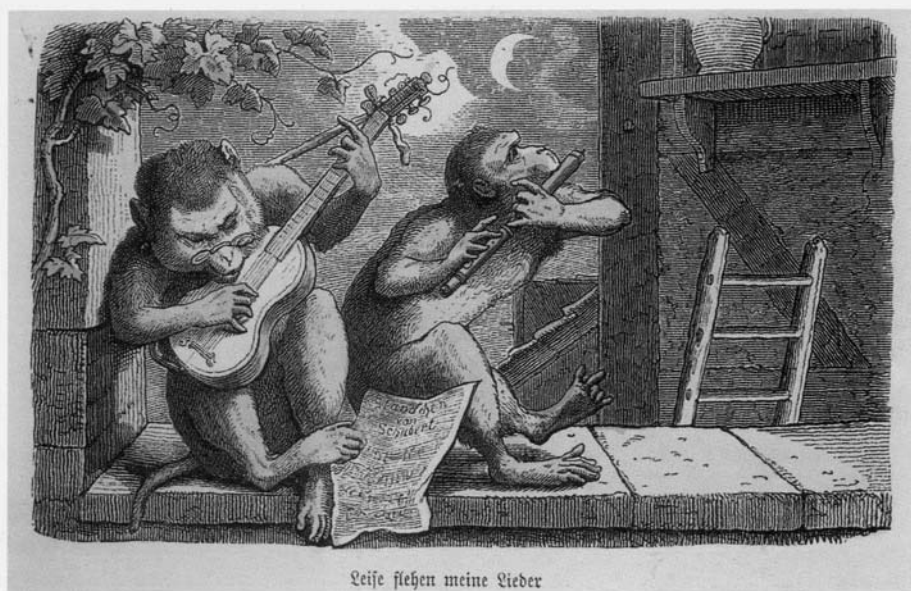


TIBIA

Heft 3/2002



Inhalt:

David Lasocki: Ein Überblick über die Blockflötenforschung 1999 (161)

Das Porträt: „... versuchen wir, etwas vom Zauber der Musik und des Flötenspiels auch an unsere Schüler weiterzugeben!“ Johannes Fischer im Gespräch mit **Gerhard Braun** (175)

Ulrich Mahlert: Zur Didaktik und Methodik des Ensemblespiels in der Musikschule (2. Teil) (183)

Bruce Haynes: Die Anciuti-Hülse (188)

Matthias Maute: Poulet au chocolat? Die Blockflöte in der Musikschule. Eine pädagogische Standortbestimmung (191)

Summaries for our English Readers (198)

Berichte (199): Isa **Rühling:** 4. Folkwang Symposion für Blockflötenmusik. 15.-17. Februar 2002, Folkwang Hochschule Essen. *Es geht eine helle Flöte – Zur Rolle der Blockflöte in Vorkriegs-, Kriegs- und Nachkriegszeit* / Alexa **Eicken:** „Hört doch! der sanften Flöten Chor“. Feier zum 65. Geburtstag von Prof. Günther Höller an der Hochschule für Musik Köln / Heida **Vissing:** 4. Internationales Stuttgarter Blockflöten-Symposion. Neue Musik für Blockflöten – eine Herausforderung

Frisch aus der Quelle: Der Dichter spricht (III) (206)

Bücher, Noten, Tonträger (208)

European Recorder Teachers Association · ERTA (233)

Nachrichten (236)

Die Autoren der Artikel (240)

DIE GELBE SEITE

Peter Thalheimer: Entschlüsselung – Hilfe zum Notenlesen aus verschiedenen Schlüsseln, nicht nur für Blockflötenspieler (IX - XII)

Impressum (240)

TIBIA-Kunstbeilage

Gustav Süs (1823 Rumbeck bei Rinteln an der Weser – 1881 Düsseldorf)

STÄNDCHEN

Zwei kolorierte Xylographien, um 1868, aus „Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt“ Nr. 59: „*Heitere Bilder zu ernsten Worten*“. Gezeichnet von Gustav Süs“, Verlag von Gustav Weise in Stuttgart, Holzstiche von Krüll & Michael, X. A. Stuttgart, Druck von C. Hoffmann, Stuttgart, „Preis 1 Groschen, colo. 2 Groschen“.

Sammlung Moeck

David Lasocki

Ein Überblick über die Blockflötenforschung 1999

Was in Publikationen aus aller Welt über die Blockflöte geschrieben wurde

Dieser elfte Bericht einer Reihe behandelt Bücher und Artikel, die im Jahre 1999 erschienen sind und unsere Kenntnisse über die Blockflöte, ihre Hersteller und Spieler, Aufführungspraxis und Technik, ihr Repertoire sowie ihre Darstellung in Kunstwerken der Vergangenheit oder Gegenwart bereichern. Einige unerwähnt gebliebene Publikationen früherer Jahre sind ebenfalls vertreten. Die meisten Artikel sind dem Leser über Bibliotheken zugänglich – sie sind entweder direkt in großen Musikbibliotheken oder bei örtlichen Bibliotheken per Fernleihe erhältlich.

Akustik

Raymond Dessy berichtet über neue Untersuchungen hinsichtlich der „hydrodynamischen Luftströmung“ sowie der akustischen Gegebenheiten in Röhren: wie Luft, die auf eine scharfe Kante trifft, „Schneidentöne, flüchtige Einschwinggeräusche und regelmäßige Töne“ erzeugen kann.

Das Grundprinzip der Blockflöte besteht darin, dass „während die Luft auf das Labium trifft, zwei verschiedene akustische Phänomene ausgelöst werden: einerseits wird klangakustisches Feedback erzeugt (Klangwellen, die die ganze Bohrung herauf- und herunterreflektiert werden und starke stehende Pfeiftonwellen erzeugen) und andererseits hydrodynamische Effekte (das Abstrahlen von Wirbeln oder Strudeln und die Erzeugung von schwachen Schneidentönen).“ In flachen, fließenden Strömungen kann man solche Strudel wahrnehmen. Gegenwärtig beschäftigen Wissenschaftler sich damit, diese Strudel um das Labium herum zu beobachten und zu erfassen.

Auf diesem Gebiet hat Werner Mahu durchschlagende Resultate erzielt: Er brachte Kohlenstoff in Blockflötenbohrungen ein und fotografierte dann mit 80 Nanosekunden Blitzgeschwindigkeit die Schlieren, die sich aus dem Gefälle der Gasdichte ergaben. Auf

einer Fotografie, die mehr oder weniger einem Papierrelief gleicht, kann man die starke und regelmäßige Wirbelformation über und unter dem Labium erkennen, die durch einen kurzen, festen Luftstrom (wie beim Staccatospielen) ausgelöst werden. Wissenschaftler haben auf Grund dieser Erkenntnisse neue Simulations- und Modellierungsprogramme entwickelt, wobei zunehmend Computer eingesetzt wurden, die parallel geschaltet wurden. Man ist zu der Erkenntnis gekommen, dass die „Verwirbelung die ersten Töne der Blockflöte auslöst, die kurzen, festen Luftströme definiert und zusätzlich zur Bildung der Obertonstruktur beiträgt, die wiederum die Klangfarbe definiert.“ Was die Funktion der Fasen am Ausgang des Windkanals betrifft, muss jedoch noch einiges an Forschungsarbeit geleistet werden (wie bereits von John Martin gefordert).

Der emeritierte Mathematikprofessor Richard Sacksteder übt Kritik an den neuen Ergebnissen mit der Begründung, dass die vorgestellten Modelle sich zu sehr auf Schaltkreisanalogien stützten, sich zu sehr von den Grundgleichungen fließender Dynamik entfernten und einfach zu viele Vermutungen enthielten; „die Versuchsergebnisse sind manchmal zu nachlässig ausgewertet ...“ Er schlägt die Strategie vor, doch einfach „abzuwarten, bis sich die Wellen (der neuen Forschungen) gelegt haben“. (Dessy: „What New Experiments, Modeling, and Simulation Are Telling Us about Real Recorders“, *American Recorder*, Jg. 40, Nr. 2, März 1999, S. 8-10; Brief von Sacksteder, *American Recorder*, Jg. 40, Nr. 4, September 1999, S. 35.)

Der Blockflötist **Dan Laurin** fürchtet sich nicht davor, eigene Wege zu gehen, und scheut sich auch nicht, seine Klangvorstellungen hinsichtlich der Blockflöte öffentlich kundzutun.

Er schätzt einen geräuschhafteren Klang und lehnt die modischen, extrem engen Windkanäle ab, die die höheren Teiltöne verschlucken und Dynamik und Artikulation enorm einschränken. Seit mehr als 25 Jahren hat er sich damit auseinandergesetzt, wie sich Veränderungen in der Kehle auf Klangfarbe und Dynamik auswirken und hat seine selbst-erworbenen Techniken an seine Schüler weitergegeben. Trotzdem ist gegen seine Auffassung, dass die Kehlformung auf den Blockflötenklang Einfluss haben kann, „von offizieller Seite“ immer wieder Einspruch erhoben worden. Laurin berichtet nun, dass er mit Hilfe einiger australischer Wissenschaftler aus der Technologieforschung für Sprachtherapie und Sprachtraining eine Versuchsreihe konzipiert hat, die seine Theorien in unerwarteter Weise bestätigt haben. Unterschiede in der Klangfarbe durch eine entspannte Glottis im Gegensatz zu einer angespannten Glottis waren deutlich messbar. Bisher hat er die Klangfarbenveränderungen als Vokalveränderungen bezeichnet, die „Versuche jedoch legen nahe, dass die Erzeugung verschiedener Klangfarben eher eine Assoziation ist, als dass sie durch die Anstrengung des Spielers, unterschiedliche Vokalklänge zu erzeugen, hervorgerufen wird.“ (Dan Laurin: „Shaping the Sound“, *American Recorder*, Jg. 40, Nr. 4 September 1999, S. 13-17.)

Ikonographie

Anthony Rowland-Jones schreibt weiterhin ausführlich über Blockflötenikonographie. Zum einen liefert er weitere Belege für die von Edgar Hunt und ihm selbst aufgestellte Theorie, wonach in der italienischen und holländischen Renaissance ein Blockflötenpaar mit der Ehe assoziiert wurde. Insbesondere möchte er bekräftigen, dass die beiden Blockflöten, die das Mädchen in Tizians Gemälde „Die drei Lebensalter des Mannes“ hält, die Ehe symbolisieren. Zunächst erwähnt er „einen Brauch, der in entlegenen Gegenden Süd-

italiens noch immer anzutreffen ist. Dort wird eine Doppelflöte als Brautgeschenk überreicht.“ Als ersten Beleg präsentiert er dann eine mit Schnitzereien verzierte, anscheinend aus dem 19. Jahrhundert stammende Kernspaltflöte aus Elfenbein mit weiblichem und männlichem Endstück. Das Instrument befindet sich derzeit im Schlossmuseum in Dieppe, Frankreich. Rowland-Jones vergleicht es mit einer hölzernen Doppelflöte (frühes 20. Jahrhundert) aus Benevento in Süditalien, die eine weibliche und eine männliche Seite mit unterschiedlich vielen Luftlöchern aufweist. Tizians Tagen zu weit entrückt? Rowland-Jones räumt ein, dass „die Vorstellung, Tizian habe seine beiden Blockflöten als direktes Äquivalent eines solchen Brautgeschenkens begriffen, auf einer Mutmaßung beruht“. Weiterhin schlägt er vor, Tizian könne von Francesco del Cossas Fresko „Die Triumphe der Venus“ in Ferrara beeinflusst worden sein, in welchem „die verschiedenen Stadien höfischen Liebesworbens und nachfolgender Fortpflanzung“ dargestellt werden. Ihm sei, so merkt Rowland-Jones an, vorher nicht aufgefallen, dass in diesem Fresco eine Frau neben dem Liebespaar „damit beschäftigt ist, einen Myrtenkranz zu winden ... den traditionellen Kopfschmuck einer Braut“. Tizian benutzte Myrte in zwei weiteren berühmten Gemälden als Symbol für die Braut, in „Himmlische und irdische Liebe“ sowie in „Die Venus von Urbino“. Cossas Fresko zeigt u.a. „einen jungen Mann, der mit rätselhaftem Blick aus dem Bild herauschaut und zu beiden Seiten eine Frau im Arm hat. Die eine hält eine Laute (deutet Schwangerschaft an) und die andere zwei Blockflöten. Die Blockflöten sind nebeneinander angeordnet, wie bereit zum Duett. Dies suggeriert eine harmonische Beziehung zweier Seelen durch dieselbe Symbolik, wie sie auch den bei Hochzeiten üblichen Doppelflöten zugrunde liegt. Da es in Cossas Fresco um Ehe und Regeneration geht, stehen die beiden Blockflöten vermutlich für die Ehe oder den Wunsch nach ehelicher Gemein-

schaft ...“ Leider erbringt die Wiederholung der Annahme, ein Blockflötenpaar habe vermutlich die Ehe symbolisiert, noch nicht den Beweis dafür. Dennoch sind Rowland-Jones Spekulationen immer spannend. (Anthony Rowland-Jones: *The Recorder and Marriage*, *The Recorder Magazine* 19, Nr. 1, Frühling 1999, S. 3-7.)

In Weiterführung seines Artikels über „Jesus Christus und die Blockflöte“ (s. Überblick 1998) ist Rowland-Jones auf weitere Beispiele gestoßen, die Blockflöten als Geschenke der Hirten an das neugeborene Christuskind zeigen. In zwei Bildern von Adam Eisheimer (1578-1611) aus „Die Rast auf der Flucht nach Ägypten“ scheinen auf dem einen Bild Blasinstrumente aus dem Korb der Heiligen Familie herauszuragen, auf dem anderen trägt Joseph ein blockflötenähnliches Instrument, oder möglicherweise die Spielpfeife einer Sackpfeife, an seinem Gürtel. Ein Bild mit gleichem Titel von Claude Lorrain aus dem Jahre 1647 zeigt einen jungen Mann, der einer Schäferin auf seiner Flöte, möglicherweise einer Blockflöte, vorspielt. Hier vermischen sich zwei Assoziationen, die mit der Blockflöte verbunden sind. (Anthony Rowland-Jones: *The Nativity Shepherds' Gifts*, *The Recorder Magazine* 19, Nr. 4, Winter 1999, S. 124-125.)

Schließlich teilt Rowland-Jones in einem Brief an den Herausgeber von *Early Music* mit, dass Giovanni Girolamo Savoldos „Portrait eines Mannes mit einer Blockflöte“, zuletzt Teil einer New Yorker Privatsammlung, durch die Banca Popolare di Brescia dem amerikanischen Eigentümer abgekauft und der Pinacoteca Tosio-Martinengo in Brescia als Dauerleihgabe zur Verfügung gestellt wurde. Dort hat es nun einen ihm gebührenden Platz inne. Da Savoldo aus Brescia stammte, scheint dies ein angemessener Aufbewahrungsort. (Anthony Rowland-Jones: *Portrait of a Man with a Recorder*, *Early Music* 27, Nr. 1, Februar 1999, S. 174.)

Repertoire: Alte Musik

Das berühmte Fitzwilliam Wind Manuscript (Fitzwilliam Museum, Cambridge, England, MS. 24.E.13-17) enthält fünf von ursprünglich sechs Stimmbüchern, die in drei Abschnitte gegliedert sind: 1) Zweiunddreißig Madrigale, Motetten und Chansons von italienischen Komponisten des 16. Jahrhunderts – vermutlich zur instrumentalen Ausführung gedacht – sowie ein Madrigal und eine Fantasia von Jeronimo Bassano. Ein weiteres Madrigal von Jeronimo befindet sich eigentlich zwischen dem ersten und zweiten Abschnitt. 2) Zweiundzwanzig Tänze sowie zwei Madrigale ohne Textunterlegung von Mitgliedern des höfischen Bläserkonsorts oder von Komponisten der höfischen „masques“ [dramatischen und musikalischen Unterhaltungsstücken, ursprünglich pantomimisch, später mit metrischen Dialogen, d. Ü.] des frühen 17. Jahrhunderts. 3) „Fünfstimmiges für Zinken“, dem Manuskript anscheinend in den 1660er Jahren hinzugefügt. Der erste Teil ist erst kürzlich untersucht worden. Vielleicht wurden Wissenschaftler bis dahin von Thurston Darts Kommentar abgeschreckt, die fraglichen Werke seien „ernst-kontrapunktischen Stils, von strenger Harmonie ... und bar jeder rhythmischen Lebendigkeit“. Beim Early Music Festival 1996 in Brügge hielt ich eine Vorlesung mit dem Titel „The Wind Consort Music at the English Court, ca. 1600“ und verteilte Kopien meiner vorläufigen Bestandsaufnahme des Fitzwilliam-Manuskriptes sowohl an die Anwesenden als auch an das Flanders Recorder Quartett, dessen CD „Viva l'amore“ auf meinen Forschungen beruht. Mir war nicht bewusst, dass **Ross Duffin** bereits unabhängig von mir eine vollständigere Bestandsaufnahme vorgenommen hatte, in der er den Ursprung nahezu aller Werke des ersten Abschnitts (bis auf eines) aufklärte. Einige waren bekannt genug, um ihren Weg bis in die gedruckten Sammlungen von Nicholas Yonge, Thomas Watson und Thomas Morley sowie in wichtige Manuskriptsammlungen jener Zeit

zu finden. Von anderen sind in England keine weiteren Veröffentlichungen bekannt. Diejenigen, die ursprünglich veröffentlicht wurden, stammen aus den Jahren 1546 bis 1592. Wie Duffin hervorhebt, müssen wir aus diesem Abschnitt des Fitzwilliam-Manuskriptes zwei wichtige Folgerungen ableiten. Erstens, dass der Großteil des Repertoires für Bläser – sei es nun für Blockflöten, Flöten oder Zinken und Posaunen – durchaus aus solchen Arrangements von Vokalwerken bestanden haben könnte. Zweitens, dass Bläser nicht nur Vokalwerke auf ihre Instrumente übertrugen, sondern diese auch so transponierten und arrangierten, dass die Stücke in Tonumfang und Tessitura für ihre sechsstimmigen Bläserensembles geeignet waren. ('Cornets & Sagbuts': Some Thoughts on the Early Seventeenth-Century English Repertory for Brass, *Perspectives in Brass Research*, Proceedings of the International Historic Brass Symposium, Amherst 1995, hrsg. von Stewart Carter, Stuyvesant, NY 1997, Pendragon Press, S. 47-70.)

Randall A. Rosenfeld beschäftigt sich mit Jacob van Eycks berühmter Sammlung *Der Fluyten Lust-hof* (Amsterdam, 1644- ca.1655). Er versucht, die Sammlung „im Kontext der bildenden und darstellenden Künste und der Politik des holländischen 'Gouden Eeuw' (Goldenen Zeitalters)“ zu verstehen. Nun hat natürlich Ruth van Baak Griffioen die Sammlung in ihrer Monographie (1991) bereits sehr detailliert behandelt, so dass beim derzeitigen Stand der Forschung vielleicht nur wenig Neues zu erfahren sein dürfte. Einige Bemerkungen Rosenfelds fielen mir beim Lesen auf: dass van Eyck von „hoher Geburt“ gewesen sei – sogar zu jener Zeit ungewöhnlich für einen Berufsmusiker. Er „konnte von seinen Einkünften sicherlich leben, aber es ist unwahrscheinlich, dass die Erträge aus seiner Musikertätigkeit besonders hoch waren“. Es waren eher van Eycks Fähigkeiten als konzertierender Künstler denn seine Komponistentätigkeit, die seinen Zeitgenossen Beifall abnötigten. Sein Kompositionsstil war, von

einigen gebrochenen Akkorden hier und da einmal abgesehen, konservativ. Das Erscheinen einiger Melodien zu Schäfergedichten in holländischen Liederbüchern spiegelt nicht nur das in der holländischen Gesellschaft verbreitete Bild des Schäfers wider, sondern auch die Blockflöte als pastorales Symbol. Nach Rosenfelds Ansicht handelt es sich bei den fehlerhaften Fortschreitungen in den Duetten der Sammlung „mit hoher Wahrscheinlichkeit“ um Druckfehler und nicht um kompositorische Unzulänglichkeiten; aus diesem Grunde ficht er die Schlussfolgerungen von Griffioen und Thiemo Wind an, die die Duette nicht für authentisch halten. Er schließt mit der Feststellung, es sei „das beste, die Duette als Teil von van Eycks Gesamtwerk zu belassen“. Die Sammlung wurde „aus einer gemäßigten, tolerant-calvinistischen Einstellung heraus zusammengestellt, die sogar die Veröffentlichung von Tänzen zusammen mit Psalmen zulässt. Mancher mag in ihrem Ton ein Echo des Tones der Utrechter Gesellschaft erkennen wollen ...“ Zusammenfassend kann gesagt werden, dass van Eycks Sammlung die Mischkultur des holländischen „Goldenen Zeitalters“ wiedergibt – auf gewisse Weise kosmopolitisch wie auch konservativ, zeigt sie uns die Stilvielfalt, die im „Barock“ noch möglich war. (Van Eyck's 'Der Fluyten Lust-Hof' (1644-ca.1655) and the Perception of the Baroque“, *Going for Baroque*, Cultural Transformations 1550-1650, hrsg. von Francesco Guardiani (Ottawa/Kanada, Legas 1999), S. 169-190; Griffioen, Jacob Van Eyck's *Der Fluyten Lust-hof* (1644-ca.1655), Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Utrecht 1991.)

Wer *American Recorder* oder *Windkanal* liest, hat bereits durch Nikolaj Tarasovs Artikel von dem „neuen“ Flautinokonzert von Antonio Vivaldi erfahren. Eigentlich geht diese Entdeckung auf den mit Vivaldis Werkverzeichnis befassten Peter Ryom zurück, wurde aber nutzbringend von **Jean Cassagnol** aufgegriffen, der sich, in Zusammenarbeit mit der

Musikwissenschaftlerin **Anne Napolitano-Dardenne**, des Themas ausführlich in einem wissenschaftlichen Artikel annimmt. An dem Konzert interessierte Leser werden Details dieses Artikels höchst spannend finden. In Kürze: Um 1727/28 begann Vivaldi mit der Komposition eines Flautinokonzerts in D-Dur. Als der erste Satz zu 90 Prozent fertiggestellt war, überlegte er es sich anders und führte das Werk als Violinkonzert (RV 312) weiter. Da der Tonumfang der Soloviolin-Stimme im wesentlichen im Rahmen der ursprünglichen Flautinostimme bleibt, besteht die Möglichkeit, die Violinstimme der letzten zehn Prozent des ersten Satzes sowie des zweiten und dritten Satzes zur Flautinostimme umzuarbeiten. Cassignol hat nun natürlich ein solches Arrangement vorgenommen, das in Europa bereits vielfach von so bekannten Solisten wie z. B. Michala Petri aufgeführt wurde. (Jean Cassignol und Anne Napolitano-Dardenne: „Le Concerto RV 312 est-il le quatrième ‘Con^{to} P Flautino Del Vivaldi’?“ *Informazioni e studi vivaldiani* 20 (1999), S. 83-110; Nikolaj Tarasov: „Vivaldis 4. Flötenkonzert?“, *Windkanal: Das Forum für die Blockflöte* 4/99, S. 6-9; Peter Thalheimer: „Ein weiteres Flautino-Konzert von Vivaldi?“, *Tibia* 3/2000, S. 209-210.)

Die erste Ausgabe von Hotteterres berühmten *Principes de la flûte* (Paris, 1707) ist nun endlich, mit einem Vorwort in italienischer Sprache von **Marcello Castellani**, im Faksimile erschienen. Das uns seit seiner Erstveröffentlichung 1942 bei Bärenreiter so wohlbekannte Faksimile aus der Edition von Estienne Roger in Amsterdam liegt ebenfalls in einer Neuauflage vor, mit einem Vorwort in deutscher Sprache von **Vera Funk**. Leider ist weder Castellani noch Funk aufgefallen, dass die Amsterdamer Ausgabe gar nicht 1728 erschienen sein kann, wie von Bärenreiter's erstem Herausgeber H. J. Hellwig behauptet wurde, da Roger bereits im Jahre 1716 verstarb. Vielmehr belegt eine Zeitungsannonce 1710 als Erscheinungsjahr – in zeitlicher Nähe

zum Erscheinen der französischen Erstausgabe. Da in verschiedenen anderen Ländern Agenten für Roger tätig waren, geht die Verbreitung von Hotteterres Anleitung zur Verzierung und zum Gebrauch von Artikulationssilben in Europa sicherlich eher auf Rogers Ausgabe denn auf die verschiedenen französischen Editionen zurück. Dass dieser Verbreitungsprozess wohl eher 1710 als 1728 seinen Anfang nahm, hat weitreichende Auswirkungen auf die Geschichte der Holzblasinstrumente. Es spielt schon eine Rolle, ob man eine Jahreszahl richtig oder falsch angibt. (Jacques Hotteterre: *Principes de la flûte traversière, de la flûte à bec et du hautbois*, Paris 1707, Archivum musicum: L'art de la flûte traversière, 53 (Florenz: Studio per Edizioni Scelte 1998); Jacques Hotteterre: *Principes de la flute traversiere ou flute d'Allemagne, de la flute à bec ou flute douce, et du haut-bois*; Faksimile-Druck der Amsterdamer Ausgabe von 1728 mit deutscher Übersetzung von Hans-Joachim Hellwig und einer Einleitung von Vera Funk (Bärenreiter, Kassel 1998); François Lesure: *Bibliographie des éditions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène* (Amsterdam 1696-1743) (Paris: Société Française de Musicologie/Heugel, 1969), S. 47.)

Repertoire: Neue Musik

Welche Art von Musik hätten wohl Cesar Franck oder sein Schüler Vincent d'Indy im späten 19. Jahrhundert für die Blockflöte geschrieben, wenn die wichtigsten Komponisten das Instrument ernst genommen hätten? Die Blockflötenmusik von Gaston Saux, einem Schüler d'Indys, vermittelt uns einen Eindruck. Sie entstand vorwiegend in Saux' späteren Lebensjahren, weist aber noch immer einen spätromantischen Stil auf. **Malcolm Davies** beschreibt Saux' wichtigste Werke für Blockflöte, die beiden Quartette in F-Dur (1959) und G-Dur (1965), die „einer vierköpfigen Gruppe etwas fortgeschrittener block-

flötender Freunde vergnügliche Stunden bereiten werden.“ Dann führt er nicht weniger als zwanzig weitere Werke von Saux an, an denen die Blockflöte beteiligt ist. Die meisten von ihnen sind heutzutage unbekannt, weil sie nie veröffentlicht wurden. Einige liegen im Autograph vor und befinden sich im Besitz des französischen Blockflötisten Jean Henry, andere sind möglicherweise bei der Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs in Paris aufzufinden. (Malcolm Davies: *The Recorder Music of Gaston Saux (1886-1969)*, *The Recorder Magazine* 19, Nr. 3, Herbst 1999, S. 87-89.)

John Turner, der viel neue britische Blockflötenmusik in Auftrag gegeben hat, führt seinen nützlichen Überblick über die Musik einzelner Komponisten mit einem Artikel über John Joubert weiter, einen in Südafrika geborenen Komponisten, der seit seinem 20. Lebensjahr in England lebt. Laut Turner hat Joubert „einen Sinn für überraschende und einprägsame Ideen innerhalb eines tonalen Rahmens, die oft kurz und prägnant sind, aber auf komplizierte Weise verändert werden, um größere Strukturen zu schaffen. Dabei wird sich der Hörer nur instinktiv der subtilen Geschehnisse bewusst.“ Turner beschreibt und analysiert kurz die folgenden Werke: *Sonata a cinque* für Blockflöte, zwei Violinen, Cello und Cembalo (Op.43, 1963); *Crabbed Age and Youth: Five Songs to 16th-Century Texts* für Countertenor, Blockflöte, Viola da gamba und Cembalo (Op.82, 1974, revidierte Ausgabe 1988); *Dr. Syntax: A Suite* für Blockflötenensemble (Op.85, 1975); *The Hour Hand: Song-Cycle* für Sopran und Altblockflöte (Op.101, 1983); *Music for a Pied Piper* für sechs Männerstimmen, Sopranino-Blockflöte, zwei Lauten, zwei Violinen, Viola da gamba und Violone (1985), *Improvisation* für Altblockflöte und Klavier (Op. 120, 1988) sowie *The Rose is Shaken in the Wind* für Sopran und Altblockflöte (Op.137, 1996). Am Schluss des Artikels kommt Joubert selbst zu Wort und berichtet von der Freude, die er empfand, als er entdeckte, dass „die Block-

flöte keinesfalls eine irgendwie überflüssig gewordene Flöte, sondern vielmehr ein eigenständiges Instrument mit eigenem unverwechselbarem Klangcharakter ist“. Im folgenden machte er Bekanntschaft mit ihrer Fähigkeit, „gleichberechtigt mit der menschlichen Stimme zusammenzuwirken“, und mit „den Ausdrucksmöglichkeiten der Blockflöte in einem gemischten Ensemble“ und „dem homogenen Timbre eines Blockflötenconsorts“. (The Recorder Music of John Joubert: A Catalogue and Description, *The Recorder Magazine* 19, Nr. 1, Frühling 1999, S. 8-15.)

Joan Izquierdo macht uns auf ein aleatorisches Stück aufmerksam, das dem großen Blockflötisten Frans Brüggen gewidmet ist, auf dem Titelblatt jedoch großzügig die Erlaubnis zur Aufführung durch „beliebig viele Musiker mit Melodieinstrumenten plus beliebig viele Nichtmusiker, die alles mögliche spielen“ erteilt. Es handelt sich um das Stück *Les moutons de Panurge* [Panurges Schafe], 1969 geschrieben von dem amerikanischen Komponisten Frederic Rzewski. Panurge war der ausgelassene Schelm, der in François Rabelais' Satire *Gargantua et Pantagruel* Pantagruels Weggefährte wurde. So dürfen wir also, den Aufführungshinweisen folgend, ein Stück von ausgelassen spitzbübischem Charakter erwarten, indem es um das Zählen von 1 bis 65 geht (Schäffchenzählen?). „Wer sich dabei verliert, mag verloren bleiben“, sagt der Komponist. „Der Gedanke des sich Verlierens ist deshalb grundlegend“, sagt Izquierdo. Vielleicht werden Blockflötenspieler, die Berios *Gesti* gemeistert haben, ohne aus dem Takt zu kommen, Rzewskis Stück ausprobieren wollen. (Contando ovejas: Reflexiones después de una realización de 'Les moutons de Panurge' de Frederic Rzewsky, *Revista de flauta de pico*, Nr. 14, 1999, S. 23-24.)

Irmhild Beutler und **Sylvia C. Rosin**, zwei Mitglieder des Ensemble Dreiklang Berlin, schreiben über ein Werk des polnischen Komponisten Witold Szalonek für eine bis drei Altblockflöten, betitelt *Das Haupt der Medusa*

(1992). Die Überschrift des Artikels („Da wird selbst die sanfte Blockflöte zum messerscharfen Mordinstrument“) ist ein Zitat aus einer Kritik einer Aufführung des Stückes durch das Ensemble im Jahre 1998. Das Stück ist das dritte in einem „Medusa-Zyklus“ von Szalonek, der sich offensichtlich von den griechischen Sagen von Göttern, Gorgonen, Geistern und der Unterwelt inspirieren ließ. Programmmusik erscheint mir sehr geeignet für die Anwendung moderner Blockflöten-Spieltechniken, die Zuhörern (von speziellem Publikum einmal abgesehen) sonst nutzlos vorkommen und abschreckend wirken könnten. Einem Vorschlag des Komponisten folgend plante das Ensemble Dreiklang Berlin eine Aufführung des Werkes in Verbindung mit Tanz im Verlauf des Jahres. (Irmhild Beutler und Sylvia C. Rosin: Da wird selbst die sanfte Blockflöte zum messerscharfen Mordinstrument ...: Ensemble Dreiklang Berlin über Witold Szaloneks *Das Haupt der Medusa*, *Tibia* 4/1999, S. 630-631.)

Der deutsche Blockflötist und Komponist **Gerhard Braun** schreibt über seine *Abbreviaturen* für Sopranblockflöte und Klavier, eine Folge von zehn Miniaturen, mit denen er die pädagogische Absicht verfolgt, jungen Menschen zeitgenössische Techniken sowie spezielle Griffe zum Erzeugen von Dynamik nahe zu bringen. Formal basieren die Stücke auf klassischen Formtypen wie Lied, Tanz, Toccata, Choral, Notturmo, Invention und Ostinato (teils unter Verwendung graphischer Notation) – vielleicht um den Vortragenden etwas Vertrautes anzubieten, an dem sie Halt finden können. (Gerhard Braun: Ach, wie gut, dass niemand weiß ... Marginalien zu meinen *Abbreviaturen* für Sopranblockflöte und Klavier, *Tibia* 4/1999, Die gelbe Seite, S. XXXIII-XXXVI.)

Dem Leser ist **Walter Leigh** möglicherweise als Komponist einer schönen *Sonatina* für Altblockflöte und Klavier und eines weniger bekannten *Air* für dieselbe Besetzung ein Begriff. Das *Recorder Magazine* bringt ein Foto

von ihm, auf dem er am Klavier und „Dr. Bland, sein früherer Kollege aus Cambridge“ an der Blockflöte, zusammen musizieren, vermutlich das *Air*. Das Foto entstand in Kairo, kurz bevor Leigh im Juni 1942 bei Tobruk fiel. (*The Recorder Magazine* 19, Nr. 4, Winter 1999, S. 154.)

Aufführungspraxis

„... durch die Geschichte der vier wichtigsten Holzblasinstrumente der Barockzeit – der Querflöte, der Oboe, der Blockflöte und des Fagotts – zu führen und Interessierten zum Erwerb einer grundlegenden Spieltechnik für diese Instrumente zu verhelfen“, das war **Paul Carrolls** Absicht, als er sein neues Buch über barocke Holzblasinstrumente verfasste. Seine Zielgruppe sind anscheinend Spieler moderner Holzblasinstrumente jeglichen Fortgeschrittenheitsgrades, einschließlich solch verwegener Gesellen wie Carroll selbst, die Ambitionen hegen, sich mit mehr als einem barocken Holzblasinstrument zu befassen. Er versichert seinen Lesern, dass das Spiel auf Barockinstrumenten ihrer modernen Technik nicht schade. Zwar räumt er ein, dass man mit einem Lehrer viel besser bedient sei als mit einem Buch, andererseits schreibt er dann aber merkwürdigerweise: „Wenn jedoch keine Möglichkeit besteht, an einen Lehrer heranzukommen, dann ist autodidaktisches Lernen möglich und ungefährlich.“ Seine knappen technischen Anmerkungen beruhen offensichtlich auf Eigenerfahrung und könnten lehrerlos Lernenden, die sich um nichtvorhandene Gefahren ohnehin nicht scheren, durchaus nützlich sein.

Für Carroll liegt der Grund für das Erlernen des Spiels auf barocken Instrumenten – und damit die wahre Absicht dieses Buches – darin, auf einer „originalgetreuen Kopie“ eines Originalinstrumentes einen „Vortrag unter Berücksichtigung historischer Gegebenheiten“ zustande zu bringen. Der Name Richard Taruskin taucht in Carrolls Bibliographie be-

merkwürdigerweise nicht auf, und doch muss jeder ernstzunehmende Spieler historischer Instrumente Taruskins Grundsätze kennen: dass unser Wissen über Aufführungspraktiken der Vergangenheit immer begrenzt ist, dass wir, im Einklang mit dem modernen Geschmack, immer selektiv aus unserem Wissen auswählen, dass jeder Vortrag unvermeidlich ein moderner Vortrag ist und dass letztendlich der Wert eines Vortrages nichts mit seinen vorgeblichen historischen Wahrheiten zu tun hat, sondern mit den kommunikativen Fähigkeiten des Ausführenden.

Und was Carrolls Äußerung angeht, wonach es heutzutage „möglich ist, sich praktisch jedes Barockinstrument in glaubwürdiger Kopie zu beschaffen“, so hängt alles davon ab, was man unter „glaubwürdig“ versteht und wer woran glaubt. Die Maße historischer Instrumente sind notwendigerweise ungenau und ihr Holz hat über die Jahrhunderte gelitten, deshalb ist die Herstellung exakter Kopien unmöglich, Carrolls eigenem Glauben an die Macht des Mikrometers zum Trotz („Sorgfältiges Vermessen gleicht die Fehler aus, die bei einem vom Alter verzogenen und geschrumpften Instrument unvermeidlich sind. Es ermöglicht die Herstellung einer Kopie, die der Natur des Originals, so wie es damals frisch aus der Werkstatt kam, viel näher kommt.“). Wie dem auch sei, ebenso selektiv, wie heutige Ausführende mit dem Wissen über Aufführungspraktiken umgehen, gehen heutige Instrumentenbauer mit den Merkmalen alter Instrumente um und stellen „Kopien“ her, die ihrem notwendigerweise modernen Geschmack entsprechen.

Selbst wenn Carrolls Buch meiner Meinung nach auf unsicherem Fundament aufbaut, so bietet es doch zumindest als Pluspunkt einen Überblick über barocke Holzblasinstrumente, ihren Bau und ihr Repertoire, wie man ihn in keinem anderen Einzelband finden kann. Insgesamt kennt sich Carroll gut in der Forschung über barocke Holzblasinstrumente aus, hatte offensichtlich bisher aber keinen

Zugang zu so wichtigen Holzbläser-Magazinen wie *American Recorder* und *Tibia*. So behauptet er beispielsweise, dass Telemanns Sonatinen für Blockflöte oder Fagott und Continuo „ohne Basslinie erhalten sind“, obwohl die Basslinie mittlerweile aufgefunden wurde, wie Martin Nitz berichtete. Über das Leben Robert Woodcocks ist laut Carroll „wenig bekannt“, wo doch Helen Neate und ich vor vierzehn Jahren einen langen Artikel über dessen Leben und Werk veröffentlicht haben. Das Schlimmste an Carrolls Buch ist die schlampige Sprache, die von Verlagslektoren hätte korrigiert werden müssen. (Paul Carroll: *Baroque Woodwind Instruments, A Guide to their History, Repertoire and Basic Technique*, Aldershot: Ashgate 1999; Taruskin, *Text and Act: Essays on Music and Performance*, New York, Oxford University Press 1995); Martin Nitz: Abschied von lieben Hörgewohnheiten, *Tibia* 4/1997, S. 581-584; David Lasocki und Helen Neate: The Life and Works of Robert Woodcock, 1690-1728, *American Recorder* 29, 1998, S. 92-104.)

Als **Peter G. R. Wells** das eröffnende *Triste* aus Georg Philipp Telemanns f-Moll-Sonate für Fagott oder Blockflöte und Basso continuo zum Zweck der Illustration rhetorischer Ideen in der Musik des Spätbarock auswählte, war ihm anscheinend Wolfgang Rüdigers Artikel über diesen Satz nicht bekannt. Da Wells Artikel aber mehr ins Detail geht als Rüdigers, stellt er eine Ergänzung dar und vermittelt nützliche Einsichten. Auf verblüffende Weise demonstriert Wells, dass „es in einem Satz wie diesem praktisch keine Figur und kein Geschehen gibt, das man nicht als rhetorischen Ausdruck ansehen kann ... Ein gewisser Einblick in den Gebrauch dieser Figuren und Strukturen kann der Leichtigkeit sehr zuträglich sein, mit der wir ... dieses Repertoire verstehen und folglich ... besser interpretieren können“. (Wolfgang Rüdiger: ... kein geringes im Lande der Affecten – das *Triste* aus Telemanns f-Moll-Sonate für Fagott und Generalbaß, *Tibia* 1/1996, Die gelbe Seite, S. I-VIII;

Peter G. R. Wells: Affect and the Recorder, A Rhetorical Question, *The Recorder Magazine* 19, Nr. 3, Herbst 1999, S. 83-85)

Auf den „Gelben Seiten“ von *Tibia*, die oft Gelegenheit zu ausführlichen Erörterungen einzelner Stücke bieten, bringt **Ulrich Thieme** eine anregende Studie über die Frage, wie die erste Solofantasie für Querflöte (oder Blockflöte) von Telemann vorzutragen ist. Insbesondere gefiel mir seine einleitende Bemerkung, dass Musiktheoretiker des Barock die Spieler eines Musikstückes eher als Ausführende denn als *Interpreten* bezeichneten. Thiemes Interpretation des Stückes geht zum Teil auf Johann Matthesons Beschreibung des „fantastischen Stils“ zurück, die dem Komponisten in Bezug auf Metrum, Tempo, Tonalität und Stimmführung größte Freiheit lässt. Besondere Aufmerksamkeit schenkt Thieme den Tempowechseln in dieser Fantasie, denn Telemann schwenkt von, wie Thieme dies bezeichnet, „Präludium“ zu „Fuge“, weiter zu „Toccata“ und schließlich zu „Tanz“. Er betrachtet auch die hier improvisatorische, dort eher formale Natur des melodischen Materials sowie die harmonische Bewegung. Höchst empfehlenswert. (Ulrich Thieme: Fantasie mit Phantasie: G. Ph. Telemanns 1. Fantasie für Travers- bzw. Blockflöte ohne Baß, *Tibia* 1/1999, Die gelbe Seite, S. XVII-XXXIII.)

Die Flötenduetts von Pierre Danican-Philidor, einem Bläser und Streicher am französischen Hof, wurden 1717-18 veröffentlicht. In Einklang mit der damaligen Aufführungspraxis können sie zwecks Ausführung auf Altblockflöten transponiert werden. Bevor **Peter Bowman** die Verzierungen in den Duetten bespricht, weist er auf den großen musikalischen Wert der Stücke hin. Sie „enthalten eine reichere und vielseitigere Auswahl musikalischer Formen, als sie Blockflötisten normalerweise im üblichen Repertoire französischer Suiten vorfinden“. Es sind sechs Fugen darunter, und die zweiteiligen Tänze zeigen viele andere Anwendungsmöglichkeiten für den Kontrapunkt. „Philidors Stil ist somit durchgehend

stark kontrapunktisch, aber dennoch persönlich, oft sinnlich und reich an dissonanter und harmonischer Vielfalt.“ Die Verzierungen des Komponisten waren ausgewählt und sorgfältig in einem teils von Hotteterre bekannten, teils selbstgeschaffenen Zeichensystem notiert. Bowman ordnet diese Verzierungen nach ihrer musikalischen Funktion: melodisch, harmonisch, rhythmisch und variabel (abhängig von Kontext, Artikulation und Gestus). Er zeigt auch auf, wie Philidor Verzierungen zur Bestimmung und Verdeutlichung von Strukturen verwendet. Ein fesselnder Artikel. (Peter Bowman: Ornamentation in the Duets of Pierre Danican-Philidor, *The Recorder Education Journal* Nr. 5/1999, S. 12-20. Dieselbe Zeitschrift druckt zwei weitere wichtige Artikel von 1988 zum Thema „Barocke Verzierungspraxis“, einen theoretischen: Lasocki, *The Philosophy of Baroque Ornamentation*, geringfügig überarbeitet, S. 2-5, und einen praktischen: Betty Bang Mather „Developing Baroque Ornamentation Skills, S. 6-9.)

Um 1721, nachdem er ansprechende Kammermusik in einer Verbindung von französischem und italienischem Stil vollendet hatte, veröffentlichte Jacques Hotteterre unter dem Titel *Airs et brunettes* ... eine Sammlung von für die Flöte arrangierten Liedern. Die meisten dieser Lieder waren für zwei oder drei Melodieinstrumente mit Basso continuo eingerichtet. Am Ende der Sammlung stand eine Folge von einundzwanzig Stücken „pour la flute seule“ (für Flöte allein), die sich durch ihre Tonarten in drei Gruppen fügten, aber nicht als „Suiten“ gekennzeichnet waren. Das Titelblatt vermerkte, dass diese Lieder von Hotteterre verziert worden seien („ornez d'agréments“). Manchmal transkribierte er die vokale Ornamentik der Lieder, an anderer Stelle erfand er eine für die Flöte idiomatischere Verzierungsweise. In vierzehn Fällen lieferte er auch *doubles*, d. h. Verzierungsvariationen des gesamten Liedes. In einem kürzlich erschienen Artikel analysierte ich die

Situationen, in denen Hotteterre in diesen *doubles* Verzierungen verwendet. Er teilte sie nach Verzierungen auf: *port-de-voix*, *port-de-voix double*, *coulement*, „*coulement double*“ (meine Bezeichnung), *accent*, „*accent double*“ (wiederum meine Bezeichnung), zwei verschiedene Arten von Doppelschlag – sowie freiere Ornamentik: Vorschläge, Wechsel- und Durchgangstöne, Akkordtöne, Terzen, größere Intervalle, abspringende Nebentöne, andere akkordfremde Töne, zusammengesetzte Verzierungen, Spiel mit dem Rhythmus, Pausen, rhythmische Verlagerung und Diminutionen. Der Artikel enthält die Liedtexte samt meiner Übersetzung ins Englische sowie Transpositionen der Lieder und Doubles für Altblockflöte mit den Originalstimmen für Basso continuo (die in Hotteterres Ausgabe fehlten). An zwei Stellen bleiben Analyse und Aussetzen der Continuostimme zu Übungszwecken dem Leser überlassen. (David Lasocki: The Doubles in Jacques Hotteterre's *Airs et brunettes* (ca. 1721), *The Recorder Education Journal* Nr. 5/1999, S. 21-52; Nr. 6/2000, S. 60.)

Nach der ausgedehnten Debatte über das Thema, ob J. S. Bach im vierten Brandenburgischen Konzert Altblockflöten in G statt in F vorgesehen habe, fragt nun **Dale Higbee**, bei welchen anderen Stücken der Alt in G eingesetzt worden sein könnte. Als erstes zieht er drei D-Dur-Stücke von Vivaldi in Betracht, in denen das berühmte hohe Fis vorkommt: das Konzert für Blockflöte, Violine und Fagott oder Cello (RV 92), das Konzert „La Pastorella“ für Blockflöte, Oboe, Violine, Fagott und Basso continuo (RV 95) sowie das ebenso besetzte Konzert RV 94. (Dale Higbee: On Playing the Baroque Treble Recorder in G Today, *Galpin Society Journal* 52/1999, S. 387-388.)

