

MOECKMUSIC

MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER

Eine Vierteljahresschrift · Einzelheft € 7,-- / Ausland € 8,--

TIBIA

Heft 2/2002



TIBIA · Magazin für Holzbläser

27. Jahrgang · Heft 2/2002

Inhalt:

Ulrich Mahlert: Zur Didaktik und Methodik des Ensemblespiels in der Musikschule (1. Teil) (81)

Das Porträt: Ulrich Thieme im Gespräch mit **Günther Höller** (86)

Bruce Haynes: Die Kunst des Präludierens auf Holzblasinstrumenten im 18. Jahrhundert (91)

Rainer Weber: Historische Holzblasinstrumente – Originale - Kopien - Nachschöpfungen (95)

Tom Lerch: Versuch einer Blockflötenkopie – The Creation of a Clone (104)

Summaries for our English Readers (114)

Berichte (115): Philipp **Tenta:** Warum alle alles falsch machen und nur ich weiß, was richtig ist!

Frisch aus der Quelle: Der Dichter spricht (II) (118)

Bücher, Noten, Tonträger (120)

European Recorder Teachers Association · ERTA (149)

Leserforum (152)

Nachrichten (153)

Die Autoren der Artikel (159)

DIE GELBE SEITE

Katja Reiser: *Medusas Traum vom Pegasus* für Blockflöte und Querflöte von Witold Szalonek (V - VIII)

Impressum (160)

TIBIA-Titelbild und Kunstbeilage

Pablo Picasso (1881-1973)

FLÖTENSPIELER UND JUNGES
MÄDCHEN MIT TAMBURIN

Kaltnadelradierung 1934

© Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2001

Diese Ausgabe enthält folgende Beilagen:

Moeck Music, Celle

Musikverlag Bornmann, Schönaich

Ulrich Mahlert

Zur Didaktik und Methodik des Ensemblespiels in der Musikschule (1. Teil)

In einem Brief an Carl Friedrich Zelter vom 9. November 1829 hat Goethe die berühmten, immer wieder zitierten Worte über das Streichquartettspiel formuliert: *man hört vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten, glaubt ihren Diskursen etwas abzugewinnen und die Eigentümlichkeiten der Instrumente kennen zu lernen* (zit. nach Ludwig Finscher, Artikel *Streichquartett*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neu bearbeitete Ausgabe, Sachteil, Bd. 8, Kassel, Basel, London, New York, Prag, Stuttgart, Weimar 1998, Sp. 1924-1977). Seither (und auch schon vorher) ist das Spielen im Ensemble vielfach idealtypisch mit einem kultivierten Gedankenaustausch gleichberechtigter Partner verglichen worden. Zwar stimmt das Bild nicht ganz: Bei einer zivilisierten Unterredung spricht normalerweise jeweils nur *ein* Anwesender, während beim Ensemblespielen meist mehrere Parts zusammen erklingen und das Alternieren einzelner Spieler eher die Ausnahme bildet. Trotzdem kann der Vergleich als Hinweis auf prinzipielle wünschenswerte Eigenschaften und Qualitäten von musikalischen Ensembleformationen verstanden werden, an die in diesem Beitrag hauptsächlich gedacht ist: kleinere Gruppierungen, die ohne Dirigent musizieren. Sie überwiegen im Bereich des Ensemblespiels an Musikschulen. Bei ihnen gilt bzw. sollte gelten:

- Die Teilnehmer/innen sind *eigenständige, gemeinschaftlich tätige Individuen*, die für ihre einzelnen Beiträge und deren Summe gemeinsam Verantwortung tragen. Sie handeln weder rücksichtslos ichbezogen als „Solisten“ noch gleichgeschaltet als kollektive Gruppierung, die gesteuert wird durch einen „Befehlshaber“.
- Es herrscht eine prinzipielle *Gleichberechtigung* zwischen ihnen, d. h. alle sind gleichermaßen mitspracheberechtigt – auch dann,

wenn ihre Parts unterschiedlich gewichtet sind.

- Sie *hören einander intensiv* zu – auch dann, wenn sie gleichzeitig spielen.
- In ihrem Spiel nehmen sie *sorgfältig aufeinander Bezug*.
- Sie sind *miteinander verbunden* durch zwischenmenschliche Sympathie und durch das Interesse an einer gemeinsamen Sache. Dabei kann es durchaus zu verschiedenen Meinungen, persönlichen Profilen und zu Auseinandersetzungen kommen (und zwar beim Musizieren sowohl im kompositorisch realisierten Verhältnis der Stimmen untereinander wie auch in der gemeinsamen Arbeit an der Musik); solche Divergenzen werden jedoch in einer partnerschaftlichen Weise und unter Einhaltung musikalischer wie zwischenmenschlicher Spielregeln ausgetragen. Individualität und Teamgeist bilden beim Ensemblespiel keinen Gegensatz. Sie sind hier vielmehr die Bedingungen eines künstlerisch und sozial befriedigenden Zusammenwirkens.

Unter dem Vergleichsaspekt des Gesprächs kann das Ensemblespiel als Modell eines wünschenswerten gesellschaftlichen Verhaltens gelten, das quer steht zu den gegenwärtig um sich greifenden, öffentlich sanktionierten modischen (Pseudo-)Kommunikationsformen. Viele Talkshows etwa sind dadurch gekennzeichnet, dass ihre Teilnehmerinnen und Teilnehmer durchweg gegen die erwähnten Ensemblequalitäten verstoßen: Die Anwesenden reden vielfach durcheinander und aneinander vorbei, sie versuchen sich zu übertönen, mundtot zu machen, geben sich nicht die Möglichkeit, die jeweiligen Gedanken zu entfalten, sondern überrumpeln einander; sie hören sich nur oberflächlich oder gar nicht zu, wobei ihre Körpersprache verrät, dass sie trotz der durch die Gesprächsrunde vorgege-

benen Gemeinschaft gegeneinander eingestellt sind; sie belauern sich auf der Suche nach Schwachstellen, die die Möglichkeit zu einer um so blendenderen, argumentativ jedoch häufig unzureichenden Selbstdarstellung der eigenen Persönlichkeit bieten.

Dass Ensemblespiel prinzipiell, also auch über den musikalischen Wirkungszusammenhang hinausreichend, teamfähig macht, wird schwer exakt zu beweisen sein. Es ist jedoch anzunehmen, dass das Erlernen und Üben einer künstlerisch wie sozial derart anspruchsvollen Tätigkeit auch im sonstigen Leben nicht völlig folgenlos bleiben wird. Jede Ensembleformation bildet eine „Gruppe“, einen beziehungsreichen sozialen Organismus; sie unterliegt damit gruppendynamischen Prozessen, die auch in anderen Lebensbereichen wirksam sind. *Gruppe ist ein Stück Welt auf Zeit.* (Langmaack/Braune-Krickau, zit. nach Renate Klöppel/Sabine Vliex: *Helfen durch Rhythmik. Verhaltensauffällige Kinder – erkennen, verstehen, richtig behandeln*, Freiburg, Basel, Wien 1992, S. 88) Das gilt in besonderer Weise auch für musikalische Ensembles. In einer solchen Gruppe wird „Welt“ dreifach lebendig: als klangliche Realisierung der erarbeiteten Musik (d. h. im Spiel), in der Beschäftigung und Auseinandersetzung der Mitspieler mit ihr (d. h. im Besprechen, Proben) sowie überhaupt in der Art und Weise, wie die Beteiligten – musikbezogen und „außermusikalisch“ – miteinander umgehen.

Die Schwierigkeiten, zu einem niveauvollen Musizieren im Ensemble anzuleiten, liegen nach dem Gesagten auf der Hand. Lehrende, die mit Ensembles arbeiten, müssen das pädagogische Kunststück vollbringen, den Mitgliedern die Fähigkeiten zu sensibler musikalischer Interaktion zu vermitteln und gleichzeitig ihre Individualität, Initiative und Verantwortlichkeit zu fördern – was bedeutet, dass die Leitung bzw. besser die Betreuung von Ensembles nicht, jedenfalls nicht dauerhaft, durch ein dominierendes und direktives

Lehrerverhalten zu leisten ist. Als mündig kann ein Ensemble erst dann gelten, wenn es nicht nur versteht, das interaktive Gefüge der Musik klanglich zu verwirklichen, sondern wenn es auch imstande ist, diese Darstellung selbständig zu erarbeiten. Eine gelungene Kammermusikaufführung etwa, bei dem die Akteure lediglich fremdbestimmt Gelerntes umsetzen, verwirklicht das Ideal des Ensemblespiels nur defizitär.

Musikschulen bieten schier unabsehbare Möglichkeiten für das Musizieren in Ensembles. An keiner anderen musikpädagogischen Institution existiert eine vergleichbare Vielfalt von Formationen. Die Notwendigkeit einer differenzierten Ensembledidaktik stellt sich daher im Blick auf die Musikschulen in besonderem Maße. Gleichzeitig besteht die Schwierigkeit, die Fülle der Gruppierungen übergreifend didaktisch zu bedenken. Im Folgenden sollen zunächst einige prinzipielle Aspekte des Ensemblespiels an Musikschulen angesprochen werden, bevor unmittelbare didaktische und methodische Fragen ins Blickfeld rücken.

Anregungen zu einem weitgefassten Verständnis des Begriffs Ensemble

Dem französischen Wort *ensemble* liegt das lateinische *simul* zugrunde; es bedeutet: *unter einem, zusammen, zugleich, zur selben Zeit*. Das Wort *Ensemble* kann adverbial und substantivisch benutzt werden. *Ensemble* als Adverb meint: *zusammen, miteinander, gemeinsam*; als Substantiv reicht der Bedeutungsspielraum von: *das Ganze, die Gesamtheit, das Zusammenwirken, das Zusammenspiel* bis hin zu *Harmonie, Einigkeit*. Auch musikspezifisch kommt der adverbiale wie der substantivische Gebrauch des Worts *ensemble* vor: *jouer ensemble* heißt *zusammenspielen*; *Ensemble* als Substantiv lässt sich entweder auf die Spielenden oder auf die Musik selbst beziehen. Im Begriff *Ensemblespiel* sind alle drei Bedeutungsfacetten hörbar: Man spielt ein Ensemblestück gemeinsam als En-

semble. Es gibt kein deutsches Wort, das diese Bedeutungsvielfalt zum Ausdruck bringen würde.

Während das lateinische *simul* die bloße zeitliche Übereinstimmung verschiedener Phänomene zum Ausdruck bringt, akzentuiert das französische *ensemble* darüber hinaus einen bestimmten Geist der Gemeinsamkeit: eine innere Verbundenheit, ein vertrauensvolles Zusammenwirken – den Ensemblegeist eben, der gerade beim Musizieren in so hohem Maß gefordert ist. Wolfgang Rüdiger hat eine Reihe „psychischer Dispositionen“ benannt, die die Grundvoraussetzungen eines guten Ensemblespiels bilden:

- *Vertrauen, Offenheit und Einfühlung in den anderen (ein „offenes Ohr“ im menschlichen und musikalischen Sinn des Wortes),*
- *individuelles Wachsen und Zusammenwachsen des Ensembles,*
- *Verständnis für die Stärken und Schwächen der anderen,*
- *stetes Voneinanderlernen und wechselseitige Inspiration,*
- *Geduld und langer Atem für die gemeinsame Erarbeitung von Musik,*
- *Nähe und Distanz, Respekt und Freundschaft.* (Wolfgang Rüdiger: „... von einem einzigen Geist beseelt“. *Grundlagen des instrumentalensemblespiels*, in: Ulrich Mahler (Hrsg.): *Spiele und Unterrichten. Grundlagen der Instrumental Didaktik*, Mainz 1997, S. 232)

All diese Faktoren können als persönlichkeitsfördernde Ziele des Ensemblemusizierens betrachtet werden.

Lehrerinnen und Lehrer an Musikschulen wirken mit vielen Menschen zusammen („ensemble“): in der Hauptsache sind es die Schülerinnen und Schüler, deren Eltern sowie die Kolleginnen und Kollegen. All die dadurch bedingten Beziehungen können sich um so produktiver gestalten, je mehr es den Lehrenden gelingt, in die jeweilige Gruppierung einen spezifischen Ensemblegeist hineinzu-

tragen, d. h. mit Phantasie und Sensibilität die genannten menschlichen Qualitäten zu entfalten. Ensemblefähigkeiten lassen sich also sehr wohl bereits außerhalb der unmittelbaren musikalischen Arbeit in bestimmten „Besetzungen“ üben. Und obwohl das Rollenverhältnis etwa zwischen Lehrer und Schüler nicht auf prinzipieller Gleichberechtigung beruht, können Lehrer auch in diesem zwischenmenschlichen Kontakt Ensemble-tugenden praktizieren, die den Partner in seinen Möglichkeiten voranbringen. Je mehr dies glückt, um so eher wird der Unterricht auch für den Lehrenden inspirierend und fachlich wie persönlich förderlich wirken.

Die Idee des Ensembles erweist sich als eine höchst konstruktive Leitvorstellung für alle möglichen Arten menschlichen Zusammenwirkens, gerade auch für pädagogische Verhältnisse. Die Hauptvoraussetzung für die Fähigkeit, mit anderen gemäß dieser Leitvorstellung umzugehen, dürfte in einem *geklärten Umgang des Einzelnen mit sich selbst* bestehen. Denn: „Die innere Dynamik im Seelenleben des Menschen entspricht in weiten Teilen der Dynamik, wie sie sich in Gruppen und Teams ereignet.“ (Friedemann Schulz von Thun: *Miteinander reden 3: Das „innere Team“ und situationsgerechte Kommunikation*, Reinbek 1998, S. 64) Somit ist der Ensembledanke mit großem Gewinn nicht nur inter-, sondern auch intra-individuell anzuwenden. Jede Person ist ja nicht einfach als ein widerspruchsfreies Subjekt mit sich identisch, sondern fühlt beständig verschiedene, mitunter heftig gegeneinander wirkende Regungen, Stimmen, Akteure in sich. Im Blick auf die Persönlichkeitsziele der Mündigkeit und der Reife steht jeder Mensch vor einer höchst anspruchsvollen Aufgabe: Er bzw. sie muss einerseits lernen, diese verschiedenen Strebungen in sich wahrzunehmen und zuzulassen (statt sie zu verdrängen, mundtot zu machen, „unterzubuttern“), sodann aber auch sie durch eine Art inneres Konfliktmanagement zu einem Ausgleich zu bringen und ein Handeln zu ermöglichen, mit dem alle Persönlichkeits-

anteile leben können. Friedemann Schulz von Thun spricht vom „Inneren Team“, zu dem die konflikthafter Teilpersönlichkeiten unter der Leitung eines „Teamchefs“, sozusagen des Oberhaupts der Persönlichkeit, gebildet werden sollen. Der Teamchef sorgt dafür, dass alle inneren Stimmen mit ihren Anliegen und berechtigten Empfindungen zu Wort kommen, dass ein offener und fairer Austausch zwischen ihnen stattfindet und am Ende eine Lösung, d. h. eine Verhaltensweise gefunden wird, der alle inneren Regungen zustimmen können, ohne ihr Gesicht zu verlieren.

An einem simplen Beispiel aus der alltäglichen pädagogischen Praxis sei erläutert, was mit dem „inneren Team“ und seinem Management gemeint ist. In einem Elterngespräch über Übeprobleme eines 10-jährigen Mädchens, mit dem die Lehrerin viel über häusliches Üben gesprochen und in den Stunden das Üben geübt hat, sagt die Mutter, ihre Tochter in Schutz nehmend, mit etwas blasierter Stimme, im Ton einer schlichten Feststellung: „Mein Kind hat einfach keine richtige Lust zu üben.“ Pause. Die Lehrerin runzelt die Stirn. Sie empfindet widerstreitende Gefühle, die ihr eine Antwort schwer machen. Hier einige der möglichen inneren Stimmen:

- Da ist vor allem die *selbstbewusste anspruchsvolle Pädagogin*. Sie meldet sich lautstark zu Wort: „Liebe Frau, es beleidigt mich, dass eine meiner Schülerinnen zu einer so kostbaren Sache wie der Musik einfach keine Lust hat – zumal ich mir viel Mühe mit ihrer Tochter gegeben habe. Ich finde es auch empörend, dass Sie meinen Unterricht offenbar für langweilig halten. Wissen Sie eigentlich, wen Sie vor sich haben? Eine Unverschämtheit, was Sie da so einfach sagen. Sorgen Sie doch lieber mal dafür, dass bei Ihnen zu Hause regelmäßig geübt wird, statt die arme Kleine so lauwarm-gleichgültig in Schutz zu nehmen.“

- Dagegen steht die *Realistin*. Sie sagt: „So ist das nun mal mit Kindern in diesem Alter. Reg’ dich doch nicht so auf über dieses Mädchen

und seine Mutter. Es muss ja auch nicht mit allen Schülern gleich intensiv gearbeitet werden. Außerdem: Lieber nicht riskieren, dass es zum Bruch kommt. Sieht nach außen hin ja auch immer ungut aus, wenn eine Schülerin die Klasse verlässt ...“

- Irgendwo im Hintergrund regt sich die *Familientherapeutin* (übertönt durch die selbstbewusste anspruchsvolle Pädagogin): „Ich habe deutlich das Gefühl, dass zu Hause bei Ihnen einiges nicht stimmt. Sie zeigen mir zu wenig Interesse an dem, was mit Ihrer Tochter los ist. Offenbar färbt da was von Ihnen ab: Ihre Tochter wirkt genau so schlaff und müde wie Sie selbst. Wir müssten uns eigentlich mal ausführlich darüber unterhalten, wie es bei Ihnen zu Hause, in Ihrer Familie so zugeht, ich müsste Ihnen die Augen darüber öffnen, was da nach meinem Empfinden für die Entwicklung Ihres Kindes schief läuft ...“

- Vernehmbar ist vielleicht auch die *Anwältin des Kindes* (geweckt durch die Familientherapeutin). Sie sagt: „Vielleicht überfordere ich ja das Kind mit meinen Erwartungen; vielleicht sollte ich bescheidener, geduldiger sein, mich ihm mehr im Gespräch zuwenden, statt mich hauptsächlich über uneingelöste Erwartungen zu ärgern und sauer zu reagieren ...“

Wahrscheinlich entdeckt die vorgestellte Lehrerpersönlichkeit noch weitere innere Akteure, wenn sie genau in sich hineinzuhören gelernt hat. Nicht darum geht es hier, sondern um die Einsicht, dass ein befriedigendes Verhalten der Lehrerin nur möglich wird, wenn sie nicht einfach einer Hauptregung (etwa der der selbstbewussten anspruchsvollen Pädagogin) folgt und die anderen Stimmen mundtot macht, sondern nur dann, wenn sie die Viestimmigkeit austariert und einen „Tenor“ gegenüber der Schülerinmutter findet, von dem sich alle zum Team vereint und vertreten fühlen.

Vielleicht könnte eine Antwort so lauten: „Wissen Sie, es ist für mich schon etwas bedrückend, wenn Sie so ohne weiteres sagen

„Mein Kind hat einfach keine richtige Lust zu üben.“ Ich gebe mir sehr viel Mühe, mir ist die Musik etwas Kostbares, und ich glaube auch, dass das Musikmachen Ihrem Kind gut tun könnte. Ich möchte gern mal mit Ihnen gemeinsam überlegen, woran es liegen kann, dass Ihr Kind, wie Sie sagen, einfach keine Lust hat. Ich selbst will gern mal meine Ansprüche und meine Arbeitsweise im Unterricht überdenken. Ebenso wichtig aber ist es, dass wir uns Gedanken machen über Ihr Verhalten zu Hause und die Bedingungen, unter denen Ihre Tochter dort üben kann.“

Die Vielfalt möglicher Ensembleformationen

Instrumental- und Vokalunterricht an Musikschulen trägt heute sehr unterschiedlichen Schülerinteressen Rechnung. Gerade im Ensemblespiel gehen die Angebote mittlerweile in viele Richtungen hinaus über den traditionellen Kernbereich der „klassischen“ Kunstmusik aus dem Zeitraum des 18. – 20. Jahrhunderts.

Neben dem Ensemblespiel auf allen möglichen Instrumenten, in diversen Kombinationen und unterschiedlichen Gruppengrößen von zwei Teilnehmern bis zur Orchesterstärke, von „spieler-zentriert“ erarbeiteter Kammermusik bis zu direktiv geleitetem Orchesterspiel muss auch das gemeinschaftliche Arbeiten auf den Gebieten von Musik und Bewegung (Rhythmik, Tanz), des Tanz- und des Musiktheaters zum Ensemblespiel im erweiterten Sinn gerechnet werden. „Spielen“ beschränkt sich ja nicht auf das instrumentale Agieren. Gerade für das Instrumentalspiel aber wirkt die besagte Erweiterung produktiv: Da es selbst durch Bewegungen hervorgebracht wird und in gewisser Weise als theatrale Aktion begreifbar ist, kann es viele Anregungen durch Bewegung und szenisches Handeln empfangen. Dies zeigt sich bereits im Umgang mit einfachen Instrumenten bei Musik- und Bewegungsübungen im Rahmen der Elementaren Musikerziehung für Kinder

im Vorschulalter. Bereits in dieser Phase lassen sich wesentliche Grundfähigkeiten des Ensemblespiels üben: einander aufmerksam wahrnehmen, d. h. aufeinander hören und sehen, gemeinsam atmen, Impulse geben und aufnehmen, homogenes bzw. heterogenes Gestalten musikalischer Verläufe u. a. Auch hinsichtlich der Lernfelder enthält eine kompetent angelegte musikalische Frühpädagogik in keimhafter Verdichtung verschiedene Tätigkeiten, die sich in späteren Ensembleformen jeweils in besonderer Weise entfalten: singen und spielen, musizieren und bewegen, leiten und folgen, nachspielen, improvisieren, beschäftigen mit Musik unterschiedlichster Stilbereiche unter Einschluss von Neuer und multikultureller Musik. Die Elementare Musikerziehung beweist, dass musikalische Ensemble-Aktivitäten kein hochentwickeltes Instrumentalspiel voraussetzen. Eher verhält es sich umgekehrt: Die Grundfähigkeiten gemeinsamen Musizierens sind denkbar günstige Bedingungen, um ein differenziertes, künstlerisch befriedigendes Spiel auf Instrumenten zu erlernen.

Fortsetzung im nächsten Heft

Aus: Zur Didaktik und Methodik des Ensemblespiels in der Musikschule; in: Rudolf-Dieter Kraemer/Wolfgang Rüdiger (Hrsg.): *Ensemblespiel und Klassenmusizieren in Schule und Musikschule* (= Forum Musikpädagogik, Bd. 41), Augsburg 2000 (Wißner-Verlag), S. 65-93.

Wir danken dem Autor und dem Verlag für die Genehmigung zur auszugsweisen Wiedergabe. □



Sie suchen Musikschrler?

Mundpropaganda?
Vergessen Sie's.

Musikschrler finden Sie
im Internet.

Weitersagen! ;-)

www.klassik.com

Ulrich Thieme im Gespräch mit Günther Höller

Günther Höller, Jahrgang 1937, studierte Querflöte bei Hans-Martin Linde, Gustav Scheck und Hans-Peter Schmitz. Später wandte er sich dem Spiel alter Instrumente (Traversflöte, Blockflöte) zu. Als gefragter Interpret alter Musik arbeitete er unter anderem mit der Cappella Coloniensis, dem Collegium aureum und den Deutschen Barocksolisten zusammen, aber auch neue Musik ist seinem Repertoire nicht fremd. An der Rheinischen Musikschule, dem Konservatorium der Stadt Köln, unterrichtete er seit 1965, seit 1972 leitet er eine Blockflötenklasse an der Musikhochschule Köln. Ulrich Thieme, Höllers Student in den Jahren 1969 bis 1974 und seit 1982 Professor in Hannover, sprach mit seinem ehemaligen Lehrer.



Foto: Heinz-Dieter Falkenstein

Am 30. April 2002 feierst du deinen 65. Geburtstag, und das ist üblicherweise, auch bei dir, das Datum, zu dem staatliche Fürsorge die Professoren in den Ruhestand entlässt. Dass dein Geburtstag in Köln gebührend gefeiert wird, ist schon bekannt – aber wirst du selbst auch deinen Übertritt ins Pensionistendasein feiern? Oder überwiegen bei jemandem wie dir, der seinen Beruf so offensichtlich gern ausgeübt hat, Abschiedsstimmungen und Wehmut?

Dass ich am 30. April meinen 65. Geburtstag feiere, kann ich nicht mehr verheimlichen. Die Entlassung in den Ruhestand erfolgt allerdings erst nach dem bereits angebrochenen Sommersemester. An meinem Geburtstag wird um 19.30 Uhr im Konzertsaal der Musikhochschule Köln das letzte Konzert meiner Klasse stattfinden. Ausführende sind Studentinnen und Studenten der letzten 30 Jahre. Ich bin wahnsinnig gespannt und freue mich sehr auf diesen Abend.

Abschiedsstimmung hat sich bei mir bisher noch nicht eingestellt, aber einen kleinen Tropfen Wehmut kann ich doch nicht verleugnen.

Aus deiner Klasse sind auffallend viele Flötisten hervorgegangen, die sich, auf ganz unterschiedlichen Feldern, einen Namen gemacht haben. Ich denke an Konrad Hünteler, Michael Schneider oder Gudrun Heyens, an Ur-

sula Schmidt - Laukamp und Wolfgang Dey, an Carin van Heerden, Michael Form, Nadja Schubert oder, in letzter Zeit, Daniel Rothert und an viele andere. Hat das mit deinem Unterrichtsstil zu tun – so wie ich ihn erlebt habe –, den Schüler an „langer Leine“ zu führen und ihn zu ermutigen, seinen eigenen Weg zu finden? Und wie würdest du selbst deine Art zu unterrichten beschreiben? Was ist dir wichtig, wovon lässt du dich leiten?

Dass aus meiner Klasse viele inzwischen namhafte Flötisten hervorgegangen sind, ist gewiss nicht allein mein Verdienst. Die Frage, ob es an meinem Unterrichtsstil gelegen hat, können meine Schüler sicher besser beantworten als ich. Mein Hauptanliegen jedenfalls war und ist, den jungen Blockflötisten zunächst eine gesunde bläserische Basis zu vermitteln und ihren musikalischen Geschmack in die (für mich!) richtigen Bahnen zu lenken.

Die „lange Leine“, von der du sprichst, soll fortgeschrittenen Schülern Gelegenheit geben, selbständig zu werden und ihnen dabei helfen, sich zu einer eigenen künstlerischen Persönlichkeit zu entwickeln.

Bei der Auflistung meiner Schüler, die sich auf ganz verschiedenen Feldern einen Namen ge-

macht haben, fehlt dein Name! Deine Bescheidenheit ehrt dich, doch mein Stolz lässt nicht zu, den Namen meines Schülers Ulrich Thieme an dieser Stelle zu verschweigen.

Das ist schön formuliert, also akzeptiert!

Wenn ich mich recht erinnere, warst du der erste Blockflötist, der an einer deutschen Musikhochschule ein Konzertexamen abgelegt hat. Stimmt das und wann war das?

Das war 1974. Ich hatte die Freude, in dieser Prüfung mit tollen Kommilitonen wie Konrad Junghänel und Reinhard Goebel zu spielen, die ja nun wirklich inzwischen eine Weltkarriere gemacht haben. Ob ich wirklich der erste mit so einem Examen war, weiß ich nicht.

Ja, in der Cappella Coloniensis konnte ich dich nicht nur als Blockflötist, sondern auch als Geiger bewundern, und als Musikwissenschaftler hast du nicht – wie es naheliegend gewesen wäre – über Philidor oder Bononcini promoviert, sondern über das Jugendwerk von Arnold Schönberg. Aus meinem Schülerkreis bist du einer von denen, an dessen Vielseitigkeit auch Telemann seine helle Freude...

Jetzt muss ich doch mal dazwischenfunken. Bitte vergiss nicht, dass das hier eigentlich ein Porträt von dir werden soll. Mich würde interessieren: Was hast du an einem Studenten oder einer Studentin immer am meisten geschätzt und was konnte dich schon mal richtig nerven?

Zuverlässigkeit, Fleiß, Engagement und ein gesundes Maß an Ehrgeiz – das habe ich bei Studenten immer gemocht. Begabte Schüler, die trotzdem schwer zu motivieren sind, nerven mich allerdings sehr!

Wie haben sich in deiner Wahrnehmung die Studenten seit den 70er Jahren verändert und hat sich in dieser Zeit nicht auch dein Unterrichtsstil gewandelt?

Gute Frage! Die Studenten in Köln haben sich in den letzten 30 Jahren schon verändert, aber die Frage nach dem Wandel meines Unterrichtsstils macht mich nachdenklich. Den Studenten deiner Generation brauchte ich nie

oder nur sehr selten Literaturvorschläge zu machen. Die Eigeninitiative war ausgeprägter. Die Studenten von heute sind eher passiver, nicht weniger fleißig, erwarten aber vom Lehrer mehr Vorschläge und Vorgaben hinsichtlich Literatur und Programmgestaltung. Das macht einen anderen Unterrichtsstil erforderlich. Mich würde interessieren, ob du ähnliche Erfahrungen in Hannover gemacht hast.

Ja, eigentlich schon. Neugier und eigene Initiativen lassen oft zu wünschen übrig. Vielleicht hat das auch damit zu tun, dass wir damals wirklich noch etwas entdecken konnten, heute dagegen alle Informationen anstrengungslos zugänglich sind. Das aktiviert nicht so stark, und dann folgt man schon mal dem Motto „Kopieren geht über Studieren“.

In den letzten drei bis vier Jahrzehnten hast du Blockflöten-Booms und Flöten-Flauten erlebt. Täuschen die Anzeichen, dass die ganz große Zeit der Blockflöte, was den Andrang der Studenten an den Hochschulen betrifft, vorbei ist? Und wenn das so sein sollte, wie erklärst du dir das?

Du hast die Blockflötenszene gut beobachtet. Zur Zeit ist die „Aktie Blockflöte“ ganz unten – aber der Kurs geht aufwärts. Zu den wesentlichen Gründen zählen sicher die gesunkenen Berufschancen. Auch genießt heute ein Schulmusiker ein vermutlich höheres Ansehen in der Gesellschaft als ein Lehrer an einer Musikschule oder als ein freischaffender Künstler. Diese Bestätigung findet man oft in Beratungsgesprächen beim Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“. Aber ich bin sicher: Unsere Aktie steigt wieder – wenn auch langsam.

Bis in die 90er Jahre hinein schien Holland das gelobte Land der Blockflötisten gewesen zu sein. Das Charisma Frans Brüggens und die ausgezeichnete Arbeit einiger seiner Schüler übten eine große Anziehungskraft gerade auch auf deutsche Studenten aus. Hat das deine Sicht der musikalischen Dinge in irgendeiner Weise beeinflusst oder verändert? Und wie hast du dich im gelegentlich heftigen „Partei-entstreit“ verhalten?

Auch in diesem Parteienstreit habe ich mich – wie eigentlich immer in Streitangelegenheiten – wie ich meine eher passiv verhalten. Natürlich sind ganz wichtige Impulse von Holland ausgegangen. Frans Brüggen und seine Nachfolger haben eine ganze Generation von Blockflötisten geprägt. Fast alle meine Schüler haben sich dort wertvolle Anregungen geholt, teils während des Studiums in Köln, teils danach.

Gibt es heute überhaupt noch so etwas wie einen „holländischen“ Stil? Oder hat sich mittlerweile nicht ein internationaler Standard etabliert – nicht zuletzt durch das Lehrwerk Walter van Hauwes, in dem alle „Betriebsgeheimnisse“ veröffentlicht wurden?

Ich finde auch, dass sich heute ein internationaler Standard etabliert hat, dennoch sind holländische Einflüsse oft unüberhörbar.

Wie würdest du diesen „holländischen“ Stil beschreiben?

Kurz gesagt: als übertriebenen Einsatz bläserisch-flötistischer Mittel. Oder anders formuliert: In dieser Spielweise neigt man dazu, mit den Fingern das zu machen, was eigentlich, nach meinem Empfinden, der Atem und die Atmung machen müssten. Ob es für einen jungen Musiker erstrebenswert ist, von irgendeinem „Stil“ geprägt zu sein, sei dahingestellt. Ich sehe darin eher ein Hindernis oder eine Gefahr.

Ein Gespräch mit dir in der Zeitschrift Concerto war überschrieben: „Sänger habe ich immer beneidet“ (und du fügtest hinzu: „... nicht zuletzt wegen der Gage“). Meintest du damit bestimmte Sängerpersönlichkeiten oder eher das Prinzip des Singenden und Gesanglichen, das die Leitlinie für dein Spiel sein sollte?

Beides! Für mich war es immer die vornehmste Aufgabe, Sängerinnen und Sänger auf der Flöte zu begleiten. Dazu hat mir der WDR in den 60er, 70er und 80er Jahren reichlich Gelegenheit gegeben.

Auch an die gelegentliche Mitwirkung bei Aufnahmen der Bach-Kantaten mit Karl Rich-

ter und dem Münchener Bachorchester erinnere ich mich gern. Das war weit entfernt von historischer Aufführungspraxis, aber immer mit einer hervorragenden Sängerbesetzung! Wann hat ein junger Blockflötist schon mal Gelegenheit, Dietrich Fischer-Dieskau oder Peter Schreier zu begleiten?

Du sprichst mich an auf die Überschrift eines Gesprächs in *Concerto* (März 1995): „Sänger habe ich immer beneidet“. Der kleine Zusatz „nicht zuletzt wegen der Gage“ ist mir nur so rausgerutscht. Dass er abgedruckt wurde und ich heute – nach sieben Jahren – immer wieder darauf angesprochen werde, daran habe ich damals nicht gedacht. Ich habe stets versucht, mich am Gesang zu orientieren. Diesen Rat geben ja eigentlich alle Instrumentalschulen. In Robert Schumanns „Musikalische(n) Haus- und Lebensregeln“ fand ich den Ausspruch schön: „Von Sängern und Sängerinnen lässt sich manches lernen, doch glaube ihnen auch nicht alles“.

Wie denkst du als Traversflötist, der du ja auch bist, über die heute gängige Praxis, fast das gesamte barocke Querflötenrepertoire, darunter natürlich und vor allem die Bach-Sonaten, auch auf der Blockflöte zu spielen? Bei einer Voiceflute kann man ja immerhin die Originaltonarten retten.

Gegen die Praxis, Traversflötenliteratur zu transponieren, um sie auf der Blockflöte spielen zu können, ist grundsätzlich nichts einzuwenden. Schließlich liefern uns Telemann und Bach hierfür Beispiele, und Händel war ein wahrer Meister im Bearbeiten eigener Werke. Verständlich ist auch, dass der Blockflötenspieler angesichts der überschaubaren Originalmusik für sein Instrument selbst vor den Querflötensonaten von Johann Sebastian Bach nicht zurückschreckt. Ich kann und werde einen Schüler trotz all meiner Bedenken nicht davon abhalten, versuche aber, ihn schon früh für die Traversflöte zu begeistern. In sehr vielen Fällen wurden meine Versuche von Erfolg gekrönt.

Dass in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Traversflöte die Blockflöte abgelöst hat, ist jedem Tibia-Leser bekannt. Die Tatsache aber, dass bei der Verwendung einer Voiceflute wenigstens die Originaltonart gerettet wird, ist für mich nur ein schwacher Trost.

Köln hat mit seiner Lebensart und den vielen Aktivitäten im Bereich der alten und neuen Musik ein besonderes musikalisches „Reizklima“. Beim WDR, dem Westdeutschen Rundfunk etwa gab es schon seit den 50er Jahren eine sehr rührige Abteilung für alte Musik und eine andere für neue. Hat diese Konstellation eine Rolle dabei gespielt, dass du dich seit den späten 60er Jahren intensiv mit neuer Blockflötenmusik befasst hast, die ja zunächst vor allem aus dem Umfeld dieses Senders stammte? Schließlich warst du als „Alte Musik - Spezialist“ im Hause bereits bestens bekannt.

Als Block- und Traversflötenspieler, dazu noch als Mitglied der Cappella Coloniensis, dem Barockorchester des Westdeutschen Rundfunks, war ich eigentlich als ein Spezialist in Sachen alte Musik abgestempelt. Regelmäßige Aufnahmen mit barocker Kammermusik manifestierten diesen Ruf. Das hinderte die Abteilung „Neue Musik“ des WDR aber nicht, mich auch zu Aufnahmen zeitgenössischer Musik einzuladen. In den 60er und 70er Jahren haben viele Komponisten für mich geschrieben oder mir die Uraufführung ihrer Werke anvertraut. Meist war es Musik für mehrere Blockflöten und somit kamen auch viele meiner Schüler zum Einsatz. Du warst ja auch stets dabei, wenn am WDR ein neues Werk aus der Taufe gehoben wurde! Es war eine schöne, aufregende Zeit.

Ich erinnere mich noch gut an unsere erste gemeinsame Aufnahme. Ich glaube, das war zwischen Aufnahmeprüfung und meinem Studienbeginn, als wir ein Stück von Rolf Riehm zusammen produzierten mit dem bedenkenswerten Titel „Blutwurst sagt: komm“, Leberwurst“. Ich glaube, meiner Verwandtschaft habe ich den Sendetermin damals verschwiegen.



Foto: Heinz-Dieter Falkenstein

Das kann ich verstehen.

Seit den 60er Jahren sind zahlreiche Werke für Blockflöte geschrieben worden, und Stücke, die damals für Profis harte Nüsse waren, hört man jetzt locker bei „Jugend musiziert“. Siehst du die Möglichkeiten der Blockflöte in der neuen Musik heute ausgelotet und erschöpft oder gibt es da für dich noch „Spielräume“?

Wir zählten ja zu den ersten, die sich intensiv mit moderner Blockflötenmusik auseinandersetzten – fast hätte ich gesagt „im reifen Mannesalter“. Die junge Generation von Spielern kommt dagegen viel früher mit dieser Musik in Kontakt. Deinen Vergleich mit den „harten Nüssen“, die wir zu knacken hatten, kann ich nur bestätigen. Als Jurymitglied bei etlichen Bundeswettbewerben „Jugend musiziert“ bin ich manchmal erstaunt, dass es hin und wieder doch noch „Spielräume“ gibt. Die szenische Aufführung neuer Blockflötenmusik reizt viele junge Spieler. Selbst sehr genau notierte Werke wie die „Arrangements“ von Serocki müssen dafür herhalten. Im Sinne des Komponisten wäre das wohl nicht – ich habe ihn sehr gut gekannt und bei der Uraufführung mit meinen Schülern mitgewirkt.

Kannst du mit ein paar Sätzen sagen, was du deinen Lehrern Hans-Martin Linde, Gustav Scheck und Hans-Peter Schmitz jeweils verdankst?

Den größten Dank muss ich meinem ersten Lehrer Hans-Martin Linde aussprechen. Durch ihn bin ich angeregt worden, Musik zu studieren. Sein Unterrichtsstil hat mich fasziniert. Heute, nach 47 Jahren, kann ich mich noch an viele Details erinnern.

Auch meinen Lehrer Gustav Scheck habe ich sehr verehrt. Er war der erste Flötist, der sich intensiv mit der Traversflöte befasst hat. Ich erinnere mich noch an seinen wunderbaren Flötenton. In einem Artikel von ihm fand ich folgendes Zitat: „Weit berückender als jede noch so virtuose Technik ist ein schöner Ton. Er hat das Faszinierende der menschlichen Stimme; er ist einmalig und in jedem Augenblick ein kleines Schöpfungswunder.“

Bei Hans-Peter Schmitz habe ich vier Jahre studiert. Es war eine sehr intensive Ausbildung, und ich bin dankbar für seine verbalen Anregungen. Keiner seiner Schüler hat je eine Flöte in seiner Hand gesehen. Man hätte seine flötistischen Fähigkeiten anzweifeln können, wenn man nicht gewusst hätte, dass er viele Jahre Soloflötist der Berliner Philharmoniker unter Furtwängler gewesen war. Ich habe seinen Unterricht sehr geschätzt, wenn er auch für das Traversflötenspiel nur ein müdes Lächeln übrig hatte.

An welche Konzerterlebnisse und Musiker erinnerst du dich besonders gern?

Bei dieser Frage weiß ich nicht, wo ich anfangen soll. Ich glaube, meine Erinnerungen würden ein ganzes Buch füllen. Meist waren es Aufführungen mit Sängern. Sollte ich ein Konzerterlebnis herausgreifen, dann wäre es die Arie „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ aus der Matthäuspassion mit der von mir so sehr verehrten Sopranistin Elly Ameling, eine Aufführung im Kölner Gürzenich.

Du hast nun 30 Jahre an der Kölner Musikhochschule unterrichtet, davor schon an der „Rheinischen Musikschule“, dem Konservatorium der Stadt Köln. Im Rückblick auf ein langes Berufsleben muss man sich Fragen nach der „Bilanz“ gefallen lassen, aber man stellt sie

sich wohl vor allem selbst. Wofür bist du dankbar, worauf ein wenig stolz?

Dankbar bin ich, dass ich an den beiden genannten Instituten unterrichten durfte und dass meine Aufbauarbeit von der Leitung beider Institute geschätzt und unterstützt wurde. Auch eine so gute Atmosphäre im Kollegenkreis ist nicht selbstverständlich. Stolz bin ich auf die große Zahl von hervorragenden Schülern, denen ich auf der Schwelle zu ihrem Berufsleben Hilfestellung geben durfte.

Was hast du gedacht und empfunden, als du hörtest, dass deine nun frei werdende Stelle in der „Blockflöten - Hochburg“ Köln nur noch mit halbierten Stundenzahl o. ä. ausgeschrieben werden soll?

Meine Begeisterung hielt sich in Grenzen. Weitere Kommentare möchte ich heute zu diesem Thema nicht geben und bitte dafür um Verständnis.

Worauf freust du dich in der nächsten – sicher etwas ruhigeren – Zeit am meisten?

Ja, auf diese Frage muss ich mich wohl demnächst einstellen! Am meisten freue ich mich, dass ich nicht mehr dauernd unter Druck stehe, viele Dinge gelassener nehmen kann ohne untätig zu sein, und etwas Abstand gewinne. Ich kann mit meiner Frau, der ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen möchte für die viele Arbeit, die sie für mich geleistet hat, verreisen, ohne auf die Musikhochschule Rücksicht nehmen zu müssen – und das ohne Flöte und Notenständer im Gepäck.

Ich bin ganz gespannt!

Herzlichen Dank für dieses Gespräch und: Lass' dich ordentlich feiern! □



**Blockflöten
von A bis Z**

Zuschicken lassen. Anspielen. Vergleichen.

early music im Ibach-Haus • Tel. 02336/990290 • Fax 02336/914213
Mail: early-music@t-online.de

Bruce Haynes

Die Kunst des Präludierens auf Holzblasinstrumenten im 18. Jahrhundert

Vielen Holzbläsern ist in heutiger Zeit die Kunst des Präludierens, von der improvisierten Kadenz vielleicht einmal abgesehen, nicht mehr geläufig.¹ Doch kann man das „Einblasen“² vor Proben und Konzerten durchaus hierzu rechnen, beinhaltet es doch: Improvisation, Auszüge aus schwierigen Passagen, unangenehme Griffkombinationen, auch wohl kurze Zitate gedruckter Werke. Für einen Holzbläser ist das „Einblasen“ wichtig und nötig, da er sein Instrument auf diese Weise auf die richtige Stimmhöhe bringt. Die Intonation von Blasinstrumenten ist in kaltem Zustand zu tief. Während Streicher die Saiten durch Drehen der Wirbel stimmen, stimmen Bläser ihre Instrumente durch „Warmblasen“ ein, was gewöhnlich fünf bis zehn Minuten dauert.³

Häufig arbeitet der Spieler beim Einblasen auch gleichzeitig an einer bestimmten technisch schwierigen Stelle, und in dieser Hinsicht entspricht dieser Vorgang den „Traits“, „Études“ und „Solfeggi“, die ja ebenfalls eine Art Präludium oder Vorspiel bilden. Sobald das Einblasen eine harmonische Richtung bekommt (d. h. wenn es zu einer Kadenz führt), wird es zu dem, was im 17. und 18. Jahrhundert unter dem Begriff „Ausschmückung“ („flourish“) bekannt war. Dies ist die andere Art des Präludierens. Natürlich konnte das Präludieren beide Funktionen erfüllen, einerseits zum Beseitigen technischer Schwierigkeiten dienen, wobei dann gleichzeitig eine sinnvolle Harmonik entwickelt wurde.

Freillon-Ponçein definierte das „Prélude“ als *lediglich eine Improvisation in einer bestimmten Tonart ... , gewöhnlich aus dem Stegreif komponiert, ohne es vorher schriftlich fixiert zu haben*. Heutzutage verfügt jeder Holzbläser über eine oder zwei festliegende kurze improvisierte „Préludes“, die er zum Einblasen und Testen seines Instrumentes oder seiner Rohre bläst. Diese kleinen Melodien, ganz individuell und häufig unbewusst geblasen, bestehen gewöhnlich aus melodischen Mustern, die den gesamten Ambitus des Instrumentes umfassen. Sie können sich mit der Zeit verändern. Freillon-Ponçein's „Préludes“ ähneln diesen Einblasmelodien sehr.

In ihrem Werk *The art of preluding 1700 - 1830 for flutists, oboists, clarinetists and other performers*⁵

schreiben Mather und Lasocki: *Einige [Préludes] sind kurz, weitgehend aus Tonleiter- und Dreiklangsmustern auf der Tonika bestehend und einfach ausgeschmückt. Andere dagegen sind länger und gelegentlich auf verschiedenen unterschiedlichen Tonarten fußend. Viele der langen, stärker verzierten und weniger metrischen Préludes sind kaum noch von den Kadenzen dieser Zeit für Holzbläser zu unterscheiden. Andere ähneln Etüden der Zeit, sie bestehen aus schwierigen Tonfolgen, reichen Verzierungen und großen Intervallen.*

Mather und Lasocki hatten für ihr Buch 21 Anweisungen für Holzblasinstrumente aus der Zeit zwischen 1700 und 1829 herangezogen.

