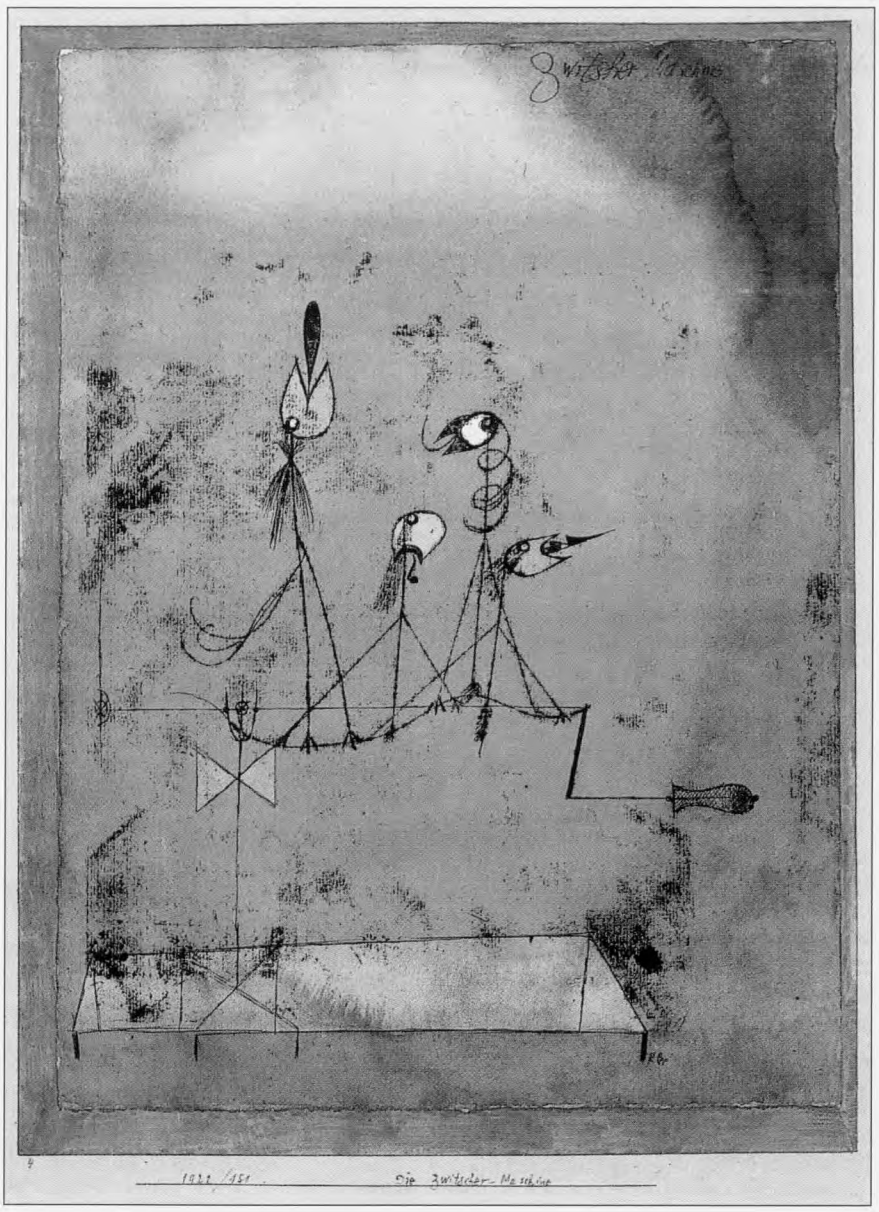
TIBIA

Heft 2/2000



MOECK

MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER

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

TIBIA · Magazin für Holzbläser
25. Jahrgang · Heft 2/2000

Inhalt:

Anthony Rowland-Jones: Einige Überlegungen zum Begriff *Recorder* (89)

Das Porträt: Martin Heidecker im Gespräch mit **Marten Root** (98)

Michael Finkelman: Die Oboeninstrumente in tieferer Stimmlage, Teil 7. Das Englischhorn zur Zeit der Romantik, Teil 2 (106)

Jaap Frank: Fall und Aufstieg der hölzernen Boehm-Flöte (113)

Summaries for our English Readers (116)

Berichte (117): Neue Musik in Stuttgart / Von Ulm an die Ostsee und zurück / ERTA-Kongress 1999 / Das Fortbildungszentrum für Neue Musik in Lüneburg / Integrative Ensembleleitung, ein Kurs unter der Leitung von Prof. Werner Rizzi an der Landesmusikakademie in Heck/Borken / Melting Pot Music, Konzert am 19. Dezember 1999 im Sendesaal des Deutschlandfunks in Köln mit dem Ensemble *ornamente 99* / Workshop und Konzert mit Blockflötist und Komponist Matthias Maute am 12.9.1999 / Spektrum Alter Musik vom 16.-18.4.1999 in Hamburg / 14. Blockflötenseminar vom 30.10.-5.11.1999 in Klingenmünster/Pf. / *Shir-ha-Shirim – das Lied der Lieder* für Oboe d'amore und Orgel von Henning Frederichs / Hans-Martin Linde wird siebzig

Frisch aus der Quelle: Tipps vom Klavierlehrer (V) (130)

Zeitschriften / Periodica (132)

Bücher, Noten, Tonträger (135)

European Recorder Teachers Association · ERTA (169)

Leserforum (174)

Nachrichten (174)

Die Autoren der Artikel (180)

DIE GELBE SEITE
Gerhard Braun: Martin Gümbel: *Flötenstories* für 3 Blockflöten gleicher Stimmlage, Satz I, III und IV (V-VIII)

Impressum (180)

TIBIA-Kunstbeilage

Paul Klee (1879-1940)

DIE ZWITSCHER-MASCHINE 1922/151

Mischtechnik auf Papier 41,3 x 30,5 cm
Museum of Modern Art, New York,
Inv. Nr. 564.39
(aus dem ehemaligen Bestand der Nationalgalerie Berlin)
© VG Bildkunst, Bonn 1999

Diese Ausgabe enthält folgende Beilagen:
ASPECT2000, Weikersheim
Zdenek Bruderhans, Brighton (Australien)
Moeck Music, Celle
Musiklädle Neureut, Karlsruhe
Schott Musik International GmbH & Co. KG, Mainz

Das Papier dieser Ausgabe wurde aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff hergestellt.

Anthony Rowland-Jones

Einige Überlegungen zum Begriff *Recorder*

Es ist interessant, dass die Blockflöte in der englischen Sprache mit einem Wort bezeichnet wird, das keinerlei Beziehung zu den Begriffen *Flöte* oder *Pfeife* aufweist. Deutsche Namen für das Instrument leiten sich von einem bautechnischen Merkmal seines klangerzeugenden Teils ab – vom Block, der in die Innenbohrung eingesetzt ist, oder von der Form des Mundstücks (*Schnabelflöte* – dieser Begriff wird heute allerdings kaum noch verwendet. Er entspricht der niederländischen Bezeichnung *bekfluit*). Im Englischen beziehen sich die entsprechenden Wörter – *beak flute*, oder, bezogen auf Schneidenkante oder Labium: *fipple flute*, oder aber abgeleitet von der Bezeichnung für den Windkanal: *duct flute* (die von Jeremy Montagu bevorzugte Bezeichnung) – alle auf die gesamte Familie der direkt angeblasenen Flöten mit Windkanal (einschließlich Flageolett). Heutzutage wird das Wort *recorder* meistens nur für dasjenige Instrument aus der Gruppe der mit einem Windkanal ausgestatteten Flöten verwendet, das Grifflöcher für sieben Finger und einen Daumen hat. Die Tatsache, dass das deutsche Wort *Blockflöte* nicht mit der Griffweise in Zusammenhang steht, hat m. E. nicht nur das deutsche, sondern in gewissem Maße auch das englische (instrumentenkundliche) Schrifttum beschäftigt.

Christopher Welch nimmt in seinen *Six Lectures on the Recorder* (1911, S. 23) die heutige Verwendung des Begriffes bereits vorweg: *Das Instrument, für das die Bezeichnung „recorder" gebraucht wurde, gehörte zur Familie der Kernspaltflöten. Es unterschied sich von anderen Instrumenten dieser Familie durch die Anzahl seiner Grifflöcher. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts gab es – so teilt uns Virdung mit – Kernspaltflöten mit drei, vier, fünf, sechs, sieben, acht Grifflöchern und machmal sogar, allerdings selten, mit noch mehr als acht Löchern. Nur diejenigen (Kernspalt-)Flöten mit nicht weniger als acht Grifflöchern – sieben für die Finger (vorn) und einem auf der Rückseite für den Daumen – konnten mit Recht „recorder" genannt werden.* Die Erklärung, die Howard Mayer Brown und Joan Lascelle in ihrem einflussreichen Handbuch *Musical Iconography* (Harvard University Press 1972, S. 79) unter den Stichwörtern *Flute, Fipple – Recorder* geben, hätte Welch für nicht ganz korrekt gehalten, denn dort heißt der letzte Satz: *Mit Ausnahme der Einhandflöten werden alle Kernspaltflöten als „Recorders" bezeichnet, ohne Rücksicht auf die Anzahl der Grifflöcher, z. B. Flageoletts, Hirtenflöten usw.* Es ist schwierig genug, Blockflöten in Werken der bildenden Kunst eindeutig zu erkennen, (so dass) eine solche weitgefasste Definition (des Wortes *recorder*; U. Th.) den Wert von ansonsten hervorragenden ikonografischen Arbeiten von Forschern wie Bowles, Salmen und Brown für Blockflötenspezialisten schmälert. In Stanley Godmans (englischer) Übersetzung von Hildemarie Peters Pionierarbeit *Die Blockflöte und ihre Spielweise in Vergangenheit und Gegenwart* (Robert Lienau, Berlin-Lichterfelde, 1953) wird die zur Trommel gespielte dreilöchrige Flöte (die Einhandflöte; U. Th.) als eine Art *recorder* klassifiziert (S. 42); natürlich ist auch sie eine Form der *Blockflöte*.

Die Bezeichnung *recorder* war den alten deutschsprachigen Autoren gewiss nicht unbekannt, obwohl der nicht näher definierte Begriff *Flöte* im allgemeinen gebräuchlicher war, z. B. bei Virdung (1511). Insbesondere Praetorius verweist auf den englischen Ausdruck *recorder* (*recordor*; U. Th.), wenn auch die Bildunterschrift der betreffenden Schautafel von *Blockflöiten* spricht. In gleicher Weise wurde die Bezeichnung *flute* mit oder ohne nähere Bestimmung in England häufig synonym für *recorder* verwendet, oft auch in ihrer italienischen Form *flauto*. Bis zur Wie-



Sie
haben gut lachen-
Sie
gehen zum Fach-
mann:

Martin
Wenner
HOLZBLASINSTRUMENTE

Blockflöten
aller Fabrikate

handgemachte Block-
flöten verschiedener
Instrumentenmacher

Reparaturen
und Umbauten

Seminare rund um die
Blockflöte

Fordern Sie kostenloses Informationsmaterial an !

Aluminiumstr.8 D-78224 Singen

Tel.:07731/64085

derbelebung der Blockflöte im 20. Jahrhundert war der Ausdruck *recorder* in England nur wenig in Gebrauch, nachdem ca. 1670 die französisch-barocke *flûte douce* eingeführt worden war. Das Wort *Recorder* hat Pepys dreimal in seinem Tagebuch verwendet (April 1668), stets mit einem großen *R* geschrieben, wodurch es sich von dem (bei Pepys) immer kleingeschriebenen *flageolet* unterschied. Die Begriffe *Recorder* oder *Rechorder* tauchen in einigen Lehrbüchern bis ca. 1690 auf. Die Bezeichnung *flute* überwiegt aber im Vergleich zu jüngeren Begriffen wie *English flute* oder (später) *common flute* – ironischerweise zu einem Zeitpunkt, als die Blockflöte im Verhältnis zur modischen neuen Traversflöte, der *German flute*, (bereits) weniger gespielt wurde.

Die romanischen Sprachen neigten dazu, das Instrument durch seine klanglichen Eigenschaften näher zu bestimmen – *douce* oder *dolce* – sofern man überhaupt das Gefühl hatte, die Bezeichnung *flute* genauer charakterisieren zu sollen. Im Prinzip konnte diese Terminologie ja auf jede Art von Flöten bezogen sein, die weicher klangen als die eher schrillen Instrumente, die man zur Begleitung von Tänzen oder, dann gewöhnlich in Verbindung mit Schlagzeug, bei militärischen Anlässen einsetzte. Viel verwendete Ausdrücke für die *Schnabelflöte* sind *flauta de pico* im Spanischen und *flûte à bec* im Französischen. Eine besondere Bezeichnung ist *flute à neuf trous* (wörtlich *Flöte mit neun Löchern*), die sich auf die doppelt gebohrten Grifflöcher für den kleinen Finger bei Renaissanceblockflöten bezieht, die auf diese Weise sowohl das Spiel mit der linken Hand unten als auch das mit der rechten Hand unten ermöglichten, wobei das jeweils nicht benötigte Griffloch mit Wachs verschlossen wurde. Diese Terminologie findet sich z. B. in Palsgraves *Lesclarcissement de la langue Francoyse* von 1530 (*Recorder/a pype/fleute a ix neufte trous*), im Titel einer 1533 von Pierre Attaingnant veröffentlichten Chansonsammlung und im Titel von Philibert Jambe de Fers Lehrbuch von 1556. Ansons-

ten entspricht dieser Ausdruck der einfachen italienischen Bezeichnung *flauto*. Könnte man ihn hundert Jahre oder weiter zurückverfolgen, dann hätte man einen wertvollen frühen Beleg für die Existenz eines Instruments in einem französischsprachigen Land, das eindeutig ein *recorder* wäre (d. h. eine Blockflöte mit sieben vorderen Grifflöchern und einem hinteren; U. Th.). Die Aufzählung von Musikinstrumenten in den beiden Versromanen des Dichtermusikers Guillaume de Machaut (ca. 1330) enthalten eine Vielzahl von Flöten (von denen einige gleich unter mehreren Namen verzeichnet sein könnten); diese „Listen" sind von Pierre Boragno akribisch untersucht worden (Artikel *Flûtes du Moyen Age: Éléments de recherche*, in: *Les cahiers de musique médiévale* 2, 1998, S. 6-20) ohne allerdings Licht in die Frühgeschichte der Blockflöte zu bringen. Nur das englische Wort *recorder* kann also einen befriedigenden sprachwissenschaftlichen Beleg für die Ursprünge des Instruments liefern, wenn man davon ausgeht, dass die sprachliche Differenzierung (von *recorder* und *flute*; U. Th.) darauf zielt, zwischen Kernspaltflöten, die mit sieben Fingern und einem Daumen und solchen, die anders gespielt werden, zu unterscheiden. Sieht man von Instrumenten der Volksmusik einmal ab, dann sind die einzigen Bezeichnungen, die nicht mit den Wörtern *flute, flageol(et)* oder *pipe* (bzw. lateinisch *fistula* und *canula*) verwandt sind und auf die spätmittelalterliche Flöte hindeuten könnten, die Begriffe *doucet*, ein Wort, das in Chaucers *House of Fame* im Gegensatz zu *rede* verwendet wird, und daher vermuten lässt, dass es dort eine allgemeine Bezeichnung für leise und weich klingende Kernspaltflöten ist; die Wörter *dolzaina* oder *douçaine* dagegen beziehen sich auf ein Instrument aus der Schalmeienfamilie.

Leider hat die Untersuchung literarischer Quellen bislang keinerlei Hinweis auf die Verwendung des Begriffs *recorder* vor dem 15. Jahrhundert ergeben. Nach Christopher Welchs *Six Lectures on the Recorder* (1911) hat Henry Holland Carter für sein *Dictionary of Middle English Musical Terms* (1961) auf diesem Gebiet äußerst gründliche Arbeit geleistet. Und Nicholas S. Landers *Recorder Home Page* enthält einen eindrucksvollen, umfassenden Überblick mit vollständigen Belegen und Kommentar in einem Abschnitt mit dem Titel *A Memento: The Medieval Recorder*, den Dr. Lander ständig aktualisiert (und der nun auch den vorliegenden Artikel berücksichtigt. <www.iinet.net.au/~nickl/medieval.html>). Dieses *Memento*, das archäologische, ikonografische, aber auch sprachwissenschaftliche Belege für die Frühgeschichte (*the coming into existence*) der Blockflöte umfasst, zeigt, dass wirklich eindeutige Beweise für die Existenz der Blockflöte vor Ende des 14. Jahrhunderts sehr spärlich sind – obwohl die Blockflöte, die vor kurzem in Göttingen gefunden wurde, sicherer in das 14. Jahrhundert datiert werden kann als die „Dordrecht-Flöte". Nach 1400 werden die Hinweise jedoch allmählich klarer und auch zahlreicher. Das macht jede Verwendung des Begriffs *recorder* (d. h. Blockflöte im beschriebenen Sinne mit 7 + 1 Grifflöchern; U. Th.) vor 1400 für die Klärung des historischen Hintergrunds und der Vorgeschichte des Instruments besonders wichtig.

Vielleicht ist es überraschend, dass die Bezeichnung *recorder* bei Chaucer, der 1400 starb, nie auftaucht, obwohl sein lebenslustiger junger Edelknabe doch den ganzen Tag sang oder Flöte spielte (*floyting al the day*). Sie erscheint auch nicht in der ca. 1370 entstandenen Dichtung *Sir Gawain and the Green Knight*, die sehr detailliert die Festlichkeiten zu Weihnachten und zum Neujahrsfest (und die Musik dazu) beschreibt; zu einem späteren Zeitpunkt hätten Blockflöten hier sicher mitgewirkt. Soweit ich weiß, findet sich der Begriff *recorder* vor 1400 nur in einem einzigen Zusammenhang und dort auch noch in einer offensichtlich unklaren Form. Diese Entdeckung wurde Musikwissenschaftlern 1957 von Brian Trowell in einem Beitrag mit dem

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

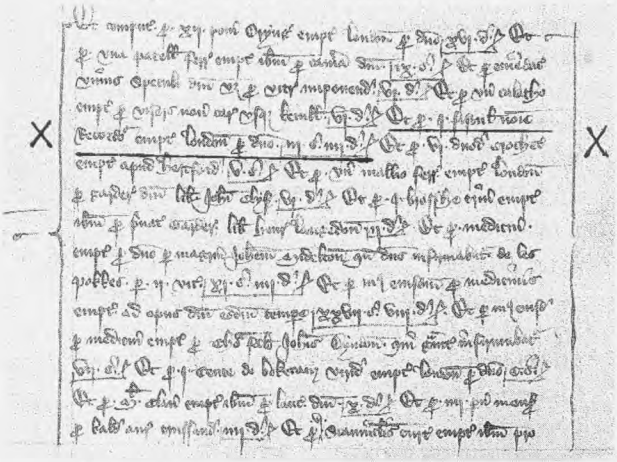
Titel *König Heinrich IV. (Henry IV) als Blockflötenspieler* im *Galpin Society Journal* (10. Jg.) mitgeteilt. Die entscheidende Passage lautet: „Heinrich IV., geboren 1367, scheint tatsächlich genauso musikalisch gewesen zu sein wie sein berühmterer Sohn; wie ich in einem Artikel über ihn in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* geschrieben habe 'spielte er wahrscheinlich in der Musikgeschichte Englands eine wichtigere Rolle als allgemein angenommen. Als begeisterter Amateurmusiker erzog er seine Söhne dazu, die Musik und die Künste zu schätzen, und ... gewiss stellte er die Chapel Royal auf eine breitere Basis und hat seine Kapellsänger und Musiker in ihrer Laufbahn sorgsam gefördert.' Seine Frau, Mary de Bohun hat, dem Archivmaterial zufolge, die Gittern (ein mittelalterliches Zupfinstrument; U. Th.) gespielt (falls das mysteriöse Wort *canticum* tatsächlich, wie Wylie annimmt, *Gittern* bedeutet); während wir in Heinrichs Haushaltsbüchern von 1388 einen Zahlungsbeleg für den Earl (Grafen) of Derby – so der Titel von Heinrich damals – finden, und zwar für *i. fistula nomine Ricordo*. Diese Eintragung scheint die früheste bekannte Verwendung eines Fachausdrucks (special term) für die Kernspaltflöte/Blockflöte (whistle-flute) in England zu sein; noch frühere Belege sprechen von *floyt* oder *fistula*. Die italienische Schreibweise des Wortes mag auf seinen eigentlichen Ursprung hindeuten: Millhouses italienisches Wörterbuch von 1857, das viele aus der Mode gekommene italienische Wörter verzeichnet, hat folgenden Eintrag:

Ricordo: Erinnerung, Souvenir, Andenken, Memento, Freundschaftszeichen, Geschenk zur Erinnerung, Vermerk; *libro de' recordi*: Kladde, Notizbuch.

Ist es möglich, dass das Instrument dem jungen, damals 21-jährigen Earl von einem italienischen Adeligen, Kaufmann oder Geistlichen übergeben wurde? In Europa gab es zu dieser Zeit enge kulturelle, politische und wirtschaftliche Verflechtungen, und Heinrich ver-

brachte bei seinen Reisen nach Preussen (Brandenburg; U. Th.) und ins Heilige Land schon früh viel Zeit auf dem Kontinent. Am international berühmten Hofe seines Vaters waren von 1362 bis zu dessen Tod 1399 viele Ausländer häufig zu Gast. Das Geschenk eines Musikinstruments galt im Mittelalter als ein Akt der Höflichkeit und als ein Belohnungsmittel und war tatsächlich ein hervorragendes *Memento*, (also) ein Zeichen, an empfangene oder erhoffte Gefälligkeiten zu erinnern."

Auf meine Bitte hin überprüfte ein Verwandter meiner Frau, Christopher Whittick, Archivar der Grafschaft East Sussex, das Originaldokument im Londoner Archiv (Public Record Office). Er fand heraus, dass es ungenau beschrieben worden war und der (betreffenden) Eintragung sogar eine größere Bedeutung zukomme als Brian Trowell bemerkt hatte. Folgendes Dokument ist die Fotokopie eines Teils von folio 16v eines Urkundenbandes, der die Abrechnungen von Hugh de Waterton von Einnahmen und Ausgaben für Kammer und Garderobe des Earl of Derby enthält, (datiert) 30. September 1387-1388. Die Signatur des Bandes ist DL 28 1/2.



Diese Textpassage stammt aus einem Abschnitt mit der Überschrift *Necessaria* (also „Notwendige Ausgaben"). Nachdem von zwölf „Orangen-Äpfeln" (orange apples) die Rede war und davon, einen Spiegel mit Glas zu versehen, heißt es in der oben unterstrichenen und mit Sternchen markierten Eintragung.

Et pro j fistula nomine Recordour empta London' pro domino iij s iiij d

Hier das Wort *Recordour* gesondert:



Es sieht aus wie *Recordo*, was Brian Trowell vermuten ließ, es sei in dem (betreffenden) Satz eher von einer Flöte die Rede, die vielleicht als ein Andenken oder Erinnerungsstück verschenkt worden sei, als dass explizit eine Blockflöte (recorder) gemeint sei. Über und unter dem *o* ist allerdings ein Zeichen sichtbar, das in der höfischen Schreibweise Englands eine Abkürzung für *ur* bedeutet.

Carter verzeichnet (in seinem Wörterbuch; s. o.) *recordour* als eine von mehreren Schreibweisen von *recorder*. Sie erscheint 1485 in William Caxtons Übersetzung der französischen Verserzählung *Paris and Vienne* und ca. 1450 in der schottischen Dichtung *Buke of the Howlate* („Buch von der Eule"). Die Endung *our* statt der modernen Endung *er* war sehr üblich. Carter nennt z. B. (die Schreibweise) *harpour* als eine von sieben Varianten des Wortes *harper* (einschließlich *harpur* und *harpyr*), und von seinen zwölf Zitaten aus literarischen Quellen der Zeit von 1300 bis 1450, darunter eines aus Langlands Dichtung *Piers the Plowman* (1362/63), verwenden sechs die Endung *our*. Die Eintragung im Haushaltsbuch sollte deshalb so übersetzt werden: ... *und für eine Flöte mit dem Namen Recorder, in London für meinen Herrn gekauft, drei Shilling und vier Pence.*

Diese Lesart deutet darauf hin, dass das Instrument kein Geschenk, Andenken oder Erinnerungsstück war. Es wurde als eines von mehreren Dingen gekauft, die für den Haushalt unentbehrlich waren und zu denen auch bei John Midelton erworbene Medizin gehör-

te *quando dominus infirmabatur de les pokkes*, außerdem grünes Steifleinen und hundert Nägel für die Lanze des Lords. Unter den Ankäufen *pro domina*, für meine Lady, die Countess (Gräfin) of Derby, die ein Jahr zuvor dem späteren König Heinrich V. das Leben geschenkt hatte, finden sich Saiten und Wirbel, vermutlich für ihre Gittern (s. o.). Eine Blockflöte und ein Zupfinstrument passen gut zusammen, vor allem bei Vokalmusik, und auf Gemälden und in Buchmalereien des 15. und 16. Jahrhunderts, darunter Darstellungen von Bootsfahrten im Monat Mai, kann man diese Instrumentenkombination häufig sehen.

Über diese eine Eintragung in den Rechnungsbüchern können nun interessante Vermutungen angestellt werden.

Zuerst fällt auf, dass das Wort *recorder* dort mit einem großen *R* geschrieben ist, während *fistula* (d. h. *Flöte*) als allgemein gebräuchliches Substantiv wie ein normales Hauptwort behandelt wird, also kleingeschrieben erscheint. (Das Wort) *Recorder* wird wie ein Eigenname, z. B. *London*, verwendet, außerdem ist es durch den Zusatz *nomine* näher bestimmt. Heute würden wir Anführungszeichen setzen – „eine Flöte, bekannt unter dem Namen 'recorder'." Dieser Wortgebrauch führte in Verbindung damit, einige Buchstaben unberücksichtigt zu lassen, Trowell zu der Annahme, dass der Flöte ein Eigenname, eine spezielle Bezeichnung zugeordnet worden sei, so wie einige in Cremona gebaute Geigen besondere Namen haben. Also: *fistula nomine Recordo* würde, wenn man Trowells Übersetzung erweitert, eher auf eine Flöte hindeuten, der der Name *Recordo* gegeben worden war als auf einen unter dem Namen *recorder* bekannten Typ von Flöte. Die Tatsache, dass die Flöte (extra) so beschrieben werden musste, statt sie einfach *ein recorder* zu nennen, lässt stark vermuten, dass das Wort *recorder* im Jahre 1388 ebenso neu oder wenigstens ungeläufig war, wie wahrscheinlich auch der mit sieben Fingern (und einem Daumen; U. Th.) zu spielende Typ von Kernspaltflöten, zu dessen Beschreibung das Wort gebraucht wird. Das legt auch nahe, in ikonografischen oder anderen Zusammenhängen das Wort *recorder* nur sehr vorsichtig zu verwenden – vor allem in Bezug auf englische Quellen aus der Zeit vor den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts, selbst dann, wenn das Instrument, früher als in England, schon in anderen Ländern bekannt gewesen sein könnte.

Stellen wir nun einige Überlegungen zum Kauf selbst an. Das Instrument wurde in London erworben *pro* – (d. h.) für oder im Auftrag von – Heinrich, Earl of Derby, und zusammen mit den Kosten für andere benötigte Dinge in den Haushaltsbüchern unter *Ausgaben* vermerkt. Es wurde zum eigenen Musizieren gebraucht, denn vermutlich wollte er selbst darauf spielen, ebenso wie die gekauften Wirbel und Saiten für das Instrument seiner Frau bestimmt waren. Wer immer auch das Instrument verkaufte, könnte es entweder selbst gebaut oder, möglicherweise im Aus-


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

Über 40 Instrumente sind als Bausatz erhältlich, zum Bruchteil des Preises eines fertigen Instrumentes! Die Teile werden in unseren eigenen Werkstätten mit dem gleichen hohen Standard hergestellt wie unsere fertigen Instrumente. Zu jedem Bausatz gehören detaillierte Anleitungen, und wir helfen Ihnen auch darüber hinaus, falls erforderlich.
BLOCKFLÖTEN
Unsere Kunden sind immer wieder begeistert von der großen Auswahl an Blockflöten und von unserem ausgezeichneten Service. Wir führen die Instrumente der verschiedensten Hersteller und bieten innerhalb der EG ein bequemes Zur-Ansicht-System. Unsere Garantien gelten weltweit.
NOTEN
Sie erhalten bei uns Noten und Bücher fast aller führenden Musikverlage.
CDs
Unser umfangreiches Sortiment beinhaltet über 300 CDs mit Blockflötenmusik, dazu viele andere Einspielungen der Musik des Mittelalters, der Renaissance und des Barock.
VERSANDSERVICE
Rufen Sie uns an, schreiben Sie, faxen Sie oder senden Sie ein E-mail. Wir liefern Ihnen die Ware ins Haus. Wir akzeptieren alle gängigen Kreditkarten und bieten einen weltweiten Postversand an.

Fordern Sie unseren Farbkatalog (DM 15) an, oder informieren Sie sich im Internet.
Warum besuchen Sie uns nicht im Internet?
The Early Music Shop, 38 Manningham Lane, Bradford, West Yorkshire, England, BD1 3EA.
Website: http://www.e-m-s.com Email: sales@earlyms.demon.co.uk
Tel: +44 (0)1274 393753 Fax: +44 (0)1274 393516

land, erworben haben. Der Hof von König Richard II. war hochkultiviert und hatte enge Verbindungen zu Frankreich. Französische Maler könnten bei der Entstehung des berühmten *Wilton Diptychons* (ca. 1395) mitgewirkt haben (jetzt in der Londoner Nationalgalerie zu sehen), und so, wie es auch (später) zur Zeit von König Karl II. (Charles II) der Fall war, könnten Importwaren aus Frankreich, einschließlich Blockflöten, in London erhältlich gewesen sein. Auf neu in Mode gekommene Instrumente hätte man sich wahrscheinlich aber mit ihren ursprünglichen Namen bezogen, so, wie *flute douce* die Standardbezeichnung für eine Blockflöte im England des späten 17. Jahrhunderts war. So spricht viel für die Annahme, dass Heinrichs Flöte in England, vermutlich in London, hergestellt wurde – wahrscheinlich von dem Mann, der sie (auch) verkaufte. Wurde sie speziell für Heinrich gemacht? Als erster englischer *recorder*? Oder gab es im Umfeld weitere Instrumente dieser Art? Vielleicht verwendete man Blockflöten in der Hofmusik Richards II., und Heinrich strebte danach, es in dieser Hinsicht der Monarchie gleichzutun, was immer er auch sonst über Richards Unzulänglichkeiten als Politiker gedacht haben mag. Und um welche Art von Blockflöte handelte es sich?

Die wenigen englischen ikonografischen Belege aus der Zeit um 1400, vor allem Schnitzereien und Arbeiten von Bildhauern in Kirchen, legen die Vermutung nahe, dass Heinrichs Instrument eine Tenorblockflöte gewesen sein könnte, auch wenn das fast ebenso dürftige Bildmaterial derselben Epoche aus dem Königreiche Aragon darauf schließen lässt, dass die Katalanen zunächst kleinere Flöten (wie etwa unsere Sopran- oder Altflöte) bevorzugten, bevor sie die größeren Instrumente „entdeckten". Das mochte z. T. mit den Kosten für gut abgelagertes Obstbaumholz zusammenhängen – vorausgesetzt, (Heinrichs) Blockflöte wurde aus dem gleichen Material gemacht wie die in Dordrecht und Göttingen gefundenen Blockflöten, möglicherweise noch mit Verzierungen aus einem wertvollen Material, wie z. B. Elfenbein. Wenn aber das ganze Instrument aus Elfenbein oder auf andere Weise luxuriös geschmückt gewesen wäre, dann hätte man dies sicherlich in den Rechnungen vermerkt, um die Kosten zu erklären oder zu rechtfertigen.

Aus welchem Grund auch immer – vielleicht wegen ihrer Seltenheit und Materialien, der für ihre Herstellung benötigten Zeit oder um einen zahlungskräftigen Kunden zu übervorteilen –, Heinrichs Flöte war sicherlich teuer. Zu jener Zeit hätte ein erfahrener (Kunst-) Handwerker mit vier bis fünf d (= pence) als Tageslohn gerechnet. Heinrichs Blockflöte hätte also in heutiger Währung, grob geschätzt, gut und gerne etwa DM 1.500 gekostet. Wären dies hauptsächlich die Arbeitskosten gewesen, dann hätte ein geschickter Handwerker etwa hundert Stunden für die Herstellung dieses einen Instruments benötigt. Es ist (also) wahrscheinlich, dass es für Heinrichs persönlichen und familiären Gebrauch gedacht war – ein Instrument, eines Königs würdig.

Die Tatsache, dass der Earl of Derby und wahrscheinlich auch andere hohe Adelige so wie er, eine Blockflöte besaßen, zeigt, dass sie von Anfang an als ein höfisches Instrument zur angenehmen Unterhaltung in einem aristokratischen Milieu empfunden wurde. Zahlreiche spätere Bildzeugnisse belegen den hohen gesellschaftlichen Rang der Blockflöte. Heinrichs Erwerbung dieses Instruments beweist zugleich, dass die Blockflöte von Anfang an vor allem ein Instrument zum Vergnügen von Amateuren war.

Warum wollte Heinrich eine Blockflöte besitzen? Und warum wurde sie in den Rechnungsbüchern *recorder* genannt? (Der früheste Beleg für dieses Wort, den Carter dokumentiert, ist fast ein halbes Jahrhundert jünger.) Hier befinden wir uns im Reich von fantasievollen und vagen Vermutungen. Heinrich könnte an einer gerade erst eingeführten Mode festgehalten haben und wollte (vielleicht



einfach) mit dem prächtigsten Instrument, das zu haben war, angeben. Blockflöten jedoch, selbst Tenorflöten, eignen sich nicht so wie einige andere Instrumente dafür, durch ihr Material und ihre kunsthandwerkliche Qualität Reichtum und materiellen Überfluss zur Schau zu stellen – anders als etwa Tasten- oder Saiteninstrumente. Dass Heinrich ein ernsthafter Musiker war, wird von Trowell in der bereits zitierten Textpassage bestätigt und (auch) dadurch, dass ein Stück aus dem sog. *Old Hall Manuskript* (frühes 15. Jahrhundert) *Roy Henry* (König Heinrich) zugeschrieben wird, obwohl es durchaus möglich ist, dass es von seinem Sohn stammt, der von ihm und seiner Frau musikalisch so gründlich erzogen wurde und dann später Heinrich V. wurde. Also erwarb Heinrich das Instrument vielleicht deshalb, weil es, mehr als jeder andere Flötentyp, seinen musikalischen Bedürfnissen entsprach und seiner Vorliebe für das häusliche Musizieren entgegenkam. Für diesen Zweck schien das Instrument derart geeignet zu sein – im Unterschied zu einer Flöte mit normalerweise sechs Grifflöchern oder einem Flageol(ett) –, dass es sich auch durch einen völlig anderen Namen von den anderen Flöten unterscheiden musste.

Falls Heinrich mit seiner Frau musizierte – was spielten sie für Stücke? Ziemlich sicher wäre es dann Vokalmusik gewesen; und einem hohen Adeligen wie ihm wird es kaum an fähigen Sängern in seinem häuslichen Umfeld gefehlt haben. Heinrich hätte einen Gesangspart auf seiner Blockflöte spielen wollen und folglich versucht, genauso ausdrucksvoll wie ein Sänger die Bedeutung und den Geist der Textworte einer Ballade oder eines Carols zu vermitteln. In seinem Traktat *De modo bene cantandi* (Mainz 1474) rügt Conrad von Zabern gewisse Sänger, die hohe Töne mit lauter Stimme singen – *eine besonders grobe Geschmacklosigkeit* (zitiert bei Carol McClintock in: *Readings in the History of Music in Performance*, Indiana, 1979, S. 12-16). Töne in mittlerer Lage sollen mit mäßig lauter Stimme, hohe Töne leise und sanft gesungen werden – mit den der melodischen Bewegung entsprechenden Modifikationen. Sänger sollten in der Lage sein, ihre Stimme vielfältig zu modulieren und abzustufen, und mit Lebendigkeit und Gefühl singen. Conrad von Zabern vergleicht die Fähigkeiten der menschlichen Stimme mit denen der Orgel oder des Monochords, wo tiefe Töne klangvoll seien, hohe (dagegen) schwächer und zarter.

Die Kernspaltflöte mit sechs Löchern gewinnt die Töne ihrer zweiten Oktave durch Überblasen, so dass diese zwangsläufig lauter sind als die tiefen Töne. Das ist das Gegenteil der Auffassung, die von Zabern vom Singen hat. Die Klarheit und Klangintensität im oberen Register jener Flöte ebenso wie ihre Beweglichkeit, was die Griffabläufe betrifft (ideal zur Ausführung der schnellen Verzierungen, die man z. B. in der Oberstimme der Orgelstücke aus dem Robertsbridge Codex von 1325-1350 findet), waren für Tanzmusik, etwa zum Spiel lebhafter Estampien, gut geeignet – wahrscheinlich ist das überhaupt das wichtigste Aufgabengebiet der kleineren Flöten (und Pfeifen) gewesen; außerdem waren es grundsätzlich diatonische Instrumente. Das Daumenloch der Blockflöte ermöglichte es (nun), höhere Töne leise und zart zu spielen und die zusätzlichen Grifflöcher, mit der Möglichkeit, durch Gabelgriffe die Intonation auszugleichen, erlaubten es (jetzt dem Spieler), sich von der Grundstimmung des Instruments zu entfernen, ohne dafür eine gute Intonation oder tonliche Klarheit opfern zu müssen. Nicholas

Lander glaubt, Tuschner (1983) zitierend, dieser zweite Aspekt sei der Hauptgrund für die „Erfindung" der Blockflöte gewesen (s. Lander Recorder Homepage, s. o.). Ein gebildeter Musiker wie Heinrich wird diese beiden Besonderheiten der Blockflöte sicherlich geschätzt haben, die als Instrument zwar mehr Fingertechnik verlangt, aber mit ihrer Möglichkeit, die Ausdruckskraft der menschlichen Stimme, vor allem bei lyrischer Musik, nachzuahmen, so sehr das Gegenteil des sechslöchrigen Instruments war, dass sie auch, wenigstens im Englischen, einen ganz anderen Namen brauchte.

Dies bringt uns zum Wort selbst zurück – warum *recorder*? Smith's lateinisches Lexikon übersetzt das Verb *recordari* so: *sich erinnern, sich ins Gedächtnis zurückrufen; nachdenken, verweilen.* Christopher Welch führt mehrere Beispiele für das englische Wort *record* an (S. 22) mit der Bedeutung *einen Ton leise, wie ein kleiner Vogel wiederholen* oder *leise summen*, und mehrere seiner Textbelege verbinden den Vogelgesang mit Vokalmusik wie z. B. mit Carols oder mit Klageliedern (*Records with moan* bei Shakespeare, Pericles). Dies passt zu der Fähigkeit des Instruments, über seinen ganzen Umfang hinweg, vor allem im höheren Register, leise und zart zu spielen; hinsichtlich der Lautstärke ihrer tiefen Töne unterscheiden sich Blockflöten und Kernspaltflöten mit sechs Grifflöchern dagegen kaum. Die Erfindung des Daumenlochs, die es der Blockflöte ermöglichte, *gleichrangig* mit Orgel und Monochord zu sein und insbesondere die ausdrucksvolle Singstimme nachahmen zu können, wie bei von Zabern beschrieben, scheint der Punkt gewesen zu sein, der die Blockflöte so stark von anderen Kernspaltflöten unterschied, dass es im Englischen einer sprachlichen Unterscheidung bedurfte, die sich in der Bezeichnung *recorder* ausdrückt. □

Deutsche Fassung von Ulrich Thieme

Für hilfreichen Rat bei der Abfassung dieses Artikels danke ich Nicholas Lander, David Lasocki und Christopher Whittick.

Blockflöten
des
Hochbarock



R·K
EHLERT

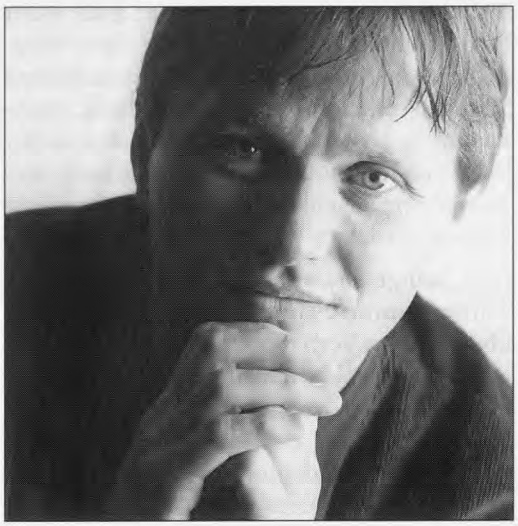
Ralf Ehlert
Meisterwerkstatt für
Blockflötenbau
Gartenkamp 6
D-29229 Celle
Tel.: (0 51 41) 93 01 81
Fax: (0 51 41) 93 00 81

Martin Heidecker im Gespräch mit Marten Root

Martin Heidecker: Marten, wie bist du denn zur Flöte und später zur Traversflöte gekommen?

Marten Root: Ich habe erst mit 16 oder 17 Jahren angefangen, moderne Querflöte zu spielen. Damals hatte ich keine Ahnung, wer ein guter Flötist oder Lehrer sein könnte. Und da ich in der Gegend von Amsterdam wohnte, bin ich nach einem Jahr Privatunterricht einfach an die Musikhochschule in Amsterdam gegangen, habe die Aufnahmeprüfung gemacht und angefangen, dort zu studieren. Damals konnte ich im Grunde noch nichts, aber ich hatte Glück und kam zu Pieter Odé, einem sehr guten Lehrer, der mir sehr geholfen hat. Nach einiger Zeit wollte ich dann noch etwas anderes kennenlernen. Ich hörte von Frans Vester. Abgesehen davon, dass er ein sehr guter Flötenspieler war, hatte ich bei ihm den Eindruck, dass er nicht nur Kopfstücke sondern auch einen Kopf hatte... Ich spielte bei ihm vor und wurde in Den Haag an der Hochschule angenommen. Es war eine sehr gute Zeit und ich habe sehr viel bei Frans Vester gelernt. Obwohl er sich damals schon als einer der ersten Flötisten auch mit historischen Flöten auseinandersetzte, studierte ich bei ihm nur moderne Querflöte und alles mögliche Repertoire. Gleichzeitig lernte ich bei ihm aber viel über die Aufführungspraxis von Alter Musik. Gleich zu Beginn des Studiums bekam ich eine Liste mit Büchern, die ich unbedingt bis zum Ende des Studiums gelesen haben sollte. Da war natürlich Quantz dabei, C. Ph. E. Bach, Leopold Mozart etc.

Nach meinem Examen wusste ich zuerst nicht, wie es nun weitergehen sollte. Ich konnte keinen modernen Flötisten finden, der auf die gleiche Art gedacht hat und selbständig, nur von der Musik ausgehend, interpretierte. Damals hatte ich den Eindruck, dass man als moderner Flötist sehr wenig Bewegungsfreiheit hatte. Es gab so viele ungeschriebene Gesetze: Man sollte sehr laut spielen können in der tiefen Lage, sehr leise in der hohen Lage - und eigentlich ständig mit Vibrato. Wenn man das nicht tun wollte, war man sofort als Nonkonformist verschrien, was ich mir nicht als Lebensaufgabe vorstellen konnte. Da mir die Traversflöte damals klanglich schon sehr gut gefiel und ich das Gefühl hatte, dass es da mehr Bewegungsspielraum gab und ich mich mit ihr viel eigenständiger entwickeln könnte, ging ich zu Barthold Kuijken, dessen bezaubernd schönen Ton ich zuvor in einem Konzert gehört hatte, und fragte ihn, ob ich nicht bei ihm Traversflöte studieren könnte. Er sagte mir, ich solle die Aufnahmeprüfung machen, und auf meine Frage, wie ich mich denn darauf vorbereiten und ob ich da vielleicht vorher bei einem seiner Schüler Unterricht nehmen sollte, meinte er: „Hast du eine Traversflöte?“ Ich zeigte ihm das Instru-



ment. „Hast du Quantz?" „Ja." „Hast du Hotteterre?" „Ja." „Gut, dann lies und übe!" Mein Querflöten-Examen hatte ich im Dezember gemacht und die Aufnahmeprüfung für Traversflöte war im Mai... Aber ich wurde zugelassen und habe dann - auch in Den Haag - zwei Jahre Traversflöte studiert.

Wie siehst du das heute? Empfindest du den Spielraum bei der Böhmflöte immer noch so eng wie damals und den bei der Traversflöte weiter oder hat sich da vieles geändert in der Zwischenzeit?

Da hat sich vieles geändert, finde ich. In der Zeit, als ich anfing, Flöte zu studieren, gab es sehr viele, die sich bemühten, genauso zu spielen wie Galway oder Rampal. Es gab so eine Art internationales Flötenideal. Ich habe den Eindruck, dass es heute wieder mehr verschiedene Nationalschulen auf der modernen Flöte gibt, z.B. spielen die Franzosen ganz anders als die Deutschen, die Japaner setzen wieder andere Schwerpunkte etc. Zum anderen gibt es heute eine viel größere Vielfalt an Aufführungsmöglichkeiten im Bereich der Alten Musik. Man kann z.B. Bach-Sonaten mit Böhmflöte und Klavier oder mit Traversflöte und Cembalo spielen und hören. Die verschiedenen Bereiche beeinflussen sich gegenseitig und so entsteht auch für das Publikum ein viel interessanteres Angebot.

Du hast die verschiedensten Kammermusikwerke im Konzert aufgeführt und auf CD eingespielt, u. a. auch das „Musikalische Opfer" von J. S. Bach, die Flötenquartette von W. A. Mozart, Franz Schuberts „Trockne Blumen" und verschiedene Bläserquintette der Romantik. Gibt es für Dich so etwas wie einen persönlichen Schwerpunkt im Bereich der Kammermusik?

Hm, das ist schwierig zu sagen. Ich meine, wenn man die Flötenliteratur insgesamt ansieht, wird deutlich, dass es einen Schwerpunkt grob gesagt im 18. Jahrhundert gibt. Ohne Bachs Flötensonaten und Mozarts Flötenquartette könnte man eigentlich nicht leben. Im 19. Jahrhundert gibt es natürlich weniger Repertoire. Die Stücke sind nicht unbedingt schlechter sondern oft nur weniger bekannt und daher für Verlage und CD-Produzenten scheinbar weniger interessant. Sie sind nicht nur für die Fürstenhöfe geschrieben, sondern oft für die Bürger und sind häufig auch als Unterhaltungsmusik gedacht. Es gibt Werke aus dieser Zeit, die eine sehr gute Akustik brauchen, andere benötigen eher einen gedämpften Saal. Manche Stücke wirken am besten bei absoluter Stille im Raum, andere klingen besser mit einer gewissen Geräuschkulisse wie z.B. Publikumsgeräuschen im Hintergrund. Wenn man ein Gemälde von Rembrandt in einem modernen Museum vor einer weißen Wand sieht, wirkt es anders, als in einem Privathaus aus dem 17. Jahrhundert. Die Beleuchtung und die Atmosphäre, in der wir ein Kunstwerk betrachten, machen sehr viel aus. Nach einer Aufnahme der Divertimenti von Haydn in verschiedenen kleinen und großen Besetzungen habe ich versucht, den Produzenten zu überreden, den Stücken nachträglich im Studio einen jeweils passenden Hintergrund zu geben. Leider konnte ich ihn bisher nicht davon überzeugen.

Wenn man deine Aufnahme der Flötensonaten von J. S. Bach mit denen anderer Traversflötisten vergleicht, wird schnell deutlich, dass Ihr teilweise zu extrem unterschiedlichen Ergebnissen kommt, obwohl Ihr alle die einschlägigen Quellen zur Aufführungspraxis etc. gelesen habt. Heißt das, dass sich im Grunde jeder nur das aus den alten Büchern herausliest, was in sein eigenes Konzept passt?

Nicht nur, aber teilweise ist es schon so. Ich will es an einem Beispiel erklären: Es gibt keinen objektiven Journalismus. Wenn zwei Journalisten von derselben Situation Bericht erstatten, wird es zwei verschiedene Berichte geben, auch wenn das beide vielleicht gar nicht wollen. Wenn einer nichts über etwas schreibt, kann das genauso wichtig sein, als wenn er darüber geschrieben hätte. Wenn man alte Traktate liest, ist es ebenso. Manchmal ist viel-

leicht sogar das wichtiger, was nicht niedergeschrieben wurde, weil das die Dinge sind, die sowieso zu der damaligen Zeit ganz selbstverständlich waren. Ob ich „das Richtige" gewählt habe, weiß ich nicht. Für mich persönlich ist es so. Das hat natürlich damit zu tun, dass jeder eine Vorliebe hat für bestimmte Aspekte der Musik. Bei dem einen ist es das Tempo, bei einem anderen die entsprechende Atmosphäre, die Stimmung, die Artikulation, der Ton usw., was ihm am wichtigsten erscheint. Als Spieler hat man die Möglichkeit, auf ganz verschiedenen Ebenen expressiv zu sein. Und die Mittel dazu sind vielfältig.

Was ist für Dich das Wichtigste beim Musikmachen?

Ich habe den Eindruck, dass wir uns in der letzten Zeit sehr intensiv mit der Musik, mit den jeweils passenden Instrumenten und mit den Quellen zur Aufführungspraxis beschäftigt haben. Das war eher ein Weg nach innen, der auch sicher nötig war. Wir haben nur dabei manchmal das Publikum ein bisschen vergessen. Ich glaube, wir müssen – egal mit welchen Instrumenten und egal, welche Regeln es auch immer gegeben hat – mit Hilfe der Musik das Publikum überzeugen. Ein Konzert darf keine Vorlesung sein über das, was es an aufführungspraktischen und instrumentaltechnischen Regeln in der jeweiligen Zeit gegeben hat. Letztendlich ist es das Ziel, dass sich das Publikum von der Musik so angesprochen fühlt, dass jemand danach sagen kann: „Das war ein schönes Konzert. Ich war zumindest für eine halbe Stunde nicht mehr da und habe nur noch die Musik genossen." Deshalb ist es für mich auch so wichtig, hier bei Gardiner im Orchester dabeizusein. Er ist Musiker und spielt wirklich für ein Publikum.

Ich denke manchmal, dass das Wort Musiker heute oft falsch benutzt wird. Als ich meinen Lehrer Frans Vester kurz vor seinem Tod noch einmal gesprochen habe, fragte ich ihn: „Wenn du Dein Leben nochmals leben könntest, gäbe es dann etwas, was du gerne herausfinden oder was du ganz anders machen wolltest?" Er meinte: „Ja, ich habe immer gezweifelt, ob ich ein richtiger Musiker bin." Ich meinte: „Natürlich bist du ein richtiger Musiker, ich schätze Dich so hoch ein und..." „Nein" hat er gemeint, „nicht ein Musiker im Sinne von etabliert mit Lehrauftrag oder Professur oder mit hohem Ansehen. Nein, ich hätte einfach gerne gewusst, ob ich wirklich davon leben kann, d. h., ich würde mich jeden Tag am Bahnhof mit einer Mütze hinstellen – egal mit welcher Musik, egal mit welcher Flöte – und versuchen, die Leute, die vorbeigehen und eigentlich auf dem Weg woanders hin sind, zu begeistern. Mal sehn, ob ich davon leben könnte!" Für mich geht es eigentlich auch nur darum beim Musikmachen.

Du hast vor allem auch im Orchesterbereich in den letzten Jahren viele Erfahrungen mit der sogenannten historischen Musizierpraxis gesammelt. Was waren für Dich die „Highlights"?

Die Highlights sind Gott sei Dank verschiedene. Momentan spiele ich als erster Flötist fest in drei Orchestern. Schon seit der Anfangszeit bin ich im Barockorchester der Niederländischen Bachgemeinschaft tätig. Das ist noch immer ein Highlight. Von der Musik Bachs habe ich so unglaublich viel gelernt, vor allem was Aufführungspraxis und Instrumente anbelangt. Ich habe, ich weiß nicht wie viele Jahre hintereinander, Matthäuspassion gespielt und habe versucht, jedes Jahr ein anderes Instrument zu benutzen und etwas Neues herauszufinden, was Stimmung, Vorhalte, Text etc. betrifft. Das war und ist noch immer ein Highlight.

Ein weiteres Highlight war für mich, als ich anfing, bei Jos van Immerseel im Orchester zu spielen. Das erste Projekt mit Musik der Klassik, bei dem ich dabei war, war eine Tournee nach Japan mit allen Klavierkonzerten von Mozart. Das besondere für mich war dabei, dass wir alle Konzerte ohne einen Dirigenten gearbeitet haben. Jos van Immerseel spielte selbst Hammerklavier und wir machten Kammermusik im Orchesterverband. So nahmen

wir auch alle Klavierkonzerte auf und lernten dabei, im Orchester viel besser aufeinander zu achten und für alle Probleme selbst eine Lösung zu finden.

Später hat mich dann Gardiner eingeladen zu einer Zeit, wo mir noch gar nicht bewusst war, dass es in England schon Musiker gab, die sich bereits mit noch späterer Musik auf historischen Instrumenten auseinandersetzten. Ich weiß heute noch, wie ein Organisator anrief und sagte, er sei der Leiter des Monteverdi Chors und Orchesters und wollte fragen, ob ich nicht bei dem Requiem von Verdi mitspielen könne. Ich verstand Monteverdi und zeigte mich sehr überrascht, weil ich nie etwas von einem Requiem von Monteverdi gehört hatte und mir noch weniger vorstellen konnte, dass darin Querflöten besetzt sind. Da wurde die Stimme am anderen Ende der Leitung allmählich ärgerlich: „Nein, nein, nein, es geht um ein Requiem von VERDI!" Ich konnte es zuerst kaum glauben! Später erinnerte ich mich dann wieder an einen meiner letzten Besuche bei Frans Vester kurz vor seinem Tod. Als ich damals ein paar alte Flöten von ihm kaufte, sagte er: „Stell Dir vor: Eines Tages ruft irgendjemand bei Dir an und fragt, ob du mitspielen kannst. Und dann sprecht ihr nicht nur über Termine und Honorar sondern es geht auch darum, welche Instrumente ihr benutzt und in welcher Stimmung ihr spielen werdet." Damals schien das totale Zukunftsmusik zu sein, aber nun wurde es wahr.

Das Verdi-Requiem war dann das erste, was ich bei Gardiner gespielt habe und es war einfach bezaubernd. Gardiner forscht sehr viel und alles bei ihm ist sehr, sehr gut vorbereitet. Aber er fragt auch im Orchester nach Vorschlägen, z.B. zur Wahl der geeignetsten Instrumente, zur Tonhöhe, Dynamik, Orchesteraufstellung etc. Das hat mir einfach sehr gefallen. Im Grunde war jedes Großprojekt mit ihm ein eigenes Highlight: „Die Zauberflöte" von Mozart, „Leonore" von Beethoven, jetzt gerade „Falstaff" von Verdi – diese drei großen Opern haben mich sehr tief beeindruckt. An reinen Orchesterwerken dann z.B. die meisten Sachen von Berlioz, die wir aufgenommen haben, und als neuestes alle Sinfonien von Schumann. Das waren wieder einmal andere Instrumente, andere Stimmung, andere Gesetze... Das war wirklich fabelhaft.

Gab es auch Tiefpunkte?

Tja, das gab's auch. Ohne Namen zu nennen jetzt vielleicht... Es gibt vor allem in der Barockszene Leute, die aus den falschen Gründen umgesattelt haben. Es hat sich alles mehr kommerzialisiert – und nicht immer zum Guten! Leider gibt es auch Orchester, die vorgeben, auf historischen Instrumenten zu spielen und in Wahrheit viel jüngere Instrumententypen benutzen. Ich finde, man belügt sich selber, wenn man auf der einen Seite so tut, als interessiere man sich für die Aufführungspraxis einer bestimmten Zeit, und auf der anderen Seite Instrumente einer späteren Zeit nimmt, die besser stimmen und daher einfacher zu spielen sind. Das finde ich ein großes Problem unserer Zeit. Natürlich weiß ich, dass es aus praktischen Gründen nicht immer möglich ist, die richtigen Instrumente zu nehmen, z.B. wenn man in einem Konzert Musik aus fünf verschiedenen Stilrichtungen zu spielen hat. Aber dann ist es immerhin eine bewusste Entscheidung.

Tiefpunkte... Ich mag das irgendwie nicht. Die Tiefpunkte habe ich, glaube ich, alle vergessen...

