

MOECK

MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER

Eine Vierteljahresschrift · Einzelheft € 6,50

TIBIA

Heft 4/2007



Spielräume – MOECK Seminare **2007**

Termin: jeweils Samstags von 10.00–17.00 Uhr

Ort: Kreismusikschule Celle, Kanonenstr. 4, 29221 Celle
oder Schulzentrum Burgstraße, Burgstr. 21, 29221 Celle

Seminar 4

24. November 2007

mit
Dörte Nienstedt



Weihnachtsmusik mit Blockflöten

Im Zentrum dieser Veranstaltung steht das gemeinsame Musizieren im Blockflötenorchester. Einen ganzen Tag lang wollen wir Weihnachtsmusik spielen und ausprobieren. Bestehende Ensembles sind ebenso herzlich eingeladen wie Einzelspieler (ab ca. 10 Jahren), die gern einmal (wieder) mit vielen anderen zusammen musizieren möchten.

Bringen Sie die eigenen Blockflöten (alle Größen, gern auch tiefe Instrumente) und Notenständer mit, wir sorgen für die Noten.

Nur aktive Teilnahme möglich.

Teilnahmegebühr: Kinder 15,00 €

Erwachsene 25,00 €

Weitere Informationen und Anmeldung: Moeck Musikinstrumente + Verlag,
Lückenweg 4, D-29227 Celle · Tel. 05141-8853-0 · info@moeck.com · www.moeck.com

Veranstalter: Moeck Musikinstrumente + Verlag und Kreismusikschule Celle

Inhalt

Adrian Brown und David Lasocki: Blockflötenbauer der Renaissance, Teil 4	562
Das Porträt: Paul Leenhouts im Gespräch mit Peter Thalheimer	567
Georg Günther: Ein Blutbad für zwei Flöten	573
Peter Thalheimer: T'Andernaken	581
Summaries	590
Berichte	
Jan Bouterse: Die alte Dame, oder: Spielen auf historischen Blockflöten	591
Kerstin de Witt: Flautando Köln in Korea	595
Zsolt Farkas und Zoltán Széplaki: Lehrerfortbildung für Blockflötenlehrer in Ungarn	597
Jostein Gundersen und Kerstin de Witt: Sommerschule für Alte Musik in Tschechien	598
Moments littéraires	600
Rezensionen	
Bücher	607
Noten	608
Tonträger und AV-Medien	621
Leserforum	627
Eine Reise gemacht – an Tibia gedacht	
Ulrich Scheinhammer-Schmid: Pandabären mit Querflöte	630
Neues aus der Holzbläserwelt	
Veranstaltungen	638
Impressum	640

Titelbild: Hirte (mit Blockflöte am Hut) bei der Anbetung des Kindes in der Krippe, Oberried-Altar von Hans Holbein d. J. im Freiburger Münster (beim Bildersturm 1528/1529 aus Basel nach Freiburg gerettet).

Diese Ausgabe enthält folgende Beilagen: Carus Verlag, Schönaich | dacapo-
notes, Reichertshofen | Moeck Verlag, Celle | TIBIA-Inhaltsverzeichnis 2006/2007 |
TIBIA-Schuber 2006/2007

Adrian Brown und David Lasocki

Blockflötenbauer der Renaissance, Teil 4

Die Familie Rafi

In Lyon waren in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mehrere Blockflötenhersteller tätig, die alle auch als Spieler aktenkundig wurden. Als erster wurde um 1500 Jacques Pillon erwähnt. Bei Michaud Rafin oder Raphin (gest. 1524), erstmals genannt im Jahre 1506, handelt es sich vermutlich um den Schöpfer der Bassflöte in Rom mit dem Zeichen M. RAFI. Er hatte zwei Söhne: Pierre Rafin ist 1528/29 dokumentiert, und Claude Rafi (gest. 1553) war berühmt genug, um in drei literarischen Werken seiner Zeit erwähnt zu werden (François de la Salle bezieht sich beispielsweise auf „die gute Blockflöte von Raffy“, vermutlich 1537).¹ Mathurin de la Noue (gest. 1544), der in späteren Lebensjahren von Lyon nach Paris zog, haben wir schon kennengelernt.



Der Hof von Maria von Ungarn in Brüssel bestellte 1536 „bestimmte Blockflöten“ von „einem Meister in Lyon“.² Hierbei könnte es sich um dieselben Instrumente handeln wie bei den „bestimmten großen Blockflöten mit anderen Instrumenten“, die im Folgejahr erwähnt werden. Im Jahre 1546 erteilte die Accademia Filarmonica in Verona den Auftrag, jemanden „nach Lyon zu schicken, um ein Consort [oder ein Paar] Flöten zu kaufen“³ Interessanterweise besitzt die Accademia noch heute eine Traversflöte aus der Produktion von Claude Rafi, einen Tenor mit der Kennzeichnung Cl. RAFI sowie einem Greif in einem Wappen, dem Emblem des Erzbischoftums von Lyon. Die Accademia besitzt außerdem den Corpus einer Bassflöte, die mit demselben Wappen gekennzeichnet ist.

Ein Ensemble aus „acht großen Blockflöten, ausreichend für ein Consort“, „vierzehn anderen großen Blockflöten für das Consort“ und vier Sätze Schwegeln des „geschätzten Handwerkers ... Graffi“ gehörten laut Liste 1664 zur



Adrian Brown wuchs im englischen Haslemere auf, einem Ort, der in Blockflötenkreisen bekannt ist, wegen der dort 1919 gegründeten Dolmetsch-Werkstätten. Er studierte in den frühen 1980er Jahren Instrumentenbau am „London College of Furniture“ und spezialisierte sich dort bei Ken Collins auf die Herstellung von Blockflöten. Seitdem ist er freiberuflich tätig als Hersteller handgefertigter Blockflöten. In den letzten 13 Jahren hat er sich intensiv der Erforschung und Vermessung originaler Renaissanceblockflöten gewidmet, mit dem Ziel, sämtliche Instrumente dieser Epoche zu erfassen und der wissenschaftlichen Arbeit zugänglich zu machen. Adrian Brown ist Autor vieler Veröffentlichungen zu diesem Thema und hat, unter anderem, in Zusammenarbeit mit dem „Kunsthistorischen Museum Wien“ einen umfassenden Katalog der dortigen Sammlung herausgegeben.



David Lasocki, Musikbibliothekar an der Indiana University (USA), schreibt über Holzblasinstrumente, ihre Geschichte, ihr Repertoire und ihre Aufführungspraxis. Er hat die Veröffentlichung der Sachbeiträge zum Utrechter Symposium 2003 abgeschlossen und schreibt nun ein Buch über die Blockflöte (für Yale University Press) sowie eine Monographie über das Jazz-Ensemble *Astral Project* aus New Orleans.

Sammlung des Manfredo Settala, eines Mailänder Arztes, Geistlichen und Instrumentenforschers.⁴ Bei „Graffi“ handelt es sich vermutlich um eine nachvollziehbare Fehlwiedergabe von „Cl. Rafi“, die durch die Ligatur zwischen dem C und dem I hervorgerufen wurde; wir sind im Nachhinein einfach schlauer.

In der Accademia Filarmonica in Bologna sind zwei Blockflöten erhalten, die ein Wappen und das Zeichen C ∴ RAFI tragen: eine Bassett- und eine Tenorblockflöte. Die gleiche Sammlung beherbergt auch neun Blockflöten (zwei Bass-, drei Bassett- und vier Tenorblockflöten) des ansonsten unbekannten P. Grece, die ähnliche Eigenschaften wie die dort verwahrten Rafi-Blockflöten aufweisen. Grece könnte ein späterer Hersteller gewesen sein, der einfach die in der Accademia vorhandenen Rafi-Blockflöten nachbaute. In der Tat sind von ihm keine weiteren Blockflöten erhalten. Dennoch lassen es die Akkuratesse, die diese Instrumente aufweisen, und die Mühe, die offensichtlich auf ihre Herstellung verwandt wurde, eher naheliegend erscheinen, dass Grece in derselben Werkstatt oder auch in derselben Tradition arbeitete wie Rafi.

Die Blockflöten von Rafi und Grece weisen dieselbe höchst ungewöhnliche Gestaltung auf, die stark auf Gepflogenheiten beim Bau von Traversflöten zurückzugehen scheint (wie gesagt stellte Rafi auch Flöten her). Die Bohrungen entsprechen ausnahmslos dem Stufen-Typ und sind im Vergleich zu ihrer Länge von sehr geringem Durchmesser. Auch ihr Außendurchmesser ist klein und die Form beinahe zylindrisch. Damit sind ihre Wandstärken sehr gering, was wiederum einem Charakteristikum der Renaissance-Traversflöte entspricht.

Die beiden Bässe von Grece sollen beim Spiel horizontal gehalten werden. Angeblasen werden sie über ein ausgeklügeltes System: eine gebohrte Röhre führt der Länge nach von einem Punkt knapp über dem Daumenloch bis nach oben zum Block. Die Form des Aufschnitts ist eher quadratisch als rechteckig,

indem die Breite gering gehalten wird und die Höhe folglich groß ausfällt. Dieses Detail, das bei anderen erhaltenen Instrumenten nicht vorkommt und nur in einigen frühen Abbildungen auftaucht, ist wohl das stärkste Argument für das Vorliegen einer älteren Herstellungs-technik.

Die Instrumentengrößen in Bologna stehen in Quinten zueinander, abgesehen von einer Quarte zwischen einer der Tenorblockflöten und den Bassettblockflöten. Diese Tenorblockflöte zeigt allerdings am Daumenloch weitaus weniger Abnutzungerscheinungen als die anderen Blockflöten an dieser Stelle – vielleicht ein Beleg dafür, dass die Quarten-Kombination seltener benutzt wurde als die Quinten-Kombination. Die Stimmung liegt ca. einen Ganzton über der heutigen – wiederum eine ungewöhnliche Eigenschaft. Die beiden anderen erhaltenen Rafi-Blockflöten (Bassettblockflöten in Eisenach und Sigmaringen) zeigen keine erkennbaren Tonhöhenrelationen, weder zu den Instrumenten in Bologna noch zueinander. Aus den oben genannten Gründen wird man diese Instrumente dem frühen bis mittleren 16. Jahrhundert zuordnen müssen.