Wie bewusst gingen Blockflötisten vergangener Zeiten mit der Intonation um? Eine Abhandlung des spanischen Organisten **Pablo Nasarre** (*Escuela de música según la práctica moderna*, Zaragoza 1723-1724) beinhaltet ein

kurzes Kapitel über Blasinstrumente „wie Dulziane, Schalmeien und Blockflöten“, in dem der Autor alle Intervalle aus ihrem Verhältnis zur klingenden Länge der Instrumente ableitet. Weiterhin erklärt er, dass der Musiker lernen muss, auch wenn er ein gut gestimmtes Instrument hat, Einzeltöne ein oder zwei Cent höher oder tiefer zu spielen, um sie der Tonhöhe der Orgel anzupassen. Alonso Salas Machuca, der in Nasarres Schrift einführt, beschreibt ausschließlich die Geschichte der Schemata zum richtigen Intonieren in Abhandlungen des 16. und 17. Jahrhunderts. Er schließt mit einigen Zitaten aus Archivmaterial, die belegen, wie wichtig die Blockflöte für spanische Spielleute des 16. Jahrhunderts war. (Alonso Salas Machuca: Consideraciones sobre la aportación de la flauta dulce al establecimiento de la justa entonación, *Revista de flauta de pico* Nr. 13/1999, S. 22-31.)

Instrumente

Das bei den erhaltenen Blasinstrumenten des 16. (und frühen 17.?) Jahrhunderts am häufigsten vertretene Herstellerzeichen ist das !!, das einzeln, paarweise oder in Dreiergruppen zu finden ist. Früher wurde es für eine Hasenpfote gehalten, doch ich schlug vor, dass es eine stilisierte Seidenmotte darstellen könne und irgendwie mit beiden Zweigen der Bassano-Familie, dem englischen und dem venezianischen, zu tun habe. Weiterhin stellte ich die Vermutung auf, dass die Zeichen HIE.S, HIER.S oder HIERO.S auf anderen Blasinstrumenten in Verbindung zu den Bassanos gestanden haben könnten, deren *pater familias* Jeronimo hieß und der bei ihrem ersten Besuch in England um 1531 „de Jeronimo“ als Nachnamen führte.

Maggie Lyndon-Jones hat es sich zur Aufgabe gemacht, dem Geheimnis um all diese Herstellerzeichen auf die Spur zu kommen. Sie hat europäische Sammlungen besucht und alle Instrumente mit solchen Zeichen aufgelistet.

tet: Zinken, Krummhörner, Kurtale, Flöten, Blockflöten und Schalmeien. In dieser hilfreichen Liste unterscheidet sie die !!-Instrumente nach Zeichentyp – nicht weniger als 18 verschiedene Typen (plus einige unklassifizierte, die zu schwach waren, die einzigartig waren oder die sie nicht selbst gesehen hatte), mit Fotos illustriert. Zweiundvierzig Prozent der !!-Zeichen gehören zu den ersten vier Kategorien: A (vor 1628, 22 Exemplare), B (ca. 1559-1608, 27 Exemplare), C (vor 1596, 10 Exemplare), und D (3 Exemplare). Aus ihrer Bestandsaufnahme leitet Lyndon-Jones eine Reihe von „Schlussfolgerungen und Beobachtungen“ ab, hier die wichtigsten: „Die !!-Zeichen unterscheiden sich in Form, Größe, Anzahl und Anordnung, die Instrumente selbst in ihrer Qualität. Dies trägt der Tatsache Rechnung, dass sie von vielen verschiedenen Handwerkern hergestellt wurden.“ „Jedes !!-Zeichen wurde mit einem Stempel hergestellt, der ein-, zwei- oder dreimal benutzt wurde.“ „Es gibt keinen Beleg dafür, dass sich die Anzahl der eingestempelten Zeichen auf verschiedene Generationen der Bassano-Familie bezog. Es scheint eher so, dass sie schlichtweg von der Laune des Instrumentenbauers abhing, und manchmal wurden unterschiedlich viele Zeichen auf verschiedenen Teilen eines bestimmten Instrumentes angebracht.“ „Es gibt keinen Beleg dafür, dass es sich um ein exklusives Zeichen der Familie Bassano handelt.“ Andererseits möchte ich betonen, dass Lyndon-Jones auch keinen Beleg dafür gefunden hat, dass es sich *nicht* um ein ausschließlich von der Bassano-Familie verwendetes Zeichen handelt. „Der obere Abschnitt des !!-Zeichens vom Typ A sieht wie ein kleines B bzw. dessen Spiegelbild aus, also könnte es sein, dass die bei Ganassi mit einem „B“ gekennzeichneten Blockflöten identisch mit den „!!“-signierten Instrumenten sind.“ „Die Kennzeichnungen HIE.S, HIER.S und HIERO.S sind möglicherweise von Jeronimo, Jacomo und Santo Bassano zeitweise in ihren Werkstätten in Venedig benutzt worden.“ In Anhängen führt Lyndon-Jones auf, was man

über die Tätigkeit der Bassanos als Instrumentenbauer weiß bzw. nennt viele zeitgenössische Verweise auf englische und venezianische Blasinstrumente. (Maggie Lyndon-Jones: A Checklist of Woodwind Instruments Marked !!, *Galpin Society Journal* 52/1999, S. 243-280.)

Jan Bouterse hat in aller Ruhe eine Folge detaillierter Studien über Blockflöten bestimmter barocker Hersteller verfasst. Diesmal widmet er sich den Bassblockflöten von Thomas Boekhout (1666-1715), aus dessen Werkstatt die größte Anzahl erhaltener Bässe holländischer Hersteller stammt. Bouterse beklagt zunächst das erstaunlich geringe Interesse an Barockbässen: „Heutzutage spielen nur einige wenige Blockflötisten Sonaten des Barock auf der Bassblockflöte, und Consortmusik wird vorwiegend auf Kopien von Renaissanceinstrumenten gespielt. Spieler erkundigen sich selten nach barocken Bassblockflöten.“ Boekhout hat mit seinen Bassblockflöten experimentiert und Modelle mit einer wie auch mit zwei Klappen (die zweite Klappe ist für das dritte Tonloch) verschiedener Tonhöhen gebaut. Vermutlich bezog er sich auf die zweiklappigen Modelle, als er 1713 inserierte: „baut und verkauft ... Bassblockflöten, die alle Töne wie eine normale (Alt-) Blockflöte hervorbringen.“ Bouterse vermutet hier einen Bezug zu der Tatsache, dass einklappige Bassblockflöten aufgrund der Anordnung ihrer Grifflöcher in den C- und D-Oktaven tendenziell verstimmt sind, die zweite Klappe das Problem jedoch löst. (Jan Bouterse: Die Bassblockflöten von Thomas Boekhout, *Tibia* 2/1999, S. 457-461.)

Denis Thomas erklärt dem Laien, wie es sich bei der Blockflöte mit den Obertönen verhält. Er zeigt, wie bestimmte Grifflöcher als „Abzugslöcher“ für Obertöne wirken. Darauf Bezug nehmend berichtet John Dunn von seiner Forschung über die Frage, warum die Altblockflöte etwa 10 cm kürzer ist als die entsprechende Orgelpfeife (in der gleichen Zeitschrift 1975 veröffentlicht). Der Unterschied,

wie Dunn heute zusammenfasst, geht „auf die Auswirkungen des relativ kleinen Aufschnitts [der Orgelpfeife], verglichen mit dem Bohrungsdurchmesser und dessen Nähe zum Block, zurück; auch lassen die kleinen Griff-löcher [der Blockflöte] die Luft nicht vollständig entweichen, was einen grundsätzlichen Unterschied zum einfachen Orgelpfeifenmodell darstellt.“ (Denis Thomas: Harmonics and Fingering, *The Recorder Magazine* 19, Nr. 2, Sommer 1999, S. 48-50, letter to the editor by Dunn, 19, Nr. 3, Herbst 1999, S. 106.)

Es ist bekannt, dass man durch Bohren eines kleinen Loches an der Rückseite des Kopfteils einer Blockflöte, gegenüber dem Aufschnitt, die Tonhöhe des Instrumentes insgesamt anhebt. Scheinbar in Unkenntnis von Carl Dolmetschs patentierter Echoklappe, zwecks Verbesserung der dynamischen Möglichkeiten von Lippe oder Kinn bedient, beschreibt **Craig Carmichael**, wie er einen „Stimmkolben“ für die Blockflöte erfand. Er bohrte ein „Stimmloch“ in die Rückseite des Kopfstückes und führte anschließend einen aus einem Messingstab gefertigten Kolben durch den Block abwärts. Am Ende des Kolbens saß ein Ventil, welches das Stimmloch öffnen, verschließen oder teilweise öffnen konnte. Durch Druck gegen den Kolben mit der Unterlippe kann der Spieler ein *p* oder *mp* spielen sowie ein Vibrato erzeugen. Carmichael hat nicht vor, seine neue Vorrichtung patentieren zu lassen, sondern bietet sie Instrumentenbauern und -herstellern großzügig an. Irgendwelche Interessenten? (Craig Carmichael: Dynamics – and Tremolo, Too! Easy to Construct – Simple to Play, *The Recorder Magazine* 19, Nr. 4, Winter 1999, S. 131-133.)

Martin Wenner beschreibt kurz, wie er eine Sopranino-Blockflöte aus Elfenbein des holländischen Instrumentenbauers Engelbert Terton (erstes Viertel des 18. Jahrhunderts) restaurierte. Am Mittelstück fügte er einen neuen Zapfen an, baute die zerstörte Abschrägung des Fußstückes wieder auf und reparier-

te den Riss im Kopfstück (alles mit Photos illustriert). Eine Beschreibung seiner Tätigkeit in der Blockflötenherstellung, -reparatur und -restaurierung folgt. (Martin Wenner: Eine Terton-Blockflöte auf der Intensivstation ... Blockflötenkauf ist Vertrauenssache, *Windkanal: Das Forum für die Blockflöte* 1/99, S. 22-23 und S. 29.)

Geschichte

Anthony Rowland-Jones hat seine literarischen und ikonographischen Forschungen über mittelalterliche Blockflöten in einem Überblick erweitert und dabei sämtliches Beweismaterial über den Ursprung der Blockflöte zusammengefasst. Zu Beginn deutet er darauf hin, dass die Blockflöte mit acht Löchern, davon ein Daumenloch, das zur Oktavierung dient, den Vorteil gegenüber der sechslöcherigen Pfeife hatte, dass man die hohen Töne leise spielen konnte. Dies entspricht (nach dem heutigen Kenntnisstand, der sich allerdings nur aus einer einzigen Quelle speist) dem Gesangsstil des 15. Jahrhunderts. Rowland-Jones stellt u. a. die Vermutung auf, dass das Wort „recorder“ von dem Verb „to record“ abstammt, mit der Bedeutung „auswendig lernen“ bzw. „etwas im Gedächtnis speichern“, da „dies die Rolle des Instrumentes ist, wofür es ursprünglich vorgesehen war, d. h. den Melodien eines Sängers nachzuspüren und sie zart zu begleiten. Dies scheint mir etwas weit hergeholt. Es scheint mir wahrscheinlicher, dass sich das Wort „recorder“ eher an die andere Bedeutung des Verbes „to record“ anlehnt, nämlich „für sich selbst etwas erinnern“ oder „einem anderen etwas vermitteln“. Die Blockflöte war also ein Instrument des Erinnerns, des Erzählens, ein Spielmann, oder eben das Instrument des Spielmanns. Rowland-Jones beschreibt die ersten Blockflöten, die bekannt sind (Göttingen, Dordrecht) und weist auf die ersten Vorkommen des Wortes „recorder“ in den Archiven und der Literatur hin (siehe Artikel in *Tibia* 2/2000). Er kommt zu dem Schluss, der so-

wohl aus archäologischer als auch literarischer Sicht bewiesen ist, dass die Blockflöte in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Erscheinung trat. Da es sich hier nicht um eine präzise Datierung handelt, stellt er das ikonographische Beweismaterial dar, das keine eindeutigen Beispiele von Blockflöten vor 1400 enthält, obwohl es einige blockflötenähnliche Instrumente gibt, die bis ins frühe 13. Jahrhundert zurückgehen. Er unterstreicht die Vermutung, dass die Blockflöte ihren Ursprung in Westeuropa hat, „um den Bedürfnissen der Kunstmusik gerecht zu werden“, und bezweifelt, dass das Instrument aus Ost- oder Nordafrika importiert wurde. In welchem europäischen Land die Blockflöte nun zuerst erschienen ist bleibt jedoch offen. Es könnte England, Frankreich, Deutschland, oder das katalanische Spanien gewesen sein, es könnten auch die Niederlande gewesen sein. (Anthony Rowland-Jones: „The First Recorder: How? Why? When? ...and Where?“, *American Recorder*, Jg. 40, Nr. 5, November 1999, S. 10-14 und 33.)

Auf der Basis der von ihm kürzlich entdeckten Dokumente über die Familie Bassano (in meinem letzten Artikel besprochen) versucht **Alessio Ruffatti** nun zu zeigen, dass sie die (von mir gebilligte) Hypothese Roger Priors widerlegen, derzufolge die Bassanos jüdischer Abstammung waren. Ruffatti argumentiert – und das ist umstritten –, dass in Venedig grundsätzlich eine tolerante Einstellung gegenüber Juden vorgeherrscht habe, deren Situation sich im Lauf der 1530er Jahre sogar verbesserte, also genau zu jener Zeit, als die Bassanos nach England übersiedelten. England dagegen war ein gefährliches Pflaster für Juden, denen der Aufenthalt offiziell bis Mitte des 17. Jahrhunderts verboten war. Weiterhin, so schreibt Ruffatti, hätten die fanatisch judenfeindlichen Franziskaner nicht zwei Mitglieder der Familie Bassano mit dem Stimmen ihrer Kirchenorgeln beauftragt. Laut Ruffatti ist Priors Mutmaßung überflüssig, die Bassanos könnten ihren jüdischen Glauben

Ausgaben von Linde Höffer-v. Winterfeld

Neuaufgabe – Ed. 318
40 Studien für Altblockflöte
nach den Solfeggien
Friedrichs des Großen

Fast fünfzig Jahre sind seit der Erstausgabe der 40 Studien für Altblockflöte nach den Solfeggien Friedrichs des Großen, herausgegeben von Linde Höffer-v. Winterfeld, vergangen. Die Sikorski Verlage legen die beliebten Übungen nun in überarbeiteter Form und in einem neuen Heftformat vor. Die 40 Studien für Altblockflöte sind den Solfeggien Friedrichs des Großen entnommen, einer Sammlung von Flötenübungen, die sich der König zu seinem täglichen Gebrauch aufgeschrieben hatte.

Blockflötenstudien

Ed. 502a

Heft 1: Die Blockflöte in den Kantaten
J. S. Bachs (f'-Blockflöte)

Ed. 502b

Heft 2: Aus den Kantaten J. S. Bachs
(für 2 f'-Blockflöte)

Ed. 502c

Heft 3: Aus den geistlichen Kantaten
Telemanns (f'-Blockflöte)

Ed. 502e

Heft 5: Guillaume Dufay:
12 Duette für Sopran- und Tenor-Blockflöte

Ed. 502f

Heft 6: 199 Daumenübungen
für Sopran-Blockflöte

Ed. 502g

Heft 7: 99 Daumenübungen
für Alt-Blockflöte

INTERNATIONALE MUSIKVERLAGE
HANS SIKORSKI 
20139 Hamburg • Tel.: 040/41 41 00-0 • Fax: 040/41 41 00-40
Internet: www.sikorski.de • E-Mail: contact@sikorski.de

heimlich praktiziert haben und nach außen hin als Christen aufgetreten sein – schließlich hätten die Bassanos ihren jüdischen Glauben in Venedig offen ausleben können (allerdings nicht in der Stadt Bassano, beides unter einen Hut zu bringen, geht hier nicht). Nebenbei bemerkt Ruffatti, dass der Nachname Piva, den die Familie vor ihrem Umzug nach Venedig führte, „überhaupt nicht jüdisch erscheint“. Ruffatti nimmt an, dass die von Jeronimo Pivas Vater gepachteten vier Felder bei Bassano bedeuten, dass die Familie von der Landwirtschaft lebte. Er zieht zu keinem Zeitpunkt in Betracht, dass die Familie Holz von den Feldern zur Herstellung von Instrumenten benutzt haben könnte. Auch macht ihn der Name Piva nicht stutzig, der allerdings „Sackpfeife“ bedeutete (oder, im weiteren Sinne, Blasinstrument) – wohl kaum ein Name für Bauern. Ruffatti kommt zu dem Schluss, dass der Umzug der Bassanos nicht aus religiösen Gründen geschah: vermutlich verließen sie Bassano wegen der kriegerischen Aktivitäten der Liga von Cambrai, als die Stadt Bassano in Gefahr war, und gingen später nur deshalb von Venedig nach London, weil „die Situation von Instrumentalisten in Venedig unsicher war“, während der englische Hof Sicherheit, Macht und Stabilität zu bieten hatte. Nun weisen die erhaltenen Belege über die Familie Bassano viele verwirrende Aspekte auf; nur wenn wir alle Dokumente unvoreingenommen betrachten, können wir zu vernünftigen Annahmen über die Religion der Bassanos oder ihre Umzugsmotive kommen. Nach meiner Ansicht ist die jüdische Hypothese bisher am besten geeignet, einige Besonderheiten ihres Lebens und Verhaltens zu erklären. Diese Hypothese kann nicht einfach „widerlegt“ werden, indem man wichtiges Beweismaterial, wie die Bedeutung eines Namens, ignoriert oder unterstellt, das Leben im 15. und 16. Jahrhundert habe Musikern deutliche und genau definierte Entscheidungen nahegelegt – dieselben Entscheidungen, die wir in Kenntnis des Fortgangs der Geschichte für sie treffen würden. Bleiben Sie dran, eine

Reaktion von Prior ist zu erwarten. (Alessio Ruffatti: *Italian Musicians at the Tudor Court – Were They Really Jews?*, *Jewish Historical Studies* 35 (1996-1998), S. 1-14.)

Der Autor, Musikbibliothekar an der Indiana University (USA), schreibt über Holzblasinstrumente, ihre Geschichte, ihr Repertoire und ihre Aufführungspraxis. Er verfasste 21 Beiträge im *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Ausgabe (London, Macmillan 2000); darunter: „John Banister II“, „Bassano“, „John Baston“, „echo flute“, „flauto“, „flautino“, „Jean-Pierre Freillon-Poncein“, „HIERS“, „François La Riche“, „Luis Mercy“, „Moeck“, „James Paisible“, „Michala Petri“, „Recorder“, „Humphrey Salter“, „Johann Christian Schickhardt“, „Tonguing“, „Michael Vetter“ und „Robert Woodcock“. Die komplette Liste seiner Veröffentlichungen ist zu finden unter <http://php.indiana.edu/~lasocki>.

Er bittet die Leser, ihn über die *Tibia*-Anschrift auf Publikationen hinzuweisen, die er möglicherweise übersehen hat.

Für das Einsenden von Quellen sowie sonstige Unterstützung bei der Vorbereitung dieser Besprechung möchte er sich bedanken bei: Sabine Haase-Moeck und dem Moeck Verlag, Hans Maria Kneihns und ERTA Österreich, Nicholas Lander, Bárbara Sela und Guillermo Peñalver, Nikolaj Tarasov und Conrad Mollenhauer GmbH und seinen Kollegen von der William and Gayle Cook Music Library, Indiana University, insbesondere Mary Wallace Davidson, Emma Dederick-Colón und Michael Fling. □

Deutsch von D. Presse-Requardt



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

„... versuchen wir, etwas vom Zauber der Musik und des Flötenspiels auch an unsere Schüler weiterzugeben!“

Johannes Fischer im Gespräch mit Gerhard Braun

Gerhard Braun, geb. 1932 in Heidenheim/Brz., ist nach seinem Studium an der Stuttgarter Musikhochschule als Flötist insbesondere durch eine Reihe spektakulärer Uraufführungen (Lachenmann, Rihm, Hespos, Döhl u. a.) bekannt geworden. Er unterrichtete 10 Jahre lang Quer- und Blockflöte an der Akademie für Tonkunst in Darmstadt und nahezu 25 Jahre an der Musikhochschule in Karlsruhe. Nach Kompositionstudien bei Konrad Lechner ist Braun ab 1970 auch mit zahlreichen Kompositionen hervorgetreten. Allein für Blockflöte weist sein Werkverzeichnis über 50 Kompositionen aller Schwierigkeitsgrade auf. Für die wissenschaftliche Erforschung und die Edition Händelscher Flötenmusik erhielt er 1995 den Deutschen Händel-Preis, und auf der diesjährigen Frankfurter Musikmesse wurde sein im Carus-Verlag erschienenes Flötenschulwerk (Co-Autor: Hanns Wurz) mit dem Deutschen Musikeditionspreis ausgezeichnet. Aus Anlass seines 70. Geburtstages sprach Johannes Fischer mit dem Jubilar.

Johannes Fischer: Lieber Gerhard, du bist am 27. Februar 70 Jahre alt geworden. In verschiedenen Städten Deutschlands gab es aus diesem Anlass Geburtstagsfeiern, Konzerte und Komponistenportraits. Mich würde interessieren, was dich über all die Jahre hinweg eigentlich an der Blockflöte gereizt hat?

Gerhard Braun: Wohl bei kaum einem anderen Instrument haben sich in den letzten 50 Jahren in spieltechnischer und instrumentenbautechnischer Hinsicht so „revolutionäre“ Veränderungen ereignet wie bei der Blockflöte: die Entdeckung der historischen Aufführungspraxis, Kopien alter Instrumente, die Entwicklung einer zeitgenössischen und avantgardistischen Blockflötenmusik haben das Bild dieses eigentlich einfachen, um nicht zu sagen primitiven Instruments grundlegend verändert. Das hat mich unglaublich fasziniert, und ich bin froh, dass ich diese dramatische Entwicklung miterleben und auch ein klein wenig mitgestalten durfte.

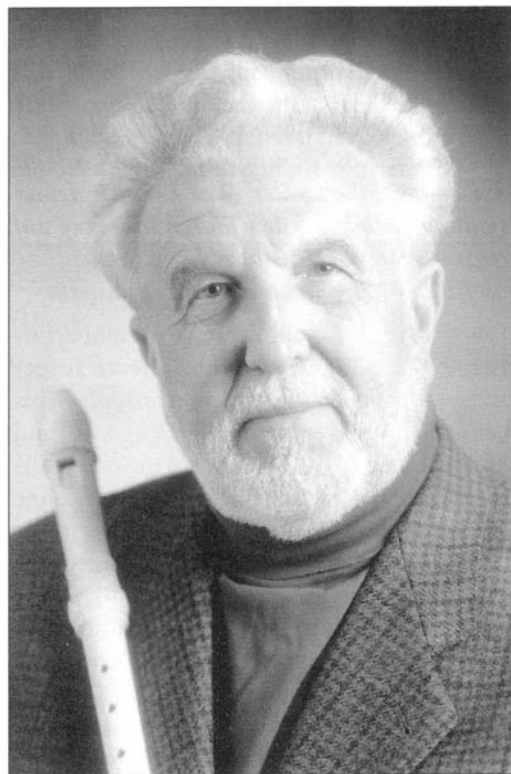


Foto: foto-butik

Neben der Umstellung auf die neuen historischen Instrumente aus Renaissance und Hochbarock – ich besitze davon einige wirklich schöne Kopien mit einem zauberhaften Klang – haben mich insbesondere die *neuen* Kompositionen für dieses Instrument interessiert. Ein Schlüsselerlebnis war für mich wohl die Uraufführung von Mauricio Kagels „Musik für Renaissance-Instrumente“ 1968 in Köln. Aber auch die Kompositionen von Werner Heider, Erhard Karkoschka, Hans-Joachim Hespos, Nicolas A. Huber u. a. haben mich interessiert und begeistert. Ich nen-

ne hier mit Absicht einige Namen deutscher Komponisten, um der weitverbreiteten Ansicht entgegenzuwirken, die neue Blockflötenmusik – wenn nicht das Blockflötenspiel überhaupt – sei in Holland „erfunden“ worden. Aber selbstverständlich haben auch die holländischen Kollegen – insbesondere Frans Brüggen – einen entscheidenden Anteil an dieser Entwicklung.

Du hast dich immer sehr intensiv mit pädagogischen Themen auseinandergesetzt, dabei sicher auch den musikalischen Werdegang deiner eigenen Kinder mitgetragen und erlebst jetzt deine Enkelkinder. Was hat sich deiner Meinung nach in all den Jahren in Bezug auf die musikalisch-künstlerische Entwicklung von Kindern und Jugendlichen verändert?

Da ist zunächst die unglaubliche Reizüberflutung, der die jungen Menschen heute ausgesetzt sind. Tagaus-tagein, von morgens bis abends werden diese Talmi-Erzeugnisse und der ganze akustische Schrott auf die noch jungen Ohren abgeladen. Wie soll sich da, ohne entscheidende pädagogische Hilfe, auch nur andeutungsweise ein Begriff von Kunst entwickeln? Es geht also heute zunächst um eine „Resensibilisierung“ der jungen (und z. T. auch der alten) Menschen für leise und zarte Klänge, und gerade da könnte ja die Blockflöte eine wichtige Rolle spielen. Ich sage ausdrücklich „könnte“, denn leider gehen viele Lehrer den Weg des geringsten Widerstandes und suchen sich mit zweifelhaften Jazz- und U-Musik-Adaptationen das Interesse und das Wohlwollen ihrer Schüler zu erhalten. Und leider unterstützen auch immer mehr Verlage nach Methoden der „Marktforschung“ mit entsprechenden Publikationen diesen Trend. Bitte, ich bin durchaus kein Kulturpessimist. Es stimmt mich z. B. sehr zuversichtlich, dass heute bei Konzerten mit neuer, z. T. ausgesprochen experimenteller Musik, sehr viele junge Zuhörer anzutreffen sind, die diese Versuche offensichtlich mit großer Aufmerksamkeit und innerer Aufgeschlossenheit verfolgen.

Ich bin ganz deiner Meinung, dass es eine unserer wichtigsten Aufgaben ist, die Ohren unserer Schüler für eine differenziertere und natürlich auch feinfühlere Wahrnehmung von Klängen zu erziehen und ihnen gleichzeitig die Freude am Erleben dieser Klangwelt zu vermitteln. Gehören aber dazu nicht im besonderen Maße auch Komponisten, die bereit sind, sich auf solche Weise mit den Instrumenten auseinanderzusetzen? Ich habe bei vielen Komponisten das Gefühl, dass sie sich auf eine sehr grobschlächtige Art mit der Klanglichkeit von Instrumenten befassen. Wie siehst du das?

Ich habe da bei meinen Komponisten andere Erfahrungen gemacht. Die von mir oben genannten Tonsetzer haben sich, meist in Verbindung mit den Interpreten, sehr wohl eingehend mit den Klangmöglichkeiten der verwendeten Instrumente befasst und auch experimentiert. Das gilt z. B. auch für K. Serocki, der die neuen Klänge für seine „Arrangements“ und sein Blockflötenkonzert alle auch selbst ausprobiert hat, oder etwa für Helmut Lachenmann, der bei der Komposition seines Trios „temA“ für Stimme, Flöte und Violoncello, das wir 1968 in Stuttgart uraufgeführt haben, immer wieder mit mir zusammen (oder mit dem Cellisten Werner Taube) seine klanglichen Vorstellungen auf ihre Realisierbarkeit überprüft und gegebenenfalls verändert hat. Das kann man also nicht verallgemeinern. Ein avanciertes Solostück kann heute eigentlich nur noch in enger Zusammenarbeit von Komponist und Interpret entstehen.

Ich muss aber noch einmal auf deinen Hinweis mit den zweifelhaften Jazz- und U-Musik-Adaptationen zurückkommen. Glaubst du nicht, dass man unsere Kinder dort abholen sollte, wo sie gerade stehen? Und die Musik, die ihr Leben begleitet, ist nun mal zum größten Teil Popmusik. Ich bin mit dir einer Meinung, dass viele Adaptationen dieser Sparte auf der Blockflöte ein geradezu lächerliches Bild abgeben und im Normalfall von Kindern, meiner Erfahrung nach, nicht ernst genom-

men werden, ja sie geradezu langweilen. Das muss aber doch nicht heißen, dass es in diesem Bereich nicht auch qualitätvolle Originalmusik für unser Instrument geben kann.

Das will ich keineswegs abstreiten. Das beste Beispiel dafür bieten die vom Jazz inspirierten Kompositionen meines amerikanischen Freundes Pete Rose. Er ist eben in dieser musikalischen Welt groß geworden, das ist einfach seine originale Sprache, während wir es in der Vielzahl der Fälle doch meist mit fragwürdigen „Übersetzungen“ zu tun haben. Vielleicht sollte man mehr auf die Kollegen in dieser Sparte zugehen und ihnen gezielt Aufträge erteilen, wie ich es z. B. für meine Spielbücher mit dem Kölner Jazzmusiker Christopher Dell versucht habe.

Geringere Studentenzahlen und daraus resultierend gekürzte oder gar ganz gestrichene Professuren auf der einen Seite stehen einem offensichtlichen Mangel an Blockflötenlehrern an Musikschulen auf der anderen Seite gegenüber, und das, obgleich die Zahl der Blockflöte spielenden Jugendlichen an den Jugendmusikschulen rückläufig ist. Wie siehst du die Situation der jugendlichen Spieler?

Es gibt zur Zeit sicherlich ein Überangebot an Blockflötenspielern und Blockflötenlehrern. Zunächst einmal: als konzertierende Blockflötenvirtuosen können ja nur wenige Spieler ihren Lebensunterhalt finanzieren. Während aber nach dem Krieg lange Zeit ein großer Mangel an qualifizierten Blockflötenlehrern herrschte und an den aus dem Boden schießenden Musikschulen auch fachlich nicht oder nur unzureichend ausgebildete Lehrkräfte diese Aufgaben übernehmen mussten, ist heute, nach jahrelanger Nachwuchsförderung an den Musikhochschulen, einfach ein gewisser Sättigungsgrad erreicht. Wenn es heute noch irgendwo an Blockflötenlehrern fehlt, dürfte das wohl mit finanziellen Problemen der Kommunen oder anderer Schulträger zusammenhängen. Welche Ursachen aber die Abkehr vieler junger Spieler von der Blockflöte hat, müsste einmal genau untersucht wer-

den. Natürlich spielt das Charisma und die pädagogische Überzeugungskraft des Lehrers eine entscheidende Rolle. Hängt es aber nicht auch mit einer gewissen Unterforderung im Unterricht durch die vielen billigen Spielmusiken zusammen, die vergessen lassen, dass es auch bei der Blockflöte künstlerische Anforderungen gibt, die die Anstrengung einer technischen und musikalischen Ausbildung lohnend erscheinen lassen? Und natürlich ist eine Instrumentenwahl auch immer gewissen Modeströmungen unterworfen. Ich bedaure sehr, dass diese Fragen in Fachkreisen heute zu wenig oder gar nicht diskutiert werden.



Gerhard Braun im Gespräch mit John Cage (John Cage Weekend, Stuttgart 1975)

Die künstlerischen Anforderungen stehen und fallen doch auch mit den Lehrwerken, die uns zur Verfügung stehen. Unlängst wurde in TIBIA die Behauptung aufgestellt, dass ein nun knapp 20 Jahre altes Lehrwerk (das sich zum Ziel macht, die Finger eines Interpreten zu versklaven und die dynamischen Möglichkeiten der Blockflöte auf gerade mal vier Seiten plus einer Griffabelle abbakt, um sie dann im gleichen Atemzug als lächerlich zu bezeichnen) alle Betriebsgeheimnisse der Blockflöte offenbart hätte? Wie stehst du dazu?

Neue Kompositionen bedingen immer wieder auch Veränderungen in der Spieltechnik, im

Instrumentenbau (wir werden vielleicht darauf noch zu sprechen kommen) und natürlich auch in der Instrumentalpädagogik. Letzteres kann man sehr gut an den verschiedenen Querflötenschulwerken vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart beobachten. Und sicher spielt heute bei der Blockflöte die Fingertechnik eine ganz entscheidende Rolle, gerade auch im Hinblick auf die dynamische Ausweitung des Klangs. Du selbst hast ja in deinen Publikationen zur „dynamischen Blockflöte“ und in deinen neuen Schulwerken einen Gegenentwurf bzw. eine Ergänzung zu dem oben erwähnten Lehrwerk verfasst.

Ich glaube, dass in den letzten Jahren die spieltechnischen Anforderungen an Blockflötisten enorm gestiegen sind. Auch die große Repertoirevielfalt und die Vielzahl an unterschiedlichen Instrumententypen stellen hohe Ansprüche an die Flexibilität der Spieler. Dennoch scheint insbesondere unter Blockflötisten die Meinung vorzuherrschen, dass ein „guter“ Blockflötist seine künstlerische Arbeit durch andere Tätigkeiten (z. B. zweites Instrument, kompositorische Arbeit, Verlagstätigkeit) ergänzen müsste. Woran liegt das? Könnte es sein, dass dies auch mit einem mangelnden Selbstbewusstsein in Bezug auf das vorhandene Repertoire zusammenhängt?

Bei Blockflötenspielern, die sich ausschließlich mit Alter Musik beschäftigen, trifft dies sicherlich zu. Man kann ja die künstlerisch relevante Originalliteratur für dieses Instrument fast an seinen 10 Fingern abzählen. Also ergänzt und erweitert man das Spektrum durch Traversflöte, Barockoboe, wissenschaftliche Arbeiten und Editionen oder Dirigententätigkeit (da gibt es ja mehrere bekannte Beispiele!). Und dass ein Flötist für sein Instrument komponiert, ist ja auch legitim und durch viele berühmte historische Vorbilder zu belegen: Hotteterre, Quantz, Fürstenau, Böhm u. a., wobei einige dieser großen Kollegen ja auch noch ihre Instrumente selbst gebaut haben. Will aber heute ein Blockflötenspieler das gesamte Spektrum sei-

nes Instruments vom Mittelalter bis zur Gegenwart erfassen, wird ihm für „Nebentätigkeiten“ wohl wenig Zeit bleiben.

Du hast in den letzten Jahren eine Vielzahl von Stücken für die verschiedensten Instrumente und Besetzungen geschrieben. Ich habe das Gefühl, dass sich durch die intensive Auseinandersetzung mit den „Nicht-Block-Flöten-Instrumenten“ dein kompositorischer Stil verändert hat.

Das kann ich schlecht beurteilen. Ich habe zwar meine ersten Stücke um 1970 für mein Instrument Blockflöte geschrieben und auch selbst uraufgeführt („Monologe I“ und die „Miniaturen für Sopranblockflöte, Klavier und Schlagzeug“; Stücke, zu denen ich auch heute noch stehe), aber von Anfang an immer auch andere Instrumente berücksichtigt. Das Portrait für Violoncello solo entstand ebenfalls schon 1970, und die „Fragmente“ nach Texten von Friedrich Hölderlin für Mezzosopran, Flöte, Violoncello, Klavier und Schlagzeug wurden schon 1974 beim Deutschen Musikfest in Stuttgart uraufgeführt. Nachdem ich aber in den letzten 30 Jahren nahezu 50 Stücke für Blockflöten komponiert habe – von den einfachsten Spielstücken bis zu anspruchsvollen Werken für das Konzertpodium (hier ist für mich das „Nachtlied“ für Altblockflöte solo nach einem Text von Else Lasker-Schüler ein ganz wichtiges Werk), habe ich mich jetzt verstärkt wieder anderen Instrumenten zugewandt. Dabei versuche ich, mich sehr eingehend und intensiv mit deren Klangmöglichkeiten zu beschäftigen. Das ist immer wieder sehr spannend und liefert viele neue Anregungen.

Ich möchte gerne noch etwas mehr auf deine kompositorischen Themen eingehen. Ich denke da z. B. an deine Vorliebe, immer wieder mit Zitaten zu arbeiten. Welche Funktion haben diese Zitate für dich?

Erhard Karkoschka schrieb in einem Begleittext für sein Werk „mit/gegen sich selbst“ für einen Flötenbläser und Tonband, das sehr viele ineinander verschränkte Zitate enthält ...

„Hat der Flötist so immer mit und gegen sich selbst zu spielen, so deuten Titel und Collage auch auf unsere Situation, auf die Flut vergangener Musik, *mit der* und *gegen* die wir heute zu komponieren haben.“ Anders als in früheren Stilepochen hat ja der Komponist heute eine – oft nahezu erdrückende – Last historischer Modelle mit sich zu schleppen und bei jeder neuen Komposition für ein bestimmtes Instrument gleich mehrere historische Vorbilder im Hinterkopf. Diese drängen sich bei mir eben immer wieder einmal nach vorn und fließen dann, als Verneigung vor dem großen Vorgänger, in die Komposition mit ein und beeinflussen dann natürlich Form und kompositorische Struktur des neuen Werkes. Wenn das Zitat einmal parodistisch verwendet wird, mache ich mir Igor Strawinskys diesbezügliches Statement zu eigen: „Man kann nur parodieren, was man liebt.“

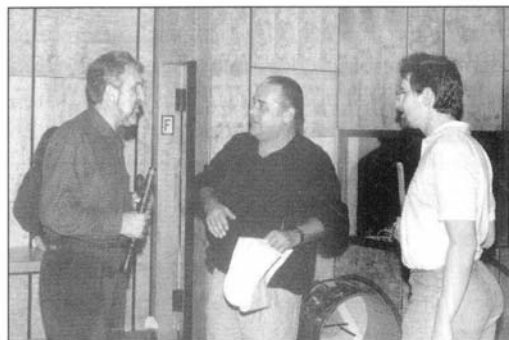
Du hast vor nicht allzu langer Zeit deine „8 letzten Stücke für Blockflöte“ veröffentlicht. Hast du mit diesen Stücken die kompositorische Auseinandersetzung mit der Blockflöte generell abgeschlossen, oder darf ich die Stücke quasi als Schlussstrich unter eine Epoche deines Schaffens im Zusammenhang mit einem bestimmten Blockflötentypus und dessen Ausdrucksmöglichkeiten verstehen?

Als ich meinem Freund und Kollegen Günther Höller die neue Ausgabe meiner „Tempi passati“ überreichte mit der Bemerkung „Das sind jetzt meine letzten Stücke für die Blockflöte“, meinte er lapidar „Versprochen?“ Nun will ich den Günther natürlich nicht enttäuschen, aber es liegen halt noch ein paar bislang unveröffentlichte oder nicht ganz abgeschlossene Werke in meiner Schreibtischschublade, die vielleicht in den nächsten Jahren doch noch veröffentlicht werden. Aber in der Tat scheinen mir die Ausdrucksmöglichkeiten für zeitgenössische Kompositionen für die „barocke“ Blockflöte nahezu ausgereizt. Es müssen jetzt „moderne“ Instrumente entwickelt werden, die den neuen kompositorischen und spieltechnischen Anforderungen genügen und

auch mit anderen Instrumenten „kompatibel“ sind. Sicherlich wird in Zukunft auch die Verbindung mit Live-Elektronik und die Ausweitung in den gestisch-szenischen Bereich eine große Rolle spielen.

Noch eine kleine Zwischenfrage, bevor wir zur Weiterentwicklung des Instruments Blockflöte kommen. Ich persönlich vermisste schon noch das eine oder andere Werk mit Blockflöte in deinem Werkkatalog. So z. B. Besetzungen mit verschiedenen Streichinstrumenten oder die Blockflöte in einem Bläserensemble und natürlich ein Blockflötenkonzert.

Moment mal! Schon seit etwa 10 Jahren liegen in meiner Schublade die Skizzen zu einem Konzert für Blockflöte, Streichorchester und



Probe mit Hans-Joachim Hespos für die Uraufführung von „MALIKA“, Karlsruhe, Januar 1988 (rechts Johannes Fischer)

Schlagzeug mit dem poetischen Titel „... auf den gläsernen Schwingen der Nacht“. Sobald sich eine Aufführungsmöglichkeit ergibt, werde ich diese Komposition auch fertigstellen. Und noch in diesem Jahr erscheinen meine schon lange angekündigten „Begegnungen“ für Blockflöte und Violoncello.

Würde dich ein modernes Instrument, wie z. B. die Helder-Tenorblockflöte, nicht dazu reizen, entsprechende Stücke zu schreiben? Warum hast du bisher noch kein Stück für dieses Instrument geschrieben?

Nochmals Einspruch! Mein Tenorblockflöten-Solo „pKdTs -oder: die Einsamkeit des



Lehrer und Freund: mit Konrad Lechner (Donaueschingen 1987)

Flötenspieler“ ist im Hinblick auf Tonumfang (bis g^3/gis^3) und die dynamischen Möglichkeiten (pp auf h^2) ganz auf die Möglichkeiten einer Helder-Flöte zugeschnitten, und auch in meinem 2. Blockflötenquartett „Prismen“ für 2 Tenor- und 2 Bassblockflöten rechne ich mit den Ausdrucksmöglichkeiten dieser Instrumente.

Ich widerspreche dir ungern, aber du beschreibst im Grunde die Grenzen einer klassischen Tenorblockflöte. Die Helder-Tenorblockflöte begnügt sich natürlich nicht mit gis^3 , sondern lässt sich gut bis d^4 spielen, dabei ist es z. B. möglich bis f^4 die Töne gleich einer Klarinette aus dem Nichts auftauchen bzw. absolut verklingen zu lassen. Auch das tiefe h findet bei dir keine Verwendung. Gerade in tiefer Lage ist ja ein erstaunliches Forte zu erreichen. Wie schätzt du die Zukunftschancen dieses Instrumentes ein, und bist du mit mir der Meinung, dass in dieser Hinsicht etwas mehr Konkurrenz von Seiten der großen Flötenbau-Firmen nicht schaden könnte?

Hier ist in der Tat der Grenzbereich erreicht. Sicher kann man „pKdTs“ auch noch auf einer „normalen“ Tenorblockflöte spielen, und ich habe das auch schon so gehört. Besser klingt es aber, gerade auch was die sonore Tiefe anbelangt, auf einem Helder-Modell. Und dieses Instrument wird garantiert nicht die einzige Neuentwicklung bleiben. Gerade die stufen-

lose Veränderung der Dynamik (Cresc.-Decresc. ohne Einfluss auf die Tonhöhe), wie sie ja auch auf der Slide-Flöte von Adriana Breukink möglich ist, eröffnet in Zukunft sicherlich viele neue Möglichkeiten. Puristen werden sofort einwenden, dass diese Instrumente ja dann nicht mehr wie eine Blockflöte klingen. Sie vergessen, dass sich auch eine Renaissance-Flöte klanglich erheblich von dem barocken Instrumententyp unterscheidet und eine Flöte aus dem Mittelalter (soweit es da verlässliche Erkenntnisse bzw. Nachbauten gibt) sehr weit von einem flauto dolce entfernt ist.

Frans Brüggen hat unlängst in einem Interview freimütig bekannt, dass er Blockflöte heute eigentlich nicht mehr hören könne („The truth is, I cannot stand the sound of the recorder any more“).

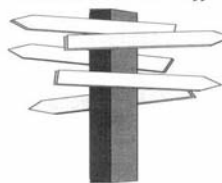
Ganz so weit würde ich nicht gehen, aber auch ich kann ihn eigentlich nicht mehr hören, weder den „kriechenden und fatigierenden“ Ton von Mattheson, wie er – originalgetreu – in zahlreichen Barockensembles praktiziert wird, noch den „nüchternen und läppischen Ton“ (nach Th. W. Adorno), wie er immer noch – vielleicht unausweichlich – aus zahlreichen Musikschul- und Klassenzimmern tönt. Ich orientiere mich lieber an der Forderung von Sylvestro Ganassi, dass die Flöte „den Ausdruck der menschlichen Stimme durch Atemgebung und Schattierung des Tones“ zu imitieren habe. Und erfreulicherweise gibt es ja eine ganze Anzahl von jungen Blockflötenspielern und -spielerinnen, die diese Forderung erfüllen und unabhängig von stilistischen Erwägungen auf ihrem Instrument einfach „singen“ können. Und es sind meist dieselben Interpreten, die sich auch in die subtilsten klanglichen Verfremdungstechniken und die feinsten rhythmischen Verästelungen zeitgenössischer Werke einfühlen können und exemplarische Wiedergaben zustande bringen. Und dann höre ich Blockflöte immer noch sehr gern!

Ganassi wird ja gern in dieser Hinsicht zitiert; meist vergisst man aber, darauf hinzuweisen,

dass er auch technische Lösungen vorschlägt. Wenn ich mir jedoch so die verschiedenen CD-Einspielungen junger Bläser anhöre, so sind einerseits die schnellen Sätze von außergewöhnlicher Virtuosität geprägt, aber andererseits langsame Sätze seltsam ausdruckslos gespielt oder mit unzähligen Verzierungen überfrachtet, als könne eine Blockflöte nur durch einen möglichst hohen Töne-pro-Zeit-einheit-Quotienten ernst genommen werden. Wie siehst du die neuesten Entwicklungen im Bereich der historischen Aufführungspraxis?

Die Interpreten historischer Musik stehen heute vor einem Problem, das vielen noch nicht mit allen Konsequenzen bewusst geworden ist. Es ist die Frage, ob es überhaupt einen Sinn macht, ständig das Gleiche zu wiederholen, wo wir doch heute ganz andere Möglichkeiten der Wiederholung haben, Stichwort Schallplattenindustrie. Auch in dieser Hinsicht hat sich die Musikwelt in den letzten 50 Jahren auf entscheidende Weise verändert. Das war früher noch anders. Man ging in ein Konzert, war begeistert, hat aber diese Interpretation im Laufe der Zeit wieder aus dem Gedächtnis verloren, weil es die Möglichkeit eines systematischen Vergleichs noch nicht gab. Wenn aber heute schon 50 verschiedene Versionen einer Händel- oder Telemann-Sonate auf Tonträger vorliegen, dann muss man vom nächsten Interpreten eine *neue* Interpretation verlangen, sonst macht sie keinen Sinn. Das führt dann häufig, bewusst oder unbewusst, zu den von dir angesprochenen „Überzeichnungen“ im Hinblick auf Tempo und Verzierungen. Die berühmte Tempofrage: um etwas Neues zu bieten, hat man ja zeitweilig, immer unter Bezug auf musikwissenschaftliche Forschungsergebnisse, die Stücke alle ganz langsam gespielt (Ehrig/Wehmeier); dann wieder, mit deutlich größerem Publikumserfolg, ganz schnell. Schon 1988 ist in der Stuttgarter Zeitung ein diesbezüglicher Aufsatz von einem der Apologeten hoher Metronomschlagzahlen erschienen unter der entlarvenden Überschrift: „Doppelt so schnell,

Wohin? In den „Flötenhof“ ins Allgäu



Es gibt sie wieder!!!