Das Prélude als Ausschmückung

In vielen Anweisungen des frühen 18. Jahrhunderts finden sich Hinweise auf Präludien und Ausschmückungen mit ausgeschriebenen Beispielen. Granom schrieb 1766 in seiner Anweisung für die Flöte: *Bevor [der Schüler] ein Musikstück spielt, sollte er ein wenig in der Tonart, in der das Stück geschrieben ist, blasen, um das Ohr an das Folgende zu gewöhnen: [daraus entstehen Stücke], die man Präludien nennt. Das sind regellose Musikstücke, die vom Geschmack des Spielers bestimmt sind; [doch] auch wenn sie regellos scheinen, sollten sie nach den Gesetzen der Musik überlegt sein.*⁶

Wurden die Präludien zum Anwärmen des Instrumentes verwendet und dienten sie der Prüfung von Stimmung und Ansprache des Instrumentes oder der Raumakustik, konnten sie häufig auch vom Publikum wahrgenommen werden. Diese Art eines Präludiums nannte man in England „Ausschmückung“ („flourish“).⁷ Nach dem Oxford English Dictionary kann ein „flourish“ *eine ausgeschmückte Einleitung sein ... vorbereitend auf ein ernstes Geschäft oder eine Diskussion, eine kurze Sequenz von Noten aus dem Stegreif als Präludium vor Beginn eines Musikstückes oder ein graziöses Wedeln mit einer Waffe zum Salut oder um den Beginn eines Degengefechtes anzuzeigen.*

„Englische Musiker im 17. Jahrhundert ‘präludierten’ oder ‘schmückten’ ebenfalls aus, wenn sie ihre Instrumente stimmten und anwärmten ... John Dryden sagt in seinem Stück *The Kind Keeper*; or,

Mr. Limberham (1678), dass ein guter Musiker vor einer Melodie immer präludiert, und Thomas Hobbes beschreibt in seiner 'Art of Rhetoric' (Ausg. 1681) das Präludium von Musikern, die zunächst, was ihnen einfällt, spielen und dann die beabsichtigte Melodie.⁸

Jacques Hotteterres *L'art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte-à-bec, sur le hauboïs, et autres instrumens de dessus* stellt das ausführlichste Zeugnis für das Präludieren auf Holzblasinstrumenten im 18. Jahrhundert dar und ist eine wichtige Hilfe für eigene Studien. Nicht nur gibt Hotteterre viele Beispiele, sondern er erläutert auch ausführlich, wie der Leser eigene Präludien zu schreiben lernen kann.

Nach Mather und Lasocki⁹ wurde das solistische Präludieren auch im 19. und frühen 20. Jahrhundert weiter gepflegt. Noch in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts begannen Pianisten wie Bauer, Gabilowitsch, Giesecking, Moiseiwitsch und Rachmaninow, sobald sie auf dem Podium am Klavier Platz genommen hatten, mit dem Präludieren. Hatten sie sich „angewärmt“, beendeten sie entweder dieses improvisierte Vorspiel oder sie gingen direkt über in die Anfangstakte des ersten Werkes im Programm.

Präludien konnten auch von mehreren Instrumenten gespielt werden. So sind einige ausgeschriebene Beispiele für zwei Flöten erhalten, und auch von Hotteterre stammen zwei *Préludes* mit Continuo, die auf jeder Stufe der Tonleiter kadenzieren. Ebenfalls erhalten sind einige Orchesterpräludien, die aus dem Stegreif improvisiert wurden.¹⁰

Im Musiktheater wurden „Ausschmückungen“ immer durch schriftliche Anweisungen im Stück oder in der Partitur vermerkt. Sie mussten dann von den Ausführenden improvisiert werden. So steht in Purcells *Diocelesian* (1690) nach dem Chor „Sound all your instruments“ in der Partitur die Bemerkung: *Ausschmücken auf allen Instrumenten in C-fa-ut [C-Dur]*. Auch finden wir in der Eröffnungsszene von Nathaniel Lees Singspiel *Theodosius* (1680, die Musik wird allgemein Purcell zugeschrieben): „Blockflöten schmücken aus“. Die meisten dieser Ausschmückungen waren offenbar sehr kurz, denn nach Manifold musste der Dramatiker besonders vermerken: „lange“, „lebendige“, „volle“ oder „große“ Ausschmückungen, wenn er es so haben wollte.¹¹

Das Präludium als technische Übung

Während Ausschmückungen häufig auch für die Ohren des Publikums bestimmt waren, dienten wieder andere Präludien ausschließlich dem privaten Studium. Das systematisch aufgebaute Lehrbuch, wie wir es heute kennen, war im 18. Jahrhundert zwar unbekannt, doch gab es technische Übungen für Holzbläser in Form von ausgeschriebenen Präludien und längeren „caprices“. Eine 1708 in London veröffentlichte Sammlung war, wie auf dem Titelblatt vermerkt, „zur Verbesserung der Hand geschrieben und ersonnen.“¹²

Freillon-Ponçein schreibt über seine *Préludes*¹³: *Bei der Komposition der Préludes war es nicht meine Absicht schöne Melodien zu schaffen, sondern sie durch große und unhandliche Intervalle sehr schwer spielbar zu machen ... Jedem, der diese Préludes geschickt zu spielen lernt, werden Stücke mit kleinen Intervallen viel leichter fallen.*

Vermutlich aus Gründen einer angestrebten Systematik gibt er für jede Dur- und Molltonart ein *Prélude* an. So werden diese Stücke wirkliche Etüden, und sie sind in der Tat „sehr schwer“.

Im Verlauf des 18. Jahrhunderts entwickelten sich einige Präludien stilistisch zu Etüden, da sie größtenteils aus Laufwerk bestanden, wie etwa die Präludien in *The Delightful Pocket Companion* von 1750, und auch Carlo Besozzis Sammlung von Übungen für die Oboe (in den 1770er oder 1780er Jahren entstanden) kann man hierzu zählen.¹⁴

Der technische Aspekt der Präludien wird von Hotteterre im 4. Kapitel seiner *L'art de préluder* unter „traits“ behandelt: *Ich habe die Fragmente, die man in diesem Kapitel findet, 'traits' genannt. Dadurch möchte ich sie als zu den Caprices gehörig charakterisieren, die man spielt, wenn man sich auf einem Instrument lediglich einspielt ... Ich will einige schwierigere anfügen, die nur zu Studienzwecken gedacht sind.* Darauf folgen 15 Seiten Etüden des frühen 18. Jahrhunderts (S. 18 - 26 und 38 - 43). Hotteterre scheint es wohl widerstrebt zu haben, Stücke, die lediglich Etüden ohne musikalischen Gehalt waren, zu veröffentlichen. Seine Einstellung verdeutlicht, warum aus dieser Zeit so wenig entsprechende Stücke gefunden wurden.

Durch Zufall hat sich eine private Handschrift erhalten, die von Quantz über einen längeren Zeitraum gegebene Unterrichtsstunden dokumentiert. Sie trägt den Titel *Solfeggi pour la Flûte Traversière*

avec l'enseignement (vorläufig datiert auf ca. 1728 – 1742¹⁵). Die 1978 veröffentlichten Solfeggi enthalten Unterrichtsmerkungen und Auszüge („traits difficiles“), Passagen, die auf technische Probleme hin für einen der Schüler von Quantz, möglicherweise für Friedrich II., ausgewählt wurden. Die Solfeggi sind voll von nützlichen und präzisen Bemerkungen und Ratschlägen, die von anderen Holzbläsern ebenfalls beherzigt werden könnten.

Um sein Holzblasinstrument einzustimmen, erwärmte man es also durch Präludieren. Ohne Publikum hatten diese Präludien häufig den Charakter einer Etüde und wurden verwendet, um technisch knifflige Stellen zu üben. Aber ebenso häufig präludierte ein Musiker im Konzert, und wenn er – wie es oft geschah – in diesem Vorspiel modulierte, nannte man es Ausschmückung.

Übersetzung: Christian Schneider

Zitierte Quellen:

Freillon-Ponçein, Jean-Pierre (Paris 1700): *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du haut-bois, de la flûte et du flageolet*.

Hotteterre, Jacques-Martin (Paris 1719): *L'art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte-à-bec, sur le haubois, et autres instrumens de dessus*.

Mather, Betty Bang and David Lasocki (New York 1984): *The art of preluding 1700 – 1830 for flutists, oboists, clarinetists and other performers*.

Quantz, Johann Joachim (Berlin 1752): *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*.

Quantz, Johann Joachim (Winterthur 1978): *Solfeggi pour la Flûte Traversière avec l'enseignement* (MS 1729-41); von einem Schüler von Quantz zwischen 1775 und 1782 kopiert).

ANMERKUNGEN

¹ Merkwürdigerweise fehlen sowohl im New Grove (2001) als auch in der neuen MGG Artikel über Präludien für Holzblasinstrumente.

² Der griffige engl. Begriff „noodling“ klingt in direkter deutscher Übersetzung als „Nudeln“ oder „Nudelei“ zu negativ, daher wurde der neutrale Begriff „Einblasen“ gewählt. Anm. d. Übers.

³ Quantz (XVII; I; 8. §) mag für Friedrich den Großen gesprochen haben, wenn er missbilligend über das Präludieren des Orchesters vor einem Konzert schreibt: „[Der Anführer darf] nicht gestatten, daß ein jeder die Freyheit habe, nach eigenem Gefallen zu präludiren und zu phantasiren: welches ohnedem sehr unangenehm zu hören ist, und verursacht, dass öfters ein jeder sein Instrument noch nachstimmet, und endlich von der allgemeinen Stimmung abweicht.“ Man kann sich nur schwer vor-

stellen, dass weder Quantz noch Friedrich der Große sich nicht eingeblasen hätten (obwohl sie das vielleicht in einem Hinterzimmer taten). Klagen über „Praludieren“, „Phantasiren und Dudeln“ finden wir auch in der AMZ 1805, Sp. 392.

⁴ Freillon-Ponçein, Jean-Pierre: *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du haut-bois, de la flûte et du flageolet*, Paris, 1700, S. 28.

⁵ McGinnis & Marx Music Publishers, New York 1984, S. 8.

⁶ a.a.O., S. 6.

⁷ ebda.

⁸ ebda.

⁹ ebda.

¹⁰ a.a.O., S. 7.

¹¹ Burgess (Juni 1998) gibt an, dass eine ähnliche Anweisung in Montéclair's *Jephthé* (1732) vermerkt ist, wo „instruments champêtres“ auf der Hinterbühne präludieren.

¹² Select preludes & voluntaries for the flute, zit. in Mather and Lasocki, a.a.O., S. 7.

¹³ a.a.O., S. 28.

¹⁴ Diese Stücke heißen in den zwei modernen Ausgaben „Etüden“, doch ist nicht klar, ob das ihr ursprünglicher Titel war, sie sind nur aus Druckfassungen bekannt.

¹⁵ Die erhaltenen Seiten wurden offensichtlich zu einem späteren Zeitpunkt kopiert. □



**Notenschlüssel
News**

**Marsyas Blockflöten
von Heinz Ammann
- und -
demnächst im Internet
www.notenschluessel.net**

Notenschlüssel Tübingen
Metzgergasse 8 D-72070 Tübingen
Tel. 07071- 26 081 Fax 07071- 26 395
www.notenschluessel.net

Stockstädter Musiktage

il flauto dolce

Alte Musik in der Altrheinhalle

Freitag 10. bis Samstag, 12. Mai 2002

Freitag, 10. Mai 2002

12.30 - 14.30 Uhr

Blockflötenkurs mit Han Tol
für aktive und passive Teilnehmer

16.00 Uhr

Ensemble Leonarda
Laurie Reviol, Sopran
Sonja Kemnitzer, Blockflöte, Cembalo
Almut Meyer, Violoncello
Stephan Rath, Laute

19.30 Uhr

Ensemble Il Dolcimelo
Katja Beisch, Blockflöte
Han Tol (als Gast), Blockflöte
Isabel Schau, Violine
Katja Donner, Violine
N. N., Violine
Gerhard Müller, Viola
Doris Runge, Cello
Miriam Shalinsky, Violone
Christoph Lehmann, Cembalo

Samstag, 11. Mai 2002

11.00 Uhr

Concierto Barocco Frankfurt
Christiane Martini, Blockflöte
Claudia Drechsler, Violine
Ursula Vogt, Fagott
Anja Enderle, Cello
Miriam Altmann, Cembalo

16.00 Uhr

Ensemble ornamente 99
Dorothee Oberlinger, Blockflöte
Karsten Erik Ose, Blockflöte
Martin Stadler, Oboe
Luise Baumgartl, Oboe
Olaf Reimers, Cello
Alexander Puliaev, Cembalo

19.30 Uhr

Marion Verbruggen, Blockflöte
Markus Möllenbeck, Cello
Mitzi Meyerson, Cembalo

Sonntag, 12. Mai 2002

11.00 Uhr

Dorothee Oberlinger, Blockflöte
und **London Baroque**

Ingrid Seifert, Violine
Jean Taterson, Violine
Charles Medlam, Cello
Terence Charlston, Cembalo

15.00 Uhr

Flanders Recorder Quartet

Bart Spanhove, Blockflöte
Han Tol, Blockflöte
Joris van Goethem, Blockflöte
Paul von Loey, Blockflöte
und Guy Penson, Cembalo
Philippe Malfeyt, Laute
Chris Joris, Percussion

18.00 Uhr

Cembalo-Recital

Mitzi Meyerson, Cembalo
*Werke von F. Couperin, Duphy,
Balbastre, Armand L. Couperin*

Teilnahme am Blockflötenkurs,
aktiv oder passiv: 10,- Euro

Konzertkarten: 10,- Euro

Eintritt frei zur Verkaufsausstellung:
Blockflöten, Traversflöten, Cembali,
Noten, CDs

Information:

Wilhelm Becker
Berliner Str. 65, 64589 Stockstadt/Rhein

Tel. 061 58/848 18

Fax 061 58/848 18



Rainer Weber

Historische Holzblasinstrumente – Originale – Kopien – Nachschöpfungen

Zu jeder Kunst gehört ein gutes Stück handwerkliche Praxis. Zumindest für ein wesentliches Teilgebiet der Musik wird ein kunsthandwerklich hergestelltes Instrumentarium als Ersatz oder zur Ergänzung der menschlichen Stimme benötigt. Wie die Musik selbst ist es ständig dem Wandel des Geschmacks unterworfen. Mit dem unaufhaltsam wachsenden Interesse an älteren Komponisten und Kompositionen kam auch die Frage: Wie und mit welchen Werkzeugen wurde das einmal aufgeführt? Musik besteht ja nicht nur aus Noten und Intervallen. Musik ist auch Klang und damit Farbe. Ganz folgerichtig musste das Interesse an den alten Tonwerkzeugen wachsen, und selbstverständlich dauerte es eine gute Zeit, bis sich die so anachronistische Einsicht verbreitete, dass **alt** hier nicht unbedingt mit **primitiv** gleichzusetzen war. Nicht unwesentlich wurde das vermutlich erleichtert durch die seit langem anerkannte und bewunderte Qualität der alten Geigeninstrumente.

Dieses allgemein wachsende Interesse an den Originalinstrumenten, die Wiederentdeckung der zu ihnen gehörigen Spieltechniken, die Entdeckung der Möglichkeit auch des instrumentalen Sprechens brachte in den 60er Jahren den entscheidenden Durchbruch für die Alte Musik. Für die Holzblasinstrumente war das keine ganz ungefährliche Entwicklung. Beim Blasen wird das Instrument nun einmal befeuchtet – nicht immer entsprach das alte Instrument allen Anforderungen des heutigen Spielers –, vielleicht passte es in der Stimmung nicht ganz zu den anderen Instrumenten, es gab störende Abweichungen vom gewohnten Griffsystem oder Schwierigkeiten mit ungewohnten Mundstücken, schlimme Eingriffe, Schäden und sogar Verluste waren die Folgen, aber gleichwertige Kopien waren damals noch nicht oder kaum zu bekommen.

Das hat zu großen Anstrengungen im Instrumentenbau geführt, von der Entwicklung neuer Meßtechniken bis hin zum Einsatz moderner Rechner für akustische Berechnungen und statistische Vergleiche. Es hat uns in die Lage versetzt, die erhaltenen Originale weitgehend zu schonen. Aber bei aller Freude über diese so schönen und oft auch äußerlich ansprechenden Stücke sollten wir uns doch einmal ganz hart fragen: Wieweit können

diese Instrumente heute noch dem Originalzustand entsprechen? Es ist ja einige Zeit seit ihrer Entstehung vergangen.

Auch heute noch gibt es den Glücksfall, dass in irgendeinem Schrank, einem Kasten ein altes Holzblasinstrument entdeckt wird, womöglich auch noch perfekt erhalten. Es sind kaum Gebrauchsspuren zu finden, und groß ist natürlich die Freude der mit diesen Dingen befassten Wissenschaftler. Da ist nun wirklich ein unverbrauchtes, unverdorbenes Original!

Das kann natürlich sein. Es hatte etwa ein Sammler das Instrument nur für seine Sammlung bestellt und es dann kaum verwendet. Es kann aber auch ganz anders sein: Das Instrument wurde gekauft und blieb dann im Kasten, weil es irgendeinen Mangel hatte für Ohr oder Auge des Bestellers. Auf diese Möglichkeit könnte z. B. ein tief herausgeschnittener Brandstempel auf einer von sechs erhaltenen Renaissance-Querflöten in der Veroneser Accademia Filarmonica hinweisen (*Abb. 1*). Sie ging eben nicht gut und geht auch heute nicht.

Aber nehmen wir den höchsten Glücksfall an: Es ist ein gutes Instrument, über alle Zeit optimal gelagert, aber kann man wirklich sagen: „So ist es, und so war es, und so bleibt es“?

Es sind Holzblasinstrumente, und Holz ist ein lebendiges Material. Was wissen wir vom ursprünglichen Standort des Holzes, vom so wichtigen Zeitpunkt der Fällung, von der anschließenden Lagerung, vom Wasserdampf-Partialdruck über der Holzoberfläche während der Werkstattarbeit? Wie war es dann bis heute um das Raumklima bestellt? Schließlich messen und rechnen wir heute im 1/100mm-Bereich für Forschung und Nachbau (s. u.).

Die im Holzblasinstrumentenbau verwendeten Holzarten unterscheiden sich beträchtlich in Dichte und Struktur. Man muss nur einmal mikroskopische Aufnahmen von Querschnitten besonders wichtiger europäischer Hölzer bei gleicher Vergrößerung betrachten (*Abb. 2 und 3*), um zu begreifen, dass sich beide Hölzer schon beim normalen Trocknungsvorgang unterschiedlich verhalten werden, also unterschiedlich schrumpfen. Es

gab nun Versuche, die Schrumpfung zurückzurechnen, nur wurde dabei vielfach übersehen, dass diese Berechnungen einige Unbekannte enthalten, wie z. B.:

- a) Holzfeuchte beim Zeitpunkt der Fällung (wesentlich bestimmt durch Standort, Jahreszeit und Mondphase),
- b) Raumklima während der Vorlagerung,
- c) Wasserdampf-Partialdruck über Holzoberfläche während der Bearbeitung.¹

Damit man aber sieht, in welchen Größenordnungen sich diese Schrumpfungs- respektive Quellvorgänge beim Holz bewegen, hier die Ergebnisse eines einfachen Experimentes. Bei diesem Experiment wurde dem Holz Feuchtigkeit zugeführt. Es handelte sich um ein ausgedrehtes Rohr aus Ahorn. Das Holz war in eine Präzisionsdrehbank eingespannt. Es ließ sich also um seine Längsachse drehen. Die Holzstrahlen standen bei der jeweils ersten Messung senkrecht zur Messebene. Für die zweite Messung wurde das Werkstück um 90° gedreht. Die Holzstrahlen liefen im Zentrum jetzt auf die Messuhr zu.

Das Rohr hatte einen äußeren Durchmesser von 390 mm, innen 304 mm. Das Holz lagerte seit mehr als 30 Jahren bei mir in der beheizten Werkstatt. Nach den Dreharbeiten wurde eine Ruhepause von ca. 10 Std. eingelegt. Drehte man das Holz nun langsam an der Messuhr vorbei, so zeigte sich eine Rundlaufschwankung von ± 0.04 mm. Die Enden der Holzstrahlen sind etwas härter, der Drehstahl nimmt daher auf der Tangentialseite etwas weniger ab. (Jeder gute Geigenbauer kennt das und feilt seine Wirbel daher von Hand nach.)

Nun wurde das Rohr innen mit drei Wassertropfen aus einer Pipette befeuchtet. Die Feuchtigkeit wurde möglichst gleichmäßig verteilt. Für die Quellung ergaben sich folgende Werte:

Nach	5 Minuten	0.02 bis	0.16 mm (um 90° gedreht)
15		0.04	0.18
45		0.07	0.28
90		0.10	0.37
4 Std.		0.15	0.57
6		0.12	0.51
16		0.00	0.25
26		0.00	0.16
48		-0.05	0.15 mm

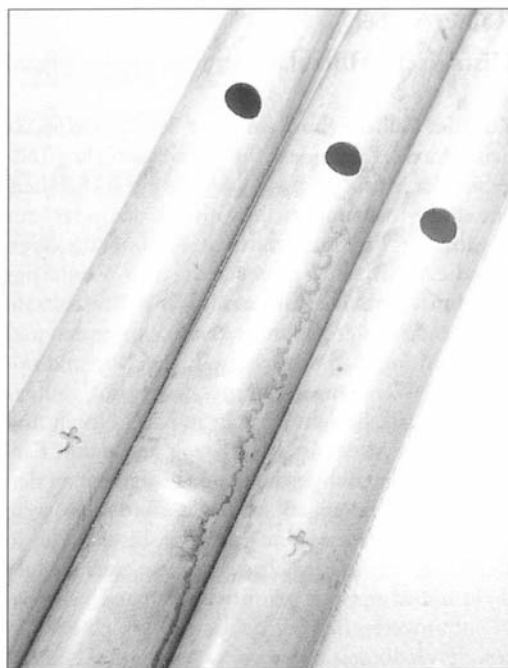


Abb. 1: Herausgeschnittener Brandstempel, Querflöte des 16.-17. Jhs. Accademia Filarmonica, Verona. Nr. 13286

Es blieb eine geringe Ovalität. Die stärkere Quellung erfolgte in Richtung der Holzstrahlen, wobei nochmals der Zuwachs auf der Rindenseite stärker war. Auch nach drei Tagen blieb ein Rest: -0.10 bis -0.15 mm. Der ursprüngliche Durchmesser wird hier also weitgehend wieder erreicht. Es handelte sich aber nur um eine kurzzeitige Befeuchtung, immerhin mit beträchtlichen Auswirkungen. Es sind einseitig genommene Maße, für den Durchmesser sind sie zu verdoppeln. Von daher gesehen liegt das Ausmaß der Quellung schon im Millimeterbereich. Man sollte das bei heutigen Vermessungen bedenken.

Doch die Frage, wie weit sich die Originale von ihrer Entstehung bis heute verändert haben, lässt sich auch damit nicht beantworten. Aber Metalle schrumpfen praktisch nicht. Bei den Instrumenten können also die Stellen Aufschlüsse über das Ausmaß der Schrumpfung geben, an denen es zu einer Verbindung von Metall- und Holzrohren kam. Besonders interessant sind hier die Köpfe von Querflöten aus dem vorigen Jahrhundert. Damals wurden in die Köpfe vielfach Metallrohre eingezogen. Schrumpfte dann der Holz- oder Elfenbeinmantel, so kam es sehr häufig zu Rissen (Abb. 4).

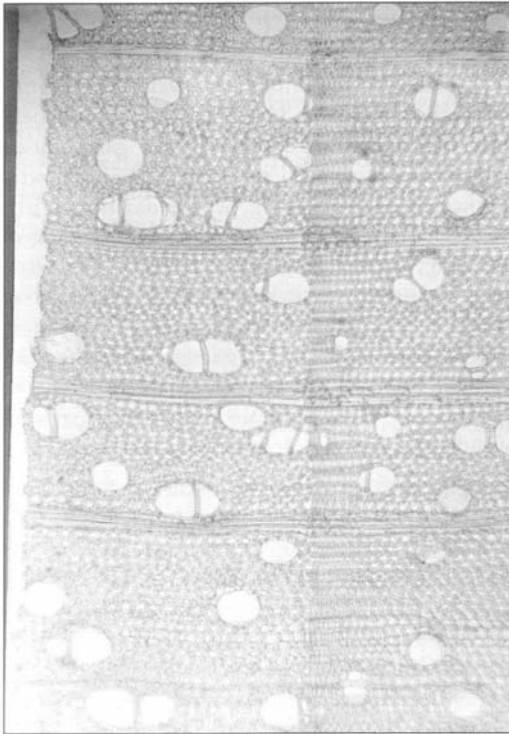


Abb. 2: Ahorn, Holz quer, Bild Mitte, ein Jahresring, im Herbst bleibt das Wachstum langsam stehen, die Strukturen verdichten sich, Vergr. 80f



Abb. 3: Buchsbaum, Holz quer, mehrere Jahresringe zeigen an, daß das Holz aus einem Gebiet mit winterlichem Wachstumsstillstand kommt, Vergr. 80f

Wichtig ist dabei:

- a) Der Mantel musste dicht auf dem Rohr sitzen.
- b) Es wurden sehr unterschiedliche, meist aber sehr dichte Hölzer und auch Elfenbein verarbeitet. (Frisches Elfenbein enthält bis zu 30% Wasser.)

Die heute zu beobachtenden Rissbreiten, die eine Berechnung der Materialschrumpfung ermöglichen würden, sind aber sehr unterschiedlich. Es gibt sogar zahlreiche Instrumente ohne diese Risse, es gibt feinste Haarrisse, oft nur durch die Wärmeausdehnung des Metalls verursacht, (sie schließen sich bei Abkühlung manchmal völlig), oft aber auch regelrechte Spalten von mehr als 1 mm Breite. Fragen wir nach den Ursachen dieser Unterschiede, so stoßen wir rasch an Grenzen. Zur Frage nach dem Feuchtigkeitsgehalt des Holzes usw. beim Bau des Instrumentes (s. o.) kommt hier noch die Frage, mit wieviel und mit welchem Kitt wurden die Rohre gegeneinander abgedichtet? Je genauer man das betrachtet, umso mehr muss man

zugeben, dass es zu viele Unbekannte gibt, um hierbei allgemeingültige Werte zu errechnen.

Aber gehen wir zu älteren und möglichst größeren Instrumenten aus Ahorn, wie er bei unserem Versuch verwendet wurde. Mit der Größe werden die Unterschiede deutlicher. Bei vielen Instrumenten des 16. und frühen 17. Jhs. wurden die dünnen Bereiche an Steckverbindungen mit Messingringen verstärkt. Diese Ringe konnten nur ihre Aufgabe erfüllen, wenn sie wirklich stramm das Holz umschlossen. Oft wurden diese Ringe sogar warm

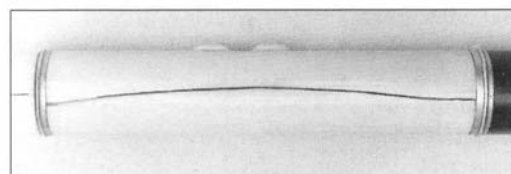


Abb. 4: Kopf einer Querflöte von Georg Jacob Berthold (1824-1904), Speyer, Elfenbeinmantel über Messingrohr.

aufgezogen, manchmal ist das Holz darunter recht kräftig angesengt, trotzdem wurden sie anscheinend noch während der eigentlichen Gebrauchszeit so locker, dass man sie vielfach annieten musste, um sie nicht zu verlieren. Häufig findet man auch eine zweite Lötstelle, d.h. der Ring wurde enger gemacht. Während die alten Lötstellen im 16. Jh. meist schwalbenschwanzförmig gestaltet sind, hat man die Ringe später mit gerader Naht verlötet (Abb. 5 und 6).

Sieht man nun hier, wie lose die bisher unveränderten Ringe sind, kann man erkennen, dass die Holzschumpfung oft mehr als 1 mm im Durchmesser beträgt. Hier wäre also vielleicht ein guter Ansatzpunkt zu finden, nur fällt rasch auf, dass manchmal Instrumente gleicher Größe und Holzart sehr unterschiedliche Gewichte haben. Nimmt man Mikropartikel vom Holz der schweren Instrumente und untersucht sie auf etwaigen Fettgehalt (Präparierung) durch Färbung mit Sudan IV, so kann man dabei auf durchpräparierte Instrumente stoßen, bei denen sich das Holz natürlich ganz anders verhält. Aber selbst wenn man nur beim unbehandelten Holz bleibt: Jeder Schreiner weiß, dass nach dem Aufschneiden eines Stammes zu Bohlen die mittlere Bohle, in der der größte Teil des Kernbereiches liegt, im Querschnitt gerade bleibt. Die ober- und unterhalb liegenden Bohlen wölben sich nach oben und unten beim Trocknen, weil das Holz in Kernnähe dichter ist und daher weniger schwindet. Selbst für das Holz vom gleichen Stamm lässt also die Präzision derartiger Berechnungen zu wünschen übrig. Wir sollten nicht

vergessen, dass das Holz kein Produkt unserer Technik ist.

Noch schwieriger wird alles, wenn wir es mit wirklich gebrauchten Instrumenten zu tun haben. Das Instrument wird beim Blasen ganz unterschiedlich befeuchtet, im Eingangsbereich weit stärker als beim Ausgang. Wurde das Instrument viel geblasen und dabei wenig gepflegt, kommt es im Eingangsbereich gerne zur Fäule, das Holz wird weich und dann beim Auswischen abgetragen. Wurde es gut gepflegt und mehr geölt, können sich kräftige und harte Krusten gebildet haben, die evtl. die Bohrung mit der Zeit erheblich verengen. Natürlich spielten auch die Holzart und das verwendete Öl hier eine recht wesentliche Rolle.

Bei Elfenbeininstrumenten bilden sich im Eingangsbereich oft tiefe Innenrisse, anfangs von außen unsichtbar. Offensichtlich werden hier durch Feuchtigkeit und Enzyme die großen Eiweißmoleküle des Elfenbeins aufgelöst und das Material regelrecht ausgeschwemmt. Dazu kommt, dass sich die Zapfen bei den Steckverbindungen sehr oft durch den äußeren Druck, durch zu feste Wicklungen verengt haben. Man sieht das bei vielen Vermessungen. Die Instrumente haben sich also auch durch den Gebrauch ständig verändert. Das war bekannt, und es war selbstverständlich, dass die Instrumente von Zeit zu Zeit nachgearbeitet wurden. Johann Joachim Quantz schreibt dazu: *Eine neue Flöte schwindet durch das Blasen zusammen, und verändert sich mehrentheils an ihrem inwendigen Baue; folglich muß sie wieder nachge-*

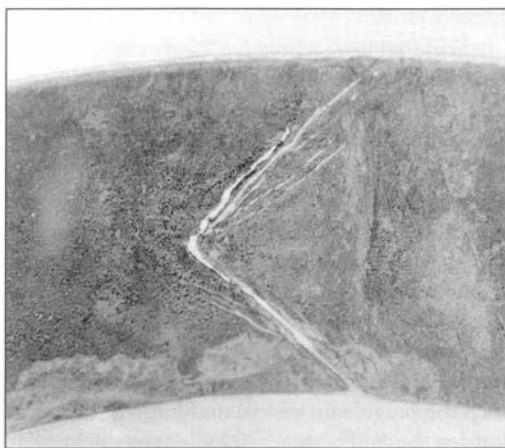


Abb. 5 und 6: Bassett-Blockflöte, Accademia filarmonica, Verona

*bohret werden, um die Reinigkeit der Octaven zu erhalten. Man hat vor alten Zeiten eine irrige Meinung gehabt, wenn man geglaubt, daß nur ein schlechter, nicht aber ein guter Spieler ein Instrument verderben oder durch das Blasen falsch machen könne: da doch das Holz sowohl bey dem einen als bey dem andern sich verändert.*²

Die guten Instrumentenbauer wussten dabei ganz genau, an welchen Stellen in der Bohrung eingegriffen werden musste, wenn etwa eine Oktave unrein war. Sehr detailliert beschreibt das Almenraeder in seiner Fagottschule. Daraus nur ein kleiner Auszug:

*2. Wenn die Oktave c-c' nicht rein, und wie das oft der Fall, das obere c' zu hoch ist, so kann hierbei an dem ersten Tonloch im Stiefelstück für den rechten Zeigefinger, woraus zwar dieser Ton zunächst hervorgebracht wird, die Abhülfe nicht geschehen, es muß in diesem Fall die Flügelröhre etwas weiter gebohrt werden, welches unbeschadet der übrigen Reinheit des Instrumentes geschehen kann. Stimmt aber die Oktave d-d' nicht, und ist der obere Ton zu hoch, so liegt der Fehler daran, daß das Tonloch in der Flügelröhre für den linken Ringfinger nicht schräg genug gebohrt, oder weil das Holz dort an der Stelle, wo das Loch angesetzt wurde, nicht dick genug war, und dadurch die Mündung dieses Loches im Innern der Flügelröhre nicht weit genug nach unten münden konnte. Die Abhülfe dieses Fehlers ist nicht so leicht wie bei dem vorigen zu bewerkstelligen.*³

So werden alle wesentlichen Töne durchgegangen. Es handelt sich eindeutig um lang tradierte Erfahrungen, die hier von einem für seine Zeit sehr modern denkenden Meister bekannt gemacht werden. Aber Almenraeder war eben nicht nur Handwerker, er war auch ein bedeutender Musiker und sehr an der ständigen Verbesserung seines Instrumentes interessiert.

Natürlich sind die Spuren dieses Nachbohrens in den Instrumenten heute oft nicht leicht zu erkennen. Die Instrumente wurden ja nach dem Eingriff wieder geblasen. Aber wenn man einmal darauf achtet und mit Endoskopen und unterschiedlichen Beleuchtungen in die Instrumente schaut, dabei auch die typischen Arbeitsspuren der Werkzeuge kennt, wird man doch recht oft fündig. Nicht oft wird es so deutlich sein wie bei einer Bassblockflöte von Steenbergen, wo beim Nacharbeiten der

Bohrung, deutlich von den bereits vorhandenen Grifflöchern ausgehend, tiefe Furchen entstanden (Abb. 7).

Aber auch im Kopfteil einer Oboe von Johann Christoph Denner sieht man sehr klar, dass hier kräftig nachgeräumt wurde (Abb. 8). Da dieses Instrument nach dem Eingriff offensichtlich nicht mehr viel gespielt wurde, gibt es hier vor allem einen deutlichen Farbunterschied im Holz.

Selten findet man auch nachträgliche Verengungen einer Bohrung, allerdings fast nur bei schon vom Material her kostspieligen Elfenbeininstrumenten. Hier gibt es Teile, bei denen versucht wurde, einen Fehler mit Kitt zu korrigieren.

Bei diesen Veränderungen in der Bohrung ging es fast immer um die Reinheit bestimmter Oktaven. Diese Eingriffe setzten nicht nur ein beachtliches Wissen voraus, es waren dazu auch die entsprechenden Werkzeuge nötig. Schon daher kann man annehmen, dass sie in den meisten Fällen von Fachleuten ausgeführt wurden, wobei aber zu bedenken ist, dass besonders im 18. Jh. so mancher bedeutende Musiker auch bedeutende Instrumente baute und so mancher Handwerker, etwa bei den Stadtpfeifern, in hohem Ansehen als Musiker stand. Auch bei den strengen Zunftregeln und Gesetzen scheint es Ausnahmen gegeben zu haben, entsprechendes Können vorausgesetzt.

Noch schwerer lassen sich im allgemeinen Veränderungen an Grifflöchern nachweisen. Folgt man Quantz, so war das auch seltener nötig, wenn das Instrument einmal richtig abgestimmt war. Die Grifflöcher verändern sich ja nicht wesentlich beim Schrumpfen des Holzes. Kann man hier Veränderungen feststellen, so stammen sie vielfach aus neuerer Zeit. Leider recht häufig findet man bei Blockflöten brutal nachgeschnittene Rücklöcher, weil die Bläser der noch kaum vergangenen Epoche Schwierigkeiten mit dem offenen Griff hatten (Abb. 9).

Aber bleiben wir noch bei den Veränderungen zur eigentlichen Gebrauchszeit der Instrumente. Gerade gute Instrumente wurden vielfach modernisiert. Die Instrumente des vorigen Jhs. wurden häufig den wachsenden technischen Anforderungen angepasst. Besonders betraf dies das Klappensystem. Recht häufig findet man zwei oder sogar drei Generationen von Klappen auf einem Instrument. Mehr und mehr war es das Ziel, die durch

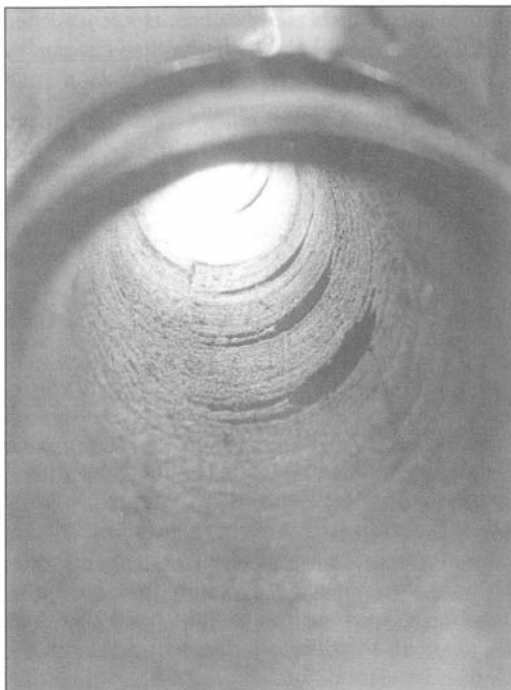


Abb. 7: Rohr einer Baß-Blockflöte von Jan Steenbergen (1676-1752), Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Inv.-Nr. KG 67.:126

die Gabelgriffe bedingten unterschiedlichen Klangfarben einzelner Halbtöne auszugleichen. Aber auch Veränderungen der musikalischen Temperatur können sich im Klappensystem abzeichnen. Deutlich wird das bei den fis-Klappen auf Flöten und Oboen. Die f-Klappe war bereits fester Bestand. Um nun das Fis, ursprünglich recht tief als reine Terz zum D, für die gleichschwebende Temperatur etwas anheben zu können, hätte man eigentlich nur das 5. Griffloch vergrößern müssen, es wurde ja nicht mehr für das Gabel-f gebraucht. Aber man ließ es unverändert und baute lieber eine weitere Klappe an. Natürlich hatte das den Vorteil, dass mit dem alten Griff auch noch die reine Terz möglich blieb.

Musikinstrumente waren Gebrauchsgegenstände, und als solche wurden sie auch nachträglich den Anforderungen des jeweiligen Zeitgeschmackes angepasst.

Weitere Gründe, an sich gute ältere Instrumente zu verändern, brachte die wachsende Zahl der nun meist bürgerlichen Konzertbesucher mit sich. Es

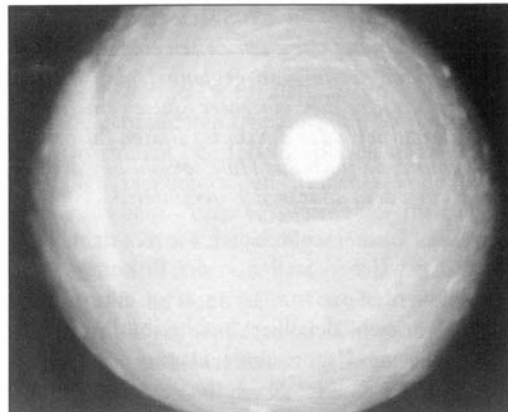


Abb. 8: Oboe von Johann Christoph Denner, Privatbesitz, Endoskopie im Kopfteil, Color-Aufnahme

war nicht mehr der kleine Kreis an einem Hof. Mit den allgemein zugänglichen, „öffentlichen Konzerten“ mussten auch die Säle wachsen, die alten Instrumente wurden zu leise. Die Hälse der Streichinstrumente wurden verlängert, die zarten Blockflöten verschwanden, bei den Querflöten wurden die Mundlöcher vergrößert, und teilweise wurden in die Köpfe Messingrohre eingezogen, bis sie schließlich ganz zum „Blechblasinstrument“ wurden, anfangs gerade in Deutschland von den Musikern selbst nicht gerade freudig begrüßt. Quantz hatte noch geschrieben:

*Wer den Ton der Flöte kreischend, rauh und unangenehm machen will; der kann sie, wie einige versucht haben, mit Messing ausfüttern.*⁴

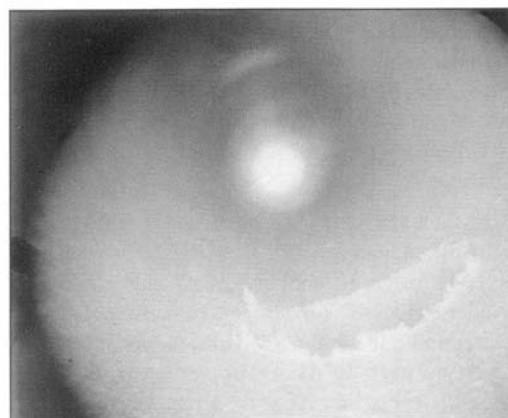


Abb. 9: Alt-Blockflöte o. Sign., Commune di Modena, Musei Civici, Inv.-Nr. MOD 20, Endoskopie, Color-Aufnahme

Für die moderne Aufnahmetechnik heute spielt die Lautstärke nun wieder eine geringere Rolle. Tonträger und Radio bringen uns die Musik auch ins Haus, und wer schon ältere Musik liebt und den Genuss „ganz“ haben möchte, der bevorzugt sowieso auch das passende Ambiente, den intimen, kleineren Raum, der auch mit seiner Akustik den Instrumenten entgegenkommt. So ist heute das Original oder doch eine gute Kopie der Instrumente gefragt, und jetzt gibt es gute Kopien von einigen Instrumenten. Die moderne Messtechnik hat hier viel bewirkt.

Bei diesen Vermessungen kommt es aber zu erstaunlichen Erscheinungen. Jeder kommt doch zu recht unterschiedlichen Messergebnissen und lehnt daher, mit scheinbar gutem Grund, die Daten etwaiger Vorvermesser entschieden ab. Wenn man bedenkt, was eingangs über das Material Holz gesagt wurde, so erklärt das schon einen wesentlichen Teil dieser Differenzen. Zumindest im heute so propagierten 1/100stel-Millimeterbereich kann sich das Holz mit einem Wetterwechsel und einigen Besuchern im Museum durch den wechselnden Wasserdampf-Partialdruck über der Holzoberfläche fast von Stunde zu Stunde bewegen. Schon der Transport eines Instrumentes aus der Vitrine in die Werkstatt zur Vermessung kann eine solche Veränderung auslösen. Meist fehlt hier noch die Einsicht, dass auch das eigene Messergebnis von vielen Faktoren abhängt.

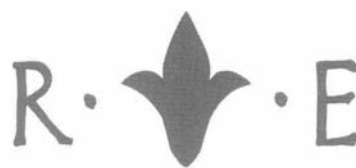
Ein weiterer Grund ist in den noch recht unterschiedlichen Messgeräten zu suchen, wie sie heute im Gebrauch sind. Besonders bei den mechanischen, nicht immer für das Instrument so ganz harmlosen Geräten mag auch noch das Temperament eine Rolle spielen, mit dem das Gerät in das Instrument eingeführt wurde. Schon mit einem Endoskop sind hier oft die Spuren davon nicht zu übersehen.

Eine ganz wesentliche Rolle für die Zuverlässigkeit von Messergebnissen spielt aber auch die Beschaffenheit der Holzoberfläche in der Bohrung. Je glatter, je „moderner“ sie ist, um so bessere Ergebnisse bringen auch die modernen Messgeräte. Hat nun aber ein gutes Instrument nicht eine glatte Wandung zu haben?

Ich habe eine Flöte aus Ebenholz von ihm (Kirst) gesehen, die inwendig eine vollkommene Spiegelpolitur hatte. In seiner Art ist das ein Meisterstück, dennoch aber, meiner Meinung nach, nicht zu bil-

www.ehlert-blockfloeten.de

Blockflöten der Renaissance & des Frühbarock



Ralf Ehlert

Meisterwerkstatt für
Blockflötenbau

Gartenkamp 6
D-29229 Celle

Tel.: (0 51 41) 93 01 81

Fax: (0 51 41) 93 00 81

ligen. Denn 1. können bei solchen Ausschleifungen die richtigen Dimensionen schwerlich allenthalben beibehalten werden, wie man ohne weitere sorgfältige Prüfung, in den Gegenden der Einzapfungen schon merken kann, wenn man ein solches Instrument ganz der Länge nach durchsiehet. 2. So werden alle pori des Holzes so voll der unelastischen Materie des Schleifens aus Bimsstein oder Schmirgel mit Oele, gepropfet, daß die Abprallung und Resonanz gewiß verliert. Ueberdem so weiß ich aus Erfahrung, daß man auf diesem Wege eine besondere Verbesserung des Tones vergeblich suchet. Ich habe selbst eine Flöte, die, was die Nettigkeit des Tones betrifft, untadelich ist, und dennoch so wenig mühsame Politur hat, daß man vielmehr noch jeden Schnitt des Bohrers siehet. (Ribock⁵)

Werfen wir dazu einen Blick in einige Instrumente bedeutender Instrumentenbauer vom 16. bis zum 18. Jahrhundert:

Man muss sich beim Vermessen schon klar sein, was man hier vermisst.

Natürlich bemüht sich jeder Kopist, wie in früheren Zeiten die Maler in den Bildergalerien, um eine möglichst getreue Nachbildung des Originalen. Wie aber auch der Maler nur den derzeitigen Zustand kopieren kann, der evtl. durch gedunkelte Firnissschichten oder sogar Übermalungen stark verändert ist, so kann auch der kopierende Instrumentenbauer nur das kopieren, was jetzt vor ihm liegt. Das mag dann gut gehen und auch gut klingen – das gedunkelte Bild sieht für unsere Ästhetik oft besser aus, als wenn man den so schönen Goldton entfernt hat. Wie das Original einmal wirklich war, als es der Maler – der Instrumentenbauer – geschaffen hat, bleibt in letzter Konsequenz unbekannt.