Das Zeichen „HD“

Neun erhaltene Blockflöten tragen das Zeichen HD: zwei Bassettblockflöten (Darmstadt, Frankfurt), fünf Tenorblockflöten (2 Berlin, 1 Brüssel, 2 Frankfurt) und zwei Altblockflöten (Frankfurt). Ein Futteral für 11 Blockflöten mit demselben Zeichen wurde bereits besprochen (s. Tibia 2/2007, S. 407). Merkwürdigerweise trägt eine weitere Bassettblockflöte im Wiener Kunsthistorischen Museum sowohl das Zeichen HD als auch ein einzelnes nach links weisendes dreiblättriges Kleeblatt (andere einzelne Kleeblätter auf erhaltenen Blockflöten in Celle und Paris zeigen nach rechts). Wie bereits erwähnt hätte ein einzelner Buchstabe als Herstellerzeichen viel-



leicht auf Nürnberg hingewiesen. Jedoch gab es andernorts zwei bekannte Holzblasinstrumentenbauer mit den Initialen HD, zumindest in einer möglichen Schreibweise. Hans Danner (auch: Thanner) aus Egg, einem Dorf hoch über dem Rhein, ca. 30 Km östlich von Basel, diente dem Stuttgarter Hof von 1572 bis zu seinem Tod im Jahre 1581 als Lautenist und offizieller Holzblasinstrumentenbauer. Seine Witwe verkaufte dem Hof Instrumente, die vermutlich von ihm stammen: „10 Kolonen und 8 dazu gehörige Zwerchpfeifen.“⁵ Hans Drebs (auch: Trebs), der aus Österreich gestammt haben soll, war in Leipzig seit 1598 (vermutlich nur Aushilfs-) Stadtpfeifer und Holzblasinstrumentenbauer und verkaufte der Stadt Zinken (1613) und Blockflöten (1617, 1636).⁶

Die Tenorblockflöten mit dem Zeichen HD sind höchst standardisiert gefertigt. Sie weisen Vergleichbarkeit in einem Maße auf, wie man es von den Instrumenten anderer Hersteller nicht kennt. Die kleineren Instrumente sind größer gedrechselt als üblich, und ihr Außenprofil wirkt eher gedrungen. Nach ihrem allgemeinen Erscheinungsbild, dem Vorhandensein der Instrumentengrößen in c² und d² sowie denkbarer Verbindungen zu zwei Herstellern des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts kann man diese Instrumente vorläufig jener Zeit zuordnen.

Coda

Die Forschungsarbeit, auf der dieser Artikel beruht – Adrian Browns Studium der meisten erhaltenen Renaissanceblockflöten und sämtlicher Futteralen, David Lasockis Zusammenstellung von Inventarlisten und Kaufbelegen jener Zeit sowie Peter Van Heyghens erschöpfender Untersuchung von Abhandlungen, Notenmaterial, Solmisation und Schlüsseln – stellt unsere Ansichten über die Renaissanceblockflöte auf den Kopf. Die bisherige Einschätzung wurde stark von den Informationen beeinflusst, die aus Abhandlungen stammten, insbesondere von Ganassis Beobachtung, dass einige Blockflöten zusätzliche Töne im hohen Register

erzeugen konnten. Dies führte zu einer Suche nach einer „Ganassi-Blockflöte“ – allerdings nicht unter den Blockflöten der Rauchs und Schnitzers, auf die sich Ganassi anscheinend bezog, sondern durch Nachbau der Abbildung auf seinem Titelblatt (Bob Marvin) oder durch die Fokussierung auf eine Altbllockflöte mit dem Zeichen !! in Wien (Loretto und Morgan), von der wir heute wissen, dass sie höchstwahrscheinlich zu einem Consort gehörte.⁷

Adrian Brown hat nachgewiesen, dass Renaissanceblockflöten grundsätzlich drei verschiedene Bohrungsverläufe aufweisen, die er als konisch, zylindrisch und stufig bezeichnet. Alle drei existierten im 16. und bis ins 17. Jahrhundert hinein nebeneinander, ohne dass eine Bauart eine Weiterentwicklung der anderen gewesen wäre. Die meisten Blockflöten seiner Kategorie mit zylindrischer Bohrung, darunter einige mit dem !!-Zeichen, die vermutlich der Bassano-Familie zuzuordnen sind, und mit dem Zeichen AA der Familie Schnitzer, können Ganassis hohe Töne hervorbringen.

Die Abhandlungen von Virdung (1511) bis Praetorius (1619) vermitteln den Eindruck, als seien Blockflöten im 16. Jahrhundert nur in drei Größen hergestellt worden (Bass, Tenor/Alt, Diskant bzw. von Praetorius umbenannt in Bassett, Tenor, Alt), wobei nur Cardan (ca. 1546) ungewöhnlicherweise eine hohe D-Blockflöte nennt (siehe Tabelle in 2/2007, S. 404). Zu Beginn des 17. Jahrhunderts schien sich dann das Angebot urplötzlich um höhere und tiefere Instrumente zu erweitern. Tatsächlich gab es große und sogar sehr große Blockflöten (bis 2,5 Meter Länge) bereits ab der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. In Inventarlisten werden sie vielfach erwähnt. In einer Inventarliste aus dem Jahre 1577 werden Sopranen auch Sopraninogröße aufgeführt.

Wie lässt sich diese offensichtliche Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis erklären? Die plausibelste Erklärung basiert auf Praetorius' Konzept von Blockflötenregistern in drei benachbarten Größen: Blockflötisten der Renais-

sance nahmen ihre Instrumente in Hinblick auf Größe oder Tonhöhe nicht als absolut wahr, sondern betrachteten sie funktional als Bass in F, Tenor/Alt in C oder Diskant in G, um die damals typische vierstimmige Polyphonie zu erzeugen. Das daraus resultierende FCCG-Schema konnte generell auf drei aufeinanderfolgende Größen angewendet werden, egal ob diese auf dem Großbass, Bass, Bassett, Tenor oder sogar (wie ein kleines erhaltenes Futteral belegt) auf dem Alt aufbauten. Später kam ein FCGD-Schema hinzu, und Praetorius erwähnt ein Schema aus fünf Instrumenten im Quintabstand, bevor er schließlich die Empfehlung zur Herstellung von Instrumenten in alternierenden Quint- und Quartabständen ausspricht.

Die Frage nach den tatsächlichen Größen und Stimmungen von Renaissanceblockflöten wird durch die Informationslücke über eventuell vorhandene Standardstimmungen vor Mitte des 16. Jahrhunderts kompliziert. In Inventarlisten werden zwei Stimmungen benannt: „mezzo punto“ lag einen Halbton über $a' = 440$ Hz und „tutto punto“ um $a' = 440$ Hz. Allerdings sind die meisten erhaltenen Blockflöten auf oder etwa auf „mezzo punto“ gestimmt (sowie auf einige andere höhere oder tiefere Standards). Diese Blockflöten fügen sich in zwei verschiedene Systeme von Stimmungen und Größen ein, wobei das erste System anscheinend etwas früher in Gebrauch kam als das zweite: F, c, g, d¹, a¹, e² und F, B, f, c¹, g¹, d², a². Beide entsprechen dem FCCG-Schema in mindestens vier „Registern“, beim zweiten System ist jedoch eine kleinere Änderung in der tiefsten (d. h. Bass-) Stimme erforderlich.

Die Hersteller, denen die meisten der erhaltenen Instrumente zuzuordnen sind – die Bassanos, Rafis, Rauchs und Schnitzers – stellen sich auch als diejenigen heraus, die zu ihrer Zeit den besten Ruf genossen und einen internationalen Kundenstamm belieferten. Archivarbeit hat Licht in das Leben der Rafis, Schnitzers und insbesondere der Bassanos gebracht, aber weitere Nachforschungen sind insbesondere im Fall der Rauchs vonnöten.



Blockflötenzentrum Bremen Ensemblekurse 2008

- Kurs I** „Pop & Co“
mit Heida Vissing, 8.2.–10.2.2008
- Kurs II** „Alte Musik“
mit Frank Vincenz, 11.4.–13.4.2008
- Kurs III** „Wochenend und Sonnenschein“
mit Iris Hammacher, 20.6.–22.6.2008
- Kurs IV** „Englische Consortmusik“
mit Paul Leenhouts, 19.9.–21.9.2008
- Kurs V** „Weihnachtsmusik“
mit Ebba-Maria Künning, 7.II.–9.II.2008

Programmheft und Infos:



Osterdeich 59a
D-28203 Bremen
Tel. 0421.70 28 52
info@loebnerblockfloeten.de
www.loebnerblockfloeten.de

Einige andere Fragen technischer und musikalischer Art bleiben bestehen. Adrian Brown plant, weitere Analysen von Renaissancebohrungen vorzunehmen, um mehr über sie in Erfahrung zu bringen. Dazu wird er Instrumente mit identischen oder ähnlichen Herstellerzeichen miteinander vergleichen, um herauszufinden, ob zu ihrer Herstellung gleiche Räume verwendet wurden. Wir müssen mehr über die Umstände in Erfahrung bringen, unter denen Blockflöten mit Extension eingesetzt wurden.



dacapo-notes.com
Noten. So gut wie neu.

Abschließend hoffen wir, durch die hier zusammengefassten Forschungsergebnisse heutige Hersteller und ihre Kunden für Blockflöten gewinnen zu können, die stärker auf historische Vorbilder zurückgehen.

Danksagungen

Gedankt sei Peter Van Heyghen für seine anregende Zusammenarbeit mit Adrian Brown während der zurückliegenden acht Jahre, Herbert W. Myers für eine ausführliche Diskussion der Diskrepanzen zwischen Abhandlungen und Praxis, Rob Turner für das Lesen eines Konzepts und für seine Verbesserungsvorschläge, Prof. Samuel N. Rosenberg von der Indiana University für die Übersetzung des Ausbildungsvertrages und der „Renaissance Woodwind Group“ für Diskussionen via E-Mail und Hilfe bei der Übersetzung von Inventarlisten. (www.yahoogroups.com)

ANMERKUNGEN

¹ Siehe Georges Tricou: *Claude Rafi, „Fleustier“*, in: *Documents sur la musique à Lyon au XVIe siècle d'après des notes de M. le Dr. Coutagne*, Lyons 1899, S. 43-48.

² „pour ung maistre de Lyons, sur et à bon compte de certaines fleuttées“. *Inventaire sommaire des Archives Départementales antérieures à 1790, Nord. Archives civi-*

les. Série B. Chambre des comptes de Lille, Bd. VII, hrsg. Jules Finot, Lille 1892, S. 322.

³ „de mandar a Lion a tor una copia de faifer“, Pasquale, a. a. O., S. 11.