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

28. – 30. Juni 2002:

Jeremias Schwarzer – *Ganzheitliches Musizieren*

3. – 7. Juli 2002:

Herbert Paetzold – *Bau einer Renaissance-Blockflöte*

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*

1. – 3. November 2002: Karl Kaiser – *Traversflöte*

8. – 10. November 2002: Han Tol – *Blockflöte*

Nähere Informationen fordern Sie bitte an bei:

Flötenhof e.V., Schwabenstraße 14, D-87640 Ebenhofen, Tel. 0 83 42 / 89 91 11, Fax 0 83 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 Doppelzimmer mit Dusche und WC
Instrumentenbauwerkstatt und Musikladen im Haus

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





www.ehlert-blockfloeten.de

halb so langweilig“. Und diese vermeintlich zu überdeckende Langeweile bzw. die von dir angesprochene Ausdruckslosigkeit führt dann in den langsamen Sätzen auch zu den übersteigerten Verzierungen, vor denen im 18. Jahrhundert schon Quantz und andere Autoren immer gewarnt haben. Nein, eine musealisierte Kultur, in der ein technisches System die Funktion der Aufbewahrung aller Kunstmonumente übernommen hat, wird ja gerade von der Forderung entlastet, ausschließlich die Tradition zu pflegen. Sie ist vielmehr unter die Forderung gestellt, Neues zu produzieren.

**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

Was würdest du gerne einem jungen Blockflötenlehrer mit auf den Weg geben?

So etwas ist ja nicht mehr meine Aufgabe. Der junge Blockflötenlehrer sollte heute seine Wegweisung eigentlich im Rahmen seiner Ausbildung an einem musikalischen Fachinstitut erhalten haben. Bei meinen Studenten habe ich aber immer versucht, sie „neu-gierig“ im wahrsten Sinne des Wortes zu machen. Die jungen Kollegen sollen ständig nach neuen Methoden, nach neuen Unterrichtsmaterialien und neuer – möglichst qualitativvoller – Literatur suchen und wach bleiben für Veränderungen in der musikalischen Landschaft, im Konzertleben und in der Unterrichtspraxis. Dabei sollen sie möglichst auch andere Kunstgattungen, wie bildende Kunst und Literatur, im Auge behalten, und auch einmal dagegenhalten, wenn es darum geht, künstlerische Werte gegen Talmi-Produkte zu verteidigen. Hier gilt es dann die Forderung von Günter Eich zu beherzigen: „Seid Sand, nicht Öl im Getriebe der Welt“. Ich könnte aber den jungen Blockflötenlehrer auch noch auf die Präambel zum 1. Lehrplan Blockflöte des Verbandes deutscher Musikschulen hinweisen, an dessen Entwurf ich vor 25 Jahren mitarbeiten durfte und wo wir auf den mythischen Ursprung unseres Instruments hingewiesen haben, wie er in vielen Sagen (Pan/Marsyas etc.) und Bildzeugnissen noch lebendig ist. (Nach altem japanischem Glauben vermag ja der Ton einer Flöte selbst bis ins Totenreich vorzudringen). Und in dieser Lehrplanpräambel heißt es dann: „Bleiben wir stets eingedenk dieses magischen Ursprungs unseres Instruments (vom Flötlein des Rattenfängers zu Hameln bis zur Zauberflöte Taminos) und versuchen wir, etwas vom Zauber der Musik und des Flötenspiels auch an unsere Schüler weiterzugeben!“

Herzlichen Dank für dieses Gespräch! Ich wünsche uns allen, dass die vielen geistigen Funken und Ideen, die du versprühst, uns weiter anstacheln, uns für unser Instrument zu engagieren, und dich auch auf deinem weiteren Weg begleiten mögen. □

Zur Didaktik und Methodik des Ensemblespiels in der Musikschule (2. Teil)

Ziele und Aspekte des Ensemblespiels

Die persönlichkeitsfördernden Ziele und Funktionen des Musizierens im Ensemble wurden bereits im ersten Teil dieses Beitrags angesprochen. Hier ist das musikspezifische Ziel einer Ensembledidaktik zu betrachten, und zwar so, dass daran anknüpfend die für die Arbeit im Ensemble wichtigsten Aspekte benannt und schließlich einige methodische Hinweise zur Praxis des Ensemblespiels gegeben werden können.

Die Kunst des gemeinsamen Musizierens und somit das didaktische Ziel eines auf diese Kunst gerichteten Unterrichts besteht in erster Linie darin, dass alle Mitwirkenden imstande sind, ihre individuellen Parts als Teil eines klanglichen Organismus auszuführen. Dazu ist erforderlich, dass sie gemeinsame Klarheit finden über die Strukturen der Musik und sich verständigen auf eine von allen mitbestimmte und verantwortete Ausführung. Sie müssen einander in ihren Stimmen, Aktionen, Intentionen genauestens wahrnehmen, sensibel aufeinander reagieren und in jedem Moment Aufmerksamkeit aufbringen für das beständig sich verändernde Verhältnis der Stimmen zueinander, damit sie die Faktur der Musik angemessen realisieren können.

Aspekte im Unterricht und in Proben von Ensembles sind zunächst insbesondere:

- ein sorgfältiges Einstimmen der Instrumente
- das sensible Geben und Abnehmen von Einsätzen
- die Etablierung eines gemeinsamen Pulses
- ein gemeinsames energetisches Grundgefühl bei kongruenten Verläufen sowie
- ein übereinstimmendes Atmen bei gleichzeitigen Einschnitten
- intonatorische Stimmigkeit
- die Koordinierung gleicher oder unterschiedlicher Rhythmen, Artikulationen, dynamischer klanglicher und energetischer Verläufe
- eine angemessene Gewichtung der Stimmen
- ein musikalisch adäquates Verhältnis von Führen, Folgen und weiteren charakteristischen Spiel-

weisen der Stimmen (Christoph Richter unterscheidet u. a. folgende musikalische Rollen: „Das Spiel anführen“, „Begleiten“, „Fundieren, einen Grund legen“, „Kulissenmaler“, „Der Kontrahent“, „Eine Gruppe von Disputanden oder Streitenden“, „Der um Beruhigung Bemühte“, „Der Antreiber“; Richter 1993, S. 332-337). All dies ist nur möglich, wenn die Spieler einander im Hören, Sehen (ein dauerndes Fixieren des Notentextes verhindert die wünschenswerte Verbundenheit) und Fühlen intensiv zugewandt sind.

Im übrigen müssen an wesentlichen Aspekten des Ensemblespiels die *Grundfaktoren der musikalischen Interpretation überhaupt* genannt werden, also vor allem: Charakter, Tempo, Agogik, Dynamik, Interpunktion, Artikulation, Klangfarbe. Dabei ist zu differenzieren zwischen der Totale und den individuellen Gegebenheiten jeder Stimme: Eine Verständigung über den Grundcharakter eines Satzes oder einer Stelle muss ebenso erfolgen wie die Eruierung der besonderen Ausdrucksnuancen, die die einzelnen Stimmen dazu ins Spiel bringen. Jede Instrumentengruppe (Streicher, Bläser, Tasteninstrumente), letztlich jedes Instrument verlangt nach einer ganz spezifischen technischen Realisierung, erfordert eigene Spielbewegungen und Gesten. Und doch müssen auch bei gemischten Ensembles die Aktionen, die sichtbaren Handlungen der Ausführungen aufeinander abgestimmt, „choreographiert“ werden, wenn die Darstellung überzeugen soll. Im Idealfall bilden die Spieler und ihre Instrumente im Ensemble bei aller Individualität der Beteiligten *einen* „Klangkörper“.

Methodische Hinweise zum Ensembleunterricht und -spiel

Ensemblespiel ist kein Privileg fortgeschrittener Instrumentalisten, sondern ein musikalisches Agieren, das von der ersten Unterrichtsstunde an praktiziert werden kann. Der Schlussabschnitt des vorliegenden Beitrags soll einige modellhafte Anregungen zur Ensemblepraxis im Unterricht geben. Zur Sprache kommen zunächst einige Grundübungen, sodann die ensemble-spezifische Erarbeitung von einstimmiger bzw. solistischer Literatur und schließlich die von Ensemblekompositionen.

a) Übungen ohne Noten bzw. ohne strikte Notierung

Neben dem Musizieren von ausnotierter Literatur in verschiedenen Besetzungen gibt es weitere Arten des Spielens in Gruppen bzw. Aktionsmöglichkeiten, in denen wichtige Ensemblekompetenzen geschult werden. Sie bieten sich auf allen Stufen des musikalischen Könnens an.

- **Musikalische Gruppenspiele.** Gemeint sind Spiele, deren Regeln neben musikalischen Elementen durchweg auch räumliches Verhalten und szenisches Agieren einbeziehen. Eine Reihe solcher für den Instrumentalunterricht geeigneter Spiele hat Peter Rübke zusammengestellt (Rübke in Mehlig 1994, S. 80-83). Teilweise gehen sie zurück auf Veröffentlichungen von Margit Küntzel-Hansen (1978), die weiteres reichhaltiges Spielmateriale enthalten. Beginnend mit den bekannten Kinderspielen wie „Die Reise nach Jerusalem“, „Heiß und kalt“, „Laut und leise“, in denen Reaktionsschnelligkeit bzw. die Umsetzung von Lautstärkewahrnehmung in Raumgefühl gefordert sind, werden auf der Basis einfacher Spielregeln rhythmische, dynamische und melodische Fähigkeiten entwickelt; die Mitspieler lernen, musikalische Phänomene intensiver wahrzunehmen, innerlich vorzustellen und verfeinern ihr Vermögen, in Gruppen musikalisch zu interagieren. Beispielhaft erwähnt sei das Spiel „Liedkette“: Ein Lied wird so musiziert, dass reihum jeder einen Ton ausführt. (Auch die Beschränkung auf ein kürzeres oder längeres Rhythmus-Modell ist möglich: jeder Teilnehmer klatscht, schnipst, deklamiert ... einen Impuls.) Wer einen Fehler macht, scheidet aus oder gibt ein Pfand ab. Das Spiel kann durch die Vorgabe von Entwicklungen in Tempo oder Dynamik erschwert werden wie auch dadurch, dass die Mitwirkenden sich im Raum verteilen oder während des Spiels herumgehen, so dass sich die räumliche Ordnung der ursprünglichen Reihe auflöst. Viele Anregungen für musikalische Gruppenspiele bieten die mittlerweile zahlreichen Lehrwerke und Materialien der Elementaren Musikpädagogik.

- **Bewegungsspiele / Spiele im Bezugsfeld von Musik und Bewegung.** Auch diese Spiele sind „musikalische Gruppenspiele“; ihr Schwerpunkt liegt jedoch mehr als bei den zuvor genannten auf differenzierten Bewegungsaktionen: entweder beinhalten sie „reine“ (d. h. ohne Musik vollzogene) Be-

wegungsvorgänge, in denen eine musikalisch relevante Körper- und Partnersensibilität geschult wird, oder sie verlangen die Umsetzung musikalischer Phänomene in Bewegungen (bzw. auch umgekehrt). Das Fach Rhythmik bietet einen unerschöpflichen Fundus solcher Spiele und spielerischer Aufgaben im „Bewegungsensemble“. Verwiesen sei etwa auf einige schöne, für instrumentales Ensemblespiel förderliche Beispiele mit unterschiedlichen Zielen von Brigitte Steinmann: unterschieden werden „Übungen zur Sensibilisierung für die ganze Gruppe“, „zur Sensibilisierung der Partnerwahrnehmung“, „zur Entwicklung von Bewegungsphantasie und Ausdruck“, „zum Erlebnis und zur Interpretation eines vorgegebenen Musikstücks sowie zur Bewegungsimprovisation im Ensemble“ (Steinmann in Mehlig 1994, S. 73-78). Ebenso elementar wie unendlich verfeinerbar ist etwa das Spiel „Dirigent und Spieler“: Ein gestisch und mimisch agierender Teilnehmer gibt Einsätze, Impulse und animiert die Spieler zur Ausführung von improvisatorisch auszuführenden musikalischen Verläufen mit charakteristischen Unterschieden in Länge, Dynamik, Tempo sowie mit verschiedenartigen Pausen innerhalb der Abschnitte und zwischen ihnen. Auch notierte Stücke lassen sich nach diesem Prinzip vielfältig gestalterisch erproben und experimentell verfremden, wobei die Ausdrucks- und Interaktionsfähigkeit der dirigentisch wie der instrumental Darstellenden geübt wird.

- **Ensemblespezifische musikalische Grundübungen mit bestimmten musikalischen Elementen.** Gemeinsames Musizieren erfordert vor allem die zeitliche (metrisch-rhythmische sowie dynamische) und die klangliche (harmonische) Koordination des Gespielten. Elementare Übungen dazu können aus einer zu spielenden Musik abgeleitet oder aus Elementen der Musiklehre gebildet werden. Rhythmisch stimmiges Zusammenspiel setzt ein stabiles gemeinsames Gefühl für den musikalischen Puls und – falls vorhanden – den Takt der jeweiligen Musik voraus. Daher ist es sinnvoll, in Grundübungen das Miteinander von Puls, Takt und Rhythmus zu mehreren in wechselnder Aufteilung sukzessiv und simultan zu üben – geklatscht, geschnipst, geklopft (mit verschiedenen Materialien, damit die Komponenten sich akustisch deutlich voneinander abheben), mit geeigneten Perkussionsinstrumenten oder auf Silben deklamiert. Zur Grundierung von Puls und Takt können

etwa rhythmische bzw. rhythmisch-melodische Muster nach dem *Call-and-response-Prinzip* ausgeführt werden. Ebenso schult das Begleiten einer gehörten oder gespielten Musik mit einer wie beschrieben zusammengesetzten „Rhythmusgruppe“ das rhythmische Gefühl im Ensemble. Wenn die Teilnehmer Sicherheit im Ausführen der einzelnen Komponenten und im Wechseln zwischen ihnen (zunächst nach Abbrechen und Neuverteilung der Aufgaben, dann bei durchlaufender Ausführung nach einer verabredeten Anzahl von Takten oder durch Rollentausch auf spontane Verständigung der Agierenden) gewonnen haben, können von einer Person auch zwei oder mehr Schichten übernommen werden: z. B. mit einem Bleistift in einer Hand den Puls markieren, mit der anderen Hand den Takt schnipsen, den Rhythmus deklamieren ...

Die Entwicklung sauberer „vertikaler“ Abstimmung, d. h. sicherer Intonationsfähigkeit, kann als angewandte Musiklehre bei der Beschäftigung mit Intervallen ansetzen. Möglich sind etwa das langsame Spielen, Halten und intonatorische Verfeinern von einzelnen Tonpaaren in bestimmten Intervallen. (...)

Das Niveau der Ausführung solcher (scheinbarer) Elementaria ist unbegrenzt steigerbar, d. h. sie nützen – sorgfältig praktiziert – ebenso Anfängern wie Meistern ihrer Instrumente. Die Ausführung kann und sollte stimmlich und instrumental, auch in Verbindungen von Stimme und Instrument, geschehen. Musikern müssen solche Übungen keineswegs sein: Sie können mit bestimmten musikalischen Gesten oder Charakteren bzw. mit dynamischen, artikulatorischen, klangfarblichen Verläufen verbunden werden (vgl. die weiterführenden Anregungen zur „Ensemblekommunikation mit Tonhöhen“ bei Rüdiger 1997, S. 240ff). Verabredete Vorgaben sind dabei ebenso möglich und sinnvoll wie freie improvisatorische Ausgestaltungen.

- **Improvisatorische Übungen im Ensemble.** Hier eröffnet sich ein unabsehbares, faszinierendes und äußerst gewinnbringend zu erkundendes Feld. Zur Didaktik und Methodik verschiedenster Formen musikalischer Gruppenimprovisation sind seit den sechziger Jahren des zurückliegenden Jahrhunderts bis heute vielerlei Materialien erschienen. Das Repertoire reicht von weitestgehend offenen zu differenziert vorgegebenen Konzepten. Rein verbale Anweisungen begegnen ebenso wie notenschriftlich oder graphisch fixierte Spielregeln von impro-

visatorisch zu gestaltenden Prozessen. Alle möglichen Klangerzeuger kommen vor: Stimme und andere Körperklänge, die melodisch, perkussiv („body percussion“) oder geräuschhaft (z. B. Atemlaute) eingesetzt werden können; diverse Materialien (Steine, Holz etc.); Instrumente in vielerlei Verbindungen, wobei häufig eher Phantasie und Sensibilität bei der Klanggestaltung als entwickelte konventionelle Spielfähigkeiten vorausgesetzt werden. Oft beziehen experimentelle Improvisationen Elemente des Musiktheaters ein (z. B. mimische und gestische Darstellung, interaktives Agieren im Raum). Näheres zu diesem Bereich des experimentellen Improvisierens im Ensemble führt der Beitrag von Wolfgang Rüdiger in Kraemer/Rüdiger 2000 aus. Verwiesen sei ferner auf die beiden reichhaltigen Bände *Improvisatorisches Ensemblespiel* von Ortwin Nimczik und Wolfgang Rüdiger (1997). Der Literaturteil in Band 2 dieser Veröffentlichung (S. 89-92) enthält eine breite Auswahl an Titeln von Schriften und Materialien zum besagten Thema. Weitere wertvolle Hinweise auf offene Modelle des Ensemblespiels finden sich im Literaturverzeichnis bei Rüdiger (1997, S. 231, Fußnote 18).

Improvisation im Ensemble ist selbstverständlich nicht nur in einer stilistisch offenen, experimentellen Praxis, sondern auch in stilgebundenen Formen möglich: im Jazz (s. dazu den Beitrag von Sigi Busch/Bernd Mergener in Kraemer/Rüdiger 2000), in der Pop-, Folk- und Rock-Musik, aber auch in historischen Idiomen. Das gilt etwa für die Diminutionspraxis der Alten Musik, bei der vorgegebene Melodiestimmen über einem Basso continuo ausgeziert werden, oder für das Improvisieren über Chaconne-Bässe der Barock-Zeit (dazu Möllers 1989). Hat man sich in die Struktur eines solchen fortlaufend zu wiederholenden Bassmodells eingehört, fällt es meist nicht schwer, in vielerlei Weise einzeln und zu mehreren melodisch-figurativ darüber zu improvisieren. Dies kann nach vorgegebenen Mustern oder auch – bei gesteigertem Können – ohne Festlegung in einem offenen Prozess geschehen.

Nützlich zur Entwicklung des linearen Sinns beim Musizieren (Erfinden, Behalten, kommunizieren des Spiel von melodischen Verläufen) ist das Improvisieren von kanonischen Fortspinnungen.

b) Ensemblespezifische Erarbeitung von einstimmiger bzw. solistischer Literatur

Ensemblespiel setzt keine Mehrstimmigkeit voraus. Auch einzelne Stimmen, einstimmige Stücke und natürlich mehrstimmige Sololiteratur können mit Gewinn ensemblehaft interagierend geübt und musikalisch sinnvoll dargestellt werden. In melodischen Prinzipien wie Korrespondenz, Kontrast, Fortspinnung von Motiven sind potentielle Ensemblestrukturen angelegt. Sie analytisch zu erkunden und sie im Wechselspiel zwischen Schüler und Lehrer oder zwischen mehreren Schülern zu realisieren, fördert die musikalische Kommunikationsfähigkeit und entwickelt das Vermögen, melodische Linien beredt wiederzugeben. Durch die tatsächliche ensemblehafte Ausführung der internen musikalischen Interaktion in einstimmigen Verläufen erwerben die Spielenden die Fähigkeit, auch solistisch ein Wechselspiel von Motiven, Phrasen, Sätzen, Gesten etc. zu verlebendigen.

Man kann Schülern die Aufgabe geben, die „mehrstimmige“ Ausführung in Partitur auf verschiedenen Systemen zu notieren und die Einzelstimmen evtl. mit charakteristischen Vortragsbezeichnungen zu versehen. In jedem Fall muss das musikalische Ziel sein, die Segmente, ihr Alternieren bzw. ihre Verfügung plastisch und stimmig auszuführen.

Neben dem interagierenden Spiel von Melodien bietet das Improvisieren von Begleitungen (beginnend mit einfachen Bordunen über harmonische Grundfunktionen bis hin zu differenzierteren Formen) weitere gute Gelegenheiten, gemeinsam musizierend im Unterricht Lieder und Melodien zu erarbeiten. Dagegen trägt das verbreitete Mitspielen einer Melodiestimme durch den Lehrer – womöglich noch den Schüler übertönend – wohl am wenigsten zur Sensibilisierung eines musikalischen Miteinander bei.

c) Erarbeitung von Ensembleliteratur

Die schier unübersehbare Fülle von Ensemblekompositionen und -bearbeitungen für diverse Instrumente aus verschiedenen Epochen vom Mittelalter bis zur Gegenwart und in vielerlei Stilrichtungen stellt die Ausführenden vor je besondere Anforderungen: eine barocke Triosonate verlangt andere Gestaltungsmittel als ein aleatorisches Stück der Neuen Musik, eine auf Instrumenten gespielte mittelalterliche Chanson andere als eine Pop-Bearbeitung. Und doch steht und fällt die Qualität der Wiedergabe in jedem Fall mit den Fähigkeiten der Beteiligten, ein Ensemble zu bilden,

die Einzelparts aufeinander abgestimmt im Ensemble zu erarbeiten und sie als solches darzustellen. Zwei Voraussetzungen erscheinen dazu unverzichtbar:

1. Ensembles sind prinzipiell *hierarchiefreie Gemeinschaften*. Daher sollten alle Beteiligten ein Mitspracherecht bei der Erarbeitung von Literatur haben. Das gilt auch dann, wenn die jeweilige Musik selbst Hierarchien ausprägt. Gewiss gibt es etwa die komponierte musikalische und die entsprechende soziale Rolle des Primarius im Streichquartett. Gleichwohl sind auch hier die Nebenstimmen wesentlich an der musikalischen Faktur und deren plastischer Wiedergabe beteiligt: die Profiliertheit einer führenden ersten Geige entsteht erst durch die sorgfältig koordinierte Spielweise der anderen Instrumente. Oft hören gerade die Spieler der nicht-führenden Stimmen intensiver in das Gesamtgefüge hinein und sind damit eher imstande, Hinweise auf Verbesserungen im Zusammenspiel zu geben. Eine wichtige Aufgabe des Probens besteht darin, das Ensemblespiel von den unterschiedlichen Hörperspektiven der beteiligten Spieler aus wahrzunehmen und es in Bezug auf deren musikalische Funktionen (Führen, Begleiten, Kommentieren usw.) auszutarieren. Es empfiehlt sich daher in bestimmten Phasen des Erkundens und Experimentierens von Werken, jeweils einem Mitspieler für eine Weile die Probenregie zu übertragen, so dass jeder in die Pflicht genommen wird und die Potentiale seiner musikalischen Position im Ensemble fruchtbar machen kann. Wünschenswert ist ebenso, dass Ensembles nicht immer nur von derselben Lehrperson unterrichtet werden, sondern zumindest gelegentlich auch Stunden von anderen Lehrenden möglichst aller an der jeweiligen Formation beteiligten Instrumente erhalten.

2. Es sollte nicht sein, dass die Spieler in einem Ensemble stets jeweils nur den Notentext ihrer eigenen Stimme vor Augen haben. Abgesehen von komplizierteren Werken der neuen Musik wird Ensemblesmusik zwar in der Regel aus Einzelstimmen gespielt; eine befriedigende, musikalisch stimmige Darbietung setzt jedoch voraus, dass die Ausführenden nicht nur mit dem eigenen Part, sondern auch mit den anderen Stimmen vertraut sind. Eine Möglichkeit, dies zu erreichen, bietet das gemeinsame Hören und Besprechen der zu spielenden Stücke auf der Grundlage einer für alle einsehbaren Partitur. Hier können die Relationen der Stimmen

zueinander erfasst wie auch andere Strukturen der Musik (Gesamtaufbau, Verhältnis der Abschnitte zueinander, Charaktere, Zielpunkte von Phrasen usw.) analysiert werden, d. h. hier kann eine (Vor-) Verständigung über die kompositorische Faktur und über mögliche adäquate Spielweisen wie auch über sinnvolle Probenaufgaben erfolgen. Förderlich zum Vertrautwerden mit den jeweils anderen Stimmen ist es, wenn (möglicherweise beim Hören einer Aufnahme) die Spieler etwa rhythmisch agierend ihre Rollen tauschen, d. h. den Rhythmus eines anderen Parts klopfen (evtl. bei gleichzeitigem gemeinsamen Markieren des Pulses und/oder Takts mit den Füßen). Natürlich sind auch ähnliche stimmenübergreifende Übungen im melodischen Bereich möglich, z. B. durch Verabredungen darüber, wer an welcher Stelle welche Stimme mitsingt usw.

Zum Schluss seien einige Übungsverfahren zusammengestellt, die beim gemeinsamen Erarbeiten von Ensembleliteratur nützen können.

Im Originaltext ist jedes der im Folgenden erwähnten „Übungsverfahren“ in einem Absatz dargestellt und erläutert. Wir bedauern, dass wir nicht den ganzen Text wiedergeben können, wollen aber wenigstens die „Überschriften“ – zum eigenen Weiterdenken! – anführen. In diesem Zusammenhang nochmals der Hinweis auf den gesamten Artikel im angeführten Buch!

- Einzelne Stimmen auswählen und kombinieren / bestimmte Stimmen weglassen.
- Die musikalische Faktur „systematisch“ reduzieren.
- Führen und Folgen in wechselnden Verhältnissen.
- Dynamische Differenzierungen der Stimmen.
- Wechselseitiges Erproben interpretatorischer Möglichkeiten wichtiger musikalischer Bausteine eines Stückes.
- Regulierung der Intonation.
- Räumliche Separierung der Spieler.

Literatur

Sigi Busch/Bernhard Mergner: *Ensembleunterricht Jazz*, in: Rudolf-Dieter Kraemer/Wolfgang Rüdiger (Hrsg.): *Ensemblespiel und Klassenmusizieren in Schule und Musikschule. Ein Handbuch für die Praxis* (= Forum Musikpädagogik, Bd. 41), Augsburg 2001, S. 257–272
 Margit Küntzel-Hansen: *Musikspiele*, Wolfenbüttel 1978.
 Rainer Mehlig (Hrsg.): *Gemeinsam musizieren. Wege aus*

der Vereinzelung. Dokumentation zum Musikschulkongress '93, Braunschweig, 14.–16. Mai 1993, Bonn 1994

Christian Möllers: *Analyse durch Improvisation. Chaconnebässe der Barockzeit als Improvisationsmodelle*, in: *Üben & Musizieren* 2/1989, S. 73–86

Ortwin Nimczik/Wolfgang Rüdiger: *Instrumentales Ensemblespiel. Übungen und Improvisationen – klassische und neue Modelle. Material- und Basisband* (= Materialien zum Musikunterricht, Bd. 2, hrsg. von Siegmund Helms und Reinhard Schneider), Regensburg 1997

Christoph Richter: *Gemeinsam musizieren*, in: ders. (Hrsg.): *Instrumental- und Vokalpädagogik 1: Grundlagen* (= Handbuch der Musikpädagogik, Bd. 2), Kassel 1993, S. 328–371

Peter Röbbke: *Musikspiele*, in: Rainer Mehlig (Hrsg.) 1994, a.a.O., S. 80–83

Wolfgang Rüdiger: *Experimentelles Ensemblespiel am Beispiel Cage: Soziale Modelle und Versuchsanordnungen für Musik*, in: Rudolf-Dieter Kraemer/Wolfgang Rüdiger (Hrsg.): *Ensemblespiel und Klassenmusizieren in Schule und Musikschule. Ein Handbuch für die Praxis*, Augsburg 2000, S. 295–334

Wolfgang Rüdiger: „... von einem einzigen Geist beseelt“. Grundlagen des instrumentalen Ensemblespiels, in: Ulrich Mahler (Hrsg.): *Spielen und Unterrichten. Grundlagen der Instrumentaldidaktik*, Mainz 1997, S. 220–247

Brigitte Steinmann: *Das Bewegungsensemble. Rhythmik in der Musikschule*, in: Rainer Mehlig (Hrsg.) 1994, a.a.O., S. 73–77

Dieser Artikel ist ein Auszug aus: *Zur Didaktik und Methodik des Ensemblespiels in Musikschulen*, in: Rudolf-Dieter Kraemer/Wolfgang Rüdiger (Hrsg.): *Ensemblespiel und Klassenmusizieren in Schule und Musikschule. Ein Handbuch für die Praxis* (= Forum Musikpädagogik, Bd. 41), Augsburg 2000 (Wißner-Verlag).

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

MUSIKHAUS FINGER-HAASE

Komplettes
MOECK Blockflöten-Sortiment

Blockflötennoten
Individuelle Beratung durch
Helga W. Finger-Haase
Musikpädagogin

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

Versand sofort an jeden Ort



Bruce Haynes

Die Anciuti-Hülse

Im folgenden Artikel möchte ich meine bereits in zwei früheren Arbeiten entwickelten Gedanken über das Spielen hoher Töne [auf der Oboe] mit „kurzen“ Griffen fortführen und erweitern. Der erste Beitrag ('Playing „short“ high notes on the hautboy', JIDRS 1997) beschrieb meine Erfahrungen mit einer Oboe in „normaler“ Stimmung, $a^1 = 415$ Hz (diese Stimmung ist auch bekannt als A-1). Als ich einen zweiten Artikel ('Versuch der Rekonstruktion eines spielbaren Oboenrohres nach den Maßangaben von James Talbot', *Tibia* 3/1998, S.191-196) schrieb, der von Rohrmaßen tiefer gestimmter Oboen handelt (a^1 ca. 392 oder A-2), wurde mir deutlich, dass Instrumente in verschiedenen Stimmungen für die hohen Töne mit kurzen Griffen unterschiedliche Hülsen benötigten.

Die Gründe hierfür kann ich nicht erklären, doch weitere Experimente bestätigten diese Erkenntnis. Während die Maße von Talbot, die eine Hülsekonizität von .037 ergeben, gut zu einigen Originalen und Kopien mit der Stimmung A-2 passen, funktionieren Oboen mit der Stimmung A-1 mit Talbots sehr enger Konizität nicht gut. Für diese passt am besten eine Konizität von .070 - .080.¹ In beiden Fällen ist die am besten funktionierende Konizität extrem unterschiedlich, viel stärker als ich je vermutet hätte (jahrelang spielte ich auf Hülse, deren Konizität zwischen .060 und .054 schwankte).

Lassen Sie uns ein wenig die Geschichte betrachten: lange Griffe sind zumindest seit Beginn des 18. Jahrhunderts bekannt; auf der Blockflöte wurden lange Griffe für die entsprechenden Töne verwendet (und die meisten Oboisten spielten ja auch Blockflöte). Hotteterre gibt für die Oboe einen langen Griff für b^2 beim Triller c^3 - b^2 an: 12 456 7.²

Auf der anderen Seite gibt er für das normale b^2 den kurzen Griff 1 3 an. Daraus folgert, dass bei der Wahl zwischen kurzen und langen Griffen die ersteren offenbar bevorzugt wurden.

Es folgt eine Zusammenstellung der Griffe für hohe Töne von allen acht Griffstabellen, die vor ca. 1770 für Oboe erschienen. Sie finden sich bei:³

Bi	1688 Bismantova
Ba	1695 Banister
L1	ca. 1692 La Riche

L2	ca. 1692 La Riche
S	1699 Second Book of Theatre Music
F	1700 Freillon-Poncein
H	1707 Hotteterre
E	1738 Eisel
ais ²	1 3 6 8 Bi
	1 3 F H
b ²	1 3 6 Bi
	1 3 Ba L1 L2 S F H E
h ¹	1 6 Bi
	1 Ba H E
	2 L1 L2 S F
his ²	2 F
ces ³	2 F
c ³	2 6 Bi
	-0- Ba („all open“, „blow hard“), L1 („all open“), L2 („open all“), S F H
	4 5 6 H (dies ist nicht sein Griff für Traverso)
	2 7 E

Auch nach etwa 1770, als die langen Griffe in den Griffstabellen allgemein gebräuchlich wurden, finden wir noch Angaben zu kurzen Griffen: wir finden sie für b^2 und h^2 noch bis 1816⁴, für c^3 bis 1795.⁵ Die erste Griffstabelle, die für alle diese Töne lange Griffe angibt, erschien nicht vor 1810.⁶

Von möglicherweise zwei Ausnahmen abgesehen waren alle diese Griffstabellen wohl für tief gestimmte Oboen in der Stimmung A-2 oder A -1 $\frac{1}{2}$ bestimmt. Für sie dürften Hülse, wie bei Talbot beschrieben und von mir in meinem Artikel GSJ (*Galpin Society Journal*) 2000 erörtert, geeignet gewesen sein.

Die beiden Ausnahmen sind Bismantova (in Italien geschrieben) und Eisel (geschrieben zu einer Zeit, als die höhere Stimmung A-1 schon allgemein gebräuchlich war). Man beachte, dass es für c^3 die Abweichung zwischen den Bismantova Tabellen, die „alles offen“ angeben, und Bismantova und Eisel gibt, die beide den Griff für c^3 wie in der unteren Oktave mit 2 angeben (plus einem Stützfinger).

Es gibt Vorteile der Griffweise 2 gegenüber „alles offen“. Nicht nur ist sie identisch mit dem Griff in der unteren Oktave, sie berührt auch das Problem des Verhältnisses zwischen c^3 und b^2 , Töne, die zu

weit von einander entfernt liegen, wenn man die Griffweise „alles offen“ und 1 3 benutzt; b^2 ist leicht zu tief, wenn c^3 tief genug ist (was es sein muss, um zuverlässig anzusprechen). Nimmt man die Griffe 2 6 oder 2 7 für c^3 , kann man das Instrument auch sicherer halten.

Die Griffstabellen, in denen c^3 mit „alles offen“ verzeichnet war, gingen wohl von der Verwendung einer Hülse mit einer kleinen Konizität aus (wie Talbots .037). Hier ist das c^3 so tief, dass es „angefasst“ werden kann und so gut anspricht. Durch Hinzunahme von 2 wird das c^3 natürlich viel tiefer, da eine größere Konizität die hohen Töne im Vergleich zu den tieferen anhebt.

Bismantovas und Eisels Griffe für c^3 legen nahe, dass beide von Hülse mit sehr viel größerer Konizität ausgingen. Das c^3 , gegriffen mit dem geschlossenen 2. Griffloch, funktioniert wirklich überzeugend in Kombination mit einer Hülsekonizität von etwa zwischen .070 und .080.

In meinem Artikel von 1997 bemerkte ich, dass der innere Durchmesser an der Spitze nicht weiter als etwa 2.2 (enger halb nichts) sein konnte und dass ich eine Konizität von .074 benutzte, um den Klang der hohen Töne nicht „abzuklemmen“ und b^2 mit der Griffweise 1 3 anzuheben. Später stellte ich fest, dass diese von mir empirisch gewonnenen Maße nahezu denen einer der wenigen aus dieser Zeit erhaltenen Hülse entsprachen. Diese Hülse fand Alfredo Bernardini zusammen mit einer auf 1718 datierten Oboe von Anciuti⁷, die jetzt in Rom verwahrt wird⁸. Das untere Hülseende ist nicht mehr rund und die Maße nur annähernd, aber es sieht nach einer Gesamtlänge von 43.7mm aus, die Öffnung an der Spitze 1.5 x 3.0, unten 5.6. Diese Maße ergeben eine Konizität von .077. Hülse, die mit diesen Maßen gefertigt sind, ergeben bei der Griffweise 2 7 ein recht gut ansprechendes c^3 , und das b^2 spricht mit 1 3 gut an. Rohre mit kurzen Lamellen (20 - 21 mm) und einer HL⁹ von etwa 30 sprechen besonders gut an.

Hier die Maße, die ich für die Anciuti-Hülse verwende:

Messingstärke	.40
Konizität	.077
Öffnung oben	$2.25 + .4 = 2.65 \times 3.1416 = 8.33$ (original 1.5 / 3.0)
Gesamtlänge	$43.7 \times .077 = 3.3649 + 2.25$
Öffnung unten	$5.6149 + .4 = 6.0149 \times 3.1416 = 18.8964$

Um es ganz deutlich zu sagen: ich kann nicht behaupten, dass dies ein völlig fehlerfreies Rohr ist, das b^2 und c^3 mit kurzen Griffen hundertprozentig sicher spielt. Ich wage zu behaupten, dass es das ohnehin nicht gibt. Auch die Spieltechnik ist ein Faktor. Mit diesem Rohr vermute ich, dass die wenigen Male, die es nicht anspricht, eher auf meine „menschliche Unzulänglichkeit“ zurückzuführen sind, als auf mangelnde Mitarbeit des Mundstückes. Ein Rohr, das ein c^3 mit kurzem Griff nicht spielen möchte, kann unter gewöhnlichen Blasbedingungen auch nicht dazu gebracht werden. Diese Hülse ergibt folgerichtig Rohre, die das Gefühl vermitteln, dass sie c^3 spielen wollen (auch wenn sie es nicht immer tun). Seit ich ab 1995 zu experimentieren begann und mich mit diesen Fragen befasste, habe ich noch keine Hülse gefunden, die der Lösung näher kommt.

Natürlich gehe ich davon aus, dass die Rohre ein wesentlicher Faktor sind, die es ermöglichen, mit kurzen Griffen zu spielen. Das zeigen die Versuche, und es wird bestätigt durch eine Bemerkung von Douwes (1699: 115), der das obere Register der „Haubois“ mit dem der „Schalmei“ vergleicht:

„Ook konnen daar wel ontrent twee octaven op gespeelt worden, als de rieden wel gemaakt sijn“ (man kann etwa zwei Oktaven spielen, wenn die Rohre gut gemacht sind). Die kurzen hohen Noten auf der Oboe sind in der Tat die Töne, die über den Ambitus der Schalmei hinausgehen, d.h. über eine Oktave + Sexte: b^2 , h^2 und c^3 .

Die Anciuti-Hülse stellt eine Lösung dar, um auf einer Oboe in 415er Stimmung hohe Töne mit kurzen Griffen zu blasen. Nicht nur wurde sie, nach gegenwärtiger Kenntnis, tatsächlich zwischen 1700 und 1770 verwendet, sondern dadurch, dass sie die kurzen Griffe ausführbar macht, eröffnet sie neben überzeugendem Klang auch eine vereinfachte Technik auf folgende Weise:

Tonqualität: kurze Griffe ergeben einen süßen, klaren, trompetenartigen Ton. Sie ergeben auch einen direkteren, homogenen Klang im Verhältnis zur übrigen Skala, da keine Veränderung des Klanges, wie gewöhnlich beim Übergang ins hohe Register, stattfindet. Die langen Griffe klingen vergleichsweise dumpf (wie zum Beispiel $a^2 - c^3$, oder die Klangfarbe bei der Verbindung $d^3 - b^2 - g^2 - b^2$).

Der Registerbruch über a^2 verschwindet. Auch wenn kleine Korrekturen noch nötig sind, stellt

VERKAUFE
Krummhorn-Quartett, Bj. 81,
neuwertig (= ungespielt),
preisgünstig abzugeben.

A. Willms, Kirchberg 17, 37431 Bad Lauterberg
 Tel. 05524 – 1036

sich ein Gefühl ein, als ob man den gesamten Ambitus des Instrumentes mit nahezu dem gleichen Ansatz und Blasdruck spiele.¹⁰

Intonation und Stabilität: das kurze b^2 und c^3 haben gewissermaßen einen oberen „Deckel“, der bewirkt, dass alle hohen Töne tiefer bleiben und besser „stehen“, und auch das b^2 nicht nach oben „ausbricht“.

Dynamischer Kontrast: kurze Griffe ermöglichen einen etwas größeren dynamischen Bereich als lange Griffe. Ein stabiles c^3 kann im pp geblasen werden, wenn man zusätzlich zum 2. das 1. Griffloch halb gedeckt nimmt. Ein Nebeneffekt ist ein a^2 mit besserer Dynamik und Ansprache, ähnlich wie bei den tieferen Tönen.

Die meisten technischen Stellen in Kombination mit dem hohen Register sind leichter zu spielen: man vergleiche beispielsweise die Griffkombinationen $g^2 - b^2$, $g^2 - h^2$ und $g^2 - c^3$.

Bindungen nach oben: dadurch, dass der Registerbruch entfällt, werden mehr Bindungen nach oben ausführbar: vergleiche die langen und kurzen Griffe bei:

nach c^3 von f^2 , g^2 und g^2
 nach h^2 von d^2 , e^2 und f^2
 nach b^2 von e^2

Es gibt allerdings auch geringfügige Einschränkungen: die kurzen Griffe fördern einen Registerbruch

zwischen c^3 und den beiden Noten darüber, das sind c^3 und d^3 . Dies bedeutet, dass Bindungen von c^3 nach d^3 und h^2 nach d^3 heikel sind (der zuverlässigste Griff für d^3 ist 23 6). Auch Mundstücke mit relativ enger Taille, auf der man hohe Töne spielt, begünstigen einen Registerbruch zwischen dem auf c^2 endenden tiefen und dem nächst höheren Register. Dies macht sich besonders bei der Bindung $c^2 - e^2$ bemerkbar, die hier unangenehmer zu blasen ist als auf breiteren Rohren mit einem größeren Hülsendurchmesser an der Spitze.

Auch wenn diese kurzen Griffe den meisten Spielern neu sein dürften, entsprechen sie doch genau denen in der unteren Oktave und dürften leicht zu lernen sein.

Glücklicherweise werden die komplizierteren langen Griffe von diesen Hülsten kaum beeinträchtigt und können so weiterhin als Alternativgriffe bleiben.

Übersetzung: Christian Schneider

ANMERKUNGEN

¹ Ich spreche hier nur von der Hülstenart, die in der Zeit des Barock verwendet wurde und die aus einem Stück, ohne gelötet zu werden, gefertigt war. Die Konizität einer Hülse wird gebildet durch Subtraktion der oberen von der unteren Öffnung, geteilt durch die Hülstenlänge.

² Wir finden diese Angaben auf der Griffabelle für Traverso. Hotteterre bildet keine eigene Triller-Griffabelle für Oboe ab, sondern verweist auf die Tabelle für Traversflöte und beschreibt lediglich die abweichenden Griffe.

³ In meinem Artikel von 1997 bezog ich die Griffabelle von Minguet mit ein (Minguet y Yrol, Reglas, y advertencias generales, W 87), die bis vor kurzem auf 1754 datiert wurde. Joseba Endika Berrocal Cebrian (Universidad de Zaragoza) zeigt in einem demnächst erscheinenden Artikel, dass das die Oboe betreffende Material erst in der zweiten Auflage 1774 eingefügt wurde.

⁴ Whitely 1816.

⁵ Verschuere-Reynvaan 1789.

⁶ Froehlich 1810.

⁷ Sie hat eine Länge von der Spitze zur Mitte des 6. Griffloches (die akustische Länge) von 318,5, recht typisch für Oboen mit einer Stimmung von etwa $a^1 = 415$ (Jacob Denners Instrumente reichen von 317,1 bis 324; die Paulhan 321,5). Die engste Stelle im Bohrungsverlauf der Anciuti beträgt 5,9, also ganz typisch.

⁸ Rom (0828).

⁹ „HL“ ist die „herausstehende Länge“, das ist der Teil der Hülse, der aus dem Instrument ragt.

¹⁰ siehe beispielsweise: Vivaldi Concerto in C, RV 447, 1. Satz, T. 82-85. □

JOHN HANCHET
 Der Spezialist für Schalmeyen, Pommern
 und Frühe Blockflöten



Beckumsfeld 4
 D-45259 Essen
 (0)201-46 39 01

1, Roxley Close
 & Norwich NR7 0QH
 England (0044) 1603 437324

www.hanchet-woodwind.co.uk
 e-mail: johnhanchet@hotmail.com

Matthias Maute

Poulet au chocolat?

Die Blockflöte in der Musikschule. Eine pädagogische Standortbestimmung

Zunächst ein Blick zurück

Stellen wir uns doch einmal vor, was wir unseren Enkeln über die Situation der Blockflöte im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts zu erzählen hätten.

Es gäbe zu berichten von einem erstaunlichen Boom während der 60er/70er Jahre, der die Blockflöte zum designierten Anfangsinstrument machte. Viele Kinder, die sich die Mühe machten, ein Instrument zu erlernen, begannen zunächst auf der Blockflöte (bis dann nach einiger Zeit ein „richtiges“ Instrument an die Reihe kam ...). Parallel dazu führte das Interesse an historischer Aufführungspraxis in eben jenen Dezennien zu einer Revolutionierung unserer Hörgewohnheiten: „Stars“ wie Brüggner oder Linde gaben dem Blockflötenklang ein ganz neues Gesicht. Gleichzeitig begann die Avantgarde der Komponisten eine Fülle an neuen Klängen von der Blockflöte zu fordern: ungeahnte Möglichkeiten taten sich auf! Eine aufregende Zeit!

Nicht zuletzt ermöglichte auch das starke wirtschaftliche Wachstum, aus dem Füllhorn des allgemein aufblühenden Wohlstandes das Pflänzchen der musikalischen Jugenderziehung zu nähren, so dass viele Musikschulen ins Leben gerufen werden konnten. Es ist kein Zufall, das sei nebenbei bemerkt, dass die reicheren Bundesländer im Süden (Baden-Württemberg und Bayern) das dichteste Musikschulnetz in der damaligen Bundesrepublik knüpfen konnten: es ist schließlich der Überfluss, der den Stellenwert der immateriellen Kulturgüter steigen lässt!

