

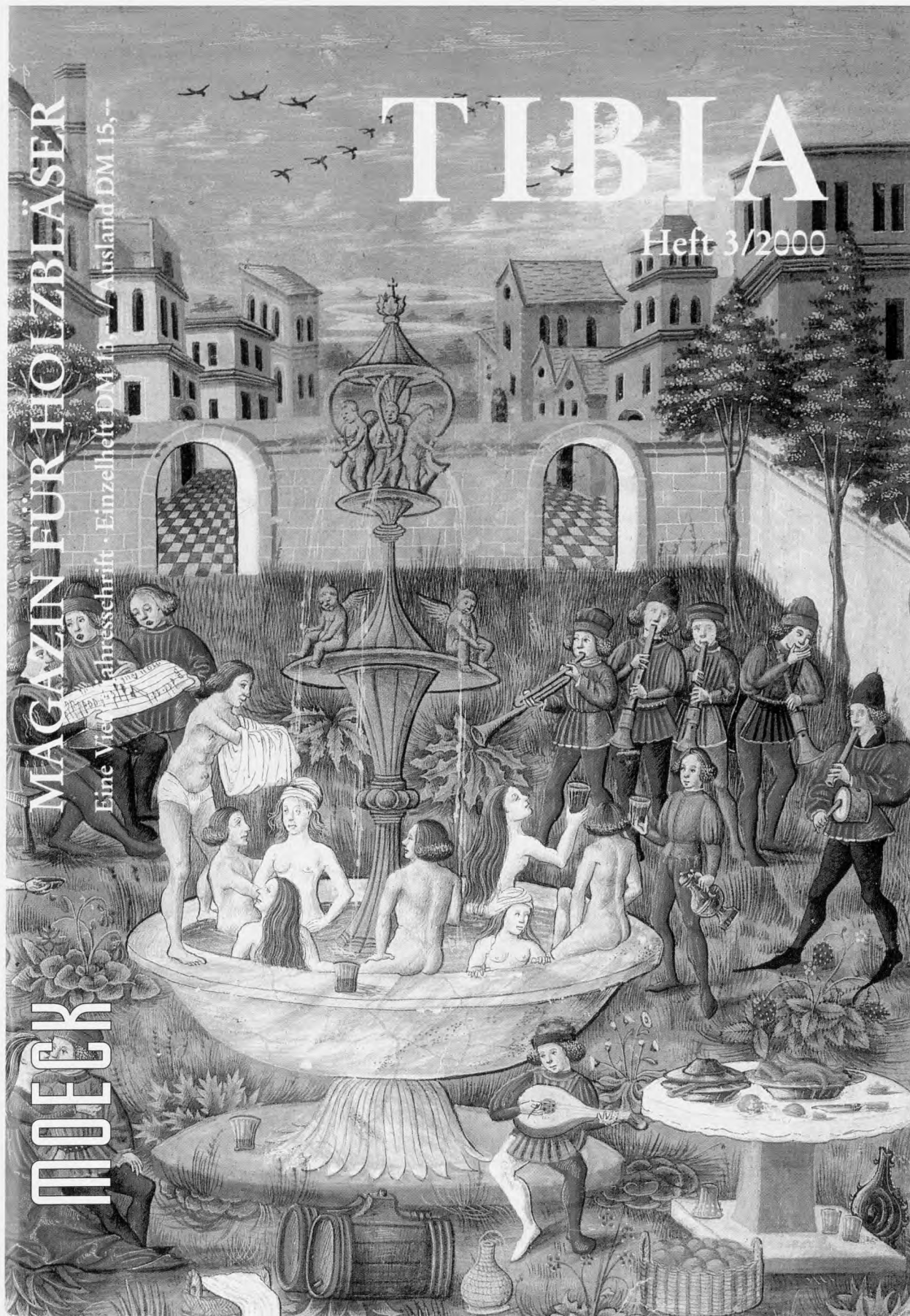
MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER

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

MOECK

TIBIA

Heft 3/2000



Inhalt:

David Lasocki: Ein Überblick über die Blockflötenforschung 1997 (181)

Das Porträt: Martin Heidecker im Gespräch mit **Peter Thalheimer** (197)

Michael Finkelman: Die Oboen in tieferer Stimmlage, Teil 8. Das Englischhorn im 20. Jahrhundert (204)

Peter Thalheimer: Ein weiteres Flautino-Konzert von Vivaldi? (209)

Alec Loretto: Oft, wenn auf meiner Couch ich lieg' ... (211)

Summaries for our English Readers (214)

Berichte (216): 3. Folkwang-Symposion für Blockflötenmusik vom 18.-20.2.2000 / Fortbildungsseminare in Wien / 2. Internationales Stuttgarter Blockflöten-Symposion mit Alter Musik vom 10.-12.3.2000 / Workshop *Markus Zahnhausen unterrichtet eigene Werke* an der Folkwang Hochschule Essen, Abteilung Duisburg / Blockflötentöne im Ibach-Haus Schwelm / Jean-Pierre Rampal † / Andreas Masel †

Frisch aus der Quelle: Tipps vom Klavierlehrer (VI) (227)

Bücher, Noten, Tonträger (230)

European Recorder Teachers Association · ERTA (258)

Leserforum (262)

Nachrichten (263)

Die Autoren der Artikel (267)

DIE GELBE SEITE

Ein Blick in die Werkstatt. Einige Anmerkungen zu den unterschiedlichen Ausgaben der Blockflötensonaten von G. F. Händel (IX-XII)

Impressum (268)

Diese Ausgabe enthält Beilagen von
Zunftmarkt e.V., Bad Wimpfen
Moeck Music, Celle

TIBIA-Kunstbeilage

DIE EINFLÜSSE DER VENUS

Buchmalerei aus einer Abschrift des Werkes von John Holywood „Tractatus de sphaera mundi“ Norditalien um 1460
Biblioteca Estense, Modena. MS. X.2.14 (Lat. 209) C.10 r

Ein Überblick über die Blockflötenforschung 1997

Was in anderen Publikationen aus aller Welt über die Blockflöte geschrieben wurde

Dieser neunte Bericht einer Reihe behandelt Bücher und Artikel, die im Jahre 1997 erschienen sind und unsere Kenntnis über die Blockflöte, ihre Hersteller und Spieler, Aufführungspraxis und Technik, ihr Repertoire sowie ihre Darstellung in Kunstwerken der Vergangenheit und Gegenwart bereichern. Darüber hinaus sind einige zuvor unerwähnt gebliebene Publikationen früherer Jahre vertreten.

Bildliche Darstellungen

Nachdem er sich von seinem Posten in der Universitätsverwaltung in den Ruhestand verabschiedet hat, betreibt **Anthony Rowland-Jones** umfassende Forschung über die Blockflöte, insbesondere über ihre bildliche Darstellung.

In seiner ikonographischen Forschung hat ihn hauptsächlich die Frage nach dem Wann und Wo des Ursprungs der Blockflöte beschäftigt. Er merkt an, dass Blockflöten in der Kunst Nordeuropas, des südlichen Frankreichs und Italiens nicht vor Mitte des 15. Jahrhunderts in Erscheinung treten. Er stellt fest, dass sich die ersten unstrittigen Darstellungen des Instruments in Gemälden vom katalanischen Hof von Aragon in Barcelona aus dem späten 14. Jahrhundert finden, insbesondere in Bildern aus der Werkstatt der Gebrüder Serra. Nachdem er Gemälde und Altarbilder von Pere Serra, Jaume Cabrera, Ramon de Mur, dem Meister von La Secuita, dem Meister von Fonnolosa und von Pere Vall besprochen hat, folgert Rowland-Jones, dass *die Blockflöte oft genug in der katalanischen Kunst der Zeit zwischen 1390 und 1430 auf[taucht], um daraus auf einen festen Platz des Instrumentes beim Spiel die stille Musik dieser Zeit schließen zu können*. Katalanische Kunstwerke aus dem späteren 15. Jahrhundert zeigen Engeltrios beim Blockflötenspiel in Verbin-

dung mit Sängern oder gezupften Saiteninstrumenten. Zum Schluss wirft Rowland-Jones die Frage auf, ob die Blockflöte im späten 14. Jahrhundert in Barcelona erfunden worden sein könnte. (*Recorders and Angels: First Sightings in Catalan Art*, in: *American Recorder* 38, Nr. 5, November 1997, S. 7-13; längere, dreiteilige Version, *La flauta de pico en el arte catalán*, in: *Revista de flauto de pico*, Nr. 6, Oktober 1996, S. 15-20), Nr. 7, Januar 1997, S. 20-24, Nr. 8, Mai 1997, S. 9-13). Eine solche Frage auch nur zu stellen heißt allerdings, erhaltenes Beweismaterial aus andersgearteten Quellen und sogar ikonographische Belege zu ignorieren. Die ältesten erhaltenen Blockflöten (Dordrecht und Göttingen) – ziemlich verschieden – stammen aus Nordeuropa und datieren offenbar aus dem 14. Jahrhundert. Es gibt auch schriftliche Belege für die Existenz der Blockflöte in England im Jahre 1388. Weiterhin existieren zwei ältere wahrscheinliche Darstellungen der Blockflöte: *Die Verspotung Jesu* (1315 oder später) aus der Kirche von Staro Nagoricino bei Kumanova in Mazedonien sowie eine holzgeschnitzte Misericordie aus dem 14. Jahrhundert aus Chichester (England). Es stellt sich auch durchaus die Frage, ob die Blockflöte auf einen einzelnen *Erfinder* zurückgeht wie die Klarinette oder das Klavier. Die vernünftigste Feststellung über die Ursprünge der Blockflöte, die ich bisher gelesen habe, trifft **Nicholas Lander** auf seiner vorzüglichen der Blockflöte gewidmeten Internetseite. Ausgehend von einem Stichwort aus seiner eigenen beruflichen Disziplin, der Botanik, schreibt er: „Wenn wir schon spekulieren müssen, wäre es nicht möglich, dass die Blockflötenfamilie eher polyphyletisch denn monophyletisch ist, dass sie zu unterschiedlichsten Zeiten, an einer Reihe von Orten, in einer Vielzahl von Formen auftauchte, welche jeweils späterer Weiterentwicklung

und Modifikation unterworfen wurde. Diese Vermutung würde die grundverschiedenen Erscheinungsformen der erhaltenen Fragmente (also sowohl offen als auch unten geschlossen, mit zylindrischer wie [umgekehrt] konischer Bohrung) erklären wie auch die verschiedenen charakteristischen äußeren Formen, die in Illustrationen des Mittelalters und der frühen Renaissance abgebildet sind (zylindrisch, annähernd zylindrisch, unten erweitert), sowie die Vielzahl anzunehmender Innenbohrungen, die mit diesen Formen einhergehen (zylindrische weite Bohrung, enge Mensur, etc.).“ (www.iinet.net.au/~nickl/medieval.html)

Anthony Rowland-Jones weist in seiner brillanten Studie über den Symbolik von zwei (oder drei) Blockflöten in Bildern der Renaissance und des Barock auf einen wichtigen Unterschied im Symbolik von Bildern des 15. und 17. Jahrhunderts hin: „Während eine Blockflöte allein vielleicht einen selbstgenügsamen Aspekt der Sexualität repräsentiert, deuten zwei Blockflöten, die zusammen eine süße Harmonie verströmen, eher ein gemeinsames Ganzes an, das beiden Partnern gleich viel bedeutet.“ Das älteste erhaltene Bild, das sich des erotischen Symbolismus der Blockflöte bedient, ist Francesco del Cossas *April oder der Triumph der Venus* (1470), welches zwei Blockflöten mit ausladenden Fußstücken (stellvertretend für das Männliche, aber auch die Ehe) zeigt, die von Lauten (dem Weiblichen) begleitet werden. In der Nähe finden sich Kaninchen, die für die Produkte dieser Vereinigung stehen. Tizian malte einige schöne Beispiele. In *Die drei Lebensalter des Menschen* (ca. 1510-1515) zeigt ein Mädchen zwei Blockflöten einem jungen Mann, der eine Blockflöte in seiner rechten Hand hält, vielleicht eine Interpretation der Legende von Daphnis und Chloë. *Das Bacchanal der Andrianer* (1518-1519) zeigt vier Blockflöten. Zwei werden beinahe parallel von zwei liegenden Frauen gehalten und suggerieren Harmonie. Eine andere Blockflöte befindet sich am Fuß

einer der Frauen. Eine vierte beim Fuß einer nackten Nymphe deutet auf Hingabe an den Trunk hin. Schließlich hält Venus in *Venus und Amor mit einem Lautenspieler* (ca. 1560) eine Blockflöte, die sowohl für die sakrale als auch für die profane Liebe steht. Raffaels Altarbild *Die Ekstase der heiligen Cäcilia* (1515) zeigt drei zerbrochene, weggeworfene Blockflöten, die die nicht vollzogene Ehe der Heiligen mit Valerian zu repräsentieren scheinen. Ein Fresco von Girolamo Romanino al Trento (1531) zeigt eine Kurtisane, die eine Blockflöte, Symbol des Erotischen, hält, während die Keuschheit daneben ein Einhorn liebkost. In diesem Zusammenhang ist es der Erinnerung wert, dass Castiglione in *Il Cortegiano* (1513-1518) empfahl, Flöten und Blockflöten, insbesondere im Beisein von Frauen, nur privat zu benutzen, jedoch mit „Takt und Urteilsvermögen, weil man sich schließlich unmöglich all die Dinge vorstellen kann, die passieren können“. (Anthony Rowland-Jones: *The Iconography of Two (or Three) Recorders: Recorder Symbolism in some 15th to 17th Century Paintings from Italy and the Low Countries*, in: *The Recorder Magazine* 17, Nr. 1, März 1997, S. 12-17; 17, Nr. 2, Juni 1997, S. 48-53; 17, Nr. 3, September 1997, S. 88-92).

Aufführungspraxis

Etienne Loulié's handgeschriebene Blockflötenschule *Méthode pour apprendre à jouer de la flûte douce* wurde in den 80er Jahren des 17. Jahrhunderts geschrieben und kurz vor seinem Tod im Jahre 1702 überarbeitet. Sie wurde 1983 ins Englische übersetzt (von Richard Semmens in *American Recorder*), jedoch bisher nur teilweise im französischen Original veröffentlicht. **Laurence Pottier** hat nun den französischen Text herausgegeben, wobei sie die Überarbeitungen durch Kursivschrift von der ursprünglichen Fassung abhebt. (Leider weist sie jedoch nicht auf die Veränderungen hin, die Loulié bei seinen Artikulationssilben vornahm.) Die Schule ist elementarer als die von Freillon-Ponçein (1700) und Jacques

Hotteterre le Romain (1707), doch immer noch interessant wegen ihrer Triller- und Battement-Tabellen sowie ihrer knappen Artikulationsanweisungen. Pottier stellt die Blockflötenabschnitte der Schulen von Freillon-Ponçein und Hotteterre zum Vergleich daneben. (Laurence Pottier: *Les 3 méthodes de flute à bec en France à l'époque baroque*, ed. Laurence Pottier, Editions Aug. Zurfluh, Paris 1996).

Der französische Flötist und Komponist Jacques Hotteterre (1707/1715) empfahl, das *flattement*, ein Fingervibrato, bei allen langen Tönen zu verwenden. Moderne Ausführende französischer Barockmusik ignorieren diesen Rat im allgemeinen – und vielleicht zu Recht. Frances Feldon zeigt, dass zumindest ein französischer Komponist aus Hotteterres Zeit, Pierre Philidor, das *flattement* sparsamer und zur Artikulation rhetorischer Elemente in einer musikalischen Struktur einsetzte. Feldon analysiert Philidors zahlreiche notierte Verzierungen in seinen Flötenduetten und Suiten und kommt zu dem Ergebnis, dass der Komponist das *flattement* zur Betonung einer schweren Taktzeit (erster oder zweiter Schlag des Taktes), bei einer Modulation oder am Ende eines wichtigen Abschnitts benutzte. (*Vibrato in the French Baroque*, in: *American Recorder* 38, Nr. 1, Januar 1997, S. 12–13, gekürzt und bearbeitet aus *The Rational Ear: Musica Poetica and Vibrato in France, 1675–1725* (D.Mus. document, Indiana University, 1996).

Wir neigen dazu, das *flattement* (Fingervibrato) ausschließlich mit der französischen Holzbläuserschule um 1700 zu verbinden. Bruce Haynes demonstriert jedoch, dass diese Verzierung auch außerhalb Frankreichs bis weit ins 19. Jahrhundert hinein verwendet wurde. Seine Forschung ergab, dass das *Flattement* viel flexibler war als das moderne Vibrato (das im allgemeinen gern kontinuierlich benutzt wird), und der „sprechenden“ Linienführung des späten Barock sowie den ständigen dynamischen Veränderungen, wie sie bei Quantz

vorkommen (1752), angemessener war. Entgegen der Vermutung einiger moderner Autoren war es vermutlich nicht mit einer absichtlichen Veränderung der Tönhöhen verbunden. (Bruce Haynes: *Das Fingervibrato (Flattement) auf Holzblasinstrumenten im 17., 18. und 19. Jahrhundert*, in: *Tibia* 22, 2/1997, S. 401–407; 22, 3/97, S. 481–487).

Geschichte

Die Bezeichnungen von Blasinstrumenten in alten Inventarlisten können manchmal verwirrend sein. Marcello Castellani widmet sich der Inventarliste der Besitztümer von Lorenzo de Medici, bekannt als *il Magnifico*, die nach dessen Tod im Jahre 1492 erstellt wurde. Sie enthält Einträge über „Uno giuoco di zufoli grossi in una guaina“ [ein Satz großer *zufoli* in einem Etui], „Uno giuoco di zufoli a uso di pifferi cholle ghierre nere e bianche, sonso zufoli cinque“ [ein Satz *zufoli* zum Gebrauch für die *pifferi*, mit schwarzen und weißen Ringen: es sind **fünf** *zufoli*], und „Tre zufoli chon ghierre d'argento in una guaina guernita d'argento“ [drei *zufoli* mit silbernen Ringen in einem silberverzierten Etui]. Castellani erklärt, dass das Wort *giuoco* einen Satz von Objekten gleicher Größe bezeichnet und für Stricknadeln und Spielkarten noch gebräuchlich ist. Das Wort *zufolo* leitet sich von dem Verb *zufolare* oder *sufolare* ab und bedeutet „mit den Lippen oder einem Musikinstrument pfeifen“. Deshalb schließt er, dass sich *zufoli* auf Blockflöten oder Flöten beziehen muss. Castellani glaubt, dass *a uso di* „nach dem Muster von“ bedeutet und dass sich *pifferi* auf Blasinstrumente wie Schalmeien und Posaunen bezieht. Ich halte es für wahrscheinlicher, dass *a uso di* „zum Gebrauch für“ bedeutet, wie im modernen Italienisch, und dass die in Frage kommenden *pifferi* die höfischen oder städtischen Blasmusiker sind. Castellani scheint dies Beleg genug dafür zu sein, dass es sich bei dem zweiten Instrumentensatz um Blockflöten handelt, vermutlich weil Flöten eher von Militärmusikern, ursprünglich Schweizern, gespielt wur-

den. Bei den drei einzelnen *zufoli* handelt es sich andererseits vermutlich um Flöten verschiedener Größen (Sopran, Tenor, Bass). Bei den großen Instrumenten des ersten Satzes könnte es sich entweder um Flöten oder um Blockflöten handeln. Jedenfalls finden sich 1463 drei ähnliche Einträge in den Bestandslisten von Lorenzos Vater, Piero di Cosimo de Medici, genannt *il Gottoso*. (Marcello Castellani: *I flauti nell'inventario di Lorenzo il Magnifico* (1492), in: *Sine musica nulla vita: Festschrift Hermann Moeck zum 75. Geburtstag am 16. September 1997*, hrsg. von Nikolaus Delius, S. 185-191, Moeck Verlag, Celle 1997).

Wir wussten bereits, dass eine Quintettsonate für zwei Blockflöten, zwei Oboen und Basso continuo von Gottfried Finger anlässlich eines Konzertes am St. Cecilia-Tag in Edinburgh, Schottland, am 22. November 1695 aufgeführt wurde. Alexander McGrattan gibt nun das gesamte Programm dieses Konzertes wieder, wie es ursprünglich in einem Artikel des

schottischen Historikers William Tytler 1792 veröffentlicht wurde. Das Programm, das drei Blockflötenwerke enthielt, stellt sich als sehr viel aufschlussreicher heraus, als man erwartet hätte. Zu dem oben genannten Werk von Finger gesellte sich eine Quintettsonate von Johann Christoph Pepusch für zwei Blockflöten, zwei Violinen und Basso continuo. Dies ist schon für sich genommen ein sehr wichtiges Stück historischer Information, da Pepuschs Quintettsonaten nicht vor 1717 veröffentlicht wurden, obwohl ähnlich klingende Werke von einer Gruppe junger Bläser unter der Leitung des Bruders des Komponisten, Gottfried, 1704 in London aufgeführt wurden. Pepuschs veröffentlichte Musik ähnelt den Werken für gleiche Besetzung von Finger und Gottfried Keller (veröffentlicht 1697/98 und 1677/1700) – ich hatte zuvor angenommen, dass sie diesen Werken nachempfunden sei, doch die Datierung des Edinburgher Konzertes verunklart nun die Frage des Einflusses.

Bemerkenswerterweise wurden die Sonaten von Finger und Pepusch in Edinburgh mit mehr als einem Instrument pro Stimme ausgeführt: Finger mit drei Blockflöten pro Stimme (aber nur einer Oboe), Pepusch mit sechs Blockflöten für die erste Stimme, vier für die zweite und drei Musikern pro Violinstimme. Welche anderen Belege haben wir für derartige Mehrfachbesetzungen in der Kammermusik des Barock? Auf Anhieb fällt mir nur die Triosonate von Telemann aus *Der getreue Music-Meister* (1728) ein, die Solo- und Tutti-bezeichnungen für die Blockflötenparts anbietet.

Das dritte Blockflötenwerk auf dem Edinburgher Programm heißt *Clerk's Overture*, vermutlich handelt es sich um eine Theaterouverture von Jeremiah Clarke, gespielt von sieben ersten Violinen, fünf zweiten Violinen, sechs Blockflöten, zwei Oboen und sechs „Bässen“. Die Oboisten waren Berufsmusiker, William Carse und Matthew McGibbon. Beide tauchten in anderen Werken des Konzertes auch als Violinisten auf, und

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

McGibbon spielte die Blockflöte in der Pepusch-Sonate. Der Rest der nicht weniger als sechzehn Blockflötisten waren örtliche Amateure, von denen einige andere Instrumente spielten: John Corse, Henry Crumbden (Cembalo), Lord Elcho, Sir John Erskine, John Falconer of Fesdo, – Fesdo, William Gordon (Violine), Sir Alexander Hamilton, Ja[mes] Hamilton, John Middleton, – Newhall, – Pitmedden (Violine), Sir John Pringle (Violine), John Russell und Francis Toward (Violine). (Alexander McGrattan: *The Solo Trumpet in Scotland, 1695-1800*, in: *Perspectives in Brass Research: Proceedings of the International Historic Brass Symposium*, Amherst 1995, hrsg. von Steward Carter, Pendragon Press, Stuyvesant, NY, 1997, S. 79-90).

Frühere Forschungen über das Leben von Robert Valentine, Musiker und einer der produktivsten Blockflötenkomponisten aller Zeiten, hatten seine Taufe in Leicester, England, am 16. Januar 1674 belegt, jedoch nur wenige Details seiner Karriere in Italien und kein Todesdatum ermitteln können. Statt dessen ergingen sie sich in Spekulationen über seine mögliche Rückkehr nach England. **Cecilia Lapriore** hat unter Benutzung einer Handvoll Dokumente aus Rom beträchtlich zu unserem Wissen über Valentines römische Jahre beigetragen. Anscheinend war er in der Stadt bereits gut etabliert, als er am 22. September 1701 die 19-jährige Giulia Bellatti heiratete. (Dieser Beweis widerlegt die Hypothese, wonach er 1707 mit Sir Thomas Semwell, dem er seine Blockflötensonaten op. 2 gewidmet hatte, nach Rom kam). Das Paar lebte in der Gemeinde S. Andrea delle Fratte, zog 1704 nach S. Lorenzo in Lucina und kehrte schließlich 1738 nach S. Andrea delle Fratte zurück, um dort seinen Lebensabend zu verbringen. Die beiden hatten neun Kinder, von denen fünf früh starben. Von den überlebenden Söhnen wurden Giacomo (getauft 1704) und Francesco (getauft 1714) Musiker (*sonatore*). Giuseppe (getauft 1713) wurde (römisch-katholischer) Missionar in England. Robert starb am

26. Mai 1747, vielleicht aus Kummer über den Verlust seiner Frau zwölf Tage zuvor. Er soll 76 Jahre alt gewesen sein (was auf das Jahr 1670 oder 1671 als Geburtsjahr schließen lässt). Lapriore zeigt, dass Valentine enge Beziehungen zur ausländischen Gemeinde in Rom unterhielt. Es gibt aber keinen Beleg dafür, dass er jemals die Stadt verließ. Als vielseitiger Musiker spielte er Blockflöte, Oboe (und vermutlich Flöte), Geige und Cello. (Cecilia Lapriore: *Robert Valentine: Nuovi documenti biografici*, in: *Nuova rivista musicale italiana* 30, Nr. 1-2, Januar-Juni 1996, S. 193-208). Frühere biographische Forschungen sind zusammengefasst in: **J. Bradford Young**: *A Thematic Catalog of the Works of Robert Valentine*, in: *MLA Index and Bibliography Series* 27, Music Library Association, Canton, MA 1994, S. v-xvii.

Michiel van Bolhuis war Magistrat im Stadtrat von Groningen in den Niederlanden. Nach seinem Tode im Jahre 1764 wurde seine große Sammlung an Noten, Instrumenten und Kunstobjekten versteigert. Die erhaltene Kopie des Auktionskatalogs verzeichnet eine Reihe von Holzblasinstrumenten: ein Fagott, vier Blockflöten, vier Flöten, drei Oboen, drei Klarinetten, eine Schalmey, zwei Zinken und zwei Chalumeaux. Eine der Flöten ist ungewöhnlich, da sie „ein Mundstück wie bei einer Blockflöte“ aufweist. **Jan Bouterse**, der über die Holzblasinstrumente in dem Katalog schreibt, findet dieses Instrument „etwas rätselhaft“ und erinnert sich vage an eine Flöte „mit einem Mechanismus, der den Luftstrom des Spielers auf die Kante des Mundloches lenkt.“ Aber bei Bolhuis' Instrument handelt es sich wohl eher um so etwas wie die *Dolzflöte*, die in Praetorius' *Syntagma Musicum* (1619) abgebildet ist – eine Flöte mit einem Blockflötenmundstück. Bei den aufgelisteten Blockflöten handelt es sich um „einen Bass, eine Doppelblockflöte von M[ichi]el Parent, eine Sixth Flute von van Heerde, und eine kleine Blockflöte.“ Bouterse merkt an, dass von van Heerde keine Sixth Flutes erhalten sind,

obwohl es solche Instrumente von den holländischen Herstellern Beukers und Steenberg gibt. Eine andere Blockflöte von van Heerde, ein Alt, wurde bei der Auktion nicht verkauft, sondern in der Familie Bolhuis vererbt. Sie befindet sich jetzt in den Händen der Enkeltochter des kürzlich verstorbenen Herrn Jonxis, eines Groninger Arztes.

Fünf Jahre vor der van Bolhuis-Auktion, im Jahre 1759, wurden die Musikbibliothek, Instrumente und anderer Besitz von Nicolaus Selhof, einem Musikalienhändler in Den Haag, ebenfalls bei einer Auktion veräußert. Der Katalog (von Frits Knuf 1973 im Faksimile veröffentlicht) führt sogar noch mehr Holzblasinstrumente auf – fünf Fagotte, sechsundzwanzig Blockflöten, vierzehn Flöten, fünf Flageolets, acht Oboen, zwei Klarinetten und fünf Chalmereaux – von denen Bouterse annimmt, dass sie ziemlich neu waren. Unter den interessanten Blockflöten sind „eine lange Baßblockflöte von R. T. [recte P.I.] Bressan, die gleiche von De Bie“ (vermutlich

einem holländischen oder flämischen Hersteller), „eine erste und eine zweite Blockflöte von Borkens“ (anscheinend ein zusammengehöriges Paar, vielleicht mit unterschiedlichen Eigenschaften), und „zwei Alt-Spazierstockblockflöten“. Die anderen Blockflöten stammen von van Aardenberg, Beukers, Boekhout, van Heerde, de Jager, Rottenburgh und Terton (allesamt bekannte holländische oder flämische Hersteller) sowie von Brasam (vermutlich ebenfalls Bressan) und Rosen (anscheinend I. Roosen, von dem eine Bassblockflöte in Den Haag erhalten ist). (Jan Bouterse: *The Van Bolhuis Auction (1764)*, in: *ForMRHI Quarterly* 89, Oktober 1997, S. 20-22; *The Selhof Auction (1759)*, ebenda, S. 23-26).

Der Blockflötenchor (später Blockflötenorchester) Berlin-Neukölln wurde 1947 von Rudolf Bartels ins Leben gerufen und feierte 1997 unter dessen Nachfolger Michael Kubik sein 50-jähriges Bestehen. **Hermann Moeck** verfolgt kurz die Geschichte des Ensembles, wobei namhafte Gastdirigenten aus der ganzen Welt wie auch Europatourneen und Radioübertragungen zu nennen sind. Er sieht den Erfolg des Ensembles als Fortsetzung des Erfolgs des Berliner Blockflötenquartetts (geleitet von Manfred Ruetz 1938/39), das bewies, dass Blockflöten tatsächlich sauber spielen konnten. (Hermann Moeck: *50 Jahre Blockflötenorchester Berlin Neu-Kölln: ein markantes Jubiläum der Blockflötengeschichte*, in: *Tibia* 22, 4/1997, S. 595).

Gerhard Braun hat einen hochphilosophischen Artikel über die sich verändernde Ästhetik des 18. bis 20. Jahrhunderts und ihre Auswirkungen auf die Bewertung der Blockflöte geschrieben. In der Barockzeit wurde die Blockflöte allgemein wegen ihres Tones geschätzt, der eingesetzt wurde, um Liebe, das Übersinnliche usw. zu symbolisieren. Doch sogar zu dieser Zeit gab es Andersdenkende, wie Mattheson und Eisel, die den Ton langweilig oder abstoßend fanden. Im 20. Jahrhundert fand sogar eine so blockflötenfreund-

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**

liche Persönlichkeit wie Waldemar Woehl ihren Ton unpersönlich, und Braun zitiert den zeitgenössischen koreanischen Komponisten Isang Yun, der ihn als *zu festgelegt* bezeichnet. Diese Einschätzungen begannen sich jedoch in den sechziger Jahren grundlegend zu wandeln, als originalgetreuere Kopien alter Blockflöten aufkamen, und mehr noch mit der Entwicklung von avantgardistischen Spieltechniken, die die Bandbreite des Instrumentes hinsichtlich Klangfarbe und Dynamik revolutioniert haben. (Gerhard Braun: *Einige Gedanken zur Ästhetik der Blockflöte und des Blockflötenspiels im 20. Jahrhundert*, in: *Sine musica nulla vita: Festschrift Hermann Moeck zum 75. Geburtstag am 16. September 1997*, hrsg. von Nikolaus Delius, S. 91-107, Moeck Verlag, Celle 1997).

Technik und Aufführung

In *The Recorder Magazine* beschreibt **Andrew Robinson** Walter van Hauwes Entdeckung einer Methode, hohe Töne weich zu spielen (sowie Crescendi und Decrescendi auf ihnen auszuführen), indem man aus dem ersten Griffloch mehr oder weniger viel Luft austreten lässt. Ob es sich hierbei wirklich um eine neue Entdeckung handelt, steht auf einem anderen Blatt. Im Jahre 1535 schrieb Ganassi: „Beachte, daß du jeden Ton weicher machen kannst, indem du das Loch ein wenig öffnest und entsprechend weniger Atem gibst.“ (Andrew Robinson: *Quiet High Notes: An Extraordinary Discovery*, in: *The Recorder Magazine* 17, Nr. 4, Dezember 1997, S. 139).

In den letzten Jahren hat **Scott Reiss** auf der Blockflöte Blues gespielt. Er hat klassische Stücke von Blueskünstlern wie Lillian Glinn, Bertha „Chippie“ Hill, Elmore James und Henry Thomas sowie von Louis Armstrong bearbeitet und seine eigenen blues lines improvisiert. Er beschreibt nun die Qualität des Blues, die auf die Blockflöte übertragbar ist, verfolgt die Geschichte der Blues-Stile mit Beispielen der obengenannten Musiker und gibt Hinweise, wie man in dem Genre improvisiert. In *Tibia* kommt er zu dem Schluss,

dass Blockflötisten, die neue Ausdrucksbereiche suchen, eine große Bandbreite und Ausdrucksfreiheit im Blues wie auch in anderen populären und volkstümlichen Stilen finden können. (Scott Reiss: *Blues, Jazz, Improvisation und die Blockflöte*, in: *Tibia* 22, 2/1997, S. 408-419).

Repertoire

Ausgehend vom Motiv *sing cucu* aus dem Kanon *Sumer is cumen in* aus dem 13. Jahrhundert bis zu Olivier Messiaens *Catalogue d'oiseaux* und darüber hinaus unternimmt **Ilse Hechler** eine Reise durch die Wiedergabe von Vogelgesang in der Musik, insbesondere Musik für Mitglieder der Flötenfamilie. Unter den weniger bekannten Vogelsang-Stücken für die Blockflöte aus der Barockzeit befindet sich eine Tenorarie aus Reinhard Keisers Oper *Orpheus* in der sich das Flattern der fliegenden Sänger mit fünf Blockflöten (AAAAAT) und konzertierendem Cembalo mit sehr bewegten Noten abwechselt, und eine Sopranarie aus *Arsinoe* desselben Komponisten, die nur von vier Blockflöten begleitet wird. Aus dem 20. Jahrhundert führt sie, manchmal mit Kommentar, Cesar Bresgens *Kuckucksduette* und *Nachruf für eine Amsel*, Fritz Schieris *Kuckuck ruft's aus dem Wald*, Gerd Wittes *Kleine Vogelsuite*, Ferdinand Bruckmanns *Ornithologische Suite*, Ingo Frankhausers *Ein Scherz mit der kleinen Terz*, Elli-Marie Fixs *Il Cucu*, ein fröhliches Kinderkonzert, Jenő Takács' *Waldmusik*, Wilhelm Kellers *Kleine Vogelpredigt*, Gerhard Brauns *Nachtstücke und Gärten der Nacht*, Jürg Baur's *Pezzi uccelli* und Konrad Lechners *Ferner Vogelsang* und *O the cuckoo* sowie Hans-Martin Lindes bekannte *Musik for a Bird* an. Diese Liste mag lang erscheinen, doch gibt es buchstäblich Dutzende anderer Vogelstücke für die Blockflöte, die Hechler aufgeführt haben könnte. Ich hoffe, dass jemand eine vollständige Liste veröffentlichen wird. (Ilse Hechler: *Von Vogel- und Flötenstimmen*, in: *Sine musica nulla vita: Festschrift Hermann Moeck zum 75. Geburtstag am 16. September 1997*, hrsg. von

Nikolaus Delius, S. 119-131, Moeck Verlag, Celle 1997).

Es ist weithin bekannt, dass der Londoner Verleger John Walsh, der von den frühen 1690er Jahren bis 1731 aktiv war, in großem Umfang Blockflötenmusik herausgab. In der Moeck-Festschrift katalogisiert **David Lasocki** diese Musik und unterwirft sie genauer Analyse. Walsh veröffentlichte nicht weniger als 130 Ausgaben für die Blockflöte, weit mehr als jeder andere Herausgeber vor dem 20. Jahrhundert. In der Blütezeit des Instrumentes (1695-1720) machte Blockflötenmusik ein Sechstel seiner gesamten Produktion aus. Walsh publizierte zwei Arten von Blockflötenmusik: erstens einfache Duette, Bearbeitungen oder andere kleine Stücke, die speziell zur Unterhaltung oder Bildung von Amateuren geschrieben worden waren, zweitens Musik, die Berufsmusiker für sich selbst zum Vortrag in Konzerten und Theater-„Divertissements“ geschrieben hatten. Es überrascht vielleicht, dass die zweite Kategorie in größerer Menge produziert wurde. Anfangs veröffentlichte Walsh eher Blockflötenmusik von in London ansässigen Komponisten (z. B. Demoivre, Franck, Finger und Daniel Purcell). Als 1706 die italienische Oper in London Einzug hielt, veröffentlichte Walsh regelmäßig Bearbeitungen der Arien und manchmal auch der Instrumentalmusik. Zuweilen gab er als Kaufanreiz Zugaben bei, wie z. B. Blockflötenduette. Als um 1710 die ortsansässigen Komponisten das Interesse am Komponieren für die Blockflöte verloren zu haben schienen, verlegte sich Walsh mehr auf importierte Musik von generell hoher Qualität (Loeillet, Mattheson, Schickhardt). In den 1720er Jahren, als die Blockflöte als das Instrument für Gentlemen von der Flöte abgelöst worden war, produzierte Walsh klugerweise gemischte Ausgaben aus Blockflötenmusik und Musik für andere Instrumente (Flöte, Oboe, Violine). Sein Sohn John jr. verfuhr auf ähnliche Weise, als er Händels Blockflötensonaten 1732 in einer für Flöte, Oboe

und Violine bezeichneten Sammlung herausgab. (David Lasocki: *The London Publisher John Walsh [1665 oder 1666-1736] and the Recorder*, in: *Sine musica nulla vita: Festschrift Hermann Moeck zum 75. Geburtstag am 16. September 1997*, hrsg. von Nikolaus Delius, S. 343-374, Moeck Verlag, Celle 1997).

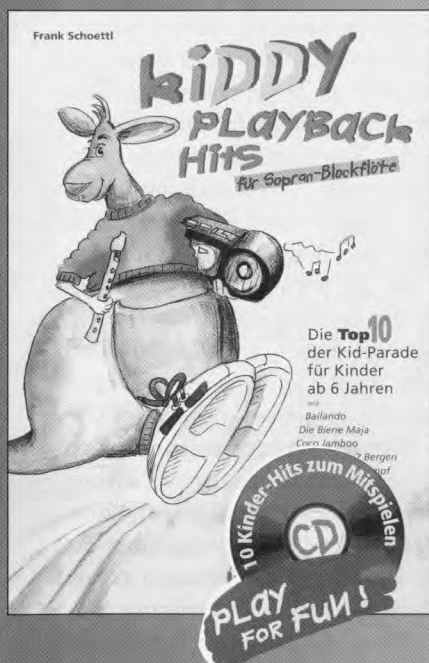
Johann Christoph Graupner (1683-1760) war am hessischen Hof in Darmstadt tätig. Die Forschung über sein Altblockflötenkonzert in F-Dur wurde in meinem Forschungsüberblick 1988-1989 diskutiert (*Tibia* 16, Nr. 4/1991, S. 594). Die handschriftliche Fassung datiert zwischen 1735-1737, so dass es unwahrscheinlich ist, dass sie für den berühmten Holzblasvirtuosen des Hofes, Johann Michael Böhm, geschrieben wurde, der Darmstadt 1729 in Richtung Ludwigsburg verließ. Die wahrscheinlichsten Adressaten sind die beiden Oboisten des Hofes, J. Corseneck und J. F. Stolz. **Christoph Großpietsch** diskutiert in seiner Arbeit über Graupners Suite ein verwandtes Werk, eine Ouvertüre für Altblockflöte und Streicher, ebenfalls in F-Dur (in moderner Ausgabe bei Nagel veröffentlicht, Hrsg. Klaus Hofmann). Er datiert dieses Werk, in seinem thematischen Verzeichnis als F5 bezeichnet, ebenfalls auf ca. 1735-1737. Sein Kommentar über die musikalische Seite des Werkes bezieht sich im wesentlichen auf den dritten Satz, *Air en Gavotte*; dessen kurzatmigen („kleinteiligen“) Stil nennt er „zeitgemäß“ oder „galant“. Da die Darmstädter Inventarliste von 1769 immerhin nicht weniger als 21 Blockflöten aufführte, findet Großpietsch ein einzelnes Konzert und eine Suite für Solo-Blockflöte von Graupner „eine erstaunlich kleine Anzahl solistischer Werke“ für das Instrument. (Christoph Großpietsch: *Graupners Ouverturen und Tafelmusiken. Studien zur Darmstädter Hofmusik und thematischer Katalog*, in: *Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte*, Nr. 32, Schott, Mainz 1994).

Antonio Vivaldis Triosonate in a-Moll für Altblockflöte, Fagott und Basso continuo RV

86 ist oft fälschlicherweise den Kammerkonzerten des Komponisten zugeordnet worden. In seiner Studie über Vivaldis Triosonaten zeigt **Cesare Fertonani** warum: „Obwohl der Aufbau aller vier Sätze wie auch die binäre Struktur der langsamen Sätze (mit verzierter Reprise des Ausgangsmaterials im zweiten Abschnitt nach einer Kadenz in einer Molltonart) der Tradition der Sonate Reverenz erweisen, stellt die Ritornellform der schnellen Sätze zusammen mit der akzentuierten Virtuosität ein wichtiges Merkmal des Konzertes dar.“ Später bezeichnet Fertonani diese Kreuzung als „Verunreinigung der Sonate durch das Konzert.“ Der erste Satz, *Largo*, legt sofort das „Kontrapunktische und imitative einträgliche Miteinander“ von Blockflöte und Fagott fest. Der dritte Satz, *Largo e cantabile*, ähnelt einigen Sätzen in den Kammerkonzerten, in denen die Soloblockflöte vom Albertino- (kleinen Alberti-) Bass des Fagotts begleitet wird. Die beiden schnellen Sätze folgen demselben Bauschema mit fünf Ritornellen

und vier Refrains; das thematische Material der Ritornelle ist wegen seiner Kontrapunktik bemerkenswert. Eine nützliche kurze Analyse. (Cesare Fertonani: *Antonio Vivaldi: le sonate a tre*, in: *Informazioni e studi vivaldiana* 18, 1997, S. 5-35). **Peter Thalheimers** Artikel „*Flautino*“ und „*flautolet*“ bei Antonio Vivaldi, in: *Sine musica nulla vita: Festschrift Hermann Moeck zum 75. Geburtstag am 16. September 1997*, hrsg. von Nikolaus Delius, S. 155-168, Moeck Verlag, Celle 1997, werde ich nächstes Jahr besprechen, da er 1998 in *Tibia* zusammen mit einem wichtigen Begleitartikel von **Winfried Michel** nochmals veröffentlicht wurde.

Horst Augsbachs neues thematisches Verzeichnis der Werke Johann Joachim Quantz' verbannte die berühmte Triosonate in C-Dur für Blockflöte, Flöte und Basso continuo überraschenderweise in den Anhang mit zweifelhaften und unechten Werken (QV 2:Anh.3). Quantz' Werk ist nur im Manuskript eines Kopisten in der Bibliothek des



*Frischer Wind
im Unterricht!*

KIDDY PLAYBACK HITS FÜR SOPRAN-BLOCKFLÖTE

10 Kinderhits zum Mitspielen mit ...

- hohem Aufforderungscharakter
- zeitgemäßem Liedmaterial
- authentischer Soundqualität der beiliegenden CD
- Halb- & Voll-Playbacks, die die Band 'frei Haus' liefern
- speziellen Spiel Tipps zu jedem Lied
- ausklappbarer Griff tabelle für barocke & deutsche Griffweise

KIDDY PLAYBACK HITS setzt bei den heutigen Hörerfahrungen der SchülerInnen an und fördert Motivation & Zusammenspiel.

KIDDY PLAYBACK HITS, das sind die 'Top 10 der Kid-Parade' für Blockflöten-schülerInnen ab 6 Jahren mit: *Biene Maja*, *Hey Pippi Langstrumpf*, *Eine Insel mit zwei Bergen*, *Karl der Käfer*, u.v.a.

ISBN 3-87252-308-2; DM 32,-; 52 Seiten; DIN A 4 mit CD



CERG
MUSIC

.....> Info unter:
Fon 02204-2003-38
Fax 02204-2003-33

früheren Dresdner Hofes erhalten. Das Deckblatt trägt folgende Bezeichnung: *Trio, Flaut: dolc: Flaut: e Basso. Del Sig^r. Quantz*. Die drei Stimmen tragen keine Bezeichnungen. Zur Begründung seiner drastischen Maßnahme gibt Augsbach nur den folgenden knappen Kommentar: „Der Komponist ist (sicherlich) G. Ph. Telemann, von dem sich andere Werke mit Blockflöte in Dresden finden.“ Dies legt nahe, dass er die Authentizität aus Gründen der Instrumentation in Frage stellt (und er ist sich vermutlich völlig im Klaren darüber, dass Telemann ein Concerto und eine Quartettsonate geschrieben hat, in denen Blockflöte und Flöte gemeinsam vorkommen). Steven Zohn, dessen Doktorarbeit sich mit Telemanns Ensemblesonaten beschäftigte, hat mir jedoch geschrieben, dass „ich nicht glaube, dass es einen Grund gibt, die Zuschreibung des Kopisten in Zweifel zu ziehen. Sicherlich ähnelt der erste Satz dem Stile Telemanns, vergleichbar einer Reihe seiner „Affettuoso“-Sonatensätze. Aber die verbleibenden Sätze der Triosonate erinnern mich überhaupt nicht an Telemanns Musik.“

Augsbach hat weit festeren Boden unter den Füßen, wenn er das andere Quantz zugeschriebene Blockflötenwerk, eine Triosonate in C-Dur, herausgegeben von Walter Bergmann und Leonard Lefkovitch, und für Altblockflöte, Violine und Basso continuo von Schott, London, 1958 herausgegeben (Edition Schott, 10652), in den Appendix verweist (QV 2:Anh.1). Die Kopie der British Library aus dem 19. Jahrhundert, nach der sie ihre Ausgabe gestalteten, nennt Quantz als Komponisten, gibt als Instrumentation *flauto, violino e basso* an. Dieses Manuskript wurde jedoch von einem anderen in Brüssel abgeschrieben, aus dem klar hervorgeht, dass es sich bei der bewussten *Flöte* um eine Traversflöte handelt: *Trio pour Flute Traversiere, Violon et Basse*. Außerdem ist das Werk aus fünf anderen Quellen des achtzehnten Jahrhunderts als Sonate für zwei Flöten oder Violinen und Basso continuo von Johann Adolph Hasse bekannt.

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

Bis vor kurzem nahm man an, dass die Basso continuo-Stimme von Georg Philipp Telemanns zwei *Neuen Sonatinen* für Blockflöte und Basso continuo verlorengegangen sei. **Nikolaus Delius** hat nun die fehlende Stimme in einem Dresdener Manuskript gefunden, wo sie als Bearbeitung für Violine und Basso continuo getarnt war. Derweil haben zwei moderne Herausgeber jeweils die Continuo-Stimme rekonstruiert: Claus E. Maynfrank [Klaus E. Hofmann] für *Musica Rara* 1978 und Winfried Michel für *Amadeus* 1986. **Martin Nitz**, der über Delius' Fund berichtet, merkt an, dass Telemanns eigener Continuo-Part im Gegensatz zu den modernen „manchmal von geradezu bestürzender Schlichtheit ist.“ Die modernen Stimmen jedoch „bieten wunderschön detaillierte Lösungen, von denen man sich ungern trennt.“ (Martin Nitz: *Abschied von lieben Hörgewohnheiten*, in: *Tibia* 22, Nr. 4/1997, S. 581-584).

In den vergangenen zwanzig Jahren ist viel über Händels Blockflötensonaten geforscht worden, vor allem von Terence Best und David Lasocki, was zum Wiederauffinden einiger Manuskripte des Komponisten führte, verwirrende Aspekte der Veröffentlichung der Sonaten durch „Roger“ und Walsh erklärte, und die d-Moll- und B-Dur-Sonaten mit den vier Sonaten aus op. 1 (in g-Moll, C-Dur, a-Moll und F-Dur) auf eine Stufe stellte. In *American Recorder* haben **Eva Legêne** und **David Lasocki** auch Ratschläge zur Verzierung dieser Sonaten gegeben, die sich im wesentlichen an Händels eigener vokaler Praxis orientieren (eine verkürzte deutsche Fassung dieses Materials erschien 1997 in *Tibia*). Doch ist in den vergangenen Jahren wenig über die musikalischen Qualitäten der Sonaten gesagt worden. **Michael Schneider** unternimmt einige Schritte in dieser Richtung. Er beschreibt grob die verwendeten Satztypen, analysiert

detailliert das eröffnende *Larghetto* der a-Moll-Sonate (und weniger detailliert das *Larghetto* der C-Dur-Sonate) und äußert sich zu einigen von Händels Verzierungstechniken. Er schließt: „Ich hoffe, dass die Händelschen Sonaten in Konzert und Unterricht wieder den Stellenwerk einnehmen, der ihnen gebührt, gehören sie doch zu den wenigen Werken des Original-Repertoires, die wirklich in jedem Takt eine kompositorische Meisterhand erkennen lassen.“ (Michael Schneider: *Muster mit Wert: Händels Blockflötensonaten*, in: *Sine musica nulla vita: Festschrift Hermann Moeck zum 75. Geburtstag am 16. September 1997*, hrsg. von Nikolaus Delius, S. 139-153, Moeck Verlag, Celle 1997; David Lasocki und Eva Legêne: *Wie man lernt, beim Verzieren von Händel-Sonaten mit dem Ohr des Komponisten zu hören*, in: *Tibia* 22, 3/1997, S. 488-503).

Zwischen 1935 und 1988 schrieb der deutsche Komponist Konrad Lechner nicht weniger als 87 kleine Stücke für Sopranblockflöte solo, die zusammengekommen, wie **Gerhard Braun** sagt, so etwas wie einen modernen *fluyten lusthof* darstellen, „dessen kompositorische Qualität mit Bela Bartoks Mikrokosmos für Klavier verglichen werden kann. Es wird Zeit, dass dieses wichtige Werk (auch ein Kompendium neuer Spieltechniken) endlich in einer vollständigen Ausgabe herausgegeben wird ...“ Er diskutiert einige der Stücke, wobei er einige Beispiele aus Lechners Skizzenbuch heranzieht. (Gerhard Braun: *Traumbilder. Einige Bemerkungen zu den Solostücken für Sopranblockflöte von Konrad Lechner*, in: *Tibia* 22, Nr. 4/1997, Die gelbe Seite XXXIII-XXXVII).

Überraschenderweise musste die einzige Blockflötenkomposition eines des wichtigsten amerikanischen Komponisten des 20. Jahrhunderts noch sechs Jahre über dessen Tod hinaus warten, bis sie erstmals aufgeführt wurde. **Rachel Begley** berichtet, wie sie Leonard Bernsteins *Variations on an Octatonic Scale* für Blockflöte und Cello (1989) ent-

deckte und 1996 die Welturaufführung des Stückes in seiner Originalbesetzung gab. Das Werk entstand als Geschenk für eine junge Amateurin, Tochter eines Freundes von Bernstein. Leider lässt sich der Komponist deutlich fehlende Vertrautheit mit der Blockflöte anmerken. Das Werk ist nicht besonders idiomatisch, obgleich dennoch bezaubernd. Begley erörtert verschiedene Änderungen, die sie vornehmen musste, um das Stück spielbar zu machen. Dabei klagt sie: *Man stelle sich nur vor, was Bernstein zustande gebracht hätte, wenn ein Blockflötist ihm etwas von den Möglichkeiten des Instrumentes gezeigt hätte.* („Premiering Bernstein“, *American Recorder* 38, Nr. 5, November 1997, S. 4-5, 38)

John Turner fasst das Leben des zeitgenössischen britischen Komponisten Anthony Gilbert zusammen, der viele Jahre als Kompositionslehrer am Royal Northern College of Music in Manchester tätig war. Dann beschreibt er Gilberts Blockflötenmusik: *Farings* für Sopranino-Blockflöte und Klavier (eine fortgesetzte Reihe von Kompositionen mit wunderlichen Titeln: *Mr. Pitfield's Pibroch*, *Eighty for William Alwyn*, *Arbor Avium Camentium*, *BatterFeet*, *Slow Down after Fifty*, *Miss Carroll her Lullabye*, *Chant-au-Clair* und *MidWales Lightwhistle Automatic*), *Igórochki* für Blockflötist und Kammerorchester; *Palauma* für Sopranino-Blockflöte und Klavier; *Flame-Robin* für Sopranino-Blockflöte und *Stars* für Altblockflöte und Gitarre. Der Komponist selber fügt ein Postskriptum hinzu, indem er erklärt, wie er unter dem Einfluss von Frans Brüggens Repertoire der sechziger Jahre erfolglos versuchte, avantgardistische Musik zu schreiben, um dann später „die traditionellen Assoziationen des Instrumentes“ in seiner Musik zu spiegeln. Als Komponist wurde er hauptsächlich von Strawinski, Messiaen und nordindischer Musik beeinflusst. (John Turner: *The Recorder Music of Anthony Gilbert: A Catalogue and Description*, in: *The Recorder Magazine* 17, Nr. 3, September 1997, S. 93-98).