⁴ „Otto flauti grandi assai; concerto, lauoro celebre del Graffi. Quattordici altri flauti grandi; concerto con sua cassa pure lauoro d'Artefice pregiatissimo [...] Quattro concerti di Trauerse; vogliamo dire Piffari all'Inglese, vno de'qualità di corista, vn altro di legno Indiano, liscio, & odoroso con i bassi spezzati, & armati in lama d'argento; il terzo con tutte le parti spezzate di voce con tuono più basso; l'ultimo; di voce più alta. Tutti mano del Graffi Artefice insigne“ Paolo Maria Terzago, *Musaeum Septalianum Manfredi Septalae*, Dertona, Typis Filiorum qd. Elisei Violae, 1664; [ins Italienische übersetzt von] Pietro Francesco Scarabelli [as] *Museo, y galeria adunata dal sapere, e dallo studio del Sig. Canonico Manfredo Settala*, Tortona, Nicoly e Fratelli Viola, 1666.

⁵ Gustav Bossert: *Die Hofkantorei unter Herzog Ludwig*, in: *Württembergische Viertelsjahrhefte für Landesgeschichte* 9 (1900), S. 27.

⁶ Rudolf Wustmann: *Musikgeschichte Leipzigs 1: Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1909, S. 161.

⁷ s. Adrian Brown: *Die „Ganassiflöte“ – Tatsachen und Legenden*, in: *TIBIA* 4/2005, S. 571-584. □

Übers.: D. Presse-Requardt

Dieser Artikel erschien in englischer Sprache in der Zeitschrift *American Recorder* (März 2001); www.americanrecorder.org

FÜR KENNER UND LIEBHABER: BÜCHER VON KARL STANGENBERG



Problem Verstehn
Gedichte über Reimen und Meinen
Sagen und Fragen von
Karl Stangenberg • 12 x 19 cm
116 Seiten • Preis € 15,90
ISBN 978-3-936237-21-4

Wie Flöten die
die Vögel nimen
die Vögel auch
den Flöten
dienen.

Sie spielen
singen Solo Chor
sich gegenseitig
etwas vor

die Flöten wie die
Vögel singen
die Vögel wie die
Flöten klingen



Syrinx Vogel Stimme
Veröffentlichte und Neue Gedichte
von Karl Stangenberg
12 x 19 cm,
64 Seiten • Preis 10,50 Euro
ISBN 978-3-936237-15-8

Alle Bücher von Karl Stangenberg sind erhältlich im Buchhandel oder direkt
beim Orlandus Verlag, München Telefon 089 - 79 49 34 • Fax 089 - 791 75 61
mehr Info im Internet unter www.orlandus.de • email: info@orlandus.de



„Lebt das, oder könnte man es eventuell auch anders machen?“

Peter Thalheimer im Gespräch mit dem holländischen Blockflötisten und Komponisten Paul Leenhouts

Paul, du bist bekannt geworden als Mitglied des Amsterdam Loeki Stardust Quartets, hast dich aber dann später vom Quartett getrennt. Wie siehst du diese Zeit im Rückblick?

Diese 23 ½ Jahre waren eine unglaublich interessante und motivierende Zeit, zusammen mit drei anderen inspirierten Leuten mit sehr verschiedenen Interessen. Trotzdem waren wir immer auf der Suche nach einer Einheit, und auch das Ausprobieren von Neuem war sehr wichtig für uns. Ich habe das mitgenommen, obwohl ich sagen muss, dass sich meine eigenen musikalischen Wünsche seither etwas geändert haben. Das hat damit zu tun, dass ich gerne mehr Zeit habe zum Komponieren und daneben für das Erforschen von Renaissance-Consort-Musik, besonders 5- und 6-stimmigen Werken, die allgemein noch unbekannt sind. Natürlich kennen wir alle die Hauptkomponisten, aber trotzdem finde ich doch immer

wieder spannende Sachen, wobei man denkt „unglaublich, dass es das gibt!“ Es dauert normalerweise auch einige Jahre, bis man wirkliches Verständnis und einen Instinkt für einen historischen Stil bekommt. Jetzt reden wir über Musik des 16. Jahrhunderts, aber trotzdem kann man nicht spanische mit deutscher Consortmusik vergleichen oder englische mit holländischer, obwohl ständig ein Riesen-Austausch zwischen bedeutenden Musikern in Europa stattgefunden hat. Renaissance-Musik wird oft als brave Musik erfahren, aber das ist sie überhaupt nicht. Als guter Musiker muss man erstmal versuchen, das Material ernstzunehmen, wichtige spielerische Ingredientien zuzufügen und es dann wieder auf Instrumenten auf interessante Weise zu übersetzen. Daneben geht's um viele Details; nicht nur um Intonation, sondern auch um bestimmte Formen von Kontrapunkt, Verzierungen, Klangfarben usw. Das finde ich genauso interessant,

Peter Thalheimer, geboren 1946 in Stuttgart, studierte Querflöte, Blockflöte, Schulmusik und Musikwissenschaft in Stuttgart und Tübingen. Seit 1978 lehrt er in Nürnberg, zuerst als Dozent für Blockflöte, Traversflöte, Querflöte, Methodik, Aufführungspraxis und Kammermusik am damaligen Meistersinger-Konservatorium, jetzt als Professor für Historische Aufführungspraxis und Blockflöte/Traversflöte an der Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg.

Konzerte, Rundfunk- und Tonträgerproduktionen, Kurse und Vorträge führten ihn in viele Länder Europas und die USA. Darüber hinaus sind aus seiner Tätigkeit zahlreiche Noteneditionen sowie Publikationen zur Aufführungspraxis und zur Instrumentenkunde hervorgegangen.



wie wenn man im Museum Miniaturen flämischer Maler anschaut. Es gibt einfach viel zu entdecken auf einer kleinen Strecke.

Daneben ist mein Interesse für zeitgenössische Kammermusik stark entwickelt. Ich versuche, dieses Repertoire voll zu unterstützen, weil ich es für die Zukunft der Blockflöte für wichtig halte. Das Instrument soll eine normale Rolle spielen neben allen klassischen Instrumenten und vor allem allen klassischen Blasinstrumenten. Das ist mehr und mehr der Fall in Amsterdam. Viele unserer Studenten spielen mittlerweile in einem gemischten Ensemble, und das ist sicher interessant, weil damit auch ständig neue Werke produziert werden. Oft sind Komponisten begeistert von dem speziellen Klang der Blockflöte neben allen anderen Farben.

Musiktheater mache ich auch sehr gerne. Damit habe ich gleich nach meinem Studium angefangen. Ab und zu mache ich auch mit in größeren Produktionen, z. B. sind wir mit 12 Schauspielern und 12 Musikern bei der Ruhr-Triennale in Bochum aufgetreten, dann in Antwerpen und Amsterdam. Das Projekt heißt „Sentimenti“ und verwendet Opernarien von Giuseppe Verdi, aber für ein fast unmögliches Ensemble gesetzt, wie Akkordeon, Trompete, Kontrabassposaune, Harfe, Streicher und auch Blockflöte. Das ist nicht nur Karikatur, das bringt Fantasie!

Wie fühlt man sich als Blockflötenspieler im Umfeld eines Theaters?

Ich arbeite gerne mit Leuten aus dem Theater, sie haben eine interessante Mentalität. Sie fangen mit fast nichts an, denken ganz frei, und trotzdem wird ein kleiner Gedanke nachher zu einem Riesengebäude umgebaut. Diesen ganzen Prozess finde ich sehr interessant. Wegen der fantastischen Zeit im Quartett, das ja ein „closed consort“ war, habe ich stark das Bedürfnis, in gemischten Ensembles zu arbeiten, die mehrere verschiedene Farben haben. Gerne arbeite ich mit „unpolierten“ Musikern, auch in einem anderen Projekt, das ich „Blue Iguana“ nenne. Es ist zu einem Kollektiv geworden. Wir

haben in den letzten 2 Jahren mit verschiedenen Musikern 35 Tage im Studio verbracht, zum Beispiel mit einem genialen Akkordeonisten aus Russland. Er hat 5 Jahre in Deutschland auf der Straße gespielt und ist dann in Holland gelandet. Ich habe auch für ihn etwas komponiert, das war für ihn das erste Mal, dass er notierte zeitgenössische Musik gesehen hat. Ich habe ihm etwas erklärt und vorgespielt, und einmal, zweimal, es war da! Das ist das Erstaunliche bei guten Musikern; mit einem scharfen Ohr erreichen sie zehnmal mehr als andere in 30 Proben.

Andererseits habe ich meine Vorliebe für das Consort nicht verloren. Aber es hat sich geändert. Wenn nicht so viele spielen, hat das bestimmte Vorteile, man kann z. B. jede Linie auszeichnen wie mit einem spitzen Bleistift. Aber mittlerweile habe ich eine starke Vorliebe für eine etwas wärmere und vollere Besetzung bekommen, wobei viele tiefe Flöten verwendet werden. Sopran- und Altflöten sollte man dabei am liebsten nur ausnahmsweise verwenden.

Mittlerweile finde ich es schwer, zu drei- und vierstimmiger Musik zurückzukehren, wenn man sich im „Bad“ fünf- und sechsstimmiger Musik befunden hat. Wenn die Stimmung in Topkondition ist, kann ich diesen Consortklang stundenlang anhören, da langweile ich mich überhaupt nicht. Das hat auch mit meiner Jugend zu tun. Weil ich schon mit 9 oder 10 Jahren in einem Ensemble war [Praetorius Ensemble], habe ich mittlerweile schon 40 Jahre Ensemble gespielt. Das war damals auch ein größeres Ensemble, vielleicht ist diese Vorliebe deshalb zurückgekommen. Jetzt ist es ein Doppelsextett, nicht so sehr ein Blockflötenorchester. Ich habe nichts dagegen, aber es ist etwas anderes.

Damit sind wir schon bei deinem „Royal Wind“.

Ja, das habe ich vor 10 Jahren in Amsterdam mit Studenten gegründet, um das Interesse zu wecken für diese fantastische Literatur. Oft fehlt uns Blockflötenspielern die Möglichkeit, eine

richtige Aufgabe in einem Orchester zu bekommen, aber wenn man diese Renaissance-Flöten spielt, denkt man: Hier sind wir wirklich zu Hause. Es ist der Geburtsort der Blockflöte. Es ist auch genau die Zeit, in der die Blockflötenfamilie geboren wurde. Die Leute damals haben auch experimentiert mit verschiedenen Tonhöhen, Stimmungen und Besetzungen.

Die Idee dieses Ensembles ist ganz gut angekommen. Wir spielen z. B. soweit möglich alle unsere Programme auswendig. Das kostet etwas Mühe und Vorbereitung, aber es bringt so viele Vorteile. Ich denke, es ist auch in der Präsentation schöner anzusehen, und das Zusammenspiel funktioniert sehr viel besser. Wenn ich davorstehe, versuche ich mit kleinen Bewegungen diese lebende Symphonie zu lenken. Man braucht dazu keine übertriebenen Bewegungen, alles ist verbunden mit dem Atem und der Phrasierung. Am Ende geht es wirklich nur um die Musik.