Du baust selbst auch Traversflöten. Wie sind deine Erfahrungen damit? Gibt es so etwas wie „authentische Instrumente" überhaupt?

Ich muss gleich dazu sagen, dass ich zwar selbst Flöten gebaut habe, aber nun zu wenig Zeit dazu habe. Mehr und mehr arbeite ich jetzt mit anderen Flötenbauern zusammen. Wir helfen uns gegenseitig, und ich versuche, Anstöße zu geben, in welche Richtung es beim Flötenbau gehen sollte. Im Lauf der Zeit musste ich feststellen, dass ich die originalen Instrumente eigentlich sehr unterschätzt habe. Als ich anfing, einklappige Traversflöte zu

spielen, schien es mir ab einem gewissen Punkt so zu sein, als wenn die Kopien alle viel besser als die Originale wären. Als ich dann anfing, spätere Musik zu spielen, war ich aus praktischen Gründen oft auf die Originale angewiesen, weil es noch keinen Flötenbauer gab, der davon gute Kopien gemacht hatte. Ich erinnere mich z.B. an Aufnahmen bei Anner Bylsma und seinem Ensemble „Archibudelli" mit Konzerten für Flöte, Oboe und Kammerensemble von Haydn. Nachdem ich einmal ein sehr gutes Original einer Grenser-Flöte geschenkt bekommen hatte, habe ich mich entschieden, bei dieser Aufnahme so zu tun, als gäbe es keine Kopien von diesem Instrument. Ich musste dann zwar viel mehr üben, aber nach etwa einem Monat stellte ich fest, dass es trotz des Intonationsmangels, den natürlich die meisten Originalinstrumente haben, etwas anderes gibt, was sehr besonders ist. Mittlerweile habe ich besser gelernt, diese Vorzüge eines alten Instruments gegenüber einer Kopie einzuschätzen. Auch bei Gardiner habe ich dann bei Musik von Berlioz und Schumann meistens originale Flöten gespielt. Seither versuche ich auch die Flötenbauer, mit denen ich zusammenarbeite, davon zu überzeugen, dass es nicht unbedingt notwendig ist, ein altes Instrument zu „verbessern". Die guten Seiten dieser Instrumente liegen oft auf einer anderen Ebene, als man es erwarten würde und sind nicht immer sofort hörbar.

Gibt es einen Instrumententypus, der Dir besonders ans Herz gewachsen ist?

Es gibt einige Instrumente aus meiner Sammlung, die ich aus verschiedenen Gründen sehr liebe. Andererseits ist die Musik für mich das Wichtigste und ein Instrument ist nichts anderes als eine Gabel oder ein Löffel zum Essen. Wir wissen aus Erfahrung, dass man Suppe am einfachsten mit dem Löffel essen kann. Ebenso sind Flötensonaten am einfachsten auf einer Flöte zu spielen und nicht auf dem Klavier, meine ich. In Japan macht man sehr feine Unterschiede beim Essen, welche Gerichte mit welcher Art von Stäbchen - aus Holz, Knochen oder Elfenbein - am besten schmecken. Um ebensolche Feinheiten geht es bei der Wahl des geeignetsten Instruments für eine bestimmte Musik. Man muss sehr feinfühlig werden, um herauszubekommen, welche besonderen Kräfte ein Instrument hat und mit welchem sich am besten ausdrücken lässt, was die jeweilige Musik verlangt.

Kannst du denn noch Fälle aus deiner Erfahrung nennen, wo es besonders schwierig war, sich für einen bestimmten Instrumententypus zu entscheiden?

Ja. Ganz grob gesagt: Je später die Musik, desto schwieriger wird es. In der Renaissance gab es im Grunde genommen nur einen einzigen Instrumententypus mit geringfügigen Abwandlungen. Je später man kommt, desto mehr verschiedene Instrumententypen gibt es. Für die Schumann-Sinfonien habe ich z.B. selbst viel geforscht: Im Jahr 1839 wurde die 1. Sinfonie vom Leipziger Gewandhausorchester aufgeführt, und der erste Flötist war Carl Grenser. Er spielte damals auf einer vergleichsweise sehr altmodischen Flöte von seinem Neffen Heinrich Grenser, während der zweite Flötist bereits auf einem späteren Instrument, einer Liebel-Flöte, gespielt hat. In so einem Fall muss man sich selber entscheiden. Ich persönlich kam bei den Schumann-Sinfonien besser mit der Liebel-Flöte zurecht. Bei noch späterem Repertoire wird es noch schwieriger: Als „Falstaff" von Verdi an der Scala uraufgeführt wurde, hat das Orchester dort sehr altmodische Instrumente benutzt. Die Zweitaufführung war aber dann in Paris auf sehr viel moderneren Instrumenten. Wir haben uns bei Gardiner im Orchester nun dafür entschieden, Instrumente aus Paris aus dieser Zeit zu verwenden. Je später es wird, desto schwieriger wird es herauszufinden, ob ein Komponist tatsächlich einen ganz bestimmten Flötentyp im Kopf hatte. Ein besonderes Erlebnis kann ich dazu noch erzählen: Als wir bei Gardiner frühe Stücke von Berlioz aufnahmen, spielte ich z.B. „Harold in Italien" auf einer Altsystemflöte mit sechs

oder acht Klappen von Godfroy. Da wusste ich ebenfalls, dass einer der Flötisten damals auf so einem Instrument gespielt hatte. Als wir dann ein Jahr später „Romeo und Julia" spielen sollten, das nur fünf Jahre später (1839) komponiert worden war, versuchte ich zuhause meine Stimme auf derselben Flöte zu spielen. Aber das ging irgendwie überhaupt nicht, so viel ich auch probierte. Wie ich nach langem Lesen feststellte, war Berlioz in der Zwischenzeit Mitglied einer Kommission in Paris gewesen, der zum ersten Mal die Böhmflöte vorgestellt worden war – damals noch eine konische Ringklappenflöte aus Holz. Von dem Moment an hatte sich zumindest Berlioz ganz offensichtlich entschieden, von nun an für so ein Instrument zu schreiben – und mit so einer Flöte kam ich dann auch bei „Romeo und Julia" gut zurecht.

Du unterrichtest seit vielen Jahren Traversflöte in Bremen, Amsterdam und früher auch in Utrecht. Was sind deine Ziele beim Unterrichten?

Ich habe gleich nach meinem Studium in Utrecht angefangen zu unterrichten, was mir sehr viel Spaß gemacht hat. Irgendwann ist mir dann in Amsterdam am Sweelinck-Konservatorium eine Stelle angeboten worden. Und da ich in Amsterdam wohne und die Lehrer für moderne Flöte dort mehr Interesse an der alten Flöte zeigten als in Utrecht und ich mit ihnen besser zurechtkam, habe ich dort angefangen zu unterrichten und in Utrecht aufgehört. In Bremen unterrichte ich schon seit längerer Zeit. Dort versuchen wir jetzt, bessere Querverbindungen zwischen den Studiengängen für moderne Instrumente und den sogenannte Abteilungen für Alte Musik herzustellen, was mich persönlich sehr interessiert. Ich halte es heutzutage für fast unmöglich, jemanden auszubilden, der nur barocke Traversflöte spielt. Es ist natürlich wünschenswert, dass jemand die Möglichkeit hat, sich nur auf ein einziges Instrument und nur auf eine Epoche zu spezialisieren. Ich bin aber der Meinung, dass ich das meinen Studenten nicht zumuten kann. Aus Erfahrung weiß ich, dass es so viele Arbeitsmöglichkeiten für Traversflötisten gar nicht gibt. Viel wichtiger ist es meiner Ansicht nach, im Studium eine Vielfalt von Kenntnissen vermittelt zu bekommen. Damit bekommt man nicht nur nach dem Studium vielleicht eher eine Stelle, sondern man erhält damit auch einen besseren Überblick über die gesamte Musik. Alle, die bei mir Traversflöte studieren, müssen deshalb neben barocken Werken auch Musik der Klassik und mittlerweile auch der Frühromantik erarbeiten.

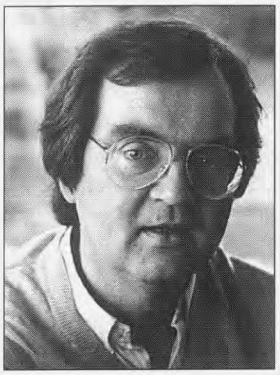
Das Unterrichten von alten Instrumenten ist eigentlich eine schwierige Sache. Harnoncourt und Leonhart haben einmal gesagt, dass sie sich vor allem deshalb mit alten Instrumenten und Traktaten anfingen zu beschäftigen, um selber entscheiden zu können, was sie mit der Musik machen wollten, anstatt einfach weiter gängigen Traditionen zu folgen. In dem Moment, wo man anfängt, an einer Hochschule zu unterrichten und Fächer wie Aufführungspraxis und alte Instrumente zu institutionalisieren, geht´s eigentlich in die Hose. Dann fängt es schon an, dass Leute einfach nachahmen und zu Epigonen und schlechten Kopien ihrer Lehrer werden. Das versuche ich nach Möglichkeit zu vermeiden. Mein Ziel ist es, Musiker auszubilden, die sich selbständig und selbstdenkend mit der jeweiligen Musik auseinandersetzen können - unabhängig von jedweder Tradition.

Sehr gerne unterrichte ich auch gute moderne Flötisten oder andere Spieler moderner Instrumente, die an der Aufführungspraxis Alter Musik sehr interessiert sind. Während des letzten Jahres habe ich das oft in Bremen gemacht: Moderne Streicher, Pianisten oder Bläser spielten mir ihre Stücke im Saal vor und wir unterhielten uns anschließend über die jeweilige Komposition und versuchten herauszufinden, was man mit Hilfe moderner Instrumente noch besser machen und wie man noch näher an die Musik herankommen könnte. Ich hoffe, dass es in Bremen und Am-

sterdam bald eine Ausbildungsform geben wird, wo ein moderner Flötist während seines Studiums bereits Traversflöte als Nebenfach machen und sich später selber entscheiden kann, in welcher Richtung er sich weiter spezialisieren möchte: Als Orchestermusiker mit moderner Flöte, für Kammermusik oder sogar für einen ganz bestimmten Flötentypus. In einer Art Aufbaustudium könnte er dann entsprechend seinen Neigungen noch einige Jahre bei dem für dieses Gebiet zuständigen Lehrer weiterstudieren.

Ist es nicht manchmal auch frustrierend zu sehen, wie wenige von deinen Studenten genügend Auftrittsmöglichkeiten haben, um das, was sie bei Dir gelernt haben, auch entsprechend anwenden und weiterentwickeln zu können?

Ganz zu Beginn meines Studiums in Amsterdam hatte ich einmal ein Gespräch mit einem der dortigen Lehrer für moderne Flöte. Er war sehr stolz darauf, dass viele seiner Studenten eine Stelle in einem Orchester bekommen hatten, weil das das Ziel seines Unterrichts war. Ich habe da später oft darüber nachgedacht und festgestellt, dass ich so etwas eigentlich nicht möchte. Ich bin aber ebenfalls stolz darauf, dass viele meiner Studenten so wie du ihren eigenen Weg gefunden haben. Es gibt natürlich immer Leute, bei denen es aus irgendwelchen Gründen nicht so funktioniert, wie sie sich das vorgestellt haben. Aber ich bin schon froh, dass es unter meinen früheren Studenten Leute gibt, die eine Unterrichtsstelle an einer Hochschule im Fach moderne Flöte haben, die mit ihren Erkenntnissen nun wieder jungen Schülern weiterhelfen und im Bereich Aufführungspraxis besser ausbilden können. Manche Leute machen viel Kammermusik, einige haben sogar Stellen in Orchestern der Alte Musik Szene, andere bauen Flöten, wieder andere machen Forschung neben ihrer Unterrichtstätigkeit und schreiben Artikel über Aufführungspraxis etc. Diese große Vielfalt schätze ich sehr hoch.



TILO MEDEK

60 JAHRE

*22. JANUAR 1940

MOECKMUSIC
INSTRUMENTE UND VERLAG

WERKAUSWAHL

Abfahrt einer Dampflokomotive, für 6 Flöteninstrumente
Edition Moeck Nr. 5252 · ISMN M-2006-5252-9
Ikebana, für Altblockflöte und Klavier
Edition Moeck Nr. 1533 · ISMN M-2006-1533-3
Nebelbilder aus Cornwall (SSA)
Edition Moeck Nr. 530 · ISMN M-2006-0530-3
Quartett-Flötenuhr, für 4 Flöten
Edition Moeck Nr. 5366 · ISMN M-2006-5366-3
Sonate für Flöte und Klavier
Edition Moeck Nr. 5254 · ISMN M-2006-5254-3
Spiegelszenen, für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier
Edition Moeck Nr. 5398a StP · ISMN M-2006-5398-4
Edition Moeck Nr. 5398b St · ISMN M-2006-6546-8
Spiegelwalzer, für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier
Edition Moeck Nr. 5347 · ISMN M-2006-5347-2
Tilo Medeks handcolorierte Musikalische Gartenlaube 1870, für Flöte, 2 Altblockflöten, Violoncello und Klavier
Edition Moeck Nr. 5284 · ISMN M-2006-5284-0
Uns kompt ein Schiff gefahren. 12 Weihnachtslieder für 4 Blockflöten
Edition Moeck Nr. 2020 · ISMN M-2006-2020-7
Vaterbildvariationen. Duo für Flöten
Edition Moeck Nr. 5249 · ISMN M-2006-5249-9

Neben all deinen Tätigkeiten bist du Vater von Zwillingen. Ist es da nicht manchmal schwierig, Beruf und Familie unter einen Hut zu bringen, nachdem deine Frau ja als Cellistin ebenfalls ständig gefragt ist?

Ja, das ist schwierig! Aber irgendwie schaffen wir's – und nicht ich schaffe es, sondern **wir** schaffen es. Wir haben uns von Anfang an entschieden, uns die Zeit zu teilen, so dass immer einer von uns für die Kinder dasein kann. Wenn das doch einmal nicht klappt, haben wir eine Person, die immer zu den Kindern kommen kann, wenn wir sie brauchen. Ich nehme auch nicht alles an, was ich machen könnte. Das geht nicht, das möchte ich auch nicht! Viola ist Cellistin im Schönberg-Streichquartett und wir haben das Glück, dass wir unsere Kalender gut lange im voraus abstimmen können. Meine Termine bei Gardiner, van Immerseel und im Bachverein stehen mehr oder weniger schon jetzt bis 2002 fest. Oft habe ich die Kinder auch auf eine meiner vielen Tourneen mitgenommen. Sie waren einen ganzen Monat in Japan mit dabei, sehr oft in Belgien. Wenn wir Aufnahmen haben, geht das immer ganz gut. Sechsmal haben sie mich nach Israel begleitet, wo ich regelmäßig Kurse gebe. Jetzt ist das nicht mehr möglich, weil sie in der Schule sind. Aber als Gegengewicht für die vielen Male, wo ich weg bin, nehme ich ab und zu einfach zwei Monate frei, lege alle Flöten in meinen „Kühlschrank" – einen Tresorkasten – und beschäftige mich nur mit den Kindern, lese (nicht unbedingt über Musik!) und ruhe mich ein wenig aus. Von einer Ärztin, die viele ganz nette Kinder hat und selbst auch sehr viel unterwegs war, habe ich außerdem gelernt, dass es letztendlich eine Frage der Qualität von Aufmerksamkeit ist, die die Kinder bekommen, und nicht von Quantität.

Was wünschst du dir persönlich für das Flötenspiel im 21. Jahrhundert?

Für mich ist der Kreis, soweit es Flöten betrifft, rund. Eigentlich bin ich nie an Flöten interessiert gewesen. Der Grund, warum ich so viel Flöte spiele, ist der, dass ich an Musik interessiert bin. Punkt, Ende. Woran ich sehr interessiert bin, ist improvisierte Musik. Als Ideal stelle ich mir einen Musiker vor, der seine eigenen Instrumente baut, seine eigene Musik schreibt oder improvisiert und der sie auch spielt – für ein Publikum, das er hoch schätzt. Mein Wunsch ist noch immer, irgendwann einmal eine Platte einspielen zu können mit Unterhaltungsmusik, die ich selbst geschrieben habe – egal ob im Pop-, Jazz- oder Klassikstil, einfach Musik, die mir gefällt- , um für alles, was ich gelernt habe in der Zeit von Renaissance- bis zur Avantgardemusik einfach noch einmal ein neues Ausdrucksmittel zu finden und dafür die passende Flöte auszuwählen. Ob es dann eine moderne Flöte sein wird oder eine Bambusflöte mit nur sechs Löchern und Mundloch, ist mir egal. D. h. eigentlich, ganz ehrlich gesagt, je schlichter, desto besser... Ein Wunschtraum von mir war schon immer, einmal im Sommer einen Monat lang mit nur einer „keinklappigen Flöte" so Typus Renaissanceflöte herumzureisen und jeden Abend in kleinen Orten ein Konzert von einer dreiviertel Stunde zu spielen, um zu schauen, ob ich dazu imstande bin, wie ich es vorhin von Frans Vester erzählt habe, das Publikum für das zu interessieren, was mir am liebsten ist und mir am meisten zu Herzen geht, nämlich die Musik – egal welche Art von Musik und egal welches Instrument.

Marten, ich danke dir herzlich für dieses Gespräch. □

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

Michael Finkelman

Die Oboeninstrumente in tieferer Stimmlage, Teil 7

Das Englischhorn zur Zeit der Romantik, Teil 2

Im italienischen Opernrepertoire dieser Zeit finden sich viele wichtige Partien für das Englischhorn. Wie schon zur Zeit der Klassik wurden auch in der Romantik bedeutende Soli nahezu immer für einen bestimmten Spieler geschrieben.

Gioacchino Rossini, wichtigster Vertreter der Oper seiner Zeit und Schlüsselfigur beim Übergang von der Klassik zur Romantik, verstand es, die traditionelle Schreibweise der Klassik in die Romantik zu übertragen. Dies ist vor allem in den Partituren zu beobachten, die er für Venedig schrieb, wo Alessandro Ferlendis wirkte. In *La Scala di Seta* (San Moise, 1812) wie auch in *Tancredi* (La Fenice, 1813) gibt es ein schönes Duett für obligate Flöte und Englischhorn, Soli für Englischhorn in *Il Signor Bruschino* (San Moise, 1813) und in *Sigismondo* (La Fenice, 1814).

Rossinis jüngerer Kollege Vincenzo Bellini schrieb wichtige Soli für Englischhorn in *Bianca e Gernando* (Neapel, 1826; umgearbeitet als *Bianca e Fernando*, Genua, 1828) und in *Il Pirata* (Mailand, 1817). Der bedeutende Solooboist der Scala, Carlo Yvon, spielte in der Premiere von *Il Pirata*, und, wie üblich zu der Zeit, blies er sicherlich den Englischhornpart. Zu dieser Zeit übernahm der 1. Oboist eines Theaters immer alle solistischen Aufgaben, sowohl für Oboe als auch für Englischhorn.

Als Theatermensch, der er war, wurde Gaetano Donizetti offenbar sowohl von Rossini als auch von Bellini beeinflusst. Seine *Gabriela di Vergy* (1836) enthält ebenso wie *L'Esule di Roma* (1828) und *Anna Bolena* (1830) große Partien für Englischhorn. Auch in seinen späteren Opern, wie *Maria Padilla* (1841) und *Maria di Rohan* (Wien, 1843), setzt er das Instrument in großen und charakteristischen Solopartien ein.

Mit Sicherheit kannte Giuseppe Verdi die meisten der erwähnten Opern des italienischen Repertoires, und sie beeinflussten sein Werk beträchtlich. Schon in seinen frühen Werken wie *Nabucco* (1842), *Giovanna d'Arco* (1845) und *Attila* (1846) verwendet er Englischhorn, und in seinen reifen Werken finden wir dann wunderbare Soli in *Un Ballo in Maschera* (1855) und *Don Carlos* (1867/1887). Ganz ungewöhnlich verwendet er das Instrument in einem seiner späten Meisterwerke, *Otello* (1887). Hier ist das Englischhorn solistisch innerhalb eines Bläserensembles eingesetzt, das den 4. Akt einleitet und schon die sich anbahnende Tragödie andeutet. Im direkt darauffolgenden berühmten *Nachtgebet* spielt das Instrument, wie auch noch später, eine wesentliche Rolle.

Zu den wichtigsten italienischen Opern der Zeit mit großen Soli für Englischhorn zählen ferner Saverio Mercadantes *Il Giuramento* (1837) und Francesco Cileas *L'Arlesiana* (1897).

Für das französische Repertoire, das im 19. Jahrhundert international verbreitet war, spielten die Werke Giacomo Meyerbeers die wohl wichtigste Rolle. Auch Meyerbeer setzte das Instrument gern ein, so in *Robert le Diable* (1831), *Pardon de Ploermel* (1850), vor allem aber in seinem letzten Werk *L'Africaine* (1865).

Weitere Soli finden wir in Bizets *Don Procopio* (1859), *Pêcheurs des Perles* (1863) und *Carmen* (1875) wie auch in Halévys *La Juive* (1835), *Reine de Chypre* (1841) und *Le Juif Errant* (1852).

Ein letztes, überaus wichtiges Charakteristikum sowohl für Oboe als auch für Englischhorn war die Nachahmung von östlichen Schalmeien, als exotischer Reiz beliebt bereits in Opernpartituren des 18. Jahrhunderts. Als das Englischhorn immer bekannter und beliebter wurde, setzte man es zunehmend auch hierfür ein, etwa bei: Mederitsch & von Winter *Babylons Pyramiden* (1797), Catel *Les Bayaderes* (1810), Reicha *Sapho* (1822), Rossini *Zelmira* (1822), Halévy *La Reine de Chypre* (1841) und Saint-Saëns *Samson et Dalila* (1877). In gleicher Weise wurde das Englischhorn auch in Orchesterwerken des späteren 19. Jahrhunderts (und später) in Russland verwendet, etwa von Borodin (*In Zentral Asien*, 1880), Mussorgsky/Rimsky-Korsakow (*Tanz der persischen Sklaven* in Khovantschina, 1880), Ippolitow-Ivanow (*Kaukasische Skizzen*, 1894) und Vasilenko. Grund für diese Vorliebe war hier natürlich die Nähe des Nahen Ostens zu Russland.

Vor allem durch das italienische und französische Opern- und Ballettorchester gewann das Englisch-

horn an Bedeutung. Die enge Verbindung zur Welt des Theaters bewirkte, dass in vielen Instrumentationsschulen vor allem Beispiele aus Opernpartituren für die Verwendung des Instrumentes herangezogen wurden. Dies hatte zur Folge, dass das Englischhorn, ungeachtet der Bemühungen von Berlioz, erst nach längerer Zeit auch Eingang in das Symphonieorchester fand. Zunächst wurde es jedoch auch hier mit ähnlichen Aufgaben wie im Opernorchester betraut (Pastoralen, Stimmungsbilder). Sowohl die Ouvertüre zu Rossinis *Guillaume Tell* als auch zu Berlioz' *Carneval Romain* wurden schnell zu beliebten Konzertstücken und halfen das Instrument in der Konzertmusik zu etablieren.

Der bedeutende Saverio Mercadante, vor allem als Opernkomponist bekannt und von Verdi hoch geschätzt, war auch ein bemerkenswerter Komponist von symphonischer Musik. Er verwendete Englischhorn in mindestens vier seiner über 40 Werke für dieses Genre, die er zwischen 1850 und 1870 schrieb, wie auch in sakraler Musik. Sein neapolitanischer Landsmann Francesco Florimo hatte das Instrument bereits in seiner *Sinfonia Funebre*, die er 1835 anlässlich des Todes von Bellini geschrieben hatte, eingesetzt.

In Frankreich wurde zu dieser Zeit kaum symphonische Musik mit Englischhorn geschrieben. Zu den wenigen Komponisten zählt der junge Camille Saint-Saëns, dessen op. 2 seine 1. Symphonie war, in deren langsamem Satz ein Englischhorn spielt. Bei der Uraufführung am 18. Dezember 1853 in Paris war kein Geringerer als Hector Berlioz zugegen. Auch in seiner 2. Symphonie op. 55 aus dem Jahre 1859 schrieb er im langsamen Satz ein Englischhornsolo. Seine bekannte 3. Symphonie mit Orgel op. 78 aus dem Jahre 1886 verzeichnet eine durchgehende Stimme für Englischhorn, ebenso wie Cesar Francks Symphonie in d-Moll aus den Jahren 1886-1889. Franck fand das Instrument für sein Werk unentbehrlich und schrieb ihm im 2. Satz ein elegisches Solo, das einige Male wiederholt wird. Dies war ein Meilenstein in der französischen symphonischen Musik. Dieser elegische Charakter war zu jener Zeit in verschiedenen Werken zum Ausdruck gekommen, vor allem im *Tristan*. Franck war einer der ersten, der dies in einem rein orchestralen Werk tat.

Die instrumentale Tradition der *Mélodie* für das Englischhorn hatte zu Beginn des Jahrhunderts mit Piecen von Vogt und seinen Schülern begonnen, später schrieben auch Nicht-Oboisten in diesem Stil, dazu zählen etwa A. A. Bruyant mit *Melancholie* und Auguste Espers mit *Couer Brise* und *Separation*.

Ungeachtet der Überlegenheit der Oper wurde zu dieser Zeit in Italien auch instrumentale Kammermusik, sogar auf erstaunlich hohem Niveau, gepflegt, allerdings vor allem in privaten Kreisen. Zu Förderern zählte der Mailänder Graf Giuseppe Arrivabene, selbst begeisterter Komponist. Der Fagottist und Englischhornist Angelo Savinelli schrieb 1821 für Arrivabene ein Quintett für Flöte, Englischhorn, Fagott, Viola und Violoncello.

Der bekannte Solooboist und Englischhornist des Orchesters der Scala, Carlo Yvon (1798-1854), ebenfalls Komponist, gehörte wohl auch zu dem Kreis um Arrivabene. Seine um 1830 entstandene Sonate für Englischhorn und Klavier, ein singuläres Werk in dieser Zeit und die gehaltvollste Komposition dieser Art für das Instrument im gesamten 19. Jahrhundert könnte für eine der Veranstaltungen Arrivabenes geschrieben worden sein. Durch diese privaten Förderungen entstand eine Flut von Fantasien über Opernthemen für Englischhorn und Klavier oder mit Kammerensemble, von denen aber nur wenige veröffentlicht wurden. Den Hauptteil schrieben komponierende Oboisten wie Giovanni Daelli (18??-1860), Yvons Nachfolger an der Scala. Auch wenn Rossinis reizende *Serenata* für Flöte, Oboe, Englischhorn und Streicher aus dem Jahre 1823 in Paris entstand, gehört sie doch zu den Werken, die für den Salon Arrivabenes geschrieben wurden.

In England und Amerika wurde das Instrument sehr viel langsamer bekannt. Ein einzelnes Paar in gewinkelter Form, das William Milhouse in London baute und das noch erhalten ist, könnte 1791 auf Wunsch Haydns zu Beginn seines Aufenthaltes in England (1791-1795) gebaut worden sein und wird wohl nur ganz selten zu hören gewesen sein, wie das Englischhorn überhaupt zu dieser Zeit hier noch völlig unbekannt war. Als Giuseppe Ferlendis 1795 unter Haydns Leitung ein Konzert spielte und Brigida Banti in einer Arie auf dem Englischhorn begleitete, wurde sein Spiel, offenbar zutreffend, als große Neuigkeit bezeichnet. Das schloss natürlich nicht aus, dass das Instrument schon früher gelegentlich im Orchester eingesetzt wurde, etwa in Haydns damals sehr beliebtem *Stabat Mater*. Den-

noch fristete es ein Schattendasein und wurde nach Haydns Abreise jahrzehntelang nicht mehr in England geblasen.

Mit dem wachsenden englischen Interesse an den neuesten Opern, vor allem aus Paris, (etwa Rossinis *Guillaume Tell*; Meyerbeers *Robert le Diable*) konnte der Oboist Henry Angelo Grattan-Cooke (1809-1889) in den 30er Jahren auch sein Englischhorn verwenden. Doch noch 1836 wurden in der englischen Presse Vergleiche zur alten Vox Humana gezogen. A. M. R. Barret (1804-1879), einer der bedeutendsten Schüler Vogts, ließ sich 1829 in London als Solooboist am Covent Garden nieder und blieb von da ab bis zu seinem Ruhestand 1874 Englands bedeutendster Oboist. Er interessierte sich lebhaft auch für das Englischhorn, schrieb sogar ein kleines Stück unter dem Titel *Melancholie*, das er in London veröffentlichte und später in seine Oboenschule (1850) als Übungsstück integrierte. Er war Berlioz bei dessen Aufenthalten in London (1847/48, 1852, 1853) sehr behilflich. Ein bedeutendes Ereignis in der Saison 1847/48 war die von Berlioz geleitete Uraufführung von Michael William Balfes *The Maid of Honour* im Drury Lane Theatre. Dies war vermutlich die erste britische Komposition mit Englischhorn. (Berlioz notierte in seinen Memoiren nicht, ob er Barret für diese Aufführungen gewinnen konnte). Barret konnte häufig in Covent Garden mit seinem Englischhorn in neuen französischen und italienischen Werken glänzen. An englischen Werken spielte er auf diesem Instrument in *Love's Triumph* (1862) von William Vincent Wallace und in Balfes *Bianca* (1860) und *The Talisman* (1876).

Außer in Opern wurde das Englischhorn verwendet in John Lodge Ellerttons *Paradise Lost* (1856), in Alexander Campbell Mackenzies Oratorium *Rose of Sharon* (1884), in William Smyth Rockstros *The Good Shepherd* (1887) und Frederick Hymen Cowens Festkantate *The Water Lily* (1893).

Ein Kammermusikwerk entstand 1877 mit Charles H. H. Parrys Nonett für Bläser (mit EH), an Orchesterwerken sind erwähnenswert von Charles Villiers Stanford (1845 1918) sein Vorspiel zu Sophokles' *Oedipus Rex* op. 29 (1887), seine 6. Symphonie op. 94 (1903) und seine *Irish Rhapsodies* Nr. 1 (1901) und Nr. 4 (1914).

In Nordamerika setzte sich das Englischhorn sehr zögerlich und langsam durch. Die ersten professionellen Oboisten, die dort auftraten, waren Giovanni Paggi (1806 bis nach 1878), der zusammen mit dem 2. Oboisten Sabastiano Conti zur Saison 1832/33 nach New York zur 1825 von Lorenzo da Ponte und Manuel Garcia gegründeten Operngesellschaft kam. Paggi und Conti wurden wohl zu Recht als die ersten professionellen Oboisten bezeichnet, die in New York spielten. (Dass eine Oper mehrere Jahre ohne Oboisten im Orchester auskommen konnte, war in Amerika zu dieser Zeit völlig normal). Die amerikanische Erstaufführung von Bellinis *Il Pirata* fand 1832 statt, die Presse erwähnte hier kein neues Instrument im Orchester. Man kann nur vermuten, dass Paggi zu dieser Zeit kein Englischhorn zur Verfügung stand. Und im Jahr zuvor wurde in einem Konzert die erst drei Jahre alte Ouverture zu Rossinis *Guillaume Tell* aufgeführt, und hier vermerkte die Presse mit einiger Bestürzung, dass anstelle eines Englischhornes, das in den USA völlig unbekannt sei, eine Klarinette den Solopart des Instrumentes übernehmen musste. Paggi kehrte nach Saisonende immer nach Italien zurück und kam gewöhnlich erst im Herbst wieder nach New York. Im Frühjahr 1843 gab er zum Abschluss seiner letzten Saison in New York ein Konzert, in dem er ein Solo „auf einem neuen Instrument, das Englischhorn heißt" spielte. Auch wenn man annehmen kann, dass Paggi schon zuvor häufiger im Opernorchester Englischhorn spielte, war dies doch das erste Mal, dass man das Instrument in einem Konzert solistisch hörte.

Der spanische Oboist A. L. de Ribas, der einige Jahre in New York gearbeitet hatte, kaufte offenbar kurz vor Paggis Heimkehr nach Europa dessen Englischhorn. Denn bereits kurz danach gab er öffentliche Konzerte auf dem Instrument und erwarb sich beträchtliches Ansehen in New York und ab etwa 1850 in Boston.

In Nordamerika war das Englischhorn vor dem Bürgerkrieg kaum in Erscheinung getreten, vielleicht mit Ausnahme von New Orleans, das ein Opernhaus unterhielt. Hierher kamen zu jeder Wintersaison französische Musiker, die im Orchester spielten und im Frühjahr nach Europa zurückkehrten.

Theodore Thomas gründete in den 60er Jahren sein Orchester in New York, es war wahrscheinlich die erste Konzertorganisation in Amerika, die regelmäßig auftrat. Ständig nachweisbar ist das Englischhorn bei den New Yorker Philharmonikern

seit der Amtszeit von Theodore Thomas als Direktor (1879-1891). Die Saison 1876-1877 leitete jedoch noch Leopold Damrosch, und in diesem Jahr verzeichnete die aktuelle Besetzungsliste das Instrument. Der betreffende Spieler war George Templeton Strong (1856-1948), ein ebenso begeisterter wie gut ausgebildeter Komponist. Er schrieb 1885 für den eigenen Gebrauch ein reizvolles *Adagio* op. 22 für Englischhorn und Orgel. Drei Jahre später vollendete er seine großangelegte 2. Symphonie (*Sintram*), die auch ein großes Solo für sein Instrument enthält. Zu dieser Zeit hatte er sich allerdings bereits in der Schweiz niedergelassen und besuchte Amerika nur noch selten. Zu den ersten amerikanischen Kompositionen mit Englischhorn zählt auch George Whitefield Chadwicks Weihnachten 1887 von der Boston Symphony uraufgeführte dramatische Ouverture *Melpomene*.

In den späten 70er und frühen 80er Jahren hatte sich das Englischhorn in den größeren Städten der Ostküste etabliert.

In Europa konnte sich das Instrument auch abseits der musikalischen Hauptströme leichter durchsetzen. In **Russland** hielten sich vornehme Familien seit dem 18. Jahrhundert Kapellen, in denen auch das Englischhorn vertreten war. Diese rivalisierten mit denen in Westeuropa, und viele bedeutende Komponisten und Interpreten verbrachten einen Teil ihres Berufslebens in Russland. Zu ihnen gehörte Angelo Ferlendis (1781-1836?), der ältere Sohn von Giuseppe, der 1801 als Solooboist und Englischhornist an die Italienische Oper nach St. Petersburg ging und dort bis zu seinem Tode blieb. Ihm folgte Jean-Godefroi Brod (1801-1863), der jüngere Bruder von Henri Brod. Dieser erlebte hier die Uraufführung der Opern *Ein Leben für den Zaren* (1836) und *Russlan und Ludmilla* (1842) von Michail Glinka, beide mit Soli für Englischhorn. Brod blieb bis 1846 in Russland.

Ein Großteil des Opernrepertoires in Russland stammte, wie überall, aus Paris und den größeren italienischen Opernzentren. Dies änderte sich allmählich in den 60er Jahren mit Entstehen einer national-russischen Kompositionsschule durch Glinka in St. Petersburg und Tschaikowsky in Moskau. Eine wichtige Persönlichkeit war Glinkas Schüler Mily Balakirew, in dessen Instrumentation das Englischhorn eine wichtige Rolle spielte (*König Lear*, 1859; *In Böhmen*, 1867; 1. Symphonie, 1864-1866). Auch Balakirews wichtigster Schüler Nicolai Rimsky-Korsakow setzte das Instrument schön ein (2. Symphonie, 1868; *Goldener Hahn*, 1906-1907; Orchesterfassung von Mussorgskys *Tanz der persischen Sklaven* aus *Chowanschtschina*). Bei Tschaikowsky finden wir Soli bereits in der Ouverture zu Ostrovskys *Der Sturm* (1864), dann in seinen bekannten Balletten *Die schlafende Schöne* op. 66 (1889) und *Nußknacker* op. 77 (1891-1892). Das bekannteste Solo finden wir in *Romeo und Julia* (1869), das umfangreichste in seiner 3. Suite op. 55 (1884), das ungewöhnlichste in der Ouverture zu seiner letzten Oper *Iolanthe* op. 69 (1891), das an den Beginn des 4. Aktes des vier Jahre zuvor entstanden *Otello* von Verdi erinnert. Bei Alexander Glasunov ist Englischhorn solistisch eingesetzt im 1. Satz seiner 4. Symphonie op. 48 (1893), bei dem begabten und früh verstorbenen Vassily Kalinnikow in den langsamen Sätzen seiner ersten (1894-1895) und zweiten Symphonie (1895-1897).

In den größeren Städten der **österr./ungarischen Donaumonarchie** hatte sich das Englischhorn aus der Tradition der Wiener Klassik heraus schon früh einen Platz erobert, doch dauerte es noch eine Weile, bis es sich während der Romantik in Ungarn und der Tschechoslowakei etabliert hatte. Der Gründer der ungarischen Nationaloper, Ferenc Erkel, schrieb eine interessante Partie für das Instrument in *Bánk Bán* (1861). Hier wird das Bittgebet der Heldin von einem Trio, bestehend aus Englischhorn, Viola d'amore und Zymbal, begleitet, das das nationale ungarische Element in diesem revolutionären Werk unterstreicht.

In **Prag** entwickelte Dvorák eine ausgeprägte Vorliebe zum Englischhorn, in vielerlei Hinsicht scheint es sein Lieblingsblasinstrument gewesen zu sein. Das bekannteste seiner vielen Soli, wenn nicht seine bekannteste Melodie überhaupt, ist der berühmte langsame Satz seiner 9. Symphonie *Aus der Neuen Welt* op. 95 aus dem Jahr 1893. Weitere wichtige Soli finden sich in folgenden Werken: *Tschechische Suite* op. 39 (1879), *Scherzo Capriccioso* op. 66 (1883), *Die Braut des Gespenstes* op.69 (Kantate, 1884), *Saint Ludmilla* op. 70 (Oratorium, 1886), Requiem op. 81 (1890), *Die Teufelskäthe* op. 112 (1899) und *Rusalka* op. 114 (1900).

In **Wien** begann der schon kranke Hugo Wolf 1892 seine ursprünglich für Streichquartett geschriebene *Italienische Serenade* zu orchestrieren. Er konnte nur noch den 1. Satz vollenden, in dem er zunächst das Thema in der 1. und 3. Wiederholung dem Eng-

lischhorn anvertraute, während die 2. eine Viola übernahm. Später schrieb er alle Soli für Viola um. Sein enger Freund Max Reger ließ, wenn er dieses Werk dirigierte, immer das Englischhorn spielen, um alle klangfarblichen Möglichkeiten ausschöpfen zu können.

In **Deutschland** war der junge Richard Strauss Vorreiter fortschrittlicher Instrumentierung, und das Englischhorn war seit seiner ersten Tondichtung *Aus Italien* op. 16 (1886) ein fester Bestandteil seiner Orchestrierung. Weitere wichtige Partien in Strauss' Schaffen finden wir in *Also sprach Zarathustra* op. 30 (1896), *Don Quixote* op. 35 (1897), *Ein Heldenleben* op. 40 (1898) und der *Symphonia domestica* op. 53 (1903).

Auch in **Skandinavien** wurde das Englischhorn geschätzt. Sowohl der Schwede Vilhelm Stenhammar setzte das Instrument verschiedentlich ein als auch Hugo Alfven in seiner bekannten *Schwedischen Rhapsodie Nr.1* op. 20 (1904) und in seiner 3. Symphonie op. 23 (1905).

Der Norweger Edward Grieg setzte ungeachtet seiner Vorliebe für die Oboe Englischhorn nicht ein, doch sein Schüler Gerhard Schjelderup schrieb in seiner *Sommernatt pa Fjorden* (1904) eine Tondichtung für großes Orchester und Solo-Englischhorn. In der Musik des Finnen Jean Sibelius erlangte das Instrument neue musikalische Höhen. In seinen letzten Studienjahren hatte der Komponist als Geiger in einem Wiener Orchester gearbeitet. Im Frühjahr 1891 ließ er sich von einem Oboe spielenden Kollegen die Möglichkeiten des Englischhorns vorführen. Diese Erfahrungen trugen schnell Früchte: bereits in der *Karelia Suite* op. 11 (1893) findet sich am Ende der *Ballade*, die den Mittelsatz bildet, ein beschwörendes Solo. Hier intoniert das Englischhorn über Pizzikatobegleitung eine langsame Melodie, wie ein Lied zur Kantele (der finnischen Zither). Zur gleichen Zeit begann Sibelius an einer Oper über das Nationalepos *Kalevala* zu arbeiten, die er aber nicht weiterführte. Allerdings verwendete er Melodien aus dem Präludium für den *Schwan von Tuonela*, eine der Suiten der *Vier Legenden aus dem Kalevala* op. 22, die er 1896 in Helsinki uraufführte, später wieder umarbeitete und 1900 in ihrer endgültigen Fassung veröffentlichte. Diese außergewöhnliche Tondichtung mit ihrem lieblichen und klangvollen Englischhornsolo, das über dunkel gefärbtem Klang tiefer Streicher und Bläser schwebt, schafft eine einzigartige Atmosphäre. Alle helleren Farben fehlen in der Begleitung, so dass der Klang des Englischhorns in deutlichem Kontrast zu der sich bewegenden „Flut schwarzen Wassers, auf der der majestätisch singende Schwan gleitet" steht. Das Werk verbreitete sich schnell weltweit.

Wunderbar klingt Sibelius' Einleitungsmusik zu Maurice Maeterlincks *Pelleas und Melisande* op. 46 (1905), in der das Englischhorn Melisande bei einem versonnenen kleinen Walzer im 2. Bild verkörpert. Auch in anderen Sätzen ist das Instrument solistisch eingesetzt, von denen allerdings die gedruckte Suite nur zwei enthält. Merkwürdigerweise wurde Melisande auch in Arnold Schoenbergs gewaltiger Tondichtung gleichen Namens op.5 (1903), die auf dieselbe Vorlage zurückgreift, von einem Englischhorn portraitiert. Berlioz hatte schon lange Zeit vorher erkannt, welche Gefühle das Englischhorn auszudrücken imstande ist, es blieb aber späteren Komponisten vorbehalten, diese voll auszuschöpfen.

Viele der mit dem Englischhorn verbundenen Traditionen aus der Romantik lebten bis zum 1. Weltkrieg fort, eine beträchtliche Zahl auch noch danach. Diese werden im abschließenden Kapitel behandelt.

Die Altoboe

Zwischen 1872 und 1875 beauftragte Richard Wagner den Bayreuther Holzblasinstrumentenbauer Johann Simon Stengel (1803-1885) eine „Alt-Hoboe" nach seinen Wünschen zu bauen, um die Bläsergruppen in seinem Orchester zu voll entwickelten Familien zu ergänzen. Ein erhaltener Brief, in dem Wagner erwähnt, dass das Instrument fertig sei, gibt den Zeitraum der Entstehung der Altoboe an, die, mit Ausnahme eines klarinettenähnlichen ausladenden Schalltrichters, sich nur wenig vom Englischhorn der Zeit unterscheidet. Man vermutete, dass Wagner mit den alten Tenoroboen mit offenem Schalltrichter und den Oboi da caccia vertraut war und die Absicht hatte, etwas von dem Klangcharakter dieser Instrumente wieder aufleben zu lassen. Sein Hauptwunsch bezüglich der Altoboe mag gewesen sein, ein Instrument mit einem vergleichsweise kräftigen Ton zu erhalten. Wie er in der Erstausgabe des *Siegfried* (1875) schreibt, wünschte er, dass bei allen zukünftigen Aufführungen seiner Partituren, in denen Eng-

lischhorn verlangt sei, wegen dessen leisen Klanges nun die neue Altoboe zu besetzen sei.

Wagner selbst besaß das Instrument, das ursprünglich im Festspielhausorchester geblasen wurde, und es ist noch ein einziges Exemplar aus der Werkstatt Stengels erhalten, das jetzt im Wiener Kunsthistorischen Museum liegt. Da dieses ohne Belege über frühere Besitzer auftauchte, ist nicht mehr festzustellen, ob es vielleicht das Instrument aus Wagners Besitz ist. Eine weitere Altoboe, die von dem Göttinger Instrumentenbauer Friedrich Streitwolf gefertigt wurde, liegt jetzt im Museum der Universität Leipzig. Zwei entsprechende Exemplare aus der Werkstatt des Münchner Josef Pöschl befinden sich in Bayern, eines in einer Privatsammlung, das andere im Münchner Stadtmuseum. Diese beiden stammen aus jüngerer Zeit und haben sowohl den ausladenen Becher als auch einen Liebesfuß im passenden Futteral, was für sich selbst spricht.

Für die ersten Aufführungen im Bayreuther Festspielhaus 1876 ist in den Personallisten nicht Altoboe, sondern Englischhorn aufgeführt. Danach erscheint die Altoboe, vor allem zwischen 1882 und 1894, mit ziemlicher Regelmäßigkeit. (Als Spieler der Altoboe in den Jahren 1882 bis 1884 ist Friedrich Feyertag erwähnt, Mitglied des Bayerischen Hoforchesters in München, der dort Englischhornist bei der Uraufführung von *Tristan und Isolde* im Jahre 1865 war). Nach 1896 gibt es im Bayreuther Orchester keine Hinweise mehr auf die Altoboe. So hatte ihre Lebenszeit kaum mehr als zwei Jahrzehnte betragen, auch wenn durchaus möglich ist, dass die wenigen gebauten Instrumente noch als Ersatz-Oboi da caccia bei den zahlreichen Bachfesten, in Zusammenhang mit der Wiederbelebung des Bachschen Werkes, verwendet wurden. Die beiden verschiedenen Trichter in den Etuis der Instrumente von Pöschl sind ein klarer Beweis für das Ende der Altoboe.

Eine Notiz über das Instrument findet sich noch in der Partitur (1876) der *Götterdämmerung*, wo Wagner allerdings in den Stimmen, wie schon im *Siegfried*, Englischhorn vorschreibt. Das einzige Werk, in dem ausdrücklich Altoboe verlangt wird, ist seine letzte Oper *Parsifal*, die er zwischen 1877 und 1882 schrieb und die ihre Uraufführung in Bayreuth im Juli 1882 erlebte.

Es erscheint unwahrscheinlich, dass die Altoboe außer in Bayreuth und vielleicht in München noch irgendwo anders geblasen wurde. Fraglos wurde außerhalb des unmittelbaren Umkreises von Wagner in diesen beiden Städten der Begriff Altoboe synonym für Englischhorn gebraucht.

Schon 1873 wurden beide Begriffe im 3. Band von Mendel-Reissmanns *Musikalischem Conversations-Lexikon* gleichgestellt (S. 378: „Englisches Horn oder Alt-Oboe"). Dieses Beispiel entspricht jedoch nicht dem von Wagner angeregten Instrument, sondern nur der Tatsache, dass das Englischhorn die Altstimme (d. h. alto/tenor) der Oboenfamilie darstellt. Der terminus Altoboe, ein ganz gewöhnlicher Begriff in der deutschen Sprache, wurde von Wagner einfach dazu genutzt, das Instrument, das er für seine Zwecke hatte bauen lassen, zu benennen.

Auch in Engelbert Humperdincks *Instrumentationslehre* (1892) beispielsweise beginnt der Artikel „Althoboe" mit dem Wort Englischhorn . Tatsächlich existierte der Begriff *Althoboe* weit länger und war viel weiter verbreitet als das Instrument in Gebrauch war. Der in Frankfurt ansässige Humperdinck schrieb in seiner *Maurischen Rhapsodie* (1898/99) für die Altoboe. Die Partie passt gut für Englischhorn, und es ist klar, dass er einfach den neuen Begriff benutzte. Ein Paar kurzer Solostücke mit Klavier von in München ansässigen Komponisten aus der Mitte der 20er Jahre schreiben in einem Fall „Englisch-Horn (Alt-Oboe)", im anderen „Alt-Oboe (Englisch-Horn)" vor. Dies macht die Vertauschbarkeit der Begriffe deutlich. □

Letzte Fortsetzung folgt

Deutsch von Christian Schneider



ab sofort:

MUSICA RARA

Neuerscheinungen Frühjahr 2000 (Auswahl)

Carl Philipp Emanuel Bach

Sämtliche Sonaten für Flöte und Basso continuo

Heft 5: Sonate Nr. 9 D-dur Wq 129 / H. 556
Sonate Nr. 10 D-dur Wq 131 / H. 561
(Ulrich Leisinger) MR 2216 DM 28,50

Heft 6: Sonate Nr. 11 G-dur Wq 133 / H. 564
(Ulrich Leisinger) MR 2217 DM 24,–

Carl Baermann

Duo concertant op. 33
für 2 Klarinetten und Klavier
(John P. Newhill) MR 2247 DM 24,–

Max Bruch

Schwedische Tänze op. 63
Ausgabe für Klarinette und Klavier
(Luigi Magistrelli) MR 2223 DM 24,–

Giacomo Perti

Sinfonia (in D) zu „L'inganno scaperto per vendetta"
für Trompete, Streicher und Basso continuo (Mark Latham)
Ausgabe für Trompete und Klavier MR 2239a DM 15,–
Partitur und Streicherstimmen MR 2239b DM 18,–

Pieces for Trumpet and Timpani

Werke von Jean-Henri d'Anglebert, Marc-Antoine Charpentier, Michel-Richard Delalande und Jean-Baptiste Lully
für 2–3 Trompeten und Pauken (Jean-François Madeuf)
Heft 1 MR 2235 DM 25,50
Heft 2 MR 2236 DM 25,50

Amilcare Ponchielli

Concertino op. 78
für Oboe und Klavier
(Sandro Caldini) MR 2257 i. V.

Giuseppe Torelli

Sinfonia in D (G. 21)
für Trompete (2 Trompeten), Streicher und Basso continuo
(Carolyn Sanders)
Ausgabe für Trompete (2 Trompeten) und Klavier
MR 2240a DM 16,50
Aufführungsmaterial leihweise

bei

BREITKOPF & HÄRTEL

Fragen Sie uns nach dem Prospekt „Neuerscheinungen Frühjahr 2000", dem Musica Rara-Katalog 1999 und der aktuellen Preisliste.

der bär ist jetzt im netz
www.breitkopf.de

Jaap Frank

Fall und Aufstieg der hölzernen Boehm-Flöte

Trends scheinen ein ureigenes Element menschlichen Verhaltens darzustellen. Dies gilt ganz sicher unter Profis – wie z. B. Flötisten, die derzeit ein zunehmendes Interesse an der hölzernen Ausführung der Boehm-Flöte zeigen. Im vorliegenden kurzen Überblick möchte ich die Spur dieses Flötentyps von seinem Ursprung bis heute verfolgen.

Als Theobald Boehm im Jahre 1832 nach einigen vorbereitenden Aufsätzen sein Modell vorstellte, das seither als die konische Ringklappen-Boehm-Flöte von 1832 bekannt ist, befand sich daran ebensoviel Zeitgenössisches wie auch Innovatives. Zeitgenössisch war es insofern, als die neue Gestaltung im wesentlichen immer noch der gebräuchlichen konischen Holzflöte mit zylindrischem Kopf und sechs offenen Tonlöchern entsprach, wie sie in der westlichen Welt verbreitet war. Diesbezüglich sah Boehm keinen Grund, das Rad neu zu erfinden, weder aus ästhetischen Gründen noch aus Gründen des Ausdrucks. Vielmehr strebte er – erfolgreich – danach, das zeitgenössische Standardinstrument mit 8 oder 9 Klappen zu verbessern, sowohl in Bezug auf seine Spieleigenschaften als auch in Bezug auf ein größeres Klangvolumen. Zu diesem Zweck vergrößerte er Mund- und Tonlöcher und führte den wahrlich revolutionären Mechanismus ein, der seither seinen Namen trägt. Dabei handelte es sich, vereinfacht ausgedrückt, um ein zusammenhängendes System von geschlossenen und offenen runden Klappen, die so auf Achsen angebracht waren, dass sie entweder zusammen oder einzeln benutzt werden konnten. Dazu versah Boehm die ursprünglichen (und beibehaltenen) sechs Tonlöcher mit Ringen. Diesen ersten Versuch verbesserte er 1847 durch Einführung eines zylindrischen Korpus' und eines parabolischen Kopfstückes. Der Klappenmechanismus war nur mit völlig geschlossenen (größeren) Klappendeckeln versehen, da Boehm den Durchmesser der Tonlöcher vergrößert hatte. Der eigentliche Konstruktionsunterschied lag im Material der Flöte: Nachdem Boehm alle Möglichkeiten durchprobiert hatte, entschied er sich schließlich für Silber anstelle von Holz, aus dem bisher alle Holzblasinstrumente gefertigt waren. Wir können also feststellen, dass der Niedergang der Holzflöten begonnen hatte. Hauptsächlich aus konservativen und vielleicht auch aus finanziellen Gründen war die Holzflöte jedoch nicht völlig abgeschrieben. Tatsächlich waren sogar eine ganze Reihe Boehm-Flöten deutscher Bauart, von Boehm selbst oder Greve wie auch später von Mendler, aus Holz statt aus Silber gefertigt! Die Franzosen stellten diese Flöten, kaum hatten sie das Modell von 1847 übernommen und ihren Bedürfnissen beispielsweise durch perforierte Klappen und ein geschlossenes *gis* angepasst, beinahe völlig aus Silber oder einer Maillechort genannten Legierung her: Neusilber, Nickelsilber oder Alpacca. Dieser Sachverhalt ist nicht unwichtig, ist er doch weitgehend verantwortlich dafür, dass man automatisch eine Verbindung zwischen Holzflöten und dem deutschen Typ herstellt, womit man gern eine Vorstellung von der Rolle dieser beiden Typen hinsichtlich der ästhetischen Präferenzen ihrer Benutzer verbindet (Klang, Volumen, Timbre, Eleganz und Brillanz bzw. das unterstellte Fehlen letzterer bei deutschen Modellen). Dies störte weder die französische noch die deutsche Einfluss-Sphäre, solange diese weiterhin nebeneinander existierten. Dieser Zustand dauerte ungefähr bis kurz nach dem 2. Weltkrieg an, als eine neue Ära in der Behandlung der Flöte und des Flötenspiels anbrach.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unterschieden sich die Vorlieben für verschiedene Modelle und Materialien hauptsächlich nach geographischen Gesichtspunkten, d. h. national. Weites Klangspektrum und ebensolche Amplitude auf der einen Seite, demgegenüber Durchschlagskraft und fester, brillanter Klang auf der anderen Seite hatten eher mit der Art von Musik zu tun, die den deutschen und ebenso den englischen Geschmack im Gegensatz zum französischen ausdrückten. Der sogenannte Nationalismus war hier nur, wenn auch unmissverständlich, jeweiliger Exponent. In der Verwendung von Holz bzw. Metall drückte sich eine direkte Verbindung zu beiden Musikstilen sowie zu den dafür günstigen Eigenschaften aus, die die entsprechenden Instrumente lieferten – vorausgesetzt natürlich, man akzeptiert die allgemein übliche Sichtweise, dass sich deutsche Kompositionen in ihrem Charakter tatsächlich von französischen unterscheiden und deshalb beide Genres durch ihre Instrumentenwahl ihre oben erwähnten Klangunterschiede zur Geltung bringen. Dabei betonen wir, dass solche nationalen Vorlieben bereits seit der Renaissance einen wesentlichen Aspekt der ästheti-

schen Tradition darstellen (und das nicht nur in musikalischer Hinsicht!). Fürstenaus Beschreibung des Flötenklangs und der Behandlung der Flöte, wie sie in seiner Schule von 1844 für acht- und neunklappige Flöten seiner Zeit erschien (und nach der man sich in Deutschland noch bis weit ins 20. Jh. hinein richtete), stellte im wesentlichen eine Neubewertung dar.

Zwischen deutschen (wie auch englischen) und französischen Boehm-Flöten bestehen folgende Unterschiede: Bei Flöten deutschen Typs bestehen sowohl Kopfstück als auch Korpus aus Holz, bei französischen aus Metall. Nichtsdestoweniger benutzen beide Schulen auch das jeweils andere Material, allerdings im allgemeinen hauptsächlich zum Export auf die andere Seite. Jedoch entsprechen deutsche Silberflöten wie auch französische Holzflöten klar den zugeordneten Charakteristika. Deutsche (und viele englische Standard-)Boehm-Flöten weisen im großen und ganzen geschlossene Klappen auf, die 2. und 3. für die linke Hand längs am Korpus angebracht, sowie eine Vielzahl von zusätzlichen Triller- und/oder Hilfsklappen, bis in die 20er Jahre des 20. Jahrhunderts ein offenes *gis*, Fußstück bis zum *h* hinunter, oft die eine oder andere Art von erhöhtem Ansatz am Mundstück (auch Reformansatz genannt), sogar bei Metallkopfstücken, wo eine von Maximilian Schwedler erfundene Mundplatte aus Elfenbein verwendet wird, weiterhin eine Metall-(Silber-)Auskleidung im Holzkopfstück und entweder ovale oder abgerundete rechteckige Mundlöcher (welche Deutsche und Franzosen gleichermaßen unspezifisch verwendeten).