Es gehört zu den paradoxen Erscheinungen jenes Booms, dass die Hochschulen dem schnell steigenden Bedarf an ausgebildeten Blockflötenlehrern nicht nachkommen konnten. Noch mussten die Hochschulstellen für Blockflöte überhaupt erst eingerichtet werden! Weshalb die Musikschulen kurzerhand nicht diplomierte „Lehrer“ in ihre Dienste nahmen ... Dies hatte eine erstaunliche Konsequenz: die Leistungsexplosion in der Breite blieb zwar aus, aber die 68er Revolution mit ihren neuen pädagogischen Idealen konnte sich unverhohlenen in der Blockflötenwelt einnisten, als es die traditionell konservativen Musiker wahr-

scheinlich zugelassen hätten. Viele Lehrerinnen allgemeinbildender Schulen übernahmen nebenher Blockflötenklassen, viele eigentlich in anderen Berufen ausgebildete interessierte Frauen begannen, neben Kindererziehung und Haushaltsarbeit, unser Instrument zu unterrichten. (Ich sage bewusst „Lehrerinnen“. Jobsharing war damals noch nicht angesagt. So war (ist?) die Blockflötenwelt eine feminine Welt: das „Mädcheninstrument“ Blockflöte wurde überwiegend von Frauen unterrichtet. Eine andere Wurzel dieses Phänomens wird heute gerne verschwiegen: bereits im faschistischen Deutschland des Dritten Reiches war die Blockflöte von den Nazi-Politikern – ihrerseits alle männlich – in großem Maßstab dem Bund Deutscher Mädchen (BDM) verordnet worden. Das Spielen sogenannter einfacher Instrumente diente damals fatalerweise der Gleichschaltung der Bevölkerung, also der Repression! Wir sollten das nicht vergessen!). Doch zurück zu den Idealen der späten 60er, frühen 70er Jahre: für die neue Generation dieser vom Fleck weg engagierten (doch eigentlich fachfremden) Blockflötenlehrer galt die musische Erziehung als ein Mittel zur individuellen Persönlichkeitsentfaltung, letztere wurde zum vordringlichen Ziel!

Die Blockflöte – ein Instrument der Avantgarde

Dieser individualistische Ansatz änderte natürlich die Unterrichtsformen. Neue Modelle des Instrumentalunterrichts Blockflöte wurden entwickelt. Während etwa die traditionell konservativen Pianisten und Geiger noch dem allgemeinen Bach-Mozart-Beethoven-Kult huldigten, beschäftigte man sich in der Blockflötenpädagogik bereits mit neuen Klängen und avancierten Spielformen. Nehmen wir zum Beispiel Michael Vettters bahnbrechende pädagogische Arbeiten. Sie erweiterten systematisch das avantgardistische Handwerkszeug des Blockflötenpädagogen. Auch aus einer anderen, ganz unerwarteten Ecke kam kräftige Schützenhilfe: die Nähe des „Anfängerinstrumentes“ Blockflöte zur Musikalischen Früherziehung trug vieles zur Flexibilisierung der Methodik bei: Gruppenunterricht und die ihm eigene Dynamik war den Blockflötenlehrern nie ein Fremdwort. (Es ist,

so gesehen, kein Zufall, dass der in den letzten Jahren neuentwickelte „Multidimensionale Unterricht“ von einem Blockflötisten entwickelt wurde.)

Zuletzt griffen auch die Hochschulen den Trend zur Blockflöte auf: als vollgültiges Instrument in den Lehrplan aufgenommen, konnte der Andrang vieler Studenten und Studentinnen zunehmend aufgefangen werden. Denn Studienanwärter gab es in Hülle und Fülle, diplomierte Fachkräfte Jahre später auch. Alles war also in bester Ordnung. So könnte ein Märchen beginnen ...

Die veränderte Lage

Zwanzig Jahre später, am Ende des Jahrhunderts angelangt, zwingt uns aber eine veränderte Situation zu einer eher ernüchternden Neubewertung. Die Enkel werden es weniger gerne vernehmen: Die allgemein angespannte Finanzlage lässt sowohl Staat und Kommunen als auch die Eltern im musischen Bereich sparen. Dies vermindert die Schülerzahl im Blockflötenunterricht erklecklich. Wer bezahlt noch einen solchen Anfangsunterricht, wenn ein „richtiges“ Instrument (wer von uns kann es noch ertragen, dieses „Spielen Sie auch ein richtiges Instrument“), wenn also jenes besagte „richtige“ Instrument wie Trompete und Klarinette doch später erst erlernt wird. Diese Entwicklung geht auch an den Hochschulen nicht spurlos vorüber: auf einmal mangelt es an Studenten und selbst Professorenstellen werden gestrichen. Mit einem Wort, der Boom ist vorbei.

Zu allem Überfluss bewegt sich die heutige Jugend musikalisch oft auf Bahnen, die uns doch recht fremd sind. Wer kennt schon nähere Details von Techno, Hip-hop und Rap? Und das uns, die wir mit Bach und Berio großgeworden sind! Wir sind mit unseren Klassikern, die uns am Herzen liegen, in eine schwierige Situation geraten. Wenn wir uns auf sie beschränken, droht uns langfristig die Schülerschaft davonzulaufen. Aber: inwiefern ist die für viele Schüler relevante Musik im Blockflötenunterricht einsetzbar? Und: können wir das leisten, wollen wir das?

Verschiedene Modelle der Musikerziehung

Um Antworten in diesem pädagogischen Spannungsfeld skizzieren zu können, ist die Rückbesinnung auf den Sinn und Zweck unserer Arbeit von großer Bedeutung. Die Frage ist nämlich zunächst: Ist die Musikschule eine vor allem schulische Ein-

richtung mit einem vornehmlichen Ziel, dem optimalen Lernfortschritt des Schülers? Oder bietet sie einfach den Rahmen für eine angenehme Freizeitbeschäftigung, so wie es jeder Sportclub auch tut?

Es lohnt sich eine kurze Umschau, um verschiedene Lösungen dieser Fragen zu betrachten. In Frankreich etwa ist die Tendenz klar: die Musikschule ist eine Schule, bei der trockene Theorie und Solfège so selbstverständlich zum Instrumentalunterricht dazugehören wie die Mathematik zum Schulalltag. Dasselbe Phänomen gab es auch in der früheren DDR, die ein festgelegtes musikalisches Programm vorgab, dem es zu folgen galt, da die Schüler regelmäßig Prüfungen ablegen mussten. Im frankophonen Kanada werden anlässlich solcher jährlicher Examen Tonleitern noch in den entferntesten Tonarten auf Metronomschlag abgefragt, auch auf der Blockflöte. Alle diese Varianten basieren letztlich auf der „Conservatoire“-Idee des postrevolutionären Frankreich des 19. Jahrhunderts, das den Gedanken der Vereinheitlichung, der „Demokratisierung“ der Musikerziehung verwirklichen wollte.

Der Ansatz hierzulande ist ein anderer, individueller: der berühmte „Spaß an der Sache“ sollte zumindest eine große, wenn nicht die entscheidende Rolle spielen. Dafür werden u.a. die Spiele entworfen, die in jeder Anfangsmethode heute zu finden sind, Vogelgezwitscher auf den Flötenköpfen, tutende Nebelhörner als Artikulationsübungen, Bilder zum Anmalen, improvisierte Dialoge usw. Persönlichkeitsentfaltung und damit die berühmte „Selbstverwirklichung“ stehen im Mittelpunkt. Womit die unterschiedlichen Positionen klar abgesteckt wären. Auch wenn sie der Deutlichkeit halber überzogen geschildert worden sind: Welch' ein Unterschied in der Auffassung zeichnet sich ab! Welch ein Panorama an pädagogischen Realitäten tut sich vor uns auf! Jede dieser pädagogischen Strömungen ist für sich ernstzunehmen, jede markiert einen wichtigen Versuch, die heute anstehenden Fragen zu lösen: einerseits also die schulische Variante, deren Wurzeln im 19. Jahrhundert liegen, andererseits „Spiel und Spaß“, die persönlichkeitsorientierte Form, die durch die kulturelle Revolution der 60er Jahre an den Strand gespült wurde.

Was tun?

Aber mit beiden Extremen kommen wir letztlich nicht weiter. Inwiefern es nämlich sinnvoll ist, die

„Conservatoire“-Maßstäbe für professionelle Spieler auf den Amateurbereich zu übertragen, das muss aus der Sicht der Musikschule doch sehr skeptisch beurteilt werden. Die Schüler, die die Cis-Dur-Tonleiter auf Metronomschlag spielen, müssen schon sehr motiviert sein, um nicht die Lust am Spiel zu verlieren. Andererseits ist der persönlichkeitsorientierte (letztlich mühelose) Spaß an den Flötenkopf-Dialogen auch rasch verflogen. Ein schwieriges Dilemma! Wie können wir ihm entinnen?

Mögliche Lösungen

Wenn wir eine erste vorsichtige Antwort darauf formulieren, so besteht sie darin, dass wir uns von beiden Ansätzen das Beste herausgreifen, das jeweilige Sahnehäubchen für uns reservieren. Es gilt, die richtige Mischung zu finden. Der erste wichtige Leitsatz könnte demnach lauten: Instrumentalunterricht heißt für Schüler wie für den Lehrer: soviel „Arbeit“ wie nötig, soviel „Spaß“ wie möglich. Was so sehr banal klingt, hat doch einige wichtige Implikationen:

1. Ca. 90 % der Musikschulschüler hören mit Vollendung der Mittleren Reife bzw. des Abiturs auf, ihr in langen Jahren erlerntes Instrument zu spielen. Woraus folgt, dass es nicht darum gehen kann, Höchstleistungen zu erzielen (Ausnahmen bestätigen die Regel). Es geht darum, jungen Menschen auf ihren Weg die Erinnerung an das mitzugeben, was gerade durch Musik so vortrefflich unterstützt wird, die Harmonie zwischen Seele und Körper.

2. Wir leben in einer Freizeitgesellschaft. Dem können wir uns gerade als Lehrer an der Musikschule nicht entziehen. Warum also nicht mitspielen? Warum nicht ein soziales „Event“ (man verzeihe das Neudeutsch) aus unserem Schulalltag machen? Unternehmungen außerhalb des Unterrichtsalltages wie Ensemble-Sessions oder gemeinsame Konzertbesuche stärken die Motivation der Schüler. Es ist eine Binsenweisheit, dass die Identifikation des Schülers mit der Musik bzw. dem Instrument in vielem über den Lehrer geht. Salopp ausgedrückt, wenn etwas los ist, geht man gerne hin (oder spielt auch mal ein Stück, dessen Bedeutung einem erst viele Jahre später bewusst wird). Mit anderen Worten, ist das Ambiente stimmig, wird jeder Schüler aufgeschlossener auf sachliche Forderungen des Lehrers reagieren. Und: mit der (leider) erfolgten Umsetzung des sogenannten „Ferienüberhangs“ hat jetzt jede Stadtverwaltung/Schulleitung die

Möglichkeit, über ein angespartes Zeitkonto für Extra-Aktivitäten Unterrichtseinheiten zu erlassen. Auch diese Ebene will ausbalanciert sein.

3. Das Wort „Arbeit“ wird in der Regel mit der Musik verknüpft, die wir Lehrer verkörpern. Ein barockes Stück in F-Dur ist „Arbeit“, der Titelsong des „Titanic“-Filmes mit wesentlich mehr unangenehmen Vorzeichen (4 Kreuze, später 4 Bs!) wird unter dem Stichwort „Vergnügen“ von den Schülern eingeübt. Was geht hier vor sich? Die Antwort ist einfach: Mit den Helden der „Titanic“ haben die Schüler bereits mitgefiebert und -gelitten. Die Identifikation (auch hier wieder außermusikalischer Natur) ist also bereits gegeben und verleiht der Musik eine Bedeutung im Leben. Unsere sogenannte E-Musik ist sozial gesehen dagegen oft funktionslos geworden. Zu Hause hören die Kinder und Jugendlichen keine klassische Musik. Was darüber hinaus seit Jahrhunderten als Ursprung des Musikmachens gepriesen worden ist, das eigene Singen, ist auch nicht mehr gegeben. Und: wir können das nicht ändern! Aber, und das ist der springende Punkt, wenn wir uns geschickt anstellen, können wir „unserer“ Musik im Leben der Schüler wieder eine Funktion verleihen.



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

Dazu ein praktisches Beispiel: Wir alle kennen die folgende Bassfigur (s. *Notenbeispiel 1*)

Diese Basslinie ist barock und diente etwa Händel im letzten Satz seiner F-Dur Sonate als Grundlage für die bekannte Partie (s. *Notenbeispiel 2*)

Auch Marcello hat sich zum identischen Bass geäußert: (Sonate F-Dur, op.II,1) (s. *Notenbeispiel 3*)

Die leicht abgewandelte Bassfigur (s. *Notenbeispiel 4*) taucht ebenfalls oft im Barock auf.

Wer aber kennt dazu folgende Melodie? (s. *Notenbeispiel 5*)

Richtig! Die Beatles und ihr legendäres „Penny Lane“, das John Lennon komponierte, auf der Grundlage eines barocken Basses!

Spielen wir also einmal alle drei Weisen aneinandergereiht (s. *Notenbeispiel 6*)

Vielleicht lässt sich noch eine 4., eigene Variante dazu erfinden. Dazu wandeln wir die triolischen Figuren der Herren Händel und Marcello in bürgerliche Achtel um, steigern dafür den Rhythmus von John (s. *Notenbeispiel 7*)

Die nächste Version improvisieren wir bereits. Welcher Bass liegt dieser Improvisation zugrunde? Beide Bässe, barock wie Beatles, klingen gut, wir können also frei wählen.

So klingt Händel natürlich ganz anders im Ohr, Marcello (ironischer Kritiker seines Zeitalters) hätte vermutlich seine helle Freude an unseren Versuchen gehabt. Auf jeden Fall, und das ist das Entscheidende, holen wir die Kinder und Jugendlichen damit an einer ihnen vertrauten Stelle ab. So klingt unsere Musik wirklich anders. Mit anderen Worten: An die Arbeit! (P.S.: Das Trompetensolo aus *Penny Lane* ist gar nicht so einfach auf Blockflöte zu realisieren ...).

Dasselbe Prinzip in anderen Stilen

Mittelalterliche Musik rückt uns auch näher, wenn wir ethnologische Musik dazu als Vorgeschmack präsentieren. Oder hat schon jemand versucht, eine Verbindung zu legen zwischen den harten gesprochenen Rhythmen eines Rap-Stückes und den skandierten Rhythmen einer frühen Estampitta, etwa „Tre Fontane“? Es sei hier nur als Detail im Rahmen des allgemeinen Cross-Over erwähnt, dass die Beatles seinerzeit für das berühmte Trompeten-Solo aus „Penny Lane“ die Dienste des klas-

sischen Trompeters David Mason vom English Chamber Orchestra in Anspruch genommen haben ...

Ein kleiner Stachel sei allerdings doch in den Pelz gesetzt: was uns klassischen Lehrern neu und lernbedürftig erscheint (Beatles-Song), klingt für Schülerohren bereits relativ altmodisch (Beatles-Song). Aber gefallen wird es ihnen trotzdem, das ist garantiert. Schließlich gibt es viel voneinander zu lernen ...

Weitere Leitsätze

Wir kommen nun in unserer Auflistung zu einem weiteren, allerdings sehr delikaten Punkt:

4. Wir müssen als Pädagogen mit der Zeit gehen. Sofort meldet sich beim Autor der eigene Einspruch: Das ist doch entsetzlich! Müssen wir das wirklich?

Die Antwort ist, wie so manches Mal, ein klares „Ja“.

Was das darin enthaltene „Nein“ betrifft: Wir sollten den Werten unserer komplizierten Kunstmusik treu bleiben, wir müssen es. Wir sind die Wegführer bei der Entschlüsselung und Entdeckung des Wunderlandes Musik. Insofern können wir das Zepter unserer Hochwert-Musik auch weiterhin hoch halten, auch wenn sich die gesamtgesellschaftliche Bedeutung der Kunstmusik dramatisch verändert hat. (Man frage einmal bei CD-Firmen nach, welche Genres Musik sich noch verkaufen lassen und welche wegbrechen. Dreimal darf man raten ... Richtig: EMI-Classics hat gerade zugekauft ... und wussten Sie schon, dass zeitgenössische E-Musik mit sage und schreibe 1% Anteil im Radio vertreten ist?) Das sind traurige Fakten, die bestätigen, auf welcher kleiner Insel wir letztendlich leben. Aber all diese traurigen Fakten ändern im Prinzip nicht die große Wirkungsmöglichkeit unserer Musik auf den Menschen (Stichwort: Harmonie der Seele, Harmonie zwischen Seele und Körper. Man kann es nicht oft genug wiederholen). Insofern müssen wir also nicht mit der Zeit gehen!

Und jetzt kommen wir zum bereits angekündigten delikaten Teil der Antwort, dem „Ja“ im „Ja“.

Um uns die Antwort auf die oben gestellte Frage leichter zu machen, sollten wir sie zunächst einmal umformulieren. Dieselbe lästige Frage klingt dann schon anders: Inwiefern können wir mit der Zeit gehen, ohne uns zu verraten? Mit der im Nachsatz

Abb. 1

Abb. 2

Händel

usw.

Abb. 3

Marcello usw.

Abb. 4

Barocke Bassfigur usw.

Abb. 5

usw.

John Lennon

Abb. 6

The musical score for Abb. 6 is written in 3/4 time. The treble staff features eighth-note triplets and groups of sixteenth notes. The bass staff consists of quarter notes and eighth notes, with some notes beamed together. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Abb. 7

Mautes
Version

The musical score for Abb. 7, Mautes Version, is written in 6/8 time. The upper staff, in treble clef, features a melody of eighth and sixteenth notes. The lower staff, in bass clef, provides a bass line with specific fingerings indicated above certain notes: 4, 2, 6, 5, 6, 7, 6, 5, 7, 4, and 3. The key signature includes one flat (B-flat).

The first system of the musical score for 'The Little Boat' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The melody in the upper staff begins with a series of eighth notes, grouped in threes, and includes a triplet of eighth notes. The bass line in the lower staff consists of quarter notes. The system concludes with a double bar line and the text 'usw.' (et cetera) below the bass staff.

bereitgestellten Lebensversicherung fällt es natürlich weniger schwer, sich mit den folgenden Stichpunkten auseinanderzusetzen, die ganz bewusst in einer Art „Wirtschaftsdeutsch“ verfasst sind.

a) Pädagogisch gesehen ist Musik, also auch Kunstmusik, ein Gebrauchsgut, ein Mittel zum Zweck der Persönlichkeitsentfaltung, hochstehende Unterhaltung mit großem Lernwert und emotionalem Tiefgang. Als Seitenhieb auf unsere oft unkritische Klassikerverehrung wollte Richard Wagner seine Auslassung über Mozart verstanden haben, dass man bei Mozart zu oft noch das Klappern der Kochtöpfe hören könne, d. h. seine Musik war funktionalisierbar und diente vortrefflich als Hintergrundmusik bei fürstlichen Soireen. Hören wir noch das Radio, wenn wir den Abwasch machen? Oder anders formuliert, können wir von den Schülern eine Hörkultur erwarten, die es selbst zu Mozarts Zeiten nicht gegeben hat? Gibt uns das nicht die Freiheit, im Umkehrschluss die Musik für unsere Zwecke einzusetzen, sie zu funktionalisieren, um quasi durch die Hintertür das zu erreichen, was das gesellschaftliche Umfeld beträchtlich erschwert, nämlich das unglaublich wertvolle Kulturgut der Klangrede, der musikalischen Kommunikation im Leben der Schüler zu verankern?

b) Es ist ein alter Zopf, dass man mag, was man kennt. McDonald verteilt deswegen heute Geschenke an Kinder, um die Kundschaft von morgen auf ihre „Bedürfnisse“ einzustimmen. Die Werbung, die uns allerorten berieselt, ist deswegen erfolgreich, weil sie uns einen persönlichen Bezug zu einer anonymen Massenware suggeriert. Frau Clementine überzeugt uns von der einleuchtenden Tatsache, dass das von ihr verwendete Waschmittel natürlich das beste von allen sei. „So ist der Mensch!“, ist man fast geneigt (leicht enttäuscht) auszurufen.

Dies ist aber nur die Kehrseite einer eigentlich schönen Sache: wir reagieren auf persönliche Ansprache! So sollte es also leicht möglich sein, Sympathie für eine so persönliche Sache wie Musik zu gewinnen, auch wenn das gesamtgesellschaftliche Umfeld, es sei noch einmal wiederholt, dafür nicht ideal ist. Wollten wir nicht einmal wieder ein Ensembleprojekt mit möglichst vielen Schülern starten?

c) Wir sind es gewohnt, ein Überangebot vorzufinden. Jeder Besuch im Supermarkt um die Ecke bestätigt uns diese Lebenserfahrung. Der naive Traum vom Schlaraffenland mit seiner Überfülle an vorgefundenen Delikatessen wird von der modernen

Marktwirtschaft durch den Zwang zum Überangebot ebenso naiv realisiert. Von dieser Erfahrung sind wir, die Nachkriegsgenerationen, geprägt, ob wir wollen oder nicht. Und wenn wir jetzt, wiederum positiv gesprochen, ein so umfassendes Arsenal an Stilen und Inhalten in unserem Blockflötenunterricht im Repertoire hätten, dass wir auch noch die entfernteste Schülerseele anzusprechen vermöchten, wenn wir also einen pädagogischen Supermarkt einrichteten, der das Beiwort „super“ aufgrund der Qualität des breiten Angebotes verdiente!?

d) Investieren heißt im Grunde, Mittel einzusetzen in Risikobereichen, die also den Ertrag zwar wahrscheinlich machen, aber nicht zu 100 % garantieren. Aber es gilt eben auch: Wer nicht wagt, der nicht gewinnt! Für uns Pädagogen heißt das: nur wenn wir ein gewisses Risiko in Kauf nehmen, können wir uns das oben angesprochene breite inhaltliche Angebot für die Schüler aneignen. Wir sollten uns also auch in Bereiche vorwagen, bei denen vielleicht nicht sofort der Gewinn für den Unterricht deutlich wird (was können wir z. B. vom Free-Jazz lernen, was von elektronischer Musik, was von Techno etc.?).

e) Reproduktive Medien sind heutzutage allgegenwärtig. Das Bedürfnis zur musikalischen Selbstbetätigung wird dadurch natürlich nicht unbedingt stimuliert. Man kann sich doch so bequem berieseln lassen. Aber wir könnten dieses Phänomen auch für unsere Zwecke nutzen. Die Blockflöte, ein Kammermusikinstrument, wird in der Regel von den Schülern alleine zu Hause gespielt, ohne die Unterstützung eines „Schicksalsgenossen“. Wo sind nun die Blockflötenmethoden, die eine CD mitliefern, um zu einer Begleitung spielen zu können? Die ewige einstimmige Einsamkeit beim Musizieren sollte, wie auch immer, ein Ende finden.

f) Der Trend an den Musikschulen geht hin zur finanziellen Selbstverwaltung, Stichwort Budgetierung. Die Kommune liefert einen bestimmten (in der Regel zu kleinen) Betrag, die Musikschule schaut, wie sie damit zurechtkommt. Es handelt sich dem Wesen nach um eine Sparmaßnahme. Pädagogische Budgetierung rechnet sich dagegen ganz anders: die Partner heißen nicht „Kommune“ und „Musikschule“, sondern „Schüler“ und „Lehrer“. Beide Seiten können vieles voneinander lernen, beide können großes Vergnügen am Unterricht empfinden. Und hier liegt der Unterschied

zur Finanzverwaltung, die die Beträge mit $2+2=4$ rechnet. Je mehr wir in das gegenseitige Vergnügen am Unterricht investieren, desto mehr erhalten wir zurück: $2+2$ ist dann gleich 5 oder gar 6! Aus dieser „Rechnung“ geht auch eine eindeutige Verpflichtung für den Schüler hervor: man kann sich als Lehrer unmöglich um zusätzliche Attraktionen im Unterricht kümmern, wenn der Schüler seine Hausaufgaben nicht gemacht hat ..., womit das gegenseitige Rechte-Pflichten-Verhältnis ziemlich genau definiert wäre.

Wie sieht die Praxis dazu aus?

Soviel (graue) Theorie soll doch noch mit einem praktischen Beispiel verdeutlicht sein: Moderne Musik, moderne Spieltechniken und moderne Notation, wie können sie sinnvoll im Unterricht eingeführt und stufenweise aufgebaut werden?

1. Anhand eines kontrastreichen Hörbeispiels (bewährt hat sich etwa Vivaldi, Beginn des 1. Satzes aus dem „Sommer“, erstes Tutti und erstes Solo) erstellen die Schüler eine Graphik, deren Details sie anschließend erklären (Hitze, Müdigkeit, Kuckucksrufe, rasende Bewegung usw.). Diese Partitur wird mit der Flöte realisiert, was natürlich ganz anders klingt als bei Vivaldi und dennoch sehr plausibel (gerade haben wir ja die Partitur erklärt). Interessanterweise wird die Musik umso überzeugender, je mehr ungewohnte Spieltechniken wir einsetzen (Flutterzunge, Glissandi, Klänge nur auf dem Flötenkopf bzw. -korpus, mit Einsatz der Stimme etc.).

2. Die so gefundenen Klänge werden gleich bei einem anderen graphischen Stück eingesetzt (bzw. noch beliebig erweitert): man nehme eine möglichst handlungsträchtige Seite aus einem Asterix und Obelix-Band und lasse das Geschehen flötistisch darstellen. Der Erfolg ist garantiert. (Zur Erinnerung: es gibt einen sehr expressiven Barden und jede Menge Zündstoff um bereits leicht veraltete Fische.)

3. Derart vorgebildet dürfte „Paintings“ von Andriessen kein Problem mehr darstellen. Hier muss allerdings umgekehrt jetzt noch die Geschichte dazu erfunden werden. Spielen tut sie sich dann bereits von alleine.

4. Und dann wären wir schon bei den „Arrangements“ von Kaszimirz Serocki, deren Nr. 10 quasi graphisch notiert ist. Wie könnte man die vorgefundenen Zeichen interpretieren? Und dann

erst: was stellte sich Serocki darunter vor? (Die ausführliche „Betriebsanleitung“ liegt ja bei), und: welche anderen Segmente können wir noch spielen?

Schlussfolgerung

Kommen wir zum Schluss, unsere Enkel rutschen bereits etwas ungeduldig auf dem Hosenboden hin und her. Die Lage hat sich also geändert, und wir müssen darauf reagieren. Dies gilt auf allen Ebenen und für Musiker wie Institutionen gleichermaßen. Die Musikschule ächzt in ihren Grundfesten, was, wie immer in Krisenzeiten, die Kreativität bei der Suche nach neuen Antworten auf das Dilemma unserer Musikkultur erheblich anheizt. Vielleicht werden sich dem auch die Hochschulen anschließen und unter dem Druck der Ereignisse zu praxisbezogeneren Ansätzen zurückkehren.

Vorgeschlagen wurde in diesem Artikel ein integrativer Ansatz, der nichts ausschließt, sondern von allem das Beste aufgreift. Dies erfordert eine umfassende Horizonterweiterung von uns Lehrkräften. Vielleicht werden unsere Enkel nur müde darüber lächeln, dass in unserem Unterricht zum Beispiel so wenig improvisiert wird, gehört doch Improvisation im Jahre 2030 längst zum allgemeinen Standardrepertoire! Oder die Verknüpfung scheinbar weit auseinanderliegender Pole: haben wir nicht gerade eben einen großen Bogen geschlagen von Vivaldi bis hin zu Serocki, alles mit modernen Spieltechniken und bereits mit selbstverfassten Partituren?

Poulet au chocolat? Hühnchen mit Kakaosoße? Was wie die exzentrische Spezialität eines französischen Koches klingt, entpuppt sich bei näherer Betrachtung als traditionelles brasilianisches Gericht. Poulet au chocolat! Lernen wir doch das Rezept! Oder besser noch, erfinden, entdecken wir es neu! Es klingt gar zu vielversprechend, ein Versuch kann also nicht schaden. Wie war das noch einmal mit dem Kakao? Wieviel Pulver muss man nehmen? Fragen wir doch einfach unsere Enkel: die wissen es bereits! □



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

David Lasocki

New Research on the Recorder, 1999

This is the tenth of a series of reviews of significant new research on the recorder. By "research" I mean anything written about the recorder that advances our knowledge of the instrument, its depiction in works of art, makers, making, players, playing technique, performance practice and repertory, in the past or present. I have surveyed as many periodicals and books in English, Dutch, French, German and Italian published during 1999 as I could readily obtain (in addition, a few earlier items have reached me). I would again be grateful if readers could let me know of any omissions or errors.

Ulrich Mahlert

Teaching methods for ensemble playing in music schools, part 2

The author designates the most important aspects of ensemble teaching and makes comments on teaching methods in practice.

Translation: J. Whybrow

Bruce Haynes

The Anciuti staple

This article extends the ideas of two previous articles on playing the high notes on the hautboy with "short" fingerings as given in all fingering charts prior to about 1770. A particular staple

design improves the response of the high notes, and that design, arrived at empirically by experimentation, happens to match the dimensions of one of the few original staples, found with an hautboy by G. M. Anciuti dated 1718.

Matthias Maute

Poulet au chocolat? Recorder playing in music schools. An educational question of definition

The article gives a survey of the development of the recorder and recorder teaching in the 20th century. The author draws the conclusion that teaching the recorder nowadays makes quite unusual demands on the teacher who will find it necessary to adapt him- or herself accordingly.

As a guide Maute advises to combine educational goals with "fun". This he illustrates by an example of how to demonstrate scientific facts in an entertaining manner: he compares for instance a specific bass figure from the last movement in Handel's f major sonata with a corresponding figure in Marcello's f major sonata, op. II no. 1, a figure which is yet again to be found in John Lennon's "Penny Lane". Thus he eventually paves the way to encourage the pupil to invent an own version which will serve as a base to improvise upon.

With this article the author would like to encourage recorder teachers to find their individual, creative way of teaching and to make the most of everything.

Translation: J. Whybrow



AURA Hans Coolsma

Die neue Generation Blockflöten

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

Frage Sie Ihr Fachgeschäft

AAFAB BV

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

Isa Rühling

4. Folkwang Symposium für Blockflötenmusik. 15.-17. Februar 2002, Folkwang Hochschule Essen. *Es geht eine helle Flöte – Zur Rolle der Blockflöte in Vorkriegs-, Kriegs- und Nachkriegszeit*

Wieviel Distanz verträgt, wieviel Abstand braucht es, historischen Wahrheiten näher zu kommen? Aus der Ferne des australischen Auslands gesehen steht *Die Blockflöte in der Hand der Frau*¹ (Aufsatz in einer Moeck-Zeitschrift der 30er Jahre) bis heute für *Nationalsozialismus* – so geschehen Prof. Ulrike Volkhardt (Folkwang Hochschule Essen) anlässlich eines Übersee-Wettbewerbs (sie erlebte beides: Anfeindung und präventive Verteidigung). Wie nahe geht den wenigen Zeitzeugen ihre eigene Jugend? Und wie weit entfernt glauben sich die Jüngeren in ihrer subjektiven Unbefangenheit?

Man wolle Material sichern, sichten, nicht vorab werten, Bruchstücke zusammentragen, „Splitter ohne Logik“ (Volkhardt) vor dem Hintergrund der Frage: „Wie hätte ich mich verhalten?“

Gesprochen, gesungen, gespielt, im Chor: ein Kaleidoskop literarisch-musikalischer Formen, von Professorenkolleginnen und -kollegen der Folkwang Hochschule im Forum der Essener Alten Synagoge mit Verve ausagiert, demonstrierte, wie heftig Verhaltensmuster im soziokulturellen Spannungsfeld der 20er Jahre aufeinanderprallten: dadaistischer Umschlag von Normalität in Irrsinn (*Schwitters Frauenverein zur Bekämpfung des Irrsinns durch Vorbild*) – Großstadtgelichter (Mascha Kaléko; Marlene Dietrich, *Gigolo: Wenn das Herz dir auch bricht, zeig ein lachendes Gesicht, schöne Welt, und du mußt tanzen*), das sich an Wandervogel-Naivität bricht (1929 bitterböse karikiert von Fink/Deppe, *Tanderadei!: Wir lesen uns mühsam von Gedicht zu Gedicht, nur Erich Mühsam, den lesen wir nicht. Wir bleiben bei unserm Blaublümlein. Beim Wandern bleiben wir stehn!*) – Antiintellektualismus (Hermann Erpf 1927: *Hochmut des Besserwissens ausschalten*), gepaart mit Deutschum bis ins Mark (Zupfgeigenhansel 1908: *Wir müssen immer deutscher werden. Wandern ist der deutsche aller eingeborenen Triebe, ist unser Grundwesen*) – die *Stössel-Laute* für Kriegsversehrte (1918) als urdeutsches Nationalinstrument – Antisemitismus (*An allem sind die Juden schuld*) und Tucholskys

messerscharfe Polemik 1931: *Wer möchte nicht gern Opfer sein! (Und spürt ihr auch in eurem Bauch den Hitlerdolch bis hinein zum Heft: Küsst die Faschisten, wo ihr sie trefft!)* – der Rückzug schließlich ins Private (Zarah Leander, Waldemar 1941: *Der Mann ist mein Ruin, aber ich liebe ihn! und Davon geht die Welt nicht unter* 1942).

Die Orientierungsmuster der Bündischen Jugend zwischen Idylle und Kriegserleben, angefangen beim *Freideutschen Jugendtag* 1913 auf dem Hohen Meißner (dem „Woodstock“ der Lebensreformer) über die politische Gleichschaltung 1933 hinaus dokumentierte in kurzer Zusammenfassung ein Filmprojekt von Studierenden der Folkwang Hochschule und der Universität Essen, das sich dann vor allem auf die sehr persönlich gehaltenen Interviews mit Prof. Helga Weber (Hamburg) und Ilse Reil (*Reil-Trio* Oldenburg) als „jungen Zeitzeugen“ konzentrierte.

Im Film wurde ebenso deutlich wie in den ausführlichen Erläuterungen von Prof. Siri Rovatkey-Sohns (Hochschule für Musik und Theater Hannover) zur Einführung in das Samstagabendkonzert (Neue Aula), dass neben der Kultivierung des schlichten, volkstümlich-liedhaften Flötespielens (im Bild: *Arbeitsmädchen* mit Flöte) sich in separater Entwicklung unabhängig von Arnold Dolmetschs Aktivitäten in England ein professionelles Blockflötenspiel entwickelte: Wilibald Gurlitt, der Scheck/Wenzinger-Kreis, Thea von Sparr und der Kammermusikkreis Emil Seiler, Ferdinand Conrad mit dem Heidelberger Kammerorchester unter Fortner sind hier zu nennen. Im volksmusikalischen Bereich zeigte die Einrichtung von *Blockflötenberatungsstellen* an, welchen Stimmungswirrwarr das Missverstehen der historischen Stimmungen angerichtet hatte (die Grundstimmung F wurde als E gedeutet): Es gab D-, E-, F-, A-, H- und C-Flöten, ehe 1937 per Dekret der Reichsjugendführung die C-F-Stimmung für die Volksmusik reichseinheitlich angeordnet wurde. Aufschlussreich war auch die Schilderung des

Die Blockflöte in der Hand der Frau Waltraute Standfuß

Als die vielen Arten der kleinen Flöten (Hirtenflöten, Schneidersche Schulflöten u. a.) aufkamen, war es ein merkwürdiges ungewohntes Bild, Mädchen und Frauen Blasinstrumente spielen zu sehen. Klavierspielen war das Vorrecht der Frau, vor allem der „gebildeten Töchter.“ Einzelne Begabte spielten auch wohl Geige, aber niemand dachte daran, die Frau ein Blasinstrument spielen zu lassen. Und heute ist es durchaus kein ungewohnter Anblick mehr. Warum sollte das auch kein Instrument für die Frau sein? Ich glaube sogar, daß die Blockflöte viel eher zur Frau paßt als zum Manne. Entspricht die Blockflöte nicht viel mehr dem Wesen der Frau als dem des Mannes? Ist sie nicht dazu berufen, in der Familie, in Schule und Heimen durch die Frau wieder ein Stück Gemeinsamkeit zu schaffen?

Gehen wir einmal in den Kindergarten. Es wird ein ganz besonders singfreudiger Kindergarten sein, in dem die Blockflöte herrscht. Denn sie herrscht sehr bald, sie erobert sich die Herzen der Kinder schon dadurch, daß sie ja genau so singt wie die Kinder singen können. Aber manchmal kann sie auch mehr und die Kinder lernen von ihr. Und wenn sie tanzen und spielen, kann die Flöte immer mit-tun. Sie gehört nicht nur der Kindergärtnerin, den Kindern gehört sie, wenn sie auch nie darauf geblasen haben - aber sie ist ein Stück von ihrer Kinderwelt, und ein sehr lebendiges Stück.

In manchen Schulen wird jeden Morgen gesungen. Es kann nicht immer ein Instrument zur Hand sein - außer der Blockflöte. Sie kann ebenso gut in der Mappe der Lehrerin liegen wie die Bücher und Hefte. Und es macht doch viel mehr Spaß nach einem Instrument zu singen als „nur so“. Die Kinder lernen hören auf den Klang der Flöte und auf ihr eigenes Singen und da garnichts Aufdringliches an der Flöte ist, mögen die Kinder sie gern und betteln und betteln - bis sie zu Weihnachten auch eine geschenkt bekommen haben. Dann gibt es kein Halten mehr, geblasen wird in allen Ecken zu jeder Tages- und Nachtzeit. Aber das ist noch nicht genug: die Mutter muß es lernen. Und sie lernt es auch, denn es ist ja nicht allzu schwer, und die Tochter gibt sich auch alle erdenkliche Mühe als Lehrerin der Mutter. Nun kann das Kind einmal sagen, wie es die Mutter anzufangen hat. Das Zusammenspiel ist dann das Schönste: Es ist nicht nur ein äußeres Musizieren, es ist ein Einfühlen und Hineinhorchen in das Spiel - in das Wesen des andern Menschen. Vierhändiges Klavierspiel ist auch ein Zusammenspielen, das aber viel eher mechanisch werden kann als das Blockflöten. - Die Blockflöte in der Hand der Mutter ist etwas Feines, für sie selbst und für ihr Kind. Wie schlicht und still klingt ein Schlaflied auf der Flöte gespielt - so beruhigend, so feierlich. Und wenn die Mutter abends endlich zur Ruhe kommt und kann noch etwas flöten, dann ist auch für sie Feierabend. - Jedes Haus wird voll Singen und Fröhlichkeit, in das die Flöte einzieht und recht aufgenommen wird.

Heimarbeitssysteme im Markneukirchener Flötenbau: Bärenreiter, Walter Merzdorf, Adolf Nagel, Peter Harlan, Wilhelm Herwig (Herwiga), Hermann Moeck (Tuju=Turnerjugend) waren sogenannte *Fortschicker*, die die Vermarktung der in Heimarbeit hergestellten Instrumente besorgten.

Studierende aus Essen und Hannover zeichneten im Abendkonzert die verschiedenen Entwicklungslinien in Deutschland und England nach; auch

mit seinen Rekonstruktionsexperimenten (*Beta-Testphase*) nicht beabsichtige, Harlan-Kopien für die historische Aufführungspraxis der 30er Jahre zu bauen.

Materialsicherung - Konzerte - Analysen: Prof. Peter Becker (Hannover) hielt einen hoch verdichteten Vortrag *Wunderhorn und Wandervogel. Zur Metamorphose des Romantischen um 1900*, der das Publikum spürbar forderte. Wie die Perle sei Kunst

ungarische Beispiele waren darunter, wohin die deutsche Blockflötenbewegung Einfluss genommen hatte (Schulwerke wurden z. T. kopiert, man verwendete *Herwiga*- und später *Moeck*-Flöten). Die englischen Programmpunkte kamen dabei z. T. mit erfrischender Sentimentalität daher, vom Publikum dankbar aufgenommen, während auf der anderen Seite, ohne qualitative Unterschiede zu verkennen (Bornefeld, Hindemith), werkgetreue Sachlichkeit waltete, durchweg unerotisch, „maienfrisch“, freudiges Tun bis hin zur Geschäftigkeit. Bei aller intonatorischen und konzentrativen Perfektion, auch kompositorisch geforderten Fingerfertigkeit und beachtlichen Leistung im Zusammenspiel war die innere Distanz der Spieler spürbar (Dominik Schneider bei der abschließenden Podiumsdiskussion: *Die Stücke sind lieb und nett; aber vieles ist einfach nicht gut.*) Gespielt wurde auf Originalinstrumenten in A, E und D, und dadurch (scheinbar?) klangsinnlicher vor allem in der Tiefe.

Am Nachmittag zuvor hatte Stefan Blezinger (Eisenach) Einblick gegeben in die Vorzüge langmensurierter Flötentypen (fis¹), wiewohl er

die Krankheit des menschlichen Lebens (Benn), in der *Eins-samkeit* (Meister Eckart) zugleich die unbescheidene Suche nach Entgrenzung als synästhetisch gesteigertes Weltgefühl *unendlicher Göttlichkeit, göttlicher Unendlichkeit* (Novalis). Dagegen sei der *Wandervogel*, indem er höchst unromantisch zur *Tat* schreite, *nüchtern und romantisch* zugleich, die Retrospektive, der Rückgriff auf mittelalterliches Vagantentum, eine Suche nach Verlässlichem.

Dr. Bettina Frfr. v. Falkenhausen (Essen) befasste sich aus psychologischer Sicht mit dem *Singen und Musizieren im Entwicklungsprozess junger Menschen ihrer Zeit*. Sprachmelodik (Ammen-Sing-sang) in Verbindung mit affektiver Zuwendung, Musik als Bewegungsanreiz, Wissenserwerb durch Liedgut, die Lagerfeuer-Romantik eines Zwölf-jährigen im *Wandervogel*, freiwillige Teilnahme des 16-jährigen am 1. Weltkrieg, Abstandgewinnen im *Nibelungen-Bund* waren Stationen ihres Vortrags, die sie als „normale“ Ausprägungen adoleszenten Verhaltens kennzeichnete. – Reicht die Kategorie des „Missbrauchs“, der Überformung von „Bewährtem“ durch NS-Propaganda in der Hitlerjugend wirklich aus? Gab es substantiellere Gründe für den anhaltenden Nutzen von „Gruppenprozessen“ für eine „starke Gemeinschaft“?

Wo Sparten des Musiklebens programmatisch sich organisieren, ist es nie weit zur Fusion mit Weltanschauungen (Adorno, Musiksoziologie, Nation).

Prof. Dr. Franz Riemer vom Archiv der Deutschen Jugendbewegung Wolfenbüttel ging auf Adornos 4. Darmstädter These zur *Jungen Musik* (1954) über die *epigonalen Fugatoschreiber* ein. Man müsse dies heute differenzierter sehen. Es gelte eine Typologie zu entwickeln (anhand von Interview-Aufzeichnungen Jödes mit Komponistenkollegen, deren Tonqualität leider miserabel war):

1. Überzeugungskomponist (Walter Rein, Fritz Jöde)
2. Flankierender Auftragskünstler (Karl Marx, Wilhelm Maler)
3. Episodenkomponist (Paul Hindemith, Sing- und Spielmusiken 1927, Plöner Musiktag 1932)

Die Herausgabe von alter Musik und die Erneuerung des alten Volkslieds seien zusammengetroffen mit musikalischem und stilistischem Interesse (Verlagerung auf Kammermusik, neobarocke Anknüpfungen, polyphonale Satzpraktiken) in der Abkehr von der Spätromantik. Nur auf die erste Kategorie

Spiel & Spaß für Flötenkids

Neu



Flöten-Hits für coole Kids
Megastarke Popsongs
für Sopranblockflöte
zusätzlich mit 2. Stimme

Heft 1

Bearbeitet von Rainer Butz
Schwierigkeit: 2–3
Notenausgabe, ED 9305, € 8,95
(Lieferrechte nur für Deutschland, Österreich und Schweiz)



Neu Heft 2

Bearbeitet von Christian Wenzel
Schwierigkeit: 2–3
Notenausgabe + Play-Along-CD,
ED 9476, € 14,95
(Lieferrechte nur für Deutschland, Österreich und Schweiz)

Die schönsten Folksongs

in sehr leichten Bearbeitungen
für Sopranblockflöte,

zusätzlich mit 2. Stimme, plus Play-Along-CD.
Herausgegeben von Hans und Marianne Magolt

Play-Along-CD: jeder Folksong ist in zwei Versionen
eingespielt, sowohl mit als auch ohne Soloinstrument.
Bei beiden Fassungen können die Kinder selbst
mitspielen, Schwierigkeit: 2

Notenausgabe, ED 9385, € 7,95
Notenausgabe + CD,
ED 9385-50, € 13,50
(Lieferrechte nur für Deutschland,
Österreich und Schweiz)



Noch mehr Spiel & Spaß
Hits

für drei Sopranblockflöten
auch chorisches zu besetzen
(Rainer Butz)

Klassik-Hits

20 Kompositionen, Schwierigkeit: 1–2
ED 8758, Spielpartitur, € 9,95*

Folk-Hits

20 Melodien, Schwierigkeit: 1–2
ED 9177, Spielpartitur, € 9,95*

More Classics

15 Kompositionen, Schwierigkeit: 2
ED 9250, Spielpartitur, € 9,95*

* zum Mengen-
staffelpreis,

ab 20 Ex.,
je € 8,95

 **SCHOTT**
www.schott-music.com

Zum Beschluß!

Wenn wir mit der vorliegenden Nummer des „Blockflöten-Spiegels“ vorläufig weitere Erörterungen über alte Musik und die zugehörigen Instrumente aufgeben und so mit das Erscheinen des „Blockflöten-Spiegels“ einstellen, so tun wir das in der klaren Erkenntnis, daß eine weitere Fortführung einer solchen Zeitschrift im Augenblick zwecklos ist. Einmal hat der „Blockflöten-Spiegel“ in Bezug auf Klärung grundlegender Fragen seine Schuldigkeit getan: wir denken da an die Stimmung und Mensur der Blockflöten, die als in c-f stehend jetzt allgemein anerkannt ist, ferner an die Erörterung der Gambafrage, wobei auch gleich hingewiesen sei auf das umfassende Schrifttumsverzeichnis für die Viola da Gamba von Dr. J. Bacher. Daß außerdem die Laute und die alten Tasteninstrumente (Cembalo, Klavichord etc.) ihre Beachtung fanden sei nur erwähnt. Ebenfalls zeigt schon ein flüchtiges Durchblättern der Hefte, welche Anzahl von Einzelfragen ihrer Klärung zugeführt wurden.