Natürlich haben wir anfangs viele Ausländer unter den Mitspielern gehabt, die dann leider wieder zurück mussten, aber in den letzten 3-4 Jahren ist das Ensemble ziemlich stabil geworden. Ich habe jetzt sehr enthusiastische und begabte Musiker, und es macht mir viel Freude, mit diesen 12 „apostoli di flauti“ zu arbeiten – mittlerweile sind es 13.

Wir versuchen, ein Programm pro Jahr zu erarbeiten, das reicht schon. Das sind 17-22 Stücke auswendig. Auch Recherche und Materialsuche kosten natürlich Zeit. Oft fange ich mit einer Auswahl von ungefähr 70 Stücken an, und am Ende bleiben circa 20 übrig. Vokalmusik verwenden wir auch, solange die Struktur

und Selbständigkeit aller Stimmen für eine Instrumentalversion überzeugend funktionieren könnte.

Einige Motetten sind fantastisch, z. B. fünf- oder sechsstimmige Palestrina- oder Guerrero-Motetten. Damals haben Blockflötisten während einer Aufführung in der Kirche übrigens



oft die menschlichen Stimmen verdoppelt. Es gibt aber auch Motetten mit vielen duettartigen Fragmenten, das wirkt weniger gut. Man sollte mit Blockflötenensemble auch nicht Stücke mit gregorianischem Introitus spielen.

Jetzt sind wir bei der Frage der Bearbeitungen gelandet. Über das Bearbeiten Alter Musik hast du dich schon geäußert. Kannst du noch etwas sagen über die Bearbeitung von Musik des 18. Jahrhunderts für Blockflöte?

Bearbeiten ist für mich zeitlos. Man sollte sich zuerst die Frage stellen, ob man wirklich arrangiert oder nur das Notenmaterial umsetzt,

Neue Werke von Paul Leenhouts

<i>Stride la Vedetta</i>	(in Anlehnung an Verdis <i>Stride la Vampa</i>), für Jazz-Trompete, E-Gitarre, Kontrabass, Espressotassen & Woodblocks
<i>Mischa in d'Aspergevelden</i>	(Mischa in den Spargelfeldern), für schauspielernden Bariton, Sprechstimmen, Akkordeon, Viola da Gamba, Panflöte & Okarina
<i>Sol sui qui sai lo sobrafan</i>	(I only know the grief which raises), nach einem Gedicht des provençalischen Troubadours Arnaut Daniel aus dem 12. Jahrhundert, für Sopran, 3 Bassblockflöten & Harfe
<i>Twee jonge zeetongen</i>	(Zwei junge Seezungen), für Sopranblockflöte, Akkordeon & Kontrabassposaune
<i>Sultans' Rozijnen</i>	für drei Tenorblockflöten & Electronik
<i>Æmstel Øxen</i>	(Phantasietitel), für Bassblockflöte, Bassklarinette, Marimba, E-Klavier & Schlagzeug

damit vielleicht die Komposition im eigenen Ensemble besser wirkt. Wenn die musikalische Wirkung so ist, dass man glauben kann, das Stück sei wirklich für dieses Instrument geschrieben, dann hat man richtig Erfolg.

Arrangieren hat sicher mit der Vorliebe für ein bestimmtes Repertoire zu tun. Könnte ich Rokoko-Musik spielen? Das hat auch etwas mit meinem Instrumentarium zu tun. Das sind Gewissensfragen, die man von innen her entscheiden muss. Wenn man dann die Entscheidung gefällt hat, muss man die Reaktion der Zuhörer abwarten. Mit *The Royal Wind Music* spielen wir z. B. einen Orgelchoral von Buxtehude in ganz tiefer Besetzung, und das ist eines unserer besten Stücke geworden. Damit will ich aber nicht sagen, dass man ein Programm nur mit Orgelmusik spielen soll. Man muss viele Sachen kritisch ausprobieren.

Gehen wir zurück in deine eigene Geschichte. Wie war das Blockflötenstudium in Holland zu deiner Zeit im Gegensatz zu heute?

Im Gegensatz? Ja, es war eine sehr spannende Zeit. Es waren viele Studenten da, es war die Geburt des Blocksystems, das es nun schon seit 30 Jahren gibt. Es gab mehr Männer als Frauen – das ist ein Gegensatz zu heute. Damals hatte ich das Gefühl, dass jeder Student etwas ande-

res gemacht hat. Einige haben sich auf zeitgenössische Musik spezialisiert, andere auf französische Barockmusik und wieder andere auf Renaissance-Diminutionen. Jeder Vorspielabend, jedes Abschlusskonzert war etwas eigenes. Es war nicht besser als heute, das glaube ich nicht. Mittlerweile spielen Studenten die Stücke, die wir damals beim Abschlusskonzert gespielt haben, und so soll es auch sein. Damals hat es etwas mehr Solisten gegeben als heute. Die Leute von heute sind eher bereit, etwas zusammen zu machen, nicht nur Blockflötenensemble, sondern auch mit anderen Instrumenten oder mit Sängern, Schauspielern, oder anderen Künstlern.

Welche Bedeutung hat für dich die Elektronik im Zusammenhang mit der Blockflöte?

Das Interesse an Elektronik hat sich auch stark [neu]entwickelt, wobei ich sagen muss, dass ich die Verwendung von computergesteuerten Geräten & Software nur interessant finde, wenn die Elektronik etwas eigenes hinzufügt, nicht als Ersatz akustischer Instrumente. Bei manchen Ausführungen von Stücken mit „vorgekochten“ Tonbändern oder CDs muss ich immer etwas weinen und denke, „Die einsame Arme hat keinen lieben Freund gefunden“. Es gibt aber intelligente Kompositionen, bei denen wirklich etwas hinzugefügt wird, entweder im

Echobereich oder Klangmaterial, das interaktive Wirkung hat auf Spieler und Zuhörer.

Wie siehst du die heutigen Tendenzen zwischen den Extremen „Allround-Blockflötisten“ und Spezialisten für Ensemble oder z. B. Neue Musik?

Das ist nicht so leicht zu beantworten, weil es nur wenige echte Spezialisten gibt. Es gibt viele Allround-Musiker, die einen hohen Spielstandard haben, aber leider zu oft Tutti-Frutti-Programme präsentieren. Vielleicht sind solche bunten Programme für die Zuhörer des 21. Jahrhunderts einfacher zu konsumieren als Programme mit Musik, die zwischen 1410 und 1415 geschrieben wurde. Trotzdem möchte ich nicht gerne in eine Ausstellung oder ein Museum gehen, wo es nur Tutti-Frutti an der Wand gibt. Eine Zusammenstellung innerhalb einer bestimmten Kunstrichtung sagt immer etwas über das Denken und die musikalische Vorliebe eines Künstlers.

Ich hoffe im zukünftigen Blockflötenbereich immer auf richtige Künstler, die nicht im Instrument allein die Hauptsache sehen, sondern die auch künstlerisch etwas auf die Beine stellen wollen. Musiker, bei denen man gespannt ist auf ein nächstes Mal.

In der Hochschule sollte man sich – sozusagen – auch wieder einmal fünf Stunden lang mit einem Klang beschäftigen. Leider ist in vielen musik-edukativen Institutionen das Experimentieren ziemlich verlorengegangen. Ein Studium wird oft von Anfang bis Ende geplant, man muss diese Fächer belegen und jene Stücke spielen. Manchmal denke ich: Armer Student – wo ist dein Spielplatz geblieben? Wo kann man noch Ball spielen? Wo kann man einen kleinen Unfall erleben, durch den man lernt, was man [nicht mehr] tun sollte? Als Dozent hoffe ich, dass die Studenten nach 4 oder 6 Jahren mit einem großen Koffer voller Ideen das Gebäude verlassen, ohne zu denken: Ja, ich habe alles an gekreuzt und richtig gemacht. Allgemeine Kenntnisse sind sehr wichtig. Aber ich kenne keinen Menschen, der Spezialist in 15 verschie-

STEPHAN BLEZINGER
Meisterwerkstätte für Flötenbau

**Der
Tenor.**

Tenorflöte
in 440 Hz
nach P. Bressan



**Schillerstrasse 11
D-99817 Eisenach**

denen Stilen ist, vor allem nicht im barocken Stil. Barockmusik lebt von der Etikette. Wenn man die nicht kennt, kann man auch diese Musik nicht gut „übersetzen“. Sie hat viel mit Rhetorik und Tanz zu tun. Mit der Entwicklung der heutigen E-mail-Kultur ist die barocke Höflichkeit in unseren Schreiben fast total eliminiert. Wir bewegen uns nicht mehr und vor allem nicht nach Barockmusik, wir verbeugen uns sicher nicht mehr vor dem Stuhl Ludwigs XIV., ohne dass seine Hohheit da ist.

Wodurch unterscheidet sich das Ideal, das du beschrieben hast, von dem, wie traditionellerweise ausgebildet wird?

Ja, man findet es häufig in der Streicher- und Gesangsabteilung, dass auf sehr seriöse Art an Klang, Intonation und Perfektion gearbeitet wird, aber in einigen Fällen so poliert, dass man fast von einer Klonteknik sprechen kann. So geht es dann weiter von Generation zu Gene-

ration. Vielleicht fehlt diese starke Tradition gerade bei den Blockflötisten, denn sie fordert absolute Qualitäten. Oft wünsche ich mir einen goldenen Querflötenton auf dem cis⁴ auf der Sopranblockflöte; „Bitte, Herr Schnabelbrecher, er soll 24 Karat Qualität haben!“. Da gibt die klassische Ausbildung einen bestimmten Vorsprung, aber bei einer Diskussion über bestimmte musikalische Ideen bin ich dann ab und zu wieder total entsetzt und denke: lebt das, oder könnte man es eventuell auch anders machen? Deshalb ist es auch an einer Hochschule ganz wichtig, dass es eine aktive Komponistenabteilung gibt. Durch lebendigen Kontakt der Spieler und Schreiber entstehen immer neue Dinge. Es sollte doch eine Musikfabrik sein, wo es die Bereitschaft gibt, neue Stücke oder neue Kombinationen auszuprobieren, ohne an bestimmten Traditionen festhalten zu müssen.

Wie sehen deine derzeitigen kompositorischen Projekte aus?