Französische Flöten, die nicht aus Metall bestehen, sind immer, wie wir heute sagen, *on-line*; das offene *gis* und der H-Fuß kommen selten vor, und die perforierten Klappen machen jegliche Extraklappen überflüssig, abgesehen von den Standard-Trillerklappen für *c/d*, *cis/dis* und die Brossa-Klappe für *h/c* (*b/c*), die beide Flötentypen aufweisen. Französische Koppfstücke besitzen Lippenplatten, jedoch ohne die besonderen Formen der deutschen und hauptsächlich mit Mundlöchern des Boehm-Typs (10 x 12 mm, abgerundetes Rechteck). Weder Deutsche noch Franzosen verwendeten die Elfenbeinflöte, die bei den Briten, in abgeschwächter Form auch bei den Amerikanern, so beliebt ist. Letztere orientierten sich zunächst an den Deutschen, übernahmen aber bald französische Instrumente, nachdem sie viele ausgebildete französische Flötisten gehört hatten.

Soviel zu den äußerlichen Merkmalen der beiden Flötentypen. Wie und warum sie so klangen, haben wir bereits erläutert. Wie ich bereits besprochen habe, verschwanden die festgefügten und andauernden Traditionen des deutschen und französischen Flötenspiels sowie die Flöten mit ihrer Verbindung zum jeweils als eigen empfundenen Repertoire beinahe über Nacht. Schnell wurden sie vom modernen Spielstil der Zeit nach dem 2. Weltkrieg abgelöst, wo Flöten französischen Typs und eine auf Taffanel zurückgehende (aber von Moyse neu definierte) Spielweise dominierten. Es dauerte weniger als ein Jahrzehnt, und kaum ein professioneller nicht-französischer Flötist verwendete noch seine gewohnte (hölzerne) Flöte (deutscher Bauart). Diese Entwicklung hat zu den silbernen oder goldenen japanischen und amerikanischen Flöten französischer Bauart mit h-Fuß geführt, die heutzutage jedermann spielt. Dennoch verliert dieser allgemeine Trend mehr und mehr sein Monopol an die gute alte Holzflöte. Warum?



Zunehmend haben Spieler den Wert der Holzflöte wiederentdeckt – im Orchester, wo ihre einzigartigen Möglichkeiten der Mischung und Verschmelzung wieder zu Ehren kommen, als auch als Soloinstrument für jegliches Repertoire, sofern es nicht speziell französisch ist oder der Nachkriegszeit entstammt.

Diese Aufwertung begann mit Spielern, die wieder Holz für das Barockrepertoire einsetzten – in der irgendwie romantischen Annahme, dass Holz hier weniger anachronistisch wirkt als Metall. Diese Vorstellung war ebenso sympathisch wie irrig – da die entschieden unterschiedlichen Spielvoraussetzungen der Holzflöten (andere Ansprache und damit anderes Timing, unterschiedlicher Einsatz des Atemapparates und der Mundresonanz, weniger oder kein Vibrato, anderer Fokus und Gebrauch von Lippenspannung oder Mundmuskulatur) zusammen mit ihnen in Vergessenheit geraten waren, wurde Holz wie Metall behandelt. Mit zumeist äußerst unbefriedigenden Ergebnissen!

Hier ist eine Warnung angebracht: Es reicht nicht, eine Holzflöte wiederzufinden. Meistens wird sie für unsere moderne Stimmung unbrauchbar sein. Auch haben viele dieser Flöten ein innen mit einem Silberfutterausgekleideten oder sogar massiv metallenes Mundstück, was die Suche nach Holzklang gegenstandslos macht. Wenn man auf einer Holzflöte spielen möchte, sollte man sichergehen, dass sie eine Tonhöhe von mindestens $a^1 = 440$ Hz aufweist und ihr Kopfstück aus massivem Holz besteht. Auch sollte man ein altes Instrument, insbesondere ein innen versilbertes, nicht sofort voll ausspielen, sondern es über einen längeren Zeitraum in zunehmend häufigeren 10-Minuten-Intervallen bis maximal dreimal täglich spielen, nach jedem Spielen trocknen und das Kopfstück (nur hölzerne) geölt halten. Dazu ist feines Erdnussöl ideal.

Heute werden die Geheimnisse der hölzernen Boehm-Flöte – wenn auch nur allmählich – wiederentdeckt, ähnlich wie es nach den Sechzigern mit der barocken Traversflöte und im letzten Jahrzehnt mit den Klappenflöten geschah. In diesen Fällen hatten die Flöten eine ganz eigene Technik, welche jedoch in Vergessenheit geraten war und neu erfunden und erlernt werden musste. Ähnlich wie alte Instrumente in Kopie hergestellt wurden, werden Boehm-Flöten jetzt neu gebaut. Dies hat mehrere Gründe.

Erstens lag die Tonhöhe der alten Vorkriegsmodelle auf dem europäischen Festland ungefähr bei $a^1 = 435$ Hz (in England und hier und da in den USA bis ca. 1939 bei bis zu 452 Hz), und das macht diese Flöten für heutige Zwecke unbrauchbar.

Zweitens trachten moderne Spieler, die mit dem französischen Typus aufgewachsen und von ihm geprägt sind, bei der Entscheidung für ein Holzinstrument danach, ihre manuellen Reflexe (und damit ihre Technik) intakt zu erhalten. Deshalb wurde bei den neuen alten Holzflöten das deutsche gegen das französische Klappenwerk ausgetauscht. Daneben wird auch die Möglichkeit eines hölzernen Kopfstücks auf metallenem Korpus ausprobiert in der – zutreffenden – Annahme, dass der Klang eines Instrumentes, wie er vom Spieler entdeckt und genutzt werden kann, mehr vom Kopfstück abhängt als vom Rest des Instrumentes, das Material des Kopfstückes also die erwünschte Klangqualität stark beeinflusst. Übrigens befürwortete Boehm diese Möglichkeit durchaus, ebenso wie auch das offene *gis*, welches anscheinend ebenfalls wieder geschätzt wird.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass immer mehr Spieler und Hörer den horizontalen Flötenklang in James-Galway-Manier, der die Szene seit über 20 Jahren beherrscht hat, satt haben. Seine Oberfläche purer Schönheit, ohne schädigenden Einfluss von Charakter, bewirkt einen Ermüdungseffekt. Die Suche nach Alternativen hat zur Wiederentdeckung der Holzflöte sowie der erforderlichen Spieltechnik geführt.

Diese Spieltechnik muss sich neu durchsetzen, z.B. der Gebrauch der Zunge bei jeglicher Ansprache, beim Anstoß erster Noten einer Phrase, bei einfacher, Doppel- und sogar Tripelzunge und anderen Artikulationsweisen im allgemeinen. Außerdem muss die für diesen Flötentyp charakteristische verzögerte Ansprache berücksichtigt werden, ähnlich wie bei Doppelrohrblattinstrumenten.

Wir können nur hoffen, dass sich die große Mehrheit der Dirigenten des modernen Orchesters nicht länger von ihrem Selbstbild davon abhalten lässt, die offensichtlichen Werte der Holzflöte mit ihren neuerlich entdeckten musikalischen Ausdrucks- und Verschmelzungseigenschaften zu erkennen und sie als das orchestrale Werkzeug anzuerkennen, als das sie vorzugsweise für die nicht französische (Orchester-)Musik nach 1860 entwickelt wurde. □

Deutsch von D. Presse-Requardt

Anthony Rowland-Jones
Some Thoughts on the Word *Recorder*

Languages other than English identify the direct-blown duct-flute with holes for seven fingers and the upper thumb by terminology derived from its method of construction ("blockflöte", "flûtes-à-bec") or its sound ("flauto dolce"). These words, however, can be applied to other duct-flutes, such as the six-holed flageolet. This article examines the history of the word "recorder" which specifically refers to the eight-holed instrument. In particular it re-interprets the earliest known use of the word in 1388 in the household accounts of the Earl of Derby, later King Henry IV. It considers the musical and social circumstances surrounding the purchase of this expensive instrument and the possible reasons for there being a differentiating single word in English for the recorder.

Jaap Frank
The Fall and Rise of the Wooden Boehmflute

Trends seem to be an intrinsic element of social behaviour. Certainly among professionals. Like flute-players, who are showing increasing interest in the wooden variety of the Boehm system flute. In this short survey the author reviews the origin of this type of flute and follows its tracks till today. He ends wishing that modern conductors will recognise the obvious rewards the newly discovered musical, expressive and blending properties of the wooden flute as the orchestral tool it had been developed for, i.e. predominantly non-French (orchestral) repertoire of the eras after 1860.

+ 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

SEMINAIRE ESTIVAL
DE MUSIQUE ANCIENNE
EN WALLONIE
Belgium
11th Session - 21st to 31st July 2000
J. S. BACH and his near relations



Robert KOHNEN	*Harpsichord*	H.P. WESTERMANN & P. DHONT	*Oboe*
Harry Van der KAMP	*Voice*	Rhoda PATRICK	*Bassoon*
Mary UTIGER	*Baroque violin*	Yasunori IMAMURA	*Lute*
Julie BORSODY	*Cello & Gamba*	Martin GESTER &	
Karl KAISER	*Traverso*	Jean FERRARD	*Organ*
Michael SCHNEIDER	*Recorder*	Sarah BERREBY	*Baroque dance*

Jean-Pierre BOULLET *Chamber music & orchestra*

Concerts - Early music instruments and music editions exhibition.

For more information, enquiries & programmes, please write or send a fax to:
SEMINAIRE ESTIVAL DE MUSIQUE ANCIENNE EN WALLONIE:

General informations:
Luc BADOUX
3 Parc Reine Elisabeth
B-4900 SPA - BELGIUM
Tel/Fax: (+32)(0) 87 77 48 82
(Please, call in the evening)

Musical enquiries:
Jean-Pierre BOULLET
4 Rue de Hermée
B-4680 OUPEYE - BELGIUM
Tel/Fax: (+32)(0) 42 64 48 16
(Please, call in the evening)

Neue Musik in Stuttgart

Mit den beiden Festivals *Metapher* (neue Chormusik) und *Eclat* sowie den Konzertreihen *Koordinaten, noise* und *Atelier* hat sich Stuttgart in den vergangenen 10 Jahren zu einem echten Zentrum der Neuen Musik entwickelt. Verantwortlich dafür ist die von Hans-Peter Jahn und Manfred Schreier geleitete und vom SWR Stuttgart unterstützte Einrichtung *Musik der Jahrhunderte*. Aber auch die altehrwürdige Hugo-Wolf-Gesellschaft, die vor zwei Jahren ihr 100-jähriges Bestehen feiern konnte, startete im Jahr 2000 unter dem Motto *Naturlaut/Menschenlaut* eine Veranstaltungsreihe, die mit Werken von Cage, Kagel, Ligeti, Nono, Hespos (UA) u.a. neuen Wind in die bislang vorwiegend dem klassisch-romantischen Lied verpflichtete Gesellschaft blasen soll. Zum Auftakt spielte im Februar die exzellente Flötistin Camilla Hoitenga neben den bekannten Werken von Messiaen (*Le merle noir*) und Berio (*Opus Number Zoo*) ein apartes, quasi neoimpressionistisches Solostück (mit Zuspielband) *Suvisoitto - Sommerspiel für Flöte und Heuschrecken* des finnischen Komponisten Usko Merilainen.

Das Anfang März auf vier Tage komprimierte Festival *Eclat* brachte wie immer zahlreiche Uraufführungen unterschiedlichster Stilrichtungen. (Ich habe dazugelernt: neben der normalen Uraufführung gibt es auch eine 2. Uraufführung, eine Uraufführung der Neufassung und die Uraufführung der endgültigen Version!). Die Holzbläser standen bereits beim Kammermusikabend im Vordergrund, wobei die junge japanische Komponistin Misato Mochizuki mit der aus zarten Mehrklängen und schnellen Tongirlanden gewobenen Komposition *Au bleu bois* für Oboe solo (brillant: Konrad Zeller) und Sofia Gubaidulina mit dem Werk *Garten von Freuden und Traurigkeiten* für Flöte, Viola und Harfe (mit elegantem Flötenton: Gaby Pas van Riet), einem atmosphärisch schönen, quasi improvisierten Kammermusikstück, hervorragten. Das im traditionellen romantisch-französischen Melos verharrende Werk von Michel Decoust (*1936) *Les pas du temps* (Flöte/Streichtrio/Harfe) wirkte bereits bei der Uraufführung etwas verstaubt und auch Heinz Holligers frühe Kantate *Erde und Himmel* (1961) in der seriellen Berg-Webern-Nachfolge wird heute wohl schon *historisch* gesehen und gehört.

Cornelius Schwehrs leider etwas zu lang geratenes *nocturne/double* für Klarinette, Posaune, Violoncello und Klavier bezog seine Spannung aus dem Kontrast von stark abgedämpften Tonpunkten (Klavier gezupft oder mit der Hand abgedämpft) und Haltetönen im *mf*-Bereich, während das grotesk-humoristische *Euforium* des Tschechen Martin Smolka für Baritonsaxophon, Euphonium (David Smeyers und Mike Svoboda), Violoncello und präpariertes Klavier mit seinen minimalistischen rhythmischen Patterns das Publikum zum Abschluss noch einmal begeisterte.

Im Chorkonzert erlebte man eine interessante Gegenüberstellung von Thomas Tallis' (ca. 1505-1585) genialer kontrapunktischer Motette *Spem in alium* für acht fünfstimmige Chöre (!) mit Luigi Nonos nachgelassenem Fragment *Da un diario italiano* für 72-stimmigen Doppelchor und im Orchesterkonzert folgte man – in einer Einlage – gebannt Helmut Lachenmanns mit raffinierter Nachhalltechnik arbeitenden *Serynade* für Klavier solo (35 kostbare Minuten!), ehe der in Stuttgart unvermeidliche Wolfgang Rihm mit einer Klangorgie für großes Orchester *Vers un symphonie fleuve IV* (eine Art *patch-work* aus früheren Kompositionen) allen lyrischen Anwandlungen ein Ende setzte.

Das Streichquartett kann sich nur schwer aus seiner klassisch-romantischen Tradition lösen. Dies versuchten das auf neue Musik spezialisierte Arditti-Quartett und das von Joachim Schall geleitete *ensemble radius* mit verschiedenen neuen Werken unter Einbeziehung von Pantomime, Singstimmen (Erweiterung zum Oktett), Elektronik und Lichtszene. Der Versuch gelang nur bedingt: durch die hektischen Aktionen der Pantomimen wurde man zu sehr von der Musik abgelenkt (wofür man allerdings gelegentlich dankbar war), und bei der Erweiterung mit Singstimmen hätte wohl der Verzicht auf semantische Texte und eine stärkere Verwendung neuer Stimmtechniken zu einer engeren klanglichen Verbindung der unterschiedlichen Tonerzeuger geführt. Iannis Xenakis' Streichquartett *Tetras* konnte sich immerhin behaupten,

während Manuel Hidalgos Quartett mit dem passenden Titel *Anmaßend und affektiert* (neben den völlig indiskutablen Beiträgen zweier Solitude-Stipendiaten) einen absoluten Tiefpunkt darstellte.

Erfreulich war der enorme Publikumsandrang zu allen Veranstaltungen (lange Schlangen vor den Kassen – durchweg vollbesetzte Säle), der die gängige Meinung von der „Publikumsferne" avantgardistischer Musik klar widerlegte und Mut gab für weitere Aktivitäten in dieser Richtung. Gerade die junge und mittlere Generation im Alter zwischen 25 und 40 Jahren, darunter auch viele neue Besucher, zeigte ihr Interesse an der neuen Klangwelt und den grenzüberschreitenden Aktionen. Das ganz junge Publikum (Schüler ab 6 Jahren) sollte durch die Kinderoper *Ophelias Schattentheater* (nach einer Erzählung von Michael Ende) an neue Kunstformen herangeführt werden. Die originelle Idee von Dragica Ivanovic, die auch die *Schattenspiele* gestaltete, fand leider durch die Musik von Siegwald Malkow keine Unterstützung. Das hier als *Orchester* fungierende Streichquartett (mit Zitateinsprengseln von Mozart, Beethoven und Schönberg) gelangte selten über illustrierende Hintergrundmusik hinaus. Vielleicht hätte man mit einer farbigeren Instrumentalbesetzung die Aufmerksamkeit der von der Darstellung begeisterten jungen Zuschauer auch mehr auf das musikalische Geschehen lenken können.

Anstelle der üblichen (meist wenig erhellenden) Komponistenbeiträge im Programmheft hatte sich Hans-Peter Jahn für eine mündliche und sehr lebendige Werkeinführung jeweils eine Stunde vor Veranstaltungsbeginn entschieden. Eine begrüßenswerte Neuerung, die großen Zuspruch fand.

Gerhard Braun

Renaissanceblockflöten
Van Eyck-Blockflöten
Ture Bergstrøm
Smidstrupvej 4 • DK-4720 Præstø
Dänemark
Tel./fax (+45) 55 99 25 05
turgun@email.dk
www.bergstrom.dk

Von Ulm an die Ostsee und zurück

Ein weitgehend unbekannter Flötenkomponist bei den 25. Ulmer Musiktagen

Eine Reise rückwärts mittels einer Zeitmaschine – das wär's! Einsteigen, Knopf drücken, und schon sitzt man, sagen wir: 1698, mitten im Konzert der besten Musiker des Herzogtums Württemberg, in einem Prunksaal des Schlosses der Haupt- und Residenzstadt Stuttgart. Und der Kapellmeister des Orchesters ist ein gebürtiger Ulmer: Theodorus Schwartzkopff (1659-1732).

Sieben seiner (Flöten-)Kompositionen stellten die 25. Sommerlichen Ulmer Musiktage in den Mittelpunkt ihres Programms.

Die Werke hatten freilich einen weiten Weg zu den Ohren der heutigen Zuhörer hinter sich: von Ulm über Stuttgart nach Rostock und von dort wieder zurück nach Ulm bzw. Obermarchtal. Der Komponist nämlich, der im Mittelpunkt des *Theodorus-Schwartzkopff-Festkonzerts* in der alten Reichsabtei Obermarchtal stand, wurde vom Ulmer Münsterorganisten Sebastian Anton Scherer musikalisch ausgebildet. In Stuttgart machte er dann in der Hofkapelle ab 1682 Karriere, die ihn bis zum Kapellmeisterposten führte. Als ihm allerdings 1699 ein *Oberkapellmeister* vor die Nase gesetzt wurde, hatte Schwartzkopffs Aufstieg seinen Endpunkt erreicht, zumal der württembergische Hof durch Kriegswirren Anfang des 18. Jahrhunderts mehr und mehr in finanzielle Engpässe geriet. Luisa Friederika freilich, Tochter des mit 32 Jahren gestorbenen Erbprinzen Friedrich Ludwig und musikbegeistert wie ihr Vater, nahm Schwartzkopffs Kompositionen und die seiner Stuttgarter Kollegen bei ihrer Heirat in Abschriften mit an ihre neue Wirkungsstätte Schwerin und von dort schließlich zu ihrem Witwensitz Rostock. Die Universitätsbibliothek der Hansestadt bewahrte seitdem diese süddeutschen Schätze getreulich über die Jahrhunderte. Infolgedessen konnte der findige Ulmer Musikliebhaber und Buchhändler Peter Bücheler, zusammen mit dem Fagottisten und Musikwissenschaftler Eckhard Lenzing, an der Ostsee zahlreiche dieser scheinbar verschollenen altwürttembergischen Meisterwerke aufspüren, um sie bei den Sommerlichen Ulmer Musiktagen – erstmals seit Jahrhunderten – zu Gehör zu bringen.

Dabei zeigte das erste Theodor Schwartzkopff gewidmete Konzert deutlich die zwei Epochen seines

musikalischen Lebens: während die vorgestellten Werke seines Ulmer Lehrers Sebastian Anton Scherer (1631-1712), aber auch die seines Stuttgarter Vorgängers Samuel Capricornus (1623-1665) und des Stuttgarter Stiftsorganisten Philipp Friedrich Böddecker (1607-1683) noch von der älteren italienischen Musik des Frühbarock geprägt sind, komponiert Schwartzkopff selbst in seinen erhaltenen Sonaten und Konzerten in einem Stil, der französische Strenge und italienische Gesanglichkeit mischt.

Die Solisten der *Antiche Strumenti* machten aus Schwarzkopffs strahlend eröffnender Ouvertüre in C-Dur (mit samten und glasklar geblasener Clarin-Trompete) und dem *Concerto da camera*, für 11 Instrumente kraftvolle vibrierende und zugleich pastoral sich wiegende Werke mit immer neuen Farbgebungen.

In der romanischen Martinskirche des Dörfleins Tomerdingen nördlich von Ulm präsentierte dann das *Convivium Musicum Chemnicense* zwei weitere Schwartzkopff-Werke, kombiniert mit Proben von osteuropäischen und mitteldeutschen Komponistenkollegen aus dem (Früh-)Barock: die *Sonata a 3* für Viola, Fagott und Basso continuo und die Sonata *All' Imitatione del Rossignuolo e del cucco* für zwei Blockflöten, Streicher und B.c., die sich als entzückender und witziger musikalischer Wettstreit zwischen Nachtigall (Sopranblockflöte/Bärbel Forster) und Kuckuck (Altblockflöte, geblasen von Annette Drossel (!)) erwies, bei dem der Kuckuck, Gag der Chemnitzer Solisten, nach dem Schlusston noch das letzte Wort behält und nachmaulen darf.

Schwartzkopff zum dritten bot dann das *Ensemble Quatorze Den Haag* im barocken Bibliothekssaal des ehemaligen Benediktinerklosters Wiblingen bei Ulm. Das Programm führte, mit dem Schwerpunkt auf der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, einen historischen Schritt weiter als die beiden anderen Konzerte; so fügte sich Schwartzkopffs Triosonate d-Moll für zwei Traversflöten, Viola da Gamba und B.c. ebenso wie sein Concerto à 4 D-Dur für Traversflöte, 2 Violinen und B.c. ohne jeden Qualitätsbruch zwischen Kompositionen von Telemann, Boismortier und Couperin ein.

Ulrich Scheinhammer-Schmid

ERTA-Kongress 1999

Das Thema des 7. Internationalen Blockflötensymposions hatte viele Teilnehmer nach Berlin gelockt, wo sie vom 1. - 3. Oktober in der Hochschule der Künste in Konzerten, Kursen und Vorträgen Wichtiges und Interessantes über *Die Blockflöte in Mittelalter und Renaissance* erfahren konnten. Prof. Dr. Ulrich Thieme machte in seinem Einführungsvortrag *Auf der Suche nach dem verlorenen Klang – Flötenspiel in der mittelalterlichen Welt* deutlich, dass verlässliche Zeugnisse, die Blockflöte und ihre Literatur betreffend, erst ab dem frühen 16. Jahrhundert zu finden sind, als die ersten Traktate und Schulwerke erschienen (Virdung – Agricola – Ganassi), die aber nicht als Ausgangspunkt anzusehen seien, sondern als Ergebnis einer langen Entwicklung. Ein von Dichtern und Malern vermitteltes Bild von der Frühgeschichte könne keine Sicherheit bedeuten, sondern nur Anlass geben für die Überlegung, was realistisches Detail und was Symbolik sei. Die Hypothese: *So könnte es gewesen sein* stand wie ein Motto über den meisten Veranstaltungen des Kongresses.

Adriana Breukink sprach in ihrem Vortrag über *Forschungsgrundlagen für die Rekonstruktion von Blockflöten aus Mittelalter und Renaissance* das Problem, dass aus der Zeit vor 1450 keine spielba-



ren Instrumente erhalten sind, die als verlässliche Vorbilder dienen könnten ebenso an, wie Tatjana Gräfe, die über *Mittelalterliche Spielmannstänze aus Italien*, deren Interpretation und teilweise fragwürdige Übertragungen referierte.

Mit musiktheoretischen Grundlagen beschäftigten sich Prof. Dr. G. Neuwirth in seinem Vortrag *Dufays Ohr – das alte Denken* und Silke Jacobsen, die in einem Workshop *Das pythagoräische Stimmungssystem und seine Anwendung im Ensemblespiel* Grundlegendes zu den verschiedenen Stimmungssystemen, deren Entstehung und Berechnung, deutlich machten. Anhand ausgewählter Beispiele aus dem späten 13. Jahrhundert erhielten die Teilnehmer wertvolle Hilfen für den Umgang mit entsprechender Literatur, mit der Blockflötisten häufiger in Berührung kommen als andere Instrumentalisten.

Auch für die Konzerte galt überwiegend das *so könnte es gewesen sein*. Trotz der im Grunde gleichen oder ähnlichen Thematik gab es aber eine erstaunliche Vielfalt, sowohl in der Literatur-Auswahl als auch in der Instrumentierung: von der Beispielsammlung dreistimmiger Kompositionen deutscher, englischer, franko-flämischer, italienischer und ungenannter Meister des 15. und 16. Jahrhunderts – sehr cantabel gespielt vom *Ensemble Douchaine* (Studierende der Klasse von Prof. Dr. U. Thieme) – bis zur Gegenüberstellung alter und zeitgenössischer Kompositionen vom Duo *Herz-As* (Annette Hils und Stefan Schrader). Alten Bicinien, auf Tenor- und Bass-Dulzian gespielt, standen Blockflöten-Duette von Staeps und Genzmer gegenüber, von Stefan Schrader *nicht als Rezept* angeboten, wohl aber als Anregung, sich mit der Materie zu beschäftigen. In virtuoser Form war das zuvor vom *Ensemble Dreiklang Berlin* (Irmhild Beutler, Marion Kokott, Sylvia Rosin) vorgestellt worden, die mit ihren *Blockflötentrios im Spiegel der Jahrhunderte* eine Zeitspanne von fast 800 Jahren umfassten und mit mittelalterlichen Tänzen auf Alt-, Bass- und Großbassflöten ebenso faszinierten, wie sie mit brillanten Artikulationen Miniaturen von Kazimierz Serocki zu Kabinettstückchen machten. Mit Witold Szaloneks *Das Haupt der Medusa* hatten sie schon beim Internationalen Blockflötenwettbewerb 1998 in Calw durch extreme Ausdrucksstärke beeindruckt, die nun, durch eine getanzte Version – unter Mitwirkung von Jutta Voss – noch eine Steigerung erfuhr.

Deutsche Lieder aus dem Herbst des Mittelalters – Des Bürgers Lust wurden vom *ensemble für frühe musik augsburg* so abwechslungsreich dargeboten, dass es auch für die Zuhörer eine Lust war. Mit wechselndem Einsatz von Singstimme, Blockflöte, Fidel, Laute und Harfe erschienen die Lieder aus dem Lochamer-, Rostocker-, Schedelschen- und Glogauer Liederbuch in einer Lebendigkeit, als seien sie eben entstanden.

Das galt auch für ein weiteres Konzert mit großenteils Werken aus derselben Zeit. Das *Ensemble Flûte Harmonique* hatte als Thema *Du bist min – ich bin din – Liebe in Deutschland um 1500* gewählt und sehr geschickt mehrere Vertonungen derselben Weise in Gruppen zusammengestellt, die wiederum unterschiedlich besetzt wurden mit Singstimme und Drehleier (Maria Jonas), Laute (Johannes Vogt) und Blockflöten vom Sopran bis zum Subbass (Silke Jacobsen und Susanna Borsch anstelle der erkrankten Simone Nill). *Glückliche Liebe, unerfüllte Liebe, Anbetung und Bewunderung, Sehnsucht und Trennungsschmerz, Deftiges und Träumerisches, Sinnliches und Platonisches, kurz: der gesamte Facettenreichtum der Minne* war Thema des Programms und es gelang den Beteiligten vorzüglich, den jeweiligen Charakter deutlich zu machen und ein vielfarbiges Bild entstehen zu lassen.

Den stärksten Eindruck hinterließ wohl das Konzert *Triste Plaisir* in der Kirche St. Ludwig, ausgeführt von den Blockflötenklassen der Berliner Professoren Gerd Lünenburger und Christoph Huntgeburt. Hier waren mehrfach Bögen gespannt, einmal durch Bezüge zwischen den Werken verschiedener Komponisten der franko-flämischen Schule – Binchois, Ockeghem, Josquin Desprez – und zwischen geistlichen und weltlichen Werken – Chansons und Messe-Teile –, zum anderen zwischen Kunstwerken der Renaissancezeit und deren Transkription in eine moderne Musiksprache. Roland Moser hat Bilder eines der frühesten Manieristen – Jacopo Pontormo (1494-1557) – als Ausgangspunkt für seine *Acht Sätze für acht Blockflöten nach Bildern der Cappella Capponi* gewählt, deren expressive Spannungen ungeheuer einfühlsam interpretiert und dadurch zu einem besonders intensiven Erlebnis wurden.

Eine Spannung ganz anderer Art konnte man in einem der angebotenen Kurse erleben: Carles Mas i Garcia – Tänzer, Musiker und Choreograph – verstand es vorzüglich, die enge Verbindung von

Musik und Tanz deutlich zu machen bzw. spüren zu lassen. Viele der bekannten Renaissance-Tanzweisen – z. B. von Gervaise, Phalèse, Attaingnant – als Bewegung zu erfahren, dürfte sicher manchem größere Hilfe bedeuten, als Anweisungen z. B. von Arbeau nur zu lesen.

Auf großes Interesse stieß auch die praktische Vorführung eines neuen von Adriana Breukink konstruierten Instrumentes, das von der Firma Moeck hergestellt wird: die Breukink-Slide-Blockflöte, nach dem Prinzip der Ganassi-Flöten gebaut, mit dem Ziel, ohne zusätzliche Klappen und ohne Veränderung des Klangcharakters mit Hilfe eines *Slides* ein Instrument mit größeren dynamischen Möglichkeiten zu schaffen. Das Ergebnis wird manchen überrascht haben, der den z. T. virtuosen Interpretationen von Ronald Moelker und Kamala Bain zuhörte, die mit zeitgenössischen Werken von Drake Mabry und Paul Leenhouts brillierten. Auch im Duett mit dem Saxophonisten Niels Bijl erwies sich die neue Flöte als dynamisch gleichwertiger Partner, ohne dass der typische Blockflötenklang verlorengegangen wäre. Es wurde anschließend viel probiert, wie auch während der Instrumenten-Ausstellung, die diesmal zeitlich besser disponiert war, so dass jeder Gelegenheit hatte, die umfangreiche Ausstellung der Musikverlage und Instrumentenbauer zu besuchen.

Der Präsident der Gesellschaft, Johannes Fischer, sprach Dank aus an alle Beteiligten, die zum Gelingen der Veranstaltung beigetragen hatten, insbesondere an Gerd Lünenburger und Christoph Huntgeburt, denen wohl in erster Linie die außerordentlich gute Atmosphäre im Hause zu verdanken war. Der nächste ERTA-Kongress wird vom 30.9. bis 3.10.2000 in Paderborn stattfinden und *Die Blockflöte in der neuen Medienlandschaft* zum Thema haben. **Ilse Hechler**

Das Fortbildungszentrum für Neue Musik in Lüneburg

Ein Erfahrungsbericht von Dörte Nienstedt

Seit vielen Jahren schon ist die niedersächsische Stadt Lüneburg Anziehungspunkt für vielfältige Aktivitäten im Bereich der Aktuellen Musik. Prof. Helmut W. Erdmann, Komponist, Flötist und Pädagoge, unermüdlicher Enthusiast und Förderer der jungen Generation, gründete dort im Jahre 1977 das Fortbildungszentrum für Neue Musik. Sein Angebot richtet sich an Komponisten, Musiker, Musikwissenschaftler, Pädagogen, aber auch an Schüler und interessierte Laien. Bereits vorhandene Kenntnisse und Erfahrungen können vertieft und praktisch umgesetzt werden oder aber auch von Grund auf erworben werden.

Über das Jahr verteilt bietet das Fortbildungszentrum rund 10 Wochenendseminare an. Im Frühjahr findet regelmäßig die *Internationale Studienwoche für zeitgenössische Musik* statt und der Herbst wartet auf mit dem Festival *Neue Musik in Lüneburg*. Während die Studienwoche aus einer Kombination von Vorträgen, praxisbezogener Arbeit und Konzerten besteht, liegt der Schwerpunkt des Festivals auf den Live-Konzerten. Daneben ist das Fortbildungszentrum Kooperationspartner der Hamburger Musikhochschule und Anlaufstelle für Studenten des Kontaktstudiengangs *Neue Kompositionstechniken*.

Die Inhalte der Seminare und Fortbildungsveranstaltungen sind vielfältig: In Vorträgen referieren nach Lüneburg eingeladene Dozenten zum Beispiel über zeitgenössische Spieltechniken und deren Notationsmöglichkeiten, geben Einblick in kompositorische Arbeitstechniken oder die Obertonschule von Michael Vetter. Im Zentrum steht jedoch die Elektronische Musik und der Bereich der Live-Elektronik: Das Fortbildungszentrum verfügt über ein analoges und digitales Studio – eine Vielzahl an Synthesizern, Bandmaschinen, Modulations- und Effektgeräten ermöglicht die Arbeit auf dem Gebiet des computergestützten Komponierens und der Live-elektronischen Klangexperimente. In Kursen werden geschichtliche und theoretische Hintergründe zum Thema gegeben, elektroakustische Hörbeispiele mit ausgewählten Werken aus internationalen Studios runden das Bild ab. Den Schwerpunkt bildet immer die praktische Arbeit, das experimentelle und spielerische Erproben der durch die Elektronik verfügbar gemachten Klangerweiterungs- und Verfremdungsmöglichkeiten.

Ich kam nach Lüneburg, um elektronische Verfremdungsmöglichkeiten der Blockflöte auszuprobieren. Außerdem hatte ich von Erhard Karkoschka die Komposition *mit/gegen sich selbst* in Arbeit und wollte ein Zuspielband für eine Aufführung erstellen. Unter Anleitung von Herrn Prof. Erdmann und seinem Mitarbeiter Claus-Dieter Meier-Kybranz habe ich zum ersten Mal an einem

Mehrspur-Bandgerät gearbeitet – das war weit weniger kompliziert, als es mir im ersten Moment erschien! Im Anschluss haben wir den Klang mittels Sound-Computer und Hinzugabe von Hall noch etwas manipuliert, und ich konnte mit dem fertigen Band nach Hause gehen.

Die Arbeit mit dem Synthesizer stellte mich dann vor schwierige Aufgaben: Nur mit einem Anleitungsbuch ausgerüstet, wurde ich mit der schlichten Aufforderung, *alles einmal auszuprobieren* vor das Gerät gesetzt, um mit Oszillatoren, Rauschgenerator, Ringmodulator, Hüllkurvenformer und anderen für mich anfangs recht exotischen Dingen praktische Erfahrungen zu machen. Alles in allem funktionierte das Prinzip des *Learning by doing* recht gut und schließlich hatte ich einen soliden Basis-Überblick über die Funktionsweise und die Möglichkeiten *meines* Synthesizers bekommen.

Besonders spannend wurde es, als ich endlich die Blockflöte in die Arbeit mit dem Synthesizer einbeziehen konnte. Ich schickte die Blockflötenklänge als externes Signal durch den Synthi und verfremdete den Klang durch Hinzuschaltung unterschiedlicher Bearbeitungsbausteine. Die besonders interessanten Effekte habe ich unter Zuhilfenahme von Schaltbildern schriftlich festgehalten, um sie später jederzeit wieder abrufen zu können. Eine andere Möglichkeit des Klangexperiments bot sich, als ich den Synthesizer als Klänge und Geräusch lieferndes zweites *Instrument* benutzte, um darüber unterschiedliche Improvisationen auszuprobieren. Die klanglichen Übereinstimmungen, Verwandtschaften und Gegensätze zwischen der Blockflöte und dem Synthesizer waren durchaus inspirierend – am Ende hatte ich ein konzertreifes Improvisationskonzept entwickelt.

Ein weiterer Aspekt meiner Aufenthalte im Fortbildungszentrum war das Ausprobieren verschiedener Verstärkungsmöglichkeiten der Blockflöte. Neben der Arbeit mit Kontaktmikrophon und ferngesteuerter Mikrophonierung war es interessant zu sehen, welch entscheidenden Einfluss auf das anschließende Ergebnis die eigene Positionierung zu einem aufgestellten Mikrophon haben kann.

Mein persönliches Fazit nach dieser Arbeitsphase: die Einbeziehung elektronisch/technischer Klanggestaltung in das Instrumentalspiel bietet überaus spannende und anregende – fast grenzenlos ausbaubare – klangliche Erweiterungsmöglichkeiten. Der Umgang mit dem eigenen Instrument verändert sich durch die unkonventionelle Kombination mit Technik. Absolute Voraussetzung ist dabei Offenheit und Neugier, aber auch viel Geduld und vor allem Zeit muss man mitbringen, um zu befriedigenden Ergebnissen zu kommen. Das Fortbildungszentrum bietet dafür in ruhiger und kreativer Atmosphäre Raum und Gelegenheit.

Die Anschrift des Fortbildungszentrums für Neue Musik: An der Münze 7, 21335 Lüneburg, Tel./Fax: 04131 309390, E-Mail: erdmann@uni-lueneburg.de

Margret Löbner

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

BASS-BLOCKFLÖTE
von YAMAHA
mit 2 Mittelteilen in den Stimmungen
a' = 442 und a' = 415 Hz
und
BASS-BLOCKFLÖTE
von YAMAHA
in der Stimmung
a' = 415 Hz

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

Auslieferung durch:

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

Musikmesse Frankfurt
Halle 8.0; A60

Guntram Wolf
moderne und historische Holzblasinstrumente
Renaissance
Barock
Klassik
Romantik
Bau - Restaurierung - Reparatur
Im Ziegelwinkel 13
96317 Kronach
Tel.: 09261/4207 - Fax: 09261/52782
e-mail: guntram.wolf@t-online.de



Integrative Ensembleleitung, ein Kurs unter der Leitung von Prof. Werner Rizzi an der Landesmusikakademie in Heck/Borken

In Zeiten, in denen die Diskussionen um Gruppenunterricht, multidimensionalen Unterricht und Gruppenmusizieren in vollem Gange sind, ist es nicht verwunderlich, dass eine dreiphasige Fortbildungsveranstaltung zum Thema Ensembleleitung, ausgeschrieben vom LVDM, bereits neun Monate vor Beginn ausgebucht war.

Die Nachfrage und der Bedarf, sich in diese Richtung weiterzubilden, scheinen groß zu sein. Dies verwundert nicht, kommen doch Instrumentalpädagogen mehr und mehr dahinter, dass die musikalische Gruppenarbeit nicht nur von Seiten der Geldgeber gefordert wird, sondern auch die Motivation der Schüler fördert, den Musikschulalltag auffrischt, und ein gut musizierendes Ensemble das Image einer Musikschule prägt. Auch im Bereich der Schülerwettbewerbe wird Ensemblemusik mehr und mehr gefördert. Man denke da nur an die internationalen Blockflötenwettbewerbe in Engelskirchen und Utrecht, die Blockflötenchören und gemischten Ensembles die Möglichkeit der Teilnahme bieten.

Den Anforderungen, die die Leitung vor allem gemischter Ensembles mit sich bringt, sind aber selbst gut ausgebildete Instrumentalpädagogen nicht immer gewachsen, da die damit verbundenen Fächer wie Dirigieren, Arrangieren, Chorleitung etc. zumindest an einigen Musikhochschulen eher stiefmütterlich behandelt werden oder bisweilen gar nicht zum Studienplan gehören.

Was macht also ein Blockflötenlehrer, der einen Blockflötenchor oder ein gemischtes Ensemble leiten möchte, aber niemals gelernt hat zu dirigieren? Oder was macht ein Gitarrenlehrer, der in seinem gemischten Spielkreis Blockflöten- und Violinschüler betreut, von Tuten und Streichen aber keine Ahnung hat? Wie arrangiert der Pädagoge Werke für Schüler mit unterschiedlichem Leistungsstand? Sicherlich – ein reichhaltiges Angebot an Fortbildungen steht jedem offen, der darum bemüht ist, an seiner pädagogischen Professionalität zu arbeiten: Dirigier- und Chorleitungskurse, Kurse für spezifische Instrumente etc. findet man zur Genüge. Doch nur wenige Fortbildungen beschäftigen sich mit instrumenten- und ensembleübergreifenden Inhalten.

An dieser Stelle setzt das Konzept *Integrative Ensembleleitung* des Seminarleiters Prof. Werner Rizzi (Folkwang-Hochschule Essen) an.

Im Sinne von *Ensembleleiten ist mehr als nur Dirigieren* (obwohl auch letzteres während der Fortbildung nicht zu kurz kam und eifrig geübt wurde) ging es um allgemeine Grundlagen der Kommunikation, Körpersprache, Unterrichtssprache, um die Entwicklung von körperlich und geistig intentionaler Souveränität, um die Entwicklung von Grundkompetenzen im Umgang mit Klein- und Großgruppen, um das Wissen um die Funktion eines Leiters zwischen Leitung, Anleitung und Beratung.

Fragen zur Probenmethodik, -disziplin und -planung bis hin zur Aufführung wurden behandelt und als Leitlinien mit auf den Weg gegeben. Spielliteratur aus verschiedenen Stilepochen von Renaissancetänzen über Ragtime bis hin zum Tierkreis von K. H. Stockhausen wurden vorgestellt, analysiert, gemeinsam musiziert, exemplarisch arrangiert und dirigiert. Dabei halfen praxisorientierte Informationen über Klangwirkung und spieltechnische Möglichkeiten der verschiedenen Instrumente, wobei der gegenseitige Austausch der Kursteilnehmer sich als sehr befruchtend erwies.

Über eine solche Vielzahl an Themen gekonnt und spannend referieren und diese kreativ in die Tat umsetzen, das kann nur jemand, der in vielen Bereichen der Musik zu Hause ist, über ein enormes Wissen und über ein großes pädagogisches Geschick verfügt.

Freuen darf man sich auf die nächste Ensembleleitungsfortbildung mit Werner Rizzi, die der LVDM ab Herbst 2000 veranstaltet. **Gudula Rosa**

30. INTERNATIONALE MEISTERKURSE IM RHEINBERGERHAUS VADUZ

10. – 18. Juli 2000	Kurt Widmer, Gesang
10. – 15. Juli 2000	Thomas Brandis, Violine Thomas Zehetmair, Violine Gerhard Mantel, Cello
24. - 29. Juli 2000	Michael Radulescu, Orgel Hans Maria Kneihs, Blockflöte Philippe Bernold, Querflöte

Prospekte und alle Auskünfte durch:
Leaflets and all informations through:
Internationale Meisterkurse Liechtensteinische Musikschule
Postfach 435 · FL-9490 Vaduz · Fürstentum Liechtenstein
Telefon: 00423 232 46 20 · Telefax: 00423 232 46 42

Melting Pot Music

Konzert am 19.12.1999 im Sendesaal des Deutschlandfunks in Köln mit dem Ensemble *ornamente 99*

Seit Generationen ist Köln ein Zentrum der Alten Musik. Capella Coloniensis, Collegium Aureum, Musica Antiqua Köln und viele andere haben sich hier formiert, um später Tourneen in alle Welt zu starten. Damit der Prophet auch im eigenen Land etwas gelte, hat der Kölner Deutschlandfunk die Reihe *Forum Alte Musik* etabliert – vor allem für die bekannten Namen der Szene. Fällt von denen mal einer aus, kommt der Nachwuchs zum Zuge. Geplant war am 19.12. ein Auftritt des *Schuppanzigh-Quartetts*, eingesprungen ist das Ensemble *ornamente 99* – für Freunde barocker Kammermusik eine positive Überraschung. Musiziert wurde in ungewöhnlicher Besetzung (2 Blockflöten, 2 Violinen und Basso continuo) ein ungewöhnliches Repertoire: Englische Kompositionen des 17./18. Jahrhunderts, darunter Raritäten von Gottfried Keller, als Neuausgabe schon lange vergriffen und seit Jahrzehnten, vielleicht Jahrhunderten nicht mehr erklungen. Ergänzt wurde das Programm mit Werken von Henry Purcell, Gottfried Finger, Francesco Geminiani, Georg Friedrich Händel u.a., um die Entwicklung der englischen Musik von ihren britischen Wurzeln bis zur Überfremdung durch *italienische Importkunst* aufzuzeigen. *Melting Pot Music* war das Motto des Abends, und als musikalischer Schmelztiegel entpuppte sich nicht nur das Inselreich, sondern *ornamente 99* selbst. Die Truppe vereinigt sechs sehr unterschiedliche Interpreten: An den Violinen der *Teufelsgeiger* Anton Steck, Ex-Konzertmeister der Musica Antiqua, und die Französin Hélène Schmitt, lyrischer und deutlich geprägt durch ihre Zusammenarbeit mit William Christie und Chiara Banchini, im Continuo der russische Cembalist Alexander Puliaev und Olaf Reimers (Violoncello), exakt aufeinander eingespielt und flexibel in der Interaktion mit den Solisten, sodann die Blockflötisten Dorothee Oberlinger, *Tibia*-Lesern bekannt als Gewinnerin des *Internationalen Solo Wettbewerbs Moeck UK 1997*, und Karsten Erik Ose, als Musikwissenschaftler Spezialist in Historischer Aufführungspraxis. Auf seine Initiative geht die Gründung des Ensembles zurück, dessen Hauptanliegen die Wahl des Namens zum Ausdruck bringt: Lebendige Wiederentdeckung barocker Ornamentik. *Der heute oft zitierte Satz vom weniger wäre mehr*, so Ose im Programmheft, *hat für eine höfische Gesellschaft, die geschminkt, gepudert, unter Locken- und Kostümbergen begraben die Nacht zum Tag macht, keine Bedeutung.* Tatsächlich erinnern die Interpretationen von *ornamente 99*, gespickt mit Trillern und *Manieren*, an den Glanz barocker Festlichkeiten, sind schillernd, extravagant, dabei elegant und überlegt. Selbst K. E. Oses unerhört üppig verzierte Version einer Händelschen Blockflötensonate schien angemessen und konnte dem Stück ungeahnt rhetorisch-dramatische Qualitäten abgewinnen. Im Tutti nahm jeder Spieler sich bewusst zurück - zugunsten klanglicher Homogenität und präzisen Zusammenspiels. Spätestens in den kleiner besetzten Stücken wurde klar, was der Einzelne solistisch kann: Anton Steck bewältigte rasante Passagen in einem Ground von Thomas Baltzer und einem Doppelkonzert für Violine und Sopranblockflöte von William Babell, Dorothee Oberlinger beeindruckte durch schwindelerregende Finger- und Zungenakrobatik in einem Concerto für Flautino von Händel, Olaf Reimers mit seiner packenden Darbietung einer Cellosonate von Geminiani. Zum Ruhepol des Ensembles wird Alexander Puliaev: Als Begleiter hält er das Temperament der anderen im Zaum, und auch in seinem Solovortrag einer Cembalosuite von Henry Purcell faszinierten vor allem Ruhe und souveräne Gelassenheit. Die Besucher des Debutkonzertes von *ornamente 99* waren begeistert und sichtlich verblüfft, dass es im Alte-Musik-Betrieb noch Neues zu entdecken gibt. Bleibt abzuwarten, ob sich der innovative Ansatz auch auf andere Kompositionen oder Besetzungen übertragen lässt. Man darf gespannt sein auf das Konzert der Truppe bei den diesjährigen Stockstädter Musiktagen - mit Blockflöten, Violinen ... und Oboen.

Konstantin Stagge

Breukink Konzerte Ehlert Konzerte Blezinger Konzerte Boudreau Konzerte Cranmore Konzerte Ran Konzerte Paetzold Konzerte Rohmer Konzerte Praetorius Konzerte Helder Konzerte Diesen Konzerte Takeyama Konzerte Moeck Konzerte Küng Konzerte Kobliczek Konzerte Yamaha Konzerte Aura Konzerte ZEN-ON Konzerte Mollenhauer Konzerte Coolsma Konzerte Crijnen Konzerte Hermans Konzerte Kowalewsky Konzerte Hanchet Konzerte etc.



AB INS IBACH-HAUS
Mi 15-20 Do 10-20 Fr 10-20 Sa 10-16

Fuzeau CDs S.P.E.S. CDs Broude CDs London Pro Musica CDs Ut Orpheus Edizioni CDs Musica Repartita CDs Northwood CDs Alamire CDs Dovehouse CDs Musiche Varie CDs Moeck CDs Mieroprint CDs Bornmann CDs Peacock Press CDs und vieles mehr

early music im Ibach-Haus / Stephanie Göbel · Wilhelmstr. 43 · 58332 Schwelm

Telefon 02336/990290 · Telefax 02336/914213

Workshop und Konzert mit Blockflötist und Komponist Matthias Maute am 12.9.1999

Wie im Jahr zuvor hatte die Bergische Musikschule den Blockflötisten und Komponisten Matthias Maute für einen ganztägigen Workshop nach Wuppertal eingeladen. Und um es gleich vorwegzunehmen: Es wurde ein äußerst anregender, ein äußerst anstrengender und vor allem ein hochmusikalischer Tag.

Realisierung neuer Improvisationsspiele hieß es unter anderem in der Ankündigung für den Workshop, der sich vor allem an Lehrer, Studenten und fortgeschrittene Schüler richtete. Maute legte gleich los: Noten wurden verteilt (ein frühes Renaissance-Stück), die Instrumente ausgepackt. Ohne große Einführung wurde sofort Musik gemacht. Und die Improvisation? Sie kam ganz von selbst. *So, Sie dort spielen jetzt eine Melodie zu den Begleitstimmen*, kam der Wurf ins kalte Wasser; Improvisation in ihrer Ursprungsform, der verzierenden und umspielenden Oberstimme über gleichbleibenden Bassmodellen. Jeder kam an die Reihe, und ein Stück entstand – ohne Unterbrechung eine Viertelstunde lang, mit rhythmischen Improvisationseinlagen, harmonischen Spielereien, zwei, drei, vier, fünf gleichberechtigten Oberstimmen, gesungenen Bordun-Tönen ... Die Scheu vor dem freien Spiel war beseitigt, und die Phantasie in Sachen Variationsmöglichkeiten angeregt.

Weiter ging es mit einem barocken Akkordschema – die Improvisationen gerieten ganz im Stil eines verträumten Corelli oder Vivaldi. Und dann – eine einzige *blue note* wurde hinzugefügt, und über den selben Akkorden entstand feinster Jazz.

Beeindruckend neben dieser Leichtigkeit in der Vermittlung von ungehemmtem Spiel, das sich auch an dem einen oder anderen *falschen* Ton nicht stört, war auch die pädagogische Leistung Mautes in einer *Vorführ-Unterrichtsstunde* an sechs uneingeweihten Blockflöten-Kindern im Alter von ca. 7 Jahren. Vielen war die Improvisation völlig fremd; spielerisch führte Maute die Kinder über kleine rhythmische *Störmanöver*, die jeder einzelne gegen die unisono-Gruppe ausführen musste, über die musikalische (und dabei sehr modern klingende) Darstellung des jeweiligen Lieblingstieres hin zur Vertonlichung einer Szene aus einem Asterix-Comic. Begeisterung bei den Kindern wie bei den Kursteilnehmern.

Am Nachmittag stand dann das Thema *musikalische Rhetorik* auf dem Programm – verdeutlicht am ersten Satz der C-Dur-Sonate von Händel. Neben genauester Analyse mit tiefstem musikalischem Empfinden verwendete Maute eine lebhafte Bildhaftigkeit in seinen Erläuterungen, die einen plötzlich Barockmusik als viel mehr verstehen ließ wie bloße Konstruktion und endlose Sequenzierung. Und auch in einer halben *Unterrichtsstunde* über sein eigenes Stück *Once there was a child* mit jazzigem Grundcharakter wurde eines deutlich: Komposition und Interpretation leben von einem einzigen Grundprinzip: Musik ist lebendig.

Einen solchen Workshop würde man jedem wünschen, der unter Musik mehr versteht als das Aneinanderreihen von Tönen. Umso enttäuschender daher die Teilnehmerzahl (nur fünfzehn Wissbegierige) und das quasi Nicht-Vorhandensein von Lehrkräften, die hundert Prozent des an diesem Tag gehörten und selbst gespielten zur Weitervermittlung und Begeisterung ihrer Schüler hätten verwenden können. Vor allem, da doch ausdrücklich *Instrumentalisten aller Art* angesprochen und sogar gewünscht gewesen waren. **Sebastian Pantel**

Spektrum Alter Musik vom 16.-18.4.1999 in Hamburg

Unter dem Titel **Spektrum Alter Musik** fand im Hamburger Konservatorium ein Wochenende mit Kursen und Konzerten statt mit Renate Dörfel-Kelletat (Blockflöte), Laurence Dean (Traversflöte), Simone Eckert (Viola da Gamba), Joachim Held (Laute).

Dass Alte Musik *Klangrede* ist und sich eines bestimmten Vokabulars bedient, war Inhalt des Kurses.

Besonders anschaulich stellte Renate Dörfel-Kelletat uns dies dar anhand von Melchior-Franck-Motetten, bei denen man Texte zu Hilfe hat, die durch die Musik in einer sehr deutlichen Weise unterstützt, ja sogar gedeutet werden. Wir hörten von Ausdrücken aus der Rhetorik, wie z.B. Pathopoeia, einer Figur, die durch den Gebrauch von Chromatik und hervorgehobenen diatonischen Halbtönen Leid und Schmerz darstellen und erzeugen, aber auch andere Formen von Erregung hervorrufen kann, wie z.B. Lachen. Wir beobachteten die Wirkung eines Noemas, eines homophonen konsonanten Abschnitts in einer kontrapunktischen Um-

gebung, durch das eine wichtige Aussage unterstrichen werden kann und das bei ganz bestimmten Textinhalten angewendet wird. Wir hörten vom Fauxbourdon, der mit seinen verbotenen parallel geführten Quarten im 17. Jahrhundert nur noch als Figur erlaubt war und dann zur Darstellung verschiedenster Negativa wie Fragwürdigem, Falschem, Zweifelhaftem, Veraltetem. Dies nur um einige Beispiele zu nennen.

Bald erfasste uns detektivischer Eifer, Beispiele zu entdecken und bald konnten wir auch hören, was gemeint war und dieses auch auf textlose Musik übertragen. Wir kamen dadurch zu einer wesentlich geschärfteren Art des Musikhörens und -ausübens.

Über all dem Neuen lief uns fast die Zeit davon. Zuhörer sagten uns, dass wir in den beiden Tagen gute Fortschritte gemacht hätten.

Es war sehr schön und bereichernd, in diesem Kreis Gleichgesinnter und Interessierter unter dieser Leitung Alte Musik verstehenlernen und ausüben zu dürfen. Es entstand der allgemeine Wunsch nach Fortsetzung. **Irene Mitschke**

Internationales Seminar für alte Musik

LANDESBILDUNGSZENTRUM
SCHLOSS ZELL AN DER PRAM, OÖ., AUSTRIA

30. Juli – 6. August 2000
Johann Sebastian Bach und seine Zeit

Wolf Matthias Friedrich, Vogtland (Sachsen) • *Gesang*
Ernst Kubitschek, Innsbruck • *Blockflöte*
Kate Clark, Amsterdam • *Traversflöte*
Gertrud Wimmer, Wien • *Traversflöte*
Ofer Frenkel, Amsterdam • *Barockoboe*
Marianne Ronez, Innsbruck • *Barockgeige, Viola d'amore*
Arno Jochem, Luxemburg • *Viola da gamba, Barockcello, Violone*
Christa Pesendorfer, Wien • *Cembalo, Orgel, Generalbaßpraxis*
Gösta Müller, Innsbruck • *Korrepetitor*
Michael Malkiewicz, Salzburg • *Barocktanz (nur 30.7.-2.8.)*

Auskunft und Anmeldung:
Christa Pesendorfer
A-3001 Mauerbach b. Wien, Hauptstr. 61b
Tel. + Fax: 0043/1/97 95 898
e-mail: chpesendorfer@hotmail.com

14. Blockflötenseminar vom 30.10.-5.11.1999 in Klingenmünster/Pf.

Das nun schon zum 14. Mal von Michael Elser geleitete Seminar hat zum Ziel, die Arbeit der Flötenkreise der verschiedenen Kirchengemeinden zu erleichtern, zu verbessern und Anregung zu sein. Aus diesem Grund steht auch das Plenum, also das Zusammenspiel aller Teilnehmer, im Mittelpunkt.



