine Vermählung von Musik und Kunst“, „Musik, die besänftigt und verführt“, „Musizieren in schwierigen Zeiten“, „Der Klang in meinem Leben“ u. v. a. m.

Ein Wermutstropfen allerdings sind die z. T. schlechten Abbildungsqualitäten. Der Gipfel hier ist Ferraris „Engelskonzert“ und Zoffanys „Musikalischer Themse-Ausflug“. **Hermann Moeck**

Christopher Page: *Music and Instruments of the Middle Ages: Studies on Texts and Performance*, Aldershot, Hampshire, GB 1997, Ashgate Publishing Ltd., ISBN 0-86078-623-4, Variorum Collected Studies Series CS562, XII und 328 S., Ganzl., £ 49,50

Dieses Buch ist ein Sammelband von in *Early Music, Galpin Society Journal* u. a. zwischen 1977 und 1993 erschienenen 20 Aufsätzen von Christopher Page über mittelalterliche und biblische Instrumente und Aufführungspraxis nach verschiedenen Traktaten der Zeit (u. a. Machaut, Gerson, Hieronymus von Moravia, Vaillant, Heidelberger Liederhandschrift, Arnulf de St. Ghislain, Johannes de Grocheo u. a.). Diese Sammelausgabe ist hilfreich für alle, die sich mit mittelalterlicher Musik befassen.

Hermann Moeck

Margit Bachfischer: *Musikanten, Gaukler und Vagabunden. Spielmannskunst im Mittelalter*, Augsburg 1998, Battenberg Verlag, 208 S., zahlr. Abbildungen und Faksimiles, DM 29,90

Als der Autor dieser Zeilen 1955 dazu ansetzte, das Thema *Spielmann im Mittelalter* näher in das Blickfeld musikhistorischer Forschung zu rücken, hatte er sich vieler von Vorurteilen besetzter Widerigkeiten zu erwehren. Inzwischen sind die seit dem Mittelalter tradierten Vorbehalte gegen die *Unkunst*, insbesondere der Fahrenden, so sehr einer Akzeptanz gewichen, daß zahlreiche CDs auf den Markt gebracht werden konnten, Spielmannskurse abgehalten werden, Drehleibern oder Sackpfeifen nachgebaut werden und sich gar ein Spezialverlag der Spielmannsmusik und deren Rezeption besonders widmet. Daß das vorliegende Buch in einer außergewöhnlich aufwendigen Ausstattung hat erscheinen können, scheint diesen Wandel des Interesses ebenfalls zu bestätigen, denn dies ist – laut Klappentext – eine „auf amüsante und höchst illustrative Weise“ für diesen Gegenstand einnehmende Publikation. Nahezu auf jeder Seite findet der Leser ein Farbbild von zumeist sehr guter Qualität, darunter auch solche, die bislang weniger geläufig waren. Illustrativ ist somit dieses Buch durchaus, „amüsant“ allerdings nur in einigen Abschnitten, denn bei diesem Thema kommt man nicht umhin, von Diskriminierungen, Elend und sozialen Entwürdigungen dieser Randgruppen zu sprechen. Die Autorin beschreibt – ohne durch einen wissenschaftlichen Apparat zu belasten – die Vielfalt der Erscheinungen von Musikanten, Gauklern sowie anderen Vaganten, deren Rolle im Leben aller Schichten der mittelalterlichen Bevölkerung sowie deren sozialen Rang. Manche Behauptungen, wie z.B. auf S. 69, „alle mittelalterlichen Tänze ... waren Gruppentänze“ oder die Definition im Untertitel, wonach es eine „Spielmannskunst“ gegeben habe, bedürfen der Überprüfung bzw. Eingrenzung. Auf die Rolle der „klezmorim“ und anderer Minderheiten wird nicht verwiesen, selbst nicht auf S. 81, wo jüdische Harfenisten abgebildet sind. An der Geschichte der Holzblasinstrumente interessierte Benutzer kommen voll auf ihre Kosten, da Flöten, Einhandflöten, Zinken oder Platerspiele auf vielen Abbildungen in vorzülicher Genauigkeit wiedergegeben sind (z.B. S. 27, 77, 103).

Walter Salmen

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume. 2., neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Band 8 Quer-Swi, Bärenreiter, Kassel/Metzler, Stuttgart 1998, Walter Kreyszig: Artikel „Querflöte“

Als „Die Spitzenleistung der Musikforschung“ preisen Verlagsprospekte die neue MGG an. Im Artikel *Querflöte* kann davon die Rede nicht sein, zu hoch ist die Quote der offensichtlichen Fehler, zu groß der Mangel an Aktualität, wie das Maß an Unklarheit und Ungenauigkeit; zu breit und zahlreich sind die Lücken, zu irritierend die Brüche und Sprünge in der Darstellung. Gleich die ersten beiden Kapitel, *Allgemeines* und *Akustische Grundlagen*, würden besser fehlen, ebenso das erste Drittel des ersten Abschnitts (*Frühgeschichte bis 1650*) vom Kapitel III *Geschichte der Querflöte*. Zu diesen Themen ist in den Hauptartikeln *Akustik* und *Flöten* alles Notwendige knapp und zutreffend gesagt, und der Leser käme nicht über Erkenntnisse wie diese ins Grübeln: „Bei der Querflöte steht die Schneidenkante nicht senkrecht zum Rohr, demzufolge sie keine gerade Schneide darstellt, sondern vom Rand eines ovalen oder runden Loches gebildet wird, auf den der Spieler einen mittels seiner Lippen geformten Luftstrahl lenkt, der das aus einer Anzahl möglicher Materialien (wie Holz, Elfenbein, Silber, Gold, Platin, Glas) konstruierte Rohr zylindrischer oder konischer Bohrung durch die in ihm befindliche Luftsäule in Schwingungen versetzt.“, oder: „Der so gerichtete Luftstrom bewirkt Longitudinalschwingungen in dem an beiden Enden (d. h. beim Mundloch und bei der Fußöffnung) offenen Flötenrohr, die sich vom Ort des Impulses bis hin zum Fußende bewegen und beim Austritt aus dem Flötenrohr sich allmählich in

sphärische bzw. kugelförmige Wellen umwandeln, die in die wirkliche Pfeifenlänge einkalkuliert werden müssen. Instrumentenbauer von Querflöten sind sich dieser Tatsache vollends bewußt, denn sie stellen die Instrumente mit verkürztem Fuß her, wodurch auch die Verhältnisse der bei Joh. J. Quantz (...) oder Th. Boehm (...) ermittelten Abstände der Grifflöcher mehr auf empirischer Basis verändert werden müssen.“ Vom Flötenbau, von der Stimmung und vom Umfang verschiedener Instrumente hat Kreyszig eigene Vorstellungen, für die sich in der Literatur und bei real existierenden Flöten nicht immer Belege finden. Das gilt beispielsweise für Flöten mit dem Großen C oder Kontra-G als tiefstem Ton, die Kreyszig in Verbindung mit Agricola (1545) erwähnt. (Zum Vergleich: Der tiefste Ton einer modernen Baßflöte ist in der Regel das Kleine C [c°]). Die von Praetorius dargestellten Flöten-Umfänge gehen in der Höhe bis d³ (mit „Falset“-Tönen bis a³) und nicht nur bis d² (bzw. g²), wie Kreyszig schreibt. „Jene durch Hotteterre eingeführte zweiteilige Querflöte“ ist wohl ebenfalls ein Irrtum, da Praetorius bereits 1619 zweiteilige Querflöten beschreibt und abbildet und Hotteterre eher als Repräsentant eines dreigeteilten Instruments gilt.

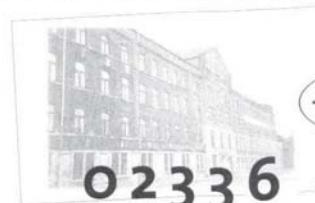
Es mag schwierig sein, die Probleme der unterschiedlichen Stimmungen und der Intonation und die wechselvolle Entwicklung im Flötenbau während des 18. Jahrhunderts darzustellen. Daß allerdings „mit der Einführung der wohltemperierten Stimmung um die Mitte des 18. Jahrhunderts die zahlreichen, seinerzeit von Quantz etablierten chromatischen Gabelgriffe hinfällig“ wurden, wird in den Texten und Grifftabellen der späteren Flöten-Lehrwerke und durch die Instrumente selbst

Kufen Sie uns an - wir sagen Ihnen wo es lang geht!

AB INS IBACH-HAUS

Mi 10.00 - 20.00
Do 10.00 - 20.00
Fr 10.00 - 20.00
Sa 10.00 - 16/18

und nach Vereinbarung



Instrumentenbauarbeiten

Blockflöten

Noten CDs

Bücher



02336 - 990290

nicht bestätigt. Auch sind Gabelgriffe lange vor Quantz bekannt und in Gebrauch. Wenn aber die Gabelgriffe ohnehin hinfällig geworden wären – warum sollte dann trotzdem „das mittlerweile höchst komplizierte System von Gabelgriffen ... Anlaß genug (gewesen sein), die Querflöte der Einführung eines drastischen Klappenmechanismus (sic!) zu unterwerfen?“ Eines „drastischen Klappenmechanismus“? Und wer wollte die arme Querflöte „unterwerfen“? Im 19. Jahrhundert werden die Verhältnisse, folgt man Kreyszig, nicht übersichtlicher. Soll doch, dank Boehm, nicht nur „eine größere Klarheit im Anstoß der Töne Dis⁴, Es⁴, D⁵, Dis⁵ und A³ erzielt“ worden sein, sondern Boehm war es angeblich auch „gelungen, alle Fingersätze der C-Querflöte von C³ bis A⁵ ohne jegliche Änderung auf die Altflöte in G zu übertragen.“ Ja, wer diesen flötischen Höhenflug, der heute i. d. R. noch bei f⁴ endet, mitmachen könnte! Oder unterschätzen wir die Wirkung „des zwischen Kopf- und Hauptstück eingeschobenen Stimmstocks“, den Boehm in seinem 1832er Modell allerdings beseitigt, während Cornelius Ward ihn in England 1842 siebenmal eingebaut haben soll? Ein Stimmstock bei Flöten? Genug, genug! In fast jeder der gut 37 (siebenunddreißig), oft mit Nebensächlichkeiten überfrachteten, quälend zu lesenden Spalten findet sich weiterer sachlicher und sprachlicher Unfug ähnlichen Kalibers. So steht Bachs *Musikalisches Opfer* einschließlich der Triosonate bekanntlich in c-Moll und nicht in e-Moll; die Telemann-Suite in a-Moll ist für Blockflöte und Streicher gedacht und nicht für Querflöte; gerade in seinen letzten drei Sinfonien verwendet Mozart im Unterschied zu früheren nicht zwei, sondern nur eine Flöte bei sonst paariger Bläserbesetzung; Fürstenaus *Kunst des Flötenspiels* op. 138 erschien 1844, nicht 1834; *Musica su due dimensioni* von Bruno Maderna ist für Flöte und Tonband komponiert, nicht für Kammerensemble, *Mei* von Kazuo Fukushima für Flöte und nicht für Altflöte geschrieben. Merke: „Für die Ausführung technischer Passagen erscheint die Altquerflöte eher ungeeignet. Die großen Klappen, die der Flötist hauptsächlich in Passagen mit Oktavsprüngen benutzt, dienen als allgemeine Artikulationshilfen.“ Große Klappen als „allgemeine Artikulationshilfen“! Noch Fragen?

Das Repertoire ist wenig systematisch, da verteilt über fast alle Kapitel des Artikels, dargestellt, im ganzen lückenhaft und teilweise mit fragwürdigen

Margret Löbner

Fachhandlung für Blockflöten
Noten & CD's



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

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

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

Kommen Sie einfach vorbei oder rufen Sie mich an.

Katalog kostenlos.

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

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

Wertungen versehen. An Flötenkonzerten aus dem 20. Jahrhundert werden, neben *Hi-Kyo* von Fukushima u.a. zwar Nielsen, Martin und Petrassi erwähnt, jedoch keine Werke mit Soloflöte und Orchester oder größerem Ensemble z. B. von Ibert (!), Jolivet, Berio, Maderna, Donatoni, Nono und Yun oder von Honegger, Milhaud und Ligeti. Komponistennamen und Stücke nach 1975 fehlen völlig. Holliger, Crumb und Cage, Ferneyhough, Stockhausen, Denissov, Yun, Gubaidulina und viele andere – alles Fehlanzeige. Fast alle bedeutenden deutschen Flötenbauer unseres Jahrhunderts bleiben ebenso unerwähnt wie der Einfluß Japans auf den Flötenmarkt in jüngster Zeit. Auch die Auswahl an namhaften Flötisten und Flötenlehrern wirkt zufällig und beliebig, wenn neben vielen anderen z. B. Gazzelloni, Vester und Jaunet, Bopp, Graf und Artaud fehlen und Gustav Scheck lediglich im Zusammenhang mit der „Wiederbelebung des Barocktraversos im deutschsprachigen Raum“ erwähnt wird. Die jetzt als Solisten, herausragende Orchester-Soloflüstisten oder in renommierten Ensembles aktiven Flötisten findet Kreyszig offenbar ebensowenig der Erwähnung wert wie die soziolo-

gischen Veränderungen innerhalb des Berufsstandes durch die Tatsache, daß während der letzten ca. 20 Jahre zunehmend auch Frauen in allen Bereichen des professionellen Flötenspiels in führende Positionen gelangt sind.

Die Literaturübersicht umfaßt dreizehn zusätzliche Spalten. Die Auswahl ist beeindruckend umfangreich. Auch Zeitschriftenartikel, darunter viele TIBIA-Beiträge, sind in größerer Zahl aufgeführt. Der Datenmenge sind einige Irrtümer zuzuschreiben. So haben die *Biographien zur Porträtsammlung* ... nicht A. Gabrielski, sondern A. Goldberg zum Autor, und bei einer Wiederholung des Autorennamens N. Toff sollte es nicht nur aus Höflichkeit „Dies.“ heißen und nicht „Ders.“, da es sich bei Nancy Toff um eine der wenigen Autorinnen auf dem Gebiet der Literatur über die Flöte handelt. Manche Publikation findet man nicht, weil sie unter der falschen Rubrik steht. So ist z. B. Rockstros *Treatise* ... so wenig ein Lehrwerk im engeren Sinne wie Kölbels *Von der Flöte*, der 1. Band von G. Müllers *Kunst des Flötenspiels* oder Richters *Bewußte Flötentechnik*. Schade, daß die Festschriften für Frans Vester, Hans-Peter Schmitz und Nikolaus Delius fehlen und der Fließtext in Verbindung mit dem wenig augenfreundlichen kleinen Druck die Nutzung erschwert. Zwar kann das Literaturverzeichnis trotz der Einschränkungen nützlich sein. Der eigentliche Artikel ist es in keiner Hinsicht. Symptomatisch sein letzter Satz: bei abstrusem Inhalt (das „intensivierte Verlangen nach einer authentischen Wiedergabe einer Komposition betrifft vorerst die Organologie“) fehlen ihm im letzten Nebensatz das Verb und eine Präposition. Gibt es denn keine Schriftleitung, keine Redaktion und kein Lektorat? Wer sich über die Querflöte zuverlässig informieren will, greife lieber zur alten MGG.

Hartmut Gerhold

Internationales Seminar für alte Musik

LANDESBILDUNGSZENTRUM
SCHLOSS ZELL AN DER PRAM, OÖ., AUSTRIA

1. – 8. August 1999 „Lust und Trauer in der Barockmusik“ Tanz – Lamento – Passion

Wolf Matthias Friedrich, • *Gesang*

Vogtland (Sachsen)

Helmut Schaller, Wien • *Blockflöte*

Ernst Kubitschek, Innsbruck • *Blockflöte*

Kate Clark, Amsterdam • *Traversflöte*

Marianne Ronez, Innsbruck • *Barockgeige, Viola d'amore*

Michaela Cutka, Wien • *Barockgeige*

Arno Jochem, Luxemburg • *Viola da gamba,*

Barockcello, Violone

Christa Pesendorfer, Wien • *Orgel, Cembalo,*
Generalbaßpraxis

Michael Freimuth, Essen • *Lute*

Hannelore Unfried, Wien • *Barocktanz*

Gösta Müller, Innsbruck • *Korrepitor*

Auskunft und Anmeldung:

Christa Pesendorfer
A-3001 Mauerbach b. Wien, Hauptstr. 61b
Tel. + Fax: 0043/1/97 95 898

+

S - O - S +

Notfall: Noten

wir helfen: **Notenschlüssel**

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

Metzgergasse 8 72070 Tübingen Tel. 07071-26081

Peter Gölke: Mönche, Bürger, Minnesänger – Die Musik in der Welt des Mittelalters, Laaber 1998, Verlag Laaber, ISBN 3-89007-395-6, 332 S., DM 78,00

Dieses Werk erschien in 1. Auflage bereits 1975 und 1980 in Leipzig bei Kochler und Amelang, 1980 auch als Lizenzausgabe bei Böhlau, Wien. Auch in der „überarbeiteten“ Neuauflage ist z. T. störend ein soziologisch vereinfachendes DDR-Vokabular, wenn z. B. von „Ausbeutung der Bauernschaft ..., Organisation der Zünfte zur effektiven Organisation der Produktivkräfte und ihr Mißbrauch als Sicherung der Privilegierten“ u. v. a. m. die Rede ist, wozu sich der Autor in einem Nachwort auch etwas umschwefelnd geäußert hat. Im Titel fehlt eigentlich das Wort „Hofmusik“. Immerhin, darüber hinaus ist das Buch doch eine unter Zugeständnissen praktikable Zusammenstellung und hat sich bei Studenten über Jahrzehnte als eine Art Einfach-Handbuch bewährt, das der Autor im wesentlichen so gelassen hat, wie es ist. **Hermann Moeck**

NEUEINGÄNGE

Die Welt der Bach Kantaten, Band 3, Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenkantaten, hrsg. von Christoph Wolff mit einem Vorwort von Ton Koopman, Gemeinschaftsausgabe der Verlage J. B. Metzler, Stuttgart und Weimar und Bärenreiter, Kassel, 1998, ISBN 3-476-01427-4 (Metzler), ISBN 3-7618-1277-9 (Bärenreiter)

Christoph Delz (1950-1993), hrsg. Udo Rauchfleisch, mit Beiträgen von Josef Häusler, Ulrich Dibelius, Mauricio Kagel u. a., Edition Gravis, Bad Schwalbach, ISBN 3-980-6586-0-0, EG 609

Handbuch Querflöte, Instrument - Lehrwerk - Aufführungspraxis - Musik - Ausbildung - Beruf, hrsg. von Gabriele Busch-Salmen und Adelheid Krause-Pichler, Bärenreiter-Verlag, Kassel, ISBN 3-7618-1344-9

David Lasocki with Roger Prior: The Bassanos: Venetian Musicians and Instrument Makers in England, 1531-1665; Ashgate Publishing Ltd., Gower House, Croft Road, Aldershot, Hants GU11 3HR, England, ISBN 0-85967-9438

Rudolf Lück: Der Weg zur Monophonie, ein Werkstattgespräch mit Dimitri Terzakis, Edition Gravis, Bad Schwalbach, ISMN 3-980-6586-1-9, EG 787

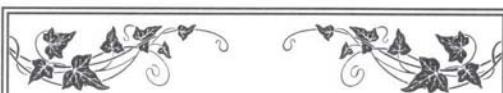
Mein Recht als Musiker, Juristischer Ratgeber von Winfried Schöttler (Rechtsanwalt), 2. Auflage, k.o.m. bühnen- und musikverlag, München, ISBN 3-931583-00-7, Best.-Nr. 9522

Marcel Moyse, Comment j'ai pu maintenir ma forme – So blieb ich in Form – How I stayed in shape, hrsg. von Nikolaus Delius, Mainz, Schott Musik International, ED 8526

Schloß Engers - Colloquia zur Kammermusik, Band 1: Aspekte der Kammermusik vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, hrsg. im Auftrag der Landesstiftung Villa Musica von Christoph-Hermann Mahling, Kristina Pfarr und Karl Böhmer; Villa Musica, Auf der Bastei 3, 55131 Mainz, ISBN 3-9802665-4-0

Thomas Sherwood: Starting on an Early Bassoon, The Early Music Shop, 38 Manningham Lane, Bradford, West Yorkshire BD1 3EA, England

Trevor Wye & Patricia Morris: The Orchestral Flute Practice Book 1, With practice notes, technical information and the standard orchestral extracts, Music Sales Ltd., Newmarket Road, Bury St. Edmunds, Suffolk IP33 3YB, GB



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



Neuerscheinungen

Blockflöten



Aus Klassik und Vorklassik
19 Tänze und Stücke für Blockflötentrio (SAT) (G. Zahn)
Spielpartitur DM 16,— (2372)

Gerhard Braun
flauto aperto
6 kleine Skizzen für
Sopranblockflöte
DM 14,— (2429)

Alan Davis
Partita für Altblockflöte
DM 15,— (2418)



Jean-Baptiste Dupuys
6 Sonaten op. 4
für 2 Altblockflöten
Band 1: Sonaten 1–3
DM 24,— (2377)
Band 2: Sonaten 4–6
DM 24,— (2378)

Händel & Co

Bekannte Melodien aus der Barockzeit für Sopran- und Altblockflöte (U. Heger)
DM 9,50 (4555)
Ausgabe für 2 Sopranblockflöten
DM 9,50 (4444)
Ausgabe für 2 Altblockflöten
DM 9,50 (4515)

Tobias Jacob
Ludus Nivis (Spiel des Schnees)
für Tenorblockflöte solo
DM 8,— (2388)

O du lieber Augustin
Lieder und Spielstücke für
2 Altblockflöten (U. Heger)
DM 9,50 (4499)
Ausgabe für 2 Sopranblockflöten
DM 9,50 (3999)
Ausgabe für Sopran- und
Altblockflöte DM 9,50 (3805)

Samuel Scheidt
Fantasia à 4 Voci super „Jo son ferito lasso“ für Blockflötenquartett (SATB) (M. H. Harras),
Partitur und Stimmen
DM 19,— (2340)

TELEMANN

Wassermusik
Hamburger Ebb und Fluth

eingesetzt für Blockflötenensemble

SATB

— Ulrich Herrmann —

NOETZEL EDITION

Georg Philipp Telemann
Wassermusik „Hamburger Ebb und Fluth“ für SATB-Blockflöten (U. Herrmann),
Partitur und Stimmen
DM 28,— (3903)

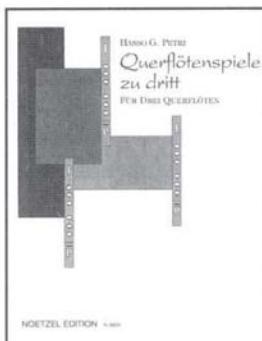
Blockflöte und Klavier (B. c.)

Evaristo Felice dall'Abaco
Sonata I a-Moll op. I Nr. 5
für Altblockflöte (Querflöte /
Oboe) und B. c. (H. Ruf)
DM 14,— (2415)

Hasso Gottfried Petri
Sonate
für Sopranblockflöte und Klavier
DM 24,— (3863)

Querflöten

Franz Anton Hoffmeister
3 konzertante Sonaten
aus op. II für 2 Querflöten
(H. Ruf) DM 19,— (2397)



Hasso Gottfried Petri
Querflötenstücke zu dritt
für 3 Querflöten, Partitur und
Stimmen DM 24,— (3804)

Querflöte und Klavier

Hasso Gottfried Petri
Sonate
für Querflöte und Klavier
DM 24,— (3864)

Klarinetten

Stephen A. Berg
The Stubborn Blues
für 3 Klarinetten, Partitur und
Stimmen DM 15,— (4512)

1 Euro = 1,95583 DM

Heinrichshofen & Noetzel Edition · Wilhelmshaven

Friedrich Schmidtmann: Sonatine, für Altblockflöte, Münster 1997, Mieroprint Musikverlag, EM 1060, DM 15,00

Friedrich Schmidtmanns (1913-1991) *Sonatine* für Altblockflöte solo ist laut dem Vorwort der Ausgabe zwischen 1973 und 1976 entstanden. Da der Komponist zu dieser Zeit schon von einem Lungenemphysem geplagt wurde, das ihm das Blockflötespielen mehr und mehr unmöglich machte, kann man auch eine frühere Entstehungszeit annehmen. Das Werk fällt jedenfalls in die späte Schaffensphase des Mönchengladbacher Komponisten, in der die Erfolge seiner Opern und Konzertstücke der Fünziger lange vorbei waren und die öffentliche Aufmerksamkeit fast gänzlich zurückging. Schmidtmann suchte einen stilistischen Weg zwischen klassizistischem, tonalem Komponieren und einer dodekaphonischen oder gar seriellen Schreibweise. Obwohl auf den Etappen dieser Suche einige seiner interessantesten Werke entstanden, kam er nie zu einem Ergebnis, dessen dauerhafte Gültigkeit die Öffentlichkeit oder auch er selbst akzeptiert hätte. Die hier vorgelegte *Sonatine* muß diesem Erstasten einer verbindlichen Sprache zugerechnet werden. Der erste Satz *Allegro assai* lässt Spieler und Hörer Zeugen werden, wie der Komponist sein musikalisches Material scheinbar locker ausbreitet, verfestigt und weiterentwickelt. Der zweite Satz *Lento quasi una fantasia, molto rubato* gibt dem Spieler weitgehende Freiheiten im Ausdruck von Schmidtmanns nachdenklicher Tonsprache. Gefordert ist ein Vortrag in narrativem, rezitativischem Geiste. Das abschließende *Presto* bietet ein kurzes Verwirrspiel mit rasenden Tonwiederholungen bei wechselnden Akzentsetzungen und eingestreuten Sechzehntelpausen, die wie Tonaussetzer wirken.

Trotz ihrer atonalen Grundlage erscheint uns die *Sonatine* heute schon als traditionell geprägt. Sie ist mit den althergebrachten Spieltechniken der Blockflöte ohne weiteres zu bewältigen. Der Notentext fordert seiner Entstehungszeit gemäß keine Akrobatik, weder Doppel- noch Trippelzunge, keine Glissandi, keine multiple phones und keine besonderen Vibratotechniken. Im lesenswerten Vorwort der Ausgabe empfiehlt Monika Jackowiak jedoch, einige neuere Techniken anzuwen-

den: Pianogriffe, Klangfarbengriffe, Trillerfarben durch Griffwechsel, Sputato bei Akzenten und auch Vibratouancen. Der Komponist selbst, ein Purist in Lebensweise und Musikverständnis, hätte dies allerdings eher abgelehnt oder sein Werk zum Einsatz dieser Techniken umgeschrieben.

Die Ausgabe ist tadellos gearbeitet. Das Notenbild ist präzise und ansprechend, der dritte Satz zudem als Faksimile des Autographs hinzugesetzt, das Vorwort in Deutsch und Englisch wiedergegeben. Den Umschlag ziert ein Aquarell Schmidtmanns, wodurch die Ausgabe von Elly van Mierlos „Mieroprint“ zu einem rundum gelungenen Unternehmen wird.

Robert von Zahn

Jacques-Christophe Naudot: Sonata c-Moll, für Altblockflöte und Basso continuo (Querfl., Ob.), hrsg. von Hugo Ruf, Mainz 1998, Schott Musik International, OFB 185, DM 20,00

Den überwiegenden Teil seiner Instrumentalmusik hat Naudot für „sein“ Instrument, die Querflöte, etwa zwischen 1725 und 1740 geschrieben und damit einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung einer eigenständigen Literatur des Instruments und seiner Spielpraxis geleistet. Gleichzeitig dokumentieren seine Flötenkompositionen die zunehmende Orientierung an der „modernen“ italienischen Violinmusik seiner Zeit.

Eine gedruckte Vorlage der hier erstmals neu erschienenen Sonaten findet sich als dritte der Sonaten op. XIV, die Naudot ca. 1739 für Vielle und B.c. herausbrachte. Gegenüber der Flûte traversière nennt Naudot die Vielle nicht häufig, jedoch wenn, dann fast immer zusammen mit Muzette und/oder Blockflöte als Alternativen, Instrumenten, die bei französischen Liebhabern noch über die Mitte des Jahrhunderts hinaus verbreitet waren. Das rechtfertigt die Zuweisung dieser Sonate vor allem an die Blockflöte. Die viersätzige Sonate ist schon durch die Tonart interessant, formal klar, hat französische Tradition nicht nur in den Satzbezeichnungen (Adagio, Affetuoso etc.) abgelegt – außer vielleicht in dem kurzen, aber nicht so bezeichneten Rondo. Auch wenn die Bässe im Unterschied zu manch vorangegangenem Opus nicht immer so lebhaft mit der Oberstimme duellieren, sorgen fugierte Satz-

anfänge doch für lebhaften Dialog. Eine musikalisch reiche und gute Komposition, ein Gewinn für das Blockflötenrepertoire. **Nikolaus Delius**

Jean-Baptiste Dupuits: 6 Sonaten op. 4, Band 1: Sonaten 1-3, hrsg. von Dominique Gauthier für zwei Altblockflöten, Wilhelmshaven 1997, Heinrichshofen's Verlag, N 2377, 24,00 DM

Jean-Baptiste Dupuits des Bricettes (ca. 1700 - ca. 1760) stand in Diensten des Herzogs von Cambray, dem er auch sein Opus IV widmete: SONATES / ou / Suites à deux vièles / DEDIÉES / A MON-SEIGNEUR L'ARCHEVÈQUE / DUC DE CAMBRAI / COMPOSÉES / par B. Dupuits / OEUVRE III:

Über das Leben Dupuits ist heute wenig bekannt, seine letzten Werke weisen das Jahr 1757 auf, sein Lebensstatus ist unbekannt.

Aber: *Sechs Sonaten*, allesamt für die Drehleier komponiert, sind soeben von Dominique Gauthier herausgegeben und in einer Neuausgabe für zwei Altblockflöten erschienen.

Phantasievolle Sonaten, lebendig, still, scherhaft, farbenfroh und voller Virtuosität komponiert, geben sie abgerundete Stimmungsbilder wieder. Technisch und auch klanglich für die Blockflöte wunderbar geeignet, bieten sie eine ausgesprochene Bereicherung für die Duett-Literatur.

Heida Vissing

Louis-Nicolas Clérambaut: Sonata „L'Abandonance“, für Altblockflöte oder Violine und Basso continuo, hrsg. und Continuo-Aussetzung von Martin Nitz, CH-Winterthur 1997, Amadeus Verlag, BP 830, DM 20,00

Martin Nitz ist der Herausgeber einer viersätzigen Sonate von Clérambaut, die im Original keinerlei Angaben zur Besetzung enthält. Gelegentlich in der Vorlage geforderte Doppelgriffe verweisen auf die Violine. Überliefert ist die Komposition in einer handschriftlichen Sammlung von Sebastian de Brossard, bewahrt in der Pariser Nationalbibliothek. In ihrer Satzfolge entspricht Clérambauts Sonate dem Typus der italienischen *sonata da chiesa*, und auch stilistisch scheint das Stück mit fugierten raschen Sätzen, markanten Themenköpfen und virtuosem Passagenwerk eher vom *gusto italiano* inspiriert als dem *goût français* verpflichtet. Lediglich der Titel *L'Abandonance*, das ouvertureartig be-

ginnende Adagio zu Beginn, eine *Sarabande fort grave* und die teilweise obligat geführte, vom Continuopart abweichende Baßstimme als *contre partie* verraten die französische Provenienz der Sonate. Die Arbeit des Herausgebers beschränkt sich im wesentlichen auf die Realisierung des Cembaloparts und die Transposition der Vorlage von B nach C, um „ein klanglich ausgewogenes Verhältnis zwischen Blas- und Baß-Streichinstrument zu erreichen“, eine Begründung, die zumindest dem Rezensenten unverständlich geblieben ist. Vor allem die konzertant gestaltete Baßpartie und die bequeme Spielbarkeit der Sonate auf der Altblockflöte in f' heben die *L'Abandonance* aus dem Kanon zahlloser anderer Bearbeitungen hervor. Da die Passagen zudem wenig streichertypisch (d.h. mit Sprüngen, Akkordbrechungen etc.) gestaltet sind, sondern durchweg diatonisch ausfallen, wirkt die Übertragung organisch. Über die musikalischen Qualitäten mag man streiten: Die angesprochene stilistische Position zwischen italienischem und französischem Geschmack und die bewegte *contre partie* scheinen reizvoll, garantieren aber noch keine kompositorische Originalität. Wie im Falle vergleichbarer hochbarocker Kammermusik unbekannter Komponisten „aus der zweiten Reihe“ steht und fällt auch in diesem Fall das Stück mit der Kunst des Interpreten. Brillanter Vortrag, geschmackvolle Ornamentik etc. vorausgesetzt, dürfte Clérambauts Sonate ihre Wirkung auch im Konzert nicht verfehlt.

Karsten Erik Ose

Franz Joseph Haydn: 20 Flötenuhrstücke, für Sopran-, Alt- und Tenorblockflöte, eingerichtet von Grete Zahn, Celle 1998, Moeck Verlag, ZfS 710/711, DM 7,90

Die Idee der „Zeitschrift für Spielmusik“ ist sicher nur selten deckungsgleich mit der einer historisch-kritischen Ausgabe, geht es hierbei doch wohl in erster Linie um die Bereitstellung einfachen Spielmaterials für den Unterricht. Im Falle der Haydn'schen *Flötenuhrstücke* existiert die Historisch-Kritische Ausgabe ja auch in der Gesamtausgabe des Henle-Verlags, auf die sich Grete Zahn mit ihren Bearbeitungen erklärtermaßen als Vorlage beruft.

Dieser dritte Band ihrer Ausgabe enthält jedoch ausschließlich Stücke, die in der Gesamtausgabe als nicht authentisch nur im Anhang veröffentlicht wurden. Ob das wirklich allen Benutzern egal sein mag, sei dahingestellt. Tatsache ist aber, daß die aut-

hentischen Kompositionen Haydns für Flötenuhren jederzeit auch bei begrenzten Mitteln eine meisterliche Hand erkennen lassen, was gerade dieser Auswahl deutlich abgeht. Michael Schneider

nicht auf die „Notlösung“ zurückgreifen möchten, das Konzert auf der Altblockflöte zu spielen, werden die vorliegende Fassung des Konzertes sicher begrüßen.