Die letzten vier Jahre habe ich das Privileg gehabt, mit fabelhaften Musikern aus sehr verschiedenen Richtungen (Klassik, Jazz, Non-Western) arbeiten zu können. Es bleibt mir wichtig, Musiker wirklich kennenzulernen. Ohne Austausch von Ideen, Begeisterung, Improvisation oder dem Experimentieren mit anderen Instrumenten, wäre es schwer, ein Werk für bestimmte Personen oder Ensembles zu schreiben. Selber erfahrt ich das Glück, mit einer langen Ensemblespiel-Erfahrung schreiben zu können, kombiniert mit einer starken Vorliebe für bestimmte Stile oder Einflüsse, wie z. B. Jazz, vietnamesische Musik, mittelalterliche Poesie, lateinamerikanische percussive Elemente, Elektronika und das Mischen von magischen Klangfarben, wobei ich dem Instrument Blockflöte ewig treu bleibe. □

R.K.
EHLERT

Meisterwerkstatt
für Blockflötenbau

Gartenkamp 6
D-29229 Celle

Tel.: (0 51 41) 93 01 81
info@ehlert-blockfloeten.de

www.ehlert-blockfloeten.de

Blockflöten
des Hochbarock und
der Renaissance

Georg Günther

Ein Blutbad für zwei Flöten

La Bataille de Marengo von Bernard Viguerie (Paris, 1800) in der Tradition musikalischer Schlachtengemälde

Ein militärischer Sieg und seine musikalischen Folgen

Der Zweite Koalitionskrieg (1799–1802) ist wesentlich vom Kampf zwischen Frankreich und Österreich um die Vorherrschaft in Italien bestimmt. Im Mai 1800 musste Napoleon seinen dortigen Streitkräften zu Hilfe eilen und führte neue Truppen in der legendär gewordenen Überquerung des San Bernardino über die Alpen. Am 2. Juni wurde Mailand erobert und am 9. Juni das österreichische Heer bei Montebello geschlagen. Das entscheidende Gefecht fand jedoch am 14. Juni 1800 bei Marengo¹ statt, einem eher unscheinbaren in der Mitte zwischen Mailand und Genua an der Bormida gelegenen Ort.

Sieben Tage später traf die Nachricht vom französischen Sieg in Paris ein: „Das Geschütz kündigte sie sogleich der Hauptstadt an, und die offiziellen Berichte und Aktenstücke wurden allen Journalisten zur Einrückung zugesandt“, wie ein Korrespondent der damals viel gelesenen *Augsburger Allgemeinen Zeitung* berichtete. „Das Volk begab sich in unzähliger Menge in den Schloßhof der Tuilleries, um seine Freude zu bezeugen, die noch weit mehr den aus der Waffenstillstandskonvention gezogenen FriedensHoffnungen, als dem blutigen Siege der Reservearmee galt.“² Da die kirchenfeindliche Phase der Französischen Revolution abgeklungen war, fand am 5. Messidor des hingegen noch gültigen Revolutionskalenders ein *Te*



Georg Günther, Diplombibliothekar, promovierter Musikwissenschaftler und Germanist. Tätigkeiten unter anderem im Deutschen Literaturarchiv in Marbach/Neckar (2000–2004) mit drei Katalogpublikationen (Schiller-, Mörike- und Hesse-Vertonungen). Seit 2005 im Musikantiquariats - handel (Stuttgart). 1994–2004 Redakteur des Jahrbuchs *Musik in Baden-Württemberg*. Zahlreiche Publikationen (Kirchenmusik des späten 18. Jahrhunderts, Operngeschichte und über Vertonungen verschiedener Dichter). Rezessent bei mehreren Fachzeitschriften.

Deum in Notre Dame statt, und die Theater machten mit rasch zusammengeschusterten Stücken, in denen der Sieg von Marengo verherrlicht wurde, gute Geschäfte. Dagegen gewährte man einen Monat später beim „offiziellen“ Jubelfest überall freien Eintritt.

Auch ein Pariser Kleinverleger und Komponist, der *Citoyen* Bernard Viguerie (1761–1819), ließ sich von der allgemeinen Euphorie anstecken und hielt seine patriotische Begeisterung in einem *Pièce militaire et historique* fest. Zweifellos waren dabei auch finanzielle Interessen im Spiel – die allgemeine Hochstimmung versprach einen guten Absatz, und die Widmung *à l'Armée de Réserve*, der man die entscheidende Rolle beim Sieg zuschrieb, würde den Verkauf ebenfalls unterstützen. Viguerie stammte aus Carcassonne und lebte seit ungefähr 1783 in Paris, wo er bei Jacques-Marie Beauvarlet-Charpentier (1766–1834) Kompositionunterricht hatte.³ 1795 gründete er einen Musikverlag⁴, den er lebenslang leitete und in dem er nicht zuletzt seine eigenen, bis zur Opuszahl 13 nachweisbaren Kompositionen veröffentlichte; obgleich seine Klavierschule (*L'art de toucher le forte-piano*, op. 6) zeitweise einen gewissen Erfolg hatte, verblassten die Erinnerungen an sein Schaffen schon bald – doch nein: „Eines seiner in gewisser Beziehung merkwürdigsten Werke ist geblieben: *La Bataille de Marengo*.⁵

Natürlich versuchten auch noch andere Komponisten, das spektakuläre Ereignis zu ver-

markten,⁶ aber vermutlich brachte Viguerie sein Stück als erster heraus: Am 29. Juli – also rund einen Monat nach dem Eintreffen der Siegesmeldungen – pries er seinen patriotischen Musikbeitrag im *Journal de Paris* an⁷ und konnte sich gegen seine Rivalen durchsetzen: Nicht weniger als siebzehn zeitgenössische Ausgaben – einige sogar in den USA – sind heute noch nachweisbar.⁸

„Soll denn Musik malen?“

Die musikalische Darstellung kriegerischer Ereignisse hat eine lange Kompositionstradition. Schon in Chansons und Madrigalen des 15. Jahrhunderts wurden entsprechende Textstellen mit Tonfolgen verbunden, die für militärische Musikinstrumente typisch sind. Solche Fanfare- oder Paukenmotive sowie das Zitieren authentischer Feldsignale, wie sie zur Führung der kämpfenden Truppen verwendet wurden, sind im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert auch in Instrumentalstücken (meistens mit ausgeprägtem Marschcharakter) zu finden; hier suggerieren Titel wie *The Battle* von William Byrd zumindest dem heutigen Publikum zwar eine richtige Schlachtenschilderung, aber um „Programmmusik“ im modernen Sinn handelt es sich noch nicht.

Erst der enorme Aufschwung der Instrumentalmusik seit der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts führte zu immer subtileren Ausdrucksformen, die es nunmehr ermöglichen, das Kampfgeschehen allein mit musikalischen Mitteln detailliert und verblüffend sinnfällig nachzuzeichnen. Heinrich Ignaz Franz Bibers *Battaglia* von 1673 ist dafür ein eindrucksvolles Beispiel, das sich allerdings nicht auf ein konkretes historisches Ereignis bezog, sondern seinen „blutigen Gegenstand“ gleichsam als Abstraktum behandelte. Aber die charakteristischen Satztypen, der Aufmarsch der Heere, die Nachahmung des Kampflärms oder das Lamento der Verwundeten, sind bereits vorhanden und bilden die formalen Grundlagen für künftige Kompositionen.

Doch schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts hielt man diese „malende“ Musik für unzeitge-

mäß, wie zum Beispiel Franz Jakob Freystädters Komposition *Die Belagerung von Belgrad*, die 1790 als veraltet kritisiert wurde.⁹ Und obwohl Beethoven für seine *Pastorale* „mehr Ausdruck der Empfindung als der Malerey“ beanspruchte, stellte die Fachwelt bei dieser Sinfonie die Frage: „Soll denn Musik malen, und sind wir nicht schon längst über die Zeiten hinaus, wo man sich auf musikalische Malerey etwas zu Guthe hielt?“ Die Antwort konnte damals nur lauten: „Allerdings sind wir jetzt so ziemlich damit im Reinen, dass die Darstellung äußerer Gegenstände durch die Musik höchst geschmacklos, und von der Beurtheilung dessen, der sich solcher Aftermittel, Effect zu erregen, bedient, wenig zu halten sey.“¹⁰ Aber nachdem Beethoven mit *Wellingtons Sieg* 1813 sogar eine eigene Schlachtenmusik geliefert hatte, waren selbst seine größten Bewunderer irritiert: „... muss [...] nicht Jeder, je theurer ihm Beethoven und seine Kunst ist, desto inniger wünschen, dass doch recht bald die Vergessenheit den versöhnenden Schleier werfen möge über solche Verirrungen seiner Muse.“¹¹

Hochkonjunktur für Schlachtenmusiken

Nachdem Schlachtenmusiken lange Zeit nur eine kompositorische Randerscheinung gewesen waren, lieferten die Französische Revolution und die daran anschließenden Kriege offenbar reichlich Stoff, an dem sich die musikalische Einbildungskraft entzünden konnte. Ob der Sturm auf die Bastille, die Gefechte bei Jemappes oder Hohenlinden, die Seeschlacht von Trafalgar, die viertägige „Völkerschlacht“ bei Leipzig und zuletzt, 1815, Napoleons Niederlage bei Waterloo oder der Einzug der Koalitionstruppen in Paris: Das wechselnde Kriegsglück inspirierte immer wieder dazu, die Gefechte musikalisch nachzustellen. Allerdings feierte man immer nur die Siege, Verlierer waren unpopulär und geschäftlich also uninteressant.

Der allgemein jetzt festzustellende Bezug auf ein bestimmtes Gefecht hing vermutlich mit dem gewandelten Selbstverständnis des Militärs zu-

sammen. Im revolutionären Frankreich hatte sich die Armee nämlich zum Volksheer entwickelt – jetzt wurde nicht mehr des Geldes wegen, sondern aus patriotischer Begeisterung gekämpft, was im übrigen den Kampfgeist förderte und zugleich das Staatssäckel schonte. Selbst der ideologische Gegner zog daraus seine Lehren und setzte auf die allgemeine Mobilmachung: Als nämlich die napoleonischen Truppen im Frühjahr 1797 das kaiserliche Wien bedrohten, wurde auch hier – und mit größtem Erfolg – an die Vaterlandsliebe der Untertanen appelliert: „Was man bisher nur in Paris erlebt hatte, vollzieht sich jetzt in Wien“, berichtete damals der preußische Gesandte ganz erstaunt nach Berlin; die Donaumetropole habe sich „wie mit einem Schlag in ein gewaltiges Feldlager verwandelt, die Theater stehen leer, die Straßen halben wider vom Kriegslärm; zahllose Freiwillige in Stadt und Umgebung üben sich im Waffen-
dienst.“¹²

Die Siege der Volksheere wurden jetzt als Volksfeste gefeiert, bei denen der Handel mit patriotischen „Konjunkturwaren“ gute Gewinne versprach – dazu gehören auch die musikalischen Schlachtengemälde. Da sie für ein besonders großes Publikum bestimmt waren, handelt es sich dabei nahezu ausnahmslos um Kammermusik; von den wenigen darüber hinausgehenden Beispielen stellte man selbstverständlich entsprechende Bearbeitungen her. Nun konnte ein Klavierspieler seine imaginären Truppen in den Kampf schicken, wobei Geige und Violoncello häufig als Adjutanten sekundierten. Und weil die Spieler anderer populärer Instrumente – Flöte, Klarinette oder Gitarre – auf ihr hausmusikalisches Blutbad nicht verzichten sollten, wurden auch sie mit speziellen Noten ausgaben versorgt.