Wie sieht es nun aber heute mit dem aus, was man besser als Nachschöpfungen bezeichnen sollte? Vielfach sind hier die Übergänge zur Kopie fließend. Vor 40 und 50 Jahren war das ganz anders. Es sei nur an die frühen Blockflöten von Harlan erinnert, kräftig und voll im Ton, mit der berüchtigten „deutschen Griffweise“, und überblasen lassen sich manchmal nur wenige Töne. So und ähnlich sah meistens der Anfang der „Alten Musik auf historischen Instrumenten“ aus. Aber in München gab es schon in den 30er Jahren die „Bogenhauser Kapelle“. Da wurde auf wunderschönen, originalen Blockflöten musiziert, von Denner usw. Schon damals fiel etlichen Zuhörern auf, dass das

sehr lieblich klang und recht sauber war. Dazu kamen evtl. Trumscheit und Posaune, es gab dafür sehr originelle Bearbeitungen. Sogar der Rundfunk machte Aufnahmen.⁶ Aber im allgemeinen behalf man sich mit seltsamen „Rekonstruktionen“. Man muss nur an die frühen Cembali von Maendler-Schramm und Neupert denken. Irgendwie musste man doch zeigen, dass es inzwischen einen Fortschritt gegeben hatte, man konnte doch nicht einfach zurückgehen und „nur“ kopieren!

Aber in meinen Augen hatten auch derartige Experimente ihre Berechtigung, und irgendwie ist es doch gut, dass sich auch heute noch Menschen finden, die sich mit der Rekonstruktion von Instrumenten befassen, von denen vielleicht nur Bilder und vage Beschreibungen existieren. Denken wir dabei an die so erfindungsreichen Instrumentenbauer, besonders des 17. Jhs., an die Fülle uns fast kurios anmutender Instrumente, etwa an die Harmonie-Flöten eines Manfredo Settala⁷, an seine Bass-Okarina aus der Schere eines Riesenhummers. Man möchte den Nachfahren nur etwas von seinem Geist, seiner umfassenden Bildung und seinem Können wünschen.

Doch was man heute als Nachschöpfungen bezeichnen könnte, ist meistens etwas anderes geworden. Wir leben mit unserer ganzen Elektronik, und es ist nur naheliegend, dass wir diese Möglichkeiten nicht nur bei der Erforschung, sondern auch beim Bau unserer „historischen Instrumente“ einsetzen. Wie die alten Instrumente einmal wirklich geklungen haben, mit den Bläsern ihrer Zeit, werden wir nie erfahren, und ganz sicher gab es da auch von Ort zu Ort ganz erhebliche Unterschiede, wie das auch heute zum Glück der Fall ist. Aber mit der Möglichkeit, Musik in auch noch hervorragender Qualität zu konservieren, hat sich natürlich sehr viel verändert. Auch vom Musiker und vom Instrument ist damit höchste Perfektion gefordert. Sehr hilfreich ist hier natürlich die moderne Technik, das heutige Wissen um akustische Berechnungen, die Steuerungsmöglichkeit vom Rechner zum Werkzeug oder direkt zum Instrument.

Unser Denken wird unausweichlich von dieser Technik beherrscht. Wichtig ist, dass das Instrument den technischen Anforderungen genügt. Das, was gut geht, wird eben reproduziert und vielfach auch da verwendet, wo eigentlich ein ganz anderer Instrumententyp historisch richtiger wä-

re. Aber vielleicht ist der auch noch gar nicht „am Markt“? Vielfach liegt das nicht nur am mangelnden Interesse der Instrumentenbauer. Einmal soll alles ja ganz schnell gehen. Einen neuen Prototyp entwickeln kostet aber viel Zeit und damit Geld. Da stellt sich die Frage der „Rentabilität“. Dann kommt das Problem, dass vielfach eben gesagt wird, wir wüssten schon alles über die Instrumente. Wir könnten doch hören, wie perfekt es ist mit der kopierten Grenser-Flöte klinge. Aber vielleicht ist diese Musik längst vor Grenser entstanden, und vielleicht ist es sogar ein italienisches Werk, – aber es ist doch sauber und klingt so gut! Warum sollte eine andere Flöte dazu besser sein? Schließlich ist doch die Grenser-Flöte ein historisches Instrument? So kann es zu einer gewissen Normierung auf Seiten der Instrumente kommen und damit auch wieder zu einer Verfälschung.⁸

Das wird auch noch sehr unterstützt von der augenblicklich in den Museen propagierten Weltanschauung, die sich mit Vehemenz gegen jede musikalische Nutzung der originalen Instrumente richtet. Im Einzelfall kann das richtig sein, als Dogma ist es zumindest fragwürdig. Schlimm wird es da, wo von den Vertretern des bloßen Aufbewahrens auch noch die Dokumentation etwa vorhandener Schäden abgelehnt wird, so dass sich kein Nachweis führen lässt, ob und wie sich ein Schadensbild trotz Klimaanlage usw. weiterentwickelt.

Aber noch bringt die „Alte Musik“ mit ihren Instrumenten einen besonderen Farbtupfer in unsere Klangwelt. Selbstverständlich kann sie nur eine Randerscheinung sein, ein kleines, stets gefährdetes Biotop, aber doch Freude und Erholung für eine ganz beachtliche Zahl von Mitmenschen.

¹ Steigender Wasserdampfpartialdruck über der Oberfläche lässt z.B. ein Instrument „beschlagen“ beim raschen Verbringen von einem kühlen in einen warmen Raum.

² Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Johann Friedrich Korn, Breslau 1789, 3. Aufl., Kap. VI/4.

³ Fagottschule von Almenraeder, um 1810, S. 120 f.

⁴ vgl. Anm. 3, Quantz, S. 29.

⁵ Justus Johannes Ribock: *Bemerkungen über die Flöte*, 1782, Reprint Frits Knuf NL, S. 33.

⁶ Martin Kirnbauer: *Das war Pionierarbeit*. – Die Bogenhausener Künstlerkapelle, ein frühes Ensemble alter Musik. In: *Alte Musik, Konzert und Rezeption*, Sonderband Baseler Jahrbuch 1992.

Guntram Wolf

moderne und historische Holzblasinstrumente

Dulziane von Diskant bis Kontrabass

Bau - Restaurierung - Reparatur
Im Ziegelwinkel 13
96317 Kronach
Tel.: 09261/4207
Fax: 09261/52782
e-mail: info@guntramwolf.de
Internet: www.guntramwolf.de



⁷ Rainer Weber: *Der Flauto armonico, ein seltenes Instrument und sein Erbauer*, TIBIA 1/92, S. 20ff.

⁸ Barthold Kuijken: „Auf Originalinstrumenten“ „historisch getreu“?, TIBIA 4/94, S. 280 ff.

Aus: Der „schöne Klang: Studien zum historischen Musikinstrumentenbau in Deutschland und Japan unter besonderer Berücksichtigung des alten Nürnberg/Germanischen Nationalmuseums.

Hrsg.: G. Ulrich Großmann; Dieter Krickeberg. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, 1998 □

„10. Steglitzer Tage für Alte Musik“

29. Mai – 2. Juni 2002

„Die frühe Oper“ um 1600, Kurse - Festkonzerte

Szenen aus Opern von Peri, Caccini, Monteverdi,
Lieder u.a. von Caccini, Luzzasco, Strozzi, Amodeli

Virtuose Blockflötenkonzerte von Sammartini und Vivaldi

Kurse: Maria Jonas (Barockgesang)

Egon Mihajlovic (Szene und Cembalo)

Jeremias Schwarzer (Blockflöte)

Renate Dörfel-Kelletat (Rhetorik)

Intendantin: Anka Sommer

Gebühren: € 100,- aktiv / € 50,- passiv

Anmeldeschluss: 20. Mai 2002

Info: „Studio für Alte Musik“ Anka Sommer

Leo-Borchard-Musikschule, Grabertstraße 4, 12169 Berlin

Tel.: 030 6321-2422 Fax: 030 6321-2444

e-mail: Anka.Sommer@t-online.de

Veranstalter: Leo-Borchard-Musikschule Berlin, DTKV Berlin

Tom Lerch

Versuch einer Blockflötenkopie - The Creation of a Clone

Im Frühjahr des Jahres 2000 erreichte mich die Anfrage Dr. Arnold Myers', Direktor der „Edinburgh University Collection of Historic Musical Instruments“, ob ich daran interessiert wäre, eine ihrer Neuerwerbungen zu vermessen, zu zeichnen und eine Kopie davon anzufertigen. Näheres zu dem Projekt sei auf der Website <http://www.ed.ac.uk/~ezhm01/uwot3921.html> zu finden.

Sowohl das Instrument als auch die Anforderungen an die Kopie waren so herausragend, dass es unmöglich war, nicht sofort vollständig von diesem Projekt fasziniert zu sein.

Das Original

Bei dem Instrument handelte es sich um eine Tenorblockflöte aus Elfenbein. Sie war in einem Inventar des Markgrafs von Baden-Baden 1772 aufgeführt und aufgrund stilistischer Merkmale dürfte sie zweifelsfrei vor 1700 entstanden sein. Unterhalb des Labiums befindet sich eine etwas eigentümliche Signatur, die entfernt an die „Hasenpfoten“ der Familie Valiani (London und Venedig 1520-1610) erinnert, jedoch nicht mit diesen übereinstimmt.

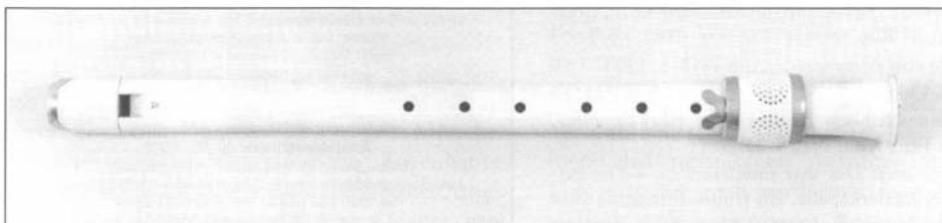
Das Instrument ist bemerkenswert gut erhalten. Lediglich der Drücker der einen Klappe, ein Lagerbock sowie die Fontanelle waren im Lauf der Jahrhunderte verloren gegangen. Archivalische Quellen und die Ausführung des abschließenden Ringes am Schallbecher deuten darauf hin, dass hier unter Umständen früher ein mit Juwelen dekorierter goldener Zierkranz angebracht war. Im Bereich des Mundstückes gibt es eine Goldzwinge, die relativ elegant der Linie des Bisses folgt. Es sind kein Risse zu finden und die Oberfläche der Blockflöte zeigt kaum Verschleißspuren. Ein Prunkinstrument oder ein besonders wertvolles Werkzeug für anspruchsvolle Musiker? Diese Frage sollte später beantwortet werden.

Die Kopie

Sicher gibt es eine ganze Reihe von wertvollen Musikinstrumenten auf der ganzen Welt, die immer wieder von zahlreichen Instrumentenmachern kopiert werden. Eines besitzen fast alle diese Kopien jedoch gemeinsam: sie sind für den modernen Konzertbetrieb konzipiert. Auch wenn wir von „historischer Aufführungspraxis“ sprechen, so hat sich doch so etwas wie ein moderner Standard herausgebildet. Die vermeintlich historischen Stimmtöne liegen, oh Wunder, jeweils einen Halbton über oder unter der modernen Stimmung, die Instrumente müssen leicht ansprechen und über den ganzen Tonumfang ausgewogen im Klang sein. Dementsprechend werden die mehr oder weniger kleinen Fehler der den „Kopien“ zugrundeliegenden Originale korrigiert: die Mensur wird verkürzt (oder verlängert), die Stimmung modernen Gepflogenheiten angepasst, ja sogar Doppellöcher für das sechste und siebte Tonloch gehören heute eigentlich zum Standard. Im Bereich des Windkanals verlassen sich die Flötenbauer auf ihr Erfahrung. Mit den im Laufe der Jahre entwickelten Methoden und Fertigkeiten entstehen so Blöcke und Windkanäle, die mit den Originalinstrumente meist nur noch wenig zu tun haben.

Doch eine derartige Kopie wollte man in Edinburgh nicht!

Da das Original aus konservatorischen Gründen nicht gespielt werden konnte, musste die Kopie akustisch soweit wie irgend möglich an das Vorbild angenähert werden. Im Projektentwurf heißt es: „The object of the copy is to make an instrument which is as close as possible to the original (in all acoustically significant respects) as it is now.“ Einen Eindruck vom Klang des Instruments in sei-



Das Original EUCHMI 3921. Foto: Edinburgh University Collection of Historic Musical Instruments

nem jetzigen Zustand kann man nur erhalten, wenn diese Blockflöte mit einer Windmaschine angeblasen wird.

Eine Kopie, deren erklärtes Ziel nicht Spielbarkeit sondern „Werktreue“ sein soll, von einem Instrument, das nur mittels einer mechanischen Vorrichtung angespielt werden konnte – zweifellos, dieses Projekt war in jeder Hinsicht eine Herausforderung.

Restauratoren leben unter anderem vom regen Austausch. Nicht nur Methoden und Forschungsergebnisse, auch konkrete Projekte werden mit den Kollegen aus den verschiedensten Branchen besprochen. Und so diskutierte ich Arnold Myers' Anfrage mit Margret Löbner, Bremen. Wir beide begannen unsere Laufbahn mit einer Lehre als Holzblasinstrumentenmacher. Während ich mich jedoch in den darauffolgenden Jahren auf die Restaurierung historischer Musikinstrumente spezialisierte, legte Margret Löbner ihren Schwerpunkt u. a. auf die Anfertigung hochwertiger Blockflötenkopien. In der Vergangenheit hatten wir bereits mehrfach vor allem bei der Untersuchung und Vermessung historischer Instrumente zusammengearbeitet. Bereits während meiner ersten Schilderung des Projekts erlag auch Margret der Faszination, die von EUCHMI 3921, dieser bemerkenswerten Blockflöte, ausging. In einem langen Telefonat besprachen wir unsere Vorstellungen und einigten uns schon bald auf ein gemeinsames Konzept, das wir umgehend Arnold Myers unterbreiteten.

Nach einiger Überlegung gelangten wir zu dem Schluss, dass für eine erfolgversprechende Arbeit zwei Aufenthalte in Edinburgh notwendig sein würden: In der ersten Phase wollten wir versuchen, uns ein umfassendes Bild von dem Instrument zu machen und unsere Erkenntnisse so detailliert wie nur möglich zu dokumentieren. Hierzu gehörte nicht nur die Vermessung der Blockflöte und die Anfertigung einer Zeichnung, sondern auch eine FFT-Analyse, zahlreiche Fotos, mehrere Handskizzen und natürlich der persönliche Eindruck sowohl visuell als auch akustisch.

In der zweiten Phase sollte dann auf der Basis unserer Erkenntnisse das Konzept für die Kopie entwickelt und die Kopie selbst angefertigt werden.

Und so reisten wir im November 2000 nach Edinburgh, um mit der Arbeit zu beginnen.

Wie so oft übertraf das Original, wenn man es denn in den behandschuhten Händen hält, die Erwartungen noch um einiges. Eine einteilige Blockflöte dieser Größe vollständig aus Elfenbein mit einer makellosen Oberfläche ist kein alltäglicher Eindruck. Der Werkstoff Elfenbein weist einige interessante Vorzüge auf: neben seinen akustischen Eigenschaften, die im wesentlichen auf das spezifische Gewicht und die hohe erreichbare Oberflächengüte zurückgehen, ist es über die Jahrhunderte erstaunlich dimensionsstabil. Der Schwund ist nahezu vernachlässigbar und daher verformt sich die Bohrung im Querschnitt nur wenig oval. Die Daten, die uns elfenbeinerne Instrumente liefern, sind somit in der Regel zuverlässiger als die Vermessungen von hölzernen Blasinstrumenten. Freilich darf man nicht außer acht lassen, dass die gemessene Geometrie eines Elfenbeininstruments eben auch auf diesen besonderen Werkstoff abgestimmt ist und somit nicht ohne weiteres auf ein Modell aus Holz übertragen werden kann.

Der gute Zustand der Edinburgher Elfenbeinblockflöte 3921 wurde lediglich durch das Labium getrübt. Der überaus hohe Aufschnitt passt nicht zu Instrumenten dieser Zeit und wirkt fehlproportioniert. Das Verhältnis von Aufschnitthöhe zu Aufschnittbreite betrug annähernd 1:2. Weitere eigenartige Details erregten unsere Aufmerksamkeit. Die Betrachtung der Tonlöcher von außen und von innen mit einem Spiegel sowie die Vermessung der Tonlochquerschnitte ließ keinen Zweifel: Die Tonlöcher waren nicht unterschritten. Auch der Ausgang des Windkanals schloß ohne Phasen ab. Sowohl die Kante des Blocks als auch der Windkanalbahn waren nicht gebrochen. Das Labium war bis auf die Bohrung heruntergezogen, so dass auch das Labium auf seiner Unterseite nur minimale Unterschneidungen rechts und links aufwies; gerade soviel, um die unterschiedlichen Rädien von Bohrung und Labiumoberseite auszugleichen.

In Anbetracht dieser wichtigen Details waren wir auf die Vermessung des Bohrungsprofils gespannt.

Die Verformung der Bohrung war erwartungsgemäß gering. Die maximale Differenz der beiden Meßebenen (vertikal = parallel zur Tonlochachse; horizontal = im rechten Winkel zur Tonlochachse) betrug 1,39 %, der minimale Unterschied 0,04 % und die durchschnittliche Verformung 0,6 %. Das

erleichterte die Auswertung der Vermessung, da keine durch offensichtliche Verformung unsicheren Bohrungsabschnitte mehr oder weniger willkürlich interpretiert werden mussten.

Doch auf den ersten Blick wirkte das Bohrungsprofil eher einfach. Die Bohrung verläuft vom Windkanal abwärts mit einer relativ geringen Querschnittsverringerung nahezu zylindrisch bis zum siebten Tonloch. Dort verengt sich die Bohrung von ungefähr 25 mm auf 18,7 mm und erweitert sich dann wieder auf ungefähr 21 mm am Schallbecher.

Ähnliche Bohrungen waren bis zum Beginn des Barock weit verbreitet. Allerdings war der Verlauf der Bohrung bei den Tenorinstrumenten im Bereich zwischen Tonloch vier und sieben stärker umgekehrt konisch. Das Profil der Blockflöte aus Edinburgh ist in dieser Art extrem und erinnert an die Instrumente H. F. Kynseckers.

Was also sollten wir aus diesen ersten Beobachtungen schließen? Trotz des wertvollen Materials und des schönen Finishes wirkten die technischen Details eher einfach und sie entbehrten all jener Tricks und Raffinessen, wie wir sie heute kennen (und wie wir sie auch benötigen, um die Instrument zum Klingen zu bringen). Sollte es sich am Ende gar bei dem wertvollen Instrument um eine Fälschung handeln?

Natürlich sind vermeintlich entlarvte Fälschungen immer eine spektakuläre Angelegenheit. Doch bei historischen Holzblasinstrumenten haben nahezu alle Fälschungstheorien einer fundierten Überprüfung nicht standgehalten. Die Tatsache, dass einige Details nicht in unser vom modernen Handwerk geprägten Bild vom Instrumentenbau passen, kann nicht ausreichen, um historische Instrumente so radikal zu beurteilen. Die gesamte Anlage der Edinburgher Blockflöte ist aus einem Guß. Die Gestaltung und handwerkliche Ausführung der Klappe, die Lagerböcke für diese, die Drechselarbeit, das Bohrungsprofil passt durchaus zur angenommenen Datierung. Auch wenn uns die Einfachheit des ein oder anderen Details überrascht.

All dies diskutierten wir zusammen mit Arnold Myers ausgiebig und ich sah einer weiteren schlaflosen Nacht entgegen. Wir alle erwarteten die für den nächsten Tag geplante FFT-Analyse und die sinnliche Wahrnehmung des Klanges, wenn auch nur durch eine Windmaschine ermöglicht, mit Spannung.

Gemeinsam mit Arnold Myers an der Windmaschine und Raymond Parks, der die computergestützte FFT-Analyse durchführen sollte, machten wir uns am nächsten Morgen ans Werk. Bereits im ersten Versuch erwies sich die Ansprache als unproblematisch. Nachdem wir den Block, der zunächst etwas zu weit in der Bohrung stand, so justierten, dass er mit der Bissfläche sauber abschloss, ergab sich ein angenehmes Klangbild mit einem starken, dominanten Grundton.

Bei einem konstanten Blasdruck von 198 mbar und mit ein wenig Unterstützung für die nicht mehr ganz dichte Klappe konnten alle nichtüberblasenen Töne angespielt werden. Bezogen auf $a' = 440$ Hz und bei gleichschwebend temperierter Stimmung ergab sich die folgende Skala:

Stimmung: EUCHMI 3921

	Griff	Abweichung [cent]
c4		+ 35
d4		+/- 0
e4		- 5
f4	0 123 4 6	+/- 0
g4		+ 5
a4		- 15
b4		-37
c5		-35
d5		-100

Die FFT-Analyse (s. S. 107) bestätigte den subjektiven Klangeindruck.

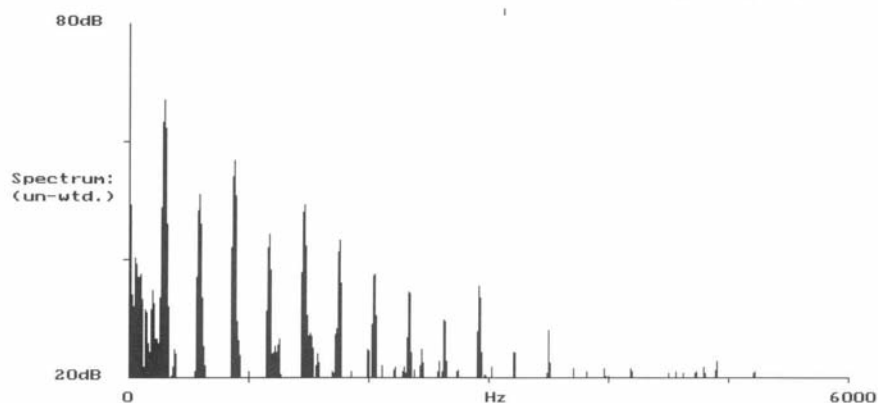
Der wahrnehmbare Klangeindruck von Blockflöten wird wesentlich durch die ersten drei Teiltöne geprägt. Der im Vergleich zu barocken Instrumenten relativ starke zweite Teilton gibt dem Klang das spezielle Timbre, wie wir es an vorbarocken Instrumenten schätzen. Die Verteilung des Schalldrucks weist auf ein obertonreiches Instrument, das durchaus solistische Qualitäten besitzt. Gerade in Anbetracht der Gestaltung des Windkanalausganges, des Bohrungsprofils und der nichtunterschnittenen Tonlöcher erstaunen diese sehr guten musikalischen und akustischen Eigenschaften nicht nur, sie deuten vor allem auf einen erfahrenen und kompetenten Instrumentenmacher hin, der diese Blockflöte baute.

Aber, so interessant all diese Beobachtungen auch waren, einige Informationen, wie sie für die Anfer-

tigung einer Blockflöte wesentlich sind, blieben uns zwangsläufig vorenthalten. Das Anblasen mit einer Windmaschine liefert nämlich keine Informationen über den Blaswiderstand oder die Reaktion der Flöte auf die Änderung der Blasrichtung, um nur zwei Details zu nennen. Doch gerade die Kenntnis dieser Nuancen der Spieltechnik sind unter Umständen essentiell für ein gutes Instrument, zumal

wenn man eine Kopie anfertigen möchte, die vor allem akustisch dem Original vollständig entspricht.

Der einzige Weg, um zu einem befriedigenden Resultat zu kommen, war daher die vorhandenen Informationen optimal auszuschöpfen und in den Punkten, die wir vom Instrument kannten, nämlich der „geometrischen“ Anlage und dem Material, die Abweichungen so gering wie möglich zu halten.



Klangspektrum des Grundtones der Blockflöte EUCHMI 3921.

Reihe **Wißner-Lehrbuch** Band 4 / **FORUM MUSIKPÄDAGOGIK** Band 41



RUDOLF-DIETER KRAEMER / WOLFGANG RÜDIGER (Hg.)

Ensemblespiel und Klassenmusizieren in Schule und Musikschule

Ein Handbuch für die Praxis

Eine grundlegende, in fünf verschiedene Themengebiete unterteilte Sammlung von Aufsätzen zum Thema **Ensemblespiel** – von Juliane Ribke, Ulrich Mahler, Christoph Hempel, Christian Harnischmacher und vielen anderen. Das Buch enthält auch einen Artikel von **Andrea Rother** zur **Blockflöte als Ensembleinstrument**.

Neben allgemeinen theoretischen Überlegungen enthält jeder Beitrag eine Fülle von praktischen Beispielen, Übungen und konkreten Handlungsanleitungen zum Ensemblespiel sowie zahlreiche Hinweise auf Materialien und Literatur.

Format 17 x 24 cm. 502 Seiten.
Paperback. Ca. 250 teils farbige
Abbildungen und Notenbeispiele.
Verkaufspreis: € 29,-
ISBN 3-89639-219-0

Wißner-Verlag • Im Tal 12 • 86179 Augsburg

Telefon 08 21/2 59 89-0

Fax 08 21/59 49 32

E-Mail info@wissner.com

Internet www.wissner.com/musik



Dabei warf die Geometrie die geringeren Probleme auf. Wir vermaßen die entscheidenden Bereiche des Instruments - Windkanal, Labium, Bohrung, Tonlöcher, Wandstärken und natürlich die Außenform - so exakt, wie nur irgend möglich. Darauf aufbauend entstand eine Zeichnung und eine Maßtabelle mit den Graphen von Windkanal- und Bohrungsprofilen.

Die Vermessungsergebnisse wurden in einem Tabellenblatt dokumentiert und die Zeichnung im Maßstab 1:1 angefertigt. Beides kann nun in der Edinburgh University Collection of Historic Musical Instruments eingesehen und erworben werden.

Das Konzept

Nach der Rückkehr aus Schottland musste nun ein tragfähiges Konzept für die anzufertigende Kopie erarbeitet werden. Wie schon erwähnt lag nach unserer Auffassung die einzige Möglichkeit, eine befriedigende Annäherung an das Original zu erreichen, in der möglichst genauen Reproduktion der Geometrie und der Materialeigenschaften.

Die Geometrie eines Holzblasinstruments ist eng an die Herstellungstechnik geknüpft. Die uns heute bekannte Methode, eine Bohrung mittels eines Räumers, also einer speziell geformten Reibahle,

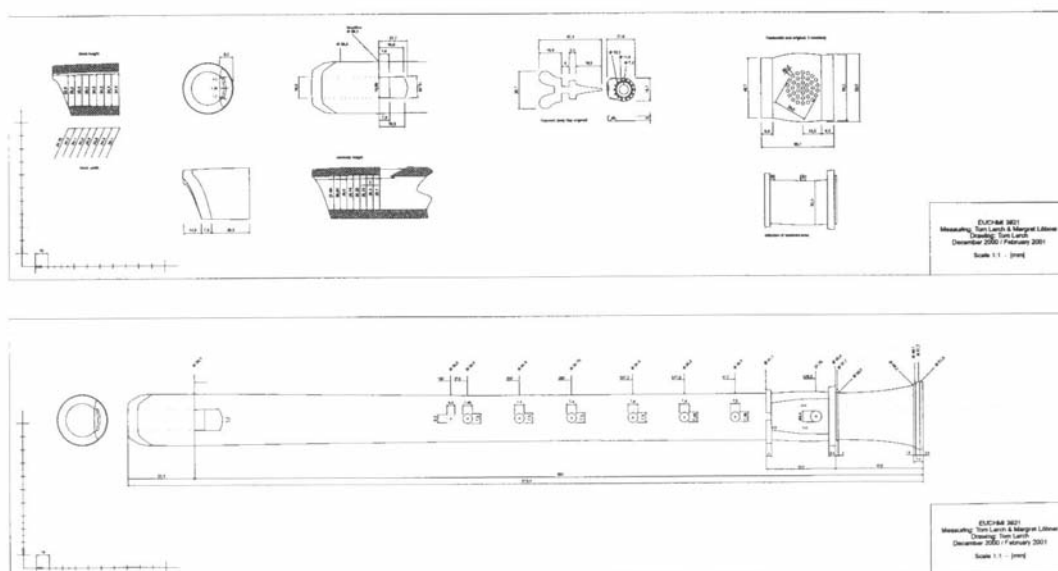
die das zu erzeugende Bohrungsprofil reproduziert, herzustellen, ist nur eine denkbare Methode. Im historischen Instrumentenbau war dagegen die individuelle Herstellung einer Bohrung mittels verschieden großer Löffelbohrer oder durch das Ausdrehen der Bohrung mit speziellen Drehstählen wahrscheinlich sogar weiter verbreitet.

Ein entsprechendes Werkzeug ist hier abgebildet.

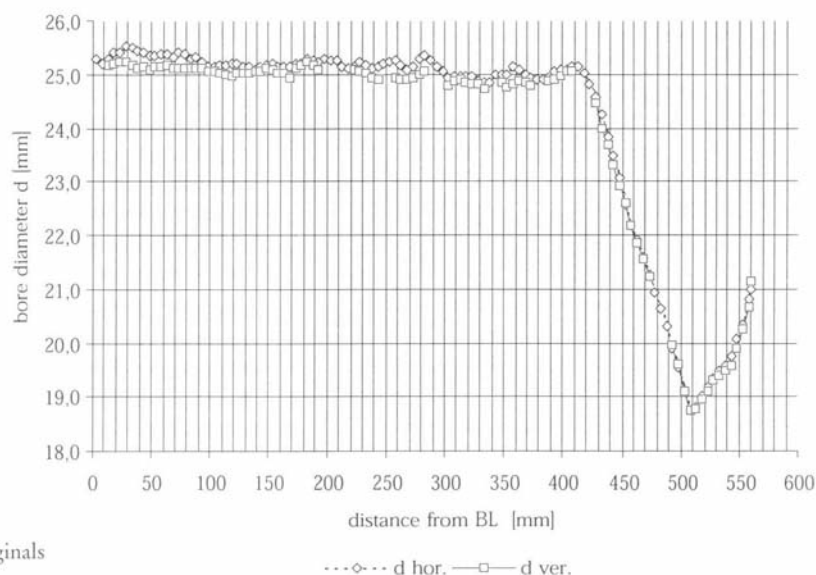


Ausdrehstahl angefertigt von Rainer Weber, Bayerbach, nach historischen Vorbildern. Foto: Rainer Weber

Beide Verfahren haben ihre Vor- und Nachteile. Die Vorteile bei der Verwendung eines Räumers liegen in der einfachen Reproduzierung eines klar definierten Bohrungsprofils. Die Präzision des Werkzeuges entscheidet über die Abweichung der Geometrie von den Sollwerten. Der Nachteil liegt damit gleichzeitig auf der Hand: Man ist mit dem



Zeichnung EUCHMI 3921



einmal angefertigten, meist auch nicht ganz billigen Werkzeug auf dieses Profil fixiert; nachträgliche Korrekturen sind nicht ohne weiteres möglich.

Ausgedrehte Bohrungen erreichen unter geometrischen Gesichtspunkten naturgemäß nicht diese hohe Annäherung an geforderte Maße. Der Vorteil dieser Technik liegt vielmehr in der hohen Flexibilität und in der Möglichkeit, auf die akustischen Ansprüche des Instrumentenmachers oder Musikers deatilliert und individuell eingehen zu können. Darüber hinaus ist das Ausdrehen eine handwerklich zwar äußerst anspruchsvolle Technik, sie erfordert jedoch keine teuren Werkzeuge, die oftmals nur für ein Modell verwendet werden können.

Während die Profile der mit einem Räumer erzeugten Bohrungen eher geradlinig sind, weisen ausgedrehte Bohrungen ein eher welliges Profil auf, wie es auch bei der Blockflöte aus Edinburgh zu erkennen ist. Dennoch führt diese Feststellung nicht zwangsläufig dazu, dass die Kopie auf die gleiche Art und Weise angefertigt werden musste. Aufgrund der minimalen Erfahrung mit den akustischen Eigenschaften des Instruments, war es nahezu unmöglich, eine Bohrung frei zu entwickeln. Es konnte also nur um eine möglichst detailgetreue Reproduktion der Geometrie des Originals gehen.

Im modernen Holzblasinstrumentenbau hat sich heute die Technik durchgesetzt, Instrumente mit einem Satz speziell für ein bestimmtes Modell angefertigter Räumer herzustellen. Sofern man dabei nicht auf den Werkstoff Holz fixiert ist, erscheinen jedoch weitere Herstellungstechniken interessant.

Eine elegante Methode historische Holzblasinstrumente zu kopieren scheint in diesem Zusammenhang die 1991 von Antoine Leonard beschriebene Idee, Abgüsse anzufertigen. Bei Skulpturen wird diese Technik bereits seit Jahrzehnten erfolgreich angewandt, so dass hier eine Fülle von Materialien zur Verfügung steht. Zweifellos kann man damit eine hohe Annäherung an die Geometrie eines Originals erzielen. Doch bei einer genaueren Betrachtung der Voraussetzungen und Möglichkeiten der Gießtechnik werden schnell die Grenzen offensichtlich.

Die Gießform besteht aus einem Silikonabguss des vollständigen Originals - sowohl der Innen- als auch der Außenform. Diese Abgüsse sind jedoch ein weitaus gravierenderer Eingriff, als es auf den ersten Blick erscheint. Um die Trennung von Original und Form sicherzustellen, müssen bei besonders fein ausgearbeiteten Formen entweder Trennmittel aufgebracht oder es muss mit Silikon

mit sehr hohem Ölanteil gearbeitet werden. Beides hinterlässt auf dem Original unerwünschte, teilweise sogar schädliche Spuren. Besteht die Möglichkeit eines Abgusses nicht, so muss die Form aufgrund der gesammelten Daten gebaut werden. Dies bedeutet aber, dass Fehler, wie sie bei der Anfertigung einer Form nahezu unvermeidlich sind, reproduziert werden und so der wesentliche Vorteil gegenüber der Arbeit mit einem Räumverloren geht.

Auch wenn die Bedeutung der verschiedenen Werkstoffe für die akustischen Eigenschaften von Musikinstrumenten mitunter kontrovers diskutiert werden, muss festgestellt werden, dass zwei Faktoren unzweifelhaft signifikante Auswirkungen auf den Klang von Holzblasinstrumenten haben: Oberflächengüte und Dichte.

Die besonderen Probleme, wie sie Elfenbein als Werkstoff für Holzblasinstrumente besitzt, waren die Ursache für die Entscheidung der Edinburgh University Collection, das Original nicht mehr anspielen und statt dessen eine Kopie anfertigen zu lassen. Elfenbein reagiert sehr empfindlich auf Fette und kann Spannungen im Werkstoff nur sehr

schlecht ausgleichen. Das Zusammenspiel von der Erwärmung durch den Luftstrom und die darin enthaltene Atemfeuchte kann so relativ schnell unvorhersehbare Kräfte erzeugen, die die Bruchgrenze von Elfenbein überschreiten. Der Schaden durch ein Reißen ist irreversibel. Die Anfertigung einer Kopie in Elfenbein würde dieses Problem ebenfalls reproduzieren. Zwar wäre das materielle Risiko deutlich geringer, jedoch der Zweck, musikalische Erfahrungen sammeln zu können, nur unzureichend erfüllt und die Forschungsmöglichkeiten unnötigerweise eingeschränkt.

Um jedoch das akustische Verhalten der Kopie nicht zu verfälschen, musste der Ersatzwerkstoff Materialeigenschaften aufweisen, die denen von Elfenbein möglichst ähnlich sind. Drei Faktoren waren nach unserer Auffassung zu berücksichtigen:

- das spezifische Gewicht (zwischen 1,7 und 2,0 g/cm³)
- die erreichbare Oberflächengüte
- mögliche Bearbeitungstechniken

Wir diskutierten Holz, Metall und Kunststoff als denkbare Alternativen.

Der Werkstoff Metall konnte bereits zu Beginn unserer Arbeit aufgrund des spezifischen Gewichts ausgeschlossen werden. Lediglich Magnesium, welches nur mit industriellen Methoden sinnvoll verarbeitet werden kann, kam mit seinem Gewicht von 1,74 g/cm³ dem von Elfenbein nahe. Alle anderen Metalle oder Legierungen sind schwerer.

Die Vorteile von Holz, dem „klassischen“ Werkstoff für Blockflöten liegen natürlich auf der Hand. Leider kommen die schwersten heute bekannten Holzarten lediglich auf ein spezifisches Gewicht von bis zu 1,25 g/cm³.

Zu Beginn schienen polymere Werkstoffe eine faszinierende Alternative zu sein, besonders unter dem Aspekt der Gießbarkeit. Da wir jedoch aus konservatorischen Gründen keinen Abguss der Elfenbeinflöte anfertigen konnten, hätte uns diese Technik ohnehin keinen nennenswerten Vorteil gebracht. Zudem ergaben unsere Nachforschungen, dass auch das spezifische Gewicht handelsüblicher Kunstharze nicht ausreichte, um mit Elfenbein konkurrieren zu können. Die industrielle Forschung ist heute normalerweise darauf ausgelegt, das Gewicht der Werkstoffe zu erniedrigen und nicht zu erhöhen. Eine Erhöhung des Gewichts

Tonlochreibahlen mit Spiralverzahnung

* neu *



Mit spiralverzahnten Reibahlen lassen sich auch bei schwierigen Holzmaserungen exakt runde Löcher mit glatten Oberflächen herstellen. Der schräge Anschnitt gewährleistet eine ratterfreie Funktion, der HSS Stahl von 62 Rockwell Härte hohe Schärfe und Schnittfähigkeit. Die überlappende Durchmesserabstufung (2-13,25 mm) erleichtert das Ansetzen. Konus 1/20, Schneidenlänge 25 mm, polierte Palisandergriffe.

Neuer, 150-seitiger Werkzeugkatalog, kostenlos:

DICK
FEINE WERKZEUGE

DICK GmbH • Donaustr. 51 • 94526 Metten
Telefon 0991 - 91090 • Fax 0991 - 910950
www.dick-gmbh.de • info@dick-gmbh.de

durch den Zusatz von Metallen oder Mineralien, erschien eine interessante theoretische Möglichkeit. Wir hätten allerdings selbst mit Zuschlagstoffen experimentieren müssen, was unsere Möglichkeiten überstieg.

Zunächst sahen wir uns also gezwungen, Holz als Werkstoff zu verwenden und machten uns auf die Suche nach einer geeigneten Holzart. Wir diskutierten Möglichkeiten, das Material zu imprägnieren und nach Möglichkeit das Gewicht dabei weiter zu erhöhen. Immer wieder besprachen wir das Problem mit zahlreichen Kollegen, bis uns der entscheidende Hinweis auf zwei uns bis dahin unbekannte Kunstharze gegeben wurde. Die Produkte wurden von zwei verschiedenen weltweit operierenden Chemiekonzernen hergestellt. Der Versuch mit den Herstellern Kontakt aufzunehmen, dämpfte unsere anfängliche Euphorie jedoch schon bald. Ein Hersteller hatte offensichtlich noch nicht einmal ausreichendes Interesse an unserem Projekt, um überhaupt trotz mehrmaliger Anfrage zu reagieren; der andere fand die Idee zwar interessant, wollte jedoch keinerlei Zugeständnisse in bezug auf Mindestabnahme und Materialabmessungen machen. Die Werkstoffeigenschaften waren jedoch überzeugend: spezifisches Gewicht $1,78 \text{ g/cm}^3$ (PMMA mit Aluminiumhydroxid), maximale Feuchtigkeitsaufnahme 0,03 %, hypoallergen, ungiftig, für die Verwendung mit Nahrungsmitteln zugelassen und keine Gesundheitsgefahren bei der Verarbeitung. Leider wird dieses Material nur in Platten von begrenzter Stärke hergestellt. Allerdings bietet der Hersteller einen speziellen Kleber an, der Verleimungen von hoher Festigkeit ermöglichen sollte.

Es gelang uns, einige Werkstoffproben zu erhalten, mit denen wir Versuche machen konnten. Sowohl die Leimproben mit dem zum Material gehörenden Spezialkleber als auch die Drehproben fielen so gut aus, dass wir uns entschlossen, die Kopie in diesem PMMA anzufertigen. Gleichzeitig war damit die Entscheidung gefallen, das Instrument konventionell zu bauen, also: Bohren und Drehen des Korpus, Ziehen des Windkanals, Schnitzen des Labiums wie auch bei Holz und die Anfertigung der Bohrung mit einem hierfür angefertigten Räumer.

Aufgrund der in Edinburgh genommenen Bohrungsmaße berechneten wir das akustisch relevante Bohrungsprofil, das die Grundlage für den anzufertigenden Räumer war. Der Bau der Blockflöte

Blockflöten
Margret Löbner
Bremen

Handgefertigte Flöten
 aus vielen Werkstätten

Sehr gute Schülerinstrumente
 Zubehör · Service · Noten

Kostenlosen Katalog anfordern

Margret Löbner
 Osterdeich 59a
 28203 Bremen / Germany
 Tel. 0421 / 702852
 Fax 0421 / 702337
 E-mail: info@loebnerblockfloeten.de
www.loebnerblockfloeten.de

verlief dann relativ unspektakulär, wenn man davon absieht, dass das im PMMA enthaltene Aluminiumhydroxid die Standzeit der Werkzeuge auf ein Drittel verkürzte.

Wir fertigten zunächst einen Prototyp an, um mit dem Material vertraut zu werden und um Details, wie die Gestaltung des Windkanals und des Labiums ausprobieren zu können. Aufgrund der sorgfältigen Vorbereitung verlief dann die Herstellung der endgültigen Version der Kopie beinahe unspektakulär und ging rasch von der Hand. Wir bemühten uns, alle – auch die eigentümlichen – Merkmale der Originals, wie den Windkanalausgang, den außergewöhnlich großen Aufschnitt, die Unterschneidung des Labiums und die Tonlöcher ohne Unterschneidung möglichst originalgetreu zu kopieren. Bereits die ersten Töne bestätigten, was wir aufgrund der Erfahrungen mit dem künstlich angeblasenen Original erwartet hatten: Der Ton war kraftvoll und die Intonation konnte mit dem Blasdruck bequem kontrolliert werden. Nachdem die Klappe und die Fontanelle angefertigt waren, bereiteten wir uns auf unsere zweite Reise nach Edinburgh vor, wo die letzten Feinarbeiten mit dem Original zur Hand durchgeführt werden sollten.

Die Kontrolle der Maße und der Vergleich der Graphen der akustisch relevanten Querschnitte des Originals mit der Bohrung der Kopie zeigten, dass unser Konzept aufgegangen war. Eine größere Annäherung erscheint uns im Rahmen eines derartigen Projekts nicht möglich.

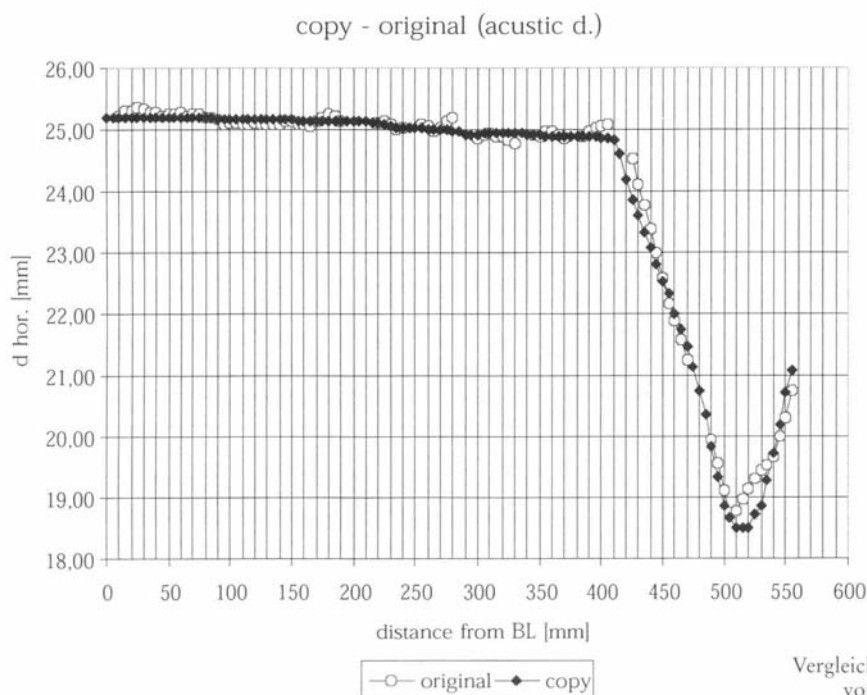
In Edinburgh passten wir dann noch die letzten Feinheiten an: der Block wurde endgültig fertiggestellt, die Tonlochformen korrigiert, das Labium fertig geschnitzt und wichtige Maße überprüft. Der Vergleich beider Instrumente unter identischen Bedingungen ergab dann zu unserer Freude, dass zwar Abweichungen erkennbar waren, aber eindeutig eine enge Übereinstimmung zwischen beiden Blockflöten herrschte.

Die FFT-Analyse ergab, dass auch der Klangcharakter beider Instrumente sehr ähnlich war. Die generelle Charakteristik war mehr oder weniger gleich, nur die Intensität der hohen Teiltöne war bei der Kopie geringer.