Thomas Mengler

Antonio Vivaldi: Concerto in G-Dur für Flautino (Sopranblockflöte), Streicher und Basso continuo, op. 44/11, Erstausgabe der Originalfassung, hrsg. und Continuo-Aussetzung von Winfried Michel, KA + St., BP 820, DM 20,00, Part., BP 2221, DM 26,00

Amadeus Verlag, CH-Winterthur 1997

Die Besetzung von Vivaldis drei Konzerten für „Flautino“: C-Dur RV 443; PV 79; op.44/11 / C-Dur RV 444; PV 78; op.44/9 / a-Moll RV 445; PV 83; op. 44/26 ist unklar. Heutzutage pflegt man diese Konzerte auf einer Sopraninoblockflöte, gelegentlich aber auch auf einer Altblockflöte darzustellen. Als Quellen dieser drei Konzerte existieren Handschriften des Komponisten. Das Konzert C-Dur (op. 44/11) enthält zu Beginn folgende Bemerkung: *Con^{to} P Flautino. Gl'Istrom^{ti} Trasportati alla 4^a* (Konzert für eine kleine Flöte. Die Instrumente transponieren um eine Quart.) Zu Beginn des a-Moll-Konzertes steht folgende Bemerkung: *Gl'Istrom^{ti} alla 4^a Bassa Conto P. Flautino.* (Die Instrumente eine Quart nach unten. Konzert für eine kleine Flöte.) Diesen Transponieranweisungen ist Winfried Michel in der vorliegenden „Erstausgabe der Original-Fassung“ gefolgt. Er hat das Konzert in die Unterquarte nach G-Dur transponiert und das Konzert somit erstmals in der Besetzung für Sopranblockflöte als Soloinstrument herausgegeben. Hinweisen möchte ich in diesem Zusammenhang auf die Artikel von Peter Thalheimer und Winfried Michel (TIBIA 2/98 S. 97 und S. 106), die sich u. a. auch mit der Besetzungsproblematik dieser drei Konzerte befassen. Ob sich das Konzert nun erstmalig in seiner „wahren Gestalt“ zeigt oder nicht, Blockflötisten, die der Sopraninoblockflöte (gar in hoher Stimmung) entwachsen sind, aus klanglichen Gründen trotzdem

Georg Nussbaumer: Weiße Flugversuche, für (Tenor)Blockflöte solo 1996, A-Wien, Ed.-Nr. 98008, Ariadne Musikverlag, DM 28,00

Die drei *Flugversuche* fordern eine künstlerische Kreativität, die gleichzeitig befreit und neugierig macht. Das Notenbild wirkt außergewöhnlich sauber und durchsichtig, jedoch ist eine akustische Vorstellung beim bloßen Lesen der Partitur kaum zu gewinnen. Das Notenbild erweist sich innerhalb kürzester Zeit des Studierens als einladende Geste für ein individuelles Klang- und Zeiterlebnis. Der technische Aufwand hält sich in Grenzen und setzt am individuellen Niveau des Spielers an. Der Komponist setzt Neugier auf die eigenen Ausdrucksmöglichkeiten voraus.

Ursprünglich wurden die Stücke für Jugendliche geschrieben. Der Klang entsteht in einer natürlichen Ein- und Ausatmungsphase. Vielleicht kann man die Flugversuche zwischen *Music for a bird* und *Gesti* ansiedeln, wobei die *Flugversuche* sicherlich wie *Gesti* als absolute Musik zu verstehen ist.

Die drei Stücke sind vom Konzept her als heiter zu bezeichnen, obwohl sie „no joke“ sind. Es geht um den Versuch oder die Anstrengung, leicht zu sein, abzuheben. Mit dem Fliegen assoziiert der Komponist die Farbe Weiß. Der erste Versuch, *angelus* genannt, verlangt eine präparierte Tenorblockflöte. Er ist der klangärmste, labilste der drei *Flugversuche*. Charakteristisch sind das Hervorplatzen kurzer Töne und Tonfolgen aus dem durch die Präparation beim Griff c' stumm unter Druck stehenden Instrument und lange winselnde, zischende, säuselnde Klänge, deren Differenziertheit durch die Präparation des Labiums (Verschluß) und die Gestaltung der Dynamik beeinflußt werden. Die Tonhöhennotation ist als Aktionsschrift zu verstehen, selbst gleiche Notation wird bei unterschiedlichster Dynamik völlig verschiedene Arten von Rauschen, Pfeifen etc. hervorbringen.

Der zweite Versuch ist *da vinci* betitelt. Einatmen durchs Instrument und ein gedackter Akkordklang beherrschen den ruhigsten der drei Flugversuche, ebenso wie Passagen von aus Stimme und Instrumentalglissandi gemischten Klängen, die immer von einem gemeinsamen Anfangston ausgehen.

2 Traversflöten zu verkaufen

Kopie nach Carl August Grenser (1760) aus Buchsbaum, zwei Mittelteile 415/440 Hz; Kopf- und Fußregister und Kopie nach Jakob Denner (1720) aus Palisanderholz, zwei Mittelteile 392/415 Hz; Kopf- und Fußregister, Modelle von Folkers & Powell, in perfektem Zustand, für je DM 2.200,00 (= 30 % unter Neupreis) Müller-Busch, Tel. 0611 / 843052



Colin Jardine
Gneisenaustr. 94, 10961 Berlin
Tel./Fax 030/691 6225 oder
030/6904 1060

Berlin-Kreuzberg
U-Bhf Gneisenaustr. (U7)



Ausgesuchte Hersteller

Von Hochschulen empfohlen

Persönliche Beratung
durch Blockflötisten

Einfach eine bessere Auswahl
an professionellen Blockflöten

Stimme und Instrument haben außerdem individuelle dynamische Verläufe, was eine sehr lebendige Schwebungslandschaft hervorruft.

Der dritte Flugversuch heißt *o & w wright*, ein sehr langes, lautes, brutales und anstrengendes Stück, pures Techno. Die Akkordklänge über den ständigen Glissandi müssen immer aufrechterhalten werden, was eine genaue Kenntnis des Verhaltens des Instruments erfordert. Zwitschernde *frullati* und stabile Vibratoklänge unterbrechen den immer im Gleiten befindlichen Grundgesang, der sich in allen möglichen Verrenkungen unter der Lautstärke windet. Der Grundgesang dieses und auch des ersten Flugversuchs wurde durch einen angelus-cantus-firmus inspiriert, der durch eine ständige Auf- und Abwärtsbewegung der melodischen Linie gekennzeichnet ist.

Ein sehr willkommenes Stück neuer Musik, das sinnlose Gesten vermeidet und Türen zu eigener Kreativität öffnet.

Carin van Heerden

Anton Diabelli: *Der Freischütz*, Oper von Carl Maria von Weber für Sopranblockflöte (Czakan) und Klavier, hrsg. von Susanne Ehrhardt, Hofheim und Leipzig 1998, Friedrich Hofmeister Musikverlag, FH 2604, DM 25,00

Der Vorrat an unveröffentlichter alter Blockflötenmusik geht zur Neige. Herausgeber und Verleger verlagern ihre Aktivitäten deshalb mehr und mehr in den Bereich der Transkription. Nach dem Neudruck vieler Czakan-Originalkompositionen scheinen nun auch die in großer Zahl vorhandenen Bearbeitungen von Opernausschnitten für Czakan nicht mehr tabu zu sein. Aber brauchen wir diese wirklich in Neuausgaben? Muß wirklich alles gedruckt werden, was sich verkaufen läßt?

Die Herausgeberin stellt ihre Ausgabe in den Zusammenhang der Bearbeitungspraxis des 19. Jahrhunderts und meint: „Für den heutigen Blockflötisten ist die Folge von Ausschnitten aus dem *Freischütz* eine Möglichkeit, die bekannte Oper selbst praktisch kennenzulernen und sich die Welt der Romantik zu erschließen.“ In bestimmten Kreisen mag dieses Bedürfnis vielleicht bestehen und anhand einer Ausgabe wie der vorliegenden zu befriedigen sein – die Fachleute denken dabei eher an Carl Maria von Webers eigene spitze Bemerkung im Titel seines Gelegenheits-Werkchens: „Kleiner Tusch von 20 Trompeten geblasen am 15. Oktober 1806 in C(arlsruhe), vermischt mit einigen

Mittelsätzen von zwey schlecht geblasenen Flöte doucen". Sicher ist, daß der echte Bedarf an solchen Hausmusik-Fassungen angesichts der heutigen Medien immer geringer wird.

Anders als Marianne Betz in einer entsprechenden Neuausgabe von Stücken aus Mozarts Zauberflöte, eingerichtet von Wilhelm Klingenbrunner für 2 Czakane (UE 18741), vergleicht die Herausgeberin der vorliegenden Edition Diabellis Bearbeitung nicht kritisch mit dem Original Webers, sondern beschränkt sich auf eine (nicht immer konsequente) Revision der Bearbeitung aus dem Jahre 1822. Diese Datierung der Vorlage und auch andere Details, über die das Vorwort keine Auskunft gibt, sind in der grundlegenden Dissertation von Marianne Betz („Der Csakan und seine Musik“, Tutzing 1992) zu finden.

Peter Thalheimer

Michel Blavet: 6 Sonaten, Sonaten 1-3, für 2 Altblockflöten, hrsg. von Ursula Schmidt-Laukamp, Frankfurt/M. 1998, RL 40410, DM 22,00

Michel Blavet: 6 Sonaten, Sonaten 4-6, für 2 Altblockflöten, hrsg. von Ursula Schmidt-Laukamp, Frankfurt/M. 1998, RL 40420, DM 25,00

R. Lienau Musikverlag (Auslieferung: Musikverlag Zimmermann)

1993 sind bei Amadeus unter dem klingenden Titel Première Recueil de Pièces aus der Feder von Michel Blavet petits airs, brunettes, menuets &c. in einer Bearbeitung für zwei Blockflöten herausgekommen – zwei umfangreiche Bände hochattraktiver Kammerduette, die von den Spielern teilweise virtuose Fertigkeiten verlangen. Ursula Schmidt-Laukamp ist zu verdanken, daß nun 6 Blavetsche Duett-Sonaten von ähnlicher Qualität und ebenfalls bearbeitet für zwei Altblockflöten zu haben sind. Michel Blavet galt zu Lebzeiten als einer der wenigen herausragenden Traversflötisten. J. J. Quantz (1789), J. G. Walther (1732) und J. Mattheson (1740), mithin die großen Kronzeugen der Musikkultur des 18. Jahrhunderts, berichten über Blavets virtuose Qualitäten. Seine Sonaten für zwei Traversflöten erschienen am 1. Oktober 1728. Die vorliegende Neuausgabe bringt den Originaltext in Terz-, Quart- bzw. Quinttransposition, wodurch die Tonarten g, c, F, B, g und C erreicht werden – für die Blockflöte in f' in durchweg angenehmer Lage. Auch wenn es sich nicht um Originalkompositionen handelt, könnten Blavets Sonaten schon

bald zu highlights des Repertoires avancierer und manchem Lehrer, der mit den Telemann-Duetten „durch“ ist, aus der Verlegenheit helfen. Blavet schreibt gefällig, in seinen langsamten Sätzen cantabel und in den schnellen von gemäßigter Virtuosität. Satzbezeichnungen wie Affetuoso, Andante, Aria Affetuoso weisen nach vorn auf galanten Stil und aufkommende Emfindsamkeit, die Aufnahme von Tanzsätzen (Allemanda, Tempo di Minuetto, Corrente, Giga, Sarabanda) gemahnt eher an einen nach-Corellischen Stil. Typisch französische Elemente, wie sie in den Duettkompositionen von Boismortier, de la Vigne u.a. begegnen, sind bei Blavet die Ausnahme, angestrebt wird offenbar ein vermischter, von Quantz als mélè bezeichneter Geschmack, der italienisches brio und französische souplesse mit dem deutschen kontrapunktischen Erbe zu verbinden sucht: Blavets thematische Einfälle sind schlicht aber eingängig, meist setzen die Stimmen nacheinander in imitatione ein, prägen Kontrapunkte aus, begleiten einander wechselseitig und laufen nur selten über größere Strecken in Terzen oder Sexten parallel, wodurch sich bei Wiederholungen Stimmtausch anbietet – vor allem im Unterricht von pädagogischem Wert. Einen besonderen Stellenwert dürften die vorgelegten Sonaten ohnehin im Unterricht einnehmen: Kein Satz überfordert den fortgeschrittenen Anfänger, geübt werden können unterschiedliche technische Aspekte und nicht zuletzt der oft zitierte „gute Geschmack“ im musikalischen Vortrag.

Karsten Erik Ose

Josef Suk: Bagatelle für Flöte (Violine), Violine und Klavier, London/Hamburg 1923, Nachdruck, Musikverlag N. Simrock, Ed.-Nr. 3612, DM 16,50

Bagatelle – von frz. „unbedeutende Kleinigkeit“ abgeleitet. Ja, im Gegensatz zu Beethovens Klavierbagatellen, Bartóks Bagatellen op. 6 von 1908 oder Webersn Streichquartettbagatellen op. 9 von 1913 ist diese Bagatelle von Josef Suk tatsächlich eine Kleinigkeit, ein nettes kleines Stück in F-Dur, am 24.8.1917(!) von Dvořáks Schwiegersohn offenbar in einem Zug niedergeschrieben. Voll in der biedermeierlichen Tradition stehend gibt dieses Schmankerl dennoch eine hübsche, für alle Beteiligten gleich leichte und dankbare Hausmusik ab und ist ebenso gut auch als Zugabe eines launigen Serenadenabends in der Besetzung Flöte, Violine und Klavier denkbar.

Frank Michael

Wolfgang Amadeus Mozart: Andante C-Dur KV 315 (285a), für Flöte und Klavier, hrsg. von Andreas Schenk, Frankfurt/M. 1998, Musikverlag C. F. Peters, EP 8959, DM 12,50

Angesichts einer weiteren Ausgabe von Mozarts *Andante* stellt sich die Frage, ob und wo sie sich von bisher bekannten unterscheidet. „Nach den Quellen herausgegeben“ bezieht sich hier allein auf das Autograph (s. Nachwort). Die Lesart der Quelle ist aber nur aus dem Klavierauszug ersichtlich, der dem Flötisten hinzugefügte Bögen leider so nicht kenntlich macht, sich im übrigen durch Genauigkeit, Einbeziehung des Kontrabasses und Angaben zur Instrumentation auszeichnet. Der dort eingefügte Vorschlag vor dem Triller der Flöte in T. 86 lässt sich aber wohl kaum belegen. Die Auseinandersetzung mit „Keil, Strich und Punkt bei Mozart“, zu der das Autograph Anlaß geben könnte, findet auch hier nicht statt. **Nikolaus Delius**

Bedřich Smetana: Die Moldau, für 4 Flöten, hrsg. von Guy du Cheyron de Beaumont, Frankfurt/M. 1997, Musikverlag Zimmermann, ZM 31480, DM 20,00

Die ersten Minuten des Moldau-Flusses (bis zur Waldjagd) für vier Flöten einzurichten bietet sich geradezu an. Die beiden Quellen der Moldau gehören sowieso den Flöten und der kompositorische Satz bleibt bis zu der erwähnten Stelle vierstimmig (mit Klarinetten), so daß die Eingriffe des Bearbeiters in engen Grenzen bleiben können. Die Schwierigkeiten grifftechnischer Art treffen besonders die dritte Flöte, atemtechnische Probleme durchaus alle vier Instrumente. Das erforderliche präzise Zusammenspiel bedarf intensivster aber auch lohnender Probenarbeit. Eine Bereicherung für Spieler der oberen Mittelstufe. **Željko Pešek**

Franz Schubert: Sieben frühe Sätze für Flöte (Altblockflöte/Violine) und Klavier (Orgel), Wien/München, Doblinger 07 540, keine Preisangabe in DM

Gegenüber einem solchen Titel ist man als Rezensent zunächst eher skeptisch, doch die Bearbeitung dieser aus Schuberts frühen Streichquartetten ausgewählten Sätze kann man mit gutem Gewissen empfehlen. Schuberts kompositorische Anfänge sind neben einigen Liedern und Klavierstücken hauptsächlich Streichquartette. Zwischen 1810 und 1813 (Schubert ist dreizehn- bis sechzehnjährig)

sind es mindestens zehn (einige sind verschollen oder als Fragmente erhalten), die er für den häuslichen Gebrauch (mit dem Vater am Cello und den Brüdern Ferdinand und Ignaz) oder für seine Studienkollegen im Wiener Stadtkonvikt geschrieben hat. Für alle hier ausgewählten Stücke sind Autographen vorhanden, die erhaltenen Stimmen sind genauer und ausführlicher als die Partituren. Vergleicht man den Notentext mit der Schubert-Ausgabe erkennt man, wie behutsam der Herausgeber Erich Benedikt vorgegangen ist. Für die Spieler ist ein Vergleich mit der Neuen Schubert-Ausgabe (Serie VI, Bd. 4) auf jeden Fall lohnenswert. Von den sieben Sätzen sind drei in der Originaltonart belassen, die übrigen eine Terz oder Sexte höher transponiert, die drei Streicherstimmen wurden in einen gut klingenden Klaviersatz gebracht, der entsprechend registriert auch mit Orgel sehr gut ausführbar ist. **Željko Pešek**

Giovanni Battista Sammartini: Sechs Sonaten, Bd. I (Nr. 1-3), für Flöte und B.c., hrsg. von Gerhard Braun, A-Wien 1998, Universal Edition, UE 31 129, DM 24,00

Die Flötensonaten Giuseppe Sammartinis (sowohl die für Quer- als auch die für Blockflöte) bieten mancherlei Überraschung und gehören zweifellos zu den originellsten ihres Genres.

Gerhard Braun legt nun auch ein Set mit Flötensonaten seines Bruders Giovanni Battista Sammartini vor, die 1765 in London bei Bremner erschienen sind. Wie bei so vielen Londoner Drucken ist auch hier die Authentizität der Zuschreibung nicht als gesichert zu betrachten.

Wie dem auch sei: die Sonaten sind einfache, aber sehr gut gearbeitete dreisätzige und untereinander recht ähnliche Stücke, bei weitem glatter und weniger aufregend als die des Bruders. Sie dürften für den Unterricht eine gute Gelegenheit bieten, mit stilistischen Eigentümlichkeiten einer durch und durch „galanten“ Schreibweise vertraut zu werden, was neben dynamischer Schattierung vor allem die Frage der Ausführung der zahlreichen (kurzen oder langen) Vorhalte bedeutet. Wie schon der Titel des Originaldrucks (*Six easy solos*) andeutet, enthalten sie keine virtuosen Aufgaben. Die Ausgabe der Universal Edition lässt keine Wünsche offen. Besonders lobenswert der Abdruck von Flöten- mit Bassstimme (inkl. Bezifferung!). So lässt sich aus der Flötentstimme immer die Idee der gesamten Komposition ersehen. **Michael Schneider**

Giuseppe Gariboldi:

Etudes complète des gammes op. 127

Etudes Mignonnes op. 131

12 Etudes de perfectionnement et de virtuosité
op. 217

Grandes études de style op. 134

Grand exercices op. 139

La matinée du flûtiste – exercices et études

L'indispensable – caprice – étude

20 petites études

10 solos – caprices faciles, proposé par Pierre-Yves Artaud

Gérard Billaudot Editeur, F-Paris 1998

Eine Gariboldi-Gesamtausgabe? Nein, gewiß nicht. Allein die Zahl der Studienwerke unter Gariboldis mehr als 300 Kompositionen ist weit größer. Also hat Artaud, auf dessen Vorschlag die Reihe so aussieht, eine repräsentative Auswahl getroffen, die zugleich umfassend und progressiv erscheint (dem entspräche etwa die von uns gewählte Reihenfolge der Titel). Vermutlich deshalb findet sich der größere Teil auch im Katalog von Leduc, einem der Originalverleger Gariboldis. Der Beliebtheit, deren sich Gariboldi immer noch (immer wieder) im flötenmethodischen Umfeld erfreut, tut die Duplicität sicher keinen Abbruch. Die kommt dem ungebrochenen Interesse entgegen. Man wird nach Preis und Layout, besonders Lesbarkeit entscheiden.

Im Unterschied zur weltweiten Bekanntheit mancher seiner Etüdensammlungen weiß man über den Flötisten und Komponisten außer Lebensdaten (1833-1905) fast nichts, obwohl doch der begabte Italiener zu den großen Virtuosen seiner Zeit gerechnet werden muß. Allein Fétis führt (1878) eine Reihe von Werken Gariboldis an, darunter zwei Einakter, 1872 in Versailles aufgeführt, und Schmidl berichtet, Gariboldi sei auch „Professeur“ am Pariser Conservatoire gewesen. Möglich, aber außer bei diesen zwei Lexikographen findet sich überhaupt nichts. Leider auch anlässlich der genannten Neuausgaben nicht. Merkwürdig.

Nikolaus Delius

Leos Janácek: „Das schlaue Füchslein“, für 2 Violinen oder 2 Flöten und Klavier, bearbeitet von Barbara Dobretsberger, A-Wien 1998, Universal Edition UE 30 356, DM 16,00

„Gemeinsam musizieren macht Spaß“ – und diese Arrangements sollen Lust am gemeinsamen Musizieren schon im ganz frühen Lernstadium wecken.

Das ist lobenswert und im Gegensatz zu der an dieser Stelle kürzlich besprochenen *Zauberflöte* auch bei Janáceks *Das schlaue Füchslein* voll gelungen. Die Vereinfachung ist auch hier enorm, dennoch konnte Janáceks Idiom gut bewahrt werden. Und da der tiefere Ausdrucks- und Ideenuntergrund einerseits ohnehin der zweifellos genialen Oper vorbehalten bleibt, da aber andererseits auch ein entsprechender „Vordergrund“ mühelos kindgerecht abzuspalten ist – das hängt auch mit der spezifischen Musiksprache Janáceks zusammen – ist diese Ausgabe sehr zu empfehlen: alle Stücke bleiben in allen Stimmen auf sehr leichtem Spielniveau. Und wenn gewisse tiefe Verbindungen (z. B. dis¹-cis¹ in *Das kleine Füchslein Schlaukopf*) in der 2. Flöte Schwierigkeiten bereiten sollten, wird der erfahrene Lehrer ohne weiteres Abhilfe schaffen können. Auf jeden Fall lohnt es sich!

Frank Michael

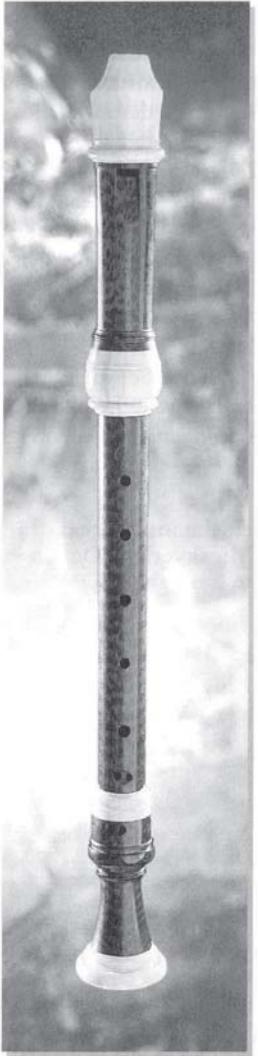
Axel Seidelmann: Toccata für 5 Flöten, A-Wien 1997, Musikverlag Doblinger, Ed.-Nr. 05031, keine Preisangabe in DM

Das ist eine interessante Neuerscheinung! Ein lustvolles Spiel mit Mustern in eine klare, übersicht-

Friedrich der Große
70 Solfeggien
für
Altblockflöte
oder Querflöte
Musikverlag Bornmann, Schönaich, MVB 44

Musikverlag Bornmann, Schönaich

Blockflöten des Hochbarock



Ralf Ehlert



Meisterwerkstatt für
Blockflötenbau
Gartenkamp 6
29229 Celle

Tel.: (05141) 93 0181 · Fax: 93 0081

liche und einsichtige Form gebracht. Der „eigentliche“ Toccatenteil springt einen sehr dissonant an, jedoch mit leichtem, aber unüberhörbarem Jazz-einschlag. Hier wird die Satztechnik des ganzen sofort deutlich: verschieden lange Ostinati in den einzelnen Stimmen schieben sich immer wieder anders übereinander (1. + 2. Flöte 4 Takte, 3. Flöte 3 Takte, 4. Flöte 2 Takte und 5. Flöte 5/4). Dieses Prinzip eines in sich bewegten zwölftönigen – nicht Zwölfton(!) – Totals beherrscht auch andere Teile, z.B. erscheint im darauffolgenden Lento so etwas wie eine Reihe, die durch glissandi und „viel Luft“ verschleiert wird. Diese entwickelt sich sehr bald über ein sich hochschraubendes Klangband zu einem Cluster. Nach der erneuten Toccata ein Sostenuto: sehr still, nur einzelne immer wieder durch Lage und Harmonik neu gefärbte Akkorde mit langen irregulären Pausen; das ganze mündet in eine Solokadenz der 1. Flöte. (Zu den Akkorden ein kleiner Einwand: wisper-Töne würde ich nicht einbeziehen wollen, weil sie aus lagetechnischen Gründen nicht von allen Spielern ausgeführt werden können.) Nach einem neuerlichen Toccatenteil wird aus einem tiefen f-e-Triller ein in sich bewegtes Clusterband alla Ligeti entwickelt. Entsprechend die folgenden Tonleiterkaskaden, diatonisch zunächst, dann polytonal, so daß wieder ein zwölftöniges Total entsteht, schließlich chromatisch und in einem fulminanten Schluß explodierend. Der Komponist kann sein Handwerk: das Werk ist kurzweilig, hat Charakter und ist raffinierter als es eine kurze Darstellung vermitteln kann. „Schwer“ ist nur der Schlußteil: aber das Üben lohnt sich!

Frank Michael

Johann Sebastian Bach: Sonate A-Dur, BWV 1032, für Flöte und Cembalo, hrsg. von Barthold Kuijken, Wiesbaden 1997, Breitkopf & Härtel, EB 8583, DM 21,00

Michel Blavet: Concerto in a-Moll, für Flöte, 2 Violinen und B. c., Continuo-Aussetzung von Winfried Michel, hrsg. von Brian Berryman, CH-Winterthur, Amadeus Verlag, BP 2288, DM 28,00

Die beiden Editionen bieten wahrlich keine Novitäten: Bachs Flötensonaten liegen mittlerweile in mehreren, sich gegenseitig an „Urtext“-Anspruch überbietenden Ausgaben vor, und das Blavet-Konzert wurde schon 1954 von Frans Vester ediert, allerdings käuflich nur in Form eines Klavierauszugs mit Solostimme.

Dennoch sind beide Editionen hochwillkommen! Die Anschaffung der Bach-Ausgabe lohnt sich allein schon wegen des außergewöhnlich ausführlichen Nachworts mit Kritischem Bericht von Bart-hold Kuijken, das den aktuellsten Forschungsstand referiert und an Fülle der Informationen zum Thema kaum zu überbieten sein dürfte.

In Zeiten, in denen wissenschaftlich quellenkundlicher Anspruch und historisches Bewußtsein bei vielen Musikern der Alten-Musik-Szene längst einem handwerklich niveauvollen Pragmatismus gewichen sind, setzt diese Ausgabe ein Zeichen: nicht ein „trockener“ Wissenschaftler, sondern einer der führenden Praktiker führt vor, wie skrupulos der quellenkundliche Umgang mit der Materie im Zeichen „Historischer Interpretations-praxis“ sein sollte. Im übrigen ist es eine schöne Ausgabe mit einer weiteren Ergänzung der fehlenden Takte des ersten Satzes, die sich bemüht, kein „fremdes“ Material hinzuzufügen. Einziger Schönheitsfehler für mich: die „billig“ wirkende und eher eine Ramsch-Ausgabe vermuten lassende Cover-Gestaltung des Breitkopf-Verlags, die in denkbar größtem Gegensatz steht zum seriösen und hochwertigen Inhalt der Ausgabe.

Eine Neuausgabe des *Blavet-Konzerts* war nach der genannten Vester-Edition ebenfalls dringend an der Zeit. Die Ausgabe von Berryman (mir liegt nur eine Partitur vor, ich gehe einmal davon aus, daß es auch Stimmenmaterial dazu gibt) enthält sich aller ungebetenen Zusätze und erfüllt alle Ansprüche, die wir heute zu stellen gewohnt sind.

Dieses bedeutende, stilistisch zwischen Italien und Frankreich hin- und herpendelnde und technisch äußerst anspruchsvolle Konzert verdient größere Verbreitung (auch unter Böhm-Flötisten), wozu diese Ausgabe sicher verhelfen wird.

Das *Concerto* enthält keine Bratschen-Stimme und läßt sich sehr gut auch in einfacher Violinbesetzung als *Concerto da camera* spielen. An der stilistischen Ansiedlung der Generalbaß-Aussetzung durch Winfried Michel werden sich die Geister sicher scheiden: Aber – wer sich besser auszukennen glaubt – wird ohnehin keine gedruckte Aussetzung spielen. Michael Schneider

Sigismund von Neukomm: Serenade Es-Dur, für 3 Querflöten und Altquerflöte (Klarinette), hrsg. von Peter Thalheimer, Köln 1997, FO 106, Partitur und Stimmen DM 58,00

Anton Reicha: Harmonique imitée ou trois Adagios op. 18, für 4 Flöten, hrsg. von Peter Thalheimer, Köln 1997, FO 103, Partitur und Stimmen DM 35,00

Musikverlag Tonger

Peter Thalheimer hat in TIBIA 1/98 bereits darauf hingewiesen, daß Neukomms *Serenade* die von Fürstenau verschwiegene Vorlage seines Flötenquartetts op. 88 ist. Die Geschichte des Werks und seine Metamorphose bildet wieder einen Teil des lesenswerten Vorworts. Thalheimers Anregung, die Verhältnisse von Erstfassung, Bearbeitung (Fürstenau) und Endfassung (Neukomm) gründlich zu untersuchen, sollte nicht in Vergessenheit geraten, öffnet sich doch damit auch ein Blick in die Praxis der Zeit, mit Musik umzugehen. Ob es der Neuauflage des „Urtextes“ gelingen wird, Fürstenau zu verdrängen, bleibt abzuwarten. Wünschenswert wäre eine klingende Gegenüberstellung beider Werke. Ob ein Ensemble zu solch reizvollem Wagnis bereit ist?

Als Herausgeber von und für *Flutes Only* stellt Thalheimer auch das in Vergessenheit geratene Opus 18 von Reicha vor, ein durch die Satzfolge



Ihr Spezialist für Instrumente der Alten Musik
INSTRUMENTE
In unserem Ausstellungsraum finden sie eine enorme Anzahl von Instrumenten aus Mittelalter, Renaissance und Barock von Herstellern aus aller Welt.

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

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

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

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

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

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

Warum besuchen Sie uns nicht im Internet?

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

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

Neu für Oboe



Notenbüchlein für 1-2 Oboen

(Wolfgang Kruse)

ZM 32430 DM 20,-

Eine Ergänzung zur erfolgreichen Schule „Oboe spielen ist nicht schwer“ (ZM 80265):

zweistimmige Bearbeitungen mit Stücken von Bach, Händel, L. Mozart, Haydn, W. A. Mozart, Boieldieu, Beethoven, Clementi, Schumann, Grieg, Bizet, Tschaikowsky und Joplin.

Louis-Emmanuel Jadin/Charles Garnier 6 Nocturnes für Oboe und Klavier

(Badol-Bertrand)

Heft 1: ZM 31240 DM 29,-

Heft 2: ZM 31250 DM 32,-

Die Nocturnes stellen reizvolle Zeugnisse der Zeit zu Beginn des 19. Jahrhunderts dar.

Hagen Wangenheim

Partita für 2 Oboen

(Altreblockflöte und Oboe)

ZM 32720 DM 15,-

Gut spielbare interessante Duoliteratur, im Zusammenhang mit dem Gesamtkonzept „Oboe lernen“

(ZM 80261) vom gleichen Autoren.

Frank Michael

Die Stimme der Kultur op. 79 Nr. 1

Stele für Manfred Schrudi für Flöte (Bassflöte),

Oboe (Bariton-Oboe) und Klavier

ZM 33220 DM 16,-

Das Werk gilt Manfred Schrudi, dem 1997 gestorbenen Rezitator und Rundfunk-Journalisten.

Michaels Werk besicht durch innere Ruhe und vermittelt in idealer Weise den Geist des Schauspielers.

dreier Adagii ungewöhnliches Werk. Wechsel in Tonart (G-D-G) und Metrik (3/4-6/8-2/4) lassen aber im Zusammenwirken mit melodisch unterschiedlichen Charakteristica die Abfolge sinnvoll erscheinen. Einzeln genommen, sind die Sätze übrigens hervorragend als Zugabe geeignet.

Nikolaus Delius

Cesare Ciardi: Solo Nr. 2 op. 125 für Flöte und Klavier, Frankfurt 1997, Zimmermann Verlag, ZM 31590, DM 18,00

Bildhauer und Karikaturist und nicht zuletzt Flötist und Komponist für sein Instrument war der vielseitig begabte Ciardi (1818-1877). Man kannte ihn überall in Italien, England und Russland. Sein Werkkatalog enthält über 200 Kompositionen, von denen sich, wie so oft, nur wenig bis in unsere Zeit bewahrt hat: eine Flötenschule von 1851 (für die konische Klappenflöte), Etüden und viele Nocturnes, Variationen und Paraphrasen über Themen aus Opern seiner Zeitgenossen Rossini, Verdi, Donizetti oder Meyerbeer. Neben dem bekannten *Carnaval russe* mit Kadenz von Joachim Andersen und den drei Nocturnes gibt es jetzt zwei weitere Werke (das Solo Nr. 1 ist bereits 1996 erschienen), in denen er virtuose Elemente mit volkstümlichen verbindet. Als vorzügliche Unterrichtsliteratur für die Mittelstufe werden die Stücke immer ihren Wert behalten.