Solche Kompositionen waren für den raschen Konsum bestimmt und mussten möglichst schnell – sozusagen nach dem letzten Schuss – in den Handel kommen. Jeder neue Sieg würde nur die Entstehung neuer Battaglien auslösen und den älteren Konkurrenz machen, und eine Niederlage hätte das Geschäft völlig verdorben.

Damit hängt auch die kurze Verfallsdauer der Stücke zusammen, die man jedoch verlängern konnte: Sie wurden einfach nach einer späteren, vielleicht noch spektakuläreren Schlacht benannt und unter neuem Titel wieder veröffentlicht. *La bataille de Prag*, die sich zunächst auf das Gefecht vom 6. Mai 1757 bezog und als deren Urheber abwechselnd Carl Philipp Emanuel Bach, sein Bruder Johann Christian sowie Carl Heinrich Graun galten, entwickelte sich nach einer programmativen Verjüngungskur von sechs beziehungsweise fünfzehn Monaten und schließlich von fast zwei Jahren als Schlachten „bei Roßbach“ beziehungsweise „bei Hochkirch“ und *Bataille de Bergen* fast zu einem musikalischen „Longseller“ des zwischen 1756 und 1763 geführten Siebenjährigen Krieges. Ebenso kursierte die zu Beginn des Dritten Koalitionskrieges (1805–1807) nach dem Gefecht vom 17. Oktober 1805 entstandene Klavierfantasie *La journée d’Ulm* von Daniel Steibelt wenig später und gleichsam eineinhalb Monate aufgefrischt als *Bataille d’Austerlitz* – die sensationelle „Dreikaiserschlacht“ vom 2. Dezember versprach gewiss bessere Verkaufszahlen. Solange die Gegner die gleichen blieben, spielten in solchen Fällen nicht einmal nationale Einfärbungen, also volkstümliche oder patriotische Lieder und Märsche, eine Rolle.

Die schrecklichste Schlacht des ganzen Krieges

Der Aufbau musicalischer Schlachtengemälde dieser Zeit entspricht weitgehend dem Gefechtsverlauf: Verschiedene Episoden werden herausgegriffen, durch programmatische Hinweise in den Noten unmissverständlich identifiziert und mit stereotyp wiederkehrenden Satzcharakteren beziehungsweise Spielfiguren illustriert. So entsteht eine Reihungsform, die immer nach dem Prinzip „Kampf und Sieg“ verläuft und aus musicalischen Versatzstücken zusammengesetzt ist – eine thematische Verarbeitung findet in der Regel ebenso wenig statt, wie die naheliegende Symbolisierung der feindlichen Heere durch das polyphone „Ringen“ zweier Themen.

Dies trifft auch für Vigueries Stück zu, weshalb die Ereignisse jenes 14. Juni 1800 hier zunächst kurz dargestellt werden müssen. Als Zeitzeuge hat ein französischer Korrespondent der *Allgemeinen Zeitung* die Dramatik höchst plastisch beschrieben: „Am 14. mit TagesAnbruch gieng [der Feind] auf 3 Brüken über die Bormida, [...] drang mit Macht vor, überfiel unsre Avantgarde und begann mit der größten Lebhaftigkeit die Schlacht von Marengo, die endlich das Schicksal Italiens und der österreichischen Armee entscheidet. Viermal während der Schlacht sind wir auf dem Rückzug gewesen, und viermal drangen wir wieder vor. [...] Mehr als zwölfmal kam es zu KavallerieAngriffen mit verschiedenem Erfolge. [...] die Wege waren mit Flüchtlingen, Verwundeten, Trümmern bedekt; die Schlacht schien verloren ...“

Daraufhin sei man ins Dorf St. Giuliano zurückgewichen, wo die Flucht erst durch das Eingreifen

von Napoleons gestoppt wurde: „Die Gegenwart des ersten Konsuls belebte den Geist der Truppe. [...] Unter dem Geschrei, es lebe die Republik, es lebe der erste Konsul, drang nun Desaix¹³ im SturmMarsch aus dem Centrum vor. [...] Über 6,000 Feinde sind auf dem Schlachtfelde geblieben [...] Unser Verlust ist auch beträchtlich. Wir zählen 600 Tote, 1500 Verwundete und 900 Gefangene.“¹⁴ Wenig später lautete das fürchterliche Resümee: „Diese Schlacht bei Marengo, die dreizehn Stunden dauerte, war ohne Vergleich die schrecklichste im ganzen Kriege; auch kampferfahrene Soldaten wurden erschüttert, und schauderten vor dem Gemezel.“¹⁵

Jedem sein heimisches Blutbad

Es ist für Schlachtenmusiken typisch, dass sie nicht in einer Originalfassung veröffentlicht wurden, der allmählich die Arrangements folgten;

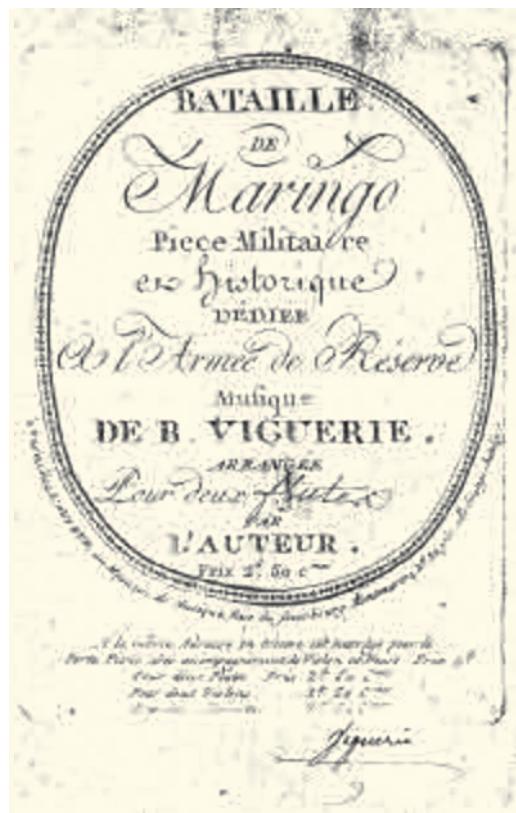
Schlacht bei Marengo,		
14. Jun. 1800.		
Bonaparte, erster Consul.		
GeneralStab: Berthier, OberGeneral der ReserveArmee; Dupont, Chef des GeneralStabs; Marmont, General der Artillerie.		
SchlachtOrdnung.		
<u>Linker Flügel,</u> von Marengo bis an die Bormida.	<u>Centrum,</u> bei Marengo.	<u>Rechter Flügel,</u> bei Castel Ferold.
<u>Victor, Generalleutnant.</u>	<u>Lannes, Generalleutnant.</u>	
Divisionen.	Brigaden.	Brigaden.
Garde. {	44 Linien-HalbBrigade. 101 Linien-HalbBrigade.	6 leichte HalbBrigade. 22 Linien-HalbBrigade.
Chambord. {	24 leichte HalbBrigade. 43 Linien-HalbBrigade.	40 Linien-HalbBrigade.
Herbin. {	96 Linien-HalbBrigade.	29 Linien-HalbBrigade.
		1 Bataillon von der Consulgarde.
CavallerieDivision: Murat, G.		
Nieder. {		
Champenois. {		
Nellermann. {		
Gessieres.		
ReserveKorps, unter dem General Desaix.		
Division Monnier. {		
Schilt. {		
Division Soult. {		
Muanier. {		
Guerneau. {		
Division St. Cyr. {		
Schilt. {		
Guerneau. {		
29 leichte HalbBrigade.		
70 Linien-HalbBrigade.		
9 leichte HalbBrigade.		
30 Linien-HalbBrigade.		
59 Linien-HalbBrigade.		

Schlachtordnung der französischen Truppen
(Beilage zu S. 39 in: *Europäische Annalen*, Jahrgang 1800, 7. Lieferung, hrsg. von Ernst Ludwig Posselt. Tübingen, Cotta, 1800).

man gab sie stattdessen gleichzeitig für verschiedene, an der hausmusikalischen Praxis der Zeit orientierten Besetzungen heraus. Gleichwohl dürfte bei Vigueries *Bataille* als klanglich vielfältigste Variante das Klaviertrio die „kompositorische Urfassung“ sein, bei der die beiden Streichinstrumente übrigens nicht obligat sind und der Klavierspieler genauso gut allein in die Schlacht ziehen kann.¹⁶ Zur Herstellung dreier weiterer Ausgaben für je zwei Diskantinstrumente genügte eine Basisbearbeitung, aus der sich unter Berücksichtigung weniger instrumententypischer Anforderungen die verschiedenen Varianten (für zwei Flöten bzw. zwei Violinen oder für zwei Klarinetten) leicht ableiten ließen.¹⁷

Ebenso wie bei den anderen Duos befremdet bei der Fassung für zwei Flöten zunächst das krasse Missverhältnis zwischen dem blutigen Gegenstand und dem tonlich geradezu ärmlichen, obendrein bassunfähigen Ensemble. Wenn auch nicht gerade mit orchesterlicher Klangfülle ausgestattet, so besitzt das Klavier doch deutlich mehr Möglichkeiten, die Viguerie übrigens für einen verblüffenden Effekt nützte: Zur Nachahmung des Kanonendonners sollte der Klavierspieler alle Tasten vom tiefsten Ton aus mit beiden Händen und dem rechten Unterarm anschlagen und so lange niedergedrückt halten, bis fast nichts mehr zu hören ist.¹⁸ In der Flötenfassung blieb davon ein recht unspektakulärer, triolischer Schleifer mit angehängerter langer Note und dem wenig überzeugend wirkenden Hinweis *Canon* übrig.

Bereits das dreiteilige Vorspiel mit seiner unablässigen Fanfarenmotivik und einfachster



Bernard Viguerie – *La Bataille de Maringo* (Paris, 1800); Titelseite der Ausgabe für zwei Flöten

Die Titelseite der Musikalien für zwei Diskantinstrumente (zwei Flöten beziehungsweise zwei Klarinetten oder zwei Violinen) stammt von einer Druckplatte, bei der die konkrete Besetzung allerdings nicht ausgewiesen ist. Diese wurde je nach Bedarf an der vorgesehenen Stelle handschriftlich nachgetragen (hier: *flûtes*). Unten rechts hat Viguerie persönlich unterschrieben und damit die Authentizität der Noten beglaubigt. Dies war bei französischen Musikalien noch bis weit ins 19. Jahrhundert üblich und sollte vor dem weit verbreiteten Unwesen der Raubdrucke schützen.