Doch gibt es auch weitere Angebote: Klassenstunden, Einzellektionen und verschiedene Ensembles, weiterhin sind dann noch Kammermusik, Volkstanz, das Consort (Gems- und Krummhörner, Cornamuse und Rankett, also *Tröten*, statt Flöten) und die Flötenwerkstatt (Kleinreparaturen) zu erwähnen.

Die Klassenstunden behandeln jeweils ein Thema aus der instrumentalen Technik, mit dem Ziel, Technik und Interpretation zu verbinden. In den Einzellektionen bekommen die Teilnehmer, Anfänger sowie Fortgeschrittene, individuelle Tipps von den Referenten, zur Gestaltung der in der Literaturliste angekündigten Werke. Hier wird im Gegensatz zum Plenum das Persönliche und auch das Solistische gefördert.

In allen *Werkstätten* wurde im Laufe dieser Woche zielstrebig auf das Abschlussmusizieren *Revue Klingenmünster '99* hingearbeitet, wobei diese Präsentation weniger Konzertcharakter haben sollte, sondern das Ziel verfolgte, den anderen Teilnehmern, das Erarbeitete vorzuführen.

Ich persönlich erfreue mich noch lange an der Erinnerung an diese Woche voller Musik und Harmonie; um genau zu sein noch zwei Jahre – bis zum nächsten Seminar in Klingenmünster!

Daniela Bratzel

Shir-ha-Shirim – das Lied der Lieder für Oboe d'amore und Orgel von Henning Frederichs

Henning Frederichs, geboren 1936, war bis zu seinem Ruhestand Professor für Dirigieren und Chorleitung an der Musikhochschule in Köln. Sein kompositorisches Schaffen umfasst beinahe alle Gattungen, wobei der größte Teil seiner Werke im kirchlichen Rahmen entstanden ist. In den letzten Jahren hat der Kölner Verlag Dohr viele seiner Werke ediert und einer größeren Öffentlichkeit zugänglich gemacht. In etlichen davon übernimmt die Oboe wichtige Solopartien, so z.B. in seinem Oratorium *Hiob* oder in der *Ballade von Zweifel und Zuversicht* nach Texten von Dietrich Bonhoeffer.

Shir-ha-Shirim – das Lied der Lieder für Oboe d'amore und Orgel entstand im Jahre 1998 und wurde am 6. März 1999 durch die Oboistin Anne Sabine Volk und die Organistin Kirsten Schweimler in der Alten Kirche Wuppertal-Langerfeld uraufgeführt. Dem fünfsätzigen Werk liegen die fünf Bilder Marc Chagalls zu Texten aus dem Hohenlied Salomos zugrunde. Sie zeigen die Liebe zweier Menschen in vielen Facetten von Sehnsucht, verzehrender Leidenschaft und glücklicher Zuneigung in zahlreichen Rot-Tönen. Die Bilder sind im *Musée Marc Chagall* in Nizza zu sehen. Die Komposition von Henning Frederichs geht sowohl den Bildern als auch den Bibeltexten nach und zeigt in ihrer Tonsprache die Leidenschaft Liebender in ihren unterschiedlichen Ausdrucksformen.

Ich liege und schlafe, aber mein Herz ist wach (Satz 1) beginnt mit leisem Hineinhauchen in das Instrument, man hört Herzschläge, erste Töne der Orgel, aufgeregte Atemgeräusche, Schreie der gequälten Seele, schließlich Melodiefetzen, die den originalen Bibeltext rezitieren. Bei den Worten *Wo ist denn dein Freund hingegangen* zum Schluss des Satzes zitiert das Orgelpedal mit den tiefsten Stimmen die verfremdeten Töne J. S. Bachs aus der *Matthäuspassion*.

Zieh mich her hinter dir, laß uns eilen (Satz 2) ist eine Darstellung des Ziehens und Treibens, der jagenden Eile zweier Liebender auf der Flucht: Oboe und Orgel setzen in dialogisierender Weise das Locken und Sehnen in verschiedenen Motiven um.

Setze mich wie ein Siegel auf dein Herz (Satz 3) stellt eine Übertragung eines Kanons für vier Singstimmen aus dem Oratorium *Hiob* von Henning Frederichs für Oboe und Orgel dar. Erregte Taktwechsel, stammelnde Tonwiederholungen, vibrierende Triller und Tremoli der Orgel sowie der ständig sich ausweitende Tonumfang versuchen, die im Text ausgedrückte Leidenschaftlichkeit mit musikalischen Mitteln wiederzugeben.

Die Musik zu *Gehet heraus und schauet an, ihr Töchter Zions, den König Salomo am Tage seiner Hochzeit ...* (Satz 4) hat festlichen Charakter und zeigt denselben aufwärtsgerichteten Gestus wie das Brautpaar auf dem zugrunde liegenden Bild.

Seine Linke liegt unter meinem Haupt: Wie schön bist du ... (Satz 5) stellt eine hymnische Toccata zu dem Lied *Wie schön leuchtet der Morgenstern* dar. Schlaginstrumente scheinen zum Jubel aufzurufen, der in virtuosen Toccatenfiguren der Orgel umgesetzt wird. Gleichzeitig erklingt in kunstvoller bitonaler Verschränkung von Oboe und Orgel das Lied Philipp Nicolais.

Bei der Uraufführung und den folgenden Aufführungen hat es sich bewährt, das etwa 20-minütige Werk zweimal zu spielen: beim ersten Durchgang mit vorangestelltem Erläuterungstext und Bildbeschreibung vor jedem Satz, beim zweiten Mal alle Sätze hintereinander zum jeweils dazu projizierten Chagall-Bild. Durch die so erreichte Ansprache der verschiedenen Sinne Sehen – Hören – Verstehen ließ sich das Publikum auch von Neuer Musik unmittelbar und gern gefangen nehmen. Ein außerordentlich lohnendes Stück für die solistisch so spärlich bedachte Oboe d'amore!

Kirsten Schweimler



BURG ROTHENFELS

„Ich fahr dahin meine Strassen ..."
Reisen, Reiten, Pilgern – Lieder von Aufbruch, Weg und Abschied in der europäischen Musik von Walther von der Vogelweide bis Franz Schubert
vom 13. - 19. 06. 2000

Sommerkurs für I. Ensemblespiel mit Viola da Gamba und Blockflöte sowie II. Instrumentenbau
für Erwachsene und Jugendliche ab 10 Jahre
vom 06. - 15. 08. 2000

Information und Anmeldung: Burg Rothenfels
97851 Rothenfels, Tel.: 09393 - 99999 · Fax: 99997
Homepage: www.burg-rothenfels.de



Hans-Martin Linde wird siebzig

Tibia-Lesern ist Hans-Martin Linde kein Unbekannter. Deswegen erübrigt sich eine detaillierte Biografie des Jubilars. An ihrer Stelle hier die Erinnerungen eines Linde-Schülers der 50er Jahre.

Jeder Mensch jenseits der sechzig erinnert sich an Ereignisse von besonderer Bedeutung für sein Leben. Dazu zählt bei mir die Begegnung mit Hans-Martin Linde, der damals in Iserlohn lebte und am Konservatorium in Hagen unterrichtete. Dort wurde ich im Jahre 1956 sein Querflötenschüler. Ich war so fasziniert von seinem Flötenspiel, seiner Musikalität und seinem Unterrichtsstil, dass mich die karge Ausstattung des kleinen Raumes nicht störte. In der kalten Jahreszeit wurde die Flötenstunde gelegentlich für ein paar Minuten unterbrochen, da wir gemeinsam den kleinen Kanonenofen neben dem Klavier mit Briketts füttern mussten. Die mitunter starke Rauchentwicklung machte anschließend eine radikale Lüftung erforderlich, bevor weiter an Artikulation, Ton und Technik gefeilt wurde.

Als ich Linde zum ersten Mal auf einem einklappigen Traverso spielen hörte, und er begeistert von seinen Aufnahmen mit der *Cappella Coloniensis* – der er seit 1953 angehörte – berichtete, war die Anschaffung einer Traversflöte für mich nur eine Frage der Zeit – und natürlich des Geldes! Nach Beendigung der Lektionen hatten wir Gelegenheit, auf dem gemeinsamen Weg zum Bahnhof bei Regen im langen Kleppermantel und Schlapphut – unsere fachlichen, aber oft auch sehr heiteren Gespräche fortzusetzen. Rückblickend muss ich heute nach 44 Jahren gestehen: *Es war nicht alles Trübsal, was wir so bliesen!*

Leider war die wunderbare Hagener Zeit nur von kurzer Dauer. 1957 wurde Hans-Martin Linde an die Schola Cantorum Basiliensis berufen und übernahm dort eine Klasse für historische Flöteninstrumente und Ensemblespiel. Gern wäre ich meinem so sehr geschätzten Lehrer nach Basel gefolgt, um bei ihm zu studieren. Er riet mir jedoch zu einem Querflötenstudium bei seinem ehemaligen Lehrer Gustav Scheck – im nachhinein betrachtet ein guter Vorschlag.

Von 1976-1979 war Linde Leiter der Abteilung Musikhochschule der Musik-Akademie Basel. 1979 übernahm er die Klasse für Chorleitung und hat bis 1996 die Chöre der Musikhochschule geleitet. Seine Verbundenheit mit der Stadt Basel kommt im Vorwort zu seinem Basler Blockflöten-Buch zum Ausdruck, wo er schreibt: *Das Basler Blockflöten-Buch ist nach und nach in der Stadt entstanden, die seit 1958 meine Wahlheimat ist und in der ich gerne lebe und tätig bin. Es ist daher als kleine Dankesgabe an diese schöne Stadt zu verstehen, auch wenn in dieser Sammlung nur wenige Basler Melodien vorkommen. Für mich als Blockflötist war vor allem die Schola Cantorum Basiliensis ein Ort des Austausches von Ideen. Dort habe ich als Lehrer viele Anregungen erhalten und Eigenes weitergeben dürfen.*

In den 60er Jahren war Hans-Martin Linde auch häufig als Sänger im Rundfunk und in Konzerten zu hören. Ich kann mich noch gut daran erinnern, wie er mit seiner warmen, angenehmen Bariton-Stimme die Arie aus dem Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach *So oft ich meine Tobacks-Pfeife, mit gutem Knaster angefüllt* so hinreißend zelebrierte, dass selbst ein Nichtraucher heimlich zur Pfeife griff.

Aus der Schweiz hat Hans-Martin Linde die rasante Entwicklung des Blockflötenspiels in den benachbarten Ländern, aber auch in den USA und Japan gelassen beobachten können. Modische Strömungen nahm er großzügig zur Kenntnis. An übertriebene Bäuche auf langen Noten sowie an Blockflötentöne, die an den charmanten Klang eines Stimmgerätes erinnern, konnte er sich allerdings nur schwer gewöhnen. Linde, der Repräsentant des

kantablen Flötenspiels, hält sich auch heute noch an Robert Schumanns *Musikalische Haus- und Lebensregeln: Alles Modische wird wieder unmodisch, und treibst du's bis in das Alter, so wirst du ein Geck, den niemand achtet.*

Hans-Martin Linde und mich verbindet eine langjährige Freundschaft nicht zuletzt durch die gemeinsame Mitwirkung in der *Cappella Coloniensis*, die in den ersten Jahrzehnten nach ihrer Gründung Anfang der 50er Jahre zahlreiche Europa- und Weltreisen unternahm, bevor sie seit geraumer Zeit fast ausschließlich im Sendegebiet des WDR eingesetzt wird.

Seit 1984 dirigiert Linde in regelmäßigen Abständen die *Cappella Coloniensis*, die heute neben Barockmusik auch Rossini, Schubert, Beethoven und Chopin spielt. Es ist immer wieder eine Freude, unter seiner Leitung zu spielen. Großen Wert legt er auf eine angenehme, entspannte Arbeitsatmosphäre, bei der Durchsetzung seines musikalischen Konzeptes ist er jedoch unerbittlich. Beides weiß er auf kollegiale Weise ideal miteinander zu verbinden.

Bei Konzerten bewundere ich immer wieder seine geistreichen Moderationen, die er wie Verzierungen auf der Flöte aus dem Stegreif improvisiert, salopp gesagt: aus dem Ärmel schüttelt.

Ein Schwerpunkt in Lindes Schaffen, seine kompositorische Arbeit, soll nicht unerwähnt bleiben. Generationen von Blockflötenspielern orientieren sich an seinen Lehrwerken, die hier nicht aufgelistet werden müssen. Konzert- und Wettbewerbsprogramme – nicht zuletzt *Jugend musiziert* – dokumentieren die Wertschätzung und den hohen Beliebtheitsgrad seiner Werke.

Lieber Hans-Martin! Zu Deinem siebzigsten Geburtstag gratuliere ich Dir von Herzen und wünsche Dir weiterhin Gesundheit und noch viele erfolgreiche Jahre in dem soeben begonnenen neuen Jahrtausend. Ich bin sicher, dass viele *Tibia*-Leser sowie Schüler, Enkel- und Urenkelschüler sich meinen Wünschen gern anschließen.

In freundschaftlicher Verbundenheit
Dein Günther Höller

Jost Michaels

Methodische Schule der klarinettistischen Grifftechnik

System Oehler - deutsches System
188 Seiten
ZM 33130 DM 58,–



Dieses Lehrwerk ist das Ergebnis einer über 40-jährigen Unterrichtstätigkeit, von der bereits Generationen von Klarinettisten profitiert haben.
Es handelt sich um ein systematisches Übungsprogramm für nahezu sämtliche Kombinationen verschiedenartiger manueller Aufgaben, einschließlich der hohen Registerwechsel, die häufig aus besonders komplizierten Griff-Folgen bestehen. Diese Ausgabe trägt den in der neueren Zeit gesteigerten technischen Ansprüchen Rechnung und stellt damit einen unentbehrlichen Begleiter für das Studium und die weitere musikalische Laufbahn dar.

Eine Parallelausgabe für Boehm-Klarinette mit deutschem und englischem Text und ein Ergänzungsband zum Skalensystem sind in Vorbereitung.

ZIMMERMANN·FRANKFURT

Tipps vom Klavierlehrer (V)

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), behandelt 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

Sechstes Kapitel.

Von dem Vortrage.

Erster Abschnitt.

Vom Vortrage überhaupt, und von den allgemeinen Erfordernissen dazu.

§. 1.

Eines und das Andere, was zum guten Vortrage erfordert wird, habe ich zwar schon gelegentlich berührt; damit aber der Lernende das Ganze bequemer übersehen könne, stelle ich in dem gegenwärtigen Kapitel die einzelnen Theile des guten Vortrages neben einander, und füge hin und wieder einige vielleicht nicht ganz bekannte Bemerkungen hinzu.

§. 2.

Wer ein Tonstück so vorträgt, daß der darin liegende Affekt (Charakter ꝛc.) auch bey jeder einzelnen Stelle auf das Genaueste ausgedruckt (fühlbar gemacht) wird, daß also die Töne gleichsam zur Sprache der Empfindung werden, von dem sagt man, er habe einen guten Vortrag. Der gute Vortrag ist daher der wichtigste, aber auch der schwerste Gegenstand der praktischen Musik.

§. 3.

Man weiß aus der Erfahrung, daß ein Tonstück, nachdem es besser oder schlechter vorgetragen wird, sehr verschiedene Wirkung thut. Mittelmäßige Arbeiten können durch guten, ausdrucksvollen Vortrag ungemein gehoben werden, da hingegen das rührendste Adagio, schlecht vorgetragen, beynahe alle Wirkung verliert, oder wohl gar eine unangenehme Empfindung erregt. Im letztern Falle glaubt man kaum dasselbe Tonstück zu hören, welches bey einem guten Vortrage so sehr hinriß.

Die Komponisten sind zu bedauern, daß sie ihre Arbeiten oft der Ausführung gefühl- und sinnloser Spieler Preis geben müssen, weil in solchem Falle ihr Zweck gar nicht, oder nur halb erreicht wird. Andre Künstler sind des verdienten Beyfalls gewisser, denn sie tragen ihre Arbeiten mehrentheils selbst vor.

§. 4.

Aus diesem Wenigen erhellet schon hinlänglich, daß dem Musiker der Vortrag das Wichtigste seyn muß. Denn bey aller Fertigkeit im Notenlesen und Spielen *) wird er seinen Hauptzweck, auf das Herz des Zuhörers zu wirken, ohne guten Vortrag gewiß nie ganz erreichen. Wer beydes, auszeichnende Fertigkeit, und guten Vortrag, zugleich besitzt, der hat eben so lobenswürdige als seltene Verdienste.

§. 5.

Zum guten Vortrage gehören, meines Erachtens, vorzüglich folgende Stücke: 1) überhaupt: eine bereits erlangte Fertigkeit im Spielen und Notenlesen, Sicherheit im Takte, Kenntniß vom Generalbasse und von dem vorzutragenden Tonstücke selbst; sodann ins besondere: 2) Deutlichkeit in der Ausführung, 3) Ausdruck des herrschenden Charakters, 4) zweckmäßige Anwendung der Manieren und gewisser andern Mittel ꝛc. 5) richtiges Gefühl für alle in der Musik auszudruckende Empfindungen und Leidenschaften.

§. 6.

Ich merkte zwar §. 4. an, daß die Verdienste eines ausübenden Musikers nicht blos im fertigen Spielen bestehen; indeß wird allerdings zum guten Vortrage ein gewisser bereits erlangter Grad der gedachten Fertigkeit, folglich zugleich eine gute Fingersetzung (s. Seite 129. §. 1. f.) vorausgesetzt. Denn wie sollten zu langsam nach einander folgende, einzelne, oft zur Unzeit wiederholte Töne diejenige Empfindung in dem Zuhörer hervor bringen können, welche der Komponist in ein Tonstück gelegt hat? Würde die vortrefflichste Rede, von einem stotternden Menschen gehalten, ihre völlige Wirkung thun? — Und doch wäre hierbey das öftere Wiederholen einzelner Worte dem Zusammenhange gewiß nicht so nachtheilig, als ein ähnlicher Fehler in der Musik. Kann man aber wohl, ohne einige bereits erlangte Fertigkeit, zusammenhängend spielen, oder gut vortragen? Ich glaube die Nothwendigkeit dieser Forderung als erwiesen voraussetzen zu dürfen.

§. 7.

Daß Sicherheit im Takte ebenfalls ein nöthiges Erforderniß zum guten Vortrage ist, wird ohnedies Jeder einsehen; ich habe daher auch hierbey nicht nöthig, mich auf Beweise einzulassen. (S. hiervon den ganzen vierten Abschnitt des ersten Kapitels, besonders aber Seite 105 — 107.)

§. 8.

Kenntnisse vom Generalbasse sind zum guten Vortrage unentbehrlich, weil verschiedene Regeln von den Vorschlägen und Manieren, von der erforderlichen Stärke und Schwäche bey kon- oder dissonirenden Harmonien u. s. w. ohne die erwähnten Kenntnisse nicht befolgt werden können. *)

*) Unter den Werken, in welchen die Lehre vom Generalbasse vorgetragen wird, zeichnen sich besonders aus: C. P. E. Bachs Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen, zweyter Theil, und Kirnbergers Kunst des reinen Satzes in der Musik, Zugabe zum ersten Theile. Doch setzt dieses letztere Werk schon einige Kenntnisse vom Generalbasse voraus, und ist daher vorzüglich Geübtern zu empfehlen.

§. 9.

Wer ein ihm unbekanntes und zum Theil unverständliches Gedicht lieset, der dürfte wohl schwerlich jede einzelne Stelle so deklamiren, daß dem Zuhörer von Geschmack nichts mehr dabey zu wünschen übrig bleiben sollte. Dies ist gewiß der Fall auch in der Musik. Nur alsdann erst, wenn der Tonkünstler ein Stück kennt, wird er im Stande seyn jede einzelne Stelle desselben vollkommen gut und mit dem erforderlichen Ausdrucke vorzutragen. Wer dies bey einem ihm noch ganz unbekannten Tonstücke kann, der ist in dieser Rücksicht zu beneiden; denn selbst die größten Meister der Kunst behaupten, es sey nur in sehr wenigen Fällen möglich, den Charakter eines unbekannten Tonstückes vollkommen gut d. h. bis auf jede einzelne Schattirung auszudrucken. (S. 332-334)

Ihr
Flöten-Spezialist
NOTENSCHLÜSSEL
Bitte fordern Sie unseren Blockflöten-Katalog an
Musikalienhandlung S.Beck & Co.
72070 Tübingen Metzgergasse 8
Telefon 07071-26081

Deutsche Musikzeitschriften 1999

Die Zeitschrift ***Üben & Musizieren*** behandelt in ihrem Jahrgang 1999 eine Reihe grundlegender Themen der Instrumentalpädagogik auch mit Beispielen aus der Praxis des Flötenunterrichts. So referiert Anna-Miria Mühlke in Heft 2, das dem Generalthema Improvisation gewidmet ist, über Improvisation von *Divisions on a Ground* (siehe dazu auch Matthias Mautes *Gelbe Seite* in *Tibia* 2/98, V-VIII: *Improvisation über einen Ground*). In Heft 3 (*Elementare Musikpädagogik*) behandelt Sonja Stricker Ryohei Hiroses *Idyll 1* für vier Blockflötenspieler unter der Überschrift *Erarbeitung eines zeitgenössischen Musikwerkes mit Methoden der Elementaren Musikpädagogik*. Helmut Möller äußert sich in Heft 5 zum Dauerthema Lampenfieber und meint *Lampenfieber und Aufführungsängste sind nicht dasselbe!* und in Heft 6 wird unter dem Thema *Jugendkultur und Musikschule* neben notwendigen Veränderungen in der Ausbildung von Instrumentallehrern auch das neue Erscheinungsbild von *Jugend musiziert* und das Verhältnis des Wettbewerbs zur Arbeit der Musikschule angesprochen.

Concerto, das *Magazin für Alte Musik* bringt neben zahlreichen Aufführungsberichten und Besprechungen (Bücher/Noten/Tonträger) auch verschiedene Interviews (diesmal ist kein Holzbläser dabei) und würdigt im Oktoberheft den Musikwissenschaftler Hermann Kretzschmar (1848-1924) als einen Wegbereiter der Historischen Aufführungspraxis, der bereits um die Jahrhundertwende gegen die Irrlehre vom ärmlichen und eintönigen Klang Alter Musik stritt. Kretzschmars *Historische Konzerte* folgten dem Vorbild Bülowscher Programmgestaltung. Das Programm selber sollte Kunstwerk sein (was auch heute in gewissen Kreisen wieder propagiert wird), durch sinnige Konzertgestaltung wollte Kretzschmar zur Läuterung des Publikumsgeschmacks durchaus Musikgeschichte dozieren, allerdings nicht zur Verdeutlichung einer angeblich entscheidenden historischen Vorwärtsentwicklung, sondern um ästhetische Modelle einzuprägen. Zum Zwecke des analytischen Hörens historischer Modelle sollten Konzerte durchaus auch wie Museen benutzt werden, in denen Musikwerke ausgestellt sind.

Die Querflötenspieler finden in ***flöte aktuell*** auch 1999 wie immer viele Anregungen und reichlich Diskussionsstoff. In Heft 1/99 gibt es neben dem Nachruf auf den berühmten französischen Flötisten Alain Marion (1938-1998) ein interessantes Gespräch mit Karlheinz Zöller, und Dörte Nienstedt berichtet über die Zusammenarbeit mit der Komponistin Violeta Dinescu im Zusammenhang mit der Komposition *Zerrspiegel I* für die Besetzung Querflöte und Blockflöte. Der Bericht über die Duobesetzung Flöte/Gitarre (Beatrix Wagner) stellt eine subjektive Auswahl von Werken aus dem 19. und 20. Jahrhundert vor. Bei der Herstellung von Heft 2 scheinen allerdings einige Pannen passiert zu sein. Neben einem veritablen „Zeilensalat" in der Rubrik *Neue Noten* wird da unter dem nebulösen Titel *Musikgeschichte verwandelter Spieltechnik* ein Aufsatz von Shigeko Fukui-Fauser abgedruckt, der im Bereich Musikgeschichte so ziemlich das Schlimmste ist, was ich je gelesen habe. In katastrophalem Stil, mit falscher Zeitwahl und Rechtschreibung und unverständlichen Satzverbindungen werden da Epochen der Musikgeschichte in einer Weise abgehandelt, dass man eigentlich schmunzeln oder lachen könnte, wenn es nicht offenbar doch ernst gemeint wäre. Im Bereich der Barockmusik lesen wir Namen wie Mateson (Mattheson), Kethen (Köthen), Zachau (Zachow) und Collerli (vermutlich Corelli) und folgende grundsätzliche Charakterisierung: *Das Tempogefühl war damals viel schneller als heute. Es gibt kein Tempo rubato (schwankendes Tempo), sondern das Tempogefühl ist uhrenartig. Auch Synkopen werden nicht mehr betont, weil sie Zeitverzögerungen bringen ... Es gab kein accelrando und kein ritaldando (sic!) ... Langsam oder schnell sollte klar sein. ... Bei der Dynamik gab es nur forte oder piano und kein crescendo und decrescendo, das heisst, die Lautstärke des Stückes blieb gleichmäßig. Extrem laute und leise Spielweise war nicht üblich. Leise Spielweise bedeutet Schatten und lautere Spielweise Licht.*

Noch Fragen, Kienzle?

Zum *Zeitgeist der Klassik* lesen wir: *Feingliedrige Anmut sollte es sein, aber vernünftig und bescheiden. Die Emotion wurde unterdrückt. Es hatte schön auszusehen und wurde mit gutem Ge-*

schmack bezeichnet, einfache Aristokratie oder auch nur stille Größe ... Mozart hat besonders geschickt dieses Ziel erreicht. In seinem Werk stecken mehrfache Modulationen, jedoch sind sie so unauffällig, dass man es nicht merkt. Das ist genau das Gegenteil von Romantik, da der Romantiker dramatische Änderung in dieser Technik brauchte.

Soviel zu Mozart!

Auch zum schwierigen Thema Neue Musik gibt es Erhellendes: *Wenn man die Werke des 20. Jh.s hört oder sieht, gibt es bei mehrstimmigen Stücken oft kein Verhältnis untereinander. Oft sind sie sogar solo. Bei ihnen ist der einzelne Ton sehr wichtig, so dass alle etwas zu sagen haben.* Dacht ich's doch!

Da bleibt nur die Frage: gibt es bei ***flöte aktuell*** keinen Lektor, der solch haarsträubenden Unsinn verhindert?

In Heft 3 dann wieder ein interessantes Interview mit dem italienischen Flötisten Raffaele Trevisani, der u. a. amüsant von seinem Unterricht bei James Galway zu erzählen weiß.

Tilman Dehnhard referiert unter der Überschrift *sing and play!* über die Technik des gleichzeitigen Singens und Spielens, die in moderner Musik häufig gefordert wird (Fortsetzung in Heft 4), man erfährt (leider nicht viel) Neues über Arthur Schopenhauers Beziehung zur Flöte, und Antje Gerloff analysiert das in der Flautando Edition erschienene Altflötenstück *Nightpiece* (nach dem gleichnamigen Gedicht von James Joyce) von Rainer Pezolt.

In Heft 4 bringt Beatrix Wagner eine ausführliche Analyse von Gerald Eckerts Solostück *Dem schweigenden Antlitz* (Bassflöte und Piccolo) und Werner Richter setzt sich kritisch mit der Darstellung der Allemande in Bachs Solopartita in der Neuen Bachausgabe auseinander. Es geht ihm dabei primär um die Frage der Wiederholung des 2. Teils, die allerdings in neueren Ausgaben (Universal Edition u.a.) bereits geklärt ist. Leider diskutiert er nicht die sich daraus eventuell ergebenden Konsequenzen für die weiteren Sätze und auch der in diesem Zusammenhang interessante Aufsatz von Winfried Michel *„Ein Ton" – Das „fis" im zwanzigsten Takt von Bachs Flötenpartita* (Festschrift Nikolaus Delius, Celle 1992) scheint ihm unbekannt geblieben zu sein. Also insgesamt ein anregender und *aufregender* Jahrgang!

Gerhard Braun

INTERNATIONAL
YOUNG
ARTIST'S
PRESENTATION



Early Music
22nd - 24th August 2000
Coach: Catherine Bott
Elzenveld Centre, Antwerp, Belgium

For ensembles with a minimum of 3 performers aged between 17 and 35, in any combination of voices and/or instruments.

The repertoire to be performed should not exceed 1600, and should be played on original instruments or copies.

The selected ensembles will be coached by Catherine Bott for the first two days. The final presentation will be attended by representatives of international early music networks, festivals and radio stations.

Applications should be sent before 1st May 2000 to Musica.

Musica IYAP-Early Music
P.O. Box 45 B-3990 PEER
tel. + 32 11 610 510 fax + 32 11 610 511
info@musica.be www.musica.be

laus polyphoniae

MUSICA

Warum nicht?

Holzorgelpfeifen waren schon immer viereckig!
Ungewöhnlich in der Form, erstaunlich im Klang und außerordentlich günstig!

Übrigens: Ich baue auch runde Blockflöten!



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

BLOCKFLÖTENBAU
PAETZOLD
HERBERT PAETZOLD
SCHWABENSTRASSE 14 · D-87640 EBENHOFEN
TELEFON 0 83 42 / 89 91 11
TELEFAX 0 83 42 / 89 91 22

Bollettino della Società Italiana del Flauto Traverso Storico, Anno 3, No. 3 - Anno 4, No. 2 (Dez. 98 - Aug. 99)

Der Jahrgang enthält u.a. die italienische Fassung des dritten Kapitels aus Tromlitz' *Unterricht*: Von der Fingerordnung (in Fortsetzungen), beschäftigt sich aber hauptsächlich mit Notizen über Flötisten (Nigri, Briccialdi, Tassinari) und Instrument. Gianni Lazzari arbeitet weiter das in Italien erhaltene Instrumentarium auf (jetzt die Sammlung Spada). Auch die literarischen Quellen sind (noch) nicht versiegt: Francesco Carreras über die Sammlung Daini. **Nikolaus Delius**

Syrinx. Trimestrale di Cultura e Informazione dell'Accademia Italiana del Flauto. Anno X-XI, No. 38-42 (Okt. 98 - Dez. 99)

I Fiati, Anno V, No. 27/28-32 (Dez. 98 - Nov. 99)

Mit dem letzten Heft des 10. Jahrgangs und inhaltlicher Geburtstagsfeier hat *Syrinx* das Kleid gewechselt, doch das betrifft ja nur das Äußerliche. Innerlich bleibt man wie immer im Fahrwasser bewährter Muster: Porträt, Instrument, Geschichte und Literatur, Interpretation. Der Abdruck der Arbeit von Luca della Libera und Cecilia Lopriore über die Verbreitung Händelscher Opern durch zeitgenössische Bearbeitungen für Flöte ist nun seit Heft 40 vollständig, eine lesenswerte Serie, die sich nicht mit der Auflistung der Opern begnügt. Zu anderen interessanten Beiträgen gehören auch in diesem Jahrgang die von Maurizio Bignardelli über Literatur und Instrumentarium des italienischen 19. Jahrhunderts. In XI, 41 setzt sich Rosella Clementi mit der Frage auseinander, ob die (nicht unbekannte und seit langem als Werk Benedetto Marcellos vermutete) anonyme Sonate in C-Dur aus der Marciana nicht wirklich von Marcello sei. Sie geht die Frage über die Geschichte des Faszikels an.

I Fiati enthält im letzten Jahrgang neben den üblichen Personalia und Berichten wieder drei interessante Beiträge aus dem Bereich der Organologie: Eric Montbel über die Cornamuse in Frankreich (IV.29), Andrea Zermani über ungewöhnliche Formen und Versuche in der Geschichte des Saxophons (V.32), und Luigi Magistrelli besucht Nicholas Sheckleton und seine Klarinettensammlung (V.31).

Beide Zeitschriften verbindet wieder eine gelungene, weil aktuelle Vorstellung (nicht Beurteilung) zahlreicher CDs. **Nikolaus Delius**



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

Phillip T. Young: Die Holzblasinstrumente im Oberösterreichischen Landesmuseum. Kataloge des OÖ. Landesmuseums, Neue Folge Nr. 113, A-Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum, 259 S., ISBN 3-85474-013-1, öS 380,00

Die Musikinstrumentensammlung des Museums in Linz hat nur knapp über 250 Instrumente, darunter aber unter den Holzblasinstrumenten einige wirkliche Pretiosen, vornehmlich aus ehemals klösterlichem Besitz (Stifte Kremsmünster, Wilhering und Hohenfurt). Notdürftig beschrieben ist die Sammlung 1952 von Othmar Wessely, ergänzt von Brigitte Heinzl 1981. Dass das Museum nun Phillip Young, den Verfasser des Standardwerkes *4900 Historical Woodwind Instruments* (London 1994), für diesen Katalog als Autor gewann, ist eine Besonderheit. Young stellt im Vorwort zwar die Frage, ob man es nicht z. B. mit Maßzeichnungen noch gründlicher machen könnte, aber ich glaube, das meint er nur rhetorisch. Wer mehr wissen will, kann sich in Linz selbst orientieren. Im Bestand: 7 Zinken, leider alle nicht bestimmbarer Hersteller. Unter den Zinken und an einer nach Meinung Bob Marvins (Galpin Society Journal XXV, 1972) bemerkenswerten Renaissance-Tenorblockflöte findet sich eine Brandmarke CCS, die möglicherweise einem sonst nicht bekannten Instrumentenbauer namens Sturmb zuzuordnen ist. Aus der Berchtesgadener Flötenbauer(Pfeifenmacher)-Tradition (am bekanntesten die Familie Walch) stammen 3 Barock-Altflöten von Albrecht oder Jakob Plaikner, von denen aus anderen Museen keine Instrumente bekannt sind. Aus der Nürnberger Schule stammen eine Altblockflöte und 2 Bassflöten von Johann Schell. Johann Christoph Denner ist mit 3 Bassflöten vertreten. In den oberösterreichischen Klöstern ist offensichtlich noch in der Barockzeit viel mit Bassflöten musiziert worden. Wie im einzelnen, wissen wir nicht. Überhaupt, wie sind die so vielen auch sonst aus der Barockzeit überlieferten Bassflöten verwendet worden? Als Generalbassverstärkung sind sie doch nur begrenzt denkbar.

Unter den Querflöten ist eine Bassflöte (eigentlich wohl Altflöte, tiefster Ton vermutlich g) aus dem Stift Kremsmünster (ich vermute, italienischer Herkunft) und – eine Seltenheit[1] – eine Barock-Bassflöte (schwingende Länge 1,20 m; umgelegtes Kopfstück) von Charles Bizey, tiefster Ton vermutlich c, also eigentlich ein Tenor. Wo die Instrumente nicht mehr richtig ansprechen, äußert sich Young nicht zu den Tonhöhen.

Interessant ist auch eine einklappige Traverse mit 4 auswechselbaren Mittelstücken von Mathias Rockobauer (sonst als Rocko Bauer bekannt), der auch für Haydns Orchester Instrumente lieferte. Des weiteren u. a. 2 Tenorkrummhörner mit einer unkenntlichen Brandsignatur, 2 Deutsche Schalmeien, Oboen von Sattler, Lempp, Rockobauer und spätere aus der Familie Hammig in Wien, 5 Tenor-Oboen, darunter eine von J. Chr. Denner, 14 z. T. unvollständige Klarinetten, Bassetthörner und vor allem 6 schöne Bassdulziane, 2 mit dem berühmten Hasenpfotenzeichen (Bassano, Venedig?), 13 Fagotte, darunter 1 von Jakob Denner und 1 von Eichentopf und v. a. m.

Auffällig ist die Ansammlung tiefer Instrumente. Sie erhalten sich natürlich leichter, geben aber vielleicht auch Aufschluss über das oberösterreichische klösterliche Musizieren bis ins 19. Jahrhundert. Hierüber spekuliert und nach Literatur gesucht, hat Young nicht, immerhin ist aber in den Stiftsbibliotheken viel Notenmaterial erhalten, aus dem die vielseitige Besetzungspraxis erkenntlich sein könnte. Dies zu erforschen wäre eine lohnenswerte Arbeit, die noch aussteht.

Phillip Young sei Dank für die in Inhalt und editorischer Noblesse so bemerkenswerte Arbeit.

Hermann Moeck

ANMERKUNGEN

[1] Vgl. auch Marco Brolli, *Il flauto traverso basso nel XVIII secolo*, in: Syrinx, Nr. 41, Rom, September 1999



Thea Vignau-Wilberg: O Musica du edle Kunst. Musik und Tanz im 16. Jahrhundert/Music for a While. Music and Dance in 16th-Century Prints. [Übers. ins Engl.: Michael Robertson]. München, Staatliche Graphische Sammlung 1999 (Katalog zur Ausstellung in der Neuen Pinakothek München 7.7.-12.9.99), 223 S., zahlr. Abb., brosch., DM 35,00 (zu beziehen über das Sekretariat der Staatl. Graph. Samml., Meiserstr.10, D-80333 München, Tel. 089/ 289 27650, Fax 289 27 653)

Bleibendes Ergebnis einer erfolgreichen, bis in den Oktober hinein verlängerten Ausstellung der Graphischen Sammlung München ist der opulent gestaltete, durchweg zweisprachige Katalog von Thea Vignau-Wilberg, dessen Themengebiete weit über die bloße Erläuterung der ausgewählten druckgraphischen Werke aus dem 16. Jahrhundert hinausreichen. *Sphärenharmonie und Engelchöre* werden ebenso abgehandelt wie *Musen und Temperamente*, einzelne Instrumentengruppen (*Mit Pauken und Trompeten: Triumph- und Festzüge*) ebenso wie die Bedingungen des Musizierens in der Epoche (*Des Hofmanns Zierde und des Bürgers Hausmusik*), wobei auch die blasenden (Holz-)Instrumente (*Sackpfeife und Saitenspiel*) zur *Macht der Musik* beitragen. Schon diese Kapitelüberschriften zeigen den weitgespannten Bereich, in den die 70 Exponate eingeordnet werden – ein vielstimmiger Kosmos der Musikdarstellung in einer von Polyphonie geprägten Epoche.

Dass dabei neben den Saiteninstrumenten Quer- und Blockflöte, Krummhörner und Schalmeien immer wieder ins Bild gerückt werden und im Kommentar eine Rolle spielen, versteht sich fast von selbst.

Deutlich wird in Thea Vignau-Wilbergs Darstellung auch, wie Bildmotive durch Europa wandern und immer wieder, bei den verschiedenen Kupferstechern und Malern, eine variierende Darstellung erfahren.

Auch auf die Praxis des Musizierens fällt dabei manches Schlaglicht – etwa durch das Stammbuch des Augsburger Domorganisten Abel Prasch (2. Hälfte des 16. Jahrhunderts), das zwei bürgerliche Hausmusikszenen darstellt. Musiziert bzw. singt die eine Gruppe mit Querflöte, Zink, Pommer, Laute und Virginal, so verwendet die andere eine Querflöte neben Posaune, Harfe, Laute und Virginal (vgl. dazu Walter Salmen: Stammbücher als Quellen für Spielpraktiken von Bläsern. In: *Tibia* 3/93). So bietet dieser empfehlens- und preiswerte Ausstellungskatalog reiches Material zur idealen und realen Musikgeschichte, wobei ein ganzes Kapitel dem Thema *Bildmotetten und Motettenbilder* gewidmet ist: ungewöhnlichen Druckwerken, auf denen ganze mehrstimmige Motetten als (aufführbarer!) Notentext dargeboten werden. *Sie zeigen den einmaligen Versuch, der erst hundert Jahre alten Kunst des Kupferstiches eine neue, gleichsam multimediale Dimension zu geben* (Th. Vignau-Wilberg) – übrigens eine Dimension, die auch während der Laufzeit der Ausstellung durch Konzerte und eine CD-Einspielung hörbar gemacht wurde! **Ulrich Scheinhammer-Schmid**

Aus der Welt der Bilder

In *TIBIA* 3/98, S. 216 ging ich auf Ulrike Groos' Buch *Ars musica in Venedig im 16. Jahrhundert* (Olms, Hildesheim 1996) ein. Des weiteren nun bereichert dieses Thema

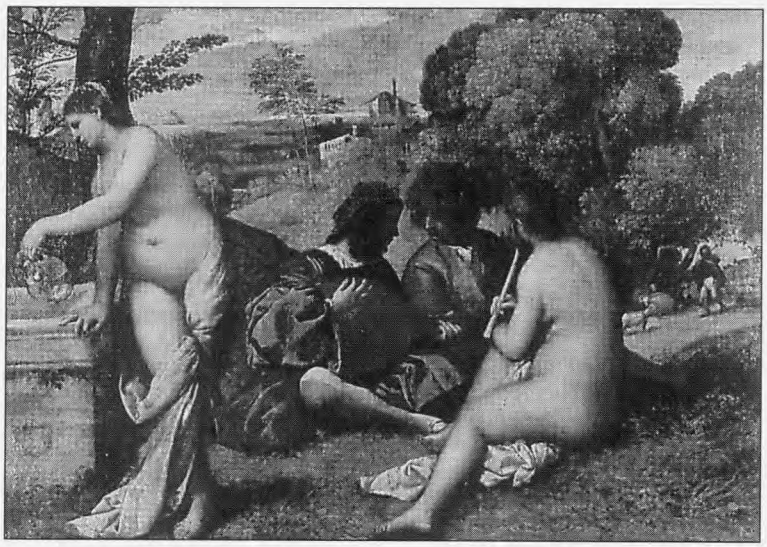
Gabriele Frings: Giorgiones Ländliches Konzert – Darstellung der Musik als künstlerisches Programm in der venezianischen Malerei der Renaissance, Berlin 1999, Gebrüder Mann Verlag, ISBN 3-7861-1806-X, 222 S., Leinen, DM 78,00

Frau Frings widmet sich hier dem berühmten, inhaltlich so rätselhaften Louvre-Bild, das vielfach auch als Gemeinschaftsarbeit von Giorgione und Tizian angesehen wird (s. u.) und das, wie sie sagt, „als erstes pastoral geprägtes Musikbild eine Gattung begründete, die bis ins 19. Jh. hinein nachwirkte". Dargestellt ist ein vornehmer Jüngling mit dem „vornehmen" Instrument Laute und ein Hirte, der der etwas undeutlichen Hirtenszene im Hintergrund rechts zugehören könnte und dem von einer weiblichen Person eine Blockflöte gereicht werden soll. Ihm wird offensichtlich zum Thema Musik etwas von dem vornehmen jungen Lautenspieler erklärt. Wer sind nun die beiden nackten Frauen? Sind es gebildete venezianische Kurtisanen oder Mädchen vom Lande? Nun, es scheinen wohl göttliche Musen zu sein, sonst wäre auch mehr Erotik in der Darstellung wie in anderen ähnlichen Bildern von Tizian, Cossa u. a. Hier tun die beiden männlichen Figuren so, als ob die weiblichen gar nicht da wären. In Vergleichen solcher Art ist Frau Frings zurückhaltend. Wichtig ist aber, dass Musen

nackt in dieser Form wohl erstmalig so dargestellt worden sind. Die linke Muse füllt den Wasserkrug sozusagen mit Inspiration aus der Musenquelle, und die rechte (möglicherweise ist es auch dieselbe aus anderer Sicht) möchte dem jungen Hirten für den arkadischen Bereich eine Blockflöte geben. In der Renaissance löst die Blockflöte die in der Antike dafür signifikante Panflöte ab, entsprechend auch der allgemeinen Aufwertung der Blockflöte in der Renaissance.

Fast gleichzeitig ist zu diesem Bild auch ein Aufsatz von **Christiane Joost-Gaugier erschienen: The mute Poetry of the Fête Champêtre: Titian's Memorial to Giorgione,** in: **Gazette des Beaux-Arts, Bd. 133 (1999)** (vgl. auch *FAZ* vom 16.6.99). Frau Joost neigt mehr der These zu, dass es sich um ein Gemeinschaftsbild Giorgiones und seines 10 Jahre jüngeren Schülers Tizian handelt, der es nach Giorgiones Pesttod 1511 fertigstellte; und Giorgione selbst, der ein guter Lautenist gewesen sei, sei auf dem Bild auch der vornehme Jüngling und der andere junge Mann eventuell Tizian. Die Laute habe im übrigen keine Saiten, und die Flöte würde auch nicht gespielt. So sei vermutlich die dargestellte Szene vor allem metaphorisch zu deuten, ohne ausdrücklichen Realitätsbezug, eine Hommage Tizians an den verlorenen toten Lehrer und Freund Giorgione, ein Stück Todesmetaphorik und Zeichen einer Freundschaft über den Tod hinaus. Hier verweise ich auch auf den metaphorischen Charakter der berühmten Kuppelfresken mit den „musizierenden" Engeln von Gaudenzio Ferrari im Dom von Saronno (ausführlich von mir besprochen in *TIBIA* 3/98, S. 215), wo ebenfalls die Instrumente nur gehalten und nicht gespielt werden und die Saiteninstrumente auch keine Saiten haben, und, wie Harald Kümmerling in *Ut a corporeis ad incorporea transeamus*, in *Festschrift für Heinrich Hüschen*, Köln 1980 bemerkt, das Ganze nur ein Gedankenbild sei, in dem man Wirkliches nicht erkennen könne, so dass man sich vom Körperlichen weg zum Unkörperlichen hin wende. Solche Gedanken liegen Gabriele Frings fern, wie sie auch der Tatsache, dass Giorgiones Laute keine Saiten hat und die Flöte nur gehalten wird, keine besondere Bedeutung zumisst. Auch vermutet sie keinesfalls in dem Lautenspieler Giorgione selbst und auch nicht in dem Blockflöte spielen sollenden Hirten etwa Tizian. Auch schreibt sie das Bild nur Giorgione zu.

Ich erinnere hier auch an eine inzwischen verebbte Diskussion, die 1990 Elhanan Motzkin begann (*The meaning of Titian's Concert Champêtre in the Louvre,* in: *Gazette des Beaux Arts*, Bd. 116, Sept. 1990), und die davon ausging, der Laute spielende Jüngling sei Apollo und der Hirte Paris, und das Bild sei eine mythologische Szene aus dem Leben des („Schönheitsrichters") Paris. Es darf weiter über dieses so rätselhafte „lyrische" Bild, das zu den schönsten der europäischen Malerei gehört, gerätselt werden. **Hermann Moeck**



Giorgione und Tizian: *Concert champêtre*, Paris, Louvre

Klaus Schneider: Lexikon Programmusik. Stoffe und Motive, Kassel 1999, Bärenreiter, 420 S. geb. DM 78,00

Jeder, der sich mit der Planung von Konzerten beschäftigt, kennt das Problem: man möchte ein bestimmtes Stück mit programmatischem Charakter aufführen und sucht nun nach thematisch Passendem. Etwas Geeignetes im Standardrepertoire zu finden gelingt in den seltensten Fällen, und so ist guter Rat teuer. Auf die gleiche Schwierigkeit stößt man z.B. bei wissenschaftlichen Arbeiten zum Thema *Programmmusik*, und auch Musiklehrer werden bei der Vorbereitung entsprechender Unterrichtseinheiten nur unter großen Mühen etwas Brauchbares finden.

Nachdem Klaus Schneider in der Zeitschrift *Das Orchester* einige Werklisten mit Programmmusik zu einzelnen Themenbereichen veröffentlicht hatte, legt er nun hierzu ein umfassendes Verzeichnis mit Kompositionen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart vor. Die ca. 12.000 Nachweise (teilweise mit Kurzkommentar und Verlagsangaben) sind in 147 Abschnitte gegliedert, in denen immer ein ganzes Themengebiet vorgestellt wird (von *Abend, Abendstimmung* bis *Zug, Prozession, Karawane, Aufmarsch*); ein Stichwortregister hilft, den richtigen Teil sehr schnell zu finden. – Ein besonders amüsantes und zugleich sehr holzbläsergeeignetes Repertoire enthält z.B. das Verzeichnis *Tier*: was hier alles musikalisch krabbelt, flattert, zirpt, meckert und miaut! Das Bestiarium reicht von Julius Fuciks *Altem Brummbär* (Fagott) über die *Cat variations* von Humphrey Searl (Klarinette), den *Zikaden* von Jürg Baur (Oboe) bis zu Arthur Honeggers *Tanz der Ziege* oder der *Schlangenbeschwörung* von Grete von Zieritz (beide für Flöte).

Doch hier zeigt sich auch eine Schwäche des Buches: für die Recherche unter dem Gesichtspunkt der Besetzung ist nämlich kein Hilfsmittel vorhanden, und man muss das Verzeichnis deshalb mühsam Titel für Titel durchsehen. – Natürlich ist eine bibliographische Vollständigkeit kaum jemals erreichbar, aber die wichtigsten bereits vorhandenen Repertorien sollten wenigstens ausgewertet sein. Man vermisst u.a. RISM, mit dem z.B. die Schlachtenmusiken oder musikalischen Naturschilderungen von Daniel Steibelt erschlossen worden wären; auch die Liste zum Stichwort *Jagd, Jäger, Caccia* hätte so durch die zahlreichen Modekompositionen mit dem Titel *La Chasse* aus dem 18. Jahrhundert deutlich umfangreicher ausfallen können (z.B. von Wilhelm Cramer, Leopold Kozeluch, Antonio Rosetti oder Paul Wranitzky).

Die Nützlichkeit von Schneiders Lexikon ist dennoch unbestritten. Eine erweiterte Neuauflage, die dann möglichst um eine CD-ROM mit deutlich vielfältigeren Recherchemöglichkeiten zu ergänzen wäre, sollte in ein paar Jahren folgen.

Georg Günther

Linda Langeheine: Üben? - Und wie!? ...; Die Übefibel mit Tipps und Tricks für ein besseres Üben, 1. Auflage, Frankfurt 1999, Musikverlag Zimmermann, ZM 33040, DM 24,00

Wie in ihrem vor drei Jahren erschienenen *Üben mit Köpfchen* beschäftigt sich Linda Langeheine auch in ihrem neuen Buch *Üben?- Und wie!?* mit Techniken, die helfen sollen, alte Verhaltensmuster aufzubrechen und sich der Musik auf eine neue Art und Weise zu nähern. Die amerikanische Cellistin, Hochschuldozentin und NLP Trainerin hat sich in den vergangenen Jahren durch ihre Workshops über mentales Training einen Ruf auf diesem Gebiet erworben.

Das 47 Seiten dicke Heft wendet sich an *junge Menschen ab 10*. Neben der Möglichkeit, es Kapitel für Kapitel durchzuarbeiten, schlägt Linda Langeheine auch seine Benutzung als *hilfreiches Nachschlagewerk* vor.

Diese gute Idee in die Tat umzusetzen wird durch das Fehlen eines Stichwortverzeichnisses, ungenaue Überschriften und den Mangel an einem konsequenten Aufbau der zwanzig Kapitel erschwert. So springt die Autorin – um nur ein Beispiel zu nennen – immer wieder in späteren Kapiteln (14 *Rhythmische Varianten* und 17 *Rhythmus üben*) zu Rhythmusübungen zurück, die man gleich im Anschluss an das Kapitel 6 *Sechzehntelfolgen* zusammenhängend hätte präsentieren können.

Am Anfang stehen die geistigen und praktischen Vorbereitungen zum Üben, wobei Linda Langeheines Anweisungen widersprüchlich sind. Oft wird von dem (kindlichen) Leser das Organisationstalent, der Durchblick und die Übersicht verlangt, die man sich in diesem Buch wünschen würde.

Nicht neu aber bewährt: Übe am gleichen Ort, zur gleichen Zeit, mit genügend Bleistiften, Radiergummi, frischer Luft und Ruhe ausgestattet in

einem angenehmen Ambiente, das sowohl anregt als auch die Konzentration fördert und halte ausreichende Pausen ein.

In Kapitel 2 *Konzentration trainieren* werden Entspannungstechniken wie progressive Muskelentspannung und Autosuggestion durch Wiederholung von affirmativen Sätzen und Visualisierung eines *sicheren idealen Ortes* vorgestellt.

Ohne eine hilfreiche Einführung heißt es: *Spanne Teile deines Körpers 7 Sekunden an und lasse dann los. Spüre dem Gefühl der Entspannung nach* (Kap. 2, S. 6). Welche Teile des Körpers man wie anspannt, bleibt ungeklärt. Falls das so mit der Entspannung nicht klappt, kann man ja in der Zwischenzeit das Suchbild auf der nächsten Seite lösen: *diese Bilder werden bei der Arbeit mit hochbegabten Kindern benutzt. Da wären sie also für Dich gerade richtig* (Kap. 2, S. 7).

Es fehlt der Querverweis von Kap. 2 zu Kap. 19 *Lampenfieber bewältigen*, in dem eine geführte Suggestionsübung zeigt, wie man unter Stress zu einer positiven Einstellung und einem guten Spielgefühl gelangen kann.

Keine präzise Antwort erhält man auf die Frage, was eine schwere Stelle denn schwer macht. Statt der Ursachenforschung geht die Autorin ab Kapitel 4 sofort an die Symptombehandlung durch altbekannte Schablonen: bei mehrstimmigen Stücken die Stimmen isolieren, stumm greifen, mitsingen/sprechen, Rhythmus und Betonung variieren etc. Der Satz *Suche den Stolperstein in der schweren Stelle ... analysiere die Stelle, weil das eigentliche Problem oft übersehen wird* steht zwar oben auf S. 13, ohne jedoch weiterverfolgt zu werden.

Anschaulich sind die Kapitel *Transponieren* oder *Muster bilden*. Im letzteren macht Linda Langeheine das Notenbild zum Suchbild und konkrete Anleitungen helfen dabei, die Aufgabenstellung zu lösen.

Dagegen ist es fragwürdig wenn Linda Langeheine Ergebnisse aus der Verhaltensforschung für die Übe-Situation adaptiert, wie z.B. die Konditionierung: *Wenn Du den Zielton exakt so spielst, wie du ihn haben möchtest, drücke mit dem Fuß sanft gegen den Boden. Jedes Mal wenn Du richtig spielst, bringe dieses Gefühl mit der Handlung „Fuß drücken" zusammen, um sie zu verankern. Dann spiele den Ausgangston. Währenddessen drückst du mit dem Fuß gegen den Boden, um den wunderschönen Zielton einzuleiten. Getroffen? Das dachte ich mir.* (Kap. 9, S. 18). Sieht so das mentale Training des 21. Jahrhunderts aus?