Željko Pešek

André Guilbert: ABC des jungen Flötisten, Band B, F-Paris 1997, G. Billaudot, G 6254 B, keine Preisangabe in DM

Dies ist der zweite Band einer Schule für ganz junge Anfänger (ab sieben Jahren!), welcher für das 3. bis 4. Unterrichtsjahr bestimmt ist. Wie schon für den ersten Band gilt auch hier: der dreisprachige Text bläht sehr auf (z.B. ist das Inhaltsverzeichnis des 69 Seiten dicken Heftes schon sechs Seiten lang) und die deutsche Übersetzung ist die schlechteste. Denkt man sich aber den gänzlich unbrauchbaren Text weg, kann mit dieser Schule auch schon dem jungen Schüler behutsam gezeigt werden, wie man arbeiten muß. Die Literaturauswahl ist an der Gesangsliteratur ausgerichtet (Böhm lässt grüßen), die Einrichtungen für zwei Flöten von Mozarts Opern oder Bachs *Qui sedes ad dextram* aus der h-Moll-Messe unbedingt geschmackvoll und geschickt. Der Rest ist, wie es heutzutage zur Regel geworden ist, keine Flötenliteratur Željko Pešek

Musikverlag ZIMMERMANN · Strubbergstraße 80
D-60489 Frankfurt am Main

Telefon (+49 69) 97 82 86-6 · Telefax (+49 69) 97 82 86-79

ZIMMERMANN · FRANKFURT

Georg Abraham Schneider: Quartett F-Dur op. 72, für 4 Flöten, hrsg. von Henner Eppel, Frankfurt 1998, Musikverlag Zimmermann, ZM 31920, DM 28,00

Ausgaben mit Quartetten für 4 Flöten sind immer willkommen! Klassenintern lassen sich diese Kompositionen an Musikschulen, Konservatorien, Hochschulen und auf Kursen bestens verwenden, um Grundbegriffe von Zusammenspiel und Intonation zu studieren oder einfach mit Lust flötisten-interner Spielfreude zu frönen. So war ein Stück wie das vorliegende Quartett von Schneider wohl auch schon zu seiner Entstehungszeit gedacht. Es ist in einem klassizistischen-frühromantischen Tonfall gehalten, mit schwärmerischen Melodiebögen und durchaus virtuosen technischen Anforderungen. (An den vielen Legato-Bögen lässt sich der stilistische Abstand zu Barock und Klassik deutlich erkennen.)

Eine gewisse Dominanz der ersten Flöte ist bei der Verteilung der Aufgaben nicht zu erkennen, aber „jeder darf mal!“

Die Ausgabe stellt somit eine willkommene Bereicherung in der Linie der Flötenquartette von F. H. Graf und Kuhlau dar! Auch die Ausgabe von Henner Eppel entspricht allen editorischen Erfordernissen und Wünschen. Michael Schneider

Carl Philipp Emanuel Bach: Triosonate C-Dur, Wq 149, für Flöte, Violine und Basso continuo, nach dem Original eingerichtet von Kurt Walther, Frankfurt am Main, Musikverlag Zimmermann, ZM 30770, DM 26,00

Ein ausgesprochen wohlgelungenes Werk in der klassischen Triosonatenbesetzung mit Flöte und Violine, datiert „Potsdam 1745“, also aus der langen „preußischen“ Schaffensepoche des zweiten Bach-Sohns, dreisätzlich, aber nicht nach der Berliner Mode langsam-bewegt-schneller, sondern nach traditionellem Muster schnell-langsam-schnell. Der erste Satz gibt reichlich Gelegenheit zu brillantem Dialog der konzertierenden Instrumente, der zweite zu empfindsamem Zwiegespräch, der dritte erfüllt das polyphone Satzmodell mit moderner Homophonie und stürmischen Motivgesten, wie wir sie aus C. Ph. E. Bachs Klavierwerken und vor allem aus seinen Symphonien kennen. Wie alle Ausgaben des seit Jahrzehnten um C. Ph. E. Bachs Musik verdienten Kurt Walther zeichnet sich auch

29. INTERNATIONALE MEISTERKURSE IM RHEINBERGERHAUS VADUZ

5. – 10. Juli 1999	Philippe Bernold, Querflöte
5. – 10. Juli 1999	Woche der alten Musik
	Linde Brunmayr, Traversflöte
	John Holloway, Barockvioline
	Jaap ter Linden, Gambe/Barockcello
	Lars-Ulrik Mortensen, Cembalo/Generalbaß
5. – 14. Juli 1999	Kurt Widmer, Gesang
19. – 24. Juli 1999	Thomas Brandis, Violine
	Gerhard Mantel, Violoncello
	Erika Frieser, Klavier

Prospekte und alle Auskünfte durch:

Leaflets and all informations through:
Internationale Meisterkurse
Liechtensteinische Musikschule
Postfach 435 · FL-9490 Vaduz
Fürstentum Liechtenstein
Telefon: 075/2324620
Telefax: 075/2324642

diese Edition durch Sorgfalt, nützliche Spielhinweise (insbesondere zur Ausführung der Vorschläge) und eine geschmackvoll-dezente Generalbaßaussetzung aus. Grundsätzlich zu begrüßen ist auch die sorgfältige Kennzeichnung jeglicher Herausgeberzutaten zum Quellentext (bei Trillerzeichen und Generalbaßziffern durch Einklammerung, bei Akzidentien durch Hochstellung, bei Bögen teils durch Einklammerung, teils durch Punktierung); hier spiegelt sich in sympathischer Weise Achtung vor der Überlieferung und Bescheidenheit im Umgang mit dem Überlieferten. Nicht zu übersehen ist allerdings ein Mangel, den das Lektorat des renommierten Verlagshauses bei einiger Aufmerksamkeit hätte verhindern können: Grundlage der Ausgabe ist laut Vorwort „eine zeitgenössische Handschrift“ des Conservatoire Royal de Musique in Brüssel (welche Handschrift genau, bleibt ein Rätsel: die beiden nach dem Katalog *Die Bach-Quellen der Bibliotheken in Brüssel* von Ulrich Leisinger und Peter Wollny, Hildesheim 1997, dort vorhandenen Quellen mit den Signaturen 6360 MSM und 27907 MSM sind es anscheinend nicht, denn nach den Angaben dieses Katalogs – S. 393, bzw. 133 – ist in beiden Fällen

Neuerscheinungen März '99

Pietro degli Antonii (1648 – 1720):
Opus 4 (Bologna 1676), Band I: Sonaten 2 und 4
für Altblockflöte und B.C.
Ed. Nr. G 12.011, DM 23,-

Ernest Krähmer (1795 – 1837):

Fantasia
für Csakan (Sopran- oder Altblockflöte) solo
Ed. Nr. G 12.012, DM 15,-

Domenico Sarri (1679 – 1744):

Sonata terza D-Dur
für Altblockflöte und B.C., Hrsg.: Martin Nitz
Ed. Nr. G 12.013, DM 23,-

Irish Songs

für Sopran- und Altblockflöte mit Klavier, Gitarre oder Akkordeon ad lib. (F. Müller-Busch)
Ed. Nr. G 21.002, DM 18,-



e-mail: muellerbusch@wiesbaden.netsurf.de

der Baß unbeziffert, Walther's Ausgabe aber bietet eine offensichtlich aus seiner Quelle stammende Bezifferung). Zu fragen bleibt, warum nicht statt der Abschrift das Autograph des Komponisten zugrundegelegt wurde. Es wird, durchaus zugänglich, in der Staatsbibliothek zu Berlin unter der Signatur Mus. ms. Bach P 357 aufbewahrt. Wie kaum anders zu erwarten, ist es korrekter als die Abschrift. Walther hätte sich also in seiner Ausgabe manche Ergänzung – etwa von Akzidentien oder Trillerzeichen – sparen können. Vieles von dem, was er mit sorgfältiger Kennzeichnung als Zutat ergänzt, steht im Autograph, gelegentlich auch einzelnes mehr (etwa ein Staccato-Strich auf der 1. Note der Flöte in T. 41 des 1. Satzes oder ein Trillerzeichen auf der 1. Note in T. 47). Gravierend sind die Differenzen nicht, aber es ist doch schade, daß mit so viel Sorgfalt nach der falschen Quelle ediert wurde. – Das Vorwort ist, wie schon angedeutet, nicht eben ergiebig. Insbesondere leuchtet gar nicht ein, wie Walther das Trio von C. Ph. E. Bachs Bekenntnis ausnimmt, daß er vieles unter dem Zwang von Konventionen nach den Wünschen der Besteller geschaffen habe. Willkommen wäre hier auch ein Hinweis gewesen zur rhythmischen Ausführung

des Mittelsatzes, bei dem der Komponist ja anscheinend mit triolischer Angleichung des „lombardischen“ Rhythmus Zweiunddreißigstel + punktiertes Sechzehntel rechnet. – Flötisten und Cembalisten wird interessieren, daß die Sonate auch in einer authentischen Variante für Flöte und obligates Cembalo überliefert ist (Wq 73), die von Hugo Ruf 1957 bei Ricordi herausgegeben wurde.

Klaus Hofmann

Johann Sebastian Bach: Sonate A-Dur, BWV 1032, für Flöte und Cembalo, 1. Satz, hrsg. und ergänzt von Konrad Hampe, Frankfurt 1997, C. F. Peters, EP Nr. 4461c, keine Preisangabe

Das Autograph dieser Sonate – aus Bachs Leipziger Zeit stammend – war noch bis zum Zweiten Weltkrieg vorhanden. Seit Kriegsende aber ist es verschollen. Spätere Neuausgaben müssen sich deswegen auf ältere, aber durchaus kritische Ausgaben stützen.

Es hat nicht an Versuchen gefehlt, den unvollständig überlieferten 1. Satz zu ergänzen. Das Original-Manuskript war, vermutlich zu Bachs Zeit und möglicherweise von ihm selber, an seinem Unterrand beschnitten worden. Setzt man gleichmäßige Schreibdichte Bachs voraus, muß man etwa 46 Takte als verloren annehmen. Die beiden Schlußtakte sind erhalten geblieben.

Der Rezensent gesteht, die gar nicht schlechte Ergänzung durch Gustav Schreck (nicht „Scheck“, wie gelegentlich angenommen) aus dem Jahre 1909(!) früher gerne gespielt zu haben. Sie schien gelungener als diejenige von Woldemar Barge (1908). Die Ergänzung von Alfred Dürr (praktische Ausgabe nach der N.B.A., 1963) war aber dann eine äußerst willkommene und weitgehend akzeptierte Neulösung. Sie umfaßt 37 Takte, ist also ein wenig kürzer als das vermutete Original. Eine bestimmte Modulation darin hat kritische Spieler ein wenig gestört. Die Henle-Ausgabe (1978) bot eine „vom Verlag“ (so das Vorwort) hergestellte Ergänzung an. Es ist anzunehmen, daß sie vom erfahrenen Bach-Herausgeber Hans Eppstein stammt. Es handelt sich um eine geschickte Rekonstruktion, entstanden unter strenger Anlehnung an Bachs Material und ohne jegliche Bach-fremde Note. Man darf sich aber fragen, ob die hier nur 25taktige Ergänzung die Satzform nicht ein wenig aus der Balance geraten läßt.

Nun liegt ein abermaliger Versuch vor, den ich für gut gelungen halte. Hamps Version ist einerseits

streng aus Bachs vorgegebenem Material entstanden und kommt andererseits dabei auf die vermutlich 46 fehlenden Takte. Transposition der Motive, Stimmentausch und sinnvolle Stimmkombinationen ergeben ein beachtenswertes Resultat. Die tonartlichen Bezüge empfinde ich als natürlich; Bachs *tessitura* beider Instrumente bleibt überdies gewahrt. Fazit: dies ist eine sehr gelungene Alternative zu den schon bekannten Ergänzungen.

Hans-Martin Linde

Jean-Louis Tulou: *Air varié op. 22 und Air varié op. 35, für Flöte und Klavier*, hrsg. von Wolfgang Riedel (Reihe: *Flöte zwischen Rokoko und Romantik*, hrsg. von Werner Richter), Frankfurt 1997, Musikverlag Zimmermann, ZM 30100, DM 28,00

„Flöte zwischen Rokoko und Romantik“ – unter diesem programmativen Leitgedanken suchen Verlag (Zimmermann in Frankfurt) und Herausgeber (Werner Richter, Klaus Hinrich Stahmer, Henner Eppel, Werner Berndsen, Wolfgang Riedel u. a.) eine bislang wenig beachtete Epoche des Flötenspiels ins öffentliche Bewußtsein zurückzubringen und Werke seinerzeit bekannter, doch seither weitgehend vergessener Komponisten wieder einen ihnen gerecht werdenden Stellenwert im Musikleben zu verschaffen.

Wie Werner Richter in seinem Vorwort zur Gesamtreihe darlegt, erfreuen sich sogenannte „Kleinsteinmeister“ des Barock noch heute ungebrochener Beliebtheit bei Spielenden und Hörenden, bei professionellen Musikern ebenso wie bei Amateuren, was sich in der schier unübersehbaren Menge von Neuerscheinungen im Druck und Wiedergabe auf Tonträgern ablesen lässt; die außer Frage stehende Dominanz der ganz Großen (Bach, Händel, Telemann, Vivaldi, Rameau) tut solcher Akzeptanz der „Kleinen“ keinen Abbruch, wohingegen weniger bedeutende Komponisten des späten 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts es weitaus schwerer haben, aus dem Schatten der großen Klassiker (Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert) herauszutreten und ihr eigenes Profil zu entwickeln oder darzustellen.

Dem eben will die neue Publikationsreihe abhelfen, und so findet man hier Namen wie Benoît-Tranquille Berbiguier, Bartolommeo, Campagnoli, Fortunato, Chelleri, Friedrich Ludwig Dulon, Luigi Gianella, Johann Georg Graeff, Joseph Aloys

Schmittbauer und Tulou – Namen, die bislang allenfalls „Flöten-Insidern“ geläufig waren.

Jean-Louis Tulou (1786-1865) wird von dem Lexikographen Gustav Schilling (der allerdings sein Geburtsjahr auf 1790 festsetzt!) schon zu Lebzeiten in seinem 1844 erschienenen *Conversations-Handlexikon* als *einer der der ausgezeichnetesten und berühmtesten Flötenvirtuosen, der sich ... auch durch viele Compositionen ausgezeichnet hat* genannt. Auch François-Joseph Fétis, der ihn 1864 noch unter den Lebenden weiß und ihm in seiner *Biographie universelle des Musiciens* anderthalb Seiten widmet, nennt ihn *incontestablement le plus habile flûtiste des France, et vraisemblablement de tout l'Europe* und fährt fort: *... en un mot, son talent offrait, dans la réunion de ses qualités, le modèle de la perfection.* Tulous Vater Jean-Pierre war Fagottist an der Grand Opéra in Paris und seit Gründung des Conservatoire Professor an diesem Institut; auch sein Sohn hatte später als Flötist die gleichen Positionen bis zu seinem 70. Lebensjahr inne. Jean-Louis, der sich auch als Maler betätigte, frönte, wie bezeugt ist, eine Zeitlang einem genußvollen Leben sowie dem Jagdvergnügen, so daß ihm der mittlerweile in Paris eingetroffene Deutsche J. G. Dülon den Ruf als bester Flötist streitig machen konnte; nach kurzer Zeit jedoch schlug Tulou den Konkurrenten regelrecht in die Flucht, der denn auch über den Kanal setzte und in London sein Glück machte! – Als Flötist stand Tulou den Neuerungen im Instrumentenbau skeptisch gegenüber, ja versuchte gar die Einführung der Böhmflöte zu verhindern; konsequenterweise gab er daher der althergebrachten Flöte konischer Bohrung nicht nur lebenslangen Vorzug in Spiel und Unterricht, sondern gründete 1831 zusammen mit Jacques Nonon in Paris eine Werkstatt, in der er bis 1853 Flöten in der von ihm bevorzugten traditionellen Bauweise fabrizierte – übrigens nicht ausschließlich Flöten und Piccoli, sondern auch Oboen (ein Exemplar befindet sich in der Bate Collection der University of Oxford, ein anderes in Bamberg im Besitz des Rezessenten!).

Les compositions de Tulou sont en grand nombre (Fétis): Solowerke mit Begleitung von Klavier, Streichquartett oder Orchester, Konzerte Kammermusik – erwartungsgemäß ohne Ausnahme für und mit Flöte, darunter auch zwei konzertante Symphonien für Flöte, Oboe und Fagott (seinem Vater zugeschrieben!). Die hier von Wolfgang Riedel

internationale sommerakademie für alte musik

22. - 28. august 1999

VON BACH BIS MOZART

detailliertes Kursprogramm auf Anfrage

jessica cash, harry van der kamp, han tol, linde brunmayr, alfredo bernardini, alberto grazzi, peter rabl, thomas müller, andreas lackner, andrew manze, ingrid seifert, ursula weiss, charles medlam, max engel, walter rumer, johann sonnleitner, jesper christensen, susanne flügel, nigel north, hannelore unfried, frank perenboom

28. süddeutsch-italienische orgelakademie: reinhard jaud, jean-claude zehnder, lorenzo ghielmi, egon schwab

Innsbrucker Festwochen der Alten Musik
Haspingerstr. 1/16, A-6020 Innsbruck
Tel.: +43 - 512 - 57 10 32, Fax: 56 31 42
e-mail: alte.musik@magnet.at
http://tiscover.com/fest-alte-musik



regelmäßige Achttakt-Perioden aufweist, ist die Gliederung desjenigen von op. 35 durchaus ungewöhnlich: es besteht aus 8+7+3+3+4+3 Takten – Experiment oder Unvermögen.

Auf zwei Druckfehler – in der ansonsten mustergültigen Ausgabe! – sei hingewiesen: in op. 22 muß im Takt 68 im Bass eine Oktave H (anstatt D) stehen, als Basis des Septakkordes auf H; in op. 35 muß die 3. Sechzehntnote der Flötenstimme cis" statt d" heißen (wie in T. 159). Der gestochene scharfe Notendruck fällt angenehm ins Auge, wenn auch Tulou mit der Unmenge an Flötentönen das Fassungsvermögen mancher Seiten fast schon überstrapaziert hat!

Auf künftige Entdeckungen in der verdienstvollen neuen Reihe darf man gespannt sein.

Georg Meerwein

Carl Philipp Emanuel Bach: Triosonate in a-Moll für Flöte (Oboe, Violine), Violine und Basso continuo, Wq 148 [Helm 572], hrsg. und Continuo-Aussetzung von Manfredo Zimmermann, CH-Winterthur 1997, Amadeus Verlag, BP 351, DM 20,00

betreute Neuausgabe legt die beiden Variationszyklen op. 22 und op. 35 vor.

Das Notenbild läßt förmlich die „maßgeschneiderte“ Arbeit ins Auge springen: der komponierende Virtuos hat sich seinen Anzug bestens in Paßform gebracht, und der modische Schnittmusterbogen steht sichtbar Modell: Nach einer knapp dreißigtaktigen Einleitung, die dem Solisten hinreichend Gelegenheit zu kantabler und freischweifend-improvisoratorischer Entfaltung bietet, folgen dem Thema fünf Variationen (op. 22 zählt zwar nur deren vier, doch ist das an vorletzter Stelle eingeschobene Adagio nichts anderes als ebenfalls eine Variation!). Während der Ablauf dieses Zyklus' noch nach dem üblichen Schema sich steigernder Bewegungsabläufe – mit jeweils eingebblendeten Tuttiblöcken – aufgebaut ist, die der Fingerfertigkeit des Solisten Tribut zollen, so folgt das opus 35 einem anderen Bauplan: an ungeradzahliger Stelle stehen schnelle Variationen, während die Nummer 2 und 4 „Expressivo“ bezeichnet sind. Der harmonische Ablauf ist dabei stets denkbar einfach gehalten, die Begleitung selbst erschöpft sich fast ausschließlich in stützenden, metrisch gleichmäßigen Akkorden. Während das Thema von op. 22 zwei

Allen Kennern und Liebhabern der Kammermusik C. Ph. E. Bachs aus der 1963 im Verlag dieser Zeitschrift erschienenen Ausgabe von Alfred Dürr (Edition Moeck Nr. 1072) wohlbekannt, bedarf die schöne, vom Komponisten 1747 überarbeitete Triosonate aus dem Jahre 1735 (nicht 1731, wie das Vorwort der Amadeus-Ausgabe angibt) keiner neuen Empfehlung. Die neue Ausgabe hat – Markenzeichen des Hauses Amadeus – ein schmückes Umschlagtitelblatt und auch ein schöneres Notenbild. Aber editionstechnisch hält sie den Vergleich mit der Erstausgabe von 1963 nicht aus; ja, man gewinnt den Eindruck, daß der Herausgeber Manfredo Zimmermann diese gar nicht zur Kenntnis genommen hat. Dürrs Ausgabe nämlich beruht nach Ausweis ihres kritischen Berichts auf dem in der Berliner Staatsbibliothek vorhandenen Partiturautograph C. Ph. E. Bachs (Mus. ms. Bach P 357) und einem zugehörigen Originalstimmensatz (mit Eintragungen des Komponisten) aus den Beständen des Conservatoire Royal in Brüssel (27899 MSM). Zimmermann scheint dagegen nur das Berliner Partiturautograph herangezogen zu haben. Das Vorwort spricht etwas vage vom Berliner „Manuskript von 1747“ – also wohl P 357 – als der „Hauptquelle unserer Neuedition“ und erwähnt pauschal

„weitere Abschriften“, die aber wohl nicht beigezogen wurden, in der Kongreßbibliothek in Washington und angeblich auch in der Bibliothèque Royale Brüssel (übergeht zugleich jedoch die insgesamt sieben sonst noch bekannten Abschriften in der Berliner Staatsbibliothek, im Conservatoire Royal de Musique zu Brüssel und in der Musikbibliothek der University of Michigan in Ann Arbor).

Der Mangel an Akribie erstreckt sich leider auch auf den Notentext. Beim stichprobenartigen Vergleich mit der Edition Dürrs stieß ich verschiedentlich auf Abweichungen, die, wie Nachprüfungen an P 357 ergaben, jedenfalls nicht der „Hauptquelle“ anzulasten sind. Beispielsweise fehlt in Satz I, T. 30 in der Violine ein Bogen von der 2. zur 3. Hauptnote und vor der 3. Note ein Sechzehntel-Vorschlag f' (vgl. auch T. 102). Im folgenden Takt ist der Legatobogen in der Flöte zu Unrecht gestrichelt (er steht in P 357). Und gleich darauf, in T. 33/34, steht in der Violine fälschlich ein Haltebogen, der jedenfalls nicht aus P 357 stammt (vgl. auch T. 105). In T. 95 desselben Satzes muß in der Flöte das Auflösungszeichen vor der drittletzten statt vor der letzten Note stehen. Außerdem gehört in Satz II, T. 8 in der Flöte das b nicht erst vor die letzte, sondern statt des Auflösungszeichens vor die 4. Note. In Satz III, T. 53 und 57 ist die jeweils zweite Generalbaßziffer falsch zugeordnet; sie gehört nach den Quellen wie nach dem musikalischen Befund eindeutig zum 4., nicht zum 3. Achtel. Leider ist der Fehler auch als verfrühter Harmoniewchsel in die Generalbaßaussetzung eingegangen. Die Aussetzung, zu deren Grundsätzen Zimmermann relativ ausführlich im Vorwort Stellung nimmt, ist bewußt schlicht gehalten und rechnet mit improvisatorischer Modifikation; allerdings wirkt sie manchmal unnötig unelegant (man betrachte etwa die ersten zehn Takte des 2. Teils von Satz I oder vergleiche zum Anfang von Satz II die kantablere Aussetzung Dürrs), manchmal ein bißchen bizarr (Satz I, T. 67, 99f. – vgl. zur zweiten Stelle T. 27, 39, 111) und ist einmal auch falsch: in Satz II, T. 11 muß in der zweiten Takthälfte zweifellos ein Quartsext-, nicht ein Sekundakkord stehen.

Schade, daß das Vorwort nicht noch etwas über die aus den Quellen ersichtlichen Besetzungsvarianten sagt, insbesondere über die von C. Ph. E. Bach selbst geübte Praxis, Triosonaten dieser Art als Flö-

Musikhaus FINGER-HAASE

Komplettes

Moeck-Blockflöten-Sortiment

Sofort lieferbar · Blockflötennoten
Individuelle Beratung
durch

Helga-U. Finger-Haase

Musikpädagogin

Telefon (05144) 2232

Fax (05144) 5720

Postfach 1162 · 29332 Nienhagen



ten- oder Violinsonaten mit obligatem Cembalo (das dann den Baß und eine der beiden Oberstimmen übernimmt) auszuführen; Platz für solche und andere Hinweise wäre jedenfalls reichlich vorhanden gewesen auf den drei – zumindest im Rezensionsexemplar – leeren Seiten am Schluß des Heftes.

Klaus Hofmann

Alessandro Besozzi/Giuseppe Tartini: Sonate G-Dur für 4 Querflöten und Baßquerflöte (Altquerflöte, Fagott, Violoncello), hrsg. von Nikolaus Delius, Frankfurt 1997, Musikverlag Zimmermann, ZM 32620, DM 26,00

Diese Sonate, in der handschriftlichen Vorlage *Sonata pastorale* genannt, ist ein Pasticcio aus je zwei Triosonaten-Sätzen von Besozzi und Tartini. Weil die beiden Komponisten einen nicht allzu spezifischen Stil im Bereich des „galanten“ Barock schreiben, wirkt das Stück durchaus einheitlich. Zusammengestellt und für Querflötenensemble bearbeitet wurde es wohl von Niccolò Döthel. Jedenfalls entstammt es einer italienischen Tradition des Flötenensemblespiels, die von der französischen Praxis beeinflußt worden war.

Bemerkenswert ist die ausdrückliche Verwendung der Baßquerflöte als Generalbaßinstrument und die Duplierung der Flöten 1 und 2 durch die Flöten 3 und 4 „di ripieno“. Wie bei den fünfstimmigen Konzerten von Joseph Bodin de Boismortier op. 15 haben wir es also mit einer frühen Form der Flötenchor-Praxis zu tun. Durch mehrfache Besetzung der Ripieno-Stimmen (und des Basses) rückt das Stück klanglich in die Nähe der italienischen Streicher-Concerti-grossi. Wenn man den vom Herausgeber angebotenen Ersatz der Baßflöte durch Altquerflöte (in G), Fagott oder Violoncello einbezieht, wird das Werk für fast jedes Flötenen-

semble spielbar. Da die spieltechnischen Anforderungen nicht hoch sind, gehört das originelle Stück sicher bald zum Standardrepertoire.

Dem Entdecker und Herausgeber Nikolaus Delius verdanken wir einen Erstdruck in einwandfreier Qualität. Der Verlag hat die Ausgabe erfreulicherweise mit einem Stimmensatz versehen, der sogar die chorische Besetzung berücksichtigt.

Peter Thalheimer

Georg Philipp Telemann: Concerto in Es-Dur für Oboe, Streicher und Basso continuo, hrsg. und Continuo-Aussetzung von Kurt Meier, CH-Winterthur 1998, Amadeus Verlag, BP 849, Partitur und Stimmen, DM 38,00; dazu BP 348, Klavierauszug von Bernhard Päuler, DM 18,00

Zu den immerhin sechs in Neuausgaben vorliegenden Oboenkonzerten in c-Moll (2 Werke), D-Dur, d-Moll, e-Moll und f-Moll tritt nun ein siebtes in Es-Dur, das unter den reichen Beständen der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt unter dem Namen Telemanns überliefert ist. Anzuzeigen ist eine rundum gediegene Ausgabe: nach Art des Hauses Amadeus mit schmuck bebildertem Umschlag und mit einem schön und übersichtlich gestochenen Notentext, in dem die wenigen Zusätze des Herausgebers typographisch gekennzeichnet sind. Die Aussetzung des unbeziferten Basses ist untadelig und liegt gut in der Hand. Wie der Herausgeber in dem – sehr knappen – Vorwort vermerkt, ist sie „als leicht spielbarer Vorschlag gedacht und soll zu eigenen Lösungen anregen“. Sie verzichtet auf alle Extravaganz, ohne deshalb in Langweiligkeit zu verfallen – und das ist aller Ehren wert. Partitur und Stimmen werden ergänzt durch einen ebenso ansehnlichen wie gut spielbaren Klavierauszug (mit beigelegter Oboenstimme), als dessen Bearbeiter der Verleger selbst verantwortlich zeichnet.

Das schöne Stück wird den Oboisten Freude machen. Es ist dem Instrument auf den Leib geschrieben, dabei technisch leicht zu bewältigen. Etwas überraschend ist der beschränkte Ambitus des Soloparts: der tiefste Ton ist d', der höchste b", der damals gängige Stimmumfang c' - d'" wird also keineswegs ausgeschöpft.

Die drei Sätze haben je ihr eigenes Gesicht. Der erste ist ein breit angelegter Konzertsatz mit reichem Wechsel von Solo und Tutti. Der zweite fällt formal ein wenig aus dem Rahmen, er ist eine Art Accompaniato-Rezitativ, bei dem die Oboe den Vokalpart

vertritt. Der dritte folgt, ganz hierzu passend, dem Muster einer groß angelegten Soloarie in Da-capo-Form.

Stilistisch fügt sich das Konzert nicht ohne weiteres in das vertraute Telemann-Bild, und der seit über 40 Jahren immer wieder mit Telemanns Musik befaßte Rezensent bekennt, daß er an der Richtigkeit der überlieferten Zuschreibung erhebliche Zweifel hegt. Bedenklich erscheinen vor allem die Ecksätze mit ihrer formalen Weitläufigkeit und einer gewissen Redseligkeit als idiomatischem Grundzug (Motivwiederholungen, Sequenzen), ihrer durch und durch homophonen Prägung, dazu ihrem ausgiebigen Gebrauch von Klopfbässen und besonders des Bassettchens zur Begleitung der Soli; hinzu kommen satztechnische Merkwürdigkeiten wie die Oktavkopplung der beiden Orchesterstirliinen und von Solooboe und Bratsche im Mittelteil des Schlußsatzes (T. 89–102) und als formale Eigentümlichkeit etwa die Tatsache, daß der Komponist sich im 1. Satz, sequenziert und modulierend, nach d-Moll verläuft und geraume Zeit im Umfeld der 7. Stufe der Haupttonart festsitzt (T. 60–73). Das alles sieht nicht sonderlich nach Telemann aus, scheint mir aber stilistisch durchaus in den Darmstädter Umkreis Christoph Graupners zu passen; hier wäre also möglicherweise des Rätsels Lösung zu finden.

Klaus Hofmann

Klassische Stücke, für Oboe und Klavier, Band 2, Sammlung von David Walter, F-Paris 1998, Gérard Billaudot Editeur

Das ist die Nummer 2 aus einer fünfbandigen Sammlung von Transskriptionen für Oboe und Klavier. Die Bände sind bezeichnet mit: sehr leicht – ganz leicht – leicht – mäßig schwer – ziemlich schwer. Also handelt es sich hier um Begleitmaterial für den Oboenunterricht. Und so etwas ist allemal willkommen. Denn gerade am Anfang gibt es entweder Leichtes, das dann halt nicht so gut ist, oder die Literatur ist zu schwer.

Wir Oboisten haben besondere Defizite in der Romantik, weil es da fast gar nichts gibt. Und diese Lücke füllt Walter, wenn ich von Nummer 2 auf alles schließen darf. In diesem Heft sind versammelt: Mussorgsky, Das Alte Schloß aus *Bilder einer Ausstellung*; Dvořák, *Pièce op. 25* (Original für Violine); Satie, *Gymnopädie Nr. 1*; Tschaikowsky, aus *Schwanensee*; Satie, *Gymnopédie Nr. 3*; Mozart,

Menuett aus der *Gran Partita*; Mozart, Arie g-Moll der Pamina aus der *Zauberflöte*; Beethoven, Menuett aus dem Trio op. 87 für 2 Oboen und Englischhorn.

Das ist eine Mischung von Stücken, mit denen man sicherlich die etwas weiteren Anfänger sehr motivieren kann. Die Klavierbegleitung ist so, daß geschickte Oboenlehrer sie wohl mühelos bewältigen können; nur der Schwanensee ist wegen der unendlichen Tremoli nicht ganz so einfach, und der Dvořák ist etwas vertrackt. Es ist anzunehmen, daß die späteren Bände dann auch im Klavier schwerer werden, also: warum sollte man sich nicht gleich einen Klavierschüler dazunehmen, der auch an den Aufgaben wächst?

Ich meine, diese Sammlung ist sehr zu empfehlen. Denn gerade die frühen Ausflüge in die Romantik sind für unseren Nachwuchs von großer Wichtigkeit, vermitteln sie doch nebenbei ein ganz besonderes Spielgefühl.

Ein zusätzliches und kaum zu unterschätzendes Plus bilden in unserem Band die beiden Stücke von Satie. Denn man kann gar nicht früh genug anfangen, den jungen Oboisten auch außergewöhnliche Pfade des Lernens und Kennenlernens anzubieten. Und da ist Satie geradezu ideal: der vorsichtige, fast unauffällige Umgang mit der Dissonanz und mit einer schon kaputten Tonalität ist ein idealer Einstieg in die Musik der Zeit, denn Satie ist ja, wenigstens in den beiden Stücken dieser Kollektion, niemals brutal, sondern eher zart und fast noch mit einem Hauch von Impressionismus versehen. Und so kann ein guter Lehrer seine Eleven direkt hineinführen in Aktuelleres: der Zugang zur Musik unserer Zeit kann genau so beginnen.

Zudem: Im Schwierigkeitsgrad dieses Bandes wird man in der Oboenliteratur kaum ein Beispiel für ganz große Musik finden, wie die g-Moll-Arie der Pamina. Hätte ich in meiner Anfangszeit so ein Stück auf dem Pult gehabt statt Niemanns Etudenwerk, ich hätte es sicher mit der Inbrunst meiner Jugend gespielt. So hätte ich wohl gerne den Einstieg in das Metier Musik mit der Oboe erlebt. Bearbeitung hin, Werktreue her: hier geht es darum nicht. Hier steht ein pädagogisches Ziel oben an: die Einbeziehung großer Musik in den Anfangsunterricht.

Keine noch so gute Oboenschule kann gute oder meinetwegen auch große Musik enthalten. Jedes Mittel ist recht, daneben anderes anzubieten. Also: lernt mit Walter!

Albrecht Gürsching

Karl Ditters von Dittersdorf: Partita in B-Dur (Nr. 26) für 2 Oboen, 2 Hörner und Fagott, Regensburg 1997, Edition Molinari, ISMN M-50062-051-8, keine Preisangabe

Uwe Müller legte jetzt die o.g. *Partita* vor. Eine Besetzung, die – so der Herausgeber – weit verbreitet war „lange bevor sich das Bläserquintett in der Besetzung mit Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott durch die Werke von Anton Reicha und Franz Danzi etablierte“. Müller benutzte für die Ausgabe dieses Konzertes zwei handschriftliche Stimmsätze, die nicht wesentlich voneinander abwichen. Andere Werke mit dieser wohlklingenden Besetzung sind noch von Joseph Haydn (Feldparthien) und Druschetzky, Dussek und Franz Aspelmayr (Partiten) bekannt. Thomas Heptner

Hagen Wangenheim: Oboe lernen, Schule für Jugendliche und Erwachsene, mit Lehrerkommentar und Griffabelle, franz. System (Voll- und Halbautomatik), Frankfurt 1997, Musikverlag Zimmermann, 115 S., ZM 90127, DM 48,00

Hagen Wangenheim ist Solo-Oboist des Bayerischen Staatsorchesters und Professor an der Musikhochschule München. Als Lehrer hat er schon erhebliche Verdienste mit seinen Orchesterstudien-Sammlungen Mozart und Gustav Mahler. Und das nicht nur generell (weil etwa Mahler in allen Sammlungen fehlt), sondern auch, weil er da ein neues und sinnvolles System der Kennzeichnung der einzelnen Stellen erfunden und benutzt hat (Solo, wichtige Nebenstimme u. a.).