„Bearbeitungen nehmen mittlerweile im Repertoire von Blockflötistinnen und Blockflötisten einen unübersehbaren Anteil ein. Zunehmend finden sich Konzerte, in denen kein einziges originales Blockflötenstück zu finden ist. Dabei beschränken sich die unzähligen Bearbeitungsversuche nicht nur auf Werke des Barock oder Frühbarock. Kein Komponist und keine Epoche wird von den Bestrebungen der Bearbeiterinnen und Bearbeiter verschont. Gregorianische Choräle, die Sonaten von Cima, Castello, Fontana oder Violin- bzw. Cello-Partiten von Bach scheinen dabei genauso geeignet zu sein wie etwa Chopins Klavieretüden, Klarinettenstücke von Strawinskij, Bruckner-Sinfonien oder Beatles-Songs und Lloyd Webbers „Cats“. Woher kommt diese exzessive Bearbeitungswut? Ist sie Ausdruck unserer Zeit, oder ist sie ein spezifisch blockflötistisches Phänomen? Was sind die Auswirkungen?“ So beginnt ein Artikel von **Johannes Fischer** in der Moeck-Festschrift, der sich anschickt, diese Frage zu beantworten. Nachdem er angemerkt hat, dass der Wunsch nach Bearbeitungen zumindest bis Perotin um das Jahr 1200 zurückgeht, kommt er zu dem folgenden ziemlich konservativen Schluss: „Bearbeitungen sind ein wichtiger Bestandteil unserer Musikkultur. Sie können zum pädagogischen Bereich beitragen, einen Einblick in die verschiedenen Musikstile und Epochen vermitteln und unter Umständen einen Weg bieten, sich anderen Instrumentalklassen zu öffnen. Der pädagogische Nutzen einer Bearbeitung kann sich jedoch leicht – in Abhängigkeit von der Qualität einer Bearbeitung – ins Gegenteil verkehren. Auch kann die intensive Beschäftigung mit Bearbeitungen von wichtigen anderen Fragen ablenken und somit einer allgemeinen Weiterentwicklung im Wege stehen. Der Künstler sollte sich im klaren darüber sein, dass Transkriptionen kein Ersatz für Originalliteratur sein können und somit letztendlich auch keinen befriedigenden Beitrag zur Identitätsfindung leisten. Jedoch können die musikalischen Erfahrungen und die Aus-

einandersetzung mit neuen Ausdrucksformen einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung der künstlerischen Persönlichkeit leisten. Auch die Entwicklung neuer Instrumente macht die Blockflöte nicht zu einem romantischen Instrument. Die Blockflöte benötigt ihre eigene Literatur und kann sich auch nur durch sie behaupten.“ Ich schlage vor, dass er sich z. B. mit einigen Saxophonisten, Posaunisten und Tubbisten über ihr Repertoire unterhält. Wie die Blockflötisten spielen diese Instrumentalisten sowohl Originalwerke als auch Bearbeitungen (und nicht nur aus pädagogischen Gründen), ohne ihre Identität zu verlieren. (Johannes Fischer: *Bearbeitungen für Blockflöte: ein Weg der Identitätsfindung?*, in: *Sine musica nulla vita: Festschrift Hermann Moeck zum 75. Geburtstag am 16. September 1997*, hrsg. von Nikolaus Delius, S. 111-118, Moeck Verlag, Celle 1997).

Instrumente

In meinem Überblick 1995 hatte ich angemerkt, dass Dietrich Hakelberg ein wenig Licht in die Frage nach den Ursprüngen der Blockflöte gebracht hatte. Er hatte vom kurz zuvor erfolgten Fund der vermutlich ältesten erhaltenen Blockflöte berichtet, einem Pflaumenholzinstrument aus dem 14. Jahrhundert in Göttingen. Ihm zufolge ist es 256 mm lang, einteilig, mit zylindrischer Bohrung, die sich am zweiten und siebten Griffloch verengt und am unteren Ende erweitert. Die schräg geschnittenen Tonlöcher verjüngen sich konisch nach außen (im Gegensatz zum Unterschnitt, den man bei Barockblockflöten findet). Doppellöcher für den untersten Finger erlauben links- oder rechtshändiges Spiel. Leider ist das Instrument oben beschädigt. Eine Rekonstruktion von **Hans Reiners** (Berlin) produzierte einen durchdringenden, obertonreichen Klang und einen Umfang von etwa zwei Oktaven. Merkwürdigerweise entsteht beim Öffnen des untersten Tonloches/der untersten Tonlöcher ein Halbton, kein Ganzton. (In einem Kommentar zu Hakelbergs Artikel schlug Hermann Moeck, Experte für volks-

tümliche Pfeifen, vor, dass die untersten Löcher ursprünglich Stimmlöcher gewesen sein könnten und später gewissermaßen „in den Dienst der höheren Sache“ gestellt worden sein könnten).

Jetzt hat Reiners selbst einige sehr wichtige *Reflexionen* über seine Rekonstruktion der Göttinger Blockflöte verfasst. Zunächst beschreibt er das Instrument mit beachtlicher Genauigkeit. Hakelbergs Beschreibung der Bohrung als *zylindrisch* zieht er in Zweifel und zeigt, dass sie sich tatsächlich vom oberen Ende (13,6 mm) zum ersten und zweiten Griffloch (13,2 mm) leicht verjüngt, wiederum zwischen dem zweiten und dritten Griffloch (12,7 - 12,8 mm) und noch mehr hinter den siebten Tonlöchern (wie bei vielen frühen Blockflöten zum links- oder rechts- händigen Spiel verdoppelt). Sie endet jedoch in einer Erweiterung (von ihm „backbore“ genannt) mit einem maximalen Durchmesser von 14,5 mm. Das knollenförmige untere Ende des Instrumentes „weist Spuren auf, als sei es oft zu percussiven Zwecken benutzt worden, wie man das erwarten könnte, wenn es nicht nur als [Blockflöte], sondern zumindest gelegentlich als Trommelstock verwendet wurde.“ Die Göttinger Blockflöte unterscheidet sich so stark von der anderen erhaltenen mittelalterlichen Blockflöte, dem berühmten Dordrechter Instrument, dass Reiners davor warnt, Verallgemeinerungen über Blockflöten dieser Zeit abzuleiten.

Reiners' Rekonstruktion des Göttinger Instrumentes produzierte „all die Tonschritte, die man bei europäischen Skalen erwartet, mit Griffen, die denen der frühesten Blockflötenschulen [Virdung und Agricola] fast oder völlig entsprechen, mit Ausnahme des ersten Schrittes vom tiefsten Ton zum zweiten, bei dem es sich klar um einen Halbton handelt“ (wie oben berichtet). Es überraschte ihn, dass über den normalen Tonumfang hinaus „alle Ganz- und Halbtöne aus Ganassis *sette voce de più* (einige zusätzliche Töne) mit leichter, klarer Ansprache bis zum zwanzigsten Ton

(XX) gespielt werden konnten (mit Ausnahme der reinen zweiten Oktave natürlich). Die zweite Oktave des überblasenen tiefsten Tones mit dem Griff 01234567 ist um einen Halbton erhöht. Die reine Doppeloktave spricht mit Ganassis alternativem Fingersatz 01-5- leicht an. Soll das heißen, dass jemand 150 Jahre vor Ganassi „Ganassi-Blockflöten“ baute?“ Er unterstreicht, dass diese hohen Töne grob und laut waren. Nichtsdestoweniger gelangt er zu einer Neueinschätzung dessen, was Ganassi sagen wollte: dass er sich bei seinen zusätzlichen Tönen nicht auf ein spezielles (Ganassi-)Instrument bezog, dass verschiedene Blockflötengrößen manchmal verschiedene Griffe benötigen, und dass das Spiel auf Blockflöten verschiedener Hersteller erhebliches Experimentieren mit den Griffen bedeutet. Er stellt die Erkenntnis einiger moderner Blockflötenhersteller in Frage, wonach Instrumente mit dem berühmten Hasenpfoten- bzw. Seidenraupenfalter-Zeichen (!) (bei dem es sich, wie David Lasocki vorschlug, um das Zeichen der Bassano-Familie in London und Venedig handeln könnte) „die Voraussetzung erfüllen, mit dem Griff des tiefsten Tones in die Doppeloktave (XV) und die große Terz darüber (XVII) zu überblasen, indem man das Daumenloch und das zweite Griffloch (für die Doppeloktave) teilweise offenlässt, um den Registerwechsel zu erleichtern.“ Die ziemlich dicken Blockflöten auf dem Holzschnitt auf Ganassis Titelseite sehen eher nach Paris, Musée de Musique, Nr. 179-2-11 aus, einem Tenor von 52 cm Länge mit „einer enormen zylindrischen Bohrung von 28 mm und einer Stufe auf 21,5 mm unter dem siebten Loch“, dann „eine pompöse Erweiterung. Leider erzeugt das Instrument keine Töne der dritten Oktave, die erwähnenswert wäre, andererseits scheint Ganassi diese in Gänze nur vom Sopran zu erwarten.“ Reiners weist im weiteren darauf hin, dass Ganassis Diminutionen „weniger eine Sammlung ... für eine einzelne Blockflötengröße darstellten, sondern vielmehr für S, T oder B oder sogar für jedes andere Blas- oder Saiteninstru-

ment und selbst für Sänger.“ In diesen Diminutionen ging Ganassi nicht über einen Umfang von zwei Oktaven plus einem Ton hinaus, überschritt jedoch den üblichen Blockflötenumfang von 13 Tönen. (Dietrich Hakelberg: *Some Recent Archaeo-organological Finds in Germany*, in: *The Galpin Society Journal* 48, 1995, S. 3-12; Hermann Moeck berichtet über diesen Artikel im *The Galpin Society Journal*, in: *Tibia* 20, Nr. 3/1995, S. 546-548; Hans Reiners: *Reflections on a Reconstruction of the 14th-Century Göttinger Recorder*, in: *The Galpin Society Journal* 50, 1997, S. 31-42).

Jan Bouterse beschreibt drei der vier Barockblockflöten, die 1996 bei Sotheby's in London versteigert wurden. (Es stellte sich heraus, dass er die vierte schon vorher gesehen hatte – eine beschädigte Voice Flute von Beukers.) Die erste war eine Alt von Stanesby jr., über die er sagt: „Ich habe selten eine historische Blockflöte gesehen, die noch eine so gute Stimmung aufwies.“ Ursprünglich auf einem Flohmarkt für gerade einmal 20 \$ gekauft, erzielte sie rund 33.000 \$. Die anderen Instrumente wurden nicht verkauft. Eine überraschende Eigenschaft des Mittelstückes war, dass „alle Grifflöcher so ausgesprochen rund waren, als wären sie direkt bis zu ihrer endgültigen Größe gebohrt und später nur unterschritten, aber nicht von oben erweitert wurden.“ Wie bei anderen historischen Blockflöten war das h^2 nur schwer sauber zu spielen. Die zweite zur Versteigerung stehende Blockflöte war ein echter Tenor (keine tiefgestimmte Voice Flute) von Jacob Denner, auf der das fis^2 (das Äquivalent zum h^2 auf einer Alt) wiederum schwer sauber zu spielen war. Beim dritten Instrument handelt es sich um eine Altblockflöte vom selben Hersteller. (Jan Bouterse: *Four Baroque Recorders at Sotheby's*, November 1996, in: *FoMRHI Quarterly* Nr. 86, Januar 1997, S. 31-35).

In Reaktion auf den Artikel von Paul Madgwick und Alec V. Loretto über Blockflötenpatente (im letzten Überblick vorgestellt)

weist **Denis Thomas** darauf hin, dass „die Schlussklappe, wie wir sie heute kennen, tatsächlich nie patentiert wurde.“ Die Klappe, die Carl Dolmetsch 1958 patentierte, „war ein Versuch, dem mechanischen Problem zu begegnen, wie man eine Klappe über dem unteren Ende anbringen kann. Es überrascht nicht, dass die Gestaltung nicht befriedigen konnte, denn das neue, seitlich erhöhte „End“-Loch war kleiner als das normale und verkürzte effektiv die klingende Länge des Instrumentes. (Aber warum verlängerte man das Fußstück nicht, um diese beiden Fehler korrigieren zu können?)“ Abschließend bedauert er, dass „der unpatentierten, am Ende befestigten Schlussklappe trotz ihrer echten Vorzüge bis heute allgemein Anerkennung von Herstellern und Spielern versagt blieb.“ In Antwort darauf stimmt **Alec V. Loretto** zu, dass ein längerer Fuß einige Probleme lösen würde, kontert jedoch, dass damit „andere Probleme einhergehen wie die Intonation einiger Töne – hauptsächlich in Verbindung mit der rechten Hand.“ Seiner Meinung nach haben sich Schlussklappen nicht durchgesetzt, „weil eine riesige und überwältigende Mehrheit von Blockflötisten nicht den geringsten Bedarf für sie hat.“ (Denis Thomas: *Comment on Comm. 1486 (Recorders Patents)*, in: *FoMRHI Quarterly* Nr. 86, Januar 1997, S. 30; Alec V. Loretto: *Response to Comm. 1500*, in: *FoMRHI Quarterly*, Nr. 87, April 1997, S. 17).

Es wurde zeitweilig angenommen, dass die Holzblasinstrumentenbauer-Familie Scherer in Paris lebte. **Friedrich von Huene** erzählt die Geschichte, wie ihm Anfang der 80er Jahre auffiel, dass ein Fagott von Scherer im Metropolitan Museum of Art in New York die Bezeichnung *Butzbach* trug. „Das nette alte Städtchen in Hessen mit Überresten von Stadtmauer, Wachturm und hübschem Marktplatz war mir wohlbekannt, auch als Endstation für Ausflüge zur prächtigen Münzenburg.“ Sofort setzte er sich mit einer Kundin in Verbindung, die er dort zufällig betreute. Deren Vater stellte den Kontakt zu einem Re-

ferendar in Darmstadt her, der wiederum in Archiven Informationen über die Familie Scherer fand. Von Huene gab seine Informationen an seinen Schulkameraden, den Instrumentenforscher **Phillip T. Young**, weiter, der daraufhin Butzbach besuchte, dort Nachkommen der Scherers traf und einen wichtigen Artikel über die Familie verfasste. Von Huene widmet den größten Teil seines Artikels einer Beschreibung und Vermessung einer Altblockflöte von Scherer, die bei Sotheby's versteigert wurde. (Friedrich von Huene: *Eine Altblockflöte von Scherer; Scherers in Butzbach*, in: *Sine musica nulla vita: Festschrift Hermann Moeck zum 75. Geburtstag am 16. September 1997*, hrsg. von Nikolaus Delius, S. 47-53, Moeck Verlag, Celle 1997; Phillip T. Young: *The Scherers of Butzbach*, in: *The Galpin Society Journal* 39, 1986, S. 112-124).

Thomas Lerch hat auf Deutsch eine ausführliche Studie über die Bohrungsprofile von 60 Barockblockflöten verfasst. Die Studie hat mir nicht vorgelegen, und aus Jan Bouterse's hilfreicher Besprechung ging nicht hervor, ob es sich um ein Buch oder sogar um Lerchs als Buch erschienene Dissertation handelt. Laut Bouterse ist die Hauptfrage (oder -these) des Buches, wie man die akustischen Qualitäten historischer Blockflöten miteinander vergleichen kann, ohne die Instrumente zu spielen, da dies manchmal verboten oder wegen Beschädigung nicht möglich ist. Lerch greift eine These von Arthur Benade auf, wonach man die Veränderungen im akustischen Verhalten einer Blockflöte genau analysieren kann, wenn man die Weite der Bohrung in verschiedenen Abschnitten des Instrumentes verändert. Lerch entwarf eine elliptisch geformte Vorrichtung zum Verengen der Bohrung und studierte deren Auswirkung auf Tonhöhe und Klang. Der Effekt einer verengten Bohrung auf die Tonhöhe kann in einer *W-Kurve* dargestellt werden. Der Unterschied im Klangdruck zwischen den zweiten und dritten Partialtönen an verschiedenen Stellen der

Bohrung ergibt eine *K-Kurve*. Multipliziert man den Grad der Veränderung des Bohrungsdurchmessers mit der *W-Kurve* für einen bestimmten Punkt, erhält man das Akustische Verhalten (AV). Multipliziert man schließlich den Grad der Veränderung des Bohrungsdurchmessers mit der *K-Kurve* für alle Punkte, erhält man den *K-Wert*, der generell negativ ist. Renaissanceblockflöten, bei denen der zweite Partialton (Oktave) stark mitschwingt, weisen einen weniger negativen *K-Wert* (um -0,18) auf als Barockblockflöten, bei denen der dritte Partialton (Dezime) stärker mitschwingt (*K-Wert* um -0,8 bis -0,9). Bouterse nennt solche Vergleiche „das theoretische Herz der Dissertation“ und fragt sich, „ob wir dermaßen aufwendige Berechnungen zur Charakterisierung von Blockflöten wirklich benötigen“, zumal die Unterschiede zwischen vielen Instrumenten deutlich zu hören sind. Lerch vergleicht im folgenden seine historischen Blockflöten eher unter Zuhilfenahme von Graphen ihrer Bohrung als mit Hilfe seiner *K-Werte*. Er schließt mit der Feststellung, dass Johann Christoph Denner für die Entwicklung der Blockflöte in der späten Barockzeit wichtig war, da er progressiver war als Bressan. (Thomas Lerch: *Vergleichende Untersuchung von Bohrungsprofilen historischer Blockflöten des Barock* (Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Musikinstrumenten-Museum, 1996?), besprochen in: *FoMRHI Quarterly* Nr. 87, April 1997, S. 10-18).

Alec Loretto stellt eine von dem norwegischen Blockflötenhersteller Sverre Kolberg „vor über zwanzig Jahren“ entwickelte Methode vor, wie man die Größe des Fensters einer Blockflöte in ungefähr berechnen kann. (Warum stammt der Bericht von Loretto und nicht von Kolberg selbst?). Wenn der Bohrungsquerschnitt an der Blocklinie von einem Kreis dargestellt wird, auf dem man dann fünf voneinander gleich weit entfernte Punkte anordnet, entspricht die Länge der Verbindungslinie zwischen zwei benachbarten

Punkten der Weite des Fensters. (Eine weitere Strecke in dem Diagramm entspricht der Höhe des Fensters bzw., in der Orgelterminologie, des Aufschnitts.) (Alec Loretto: *Recorder Window Size*, in: *FoMRHI Quarterly* No. 87, April 1997, S. 18).

Der Begriff *Voicing* wird in Verbindung mit der Blockflöte oft ohne klare Definition gebraucht. Loretto bietet vier Definitionen an (zwei Nomen und zwei Verben): 1. Jene Teile der Blockflöte, die einen starken und direkten Einfluss auf die Artikulation des Instrumentes haben; Tonhöhe und Tonfarbe bei unterschiedlichstem Atemdruck; das körperliche Gefühl dafür, wie sich das Instrument bläst; und wie das Instrument auf Feuchtigkeit und Kondenswasser reagiert. 2. Die Arbeit an jenen Teilen der Blockflöte, die 1. beeinflussen. 3. Jene Teile des Instrumentes, die sich vom Eingang des Windkanals zum unteren Ende des Labiums oder Unterlabium erstrecken, je nachdem, welches länger ist. 4. Die Arbeit an jenen unter 3. erwähnten Teilen der Blockflöte. Als *revoicing* bezeichnet man das Einstellen des Originalzustandes. Loretto wendet sich im Detail den Teilen unter 3. zu, die unter 1. enthalten sein sollten und weist gleichzeitig darauf hin, dass andere Teile der Blockflöte 1. beeinflussen, z. B. die Bohrung des Fußstückes. (Alec Loretto: *Recorder Voicing*, in: *FoMRHI Quarterly*, Nr. 89, Oktober 1997, S. 29-35).

1988 patentierte Arnfred R. Strathmann die *Strathmann-Flöte*, ein blockflötenartiges Instrument mit dem komplizierten Klappenwerk und Griffsystem eines Saxophons, dem Boehm-System ähnlich und mit einer Oktavklappe anstelle eines Daumenloches; die Höhe des Blockes kann verändert und das Dach des Windkanals entfernt werden. Strathmann hat außerdem einen kippbaren Windkanalboden patentiert (1994). Jetzt berichtet Hermann Moeck, dass Strathmann einen Mechanismus im Block patentiert hat (1996), der, von der Unterlippe bedient, die Tonhöhe der Blockflöte um bis zu 5 Cent verändern kann. Der

Mechanismus basiert auf dem Prinzip der „Universalhalbtonklappe, die bei Blockflöten schon in den 1930er Jahren verwendet worden ist.“ (Hermann Moeck: *Blockflötenmundstück mit Frequenzregler*, in: *Tibia* 22, Nr. 3/1997, S. 525).

Der Autor, Musikbibliothekar an der William and Gayle Cook Music Library, Indiana Universität, USA, schreibt über Holzblasinstrumente, ihre Geschichte, ihr Repertoire und ihre Aufführungspraxis. Gemeinsam mit Andrew Ashbee ist er Autor von *A Biographical Dictionary of English Court Musicians, 1485-1714*, Ashgate 1998. Er bittet die Leser, ihn auf wichtige Artikel aufmerksam zu machen, die er vielleicht übersehen hat. Leser können die meisten Artikel über Bibliotheken erhalten – entweder direkt in großen Musikbibliotheken oder per Fernleihe bei ihrer örtlichen Bibliothek. Für Zusendung von Quellen und andere Unterstützung während der Vorbereitung dieses Überblicks möchte der Autor Sabine Haase-Moeck und dem Moeck Verlag, Nicholas Lander, Marianne Mezger, Laurence Pottier, der Edition Aug. Zurluh, Bárbara Sela und Guillermo Peñalver, Anthony Rowland-Jones und meinen Kollegen in der William and Gayle Cook Music Library, Indiana University, danken.

David Lasocki, Ph. D., Head of Reference Services, William and Gayle Cook Music Library, Indiana University, E-Mail: lasocki@exchange.indiana.edu
Tel.: (812) 855-2971 (work); (812) 333-5317 (home)
Fax: (812) 855-3843 (work); (812) 333-5345 (home)
Veröffentlichungen: <http://php.indiana.edu/~lasocki/>
Postadresse: William and Gayle Cook Music Library, School of Music, Indiana University, 1201 E. 3rd St., Bloomington IN 47405-7006, USA □

Deutsch von D. Presse-Requardt

Der Artikel wurde unter dem Titel *The recorder in print: 1997* im *American Recorder* 40, Nr. 3 (Mai 1999) erstveröffentlicht. Die vorliegende Version schließt die im Jahr 1997 im *American Recorder* veröffentlichten Artikel mit ein.

CEMBALO AMMER

1-manualig, Modell Scarlatti, 160 cm, Nussbaum, DM 7.200,-

CEMBALO NEUPERT-RAMEAU

1-manualig, 194 cm, Vorführinstrument, DM 15.900,-

CEMBALO LINDHOLM

2-manualig, 180 cm, Nussbaum, gebraucht, DM 19.800,-

Musik Schaller GmbH

67659 Kaiserslautern, Mülhstraße 10

Tel.: 0631-70217, Fax: 0631-97287

Martin Heidecker im Gespräch mit Peter Thalheimer

Kurzer Werdegang Peter Thalheimers:

5.5.1946 geboren in Stuttgart.

1968–1973 Studium an der Staatl. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart und an der Universität Tübingen, Staatsexamina Schulmusik und Musikwissenschaft; Hauptfachprüfungen Querflöte und Blockflöte; Konzertreifeprüfung Querflöte; 2. Dienstprüfung für das Lehramt an Gymnasien.

1966–1979 Mitarbeiter eines Musikverlages als Werbeleiter und Lektor.

1974–1978 Schulmusiker an verschiedenen Gymnasien.

1973–1980 Lehrauftrag für Blockflöte, Querflöte, Traversflöte, Ensemblespiel und Methodik an der Staatl. Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart.

Seit 1978 Gastdozent der Bundesakademie für musikalische Jugendbildung Trossingen.

Seit 1978 Dozent für Blockflöte, Traversflöte, Querflöte, Methodik, Aufführungspraxis und Ensemblespiel an der Fachakademie für Musik Nürnberg, jetzt Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg.

Konzerte als Solist, Kammer- und Orchestermusiker in Europa und den USA; Gründung verschiedener Ensembles, z.B. *Collegium Musica Rara Stuttgart*, *Divertimento musicale Basel-Stuttgart*, *Triflauto Stuttgart*, *Flute Band '92*; Erstaufführungen unveröffentlichter Werke des 18. und 19. Jahrhunderts, Uraufführungen, Rundfunk- und Tonträgeraufnahmen, Gesprächskonzerte zur Geschichte der Flöteninstrumente u.a.

Kurse, Workshops und Vorträge, z.B. an Musikhochschulen und musikwissenschaftlichen Instituten von Universitäten, Meisterkurs bei der National Flute Association der USA; Editionen alter und neuer Musik, Publikationen zur Instrumentenkunde, zur Aufführungspraxis und zur Holzbläsermethodik.

Martin Heidecker: Herr Thalheimer, wie sind Sie zur Flöte gekommen?

Peter Thalheimer: Als ich 8 Jahre alt war, meldete mich meine Mutter in der Stuttgarter Jugendmusikschule für Rhythmik und Blockflöte an. Meine Kunst muss sich damals sehr in Grenzen gehalten haben, meine erste Lehrerin meinte nämlich, über ein paar Volkslieder würde ich nie hinauskommen. Die entscheidenden Anstöße gingen dann einige Jahre später von Gertrud Steinlechner, Neidhart Bousset, Ludolf Lützen und Hartmut Strebel aus.



Mit der Querflöte begann ich 1960 bei Hartmut Strebel, bei dem ich später auch studiert habe. Am Virus des Traversflötenspiels „leide“ ich schon seit 1963, es hat mich seither nicht mehr losgelassen.

Was war das damals für eine Traversflöte?

Die erste war ein Leihinstrument von Joachim Paetzold, frei nach Rottenburgh, gebaut etwa 1958 und natürlich in 440 Hz. Meine erste eigene baute Paetzold 1967 nach J. Zehring, Verden um 1780. Damals hielten wir ja noch jede einklappige Flöte für ein Barockinstrument.

Sie spielen und unterrichten ja drei verschiedene Flötentypen: Blockflöte, Traversflöte und moderne Querflöte. Geht das im Zeitalter der ständig zunehmenden Spezialisierung überhaupt noch?

Das ist eine sehr prinzipielle Frage. Seit einiger Zeit ist es Mode, zu glauben, dass in der Musik Qualität nur durch Spezialisierung entstehen kann. Das war nicht immer so und muss auch nicht unbedingt so bleiben. Für mich hat die Vielfalt Qualitäten, die ich über die Vorteile der Spezialisierung stelle. In an-

deren Bereichen nennt man das Synergieeffekt. Vermutlich ist es eine Frage des Menschentyps, ob man sein Heil eher in der Vielfalt oder in der Spezialisierung sucht. Für mich persönlich ist Flöte schon genug Spezialisierung.

Wäre es dann nicht wünschenswert, wenn innerhalb einer Institution solche verschiedenen Menschentypen zusammenarbeiten würden – Spezialisten und Universalisten? Haben Sie in Ihrem Beruf so eine positive Zusammenarbeit erlebt oder fühlten Sie sich oft eher von den „Spezialisten“ belächelt als einer, der sowieso zwischen sämtlichen Stühlen sitzt?

Unser Hochschulsystem sorgt dafür, dass die Spezialisten meistens das Rennen machen, deshalb sind sie in der Überzahl. Die wahren Künstler sucht man eben eher unter den Spezialisten. Ahnungslosigkeit auf anderen Gebieten gilt als professionell, das Gegenteil ist verdächtig. Es hat einige Jahre gedauert, bis ich mich über diese Vorurteile hinwegsetzen konnte.

Ich bin nicht sicher, ob eine echte Zusammenarbeit zwischen den verschiedenen Typen erstrebenswert und möglich ist. Vielleicht reguliert sich aber das Problem auch dadurch, dass es unter den Studenten ähnliche Polaritäten gibt und sie sich ihre Lehrer entsprechend aussuchen. So studieren z.B. von meiner derzeitigen Klasse fast alle mehr als ein Hauptfach.

Wie bewältigen Sie das gewaltige Repertoire für die verschiedenen Flöten beim Konzertieren und Unterrichten?

Seit vielen Jahren erarbeite ich jedes Jahr etwa fünf neue Programme in den unterschiedlichsten kammermusikalischen Besetzungen für meine kleine Konzertreihe. Wiederholungen will ich so lange vermeiden, bis ich alles gespielt habe, was mir interessant zu sein scheint. Bisher ist ein Ende noch nicht abzusehen. Deshalb kann ich beim Unterrichten auf Erfahrungen mit einem großen Repertoire zurückgreifen. Andererseits profitiere ich

natürlich davon, dass sich die Repertoires von Block-, Travers- und Boehmflöte merklich überschneiden.

Außer diesem quantitativen Aspekt gibt es aber noch den qualitativen. Damit sich die Projekte nicht gegenseitig stören, versuche ich zu vermeiden, dass wenige Tage nach einem anspruchsvollen Blockflötenprogramm ein schweres Boehmflöten-Konzert ansteht.

Als gefragter Kursleiter und Dozent an der Bundesakademie für musikalische Jugendbildung in Trossingen sind Sie auch im Bereich der Erwachsenenbildung sehr engagiert. Was gefällt Ihnen an diesem Aufgabengebiet?

Als Lehrer in der musikalischen Berufsausbildung erteilt man in erster Linie „Langzeitunterricht“ über vier oder mehr Jahre. Die Gefahr ist groß, dass man das, was heute nicht erreicht wird, eben auf die nächste Woche verschiebt. Bei den berufsbegleitenden Lehrgängen und anderen Kursen muss man in wenigen Minuten den musikalischen und spieltechnischen Standort des Schülers erfassen, Strategien für die weitere Arbeit entwickeln und erste Schritte in die richtige Richtung veranlassen. Diese Art des „Kurzzeitunterrichts“ empfinde ich als eine Herausforderung, die sich positiv auf meinen „Langzeitunterricht“ auswirkt. Dazu kommt noch, dass man Kurs Teilnehmer, die in der Berufspraxis stehen, nicht erst davon überzeugen muss, dass das, was man erzählt, für sie interessant ist. Studenten können manchmal noch nicht abschätzen, was wichtig ist.

Soweit ich mich erinnere, sind Sie in Nürnberg für den Methodikunterricht sämtlicher Holzbläser zuständig. Was reizt Sie an so einer fächerübergreifenden Arbeit?

Ich war dafür zuständig, mittlerweile habe ich das gemeinsame Holzbläserseminar aufgegeben wegen zu unterschiedlicher Mitarbeit und Leistungsbereitschaft der Studenten verschiedener Instrumentengruppen. Mein Eindruck war, dass sich die zukünftigen Blockflöten-, Querflöten- und Saxophonlehrer mehr für ihre

didaktisch-methodische Ausbildung interessieren als die Spieler anderer Rohrblattinstrumente. Entsprechend war auch die Unterstützung und die Mitarbeit der Fachkollegen. Deshalb habe ich jetzt nur noch das Seminar „Körperbewusstsein und Übertechnik für Holzbläser“, das für alle Holzbläser angeboten wird, sowie methodisch-didaktische Seminare für Blockflöte und Querflöte. Reizvoll fand ich daran, den Studenten zu zeigen, dass die instrumentenspezifischen Unterschiede beim Unterrichten das kleinste Problem sind und es letztlich um dieselben Fragen geht, unabhängig vom Instrument.

Nun wird ja im Studium eine Fülle an Kenntnissen und Spielfertigkeiten vermittelt. Auf welche Weise kann der Methodikunterricht dem Lehrer helfen, das Erkennen zu lernen, was dem jeweiligen Schüler im Moment wirklich weiterhilft?

Ich glaube, dass der angehende Lehrer dazu drei Dinge braucht: Die Diskussion mit den Kommilitonen nach den Lehrversuchen, eine gute Supervision durch den Methodiklehrer und vor allem Entwicklungszeit. Die Studienordnungen vieler Hochschulen gehen davon aus, dass man zwar vier Jahre braucht, um professionell Flöte zu spielen, aber nur zwei Jahre, um das Unterrichten zu lernen. Selbst wenn jede Woche eine Lehrprobe stattfindet und diese anschließend ausführlich besprochen wird, ist das zu wenig. Erst seit ich das Modell der „Studienbegleitenden Methodikseminare“ (vergl. TIBIA 4/95, S. 616) eingeführt habe, in dem die Lehrpraxis 3 Jahre dauert, bin ich mit den pädagogischen Fähigkeiten meiner Absolventen zufrieden.

Wie sollte die Ausbildung zum Blockflötisten an einer Musikhochschule (Nürnberg hat ja mittlerweile auch den Hochschulstatus) aussehen, wenn Sie alleine darüber zu entscheiden hätten?

Weil wir gerade die Konditionen für die neue Musikhochschule Nürnberg-Augsburg festgelegt haben, war ich sehr ausführlich mit die-

Neu für Flöten-Ensemble



Zwei Flöten

Eva Barath

Japanisch?

(Jahresgabe 1999 für die Mitglieder des Vereins „Freunde der Querflöte e.V.“)

ZM 33740 DM 14,-

Saverio Mercadante

Drei Duos (Henner Eppel)

ZM 32770 DM 32,-

Drei Flöten

Anton Bernhard Fürstenau

Großes Trio (mit Fuge) op. 118 (Werner Richter)

ZM 32130 DM 30,-

Vier Flöten

Frédéric Chopin

5 Préludes aus op. 28 (du Cheyron)

ZM 33430 DM 20,-

Friedgund Götsche-Niessner

Just for Fun: Sonne, Mond und Sterne

3 himmlische Ohrwürmer für 4 Flötisten

ZM 33510 DM 24,-

Siegfried Ochs

S'kommt ein Vogel geflogen

Ein deutsches Volkslied im Stile älterer und neuerer Meister humoristisch bearbeitet

(Winfried Meier-Ehrat/Frank Michael)

ZM 33710 DM 28,-

Georg Abraham Schneider

Drei Quartette für 4 Flöten (Eberhard Grünenthal)

ZM 33230 DM 44,-

Fünf und mehr Flöten

Peter Kütt

Whispering Bamboo für 5 Flöten

(5. Flöte auch Altflöte in G)

ZM 33980 DM 18,-

Wil Offermans

Itsuki-no-Komori-Uta für Flötenensemble (4 Flöten

in C, Altflöte in G, 2 Bassflöten und Kontra-

bassflöte)

ZM 33850 DM 22,-

ZIMMERMANN FRANKFURT

ser Frage beschäftigt. Meine Vorstellungen basieren auf vielen Gesprächen mit Absolventen, die seit Jahren in der Praxis stehen – und trotzdem sind sie scheinbar utopisch und unrealistisch: Blockflöte würde ich grundständig nur im pädagogischen Studiengang zulassen, den künstlerischen nur im Anschluss an den pädagogischen. Die didaktisch-methodische Ausbildung müsste im Anspruch und im Stundenvolumen gleichberechtigt neben der Ausbildung im Hauptfach stehen und die gesamte Studienzeit umfassen. Ebenfalls über die gesamte Studienzeit würde ich Kammermusik mit anderen Instrumenten sowie Blockflötenensemblespiel mit Ensembleleitung inklusive Blockflötenchorarbeit ansetzen. Aufführungspraxis im Sinne einer stilspezifischen Deutung musikalischer Notation wäre nach meiner Vorstellung für alle Musikstudenten Pflichtfach. Beim Repertoire käme zu den heute selbstverständlichen Stilbereichen – im angemessenen Maß – noch die Czakan- und Flageolettmusik des 19. Jahrhunderts dazu und die originale Blockflötenmusik der Zeit von 1930 bis 1950.

Wäre auch so etwas wie ein Pflichtfach Gesang mit vorgesehen, nachdem doch in den meisten Bläuserschulen immer wieder „der reine Gesang“ als großes Ideal hingestellt wird?

Das, was man damals als Gesangsideal lobte, hat mit dem heutigen so wenig zu tun, dass ich lieber darauf verzichte. Und, einmal angenommen, es gäbe jemand, der heute unbeein-

flusst von der Ästhetik des 19. und 20. Jahrhunderts historische Gesangstechniken lehren würde: Er würde meine Schüler wohl zu einer Art Hochatmung erziehen. In diesem Punkt bin ich aber militant unhistorisch.

Inwieweit hätten Bearbeitungen wie die unzähligen, von Ihnen ja beim Blockflötensymposium in Darmstadt 1997 als weitgehend unhistorisch kritisierten Terztranspositionen von Querflötenwerken aus der Barockzeit ihren Platz im Studium?

In der Praxis gehe ich damit möglichst undogmatisch um. Wenn z.B. jemand außer Blockflöte noch Traversflöte oder moderne Querflöte spielt, dann wird er bei mir im Blockflötenstudium keine transkribierten Bach-Sonaten spielen. So, wie das bezüglich des Studierenden eine Frage des Einzelfalles ist, halte ich es auch mit den Stücken. Manche Traversflötenstücke sind ohne Einbuße an Substanz auf der Blockflöte spielbar, wie auch viele französische Suiten, andere nicht. Wichtige Kriterien sind für mich dabei die Tonartencharakteristik und die Lage der Gabelgriffe bei der Blockflötenfassung im Vergleich zum Original.

Wie sähe für Sie heute die ideale Ausbildung zum Querflötisten aus?

Mit der ehrlichen Beantwortung dieser Frage werde ich bei vielen Kollegen Unverständnis ernten, trotzdem: Ich würde auch hier keine künstlerische Ausbildung ohne fundierte Pädagogik zulassen. Früher oder später unter-

AURA *Hans Coolsma*

Die neue Generation Blockflöten

hohe Zuverlässigkeit und leichte Ansprache
Daumenlochbüchse (alle Coolsma und Conservatorium Modelle)
Coolsma Modelle eine Garantie von 4 Jahren

Fragen Sie Ihr Fachgeschäft

AAFAB BV

Jeremiestraat 4-6
3511 TW Utrecht NL
tel +31-30-231 63 93
fax +31-30-231 23 50



richten nämlich doch alle Querflötisten: Entweder früher, wenn sie keine Orchesterstelle bekommen, oder später, wenn sie eine haben und dann einen Lehrauftrag oder gar nebenher noch eine Professur an einer Hochschule annehmen. Guter Unterricht entsteht in den seltensten Fällen durch geniale Eingebung, meistens aber durch ständige Verbesserung erlernter Arbeitstechniken.

Sie haben privat eine der größten Flötensammlungen in Deutschland aufgebaut und bringen bei Konzerten oft viele Ihrer Raritäten zu Gehör. Was reizt Sie an dieser Vielfalt von Instrumenten?

Komposition und Instrumentenbau standen und stehen immer in einer Wechselbeziehung zueinander. Deshalb sagen mir Originalinstrumente etwas über das Klangideal und die Spieltechnik ihrer Zeit. Verwendet man das passende Instrument, so erfährt man mehr über die Idee des Stückes. Heutige Nachbauten entfernen sich ja immer mehr von den historischen Gegebenheiten. Viele wollen heute eine „Kopie“ kaufen, auf der man gleich gut Bach, Händel und Hotteterre spielen kann, und das im neobarocken Stimmton 415 Hz, womöglich noch mit einem Mittelstück für 440 Hz. So etwas hat es nie gegeben, aus gutem Grund. Jedes Instrument kann nur für einen sehr eingeschränkten Bereich optimal sein, dies gilt in besonderem Maß für Blockflöten und Traversflöten.

Gibt es nicht erhebliche Intonationsprobleme, wenn man in einem Konzert Flöten ganz verschiedener Epochen und Stimmsysteme verwendet?

Das ist eine Frage der Prioritäten. Selbstverständlich kann man automatisierter und vielleicht auch perfekter intonieren, wenn man nur auf einem oder wenigen Instrumenten spielt. Wenn ich nun aber in einem Vortrag mit Klangbeispielen 18 oder 20 verschiedene Instrumente vorstelle, dann kommt es in erster Linie auf die Veränderung des Klangideals in Abhängigkeit von der Musik an. Dabei muss

die Intonation so sein, dass sie das Wesentliche nicht stört. Beim häufigen Wechseln der Instrumente gewöhnt man sich eine Art des relativen Intonierens an, die sich beim Fühlen der Tonlöcher quasi automatisch wie ein zugehöriges Programm einstellt. Dieser Vorgang ist am ehesten vergleichbar mit dem Kontakt zu verschiedenen Persönlichkeiten: Zu jedem Menschen hat man eine ganz individuelle Beziehung, mit dem einen kommt man besser zurecht als mit dem anderen. Aber keinesfalls verwechselt man die Art und Weise des Umgangs mit den verschiedenen Persönlichkeiten, wenn man sie lange genug kennt.

Nun sind heute gute Originalflöten nur noch höchst selten zu einem erschwinglichen Preis zu haben. Was raten Sie Studenten, die sich zwar intensiv mit historischen Flöteninstrumenten auseinandersetzen wollen, aber sich – bei ohnehin wenig rosigen Berufsaussichten – nicht einmal zehn der besagten „Scheinkopien“ leisten können?

Ein Blockflöten-Student braucht eine barocke Altflöte tiefer Stimmung, eine frühbarocke Sopranflöte und eine sogenannte Ganassi-Altflöte in g¹, je eine Sopran-, Alt- und Tenorflöte in 440 Hz, geeignet zur Neuen Musik und zum Unterrichten. Mehr wäre besser, muss aber anfangs nicht sein. Um es ganz deutlich zu sagen: Ein Ganassi-Sopran für frühbarocke Violinmusik ist anachronistisch, eine Voiceflute ist Luxus. – Für Traversflöten-Studenten genügt je eine frühe und eine späte einklappige Flöte und dann – je nach Schwerpunkt – entweder eine mehrklappige oder eine Renaissance-Flöte. Übrigens sind originale mehrklappige Traversflöten aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht teurer als Kopien; klanglich sind die Originale meistens besser.

Sie haben sich soeben ein Quartett von sogenannten „Säulenflöten“ nachbauen lassen. Es soll u.a. beim nächsten Stuttgarter Blockflöten-Symposium eine besondere Art von Renaissance-Klang demonstrieren. Was ist das Besondere an diesem Klang?

 **AB INS IBACH-HAUS**
 ...oder wir kommen zu Ihnen!
 Unsere Blockflöten sind überall zuhause.
 Einfach Auswahlendung anfordern.
 early music im Ibach-Haus · Tel. 02336/990290 · Fax 02336/914213

Er unterscheidet sich von dem, was wir von sogenannten Renaissance-Flöten kennen, vor allem in der Stabilität und der Dichte. Durch die extrem große Masse der Holzsäule wird die Schwingung des Flötenrohrs viel stärker gedämpft als bei dünnwandigen Flöten. Aber diese Wirkung lässt sich mit Worten schwer beschreiben. Jedenfalls sind es Nachbauten von deutschen Ensemble-Instrumenten aus der Zeit um 1535, während die meisten Sets heute nach Vorlagen der Zeit um 1600 gebaut werden. Es ist also nicht verwunderlich, dass die „Säulen“ anders klingen. Bemerkenswert ist noch, dass es sich um ein reines Quint-

Stimmwerk handelt, wie es Gardanus beschreibt, also in $d^2 g^1 c^1 f$ bei $a^1=392$ Hz, auch verwendbar als $c^2 f^1 b$ es bei 440 Hz.

Sie haben eine Menge Flötenliteratur herausgegeben. Gibt es auf diesem Gebiet überhaupt noch wichtige Neuentdeckungen, die eine Veröffentlichung lohnen?

Ich glaube schon, und es ist auch noch einiges in Vorbereitung, z.B. ein spätes Konzert für Sopraninoblockflöte und einige Werke des 19. Jahrhunderts für Querflötenensemble. Aber es macht heute mehr Arbeit als früher, weil die „einfachen Fälle“ schon ediert wurden. Deshalb bringen viele Verleger und Herausgeber heute lieber Bearbeitungen heraus. Das geht schnell, verkauft sich gut und bringt oben- und rein noch GEMA.

Sie sind dafür bekannt, auch auf sehr ausgefallene Fragen in Sachen Flöten sehr schnell eine Antwort – oft noch mit detaillierter Quellenangabe – parat zu haben. Bei Kongressen und in TIBIA haben Sie schon über die verschiedensten Themen ausführlich referiert. Was möchte der Musik- und Flötenwissenschaftler Thalheimer gerne noch erforschen?

Vielen Dank für das Kompliment. – Es gibt schon mehrere halbfertige Artikel, z.B. zur Bau- und Literaturgeschichte der Terzquerflöte und zur Querflöte in B. Sicher werde ich mich weiter mit der Geschichte des Flauto d'amore und der Literatur für Csakan und Flageolet beschäften. Daneben bewegen mich noch einige aufführungspraktische Fragen, wie z.B. die Deutung der Akzent- und Dynamik-Gabeln im 19. Jahrhundert. Wenn ich einmal viel Zeit habe, möchte ich noch ausführlicher Phrasierung und Agogik im Umfeld Hugo Riemanns studieren.

Bleibt Ihnen denn neben all Ihren verschiedenen Tätigkeiten noch Zeit für anderes?

Für ein außermusikalisches Hobby reicht es jedenfalls nicht. Mehr Zeit für Familie, Haus und Garten wäre schön – aber vielleicht wird ja jetzt alles besser, wenn wir in Nürnberg Semester- statt Schulferien haben werden. □

 **Peter Thalheimer**
 Editionen bei **Carus** (Auswahl)

Baston: Concertino G-Dur für Blockflöte c^2 , Bc
 Bornefeld: 5 Suiten für Blockflöte solo, revidierte Neuauflage
 Gelinek: Rondo C-Dur. Blockflöte c^2 (Csakan), Pfte
 Händel: Concerto B-Dur für Blockflöte f^2 , 2 Vl, Bc
 Heberle: Sonate brillante für Blockflöte c^2 solo
 Neue Chormusik für Blockflöte (Erdmann, Heilmann, Krol, Link, Pflüger)
 Tartini: Concertino F-Dur für Blockflöte f^1 , 2 Vl, Bc

Flauto e voce
 hrsg. von P. Thalheimer und K. Hofmann
 Heft 1: Sopran/Tenor, 4–5 Blfl, Bc (Telemann, Guzinger, Keiser)
 Heft 2: Alt/Baß, 3–7 Blfl, Bc (Bach, Telemann, Capricornus, Wilderer, Rohde, Theile)
 Heft 3: Sopran, Blfl, Bc (Vivaldi, Keiser, Telemann, Torri)
 Heft 4: Sopran/Tenor, 3–5 Blfl (Montéclair, Lully, Grua, Peri, Rohde, Telemann, Bach)

Carus-Verlag · Sielminger Str. 51
 D-70771 Lf.-Echterdingen · www.carus-verlag.com



Alte Musik aus Deutschland

Bach Johann Sebastian:

* 1685 Eisenach † 1750 Leipzig
Erst in Leipzig, seiner letzten Station, wuchs Bachs Ansehen als hervorragender Orgelvirtuose, Kompositionslehrer, Orgelgutachter und Komponist aller Gattungen.

Allegretto und Andante

aus den dreistimmigen Inventionen
für 3 Blockflöten (S, A, T)
[4]UE 14006

7 Choräle für 4 Blockflöten
(2 S, 2 A) (Dolmetsch) [2] UE 12564

6 Choräle für 4 Blockflöten
(S, A, T, [A], B) [2]UE 12561

Sinfonia aus der Kantate 156

„Ich steh' mit einem Fuß im Grabe“ für Tenorblockflöte
(Sopran) und Cembalo
(Dolmetsch) [3]UE 14 048

Partita BWV 997

für Altblockflöte und
Cembalo (Petrenz) [3]UE 19939

Sonata

für Altblockflöte
(Dolmetsch) [5]UE 12573

Sonate BWV 1030 eingerichtet
für Altblockflöte und Cembalo
(Devroep) [4]UE 18748

Sonate BWV 1032 eingerichtet
für Altblockflöte und Cembalo
(Petrenz) [3]UE 30257

Sonate g-Moll

nach der Sonate BWV 1034
für Altblockflöte und Basso
continuo (Petrenz/Deussen)
[3]UE 30382

Sonate F-Dur

nach der Sonate BWV 1035
eingerichtet für Altblockflöte
und Basso continuo
(Deussen) [3] UE 18749

Neu

Ensemble Dreiklang Berlin

Rondeau - Bourée - Menuet -
Badinerie aus der Orchestersuite
No. 2, h-Moll, BWV 1067
für 3 Blockflöten (ATB) (Beutler)
[2/3]UE 31473

Aus den Werken von J. S. Bach

Duette Band I
für Altblockflöten [3]UE 17116

Faber Johann Christian:

Partita für Blockflöten
(2S, A, [T]) [2]UE 12598

Finger Gottfried:

* 1660 Olmütz/Böhmen
† 1730 Mannheim
mährischer Komponist und Kammer-
musiker, 17 Jahre in London tätig

Sonata in C-Dur für Altblockflöte
und Basso continuo
(Bergmann) [2]UE 17125

Händel Georg Friedrich.:

* 1685 Halle a. d. Saale † 1759 London
Komponist aller Gattungen, vor allem
Opern- und Oratorienkomponist, Haupt-
schaffenszeit und große Popularität in
England

Instrumentalsätze aus Opern

für Altblockflöte und Cembalo
nach einer Ausgabe von J. Walsh
(1735) (Braun/Petrenz)
[2/3]UE 18735

12 Menuette

für Sopranblockflöte
und Klavier (Cembalo),
Violoncello ad lib.
(Heidecker/Petrenz) [2] UE 18740

Sonate a-Moll HWV 362,

Sonate C-Dur HWV 365
für Altblockflöte und Basso
continuo [3]UE 18737

Sonate g-Moll HWV 360,

Sonate F-Dur HWV 369
für Altblockflöte und Basso conti-
nuo (Braun/Petrenz) [3] ..UE 18736

Sonate HWV 378

gesetzt für Altblockflöte und
Basso continuo (Müller-Busch
/Petrenz) [2]UE 18745

Sonate F-Dur nach der

Sonate HWV 371 eingerichtet für
Altblockflöte und Basso continuo
(Krüger/Petrenz) [3]UE 19929

„Rinaldo“: Ouverture,

Arien und Duette für 2 Altblock-
flöten und Basso continuo nach einer
Ausgabe von J. Walsh 1711
(Braun/Petrenz) [2/3]UE 18738

Pachelbel Johann:

* 1653 Nürnberg † 1706 Nürnberg
Organist und Komponist

2 Fugen für 3 Blockflöten
(S, A, T) [3]UE 14005

Telemann Georg Philipp:

* 1681 Magdeburg † 1767 Hamburg
als Universalkomponist verwendet er in
seinen Kompositionen verschiedene Stile;
einflussreichste Person im Musikleben
des 18. Jahrhunderts.