Entscheidend dürfte jedoch bei einem Musikinstrument noch immer der subjektive Klangeindruck sein. Zwar haben numerische Analysen immer den Vorteil, konkrete Zahlen zu liefern, den-

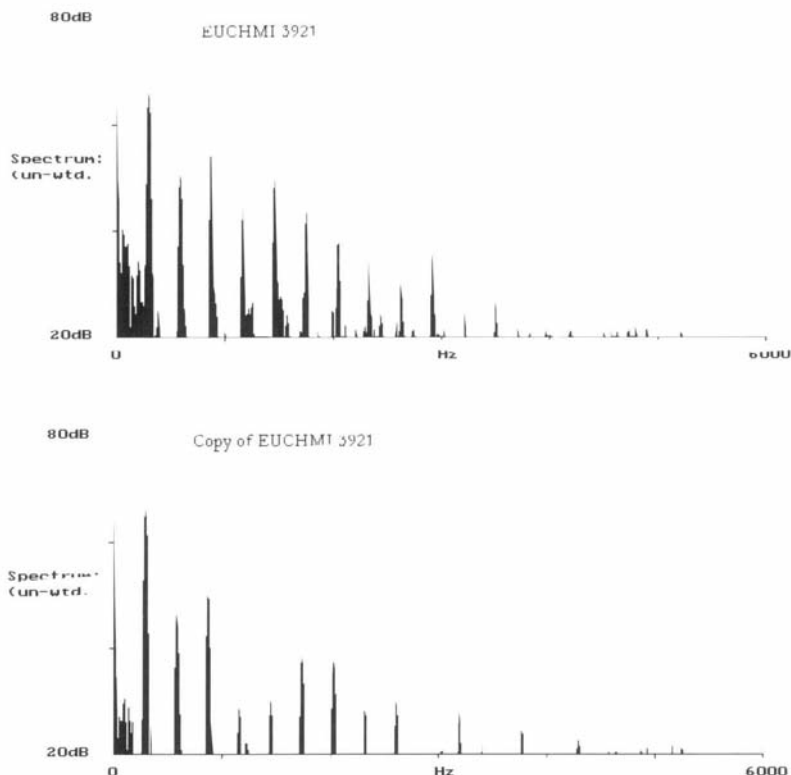
noch ist die Interpretation dieser objektiven Daten nicht unproblematisch. So suggeriert der erste Blick auf das Diagramm der FFT-Analyse dieser beiden Instrumente neben „verwandtschaftlichen“ Beziehungen eben auch deutliche Unterschiede. Das Hörerlebnis, welches auch zusätzlich von weiteren nicht messbaren Faktoren geprägt ist, relativiert diese Unterschiede jedoch erheblich. Nach eingehendem Vergleich der beiden Instrumente und nach intensiver Diskussion, kommen alle, die an diesem Projekt beteiligt waren, zu dem Schluss, dass sich der Unterschied zwischen Original und Kopie in der Bandbreite bewegt, wie sie innerhalb einer Serie von handgebauten Instrumenten unvermeidlich ist.

Eine Kopie einer Blockflöte unter diesen Voraussetzungen und mit den genannten Vorgaben anzufertigen, war für alle Beteiligten eine große Herausforderung. Die von der originalen Elfenbeinblockflöte ausgehende Faszination motivierte zur Suche nach optimalen Lösungen. Hier auch einmal ausgetretene Pfade zu verlassen und unkonventionelle Lösungen konsequent zu durchdenken war für uns alle spannend und bereichernd.



Vergleich der Bohrungsprofile von Original und Kopie.

Vergleich der Klangspektren
von Original und Kopie



Besonders beeindruckend war die Qualität des Originals. Die zunächst einfach wirkende konstruktive Gestaltung erwies sich als akustisch und musikalisch überragend. Gerade in dieser Einfachheit liegt das Geniale dieses Instrumentes, wie es bei modernen Kopien nur selten zu finden ist.

Literatur:

Lasocki, David: *The Bassano's Maker's Marks Revisited*, in: GSJ XLVI 1993, 115-119

Lerch, Tom: *Vergleichende Untersuchung von Bohrungsprofilen historischer Blockflöten des Barock*, Berlin 1996
ders.: *Der Klang historischer Blockflöten - Ein Berechnungsverfahren zur Klangvorhersage*, in: Günther Wagner (Hrsg.): *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* 1997, Stuttgart 1997, 146 - 168

Lerch, Tom und Rainer Weber: *Herstellungstechniken im historischen Holzblasinstrumentenbau*, in: *Das Musikinstrument* 11/95, 14ff. Frankfurt/Main 1995

Lyndon-Jones, Maggie: *A Checklist of Woodwind Instruments marked !!*, in: GSJ, LII, 1999, 243-280

Myers, Arnold und Tom Lerch: *The Research Reconstruction of a Renaissance Recorder*, in: Davide Bonsi, Diego Gonzalez, Domenico Stanzial (Hrsg.): *Proceedings of the International Symposium on Musical Acoustics 2001*, Vol. 1, 185-188, Venezia 2001

Richter, Hans Georg: *Holz als Rohstoff für den Musikinstrumentenbau*, Celle 1988 □

 **Blockflöte kaputt?**
Die besten Flötenbauer Deutschlands reparieren für uns.
early music im Ibach-Haus · Tel. 02336/990290 · Fax 02336/914213
Mail: early-music@t-online.de

bec musikhandwerk **Stefan Beck**
Renaissance- und Barockinstrumente
Traversflöten, Klarinetten, Chalmes, Mundstücke, Rebec (13.Jh), Mirliton, Cornamusen, MILLA® Krummhörner u.a.

bec musikhandwerk holsteiner ufer 40 - 42
d-10557 berlin tel-fax: 030 - 391 98 09
oder e-mail: musikhandwerk @ web.de

Ulrich Mahlert

Teaching methods for ensemble playing in music schools, part 1

The author defines the term "ensemble playing", he expounds his views on how ensemble playing is essential for personality development and how this can be boosted by playing together.

Translation: J. Whybrow

Bruce Haynes

The 18th-century art of woodwind preluding

Until as late as the 1930s, preluding was regarded as a specific kind of playing. Preluding was used to tune a woodwind instrument by warming it up. When it was played without an audience, it often had the character of an étude and was used to practice difficult passages. But it was quite common for a musician to prelude before pieces in concert as well, and when (as often) the prelude involved a progression through harmonies, it was known as a flourish. Both kinds of prelude were usually composed spontaneously, and could even involve more than one instrument.

Zu verkaufen:

Moderne Altblockflöte

von **Maarten Helder/Mollenhauer**,
VB 1550,- €

Altblockflöte nach Denner,

415 Hz, Buchsbaum + Elfenbein,
von **Fumitaka Saito**, Bj. 2001
VB 1500,- €

Chiffre 01/02, Moeck Verlag, Postfach 3131, 29231 Celle

Rainer Weber

Historical woodwind instruments – originals – copies – re-creations

With the growing interest in Ancient Music and its composers the question arose as to how and with

which instruments the music had been performed. Needless to say that the properties of music are not only notes and intervals. An essential property is sound and consequently timbre. It is quite natural that the interest in period instruments increased rapidly. The growing interest in period instruments and their specific playing techniques along with the discovery of rhetoric instrumental expression led in the sixties to *the* decisive breakthrough for Ancient Music. For the woodwinds this development was not altogether without risk. For instance, it simply cannot be avoided that the instrument gets moist when being played. Furthermore not always did the old instrument meet the demands of the modern player, it might not have matched the tuning of the other instruments, the fingerings were disturbingly unaccustomed, or the unusual mouthpieces were too difficult to handle, in other words strong violations, damage and heavy losses were the consequences. However, at that time, it was more or less impossible to get hold of copies of equal value. These barren conditions inspired instrument makers to start a thorough research. New measuring techniques were developed and computers were employed to measure acoustic behaviour and compare statistics. This enabled us to protect the existing originals. In this article the author deals with the question as to what extent these instruments still correspond to their original condition and as to what extent modern re-creations are truly authentic.

Translation: Richard Groocock

Tom Lerch

The Creation of a Clone

In 2000 Tom Lerch and Margret Löbner were commissioned to make an exact copy of an ivory tenor recorder that was found in the University Collection of Historic Musical Instruments (EUCHMI 3921).

The author gives an account on the preparatory work for this project as well as the experience and insights the recorder makers could obtain.

The article contains the relevant measuring data of the instrument.

Translation: J. Whybrow

Philipp Tenta

Warum alle alles falsch machen und nur ich weiß, was richtig ist!

Oder der missglückte Versuch, einen definitiven Artikel über *Gaillarde* und *Volta* zu schreiben

Einmal einen richtigen wissenschaftlichen Artikel über Aufführungspraxis zu schreiben, das wäre doch was! So ein richtiger mit Fußnoten, Quellenangaben, Querverweisen und allem, was dazu gehört. Nicht sich mit eigenen Ideen exponieren, sondern die Kollegen mit Erudition beeindrucken, die Zweifel des Lesers mit logischen Schlussfolgerungen niederwalzen, in den Olymp der Aufführungspraktiker hinaufkraxeln, von luftiger Höhe auf das blockflötende Fußvolk wohlwollend hinablächeln dürfen. Damit Träume wahr werden, hilft nur eins, Computer einschalten und loslegen!

Ein Thema habe ich ja auch schon gefunden! Um ehrlich zu sein, trage ich die Idee dazu schon seit über 20 Jahren mit mir herum, war nur zu bequem, mich endlich damit „ernsthaft“ auseinanderzusetzen: das „Spazierengehen“ bei Tänzen der Renaissance. Für den Fall, dass der geschätzte Leser aus der Ankündigung meiner Absicht nicht sofort ihre Tragweite erkennt, hier zum Einstieg eine kleine Anekdote:

Nach meinem Studium war ich während mehrerer Jahre an einem bretonischen Kulturinstitut tätig, an dem unter anderem Kurse für bretonischen Volkstanz stattfanden, die mir ein Schlüsselerlebnis vermittelten. Nachdem der Tanzmeister seine Erklärungen der Tanzschritte, Haltung und alles, was zu einer traditionellen Gavotte gehört, beendet hatte, war ich als einziger verwirrt zurückgeblieben. Die erklärten Schritte, die zu einem von mir als B-Teil bezeichneten Abschnitt der Tanzmelodie gehörten, waren mir zwar klar geworden, aber was war mit Teil A?

Hier wurde im Kreis gegangen und mit den gefassten Armen seltsam geschlenkert, dieser Teil des Tanzes war jedoch zu meiner Verwunderung nicht besprochen worden, und die Unterweisungen wurden dennoch bereits als beendet angesehen. Darauf angesprochen will der Meister aber von einem A-Teil nichts wissen. Außer den gerade erlernten Schritten gibt es nichts, wird mir wiederholt versichert. Erst nach einigem Gerede und andeutungsweiser Demonstration meinerseits wird klar, was

ich meine: mit der Gavotte habe das überhaupt nichts zu tun, denn es wäre nur „la Promenade“, der Spaziergang zwischen dem Tanzen. Diese „Promenade“ schien so unwichtig, dass sie nicht einmal bewusst wahrgenommen wurde, obwohl sie, zumindest im Zeitablauf, die Hälfte des Tanzes ausmachte.

Wäre es nun nicht naheliegend zu vermuten, dass auch Renaissancetänze gelegentlich zur Hälfte aus Spaziergängen bestehen, zu denen keine Tanzschritte überliefert wurden und die auch nicht einmal erwähnt werden? Auf diese Hypothese soll sich also mein seriöser, fundierter Artikel aufbauen, allein, Wissenschaft sollte nicht auf Vermutungen und Inspiration beruhen, sondern auf Bestandsaufnahme und eventuell logischer Schlussfolgerung.

Wer einmal *Gaillarde* oder *Volta* getanzt hat, wird sicher festgestellt haben, dass lange bevor die letzte Wiederholung angestimmt wird, alle Tänzer ermattet und schweißtriefend am Boden liegen, sich Luft zufächeln und, wenn vorhanden, sich mit Erfrischungsgetränken auffüllen. Dabei müssen wir heutzutage viel geringeren Kleidungsballast in die Höhe stemmen als vor 500 Jahren und hüpfen obendrein meist mit sprungtauglichen Trainingsschuhen umher, von denen Arbeau nur träumen konnte. Bei einem Blick auf die erschöpft herumpurzelnden Renaissancetänzer drängte sich mir immer wieder die Erinnerung an die von den bretonischen Tanzlehrern totgeschwiegene Promenade auf. Ist es nicht unumgänglich, auch bei Renaissancetänzen erholsame Zwischenperioden einzuschieben, bei denen man sich von der Anstrengung erholen konnte? Doch aus musikalisch-tänzerischem Hausverstand wird keine wissenschaftliche Arbeit gekocht! Ein Zitat mit Fußnote muss her, ein solches habe ich auch parat, ich muss nur vorher meinen Arbeau wiederfinden.

In der Beschreibung der *Gaillarde* schrieb er so oder ähnlich im Jahre 1589, dass zu Beginn die Damen an den Rand des Tanzsaales geführt werden sollen und danach die Herren ihre virile Kraft mit mächtigen Sprüngen unter Beweis stellen könnten.



Das wäre schon einmal ein guter Anfang, doch meine Beweisführung hinkt, das muss ich sogar selbst zugeben. Nirgends steht bei Arbeau, dass die Musik bereits begonnen hat, während man die Damen an die Seite führt, und noch weniger lässt sich davon ein Ablauf: Tanz-Promenade-Tanz-Promenade ableiten, den ich so gern mit historischen Quellen belegen möchte.

Es lässt sich aber eindeutig besser tanzen, wenn nach 16 Takten mit gewagten, halb-akrobatischen Sprüngen 16 Takte mit gemächlich-erholsamen Anstellschritten folgen, aber meine mangelnde Kondition, die ich auch den Tänzern der Renaissancezeit unterstellen möchte, ist sicher kein schlüssiger Beweis für die historische Interpretation alter Tänze. Bei *Volta* und *Gaillarde* können wir aber auch im Notentext häufig genug feststellen, dass nur ein Teil der Tanzmusik den Rhythmus der Tanzschritte wirklich unterstützt, während meistens mindestens ein Abschnitt deutlich ruhiger ist und mehr zum Promenieren als zu neckischen Sprüngen einlädt.

Die Aufforderung, etwas auszuprobieren, um sich selbst überzeugen zu lassen (oder nicht), ist aber natürlich kein historisch verifizierbarer Ansatz. Auch der Versuch, meine Hypothese mit unzähligen Musikbeispielen zu untermauern, von Attaignant bis Brade, Susato bis Praetorius wird mir nicht weiterhelfen. Denn selbst wenn es mir dadurch ge-

lingen sollte, eine musikalische Zweiteiligkeit vieler *Galliarde* und *Volten* zu verdeutlichen, werde ich mir dadurch nur das Wohlwollen des geschätzten Lesers verschmerzen, denn wer lässt sich schon gerne vor Augen führen, dass allein der Autor scharfsinnig und inspiriert genug ist, das Offensichtliche zu erkennen?

Vermutlich werde ich mich damit abfinden müssen, niemals einen ordentlichen wissenschaftlichen Artikel zu schreiben, denn um ganz ehrlich zu sein, spüre ich auch gar kein Verlangen, alle verfügbaren Quellen in jahrelanger Kleinarbeit zu studieren. Gewiss, der Traum ist süß, jede eigene musikalische Entscheidung mit historischen Zitaten rechtfertigen zu können und die Konkurrenz mit kompetenter Beweisführung endgültig ins Abseits zu drängen. Alles richtig zu machen und auch andere von der Richtigkeit der eigenen Interpretation überzeugen zu können ist ein Traum, der sicher von vielen geträumt wird.

Welchen Platz soll aber ein solches Vermitteln vermeintlicher Sicherheit in einem künstlerischen Unterricht eigentlich erhalten? Sollten wir nicht durch die Musik vielmehr den spielerischen Umgang mit der Ungewissheit erlernen, eine Fähigkeit, von der wir in unserem Leben sicher mehr profitieren würden als von einem sich Einmauern in anerkannte Wahrheiten, die voraussichtlich morgen bereits überholt sein werden?

Meine Hoffnung auf akademische Ehren ist geschwunden, dabei hatte ich schon einen eleganten Schluss für meine Ausführungen vorbereitet! Ich wollte erklären, weshalb der aus der Bretagne stammende *Passepied* bei Praetorius und Mersenne im *Alla Breve* Takt notiert ist, während er in den Aufzeichnungen Philidors zu den an Henry Quatres Hof üblichen Tänzen bereits im 3/8 Takt notiert wird. Nur die Promenade ist im Zweiertakt zu spielen, während der zweite Teil auch bei Praetorius und Mersenne bereits ein geschwinder Dreiertakt ist. So viel sei bereits heute von der Schlussfolgerung verraten, die in dem wissenschaftlichen Artikel untermauert werden soll, den ich voraussichtlich in 20 Jahren zu schreiben versuchen werde. Bis dahin werde ich meine spekulativen Kenntnisse weiter in Kursen zu Markte tragen, und wenn sich die Juilliard School of Music weiterhin uneindrückt zeigt, gebe ich auch mit größtem Vergnügen Meisterkurse für die Eisenbahnermusik von Attnang-Puchheim. □

MUSIKHAUS FINGER-HAASE

Komplettes
MOECK Blockflöten-Sortiment

Blockflötennoten
Individuelle Beratung durch

Helga M. Finger-Haase

Musikpädagogin

Tel.: 05144/2232
Fax: 05144/5720
Langerbeinstr. 7 · 29336 Nienhagen

Versand sofort an jeden Ort



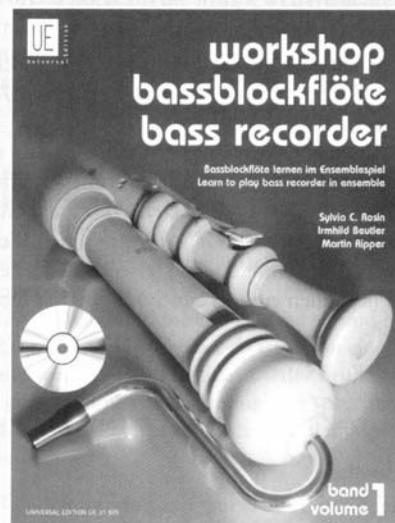
workshop bassblockflöte

Bassblockflöte lernen im Ensemblespiel
mit CD

herausgegeben von Irmhild Beutler,
Martin Ripper und Sylvia C. Rosin

UE 31 970 € 22,- (D)

- mit Playback-CD eingespielt vom Ensemble Dreiklang Berlin
- Anleitung zum Bassblockflötenspiel
- Ensemblestücke für 3-5 Blockflöten (Partitur und Stimmen)

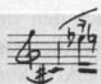


UE
zeitgemäße
musikpädagogik

neu



Ensemble Dreiklang Berlin
Kriminaltango • Tea for Three
für 3 Blockflöten (S(A)AB)
herausgegeben von S. C. Rosin
und I. Beutler [2-3]
UE 31477 € 10,95 (D)



Universal Edition • Wien

www.universaledition.com • uevertrieb@universaledition.com

Der Dichter spricht (II)

Diesmal ist es eine Dichterin: Ingeborg Bachmann, 1926 in Klagenfurt geboren und bereits mit 47 Jahren in Rom gestorben.

Hans Werner Henze, auch in Italien lebend und arbeitend, konnte die gleichaltrige Künstlerkollegin als Librettistin seiner Opern *Der Prinz von Homburg* (1958) und *Der junge Tod* (1964) gewinnen; die um die Themen Freiheit und Liebe kreisende Lyrik der Bachmann liegt auch einigen anderen Werken Henzes zugrunde.

In ihrem Text *Die wunderliche Musik*, aus dem TIBIA Auszüge bringt, kommen nicht nur die tief- und abgründigen Aspekte von Musik zur Sprache. Bachmanns Blick und Formulierungskunst legt zugleich die heiteren und komischen Seiten des Musiklebens offen.

Ihre Prosa möchte nicht nur gelesen, ihr Klang vielmehr mit den Ohren aufgenommen werden wie Musik. *Ohren: schön gewundene Schneckenhäuser, in die Melodien sich zurückziehen möchten* – und bisweilen auch Worte, Sätze, Sprache. **Ulrich Thieme**

[...]

Garderobe

An der Garderobe bringt das Publikum die Ohren in Ordnung und gibt das Gehör ab.

Zuhörer

Damen, die in Taft, und Damen, die in Brokat ausgestopft sind. Nackte Schultern, empfänglich für Musikkaskaden, von eifersüchtigen Bewunderern an Perlenketten gelegt, und unberührbare Schultern, von Schals verhüllt.

Die Herren mit erfrischten Gesichtern über zeremoniösen Anzügen. Schwarze wattierte Schultern, die ruhig die stärksten Orchesterstöße abzufangen vermögen.

Augenkläser und Opernkläser. Denn es soll hier etwas zu sehen geben.

Die Bereitschaft, einer Exekution mit sicherem Ausgang beizuwohnen, erwacht, wenn die Geiger den Violinhälsen die Schrauben ansetzen und die Saiten mit den Bögen anschleifen, bis sie zu winseln beginnen.

Der Jammer und das Wehklagen im Saal verwirren die Aufhorchenden; den Aufsehenden ist es eine Warnung, daß jede zweite Lampe an den Wänden erlischt.

Die Zuhörer zerstreuen sich, nehmen ihre Plätze ein und sammeln sich.

Wenn Ruhe eintritt, ist der Saal gleichmäßig von Köpfen gefurcht, und man kann in allen Reihen die Ohren der Zuhörer vor Neugierde wachsen sehen. [...]

Dirigenten

Viel müssen die Dirigenten auf ihr Gewissen nehmen. Sie sind nicht nur dazu da, um den Takt zu schlagen. Das ganze Orchester sieht ja auf sie und folgt ihren Weisungen. Wo der Mann im Frack hinnickt, hört eine Violine zu spielen auf; wenn er ein Augenlid senkt, setzen die Klarinetten ein, und die Hörner, die zum Küssen da sind, öffnen den Mund, wenn er den Mund öffnet.

Es gibt einen Dirigenten, der die Musik so gut im Kopf hat, daß er die Augen schließen kann, wenn sie beginnt. Er führt sie mit sicheren Händen durchs Dunkel und öffnet die Augen erst wieder, wenn es allen Instrumenten zu bunt geworden ist – ganz erstaunt über den Lärm, den ein Fortissimo hervorruft.

Ein anderer Dirigent benützt einen Stab. Er gebraucht ihn wie ein Messer, erst ordentlich und präzise und schließlich mit einem Zorn und in einem Blutausch, der das Publikum fürchten macht, die Musik werde am Ende kurz und klein gehackt aus dem Saal getragen werden müssen.

Einen Dirigenten gibt es, der wegen der Musik fast außer sich gerät. Er rennt mit Knien, Ellenbogen und Schultern gegen die Nähte seines Anzugs an. Er läßt es auf die Zerreißprobe ankommen, nach den vielen Zerreißproben, die ihm das Orchester vorher zumutete. (Er hat die Namen aller Musiker auswendig gelernt, um sich der Widerspenstigkeit der einzelnen besser erwehren zu können; aber jetzt ist es zu spät, und er kann den Mann mit der Bratsche nicht durch einen Anruf mitreißen.)

Ein Dirigent läßt den Musikern vorher heimlich falsche Noten in die Partituren schreiben, damit er abwinken und sie verbessern kann. Denn auch er hat nur zwei Ohren und muß vorgeben, mit zwanzig zu hören.

Ein Dirigent ist als Magier am Werk. Er hält seine Hände beschwörend hoch, bis die Musik wetterleuchtet und donnert. Und im Handumdrehen macht er sie wieder verschwinden. Er erweckt gerne den Eindruck, daß er selbst die vielen niederpurzelnden Klänge aus dem Ärmel schüttle und dann durch den zu einer stummen Zauberformel bewegten Mund verschlucke. Dem Publikum will schon der Atem stehen bleiben, aber in diesem Augenblick wird der Saal hell und kalt. Alle stehen auf, klatschen kurz in die Hände, und wieder ist ein Konzert zu Ende.

Einem sehr ehrwürdigen Dirigenten hatte man nur einmal etwas vorzuwerfen. Das war, als man bemerkte, daß er seine liebsten Stücke von Mal zu Mal langsamer spielen ließ. Aber er war schon alt und der Musik gegen über immer schwächer geworden. „Viel zu schön, um rascher gespielt zu werden“, sagte er.

Einen Dirigenten gibt es, der so berühmt ist, daß er es wagen kann, auszuführen, was in der Partitur steht. Er verlangt, daß die Instrumente blitzen, daß die Musiker exerzieren und sich vor der Musik in den Staub werfen, die er ihren Feldherrn nennt. Wenn ein Ton zu locker sitzt, rennt er fluchend und tobend auf und ab und brüllt: „Ihr Eselsköpfe! Ihr Himmelshunde!“ Der Dolmetscher übersetzt nur die Hälfte. Aber da ist schon eine Flöte auf seinem Kopf zerbrochen, und er braucht nicht mehr weiterzureden, weil der Dirigent wieder brüllt. „Euer Gott ist einen Dreck wert!“ Und: „Mein Gott ist alright!“ – weil einige der Musiker nur englisch sprechen und weinen. Dann weint auch er und wünscht sich noch eine Probe. Die letzte Probe besteht er mit allen Musikern gemeinsam vor seinem Gott, den er auch zu dem ihrengemacht hat.

Sänger

Geglaubt werden ihnen nur die Töne. Ihre nachdrücklichen Schritte, ihre monströsen Handlungen, ihr Lächeln, ihre Gefühle nicht. Am allerwenigsten die Worte, die sie zerdehnen und rafften nach Belieben, im Legato im Tremolo, im Triller.

Den Zuhörer bringen sie um die Fassung, sich selbst um das Vertrauen in ihre Kostüme, in die sie mit dieser körperlosen Stimme nicht schlüpfen können.

Angebetete Sänger! Verurteilt zu einem programmatischen Leben in den Metropolen und Provinzen der Musik, vom Applaus geschwellt die Stimmbänder; von Pfiffen gelähmt die Zungen; jedem Luftzug ausgesetzte Helden und Bösewichte; von jedem Rachenbelag zur Liebe unfähig gemachte Hochdramatische und Soubretten!

Für ein Lied geliebte und für ein Lied verstoßene Sänger . . .!

Einmal werden sie sich in Goldammern verwandeln und sich den überflüssigen Ballast ihrer Körper und Hirne unter die Federn stecken.

Ballett

Die Choreographie lenkt davon ab zu hören, daß im Ballett die Musik mit Füßen getreten wird. Aber die Tänzer haben keine Wahl; sie dürfen nur die Musik und nicht die Erde berühren.

Sie überwinden die Welt und ersetzen sie durch das Dekor, vor dem ihre Posen durch keine Natur Lügen gestraft werden können.

Die Tänzer umarmen die Tänzerinnen nicht. Sie setzen jede Geste absolut, weil sie mit ihrem Körper Kunst machen. Aus allen Bezügen getreten, erscheinen sie – die Locken und das Lächeln drapiert, archaisch die Mimik, die Körper betont in den schwarzen Trikots. Nachdem sie den Auftakt versäumt haben, stoßen sie ab, springen, schweben und treffen auf einem Akkord auf, den sie in einer Pirouette zerwirbeln. Einen Augenblick lang sind sie, in einem, die Last und jene, die sie abwerfen.

In der Mitte steht erstarrt die Tänzerin, der exakte Traum ihrer selbst, in blendendem Weiß – auf einem Ton, der seinen Schmerz vergißt.

Der Tanz, von Prämissen der Selbstherrlichkeit abgeleitet, kennt nur ein Du: die Musik. Die Tanzenden sinken, wenn er zu Ende geht, auf ein Knie, berühren sie ekstatisch mit den Fingerspitzen und verbergen, zwischen den im Verlangen ausgestreckten Armen, das Gesicht, von dem jetzt, für niemand zu sehen, die Maske fällt.

Ingeborg Bachmann. Die Wunderliche Musik S. 45-58, aus: Gesammelte Werke Bd. 4: Essays, Reden, vermischte Schriften. Anhang

© Piper Verlag GmbH, München 1978

Andreas Jaschinski (Hrsg.): *Notation*, Bärenreiter, Kassel/Metzler, Stuttgart 2001, MGGprisma, ISBN 3-7618-1625-1 (Bärenreiter), ISBN 3-476-41041-2 (Metzler), 320 S. Inh., Taschenbuch, € 17,90

Dieses Buch hätte ich mir dringend gewünscht für meine Lehrtätigkeit an der Hamburger Musikhochschule. Dort habe ich eine „Hamburgensie“ gemacht, eine über zwei Semester angelegte Vorlesung „Partiturrkunde“. Und die enthielt natürlich ein ausgedehntes Kapitel „Notation“. Dafür musste ich eine Menge Spezialbücher lesen, denn dieser Band, handlich, erschwinglich, zumeist sehr gut lesbar und immer informativ, war noch lange nicht in Sicht.

Nun ist er da, und ich hoffe dringend, dass sich nicht nur die Forscher, sondern auch die Hochschullehrer darauf stürzen. Denn trotz der nur 320 Seiten birgt das Buch eine überwältigende Fülle an Information. Und zwar eben nicht nur für die Forschung, sondern für alle, denen Notation von Musik wichtig ist. Ein Blick ins Inhaltsverzeichnis sagt schon genug; ich beschränke mich auf wenig, um den Umfang der *Tibia* nicht allzu sehr zu strapazieren: „Notation lesen“, „Bewertungen von Notation“, „Antike“, „Byzantinische und altslawische Notation“, „Neumen“; als Anhang dann Ausflüge nach Syrien, in die jüdische, armenische, georgische, altpanische und äthiopische Musik. Wegweiser zu Guido von Arezzo fehlen ebenso wenig wie zum Gebrauch der Linien und mehrstimmige Musik von 1280 bis heute.

Modi werden erläutert und selbstredend fehlt auch die Mensuralnotation nicht. Was gerade hier zu Franco von Köln gesagt ist, das zeigt genauen Einblick in das Wechselspiel von Notation und Erfindungsmöglichkeit von Musik: Polyphonie wird halt erst aufschreibbar, wenn man die Einzelnote in genaue Relation setzen kann zu den längeren und kürzeren. Und nur was man aufschreiben kann, das kann man erfinden, wenn es dabei so kompliziert zugeht wie in den Hochzeiten der Polyphonie. Doch dabei bleibt es nicht: Grundsätzliches ist gesagt über die Entwicklung der Notation bis heute. Sogar das relativ neue Buch über die Spieltechnik der Oboe von Peter Veale ist mit einem Notenbeispiel vertreten.

Dass „die Partitur“ vom Anfang bis heute dargestellt wird, ist beinahe selbstverständlich und so fehlt dann eben auch die „Lösch-Tabelle“ nicht. Ein großes Kapitel gilt den Tabulaturen, und das Finale wendet sich den „nicht-westlichen Notationsformen“ zu: man blickt ausführlich nach dem Osmanischen Reich, Indien, China, Japan, Korea, Tibet und Indonesien (Java und Bali). Klavarskribo darf nicht fehlen: wer das nicht kennt, sollte das Buch lesen. Und, bei aller gebotenen Konzentration auf die Historie: die notwendigen Informationen über Notationsverfahren im 20. Jh. sind auch nachzulesen. Dieser Band vermittelt wie gesagt Information und keine Kochrezepte.

Wie man also beispielsweise Neumen heute lesbar macht, das bleibt der Spezialliteratur vorbehalten. Und diese Enthaltung macht das Buch lesbar und unentbehrlich für den Gesamtüberblick. Es werden Grundlagen erklärt, Gedankenmodelle erläutert und Entwicklungen aufgezeigt. Und so, nur so wird der Weg frei zur Spezialliteratur, auf die der (augenpfeffernde) Anhang „Literatur“ ausführlich hinweist.

Endlich also das Buch, auf das ich so sehnlich gewartet habe als Hochschullehrer. Doch weil man gerade in diesem Metier hier nie endgültig ins Abseits gerät, freue ich mich sehr daran und werde es noch oft in die Hand nehmen.

Eine, allerdings vergleichsweise marginale Spezialuntersuchung habe ich vermisst: Mozart verwendet im Manuskript des Hornkonzerts Es-Dur KV 495 auf den erhaltenen Seiten (alles ist nicht mehr als Manuskript erhalten) vier verschiedene Farben: blau, rot, grün und schwarz. Die Wissenschaft, einschließlich des Köchelverzeichnisses, ignoriert das Problem. Köchel schreibt sogar: ... *des Scherzes halber* ... Erst die NMA (Franz Giegling) und später dann Konrad Küster in seinem hervorragenden Buch *Mozart, eine musikalische Biographie* diskutiert das Problem seriös. Sie entdecken in dem Spiel mit den Farben einen Code. Und das scheint mir sehr plausibel.

Schon die Tatsache, dass Mozart im 2. Satz alle Farben benutzt, im dritten jedoch nur rot und schwarz, lässt Köchels „Scherz“ doch sehr unglaubwürdig erscheinen. Ob das nun die Dynamik

betrifft, Begleitung oder Intensität: dieser Band sollte dieses Phänomen nicht links liegen lassen.

Marginal? Ich muss mich korrigieren. Ein Farbcode im 18. Jh. als Aufführungshilfe ist sensationell. Dass diese Erfindung nicht weiter verfolgt ist, hängt dann wohl nur mit den Druckproblemen zusammen. Übrigens: Ein Namens- oder Werkverzeichnis am Schluss des Bandes hätte mir meine Suche nach KV 495 denn doch sehr erleichtert. Das Kapitel „Taktstrich, Untergliederung ...“ behandelt die Frage nach Fähnchen oder Balken nun doch ein wenig salopp. In 7 – 8 Zeilen wird mitgeteilt, dass Balken zum Ende des 16. Jh. zwar in Frankreich und England, nicht aber in Deutschland und Italien bereits gedruckt vorliegen. Keinerlei Hinweis auf den Zusammenhang zwischen der wachsenden Dominanz der Instrumentalmusik und dem Abnehmen der Vokalpolyphonie. Mich würde ja schon interessieren, warum man ausgerechnet im Musik-Land Italien noch Fähnchen schreibt und gleichzeitig an der Entwicklung der Violine bastelt. Dieser Passus durisculus ist mir denn doch zu nahe an der historischen Theorie. Denn Balken geben in Zeiten der zunehmenden Virtuosität dem Interpreten Orientierung und Spielhilfen. Ob nun die Balken gedruckt waren oder mit der Hand nachgezogen wurden, das ist nun wirklich keine relevante Information. Sie wurden einfach gebraucht, egal wie. Aber das Warum darf in einem Buch dieses Kalibers nicht fehlen. Und so ist also keine Freude ohne Wermut.

Das Buch ist ein Gemeinschaftswerk. Aber jeden der Autoren muss man mit der Lupe unter seinem Beitrag suchen, diskret und kleingedruckt. Von Informationen weitergehender Art über die Verfasser: keine Rede. Bärenreiter und Co. haben da schon ein wenig unselige Tradition. Die Paperback-Edition der „Mozart-Werkausgabe in 20 Bänden“ hat keinen Registerband. Und so sucht man sich halbtot nach dem *Veilchen vom Goethe*. Und findet es schließlich in dem Band „Bühnenwerke VII“. Nun ja, Musik in der Öffentlichkeit ist immer auf irgendeiner Bühne zu finden. Aber wer hätte das gedacht? Bei diesem Buch ist es dasselbe. Wer einen bestimmten Autor sucht, der ist verloren. Martin Gimm beispielsweise steht ganz kleingedruckt auf Seite 267. Aber wie das Namensregister fehlt auch eine Kurzbiographie der Autoren. Doch ich würde in vielen Fällen zu gern wissen, wer da geforscht hat. Ein wenig erinnert mich das an die Gutsher-

ren-Art: nur der Herausgeber wird kenntlich gemacht, die eigentlichen Verfasser aber werden auf den 320 Seiten nahezu unzugänglich gemacht.

Jeder Film langweilt mich im Nachspann mit der Mitteilung, wie der Beleuchter heißt, der die Mordszene um Mitternacht ausgeleuchtet hat, obwohl ich schon längst weiß, wer der Mörder ist. Aber die wichtigen Leute dieses Buches muss ich suchen wie Mozarts *Veilchen*. Dem Buch ist eine zweite Auflage ebenso dringend zu wünschen wie der NMA. Aber dann bitte mit erheblich mehr Information als nur versteckte Autorennamen und „Bühnenwerke VII“.

Schade. Denn wenn dann die 2. Auflage so ist, wie ich mir das wünschen würde, dann werde ich diese Kritik frohen Herzens gründliche revidieren.

Albrecht Gürsching

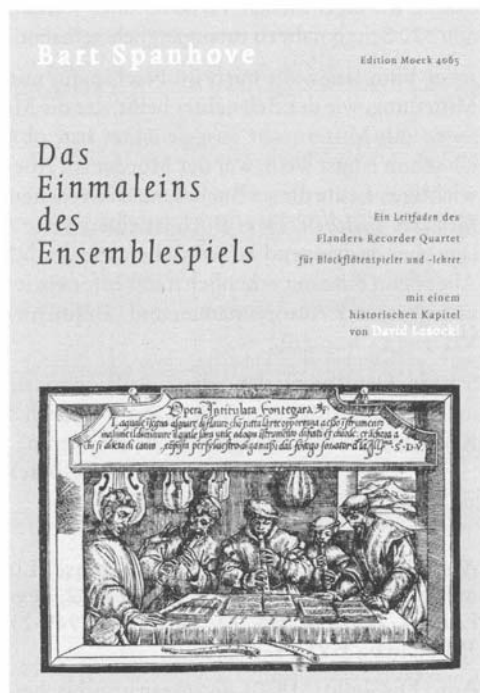
Anna Di Giglio: Strumenti delle muse, Lineamenti di organologia greca, I-Bari 2002, Levante Editori, (Femio; Bd. 6), ISBN 88-7949-235-7, 351 S., geb., € 23,24

Anna Di Giglio (*1970), *dottore* in griechischer und lateinischer Philologie, unternimmt in vorliegendem Werk eine Gesamtdarstellung der sprachlich-literarischen Quellen (einzeln sehr ausführlich zitiert) betr. griechischer Musikinstrumente. Die ergänzenden ca. 40 Abbildungen sind allerdings recht knapp. Auch wäre eine – wenn auch nur grobe – Bilanz bisheriger archäologischer Funde hilfreich gewesen. Auch geht die Autorin nicht auf bisherige Forschungen betr. Bau- und Spieltechnik ein. Immerhin sprachphilologisch ist diese Arbeit ein wirklich erleichterndes Handbuch für die musikarchäologische Forschung und ebenfalls wichtig: sie listet ca. 1000 Titel zu diesem Thema auf, das wissenschaftlich immerhin schon jahrhundertealt ist, auch speziell aulos-tibia betreffend.

Hermann Moeck

NEUEINGÄNGE

Jost Michaels: Die Bedeutung der Klarinette in der Kammermusik von Johannes Brahms, Frechen 2002, Musikverlag Müller & Gössl, ISBN 3-00-009047-9



INHALT

TEIL 1: TECHNIKEN DES ENSEMBLESPIELS

1 Intonation

Vorschläge zum Stimmen
Wie man stimmt
Probieren geht über Studieren
Wie man die häufigsten Intonationsprobleme löst
Intonationsübungen
Einige abschließende Überlegungen

2 Gleich, gleichberechtigt und gemeinsam

Einander zuhören
Zusammenbleiben
Tipps und Tricks
Übungen

3 Musizieren

Musik als Sprache
Analyse
Dynamik
Artikulation
Phrasierung
Charakter
Musikalische Fragen
Instrumentation

Bart Spanhove

Das Einmaleins des Ensemblespiels

Ein Leitfaden des Flanders Recorder Quartet
für Blockflötenspieler und -lehrer
mit einem historischen Kapitel von David Lasocki
Edition Moeck 4065, 85 Seiten, kartoniert, € 22,-
ISBN 3-87549-065-7

4 Komponieren für das Blockflötenensemble

Zwischenspiel: Eine wahre Geschichte. Wie man den Wert seiner Instrumente erkennt

TEIL 2: DAS UNTERRICHTEN VON BLOCK-FLÖTENENSEMBLES

1 Ziele

Kognitive und (psycho-)motorische Ziele
Affektive Ziele

2 Unterrichtsvorbereitung

Der Komponist
Die Komposition
Technische Analyse
Stil und Interpretation

3 Der Beginn der Stunde

4 Der weitere Verlauf der Stunde

Technik
Musik
Intellektuelle Aspekte
Soziale Interaktion
Allgemeine Anmerkungen

5 Lösung technischer Probleme

6 Lehrmittel

7 Pädagogische Hinweise und Bonmots

Der ideale Lehrer
Der ideale Ensemble-Lehrer
Wie man sein Repertoire findet (und auf dem laufen-
den bleibt)

Literaturempfehlungen

Zur Geschichte des Blockflötenensembles –
ein historischer Abriss
Weiterführende Literatur
Repertoire-Empfehlungen
Das Repertoire des Flanders Recorder Quartet

Der Autor Bart Spanhove über sein Buch:

Der Holländer Gerrit Vellekoop, eine Autorität auf dem Gebiet der alten Musik, schrieb einmal: „Nur eines ist schöner als das Musizieren – das gemeinsame Musizieren.“ Er fuhr fort: „So wie eine Unterhaltung von zwei oder mehr Personen gewöhnlich interessanter ist als selbst ein sehr guter Monolog, so ist das Spiel im Ensemble im allgemeinen vergnüglicher als das Solospiel. Allerdings ist, um bei diesem Vergleich zu bleiben, ein guter Redner nicht immer ein guter Gesprächspartner und ein guter Solist nicht unbedingt ein guter Ensemblespieler.“ Diesen Ausführungen Vellekoops stimme ich von ganzem Herzen zu. Mit anderen gemeinsam zu musizieren ist alles andere als leicht, und wenn auch noch alle Beteiligten ihre Freude daran haben sollen, so sind langfristiges Engagement, ausreichender Sachverstand und, nach Möglichkeit, gute Anleitung vonnöten. Dieses Buch möchte Blockflötisten helfen, bessere Ensemblespieler zu werden. Als Mitglied des Flanders Recorder Quartet und Blockflötendozent am Lemmensinstituut in Leuven (Belgien) arbeite ich seit über fünfzehn Jahren in und mit Blockflötenensembles. Mit diesem Buch möchte ich zahlreichen Anfragen sowohl

von Amateuren als auch von Berufsmusikern nachkommen und praktische Vorschläge machen, die auf meinen eigenen Erfahrungen beruhen. Gleichzeitig soll in der Literatur über unser Instrument eine Lücke geschlossen werden, die sich schon lange störend bemerkbar macht. In jedem Kapitel beginne ich mit den Grundlagen und führe dann das Thema ausführlicher weiter.

Bitte vergessen Sie bei der Arbeit mit diesem Buch nicht, dass es Zeit erfordert, ein guter Ensemblespieler zu werden. Wenn Sie meinen Vorschlägen folgen, dann verspreche ich Ihnen, dass dieser Prozess sich lohnen und Ihnen Freude machen wird. Und schließlich werden Sie am meisten nicht etwa aus irgend einem Buch lernen, sondern aus Ihren eigenen Erfahrungen.

*Flanders Recorder
Quartet, 1999.
Von links nach rechts:
Joris van Goethem,
Paul van Loey,
Han Tol,
Bart Spanhove.*
Foto: ©PAUL DE MALSCHE



MOECKMUSIC

www.moeck-music.de
info@moeck-music.de
INSTRUMENTE UND VERLAG · CELLE

James Hook: „Hark ‘Tis the Lark“, Arie für Sopran oder Tenor, Sopranblockflöte und Cembalo (B.c.) oder Pianoforte, hrsg. von Nikolaj Tarasov, Generalbassaussetzung von Johannes Bornmann, MVB 62, € 9,00

James Hook: „The Jolly Young Waterman“, „Rural Felicity“ mit Variationen für Altblockflöte (Querflöte, Violine) und Cembalo (B.c.) oder Pianoforte, hrsg. von Johannes Bornmann, MVB 61, € 9,00

Musikverlag Bornmann, Schönaich 2001

James Hook (1746-1827) komponierte in einem typisch englischen, unbeschwert-frühklassischen Stil; sein Vorbild war Johann Christian Bach. Den Blockflötenspielern ist Hook bisher nur durch Bearbeitungen seiner Querflötenstücke bekannt, so z. B. den Trios op.83 und op.133 sowie den Sonaten op.99. Nun wird erstmals eine Arie *With a Flageolet Accompaniment* veröffentlicht. Dabei handelt es sich zweifelsfrei um ein Stück mit Blockflöte, offen bleibt nur, ob ein französisches oder ein englisches Flageolet gemeint war. Der Tonumfang $e^2 - f^3$ ist auf Instrumenten verschiedener Bauweise und Stimmung spielbar. Die vom Herausgeber empfohlene Sopranblockflöte ist jedenfalls ein geeigneter Ersatz für ein Flageolet.

Die Arie entstand in der Zeit zwischen 1792 und 1805 und ist damit ein später Beitrag zu der im 17. und 18. Jahrhundert so beliebten Besetzung *Flauto e Voce*. Besonders typisch ist sie für Stücke, die das Zwitschern von Vögeln besingen. Solche „Vogelarien“ scheinen in England – neben Italien und Frankreich – eine besondere Tradition gehabt zu haben. Bisher sind Stücke von G. Fr. Händel, J. Chr. Pepusch, J. E. Galliard und Th. Arne mit Blockflöte (sowie einige weitere mit Querflöte) bekannt. Hooks *Hark ‘Tis the Lark* bildet einen bemerkenswerten Abschluss der Tradition englischer Vogelarien mit recorder (wörtlich: Zwitscherer). Diese Musik, die zu Hooks Zeit für unterhaltsam und effektiv gehalten wurde, ist sicher auch heute noch gut für eine wirkungsvolle Aufführung.

Die Partien der Blockflöte und des Tasteninstrumentes sind problemlos ausführbar, der Gesangspart ist anspruchsvoller (Triller und Koloraturen, mehrfach bis b^2). Vielleicht wären manche der heutigen Interpreten für einen Kadenz-Vorschlag

dankbar gewesen. Die Flötenstimme verführt mangels Wendestelle zum Kopieren, in der Violoncellostimme sind versehentlich einige Klavierakkorde als Doppelgriffe enthalten.