So habe ich seine neue Oboenschule mit höchstem Interesse aufgeschlagen. Denn gerade heute ist ein Boom in Oboenschulen zu vermerken, von Maiwald-Klövekorn/Doemens bis Wolfgang Kruse.

Was mich generell zuerst interessiert, das ist: Grifftechnik und Reihenfolge der neueingeführten Töne, Atemtechnik, Ansatz und Haltung auf der einen Seite. Andererseits aber die Frage: wie weit führt diese Schule? Die meisten dieser Fragen beantwortet diese neue Schule positiv, um das gleich vorweg zu sagen. Über ein Problem bin ich sofort gestolpert, und das fordert einige Erklärung. Die Oboe ist generell in G-Dur gestimmt, das heißt: legt man nacheinander die drei Hauptfinger jeder Hand (Zeige-, Mittel- und Ringfinger) auf, so hat man nicht nur die Töne H-A-G-Fis-E-D, sondern auch das Grundprinzip des Blasinstrumentenspiels begriffen: ein Finger mehr = ein Ton tiefer. Wird

DAS VENEDIG DES NORDENS

DANZIG



2. INTERNATIONALER MEISTERKURS FLÖTE

14. – 19. SEPTEMBER 1999

MIRJAM NASTASI

KURSGEBÜHR DM 250, ANMELDUNG DM 50

ANMELDUNG UND INFORMATION:

ACADEMY OF MUSIC „S. MONIUSZKO“

UL. LAKOWA 1/2, PL-80-743 GDANSK

TEL. +48 58-3 00 92 01, FAX +48 58-3 00 92 10

nun auf der zweiten Seite mit Spielmaterial gleich die Chromatik eingeführt, so vermisste ich da die pädagogische Logik: jeder angehende Oboist sollte sein Instrument dahingehend be-greifen, daß er weiß, wo die „normalen“ Griffe sind, und wo Gabelgriffe (also offene Löcher oder Klappen zwischen geschlossen) sind oder auch Kompromiß-Griffe, wie Halbbloch oder Triller), denn diese klingen anders. Ich habe Studenten erlebt, die nicht wußten, daß das D''' die Duodezime des g' ist, also ein Ton, der für Klarinetten viel natürlicher ist als für die oktavüberblasende Oboe (folglich auch im Prinzip heikler). Und das, meine ich, sollte heute nun wirklich nicht mehr sein.

Um meinen Stolperstein in Kürze noch einmal zu formulieren: Der Anfang dieser Schule ist für meine Begriffe zu schwer. Und dies ist ein Manko, das vor allem die französischen Schulen haben: hier wird Elementares gedrillt; wer es nicht schafft, der ist unbegabt und muß Triangel lernen.

Dieser Vorspann war nötig. Denn erst auf Seite 3 steht der entscheidende Hinweis: „... nach einer Frühausbildung, z. B. Kruse: *Oboe spielen ist nicht schwer ...*“ Wangenheim ist Hochschullehrer und hat diese Schule mit seinen Schülern getestet. Ich

vermute nun einfach, daß die Testobjekte keine grasgrünen Anfänger mehr waren. Sondern die Klientel, die ein Hochschullehrer halt so hat: Studenten und die, die es werden wollen. Und für die, die die Frühausbildung schon absolviert haben, für die ist Wangenheim's Schule ausgezeichnet.

Die Schule ist in 12 Lektionen aufgeteilt; das ganze ist geplant für einen Zeitraum von 2 Jahren. Jede Lektion enthält 3 Unterteilungen: Grundübungsprogramm, Tonartenprogramm, Etüdenprogramm. Die Grundübungen wiederum haben Tonübungen, Zungenübung und Fingerübung. Danach gibt es in jeder Lektion noch Spielstücke und Duos. Als Beilage liefert die Schule noch einen Lehrerkommentar, der so ziemlich alles erklärt, was man wissen oder beachten muß.

Das Ansatzproblem ist sehr vorsichtig erklärt, ohne daß der Autor sich auf einen bestimmten Ansatz festlegt: hier muß der Lehrer ran, den Wangenheim ja auch fordert. Dagegen ist der Atem in allen Formen der Oboenapplikation sehr genau definiert, auch die Funktionen des Aus- und Einatmens sind genau so verwendbar. Vibrato wird nicht als Dauereinrichtung gelehrt (so, wie man es heute nun doch nicht mehr anwenden sollte), sondern mit einem vorsichtigen „Achtung“ versehen. Die Duos sind dem jeweiligen Spielstand sehr angepaßt und gehen bis zu ein paar Beispielen von Bach (*Inventionen*), die sicherlich großen Spaß machen, wenn man so weit gekommen ist.

Am Schluß des Buches gibt es einen „Ausblick“. Und der ist nun wirklich interessant, weil er für einen zweiten Band erheblich mehr verspricht als alles, was zur Zeit auf dem Markt ist: Rohrbau – Doppelzunge – Permanente Atmung – Improvisieren – Phrasierung – Auswendigspiel – Verzierungslehre – Kadenz – Komposition – Orchesterspiel – Ensemblespiel – Auftritt als Solist – Lampenfieber – Wettbewerbe – Aufnahmeprüfung – „Neue Klänge“ – Oboe lehren – Motivation.

Wenn das so gut ist wie der erste Teil, dann hätten wir Oboisten endlich das, was die Flötisten an der *Flötenlehre* von Hanspeter Schmitz schon seit den Fünfzigern haben: eine komplette Enzyklopädie der Oboe für das Lernen und Lehren. Allerdings bin ich (als ausgebildeter Komponist) in einem Kapitel der Zukunftsplanung Wangenheim's denn doch ein wenig skeptisch: ich meine das Kapitel „Komponieren“.

Wenn ich schon mit dem großen Flötisten und Lehrer Schmitz vergleichen will, dann möchte ich auch erwähnen dürfen, daß Schmitz in der Frage der aktuellen Musik von ca. 1950 an Komponistkollegen beauftragt hat, für seine Flötenschule Etüden zu schreiben. Natürlich sind da nicht alle Stücke gleich gut, aber immerhin sind die *Kanonischen Etüden* von Günter Bialas Meisterwerke, die in jedem Konzertprogramm Platz haben können. Ich meine, daß das Komponieren heutzutage eine derart komplexe und schwierige Angelegenheit ist, daß zu empfehlen wäre, hier aktuelle Komponisten zu Rate zu ziehen.

Zurück zum ersten Teil, der schon vorliegt: Wangelheim verwendet auch bereits Komponiertes, also Etüden aus den Schulen von Hinke, Rosenthal und Wiedemann. Dazu, neben den Inventionen von Bach noch Duette von Krieger und Graupner, auch einige Volkslieder sind enthalten. Dazu kommt der Lehrerkommentar auf Seite 12: hier werden zu jeder Lektion noch gezielte Literaturangaben gemacht, die den entsprechenden Spielstand berücksichtigen. Und auf der letzten Seite dieser Beilage sind noch einmal die wichtigsten technischen Übungen aufgelistet: Tonleitern, Intervalle, lange Töne, „Seufzer“, also dynamische Übungen, Triller, Halblochetüden, Ansprachemodelle, Arpeggien und Chromatik, so daß man die Dauerübungen präzise auf einen Blick parat hat.

Das allerdings setzt voraus, daß die Schüler den so genannten Lehrerkommentar auch tatsächlich selber haben: ich halte wenig davon, daß man generell trennt zwischen dem, was der Lehrer kriegt und dem, was man dem Schüler in die Hand gibt. Also bitte nicht „... dem interessierten Schüler“, sondern jedem Schüler das Heft in die Hand geben.

Wenn der zweite Band dann erschienen ist, wird auch meine letzte Frage beantwortet sein (wie weit führt diese Schule?). Dann nämlich haben wir Oboisten endlich die Unterweisung, die uns vom etwas fortgeschrittenen Anfang bis zum Ende eines Studiums begleiten kann, immer vorausgesetzt, daß der zweite Teil so gut und gründlich ist, wie der erste. Nur: bitte befragen Sie viele Komponisten über das einschlägige Kapitel, Herr Professor! Neugierig bin ich auf jeden Fall, wie das ganze dann aussieht. Einen Druckfehler habe ich gefunden: S. 108, Oboe II, Takt 15, 2. Viertel, 1. Sechzehntel: Lies d" statt des" (Auflösungszeichen fehlt).

Albrecht Gürsching

Neue Serie

FLÖTE
AKTUELL



- Heft 1
Johann Wenzel Stamitz
Sonata G-Dur
für Querflöte und Basso continuo,
Herausgegeben von Hugo Ruf
Schwierigkeit: 3
Best.-Nr. ED 8661, DM 20,-

Flötenmusik der Mannheimer Schule

Mit unserer Reihe *Flötenmusik der Mannheimer Schule* sollen Mannheimer Flötisten (u.a. J. Wendling und J. G. Mezger) und Komponisten, die für Flöte geschrieben haben, mit heute noch editionswürdigen Werken vorgestellt werden.

Die Mannheimer Schule ist seit Hugo Riemann ein Sammelbegriff für das Musikwesen der Kurpfalz unter dem von 1743 – 1778 in Mannheim residierenden Kurfürsten Karl Theodor und für die Musiker, die in dieser Zeit in Mannheim wirkten. Hochrangige Virtuosen waren Mitglieder des Mannheimer Orchesters, von dem Charles Burney 1772 schrieb: „Es sind wirklich mehr Solospiele und Komponisten in diesem, als vielleicht in irgend einem Orchester in Europa...“. „Kein Orchester der Welt hat es je dem Mannheimer zuvorgetan“, so Christian Friedrich Daniel Schubart 1784.

- Heft 2
Johann Baptist Wendling
Sonata D-Dur
für Querflöte und Basso continuo, op. 4/3
Herausgegeben von Hugo Ruf
Schwierigkeit: 3
Best.-Nr. ED 8662, DM 22,-
- Heft 3
Martin Friedrich Cannabich
Sonate D-Dur
Querflöte und Basso continuo, op. 1/1
Herausgegeben von Hugo Ruf
Schwierigkeit: 3
Best.-Nr. ED 8663, DM 22,-

Die Serie wird fortgesetzt mit Werken von:

- Heft 4
Johann Georg Mezger
Sonate G-Dur
für Querflöte und Basso continuo
Best.-Nr. ED 8664
- Heft 5
Franz Xaver Richter
4 Duette
für Querflöten (Violinen),
Best.-Nr. ED 8665
- Heft 6
Johann Wenzel Stamitz
6 Duette
für Querflöten,
Best.-Nr. ED 8666

SCHOTT

FOR MUSIC – MUSIC FOR YOU!

Karl Kolbinger: Drei Spielstücke für 4 Fagotte, Holzkirchen 1997, Accolade Musikverlag, ACC.4062, DM 24,00

Einer Anregung des Verlages ist die Komposition der drei Stücke zu verdanken, die ausdrücklich auch für Schüler gedacht sind. Gleich das erste Stück ist mit *Tonleiter* überschrieben und zeigt, wie sich aus einfachem Tonmaterial klingendes Zusammenspiel formen lässt. Dabei hat auch der Zuhörer durchaus seine Freude. Ebenso zurückhaltend in den Anforderungen an die (jungen) Spieler ist der folgende *Song* gehalten. In der *Gavotte* schließlich kommen dann auch schon einige schwierigere Sechzehntel-Figuren und Taktwechsel vor, die ein dankbarer Stoff für eine Unterrichtsstunde sein können. Wo immer sich Schüler zu einem Fagottquartett zusammenfinden, haben sie an den Spielstücken sicherlich ihre Freude und zugleich gute Voraussetzungen für eine gelungene Aufführung.

Andreas Schultze-Florey

Eugen Brixel: Brimborium, drei burleske Bagatellen für Klarinette in B, A-Wien 1998, Musikverlag Doblinger, Ed.-Nr. 05 329, keine Preisangabe in DM

Brimborium (gemäß der Definition im Wörterbuch: unnützes Zeug, Geschwätz) benennt Eugen Brixel seine kleinen Paraphrasen allgemein bekannter Musikthemen. Andeutungsweise sind in den Themenanfängen *Radetzky-Marsch*, *O du lieber Augustin* und der *Klarinettenmuckl* heraushörbar. Der Untertitel „Burleske Bagatellen“ weist deutlich auf den derben, posenhaft-ironischen Charakter hin. Mit geschätzten fünf Minuten Gesamtspielzeit ist auch in der Musik alles greifbar, überschaubar und gut beherrschbar. Die erste *Bagatelle* (Allegretto) ist durch Vorschläge und Staccati bestimmt, im folgenden *Allegro* herrschen die typischen walzerhaften Melodie- und Artikulationsfloskeln vor. Der Ländler zeigt von allem etwas, spritzig, cantabel, virtuos. Alles in allem: lustig, lebendig, effektvoll. Jügen Demmler

Saverio Mercadante: Cavatina für Fagott und Klavier, Karlsruhe 1997, aka-Musikverlag, DM 25,00

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts ist das Fagott nicht mit der reichsten Literatur gesegnet. Um so dankbarer sind Fagottisten und Fagottistinnen für jeden neuen Fund aus der Blüte der Romantik, der ihr Instrument als einen tenoralen Sänger vor dem

Herrn darstellt. Dem lange Zeit vergessenen, zu Lebzeiten überaus ruhmreichen Opernkomponisten Saverio Mercadante (1795-1870) verdanken wir ein prachtvolles kleines Stück voll expressiver Kantabilität und faßlicher Virtuosität aus dem Jahre 1848, dessen melodisches Grundmaterial auf eine Arie aus der im gleichen Jahr entstandenen Oper *La schiava saracena* zurückgeht. Daß gerade ein religiöses Sujet mit exotischen Zügen – die grundeliegende Szene spielt in einem christlichen Feldlager vor Jerusalem während des ersten Kreuzzuges – Anlaß für eine Fagott-Bearbeitung bietet, belegt ein weiteres Mal, daß unser Instrument im 19. Jahrhundert als bevorzugter Ausdrucksträger einer liebenvoll verträumten bis majestatisch erhabenen Kunstreligion begriffen wurde. Und so beginnt das Werk rezitativisch mit einer energischen Introduktionsgeste im Klavier, der ein sehnüchteriger Sologesang im pianissimo antwortet. Eine kurze *a piacere*-Kadenz leitet über zur *Cavatina*, die die klagenden Rezitativ-Motive in ein sechzehntelbegleitetes Cantabile in g-Moll mit Wendung nach G-Dur verwandelt und ins aufgewühlte Allegro-Zwischenspiel im Klavier mündet. Ein spritziger *Allegro-giusto*-Teil mit fagotttypischer Staccato-Gestik – in der Opernvorlage wohl die „kämpferische Cabaletta“ – beschließt auf effektvolle Weise die abwechslungsreiche Szene.

Der ansprechenden Edition mit dreiseitiger Fagottstimme und nicht immer blätterfreundlichem Klavierpart ist ein ausführliches Vorwort von Michael Wittmann vorangestellt, der sehr kompetent über die Hintergründe der Entstehung berichtet. Einer beredten Gestaltung der *Cavatina* allerdings hätte eine deutsche Übersetzung der zitierten italienischen Operntexte nicht geschadet – einziger Einwand gegenüber einer lobenswerten Neuausgabe, die als romantische Rarität auf technisch gut realisierbarem Niveau unser Repertoire lizide bereichert.

Wolfgang Rüdiger

Johann Georg Albrechtsberger: Triumphos Plausus AWV Anh. 17, Aria für Alt, Solo-Fagott und Orchester, Regensburg 1998, Edition Molinari, Partitur ISMN M-50062-069-3, Stimmen ISMN M-50062-070-9, Part. DM 14,00, Stimmen DM 32,00

Eine echte Rarität aus der Edition Molinari, die sich offensichtlich schwerpunktmaßig auf Musik für Oboe und Fagott verlegt. Ob die vorliegende Arie aus einem größeren Opus stammt oder sozu-

sagen als einsätzige Motette konzipiert ist, lässt sich wohl nicht mehr erüieren.

Albrechtsberger, der der Welt ja auch eines der wenigen Posaunenkonzerte geschenkt hat, lässt das Fagott hier sehr eigenständig mit der Gesangsstimme konzertieren. Da deren Part trotz des fröhlich-unerheblichen Textes keinerlei koloraturartige Anforderungen wie etwa in Mozarts *Exultate* stellt, das f" nicht über-, das c' aber auch nicht unterschreitet, dürfte er von durchaus mehr Sängerinnen darstellbar sein, als die Bezeichnung „Alt“ nahelegt: für Mezzo- oder gar „richtige“ Sopranistinnen mit guter Tiefe ist er genauso singbar.

Eine hervorragende Ausgabe mit komplettem Stimmenmaterial. Ich habe keine Bedenken, daß es für diese reizvolle Gelegenheitskomposition auch heute manche Gelegenheit zur Aufführung geben wird!

Michael Schneider

Viera Janářčeková: Vier Schnulzen für Holzbläserquartett (Flöte, Klarinette, Horn und Fagott), Kassel 1997, Furore Verlag, fue 240, keine Preisangabe

Wer bei dem Wort Schnulze gleich an Wiener Kaffeehäuser und alte Tradition in Form von Tertenzeligkeit denkt, der liegt mit dieser Komposition falsch. Vielmehr ist es ein Augenzwinkern, welches sich hier und da hinter einer zeitgenössischen Partitur verbirgt. In ihrem Vorwort, das sich nicht nur auf der letzten Seite der Partitur findet, sondern an gleicher Stelle auch die Fagottstimme ergänzt, schreibt die Komponistin: „Diese vier Schnulzen sollen keinem Pedanten unter die Finger kommen ... Dagegen – wer lächelt, empfindet, pointiert, fantasiert und spaßt – soll heran, und: die richtige (oder mögliche) Besetzung herausfinden, gar das Unmögliche durch Erfindung oder kleine Umwandlung möglich machen – also: spielen!“ Das ist eine echte Einladung zur eigenständigen Interpretation des ansonsten exakt vorgegebenen Notentextes. Vielleicht mag der Titel des Werkes irreführend sein, aber als Hinweis für die Interpreten, über dem Ernst nicht die Spielfreude zu vernachlässigen, ist er allemal treffend. Doch bis zur Spielfreude gilt es zunächst, einige Passagen sorgfältig einzustudieren und rhythmische Überlagerungen aufeinander abzustimmen. Bis dahin sollte ein Ensemble Geduld mit den Schnulzen haben. Erleichtert wird die Arbeit durch den übersichtlichen Druck einschließlich der Partitur. Schade nur, daß in der *Orpheus-Schnulze* nur für die Fagott-

stimme eine Lösung ohne Wendestelle gefunden werden konnte. Die oberen Stimmen lassen sich im vorliegenden Druck so nicht aufführen.

Andreas Schultze-Florey

NEUEINGÄNGE

Bärenreiter-Verlag, Kassel

Haydn, J./Salomon, J. P.: Symphony Quintetto nach Sinfonie Nr. 104 „Londoner“ (Hogwood), für Fl., Str.-Quartett u. Klav. ad lib., BA 4633
Moussorgsky, M.: Bilder einer Ausstellung (Linckelmann), für Holzbl.-Quintett, BA 6879

Gérard Billaudot Éditeur, Paris

Burgan, P.: Jeux de femmes, six poèmes érotiques de Paul Verlaine, für Sopran und Fl.

Damase, J.-M.: Sarabande et Rigaudon (Dangain), für Klar. in B u. Klav.

Damase, J.-M.: Solmidomi (Dangain), für Klar. in B u. Klav.

Goepf, R.: La Coccinelle (Pierlot), für Fl. u. Klav.

Koechlin, Ch.: Les chants de Nectaire, opus 198-199-200 (Artaud), für Fl. solo

Lacour, G.: 22 Dodécaprices, für Fl.

Lacour, G.: 22 Dodécaprices, für Klar.

Lacour, G.: 22 Dodécaprices, für Ob.

Loucheur, R.: Volière, für Klar. in B u. Klav.

Naulais, J.: Au fil du ton (Dangain), für Klar. in B u. Klav.

Sporck, G.: Novelette (Walter), für Ob. u. Klav.

Tchaikovsky, P. I.: Casse-Noisette (Sanvoisin), 7 Stücke für Sopranblfl. u. Klav.

Tomasi, H.: Nocturne, für Klar. in B u. Klav.

Vogt, G.: 4e Concertino (Walter), für Ob. u. Klav.

Weber, C. M. von: Petite Fantaisie sur Obéron, für Klar.-Quartett oder Klar.-Ensemble

Musikverlag Bornmann, Schönaich

Purcell, H.: The Fairy Queen (Müller/Bornmann), für Erzähler u. Blfl.-Quartett, MVB 46

Boosey & Hawkes, Berlin

Bernstein, L.: Bernstein for Bassoon and Piano (Elliot), BHI 2500130

Bernstein, L.: Bernstein for Oboe and Piano (Elliot), BHI 2200186

Wastall, P.: Old MacDonald's Recorder Book 1, ISMN M-060-10778-8, BH 2100258

Wastall, P.: Old MacDonald's Recorder Book 2, ISMN M-060-10779-5, BH 2100266

Wastall, P.: Keyboard Accompaniment Book (Recorder Books 1 and 2), ISMN M-060-10799-3, BH 2100267

ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg

Hilbert, J./Zimmermann, M.: Nora & Poco, Teil 2, Eine Geschichte für Sopranblockflöten zum Spielen und Singen

Emerson Edition Ltd., GB-York

Josephs, W.: Trio Opus 70, for flute, violin & violoncello, E 271

Mozart, W. A.: Scherzo Duet (Emerson), for two flutes (one plays upside-down), E 332

Simaku, Th.: Guirlande de Flûtes, for flute choir: piccolo, 4 flutes & alto flute, E 311

Wolfgang G. Haas-Musikverlag, Köln

Deutschmann, G.: Jesu, meine Freude, DWV 83, Choralpartita für Orgel, ISMN M-50000-876-7

Hubert Hoche-Musikverlag, Helmstadt

Michael, F.: Augenblicke op. 62, für Sopran, Fl. (Baßfl. ad lib.), Klar. in B, Vl. u. Klav.

Schweitzer, B.: Cantabilissimo, für Fg. solo

Musikverlag Johann Kliment KG, A-Wien

Kreith, K.: 1. und 2. Sonate in Es (Suppan), für Klar. in B u. Vl.

Editions Musicales Alphonse Leduc, Paris

Badura-Skoda, P.: Sonate Romantique, pour Flûte (ou Violon) et Piano, AL 29 141

Gaussian, A.: Satori, pour Clarinette Sib, AL 29 173

Ghidoni, A.: Concerto, pour Saxophone Alto et Orchestre à Cordes, AL 29 179

Ghidoni, A.: Scherzettino, pour Saxophone Alto ou Ténor et Piano, AL 29 147

Penfield, C. A.: Petite Valse, pour Flûte ou Hautbois et Piano, AL 29 159

Succari, D.: Instants D'Argile, pour Clarinette en Sib et Piano, AL 29 148

Moeck Verlag, Celle

Autenrieth, R. J.: Divertimento, für Sopran- u. Tenorblfl., ZfS 716

Huisman, W.: A short history of life, für Altblfl., Ed. Moeck Nr. 1577

Lieder im Frühling (Ziesmann), Instrumentalsätze und Introduktion für Sopran-, Alt- und Tenorblfl., auch als Liedbegleitung, ZfS 717/718

Möseler Verlag, Wolfenbüttel

Alcántara, V.: Invisible Poem (Zahnhausen), Reihe: Neue Blockflöten Bibliothek Nr. 3, für Sopranblfl. u. Klav., M 22.603

Franck, M.: Der ander Theil Deutscher Gesang und Tänze (Gramß), für Blfl.-Quartett od. and. Instr., M 22.018

Rottler, W.: Ein tierisches Vergnügen (Zahnhausen), Reihe: Neue Blockflöten Bibliothek, Nr. 5, für Sopranblfl. u. Klav., M 22.605

Talks - Disputes - Gossips, Zeitgenössische Duette (Zahnhausen), Reihe: Neue Blockflöten Bibliothek, Nr. 4, M 22.604

Music Sales Ltd., GB-London

Solo Plus series: Flute with piano accompaniment, Standards & Jazz, ISBN 0-7119-6956-6

Musikverlage Hans Sikorski, Hamburg

Ustwolskaja, G.: Oktett, für 2 Ob., 4 Vl., Pk. u. Klav., H.S. 1975



Guido M. Klemisch

ZWOLLE/BERLIN

Blockflöten-Traversflöten

Renaissance - Barock

Ab Januar 1999: Frithjofstr. 71 D-13089 Berlin

Tel. 0049/(0)30/47307098 und 0049/(0)172/3160365



Hans Otto/Karsten Erik Ose: *Musikwelt Eifel*, Band 1. 450 Jahre Musik- und Kulturgeschichte rund um die Eifel. Blockflötenmusik vom Spätmittelalter bis zum Barock mit dem Ensemble *Flautando Köln* (Katharina Hess, Susanne Hochscheid, Lucia Mense, Ursula Thelen). Das Buch mit der CD, Aachen 1997, Helios Verlags- und Buchvertriebsges., Fringsgraben 66, 52068 Aachen, ISBN 3-925087-83-4, Buch + CD DM 38,50

Rund um: die Eifel – sie kommt vor in dem 450 Jahre umspannenden musik- und kulturgeschichtlichen „Rundumschlag“, dokumentiert in Buchform und CD. Seit' an Seite neben einschlägigem Bildmaterial spätmittelalterlicher Musizierpraxis insbesondere mit Blockflöten behaupten sich Zeichnungen und Kupferstiche von Eifel-Burgen und Kirchen. Im ersten Teil des Buches (1300-1600) noch Mittelpunkt blühender Landstriche, stehen sie im zweiten Teil (1600-1750) eher als Ruinen da, bilden mit Landsknechtsdarstellungen und Dokumenten der Hexenverfolgung den Kontrast zu Schlossern und höfischen Szenen als „Kehrseite der Medaille“.

Sehr viel Wert legen die Buchautoren darauf, barocker Pracht und Machtentfaltung einerseits die Verwüstung der Landschaft durch Kriege (1542 Jülicher Fehde, 1583 Kölner Krieg, 1688 3. Raubzug Ludwigs XIV.) und die Auszehrung der Bevölkerung andererseits entgegenzustellen: *Jenseits des Schloßsparks, vor den Toren der Stadt, wird die Idylle galanter Schäferspiele zur bitteren Realität, ziehen riesige Schafherden über weite Flächen der verödeten Eifel, die zunehmend einer Heidenschaft gleicht, in der bald nichts mehr gedeiht als zäher Wacholder. Ganz ähnlich vertreibt sich Marie Antoinette, Gemahlin Ludwigs XVI., in den Gärten von Versailles die Zeit und stilisiert – von Pomp und Prunk, von Kartenspiel und Würfelglück gelangweilt – die Freuden des Landlebens, melkt Kühe, schert Schafe und lauscht einer musique*

champêtre von Flöte und Laute, derweil die Bevölkerung Hunger leidet. (S. 52f.) In dieser Gegenüberstellung gelingt den Autoren durchaus die Verbindung eifelländischer Kulturentwicklung mit europäischer Musikgeschichte, was den Obertitel *Musikwelt Eifel* allerdings kaum rechtfertigen darf. Denn: sieht man ab von Henricus Glareanus (aus Glarus in der Schweiz), dessen Hauptwerk *Dodekachordon* vier Musikbeispiele entnommen sind (Desprez, Senfl, Ghiselin, de La Rue, gefolgt von einer Parodiemesse *sopra Il me suffit* des Belgiers Orlando di Lasso), veröffentlicht 1539, als er längst (1514) wieder fern der Eifelregion weilte (1506 Immatrikulation an der Universität Köln; 1510 Kuraufenthalt in Aachen, Erholung vom Kölsch; danach Lehrtätigkeit in Basel, Paris und Freiburg), dann war in der „Musikwelt Eifel“, genau besehen, wohl eigentlich nichts los. Von dort die Zentren des Musikgeschehens zu erreichen, gelingt dann nur in verbalem Spagat: ganz nonchalant folgt auf das Lob einst paradiesischer Zustände im Eifelland mit seinen *welschen Früchten* der musikalische Abstecher (Landini) ins *wirkliche Welschland* nach Italien. Man beachte auch die folgende Assoziationskette: Von Vivaldi, zu dem Pisendel reiste, bevor der wiederum Konzertmeister an der Hofkapelle in Dresden wurde, welch *blühendes kulturelles Zentrum ... die Eifel freilich nicht vorweisen konnte* (43), weshalb man auch *nicht mit Bestimmtheit sagen* könne, ob die Musik Vivaldis jemals in Eifelohren gedrungen sei, wird flugs die Brücke geschlagen zu Bach, der die Musik Vivaldis ganz *sicher ... gekannt habe* (44); folgt nun nicht etwa eine Bachsche Vivaldi-Bearbeitung, sondern zwei *Contrapuncti* (I, XI) aus der *Kunst der Fuge*, wofür als Begründung im nachhinein eine historische Orgel (Pfarrkirche Münstermaifeld) gerade stehen soll, auf der man Bach ja spielen könne. Außerdem: Bach hatte einen Freund, nämlich Telemann, mit dazu passender Rokokokirche zu Springiersbach ...

2 Sopranblockflöten zu verkaufen:

- Andreas Schwob: Frühbarock A 415/440
- Friedrich von Huene: nach Terton A 415

Tel. & Fax: 0041 61 6925385

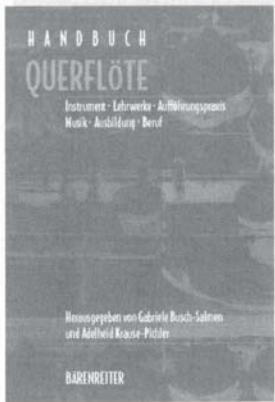
Guido Hulsens

Blockflötenbau nach Originalen

la Fromental
F-15270 Marchal
Tel-Fax 00 33 4 71 78 73 20

Neuerscheinungen zum Thema

Ein umfassendes Kompendium zum Flötenspiel heute ...



Handbuch Querflöte

Instrument - Lehrwerke
Aufführungspraxis - Musik -
Ausbildung - Beruf

Herausgegeben von Gabriele Busch-Salmen und Adelheid Krause-Pichler
357 Seiten; gebunden
ISBN 3-7618-1344-9
DM 58,- / € 29,65

■ In diesem Handbuch wird das Grundwissen über die Querflöte, ihre Musik, ihren Bau und ihre Geschichte kompakt und allgemeinverständlich dargestellt.

Das Buch ist gleichermaßen für den Spieler der modernen Querflöte wie für den der Traversflöte geeignet, für den Studienanfänger, der sich einen ersten Überblick verschaffen will, wie auch als Nachschlagewerk für den erfahrenen Flötisten und Musikpädagogen.

... und zur facettenreichen Geschichte von Instrument, Spielpraxis und Unterricht



a due

Classic Hits für zwei Altblockflöten

Herausgegeben von Elisabeth Weinzierl und Edmund Wächter (2/3)
BA 6417 DM 19,80 / € 10,12

■ Dieser Band schließt die Lücke in der Blockflötenliteratur zwischen Barock und Moderne: Populäre Themen berühmter Komponisten wurden für zwei Altblockflöten arrangiert. Dabei konnte auf eine Fülle von Originalbearbeitungen aus dem 19. Jahrhundert - zumeist für Querflöte - zurückgegriffen werden.

Neben ihrem Unterhaltungswert hat diese Auswahl auch einen methodischen Aspekt: Sie ermöglicht erstmals, die Klangvorstellung der Klassik und Romantik mit ihrem Ausdruck, ihrer Phrasierung und Modulationsfülle auf die Blockflöte zu übertragen.

Inhalt: Bearbeitungen nach Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn Bartholdy, Schumann und Chopin

Wolfgang Amadeus Mozart

Konzert in G für Flöte und Orchester nach dem Klarinettenkonzert KV 622

Herausgegeben von Christopher Hogwood (3)
Klavierauszug
BA 5335a DM 32,- / € 16,36

■ Die erste moderne Ausgabe für die Praxis und eine wichtige Bereicherung des Konzertrepertoires für Flöte.

Modest Mussorgsky Bilder einer Ausstellung

Bearbeitet für Holzbläserquintett von Joachim Linckelmann (4)
Partitur mit Stimmen
BA 6879 DM 64,- / € 32,72

75



BÄRENREITER
JAHRE · YEARS · ANS · ANNI · ROKU · 周年

<http://www.baerenreiter.com>
eMail: info@baerenreiter.com

Fazit: Wollte man nicht immerzu fragen, wer oder was hier eigentlich wem zum Vorwand gereicht, dann ist dieses gewiß liebevoll aufgemachte Büchlein mit seinen dann doch erstaunlich prägnanten musikhistorischen Erläuterungen in zuweilen touristisch-anekdotischer Verpackung dem interessierten Laien eine lehrhaft-vergnügliche Lektüre.

Wer Freude daran hat, hört beim Lesen ganz sicher über die Schwächen der CD-Einspielung (Aufnahmorte: Klosterkirche Niederehe/Vulkaneifel) hinweg, oder er empfindet sie als durchaus passend: stand bei der Intonation eine eifelländische Dorforgel Pate? Genießen sollte man die ruhig-kraftvolle Homogenität in Klang und Gestaltung (Lasso), rhythmisches Gespür (Landini) und präzises Zusammenspiel (in *Contrapunctus XI* nicht ganz). Vermissen möchte man die wenig seriöse Vivaldi-C-Dur-Bearbeitung (Bertho Driever): die Concerto-Form ist durch Aufteilung des Solo-Parts und weitere klangmassive Ergänzungen komplett verdorben; zudem ist durch stiltfremden Dissonanzgebrauch Vivaldis Einsatz von Dissonanzen in der Balance empfindlich gestört. Mehr Deutlichkeit auch hätte man sich gewünscht im Wechselbad bürgerlicher Affekte (Trabaci, Telemann), mehr kalt und heiß, statt lau.