Sonate f-Moll TWV 41: f2

für Altblockflöte und
Basso continuo [3]UE 19937

Triosonate F-Dur nach der Sonate

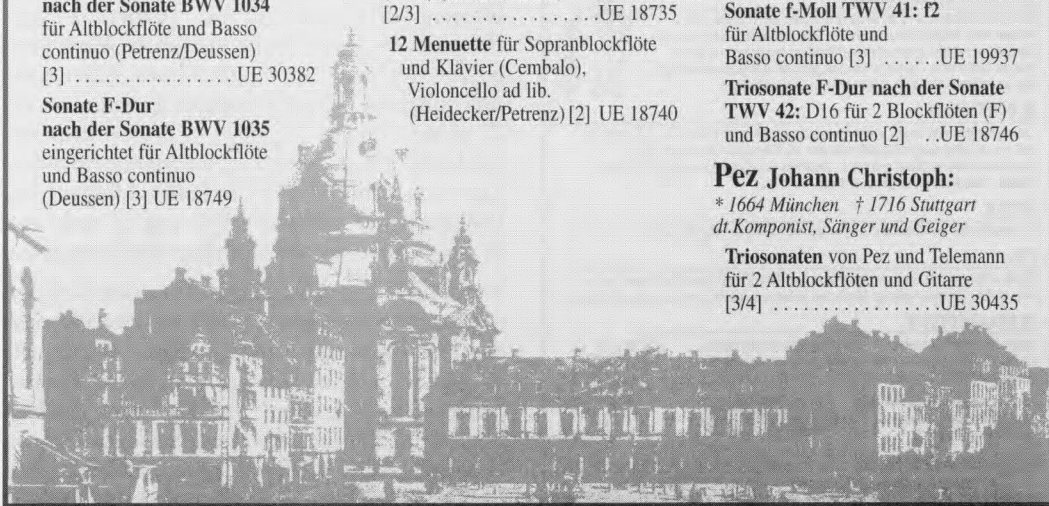
TWV 42: D16 für 2 Blockflöten (F)
und Basso continuo [2] ..UE 18746

Pez Johann Christoph:

* 1664 München † 1716 Stuttgart
dt. Komponist, Sänger und Geiger

Triosonaten von Pez und Telemann

für 2 Altblockflöten und Gitarre
[3/4]UE 30435



Universal Edition • Wien

Michael Finkelman

Die Oboen in tieferer Stimmlage, Teil 8 Das Englischhorn im 20. Jahrhundert

Auch wenn das Englischhorn bereits im Orchester des 19. Jahrhunderts vertreten war und sich bis zur Wende zum 20. Jahrhundert einen wichtigen Stammplatz als Solostimme innerhalb des Orchesters erobert hatte, kam ihm die eigentlich entscheidende Rolle erst im 20. Jahrhundert zu.

Virtuose Bläserkonzerte wurden in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts immer seltener geschrieben und waren um die Wende zum 20. Jahrhundert so gut wie vergessen. Auch Bläserkammermusik gab es kaum noch, von drei wichtigen Ausnahmen abgesehen: Georges Barrère, der hochgeschätzte französische Flötist, hatte 1893 in Paris seine *Société Moderne pour Instruments à Vent* gegründet, in Anlehnung an die 1879 von seinem Kollegen Paul Taffanel ebenfalls in Paris ins Leben gerufene *Société de Musique de Chambre pour Instruments à Vent*. Eine Reihe bedeutender Komponisten schrieben für diese Ensembles Werke, von denen

einige auch mit Englischhorn besetzt waren. So spielte der bedeutende Georges Gillet, Professor am Pariser Conservatoire, 1880 in einem Konzert des Taffanel-Ensembles einige Werke für Englischhorn, die ihm sein Freund Marie Clémence de Grandval komponiert hatte.

Barrère wanderte 1905 in die USA aus und gründete dort alsbald ein Quintett, das er 1911 ähnlich seiner *Société Moderne* zu einem Ensemble erweiterte. Mit diesem konzertierte er viele Jahre in New York und in anderen Städten der USA.

Georges Longy (1868-1930), der hervorragende Solooboist des Boston Symphony Orchestras (1898-1925), rief hier 1900 seinen *Longy Club* ins Leben. Dieses Ensemble entsprach dem Taffanels in Paris, doch mit wesentlich weiter gesteckten Zielen. Die Gruppe führte in den kommenden 17 Jahren in Boston eine erstaunlich große Zahl an wichtigen Bläserwerken auf, viele davon als nord-amerikanische Erst- oder gar als Uraufführungen. Das Englischhorn war häufig beteiligt und wurde gewöhnlich von Longys engem Freund und Kollegen am BSO Clément Lenon (1865-1957) geblasen. Hierzu zählten Werke unter anderem von Arthur Bird, Georges Enesco, Édouard Flament, Oskar Fried, Sylvio Lazzari, Edmond Malherbe. Er blieb bei diesen Gelegenheiten auch zweimal das Vorspiel zum 3. Akt aus *Tristan* (mit Streichern, 1905) und die *Rhapsodie* op. 26 für Englischhorn mit kleinem Orchester von Jules Mouquet (1908). 1907 spielte er als Soloenglischhornist mit dem BSO unter Leitung von Karl Muck die Uraufführung von Charles Martin Loefflers *A Pagan Poem* op. 14. Dieses bemerkenswerte Werk ist für großes Orchester mit Englischhorn, Klavier und drei obligaten Bühnentrompeten komponiert. Die 27-jährige Tätigkeit Longys in Boston bedeutete für dessen Musikgeschichte eine äußerst fruchtbare Zeit: sein Einfluss hier als Solist, Dirigent und Pädagoge war immens. 1925 zog er sich nach Frankreich zurück und starb dort fünf Jahre später.

Vermutlich aufgrund des internationalen Einflusses der französischen Blälerschule war der Hauptteil des Holzbläserrepertoires zu dieser Zeit französisch. Die meisten Stücke, von denen erstaunlicherweise ein größerer Teil im Druck erschien, zeichnen sich nicht durch künstlerischen Tiefgang aus, auch wenn sie recht sauber gearbeitet sind. Einiges allerdings ist geistreich und substantieller als das Gros.



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

Einige wenige Vortragsstücke von deutschen, italienischen und sogar amerikanischen Komponisten datieren ebenfalls aus dieser Zeit. Sie waren vornehmlich geeignet und wurden auch gewöhnlich für Vortragsabende von Studenten und nicht im professionellen Konzertmilieu benutzt.

Zu den Komponisten, die noch immer Erfreuliches für dieses Genre, gelegentlich auch mit Englischhorn, schreiben, zählen Jean Françaix (gest. 1997) und Pierre-Max Dubois.

In vielen Orchesterwerken aus der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts finden sich immer noch die unterschiedlichen romantischen Stimmungen, die traditionell mit dem Englischhorn verbunden waren: etwa das pastorale, elegische, melancholische, exotische, nostalgische und mysteriöse Element (Loefflers *Pagan Poem* ist ein gutes Beispiel für letzteres).

Folgende Werke enthalten einige der schönsten Soli, die jemals für das Instrument geschrieben wurden:

- Berger**, Theodor: *Impressionen* (1938)
Butterworth, Arthur: *A Shropshire Lad* (1912)
Dawson, William Levi: *Negro Folk Symphony* (1932, 1952)
Debussy, Claude: 3 Nocturnes (1900)
Debussy, Claude: *La Boîte à Joujoux* (1919)
Dohnanyi, Ernő von: Suite op. 19 (1909)
Dohnanyi, Ernő von: *Ruralia Hungarica* op. 32 (1924)
Janacek, Leos: *Taras Bulba* (1918)
Kodaly, Zoltan: *Sommerabend* (1906, 1929)
Mahler, Gustav: *Kindertotenlieder* (1901)
Messiaen, Olivier: *L'Ascension* (1933)
Nielsen, Carl: *Pan & Syrinx* (1918)
Pierré, Gabriel: *Divertissements* op. 49 (1932)
Rachmaninoff, Sergei: *Die Glocken* op. 35 (Kantate, 1919)
Ravel, Maurice: Klavierkonzert (1931), *Ma Mère l'Oye* (1911)
Ravel, Maurice: *Rhapsodie Espagnole* (1908)
Respighi, Ottorino: *Lauda per la Natività* (Kantate, 1930)
Respighi, Ottorino: *I Pini di Roma* (1924)
Rodrigo, Joaquin: *Concierto de Aranjuez* (1939)
Schostakowitsch, Dimitri: *The Age of Gold* (Ballett, 1930)
Schostakowitsch, Dimitri: 4. Symphonie op. 43 (1936)
Schostakowitsch, Dimitri: 8. Symphonie op. 65 (1943)
Williams, Ralph Vaughan: *In the Fen Country* (1904)
Williams, Ralph Vaughan: *Norfolk Rhapsody* No. 1 (1906)
Williams, Ralph Vaughan: 3. Symphony (1921)

Auch an Kammermusik mit Englischhorn wurden in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts einige gehaltvolle Werke geschrieben. Hierzu zählen:

- Bax**, Arnold: *In Memoriam* (1917): EH, Harfe, Streichquartett
Bliss, Arthur: *Conversations* (1920): 4. Satz für EH allein
Bliss, Arthur: *Rhapsody* (1919): Vokalise für Mezzo, Tenor, Flöte, EH, Streicher
Enesco, Georges: *Dixtuor* op. 14 (1906): 10 Holzbläser, mit EH
Gipps, Ruth: *Flax and Charlock* op. 21 (1941): EH, Violine, Viola, Violoncello
Honegger, Arthur: *Trois Contrepoints* (1922): Pic./Fl., Ob./EH, Harfe, Violoncello
Ives, Charles: [eine große Fülle an ungewöhnlich besetzten Stücken, geschrieben zwischen ca. 1900 und 1914, häufig wird das EH solistisch eingesetzt]
Jolivet, André: *Suite Liturgique* (1942): Tenor, Ob./EH, Harfe, Violoncello
Scheinpflug, Paul: *Worpswede* op. 5 (1904): Mezzo, EH, Violine, Klavier
Warlock, Peter: *The Curlew* (1920, 1922): Tenor, Flöte, EH, Streichquartett
Wilder, Alec: Oktette (1939 - 1945): 5 Holzbläser (mit Ob./EH), Schlagzeug, Kontrabass, Cembalo

Die eigentliche Heimat des Englischhorns im 20. Jahrhundert blieb jedoch das Symphonieorchester, und hier konnte eine Reihe von Künstlern große Karrieren auf ihrem Instrument machen:

Hans Hadamowsky (1906-1986) etwa als Solo-Englischhornist der Wiener Philharmoniker. Er komponierte auch und hatte sich als Vertreter der Nach-Strauss'schen Schule auf Bläsermusik, hier besonders auf Doppelrohrblattensembles, spezialisiert.

Leo van der Lek (geb. 1908) gehörte dem Concertgebouw-Orchester Amsterdam zwischen 1932 und 1973 als Solo-Englischhornist an. Ein Großteil des beträchtlichen Repertoires für das Instrument, das um die Mitte des 20. Jahrhunderts in Holland entstand, wurde für ihn geschrieben und/oder von ihm uraufgeführt. Zu den wichtigsten Werken darunter zählen die 1954 entstandene *Partita* für Englischhorn und Orgel und das *Quintett* für Englischhorn und Streicher (1955), beide von Jan Koetsier.

In England hatte sich James MacDonagh (18?? - 1933) wegen seines vollen Tones und seiner ausgezeichneten Intonation einen Namen gemacht, und auch sein Sohn Terence MacDonagh (1908-1986), einer der führenden Oboisten Englands, spielte hervorragend Englischhorn. Gordon Jacob schrieb ihm 1948 seine *Rhapsody* mit Streichern und Stephen Dodgson 1967 seine Sonate mit Klavier.

Ebenfalls fand der legendäre Léon Goossens (1897-1988) Gefallen an dem Instrument; sein Bruder Eu-

gène komponierte 1958 für ihn und ihre beiden Harfe spielenden Schwestern das *Concert Piece op. 65*, dessen Mittelsatz mit Englischhorn besetzt ist.

In Frankreich wurde Paul Brun, 1897 1. Preisträger am Conservatoire, schon zu Beginn des Jahrhunderts als Englischhorn-Solist der Concerts Colonne, die Gabriel Pierné leitete, hochgeschätzt. Eine Reihe von Vortragsstücken wurden ihm in den 20-er und 30-er Jahren gewidmet.

Nach ihm wurde Paul Taillefer (geb. 1912), 1933 1. Preisträger am Conservatoire, der prominenteste Englischhornist in Frankreich. Er spielte zunächst von 1936–1938 im Orchestre de la Suisse Romande unter Ernest Ansermet und ging dann an das ORTF Paris, in dem er bis zu seiner Pensionierung 1977 wirkte. Eine Reihe französischer Komponisten, unter ihnen Gabriel-Pierre Berlioz und Henri Tomasi schrieben Werke für ihn.

Eine bemerkenswerte Entwicklung vollzog sich in den Vereinigten Staaten, als Fritz Scheel, der erste Musikdirektor des Philadelphia Orchestras, Peter Henkelman, einen jungen Holländer vom Concertgebouw Orchester als Englischhornisten nach Philadelphia verpflichtete. Henkelman (1882–1949) spielte mit einer Klangkultur, die man bis dahin in den USA noch nicht gehört hatte. Als Stokowski 1912 das Orchester übernahm, war er einer der wenigen Solobläser, die der neue Dirigent weiterhin akzeptierte. Nach 24 Spielzeiten wechselte Henkelman 1925 zum New York Philharmonic Orchestra. Seine Position übernahm nach einer 7-jährigen Vakanz 1932 Robert Bloom (1908–1994), der jedoch nach vier Spielzeiten ebenfalls nach New York zog. Sein Nachfolger wurde John Minsker (geb. 1912), wie Bloom Schüler von Marcel Tabuteau. Minsker blieb in diesem Orchester bis zur Spielzeit 1959/60 und wurde von Louis Rosenblatt (geb. 1928) abgelöst, der für die nächsten 35 Jahre Maßstäbe auf dem Instrument setzte.

Eine ähnlich lange Karriere machte Michel Nazzi (1896–1993), der beim New York Philharmonic Orchestra als Solo-Englischhornist von 1928 bis 1960 tätig war.

Die wohl spektakulärste Laufbahn als Englischhornist in den USA gelang Louis Speyer (1890–1980). Er hatte bei Georges Gillet am Pariser Conservatoire studiert (Preisträger 1911). Im 1. Weltkrieg war er zur französischen Armee eingezogen worden und spielte dort in einer ausschließlich aus Be-

rufsmusikern bestehenden Kapelle. Während einer Tournee in den USA wurden ihm und einigen seiner Kollegen (noch in französischer Uniform) Positionen im Boston Symphony Orchestra angeboten. Die französische Botschaft ermöglichte ihre Einwanderung in die USA, und Speyer blies sein erstes Konzert mit dem BSO in der Spielzeit 1918/19. Anschließend spielte er als Solo-Englischhornist und stellvertretender 1. Oboist unter Pierre Monteux, ab 1925 unter Serge Koussevitzky, danach unter Charles Munch. Während seiner 46-jährigen Tätigkeit in diesem Orchester wurde er häufig auch zu Solokonzerten verpflichtet und widmete sich der Kammermusik. Zahlreiche Komponisten schrieben für ihn oder sein Ensemble, so etwa:

Freed, Isadore: *Concertino mit Klavier* (1953)

Freed, Isadore: *Oboensonate* (1953)

Burlingame Hill, Edward: *Music for Englishhorn and Orchestra op. 50* (1943)

Hindemith, Paul: *Sonate für Englischhorn und Klavier* (August 1941)

Kauder, Hugo: *Sonata for Englishhorn and piano* (1946)

Kauder, Hugo: *Improvisation for Englishhorn solo* (1946)

Piston, Walter: *Fantasy for Englishhorn, Harp, Strings* (1953)

Sowerby, Leo: *Ballade for Englishhorn and Organ* (May 1949)

Augenfällig ist das wieder erwachte Interesse an großen Bläserkonzerten im 20. Jahrhundert, und das gilt auch ganz beträchtlich für das Englischhorn. Neben den für spezielle Künstler geschriebenen Werken, die bereits oben erwähnt wurden, zählen dazu:

Adam, Frédéric: *Concertino Pastorale* (mit Streichern, 1935, rev. 1948)

Alwyn, William: *Autumn Legend* (mit Streichern, 1955)

Bax, Arnold: *Concertante* (EH, Klar., Hrn., Orch., 1949. Jedes Instrument wird in einem Satz vorgestellt, es folgt ein Tutti-Finale)

Boehm, Yohanan: *Concertino op. 19* (1956, rev. 1958)

Borris, Siegfried: *Concertino op. 48* (mit Streichern, 1949)

Childs, Bary: *Concerto* (1955)

Copland, Aaron: *Quiet City* (EH, Tromp., Streicher, 1940)

Demuth, Norman: *Contemplation* (mit Orchester, 1956)

Diethelm, Caspar: *Konzert op. 37* (mit Harfe und Streichern, 1963)

Honegger, Arthur: *Concerto da Camera* (Fl., EH, Streicher, 1948)

Huber, Paul: *Konzert* (1950)

Kay, Ulysses: *Pietà* (mit Streichern, 1950)

Koetsier, Jan: *Vision Pastorale* (mit Streichern, 1937, rev. 1954)

Kurka, Robert: *Elegy* (mit Streichern, 1948)

Mohr, Wilhelm: *Concertino op. 16* (1958)

Nystedt, Knut: *Concertino* op. 29 (EH, Klar., Streicher, 1954)
Orland, Henry: *Doppelkonzert* op. 26 (Fl., EH, Streicher, 1962)
Powell, Nel: *Cantilena Concertante* (mit Streichern, 1948)
Wilder, Alec: *Air* (mit Streichern und Schlagzeug, 1945)
Wolf-Ferrari, Ermanno: *Concertino* op. 34 (1947)

Der 1923 geborene Schweizer Oboist und Komponist Michel Wibl , von 1949 bis 1964 Solo-Englischhornist des Orchestre de la Suisse Romande, schrieb eine gewaltige Menge an Werken mit Englischhorn in den unterschiedlichsten Besetzungen, darunter auch einige Werke für Englischhorn und kleines Orchester.

Auch in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts wuchs das Interesse an Konzerten für Blasinstrumente weiter. Auch das Englischhorn regte einige Komponisten zu neuen Stücken an, doch ist von dieser stetig wachsenden Zahl neuer Werke nur ein verschwindend kleiner Teil musikalisch gehaltvoll oder für das Instrument fachkundig geschrieben. Hier macht das von Arne Running 1982 komponierte *Concertino* op. 4 (mit Streichern) eine der rühmlichen Ausnahmen.

Eine ganz ähnliche Situation erleben wir mit der nach dem 2. Weltkrieg geschriebenen Kammermusik. Es liegt sicherlich nicht an deren mangelndem Interesse, doch scheinen sich nur wenige Komponisten bewusst zu sein, wie unabdingbar es ist, innerhalb des Schaffensprozesses nicht nur das technische Moment, sondern vor allem die musikalische Substanz zu berücksichtigen.

Hier wie auch auf anderen musikalischen Gebieten hat das Fehlen hochwertiger neuer Kompositionen das Interesse an vergessenen Meisterwerken wiedererweckt und so diesen Mangel in gewissem Maße kompensiert.

Zu den wenigen hochwertigen Kammermusikwerken seit der 1941 geschriebenen Sonate von Paul Hindemith zählen:

Bentzon, Niels Viggo: *Sonate* op. 71 (1951)
Chandler, Mary: *Sonatina* (1955)
Dodgson, Stephen: *Sonate* (1967, s. o.)
Freed, Isadore: *Concertino* (1953, s. o.)
Koetsier, Jan: *Partita* op. 41.1 (mit Orgel, 1954, s. o.)
Wilder, Alec: *Sonate* (195?)

Und für gemischtes Ensemble:

Enesco, Georges: *Symphonie de Chambre* op. 33 (1954, 12 Instr., einschl. EH)

Hovhaness, Alan: *Koke No Niwa* (1954, rev. 1960. EH, Schlagzeug, Harfe)
Koetsier, Jan: *Quintett* op. 43 (1955, EH, Streicher, s. o.)
Orrego-Salas, Juan: *Canciones Castellanas* (1948, Sopran, 8 Instr. mit EH)
Surinach, Carlos: *Tientos* (1953, EH, Pauken, Cembalo)
Sutherland, Magret: *Quartett* (1955, EH, Streicher)

Komponierende Oboisten wie Heinrich Becher (1906-1965) und Graham Powning (geb. 1949) schrieben sehr wirkungsvoll für kleine Bl sergruppen (vor allem Doppelrohrblattensembles) mit Englischhorn. Eines dieser bemerkenswerten Stücke von Powning ist ein Quartett für 4 Englischh rner.

Wichtige Solostellen für Englischhorn finden wir in der Orchesterliteratur um die Mitte des 20. Jahrhunderts unter anderem in folgenden Werken:

Alfvén, Hugo: *Bergakungen* op. 57 (Ballett, 1923)
Alfvén, Hugo: *Schwedische Rhapsodie* Nr. 2 (*Dalarnapsodi*, 1931)
Alfvén, Hugo: *Den F rlovrade Sonen* (Ballett, 1957)
Barber, Samuel: 2. *Symphony* op. 19 (1950)
Barber, Samuel: *Souvenirs* op. 28 (Ballett, 1957)
Bart k, Bela: *Tanzsuite* op. 27 (1923)
Bart k, Bela: *Orchesterkonzert* op. 116 (1943, rev. 1945)

neu!

Allan Rosenheck

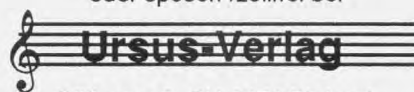
Christmas in New York

für Blockflöten-Quartett

Christmas Parade - Snowflakes - Christmas Shopping - In Church - The Tired Santa Claus - Around the Christmas Tree - Ice Skating in Central Park

In seinem neuesten Album zeigt der gebürtige New Yorker Allan Rosenheck den märchenhaften und auch skurrilen Geist der Weihnachtszeit in seiner Heimatstadt.

DM 18.- in Ihrem Musikladen
oder spesen-/zollfrei bei



R fizweg 8, CH-8474 Dinhard
 Tel +41-52-336 2254 Fax +41-52-336 2278
 Katalog anfordern
 (inkl. Werke für alle anderen Holzbläser)

Bax, Arnold: *Phantasy* (Viola u. Orchester, mit EH-Kadenz, 1920)
 Bax, Arnold: *Sinfonietta* (1932)
 Bloch, Ernst: *America* (1926 - 27)
 Dohnányi, Ernő von: *Symphonische Miniaturen* op. 36 (1933)
 Duruflé, Maurice: *Requiem* op. 9 (1947)
 Hovhaness, Alan: *Anahid* op. 57.1 (1944)
 Hovhaness, Alan: *Kohar* op. 66.1 (1946)
 Hovhaness, Alan: *The Stars* op. 126 (Kantate, 1955)
 Hovhaness, Alan: *Symphony No. 8* op. 179 (Arjuna, 1947, rev. 1960)
 Loeffler, Charles Martin: *Canticum Fratrís Solis* (Stimme und Kammerorch., 1925)
 Loeffler, Charles Martin: *Mémoires de mon Enfance* (1924)
 Malipiero, Gian Francesco: *4. Sinfonia* (1946)
 Malipiero, Gian Francesco: *8. Sinfonia* (1964)
 Malipiero, Gian Francesco: *11. Sinfonia (delle cornemuse)*, 1969, mit Ob., EH, Fg. obligati)
 Martinu, Bohuslav: *Les Fresques de Piero della Francesca* (1953)
 Pfitzner, Hans: *Sinfonie in C* op. 46 (1940)
 Prokofiev, Sergei: *Symphony No. 5* (1944)
 Prokofiev, Sergei: *Symphony No. 7* (1952)
 Rachmaninov, Sergei: *Symphonic Dances* op. 45 (1940)
 Rosenberg, Hilding: *Josef och hans Bröder* (Oratorium 1948, rev. 1951)
 Rosenberg, Hilding: *Symphonie Nr. 4: Johannes Uppenbarelse* (Oratorium, 1947)
 Rosenberg, Hilding: *Symphonie Nr. 6* (1951)
 Rosza, Miklos: *Quo vadis* (Filmmusik, 1951)
 Rosza, Miklos: *Ben - Hur* (Filmmusik, 1959)
 Rosza, Miklos: *King of Kings* (Filmmusik, 1960)
 Schostakowitsch, Dimitri: *Symphony No. 10* (1953)
 Schostakowitsch, Dimitri: *Symphony No. 11* (1957)
 Surinach, Carlos: *Concerto for Orchestra* (1959, mit 2 EH und EH Kadenz)
 Surinach, Carlos: *Symphonic Variations* (1963, mit 2 EH)
 Vasilenko, Sergei: *Iosif Prekrasnij* op. 50 (Ballett, 1925)
 Williams, Ralph Vaughan: *Symphony No. 5* (1943, rev. 1951)

Seit den frühen 60-er Jahren hat sich wegen der weltweit ungeheuer großen Produktion von Orchestermusik in jeder Form die Qualität und der

Charakter der Partituren sehr verschlechtert. Kompositionen für Englischhorn aus jüngster Zeit lassen eigentlich alle traditionell mit dem Instrument verbundenen Charakteristika vermissen, und das, ohne sie durch neue zu ersetzen. Für eine so ausgeprägte Stimme wie das Englischhorn bedeutet dies einen immensen Verlust. Unter den modernen Komponisten zählt Alan Hovhaness zu den rühmlichen Ausnahmen, viele seiner Werke sind deutlich von der Volksmusik des Nahen und Fernen Ostens inspiriert.

Gegenwärtig ist es jedoch vor allem die Fernseh- und Filmmusik, in der das Englischhorn noch in gewissem Maße in traditioneller Weise eingesetzt wird. Nicht nur in der oben erwähnten Filmmusik von Miklos Rosza finden sich einige großartige Partien, sondern auch bei Virgil Thompson, Hugo Friedhofer, David Raskin, Victor Young und anderen. Wie früher in Oper und Ballett ist das Englischhorn nun in der Film- und Fernsehmusik eine bevorzugte Stimme.

Viele der in der Film- und Fernsehindustrie tätigen Komponisten und Arrangeure spielten bereits von den späten 20-er bis zu den frühen 60-er Jahren (besonders um die Jahrhundertmitte) eine Rolle in der Unterhaltungsmusik, und hier wurde das Englischhorn ein bevorzugtes Instrument.

Selbst in der Zeit der Bigbands gehörte das Englischhorn zum Instrumentarium der Rohrblattbläser. Auch wenn diese Instrumente mit der Standardisierung der Jazz-Instrumentation verschwanden, setzten Künstler wie Chet Baker, Artie Shaw und George Shearing das Instrument in der Orchestrierung verschiedener Film- und Fernsehmusikarrangements ein, und zwar in der traditionellen Weise und bis zu einem gewissen Grade sogar klanglich erweitert und verfremdet.

Selbst wenn das Englischhorn im Jazz nur wenig zur Geltung kommt, kann es auch hier eine attraktive Klangfarbe bilden. So fand es seinen Weg in einige kleinere, aus der Westküsten-Schule hervorgegangene Formationen. Der bekannte Jazzkünstler Bob Cooper, Leiter, Komponist/Arrangeur und Solist, nahm in den 50-er und 60-er Jahren eine Reihe von Stücken mit Oboe und Englischhorn auf. In jüngerer Zeit wurde das Englischhorn nicht selten von der Jazz-/„World Music“-Gruppe *Oregon*, bekannt auch durch viele Einspielungen, und von ähnlichen Ensembles eingesetzt.

Übersetzung: Christian Schneider

BELOHNUNG
 für die Wiederbeschaffung einer vierteiligen
 Traversflöte (Buchsbaum), Marke Naust.
 Verschwunden am 19. Januar 2000,
 Umgebung Amsterdam - Haarlem
 Tel.: 00 31 (0) 343 414587

Ein weiteres Flautino-Konzert von Vivaldi?

Kaum ist es in der Diskussion über die Frage, was Vivaldi wohl unter *Flautino* verstanden hat, etwas ruhiger geworden, schon gibt es neue Schlagzeilen: *Le Concerto RV 312 est-il le quatrième «Con^{to} P Flautino Del Viualdi»?*, schreiben Jean Cassignol und Anne Napolitano-Dardenne in den *Informazioni e Studi Vivaldiani* 20/1999, und *Vivaldis 4. Flautinokonzert?*, fragt Nik Tarasov im *Windkanal* 4/1999.

Es ist ein erschreckendes Faktum, dass offensichtlich allen, die sich bisher mit Vivaldis Flautino-Partien beschäftigt haben, verborgen geblieben ist, was Peter Ryom schon 1986 beschrieben hat: Auf der 1. Notenseite des Violinkonzertes G-Dur, RV 312, PV 122, lautete der Titel ursprünglich *Con^{to} P Flautino*. Dahinter steht noch – gleichzeitig oder später geschrieben – *2 Violini. Flautino* und *2 Violini* wurden gestrichen und nochmals durch *Flautino* ersetzt; diese Angabe ist dann aber auch wieder durchgestrichen worden. Die Solostimme ist bis zum Takt 62 des 1. Satzes in ihrer ursprünglichen Fassung für Flautino notiert. Es folgen acht weitere Takte der Flautino-Stimme ohne Begleitung, diese wurden nachträglich durchgestrichen. Den Rest des ersten und die beiden übrigen Sätze des Konzertes hat Vivaldi für *Violino Principale* geschrieben. In diesem Zusammenhang wurden auch einige Takte des Flautino-Anfangs durch eine Neufassung für Violine ersetzt.

Was bedeutet diese Entdeckung nun für die heutigen Blockflötenspieler? Die Möglichkeiten sind vielfältig. Die radikalste Lösung wäre, Vivaldis letzten Willen zu respektieren und auf jegliche Blockflöten-Adaption zu verzichten. Andererseits könnte man ohne große Eingriffe den ersten Satz für Flautino spielbar machen, zu verwenden z.B. als Zugabe. Jean Cassignol, selbst Blockflötenspieler und „Entdecker“ der bisher unbeachteten Vergangenheit des Violinkonzertes, wählte einen anderen Weg. Er rekonstruierte, oder treffender gesagt, bearbeitete das ganze Konzert für Flöte, und zwar gleichermaßen für *Flûte à bec sopranino / traversière piccolo / grande flûte en ut / traverso*.¹ Die grundsätzliche Problematik einer solchen Bearbeitung führt uns Vivaldi in seinem Manuskript selbst vor Augen: Dort, wo die Flautino-Stimme auf der Violine nicht gut lag, versuchte Vivaldi nicht etwa, diese durch Stimmknickungen und Korrekturen der Violintechnik anzupassen, sondern er schrieb einfach eine neue Melodie zum vorhandenen Bass. Diese Freiheit nimmt sich heute aus gutem Grund kein Bearbeiter – und gerade deshalb sind heutige Bearbeitungen von Violinstimmen für Blockflöte oft so ungenial und problematisch, nicht nur bei Vivaldi. Die Schwierigkeiten sind denen vergleichbar, die wir bei den Sonaten op. 5 von Corelli beobachten. Corelli dachte bei seinen Sonaten ebenso wenig an die Blockflöte wie Vivaldi bei der



Niederschrift des zweiten und des dritten Satzes des „4. Flautino-Konzertes“. Noch ist offen, wie die Mehrheit der heutigen Blockflötenspieler mit dem Fund umgehen wird.

Jean Cassignol bearbeitet in seiner Erstausgabe den Part des *Violino Principale* so, dass er auf allen erdenklichen Flöteninstrumenten spielbar ist, auch auf solchen, die Vivaldi mit Sicherheit nicht unter *Flautino* verstanden hat. Deshalb notiert Cassignol zu einer einzigen Violinfigur bis zu vier Varianten. Zwar kann sich nun jeder etwas aussuchen (und keiner kann mehr eine neue Variante als Bearbeitung bei der GEMA anmelden), aber die Idee einer „Rekonstruktion“ für Flautino wird dadurch relativiert.

Die existierenden Hypothesen zur Deutung des Begriffes *Flautino* erhalten durch den Fund neue Aspekte. Bemerkenswert ist der Tonvorrat in der erhaltenen Flautino-Partie: Im Solo reicht er von notiert g^1 bis e^3 , im Tutti kommen darüber hinaus fis^1 und d^1 vor. In dem achttaktigen Solo am Schluss des Flautino-Teiles, das Vivaldi noch vor der Niederschrift einer Begleitung wieder getilgt hat, ist dazu noch das fis^3 verlangt. Dieser Ton ist in keiner der anderen Flautino-Stimmen Vivaldis zu finden. Der im Solo vorkommende Tonvorrat ist also gleichermaßen auf dem französischen Flageolet wie der Sopraninoblockflöte spielbar, das Tutti- fis^1 ist ebenfalls problemlos auf beiden Instrumenten möglich. Zur Spielbarkeit des Tutti- d^1 auf dem Flageolet muss auf die Ausführungen zur Arie *Io son fra l'onde* und Vivaldis eigene Korrekturen in der entsprechenden Flautino-Partie verwiesen werden.²

Zu einer endgültigen Entscheidung zwischen den verschiedenen Hypothesen reicht dieser Befund jedoch nicht aus. Allerdings ist festzustellen, dass es im Autograph dieses Konzertes keinen Hinweis auf eine Transposition gibt. Damit wird Winfried Michels Ansicht, die Konzerte C-Dur RV 443 und a-Moll RV 445 seien von Anfang an eine Quarte tiefer für Sopranblockflöte gedacht gewesen, noch unwahrscheinlicher.³ – Wenn man bereit ist, die Idee aufzugeben, dass Vivaldi mit *Flautino* immer ein und dasselbe Instrument gemeint hat, dann ergibt sich für das Flautino-Konzert-Fragment allerdings eine neue Lösung: Die Partie ist nämlich, soweit erhalten, besser auf einer d^2 -Flöte als auf dem f^2 -Sopranino spielbar.

Ein weiterer Aspekt zum Flautino bei Vivaldi ist bei der Vorbereitung des Erstdruckes der Vivaldi-Arien mit obligatem *Flautino* aufgetaucht: Die autographen Partituren der Arie *Sempre sopra notte*⁴ und deren Spätfassung *Cara sorte di chi nata*⁵ enthalten nämlich Spuren nachträglicher Transpositionen aller Stimmen – außer der des Flautino. Bei *Cara sorte* lautet die Eintragung *Viol. Solo sempre, e mezzo tuono più alta anco il Soprano, mà il Flauto come stà* [... und einen Halbton höher, auch der Sopran, aber die Flöte wie notiert]. Der verwendete Flautino war also einen Halbton höher gestimmt als das Bassinstrument. In der Urfassung desselben Stückes steht nach *Flautino Solo* noch *come stà*, dieses aber durchgestrichen. Ebenfalls durchgestrichen und schwer lesbar ist der Vermerk *Mezzo Tuono più Basso, also einen Halbton tiefer*. Wahrscheinlich handelt es sich um Anpassungen, die durch Stimmtondifferenzen bei verschiedenen Aufführungen nötig wurden, z.B. bei der Verwendung desselben Flautinos zusammen mit höher oder tiefer gestimmten Begleitinstrumenten. Denkbar wäre auch das Umgekehrte, nämlich dass ein anders gestimmter Flautino zusammen mit Instrumenten im ortsüblichen Stimmtone eingesetzt werden sollte. In jedem Fall wird dadurch die Arie aus dem Tonartenzusammenhang der Oper gelöst, was auf separate Aufführungen schließen lässt.

Fazit: Auch die neuesten Entdeckungen sind nicht dazu geeignet, endgültige Antworten auf die Fragen um Vivaldis Flautino zu geben. Lassen wir uns also weiter von Chuang Tsu trösten: *Niemand ist weiter von der Wahrheit entfernt als derjenige, der alle Antworten weiß*.

ANMERKUNGEN

¹ Die Neufassung ist noch nicht im Druck erhältlich, sondern kann vorerst nur direkt beim Autor bezogen werden. Eine Ausgabe ist bei Ricordi in Vorbereitung.

² Peter Thalheimer: *Flautino und Flautolet* bei Antonio Vivaldi, in: *Tibia* 2/1998, S. 97-105.

³ Vergl. Winfried Michel: Vivaldis Konzerte *per Flautino* in ihrer wahren Gestalt. Ein letzter Leseversuch, in: *Tibia* 2/1998, S. 106-111, und den Beitrag in *Tibia* 1/1999, S. 426-428, der dort versehentlich ohne die vorgesehene Überschrift *Vivaldis Concerti „per Flautino“ – „alla quarta bassa“? – ein Brief an Winfried Michel* abgedruckt ist.

⁴ Die Arie wird im Heft *Flauto e Voce V* beim Carus-Verlag erscheinen.

⁵ Erschienen in: *Flauto e Voce III*. Arien von Vivaldi, Telemann, Keiser und Torri. Originalkompositionen für Sopran, Blockflöte und Basso continuo, Carus 11.211.

Alec Loretto

Oft, wenn auf meiner Couch ich lieg' ...

Es hat vielleicht etwas mit meinem fortgeschrittenen Alter zu tun. Es hat wahrscheinlich mit den vielen Orten zu tun, die ich besucht habe, und den Tausenden von Leuten, die ich auf meinen Reisen in Sachen Blockflöten getroffen habe. Es hat gewiss zu tun mit dem frühen Tod des australischen Blockflötenbauers Fred Morgan. Erinnerungen noch und noch gehen kunterbunt in meinem Kopf herum. Wenn man älter wird, scheinen sie größeres Gewicht zu erlangen oder zumindest mehr Zeit und Raum zu belegen. Und je entfernter sie sind, umso klarer erscheinen sie. Als ich die Huldigungen an Fred Morgan und seine Blockflöten in einer Reihe von Zeitschriften las, versetzte mich das mehr als 25 Jahre zurück zum Festival van Vlaanderen Brugge im Jahr 1972, als erstmalig Morgans Instrumente von einem großen internationalen Publikum gehört wurden. Zu der Zeit waren sein Name und seine Blockflöten nicht sehr bekannt, ungeachtet der Tatsache, dass seine Auftragsbücher voll waren. Tatsache ist, dass von den Blockflöten-Ausstellern beim Festival 1972 nur einer Kopien von Originalblockflöten zeigte. Für diejenigen, die die Rottenburgh-Kopien aus Ebenholz aus der Werkstatt des belgischen Blockflötenbauers Andreas Glatt spielten, war es ein unvergessliches Erlebnis. Der weiche Ansatz und der reiche, volle Ton waren eine Offenbarung von Qualitäten, die heute als selbstverständlich vorausgesetzt werden.

Meine Erinnerungen brachten mich zurück in die Zeit der alten belgischen Stadt Brügge. Es war dort inmitten der gespannten Erwartung beim allerersten Internationalen Blockflötenwettbewerb Brügge, dass alles seinen Anfang nahm. Bis zu diesem Jahr hatte das Festival unregelmäßig stattgefunden und sich alternierend mit dem Cembalo und der Orgel befasst, für die auch die Wettbewerbe ausgeschrieben waren. Aber nun war die Blockflöte dran. In späteren Jahren, als erstaunliche Entwicklungen im Bereich der Early Music stattgefunden hatten, konnte noch eine viel größere Anzahl von Soloinstrumenten, Laute, frühe Streicher, Hörner, frühes Blech usw., mit einbezogen werden. Aber 1972 war es die Blockflöte, die die Szene dominierte. Seitdem ist das Festival van Vlaanderen ein jährliches Ereignis geworden und die Blockflöte ist heute immer noch da und erscheint alle drei Jahre im Wettbewerb.

Der erste Tag des Wettbewerbs war spannend. Mr. Dewitte aus Brügge sprach die Begrüßungsworte und stellte die Jury vor. Es hörte sich an, als lese er aus dem Who's Who der Early-Music-Szene: Frans Brügger, Ferdinand Conrad, Silva Devos, Ruth Dyson, Hans-Martin Linde und Wieland Kuijken. Sie saßen direkt vor der Bühne. Sie standen auf. Sie drehten sich zum Publikum um. War ich allein mit dem Gedanken, dass sie in der normalen Welt draußen allesamt als bunte Mischung von Bibliothekaren hätten durchgehen können? Oder sogar Beamten? Aber hier, in dieser musikalischen Arena, waren sie die Giganten der Early Music Bühne. Zu warmem Applaus nahmen sie ihre Plätze wieder ein.

Der erste Teilnehmer wurde angesagt und erschien auf der Bühne. Wir lauschten nun der ersten von über vierzig Darbietungen einer gekürzten Händel-Sonate. Dieser folgte die erste von über vierzig Darbietungen einer Telemann-Fantasia. Man wunderte sich, wie in aller Welt die Jury so vielen Darbietungen ein und desselben Werkes aufmerksam zuhören konnte, ganz zu schweigen davon, sie zu vergleichen und zu bewerten! Das Verhalten der



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



Jurymitglieder, wie z.B. Geflüster untereinander, das Weitergeben eines kleinen Zettels, ein Sich-Strecken, der Applaus, den man den Wettbewerbern bei ihrem Abgang spendete, all dies fand unter den wachsamen Blicken sowohl des Publikums als auch der Wettbewerber statt. Alles, was hilfreich sein konnte für diejenigen, die ihren Auftritt noch vor sich hatten, wurde sorgfältig notiert. Der jeweilige Vortrag der frei verzierten Stücke löste verzweifelte Blicke bei den wartenden Wettbewerbern aus. Ihre akribisch vorbereiteten Verzierungen waren denen zu ähnlich, die sie gerade gehört hatten. Die Jury, so glaubten sie, würde sich von einer fast identischen Interpretation nicht sonderlich beeindrucken lassen.

Und wenn Wettbewerber auf Kopien historischer Blockflöten spielten, die z. B. von Coolsma, Glatt, Marvin, Morgan oder sonst wem gefertigt worden waren, ging ein Raunen durch das Publikum. Warum, so wunderte man sich, klangen diese Instrumente so anders? Und wie kann ich mir ein solches Instrument verschaffen? Wird jemand, der das Glück hat, eines zu besitzen, mir erlauben, ein paar Töne darauf zu spielen? Oder es mir vielleicht sogar für mein Vorspiel geben? Einige taten das - in jenen Tagen schien der Wettbewerb das Beste in den Menschen hervorzubringen. Die Weltbühne schien damals größer zu sein, mit mehr Raum für tüchtige Musiker.

Und in jenen lange verschwundenen Zeiten gab es nur wenige Blockflötenbauer, die ihren Ehrgeiz darauf richteten, originalgetreue Kopien herzustellen. Die Fabrikinstrumente des 20. Jahrhunderts dominierten die Blockflötenszene. Die Auffassung, dass gute handgefertigte Kopien unerlässlich waren, wenn wir die Musik so hören wollten, wie ihre Komponisten sie gehört hatten, stieß immer wieder auf Widerspruch der kommerziellen Hersteller. Artikel, die solche Instrumente empfahlen, wurden nicht selten lächerlich gemacht und sogar als Provokation empfunden! Die Windkanäle wären zu eng, behaupteten die Kritiker. Kopien hätten deshalb eine schwache und sogar heisere Tiefe, beklagten sie. Der allgemeine Klang wäre glanzlos und gequetscht, sagten sie. Die Blockflöte bräuhete keine kleineren, unterschrittenen Tonlöcher, moderne Holzblasinstrumente hätten darauf schon vor Jahren verzichtet! Und so weiter. Aber die Macher guter historischer Kopien, natürlich einschließlich Morgans, beharrten darauf und

es wurden immer mehr. Schließlich überzeugte die Nachfrage der Spieler auch die widerstrebendsten kommerziellen Hersteller, und es dauerte nicht lange, bis in einer ständig wachsenden Zahl von Katalogen sehr akzeptable Fabrikkopien nach Bressan, Oberländer, Stanesby u.a. angeboten wurden. Blockflöten für jeden Geschmack waren nun erhältlich. Meine Erinnerung an diese frühe Pionierzeit ist überwältigend und überstrahlt alles, was darauf folgte. Die Vitalität, die Energie der Blockflötenszene der 1970er Jahre kann man sich heute kaum mehr vorstellen. Man musste einfach dabei sein.

Als letzte Aufgabe in der ersten Runde trug jeder Wettbewerber ein Stück eigener Wahl vor. Diese Stücke unterschieden sich beträchtlich und wurden mit größtem Interesse angehört. Ich will nicht behaupten, dass ich all diese Stücke behalten hätte, aber an eines erinnere ich mich sehr lebhaft. Es wurde von einem kleinen Schulmädchen gespielt. Sie mag 14 Jahre alt gewesen sein. Sie spielte die Pflichtstücke mit erstaunlicher Gewandtheit, und zwar auswendig. Ausgereift waren ihre Interpretationen nicht, sie zeigten die Unerfahrenheit ihres Alters. Dennoch hatte sie Erfolg, ungeachtet der Tatsache, dass sie von Verwandten begleitet wurde, die weder musikalisch noch technisch ihre Klasse hatten. Ich erinnere mich, dass mir der Franzose neben mir zuraunte: „Soweit sollte Familiensinn nicht gehen!“ Wir warteten auf ihr Wahlstück. Dem Programm entnahmen wir, dass sie *Es ist Frühling* spielen wollte, ein Stück für Sopraninoblockflöte und Cembalo des dänischen Komponisten H. Christiansen, das offenbar eigens für sie geschrieben war. Wieder spielte sie auswendig, mit dem natürlichen Selbstvertrauen, das nur jungen Menschen eigen ist. Sie gab eine blendende Darbietung dieses Musikstücks, das nicht viel auszusagen hatte, mit dem sie aber ihre erstaunlichen technischen Fähigkeiten zur Geltung bringen konnte. Der Applaus ihrer Mitwettbewerber war warm und großzügig. Sie blickte bescheiden ins Publikum und zur Jury hinüber, lächelte und ging dann von der Bühne, als ob das Spiel vor solch einer kritischen Zuhörerschaft nichts Besonderes sei. Man musste nicht fragen, wer ihr Lehrer war. Das Jurymitglied Ferdinand Conrad sprang auf, klatschte wild und warf ihr Küsse hinterher, als sie die Bühne verließ. Ich bin nicht sicher, aber ich glaube, dass dies bis dahin ihr wichtigstes Konzert war. Brügge war ein sehr wichtiger Meilenstein für

Michala Petri. Wie zu erwarten war, sind viele der Wettbewerber aus Brügge 1972 auch heute noch in der Blockflötenwelt wohlbekannt.

Sobald der Wettbewerb für den Tag beendet war, verbrachte man die Sommerabende vor und nach den Konzerten, indem man durch die Stadt schlenderte oder in dem einen oder anderen Café gemütlich ein Getränk zu sich nahm. Man traf dort so ziemlich jeden, der irgend etwas darstellte, – Jurymitglieder, Wettbewerber, Publikum, Aussteller, eben alle. Alles und alle waren so freundlich und zwanglos.

Die erste Runde war beendet, alle Wettbewerber durchgeschleust, und so wurden nun die Namen derjenigen acht genannt, die in die nächste Runde vorrückten. Schreie, Lächeln, Tränen, Umarmungen, Küsse, Achselzucken, undurchdringliche Mienen und vieles mehr waren die Reaktion. Es gab keinen Grund, zu fragen, aber man wunderte sich doch, warum gerade dieser oder jene in die nächste Runde gelangt waren. Hatte es Machenschaften hinter der Bühne gegeben? Oftmals ist das so („Auch wenn er nicht überzeugend war, unterstütze ich deinen Kandidaten, wenn du meinen unterstützt“). Und dann, als die letzte Runde beendet war und nur noch drei von den ursprünglich mehr als vierzig Teilnehmern übriggeblieben waren, rückte die Entscheidung der Jury immer näher. Kein Gerichtssaal hätte spannungsgeladener sein können. „Meine sehr verehrten Damen und Herren, die Jury ist der Ansicht, dass der Standard für einen 1. Preis in der Abteilung Solo nicht hoch genug war ... („Das ist oftmals ein Indiz für nicht einvernehmliche Kungelei“, dachte ich!) ... Der 2. Preis wird deshalb an Conrad Steinmann aus der Schweiz vergeben.“ Hans-Martin Linde, sein Lehrer und auch Jurymitglied, reagierte praktisch nicht. Genauso verhielt sich der Lehrer und das Jurymitglied Frans Brüggen, als die Namen derjenigen verkündet wurden, die sich den dritten Preis teilten: Marion Verbruggen und Ricardo Kanji aus Holland und Brasilien. „In der Ensembleabteilung hat die Jury entschieden, den 2. Preis an das *Huelgas-Ensemble* aus Belgien/Holland zu vergeben, den 4. Preis an das *Kölner Blockflötenensemble* aus Deutschland, und ein Ehrenpreis geht an das *Wiener Blockflötenensemble*.“ Und das war's. Es war vorbei.

Wir nahmen Abschied und begaben uns auf unterschiedlichen Wegen nach Hause – die Jury, die

Gewinner, die Verlierer und das Publikum. Glücklicherweise haben sich viele der Blockflötenfreundschaften, die 1972 geknüpft wurden, bis zum heutigen Tag erhalten, und beim Abschied schienen die Wettbewerbsresultate sogar weniger wichtig zu sein als die neu gewonnenen Freundschaften. Natürlich ist es der Traum jedes Wettbewerbers, zu gewinnen. Niemand schreibt sich für einen Wettbewerb ein, in der Überzeugung zu verlieren. Aber einige müssen eben! Erstaunlicherweise kommt es, nicht nur bei musikalischen Wettbewerben, manchmal vor, dass die Gewinner recht schnell wieder aus der Öffentlichkeit verschwinden. Viele der Wettbewerber von 1972 sind aber zum Glück heute noch wohlbekannte Blockflötengrößen. Manchmal, wenn auch nicht sehr oft, setzen sich später die „ferner liefen“ an die Spitze. Dies gelang auch dem selbstbewussten 14-jährigen Schulmädchen. Und ich glaube, so etwas gibt es auch heute noch.

Mit der Erinnerung ist es schon seltsam. Kann man sie überhaupt verstehen? Warum ist sie manchmal da oder warum manchmal eben auch nicht? Das Vlaanders Festival von 1972 ist mir so gegenwärtig, als habe es heute Morgen stattgefunden. Alles steht mir bildlich vor Augen, die Menschen, die Orte, die Töne, die Gerüche. Aber fragen Sie mich nicht, was ich gestern getan habe oder was ich zum Frühstück gegessen habe. Da müsste ich lange nachdenken und käme wahrscheinlich doch nicht darauf. Erinnerungen kommen von ganz allein an die Oberfläche, zum Beispiel beim Anblick eines strohgedeckten Häuschens, beim Klang entfernter Glocken, bei der Berührung einer gealterten Hand, beim Geruch von Heu und einem nahen Kiefernwald, beim Geschmack salziger Seeluft oder, traurig wie in diesem Fall, beim Tod eines hervorragenden Blockflötenbauers.

Übersetzung: Sabine Haase-Moock

Dieser Beitrag wurde unter dem Titel *And oft when on my couch I lie...* im *Recorder Magazine*, Spring 2000 erstveröffentlicht.

**AB INS IBACH-HAUS**
02336/990290 ...oder rufen Sie uns an!
Ausführliche Information und Beratung auch telefonisch.
early music im Ibach-Haus · Wilhelmstr. 43 · 58332 Schwelm

David Lasocki

New Research on the Recorder, 1997

This is the eighth of a series of reviews of significant new research on the recorder. By "research" I mean anything written about the recorder that advances our knowledge of the instrument, its depiction in works of art, makers, making, players, playing technique, performance practice and repertory, in the past or present. I have surveyed as many periodicals and books in English, Dutch, French, German and Italian published during 1997 as I could readily obtain (in addition, a few earlier items have reached me). I would again be grateful if readers could let me know of any omissions or errors.

David Lasocki

Michael Finkelman

The Lower Oboes (Tibia 4/98 - 3/2000)

This eight part article provides the most complete historical information about these instruments that can be found at present. It also offers a repertoire list of orchestra and chamber music, and solo pieces.