Die wenig überzeugende Nachahmung eines Schusses, bei dem der ausdrückliche Hinweis *Canon* deshalb nicht fehlen durfte (Partie der 2. Flöte, letzter Takt vor Beginn der eigentlichen Schlachtenmusik).

Harmonik weist einige gängige Klangbilder auf, die sich am Verlauf damaliger Gefechtsvorbereitungen orientieren: Aufmarsch (*Marche*), Befehlsausgabe (*Commandement*) und – als Startsignal für den Kampf – *Appel de trompettes*. Angeführt von der ersten Flöte beginnt nun der Angriff (*Attaque*) mit einem wilden Trommelfeuer (*feu roulant*) aus eiligen Tonleitern, die von der zweiten – wie im ganzen Stück – vorwie-

gend mit Wechselnoten klanglich „unterfüttert“ werden. Mit 37 Takten handelt es sich um den längsten einheitlichen Abschnitt der eigentlichen Schlachtenmusik. Bedingt durch zahlreiche programmatische Erläuterungen verändert sich in der Folge ständig der Satzcharakter, und es entsteht gleichsam ein musikalischer Flickenteppich aus kürzeren, vorwiegend von stereotypen Klangfiguren bestimmten Partikeln: Der Feind erhält Verstärkung, die Franzosen werden abgewehrt und weichen bis St. Giuliano zurück (hauptsächlich Fanfarenmotive).

Drei mächtige Fermaten unterbrechen nun die Fluchtbewegung und symbolisieren das entscheidende Eingreifen Napoleons (*Le 1er Consul arrête ce mouvement retrograde*), worauf das Revolutionsheer mit Bajonetten unter der Führung des Generals Desaix einen 12 Takte umfassenden Gegenangriff beginnt.

Doch auch dies wird erneut von einer Fermate gestoppt, der sich zur Symbolisierung des damit umschriebenen tödlichen Vorfalls ein langsamer Abstieg (*dolce rallentando*) aus kleinen Terzen (g–e–cis–ais) anschließt: *Ce général est blessé mortellement*. In einem unvermittelt einsetzenden *Allegro vivace* attackieren die beiden „französischen“ Flöten ihren Feind mit einer unablässigen Folge von aufsteigenden Motiven (Achtel mit zwei angehängten Sechzehnteln) – es sind Desaix’ Soldaten, die – *brulant de venger sa mort* – den Feind attackieren und ihn zurückwerfen.

Der vereinigt sich aber mit seinen Reserve-truppen und bedrängt seinerseits die Franzosen mit auf- und absteigenden Sechzehntelpassagen (harmonisch g-moll); doch schon nach fünfzehn Takten gerät der österreichische Gegenangriff auf einer halben Note ins Stocken.

Vier Takte mit kriegerischen Fanfarenstößen kündigen General Kellermann *à la tête de la cavalerie française* an – vor sechzig energisch vorzutragenden Viertelnoten

im hohen Register der ersten Flöte, die als Säbelhiebe (*coup de sabre*) interpretiert werden sollen und von Triolen begleitet werden (stereotype Klangchiffre für galoppierende Pferde), müssen die Österreicher wieder zurückweichen: *L’ennemie est culbuté* (absteigende Motive aus einer Achtel mit zwei angehängten Sechzehnteln), *il est forcé de prendre la fuite* (Sechzehntelpassagen mit dazwischen geschalteten Synkopen), *il est poursuivi jusques au de-la de Maringo*, was die erste Flöte mit 48 Sechzehnteln in absteigenden Passagen bis zur Ankunft auf der halben Note a¹ nahezu allein erzwingt (die zweite Flöte steuert lediglich einige darunterliegende Viertelnoten bei).



Jeweils S. 3 (2. Seite des Notenteils) der beiden Flöten-Stimmen mit

Aus der Position des Siegers bot Napoleon am 27. Prairial des Jahres VIII (16. Juni 1800) dem österreichischen Kaiser einen Waffenstillstand an und betonte, dass er diesen Brief „auf dem Schlachtfeld von Marengo, mitten unter den Leidenden und von 15000 Leichnamen umgeben“, geschrieben habe.¹⁹ Auch Viguerie widmete sich diesem entsetzlichen Teil des Geschehens – in 13 Takten! *Plaintes des blessés et des mourans* ist dieser Abschnitt überschrieben, der zum festen Bestandteil von Schlachtenkompositionen gehört und regelmäßig recht knapp ausfällt. Nicht nur wegen seiner Kürze kann dieser Abschnitt in Vigueries Stück kaum Überzeugungskraft entfalten: Über einer Triolenbegleitung spielt die

erste Flöte eine getragene Melodie, in der aber erstaunlicherweise die typischen Ausdrucksmittel aller Lamento-Kompositionen (Halbtönvorhalte) fehlen. Es ist ohnehin zu vermuten, dass dieser Programmfpunkt nur dazu dient, wenigstens einen Teil mit langsamem Satzcharakter in die ansonsten dramatische Musik einzubeziehen.

Dies scheint auch Vigueries *Bataille* zu bestätigen, wo sogleich Fanfarenstöße (*Trompettes annonçant la victoire*) für einen scharfen Kontrast sorgen – wer möchte schon im Gefühl des Triumphes trauern! Stattdessen soll gefeiert werden, und Viguerie fügte dafür drei Sätze mit sich steigernder Ausgelassenheit an. Der erste (*1^{er} Air après la victoire*) folgt der einfachsten Gliederung (Teil A: Tonika – Teil B: Dominante – Wiederholung von Teil A) und wird in seiner ungetrübten Dur-Diatonik von keinem einzigen Akzidens beeinträchtigt. Dies und die zahlreichen Schleifer verleihen ihm den Charakter von Harmoniemusiken. Einige chromatische Töne geben dem 2. Satz (*2^{me} Air dans le genre égyptien*) einen Hauch von Exotik; es dürfte sich im übrigen um eine „Verbeugung“ vor Napoleon und General Desaix handeln, die nach einem allerdings wenig rühmlichen Feldzug aus Ägypten geflohen waren. Ein schneidiger Geschwindmarsch (*3^{me} Air pas redouble*), bei dem jeder 3/8-Takt einem Schritt entspricht, bildet den letzten Teil. Während in der Klavierstimme danach ein letzter „Kanonenschuss“ für wirkungsvollen Theaterdonner sorgt, verzichtete Viguerie in der Flötenfassung auf den oben beschriebenen und wenig überzeugenden Notbehelf.

zahlreichen programmatischen Hinweisen zum Verlauf der Schlacht.

Natürlich drängt sich im Zusammenhang mit diesem eigentümlichen Repertoire die Frage auf, ob man es nicht einfach ins musikalische Kuriositätenkabinett verbannen und jene Wunderkammer nur gelegentlich

aus fachkundigem Vergnügen betreten sollte. Doch gerade auf jenen äußerst unkonventionellen, weit abseits von der traditionellen Kompositionslinie verlaufenden Pfaden erschließen sich gleichsam „avantgardistische“ Regionen, in denen das oftmals erstarrte Konservatoriumswissen geradezu konterkariert wird – sicherlich ein Grund für die fachliche Geringschätzung von musikalischen Schlachtengemälden. Diese Stücke gewähren einen Blick in frühe „Experimentalstudios“, wo oftmals Klangeffekte ersonnen worden sind, wie man sie eigentlich erst im 20. Jahrhundert für möglich halten möchte.

Begleitet wird dies von einer weit über die Musik hinausgehenden Erfahrung über dahinschwindenden Ruhm und falsches Pathos. „Unsterblicher Tag von Marengo! Du fehltest noch dem Ruhme unsrer Krieger, da du mit deinem Glanze alle andern Tage überstrahlst“, hatte der Präsident des Revolutionstribunals anlässlich der offiziellen Feierlichkeiten den Ewigkeitswert jenes Gefechts heraufbeschworen.²⁰ Gleichwohl sind die Namen der Gefallenen längst vergessen, und bis auf eine kurze Notiz in den Geschichtsbüchern ist nichts geblieben – allenfalls noch einige musikalische Schlachtengemälde, von denen an die vielleicht originellste und seinerzeit populärste Komposition hier erinnert wurde.

ANMERKUNGEN

¹ In den französischen Drucken der Zeit lautet die Schreibweise „Maringo“; im vorliegenden Beitrag wird jedoch – bis auf Zitate – die korrekte Form „Marengo“ verwendet.

² 29. Juni 1800, S. 761.

³ Der Lehrer komponierte übrigens aus Anlass der französischen Siege bei Montenotte (11./12. April 1796), bei Austerlitz (2. Dezember 1805) und bei Jena und Auerstedt (14. Oktober 1806) selbst Battaglienmusiken (vgl. Karin Schulin, *Musikalische Schlachtengemälde in der Zeit von 1756 bis 1815*, Tutzing 1986, S. 266–268).

⁴ Die einschlägigen großen Musiklexika enthalten über Viguerie Personenartikel mit nahezu gleichem Informationsstand; sein Porträt war bisher nicht nachweisbar. Über zeitgenössische Ausgaben seiner Werke s. *Répertoire international des sources musicales* (RISM), Reihe A I, Bd. 9, Kassel 1981, S. 93–96 bzw. die Ergänzungen in Bd. 14, Kassel 1999, S. 250 f.; zur Geschichte seines Ver-

lags s. Anik Devriès und François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, Bd. 1, *Des origines à environ 1820*, Genf 1979, S. 156 f. – Um 1800 reichten die Platten-Nummern bis ca. 90, so dass im statistischen Mittel von ca. 18 Drucken im Jahr auszugehen ist.

⁵ Gustav Schilling, *Encyclopädie der gesammten Wissenschaften*, Bd. 6, Stuttgart 1840, S. 769.

⁶ Schulin weist noch vier weitere Komponisten nach (wie Anm. 3, S. 271, 280 sowie 328). Mir ist außerdem eine *Battaglia di Marengo* von Mauro Giuliani für Flöte und Gitarre bekannt.

⁷ François Lesure, *Catalogue de la musique imprimée avant 1800, conservée dans les Bibliothèques publiques de Paris*, Paris 1981, S. 626.