Isa Rühling

Deutsche Barockmusik aus russischer Sicht.
Werke von G. Ph. Telemann, J. Chr. Pepusch, J. S. Bach, G. Fr. Händel, J. Pachelbel; Telemann-Consort Moskau, 1997 Moskau, Valery Proschutinsky (Blfl.) et alt. V. Proschutinsky, Tarruskajastr. 4-263, RUS-11758 Moskau, 1 CD, TMS-9701

Um Valery Proschutinsky (Blockflöte) hat sich ein Ensemble junger russischer Musiker gruppiert, das – wie es im Titel der vorliegenden CD heißt – deutsche Barockmusik „aus russischer Sicht“ interpretiert. Daß der russischen Sicht dabei eine deutsche Brille aufgesetzt wurde, geht zumindest aus der Biographie der Künstler hervor, die im Laufe ihrer Beschäftigung mit Alter Musik alle bereits in Deutschland oder im europäischen Ausland musiziert haben. V. Proschutinsky etwa hat seine Ausbildung u. a. bei Günter Höller in Köln erhalten, was in Klangfarbe und Tongebung (Einsatz von Vibrato z. B.) immer wieder durchhörbar wird. Den Interpretationsstil der Truppe zu beschreiben, fällt nicht leicht, denn auf einen einheitlichen Ansatz hat man sich (noch ?) nicht einigen können. Es erklingen Kompositionen von Telemann, Pepusch, Bach,

Händel und Pachelbel in gemischten Besetzungen mit und ohne Blockflöte. Tendenziell wird ein konservativer Ton angeschlagen, der streckenweise an ältere Aufnahmen der *Capella Coloniensis* erinnert, in einzelnen Sätzen überrascht das Ensemble jedoch durch einen ungleich packenderen, virtuosen Zugriff in Anlehnung an jüngere Tendenzen, wie sie etwa von *Musica Antiqua Köln* vorgegeben wurden. So unterschiedlich der Gestus, so verschieden fällt auch die Aufnahmequalität aus, was eine gerechte Beurteilung der Einzelleistungen nicht immer zuläßt. So bleibt der Baßbereich oft zu mulmig, die Blockflöte in größer besetzten Werken (Händel *Concerto in F*, Bearbeitung von W. Bergmann nach der Solosonate in F, Telemann *Suite in F*) zu hintergründig, was eher an einen Wettstreit zwischen David und Goliath als an ein *Concerto* gleichberechtigter Mitstreiter denken läßt. Durchweg angenehm fällt das phantasievolle, solistisch aufgefaßte Spiel des Continuo-Cembalisten Alexey Parshin auf, wohingegen Blockflöte und Streicher oft zu flächig und über Feinheiten hinweg artikulieren, im Affektausdruck undeutlich bleiben und Gefahr laufen, an der angestrebten Gediegenheit und Geschlossenheit vorbeizulaufen und ins Beliebige, mitunter Hausbackene abzudriften. Überzeugend gelingt die *Triosonate in a* für Violine, Viola und B.c. von Pepusch, ein selten gehörtes Werk, erstaunlich swingend im eröffnenden *Adagio* und ebenso tänzerisch engagiert in den beiden schnellen Sätzen. Originell auch der Einfall, die ostinaten Baßtöne des legendären Pachelbel-schen Kanons durchweg kurz zu artikulieren, um der (wohlbekannten) Gefahr breitgetretener Klanglichkeit nach Art eines Elefantenballetts zu begegnen. Unverständlich bleibt, warum im booklet auf die unterschiedliche Charakteristik verschiedener Tanzsätze hingewiesen wird, die Interpretation darauf jedoch kaum eingeht. So bleiben die Menuette (nach Quantz) zu wenig „hebend“, der Sarabande fehlt der ihr eigene Stolz, die Tempi orientieren sich oft nicht an zeitgenössischen Vorgaben etc. Stilistisch vollkommen ungereimt muten u. a. einzeln artikulierte Trillernachschläge und *Willkürliche Manieren* an, die alles von ihrer Willkürlichkeit verloren haben, wenn ihr Vortrag wie aufgeschrieben und nachbuchstabiert wirkt. Letztlich wird die vorgelegte Interpretation deutscher Barockmusik „aus russischer Sicht“ über weite Strecken zu einem Rückblick auf die Geschichte der Historischen Aufführungspraxis, die sich in den letzten

Jahrzehnten entschieden von dem verabschiedet hat, was Valery Proschutinsky und seine Kollegen noch 1997 auf ihre Flaggen geschrieben haben: Zelbrierte Klangseligkeit. Wenn mehr Pfiff und Schwung ins Ensemble kommt und die guten Ansätze vorangetrieben werden, hat die Truppe im internationalen Diskurs der Alten Musik ein Wörtchen mitzureden. Andernfalls ist die Zeit schon jetzt über sie hinweggerollt. Karsten Erik Ose

Duo al Dente: A Taste for Baroque. Werke von P. B. Bellinzani, Fr. Couperin, G. Ph. Telemann, J. Oswald, A. Corelli, J. Dowland, T. O'Carolan, Per Weile Bak (Archlute, Renaissance Lute), Kirsten Lund Jensen (Blockflöten), Kopenhagen 1997, Danacord, Gernersgade 35, DK-Kopenhagen K, 1 CD, Bestell-Nr. DACOCD 484

Diese CD von Danacord (Kopenhagen) zeichnet sich in erster Linie durch ein gut gemischtes Programm und ungehemmte Spielfreude der beiden Musiker aus.

Der Lautenist Per Weile Bak und die Blockflötistin Kirsten Lund Jensen spielen seit den gemeinsamen Studienzeiten am „The Jutland Academy of Music“ in Arhus zusammen und gründeten, unterstützt von ihren Professoren Leif Ramlov Svendsen und Viggo Mangor das *Duo al Dente*, das fortan viele Konzerte gab und zu Rundfunk- und Fernsehaufnahmen engagiert wurde.

Neben Bellinzanis *Sonata Quarta* in G-Dur, op. 3 ist Corellis F-Dur-Sonate Nr. IV op. 5 zu hören sowie *Le Rossignol en amour* von François Couperin und Telemanns *Solo-Fanatasia* in d-Moll. Das Solostück für die Renaissance-Laute von John Dowland dient wohl der Abwechslung, jedoch nicht dem barocken Titel der CD, ist aber hervorragend gespielt. Unbekanntere Gusto-Stückchen runden den vorwiegend unterhaltenden Charakter der Platte ab: mit *Snow Drop*, zwei Sätzen aus *Airs for the winter* von James Oswald (ca. 1711-1769) und sechs „Schlagern“ von Turlough O'Carolan (1670-1738), darunter *Blind Mary*, wird die volkstümliche Seite des Barock mitberücksichtigt.

Stilistisch ist nicht alles nach den Gesetzen der historischen Spielweise interpretiert, allerdings wird dieser Anspruch auch nicht erhoben. Deutlich rangiert der Unterhaltungseffekt vor stilistischer Einheitlichkeit und das entspricht durchaus der Spielart der Musiker. Etwas verunsichernd ist

neben einigen atemtechnischen Unebenheiten der Blockflötistin das extrem langsame Tempo der *verliebten Nachtigall*, der man etwas mehr Lebensfreude gönnen würde. Alles in allem eine gute Geschenkidee für Freunde der unterhaltsamen Barockmusik.

Adelheid Krause-Pichler

Cantabile: Werke von Johann Sebastian und Johann Christian Bach, Carl Friedrich Abel, Wolfgang Amadeus und Franz Xaver Mozart sowie Max Reger; Nikolaj Tarasov (Blockflöte), Michael Weiger (Hammerklavier), Frankfurt 1997, Bellaphon records, 1 CD, Best. Nr. 690 01 037

Works by German Composers for Solo Flute: Werke von Georg Philipp Telemann, Johann Joachim Quantz, Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach sowie Johann Christian Fischer; Benedek Csalog (Traversflöte), Hungaroton Classic LTD, Disco-Center, Kassel, 1997; 1 CD, Best. Nr. HUN 53 16 77

Cantabile heißt die CD des Blockflötisten Nikolaj Tarasov. Von Michael Weiger am Hammerklavier begleitet, kann man auf dieser Aufnahme ausschließlich Bearbeitungen aus Musikepochen hören, in denen die Blockflöte bereits vergessen oder noch nicht wiederentdeckt worden war.

Hier präsentiert sich ein Blockflötist auf die gleiche Weise wie es ein moderner Querflötist tun würde. Dazu gehört neben einer sehr extrovertierten Spielweise auch der häufige Gebrauch von schnellem Vibrato. Eine Ausnahme von der Regel, die die Blockflöte in der Alten Musik immer in einem aufführungspraktisch korrekten Zusammenhang sehen möchte.

Die Blockflöte macht in dem späteren Repertoire von 1750 bis ca. 1905 eine gute Figur. Die Wahl der Komponisten scheint kein Zufall zu sein. Carl Friedrich Abel und Johann Christian Bach haben sich gut gekannt, sie waren beide in Diensten von Königin Charlotte in London und veranstalteten ab 1765 regelmäßig gemeinsame Konzerte. Während der junge Wolfgang Amadeus Mozart in London weilte, waren die beiden seine Mentoren.

Ungewohnt, aber überzeugend gut klingt die auf der Tenorblockflöte gespielte A-Dur Sonate von Abel im besten Abelstil, gesanglich und offenherzig.

Nikolaj Tarasov und Michael Weiger verzichten auf programmatische Erklärungen, Lebensläufe und Portraitbilder und lassen ihr exzellentes Zusam-

DOLMETSCH

Für Amateur und Berufsspieler



*Die
Konservatuir Serie*

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

*Ihr
Fragen
Sie
Fachgeschäft*

AAFAB BV

Jeremiestraat 4-6 3511 TW Utrecht

tel. (030) 231 63 93 fax (030) 231 23 50

menspiel und ihre klaren Interpretationen für sich sprechen. Die Stimmtonwahl von $a' = 440$ Hz ist nicht eigentlich unhistorisch, denn – abgesehen von der F-Dur Sonate von J. S. Bach – der originale Stimmton würde sich zwischen 415 und 440 Hz bewegen. Den Basso continuo auch bei Johann Sebastian auf dem Hammerklavier zu spielen ist wahrscheinlich sogar historisch belegbar, denn im Hause Bach befanden sich mehrere Hammerklaviere, die dieser sicherlich auch benutzt hat.

Einen weiten Sprung machen die beiden Musiker mit op. 103c *Friede und Glück* aus den 12 kleinen Stücken nach eigenen Liedern von Max Reger. Die schllichten Melodien, die Reger bewußt an Volkslieder angelehnt hat, verlieren auf der Blockflöte in keinster Weise ihren besonderen Reiz.

Ganz ohne Begleitung präsentiert sich der Ungar Benedek Csalog, der bei Barthold Kuijken in Den Haag studiert hat und vor zwei Jahren den 1. Preis beim renommierten Alte Musik Wettbewerb in Brügge gewann. Auf einer tiefen Flöte von G. A. Rottenburgh (Kopie von R. Tutz, Innsbruck) spielt der 1965 geborene Musiker nahezu alle barocken Standardwerke, die für Traversflöte solo komponiert wurden. Interessant ist dabei, daß er in seiner

Auswahl dem Pädagogen Quantz und seinen Capricen genausoviel Zeit einräumt wie den genial komponierten Partiten in a-Moll von Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach.

Georg Philipp Telemann darf in diesem Reigen natürlich nicht fehlen. Benedek Csalog spielt sechs der 12 Fantasien Telemanns mit viel Musikalität, Virtuosität und ohne Manierismen.

Sein Spiel ist sehr beweglich, voller Klangfarben und dynamischer Nuancen und seine Interpretationen wohldurchdacht. Bei ihm klingt eine Etüde, allen voran die *Courente* von Johann Joachim Quantz (Nr. 42 in der Amadeus-Ausgabe der Capricen) wie ein Kabinettstückchen. Gerade die langsamten Sätze, wie die in den Telemann-Fantasien, liegen ihm. Hier beweist er Gespür für die zarten Augenblicke. Bei allem persönlichen Engagement verliert Benedek Csalog nie die historische Aufführungspraxis aus den Augen.

Im Beiheft gibt er einen historischen Abriß des Traversflötenrepertoires, wobei er auch auf die Geschichte des Traversflötenbaus eingeht. Das jüngste Werk seiner CD, ein Menuett mit Variationen von Johann Christian Fischer, nimmt er abschließend als Beispiel dafür, daß in dem neuen, der harmoni-



Folkwang Hochschule Essen Abteilung Duisburg

Kurs Alte Musik „Les Charmes“ – Französische Musik um 1700 – 5. - 7. November 1999

Dozentinnen und Dozenten:

Inger Wieröd	Barockgesang
Prof. Gudrun Heyens	Blockflöte
Laurence Dean	Traversflöte
Hans-Georg Kramer	Viola da gamba
Stephan Rath	Lute
Siegbert Rampe	Cembalo
Wolfgang Kostujak	Generalbaß, Korrepition

Referenten:

Karsten Erik Ose	Musikwissenschaft
Jürgen Schrape	Vortrag Barocktanz

Zielgruppe:

StudentInnen und BerufsanfängerInnen sowie fortgeschrittene SchülerInnen der Fächer Gesang, Blockflöte, Traversflöte (Querflöte), Viola da gamba (Violoncello), Lute, Cembalo, (Klavier)

Repertoire: Solo- + Kammermusik

Vorzubereiten sind ein oder mehrere Werke aus den Repertoirelisten (anzufordern in der Hochschule)

Info: Sekretariat der

Folkwang-Hochschule Essen
Abteilung Duisburg
Düsseldorfer Str. 19
47051 Duisburg
Tel.: 0203/29588-11 · Fax: 0203/29588-55

Anmeldeschluß: 30. September 1999

schen Grundlage und den Kontrapunkt entbehrenden Stil für eine Flöte solo zu komponieren immer schwerer fällt, so daß kompositorische Versuche in dieser Hinsicht für lange Zeit nicht mehr an der Tagesordnung waren. Die Texte zu den ausgewählten Stücken sind informativ.

Zwei unterschiedliche, aber in sich stimmige Präsentationen eines Solisten und seines Instruments.

Ines Müller-Busch

Alessandro Scarlatti: *Cantate e Sonate*, *Sinfonia per flauto dolce e B.c.*, „*Filli tu sai s'io t'amo*“, *Sonata per tre flauti dolce e B.c.* „*Quella pace gradita*“, *Sinfonia per flauto dolce e B.c.*, „*Augellin vago e canoro*“, Ensemble *Fête Rustique*, Giorgio Matteoli (Blockflöte und Leitung), Enrica Mari (Sopran), Maria Letizia Pizzato und Gianluca Carnio (Blockflöte I und III), Silvia Colli (Barockvioline), Andrea Fossà (Barockviolocello), Marco Pesci (Theorbe und Barockgitarre), Walter Mammarella (Clavicembalo), Agora Musica/Italien, 1 CD, Best.-Nr. 500 071, (Vertrieb: disco-center classic, Kassel)

Von Alessandro Scarlatti, der nach Quantz die „blasenden Instrumente“ nicht gemocht hat, da sie „alle falsch blasen“, sind immerhin einige Kammermusikwerke für den *flauto dolce* erhalten, unter anderem überliefert in Manuskripten der *Bischöflichen Santini Bibliothek* zu Münster (Westfalen). Zentrale Werke dieser Sammlung sind auf der vorliegenden CD eingespielt: die beiden *Sinfonien* in G und F für Blockflöte und Basso continuo, die *Sonata* in F für drei Blockflöten und Generalbaß sowie drei Soprankantaten mit obligaten Instrumenten: *Filli tu sai s'io t'amo* (mit Blockflöte), *Quella pace gradita* (mit Violine und Blockflöte) und *Augellin vago e canoro* (mit zwei Blockflöten). Es musiziert ein italienisches Ensemble mit dem französischen Titel (benannt nach einer Sammlung des Monsieur Naudot) *Fête rustique*: Giorgio Matteoli (Blfl. und Leitung), Maria Letizia Pizzato und Gianluca Carnio (Blockflöten), Silvia Colli (Violine), Andrea Fossà (Theorbe und Barockgitarre), Walter Mammarella (Cembalo) sowie die Sopranistin Enrica Mari. Die genannten Kompositionen überzeugen nicht per se, beeindrucken weder durch besondere Virtuosität noch durch satztechnisches Raffinement und werden erst durch phantasielvolle interpretatorische Umsetzung zu kammermusikalischen Kabinettstückchen. Der Ansatz des Ensembles *Fête rustique* wird diesem Umstand nur bedingt gerecht: Alle drei Blockflöten zelebrieren

eine Klangseligkeit, die den Hörer auf Dauer eher einschläfert als belustigt und nahtlos an den Kommentar Matthesons über das „kriechende Wesen“ der Schnabelflöte anknüpft. Die Violine spielt überwiegend in großen Linien, betont flächig und macht von der Palette unterschiedlicher Striche und Artikulationen nur wenig Gebrauch, und auch die Sopranistin überzeugt zwar zunächst durch die Schönheit ihrer Stimme – offen, klar, eher kammermusikalisch als operhaft –, lässt jedoch spätestens nach der zweiten Kantate einen eklatanten Mangel an Vielseitigkeit erkennen: Alles wird „schön“ gesungen – ohne Unterschied von Rezitativ und Arie – auf Dauer zu schön, zu betulich und rührselig und in den wenigen Passagen, die Beweglichkeit fordern, eher schwerfällig. Der gesamte Interpretationsstil der Truppe wirkt ausgesprochen herkömmlich, fast überkommen, nirgends aufgesetzt, aber auch nirgends spannend, fast durchweg kraftlos. Einzelne Momente lassen das Bestreben nach Authentizität erkennen, allein „man merkt die Absicht und ist verstimmt“, wenn glatte Sechzehntel unmotiviert lombardisch inegal vorgetragen werden (Sinfonia in G, 1. Satz), der Andante-Gestus der Eingangs-Sinfonia zur Kantate *Quella pace gradita* zum Adagio mutiert, und auch der langsame Satz der Sinfonia in F sich mühevoll von einer halben Note zur nächsten schleppit, wo der Komponist eher eine (raschere) Sarabande gemeint haben dürfte. Wer begierig ist, die eingespielten Werke Scarlattis möglichst rasch kennenzulernen, wird die vorgelegte Platte gerne in seine Plattsammlung aufnehmen. Scarlatti-Freunde müssen sich indes gedulden, bis eine überzeugende Referenzaufnahme der *Cantate e Sonate* vorliegt.

Karsten Erik Ose

The Sound of Rooms. New and Ancient Music for Solo Flute, Werke von C. Ph. E. Bach, K. Enßle, K. Fukushima, J. Donjon, P. Korn, A. Honegger, L. de Lorenzo, S. Karg-Elert, C. Debussy, I. Yun, J. S. Bach, Chr. Bossert, A. Stamitz; Inge Kocher (Flöte), Stuttgart 1997, Kontaktadresse: Inge Kocher, Hindenburgstr. 89, 73728 Esslingen, 1 CD, Tacet 60

Die vergleichsweise kleine Stuttgarter Tonträger-Firma Tacet (1989 gegründet) zeichnet sich durch audiophile Klangqualität, Experimentierfreudigkeit und sehr gute Musik aus. Hier wurde mit Inge Kocher, einer virtuosen und ausdrucksstarken Flötistin, die Idee umgesetzt, Flötensoli in verschiedenen Räumen erklingen zu lassen. Eine CD

mit Stücken für Flöte allein herzustellen ist ein Wagnis, und man möchte dem Produzenten dafür auf die Schulter klopfen. Die Reihenfolge der Stücke ist gut gewählt, indem eines das andere erklärt, ergänzt, kontrastiert oder überhöht.

Nach der eröffnenden *Solosonate* von Carl Philipp Emanuel folgt eine *Schattenlied* genannte Komposition von Kurt Enßle, die – obwohl schon 1986 entstanden – wie für das Gewölbe der Burg Stettenfels komponiert scheint. In dem starken Echo wirken die Slaps, Klappenschläge, die gefauchte Tongebung, Flatterzunge, die Whistles sowie die permanente Atmung im Schlussteil sehr eindrucksvoll zusammen. Das dem *Schatten* Wolfgang Steineckes gewidmete *Mei von Fukushima*, in der „Kleinen Komburg“ bei Schwäbisch Hall mit hin und her pendelnden Mikrofonen aufgenommen, wirkt gegen Enßles Stück fast weniger eindringlich (obwohl exzellent gespielt).

Die *Elegie-Etüde* von Johannes Donjon im Konzerthaus Franziskaner in Villingen aufgenommen, zeigt einerseits die stupende Virtuosität der Flötistin, andererseits geht durch den etwas überdimensionierten Klang der Flöte das Elegische der fallenen letzten Blätter verloren, die dem Dichter Jean Richepin auch das Ende seines Glücks symbolisierten. Erst in der Reprise ahnt man etwas davon.

Die *Mythentänze* des 1959 in Stuttgart geborenen Peter Korn sollen nicht nur wegen ihres starken Klingerlebnisses, welches sich auch durch Wiederholung nicht abnutzt, hervorgehoben werden, sondern auch, weil sie relativ leicht realisiert werden können.

Den *Ziegentanz* von Honegger spielt Inge Kocher in der freien Natur. Sympathisch echter Flötenklang, ohne Raum-Make-up. Nicht ganz erklärlich ist, warum der erste Takt im *Un peu plus lent* regelmäßig um ein Achtel verkürzt erklingt.

Besonders wertvoll ist die Interpretation der *Suite mythologique* op. 38 von Leonardo de Lorenzo. Das Stück wurde 1929 komponiert und 1930 gedruckt, also nach der *Syrinx* von Debussy und vor Honeggers *Ziegentanz* (der erst 1932 im Druck erschien). Die drei Sätze der vergriffenen *Suite Pan, Marsyas* und *Apollo* hätten eine Neuauflage dringend verdient. *Pan* ist eine Improvisation über die Tonskala einer 1928 in Griechenland ausgegrabenen Panflöte (Lorenzo hatte sich den langgehegten Wunsch einer Europareise erfüllt). Der zweite Satz ist ein Klangbild mit leisen Tönen, die Klage des

geschundenen Marsyas. Der ausgedehnte dritte Satz stellt den virtuosen Sieger des berühmten Wettstreits dar, dank der flinken Finger der Flötistin ohne Fehl und Tadel.

Die Aufnahme der *Sonata appassionata* von Karg-Elert in der spätromanischen Walterichskapelle in Murrhardt zeigt anschließend das Vorbild für Lorenzos Komponieren auf.

Die *Syrinx* von Debussy erklingt sehr natürlich, nicht zelebriert wie oft, in lyrischen Momenten vielleicht ein wenig zu kraftvoll.

Der ersten *Etüde* von Isang Yun verhelfen Raum und Aufnahmetechnik zu starker Wirkung.

Die a-Moll *Partita* von Bach bietet viele Möglichkeiten der Interpretation. Zur Verdeutlichung der Struktur im ersten Satz überzeugen die Dehnungen einzelner Töne nicht, wirken eher ein wenig aufgesetzt. Ungewöhnlich ist in der *Sarabande* die Artikulation mit Zweierbindungen, die das Schreitende auf Kosten der melodischen Linie betont. Hier ist auch der Aufnahmeschnitt nach dem ersten Teil störend, da es in tieferer Intonation weitergeht.

Das technisch anspruchsvollste zeitgenössische Stück der CD ist das *Mund-Stück* von Christoph Bossert. Auf vier Systemen notiert sind die vier Aktionsebenen der Performance: Pfeiftöne ohne Flöte, Gesang und Text am Mundstück geflüstert und gesprochen sowie die eigentliche Flötenstimme. Hier ist Inge Kocher ganz in ihrem Element, entfesselt und fesselnd.

Mit dem *Rondo capriccioso* von Stamitz wird dieses klingende Kompendium der Musik für Flöte solo abgeschlossen.

Željko Pešek

Luigi Boccherini: The Madrid quintets (F-Dur G437, C-Dur G439, G-Dur G441); Quintetto Tourte, Nicola Guidetti (Flöte), Emanuele Benfenati (Violine), Grazia Serradimigni (Violine), Loris dal Bo (Viola), Enrico Guerzoni (Violoncello), I-Genova 1997, Dynamic S.r.l., Best.-Nr. DYN 502011 (Ausl.: Disco-Center, Kassel)

Die vorliegende CD macht mit drei großen und gewichtigen Kammermusikwerken des noch immer unterschätzten Luigi Boccherini bekannt. Es handelt sich um feinst gearbeitete und höchst anspruchsvolle virtuose Kammermusik.

Das *Quartetto Tourte* und der Flötist Nicola Guidetti nehmen sich auf modernen Instrumenten der Werke hörbar liebevoll an. Das Spiel der Streicher

ist klangschön und weitgehend intonationsrein (lediglich der Flötist tendiert zuweilen schmerzlich in die Höhe).

Daß das Durchhören der gesamten CD trotzdem ermüdet und fast schwerfällt, liegt vor allem an der nivellierenden Darstellung, der „Tonschönheit“ offensichtlich über alles geht: artikulatorische Differenzierung, dynamische Kontraste, klangliche Wagnisse: all dies wird einem allgemeinen „Wohkklang“ geopfert. Unheilvoll unterstützt wird diese Tendenz noch durch die Aufnahmetechnik, die mit viel zuviel Hall jeden Ansatz von Differenzierung und sprachlicher Attacke ertränkt. Nicht, daß man diese Stücke nicht auch auf modernen Instrumenten spielen könnte; nach dieser Aufnahme aber sehe ich mich nach den auf alten Instrumenten mittlerweile selbstverständlich verwendeten differenzierenden Ausdrucksmitteln zurück, die diesen Werken erst wieder die verdiente Frische zurückgeben würden!

Michael Schneider

Frantisek Benda: Konzerte für Flöte, Streicher und B. c.; Konrad Hünteler, Traversflöte; Camerata des 18. Jahrhunderts; Detmold 1996; Dabringhaus und Grimm, 1 CD, Best.-Nr. MDG 311 0702-2

Die drei hier aufgenommenen Flötenkonzerte in e-Moll, G- und A-Dur sind sicherlich nur ein kleiner Ausschnitt aus dem Werk Frantisek Bendas, das er für den flötespielenden Friedrich den Großen komponiert hat. 53 Jahre verbrachte er in den Diensten des preußischen Königs, mit dem ihn auch eine persönliche Freundschaft verband.

Die Lebensspanne Bendas umfaßt den musikgeschichtlichen Wandel vom Hochbarock zur Wiener Klassik. Seine Geburt fällt in Johann Sebastian Bachs Weimarer Jahre, und er wurde zu Grabe getragen als Mozart an *Le nozze di Figaro* arbeitete. Viele Einzelheiten über sein Leben sind aus seiner 1763 entstandenen Autobiografie bekannt.

Die Aufnahme der *Camerata des 18. Jahrhunderts* mit ihrem Solisten Konrad Hünteler ist sehr empfehlenswert, da die galante Musik Bendas ihren Esprit behält und nicht in die Banalität abrutscht. Die abwechslungsreiche Interpretation vermag die Spannung zu halten und garantiert Unterhaltung.

Die Rollen von Orchester und Solist sind eindeutig verteilt: Die Flöte schwebt mit ihrem samtigen doch stets vollen Ton über den Wolken. Das hervorragende Orchester wirkt in seiner - auf starke

Impulse ausgerichteten - Interpretation höchst irisch. Mit beiden Händen wird hier nach der Musik Bendas gegriffen, um ihr neues Leben einzuhuchen.

Gut unterhalten fühlten sich schon Bendas Zeitgenossen wie z. B. Charles Burney, der Bendas Geigenspiel im Adagio als „zu Herzen gehend“ und seine Melodielinien als „wahrhaftig gesanglich“ beschreibt. Benda war auch für seine kunstvollen Verzierungen berühmt. Zusammen mit Carl Philipp Emanuel Bach, den Brüdern Graun und Johann Gottlieb Janitsch gehörte er zum inneren Zirkel der Hofmusiker und mußte so manchen königlichen Stimmungsschwankungen widerstehen.

Ebenso wie bei der in Tibia 3/97 besprochenen CD mit Vivaldkonzerten spielt Konrad Hünteler auf einer originalen Dennerflöte (um 1720), die vor wenigen Jahren in Nürnberg entdeckt wurde. Inzwischen ist dieses Original von Flötenbauern kopiert worden und sorgt für eine notwendige Bereicherung des Instrumentariums.

Ob die Dennerflöte zum Entstehungszeitpunkt dieser Flötenkonzerte vielleicht schon zugunsten einer Quantzflöte vergessen im Schrank lag, ist ungewiß. Die außergewöhnliche klangliche Schönheit und Präsenz im oberen Register rechtfertigen ihren Einsatz auf dieser CD voll und ganz.

Ines Müller-Busch

alta danza. Italienische Tanzmusik des 15. Jahrhunderts; Ensemble „Les haultz et les bas“, 1998 Heidelberg, Note 1 Musikvertrieb GmbH, Heuauerweg 21, 69124 Heidelberg, 1 CD, CHR 77208

Das mit diversen Preisen ausgezeichnete Ensemble „Les haultz et les bas“ hat sich seit 1993 auf die Erforschung und Aufführung mittelalterlicher Bläsermusik mit Schalmei, Pommer und Zugtrompete spezialisiert. Ein Ergebnis dieser Tätigkeit ist das vorliegende Programm mit Tanzmusik des 15. Jahrhunderts, wobei Véronique Daniels, die mittelalterlichen Tanz studierte, beratend und rekonstruierend zur Seite stand. Neben den genannten Instrumenten kommen Dudelsack, Posaune, Fidel, Laute und Tamburin in bunter Kombination zum Einsatz und spiegeln so auch auf klanglicher Seite die kompositorische Vielfalt dieser Tanzsätze, an denen besonders die oft komplexen Rhythmen auffallen. Kompositorische Vielfalt ist als Terminus übrigens durchaus ungenau, denn sehr häufig handelt es sich eher um kompositorische Gerüste, die



STEPHAN BLEZINGER
Meisterwerkstätte für Flötenbau

Blockflötenbau ist...

...zum einen sorgfältige Auswahl der Materialien, handwerkliche Präzision und fundierte Kenntnis komplexer akustischer Zusammenhänge...

...zum anderen das feine Gespür für den richtigen Handgriff, der einem äußerlich perfekten Instrument erst seine Seele verleiht...

...faszinierend!

Karl-Marx-Straße 8
D-99817 Eisenach
Tel. 0 36 91-21 23 46

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

improvisierend mit Leben und Diminution gefüllt werden müssen, von den Musikern der Zeit also bei der Aufführung erst arrangiert wurden. Die Quellen geben über die Art und Weise der anzuwendenden Ausführung kaum detaillierte Hinweise, so daß man heute weitgehend auf Vermutungen angewiesen ist. Ist einstimmig oder polyphon zu interpretieren? Selbst über diese grundlegende Frage geben die Schriften der Zeit nur spärlich Auskunft.

Behutsam und, wie der ausgezeichnete und sehr ausführliche Begleittext nachweist, mit viel Liebe zum Detail hat sich das Ensemble dieser Problematik angenommen. Überrascht mag der mit italienischer Volksmusik Vertraute z. B. eine *Piva* nach Giovanni Ambrosio Dalza anhören, die so durchaus von heutigen Volksmusikern in Kalabrien gespielt werden könnte. Ein Verdienst dieser Aufnahme ist also das Aufzeigen einer bis heute lebendigen Tradition im Bereich der Tanz-, d. h. Gebrauchsmusik. Auch für den an musikhistorischen Fragestellungen vielleicht weniger Interessierten ist diese Einspielung erfreulich, denn durch die klangliche Abwechslung, rhythmische und stilistische Vielfalt läßt sich diese CD sehr angenehm anhören.

Rainer Kahleyss

Wolfgang Amadeus Mozart / Gioacchino Rossini: Concerto for clarinet and orchestra in La Magg. K 622 / Andante, theme and variations in Si bem. Magg. for clarinet and orchestra, Alessandro Carbonare (Klarinette), Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim, Leitung: Vladislav Czarnecki, Agora Musica Italy 1997, 1 CD, AGO 500 111 (Vertrieb: disco-center classic, Kassel)

Eine neue Einspielung von Mozarts opus sumnum für Bläser und Orchester mit einem jungen italienischen Klarinettisten und mit einem Orchester, das sich stets für den Nachwuchs eingesetzt hat, wenn er noch nicht so bekannt war (die Namen Simon Dent und Julius Berger mögen da genügen): ich war sehr gespannt. Um sicherzugehen, daß ich nicht ungerecht bin, habe ich diese Einspielung öfter durchgehört, aber ich kann nicht anders: diese Interpretation wird dem wohl bedeutendsten Bläserkonzert der Literatur nicht gerecht.

Gewiß ist Carbonare ein hochvirtuoser Solist, mit sehr schönem Ton und mit einem beachtlichen dynamischen Reichtum. Seine Preise hat er nicht umsonst bekommen. Aber da ist zuerst einmal die Artikulation und die Texttreue, die ja auch mit der Arbeit der Zunge zusammenhängt. Abgesehen davon, daß Carbonare zuviele Stellen anders artikuliert als sie in der NMA stehen, ist das Klarinettenstaccato immer so weich, daß ein portato entsteht. Das ist sicherlich oft angebracht, aber doch nicht immer. Denn so wird Mozart zum Softie, genauso, wie er halt im 19. Jahrhundert gesehen und gespielt wurde. Und in langsameren Partien hat Carbonare die unschöne Angewohnheit, ein legato bis zur Schlußnote durchzuspielen, auch, wenn Mozart die Schlußnote vom Legatobogen trennt (ein Rest von Tartinis „Bogenregel“, daß nämlich der Bogen nicht über den Taktstrich gehen darf, ist ja doch bei Wolfgang immer noch in Kraft geblieben, auch wenn Leopold das anders sieht).

Die Intonation ist fast perfekt, aber das genügt bei diesem Stück nicht. Es handelt sich um feine Trübungen (etwa das häufig zu tiefe e), die mich doch stören, selbst wenn sie den Tonmeister-TÜV offenbar anstandslos passiert haben.