A variety of instruments within the oboe family were developed from their Renaissance predecessors in the 2nd half of the 17th century in France in soprano, mezzo-soprano, tenor and bass registers: Dessus-, Haute-contre (A), Taille - (F), and Quinte de Hautbois (probably D). The author clarifies in this context previously unclear and confusing terminology. (4/98)

The Haute-contre de Hautbois (Oboe grande) developed into the Oboe d'amore around 1720 and after experiencing a high degree of popularity, particularly in Germany and Austria, disappeared about 60 years later. At the point at which J. S. Bach's music began to be revived it was then reconstructed and accordingly has managed, since then, to maintain its modest but secure place in orchestra and chamber music. (1/99)

The Taille de Hautbois, was originally a straight, larger oboe in F and was the middle voice in double reed ensembles. From around 1700 it was built with a bulb-shaped bell. A variation of this model was the English Vox Humana, made of two parts, which was also popular in Italy for a short period of time. (2/99)

Another example of an oboe in F was the Oboe da Caccia with curved body and a metal bell which was built in 1724 in Leipzig. The Oboe da Caccia can be distinguished from the early English horns (the name derived from *Angel's Horn*) which had a straight form and often a bulb-shaped bell called *Liebesfuß*. (3/99)

Around the middle of the 18th century, the Italian opera orchestras underwent a number of significant changes (originally due to the influence of Vienna) that included the increased use of the English horn in woodwind groups. This also had the effect that most virtuosos of this instrument later came from Italy. (4/99)

At the end of the 18th and beginning of the 19th century, the English horn became well known in Paris, in particular due to G. Vogt. Vogt's student H. Brod developed the *Cor anglais moderne*, an instrument with a straight form and an improved sound. The works of H. Berlioz guaranteed the instrument a secure position in orchestras, as did later the works of Wagner and Liszt. (1/2000)

Wagner also initiated the construction of an *Alt-Hoboe*, with a more powerful sound, but this instrument didn't gain acceptance. In the course of time, the English horn became increasingly common in opera and symphony orchestras throughout Europe. G. Paggi made it known in the U.S.A. (2/2000)

In the 20th century the English horn was fully integrated into the woodwind sections of orche-

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

stras. Moreover, a number of significant orchestra, solo and chamber music works were composed in which it had a prominent role. In the compositions written in the last decades of the 20th century, the English horn has seldom been used idiomatically; however, in some areas, such as in film music and occasionally even in Jazz, it has attained a new significance. (3/2000)

Translation: P. Lutzker

Peter Thalheimer

A further concerto for flautino by Vivaldi?

Jean Cassignol and Anne Napolitano-Dardenne have discovered that the beginning of Antonio Vivaldi's Violin Concert PV 312 originally was intended for the *flautino*. It seems that Vivaldi changed more than once this conception of the solo instrument, and at all events he began the work as a flautino concerto and completed it as a violin concerto. Cassignol has constructed an arrangement of the complete piece for various kinds of flute.

Although this discovery brings a new aspect to the interpretation of the term *flautino* as well as to Winfried Michel's theory that Vivaldi's flautino concertos should be played transposed down a fifth, it does not present enough new information in order to provide conclusive answers to these open questions.

In Vivaldi's arias with obbligato flautino, reference to a transposition of *mezzo tuono più basso*, meaning a semitone difference in tuning, have been found.

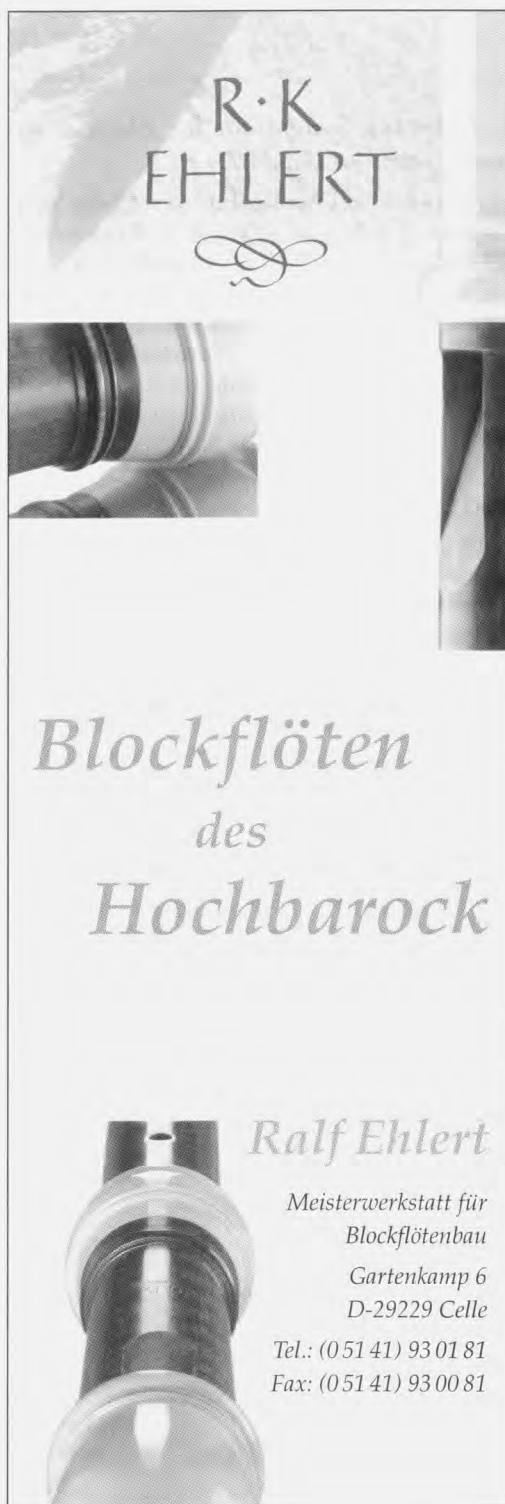
Translation: R. Grocock

Alec Loretto

And oft when on my couch I lie ...

Alec Loretto dwells on his remembrances of the first International Recorder Competition at the Festival van Vlaanderen in the Belgian town of Brugge, which took place in the year of 1972. He pictures this event and the recorder scene of those days with friendly nostalgia and leads the recorders of today into a world quite unknown to them.

Sabine Haase-Moeck



R.K.
EHLERT

Blockflöten
des
Hochbarock

Ralf Ehlert

Meisterwerkstatt für
Blockflötenbau
Gartenkamp 6
D-29229 Celle
Tel.: (051 41) 93 01 81
Fax: (051 41) 93 00 81

3. Folkwang-Symposion für Blockflötenmusik vom 18.- 20.2.2000

Mit dem Consort-Treffen hat Prof. Ulrike Volkhardt einen schon lange gehegten Plan verwirklichen können: ein Treffen der Spieler bzw. Besitzer von Instrumenten, die von Adrian Brown gebaut worden sind. Das Zusammentreffen so vieler Dozenten und Studenten europäischer Hochschulen – Finnland, Niederlande, Österreich, Schweiz, Deutschland – wurde zu einem außergewöhnlichen Ereignis, das Spieler und Zuhörer wohl gleichermaßen erfreut hat.

Bei der Begrüßung sprach Prof. Ulrike Volkhardt Dank aus an die veranstaltende Folkwang-Hochschule Essen, an die für Disposition und Technik Verantwortlichen, an die Studenten, Ensembles und nicht zuletzt an Adrian Brown, der es als Experiment bezeichnete, so viele von ihm gebaute Instrumente zusammen zu hören. Renommiertere Ensembles aus Zürich, Essen, Amsterdam und Aarau stellten Kurzprogramme in den unterschiedlichsten Besetzungen vom Sopranino bis zum Subbass vor. Beim *Trio O'Henry* (Zürich) bestach der verschmelzungsfähige und doch gut zeichnende Klang in den kunstvollen Sätzen aus dem Baldwine-Manuskript. Aparte Sätze zu Weisen aus China, Madagaskar und Bulgarien wurden von *Ut re mi* (Essen) vorgestellt, schwebend, z. T. wie improvisiert wirkend und mit einem Vogelgezwitz und -geflatter endend. Dass die Renaissance-Blockflöten sich auch in neuer Musik bewähren, bewies das Blockflöten-Ensemble der Folkwang-Hochschule Essen mit *Beauté parée* von Anna Ikramova (1999).

Ein zugrunde liegendes Chanson von Machault erscheint hier, nicht zuletzt durch den Einsatz von Elektronik und besonderen Artikulationsarten, in stark verfremdeter Form. *Brisk* (Amsterdam) und *I Flauti* (Aarau) agierten mit gewohnter Präzision und guter Intonation, auch bei allen Quart- und Quintparallelführungen einer spanischen Weise aus dem 13. Jahrhundert.

Das große Ereignis war dann das Abschlusskonzert am Sonntagmorgen in der Neuen Aula der Folkwang-Hochschule mit 40 (Brown)-Consortflöten. Auf der großen Bühne und vier Emporen verteilt agierten unter der Leitung von Prof. Ulrike Volkhardt acht fünfstimmige Ensembles, die in der 40-stimmigen Motette *Spem in alium* von Thomas Tallis einen orgelähnlichen Klang erreichten, der am meisten im Tutti faszinierte. Im Wechselspiel der einzelnen Chöre, die alle im Achtfußregister besetzt waren (Tenor, Bass, 2 Großbässe und Subbass), vermisste man dann aber doch den Text oder einen Klangfarbenwechsel wie z. B. in der venezianischen Mehrchörigkeit. Die Uraufführung von zwei speziell für das Symposion komponierten 40-stimmigen Werken zeigt die reichhaltigen klanglichen Möglichkeiten auf, die bei Cha-Ming Tungs *Jagd im Wind* von anfänglichen Luftgeräuschen über rhythmisch-betonte Steigerungen bis zum Donnerschlag reichten, während in Axel Knappmeiers namenloser Komposition das Hauptspannungsfeld nicht in klangmalerischen Mitteln liegt, sondern in der Gegenüberstellung von teils virtuos solistischen Partien (Prof. Siri Rovatkay-Sohns, Tenorblockflöte, Prof. Gerd Lünenbürger, Bassblockflöte) und einem Untergrund aus Schlag-



Ihr
Flöten-Spezialist

NOTENSCHLÜSSEL

Bitte fördern Sie unseren Blockflöten-Katalog an

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



Foto: Gerno Michalke

zeug und großem Flötenchor. Zuvor war mit Kees Boekes *A little history of mankind* (1970) aus einem sich stets wiederholenden Anfangsmotiv und kontinuierlicher Steigerung ein Klanggebäude entstanden, das schließlich wie Glockenklang den Raum erfüllte. Es gab viel Applaus für alle Mitwirkenden, ein Sonderapplaus galt Adrian Brown.

In begleitenden Workshops mit Peter van Heyghen und Adrian Brown konnte man sich informieren über Pflege der Instrumente, Besetzungsfragen und damit verbundene Klangunterschiede, historische Flötenbauer, erhaltene Renaissance- und Frühbarock-Instrumente, Kombinationsmöglichkeiten verschiedener Instrumentengrößen u.v.a.m. Eine von Adrian Brown und Peter Heyghen sorgfältig zusammengestellte Liste erhaltener Instrumente kann über das Internet angefordert werden (<http://www.brown.demon.nl/database>). Eine umfangreiche Notenausstellung war von Early Music im Ibach-Haus bereitgestellt worden.

Der Folkwang-Hochschule Essen und Prof. Ulrike Volkhardt gebührt für eine so informative Veranstaltung ebenso Dank wie allen Mitwirkenden für ihr selbstloses Engagement.

Ilse Hechler

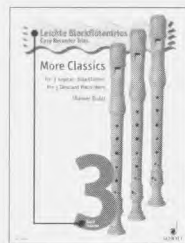
Fortbildungsseminare in Wien

Iniziiert durch die Fachgruppe Blockflöte der Musiklehreranstalten der Stadt Wien fanden zwei überaus interessante und animierende Seminare für Schüler und Lehrer der Musikschulen und des Konservatoriums statt, die auch allgemein für ERTA-Mitglieder gegen einen kleinen Unkostenbeitrag offen standen.

Musikalische Rhetorik als Schlüssel zu Verständnis und Wiedergabe barocker (Flöten-)Musik lautete

Eine Menge Spiel & Spaß für drei oder mehr Flötenkids

Neues für drei Sopranflöten
Herausgegeben von Rainer Butz



More Classics

Aus dem Inhalt: **Corelli:** Adagio (a. „Concerto grosso“, op. 6/6) – **Vivaldi:** Der Herbst (a. „Die vier Jahreszeiten“) – **Mozart:** Menuett (a. „Don Giovanni“) – **Rossini:** Moderato (a. 3. Satz „3. Streichersonate“) – **Berlioz:** Marsch (a. „Symphonie fantastique“) – **Chopin:** Walzer (n. d. „Grande Valse brillante“, op. 18) – **Verdi:** Triumphmarsch (a. „Aida“) – **Tschaikowsky:** Russischer Tanz (a. „Der Nussknacker“) – **Bizet:** Provençalisches Lied (a d. Schauspielmusik zu „L'Arlésienne“) – **R. Strauss:** Walzer (a. „Der Rosenkavalier“) – **Orff:** Ecce gratum (a. Carmina Burana) – **Elgar:** Pomp and Circumstance (Trio a.d. Militärmarsch, op. 39/). **Schwierigkeit: 2**
ED 9250, Spielpartitur, DM 18,-

Folk-Hits

Aus dem Inhalt: Morning has broken – The last rose of summer – Scarbo-rough Fair – Amazing grace – Should auld acquaintance be forgot – Buffalo Gals – Red River Valley – She'll be coming round the mountain – John Brown's body – Garryowen. **Schwierigkeit: 1-2**
ED 9177, Spielpartitur, DM 18,-



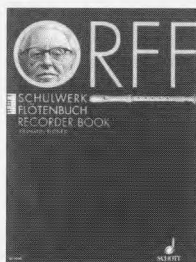
Schott for music – music for a better world
www.schott-music.com

BLOCKFLÖTE AKTUELL

Klassik Hits

Aus dem Inhalt:
Charpentier: Prélude (a. „Te Deum“) – **Vivaldi:** Der Frühling (a. „Die vier Jahreszeiten“) – **Mozart:** Romanze (a. „Eine kleine Nachtmusik“) – **Beethoven:** Freude schöner Götterfunken (a. 4. Satz „9. Sinfonie“) – **Mendelssohn Bartholdy:** Hochzeitsmarsch (a. „Ein Sommernachtstraum“) – **Schumann:** Fröhlicher Landmann – **Wagner:** Pilgerchor (a. „Tannhäuser“) – **Verdi:** La donna è mobile (Arie des Herzogs a. „Rigoletto“) – **Brahms:** Allegro non troppo (a. 4. Satz „1. Sinfonie“) – **Bizet:** Tórolied des Escamillo (a. „Carmen“) – **Dvorak:** Largo (a. 2. Satz 9. Sinfonie „Aus der neuen Welt“). **Schwierigkeit: 2**
ED 8758, Spielpartitur, DM 18,-

Die besondere Spiel-Ausgabe

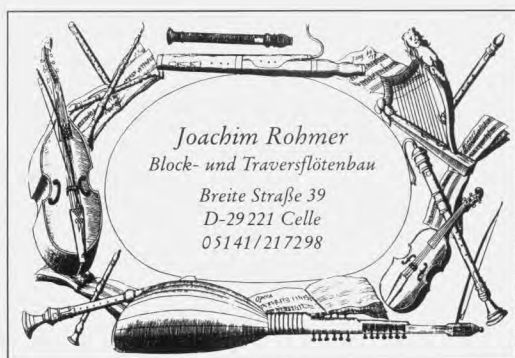


Orff / Keetman Flötenbuch

24 Spielstücke für
Sopranblockflöte und Klavier
Die hier von Hermann Regner
ausgewählten und bearbeiteten
Stücke aus den 5 Bänden „Musik
für Kinder“ (Orff-Schulwerk)
eignen sich als Ergänzung im
Blockflötenunterricht.
Schwierigkeit: 2-3
ED 9248, DM 22,-

das Thema des zweitägigen Seminars, das Prof. Dr. Ulrich Thieme Ende Februar in den gerade erst eröffneten Räumlichkeiten der Abteilung für Alte Musik des Wiener Konservatoriums hielt.

Am ersten Tag referierte Prof. Thieme über die Bedeutung sowie die historische Entwicklung von Rhetorik. Er stellte die enge Verbindung zwischen Musik und Redekunst dar und beleuchtete die spezielle Anwendung rhetorischer Prinzipien in der Musik, die besonders das barocke Musikdenken sowohl im formalen Aufbau als auch in der affektiven Bedeutung melodischer Figuren prägte. Charakteristische, inhaltlich systematisch zusammengestellte Beispiele dieser Figurenlehre wurden von Prof. Thieme vorgestellt und durch Klangbeispiele (CD) verdeutlicht. Am zweiten Tag wurde auch praktisch mit Blockflötisten und Sängern aus Musikschulen und dem Konservatorium an von den Teilnehmern vorbereiteten barocken Musikstücken gearbeitet. Dabei versuchte Prof. Thieme nicht nur das Verständnis für den kompositorischen Inhalt und dessen klangliche Umsetzung zu vermitteln, sondern legte auch auf die entsprechende Gestik beim Interpretieren Wert. Die zahlreichen Zuhörer – von dreizehnjährigen Musikschülern bis zu Studenten und Lehrern, darunter Blockflötisten, Streicher, Pianisten, Gitarristen, Sänger etc. – folgten gespannt den faszinierend dargebotenen Ausführungen von Prof. Thieme. Durch die große Fülle von Informationen und Eindrücken gelang es nicht allen Zuhörern, immer konzentriert zu bleiben. Dankbar nahm man die gedruckten Unterlagen von Prof. Thieme an und machte eigene schriftliche Ergänzungen, um später alles aufarbeiten zu können. Die Begeisterung zur künftigen Beschäftigung mit diesem Thema konnte Prof. Thieme jedenfalls vermitteln!



Prof. Gerhard Braun hielt Anfang April in der Musikschule Wien/Favoriten ein Seminar mit dem Thema *Wege zur Neuen Musik/Einstieg in die barocke Klangwelt*. Als Fortsetzung seines Referats im gleichen Rahmen vor zwei Jahren stellte Prof. Braun am ersten Vormittag zahlreiche zeitgenössische Kompositionen vor, die auch von noch nicht so versierten Spielern realisiert werden können. Systematisch hatte er Beispiele zu unterschiedlichen zeitgenössischen Kompositionsformen bzw. im Hinblick auf die Anwendung spezieller zeitgenössischer Spieltechniken und Notationsformen zusammengestellt. Am zweiten Vormittag versuchte er, einen möglichen Zugang zu barocker Musik darzustellen. Er sprach über die wesentlichen Merkmale der für diese Musik typischen Satzformen, deren Tempi, charakteristische melodische Floskeln sowie den formalen und harmonischen Aufbau bei einfachen Tanzsätzen. Außerdem demonstrierte Prof. Braun, wie sich mit diesen Erkenntnissen auch im Unterricht solche Musikstücke leicht nachkomponieren lassen. Als Musikbeispiele dienten Werke von Georg Friedrich Händel, und zwar hauptsächlich Opernbearbeitungen für Blockflöte und Basso continuo. Mit einem kritischen Ausgabenvergleich der Blockflötensonaten dieses Komponisten endete das zweite Referat. Beide Vorträge ergänzte Prof. Braun durch Klangbeispiele (live vorgespielt bzw. per CD), so dass man wirklich von allen Werken einen guten Eindruck bekommen konnte. Für die praktische Arbeit an den Nachmittagen hatten Musikschüler von 9 bis 15 Jahren sowie Lehrer Werke von G. F. Händel, J. B. Loeillet, G. Braun, M. Gümbel, K. Lechner und P. Rose vorbereitet. Besonders bei den barocken Musikstücken versuchte Prof. Braun die Spieler zu möglichst lebendiger Gestaltung zu führen. In diesem Zusammenhang wies er darauf hin, dass junge Schüler an oft als zu schwierig verkaufte Musik unserer Zeit mit sehr viel mehr Selbstverständlichkeit herangehen als an Alte Musik und sie die zeitgenössischen Werke meist überzeugender interpretieren. Beim abschließenden *Werkstattkonzert* wurden Stücke, an denen vorher im Seminar gearbeitet worden war, auszugsweise einem größeren Publikum präsentiert. Prof. Braun bescherte dabei allen Anwesenden die selbstgespielte Uraufführung seiner reizenden *Kinderlied-Variationen*, ein mit viel Witz, Raffinesse und natürlich zeitgenössischen Spieltechniken gespicktes Potpourri zahlreicher gängiger Lieder.

Dieses Werk soll demnächst bei Heinrichshofen erscheinen. Es gab viel Applaus für den sympathischen Referenten und Musiker Prof. Braun, der zwei Tage lang mit viel Einfühlungsvermögen und Wissen Lehrer und Schüler inspiriert hat. Dankbar war das Publikum auch über die ergänzende Notenausstellung, die Prof. Braun selbst organisiert hatte. Auch dieses Seminar trug bei den Teilnehmern viel zur Motivation beim Musizieren und Unterrichten bei!

Eva Maria Kaukal

2. Internationales Stuttgarter Blockflöten-Symposion mit Alter Musik vom 10. - 12. März 2000

Locken Qualität und Originalität, gibt der Fortbildungsmarkt offensichtlich immer noch viel her: Nachdem sich im Vorjahr das erste der neuen Stuttgarter Symposien mit zeitgenössischer Blockflötenmusik befasst hatte, rückte bei der zweiten Veranstaltung die *Alte Musik in unserer Zeit* ins Blickfeld. Gerhard Braun durfte sich wieder regen Zuspruchs für seine Initiative erfreuen, die räumlichen Möglichkeiten der gastgebenden Stuttgarter Musikschule im futuristischen *Treffpunkt Rotenbühlplatz* erwiesen sich als sehr günstig.

Es ging bei diesem Symposion nicht nur um die Darstellung, sondern vor allem auch um die *kritische Auseinandersetzung mit den gegenwärtigen Interpretationsformen historischer Blockflötenmusik*. Eine Podiumsdiskussion *Die Revolution der Aufführungspraxis frisst ihre Kinder*, die nahezu ausschließlich aus Statements des Podiums bestand (Thalheimer, Kneih, Ose, Geisshardt, Maute, Moderation Braun), stellte meist altbekannte Thesen pointiert nebeneinander und konnte naturgemäß zu keinem Abschluss oder gar einem übereinstimmenden Ergebnis gebracht werden: *Der Vorhang fällt - und alle Fragen offen* (Brecht/Braun). Haften blieb das Bild vom *Champagner im Gartenschlauch* (Ose) als fragwürdige Darbietungsform Alter Musik.

Der bewährte Dreiklang *Kurse, Vorträge, Konzerte* bei den ERTA-Kongressen wurde auch in Stuttgart ergänzt durch eine konzentrierte Musikalien- und Instrumentenausstellung. Die beiden Interpretationskurse wurden von G. Braun (Händel) und Matthias Maute (Frühbarock) gehalten; diese öffentlichen Lektionen waren für die Zielgruppe der –

natürlich am stärksten vertretenen – Blockflötenlehrkräfte sehr ertragreich. Auch der farbige Vortrag *Gesucht: Neue Didaktik für Alte Musik* von Hans-Maria Kneih war im Grunde eine Lektion über Affekte am Beispiel eines Barsanti-Adagios mit Gerhard Braun an der Altblockflöte als gelehrigem Scholaren.

Der Beitrag von Dr. Ing. Klaus Wogram wurde als Untersuchung der *Bedeutung von Stimmsystemen beim Blockflötenspiel* angekündigt, im Zentrum stand jedoch die Problematik gleichschwebend ge-



Hans Maria Kneih und Gerhard Braun Foto: D. Feider, Petange

stimmter Flöten und deren Messbarkeit, was letztlich außerhalb der Kongressthematik lag. Erst am Ende seines Vortrags beurteilte der Referent historische Stimmungen und Instrumente (Cembali) als eine sehr fragwürdige Angelegenheit, da nach seiner Erfahrung selbst Experten diese Stimmungen und Instrumente in der Praxis nicht auseinanderhalten oder bestimmen können.

Wege zu G. F. Händel wurden von Gerhard Braun anhand von historischen Opernbearbeitungen für Blockflöte und Generalbass gewiesen. Braun demonstrierte gemeinsam mit Siegfried Petrenz am Cembalo, wie etwa Menuette aus manchmal normierten Bausteinen und nach festen Formprinzipien umgearbeitet wurden und welch unterschiedlichem, auch konzertantem Anspruch sie genügen können. Sehr interessant waren auch Klangbeispiele der Orchesterfassung (Ouvertüre aus *Scipio*) von vertrauten Blockflötensätzen aus den Sonaten C-Dur und B-Dur. Die textierten Nummern (Arien) sind am besten vom Text und seinem Affektgehalt her zu interpretieren.

Peter Thalheimer stellte mit seinem Ensemble *Columna sonans* seine rekonstruierten Säulenblockflöten theoretisch und vor allem auch praktisch vor, eine sehr gelungene Vorführung dieser Sackgasse des Blockflötenbaus aus der Zeit um 1535. Die edle Gestalt der Säulen und der eigenartige Klang des Ensembles bei Stücken von Hofheimer, Isaak, Trabaci und anderen bezauberten das Auditorium.

Der Musikwissenschaftler und Aufführungspraktiker Karsten Erik Ose (Köln/Wien) lieferte einen mit Quellen (vorwiegend Quantz) und Interpretationsbeispielen belegten Exkurs zum Thema *Was wäre authentisch?* Im Zentrum seiner spannenden Überlegungen standen Tempi, Ornamentik, Artikulationsformen und Stimmtonhöhe. Auch hier wurde mit liebgewordenen Gebrauchsmustern fröhlich aufgeräumt: die heute übliche *Alte Stimmung* (415 Hz) sei im Barock durchaus unbekannt gewesen.

Den Beitrag von Jeremias Schwarzer zu *Kabbala, Musik + Analyse* hat der Berichterstatter leider versäumt, er konnte aber noch begeisterte Zuhörerstimmen nach dem Vortrag wahrnehmen.

Vom heutigen Interpretationsstandard Alter Musik mit Blockflöten zeugten nicht weniger als sechs Konzerte mit ganz verschiedenen Konzeptionen. Nikolaj Tarasov negierte Kopien historischer Instrumente und spielte vorwiegend auf der gemeinsam mit Joachim Paetzold neu entwickelten und von Mollenhauer gebauten *Modernen Blockflöte*, begleitet von Michael Weiger auf dem modernen Flügel. Die *Händel-Sonate C-Dur* erwies sich als Mogelpackung, nämlich als Gambensonate eines gewissen Christian Lessloth. Überhaupt enthielt das Programm keinerlei Hinweise auf die Vorlagen der vorgetragenen, meist nachbarocken und romantischen Bearbeitungen (Schumann-Romanze). Tarasov verblüffte mit stupender Geläufigkeit; ob er aber bei seiner Gratwanderung mit allerlei Schmonzetten (Donizetti, Krähmer) nun richtig abgestürzt ist, darüber gab es unterschiedliche Meinungen.

Den stärksten Kontrast zu magerer Information und riskanter Werkauswahl bildete ein kleines Barockorchester mit Peter Thalheimer, der im Programmdoppelblatt sehr genau über Herkunft, Besetzung, Instrumentarium, Texte und Beset-



Peter Thalheimer

Foto: D. Feider, Petange

zungstypologie des schlüssig geordneten Programms aufklärte. Die Besonderheit dabei war – *Flauto e Voce* – die mitwirkende Sopranistin, unverzichtbar auch das Continuo mit Gambe und Cembalo. Zusammen mit 1-5 Blockflöten unterschiedlichster Kombination führte dies zu einer sehr farbigen Demonstration von Ensembles aus Opern und Kantaten von Peri bis Telemann.

Jeremias Schwarzer hatte zusammen mit dem Cembalisten Egon Mihajlovic ein reines Bach-Programm zusammengestellt mit hochbedeutenden Traversostücken wie der h-Moll-Sonate und Solopartita a-Moll. Man mag Schwarzers stark konturierte Ausdeutungen vielleicht maniert finden, doch der Gestaltungswille und die Schönheit seines Spiels auf der Voice-Flute sind hinreißend.

Il Dolcimelo Köln mit Katja Beisch, Doris Runge (Barockcello) und dem Cembalisten Christoph Lehmann hatten unter dem Aspekt 250. Todesjahr Albinoni und Sammartini mit Bach zusammen gebunden. Genuine Blockflötenmusik war allerdings wohl nur die Sammartini-F-Dur-Sonate. So entpuppte sich eine Sonate D-Dur von J. S. Bach als die Orgeltriosonate C-Dur, war aber von Katja Beisch durch die Verteilung des zweiten Manuals auf Cello und Cembalo so gewandt transkribiert, dass eine mit feinem Ausdruck (Largo) und viel Spielwitz versehene Darstellung dieser wirklich *großen Musik* überzeugend gelungen ist.

Matthias Maute lieferte mit seinem *Ensemble Caprice Stuttgart* die vielleicht originellste Vorstellung. Vollendet durchgestaltete Stücke Alter Meister (Schmelzer) mit räumlich wirksamer Klangregie waren der Rahmen für eine mit viel Ironie und äußerstem Raffinement gespielte Abfolge von Stilkopien (darunter eine etwas ausufernde Triosonate im Stile J. S. Bachs von Maute) bis hin zu augenzwinkernden, clownesken Abschweifungen in die Untiefen populärer Musik (Marchetti). Die Eigenkompositionen von Maute können auch unter dem Aspekt *kreativer Umgang mit Alter Musik* stehen, so enthält die stimmungsvolle Ciacona *Afternoon's shadow* (der Ostinatbass wurde von der Gambe halbsbrecherisch variiert) in der Flötenstimme keinen einzigen notierten Ton, ist also zu improvisieren. Am Ende hielten sich Dur und Moll, Esprit und Passion die Waage. Mit von der abenteuerlichen Partie waren Sophie Larivière (Blockflöte), Michael Spengler (Gambe) und Maria Grossmann (Cembalo), die alle auch solistisch überzeugend hervortraten.

Abschließend demonstrierte die Stuttgarter Musikschule zuerst mit Schülerinnen, dann mit ihrem *Collegium Musicum* ihr beachtliches interpretatorisches Niveau (Volkmars Geisshardt, Nico Winandy, Michael Drunkenpolz, Blockflöten) auch in größerer Besetzung des spätbarocken Programms *Un' pasticcio*, so in Konzerten von Vivaldi und Mancini. Das 3. Stuttgarter Blockflöten-Symposium wird sich im Jahr 2001 mit methodisch-didaktischen Fragen der Unterrichtspraxis beschäftigen und einen besonderen Schwerpunkt auf *Blockflöte und Jazz* (mit dem amerikanischen Jazzblockflötisten Pete Rose) setzen.

Siegfried Busch

Workshop Markus Zahnhausen unterrichtet eigene Werke an der Folkwang Hochschule Essen, Abteilung Duisburg

Im Mai 1996 bildete ein Kurs mit Hans-Martin Linde den Auftakt einer Reihe an der Folkwang Hochschule in Duisburg, in der Komponisten ihre eigenen Werke unterrichten. Ihre Weiterführung fand diese am 25. Januar 1997 durch einen Workshop mit Prof. Gerhard Braun.

Am 5. und 6. Februar 2000 erschien mit Markus Zahnhausen ein Vertreter der jüngeren Generation auf Einladung von Frau Prof. Gudrun Heyens, um nun seinerseits mit den Studenten der Blockflötenklasse seine Kompositionen zu erarbeiten. Die Veranstaltungsreihe hatte sich das Ziel gesetzt, moderne Kompositionen als Unterrichtswerke für die Musikschule zu erschließen. Anhand von Auszügen aus der *Frühlingsmusik*, den *Sommerklängen* der *Herbstmusik* und den *Winterbildern* stellte Zahnhausen die Kompositionstechniken seines Zyklus *Jahreszeichen* vor. Der Zyklus enthält saisonale Stimmungsbilder, die einzeln oder als Gesamtwerk aufgeführt werden können. Verschiedene Elemente der Renaissance- und Barockmusik werden motivisch verarbeitet und in neue Sinnzusammenhänge gebracht. Vogelgezwitscher, Seufzer sowie die Natur als emotionaler Ausgangspunkt für die Interpretation der programmatischen Sätze sind nur einige Elemente seiner kompositorischen Gesamtidee. Auffallend sind die Eigenzitate in vielen Teilen des Werkes.

Musica inquieta, *Lyrische Szenen* und *Flauto dolce solo* sind drei umfassende Werke für Soloblockflöte. Markus Zahnhausen erarbeitet an diesen Stücken konkrete Spieltechniken: Einsatz von Hilfsgriffen



DOLMETSCH

Für Amateur und Berufsspieler

Die Conservatoire Serie
Qualität und Klang einer handgemachten Flöte
Mit gebogenem Windkanal und Daumenlochbüchse

Fragen Sie Ihr Fachgeschäft

AAFAB BV

Jeremiestraat 4-6
3511 TW Utrecht NL
tel +31-30-231 63 93
fax +31-30-231 23 50

Ab ins Ibach-Haus

Flötentöne international

Die Blockflötenreihe in Deutschland



9.9.2000

Flanders Recorder Quartet

Bart Spanhove, Paul van Loey, Joris van Goethem, Han Tol

18.11.2000

ornamente 99

Dorothee Oberlinger, Karsten Erik Ose,
Anton Steck, Hélène Schmitt, Olaf Reimers, Alexander Puliaev

13.1.2001

Ensemble Caprice

Matthias Maute, Sophie Larivière, Michael Spengler

31.3.2001

Piers Adams

5.5.2001

Carsten Eckert + La Sprezzatura



Konzerterlebnisse vom Feinsten

jedes Mal garniert mit appetitanregenden Zutaten:

Meisterkurse mit *Piers Adams*
und dem *Flanders Recorder Quartet*

einführende Workshops
mit *Matthias Maute* und *Karsten Erik Ose*

Instrumentenvorführungen
mit *Stephan Blezinger* und *Herbert Paetzold*

Reparaturangebote u. a. der Firma *Moeck*



Interesse?

Wir informieren Sie ausführlich!

early music im Ibach-Haus
Wilhelmstraße 43 · 58332 Schwelm
Telefon 02336-990290 · Fax 02336-914213
Mail: early-music@t-online.de

für die differenzierte Dynamik, Flattement, Unterscheidung von barocken und modernen Trillern, Vibrato, Flatterzunge u. v. m.

Eines seiner bekanntesten Werke ist *Lux aeterna*. Das Stück lebt vor allem vom klanglichen Kontrast. Traversflöten-Klänge, Flageolett-Töne und „normale“ Blockflötentöne erzeugen eine magische Atmosphäre. Der Übergang vom geheimnisvollen Traverso-Klang und den Flageolett-Tönen, die wie aus einer anderen Welt stammen, zum Blockflötenton wird durch eine Passage, in der gepfiffen wird, abgemildert. *Lux aeterna* war an diesem Wochenende neben den noch nicht herausgegebenen *Russischen Skizzen* das interessanteste Werk des Münchner Komponisten. In den *Skizzen* für Altblockflöte solo in 415 Hz werden klangliche Eindrücke seines Russlandaufenthaltes dargestellt. Den Rahmen des Werkes bilden zwei Reminiszenzen an russische Choräle, die gleichzeitig gespielt und gesungen werden. Ein quasi improvisativer Teil führt über sputato-Töne in eine rasant folkloristische Ebene. Neben den spieltechnischen Anforderungen ist die überzeugende Darstellung der Übergänge zwischen den einzelnen Teilen eine Herausforderung für die Blockflötisten.

Die anschließenden Fragen aus dem Zuschauer-raum zeigten das große Interesse an den Erläuterungen des Komponisten. Wir hoffen auf eine Fortsetzung der Reihe, vielleicht mit einem niederländischen Komponisten (Paul Leenhouts oder Willem Wander van Nieuwkerk).

Cordula Caso/Anke Hutten

Blockflötentöne im Ibach-Haus Schwelm

Die Konstellation ist günstig. Beheimatet in den stilvollen Räumlichkeiten der ältesten Pianofabrik weltweit, die auch über eine umgebaute Fabrikhalle als atmosphärischen Konzertraum verfügt, nutzte *early music im Ibach-Haus*, die Lücke im kulturellen Angebot rund um die Blockflöte und initiierte die erste Konzertreihe in Deutschland, die als Saison ganz der Blockflöte und ihrer Vielfalt gewidmet war.

Zu berichten ist von einem durchweg gelungenen Experiment an fünf Samstagnachmittagen in Schwelm bei Wuppertal: Jedes der Konzerte wurde begleitet von einem vorausgehenden anschaulichen wie informativen Leckerbissen – so stellte u. a. Adriana Breukink ihre neuesten Instrumente

und Ideen vor, Manfredo Zimmermann gab in Vortrag und konkreter Demonstration Tipps und Tricks zur Blockflötenbeurteilung, oder Ralf Ehlert reparierte vor Ort, was ihm an Instrumenten vorgelegt wurde. Das Publikum, nur selten unter 100 Besucher, genoss diese Verbindung von Beiprogramm und Konzert sichtlich, und es entstanden facettenreiche Begegnungsnachmittage mit der Blockflöte, die eine zusätzliche Attraktion dadurch gewannen, dass *early music im Ibach-Haus* bis zum Veranstaltungsbeginn seine Pforten geöffnet hielt. Zuhören, stöbern, lernen, anspielen, genießen – die Palette der Möglichkeiten war jedesmal reichhaltig wie anregend und wurde von interessierten Besuchern genutzt, die auch von weiter her anreisten.

Die Konzerte selbst boten ein breites Spektrum dessen, was heute die Blockflöte in Deutschland zu leisten vermag. Flautando Köln begeisterte im Oktober mit einer idiomatischen Spannweite, die unverkrampt und konzentriert zugleich gemeistert wurde: Zwischen einer frühbarocken Canzone in extrovertiertem Typus und einigen objektiv zurückgenommenen Kontrapunkten aus Bachs Kunst der Fuge eine Sonate von Boismortier punktgenau in ihrer spezifisch französischen Süße zu treffen, erfordert schon ein hohes Maß an Reaktionsvermögen.

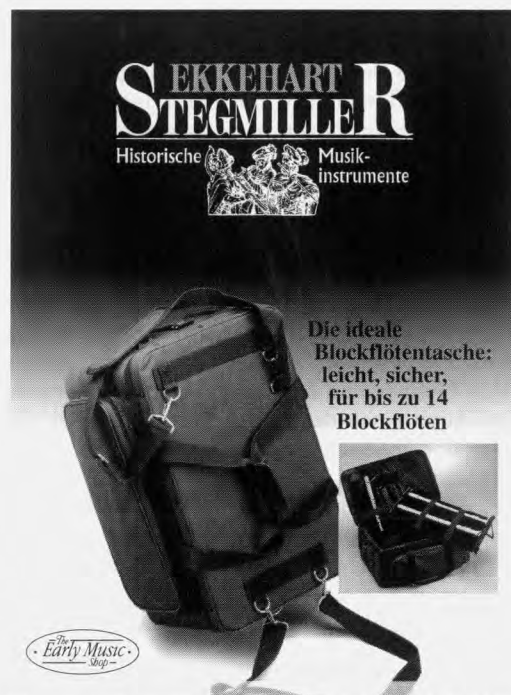
Im Dezember war das *Marais-Consort* um Gudrun Heyens Gast im Ibach-Haus und hatte den Mut, vier der vordergründig sicherlich zu bekannten Sonaten Händels neu zu beleuchten. Nicht nur belehrte der mit dargebotene italienische Kontext (Vivaldi, Scarlatti) über das spezifisch südeuropäische Temperament, das in diesen Sonaten im Hintergrund schlummert, vielmehr gelang es dem Ensemble darüber hinaus, besonders in der Satzfolge der Fitzwilliam-Sonate d-Moll durch ideenreichen Continuowechsel Esprit und Unaufgeregtheit zugleich zu verwirklichen.

Bois de Cologne dagegen tauchte im Januar den Blockflötenklang in ein ganz anderes, fernes Licht: Verwoben mit den Farben der keltischen Harfen Tom Dauns, führten Dorothee Oberlinger und Meike Herzig das Publikum über einen fruchtbar bewachsenen Pfad von anonym überlieferten Juwelen des späten Mittelalters bis hin zu stellenweise sehr eigen auskomponiertem Barock der britischen Inseln. Klare unverwachsene Diktion bei gleichzeitig sanft timbriertem Harfengrund ließen nie

den Eindruck fragwürdiger *New Age*-Ästhetik aufkommen. Dazu war das Zusammenspiel einfach zu vielschichtig, zu präsent – und dieses Ineins von Nähe und Ferne war es wohl, was die Zuhörer auf der Stuhlkante fesselte.

Hatte das *Marais-Consort* die klassisch barocke Besetzung Blockflöte/Cembalo/Viola da Gamba durchformuliert, so verstärkte *Il Dolcimelo* bei seinem Auftritt im März mit dem klangmächtigeren Cello den Vermittlungspart des Streichers, der das eine Mal eher Dialogpartner der Flöte, das andere Mal eher akzentuierende Färbung im Continuo war. Dieses besetzungstechnische Spezifikum und damit die changierende Rolle des Cellos – nicht unüblich, aber im barocken Trio doch seltener – stand sicherlich Pate bei der Programmwahl, die das 250. Todesjahr von Albinoni, Bach und Sammartini musikalisch reflektierte. So ergänzte die Darbietung der Musiker um Katja Beisch das zweite Konzert der Reihe in Nähe und Kontrast auf das Lehrreichste.

Den Abschluss im Mai markierte das *Nadja Schubert Quartett*, das immer wieder auf verblüffend selbstverständliche Weise die Frage nach der Be-



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

fähigung der Blockflöte im Jazz als den Zweifel ästhetisch erstarrter Puristen entlarvt: Nadja Schubert gewinnt der Artikulation auf der Blockflöte ganz ungeahnte Qualitäten ab und auch im Ibach-Haus beeindruckten die Souveränität und Spontaneität, mit der sie sich improvisierend, erzählend, führend oder unterordnend an dem Gespräch von Klavier, Schlagzeug und Bass beteiligte. Besonders intensiv geriet die Duo-Studie *Visitation* nach Paul Chambers, in der ihr Paetzold-Subkontrabass sich mit dem akustischen Kontrabass von Sascha Delbrouck intim verstrickte – Luft und Zupf murmelten einander in vitalen Rhythmen an und erzeugten im Augenblick, was klassische Tradition mit Polyphonie umschreibt.

Blockflötentöne zwischen Rhein und Ruhr – diese erste Konzertsaison war überhaupt nur möglich, weil die beteiligten Ensembles bereit waren, unter ihrem normalen Honorar zu spielen, um so etwas Neues entstehen zu lassen. Auch die kommende Blockflötenreihe, die am 9. September mit Konzert und Meisterkursen des *Flanders Recorder Quartet* ihren Anfang nimmt, muss noch ohne Sponsoren auskommen. Ob und in welcher Weise Schwelm eine erste Adresse für die Blockflöte bleiben wird, hängt vor allem vom regen Publikumsinteresse ab. Die vergangenen Konzerte konnten jedoch eines zeigen: Das Bedürfnis nach einer integralen Reihe zur Blockflötenmusik über einzelne verstreute Konzerttermine hinaus ist da, ist geweckt.

Georg Göbel

Jean-Pierre Rampal †

Am Mittwoch, dem 24. Mai 2000, um 10.30, versammelten sich in der Eglise St. Roche, Rue St. Honoré 296, Flötisten aus aller Welt und ungefähr 1000 Freunde und Bewunderer aus Paris. Sie ehrten damit einen der bedeutendsten Musiker der Welt und verabschiedeten sich von ihm. Während des letzten Jahres kämpfte Jean-Pierre Rampal gegen ein Herzleiden, das sich seit einer Operation am Knie noch verschlimmert hatte. Aber der Kampf ging am Morgen des 20. Mai verloren. Nach 5 Tagen im Koma verstarb er in der Abgeschiedenheit seiner Wohnung in der Rue Mozart 15 im Kreise seiner Familie.

Für die Flötenwelt kam es wie ein Schock, denn sie war darauf nicht vorbereitet. Rampal hatte schon wiederholt Anfälle überstanden, man war daran



gewöhnt. Er hatte die Energie und die Kraft außergewöhnlicher Menschen, und man konnte sich nichts anderes vorstellen, als dass diese Gallionsfigur, dieses Ideal, dieses Vorbild immer leben würde. Immer würde es Konzerte geben, über die man reden konnte, und in der Tat sollte er in der folgenden Woche schon in Straßburg auftreten.

Es passte deshalb, dass, während sein Sarg die Kirchentreppe hinunter ins Freie getragen wurde, vereinzelt Applaus laut wurde, ein spontanes Klatuschen, das sich ausbreitete, immer stärker anschwellte und erst verebbte, als der Leichenwagen, der seinen Körper zum Friedhof Montparnasse überführte, sich in Bewegung setzte. Es war ein Akt der Trauer, ein letzter Applaus, mit dem man seiner Liebe und Wertschätzung für diesen großen Künstler Ausdruck verleihen konnte.

Wer war Jean-Pierre Rampal? Ein imposanter Mann, groß und robust, mit einem unstillbaren Appetit auf die schönen Dinge des Lebens. Und mit dieser „Grandeur“ gingen eine Großzügigkeit und ein freier Geist einher, die viele junge Flötisten dazu inspirierten, mit ähnlichen Idealen und derselben starken Hingabe an die Musik und das Leben seinen Spuren zu folgen. Rampal war in jeder Hinsicht großzügig: beim Lehren, mit Hilfestellungen im Beruf, mit Ratschlägen und in seinen Freundschaften, die er überall auf der Welt hatte.

Er sagte immer: „Der wahre Musiker ist hungrig“, und er meinte damit: auf Musik. Dieser „Hunger“ brachte ihn dazu, Musik in großer Fülle herauszugeben. Zwar wüsste ich nicht, dass er, abgesehen von einigen Kadenzen, je selbst komponiert hätte, trotzdem hat er der Flötenwelt ein großes Repertoire erschlossen und vergessenen Flötenstücken zu neuer Popularität verholfen.

Da er sehr viele Konzerte gab, nicht selten mehr als 150 im Jahr, wurde er der Standardstücke bald überdrüssig und tauchte tief in die Bibliotheken ein, um neue Flötenstücke zu erkunden. Manchmal machten ihn andere Flötisten auf interessante Stücke aufmerksam, die er sogleich in Augenschein nahm und dann bald im Druck veröffentlichte. Es war nicht seine Art, ein besonderes Repertoire eigennützig für sich zu behalten. Wenn neue Werke für ihn komponiert wurden, machte er sie sofort der Öffentlichkeit zugänglich. Und es wurden große Werke für ihn geschrieben, von Komponisten wie André Jolivet, Pierre Boulez und Francis Poulenc. Aber nicht einmal dieses anspruchsvolle Repertoire vermochte seinen unersättlichen Appetit zu stillen. Seine musikalischen Fähigkeiten bedurften größerer Herausforderungen, über die Grenzen des Instruments hinaus. Und so begann er, sich Werke für andere Instrumente auszuborgen und zu bearbeiten. Auch diese veröffentlichte er umgehend. Robert Schumanns *Drei Romanzen* für Oboe und Klavier, die wegen der ermüdenden Länge ihrer Phrasen nur selten von Oboisten gespielt wurden, waren eine einzige Herausforderung an die Atemführung, die Rampal begeistert annahm. Die Sonate von César Franck, in der die Violinstimme auch durch Cello oder Flöte ersetzt werden kann, stellte Ansprüche an Farbgebung und Expressivität, die in der Flötenliteratur ihresgleichen suchten. Und natürlich das Violinkonzert von Katschaturian mit seinen stupenden dynamischen und technischen Anforderungen in der Bearbeitung von Rampal, dies sind nur drei Beispiele von vielen und jede Bearbeitung hat ihre eigene Geschichte.

Seine großen technischen Möglichkeiten und seine Vorliebe für das französische Barock waren einzigartig und begründeten seinen frühen internationalen Erfolg. Zu dieser Zeit wurde noch wenig auf Originalinstrumenten gespielt. Der Traverso war so gut wie unbekannt, und Orchester ließen den Flötensolopart in Bachs h-Moll Suite von drei bis vier Flöten tutti spielen. Jean-Pierre Rampal spielte Couperin, Rameau und Blavet mit einer Eleganz und einem Esprit, die kaum jemals vorher oder nachher erreicht wurden. Seine zweite Einspielung der Händel-Sonaten gewann den Grand Prix du Disque, und es erfüllte ihn mit Stolz, dass er und der Cembalist Robert Veyron-Lacroix zu dieser Einspielung mit brandneuen Partituren ohne jegliche Eintragungen erschienen, und ohne jemals zusammen geprobt zu haben.

Sein Prima-Vista-Spiel war Legende. Jeder, der mit ihm Duo-Konzerte gab und - den Applaus des Publikums im Hintergrund - nach Zugaben suchte, wird sich an Szenen erinnern können wie diese: Er: „Kennst du dies Stück?“ Ich: „Nein“. Er: „Gut, ich auch nicht, das können wir nehmen.“ Und auf dem Empfang nach dem Konzert blieb die Flöte nicht lange in ihrem Kasten, sondern er spielte im Duett oder Quartett mit anderen gerade anwesenden Flötisten. *Music, my love*¹ ist genau der richtige Titel für seine Autobiographie und der Schlüssel zu seinem Leben.

Jean-Pierre Rampal hat die Musikwelt verändert. Er verschaffte der Flöte einen Bekanntheitsgrad und eine Akzeptanz als Soloinstrument, die sie vorher nicht hatte. Er brachte sie einem größeren Publikum nahe und verhalf ihr zu höherer Wertschätzung. So entstand ein musikalisches Umfeld, das alle Bläser, von den Oboisten bis zu den Trompetern anregte, sich auch auf diesen Weg zu begeben. Sein Traum war es, der Flöte einen ebenso hohen Status als Soloinstrument zu verschaffen, wie ihn das Klavier oder die Streicher genossen.

Im Streben nach der Verwirklichung dieses Traums konnte er seine eigenen ganz speziellen Talente entfalten, als Dirigent, als Entertainer (in der Muppet-Show) oder als Spieler von Jazz und Folksongs. Dank seiner mehr als 400 Schallplatten und CDs sowie der Videotechnik haben zukünftige Flötisten die Möglichkeit, die betörende Schönheit seines Tons, die bewegende Poesie seines Flötenspiels und seinen besonderen Sinn für Rhythmus kennenzulernen, mit denen er die brillant verzierten Stücke des Barock und des Goldenen Zeitalters der Virtuosität erfüllte und die ihn sicher durch die hysterischen Kniffeligkeiten der zwei Jazzsuiten von Claude Bolling führten.

Wir danken dir, Jean-Pierre, für alles, was du uns geschenkt hast. Du lebst weiter in uns als Vorbild dafür, wieviel Freude man schenken kann und wieviel man erreichen kann mit einer wahren und tiefen Liebe zur Musik.

Robert Aitken

Übersetzung: Sabine Haase-Moeck

¹ Die Autobiographie Jean-Pierre Rampals erschien 1989 bei Random House. In Deutschland wurde das Buch 1995 unter dem Titel *Erinnerungen* bei Atlantis Musikbuch-Verlag/Schott veröffentlicht.

Andreas Masel †

Andreas Masel, in diesem Magazin durch einen sehr informativen Beitrag zur Geschichte der ersten Flötenbauwerkstatt Theobald Boehms hervorgetreten (*Tibia* 4/93, S. 602ff.), ist im Alter von 44 Jahren mit seinen beiden drei- und siebenjährigen Söhnen an den Folgen eines Verkehrsunfalls vom 19.12.1999 verstorben und am 21.1.2000 in Bernried am Starnberger See beigesetzt worden. Er hatte seine musikwissenschaftlichen Studien 1986 in München mit einer weithin beachteten Masterarbeit über den Münchner Holzblasinstrumentenbauer Benedikt Pentenrieder (1809-1849) abgeschlossen und war seit 1989 Leiter des Volkskulturarchivs und seit 1993 Musikreferent beim Bezirk Niederbayern in Landshut. 1989 veröffentlichte er *Das große ober- und niederbayerische Blasmusikbuch* mit fast 550 Seiten Umfang, verfasste seitdem zahlreiche Fachartikel und Rezensionen insbesondere zur Volksmusik in Niederbayern und besorgte mehrere volksmusikalische Notenausgaben; auch war er fachkundiger Betreuer der umfangreichen Schellackplattenbestände des

ihm eng befreundeten Sammlers und Ausstellungsmachers Herbert Grünwald.