So wichtig und interessant die Themen sind, die Linda Langeheine aufgreift, so dünn und substanzlos ist das Süppchen, das sie dem Übenden daraus kocht. **Ines Müller-Busch**

NEUEINGÄNGE

Mark Andreas Giesecke: Clever üben, sinnvoll proben, erfolgreich vorspielen, Für Amateure, Musikstudenten und Profis, für Instrumentalisten, Sänger sowie Chor- und Orchesterleiter, zur Vorbereitung von Wettbewerbs- und Prüfungsvorspielen, Studioproduktionen und Konzerten; Musikverlag Zimmermann, Frankfurt/M., ZM 00026, ISBN 3-921729-72-6

Angela Mohr: Die Geschichte der Mollner Maultrommelerzeugung, Ennsthaler Verlag, A-Steyr, ISBN 3-85068-534-9

Susanne Klein-Vogelbach / Albrecht Lahme / Irene Spirgi-Gantert: Musikinstrument und Körperhaltung. Gesund und fit im Musikeralltag. Eine Herausforderung für Musiker, Musikpädagogen, Therapeuten und Ärzte; Springer-Verlag, Heidelberg, ISBN 3-540-64537-3

Cécile Robert: XXème Siècle et Flûte à Bec, Sa redécouverte en France par Cécile Robert, Editions Aug. Zurfluh, F-Bourg-la-Reine, ISBN 2-87750-074-8

Gottfried Scholz: Bachs Passionen. Ein musikalischer Werkführer, Verlag C. H. Beck, München, ISBN 3-406-43305-7

Bettina Wackernagel: Musikinstrumente des 16. bis 18. Jahrhunderts im Bayerischen Nationalmuseum, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, ISBN 3-925058-40-0



Domenico Sarri: Sonata terza D-Dur, für Altblockflöte und Basso continuo, hrsg. von Martin Nitz, Reihe 12: Kammermusik und Studienliteratur, Wiesbaden 1999, Girolamo Musikverlag, G 12.013, DM 23,00

Original und Fälschung – wer kennt es nicht, jenes so beliebte Spielchen, um sich – vor allem beim Frisör oder im Wartezimmer – die Zeit zu vertreiben? Zwei Bilder stehen nebeneinander, eines unterscheidet sich vom anderen durch diverse kleine Unterschiede, die es scharfsinnig aufzuspüren gilt. Im Unterhaltungsteil bunter Blättchen mag dieses Spiel seine Berechtigung haben, im Bereich der Notenedition wohl kaum. Und dennoch hat die Neuausgabe von Martin Nitz gerade mit diesem Spiel erstaunlich viel gemein. Bereits das Nachwort des Herausgebers macht hellhörig: *Die Vorlage vermittelt den Eindruck einer (...) flüchtigen Niederschrift (...). Infolge der daraus resultierenden zahlreichen Nachlässigkeiten der Kopisten musste für diese Ausgabe, abgesehen von der Korrektur vieler Schreibfehler, weitergehend in den Originaltext eingegriffen werden. Bedingt durch die Fülle der Korrekturen wurde auf einen Kritischen Bericht verzichtet.* Dazu sei zweierlei angemerkt: Erstens trägt das Manuskript der vorliegenden Sonate – enthalten in *Sinfonie di varii autori*, Biblioteca Palatina (Parma), als Faksimile erhältlich bei Studio per Edizioni Scelte (Florenz) – keineswegs den *Eindruck einer flüchtigen Niederschrift*, sondern einer säuberlich notierten und hervorragend les- und spielbaren Reinschrift, zweitens hätte doch wohl gerade bei einem erheblichen Eingriff des Herausgebers auf einen Kritischen Bericht nicht verzichtet werden dürfen; denn mit dem Kommentar *Interessierte SpielerInnen seien auf das frei erhältliche Faksimile hingewiesen* ist es längst nicht getan. Gerade diese Mühe, der Gang zur Quelle, soll dem Käufer der Neuausgabe ja erspart bleiben! Zum anderen wissen wir alle um die Bequemlichkeit des Musikers, der lieber ein paar Stunden länger übt, bevor er zum Musikologen wird ... Glücklich schätzt sich der Rezensent schon seit langem, im Besitz der Vorlage zu sein, so dass ein Vergleich zwischen Handschrift und Neuausgabe problemlos vorgenommen werden konnte. In der Tat weist das Original einige offensichtliche Fehler auf, die sich allerdings an einer Hand abzählen lassen – vergessenes Vorzeichen, Notenkopf auf der Linie statt darunter etc. –, von *zahlreichen Nachlässigkeiten* kann keine Rede sein. Warum Martin Nitz weit über die Korrektur dieser Fehler hinausgegangen ist, bleibt vollkommen unverständlich. Er selbst merkt dazu in einer Fußnote an: *So wurden u.a. offenkundig unnötige Taktverdoppelungen gestrichen, ebenso offenkundig fehlende Takte ergänzt (...). Korrekturen wurden ebenfalls bei den unlogisch abbrechenden Sequenzen im 4. Satz vorgenommen. Der 2. Satz wurde um die Takte 45-69 (!) gekürzt, die aus floskelhaft aneinandergereihten Sequenzen bestehen.* Was soll man dazu noch sagen? Eine Ausgabe soll zugänglich machen, nicht nach eigenem Belieben in die Substanz eingreifen. Was sind schon *unnötige Taktverdoppelungen* oder *unlogisch abbrechende Sequenzen*? Und wer berechtigt Martin Nitz, Takte – mitunter ganze Passagen – zu streichen, anderes neu zu komponieren? Sequenzen sind immer *floskelhaft*, wo käme man hin, wollte man bei Johann Sebastian Bach oder Antonio Vivaldi die Sequenzen herausstreichen – ihr Werk würde auf die Hälfte zusammenschrumpfen! Tatsache ist, dass Sarris *Sonate* so, wie sie überliefert ist, – von den wenigen erwähnten Schreibfehlern abgesehen –, ohne jede Veränderung spielbar ist und musikalisch vollkommen überzeugt. Die Eingriffe des Herausgebers sind allenfalls dazu angetan, das Stück langweiliger zu machen, wenn er z.B. versucht, durch Ergänzungen *dem überwiegend geradzahligen Periodenbau der Sonatensätze zu entsprechen.* Jene Geradzahligkeit entspricht aber offenbar nicht der Intention des Komponisten, wie das Unregelmäßige, mitunter Bizarre überhaupt eine reizvolle Eigenschaft des neapolitanischen Stils im 18. Jahrhundert ist. Dass Nitz allzu oft auch den melodischen Verlauf und die Basslinie verändert (Umspielungen, Oktavversetzungen etc.), ist ebenfalls sehr viel unverschämter als verständlich. Und noch etwas: Mit Recht erwähnt der Herausgeber, das *New Grove Dictionary of Music and Musicians* verzeichne lediglich ein Traversflötenkonzert in e-Moll als einzige Instrumentalkomposition Sarris und freut sich, durch seine Ausgabe diese Angabe korrigieren zu können. Zugleich weist er – offenbar besonders schlau – auf zwei weitere Sonaten Sarris hin, ohne zu erwähnen, dass sich diese ebenfalls unter den *Sinfonie di varii*

autori befinden. Entgangen ist ihm offenbar, dass Reinhard Goebel bereits vor Jahrzehnten ein hochattraktives Blockflötenkonzert von Domenico Sarri spartiert und mit Gudrun Heyens als Solistin und der *Musica Antiqua Köln* eingespielt hat, seit fünf Jahren liegt auch eine Aufnahme mit dem italienischen Ensemble *Il Giardino Armonico* vor ... Die vorliegende „Ausgabe" – ein schlechter Witz von Martin Nitz? **Karsten Erik Ose**

Marin Marais: Sonnerie de St. Geneviève du Mont de Paris, bearbeitet für Sopranblockflöte, Altblockflöte und Basso continuo, Schönaich 1999, Sabine Bornmann Musikverlag, MVB Nr. 47, DM 24,00

Die Versuchung, eine so großartige Musik zu bearbeiten, liegt nahe. Und die Blockflötisten werden's danken. Wie weit jedoch die Idee des Originals verwischt, vereinfacht werden darf, das ist die Frage. Dieses Werk, eine Chaconne über drei Töne (d-f-e), die allerdings zweimal transponiert werden – ein Kunstgriff, den in ähnlicher Weise Ravel in seinem *Bolero* gesteigert wieder aufnahm – ist ein unglaublicher Geniestreich und entwickelt in seiner nicht nachlassenden Besessenheit in der Originalbesetzung Violine, Viola da Gamba und Basso continuo einen kaum zu überbietenden Drive. Das hängt speziell natürlich auch mit der Gambenstimme zusammen, die mit ihren Akkorden und ihrem großen Tonumfang in keiner Weise mit einer Altblockflöte vergleichbar ist. Dieser Umfang wird nivelliert, ebenso aber auch die Violinstimme durch die eine Oktave höher klingende Sopranblockflöte, die auch hier nivelliert wird: der Beginn klingt eine Oktave höher, Takt 32 geht's dann in der Originalhöhe weiter. Anders ausgedrückt: wenn der große Marais das Stück für Blockflöten konzipiert hätte, wäre es mit Sicherheit anders geworden (und wahrscheinlich kürzer ausgefallen). Dass Marais statt Violine auch Flöte (allerdings Traversière), statt Viola da Gamba auch Violine (1 Oktave höher) oder Violoncello in seinem Vorwort erwähnt, ist bedenkenswert, denn die Violine kann – eben auch mit Doppelgriffen, auch mit einem größeren Umfang – den Charakter und den Abwechslungsreichtum des Stückes bewahren. Der Charakter eines Geläutes bleibt in der Fassung mit Blockflöten freilich erhalten, hat aber insgesamt doch zu wenig Wucht. So sei diese Ausgabe, die im übrigen sauber gesetzt ist und auch ein instruktives Vorwort besitzt, für Blockflötisten, die große französische Musik *in der Kammer* musizierend kennenlernen wollen, durchaus empfohlen. Nur von Aufführungen in dieser Besetzung (auch bei *Jugend musiziert*) würde ich abraten. **Frank Michael**

Aus Klassik und Vorklassik. 19 Tänze und Stücke für Blockflöten-Trio, hrsg. von Grete Zahn, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven 1998, N 2372, DM 16,00

Grete Zahn legt mit ihrer Neuausgabe Bearbeitungen von klassischen Klavierkompositionen für Blockflöten-Trio (S A T) vor.

Bekannte kurzweilige Tanzstücke und Melodien von Mozart, Haydn, Schubert, Hummel und Beethoven, um nur einige Komponisten zu nennen, finden sich hier zusammen. Sehr klar gedruckt und mit dynamischen Zeichen versehen ist hier eine gute Ausgabe für die Praxis gelungen, um mit den Schülern und Schülerinnen aus dem unteren Mittelstufenbereich einen Exkurs in die wunderschöne „Blockflötenfremde" zu unternehmen.

Eine kleine Sammlung, die den jüngeren Musikanten und Musikantinnen sicher sehr viel Freude bereiten wird! **Heida Vissing**

Viktor Fortin (*1936): Lambsborner Nüsse (1997), für chorisch besetzte Blockflöten (S, S, A, T, B, GB), Celle 1999, Moeck Music, Ed. Nr. 2137, Partitur DM 20,00, je Stimme DM 3,00

Was sind *Lambsborner Nüsse*? Eine kulinarische Delikatesse? Ein musikalischer Ohrenschmaus sind sie allemal!

Der liebevoll freche Musikstil von Viktor Fortin, der nicht nur bei jugendlichen Blockflötenspielern beliebt ist, überzeugt auch in dieser Komposition für ein chorisch besetztes Blockflötenensemble.

Ganz bewusst unterschiedliche Schwierigkeitsgrade in einem Werk zu verbinden, um damit dem Anspruch der Ensemblepraxis und den eigenen musikalischen Ansprüchen gerecht zu werden, verlangt nach großem Einfühlungsvermögen und kompositorischer Fertigkeit. Ich denke, beides ist hier ausgesprochen gelungen.

Laienspielgruppen werden an diesen vier peppigen und poppigen Musikstücken, die durchweg traditionell notiert sind und kleine Elemente avantgardistischer Klänge beinhalten, sicher viel Freude haben. **Heida Vissing**

Hans-Martin Linde: Basler Blockflötenbuch, Soli für Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassblockflöte, Mainz 1995, Schott Musik International, ED 8250, DM 24,00

Seit nunmehr über vierzig Jahren – genau genommen seit 1957 – lebt und arbeitet Hans-Martin Linde in seiner schweizerischen Wahlheimat Basel. Dort unterrichtete er lange Jahre an der Schola Cantorum, einer der weltweit bedeutendsten Ausbildungsstätten für Alte Musik und hat (wie er bescheiden im Vorwort bemerkt) *als Lehrer viele Anregungen erhalten und Eigenes weitergeben dürfen.* Sein *Basler Blockflötenbuch* versteht er selbst als kleine Dankesgabe an die schöne Stadt am Rhein. Musikalisch erscheint das *Basler Blockflötenbuch* denn auch wie eine Rückschau, eine Essenz seines bisherigen Soloschaffens für die Blockflöte.

Der umfangreiche, äußerlich wie auch im Notenbild exzellent und liebevoll gestaltete Band enthält – nach Instrumenten geordnet – fünfundzwanzig meist kurze Solostücke für verschiedene Blockflöten (vom Sopran bis zum Bass).

Gleichsam als Motto stellt der Komponist der Sammlung ein *Basler Capriccio* voran, in dem er – organisch in die Gesamtstruktur integriert – der Stadt mit dem Zitat eines Basler Fasnachts-Marsches und des Liedes *Z' Basel an mim Rhy* musikalisch seine Reverenz erweist. Es folgen drei Liedimprovisationen für Sopranblockflöte, die Linde dem Gedenken seines einstigen Lehrers Konrad Lechner gewidmet hat: Zweien dienen Melodien des 16. Jahrhunderts zum Vorbild (*Ach Elslein, liebes Elslein mein* und *O the Cuckoo She's a Pretty Bird*), die dritte Liedimprovisation verarbeitet eine japanische Melodie teils unter Verwendung moderner Spieltechniken (*Shakuhachi-Klang*).

Auch die nächsten sieben Stücke sind der Sopranblockflöte vorbehalten: teils kurze, zauberhafte Miniaturen, die mit Titeln wie *Heiter getupft, Wie auf Zehenspitzen* oder *Seiltanz* an entsprechende Stücke Konrad Lechners erinnern, wie überhaupt Lindes Blockflötensoli der vergangenen 10-15 Jahre eine zunehmende Affinität zur konzentrierten, ja zuweilen kauzigen Musik seines ehemaligen Kompositionslehrers aufweisen.

Im *Abzählvers*, dem letzten der Sopranflötenstücke, muss der Spieler auch sprechen. Die Kuriosität dieses Stücks lässt eine Parallele zu den originellen *Abbreviaturen* für Blockflöte und Klavier von Lindes Kollegen (und Lechner-Mitschülers) Gerhard Braun ziehen, in denen – ebenfalls gesprochen – Rumpelstilzchen zitiert wird. Der Altblockflöte widmet Linde in seinem Band sechs Stücke, die in ihrer Faktur zuweilen wie eine Fortführung erprobter Modelle aus *Blockflöte virtuos* erscheinen. Als besonders originell erweist sich dabei das *Ballet Miniature* (pour Harlequin et Colombine), in dem zwei charakteristische Protagonisten der Commedia dell'arte lebendig werden, ein Stück, das dem Interpreten schauspielerisch und musikalisch einiges abverlangt. Die ansonsten im Solorepertoire etwas stiefmütterlich behandelte Tenorblockflöte bedenkt Hans-Martin Linde in seinem *Basler Blockflötenbuch* immerhin mit fünf Stücken, von denen die beiden letzten – technisch durchaus anspruchsvoll – noch einmal Sprechen und Singen bzw. einige erweiterte Spieltechniken einsetzen. Die drei abschließenden Soli für Bassblockflöte hingegen dürften kaum größere Schwierigkeiten bereiten. Mit dem zunächst freien, quasi choralartigen Duktus des *Canticum* und insbesondere mit dem Rückgriff auf ein Motiv aus einem Madrigal Claudio Monteverdis schlägt der Komponist hier – wie so oft in seinem Schaffen (etwa in *Amarilli mia bella* oder *Una Follia nuova*) – eine Brücke zur Alten Musik. Hans-Martin Lindes *Basler Blockflötenbuch* ist ein gelungenes Kompendium zeitgenössischer Solostücke mittleren Schwierigkeitsgrades, das den Spieler besonders in interpretatorischer Hinsicht vor interessante Aufgaben stellt. All jene, welche sich Lindes bisherige Solostücke mit Gewinn erarbeitet haben, werden an diesem Band ihre Freude haben und durchaus auch neue Aspekte entdecken können.

Markus Zahnhausen

Hans-Martin Linde: Konzert, für Blockflöte und Streichorchester (Alt-, S^{ino} und Bassblockflöte), Mainz 1995, Schott Musik International, Partitur CON 247, DM 34,00, Stimmensatz CON 247-70, DM 72,00, Klavierauszug OFB 174, DM 29,50

Hans-Martin Linde, der in diesem Jahr seinen 70. Geburtstag feiern wird, ist als Interpret, Lehrer und Komponist ohne Zweifel einer der großen Anreger des Blockflötenspiels im Zwanzigsten Jahrhundert. Besonders aus dem pädagogischen Bereich sind viele seiner Kompositionen nicht mehr wegzudenken und gehören bereits seit Jahrzehnten zum Standardrepertoire. In gewisser Weise liegt aber genau hier ein Problem. Nur allzugern verbannt man heu-

te den Komponisten Linde (der bei weitem nicht nur für Blockflöte geschrieben hat!) in die Pädagogik-Schublade und nimmt – insbesondere im Bereich der Hochschulausbildung – kaum zur Kenntnis, dass Linde gerade in den letzten Jahren einige anspruchsvolle Stücke veröffentlicht hat, die den Weg in den Konzertsaal verdient hätten. Dazu gehört auch sein 1991 komponiertes Konzert für Blockflöte und Streichorchester. Das sechssätzige Werk mit einer Aufführungsdauer von 15 Minuten fordert neben der Solostimme (Alt-, Sopranino- und Bassblockflöte im Wechsel) ein mittelgroßes Streichorchester (mit der Option auf Stimmteilungen in den Geigen und Bratschen). Die Ansprüche an Solist und Orchester sind durchweg auf professionellem Niveau anzusiedeln und gehen – vor allem was die differenzierte Klangkultur des Orchestersatzes anbelangt – weit über die Möglichkeiten eines Schul- bzw. Musikschulorchesters hinaus. Auch der Solopart ist stellenweise grifftechnisch und rhythmisch recht kniffelig und liegt nicht immer „in der Hand". Die Satztitel (*Ingresso – Badinerie – Lamentarola – Notturno – Bizzaria – Finale capriccioso*) vermitteln bereits einen Überblick über den Stimmungsgehalt bzw. die Funktion der einzelnen Teile. Durchgehend charakteristisch ist der häufige, oft recht kleinräumige Wechsel von reinen Solopassagen und orchestralen Abschnitten. Formal betrachtet, bilden der Einleitungs- und der Finalsatz den Rahmen für vier konzise Charakterstücke mit entsprechenden, gleichsam programmatischen Titeln: So erinnert etwa die *Badinerie* mit ihrem tänzerischen Schwung und rhythmisch-melodischen Floskeln entfernt an klassische Vorbilder, in der *Lamentarola* steht der größtenteils flächig angelegte Streichersatz dem intervallisch weit ausschweifenden, expressiven Solopart gegenüber. Das *Notturno*, in dem neben der Altblockflöte auch eine Bassblockflöte zum Einsatz gelangt, ist der klanglich vielleicht aparteste Satz des Konzerts. Hier fächert Linde den Orchesterpart effektvoll auf, wechselt zwischen Solo- und Tuttibesetzung, arco- und pizzicato-Spiel und setzt besondere Techniken wie *flautando* (über dem Griffbrett) und *sul ponticello* (nah am Steg) gleichzeitig ein. Die folgende, sopraninobesetzte Bizzaria huscht im Eiltempo vorüber und besticht durch ihre spielerische Leichtigkeit und den duftigen, sparsamen Orchestersatz. Für die kadenzartige Einleitungspassage des Finales mögen Vorbilder aus Lindes eigenem Soloband *Blockflöte virtuos* Pate gestanden haben; der Rest des Satzes knüpft in seiner Vielgestaltigkeit an die Eröffnung des Konzertes an und rundet das Stück formal ab. Mit seinem (übrigens Michael Schneider gewidmeten) Blockflötenkonzert legt Hans-Martin Linde ein Stück vor, das stilistisch mit teils herber Melodik und Harmonik, der spielerischen Rhythmik und originellen klangfarblichen Struktur als konsequente Fortsetzung früherer Stücke des Komponisten erscheint. Bleibt bei alldem doch ein Wermutstropfen: Das Stück hat kompositorisch durchaus auch seine Schwachpunkte, ist es in seiner recht kurzatmigen formalen Anlage doch mehr eine Art „konzertanter Suite" als ein veritables Konzert. Zuweilen wirkt die Melodiegestaltung des Soloparts etwas beliebig, allzu floskelhaft und nicht immer schlüssig, manch klanglicher Effekt (z.B. einige der verwendeten Akkordklänge, Flattements etc.) wirkt aufgesetzt und entbehrlich und auch die motivische Interaktion zwischen Solo und Orchester vermag nicht immer zu überzeugen. Trotz dieser kleinen Einschränkungen ist Lindes Werk zweifellos eine willkommene und durchaus publikumswirksame Bereicherung des (ansonsten recht schmalen) zeitgenössischen Konzertrepertoires für unser Instrument. **Markus Zahnhausen**

Tomoyuki Hisatome: Song of a Hunchbacked Piper, für Altblockflöte solo, hrsg. von Ewald Henseler und Mayumi Adachi, Münster 1997, Mieroprint 1997, EM 1101, DM 15,00

Die Inspiration zu dem gut achtminütigen Stück *Song of a Hunchbacked Piper* (Lied eines Grashüpfers) erhielt der 1955 geborene Tomoyuki Hisatome von einer alten indianischen Legende der Hopi-Indianer.

Hisatomes *Song* besteht aus fünf Teilen, deren italienische Titel eine Reminiszenz an seinen Studienaufenthalt in Italien sind.

Das traditionell notierte Stück beginnt mit einer sich kaum bewegenden und gleichförmig zu spielenden Achtelfolge, die durch kurze hektische Einwürfe zuerst nur kurz unterbrochen wird und sich erst zum Ende des ersten Teils nach 32stel-Ketten mit Sekundenwechseln und Tonwiederholungen in gebundene Arpeggios auflöst.

Bevor sich in der Coda dieser Spannungsaufbau in umgekehrter Reihenfolge wiederholt, bilden die grotesken Tänzchen des 2., 4. und 5. Teils *Andante*

cantabile un po' eccentrico, *Melodia strana* und *Melodia tremolante* einen reizvollen Kontrast zu dem *Andantino*, das wie der Anfang aus dem Wechsel zwischen den passiv repetierten Tönen und den schnellen aktiven „Störsendern" besteht.

Sehr präzise sind die Angaben des Komponisten zu den plötzlichen Tempowechseln, und die Legende gibt ausführlich Erklärungen zu den verlangten Vierteltönen und Pianogriffen.

Der Umfang vom f^1 bis zu d^4, der Gebrauch von Vierteltönen und der Einsatz des ganzen Spektrums der modernen Spieltechniken (abgesehen von dem Einsatz der Stimme) bieten einem guten Spieler viele Möglichkeiten, dieses nuancenreiche Werk raffiniert darzustellen. **Ines Müller-Busch**

Thomas Crecquillon: Un gay Bergier, für 4 Blockflöten (Tenor, Bass, Großbass, Subbass), hrsg. von Karel van Steenhoven, Ed. Nr. 2822, DM 16,00

Orlando di Lasso: Susana un jur, für 4 Blockflöten (Tenor, Bass, Großbass, Subbass), hrsg. von Karel van Steenhoven, Ed. Nr. 2821, DM 18,00

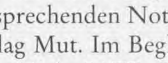
Moeck Music, Celle 1999

Q4TT, die ambitionierte Reihe des Amsterdamer Loeki Stardust Quartets, bringt zwei Beispiele vierstimmiger Diminutionspraxis des 16. Jahrhunderts als willkommene Repertoireergänzung. Vater und Sohn, Antonio de Cabezón (1510-1566) und Hernando de Cabezón (1541-1602), haben sich je eines der bekannten und vielfach von Komponisten diminuierten Chansons vorgenommen: Antonio den *gay bergier* in stilistisch eher dezenter Vorgehensweise, der ursprünglichen Gestalt des Stückes enger verpflichtet; Hernando in *Susana un jur* dagegen nach Art des Virtuosen, dem das Stück Anlass für seinen Spieltrieb gibt.

Man darf annehmen, dass Diminutionen beispielhaft zu Lehrzwecken notiert wurden gegen ein Zuviel des improvisierten Kontrapunkts *alla mente*. So ist in beiden Bearbeitungen die organische Verteilung der Ornamente zu bewundern, wie sie auch Hermann Finck in seiner *Practica musica* 1556 forderte. *Viele sind der Ansicht, daß der Baß, andere, daß der Diskant koloriert werden müsse. Meine Ansicht geht dahin, daß alle Stimmen mit Koloraturen versehen werden können und müssen, aber nicht immer, auch nicht in allen Stimmen zugleich, sondern an den geeigneten Stellen, so daß eine Koloratur ausdrücklich und bestimmt von den anderen gehört und unterschieden werden kann und dabei die Komposition intakt und ungestört bleibe* (MGG 3, 495).

Schonender geht zweifellos der Ältere vor: während seine Verarbeitung der Vorlage das Imitationsprinzip zu wahren sucht, verbirgt der Jüngere solche Anfänge gleich zu Beginn unter einer Fülle von kleinen Notenwerten. Diese Verunklarung der Struktur hat aber auch einen entscheidenden Vorteil, verfolgt Hernando doch zugleich das Ziel, den ursprünglich 5-stimmigen Satz auf 4 Stimmen zu reduzieren. Indem die 3. Stimme *alla bastarda* zwischen der ursprünglichen 3. und 4. Stimme hin und her springt, können bei freizügiger Diminutionstechnik dort Brüche gekittet und Übergänge geglättet werden.

Schade, dass die originalen Sätze den Ausgaben nicht beiliegen, damit man die Bearbeitungsvorgänge im Detail hätte studieren können. Auch eine Einbeziehung der Texte würde den Umgang mit den Stücken konkreter gestalten.

Mit der Besetzungsangabe T B GB SB und der entsprechenden Notation () zeigt der Verlag Mut. Im Begleittext wird zwar auf das gebräuchliche SATB-Quartett als Alternative verwiesen; doch nicht jeder junge Altblockflötenspieler ist mit dem Bass-Schlüssel vertraut. Die andere schöne Möglichkeit, statt einer c^2-f^1-c^1-f-Stimmung einen g^1-c^1-g-c-Stimmsatz zu nehmen, lässt jeden von der Erweiterung seiner persönlichen Flötensammlung träumen … **Isa Rühling**

William Williams: Sonata in d-Moll, für Altblockflöte und B. c., hrsg. von Reinhard Matthias Ruf, Mainz 1999, Schott Musik International, OFB 184, DM 18,00

Schon seit einigen Jahren tritt Reinhard Matthias Ruf in die Fußstapfen seines Vaters Hugo, richtet die Flötenstimmen in dessen Ausgaben ein oder gibt selbst Werke „Alter Meister" heraus. Im vorliegenden Fall wird jedoch nicht ganz klar, worin die Eigenleistung des Herausgebers Reinhard besteht; denn William Williams *Sonata in d* für Altblockflöte in f^1 und Basso continuo ist bereits vor Generationen von Hugo Ruf als Nr. 208 zusammen mit anderen *Sonaten Englischer Meister* in der Reihe *Hortus Musicus* veröffentlicht worden. Die Neuausgabe unterscheidet sich davon kaum. Die

Aussetzung des Basso continuo wirkt in beiden Fällen erfreulich schlicht, orientiert sich in der jüngeren Fassung tendenziell mehr an der rhythmischen Vorgabe des Basses, die Flötenstimme begegnet hier wie da im „Urtext" – ohne Ergänzungen des Herausgebers (Artikulationsbögen, Ornamentik – von gelegentlichen Hinweisen auf „Selbstverständliches" wie Kadenztriller abgesehen). Wertvoll wird die aktuelle Ausgabe durch Abdruck der Originalvorlage als Faksimile, unverständlich bleibt aber, warum der Neudruck in zwei Fällen die Tempoangaben der Vorlage nicht übernimmt: 2. Satz, Original: *Largo* wird zu *Allegro*; 3. Satz, Original: *Vivace* wird zu *Poco lento*. Sinnvoller wäre gewesen, die ursprünglichen Satzbezeichnungen zu übernehmen (auch wenn sie musikalisch zunächst befremden) und in einem begleitenden Kommentar ihre Bedeutung zu diskutieren (Was meint *Largo*, was meint *Vivace* im aufführungspraktischen Kontext englischer Musik um 1700?). Da man über Leben und Werk von Williams oder die stilistische Gestaltung seiner Kompositionen im Vorwort von Reinhard Ruf kein bischen mehr erfährt als seinerzeit von seinem Vater, bleibt eigentlich nur ein Fazit: Wer die *Hortus Musicus* Ausgabe bereits besitzt, kann sich eine Neuanschaffung sparen, wer sie nicht besitzt, wird dennoch überlegen, ob er fürs Geld nicht lieber drei Sonaten „Alter Englischer Meister" bei Bärenreiter erwirbt als nur eine einzige bei Schott.

Karsten Erik Ose

William Boyce: Concerto grosso d-Moll, für Blockflötenensemble (SA, SATB), einger. von Ulrich Herrmann, Wilhelmshaven 1999, Noetzel Edition, N 4651, DM 24,00

William Boyce wurde am 11.09.1711 in London geboren, war dort Chorknabe an St. Paul's und Schüler von Maurice Greene und Johann Christoph Pepusch. Er wirkte als Organist an verschiedenen Kirchen Londons bevor er 1755 *Master of the King's Musick* der königlichen Kapelle wurde. Bereits 1737 übernahm er für mehrere Jahre die Leitung des *Three-Choirs-Festivals*, die ausschließlich erstklassigen Dirigenten übertragen wurde. Mit seinem Werk gehört William Boyce zu den bedeutendsten Komponisten des 18. Jahrhunderts in England.

Das hier vorliegende *Concerto grosso d-Moll* wurde von Ulrich Herrmann für Blockflötenensemble eingerichtet und von der Originaltonart e-Moll nach d-Moll transponiert. Das viersätzige Werk beginnt mit einem ouvertürenartigen, getragenen *Largo*, in dem die beiden Soloinstrumente miteinander konzertieren und von Tenor und Bass getragen werden. Eine vierstimmige *Fuge* (Allegro) schließt sich mit einem schlichten aber eingängigen Thema an, gefolgt von zwei Tänzen, einer *Siciliana*, die hier für drei Blockflöten (SAB) solistisch gesetzt ist und abschließen von einem vor Lebensenergie sprühenden *Menuett* (Allegro).

Ohne Zweifel handelt es sich hier um wunderschöne Musik von William Boyce, allerdings melden sich mir doch erhebliche Bedenken an, die die Bearbeitung an sich betreffen.

Leider erwähnt Ulrich Herrmann in seinem Vorwort zu dieser Ausgabe nicht die originale Besetzung des Concerto grosso. Die Soloinstrumente in dieser Bearbeitung sind eine Sopran- und eine Altblockflöte. Mein Lexikon sagt, die zwei Soloinstrumente im Original seien Oboen. Ist das so? Eine Kleinigkeit (?), die dem Benutzer dieser Ausgabe aber doch bekannt sein sollte. Die Orchesterpartie wird von vier Blockflöten gespielt, die bei der chorischen Besetzung mit Blockflöten auch gekoppelt im Vier- und Achtfuß gespielt werden kann. Zudem verlaufen die Stimmen der Sopran- und Altblockflöte überwiegend unisono mit den beiden Soloinstrumenten. Ob das so günstig ist? Wäre nicht eine Fassung ausschließlich für Blockflötenquartett näherliegend?

Ich muss gestehen, ich kann mich mit dieser Bearbeitung nur schwer anfreunden. Sie ist technisch sicher gut spielbar, es ist auch schöne Musik, aber können Blockflöten ein Streichorchester ersetzen? Verliert das Werk durch eine solche Bearbeitung nicht mehr als es gewinnen könnte? Könnten wir doch Herrn Boyce fragen! Vielleicht würde er uns sagen ... *Warum nicht auf Blockflöten? Das klingt schön!*

Heida Vissing

Ana Lara: Icaro, für Altblockflöte, hrsg. von Dörte Nienstedt, Celle 1999, Moeck Music, Ed. Nr. 1591, DM 12,00

„Fallweise" bezieht das Stück sich auf die griechische Sage von Ikarus, dessen Sonnenflug in jähem Absturz bei Samos in das ikarische Meer endete. D. h. die Weise des Fallens ist auf verschiedene Arten Gegenstand des Stückes. Andererseits geschieht die Bezugnahme auf den Mythos nicht plakativ,

wie auch Zusammenhänge innerhalb des Stückes sich „von Fall zu Fall" und eher unterschwellig einstellen. Das Stück besticht durch seine subtile Materialverarbeitung, bei der Bekanntes verfremdet und Ursprüngliches in winzigem Detail verborgen, beinah unerkannt bleibt.

Eine Ausführung auf der Tenorblockflöte (es werden entsprechend notwenige Änderungen vorgeschlagen) erscheint mir angesichts der Thematik geradezu geboten: zu wenig darf die Altblockflöte ihre Höhe ausschöpfen (Spitzenton d^3 mit Ausnahme eines gis^3). Der Traum vom Sonnenflug, dessen Reiz ja auch im Risiko liegt, wäre sonst zu wenig glaubhaft! **Isa Rühling**

Allessandro Santini: 2 Sonaten, für Altblockflöte und Basso continuo, hrsg. von Martin Müller, Frankfurt 1999, Robert Lienau Musikverlag (Ausl. Musikverlag Zimmermann, Frankfurt), RL 40600, DM 28,00

Der Name des Komponisten ist weder in historischen noch in modernen Nachschlagewerken zu finden. Die beiden vorliegenden Sonaten sind in einem Sammelband enthalten, der in der Bibliothek der Fondazione Scientifica Querini Stampalia in Venedig aufbewahrt wird. Sie ähneln ein wenig Sonaten von Bitti oder Sammartini, könnten also etwa aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammen. Die Bass-Stimme ist nicht beziffert. Vermutlich ist mit der Bezeichnung *6 Sonate à Flauto e Basso* an eine Besetzung mit Querflöte gedacht, wofür besonders der Stimmumfang spricht (fis^1 - h^2), nur ganz selten wird d^3 erreicht. Die Largo-Sätze enthalten viele ausgeschriebene Verzierungen, die schnellen Sätze sind nicht übermäßig erfindungsreich. Die Sonata quarta hat als letzten Satz ein Minuet mit Variazioni, wobei die Bass-Stimme unverändert bleibt, während die Flötenstimme eine Auszierung der ursprünglichen Menuettweise ist. Für eine Ausführung auf der Blockflöte sollte man ein Instrument mit gut klingender Tiefe besitzen.
Ilse Hechler

Michel Blavet: Sonata IV *La Lumague*, für Altblockflöte und B. c., hrsg. von Ursula Schmidt-Laukamp, Frankfurt/M. 1999, Robert Lienau Musikverlag (Ausl. Musikverlag Zimmermann), RL 40360, DM 24,00

Mit der vorliegenden Ausgabe von Michel Blavets Sonata IV *La Lumague* für Altblockflöte in f^1 und Basso continuo setzt Ursula Schmidt-Laukamp (Musikhochschule Köln) ihre Reihe mit Neuveröffentlichungen im Robert Lienau Musikverlag fort. Konzept der Reihe war von Anfang an, Originalliteratur für Blockflöte oder musikalisch-stilistisch vertretbare Arrangements zugänglich zu machen. Diesem Anspruch genügt auch die vorgelegte Neuausgabe, denn Blavets Sonata, ursprünglich für die Flöte traversière geschrieben, hat musikalisch und technisch auch dem fortgeschrittenen Blockflötisten viel zu bieten. Die Originalfassung wurde von g-Moll nach c-Moll transponiert, wodurch vor allem der Solopart in Regionen aufsteigt, in denen für manchen Spieler buchstäblich die „Luft etwas dünn" werden dürfte (dreigestrichenes es, f, fis, g). Angesichts der musikalischen Substanz scheint sich das Üben aber durchaus zu lohnen: Die Sonate ist suitenartig angelegt und folgt insofern französischen Vorbildern. Bereits der Titel *La Lumague* – offenbar eine Dedikation an Marie de Lumague (1599-1657), Begründerin der französischen Caritas unter Ludwig XIII., – und die Überschrift des Schlusssatzes *Le Lutin* erinnern an ähnlich „programmatische" Kompositionen französischer Provenienz. Die genauere Betrachtung der Stücke lässt jedoch schnell erkennen, dass Blavet Merkmale des französischen Stils (wesentliche Manieren, Tanzsatzcharakteristik) mit solchen des *gusto italiano* (ausgeschriebene willkürliche Manieren, virtuos-konzertante Passagen in durchlaufenden Sechszehnteln) mischt und zum Anhänger eines nach Quantz „vermischt" genannten Geschmacks wird. Betont ariose Momente in den langsamen Sätzen, schlichte Eleganz im *accompagnement* sowie eine Vorliebe für synkopierte Rhythmen, kurze Vor- und Nachschläge in den schnelleren Sätzen weisen zudem in die Richtung aufkommender Empfindsamkeit. Die Herausgeberin weist im Vorwort zurecht darauf hin, dass jenem Stilgemisch in der Komposition eine Vielfalt der Interpretation zu entsprechen hat, was ohne ein genaues Gespür für den oft zitierten *bon gout*, den guten Geschmack in der Alten Musik, schlecht auskommen wird. In aufführungspraktischer Hin-

VERKAUFE
französisches Buchsbaumholz.
80 Jahre gelagert!
Tel. 089 / 601 83 95 (ab 18 Uhr)

sicht wird vor allem die Frage nach angemessenen Tempi entscheidend sein: So steht das eröffnende *Adagio* mit seinen zahlreichen notierten Verzierungen dicht am Quantzschen *Adagio cantabile*, die anschließende *Allemande* entspricht dem schnellen Allemandentypus (einem „verkappten" *Allegro*), wie er auch bei Schickhardt, Pepusch und nicht zuletzt J. S. Bach begegnet, die *Siciliana* im 6/8-Takt über einfach gehaltenem Bass hat einen durchaus tänzerischen, keinesfalls schleppenden Charakter, ein *Presto* im 3/8-Takt trägt Züge des Furiosen, das abschließende Allegro *Le Lutin* Merkmale einer Gavotte. Von besonderem Interesse sind Blavets eigenhändig eingetragene Atemzeichen, wie sie sich auch in seiner *Recueil de Pièces* (Neuausgabe bei Amadeus BP 772) finden, und hier wie dort Auskunft über teilweise überraschende Phrasierungsmöglichkeiten geben. Die Aussetzung des Basso continuo durch Harald Hoeren ist vorbildlich, die gesamte Edition für Kenner und Liebhaber eine Bereicherung! **Karsten Erik Ose**

Alessandro Scarlatti: Concerto in a-Moll, für Altblockflöte (Flöte), 2 Violinen und Basso continuo, hrsg. von Kurt Meier, CH-Winterthur 1998, Amadeus Verlag, BP 847, DM 28,00

Von den in letzter Zeit zunehmend populärer gewordenen Konzerten des *neapolitanischen Manuskriptes* – gemeint ist eine Sammlung von Concerti für die Blockflöte, bewahrt in der *Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Maiella* (Neapel) unter der Signatur 38.3.13. – ist das vorliegende *Concerto in a* von Alessandro Scarlatti schon frühzeitig bekannt gewesen. Es existiert eine ältere Einspielung mit Frans Brüggen – in der Reihe von Aufnahmen auf 17 historischen Blockflöten – sowie eine Neuausgabe bei Moeck (Edition Moeck Nr. 1035), die bereits 1957 von Gotthold Frotscher vorgenommen wurde. Die von Kurt Meier bei Amadeus vorgelegte Ausgabe unterscheidet sich davon kaum. Anders ist vor allem die äußere Aufmachung beider Ausgaben, und wer die Veröffentlichungen bei Amadeus kennt, weiß die nahezu bibliophile Gestaltung sicher zu schätzen. Positiv fällt auf, dass in der Partitur bei Amadeus die Basso-Stimme größer gedruckt ist als die anderen Stimmen, was dem Cembalisten/Organisten, der ja in aller Regel aus der Partitur spielt, das Leben etwas einfacher macht. Die Gestaltung der Einzelstimmen ist nahezu mit der bei Moeck identisch. Welche Form der Continuo-Aussetzung man bevorzugt, bleibt letztlich Geschmacksfrage – eine eher akkordisch-vertikale bei Frotscher oder eine eher melodisch-horizontale bei Meier. Der professionelle Spieler wird ohnehin seine eigene Version erfinden. Einsteiger in die Historische Aufführungspraxis werden die Vorschläge Frotschers zu Ornamentik und Kadenzgestaltung als willkommene Anregungen begreifen, Profis und Puritaner vermutlich die vollkommen schlichte Ausgabe bei Amadeus bevorzugen. Bleibt unterm Strich: Wer die alte Ausgabe besitzt, kann damit glücklich und zufrieden weiterleben. **Karsten Erik Ose**

MUSIKFORUM
VIKTRING KLAGENFUTT

Yvonne Luisi-Weichsel
Meisterkurs für Blockflöte
15. - 22.7.2000

Meisterkurse 2000

Klavier: H. Ossberger, M. Lipp	**10. - 22.7.2000**
Percussion: B. Thurner	**10. - 22.7.2000**
Violine: B. Schmid	**15. - 22.7.2000**
Klarinette: M. Spangenberg	**19. - 29.7.2000**
Fagott: H. Schinköthe	**19. - 29.7.2000**
Querflöte: M. M. Kofler	**20. - 29.7.2000**
Gitarre: K. Ragossnig	**22. - 26.7.2000**
Gesang: R. Behle	**27.7. - 3.8.2000**
Improvisation für Streicher: B. Schmid	**23. - 26.7.2000**
Elektronik: W. Musil	**22. - 28.7.2000**
Jazz Workshops: U. Scherer, M. Erian, M. Michel M. Siewert, H. LaBarriere, U. Soyka	**28.7. - 4.8.2000**
Jazz Vocal: A. Gaggl	**30.7. - 6.8.2000**

MUSIKFORUM VIKTRING
Stift-Viktring-Straße 25, A-9073 Klagenfurt
Tel. +43 (0) 463 28 22 41, Fax: 28 16 26
eMail: musikforum@happynet.at
http://www.happynet.at/musikforum

Johann Stamitz: Trio C-Dur op. 1 Nr. 1, bearbeitet von Anne Kern für 3 Querflöten oder 2 Altblockflöten und eine Tenorblockflöte, Karlsruhe 1997, aka-Musikverlag 1.023, DM 24,00

Johann (Wenzel) Stamitz, Begründer der *Mannheimer Schule*, ist trotz seiner 11 Flötenkonzerte bei Flötisten weniger bekannt als seine Söhne Anton und vor allem Carl. Auch seine Orchestertrios tauchen sehr selten in Programmen auf. So ist es sicher begrüßenswert, dass jetzt eine Bearbeitung des *Trios op. 1 Nr. 1* für 3 Flöten bzw. 3 Blockflöten von

Anne Kern erschienen ist. Es handelt sich um eine saubere Ausgabe eines schönen Werkes, das zwischen *Sturm und Drang* und *Empfindsamkeit* seinen Charakter findet. Beides scheint uns allerdings besser auf Flöten als auf Blockflöten darstellbar – trotzdem werden sich auch fortgeschrittene Blockflötisten freuen. Das Vorwort ist instruktiv. Zwei ganz unterschiedliche kleine Einwände zu einer sonst empfehlenswerten Ausgabe: die leere Quinte am Anfang des Menuetts scheint ein Schreibfehler zu sein; die Einzelausgabe (Partitur) kostet DM 24,00, für eine Aufführung braucht man aber mindestens zwei besser drei Ausgaben, das wird dann – vor allem für Schüler – sehr teuer. Oder gibt es noch Stimmen? **Frank Michael**

Joseph Haydn: 3 Flötentrios Hob. XV: 15-17 Urtext, für Flöte (Violine), Violoncello und Klavier, hrsg. von Klaus Burmeister, Frankfurt 1998, C. F. Peters, EP 8907, DM 32,00; 1 CD, Best.-Nr. MP 8907, DM 29,80

Die Flötentrios Hoboken 15, 16 und 17 in D-Dur und F-Dur gehören zu den wertvollen Kammermusikwerken Haydns für Flöte, die in unseren Konzertsälen viel zu wenig zu hören sind.

Umso verdienstvoller ist nun diese Neuausgabe der Trios mit CD, die dem Flötisten beim Einstudieren der Stücke behilflich sein kann, wenn nicht gleichzeitig ein guter Pianist und Cellist zur Verfügung stehen.

Ursprünglich als Klaviersonaten mit Begleitung einer Violine und Violoncello konzipiert, erschienen diese 1789 bis 1790 komponierten Trios bei Artaria in Wien als Flötentrios im Druck, wenig später auch in London beim Verlag Longman & Broderip. Die oft gestellte Frage der Echtheit dieser Werke scheint trotz fehlender Autographe durch die Untersuchungen vor allem Georg Feders in den 70er Jahren geklärt. Immerhin sind in der zeitgenössischen Abschrift von Hob. 16 durch den Esterhazy-Kopisten *Anonymus 11* eigenhändige Korrekturen Haydns zu finden. Die Verunsicherung über die Authentizität der Trios wurde in diesem Fall nicht durch Raubdrucke oder -kopien begünstigt, sondern durch das Taktieren des Komponisten selbst.

Offensichtlich hatte der englische Verleger Bland, der Haydn in Wien besuchte und den Wunsch nach neuen Violintrios äußerte, Haydn zu den hier vorliegenden Kompositionen angeregt. Haydn gab dieses Anliegen postwendend an den Wiener Verlag Artaria weiter, um hier günstigere Konditionen zu bekommen und belieferte dennoch kurz darauf den Londoner Verleger.

Die Urtextausgabe der Edition Peters, herausgegeben von Klaus Burmeister präsentiert sich in bewährter Gründlichkeit und Sorgfalt sowie äußerst angenehmem Notendruck. An ausführlichen Informationen über Herkunft und Entstehung der Werke wird nicht gespart, auch nicht am detaillierten Revisionsbericht oder am vierseitigen Nachweis möglicher Veränderungen oder Ergänzungen durch den Herausgeber.

Somit ist diese Ausgabe nicht nur eine Bereicherung der Trioliteratur für Flöte, sondern gleichzeitig ein wertvoller Forschungsbeitrag über Haydns Kammermusikwerke. Die Ausführung durch Karl Kammerlander (Klavier) und Gregory Johns (Violoncello) auf der beigefügten CD ist gut gewählt, verbindet sie doch interpretatorische Feinheiten (Agogik, Dynamik) mit dem kontinuierlichen metrischen Fortgang äußerst geschickt, so dass der hinzukommende Soloflötist an einer angemessene Interpretationsweise herangeführt wird. Schade nur, dass man bei dieser Kammermusik-CD den Konzertton $a^1 = 443$ Hz wählte, so dass sich bei vielen Schülern eine erhebliche Intonationsdifferenz ergibt, die den Genuss des Zusammenspiels schmälert. **Adelheid Krause-Pichler**

Monique Gabus: Le voyage en Norvège, Vol. 3: Cinq pièces pour flute et piano, F-Paris 1999, G. Billaudot Editeur, keine Preisangabe in DM

Ist das nun musikalischer Kitsch oder nur naiver Anachronismus? Der 2. Satz *Le troll fantasque* und das Datum der Veröffentlichung lassen immerhin vermuten, dass diese Stücke nicht 1899, sondern wohl vor nicht allzu langer Zeit geschrieben wurden. Angaben zur Komponistin fehlen gänzlich wie bei Billaudot üblich – zumindest bei lebenden Komponisten. Satz 1: *Le souvenir de Grieg*, ein Grieg-Abklatsch, Satz 3: *Solitude aux îles Lofoten*, ein Debussy-Verschnitt und *Le vol des hirondelles des neiges* besteht aus sehr schnell abwechselnd von Flöte und Klavier mit gelegentlich minimalen – aber immer den gleichen – Änderungen wiederholten Girlanden (aha: *Le vol*) und staccato-Noten mit schnellen Vorschlägen (aha: *Les cries des*

oiseaux), der *Epilogue*, wenigsten kurz, im wesentlichen aus einer langsamen natürlichen es-Moll-Tonleiter nach oben, Schluss verklärt in Des-Dur, da die Reise ja gut war (... *après un beau voyage*). Und wirklich jeder Einfall, sei er noch so mager, wird ausgewalzt, die Reprisen der Einfachheit halber tongetreu wiederholt. Jedem das Seine ... Aber wir würden dann doch lieber zu Originalen von Grieg oder Debussy greifen wollen, und sei es „nur" in einer Bearbeitung. **Frank Michael**

(1.) Carl Philipp Emanuel Bach: Triosonate in A-Dur für Flöte (Oboe, Violine), Violine und Basso continuo, Wq 146 [Helm 570], hrsg. und Continuo-Aussetzung von Manfredo Zimmermann, BP 343, DM 20,00

(2.) Carl Philipp Emanuel Bach: Triosonate in C-Dur für Flöte (Oboe, Violine), Violine und Basso continuo, Wq 147 [Helm 571], hrsg. und Continuo-Aussetzung von Manfredo Zimmermann, BP 345, DM 20,00

(3.) Carl Philipp Emanuel Bach: Triosonate in G-Dur [recte D-Dur] für Flöte (Oboe, Violine), Violine und Basso continuo, Wq 151 [Helm 575], hrsg. und Continuo-Aussetzung von Manfredo Zimmermann, BP 346, DM 20,00

(4.) Carl Philipp Emanuel Bach: Triosonate in G-Dur für Flöte (Oboe, Violine), Violine und Basso continuo, Wq 152 [Helm 581], hrsg. und Continuo-Aussetzung von Manfredo Zimmermann, BP 350, DM 20,00.

Amadeus Verlag, CH-Winterthur 1998

Mit diesen Heften setzt der Amadeus Verlag die Reihe der Neuausgaben von Triosonaten des sogenannten „Berliner" oder später „Hamburger Bach" fort. Die Kammermusik des Bach-Sohns zählt zum Besten, was das mittlere 18. Jahrhundert auf diesem Gebiet hervorgebracht hat. Und es sind schmucke Ausgaben, wie man das von Amadeus gewohnt ist, mit je verschiedenem Frontispiz und mit einem Notenbild – auch in den Stimmen –, das das Musikerherz höher schlagen lässt. Was Stil und Technik der Edition angeht, bewegen sich die vier Hefte allerdings weiter auf den in meiner Rezension in *TIBIA* 2/99, S. 488f., am Beispiel der a-Moll-Triosonate Wq 148 (Helm 572) kritisch beschriebenen Bahnen.

Nr. 1 bezeichnet sich auf dem Titelblatt als „Erstdruck", ignoriert also die wohlbekannte Ausgabe von Alfred Dürr aus dem Jahre 1963 im Verlag dieser Zeitschrift, eine Edition, die an Gründlichkeit nichts zu wünschen übrig lässt und nicht nur auf breiterer Quellenbasis fußt, sondern auch die bessere Generalbassaussetzung bietet und überdies einen schönen Vorschlag für die Fermatenkadenz der beiden Soloinstrumente am Schluss des langsamen Mittelsatzes enthält. Es ist nicht leicht zu verstehen, dass eine spätere Neuausgabe diese Edition übergeht und auch nicht versucht, sich ihre Maßstäbe zu eigen zu machen. Nr. 2, ein schönes, brillantes Stück von konzertanter Grundhaltung, liegt ähnlich seit 1963 in einer Ausgabe von Hugo Ruf bei Bärenreiter vor. Zimmermanns nur vage bezeichnete Quelle („das von der Berliner Staatsbibliothek verwahrte Manuskript von 1747") ist offenbar dieselbe wie die der Ausgabe Rufs (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. Bach P 357). Vergleichende Stichproben förderte denn auch nur unbedeutende Differenzen zutage. Nr. 1 und Nr. 2 sind, wie die Vorworte Zimmermanns zutreffend berichten, Jugendwerke C. Ph. E. Bachs, die 1731 noch im Leipziger Elternhaus entstanden – also gleichsam unter den Augen Johann Sebastian Bachs – und vom Komponisten 1747 in Berlin überarbeitet wurden. Für Nr. 3 und 4 trifft dies allerdings, entgegen Zimmermanns Angaben, nicht zu: Nr. 3 ist nach dem Vermerk des Komponisten erst 1747 in Potsdam, Nr. 4 ebenda 1754 entstanden. Nr. 3 liegt bereits in den Verlagen Hänssler/Carus (Gerhard Braun, 1972) und Zimmermann (Kurt Walther, 1977) und auch in einer authentischen Variante für Flöte und obligates Cembalo (Wq 83, Helm 505) in Neuausgabe vor (Breitkopf, Ricordi), Nr. 4 findet man auch bei Musica Rara (Cecil Hill, 1986, allerdings in einer etwas unbeholfenen Edition nach der vermeintlich singulären, tatsächlich eher peripheren Quelle Berlin St 620, die das Werk überdies „Signore Graun" zuschreibt); in einer Fassung für zwei Violinen mit der Wotquenne-Nummer 157 (Helm 583) ist die Sonate sozusagen ein „Klassiker" der Renaissance C. Ph. E. Bachscher Kammermusik, erschienen bei Brockhaus bereits 1896, dann bei Breitkopf 1904 und bei Leuckart 1924; daneben gibt es das Stück noch als Wq 85 (Helm 508) für Flöte und obligates Cembalo bei Breitkopf (Kurt Walther, 1955) und Ricordi (Hugo Ruf und Gustav Scheck, 1955).

Den Spieler des historischen Traverso überraschen Zimmermanns Ausgaben Nr. 1 am Schluss des 1. Satzes und Nr. 4 in T. 67 des 2. Satzes mit einem

unspielbaren eingestrichenen cis; der Ton findet sich, soweit es Nr. 1 betrifft, auch in der Moeck-Ausgabe von Alfred Dürr, in den Ausgaben der Variantenfassungen von Nr. 4 bei Breitkopf und Ricordi liegt die fragliche Stelle eine Oktave höher. Eine Erklärung gibt keiner der Herausgeber. Der allen vier Heften beigegebene wohlmeinende Hinweis auf die Möglichkeit, statt der Flöte eine Oboe einzusetzen, ist wegen der meist sehr hohen Gesamtlage des Parts bei Nr. 1-3 eher praxisfern, bei Nr. 4 allerdings eine schöne Alternative und beherzigenswerte Anregung. **Klaus Hofmann**

Leonardo Vinci: Zwei Sonaten, für Flöte und Basso continuo, hrsg. und Contiuo–Aussetzung von Kurt Meier, CH-Winterthur 1998, Amadeus Verlag, BP 810, DM 26,00

Die Neuausgabe der beiden vorliegenden Sonaten basiert auf den 1746 bei Walsh in London erschienenen *12 Solos for a German Flute or Violin with a Thorough Bass composed by Leonardo Vinci and other Italian Authors.*

Leonardo Vinci (ca.1690-1730) war ein wichtiger Vertreter der neapolitanischen Opernschule und ein Genussmensch, der sein kurzes Leben in vollen Zügen genoss. Burney lobte die Frische, Einfachheit und Eleganz seiner Melodien und schätzte sein Werk, das abgesehen von den hier vorgestellten Sonaten ausschließlich aus Opernkompositionen besteht.

Durch ihren gesanglichen, gefälligen Stil, der mitunter auch prächtig ist, lassen sich diese Sonaten gut zwischen den Flötensonaten Francesco Barsantis (op. 1 und 2) und Pietro Locatellis (op. 2) einreihen, die alle zwischen 1726 und 1732 erschienen sind.

Beide Sonaten in D-Dur und G-Dur sind fünfsätzig und enthalten Tanzsätze wie Siciliana, Gavotte, Pastorella und zwei Menuette im italienischen und französischen Stil. Für das Largo der 1. Sonate hat der Herausgeber Kurt Meier einen Verzierungsvorschlag beigefügt.

Der Umfang übersteigt d^3 ganz selten, die wenigen ausgeschriebenen Verzierungen sind meist Auffüllungen größerer Intervalle, die sicherlich frei ausgeführt werden können.

Zwei Sonaten von geringem Schwierigkeitsgrad, die eine Bereicherung des Repertoires darstellen.
Ines Müller-Busch

A Trevor Wye Practice Book for the Flute, Vol. 1 with a Tone Practice Cassette for the Flute, Novello London reprinted with revisions 1996, GB-Suffolk, Music Sales Ltd., Notenausgabe NOV 120510, Cassette NOV 120701, keine Preisangabe in DM

1980 erschienen im Novello-Verlag die ersten Hefte des englischen Flötisten Trevor Wye, die das Üben in den Mittelpunkt stellten. 1983 wurden sie unter dem trefflichen Titel *Flöte üben - aber richtig* von Werner Richter im Zimmermann-Verlag dem deutschsprachigen Markt erschlossen. Was für den Novello-Verlag gilt, nämlich dass die Übungshefte immer wieder in rascher Folge neu aufgelegt werden mussten, gilt nun auch für die deutsche Ausgabe, besonders was das erste, dem Ton-Üben gewidmete Heft angeht. Bei den *revisions* von 1996 handelt es sich nur um kleine Richtigstellungen und Ergänzungen im Text und Notenteil.

Bereits 1991 spielte Trevor Wye zum ersten Band eine Cassette ein, auf der er die Intonationskontrollübungen vorführte und somit zeigte, wohin das Üben à la Wye führen kann. Auch wenn die Cassette grundsätzlich sehr empfehlenswert ist, sollten doch gewisse Bedenken angebracht werden. Erstens ver-*färbt* jedes Abspielgerät die Klangfarben auf seine Weise und zweitens sind in Worte gefasste Erklärungen des Komplexes Klangfarbe nicht ohne weiteres möglich. Welche Faktoren die Klangfarben beeinflussen und wie, das wird in der Praxis eben doch *Zeit, Geduld und intelligenter Arbeit* überlassen bleiben müssen. **Željko Pešek**

Trevor Wye: Das erste Flötenbuch – Lesen und Lernen. Alles, was man über die Flöte und ihr Spiel wissen sollte, Frankfurt 1999, Musikverlag Zimmermann, ZM 32950, DM 26,00

Noch ein Buch von Trevor Wye mit dem Untertitel *Alles, was man über die Flöte und ihr Spiel wissen sollte*, das bereits 1995 bei Novello erschienen ist. Dass Wye ein begnadeter Flötenlehrer ist, steht außer Zweifel, aber spätestens jetzt sieht man auch, dass er ein eifriger Vermarkter seiner Ideen ist.