Uebersichten wir das gesamte Werden der Zeitschrift, so können wir aus den einzelnen Jahrgängen deutlich einzelne Epochen erkennen. Wenn der erste Jahrgang noch problematische Züge enthält — von allen Seiten drängen die Fragen, Freund und Feind setzen scharf ihre Tischen —, so gibt der folgende deutlich die Klärung, so daß die letzten Jahrgänge nur noch die einmal klar erfasste Erkenntnis vertiefen konnten. Doch damit ist unser Gebiet auch erschöpft, und es ist die Reihe an den Praktikern, das theoretisch erarbeitete auch weit und breit in die Tat umzusetzen. Daß sich bei dieser Arbeit wieder neue Fragen ergeben werden — natürlich auf ganz anderer Ebene —, wird zu gegebener Zeit alle Beteiligten wieder zur Aussprache zusammenführen.

Die Zeit ist den Mäusen augenblicklich nicht günstig, doch, das darf nicht scheiden. Wolken sind dazu da, um verscheucht zu werden! Schon vor 700 Jahren sang Walther von der Vogelweide:

Die das rechte Singen stören,
Deren gibt es ungleich mehre,
Als die gerne Schönes hören.
Dum befolg' ich alte Lehre:
Ich will nimmermehr zur Mühle gehn;
Wo der Stein im Schwung sich rauschend dreht
Und das Rad so unmelodisch geht,
Sagt, wer soll da harfen schön!
Deren Lieder frech erschallen,
Zürnend muß ich sie verlachen,
Daß sie selbst sich wohl gefallen
Mit so ungefügen Sachen.
Wie die Frösche tun sie in dem Teich,
Deren ihr Geschrei so wohl behagt,
Daß die Nachtigall davon verzagt,
Säng' sie gern noch länger gleich.

Den Freunden und Mitarbeitern des „Blockflöten-Spiegels“ danken wir recht herzlich für ihre jahrelange Treue. Es war nicht immer leicht, eine gemeinsame Linie zu finden, denn so reich die Theorie, so arm ist die Praxis an Erfahrungen.

Der „Blockflöten-Spiegel“ wird nun vorläufig nicht mehr sein. All unser Augenmerk gilt hinfort in verstärktem Maße der „Zeitschrift für Spielmusik“, die mehr noch als bisher Aufgaben der lebendigen Musik zu erfüllen hat.

Schriftleitung und Verlag.

träfe Adornos Charakterisierung zu; die beiden anderen seien „künstlerischer“, „eigenständiger“. — Auch hier die Frage: Ist damit die — weitaus differenziertere — Kritik Adornos an der ungebrochenen Kontinuität von *Jugendmusik* und *musischem Tun* nach 1945 entkräftet?

Singen macht Spaß. *Offenes Singen* — Adorno: *Drauflossingen* (Kritik des Musikanten, 1956) —, entbehrt nicht der Faszination — Adorno: *und niemand, der je bei einer „offenen Singstunde“ Fritz Jödes zugegen war, wird dessen eigentümliche Suggestionskraft unterschätzen.* Seit den 60er Jahren hat das Ad-hoc-Repertoire zudem den eng-nationalen Horizont überschritten, ist europäisch geworden, wenn nicht gar multikulturell. Auch die *Liedermacher-Bewegung* (Burg Waldeck) hat das *Offene Singen* offener gemacht. In diesem Sinne beschloss Prof. Werner Rizzi (Folkwang Hochschule Essen) die gemeinsame sonntägliche Singstunde aller Teilnehmer, deren Alterszusammensetzung noch einmal in der abschließenden Podiumsrunde sichtbar wurde: sie reichte von 14 Jahren (Tini, Schülerin) bis weit über 70 (Prof. Hans Wilhelm Köneke, Hannover), jede Lebensphase mit der ihr eigenen Sicht. Gefragt wurde nach *praktischen Erfahrungen mit der Geschichte der Blockflöte und den zukünftigen Konsequenzen* — mein intensiver Wunsch wäre der nach einer Fortsetzung. Den Organisatorinnen, Mitwirkenden, anwesenden Zeitzeugen und beteiligten Institutionen sei gedankt für diesen mutigen und viel versprechenden Anfang.

ANMERKUNGEN

¹ *Die Blockflöte in der Hand der Frau* ist ein Aufsatz, der im Heft Mai 1931 des Periodikums *Der Blockflötenspiegel. Arbeitsblätter zur Belebung historischer Instrumente in der Jugend- und Hausmusik* erschien. Diese Zeitschrift wurde 1931 vom (damals so genannten) Verlag Hermann Moock, Celle (Hann.) ins Leben gerufen und über vier Jahre hinweg teilweise zusammen mit dem Verlag Adolf Nagel, Hannover herausgegeben. Wir drucken den betreffenden Aufsatz ab (s. S. 200).

Im Dezember 1934 wurde das Erscheinen des *Blockflötenspiegels* eingestellt. Die Begründung dafür mag manchen Leser interessieren. Wir drucken deshalb auch diesen kleinen Artikel aus dem Heft 12, Dezember 1934 hier ab. □

Alexa Eicken

„Hört doch! der sanften Flöten Chor“

Feier zum 65. Geburtstag von Prof. Günther Höller an der Hochschule für Musik Köln

Für 19.30 Uhr hatte das „Bergische Festkomitee“ zum Blockflötenkonzert geladen – nicht in den Kammermusiksaal, wie zu vermuten gewesen wäre, sondern in die 800 Besucher fassende Aula der Hochschule für Musik zu Köln. Schien das nicht etwas gewagt, für ein Blockflötenkonzert eine riesige Konzertaula zu wählen? Wohl nicht, denn am 30. April 2002 ging es nicht um eine beliebige musikalische Darbietung, sondern um ein Festkonzert zu Ehren von Professor Günther Höller. Höller, der zunächst bei Hans-Martin Linde Querflöte studierte und sich später der Travers- und Blockflöte zuwandte, begann 1965 seine Unterrichtstätigkeit an der Rheinischen Musikschule und lehrt seit 1972 an der Kölner Musikhochschule. In den letzten Jahrzehnten hat er eine wahre Flut von heute renommierten Blockflötisten hervorgebracht. So kamen dann auch an die 800 Gäste, um das 65-jährige Geburtstagskind zu feiern und sich von ihm als Professor zu verabschieden. Prof. Günther Höller wird nämlich nach dem laufenden Sommersemester 2002 in den wohlverdienten Hochschulruhestand gehen. Die Organisatorinnen des Festes, Heidi Ehrhardt-Nocken und Ursula Schmidt-Laukamp, hatten einen Teil der Schülerschaft der letzten gut 30 Jahre eingeladen, ein Geburtstagskonzert zu gestalten. So entstand ein sehr buntes Programm, das einen phantastischen Eindruck bot, was mit der Block- (und Traversflöte) aktuell alles gemacht wird. Den Anfang machte ein Ensemble von Studenten der Musikhochschule (Sopran, Viola da Gamba, Cembalo, Traversflöte), das die Bach-

Arie *Hört doch! der sanften Flöten Chor* vortrug. Technisch brillant präsentierte danach der ehemalige Höller-Student Michael Form einen mittelalterlichen Spielmannstanz. Carin van Heerden, auch „Ex-Studentin“ von Höller und derzeit als Professorin am Mozarteum in Salzburg tätig, hatte ein modernes Stück gewählt. Sie interpretierte *Drei Bagatellen* von Stefan Thomas meisterlich. „Klassisch“ barock ging's weiter mit einer Händel-Sonate, die das Trio Michael Schneider, Rainer Zipperling und Harald Hoeren professionell darbot. In die Zeit der Wiener Klassik führte Daniel Rothert, begleitet von Edgar Strack am Cembalo, mit den *Variations brillantes* von Ernest Krähmer. Bei seiner Darbietung setzte der Student ausschließlich auf Virtuosität.

Die Moderatoren Gerald Hambitzer, Kollege von Höller an der Musikhochschule, und Ulrich Thiemme, ehemaliger Höller-Schüler und derzeit Professor in Hannover, hatten bereits bis hierhin durch den Abend geführt und es sich dabei nicht nehmen lassen, jeweils eine kleine Lobrede auf Günther Höller zu halten. Die offiziell angekündigte Laudatio übernahm nun Hans-Martin Linde, der erste Flötenlehrer von Günther Höller noch zu dessen Schulzeiten. Als Aufhänger für seine Ausführungen nahm er elf Fragen, die denen des FAZ-Fragenkatalogs an eine prominente Person ähnelten. Linde trug seine Laudatio mit der passenden Portion Humor vor und plauderte aus dem Nähkästchen: So ließ er das Publikum etwa an den ersten musikalischen Schritten von Höller teilhaben und las einen Brief vor, den er selbst vor Jahrzehnten verfasste. Es ging damals darum, dem Vater von Günther Höller zu bestätigen, dass sein Sohn ein sehr begabter Flötist war und eine musikalische Berufswahl unterstützt werden sollte.

Nach Lindes Laudatio kam ein ehemaliger Schüler von Höllers Anfangszeit an der Rheinischen Musikschule zu Gehör: Konrad Hünteler entlockte seiner Traversflöte zwei Telemann-Fantasien. Wieder ganz in die Gegenwart zurück kam das Publikum mit dem Stück *Sweet* von Andriessen. Dorothee Oberlinger, eine Ex-Studentin der jüngeren Generation, präsentierte überzeugend dieses äußerst schwierige Werk der modernen Blockflöten-



Prof. Günther Höller mit der Sängerin Silke Elvers beim „informellen“ Teil des Festes

**European Recorder Players Club
EuroRPC e.V.
Annual meeting 2002
Essen, 15.-17. November**

Freitag, 15. 11. 2002

Mitgliederversammlung Neuwahl Vorstand

Samstag, 16. 11. 2002

Matthias Maute	Improvisation
Winfried Michel	Lust oder Frust – Neue Musik im Musikschulalltag
Tobias Reisige	Jazz für Einsteiger
Gudula Rosa	Japanprojekt
Manfredo Zimmermann	Inégalité: Wie, wann, wo, warum?
Konzertnacht	Blockflöte + Tanz/ Elektronik/Medien
Susanna Borsch, Dorothee Oberlinger, Annette Padberg, Tobias Reisige, Patricia Schuster, Ulrike Volkhardt	
Werke von Börsing, Hahne, Ikramova, Jentzsch, Numan, Reith, Seidl, Twaalfhoven	

Sonntag, 17. 11. 2002

Justus Willberg	Roundtable Musikschularbeit
Koordination: Bärbel Hanslik	Ensemblespiel für alle Teilnehmer

Ausstellung: Stephan Blezinger /
Early Music im Ibachhaus Schwelm

Teilnahmegebühr: € 50/30
Mitglieder gratis

Info/Anmeldung:

<http://www.eurorpc.com>
oder Bärbel Hanslik Tel.: 09131/63178
e-mail: Baerbel.Hanslik@t-online.de

literatur. Dass aus Höllers Studentenschaft nicht nur glänzende Solisten hervorgegangen sind, bewies das Blockflötenquartett Flautando Köln mit fünf erfrischend und gelungen vorgetragenen Renaissancestücken, die es größtenteils für drei Blockflöten und Gesang eingerichtet hatte.

Blockflöte einerseits und elektrisch verstärkte Instrumente sowie elektronische Musik andererseits müssen keine Gegensätze sein – dies zeigte Nadja Schubert gemeinsam mit Sascha Delbrouck am E-Bass. Sicherlich war es für viele Geburtstagsgäste ein ungewohntes Bild, eine Blockflötistin auf der Bühne zu sehen, die ein Mikrofon trägt und nicht vor einem Notenständer steht, sondern während des Spielens langsam hin und her wandert, dabei dem Publikum öfters den Rücken zudreht und zwischendurch mit dem Fuß etwa wie ein E-Gitarist elektronische Effektgeräte bedient. Dieser Programmpunkt bildete einen gelungenen Abschluss des offiziellen Programms. Als Überraschung hatte Ursula Schmidt-Laukamp ein gemeinsames Geburtstagsständchen aller Gäste geplant: Alle Geladenen waren gebeten worden, ihre Flöten mitzubringen und so erklang unter dem Dirigat von Bernt Laukamp ein gigantischer Blockflötenchor, der *Happy Birthday To You* im Jazzarrangement für Sopran, Alt und Tenor/Bass zum Besten gab. Sichtlich berührt bedankte sich Günther Höller bei allen Mitwirkenden, Organisatoren und Gästen und lud zu dem programmfreien Teil des Festes in die Mensa. Dort erwarteten fleißige Helfer, die sich aus der gesamten derzeitigen Kölner Blockflötenstudentenschaft rekrutierten, die Gäste mit sehr schmackhaften Häppchen und gekühlten Getränken. Dieser informelle Teil der Feier ermöglichte vielen Ehemaligen ein geballtes Wiedersehen mit dem ehemaligen Professor und ehemaligen Studienkollegen. Die Stimmung war angeregt bis ausgelassen, bis spät in die Nacht wurde hier weiter gefeiert.

Den Organisatorinnen ist ein sehr schönes, rundes Fest gelungen, bei dem selbst über die Landesgrenzen hinweg angereist kam, was in der Blockflötenszene Rang und Namen hat. Einerseits wurde Prof. Günther Höller für sein bisheriges künstlerisches Werk geehrt und von seiner Lehrtätigkeit verabschiedet, andererseits bot Höllers 65. Geburtstag einen hervorragenden Anlass, ein Blockflötenfest zu feiern und einen Großteil der aktuellen künstlerischen Möglichkeiten, die mit der Blockflöte verbunden sind, zu präsentieren.

Heida Vissing

4. Internationales Stuttgarter Blockflöten-Symposion. Neue Musik für Blockflöten – eine Herausforderung

Die Bestandsaufnahme von 1950–2000 und Zukunftsperspektiven eines Instrumentes nicht nur im künstlerischen, sondern auch im pädagogischen Bereich waren die spannenden Themenschwerpunkte des 4. Internationalen Stuttgarter Blockflöten-Symposions vom 15.–17. Februar 2002 in den Räumen der Musikschule Stuttgart.

Einen theoretischen Einstieg in die Thematik *Neue Musik für Blockflöten* und einen Überblick über die jüngere Geschichte der Kompositionen für die Blockflöte zwischen 1950 und 2000 erhielten die 80 Teilnehmer in einem Vortrag von Denise Feider. Die praktische Einführung in die neuen Spieltechniken hingegen führte das Ensemble „il tempo suono“ aus.

Nikolaj Tarasov wies in seinem Vortrag *Der gläserne Blockflötenspieler* mit Bildern, die mit Methoden der Kernspin-Tomographie hergestellt wurden, kurzen Videoclips und akustischen Demonstrationen auf der Flöte auf Veränderungen im Mund- und Rachenraum durch entsprechende Zungenbewegung hin und beschäftigte sich auf diese Weise mit den Auswirkungen auf den Klang bzw. mit den Möglichkeiten der Klangveränderung.

Gerhard Braun unterrichtete eigene Werke: es ist immer wieder interessant zu sehen, dass die Idee eines Werkes, in seiner Klangfarbe, Dynamik und musikalischen Aussage, aus der Sicht des Komponisten und des Interpreten oft weit auseinander liegen können, beide Betrachtungsweisen aber dennoch zu einem guten Ergebnis führen können.

Das gilt auch für die *Fragments* von Makoto Shinohara, die sich durch Klangexperimente weiterentwickeln konnten und heute neben der ursprünglichen Fassung für Blockflöte solo auch in zwei weiteren Fassungen für Blockflöte und Koto sowie Blockflöte, Koto und Schlagzeug vorliegen. In seinem Vortrag wurde deutlich, wie fruchtbar es sein kann, über die Musik mit ihren Instrumenten (Blockflöte als deutsches und Koto als japanisches Instrument) die unterschiedlichen

Kulturen der Menschen zueinander zu führen. Makoto Shinohara sieht diese Verbindungsmöglichkeiten als richtungsweisend in der Musik des 21. Jahrhunderts.

In seinem Vortrag *Auf der Suche nach einem neuen Klang* gab Gerhard Braun einen Rückblick auf die Entwicklung der klanglichen, dynamischen und choreographischen Ausdrucksmöglichkeiten auf und mit der Blockflöte. Eindrucksvoll vermittelte er das Nebeneinander und die Entwicklung der historischen Aufführungspraxis und der Neuen Musik in den vergangenen 50 Jahren Musikgeschichte.

Anleitung und Anregungen zur praktischen Erarbeitung zeitgenössischer, traditionell notierter Musik im Blockflötenensemble gab Peter Thalheimer, der die Teilnehmer mit großem didaktischem Geschick an die noch immer häufig respektvoll zu Unrecht beiseite gelegten Werke heranführte, wie z. B. an „Arbos“ von Arvo Pärt oder „Hör-Spiele“ von Peter Hoch. Natürlich ist die Improvisation ein Bereich der Neuen Musik, in dem es noch viel zu Erarbeiten und zu Entdecken gibt. Einblicke bot Gerhard Braun in einer Gruppenimprovisation mit neuen Spieltechniken.

Blockflöte in Verbindung mit „Live – Elektronik“ ist sicher ein spannendes Feld. Lebendig und für jedermann verständlich demonstrierten und erklärten Dorothee Hahne und Dorothee Oberlinger die Arbeit mit der Elektronik und wie akustische Veränderungen durch den Einsatz des Computers hörbar gemacht werden können. Da bekam man doch gleich Lust zu experimentieren.

Die Konzerte, die die Vorträge unterbrachen und erweiterten, boten einen Abwechslungsreichtum an vielfältigsten Arten Neuer Blockflötenmusik.

Das 4. Internationale Symposion in Stuttgart war eine überaus informative, kurzweilige und abwechslungsreiche Veranstaltung, und allen Vortragenden sowie teilnehmenden Personen sei gedankt für so viel Aufmerksamkeit und Neugier.

Der Dichter spricht (III)

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 Lord* (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**

Partituren

Zuerst ist das Notenpapier da mit den horizontalen Linien; fünf formieren sich zu einer Straße mit Wegweisern, Wegabschnitten, Halt- und Verbotstafeln und Warnungszeichen bei Geschwindigkeitsbeschränkung. Manchmal ist der Verkehr sehr dicht, und das Papier wogt von schwarzen Zeichen, braven Kolonnen und gewitzten Ausbrechern. Streckenweise ist es still und leer; nur die eine und andre Note hat sich verirrt, zu weit vorgewagt oder ist zu weit zurückgeblieben. Die Straßen verlaufen sich in einem andern Land.

Man könnte auch sagen: die Musik ist eine Sprache, der hier ein Schriftbild entsprechen will. Das Bild zeigt kleine Peitschen, breitgetretene Punkte, Schattenkringel und Striche, Stränge, an denen ein paar Punkte ziehen, und doppelt gesicherte Stränge, an denen viele Punkte, miteinander aufgehängt, zappeln.

Nach abgemachten, begreiflichen Regeln wird die Musik geschrieben, und nach einer unbegreiflichen Gemeinsamkeit der Struktur zwischen Zeichen und Ton kommt das Abgelesene zum Erklängen.

Das Schriftbild verrät uns wohl die Musik, aber nicht, was die Musik uns sagt. Wo wir die Bücher aufschlagen, lesen wir sie summend ab und nehmen die Hände zu Hilfe, um Bewegung und Rhythmus zu unterstreichen. Und doch verrät sie etwas nicht! Die Musik bleibt unwirklich als Bild und vergeht in der Zeit, in der sie wirklich erklingt. Aber sie kann auch die Zeichen nicht stellen, wenn sie nicht schon erklingen ist vor einem inneren Ohr.

Sie tut einen lebendigen Sprung auf das Blatt, auf dem sie, festgehalten, zum Zeichen abstirbt, und sie tut einen tödlichen Sprung vom Papier ins Leben. [...]

Musikstädte

Einige unserer Städte werden vor anderen ausgezeichnet und Musikstädte genannt. Man muß sich darunter Städte vorstellen, in denen die viele dort erklungene und verklungene Musik Architektur geworden ist. Es sind Städte mit Dur- und Mollstraßen, Dreiviertel- und Vierviertelverkehr, Grünpausen, chromatischen Treppen, Parks voll Divertimenti und einem Himmel darüber, der eine unvergängliche Farbensinfonie ist.

In den Musikstädten wurden in vergangenen Zeiten kleinen Gräfinnen Sonaten gewidmet und von Bischöfen Messen in Auftrag gegeben. Heute noch spielen in den Cottages alle Damen Klavier; das Volk liebt die Oper und erfindet sich selbst die Lieder, die es, vor allem andern, zum Leben braucht. In diesen Städten stehen die Fenster nicht in der Erwartung offen, daß ein Blatt hereinfliegt, sondern daß von einem Notenpult eines hinausfliegt und daß die Koloratur, die ein Dienstmädchen als Tagwerk bewältigt, einen Fremden bezaubert stehen bleiben macht.

In diesen Musikstädten liebt man das Militär wegen der Platzmusik und die Bettler um der Gitarrenmusik willen, mit der sie auf ihre Not aufmerksam machen. Im Kleinen wie im Großen wird immerzu klingende Münze für die Musik ausgeworfen.

Die Einwohner der Musikstädte werden von zwei Parteien vertreten: von der Claque und der Anticlaque, und die Tauben und Schwerhörigen, die sich weder der rechten noch der linken Musik anschließen wollen, stellen die Anarchisten.

Die Musikstädte haben eine Saison wie Kurorte – die Musikwochen. In dieser Zeit wird für die vielen Tausenden, die dran gesunden wollen und die nicht in einer Musikstadt leben können, Musik ausgeschenkt.

Wer ständig in einer Musikstadt wohnt, freut sich auf das Ende der Saison, weil dann alle unmusikalischen Menschen wieder fortfahren und die Zeit der Fingerübungen kommt. [...]

Musik

Was aber ist Musik?

Was ist dieser Klang, der dir Heimweh macht?

Wie kommt's, daß du in deinen Todesstunden wieder nach der Nachtigall rufst und dein Fieber wild aus der Kurve springt, damit du sie noch einmal im Baum sehen kannst, auf dem einzigen hellen Zweig in der Finsternis? Und die Nachtigall sagt: „Tränen haben deine Augen vergossen, als ich das erstemal sang!“ So dankt sie dir noch, der du zu danken hast, denn sie vergißt es dir nie.

Du vernimmst ihr herrliches Wort und trägst ihr dein Herz an dafür. Sie legt es auf ihre Zunge, taucht es ins Naß und schickt es durch das dunkle Tor dem, der es öffnet, entgegen.

Was aber ist diese Musik, die dich freundlich und stark macht an allen Tagen? Wie kommt es, daß du wieder gerne ißt und trinkst wegen ihr und deinen Nächsten zum Freund gewinnst? Und was ist diese Musik, die dich zittern macht und dir den Atem nimmt, als wüßtest du deine Geliebte vor der Tür stehen und hörtest den Schlüssel schon sich drehen?

Was ist sie, über der dein Geist zusammensinkt, ausgebrannt und verascht nach so vielen Feuern, die an ihn gelegt wurden? Was ist dieses Entzücken und dieses Erschrecken, das ihm noch einmal bereitet wird? Der Vorhang brennt, geht auf vor der Stille, und eine menschliche Stimme ertönt: O Freude!

Was ist dieser Akkord, mit dem die wunderliche Musik Ernst macht und dich in die tragische Welt führt, und was ist seine Auflösung, mit der sie dich zurückholt in die Welt heiterer Genüsse? Was ist diese Kadenz, die ins Freie führt?!

Wovon glänzt dein Wesen, wenn die Musik zu Ende geht, und warum rührst du dich nicht? Was hat dich so gebeugt und was hat dich so erhoben?

Auf deinen Wangen stehen Rosen, aber dein Mund ist weiß geworden, als hätt' er Dornen zerdrückt. Dein Aug schwimmt, aber du schwenkst deine Wimpern nicht.

Was hörst du noch, weil du mich nicht hören kannst, wenn die Musik zu Ende ist?

Was ist es?!

Gib Antwort!

«Still!«

Das vergesse ich dir nie.

Ingeborg Bachmann. Die Wunderliche Musik S. 45-58, aus: Gesammelte Werke Bd. 4: Essays, Reden, vermischte Schriften. Anhang
© Piper Verlag GmbH, München 1978

Strumenti a Fiato in Legno dalle Collezioni Private Italiane, a cura di Gianni Lazzari. Catalogo, 104 S. Ppb., I-Bologna 2001, Museo Civico Medievale, keine Preisangabe in €

Schon vor hundert Jahren bedauerte Luigi Torchi, dass die italienische Musikgeschichte sich zu wenig mit der Kammermusik beschäftige, und noch 1978 räumt Roberto Zanetti seinen drei Bänden zur großen Storia della Musica Italiana über das 18. Jahrhundert der (gesamten) Instrumentalmusik gerade 18% von über 1500 Seiten ein, worin die Holzbläsererei aber keine wahrnehmbare Rolle spielt. Da hat sich in den letzten Jahrzehnten vieles verändert. Wissenschaftliches Interesse und, wenn auch am Rande, der globale Flötenboom sorgen für historische Neugier und neues Traditionsbewusstsein gerade in der italienischen Flötenwelt, die Pionieren wie Castellani (mit S.P.E.S) oder Lazzari (mit der Società Italiana del Flauto Traverso Storico – SIFTS) einiges zu danken hat.

Quantz hielt zwar im biographischen Bericht aus Italien auf seinem Gebiet nur Sammartini und Besozzi für erwähnenswerte Spieler, aber Vivaldis anspruchsvolle Konzerte müssen natürlich auch ihre Interpreten gehabt haben (und hatten sie!), wie auch im folgenden 19. Jahrhundert italienische Flötisten wie Briccialdi, Krakamp, Rabboni oder Köhler einen beachtlichen Beitrag zur Entwicklung der virtuosens Literatur geleistet haben. Sie alle hatten ihre Wurzeln im Lande.

Gianni Lazzari ist den Traditionen der italienischen Musikpraxis auf dem Gebiet des für sie unentbehrlichen Handwerkszeugs, der Holzblasinstrumente, nachgegangen und hat rund 200 hauptsächlich aus Privatbesitz zusammengetragene Instrumente nun im Museo Civico Medievale in Bologna präsentiert. Das Ergebnis ist die eindrucksvolle Dokumentation einiger Traditionen italienischer Instrumentenbaukunst (man denke an Praetorius: „... ein solch gantz Stimmwerck kann auß Venedig umb 80 Thaler ohngefehr herauß gebracht werden ...“), zugleich der Verbreitung berühmter Namen wie Oberlender, Kirst, Hotteterre oder Ziegler und einer somit historisch belegbaren durch Jahrhunderte ungebrochenen Musizierpraxis. Ausgestellt waren: Flageolets (17), Blockflöteninstrumente (18), Querflöten (78), Oboen mit Englischhorn

(25), Klarinetten mit Bass (50), Fagotte (13). Jedes Instrument ist im Katalog (gut) abgebildet und kurz kommentiert (Maßangaben, Herkunft etc.), im Anhang findet sich eine Aufstellung der Namen, gegebenenfalls aus Langwill ergänzt. Gut gemacht. Der Katalog dürfte sich bald als wichtige Quelle bei organologischen Recherchen in der Holzbläsererei erweisen.
Nikolaus Delius

Federico Maria Sardelli: La Musica per Flauto di Antonio Vivaldi, Studi di Musica veneta, Quaderni Vivaldiani 11, I-Firenze 2001, Olschki, 251 S. br., € 26,86

Solange keine Spezialstudie über italienisches Flötenspiel im Italien des 18. Jahrhunderts vorliegt, ist anzunehmen, die italienische Flötenmusik sei vor allem für die Liebhaber nördlich der Alpen komponiert worden ... so Gustav Scheck vor gut einem Vierteljahrhundert in seinem Buch *Die Flöte und ihre Musik*.

Federico Maria Sardelli, Flötist, Musikwissenschaftler und Dirigent, legt nun mit seinem Buch über die Flötenmusik Vivaldis solch eine Spezialstudie vor und füllt damit eine der von Scheck beklagten Forschungslücken. Seine Arbeit zeichnet sich unter anderem dadurch aus, dass sie als breit angelegte Studie das historisch-geographische Umfeld einbezieht und in einigen Punkten zu bemerkenswert neuen Ergebnissen kommt, die die gängige Meinung teilweise korrekturbedürftig erscheinen lassen. Sie umfasst:

- Entwicklung und Gebrauch der verschiedenen Flötentypen der Zeit,
- Ansätze zu einer Chronologie der Verbreitung der Traversflöte in Italien,
- Forschung nach Auftraggebern und Adressaten des italienischen, insbesondere des vivaldischen Flötenrepertoires,
- Untersuchungen zur Situation des Instrumentenbaues in und um Venedig,
- kritische Analyse jedes (!) einzelnen bekannten Werkes für und mit Flöte von Vivaldi,
- Charakteristika der Manuskripte und der Kompositionstechnik als Kriterien für Rückschlüsse auf instrumentale Fähigkeiten der Spieler.

Für seine Untersuchungen teilt Sardelli die entsprechenden Werke Vivaldis (unter Beibehaltung der Nummerierung von Ryom) in vier Gruppen: Instrumentalmusik / Vokalmusik / authentische Werke mit nicht authentischen Flötenstimmen / nicht authentische, Vivaldi zugeschriebene Kompositionen.

Die Studien zur Verbreitung der Instrumente und ihren Spielern, professionellen Musikern und Dilettanten, belegen die Verwendung vier verschiedener Flötentypen, die Vivaldi eindeutig bezeichnet:

- *flauto traversier* bzw. *flauto traversiere* oder entsprechende Abkürzungen für (normale) Traversflöte in D,
- *flauto* für Altblockflöte in F oder G,
- *flautino* für Sopran- oder Sopranino-Blockflöte,
- *flautolet* vermutlich als Synonym für Sopranino.

Dies wird nur einmal, und zwar in der Arie *Di due rai languire* (RV 749) verwendet. Tonumfang und Kompositionstechnik lassen auf Sopranino schließen.

Besonderes Interesse weckt natürlich die Frage des Soloinstrumentes in den Konzerten RV 443 und RV 445. Aus *flautino* als Instrumentenbezeichnung im Repertoire des 16. bis 18. Jahrhunderts und eingehender Analyse bei Vivaldi folgert Sardelli, dass damit (Verkleinerungsform von *flauto*!) nur eine Blockflöte mit 8 Löchern von kleinerer Dimension bezeichnet wurde, keinesfalls ein Flageolet. In beiden oben genannten Konzerten finden sich autographische Anmerkungen zur Transposition, die darauf hinweisen, dass die Konzerte für Sopranblockflöte in C bestimmt sind, ihre Tonarten demnach G-Dur bzw. e-Moll. Daraus folgt andererseits, dass *flauti grossi* in *Tito Manlio* und *La Verità* als Altblockflöten zu verstehen sind.

Sardellis Forschung widerlegt auch die Meinung, dass die Verwendung der Blockflöte in Italien der der Traversflöte vorausgegangen sei. Eine chronologische Ordnung der Flötenmusik bei Vivaldi zeigt, dass die Traversflöte schon im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts verbreitet war und insbesondere Vivaldi seit Mitte des ersten Jahrzehnts für sie komponiert hat. Die Kompositionen für Blockflöte (*concerti da camera*) sind dagegen erst nach 1720 zu datieren, die Konzerte für Blockflöte und *flautino* erst in die zweite Hälfte der 20er Jahre.

Wer waren aber die Flötisten dieser Zeit in Italien? Das zu erforschen erweist sich als äußerst schwierig, denn aufgrund der Tradition polyinstrumenta-

ler Praxis werden meist nur Oboisten erwähnt, die aber fast immer mit den Flötisten identisch sind. Ein Beispiel dafür bietet die Aufführung von Händels *Auferstehung* 1708 in Rom: Die Partitur fordert ausdrücklich zwei Block- und eine obligate Traversflöte, in der Honorarliste sind nur vier Oboisten genannt. Schon ab 1705 ist in Rom die Verwendung von Flöten an den Höfen der Familien Pamphili und Ruspoli belegt. Und dass in Venedig Flöteninstrumente seit Beginn des 18. Jahrhunderts sehr beliebt waren, zeigt die beachtliche Anzahl solistischer Flötenkompositionen. Aus Rom, Mantua und besonders Venedig kennen wir Namen professioneller Flötisten, zum Teil ausländischer Herkunft: Die Deutschen Ignaz Sieber und Ludwig Erdmann, den Franzosen (?) Ignazio Rion, aber auch die Italiener Onofrio Penati, G. B. Platti, Giovanni Ferrandini und andere. Hinzu kommen als Flötisten die zahlreichen Liebhaber, Söhne und Töchter (!) berühmter fürstlicher Familien und nicht zu vergessen Schülerinnen der *Pietà* in Venedig. In seinen unter mehrfachen Gesichtspunkten gründlichen Analysen zeigt Sardelli unter anderem, wie technisch anspruchsvolle Partien Vivaldis für die musikalische Praxis solcher Kreise manchmal zu Vereinfachungen nötigten.

Im Unterschied zu Telemann oder Quantz besaß Vivaldi offenbar keine eigene Praxis im Flötenspiel, verfügte aber spätestens seit Mitte der 20er Jahre über Spieler von exzellentem technischem Niveau. Das zeigen für die Blockflöte das *Konzert C-Dur* (RV 441) und die *Flautino-Konzerte*, das zeigt sich aber besonders auch für die Traversflöte in der Arie des Ruggiero *Sol da te, mio dolce amore* (Orlando zweite Version 1727, RV 728), die in der Wahl des Instruments, der sorgfältigen Instrumentierung seiner Begleitung in diesem Largo, auch in der Wahl der Tonart c-Moll (für die Traversflöte äußerst unbequem) das hohe technische und künstlerische Niveau dokumentiert, auf dem der Komponist mit der Erfüllung seines Anspruchs durch den Flötisten rechnen konnte.

Untersuchungen zum „Export“ italienischer und vor allem vivaldischer Flötenmusik nach „jenseits der Alpen“ führen hauptsächlich nach Dresden (Buffardin) und weiter zu den Hofkapellen norddeutscher Fürstentümer wie Mecklenburg-Schwerin oder der Königlichen Kapelle in Kopenhagen. Vivaldis Musik war dort so beliebt und bekannt, dass sich sein „Flötenstil“ auch in mehr oder weniger gekonnten Imitationen zeitgenössischer Kompo-

nisten oder Flötisten niederschlug, die schließlich, vielleicht von Kopisten, als Kompositionen Vivaldis überliefert sind. Sardelli geht ihnen mit Akribie nach und belegt die Zweifel an ihrer Echtheit.

Alles in allem eine sehr gründliche, intelligente, gewissenhafte und interessante Arbeit, die weit über das gestellte Thema hinausgeht. Die weit gespannte Bibliographie, Indices und ein detailliertes Verzeichnis der zitierten Kompositionen Vivaldis unterstreichen das. Das Buch wird sich schnell als Standardwerk etablieren. Sein einziger Nachteil: es ist bis jetzt nur in italienischer Sprache zu haben.

Marianne Eckstein-Gazzani

Björn R. Tammen: Musik und Bild im Chorraum mittelalterlicher Kirchen 1100-1500, 550 Seiten und 277 Abbildungen, Leinen, Berlin (Reimer Verlag) 2000. ISBN 3-496-01218-9, keine Preisangabe in €

Auf diese hervorragende und gründliche Untersuchung kann im Rahmen von *Tibia* nur verhältnismäßig kurz eingegangen werden. Der Autor, derzeit auch Review Editor bei *Imago Musicae, Internationales Jahrbuch für Musikikonographie*, listet in ganz Deutschland, Österreich, z. T. Böhmen, Belgien, Niederlande, Schweiz, Frankreich, Norditalien, Spanien, England Skulpturen, Schnitzereien und Malereien im Chorraum mittelalterlicher Kirchen, d. h. an Chorpfeilern, am Chorgestühl, an den Chorschranken und den Gewölben auf und gibt eine überzeugende Gesamtdarstellung dieser musik- und kunsthistorischen Zeugnisse.

Ob es neue Erkenntnisse daraus über das Alter von Holzblasinstrumentendarstellungen gibt, ist eine



Schalmey-Bläser (Tammen deutet ihn mehr als Zinkbläser) mit Affe, Kölner Dom, Chorgestühl (1308-11)

andere Frage. Zeugnisse für Blockflöte und Querflöte erwähnt Tammen aus dem 14. Jahrhundert, erstere taucht in einer anderen Quelle (Pfeiler an der Moosburg bei Freising) schon Ende des 12. Jahrhunderts auf. Der Zink taucht bei Tammen im 12., das Krummhorn im 14., der Dudelsack im 13., das Platerspiel im 14. Jahrhundert auf; das sog. Alta-Ensemble (Kapelle mit Rohrbläsern und meist Posaune) im 14. und die Einhandflöte mit Trommel im 13.; bis auf Blockflöte also alles keine markanten Abweichungen. Gegenüber den Blasinstrumenten sind bei Tammen wie auch in anderen Quellen Fiedel, Harfe, Laute und Psalterium schon im 12. Jahrhundert belegt.

Hermann Moeck

Sylvia Führer/Manfredo Zimmermann: Blockflötenunterricht mit Kindergruppen, Lehrerhandbuch für kreativen Anfangsunterricht, Reichertshofen 2001, Musikverlag Holzschuh, VHR 3600, € 19,00

In ihrer besten Form ist Erziehung Faszination, Begeisterung! (G. B. Leonard)

Begeisterung für Musik bei Kindern zu erwecken, ist eine dankbare Aufgabe, die an den Pädagogen hohe Ansprüche stellt. Dabei obliegt es der Kreativität und der Begeisterung der lehrenden Person, aus der Unterrichtssituation ein Abenteuer mit der Blockflöte werden zu lassen und die Kinder in ihrer Individualität spielerisch und mit allen Sinnen zu fördern.

Um diesem Anspruch gerecht zu werden, gibt es nun ein Lehrerhandbuch für kreativen Anfangsunterricht *Blockflötenunterricht mit Kindergruppen* von Sylvia Führer und Manfredo Zimmermann.

Übersichtlich angeordnet und klar formuliert ist dieses Handbuch, das dem Lehrer methodisch und didaktisch wertvolle Anregungen für seine Aufgabe gibt.

In zwölf Kapiteln werden die allerersten Stunden, unterschiedliche Lerntypen und besondere Aspekte des Gruppenunterrichtes erläutert. Unterrichtsinhalte wie das Erlernen von elementaren Dingen wie Noten, Griffe, Haltung, Atmung, Tonbildung und Artikulation schließen sich an. Stundenbilder geben vielfältige Anregung für rhythmische Spiele und Ideen zur Improvisation und den musikalischen Ausdruck. Neben dieser fundierten und detailliert beschriebenen Basis, die das handwerkliche

Erlernen der Blockflöte betrachtet, werden auch den alltäglichen Problemen des Musikschullehrers (Stichwort: üben!) phantasievolle Lösungsmöglichkeiten angeboten, z. B. das Führen eines „Übkalenders“, der hier als Kopiervorlage zum Ausmalen abgedruckt ist.

Dabei gibt es nicht nur Neuigkeiten in diesem Lehrerhandbuch. Der erfahrene Pädagoge wird auf viele bekannte Informationen treffen, aber auch auf neue Ideen zur Unterrichtsgestaltung. Dem Studenten zum Blockflötenpädagogen sollte es ein Leitfaden und vielleicht zunächst ständiger Begleiter sein.

Möglicherweise regt es die Phantasie des Lehrenden an, selber auf Entdeckungswegen zu gehen, um alte Gewohnheiten zu durchbrechen, und aus eigener Praxis kann ich sagen, dass Kinder oft gute Lehrer sind.

Die Darstellung von Unterrichtsinhalten zeigt eine liebevolle Einstellung zum Kind und zur Unterrichtssituation. Alle pädagogischen und methodischen Details dieses Handbuches hier aufzuführen, würde den Rahmen einer Rezension bei weitem übersteigen.

Bleibt eigentlich nur noch hinzuzufügen, dass dieses Lehrerhandbuch *Blockflötenunterricht mit Kindergruppen* im „Literaturfundus“ eines Blockflötenpädagogen nicht fehlen sollte. **Heida Vissing**

NEUEINGÄNGE

Thomas Daniel: Zweistimmiger Kontrapunkt, Ein Lehrgang in 30 Lektionen, Köln 2002, Verlag Christoph Dohr, ISBN 3-925366-86-5

Matthias Güdelhöfer: Jürg Baur - Die späte Kammermusik, Köln 2002, Verlag Christoph Dohr, ISBN 3-925366-84-9


Anne Martin: Musician For A While, A Biography of Walter Bergmann, 2002 Peacock Press, GB-Hebden Bridge, ISBN 0-907908-83-7

Bart Spanhove: Das Einmaleins des Ensemblespiels. Ein Leitfaden des Flanders Recorder Quartet für Blockflötenspieler und -lehrer mit einem historischen Kapitel von David Lasocki, hrsg. von David Lasocki, deutsche Übersetzung von Dagmar Presse-Requardt, Schlussredaktion von Ulrich Thieme, Celle 2002, Moeck Music, Instrumente und Verlag, Ed. Moeck Nr. 4065, ISBN 3-87549-065-7

BLOCKFLÖTENBAU

JOACHIM ROHMER

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



Georg Philipp Telemann: Die Selbstbiographien, Faksimile der Erstdrucke, mit Einleitung und Kommentar von Willi Kahl, hrsg. von Winfried Michel, Münster 2002, Mieroprint Musikverlag, EM 3050

Philipp Tenta: Passepied am ruhigen Fluss, Vier Begebenheiten aus der musikalischen Lehrzeit des Mathias Simonetti Rheuter, Wien 2001, Philipp Tenta (tenta@mail.austria.com), ISBN 3-8311-2246-6




Ihr Spezialist für Instrumente der Alten Musik

INSTRUMENTE

In unserem Ausstellungsraum finden Sie eine enorme Anzahl von Instrumenten aus Mittelalter, Renaissance und Barock von Herstellern aus aller Welt.

INSTRUMENTENBAUSÄTZE

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

BLOCKFLÖTEN

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

NOTEN

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

CDs

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

VERSANDSERVICE

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

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

Warum besuchen Sie uns nicht im Internet?



The Early Music Shop, 38 Manningsham 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

Antonio Vivaldi: Concerto in C, RV 444, PV 78, für Sopraninoblockflöte, Streicher und Basso continuo, Stuttgart 2001, Carus-Verlag, Ed.-Nr. Carus 11.235/03, € 9,50

Die Ausgabe wird auf dem Außentitel durch Grieshabers eigentlich recht ekstatischen Flötenspieler geziert. Dem Spieler des Konzertes werden virtuose Fähigkeiten abverlangt. Gegenüber der älteren Ricordi-Ausgabe (vor einem halben Jahrhundert entstanden) bietet dieser Neudruck einige Abweichungen. Somit erhalten Flautino-Spieler endlich eine zuverlässige Ausgabe. Letztlich bleibt wohl auf immer ungeklärt, was für ein Instrument zu Vivaldis Zeit als Lehrer am „Ospedale della Pietà“ unter dieser Bezeichnung verstanden wurde. In der heutigen Praxis wird man sicher am ehesten eine Sopraninoblockflöte in f² verwenden. Aber auch der Boehm-Piccolo ist natürlich vorstellbar. Zu den griff- und atemtechnischen Künsten der schnellen Sätze bildet ein wunderschöner langsamer Satz einen dankbaren Kontrast. Ein amerikanischer Kritiker nannte den Satz einmal einen „celestial bird-song“ ...

Hans-Martin Linde

Diogenio Bigaglia: Sonate C-Dur für Sopranblockflöte (Flöte, Oboe, Violine) und Basso continuo, hrsg. von Nikolaus Delius, Generalbassaussetzung von Martin Müller, Frankfurt/M. 2000, Robert Lienau Musikverlag, RL 40710, € 10,25

Werke, die in mehreren Quellen mit verschiedenen Komponistennamen (oder auch anonym) überliefert sind, einem bestimmten Komponisten zuzuordnen, ist eine Spezialität von Nikolaus Delius (vgl. seinen Artikel *Von Raub- und anderen Drucken. Ein Exkurs*, in: *Sine musica nulla vita*. Festschrift Hermann Moock, hrsg. von Nikolaus Delius, Celle 1997, S. 375-402). Durch den Fund zweier Manuskripte ist es ihm nun gelungen, eine bisher ohne Autorenanzeige veröffentlichte Sonate dem venezianischen Benediktinermönch Diogenio Bigaglia (ca.1676-ca.1745) zuzuweisen. Traversflötenspieler kennen das Stück als *Sonata II der Solos for a German Flute, a Hoboy or Violin (...) being all Choice pieces by ye greatest Authors and fitted to the German Flute by Sigr. Chaboud (...) London ca. 1725*, Faksimile Firenze 1985, SPES. Allerdings geht die vorliegende Ausgabe auf eine ältere Fassung zurück, die bis zum c¹ reicht, während die Londoner Fassung diesen Ton vermeidet. Delius vermutet eine Parallele zu Bigaglias Opus 1 „a Violino Solo o Sia Flauto“, Amsterdam 1725, in dem mit „Flauto“ eine Blockflöte in C gemeint sein könnte (vgl. die Auswahlausgabe *Cinq Sonates Pour flûte à bec soprano et basse continue, Réalisation Michel Sanvoisin*, Paris 1985, Billaudot G.3770 B).

Die beiden bekannten Sonaten Bigaglias in g-Moll für Altblockflöte (Schott OFB 4) und a-Moll für Sopranblockflöte (OFB 3) stammen eigentlich auch aus diesem gedruckten Opus 1, sie wurden jedoch von Hugo Ruf nach Handschriften ediert, die den Notentext des Erstdrucks stark verändert wiedergeben (vgl. Thiemo Wind: *Bigaglia's Sonata in A minor – a new look at its originality*, in: *The Recorder and Music Magazine*, June 1984, S. 49-54). Diese Ausgaben – und die von Thiemo Wind geübte Kritik – erscheinen nun durch das Auftauchen der vorliegenden Sonate, die nicht in Opus 1 enthalten ist, in einem neuen Licht. Immer noch offen muss allerdings die Frage bleiben, ob jene Sonaten Bigaglias, die für die Altblockflöte zu tief lie-



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

gen, für c²-Sopranblockflöte gedacht sind oder gar für eine Flöte in b¹, wie es Hugo Rufs Quelle der a-Moll-Sonate mit „Fluta di quatre“ nahelegt. Könnte der Schreiber der Quelle Rufs (und vielleicht sogar Bigaglia auf dem Titelblatt seines Opus 1) nicht auch die c¹-Tenorflöte, also die „große Quartflöte“ gemeint haben, die in der Unterquarte zur f¹-Altblockflöte steht?