Forscher und Sammler unseres Interessenbereiches haben mit ihm einen menschlich so schätzenswerten und wissenschaftlich kompetenten Gesprächspartner plötzlich und allzufrüh verloren.

Karl Ventzke

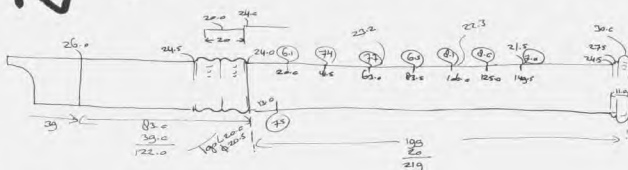
Klassik frei Haus

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



ADRI'S TRAUMFLÖTE



Der Traum eines Spielers:

die Flöte mit dem großen Klang –
satt in der Tiefe, strahlend in der Höhe

Der Traum von Adriana Breukink:

diese Flöte in Kinderhand

Der Traum aller Kinder:

die Zauberflöte aus dem Märchenwald...

Basis

Renaissance- bzw.
Frühbarock-Modelle

Ausführung

Ahorn:
natur mit braunen Ringen,
rot oder blau
mit goldenen Ringen

Griffweise

barock über zwei Oktaven

Preis

DM 155,- inkl. Mwst.

Idee

Adriana Breukink

Herstellung

Conrad Mollenhauer GmbH

Vertrieb

early music im Ibach-Haus

Bestellung

ab sofort

Adri's Traumflöte – das Geschenk der großen Flötenbauerin an alle,
die von Anfang an das Schöne, das wirklich Klingende suchen

Übrigens: Adri's Traumflöte ist so gut, daß sie auch für Profis eine Entdeckung ist...

early music im Ibach-Haus · Wilhelmstr. 43 · 58332 Schwelm · Tel. 02336-990290 · Fax 02336-914213 · Mail: early-music@t-online.de

Tipps vom Klavierlehrer (VI)

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

Zweiter Abschnitt

Von der Deutlichkeit in der Ausführung.

§. 10.

Die Deutlichkeit des Vortrages hängt vorzüglich ab: 1) von der mechanischen Ausführung selbst, 2) von dem Nachdrucke, welchen gewisse Töne erhalten, 3) von der richtigen Verbindung und Absonderung musikalischer Perioden. (S. §. 23.)

§. 11.

Zur mechanischen Deutlichkeit wird erfordert, daß man auch bey der geschwindesten Passage, so wie bey den wesentlichen und willkürlichen Manieren, jeden Ton mit der ihm zukommenden Stärke rund und deutlich von dem andern abgefordert höre. Undeutlich spielen also diejenigen, welche entweder gewisse Töne ganz weglassen, (verschlucken, überhüpfen,) oder sie wenigstens nicht voll und deutlich von einander abgefordert hervor bringen. Durch einen allzu starken oder zu schwachen Anschlag der Tasten kann der Vortrag ebenfalls undeutlich werden. Dies ist auch der Fall, wenn man die Töne zu kurz stößt, oder die Finger zu lange auf den Tasten liegen läßt.

§. 12.

Wer ein Gedicht ic. so lesen will, daß es dem Zuhörer verständlich werden soll, der muß auf gewisse Worte oder Silben einen merklichen Nachdruck legen. Denselben Vortheil hat auch der ausübende Musiker anzuwenden. Hierbei entsteht nun die Frage: Welches sind die Töne, die einen besondern Nachdruck (Accent) erhalten müssen? Alle möchten sie wohl schwerlich zu bestimmen seyn; indeß gehören hierunter vorzüglich: 1) die Töne, welche auf einen guten Takttheil oder auf wichtigere Taktglieder fallen, 2) die Anfangstöne eines Ab- und Einschchnittes. Außer diesen müssen 3) noch verschiedene §. 15. näher zu bestimmende Töne mit Nachdruck vorgetragen werden. [...]

Dritter Abschnitt

Von dem Ausdrücke des herrschenden Charakters.

§. 26.

Man kann alles, was in den vorhergehenden beyden Abschnitten gelehrt worden ist, auf das pünktlichste befolgen, und dessen ungeachtet keinen guten Vortrag haben, weil dabey noch der wesentlichste Theil, nämlich der Ausdruck des herrschenden Charakters fehlt, ohne welchen kein Zuhörer in einem hohen Grade gerührt werden möchte. Diese Wirkung, als das höchste Ziel der Tonkunst, kann nur alsdann hervor gebracht werden, wenn der Künstler im Stande ist, sich in den herrschenden Affect zu versetzen, und Andern sein Gefühl durch sprechende Töne mitzutheilen. Der Ausdruck ist also derjenige Theil des guten Vortrages, wodurch sich der eigentliche Meister, voll wahren Kunstgefühls, vor dem gewöhnlichen Musiker merklich auszeichnet. Denn alles Mechanische läßt sich endlich durch viele Übung erlernen; nur der Ausdruck fehlt, außer der Fertigkeit im Mechanischen, noch viel andre Kenntnisse, und vor allen Dingen eine gefühlvolle Seele voraus. Es würde daher ganz gewiß ein vergebliches Unternehmen seyn, wenn man alles, was zum Ausdrücke erfordert wird, der Reihe nach anzeigend und durch Regeln bestimmen wollte, weil bey dem Ausdrücke so viel auf dem, was keine Regel lehren kann, nämlich auf eigenem Gefühle beruht. Indes giebt

es doch auch verschiedene Mittel, welche mehr oder weniger zur Verstärkung des Ausdruckes beitragen, und die wenigstens einigermaßen durch eine schriftliche Anweisung bestimmt werden können; ob es gleich auch in dieser Rücksicht ungleich besser ist, empfindungsvolle Sänger und Spieler zu hören. Denn, wie gesagt, gewisse Feinheiten im Ausdrucke lassen sich schlechterdings nicht beschreiben; sie wollen gehört seyn.

§. 27.

Die Worte: Wird er bald kommen? können bloß durch den Ton des Sprechenden einen ganz verschiedenen Sinn erhalten. Es kann dadurch ein sehnliches Verlangen, eine heftige Ungebuld, eine zärtliche Bitte, ein troßiger Befehl, eine Ironie u. s. w. ausgedrückt werden. Das einzige Wort: Gott! kann den Ausruf der Freude, des Schmerzes, der Verzweiflung, der größten Angst, des Mitleids, der Bewunderung u. in verschiedenen Graden bezeichnen. Eben so können auch Töne, durch veränderten Vortrag, eine sehr verschiedene Wirkung hervor bringen. Außerst nöthig ist es daher, den Ausdruck jeder Empfindung und Leidenschaft auf das sorgfältigste zu studieren, sich denselben eigen zu machen, und richtig anwenden zu lernen.

§. 28.

Außer jenen, in den vorhergehenden beyden Abschnitten erwähnten und zum Ausdrucke ebenfalls unentbehrlichen, Erfordernissen rechne ich besonders noch: 1) den angemessenen Grad der Stärke und Schwäche, 2) das Stoßen, Tragen und Schleifen der Töne, und 3) die richtige Bewegung.

§. 29.

Auch bey der sorgfältigsten Bezeichnung ist es nicht möglich, jeden Grad der erforderlichen Stärke und Schwäche zu bestimmen. So viel wir auch Worte dazu haben, so sind sie doch bey weiten noch nicht hinreichend, alle mögliche Abstufungen anzuzeigen. Der Spieler muß daher selbst fühlen und beurtheilen lernen, welchen Grad der Stärke und Schwäche der jedesmal auszudruckende Charakter erfordert. Das beigefügte forte und piano bestimmt den Ausdruck nur so ungefähr und im Ganzen; wie überhaupt würden aber diese Worte beigefügt werden müssen, wenn jede einzelne Note, welche eine besondere Schattirung verlangt, damit bezeichnet werden sollte.

§. 30.

Ueber die jedesmal erforderliche Stärke des Tones begnüge ich mich überhaupt anzumerken, daß die Tonstücke von einem munteren, freudigen, lebhaften, erhabenen, prächtigen, stolzen, kühnen, muthigen, ernsthaften, feurigen, wilden, wüthenden u. Charakter *) alle einen gewissen Grad der Stärke erfordern. Dieser Grad muß sogar noch vermehrt oder vermindert werden, je nachdem die Empfindung oder Leidenschaft heftiger oder gemäßigter dargestellt wird. Welche Grade der Stärke werden schon im Ganzen hierzu erfordert. Und nun denke man sich, daß in jedem Tonstücke selbst wieder verschiedene Abstufungen nöthig sind, die alle mit dem Ganzen in einem angemessenen Verhältnisse stehen müssen. Ein forte in einem Allegro furioso muß daher ungleich stärker seyn, als in einem Allegro, worin nur ein gemäßigter Grad der Freude herrscht u. s. w.

Die Tonstücke von einem sanften, unschuldigen, naiven, bittenden, zärtlichen, rührenden, traurigen, wehmüthigen u. Charakter erfordern insgesammt einen schwächern Vortrag. Der Grad der Stärke muß aber der jedesmaligen Empfindung genau entsprechen, und folglich auch in den meisten nur eben genannten Fällen verschieden seyn. So wie bey stark vorzutragenden Tonstücken, außer der ihnen überhaupt zukommenden Stärke, immer noch ein höherer Grad zum fortissimo möglich seyn muß, eben so muß auch bey den schwach vorzutragenden Tonstücken noch ein piano und pianissimo angebracht werden können.

Anm. 1. Ist bestimmt der Komponist den Hauptgrad der Stärke oder Schwäche durch die zu Anfange beygefügte Worte *sempre forte* oder *sempre piano*. Dieses *sempre* darf aber nicht in einer zu strengen Bedeutung genommen werden; denn der Tonsetzer will dadurch nur so viel sagen, daß der Vortrag im Ganzen stark oder schwach seyn soll. Einzelne Gedanken müssen dessen ungeachtet dem Effekte gemäß modificirt (stärker oder schwächer vorgetragen) werden. [...]

§. 31.

Jede einzelne Stelle zu bestimmen, welche etwas stärker oder schwächer, als die vorhergehende und folgende, vorgetragen werden muß, ist schlechterdings unmöglich; indeß kann man im Allgemeinen annehmen, daß die lebhaftern Stellen eines Tonstückes stark, die zärtlichen singbaren u. aber schwächer gespielt werden, wenn auch im ersten Falle kein *forte*, und im zweyten kein *piano* angemerket ist. Wird ein Gedanke wiederholt, so pflegt man ihn zum zweytenmal schwach vorzutragen, wenn er nämlich vorher stark gespielt wurde. Im entgegen gesetzten Falle trägt man auch wohl eine wiederholte Stelle stärker vor, besonders wenn sie der Komponist durch Zusätze lebhafter gemacht hat. Ueberhaupt müssen sogar einzelne Töne von Bedeutung nachdrücklicher angegeben werden, als die übrigen.

§. 32.

Vorzüglich hat es der gute Geschmack zur Regel gemacht, die Dissonanzen oder dissonirenden Akkorde überhaupt stärker anzuschlagen, als die konsonirenden, und zwar deswegen, weil die Leidenschaften ins besondere durch die Dissonanzen erregt werden sollen. [...]

Da die Leidenschaften nicht von einerley Art sind, da man gewisse Leidenschaften auch ohne Dissonanzen erregen kann u. s. w. so möchte dieier zur Regel gewordene Grundsatz, von der Seite betrachtet, doch wohl nicht so allgemein richtig seyn. Wenigstens würde daraus nicht folgen, daß man die Dissonanzen in allen Fällen stärker anschlagen müsse, als die konsonirenden Akkorde. Indes giebt es noch andere und, wie mich dünkt, überzeugendere Gründe, aus welchen die Nothwendigkeit der oben gedachten Regel erhellt. Ein anhaltendes Vergnügen wird nämlich nach und nach merklich geschwächt, oder hört, bey längerer Fortdauer, wohl gar auf, ein Vergnügen zu seyn, wenn es nicht zuweilen unterbrochen wird. Geschlecht des letztere durch irgend etwas Unangenehmes, so findet man ein darauf folgendes Vergnügen desto reizender. Da nun durch die Dissonanzen eine Art von unangenehmer Empfindung, oder wenigstens ein Hoffen und Erwarten, ein Sehnen nach Ruhe u. dgl. erregt wird, so folgt, daß man die dissonirenden Akkorde unter andern auch deswegen stark anschlagen muß, damit die konsonirenden Harmonien eine desto angenehmere Empfindung, eine um so viel beruhigendere Auflösung u. s. w. bewirken. — Uebrigens tragen die Dissonanzen vorzüglich dazu bey, daß die Seele, bey einer Folge von lauter konsonirenden Akkorden, nicht so bald ermüdet, und daß ein Tonstück, wenn ich so sagen darf, schmackhaft wird. Gewissermaßen sind daher die Dissonanzen in der Musik eben das, was bey den Speisen das Gewürz ist.

(S. 334/335 u. S. 347-351)

Britta Constapel: *Der Musikverlag Johann André in Offenbach am Main. Studien zur Verlagstätigkeit von Johann Anton André und Verzeichnis der Musikalien von 1800 bis 1840*, Tutzing 1998, Verlag Hans Schneider, 651 S., geb., DM 170,00

Im Unterschied zum Werkverzeichnis eines Komponisten informiert der Katalog einer ganzen Verlagsproduktion wesentlich umfassender über das musikalische Leben einer bestimmten Zeitspanne; die Noten sollten schließlich gekauft werden und mussten deshalb (wenigstens weitgehend) dem gerade herrschenden Geschmack entsprechen. Auch anhand des vorliegenden Nachfolgebandes zum Verlagsverzeichnis von Wolfgang Matthäus (*Johann André – Musikverlag zu Offenbach am Main. Verlagsgeschichte und Bibliographie 1772-1800*; Tutzing 1973), mit dem nun die nächsten 40 Jahre dieser Firma dokumentiert werden, kann man die damaligen musikalischen Moden verfolgen: neben hoch im Kurs stehenden Gattungen (u.a. Variationen und Lieder) fällt der offenbar unersättliche Heißhunger nach Bearbeitungen für kammermusikalische Besetzungen auf. Besonders Opern waren beliebte Objekte und hatten in „mundgerechten“ Arrangements Hochkonjunktur.

Natürlich bediente man zuallererst das damals am meisten verbreitete Instrumentarium, und da die Verfasserin verdienstvollerweise neben dem nach Plattennummern (und somit chronologisch) geordneten Hauptverzeichnis und einem Komponistenregister noch eine systematisch nach Besetzungen aufgeschlüsselte Liste beigefügt hat, kann sich jeder Instrumentalist rasch über den ihn interessierenden Ausschnitt der Verlagsproduktion informieren. Im Bereich der Holzbläser bildet die Flötenliteratur vom Solo bis zu allen möglichen kammermusikalischen Besetzungen den umfangreichsten Teil: neben Originalkompositionen findet man hier z. B. eine Unzahl an Bearbeitungen für 1 bis 3 Flöten; allein sechs verschiedene Abteilungen mit Duos (darunter die umfangreichste mit 135 Titeln für zwei Flöten, gefolgt von 95 Einträgen mit Stücken für Flöte und Klavier) dokumentieren in insgesamt 316 Nachweisen ein überwiegend heute unbekanntes Repertoire. Ebenso haben Oboe, Klarinette und Fagott ihren eigenen Werkbestand; da

gibt es noch vieles zu entdecken, und Lehrer bzw. Schüler können sich bei der Suche nach Unbekanntem hier einige Anregungen holen. Wenn kein Neudruck vorhanden ist oder auch die Bibliotheken passen müssen, so kann man sich immer noch direkt an den André-Verlag mit der Bitte um Kopien wenden; das Verlagsarchiv ist nämlich fast vollständig erhalten.
Georg Günther

Gerhard Wolters, Reinhard Stein und Christine Bisle: *Wege aus der Eintönigkeit oder MultiDimensionaler Unterricht, die Wiederentdeckung (fast) vergessener Unterrichtsformen*, Frankfurt 1999/M., Musikverlag Zimmermann, 328 S., ZM00025, DM 48,00

Gruppenunterricht wird hierzulande immer wichtiger beim Instrumentalunterricht an Musikschulen.

Da aber sollten Schulen und Lehrer sofort hellwach werden, denn es gibt dafür zwei Motive: 1. Einsparung und 2. pädagogisch bedingte Gründe.

Wenn es um Einsparungen geht, ist höchste Vorsicht geboten, denn längst nicht alle Lehrer können Gruppenunterricht professionell erteilen. Wieweit an deutschen Musikhochschulen im Privatmusiklehrer-Seminar bereits diese Unterrichtsform gelehrt wird, entzieht sich meiner Kenntnis – aber ich vermute, dass noch einige Semester ins Land gehen werden, bis diese Art des Lehrens Allgemeingut geworden ist im Seminar.

Erschwerend kommt hinzu, dass auch an Musikschulen das Altersspektrum der Lehrer sehr groß ist: man kann davon ausgehen, dass viele Lehrer diese Art des Unterrichts weder kennen noch praktizieren können. Diese Kollegen sollte man keinesfalls zum Gruppenunterricht zwingen, denn: unschwer ist festzustellen, dass auch der Einzelunterricht hervorragende Ergebnisse gezeitigt hat und immer noch erbringt. Andererseits: unqualifizierter Gruppenunterricht ist vielleicht noch schädlicher für die Kinder als schlechter Einzelunterricht. Man kann nicht genug davor warnen, generell am Etat *herumzueicheln*, nur damit der Gruppenunterricht Kosten senkt. *Streich*-Quartette gibt es ausschließlich im Unterricht, nicht im Etat.

Ganz anders aber verhält es sich mit pädagogisch begründetem Gruppenunterricht: Bereits Anselm

Ernst weist in seinem vorzüglichen Buch (*Lehren und Lernen im Instrumentalunterricht*, Schott 1991) mit Nachdruck auf die Positiva hin: Soziales Lernen in der Gruppe, Lernen durch Lehren und Zuhören, erste Kammermusikerfahrungen durch Zusammenspiel und vieles mehr. Allerdings bezieht Ernst im Gegensatz zu Wolters den Einzelunterricht mit ein in seine Betrachtungen. Und das ist für mein Dafürhalten richtig, denn: der Gruppenunterricht hat ja doch seine Feuerprobe (z.B. Aufnahmeprüfung in die Musikhochschule) noch keineswegs bestanden. Erst wenn erwiesen ist, dass diese Unterrichtsform den *Breitensport* ebenso professionell fördert wie den zukünftigen Musikernachwuchs, erst dann kann man entscheiden, was mit dem Einzelunterricht geschehen soll.

Wolters Buch hat die Tendenz, nur die neue Unterrichtsform, den MultiDimensionalen Unterricht (MDU) zu favorisieren; er wird seinen Lehrern eine Übergangszeit zur Vorbereitung des MDU einräumen, dann sollen sie alle *auf Linie sein*. Das halte ich nun für gefährlich. Ich wünsche mir ein gemischtes Angebot aus alt und neu, denn schließlich haben alle jungen Musiker, die heute in Spitzenpositionen sitzen, nur Einzelunterricht gehabt, von Albrecht Mayer bis Anne-Sophie Mutter beispielsweise.

Trotzdem: dieses Buch ist wichtig und gut. Es sollte Pflichtlektüre sein in den Seminaren der Hochschulen. Denn mit dem Buch lassen sich neue Unterrichtsformen lehrbar machen für die nachwachsende Lehrergeneration. Sodann gehört das Buch in die Hände der Instrumentallehrer an Musikschulen, denn es stellt eine sehr praktikable Anweisung für neue Unterrichtsmethoden dar, und jedermann kann selbst entscheiden, wie er das Angebot nutzt.

Da Wolters mit seinem System auch zahlreiche Fortbildungsseminare gemacht hat, kennt er so ziemlich alle Einwände dagegen und beantwortet sie im Buch, besonders im letzten Kapitel (6: *Ausblick*). So ist *Wege aus der Eintönigkeit* zusätzlich noch als Argumentationshilfe außerordentlich nützlich. Wolters erweitert das Angebot, das man bei Anselm Ernst findet. MDU ist mehr als Gruppenunterricht: in normalerweise 2 Stunden Präsenzpflicht pro Schüler gibt es in kleinen Zeitintervallen (5, 10, 15, 20, 30 Minuten) genau strukturierte Tätigkeiten für den Schüler (in verschiedenen Räumen: Einspielen ohne Lehrer, Hausaufgaben wiederholen, Einzelunterricht mit dem eigenen Lehrer, Kammermusikunterricht mit eigenem oder frem-

dem Lehrer, Arbeit mit weniger Fortgeschrittenen, Zusammenspiel) ohne Lehrer, neue Literatur kennenlernen und erarbeiten, Vorspielen und anderem Unterricht zuhören). Dieses breite Angebot ist vom Lehrer sehr variabel zu gestalten (auch in Absprache mit den Schülern), man findet genaue Anweisungen im Buch. Das ganze ist bereits in der Praxis erprobt, und zwar von den Autoren in der Musikschule Borken. Wolters dokumentiert sehr ausführlich, dass sein System nicht nur in Borken von Schülern, Lehrern und Eltern voll akzeptiert wird.

Ein Einwand soll nicht verschwiegen werden: auf S. 316 (*Soll das ganze Kollegium MDU machen oder nicht?*) bezeichnet der Autor einen Kollegen, der das vehement ablehnt, zwar in Klammern, aber doch, als *unsicher*. Warum gleich dieser Verdacht? Kann sich Herr Wolters denn gar nicht vorstellen, dass ein engagierter, hochmotivierter und dazu noch erfolgreicher Einzelunterrichts-Lehrer an seiner Methode unbedingt festhält, weil seine Erfahrung ihn lehrt, dass sie für die Schüler und ihn selbst die besten Resultate erbringt? Diese Haltung muss nicht Unsicherheit demonstrieren, sie kann ebenso aus allmählich gewachsener Sicherheit entstehen.

Pardon: ich mag es einfach nicht, wenn man Andersdenkende gleich in negative Schubladen steckt, das ist dann doch zu einfach. Nochmals trotzdem: dieses Buch ist grundsätzlich wichtig für die Erweiterungen handwerklicher Fähigkeiten unseres Lehrernachwuchses (und damit eben auch für das Weiterleben unserer Musikkultur), denn Musikschüler sind gleichermaßen das Publikum und der Musikernachwuchs von morgen.

Die Lehrer sind aufgefordert, sich mit dem Buch gründlich zu beschäftigen und es, wieweit auch immer, im Unterricht zu erproben. Und die Lehrer von morgen sollten es genau studieren. Für uns Außenstehende ist jetzt aber Geduld angesagt, bis die erste neue Schülergeneration an den Hochschulen zur Aufnahmeprüfung antritt.

Albrecht Gürsching

Stefan Morent: Studien zum Einfluss instrumentaler auf vokale Musik im Mittelalter (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik, Band 6), Paderborn 1998, Verlag Ferdinand Schöningh, 254 S., Abb. und Notenbeispiele, DM 78,00

Die Frage, ab wann es in der Musikgeschichte so etwas wie eine eigenständige, d. h. von vokalen Modellen unabhängige Instrumentalmusik gegeben hat, ist oft gestellt und in unterschiedlichster Weise beantwortet worden. Je nach Gewichtung der Argumente sprach man von einer Emanzipation der Instrumentalmusik um 1600 oder erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts, kaum jedoch wurde dabei die Instrumentalmusik des Mittelalters in die Diskussion miteinbezogen, schon wegen der sehr spärlich überlieferten schriftlichen Zeugnisse dieser Musik. Stefan Morent kann in seiner überaus gründlichen und kenntnisreichen Tübinger Dissertation einleuchtende Gründe für diese Quellenlage benennen und zugleich die vorhandenen Dokumente so bewerten, dass sie als Ausgangspunkt seiner Arbeit taugen. Sie stützen seine These, dass die vokale und instrumentale Musik des Mittelalters weder ein unvereinbares Gegensatzpaar bilden, dem jede Berührung fremd ist, noch ihrem Wesen nach so indifferent gestaltet sind, dass die instrumentale gar als 'defizienter Modus' der vokalen Musik zu gelten hat. Vielmehr stehen sie sich als gleichberechtigte Partner gegenüber [...]. (S. 19) Morent macht durch exemplarische Analysen deutlich, dass für originäre Instrumentalmusik typische Merkmale wie Wiederholungen, Ostinatotechniken, Spielfiguren u.a. auch für die Konzeption von Vokalmusik bedeutungsvoll wurden - wengleich die umgekehrte Beeinflussung von Instrumental- durch Vokalmusik die wohl entwicklungsgeschichtlich bedeutendere war.

Thomas Seedorf

Christoph Wolff/Ton Koopman (Hrsg.):

Die Welt der Bach-Kantaten, Band 2, Johann Sebastian Bachs weltliche Kantaten

Die Welt der Bach-Kantaten, Band 3, Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenkantaten, Stuttgart/Weimar/Kassel, 1997/1998, 240 S./264 S., Abb. und Notenbeispiele, je DM 78,00

Gemeinschaftsausgabe der Verlage J. B. Metzler und Bärenreiter

Ton Koopmans Gesamteinspielung der Kantaten Bachs ist zwar schon weit gediehen, bis zu ihrer Vollendung dauert es allerdings noch eine Weile. Die auf drei Bände angelegte Begleitpublikation *Die Welt der Bach-Kantaten* hingegen liegt mittlerweile vollständig vor und darf insgesamt als ebenso schöne wie erkenntnisreiche Ergänzung zu den Aufnahmen gelten. Dem Anspruch, nicht so sehr das Einzelwerk als vielmehr den vielfältigen historischen Kontext der Kantaten auszuleuchten, werden nach dem mit einigen Anfangsproblemen behafteten ersten Band die beiden abschließenden Bände im Großen und Ganzen sehr gut gerecht, nicht zuletzt deshalb, weil wieder ausnahmslos angesehene Experten als Autoren gewonnen werden konnten. Dennoch gibt es, wie fast immer bei solchen Sammelpublikationen, auch spürbare Niveauunterschiede. So aufschlussreich die Fakten sein könnten, die Günther Hoppe in Band 2 über das *musikalische Leben am Köthener Hof* mitzuteilen weiß, so nüchtern, ja uninteressant bleibt sein Text, zumal im Vergleich mit Hans Joachim Kreuzers brillanten Darlegungen über *Dichter und Dichtungen der weltlichen Kantaten Bachs* im selben Band.

So manche Feststellung, die sich hier findet, wäre besser als These formuliert und an den Leser weitergegeben worden. Christoph Wolffs Ansicht etwa, dass ein Großteil dessen, was gemeinhin und seit lan-



Faksimiles Alter Musik
 Drucke und Handschriften
 aus europäischen Bibliotheken
 vom 15. bis 18. Jahrhundert

Cornetto
 Cornetto-Verlag und
 Fachhandel für Alte Musik
 Spreuergasse 25 70372 Stuttgart
 tel. 0711/9561396 fax 9561397
 Internet: www.cornetto-music.de
 e-mail: webmaster@cornetto-music.de

gem unter Bachs Köthener Kapellmeister-Musik gezählt wird, [...] offenbar in die Leipziger Zeit [gehört] (Band 3, S. 97), wird keineswegs von allen Bach-Forschern geteilt und hat zu großen Kontroversen in der Musikwissenschaft geführt. Davon wird hier so wenig mitgeteilt wie von dem mit großer Zähigkeit geführten Streit über aufführungspraktische Fragen in der englischen Zeitschrift *Early Music*, an dem sich mehrere Experten beteiligten.

Die Eile mag dafür verantwortlich sein, dass einige offenkundige Fehler stehen geblieben sind. So ist die Fußnotenzählung in Wolffs – im übrigen vorzüglichen – Beitrag zu den Chorälen in den Leipziger Kantaten (Band 3) verunglückt, und einen Chor mit dem Text *Am Abend aber desselbigen Sabbats*, über den sich George B. Stauffer in seinem Beitrag über die Kantaten-Sinfonien äußert (Band 3, S. 164), wird man in der angesprochenen Kantate BWV 42 vergeblich suchen. Diese Einwände sprechen aber nicht gegen die Qualität der Bände, deren Ausstattung mit zum Teil selten reproduzierten Abbildungen und übersichtlichen Tabellen zum Lesen einlädt.

Thomas Seedorf

NEUEINGÄNGE

Arnold Jacobshagen: Strukturwandel der Orchesterlandschaft. Die Kulturorchester im wiedervereinigten Deutschland, Verlag Christoph Dohr, Köln, ISBN 3-925366-77-6

Malte Korff: Johann Sebastian Bach, hrsg. von Martin Sulzer-Reichel, Reihe dtv portrait, dtv Deutscher Taschenbuch Verlag, München, ISBN 3-423-31030-8

Colin Lawson: The Early Clarinet: A Practical Guide, Cambridge Handbooks to the Historical Performance of Music, Cambridge University Press, GB-Cambridge, ISBN 0-521-62459-2 (hardback), ISBN 0-521-62466-5 (paperback)

Provokation und Tradition. Erfahrungen mit der Alten Musik, hrsg. von Hans-Martin Linde und Regula Rapp; Verlag J. B. Metzler, Stuttgart/Weimar, ISMN 3-476-01663-3

Daniel Gottlob Türk: Anleitung zu Temperaturberechnungen, Reprint der Original-Ausgabe Halle 1808 nach einem Exemplar des Händel-Hauses Halle, hrsg. vom Händel-Haus Halle durch Konstanze Musketa; Schriften des Händel-Hauses in Halle, Nr. 15, Händel-Haus Halle, Gr. Nikolai-str. 5, 06108 Halle/Saale, ISBN 3-910019-14-5



25. TAGE ALTER MUSIK IN HERNE

Das Reich, in dem die Sonne nicht untergeht

Musik aus der Welt Karls V.
und seiner Nachfolger

Konzertreihe des Westdeutschen Rundfunks
im Kulturzentrum und in der Kreuzkirche

9. – 12. November 2000

Armonico Tributo Austria

Huelgas Ensemble

Anne Azéma, Sopran ·

Carol Lewis, Viola da gamba ·

Olav Chris Henriksen, Vihuela und Renaissance-
Gitarre

Compañia musical

Mudéjar · Ensemble Villancico ·

Doulce Mémoire

Weser-Renaissance · Al Ayre Español

Der Flöten Lust – Cornetto & Clarine

Historische Blasinstrumente

Ausstellung von Kopien und Nachbauten
im Kulturzentrum 9. – 12. November 2000

Zur Geschichte von Cornetto und Clarine

Symposium

im Hause der Martin-Opitz-Bibliothek

8. – 9. November 2000

Information:

Kulturamt der Stadt Herne

Berliner Platz 11 · D-44623 Herne

Telefon 02323/16-2839 · Telefax 02323/16-2977

Kartenvorverkauf ab 7. September 2000

Internet:

<http://www.omm.de/TAM-Herne>

präsentiert vom Online Musik Magazin

Diogenio Bigaglia: Sonate in F-Dur für Altblockflöte und B.c., hrsg. von Nikolaus Delius, Generalbassaussetzung Martin Müller, Celle 1999, Moeck Music, Edition Moeck Nr. 1143, DM 20,00

Die vorliegende Sonate ist nicht in Bigaglias Op.1 enthalten, sondern einem Manuskript, das heute in Bergamo aufbewahrt wird, entnommen. Die Originaltonart ist D-Dur, die Sonate wurde in dieser Ausgabe nach F-Dur transponiert, ansonsten würde sie für die Blockflöte zu tief liegen.

Die Sonate ist in die Gattung der Kirchensonate einzureihen. Der erste Satz, ein *Largo*, ist melodios und wirkt durch die vielen Punktierungen dennoch lebhaft. Die Basslinie bewegt sich regelmäßig in Achteln vorwärts. Modulationen nach C-Dur und d-Moll finden statt. Die letzten drei Takte können meines Erachtens quasi kadenzierend ausgeführt werden. Das darauffolgende *Allegro* verlangt ein schnelles Tempo, und die Sequenzen regen zu eigenen Verzerrungen an. Die sich an Streichermusik anlehnenden Passagen sollen locker gestossen werden, an diesen Stellen hört man deutlich Vivaldis Vorbild heraus. Das Thema wird im zweiten Teil dieses Satzes wieder aufgegriffen, diesmal liegt es eine Quarte tiefer, und vor Schluss ist es in der Ausgangslage nochmals anzutreffen. Der nächste Satz, *Affetuoso*, beginnt in d-Moll und macht von nur ganz wenigen Motiven Gebrauch, diese werden immer wieder sequenzierend eingesetzt. Dieser Satz muss vom Interpreten raffiniert gestaltet werden, einige Verzerrungsvorschläge wären für Spieler mit wenig historischen Kenntnissen willkommen gewesen. Das abschließende *Allegro* ist kurz und frisch. Wiederholte Passagen werden mit *piano* bezeichnet. Die Legatobögen sollen speziell beachtet werden, dieselbe Bezeichnung findet sich bereits in Bigaglias Op.1, sie bringen einige Überraschungen für die Artikulation mit sich.

Der Continuoart ist meistens dreistimmig gesetzt, aber die Stimmführung ist nicht immer konsequent eingehalten worden, italienische Continuoart verlangte bereits im 17. Jh. durchweg einen dreistimmigen Satz, im 18. Jh. war Vierstimmigkeit die Norm. An einigen Stellen wäre es besser gewesen, Sechzehntelpassagen, vor allem diejenigen, die mit der Oberstimme parallel laufen, wegzulassen und

diese durch Akkorde zu ersetzen. Notierte Continuoaussetzungen sind immer eine heikle Angelegenheit, gerade deshalb, weil sie für den Amateur bestimmt sind. In der vorliegenden Ausgabe ist die Aussetzung in technischer Hinsicht schlicht gehalten. Da das Original keine Ziffern aufweist, wurden diese vom Aussetzer der Continuoart nicht dazu gefügt. Technisch ist die Sonate relativ leicht zu bewältigen, aber um das Werk spannend zu gestalten, verlangt sie von den Interpreten viel Phantasie und Gestaltungsvermögen. Das Werk ist in Partitur mit zwei Einzelstimmen, die Melodieinstrument und Bass kombinieren, herausgekommen. Kein lästiges Umblättern ist nötig, da in die Einzelstimmen eine Extraseite eingefügt wurde. Das Notenbild erinnert an eine bereinigte Originalfassung. Die Zusätze des Herausgebers wurden als solche gekennzeichnet und ein sorgfältiger Revisionsbericht (auf Deutsch, Englisch und Französisch) liegt bei.

Es ist lobenswert, neue *alte* Musik zu entdecken und einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. In Deutschland würde Bigaglia wohl zu den *Kleinmeistern* gezählt, er war ja hauptberuflich Prior eines Benediktinerklosters, aber nur durch solch sorgfältige Veröffentlichungen kann auch der Laie sein Bild der Musikgeschichte erweitern. Für den professionellen Blockflötisten bedeutet diese Art von Komposition eine stilistische Herausforderung, ohne künstlerisches Engagement rückt diese Art von Musik wieder in ihre Vergessenheit zurück.

Marianne Mezger

G. Ph. Telemann: Zwei Concerti für vier Altblockflöten, Wolfenbüttel 1999, Mösele Verlag, eingerichtet und herausgegeben von Markus Zahnhausen, Neue Blockflötenbibliothek 2, M 22.602, DM 34,00

Die beiden hier vorliegenden Konzerte sind original für vier Violinen ohne Bass konzipiert, das erste in D-Dur wurde in dieser Ausgabe nach F-Dur transponiert, das zweite wurde in der Originaltonart G-Dur belassen. Beide Konzerte können hervorragend auf Blockflöten ausgeführt werden. Alle vier Stimmen werden gleichwertig behandelt. Das Concerto in F-Dur beginnt mit einem *Adagio*, die regelmäßig wiederkehrenden Achtpausen, so-

wie die Dissonanzen auf den schweren Takteilen des 2. Taktes geben den Interpreten Spielraum in der Gestaltung. Gerade in diesem Satz ist es wichtig, die Raumakustik mit einzubeziehen. Im darauffolgenden *Allegro* hört man Telemanns *Sonaten im Kanon* heraus, diesmal aber auf vier, statt auf 2 Stimmen verteilt. Im *Grave* müssen die Spieler wiederum auf Dissonanzen achten, spannend zu gestaltende Momente sind u.a. Takte 4, 25, und 27. Im abschließenden *Allegro* lässt sich noch eine langvergangene Doppelchörigkeit erkennen.

Das G-Dur Concerto ist ganz anders im Charakter. Der erste Satz, *Largo e staccato* im 3/4 Takt, beginnt sehr trocken und hartnäckig, man könnte beinahe glauben, bei Pärt angekommen zu sein, denn jede Stimme fängt eine große Sekunde über dem darunterliegenden Ton an. Erst mit dem Einsatz der ersten Stimme kommt eine Melodie dazu, die dann von der zweiten Stimme übernommen wird. Hier begleiten die unteren Stimmen in fortlaufenden Vierteln. Eine zweite Melodie in Achtelpaaren läuft zuerst parallel in den beiden unteren Stimmen und wird dann in den beiden oberen eine Quarte höher übernommen und kadenziert in G-Dur. Die folgenden Takte erinnern uns nochmals an den spröden Anfang, daraufhin folgt eine Kadenz, die in D-Dur endet. Der mit *Allegro* überschriebene zweite Satz beginnt fugenartig, das Hauptthema taucht in allen Stimmen bis zum Schluss immer wieder auf, der ganze Satz ist sehr lebhaft gesetzt durch die Verwendung des sogenannten *Freudenrhythmus* (eine Achtel- plus zwei Sechzehntelnoten). Eine Stimme übernimmt jeweils die Aufgabe des Continuos und ist mit Akkordbrechungen beschäftigt. Das Pochen des ersten Satzes wird am Schluss in den letzten vier Schlägen nochmals aufgenommen. Von der ersten Stimme wird ein zuverlässiges hohes *fis* verlangt. Das kurze *Adagio* ist sehr reich mit den vielen Dissonanzen und der verwendeten Chromatik. Hier müssen Spieler mit Klangfarben und reiner (nicht gleichschwebender) Intonation die Spannungsverläufe auskosten. Das spröde Fortschreiten des ersten Satzes wird im letzten, einem *Vivace*, nochmals aufgegriffen, entweder als Unisono oder akkordisch verarbeitet. Dieser Satz ist eine Art *Heldenmusik*, die triumphierend daherkommt. Ein kleines Thema, kanonisierend von jeweils zwei Stimmen ausgeführt, unterbricht die Tuttiwirkung.

Die Ausgabe liegt in Partitur mit vier Einzelstimmen vor. Der Druck ist übersichtlich und leicht zu

lesen. Vor allem in den langsamen Sätzen empfiehlt sich ein Blick in die Partitur. Der Begleittext in Deutsch und Englisch, gibt einen Einblick in Telemanns Schaffen und berichtet über seine Einstellung zur Musik. Eine Anmerkung zum Notentext gibt Aufschlüsse über Korrekturen und Änderungen, die der Herausgeber vorgenommen hat.

Es gibt so wenig Originalmusik für vier gleiche Instrumente, und diese Ausgabe bereichert das Blockflötenrepertoire. Sicherlich wird sie Spaß und Freude beim Musizieren bereiten. **Marianne Mezger**

G. Ph. Telemann: Gulliver-Suite 1728 für zwei Altblockflöten, eingerichtet und herausgegeben von Markus Zahnhausen, Wolfenbüttel 1999, Mösel Verlag, Neue Blockflötenbibliothek 11, M 22.611, DM 9,50

Telemanns *Der Getreue Musikmeister*, die erste musikalische Zeitschrift im heutigen Sinn, vierzehntägig erscheinend, kam 1728 in Hamburg heraus. In 25 Lektionen werden von Telemann die verschiedensten Musikgattungen und Stile sowie Musik von anderen Komponisten für die gebräuchlichsten Instrumente und Gesang herausgegeben. Die hier vorliegende *Gulliver-Suite*, die sich auf den Schriftsteller Swift und seinen weltberühmten Roman *Gullivers Reisen* bezieht, findet sich im Original unter dem Titel: *Intrada nebst burlesquer Suite, Duetto a 2 Viol(inen)* und ist in den Lektionen 8, 9, 10 und 11 zu finden. Telemann druckte nie ein Gesamtwerk in einer einzigen Lektion ab, so dass die Käufer und Spieler gespannt auf die nächste Lektion warten mussten. Ebenso verwendete Telemann verschiedene Schlüssel mit den entsprechenden Vorzeichen, damit ein Werk nicht nur von einem Instrument ausgeführt werden konnte. Telemann war kein schlechter Geschäftsmann! Swifts Buch, das bereits 1727/28 in die deutsche Sprache übersetzt wurde, inspirierte Telemann zu dieser Komposition. Es ist großartig, dass Zahnhausen die Sätze in einem Band zusammengefasst hat und uns Blockflötisten an Telemanns Spaß teilhaben lässt. Die Suite beginnt mit einer *Intrada*, die den französischen mit dem italienischen Stil vermischt. Im Original steht das Duett in D-Dur, die vorliegende Ausgabe bringt das Werk in B-Dur und macht vom gesamten Umfang der Barockblockflöte Gebrauch. Doppelgriffe der Violine werden zu rhythmisch regelmäßigen Akkordbrechungen verarbeitet. Der Druck des Originals

lässt noch nichts von der burlesken Folge ahnen. Die *Lilliputsche Chaconne*, ein Stück aus dem Land der Zwerge, ist im Original auf nur 4 Zeilen abgedruckt und ist in den kleinsten Notenwerten gehalten, drei Zweiunddreißigstel lautet die Taktangabe und macht durchweg Gebrauch von (ich muss schnell mal rechnen!) Hundertachtundzwanzigsteln. Zahnhausen schlägt am Schluss in den Sprüngen Bindungen vor, im Original spielen die Violinen hier Doppelgriffe.

In der *Brobdignagischen Gigue* befinden wir uns im Land der Riesen, und Zahnhausen schlägt vor, die beiden Stimmen eventuell mit 2 Bassblockflöten zu besetzen. Das Stück ist im Metrum von vierundzwanzig Ganzen notiert. Die *Rêverie der Laputier, nebst ihren Aufweckern* ist ebenfalls ein Charakterstück. Die Keile auf den Sechzehntelgruppen und die darauffolgenden Primen symbolisieren sicherlich die Aufwecker, die die auf der fliegenden Insel wohnhaften Laputier gerade noch rechtzeitig aus dem Schlaf wecken, damit sie beim Philosophieren nicht einschlafen.

Zum Schluss folgt ein Duett mit zwei gegensätzlichen Charakteren. Die erste Stimme illustriert die *Loure der gesitteten Houyhnhnms* (Pferde), in der zweiten Stimme finden wir die *Furie der unartigen Yahoo* (affenähnliche Wesen). Telemann vereinigt hierin wiederum zwei Stilmerkmale, die girlandenartigen Läufe der 2. Stimme stehen in starkem Kontrast zur fast triolisierend gespielten Oberstimme. Dieser Satz erinnert mich im Ausdruck sehr an Fux' *Sinfonia* in F-Dur, wo er in beiden Oberstimmen eine *Aria Italiana* mit einer *Aire Française* kombiniert. Die Apotheose liegt noch stark in der Luft. Telemann ist ebenfalls als Stecher seiner Werke bekannt und er hat vor allem in der *Lilliputschen Chaconne* sowie in der *Brobdignagischen Gigue* einen phantastischen visuellen Eindruck vermittelt,

den die Musik hervorragend beschreibt. Die *Brobdignagische Gigue* erinnert im Originaldruck, im ersten Moment wenigstens, an ein Prelude non mesuré, die Pausen sind stufenweise in Dreiergruppen auf den Notenlinien verteilt. Im modernen Druck gehen diese Eindrücke leider verloren. Die Ausgabe ist sorgfältig betreut worden, die Einführung ist auf Deutsch und Englisch, ich kann sie herzlich empfehlen.

Marianne Mezger

Johann Klemm: 3 Fugen für Blockflötenquartett, hrsg. von Harald Wießner, Altötting 1998, Musikverlag A. Coppenrath, Partitur COP 60.134-01, DM 16,00; Spielpartitur COP 60.134-65, DM 8,00

Der Dresdener Hoforganist und Komponist Johann Klemm (um 1593-1651) veröffentlichte 1631 mit seiner *Partitura seu Tabulatura Italica* eine reine Fugensammlung, die in Deutschland beispiellos war. Er ordnet in seinem Druck jeweils 12 Fugen zu zwei, drei und vier Stimmen nach den Kirchentonarten an und weist auch im besonderen auf die neue Partiturnotation aus Italien hin, insbesondere auf die Vorteile der Anwendbarkeit gegenüber der deutschen Tabulaturenschrift.

Klemm schreibt, dass die Fugen auch auf anderen Instrumenten spielbar sind und dass bei dem Spiel auf „anderen Instrumenten“ die einzelnen Stimmen gesondert notiert werden müssen. Für die Ausführung sieht Klemm selber chromatische Zwischentöne und Diminutionen vor, die er nicht notiert, sondern dem Spieler überlässt.

In den originalen Tonarten beibehalten, erscheinen hier nun aus dem umfangreichen Schaffen Klemms drei Fugen, für Blockflötenquartett (SATB) bearbeitet: die Fuga XXV, im 1. Ton – Fuga XXVI, im 2. Ton und Fuga XXVIII, im 4. Ton.

Sie sind von einer besonderen Klarheit und Schlichtheit in ihrer Struktur, aber musikalisch ausgesprochen eindrucksvoll; selbst ohne Diminution und Chromatik sind sie auf einem Renaissance-Consort ein wunderbares Klangereignis. Vorstellbar wäre auch die Ausführung der Fuge im 1. Ton auf einer Tenor-, Bass-, Großbass- Subbassblockflöte, um den Charakter mit dem Klang dieser tiefen und warmen Instrumente zu unterstreichen.

Eine kleine Randbemerkung zum Schluss: Die ausklappbare dritte Seite ist sehr praktikabel!

Heida Vissing

**25. – 27. August 2000
Internationaler Musikmarkt
Utrecht (NL)**

**im Rahmen des 19. Holland Festivals
für Alte Musik Utrecht (25.08.-03.09)
mit über 80 Ausstellern
Alter Musikinstrumente,
Faksimile-Ausgaben, Büchern, CD's**

Information: Organisation für Alte Musik Utrecht,
G. Wahl, Postfach 734, NL-3500 AS Utrecht
Tel: +31-30-2362236, Fax: +31-30-2322798

Gerhard Bornefeld: Choralsonate II, Weihnachtssonate für Blockflötenquartett (oder Streichquartett) und Schlagzeug ad lib., Stuttgart 1999, Carus-Verlag, CV 29073, Part. m. St., DM 31,00

W. A. Mozart: Divertimento Nr. 12, eingerichtet für Blockflötenensemble (ATTB) von Ulrich Herrmann, CH-Locarno 1999 (Ausl.: O. H. Noetzel Verlag), N 3917, Part. m. St., DM 16,00

Seit Jahren liegt eine mangels Stimmen kaum spielbare, irgendwann antiquarisch gekaufte Partitur von Helmut Bornefelds *Weihnachtssonate* in meinem Notenschrank – der Versuch, dazu Stimmen zu erwerben, mündete in der Auskunft: *Nicht mehr lieferbar*. So ist es erfreulich, dass der Carus-Verlag nunmehr im Rahmen seiner umfassenden Bornefeld-Sammlung einen (offenbar fotomechanischen) Nachdruck der 1959 bei Bärenreiter erschienenen Erstauflage vorlegt. Die drei Sätze (*Concertino*, *Pastorale*, *Rondo*) markieren rhythmisch wie harmonisch einen wichtigen Schritt auf dem Weg zur neuen Blockflötenmusik der späten sechziger und der siebziger Jahre; sie sind, darüber hinaus, aber auch ganz einfach wirkungs- und klangvoll zu spielen und bieten einem halbwegs versierten Blockflötenquartett (plus Schlagwerker!) eine sehr lohnende Gestaltungsaufgabe.

Nicht ganz so überzeugend ist Ulrich Herrmanns Mozartbearbeitung: geschrieben für Oboen, Hörner und Fagotte, klingen die vier (insbesondere die Andante-) Sätze auf Blockflöten (trotz der tiefen Lage) etwas dünnbrüstig und machen wenig Eindruck außer dem, dass man sich nach dem Originalklang sehnt. Am wirkungsvollsten ist noch das abschließende *Presto*, das bei brillanter Interpretation durchaus als Zugabestück Karriere machen könnte.

Ulrich Scheinhammer-Schmid

Musik für Blockflötenensemble: J. Ciconia, J. S. Bach, A. Vivaldi, G. Finger, J. Rosenmüller und M. Maute, hrsg. von Flanders' Recorder Quartet „Vier op'n Rij“, Münster 1999, Miroprint, EM 1077, Partitur DM 21,00; Stimmensatz DM 15,00

Diese Sammlung drei- bis fünfstimmiger Sätze für Blockflötenensemble erschien im Spätsommer 1999 anlässlich des 10. Blockflötenfestivals in Mechelen. Die belgische Stadt Mechelen liegt in der Mitte zwischen Antwerpen und Brüssel und beherbergt jedes Jahr im August zahlreiche Blockflötisten, die dort an Meisterkursen und Konzerten teilnehmen.

Das Flämische Blockflötenquartett „Vier op'n Rij“, das die künstlerische Leitung inne hat, widmete diesen Jubiläumsband Jan Convents, dem Organisator des Festivals.

Nur ein Originalwerk für Blockflöte ist darin enthalten: die 1998 von Matthias Maute komponierten *Drei Melodien*. Die drei Stücke sind Teil des fünfsätzigen Werks *Kaleidoskop* und in ihrer Besetzung ungewöhnlich: Nr. 1 *Andante* für Alt, Tenor und zwei F-Bässe, Nr. 2 *Cunando* (Wiegend) für zwei Tenöre und zwei Bässe sowie die „minimalmusic“-inspirierte Melodie Nr. 3 *Tempo giusto* für zwei Altblockflöten, Tenor und Bass in C.

Die weiteren Stücke sind Bearbeitungen von Bart Spanhove und Paul van Loey und zeigen eine Auswahl aus mehreren Jahrhunderten. Um 1400 entstand *Ut te per omnes celitus* von Johannes Ciconia. Als frühbarockes Exempel wurde Johann Rosenmüllers *Sonate in D à 5* gewählt. Das Hochbarock ist durch drei Komponisten aus drei Ländern vertreten: Die Orgelfantasie BWV 570 von Johann Sebastian Bach, *Presto* und *Adagio* aus dem *Concerto Alla rustica* in G-Dur (RV 151, P.143; M. 49) für Streicher von Antonio Vivaldi, beide vierstimmig sowie ein Trio von Gottfried Finger.

Die Stücke gehören mit Ausnahme des dritten Satzes von M. Maute zur technisch leicht zu bewältigenden Ensembleliteratur und sind eine willkommene Erweiterung derselben.