Schlägt man das Büchlein auf, findet sich über dem Impressum die Widmung an Yuka Yamamoto und über dem Inhaltsverzeichnis *Meiner alten Oma zum Gedenken*. Ein Asterix weist auf eine Anmerkung hin (mitsamt dem ersten Druck-Fehler im en-

geren Sinn, es fehlt ein Buchstabe): *Falls es jemand interessieren sollte: Meine Oma habe ich nie kennengelernt. Sie segnete das Zeitliche* ... und so weiter. So abgelenkt vom Lesen des Inhaltsverzeichnisses überblättert das Kind, an das sich das Buch wendet, das Vorwort in dem es von Wiederholungen beim Üben und der dafür notwendigen Regelmäßigkeit des Übens lesen könnte, um vor den ersten zu spielenden Tönen an der Gruselgeschichte vom allerersten Anfang des Flötenspiels hängenzubleiben: Das Vorkommnis, dass jemand vor zehntausend Jahren den Knochen seines aufgegessenen Verwandten ausbläst und so zum Flötisten wird (ich denke wieder an die Oma von vorhin). Nun auf Seite 7 geht es los: Überschrift: *Ein bißchen Dampf machen*. Doch genug davon. Welchen Sinn soll diese Art von Humor haben, außer dem des Sich-Anbiederns an den coolen jugendlichen Leser. Diese jungen Leser werden sich in Deutschland schwerlich finden lassen, sie sind aber erfahrungsgemäß selten gewillt, sich mit so viel Text zu beschäftigen. Ohne ständiges Eingreifen eines Lehrers ist das Buch also nicht brauchbar, erst dessen Relativierungen, Ergänzungen könnten das Durcheinander brauchbarer machen. Denn nicht alles ist schlecht. Wenn man es behutsam der deutschen Unterrichtssituation angepasst hätte, in der nicht alljährliche Examina wie an Englands Musikschulen drohen. Zum Teil sind Wyes Wortspiele nicht zu übersetzten (Beispiel *Alphabet of usefull marks of expression*) und manches ist durch die Vereinfachung auch schlicht falsch (*tatsächlich ist deine Flöte die gleiche wie die Böhmflöte von 1847*).

Ein Buch, dass ich auf Schritt und Tritt erklären und ergänzen muss, will ich nicht weiterempfehlen, es ist kein *Muss* für alle jungen Flötisten, wie auf dem hinteren Umschlag zu lesen ist. **Željko Pešek**

Franz Schubert: 3 Sonatinen op. posth. 137, für Flöte und Klavier, hrsg. von Hans L. Hirsch, Heft 1: Sonatine Nr. 1 D-Dur, ZM 32990, Heft 2: Sonatine Nr. 2 a-Moll, ZM 33060, Frankfurt 1999, Musikverlag Zimmermann, je DM 22,00

Schuberts Bruder Ferdinand fand im Nachlass des Komponisten *Drei leichte, sehr schöne Sonaten für Klavier und Violine*. Der Verleger Diabelli erwarb sie als *Zuwaag* zu 50 Liederheften und veröffentlichte sie als *Sonatinen* acht Jahre nach dem Tode des Komponisten. Zwei dieser drei Werke liegen zur Besprechung vor. Die Bearbeitung für Flöte und Klavier wurde sehr geschickt gemacht. Der geringere Tonumfang der Flöte, der Fortfall von Doppelgriffen und die Vermeidung gewisser geigentypischer Figuren machten einige Veränderungen des Originals notwendig. Will man sich einzelne Stellen anders einrichten, kann man im Blick auf die Original-Versionen vielleicht auch zu anderen Lösungen gelangen. Die vorliegende Ausgabe aber eröffnet die Möglichkeit, das romantische Flötenrepertoire um wunderschöne, nicht zu schwierige Stücke zu bereichern. **Hans-Martin Linde**

Wolfgang Amadeus Mozart: Konzert G-Dur KV 313 und Konzert D-Dur KV 314, Fassung für 2 Flöten (fakultativ für 3 Flöten), hrsg. von Richard Müller-Dombois, Detmold 1999, Syrinx Verlag, je DM 28,00

Warum ist das nicht schon früher gemacht worden? Wohl, weil man einerseits vor den beiden Mozartkonzerten einen Heidenrespekt hat (Probespiel- oder Wettbewerbsstücke) und andererseits der Meinung ist, die Konzerte nur in der Originalgestalt erklingen lassen zu dürfen. Dabei muss man sie zwangsläufig mit Klavierauszug einstudieren. Jetzt sind beide Konzerte von Richard Müller-Dombois als Duette eingerichtet, und ich möchte sie sehr für das Studium empfehlen. Was für die Opern-Einrichtung aus der Zeit Mozarts schon lange akzeptiert (und gerne geübt) wird, ist jetzt mit den Konzerten möglich. Trotz ihrer Hauptverwendung als Probespielstücke sind die Mozartschen Konzerte auch schon auf Musikschulniveau erreichbar, da sie technisch nicht schwerer als ein Schwindel-, Devienne- oder Hoffmeister-Konzert sind, musikalisch aber um einiges wertvoller. In der Interaktion zwischen Schüler und Lehrer ist im Unterricht eine unmittelbare Arbeit insbesondere an Intonation, Artikulation und Rhythmus möglich und gefordert. Es klingt u. U. unbefriedigend, ist aber für das Klassenvorspiel sehr schulend. Beim Studium wird ein bei ungewohnten melodisch-harmonischen Wendungen notwendig werdender Blick in die Partitur dem Ganzen sicher gut tun. Schade, dass es im Vorwort keine Erklärung der scheinbar willkürlich verteilten Groß- und Kleinbuchstaben gibt. Neben den auch vorhandenen Taktzahlen sollen sie der besseren form-analytischen Übersicht dienen, einem der Grundanliegen in der pädagogischen Orientierung des Syrinx-Verlages. **Željko Pešek**

Leonardo de Lorenzo: L'Appassionato op. 5, Fantasie sentimentale, für Flöte und Klavier, hrsg. von Gian-Luca Petrucci, Frankfurt 1998, Musikverlag Zimmermann, ZM 33360, DM 22,00

Es ist erfreulich, dass der Zimmermann-Verlag ein frühes Opus von Lorenzo wieder zugänglich gemacht hat. Es wurde 1904 in Kapstadt komponiert, wo der junge Lorenzo nach einem vierjährigen Amerika-Aufenthalt im Unterrichten und Orchester-Muggen sein Auskommen suchte. Es braucht den Vergleich mit anderen Werken dieser Zeit wie *Cantabile und Presto* von Enesco (1903), *Barcarola et Scherzo* von Casella (1903) oder mit dem *Concertino* von Chaminade (1902) nicht zu scheuen. Der Name de Lorenzos dürfte in der Regel nur dem Studenten oder Berufsmusiker durch die neun großen künstlerischen Etüden geläufig sein, weniger durch sein vergriffenes Buch *My complete story of the flute*, erstaunlicherweise ist aber etwa ein Drittel seiner 83 Werke durchaus erhältlich. Auch der Bielefelder Katalog verzeichnet ein Dutzend Einspielungen. Die erwähnten Etüden wurden für die konische Klappenflöte geschrieben (!), die Fantasia aber für die Böhm-Flöte mit offen-gis, zu der Lorenzo 1903 konvertierte. Die harmonische Sprache ist noch schlicht tonal, die Figuration aber, angeregt insbesondere durch Ernesto Köhlers op. 75, die *Virtuosen Etüden* von 1898, mit Leittönigkeit gewürzt. Die Musik ist jugendlich agil und nie sentimental, der Klaviersatz ist leicht. Takt 169 dürfte ein Druckfehler sein und muss wohl wie Takt 122 heißen. Optisch verunglückt im ansonsten sehr gelungenen Layout ist beim Neusetzen der Takt 118, optimal lesbar ist auch die Flötenstimme mit guten Wendestellen durch die Leporello-Faltung.

Željko Pešek

Mauro Giuliani: Grand Duo Concertant op. 85, für Flöte (Violine) und Gitarre, hrsg. von Henner Eppel und Volker Höh, Frankfurt 1998, Musikverlag Zimmermann, ZM 31730, DM 26,00

Giuliani (1781-1829) gehörte in der klassisch-romantischen Zeit zu den wichtigsten Komponisten für Gitarre und sein *Grand Duo* op. 85 sicher zu den gewichtigsten Werken dieser Epoche überhaupt. So ist die Neuauflage sehr zu begrüßen. Der Notentext wurde sehr schön (lockerer) und mit guten Wendestellen neu gefasst und dabei auch im langsamen Satz um den fehlenden Takt ergänzt. Und – der Gitarrist hat jetzt das Ganze vor Augen, die Partitur. **Željko Pešek**

Frank Michael (*1943): Augenblicke (1986), op. 62, für Sopran, Flöte (Bassflöte ad lib.), Klarinette in B, Violine und Klavier, Helmstadt 1998, Hubert Hoche Musikverlag, DM 14,90

Die *Augenblicke* gehören zu einer Reihe von Werken Frank Michaels, die unter dem Titel *Transparente Dunkelheit* zusammengefasst werden können.

„Augenblicke sind Momente des Lebens, und, indem man sie festhält, sei es durch ein Foto zum Beispiel, durch ein Haiku oder in Noten, kristallisiert man sie quasi, und erst die Interpreten hauchen ihnen wieder Leben ein, lassen Momente als Leben wiedererstehen; es überlagern sich das ursprünglich Erlebte und in den Texten festgehaltene, von der Musik gefilterte, kommentierte mit dem Erleben des Interpreten und schliesslich derer, die hören und hörend filtern, interpretieren." (Zitat: Frank Michael)

Eine geistig tiefsinnige Komposition in Gegensätzen legt Frank Michael hier vor. Leben und Tod, Licht und Schatten, Wärme und Kälte, liegen eng beieinander. Eindrucksvoll werden diese Gegensätze mit einer ausgesprochenen Klarheit formal und musikalisch verarbeitet.

Die kompositorische Ausarbeitung der *Augenblicke* ist eng angelehnt an den liebevollen, bildhaften und poetischen Liedtext. Sie gibt dem Interpreten ein sehr diffiziles Ausgangsmaterial für seine eigene Interpretation.

Als Blockflötistin wünsche ich mir ein so wertvolles und poetisches Stück auch für Gesang und Blockflötenquartett. **Heida Vissing**

Franz Anton Hoffmeister: Sonate F-Dur, für Harfe (Klavier) und Flöte (Violine), hrsg. von Thomas Richter, Frankfurt 1998, Musikverlag Zimmermann, ZM 31790, DM 26,00

Dem Typus nach eine Sonate für konzertierendes Tasteninstrument mit Begleitung, eignet sich dieses Stück wirklich nur für Harfe. Hoffmeister rechnet nur mit der Einfachpedal-Harfe und verbleibt im engen Rahmen von F-Dur; umso erstaunlicher sein Einfallsreichtum und die Abwechslung im Klanglichen. Ein liebenswürdiges Stück, geeignet für den Anfang oder Ausklang eines Flöte-Harfe-Abends. Ein einziger Druckfehler im guten Notensatz, nur das Adagio ist in der Harfe zu eng gesetzt.

Željko Pešek

Gerhard Braun: Qumran. Geistliches Konzert, für Singstimme (Mezzosopran), Altflöte in G und Schlaginstrumente, Ditzingen 1999, Edition Musica Rinata, MR 3.142.01, keine Preisangabe

Man findet in diesem einfallsreichen Stück Brauns persönlichen Stil wieder, der vielen Flötisten aus anderen seiner Werke wohlvertraut ist. Es gefällt der Abwechslungsreichtum der einzelnen Teile und der fantasievolle Umgang mit den fragmentarischen Texten der berühmten Qumran-Schriftrollen. Die klanglichen Assoziationen, die sich in dieser Komposition aus dem Text ergeben, erfordern von Stimme und Flöte einiges an stimm- und spieltechnischer Geschicklichkeit. Dabei bleiben sie aber gut „machbar" und es ist ein lohnendes Werk entstanden! Die Schlaginstrumente können von einem eigenen Spieler oder aber von der Sängerin gespielt werden. **Hans-Martin Linde**

Jean Doué: Concerto pour piccolo et orchestre à cordes, hrsg. von Jean-Louis Beaumadier, F-Paris 1999, G. Billaudot Editeur, keine Preisangabe in DM

Auch hier steht man wieder vor dem Rätsel, wer sich hinter dem Namen Jean Doué verbirgt. Und diesmal ist es wirklich schade! Dieses Concerto für Piccoloflöte ist ein ausgesprochen gut gelungenes Werk, schön zu spielen (liegt oft „wie Butter") und dennoch virtuos, darüber hinaus zeigt es großes kompositorisches Können und viel Fantasie. So beginnt das Konzert mit der tiefen Piccolo als Bass (!) unter den hohen Streichern *Tranquillo dolce espressivo*. Die Harmonik ist in ihrem lichten Dissonanzcharakter bestechend. Dem ersten fantasieartigen Satz folgt ein eher tänzerischer Satz mit einer Kadenz bar jeden Leerlaufs. Der 3. Satz mit Scherzo-Charakter endet in der Tiefe *pp* mit leiser Melancholie. Die Piano-Reduktion, vom Widmungsträger Jean-Louis Beaumadier hergestellt – ist nicht ganz leicht, aber gut zu spielen. Aber eben doch ein Ersatz! Mit Streichorchester muss dieses 8-minütige Werk einfach zauberhaft wirken: Hier kann man die Piccoloflöte in all ihren Facetten, eingebettet in einen abwechslungsreichen Streichersatz, völlig unangestrengt erleben. Unbedingt zu empfehlen! **Frank Michael**

Wolfgang Amadeus Mozart: Quartett in F-Dur, für Oboe, Violine, Viola und Violoncello, KV 370 (368b), hrsg. von Kurt Meier, CH-Winterthur 1999, Amadeus Verlag (Bernhard Päuler), BP 1040, Partitur und Stimmen DM 24,00

Der in Winterthur ansässige Amadeus Verlag hat jüngst eine Neuausgabe von Mozarts Quartett für Oboe und Streichtrio KV 370 (Kö.-Ei. 368b) auf den Markt gebracht, deren Redaktion er dem am gleichen Ort tätigen Oboisten Kurt Meier anvertraut hat. Die im gewohnt vorbildlich klaren drucktechnischen Gewand erstellte Ausgabe richtet sich, wie das Vorwort vermerkt, streng nach dem Text der Neuen Mozart-Ausgabe, die ihrerseits dem neuesten Stand musikwissenschaftlicher Forschungen verpflichtet ist.

Die Frage nach der tatsächlichen Notwendigkeit einer Neuausgabe darf daher schon gestellt werden; eine solche schien allenfalls zu einer Zeit gerechtfertigt, als bei Bärenreiter zwar eine Partitur, aber über Jahre hinweg keine Einzelstimmen erhältlich waren. Da nun also zwei qualitativ gleichwertige Ausgaben vorliegen, könnte vielleicht noch der Preisvergleich die Entscheidung für den einen oder anderen Verlag beeinflussen.

Eine Besonderheit freilich weist die Amadeus-Publikation auf: eine in der Tat klangliche Härte findet sich in der Stimmführung des Geigen- und Bratschenparts in Takt 79 resp. 80 des 1. Satzes, die der Herausgeber glätten zu müssen sich veranlasst sieht. Da es sich jedoch beim Oboenquartett um eines der Werke handelt, von denen Mozarts Autograph erhalten ist, sind nachträgliche – wenn auch nur hypothetische – Korrekturen des Notentextes nach Dafürhalten des Rezensenten prinzipiell unzulässig (nach dem Grundsatz: *Der Komponist hat immer recht!*).

Es gibt ähnliche Beispiele in Werken anderer Komponisten, wo der Interpret leicht verführt sein könnte, scheinbar fehlerhafte, „unlogische" Notenfolgen oder Stimmführungen korrigieren zu wollen. Vielmehr aber sollte – vorausgesetzt, eine eindeutige autographe Niederschrift steht zur Verfügung – reflektiert werden, warum der Komponist so und nicht anders geschrieben hat. Mit Bachs *Solo-Partita* für Flöte, Telemanns *Fantasien* ebenfalls für Traverso solo, Schuberts Variationen *Trockene Blumen*, Schumanns *Fantasiestücken* op. 73 und *Romanzen* op. 94 seien nur einige solcher signifikanten „Streitfälle" angeführt.

Einer der Brüder des Klavierduos Kontarsky hat es einmal überspitzt auf den Punkt gebracht, als er in

einem Interview des *Spiegel* auf die Frage, ob denn auch immer der Urtext gespielt werde, spontan zur Antwort gab: *Selbstverständlich! Wir spielen auch die Schreibfehler ...* **Georg Meerwein**

Carl Philipp Emanuel Bach: Sonate g-Moll, Wq 135, für Oboe und B.c., hrsg. und Continuo-Aussetzung von Kurt Meier, CH-Winterthur 1998, Amadeus Verlag, BP 2279, DM 16,00

Das ist nun die dritte Ausgabe dieser Sonate, die ich besitze. Sie ist professionell gemacht: der ausgesetzte Bass ist leicht spielbar, logisch und er klingt sehr gut. Der Druck ist hervorragend, der Preis erschwinglich. Eigentlich fehlt nichts am Glück, diese schöne Edition in mein Notenregal einzureihen. Und doch. Seit einiger Zeit besitze ich das Facsimile dieser bedeutenden Sonate; das Original liegt in der Bibliothek des Conservatoire Royal in Brüssel. Das sehr saubere Facsimile ist (ohne Kommentar) bei CD in Le Vaud (Schweiz) erschienen.

Und da gibt es eine Diskrepanz zu allen Ausgaben. Aber davon berichtet kein kritischer Bericht, auch der von Meier nicht. Und Meier beruft sich sogar auf diese Quelle in Brüssel. Es handelt sich dabei um den vierten Takt des ersten Satzes, ein Adagio. Dieser Takt ist auf die Zeilen 1 und 2 verteilt. Und dabei ist es dem ältesten Bachsohn dann eben passiert: 2 Viertel stehen in Zeile 1 und in Zeile 2 gibt es im gleichen Takt nochmals 4 Viertel. Takt 4 ist also ein Sechsvierteltakt, der ganze Satz aber steht generell im Viervierteltakt.

Der Komponist hat offensichtlich in den Zwängen der (eiligen?) Reinschrift vergessen, dass Zeile 1 keinen Taktstrich am Ende hat. In der dritten Zeile hat er das aber sehr wohl bemerkt. Der ganze restliche Teil von Takt 4 - 17 dieses besonders kostbaren Satzes ist also um einen halben Takt verschoben.

Nun weiß ich ja schon auch, dass, besonders im späten Barock, die Eins und die Drei im Vierertakt oft nahezu gleichberechtigt sind, das bringt schon die Imitationstechnik mit sich, wenn die Nachahmung halbtaktig erfolgt. Aber erstens ist dieser Satz, als Continuo-Satz, eben nicht so recht imitatorisch. Und zweitens endet er im Manuskript, wie es sich gehört auf der Eins. Und drittens: gerade diese Sonate ist keinesfalls mehr barock. Das weiß auch der Herausgeber; denn er betont im kurzen Vorwort die „Sturm- und-Drang"-Komponente der Komposition. Und in der Vorklassik wird der Unterschied zwischen der Eins und der Drei bedeutend wichtiger als im Spätbarock.

Eine Neuausgabe von alter Musik ist immer auch mit einem Hauch von Bearbeitung versehen. Aber heute sollte man von einem Herausgeber nun wirklich alle vorliegenden Fakten verlangen dürfen, auch für DM 16,00.

Bach schließt volltaktig auf der Eins. Meier aber lässt den Satz als einzigen im ganzen Stück auf der Drei verläppern. Das ist keine Petitesse oder lässliche Sünde, so will mir scheinen. Denn seit ich das Facsimile habe, spiele und unterrichte ich das Stück anders. Der fragliche Takt ist tatsächlich ein um 2 Viertel verlängerter Viervierteltakt, denn so hat es der Komponist gewollt, wenn auch nicht mit voller Absicht. Die Harmonik ist eindeutig im verlängerten vierten Takt: die Eins ist Quartsextvorhalt, die Drei angebundene Dissonanz und die Fünf wieder Quartsextvorhalt.

Von der Neuausgabe einer Sonate, und sei sie noch so bedeutend, verlange ich eine Diskussion solcher Fragen, besonders, weil die anderen Ausgaben noch auf dem Markt erhältlich sind.

Da die Ausgabe von Hugo Ruf sich (bis auf Takt 4) schon an den Urtext hält und einen brauchbaren Cembalopart hat, frage ich mich ernsthaft, wozu diese Edition gut sein soll.

Ich persönlich nehme also doch wieder das Facsimile mit in den Unterricht. **Albrecht Gürsching**

Hans Werner Henze: Neue Volkslieder und Hirtengesänge, für Fagott, Gitarre und Streichtrio, Mainz 1999, Schott Musik International, ED 8696, DM 68,00

Anlass zu dieser Musik boten dem Komponisten Anregungen aus der steirischen Volksmusik, die Henze in den achtziger Jahren empfing. Aus Skizzen davon und aus danach entstandenen Liedern für eine Laienaufführung ist eine sehr originelle Satzfolge entstanden. Es ist Henze durchaus gelungen, *etwas von der Atmosphäre, von der Stimmung dieses melancholischen Landes festzuhalten wie einen Traum oder wie eine schmerzliche Erinnerung* (Vorwort). Die sieben Volkslied-inspirierten Fantasien sind dabei keineswegs einfache Spielmusik. Sie bieten vielmehr anspruchsvollen Spielern eine äußerst reich differenzierte Kammermusik. **Hans-Martin Linde**

Giovanni Battista Sammartini: Sechs Sonaten, Bd. II (Nr. 4-6), für Flöte und B. c., hrsg. von Gerhard Braun, Generalbassaussetzung von Siegfried Petrenz, A-Wien 1998, Universal Edition, UE 31 289, DM 26,00

Mit den Sonaten Nr. 4-6 im zweiten Band mit Sonaten von Giovanni Battista Sammartini ist die Neuausgabe einer Londoner Druckfassung von 1765 nun komplett. Zwar ist die Autorschaft nach Frans Vester nicht gesichert, doch spricht der Stil der Sonaten eine nahezu eindeutige Sprache und auch der ursprüngliche Titel der Sonatensammlung: *Six Easy Solos for a German Flute or Violon / With a Thorough bass for the Harpsichord composed by Sig.r Gio.Battista St.Martini of Milan.* Gerade die einfache, aber dennoch kunstvolle Komposition dieser Stücke zeigt den Meister der Tonkunst, wie es Sammartini war. Zudem präsentiert sich der Komponist hier besonders als „Vorklassiker", als Vorbereiter der Klassik, zu dem er in den Lehrbüchern der Musikgeschichte gemacht wurde, z.B. durch schlichte dreisätzige Form mit Menuett-Finale, rhythmische Raffinesse bei Vereinfachung der Melodiestruktur und formale Ansätze zum Symmetriekonzept der Klassik.

Der Herausgeber Gerhard Braun hat erfreulicherweise diese schlichte Grundstruktur erhalten, ohne die Sätze durch übermäßige Verzierungsvorschläge zu verkomplizieren. Das lässt nicht nur das Sammartinische Konzept der Komposition klarer erscheinen, sondern eröffnet auch den nötigen Freiraum für den an eigenen Verzierungen interessierten Spieler. Obwohl von Sammartini als *Solos mit Grundbass* bezeichnet, ist diese Bass-Stimme ein echter musikalischer Partner der Flötenmelodie, keineswegs bloße Harmoniestütze in Taktzeitenanordnung. Tatsächlich ist die Begleitung als rhythmischer Impuls angelegt und mit hübschen Überleitungen in den Melodiepausen versehen. Diese Idee der Komposition hat Siegfried Petrenz aufgenommen und eine Begleitung analog der Vorgabe entworfen, die aus dem einfachen Flötenduo ein herrliches Stück vorklassischer Kammermusik werden lässt, nicht selten mit deutlichen Trioeffekten.

Mit dem Sachverstand der beiden Herausgeber ist der Universal Edition mit den sechs Flötensonaten von Sammartini ein kleines Meisterwerk gelungen. Neben der Drucklegung seltener und einfach spielbarer Flötenstücke ist diese Bearbeitung ein Beitrag zum Verständnis der vorklassischen Kammermusik.

Adelheid Krause-Pichler

Zu verkaufen!
Cembalo
(Fabrikat Sperrhake, ca. 1970)
2,30 x 1,00 m, 2-manualig (Handzüge, Manualkoppel), Neubekielung 1993, Preis: VB
Tel. 02225 / 7370

Johann Christian Bach: Quintett in F-Dur für Oboe, Violine, Viola, Violoncello und obligates Cembalo op. 22/2, hrsg. von Bernhard Päuler, CH-Winterthur 1999, Amadeus Verlag, BP 872, DM 28,00

Das Kleine ist groß, wenn es natürlich-flüssend und leicht geschrieben und gründlich gesetzt ist. Es so zu machen ist schwerer als alle die den meisten unverständlichen künstlichen Harmonischen progressionen, und schwer auszuführenden Melodyen. hat sich Bach dadurch heruntergesetzt? – keineswegs! Der gute Satz, und die ordnung, il filo – dieses unterscheidet den Meister vom Stümper auch in Kleinigkeiten. Dies bemerkenswerte ästhetische Bekenntnis schreibt Leopold Mozart 1778 seinem Sohn Wolfgang Amadeus, der den „Londoner Bach" zeitlebens bewunderte und wohl auch schon damals sehr wohl wusste, dass das musikalisch Leichte zum kompositorisch Schwersten gehört. Zu Recht zitiert der Herausgeber die Zeilen im Vorwort (wenn auch etwas abweichend): das zweisätzige Stück ist ein Meisterwerk der Leichtigkeit, unkompliziert und fasslich, aber nirgends trivial, nirgends auch verliert der Komponist den Faden – *il filo* –, nirgends gerät die Musik weitläufig, alles ist geschmackvoll und fein, auch drängt sich das *Clavier* (so die Besetzungsangabe in der Partitur) nirgends ungebührlich in den Vordergrund und bleibt, wenn auch als *primus inter pares*, ins Ensemble integriert.

Die Ausgabe des Amadeus-Verlags präsentiert nichts Neues: Seit 1953 liegt das Werk bei Schott-London in der Ausgabe von Dorothy Erhart vor, einer für damalige Verhältnisse untadeligen Edition mit abgedruckter Generalbassbezifferung sowie deren Aussetzung in Kleinstich und wenn auch nicht gekennzeichneten, so doch stets geschmackvollen Ergänzungen der Artikulation und der Dynamik. Im Vorwort bezieht sich Dorothy Erhart auf einen nicht näher bezeichneten Druck von 1785 im Britischen Museum in London, der den Tastenpart dem Cembalo zuweise, während ihre Ausgabe alternativ *Piano* angibt. Ihre Neuausgabe sieht

außerdem für die dritte Melodiestimme wahlweise Viola oder Viola da gamba vor, ohne dass dies im Vorwort kommentiert würde.

Leider verharrt die Amadeus-Ausgabe fast fünfzig Jahre später praktisch auf dem Stand der Editionstechnik von 1953. Offenbar erschienen 1785 zwei Ausgaben des Quintetts, eine bei dem Londoner Verleger J. C. Luther und eine bei J. J. Hummel in Amsterdam. Bernhard Päuler nun folgt erklärtermaßen dem Luther-Druck. Die Abweichungen von der Schott-Ausgabe lassen vermuten, dass Dorothy Erharts Vorlage die Hummel-Ausgabe war. 1953 war die Quellenlage vielleicht nicht so leicht zu recherchieren, auch war man in Quellenfragen naiver; aber das ist lange her. Die Frage, die sich der Herausgeber und Verleger heute stellen lassen muss, ist: Aus welchem Grunde wurde die Luther-Ausgabe zugrundegelegt, die Hummel-Ausgabe aber bei der Textredaktion übergangen? Dass dergleichen ohne triftige Begründung nicht angeht, lernt man heute im editionskundlichen Proseminar. Schade, dass so die Chancen von Neuausgaben vertan werden! Wer heute das Quintett nach der Amadeus-Ausgabe aufführt, bleibt in Bezug auf Details genauso unsicher, als wenn er die Schott-Ausgabe verwendet. (Sind z.B. in T. 107f. des 2. Satzes im Klavierdiskant die Staccatopunkte bei Päuler oder aber die Legatobögen bei Erhart authentisch? Ist in T. 32 des 1. Satzes im Bass wirklich erst wie bei Päuler die 8. oder nicht doch bereits wie bei Erhart die 7. Note fis? Die Parallelstelle T. 7 spricht für Erhart.) Bleibt noch zu erwähnen, dass die Amadeus-Ausgabe die Besetzungsvariante mit Viola da gamba nicht erwähnt, wohl aber Querflöte als Ersatz für Oboe vorsieht. Man fragt sich, ob diese etwas undankbare Alternative der herangezogenen Quelle oder aber eher verlegerischem Kalkül entspringt.

Was man 1953 noch nicht erwarten konnte, sollte heute eine Selbstverständlichkeit sein, bleibt aber offenbar eine Wunschvorstellung fürs neue Jahrhundert: dass das Urtextprinzip auch bei den Verlegern praktischer Ausgaben zur Kenntnis genommen und konsequent in die Tat umgesetzt wird.

In Ausstattung und Typographie handelt es sich um eine Ausgabe der Spitzenklasse: So etwas kann man an gute Freunde verschenken. 1953 wird man von dergleichen nicht einmal geträumt haben. Wer die neue Ausgabe kauft, obwohl er die alte besitzt, sollte Seitenblicke riskieren, und dies nicht nur, aber auch bei der Generalbassaussetzung, die, durchweg dezent und gut spielbar, in T. 32 des 1. Satzes – an der schon erwähnten kritischen Stelle – in der von Päuler gebotenen Ausführung schwerlich des Meisters Billigung gefunden haben dürfte. Etwas wunder nimmt auch die Unterscheidung zwischen Vorschlägen, die als gefähnte Sechzehntel notiert sind, und gefähnten Achteln mit Querstrich, eine Differenzierung, die die Schott-Ausgabe, die sich auf gefähnte Sechzehntel beschränkt, nicht kennt. Vielleicht beruht auch dieser Unterschied auf Eigenarten der Vorlagen – man wüsste es gern, findet aber nichts darüber im Vorwort. Die Verschwiegenheit des Herausgebers ist der unzeitgemäße Mangel dieser Ausgabe. **Klaus Hofmann**

Orchesterstudien für Fagott, Opern Bd. II, hrsg. von Günter Piesk, Frankfurt/M. 1999, Musikverlag Zimmermann, ZM 28600, DM 48,00

Wieder ist es dem Verlag Zimmermann gelungen, seine Reihe von Orchesterstudien hervorragend zu ergänzen. Im zweiten Band der Opern von Mozart werden wichtige Passagen aus *Thamos, Die Entführung aus dem Serail, Der Schauspieldirektor, Don Giovanni, Così fan tutte* und *Titus* aufgeführt. Die Großzügigkeit, mit der die Auswahl der Stellen getroffen wurde, ermöglicht nicht nur eine Vorbereitung auf technische Schwierigkeiten, sondern gibt auch einen guten Einblick in die Eigenheiten der Kompositionen. Mit der für die Ausgabe charakteristischen Gründlichkeit wird jeweils differenziert, ob es sich um Soli mit Begleitung, eine führende Stimme im Satz, ein Tutti im vollen Orchester, eine im Satz hörbare Stimme, ein kammermusikalisches Wechselspiel oder eine heikle Mittelstimme handelt. Für die Berufsausbildung zum Orchestermusiker sind diese Hinweise wertvolle Hilfen. Selbstverständlich werden 1. und 2. Fagottstimme berücksichtigt und darüber hinaus auch gekennzeichnet, welche anderen Bläserstimmen parallel geführt sind. Beispielhaft ist der Abdruck beider Oboenstimmen als Stichnoten im Mittelteil der Ouvertüre zur *Entführung*. Hier zeigt sich deutlich, dass der Herausgeber die Schwierigkeiten der Aufführungspraxis im Orchester kennt und Hilfen für das Zusammenspiel geben möchte. So lässt sich auch notfalls ohne

Probe eine Aufführung optimal vorbereiten. Durch die Untertitel zu den einzelnen Arien entsteht eine Vertrautheit mit den handelnden Figuren auf der Bühne und zugleich werden die Anfänge der Texte benannt. Der Notendruck und das Erscheinungsbild der Ausgabe sind klar und übersichtlich. Man darf gespannt auf die Fortsetzung dieser Reihe von Orchesterstudien sein.

Andreas Schultze-Florey

Neue Adresse! Neue Hefte!

Pietro degli Antonii (1648–1720):
Opus 5 (Bologna 1686), Bd. I: Sonaten 1 und 2 für Altblockflöte und B.c.
Ed. Nr. G 12.014, DM 25,–
10 Jahre liess sich Antonii Zeit, bis er nach op. 4 (Bologna 1676) einen weiteren Druck mit Sonaten veröffentlichte. Ob sich Antoniis Kompositionsweise in dieser Zeit verändert hat, mag jeder selbst beurteilen. Verraten sei nur, daß auch diese beiden Sonaten wieder viele schöne Überraschungen enthalten. (Schwierigkeitsgrad: 3)

Giovanni Battista Fontana (gest. 1631):
Sonata Sesta decima
für 3 Blockflöten (SSA) und B.c., Hrsg.: M. Nitz
Ed. Nr. G 12.018, DM 23,–
Ein leichtes frühbarockes Stück, mit 3 interessanten Oberstimmen. (Schwierigkeitsgrad 2-3)

GIROLAMO

Girolamo Musikverlag
Franz Müller-Busch e.K.
Poststrasse 7
D-79098 Freiburg
Tel. 07 61/285 28 98
Fax 07 61/285 28 99
e-mail: girolamo@arcormail.de

NEUEINGÄNGE

Atnote Online-Notenversand, Bad Neustadt, www.atnote.de

Croes, H. J. de: Sonate C-Dur, für Altblfl. u. B.c.
Sammartini, G. B.: Sonate G-Dur opus 4, Nr. 3, für 2 Sopranblfl.
Stamitz, C.: Vier Duette, für 2 Altblfl.
Stamitz, C.: Zwei Duette, für Sopran- u. Altblfl.
Südamerikanische Folklore, für 2 Altblfl.

Gérard Billaudot Éditeur, F-Paris

Girard, A.: Le chemin de la tranquillité (Dangain), für Klar. u. Klav.
Girard, A.: Le sourire de la rose, für Fl. u. Klav.
Hurel, Ph.: Musica 2, für Fag. u. Klav.
Initiation à l'Opéra (Verdier), 20 études mélodiques adaptées d'airs d'opéra pour la clarinette, Vol. 4, Vol. 5
Kondo, Kei: Un vieil homme japonais (Okina) danse sur la terre (Artaud), für Fl. u. Klav.
Mozart, W. A.: Andante à trois KV 547 (Lancelot), für 2 Klar. in B u. Bassklar.
Pergolesi, G. B.: Trio N° 2 en si b Majeur (Lancelot), für 2 Klar. u. Bassklar.
Yoshida, S.: Kodama III, für Fl. mit od. ohne Klav.

Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Bach, J. S. (?): Sonate für Flöte und Cembalo Es-Dur BWV 1031/H.545 (Kuijken/Henstra), EB 8689
Huber, N. A.: „Als eine Aussicht weit ..", für Fl., Vla. u. Harfe, KM 2468

Musikverlag Doblinger, A-Wien

Albrechtsberger, J. G.: Serenata a 5 (Gabler), für Bläserquintett, DM 1229
Diendorfer, Chr.: Mix Dur, für 3 Querfl., 05 036
Eder, H.: Annäherung op. 113, für Fl. solo, 05 049
Eder, H.: Mallorquinische Impressionen op. 109, für Fl. u. Ob., 36 301
Strauss, J. (Sohn): Frühlingsstimmen, Walzer op. 410 (Totzauer), für Bläserquintett, 06 505
Strauss, J. (Sohn): Morgenblätter, Walzer op. 27 (Bjelik), für Bläserquintett, 06 508

Emerson Edition Ltd., Windmill Farm, Ampleforth, York YO62 4HF, GB

Cowlin, Ph.: Aria, für Fl. und Klav., E345

Fidula-Verlag, Boppard/Rhein

Hoi Marinko – 222 osteuropäische Lied- und Tanzmelodien (Lorenz), für 3 Blfl., Best.-Nr. 5114 mit CD

Edition Gravis, Bad Schwalbach

Dünser, R.: Vier Bagatellen, für Blfl.-Ensemble, P: EG 670, 1 Set SP: EG 670a
Dünser, R.: Vier Bagatellen, für Querfl.-Ensemble, P: EG 670b, 1 Set SP: EG 670c
Braun, G.: Arkadische Szenen, Teil III Dionysos, für 1 Blfl.-Spieler u. 1 Tänzerin, EG 616c

Éditions Musicales Alphonse Leduc, F-Paris

Alain, J.: Monodie, für Fl. solo, AL 29 229
Bach, J. S.: Six Sonates et Partitas, Vol. 2 (Veilhan), für Altblfl., AL 29 210
Fauré, G.: Pavane op. 50 (Cheyron), für 4 Fl., AL 29 238
Moyse, L.: 12 Variationen über ein Thema von Franz Schubert für Fl. u. Klav., AL 29 089

Mieroprint Musikverlag, Münster

Geysen, F.: Lichtspleten, für Blfl.-Quartett, EM 1041
Michel, W.: niets/iets, für 4 Altblfl., EM 1070
Niikura, K.: Gitanjali (Henseler/Adachi), für Blfl., Harfe u. Sopran, EM 1107
Spahn, C.: "Das klinget so herrlich ...", für Sopranblfl. od. Garkleinflötlein, EM 1069
Spahn, C.: Schrijn, für Tenorblfl., EM 1067

Moeck Music, Celle

Bigaglia, D.: Sonate F-Dur (Delius/Müller), für Altblfl. u. B.c., Edition Moeck Nr. 1143
Coates, G.: Breaking Through (Nienstedt), für Altblfl., Edition Moeck Nr. 1590
Czerny, C.: Neun Stücke (Zahn), für Blfl.-Quartett, ZfS 728/729
Marbe, M. L.: Arc en Ciel (Nienstedt), für Blfl. u. Querfl., Edition Moeck Nr. 1589
Roberts-James, J.: Variations on Daphne op. 5, für Blfl. solo, ZfS 730

Möseler Verlag, Wolfenbüttel

Mays, W.: Moon Dances, Three Native American Sketches (Zahnhausen), für Altblfl. solo, M 22.612
Telemann, G. Ph.: Gulliver-Suite (Zahnhausen), für 2 Altblfl., M 22.611
Telemann, G. Ph.: Zwei Concerti (Zahnhausen), für 4 Altblfl., M 22.602

Edition Molinari, Regensburg

Cabaza, M.: Sonate in B-Dur, für Ob. u. B.c., ISMN M-50062-076-1
Haydn, J.: Sechs Quartette, Bd. 1 (Nr. 1-3), für Fl., Vl., Vla. u. Vc., ISMN M-50062-078-5

Musica Rara, F-Monteux (Ausl.: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Bach, C.Ph.E.: Complete Sonatas for Flute and Basso Continuo (Leisinger), Vol. V: MR 2216, Vol. VI: MR 2217
Bruch, M.: Swedish Dances Op. 63 (Magistrelli), für Klar. u. Klav., MR 2223
Händel, G. F.: Duetto: „Deh lascia addolcire" (Apollo e Dafne HWV 122) (Knipschild), für Sopran u. Bass, Fl. u. Klav., MR 2245
Lully/Anglebert/Delalande/Charpentier: Pieces (Madeuf), for Trumpets and Timpani, Vol. I: MR 2235, Vol. II: MR 2236
Perti, G.: Sinfonia to "L'inganno scoperto per vendetta" (Latham), for trumpet, strings & continuo, A: MR 2239a Trumpet and Piano, B: MR 2239b Score and Parts
Torelli, G.: Sinfonia in D (G.21), A: Trumpet(s) and Piano Reduction (Sanders), for 1/2 trumpet(s), strings & continuo, MR 2240a, B: Score and Parts on Hire

Music Sales Limited, GB-London

The Most Requested Tunes in the World for Saxophone, für Alt- u. Tenorsax., AM 955350

P. J. Tonger Musikverlag, Köln-Rodenkirchen

Golle, J.: Trio, für Klar. in B, Bassetthr. in F (od. 2. Klar. in B) u. Bassklar. in B, T 2863
Maschek, P.: Quartett G-Dur (Thalheimer), für 4 Querfl., P: T 2928-1, ST: T 2928-2
Richter, Th.: Fünf Aphorismen (Hildemann), für 3 Fl., T 2533
Schilling, H. L.: Sonate en Trio, für Tromp. in B, Pos. u. Klav., T2543

Wiener Urtext Edition (Schott/Universal Edition, Mainz/Wien)

Telemann, G. Ph.: Fantasien für Flöte solo (Hirschmann/Nastasi), UT 50187

Musikverlag Zimmermann, Frankfurt/Main

Bach, J. S.: Acht Duette nach Präludien aus dem „Wohltemperierten Klavier" BWV 854, 856, 858, 860, 862, 864, 865 (Holle), für 2 Fl., ZM 33320
Barath, E.: „Japanisch?", für 2 Fl., ZM 33740
Chopin, F.: 5 Préludes aus op. 28 (Cheyron), für 4 Fl., ZM 33430
Fürstenau, A. B.: Großes Trio (mit Fuge) op. 118 (Richter), für 3 Fl., ZM 32130
Kleinknecht, J. F.: Sonate D-Dur nach Œuvre III, 2 (Zahn), für Fl. u. oblig. Cemb. (Klav.), ZM 32390
Tsuru-no-Sugomori: Nistende Kraniche (Offermans), für Fl. solo, ZM 33720
Walckiers, E.: Grand Quartett F-Dur op. 70 Nr. 2 (Eppel), für 4 Fl., ZM 32790

A Musick for Queen Anne, englische Hofmusik um 1700. Ornamente 99 unter Karsten Erik Ose, aufgenommen am 7. und 14. 10. 1998. Interpreten: Dorothee Oberlinger, Karsten Erik Ose (Blockflöten), Anton Steck, Hélène Schmitt (Violinen), Wolfgang Dey, Annette Spehr (Oboen), Andreas Plückthun, Ursula Theilen (Traversen), Christoph Anselm Noll (Orgel und Cembalo), Olaf Reimers (Violoncello). Bezug: Dorothee Oberlinger, Aachener Str. 161, 50674 Köln

Das Ensemble *Ornamente 99*, geleitet von Karsten Erik Ose, hat eine 34-minütige CD eingespielt unter dem Titel *Englische Hofmusik um 1700*. Sie beinhaltet Werke von ausländischen Immigranten wie Gottfried Keller, Gottfried Finger und Jacques Paisible sowie einheimischen Komponisten, wie Robert King und Mr. Keen.

Zum Umfeld: Anne und Prinz George von Dänemark unterhielten ihr eigenes Bläserensemble. Anfänglich bestand es aus einem Trompeter (John Shore) und vier Oboisten, einem Tenoroboisten und einem Fagottspieler, das Ensemble wurde aber bereits 1694 mit einem zweiten Tenoroboisten und einem zweiten Fagottspieler erweitert, und 1700 stieß Jacques Paisible als neues Mitglied und Hauptkomponist für Annes Haushalt dazu. Mindestens drei der Musiker spielten Blockflöte, einige waren ebenfalls als Streicher ausgebildet.

Gottfried Keller widmete Prinzessin Anne im Jahre 1700 sechs Sonaten, drei für Trompete oder Oboe, 2 Violinen, Tenorvioline und Basso continuo und drei weitere für 2 Blockflöten, 2 Oboen oder Violinen und Basso continuo. Die letzten drei sind auf dieser CD vertreten. Die Stimmbezeichnung lautet *Fluto primo, Fluto secondo, Hautboi primo, Hautboi secondo, Organo e Violoncello*. Dieser Bezeichnung wurde in Kellers Sonata in B-Dur Rechnung getragen, die beiden übrigen Sonaten auf dieser Einspielung (G-Dur und C-Dur) sind mit 2 Blockflöten, 2 Violinen, Cembalo und Cello-Continuo besetzt. Kellers Sonatas vereinen eine Mischung von stolzem anglo-französischen Stil der mit italienisch geprägten Motiven vermischt wird. Bühnenmusik sowie Tanzeinlagen gehören selbstverständlich mit dazu.

Gottfried Finger kam etwa um 1687 nach London und fand in James II römisch-katholischer Kapelle eine Anstellung als Gambist, daneben komponierte er Masques, Bühnenmusik und Kammermusik. Auf dieser CD sind die Sonaten F-Dur und g-Moll enthalten. Die originale Stimmenbesetzung lautet *Fluto primo, Fluto secondo, Hobois primo, Hobois secondo, Basso Continuo*. Peter Holman, Herausgeber dieser Sonaten, weist darauf hin, dass diese Werke, die ersten Kompositionen eines in England lebenden Komponisten sind, in denen Blockflöten und Oboen gleichzeitig zusammen musizieren. Die Sonaten wurden bei Roger in Amsterdam gedruckt und 1698 angezeigt. Wahrscheinlich waren diese Werke für die Aufführung in Fingers Konzertreihe in York *Buildings off the Strand* bestimmt, aber sicherlich fanden sie auch in Annes Repertoire Einzug. Der Stil der beiden Sonaten ist wiederum vermischt. Italienisch-österreichische Züge und etwas Deutsches haftet dem ganzen an. Für mein Gefühl wird der französische Stil mit der rhythmischen Inégalität vor allem in der F-Dur Sonate zu stark in den Vordergrund geschoben.

Ose besetzt die G-Moll-Sonate mit zwei Traversen und zwei Blockflöten. Historisch gesehen gab es diese Kombination um 1700 vermutlich überhaupt noch nicht, und ganz sicherlich gab es um diese Zeit keine Traversospieler in England.

Zwischen diese substantiellen Werke wurden Duette aus Thesaurus Musicus (1693-96) gefügt, einer Sammlung von Duetten für Blockflöten die zu kleinen Suiten zusammengefasst waren. Nebst einem anonymen Komponisten stammen diese von Jacques Paisible, Robert King und Mr. Keen. Hier handelt es sich um Musik für Gentlemen, männliche Musikliebhaber, die sich auf der Blockflöte ergötzten, und ich denke nicht, dass diese Stücke je am Hof ertönten. Ose orchestriert die Duette, einmal besetzt er Stimmen doppelt, 2 Blockflöten gegen 2 Traversen, diese Kombination überzeugt mich am wenigsten, oder dann musizieren Violinen oder Oboen alternierend mit den beiden Blockflö-



ten. Um 1700 war der Klang der Barockblockflöte noch sehr neu in England und hätte sicherlich nicht dieser Behandlung bedurft.

Ornamente 99 hat sich ausgiebig mit der Verzierungspraxis der Zeit und den überlieferten Quellen auseinandergesetzt und diese hervorragend in die Musik hinein interpretiert. Die auf dem Papier sehr trocken anmutenden Werke bekommen in dieser Interpretation schillernde Farben und Zwischentöne der ganzen Farbskala. Dissonanzen werden kreiert, aufgelöst, und das Resultat ist eine von Sonne und Schatten durchzogene Landschaft. Es wird von allen Mitgliedern sehr engagiert und lebendig musiziert, und ich kann das Ensemble und ihre vorliegende Leistung wärmstens empfehlen.

Die CD ist auf sehr einfache Art gestaltet, die Aufnahmequalität ist gut. Ein Begleittext wäre wünschenswert, vor allem weil es sich um selten aufgeführte Werke handelt. Das Projekt könnte mit Werken von J. Paisible (4 Oberstimmen + Bc) sowie Duetten von Paisible, Courtiville und Finger zu einer Voll-CD ausgebaut werden.

Marianne Mezger

Rezension als Reflektion. Betrachtungen zu Dan Laurins Gesamteinspielung von:

Jacob van Eyck: Der Fluyten Lust-hof, Dan Laurin (Blockflöte), 1996 & 1999 Grammofon AB, 9-CD-set, Best.-Nr. BIS 500 775 (Ausl.: Disco-Center, Kassel)

Wer wird verrückt – der Hörer, der Interpret oder der Rezensent von sage und schreibe 9 CDs mit Musik für Blockflöte solo? Oder anders gefragt: Ist Verrücktheit womöglich die Vorraussetzung, um sich mit einem Mammut-Projekt wie dem vorliegenden überhaupt auseinanderzusetzen? Vielleicht nicht unbedingt Verrücktheit – Besessenheit und leidenschaftliche Begeisterung müssen allerdings gegeben sein, um die Flinte nicht vorzeitig ins Korn zu werfen, sprich durchzuhalten – und das gilt für Spieler und Hörer gleichermaßen. Dan Laurin, befragt zu seiner Gesamteinspielung des *Fluyten Lust-hof*, hat unumwunden zugegeben, dass ihn dieses Vorhaben an die Grenzen gebracht habe – musikalisch, physisch und psychisch. Aber: *finis coronat opus*, die Strapazen haben sich gelohnt, der Welt erste Gesamteinspielung von Jacob van Eycks Blockflöten-Kompositionen ist nun zu haben – 10 Stunden Musik, gebannt auf 9 CDs in zwei Plastikboxen, versammelt im dekorativen Kartonschuber. Eine enorme Leistung. Bleibt die Frage, wer sich dafür interessieren wird. Hochschulbibliotheken, professionelle Blockflötenlehrer bzw. -spieler und jene *besessenen* van Eyck-Fans werden um eine Anschaffung nicht herum kommen und dafür tief in die Tasche greifen. Für die Freunde Alter Musik ist van Eycks Œuvre allerdings von peripherer Bedeutung. Sie sind besser bedient mit einer einzigen *best of* CD, und auch Laurin oder sein Label täten gut daran, den vorgelegten Platten noch eine zehnte hinterherzuschicken. Längerfristig würde eine Auswahl an *highlights* sich besser verkaufen und besser auf Laurin als van Eyck-Interpreten aufmerksam machen als die Mammutversion, die an weiten Kreisen der Szene vorbeigehen dürfte.

Wodurch zeichnet sich die vorgelegte Gesamteinspielung aus? Beachtlich ist zunächst das 80 Seiten starke booklet – in englischer, deutscher und französischer Sprache, geschrieben von Laurin und Ruth van Baak Griffioen, einer ausgewiesenen Expertin. Sie hat schon vor Jahren ihre bahnbrechende Dissertation über van Eyck herausgebracht. Auf ihr Konto gehen vor allem die kurzen statements zu jedem (!) einzelnen Stück – für den musikologisch Interessierten eine große Bereicherung. Laurin selbst äußert sich umfassend zu Leben, Werk und Kompositionstechnik van Eycks im kulturhistorischen Kontext der Niederlande des 17. Jahrhunderts sowie zu seiner eigenen Interpretation. Hier stellt er sich den Fragen, denen sich jeder van Eyck-Interpret gegenüber sieht: Welches Instrumentarium ist angemessen? Da im Notentext der Variationen nahezu alles gleich aussieht, wie kann in der Einheit eine interessante Vielfalt entdeckt werden? Wenn van Eyck in einer Phase des Umbruchs zwischen modalem und tonalem Komponieren gewirkt hat, wo darf oder muss der Spieler Akzidentien ergänzen? Wie ist das Grundtempo eines Stückes zu wählen – in Abhängigkeit von der schnellsten Variation oder vom Wesen des zugrunde liegenden Themas? Gibt es inhaltliche Zusammenhänge zwischen Thema und Charakter der Variationen? Und nicht zuletzt spieltechnische Fragen: Wo inmitten endloser Sechszehntelketten atmen? Wie artikulieren: Ist legato erlaubt? Und da jegliche Tempostufe zu realisieren ist, wann etwas noch mit der einfachen Zunge, wann schon mit der Doppelzunge spielen? Nicht auf alle Fragen gibt Laurin eine Antwort, was auch gar nicht möglich

ist. Die Problematik von Akzidentiensetzung und Tempo etwa ist nach wie vor strittig, die Wahl des Blockflötentypus immer auch eine Sache des Geschmacks. Aber gerade in dieser Hinsicht beweist Laurin großes Geschick: Er musiziert abwechselnd auf Sopranflöte, Altflöte in f' oder g' und Tenorflöte, wobei Kopien der *Rosenborg-Flöte* und solche nach Ganassi (415, 440 und 466 Hz) zum Einsatz kommen. Von besonderem Interesse ist eine Sopranblockflöte in c'' (440 Hz), die Fred Morgan noch kurz vor seinem Tod eigens für Laurins Projekt entworfen hat – das sogenannte *missing link* zwischen früh- und hochbarocken Instrumenten, zugleich eine Rekonstruktion von van Eycks *Hand-fluyt*. Leider konnte Morgan nur einen Prototyp vorlegen, den er selbst nun nicht mehr wird entwickeln können – ein ungestaltes Rohr mit Kaugummi in den (fehlerhaft gebohrten) Löchern. Immerhin: Diesen Rohling hat Laurin rechtzeitig erhalten, um ihn gegen Ende der Produktion noch bei einigen Nummern einzusetzen. Das Resultat ist in der Tat verblüffend: Klanglich „moderner" als eine Ganassi, mit leichter Ansprache in der Höhe und gleichzeitig charakteristischer Tiefe, woran es dem Rosenborg-Typ immer gemangelt hat. Vielleicht des Rätsels Lösung – und wieder einmal Fred Morgan zu verdanken!

Eine angemessene Würdigung der Gesamteinspielung von van Eycks *Fluyten Lust-hof* gestaltet sich problematisch. Auf jedes Einzelstück einzugehen, ist unmöglich, aufgezeigt werden können allenfalls Tendenzen, die sich bei konzentriertem Hören allerdings rasch abzeichnen. Was die Wahl der Tempi anlangt, folgt Laurin dem Prinzip, das **Thema** in Beziehung zur schnellsten Variation zu setzen, was in den meisten Fällen zu einem gemäßigten Grundschlag führt. Das gilt für *cantus firmus*-Sätze ebenso wie für Lieder oder Tänze. Dass diese Grundidee zu latenter Monotonie führt, liegt auf der Hand und drückt sich auch in der musikalischen Gestaltung der Themen aus: Laurin bläst durchweg mit ruhigem, starkem Atem, Einzeltöne dicht aneinander artikuliert – wie ineinander geschoben –, fast vibratolos, in langen Phrasen und sehr *gezielt*. Der zugrunde liegende Text scheint für die Akzentsetzung von geringer Bedeutung. Klangliche Abwechslung erzielt Laurin durch Griffwechsel (bei Tonrepetitionen fast stereotyp), *diminuendi* (an Phrasenenden, nicht immer geglückt, an der Grenze zur Manier) oder durch Ornamentik (vor allem vor Kadenztönen). Warum die Triller mal mit, mal ohne obere Nebennote erklingen, warum Antizipationen mal gebunden, mal gestoßen werden, bleibt unklar. Positiv beeindruckt hingegen die Fülle an Ersatzvarianten für den Kadenztriller: Rhythmisiertes Atemvibrato, Alterierung der Tonhöhe (nach oben oder unten) durch *flattement* sowie Zungenvibrato (*lulululu*) – sehr reizvoll. Das langsame Tempo und der dichte – vielleicht am Volksgesang orientierte – Vortrag lässt eine Unterscheidung zwischen *guten* und *schlechten* Taktzeiten oft nicht mehr zu. Mitunter werden Auftakte sogar schwerer als die Hauptnoten (z.B. Nr. 17 *Onan of Tanneken*). Gleichzeitig bringt sich der Interpret durch die Idee langsamer Ausgangstempi um die Möglichkeit, verschiedene Charaktere vorzustellen: Hat ein Volkslied den nämlichen Ausdruck wie ein Sakralsatz? Hätte der zeitgenössische Hörer das Dowland-Lied *Come again* (Nr. 32) in Zeitlupe wiedererkannt? Darf eine *Sarabande* (Nr. 136) des schnellen Typs zur langsamen werden, eine Courante (*France air* Nr. 93) ohne die prägnanten Akzentverschiebungen auskommen, nur weil es sich um Themen einer Diminutionsfolge handelt? Wie gesagt – eine Grundsatzfrage, die sich aber jeder Anhänger von Laurins Theorie noch einmal stellen wird, nachdem ihm zehn Stunden lang vorexerziert wurde, zu welchen Ergebnissen sie führt. Um wieviel lebendiger wirken *die* Sätze, in deren Variationen vorwiegend Achtel vorkommen, weswegen das Thema rascher genommen werden kann (z.B. Nr. 11 *Courant, of Ach treurt myn bedroefde* oder Nr. 135 *Orainge*). Frischer fallen dann auch die wenigen freien, nicht thematisch gebundenen Sätze aus – so die Fantasien und Präludien oder Nr. 105 *Boffons*, quirlige *divisions* über einem imaginären *ground*.