Auch wenn die Bestimmung für Sopranblockflöte nicht zweifelsfrei nachzuweisen ist, sollte es für die Praxis genügen, dass das neu gewonnene Stück auf diesem Instrument sehr gut liegt, bequemer als die bekannte Sonate in a-Moll. Es eignet sich deshalb zum Einstieg in das Sonatenspiel auf der C-Flöte. Zur musikalischen Qualität kann zitiert werden, was Hugo Ruf schon 1965 über Bigaglias g-Moll-Sonate schrieb: *Sie steht ebenbürtig neben den schönsten Blockflötensonaten eines Bononcini, Marcello oder Veracini.*

Im Revisionsbericht der Neuausgabe werden die wichtigsten Abweichungen der Quellen referiert. Kleine Inkonsistenzen sind zwar übrig geblieben (vgl. z. B. 2. Satz, T. 2 mit T. 46), diese können aber von den Spielern leicht behoben werden. Der Computer-Notensatz enthält einige Schreibweisen, die den traditionellen Stichregeln widersprechen (z. B. 4. Satz, Viertelpausen statt zwei Achtelpausen im 12/8-Takt), an die man sich aber gewöhnen kann. Erfreulicherweise sind die Einzelstimmen für das Solo- und das Bass-Melodieinstrument als Spielpartituren angelegt.

Peter Thalheimer

G.(?) Bononcini/G. Greber: *Fuori di sua capanna*, Kantate für Alt, Altblockflöte und B.c., hrsg. von Franz Müller-Busch, Generalbassaussetzung von Eckhart Kuper, Freiburg 2001, Girolamo Musikverlag, G 11.008, € 13,80

Mit der Kantate *Fuori di sua capanna* ist bei Girolamo erneut eine Rarität erschienen. Der Umstand, dieses Werk mit der Nennung zweier verschiedener Komponisten herauszugeben, begründet sich in seiner unklaren und dadurch schwierigen Quellenlage: Die Komposition ist in zwei Abschriften überliefert: Die erste, in der Bischöflichen Diözesan-Bibliothek zu Münster befindliche Quelle, weist die Kantate als ein Werk Giacomo Grebers aus († 1731), die zweite Quelle, ein Manuskript der Bibliothèque Nationale in Paris, nennt Bononcini als Komponisten, jedoch

Sylvia Führer / Manfredo Zimmermann

Blockflötenunterricht mit Kindergruppen

Lehrerhandbuch für kreativen Anfangsunterricht



Blockflötenunterricht mit Kindergruppen ist das erste Lehrerhandbuch für den Anfängerunterricht auf der Blockflöte, das an kein konkretes Schulwerk gebunden ist. In detaillierter, lebendiger Beschreibung beinhaltet es Übungen zu allen blockflötenspezifischen Lernbereichen: Haltung, Fingertechnik, Tonbildung, Artikulation ...; wie auch betreffend der allgemeinen Musikalisation: Rhythmus, Improvisation, musikalischer Ausdruck, Notenlehre. Die umfangreiche Übungssammlung wird umrahmt von Betrachtungen über den Umgang mit verschiedenen Lerntypen; von praktischen Hilfestellungen zur Übmotivation; von Anregungen, einer Unterrichtseinheit einen sinnvollen Ablauf zu verleihen und die Gruppenunterrichtssituation optimal zu nutzen.

Kein wichtiger Bereich wird in diesem Buch ausgelassen, so dass es Blockflötenlehrerinnen und -lehrern eine zuverlässige Begleitung in ihrer täglichen Praxis bleiben wird.

VHR 3600
ISBN 3-920470-00-1

www.holzschuh-verlag.de

MUSIKVERLAG

holzschuh

ohne Angabe des Vornamens, weder im Inhaltsverzeichnis des Bandes, noch zu Beginn der Kantate. Im Werkverzeichnis Giovanni Bononcini (1670–1747) ist die Kantate vorhanden, es besteht aber gleichermaßen die Möglichkeit, sie Antonio M. Bononcini (1677–1726) zuzuschreiben. Die musikalische Substanz beider Quellen ist bis auf wenige Punkte identisch, gravierend unterscheiden sich die Kopien in der Wahl des Soloinstruments. Während Grebers Fassung bei einem Tonumfang von f¹-f² offensichtlich eine Altblockflöte vorsieht, entspricht die an einigen Stellen nach unten oktavierte Solostimme in der Version Bononcinis eher der tieferen Lage einer Traversflöte (d¹-c¹). Darüber hinaus finden sich auch Unterschiede in der Generalbass-Bezifferung sowie in Oktavierungen der Bass-Stimme. Doch auch das genaue Studium beider Quellen lässt keine eindeutige und endgültige Klärung der Urhebererschaft zu. Somit erscheint die Kantate unter den Namen beider Komponisten, jedoch entscheidet sich der Herausgeber – unter Berücksichtigung ergänzender Aspekte der zweiten Quelle – die Fassung Grebers als Grundlage für die vorliegende Ausgabe zu verwenden, was er mit der so seltenen Besetzung von Altblockflöte und Alt-Stimme begründet.

Die Form der musikalischen Anlage lässt die Entstehung nach 1700 vermuten, und der Text entführt den Zuhörer in eine der damals so beliebten bukolischen Szenen. Das Herz des Hirten Filen ist für die Nymphe Licori entflammt, allein sie erwidert sein Begehren nicht, und er ergeht sich in den Qualen seiner nicht erfüllten Liebe. Die Szene entwickelt sich in zwei größeren, mit ariosen Teilen angereicherten Rezitativen, jeweils gefolgt von einer emotionsgeladenen, schnellen Da-capo-Arie, in denen die vermutlich einst für einen Altkastra-

ten geschriebene Singstimme in einen Dialog mit der Flöte übergeht. So besingt Filen in seiner ersten Arie das *Lied der Nachtigall*, das seine Liebe entflammt, während die Flöte den süßen Ton ihrer Weise anstimmt.

Die vorliegende Neuausgabe der Kantate überzeugt durch ihren detaillierten Revisionsbericht, der eingehend über die Unterschiede der beiden dieser Ausgabe zugrunde liegenden Quellen informiert. Sehr hilfreich ist die Übersetzung des altitalienischen Textes in die deutsche und auch englische Sprache. Der Notentext lässt keine Wünsche offen, Partitur und Stimmen bestechen durch die hervorragende Notengrafik. Die Flöten- und Gesangsstimme sind – idealerweise übereinandergedruckt – dem Heft zum praktischen Gebrauch doppelt beigelegt, wobei ich mir als Sänger zur Klärung des harmonischen Verlaufs bei den Arien ergänzend auch die Notierung der Bass-Stimme wünschen würde. Die Aussetzung des Generalbasses ist einfach, aber dennoch klangvoll gehalten, die wohlüberlegten Wendestellen und nicht zuletzt die gute Papierqualität lassen einen diese Ausgabe mit Freude in die Hand nehmen. Musikalisch ist die Kantate eher schlicht und somit technisch nicht zu anspruchsvoll, so bietet sie sich für den Unterricht des bereits fortgeschrittenen Schülers an, ist aber auch eine willkommene und reizvolle Bereicherung eines nur kleinen Repertoires für Studium und Konzert.

Susanne von Tobien

It's My Life, Sloop John B., für Blockflöten-Quartett/-Gruppen (SATB) mit Gitarre (ad lib.), bearbeitet von Wolfgang Gabler, Bosworth Edition, BoE 7034, 12 S., keine Preisangabe in €

Super Trouper / Down By The Riverside, für Blockflöten-Quartett/-Gruppen (SATB) mit Gitarre (ad lib.), bearbeitet von Wolfgang Gabler, Köln 2000, Bosworth Edition, BoE 7012, 8 S., keine Preisangabe in €

O, du lieber Augustin: Lieder und Spielstücke für SAT-Blockflöten, Heft 1, hrsg. von Uwe Heger, Wilhelmshaven 2001, Noetzel Edition, Spielpartitur, N 4500, 36 S., keine Preisangabe in €

Muss man Pop-Songs auf Blockflöten spielen? Wer's muss, oder wer sich des Drängens der Kids nicht mehr erwehren kann, findet bei Wolfgang Gabler zumindest ordentliche Sätze, in denen auch die Mittel- und Unterstimmen etwas zu tun haben (gelegentlich sogar rhythmisch Kniffliges), so dass



man schon einige Mühe aufs Einstudieren verwenden muss. Die Stimmen sind brauchbar gedruckt und die Gitarre bekommt Akkordangaben, mit denen sie sich ihren Part gestalten kann.

Eine wilde Nummer liefert dagegen Uwe Heger, der gewissermaßen mit der Fernbedienung durchs deutsche Schlager- und Volksliedgut zappt, von *Guten Abend, gut Nacht* über *Die Gedanken sind frei* („enthusiastisch“ vorzutragen) bis zu Offenbachs *Can-Can* und Beethovens *Freude schöner Götterfunken*. Zu den Melodien hat er lustig bewegte Nebenstimmen gesetzt, die für Anfänger (denen die Liedauswahl zugeordnet erscheint) wohl in den meisten Fällen unschlicht zu schwer sind (laufende Achtel im Tenor bei dem „schnellen Walzer“ *My Bonnie Is Over The Ocean*, noch dazu in A-Dur).

Dreistimmig (so meine pädagogische Gewährsfrau Bruni Scheyhing – herzlichen Dank!) *ist immer gesucht! Aber wenn – dann andere Stücke in leichteren Sätzen. Denn wenn jemand anständig A-Dur spielen kann, will er nicht (mehr) „Guter Mond, du gehst so stille“ spielen!*

Ulrich Scheinhammer-Schmid

Johann Sebastian Bach: Puer natus in Bethlehem, Musik für die Weihnachtszeit für 4-5 Blockflöten (BWV 608 SABB, BWV 603 AABB, BWV 661 SATB, BWV 700 SATTB), hrsg. von Heida Vissing, Münster 2001, Edition Tre Fontane, ETF 2007, € 13,00

Bei dieser Ausgabe handelt es sich um Weihnachtsmusik auf sehr hohem Niveau. Alle vier Sätze sind anspruchsvoll in Bezug auf die Komposition, die hervorragenden Bearbeitungen liegen gut auf dem Instrument und bieten den Ausführenden viel Material für spannende Interpretationen. Die Ausgabe ist auch gestalterisch sehr schön gemacht.

In dulci jubilo; das Original steht in Bachs kleinem Orgelbüchlein in A-Dur und wurde hier nach F-Dur transponiert. Es wird mit SABB besetzt. Das Thema liegt in den beiden äußeren Stimmen, und Triolenbewegungen in den beiden Mittelstimmen führen durch den ganzen Satz. Bassblockflötenspieler kommen hier voll auf ihre Rechnung. *Puer natus in Bethlehem*, ebenfalls aus dem Orgelbüchlein, wurde in der Originaltonart belassen, verlangt werden AABB, das Thema ist in der Oberstimme, und wiederum sind die beiden Mittelstimmen aus-

geschmückt mit durchgehenden Achtelpassagen. Durch die imitierenden Passagen wirkt dieser Satz klanglich besonders reich.

Der Adventschoral *Nun komm, der Heiden Heiland* für SATB ist in dieser Fassung nicht in Bachs kleinem Orgelbüchlein vertreten. Fugierte Zweistimmigkeit eröffnet den Satz, der Tenor nimmt das fugierte Thema auf, und erst beim Eintritt des Basses in Takt 24 erklingt die Choralmelodie zum ersten Mal, der Satz endet mit einem Orgelpunkt im Bass. Die „Arbeit“ ist über alle Stimmen gleichmäßig verteilt.

Vom Himmel hoch, da komm ich her ist fünfstimmig gesetzt für SATB in F und in C. Das Thema erscheint zu Beginn, fugiert in allen Stimmen, und wird gleich von Anfang an variiert. Die Ausführenden müssen rhythmisch besonders präzise arbeiten, synkopierte Passagen und zahlreiche Dissonanzen machen den Reiz dieses Satzes aus.

Diese Ausgabe bereichert das Angebot an anspruchsvoller Weihnachtsmusik und sollte im Repertoire eines fortgeschrittenen Ensembles nicht fehlen.

Marianne Mezger



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

14. – 20. Oktober 2002

Meisterkurs Traversflöte und Querflöte

Dozent: Prof. Konrad Hünteler (Münster)

Anmeldung und Information:

Musikakademie Rheinsberg

Bettina Bröder

Kavalierhaus der Schlossanlage

16831 Rheinsberg

Tel.: 033 931 – 721 0 • Fax: 033 931 – 721 13

Agostino Steffani: Lagrime dolorose. Kantate für Bass, zwei Altblockflöten und Basso continuo, hrsg. von Siri Rovatkay-Sohns, Generalbassaussetzung von Lajos Rovatkay, Celle 2001, Moeck Verlag, Edition Moeck Nr. 2567, € 14,00

Agostino Steffani (1654-1728), der unter anderem Hofkapellmeister in München und Hannover war, ist als Komponist von Musik mit Blockflöten noch weitgehend unbekannt. In seinen Opern und Kantaten verbergen sich jedoch mehrere interessante Einzelsätze, die neben Altblockflöten gelegentlich auch tiefere Instrumente einbeziehen.

Siri Rovatkay legt nun eine Kantate Steffanis aus der Zeit um 1695 im Erstdruck vor, die Beachtung verdient. Der Komponist zeigt in ihr satztechnische Meisterschaft, sowohl im kontrapunktischen wie im monodischen Stil, und Lajos Rovatkay findet dazu in seiner Generalbassaussetzung eine gute Mischung aus Allgemeinverbindlichkeit und Individualität. Im Text geht es um die „schmerzlichen Tränen“, mit denen Aminta den Tod seiner Phyllis beweint. Der Inhalt wird gleichsam kommentiert durch den Klang der beiden Blockflöten. Steffani verwendet diese Klangfarbe also schon vor der Wende zum 18. Jahrhundert zur Darstellung der Affekte von Trauer, Schmerz und Liebe – aus späterer Zeit kennen wir dies von Johann Sebastian Bach, Georg Philipp Telemann und anderen.

Durch diese Neuausgabe wurde ein gewichtiges Werk für das Repertoire jener Blockflötenspieler gewonnen, die alte Originalmusik in ungewöhnlichen Besetzungen dem Trend zu neuen Bearbeitungen vorziehen. Die Edition wurde vom Notengrafiker und vom Verlag sorgfältig betreut und mit einem perfekten Aufführungsmaterial ausgestattet.

Peter Thalheimer

Agnes Dorwarth: Vogelbuch. Vier Stücke für einen Blockflötenspieler (S/Sino/A/B), Celle 2002, Moeck Verlag, ZfS 752, € 3,50

Diese Ausgabe richtet sich an junge Spieler, die sich kreativ mit Klang, Raum und Zeit auseinandersetzen wollen. Moderne Spieltechniken werden in den vier Sätzen systematisch verwendet. *Nachtvögel* für Altblockflöte und Bassblockflötenkopf, ist in „space notation“ übersichtlich gedruckt und macht Gebrauch von kurz unterbrochenen Haltetönen, Glissandi, Terztrillern, Flatterzunge und Labiumvibrato. Auf dem Bassblockflötenkopf werden auf und abwärtsgerichtete Glissandi erprobt, einige werden mit *con voce* Einsatz kombiniert. Der Spieler darf den Ablauf der Musik selber gestalten. *Gezwitscher* für Sopranblockflöte beginnt mit *accelerando* einer Primenkette, Artikulation Staccato / Legato und Flatterzunge machen den Lerninhalt aus. *Flügel schlagen* für Sopranflöte ist der minimalistischen Schreibweise zuzuordnen, und gebundene Halb- und Ganztonketten illustrieren den Titel. Alle Töne werden mit Standardgriffen gespielt. *Kolibri* für Sopraninoblockflöte verlangt den Einsatz von *pp* bis *ff*. Neben freier Notation wird eine kurze Passage in festgelegten Notenwerten gespielt, aber auch hier ist der Vermerk „dolce und sehr frei“ angebracht. Auch das Wischen mit der rechten Hand über freie Grifflöcher wird hier geübt. Dorwarths Vogelbuch kann sehr gut als Vorstudie zu Michels „il piccolo libro di Tomaso Tomesini“ und Lindes „Music for a bird“ verwendet werden. Dorwarth erwähnt ausdrücklich, dass man ihren Text auch verändern darf. Die Notengrafik ist klar und übersichtlich und Dorwarths Zeichenerklärung (auf deutsch, englisch und französisch) ist informativ. Ich kann diese Ausgabe herzlich empfehlen und hoffe, dass sie bald zum Standardrepertoire für jüngere Schüler gehört. Auch im Erwachsenenunterricht kann das Vogelbuch gestalterisch vielseitig verwendet werden.

Marianne Mezger

Ursula Schmidt-Laukamp: Blockflöte lernen. Eine systematische Anleitung für die Altblockflöte in F. Überarbeitete und erweiterte Neuausgabe, Frankfurt 2001, Zimmermann, ZM 80237, € 16,95

Diese Altblockflötenschule vermittelt stilistische Basiskenntnisse zur Geschmacksbildung für die Musik des 16. – 18. Jh. Ohne Vorkenntnisse auf der

Sopranblockflöte vorauszusetzen, richtet sich dieses Lehrwerk an Jugendliche und Erwachsene und ist für Einzelunterricht sowie für Unterricht in kleinen Gruppen geeignet. Jedes der 23 Kapitel hat einen Schwerpunkt, und die Schule ist systematisch aufgebaut. Fotos, graphische Darstellungen und Faksimile-Ausschnitte sowie ein kurzer Abriss über die geschichtliche Entwicklung der Blockflöte bereichern den Lernprozess. Der Atmungsvorgang wird kurz, aber klar verständlich beschrieben, und Übungen mit und ohne Instrument sollen das Formen eines guten Tones fördern. Chorische Notation wird gleich zu Beginn zusammen mit der „Solo“-Notation eingeführt. Pädagogisch ganz wichtig finde ich, dass gleich von Anfang an Intonationsübungen mit Dissonanzen und Konsonanzen sowie Duette im Vordergrund stehen, und dies ist hier der Fall. Artikuliert wird mit „de“, und Bindungen werden im Zusammenhang mit technischen Fingerübungen eingeführt. Bald werden Artikulationsmuster verwendet, und der Bezug zum Affekt der darzustellenden Musik wird herausgestrichen. Leider fehlt die Anwendung von zusammengesetzter Artikulation wie z. B. „tr“, „dr“, „drlr“, „trtr“, aber die gutturale Doppelzunge „dg“ und „tk“ wird gelehrt. Ironischerweise wird diese Doppelzunge in Zusammenhang mit einem Satz von Schickhardt verwendet, Schickhardt hat ja in seinen *Principes de la Flûte avec quarante deux airs à deux flûtes* (Microprint 1992) ein Preludio und Menuet mit „titiri“ bezeichnet. Im Trillerkapitel werden einfach auszuführende Griffe und „Alternativgriffe“ eingeführt, aber Beispiele 3 und 4 (Seite 21) verlangen bereits Triller auf überblasenem a. Musikalisch richtiger wäre an dieser Stelle die Verwendung eines Mordentes, und den Griff für diesen Triller finden wir erst auf Seite 30! Der Mordent wird relativ spät (S. 48) eingeführt. Eine Trillertabelle mit außergewöhnlichen Griffen ist am Schluss abgedruckt, aber eine Trillertabelle mit „normalen“ Griffen fehlt leider. Ganz gut finde ich die Darstellung, wie Triller unterschiedlich gestaltet werden in Bezug auf Schnelligkeit, Haltepunkte etc. Was mich ein bisschen stört, sind die Zitate C. Ph. E. Bachs, vor allem deshalb, weil sie mit Literaturbeispielen aus dem Musette- und Vielle-Repertoire in Verbindung gebracht werden.

Atem und Fingervibrato werden erst am Schluss behandelt. Ein langsamer Satz von J. B. Loeillet de Gant wird als Beispiel genommen. Graphisch wird



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

leider nicht klar dargestellt, dass der Einsatz von Fingervibrato Dynamik zaubern kann und auch Spannung, die zu Dissonanzen hinführt, verstärkt. Loeillets Satz wäre auch ein wunderbares Beispiel gewesen, um zusätzlich willkürliche Veränderungen anzubringen. Ein Faksimileausschnitt aus z. B. P. Philidors Œuvre hätte die Anwendung des Flattements, nebst wesentlichen Verzierungen unterstreichen können. Schüler sind immer erstaunt, wenn sie visuell erfassen, wieviele Verzierungen von einigen Komponisten verlangt und zusammen mit der Musik abgedruckt wurden.

Graphisch nicht geschickt gemacht ist der Holzschnitt aus Virdung, der unter einem Satz von Pignolet de Montclair steht. Er hätte vielleicht oben auf der Seite stehen sollen, um den Zusammenhang mit Dowlands *Flow my tears* zu illustrieren.

Schmidt-Laukamp hat den B.c. manchmal in eine zweite Altflötenstimme umgewandelt, ich hätte mir diese Praxis des öfteren gewünscht, oder eine bezifferte Basslinie wäre ebenfalls willkommen gewesen. Oft wissen Blockflötenspieler nicht genau, was sich im Bass abspielt, und die Melodiestimme ist ja nur Teil eines Ganzen!

Alternativgriffe werden mit verändertem Ausdruck in Klangfarbe, Dynamik und Tonhöhe verbunden. Tonleiterübungen und Akkordbrechun-

gen sowie technische Übungen zur Artikulation runden diese Schule ab.

Ich kann sehr gut mit dieser Schule arbeiten, vor allem, weil sie eine Marktlücke im Bereich der „Alten Musik“ schließt, aber ich könnte im Unterricht nicht ausschließlich damit arbeiten. Die Klangwelt der Moderne gehört mitunter zur Sprache der Blockflöte, und so viele alternative Techniken bereichern das technische Können, die Gehörschulung und können so den Umgang mit historischer Spielpraxis fördern. Immer dann wird es fragwürdig, wenn die Technik nicht im Dienst der Musik steht, und dies ist hier sicher nicht der Fall. Dies ist eine pädagogisch wertvolle Schule, die ich „Alten Musik“-Freunden empfehlen kann.

Marianne Mezger

Christa Roelcke: Verzieren leicht gemacht. 50 Spielstücke mit Anleitung zur stilgerechten Ausführung von Barockmusik, für 1 oder 2 Altblockflöten, Wilhelmshaven 2000, Heinrichshofen's Verlag, N 2483, € 15,50

Burghard Schaeffer: was Händel nicht notierte ... Erforderliche Verzierungen („Willkürliche Veränderungen“) zu den Sonaten für Flöte und bezifferten Bass von G. F. Händel, Hamburg/London 1999, N. Simrock (Ausl.: Musikverlag A. J. Benjamin, Hamburg), keine Preisangabe in €

Vor einigen Jahrzehnten noch als Steckenpferd exzentrischer Eigenbrödlers belächelt, ist die Beschäftigung mit Historischer Aufführungspraxis heutzutage allgemein akzeptiert, die Lektüre der einschlägigen Traktate und Sekundärliteratur für den ernsthaften Interpreten Alter Musik längst zur Pflicht geworden. Und wer sich seinerzeit geschickt aus der Affäre ziehen konnte mit dem fragwürdigen Argument *Wer weiß denn schon genau, wie das früher alles so war?*, sieht sich inzwischen meterhohen – und breiten Bücherwänden gegenüber, vollgestopft mit Namen, Zahlen, Daten und Fakten zur Musik des 16.-18. Jahrhunderts im ästhetischen Kontext ihrer Aufführung, Entstehung, Überlieferung etc. Viele Fragen scheinen theoretisch geklärt – zumindest kann mit zunehmender Sicherheit darauf geschlossen werden, *wie das alles früher nicht gewesen ist*. Der Instrumentenbau hat viel dazu beigetragen, den angemessenen Typus zur Darstellung ganz unterschiedlicher Literatur zu finden, und über Fragen von Besetzung, Tempo, Rhetorik und Affekt, Artikulation, Inégalité etc. liegen beindruckend gründliche Studien vor, so

dass einer fundierten Historischen Aufführungspraxis nichts mehr im Wege steht ... Vielen Schülern, Studenten oder auch Profis mangelt es jedoch an Zeit, Geld und Lust, ihr Wissen um die Alte Musik theoretisch zu vertiefen – ein verständlicher Umstand: Wenn das Telefon klingelt, und heute Monteverdi, morgen Telemann, übermorgen Lully gespielt werden soll, wird die Luft fürs Quellenstudium dünn, und die Gefahr, sich auf Schallaufnahmen oder Ratschläge von Dirigenten und Kollegen zu verlassen, immer größer.

Diesem Umstand begegnen die angezeigten Veröffentlichungen von Christa Roelcke und Burghard Schaeffer im Hinblick auf einen zentralen Bereich der Aufführungspraxis: *Die Ornamentik*. Obwohl bereits im 16.-18. Jahrhundert – und vom Beginn der Alte-Musik-Bewegung bis heute – zu diesem Thema viel geschrieben wurde, zeigt eine Beobachtung der Szene, dass gerade in diesem Punkt noch immer große Unsicherheit herrscht *Wo darf oder muss ich verzieren, wieviel und auf welche Weise?* Denkt man an die verzwickte Trias von *Zeit, Geld und Lust*, wird unmittelbar verständlich, warum: Die *Kunst der Verzierung* verlangt Geschmack, stilistische Sicherheit und nicht zuletzt ein hohes Maß an stimmlicher oder instrumentaler Virtuosität, kurzum Voraussetzungen, die bedingungslos und langwierig erarbeitet werden müssen. Nicht umsonst wurden die Spitzenmusiker des Barock dafür gefeiert und so reich belohnt, dass sie die Werke ihrer Zeit mit eleganten und genialen „Manieren“ vorzutragen verstanden, wodurch all die Suiten und Sonaten – sie mögen auf dem Papier noch so simpel erscheinen – zu Glanznummern gerieten.

Vor diesem Hintergrund macht der Titel von Roelckes Übungsheft *Verzieren leicht gemacht* stutzig. Und so wie der Arzt um die Sinnlosigkeit der *Vier Wochen Blitzdiät* weiß, wird dem Kenner der Problematik die Schwierigkeit von Roelckes Anliegen evident: Verzieren gehört zum Kompliziertesten der Interpretation, kann niemals „leicht“ – allenfalls „leichter“ – gemacht werden. Tatsache ist, dass der plakative Titel Käufer ansprechen wird, und ein bestimmter Kundenkreis – vor allem Schüler und interessierte Laien – auch zufrieden gestellt werden dürfte. Christa Roelcke hat „aus alten Tanzsammlungen, Lehrbüchern, barocken Sonaten und vereinzelt aus Orchesterwerken“ 50 Einzelsätze zusammengestellt – aus pädagogischen Gründen arrangiert für zwei Altblockflöten und teilweise

verkürzt. Die ältesten Stücke stammen aus dem 16. Jahrhundert, die jüngsten aus der Generation Joseph Haydns – dem begrenzten Rahmen historischer Blockflötenmusik entsprechend. Eine Auswahl von Stücken aus Italien, Frankreich, Deutschland und England garantiert zudem die erforderliche stilistische Bandbreite des Übungsstoffes. Methodisch entscheidet sich Roelcke für ein einfaches Vorgehen: Vorgestellt werden in Kapitel A zunächst die *wesentlichen Manieren* wie Triller, Mordent, Vorschlag, Doppelschlag etc. Einer knappen Erläuterung eines jeden Ornaments folgen kurze Duette, mit deren Hilfe die neue Verzierung studiert werden kann. Nur spärlich ornamentierte Stücke geben sodann Gelegenheit, das Gelernte selbstständig anzubringen. Dabei erleichtern Kommentare der Autorin zu Wirkung und Absicht der Ornamente die persönliche Entscheidung des Schülers. Kapitel B beschäftigt sich mit den *Willkürlichen Manieren*, fällt jedoch vergleichsweise dürftig aus, und der weite Bogen von frühen Diminutionsfloskeln bis zu Arcangelo Corellis Ornamenten kann auf knapp zehn Seiten unmöglich geschlagen werden. Abschließende, ebenfalls rudimentäre Bemerkungen zu Dynamik, Artikulation, Tempo und Inégalité runden das Übungsheft ab. Offen bleibt vor allem die Frage, warum Roelcke ihr Rezept für den Umgang mit wesentlichen Manieren nicht im B-Teil der Anleitung beibehält: Hier stehen zehn mehr oder weniger üppig verzierte Sätze fast unkommentiert nebeneinander, es fehlt eine analytische Klassifikation der Ornamente, so dass die meisten Leser mit der Aufgabe am Ende des Kapitels, ein Adagio von Benedetto Marcello in Eigenregie auszuführen, überfordert sein dürften. Spätestens an dieser Stelle treten Möglichkeiten und Grenzen des vorgelegten Heftes klar zutage: Alle kleinen Manieren lassen sich mit Namen belegen, ordnen und daher in gewisser Weise auch vermitteln. Wobei die entscheidende Frage, warum ein bestimmtes Ornament an einer ganz gewissen Stelle eingesetzt werden soll, auch von Roelcke nicht beantwortet wird. Freie, weit-schweifige Manieren fordern vom Interpreten kompositorische Qualitäten – ein Umstand, auf welchen das zusammengestellte Material allenfalls hinweisen kann. Im Vorwort schreibt die Autorin, ihre Arbeit wolle „Zaghafte ermutigen, sich auf das Abenteuer Verzierungen einzulassen“, und es ist durchaus denkbar, daß Christa Roelckes „Verzieren leicht gemacht“ vielen Schülern und Lehrern

Saison 2002/03 im Ibach-Haus

„recorders unlimited“

Die Blockflötenreihe in Deutschland



14.9.2002

Flanders Recorder Quartet

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

2.11.2002

Dan Laurin – solo

18.1.2003

Maurice Steger & Naoki Kitaya

22.2.2003

Paul Leenhouts + "The Royal Wind Music"

5.4.2003

Jérôme Minis, Philippe Pierlot, Fred Jacobs



Konzerterlebnisse vom Feinsten

jedes Mal garniert mit appetitanregenden Zutaten:

Meisterkurse mit

Jérôme Minis, Philippe Pierlot, Fred Jacobs
und dem **Flanders Recorder Quartet**

Einführungen und Vorträge

mit **Gudrun Heyens, Paul Leenhouts, Jo Kunath**
Manfredo Zimmermann, Stephan Blezinger

Workshops

mit **Ursula Schmidt-Laukamp,**
Dorothee Oberlinger, Susanne Hochscheid

Instrumentenvorführungen

mit **Stephan Blezinger, Ralf Ehlert,**
Jan Hermans und MARSYAS

Reparaturen vor Ort

mit **Ralf Ehlert, Moeck Music,**
Mollenhauer Blockflötenbau

und ein Nachtkonzert

mit **Nadja Schubert & Co.**



Wir informieren Sie ausführlich!

early music im Ibach-Haus

Das Fachgeschäft für Blockflöte und Alte Musik

Wilhelmstraße 43 · 58332 Schwelm

Telefon 02336-990 290 · Fax 02336-914 213

Mail: early-music@t-online.de

ein Buschmesser an die Hand gibt, sich einen ersten Weg durch den Dschungel von „wesentlichen und willkürlichen Manieren“ zu bahnen. Wer's genauer wissen möchte, kommt indes noch immer nicht darum herum, die zahlreich überlieferten Verzierungsbeispiele im italienischen, französischen und „vermischten“ Geschmack zu sammeln, zu studieren und spielerisch zu verinnerlichen, um seinen eigenen Stil direkt an der Quelle zu schulen.

Den verstendigen ist genug gesaget / Es wern doch viel sein, dens nicht behaget / Was ligt mir denn dran / Ich hab es gethan / Und einmal gewagt / Wie manch schöne Magd. Diese launigen Verse von Martin Agricola (1545) stellt Burghard Schaeffer seiner Materialsammlung zum Thema *Was Händel nicht notierte* voran – quasi als Rechtfertigung eines Unterfangens, was sich tatsächlich als fragwürdig erweist. Und wieder ist es bereits der Titel, der diesmal allerdings nicht nur stutzig macht, sondern geradezu in die Irre führt: Dem Käufer wird eine Ausgabe Händelscher Kompositionen suggeriert – im Original unverziert und nun angereichert mit Verzierungen im Sinne des Erfinders. *Im Sinne Händels* könnte dabei auch meinen, notierte Ornamente in Händels Werk aufzuspüren, aufzulisten oder floskelhaft in schlicht belassene Zusammenhänge einzufügen. Denkbar, um Einblick in Händels Umgang mit Verzierungen zu erhalten, wäre auch eine Auswertung ausgezierter Sätze aus der näheren Umgebung Händels – etwa der Kompositionen und Bearbeitungen von William Babell oder der Orgelwalzen von J. Smith junior. Was Schaeffer vorlegt, entspricht leider nicht im entferntesten den geweckten Erwartungen: Auf zwanzig Einzelblättern, in einer unerreicht geschmacklos gestalteten Mappe ungebunden zusammengehalten, präsentiert der Autor Einzelsätze aus Flötensonaten von Händel entweder ganz oder in kurzen Ausschnitten, in einem zusätzlichen System erscheinen Schaeffers eigene Verzierungsvorschläge, die Händel in der Tat so sicher niemals notiert hätte. Was im Vorwort als *willkürliche Veränderungen im welschen gusto* angekündigt wird, entpuppt sich schon bei rascher Durchsicht als farce; denn in ihrer Schlichtheit erreichen Schaeffers Ornamente nirgends die Phantasie, die Dichte oder Virtuosität der historischen Vorbilder. Meist begnügt sich seine Ornamentierung mit der rhythmischen Veränderung einer Figur, einem eingefügten Bindebogen, einer kleinen melodischen Umspielung oder stereotypen Kadenzfloskeln, wie sie schon seit Jah-

ren jedem Dorfforganisten bekannt sind. Im Kontext der längst erschlossenen Quellen ist demnach völlig undenkbar, dass Händel und seine Musiker die vorgestellten Veränderungen mustergültig genannt hätten. Dabei gereicht Schaeffers Zurückhaltung ihm stilistisch durchaus zum Vorteil; denn je behutsamer seine Eingriffe ausfallen, desto vertretbarer erscheinen sie. Wer will gegen ein Trillerchen hier und da, eine ausgefüllte Terz, einen ausgeschriebenen Doppelschlag oder dergleichen etwas einwenden? Stilistisch bedenklich wird es allerdings, wenn der Autor seiner ornamentalen Kreativität freien Lauf lässt, was vor allem in der Umgestaltung von Vorlagen im Dreiertakt geschieht. Hier verdichten sich die Figuren, wird das Notenbild schwärzer und erinnert zumindest flüchtig an authentische Vorbilder, nur dass diese ausgerechnet in Dreiertakten oft viel schlichter gestaltet sind! Erschwerend kommt hinzu, dass Schaeffers Ornamente die Melodien Händels lediglich umspielen, eine eigene melodische, figürliche, harmonisch oder rhythmisch raffinierte Qualität besitzen sie nicht, wodurch ihnen letztlich auch die pädagogische Eignung abgeht.

Gerade in letzter Hinsicht unterscheiden sich die vorgestellten Arbeiten erheblich. Christa Roelcke Heft ist als Materialsammlung im Unterricht fortgeschrittener Anfänger eingeschränkt aber mit Gewinn einzusetzen, Burghard Schaeffers *willkürliche Veränderungen* bleiben in ihrer Subjektivität für die Öffentlichkeit buchstäblich „willkürlich“.

Karsten Erik Ose

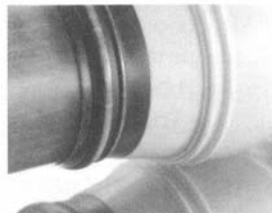
Charles Bâton: Cinquième et Sixième Sonate für 2 Altblockflöten, Barockmusik für Blockflöte, hrsg. von Ursula Schmidt-Laukamp, Frankfurt 2001, Robert Lienau Musikverlag, RL 40720, € 12,25

In der Reihe *Barockmusik für Blockflöte* des Robert Lienau Musikverlages hat Ursula Schmidt-Laukamp bereits etliche attraktive Kompositionen herausgebracht, darunter Werke von Michel Blavet, Mr. Braun, Nicolas Lavaux, Michel P. de Montéclair u. a. Um Originalmusik für Blockflöte handelt es sich in kaum einem Fall, aber dank der langjährigen Erfahrungen Schmidt-Laukamps als Spielerin von Block- und Traversflöte scheinen ihre Ausgaben von Musik für Traverso, Vielle oder Musette den Möglichkeiten der Blockflöte stilistisch und spieltechnisch durchweg angemessen. So auch im

vorliegenden Fall einer Veröffentlichung von zwei Sonaten aus der Feder des französischen Barockkomponisten Charles Bâton. Bâton und seine Werke sind heutzutage in Vergessenheit geraten, dabei stehen sie künstlerisch den bekannteren Stücken von Chédeville oder Boismortier in nichts nach. Die beiden vorliegenden Sonaten erschienen 1741 in Paris unter dem Titel *Six Sonates / Pour La Vielle / Quatre avec la Basse Continue / Et deux en Duo. Quelques une de ces Sonates / Peuvent se jouer sur la Muzette*. Dedikation und Umfeld der Sonaten (Bâton wurde in Versailles geboren und verstarb in Paris, Vater und Sohn Bâton waren als Virtuosen auf Vielle und Musette bekannt) weisen auf ihre Bestimmung als höfische Unterhaltungsmusik nach Art der *musique champêtre*: Von Pomp und Prunk, von Kartenspiel und Würfelglück gelangweilt, flieht die Aristokratie das höfische Zeremoniell und genießt die Freuden eines vermeintlich unbeschwertem Landlebens, gibt sich im Schatten beschnittener Hecken und Bäumchen ein idyllisches Schäferstündchen und lauscht den Klängen stilisierter Hirteninstrumente: Blockflöte, Musette oder Vielle. Satztechnisches Raffinement wurde von Musik in diesem Rahmen weniger verlangt: Eingängige Melodien, einfache Harmonien in heiteren Terz- und Sextparallelen, tänzerische Rhythmen sollten dem Ohr eines Publikums schmeicheln, das ohnehin mehr mit sich selbst als mit der Musik beschäftigt gewesen sein dürfte ... Bâtons Sonaten genügen diesem Anspruch vollkommen. Nach Suitenart reihen sich kurze Sätze – darunter auch Tänze wie Gigue, Minuet oder Chaconne – formlos aneinander, mal in Dur, mal in Moll, rhythmisch bevorzugt in beiden Stimmen parallel geführt, nur gelegentlich von Imitationen oder virtuoserer Passagen in 16tel-Bewegung durchbrochen. Hübsch sind die vorgelegten Sonaten allemal, wirklich „unerhört“ wohl an keiner Stelle, dabei jedoch nirgends trivial. Wertvolle Hinweise zur Interpretation – zu Ornamentik, Artikulation, Takt und Tempo – liefert die Herausgeberin zu Beginn der Sammlung und fußnotenartig zwischen den Einzelstücken, worüber vor allem der Anfänger in Sachen französischer Barockmusik erfreut sein wird. An ihn dürften sich die beiden Sonaten von Bâton in erster Linie richten, und es bleibt dem Komponisten und Ursula Schmidt-Laukamp zu wünschen, dass ihre Arbeit von Lehrern und Schülern dankbar angenommen wird.

Karsten Erik Ose

Blockflöten des Hochbarock



R·K
EHLERT



Ralf Ehlert

Meisterwerkstatt für
Blockflötenbau

Gartenkamp 6
D-29229 Celle

Tel.: (051 41) 93 01 81
Fax: (051 41) 93 00 81

www.ehlert-blockfloeten.de

FÜR FAGOTT

SEBASTIAN BODINUS

Trio G-Dur

für Flöte und 2 Fagotte (Delius)

RL 40290

EUR 9,50



MICHEL JOSEPH GEBAUER

Duo op. 17 Nr. 1 G-Dur

für Flöte und Fagott (Delius)

RL 40500

EUR 14,50

PAUL JUON

Arabesken op. 73

für Oboe, Klarinette und Fagott

RL 20250 Partitur

EUR 6,95

RL 20240 Stimmen

EUR 9,50

JAKOB FRIEDRICH KLEINKNECHT

Drei Sonaten für 2 Fagotte (Violoncelli)

(Delius)

RL 40480

EUR 10,95

FELIX RAULT

Trio op. 25 Nr. 2

für 2 Flöten und Fagott (Delius)

RL 40730

EUR 18,95

HANNING SCHRÖDER

Musik für Fagott solo

RL 30540

EUR 5,25

CARL MARIA VON WEBER

Andante e Rondo Ungarese op. 35 für

Fagott und Klavier

RL 35850

EUR 10,75

Konzert op. 75

für Fagott und Klavier

RL 36310

EUR 10,75

ROBERT LIENAU MUSIKVERLAG

Thoma Simaku: Sea Images, für Flöte und Klavier, GB-Ampleforth/York 2000, Emerson Edition Ltd., E 372, £ 6.25

1958 in Albanien geboren, entnahm Thoma Simaku die Melodien dieses kleinen Werkes seiner Musik für einen albanischen Film, komponiert 1985. Das Werk mit gefälligen Melodien in g-Moll, e-Moll und einem Schluss in a-Moll zeichnet illustrativ Wellenbewegungen nach, steht im 6/8 Takt, eine Art Barcarole. Keine neue Musik – und als solche trotz der Entstehungszeit auch nicht für *Jugend musiziert* zu gebrauchen, ist es dennoch ein hübsches Stück Musik. Die Melodien sind eingängig, alles ist relativ leicht, auch der Klavierpart, so dass vor allem wohl Laien ihre Freude daran haben können. Melodiespielen mit schönen Bindungen kann man hier lernen.

Frank Michael

Michael Kühn: Drei Kadenzen zu Wolfgang Amadeus Mozarts Konzert für Flöte, Harfe und Orchester C-Dur, KV 299 (297c), Wiesbaden 2001, Breitkopf & Härtel, Ed.-Nr. 8736, € 5,75

Die Kadenzen entstanden im Auftrag des Concentus Musicus und sind auf einer Teldec-CD zu hören. Dem Auftraggeber entsprechend sind sie ursprünglich für Traverso und einstufige Pedalarhe geschrieben, können aber selbstverständlich ebenso auf modernen Instrumenten gespielt werden. Der Komponist hat sich an Mozartschen Originalkadenzen für zwei Soloinstrumente (Sinfonia concertante KV 364 und Konzert für zwei Klaviere KV 365) orientiert. Entstanden sind zwei wunderschöne Kadenzen. Die Idee, „zwischen den beiden Solisten jeweils eine kleine Szene zu entwerfen“, wurde hier vollauf verwirklicht. Man glaubet beinahe, Originale aus Mozarts Umgebung vor sich zu haben.

Hans-Martin Linde

Joseph Haydn, Sonate C-Dur für Flöte und Klavier nach der Klaviersonate Hob. XVI Nr. 43 hrsg. von Doris Geller, Zimmermann-Verlag ZM 33930, Frankfurt 2001, keine Preisangabe in €

Von Haydn gibt es nur sechs Stücke für Flöte, nämlich die drei sogenannten Londoner Trios und drei Divertimenti. Diese dezidiert vorgetragene Feststellung der Herausgeberin, mit der das (leider insgesamt irreführende) Vorwort beginnt, macht stutzig, regt aber zum Nachdenken an.

Was hat Haydn für die Flöte komponiert?

Schon 1933 ging C. S. Smith in „The Musical Quarterly“ dieser Frage nach, und legte auch heute noch lesenswert dar, welche Rolle die Flöte in Haydns Kammermusik spielt. Haydn hat durchaus einiges zu bieten, im Hoboken-Verzeichnis (in den Kategorien II, III, IV, XI) wird man auf jeden Fall fündig werden. Empfehlenswert sind die Trios (Fl., Vn. und Vc.) und Quartette (Fl., Vn., Va. und Vc.), bedingt brauchbar (kein Urtext) sind die Trios Hoboken IV, 6-11, bekannt als op. 100 (Fl., Vn. und Vc.).

Originale Sonaten für Flöte und Klavier gibt es von ihm nicht, damit ist er, was die Musik der großen Klassiker betrifft, keine Ausnahme. Der dringende zeitgenössische Wunsch nach Violin- bzw. Flöten-Sonaten wurde schon bald durch Bearbeitungen (deren Urheber man nicht oder nur zu einem geringen Teil kennt) erfüllt. Es entstanden Sonaten aus Klaviersonaten oder aus Streichquartetten.

Beliebt war in den letzten über hundert Jahren ein Heft mit 8 Sonaten, das mehrfach neu aufgelegt wurde. Es enthielt vier Violinsonaten nach Klaviersonaten (eine davon ist die As-Dur-Sonate, um die es hier geht), zwei Sonaten nach den Streichquartetten F und G, die Sonate nach dem Divertimento in C und die Sonate nach dem zweisätzigen Klaviertrio in G (Hob. XV: 32). Der erste Herausgeber war Ferdinand David (Mendelssohns Konzertmeister im Gewandhaus), später revidierte sie dessen Schüler Gustav Holländer. Zu dieser Ausgabe lieferte Giuseppe Gariboldi eine alternative Flötenstimme, die den Violinpart den Möglichkeiten der Flöte anpaßte (Oktavierungen, Weglassen der Doppelgriffe), sie ist leider nicht mehr im Handel).

Die Sonate G-Dur nach dem Streichquartett op.77/1 (Hoboken III: 81) ist allgemein beliebt und schon seit langer Zeit als Einzelausgabe erhältlich. Die Bearbeitung stammt von A. E. Müller, vermutlich auch die des F-Dur Streichquartetts (Hoboken III: 82). Bei den aus den Streichquartetten in Es (op.76/6) und C (op.74/1) entstandenen Sonaten ist der Bearbeiter unbekannt. Sie wurden von K. Lenski herausgegeben.

Zu den von Frau Geller als vorhanden und spielbar aufgezählten Werken ist zu sagen, dass die Klaviertrios Hoboken XV: 15 und 16 mit Flöte alternativ Violine besetzt sind, nur bei 17 steht die Violine an erster Stelle. Und um die Flötenpartien aus den Sin-

Gestern vormittag am Hauptplatz.
Hans trifft Dieter ...

Hallo Hans!
Wie geht's?

Hallo Dieter!
Gut. Und dir?