Um so erstaunlicher ist, daß das im Rossini erheblich besser ist. Die Balance zwischen solo und tutti stimmt an entscheidenden Stellen nicht. Mozart hat, spätestens in den großen Klavierkonzerten, den Dialog Solo – Orchester derart weiterentwickelt, daß der Solist unbedingt auch begleitend

zurücktreten muß. Das sollte im ersten Satz ab Takt 324 sein (Alberti-Soprane sind ja nun wirklich keine melodischen Offenbarungen) und im Finale ab Takt 77 und 311. Was mich wundert: im ersten Satz ab Takt 134 stimmt die Balance erheblich besser, und das ist die Expositions-Parallele von Takt 324. Der Klarinettist spielt die Triller je nach Laune, von oben oder unten; ein durchdachtes System ist hier nicht zu erkennen. Auch die harmonische Struktur kann der Solist nicht klar vermitteln: im Hauptthema des Finales gibt es zwei Parallelstellen, die aber verschieden harmonisiert sind: Takt 2 schließt (mit Bratsche als Baß) mit dem Ganzschluß, Takt 6 endet trugschlüssig. Die Klarinette weiß nichts davon.

Eine romantische Unart ist der „große Bogen“. Mozarts fis-Moll-Minore im Finale (ab Takt 138) hat eine klar Struktur, die durch Bindebogen unmißverständlich festgelegt ist: 2 Takte – 4 Takte – 2 Takte. Carbonare aber geht ohne jede Zäsur, also ohne Punkt und Komma, darüber hinweg und macht „unendliche Melodie“. Aber gerade die klassische Melodik ist so fein strukturiert, daß sie ohne genaueste Artikulation nicht verständlich ist; die „Klangrede Musik“ wird so zur harmlosen Schönen Stelle degradiert.

Das Orchester hält sich im allgemeinen an Mozarts Artikulation. Und das behindert ständig den Dialog mit dem Solisten. So bereitet das Orchester mit staccato-Sechzehnteln einen staccato-Einsatz des Solisten vor (1. Satz, Takt 247). Doch Carbonare antwortet legato. Ebenfalls im 1. Satz, Takt 194: die Klarinette spielt portatissimo-Viertel, das Orchester antwortet mit erheblich kürzeren Vierteln. Die Frage sei gestattet: was eigentlich wurde da gepröbt?

Die Pforzheimer klingen, wie immer, sehr schön. Die Bläser fügen sich hervorragend in den Klang ein. Und die beiden sfp im Finale, Takt 102 und 231 etwa, sind klangliche Kabinetstücke.

So schön und musikalisch geführt die kleinen Fagottoli im ersten Satz auch klingen, im Adagio ist der Fagott-Orgelpunkt (Takt 9ff.), der nicht unten, sondern in der Mitte liegt, einfach zu laut. Und wenn dann das erste forte im Adagio (Takt 8 ab dem zweiten Achtel) auch noch piano gespielt wird, geht ein erheblicher Kontrast verloren. Schließlich gibt es im Adagio (Takt 62) noch eine echte Panne, die auf einer CD nicht angeht: in das letzte Achtel

des ganztaktigen D-Dur-pianissimo erklingt deutlich ein verfrühtes e' in der ersten Violine.

Nein, und das bei aller Schönheit einzelner Details: Mozart ist das nicht.

Dafür sind Solist und Orchester bei den beiden Rossini-Variationen ganz in ihrem Element. Da zeigt Carbonare, was er wirklich kann: die hochvirtuosen Passagen sind blitzsauber. Denn diese instrumentale Koloratur-Opera buffa ist viel mehr al fresco konzipiert als der heikle Mozart. Und, wie gesagt, die Intonation ist besser. Auch die langsamten Sätze sind dem hochtalentierten Musiker in das Instrument geschrieben; Rossinis ganze Palette hat er im Blut.

Der Mozart aber wird nicht Carbonares letztes Wort zu diesem Komponisten sein. Mit dieser hochkomplizierten Musik des Abschieds beschäftigt sich ein Musiker doch wohl lebenslang. Und Carbonare hat alle Voraussetzungen, ein gewichtigeres letztes Wort zu dieser beständigen Herausforderung für Klarinettisten zu sagen. Ich bin gespannt auf seine Interpretation in, sagen wir, zehn Jahren.

Albrecht Gürsching

Musique pour basson et piano, Vol. 2, mit Werken von P. Hindemith, O. Berg, O. Schoeck, O. Nussio, I. Yun und M. Schoof, Dag Jensen (Fagott), Midori Kitagawa (Klavier), Detmold 1998, Musikproduktion Dabringhaus & Grimm, 1 CD, Best.-Nr. MDG 603 0831-2

Dies ist die zweite CD *Bassoon et Piano*; Nr. 1 enthält französische Musik des 20. Jahrhunderts (Koechlin, Mihalovici, Bozza, Bitsch und Dutilleux). Nr. 2 wendet sich nunmehr dem deutschsprachigen Raum zu; Olav Berg ist Norweger, Nussio Italiener in der Schweiz, und bis auf den in Berlin verstorbenen Yun ist der Rest deutsch.

Zwei der sieben Stücke sind ursprünglich für Bassklarinette (Schoeck und Yun), doch die Adaption für Fagott scheint mir legitim. Die ganze Palette des 20. Jahrhunderts ist auf dieser CD versammelt: von der traditionellen Musik der Pergolesi-Variationen Otmar Nussios bis zur jungen Avantgarde Bergs. Am überzeugendsten in dieser Richtung: Manfred Schoofs 2. *Impromptu* mit der spannenden Verbindung von Jazz und new sounds auf dem Fagott und dem pizz im Innenraum des Klaviers: das ist faszinierend und klingt sehr gut.

Dag Jensen und Midori Kitagawa sind ein hervorragendes Duo. Beide spielen technisch makellos, aber das ist ja eher selbstverständlich. Doch manchmal verschmelzen die so verschiedenen Klangfarben zur idealen Einheit: das hört man selten.

Und: Virtuosen, die musikalisch so richtig und klar spielen wie Jensen, gibt es nicht überall. Als Beleg dafür höre man nur die Vorbereitung der Reprise in Hindemiths erstem Satz.

Diese CD enthält viele Neuentdeckungen. Und sie zeigt zwei Musiker, die wissen, wie es geht.

Für Fagott-Fans ist diese CD ein absolutes Muß. Und für den, der dieses Instrument noch nicht entdeckt hat, für den ist hier die Chance zur grand amour.

Albrecht Gürsching

Shadows and Dreams (Inhalt: A. Tcherpnin: Woodwind Quintet, op. 107 / Th. Dollarhide: Shadows / R. Jager: Mumbley Peg / K. Hoover: Homage to Bartók / H. Baumann: Rondo mit Mozart / K. Foley: Einstein's Dream), The Cumberland Quintet, Centaur Records, USA-Baton Rouge 1997, 1 CD, Bestell-Nr. CRC 2335 (Ausl.: Disco-Center, Kassel)

The Cumberland Quintet stellt seine neue CD *Shadows and Dreams* vor. Spritzig, witzig und voller Elan steigt man ein in eine Achterbahn, die einen ebenso durch traditionelle Kurven wie durch moderne Loopings führt. Das Quintett arbeitet dabei mit hoher Präzision und zum Teil auch mit zuvor eingespielten künstlich erzeugten Klängen.

Dem geneigten Hörer bleibt zu entscheiden, welche der verschiedenen Stilrichtungen er als Höhen und welche als Tiefen empfindet.

Zu Gehör kommen Werke von Alexander Tcherpnin, Theodore Dollarhide, Robert Jager, Katherine Hoover, Herbert Baumann und Keith Foley.

Thomas Heptner

Satie-Xophone. Werke von C. Debussy, E. Satie, M. Ravel, Nándor Götz (Klarinette und Sopran-Saxophon), Balázs Szokolay (Klavier), Hungaroton Classic Ltd. 1998, 1 CD, HUN 531 763, (Auslieferung: disco-center classic, Kassel)

Auf knappen 67 Minuten Gesamtspielzeit stellen Nándor Götz (Sopran-Saxophon und Klarinette) und sein Pianist Balázs Szokolay 21 eigene Bearbeitungen dreier großer Komponisten vor. Beleuchtend die Musik zwischen 1890 und 1910 sind dies im einzelnen Claude Debussy (hier vertreten

mit Arabesken, *Colliwoog's Cake-walk*, *Syrinx*, *La danse de Puck*, *L'isle joyeuse*), Eric Satie (*Gymnopédie Nr. 1-3*, *Gnossienne Nr. 1-6*) und Maurice Ravel (3. Satz *Perpetuum mobile* aus der *Violinsonate*, *Tombeau de Couperin*, *Pavane pour une infante défunte*). Gefällig, unterhaltend ist der Gesamteindruck der Musik und der Interpretation beider am Franz-Liszt-Konservatorium in Budapest ausgebildeten Solisten. Wenig Ecken und Kanten im Spiel, wenig Persönliches, dennoch musikalisch, weich, sensibel im Tonfall. Legitim der Anspruch, absurd hinsichtlich der vorliegenden Aufnahme folgendes Zitat aus dem Booklet: *Die Transkriptionen... stellen keinen Stilbruch dar, man kann aber von einer Vollentfaltung sprechen.* Soll sich das auch auf das letzte Werk der CD beziehen, Maurice Ravels *Pavane pour une infante défunte*?

Jürgen Demmler

NEUEINGÄNGE

buy a band, no. 14: „Tonight“ from West Side Story by Leonard Bernstein, ISMN M-060-10951-5, BH 7300101; no. 15: Dance of the Sugarplum Fairy by P. I. Tchaikovsky, ISMN M-060-10952, BH

Margret Löbner

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

BASS-BLOCKFLÖTE

von YAMAHA

mit 2 Mittelteilen in den Stimmungen

$\text{á} = 442$ und $\text{á} = 415$ Hz

und

BASS-BLOCKFLÖTE

von YAMAHA

in der Stimmung

$\text{á} = 415$ Hz

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

Auslieferung durch:

Margret Löbner
Osterdeich 59a, 28203 Bremen
Tel. 0421-70 28 52

7300102, printed music ... audio CD with backing tracks ... feature-packed multimedia CD-ROM, mehr als nur Musik mit CD-Begleitung, für C-, B- und Es-Instrumente, Boosey & Hawkes, Berlin

Duo, Werke von Locatelli, Giuliani, Fauré, Poulenc, Norby, Händel; Niels Schultz Hansen (flute), Steffen Kyhl Jensen (guitar), Guest: Meifu Wung-Sung Sieben (soprano), point records, DK-Solrød Strand (Vertr.: Disco-Center Classic, Kassel), 1 CD, Best.-Nr. POI 5137

René Eespe: Concerto ritornello, Flute concerto, Viola concerto; Ülo Kaadu, Maano Männi (Violin), Neeme Punder (Flute), Jouko Mansnerus (Viola), Hortus Musicus Academic Orchestra, Leitung: Andres Mustonen; Bella Musica Bühl/Baden (Vertr. Pro Classics, Grevenbroich), 1 CD, Best.-Nr. Antes BM-CD 31.9129

Shigenori Kudo, Flûte & Jeffrey Grice, Piano; Werke von Françaix, Enesco, Roussel, Franck; Integral Classic, Paris (Vertr.: Disco-Center Classic, Kassel), 1 CD, Best.-Nr. INT 221 106

L'Arte del Flauto Dolce, Blockflöte & Orgel; Werke von Telemann, Händel, Schickhard, Pepusch, Purcell, Baston und Stanley; Manfred Harras (Blockflöte), Herbert Deininger (Orgel), Acanthus Int. records (Vertr.: Disco-Center Classic, Kassel), 1 CD, Best.-Nr. ACA 594 007

Anton Liste: Bassoon Sonata, Piano Sonatas; William Waterhouse (Bassoon), William Fong (Piano), Guild Music Ltd., Wiesholz 42B, CH-8262 Ramsen, 1 CD, Best.-Nr. GMCD 7154

Musikalisch Kurtzweil, Unterhaltsame Musik aus dem 13. - 18. Jahrhundert, Werke von Playford, Praetorius, Händel, Susato, SenfL, Bach u. a., Ensemble Papillon: Kamimi Barbara Govil-Willers, Monika Strahl, Ursula Broich-Tophofen, Elke Dürhager (Bläserensemble, teils mit Gesang und Schlagwerk), Kontakt und Vertrieb: Ensemble Papillon-Production, Kamini Barbara Govil-Willers, Bahnhofstr. 5, 40489 Düsseldorf, 1 CD, Best.-Nr. EPP 01198001

Stimmungen eines Fauns, Miniaturen für Klarinette und Klavier; Werke von Bartók, Penderecki, Debussy, Ravel, Weiner, Milhaud, Szalowski u. a.; Heiner Rekeszus (Klarinette), Erika le Roux (Klavier); Melisma Musikproduktion und Musik-Aniquariat Heiner Rekeszus, Wiesbaden, 1 CD, Best.-Nr. Meli 7170-2

Der ERTA e.V. gemeldete Kurse.

Stand 3. 99

18. 4. 99	Karlsruhe	Zeitgenössische südamerikanische Komponisten Workshop mit Victor Rondón (Chile)
30. 4. -2. 5. 99	Salzburg	5. Österreichischer ERTA - Kongreß Die Blockflöte im Ensemblespiel -Konzerte, Referate ...
19. / 20. 6. 99	Freiburg i.Br.	Blockflöte / Querflöte -Feldenkrais (9 Teilnehmer) Dozenten: Martin Heidecker u. Agnes Kalbhenn-Krebel (Feldenkrais)
26. 6. 99	Bremen	Spieletechniken der Avantgarde Interpretations- und Technikfragen -Dozent: Prof. Dr. Ulrich Thieme
5. - 10. 7. 99	Schiermonnikoog	Carmina burana - Summercourse on Schiermonnikoog Leitung: Ita Hijmans und Jonathan Talbott
10. / 11. 7. 99	Rendsburg	Folklore aus aller Welt - Dozent: Bärbel Kuras - Berlin
11. - 17. 7. 99	Brügge	Huldigungsmotetten aus Renaissance und Frühbarock Leitung: Kaat Weyler, Dr. Dieter Klöckner
11. - 25. 7. 99	Prachatice (Tschechische Rp)	Sommerschule alter Musik -Florilegium 11.-18.7. Dozent: A. Salomon... 18.-25.7. Dozenten: P. Holtslag, K. de Witt, A. Rypan ...
6. - 8. 8. 99	Hamminkeln	Interpretationskurs -Dozent Baldrick Deerenberg
28. / 29. 8. 99	Paderborn	Ensemblemusik der Renaissance und des Frühbarock im Musikschulunterricht Dozenten: Trio Basilensis (M. Mezger, E. Weber, P. Simmonds)
1. - 3. 10. 99	Berlin	ERTA - Kongreß 99 - 7. Internationales Blockflöten - Symposium Mittelalter - Renaissance. Vorträge, Konzerte, Ausstellung
30. / 31. 10. 99	Rendsburg	Folklore mit gemischten Ensembles Dozentin: Bärbel Kuras-Berlin
6. / 7. 11. 99	Ehingen	Consort -Tänze der Renaissance -Leitung: Lilian Feger
13. 11. 99	Karlsruhe	Blockflötengeschichten -Die Altblockflöte im Gruppenunterricht Dozenten: Prof. Manfredo Zimmermann, Brigitte Meier
27. / 28. 11. 99	Rendsburg	Das Blockflötenensemble in der Advents- und Weihnachtszeit Leitung: Bärbel Kuras - Berlin
2000	Paderborn	Elektronische Musik -Moderne Spielweisen

Infos: ERTA e.V., Leopoldshafenerstr.3, 76149 Karlsruhe, Tel 0721707291, Fax 0721788102**Kurs in Ehingen:** Anmeldung ERTA - Info -Lilian Feger Tel. 0033.478272991**Kurs in Freiburg:** Martin Heidecker, Friedenstr. 23, 76133 Karlsruhe. Tel.0721.827349, Fax.827972**Kurse Amsterdam / Schiermonnikoog:** J.van Wingerden, Studio gele Kraan, Hillegomstraat 13 hs, NL - 1058 LN Amsterdam, Tel./ Fax. NL 0031. 20.6271145**Kurse in Rendsburg:** Nordkolleg Rendsburg, Am Gerhardshain 44, 24768 Rendsburg. Tel 04331.1438.22 Fax. 04331.1438.20**Kurs in Prachatice (Böhmen) -ca 1 Std nach der Grenze:** Jan Kvapil, Polská 7, 12000 Praha 2, Tschech. Republik, Tel. 00420.2.6273313; Fax. 420.2.67312430. -Kurs ist mit Unterkunft, Vollpension, + Konzertkarten**Kurs in Paderborn:** Städt. Musikschule, Am Haxthausenhof 6, 33098 Paderborn, Tel.05251.881403; Fax.882044**Kurs in Hamminkeln:** Derik Baegert Gesellschaft, Schloß Ringenberg, 46499 Hamminkeln. Fax. 02852.9239**Kongreß in Salzburg:** ERTA - Österreich, Postfach 539, A - 1061 Wien, Fax....0222.5874763**Kurs in Brügge:** HALEWYNSTICHTING , Le Grellelei 10, B - 2600 Berchem, Fax323. 218. 99.58

Sehr geehrter Herr Pairott,

ich schreibe Ihnen im Auftrag einiger Mitglieder der ERTA (Europäische Blockflötenlehrervereinigung). Freundlicherweise durfte die ERTA auf dem letzten Kongreß von *Jugend musiziert* in Neuss aktiv mitarbeiten und Vorschläge einbringen. Die Neuerungen in der Austragung werden von mir persönlich als sehr positiv gesehen. Allerdings ha-

ben einige Mitglieder Bedenken, die sich auf die kommenden Runden 1999 beziehen.

Es geht um folgendes: Die Blockflöte wurde als Instrument den Bläsern zugeordnet. Nächstes Jahr können Kollegen ihre Schüler im Fach Blockflöte zu zwei Kategorien schicken, zum Ensemble und zur neuen Musik. Es geht den Mitgliedern um die Kategorie Ensemble. Hier wird vermutet, daß in

der Jury Ensemble (und hier geht es schwerpunkt-mäßig um die Regionalebene) kaum ein Blockflötenfachlehrer sitzen wird, sondern nur Kollegen anderer Blasinstrumente, daß die Blockflöte in den kommenden Jurys in nicht ausreichendem Maße repräsentiert werde. Es wird deshalb befürchtet, daß die Belange der Blockflöte nicht ausreichend beachtet werden, es auch an Fachwissen innerhalb einer Jury mangeln wird, die Kollegen der Orchesterinstrumente sich als Block betrachten und die Blockflöte an den Rand schieben.

Mit den betreffenden Mitgliedern habe ich folgendes vereinbart: ich würde die Bundesgeschäftsstelle anschreiben, die Bedenken äußern und die Antwort der Geschäftsstelle in der TIBIA auf den ERTA-Seiten veröffentlichen.

Ich hoffe, daß Sie mir eine Antwort in der nächsten Zeit zuschicken können, wohl wissend, daß die Planungen für den Wettbewerb auf Hochtouren laufen und Sie sicher viele wichtige Dinge zu besprechen und zu organisieren haben.

Vielen Dank für Ihre Bemühungen,
Ihr Stephan Schrader

Lieber Herr Schrader,

auf Ihre Anfrage hin möchte ich Ihnen mitteilen, daß ich Ihre Befürchtungen, die Blockflöte könnte beim kommenden Wettbewerb *Jugend musiziert* unterrepräsentiert sein, nachvollziehen kann.

In der Tat ist es von großer Wichtigkeit, daß die Jurys entsprechend den Anmeldungen der Teilnehmerinnen und Teilnehmer besetzt werden. So sollten Fachleute für jedes vertretene Instrument dem Jurygremium angehören. Bei einer großen Anzahl von Blockflötenspielern, auf die wir hoffen und die wir erwarten, könnten also durchaus auch zwei Kolleginnen und Kollegen des Bereiches Blockflöte in die Jury berufen werden. Das Argument, dieses sei finanziell nicht zu leisten, muß ernstgenommen werden. Allerdings ist diese Lösung immer noch günstiger, als für Holzbläser-, Blechbläser- und Blockflötenensembles eigene Jurys zu berufen. Es hängt also alles wieder einmal von der Zusammensetzung der Jurys ab. Die Regionalausschüsse bzw. deren Vorsitzende sind sich im allgemeinen dieser Problematik bewußt. Daher glaube ich nicht an ein „Beiseiteschieben“ der Blockflöte im kommenden Regionalwettbewerb. Im übrigen könnten alle Bläser die gleichen Bedenken haben wie Ihre

Kollegen. Eine starke „Blockflötenfraktion“ innerhalb der Jury könnte dazu führen, die übrigen Instrumente an den Rand zu drängen. Ebenso denke ich, daß Ihre Kollegen nicht ernsthaft behaupten sollten, daß es an Fachwissen innerhalb der Jury mangeln wird. Bitte bedenken Sie, daß die Jury als Ganzes entscheidet und ebenso die Leistungen der Teilnehmenden nicht nach Besetzung oder im Ensemble vertretenen Instrumenten differenzieren soll. Die mit der Neustrukturierung von *Jugend musiziert* ebenfalls beabsichtigte Gleichbehandlung aller Instrumente sollte als oberstes Ziel nicht in Frage gestellt werden.

Ich hoffe, die Bedenken von Ihnen und Ihren Kollegen relativiert zu haben.

Mit freundlichen Grüßen und den besten Wünschen für Sie, Ihre Schüler und ihren Wettbewerb.

Hans Peter Pairott



Vor einiger Zeit hat der Vorstand der ERTA ein Logo in Auftrag gegeben. Vorab gab es eine Art Wettbewerb mit zahlreichen Vorschlägen und Ideen. Nach einem bestimmten Termin entschied sich der Vorstand dann für den Vorschlag von Frau Eva Duwenkamp aus Berlin. Den Mitgliedern der ERTA möchten wir das Logo hiermit präsentieren und gleichzeitig Frau Duwenkamp kurz vorstellen.

Frau Eva Duwenkamp wurde 1971 in Hannover geboren. Sie hatte lange Jahre Klavierunterricht genommen, dann Blockflöte, auch zusätzlich Querflöte. Gründungsmitglied des Kinderzirkus *Giovanni* in Hannover, sie ist dort mit Seiltanz und Jonglage aufgetreten, hat Kulissen, Requisiten und Kostüme entworfen und auch in der Kapelle gespielt.

1990 dann Abitur. 1991 zum Wintersemester Beginn des Grafik-Design-Studiums an der FH Hildesheim. 1993-1994 Vordiplom, Stipendium des DAAD für Auslandsstudium in den USA an der University of Wisconsin Stout. 1995 Oktober-Dezember Praktikum bei Springer & Jacoby, 2. Werbeagentur, in Hamburg. Im Juli 1997, nach dem Diplom, zieht sie nach Berlin. Hier hat sie

Freelance-jobs für Werbeagenturen und ist ab Dezember 1997 erst frei, dann festangestellt als User-Interface-Designerin für browserbasierte Datenbankanwendungen (rein virtuelle Gestaltung im Internet) bei der Firma „ini“ in Berlin, nebenbei freiberufliche Aufträge.

Workshop mit Victor Rondón (Chile) am 18.4.1999

Der chilenische Blockflötist und Musikwissenschaftler Victor Rondón hält am Sonntag, den 18.4.1999 einen Blockflötenworkshop in Karlsruhe. Auf dem Programm stehen seine eigenen Kompositionen *Tango* und *Rumba* (verlegt in der Flautando-Edition Karlsruhe) sowie andere Blockflötenwerke zeitgenössischer südamerikanischer Komponisten.

Beginn: 10.00 Uhr

Unkostenbeitrag: DM 30,00 (DM 20,00 ermäßigt) (Ermäßigung für Schüler, Studenten und Mitglieder der ERTA e.V.)

Anmeldung: Möglichst umgehend in der ERTA-Geschäftsstelle

30. April - 2. Mai 1999 5. Österreichischer ERTA-Kongreß Die Blockflöte im Ensemblespiel, Konzerte, Referate, Ensemblearbeit. Anmeldung (bis 15.4. erbeten): ERTA-Österreich, Postfach 539, A-1061 Wien

Blockflöte/Querflöte-Feldenkrais

Der Kurs wendet sich gleichermaßen an Liebhaber, Studenten und Lehrer des Faches Blockflöte/Querflöte. Alle Teilnehmer sollen ein Werk eigener Wahl vorbereiten, das im Schwierigkeitsgrad ihrem gegenwärtigen Leistungsstand entspricht (es können auch ganz kurze, einfache Stücke gespielt werden!). Der Schwerpunkt des Kurses wird die Atemführung und Klangbildung beim Flötenspiel sein. Das Zusammenspiel mit dem eigenen Instrument wird durch die begleitenden Feldenkraisübungen nachhaltig gefördert, die blockweise eingeschoben werden.

Die Feldenkraislektionen in der Kleingruppe (die Teilnehmerzahl ist aus Platzgründen auf neun Per-

sonen begrenzt!) dienen der Verbesserung der Bewegungsabläufe beim Flötenspiel. Freude und spielerische Leichtigkeit im Umgang mit dem Instrument sollen gefördert, die Angst vor „schweren Stellen“ abgebaut werden.

Dozenten: Martin Heidecker (Dozent an der Pädagogischen Hochschule Freiburg) – Block- und Querflöte; Agnes Kalbhenn-Krebel – Feldenkrais, Ort: Freiburg/Br., Kurszeiten: Samstag, 19.6.99, 10.30-ca.18.00 Uhr, Sonntag, 20.6.99, 10.00-ca.17.00 Uhr, **Anmeldung:** bis 8.6.99, **Kursgebühr:** DM 220,00 (DM 180,00 ermäßigt) (Ermäßigung für Schüler, Studenten und Mitglieder der ERTA e.V.), **Rückfragen:** Tel.: 0721/82 73 49, Fax: 0721 / 82 79 72 (M. Heidecker)

Die ERTA veranstaltet in Zusammenarbeit mit der Musikschule Bremen und dem Deutschen Tonkünstlerverband, Landesverband Bremen, einen eintägigen Kurs, ein Konzert sowie ein Treffen der ERTA-Mitglieder der Region Bremen. Als Referent für den Kurs wurde Prof. Dr. Ulrich Thieme eingeladen. Das Thema lautet *Spieltechniken der Avantgarde – Interpretations- und Technikfragen*. Datum und Ort: Samstag, 26. Juni 1999 ab 10 Uhr in Raum 20 der Musikschule Bremen, Schleswiger Str. 4, Bremen. Kosten für den Kurs: ERTA-Mitglieder, Lehrkräfte der Musikschule Bremen und Mitglieder im Tonkünstlerverband zahlen DM 40,00, ab 16 Teilnehmer DM 30,00, andere Teilnehmer DM 50,00.

Das Konzert heißt passend zum Kurs *Neue Flötentöne* und wird von Dörte Nienstedt und Anne Horstmann gestaltet. Vielleicht gibt es eine Uraufführung, sicherlich erklingen aber Werke von Hespos, Reich, Rodriguez, Dinescu u.a. Datum und Ort: Samstag, 26. Juni 1999, 20 Uhr in den Räumen der „Galerie im Volkshaus“, Bremen.

Treffen der ERTA-Mitglieder aus der Region Bremen, Freitag, 25. Juni 1999 am Abend, sagen wir ab 19.30 Uhr. Grund dieses Treffens ist es, daß wir uns mal kennenlernen und Kontakt aufnehmen. Vielleicht hat jemand ja tolle Ideen und es entstehen neue Projekte. Näheres demnächst per Post. Informationen in der ERTA-Geschäftsstelle (Leopoldshafener Str. 3, 76149 Karlsruhe) oder bei Stephan Schrader, Lübecker Str. 2A, 28203 Bremen.

17. - 20.9.1999 Schloß Köthen, **Köthener Herbst 1999:** „J. S. Bach und die italienische Musik des 17. Jahrhunderts“, Konzerte und Vorträge, Kurse mit Monica Huggett (Violine), Anner Bylsma (Violoncello), Siegbert Rampe (Cembalo, Hammerklavier, Orgel), Gerald Hambitzer (Clavichord, Basso continuo), Nova Stravaganza, Günther Hoppe, Karl Heller, Dominik Sackmann. Info: Freundes- und Förderkreis Bachgedenkstätte in Schloß Köthen/Anhalt, Köthener Herbst 1999, Schloßplatz 4, D-06366 Köthen, Organisation: Tel.: 02263 952454, Fax: 02263 70007, Internet: www.koethenerherbst1999.de

ERTA-Kongress 1999

„Die Blockflöte in Mittelalter und Renaissance“, 1.10.-3.10.1999, Hochschule der Künste Berlin

Der diesjährige ERTA-Kongress findet in Zusammenarbeit mit der Hochschule der Künste in Berlin (Prof. Gerd Lünenbürger) statt. Prof. Dr. Ulrich Thieme wird den Kongress mit dem Einführungsvortrag *Flötenspiel in der mittelalterlichen Welt* eröffnen. In verschiedenen Vorträgen (Prof. G. Neuwirth, S. Jacobsen, Gräfe) u. a. zu Intonation, Notation, Blockflötenbau, Quellenkunde und einem Tanzworkshop soll uns ein Einblick in die Musik des Mittelalters und der Renaissance vermittelt werden.

Weiter sind Konzerte geplant mit: ensemble für frühe musik Augsburg, Ensemble Dreiklang Berlin, Stephan Schrader, Silke Jakobsen und der Blockflötenklasse G. Lünenbürger. Für den Samstag ist eine Nachlesung mit einem Schauspieler vorgesehen. Ergänzt wird der Kongreß durch eine Ausstellung von Noten, Büchern, Instrumenten und Zubehör.

Am Samstag findet die jährliche ERTA-Mitgliederversammlung statt.

Stephan Blezinger

5. Welches ist das „originale“ Klangbild? Teil IV

5.1. Frühe Musik (bis Anfang 17. Jh.):

Für die Musik der Renaissance, bis hin zum Anfang des 17. Jahrhunderts, kann man kaum einen bestimmten Flötentypus als das authentische Instrumentarium schlechthin festlegen. Flöten in Ganassi-Bauweise sind sicherlich nicht die Instrumente, die zu dieser Zeit, auch für das diminuierende Spiel in Italien, gängig waren. Von daher ist die Ganassi-Flöte sicherlich in ihrer heutigen Verbreitung nicht

„original“. Andererseits stellt sie spielerische Möglichkeiten zur Verfügung, die der Musik aus dieser Zeit besonders entgegenkommen und sie daher für die Aufführung gerade geeignet erscheinen lassen.

Meist war die Literatur dieser Zeit nicht oder nur locker für ganz bestimmte Instrumente konzipiert, so daß es durchaus legitim scheint, einfach dasjenige Instrument zu benutzen, mit dem es „am besten geht“.

5.2 Frühbarock Sololiteratur (z. B. van Eyck):

Für die Literatur des 17. Jahrhunderts wird oft ebenfalls die Ganassi-Flöte gebraucht. Andererseits wären typische Frühbarock-Flöten mit unten verengter Bohrung und ihrem etwas obertönigen, feineren Klangbild der Musik wohl entsprechender. Gerade auf diesen Instrumenten haben die Töne des höchsten Registers eine Art „Ausnahmeharakter“ und klingen wirklich etwas sensationell, Höhepunkte betonend, im Gegensatz zu den Ganassi-Instrumenten, deren hohe Lage viel „selbstverständlicher“ und dominanter erscheint.

5.3 Spätbarocke Literatur:

Für die Literatur des Spätbarock kann man sich gut an den jeweiligen nationalen Stilen bzw. den verschiedenen Schwerpunkten der jeweiligen Musik orientieren. So sind Instrumente aus der englischen Bauschule wie etwa von Bressan besonders geeignet für Musik, bei der klangliche Subtilität im Vordergrund steht und farbliche Differenzierungen besonders gefragt sind. Man denkt hier sofort an Händels Blockflötenmusik, aber natürlich auch an die gesamte französische Literatur. Schlankere Instrumente, wie wir sie aus Nürnberg, etwa von Denner her, kennen, eignen sich vor allem für Literatur, bei der Tempo, Brillanz und Virtuosität im Vordergrund stehen und man auf sehr schnell und wendig reagierende Instrumente angewiesen ist. Telemanns Blockflötenwerk ist ohne Dennersche Blockflöten kaum denkbar, auch die italienische Literatur dieser Zeit ist auf diesen Instrumenten „zu Hause“. Zwar mag man einwenden, daß vor allem Corellis Werke auch und gerade in London verlegt wurden, und natürlich ist es „historisch richtig“, „La Follia“ auf einem Instrument nach Bressan zu spielen. Jedoch gilt auch hier, daß man einfach selbst entscheiden möge, welcher Typus die Musik am besten zum Klingen bringt und das ideale Werkzeug in den Händen des Spielers darstellt.

Denn letzten Endes sind Musikinstrumente auch kein Selbstzweck, sondern immer Werkzeug zum Gebrauch durch den Spieler.

Zur Notenbesprechung A. Vivaldi: *Trio a-Moll* in TIBIA 1/99, S. 394 von Nikolaus Delius

Der Besprechung des *Trio a-Moll* von Antonio Vivaldi für Blockflöten möchte ich entgegnen: Herr Delius hat sich sicher nicht sehr gründlich mit dem Stück befaßt. Denn gerade die beklagte „harmonische Ausdünnung in Duos von Oberstimme und Baß“ ist von Vivaldi so gewollt. An diesen Stellen (etwa ein Drittel bei den Ecksätzen) schweigt der Basso continuo. Im langsamem Satz fehlt die Continuo-Stimme ganz. Herr Delius ist wohl generell gegen die Bearbeitungspraxis. Anders sind seine Äußerungen auch in der Besprechung des Pergolesi-Trios (im selben Heft der TIBIA) nicht zu verstehen. Natürlich verändert jede Bearbeitung das Original in der Klangfarbe. Warum auch nicht? Die Zahl der Beispiele von Bearbeitungen in der Musikgeschichte ist unübersehbar hoch. Selbst „große“ Komponisten haben sich nicht gescheut, Werke anderer Komponisten zu bearbeiten: Bach

(Vivaldi, ...), Mozart (Bach, Händel, ...), Ravel (Mussorgski) ...

Meine Bearbeitungen sind aus der Praxis und für die Praxis entstanden und haben sich alle auch öffentlich z. T. mehrfach bewährt. Ulrich Herrmann, Verden

Zur Rezension *Flauto e voce II* von Michael Schneider in TIBIA 1/99, S. 397

Eine sorgfältige Ausgabe verdient eine ebensolche Besprechung. Leider hat M. Schneider weder noch angemerkt, daß sich die Best.-Nr. CV.210/01 und der Preis lediglich auf die Partitur beziehen. Zur Ausführung dieser Wohltat benötigt man außerdem die Blockflötenspielpartitur (nur im Set ab 4 Exemplaren erhältlich) und eine B.c.-Stimme (s. Partitur S. 2, „klein gedruckt“).