Die Idee langsamer Themen hat entscheidenden Einfluss auf die Gestaltung der anschließenden **Variationen**. Gleichen sich die Themen, so gleichen sich auch die Variationen in Achtel- oder Sechszehntelbewegung. Technische Perfektion, klare Struktur und Transparenz latenter Zweistimmigkeit (in Passagen mit großen Sprüngen oder Wechselnoten) stehen für Laurin generell im Vordergrund. Die zahlreichen von van Eyck vorgeschriebenen Wiederholungen innerhalb eines *modo*, nicht alle erklingen, unterscheiden sich bei Laurin nur geringfügig vom Original – in agogischen Nuancen oder abgewandelter Artikulation. Letzteres erscheint wenig plausibel, da nach historischem Verständnis eine Veränderung der Artiku-

lation eine Veränderung der musikalischen Aussage bedeutet, was dem Anliegen der Wiederholung widerspricht. Gelegentlich wirkt die Phrasenbildung innerhalb der Passagen sogar eigenwillig und schwer verständlich (Nr. 21 Psalm 103). Sobald Laurin sich dazu entschließt, Impulse zur Gestaltung der *modi* aus dem Thema selbst zu ziehen, gewinnt die Interpretation enorm – so etwa im Falle der beiden *Nachtegaeltje* (Nr. 27 und Nr. 112), wo die Idee einer Imitation des Vogelgesangs in Artikulation und Ornamentik (Triller, *flattement*, Vorschläge, Flatterzunge, *glissando*) zum Motto des gesamten Stücks wird. Ähnlich bei der Interpretation von Nr. 131 (*De eerste licke-pot*): Der Text, voll anzüglicher Assoziationen, beschreibt das Auslecken eines Topfes, was Laurin durch seine legato-Version *kreisender* Diminutionsfloskeln auf amüsante Weise anschaulich macht. In Momenten wie diesen gelangen die Variationen zu Charakterstücken mit eigener Aussage, wohingegen sie über weite Strecken (über Stunden!) reines Passagenwerk bleiben und den Hörer vor die Frage stellen: *Was hat uns van Eyck eigentlich sagen wollen?*

Eben diese Frage führt ins Zentrum der Debatte und zieht einige andere Fragen nach sich. Wofür wurde jener blinde Musiker aus Utrecht in alter Zeit bewundert – für sein Blockflötenspiel oder seine Kunst der Diminution? War van Eyck eher als Interpret oder als *Improvisator* geschätzt? Wie immer, wenn Komponist und Musiker in einer Person zusammenkommen, fällt die Antwort schwer. Im Falle von Arcangelo Corelli liegt auf der Hand, dass seine Werke *und* sein Spiel bejubelt wurden. Bei van Eyck liegt die Annahme nahe, dass das historische Interesse eher den Stücken selbst gegolten hat. Van Eyck war ausgesprochen konservativ, wenn er noch um 1640 mit seinem monumentalen Kompendium einer längst im Untergang begriffenen Kunstform ein Denkmal setzen wollte. Der *Fluyten Lust-hof* ist für die *ars diminuendi*, was Bachs *Kunst der Fuge* für die *ars contrapuncti* sein wollte - ein letzter, beeindruckender Versuch, Überkommenes zu dokumentieren, bevor es endgültig von der musikalischen Bühne abtreten muss. Wenn demnach dem Werk gegenüber der Interpretation eine solch überragende Bedeutung zukommt, darf – oder muss – dann der Musiker nicht völlig hinter die Sache zurücktreten? Würde dann nicht gerade ein schlichter Vortrag, der sich damit begnügt, das Werk zu präsentieren, der Sache genügen? Genau das tut Dan Laurin: Er macht sich zum Sprachrohr von van Eycks Diminutionskunst, spielt Seite für Seite jene ausgetüftelten *patterns* – ohne nennenswerte Beteiligung seines eigenen künstlerischen *ego*. So, als wenn er sagen wollte: *Hört zu, das ist Jacob van Eyck, und er spricht für sich selbst*. Vielleicht liegt Laurin gerade damit richtig, auch wenn seine Umsetzung nichts Spektakuläres oder Extravagantes hat – sich somit von den legendären Einspielungen eines Frans Brüggen grundsätzlich unterscheidet. Brüggen hat sich und seine Kunst zum Thema gemacht, hat van Eyck zum Anlass einer eigenen, zutiefst persönlichen Aussage genommen, um den Themen und *modi* Leben einzuhauchen – immer aber *sein* Leben, Frans Brüggens Denken und Fühlen …

Ein Fazit? Anhänger von Laurins Blockflötenspiel werden die vorliegende Gesamteinspielung begeistert aufnehmen, anders Denkende sich damit auseinandersetzen, Suchende neue Impulse bekommen. Von großem Gewinn ist zweifellos, dass endlich alles zu haben ist, dass Sätze, die bislang im Schatten der Klassiker *Amarilli, Daphne, Pavan lachrymae* etc. gestanden haben, von Laurin ins rechte Licht gerückt werden. Für ernsthaft Interessierte ein Muss. **Karsten Erik Ose**

Chips 'n' Chocolate. Neue Blockflötentrios, Musik von Pete Rose, Sören Sieg, W. W. van Nieuwkerk, Irmhild Beutler, Matthias Maute u.a., Ensemble Dreiklang Berlin, Irmhild Beutler, Marion Kokott, Sylvia C. Rosin, Holzgerlingen 1999, Hänssler Verlag, 1 CD, Best. CD 98.343

Das beste, was einem Instrument wie der Blockflöte passieren kann, ist, dass seine Interpreten fantasievoll und vielfältig in der Musikszene mitmischen. Und das auf möglichst hohem künstlerischen und instrumentaltechnischen Niveau. Ein gutes Beispiel ist das *Ensemble Dreiklang* aus Berlin mit drei ausgezeichneten Blockflötistinnen: Irmhild Beutler, Marion Kokott und Sylvia C. Rosin. Irmhild Beutler tritt zugleich als Komponistin hervor und auch Sylvia C. Rosin verdient im Grunde diese „Berufsbezeichnung", da sie mit außergewöhnlichen Arrangements sehr viel mehr tut, als diese Stücke nur für Blockflöte zu adaptieren.

Für die leichte Muse braucht es ein ganz besonderes Händchen, damit das Leichte leicht bleibt und kein akademischer Unterton stört.

Der Titel *Chips 'n' Chocolate* ist programmatisch. Wörtlich genommen steht er für krosse, würzige Rhythmen und auf der Zunge zergehende Melodien, im übertragenen Sinne für Entspannung und gute Unterhaltung. Hier sind weder Blockflöten-Hardliner am Werk, die spröde moderne Werke einem elitären Publikum vermitteln wollen und das Konzept über alles stellen, noch ist von Discountaufbereitung bekannter Titel die Rede, um die CD leichter zu vermarkten.

Sylvia C. Rosin kennt ihr Instrument und kann exzellent für drei Blockflöten arrangieren. Sie zeigt das Instrument und ihr Trio jedesmal von seiner Schokoladenseite. Handelsübliche typische Effekte auf der Blockflöte werden wirkungsvoll eingesetzt, um dem bekannten „Schlager" ein neues, aber sehr authentisches Gewand anzuziehen, das heftiges Kopfnicken, einen tiefen Seufzer und Erinnerung an vergangene (?) Zeiten aufkommen lässt mit Stücken wie *Love me tender* oder dem *Kriminaltango*.

Die Kompositionen von Irmhild Beutler sind für die Blockflöte und das *Ensemble Dreiklang Berlin* maßgeschneidert. Am besten sind die drei Musikerinnen jedenfalls, wenn sie eigene Kompositionen oder Arrangements präsentieren.

Eine CD, die professionell in jedem Detail ist, den Zuhörer unterhält und nicht unterschätzt. Dazu ein Genuss ohne Reue: Man kann diese Aufnahme immer wieder hören und wird noch nicht einmal dick dabei. **Ines Müller-Busch**

Viola da gamba concertata. Werke für konzertierende Viola da gamba von Telemann, Abel und Händel, Siegfried Pank (Viola da gamba), Juliane Banse (Sopran), Robert Ehrlich (Blockflöte), Mitteldeutsche Barocksolisten Leipzig, Bläser Collegium Leipzig, 1998, 1 CD, Best.-Nr. RK 9806

Johann Sebastian Bach: Flötensonaten, Michael Form (Blockflöte), Fabio Bonizzoni (Cembalo), 1999, 1 CD, Best.-Nr. RK 9701

Raumklang Musikproduktion, Schloß Goseck

Im Rahmen des *Raumklang*-Programmes, das audiophile Tonaufnahmen *unter Verwendung eines einzigen Stereo-Kugelflächenmikrofones* ohne klangliche Nachbearbeitung produziert, erschien eine Zusammenstellung selten zu hörender Werke, in denen die Viola da gamba als konzertierendes Instrument vorgestellt wird, sowohl als einziges Soloinstrument (Telemann: *Konzert A-Dur*, TWV 51:A5) als auch im Ensemble mit gleichberechtigten Partnern (Singstimme und Blockflöte). In Telemanns *Concerto a-Moll* (TWV 51:A1) sind die beiden Soloinstrumente – Blockflöte und Gambe – in wunderbarer Übereinstimmung zu hören, gleich, ob es sich um Phrasierung, Artikulation, Dynamik oder Charakteristik der vier Sätze handelt. Die begleitenden Streichinstrumente sind hervorragend angepasst, vermischungsfähig in den Tutti-Partien, dezent begleitend in den solistischen Abschnitten, schwungvoll im Allegro des letzten Satzes, der wie der zweite Satz dem italienischen Ritornell-Prinzip folgt. Auch die *Sinfonia F-Dur* (TWV 50:3) sieht Gambe und Altblockflöte als Soloinstrumente vor, diesmal begleitet von einem farbenprächtigen Ensemble, in dem nach Telemanns Vorschrift die Streicherpartien colla parte mitgeführt werden von Oboe, Zink und drei Posaunen. Das verleiht den kontrapunktisch angelegten Ecksätzen eine gewisse Feierlichkeit und verstärkt das Raumklang-Empfinden. Die sehr beweglichen Solostimmen – auch hier brillant interpretiert von Robert Ehrlich und Siegfried Pank – bilden einen aparten Gegensatz zu dem eher archaisch anmutenden Orchesterpart. Der Andante-Mittelsatz gibt den beiden, nur vom Violoncello begleiteten Solisten Gelegenheit zu empfindsamer und ausdrucksvoller Gestaltung, wiederum in prächtiger Übereinstimmung.

Äußerst cantables Spiel steht auch im Vordergrund bei der Wiedergabe einer groß angelegten Sopran-Arie von Carl Friedrich Abel *Frena le belle lagrime* aus der Pasticcio-Oper *Sifari*, die 1767 in London aufgeführt wurde. Juliane Banses Interpretation dieser Arie – mit solistischem Gambenpart und begleitenden Streichinstrumenten – zuzuhören, ist ein ebensolcher Genuss wie deren Gestaltung der Italienischen Kantate *Tra le fiamme* (HWV 170) von Georg Friedrich Händel, die schon von der Besetzung her einzigartig ist und einen glänzenden Abschluss einer außergewöhnlichen Zusammenstellung bildet. Herausragend das virtuose Gambensolo in der dritten Arie (*Es fliege durch die Luft, wer zu fliegen vermag*), in der die Gambe gleichzeitig als Solo- und als Bassinstrument eingesetzt ist, und das Verschmelzen von Singstimme und Blockflöten. Peter Wollny schreibt im Booklet, dass Händel mit großem Geschick die Viola da Gamba in all ihren klanglichen Möglichkeiten einsetzt: als konzertierendes Soloinstrument, zur Verdopplung der instrumentalen Melodielinie, zur

klanglichen Differenzierung der Basslinie, als akkordisches Continuoinstrument oder als ebenbürtigen Partner der Singstimme. Umso schöner, wenn auch die ausführenden Partner sich so ebenbürtig darstellen wie bei dieser Aufnahme.

In gleichem Rahmen und ebensolchem Wohlklang liegen *Flötensonaten* von Johann Sebastian Bach vor, von Michael Form auf Bressan-Kopien von und *in memoriam* Frederick Morgan interpretiert. Sein Cembalo-Partner Fabio Bonizzoni begleitet die Sonaten für Flöte und Basso continuo E-Dur (BWV 1035) und e-Moll (1034) und die Sonaten für Flöte und obligates Cembalo A-Dur (BWV 1032) und h-Moll (1030) auf einem sehr wohlklingenden Instrument aus der Werkstatt Martin Schwabe (nach Joh. Heinrich Harras, 1715). Gründe, *Bach auf der Blockflöte zu spielen*, wie Jeremias Schwarzer sie bei seiner Einspielung von *Deutscher Musik des 18. Jahrhunderts* anführte (s. *Tibia* 4/99), werden hier nicht genannt, aber die Interpretation bzw. das klangliche Ergebnis könnte fast glauben machen, dass die Werke für die Blockflöte komponiert wurden. Alle Sonaten erklingen in den Original-Tonarten, nur die Partita (BWV 1013) wurde nach e-Moll transponiert, um sie auf der Altblockflöte wiedergeben zu können. Die im ersten Satz der A-Dur-Sonate fehlenden ca. 46 Takte werden nach der Ergänzung von Alfred Dürr wiedergegeben (Über *Bearbeitung, Rekonstruktion, Ergänzung* s. Artikel von Marianne Betz in *Tibia* 3/88.) Bestechend sind die Virtuosität beider Spieler und das starke Ausdrucksvermögen, das allerdings gelegentlich zu Übertreibungen führt, etwa im Siciliano der E-Dur-Sonate, das mehr zu einem langsamen Satz gerät und so kaum noch den tänzerischen Hintergrund erkennen lässt, während im letzten Satz der großen h-Moll-Sonate das Tempo im an das Presto anschließenden 12/16-Takt so gesteigert ist, dass mehr die bravouröse Technik zu bewundern ist als das kunstvolle Satzgefüge mit den verschobenen Schwerpunkten. **Ilse Hechler**

Pierre Danican Philidor: Suites für Flute & B. c., Hans Olav Gorset (Traversflöte), Rolf Lislevand (Theorbe und Barockgitarre) und Paolo Pandolfo (Viola da gamba), N-Oslo 1997, Pro Musica AS, 1 CD, Best.-Nr. PSC 1129

Mit der Einspielung dieser *Suiten* von Pierre Danican Philidor (1681-1731) aus dem *Premiér Œvre* (1717), *Deuxiéme Œvre* (1718) und dem *Troisiéme Œvre* (1718), die in Paris erschienen sind, ist den drei Musikern eine wahrhaft königliche Produktion gelungen. Sie hat Farbigkeit, Charme, der für diese Art von Musik unabdingbar ist, und eine ausgesprochene Sensibilität für die musikalische Sprache Philidors, dessen Ornamentik voller kleiner Raffinessen und liebevoller Neckereien steckt, die es zu entdecken gilt.

Alles zusammen verquickt sich hier zu einer kraftvollen und doch zärtlichen, musikalischen und theatralischen Einheit. Französische Musik aus der Zeit des Sonnenkönigs Ludwig des XIV., die ihren ganz eigenen Gesetzen gehorcht und eine besondere Gestik und Rhetorik darbietet, wird hier von Hans Olav Gorset, Rolf Lislevand und Paolo Pandolfo auf höchstem Niveau musiziert.

Ein „königlicher" Hochgenuß! **Heida Vissing**

Anton Liste: Bassoon Sonata, Piano Sonatas, William Waterhouse (Bassoon), William Fong (Piano), Guild Music Ltd. 1998, Wiesholz 42B, CH-Ramsen, 1 CD, GMCD 7154

1994 erschien in der Universal Fagott Edition die von William Waterhouse besorgte Neuausgabe der ca. 1811 entstandenen Fagottsonate des in Hildesheim geborenen Wahl-Schweizers Anton Liste (1772-1832), der als Dirigent, Komponist und Klavierlehrer das Züricher Musikleben durch Aufführungen der klassischen Trias Haydn, Mozart und Beethoven maßgeblich beeinflusste. Nach der editorischen Wiederentdeckung legt Waterhouse, Grandseigneur des Fagotts und einzigartiger Promotor seines Repertoires, nun seine klingende Interpretation vor und beweist ein weiteres Mal sein großes bläserisches Können und eine aufführungspraktisch-interpretatorische Kompetenz, die ihresgleichen sucht. Wird einerseits der große Bogen und kontrastreiche Tonfall der ausladenden klassisch-romantischen *Grande Sonate pour le Piano Forte avec Accompagnement du Basson ou Violoncelle obligé* im Zusammenspiel mit dem virtuosen Klavierpartner William Fong bestens getroffen, so fasziniert andererseits besonders die klangliche und agogische Gestaltung der espressiven Details. Waterhouse spielt voller Ausdruck und Charakter: zupackend, sprechend, singend, seufzend und so emotional durchglüht, dass manche kleinen Klang- und Intonationstrübungen kaum ins Gewicht fallen. Deutlichkeit und Expressivität, Hauptmerk-

male des *schönen Vortrags*, konvergieren hier mit einer brillanten Leichtigkeit des Staccato und einer klanglichen Differenzierung, die den charakteristischen Wechsel von Licht und Schatten, Zugriff und Zurücknahme in Listes Sonate bestens zum Ausdruck bringt. Ganz besonders anrührend wirkt die innige Gesangsszene des zweiten Satzes mit dem wunderschönen senza-misura-Rezitativ des Fagotts über geheimnisvollen Tremoli des Klaviers – Rubato-Insel und Herzstück des Werkes, in das Waterhouse sein ganzes großes Fagottistenherz legt. Den nicht sonderlich originellen Schluss-Satz Allegro molto vivace allenfalls könnte man sich etwas tänzerischer, bewegter, schneller (und stellenweise besser ausgegriffen) vorstellen, manche Abweichungen vom Notentext (Takt 79 im ersten Satz) sowie sparsame Artikulations- und Verzierungsnuancen erscheinen als legitime Interpretenentscheidung. Nicht immer geglückt ist die Schnitttechnik (Klaviereinsatz T. 139 im ersten Satz bei insgesamt transparentem Aufnahmebild, das ebenso für die brillante Wiedergabe der Klaviersonaten sorgt wie für die ausgewogene Klangbalance zwischen Fagott und Klavier.

Waterhouse und Fong gilt Dank für eine überaus empfehlenswerte Einspielung, von der man viel lernen kann und die zur Verbreitung des lange vergessenen Werks einer originellen Komponistengestalt des frühen 19. Jahrhunderts ebenso beitragen mag wie die bislang erschienenen Editionen.

Wolfgang Rüdiger

Dario Castello (17. Jh.): Sonate, eingespielt von dem Ensemble „La Capriola", Joachim Arndt und Angela Hug (Blockflöte), Anne Sabin (Violoncello) und Claudia Schweitzer (Cembalo), Münster 1999, Mieroprint, EM 6005 (Kontakt: La Capriola, A. Hug/J. Arndt, Baumgartenstr. 8A, 34130 Kassel)

Das recht junge Ensemble *La Capriola* wurde 1994 gegründet und widmet sich – neben der deutschen und französischen Musik des Hochbarock – vornehmlich der italienischen Musik des 17. Jahrhunderts. Die wunderbare Canzone „La Capriola" von Frescobaldi stand Pate bei der Namensgebung des Ensembles. Die hier eingespielten Sonaten des venezianischen Komponisten Dario Castello sind dem „Libro primo" 1612 und „Libro secondo" 1629, 2. Auflage 1644 entnommen. Die ausgesprochen spannenden, expressiven, beinahe opernhaften Sonaten („per sonar .... con diversi instrumenti") sind nicht einem bestimmten Instrument verbunden; die ausschließlich mit „Canto" bezeichnete Oberstimme lässt die Instrumentierung offen. Das entspricht einer durchaus gebräuchlichen Praxis dieser Zeit. Die Wahl des Ensembles *La Capriola* fiel auf die Wiedergabe mit zwei Blockflöten, Violoncello und Cembalo/Truhenorgel.

Das Ensemble, das mit dieser Aufnahme seine erste CD eingespielt hat, überzeugt besonders in der musikantischen Darstellung dieser faszinierenden Musik. Ein lebendiges, vor Energie sprühendes Feuerwerk brennt hier ab, trotzdem wünschte ich mir als Zuhörende manchmal ein wenig mehr Gelassenheit und Ruhepunkte innerhalb der Ausführung des Gesamtwerkes. Als ausübende Musikerin verstehe ich gut die Faszination und den Sog, den virtuoses Spiel auslösen kann, dennoch stellt sich immer wieder die Frage, wieviel Virtuosität ist angemessen und was ist zuviel, wieviel Differenzierung lässt sie zu? Ich glaube, dass besonders die Musik des Frühbarock, die sich noch entwickelnde Form der Sonate sehr hinterfragt werden muss, die eigenwillige Harmonik, die Agogik und alles, was die Faszination dieser Musik ausmacht. Selbiges gilt auch für die Akzentuierung, die vergleichbar ist mit den – Gewürzen in der Kochkunst. Wohldosiert ist viel! Ich möchte dem Ensemble diese meine Anliegen einfach zum Reflektieren mitgeben und wünsche dem Ensemble *La Capriola* weiterhin so viel Spielfreude, wie es mit dieser Ersteinspielung vermittelt.

Heida Vissing

Johann Friedrich Fasch: Overtures and Concertos (Inhalt: Violinkonzert A-Dur, Konzert für Flöte und Oboe G-Dur, Concerto a quattro für Oboe C-Dur, Ouverture (Suite) e-Moll, Ouverture (Suite) B-Dur, Ensemble Barocco Padovano Sans Souçi, Leitung: Aldo Fiorentin, Dynamic S.r.I., I-Genua,1 CD DYN 500201 (Ausl.: Disco-Center Classic, Kassel)

Johann Friedrich Fasch (1688-1758), heute lange kein unbeschriebenes Blatt mehr, wirkte zu Lebzeiten im Schatten Bachs, Telemanns und Händels. Sein Stil: Barock, aber der Klassik zustrebend. Seine zahlreichen Werke, lange in Vergessenheit geraten, sind von Ausdruck und Qualität denen seiner drei großen Zeitgenossen ebenbürtig.

Das Ensemble Barocco Padovano Sans Souçi, das sich der Wiedergabe von Kompositionen aus der

Zeit von der Mitte des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts verschrieben hat, spielte eine Auswahl von Ouverturen und Concertos ein. Bei diesen Aufnahmen, bei denen historische Instrumente verwendet wurden, handelt es sich um Ersteinspielungen.

Ein Violinkonzert, ein Oboenkonzert, ein Doppelkonzert für Flöte und Oboe und zwei Suiten mit vorangestellten Ouverturen kommen zu Gehör. Die Musik Faschs steckt an durch ihren fröhlich beschwingten Charakter. **Thomas Heptner**

Stimmungen eines Fauns. Miniaturen für Klarinette und Klavier, mit Werken von B. Bartók, L. Weiner, D. Milhaud, A. Szalowski, K. Penderecki, A. Lourié, M. Laurischkus, E. Cossetto, M. Reger, E. Toch, I. Fromm-Michaels, C. Debussy, G. Pierné, M. Ravel, J. Weinberg, Heiner Rekeszus (Klarinette), Erika le Roux (Klavier), Wiesbaden 1999, Melisma Musikproduktion, 1 CD, Best.-Nr. Meli 7170-2

Einhergehend mit der Wiederentdeckung antiker Mythologie eroberte der Faun, Sinnbild für Lüsternheit und Sinnlichkeit, Ende des 20. Jahrhunderts in Debussys Orchesterstück *Prélude à l'après-midi d'un faune* die Musikwelt. Nach Debussy widmete sich auch die Hamburger Komponistin Ilse Fromm-Michaels in ihren *Stimmungen eines Fauns* (1924) der musikalischen Auseinandersetzung mit der Sagenfigur aus menschlichem Kopf und Oberkörper mit Beinen, Hörnern und Bart des Bockes. Die Ersteinspielung dieses Werks für Klarinette solo steht im Mittelpunkt einer sehr interessanten Sammlung, die der Klarinettist des Hessischen Staatsorchesters in Wiesbaden Heiner Rekeszus mit der Pianistin Erika le Roux eingespielt hat. Zum einen verleiht sie der Kompilation ihren gleichlautenden Namen, zum anderen repräsentiert sie den zeitlichen Rahmen, aus dem alle Werke der CD, ausschließlich Miniaturen für Klarinette solo bzw. mit Klavier, stammen. Rekeszus verbindet mehr als seine Vorliebe zur Musik um 1900 mit Fromm-Michaels: Ihr Sohn Jost Michaels war Rekeszus' Lehrmeister an der Musikakademie Detmold. Daneben betreibt der gebürtige Westfale ein Musikantiquariat, und seiner Leidenschaft für Raritäten sind weitere Ersteinspielungen u. a. von Ernst Tochs *Adagio elegiaco* und Emil Cossettos *Lied aus Nordkroatien*, die dieses Album enthält, zu verdanken.

Rekeszus wählt eine ausgewogene Mischung von Miniaturen osteuropäischer (Bartók, Weiner, Penderecki), deutscher (Reger) und französischer Komponisten (Debussy, Pierné und Ravel). Seine Interpretationen letzterer sind ausdrucksvoll, beachten jedoch das oftmals einfache Wesen der Melodien und vermeiden schwülstige Romantisierung. Als Musterbeispiel sei hier die Aufnahme von Debussys *Petite Pièce* genannt. Als Kontrast dazu lässt Rekeszus keinerlei Aggressivität und Kanten wie in Pendereckis *3 Miniaturen* oder *The Mime* von Arthur Lourié vermissen. Die Begleitung Erika le Roux' ist unauffällig begleitend im besten Sinne. Überhaupt setzen die Akteure nicht sich selbst, sondern die vielfältigen kleinen (Meister-) werke in Szene; eine wertvolle Zusammenstellung zahlreicher Perlen. **Christian Wenzel**

Amoroso. Sonate per Flauto di Francesco Mancini, Trio Mancini, Cécile Roumy (Flauto dolce), Dirk Börner (Cembalo), Shizuko Noiri (Arciliuto), Carpe Diem, 1999 (Ausl. helikon harmonia mundi, Eppelheim), 1 CD, Best.-Nr. 16255

Amoroso – in rosa mit Rose! Schade, dass sie nicht auch noch duftet ... Wem das Cover zu sehr in Richtung Rosamunde Pilcher geht, der sollte sich auf den Inhalt konzentrieren. Denn der hat es in sich. Gerüstet durch gemeinsames Studium an der Baseler Scola, spezialisiert auf die Stilmittel des italienischen bel canto, und reich fundiert durch Quellen zur Verzierungskunst und Generalbassausführung präsentiert das *Trio Mancini* sechs von zwölf Solosonaten, die Mancini dem englischen Gesandten in Neapel widmete. Er habe sie *für die Liebhaber der Harmonie komponiert,* und sie *sollen insbesondere der Erholung Eures von anstrengenden privaten sowie öffentlichen Verpflichtungen ermüdeten Geistes dienen.* – Der Herr wird wieder wach geworden sein angesichts solch starker Farben (Primärfarben, nicht Pastell!): dramatische Zuspitzungen, Generalpausen wie gähnende Abgründe, affektgeladene Spannung, die sich in rasantem Laufwerk der schnellen Sätze Luft macht. Dabei beeindruckt der packende Zugriff der Continuogruppe, zuweilen beinahe brutal und messerscharf in den Staccati des 3. Satzes der e-Moll-Sonate, dann wieder figurativ besänftigend und dabei gut konturiert in geglückter Arbeitsteilung von Erzlaute und Cembalo. Ebenso glücklich, auch im Zusammenwirken von Solopart und Continuo, erscheint die

gedankenreiche, an Corelli und Geminiani geschulte Ausgestaltung mit Verzierungen im Belcanto-Stil: Was auf dem Papier oftmals wortreich belanglos anmutet, wirkt hier nie mechanisch, sondern immer vom Geist her getroffen und deshalb organisch, der jeweiligen Situation angemessen.

Bei soviel Wendigkeit in Melodie und Harmonie sind einige kleine Verfestigungen im Spiel einfach schade: stereotypes *Dü di(d)* etwa, oder der 18-malige Gebrauch des Kurztrillers im 4. Satz der e-Moll-Sonate. War da im 1. Satz der C-Dur-Sonate ein Hauch von Flattement? Und: müssen längere Triller immer so in den Registerbrüchen krachen?

Vielleicht täte nach soviel italienischem Pathos jetzt eine französische Periode gut! **Isa Rühling**

Ofrenda: Kompositionen von Mario Lavista, Calliope Tsoupaki, Annette Schlünz, Joep Straesser und Igor Stravinsky; Katja Reiser (Blockflöte), Tan Kutay (Percussion und Marimba), Carpe Diem, 1999, (Ausl. Helikon Harmonia Mundi), 1 CD, Best. Nr. CD 16256

Für *Ofrenda* hat die Blockflötistin Katja Reiser ein homogenes Programm zeitgenössischer Musik zusammengestellt, das die Gratwanderung zwischen der archaischen und artifiziellen Natur moderner Kunstmusik geschickt vollzieht.

In dieser Musik und ihrer Interpretation ist eine Erdung zu spüren. Die Kompositionen sind – auf alten Formen und Klängen aufbauend – eine Musik der Gegenwart, die ihre Vergangenheit verinnerlicht hat. Neben musikalischen Anleihen an Organum und Volkslied werden auch Gedichte als Inspirationsquelle genutzt. Die Verbindung von Literatur und Musik geht weit über den Aspekt der Programmmusik hinaus und spielt sich auf einer intuitiven Ebene ab. Dazu passt das sowohl inhaltlich als auch äußerlich sensuell gestaltete booklet, das neben informativen Texten auch Auszüge aus den Gedichten enthält.

Katja Reiser und Tan Kutay sind zwei selbstbewusste und reife Musiker, die die technischen Probleme und Grenzen ihrer Instrumente längst überwunden haben. Sie haben die Freiheit erlangt, sich durch diese Musik auszudrücken und den Hörer damit zu bewegen.

Neben dem bekannten *Charavgi* der griechischen Komponistin Calliope Tsoupaki ist das 1991 von

Einfach besser!

Bei uns finden Sie hochwertige handgefertigte Blockflöten für den Solisten aber auch preiswerte Anfängerinstrumente.

Nutzen auch Sie unseren europaweiten ***Versandservice*** *und lassen sich, aus unserem großen Angebot führender Instrumentenbauer, die Flöten Ihrer Wahl 3 Tage zur Ansicht zusenden.*

Die gewünschten Instrumente sind meist innerhalb 48 Stunden bei Ihnen.

Sicherlich haben Sie reparatur- oder überholungsbedürftige Blockflöten.

Unser ***Reparaturservice*** *ist für Kompetenz und hohe Qualität bekannt und wird deshalb von vielen Universitäten sowie Musikschulen genutzt.*

Bis zum 30. Juni 2000 bieten wir Ihnen Blockflötenreparaturen/-überholungen zum Sonderpreis.

Senden Sie uns Ihr Sorgenkind.

Besuchen Sie uns in Berlin.

Die Blockflöte
Das Fachgeschäft

COLIN JARDINE

Das Fachgeschäft für Blockflöten, Traversi und historische Tasteninstrumente

GNEISENAUSTASSE 94 · 10961 BERLIN
TEL/FAX (030) 691 62 25
FUNK (0177) 690 41 06

Annette Schlünz komponierte *La Faux de l'Été – Die Sichel des Sommers* für Blockflöte und Percussion das jüngste Werk. Das fünfsätzige Stück besteht aus intensiven Klangmomenten. Schlagwerk und Flöte interagieren mit zumeist behutsamen Gesten von flüchtigem Charakter, die nur für Sekunden von geräuschvollen Ausbrüchen verdrängt werden.

Eine gelungene Produktion, die außer den Freunden zeitgenössischer Blockflötenmusik hoffentlich auch viele andere Hörer finden wird.

Ines Müller-Busch

NEUEINGÄNGE

A Tree In Your Ear. Amerikanische Musik für Oboe von Bimstein, Still, Hovhaness, Baley, Lateef und Phillips; Stephen Caplan (Oboe, Englisch Horn); 1 CD, erhältl. durch www.musiciansshowcase.com, Best.-Nr. MS1014

Johann Sebastian Bach: Suite B minor, Suite G minor, Aria „O Mensch, bewein dein Sünde groß", arranged by Max Reger; Jean-Claude Gérard (flute), Stuttgart Chamber Orchestra, Dennis Russell Davies (conductor); Musikproduktion Dabringhaus & Grimm, Detmold, 1 CD, Best.-Nr. MDG 321 0940-2

Antonio Casimir Cartellieri: Konzert für zwei Klarinetten, Flötenkonzert, Vol. 2, Dieter Klöcker (Klarinette), Sandra Arnold (Klarinette), Kornelia Brandkamp (Flöte), Kammerorchester der Tschechischen Philharmonie, Leitung: Pavel Prantl; Dabringhaus & Grimm Musikproduktion, Detmold, 1 CD, Best.-Nr. MDG 301 0960-2

Mogens Christensen: Werke für Blockflöte, Vol. 1; Helle Kristensen (Blockflöten), Curt Kollavik (Gitarre), Ricardo Odriozola (Violine), Erik Kaltoft (Dirigent); Paula Records, DK-Skødstrup (Vertr.: Disco-Center Classic, Kassel), 1 CD, Best.-Nr. PAU 500 112

Muzio Clementi: 7 Sonatas for fortepiano and flute; Andrea Coen (fortepiano), Laura Pontecorvo (flute); Dynamics S.r.l., Italy (Vertr.: Disco-Center Classic, Kassel), 1 CD, Best.-Nr. DYN 500 224

Entertainments for a small flute, Werke von Sammartini, Baston, Babell und Woodcock; Dan Laurin (recorder), Orchestra 'Van Wassenaer', Makato Akatsu (violin/director); Grammofon AB BIS (Vertr.: Disco-Center Classic, Kassel), 1 CD, Best.-Nr. BIS 500 985

Fiori della musica, Werke von Boismortier, Mainerio, Sammartini, Telemann u.a.; Ensemble Esprit (Ensemble der Musikschule Hannover), Leitung Andreas Strunkeit; Kontakt Andreas Strunkeit, Pappelstr. 7, 30890 Hannover

Klangreden - Neue Musik für Blockflöte, Vol. 4, Werke von Stadlmair und Zahnhausen; Sabine Federspieler (Blockflöte, Altblockflöte), Markus Zahnhausen, Markus Bartholomé (Blockflöte), Sandra Stini (Querflöte), Thomas Schmögner (Hammerklavier); Bayer Records, Bietigheim-Bissingen, 1 CD, Best.-Nr. Cadenza CAD 800 918

leparnasse, Werke von Falconiero, Kapsberger, Ortiz, Dornel, Hotteterre le Romain, Vitali und Vivaldi; Ensemble Le Parnasse: Clémence Comte (Blockflöte), Lara Morris (Blockflöte), Maaike Boekholt (Viola da Gamba), Regina Albanez (Laute, Gitarre, Theorbe, Perkussion); Stichting Organisatie Oude Muziek, postbus 734, NL-3500 Utrecht, 1 CD

Oboe & Orgel «Barocke Fantasien», Werke von Bach, Händel, Vivaldi, Krebs, Hertel; Omar Zoboli (Oboe), Diego Fasoli (Orgel); Appassionato AG, CH Rheinfelden, 1 CD, Best.-Nr. CDX 25227-2

Sonntagsposaunenstück, Romantische Musik für Posaune und Orgel; Werke von Franz Liszt und anderen mitteldeutschen Komponisten; Sebastian Krause (Posaune), Gabriele Wadewitz (Orgel); Raumklang Musikproduktion, 06667 Schloss Gosek, 1 CD, Best.-Nr. RK 9805

Sweet Follia. Die Blockflöte auf zwei Kontinenten. Werke von Maute, Marchetti, Purcell, Schwartzkopff, Blavet, Morley, van Eyck; Matthias Maute, Sophie Larivière (recorder), Betsy MacMillan (viola da gamba), Rafik Samman (percussion); Atma Classique, Outremont (Québec) Canada (Vertr.: Harmonia Mundi France), 1 CD, Best.-Nr. ACD 2 2213

TriOboe, Werke von Yvon, Zehm, Beethoven, Powning, Jacob, W.A. Mozart; TriOboe: Ina Stock (Oboe und Englisch Horn), Thekla von Dombois (Oboe und Englisch Horn), Anja M. Schmiel (Oboe, Englisch Horn, Baritonoboe); Musikverlag Dohr, Köln-Rheinkassel, 1 CD, Best.-Nr. DCD 003 (LC-10644)

Markus Zahnhausen: Lyrische Szenen, Susanna Laurin (recorder), Grammofon AB BIS, Djursholm, Schweden, 1 CD, Best.-Nr. BIS-CD-1013

EUROPEAN RECORDER TEACHERS ASSOCIATION – ERTA

Der ERTA e.V. gemeldete Kurse — Stand 2.2000

16.-20.4.2000	Dießen	**Fortbildungskurs Blockflöte** Dozent: Martin Jung (Kurs und Konzerte)
17.-19.4.2000	Kaiserslautern	**Ensemblekurs**, Leitung: D.-G. Schnabel
29.-30.4.2000	Lübeck	**Blockflöte und Jazz** Dozenten: U. Schmidt-Laukamp und B. Laukamp
9.-15.7.2000	Brügge	**Musik des Mittelalters und der Renaissance / Musik um Kaiser Karl V.**
16.-30.7.2000	Prachatice	**Interpretation alter Musik** Dozenten: A. Salomon, J. Kvapil, P. Holtslag
28.7.-6.8.2000	Sikfors Herrgard	**Musik & Terlusollogie** mit B. Holderbach, M. Spengler, H. Holderbach
16.-17.9.2000	Freiburg	**Blockflöte / Querflöte (Feldenkrais)** Dozenten: M. Heidecker (Blfl./Fl.), A. Kalbhenn-Krebel (Feldenkrais)
30.9.-3.10.2000	Paderborn	**ERTA-Kongress 2000** **Die Blockflöte in der neuen Medienlandschaft** Multimedia – Neue Spieltechniken – Live-Elektronik **Blockflöten-Wettbewerb 2000**, Heinz-Nixdorf-Museum, Forum
27.-29.10.2000	Engelskirchen	**2. Internationale Blockflötentage Engelskirchen** Wettbewerb, Konzerte, Workshops, Musikalienausstellung

Infos: ERTA e.V., Leopoldshafener Str. 3, 76149 Karlsruhe, Tel.: 0721 707291, Fax: 0721 788102
Kurs in Dießen: Musikschule Dießen e.V., Johannistr. 22, 86911 Dießen, Tel. 08807 6410
Kurs in Kaiserslautern: Anmeldung bei Maren Radbruch, Am Obergarten 95, 67659 Kaiserslautern, Tel.: 0631 37056
Kurs in Lübeck: Bärbel Kuras-Berlin, Schmiedekoppel 64, 23611 Bad Schwartau, Tel.: 0451 27677, Fax: 0451 2801816
Kurs in Brügge: Halewynstichting, Le Grellelei 10, B-2600 Berchem, Fax: Belgien 323.218.99.58
Kurs in Prachatice/Böhmen (1 Std. von der Grenze): K. Kvapil, Polská 7, 12000 Praha 2 (Tsch.Rep.), Tel.: 00420 2 6273313, Fax: 00420 2 67312430, Kurs ist mit Vollpension und Konzertkarten
Kurs in Sikfors Herrgard/Schweden: Heidrun Holderbach, Tel.: 06201 57785
Kurs in Freiburg: Martin Heidecker, Friedenstr. 23, 76133 Karlsruhe, Tel.: 0721 827349, Fax: 0721 827972
Blockflötentage Engelskirchen: Intern. Blockflötentage, Wahlscheider Str. 12, 51766 Engelskirchen, Tel. 02263 951405, Fax: 02263 70007

Internationaler ERTA-Blockflötenwettbewerb 2000

european recorder teachers association e.v.

Im Rahmen des 8. Internationalen ERTA-Kongresses in Paderborn schreibt die ERTA-Sektion Deutschland einen Blockflötenwettbewerb aus. Er richtet sich an Spielerinnen und Spieler im Alter zwischen 16 und 28 Jahren. Es sind zwei Durchgänge vorgesehen.

Erster Durchgang:
Verlangt sind Werke aus mindestens 2 verschiedenen Epochen, darunter ein Beitrag aus der nachfolgenden Liste:

a) Telemann: Sonate f-Moll aus *Der getreue Musikmeister* oder eine der 12 Solo-Fantasien
b) mindestens ein schneller und ein langsamer Satz eines Werkes von J. S. Bach
c) ein Werk aus dem galanten Stil
Die Spieldauer darf 20 Minuten (inkl. Stimmen, Auf- und Abtreten) nicht überschreiten. Der 1. Durchgang findet am 29. und 30. September 2000 statt. Die erste Wertung beginnt am 29. September 2000 um 9.00 Uhr. Es werden max. 35 Teilnehmer und Teilnehmerinnen zugelassen.

Zweiter Durchgang:
Es ist ein maximal 40-minütiges Recital gefordert, das mindestens ein Werk unter Einbeziehung elektronischer Medien enthält. Der zweite Durchgang findet am 1. und 2. Oktober 2000 statt. Es werden 4-6 Teilnehmer und Teilnehmerinnen die Zulassung zum zweiten Durchgang erlangen.

Anmeldegebühr: Die Anmeldegebühr beträgt DM 180,00. Sie ist vor Anmeldeschluss auf folgendes Konto: Postgiro Karlsruhe, Kto.-Nr. 307684-755, BLZ: 660 100 75) unter dem Stichwort „ERTA-Wettbewerb 2000" einzuzahlen. Die Anmeldegebühr schließt den kostenlosen Besuch aller Veranstaltungen des ERTA-Kongresses ein. Wird eine Anmeldung vor Anmeldeschluss (31. Juli 2000) zurückgezogen, erfolgt eine Rückerstattung der Anmeldegebühr abzüglich einer Bearbeitungspauschale von DM 30,00. Bei einem Rückzug der Anmeldung nach dem 31. Juli 2000 wird die Anmeldegebühr nicht zurückerstattet.

Anmeldeschluss ist der 31. Juli 2000. Der Anmeldung muss das genaue Programm und eine kurze Beschreibung des Beitrages mit elektronischen Medien sowie des geplanten Equipments beiliegen.

Folgende Preise werden vergeben:

1. Preis: eine CD-Einspielung oder 3000 DM plus ein Instrument eines renommierten Instrumentenbauers (es stehen verschiedene Instrumente zur Wahl)

2. Preis: 1000 DM plus ein Instrument eines renommierten Instrumentenbauers

3. Preis: ein Instrument eines renommierten Instrumentenbauers

Begleiter müssen mitgebracht werden. Es ist vorgesehen, einen Begleiterpreis zu verleihen. Die Teilnahme verpflichtet zur Mitwirkung innerhalb eines Preisträgerkonzertes am 2. Oktober 2000 um 20.30 Uhr. Die Entscheidungen der Jury sind nicht anfechtbar. Jury: Siegrid Ernst, Johannes Fischer, Gudrun Heyens, Dan Laurin, Antonio Politano, Siri Rovatkay, Markus Zahnhausen. Wettbewerbsort: Heinz-Nixdorf-Museum, Forum (www.hnf.de), Fürstenallee 7, 33102 Paderborn. Sponsoren: Stephan Blezinger, Ralf Ehlert, Firma Huber, Firma Moeck Music

Weitere Informationen (insbesondere bezüglich der zur Verfügung stehenden Medien) sind über die ERTA-Geschäftsstelle, Leopoldshafener Str. 3, D-76149 Karlsruhe, Tel.: 0721 700354, erhältlich.

ERTA-Kongress 2000

Die Blockflöte in der neuen Medienlandschaft

Programm:

Konzerte - Vorträge - Workshops - Ausstellung - Internationaler Blockflötenwettbewerb - Mitgliederversammlung - ERTA-Gesprächsforum. Der ERTA-Kongress 2000 findet vom 30.9. - 3.10. 2000 im Heinz-Nixdorf-Museum, Forum in Paderborn statt. Das Nixdorf-Museum ist das größte Computermuseum in Deutschland. Internetbenutzer können sich einen Einblick in die dortigen Räume und Angebote unter Hyperlink http://www.hnf.de verschaffen. Wir freuen uns sehr, dass die Firma Nixdorf uns ihre Räumlichkeiten zur Verfügung stellt. Konzerte (Alte und Neue Musik) mit Dan Laurin (Soloabend), Renate und Johannes Fischer (Tanzperformance mit Elektronik), Preisträgerkonzert (Wettbewerb), Katja Reiser, Lucia Mense, Musiker der englischen ERTA-Workshops: Aufnahmetechnik (z.B. über die richtige Plazierung von Mikrofonen etc.), Informationen über die Benutzung des Internets (Markus Zahnhausen) über die praktische Musikschularbeit mit elektronischen Instrumenten (Brigitte Schmaus), Informationen über Notensatzprogramme sowie theoretische und praktische Einführung in eines der vorgestellten Programme (Stephan Schrader/Gilles Geu), Vortrag des Ehrenpräsidenten der ERTA, Prof. Gerhard Braun. Schüler und Lehrer einer privaten Dortmunder Musikschule starten den Versuch, Musik auf dem Bildschirm sichtbar zu machen. Schüler der Paderborner Musikschule stellen sich vor (Jörg Partzsch), Informationsprospekte und Anmeldeformulare sind in der Geschäftsstelle (Herr Schunder) zu erhalten.
Adresse der ERTA-Geschäftsstelle: siehe Anzeige „gemeldete Kurse".

Protokoll der Mitgliederversammlung vom 2. Oktober 1999 in Berlin

I. Begrüßung

Der Präsident, Herr Fischer, begrüßt die Mitglieder und stellt den Vorstand vor: Frau Prof. M. Eichberger, Frau Guzinski, Frau Schmidt-Laukamp, Herrn Prof. Dr. Thieme, Herrn Schrader, Herrn Zahnhausen und die Kassenwartin Frau Schmidt.

II. Feststellung der Tagesordnung

Die Tagesordnung wird angenommen.

III. Die anwesende Mitgliederzahl ist so gering, dass laut Satzung erst eine halbe Stunde später Beschlüsse gefasst werden dürfen. In diesem Zeitraum werden Punkt 4 - 7 besprochen.

IV. Tätigkeits- und Geschäftsbericht des Vorstandes

Dem Vorstand wurde zur Last gelegt, sich an der Verbandsarbeit zu bereichern. Dieser Vorwurf wird von Herrn Fischer klargestellt:

Der Vorstand arbeitet ehrenamtlich. Folgende Kosten werden übernommen:
- Fahrtkosten/Bahnfahrt 2. Klasse mit Bahncard und 1 Übernachtung, wenn sie anfällt.
- Eventuell anfallende Telefonkosten.

Herr Fischer zählt weiterhin auf, was der Vorstand ehrenamtlich leistet: Kongressvorbereitung, Kontaktherstellung zu Firmen und Herstellern, Dozenten und Künstlern, Pressearbeit, Protokollerstellung, Verwaltungsarbeiten, Kontakte in jeglicher Beziehung – auch zu anderen ERTA-Sektionen.

V. Bericht der Kassenwartin
Die Kasse ist ausgeglichen. Es gibt z.Z. 669 Mitglieder.

VI. Der Vorstand wird ordnungsgemäß entlastet.

VII. Organisationsfragen
Tipps von Mitgliedern
- Eine öffentliche Mitgliederliste soll geführt werden. Die Mitglieder werden um Stellungnahme gebeten. Die anwesenden Mitglieder tragen sich vorab in eine Liste ein.
- Mitgliedsausweis. Es wird über die Notwendigkeit eines Mitgliederausweises diskutiert. Die Abstimmung kommt zu folgendem Ergebnis: 6 Stimmen dafür, 32 Stimmen dagegen, 16 Enthaltungen. Ein Mitgliedsausweis wird nicht eingeführt.
- Suche nach neuen Vorstandsmitgliedern: Im Jahre 2000 werden die Vorstandsmitglieder Herr Prof. Dr. Ulrich Thieme und Herr Stefan Schrader der ERTA nicht weiter im Vorstand dienen können. Die Mitglieder werden gebeten, kompetente neue Bewerber zu suchen. Herr Schrader stellte seinen Tätigkeitsbericht vor: Erstellung von Werbematerial, graphische Herstellung von Flyern, enge Beratung des Präsidenten in allen Fragen. Herr Prof. Dr. Thieme stellte seinen Tätigkeitsbereich wie folgt dar: Repräsentieren, inhaltliche Organisation, Moderation. Beide Arbeiten werden vom Vorstand sehr geschätzt.

VIII. Stellungnahme zum Kongress
- Die Verköstigung war sehr gut.
- Die Zeiten zwischen den Beiträgen waren am ersten Tag zu eng bemessen.
- Für die Begrüßung/Eröffnung sollen in Zukunft 15 Minuten eingeplant und in den Zeitplan aufgenommen werden.
- Die Kasse soll in Zukunft schon eine Stunde vor Beginn des ersten Vortrages öffnen.
- Der prozentuale Anteil zwischen Studenten- und Profikonzerten wurde als angenehme Mischung empfunden.
- Musikschulschüler sollen in Zukunft mit eingebunden werden, wenn es das Thema zulässt.
- Wenn eine geographische Distanz es zulässt, sollen auch Musikschulräume mit einbezogen werden.
- Die ERTA soll eine Homepage einrichten. Herr Blezinger erklärte sich bereit, mitzuhelfen. Herr Schrader wird sich mit ihm in Verbindung setzen. Frau Kuras erklärte sich bereit, Schreibarbeiten für die Homepage zu übernehmen.
- Bei Konzerten mit vokalen Einlagen sollen in Zukunft genügend Textzettel für das Publikum bereitgestellt werden.

IX. Kongress 2000
Der nächste Kongress findet bei Siemens-Nixdorf in Paderborn statt.
Termin: Samstag, der 30. September bis Dienstag, der 3. Oktober 2000
Thema: Die Blockflöte in der Medienlandschaft. Hinzu kommt noch ein Wettbewerb für Studenten und angehende Profis.

X. Themenvorschläge für folgende Kongresse
Die Mitglieder der Jahresversammlung machten für die nächsten Kongresse folgende Vorschläge:
- Die Blockflöte mit anderen Instrumenten
- Wohin geht die Blockflöte? – Prognose / Die Blockflöte als Randinstrument / Findung von neuen Nischen
- Erwachsenenbildung – pädagogische und psychologische Betreuung
- Schülerliteratur – methodische Darstellung / Lehrmethoden
- Verbesserung der Zusammenarbeit / Koordination von Musikschulen und Hochschulen.

Als Austragungsorte wurden Leipzig und Weimar vorgeschlagen. Näheres soll noch geklärt werden.

XI. Verschiedenes
- Es wird ein Antrag auf angemessene Fahrtkostenerstattung des Vorstandes gestellt. Dies wird bis auf eine Enthaltung einstimmig angenommen.
- Es wird darauf aufmerksam gemacht, dass die Kassenprüfer schriftlich ihren Bericht bestätigen müssen.

Beginn der Sitzung: 17.45 Uhr
Ende der Sitzung: 19.15 Uhr
Protokoll: Frau Corinna Guzinski
5. Oktober 1999

Gesucht wird ein neuer Geschäftsführer für die ERTA

Er soll auf dem kommenden Symposion in Paderborn 2000 gewählt werden. Es ist schwierig für mich, meine ehrenamtliche Tätigkeit als Geschäftsführer der ERTA zu umschreiben, da sie eigentlich nicht die übliche Tätigkeit eines Geschäftsführers ist. Was das heißt, beschreibe ich weiter unten.

Ich möchte meine Aufgabe aus persönlichen Gründen aufgeben. Die vielen Jahre in der ERTA waren für mich sehr interessant, ich lernte neue Dinge kennen und war mit sehr vielen Menschen in Kontakt.

Ein neuer Geschäftsführer oder eine neue Geschäftsführerin arbeitet im Team des Vorstandes der ERTA. Jedes neue Mitglied bringt unterschiedliche Erfahrungen mit, die sich sicherlich dann in der auszuhandelnden Aufgabenverteilung niederschlagen werden. Mein Schwerpunkt war die grafische Aufbereitung mehrerer Druckwerke: zum einen der Infozettel. Er entwickelte sich vom kopierten Zettel zum gedruckten Folder. Ich machte zum zweiten oft die Plakate, Handzettel etc. für Kurse, Konzerte und Kongresse. Ebenso gestaltete ich einige Broschüren und Dokumentationen sowie Imageanzeigen. Bei den Drucksachen arbeitete ich eng mit Herrn Schunder zusammen, der die Geschäftsstelle der ERTA in Karlsruhe betreut.

Des weiteren fielen verschiedene Schreibarbeiten an und die unterschiedlichsten Tätigkeiten in der ERTA. Ich habe auch Anzeigen akquiriert, Kontakte mit den verschiedenen Verlagen und Flötenbauern gehalten.

Ich bin gespannt, wer nun letztendlich meine Tätigkeit weiterführt. Sie wird sicherlich ganz anders sein, und das ist gut so. Vereint nur in dem Wunsche, der ERTA ein bisschen weiterzuhelfen. **Stefan Schrader**

Die ERTA stellt sich vor
Portrait ERTA-Geschäftsstelle

Nach den beiden großen Blockflöten-Symposien in Karlsruhe 1990 und 1992, bei denen Gerhard Braun als künstlerischer Leiter ein großes Interesse zahlreicher Teilnehmer für einen ständigen Meinungs- und Informationsaustausch unter Blockflötisten feststellen konnte, wurde 1993 die ERTA gegründet. Die Organisatorin dieser Symposien, die damals noch an der MHS Karlsruhe tätig war, hatte ursprünglich die Leitung der Geschäftsstelle zugesagt, wurde dann aber in eine andere Stellung berufen, bei der für solche umfangreichen Zusatzaufgaben keine Zeit mehr blieb. So bat Gerhard Braun das Ehepaar Schunder um Mithilfe. Doris und Alfred Schunder, die schon seit 1988 die organisatorische Leitung der Karlsruher FLAUTANDO-Reihe innehatten, sagten die rein ehrenamtliche Leitung der ERTA-Geschäftsstelle mit viel Enthusiasmus zu.



Ehepaar Schunder

Die ersten Versandaktionen von ERTA-Informationen fanden anfangs noch im kleinen Kreis statt. Bei knapp 150 Mitgliedern hatten wir damals noch die Adressen per Hand auf die Umschläge geschrieben und in die Jahresrechnungen, für die ich als Kassenwart zuständig war, die zu zahlenden Beträge mit Tinte eingefügt. Schon zwei Jahre später lief ohne Computer nichts mehr. Eine kleine Zweizimmerwohnung im Souterrain des Schunderschen Hauses wurde im Lauf der Zeit zum Büro umgerüstet. Hier ist Alfred Schunder fast täglich in seiner knapp bemessenen „Freizeit" damit beschäftigt, all die kleinen Dinge zu bearbeiten, ohne die ein Verein wie die ERTA nicht lebensfähig wäre: Das Erfassen neuer Mitglieder, Symposiums- bzw. Kursteilnehmer, die Beantwortung unzähliger kleiner Fragen, die Bündelung aller Informationen für den Vorstand, die Herstellung von Infomaterial für Kurse, Eintrittskarten, Wegweiser etc. und den Versand der gesamten ERTA-Post.

Alle Faxe (0721-788102) von ERTA-Mitgliedern landen in der Schunderschen Privatwohnung, alle Anrufer werden mit dem *Musiklädle* in Karlsruhe-Neureut verbunden, das Familie Schunder im Juni 1987 eröffnet hat und seit Januar 1998 nun in schönen, neuen (von Herrn Schunder er-

bauten) Räumen erfolgreich weiterführt. Grund, die Telefonnummer des Ladens auch für die ERTA-Geschäftsstelle anzugeben, war damals, dass die überwiegende Zahl der Anrufe tagsüber ankommt. Am Vormittag meldet sich zumeist Doris Schunder und gibt in ihrer freundlichen Art Auskünfte in ERTA-Angelegenheiten, auch wenn wieder einmal ein Anrufer ganz verwirrt nachfragt, ob er denn da nicht im „ERTA-Büro" gelandet sei.