Die beiden Variationenfolgen für Altblockflöte und Tasteninstrument sind ursprünglich Lieder *with variations for the harpsichord or Piano Forte, also for the German Flute Violin and Guittar*. Sie wurden vom Herausgeber eingerichtet und mit einem ergänzten Klaviersatz versehen, eines der beiden Stücke wurde transponiert. Beide Lieder sind im Sechachteltakt geschrieben und stehen englischer Volksmusik nahe. Damit erfüllen sie sicher die Erwartungen, mit denen fortgeschrittene Altblockflötenschüler heute an englische „Klassik“ herangehen.

Peter Thalheimer

Hikaru Hayashi: Sonatine für Sopranblockflöte, hrsg. von Ewald Henseler und Mayumi Adachi, Münster 2000, Mieroprint Musikverlag, Ed.-Nr. EM 1110, keine Preisangabe

Die Herausgabe der *Sonatine* für Sopranblockflöte solo des bekannten japanischen Komponisten Hikaru Hayashi ist für junge Blockflötisten mittlerer Niveaustufe eine wirkliche Bereicherung, und dies nicht nur, weil es hier ohnehin sehr wenig angemessene Literatur gibt. Obwohl die *Sonatine* bereits 1947 vom damals 15-jährigen Komponisten geschrieben wurde, hat sie nichts von ihrer Aktualität verloren, denn Hayashi, der wohl als erster Japaner Mitte des 20. Jahrhunderts ein Stück in Japan für dieses dort völlig fremde Instrument Blockflöte schrieb, hat einen unkonventionellen klangvollen Stil.

Allein unter diesem Aspekt ist die Komposition eine Besonderheit, aber auch, weil sie einen Musikstil repräsentiert, den wir heute, angesiedelt zwischen sogenannter E- und U-Musik, versehen mit traditionellen volkstümlichen Melodien und Rhythmen aus aller Herren Länder, vermutlich als Weltmusik bezeichnen würden. Dabei ist die *Sonatine* konservativ dreisätzig angelegt mit: I – Moderato, II – Larghetto und III – Rondo: Allegretto scherzando und schöpft in allen Sätzen den gesamten Tonraum der Sopranflöte von c^1 bis b^2 genüsslich aus. Zu den gefälligen Melodienfolgen unter-

schiedlichen Charakters könnte man sich auch leicht eine einfache Harmonisierung denken, zumindest spürt man beim Spiel die harmonische Phantasie des Orchester- und Chorkomponisten Hayashi.

Hikaru Hayashi wurde 1931 in Tokyo geboren und hatte seit 1941 Kompositionsunterricht bei Hisatada Otaka. 1953 wurde seine *Symphonie in G* bei den nationalen Kunst-Festspielen ausgezeichnet, darüber hinaus erhielt Hayashi 1956 den Otaka-Preis für die *Variationen für Orchester*.

Die in Deutsch, Englisch und Japanisch erschiene Herausgabe durch Ewald Henseler und Mayumi Adachi im Mieroprint-Verlag Münster besticht durch angenehmen Notendruck, darüber hinaus durch ein ausführliches zweiseitiges Nachwort über die Geschichte der Blockflöte in Japan, eine Thematik, die in diesem Zusammenhang äußerst interessant ist und in wohl keinem Lexikon zu finden sein wird. **Adelheid Krause-Pichler**

Robert Schumann: Sonate für Flöte und Klavier a-Moll op. 105 nach der Sonate für Violine und Klavier eingerichtet von Carl Müller, Hofheim-Leipzig 2000, Hofmeister Musikverlag, € 14,80

Nichts ist so erfolgreich wie der Erfolg. Das gilt nicht nur für die über Jahrzehnte vorherrschende Kombination Bach-Schubert-Prokofjew, sondern auch für Übertragungen aus der Violinliteratur.

Cesar Francks Violin-Sonate A-Dur zu spielen, rechnet sich jeder engagierte Flötist zur Ehre an, die Flöteneinrichtungen der Brahms-Sonaten spielt dagegen hierzulande wohl niemand. Bis einer kommt und sie überwältigend bewältigt. Ebenso warten Drouets Einrichtungen von Beethoven-Sonaten und Mozarts spätere Violinsonaten auf fähige Interpreten.

Fast jeder Flötenspieler ist bereit, das Urteil zu teilen, dass das Repertoire für die Flöte im 19. Jahrhundert mit dem für die Violine nicht konkurrieren kann. Das geht oder ging bis zur völligen Verdammung dessen, was im 19. Jahrhundert komponiert wurde – aus Unkenntnis und Nichtverfügbarkeit, wobei das eine das andere bedingen kann. Doch wir sollten die – von den häufig nur klavierspielenden Musikwissenschaftlern – eingeredete Scheu gegenüber Übertragungen/Bearbeitungen ablegen und möglichst vieles von Komponisten der Violin-, Klavier- oder Violoncello-Literatur kennenlernen.



Der neue STUDIO Knicktenor
macht auch jungen Leuten mit
kleinen Händen grosses
Vergnügen!
Wir wünschen viel Erfolg
beim Musizieren!

Küng Blockflötenbau
Grabenstrasse 3
8200 Schaffhausen
info@kueng-blockfloeten.ch

• K • U • N • g •

Umso besser wird man dann die Flötenmusik schätzen und lieben lernen. Lassen wir uns keine strengen Diät-Vorschriften einreden.

Im Verlag Friedrich Hofmeister hat Joachim Draheim die von dem Komponisten Carl Müller (1818 – 1894) im Jahr 1886, dreißig Jahre nach Schumanns Tod, vorgenommene Einrichtung zugänglich gemacht. Gleichzeitig wurde die Fassung für Violoncello (damals von Friedrich Grütz-macher verantwortet) neuaufgelegt. Sehr erfreulich für alle, die schon längst die *Drei Romanzen* op. 94 für Oboe auf der Flöte spielen. Diese erste Violinsonate Schumanns wurde Ende 1851 komponiert, 1852 in Leipzig uraufgeführt, jedoch ohne nennenswerten Publikumserfolg. Heute gilt sie als Standardwerk, und ist von den drei Violinsonaten die meistgespielte.

Die Sonate ist dreisätzig, der zweite Satz vereint die Merkmale des Scherzos mit denen des langsamen Satzes, alle drei sind architektonisch meisterhaft gebaut. Eine gründliche Analyse sei jedem Spieler dringend angeraten. Sie lässt die monothematischen Zusammenhänge zwischen den Sätzen er-

kennen und macht klar, in welchem motivischen Verhältnis die Stimmen in diesem wirklichen Duo zueinander stehen.

Mein Vorschlag: man spiele einmal mit einem guten Pianisten die Schumann-Sonate und danach die von Kuhlau op. 85, auch in a-Moll, und – wenn noch Kondition vorhanden – das 5. Solo in a-Moll von Tulou. Gerade durch die Verschiedenheit der Stücke, wird man von einer vorschnellen Verurteilung von Flötenmusik Abstand nehmen müssen.

Die wenigen Druckfehler sind durch die Neufassung des Notentextes mit Computer entstanden und können leicht verbessert werden, wenn man die Violinfassung heranzieht. So erkennt man auch die Eigenart der Einrichtung, lernt sie recht einzuschätzen und ihr zu folgen oder auch nicht. Die notwendigen Eingriffe sind eher als gering einzustufen, die Musik ist auf der heutigen Flöte sehr gut darzustellen. Der Komponist hat uns mit seinen alternativen Besetzungsangaben (Violine oder Oboe, Violoncello – Horn, Violine – Klarinette), also immer Bogen oder Luftstrahl, dahingehend einen deutlichen Fingerzeig gegeben. Dieses Werk des späten Schumann ist allen offenen und neugierigen Flötisten sehr zu empfehlen. **Željko Pešek**

ASPECT 2002

Kurs vom 26. August - 2. September 2002
Musikalische Bildungsstätte Schloß Weikersheim

...musica getutscht...

Deutsche und Italienische Musik der Renaissance

Matthias Weilenmann • Blockflöte
Brian Franklin • Viola da gamba
Martin Derungs • Tasteninstrumente

Gäste:
Pedro Memelsdorff • Blockflöte
Dr. Laurenz Lütteken • Musikwissenschaft
Kelly Landerkin • Sopran
Tino Brütsch • Tenor

In gemeinsamer Trägerschaft von ASPECT2002, Jeunesses
Musicales Deutschland und dem Landesverband der
Musikschulen Baden-Württemberg e.V.

Anmeldung und Informationen bei Agentur **ALLEGRA**
www.allegra-online.de, Email: info@allegra-online.de,
Tel. 0621 / 83 21 270, Fax 0621 / 83 21 271

Solo, fünf Etüden und Vortragsstücke für die Sopranflöte, eingerichtet von Ronald J. Autenrieth, Celle 2001, Moeck Verlag, ZfS 744/745, € 4,25

Die vorliegende Ausgabe ist für den Unterricht gedacht, insbesondere für Schüler, die nicht gern Tonleitern und Akkorde trocken üben. Als Vortragsstücke scheint mir die Literatúrauswahl nicht ergiebig genug. Van Eycks Variationen 3 & 4 aus *Wat zal men op den Avond doen* ist herausgelöst vom Liedmaterial. Für den Schüler wäre es sinnvoll, die Melodie zu kennen, damit er diese noch nachvollziehen kann, wenn er die Variationen übt. Die Bindebögen stammen alle vom Herausgeber, sind aber im Notentext nicht als solche kenntlich gemacht. Auch haben sich einige Druckfehler eingeschlichen: Takt 3 10. Note sollte *e* sein (kl. Terz unter *g*) Takt 13 14. Note sollte *c* statt *g* sein, Takt 15 letzte Sechzehntel *d* statt *b*, Takt 19 5. Note sollte *c* statt *d* und Takt 20 6. Note sollte *d* statt *f* sein. Dies jedenfalls im Vergleich mit meiner Faksimileausgabe. Zipolis *Giga* aus Suite I op. 1/2 für Cembalo ist geeignetes Futter für Tonleiterschnitte

und Akkordbrechungen. Über Kreysing den Jüngerer ist im Vorwort nicht viel zu erfahren, gerne hätte ich gewusst, für welches Instrument dieses *Menuett* ursprünglich geschrieben wurde. Anhand dieses Satzes kann zweistimmiger Melodieverlauf geübt werden. Ich vermute, dass Graupners *Rigaudon en Rondeaux* ebenfalls auf einer Komposition für Tasteninstrument beruht. Hier ist eine einstimmige Fassung abgedruckt, Echostellen und musikalische Gegensätze können daran geübt werden, ebenso eventuell das Verzieren und Gestalten des Refrains. Kreutzers *Etude* (ursprünglich für Violine) enthält Tonleiterausschnitte, Durchhaltevermögen kann erprobt werden, aber musikalisch ergiebig ist auch sie nicht. Ich frage mich, ob es heute sinnvoll ist, eine solche Ausgabe auf den Markt zu bringen. Es gibt noch genügend Originalmusik für Blockflöte, (oder Melodieinstrument), die sich besser eignen würde als Etüdensammlung im Bereich der „Alten Musik“. Und der musikalische Inhalt ist dürftig, so dass diese Stücke den Zuhörer, auch in einer Vortragsstunde nur langweilen würden. Schade.

Marianne Mezger

Klaus Miehl: Konzert (op. 58, 1995), für Altblockflöte und Streichorchester, Pforzheim 2001, Gerhard Goldbach Musikverlag, keine Preisangabe

Es liegt ein Werk vor, das den Rezensenten ein wenig ratlos macht. Natürlich kann man – die Postmoderne erblüht allenthalben – ein Stück im alten Stil schreiben. Beispiele hierfür kennt man von Reger, Casella, Prokofjew, Respighi bis hin zu Henze und Schnittke, und man hört sie gerne. Dem *Tibia*-Leser mögen auch die Simonetti/Michel-Stücke bekannt sein und Spielfreude vermitteln.

Das vorliegende Werk lässt den Fleiß des Tonsetzers bewundern. Seine melodische Erfindung jedoch bleibt in der Welt der 20er Jahre des vorigen Jahrhunderts stecken. Schon damals schrieben Karl(!) Hasse, Emil Kronke und Ernesto Koehler unter Vermeidung aller Modernismen. Hier nun geht es aber auch um die „Setzkunst“ (wenn denn schon die Tradition beschworen werden soll). Man möchte einen Bratschisten bedauern, der in ca. 100 von 158 Takten nur die Figur 7  zu repetieren hat. Aus der barocken Literatur sattem bekannter Dreiklangsfiguren in der Solostimme bringen zwar manchmal tonartliche Rückungen; aber sind sie, so gehäuft auftretend, Scherz, Persiflage oder nicht

Musiknoten
Lehrbücher, Songbooks, CD-Rom, Komponisten,
Besetzungen, Musikrichtungen
aller Verlage
Lieferung ohne Nebenkosten frei Haus
Notensuche und Bestellung
auf der Homepage
www.uisnotenexpress.de

doch nur „bemühend“ in ihrer Sequenzenwelt? Der virtuose Spieler wird sie freilich schnell in den Fingern haben, dabei bleibt es denn aber auch. Überraschung bleibt weitgehend aus in diesem Konzert.

Der Rezensent möchte den Eindruck vermeiden, vom hohen Ross herab zu urteilen. Wenn ein solches Werk zur Diskussion gestellt wird, muss man es ernst nehmen. Aber genau aus dieser Einstellung heraus möchte man dem Autor wünschen, zweifellos vorhandenen Ideenreichtum in angemessene Form verwandeln zu können, Melodien auf den Punkt zu bringen, Spannung und Entspannung im traditionellen Sinne zu „gestalten“.

Hans-Martin Linde

Musiklädle
Notenversand für Musiker
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
e-mail: Notenversand@Schunder.de
Blockflötennoten Handbuch + Faksimileanhang
20.000 Infos für Musiker 39.- DM / 20.- DM für ERTA-Mitglieder

John Van Buren: Seven Excursions for two flutes, Stuttgart 2001, Carus Verlag, Ed.-Nr. 17.081, € 10,00

Sieben Ausflüge nennt der an der Musikhochschule Nürnberg/Augsburg wirkende amerikanische Komponist Van Buren die 1986 komponierten sieben Sätze für zwei Flöten, die bisher nur handschriftlich vorlagen.

Wie bei den Flugübungen (*Flying lessons*) des zwei Jahre älteren Robert Dick ist zwar der didaktische Hintergrund der Kompositionen deutlich, beim Spielen vergisst man ihn dann aber schnell. Dass das Ganze etwas über eine Viertelstunde gedauert haben soll, will man auch nicht recht glauben.

Der erste Satz *Präludium* ist eine Toccata auf zwei Spieler verteilt, was ein gutes Aufeinanderhören verlangt. Verschiedene Achtelgruppierungen bilden ein rhythmisch abwechslungsreiches Muster. Der zweite Satz *Dichotomy* besteht aus zwei kurzen Teilen: zuerst sind die beiden Flöten dynamisch unterschieden, im anschließenden *ff*-Teil kommt „das Schneidende“ zum Ausdruck: ein durchdringender Triller gegen kurze Einwüfe, wobei Zeitangaben in Sekunden die rhythmische Realisie-

rung regeln. Das *Andante* ist mit seiner Achtelbewegung und einer *pp*-Melodie darüber bizzar getönte Melancholie. Der vierte Satz – ohne Titel – ist rhythmisch vital und erinnert durch Dreier- und Zweier-Kombinationen in insistierender Achtelbewegung an den ersten Satz. Das *Blue Ostinato* mit ternärem Rhythmus und verzögerten Reibungen besticht im Klangsinnlichen. Im *Adagio con carosello* darf man dann gleichzeitig singen und spielen. Die Multiphonics und die vom Komponisten dazu angegebenen Griffe sind offensichtlich für eine h-Fuß-Flöte mit open-holes gedacht. Sie bedürfen der Anpassung an das jeweils vorhandene Instrument seitens des Spielers, mit viel „Drehen und Wenden“ wird man vermutlich einige Zeit brauchen, um die Vielstimmigkeit zu realisieren. Im Zusammenspiel schwer ist auch das Schluss-Presto, es enthält Tonrepetitionen und verzwickte Figuren, ein lebhafter Abschluss der erlebnisreichen Ausflüge.

Dank gebührt also dem Carus-Verlag für die schöne Ausgabe. Zweimal muss man allerdings den Kopierer bemühen, um die Wendestellen zu umgehen, warum gibt es keine Leporello-Faltung oder eine eingefügte leere Seite?

In einer überarbeiteten und erweiterten Neuausgabe endlich wieder lieferbar:



URSULA SCHMIDT-LAUKAMP

Blockflöte lernen
Eine systematische Anleitung für die
Altblockflöte in F
ZM 80237

EUR 16,95

Die Schule ermöglicht das Erlernen des Spiels auf der Altblockflöte mit und ohne Vorkenntnisse auf der Sopranblockflöte. Sie ist geeignet für den Einzel- und Gruppenunterricht auf der Basis allgemeinemusikalischer Grundkenntnisse.

Schwerpunktmäßig vermittelt sie einen Einblick in die Musik des 16. - 18. Jahrhunderts und gibt Anregungen zur historischen Interpretationspraxis. Eine Auswahl wesentlicher Verzierungen, eine Trillertabelle und Lernhilfen für das Atem- und Fingervibrato runden das Angebot ab.

Ein Standardwerk für den Blockflöten-Unterricht, das hiermit wieder zugänglich ist.



ZIMMERMANN · FRANKFURT

Der Komponist – dessen Frau Flötistin ist – schrieb übrigens für die Flöte noch eine große Anzahl interessanter Werke: *Incandescence* für Flöte solo, *Canzone* für Flöte und Klavier, *Im Zwielficht* – ein Trio für Flöte, Violine und Violoncello, ein Concertino per flauto ed archi, *Und alle Zeit ward Gegenwart* für Flöte und Orgel, *Nach Hölderlin* für Flöte und Chor a capella und das Konzert für Flöte und Orchester.

Željko Pešek

Johann Sebastian Bach: Ouverture Nr. 2 h-Moll BWV 1067, eingerichtet von Siegfried Petrenz für Querflöte, Tasteninstrument und Violoncello ad libitum, Stuttgart 2000, Carus Verlag, Ed.-Nr. 17.007, € 15,50

Mit Gerhard Kirchners Bärenreiter-Fassung für Flöte und obligates Cembalo von 1983 konnte man sich von den alten Klavierauszug-Ausgaben verabschieden. Nach dem Grundsatz erstellt, *nichts zu tun, was Bach nicht getan hätte, aber nicht alles zu tun, was er hätte tun können* (laut Vorwort), hat man sich dieser Ausgabe gerne zum Einstudieren, seltener wohl zum Konzertieren, bedient. Leider wurde – da sie wohl in dem neuen Zusammenhang entbehrlich schien – die Bezifferung weggelassen. Der Cembalopart erwies sich, namentlich bei schnellerer Temponahme als spielbar, aber doch gelegentlich als zu schwerfällig.

Siegfried Petrenz, der jetzt die Ausgabe des Carus-Verlags besorgt hat, sieht in erster Linie das Klavier statt des Cembalos für die kammermusikalische Wiedergabe vor. Die beiliegende Violoncello-Stimme lädt dazu noch mehr ein. Keine schlechte Idee, den Streicherklang auf diese Weise mit einzubringen. Der zwei- bis dreistimmige Klaviersatz ist viel flüssiger zu spielen, so dass man die gewandelten Anschauungen der historischen Aufführungspraxis leicht verwirklichen kann.

Die Darbietung eines sauberen Urtextes ist in dieser Ausgabe selbstverständlich gegeben, auch die Bezifferung muß man nicht missen. Im Unterschied zur Bärenreiter-Ausgabe fehlt nun hier leider die Solo-Tutti Unterscheidung. Für die formale Gliederung ist es aber gut, zu wissen, wie die Spieler, auch bei kammermusikalischer Aufführung, gewichten müssen.

Die Idee der Neuauflage, ein sehr angenehmes Notenbild mit schlanken Köpfen, ist begrüßenswert und mutig, wenn auch kein großer Verkaufserfolg erwartet werden kann. In unserer Zeit haben

die diversen Angebote mit CD in verschiedenen Tempi mit (wenn auch nur virtuellem) Orchester zu spielen oder Computerprogramme zu verwenden dem Selber-Musizieren mit lebendigen Mitspielern einiges voraus. Oder nicht?

Željko Pešek

Konrad Lechner: Variationen über „Ei, du feiner Reiter“ für Blockflötenquartett (S/S und A im Wechsel/T/B), hrsg. von Gerhard Braun, Bad Schwalbach 2000, Edition Gravis EG 708, € 4,80

Konrad Lechner (1911-1989) schrieb 1941 zehn Variationen für Violine und Klavier über *Ei, du feiner Reiter*. Sie waren sicher als modernes Gegenstück zu den über 300 Jahre älteren Variationen von Samuel Scheidt über dasselbe Thema gedacht. Weil die Neue Musik dieser Zeit den Kompositionsprinzipien des 16. bis 18. Jahrhunderts näher stand als etwa denen der Spätromantik, bildeten damals alte Liedmelodien häufig die Grundlage neuer Instrumentalmusik, so z. B. bei Hindemith, Bornemann und auch in Lechners eigener Blockflötenmusik von 1938.



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. 0 36 91 - 21 23 46

Gerhard Braun, Kompositionsschüler von Lechner, bat den Komponisten um eine Version dieser Variationen für Blockflöten. Lechner wählte vier Sätze aus und richtete sie 1979 für Quartett ein. Diese Fassung wird nun posthum veröffentlicht.

Die Musik ist – dem Stil der Entstehungszeit entsprechend – konventionell, jedoch nicht frei von rhythmischen und harmonischen Überraschungen. Der Satz ist nicht gerade typisch für ein Blockflötenquartett, aber gut spielbar und nur von mittlerem Schwierigkeitsgrad. Die originale Notation der Altblockflöte im oktavierenden Violinechlüssel wurde in der Erstausgabe beibehalten. Erfreulicherweise gibt es in der Spielartur keine Wende-probleme.

Peter Thalheimer

Jean-Louis Tulou: Fantaisie op. 30 und Fantaisie op. 36 für Flöte und Klavier, hrsg. von Wolfgang Riedel, Frankfurt 1999, Musikverlag Zimmermann, ZM 30090, € 15,95

Als dritte Ausgabe mit Werken für Flöte und Klavier von Jean-Louis Tulou (1786-1865) erschienen 1999 im Musikverlag Zimmermann 2 Fantasien in der Reihe *Flöte zwischen Rokoko und Romantik*. Gerade auf Tulou trifft dieses Motto in vieler Hinsicht zu. Zieht man als Anhaltspunkt seine Ausbildung heran, war Tulou ein Flötist der alten Schule. Tulous Lehrer Johann Georg Wunderlich (1756 – 1819) hatte in seiner Jugend bei Félix Rault (1736 – ca.1800) Unterricht, der wiederum ein Schüler Michel Blavets war. In der Tradition dieser berühmten Flötisten unterrichtet, wurde aus Tulou schnell ein Virtuose, der mit 15 Jahren als erfolgversprechendster Flötist in Frankreich galt: ein Prädikat, das eine Generation vor ihm bereits seinem Lehrer Wunderlich zugefallen war.

Als überzeugter Republikaner hatte er nach Napoleons Sturz um seine offiziellen Posten als Soloflötist der großen Oper und Lehrer am Konservatorium derart zu kämpfen, dass er freiwillig um seine Entlassung bat und einige Jahre vorwiegend als Pädagoge und Komponist tätig war.

Etwa 130 Werke umfasst sein kompositorisches Œuvre, das zum Großteil aus sehr eleganter – vom Interpreten für Interpreten erdachter – Flötenmusik besteht.

Nach 1826 trat Tulou wieder auf und begeisterte sein Publikum durch seine elegante Spielweise, seine schöne Tongebung und seine bemerkenswert saubere Intonation. Seine Intonationsreinheit wurde deswegen besonders anerkannt, weil er Zeit seines Lebens die Böhmflöte ablehnte und ihr die alte konisch gebohrte 12-klappige Flöte vorzog. Als Mann der Tat produzierte Tulou diesen Flötentypus vom Jahre 1831 an selbst, musste aber erleben, dass ihm sogar seine eigenen Schüler untreu wurden und zur Böhmflöte wechselten. Wie sein Lehrer Wunderlich schrieb auch Tulou eine *Méthode de flûte* op. 100 (1835), die dem Leser eine gute Einsicht in die Denkweise des Meisters vermittelt.

Einerseits Urenkel des großen spätbarocken Flötisten Michel Blavet, andererseits Zeitgenosse von Friedrich Kuhlau, Carl Maria von Weber und Anton Bernhard Fürstenau, verschmolz Tulou die Barocktradition mit der Romantik.

Die Klavierstimme beider Fantasien ist der Oberstimme untergeordnet und hat eine rein begleitende Funktion. Das erklärt, warum diese Stücke von Tulou auch in einer Version für Soloflöte arrangiert wurden.

Die Fantaisie op. 30 in G-Dur steht im 6/8 Takt, was ihr – auch durch die repetierende Klavierbe-

Musikverlag Bormann
Schönaich

NEU

MVB 69:
Erzähler und Blockfl.-Spkr. (SSAB)

MVB 70:
Erzähler und Großes Orchester

Die Zaubertrommel - ein musikalisches Märchen

gleitung – einen leichten, voranstrebenden Charakter verleiht. Einem kurzen Adagio folgt ein Allegro poco Presto, das ebenso wie das Adagio durch schöne Themen und Überleitungen glänzt, jedoch etwas Gegenspiel im Klavier vermissen lässt.

Spieltechnisch etwas anspruchsvoller ist die Fantaisie op. 36 in C-Dur. Hier darf das Klavier in der 17-taktigen Einleitung ein richtiges Motiv vorstellen, das leider in Vergessenheit gerät sobald die Flöte einsetzt. Der mit Allegro moderato überschriebene Satz hält jedoch auch für die Flöte ein gutes kraftvolles Thema bereit, das sich entwickeln und modulieren darf und auf das ein mit Andante grazioso überschriebener Variationssatz folgt. Das Thema ist hübsch und die 4 Variationen sind einfallsreich. Abgerundet wird das Ganze durch die Rückkehr des 1. Flötenthemas und einen pompösen Schluss.

Mit einem Umfang von d¹ bis as³ sind diese beiden Fantasien auch auf älteren vierklappigen Traversflöten spielbar. Die Flötenstimme hat gute Wendestellen und eine ausklappbare Seite. Ein sorgfältiger Korrekturleser hätte die falschen Noten in der Flötenstimme der Fantaisie op. 36 (die sich ab Takt 164 häufen) sicher entdeckt, da manche Fehler bereits in der Partitur korrigiert sind. Andere, die sowohl in der Stimme als auch in der Partitur falsch sind, sind durch korrekte Parallelstellen jedoch leicht zu erkennen.

Doch dies trübt die positive Bewertung dieser Ausgabe kaum. Das Niveau der beiden leicht zu begleitenden Stücke liegt deutlich über dem der Salonmusik dieser Zeit. **Ines Müller-Busch**

Serge Baudo: Libertinaggio pour flûte solo, F-Paris 2001, Editions Musicales Alphonse Leduc, keine Preisangabe in €

Das italienische Wort *Libertinaggio* will gedeutet werden: gemeint ist in diesem Fall sicher nicht Ausschweifung, wohl aber hat es mit „schweifen“ zu tun. Verwirrenderweise fehlt auf dem Umschlag der erhellende Apostroph zwischen „L“ und „ibert“. Das -aggio deutet man dann richtig als „homaggio“ an Ibert oder auch an den Widmungsträger, den Flötisten Patrick Gallois.

Baudo, geboren 17.7.1927 in Marseille, ist ein namhafter international tätiger französischer Dirigent und dieses Solowerk ist bisher sein einziges für Flö-



Noten, CDs

stöbern, entdecken, genießen

early music im Ibach-Haus · Tel. 0 23 36 / 99 02 90 · Fax 0 23 36 / 91 42 13
Mail: early-music@t-online.de

te. Im 19. Jahrhundert hätte man es abschätzig als „Kapellmeistermusik“ abgestempelt. Virtuoso gespielt wird es wohl einige Wirkung tun, mir ist allerdings diese Paraphrase auf Iberts *Pièce* nicht so lieb wie das Original ...

Die Form ist rhapsodisch: nach einer freien kadenzartigen Einleitung folgt ein mit Allegro bezeichneter Abschnitt, der sich aber dem Allegro-Charakter entzieht, indem die Musik frei und gesanglich bleibt. Am Ende des Allegro-Abschnitts folgt nach einem unschlüssigen, zögerlichen Teil eine Tempo vivo – Stretta, die den virtuoson Charakter der Improvisation unterstreicht. Außer Flatterzunge werden keine modernen Techniken angewendet, ein Instrument mit h-Fuß wird zwingend vorausgesetzt.

Željko Pešek



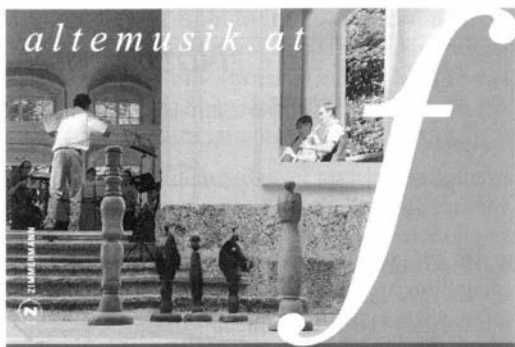
Dulciane
Renaissance-Consort
und Barockblockflöten
in allen üblichen Stimmungen

Reparaturen in gewohnter Qualität

MARTIN
PRAETORIUS

Am Amtshof 4 • D-29355 Beedenbostel
Tel: 0 51 45 / 9 32 34 Fax: 0 51 45 / 9 32 35
martin.praetorius@t-online.de

altemusik.at



**INNSBRUCKER
FESTWochen
Sommerakademie
15. – 21. August 2002**

Innsbrucker Festwochen der Alten Musik
GmbH, Burggraben 3, A-6020 Innsbruck
e-mail: sommerakademie@altemusik.at
www.altemusik.at

Warum nicht?

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

Übrigens: Ich baue
auch runde Blockflöten!



**BLOCKFLÖTENBAU
PAETZOLD**

HERBERT PAETZOLD

SCHWABENSTRASSE 14 · D-87640 EBENHOFEN

TELEFON 0 83 42 / 89 91 11

TELEFAX 0 83 42 / 89 91 22



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

**Jindřich Feld: Sonatine Américaine, für Flöte
und Klavier, F-Paris 2000, Alphonse Leduc, AL
29282, keine Preisangabe in €**

Jindřich Feld ist hierzulande dem einen oder anderen bekannt, die meisten seiner Werke für und mit Flöte der letzten vierzig Jahre harren aber noch der Entdeckung. In Amerika sind mittlerweile zwei Doktorarbeiten über sein Komponieren entstanden. Das mag den verwundern, der zufrieden ist, seine Musik nur zu spielen, ohne sich damit zu beschäftigen, wie sie komponiert ist.

Feld ist hier ein überaus klug-witziges Werk gelungen. Mit größter Leichtigkeit gehen unter seiner Hand die Errungenschaften des zurückliegenden Jahrhunderts eine unverwechselbar-persönliche Synthese ein, bei der fröhlich mit Zwölftontechnik, Chromatik, Modalität, Kontrapunkt, mit Unisono bis zu 8-tönigen Clustern und mit Rhythmus und Form hin und zurück gespielt wird. Und das alles mit dem urwüchsigen Musikantentum, welches man bei den „alten Böhmen“ Smetana, Dvořák oder Martinů auch immer bewundert. Die vier Sätze Allegro giocoso, Andante tranquillo, Scherzino und Allegro giusto dauern zusammen nur eine knappe Viertelstunde, eine sattelfeste Finger- und Tontechnik (Flöte bis es⁴) bei beiden Spielern vorausgesetzt.

Von den Komponisten seiner Generation (Petr Eben, Vaclav Felix, Olbrich Flosman, Ilia Hurnik, Otmar Macha, Jan Truhlar u. a.) ist Feld sicher der international bekannteste. Trotz des Eisernen Vorhangs hat er als Gastprofessor in Australien, Amerika, Dänemark, Norwegen und Japan Komposition gelehrt und sich gleichzeitig in seinem Heimatland intensiv betätigt. Die folgende chronologische Auswahlliste seiner Werke mit Flöte ist als Einkaufszettel mit Vorsicht zu benutzen, denn die meisten sind bei Leduc erschienen, also teuer: 1954 *Konzert für Flöte und Orchester* sowie die *Quatre pièces pour flûte seule*, 1957 *Sonate für Flöte und Klavier*, 1962 *Duo für Flöte und Fagott* (oder Bassklarinette), 1963 *Trio für Flöte, Violine und Violoncello*, 1974 *Petite Caprice für Flöte und Klavier*, 1975 *Cinq Inventions für zwei Flöten*, 1978 *Marche militaire de F. Schubert*, *Paraphrase für 4 Flöten*, 1980 *Konzertfantasie für Flöte und Streichorchester* (für den Wettbewerb J. P. Rampal), 1980 *Cassation für 9 Flöten*, *Duo concertant für zwei Flöten*, 1986 *Sonatine für Flöte und Harfe*, 1991 *Concertino für Flöte, Klavier und Orchester*, 1995 die *Sonatine*

Américaine, 2000 Quintetto capriccioso für Flöte, Violine, Viola, Violoncello und Harfe, sowie Flaut-archia, Musik für Flöte und Streichquartett.

Zeljko Pešek

Ursula Keusen-Nickel:

Mosaik, für Flöte und Violoncello, Ed.-Nr. T 3080, Iberische Impressionen, für Flöte solo, Ed.-Nr. T 3083, P. J. Tonger Musikverlag, Köln 2000

Die 1932 in Düsseldorf geborene Cellistin und Komponistin Ursula Keusen-Nickel setzt in *Iberische Impressionen* ihre nachhaltigen Eindrücke aus ihren längeren Spanien-Aufenthalten musikalisch um. Der erste Satz ist im Stil einer klassischen Habanera gehalten. Das Kopfmotiv wird von der rhythmischen Spannung aus Achteltriolen und Achteln bestimmt. Die Einleitung und Reprise des zweiten Satzes *Esperanza* entwickeln ihre Melodik aus einer pentatonischen Leiter. Gegensätzlich unterbricht der Mittelteil diese fließenden Linien mit springender Melodieführung im Staccato. Der dritte Satz weckt Assoziationen an flirrende Mittagshitze, in der Siesta angesagt ist und nur langsame Bewegungen wahrzunehmen sind. Die abschließende *Sardana* ist wieder als klassischer spanischer Tanzsatz angelegt. Beinahe klischeehaft wirkt die Suite, in der die Komponistin typische Merkmale Spaniens und seiner Einwohner musikalisch beschreibt. Darin liegt aber auch die Attraktivität der *Iberischen Impressionen*: Die Stücke erscheinen nicht fremd, sie entwickeln sich geradezu zu Ohrwürmern, ohne banal zu sein. Die spieltechnischen Anforderungen an den Solisten sind nicht allzu hoch.

Ähnlich freundlich für den Zuhörer ist *Mosaik* für Flöte und Violoncello. Wenngleich es etwas höhere Anforderungen an die Interpreten stellt als *Iberi-*

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**

sche Impressionen, ist es als nicht schwierig einzustufen. Die drei Sätze *Prélude*, *Air* und *Caprice* werden von dem Themenaustausch zwischen den beiden Instrumenten geprägt. Ihre spezifischen klanglichen Eigenschaften werden gegeneinander ausgespielt, um dann doch immer wieder in ein harmonisches Klangbild zu münden. Charakteristisch sind auch die Tempo- und Ausdrucksgegensätze. Der Mittelsatz erfordert den Besitz einer Altflöte in G – sehr schade, denn dadurch verschließt er sich einer ganzen Reihe von Flötisten.

Christian Wenzel



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

Juhani Nuorvala: Five Pieces für Flöte und Klarinette, FIN-Helsinki 1997, Edition Love, KLA 64, DM 27,00 (Ausl.: Edition Modern Tre Media, Karlsruhe)

Ein hochinteressantes, dabei klanglich sehr gut ausgehörtes und schönes Werk! 5 kurze Stücke meist mit wenigen – fünf bis sieben – Tönen auskommenden melodischen Floskeln. Das eigentliche Raffinement liegt in der Rhythmik. Das erste Stück steht ganz im Zeichen der 5: chromatisierte pentatonische Linien, 5 Viertel, 5/16, Sechzehntelquintolen. Im 2. Stück gibt es zwei Schichten: eine Dreitonfigur d - g - c beschleunigt von Einsatz zu Einsatz, während die zweite Schicht in aller Ruhe ihre chromatisch dagegen versetzte pentatonische Linie weiterzieht. Beide Linien verzahnen sich in immer neuen Konstellationen. Der Schluss: ein pfiffiger Nachschlag. Im 3. Stück sieht der Sachverhalt ähnlich aus, nur beginnt die eine Schicht sehr schnell und endet langsam, während die zweite in Ruhe ihre Bahn zieht. Hier ist der Schluss ein extremes und langes Crescendo der Klarinette auf dem tiefen *d* mit anschließendem Diminuendo, dem die Flöte erst den 9., dann den 7. Oberton *ppp* (1/6 Ton tiefer) hinzufügt. So zeigt sich die genaue Klangfantasie des Komponisten – das Ausbalancieren der Klangfarben von Flöte und Klarinette – exemplarisch, eine Klangfantasie, die dem ganzen Werk eigen ist. Stück Nr. 4 steigert sich in der Mitte aus dem *ppp* heraus zu einem wilden Höhepunkt. Von ganz besonderer Delikatesse ist Nr. 5: Der anfängliche 7/8 Takt wird in eine Vierteltriole mit anschließenden drei Achteln unterteilt, schon im 2. Takt ist dieser Rhythmus in der Flöte umgekehrt, eine traumhaft schwebende Rhythmik entsteht. Schließlich werden die Viertelseptolen von Takt 9 in Takt 10 zu gleich schnellen Viertelquintolen, d. h. das Tempo wird sozusagen, ohne dass man es eigentlich merkt, beschleunigt. Beim da capo beginnt das Stück schon schneller, beim nächsten da capo wieder schneller – eine kurze Coda bremst ab und setzt mit dem variierten 1. Takt im Tempo einen energischen Schlusspunkt. Einfach faszinierend! Rein spieltechnisch ist das Werk nicht sonderlich schwer, in der Klarinettenstimme sind einige große Intervalle gebunden – da wird man ein klein wenig wohl mogeln müssen. Alles in allem: Das ist neue Musik, äußerst komplex und dennoch klar strukturiert und gut hörbar. Wirklich sehr zu empfehlen! Leider fehlen alle biographischen Angaben zu dem Komponisten, nur durch die Verlagsanzeige auf der

letzten Seite weiß man, dass er noch eine ganze Menge mehr komponiert hat, z. B. Streichquartette, eine Sinfonietta, ein Klarinettenkonzert. So oder so, auf diesen Namen sollte man achten!

Frank Michael

Gabriel Fauré: Mélodies, für Flöte und Klavier, arr. von Alain Marion

Gabriel Fauré: Berceuse, für 2 Flöten und Klavier, Transkription von Odette Gartenlaub

Gabriel Fauré: Le jardin de Dolly, für 2 Flöten und Klavier, Transkription von Odette Gartenlaub

Gabriel Fauré: Mi-a-ou, für 2 Flöten, Transkription von Odette Gartenlaub

J. Hamelle & Cie, Paris 2000 (Vertrieb: A. Leduc, Paris)

Faurés *Fantaisie op. 79* für Flöte und Klavier ist ein Standardwerk der Flötenliteratur. Leider hat der französische Impressionist mit dem ausgeprägten Sinn für attraktive Melodien sich ansonsten eher zurückgehalten, was Kompositionen für Flöte betrifft. Grund genug für einen der führenden französischen Flötisten der Gegenwart, Alain Marion, sich einiger dieser Melodien anzunehmen und für Flöte mit Klavierbegleitung einzurichten. Sechs Lieder enthält der Band, die Marion so arrangiert hat, dass leicht fortgeschrittene Instrumentalisten rasch zu einer ersten Fassung gelangen. Die angemessene Stimmung muss dann gemeinsam erarbeitet werden. Die Melodien bieten aber auch eine gute Einstiegsmöglichkeit für das goldene Zeitalter der Flöte. Die überwiegend langsamen Sätze warten nicht mit virtuellen Passagen, sondern mit geheimnisvollen Klangwelten auf, die die charakteristische Melodik und Harmonik entfachen.

Die etwas schwungvollere Seite Faurés entdeckte Odette Gartenlaub in dem Zyklus *Dolly op. 56* und transkribierte sie für zwei Flöten mit Klavierbegleitung. Jeweils ein Stück enthält jeder der sechs Bände. Sie eignen sich hervorragend für Unterricht und Vortrag. Einerseits sind sie nicht allzu schwierig, andererseits wickelt man mit ihnen leicht jedes Publikum um den Finger. Ein kleines Manko liegt in den doch recht einfallslosen parallelen Oktaven über weite Strecken. So effektiv sie – genau wie die Unisono-Passagen – anfangs wirken, im Verlauf der Stücke wünscht man sich doch etwas mehr Variabilität. Auch wenn dann eben eine zweite, nicht originale Stimme hinzukomponiert wird.

Christian Wenzel

Franz Dartmann: Flöte plus, 8 Jazz-Standards für 2 Flöten (Oboe/Violine), Cello/Bass, Gitarre und Klavier/Keyboard, Köln 2000, Bosworth Edition, BoE 7022 (mit CD), DM 39,80

Flöte plus enthält sechs sehr bekannte Standards in verschiedenen Stilen aus der Welt des Jazz. Das Repertoire umfasst unter anderem Ragtime (*Alexander's Ragtime Band*), Bossa Nova (*Blue Bossa*), Swing (*All Of Me*). Dartmann hat diese für zwei Melodieinstrumente und begleitende Band arrangiert und zwei Eigenkompositionen hinzugefügt. Das Konzept überzeugt, da die Arrangements in verschiedenen Besetzungen musiziert werden können. Entweder spielt man allein oder zu zweit zu den Playbacks der Begleit-CD oder mit Klavier-, Gitarren- oder sonstiger Begleitung. Hier kann bequem variiert werden. Die Notenausgabe enthält Partitur, zwei Ausfertigungen der beiden Melodiestimmen und Cello-/Bass-Stimme. Die Arrangements sind geglückt. Die zweite Melodiestimme ergänzt angenehm unaufdringlich die erste. Sie kann bei Personalmangel auch weggelassen werden ohne Lücken zu reißen. Hübscher ist es allerdings mit ihr. Die Klavierstimme ist ausnotiert, zusätzlich sind jedoch Akkordsymbole angegeben. Leider sind die auf der Begleit-CD gespielten Intros nicht notiert. Tempoangaben fehlen, und die Notation der ternären Phrasierung ist nicht eindeutig. Die CD enthält die acht Standards in vier Versionen: als Vollversion, mit jeweils einer der beiden Flötenstimmen und als Playalong ohne Flötenstimmen. Letztere sind professionell in Klangqualität und Interpretation aufgenommen – sehr gut. Weniger erfreulich sind die Flötenaufnahmen. Sie sind schlecht abgemischt. Außerdem entflieht dem Interpreten so mancher Ton. Die Auswahl der Stücke ist für Jazz-Einsteiger ideal. Die Eigenkompositionen fügen sich stilistisch nahtlos ein. Leicht fortgeschrittene Instrumentalisten können die Arrangements problemlos vom Blatt spielen.

Christian Wenzel

Christoph Schaffrath: Konzert e-Moll für Querflöte, 2 Violinen und Basso continuo, hrsg. von Ulrike Liedtke, Hofheim-Leipzig 1999, RHM 3, Partitur DM 21,00, Stimmensatz DM 56,00

Die Leiterin der Musikakademie Rheinsberg gab in der Reihe „Rheinsberger HofMusik“ als Heft 3 dieses „Concerto da camera“ in einer Urtext-Ausgabe heraus. Im Grönfeld-Katalog ist es als einzig erhaltenes Flötenkonzert von Schaffrath unter der

Nummer 1735-e verzeichnet. Der Komponist kam schon 1734 in den Dienst des Kronprinzen Friedrich, des späteren Friedrich den Großen, ab 1744 war er „Clavicembalist und Hofmusicus“ bei Prinzessin Anna Amalie, der Schwester Friedrichs II.

Das Konzert ist spieltechnisch nur mittelschwer und auch in der Anlage eher ein „Concertino da camera“. Eine solistische Besetzung der Streicherstimmen wird deshalb dem Satz gerechter als eine Ausführung mit Streichorchester. Dem Stimmensatz der Neuausgabe sind allerdings die Streicherstimmen dreifach beigegeben, wohl, um das Kopieren wirklich auszuschließen. Stilistisch gehört das Stück zum frühen Berliner Stil. Es enthält erste Anzeichen der später dort gepflegten rhythmischen Differenzierung.

Die Ausgabe ist sorgfältig und auch grafisch gut gestaltet. Der in der Vorlage unbezifferte Bass wurde in einer separaten Stimme von Horst Klammer beziffert und für Cembalo ausgesetzt. Erfahrene Cembalisten werden lieber aus der unbezifferten Partitur spielen als aus dieser Einzelstimme, zumal die Aussetzung nicht alle Erwartungen erfüllt.