Paula Heitsch, Regensburg

— SEMINAIRE ESTIVAL —
DE MUSIQUE ANCIENNE
EN WALLONIE

SPA - BELGIUM

10th SESSION - From July 21st to August 1st 1999.

« LES GOÛTS RÉUNIS »



Robert KOHNEN - Harpsichord

Monique ZANETTI - Voice

François FERNANDEZ - Violin/ Viola

Jaap Ter LINDEN - Gamba / Cello Yasunori IMAMURA - Lute

Rachel BROWN - Traverso

Jean-Pierre BOULLET - Chamber music / Orchestra.

Ku EBBINGE - Oboe

Marijke MIESSEN - Recorder

Yves BERTIN Bassoon

Béatrice MASSIN - Baroque dance

Individual courses - Chamber music

Concerts - Early music instruments exhibition - Lectures

For more informations, enquiries, programmes, please contact

ENROLEMENTS :

(English, French, German & Dutch)

Mme Nicole KEUTIENS

174 Avenue de Barisart

B-4900 SPA - Belgium

Tel & fax : .32.(0)87.77.42.88

GSM : 32.(0)75.97.52.69

ENQUIRIES :

(English, French, German & Dutch)

Mr Paul PARTHOENS

19 Rue du Vaux-Hall

B-4900 SPA - Belgium

Tel : 32.87.77.37.91

(Evenings)

MUSICAL ENQUIRIES :

Jean-Pierre BOULLET

Artistic director

4 Rue de Hermée

B-4680 OUPEYE - Belgium

Tel & fax : .32.42.64.48.16

(Evenings)

Fachbereich Alte Musik des Hamburger Konservatoriums. Im vergangenen Jahr konnte der Fachbereich Alte Musik am Hamburger Konservatorium durch die Fächer Traversflöte und Barockvioline erweitert werden. Damit vervollständigt sich das Angebot an Instrumentalunterricht in den Bereichen der Musikschule und der Akademie. Das Unterrichtsangebot der Musikschule ermöglicht über den Einzelunterricht hinaus Ensembleunterricht für Erwachsene und Jugendliche: Renaissanceblockflötenconsort, Rohrblattensembles, Gambenconsort, Kammermusik. Die Akademie bietet Studenten die künstlerische Reifeprüfung in allen historischen Instrumenten oder ein Diplom-Musiklehrer-Studium (DML) mit einem Zeugnis der Hochschule für Musik und Theater, Hamburg. Seminare, Workshops und Konzerte sollen Berufsmusiker, Studenten und Laien an den zahlreichen Aktivitäten teilhaben lassen, die auch 1999 geplant sind. Im April gibt es „Alte Musik total“, ein Wochenende mit Workshops und Konzerten zur Alten Musik. Im Fachbereich Alte Musik unterrichten die Dozenten: Renate Hildebrand (historische Oboeninstrumente und Blockflöte), Renate Dörfler-Kelletat (Blockflöte), Laurence Dean (Traversflöte), Anton Steck (Barockvioline), Simone Eckert (Viola da gamba), Susanna Weymar (Barockcello), Anke Dennert (Cembalo), Joachim Held (Laute) und Knut Schoch (Gesang). Info: HamburgerKonservatorium, Sülldorfer Landstr. 196, 22589 Hamburg, Tel.: 040 870877-8, Fax: 040 870877-30.

Ehrendoktor für Karl Venzke



Foto: G. Möritz

Die Fakultät für Kulturwissenschaften der 1477 gegründeten Eberhard-Karls-Universität Tübingen hat am 8. Dezember 1998 den Grad eines Dr. phil. h.c. an Karl Venzke aus Düren in Würdigung seines außergewöhnlichen Engagements und seiner hohen Verdienste um die Erforschung der

Instrumentenkunde verliehen. Die Ehrenpromotion durch die Dekanin der Fakultät wird mit einem lateinisch abgefaßten Doktordiplom im Musikwis-

senschaftlichen Institut der Universität gleich nach Beginn des Sommersemesters am 21. April stattfinden.

Ein Porträt des Ehrendoktoranden, der seit 1976 als Autor zu unserem Magazin beiträgt, brachte TIBIA in der Ausgabe 2/1990.

Deutscher Musikinstrumentenpreis 1999



Der Preisrichterausschuß für die Vergabe des Deutschen Musikinstrumentenpreises hat folgenden Preisträger des Wettbewerbs 1999 in der Produktgruppe Holzblasinstrumente ermittelt: Sopranblockflöte in barocker Griffweise, Firma Conrad Mollenhauer GmbH, Weichselstr. 27, 36043 Fulda, für das Instrument: Sopranblockflöte „Denner“ in Birnbaum Nr. 5107.

Der Deutsche Musikinstrumentenpreis wurde im März anlässlich der Internationalen Frankfurter Musikmesse verliehen.

Kurse und Veranstaltungen

espace 22, Wochenendkurse für Studierende und Musiker

17.-18.4.1999 Afonso Venturieri: Fagott. Orchesterstellen und Vorbereitung zum Probespiel. Arbeit am Repertoire.

1.-2.5.1999 Verena Bosshart: Querflöte. Über die Funktionen des Raumes im Querflötenspiel, der körperliche Raum – der imaginäre Raum – der reelle Raum.

5.-6.6.1999 Carsten Eckert: Blockflöte. „stylus phantasticus“, Einführung in die Improvisation über Romanesca- und Passamezzobässen. Frühbarocke Sonaten von Pandolfi, Berardi, Fontana, Corradini, Uccellini u. a.

25.-26.9.1999 „L'art de préluder sur la flûte à bec ...“ Hotteterres Improvisationsanleitung für Preludes ohne Baß.

Info: Espace 22, ch. du Rayon de Soleil, CH-1260 Nyon, Tel./Fax: 0041 22 3619008 und Carsten Eckert, Egonstr. 56, 79106 Freiburg, Tel./Fax: 0049 (0) 761 281681

27. bis 30 April 1999 in der Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen Flöten ohne Grenzen: Meisterkurs für Neue Musik und Ars-Nova-Konzert mit Carin Levine. Neben Solowerken sind auch Kammermusikwerke Gegenstand des Kurses. Der Meisterkurs beginnt mit einem – in Verbindung mit dem SüdwestRundfunk veranstalteten – Ars-Nova-Konzert von Carin Levine mit Uraufführungen von Georg Bönn (*Trees and Pipes*, 1999) und Peter Ablinger (*Leaov - Red on Maroon*, 1999). Daneben stehen Werke für Flöte und Elektronik von Hanna Kulenty, Georg Hajdu, Mesias Maigashua und Dror Feiler auf dem Programm. Info: Staatliche Hochschule für Musik Trossingen, Veranstaltungsbüro, Tel. und Fax: 07425 949149, E-Mail: presse@mg-Trossingen.de

AMJ Arbeitskreis Musik in der Jugend

8.-9.5.1999 Von Baß bis Piccolo – Blockflötenensemblespiel, Schule Zitzewitzstraße, 22043 Hamburg-Wandsbeck, Leitung: Veronika und Walter Reger, Inhalt: Musizieren mit wechselnden Besetzungen im großen Ensemble, Teilnehmerkreis: Jugendliche und Erwachsene mit Erfahrung im Ensemblespiel.

24.-30.5.1999 Blockflötenkonsort, Burg Bodenstein, 37339 Bodenstein, Leitung: Frank Vincenz, Inhalt: Technische Grundlagen: Atmung, Ansatz und Fingertechnik, Etüden. Teilnehmerkreis: Alle, die zu Atmung, Ansatz- und Fingertechnik, Übetechniken, Interpretation und Kammermusik einen neuen Zugang finden möchten.

11.-13.6.1999 Querflöte pur, Evangelisches Freizeitheim, 21274 Undeloh, Leitung: Anja Marie Böttger, Britta Katzur, Corinna Sörensen, Julia Wetzel. Dieser Kurs richtet sich an Flötisten, die neben ihrem Einzelunterricht auch Freude am instrumentalen Zusammenspiel haben. Teilnehmerkreis: 9-13jährige Flötisten.

12.6.1999 Ensemblespiel mit der Querflöte, Waldorfschule, Hofholzallee 20, 24109 Kiel, Leitung: Silke Westendorf-Schulz. Der Kurs richtet sich an alle, die Lust am Zusammenspiel haben und die auch einmal die Altquerflöte ausprobieren möchten.

15.-22.7.1999 Blockflötenkonsort – Mehrstimmigkeit des 16. und 17. Jh., Volkertshof, 25836 Osterhever, Leitung: Frank Vincenz, Inhalt: 1. Fingertechnik und Geläufigkeit; 2. Artikulation und Phrasierung der Musik des 16. und 17. Jh.; 3. Kammermusik (Consort) des 16. und 17. Jh., Teilnehmerkreis: Spieler, die ihre Erfahrungen im Ensemblespiel durch neue Ansätze erweitern möchten.

5.-14.8.1999 Staufener Studio für alte Musik, Grund- und Hauptschule, 79219 Staufen, Leitung: Dr. Ulrich Bartels und Andrea Schmiedeberg-Bartels (Holzblasinstrumente), Martin Lubenow (Zinken, Blechblasinstrumente), Frederic Borstlap (Streichinstrumente), Dr. Marin Krumbiegel (Vokalarbeit), Ursula Thomé (histor. Tanz), Inhalt: Musik des italienischen Frühbarock, italienische Tänze der Renaissance.

11.9.1999 Blockflöten-Ensemblespiel und Rhythmisierung für Erwachsene und Wiedereinsteiger, Schule Zitzewitzstraße, 22043 Hamburg, Leitung: Barbara Bieri-Klimek, Inhalt: Gemeinsames Zusammenspiel auf der Blockflöte, Bewegung und Stimme.

17.-19.12.1999 Das Saxophon im Jazz, Leitung: Prof. Joe Viera, Inhalt: Instrument, Ton, Zusammenspielübungen, Erarbeiten von Stücken, Teilnehmerkreis: Anfänger und Fortgeschrittene aller Altersstufen.

Info: AMJ Arbeitskreis Musik in der Jugend, Adersheimer Str. 60, 38304 Wolfenbüttel, Tel. 05331 46016, Fax: 05331 43723, E-Mail: AMJMusikinderJugend@t-online.de

Vom 21. bis 24. Mai 1999 steht Regensburg wieder ganz im Zeichen der Tage Alter Musik. Sicherlich wird die Aufführung von Francesca Caccinis Ballettoper *La liberazione die Ruggiero dall'isola d'Alcina* aus dem Jahre 1625 einer der Höhepunkte in der nun schon 15jährigen Geschichte des Regensburger Alter-Musik-Festivals. Info: Tage Alter Musik Regensburg, Postfach 100930, D-93009 Regensburg, Tel.: 0941 83009-48, Fax: 0941 83009-39, E-Mail: TageAlterMusik@t-online.de

18.-29.8.1999, 2. Internationale Meisterkurse in Irland für Blech- und Holzblasinstrumente an der Universität zu Limerick, Schirmherrschaft Goethe Institut Dublin, Dozenten: Ruth Legelli (Flöte), Martin Wiedenhoff (Oboe), Adolf Münten (Klarinette), Jens-Hinrich Thomsen (Fagott) u.a. Der Kurs richtet sich sowohl an Laien und Studenten als auch an Berufsmusiker. Info: GIC Promotions, Wehler Dorfstr. 74a, 41472 Neuss, Germany, Tel.: 02182 885990, Fax: 02182 885927, E-Mail: UBreidenbach@T-online.de

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.

Blockflötenspiel und Ensembleleitung, 2. berufsbegleitender Lehrgang für Blockflötenlehrer an Musikschulen und im freien Beruf

9.-13.5.1999 1. Arbeitsphase, **15.-19.11.1999** 2. Arbeitsphase, 3.-4. Akademie- und Prüfungsphase im Jahr 2000. Dozenten: Peter Hoch (Leitung), Brunhilde Holderbach, Barbara Husenbeth, Jörg Partzsch, Christine Theen-Theuerkauff, Martin Wenner, Paul Leenhouts (Gast in einer Akademiephase). Info: Bundesakademie für musikalische Jugendbildung, Postfach 1158, 78635 Trossingen, Tel.: 07425 94930, Fax: 07425 949321

9.-16. Mai 1999 Internationale Studienwoche für zeitgenössische Musik Lüneburg: Vorträge, Workshops, Seminare und Konzerte. Unter dem Titel „Flöten-Ton-Band-Spiele“ gibt Dörte Nienstedt (Blockflöte) am **10.5.** im Lüneburger Glockenhaus ein Konzert (u. a. mit Werken von Karkoschka, Hespos, Scelsi, Rodriguez) und am **11.5.** einen Workshop zum Thema „Blockflöte/Zuspielband, Einführung in die Arbeit mit Band- und Effektgeräten“. Info: Fortbildungszentrum für Neue Musik, An der Münze 7, 21335 Lüneburg, Tel./Fax: 04131 309390

Lacock Calendar, short courses – January to October 1999

21 to 23 May 1999, Lacock Serpentarium, biennial international gathering of serpent players and enthusiasts with Phil Humphries and Clifford Bevan
18 to 24 July 1999, Lacock Summer School I, Monteverdi: Vespers of 1610 with Jan Joost van Elburg, Robert Hollingworth, Keith McGowan and Jean Paterson, Info: Andrew van der Beek, Cantax House, Lacock, Chippenham SN15 2JZ, England, tel. and fax: 0044 0 1249 730468

Aversa (Italy) International Flute Competition „Domenico Cimarosa“ 1999. The first edition of the International Flute Competition „Domenico Cimarosa“ will be held in Italy from **May 21 to 23**, 1999, in Aversa, birthplace of the composer and City of Art situated in the Naples area. The competition will be developed in three different rounds,

and the final one will be a public concert with the orchestra. The age limit is 35 and deadline will be April 23. Money prizes and concerts for winners. The flutists of the international jury will be Maxence Larrieu, Giuseppe Nova and Raymond Meylan. Info: Segreteria del Concorso Internazionale „Domenico Cimarosa“ Erreci Comunicazione, via Filangieri, 11, I-80121 Napoli, phone: 0039 081 409432, Fax: 0039 081 409433, E-Mail: info@www.Erreci.it

Am **2.6.1999** wird es erstmalig in der barocken Landdrostei Pinneberg bei Hamburg eine Konzertreihe Alter Musik geben. Die Traversflötistin Sarenka Siberski und Cembalist Gösta Funck werden mit Werken französischer Komponisten zu hören sein. Weitere Konzerte der Reihe finden am 6.10. und am 1.12.1999 statt. Info: Erle-Bessert – Stiftung Landdrostei Pinneberg, Dingstätte 23, 25421 Pinneberg, Tel.: 04101 21030, Fax: 04101 210318

Vom **3.-6.6.1999** hält Prof. Gerhard Braun (Stuttgart) im Rahmen der Hauptfortbildungstagung 1999 des Baden-Württembergischen Tonkünstlerverbandes in der Bundesakademie Trossingen ein Seminar zum Thema **Neue Musik im Anfangsunterricht auf der Blockflöte**. (Literaturübersicht/Einführung in Notation und Spieltechnik/Analysen/Gruppen-Improvisation/Blockflöte und Jazz): Info: Tonkünstlerverband Baden-Württemberg, Geschäftsstelle Kernerstr. 2 A, 70182 Stuttgart

2.-9.7.1999 Seminar für Blockflöte und Viola da gamba in Willebadessen (Nordrh.-Westf.), Dozenten: Manfred Harras (Blockflöte), Roswitha Friedrich (Viola da gamba), Zielgruppe: Fortgeschrittene Spieler und in der Praxis stehende Instrumentallehrer. Bei den *Blockflöten* Beherrschung des gesamten Quartetts und gute Ensembleerfahrung Voraussetzung. Neben Instrumenten a=440 Hz können auch Renaissance-Blockflöten und Instrumente a=415 Hz eingesetzt werden. Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V., Postfach 410236, 34064 Kassel, Tel.: 0561 935170, Fax: 0561 313772, E-Mail: IAMeV@t-online.de

2.-9.7.1999 Blockflöte für Spätberufene, Wiedereinsteiger und Fast-Anfänger in Willebadessen (Nordrh.-Westf.), Dozenten: Irene Stratmann (Ltg.), Christina Jungermann. Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V., Postfach 410236, 34064 Kassel, Tel.: 0561 935170, Fax: 0561 313772, E-Mail: IAMeV@t-online.de

**BLOCKFLÖTISTIN SUCHT
MANAGERIN/AGENTIN**
TEL.FAX: 040/24 73 71

4.-25.7.1999 Meisterklassen mit William Bennett, Peter Lukas-Graf, Rien de Reede und Jeanne Baxtresser, Holland Music Sessions, Bergen (Niederlande). Info: Holland Music Sessions. P.O. Box 250, 1860 AG Bergen (Niederlande), Tel.: 0031 (0) 725821300, Fax: 0031 (0) 725821299 E-Mail: HMSinfo@Haaf.nl

5.-10.7.1999 **Carmina Burana**, Sommerkurs auf Schiermonnikoog, Dozenten, Ita Hijmans und Jonathan Talbott, Preis, fl. 675,-. Info: Stichting Gele Kraan, Hillegomstraat 13 hs, NL-1058 LN Amsterdam, Tel./Fax: 0031 20 6699814

Laudinella-Kursprogramm 1999

10.-17.7.1999 **Musik mit Blockflöten und Gamen**, Leitung: Lotti Spiess, Ursula Frey, Erika Gränicher. Inhalt/Ziel: Gefördert wird das Ensemble-Spiel in kleinen und großen Gruppen, zum Einsatz kommen Blockflöten vom Sopranino bis zum Subbass. Anmeldung bis 15.5.99.

21.-28.8.1998 **Kurswoche für Querflöte**, Leitung: Suzanne Huber und Michael Wendeberg. Anforderungen: Beherrschung der Grundlagen des Flötenspiels, die ein gemeinsames Musizieren ermöglichen. Anmeldung bis 15.6.99, Info: Hotel Laudinella, Kursabteilung, CH-7500 St. Moritz, Tel. 0041 0 81/ 8322131, Fax: 0041 0 81/8335707, Internet: www.laudinella.ch, E-Mail: laudinella@compunet.ch

11.-25.7.1999 **Sommerschule alter Musik**, Interpretation alter Musik, u. a. werden folgende Kurse angeboten: Meisterklasse für Block- und Traversflöte, Dozenten, 1. Woche A. Solomon, 2. Woche P. Holtslag; Klasse fortgeschritten Solospieler; Klasse Blockflötenensembles; Klassen Barockgeige, Violoncello und Cembalo. Anmeldeschluß: 5.5.1999. Info: Jan Kvapil, Polská 7, CZ-120 00 Praha 2, Tel. 00420 2 6273313, Fax: 00420 2 67312430, E-Mail: J.kvapil@ecn.cz

14.-18.7.1999 **Der Klarinettenchor**, Schwerpunktseminar bei der 2. Mid Europe 1999 in Schladming, Dozenten, Prof. Eugen Brixel und Franz Cibulka. Info: Mid Europe-Sekretariat, Institut für Musikethnologie, Leonhardstr. 15, A-8010 Graz, Tel. 0043 316 3891123, Fax: 0043 316 3891123, E-Mail: doris.schweinzer@mhsg.ac.at.

15th - 24th July 1999 Trevor Wye Master Class. Info: Academie de Musique de Sion, Casa Postale 954, CH-1951 Sion/Switzerland. Residential: Performers (max. 20), and auditors, 10 day class: Please ask for separate Trevor Wye brochure

S U C H E

Tenor-Krummhorn, gebaut von Günter Körber

Tel. 0228/323608

Aus dem Programm des Internationalen Arbeitskreises für Musik e.V.:

18.-25.7.1999 **Chor- und Orchesterwoche** in Lübbecke (Nordrh.-Westf.), Dozenten: Joachim Winkel (Chor, Ltg.), Karl-Ernst Bartmann (Bläser, Kammermusik), Joachim Krugmeier (Holzbläser, Kammermusik), Silke Wallach (Blockflöte, Tanz), Dorothea Winkel (Stimmbildung), Helmut Winkel (Streicher, Kammermusik), Rainer Winkel (gr. Chor, Orchester), Zielgruppe: Musizierfreudige ab 15 Jahren, auch Nur-Sänger, die in entspannter Atmosphäre, dennoch intensiv, arbeiten wollen.

22.-29.7.1999 **Was Ihr wollt - Mit Musik leben**, Dozenten: Christina Hanisch (Blockflöte, Kammermusik, Tanz, Ltg.), Ulrike Doležel (Orchester, Streicher, Kammermusik), Volker Dubowy (Bläser, Bläser-Ensemble, Atemtechnik, Stimmbildung), Stephanie Weth (Chor, Holzbläser, Kam-

historische Instrumente

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

- vom Diskant bis zum Kontrabass

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



bewährte Kinderinstrumente

- Kinderfagotte
- Kinderoboen
- 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

mermusik), Zielgruppe: Musizierfreudige Laien ab 18 Jahren, instrumentale Späteinsteiger und solche, die ihre Freude am gemeinsamen Musizieren wiederentdeckt haben oder ihre Erfahrung in einer persönlichen und streßfreien Atmosphäre erweitern wollen. Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V., Postfach 410236, 34064 Kassel, Tel.: 0561 935170, Fax: 0561 313772, E-Mail: IAMeV@t-online.de

Aus dem Kursprogramm des Internationalen Arbeitskreises für Musik

25.7.-1.8.1999 Heinrich-Schütz-Woche in Lübbecke (Nordrh.-Westf.), Dozenten: KMD Karl Rathgeber (Chor, Orchester, Ltg.), Gisela Heicke (Blockflöte), Christian Kraus (Blechbläser, Org.), Christian Reitenspieß (Chorarbeit), Margarete Sendelbach (Blockflöte), Dieter Soltau (Stimmbildung), Zielgruppe: Sänger, Instrumentalisten, auch Blockflöten. Erfahrene Choristen ab 16 Jahren. Schwerpunkt ist die Chorarbeit; besonders willkommen sind Teilnehmer, die bereit sind, auch im Orchester, der Blechbläsergruppe oder der Blockflötengruppe mitzuspielen.

30.7.-8.8.1999 Chor- und Orchesterwoche in Schöntal (Bad.-Württ.), Dozenten: Jügen Klenk (Chor, Orchester), Angela Eling (Blockflöte, Kammermusik), Albrecht Grußendorf (Streicher, Kammermusik), Holger Schultze (Bläser, Kammermusik), Margret Winstel-Franz (Streicher, Kammermusik), Zielgruppe: Engagierte Instrumentalisten und Chorsänger ab 16 Jahren; regelmäßige Teilnahme am Chor- und Orchesterprogramm wird erwartet.

31.7.-7.8.1999 Wie es Euch gefällt – Eine Woche mit Musik in Bad Waldsee (Bad.-Württ.), Dozenten: Ulrich Meier (Orchester, Ltg.), Christa Böhler (Holz- und Blechbläser), Christoph Kaufmann

(Chor), Birgit Schmitz-Rode (Blockflöte), Christiane Marmulla (Tanz), Zielgruppe: Musikfreunde ab 17 Jahren, die mit Teilnehmern aus anderen Ländern singen und musizieren wollen.

31.7.-7.8.1999 Sommer-Blockflöten-Woche in Freiburg-Littenweiler (Bad.-Württ.), Dozenten: Isa Rühling (Ltg.), Joachim Arndt, Angela Hug, Susanne Richter, Nadja Schubert, Zielgruppe: Fortgeschrittene Blockflötisten; Continuosieler (Cembalo, Laute, Gitarre, Fagott, Gambe, Violoncello) erwünscht. Programm: *Gruppe Rühling*: Bach, Die Kunst der Fuge (handschriftliches Material bitte vorher anfordern), *Gruppe Arndt*: Von Morley bis Telemann – vom Solo bis zum Sextett, *Gruppe Hug*: Fantasien vom 16. bis 18. Jh. in variablen Besetzungen, *Gruppe Schubert*: Die Blockflöte im Jazz, Einführung in die Jazzimprovisation, vormittags Gruppenarbeit, nachmittags Kleingruppen mit Literatur freier Wahl, abends Renaissance- und Volkstanz. Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V., Postfach 410236, 34064 Kassel, Tel.: 0561 935170, Fax: 0561 313772, E-Mail: IAMeV@t-online.de

2. - 11.8.1999 7. Flötenkurs in „Hellenikon Idyllion“, Selanitika, Griechenland (Peloponnes). Interpretation – Kammermusik – Flötentechnik – Methodik für Flötenliebhaber, Musikstudenten, Flötenlehrer. Info: Elisabeth Weinzierl/Edmund Wächter, Magdalenenstr. 36, 80638 München, Tel.: 0049 (0) 89 155492, Fax: 0049 (0) 89 157 54 97, E-Mail: Weinzierl-Waechter@t-online.de

6.-8.8.1999 Cembalo-Kurs mit Bob van Asperen und **Blockflöten-Kurs** mit Baldrick Deerenberg. Info: Derik Baegert Ges. e.V., c/o Wolfgang Kostujak, Schloß Ringenberg, Schloßstr. 8, 46499 Ringenberg, Tel.: 02852 9229, Fax: 02852 9239

Juristischer Ratgeber

von Winfried Schöttler

Mein Recht als Musiker

2. verbesserte und erweiterte Auflage
1999 mit großem Vertragsanhang

- Rechtsfragen leicht und verständlich erklärt
- zahlreiche Fallbeispiele zeigen auf, wie Sie zu Ihrem Recht kommen
- Musterverträge helfen Ihnen in vielen Situationen



Aus dem Inhalt:

Urheberrecht (GEMA, GVL, Notenkopieren, usw.)
Vertragsrecht (Tonträger-, Konzert-, Anstellungs-, Unterrichts-, Musikgruppenverträge, usw.)
Miet- und Nachbarschaftsrecht
Versicherungs- und Haftungsfragen
Steuerfragen, Künstlersozialversicherung
und vieles mehr

Mein Recht als Musiker - DM 26.00
ISBN 3-931583-00-7 - Best. Nr.: 9522

k.o.m. bühnen- und musikverlag
Thurneyssenstr. 21 - 80687 München
Tel. 089 / 58 41 94 - Fax 089 / 58 29 15
e-mail: kom.verlag@t-online.de

International Summer Academy of Music in Patras (Griechenland). Kurse u. a. mit: Robert Aitken (Flöte), 2. - 22.8.99, Stefan Schilli (Oboe), 14. - 30.8.99, Ulf Rodenhäuser (Klarinette), 7. - 30.8.99. Info bis 22. Juni: A. Padelopulu, Herklotzgasse 3/2/25, A-1150 Vienna, Tel.-Fax: 0043 1 8933731

8.-14.8.1999 Nordic Baroque Music Festival in Nordmaling/Schweden, Konzerte und Meister-Kurse mit Emma Kirkby (Gesang), Han Tol (Blockflöte), Wilbert Hazelzet (Flöte), Clas Pehrsson (Kammermusik) u.a. Info: Nordic Baroque Music Festival, Nordmalings Kommun, S-914 81 Nordmaling

8.-15.8.1999 Musizieren mit Blockflöten in Freiburg-Littenweiler (Bad.-Württ.), Dozenten: Ulrich Herrmann (Ltg.), Regina Blaser, Hildegard Rams, Irene Stratmann, Zielgruppe: Fortgeschrittene ab 16 Jahren, die möglichst das gesamte Quartett beherrschen, Groß- und Subbässe besonders willkommen. Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V., Postfach 410236, 34064 Kassel, Tel.: 0561 935170, Fax: 0561 313772, E-Mail: IAMeV@t-online.de

Roma (Italy) 30.8. - 5.9., 1999 Flute Master Class: Maxence Larrieu, Giuseppe Nova. In the historical heart of the town, in the beautiful art deco „Conservatorio di Santa Eufemia“ the „Arts Academy, Accademia Internazionale di Roma“, organize an intensive 7 days flute Master Class. Daily lessons, masterclasses, group sessions, a fine resident pianist, flutes and piccolos exhibition, evening gala recital with Maxence Larrieu and Giuseppe Nova. Accademia Internazionale in Roma - Arts Academy, via Guattani 17, I-00161 Roma, phone: 0039 06 44252208, Fax: 0039 06 44265224

1.-3.10.1999 Mainz, 4. Konferenz der International Double Reed Society Deutschland e.V., Schwerpunktthema: Oboe und Fagott im Unterricht. Gemeinschaftsveranstaltung mit dem Peter-Cornelius-Konservatorium der Stadt Mainz in Zusammenarbeit mit dem Fachbereich Musik der Universität Mainz. Die Mitgliederversammlung 1999 der IDRS Deutschland e.V. ist am 3.10.99 um 9.00 Uhr. Info: IDRS Deutschland e.V., 1. Vorsitzender: Stephan Weidauer, Gaußstr. 66, 66123 Saarbrücken, Tel.: 0681 36149, Fax: 0681 398870

Internationaler Kammermusikkurs für Ensembles



**8.9. bis 19.9.1999
Schloß Weikersheim**

Dozenten:

Prof. Henry W. Meyer (LaSalle Quartett)	- Violine
Prof. Arne Torger	- Klavier
Prof. Christian Wetzel	- Oboe
Prof. Martin Spangenberg	- Klarinette

Artemis-Quartett:

Natalia Prischepenko	- Violine
Heime Müller	- Violine
Volker Jacobsen	- Viola
Eckard Runge	- Violoncello

Kursgebühr (incl. Unterkunft und Verpflegung):

je nach Ensemblegröße: DM 750,- bis DM 900,- pro Person

Stipendien:

In Zusammenarbeit mit der „Internationalen Stiftung zur Förderung von Kultur und Zivilisation“ können an Ensembles Vollstipendien vergeben werden.

Anmeldeschluß: 15. Juni 1999

Anmeldeunterlagen und Information:

Jeunesses Musicales Deutschland e.V.
Marktplatz 12 · 97990 Weikersheim
Telefon 0 79 34 / 2 80 oder 16 80
Fax 0 79 34 / 85 26
E-mail: weikersheim@JeunessesMusicales.de

Die Autoren der Artikel

Rien de Reede ist Flötist im Königlichen Concertgebouw-Orchester, Amsterdam, und Hauptfachdozent am Königlichen Konservatorium, Den Haag. Bekannte Komponisten wie Rudolf Escher, Theo Loevendie, Tristan Keuris, Joep Straesser, Isang Yun, Jean Françaix, Per Nørgård und Gottfried Michael Koenig haben Werke für ihn geschrieben. Er spielte im niederländischen Fernsehen Konzerte von Vivaldi, Mozart und Jolivet. Als Dozent von Meisterklassen ist er regelmäßig zu Gast in Deutschland, England, Portugal, Italien und den USA.

Marten Root studierte Querflöte bei Pieter Odé, Frans Vester und Barthold Kuijken. 1983 machte er sein Diplom für Traversflöte. Er unterrichtete am Utrechter Conservatorium, am Sweelinck Conservatorium in Amsterdam sowie an der Akademie für Alte Musik in Bremen und ist seit 1993 Professor für Traversflöte an der Hochschule für Künste Bremen. Er ist Soloflöötist im Barockorkest van de Nederlandse Bachvereniging, im Ensemble Anima Eterna und im Orchestre Révolutionnaire et Romantique, außerdem Mitglied verschiedener Kammermusikensembles. Seine künstlerischen Tätigkeiten manifestierten sich in zahlreichen CD-Einspielungen.

Jan Bouterse (geboren 1949) ist seit 1980 als Holzblasinstrumentenbauer tätig. Sein besonderes Interesse gilt dem Studium alter historischer Blockflöten, Traversflöten und Oboen. Über seine Untersuchungen, aber auch über das Bauen und Reparieren hat Jan Bouterse zahlreiche Artikel publiziert und Vorlesungen und Kurse gehalten.

Impressum:

TIBIA · Magazin für Holzbläser · 24. Jahrgang · Heft 2/99

Herausgeber: Gerhard Braun, Hartmut Gerhold,

Hermann Moeck, Christian Schneider, Ulrich Thieme

Schriftleitung: Sabine Haase-Moeck

Postfach 31 31, D-29 231 Celle, Telefon: 051 41 / 88 53 0

E-Mail: moeck.haase@t-online.de

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 e.K., Geschäftsführung: Dr. H. Moeck, Sabine Haase-Moeck, Christine Wagner-Moeck, Hanns-Peter Wagner, Postfach 3131, D-29 231 Celle, Telefon: 051 41 / 88 53 0, Fax: 88 53 42

Erscheinungsweise: viermal jährlich – Januar, April, Juli, Oktober. Redaktionsschluß: 15. November, 15. Februar, 15. Mai und 15. August

Bezugskosten: Jahresabonnement im Inland DM 36,50/Einzelheft DM 13,00; Jahresabonnement Ausland DM 41,00/Einzelheft DM 15,00; zuzüglich Versandkosten

Anzeigenverwaltung: Moeck Verlag, Postfach 3131, D-29 231 Celle, Telefon: 051 41 / 88 53 0, Fax: 88 53 42

E-Mail: moeck.tibia@t-online.de

Telegramme: Moeckverlag

Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 14, DM 70,00 (1/16 Seite) bis DM 790,00 (1/1 Seite), zuzüglich Mehrwertsteuer; Zuschläge für angeschnittene Anzeigen, Satzspiegelüberschreitungen, Placierungsvorschrift. Anfallende Litho- bzw. Satzkosten werden gesondert in Rechnung gestellt.

Anzeigenschluß:

1. Dezember, 1. März, 1. Juni, 1. September

Satz und Druck: Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, D-29 231 Celle.

© 1999 by Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Celle. Printed in Germany

ISSN 0176-6511

TIBIA 3/99 erscheint im Juli 1999 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

David Lasocki: Ein Überblick über die Blockflötenforschung 1996

Michael Finkelman: Die Oboeninstrumente in tieferer Stimmlage, Teil 4, Oboe da caccia, das frühe Englischhorn

und ein Porträt des Flötisten Kurt Redel

Antje Gerlof

Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755) – Suite in h-Moll

Der Komponist und seine Zeit

1689 geboren, lebte Joseph Bodin de Boismortier ab ca. 1730 in Paris, wo auch seine ersten Werke veröffentlicht wurden, denen noch unzählige weitere folgten. Die aus Italien stammende Form des *Concerto grosso* präsentierte er der Öffentlichkeit als erster französischer Komponist 1729 mit einem Solokonzert aus seiner Feder.