Gut! Sehr gut!
du - ich hab jetzt fünf
Blockflöten: Von Moeck,
Mollenhauer, Wenner,
xxxxxxxx und
xxxxxxxx.

... und spielst du
alle gleichzeitig?

Nein! Ich hab mir
eine Auswahlendung
schicken lassen. Und jetzt
teste ich alle in Ruhe und
vier davon schicke ich
wieder zurück.

Und das soll
ich dir glauben?

Unbedingt. Die
bauen selbst Blockflöten,
bieten aber auch alle anderen
Markenflöten an.

Und wer sind "Die"?

MARTIN
wenner
FLÖTEN

Aluminiumstraße 8
D - 78224 Singen

TEL: +49 [0] 7731-64 0 85
FAX: +49 [0] 7731-64 0 87
e-mail: office@wennerfloeten.de
website: www.wennerfloeten.de

BERLINER TAGE FÜR ALTE MUSIK

4. - 6. Oktober 2002



Konzerthaus Berlin - Französischer Dom
Kirche Heilig Kreuz (Kreuzberg)

Konzerte

(Änderungen vorbehalten)

Bob van Asperen - Klaus Mertens
Trio Noname - Peter Holtslag
La Risonanza - Fabio Bonizzoni
Le Concert Brisé - William Dongois
Academia Montis Regalis
Vox Alta - Ensemble CosMusica
Kinderprogramm u.a.

Musikinstrumentenmarkt

Internationale Ausstellung mit Kopien
historischer Instrumente 4./5. Oktober

Workshops

Zink, Blockflöte, Traverso, Cembalo
Viola da gamba u.a.

Auskünfte/Anmeldung

ars musica, Postfach 580411, 10414 Berlin
Tel. (030) 447 365 72; Fax: (030) 447 60 82
E-Mail: BerlinAlteMusik@t-online.de
Webseite: www.BerlinAlteMusik.com

Anmeldeschluß
für Instrumentenbauer/
Musikalienhändler: 01.09.2002

fonien zu spielen, muss man nicht Orchestermitglied sein, es gibt sie seit langem in einer Fassung für Flöte und Klavier bei Zimmermann (Werner Richter ZM2526). Ein Blick in den Katalog hätte genügt.

Der vorliegenden Einrichtung liegt die Klaviersonate Hoboken XVI: 43 (kein Autograph vorhanden, Erstausgabe 1783). Sie erschien als Violinsonate in G-Dur 1786 bei André, als 43bis ist diese Bearbeitung im Hoboken-Verzeichnis aufgenommen worden. Eine As-Dur-Fassung soll es ebenfalls gegeben haben, sie ist aber nicht mehr nachzuweisen. Eine Klaviertrio-Fassung der Sonate, wie im Vorwort gesagt wird, hat es nicht gegeben.

Wie damals aus Klaviersonaten Violinsonaten wurden, zeigt Mozarts Umarbeitung seiner Klaviersonate B-Dur KV 570 in eine Violinsonate. Mozart lässt die Klavierstimme völlig unangetastet und behält die Tonart bei. Die Violinstimme wird mit Hilfe ganz einfacher Mittel hinzukomponiert: Unisono-Führung, Hinzufügen von harmonieunterstützenden Töne oder Akkorden, Setzen rhythmischer Akzente, Tonwiederholungen, Austerzen vorhandener Linien, Motiv-Imitation und schließlich „Lückenfüllen“ mit Figurationen (z. B. Dreiklangsbrechungen), letzteres in relativ großem Umfang, schließlich ist Mozart Komponist.

Ganz in diesem Sinne lässt der unbekannte zeitgenössische Bearbeiter die vier Klaviersonaten des oben erwähnten Sammelbandes völlig unverändert, wenn die hinzukomponierte Violinstimme auch bescheidener ausfällt.

Die Bearbeitung von Frau Geller weist der Flöte mehr als nur eine begleitende Funktion zu. Das Material für die Flötenstimme stammt aus der rechten Hand des Klaviers – eine Praxis, die schon Joseph Bopp bei den Jugendsonaten Mozarts durchaus zu deren Schaden versucht hat. Verblüffend sind die Ähnlichkeiten mit der Holländer-Ausgabe aus der sich die Herausgeberin frei und nicht ohne Pfiff bedient, ohne sie jedoch zu erwähnen.

Durch die Aufsplitterung der Klavierstimme in zwei Stimmen und die Transposition der Sonate ist für beide Spieler eine neue Situation entstanden. Die Flötenstimme ist anspruchsvoller, die Klavierstimme durch die Ausdünnung und die Transposition nach C-Dur leichter spielbar geworden, liefert aber kein wirklich tragendes Klangfundament mehr.

Sicherlich in der guten Absicht, unerfahrene Spieler bei der musikalischen Interpretation zu unterstüt-

zen, wurden Änderungen von Artikulation und Dynamik vorgenommen (im Urtext nur sehr sparsam vorhanden), die allerdings oft nicht überzeugen.

Die Transposition nach C-Dur verfälscht den ursprünglichen Charakter der Sonate, diese erscheint „wie in einem anderen Licht“, was ihr nicht gut bekommt.

So ganz glücklich wird man wohl nicht werden mit dieser Umarbeitung in eine Sonate für Flöte und Klavier, eine Gattung, die zur Zeit Haydns noch im Entstehen war. Mehr im Sinne Haydns wäre es vielleicht gewesen, Gariboldis Einrichtung nach As-Dur transponiert wieder aufzulegen – für die Boehmflöte kein Problem mehr und am Klavier erklingt der originale Text Haydns. Ursula Pesek

Wolfgang Amadeus Mozart: Adagio und Rondo KV 617 für Glasharmonika (Klavier), Flöte, Oboe, Viola und Violoncello, hrsg. von Henrik Wiese, München 2001, G. Henle Verlag, HN 677, € 16,00

Um es gleich vorweg zu sagen: Mozarts letztes Kammermusikwerk, 1791 komponiert und in Wien uraufgeführt, selten zu hören, weil (allzu) selten gespielt, hat diese neue Ausgabe, welche die hierzulande bekannten Ausgaben (Breitkopf, Bärenreiter, Eulenburg) ergänzt oder, soweit vergriffen, ersetzt, verdient. Sie könnte, das ist zu hoffen, dazu beitragen, dass dem *harmonicaquintett*, von Besetzung und musikalischer Substanz her ein klingendes Kleinod der Kammermusik, von Musikern und Veranstaltern künftig mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird. Ihre Vorzüge: großer, klarer Druck auf gutem Papier, Stichnoten in den Einzelstimmen; durchweg sorgfältig bedachte Wendestellen, auch in der separaten Glasharmonikastimme und in der Partitur, die durch entsprechende Druckgestaltung ebenfalls als Stimme für den Glasharmonikaspieler geeignet ist. Das dreisprachige Vorwort (dt., engl., frz.) und der zweisprachige (warum fehlt eine französische Fassung?) kritische Bericht in Form von „Bemerkungen“ geben hinreichend Auskunft zur Entstehung und zur Quellenlage des Werkes und zu den Editions-kriterien.

Mozart hatte die Glasharmonika, von seinem Vater in Briefen auch „Glaß-orgl“ oder „Gläser Machine“ genannt, bereits als 17-jähriger kennen gelernt. In der Zeit von ungefähr 1760 bis 1830 genoss das In-

Warum nicht?

Holzorgelpfeifen waren schon immer viereckig!

Ungewöhnlich in der Form, erstaunlich im Klang und außerordentlich günstig!

Übrigens: Ich baue auch runde Blockflöten!



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



BLOCKFLÖTENBAU
PAETZOLD

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

strument große Popularität, wenn auch die Zahl der wirklich virtuellen Spieler nicht allzu groß gewesen sein dürfte. Spielweise und Klang der Glasharmonika vermochten auf das Nervensystem von Spielern und Zuhörern eine nachhaltige Wirkung zu erzielen. Einige Spieler mussten das Instrument aus Gesundheitsgründen aufgeben, in einigen deutschen Städten untersagte die Polizei öffentliche Auftritte damit. Constanze Mozart meinte bereits, das *Quintett ... mit blasenden Instrumenten* = *flaute oboe Viola und Violoncell könne auch als Claviersache passieren*, als sie Anfang 1799 das Werk aus dem Nachlass ihres Mannes dem Verlag Breitkopf & Härtel zur Veröffentlichung anbot. An diese Empfehlung knüpft der Herausgeber der vorliegenden Ausgabe zu Recht an, wenn er im Vorwort schreibt, es sei „*sinnvoller, dieses späte Kammermusikwerk Mozarts notfalls mit Klavier oder Harfe oder Celesta aufzuführen, als es in Ermangelung einer Glasharmonika weiterhin in seinem „Dornröschenschlaf“ zu lassen*“. Dabei ist nach meiner Einschätzung ein Hammerklavier dem modernen Flügel vorzuziehen, und als weitere Alternativen zur Glasharmonika haben sich wegen

der ihnen eigenen aparten Klangcharakteristik Cembalo, Akkordeon(!) und Orgel-Positiv als sehr geeignet erwiesen. Interessant ist die unterschiedliche Satzbezeichnung und Taktangabe für das „Rondeau“ in der autographen Partitur und in Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis: Allegretto und ♩ in der Partitur gegenüber Allegro und ♩ im Werkverzeichnis. Mir scheint, dass der Komponist in der Partitur im Hinblick auf die praktische Realisierbarkeit der eher begrenzten Beweglichkeit der Glasharmonika Rechnung tragen wollte. Dagegen ließ er sich bei der Notierung des Incipits in seinem Werkverzeichnis vom musikalisch-deklamatorischen Gestus des Satzes leiten. Die Bezeichnung Allegretto und ♩ in der vorliegenden Ausgabe (wie auch in der Neuen Mozart-Ausgabe) stellt in meinen Augen einen wenig hilfreichen Kompromiss dar. Eine musikalisch überzeugende Wahl des Tempos und Charakters dieses Satzes bedarf in jedem Fall ebenso eines mit der Aufführungspraxis der Zeit vertrauten Ensembles wie die Gestaltung der Dynamik, zu der im Original keinerlei Angaben vorhanden sind.

Hartmut Gerhold

Antonio Vivaldi: Sonata for Oboe and Basso continuo, RV 34, hrsg. von S. Cadini, Continuo-Aussetzung von V. F. Caldini, Wiesbaden 2001, Breitkopf & Härtel, MR 2258, € 9,00

Etwa ein Drittel der 37 bislang nachgewiesenen Violinsonaten Vivaldis werden in der Dresdener Landesbibliothek verwahrt. Bei zwei dieser Sonaten – RV 28 in g-Moll (bereits erschienen bei UE 30499) und der hier vorgelegten RV 34 in B-Dur – schöpft Vivaldi mit einem Ambitus von c^1 - d^3 / e^1 - d^3 den Tonumfang der Violine, zumal im unteren Register, nicht voll aus. Auch der Verzicht auf Doppelgriffe ist höchst ungewöhnlich für einen Violinvirtuosen, der für sein Instrument schreibt, alles Indizien, dass beide Sonaten ursprünglich nicht für Violine, sondern für ein Holzblasinstrument, wohl für Oboe, geschrieben wurden, deren Tonumfang dem gegebenen Ambitus exakt entspricht.

Die vorliegende viersätzigte Sonate ist melodisch gefällig und technisch nicht anspruchsvoll, die Ausgabe, mit Vorwort, sorgfältig ediert.

Christian Schneider



MARSYAS

Die neuen Schweizer Blockflöten. Sie spielen göttlich!

Heinz Ammann: Klangidee und Intonation
Küng Blockflötenbau: Produktion und Vertrieb
MARSYAS Blockflöten GmbH Ammann, Küng CH-8832 Wollerau

MARSYAS Blockflöten sind in Deutschland erhältlich bei:
Margret Löbner, Bremen - 0421 702852
early muisc im Ibach-Haus, Schwelm - 02336 990290
Notenschlüssel Tübingen - 07071 26081

NEUEINGÄNGE

- ☞ **Gérard Billaudot Éditeur, F-Paris**
Altès, H.: Méthode pour flûte (Rampal/Marion)
Boetto, B.: Ambes (Beaumadier), für Piccolofl. u. Klav.
Delcambre, B.: Hautbois et musique, Vol. 1
Naulais, J.: Flûtonic (Chatoux), für Fl. u. CD-Begleitung, Vol. 1 u. 2
Proust, P.: Prélude et rag (Pierlot), für Fl. u. Klav.
Savoye, E.: Sonate, für Ob. u. Klav.
- ☞ **Musikverlag Bornmann, Schönaich**
Die Zaubertrommel – ein musikalisches Märchen (Bornmann/Müller) für Erzähler und Blockflöten-Spielkreis, MVB 69, für Erzähler und großes Orchester, MVB 70
Hook, J.: Bonny Jem of Aberdeen, für Sopranblfl. (Querfl., Vl.) u. Klav., MVB 63
Hook, J.: 6 Trios op. 133, Vol. 1: Trio I-III, für Alt-, Tenor- u. Bassblfl., MVB 64
Hook, J.: 6 Trios op. 133, Vol. 2: Trio IV-VI, für Alt-, Tenor- u. Bassblfl. (Trio VI für ABB), MVB 65
Scheidt, S.: 4-stimmige Instrumentalsätze (Bornmann), für Blfl.-Quartett, MVB 67
Scheidt, S.: 5-stimmige Instrumentalsätze (Bornmann), für Blfl.-Quintett, MVB 68

- ☞ **Bosworth Edition, Köln**
Martini, Chr.: Sixty-Two For You, 62 Stücke aus 5 Jahrhunderten für 1-2 Altblfl., BoE 7044
- ☞ **Breitkopf & Härtel, Wiesbaden**
Blowin' Winds, Heft 1: Down by the Riverside, The Entertainer (Sebastian), für Bläser-Ensemble, KM 2282
Blowin' Winds, Heft 2: Greensleeves, Loch Lomond (Sebastian), für Bläser-Ensemble, KM 2283
Blowin' Winds, Heft 3, Capri-Fischer, Kriminal-Tango (Sebastian), für Bläser-Ensemble, KM 2284
- ☞ **Doblinger Musikverlag, A-Wien**
Tenta, Ph.: 3 jiddische Volkslieder, für 3 Blfl. (S/S/A), 04 481
- ☞ **Edition Tre Fontane (Ronald Brox), Münster**
Franck, M.: Flores Musicales. Neue Anmutige Musicalische Blumen (Vissing), zu vier und fünf Stimmen, ETF 2009
- ☞ **Emerson Edition Ltd. Windmill Farm, Ampleforth, York YO62 4HF, GB**
Bridge, F.: Allegretto Grazioso, for flute & piano, E394
- ☞ **Flautando Edition, Karlsruhe**
Rath, S.: Wetterlaunen, fünf Spielstücke für Blfl.-Ensemble od. Blfl.-Quintett, FE D 001
- ☞ **Wolfgang G. Haas – Musikverlag, Köln**
Krol, B.: Monologe opus 153, für Altblfl., ISMN M-50000-708-1
Krol, B.: Monologe opus 153, für Oboe, ISMN M-50000-709-8
- ☞ **Friedrich Hofmeister Musikverlag, Leipzig**
Aus Tabulaturen des 16. Jahrhunderts (Lutz), für 2 Sopran- u. 2 Altblfl., FH 2819
Bousquet, N.: Récréations & Études (Tarasov), für Altblfl., FH 2805
Näther, G.: Märchen-Suite, für 3 Blfl., FH 2818
Ricci, G.: Lemonsqueezer, Instrumentals für 2 Blfl., FH 2078
- ☞ **Alphonse Leduc, Éditions Musicales, F-Paris**
Alain, J.: Invention, pour flûte et orgue, AL.29 387
Denisov, E.: Avant le coucher du soleil, pour flûte alto et vibraphone, AL.29 289
Donizetti/Offenbach/Verdi: Airs célèbres d'Opéra, Vol. II (Ghidoni), pour flûte ou hautbois et piano, inclus CD, AL.29 316, AL.29 395
Fábregas, E.: Sonata n° 1 pour flûte et piano, AL.29 279

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**

Fauré, G.: Après un rêve op. 7 n° 1 (Marion), pour flûte et piano, HA 9 693
Fauré, G.: Kitty-valse (Gartenlaub), pour 2 flûtes et piano, HA 9 687
Fauré, G.: Le pas espagnol (Gartenlaub), pour 2 flûtes et piano, HA 9 689
Fauré, G.: Tendresse (Gartenlaub), pour 2 flûtes et piano, HA 9 688
Ghidoni, A.: Easy Blues, pour flûte ou hautbois et piano, AL.29 374
Mansart, J.-L.: Le jour naissant, Trois pièces pour flûte et piano, AL.29 351

- ☞ **Robert Lienau Musikverlag, Frankfurt/M.**
Rault, Felix: Trio op. 25 Nr. 2 (Deliuss), für 2 Fl. u. Fag., RL 40730
- ☞ **Microprint (Elly van Mierlo) Musikverlag, Münster**
Michel, W.: 7 Vortrags-Etuden, für Altblfl., EM 1000
Mr. Quignard: Printemps, Arie für Sopran, Flöte und B.c., EM 2082
Ruoff, A.: Toccata, für Altblfl. u. Schlg., EM 1086

- ☞ **Moeck Music Instrumente und Verlag, Celle**
Autenrieth, R.J.: Notturmo, für Blfl.-Quartett, ZfS 757
Graap, L.: Kleine Tänze, für 3 Sopranblfl., ZfS 755/756
- ☞ **Möseler Verlag, Wolfenbüttel**
Bach, J. S.: Partita II BWV 1004 (Zahnhausen), für Altblfl. solo, M 22.613
Gaathaug, M.: Birds in my night (Zahnhausen), für einen Blockflötenspieler, M 22.614
Stadlmair, H.: Sonata pastorale (Zahnhausen), für Blfl. u. Klav., M 22.610
Zechlin, R.: Hommage à Henry Purcell (Zahnhausen), für Blfl. u. Cemb., M 22.607
- ☞ **Music Sales Ltd., GB-London**
No. 1 Hits Playalong! for clarinet (Lesley), includes CD, Order No. CH63118
Three's A Crowd, Book 1, Clarinet (Power), Order no. PM178302R
Three's A Crowd, Book 1, Piano accompaniment (Power), Order no. PM178605R
- ☞ **Peer Musikverlag, Hamburg**
Koechlin, Ch.: Trio d'anches op. 206 (Nies), pour hautbois, clarinette et basson, Nr. 2770
- ☞ **Schuh Musikverlag, Gärtringen**
Schuh, K./Behrens, I.: Der Blockflötenspatz. Eine fröhliche Schule für die Sopranblockflöte, Bd. 1, Best.-Nr. 221
- Schuh, K./Behrens, I.:** Die Blockflötenspatzen. Eine fröhliche Schule für die Sopranblockflöte, Bd. 2, Best.-Nr. 222
- ☞ **P. J. Tonger Musikverlag, Köln**
Feld, J.: Divertimento (Schäfer), für Fl. u. Git., T 2914
Feld, J.: Suite rapsodica, für Klar. solo, T 2920-1
Hoffmann, R.: Der blutige Schaffner (Hildemann), für Sax.-Quartett, T 2899
Knab, A.: Aus alten Märchen (de Jong), für Sax.-Ensemble, T 656
Mozart, W. A.: Sonate A-Dur KV 331 (Schäfer), für Fl. u. Git., T 2881
Posman, L.: Marsyas' Swansong on Sax (Hildemann), für Altsax. solo, T 2693-1
Quantz, J. J.: Zwölf Sonaten, Bd. I: Sonaten Nr. 100, h-Moll, Nr. 267, h-Moll, Nr. 279, Es-Dur, für Fl. u. B.c., T 3123
Quantz, J. J.: Zwölf Sonaten, Bd. II: Sonaten Nr. 280, F-Dur, Nr. 283, h-Moll, Nr. 289, A-Dur, für Fl. u. B.c., T 3122
- ☞ **Musikverlag Zimmermann, Frankfurt**
Albrecht, St.: Fingerfitness. Ein neues Bewegungstraining für die Flöte, ZM 34450
Con espressione (Eppel), 30 espressive Etüden für Flöte aus dem 19. und 20. Jahrhundert, ZM 33520
Waterhouse, G.: Quintett op. 26, für Piccolofl., 2 Vl., Vla. u. Vc., ZM 34380

TONTRÄGER

Georg Philipp Telemann: Solos and Trio Sonatas for Recorder, Maurice Steger (Blockflöte), Continuo Consort Naoki Kitaya, CH-3600 Thun 2001, Claves Records, CD 502112

Diese CD gibt einen guten Einblick in Telemanns musikalisches Schaffen im Kammermusikbereich mit Blockflöte. Die Interpretationen sprühen vor Spielfreude, Witz, Melancholie und Wettkampf. Virtuoses Solo – Ensemblespiel wird interessant gemischt, und die wechselnden Besetzungen und dadurch entstehenden Klangfarben lassen keine Langeweile aufkommen. Immer gibt es Neues zu entdecken. Die Highlights dieser Einspielung sind für mich die *Triosonate in a-Moll* mit Violine und das *F-Dur-Trio* mit Gambe. Steger kann da seine frische, manchmal technisch gewagte Musikalität gut integrieren und wird von Weinmeister und Zip-

perling hervorragend unterstützt. Der absolute Höhepunkt ist das Ruhe und Trauer ausstrahlende Mesto im *F-Dur-Trio*, wo alle Linien voll ausgekostet werden. Der Reichtum im Bass der *B-Dur-Triosonate* mit obligatem Cembalo und Cembalo continuo ist gut gelungen, das Continuoinstrument mischt sich klanglich ausgezeichnet mit der obligaten Stimme, und Zipperlings Cellolinie im *Vivace* ist besonders lebhaft ausgefallen. In dieser Einspielung wurden auch die beiden Sonatinen, von denen der Bass sowie die Continuo-Stimme rekonstruiert wurden, miteinbezogen. Für meinen Geschmack ist die in a-Moll besser komponiert. Die Interpreten holen die chromatischen Linien, die sich mit dem Freudenrhythmus abwechseln, sehr schön heraus. Die stark hörbare Atmung im Andante der *a-Moll-Sonate* ist ein bisschen aufdringlich. Stegers

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

Interpretation der zwei Solofantasien in A-Dur und e-Moll machen die klanglichen Ruhepunkte aus, und die Detailarbeit in Bezug auf Artikulation, Gestus und Timing überzeugen. Ein paar forcierte Spitzentöne im Largo der *e-Moll-Fantasie* hätte man eventuell herausschneiden können.

Mit dem *d-Moll-Trio* mit Violine schließt die CD. Noch einmal hören wir Telemanns vielseitige Kompositionsweise, der polnische Einschlag im Presto wird mit funkenversprühendem Elan musiziert. Oses Booklettext ist informativ und vermittelt auch etwas von der barocken Gestik. Man vergisst bei dieser Aufnahme, dass man einer CD zuhört. So nah und packend fesseln die Interpreten den Zuhörer, dass man glaubt, mittendrin zu sitzen.

Marianne Mezger

Klänge der Nacht, Musik für Traversflöte und Clavichord. Johann Philipp Kirnberger: Sonate G-Dur, für Flöte und Basso continuo, Claviersonate D-Dur und Musicalischer Circul, Johann Gottfried Mützel, Sonate D-Dur für Flöte und Basso continuo und Tempo di Minuetto con Variazioni, Schloss Goseck 2002, Raumklang Musikproduktion, 1 CD, Best.-Nr. 9804

Der Titel *Klänge der Nacht* scheint auf den ersten Blick willkürlich gewählt und nicht so ohne weiteres passend zu dieser empfindsamen, von Sturm und Drang geprägten Musik. Bei der Lektüre des Covertextes wird klar, wie es zu diesem Titel kam: Aufgrund der äußerst leisen Klänge der Instrumente mussten die Aufnahmen zur weitestgehenden Vermeidung von Außengeräuschen im Saal des Schönefelder Schlosses in der Nacht stattfinden.

Da die CDs von *Raumklang* unter der Verwendung eines einzigen Stereomikrophons und ohne klangliche Nachbearbeitung produziert werden, erhält der Hörer einen unverfälschten Höreindruck, der zuerst einmal überrascht und eine Weile des Sicheinhörens erfordert. So erschien mir in der zu Beginn stehenden *Sonate G-Dur* von J. P. Kirnberger zuerst einmal das nur vom Clavichord ausgeführte Continuo viel zu leise und zu weit im Hintergrund. Dreht man aber einfach den Lautstärkeregler etwas höher, erschlägt einen der Klang der Traversflöte quasi (was ja für sich allein genommen auch schon eine große Überraschung darstellt!). Die Sonate mit ihren verspielten, affektierten Ausbrüchen wirkt so eher wie ein (sehr gekonnter und farbig gestalteter!) Monolog der Flöte, dem das Continuo in dieser Form keine Akzente entgegenzusetzen vermag.

In der anschließenden *Claviersonate D-Dur* von Kirnberger hat das Ohr dann Zeit, sich auf die filigranen Klänge eines Straube-Clavichords von 1787 einzustellen. Miklós Spányi begeistert hier wie auch bei dem immerhin 26 Minuten dauernden *Tempo di Minuetto con Variazioni* von J. G. Mützel am Ende der CD durch sein selbstverständlich dahinfließendes, einfühlsam gestaltetes Spiel, das alle Nuancen dieser teils galanten, teils so außerordentlich eigenwilligen Musik ausleuchtet.

Gemeinsamer Höhepunkt der CD, bei dem Traversflöte und Clavichord zusammenfinden, ist sicherlich die in der Mitte stehende *Sonate in D-Dur* von Mützel. Besonders im ersten Satz lassen die leisen und bei den Pianostellen extrem leisen Töne beider Instrumente im Zusammenhang mit den vielen Pausen eine subtile Spannung entstehen, die die tiefe Innerlichkeit dieser Musik unter-

streicht. Benedek Csalog, der bei Barthold Kuijken Traversflöte studierte und seit 1991 an der Leipziger Musikhochschule unterrichtet, überzeugt hier besonders durch sein klangschönes, hochedpressives Flötenspiel und eine enorme Bandbreite im dynamischen Bereich.

Allen Liebhabern leiser, empfindsamer Klänge ist die CD sehr zu empfehlen! **Martin Heidecker**

Violeta Dinescu: Portrait, CD 1: Echoes II, SchattenRosenSchatten, Lun Ju, Dona Nobis Pacem, Ein Brief, CD 2: Dies Diem Docet, Quatrain, Icos, Fragment aus „Hunger und Durst“, Mondnacht, Göttingen 2000, gutingi Charisma Musikproduktion, 2 CDs, Best.-Nr. gutingi 507

In der Reihe „unerhört 4“ erschien, initiiert von der Hochschule für Musik und Theater Hannover die 7. CD mit Werken der bekannten und an der Universität in Oldenburg lehrenden Komponistin Violeta Dinescu. Auf zwei Platten werden insgesamt 10 Werke aus den Jahren 1980 bis 1994 vorgestellt, die den Stil der rumänischen Komponistin dokumentieren: nicht unbedingt Neues um jeden Preis, kein neues System, dafür aber steht das Ausprobieren von noch nie Dagewesenem im Vordergrund, das Erforschen neuer Kombinationen und neuer Kontexte.

In der Musik von Violeta Dinescu lebt Farbigkeit und Klangsinn, vielleicht auch inspiriert durch das Vorbild der rumänischen Folklore und der byzantinischen Musik, mit der sie aufgewachsen ist. Das Grundmaterial ihrer Kompositionen ist der Ton- und Klangschatz, der seit Jahrhunderten existiert.

Violeta Dinescu lebt seit 1982 in Deutschland und hat seither weltweiten Erfolg, vor allem durch ihre Bühnenwerke. Die Meisterschülerin von Miriam Marbe wird auf den beiden Portrait-CDs allerdings ausschließlich durch kleinbesetzte Kammermusikwerke vorgestellt, die ihre innovative Ideenvielfalt und ihr ausgeprägtes Klangverständnis zeigen und die Form der auskomponierten Improvisation in Meisterschaft erleben lassen. Neben den Kompositionen *Echoes II* für Klavier, *SchattenRosenSchatten* für Gesang, *Dona Nobis Pacem* für Gesang mit Schlagwerk und Cello und weiteren Klavier- und Gesangskompositionen stehen lediglich zwei Kompositionen mit Bläsern: Fragment aus *Hunger und Durst* für Gesang und Posaune und *Icos* für Bassklarinete und 2 Akkordeons. Aus welchem

Grund die hervorragenden Flötenkompositionen der Komponistin hier nicht berücksichtigt wurden, lässt sich allerdings nicht ermitteln. Wer sich in den Kammermusikstil der Violeta Dinescu mit diesen Portrait-CDs einhört, wird allerdings auch bei der Erarbeitung der anderen beachtenswerten Bläserwerke der Komponistin profitieren.

Adelheid Krause-Pichler

Albert Roussel: Chamber Music with Flute, Trio op. 40, Joueurs de flûte op. 27, Divertissement op. 6, Andante et Scherzo op. 51, Deux Poèmes de Ronsard op. 26, Sérénade op. 30, Jayn Rosenfeld and Friends, Centaur Records Inc. 2000, 1 CD, Best.-Nr. 50 2458 (Vertrieb: Klassik Center Kassel)

Albert Roussel ist den Querflötisten kein unbekannter, gehören doch seine *Joueurs de Flûte* für Flöte und Klavier und vielleicht auch noch das *Andante et Scherzo* für die gleiche Besetzung zum Standardrepertoire für dieses Instrument. Manche kennen sicher auch noch die *Deux poèmes de Ronsard* für Flöte und Sopran, aber wie viele von uns haben schon das *Trio op. 40* für Flöte, Viola und Cello, das *Divertissement op. 6* für Bläserquintett und Klavier oder die *Sérénade op. 30* für Flöte, Harfe und Streicher (Violine, Bratsche und Cello) gehört oder gar selber gespielt?

Dass es sich dabei um mindestens ebenso lohnende Musik handelt wie bei den bekannteren Werken, wird beim Hören dieser CD deutlich: Insgesamt sechzig Minuten Kammermusik mit Flöte von Roussel in größtenteils exzellenter Darbietung – das sind sechzig Minuten äußerst facettenreicher Musik ohne einen Hauch von Langeweile: verschmitzt und elegant, elegisch und kraftvoll, schwerelos schwebend und mit teilweise abrupten Schlussakkorden wieder auf den Boden zurückführend. Und ganz nebenbei erweist sich Roussel noch als ein Meister der Instrumentationskunst, wenn er z. B. in op. 40 die tiefe Lage der Flöte mit hohen Flageolett-Tönen der Streicher kombiniert und dadurch ganz ungewöhnliche Klangfarben entstehen lässt.

Die amerikanische Flötistin Jayn Rosenfeld studierte früher u. a. bei Marcel Moyse und ist heute Leiterin des *New York New Music Ensemble* und unterrichtet an der Princetown University sowie an der Juillard School Flöte. Mit ihrem dynamisch flexiblen, stets frei und rund klingenden Flötenton,

sehr differenziert eingesetztem Vibrato und fein dosierter Agogik versteht sie es, dem Zuhörer alle oben beschriebenen Facetten dieser Musik zu verdeutlichen. Sie führt so mühelos durch weit gespannte Kantilenen, schnelle Läufe und große Sprünge, dass manche ihrer „Freunde“ ihr nicht immer in gleichem Maße zu folgen vermögen. Am auffälligsten wird dies in den *Deux Poèmes de Ronsard*, bei denen die Sängerin mit ihrem etwas statischen Vibrato nicht mit der Biegsamkeit des Flötentones mitzuhalten vermag oder bei manchen hohen Lagen der Violine in der *Sérénade*, die hinsichtlich der Intonation leicht aus dem Rahmen fallen. Doch das sind eher Schönheitsfehler auf dieser sonst sehr einfühlsam musizierten CD.

Das in englischer Sprache abgefasste Booklet, dessen Vorderseite passend zu den *Joueurs de Flûte* und den Indienaufenthalten von Roussel eine indische Krishna-Statue ziert, geht kurz auf das Leben des Komponisten und die eingespielten Werke ein. Der Text der beiden Gedichte von Ronsard ist angefügt. Die Klangqualität der CD entspricht erfreulicherweise der Qualität der Einspielung und der eingespielten Werke.

Martin Heidecker

NEUEINGÄNGE

The Bach Family, 5 Trio sonatas for two flutes and cembalo, Maxence Larrieu (flute), Jean-Michel Tanguy (flute), Kristian Nyquest (cembalo), Pavane Records, Vertrieb: Klassik Center Kassel, 1 CD, Best.-Nr. PAV 507440

Arcangelo Califano: Trionsonate per due oboi, fagotto e B.c., Ensemble Barocco „Sans Souci“: Giuseppe Nalin (oboe barocco G.N.), Ruggero Vartolo (oboe barocco R.V.), Paolo Tognon (fagotto barocco), Terrell Stone (tiorba), Mario Caldieron (contrabbasso), Aldo Fiorentin (clavicembalo), Tactus Italy, Vertrieb: Klassik Center Kassel, 1 CD, Best.-Nr. TAC 700301

Carneval des Animaux, Works by Saint-Saëns, Matthys, Huylebroeck, Celis, Vermote, Coryn, Buckinx, Bondue, Posman; Arco Baleno Ensemble, Peter Verhoyen (flute), Frank Coryn (clarinet), Dirk Lievens, Marleen Ydiers (violin), Kate De Cock (viola), Stefaan Craeynest (violoncello), Gabriëla Fragner (double bass), Guy Penson, Sylvia Bernier (piano), Bart Quartier (percussion), David Van Bouwel (célesta); Kontakt: Arco Baleno v.z.w.,

Ewald Koch

NEUE SCHULE FÜR KLARINETTE

Ein zweibändiges Lehrwerk für Unterricht und Selbststudium

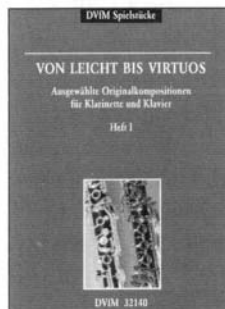
(Deutsches System und Boehm-System)

hrsg. unter Mitarbeit von Wieland Ziegenrucker

Band I (mit CD) DV 30070 € 23,-

Band II DV 30071 € 19,50

Seit 1968 haben Tausende von Klarinettenisten nach Ewald Koch ihr Instrument erlernt. Viele Anregungen bewogen den Autor zu einer grundlegenden Überarbeitung – das Standardwerk wird als „Neue Schule für Klarinette“ weiterhin Maßstäbe setzen. Das stilistische Spektrum ist nun noch weiter gefächert: Blues, Spiritual, Klezmer und Latin haben jetzt einen großen Anteil. Durch die vielen Duette ist die Schule auch besonders gut für den Gruppenunterricht geeignet. Band I erscheint mit einer CD, auf der sich 27 beliebte Spielstücke für Klarinette und Klavier befinden. Diese Stücke zeigen die ganze stilistische Bandbreite. Sie sind in zwei Versionen eingespielt: 1. (als Hörinformation) für Klarinette und Klavier, und 2. nur mit der Klavierbegleitung, um dem Klarinettenisten das eigene Musizieren zu ermöglichen.



VON LEICHT BIS VIRTUOS

Ausgewählte Originalkompositionen und Bearbeitungen zum Üben und Vorspielen für Klarinette und Klavier

hrsg. von Ewald Koch

Heft I

(Klarinette: e-h¹ bzw. e-g²)
DV 32140 € 11,-

Eine neue Auswahl an Spielstücken mit Klavier stellt Koch in den drei Heften „Von leicht bis virtuos“ vor. Im ersten Heft finden sich die Klavierbegleitungen zu Band I der Schule, die Hefte II und III entsprechen dem zweiten Band der „Neuen Schule für Klarinette“.

www.breitkopf.de

Breitkopf  Härtel

Kloosterhof 67, B-8200 Sint-Michiels, 1 CD, Best.-Nr. CX4003

Antonio Casimir Cartellieri: Klarinettenquartette, Dieter Klöcker (Klarinette), Consortium Classicum: Andreas Krecher (Violine), Niklas Schwarz (Viola), Armin Fromm (Violoncello), Dabringhaus & Grimm Audiovision GmbH, Detmold, 1 CD, Best.-Nr. MDG 301 1097-2

Dancing Flutes, Vergnügliche Bearbeitungen bekannter Komponisten, Werke von Chatschaturjan, Ravel, Saint-Saëns, Abreu, Rodriguez, Bizet, Bernstein, Malando, Ponchielli, Die 14 Berliner Flötisten, Künstlerische Leitung: Andreas Blau, Dabringhaus & Grimm Audiovision GmbH, Detmold; 1 CD, Best.-Nr. MDG 308 1114-2

Double Talk, contemporary japanese music, Guda Rosa (Blockflöte), Makiko Gotô (Koto), Vertrieb: Klassik Center Kassel, 1 CD, Best.-Nr. CD 21005

Florilège, Trompette & Orgue, Werke von Charpentier, Vivaldi, Delalande, J. S. Bach, Schubert, Rossini, Delerue, Simon Fournier (Trompete), Jean-Pierre Lecaudey (Orgel), Pavane Records, Klassik Center Kassel, 1 CD, Best.-Nr. PAV 507449

Flute in chamber music by L. Kupkovic & I. Parik performed by Miloš Jurković, Miloš Jurkovic (flute), Helena Gáforová (piano), Ivan Sokol (organ), Jozef Zsapka (guitar), Kontakt: Prof. Ladislav Kupkovic, Forstweg 28, 31559 Haste, E-Mail: Ladislav.Kupkovic@t-online.de, 1 CD, Best.-Nr. RB 0265-2131

kits allemande, Philipp Tenta spielt holländische Blockflötenmusik aus dem 17. Jahrhundert, Extraplatte Musikproduktions- und Verlags GmbH, Postfach 2, A-1094 Wien, 1 CD, Best.-Nr. EX 466-2

Mysterious Barracudas, Works by David Gordon, John McSherry, Lyle Mays, Couperin, Richard Jeffries; Respectable Groove: Evelyn Nallen (recorder), David Gordon (harpsichord, chamber organ, congas), Richard Jeffries (double bass, cuica), Ichiro Tatsuhara (percussion); Mister Sam Records, Roger Blackburn, 73 High St., Pirton, Hitchin, Herts SG5 3PU, E-Mail: mayerlman@oiron.fsnet.co.uk, 1 CD, Best.-Nr. samcd 001

Musikalisches Leipziger Allerlei, Suite mit Musik aus dem Mittelalter und Werke von Treibmann, Schein, Krieger, J.S. Bach, Pärt und Rosenmüller,

Jugendmusiziergruppe „Michael Praetorius“, Kontakt: Dr. Siegbert Rummel, Kleiststr. 41, 04157 Leipzig, 1 CD

Matthias Petzold: Elements, Working Band: Matthias Petzold (Tenor and Sopran Sax, Cello), Christian Winninghoff (Trumpet, Flugelhorn), Hanno Busch (Guitar), Nils Imhorst (Electric Bass, Double Bass), Roland Höppner (Drums), Roland Peil (Percussion) Ariane Baumgartner (Vocals) und Gäste, zu beziehen über www.indigo-records.de, 1 CD, Nr. 1005

Rossignol, mon mignon. Liebeslieder der Belle Epoque und der Spätromantik, Werke von Caplet, Ravel, Saint-Saëns, Delibes, Brandts-Buys, Hüe u.a., Trio Rossignol: Heidrun Kordes (Sopran), Thomas Richter (Flöte), Erika Le Roux (Klavier), The International Music Company AG, Hamburg, Kontakt: Thomas Richter, Brunhildenstr. 32a, 65189 Wiesbaden, 1 CD, Best.-Nr. 60118-215

Johann Christian Schickhardt: VI Concerts à 4 Flutes et Basse Continue, Flautando Köln: Katharina Hess, Susanne Hochscheid, Ursula Thelen, Kerstin de Witt (Blockflöten), Freiburger Musik Forum, Kontakt: Flautando Köln, Kerstin de Witt, Münzstr. 4, 21335 Lüneburg, 1 CD, Best.-Nr. AM 1320-2

Antonio Vivaldi: Concerti per Flauto, Dorothee Oberlinger, Ornamente 99, Dorothee Oberlinger (flauto dolce), Anton Steck (violino I), Christoph Maier (violino II), Jane Oldham (viola), Lorenzo Albert (fagotto), Olaf Reimers (violoncello), Jörg Meder (violone), Alexander Puliaev (cembalo, organo), Thomas Boysen (chitarra, liuto, tiorba), Marc Aurel Edition, Köln, 1 CD, Best.-Nr. MA 20015

Wolkenstein. Die Musik bei Oswald von Wolkenstein, Ensemble Alta Musica: Maria Köpcke (Sopran), Markus Schuck (Tenor), Rainer Böhm (Schalmei, Blockflöten, Saitentambourin), Dagmar Jaenicke (Pommer, Blockflöten), Hans-Jürgen Burggaller (Pommer, Fidel), Caroline Schneider (Schalmei, Alt), Anna Steigenberger (Sopran), Petra Prießl (Fidel), Leitung Rainer Böhm, Note 1 Musikvertrieb, Heidelberg, 1 CD, Carpe diem 16265

Gasparo Zanetti: 17th century italian dances, Ensemble Musica Antiqua Provence, Christian Mendoza, Direction, Claves Records, CH-Thun, 1 CD, Best.-Nr. CD 50-2103



Informationen:

ERTA e.V.

**Leopoldshafenerstr. 3
76149 Karlsruhe
Tel.: 0721-707291
Fax: 0721-788102**

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

12.-16.8.2002 Heek: Alte und Neue Musik stilgerecht interpretiert, Leitung: Gudula Rosa.
Anmeldung: Vivace Music, Wolbeckerstr. 149, 48291 Telgte, Tel.: 02504-985751, Fax: 02504-985752

26.8.-2.9.2002 Weikersheim: ...musica getuscht ... Leitung: M. Weilenmann
Anmeldung: Allegra, Kalmitstr. 24, 68163 Mannheim, Tel.: 0624-8321270 Fax: 0621-8321271, Allegra@t-online.de

21./22.9.2002 Lübeck: „Les Galantries 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 Galantries Amusantes“, U. Schmidt-Laukamp (Blockflöte), Michael Freimuth (Laute/Theorbe)
Anmeldung: Bärbel Kuras-Berlin, Schmiedekoppel 64, 23611 Bad Schwartau, Tel.: 0451-27677 Fax: 0451-2801816

22.9.2002 Alfter: AMA-Blockflötenschulreihe, Schwerpunkt Sopranblockflöte
Anmeldung: Christoph Heinrich Meyer, Prinzgasse 61, 53347 Alfter, Tel.: 02222-65745, Fax: 64332

27.-29.9.2002 Heppenheim: ERTA Blockflötensymposium und Festkonzert 10 Jahre ERTA e.V.

3.10.2002 Alfter: AMA-Blockflötenschulreihe, Schwerpunkt Sopranblockflöte
Anmeldung: Christoph Heinrich Meyer, Prinzgasse 61, 53347 Alfter, Tel.: 02222-65745, Fax: 64332

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

9.11.2002 Karlsruhe: Atemlehre, Leitung: Brunhilde Holderbach

9.-10.11.2002 Ebenhofen: Wochenendseminar, Leitung: Han Tol
Anmeldung: Flötenhof e.V., Schwabenstr. 14, 87640 Ebenhofen, Tel.: 08342-899111, Fax: 08342-899122

17.11.2002 Alfter: AMA-Blockflötenschulreihe, Schwerpunkt Sopranblockflöte
Anmeldung: Christoph Heinrich Meyer, Prinzgasse 61, 53347 Alfter, Tel.: 02222-65745, Fax: 64332

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

18.1.2003 Karlsruhe: Kinderlieder - meisterhaft gespielt, Leitung: M. Heidecker und J. Fischer
Anmeldung: ERTA

15.3.2003 Karlsruhe: Das große Blockflötensensemble, Leitung: Peter Thalheimer
Anmeldung: ERTA

31.10.-2.11.2003 Engelskirchen: 3. Internationale Blockflötentage Engelskirchen

Liebe ERTA-Mitglieder, liebe Kolleginnen und Kollegen, liebe Studierende,

die ERTA-Sektion Deutschland feiert 2002 ihr zehnjähriges Bestehen! Dieses soll in Verbindung mit dem ERTA-Kongress, der in diesem Jahr vom 27.-29. September in Heppenheim (Nähe Darmstadt) stattfindet, gebührend gefeiert werden. Deshalb gilt unsere besondere Einladung den „Gründungsmitgliedern“ und allen, die von Anfang an dabei sind und auf eine zehnjährige Mitgliedschaft zurückblicken können. Sie möchten wir gern in unserem Festkonzert am Samstagabend begrüßen können!

Das Thema des Kongresses **Blockflötenmusik aus aller Welt** verspricht Internationalität in Begegnung, Austausch, Hören, Lernen und Ken-

nenlernen – wir freuen uns auf ein Wiedersehen mit festlichem Anlass! Info und Anmeldung: ERTA e.V., Tel.: 0721 707291

ERTA-Mitgliederversammlung

Sehr geehrtes Vereinsmitglied,
unsere **ERTA-Mitgliederversammlung** findet im Rahmen des diesjährigen ERTA-Kongresses am

Samstag, den 28.9.2002, um 17:00

in Heppenheim, Schlossschule, Schulgasse 1, 64646 Heppenheim, im Saal statt.

Über eine rege Beteiligung würde ich mich sehr freuen.