Ines Müller-Busch

Antonio Vivaldi: Concerto in G nach RV 312, für flautino, 2 Violinen, Viola, Basso continuo, bearbeitet und herausgegeben von Jean Cassignol, Boite Postale 80, F-95472 Surveilliers Cedex

An weiten Kreisen der Alten Musik, vor allem der Blockflötenspieler- und Liebhaber, ist eine kleine Sensation offenbar vorbeigegangen, wenngleich der *inner circle* schon seit einigen Monaten heftig darüber debattiert: Hat der französische Musiker, Wissenschaftler und Herausgeber Jean Cassignol tatsächlich ein bislang unbeachtetes *flautino*-Konzert von Vivaldi entdeckt? Ja und nein; denn um ein wirklich authentisches Blockflötenkonzert aus der Feder des *prete rosso* handelt es sich bei Cassignols *trouvaille* nicht. Dies ist nicht der Ort, wissenschaftliche Betrachtungen anzustellen. Interessenten seien verwiesen auf Jean Cassignols und Anne Napolitano-Dardennes detaillierten Artikel „Ist

RV 312 Vivaldis viertes Concerto für *flautino*? „– erschienen in: *Informazioni e Studi Vivaldiani, Bollettino annuale dell' Istituto Italiano Antonio Vivaldi*, Venezia Fondazione Giorgio Cini, 20, Ricordi, 1999. An dieser Stelle soll der verzwickte Sachverhalt nur kurz dargestellt werden: Bereits in den frühen 90er Jahren hat der Vivaldi-Forscher Roger-Claude Travers auf RV 312 aufmerksam gemacht, ein gängigerweise als Violinkonzert gehandeltes Werk. Das Studium der autographen Handschrift bringt indes einige Überraschungen: Offenbar unschlüssig, für welches Instrument er sein *concerto* schreiben wollte, hat Vivaldi im Titel die Besetzungsangabe mehrere Male durchgestrichen, überschrieben etc. Mit einiger Mühe lässt sich neben *violino* auch das Wort *flautino* herauslesen, ein Umstand, der im weiteren Verlauf des ersten Satzes darin eine Entsprechung findet, dass an diversen Stellen Alternativ-Varianten für die Solostimme ausgeschrieben sind – wahlweise für Violine oder *flautino*. Bedauerlicherweise bricht die Flötenstimme bereits gegen Ende des ersten Satzes ab – in einer von des Komponisten eigener Hand gestrichenen Passage. Im zweiten und dritten Satz finden sich keinerlei Hinweise mehr auf den *flautino* als Soloinstrument. Es musste ein Blockflötenfreund wie Cassignol sein, um aus dieser Not eine Tugend zu machen, indem er sich entschlossen hat, die Solostimme der beiden letzten Sätze nun auch für die Blockflöte spielbar zu machen, und jeder virtuose *flautino*-Spieler wird ihm dafür dankbar sein. Dass Cassignol sich damit der Entscheidung Vivaldis, eben doch kein Flötenkonzert zu schreiben, widersetzt, dürfte ihm bewusst sein. Wie in so vielen Fällen hat auch hier der Zweck die Mittel geheiligt, und nun liegt es also vor, „Vivaldis viertes *concerto per flautino*“. Es liegt auf der Hand, dass der Violinpart einigermaßen gezwungen werden musste, um ihn den spieltechnischen Möglichkeiten der Blockflöte anzupassen – vor allem durch Knicken von Stimmverläufen, die den Ambitus des *flautino* über-/unterschreiten. Ob damit Vivaldis Intentionen Gewalt angetan wurde, mag jeder Spieler selbst beurteilen. Vergleichbare Bearbeitungen finden sich allerdings bereits im 18. Jahrhundert. Die vorgenommenen Eingriffe erscheinen im vorliegenden Falle umso unbedenklicher, als sie sich fast ausschließlich auf akkordische Brechungen und rasante, halbsbrecherische *solis* beziehen, die eher durch Fingerakrobatik als durch satztechnische Fertigkeit verblüffen wollen. Und gerade dieser Ef-

fekt lässt sich auch durch Cassignols *flautino*-Stimme mühelos erreichen, vorausgesetzt der Spieler verfügt über die erforderliche Virtuosität: Die vorgelegte Version von RV 312 verlangt in Arpeggien, Skalen, großen Sprüngen, Triolen etc. kaum weniger als die drei bekannten *concerti* von Vivaldi: Für jeden versierten Spieler eine neue Herausforderung und auch *in puncto* Publikumswirksamkeit zweifellos ein dankbares Konzert. Also frisch drauf los geübt! Wer allerdings darauf spekuliert, der erste zu sein, der der Welt Vivaldis *flautino*-Konzert vorzwischert, muss enttäuscht werden. Giovanni Antonini und seine Truppe *Il Giardino Armonico* haben das Werk bereits am 18. 6. 1999 im Rahmen der *Potsdamer Musikfestspiele* aus der Taufe gehoben, und eine Rundfunkaufnahme vom Sender Freies Berlin liegt auch schon vor ... Nur ein Verlag für Cassignols Bearbeitung ist derzeit noch nicht gefunden. Interessenten wenden sich an den Herausgeber persönlich. Das gesamte Stimmenmaterial liegt computer-gedruckt und spielbereit vor – einschließlich zahlreicher Alternativlösungen für die Gestaltung der Solostimme. Eine verdienstvolle Arbeit.

Karsten Erik Ose

Claudia Spahn: Schrijn, für Tenorblockflöte, Münster 1999, Microprint Musikverlag, EM 1067, DM 8,00

Dieses Werk ist 1998 anlässlich eines vom Künstler Willi Hauck angefertigten Blockflötenschreins, eines schrankähnlichen Behälters, entstanden. Der Schrein beinhaltet weltliche und sakrale Symbole, und die Musik soll diese Idee klanglich umsetzen. Wenn nun das Werk aber losgelöst wird aus dem Kontext, aus dem es stammt, tun sich, meiner Meinung nach, erhebliche Probleme auf. Es entsteht der Eindruck eines aufgesetzten Cross-overs, was sicherlich zu vermeiden wäre, wenn man die Komposition als Ganze, d.h. akustisch wie optisch wahrnehmen könnte.

Die Komposition ist sehr klar konzipiert und die Absichten im Text sind gut beschrieben. Das Stück ist in der Form ABA gebaut, wobei die A-Teile die sakralen Aspekte beschreiben, in diesem Fall symbolisiert durch ein choral-ähnliches Thema; und der B-Teil basiert auf weltlichen Elementen, hier symbolisiert durch ein Jazzthema von Oscar Peterson. Die Vorstellung der Annäherung an den Schrein und der Entfernung von ihm hat den Wechsel von der sakralen zur weltlichen Symbolik als Folge.

Das Stück ist technisch nicht sehr anspruchsvoll, setzt jedoch Erfahrung mit Dynamik und gleichzeitigem Singen und Spielen im „choralhaften“ Teil voraus und ein Gefühl für den Swing im mittleren Teil.

Carin van Heerden

Winfried Michel: *niets/iets*, für 4 Altblockflöten, Münster 1999, Microprint Musikverlag, EM 1070, DM 21,00

niets/iets oder nichts/etwas ist eine spannende Einführung in eine Miniaturwelt, so, wie Alice sie vielleicht im Wunderland erlebt. Ein Dynamik-Bogen wird gespannt von fast unhörbarer Atemgestik bis zur höchsten Kraft des Blasens und zurück zur Andeutung. In dem beschränkten Rahmen von Schweigen, Geste und Mikrintervallen erscheint die Riesenstufe der übermäßigen Quint wie ein Schritt auf dem Mond und das *fi* im *fff* wie eine regelrechte Explosion.

Das Werk stellt die Relativität des Klangraumes zur Diskussion und verlangt von den Spielern absolute Konzentration in Bezug auf Körpersprache für jede einzelne Aktivität, ob sie nun hörbar oder sichtbar ist. Die gleiche Lage der 4 Blockflöten stellt eine Klanghomogenität her, die aber auch Raum für einzelne Artikulation und Gestik lässt, ja, sie sogar herausfordert. Der Komponist: *Die Grundfrage mag bleiben: Ist in dieser kleinen Tonwelt nichts etwas, oder ist das Etwas ein Nichts?*

Carin van Heerden

Leonhard von Call: *Trio g-Moll opus 31*, hrsg. von Ulrich Herrmann für Blockflötenensemble, Wilhelmshaven 1999, Noetzel Edition, N 4531, DM 18,00

Leonhard von Call, 1767 in Tirol geboren und 1815 in Wien gestorben, war ein eher unbekannter österreichischer Gitarrist und Komponist. Er lebte und wirkte in Wien. Seine Kompositionen, die überwiegend für die Gitarre geschrieben wurden, waren ausschließlich für den Amateurmusiker gedacht.

So haben wir hier, mit dem originalen *Trio e-Moll* für Querflöten und den Sätzen Allegro – Adagio – Rondo Allegretto, ein Stückchen Wiener Klassik für drei Blockflöten (SAT oder SAA) bearbeitet. Hübsche Musik für zwischendurch, nicht zu anspruchsvoll, etwas für die Seele, wenn einem die langen Winterabende ohne Kamin dann doch irgendwann zu grau werden.

Dieses *Trio g-Moll* liegt recht günstig für Blockflöten und ist für Spieler des mittleren Schwierigkeitsgrades, die einen Abstecher in die Musik der Klassik machen möchten, leicht zu bewältigen.

Heida Vissing

Wolfgang Amadeus Mozart: *Andante C-Dur KV 315/Rondo D-Dur KV 373/Anh. 184*, Fassung für 2 Flöten, fakultativ für 3 Flöten, bearbeitet von Richard Müller-Dombois, Detmold 1999, Syrinx Verlag, DM 24,00

Diese beiden Flötenwerke Mozarts mit Orchester wurden hier von Richard Müller-Dombois für 2 Flöten, beziehungsweise 3 Flöten bearbeitet. Das ist in erster Linie eine praktische Ausgabe für den Unterricht und als solche gut gemacht. Manch ein Flötenlehrer, der lieber Flöte als Klavier spielt, wird sich darüber freuen. In der dreistimmigen Fassung kann darüber hinaus sehr gut Intonation am häufigen Unisono der 2 *Tutti*-Flöten geübt werden. Bearbeitungstechnisch nicht ganz einverstanden bin ich mit der Stelle ab T. 165 im Rondo: hier wird der Eindruck erweckt, als sei die dick gedruckte Stimme in der Solo-Flöte das Mozart-Original und nicht die *ossia* darüber kleiner gedruckte (zweifellos schwerer auszuführende) Partie. Bearbeitungen, Vereinfachungen des Herausgebers sollten als solche immer deutlich bleiben, auch dann, wenn sie gut gemacht sind. (Hier der Analog-Stelle T. 47 nachgebaut).

Frank Michael

Franz Anton Hoffmeister: *3 konzertante Sonaten aus op. II*, für 2 Querflöten, hrsg. von Hugo Ruf, Wilhelmshaven 1998, Heinrichshofen's Verlag, N 2397, DM 19,00

Santo Lapis: *Sechs Duette*, für zwei Flöten, hrsg. von Nikolaus Delius, Frankfurt/M., Musikverlag Zimmermann, ZM 33110, DM 27,00

Rätsel umgeben beide Komponisten, von denen hier Flötenduetts vorgelegt werden. Ist im Fall des 1754 in Rottenburg am Neckar (nicht als württembergischer, sondern als vorderösterreichischer Untertan) geborenen Hoffmeister das *Œuvre kaum überschaubar*, so liegen bei dem (mutmaßlichen) Bologneser Santo Lapis gleich ganze Lebensabschnitte so gut wie die Werke im Dunkeln, in dessen englischer Abteilung *sich ca. 1765 seine Spur [endgültig] verliert* (N. Delius).

Hoffmeisters Duette zeigen, wie auch zahlreiche andere seiner Flötenwerke, eine gute Vertrautheit

Querflöte spielen und lernen

Die Frühinstrumental-Schule
in der neuen Serie

„Wir lernen ein Instrument“

von Barbara Metzger

und Michaela Papenberg

mit Illustrationen von Christiane Werner



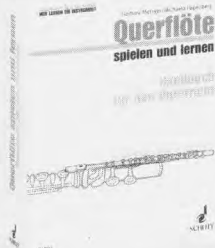
Im Anschluß an die erfolgreichen Unterrichtswerke von **Musik und Tanz für Kinder** wird hier ein neues Konzept zum Instrumentalunterricht für Gruppen- oder Einzelunterricht vorgestellt. Es soll das Spielen und Lernen im Unterricht glaubwürdig verbinden und Aktivitäten wie

- Hören und Verstehen,
- Improvisieren und Komponieren,
- Singen und Bewegen integrieren.

Über die noch erscheinenden Schulwerke für Klavier, Violine, Blockflöte und Schlagwerk hinweg werden zahlreiche pädagogische und musikalische Brücken gebildet. Im Kollegium der Eingangsstufe von Musikschulen wird damit eine echte Kooperation unterstützt.

Diese Unterrichtswerke werden von dem renommierten Herausgaberteam

Wolfgang Hartmann, Rudolf Nykrin, Hermann Regner (Orff-Institut, Mozarteum, Salzburg) betreut.



Handbuch für den Unterricht

Angebot zum Prüfexemplar-

Preis zu DM 78,-

Gültig bis zum 31.12.2000

Schulstempel oder anderer

Nachweis erforderlich.

Best.-Nr. ED 8553-13

Handbuch für den Unterricht

Bezug ohne Lehnachweis

Best.-Nr. ED 8553, DIN A4-

Ordner, DM 98,-

Flötenheft 1

Best.-Nr. ED 8551, DM 18,-*

Flötenheft 2

Best.-Nr. ED 8552, DM 18,-*

*ab 1.7.2000 DM 24,80

Ausführliche Informationen zu **Querflöte spielen und lernen** finden Sie im neuen, 48-seitigen, farbigen Gesamtprospekt, Best.-Nr. KAT 385-99; kostenlos erhältlich bei Ihrem Fachhändler oder beim Verlag.



Schott for music – music for a better world
www.schott-music.com



mit den Möglichkeiten des Instruments und einen Ideenreichtum, der immer wieder für Überraschungen gut ist. Er beherrscht die Muster einer galanten und eleganten Schreibart so gut, dass er die Themen immer wieder geschickt auf beide Stimmen verteilt. Dabei laufen seine Sonaten allerdings nie ganz in vorhersehbaren Schienen: interessantes Musiziermaterial aus dem an Flötenduetten nicht besonders reichen Angebot der klassischen Periode.

Skandalös freilich ist der Druck dieser Ausgabe: kein einziger Satz lässt sich ohne Umblättern spielen, wobei nicht wenige Seitenwechsel beide Stimmen in voller Aktion überraschen! Stellt sich der Verlag hier vor, dass man beim Vorspielen dieser Duette einen Umblätterer aufs Podium stellt? Oder geht er von vornherein davon aus, dass der Kopierapparat alle Defizite schludriger Ausgaben behebt?

Vorbildlich ist in dieser Hinsicht die Zimmermann-Ausgabe: nicht nur das beigegebene Duplikat der Spielpartitur erleichtert das Musizieren, sondern auch die vorbildliche Verteilung des Texts auf die Doppelseiten. Freilich sind die Lapis-Duette, Transkriptionen von um 1740 erschienenen Generalbass-Sonaten, gleich- und regelmäßiger als Hoffmeisters vielfältigeres Opus II, sind damit aber auch Schülern der Mittelstufe bereits eher zugänglich als die teilweise durchaus Brillanz erfordern den Sonaten des Rottenburgers. Lapis steht deutlich zwischen den Zeiten: barocke Dreiklangsmuster wechseln mit Sätzen, in denen bereits empfindsame oder vorklassische Wendungen auftauchen, so dass hier auch Einblicke in die Wege der Musikgeschichte ermöglicht werden.

Ulrich Scheinhammer-Schmid

Wilhelm Popp: Vortragsstücke op. 462, für Flöte und Klavier, Frankfurt/M. 1999, Musikverlag Zimmermann, ZM 33000, DM 18,00

Für den Unterricht und Klassenvorspiel sollten diese drei Vortragsstücke von Popp unentbehrlich werden. Mit „Popp-Musik“ kann man auch bei weniger schnell fortschreitenden Schülern wunderbare Entwicklungen anregen. Die Klavierbegleitung ist leicht vom Flötenlehrer auszuführen und wird auch einem Klavierschüler im Zusammenspiel interessant genug sein. Es ist zu wünschen, dass der Zimmermann-Verlag noch mehr dieser Art (vielleicht die Ungarischen Tänze) wiederauflegt.

Željko Pešek

Giuseppe Torti: Concerto G-Dur, für 3 Querflöten und Basso continuo, hrsg. von Lorenzo Nasimbeni, Frankfurt 1998, Musikverlag Zimmermann, ZM 32980, DM 22,00

Leonard von Call: Trio op. 2/1, für 3 Flöten; Gottlieb Heinrich Köhler: Amusement op. 117, für 3 Flöten, hrsg. von Elisabeth Weinzierl und Edmund Wächter, CH-Winterthur 1998, Amadeus Verlag, BP 852, DM 28,00

Giuseppe Torti war um die Mitte des 18. Jahrhunderts Kapellmeister in Mailand. Sein *Concerto Obligato à tre Flauti Traversi* wird hier im Erstdruck nach einer italienischen Handschrift des 18. Jahrhunderts vorgelegt. Leider hält das Werk nicht, was es vorgibt zu sein, nämlich ein Stück für drei obligate Flöten mit Bass, also ein Quartett. Es handelt sich offensichtlich ursprünglich um eine Triosonate für 2 Flöten und Bass, die in den Rahmensätzen durch mehr oder weniger geschickte Hinzufügung einer weiteren Stimme zu einem Stück mit drei Flöten gemacht wurde. Der Mittelsatz, in dem die 2. Flöte schweigt, dürfte weitgehend dem Original entsprechen. Die Musik selbst ist schlicht, harmonisch einfach und spieltechnisch nicht sehr anspruchsvoll.

Die Besetzung des Concertos legt natürlich den Vergleich mit den *Sonates à quatre* op. 34 von Joseph Bodin de Boismortier aus dem Jahre 1731 nahe. Wenn man den stilistischen Unterschied vernachlässigt und nur die Brauchbarkeit für die heutige Praxis berücksichtigt, dann ist Torti in dieser Form keine Alternative zu den verbreiteten Boismortier-Sonaten.

Das Trio op. 2/1 von Leonard de Call wurde 1983 fälschlich unter dem Namen Beethovens herausgegeben. (Zu einer transponierten Ausgabe für Blockflöten, ebenfalls unter Beethovens Namen verlegt, vergleiche die sehr treffende Rezension von Ulrich Scheinhammer-Schmid in TIBIA 1/2000, S. 54.) Mittlerweile hat sich die Autorschaft Calls zwar herumgesprochen, eine Ausgabe mit korrekter Komponistenangabe war jedoch bisher nicht zu haben. Bei der Vorbereitung des vorliegenden Neudruckes haben die Herausgeber darüber hinaus entdeckt, dass Gottlieb Heinrich Köhler (1765-1833) zwei Sätze aus Calls Trio in sein *Amusement* op. 117 übernommen und diese mit eigenen Sätzen zu einem Stück „aus einem Guß“ zusammengefügt hat. Interessant ist, wie Köhler die ältere, „klassischere“ Vorlage durch kleine Eingriffe „romanti-

siert“ und dem sich wandelnden Zeitgeschmack anpasst. Übrigens wurde dieses Trio schon zu Lebzeiten Calls in Wien für drei Czakane eingerichtet. Das spricht für die Wertschätzung, die das Stück bei Calls Zeitgenossen gefunden hatte.

Die vorliegende Neuausgabe macht es möglich, Calls Trio mit und ohne Köhlers Zutaten zu spielen. Das Stück und die sorgfältige Ausgabe haben einen Stamplatz unter den Standardwerken für 3 Flöten verdient.

Betrachtet man die beiden Werke von Torti und Call in den vorliegenden Bearbeitungen, so zeigt sich wieder einmal, dass es damals – wie heute – gelungenere und weniger gelungene Bearbeitungen gegeben hat.

Peter Thalheimer

Jehan Alain: Monodie für Flöte solo, F-Paris 1999, Editions Musicales Alphonse Leduc, AL 29 229, keine Preisangabe in DM

Bei *Monodie für Flöte solo* handelt es sich um die Wiederentdeckung einer Miniatur, die Alain 1938 komponierte. Jehan Alain hatte eigentlich seinen Schwerpunkt im Schaffen von Orgelwerken. Er fiel im jungen Alter von 29 Jahren im zweiten Weltkrieg.

Mit der *Monodie* kreierte er ein ruhiges, unaufdringliches Stück, das nur einen geringen klanglichen Bereich der Flöte berücksichtigt. Ungewöhnlich sind der geringe Tonvorrat, der lediglich die Töne von c¹ bis e² beinhaltet, und das für die Querflöte untypische tiefe Register. Auch in ihrer Expressivität ist die nicht einmal zwei Minuten dauernde Komposition sehr begrenzt und lotet lediglich einen Bruchteil der Möglichkeiten einer Querflöte aus.

Das im Metrum freie Stück beginnt mit einem Motiv, klein im Ambitus, dessen rhythmische Verknüpfung von Achteltriolen und synkopierten Achteln das Herzstück bildet. Dieses Motiv wird zunächst erweitert, um dann neu aufgegriffen und fortgesponnen zu werden. Nach einer kleinen Kadenz versiegen die Schlusstöne in der Stille.

Die *Monodie* ist in ihrem Klangcharakter eher dunkel und sehr zurückgehalten in Ausdruck und Dynamik. Moderne Spieltechniken werden nicht verwendet, die Rhythmik ist einfach. Es ist ein unscheinbares und recht sprödes Stück, dessen Schwierigkeitsgrad niedrig einzustufen ist.

Christian Wenzel



Musiklädle
Blockflöten mit Service
Der kompetente Partner an Ihrer Seite
 Neureuter Hauptstr. 316
 76149 Karlsruhe - Neureut
 Tel. 0721.707291, Fax. 0721.782357
Weltweiter Notenversand für Musiker
Großes Blockflötennotenlager
Blockflöten führender Hersteller
Großes Blockflötenlager
Versand von Auswahlen
Reparaturservice für Blockflöten
Computergestützte Notenrecherchen
Telefonische Auftragsannahme
 Kennen Sie unser Handbuch 2000 ?

Ernesto Köhler: 25 romantische Etüden op. 66, für Flöte solo, hrsg. von Kurt Meier, CH-Winterthur 1999, Amadeus Verlag, BP 884, DM 14,00

Krzysztof Zgraja: Warming Up – 7 Tage pro Woche, für Flöte, Frankfurt/M. 1998, Musikverlag Zimmermann, ZM 33370, DM 15,00

Ich selbst habe – vor vielen Jahren, nota bene – mit Köhlers ...*Lusterweckenden Uebungen* (op. 33) zum ersten Mal richtige Etüden kennengelernt. Auch die hier vorgelegten *Romantischen Etüden im modernen Stil* (op. 66) sind „lusterweckend“. Sie sprechen eine charmant-kitschige Sprache, sind technisch nicht ohne Anspruch und verlangen vor allem ein farbenreiches Spiel. Der tadellose Neudruck erfreut besonders, nachdem 1997 bei Zimmermann/Frankfurt eine wenig ansprechende Ausgabe der Etüden erschien.

Dem Titel folgend erwartet man von Zgraja eine Art von Üb-Kompodium, das – wöchentlich wiederholbar – ein *Warming Up* gewährleistet. Aber derart wochentagsgenau, wie es der Titel suggeriert, kann das Ganze doch wohl letztlich nicht gemeint sein. Die Anordnung der sieben kleinen Stücke ist nicht ganz einleuchtend, da sie wenig kontrastierend wirken und auch kaum progressiv sind.

Das Heft enthält sehr viele Legatoabschnitte und -Übungen; fast hat man den Eindruck, dieses sei die Hauptartikulationsart der Querflöte. Aber *sieben Tage pro Woche* kaum etwas von den reichen Möglichkeiten einer *Flötensprache* zu spüren, ist ein wirklicher Mangel.

Hans-Martin Linde

Frédéric Chopin: 5 Préludes aus op. 28, für 4 Flöten bearb. und hrsg. von Guy de Cheyron, Frankfurt/M. 1999, Zimmermann, ZM 33430, DM 20,00

Es ist ein Experiment, räumt der Bearbeiter im Vorwort ein und fordert gleichzeitig im Hinblick auf eine Interpretation seiner Arrangements, *sich vom originalen Klangbild innerlich zu lösen*, damit sich so die neuen Aspekte einer anderen Darstellung erschließen könnten. Als Auswahlkriterien für fünf der insgesamt 24 Préludes op. 28 für Klavier von Chopin nennt de Cheyron einen *melodiebestimmten* Satz mit *homophoner, schlichter und klarer* Struktur, was sich durch ein *Flötenquartett sehr gut darstellen* lasse. Dies trifft neben den vorliegenden Nummern 4, 6, 7, 9 und 17 noch auf einige weitere Stücke aus Chopins Op. 28 zu; erstaunlich ist nur, dass der eigentliche *Evergreen* des Sammelwerks, das sog. *Regentropfenprélude*, nicht mit aufgenommen worden ist, da für dieses die genannten Voraussetzungen ebenfalls gelten.

Dass die Nr. 7 A-Dur, die man von der berühmten, aus verschiedenen Werken Chopins zusammengestellten Ballettmusik *Les Sylphides* kennt, enthalten ist, erscheint aufgrund ihres leichten, an einen Walzer anklingenden Charakters naheliegend; dieses Stück eignet sich zweifellos besonders gut zur Wiedergabe durch ein *bassloses* Ensemble. Etwas schwieriger ist der Fall bei den beiden Préludes Nr. 4 und 6 (e-Moll / h-Moll), bei denen das Original von einem dichten, akkordischen Klaviersatz bestimmt wird. Von diesen dürfte dasjenige in h-Moll am gelungensten umgesetzt worden sein, obwohl Chopin die Melodie ursprünglich dem Klavierbass zugewiesen, die Begleitung aber in die Altlage des Instruments verlegt hatte; im Unterschied zur Nr. 4 lässt de Cheyron nämlich abschnittsweise und abwechselnd von einem der vier Spieler einen Teil dieser Melodie vortragen – neben den wenig interessanten Begleitfiguren, die aus langsamen Viertel- und Achtelrepetitionen bestehen, hat so jeder wenigstens einmal auch solistische Funktion.

Problematisch sind schließlich die Nummern 9 und 17 (E-Dur / As-Dur); während letztere aufgrund der raschen Bewegung und eines auch im Flötenquartett dichten Satzes noch eine verblüffende Wirkung erzielen dürfte, ist die andere für ein solches Arrangement völlig ungeeignet und in dieser Version allenfalls eine Kuriosität: Chopin hatte ausschließlich die dunklen und besonders klangkräftigen

gen Lagen des Klaviers verwendet (das ganze Stück wurde vollständig im Bass-Schlüssel notiert!) und dabei kaum einmal das Forte oder Fortissimo verlassen; bei einer Interpretation durch ein Ensemble mit vergleichsweise zarter Tonfülle muss man sich nun doch so weit *vom originalen Klangbild innerlich lösen*, dass vom ursprünglichen Charakter der Komposition eigentlich nichts mehr übrig bleibt.

Die Arrangements eignen sich wohl vor allem für Musikschulen und lassen sich bei sinnvoller Auswahl für das Ensemblespiel sicherlich gewinnbringend einsetzen. Aufführungen, in denen Original und Bearbeitung erklingen, dürften dabei besonders reizvoll sein.

Georg Günther

Trevor Wye: Complete Daily Exercises for the flute, GB-London 1999, Novello Comp. Ltd., DM 44,80

Für diejenigen, die erkannt haben, wie notwendig all die täglichen Übungen von Tonleitern und Dreiklängen sind, die aber noch nicht zu viele Übungshäfte gekauft haben, ist dieses Heft eine gute Anschaffung. Statt der sündhaft teuren Moyse-Hefte von Leduc, der Taffanel-Gaubert-Schule oder der vielen Einzelhefte, wie Reichert, Wood oder Maquarre, bekommt man hier alles das und mehr in einem 130 Seiten dicken spiralgebundenen Buch.

Übung braucht Abwechslung, die findet man hier reichlich: tonliche Einspiel-Übungen, diatonische und chromatische Tonleitern, Dreiklänge, spezielle Übungen für die Griffverbindungen in der dritten Oktave usw. Man wird oder sollte diese Übungen auswendig spielen und so kann man die vielen Druckfehler im Notensatz, als solche leicht erkennbar, vielleicht übersehen.

Das Besondere an dieser Kompilation, in der auch Wyes eigene Übungen enthalten sind (some new exercises on old ideas – wie er bescheiden schreibt), ist die Widmung an die vier Flötenspieler, die die Mailingliste *Flute* im Internet unterhalten, eine Gelegenheit, diese im deutschen Sprachbereich publik zu machen. Schickt man eine e-mail an listserv@listserv.syr.edu mit „subscribe flute <eigener Name>“ als alleinigem Text (auch ohne die Signature!), wird man Teilnehmer an einer überwältigenden Fülle von Informationen, die zwischen den mehr als 2000 teilnehmenden Flötenspielern in aller Welt ausgetauscht wird. Auch sehr berühmte oder bekannte Flötisten melden sich im-

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



AB INS IBACH-HAUS
Auch bei Schul- und Firmenflöten
sind wir groß!
Zuschicken lassen. Anspielen. Vergleichen.
early music im Ibach-Haus · Tel. 02336/990290 · Fax 02336/914213

mer wieder dort zu Wort, wie z. B. James Galway oder Robert Dick. Die Vielfalt an Themen ist schier unerschöpflich und der Umgangston immer wohlthuend freundlich. Als Ergänzung sei die Adresse der Internet-Site von Larry Krantz, dem Initiator der *Flute* angegeben, von der viele und einem bald unentbehrliche Links ausgehen: <http://users.uniserve.com/~lwk/welcome.htm>.

Željko Pešek

Guy Lacour: 28 Etudes, sur les modes à transpositions limitées d'Olivier Messiaen, pour flûte, proposé par Philippe Pierlot, F-Paris 1999, Gérard Billaudot Editeur, keine Preisangabe in DM

Diese Etüden bieten gute Gelegenheit, sich mit der speziellen Melodieformung der Messiaenschen Modaltechnik vertraut zu machen. Auch andere – besonders französische – Komponisten verwenden diese Technik in ihren Stücken, so dass eine Beschäftigung damit durchaus sinnvoll sein kann. Jede der Studien beruht auf einer der sieben *modes ou sur une de leurs différentes transpositions*. Ungerade und zusammengesetzte Taktarten, eine stiltypische Sprungtechnik und abwechslungsreiche Artikulationen (diese vor allem im Legatobereich) stellen einige Ansprüche an den Spieler.

Hans-Martin Linde

Johannès Donjon: Bamboche - rondo gigue pour flute piccolo et piano, F-Paris 1999, G. Billaudot Editeur, keine Preisangabe in DM

Johannès Donjons (1839-1912) *Bamboche* ist im wahrsten Sinne des Wortes ein pfiffiges kleines Werk. Bei diesem hübschen D-Dur-Stück, im Untertitel als *rondo gigue* bezeichnet – im strengen Sinne ist es weder eine Gigue, da im 2/4-Takt, noch ein Rondo, da nur dreiteilig mit Einleitung – kann der Piccolist seine Finger- und Zungenfertigkeit voll unter Beweis stellen. Dieses – so scheint's fast – von Offenbach inspirierte Stück mit seiner fulminanten Schluss-Stretta ist ideal als brillante Zugabe eines Flötenrecitals.

Frank Michael

Dietrich Erdmann: Concertino für Flöte und Streichorchester, Bad Schwalbach 1999, Edition Gravis, EG 650, keine Preisangabe

Dieses *Concertino* für Flöte und Streichorchester von Dietrich Erdmann, bereits 1959 im Musikverlag Gerig Köln erschienen, wurde jetzt zu Recht von dem Nachfolgeverlag Edition Gravis wieder aufgelegt. Dieses dreisätzige Werk wird in seiner klaren Diktion, in seiner meisterhaften handwerklichen Beherrschung, aber nicht zuletzt auch seiner guten Spielbarkeit wegen, seinen Weg erneut antreten. Sehr geeignet erscheint es uns für Laienorchester, wobei die Flöte natürlich die „virtuoseste“ Stimme hat, die aber für ein Konzert trotz einiger Vertracktheiten gut spielbar ist. In den schnellen Sätzen können schön geschwinde Finger gezeigt werden, in dem langsamen Satz hat die ganz eigene Poesie eines in unser Jahrhundert transferierten *Sicilianos*. Die durchscheinenden barocken Elemente sind es aber auch, die dieses Werk in spielerischer Weise bewältigbar machen. Auffallend die Substanzgemeinschaft aller Sätze untereinander, auffallend die oft mühelose Kontrapunktik in einem ganz und gar durchsichtigen Satz. Wie gesagt, ein schönes Werk für Laienorchester – aber wie bei allen guten Werken lohnt sich dieses auch für Profis!

Frank Michael

Gerhard Braun: Kommet, ihr Hirten. Weihnachtslieder für Querflöte und Tasteninstrument. Sätze: Siegfried Petrenz, Stuttgart 1999, Carus-Verlag, CV 17102/ 10, DM 22,00

26 bekannte Weihnachtslieder plus einen instrumentalen Dreikönigsmarsch aus der Provence präsentiert dieses Heft in klangvollen und für beide Instrumente gut liegenden Sätzen, wobei offenbar besonders darauf geachtet wurde, den Klaviersatz nicht zu dick zu gestalten. Somit dürften diese abwechslungsreichen, teils akkordisch, gelegentlich aber auch in fortlaufender Achtelbewegung begleiteten Sätze auch für die Kombination mit einer Orgel problemlos geeignet sein. Ein winziger Umstand ist allerdings irritierend: in der Querflötenstimme, die an sich ganz auf Artikulationsvorschläge verzichtet, werden die Noten, die auf eine Silbe zu singen sind, mit (scheinbaren) Legatobögen bezeichnet; auch dieses Verfahren wird freilich nicht konsequent durchgehalten (es fehlt z.B. in Nr. 1, 2, 16).

Ulrich Scheinhammer-Schmid

Helmut Eder: Mallorquinische Impressionen op. 109, für Flöte und Oboe, A-Wien 1998, Musikverlag Doblinger, Ed.-Nr. 36 301, DM 39,00

Mit einem charakteristisch rhythmisierten Motiv der Flöte beginnt der 1. Satz von Helmut Eders *Mallorquinischen Impressionen*, dann setzt die Oboe mit einer langgezogenen zunächst tastenden Melodik ein. Vor dem Tausch von melodischer und rhythmischer Motive in den Stimmen zwei Takte gemeinsam das *Rhythmusmodell*. Auch wenn mich bei diesem Werk nicht jedes Detail in Melodiebildung oder Harmonik überzeugt, ist doch bewundernswert wie hier ein Komponist konsequent inkonsequent zu sein scheint. Das klingt vielleicht abwertend, ist aber so nicht gemeint: vielmehr wird in diesem Werk mit großer Fantasie einer freien Imitation sowohl nacheinander wie synchron gehuldigt, einer Imitation, die keine im strengen Sinne ist und dennoch immer als solche und damit Zusammenhang stiftend wahrgenommen wird und nachvollziehbar ist – auch für den Hörer.

Tänzerisches, Bicinienartiges, Improvisierendes tritt hier auf spielerisch gekonnte Weise miteinander in Korrespondenz, ebenso wie Dissonantes zu Konsonantem. So lösen sich zum Beispiel im 2. Satz scharfe Dissonanzen eines *Biciniums* in einem wunderschönen – aber nicht im traditionellen Sinne – konsonanten Schlussteil auf. Strenger als Zusammenklänge wirken verschiedene *einheitsbildende* Rhythmusmodelle. Ganz besonders keck der zwischen 3/8- und 5/8-Takt schwankende Schluss-*Tanz* im 3. Satz.

Charakteristisch unterschiedlich werden Flöte und Oboe in ihren Eigenheiten nicht behandelt, so dass das Stück über weite Strecken wie ein Duo von gleichen Instrumenten aussieht. Bei einer Länge von 11 1/2 Minuten wird sich aber auszahlen, die unterschiedlichen Farbbeleuchtungen der Motive und Klänge erleben zu können. Und dass Eder von den Instrumenten etwas versteht, kann man u. a. im 3. Satz hören: die langen, schnellen legato-Vorschläge der Oboe werden von *flüchtigen* Flatterzungenslinien der Flöte beantwortet und fulminanter Höhepunkt des Werkes sind vier gut und laut zu produzierende Oboenmultiphonics neben ekstatischen Flötenglissandi mit Flatterzunge. (Beide Stellen wären umgekehrt instrumentiert kaum oder nicht ausführbar, klanglich sinnlos.) Der Schluss: eine milde leittönige Dissonanz a-ais, die sich zu g-h mit kurzem Dezimenvorschlag c-e ins piano

verflüchtigt. Hier löst sich einmal mehr der Titel des Werkes ein: *Impressionen*. Ein nicht ganz leichtes Werk, aber virtuos gespielt sicher sehr „beeindruckend“.

Der Druck ist sehr schön, die fehlenden 16tel-Pausen im 3. und 4. System S. 12 und der eine fehlende 16tel-Balken in der Oboe daselbst tut diesem Urteil keinen Abbruch.

Frank Michael

Louis-Emmanuel Jadin/Charles Garnier: 3 Nocturnes (F-Dur/C-Dur/g-Moll), für Oboe und Klavier, hrsg. von Florence Badol-Bertrand Frankfurt 1997, Musikverlag Zimmermann, ZM 31240, DM 29,00

Jadin lebte von 1768 bis 1853, Garnier von 1752 bis nach 1825. Jadin, der Komponist, und Garnier, der Oboist, haben sich zusammengetan, um derartige *Nocturnes* gemeinsam zu edieren, und das so zwischen 1806 und 1816 in mehreren Bänden. Hier nun sind drei dieser Stücke in sehr schönem Druck und in einer sorgfältigen Ausgabe zu haben.

Auf Seite 14 der Klavierstimme fehlt in T. 265 Klavier rechts im letzten Achtel ein Sechzehntelbalken. Und in der Oboenstimme auf der ersten Seite in Takt 56 fehlt im vierten Viertel vor dem mittleren Triolenachtel ein Auflöser (das ist zwar in Frankreich üblich: Vorzeichen gelten häufig für einen ganzen Takt, unabhängig von der jeweiligen Oktave, aber hier ist es vielleicht doch eine kleine Nachlässigkeit).

Sehr genau hat Florence Badol-Bertrand die Ausgabe besorgt, ihr knappes Vorwort ist informativ, denn wer kennt schon Jadin, den Komponisten des Ancien Regime, der Kaiserzeit und der Restauration.

Man erfährt im Vorwort, dass derartige *Nocturnes* Variationswerke für Solo und Klavier oder Harfe sind, und zwar über Themen, die derzeit in aller Munde waren. So kann nicht jedes der Themen identifiziert werden. Aber wenigstens das von Nr. 3: *La Bergère Célimène*, ein Volkslied, das Mozart 1781 als KV 359 variiert hat.

Der Oboenpart ist nicht schwer, Nr. 3 wird dann ein wenig schwerer, der Oboist hatte wohl nicht allzuviel zu sagen. Aber das Klavier ist nicht ganz so leicht. In Nr. 2 gibt es sogar eine kleine Klavier-Kadenz. Nur: Die Stücke sind sehr geeignet, wenn man ein Duo Oboe-Klavier vorbereiten will: Die Oboe hat oft begleitende Funktion.

Sie sind hübsch, die Notturmi. Nicht gerade Fundus Humanus, aber hübsch. Mindestens als Unterrichtsmaterial vor dem Klughardt-Concertino und später dann Kalliwoda. Ich kann mir auch vorstellen, dass man beispielsweise das dritte Stück in einem „französischen“ Récital an den Anfang setzt, etwa vor Saint-Saëns, Bozza und Dutilleux. Das gibt dann eine lockere Sommerserenade, wenn man die Pièces entsprechend serviert. Also: ausprobieren!

Albrecht Gürsching

Martin Pohl-Hesse: Das Klarinettenspiel, Bd. 3: Klarinettenschule und Spielbuch für den Einzel- und Gruppenunterricht, 1. Aufl., Kassel 1999, Bärenreiter-Verlag, BA 6666, DM 25,00

Eine neue Klarinettenschule – und das auch noch für Einzel- und Gruppenunterricht: das wollte ich schon genauer wissen. Der Druck und die Aufmachung sind hervorragend; man nimmt dieses Buch gern in die Hand und stellt fest: 17 Stücke sind für 2 Klarinetten (mit und ohne Klavier), 10 Stücke für Klarinette und Klavier, 3 Stücke für Klarinette solo und schließlich eines für 3 Klarinetten und Klavier.

Das Wort *Gruppenunterricht* kommt einmal vor, und zwar im Vorwort: ... *auch der dritte Band ist für den Gruppenunterricht geeignet: allerdings dürfte eine Dreiergruppe in diesem Lernstadium selten sein; deshalb gibt es (fast) keine Stücke mehr für drei Klarinetten.*

Wieder einmal wird das (absolut notwendige und zu fordernde) Zusammenspiel unter dem verkaufsfördernden Stichwort *Gruppenunterricht* auf den Ladentisch gelegt. Der Gruppenunterricht ist von der Unterweisung in kammermusikalischen Techniken so meilenweit entfernt, dass der Begriff aus dem Untertitel des Buches entfernt werden muss: hier ist es reiner Etikettenschwindel.

Schade. Denn dieser letzte von drei Bänden verdient auch durchaus positive Anmerkungen. Da ist zum einen die Klarinettenteknik: wenn die Schüler diesen Band wirklich im dritten Jahr beginnen können, dann haben sie in den ersten beiden Jahren schon eine Menge gelernt, an kantabilem Spiel ebenso wie an virtuosem Tun. Die Beispiele sind ein wenig jazzlastig. Doch das ist kein Nachteil. Denn da sind zum Beispiel rhythmische Fähigkeiten gefragt, die durchaus auch in anderen Stilen gefragt sind. Und wenn dann eine im Text wohl vorbereitete Blues-Improvisation gefordert wird (mit genau

festgelegten Parametern, so dass jedermann weiss, was zu tun ist), dann merkt man, dass da ein Instrumental-Profi mit Jazzpraxis am Werk ist.

Zum anderen ist grundsätzlich gut, dass der Autor in Zwischentexten immer wieder Hinweise auf allgemeine Musiklehre (Intervalle, Akkorde, Kirchentonarten etc.) oder auf spezielle Komponisten gibt. Denn die Stücke sind zwar meist von Pohl-Hesse selbst, aber eben nicht alle; da gibt es Klavierauszüge mit originalen Klarinetten soli: Bizet, Menuett aus *L'Arlesienne* I; Mendelssohn, *Hebriden*; Beethoven, *Pastorale*; Tschaikowsky, 6. *Sinfonie* II; Weber, *Variationen* op. 33, Thema; Brahms, 3. *Sinfonie* III; F. Liszt, *Ungarische Rhapsodie* II und schließlich aus dem Vorspiel zum 3. Akt der *Götterdämmerung* für 3 Klarinetten und Klavier.

Hier gibt es einen Einstieg in das Studium von Orchesterliteratur, der durch die Klavierbegleitung fabelhaft ist (und allem Orchesterstudien-Spiel überlegen). Zwar sind die Klavier-Arrangements (vom Autor selber) mitunter gar nicht so leicht, aber dafür entspricht der Klang auch eher dem oft recht komplexen Original. Und für derartigen *Gruppenunterricht* kann man ja vielleicht bisweilen einen Klavierkollegen einladen.

Zurück zum Text: im Prinzip also ja ohne Einschränkung. Aber was soll man dazu sagen: *es gibt aber auch Fälle, in denen ein Ton, der normalerweise ohne Vorzeichen geschrieben wird, MIT einem Vorzeichen notiert wird (zum Beispiel f-eis)*. Abgesehen davon, dass das *f* ja gerade nicht dieser Ton ist (den man normalerweise ohne Vorzeichen schreibt): es müsste schon heißen *eis-f*. Hier wird Musiktheorie angeboten, die bereits *fis-Moll* ausklammert, vom *Tristan*-Vorspiel gar nicht zu reden. Diese C-Dur-Mentalität macht es dann den Theorielehrern so schwer, einfachste Tatsachen und Relationen der temperierten Dur-Moll-Harmonik zu unterrichten, und den Studenten ebenso schwer, auch einfache Zusammenhänge zu begreifen. Denn dieses *fis-Moll* enthält ja bereits das abnorme *eis* ...

Viele der theoretischen Anmerkungen sind richtig und gut. So etwa, dass der Autor die italienischen Tempobezeichnungen fast immer wörtlich übersetzt, um sie dann so zu erklären, wie sie heute allgemein verstanden werden. Also: *Andante molto* bedeutet ein sehr bewegtes Andante (Andante, wörtl.: gehend, ist ein mittleres Tempo). Sehr selbstverständlich ist das nicht, wenn man noch immer in

diversen Publikationen lesen muss, dass Allegro schnell heißt und Presto schneller. Es ist viel einprägsamer, hier korrekt zu sein. Zudem zeigt es die Umgangs-Sprachen-Herkunft dieser Fachsprache: *fermate* steht noch heute an der Bushaltestelle. Aber beim Kapitel *Vorschlagsnote* wird man wieder hellwach. Es wird nämlich im Prinzip nur der kurze Vorschlag behandelt, der vor der Zeit liegt. Der lange Vorschlag mit all seinen Problemen kommt offenbar nicht vor auf dem Instrument. Ob der Autor wohl Mozarts Klarinettenkonzert kennt? Da kommen nämlich beide Vorschläge vor. Und im gleichen Verlag wie diese Schule wird auch die NMA angeboten, in der alle Vorschläge ohne Strich gedruckt sind, weil die Frage aus den Handschriften eben nicht lösbar ist. Da kann sich Herr Pohl-Hesse dann sogar zum Autorenrabatt weiterbilden.

Bei Mozarts *Kegelduett* KV 487,12 steht wörtlich folgendes: ... *im letzten dieser Duette ... kommen einige Vorschläge vor, die ein Merkmal bestimmter Stilepochen sind*. Was will uns der Dichter denn damit wohl sagen? Bezieht dieses delphische Orakel auch Strawinskys 3 *Solostücke* mit ein? Oder meint es mit den Stilepochen die 20 Jährchen von 1771 bis 1791? Oder gehört gar Berlioz mit seinem Es-Klarinettensolo aus der *Symphonie Phantastique* direkt zu den Mozartschen Stilepochen? (Zugegeben: Berlioz war mit dieser Sinfonie atemberaubend früh dran in der Musikgeschichte. So früh aber nun auch wieder nicht).

Ein weiteres Fragezeichen gibt's beim Kapitel *Triller*: *Der Triller ist ebenfalls eine bewusst ungenaue Notierung*. Dabei bezieht sich Pohl-Hesse auf Bach und Barock. Vom Point d'Arrêt bis zu einer genauen Anweisung, den Triller korrekt zu schlagen, hat der Autor nichts gehört. Für einen Klarinettenisten wäre das an sich eine lässliche Sünde; die stehen mit der Ornamentik eh auf dem Kriegsfuß, weil es halt doch keine barocke Literatur gibt. Aber die Sünde wird schwer, wenn sie sich in einem Unterrichtswerk abspielt: da muss man das ganze Kapitel entweder aussparen – oder viel professioneller sein.

Gleich nach diesem Text steht eine *Invention a due Clarinetti*, die er als *Annäherung an Bachs Kompositionsstil* bezeichnet. Dass diese Annäherung nicht so furchtbar viel mit Bach zu tun hat (außer Imitationen), ist nicht der Anlass meiner Kritik. Wer aber dann den Triller generell von unten beschreibt und sich dann Bach nähern will, der darf halt nicht so bewusst ungenau sein. Der Triller der Bachzeit geht

prinzipiell von oben und hat in der Regel einen Point d'Arrêt. Basta.

Und so, wie der Autor den Doppelschlag erklärt (mit Notenbeispiel) wird er seinen Schülern mit großem Erfolg das *Kegelstatt*-Trio von Mozart vermiesen.

Die Kirchentonarten (die vier alten) kommen auch vor. Dazu gibt's dann, beim Phrygischen, den Hinweis: ... *vor allem in der Kirchenmusik wurde diese Tonart verwendet*. Johann Sebastian Bach (der mit den Inventionen) wird sich recht sehr für den Hinweis bedanken, besonders mit Blick auf seine *Einbürgerung* alter Lutherischer Kirchentonart in die spätbarocke Dur-Moll-Tonalität. Und Haydn hätte diese Anmerkung gar nicht erst verstanden, genausowenig wie Schubert. Dass im Notenbeispiel die phrygische Tonleiter dann noch obendrein aufwärts notiert ist, lässt die spezifische Mechanik des Leittons von oben stets im barmherzigen Dunkel.

Resignierend erwähne ich nur noch eine zutreffende Erklärung, die mich dennoch verblüfft hat: ... *Viertel = 50. Das ist eine Metronomangabe; es bedeutet: 50 Viertelnoten sollen eine Minute dauern*. Es ist nicht die Metronomangabe, die mich stört. Sondern der immense Zeitaufwand, der zur Überprüfung dieser Feststellung notwendig ist.

Sind diese kritischen Anmerkungen nun pure Beckmesserei, gänzlich unpassend für die Kritik einer Klarinettenschule? Ich meine: nein; und das mit Entschiedenheit. Eine Instrumentalschule hat zuerst die Aufgabe, instrumentales Können zu vermitteln. Wenn sie sich darauf beschränkt, gibt es für den Kritiker nur das Kriterium der Vermittlung, nichts sonst. Wagt sich aber eine solche Schule in musiktheoretische oder sonstwie fächerübergreifende Disziplinen, dann muss das absolut professionell geschehen. Denn: hier werden Fundamente gelegt zu späterer Professionalität.

In langjähriger Praxis habe ich es mit der Oboe selber erlebt: Kaum eine öffentliche Schule vermittelt musiktheoretisch solide Fundamente. Alles hängt an der Unterweisung im Instrumentalunterricht. Wenn da nur Richtiges einsehbar vermittelt wird, dann entsteht ein Fundament, auf dem jede Laufbahn aufgebaut werden kann: die professionelle oder die des *Liebhäbers*. Kein Mensch ist vollkommen, auch ein guter Klarinettenlehrer nicht. Und gerade deshalb hat uns die Natur das teamwork beschert.

Albrecht Gürsching

UNSERE FLÖTENSONATEN

6. – 8. DEZEMBER 2000
ZUM BACHJAHR 2000

mit

MARTEN ROOT – TRAVERSO
HAN TOL – BLOCKFLÖTE
HENRIK WIESE – QUERFLÖTE
RICHARD EGARR – CEMBALO

INTERNATIONALE MUSIKPROJEKTE
Hochschule für Künste Bremen
Dechanatstraße 13–15
28195 Bremen
fon 0421.3019.221
fax 0421.3019.238



Iwan Roth: Schule für Saxophon, Band II, Zürich 1996, Hug & Co. Musikverlag, GH 11379b, DM 40,00

Angehende Saxophonisten, die sich im ersten Band der Saxophonschule von Iwan Roth mit dem Instrument vertraut gemacht haben, können im zweiten Band ihre Kenntnisse vertiefen und erweitern. Das als eine Art Enzyklopädie gedachte Lehrwerk vermittelt instrumentale Techniken wie das Vibrato, die Beherrschung der Intonation, Chromatik, doppelten bzw. dreifachen Zungenstoß, Zirkulärlung, Tonleitern und Höhenregister, enthält darüber hinaus eine Vierteltongriffabelle, Orchesterstudien sowie eine Liste wichtiger Unterrichtswerke. In dem Kapitel *Der doppelte bzw. der dreifache Zungenstoß* beschränkt sich der Autor auf eine knappe Erläuterung desselben, bietet aber umfangreiche Übungen an. Das Kapitel *Flageolett/Höhenregister* enthält neben Vorübungen und einigen wirklich hilfreichen Erläuterungen und Griff-tabellen zahlreiche durchaus sinnvolle Übungen, und auch das Thema Zirkulärlung wird recht anschaulich erläutert. Manche der besprochenen Themen werden allerdings in dieser Schule nicht nur zu kurz, sondern vor allem auch zu ungenau besprochen, wirken daher eher verwirrend als erläuternd: *Einen schönen Ton gibt es nicht, es gibt nur einen guten Ton...dieser muss empfunden und kontrolliert sein und durch die Empfindung von den Atemorganen, Kehlkopf, Zunge, Zähnen und Lippen in die Realität umgesetzt werden.* Ich meine, etwas genauere Informationen bezüglich der technischen Aspekte der Tonbildung (Ansatz, Stütze etc.) wären an dieser Stelle durchaus angebracht. Das Thema Vibrato wird ebenfalls recht oberflächlich abgehandelt und enthält lediglich die Übeanweisung: *...den geraden Ton mit Hilfe des ganzen Ansatzes - nicht nur mit den Lippen - für einen Moment fallen zu lassen und ihn so schnell wie möglich wieder auf seine ursprüngliche Tonhöhe zu bringen.* Im Kapitel *Intonation* erfährt der Leser: *Es gibt drei Arten von musikalischem Gehör. Dabei handelt es sich um das relative, das absolute und das Intonations-Gehör...Das Gehör für Intonation ist ein genaueres relatives Gehör. Es wird somit auch durch die Gehörbildung verbessert. Aber Intonation ist nicht nur eine Sache des Hörens, das beweisen die vielen Instrumentalisten, die zwar gut hören, aber trotzdem sehr unrein spielen. Die Intonation ist vor allem eine Sache der Übung, der Erfahrung und der Technik.* Die nachfolgenden Intonationsübungen (Oktaven, Quinten und Terzen) haben den Zweck, beim Crescendo bzw. Decrescendo das Absinken und Ansteigen des Tones zu vermeiden. Darüber hinaus er-

hält man zu diesem wichtigen Thema keine konkrete Information.