Peter Thalheimer

Dietrich Manicke: Divertimento Aperto, für Flöte, Viola und Harfe, Detmold 1993, Syrinx-Verlag, DM 36,00

Es gibt nicht viele Kompositionen von Gehalt in der Besetzung Flöte, Viola und Harfe, die Debussy 1915 so eindrucksvoll erprobt hatte. Dietrich Manickes viersätziges Divertimento, schon 1992 komponiert, gehört zu ihnen und verdient besser bekannt zu werden. Den beiden ausgedehnten Innensätzen, die attacca verbunden werden müssen, ist ein knappes Prélude vorangestellt, in dem die Instrumente ihre Eigenart gezupft-gestrichen-geblasen vorstellen. Im tänzerischen zweiten Satz erstehen Assoziationen an turbulente Aufzüge, der klanglich delikate ruhige Satz ist ein *Nachtstück*, das den Interpreten alle klangliche Raffinesse und höchstes kammermusikalisches Können abverlangt. Ein Marsch, von wenigen den ersten Satz evozierenden Takten eingeleitet, beschließt, wie so oft in einem klassischen Divertimento, auch dieses Werk. Flöte und Bratsche spielen sich butterweich und auch für die Harfe versteht der Komponist, obwohl keine Pedalisierung angegeben ist, klanglich sehr schön und technisch gut machbar zu schreiben.

Željko Pešek

Sonatina, Werke von P. Sancan, W. Giesecking, L. Berkeley, W. Mathias, H. Dutilleux, Katherine Kemler (Flöte), Michael Gurt (Klavier), Centaur Records 2000, CRC 2459 (Ausl.: Klassik Center Kassel)

Katherine Kemler, Professorin (und Dr. phil) für Flöte an der Louisiana State University, hat ihre dritte CD eingespielt. Die erste enthielt Werke für Flöte und Harfe, die zweite virtuose amerikanische Stücke für Flöte und Klavier, die vorliegende dritte enthält Sonatinen für Flöte und Klavier.

Eine Aufzählung ihrer Lehrer liest sich wie ein *Who is who* der Flötenwelt: Samuel Baron, Robert Willoughby, Mark Thomas, Marcel Moyse, Jean-Pierre Rampal, Julius Baker, William Bennett, Andras Adorjan und Michel Debost, und so ist man sehr gespannt.

Die CD enthält die Sonatinen von Pierre Sancan (1946), Walter Giesecking (1935), Lennox Berkeley (1939), William Mathias (1953) und Henri Dutilleux (1942). Die Werke von Sancan und Dutilleux – als Wettbewerbsstücke entstanden –, gehören heute zum festen Repertoire; die Sonatine von Berkeley ist eigentlich für Blockflöte (geschrieben für deren englischen Pionier Carl Dolmetsch), die Sonatina von Mathias, einem englischen Komponisten, der bei Berkeley studiert hat, ist hierzulande wenig bekannt. Beide Stücke erweitern das Flötenrepertoire in erfreulicher Weise. Das gilt auch für die Sonatine von Giesecking, die, obwohl neu bei Schott verlegt, in Deutschland weiterhin wenig gespielt werden wird, da sie wegen nicht zu klärender Urheberrechtsprobleme nicht verkauft werden darf.

Die Reihenfolge der Aufnahmen: zuerst Sancan dann Giesecking, erinnert an eine nicht mehr erhältliche live-CD mit Julius Baker. Der Vergleich dieser Aufnahme mit der Studio-CD fällt ein wenig unvorteilhaft für das Duo Kemler/Gurt aus, denn leider ist das Klavier direkt und oft zu laut aufgenommen worden, während die Flöte etwas verschwommen aus dem Off kommt. Es wird richtig phrasiert, detailbetont (immer wieder sehr gelungen) und zungen- und fingertechnisch perfekt gespielt, nur das auffällige, weil gleichmäßige Vibrato, könnte störend empfunden werden. Am persönlichsten ist den beiden die Dutilleux-Sonatine gelungen. Man hört, dass die Flötistin souverän über alle Mittel verfügt und eindrucksvoll gestalten kann. Es ist schwer zu glauben, dass sie vor kurzem

zwei Zungentumor-Operationen hinter sich gebracht hat.

Das englische Booklet zur CD sei gelobt, da es (in winziger Schrift zwar) Gehaltvolles zu den Komponisten und Kompositionen mitteilt.

Željko Pešek

Dorothee Eberhardt: Phlox, für Querflöte und Altquerflöte in G, Schweinfurt 2000, Musikverlag Vogt und Fritz, Ed.-Nr. VF 724, € 10,70

Dorothee Eberhardt, die durch verschiedene Kammermusikwerke – vorwiegend mit Klavier – und zwei Orchesterwerken inzwischen weit über Deutschlands Grenzen hinaus bekannt ist, hat mit dem Duo *Phlox* für Quer- und Altquerflöte ein interessantes Stück für professionelle Spieler komponiert. Das Stück ist den Münchener Flötisten und Pädagogen Elisabeth Weinzierl und Edmund Wächter gewidmet, die das Stück auch für eine CD mit Werken der Komponistin einspielten. *Phlox* lebt, wie alle Kompositionen Eberhardts, von kontrapunktischer Dichte und rhythmischer Raffinesse, ist instrumental-spezifisch gut für die Flöten angelegt, erhält aber seine spielerische Leichtigkeit erst durch technische Perfektion der Spieler sowie durch das Verständnis der komplizierten mathematischen Struktur mit ihrer inneren Logik. Durch raffinierte Textverschiebungen und durch Wechsel der Klangräume ist eine spannende Komposition entstanden, die streckenweise, vor allem im zweiten Satz, improvisatorische Züge annimmt.

Die Komponistin hat sehr wohl engen Bezug zu Blasinstrumenten: sie absolvierte am Trinity College of Music in London das Diplom im Fach Klarinette und arbeitete längere Zeit dort als Klarinetistin und Saxophonistin. Zum Kompositionsstudium bei Melanie Daiken und Antonin Tucapsky entschloss sie sich erst, nachdem sie ihr Studium in Islamkunde, Philosophie und Griechisch mit der Promotion zum Dr. phil. in Tübingen abgeschlossen hatte. Dorothee Eberhardts Ziel ist es, „eine vielschichtige, aufregende Musik zu schreiben, die den Hörer vom Zuhörer zum engagierten Mithörer werden lässt.“ Dem Musikverlag Vogt & Fritz in Schweinfurt schien die Schwierigkeit der Erarbeitung dieses reizvollen Stückes in hoher Niveaustufe bewusst gewesen zu sein. Mit aufwändiger Seitenzahl wurden zwei Stimmblätter mit Einsicht in die Gegenstimme gedruckt und sogar aus wendetechnischen Gründen eine Freiseite eingeplant.

Adelheid Krause-Pichler

Johann Abraham Sixt: 6 Deutsche Tänze und Menuetto, für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte, hrsg. von Michael Goldbach, Pforzheim 1999, Goldbach Musikverlag, Partitur DM 20,00, Stimmen DM 22,40

Der aufmerksame Beobachter der Entwicklung des Musikverlagswesens in jüngster Zeit kann zu seinem Erstaunen zwei gegenläufige Strömungen wahrnehmen: während einerseits große traditionelle Verlagshäuser strukturellen Wandlungen unterworfen sind (was sich in – freiwilligen oder erzwungenen – Fusionierungen ebenso niederschlägt wie in drastischen Reduzierungen des Verlagsprogramms), treten auf der anderen Seite kleinere Verlage mit einem absichtsvoll reduzierten Angebot auf den Plan, die ihre Fantasie, Unternehmungslust und Risikobereitschaft damit unter Beweis stellen.

Ein solches Unternehmen ist z. B. der seit 1987 bestehende Gerhard Goldbach Musikverlag Pforzheim, der sich ganz speziell der Pflege vergessener Werke vorwiegend des 18. und 19. Jahrhunderts widmet, mit einigen „Ausflügen“ in frühere Epochen (z. B. Josquin des Près, William Byrd, Palestrina) und in neuere Zeit (z. B. zahlreiche Kompositionen von Walter Hennig, der das Pforzheimer Musikleben in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts nachhaltig geprägt hat). Das Verlagsspektrum umfasst nahezu alle Gattungen, von Klaviermusik, klavierbegleiteten Liedern und Kammermusik bis zu Orchesterwerken und Chormusik (geistlich und weltlich, a cappella und mit Begleitung).

So erschien unlängst von Michael Goldbach (dem Sohn des Verlagsgründers) herausgegeben ein Werk des schwäbischen Komponisten Johann A. Sixt (von dem der Verlag auch schon 12 Lieder für Gesang und Klavier herausgebracht hat), der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lebte: *6 Deutsche Tänze und 1 Menuetto* für Bläseroktett, die seinerzeit häufig an kleineren Fürstenhöfen gepflegte *Harmoniemusik*, bestehend aus einem Ensemble von je 2 Oboen, Klarinetten, Fagotten und Hörnern, für die unzählige Einrichtungen damals erfolgreicher Opernpartituren vorgenommen wurden.

Bei Sixts zweitem Vornamen zögert man schon: der um die Musikgeschichte Baden-Württembergs verdiente Publizist Friedrich Baser, der wohl die gründlichste Quellenforschung betrieben hat (er

Neues für Blockflöten von

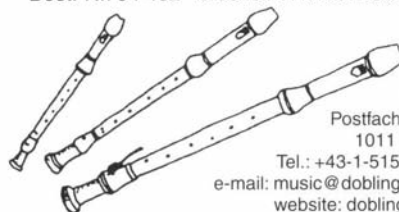
Philipp Tenta

Drei jiddische Volkslieder

für Blockflötentrio (SSA)
Die griene Cusine / Dreydl / Rézele
Best.-Nr. 04 481 € 8,90

Hoyan-Ayan und andere Stücke über Melodien der taiwanesischen Urbevölkerung

für 4-5 Blockflöten (SATB/SSATB)
Best.-Nr. 04 482 erscheint Herbst 2002!



Info:
Postfach 882,
1011 Wien
Tel.: +43-1-51503-0,
e-mail: music@doblinger.at,
website: doblinger.at



DOBLINGER

fand auch die exakten Lebensdaten von Sixt sowie seinen wahren Geburtsort Gräfenhausen bei Neuburg im Kreis Calw im Nagoldtal heraus, wohingegen alle anderen Quellen Geislingen an der Steige nennen) gibt „Johann Adam August“ an, während F. J. Fétis (1865) und Mendel-Reissmann (1878) nur „August“ nennen, und bei G. Schilling (1844) gar „Johann Andreas“ und bei R. Eitner (1903) nur „Giovanni“ zu lesen ist.

Sixt, 1757 geboren, erhielt seine musikalische Ausbildung in seiner näheren und weiteren Heimat, hatte Organistenstellen in Geislingen, Heilbronn und Straßburg inne, wirkte zudem einige Zeit als Klavierlehrer in Lyon. 1784 schließlich wurde er als Hofmusicus an die Kapelle derer zu Fürstenberg im Schwarzwaldstädtchen Donaueschingen verpflichtet, wo er 1797 im Alter von 40 Jahren starb. Als Komponist war er bei seinen Zeitgenossen wenig bekannt, obwohl mehrere seiner Werke zu seinen Lebzeiten in Amsterdam, Lyon, Leipzig, Augsburg, Offenbach und andernorts in Druck kamen; hingegen genoss er als Organist einen guten Ruf, so in Gerbers 1792 erschienenem *Tonkünstler-Lexicon* oder in Gustav Schillings *Musikalischem*



Wir kommen zu Ihnen
 Unsere Blockflöten sind überall zuhause.
 Einfach Auswahlendung anfordern.
 early music im Ibach-Haus · Tel. 02336/990290 · Fax 02336/914213
 Mail: early-music@t-online.de

Conversations-Handlexikon von 1844, wo es heißt:
 ... galt zu Anfang dieses Jahrhunderts (!) für einen
 der trefflichsten Orgelspieler Frankreichs.

Die *Allemands* oder *Teutze Denz*, wie die Tänze
 auch auf der in der Fürstenbergischen Bibliothek
 Donaueschingen befindlichen autographen Hand-
 schrift betitelt sind, folgen dem gängigen Muster,
 dessen sich auch Mozart, Beethoven und Schubert
 bedient hatten, und das später in die schier unüber-
 sehbaren Walzerfolgen eines Lanner und der
 Strauß-Dynastie mündete. Sixts Tänze sind gefäl-
 lig, nicht mehr und nicht weniger, überraschen in-
 des gelegentlich mit originellen Wendungen (Tanz
 2, Trio, T. 5/6; Tanz 5, Trio; Tanz 6!); bei anderen
 Stellen wiederum mangelt es an kompositorischem
 und satztechnischem Geschick (so in den Num-
 mern 4 und 6). Dieser letzte Tanz weicht vom
 Dreiertakt-Schema ab, ist *angloise* überschrieben
 und hat, trotz des 2/4-Taktes, fast schon Polonai-
 se-Charakter. Den 6 Tänzen, die einem Mre. Rosi-
 nack gewidmet sind, ist noch ein mit diesen wohl
 nicht in Zusammenhang stehendes Menuett mit ei-
 nem *Bordun*-Trio beigegeben, mit 97 Takten das
 weitaus umfangreichste Stück der Sammlung.

Der klare, übersichtliche Notensatz weist einige
 Druckfehler auf, die hier aufgelistet seien und bei
 einer Zweitaufgabe ohne Schwierigkeiten getilgt
 werden können:

No. 2, T. 5, Fag.: zweitletzte Note *d* statt *h*.

No. 2, Trio, T. 7 u. 8, Oboe 1: Taktstrich verrutscht,
 dadurch wird Takt 8, der die Note *e*² des vorigen
 Taktes wohl auf die erste Zählzeit haben sollte, ein
 2/4-Takt!

No. 4: in Oboe 1 fehlt wohl das Vorzeichen # (*fis*)
 der Tonart G-Dur; vermutlich fehlt auch das Vor-
 zeichen *b* vor der Note von Klar. 2 im 5. Takt (Griff
e, Klang *c*).

Ernst Ludwig Gerber, von dem schon die Rede
 war, sieht den Komponisten Sixt als einen Nach-
 ahmer Mozarts an, stört sich jedoch an seinen *in*
beständigen chromatischen Gängen und geschärf-

ten Vorschlägen gesuchten Bizarrieren, wovon sich
 hier tatsächlich im Trio des 1. Tanzes und im ab-
 schließenden Menuett Spuren finden – man kann
 sie aber auch als nicht störend, sondern eher noch
 als besondere Würze empfinden!

Georg Meerwein

**Arthur Benjamin: Jamaican Rumba, für Bläser-
 quintett und Klavier, arr. von Irving Tallmadge,
 GB-Ampleforth/York 2001, Emerson Edition
 Ltd., E 357, £ 10.95**

Leicht wie eine Filmmusik aus den 30er Jahren
 kommt der *Jamaican Rumba* von Arthur Benjamin
 daher. Ein Stück, das seinem Schöpfer damals
 (1938) zu Ruhm und Rum verhalf (die Insel schik-
 kte dem Komponisten tatsächlich jährlich ein Fäss-
 chen als Dank für die Popularität, die das Stück mit
 sich brachte!).

Das kleine vergnügte Stück wurde ursprünglich für
 zwei Klaviere komponiert und schon bald von
 Benjamin orchestriert. Inzwischen liegt auch eine
 Bearbeitung für Bläserquintett mit Klavier vor.
 Durch seinen latein-amerikanischen Tanzrhyth-
 mus, der dem Stück eine gewisse Finesse verleiht
 und es zu einer charmanten Zugabe macht, erhält
 das Werk karibisches Flair und weckt Erinnerun-
 gen an die Zeit der Salonorchester.

Benjamin war seinerzeit ein berühmter Pianist,
 Lehrer (Benjamin Britten gehörte zu seinen Schü-
 lern) und Komponist, doch haben seine an Unter-
 haltungsmusik ausgerichteten Kompositionen ei-
 nen festen Platz im Repertoire nicht behaupten
 können.

Sebastian Borsch

**Günther Becker: Once upon a time, für Bass-
 Klarinette in B, Bad Schwalbach 2000, Edition
 Gravis, EG 759, € 5,40**

Der bildhafte Titel – wer dachte da nicht an ein
 Märchen oder einen amerikanischen Kultwestern –
 findet im Stück keine erkennbare Umsetzung. Es
 gibt weder eine Melodie noch ein thematisches Mo-
 tiv; das musikalische Geschehen bleibt abstrakt.
 Das Grundtempo ist ruhig, schnelle Passagen sind
 kaum vorhanden, starke dynamische Kontraste
 und eine von vielen Fermaten aufgelöste rhythmi-
 sche Gliederung sorgen für einen eher improvisa-
 torischen Charakter.

Das Werk beinhaltet drei kurze vom Spieler zu
 sprechende Sätze in englischer Sprache, die auf ei-

nem Limerick von William S. Baring-Gould basieren (Erstveröffentlichung 1874). Deren stilistische Funktion wird nicht weiter erläutert, und leider hat sich der Komponist auch sonst jeglicher Erklärung zu seinem Stück enthalten, was den Interpretationsansatz erschwert und die Bedeutung des Titels im Dunkeln belässt.

Das etwa sieben Minuten lange Stück fordert vom Spieler die Beherrschung zeitgenössischer Spieltechniken wie Slap, Vierteltöne, Mehrklänge (trotz genauester Notation fehlen hier die Griffangaben), Glissando, Doppel- und Flatterzunge. Die Zeichenklärung entspricht allerdings nicht immer dem Notentext. Der Tonumfang reicht vom tiefen H (?) bis ins hohe Register. Wie der Komponist das tiefe H gespielt haben möchte, bleibt ein Geheimnis. Es ist sicherlich begrüßenswert, wenn sich das recht kleine Repertoire für Bassklarinette erweitert. Die Qualität und Aufmachung der mir vorliegenden Ausgabe vermitteln allerdings den Eindruck einer gewissen Lieblosigkeit, was die Attraktivität des Werkes nicht gerade erhöht. **Sebastian Borsch**

NEUEINGÄNGE

aka-Musikverlag, Karlsruhe

Telemann, G. Ph.: Konzert e-Moll TWV 51:e2 (Feld), für Oboe d'amore, Streicher u. Generalbass, ISMN M-700102-61-6

Bärenreiter-Verlag, Kassel

Kawashima, M.: Manic Psychosis I (Levine), for flute solo, BA 7442
Romantic Hits (Weinzierl/Wächter), für 2 Fl., BA 8691

Gérard Billaudot Éditeur, F-Paris

Brahms, J.: Danses Hongroises N° 1-4-5 (Héau), für 4 Klar.
Damaré, E.: Feux follets opus 378 (Beumadier), Rondo-Fantasie für Piccolofl. u. Klav.
Kuffler, E.: L'Hirondelle (Artaud), für Fl. solo
Offenbach, J.: Souvenir de réveillon, Galop (Beumadier), für Piccolofl. u. Klav.
Rabol, G.: Mazouk galante (Beumadier), für Piccolofl. u. Klav.
Strauss, J.: Légendes de la forêt viennoise op.325 (Verdier), für 4 Klar.
Vivaldi, A.: Concerto en do majeur (Dassonville/Audin), für Fag. u. Klav.
Weber, C.M. von: Andante et rondo hongrois, opus 35 (Audin), für Fag. u. Klav.

Bosworth Musikverlag, Frechen (Vertrieb)

Step One: Teach yourself recorder, The complete music instruction package: Book + CD + Video, Order No. AM 96595

Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Bach, J. S.: Ouvertüre (Suite) Nr. 2 h-Moll BWV 1067 (Breig), für Fl., Streicher u. B.c., EB 8717
Kühn, M.: Drei Kadenzen zu W.A. Mozarts Konzert für Flöte, Harfe und Orchester C-Dur KV 299 (297c), EB 8736

Carus-Verlag, Stuttgart

Vivaldi, A.: Concerto in C, RV 444, PV 78 (Thalheimer), für Sopraninobfl., Streicher u. B.c., KA, Carus 11.235/03

Edition Tre Fontane, Münster

Bach, J. S.: Puer natus in Bethlehem, Musik für die Weihnachtszeit (Vissing), für 4-5 Blfl., ETF 2007
He, L.: Der Hirtenknabe mit seiner kleinen Flöte (Vissing), für 2-3 Blfl. (AB + SAT) o.a. Melodieinstr., ETF 2008

Girolamo Musikverlag Franz Müller-Busch, Freiburg

Bononcini/Grebner: Fuori di sua capanna (Müller-Busch/Kuper), Kantate für Alt (Mezzosopran), Altblfl. u. B.c., G 11.008
Dieupart, Ch.(F.): Première Suite (Müller-Busch/Kuper), für Sopran- u. Tenorblfl. (Vl., Fl.) u. B.c., G 12.015
Porsile, G.: E già tre volte (Müller-Busch/Kuper), Kantate für Sopran, Altblfl. (Vl.) u. B.c., G 11.007

Musikverlag Hildner GmbH, Burgkunstadt

100 Hits für B_♭ & E_♭ Instrumente (Sax., Tromp., Klar.), die schönsten Evergreens, Schlager, Oldies, ISBN 3-932839-28-5
Führer, S./Zimmermann, M.: Blockflötenunterricht mit Kindergruppen, Lehrerhandbuch für kreativen Anfangsunterricht, VHR 3600

Moeck Music Instrumente und Verlag, Celle

Dorwarth, A.: Vogelbuch, Vier Stücke für einen Blockflötenspieler (S/Sino/A/B), ZfS 752
Schäferstündchen (Autenrieth), Neue Sätze für Blfl.-Quartett (SATB), ZfS 753/754
Eisenmann, A. A.: Concerto F-Dur (Thalheimer), für Sopraninobfl. u. Orchester, P+6 St., Ed. Moeck Nr. 1057

Carl Maria von Weber

Konzert für Klarinette und Orchester Nr. 1 f-moll op. 73

HN 731 € 12.–

NEU

Carl Maria von Webers Konzert in f-moll gehört zu den Kompositionen ersten Ranges für die Klarinette als Soloinstrument – weltweit fest etabliert im Konzertrepertoire. Die von Norbert Gertsch vorgelegte Urtextausgabe mit Klavierauszug stellt die originale Solostimme vergleichend neben die verbreitete Fassung Carl Bärmanns (beide Stimmen liegen der Ausgabe bei). Im begleitenden Textteil wird die Bedeutung beider Fassungen und ihr Verhältnis zueinander ausführlich erläutert.



Eisenmann, A. A.: Concerto F-Dur (Thalheimer), für Sopraninoblfl. u. Orchester, KA+St, Ed. Moeck Nr. 1058

Steffani, A.: Lagrime dolorose (Rovatkay-Sohns), Kantate für Bass-Solo, 2 Altblfl. u. B.c., Ed. Moeck Nr. 2567

Music Sales Ltd., GB-London

More Duets for One (Cox), for Flute with CD play-along, CH62887

More Duets for One (Cox), for Recorder with CD play-along, CH62876

The Best Recorder Duet Book Ever! (Coulthard), CH61695

C. F. Peters Musikverlag, Frankfurt

Dove, J.: The Magic Flute Dances, für Fl. u. Klav., EP 7561

Händel, G. F.: The Arrival of the Queen Of Sheba (Cipolla), für Fl. u. Klav., EP 67955

Studio Per Edizioni Scelte, I-Firenze

Raehs, M.: VI Sonate, MS. Schwerin 1748, per flauto traversiere e basso / XI Sonate, MSS Copenhagen, per flauto traverso e basso, Monumenta Musicae Revocata 29

Syrinx Verlag, Detmold

Devienne, F.: 4. Konzert G-Dur für Flöte und Orchester (Müller-Dombois), für 2 Fl.

Dittersdorf, C. Ditters v.: Konzert e-Moll für Flöte, Streicher und B.c. (Müller-Dombois), für 2 Fl.

Kiel, C. A.: Konzert für Flöte und Orchester (Müller-Dombois), für 2 Fl.

Universal Edition, A-Wien

Lanner, J.: Aufforderung zum Tanze op. 7, Trennungswalzer op. 19 (Schwab), für Fl., Vla. u. Git., UE 31 791

Magic Flute: Flute Ensemble (Gisler-Haase), mit Playalong-CD, UE 31 912

Mozart: Das Butterbrot, **Grieg:** Elfentanz, **Couperin:** Le Tic-Toc-Cho (Rosin), für Blfl.-Trio, UE 31 476

Play-Along Flute: Lanner, J.: Aufforderung zum Tanze op. 7, Trennungswalzer op. 19 (Schwab), mit Playalong-CD, UE 31 781

Play-Along Flute: Piazzolla, A.: Amelitango, **Albéniz, I.:** Tango, **Impertro, H.:** Bailando A Dos (Schwab), mit Playalong-CD, UE 31 782

Play-Along Flute: World Music Scotland (Rae), mit Playalong-CD, UE 31 560

Wydawnictwo muzyczne TRAWERS, PL-Warszawa

Chopin, F.: 6 songs for recorder ensemble (Urbanik)

Kornecki, J.: Preludes, for clarinet solo

Urbanik, J.: faun, cycle of 6 solo works for oboe

Musikverlag Zimmermann, Frankfurt/Main

Hampton, R./Johnson, Ch. L.: 3 Ragtimes (Geller), für Fl. (Vl.), Vc. u. Klav., ZM 34050

Jentsch, H.: Vier Flötenduos, ZM 34440

Marais, M.: Les Folies d'Espagne (Tappert), für Blfl. (Ob., Fl., Vl., Vla) u. B.c., ZM 30620

Metzger, B./Osthoff, A.: Flöten queren 2, Eine Querflötenschule für Kinder, ZM 80287

Michaels, J.: Methodische Schule der klarinetistischen Grifftechnik, Ausgabe für Böhm-System (Ware), ZM 33150

Schmidt-Laukamp, U.: Blockflöte lernen, Eine systematische Anleitung für die Altblokkflöte in F, überarbeitete Neuauflage, ZM 80237

Walckiers, E.: Großes Konzert Quartett op. 46 fis-moll (Michael), Taschenpartitur, für 4 Fl., ZM 26061

Syntopia, Albrecht Maurer Trio Delight; Albrecht Maurer (Violine), Meike Herzig (Blockflöten, Fajara), Ludger Singer (Clavichord, Didgeridoo), Köln 2001, Marc Aurel Edition, 1 CD, Best.-Nr. LC 00572

Ungewöhnlich, aufregend und virtuos – mit diesen Adjektiven kann die CD *Syntopia* beschrieben werden. „Ungewöhnlich“ passt bereits zum Cover. Die Vorderseite verrät nichts über die Instrumente oder Interpreten und ist für eine Produktion, an der die Blockflöte maßgeblich beteiligt ist, extravagant. Vor schwarzem Hintergrund ist ein lilafarbenes, gefaltetes, sehr grobmaschiges Textil zu sehen, dessen Inneres an einer Seite neongrün bis -gelb leuchtet. Der untere Cover-Bereich enthält auf rosafarbenem Grund in weißer Schrift den Titel der CD und des Ensembles. Das komplette Booklet ist in diesem Rosa-Weiß-Stil gehalten, sieht man einmal von den Schwarzweißfotos der Musiker ab. Nur vom Cover ausgehend, könnte es sich bei *Syntopia* auch um elektronische Musik handeln. Albrecht Maurer, Meike Herzig und Ludger Singer spielen ganz eigene Musik, die sich schwer einer Schublade zuordnen lässt. Sie hat etwas von Folklore, von „Weltmusik“ und von experimenteller Musik. Auch wenn man das Booklet nicht gelesen hat, ist die Anlage der sieben Stücke, die zwischen gut fünf Minuten und fast zwölf Minuten dauern, gut nachvollziehbar. Die Stücke beginnen mit einem klar erfassbaren Thema, das häufig maßgeblich von der Blockflöte getragen wird. Anhand der Themen ist erkennbar, welchen Ausflug die Musiker unternehmen werden. So geht die Reise in *Aphorisme* in mediterrane Gefilde, in *Mandala* und *Yatra* in den fernen Osten, in *Jaco* führt uns das Trio in die Jazz-Rock-Szene der 70er und 80er Jahre zurück. Nach dem Einleitungsthema kommunizieren die Instrumente teilweise auch improvisatorisch, indem sie die ganze Bandbreite ihrer spezifischen Klang-erzeugung nutzen. Die Blockflötistin setzt alle Möglichkeiten der modernen Spielweise ein. So imitiert sie animalische Klänge, produziert viele andere Geräusche und spielt andererseits klare Hirtenmelodien in bekannter warmer, weicher Blockflötenmanier oder bewältigt mühelos höchst virtuose Tonfolgen. Das Clavichord erinnert mal an ein Folk-Cello, mal an eine „bebende“ Harfe, an anderer Stelle dient es als ostinates Bassinstrument.

Neuwertiges einmanualiges Cembalo wegen Raumnot zu verkaufen:

Michael Walker, Tonumfang GG - f³, 2 x 8', Lautenzug-Transponiermechanik, grüne Farblackierung u. Blattvergoldung, Flämisches Gestell – 2,10 m lang, 0,91 breit
VB: 6.500 €
Tel.: 0208 / 390198

Der Violinist geht ebenfalls bis zum Äußersten und hält sich nicht selten in den höchsten Lagen seines Instrumentes auf. Dem Trio geht es ganz sicher nicht darum, gefällige, „schöne“ Musik zu machen. Nach einem vielleicht bizarren, aber gut nachvollziehbaren Thema verlaufen unterschiedliche Melodiebögen und rhythmische Ideen der Instrumente parallel, verdichten sich und erreichen in der Mitte oder gegen Ende einen Höhepunkt an Auseinandersetzung und Aggressivität, bis sich Melodie und Rhythmus z. T. ganz auflösen. In einigen Stücken erfolgt dann eine kurze Generalpause, um am Schluss den Anfangsteil mit dem erkennbaren Motiv zu wiederholen – der Zuhörer ist nach dem „Durcheinander“ und der Aufregung wieder „zu Hause“.

Die Instrumentenkombination wird in einigen Stücken um das Didgeridoo erweitert. So spielt es etwa in *Zettels Traum* die Hauptrolle. Anfänglich imitieren Blockflöte, Violine und Clavichord strenge Formen mittelalterlicher Musik. Mit Einsatz des Didgeridoo als Borduninstrument beginnt das Stück derber zu werden, bekommt einen neuen schwingenden Puls, bis das Didgeridoo als Soloinstrument übrig bleibt und ganz eigene Töne, Geräusche und Schwingungen erzeugt. Nach einer

ZU VERKAUFEN!

MOECK	Sopranflöte Steenbergen, Buchs	200 €
	Altflöte Steenbergen, Buchs, 415 Hz	250 €
	Altflöte Steenbergen, Buchs	250 €
	Sopranino Rottenburgh	100 €
G. E. HUBER Altflöte, Palisander		400 €
MELCHERS		
	Altflöte, Palisander	300 €
	Altflöte, Buchs, 415 Hz	500 €
	Altflöte, Buchs	250 €
HOPF-PRÄTORIUS		
	Sopranflöte, Renaissance	100 €
ZEN-ON Bassflöte		600 €
Alle Flöten sind in sehr gutem + gepflegtem Zustand!		
Tel./Fax: 07122 - 9832		

kurzen Generalpause tritt die Violine wieder hinzu, bis am Schluss die Reprise im Mittelalterstil kommt, so als wäre nichts gewesen.

Insgesamt ist die CD für alle empfehlenswert, die sich für Musik abseits der ausgetretenen Pfade interessieren. Die Vielfalt an Klangerzeugung, an musikalischen Stilrichtungen und Ideen macht die CD spannend. Sie ist nichts für zarte Gemüter, die „schöne“ Blockflötenmusik im gewohnten Stil hören möchten. Trotz ihrer Unterschiedlichkeit lassen alle Stücke die „Handschrift“ des Trios gut erkennen.

Alexa Eicken

Flötenkonzerte in romantischer Zeit. Peter Martin spielt Werke von Weber, Romberg, Molique, Langer, Taffanel und Reinecke, Hannover 2000, Leuenhagen & Paris, 2 CDs, Best.-Nr. 203491-314

Streng genommen reicht das hier eingespielte Repertoire über die im Titel der CD genannte Epoche hinaus, muss man doch Bernhard Rombergs 1810 komponiertes, mit rund 27 Minuten sehr umfangreiches Flötenkonzert op. 30 eigentlich noch zur klassischen Periode rechnen. Der Bogen spannt sich dann über Carl Maria von Weber, den durch seinen *Freischütz* zum Inbegriff deutscher Romantik gewordenen Komponisten, und Wilhelm Bernhard Molique (langjähriger Musikdirektor und Konzertmeister der Stuttgarter Hofkapelle), zu dem Solocellisten und späteren zweiten Kapellmeister am Mannheimer Hoftheater, Ferdinand Langer, sowie dem zwar etwas älteren, jedoch fünf Jahre später verstorbenen Carl Reinecke, der sich u. a. als Dirigent der Leipziger Gewandhauskonzerte einen Namen gemacht hat.

Sowohl in der Ausgestaltung der Solopartie als auch im Orchestersatz kann man die stilistische Entwicklung von über hundert Jahren Musikgeschichte miterleben, die durch den bestens disponierten Peter Martin und insgesamt drei verschiedene Begleitorchester mit ihren jeweiligen Dirigenten lebendig wird. Während auf der einen Seite die konzertante Rolle der Flöte zunehmend von quasi-improvisatorischen Elementen bestimmt und von Kadenzen bzw. kadenzähnlichen Passagen durchzogen wird, vollzieht sich im Orchester der Wandel von der konventionellen, stark streicherbestimmten Begleitung hin zu einem differenzierten Klangkörper, in dem allmählich alle Instrumente und Instrumentengruppen an Bedeutung gewinnen.

Neben den vier Konzerten, die dem Flötenvirtuosen häufig Gelegenheit zur glanzvollen Präsentation bieten, enthält die CD noch drei verhältnismäßig kurze Stücke mit zurückhaltendem, nachdenklichem Charakter, unter denen sich Webers *Romanza Siciliana*, in der das volkstümliche Lied *Ich hab' die Nacht geträumt* anklingt, als ein ganz besonderes Kleinod entpuppt. Auch Reineckes Ballade op. 288, seine letzte Komposition, dürfte von einem berühmten Stück beeinflusst sein: es ist das Kopfmotiv von Schuberts *Unvollendeter*, das hier in kaum veränderter Form gleich zu Beginn aufscheint. Eine interessante Zugabe bildet schließlich die Neufassung der Kadenz zu Langers Konzert, die der französische Flötenvirtuose Paul Taffanel seinerzeit für eigene Auftritte geschrieben hat. Ein informatives Booklet rundet den überzeugenden Eindruck der Doppel-CD ab.

Georg Günther

Fabulous Femmes mit Werken von Louise Talman, Lili Boulanger, Libby Larsen, Jean Coulthard, Clara Schumann, Fanny Hensel, Germaine Tailleferre und Margaret Garwood, Athena Trio mit Nanette McGuinness (Sopran), Jan Roberts-Haydon (Flöte), Sylvie Beaudette (Klavier), Centaur Records 2000, 1 CD, Best.-Nr. CEN 50 2461 (Ausl.: Klassik Center Kassel)

Der zweisprachige Titel weist beziehungsreich darauf hin, dass das *Athena Trio* sich aus drei Musikerinnen zusammensetzt, deren zwei – die Sopranistin Nanette McGuinness und die Flötistin Jan Roberts-Haydon – dem angloamerikanischen, die Pianistin Sylvie Beaudette dem frankokanadischen Raum zugehörig sind. Das Trio, das sich 1977 formierte, hat sich programmatisch auf französische und nordamerikanische Musik des 19. und 20. Jahrhunderts spezialisiert und konzertierte bereits amerikaweit mit großem Erfolg.

Die vorliegende Einspielung, bei Centaur Records Inc. erschienen und in Deutschland über Klassik Center Kassel lieferbar, enthält denn auch Werke von Komponistinnen der Romantik und gemäßigten Moderne aus Frankreich und dem nordamerikanischen Halbkontinent, wobei das *Athena Trio* sein Repertoire ganz bewusst (und ausschließlich?) auf die allgemein immer noch vernachlässigte Musik von Komponistinnen eingrenzt.

Von den hierzulande unbekannten Autorinnen aus den USA und Kanada haben Louise Talma und Margaret Garwood durchaus eigenes Profil, wo-

hingegen die Grammy-Preisträgerin Libby Larsen und die Kanadierin Jean Coulthard, Schülerin von Ralph Vaughan Williams, eher dem breiten Durchschnitt zuzurechnen sind; Libby Larsen ist mit drei *Cowboy Songs* von 1994 repräsentiert, Jean Coulthard mit einer *Lyric Sonatina* für Flöte und Klavier aus dem Jahre 1976.

Louise Talma (1906-1996), die in Frankreich an Nadia Boulangers *Fontainebleau Ecole de Musique* studiert hatte, schrieb im Jahre 1979 für Gesang, Flöte und Klavier einen Zyklus, der den Titel trägt *Thirteen Ways of Looking at a Blackbird* (man ist an Hanns Eislers *14 Arten, den Regen zu beschreiben* op. 70 von 1940/41 erinnert!); sie arbeitet darin auch mit dodekaphonen Variationstechniken, wie sie sagt: „to create a series of atmospheres and patterns for each of Wallace Stephens' thirteen blackbirds“. – Margaret Garwood, 1927 geboren, begann erst im Alter von 35 Jahren (autodidaktisch?) zu komponieren, kann aber mit ihrem Œuvre, das vorwiegend Vokalmusik und Bühnenwerke umfasst, auf beachtliche Erfolge in Nordamerika und Europa verweisen. Sechs japanische Haikus dienten ihr als Vorlage für eine formal streng gearbeitete Folge von Liedern dichter Aussagekraft, die gleichwohl durch ihre gestreckten zeitlichen Dimensionen in einem merkwürdigen Kontrast zur konzentrierten Kürze der japanischen Texte stehen.

Allgemein bekannt als Komponistinnen sind die auf der vorliegenden CD eingespielten Vertreterinnen ihres Fachs aus Deutschland und Frankreich:

- von Clara Schumann ist eine *Romanze* für Flöte (original Violine) und Klavier op. 22 Nr. 1 aus dem Jahr 1853 zu hören sowie die im gleichen Jahr entstandene Vertonung von Goethes *Veilchen* (die auffallenderweise mit der fast identischen Intervallfolge wie Mozarts Lied beginnt, das aber Clara damals unbekannt war!);
- von Fanny Hensel, der Schwester Mendelssohns, eine besonders innige Vertonung von Heines *Schwanenlied*, ihr op. 1 Nr. 1;
- von Germaine Tailleferre, der 1983 hochbetagt verstorbenen einzigen Frau der legendären *Group des Six* wurden *Six Chansons françaises* ausgewählt, die sie 1930 auf Gedichte an *mon ami* geschrieben hatte;
- Lili Boulanger, die bereits 18-jährig verstorbene jüngere Schwester der berühmten gewordenen Nadia Boulanger, ist mit dem in ihrem Todes-

Internationales Seminar für alte Musik

LANDESBILDUNGSZENTRUM
SCHLOSS ZELL AN DER PRAM, OÖ., AUSTRIA

28. Juli bis 4. August 2002

Musik des Rokoko

Wolf Matthias FRIEDRICH • Gesang
Ernst KUBITSCHKE • Blockflöte
Gertrud WIMMER • Traversflöte
Marianne RONEZ • Barockgeige, Viola d'amore
Arno JOCHEM • Viola da gamba,
Barockcello, Violone
Michael FREIMUTH • Laute
Christa PESENDORFER • Orgel, Cembalo,
Generalbaßpraxis
Gösta MÜLLER • Korrepetitor
und Agnes RATKO
Michael MALKIEWICZ • Barocktanz (nur 28.7.-31.7.)

Auskunft und Anmeldung:

Christa Pesendorfer
A-3001 Mauerbach b. Wien, Hauptstr. 61b
Tel. + Fax: +43/1/97 9 58 98
e-mail: alte-musik@music.at
Internet: www.alte-musik.music.at

jahr 1918 komponierten Flötenstück *D'un matin de printemps* zu hören – einem bewegenden Abschied von einem noch morgenfrischen jungen Leben ...

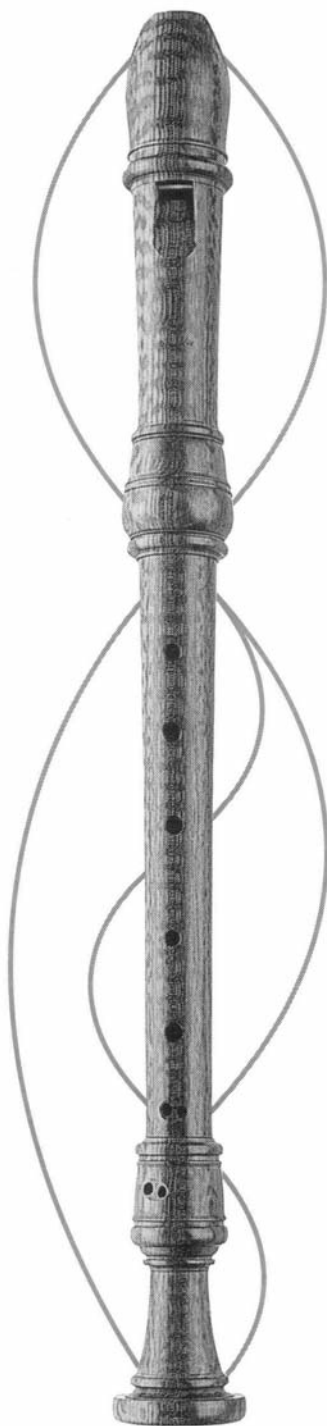
Die Interpretationen der Werke durch das *Athena Trio* bewegen sich allesamt auf höchstem Niveau: Zusammenspiel und Intonation sind untadelig, die Klangbalance stets ausgewogen. Absolute Textverständlichkeit in den drei Sprachen ist bei der Sopranistin Nanette McGuinness selbstverständliche Voraussetzung, natürliche Atemführung verbunden mit angenehmer, modulationsfähiger Tongebung zeichnet ihr Singen ebenso aus wie das durch ein „griffiges“ Timbre gekennzeichnete Spiel der Flötistin Jan Roberts-Haydon; Sylvie Beaudette weiß am Klavier dem ganzen sowohl klangliche Rundung wie geschärfte Konturen zu verleihen.

Die musikalisch erfüllte Interpretation, die kluge werkbezogene Auswahl und die „begleitenden Zutaten“ (Klangbild, Aufnahmetechnik, Textheft) machen eine willkommene Katalogbereicherung aus, für die allen Verantwortlichen, vorab den Mitgliedern des *Athena Trios* uneingeschränktes Lob ausgesprochen sei.

Georg Meerwein

JOACHIM ROHMER

Joachim Rohmer - Blockflötenbau Breite Straße 39 D-29221 Celle Tel: 05141 / 217298 Fax: 05141 / 25456



ZU VERKAUFEN!

Rottenburgh Traverso, Marke Tutz,
sehr schön, € 800

Tenorblockflöte Yamaha, wenig gespielt, € 600

Ganassi-G-Flöte 440 Hz, Buchs, Marke Blezinger,
wie neu, € 900

Tel./Fax: 0531 / 330939

Trio „pianOVo“ Weimar in concert. Werke von J. Falik, J. Wulff-Woesten, J. Sermilä, Y. Gubanov, R. Wolschina und S. Thiele, Axel Schmidt (Oboe, Baritonoboe, Englisch Horn), Marie-Luise Ewald (Violoncello), Reinhard Wolschina (Klavier), Brühl 2001, Kreuzberg Records, 1 CD, Best.-Nr. kr 10072

In concert, also ein Live-Mitschnitt eines Konzertes anlässlich einer USA-Tournee am 23.9.1999 in Colorado Springs. Durch und durch ein Glücksfall! Hier verbindet sich in der Ausführung Konzertvitalität mit Perfektion, eine außergewöhnliche Tonschönheit bei Oboe (Axel Schmidt) und Violoncello (Marie-Luise Ewald) mit der differenzierten Anschlagkultur des Pianisten und Komponisten Reinhard Wolschinas. Alle drei sind als Professoren an der Franz-Liszt-Musikhochschule Weimar tätig und gründeten das Trio *pianOVo* – ein Wortspiel mit P(p)iano, Oboe, Violoncello und (musica) Nova – 1992. Eine außergewöhnliche und seltene Besetzung mit einer in vieler Hinsicht außergewöhnlichen neuen Musik: schon das erste Werk auf der CD – wohl das zweite in dieser Besetzung überhaupt – wurde 1959 von dem damals 23-jährigen Juri Falik während seines Studiums in Leningrad komponiert, ein klangschönes Werk, das die Vorbilder von Prokofjew und Schostakowitsch zwar nicht verleugnet, aber schon viel Eigenständigkeit einbringt – z. B. in der Gigue, in der zu einer wunderschön gespielten Diskantmelodie im Violoncello schnelle Staccato-Achteltriolen in Klaviersdiskant und Oboe ablaufen. Originell auch die formale Rundung mit einem lyrischen Prae- und Postludium.

Dagegen dann die *Rhapsodie in Black* des 1966 in Jena geborenen Johannes Wulff-Woesten, ein Auftragswerk des Trio *pianOVo*. Das ist eine herrlich unbekümmerte neue Musik ohne das leider so oft übliche Gegrübel, manchmal fast dieses parodierend, ein Spiel mit jazzoiden Elementen: *in black*. Dieses *black* wird aber auch strukturell eingesetzt: im Klavier erklingen immer wieder Tonfolgen auf ausschließlich schwarzen Tasten – so entsteht gelegentlich nebenbei ein Swing auf chinesisches. Amü-

sant, knapp, kurz. Amüsant auch des Finnen Jarmo Sermilä *Weimariana*, eine Verbeugung an das Trio und an Weimar. Die „Patterntechnik“ des Jazz – Sermilä begann seine Laufbahn in den frühen 60er Jahren als Jazzler – erfüllt immer wieder die Sätze mit den launigen Titeln: Wanderung ohne Ziel – Residenz – Am Bahnhof – Ein heiteres Treffen am Goetheplatz.

Ein starkes Stück dagegen Yakow Gubanos 9-teilige *Nachtmusik*. Aphoristische Musiken, in denen sich nächtliche Abgründe auftun, eine sehr ausdrucksstarke Musik mit einer selbstverständlichen Art, seltene Spieltechniken, wie pizzicati und „gestopfte“ Töne im Klavier, fahle Intervalltremoli im Violoncello, jaulende „Windtöne“ nur mit dem Mundstück auf der Oboe, miteinzubeziehen. Unglaublich spannend z. B. der Wechsel einzelner stark abgedämpfter, sozusagen gestopfter Töne mit grellen Blitzen im Klavier zu den slaps in der Oboe, währenddessen das Violoncello in einem schostakowitschhaften spiccato von der höchsten Lage sich in die Tiefen schraubt.