Doris Schunder ist die Frau vom Fach: Nach ihrer C-Prüfung in Kirchenmusik besuchte sie berufsbegleitende Lehrgänge für Blockflöte und Rhythmik an der Bundesakademie Trossingen. Seit 1980 unterrichtet sie Blockflöte und musikalische Grundausbildung am Badischen Konservatorium in Karlsruhe. Mit ihrem Sachverstand hat sich das Musiklädle zu einem der führenden Blockflötenfachgeschäfte in Süddeutschland entwickelt.

Alfred Schunder ist sozusagen die „Eier legende Wollmilchsau" an ihrer Seite. Als gelernter Elektronik-Feinmechaniker und Angestellter bei einer großen Tageszeitung scheint er stets noch eine Fülle an Energie und Ideen übrig zu haben. Ohne seine Fähigkeiten im Organisieren und Improvisieren und all die kleinen Tätigkeiten ganz im Hintergrund wäre die ERTA wohl kaum zu einem Verein mit fast siebenhundert Mitgliedern angewachsen.

Nach nun bald sieben Jahren Leitung der ERTA-Geschäftsstelle hoffen beide (nach dem Motto: Die erste Generation tritt ab und macht Platz für neue Ideen), dass sich in nicht mehr allzu ferner Zeit (möglichst ab 2000) ein Nachfolger finden lässt, der ihre Aufgaben übernehmen kann.

Wer hat Lust und Zeit, sich in die beschriebenen ehrenamtlichen Tätigkeiten einzuarbeiten oder kennt jemanden, der dafür in Frage käme?

Martin Heidecker

Vielen Dank Gerd Lünenbürger

Wer jemals eine kulturelle Veranstaltung organisiert hat, weiß, was das heißt: Viele Stunden Arbeit, alle möglichen (und unmöglichen!) Eventualitäten mitbedenken, vorausplanen, koordinieren, sich auf Überraschungen und Schwierigkeiten einstellen und, und, und ...

In diesem Zusammenhang möchten wir uns daher als Vorstand der ERTA ganz herzlich bei Prof. Gerd Lünenbürger bedanken, der uns durch sein Engagement bei der Organisation des ERTA-

ZU VERKAUFEN
Altblfl. von Adrian Brown in a = 415 Hz
Modell nach J. Denner, Grenadill, Preis: VHS
Traversfl. von Friedrich von Huene in a = 415 Hz
Modell nach A. G. Rottenburgh, Buchsbaum, mit Silberklappe, Preis: VHS
Victoria Scherer, Tel. & Fax: 07272 / 77 46 37
e-mail: VictoriaScherer@AOL.com

Kongresses 1999 in Berlin eine große Hilfe war. Aufgrund seines unermüdlichen Wirkens (auch „hinter den Kulissen") während des Kongresses konnten sich die Teilnehmer eines weitestgehend reibungslosen Ablaufes erfreuen, was viel zur – allgemein gelobten – entspannten Atmosphäre beitrug. Für den ERTA-Vorstand war es angenehm, in jeder Situation einen kollegialen, freundlichen und präzise organisierten Ansprechpartner zu haben. Auch seiner Klasse, die rund um die Uhr beschäftigt war (Garderobe, Billetverkauf u. a.) sei ein herzlicher Dank ausgesprochen.

Last not least bereicherte er auch die „Nachbereitung" des Kongresses in Form einiger nützlicher Tipps zur Verbesserung der zukünftigen diesbezüglichen Organisation.

Ursula Schmidt-Laukamp

SB
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!

Schillerstrasse 11
D-99817 Eisenach
http://www.blezinger.de Tel. 03691-212346

ZU VERKAUFEN!

Moeck Rottenburgh Tenorflöte Nr. 249	DM 200,--
Conrad Mollenhauer Barockflöte	DM 178,--
Geige (Tschechien, ca. 1990)	DM 2.000,--
Cembalo W. Merzdorf, ca. 1960, Schwarz	DM 3.200,--

Tel.: tagsüber 0221 / 639004,
ab 19.00 Uhr Tel.: 02638 / 1648 oder 0171/4316126



AB INS IBACH-HAUS

...oder wir kommen zu Ihnen!
Unsere Blockflöten sind überall zuhause.
Einfach Auswahlsendung anfordern.

early music im Ibach-Haus · Tel. 02336/990290 · Fax 02336/914213

LESERFORUM

Zu Ulrich Scheinhammer-Schmids Rezension der Ausgabe Stefan Franz: *Grand Duo*, für 2 Altblockflöten, hrsg. von Nikolaj Tarasov, Verlag Friedrich Hofmeister, in TIBIA 1/2000, S. 55

Sehr geehrter Herr Scheinhammer-Schmid!

Mit Staunen habe ich Ihre Ansichten über das klassisch-romantische *Grand Duo* von Stefan Franz auf Seite 55 der *Tibia* 1/2000 gelesen. Erlauben Sie mir dazu eine Ergänzung.

Wenn es schon mit dem Einfühlungsvermögen in künstlerische Werte dieser Musik hapert, bliebe einem als Ausweg immer noch die analytische Beurteilung der Komposition.

Dem gemäß halte ich Ihre Abwertung des musikalischen Materials für unvernünftig.

Es geht gleich mit einer großangelegten Sonatenhauptsatzform los: also einem kräftigen ersten Thema und darauffolgend, einer gegensätzlichen Dolce-Kantilene. Die Exposition beinhaltet auf vier Seiten ferner die fantasievolle Imitation vieler Satztypen des Orchesters und ist insofern erst genau phrasiert. Während der Durchführung wird das musikalische Material nach allen Regeln der Kunst verarbeitet und dabei in die entlegensten Tonarten getragen (zum Beispiel As- und Des-Dur), welche geschickt gesetzt, trotzdem gut liegen. In der Reprise finden die Gegensätze zueinander und werden in der Coda noch einmal kurz von einem gedeckten Ges-Dur erschreckt. Bei der Gestaltung all dieser Formen wechseln sich beide Stimmen untereinander ab.

Das Andante trainiert exponiertes Legatospiel und kann sogar mit einer enharmonischen Verwechslung aufwarten. Und das schmissig furiose Finale lässt nicht erst in seiner Durchführung an Beethoven denken. Ist es nicht wunderbar, wie es der Komponist so kunstvoll verstanden hat, das einfache Rondothema motivisch durchzuarbeiten?

Sollte man da nicht froh sein, endlich so ein anspruchsvolles Werk ins Blockflötenrepertoire zu bekommen? Leider sucht es gerade in seiner Qualität seinesgleichen.

Nikolaj Tarasov

NACHRICHTEN



Der an der Frankfurter Musikhochschule lehrende Flötist und Dirigent **Michael Schneider** erhielt in diesem Jahr den von der Landeshauptstadt Magdeburg vergebenen **„Georg-Philipp-Telemann-Preis“** für seine besonderen interpretatorischen Verdienste um das Werk dieses Komponisten.

Der Preis wurde am 15. März im Rahmen eines von Michael Schneider geleiteten Festkonzerts mit der Magdeburgischen Philharmonie übergeben.

Mit seinem Ensemble *Camerata Köln* und als Gast anderer Ensembles, wie der *Musica Antiqua Köln*, hat Michael Schneider als Flötist einen großen Teil des kammermusikalischen Werks Telemanns auf CD eingespielt (darunter u.a. sämtliche Blockflötensonaten, die *Essercizii musici* und den *Getreuen Musicmeister*). Als Dirigent seines Barockorchesters *La Stagione Frankfurt* und anderer Orchester hat er vor allem den Opern zu neuem Leben verholfen (*Don Quichotte, Pimpinone, Der neumodische Liebhaber Damon, Emma und Eginhard*) sowie Orchesterwerke, Kantaten und oratorische Werke aufgeführt und eingespielt.

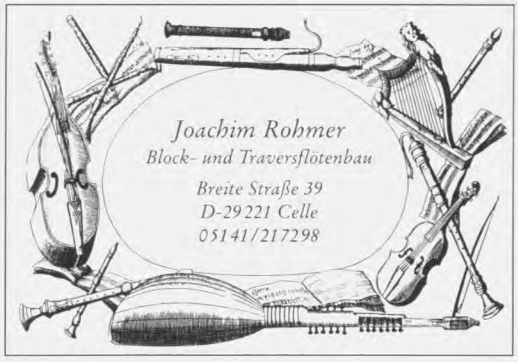
Leider ist in der Anzeige für die **2. Internationalen Blockflötentage 27.-29. Oktober 2000** in Tibia 1/2000, S. 57, eine falsche Tel.-Nr. angegeben. Sie lautet richtig:

Tel.: 02263 951405

Das **Programmheft 2000** der **Stiftung Landesakademie für die musizierende Jugend in Baden-Württemberg** ist erschienen und kann angefordert werden. Auf dem Programm stehen u. a. Arbeitstage und Probewochen für Jugend-/Schulchöre und -orchester; Lehrgangsarbeit in der Jugend- und Schulmusik; Arbeitsphasen für besonders qualifizierte Jugendensembles aus Baden-Württemberg. Info: Landesakademie für die musizierende Jugend in Baden-Württemberg, Schloßbezirk 7, 88416 Ochsenhausen, Tel.: 07352 3071 und 9110-0, Fax: 07352 4687, E-Mail: landesakademie-ochsenhausen@t-online.de, homepage: www.landesakademie-ochsenhausen.de

Das **Kulturzentrum Laudinella** bietet ein großes Spektrum an Kursen für Musik und kreatives Schreiben, das den Teilnehmern die Möglichkeit bietet, sich in inspirierender Umgebung unter fachkompetenter Leitung weiterzubilden und Impulse zu erhalten. Info: Hotel Laudinella, Kursabteilung, CH-7500 St. Moritz, Tel.: ++41 (0)81 8360602, Fax: ++41 (0)81 8360001, Internet: www.laudinella.ch, E-Mail: laudinella@compunet.ch

Der junge Bach „Weil er nicht aufzuhalten". Im Jahr 2000 jährt sich Johann Sebastian Bachs Todestag zum 250. Mal. Die Landesregierung Thüringen veranstaltet aus diesem Anlass die „Erste Thüringische Landesausstellung" vom 28. Mai bis zum 3. Oktober in der Predigtkirche in Erfurt.
Die Ausstellung wird auf Bachs biographische Stationen und das damalige Musikleben in Thüringen eingehen und die Einflüsse der Geistesgeschichte sowie der zeitgenössischen deutschen Musik, aber auch der italienischen und französischen Musik auf seine Werke zeigen. Außerdem werden wertvolle, selten oder bisher gar nicht gezeigte Autographen zu sehen sein. Andere Abteilungen der Ausstellung werden die weitreichende Wirkungsgeschichte Bachs darstellen und damit auch eine Verbindung zur Gegenwart schaffen. Renommierte Bach-Forscher erstellen einen umfangreichen Katalog, ein Kinderkatalog fördert die Heranführung insbesondere der Jugend an diesen großartigen und bedeutenden Komponisten. Info: Agentur für Kultur, Ökologie und Kommunikation, Dr. Birgit Grüßer, Bödekerstr. 88, 30161 Hannover, Tel.: ++49 (0)511 909820, Fax: ++49 (0) 9098220, E-Mail: Dr.Birgit.Gruesser@t-online.de



IAM – Kursprogramm 2000
Der **Internationale Arbeitskreis für Musik** legt sein Lehrgangsprogramm 2000 vor. Unter dem Motto „... Wir machen Musik ..." finden sich darin Musikwochen, Chor-, Orchester- und Instrumentalkurse für Kinder, Schüler, Jugendliche, Erwachsene, Familien und Wiedereinsteiger sowie Fachseminare für Musikstudenten und -pädagogen. Aus dem Kursprogramm:
10.-17.7.2000: Blockflöte für Spätberufene, Wiedereinsteiger und Fast-Anfänger. Einwöchige Entdeckungsreise in das gemeinsame Musizieren mit der Blockflöte in der großen und kleinen Gruppe, insbesondere für Erwachsene, Ltg.: Irene Stratmann
10.-17.7.2000: Seminar für Blockflöte und Viola da gamba für fortgeschrittene Spieler und Intrumentalpädagogen mit Erfahrung im gesamten Blockflötenquartett bzw. im Consortspiel für Gambisten, Ltg.: Manfred Harras
29.7.-5.8.2000: Sommer-Blockflötenwoche für fortgeschrittene Blockflötisten und Continuospieler (Cembalo, Laute, Gitarre, Fagott, Gambe, Cello), Alte und zeitgenössische Ensemblemusik, Jazzimprovisation auf Blockflöten u.a. Themen, Ltg. Isa Rühling
6.-13.8.2000: Musizieren mit Blockflöten. Ensemblemusizieren von der Renaissance bis heute: Kammermusik und Spiel im Plenum, freies Musizieren, Folkloretanz, Ltg.: Ulrich Herrmann
20.-27.8.2000: Kammermusik für Gesang, Flöte, Gitarre und Klavier. Kammermusik unterschiedlicher Epochen, Folklore, Lieder der Romantik, Ltg.: Brigitte Teichert

MusikHaus Finger-Haase
Komplettes
Moeck-Blockflöten-Sortiment
Sofort lieferbar · Blockflötennoten
Individuelle Beratung
durch
Helga M. Finger-Haase
Musikpädagogin
Telefon (05144) 2232
Fax (05144) 5720
Postfach 1162 · 29332 Nienhagen



Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik (IAM), Postfach 410236, 34064 Kassel, Fax: 0561 313772, E-Mail: iamev@t-online.de

AMJ Arbeitskreis Musik in der Jugend
Aus dem Jahresplan 2000:
31.5.-4.6.2000 Zuhause in den Tonarten der Renaissancezeit, für fortgeschrittene Spieler mit originalgetreuen Renaissanceinstrumenten, Ltg.: Oliver R. Hirsh, in DK-4672 Klippinge
2.-4.6.2000 Die Lust am Auftritt – Ein Kurs gegen das Lampenfieber, für Instrumentalisten und Sänger, die technisch einigermaßen fit sind und offen für neue Wege, Amateure und Berufsmusiker, Ltg.: Hanna Feist, Ars Musica Aub, 97239 Aub
3.6.2000 Ensemblespiel mit der Querflöte, für Flötisten, die Lust am Zusammenspiel haben und die auch die Altquerflöte und das Piccolo einbeziehen, Ltg.: Silke Westendorf-Schulz, Erziehungswissenschaftliche Fakultät der Christian-Albrechts-Universität Kiel
17.-23.7.2000 Gambenwoche, für fortgeschrittene Gambenspieler, Ltg.: Oliver H. Hirsh, Sprengelheim Heersum, NL-31188 Holle/Heersum
27.7.-4.8.2000 Blockflötenconsort – Mehrstimmigkeit bis zum 17. Jahrhundert, für Spieler, die sowohl ihre Erfahrungen im Ensemblespiel durch neue Ansätze erweitern möchten als auch die Gelegenheit suchen, auf aufeinander abgestimmten Renaissanceinstrumenten ein nahezu authentisches Klangerlebnis zu erhalten, Ltg.: Frank Vincenz, Volkertshof, 25836 Osterhever
31.7.-6.8.2000 Ferienwoche für intensives Flötenspiel, für Querflötenspieler. Kammermusik mit Klavier wird ergänzt durch Musik für zwei Flöten und Klavier von barocken Triosonaten bis zur romantischen Salonmusik, Ltg.: Hanna Feist und Johanna Klinger, Musikakademie Dümmer See, 49448 Hüde
10.-19.8.2000 Staufener Studio für Alte Musik, Musik um Kaiser Maximilian, für Sänger und Spieler historischer Instrumente, Ltg.: Dr. Ulrich Bartels und Andrea Schmiedeberg-Bartels (Holzblasinstrumente), Martin Lubenow (Zinken, Blechblasinstrumente), in 79219 Staufen i. Br.
25.-27.8.2000 Fagottissimo, Kurs für Fagott und Fagottensemble, Ltg.: Prof. Alfred Rinderspacher und Hatem Nadim, Landesakademie für musikalische Bildung, 66583 Ottweiler,
16.-17.9.2000 Blockflöten von Op bis Pop, von Renaissance bis Leenhouts' trance, für Erwachsene und „Wiedereinsteiger", Ltg.: Barbara Bieri-Klimek und Elisabeth Pelz, Schule Zitzewitzstraße, 22043 Hamburg,
Info: AMJ Arbeitskreis Musik in der Jugend, Adersheimer Str. 60, 38304 Wolfenbüttel, Tel.: 05331 46016, Fax: 05331 43723, E-Mail: AMJMusikinderJugend@t-online.de, Internet: http://db.allmusic.de/orga/amj

22.-29.4.2000 Römische Musik der Renaissance in der Toscana. Musik für Blockflöte, Traversflöte, Violine, Viola da Gamba und chorerfahrene Sänger im Centro Interculturale Villa Palagione bei Volterra. Info: Tre Fontane Seminare Ronald Brox, Eckenerstr. 12, 48147 Münster, Tel./Fax: 0251 2301483

29.4.-1.5.2000 Flöte und Improvisation mit Tilmann Dehnhard in der Landesmusikakademie Berlin, Eichgestell, 12459 Berlin. Der Kurs richtet sich an alle, die Flöte spielen, egal, auf welchem Niveau. Sowohl Fertigstudierte, als auch Studenten und Amateure können teilnehmen. Auch absolute Anfänger in Sachen Improvisation sind willkommen. Info: Deutsche Gesellschaft für Flöte e.V., Eschersheimer Landstr. 93, 60322 Frankfurt/M., Tel. 069 5962443, Fax: 069 590277

5.-7.5.2000 Blockflötenkurs anlässlich des zehnjährigen Bestehens der Städtischen Musikschulen Dinkelsbühl-Feuchtwangen-Wassertrüdingen-Herrieden, Ltg.: Prof. Holtslag (Hamburg). Der Kurs richtet sich an fortgeschrittene Blockflötenspieler und Ensembles. Er findet in der Berufsfachschule für Musik in Dinkelsbühl statt. Info: Städtische Musikschule Dinkelsbühl, Nördlinger Straße 20, 91550 Dinkelsbühl, Tel.: 09851 553234, Fax: 09851 553235.

11.-14.5.2000 Fortbildungsveranstaltung und Konzerte **mit Marion Verbruggen**, Blockflöte (Amsterdam), **13.5., 9.30 Uhr - 15.30 Uhr: Workshop** Interpretationskurs Blockflöte in der Bergischen Musikschule, Wuppertal. Info: Bergische Musikschule Wuppertal, Hofaue 51, 42103 Wuppertal, Tel.: 0202 24819 256 oder 255, Karin Röhrig, Tel./Fax: 02053 7829 oder 0202 83197.

19.-21.5.2000 Dispokinesis (ganzheitliche Haltungs- und Bewegungslehre für Musiker nach G. O. van de Klashorst) mit Beate Schmalbrock, im FlötenHaus der DGfF, Eschersheimer Landstr. 93, 60322 Frankfurt. Info: Deutsche Gesellschaft für Flöte e.V., Eschersheimer Landstr. 93, 60322 Frankfurt/M., Tel. 069 5962443, Fax: 069 590277

1.-4.6.2000 Kammermusikkurs in Wetzlar. Dozenten: Ruth Wentorf (Flöte), Ulrich Mehlhart (Klarinette), Sorin Ionescu (Violine), Helmut Sohler (Violoncello), Michael Baumann (Klavier), Beate Schmalbrock (Dispokinesis). Info und Anmeldung: Corinna Egg, Holzbergstr. 7a, 89281 Altenstadt, Tel./Fax: 08337 750959, Handy: 0171 4933849, E-Mail: corinna.egg@t-online.de

2.-4.6.2000 Stockstädter Musiktage - Alte Musik in der Altrheinhalle. **2.6.:** Blockflötenkurs mit Marion Verbruggen, Ensemble *Ornamente 99* u. a. mit Karsten Erik Ose und Dorothee Oberlinger (Blfl.), Wolfgang Dey und Annette Spehr (Oboe), *Ensemble Pastorelle* u. a. mit Ursula Schmidt-Laukamp (Block- u. Traversfl.), Alessandro Piquet (Oboe); **3.6.:** *Die Weimarer Hofsänger, Amsterdam Loeki Stardust Quartet*; **4.6.:** *Mandel Quartett, Flanders Recorder Quartett Vier op'n Rij*. Info: Stockstädter Musiktage Eva und Wilhelm Becker, Berliner Str. 65, 64589 Stockstadt am Rhein, Tel./Fax: 06158 848 18, Fax: 06158 84818

2.-11.6.2000 49. Händel-Festspiele in Halle an der Saale. Im Rahmen der diesjährigen 49. Händel-Festspiele wird der **1. Internationale Oboenwettbewerb** für barocke und moderne Oboe ausgetragen. Die Vorbereitung erfolgt durch die Direktion der Händel-Festspiele in Zusammenarbeit mit *Handels New Generation e.V.* Als Zeitraum ist der 1. bis 5. Juni 2000 geplant. Ziel ist die Förderung junger Nachwuchskünstler. Die künstlerische Leitung obliegt Herrn Prof. Burkhard Glaetzner, Hochschule der Künste Berlin. Info: Händel Festspiele, Große Nikolaistr. 5, 06108 Halle (Saale), Tel.: 0345 50090222, Fax: 0345 50090416



Mozartstraße 1, 89231 Neu-Ulm, Tel: 0731-721158
Fax: 0731-79709, e-Mail: stegmiller@t-online.de

15.-18.6.2000 Flötenklang an Naturplätzen mit Klaus Holsten in Klein Jasedow. Flötenimprovisation in der Natur, Wahrnehmungsschulung, Klangwanderungen im Naturpark Usedom. Info: Klang & Körper, Tel.: 038374 75228

17.6.2000 Flötenensembles in der Musikschularbeit mit Hans-Martin Zill. Der Kurs richtet sich an Flötenlehrer und -studenten. Info: Deutsche Gesellschaft für Flöte e.V., Eschersheimer Landstr. 93, 60322 Frankfurt/M., Tel. 069 5962443, Fax: 069 590277

12.-18.6.2000 Flöten-Werkstatt. Dozenten: Prof. Karl-Heinz Zoeller (Querflöte), Prof. Carin Levine (Querflöte), Prof. Dr. Dorit Wocher (Blockflöte). Karl-Heinz Zoeller und Carin Levine werden vorrangig an Werken des 20. Jahrhunderts arbeiten, während Dorit Wocher sich der Alten Musik widmet. Abschlusskonzert am 16.6. Anmeldeschluss: 26.5. Info: Musikakademie Rheinsberg, Kavalierhaus der Schlossanlage, 16831 Rheinsberg, Tel.: 033931 7210, Fax: 033931 72113

24.6.-1.7.2000 Early Music Days Sopron/Ungarn. Courses: Flute (Barthold Kuijken, Belgium), Harpsichord and Continuo (Anikó Horváth, Ágnes Ratkó, Ungarn), Voice (Martin Klietmann, Öster-

reich), Baroque Dance (Rita Széll, Ungarn) and Concerts. Info: Interart Festivalcenter, H-1366 Budapest, P.O.B. 80, Phone: ++36 (1) 2663108, 3179838, Fax: ++36 (1) 3179910

29.6.-9.7.2000 Flötenkurs mit Peter-Lukas Graf in Sermoneta (Italien). Info: Campus Internazionale di Musica, Viale Le Corbusier 339, I-04100 Latina, Tel.: ++39 (0)773 605551, Fax: ++39 (0)773 605548 und Tel.: ++43 662 6198 4500, Fax: ++43 662 6198 4509

1-9th July, 2000: Trevor Wye Master Class, near Warsaw, Poland. Residential: Performers, Participants and Auditors of all ages. Info: The Secretary, Ul. Kwiska 43/9, Wroclaw, Poland, Tel.: ++48 7135 13364, E-Mail: rejl@rej.com.pl

9.-15.7.2000 26. Internationaler Kurs für Alte Musik in Brügge. Musik des späten Mittelalters, der Renaissance und des Frühbarock, Plus oultre, Musik um Kaiser Karl V. In diesem Kurs sollen Kompositionen erarbeitet und im Abschlusskonzert aufgeführt werden, die entweder dem Kaiser gewidmet sind oder Bezug nehmen auf besondere Begebenheiten seines Lebens. Darüber hinaus werden Motetten, Chansons und Instrumentalkanzonen musiziert, die von Komponisten aus seiner Umgebung stammen. Eingeladen sind Sänger und Spieler historischer Instrumente. Es wird sowohl a capella, als auch vokal-instrumental und rein instrumental musiziert, Plenumveranstaltungen wechseln mit Kleingruppenarbeit ab. Die einzelnen Gruppen (Sänger, Blasinstrumente, Streich-/Zupfinstrumente) werden sowohl getrennt als auch im Tutti arbeiten und musizieren, wobei für jede Gruppe ein eigener Leiter zur Verfügung steht. Zielgruppe: Sänger (auch Nur-Sänger) und Spieler historischer Blas-, Streich-, Tasten- und Zupfinstrumente. Leitung: Dr. Dieter Klöcker, Markus Mostert (Dozent an der Musikhochschule Köln) und Kaat Weyler. Info und Anmeldung: Halewynstichting v.z.w., Le Grellelei 10, B-2600 Berchem, Tel.: ++323 2396602, Fax: ++323 2189958

9.7.-15.10.2000 Von Zinken, Serpenten und Giraffenklavieren, Musikinstrumente aus der Sammlung des Museums für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Museum Behnhaus/Drägerhaus, Königstr. 9-11. In der Ausstellung wird eine Auswahl aus dem Bestand der 130 historischen Musikinstrumente des 16. - 19. Jh. gezeigt, die bislang im Magazin des Museums verwahrt wurden. Viele dieser Instrumente wurden in Lübeck gebaut. Einige dieser Instrumente verweisen auf die Rats- und Stadtmusik der Hansestadt. Andere Instrumente repräsentieren die Militärmusik und vor allem die Musikpflege des Bürgertums im späten 18. und 19. Jahrhundert. Schließlich werden Instrumente gezeigt, die die traditionsreiche Kirchenmusik in Lübeck aufleben ließen, insbesondere rund ein Dutzend Instrumente aus dem ehemaligen Besitz der Marienkirche.

13th - 22nd July 2000: Trevor Wye Master Class in Sion, Switzerland. Residential: Performers (max 20), and auditors of all ages. Cost: SF 400. Listeners SF 150 for 10 day class. Accommodation extra. Please ask for separate Trevor Wye leaflet in German and English. Info: Academie de Musique de Sion, Casa Postale 954, CH-1951 Sion, Switzerland, Tel.: ++41 (0) 27 322 6652, Fax: ++41 (0) 27 323 4662

14.-30.7.2000 Interpretationskurse bei den 40. Internationalen Ferienkursen für Neue Musik, Darmstadt. Kurs für Flöte: Carin Levine, Kurs für Oboe: Peter Veale, Kurs für Klarinette: Ernesto Molinari. Schwerpunktthemen der Kurse werden sowohl die Vermittlung zeitgemäßer Techniken als auch das Besprechen und Erarbeiten zeitgenössischer Musik sein. Darüber hinaus gibt es für Kursteilnehmer die Möglichkeit, im Ensemble-Forum unter der Leitung von Johannes Kalitzke in den Studios/Kursen vorbereitete Werke gemeinsam mit Dozenten im Ensemble zu erarbeiten und aufzuführen. Info und Anmeldung: Internationales Musikinstitut Darmstadt, Nieder-Ramstädter Str. 190, 64285 Darmstadt, Tel.: 06151 13241617, Fax: 06151 132405, E-Mail: imd@stadt. darmstadt.de, Aktuelle Web-Site: www.imd.darmstadt.de

16.-30.7.2000 Sommerschule alter Musik „Interpretation alter Musik" in Prachatice (Tschechische Republik), u. a. werden folgende Kurse angeboten: Meisterklasse für Block- und Traversflöte, Klasse fortgeschrittener Solospieler, Klasse Blockflötenensemble, Klassen für Barockgeige, Violoncello und Cembalo. Dozenten: Ashley Solomon und Peter Holtslag (Blockflöte, Traversflöte), Kerstin de Witt, Aleš Rypan, Julie Sukupová und Jan Kvapil (Blockflöte), Therry Cammaert (Oboe, Barockoboe). Anmeldeschluss: 5.5.2000. Info: Jan Kvapil, Polská 7, CZ-120 00 Praha 2, Tel.: ++420 2 6273313 und ++420 604 280490, Fax: ++420 2 67312430, E-Mail: j.kvapil@ecn.cz

17.-29.7.2000 Flötenkurs mit Peter-Lukas Graf in Salzburg (Österreich), Internationale Sommerakademie, Alpenstraße 48, A-5020 Salzburg, Tel.: ++43 662 6198 4500, 4501, Fax: ++43 662 6198 4509

24.7.-6.8.2000 Internationale Bergische Sommer-Musikwoche 2000 Akademie Remscheid, Seminare. Damian Luca, Ulrike Herkenhoff, Matthias Schlubeck, Panflöte. „Klangsplitter", Neue Musik für Blockflöte solo und Ensemble, ensemble il tempo suono. „Schläft ein Lied in allen Dingen ..." (Liedgestaltungskurs), Claudia Visca (Gesang), Hans Richter (Darstellung), Bernhard Gaube (Klavier). Info und Anmeldung (bis 10.5.2000): Matthias Schlubeck, Kaulbachstr. 27, 42113 Wuppertal, Internet: www.panofon.de/semanmeldung.html

29.7.-6.8.2000 Stockhausen-Kurse Kürten 2000. Kompositions- und Interpretationskurse zum Werk von Karlheinz Stockhausen. Stockhausen wird täglich in einem Kompositions-Seminar sein Werk *Sirius* erläutern. An 9 Tagen werden die Dozenten Suzanne Stephens (Klarinette und Bassetthorn), Kathinka Pasveer (Flöte), Ellen Corver (Klavier), Cathy Milliken (Oboe), Annette Meriweather und Nicholas Isherwood (Gesang), Markus Stockhausen (Trompete), Andreas Boettger (Schlagzeug), Antonio Pérez (Synthesizer und Klavier), Alain Louafi (Gesten von *Inori*) Meisterkurse halten und 7 Konzerte mit Stockhausen als Klangregisseur veranstalten. Teilnehmer der Meisterkurse können in weiteren 3 Konzerten spielen (1., 3. und 5. August). Bei den Proben für *Sirius* (Ltg: K. Stockhausen) kann bereits ab Mittwoch, dem 26.7., zugehört werden. Drei Preise in Höhe von DM 7.500,00, DM 5.000,00 und DM 2.500,00 werden für die besten Interpretationen von Stockhausen-Werken im Schlusskonzert verliehen. Anmeldung: Dettloff Schwerdtfeger, Paul-Schallück-Str. 29, 50939 Köln, Tel./Fax: ++49 (0) 221 495863, E-Mail: dschwerdtfeger@stockhausen.org. oder d-schwerdtfeger@foni.net. Internet: http://www.stockhausen.org/stockhausen_courses.htm

29.7.-12.8.2000 Internationale Interpretationskurse J. S. Bach - Die Blockflöte – in Brügge, vom 10.-12.8. Die Blockflöte vom Mittelalter bis zur Barockzeit, Interpretationskurs für Solisten und Ensemble mit **Bart Spanhove**: Französische Musik für Blockflöte aus dem 18. Jh., **Han Tol**: Die Blockflöte in der italienischen Frühbarockzeit, **Joris van Goethem**: Deutsche Blockflötenmusik aus dem 17. und 18. Jh., **Paul van Loey**: Englische Blockflötenmusik aus dem 16. und 17. Jh., **Maurice van Lieshout**: Blockflöte im 14., 15. und Anf. 16. Jh. Info: Festivalsekretariat Brügge, C. Mansionstraat 30, B-8000 Brügge, Tel.: ++32 (0)50 332283, Fax: ++32 (0)50 345204

31.7.-5.8.2000 Flötenkurs mit Peter-Lukas Graf in Amsterdam (Niederlande), International Music Sessions, P.O. Box 250, NL-1860 Bergen, Tel.: ++31 72 5821300, Fax: ++31 72 5821299

31.7.-9.8.2000 8. Flötenkurs in „Hellenikon Idyllion", Selianitika/Griechenland (Peloponnes), Interpretation – Kammermusik – Flötentechnik – Methodik, für Flötenliebhaber, Musikstudenten, Flötenlehrer, Ltg.: Elisabeth Weinzierl und Edmund Wächter. Info und Anmeldung: Elisabeth Weinzierl und Edmund Wächter, Magdalenenstr. 36, 80638 München, Tel.: ++49 (0)89 155492, Fax: ++49 (0)89 1575497, E-Mail: Weinzierl-Waechter@t-online.de

5.-12.8.2000 Orchester Palagione. Offenes Musizieren für Violine, Bratsche, Blockflöte, Querflöte, Gitarre, Cello und Gambe in der Toscana im Centro Interculturale Villa Palagione bei Volterra/Pisa, Leitung: Heida Vissing. Info: Tre Fontane Seminare, Ronald Brox, Eckenerstr. 12, 48147 Münster, Tel./Fax: 0251 2301483.

8.-20.8.2000 3. Deutsch-Irische Meisterkurse für Holz- und Blechblasinstrumente und Harfe an der Universität in Limerick/Irland. Ruth Legelli (Flöte), Ralf-Jörn Köster (Oboe), Adolf Münten (Klarinette), Jens Hinrich Thomsen (Fagott), Frank Düppenbecker (Trompete), Peter Bromig (Horn), Ehrhard Wetz (Posaune), Markus Hötzel (Tuba), Una Prelle (Harfe). Info und Anmeldung: GIC Promotions, Wehler Dorfstr. 74a, 41472 Neuss, Tel.: ++49 2182 885909, Fax: ++49 2182 885927, E-Mail: Ubreidenbach@t-online.de, Internet: www.kurs-irland.de

16.-20.10.2000 Der **Internationale Arbeitskreis für Musik** in Zusammenarbeit mit der Bundesakademie Trossingen veranstaltet ein Interpretationsseminar **Gesang - Flöte - Gitarre**, Körperklang und Körpergefühl in der Interpretation, Ansprechkreis: Fortgeschrittene Studierende und Lehrer, Inhalt: Werke nach eigener Wahl. Info: Bundesakademie für musikalische Jugendbildung, Postfach 1158, 78635 Trossingen, Tel.: 07425 94930, Fax: 07425 949321, E-Mail: bak.trossingen@t-online.de

Die Autoren der Artikel

Anthony Rowland-Jones ist Honorary Fellow der Musik an der Anglia Universität, Cambridge und außerdem musikalischer Berater der britischen Society of Recorder Players. Neben seiner Tätigkeit in der Universitätsverwaltung hat er immer Blockflöte gespielt und gelehrt. Er hat außerdem sechs Bücher und viele Artikel verfasst. Zu den Büchern gehörten *Recorder Technique* (Oxford 1959, überarbeitete Ausgabe 1986) und *Playing Recorder Sonatas* (Oxford 1992). Er war außerdem mit John Thomson zusammen Herausgeber des Buches *The Cambridge Companion to the Recorder* (1995). Seine wissenschaftlichen Interessen richten sich momentan auf die Ikonographie der Blockflöte und ihre frühe Geschichte.

Jaap Frank, Jahrgang 1935, war als Flötist und Grafikdesigner in beiden Berufen als Dozent tätig. Er gibt Gastvorlesungen und Meisterkurse in der Aufführungspraxis des neunzehnten Jahrhunderts. Er betreibt Studien über die Entwicklung der Querflöte mit mehr als einer Klappe und bereitet darüber Publikationen vor.

Martin Heidecker geboren 1962 in Augsburg. Nach Blockflötenunterricht bei Wolfram Waechter studierte er Block- und Querflöte bei Gerhard Braun an der Musikhochschule Karlsruhe sowie Traversflöte an der „Akademie für Alte Musik" in Bremen bei Marten Root. 1990 erhielt er im Fach Traversflöte/Querflöte ein Diplom mit Auszeichnung, dem 1992 die „Künstlerische Reifeprüfung" und 1994 das „Konzertexamen" folgten. Seit 1984 unterrichtet er Block- und Querflöte an der Musikschule Ettlingen, seit 1994 ebenfalls beide Fächer an der Pädagogischen Hochschule Freiburg. Zu seinen Tätigkeiten gehören Uraufführungen neuer Block- und Querflötenmusik, Konzertreisen weltweit, Rundfunk- und CD-Produktionen, Notenedition, Kurse zu verschiedenen Themen. Als Traversflötist tritt er mit verschiedenen Barockorchestern auf.

Impressum:
TIBIA · Magazin für Holzbläser
25. Jahrgang · Heft 2/2000
Herausgeber: Prof. Gerhard Braun, Hartmut Gerhold, Dr. Hermann Moeck, Prof. Christian Schneider, Prof. Dr. Ulrich Thieme
Schriftleitung: Sabine Haase-Moeck
E-Mail: moeck.haase@t-online.de
Anschrift der Redaktion: Moeck Music · Instrumente und Verlag, Postfach 31 31, D-29 231 Celle
Telefon: 0 51 41 / 88 53 0, Fax: 0 51 41 / 88 53 42
E-Mail für redaktionelle Beiträge:
moeck.tibia@t-online.de
Gezeichnete Beiträge stellen nicht unbedingt die Meinung der Herausgeber, der Schriftleitung oder des Verlages dar. Sämtliche Rechte für alle Länder bleiben 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.
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 im Ausland DM 41,00, Einzelheft DM 15,00; zuzüglich Versandkosten
Anzeigenverwaltung: Renate Szentpáli,
Moeck Music · Instrumente und Verlag
Postfach 31 31, D-29 231 Celle
Telefon: 0 51 41 / 88 53 45, Fax: 0 51 41 / 88 53 42
E-Mail: moeck.tibia@t-online.de
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, Plazierungsvorschrift. Anfallende Litho- bzw. Satzkosten werden gesondert in Rechnung gestellt.
Anzeigenschluss: 1. Dezember, 1. März, 1. Juni, 1. September
Satz und Druck: Moeck Music · Instrumente und Verlag, Celle
©2000 by Moeck Music · Instrumente und Verlag, Celle
Printed in Germany, ISSN 0176-6511

TIBIA 3/2000 erscheint im Juli 2000 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

David Lasocki: Ein Überblick über die Blockflötenforschung 1997

Michael Finkelman: Die Oboeninstrumente in tieferer Stimmlage, Teil 8

Maurizio Bignardelli: Die italienischen Flötisten des 18. Jahrhunderts und der Karneval in Venedig

und ein Porträt des Flötisten, Blockflötisten und Musikwissenschaftlers Peter Thalheimer

MOECK MUSIC

http://www.moeck-music.de

INSTRUMENTE UND VERLAG

verlag | wissenswertes | intern | instrumentenbau | news | home

Noten ▸ Alte Musik · Neue Musik · Folk & Pop · Lehrwerke

Bücher ▸ Instrumentenkunde · Zeitgenössische Musik · Musik-Cartoons

Periodika ▸ Tibia. Magazin für Holzbläser · Zeitschrift für Spielmusik

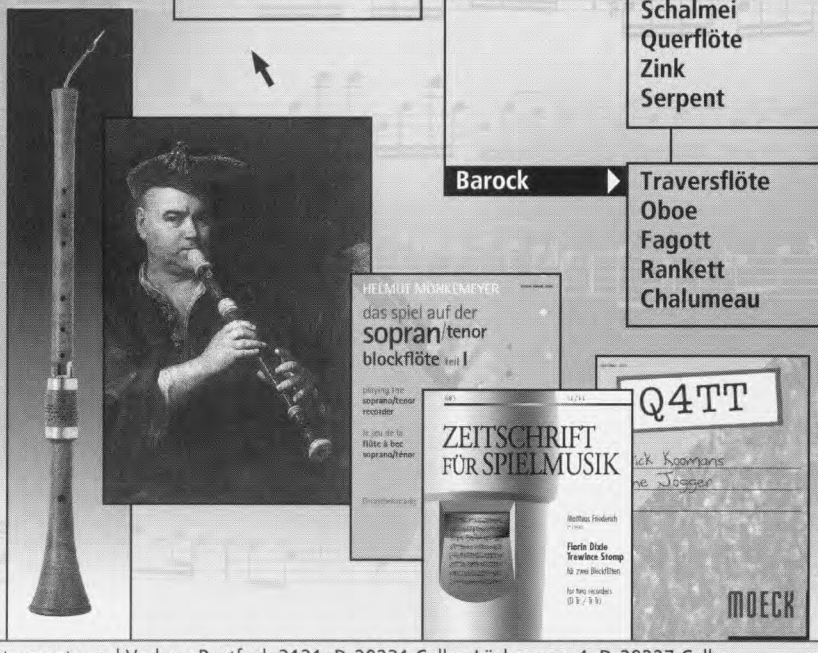
Tonträger ▸ Walter van Hauwe · Jeremias Schwarzer · Trio Diritto

Blockflöten ▸ Flauto Penta · Flauto 1 · Flauto 1 plus · Schulblockflöten · Flauto Rondo · Rottenburgh · Steenbergen · Stanesby · Hotteterre · Kynseker · Renaissance-Consort · Breukink

Sopranklarinette

Renaissance ▸ Krummhorn · Cornamuse · Rauschpfeife · Dulcian · Pommer · Schalmei · Querflöte · Zink · Serpent

Barock ▸ Traversflöte · Oboe · Fagott · Rankett · Chalumeau



MOECK MUSIC · Instrumente und Verlag · Postfach 3131, D-29231 Celle · Lückenweg 4, D-29227 Celle
Tel: ++49-5141-8853-0 · Fax: ++49-5141-8853-42 · Info-Tel: 0800-6632546 · E-Mail: info@moeck-music.de

Tenorblockflöte nach Hotteterre

mit langer Mensur und Doppelklappe

Die Hotteterre-Tenorblockflöte hat in allen Registern einen gleichmäßig kräftigen, warmen Klang. Sie eignet sich deshalb besonders gut zum Solospiel, zumal ihr wegen ihres Tonumfangs von 2½ Oktaven auch die barocke Querflötenliteratur zugänglich ist. Gleichermaßen bewährt sie sich mit ihrer starken Tiefe und Lautstärke in zeitgenössischen Kompositionen.

Vorbilder für unseren Hotteterre-Tenor sind drei Blockflöten, die im Stempel einen Anker abbilden. *L'ancre noire* gehört als Zeichen zu Jean Hotteterre (gest. 1691) und seinen Nachkommen, einer Linie der weitverzweigten Familie Hotteterre, die im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts viele Musiker und Instrumentenmacher hervorbrachte. Ob die Instrumente von Jean selbst oder von seinen Nachkommen stammen, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Zwei der drei Blockflöten liegen heute im Musée de la Musique in Paris, eine gehört zur Sammlung Brüggen in Amsterdam.



MOECK

VERLAG UND
MUSIKINSTRUMENTENWERK · CELLE

Gerhard Braun

Martin Gümbel: *Flötenstories* für 3 Blockflöten gleicher Stimmlage, Satz I, III und IV
Edition Moeck Nr. 2504

Die sechs Studien für drei gleiche Blockflöten sind für drei Sopranflöten in c notiert, können aber bei entsprechend transponiertem Lesen auch von drei Alt- oder Tenorflöten gespielt werden. Diese Stücke eröffnen einen guten Einstieg in Spieltechnik und Ausdrucksmöglichkeiten der Blockflöte in der Musik der Gegenwart. Sie stellen – im Vergleich mit der virtuosen Blockflötenliteratur des 18. und 20. Jahrhunderts – nur geringe technische Ansprüche und sind deshalb auch jugendlichen Spielern mit guten Fertigkeiten in traditionellen Spielweisen durchaus zugänglich. Die Notationsweise jedoch, die notwendig war, um bislang weniger genutzte Farben des Blockflötenklangs hörbar und mittelbar zu machen, ist *prima vista* kaum zu entziffern. Deshalb sind den einzelnen Sätzen jeweils ausführliche Spielanweisungen vorangestellt. Jedes der sechs kleinen Stücke ist einem spezifischen, in der Überschrift genannten technischen Problem neuer Spielweisen gewidmet (z.B. „Cantilene-Glissando" [I] oder „Akkorde mit Doppelflöten" [IV]. Die am Schluss jeden Stückes gegebenen „Unterschriften" (hier also „Indisch-Schlangen" [I] und „Äolsharfe-klagend" [IV] können jugendlichen Spielern vielleicht helfen, durch die ausgelösten Assoziationen leichteren Zugang zu weniger vertrauten Klangbereichen zu finden. Der in solchen Hilfen lauernden Gefahr einer bösen musikalischen Horizontverengung sollte ein kluger Lehrer mit – dem jeweiligen Alter entsprechenden – immanent-analytischen Hinweisen begegnen können.

Die Zeitordnungen sind in diesen Stücken nur ausnahmsweise metrisch fixiert; Taktangaben fehlen deshalb meistens. Statt dessen wird entweder die Dauer von Grundwerten mit Metronomzahlen bezeichnet (I: ♪ = 76) oder die Dauer bestimmter Abschnitte in Sekunden angegeben (III: 5'', 3''etc.). Oder es werden Mensurstriche gesetzt, deren Abstand jeweils einen gleichbleibenden Zeitabschnitt (meist 4'') festlegt.

Traditionelle rhythmische Notation ist meist approximativ zu verstehen (also stets „molto rubato"). Ereignisse, die exakt zusammen eintreten sollen, sind durch senkrechte punktierte Linien verbunden.

Schauen wir uns drei der sechs Studien etwas näher an:

Die orientalische Weise des „Schlangenbeschwörers" in der 1. Studie ist in gutem Tempo nicht ganz einfach zu bewältigen. Für Triller und Tremoli können aber Hilfsgriffe verwendet werden. Intonationsmäßig nicht ganz reine Griffe unterstreichen hier nur den orientalischen Gestus. Es sollte immer „rubato", gleichsam improvisiert, und nicht hektisch (Cantilene) gespielt werden, mit Ausnahme von Seite 2 („molto agitato"). Die zweite und dritte Stimme (die „Schlangen") orientieren sich im Zeitablauf ganz an dieser Solopartie. Die beiden Unterstimmen bieten hervorragende Atem- und Vibratostudien. Das tiefe c – ohne Vibrato und ohne Atemschwankungen zu spielen (optische Kontrolle mit „tuning trainer") – bildet zu Beginn und am Schluss zunächst eine Art „Orgelpunkt". Die unmerkliche Ablösung der beiden Stimmen wird durch die Verwendung der Artikulationssilbe h(ü) erleichtert. Diese Ablösung kann zunächst von allen Spielern als Improvisationsübung (Dauerton) geübt werden. Ebenso das sich langsam steigernde Vibrato und das stufenlose Glissando (ganz langsames Abziehen der Finger von den Grifflöchern bzw. ebenso langsames Aufschieben auf die Grifflöcher). Die Glissando-Fortschreitung in Terzen (2. System) zunächst metrisch üben (in langsamer Viertelbewegung), dann mehr und mehr „verwischen"!

Das 3. Stück bietet ein gutes Beispiel für die extreme Ausweitung der Dynamik der in dieser Hinsicht normalerweise etwas beschränkten Blockflöte in der Neuen Musik. Alle drei Spieler verwenden hier „gestopfte Flöten". Dabei muss die Mündung (untere Schallaustrittsöffnung) mit einem kleinen Stopfen (kleinen Gummistöpsel zum Verschluss von Arzneiflaschen verwenden!) – notfalls mit einem Klebebandstreifen – verschlossen werden.

Dadurch erweitern sich Umfang und Farbskala wesentlich. Allerdings ergeben die gewohnten Standardgriffe meist andere, höhere, tiefere oder „unreine", d. h. nicht ins temperierte System passende Töne. Die Griffe sind normal  , die „ungefähr" erklingenden Töne notiert. Zusätzlich müssen die *pp*- und *ppp*-Partien mit extrem schwachem Blasdruck gespielt werden. Die hohen Töne am Ende des 1. Systems auf Seite 2 zusätzlich mit ziemlich weit geöffnetem Daumenloch. Die 1. Flöte hat dagegen auch extrem laute und grelle Töne zu erzeugen. Die notwendige rasche Änderung des Blasdrucks macht eventuell zunächst Schwierigkeiten.

Wichtig sind aber auch die in Sekunden angegebenen Pausen: absolute Stille und möglichst auch keine äußerliche Bewegung der Spieler! Die Dauer der einzelnen Segmente immer wieder mit einer Stoppuhr kontrollieren, um allmählich ein Gefühl für die geforderten Dauerproportionen zu bekommen.

Der 4. Satz ist wieder ähnlich angelegt wie das 1. Stück. Die 1. Stimme spielt die „klagende" Melodie (rhythmisch frei, aber ca. ♩ = 80, ausdrucksvolles Vibrato); Spieler 2 und 3 imitieren mit Doppelflöten die begleitende „Äolsharfe".

Die Doppelflöte kennen wir von griechischen Vasenbildern (dort allerdings meist als Aulosinstrument (Doppelrohrblatt) oder aus Bonanis Instrumenten-Enzyklopädie („Flauto doppio"), und viele Spieler haben aus Spaß diese Technik des gleichzeitigen Spiels auf zwei Flöten schon einmal improvisierend erprobt.

Die Äolsharfe ist im Original ein Holzrahmen mit abgestimmten Darmsaiten, die durch den Wind zum Erklingen gebracht werden.

Bei diesen Spielern ist die jeweils in der rechten Hand zu haltende Flöte zusätzlich präpariert. Bei Flöte II sind die beiden unteren Grifflöcher, bei Flöte III die Grifflöcher der ganzen rechten Hand mit Klebebandstreifen verschlossen. Beim Griff g erklingt dadurch also in der 2. Flöte ein e, in der dritten ein c. Der gemeinsame Einsatz der Doppelflöte (Seite 2) bereitet eigentlich keinerlei Schwierigkeiten. Für das spätere Einsetzen oder Absetzen des „Zweitinstruments" empfehle ich Ansetzen oder Wegnehmen eines Instruments von den Lippen.

Dieses Stück kann infolge der zu großen Kernspaltbreiten wohl nicht mehr mit Tenorflöten gespielt werden.

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

Revista de flauta de pico

Spanish Recorder Magazine



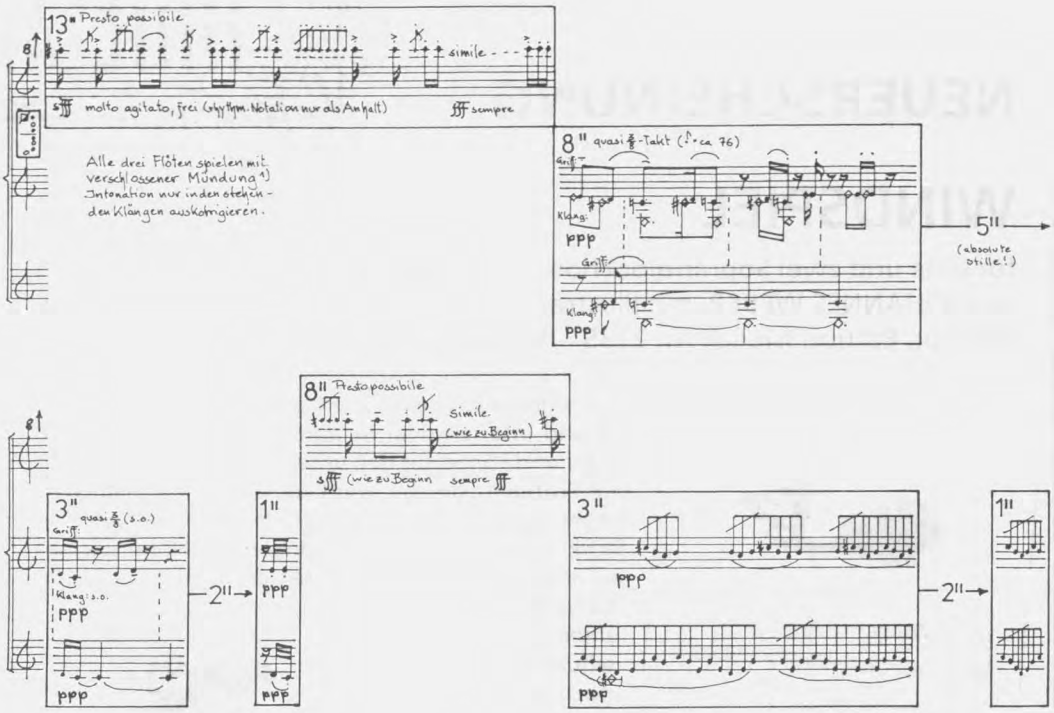
Contiene artículos sobre todos los aspectos de la flauta de pico, entrevistas con personajes importantes del panorama flautístico español, reseñas de discos, libros, partituras, cursos, etc... además de una partitura inédita para flauta de pico con cada número. Los índices de la revista pueden encontrarse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

La *Revista de flauta de pico* se edita tres veces al año y su precio es de 500 ptas. para España, 600 ptas. para Europa y 700 ptas. para el resto del mundo (1.000 ptas. *air mail*)

Para más información, contactar con:

Bárbara Sela Andrés
Apdo. de Correos 10029
E-41002 Sevilla - SPAIN
Fax: 34-5-4225114
E-mail: barsean@arrakis.es
gpenalver@zoom.es

3. Extreme Lagen – extreme Dynamik



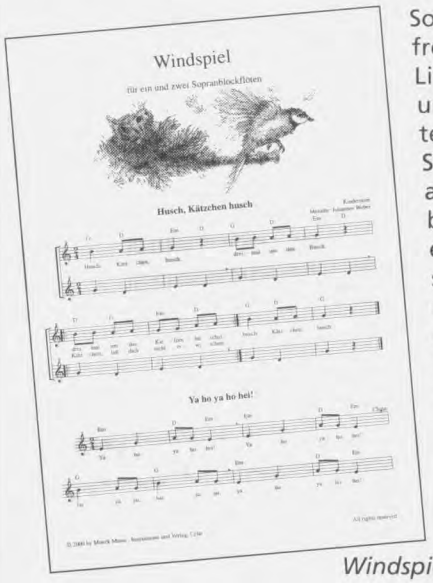


(Äolsharfe – klagend)

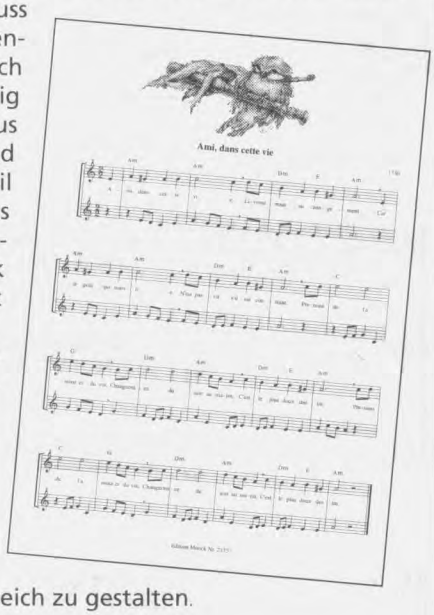
NEUERSCHEINUNG

WINDSPIEL

für eine und zwei Sopranblockflöten und Gitarre ad lib., herausgegeben von JOHANNES WEBER, mit Illustrationen von ILONA GOERTZ, 32 S. Spielpartitur, Edition Moeck Nr. 2135 · ISMN M-2006-2135-8



So wie der Wind keine Grenzen kennt, so grenzenlos frei und international ist auch die Musik. Einige der Lieder und Tänze aus den unterschiedlichsten Ländern und Erdteilen, die der Wind vom Mund zum Ohr weitergetragen hat, sind in diesem Heft versammelt. Die Stücke möchten Flötenspielerinnen und Flötenspielern auf ihrem Weg von den ersten drei erlernten Tönen bis zum Abschluss einer Blockflötenschule oder auch noch ein wenig darüber hinaus begleiten und ihnen einen Teil des Reichtums und der Schönheit der Musik dieser Welt vermitteln.



Windspiel versteht sich also als ein den ersten Blockflötenunterricht ergänzendes Spielbuch, das nicht *in einem Rutsch* durchgespielt werden soll, sondern dessen Stücke nach und nach entdeckt und geübt werden möchten.

Die hinzugefügten Akkordbezeichnungen und zweiten Stimmen erleichtern das Spiel in verschiedenen Besetzungen und ermöglichen es, die Stücke in kleineren oder größeren Gruppen abwechslungsreich zu gestalten.

Franz Müller-Busch

MOECK MUSIC
INSTRUMENTE UND VERLAG

Postfach 3131 · D-29231 Celle
Telefon: 05141/88530 · Telefax: 05141/885342
E-Mail: info@moeck-music.de
Internet: www.moeck-music.de