Da die Schule in einigen Punkten zwar einen zwiespältigen Eindruck hinterlässt, einige Themengebiete aber anschaulich behandelt, kann sie dennoch als Bereicherung der vergleichsweise spärlichen Sammlung der Saxophonschulen gelten. **Thomas Mengler**

NEUEINGÄNGE

Amadeus Verlag, CH-Winterthur

Babell, W.: Zwölf Sonaten (Maute), für Ob. od. Blfl. od. Vl. u. B.c., Sonaten 1-3, BP 334; Sonaten 4-6, BP 335

Bach, J. Chr.: Quartett in B-Dur (Meier), für Ob. (Fl.), Vl., Vla. u. Vc., BP 1057

Beethoven, L. van: Variationen über „Là ci darem la mano“ (Sawodny), für 2 Ob. od. 2 Vl. u. Englischhr. od. Vla, BP 1064

Haydn, J.: Schottische Volkslieder (Fiedler), für 3 Altblfl. od. 2 Altblfl. u. Bassblfl., BP 879

Heidrich, M.: Trio (Päuler), für Klar., Vla. u. Vc., BP 1062

Mancinelli, D.: Sechs Quintette (Krause/Lüdecke), für 2 Blfl., 2 Vl. u. Vc., BP 1076

Mancini, F.: Zwölf Sonaten (Michel), für Altblfl. u. B.c., Sonaten 7-9, BP 865

von Preußen, Anna Amalia: Sonate in F-Dur (Michel/Quer), für Fl. u. B.c., BP 1063

Vivaldi, A.: Sonata „Follia“ (Zimmermann), für 2 Altblfl. (Fl.) u. B.c., BP 880

Bärenreiter Verlag, Kassel

Bach, J. S.: Zwei Suiten für Flöte nach den Suiten für Violoncello solo, BWV 1007 und 1009 (Linckelmann), BA 8532

Gérard Billaudot Editeur, F-Paris

Rossini, G.: Petite fantaisie (J. Lancelot's Sammlung), für 4 Klar. od. Klar.-Ensemble

Bosworth GmbH, Köln

Ravencroft, R.: Der Saxophonist – Schule für alle Saxophone, mit CD, BoE 7010

Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Boismortier, J. B. de: Triosonate in D-Dur op. 37/3 (Knipschild), für Fl./Ob./Vl., Fag./Vc. u. B.c., MR 2251

Boismortier, J. B. de: Triosonate in g-Moll op. 37/4 (Knipschild), für Fl./Ob./Vl., Fag./Vc. u. B.c., MR 2253

Ponchielli, A.: Piccolo Concertino op. 75 (Caldini), für Ob. u. Klav., MR 2257

Walt Disney Music Company (Mute Music Promotion, Köhlbach)

Disney's Tarzan, Words and Music by Phil Collins, for Flute, HL 00841487

Verlag Christoph Dohr, Köln

Giesen, T. K.: Duo, für Altsax. u. Klav., ED 97410, ISMN M-2020-0410-4

Giesen, T. K.: Vier Stücke, für Klar. u. Klav., ED 97408, ISMN M-2020-0408-1

Münten, A.: Musik für Fagott, ED 99670, ISMN M-2020-0670-2

Surges, F.: Bewegte Klänge, für Fag. u. Org., ED 98555, ISMN M-2020-0555-2

Surges, F.: Farbschattierungen, für Bläserquintett, ED 98586, ISMN M-2020-0586-6

Waring, K.: Fauna, Fünf Miniaturen, für Klar., Vc. u. Klav., ED 95249, ISMN M-2020-0249-0

Emerson Edition Ltd., Windmill Farm, Ampleforth, York YO6 4HE, GB

Barcos, G.: Danzas Costeñas, für Fl., Klar. u. Git. (Klav.), E 348

Brightmore, V.: Flute Waltz and Quickie, für Fl. u. Klav., E 262

Musikverlag Hans Gerig KG, Bergisch Gladbach

Schoettl, F.: Kiddy Playback Hits, die Top 10 der Kid-Parade für Sopranblockflöte, mit Griffabelle & CD, EM 5423, ISBN 3-87252-308-2

Friedrich Hofmeister Musikverlag, Hofheim-Leipzig

Friedel, J.: SAXOfun von Anfang an, Schule für Saxophon, FH 1045

Immer wieder Klarinette (Klüger/Lorenz), für Klar. in B u. Klav., FH 2724

Mahler/Debussy/Mascagni: Orchesterstudien Fagott, Heft 10 (Seltmann/Angerhöfer), FH 7074

Ricci, G.: Songs for Happy Minutes, 16 x Pop, Rock, Funk & Soul, für Sopran-, Alt- od. Tenorblfl., FH 2785

Schaffrath, Chr.: Konzert e-Moll (Liedtke), für Fl., 2 Vl. u. B.c., RHM 2 Partitur

Schumann, R.: Sonate für Flöte und Klavier, nach der Sonate a-Moll für Violine und Klavier op. 105 (Müller/Draheim), FH 2746

Moeck Music Instrumente und Verlag, Celle

Bach, J. S.: Praeludium BWV 873 (Nitz), für 3 Blfl., ZfS 733

Maute, M.: Farben, für Blfl.-Quartett, Ed. Moeck Nr. 1587

Mönkemeyer, H.: Das Spiel auf der Sopranblockflöte (oder Tenorblockflöte), Teil I, Grundlehr- gang, neue revidierte Ausgabe, Ed. Moeck Nr. 2006

Der rote Sarafan (McLaurie), für Blfl.-Quartett, Klav. u. Vc. ad lib., ZfS 731

Windspiel (Weber), für 1 od. 2 Sopranblfl., Git. ad lib., Ed. Moeck Nr. 2135

Ziesmann, E.: Fantasia ritmica, für Blfl.-Quartett, ZfS 732

Music Sales Ltd., GB-London (Mute Music Pro- motion, Kühlbach)

Chart Hits – Playalong for Flute with CD, Order No. AM955647

17 Classic Hits, Playalong for Flute, includes 2 CDs, Order No. AM960740

90's Hits – easy playalong for flute, fifteen chart hits of the Nineties in easy melody line (Honey), Order No. AM959926

Marc Peire, Polderhoeklaan 31, B-8310 Brugge

Verticaal Ritme; Peire, M.: Blokfluitcomposities opus 1-5 / Hessels, W. M.: Vijf dichtexperimenten, mit CD

Schott Musik International, London/Mainz/ Madrid/New York/Paris/Tokyo/Toronto

Locatelli, P. A.: Dodici sonate per flauto traverso e basso, Opera II (Morabito)

Locatelli, P. A.: Opera Omnia, Vol. II, Critical Edi- tion under the direction of Albert Dunning, Stichting – Fondazione Pietro Antonio Locatelli, Amsterdam – Cremona

Musikverlag Tonger, Köln

Lonquich, H. M.: Statio, 7 Zeichnungen für Blfl. u. Vc. (Lüchtfeld), Reihe Select A.: 3, T 2448-0

Miehling, K.: Suite in g, op. 33 (Lüchtfeld), für 4 Blfl., Reihe Accort A.: 20, T 2713-0

Nitz, M.: Ace (Lüchtfeld), für 3 Tenorblfl., Reihe Select A.: 2, T 2681-0

Sieg, S.: Djaboué, Eine afrikanische Suite (Lüchte- feld), für 3 (alternierende) Blfl., Reihe Select A.: 6, T 2702-0

Universal Edition, A-Wien

Bach, J. S.: Rondeau – Bourrée – Menuet – Badi- nerie aus der Orchestersuite Nr. 2 (Beutler), Rei- he: Ensemble Dreiklang Berlin, für Blfl.-Trio, UE 31 473

Suppé, F. von: Ouvertüre aus Dichter und Bauer, für 2 Fl., UE 30 495

Ursus Verlag, Räfizweg 8, CH-8474 Dinhard

Rosenheck, A.: Christmas in New York, für Blfl.- Quartett, Ursus Verlag 150021

Musikverlag Zimmermann, Frankfurt/M.

Alcántara, R.: Die beiden Rechthaber, 15 Charak- terstücke, für 2 Altsax. (Es), ZM33500

Bach, J. S.: Sonate C-Dur, BWV 1033 (Jäggin), für Fl. (Altblfl.) u. Git., ZM 33460

Bach, J. S.: Partita a-Moll, BWV 1013, Urtext (Richter), für Fl., ZM 34060

Dvorák, A.: Suite op. 98 „Amerikanische Suite“ (Michael), für Fl. u. Klav., ZM 33570

Göttsche-Niessner, E.: Just for Fun (Sonne, Mond und Sterne), für 4 Fl., ZM 33510

Itsuki-no-Komori-uta, Japanisches Wiegenlied aus Itsuki (Offermans), für Fl.-Ensemble, ZM 33850

Kütt, P.: Whispering Bamboo, für 5 Fl., ZM 33980

Mercadante, S.: Drei Duos (Eppel), für 2 Fl., ZM 32770

Michaels, J.: Methodische Schule der klarinetisti- schen Grifftechnik, Ausgabe für deutsches System, ZM 33 130

Molter, J. M.: Concerto II, G-Dur, BWV VIII/19 (Zahn), für 4 Querfl. u. B.c., ZM 32400

Ochs, S.: „S kommt ein Vogerl geflogen“ (Meier- Ehrat/Michael), für 4 Fl., ZM 33710

Schneider, G. A.: Drei Quartette (Grünenthal), für 4 Fl., ZM 33230

Schumann, C.: Sonate für Flöte und Klavier op. 123 [a] (Geller), für Fl. u. Klav., ZM 33650

Eigenverlag Beate von Rüdiger

Das Zauberbündel, Bände I u. II, Fagottschule für Kinder

Pädagogischer Kommentar zur Fagottschule

Zu bestellen bei Beate von Rüdiger, Emil-Ritters- haus-Str. 17, 42853 Remscheid

Giovanni Paolo Simonetti: Sonate a tre e Ciacone, Triosonaten und Chaconnen: Ensemble für Alte Musik Den Haag/Basel mit Christoph Huntgeburth (Traversflöte, Blockflöte), Winfried Michel (Blockflöte), Jan Grimbergen (Barockoboe), Irmgard Huntgeburth (Barockvioline), Franz Beyer (Viola da Braccio), Renée Bosch (Viola da Gamba), Christina Mahler, Susanne Wahmhoff und Ageet Zweistra (Barockcello), Ludger Remy (Hammerflügel), Jan Kleinbussink und Karel Smage (Cembalo), Münster 1999, Mieroprint Musikverlag, 1 CD, Best.-Nr. EM 5000

Für die *Sonate a tre e Ciacone* wurde aus vergriffenen Ersteinstrumenten eine Auslese aus den Triosonaten Giovanni Paolo Simonettis getroffen. Drei Chaconnen für Flöte und Violine sowie solo für Cembalo bzw. Hammerklavier ergänzen das abwechslungsreiche Kammermusikprogramm.

Da Giovanni Paolo Simonetti alias Tomesini alias Winfried Michel einer der letzten noch lebenden Barockkomponisten ist, ist diese Aufnahme eine aufführungspraktische Fundgrube für jeden, der keine Gelegenheit hat, Winfried Michel persönlich kennenzulernen.

Glaubt man den vertraulich zu behandelnden Informationen aus zweiter Hand, so wurde Giovanni Paolo von Winfried Michel als Wunschkind geboren, um anschauliche neue Stücke für seine Studenten zu komponieren.

Winfried Michel hat ein unerschöpfliches Wissen über die Alte Musik. Kein Wunder, wenn er in Ermangelung interessanter Originalliteratur selbst zur Feder gegriffen und weiter komponiert hat. In seinen Kompositionen finden sich alle Zutaten, die seine großen Kollegen über ihre Zeit hinaus bekannt werden ließen. Er zitiert, variiert und kondensiert die barocke Essenz, eben dieses kurze Motiv oder jene harmonische Wendung, die einem einen Satz besonders ans Herz wachsen lässt. Cantabile Melodien und dramatische Effekte liegen ihm ganz besonders.

Das angenehme ist, dass z.B. die Bläserstimmen zwar oft virtuos klingen, aber dank Michelscher Stimmführung perfekt liegen und leicht zu spielen sind.

Die spannenden Triosonaten, von denen *La Burrasca* in c-Moll für Altblockflöte, Violine und B.c. verdientermaßen an den Anfang dieser Auswahl gestellt wurde, sind alle bei Amadeus in moderner „Neuausgabe“ erschienen und werden zu Recht gerne gespielt.

Simonetti und seine estimierten Freunde aus Basel und Den Haag musizieren mit Spielfreude und Schwung.

Als historisches Dokument und schöne Sammlung gleichermaßen zu empfehlen. **Ines Müller-Busch**

Sonate per Flauto e Basso continuo, mit Werken von P. Castrucci, F. M. Veracini, A. Corelli, G. Sammartini, P. Locatelli, Poema Harmonico, G. Peñalver (Blockflöten), Juan Carlos Rivera (Theorbe, Barockgitarre), Ventura Rico (Viola da gamba), E-Sevilla 1998, Poema Harmonico, c/San Roque, 10, portal A, 21 dcha., 1 CD, Best.-Nr. Lindoro MPC-702

Der spanische Blockflötist Guillermo Peñalver und sein Ensemble *Poema Harmonico* sind in Deutschland nicht sonderlich bekannt – ein Umstand, dem die vorliegende CD vielleicht abhelfen kann. Zusammen mit Ventura Rico (Viola da gamba) und Juan Carlos Rivera (Theorbe, Barockgitarre) hat Peñalver Sonaten von Arcangelo Corelli (op. V; 6), Pietro Castrucci (op. I; 5, 6, 10), Francesco Maria Veracini (op. I; 9), Pietro Locatelli (op. II; 2) und Giuseppe Sammartini (Sibley Nr. 13 in c) aufgenommen – teils unbekanntere Werke, die nur vereinzelt eingespielt wurden und auch im Konzertbetrieb nur selten zu hören sind. Das Anliegen, etwas Neues in Angriff zu nehmen, ist gut, ansonsten bleibt das Konzept der CD eher unverständlich. *Corelli und seine Schüler* könnte nach Erläuterungen im booklet das Motto lauten, die vorgestellten Kompositionen unterscheiden sich jedoch stilistisch so stark voneinander, dass es schwer fällt, sie allesamt auf das (vermeintliche) Vorbild Corellis zu beziehen. Ungeschickt auch die Entscheidung, sieben Sonaten für Blockflöte und Basso continuo hintereinander aufzunehmen – ohne klangliche Abwechslung, sei es durch ein Solo von Gambe oder Theorbe, den Einsatz verschiedenster Flötentypen oder einen Wechsel der Continuoinstrumente. Knapp eine Stunde lang die

gleiche Besetzung wirkt erfahrungsgemäß ermüdend. Schade, denn jeder Beitrag für sich ist überzeugend – mal mehr, mal weniger, mitunter aber wirklich gelungen. Positiv fällt zunächst der Blockflötenklang auf – Resultat spielerischer Fertigkeit, beigemischter Halleffekte und der verwendeten Instrumente: einer Altblockflöte nach Denner (Kanj & Sorel), die in *sechs* der Sonaten erklingt (warum z.B. bei Corelli kein Instrument im tiefen römischen Kammerton von 392 Hz?, warum keine hohe Flöte oder keine Kopie nach Giovanni Maria Anciuti?) und einer *voice flute* nach Denner (F. Morgan) für die abschließende Sonate von Locatelli. Angenehm auch der gestalterische Ansatz des Solisten – eher zurückgenommen, einschmeichelnd *dolce*, tendenziell in Linien denkend und geschmackvoll im Einsatz von Vibrato oder *flattement*. Das Zusammenspiel mit den Begleitern ist gut, Ausdruck und Affekt der Einzelsätze sind getroffen. Unterm Strich ein ordentliches Projekt, aber wie immer steckt auch hier der Teufel im Detail: Der Begleittext weist auf die kompositorischen Extravaganzen in Castrucci d-Moll- Sonata hin, aber die Interpreten kosten die entsprechenden Effekte kaum aus, erkennen zwar, wovon die Komposition spricht, finden aber keinen deutlichen Ausdruck. In Momenten wie diesen reicht der Ansatz des Ästhetischen nicht aus, wird Schönheit zur Beliebigkeit. Allzu beliebig wirkt auch die Wahl von Tempo und Ornamentik. So verkommt ein eher beschwingtes *Cantabile* im 3/4 Takt (Veracini, Sonata in g, 1. Satz) zum *Adagio*, was bei den Wiederholungen zu unangemessen weitläufigen Verzierungen führt, die zudem rhythmisch abgezurkt und wie am Reißbrett entworfen scheinen. Unverständlich, denn in vielen anderen langsamen Sätzen zeigt Guillermo Peñalver, wie viel freier und beweglicher er spielen kann. Der Gesamteindruck der vorgelegten Platte bleibt dementsprechend disparat – in Repertoire, Klang, Intonation und Zusammenspiel eine runde Sache, die durch bessere Konzeption und überlegtere Gestaltung über den Durchschnitt hätte hinausragen können.

Karsten Erik Ose



AB INS IBACH-HAUS

...oder schicken Sie uns
Ihr angeschlagenes Stück!

Die besten Flötenbauer Deutschlands reparieren für Sie.

early music im Ibach-Haus · Wilhelmsr. 43 · 58332 Schwelm

Musik auf seltenen Instrumenten mit Werken von G. Winkler, W. A. Mozart, Traditional, F. Flemming, L. v. Beethoven, Cl. de Sermisy, S. Bechet, G. F. Händel, D. Sarotti, J. Schrammel, A. Gardane, M. Friederich, S. Simons, F. Lai, J. Wechter; Florin-Duo (Margaret und Matthias Friederich), Karlsruhe 1998 (Ausl. Matthias Friederich, Floringasse 2, 69117 Heidelberg, 1 CD, Best.-Nr. MV 98 001098

Mit dem musikalischen Humor ist es so eine Sache! Vielfach kann zwar der erste, spontane Eindruck zündend sein, kann Gelächter oder Schmunzeln auslösen; aber nur allzu häufig verblasst dieser Eindruck rasch, zumal wenn die *Gags* sich wiederholen. Einen Witz kann man eigentlich auch nur einmal erzählen, und Sammlungen musikalischer Anekdoten können auf die Dauer ermüdend wirken.

Noch heikler wird es dann, wenn der Witz in Klang umgesetzt werden soll, nur selten gelingt es, gewissermaßen über den Augenblick hinaus zu kommen und Geistesblitze, auch Geistreicheleien, Kalauer und Verballhornungen auf das Niveau echter Parodie und Ironie zu heben und ihnen damit Bestand zu verleihen. Gerard Hoffnung mit seinem genialen echt britischen Humor war unnachahmlich und bleibt wohl auch unerreicht; mit dem kabarettistischen Männergesangsquartett *Les Quatre Barbus* aus dem Paris der 50er Jahre und der jüngeren argentinischen Gruppe *Les Luthiers* (vokal-instrumental, z.T. auf selbstgebauten Instrumenten – daher der Name des Ensembles!) seien zwei weitere Beispiele genannt: alle ihre Aufnahmen kann man immer wieder mit ungeschmälertem Vergnügen hören.

Nun also hat das Heidelberger Florin-Duo, das sich seit längerem schon dem Duo-Spiel in wechselnden Formationen verpflichtet weiß, eine CD herausgebracht, auf der in 24 Takes zwölf Instrumente in unterschiedlichsten Zusammenstellungen zu hören sind. Das deutsch-englische Ehepaar Matthias und Margaret Friederich, beide in Heidelberg beruflich mit Oboe und Blockflöte tätig (sie als Instrumentallehrerin an der Städtischen Musikschule, er als Solo-Oboist am Philharmonischen Orchester) hat erwartungsgemäß aus diesen beiden Familien ein Instrumentarium gewählt, das – auch wenn die Oboe selbst *vor der Tür bleiben* muss – in seiner ungewöhnlichen Vielfalt dem stilistisch facettenreichen Programm der ausgesuchten Piecen ent-

spricht: Krummhorn (in Subbasslage!), Gemshörner, Rankett sowie Blockflöten verschiedener Stimmlagen finden sich ebenso wie Chalumeau, Heckelphon und elektrisches Klavier. Alle diese Instrumente konnten die Friederichs ihrer reichhaltigen Privatsammlung entnehmen, von der vor einigen Jahren schon eine von ihnen im Foyer der Städtischen Bühnen Heidelberg gezeigte Ausstellung zum 333-jährigen Jubiläum des Bestehens der Oboe Zeugnis ablegte.

Das Florin-Duo, so ist im Beiheft zu lesen, *hat es sich zum Prinzip gemacht, Gewöhnliches ungewöhnlich zu besetzen und dadurch neu zu beleben*. Da nimmt es nicht wunder, dass zwei Bicinien aus dem 16. Jahrhundert, auf zwei Gemshörnern geblasen, sowie ein Werk aus unserer Zeit die einzigen original besetzten Titel dieser Aufnahme sind. Bei allen anderen Stücken handelt es sich um Arrangements, die, soweit sie nicht als halbwegs original anzusehen sind (etwa Bearbeitungen von Einzelstücken Handels und Mozarts aus der Zeit, oder von Etüden Fritz Flemmings von 1929), teilweise gelungen, teilweise aber auch fragwürdig sind. Sidney Bechets *Petit Fleur* in einer Version für Blockflöte und (Gitarrenbegleitung imitierendes) elektrisches Klavier hat seinen Reiz ebenso, wie Gerhard Winklers *Skandal im Harem* für die fast gleiche Besetzung vergnüglich ist. Johann Schrammels *Wien bleibt Wien* für Blockflöten dagegen klingt da schon eher bemüht, während bei einer Christmas-Rumba über *Ihr Kinderlein, kommet* sowie bei Francis Laïs unsäglichem Ohrwurm aus *Love Story* (das eine für Krummhorn, das andere für Heckelphon und elektrisches Klavier) man sich wirklich fragt: *was soll das?* – Bei Beethovens *Für Elise* haben wir es mit einer jener zahllosen Bearbeitungen dieses unpräzisen Albumblatts zu tun: muss das denn nun auch noch für 2 Blockflöten gesetzt werden?? (Wie dem überhaupt die Reduzierung einer vollstimmigen Komposition auf nur zwei Stimmen auch einer Ausdünnung gleichkommen kann – selbst wenn abstrus-ironisierend Großbasskrummhorn und Wursthorn sich an Mozarts Sarastro-Arie versuchen!!).

Recht amüsant ist die Idee einer schokoladesüßen Rokoko-Suite, Stollwerkverzeichnis 354a eines gewissen Domenico Sarotti (nomen est omen!), einer Musik voller Späße und Surprises, *Homage a Mozart in 8 Sätzen*, in der bekannte und weniger bekannte Motive aus dem Œuvre des Meisters ver-

kocht werden. Freilich: elf Minuten lang ein und die gleiche instrumentale Rezeptur (Krummhorn und elektronisches Klavier) führt denn doch bald Übersättigung herbei. – Ähnlich verhält es sich mit Beethovens imaginärer Reise im Fernen Nippon *Ludwig van Shinkansen*, die sich bemüht, mit Hilfe zweier Blockflöten Themen aus der 9. Sinfonie – der *Song of Joy* darf natürlich nicht fehlen! – der im Titel angesprochenen japanischen Hochgeschwindigkeitstechnik hinterherzukatapultieren.

Matthias Friederich, der für die meisten Arrangements verantwortlich zeichnet, hat auch eine eigene Komposition beigeleitet, eine *Skizze* im Stil der Avantgarde für Altblockflöte und Sopran-Chalumeau, akzeptabel schon deshalb, weil damit – neben den Renaissance-Bicinien – eine Originalkomposition vorliegt.

Zur Beurteilung der vorliegenden CD sei nochmals festgehalten: im Konzertbetrieb an richtiger Stelle eingesetzt, mag ein solch durchaus unkonventionelles Programm in seiner bunten, witzigen Abfolge höchst vergnüglich sein, noch dazu wenn es unterhaltend – einfallsreich und (auch selbst-)ironisch kommentiert wird. Jedoch festgeschrieben auf Tonträger verpufft die Wirkung schnell. Hört man sich eine solche Silberscheibe wirklich ein zweites Mal an? Oder verlangt einen nach so viel kulinarisch Zubereitetem nicht doch wieder nach gehaltvollerer Kost?

Die Aufnahmetechnik ist im übrigen untadelig: Die Karlsruher Musikhochschule verfügt im Schloss Gottesau über ein hervorragend ausgestattetes Tonstudio und in Marc Seiffert über einen hochqualifizierten Tonmeister und klangsensiblen Aufnahmeleiter.

Georg Meerwein

3 5 2 1 - 0 4 - 0 1

Christoph Seifert

Holzblasinstrumente

Auswahl an Blockflöten

Versand und Ansichtsendungen

Pilatuspool 17 • D-20355 Hamburg
 E-Mail: cseifert@der-holzblaeser.de • www.der-holzblaeser.de
 Tel.: +49-(0)40-35 71 90 30 • Fax: +49-(0)40-35 71 47 23

Kurs Querflöte

Leitung: Ruth Legelli, Düsseldorf

Montag, 9. bis Freitag, 13. Oktober 2000

Musik-Forum Abtei Liesborn (Münsterland)

Gezielte Vorbereitung auf Probespiele und Aufnahmeprüfungen

Weitere Kurse: Klavier (Till Engel), Violine (Vesselin Paraschkevov), Gesang (Jagna Sokorska-Kwika), Violoncello und Kammermusik (Florian Meyer-Langenhof).

www.musikforum-liesborn.de

Veranstalter: Volkshochschule Beckum-Wadersloh

Tel.: 02521 29707, Fax: 02521 29777

Entertainments for a small Flute. Werke von G. Sammartini, J. Baston, W. Babell und R. Woodcock, Dan Laurin (Blockflöte), Orchestra „Van Wassenaer“, Ltg. Makoto Akatsu, Grammophon AB BIS 1998 (Ausl.: Disco Center Classic, Kassel), 1 CD, Bestellnummer Bis 500 985

Die eingespielten Werke sind das bekannte F-Dur Konzert von Giuseppe Sammartini für Sopranblockflöte (Fifthflute) und Streicher, danach folgen lauter Werke für Sixthflute (Sopraninstrument in d), nämlich ein Konzert in D-Dur von John Baston, vier Konzerte von William Babell (op.3 1-4) sowie zwei Konzerte von Robert Woodcock. Diese CD gibt uns einen guten Einblick in die englische Unterhaltungsmusik aus den 1715er Jahren, mit Werken, die während der Pausen der Theateraufführungen im Drury Lane Theater und Lincoln's Inn Fields, London, zur Aufführung kamen. Die im Theater engagierten Orchestermusiker traten in den *entertainments* als Solisten auf. Die hier eingespielten Konzerte stammen aus einer Zeit, wo die Blockflöte im Amateurbereich bereits an Bedeutung verlor, kleine Blockflöten scheinen professionellen Spielern vorbehalten gewesen zu sein. Die Blockflöte erlebte im englischen Bereich mit diesen Konzerten ihre letzte Blüte, bevor sie endgültig vom Traverso verdrängt wurde. Die Notation der Solostimme bringt eine Eigenart mit sich, der ich sonst nie begegnet bin. Die Griffe beziehen sich auf die Altblockflöte, und egal ob man Sopranblockflöte oder Sixthflute spielt, greift man Altblockflötengriffe. Die Orchesterstimmen sind konventionell notiert. Für Uneingeweihte musste diese Notationshandhabung zu Chaos geführt haben. Erinnern wir uns doch an Stanesby Juniors Plädoyer *A new System of the Flute A'Becc or common English Flute*, worin er die Verwirrung der Notati-

on und Transposition sowie das Umschreiben für Blockflötenmusik, beklagt und vorschlägt, ein Instrument in c als das Konzertinstrument zu bezeichnen, damit die Blockflöte ebenfalls Traverso und Oboenmusik spielen könne. Dieses Dokument ist ca. 1732 erschienen. Die letzten Konzerte für kleine Flöte sollen laut David Lasocki in seinem ausgezeichnetem Booklet-Text mit Bastons Rücktritt vom Drury Lane Theater 1733 zu Ende gewesen sein.

Die CD beginnt mit dem allgemein bekannten Sammartini-Konzert für Sopranblockflöte und Streicher, die übrigen Konzerte sind viel weniger bekannt; nicht jeder Spieler hat eine Sixthflute zur Hand, aber einige Konzerte sind bereits im Handel erhältlich als transponierte Version für Sopranblockflöte. Fuseau hat ein Faksimile der Konzerte von Baston herausgebracht, bei Mieroprint ist das Sammartini-Konzert in einem im 18. Jh. verfertigten Manuskript erhältlich, und Woodcocks und Babells Konzerte werden in Kürze als Faksimile bei Jacks, Pipes & Hammers erscheinen.

Zur Aufnahme: Das Orchester ist gut aufeinander eingespielt. Dan Laurin muss als Blockflötist nicht näher vorgestellt werden. Sein Spiel zeichnet sich in dieser Einspielung als sehr fließend und frei aus. Gut rhythmisierte Triller, ganz besonders in Babells viertem Konzert, das an beliebte Singvögel Methoden (z.B. *The Bird Fancyer's delight* 1717) erinnert, sowie lebhaftes Triller, Vorhalte und Arpeggios, durchweg in allen Konzerten, tragen zum unterhaltsamen Effekt bei. Das Atemvibrato ist differenziert, schöne Effekte werden mit Fingervibrato (*Sweetnings*) erreicht, besonders erwähnen möchte ich den Anfangston von Woodcocks Concerto Nr. 2. Die an den italienischen Stil angeleh-

ten Verzierungen sind sehr gut ausgearbeitet, trotzdem haben sie für den Spieler, und darum auch für den Zuhörer das Moment der Überraschung beibehalten. Die *Gratwanderung* ist in Sammartinis Kadenz am Schluss des *Sicilianos* sehr gut nachzuvollziehen. Was mir besonders gefällt, ist der Umgang mit dem vorgegebenen Text. Wenn die Musik schlicht und einfach ist, versucht der Solist nicht, diese durch raffinierte Ornamentik oder gekünstelte Tricks zu verbessern, sondern es wird einfach schön musiziert, so z.B. in den zwei Menuetten in Woodcocks Konzert Nr. 2.

David Lasockis Text ist umfassend, das Thema ist Teil seiner 1983 erschienenen Dissertation. Die Ergebnisse der neuesten Forschung, vor allem im Hinblick auf die Tätigkeit der verschiedenen Musiker, sind dazugekommen und bringen uns auf den letzten Stand der englischen Blockflötenforschung. Lasocki analysiert die eingespielte Musik hervorragend, gibt ein gutes Komponistenportrait, dem nichts mehr beizufügen ist. Der Text liest sich sehr fließend, auch die Übersetzungen (deutsch und französisch) sind gut gelungen.

Die Aufnahmetechnik ist gut, manchmal verschwindet die Blockflöte an den tief liegenden Stellen etwas, was mich aber nicht stört. Das Cembalo hätte für meinen Geschmack oft präsenter sein können. Ob es an der Spielweise des Cembalisten oder an der Aufnahmetechnik liegt, kann ich nicht genau beurteilen. Das Zuhören macht Spaß, auch wenn die Musik nicht zum Besten gehört. Der brillante Klang der kleinen Blockflöten verleiht der Musik einen gewissen Glanz, und ich kann mich gut in die Ambience der damals sicherlich virtuos vorgetragenen Konzerte einleben. Diese Einspielung ist nicht nur für Dan Laurins Fans zu empfehlen, sie hält, was der Titel verspricht, nämlich ausgezeichnete, flexibel und sensibel musizierte Unterhaltungsmusik, im besten Sinn des Wortes.

Marianne Mezger

André Chéron: Sonates en duo et en trio, Affetti Musicali, Elisabeth Schwanda (Flöte), Volker Mühlberg (Violine), Hille Perl (Gambe), Bernhard Lohr (Cembalo), Wedemark/Hann. 1998, Thorofon, 1 CD CTH 2359

Der aus einer Instrumentenmacherfamilie stammende André Chéron (1695-1766) war Clavecinist, Organist und schließlich *batteur de mesure* an der Pariser Oper, wo er u. a. Werke von Rameau, Per-

golesi und Rousseau aufführte. Jean-Marie Léclair l'ainé, den er in Harmonie und Kontrapunkt unterrichtete, widmete ihm seine Violinkonzerte op. 7 in Dankbarkeit für alles, was er bei ihm gelernt hatte. Von Chérons Motetten und Kantaten, die er in den *Concerts spirituels* aufgeführt hatte und für die er viel Beifall erhielt, ist leider nichts erhalten geblieben. Nur zwei Sammlungen von Sonaten sind überliefert worden. 1727 erschienen bei Boivin sechs *Sonates en trio pour 2 flûtes traversières avec la basse continue op. I*, die auch *avec des violins et des hautbois* gespielt werden können, 1729 *Sonates en duo et en trio, op. II*. Aus diesen beiden Sammlungen sind fünf Sonaten eingespielt worden, darunter drei Trios, wobei das Ensemble *Affetti Musicali* die Besetzung Voice-Flute – klangvoll und tonschön von Elisabeth Schwanda gespielt –, Violine, Viola da gamba und Cembalo gewählt hat.

Sowohl die Duo- als auch die Triosonaten bestehen überwiegend aus kunstvollen Tanzsätzen. Sie werden meist von einem Prélude eingeleitet, in dem die Stimmen imitatorisch geführt sind. Auffallend sind die sehr bewegten Basspartien, die z. T. virtuoson Charakter haben, besonders in der *Allemande* der Sonate op. 1/2 und der *Chaconne* in op. 2/3. Hier scheint die Flöte gelegentlich nur Begleitstimme zu sein, während im Bass quasi ein Feuerwerk aus zerlegten Akkorden entwickelt wird, das allerdings bei der Aufnahme manchmal zu sehr im Vordergrund steht. Überraschend sind auch die schnellen Tempi der Allemanden, die überwiegend konzertanten Charakter haben. Die Gleichwertigkeit aller Stimmen ist ein hervorstechendes Merkmal, und es macht Freude, den ebenfalls gleichwertigen Interpreten zuzuhören. Die Sonaten von André Chéron verdienen es, mehr Beachtung zu finden.

Ilse Hechler

Fantasies for Oboe from Donizetti's Operas mit Werken von A. Pasculli, H. Brod, G. Donizetti, Paolo Grazia (Oboe) und Laura Elmi (Piano), I-Rimini 1997, Agora Musica (Vertrieb: Disco-Center Classic, Kassel), 1 CD, Best.-Nr. AGO 500 148

Antonio Pasculli ist seit seiner Wiederentdeckung, an der der italienische Oboist Omar Zoboli wesentlichen Anteil hatte, der Fachwelt zu einem Begriff für höchste bläserische Virtuosität geworden. Mit seinen Fantasien über Motive vorwiegend italienischer Opern seiner Zeit folgte er durchaus

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



einem damals vorherrschenden Modetrend, doch war er auf seinem Instrument gewiss einer der brilliantesten Vertreter (nicht umsonst wurde er von seinen Zeitgenossen *Paganini der Oboe* genannt!). Andere Instrumentalisten taten gleiches, stellvertretend seien Paganini selbst sowie sein Instrumentalkollege Heinrich Wilhelm Ernst, Franz Liszt, der Flötist François Borne sowie unter den Oboisten Giovanni Daelli und Henri Brod genannt.

Unter dem Titel *Fantasien für Oboe aus Opern Donizettis* hat unlängst die kleine italienische Firma *Agora Musica* ein Label herausgebracht, auf der zwei Fantasien Pascullis (*La Favorita* und *Poliuto*) mit einer von Henri Brod (*Lucia di Lammermoor*) gekoppelt sind; als Zugabe ist noch die zweisätzige charmante *Suonata per oboe e pianoforte* des jugendlichen Donizetti angefügt.

Die Interpreten der Aufnahme lassen aufmerken: der Oboist Paolo Grazia und die Pianistin Laura Elmi, beide aus zahlreichen internationalen Wettbewerben (u.a. Stresa, München und Tokyo) als Preisträger hervorgegangen, bilden ein Duo, das sich durch eine in diesem Maße nicht häufig anzutreffende Homogenität in Klang und Zusammenspiel auszeichnet.

Über den Oboisten Paolo Grazia lässt sich nur in Superlativen reden: eine geläufige, sehr geschmeidige Technik und lupenreine Intonation sind ihm selbstverständliche Voraussetzung; dazu gesellt sich ein angenehmer, modulationsfähiger Ton mit großer dynamischer Bandbreite und einer reichen Palette unterschiedlichster Farben. Was ihn aber vor allem auszeichnet, sind sein fantasievolles Spiel und insbesondere seine berückende Gesanglichkeit. Die Detailverliebtheit kann freilich mitunter so weit führen, dass z.B. der erste Satz der Doni-

zetti-Sonate, der aufgrund ungewohnt langsamer Temponahme schon fast in – bildschöne! – Einzelteile zu zerfallen droht, narzisstische Züge annimmt.

Gleichwohl: was Paolo Grazias Wiedergabe, vor allem der beiden Werke Pascullis, vor seinen namhaften Kokurrenten heraushebt, wurzelt in der Operntradition seines Heimatlandes: Belcanto in reinster Ausprägung!

Seine Partnerin am Klavier, Laura Elmi, tritt aus der Rolle des bloßen Begleitens heraus und macht ebenso nachdrücklich wie der Oboist auf die musikalischen Qualitäten der wiedergegebenen Stücke aufmerksam.

Die Aufnahmetechnik gibt in vorbildlicher Durchhörbarkeit alle Einzelheiten sehr klar wieder. Das Begleitheft zeichnet sich durch einen ausführlichen, informationsreichen Text aus.

Georg Meerwein

NEUEINGÄNGE

Kalevi Aho: Quintet for oboe & string quartet, Seven Inventions & Postlude for oboe & cello, Quintet for flute, oboe, violin, viola & cello; Sinfonia Lahti Chamber Ensemble: Jukka Hirvikangas, Lasse Junttila (Oboe), Jyrki Lasonpalo, Esa Heikkilä, Jaakko Kuusisto (Violine), Anu Airas (Viola), Ilkka Pälli, Ilkka Uurtimo (Cello), Outi Viitaniemi (Flöte); Grammofon AB BIS (Vertr.: Disco-Center Classic, Kassel), 1 CD, Best.-Nr. BIS 50 1036

Bach, J. S.: Die Kunst der Fuge; Calefax Reed Quintet: Oliver Boekhoorn (Oboe, Oboe d'amore, Englischhorn), Raaf Hekkema (Sopran-, Alt-saxophon), Ivar Berix (Klarinette in B, Klarinette in E), Jelte Althuis (Bassetthr., Bassklarinette), Alban Wesly (Fagott); Musikproduktion Dabringhaus & Grimm, Detmold, 1 CD, Best.-Nr. MDG 619 0989-2

Bach, J. S.: Sämtliche Flötensonaten Vol. 2: BWV 1013, 1030, 1033, 1035, 1039; Karl Kaiser (Flöte), Susanne Kaiser (Flöte II), Musica Alta Ripa; Dabringhaus & Grimm Audiovision GmbH, Detmold, 1 CD, Best.-Nr. MDG 309 0932-2

Cantolopera, Soprano 1, Oper zum Mitsingen; Gabriela Cegolea, Antonia Cifrone, Linda Campanella, Angela Venturino (Sopran), Orchester und Chor der „Compagnia d'Opera Italiana“, Dirigent

Carl Nielsen: Violin Concerto, Flute Concerto;
Adele Anthony (violin), Lisa Hansen (flute), New

Tritsch-Tratsch – Musik von E bis U; Werke von Ortiz, J. J. Stupan von Ehrenstein, J. S. Bach, Stadler, Giuliani, Leukauf, J. Strauss (Sohn) u. a.; Barré en Bloc: Robert Finster (Blockflöte), Johann Palier (Gitarre); Barré Records, A-Graz (Vertr.: Liebermann Tonträgervertrieb, Bayreuth), 1 CD, Best.-Nr. BaRe 199018



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!

<http://www.blezinger.de>

Schillerstrasse 11
D-99817 Eisenach
Tel. 03691-212346

5. Hamelner Jugendmusikschulpreis



Im Rahmen eines Wettbewerbs
sind für Schüler aufführbare
Kompositionen einzureichen für

Blockflötenensemble in chorischer Besetzung

Hauptpreis: 5000 DM
sowie weitere Preise

Abgabetermin: 20. November 2000

Nähere Auskünfte:

Jugendmusikschule der Stadt Hameln

Ulrich Schulz

Hafenstraße 29, 31785 Hameln

Tel.: (05151)202-286, Fax: (05151)202-848

E-Mail: jugendmusikschule@hameln.de

ERTA ERTA ERTA

EUROPEAN RECORDER TEACHERS ASSOCIATION – ERTA

European
r
e
c
o
r
d
e
r
t
e
a
c
h
e
r
s
a
s
s
o
c
i
a
t
i
o
n
e
v.
I

Vielen Dank natürlich an Christoph Huntge- burth

Wie das so ist, wenn
man organisatorisch
(meist mehr im Hinter-
grund) arbeitet – man
wird leicht übergangen.
Dieses ist nun leider
passiert ...

Deshalb möchte sich
der Vorstand der ERTA jetzt und hier auch sehr
herzlich bei Prof. Christoph Huntgeburth für sei-
nen Einsatz beim Berliner ERTA-Kongress
bedanken. Ohne ihn wäre z. B. der reibungslose
Ablauf der Musikalienausstellung nicht gewähr-
leistet gewesen. Und selbstverständlich ist vieles
zwischen ihm und Gerd Lünenbürger bespro-
chen, geplant und koordiniert worden, nicht zu-
letzt das Konzert der Berliner Blockflötenstuden-

ten, welches sowohl von Studenten der Klasse
Gerd Lünenbürger als auch von Studierenden
der Klasse Christoph Huntgeburth vorbereitet
und bestritten wurde.

An dieser Stelle sei noch einmal **allen** Berliner
Blockflötenstudentinnen und –studenten gedankt,
die den Kongress tatkräftig unterstützt haben.

Ein später Dank – dafür ein ganz besonders
herzlicher. **Ursula Schmidt-Laukamp**

Blockflöte in Nicaragua Ein Projekt mit Flautando Köln

Am Anfang war es die Amerikanerin Dorothy
Barnhouse, die in den 80er Jahren in Mana-
gua/Nicaragua lebte und am dortigen Kulturzen-
trum mit der Ausbildung von Kindern im Blockflö-
tenspiel begann. Mit den Jahren wurde das
Projekt größer, die „Kinder“ erwachsen, und sie
begannen, ihre Kenntnisse an andere Kinder in

Der ERTA e.V. gemeldete Kurse		Stand 6.2000
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.-30.7.2000	Remscheid	Internationale Bergische Sommer-Musikwochen – Klangsplitter Kurs mit dem Ensemble G. Köhler, K. Miklitz, D. Sedlatschek
30.7.-5.8.2000	Finkenstein	1. Internationale Kärntner Blockflötentage Alte und Neue Musik, Pop- und Jazz-Technik ... Ltg.: B. Schmaus (Wien), M. Zahnhausen (München)
28.7.-6.8.2000	Sikfors Herrgard	Musik & Terlusologie mit B. Holderbach, M. Spengler, H. Holderbach
18. + 20.8.2000	Hamminkeln	Interpretationskurs für Blockflötisten mit Baldrick Deerenberg (Amsterdam)
26.-27.8.2000	Brühl	Les Amusements de la Musique Française Frz. Verzierungspraxis im Wandel der Jahrhunderte, Ltg.: Lucia Mense
26.8.-2.9.2000	Casanuova	Blockflötenkurs , Ltg.: Stephan Schrader (Bremen)
28.8.-5.9.2000	Weikersheim	Movere gli affetti , Musik aus Italien, Dozenten: M. Weilenmann, C. v. Heerden, B. Franklin, C. Lorenz, Dr. N. Schalz
16.-17.9.2000	Freiburg	Blockflöte / Querflöte (Feldenkrais) Dozenten: M. Heidecker (Bfl./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
15.11.2000	Stuttgart	Komponistenporträt Gerhard Braun : Gesprächskonzert
2.-4.3.2001	Stuttgart	3. Stuttgarter Blockflöten-Symposium Blockflötenunterricht im 21. Jahrhundert. Neue Ziele – Neue Wege
Infos: ERTA e.V., Leopoldshafener Str. 3, 76149 Karlsruhe, Tel.: 0721 707291, Fax: 0721 788102 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): J. Kvapil, Polská 7, 12000 Praha 2 (Tsch. Rep.), Tel.: 00420 2 6273313, Fax: 00420 2 67312430, Kurs ist mit Vollpension und Konzertkarten Kurs in Remscheid: M. Schulbeck, Kaulbachstr. 27, 42113 Wuppertal, Fax: 0202 2761497 Blockflötentage Finkenstein (Kärnten): Mag. Brigitte Schmaus, Taborstr. 46a, A-1020 Wien Kurs in Sikfors Herrgard/Schweden: Heidrun Holderbach, Tel.: 06201 57785 Kurs in Hamminkeln: Derik Baegert Gesellschaft, Schloss Ringenberg, 46499 Hamminkeln, Fax: 02852 9239 Kurs in Brühl: MS der Stadt Brühl, Liblarerstr. 12-14, 50319 Brühl, Tel.: 02232 792740, Fax: 02232 792570 Kurs in Casanuova/Florenz: Musica Viva, 65201 Wiesbaden, Tel.: 0611 9410246, Fax: 0611 429268 Kurs in Weikersheim: Allegra, Kalmitstr. 24, 68163 Mannheim, Tel.: 0621 8321270, Fax: 0621 8321271 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 Aktivitäten Stuttgart: MS Stuttgart, Rotebühlplatz 28, 70173 Stuttgart, Tel.: 0711 6607 230		

anderen Stadtteilen weiterzugeben. So entstand *musica en los barrios* (Musik in den Stadtteilen). Heute arbeiten 20 junge Erwachsene „profesores“ mit Hunderten von Kindern aus zumeist ärmsten Verhältnissen, für die das Flötenspiel i.d.R. das einzige Angebot neben der Schule oder ihrer Arbeit auf der Straße ist. Die Kinder werden regelmäßig betreut, und die Musik vermittelt Freude und Selbstbewußtsein – ein wichtiges Rüstzeug zum Schutz gegen die allgegenwärtigen Bedrohungen durch Kriminalität und Drogen. Die profesores geben Blockflötenunterricht in

Schulen oder Kirchengemeinden und leiten Ensembles, mit denen sie auch regelmäßig konzertieren. Ein toller Erfolg in einem Land, wo es keinen Musikunterricht in den Schulen gibt und nur eine Handvoll Musikschulen.

Für die Kinder ist dieser Unterricht kostenlos, er wird finanziert von dem Verein *musica en los barrios*, den Dorothy Barnhouse zusammen mit Luise Scherf gegründet hat, die ebenfalls seit vielen Jahren in und für Nicaragua tätig ist. 1997 verließ Dorothy Nicaragua. Seither reisten wir von *Flautando Köln* mit Unterstützung des Deutschen

Musikrates und des Vereins *Pan y Arte* bereits dreimal nach Nicaragua, um die jugendlichen Blockflötenspieler sowie die Blockflötenlehrer fortzubilden. *Pan y Arte* (Brot und Kunst) unter Vorsitz von Dietmar Schönherr arbeitet seit Jahren für das bekannte Kulturzentrum *Casa de los Tres Mundos* (Haus der drei Welten) in Granada, wo es neben einem breiten Kulturangebot auch eine Musikschule, eine Malschule sowie ein Kursangebot für Multiplikatoren gibt. Unsere Kurse in Bathaola sind ein Teil dieses Angebotes der *Casa* für Nicaragua.

Das Interesse an der Blockflöte und ihrer Musik ist sehr groß, die Teilnehmerzahl in jedem Jahr ansteigend. Neben Einzelunterricht gab es jeweils auch ausgesprochene Technikstunden, in denen an speziellen Fragen wie Artikulation, Atmung, Vibrato, Fingertechnik u. ä. gearbeitet wurde. Die Ergebnisse der täglichen Kammermusikstunden wurden in großen Abschlußkonzerten vorgestellt, an denen auch fortgeschrittene Schüler aus den Barrios mitwirkten. Ein weiterer Schwerpunkt war die pädagogische und didaktische Fortbildung der jungen Lehrer/Innen. Wir besuchten sie in ihrem eigenen Unterricht in den

Barrios und erweiterten gemeinsam mit ihnen die Methodik, um z. B. Unterrichtsinhalte für sehr junge Schüler spielerisch zu vermitteln.

Ein gewichtiger Teil unseres Gepäcks waren natürlich Noten – eine Mangelware in Nicaragua! Neben Etüden hatten wir Quartett- und Trioliteratur und auch einige solistische Werke mitgebracht. Gemeinsam mit den profesores sprachen wir über Schwierigkeitsgrad, Zielsetzung, Stil oder Instrumentierung, um ihnen so bei der Literatúrauswahl für ihre Schüler zu helfen, und ihnen aber gleichzeitig auch noch viele Anregungen für ihr eigenes Weiterkommen zu geben.

Alle, profesores und Schüler, sind mit großer Begeisterung bei der Sache, auch wenn die Rahmenbedingungen z. T. alles andere als ideal sind. Manchmal finden die Unterrichtsstunden zweier Gruppen im gleichen Raum statt, wenige Meter voneinander entfernt, wo eine Gruppe die andere übertönt, teilweise unterrichten die profesores im Freien, umgeben von Straßenlärm und anderen Geräuschen. Notenständer gibt es durchaus nicht überall, z. T. hält der Lehrer die Noten für seine Schüler fest, man legt sie auf die Knie oder auf einen Tisch. Viele Instrumente sind heruntergekommen, die Tenor- und Bassflöten waren teils abenteuerlich. Die Wege der profesores zu ihren Schülern sind weit. Manche Barrios sind erst nach eineinhalbstündiger Busfahrt durch das heiße Managua zu erreichen.

Kurz: Es fehlt an vielem, vor allem natürlich an Geld. Nicaragua ist nach wie vor ein sehr armes Land, geplagt von Umweltkatastrophen, politischen Wirren und einer immens hohen Arbeitslosenquote (über 60 %).

Trotz dieser Not (oder gerade deshalb?) bedeutet die Beschäftigung mit der Musik den meisten Menschen dort sehr viel. Wir haben selten so motivierte Schüler/Innen erlebt! Mit der vergleichsweise günstig zu erwerbenden Blockflöte (aufgrund des Klimas in Nicaragua werden hauptsächlich Kunststoffinstrumente verwendet) können auch viele von ihnen erreicht werden.

Die kleine Bezahlung, die *musica en los barrios* den profesores bieten kann, ist eine große Hilfe, aber sie reicht nicht, eine Familie damit zu ernähren. Immer wieder sind es schwere Rückschläge, wenn gerade ältere und erfahrene Lehrer, die auch organisatorische Aufgaben übernommen haben, das Projekt aus finanzieller Not



Die Blockflöte
Das Fachgeschäft

Der feine Unterschied ...

Blockflöten der Extraklasse für
Studenten und Profis

Fragen Sie den Fachmann

Lassen Sie sich eine
Auswahlsendung zusenden!

Es lohnt sich!