Revolutionär waren vor allem seine Kompositionen für verschiedenste, teilweise neue Kombinationen von Instrumenten, wie beispielsweise Stücke für 3-5 Flöten mit oder ohne Generalbaß. Neben Violine und Oboe war die Flöte zentrales Instrument seiner Kompositionen. Das war bis dahin unüblich gewesen.

Zudem lebte Boismortier ohne Unterstützung von Mäzenen, so daß er unabhängig komponieren konnte. Die unkonventionelle Lebensweise und seine höchst fruchtbare Feder machten ihn häufig zur Zielscheibe zeitgenössischer Witze und Anekdoten. Geschadet wurde seinem Ruhm und seiner Beliebtheit dadurch allerdings nicht, im Gegenteil: Seine zahlreichen Oratorien, Opern, Ballette, Konzerte, Chor- und Kammermusikwerke fanden stets großen Anklang und verhalfen ihm zu beträchtlichem Reichtum.

Kurze Analyse der Sätze

Seine Suite in h-Moll für Soloflöte mit ihrer unkonventionellen Satzfolge Prélude, Bourrée en Rondeau, Rondeau, Fantaisie, Gigue ist wohl eine der letzten ihrer Art. Besonders ungewöhnlich ist in diesem Zusammenhang die Fantaisie, die eigentlich eine selbständige Gattung war. Tradition sind noch das Eingangsprélude (seit Corelli Standard), die Schlußgigue, die Tatsache, daß jeder Satz in der gleichen Tonart steht und die Taktfolge der Sätze. Die ersten beiden Sätze stehen im geraden Takt, die nächsten zwei im ungeraden Takt, am Schluß dann schließlich die Gigue im 6/8-Takt.

Das Prélude mit dem Untertitel *Lentement* (langsam) ist dem Ouvertürentyp zuzurechnen. Typisch

für ein Prélude ist die freie Form. Es wirkt jedoch nicht so wichtig und schwer wie manch andere Ouvertüre aufgrund der Schwerpunktverschiebung durch den langen Auftakt im Thema, der Vielzahl von lyrisierenden Bindungen und aufgrund der hohen Virtuosität im italienischen Belcanto-Stil. Trotz dieser Virtuosität geht das Lentement jedoch nicht verloren, da Boismortier sehr geschickt das langsame Tempo bereits im ersten Takt manifestiert mit einem Rhythmus, der sich so in diesem Satz kein zweites Mal findet.

Die Bourrée en Rondeau (französischer Reigentanz in Rondoform; hier ABACA) ist ebenso wie das Prélude alla breve notiert. Der Satz ist melodisch und auch harmonisch sehr schlicht gehalten. Er lebt allein vom Tanzcharakter, dem Taktgefühl der Bourrée und den des öfteren auftretenden Akzentverschiebungen. Das Thema in der Ausgangstonart h-Moll hat etwas sehr bodenständiges, vielleicht sogar derbes. Der B-Teil in D-Dur hingegen wirkt etwas ausgelassener, heiterer. Der C-Teil schließlich, der nach fis-Moll moduliert, stellt nochmals einen neuen Charakter vor. Vielleicht einen schüchternen, bittend-fragenden.

Das Rondeau steht, wie der Titel schon sagt, in Rondoform. Überschrieben mit dem Begriff *Gracieusement* (anmutig) steht dieser Satz mit den Teilen ABA1CA2DA3 nicht nur von der Reihenfolge, sondern auch von der Länge her im Zentrum der Suite. Der eher ruhige, introvertierte Charakter des Satzes wird vor allem durch die rhythmische Spiegelstruktur des zweiteiligen Themenkopfes definiert, aber auch z.B. durch die schrittweise zweiergebundene Sechzehntelbewegung der Takte 6 und 7. Interessant, aber nicht unüblich ist, daß das Thema in A1 und A2 sehr stark und jeweils unterschiedlich verziert dargestellt wird, in A3 am Schluß jedoch wieder in der Urform. Der B-Teil ist aufgrund der Tonart und der melodischen Führung (Quartsprung nach oben zu Beginn, schlußfixierte Linie der Melodie) extrovertiert, fast etwas majestatisch im Charakter. Der C-Teil hingegen wirkt wegen der harmonischen Ausweichungen, des

schrittweisen Abstiegs der Linie zu Beginn und der späteren Modulation nach fis-Moll (verbunden mit einer rhythmisch gestreckten Variation des Themenkopfes) eher, als ob jemand eine traurige Geschichte erzählt. Der D-Teil wird sehr stark geprägt durch seine Zweistimmigkeit und den dadurch entstehenden Gestenkontrast (andeutungsweise vor allem am Schluß sogar ein Dialog). Durch seine stete Sechzehntelbewegung kontrastiert er darüber hinaus sehr schön zum vorhergehenden A2-Teil. Der Schluß von D mündet mit einer Confirmatio in die Wiederholung des Anfangsteils.

Die **Fantaisie** (*vivement*) ist der erste Satz, der konsequent zweistimmig durchgeführt wird, wenn auch mehr strukturell als dialogisch. Trotz des ausgeprägten Dreiers ist er im Vergleich zu den anderen Sätzen am wenigsten tänzerisch. Die Schwerpunkte sind zu verschiedenartig gesetzt. Durch die Schwerpunktvariation zu Beginn, besonders der Gleichbedeutung von 1, 2, 3 im 2. Takt und durch die Sprünge und Arpeggi wirkt der A-Teil sehr robust. Der B-Teil wird durch die 1/3-Akzentuierung und die Tonart D-Dur etwas leichter und verspielter bis auf die beiden Takte in 1/2/3-Akzentuierung, die auf den Teilschluß bzw. Ganzschluß hinführen. Insgesamt ist diese unter konsequenter Verwendung des zu Beginn festgelegten Kopfmotivs frei durchkomponierte Fantaisie, sehr lebhaft und energisch zu spielen.

Die abschließende **Gigue** ist typisch für ihre Art: rasch, imitatorisch, im 6/8-Takt, frei durchgeführt und sehr virtuos. Aufgrund der Tonart h-Moll und der vorherrschenden Artikulationsform bleibt sie bis auf die Schlußstelle mit den über die Oktave hinausgehenden Sprüngen lyrisch und im Charakter empfindsam-melancholisch.

Barocke Aufführungspraxis am Beispiel der Suite h-Moll

Metrik

Peter Lukas Graf definiert Metrik wie folgt: *Metrum ist ein kontinuierlicher rhythmischer Puls, der aus der regelmäßigen Folge von schwer und leicht resultiert. Durch das Metrum werden die Gewichtsverhältnisse der Töne untereinander bestimmt. Metrum ist einerseits innerhalb des Taktes wirksam, andererseits auch innerhalb ganzer Phrasen, so daß ganze Takte als schwer oder leicht ge-*

wichtet werden. Nicht zuletzt beobachtet man metrische Abläufe in Zweier-, Dreier- oder Vierergruppen jeglicher Notenwerte.

Im Barock waren differenzierte Betonungen ein Ausdrucksmoment, das in diesem Maße später nicht mehr vorkam.



Die Art, mit der Metrik umzugehen, änderte sich mit den Epochen. Im Barock manifestiert sie sich am deutlichsten in den Hemiolen.

Hemiolen treten nur im dreiteiligen Takt auf und fassen zwei Dreiertakte zu einem großen Dreiertakt zusammen. Dadurch erhöht sich die Anzahl der Betonungen, ein auskomponiertes Ritardando ist entstanden.

Rondeau

T.14



Artikulation

In der Barockzeit wurden die Noten im allgemeinen weniger lang gehalten, als ihre Notierung vorschrieb. Besonders der französische Stil bevorzugte die abgesetzte Spielweise.

Bourrée



Im Allegro artikulierte man die Noten allgemein härter („ti“), im Adagio weicher („di“).

Von zwei Noten gleicher Länge war die erste betont („gut“) und die zweite unbetont („schlecht“) zu spielen. Die „gute“ Note sollte länger und/oder stärker als die „schlechte“ sein.

Lagen Noten nebeneinander, wurden sie breiter gestoßen, größere Sprünge nahm man kürzer. In schnellen Passagen war es auch möglich, die Doppelzungung mit der Silbe „didd'll“ zu gebrauchen, die sich rhythmisch etwas ungleich auswirkt im Gegensatz zu unserer heutigen Doppelzungung mit den gleichwertigen Silben „te-ke“, die erst am Ende des 18. Jahrhunderts entstand.

Bei mäßigem oder auch langsamem Tempo konnte man die kleineren Notenwerte (z.B. die Achtel im 2/2-Takt oder die Sechzehntel im 4/4-Takt) inégale spielen, sofern sie nebeneinander lagen und nicht gebunden waren. Das bedeutet, daß eine von zwei aufeinanderfolgenden Noten gedehnt und damit betont wurde. Sehr geeignet dafür war die Artikulation mit „ti-ri“. Das Maß der Inégalisierung hing vom Tempo des Satzes und vom Geschmack ab.

Rondeau

T. 83



Eine besonders markante Form der Inégalité ist die (nicht notierte) Überpunktierung, die man häufig in der französischen Ouvertüre findet.

Prélude

T.4



Verzierungen

Bei den Verzierungen muß grundsätzlich unterschieden werden zwischen den *wesentlichen Manieren* („agréments“) und den *willkürlichen Veränderungen* („ornements“). Erstere umfassen z.B. Vorschläge, Triller, Fingervibrato etc., während letztere das Gerüst des Musiktextes durch Varianten und Ausschmückungen frei verändern und verzieren.

Wesentliche Manieren sind in ihrer Ausführung relativ festgelegt und folgen bestimmten Regeln. *Willkürliche Veränderungen* werden je nach italienischem, französischem oder deutschem Stil unterschiedlich behandelt. Die italienische Musik des Barock wurde in den langsamen Sätzen oft sehr einfach gesetzt, um dem Interpreten mehr Freiheit zu lassen, sie mehrfach zu verändern, wodurch vieles der Fähigkeit und dem Geschmack der Interpreten überlassen blieb.

Der eher bläserorientierte französische Stil, im Gegensatz zum italienischen, der sich Gesang und Streichinstrumente zum Vorbild nahm, hielt wenig von emotionalen Ausbrüchen und Leidenschaft. In den französischen Stücken sind die Emotionen in Formen und kleinen Floskeln sublimiert und in genauestens vorgeschriebenen unzähligen Ornamenten verarbeitet.

Prélude

T.1, Tremblement simple



Man verzierte also vor allem mit *wesentlichen Manieren*, die zudem häufig von den Komponisten bereits vorgeschrieben wurden. Demzufolge waren die langsamen Sätze nicht so einfach gesetzt wie die italienischen.

Prélude

T.4, Port de Voix



In Deutschland versuchte man eine Verbindung aus den Vorzügen des italienischen und französischen Stils, das heißt, daß zwar mehr und freier verziert wurde als in Frankreich, allerdings in Maßen und ohne die vorgegebene Melodie zu sehr zu verdecken.

In der Suite h-Moll von Boismortier fällt auf, daß das *Prélude* durchaus italienische Züge trägt, die virtuose Ornamentik allerdings vom Komponisten (sehr französisch!) genau vorgeschrieben ist.

Prélude

T.7, Coulade



Die Geschwindigkeit der Triller sollte dem Tempo und Charakter des jeweiligen Satzes angemessen sein.

Prélude

T.3, Triller



Vorgeschrieben, aber nicht notiert, war das *Fingervibrato* („flattement“), das zumeist auf langen Tönen zur Belebung diente und ebenfalls dem Charakter des Satzes angepaßt wurde. Auf dem Barocktraverso wird dieser Effekt durch Flattern eines Fingers am Rand des übernächsten offenen Loches erzielt. Auf der modernen Boehmflöte ist es nur sehr beschränkt ausführbar, kann aber durch das heute übliche Vibrato sparsam ersetzt werden.

Große Sprünge

Ein spezielles technisches Problem in diesem Stück sind die großen Sprünge. Eine Voraussetzung, die der Schüler für die Suite mitbringen sollte, ist ein gleichmäßiger Ton in den drei Oktaven. Um ihn dahin zu bringen, ist unter unzähligen anderen Übungen der Weg von Marcel Moyse (*De la Sonorité*, Seite 15f.) sehr zu empfehlen. Die anschließenden Übungen sind sowohl legato als auch staccato und non-legato auszuführen.

Außerdem könnte man Harmonics ab c^2 abwärts spielen lassen, um ein kombiniertes Kraft-Widerstands-Gefühl zu bekommen. Zu Beginn sollte man sich in Zweierbindungen von einem Teilton zum nächsten bewegen und die Spanne mit zunehmender Sicherheit erweitern. Diese Übungen sind am leichtesten im Legato zu kontrollieren.

Im hier vorliegenden Stück kommen häufig Sprünge über mehr als eine Oktave vor. Zunächst sollte mit dem Schüler die Mehrstimmigkeit erarbeitet werden. Dazu gehört auch das Verhältnis der Stimmen zueinander. Das Verhältnis kann gleichberechtigt mit harmonischer Funktion

Fantaisie

T.13



oder sogar dialogisch-responsorisch

Fantaisie

T.5



oder Melodie mit Begleitung sein.

Die verschiedenen Stimmen sind erst einzeln, dann gemeinsam mit verteilten Rollen (Lehrer/Schüler), dann wie notiert zu spielen.

Klassik frei Haus

Aktuelle **Kulturnachrichten** +++ **TV-Programm** zur klassischen Musik +++ **WebGuide** zur klassischen Musik +++ Kostenlose private **Kleinanzeigen** +++ **CDs** und **Bücher** online bestellen +++ und vieles mehr...

KLASSIK ONLINE
www.klassik.com

Zur technischen Erarbeitung und Erleichterung ist die folgende Übe-Reihe gedacht:

Fantaisie

T.13



Übung 1

Intervallübung in G-Dur von

$g^1-e^3, e^3-g^1, g^1-d^1, d^2-d^1, g^2-d^1$

etc.

Übung 2



Übung 3



Übung 4

verschiedene Artikulationen



Übung 5

Die oberen Töne können als Harmonics gespielt werden

Trick: Gegenbewegung durch In-die-Knie-gehen hervorrufen, das aktiviert die Stütze!

Resumée

Diese Suite können wir wärmstens für den Unterricht empfehlen: Sie ist sehr gut für eine Einführung in die barocke Aufführungspraxis, speziell den französischen Stil geeignet. Die technischen Voraussetzungen (Trillertechnik, Tonleiterspiel in h-Moll, Registerausgleich) sollten allerdings gegeben sein, dann kann der Schüler musikalisch stark profitieren und auch in Vorspielen selten Gehörtes darbieten.

Autoren: Annette Enselein, Igor Guitbout, Nari Hong, Wolfgang Kronthaler, Thomas v. Lüdinghausen, Melanie Mauz, Haruko Nakajima (Querflötenmethodikklasse der Musikhochschule Freiburg/Breisgau, Ltg. Antje Gerlof)

ZEITGENÖSSISCHE BLOCKFLÖTENMUSIK



A short history of life

für vier Altblockflöten

- 1996 -

legato, sempre l'istesso tempo

Willibrord Huisman (*1956)

WILLIBRORD HUISMAN A short history of life für vier Altblockflöten

Dieses Quartett sollte vorzugsweise auf vier gleichen Blockflöten gespielt werden. Es ist außerordentlich wichtig, daß die vier Spieler in gleicher Weise artikulieren. Das Metrum sollte das ganze Stück hindurch konstant beibehalten werden.

Bei Aufführung des Stückes sollten die Spieler lieber in einer Reihe als im Viereck oder Halbkreis sitzen, um dem Publikum einen räumlichen Anhaltspunkt zum Erkennen der Themen zu geben. Die Aufführungsdauer beträgt 9 Minuten.

Partitur und 4 Stimmen Schwierigkeitsgrad 3-4
Edition Moeck Nr. 1577 · ISMN M-2006-1577-7
DM 25,00

Hibum

1998

Hans Joachim Teschner (*1945)

HANS JOACHIM TESCHNER Hibum · Sorza · Wanz für Soprano-Blockflöte und Klavier

Partitur und 1 Stimme Schwierigkeitsgrad 3
Edition Moeck Nr. 1563 · ISMN M-2006-1563-0
DM 17,00

Weitere Werke von Hans Joachim Teschner

Die singende Makrele, für sechs Blockflöten (S A T T B)
Edition Moeck Nr. 2140 · ISMN M-2006-2140-2 · DM 35,00

Europäische Folklore, für Blockflötenquartett (S A T B)
Zfs 663/664 · ISMN M-2006-0664-8 · DM 7,90

Tango Valentino, für drei Blockflöten (S S A)

Edition Moeck Nr. 1569 · ISMN M-2006-1569-2 · DM 20,00

The Hobgoblin Birthday Song und andere Folklore für Blockflötenquartett (S A T B)
Edition Moeck Nr. 2118 · ISMN M-2006-2118-1 · DM 15,00

Tin Whistle Tune und andere Stücke für Soprano-Blockflöte und Gitarre
Zfs 695/696 · ISMN M-2006-0695-9 · DM 7,90

3 Traditionals, für Blockflötenquartett (S A T B)
Zfs 650 · ISMN M-2006-0650-8 · DM 5,10

MOECK

VERLAG UND MUSIKINSTRUMENTENWERK · CELLE

Moeck Blockflöten und historische Holzblasinstrumente in aller Welt

*Moeck Rottenburgh seit
30 Jahren die meistgespielten
Solo-Blockflöten, in Stimmung und
Klang immer weiter ver-
bessert. Sopranino bis Baß.*

*Moeck Sopran- und
Altblockflöten nach Jan
Steenbergen (1675-1728) und
Alt nach Thomas Stanesby
senior (1668-1734) mit hohem,
engem Windkanal und dem
besonderen Barocktimbre,
a' 415 und 440.*

*Frühbarocke Sopran- und
Altblockflöten nach
H. F. Kynseler (1636-1686).*

*Moeck Renaissance Consort,
neu konzipiert, vom
Sopranino bis zum Subbaß.
Für die chorische Musik des
16. Jahrhunderts.*

*Moeck Flauto leggero, hand-
lich und leicht, für das
chorische Spiel, Sopranino
bis Großbaß.*



*Moeck Sopran-Schulblock-
flöten aus Ahorn und
Birnbaum; Flauto 1, die
pflegeleichte aus Spezial-
kunststoff; dto. Flauto 1 plus,
aber mit Kunststoffkopf und
Holzunterteil; Flauto
Penta, eine pentatonische
Sopranblockflöte, ganz aus
Ahorn oder auch mit
Kunststoffkopf.*

*Moeck Sopranksarinette für
den frühinstrumentalen
Unterricht; auch für Klassik,
Jazz und Folklore.*

*Moeck Studio Historische
Holzblasinstrumente
Aus der Zeit der Renaissance:
Krummhörner, Cornamusen,
Rauschpfeifen, Dulciane,
Pommern, Schalmeien,
Querflöten, Zinken.
Aus der Zeit des Barock:
Traversflöten, Oboen, Fagotte,
Rankett, Chalumeaux.*

*Im Moeck Verlag erscheinen Notenausgaben mit Alter und Neuer
Musik, Musikbücher und auch die vielgelesene Fachzeitschrift
TIBIA, Magazin für Holzbläser.*

MOECK

*engagiert und erfahren mit Blockflöten,
historischen Holzblasinstrumenten und deren Literatur*

*Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk · Postfach 3131, D-29321 Celle · Lütkenweg 4, D-29227 Celle
Telefon 05141/88530 · Fax 05141/885342*

Infotelefon für Prospektanforderung und fachliche Auskünfte: 08006632546

Antje Gerlof

Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755) – Suite in h-Moll

Der Komponist und seine Zeit

1689 geboren, lebte Joseph Bodin de Boismortier ab ca. 1730 in Paris, wo auch seine ersten Werke veröffentlicht wurden, denen noch unzählige weitere folgten. Die aus Italien stammende Form des *Concerto grosso* präsentierte er der Öffentlichkeit als erster französischer Komponist 1729 mit einem Solokonzert aus seiner Feder.

Revolutionär waren vor allem seine Kompositionen für verschiedene Instrumente, teilweise neue Kombinationen von Instrumenten, wie beispielsweise Stücke für 3-5 Flöten mit oder ohne Generalbaß. Neben Violine und Oboe war die Flöte zentrales Instrument seiner Kompositionen. Das war bis dahin unüblich gewesen.

Zudem lebte Boismortier ohne Unterstützung von Mäzenen, so daß er unabhängig komponieren konnte. Die unkonventionelle Lebensweise und seine höchst fruchtbare Feder machten ihn häufig zur Zielscheibe zeitgenössischer Witze und Anekdoten. Geschadet wurde seinem Ruhm und seiner Beliebtheit dadurch allerdings nicht, im Gegenteil: Seine zahlreichen Oratorien, Opern, Ballette, Konzerte, Chor- und Kammermusikwerke fanden stets großen Anklang und verhalfen ihm zu beträchtlichem Reichtum.

Kurze Analyse der Sätze

Seine Suite in h-Moll für Soloflöte mit ihrer unkonventionellen Satzfolge Prélude, Bourrée en Rondeau, Rondeau, Fantaisie, Gigue ist wohl eine der letzten ihrer Art. Besonders ungewöhnlich ist in diesem Zusammenhang die Fantaisie, die eigentlich eine selbständige Gattung war. Tradition sind noch das Eingangsprélude (seit Corelli Standard), die Schlußgigue, die Tatsache, daß jeder Satz in der gleichen Tonart steht und die Taktfolge der Sätze. Die ersten beiden Sätze stehen im geraden Takt, die nächsten zwei im ungeraden Takt, am Schluß dann schließlich die Gigue im 6/8-Takt.

Das **Prélude** mit dem Untertitel *Lentement* (langsam) ist dem Ouvertürentyp zuzurechnen. Typisch

für ein Prélude ist die freie Form. Es wirkt jedoch nicht so wichtig und schwer wie manch andere Ouvertüre aufgrund der Schwerpunktverschiebung durch den langen Auftakt im Thema, der Vielzahl von lyrisierenden Bindungen und aufgrund der hohen Virtuosität im italienischen Belcanto-Stil. Trotz dieser Virtuosität geht das Lentement jedoch nicht verloren, da Boismortier sehr geschickt das langsame Tempo bereits im ersten Takt manifestiert mit einem Rhythmus, der sich so in diesem Satz kein zweites Mal findet.

Die **Bourrée en Rondeau** (französischer Reigentanz in Rondoform; hier ABACA) ist ebenso wie das Prélude alla breve notiert. Der Satz ist melodisch und auch harmonisch sehr schlicht gehalten. Er lebt allein vom Tanzcharakter, dem Taktgefühl der Bourrée und den des öfteren auftretenden Akzentverschiebungen. Das Thema in der Ausgangstonart h-Moll hat etwas sehr bodenständiges, vielleicht sogar derbes. Der B-Teil in D-Dur hingegen wirkt etwas ausgelassener, heiterer. Der C-Teil schließlich, der nach fis-Moll moduliert, stellt nochmals einen neuen Charakter vor. Vielleicht einen schüchternen, bittend-fragenden.

Das **Rondeau** steht, wie der Titel schon sagt, in Rondoform. Überschrieben mit dem Begriff *Gracieusement* (anmutig) steht dieser Satz mit den Teilen ABA1CA2DA3 nicht nur von der Reihenfolge, sondern auch von der Länge her im Zentrum der Suite. Der eher ruhige, introvertierte Charakter des Satzes wird vor allem durch die rhythmische Spiegelstruktur des zweiteiligen Themenkopfes definiert, aber auch z.B. durch die schrittweise zweiergebundene Sechzehntelbewegung der Takte 6 und 7. Interessant, aber nicht unüblich ist, daß das Thema in A1 und A2 sehr stark und jeweils unterschiedlich verziert dargestellt wird, in A3 am Schluß jedoch wieder in der Urform. Der B-Teil ist aufgrund der Tonart und der melodischen Führung (Quartsprung nach oben zu Beginn, schlußfixierte Linie der Melodie) extrovertiert, fast etwas majestatisch im Charakter. Der C-Teil hingegen wirkt wegen der harmonischen Ausweichungen, des

schrittweisen Abstiegs der Linie zu Beginn und der späteren Modulation nach fis-Moll (verbunden mit einer rhythmisch gestreckten Variation des Themenkopfes) eher, als ob jemand eine traurige Geschichte erzählt. Der D-Teil wird sehr stark geprägt durch seine Zweistimmigkeit und den dadurch entstehenden Gestenkontrast (andeutungsweise vor allem am Schluß sogar ein Dialog). Durch seine stete Sechzehntelbewegung kontrastiert er darüber hinaus sehr schön zum vorhergehenden A2-Teil. Der Schluß von D mündet mit einer Confirmatio in die Wiederholung des Anfangsteils.

Die **Fantaisie** (*vivement*) ist der erste Satz, der konsequent zweistimmig durchgeführt wird, wenn auch mehr strukturell als dialogisch. Trotz des ausgeprägten Dreiers ist er im Vergleich zu den anderen Sätzen am wenigsten tänzerisch. Die Schwerpunkte sind zu verschiedenartig gesetzt. Durch die Schwerpunktvariation zu Beginn, besonders der Gleichbedeutung von 1, 2, 3 im 2. Takt und durch die Sprünge und Arpeggi wirkt der A-Teil sehr robust. Der B-Teil wird durch die 1/3-Akzentuierung und die Tonart D-Dur etwas leichter und verspielter bis auf die beiden Takte in 1/2/3-Akzentuierung, die auf den Teilschluß bzw. Ganzschluß hinführen. Insgesamt ist diese unter konsequenter Verwendung des zu Beginn festgelegten Kopfmotivs frei durchkomponierte Fantaisie, sehr lebhaft und energisch zu spielen.

Die abschließende **Gigue** ist typisch für ihre Art: rasch, imitatorisch, im 6/8-Takt, frei durchgeführt und sehr virtuos. Aufgrund der Tonart h-Moll und der vorherrschenden Artikulationsform bleibt sie bis auf die Schlußstelle mit den über die Oktave hinausgehenden Sprüngen lyrisch und im Charakter empfindsam-melancholisch.

Barocke Aufführungspraxis am Beispiel der Suite h-Moll

Metrik

Peter Lukas Graf definiert Metrik wie folgt: *Metrum ist ein kontinuierlicher rhythmischer Puls, der aus der regelmäßigen Folge von schwer und leicht resultiert. Durch das Metrum werden die Gewichtsverhältnisse der Töne untereinander bestimmt. Metrum ist einerseits innerhalb des Taktes wirksam, andererseits auch innerhalb ganzer Phrasen, so daß ganze Takte als schwer oder leicht ge-*

wichtet werden. Nicht zuletzt beobachtet man metrische Abläufe in Zweier-, Dreier- oder Vierergruppen jeglicher Notenwerte.

Im Barock waren differenzierte Betonungen ein Ausdrucksmoment, das in diesem Maße später nicht mehr vorkam.



Die Art, mit der Metrik umzugehen, änderte sich mit den Epochen. Im Barock manifestiert sie sich am deutlichsten in den Hemiolen.

Hemiolen treten nur im dreiteiligen Takt auf und fassen zwei Dreiertakte zu einem großen Dreiertakt zusammen. Dadurch erhöht sich die Anzahl der Betonungen, ein auskomponiertes Ritardando ist entstanden.

Rondeau

T.14



Artikulation

In der Barockzeit wurden die Noten im allgemeinen weniger lang gehalten, als ihre Notierung vorschrieb. Besonders der französische Stil bevorzugte die abgesetzte Spielweise.

Bourrée



Im Allegro artikulierte man die Noten allgemein härter („ti“), im Adagio weicher („di“).

Von zwei Noten gleicher Länge war die erste betont („gut“) und die zweite unbetont („schlecht“) zu spielen. Die „gute“ Note sollte länger und/oder stärker als die „schlechte“ sein.

Lagen Noten nebeneinander, wurden sie breiter gestoßen, größere Sprünge nahm man kürzer. In schnellen Passagen war es auch möglich, die Doppelzungung mit der Silbe „didd'll“ zu gebrauchen, die sich rhythmisch etwas ungleich auswirkt im Gegensatz zu unserer heutigen Doppelzungung mit den gleichwertigen Silben „te-ke“, die erst am Ende des 18. Jahrhunderts entstand.

Bei mäßigem oder auch langsamem Tempo konnte man die kleineren Notenwerte (z.B. die Achtel im 2/2-Takt oder die Sechzehntel im 4/4-Takt) inégale spielen, sofern sie nebeneinander lagen und nicht gebunden waren. Das bedeutet, daß eine von zwei aufeinanderfolgenden Noten gedehnt und damit betont wurde. Sehr geeignet dafür war die Artikulation mit „ti-ri“. Das Maß der Inégalisierung hing vom Tempo des Satzes und vom Geschmack ab.

Rondeau

T. 83

Eine besonders markante Form der Inégalité ist die (nicht notierte) Überpunktierung, die man häufig in der französischen Ouvertüre findet.

Prélude

T.4

Verzierungen

Bei den Verzierungen muß grundsätzlich unterschieden werden zwischen den *wesentlichen Manieren* („agréments“) und den *willkürlichen Veränderungen* („ornements“). Erstere umfassen z.B. Vorschläge, Triller, Fingervibrato etc., während letztere das Gerüst des Musiktextes durch Varianten und Ausschmückungen frei verändern und verzieren.

Wesentliche Manieren sind in ihrer Ausführung relativ festgelegt und folgen bestimmten Regeln. *Willkürliche Veränderungen* werden je nach italienischem, französischem oder deutschem Stil unterschiedlich behandelt. Die italienische Musik des Barock wurde in den langsamen Sätzen oft sehr einfach gesetzt, um dem Interpreten mehr Freiheit zu lassen, sie mehrfach zu verändern, wodurch vieles der Fähigkeit und dem Geschmack der Interpreten überlassen blieb.

Der eher bläserorientierte französische Stil, im Gegensatz zum italienischen, der sich Gesang und Streichinstrumente zum Vorbild nahm, hielt wenig von emotionalen Ausbrüchen und Leidenschaft. In den französischen Stücken sind die Emotionen in Formen und kleinen Floskeln sublimiert und in genauestens vorgeschriebenen unzähligen Ornamenten verarbeitet.

Prélude

T.1, Tremblement simple

Man verzierte also vor allem mit *wesentlichen Manieren*, die zudem häufig von den Komponisten bereits vorgeschrieben wurden. Demzufolge waren die langsamten Sätze nicht so einfach gesetzt wie die italienischen.

Prélude

T.4, Port de Voix

In Deutschland versuchte man eine Verbindung aus den Vorzügen des italienischen und französischen Stils, das heißt, daß zwar mehr und freier verziert wurde als in Frankreich, allerdings in Maßen und ohne die vorgegebene Melodie zu sehr zu verdecken.

In der Suite h-Moll von Boismortier fällt auf, daß das *Prélude* durchaus italienische Züge trägt, die virtuose Ornamentik allerdings vom Komponisten (sehr französisch!) genau vorgeschrieben ist.

Prélude

T.7, Coulade

Die Geschwindigkeit der Triller sollte dem Tempo und Charakter des jeweiligen Satzes angemessen sein.

Prélude

T.3, Triller

Vorgeschrieben, aber nicht notiert, war das *Fingervibrato* („flattement“), das zumeist auf langen Tönen zur Belebung diente und ebenfalls dem Charakter des Satzes angepaßt wurde. Auf dem Barocktraverso wird dieser Effekt durch Flattern eines Fingers am Rand des übernächsten offenen Loches erzielt. Auf der modernen Boehmflöte ist es nur sehr beschränkt ausführbar, kann aber durch das heute übliche Vibrato sparsam ersetzt werden.

Große Sprünge

Ein spezielles technisches Problem in diesem Stück sind die großen Sprünge. Eine Voraussetzung, die der Schüler für die Suite mitbringen sollte, ist ein gleichmäßiger Ton in den drei Oktaven. Um ihn dahin zu bringen, ist unter unzähligen anderen Übungen der Weg von Marcel Moyse (*De la Sonorité*, Seite 15f.) sehr zu empfehlen. Die anschließenden Übungen sind sowohl legato als auch staccato und non-legato auszuführen.

Außerdem könnte man Harmonics ab c^2 abwärts spielen lassen, um ein kombiniertes Kraft-Widerstands-Gefühl zu bekommen. Zu Beginn sollte man sich in Zweierbindungen von einem Teilton zum nächsten bewegen und die Spanne mit zunehmender Sicherheit erweitern. Diese Übungen sind am leichtesten im Legato zu kontrollieren.

Im hier vorliegenden Stück kommen häufig Sprünge über mehr als eine Oktave vor. Zunächst sollte mit dem Schüler die Mehrstimmigkeit erarbeitet werden. Dazu gehört auch das Verhältnis der Stimmen zueinander. Das Verhältnis kann gleichberechtigt mit harmonischer Funktion

Zur technischen Erarbeitung und Erleichterung ist die folgende Übe-Reihe gedacht:

Fantaisie

T.13



Übung 1

Intervallübung in G-Dur von

g^1-e^3 , e^3-g^1 , g^1-d^1 , d^2-d^1 , g^2-d^1

etc.



Übung 2

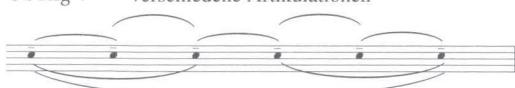


Übung 3



Übung 4

verschiedene Artikulationen



Übung 5

Die oberen Töne können als Harmonics gespielt werden

Trick: Gegenbewegung durch In-die-Knie-gehen hervorrufen, das aktiviert die Stütze!

Resumée

Diese Suite können wir wärmstens für den Unterricht empfehlen: Sie ist sehr gut für eine Einführung in die barocke Aufführungspraxis, speziell den französischen Stil geeignet. Die technischen Voraussetzungen (Trillertechnik, Tonleiterspiel in h-Moll, Registerausgleich) sollten allerdings gegeben sein, dann kann der Schüler musikalisch stark profitieren und auch in Vorspielen selten Gehörtes darbieten.

Autoren: Annette Enselein, Igor Guitbout, Nari Hong, Wolfgang Kronthaler, Thomas v. Lüdinghausen, Melanie Mauz, Haruko Nakajima (Querflötenmethodikklassse der Musikhochschule Freiburg/Breisgau, Ltg. Antje Gerlof)

Klassik frei Haus

Aktuelle **Kulturnachrichten** +++ **TV-Programm** zur klassischen Musik +++ **WebGuide** zur klassischen Musik +++ Kostenlose private **Kleinanzeigen** +++ **CDs** und **Bücher** online bestellen +++ und vieles mehr...

KLASSIK ONLINE
www.klassik.com