Tagesordnung:

1. Begrüßung
2. Festlegung der Tagesordnung
3. Feststellung der Beschlussfähigkeit
4. Tätigkeits- und Geschäftsbericht des Vorstandes
5. Bericht des Kassenwarts
6. Entlastung des Vorstandes
7. Nachträgliche Genehmigung des durch den Vorstand ernannten Vorstandsmitgliedes Gabriele Breuninger
- (Da Frau Corinna Guzinsky aus privaten Gründen von ihrer Vorstandstätigkeit zurückgetreten ist, hat der Vorstand - mit Bezug auf §11 Ziffer 2) der Satzung - Frau Gabriele Breuninger als wählbares Mitglied nachnominert.)
8. ERTA-Kongress 2003 (Austragungsort, Thema)
9. Verschiedenes

mit freundlichen Grüßen

Der Vorstand:

Präsident: Johannes Fischer

Vizepräsident: Prof. Gudrun Heyens

Kassenwart: Heike Schmidt

Geschäftsführer: Gudrun Köhler

Presse: Ursula Schmidt-Laukamp und Corinna Guzinsky

weiteres Vorstandsmitglied: Markus Zahnhausen

10. Internationales Blockflötensymposium Heppenheim

Freitag 27.9.2002

Vortrag 1-4 13:00- 14:00

P. Bowman / L. D. Libera / V. Rondon / T. Maripuu:

Berichte zur Situation der Blockflöte

in England / Italien / Chile / Estland

England

Vortrag 14:15- 15:15

Kathryn Bennetts & Peter Bowman:

„The English Fantasy“

Italien

Vortrag 14:15- 15:15

Laura Dalla Libera:

Die Blockflötensonaten aus den Parma-Manuskripten

Deutschland

Vortrag 15:30- 16:15

Arne Spohr:

Von Rats-Instrumentisten und Wein-Hochzeiten

Die Blockflöte in der deutschen Instrumentalmusik des Frühbarock

Pause

16:15- 16:45

Chile

Workshop 16:45- 17:45

Victor Rondon:

Blockflötenmusik aus Chile

Chimuchina repertoire for recorder groups: pieces based in the esthetic of indigenous south american musical cultures.

Lateinamerika

Vortrag 16:45- 17:45

Patricia Rojas-Schubert:

Instrumente und Musik aus Lateinamerika

Workshop

18:00- 19:00

Egon Ziesmann:

Arrangements

Pause 19:00- 21:00

Konzert 21:00
Benjamin Thorn

Samstag 28.9.2002

Vortrag 9:00- 9:30

Johannes Fischer:

Altblockflötenschule für Erwachsene

Vortrag 5-8 9:45- 10:45

Y. L.-Weichsel / R.-M. Verhagen / Ch. Devroop / G. Rosa:

Berichte zur Situation der Blockflöte

Österreich / Holland / Südafrika / Japan

Österreich Workshop 11:00- 12:00

Yvonne Luisi - Weichsel:

J. J. Fux Triosonate für Blockflöte, Oboe und B.c.

Holland Workshop 11:00- 12:00

Reine - Marie Verhagen:

„Der Fluyten Lusthof“

Schweiz Vortrag 12:15- 12:45

Alf Jetzerr:

Der Traum vom perfekten Klang

Pause 12:45- 14:00

Ausstellung 13:00- 18:30

Südafrika Vortrag 14:00- 15:00

Chats Devroop:

Blockflötenmusik aus Südafrika

Estland Workshop 14:00- 15:00

Tiiu Maripuu:

„Blockflöte und Alte Musik in Estland“

Bericht mit Musik- und Videoaufnahmen über das Kinder- und Jugendfestival für Alte Musik in Kuressaare

Japan Vortrag 14:00- 15:00

Gudula Rosa:

Traditionelle japanische Musik und ihre Auswirkungen auf die zeitgenössische japanische Blockflötenmusik

offizielle Ausstellungseröffnung 15:15

Zana Clark spielt eigene Werke

Mitgliederversammlung 17:00

Festkonzert mit Festrede 19:00- 20:30

Prof. G. Braun / Bundespreisträger Jugend musiziert

Festkonzert mit Festvortrag zum 10-jährigen Bestehen der ERTA

„Verzauberter Gesang - Schrei aus dem Abgrund“

(Zur Situation der Blockflöte und des Blockflötenspiels im 21. Jahrhundert)

Party 21:00

Prof. Dr. U. Thieme / T. Reisige:

Mit musikalischer Gestaltung von Tobias Reisige und Co und Auszeichnung der „10-jährigen“ Mitglieder durch Ulrich Thieme

Sonntag 29.9.2002

Vortrag 9-11 9:00- 9:45

C. Michon / F. Thorsen / B. Thorn:

Berichte zur Situation der Blockflöte

in Australien / Frankreich / Norwegen

Australien Workshop 10:00- 11:00

Benjamin Thorn:

Weird and Wonderful Recorder Sounds for Beginners

Frankreich Workshop 11:15- 12:15

Claire Michon:

„Aufführung der diminuierten französischen Chansons im 16. Jahrhundert“

(Verhältnis Text/Musik, Tempo, Instrumente, Begleitung...)

Norwegen Vortrag 11:15- 12:15

Frode Thorsen:

Blockflötenmusik aus Norwegen in Beispielen

Konzert 12:30- 13:30

Sabine Federspieler/ Christian Horvath

spielen Werke von R. Shankar, T. Takemitsu, F. Vacchi u.a. für Blockflöte und Gitarre

Die ERTA ist jetzt online: www.erta.de

ERTA-Mitglieder können „verlinkt“ werden und aktuelle Nachrichten (z. B. Kursankündigungen) auf der Website der ERTA veröffentlichen.

Wenn Sie diesen Service in Anspruch nehmen wollen oder für

Informationen, Tipps und Termine per e-mail

in den Verteiler aufgenommen werden möchten, melden Sie sich bitte bei:

lucia.a.e.mense@netcologne.de

ERNEST KRÄHMER

40 FORTSCHREITENDE ÜBUNGSSTÜCKE · opus I

für Sopranblockflöte solo · hrsg. von Hugo Reyne
mit neuem, ansprechendem Notenbild



Ed. Moeck Nr. 1131

ISMN M-2006-1131-1

€ 10,50

Der Czakan

Das vorliegende Werk ist ursprünglich für den Czakan bestimmt. Der Czakan in seiner originalen Form ist eine Spazierstockflöte, versehen mit 8 Grifföchern wie unsere heutige Blockflöte (1+7), aber ohne Doppelloch. Im Unterschied zu einer Spazierstockflöte oder -klarinette, auf denen man das Repertoire der normalen Instrumente spielte, entwickelte sich für den Czakan ein eigenes Repertoire.

Die Kompositionen stammen von Anton Heberle, dem wohl ersten Förderer des Czakan. Möglicherweise war Heberle der Erfinder dieses neuen, der Mode entsprechenden Instruments.

MOECKMUSIC
INSTRUMENTE UND VERLAG

Postfach 3131, D-29231 Celle
Telefon: 05141/88 53 0 · Telefax: 05141/88 53 42
E-Mail: info@moeck-music.de · www.moeck-music.de

NACHRICHTEN

Helmut Schlövgot gestorben

Der langjährige Solo-Oboist des Berliner Philharmonischen Orchesters Helmut Schlövgot ist am 1. Mai im Alter von über 90 Jahren in der Nähe von Karlsruhe, wo er seine letzten Lebensjahre verbrachte, verstorben. 1911 in Leipzig geboren, war er Schüler des legendären Alfred Gleißberg, dessen Solostelle am Gewandhaus er 21-jährig übernahm. 1940 holte ihn Wilhelm Furtwängler zu den Berliner Philharmonikern, denen er dann 34 Jahre lang angehörte. Helmut Schlövgot hat sich auch als Herausgeber von Werken Vivaldis und Telemanns einen Namen gemacht.

Der Ort mit dem weltweit längsten Namen findet sich nicht in Wales, sondern auf der Nordinsel von Neuseeland. 85 Buchstaben zählt der Name des dortigen Ortes: „Taumatawhakatangihangakoauauotamateaturipukakapikimaungahoronukupokaiwhenua kitanatahu“. Aus der Maori-Sprache übersetzt, soll dies bedeuten: Der Ort, wo Tamatea seiner Geliebten auf der Flöte vorspielte (wobei Tamatea noch etwas näher beschrieben wird). Aus einem Leserbrief von Christof Wadlinger, München, in der FAZ 113 vom 17.05.2002

Der European Recorder Players Club EuroRPC e.V. hat sein Jahrestreffen vom 15.-17. November 2002. Neben der Mitgliederversammlung gibt es praktische Workshops, Vorträge, ein Konzert und die Möglichkeit zum Ensemblespiel. Das Treffen ist offen für Jedermann. Info/Anmeldung: <http://www.eurorpc.com> oder Bärbel Hanslik, Lerchenbühl 34, 91056 Erlangen, Tel./Fax: 09131/63178, E-Mail: Baerbel.Hanslik@t-online.de

Diplomstudiengang für Traversflöte



An der Hochschule für Musik und Theater Hamburg wird ab dem Wintersemester 2003/04 der Diplomstudiengang Traversflöte eingerichtet. Das Instrument wird von Peter Holtslag unterrichtet, der an der selben Hochschule auch eine Blockflötenprofessur innehat. Die Aufnahmeprüfungen finden im Frühjahr 2003 statt.

Frankreich-Stipendien des Deutsch-Französischen Kulturrates. Zur Förderung des deutsch-französischen Kulturaustauschs vergibt der Deutsch-Französische Kulturrat in Zusammenarbeit mit der Französischen Botschaft in Berlin für das **Jahr 2003** wieder Stipendien an junge deutsche Künstler.

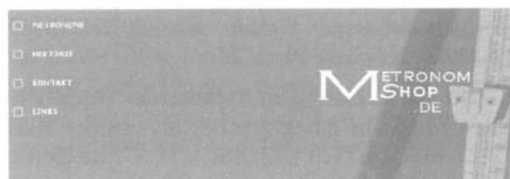
Das Stipendium beinhaltet einen auf drei Monate begrenzten Unterhaltszuschuss, der im Jahr 2002 € 782 monatlich betrug. Bewerber sollten nicht älter als 30 Jahre sein und über gute französische Sprachkenntnisse verfügen. Über die Vergabe der Stipendien entscheidet der Deutsch-Französische Kulturrat.

Die Bewerbungsfrist endet am **1. September 2002**. Die Bewerbungen sind zu richten an den Deutsch-Französischen Kulturrat, –Deutsches Sekretariat–, Postfach 102431, 660,24 Saarbrücken, Tel.: 0681 5011226, Fax: 0681 5011269

5.-9.8.2002 in Bamberg, Blockflöte intensiv mit Markus Zahnhausen. Im Mittelpunkt der Kurswoche, die sich an Studenten, Lehrende und fortgeschrittene Amateurspieler richtet, steht die intensive Auseinandersetzung mit Fragen der Spieltechnik, Interpretation und Übertechnik in Werken des Barocks und der Gegenwart. Ergänzt wird der tägliche Unterricht durch gemeinsame Kammermusik, Hörstunden und Vorträge. Info: Markus Zahnhausen, Schillerplatz 16, 96047 Bamberg, Tel.: 0951 2999935, E-Mail: VillaConcordia@aol.com

9.-18.8.2002 Burg Rothenfels, Ensemblespiel und Instrumentenbau mit Edda Rassow (Vdg., Blfl.) u.a. Info: Burg Rothenfels, 97851 Rothenfels, Tel.: 09393 999-99, Fax: -97, www.burg-rothenfels.de

15.-21.8.2002 Sommerakademie für Alte Musik Innsbruck. R. Wistreich, M. Mauch (Ges.), Ch. Toet (Posaune), Br. Dickey (Zink), Kl. Eichhorn, R. Jaud (Orgel), Chr. Beuse (Dulcian), H. Tol, J. van Goethem (Blfl.), L. Brunmayr-Tutz (Trfl.), A. Bernardini (Ob.), A. Grazi (Fg.), A. Lackner (Tr.), J. Hollowas, R. Podger, St. Ritchie (Vn.), M. Engel (Vc.), W. Rumber (Violine), Joh. Sonnenleitner (Cemb., Fg., Clavich., Virginal), J. Christense (B. c.), W. Kujiken (Vdg.), N. North (Lt.), U. Vogt-Eissler (Körperschulung). Info: Innsbrucker Festwochen GmbH, A-6020 Innsbruck, Burggraben 3, Tel: +43 (512) 571032, Fax: -563142, www.altemusik.at



17.-24.8.2002 Tomar (Portugal). Intern. Musikkurs mit J. Feldman (Ges.), P. Holtslag (Blfl., Trfl.), R. Gwilt (Vn., Va.), R. Zipperling (Vc., Vdg.), K. Haugsand (Cemb.), A. Mafalda Castro (Kammermusik). Info: Academia de Música Antiga, R. Ricardo Espírito santo, 3-1ª Esq., P-1200-790 Lisboa, Tel./Fax: +351 (21) 3907724, www.academia-musicantiga.pt

23.-31.8.2002 OFF = Oboe Fagott Festival in Kremsmünster (Österreich). **23.-28.8.2002 Kurs I** wendet sich an Studenten, Musikschullehrer und sehr fortgeschrittene Laien. **26.-31.8.2002 Kurs II** wendet sich an Musikschrler und Amateure mit Grundkenntnissen im Ensemblespiel. Der zentrale Schwerpunkt beider Kurse liegt im Erarbeiten von Doppelrohrkammermusik, sei es im Doppelrohrensemble oder in kammermusikalischen Besetzungen mit Cembalo und Klavier. Dozenten für Oboe: Josef Blank, Petra Rainer, Thomas Rischaneck, Peter Tavernaro, Dozenten für Fagott: Volker Braach, Robert Buschek, Johannes Wregg. Weitere Dozenten: Katja Bielefeld und Sven Birch (Klavier), Alexander Gerner (Atemtechnik), Norbert Zeilberger (Cembalo). Info: Peter Tavernaro, Häusermühle 6, A-4048 Puchenau, Tel./Fax: +43 (0732) 221148, Mobil: +43 (0650) 3575342, E-Mail: o-f-f@aon.at, Homepage: www.o-f-f.de.vu

26.8.-2.9.2002 Schloss Weikersheim ASPECTE-Kurs mit M. Weilenmann, P. Memelsdorff (Blfl.), B. Frnaklin (Vdg.), M. Derungs (Tastinstr.), K. Landerkin, T. Brüttsch (Ges.), L. Lütteken (Musikwissenschaft): Dt. und ital. Musik der Renaissance. Info: Allegra, Kalmitstr. 24, 68163 Mannheim, Tel. 0621 83212-70, Fax: -71, www.allegro-online.de

1.-5.9.2002 Kloster Michaelstein. Musik des 17. u. 18. Jh. aus historischer und moderner Sicht, Kammermusik – Meisterklassen – Zeitgeschichtliche Referate. Dozenten: Ulrike Volkhardt (Blfl.), Gunhild Ott (Querfl.), Karl Kaiser (Trfl.), Hans-Christian Euler (Vn./Barockvn.), Ludger Rémy (Cemb.), Christian Niedling (Vc., Vdg.). Info: Stiftung Kloster Michaelstein, Postfach 25, 38881 Blankenburg, Tel.: 03944 9030-0, Fax: 03944 9030-30, www.klos-

ter-michaelstein.de; Helene Schelle, Tel.: 0160 95920026, H.Schelle@gmx.de

1.-7.9.2002 Workshop im Rahmen der Woche der Alten Musik in Krieglach mit M. van der Sluis (Ges.), M. Gatti (Trfl.), M. Posch, M. Oman (Blfl.), E. Höbarth (Str.), R. Lislevand (Git., Lauteninstr.), A. Lawrence-King (Harfe, Psalterium), B. van Asperen (Cemb.), L. Duftschmid, E. Kurz (Vdg.). Info: Johann-Joseph-Fux-Studio, G. Täubl, Friedrich-Schlegel-Gasse 3, A-8670 Krieglach, Tel.: +43 (3855) 228712, Fax: 25 97, www.fux-studio.at

3.-8.9.2002 Herbstkurs für Flöte/Traversflöte (Klaus Holsten), Cembalo (Beata Seemann) und Kammermusik in Dinkelsbühl. Instrumental- und Kammermusikurs für fortgeschrittene Amateure, Musiklehrer, Studierende und Schüler. Offener Unterricht, Kammermusikbetreuung. Info: Klang & Körper, Am See 1, 17440 Klein Jasedow, Tel.: 038374 75228, E-Mail: kh@humantouch.de, www.klangundkoerper.de

6.-15.9.2002 Burg Rothenfels, Renaissancetanz mit Walter Waidosch u.a. Info: Burg Rothenfels, 97851 Rothenfels, Tel.: 09393 999-99, Fax: -97, www.burg-rothenfels.de

9.-15.9.2002 „Blockflöte und mehr ...“ in Altglofsheim (Bay.). Instrumentales Zusammenspiel vom Trio bis zum doppelchörigen Spiel, Ltg.: Silke Wallach. Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V., Postfach 410236, 34064 Kassel, Tel.: 0561 935170, Fax: 0561 313772, E-Mail: iamev@t-online.de, Internet: www.iam-ev.de

12.-15.9.2002 Meisterkurs Traversflöte mit Prof. Berthold Kuijken im Forum Artium (Norddeutsches Studienzentrum) in Georgsmarienhütte. Info: Forum Artium, Am Kasinopark 1, Postfach 1616, 49114 Georgsmarienhütte, Tel.: 05401 34160, Fax: 05401 34223

13.-15.9.2002 Allgemeine Musiktheorie. Was ist eigentlich eine Tonart? Worin unterscheiden sich Dur und Moll? Wie setzen sich Akkorde (Drei- und Vierklänge) zusammen? Was ist eine Modulation? Was sind die Hauptakkorde (Stufen) einer Tonart? Diese und weitere Fragen rund um die Musik- und Harmonielehre stehen im Mittelpunkt unseres Workshops. Voraussetzungen: Notenkenntnisse. Dozent: Hubert Minkenberg. 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.-15.9.2002 Familienmusikwochenende in Hitzacker. Inhalt: u. a. Blockflöten-Gruppe für 6–12-jährige Kinder, Leitung: Renate Hodgson. Info: Martina Meier, Blakshörn 42, 22159 Hamburg, Tel.: 040 6445791 und Frauke Riecke, Kupferdamm 88, 22159 Hamburg, Tel. 040 6452591

13.-15.9.2002 Gut Holz! – Kammerorchester-Workshop für Neu- und Wiedereinsteiger jeglichen Alters in Butzbach/Münster. Teilnehmerkreis: 2 Flöten (keine Blockflöten), Oboen, Klarinetten, Fagotte und Hörner, Leitung: Dietrich Stefan. Info: Peter Küntzel, Tel./Fax: 06151 47285 oder Gerhart Roth, Tel.: 06162 72898

14.-21.9.2002 Kurs für Blockflöte und Gambe, Barockcello mit Basso continuo. Der Schwerpunkt des Kurses liegt auf instrumentaler Kammermusik des 17. und 18. Jh. Hierbei soll in erster Linie die kammermusikalische und klanglich sehr reizvolle Vermischung der Instrumente Blockflöte und Gambe/Barockcello anhand von Originalliteratur erarbeitet werden. Dozenten: Dorit Woher, Jaap ter Linden und Winfried Böning. Info: Hotel Laudinella, CH-7500 St. Moritz, Tel.: +41 (0)81 8360602, Fax: +41 (0)81 8360001, E-Mail: kultur@laudinella.ch, www.laudinella.ch

15.-18.9.2002 Meisterkurs Laute mit Prof. Hopkinson Smith (Basel) im Forum Artium (Norddeutsches Studienzentrum) in Georgsmarienhütte. Info: Forum Artium, Am Kasinopark 1, Postfach 1616, 49114 Georgsmarienhütte, Tel.: 05401 34160, Fax: 05401 34223

20.-22.9.2002 6. Familienmusikwochenende Beckerwitz (Mecklenburg-Vorpommern). Folgende Kurse sind u. a. vorgesehen: **Blockflöten und Holzbläser** (Ltg.: Sabine Franz) und **Blechbläser** (Ltg.: Manfred Oergel). Info: Pirina und Holger Kittel, Dorfstr. 7, 17237 Rödlin, Tel.: 039826 76844, E-Mail: pirina.kittel@gmx.de

21.-29.9.2002 Jerusalem, 20th Jerusalem Early Music Workshop mit P. Harvey, C. Denley (Ges.), Fr. de Bruine (Ob.), H. Tol, B. Spanhove (Blfl.), M. Vallon (Fg.), E. Wallfisch, K. Debretzeni (Vc., Va.), R. Tunnicliffe, A. McGillivray, M. Vallon (Vc., Vdg.), M. Wadsworth (Lt., Git.), M. Proud, M. Halls, R. Howarth (Cemb.), M. Schneider (Orchester). Info: The Jerusalem Early Music Workshop, PO Box 39442, Tel Aviv 61393/Israel, Tel./Fax: +972 (3) 7441172, E-Mail: hedsella@netvision.net.il

21.-22.9.2002 Lübeck. Suiten und Sonaten aus dem französischen Hochbarock mit Ursula Schmidt-Laukamp (Blfl.). Info: Bärbel Kuras-Berlin, Schmiedekoppel 64, 23611 Bad Schwartau, Tel.: 0451 27677, Fax: 0451 2801816, E-Mail: BaerbelKurasBerlin@web.de

3.-6.10.2002 1. Altenberger Herbstkurs für Alte Musik. Kammermusik für Renaissance- und Barockmusik, Dozenten: Katrin Krauß (Blfl.), Holger Peters (Vdg. und Barockcello), André Henrich (Lauteninstrumente, Barockgitarre, Generalbass). Info: Holger Peters, Tel.: 0221 682523, faustpeters@aol.com, www.altenberger-altemusik.de

9.-13.10.2002 Meisterkurs Marion Verbruggen im Rahmen der „Tage Alter Musik“ Kassel, unter dem Titel „Die Niederländer in Kassel“ für fortgeschrittene Spieler, Lehrer, Studenten; Dozentenkonzert im Rahmen des Festivals. 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

11.-13.10.2002 Abenteuer Improvisation Improvisationswerkstatt mit Beata Seemann und Klaus Holsten in Weikersheim. Für junge Instrumentalisten aller Couleur von 14 bis 27 Jahren. Ziel des Kurses ist, die Musik zu finden, die in uns steckt und die sich im Augenblick formt und ereignet. Info: Jeunesses Musicales Deutschland, Tel.: 07934 99360; Klang & Körper, Am See 1, 17440 Klein Jasedow, Tel. 038374 75228, E-Mail: kh@humantouch.de, www.klangundkoerper.de

12.-13.10.2002 Ensemblespiel mit Flöte, Geige und Cello in Kiel. Dieser Kurs richtet sich an Querflötisten und Streicher, die Spaß am Zusammenspiel haben. Leitung: Silke Westendorf-Schulz. Info: Silke Westendorf-Schulz, Amagerbrogade 32, 5tv, DK-2300 Kopenhagen S, Tel./Fax: +45 32959596

12.-19.10.2002 Kurs für Blockflötenensemble mit Martina Joos (Ensembleleiterin, Solistin). In dem Kurs geht es um stilgerechte Interpretation und Verbesserung der Grundlagen im Ensemblespiel. Die Schwerpunktarbeit befasst sich mit der Consort-Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts aus England und Italien in drei- bis achstimmiger, auch doppelchöriger Besetzung. Info: Hotel Laudinella, CH-7500 St. Moritz, Tel.: +41 (0)81 8360602, Fax: +41 (0)81 8360001, E-Mail: kultur@laudinella.ch, www.laudinella.ch

18.-20.10.2002 4. Potsdamer Meisterkurs für Flöte/Traversflöte und Cembalo. Intensivkurs für professionelle Musiker, begrenzte Teilnehmerzahl (5 pro Instrument), Unterricht, Konzertvorbereitung, öffentliches Abschlusskonzert in Schloss Caputh bei Potsdam. Info: Klang & Körper, Am See 1, 17440 Klein Jasedow, Tel.: 038374 75228, E-Mail: kh@humantouch.de, www.klangundkoerper.de

18.-20.10.2002 ~ A Quatro ~. Musica Portuguesa. Fantasien und Canzonen der portugiesischen Renaissance von Anóntio Carreira (16. Jh.). Das 16. Jh. war das goldene Zeitalter in der portugiesischen Kultur. António Carreira, Sänger, Organist und Komponist, nimmt eine Vorrangstellung ein. Besondere Berücksichtigung wird das musikalische Ensemblespiel, die Intonation, die Artikulation und die Interpretation finden. Veranstaltungsort: Altes Rathaus Unteröwisheim/Kraichtal bei Bruchsal, Leitung: Heida Vissing. Info: Tre Fontane Seminare, Ronald Brox, Eckenerstr. 12, 48147 Münster, E-Mail: brox@muenster.de, www.edition-tre-fontane.de, Tel./Fax: 0251 2301483

24.-27.10.2002 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

26.-27.10.2002 Blockflötenworkshop in Hamburg. Inhalt: Blockflöten-Consort (3-/6-stimmig) mit Werken aus Renaissance und Frühbarock, Leitung: Frank Vincenz. Info: Frank Vincenz, Eulenkrugstr. 84, 22359 Hamburg, Tel.: 040 64430291

29.10.-3.11.2002 Herbstkurs für Flötisten und Gitarristen in Herrsching am Ammersee (Oberbayern) mit Elisabeth Weinzierl, Edmund Wächter und Gerret Lebuhn. Inhalt: Interpretation, Kammermusik, Instrumentaltechnik und Methodik. Info: Gerret Lebuhn, Egelseestr. 6 B, 86949 Windach, Tel.: +49 (0) 8193 700920, Fax: +49 (0) 8193 700921, Mobil: +49 (0) 171 4067566, E-Mail: gerret-lebuhn@msn.com, Elisabeth Weinzierl/Edmund Wächter, Tel.: +49 (0) 89 155492, E-Mail: Weinzierl-Waechter@t-online.de

Die Autoren der Artikel

David Lasocki, Music Library, School of Music, Indiana University, Bloomington, IN 47405/USA. Mehr über Lasocki auf Seite 174 und bei www.indiana.edu sowie auf zahlreichen anderen Websites.

Bruce Haynes begann anfang der 1960er Jahre mit dem Spiel und dem Bau von Barock-Oboen. Er ist bekannt für viele CD-Einspielungen und mehr als 40 Veröffentlichungen, darunter das Buch *Music for oboe* und seine Beiträge für MGG und das New Grove Dictionary. Er unterrichtet an der Université de Montreal und der McGill University. Mehr über Bruce Haynes bei www.atmaclassique.com, www.idrs.colorado.edu.

Ulrich Mahler, 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.

Matthias Maute ist Mitglied verschiedener Ensembles (Trio Passagio, Ensemble Caprice, Rebel Consort) mit denen er häufig konzertiert und schon einige CDs eingespielt hat. Auch als Komponist hat sich Maute bereits einen Namen gemacht und Werke bei Amadeus, Ascolta, Carus, Mieroprint und Moeck veröffentlicht. Zur Zeit arbeitet er an dem Buch *Improvisation im Blockflötenunterricht*. Matthias Maute unterrichtet seit dem Jahr 2000 Blockflöte an der McGill Universität in Montreal/Kanada, ist aber auch häufig in Europa mit Kursen, Konzerten und Vorträgen tätig.

Impressum:

TIBIA · Magazin für Holzbläser

27. Jahrgang · Heft 3/2002

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, Plazierungsvorschrift. 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 4/2002 erscheint im Oktober 2002 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Elke Gallenmüller: Die Atemstütze bei Bläsern

Gerhard Braun: Serockis *Concerto a la cadenza*

Karl Ventzke: Bemerkungen über Louis Drouet

und ein Porträt des Oboisten Han de Vries von Christian Schneider

CESAR BRESGEN NACHRUF FÜR EINE AMSEL

für einen Blockflötenspieler (S^{ino}, S, A, T)
mit neuem, ansprechendem Notenbild



Ed. Moeck Nr. 430

ISMN M-2006-0430-1

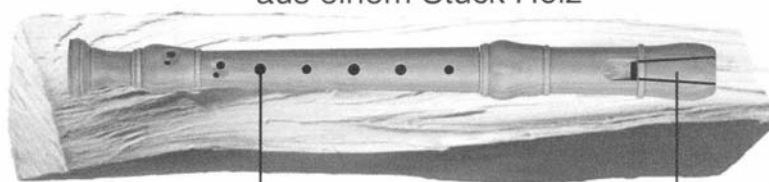
€ 2,75

Die spieltechnischen Ansprüche, die das Stück an den Flötenspieler stellt, sind keineswegs außergewöhnlich, jedoch bedarf es guter stilistischer Einfühlung und einer gewissen Improvisationsgabe, um sie in Verbindung mit dem Text zu guter Wirkung zu bringen. Zur Aufführung werden vier Flöten verschiedener Stimmlagen benötigt: in c¹ (Tenor), f¹ (Alt), c² (Sopran) und f² (Sopranino). Der Spieler kann diese Instrumente auf einem Tisch vor sich liegen haben oder – vielleicht besser – sie sich jeweils von einem Partner reichen lassen. Dieser kann auch in Nr. 6 und 9 die Schellen spielen.

MOECKMUSIC
INSTRUMENTE UND VERLAG

Postfach 3131, D-29231 Celle
Telefon: 051 41/88 530 · Telefax: 051 41/88 53 42
E-Mail: info@moeck-music.de · www.moeck-music.de

KUN
www.kueng-blockfloeten.ch



aus einem Stück Holz

entgratete Grifflöcher
konischer Windkanal
von Hand intoniert

STUDIO - die Schulblockflöte mit den EXTRAS!

www.moeck-music.de

noten

alte musik
neue musik
folk&pop
lehrwerke

bücher

instrumentenkunde
zeitgenössische musik
musik-cartoons

periodika

tibia. magazin für holzbläser
zeitschrift für spielmusik

tonträger

walter van hauwe
jeremias schwarzer
trio diritto



blockflöten

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

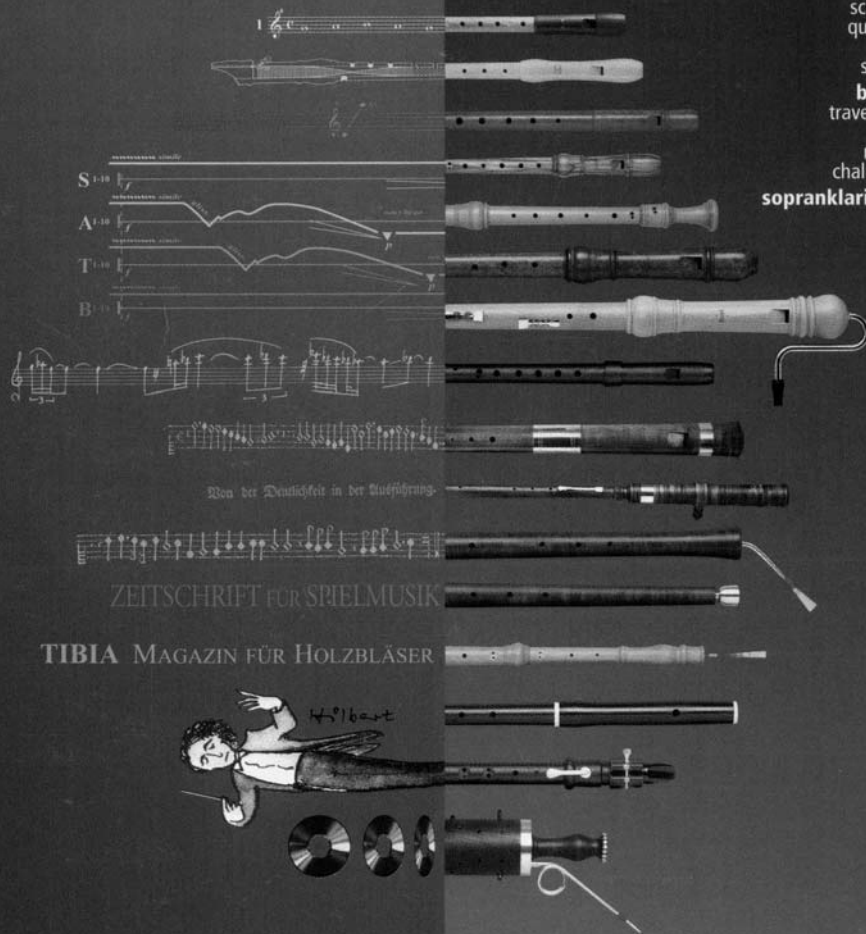
renaissance

krumhorn
cornamuse
rauschpfeife
dulcian
pommer
schalmei
querflöte
zink
serpent

barock

traversflöte
oboe
rankett
chalumeau

sopranklarinette



ZEITSCHRIFT FÜR SPIELMUSIK
TIBIA MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER

Postfach 3131
D-29231 Celle
Lückenweg 4
D-29227 Celle

MOECKMUSIC
INSTRUMENTE UND VERLAG

Tel +49-5141-8853-0
Fax +49-5141-8853-42
www.moeck-music.de
info@moeck-music.de

Peter Thalheimer

Entschlüsselung – Hilfe zum Notenlesen aus verschiedenen Schlüsseln, nicht nur für Blockflötenspieler

„Hilfe, ich soll Altschlüssel lesen – das kann ich nicht!“ Jeder Blockflötenspieler kennt diese Situation, entweder aus dem eigenen Erleben oder anschaulich dargeboten durch Ensemblemitglieder oder Blockflötenschüler. Meist lassen dann die guten Ratschläge derer, die eine problemlose Stimme zu spielen haben, nicht lange auf sich warten: „Das ist doch ganz leicht, einfach einen Ton höher.“

Der naheliegenden Idee, sich in einer stillen Stunde einmal mit einer anderen Notation zu beschäftigen, steht meist entgegen, dass es sich bei diesem Problem um ein Buch mit sieben Siegeln (und endlos vielen Schlüsseln) zu handeln scheint: Flöten in C und F, vielleicht auch noch in anderen Stimmungen, dann G-, F- und C-Schlüssel in verschiedenen Lagen – also endlos viele Kombinationsmöglichkeiten? Wo soll man anfangen?

Im Folgenden wird ein Verfahren beschrieben, das sich zum Lesen sämtlicher Verschlüsselungen eignet, gleichermaßen aber auch zum Spiel ungewohnter Blockflötenstimmungen und zum Transponieren in beliebige Tonarten. Den Ausgangspunkt bildet dabei die Tatsache, dass jeder fortgeschrittene Spieler beim Notenlesen die Position eines Notenkopfes im Liniensystem direkt mit einem Griff auf dem Instrument assoziiert. **Praktiziert wird also ein Notationssystem, das durch die Lage des tiefsten Blockflötentones im Notensystem definiert ist.** Das Bewusstsein des Notennamens ist dabei nicht unbedingt erforderlich, beim schnellen Lesen könnte dies sogar ein hinderlicher Umweg sein. Blockflötenspieler werden in diese Lesetechnik normalerweise in einer bestimmten Reihenfolge eingeführt:



Selbstverständlich und ohne großes Nachdenken wird später die erste Notationsart auf die Tenorflöte in c¹ übertragen und die dritte, die sogenann-

te „Chornotation“ der Altblockflöte, auf das Spiel der Bassblockflöte aus dem Violinschlüssel. Prinzipiell ist beim Spielen aus diesen Notationen das Bewusstsein für die reale Tonhöhe bzw. die Kenntnis des Notennamens nicht erforderlich.

Die nächste Notationsart, die ein Blockflötenspieler üblicherweise kennenlernt, ist das Spiel der Bassblockflöte aus dem Bass-Schlüssel:



In diesem Stadium des Lernens verschiedener Blockflötennotationen beherrscht der Spieler schon ein Drittel alle denkbaren Fälle der G-, F- und C-Schlüssel, des Spiels aller möglichen Blockflötenstimmungen und auch des Transponierens in beliebige Tonarten. Die zahlreichen Kombinationsmöglichkeiten von Flötenstimmungen und Schlüsseln lassen sich nämlich reduzieren auf nur **12 verschiedene Lagen des Blockflöten-Grundtons innerhalb des Notensystems**. Allerdings müssen gegebenenfalls bestimmte Vorzeichen in der Vorstellung des Spielers ergänzt werden.

Eine Übersicht über diese 12 möglichen Notationsarten bietet die Tabelle¹ auf der Seite XII dieses Heftes: Der Notenkopf am Anfang jedes Notensystems gibt die Lage des Blockflöten-Grundtones im System an, die nachfolgenden Schlüssel determinieren diese Note als Grundtöne verschiedener Blockflöten in verschiedenen Notationen. Die Tonhöhenangabe nennt dabei den Grundton der jeweiligen Blockflöte. Die Grundtöne der Blockflöten steigen von links nach rechts an, verschiedene Notationen für dasselbe Instrument stehen direkt untereinander. Die schon erwähnten gebräuchlichsten Notationsarten, mit denen Blockflötenspieler normalerweise beginnen, finden sich in den Zeilen 5, 8, 1 und 6.

Wenn man die Betrachtung auf das Schlüssellesen und das Spiel verschiedener Blockflötenstimmungen einschränkt, das Transponieren in beliebige

Tonarten also einmal ausklammert, dann ist festzustellen: Die Lesart der Zeile 11 kommt so selten vor, dass sie vernachlässigt werden kann, die Variante in Zeile 12 macht erfahrungsgemäß wenig Schwierigkeiten. Es verbleiben genau 6 Lesarten, von denen die Zeilen 2 und 9 hauptsächlich für die Besitzer von g¹-Flöten relevant sind.

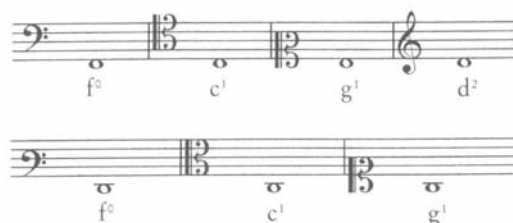
Den Anlass zu jenen anfangs beschriebenen Hilferufen bilden also meist die noch verbleibenden vier Lesarten, die in der Tabelle in den Zeilen 3, 4, 7 und 10 dargestellt sind. Das bedeutet aber auch, dass sich das Problem der vielfältigen Notationen deutlich reduziert hat und dadurch überschaubar geworden ist. Wenn man zu den genannten Standard-Notationen (Zeilen 1, 5, 6 und 8) vier weitere übt, ist man auf (fast) alle Eventualitäten vorbereitet.

Wie eignet man sich nun eine „neue“ Notationsart an? Grundsätzlich sollte mit dem Bewusstsein für die Lage des Blockflöten-Grundtones im Notensystem begonnen werden. Für die Ausweitung des lesbaren Tonraumes werden verschiedene Spieler je nach Veranlagung unterschiedliche Wege bevorzugen. Diejenigen, die das auditive Lernen (Aufnahme über das Gehör) bevorzugen, erreichen meist schnelle Fortschritte durch Übertragung der notierten Intervalle auf das Instrument. Visuelle und haptische Lerntypen (Aufnahme durch das Auge bzw. durch das „Be-greifen“) suchen sich meist einige „Fixpunkte“ im Notensystem, die sie mit den zugehörigen Griffen verbinden. Die übrigen Töne werden dann durch diatonisches Fortschreiten ergänzt.

* * *

Möglicherweise erscheint dieses System aus 12 verschiedenen Verschlüsselungen kompliziert und theoretisch, und vielleicht erzeugt es in seiner Komplexität sogar Bewunderung für die Blockflötenspieler vergangener Jahrhunderte. Eigentlich gibt es dafür aber keinen Grund. Vielfältig und kompliziert wurde das System nämlich erst durch die Addition verschiedener Vereinfachungsversuche. Zum einen hat man nämlich im 20. Jahrhundert die Renaissancemusik, die in den sogenannten „alten Schlüsseln“ notiert war, in den Violin- und den Bass-Schlüssel übertragen, zum andern das historische Blockflötenstimmwerk, das im Quintabstand stand, durch Flöten in der barocken C-F-Stimmung (Quint-Quartabstand) ersetzt. Durch diese Kombination zweier Verbesserungs- oder

Vereinfachungsversuche wurde das historische Notationssystem, das viel einfacher zu lesen war, zerstört. Verwendet man den historischen Blockflötensatz im Quintabstand (f⁰ c¹ g¹ d²), notiert eine Oktave tiefer, so sind alle damals üblichen Schlüssel mit nur zwei Lesemustern zu entschlüsseln:



Als im 17. Jahrhundert zusätzlich zu den Quintabstand-Stimmwerken auch Instrumente im Quartabstand in Gebrauch kamen, z. B. die Sopranblockflöte in c², forderte Michael Praetorius aus gutem Grund, man solle zu **allen** Instrumenten auch welche im Quartabstand bauen.² Damit konnten die Lese- und Griffprobleme durch Instrumentenwechsel gelöst werden. Für die c²-Großbassblockflöte empfahl sich – frei nach Praetorius³ – die Notation im Subbass-Schlüssel. Die Griffweise entsprach damit genau der eines zwei Oktaven höheren Sopraninstrumentes.



Im 18. Jahrhundert gab es – zumindest lokal begrenzt – eine Vielzahl verschiedener Blockflötenstimmungen, die sich weder in ein Quint- noch in ein Quartquint-System einordnen lassen. Die Notation war aber nicht weniger praktisch für die Spieler: Ausgehend von der Notation der mittlerweile zur „Normalinstrument“ gewordenen f¹-Blockflöte wurden alle Blockflöten anderer Stimmung in einer Griffschrift notiert. In Frankreich galt als Normalfall die Schreibweise im französischen Violinschlüssel, die auch auf die Bassflöte und das Sopranino übertragbar war:



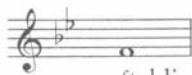
Für das Sopranino und die C-Flöten erfand Michel Pignolet de Montéclair eine spezielle Notation: Der Schlüssel wurde so verschoben, dass der Notenkopf

für den Grundton in dieselbe Position rückt wie beim f^1 im französischen Violinschlüssel:



Der Violinschlüssel steht jetzt also nicht **auf** einer Linie, sondern im 2. Zwischenraum, für die c^2 -Blockflöte sogar auf der zweiten unteren Hilfslinie.⁴

In England war für die f^1 -Flöte der normale Violinschlüssel üblich. Alle anderen Blockflöten, besonders die „Small Flutes“ in d^2 und c^2 , wurden so transponierend notiert, dass die Noten mit den Griffen der f^1 -Flöte gelesen werden konnten. Bekannt ist dies insbesondere von Giuseppe Sammartinis Blockflöten-Konzert in F-Dur, dessen Solostimme im Original⁵ in B-Dur notiert ist:



f^1 , klingend c^2 (in F-Dur)

In Deutschland war für die f^1 -Blockflöte meist ebenfalls der französische Violinschlüssel üblich. Wir kennen dies aus der Originalnotation der Werke Telemanns oder Johann Sebastian Bachs. Flöten in anderer Stimmung waren im 18. Jahrhundert in Deutschland selten. Entsprechend der englischen Praxis wurde gelegentlich eine transponierende Notation verwendet. Ausgehend von der Griffweise der f^1 -Flöte notierte z. B. Bach in seiner Kantate *Ihr werdet weinen und heulen* (BWV 103) die d^2 -Blockflöte wie folgt:



f^1 , klingend d^2

Ohne Kenntnis der alten Notationssysteme wurden übrigens in Deutschland um 1930 alle historischen Modelle neu erfunden: Waldemar Woehl⁶ verwendete die transponierende Notation mit C-Flöten-Griffen für alle Blockflötenstimmungen, Karl Goffert⁷ propagierte dagegen die relative Notation in einer Stufenschrift. Bei Paul Hindemith⁸ finden wir die Klangnotation für A- und D-Flöten, bei Johann Nepomuk David⁹ darüber hinaus auch die transponierende Notation der d^1 -Flöte mit f^1 -Flöten-Griffen.

Weil heutige Blockflötenspieler nicht nur aus originalen Notationen und nicht nur auf historisch

gestimmten Blockflöten spielen, führt an der Gesamtheit der 12 beschriebenen Notationsmöglichkeiten kein Weg vorbei. Der Übersichtlichkeit wegen wurden in die Tabelle jedoch nur die wichtigsten Blockflötenstimmungen und deren gebräuchlichsten Notierungsmöglichkeiten eingetragen. Alle weiteren wären leicht einzufügen, ohne dass eine neue Lesetechnik erforderlich würde, so z. B. Hindemiths Klangnotation der a^1 -Blockflöte in Zeile 10.



Diese „Entschlüsselung“ ist selbstverständlich auch auf andere Instrumente übertragbar, z. B. auf Windkapselinstrumente oder Pommern. Für Zinken und Renaissance-Traversflöten, deren tiefster Ton mit dem Sechsfingergriff (statt dem Siebenfingergriff wie bei Blockflöten) erreicht wird, ist von einem imaginären Siebenfingergriff (quasi „C-Fuß“) auszugehen.

Wer alle 12 Varianten beherrscht, ist zugleich in der Lage, sämtliche denkbaren Transpositionen auszuführen. Allerdings müssen die Vorzeichen in der Vorstellung des Spielers entsprechend korrigiert werden. Soll z. B. ein Stück für c^2 -Blockflöte eine große Sekunde aufwärts transponiert werden, so wird statt der Lesart in Zeile 5 die Zeile 4 angewendet („Lesen wie Tenorflöte im Altschlüssel“). Die Vorzeichen werden um 2 \sharp vermehrt bzw. um 2 \flat verringert, entsprechend der Transposition um 2 Quinten aufwärts.

Als kleiner Trost sei an die Lesetechnik moderner Hornisten erinnert. Sie müssen auf einem Doppelhorn, das die beiden Grundtöne F und B in sich vereinigt, aus transponierend notierten Stimmen aller Art, z. B. für „Horn in G“, spielen. Allerdings wird dies im Hornunterricht schon von der Mittelstufe an systematisch geübt.

ANMERKUNGEN

¹ Erstveröffentlichung in: Peter Thalheimer: *Aspekte zur Holzbläsermethodik*, hrsg. von Peter Hoch, Trossingen 1992, 4. Auflage 1999, S. 83

² Michael Praetorius: *Syntagma musicum*, Band II „De Organographia“, Wolfenbüttel 1619, Faksimile, Kassel 2. Auflage 1964, S. 37

³ Michael Praetorius: *Syntagma musicum*, Band III, „Termini Musici“, Wolfenbüttel 1619, Faksimile, Kassel 1958, S. 160

⁴ Vgl. das Faksimile in *Tibia* 1/2000, S. 20

⁵ Vgl. das Faksimile Münster 1989, Microprint EM 2002.

⁶ Waldemar Woehl: *Blockflötenschule*, Kassel 1930.

⁷ Karl Goffertje: *Die Blockflöte. Eine Anweisung, die Blockflöte zu spielen*, erster Teil: *Die Grundlagen*. Wolfenbüttel, Berlin, Kassel-Wilhelmshöhe 1932

⁸ Autograph des Trios für Blockflöten (1932), vgl. auch: Peter Thalheimer: *Hindemith heute – Anmerkungen zur Aufführungspraxis seines Trios für Blockflöten*. *Tibia* 4/1995, S. 586-593

⁹ Vgl. Peter Thalheimer: *Kammermusik mit Blockflöte von Johann Nepomuk David (1895-1977)*. *Tibia* 2/2001, S. 460-467

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12