Anschrift:
Colin Jardine
Gneisenastr. 94 · 10961 Berlin
Tel.: 030/69 16 22 5 · Funk: 0 177/69 04 106

verlassen müssen. Ein Ziel ist es daher, die Professorens in Zukunft angemessen bezahlen zu können, um so den ständig wachsenden Bedarf an Blockflötenunterricht, weiterhin decken zu können und die Abwanderung wenigstens einiger der qualifizierteren Kräfte verhindern zu können. Dabei ist jede Hilfe willkommen! Neben Geld- helfen auch Sachspenden, wie gut erhalten

tene Instrumente, Notenständer, Noten etc. dabei, dieses wunderbare Projekt am Leben zu erhalten.

Unser Spendenkonto lautet wie folgt: Pan y Arte e.V. – Stichwort: Flautando Köln, Kreissparkasse Weikersheim, BLZ: 623 510 60, Konto Nr. 444 415. Tel.: 07934-280, Fax: 07934-8526, E-Mail: info@panyarte.de **Susanne Hochscheid**

ERTA-Kongress 30.9.-3.10.2000

Die Blockflöte in der neuen Medienlandschaft

Paderborn, Forum des Heinz-Nixdorf-Museums, Fürstenallee 7, 33102 Paderborn

Samstag, 30.9.2000

Einschreibung und Begrüßung

Konzert mit Kathryn Bennet und Peter Bowman

Vortrag von Siegfried Busch: Und wer begleitet mich zu Hause? Überblick über das Spielen mit „Music minus one“-Kassetten und CDs

Vortrag von Corinna Guzinski: Spaß beim Üben. Das interaktive Übungsprogramm „Smart Music“ könnte durch seine „intelligente Begleitung“ auch Blockflötisten neue Wege eröffnen.

Vortrag von Erika Mühlberg: Unterrichtsmaterial am Computer selbst erstellen. Traue ich mir das zu?

Konzert: Renate und Johannes Fischer and friends „Maze of Sound and Motion“, Musik und Tanzperformance

Sonntag, 1.10.2000

Musikalienausstellung

Vortrag und Workshop mit Stefan Schrader: Notensatz, eine Einführung und Notensatz in der Praxis (zusammen mit G. Geu und Martin Lubenow). Unter Anleitung am PC Notensatzprogramm ausprobieren.

Vortrag und Workshop mit Brigitte Schmaus: Elektronik und Verstärkungstechnik, Überblick über technische Hilfsmittel. Speziell für BlockflötistInnen, mit der Möglichkeit, Klangerzeugungstechniken selbst auszuprobieren.

Vortrag von Christoh-Heinrich Meyer: Die Ama-Blockflötenschule. Neue Werkzeuge für den kreativen Blockflötenunterricht.

Workshop mit Dieter Müller: Vom ersten Ton bis zur selbstgebrannten CD.

Konzert mit Lucia Mense.

Mitgliederversammlung der ERTA-Deutschland

Konzert mit Dan Laurin

Montag, 2.10.2000

Musikalienausstellung

Vorträge und Workshops (von Schrader und Schmaus) wie am Sonntag

Podiumsdiskussion (Flötenbauer, Spieler, Händler). Blockflötenbau: Stillstand oder Aufbruch? Entwicklungsmöglichkeiten im historischen und modernen Blockflötenbau.

Konzert der Musikschule Paderborn. Leitung: Jörg Partzsch. Parallelprozess - Klangtheater für Tänzer, Sprecher, großes Ensemble, elektronische Musik und Projektionen.

ERTA-Gesprächsforum, Leitung: Jörg Partzsch. Parallelprozess: Neue Medien und „klassischer Instrumentalunterricht“.

ERTA-Forum

Preisträgerkonzert des ERTA-Blockflötenwettbewerbs 2000 (der Wettbewerb läuft parallel zum Kongress, alle Wertungsspiele sind öffentlich).

Nachtkonzert mit Antonio Politano

Dienstag, 3.10.2000

Vortrag von Gerhard Braun: Auf der Suche nach dem verlorenen Klang. Einige Gedanken zur Klang-Ästhetik des Blockflötenspiels im 20. und 21. Jahrhundert.

Konzert

Vortrag von G. Plume: Wie man die Blockflöte am besten aufs Band bannt? Einführung in akustische Gegebenheiten der Blockflöte und Tipps zur Aufnahmetechnik.

Vortrag von Markus Zahnhausen: Recorders, Bits and Bytes. Alles rund um die Blockflöte im World Wide Web.

Konzert mit Katja Reiser

Informationen und Anmeldung: ERTA e.V. Geschäftsstelle, Leopoldshafener Str. 3, 76149 Karlsruhe

Zur Rezension von Karsten Erik Ose in TIBIA 2/2000, S. 140f. über Domenico Sarri: Sonata terza D-Dur für Altblockflöte und B.c., hrsg. von Martin Nitz, Girolamo Musikverlag, Ed. Nr. G 12.013

Sehr geehrter Herr Ose,

als mir Prof. Martin Nitz vor mehr als zwei Jahren seine Fassung von Domenico Sarri's *Sonata terza* zusandte, habe ich mir zunächst sehr genau die Quelle (das als Faksimile bei SPES erhältliche Manuskript *Sinfonie di varii Autori* aus der Biblioteca Palatina in Parma) angeschaut und mit der Nitzschen Bearbeitung verglichen. Letztlich bin ich zu dem Schluss gekommen, dass das in der Vorlage eher mäßige Stück in der Bearbeitung deutlich an Schlüssigkeit, Struktur und Qualität gewonnen hat und eine Veröffentlichung sinnvoll ist.

Offensichtlich überschätzen Sie das *Parma-Manuskript* nach dem Motto: *Alles, was früher gemacht wurde, muss über jeden Zweifel erhaben sein*. Abgesehen von der Tatsache, dass die enthaltenen Werke von der musikalischen Bedeutung her eher in der 2. oder 3. Kategorie anzusiedeln sind, zeigen sich an allen Ecken und Enden gravierende Flüchtigkeitsfehler, die auf eine Erstellung des Manuskripts unter zeitlichem Druck hindeuten. Immer wieder scheinen Takte zu fehlen oder Passagen unmotiviert verdoppelt zu sein. Weiterhin ging beim Transponieren des vermuteten Originals offenbar eine ganze Menge schief. Dass Fehler nicht korrigiert wurden, sondern stehenblieben und somit ein vordergründig *sauberes* Notenbild zu sehen ist, ist kein Zeichen für die Zuverlässigkeit des Manuskripts, sondern im Gegenteil ein weiterer Mangel.

MUSIKHAUS FINGER-HAASE

Komplettes
MOECK-Blockflöten-Sortiment

Sofort lieferbar · Blockflötennoten
Individuelle Beratung durch

Helga W. Finger-Haase

Musikpädagogin
Telefon (05144) 22 32
Fax (05144) 57 20
Postfach 1162 · 29 332 Nienhagen

Versand zu jeder Zeit, an jeden Ort.



Meines Erachtens wäre daher die von Ihnen offensichtlich erwartete ungefilterte Veröffentlichung der im *Parma-Manuskript* enthaltenen Stücke ohne Korrekturen und auch sinnvolle größere Veränderungen eine Verantwortungslosigkeit gegenüber Spielern und Zuhörern.

Vollkommen fixiert auf die problematische Quelle, haben sie in Ihrer Rezension das wichtigste außer Acht gelassen: die Zielgruppe. Die Ausgabe von Prof. Nitz wendet sich – ebenso wie das Stück selbst – nicht an professionelle Blockflötenspieler, sondern möchte praktisch brauchbares Material und gut klingende interessante Musik für Unterricht und Vorspiel zur Verfügung stellen, was ohne Zweifel bestens gelungen ist. Franz Müller-Busch

Blockflötenmusik zu Paul Klees *Zwitschermaschine*, Kunstbeilage in Tibia 2/2000

Mit Interesse lese ich immer Hermann Moecks Texte auf der Rückseite der *Tibia*-Bildbeilagen, so auch die Erklärung zu Paul Klees *Zwitschermaschine*.

Hermann Moeck gibt zwei Kompositionen zum Paul-Klee-Bild an, von Gisela Klebe und Conrado del Rosario. Ich möchte auf eine weitere Komposition hinweisen, die besonders für die vielen Blockflöte spielenden Tibia-Leser von Interesse sein könnte: Ein Blockflötenquartett des israelischen Komponisten Zohar Eitan mit dem Titel *Zwitschermaschine*, Verlag: Israel Music Institute, Tel-Aviv, Nr. IMI 6252. Im Vorwort zu *Twittering Machine* (1977 geschrieben) heißt es: *The title refers to a painting by Paul Klee of the same name*. Das Stück (Dauer etwa 5 Minuten) ist anspruchsvolle Musik, nicht ganz einfach im Zusammenspiel. Meine Studenten führten es mehrmals in der Musikhochschule in Saarbrücken auf. Während der Musik projizieren wir das Paul-Klee-Bild auf eine Leinwand, damit erhöhten sich Wirkung und Aussagekraft der *Zwitschermaschine-Musik*. Das Stück hätte weitere Aufführungen verdient.

Wolfram Koch, Saarbrücken

Alte Musik in der Drostei Pinneberg. Die Reihe *Alte Musik aus Renaissance und Barock* findet in der Drostei Pinneberg bei Hamburg zum zweiten Mal statt. Künstlerischer Leiter ist der Hamburger Cembalist Gösta Funck, der die jährlich vier Konzerte mit den Goldberg-Variationen von J. S. Bach am 5. April erfolgreich eingeleitet hat. Am 7.6. wird die Sopranistin Mechthild Bach mit Werken von G. F. Händel und B. Strozzi u. a. zu hören sein, begleitet von Gösta Funck. André Henrich (Laute) und Gösta Funck (Clavichord) geben am 4.10. ein *Konzert der leisen Töne* mit Werken von B. Pasquini, C. Ph. E. Bach u. a. Die Reihe klingt am 6.12. mit dem *Musikalischen Opfer* von J. S. Bach aus. Interpreten sind u. a. Sarenka Siberski (Traversflöte), Galina Roreck (Barockvioline) und Gösta Funck (Cembalo). Info: Landdrostei Pinneberg (Erle Bessert), Dingsstätte 23, 25421 Pinneberg, Tel. 04101 21030, Fax: 04101 210318, www.landdrostei.de

Die Blockflöte im Unterricht

In Verbindung mit dem Verband deutscher Musikschulen und der Hochschule für Musik und Theater Hannover schreibt die Bundesakademie für musikalische Jugendbildung in Trossingen zum 15. Mal einen berufsbegleitenden Lehrgang für Blockflötenlehrer und -lehrerinnen aus.

Die Fortbildung ist u. a. ausgerichtet auf die Verbesserung der eigenen Spieltechnik, die Interpretation ausgewählter Werke, die Aktualisierung der Unterrichtsmethodik mit Schwerpunkt auf Anfänger- und Gruppenunterricht, die Förderung des Ensemblespiels mit dem Ziel einer Befähigung, Blockflöte entsprechend des Lehrplans des VdM qualifiziert zu unterrichten. Der Lehrgang ist in sechs einwöchige Akademiephasen und fünf dazwischen liegende Praxisphasen gegliedert. Er beginnt am 16. Oktober 2000 und endet mit einer Abschlussprüfung im Sommer 2002. Dozenten sind Brunhilde Holderbach, Prof. Barbara Husenbeth, Jörg Partzsch, Prof. Siri Rovatkay; Lehrgangsleitung: Peter Hoch. Info: Bundesakademie für musikalische Jugendbildung, Postfach 1158,

Um die Texte nicht zu komplizieren, wird in den meisten Fällen die männliche Form verwendet. Eine gedankliche Ausfüllung mit beiden Geschlechtern wird bei den Leserinnen und Lesern vorausgesetzt.

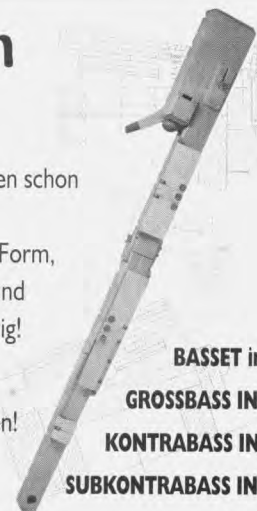
78635 Trossingen, Tel.: 07425 94930, Fax: 07425 949321, E-Mail: bak.trossingen@t-online.de

37. Internationales Heinrich-Schütz-Fest Dresden. Zwischen Schütz und Bach – Vom Wandel des Komponierens lautet das Thema des 37. Internationalen Heinrich-Schütz-Festes, das vom 12. bis 15. Oktober 2000 von der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik e.V. und der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V. in Verbindung mit dem Dresdner Kreuzchor im Rahmen der 3. Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage veranstaltet wird. Konzerte und ein wissenschaftliches Kolloquium befassen sich in ihren Programmen mit der europäischen Musikentwicklung der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die Veranstaltung steht unter der Schirmherrschaft des Ministerpräsidenten des Freistaates Sachsen Prof. Dr. Kurt Biedenkopf. Info: Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik e.V., Michaelstein 3c, 38889 Blankenburg/Harz, und Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V., Heinrich-Schütz-Allee 35, 34131 Kassel

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
P A E T Z O L D**

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

Der feine Unterschied...

F. G. Morgan – Altblockflöte
Bressan 440 Hz

Bob Marvin – Ren. Consort 466 Hz

S. Hirao – Altblockflöte
Stanessby 415 Hz

A. Schwob – Sopranblockflöte
nach Ganassi, 440/415 Hz

Probieren Sie doch lieber in Ruhe zu Hause
Ihre künftigen Soloinstrumente aus. Lassen
Sie sich eine Auswahlendung zusenden!

Es lohnt sich!

Anschrift:

Colin Jardine

Gneisenaustr. 94 · 10961 Berlin

Tel.: 030/69 16 22 5 · Funk: 0 177/69 04 10 6

Am 27. Februar 2000 gaben die **Träger des ersten Preises des Bach-Tage-Wettbewerbs in Berlin**, das Trio *Die Gassenhauer*, ihr Preiskonzert mit Werken von C. M. von Weber und Beethoven im Musikinstrumentenmuseum. Das Trio gewann auch den Preis für die beste Interpretation sowie den Publikumspreis des wichtigsten Wettbewerbs für Alte Musik *Musica Antiqua* in Brügge 1999. Die Musiker sind Viviana Sofronitzki (Hammerklavier), Susanne Ehrhardt (historische Klarinette) und Pavel Serbin (Violoncello). Der Name des Ensembles bezieht sich auf die berühmten Variationen im Trio op. 11 von Ludwig van Beethoven.



Die Gassenhauer

Den **1. Preis** beim Hochschulwettbewerb der Musikhochschulen der Bundesrepublik Deutschland, Fachrichtung: Ensemble Alte Musik, gewann das Ensemble **Little Consort Hannover** von der Hochschule für Musik und Theater Hannover mit Michel Hell (Blockflöte und Cembalo), Martin Schmeding (Blockflöte, Cembalo und Orgel), Yu-Lien The (Blockflöte und Orgel). Der erste Förderpreis ging an das Ensemble *Mediolanum Frankfurt*, mit Sabine Ambos (Blockflöte), Ildiko Hadhazy und Zsuzsanna Hodasz (Barockviolen), Felix Koch (Barockcello) und Wiebke Weidanz (Cembalo). Die Teilnehmer des Wettbewerbs wurden teilweise in internen Hochschulwettbewerben ermittelt und trafen nun in Mannheim auf die Mitbewerber der anderen Hochschulen. Die Jury des Wettbewerbs bestand aus Professoren der 23 Musikhochschulen in der Bundesrepublik Deutschland. Gemeldet waren 10 Harfenistinnen und 14 Ensembles für Alte Musik.

Breitkopf & Härtel erwirbt Musica Rara

Musikfreunde in aller Welt können die Notenausgaben von Musica Rara (Monteux/Frankreich) ab sofort bei Breitkopf & Härtel bestellen. Im Januar unterzeichneten die Verlagsinhaber in Paris den Vertrag, der die Übernahme des 1950 von Richard Pringsheim in London gegründeten Verlags regelt. Musica Rara erlangte international Beachtung mit seinem heute fast 1.000 lieferbare Titel umfassenden Programm, dessen Schwerpunkt in der Bläser-Kammermusik vor 1800 angesiedelt ist. Der Verlagskatalog enthält u. a. Werke von Albinoni, C. Ph. E. Bach, J. Chr. Bach, J. S. Bach, Beethoven, Biber, Couperin, Danzi, G. Gabrieli, Loeillet, Molter, Mozart, Pepusch, C. Stamitz, Torelli und Vivaldi in textkritischen Ausgaben, darunter zahlreiche vollständig herausgegebene Werkgruppen.

Richard Pringsheim beabsichtigt in den nächsten Monaten, das Musica-Rara-Repertoire in enger Abstimmung mit Breitkopf & Härtel auszubauen. Die zum Jahreswechsel erschienenen Neuausgaben tragen bereits beide Verlagsnamen. Weitere Neuerscheinungen wurden bei der Frankfurter Musikmesse im April vorgestellt, u. a. Triosonaten von Boismortier und das Concertino für Oboe und Klavier von Ponchielli. Teilaufgaben der wichtigsten Musica-Rara-Titel befinden sich bereits in der Verlagsauslieferung von Breitkopf & Härtel in Tausstein bei Wiesbaden. Die vollständige Backlist wird in den nächsten Wochen verfügbar sein. Der

Musica-Rara-Gesamtkatalog von 1999 ist zusammen mit einer Preisliste in DM und Euro bei Breitkopf & Härtel erhältlich. (vertrieb@breitkopf.de)

30.7.-1.8.2000 Brügge, Interpretationskurs Bach für Solisten und Ensemble, B. Kuijken (Traversflöte), S. Kuijken (Violine), W. Kuijken (Viola da Gamba und Violoncello), A. Staier (Cembalo), M. van Egmond (Gesang) im Rahmen der Festwochen der Alten Musik. Info: Festivalsekretariat, C. Mansionstraat 30, B-8000 Brugge, Tel.: +32 (50) 332283, Fax: +32 (50) 345204

30.7.-5.8.2000 1. Internationale Kärntner Blockflötentage in Finkenstein (Kärnten/Österreich). Alte und Neue Musik, Pop und Jazz, Improvisation, Technik-Workshops, Ensemblespiel, Konzerte, Schnupperkurse für Blockflötenanfänger. Leitung: Brigitte Schmaus (Wien), Markus Zahnhausen (München). Vielfältiges Freizeitangebot: Baden, Wandern, Sport, preisgünstige Unterbringung. Info: Mag. Brigitte Schmaus, Taborstr. 46, A-1020 Wien, Tel./Fax: +43(1) 2166260

5.-13.8.2000 Tomar (Portugal), International Courses for Early Music, Ltg.: Peter Harvey (Gesang), Peter Holtslag (Blockflöte, Traversflöte), Richard Gwilt (Violine, Viola), Rainer Zipperling (Violoncello, Viola da Gamba), Ketil Haugsand (Cembalo), Ana Mafalda Castro (Kammermusik, Liedbegleitung). Info: Academia de Música Antiga, R. Ricardo Espírito Santo 3-1º Esp., P-1200-790 Lisboa, Tel./Fax: +351 (21) 3907724

16.-20.8.2000 Sommerakademie für Alte Musik im Schloss Ringenberg, Kurse und Konzerte mit Baldrick Deerenberg und Bob van Asperen. Info: Derik-Baegert-Gesellschaft e.V., Schloss Ringenberg, Schlossstr. 8, 46499 Hamminkeln, Tel.: 02852 9229, Fax: 02852 9239

17.-20.8.2000 Schloss Ringenberg, Kurse für Cembalo (Bob van Asperen) und Blockflöte (Baldrick Deerenberg) im Rahmen der Sommerakademie für Alte Musik. Info: Sommerakademie Schloss Ringenberg, Schlossstr. 8, 46499 Hamminkeln, Tel.: 02852 9229, Fax: 02852 9239

19.-27.8.2000 Antwerpen, Workshops und Meisterklassen im Rahmen des Laus-Polyphoniae-Festivals mit Pedro Memelsdorff, Sabine Lutzenberger, Edward Wickham, Rebecca Stewart und Patrizia Bovi. Info: Musica, PF 45, B-3990 Peer, Tel.: +32 (11) 610510, Fax: +32 (11) 610511

28.8.-3.9.2000 Flötenkurs mit Peter-Lukas Graf, Sendai (Japan), Bach-Academy Sendai, 9-7 Tachimachi Aoba-lu, J-980-0822 Sendai, Tel.: +81 22 2685706, Fax: +81 22 2222952

29.8.-3.9.2000 Herbstkurs für Flöte/Traversflöte und Cembalo mit Klaus Holsten und Beata Seemann in Neuburg an der Donau. Fortbildungskurs, Solo- und Kammermusik, Konzert- und Prüfungsvorbereitung, stilgerechte Barockinterpretation auf der Böhmflöte, Traverso auch für Einsteiger, Kammermusik mit Cembalo, Cembalo solo in Alter und Neuer Musik, Musik für mehrere Cembali. Info: Klang & Körper, Tel.: 038374 752 28

1.-3.9.2000 Deutsche und Italienische Bläsermusik des 17. Jhds. in Ingelheim/Rheinhausen. Zielgruppe: Spieler historischer Blasinstrumente (Zink, Posaune, Dulzian, Pommer), Leitung: Arno Paduch (Dozent für Zink und Ensemblemusik an der Musikhochschule Leipzig). Info: Reinhard Lehmann, Stiegelgasse 58, 55218 Ingelheim.

3.-9.9.2000 11. Internationale Woche der Alten Musik Krieglach. Workshops, Konzerte, Vorträge, Spektakel, Kulturausflug, Ausstellung. Info: Johann Joseph Fux-Studio, Gertraude Täubl, Friedrich-Schlegel-Gasse 3, A-8670 Krieglach, Tel. +43 (0) 3855 2287-12, Fax: +43 (0) 3855 2597, E-Mail: j.j.fux.studio@aon.at

25.-29.9.2000 Kammermusikurs mit dem **ensemble musica 2000** in der Bayerischen Musikakademie in Hammelburg. Dozenten sind Ruth Wentorf (Flöte), Bernd Kremling (Percussion), Rudolf Ramming (Klavier). Der Kurs richtet sich an Kammermusikgruppen und Einzelinstrumentalisten der Instrumente Flöte, Percussion und Klavier. Info: Corinna Egg, Holzbergstr. 7a, 89281 Altenstadt, Tel./Fax: 08337 750959, E-Mail: Corinna.Egg@t-online.de

26.-30.9.2000 Trossingen, Internationale Tage für Alte Musik 2000. Kurs I: Englische Musik aus der Zeit von Elizabeth I und James I, Meisterklassen mit Helga Kirwald (Cembalo) und Lorenzo Ghielmi (Orgel), Rolf Lislevand (Laute), Philippe Pierlot (Viola da Gamba), Kees Boeke (Posaune), Richard Wistreich (Gesang). Kurs II: Musik der Wiener Klassik, Meisterklassen mit Eckart Sellheim (Fortepiano), Anton Steck (Violine, Viola), Christian Niedling (Violoncello), Detmar Leertouwer (Violoncello), Linde Brunmayr-Tutz (Traversflöte), Martin Stadler (Oboe), Hannelore Unfried

(Tanz). Info: Staatliche Hochschule für Musik Trossingen, Institut für Alte Musik, Schultheiß-Koch-Platz 3, 78647 Trossingen, Tel.: 07425 9491-52, Fax: 07425 3364-52, E-Mail: AlteMusik@mh-trossingen.de, Internet: www.mh-trossingen.de

3.-9.10.2000 Herbstwoche für Blockflöte, Gambe, Chor und Tanz. Ensemble- und Plenumsarbeit, Probenmethodik, Chor- und Stimmbildung für Freunde des unbeschwerten Musizierens; Sonderthema: *Das Hackbrett in der Alten Musik*. Ort: Alterode (Sachs.-Anh.), Ltg.: S. Wallach. Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V., Postfach 410236, 34064 Kassel, Tel.: 0561 935170, Fax: 0561 313772, E-Mail: iamev@t-online.de

19.-24.9.2000 Flötenkurs mit Peter-Lukas Graf in Danzig (Polen), Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki, ul. Lakowa 1/2, PL-80743 Gdansk, Tel.: +48 58 3009201, Fax: +48 58 3009210

29.9.-1.10.2000 King's Music. Höfische Musik der Renaissance auf der Elgersburg (bei Erfurt/Thüringen). Consort-Kurs zur historischen Aufführungspraxis für Blockflöte, Viola da Gamba, Dulcian, Pommer, Violine etc. Ltg.: Heida Vissing. Info: Tre Fontane Seminare, Ronald Brox, Eckenerstr. 12, 48147 Münster, Tel./Fax: 0251 2301483

16.-20.10.2000 Seminar für Gesang, Flöte und Gitarre. Körperklang und -gefühl in der Interpretation, für fortgeschrittene Instrumentalisten und Sänger, Studierende und Musikpädagogen. Ort: Trossingen, Ltg.: Prof. Charlotte Lehmann. Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V., Postfach 410236, 34064 Kassel, Tel.: 0561 935170, Fax: 0561 313772, E-Mail: iamev@t-online.de

2.-5.11.2000 Meisterkurs Flöte/Traversflöte und Cembalo mit Klaus Holsten und Beata Seemann in der Musikschule „Johann Sebastian Bach“. Intensivkurs für fortgeschrittene Studierende und professionelle Flötisten. Max. je 5 Teilnehmer pro Instrument, täglich 2 Unterrichtsstunden, interne Vorspiele, öffentliches Abschlusskonzert. Info und Anmeldung: K. Haupt, Tel.: 0331 714400

16. und 17.11.2000 Neue Flötentöne. Tagung des Instituts für Musik und ihre Didaktik der Universität Dortmund für Studenten, Schüler und Lehrer, für alle an Flötenmusik und an neuer Musik interessierte: Erkundung neuer, ungewohnter Klänge, Begegnung auch mit fremden oder nicht (mehr) dem Kanon klassisch-romantischer Orchestermusik entsprechenden Instrumenten. Wie weit er-

streckt sich das Flötenuniversum? *Neue Flötentöne* – eine spezielle Konzeption der Interpretinnen Dörte Nienstedt (Bremen, Blockflöten) und Anne Horstmann (Dortmund, Querflöten). Seit einigen Jahren erproben diese beiden Flötistinnen die Klangmöglichkeiten, die sich beim Zusammenspiel der Vertreter der beiden verwandten, doch seit langem einander fremd gewordenen Flötenfamilien einstellen können. In Zusammenarbeit mit dem Komponisten Hans-Joachim Hespos wird ein Einblick in die Werkstatt des Flötenspiels ermöglicht. Die Tagung, die in der Sozialakademie Dortmund stattfindet, wendet sich an Musiker, die die Arbeit mit ihrem Instrument erweitern und vertiefen wollen, aber auch an solche, die selbst nicht vorspielen wollen, auch an Anfänger. Info: Universität Dortmund, Zentrum für Weiterbildung (ZfW) oder an das Institut für Musik und ihre Didaktik (Prof. Dr. Eva-Maria Houben), beide Emil-Figge-Str. 50, 44227 Dortmund, Tel.: 0231 7552164, Fax: 0231 7552982, E-Mail: acarell@pop.uni.dortmund.de, Internet: www.zfw.uni-dortmund.de

17.-19.11.2000 Improvisationswerkstatt Flöte mit Klaus Holsten in Frankfurt. Improvisation für Einsteiger und Fortgeschrittene, Erweiterung des flötistischen Vokabulars, Gruppenimprovisationen, Exkurse auf Klang- und Percussionsinstrumenten. Info: FlötenHaus, Deutsche Gesellschaft für Flöte. Tel.: 069 5962443

Die **Bayerische Musikakademie Marktoberdorf** bietet unter anderem folgende Kurse an:

20.-22.10.2000 Flötenensemble, Arbeitsphase II, Ltg.: Susanne Huber

13.-22.11.2000 Musizieren für Ältere – Orchester, Blockflöten, Chor, Ltg.: J. Bruns, B. Fröhlich, T. Hofereiter, S. Conradi u.a.

28.12.2000-5.1.2001 Kammermusik für Klavier, Meisterkurse für Flöte, Klavier, Violine und Violoncello, Ltg.: L. Dietl, O. Dreßler, A. Maiburg, D. Zsigmondy, G. Schiefen. Info: Bayerische Musikakademie Marktoberdorf, Kurfürstenstr. 19/Schloss, 87616 Marktoberdorf, Tel.: +49 (0) 8342 96180, Fax: +49 (0) 8342 40799, E-Mail: modmusik@compuserve.com, Homepage: <http://www.modmusik.de>

Musikstudium – was dann? Neue Musikberufe, neue Studiengänge, neue berufsqualifizierende Weiterbildungsmöglichkeiten, D-A-C-H-Tagung 6.-8.10.2000 in Garmisch-Partenkirchen
Der Prozess gesellschaftlichen Wandels macht vor

der Musik nicht Halt. Das lebenslange Lernen – Musiker zeichneten sich übrigens hierin immer schon aus – greift auf alle Berufsfelder über. Berufliche Lebenswege, bei denen schon mit Beginn der Ausbildung die Jahrzehnte des Arbeitslebens klar ersichtlich vor dem Einzelnen liegen, werden immer seltener.

Der Deutsche Tonkünstlerverband stellt sich der Herausforderung, die in diesem raschen gesellschaftlichen Wandel begründet liegt. Unter dem Thema *Musikstudium – was dann? Neue Musikberufe, neue Studiengänge, neue berufsqualifizierende Weiterbildungsmöglichkeiten* findet die diesjährige D-A-C-H-Tagung vom 6.-8. Oktober 2000 in den Räumen des kürzlich eröffneten Richard-Strauss-Instituts in Garmisch-Partenkirchen statt.

Die länderübergreifenden D-A-C-H-Arbeitstagen, die im jährlichen Wechsel von einem der drei beteiligten Fachverbände Deutschlands (Deutscher Tonkünstlerverband), Österreichs (Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs) und der Schweiz (Schweizerischer Musikpädagogischer Verband) ausgerichtet werden, bieten ein Forum zu Erfahrungsaustausch, Diskussion und Anregung. Die diesjährigen Referenten und ihre Themen:

Dr. Bernhard Billeter, Zürich: *Musikwissenschaftsstudium – was dann?*

Reinhard Froese, Bundesakademie für musikalische Jugendbildung Trossingen: *Musikalische Fort- und Weiterbildung im außerschulischen Bereich auf europäischer Ebene.*

Prof. Dr. Albert Hartinger, Mozarteum Salzburg und Salzburger Bachgesellschaft: *Zur Beziehung zwischen musikalischen Ausbildungsinstituten und Berufspraxis in Österreich.*

Thomas Kessler, Musikhochschule Basel: *Das neue Studienfach Audiodesign.*

Maximilian Kock und Andi Gleichmann, Seven Senses GmbH: *Audiodesign beim Fernsehen.*

Prof. Dr. Desmond Mark, Institut für Musiksoziologie, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien: *Technologischer, ökonomischer und ästhetischer Wandel als Herausforderung für die Musikpädagogik.*

Martina Pratsch, Musikhochschule Basel: *Berufskunde/Kulturmanagement – ein neues Angebot an der Musikhochschule Basel zur Planung der Berufstätigkeit von Musikstudenten.*

Gerhard Sammer M.A., Mozarteum Salzburg, Abteilung Innsbruck: *Musikerziehungsstudium in Österreich – was dann?*

Prof. Dr. Klaus Ernst Schneider, Musikhochschule Detmold: *Musik-Vermittlung in Konzert, Rundfunk und Fernsehen, ein Pilotprojekt zur Ausbildung von Moderatoren an der Hochschule für Musik Detmold.*

Die Tagung wendet sich an Lehrkräfte an allgemeinbildenden Schulen, Berufsfachschulen für Musik, Konservatorien und Hochschulen sowie private und angestellte Musikerzieher. Auch interessierte Laien, Schüler und Studierende sind zur Teilnahme eingeladen. Anmelde-Unterlagen erhalten Sie beim Organisationsbüro: Buch- und Kulturmanagement Dorothee Göbel, Ruffinstr. 21, 80637 München, Tel.: 089 1678833, Fax: 089 13929064, E-Mail: do.gobel@t-online.de. Anmeldeschluss ist der 30.9.2000. **Dorothee Göbel**

Als **Blockflötenfest mit Hans-Martin-Linde** ist ein Wochenende in Mössingen am 25./26.11.2000 geplant mit einem **Kurs** (Linde unterrichtet eigene Stücke), einem **Komponisten-Portrait** (Moderation: Gerhard Braun, im Programm das Konzert für Altblockflöte und Streichorchester, Solist: Johannes Fischer) und einem **Blockflötenfest** mit der **Musik zu einem Blockflötenfest** (Sprecher: H.-M. Linde). Info: Jugendmusikschule Steinlach, PF 1244, 72116 Mössingen.

Die Autoren der Artikel

David Lasocki, Music Library, School of Music, Indiana University, Bloomington, IN 47405/USA. Geb. 1947 in London; Chemiestudium, als Liebhaber Studium der Block- und Traversflöte bei Hunt und Scheck, später musikgeschichtliche Studien an der Universität Iowa/USA (Promotion 1983). Veröffentlichte mehrere Bücher über Aufführungspraxis der Holzbläser im 18. Jahrhundert (darunter „Free Ornamentation for Woodwind Instruments, 1700-1775“, zusammen mit Betty Bang Mather), ca. 50 Artikel in Textsammlungen und Zeitschriften und etwa 100 Neuausgaben alter Musik. Eine Liste aller Veröffentlichungen befindet sich im Internet unter <http://php.indiana.edu/~lasocki/>

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, Noteneditionen, Kurse zu verschiedenen Themen. Als Traversflötist tritt er mit verschiedenen Barockorchestern auf.

Peter Thalheimer, geboren 1946 in Stuttgart, Studium in Stuttgart (Schulmusik, Blockflöte, Querflöte) und Tübingen (Musikwissenschaft), anschließend Lehrtätigkeit an der Staatl. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart und Lektor eines Musikverlages. Seit 1978 Gastdozent der Bundesakademie für musikalische Jugendbildung Trossingen und Lehrer am Meistersinger-Konservatorium Nürnberg (Blockflöte, Traversflöte, Querflöte, Methodik, Aufführungspraxis). Noteneditionen, Publikationen zur Instrumentenkunde und zur Holzbläsermethodik; Rundfunk- und Tonträgerproduktionen, zahlreiche Konzerte und Kurse in Europa und den USA.

Alec Loretto arbeitet als Blockflötenbauer in seiner kleinen Werkstatt in Auckland, Neuseeland. Er stellt Einzelstücke her, die ganz auf die Wünsche seiner Kunden zugeschnitten sind. Er veröffentlicht viel zum Thema Blockflöte. Außerdem bereist er die Welt und hält Vorträge, Kurse und Workshops über den Blockflötenbau.

Impressum:

TIBIA · Magazin für Holzbläser

25. Jahrgang · Heft 3/2000

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 4/2000 erscheint im Oktober 2000 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Maurizio Bignardelli: Die italienischen Flötisten des 19. Jahrhunderts und der *Carnevale di Venezia*

Ewald Henseler: Wie die Blockflöte nach Japan kam

Ulrich Thieme: Über Bousteds Komposition für Blockflöte

Alfredo Bernadini: Giovanni Paggi (1806-1887), ein reisender Sänger auf der Oboe und ein Porträt des kanadischen Flötisten und Blockflötisten Francis Colpron

MAKI ISHII BLACK INTENTION IV



Maki Ishii (*1936)

BLACK INTENTION IV

for four recorder players wurde am 4. Dezember 1980 in Berlin vollendet. Das Stück ist Babette Krienke, Johanna Goltsche, Tanja Grieser und Susanne Weiland gewidmet. Sie haben es zusammen mit ihrer Lehrerin Ingrid Tietsch, Berlin, einstudiert. Die erste öffentliche Aufführung fand beim Wertungsspiel des Bundeswettbewerb *Jugend musiziert* am 28. Mai 1981 in Hamburg statt und das Ensemble wurde mit einem 2. Preis ausgezeichnet.

Für den Druck wurde in Absprache mit dem Komponisten aus klanglichen Gründen in einigen Takten ein Stimmentausch vorgenommen. Falls das ges³ in der ersten Altblockflötenstimme Schwierigkeiten bereitet, können die Takte 27 bis 56 auf der Sopranblockflöte gespielt werden.

Peter Thalheimer

BLACK INTENTION IV

for four recorder players
(Blockflötenquartett A A T B)

Partitur und 4 Stimmen

Edition Moeck Nr. 1596 · ISMN M-2006-1596-8

MOECKMUSIC
INSTRUMENTE UND VERLAG

Postfach 3131, D-29 231 Celle
Telefon: 0 51 41/88 53 0 · Telefax: 0 51 41/88 53 42
E-Mail: info@moeck-music.de
www.moeck-music.de

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

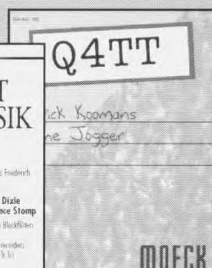
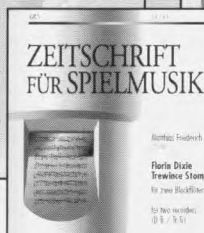
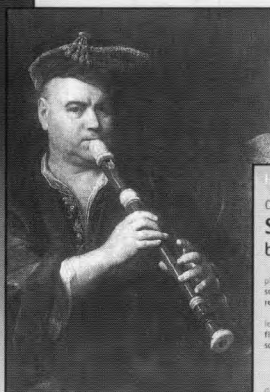
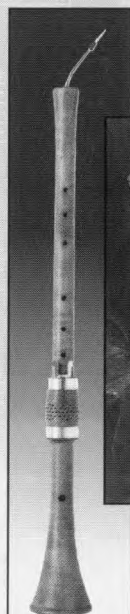
Sopranklarinette

Renaissance

▶ Krummhorn
▶ Cornamuse
▶ Rauschpfeife
▶ Dulcian
▶ Pommer
▶ Schalmei
▶ Querflöte
▶ Zink
▶ Serpent

Barock

▶ Traversflöte
▶ Oboe
▶ Fagott
▶ Rankett
▶ Chalumeau



Ein Blick in die Werkstatt

Einige Anmerkungen zu den unterschiedlichen Ausgaben der Blockflötensonaten von G. F. Händel

G. F. Händels Blockflötensonaten zählen seit der Wiedererweckung unseres *flauto dolce* in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts zur Standardliteratur für dieses Instrument. Die Händelforschung hat nun in den letzten Jahren gerade im Hinblick auf diese Sonaten zahlreiche neue Aspekte geliefert, die zu mehreren Neuauflagen geführt haben¹ und im Vergleich mit den zahlreichen älteren Ausgaben gewissermaßen einen Blick in die Werkstatt dieses bedeutenden Barockkomponisten gestatten.

Während die bisherigen Editionen meist auf die alten Druckausgaben von Roger (Amsterdam) bzw. Walsh (London) zurückgingen, beziehen sich die Neuauflagen auf die erhaltenen Autographen.²

Diese sind aber, was die bekannten 4 Sonaten (g-Moll, F-Dur, a-Moll, C-Dur) betrifft „nicht als Kompositionsautographen, sondern als Reinschrift zu betrachten, die Händel vermutlich für seinen Unterricht im Generalbassspiel verwendete, den er um diese Zeit Princess Anne und John Christopher Smith junior erteilte. Sie wurden ca. um das Jahr 1726 erstellt (Schriftbild und Papier entsprechen den autographen Partituren der Opern *Scipione* (HWV 20) und *Alessandro* (HWV 21), die im selben Jahr entstanden)³, als die Vorlagen für die Drucke bei Walsh bereits abgeschlossen waren. Die Lesartenunterschiede zwischen den Drucken und den Autographen dieser Sonaten stellen demnach vermutlich nachträgliche Verbesserungen Händels dar und besitzen in diesem Falle textkritische Bedeutung als 'Fassung letzter Hand'.“⁴ Freilich müssen die damit zusammenhängenden Überlegungen zumindest teilweise hypothetisch bleiben, da man z.B. nicht weiß, ob Händel die Reinschrift nach irgend einer Vorlage anfertigte oder aus dem Gedächtnis neu niederschrieb. Auf jeden Fall sollte man die Gelegenheit benützen, um liebgeordnete Vorstellungen und Interpretationsweisen neu zu überdenken.

David Lasocki hat in seinem Aufsatz *Händels Sonaten für Holzbläser in neuem Licht*⁵ die Entstehungsgeschichte der Sonaten akribisch aufgelistet und die Unterschiede der einzelnen Ausgaben und Handschriften weitgehend deutlich gemacht.

Es gibt da z.T. erhebliche Abweichungen in den Bereichen Melodik, Metrik, Rhythmik, bei Tempo, Artikulation, Verzierungen und in den Harmonien.

Interessant sind z.B. die Änderungen in der Bezifferung im Adagio der g-Moll-Sonate (3. Satz), die durch Hinzufügung weiterer Dissonanzen eine harmonische „Verschärfung“ erfährt. (s. Abb. 1)

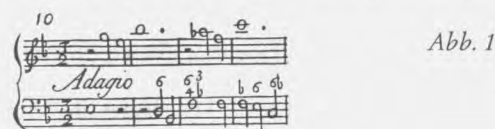
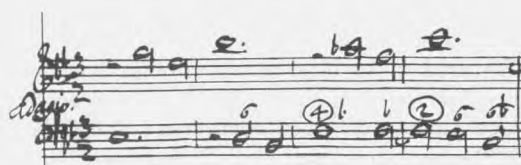


Abb. 1



Dies scheint bei späteren Überarbeitungen und Bearbeitungen üblich gewesen zu sein. Auch in der um 1740 in Paris erschienenen Neuauflage von Corellis Sonaten op. 5 für Traversflöte und B.c.⁶ wurde der Generalbass durch zahlreiche Septakkorde „angereichert“.

Das Thema des letzten Satzes (Presto) der g-Moll-Sonate war offenbar eines von Händels Lieblingsthemen. Er „entlehnte“ es nachweislich Georg Muffats Sammlung *Armonico Tributo* (1682) und verwendete es in seinen Kompositionen insgesamt achtmal. Solche „Anleihen“ waren damals keineswegs „ehrenrührig“, wie wir aus Matthesons theoretischem Werk *Der vollkommene Kapellmeister* (1739) entnehmen können: *es ist auch solches nicht zu tadeln, wenn nur mit Bescheidenheit dabey verfahren wird. Entleihen ist eine erlaubte Sache; man muß aber das Entlehnte mit Zinsen erstatten, d.i. man muß die Nachahmungen so einrichten und ausarbeiten, daß sie ein schöneres und besseres Ansehen gewinnen als die Sätze, aus welchen sie entlehnet sind.*

In seiner Urform geht diese Melodie auf ein populäres französisches Gavotten-Thema aus dem 17. Jahrhundert zurück, das in zahlreichen Airs und

vor allem im Noël *Joseph est bien marié* Verwendung fand. In der um 1730 in Paris veröffentlichten Sammlung *Nouveau Recueils de Noëls* von E. Ph. Chédeville findet sich eine zweistimmige Version (mit Double) dieses Liedes.⁷ (s. Abb. 2)

Abb. 2

Joseph est bien marié



Die wohl vollkommenste Form von Händels Bearbeitungen findet sich in der zweiten Fassung seines Orgelkonzertes g-Moll (HWV 310) mit einer Variante in Form eines Doubles, die ich im Anhang meiner Neuausgabe in die Blockflötenfassung zu integrieren versucht habe. Hier lautet die Satzbezeichnung *Gavotte*, was den metrischen Schwerpunkten der Melodie eigentlich auch angemessen ist und besonders deutlich wird, wenn man den Taktstrich in der Blockflötensonate um einen halben Takt versetzt. Händel hat das bereits bei der Übernahme in die Querflötensonate e-Moll (HWV 379) entsprechend korrigiert. Dagegen sind rhythmisch-melodische Unterschiede des Anfangstaktes wohl eher zufällig zustande gekommen.

Eine klare Verbesserung gegenüber der relativ „statischen“ Version der Blockflötenfassung bieten die Takte nach dem Doppelstrich (14-17 und 28) im Orgelkonzert. (s. Abb. 3)

Abb. 3



Die gesamte F-Dur-Sonate (HWV 369) arbeitete Händel 1735 zum Orgelkonzert op.4/5 (HWV 293) um. Im Autograph der Flötensonate hat er die Tempobezeichnung des 1. Satzes von *Larghetto* in *Grave* umgeändert. Zufall, oder wollte er den Satz doch „gewichtiger“ haben? Eine Übertragung auf eine Orgelwalze (vermutlich durch John-Christopher Smith junior; Ende 18. Jahrhundert)⁸ ist zwar sehr interessant, gibt aber leider in Bezug auf Tempi keinen Aufschluss, da diese beim Abspielen durch den Impuls des die Orgel bedienenden Musikers leicht verändert werden können. Die melodischen

Abweichungen im 2. Satz (s. Abb. 4) sind wohl eher zufällig, während im letzten Satz die Schleifer in T. 14 eine Verzierung der ursprünglichen Passage darstellen und die melodische Veränderung in T. 19 (s. Abb. 5) wohl den Höhepunkt mit dem hohen *d* für den T. 21 aufsparen soll.

Abb. 4



Abb. 5



Ich wundere mich eigentlich immer, warum im 1. Satz der a-Moll-Sonate die punktierten Rhythmen immer noch an die Triolen angeglichen werden, obwohl zeitgenössische Quellen eine kontrastreiche Ausführung fordern. Bachs Schüler Agricola schreibt anlässlich der Besprechung von Simon Löhleins *Clavier-Schule* (Leipzig 1765, S. 70): ... wird gelehrt: daß bey punctirten Noten gegen Triolen, die Note nach dem Punkte auf die dritte Note der Triole angeschlagen würde. Dies ist nur bey der äussersten Geschwindigkeit wahr. Ausser dieser aber muß die nach dem Punkte stehende Note nicht mit, sondern nach der letzten Note der Triole angeschlagen werden. Denn sonst würde ein Unterschied zwischen geraden Tacte, worinn dergleichen Noten vorkommen, und dem 3/8 6/8 9/8 12/8 Tacte wegfallen. So lehrte es J. S. Bach alle seine Schüler; so lehrt es auch Quantz in seinem Versuche. Wider die Ausführungskunst und die feine Empfindung dieser Männer wird doch wohl Niemand im Grunde was einzuwenden haben.⁹ (In späteren Auflagen der Schule 1773-1791 wurden diese Einwände berücksichtigt.) Die im Druck bei Roger angegebene Tempobezeichnung *Grave* (die ja meist auch für die rhythmisch pointierte Einleitung bei Ouvertüren verwendet wurde, aber seltsamerweise in keiner Neuausgabe auftaucht) deutet auch auf eine scharfe Rhythmisierung hin. (s. Abb. 6)

Wurde im 3. Satz in Takt 6 infolge des Zeilenwechsels das *b* vergessen? Die identische Floskel im 3. Satz der e-Moll-Querflötensonate (T. 4) könnte diesen Schluss zulassen. (s. Abb. 7)

SONATA IV

Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8

Definitiv ändern sollte man den Schluss der Gavotte in der C-Dur Sonate (HWV 365), wo die letzte Wiederholung des Themas als eine Art „petit reprise“ (nach dem Doppelstrich) zu spielen ist.

Einen interessanten Einblick in die Schaffensweise des Komponisten geben dann noch die drei unterschiedlichen Fassungen des Andante-Satzes in der d-Moll-Sonate (HWV 367a), der seine endgültige melancholische und doch latent tänzerische Form wohl erst in der Querflötenfassung (HWV 367b) gefunden hat. Hier zeigt das Kompositionsautograph (s. Abb. 8) deutlich die Änderungen des Autors an den melodischen Floskeln der Anfangstakte. Die Ausgabe von Klaus Hofmann im Carus-Verlag (CV 11.223) stellt die drei verschiedenen Versionen anschaulich gegenüber. Die Möglichkeit, dem Komponisten bei der Arbeit dabei gleichsam „über die Schulter“ zu blicken und Einblicke in die Werkstatt zu erhalten, macht diese Sonaten zu einem ganz wichtigen Dokument barocker Kompositions- und Spielpraxis. Dies könnte und sollte auch in der heutigen Unterrichtspraxis zu interessanten Diskussionen führen und eigentlich die Lebendigkeit dieser Musik nur verstärken.

ANMERKUNGEN

¹ *The Complete Sonatas for Treble Recorder & Continuo*, hrsg. von David Lasocki und W. Bergmann, London 1979 (Faber)

G. F. Händel: *Blockflötensonaten*, hrsg. von Gerhard Braun, Wien 1989 (Universal Edition) (Flötenstimme mit unterlegtem bezifferten Bass)

² Faksimileausgabe der Autographen und Erstdrucke, hrsg. von Marcello Castellani, Florenz 1985 (Studio per Edizioni Scelte)

³ Die Ouverture der Oper *Scipione* enthält Orchesterfassungen des 2. Satzes der C-Dur-Sonate und des 1. Satzes der Fitzwilliam-Sonate B-Dur.

⁴ Bernd Baselt: *Händel-Handbuch*, Bd. 3, Leipzig 1986

⁵ TIBIA 3/1980, S. 166 ff.

⁶ A. Corelli: *Sechs Sonaten* op. 5 für Flöte und Basso continuo, hrsg. von Gerhard Braun, Wien 1997 (Universal Edition)

⁷ E. P. Chédeville: *Französische Weihnachtslieder* für zwei Alt- oder Sopranblockflöten, hrsg. von Hannah König, Wien 1995 (Universal Edition)

⁸ Musikaufzeichnung aus Händels Zeit (Orgel mit Rohrwerk aus dem 18. Jahrhundert), Schallplatte, Erato 1985

⁹ Bach-Gesamtausgabe, Bach-Dokumente Bd. II (§ 757), Bärenreiter Verlag, Kassel

Neu in der Reihe

DAS BLOCKFLÖTEN-REPERTOIRE

Herausgegeben von Ulrich Thieme und Gerhard Braun



J. G. ALBRECHTSBERGER, NOTTURNO à 4

per Flauto, Violino I, Violino II e Basso, hrsg. von SIRI ROVATKAY-SONS

Allegro moderato Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809)

Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809) ist in Klosterneuburg bei Wien geboren. Ab 1749 ist er Gymnasiast im Benediktinerstift Melk, wo er auch seine schon vorher begonnene Ausbildung im Tasteninstrumentalspiel und in der Musiktheorie vervollkommen. Etwa ab 1755 wirkt Albrechtsberger als Organist und Chorregent in der westungarischen Bischofsstadt Győr (Raab), 1757 tritt er das Organistenamt an der Wallfahrtskirche in Maria Taferl/Donau an. Im Jahre 1759 kehrt er nach Melk zurück, wo er den ansehnlichen Posten des Stiftsorganisten erhält. Das Jahr 1766 bringt den Umzug Albrechtsbergers nach Wien, wo er zwei Jahre später heiratet. 1771 wird er Chorregent an der Karmeliterkirche und erhält 1772 außerdem den Posten des zweiten Hoforganisten. 1793 wird Albrechtsberger Kapellmeister des Stephansdomes und bekleidet dieses höchste kirchenmusikalische Amt bis zu seinem Tode im Jahre 1809.

Das hier erstmalig veröffentlichte *Notturmo* (1777) ist gegen Ende der frühen *galanten* Schaffensphase entstanden. Im flüssigen Divertimento-Tonfall gehalten, ist das Werk ein *klassischer* viersätziger Zyklus mit Menuett als 3. Satz. Es ist nicht zu übersehen, dass die Tonart des Werkes sowie Umfang und Führung der Flötenstimme sich besonders gut auf der Altblockflöte realisieren lassen. Möge sich das überaus musikalische Stück als eine echte Bereicherung des Kammermusikrepertoires der heutigen Flötisten (gleich, ob Block-, Travers-, oder Böhm-) erweisen und auch dazu verhelfen, die Aufmerksamkeit mehr auf den Komponisten Albrechtsberger zu lenken.

Siri Rovatkay-Sons

Edition Moeck Nr. 2566 · ISMN M-2006-2566-0

MOECKMUSIC
INSTRUMENTE UND VERLAG

Postfach 3131, D-29 231 Celle
Telefon: 0 51 41 / 88 53 0 · Telefax: 0 51 41 / 88 53 42
E-Mail: info@moeck-music.de
www.moeck-music.de