Zwar verzichtet Reinhard Wolschina in seinem *Duodramma* auf das Klavier, bezieht aber dafür die sehr selten zu hörende Baritonoboë und das Englisch-Horn in seine Komposition mit ein. Dieses 1995 in memoriam Witold Lutoslawski komponierte Werk bezieht sich auf spezielle lutoslawskische Kompositionstechniken – dessen unorthodoxer Umgang mit den zwölf Tönen und seine spezielle Art der Aleatorik – jedoch stellt es sich mit seinem langsamen Beginn in der Tiefe bis zur Raserei in der Höhe in seiner Stringenz als eine permanente in seiner Virtuosität schlicht atemberaubende Steigerung dar, dank auch der brillanten Ausführung.

Proportionen: das klingt nach struktureller, ja serieller Musik, knochentrocken. Ja, strukturiert ist diese Musik in hohem Maße, aber dennoch von einer bestechenden Sinnlichkeit und Vitalität. Was der Leipziger Siegfried Thiele hier gleich im 1. Satz an fantasievollem Spiel, trotz der Struktur wohl bemerkt, mit dem Kuckucksruf anstellt, ist von bestechender Plastizität. Ebenso der meditative mit Paukenschlegeltönen im Klavier unterlegte langsame Satz. Der toccatenartige Schluss-Satz mit seiner fesselnden Rhythmik hat einen überraschend delikaten Schluss.

Das instruktive Booklet ist ein weiterer Pluspunkt dieser CD, die einmal mehr zeigt, dass gute und

neue Musik auch außerhalb Donaueschingens und Darmstadts entstehen kann. **Frank Michael**

Wolfgang Amadeus Mozart: ?Mozart! Vol. 7, Adagio KV 484a B-Dur, Serenade KV 370a „Gran Partita“ B-Dur, Consortium Classicum, Detmold 2001, Dabringhaus & Grimm, 1 CD, Best.-Nr. MDG 301 1077-2

Dieter Klöcker, der unermüdliche Ausgräber und hervorragende Interpret seiner *Trouvaillen*, hat wieder eine hochinteressante Novität für sein Consortium Classicum gefunden.

Für diese Funde, alle aus dem Umfeld Mozarts, hat er eine kleine Reihe bei Dabringhaus und Grimm aufgelegt, deren 7. CD jetzt vorliegt. Das erste Stück allerdings ist weder fraglich noch Bearbeitung, sondern schönster und gesichertster Mozart: das grandiose *Adagio B-Dur* aus dem Jahr 1785 für 2 Klarinetten und 3 Bassethörner.

Die neue Einspielung ist zu begrüßen, denn sie ist wunderschön. Das Stück kann man gar nicht zu oft hören, wenn einem an Mozart liegt. Und es passt hervorragend als Introduction zum Hauptwerk der CD, der gewaltigen *Serenade B-Dur* KV 370, der sogenannten *Gran Partita*. Die ist zwar auch gesichertster Mozart aus seiner allerbesten Zeit und ein maßstabsetzendes Meisterwerk, aber so nicht. Denn Klöcker hat eine Bearbeitung von Franz Gleissner (1759-1818) gefunden, und die ist für Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte und Streichquintett (Quartett + Kontrabass). Gleissner ging wohl davon aus, dass Bassethörner nur in Wien zu finden waren; ganz offenbar wollte er die Verbreitung damit fördern. Aber auch anderes wollte er wohl mit seiner Bearbeitung, die er *Sinfonie concertante ... d'après une grande Sérénade pour des Instruments à Vent* nennt. Es ist klar: er wollte aller Welt klarmachen, dass dieses Stück ganz erheblich mehr ist als die zeitübliche Harmoniemusik, bestimmt zum baldigen Verzehr. Damit hat er Recht, zweifelsfrei. Trotzdem wird keine konzertante Sinfonie daraus; dieses Stück bleibt auch in seiner Fassung Kammermusik für 14 Spieler: der Dialog bleibt den Instrumenten erhalten, nur hier noch reichhaltiger in den Klangfarben.

Gleissner ist ein hoch professioneller Arrangeur, die neu erfundenen Stimmen passen hervorragend ins Ganze und die Instrumentation ist so, dass es nirgendwo wirklich stört.



Ab ins Ibach-Haus

Hier spielt die Musik!

www.blockfloetenkonzerte.de

Nur erhebt sich die Frage, ob es, beispielsweise, gleich im ersten Menuett legitim ist, dass (T. 3/4) da, wo Mozart einen Zweitakter instrumentiert, den er durch Pausen unterbricht, wenn da also Gleissner durch Uminstrumentieren zwei Eintakter daraus macht. Doch das ist eine lässliche Sünde, denn die erhöhte Farbigkeit des Ensembles fordert wohl auch mehr Koloration. Nur, wenn dann am Anfang des Finales ein Streichpiano statt des Forte-Bläser-tutts steht, regt sich leiser Widerspruch: der Affekt stimmt nicht mehr. Und damit nimmt Gleissner dem einzigen (und letzten) Piano-Anfang des Anfangsthemas (T. 89ff) jede Wirkung. Das Original ist Bläserkammermusik in nie mehr erreichter, höchster Vollendung, auch, was den eigentlich unmöglichen Mischklang bei Bläsern betrifft. Der ist mit Streichern ungleich leicht erreichbar, doch das wird erkaufte mit weniger Kontur.

An zwei Stellen vermisse ich das Bläser-Original in der Bearbeitung: Der Anfang des Adagio (T. 2) verliert mit den Streichern und ihrer weichen Artikulation jeden Biss. Das ist so eine Bläser-Erfindung Mozarts, die zukunftsweisend wird für die ganze Mischklang-Entwicklung der Bläserkammermusik. Noch deutlicher wird das im Mittelteil der 5. (Adagio-)Variation im 6. Satz. Die unerhörte Mischung aus Zweiunddreißigstel-Akkordbrechung in Klarinetten und Bassethörnern, legato und im gegenläufigen B-Dur – und dem ausgehaltenen B-Dur-Dreiklang, ebenfalls pianissimo, über dem dann im Abstand bis zu über einer Oktave die erste Oboe ihre zauberhafte Kantilene spielt – auch diese Stelle ist mir mit Streicherbeteiligung zu sehr verfremdet; die Klarheit der Begleitung ist so eben nicht gegeben. Auch der b-Moll-Anfang der 4. Variation wird gestrichen, denn doch „normaler“ als es die fahle Klangfarbe bei den Bläsern wäre.

Ich möchte jetzt nicht auf die Verwendung der Rokoko-Instrumente eingehen, bei denen diese Fahlheit noch viel deutlicher wird: wer das Consortium Classicum hört, der weiß, dass dieses Ensemble „neu“ spielt. Und zwar schon länger als die ganze Bewegung mit alten Instrumenten dauert. Jede Zeit

entwickelt ihre eigenen Instrumenten-Varianten: zumeist sind sie ja echte Verbesserungen. Und es ist höchst legitim, heute auch die Tradition auch auf unserem Instrumentarium lebendig zu halten; schließlich wird sie so halt ins Heute integriert. Und wenn dieser „neue“ Mozart dann noch so eingespielt wird wie vom erweiterten Consortium Classicum, dann lohnt das allemal: es ist ein beträchtliches Vergnügen, diese brisante *Più-Gran-Partita* zu hören.

Das Booklet von Irmlind Capelle ist eigentlich in Ordnung. Doch dann beginnt der 2. Abschnitt mit folgender Feststellung: *Mozart komponierte seine Harmoniemusiken in der frühen Wiener Zeit, das heißt weder in Salzburg noch auf seinen Reisen ... woraus deutlich wird, dass in Wien eine besondere Vorliebe für diese Gattung bestand.* Das nun wiederum sollte bei einem Booklet gerade dieser Firma nicht passieren. Denn Mozart hat bereits 1773 zwei groß besetzte Divertimenti (B-Dur, KV 186 und Es-Dur, KV 166) geschrieben (2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Englischhörner, 2 Hörner und 2 Fagotte), und zwar in und für Mailand, also auf einer Reise. Und zwischen 1775 und 1776 entstehen gleich fünf Sextette ohne Klarinetten, denn die gab es in Colloredo-Salzburg nicht, geschweige denn in dem Schratzenbuchs. Frau Capelle hätte ja nur Dieter Klöcker anrufen müssen, denn die gesamte Bläserkammermusik Mozarts hat er schon 1986 eingespielt.

Dabei rede ich noch nicht einmal über das *Divertimento C-Dur* KV 188 (Salzburg 1773) für 2 Flöten, 5 Trompeten und 4 Pauken. Denn da kann man der Besetzung wegen über „Harmoniemusik“ trefflich streiten. Und zudem wird über die Echtheit dieses Stückes immer noch ebenso heftig gestritten, obwohl es in die NMA aufgenommen wurde, und zwar als Originalwerk.

Ist diese Kritik am Booklet nun Beckmesserei?

Ich glaube nicht. Denn das Booklet-Schreiben sollte man nicht mit der linken Hand betreiben. Denn die Welt informiert sich einfach immer weniger mit Hilfe des Buchs. Man überfliegt höchstens das Booklet. Und darum muss alles, was darin steht, seriös und verlässlich sein. Durch die Entwicklung unserer Buch-„kultur“ wird das Booklet in vielen, zu vielen Fällen, zur einzig wahrgenommenen Information über die Musik und ihr Umfeld, die auf der CD präsentiert wird.

Ich betone das deshalb, weil gerade dieses Gebiet bei Dabringhaus und Grimm immer in Ordnung

war, selbstredend neben den musikalischen Aspekten der einzelnen Produkte. **Albrecht Gürsching**

Johann Ludwig Böhner: Solokonzerte und Orchesterwerke. Klaus Thunemann (Fagott), Annette Nötzoldt (Flöte), Thüringer Philharmonie Gotha-Suhl, Ltg.: Hermann Breuer, Musik am Gothaer Hof, Vol. II, Hamburg 1999, ES-DUR, Best.-Nr. ESD 2030 (Ausl.: Klassik Center Kassel)

Ein c-Moll-Akkord im vollen Orchester, und gleich ein raumgreifendes Präludieren, Fantasieren, Sequenzieren, Singen und Sagen des Fagotts. Wovon? – von Abgrund und von Sehnsucht, Verzweiflung und Vertrauen, von Schmerz und Liebe und Anbruch der Romantik in der Musik, deren Protagonist Johann Ludwig Böhner war und ist und sein kann für uns, die wir ihn jetzt wieder entdecken auf dieser wunderbaren CD mit zwei Solo- und zwei Orchesterwerken.

Schüler Spohrs und der Musiksprache Carl Maria von Webers nicht unverwandt, war Böhner (1787–1860) „in seiner Zeit so berühmt wie Beethoven“ (Robert Schumann), bevor ein früher Nervenzusammenbruch seinen Geist zerrüttete und eine positive Wirkungsgeschichte verhinderte. Grausame Ironie des Schicksals: Gerade Böhner, laut Schumann das „Original“ zu E.T.A. Hoffmanns zerrissenem Kapellmeister Johannes Kreisler, verfiel dem Wahnsinn, dem sein fiktives Abbild mit Mühe und Not unter großen Leiden an der Zeit entging.

Das Begriffs- und Empfindungsfeld „Wahnsinn“ ist es auch, mit dem Hoffmann (in „Kreislers musikalisch-poetischem Klub“) einen solchen c-Moll-Akkord umschreibt, wie er die große *Fantasie für Fagott und Orchester op. 1* von 1811 eröffnet. Im gleichen Jahr wie Webers Fagottkonzert entstanden, ist Böhners Werk diesem durchaus ebenbürtig, ein in virtuoser Gestalt und geistigem Gehalt vollgültiges frühromantisches Repertoirestück unseres Instruments, für dessen Wiederentdeckung wir dankbar sein dürfen. Und erst recht für die Einspielung durch die Thüringer Philharmonie Gotha-Suhl unter der Leitung von Hermann Breuer mit Klaus Thunemann als Solisten. Der wohl größte unter den großen Fagottisten des späten 20. Jahrhunderts widmet sich mit all seinem Können und Herzblut der sorgfältig durchgearbeiteten fünfsätzigen Fantasie: blühend in ihren Cantabile-Szenen, leicht und locker in den stupenden Staccatopassa-

gen, packend in ihrer Dramatik, charakteristisch in der wechsellvollen Gestik und durchglüht im Gesamtgestus, ein reiner Genuss, der Lust macht zum Selber-Üben und Interpretieren (eine Edition gibt es bei Bodo Königsbeck).

Das gilt nicht minder für das zweite Fagottstück der CD: *Introduktion und sechs Variationen für Fagott und Orchester op. 27* aus dem Jahre 1815, wenngleich das Werk durchaus nicht so anspruchsvoll ist wie die Fantasie, eher salonmusikalischen Charakters und zur virtuellen Selbstdarstellung bestimmt. Dafür werden aber alle idiomatischen, klanglichen, gestischen und spieltechnischen Register des romantischen Fagotts gezogen, das Klaus Thunemann auf seine unvergleichliche Weise zum Klingen, Singen und Springen bringt.

Neben den beiden Fagottwerken enthält die CD den ouvertürenartigen *Aurora-Galopp* („über ein romantisches Thema: B-A-C-H“) und die schöne *Serenade F-Dur op. 9* für kleines Orchester aus dem Jahre 1813, in der Heiterkeit und Tiefsinn auf originelle Weise vermittelt sind und die Flöte in herrlichen Solopassagen hervortritt. Hier berückt Annette Nötzoldt durch Tonschönheit und agogisches Feingefühl – Ausdruckstugenden, die auch dem Orchester zu bescheinigen sind und die CD sowohl vom Repertoirewert als auch von der Interpretation her als höchst empfehlenswert erscheinen lassen.

Wolfgang Rüdiger

NEUEINGÄNGE

Alfonso X El Sabio King of Castille (1221–1284), Cantigas de Santa Maria, Joel Cohen und die Camerata Mediterranea, Mohammed Briouel und das Abdelkrim Rais Andalusian Orchestra of Fès, ERATO France, Paris, Vertrieb: Warner Music Group Germany, 1 CD, Best.-Nr. ERATO 3984-25498-2

Café au lait, Werke von Rhené-Bâton, Gaubert, Enescu, Noblot, Doppler, Griffes, Busoni, Fauré und Taffanel, Sharon Bezaly (Flöte), Roland Pöntinen (Klavier), BIS Records AB, Vertrieb: Klassik Center Kassel, 1 CD, Best.-Nr. BIS 501239

Cantigas de Santa Maria, Songs to the virgin of Alfonso 'El Sabio' 13th century, Ensemble Alla Francesca: Brigitte Lesne, Emmanuel Bonnardot, Pierre Hamon, Catherine Sergent, Florence Jacquemart, Brigitte Le Baron Katarina Livljanic, Pierre Bourhis, OPUS 111, Vertrieb: Helikon Harmonia Mundi GmbH, Eppelheim, 1 CD, Best.-Nr. OPS 30-308




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

Das Reiher-Mädchen, Musik für shakuhachi-Flöte, Violine und Kontrabass von Satoko Madea und Masao Endo, Tadashi Tajima (shakuhachi), Noriko Kawamura (Violine), Fumio Shirato (Kontrabass), Kontakt: Traurige Tropen Carsten Collenbusch, Edisonallee 10, 53125 Bonn, Vertrieb: FinestNoise, Bonn, 1 CD, Best.-Nr. TRTR 011

Georg Friedrich Händel: Italienische Liebeskantaten und Kammermusik, Stephanie Houtzeel (Mezzosopran), The Bouts Ensemble: Charles W. Brink (Traversflöte), Ulrike Kunze (Violine), Margaret Baumgartl (Violine), Heike Johanna Lindner (Viola da gamba/Cello), Léon Berben (Cembalo), Raumklang Musikproduktion Sebastian Pank, Schloss Goseck, 1 CD, Best.-Nr. RK 2101

Rick LaSalle: Werke für & mit Kammerorchester, Pierre Kremer (Trompete), Ilze Urbane (Flöte), Netty Glesener (Schlagzeug), RIGA Chamber Orchestra, Dirigent Carlo Jans, Bella Musica, Bühl/Baden, 1 CD, Best.-Nr. Antes Edition BM-CD 31.9166

Medieval music in Poland, Krasinski Manuscript, 15th century, Werke von Ciacone, Magister Egar-dus, Grossin, u.a., Ars Nova, Adnieszka Budzinska (vocal), Krzysztof Owczynik (recorder), Dir.

Jacek Urbaniak, Wydawnictwo muzyczne Travers; PL-Warszawa, 1 CD

Musicke & Mirth, Music for Two Lyra Viols, Werke von Thomas Ford, Tobias Hume, Alfonso Ferrabosco II, Anonym (17. Jh.), Jane Achtman, Irene Klein (Gambe), Raumklang Musikproduktion Sebastian Pank, Schloss Goseck, 1 CD, Best.-Nr. RK 9906

Max Reger: Music with clarinet (Complete), Csaba Klenyán (clarinet), Gábor Csalog (piano), Hungaroton Records Ltd., Vertrieb: Klassik Center Kassel, 1 CD, Best.-Nr. HUN 532034

So wie der Rauch des Fujiyama, Haiko-Vertonungen des 20. und 21. Jahrhunderts von Döhl, Bialas, Cage, Steffens, Olomou, Escher, Michael, Ichihyanagi und Fukushima, Trio Cantraiano: Brigitte Krey (Sopran), Ele Grau (Flöte), Albert Kaul (Klavier), Kontakt: Traurige Tropen Carsten Collenbusch, Edisonallee 10, 53125 Bonn, Vertrieb: FinestNoise, Bonn, 1 CD, Best.-Nr. TRTR 012

Sonates Françaises pour clarinette et piano, Werke von Saint-Saëns, Koechlin, Castérède, Poulenc, Jean-Marc Fessard (Klarinette), Jadwiga Lewczuk (Klavier), DUX Recordings Producers, PL-Warschau, Kontakt: Jean-Marc Fessard, 50, rue de l'Alma, F-92400 Courbevoie, 1 CD, Best.-Nr. DUX 0195

Georg Philipp Telemann: Solos and Trio Sonatas for Recorder, Maurice Steger (Recorder), Naoki Kitaya (Harpichord), Continuo Consort, Claves Records, CH-3600 Thun, 1 CD, Best.-Nr. CD 502112

Georg Philipp Telemann: Ouvertüren für Bläserquintett, Consortium Classicum: Gernot Schmalfuß (Oboe), Mi-Young Chon (Oboe), Jan Schroeder (Horn), Ralf Noetzel (Horn), Helman Jung (Fagott), Jürgen Norman (Kontrabass), Musikproduktion Dabringhaus & Grimm, Detmold, 1 CD, Best.-Nr. MDG 301 1109-2

Georg Philipp Telemann: Sonate metodiche (Nr. 1-12), Konrad Hünteler (Flöte nach Denner), Rainer Zipperling (Violoncello), Carsten Lohff (Cembalo), Musikproduktion Dabringhaus & Grimm, Detmold, 2 CDs, Best.-Nr. MDG 311 1110-2

Trio Cantabile, Werke von Philippe Gaubert, Claude Debussy und Jean Françaix, Trio Cantabile: Hans-Jörg Wegner (Flöte), Guido Larisch (Violoncello), Christiane Kroecker (Klavier), Bella Musica, Bühl/Baden, Vertrieb: Klassik Center Kassel, 1 CD, Best.-Nr. CTH 2450

EUROPEAN RECORDER TEACHERS ASSOCIATION – ERTA

e
r
e
t
a
s
s
i
a
t
i
o
n
e
.
e
v
.

Informationen:

ERTA e.V.
Leopoldshafenerstr. 3
76149 Karlsruhe
Tel: 0721.707291
Fax: 0721.788102

30.3.-6.4.2002 Volterra (Toscana): Von Liebe, Lust und Leid – Musik des Mittelalters und der Renaissance, Leitung: Heida Vissing

Anmeldung: R. Brox, Eckenerstr. 12, 48147 Münster, Tel./Fax: 0251-2301483

19.-21.4.2002 Hof: Von der Renaissance bis zur Moderne, Leitung: H. Vissing
Anmeldung: R. Brox, Eckenerstr. 12, 48147 Münster, Tel./Fax: 0251-2301483

26.4.2002 Hamburg: Blockflöten-Ensemblespiel, 3-8-stg. Musik aus Renaissance und Moderne, Leitung: Renate Dörfel-Kelletat
Anmeldung: Hamburger Konservatorium, Tel.: 040-870877-0, e-mail: musik@hamburger-konservatorium.de

11./12. 5.2002 Weinheim: Atemtypenlehre und Blockflötenspiel Kurs II, Leitung: B. + H. Holderbach

Anmeldung: MS Badische Bergstrasse, Bismarckstr. 13, 69469 Weinheim, Tel.: 06207-53295 oder 57785

15.-16.6.2002 Kronenburg: La Flute amusante – 2-4stimmige Musik für Blockflöten aus dem französischen Hochbarock. Kursleitung: Ursula Schmidt-Laukamp. Anmeldung: Husch und Hans Steffen, Freies Forum Kronenburg e.V., Burgbering 40a, 53949 Kronenburg, Tel./Fax: 06557-7448/936161

29.6.2002 Neuss: Regionaler Blockflötentreff: Spielkreisliteratur mit Anfängern
Information: Dagmar Wilgo, Musikschule der Stadt Neuss, Tel.: 02131-29851-21

7.-14.7.2002 Prachatice: Interpretation Alter Musik, Leitung: P. Holtslag, K. de Witt, C. van Heerden
Anmeldung: J. Kvapil, Polska 7, 12000 Praha 2, Tsch.Rep. Tel.: 00420.2.6273313

14.-21.7.2002 Prachatice: Florilegium, Leitung: A. Solomon, J. Sukupova, J. Johnstone
Anmeldung: siehe oben

3.-10.8.2002 Volterra: Musik der Jahrhunderte, Leitung: H. Vissing
Anmeldung: siehe oben

26.8-2.9.2002 Weikersheim: „musica getutscht“, Leitung: M. Weilenmann
Anmeldung: Allegro, Kalmitstr. 24, 68163 Mannheim, Tel.: 0624.8321270 Fax: 0621.8321271, Allegro@t-online.de

21./22.9.2002 Lübeck: Les Galaneries Amusantes – Suiten und Sonaten für 1 und 2 Blockflöten und B.c. aus dem französischen Hochbarock, Leitung: Ursula Schmidt-Laukamp

20.9.2002 Konzert „Les Galaneries Amusantes“, U. Schmidt-Laukamp (Blockflöte), Michael Freimuth (Laute/Theorbe)
Anmeldung: Bärbel Kuras-Berlin, Schmiedekoppel 64, 23611 Bad Schwartau, Tel.: 0451-27677 Fax: 0451-2801816

27.-29. 9.2002 Heppenheim: ERTA Blockflötensymposium und Festkonzert 10 Jahre ERTA e.V.

12./13.10.2002 Weinheim: Atemtypenlehre und Blockflötenspiel Kurs III, Leitung: B.+H. Holderbach
Anmeldung: siehe oben

18.-20.10.2002 Unteröwisheim: Flores de Musica – Alte Musik aus Portugal auf historischen Instrumente, Leitung: Heida Vissing
Anmeldung: siehe Volterra

23.-24.11.2002 Walldürn: Kammermusikurs Blockflöte und Gitarre, Leitung: Annette Struck-Vrangos und Boris Bagger

22.11.2002 Konzert „Doulce memoire“, A. Struck-Vrangos (Blockflöte), B. Bagger (Gitarre)
Anmeldung: Städt. Musikschule Walldürn, Keimstr. 18, 74731 Walldürn, Tel.: 06282.40303, Fax: 06282.028412

European Recorder Teachers' Association (International)

Protokoll von Peter Bowman
Weimar, 9.00, den 28. September 2001
Anwesend: Peter Bowman (GB), Johannes Fischer (D), Gudrun Heyens (D), Katharina Lugmayr (A), Helena Uleksin (EE), Sergio Balestrac-

ci (I), Frode Thorsen (N), Markus Zahnhausen (D). Es entschuldigten sich: Hans Maria Kneihns (A), Eric Fennis (NL), Reine-Marie Verhagen (NL), Taavi-Mats Utt (EE).

Die zweite Sitzung von Vertretern der verschiedenen Zweige der European Recorder Teachers' Associations (ERTA) fand in Weimar am 28.-29. September 2001 während des ERTA-Kongresses (Sektion Deutschland) statt.

Die Sitzung begann mit einer Diskussion, was die ERTA (Int.) anzubieten hat. Was hat jeder individuelle Zweig der ERTA anzubieten, und wie für das einzelne Mitglied durch bessere Kommunikation ein größerer Informationsaustausch zu Stande kommen könnte?

Alle Zweige der ERTA können natürlich sowohl die Musik und Kultur ihres jeweiligen Landes als auch ihre Mittel und Wege mit der Blockflöte zu arbeiten anbieten. Die Hauptrolle der ERTA (Int.) ist deshalb, den Austausch von Information, Kultur und Musik zu ermöglichen.

In diesem Sinne hat jeder Zweig der ERTA im Kontakt mit den anderen sowohl etwas anzubieten, als auch im gleichen Maße davon zu profitieren. Dieses, scheint uns, ist der demokratischste Ansatz.

Bereiche, in denen die ERTA (Int.) tätig sein könnte schließen Vorschläge für den Austausch von Erfahrungen mit Lehrmethoden ein, die Möglichkeit, Noten für pädagogische oder andere Zwecke zu veröffentlichen, alle ERTA-Webseiten zu verbinden (Links), die Gründung eines Diskussionsforums im Internet (ein Vorschlag von Sue Groskreutz [ARTA]). Die ERTA, Sektion Deutschland, sprach ihren Wunsch aus, einen internationalen Solo-Wettbewerb für Profis für das Jahr 2004 zu organisieren. Eine weitere Möglichkeit wäre es, eine alle drei Jahre stattfindende internationale Konferenz anzubieten.

Finanzierung

Die Versammlung besprach die Möglichkeit einer zusätzlichen Abonnementsgebühr zur Finanzierung zukünftiger Projekte. Eine Entscheidung wurde nicht erreicht und weitere Diskussionen wurden auf eine spätere Sitzung verschoben. Es wurde jedoch beschlossen, die Möglichkeit zu erforschen, Subventionen von der EU zu beantragen und, wo möglich, Kontakte innerhalb der EU-Bürokratie aufzunehmen.

Es wurde ebenfalls beschlossen, dass alle ERTA-Zweige ihre Verfassungen und Ziele (wo sie existieren)

miteinander austauschen sollten, so dass Diskussionen für die Erstellung allgemein annehmbarer Sätze beginnen können. Obwohl es zur Zeit keine Pläne gibt, einen Antrag an die EU zu stellen, könnte dies eine zukünftige Möglichkeit sein, um jedoch einen erfolgreichen Antrag an die EU stellen zu können, muss zuerst eine Satzung festgelegt werden.

ERTA (Int.)-Management – ERTA-Beirat

Zur Zeit hat die ERTA, Sektion Deutschland, mehr Mitglieder als alle anderen Zweige ERTAs zusammen. Um die Vormachtstellung eines oder mehrerer großer Zweige der ERTA über die kleineren zu vermeiden, muss ein Management der ERTA (Int.) entwickelt werden, das die Gleichheit der individuellen Mitglieder der ERTA im demokratischen Sinne sichert.

Unser Management könnte sich am Beispiel der European Union orientieren, oder wir könnten Modelle benutzen, die von der European String Teachers Association (ESTA), EPTA (Piano) oder EGTA (Guitar) schon entwickelt worden sind. Weitere Information muss vor der nächsten Sitzung gesammelt werden. Im Prinzip soll weiterhin jeder Zweig der ERTA zwei Vertreter bereitstellen, die helfen würden, die Gründung von ERTA (Int.) zu überwachen.

Mitarbeiter-Mitgliedschaft

Es wäre auch begrüßenswert, wenn Gruppen von Blockflötenlehrern außerhalb Europas „Beigeordnete Mitglieder“ der ERTA werden könnten. Die Sitzung empfahl, dass das Stimmrecht allerdings auf Volle Mitglieder beschränkt bleiben soll.

Wie auch während der ersten Sitzung (Brüssel, 17.2.01) wurden die neuen Mitglieder des Beirats eingeladen, einen Bericht über die Situation der Blockflöte in ihren eigenen Ländern betreffend zu geben. Sergio Balestracci (I) berichtete, dass die moderne Blockflöte in Italien vor 30-40 Jahren geboren wurde. Zwei Organisationen tauchten auf, *Accademia Flauto Dolce* und *Societa del Flauto Dolce*. Keine der beiden existiert heute noch und so wurde beschlossen, sie zu ersetzen und einen neuen Zweig von ERTA zu schaffen, um die Interessen der Blockflöte zu fördern. Es gibt 15 Conservatorios, wo die Blockflöte studiert werden kann. Das Ziel der Gründer der ERTA in Italien ist, Kontakt zwischen Lehrern sowohl in Italien als auch in Übersee zu verbessern und Akademik- und Berufsaussichten für Studenten/innen der Blockflöte zu entwickeln.

Frøde Thorsen (N) nahm als Beobachter an der Sitzung teil und plant ein Netz von Blockflöten-Lehrern in Skandinavien zu gründen.

Treffen des Beirats

Wir waren für die Einladung der Niederländer, uns in Amsterdam im Oktober 2002 noch einmal tref-

fen zu können, dankbar, da eine Sitzung des Beirats pro Jahr nicht ausreichend erscheint und wir uns regelmäßig zweimal im Jahr treffen wollen.

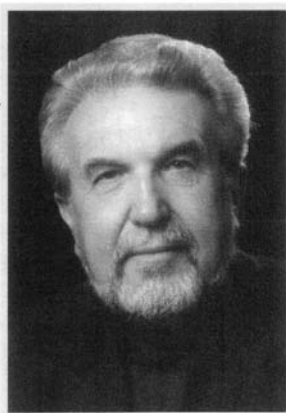
Die nächste Sitzung des Beirats fand am Samstag, dem 23. Februar 2002 in Darmstadt statt.
Peter Bowman

Der Stuttgarter Flötist und Komponist Gerhard Braun feierte am 27. Februar 2002 seinen 70. Geburtstag. Als Flötist insbesondere in den 60er und 70er Jahren des letzten Jahrhunderts durch eine Reihe von spektakulären Uraufführungen bekannt geworden (u. a. Werke von Lachenmann, Rihm, Kagel, Hespos, Karkoschka). Zahlreiche Werke des modernen Flötenrepertoires sind ihm gewidmet (Spahlinger, Döhl, Kelterborn, H. U. Lehmann, Lechner, Bornefeld u. a.) Aus seinen Flötenklassen an der Akademie für Tonkunst in Darmstadt und an der Karlsruher Musikhochschule sind eine Reihe bekannter Interpreten hervorgegangen. Neben seinen bekannten Schulwerken für Quer- und Blockflöte hat Gerhard Braun ca. 300 Ausgaben alter und neuer Flötenmusik veröffentlicht. Für die wissenschaftliche Erforschung und die mustergültige

Edition der Flötenmusik von G. F. Händel (Universal Edition Wien) wurde ihm 1995 auf dem Petersberg bei Bonn der Deutsche Händelpreis verliehen. Nach Kompositionsstudien bei Konrad Lechner in Darmstadt ist Gerhard Braun ab 1970 zunehmend auch als Komponist hervorgetreten. Ca. 80 Kompositionen aller Sparten (mit Schwerpunkt auf Kammermusik) sind bei verschiedenen Verlagen erschienen. Gerhard Braun war Gründungsmitglied und erster Präsident der ERTA (European Recorder Teachers Association) und ist heute Ehrenpräsident des Vereins. Aus Anlass seines 70. Geburtstages finden in Stuttgart, Karlsruhe, Darmstadt und Heidenheim/Brz. Portraitkonzerte statt. Der Bayerische Rundfunk sendete am 3. März von 23-24 Uhr in seinem 4. Programm ein Portrait des Komponisten.

ERTA ERTA ERTA

ERTA ERTA ERTA



WIR GRATULIEREN

ZUM 70. GEBURTSTAG
*27. FEBRUAR 1932

GERHARD BRAUN

TIBIA
MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER

MOECKMUSIC
INSTRUMENTE UND VERLAG

Zur Besprechung der Ausgabe *Solo* (ZfS 744/745) in *Tibia* 2/2002, S. 126

Frau Mezger kommt nach der Durchsicht der o. g. Ausgabe zu einigen Schlüssen, die man m. E. nicht teilen muss:

1. Es macht wenig Sinn, aufzuzählen, an welchen Stellen ich Vorlagen abgeändert habe, wenn es sich explizit um „Bearbeitungen“ handelt, sieht man von der Nr. 1 ab.

2. Die Abweichungen in der Nr. 1 im Vergleich zum Faksimile sind nicht so einfach abzutun. M. E. zeigt der Blick in das Faksimile zunächst einmal, dass der Betrachter richtig lesen kann. Ein „e“ als 10. Note in Takt 3 ist jedoch musikalisch zumindest fragwürdig, so dass ich die Möglichkeit in Betracht ziehe, dass sich der Schreiber schlichtweg in der Linie geirrt hat. Fragen können wir ihn leider nicht mehr. Solche Korrekturen mitunter recht offensichtlicher Irrtümer wurden in praktischen Ausgaben zu allen Zeiten vorgenommen.

3. Wenn Sie Kreutzers Etüde, die ich bis auf wenige Oktavierungen nicht verändert habe, nicht mögen, oder für unergiebig erachten, so stehen Sie damit im Widerspruch zu Generationen von Musikern, was jedoch Ihr gutes Recht ist. Die Beantwortung der Frage jedoch, ob sich die Zuhörer beim Vortrag langweilen oder nicht, sollte man eben jenen Zuhörern überlassen. Ronald J. Autenrieth

Leserbrief zum Artikel „Der Blockflötenlehrer eine bedrohte Spezies? Will niemand mehr unterrichten?“ von Christine Lanz

Ist der Blockflötenlehrer eine bedrohte Spezies? Ist er nicht eher eine seinen Horizont erweiternde? Sollten Fach- und Musikschulleiter Innovationen nicht besser begrüßen?

Will niemand mehr unterrichten? Wo sind die zahlreichen vakanten Stellen ausgeschrieben?

So besteht das Problem keineswegs in einem Mangel an BlockflötenlehrerInnen, sondern vielmehr in der Musikschulpolitik. Für Hochschulabsolventen sind Angebote von einzelnen Unterrichtsnachmittagen auf Dauer nicht akzeptabel. Für meist befristete Honorarverträge gilt gleiches, da sie keinerlei soziale Absicherungen bieten können. Um seinen Lebensunterhalt finanzieren zu können, benötigt man eine Vollzeitbeschäftigung und keinesfalls einen reichen Ehemann. Daher sind Zusatzqualifikationen für BlockflötenlehrerInnen notwendig geworden, zumal in den meisten Stellenangeboten zusätzlich AME, Grundausbildung, Querflöte, Gitarre, Klavier etc. gefordert werden. Jegliche Horizonterweiterung ist nicht nur eine Bereicherung für den Musikschulalltag sondern auch speziell für den Blockflötenunterricht.

Rosemarie Heger, Annette Padberg

MEISTERKURS FÜR

QUERFLÖTE

13. – 20. Mai 2002

Dozentin: Carin Levine (Syke-Ristedt)

MEISTERKURS FÜR

TRAVERSFLÖTE UND

QUERFLÖTE

14. – 20. Oktober 2001

Dozent: Konrad Hünteler (Münster)

Information und Anmeldung:

Musikakademie Rheinsberg
Kavalierhaus der Schlossanlage

16831 Rheinsberg

Tel.: 033 931 – 721 23

Fax: 033 931 – 721 13

www.ehlert-blockfloeten.de



Der Münchner Komponist und Blockflötist Markus Zahnhausen (*1965) ist für sein Schaffen mit dem bayrischen Staats-Künstlerstipendium „Villa Concordia“ ausgezeichnet worden und

wird für ein Jahr als Gast des Internationalen Künstlerhauses „Villa Concordia“ in Bamberg leben und arbeiten.

First Haifa International Competition for Composers. Am Wettbewerb nahmen Komponisten aus Israel, Deutschland, Finnland, Russland, Ungarn und den USA teil. Die international besetzte Jury unter dem Vorsitz von Ada Pellweg, dem künstlerischen Leiter des Haifa Music Center, vergab einen einzigen Preis und sprach zwei Auszeichnungen aus. Der 1. Preis ging an Maxim Levi (Israel) für sein *Concerto for Flute and String Orchestra*, die zwei Auszeichnungen gingen jeweils an Peter Castine (Deutschland) für *Aperture für Flöte und Streichorchester* und Dan Cohn (Israel) für *Flute Dance*. Detaillierte Informationen über die Gewinner und die Jury sind seit 1.1.2002 über <http://www.haifamusic.co.il> verfügbar.

10 Jahre musica viva. Seit nunmehr zehn Jahren veranstaltet *musica viva* Musikferienkurse in der Toskana. Ihre Workshops wenden sich an erwachsene Laienmusiker, und bieten eine kreative Urlaubswoche unter der Leitung von hochqualifizierten Musikern und Pädagogen an. Seit zwei Jahren werden ergänzend zu den Kursen in Italien auch Workshops in Deutschland angeboten. Das Kursangebot ist auf der Homepage www.musikferien.de zu erfahren.

Klassenmusizieren – neue Kurse

Mit einer neuen Seminarreihe des Klassenmusizierens für Blas-, Streich- und Percussionsinstrumente startete die **Akademie für Musikpädagogik** im

Herbst letzten Jahres. Lehrer an allgemeinbildenden Schulen der Primar- und Sekundarstufe und Musikschullehrer erhalten in den Kursen, die sich über 10 Seminartage im Laufe eines Jahres erstrecken, die Befähigung, Bläser-, Streicher- oder Percussionsklassen zu unterrichten. Info: Akademie für Musikpädagogik e.V., Klarastr. 4, 55116 Mainz, Tel.: 06131 220071, Fax: 06131 237957, E-Mail: musikpaedagogik@t-online.de, Internet: www.musikpaedagogik.de

Ausbildung im Fach Dispokinesis: Die Europäische Gesellschaft für Dispokinesis e.V. bietet wieder einen neuen Lehrgang an, der professionelle Musiker und Musikpädagogen zum Dispokineses-Lehrer (Dispokineter) ausbildet. Die Dispokinesis ist eine speziell für Musiker entwickelte Haltungs- und Bewegungsschulung. Ziel der Dispokinesis ist es, die individuellen Bewegungsmöglichkeiten frei verfügbar zu machen. So kann der Körper der eigenen Vorstellungskraft folgen, ein freier musikalischer Ausdruck wird möglich. Es werden spezielle Übungen vorbeugend und begleitend bei typischen Musikerproblemen im Haltungs- und Bewegungsapparat eingesetzt.

Beginn des Lehrgangs ist September 2002. Info: Europäische Gesellschaft für Dispokinesis, c/o Ingrid Hauser, Bellenbergsteig 16a, 45239 Essen, E-Mail: ausbildungslehrgang@dispokinesis.de, www.dispokinesis.de

Kurse mit dem Flötisten Wissam Boustany

9.-13. April 2002 Bossut (Belgium)

11.-12. Mai 2002 Dublin (Irland)

10.-18. Juli 2002 Victoria (Kanada)

22.-27. Juli 2002 Hamline, Minnesota (USA)

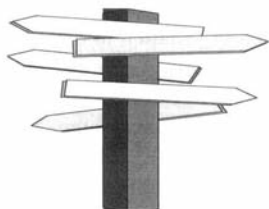
21.-29. August 2002 Penzance (England)

Info: 47 Sedlescombe Road, London SW6 1RE, U.K., Tel.: +44 171 3855569, Fax: +44 171 3819001, E-Mail: WBoustany@aol.com

26.-28.4.2002 Blockflöten-Ensemblespiel, 3- bis 8-stimmig, Something old – something new, Dozentin: Renate Dörfel-Kelletat. Info: Hamburger Konservatorium, Sülldorfer Landstr. 196, 22589 Hamburg, Tel.: 040 870877-0, Fax: 040 870877-30, E-Mail: veranstaltungen@hamburger-konservatorium.de, Internet: www.hamburger-konservatorium.de

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

**Wohin?
In den „Flötenhof“ ins Allgäu**



Es gibt sie wieder!!!

**Instrumentalkurse und Seminare auf
höchstem Niveau in privater Atmosphäre**

5. – 7. April 2002

Toyohiko Satoh – *Laute*

26. – 28. April 2002

Christoph Mayer – *Violine*

25. – 29. Mai 2002

Herbert Paetzold –

Bau einer Renaissance-Blockflöte

28. – 30. Juni 2002

Jeremias Schwarzer –
Ganzheitliches Musizieren

5. – 7. Juli 2002

Karl Kaiser – *Traversflöte*

12. – 14. Juli 2002

Bernhard Gillitzer – *Cembalo/Fortepiano*

19. – 21. Juli 2002

Lex Vos – *Barockoboe*

28. Juli – 4. August 2002

Michael Brüßing – *Viola da Gamba*

8. – 10. November 2002

Han Tol – *Blockflöte*

Nähere Informationen fordern Sie bitte an bei:

Flötenhof e.V.

Schwabenstraße 14, D-87640 Ebenhofen,
Tel. 083 42/89 91 11, Fax 083 42/89 91 22;
e-mail: herbert.paetzold@t-online.de

Vermietung auch an andere Veranstalter:
großer Seminarraum mit Cembalo und
Flügel, Aula, gemütliche Einzel- und Doppel-
zimmer mit Dusche und WC

Instrumentenbauwerkstatt und Musikladen
im Haus

30. April 2002, 19.30 Uhr, Aula der Musikhochschule Köln, Dagobertstr. 38, „Hört nur, der sanften Flöten Chor“. Festkonzert zum 65. Geburtstag von Prof. Günther Höller. Studenten der letzten 30 Jahre der Blockflötenklasse Günther Höller gestalten einen Querschnitt durch die Musik vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert. Laudatio: Hans-Martin Linde

4.-5.5.2002 Bambusflöten bauen und spielen, Dozentin: Ursula Rothen-Kern, Bambusflötenunterricht als Einstieg in die Musik. Info: Landesmusikakademie Berlin, An der Wuhlheide 197, 12459 Berlin, Tel.: 030 53071-203, Fax: 030 53071-222, welcome@landesmusikakademie-berlin.de, www.landemusikakademie-berlin.de

8.-12.5.2002 Spaß am Blockflöten-Ensemblespiel, „Schnupperkurs“ für Erwachsene, die ihre Freude an der Blockflöte entdeckt haben; Erarbeiten leichter bis mittelschwerer Literatur im Ensemble, in Göttingen, Ltg.: Irene Stratmann. Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V., Postfach 410236, 34064 Kassel, Tel.: 0561 935170, Fax: 0561 313772, E-Mail: iam-ev@t-online.de, Internet: www.iam-ev.de

5.6.2002 Musiktheorie im Instrumentalunterricht? Leitung: Christian Albrecht. Zielgruppe: Musiklehrkräfte aller Instrumente, die auf der Unter- und Mittelstufe unterrichten. Kursort: Zürich. Info: Sekretariat SAJM, Postfach 269, CH-7302 Landquart

14.-15.6.2002 GEDOK Musikerinnen-Wettbewerb 2002. Aufgefordert zur Teilnahme am GEDOK-Musikerinnen-Wettbewerb sind Instrumentalistinnen der Sparten Klavier, Violine und Flöte, die ein Hauptfachstudium im Bewertungsfach abgeschlossen und das 30. Lebensjahr nicht überschritten haben. Preisträgerinnen früherer GEDOK-Wettbewerbe sind von der Teilnahme ausgeschlossen.

Der Wettbewerb ist öffentlich und findet in drei Durchgängen statt. Die Vortragszeit beträgt jeweils maximal 20 Minuten. Im 1. Durchgang wird neben dem Pflichtstück ein Werk einer anderen Stilepoche vorgetragen. Für die 2. Phase wählt die Jury Stücke aus dem eingereichten Konzertrepertoire aus. In der Endausscheidung spielen die Kandidatinnen ein Musikstück ihrer Wahl.

Pflichtstück: Als Pflichtstück ist von der Wettbewerbsteilnehmerin eine Originalkomposition einer Komponistin für Klavier, Flöte oder Violine aus-

zuwählen (keine Bearbeitung), dessen Entstehungsdatum nicht länger als 25 Jahre zurückliegt. Anmeldeschluss: 15.5.2002 (Poststempel). Info: Wettbewerbsleitung Dr. Adelheid Krause-Pichler, Landauer Str. 12, 14197 Berlin, Tel.: 030 8223313

14.-16.6.2002 Intensivkurs Flöte/Traversflöte (Klaus Holsten) und **Cembalo** (Beata Seemann) in Schloss Heinrichsruh, Vorpommersches Künstlerhaus. Info: Klang&Körper, Am See 1, 17440 Klein Jasedow, Tel.: 038374 75228, E-Mail: kh@human-touch.de, www.klangundkoerper.de

15.-22.6.02 Blockflöte-Ensemblespiel, Leitung: Stephan Schrader. Dieser Kurs spricht alle Blockflötisten an, die Lust haben, zusammen mit anderen in kleineren und größeren Ensembles zu musizieren. Der Kurs richtet sich an Spieler mit soliden Grundkenntnissen ebenso wie an fortgeschrittene Spieler. Info: musica viva, Am Mittelberg 9, 65201 Wiesbaden, Tel.: 0611 9410246, Fax: 0611 429268, E-Mail: info@musica-viva.de, Internet: www.musica.viva.de

22.6.2002 Intonation, Geschichte, Pflege und Bau der Blockflöte, Leitung: Urs Haenggli. Zielgruppe: Blockflötenspieler aller Stufen. Kursort: naturfreunde zentrum zwingli, CH-9658 Wildhaus. Info: Sekretariat SAJM, Postfach 269, CH-7302 Landquart

23.6.2002 Kindgemäße moderne Spieltechniken, Leitung: Marianne Mezger. Zielgruppe: Unterrichtende oder in Ausbildung stehende Blockflötenlehrer. Kursort: Musikschule Burgdorf, Bernstr. 2, CH-3400 Burgdorf. Info: Sekretariat SAJM, Postfach 269 CH-7302 Landquart

28.6.-12.7.2002 Sommerkurs Blockflötenensemble und -kammermusik in Griechenland. Sonne, Meer und viel Musik fast rund um die Uhr für Jugendliche und Erwachsene im wunderschönen „Hellenikon Idyllion“ bei Egion/Peloponnes am Golf von Korinth (www.idyllion.gr). Kurssprache: Deutsch, Englisch, Französisch. Kursgebühr: 200 Euro, Anmeldegebühr: 25 Euro (für Familien und Gruppen nur einmal), Leitung: Gerlind Soyka, Obermüllnerstrasse 17/24, A-1020 Wien, +43/1/9257123, +43/676/3516641 (mobil), gerlind-soyka@web.de

4.-11.7.2002 Blockflötenconsort. Inhalt: grundlegende Blockflötentechnik – Geläufigkeit, Atmung und Ansatz, Artikulation und Phrasierung anhand ausgewählter Werke, Leitung: Frank Vincenz. Info:

Frank Vincenz, Eulenkugstr. 84, 22359 Hamburg, Tel.: 040 64430291

5.-21.7.2002 Interpretationskurs für Flöte mit Carin Levine bei den 41. Internationalen Ferienkursen für Neue Musik, Darmstadt. Schwerpunktthemen des Kurses für Flötisten werden sowohl die Vermittlung zeitgemäßer Flötentechniken als auch das Besprechen und Erarbeiten zeitgenössischer Musik für Flöten (Solo- und Ensembleliteratur) sein. Darüber hinaus gibt es für Kursteilnehmer die Möglichkeit, in den Studios/Kursen vorbereitete Werke im Rahmen der Studiokonzertreihe der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik aufzuführen. Info: Internationales Musikinstitut Darmstadt, Nieder-Ramstädter Str. 190, 64285 Darmstadt, E-Mail: imd@stadt.darmstadt.de

6.-13.7.2002 Kurswoche für Querflöte, Leitung: Suzanne Huber (Solistin und Kammermusikerin), F. M. Alexandertechnik: Birgitta von Kaenel. Im Zentrum stehen Arbeit an Haltung und Atmung beim Flötenspiel, Gestaltung, Interpretation und die Förderung des Zusammenspiels. Info: Hotel Laudinella, CH-7500 St. Moritz, Tel.: +41 081 8360602, Fax: +41 081 8360001, E-Mail: kultur@laudinella.ch, www.laudinella.ch

7.-12. Juli 2002 „Masque – ein englischer Maskenball um 1650“ – Kammermusikurs mit englischer Barockmusik für Spieler von Blockflöte, Gambe, Traversflöte, Barockvioline, Violoncello, Laute, Cembalo und Sänger im Thüringer Wald; Ltg.: Gabriele Bultmann und Juline Ebeling (Berlin); Anmeldung bis 30. Mai 02. Info: Thüringische Sommerakademie, Ortsstr. 129, 98701 Böhlen/Thür., Tel.: 036781 29934, Fax: 29917; info@thso-ak.ik.shuttle.de, inhaltliche Informationen 030/21 756283 und 8335496

12.-19.7.2002 und 20.-27.7.2002 Querflöte, Solo- und Ensemblespiel. Ltg.: Valentin Keogh und Thaddeus Watson. Die Kurse für Querflöte sind der Kammermusik für Flötenensemble und dem Solorepertoire gewidmet. Sie wenden sich an Laien mit Spielpraxis, aber auch an fortgeschrittene Instrumentalisten. Info: musica viva, Am Mittelberg 9, 65201 Wiesbaden, Tel.: 0611 9410246, Fax: 0611 429268, E-Mail: info@musica-viva.de, Internet: www.musica.viva.de

13.-20.7.2002 Musik mit Blockflöten und Gamben; Förderung des Ensemblespiels. Dozenten: Lotti Spiess, Erika Gränicher und Gabi Andreatta. Info: Hotel Laudinella, CH-7500 St. Moritz, Tel.:



International Young Artist's Presentation – *Early Music*

27 - 29 August 2002

Vocal coach: Jill Feldman

Instrumental coach: Kees Boeke

Laus Polyphoniae – Antwerp in collaboration with Musica
Presentation and coaching for young ensembles with a minimum of
2 performers aged between 17 and 35, in any combination of voices
and/or instruments. The performed repertoire should not exceed
1600 and has to be played on original instruments or copies.

**Participants are requested to send their applications
before 1 May 2002:** Musica IYAP-Early Music, P.O. Box 45,
B-3990 PEER, tel. +32 11 610 510 fax +32 11 610 511
info@musica.be www.musica.be

Enjoy the network of
young early music
ensembles!



+41 081 8360602, Fax: +41 081 8360001, E-Mail:
kultur@laudinella.ch, www.laudinella.ch

**14.-21.7.2002 „Moritz von Hessen und seine Zeit“
– Seminar für Blockflöte.** Musik aus dem Umfeld
eines der kunstsinnigsten Regenten des 16./17. Jh.
und dessen Hofkapelle. Ort: Willebadessen (NRW),
Ltg.: Manfred Harras. Info: Internationaler Arbeitskreis
für Musik e.V., Postfach 410236, 34064 Kassel,
Tel.: 0561 935170, Fax: 0561 313772, E-Mail:
iam-ev@t-online.de, Internet: www.iam-ev.de

**19.-21.7.2002 Flute Vision Improvisationswerk-
statt Querflöte** mit Klaus Holsten im Bildungs-
werk „Die Hegge“, 34439 Willebadessen. Info:
Klang&Körper, Am See 1, 17440 Klein Jasedow,
Tel.: 038374 75228, E-Mail: kh@humantouch.de,
www.klangundkoerper.de

21.-28.7.2002 Internationale Musikwoche in der
Geijerskolan in Ransäter/Schweden. Die Woche
hat mehrere Schwerpunkte: Blockflöten- und
Holzblas-Ensembles, (Streich)-Orchester, Chor
und Blechbläser-Ensemble. Leitung der Blockflöten-
Ensembles: Per-Hendrik Andersson (S-Nacka)
und Gunda von Busch (Hamburg). Info: Geijers-

kolan, S-68493 Ransäter, Tel.: +46 552 30250, Fax:
+46 552 30448, E-Mail: expetition@geijerskolan.se

**25.7.2002 und 28.10.2002 Bau einer Bambusflöte
(Shakuhachi),** Ltg.: Harald Welzel, Teilnehmer:
Holzhandwerker(innen), auch für Jugendliche ge-
eignet, max. 10 Personen. Inhalt: Herstellung einer
traditionellen japanischen Flöte (Shakuhachi) aus
original japanischem Bambus. Die Bambusflöte ist
eines der ältesten Musikinstrumente, ihre Ur-
sprünge reichen bis auf das antike Ägypten zurück.
Über China gelangte sie im 6. Jahrhundert nach Ja-
pan, wo sie vorwiegend für zen-buddhistische Me-
ditationsmusik sowie als Ritualinstrument von den
Wandermönchen (kamuso) verwendet wurde. Sie
wird in Anblastechnik (ohne Mundstück) gespielt,
der Klang hängt von der Dimensionierung des
Bambusrohrs sowie der fünf Tonlöcher ab. Kurs
Nr.: 850042. Info: Dick GmbH, Donaust. 51,
94526 Metten, Tel.: 0991 910960, Fax: 0991 910935,
www.dick-gmbh.de, E-Mail: workshop@dick-
gmbh.de

26.7.-2.8.2002 „Flauto dolce Freiburg“, Instru-
mentalkurs für fortgeschrittene Blockflötisten und
Continuospieler (Cembalo, Fagott, Gambe, Cello
...), alte und zeitgenössische Ensemblemusik, Jazz
& Improvisation auf der Blockflöte u. a. Themen.
Ort: Freiburg (B.-W.), Ltg.: Isa Rühling. Info:
Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V., Post-
fach 410236, 34064 Kassel, Tel.: 0561 935170, Fax:
0561 313772, E-Mail: iam-ev@t-online.de, Internet:
www.iam-ev.de

**26.7.-3.8.2002 Staufener Studio für Alte Musik,
„Ars nova“ – der Weg in die abendländische Mehr-
stimmigkeit** im Faust-Gymnasium, 79219 Staufen.
Teilnehmerkreis: Sänger und Spieler historischer
Blas- und Streichinstrumente, Leitung: Dr. Ulrich
Bartels, Andrea Schmiedeberg-Bartels und Regine
Hangstein (Holzblasinstrumente), Martin Lube-
now und Peter Stelzl (Zinken, Blechblasinstru-
mente). Info: Staufener Studio für Alte Musik, Frau
E. Kille, Krichelweg 3, 79219 Staufen, Tel.: 07633
958140, Fax: 07633 9581420

27.7.-4.8.2002 Blockflötenseminar im Rahmen der
Schönthaler Chor- und Orchesterwoche. Consort-
musik um 1600, Solokonzerte mit Orch., Technik-
Workshop etc. für erfahrene Spieler. Ort: Schönthal
(B.-W.), Ltg.: Angela Eling. Info: Internationaler
Arbeitskreis für Musik e.V., Postfach 410236, 34064
Kassel, Tel.: 0561 935170, Fax: 0561 313772, E-
Mail: iam-ev@t-online.de, Internet: www.iam-ev.de

27.7.-4.8.2002 Schönthaler Chor und Orchesterwoche, gemischte Chor- und Orchesterwoche für engagierte Instrumentalisten und Chorsänger ab 14 Jahren; integriertes **Blockflötenseminar**, Ltg.: Jürgen Klenk, Ort: Schönthal (B.-W.). Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V., Postfach 410236, 34064 Kassel, Tel.: 0561 935170, Fax: 0561 313772, E-Mail: iam-ev.de, Internet: www.iam-ev.de

4.-10.8.2002 Musizieren mit Blockflöten. Musizieren in entspannter Atmosphäre, ohne Leistungsdruck und in großer Vielfalt für fortgeschrittene Spieler ab 16 Jahren, die möglichst das gesamte Quartett beherrschen. Ort: Freiburg (B.-W.), Ltg.: Ulrich Herrmann. Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V., Postfach 410236, 34064 Kassel, Tel.: 0561 935170, Fax: 0561 313772, E-Mail: iam-ev.de, Internet: www.iam-ev.de

4.-11.8.2002 Heinrich-Schütz-Woche: Psalmen aus vier Jahrhunderten, Chorwoche mit Instrumenten (Orchester, Blechbläserensemble und **Blockflöten**), dem Werk Schütz' und seiner Nachfolger gewidmet. Ort: Hüllhorst (NRW), Ltg.: I. Schillfarth. Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V., Postfach 410236, 34064 Kassel, Tel.: 0561 935170, Fax: 0561 313772, E-Mail: iam-ev.de, Internet: www.iam-ev.de

5.-11.8.2002 Ferienwoche für bewusstes Flötenspiel in der Musikakademie Dümmer See, 49448 Hude. Im Mittelpunkt steht die Aufführungspraxis barocker Musik, Leitung: Hanna Feist und Johanna Klinger. Info: AMJ, Adersheimr Str. 60, 38304 Wolfenbüttel, Tel.: 05331 46016, Fax: 05331 43723, E-Mail: AMJMusikinderJugend@t-online.de, Internet: <http://ajm.allmusic.de>

7.-11.8.2002 Fagottissimo, Kurs für Fagott und Fagott-Ensemble in der Landesakademie für musikalische Bildung, 66583 Ottweiler. Inhalt des Kurses ist Solo- und Kammermusikliteratur unterschiedlichen Schwierigkeitsgrades. Leitung: Prof. Alfred Rinderspacher und Hatem Nadim (Klavier). Info: AMJ, Adersheimr Str. 60, 38304 Wolfenbüttel, Tel.: 05331 46016, Fax: 05331 43723, E-Mail: AMJMusikinderJugend@t-online.de, Internet: <http://ajm.allmusic.de>

17.-24.8.2002 10. Sommerkurs für Flöte in der Toskana, Villa Palagione (bei Volterra) mit Elisabeth Weinzierl und Edmund Wächter. Interpretation, Kammermusik, Flötentechnik, Methodik für Flötenliebhaber, Musikstudenten, Flötenlehrer.

Revista de flauta de pico

Spanish Recorder Magazine



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

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

Para más información, contactar con:

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

Info: Elisabeth Weinzierl und Edmund Wächter, Magdalenenstr. 36, 80638 München, Tel.: +49 (0) 89 155492, Fax: +49 (0) 89 1575497, E-Mail: Weinzierl-Waecher@t-online.de

18.-25.8.2002 Blockflöte für Spätberufene, Wiedereinsteiger und Wiederholer. Eine entspannte Musikwoche für erwachsene Musikinteressierte, die ihre Freude an der Blockflöte entdecken haben; Ensemblespiel in gr. und kl. Gruppen in harmonischer Atmosphäre. Ort: Willebadessen (NRW), Ltg.: Irene Stratmann. Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V., Postfach 410236, 34064 Kassel, Tel.: 0561 935170, Fax: 0561 313772, E-Mail: iam-ev.de, Internet: www.iam-ev.de

24.-30.8.2002 Spätsommerwoche für Blockflöte, Gambe und Chor. Ensemblespiel in kleinen Gruppen und im Plenum, Consortliteratur unterschiedlicher Schwierigkeitsgrade, *Broken Consort* für alle. Ort: Donndorf (Thür.), Ltg.: Silke Wallach. Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V., Postfach 410236, 34064 Kassel, Tel.: 0561 935170, Fax: 0561 313772, E-Mail: iam-ev.de, Internet: www.iam-ev.de

Vom 26.8.-2.9.2002 findet in der Musikalischen Bildungsstätte Schloß Weikersheim der alljährliche Kurs der Gruppe ASPECTE aus Zürich statt. Unter dem Titel „...musica getutscht...“ wird in diesem Jahr Deutsche und Italienische Musik der Renaissance behandelt. Dozenten sind die Gruppe ASPECTE mit Matthias Weilenmann (Blockflöte), Brian Franklin (Viola da Gamba), Martin Derungs (Tasteninstrumente) und als Gäste Pedro Memelsdorff (Blockflöte), Dr. Laurenz Lütteken (Musikwissenschaft), Kelly Landerkin (Sopran) und Tino Brütsch (Tenor). Im Weikersheimer Kurs 2002 geht es um Stilwechsel in der deutschen und italienischen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, wie sie sich zum Beispiel (und in je eigener Weise) in den Werken Johannes Ciconias (1335-1411) oder Ludwig Senfls (ca. 1486-1543) widerspiegeln. Das zeitliche Spektrum ist bewusst weit gewählt: Ausgangspunkte unserer Arbeit (für Interpretation und Analyse, resp. Einbindung in eine sozial-historische Umgebung), sind mit Ciconia der Künstler am Anfang der Renaissance, mit Senfl ein Musiker, der in Reformationszeiten das Ende einer Epoche mitgestaltet und erste Schritte Richtung „Neuer Musik“ wagt. In der Kursarbeit sind Ensembles (möglichst mit Singstimmen) zentral. Die Gäste Kelly Landerkin und Tino Brütsch sind eingeladen, in den Kammermusikgruppen mitzuwirken. **Anmeldung** und weitere Informationen erfolgen über die Agentur Allegra, Kalmitstr. 24, D-68163 Mannheim, Tel.: 0621 8321270, Fax: 0621 8321271, E-Mail: info@allegra-online.de oder im Internet unter www.allegra-online.de.

29.8.-1.9.2002 Drittes Wochenende für die Flöte, Meisterkurs mit Prof. Paul Meisen (Tokyo). Begleitkurs: Traversflöte mit Laurence Dean, Organisation und Leitung: Ulrike Beisenhirtz. Info: Hamburger Konservatorium, Sülldorfer Landstr. 196, 22589 Hamburg, Tel.: 040 870877-0, Fax: 040 870877-30, E-Mail: veranstaltungen@hamburger-konservatorium.de, Internet: www.hamburger-konservatorium.de

30.8.-6.9.2002 Querflöte, Flöte mit Klavierbegleitung, Ltg.: Beate Schmalbrock. Literatur für Flöte und Klavier steht bei diesen Kursen im Mittelpunkt. Aber auch Musik für reine Flötenensembles soll erarbeitet werden. Info: musica viva, Am Mittelberg 9, 65201 Wiesbaden, Tel.: 0611 9410246, Fax: 0611 429268, E-Mail: info@musica-viva.de, Internet: www.musica.viva.de

7.-8.9.2002 Renaissance-Tänze, Einblick in die Tanzpraxis der Hochrenaissance und des Frühbarocks, Dozent: Stephan Mester. Info: Hamburger Konservatorium, Sülldorfer Landstr. 196, 22589 Hamburg, Tel.: 040 870877-0, Fax: 040 870877-30, E-Mail: veranstaltungen@hamburger-konservatorium.de, Internet: www.hamburger-konservatorium.de

12.-15.9.2002 Meisterkurs Traversflöte mit Prof. Barthold Kuijken, Brüssel. Info: Forum Artium, Am Kasinopark 1-3, 49124 Georgsmarienhütte, Tel.: 05401 34160, Fax: 05401 34223, Internet: www.forum-artium.de, E-Mail: info@forum-artium.de

16.-17.11.2002 Verzierungstechniken, Dozenten: Prof. Christoph Huntgeburth (Traversflöte), Björn Colell (Laute und Gitarre). Anmeldeschluss: 28.10.2002. Info: Landesmusikakademie Berlin, An der Wuhlheide 197, 12459 Berlin, Tel.: 030 53071-203, Fax: 030 53071-222, welcome@landesmusikakademie-berlin.de, www.landesmusikakademie-berlin.de

23.-24.11.2002 Moderne Spieltechniken auf der Blockflöte, Dozent: Prof. Gerd Lünenbürger. Anmeldeschluss: 8.11.2002. Info: Landesmusikakademie Berlin, An der Wuhlheide 197, 12459 Berlin, Tel.: 030 53071-203, Fax: 030 53071-222, welcome@landesmusikakademie-berlin.de, www.landesmusikakademie-berlin.de

Uraufführung von Hans Kunstovny. Doppelkonzert mit Michala Petri, Lars Hannibal und dem Südwestdeutschen Kammerorchester. Ein Doppelkonzert für Blockflöte, Theorbe und Streichorchester hat der österreichische Komponist Hans Kunstovny (*1947) für die Blockflötistin Michala Petri, den Lautenisten Lars Hannibal und das Südwestdeutsche Kammerorchester Pforzheim geschrieben. Die Uraufführung erfolgt unter der Leitung von Vladislav Czarnecki am 3. Mai 2002 in Dornbirn/Österreich (Kulturhaus, 20 Uhr), Anschlussaufführungen finden statt am 4. Mai 2002 in Fürstentfeldbruck (Veranstaltungsforum Fürstentfeld, 19 Uhr) und am 5. Mai 2002 in Pforzheim (Stadthalle, 10 Uhr).

musikpaedagogik-online.de - die neue musikpädagogische Site im Internet! Unter www.musikpaedagogik-online.de erhalten Musiklehrer ab sofort ein großes Angebot an Materialien und Informationen rund um den Musikunterricht. Da-

tenbanken und übersichtliche Strukturen helfen bei der Suche nach Zusatzmaterialien zu den Heftbeiträgen, Arbeitsblättern, MIDI-Files oder Kursinformationen. Grundlage der Site sind die musikpädagogischen Zeitschriften von Schott Musik International - „Musik in der Grundschule“, „Klasse musik“ (neu ab Februar 2002!), „Musik & Bildung“ und „Üben & Musizieren“. Das Angebot steht allen Internet-Nutzern offen, doch haben die Abonnenten der Zeitschriften erweiterte Zugangsmöglichkeiten.

In ganz neuem Gewand präsentiert sich der **Flötenhof e.V.** (gegründet im August 1984) seit ca. 2 Jahren durch den Umzug ins Allgäu. Er ist nunmehr im komplett umgebauten und restaurierten Haus des Blockflötenbauers und Flötenhof-Vorsitzenden Herbert Paetzold (vor allem bekannt durch die viereckigen Bassblockflöten) untergebracht. Mit einem 80m² großen Konzert-, Übungs- und Seminarraum, einer Aula, in der für das leibliche Wohl der Gäste und Kursteilnehmer gesorgt wird, sowie sechs Zwei/Dreibettzimmern und drei Einzelzimmern, alle mit Dusche und WC, nimmt der Flötenhof e.V. ab diesem Jahr seine bis 1996 national und im benachbarten Ausland allgemein beliebte und bekannte Kursveranstaltungsaktivität im Bereich der Alten Musik wieder auf. Mit diesem ca. 800 m² großen Anwesen hat sich Herbert Paetzold einen jahrelangen Traum erfüllt, nämlich alle seine lieb gewonnenen Tätigkeiten rund um die Musik unter ein Dach zu bringen. So entstanden im Laufe von fünf Jahren in Eigenregie und selbsttätiger Handwerksarbeit o. g. Einrichtungen, nebst einer Instrumentenbauwerkstatt, einem Musikladen und einer Einlieger- und Privatwohnung. Ab diesem Jahr soll das Haus nun endgültig auch seiner Bestimmung als Seminar- und Kursort übergeben werden, wobei der Konzertsaal mit 2 Cembali und einem Flügel bestückt u. a. auch für Tastenmusiker seinen Reiz hat. Jedoch kann man sich in Ebenhofen (im Bereich der Alten Musik, Traversflöte, Violine, Cembalo, Ensemble, Basso continuo usw.) nicht nur musikalisch fortbilden, sondern die Allgäuer Voralpenlandschaft bietet mit rundum Bergblick auch ihre besonderen Reize zum Wandern, Spazieren, Radfahren, Schwimmen usw. oder einfach nur zum Relaxen. Konzert- und Kursprogramm 2002 und nähere Informationen beim Flötenhof e.V., Schwabenstr. 14, D-87640 Ebenhofen, Tel.: 08342 899111, Fax: 08342 899122 oder E-Mail: herbert.paetzold@t-online.de

Der 5. Internationale Meisterkurs für Oboe in Südf frankreich findet vom **28.7.-5.8.2002** unter der Leitung von Prof. Chr. Schneider, MHS Köln, in Brignoles, Dept. Var, statt. Genauere Auskünfte und Anmeldungen über Prof. Chr. Schneider, Luegplatz 1, 40545 Düsseldorf, Tel./Fax 0211/5570907.

Die Autoren der Artikel

Ulrich Mahlert, geb. 1950 in Dinslaken (Nordrhein-Westfalen). Klavierstudium an der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg/Br. (Staatl. Musiklehrerprüfung und künstlerische Reifeprüfung) bei Edith Picht-Axenfeld sowie Studium von Musikwissenschaft und Germanistik an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg/Br. Promotion in Musikwissenschaft bei Hans-Heinrich Eggebrecht mit einer Arbeit über späte Lieder Robert Schumanns. Lehrbeauftragter für Klavier an der Freiburger Musikhochschule, Redakteur beim Südwestfunk Baden-Baden, Wissenschaftlicher Mitarbeiter für Musiktheorie an der Universität Hannover. Seit 1984 Schriftleiter und Mitherausgeber der Zeitschrift *Üben und Musizieren* (Schott Verlag, Mainz). Seit 1984 Professor für Musikpädagogik an der Universität der Künste Berlin, 1996-2001 Vizepräsident und Dekan der Fakultät Musik.

Bruce Haynes begann Anfang der 1960 Jahre mit dem Spiel und dem Bau alter Oboen und lehrte in den 80ern und frühen 90ern am Königlichen Konservatorium in Den Haag. Er machte zahlreiche Platteneinspielungen. Haynes wohnt in Montreal. 1995 promovierte er mit der Dissertation *Pitch standards in the baroque and classical periods*. Die 2. Ausgabe seines Repertoirekatalogs *Musik für Oboe* erschien 1992.

Rainer Weber, geb. 1927 in Leipzig, Restaurierung und Nachbau historischer Holzblasinstrumente für das Münchener Musikinstrumentenmuseum und die Kunstsammlungen in Augsburg, Accademia Filarmonica in Verona, Bayerisches Nationalmuseum und Deutsches Museum in München, Stadtmuseum in Ingolstadt, Reichsstadtmuseum in Rothenburg, Historisches Museum in Frankfurt, Musikhistorisches Museum in Kopenhagen, Musée Instrumental in Brüssel, Musei Civici in Modena, Museo Civico in Bologna, Sammlung Zimmermann im Beethoven-Archiv in Bonn und das Württembergische Landesmuseum in Stuttgart.

Restaurierungen auch für private Sammler und Anfertigung von Kopien für verschiedene Ensembles. Zahlreiche Veröffentlichungen in Fachzeitschriften im In- und Ausland, Vorträge, Mitarbeit an Katalogen und Fortbildungskurse für Restauratoren im GNM Nürnberg und im Kunstgewerbemuseum in Berlin-Köpenick.

Tom Lerch, geboren 1958, studierte von 1980-1983 Musikerziehung an der Gesamthochschule Kassel. Nach dem Ersten Staatsexamen erlernte er bei der Conrad Mollenhauer GmbH in Fulda das Handwerk des Holzblasinstrumentenmachers. 1987 und 1988 sammelte er während mehrerer Praktika in verschiedenen Musikinstrumentenmuseen und Handwerksbetrieben u.a. in Bremen, Wien und Nürnberg Erfahrung in der Restaurierung historischer Holz- und Blechblasinstrumente. Weitere Studienaufenthalte führten ihn nach London, Brighton und Oxford. Seit 1988 ist Tom Lerch am Musikinstrumenten-Museum Berlin als Restaurator beschäftigt. 1995 promovierte er mit einer Arbeit über die Mensuren historischer Blockflöten des Barock.

Katja Reiser. Die in Freiburg lebende Blockflötistin beschäftigt sich hauptsächlich mit der Interpretation zeitgenössischer Musik. Ihre Vorliebe für ausgefallene Besetzungen und experimentelle Musik mit Elektronik brachte sie zu internationalen Konzerten, Festivals und CD-Produktionen. 1999 erschien ihre Solo-CD *Ofrenda* mit zeitgenössischer Musik für Blockflöte, begleitet mit Marimba und Percussion. Ihr Musikstudium, das sie mit dem Konzertexamen abschloss, führte sie an die Musikhochschulen Berlin, Bremen und Hamburg. Zu ihren Lehrern zählen Gerd Lünenbürger, Dan Laurin und Peter Holtslag.

Impressum:

TIBIA · Magazin für Holzbläser

27. Jahrgang · Heft 2/2002

Herausgeber: Hartmut Gerhold, Dr. Hermann Moeck, Prof. Christian Schneider, Prof. Dr. Ulrich Thieme

Schriftleitung: Sabine Haase-Moeck

E-Mail: haase-moeck@moeck-music.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:

tibia@moeck-music.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 € 20,00, Einzelheft € 7,00; Jahresabonnement im Ausland € 22,50, Einzelheft € 8,00; 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: tibia@moeck-music.de

Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 15, € 38,00 (1/16 Seite) bis € 420,00 (1/1 Seite), zuzüglich Mehrwertsteuer; Zuschläge für angeschnittene Anzeigen, Satzspiegelüberschreitungen, Platzierungsvorschrift. Anfallende Litho- bzw. Satzkosten werden gesondert in Rechnung gestellt.

Anzeigenschluss: 1. Dezember, 1. März, 1. Juni, 1. September

Satz: Moeck Music · Instrumente und Verlag, Celle

Druck: Ströher Druck, Celle

©2002 by Moeck Music · Instrumente und Verlag, Celle, Printed in Germany, ISSN 0176-6511

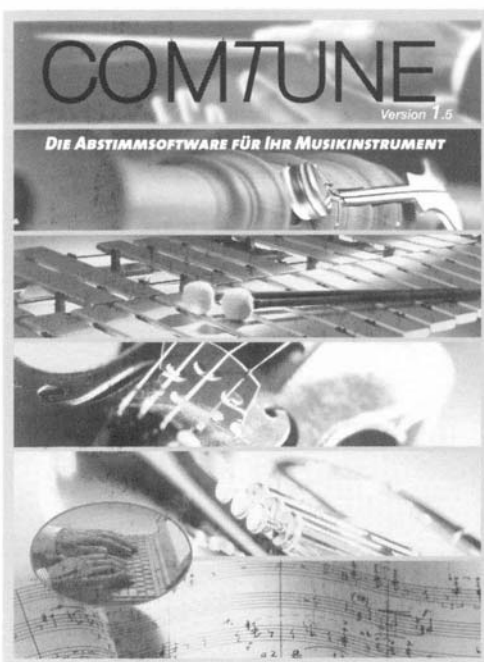
TIBIA 3/2002 erscheint im Juli 2002 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

David Lasocki: Ein Überblick über die Blockflötenforschung 1999

Ulrich Mahler: Zur Didaktik und Methodik des Ensemblespiels in der Musikschule, Teil II

Bruce Haynes: Die Anciuti-Hülse

und ein Porträt des Flötisten, Blockflötisten und Komponisten Gerhard Braun



ComTune ist ein universelles Programm zum Stimmen von Musikinstrumenten. Folgende Funktionen stehen dem Benutzer zur Verfügung:

- Stimmung nach der heute üblichen gleichstufigen Stimmkala.
- Stimmung nach einer von 35 wählbaren, historischen Stimmkalam.
- Freie Wahl der Frequenz des Kammertons A.
- Freie Wahl von Grundton und Bezugston bei den historischen Stimmungen.
- Definiertes Verschieben der Stimmkala über Pitcheinstellung in Cent.
- Digitale Anzeige der Abweichung des gespielten Tons vom Sollwert in Cent.
- Analoge, sofort intuitiv erfassbare Anzeige des Grades der Verstimmung.
- Grafische Darstellung des Amplitudenverlaufs eines gespielten Tones.
- Grafische Darstellung des Frequenzspektrums eines gespielten Tones.

- Individuelle Anpassung verschiedener Einstellungen an PC und Benutzer.
- Berechnung und Ausdruck aller Frequenz- und Cent- Werte.
- Umrechnung von Frequenzabständen in Cent und umgekehrt.

ComTune zeichnet sich aus durch:

- Leichte Handhabung durch funktionelle Benutzeroberfläche.
- Spontane, fast trägheitslose Reaktion auf schnelle Tonwechsel und Tonhöhenänderungen.
- Sensible Abstimmbarkeit der Töne auf ihre Sollwerte durch rotierende Analoganzeige.
- Beurteilbarkeit der Tonqualität anhand von Amplitudenverlauf und Frequenzspektrum.
- Ausführliche Online-Hilfe.

Systemvoraussetzung:

- PC mit Betriebssystem Windows 9x, ME, NT4, 2000 oder XP.
- Mindestens 300 MHz. Prozessortakt und 32 MB (besser 64 MB) Arbeitsspeicher.
- Bildschirmauflösung mindestens 1024 x 768 Punkte.
- Soundkarte mit Mikrofoneingang.
- Druckerport (LPT1) für Sicherheits-Modul (Dongle).

Ein geeignetes Mikrofon ist im Lieferumfang enthalten. Bei Notebooks kann auch das eingebaute Mikrofon benutzt werden.

Das beigelegte Handbuch enthält neben Angaben zur Bedienung des Programms auch eine Einführung in die theoretischen Grundlagen von Stimmkalam, Frequenzmessungen und Tonanalyse sowie ausführliche Erläuterungen zu allen historischen Stimmungen inklusive umfangreichem Literaturverzeichnis.

Lieferumfang: CD, Dongle, Mikrofon und Handbuch

Artikel Nr.: CT0302

€ 460,-

MOECKMUSIC

www.moeck-music.de
info@moeck-music.de
INSTRUMENTE UND VERLAG · CELLE

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

www.moeck-music.de



Don der Deutlichkeit in der Ausführung.

ZEITSCHRIFT FÜR SPIELMUSIK

TIBIA MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER

blockflöten

flauto penta
flauto 1
flauto 1 plus
schulblockflöten
flauto rondo
rottenburgh
steenbergen
stanesby
hotteterre
kynseker
renaissance-consort
breukink

renaissance

krumhorn
cornamuse
rauschpfeife
dulcian
pommer
schalmei
querflöte
zink
serpent

barock

traversflöte
oboe
rankett
chalumeau

sopranklarinette

Postfach 3131
D-29231 Celle
Lückenweg 4
D-29227 Celle

MOECK MUSIC
INSTRUMENTE UND VERLAG

Tel +49-5141-8853-0
Fax +49-5141-8853-42
www.moeck-music.de
info@moeck-music.de

Katja Reiser

Medusas Traum vom Pegasus für Blockflöte und Querflöte von Witold Szalonek

Zum Gedenken an Witold Szalonek, der am 12.10.2001 nach langer Krankheit in Berlin verstarb

Am 11.12. 2001 fand in der Berliner Kabarettanstalt (BKA) die Uraufführung von Witold Szaloneks *Medusas Traum vom Pegasus* in der Fassung für Blockflöte und Querflöte statt. Gespielt wurde das Werk vom Duo *mischen impossible* (Katja Reiser [Blockflöten] und Katja Reinbold [Querflöten]). Szalonek selbst konnte der Aufführung nicht mehr beiwohnen.

Der Komponist plante eine Trilogie für Blockflöte und Querflöte, zu der *Medusas Traum vom Pegasus*, das 1997 entstandene *Haupt der Medusa* (für ein bis drei Blockflöten oder Querflöten) und das nicht mehr vollendete *Poseidon und Medusa* (für Blockflöte und Querflöte) gehörte. Bereits 1997 schrieb er *Medusas Traum vom Pegasus* in einer Fassung für Blockflöte und Horn.

In der Mythologie war Medusa eine der drei Gorgonen. Im Gegensatz zu ihren Schwestern Stheno und Euryale galt sie als sterblich. Der Sage nach war sie für die Schönheit ihrer Haare bekannt. Von vielen bedrängt, wies sie alle Freier ab. Poseidon gelang es als einzigem, sie zu verführen. Das erregte den Zorn Athenes, und sie verwandelte ihr schönes Haar in Schlangen und machte ihr Gesicht so hässlich, dass sein Anblick Menschen zu Stein verwandelte. Bei der Enthauptung Medusas durch Perseus führte Athene dessen Hand. Medusas Hals entsprangen der Krieger Chrysaor und die Chimäre Pegasus, ihre Kinder von Poseidon.

Mit *Haupt der Medusa* thematisiert Szalonek ein ganz bestimmtes Motiv aus der Mythologie, nämlich die Verwandlung des schönen Mädchens in ein Monster. In *Medusas Traum vom Pegasus* dagegen geht Szalonek einer eigenen Idee nach. Die Mythologie erzählt, dass Medusa die Mutter des Pegasus ist und dieser durch ihren Tod geboren

wird. Ein Traum Medusas von Pegasus ist in der Mythologie nicht existent. Sie liefert also keine klare Vorlage, die der Interpretation des Werkes dient.

Szalonek instrumentiert sein Werk mit Altblockflöte und Bassflöte. Er hat die Instrumentierung mit Bedacht gewählt und verzichtet auf Flötenwechsel innerhalb des Stücks. Er nutzt den sehr direkten, in der hohen Lage durchdringenden Klang der Altblockflöte und den satten Sound der Bassflöte. Dabei weist er nicht ein Instrument Medusa zu und das andere Pegasus, sondern lässt beide Instrumente die gesamte Klangpalette ausschöpfen, um für die besondere Atmosphäre des Stücks zu sorgen. Die Altblockflöte beginnt in extrem hoher Lage (fis³ bis a³) im dreifachen forte, mit gehaltenen frullato-Tönen und Zweiunddreißigstel-Vorschlägen, unterstützt durch die Bassflöte, die ebenfalls in hoher Lage (f²) mit frullato-Tönen ein enormes Volumen bietet. Dieser schrille und doch voluminöse Klang schafft eine aufgeregte Stimmung, die sich bis zur fünften Zeile erstreckt. Mit dieser Stimmung (Lautstärke, hohe Lage und gehaltene frullato-Töne) greift Szalonek „Medusas Schrei“, den Beginn des Stückes *Haupt der Medusa* auf. Damit beschreibt er noch einmal in Kürze die Verwandlung Medusas in ein hässliches Monster. (s. Abb. 1)

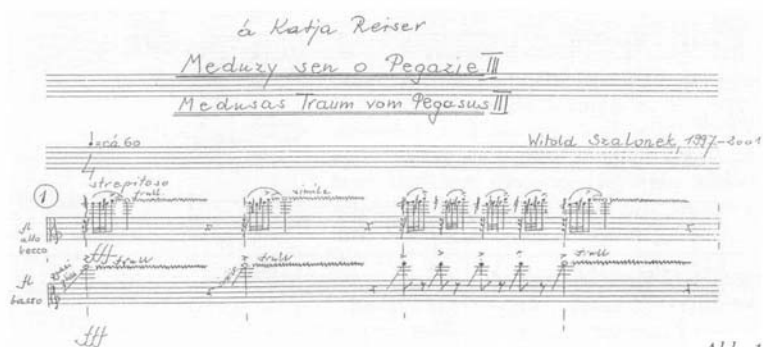


Abb. 1

Nachdem ab Zeile vier mit b^3 die hohe Lage erweitert wurde und Akzente auf den Zweiunddreißigstel-Vorschlägen zu noch größerer Eindringlichkeit verholfen haben, bewegt sich die Altblockflötenstimme in einem von Zweiunddreißigstel-Pausen durchsetzten Zweiunddreißigstel-Lauf abwärts. Von der Bassflöte durchgebundene punktierte Achtel begleitet, beruhigt sich die Szenerie allmählich. In den folgenden Zeilen bewegt sich das Geschehen hauptsächlich in Achteln und langsameren Notenwerten. (s. Abb. 2)

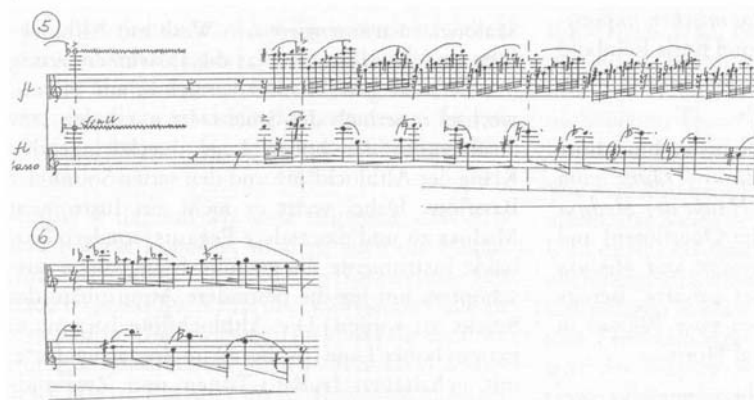


Abb. 2

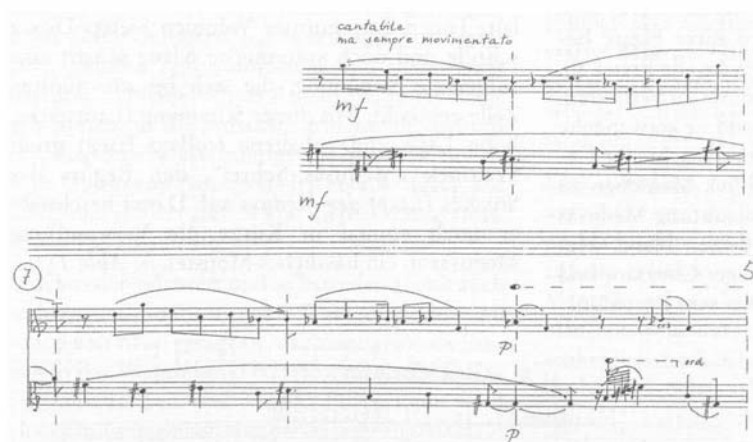


Abb. 3a



Abb. 3b

Beide Instrumente spielen eine pentatonische Cantilene, ein Schlaflied, und kreuzen sich dabei ständig in Sekund-Reibungen. Szalonek überschreibt diesen Teil mit „cantabile ma sempre movimentato“. Teilweise spielen beide Stimmen ihre Melodien mit geräuschhaftem Ansatz, teilweise durchsetzt sich das Geschehen mit improvisatorischen Segmenten aus Luftgeräuschen, Klappengeräuschen und Slaps, die das Metrum verlassen haben. Von Zeile 13 bis 15 mündet das Geschehen allmählich in einen sehr ruhigen improvisatorischen Teil der Bassflöte, der nur aus einzelnen Tönen oder Gruppen von drei Tönen besteht und uns in eine völlig andere Welt führt.

(s. Abb. 3a und 3b)

In Zeile 18 beginnt der eigentliche Traum. Die Überschrift lautet „misterioso somnambulico“. Das Tempo ist fast bis zur Unspielbarkeit verlangsamt. Beide Stimmen bewegen sich in Melodiefragmenten im Vierteltempo. Die Fragmente bestehen aus drei bis acht Tönen, die mit „dive accents“ gespielt werden sollen. Mit „dive accents“ meint der Komponist Töne, die mit einem Akzent begonnen werden und bis zu ihrem Ende nicht nur an ihrer Lautstärke und Intensität verlieren, sondern auch in ihrer Intonation absinken. Die Querflöte spielt einige der Fragmente mit geräuschhaftem Ansatz, die Blockflöte einige mit Multiphonics. Durch die „dive accents“ schwellen die Multiphonics ab und werden ausgeblendet. Das langsame Tempo erzeugt eine fast unerträgliche Schwere. Die „dive accents“ lassen die Melodie

wie ein verzerrtes Kinderlied erscheinen und erinnern an ein entferntes Horrorszenario. Die Ruhe und die leichte Süße des Schlafliedes konnte sich hier im Traum nicht ausbreiten. Hier ist die Stimmung schwermütig und düster. Medusa träumt von Pegasus. Die Vorahnung, dass sie stirbt, wenn er geboren wird, beherrscht die Szenerie.
(s. Abb. 4)

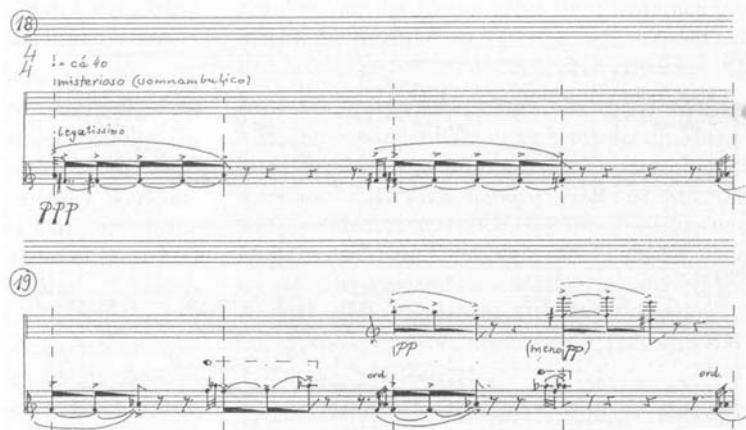


Abb. 4

Ab Zeile 29 deuten kleine, sich einblendende Zweiunddreißigstel-Figuren ein Erwachen Medusas an. Schnelle, improvisatorische Teile verdrängen die Traumwelt schließlich ganz. Das Anfangstempo wird wieder erreicht, emporstehende

Zweiunddreißigstel-Läufe wechseln sich in beiden Stimmen ab und gelangen zur Motivik der Anfangsszene. In Zeile 37 und 38 findet die Motivik noch auf unterschiedlichen Tönen statt, das heißt, die gehaltenen frullato-Töne sind in der Block-

STEFAN THOMAS · LABERINTOS

für Tenorblockflöte, Sopran und Violine;
nach Texten von Jorge Luis Borges

Edition Moeck Nr. 1600 ISMN M-2006-1600-2 € 13,00

Auftragskomposition des Moeck Verlages für „Jadal“ 2001

MOECKMUSIC
INSTRUMENTE UND VERLAG

Obwohl Jorge Luis Borges einer der bekanntesten Dichter des zwanzigsten Jahrhunderts ist, ist er meines Wissens nach nur selten vertont worden. Das könnte damit zu tun haben, dass seine Lyrik klassische Liedthemen, wie Sehnsucht, Liebe und Tod, eher meidet. Stattdessen stellt Borges lieber, genauso wie in seiner Prosa, philosophische Themen und Paradoxien dar. Ich selbst fühlte mich jedoch gerade durch Borges' thematische und sprachliche Strenge, in der für Musik keinerlei Raum zu sein scheint, zu einer Vertonung geradezu herausgefordert.

Die Idee, philosophische Gedankengebäude musikalische wiederzuspiegeln ist wahrscheinlich so alt wie die Musik selbst. Gleichwohl ist für mich die Fähigkeit der Musik, auch abstrakte Gedankengebäude sinnlich erfahrbar zu machen, nach wie vor einer ihrer faszinierendsten Aspekte.

Postfach 3131, D-29 231 Sella
Telefon: 05141/88 53 0 · Telefax: 05141/88 53 42
E-Mail: info@moeck-music.de · www.moeck-music.de

Abb. 5

flötenstimme mal fis^3 , mal a^3 und sogar c^4 . Wie zu Beginn werden die längeren Töne durch Zweiunddreißigstel-Vorschläge erreicht. Die Abwechslung der unterschiedlichen Töne erinnert an die Melodien aus dem Schlaflied und dem Traum. In Zeile 39 wird von der Altblockflöte ausschließlich c^4 angespielt, von der Bassflöte wieder f^2 . Die Melodik ist hier völlig verloren gegangen und der Charakter der Anfangsszene ist wieder erreicht. Das Stück endet also mit dem Anfang. Die Tonhöhe in der Altblockflötenstimme ist sogar noch um eine verminderte Quinte nach oben hin erweitert. Schlaf und Traum verhalten Medusa nicht, ihrem Schicksal zu entinnen. (s. Abb. 5)

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