⁸ Vgl. die Listen in RISM (wie Anm. 5) mit den Sigeln V 1513–1526 bzw. VV 1513a–1523a). Die im Vordergrund dieses Beitrags stehende Ausgabe für zwei Flöten ist dort unbekannt und gehört also zu den absoluten Rarissima (zwei Stimmen zu je 5 S. in Stich, der Notentext beginnt immer auf S. 2; Pl.-Nr. 89). Für die Möglichkeit, das Original einzusehen, danke ich dem Musikantiquariat Dr. Ulrich Drüner (Stuttgart) sehr herzlich.

⁹ *Musikalische Real-Zeitung*, Nr. 16 vom 21. April 1790, Sp. 121–123.

¹⁰ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1810; zitiert nach: Ludwig van Beethoven, *Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, hrsg. von Stefan Kunze, Laaber 1987, S. 118f.

¹¹ *Cäcilia*, 1825; zitiert nach Kunze (wie Anm. 10), S. 288.

¹² Zitiert nach dem Vorwort von Konrad Hünteler zu: Johann Baptist Vanhal, *Die Bedrohung und Befreiung der k.k. Haupt- und Residenzstadt Wien für 2 Flöten*, Wien, Universal Edition, 1991.

¹³ Der populäre General Louis Charles Antoine Desaix fiel während der Schlacht, wodurch die Kampfeswut seiner Truppen angestachelt wurde.

¹⁴ Wie Anm. 2, S. 762 f.

¹⁵ *Europäische Annalen*, hrsg. von Ernst Ludwig Posselt, 7. Lieferung, Tübingen, Cotta, 1800.

¹⁶ Erschien ebenfalls mit der Platten-Nummer 89 in drei gestochenen Stimmen (folio): Klavier (13 S.), Violine (3 S.), Bass (3 S.). Vermutlich ein Jahr später veröffentlichte Viguerie eine weitere Trio-Ausgabe mit Harfe anstelle des Klaviers (Pl.-Nr. 105); s. RISM, Bd. 14 (wie Anm. 5), VV 1513b.

¹⁷ RISM kann davon nur noch die Variante mit zwei Violinen nachweisen (Pl.-Nr. 88); s. Bd. 14 (wie Anm. 5), VV 1513b.

¹⁸ Diese Frühform des Clusters ist damals in Battaglien kein Einzelfall (vgl. Schulin – wie Anm. 3, S. 186).

¹⁹ Zitiert nach: Walter Kleinedel, *Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur*, Wien 1978, S. 210. Die historischen Quellen nennen verschiedene Zahlen, doch ist wohl von insgesamt ca. 4000 Gefallenen und ca. 6000 Verwundeten auszugehen.

²⁰ *Europäische Annalen* (wie Anm. 15), 4. Lieferung, S. 72. □

Peter Thalheimer

T'Andernaken

Kompositionen über ein altes niederländisches Lied

Im 15. und 16. Jahrhundert dienten häufig Choralmelodien, Volkslieder oder Tänze als Grundlage für polyphone Kompositionen. Einige wenige davon erfreuten sich so großer Beliebtheit, dass sie über einen längeren Zeitraum hinweg immer wieder verwendet wurden. Als Beispiele dafür seien *La Spagna*, *Browning*, *In Nomine*, *L'Homme armé* und *Ein fröhlich Wesen* genannt.

Für das Repertoire heutiger Ensembles sind Stücke, denen derselbe Cantus firmus zugrunde liegt, besonders interessant, weil sie sich gut zu inhaltlich homogenen Gruppen zusammenfassen lassen. Außerdem sind sie meist von überdurchschnittlicher musikalischer Qualität.

Zu den „Evergreens“ des 15. und 16. Jahrhunderts gehört auch das niederländische Lied *T'Andernaken al op den Rijn*, deutsch etwa „Zu Andernach am Rhein“. Der vielgereiste Othmar Luscinius erwähnt es schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts als ein „berühmtes“ Carmen. Bisher sind zehn Instrumentalstücke und eine Messe¹ bekannt geworden, denen diese Melodie zugrunde liegt. Zum Teil sind die Stücke in mehreren Versionen überliefert.

Die älteste erhaltene Fassung des Textes dieses Liedes ist in einem Antwerpener Liederbuch aus dem Jahre 1544 zu finden. Für die Melodie gibt es, wie oft bei Volksliedern, keine frühe Quelle. Heute dient meist die Fassung, die Florian van Duyse nach der T'Andernaken-Komposition von Jacob Obrecht rekonstruiert und 1905 veröffentlicht hat, als Anhaltspunkt (Abb. 1). Der Text lautet:

*Tandernaken, al op den Rijn,
daer vant ic twee maechdekkens spelen gaen;
die eene dochte mi aen haer aenschyn,
haer ooghen warn met tranen ombeuaen:
„Nu segt mi lieue ghespele goet,
hoe sweert v herte hoe truert uwen moet,
waer om is dat woudijs mi maken vroet?“
„Ic en cans v niet gesagen;
tis die moeder diet mi doet,
si wil myn boel veriagen, veriagen.“*

*„Och, lieue ghespele, daer en leynt niet an,
den mey die sal noch bloeyen;
So wie zijn liefken niet spreken en can,
die minne mach hem niet vermoeyen.“
„Och, lieue ghespeelken dats quaet sanck,
den mey te verbeyden valt mi te lanc;*

Peter Thalheimer, geboren 1946 in Stuttgart, studierte Querflöte, Blockflöte, Schulmusik und Musikwissenschaft in Stuttgart und Tübingen. Seit 1978 lehrt er in Nürnberg, zuerst als Dozent für Blockflöte, Traversflöte, Querflöte, Methodik, Aufführungspraxis und Kammermusik am damaligen Meistersinger-Konservatorium, jetzt als Professor für Historische Aufführungspraxis und Blockflöte/Traversflöte an der Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg. Konzerte, Rundfunk- und Tonträgerproduktionen, Kurse und Vorträge führten ihn in viele Länder Europas und die USA. Darüber hinaus sind aus seiner Tätigkeit zahlreiche Noteneditionen sowie Publikationen zur Aufführungspraxis und zur Instrumentenkunde hervorgegangen.



Tan - der - na - ken, al op den Rijn, daer vant ic twee
 ee - ne doch - te mi, aen haer aen - schyn, haer oo - ghen
 maech - de - kens spe - - len gaen, die "Nu segt mi lie - ve ghe - spe - le
 wa - ren met tra - nen om - be - uaen:
 goet, hoe sweet v her - te, hoe truert u - wen moet, waer - om is, dat wou - dijs mi
 ma - - - - ken vroet?" „Ic en cans v niet ge - sa - - gen; tis die
 moe - der di - et mi doet, si wil myn boel ver - ia - gen, ver - ia - - - - gen."

Abb. 1: Die T'Andernaken-Melodie, rekonstruiert von Florian van Duyse (Het oude nederlandsche Lied, vol. II, S. 1050) nach Jacob Obrechts *Tander naken* und dem Text aus *Een schoon Liedekens Boeck*, Antwerpen 1544

*Het soude mi maken van sinnen also cranc,
 Ick soude van rouwe steruen.*

*Ic en weets mijnder ghennen danc,
 Si will mijn boel verderuen, verderuen.“*

*„Och, lieue ghespele, daer en leydt niet an, si niet,
 nu schickt u herteken al in vreden.“*

*„Mijn moeder plach te spinnen, des en doet
 den tijd en is niet lange gheleden,
 nu schelt si mi hier, nu vloect si mi daer,
 mijn boelken en dorf niet comen naer,
 daer om is mijn herteken dus swaer,
 ist wonder dat ic truere?*

*ende ic en mach niet gaen van haer,
 ter veynster, noch ter duere, noch ter duere.“*

*„Och, lieue ghespele, dat waer wel quaet,
 wilt sulker tale begheuen,
 hadde ic ghedaen mijns moeders raet,
 ic waer wel maecht ghebleuen.
 Nu hebbe ic sinen wille ghedaen,
 mijn buycxken is mi opghegaen,
 ende nu so is hi mi ontgaen*

ende gaet elwaerts spelen.

*Des moet ic laten so menighen traen,
 ic en cans u niet gehelen, gehelen.“*

*„Ghespele, wel lieue ghespele goet,
 en sidy dan ghen maecht?“*

*„Och neen ic, lieue ghespele goet,
 ende dat si ons heer God ghecleacht.“*

*„God danck, dat ic noch maghet si;
 spiegelt u, lieue gespeleken, aen mi
 ende wacht u, oft ghi en zijt niet vrij,
 ten sal u niet berouwen;*

*coemt hem nemmermeer niet na bi
 oft ghi wort gheloont met trouwen, met trouwen.“*

„Ghespele, hi seyt dat hi mi mint.“

*„Die minne plach mi te lieghen;
 en gheloof die clappaerts niet en twint,
 si staen al groten schach;*

*dat was die maghet die op mi sach.
 Ic boot haer minnelic goeden dach,
 ic groetese hoghelike.*

*God gheue dat icse vinden mach
 bi mi, in hemelrijcke, in hemelrijck!“*

Folgende Bearbeitungen dieses Liedes sind bisher bekannt geworden:

Komponist	Tonumfänge, Besetzung (C.f.-Stimme fett)	Praktische Notenausgaben	Wissensch. Ausgaben und Faksimiles
Instrumentalsätze zu 3 Stimmen			
1. Tyting	a-e ² c-f' c-d ¹	in: Pan 10055; Ogni Sorte RS 7	
2. Jacob Obrecht	a-d ² c-d' F-c ¹	in: Moeck ZfS 494/495; Ogni Sorte RS 7	in: New Obrecht Edition, Bd. 17
2a. J. Obrecht/Hans Newsidler	Laute	in: H. Newsidler 1536, „ander theil“	Faksimile Newsidler
3. Antoine Brumel	f-e ² c-d' F-e ¹	in: Petrucci, LPM AN3; Ogni Sorte RS 7	in: CMM 5, VI
3a. A. Brumel/Hans Newsidler	Laute	in: H. Newsidler 1536, „ander theil“	Faksimile Newsidler
4. Erasmus Lapicida	g-e ² c-a ¹ G-c'	in: Petrucci, LPM AN3; Ogni Sorte RS 7; Cornetto CP636	in: Canti C., Cornetto CP629; DTÖ 72
4a. E. Lapicida/Hans Newsidler	Laute (2. und 3. Stimme) f-d ² d-f'	in: H. Newsidler 1536 in: BA 6264	Faksimile Newsidler in: DTÖ 72
5. Alexander Agricola	c-d ² G-es' F-e ¹	in: Ogni Sorte RS 7; Cornetto CP635; Formschneyder, Moeck 9002	in: CMM 22,V; Canti C., Cornetto CP629
6. Heinrich VIII.	c ¹ -es ² c-d' F-b	in: Pan 10055; Ogni Sorte RS 7	in: Musica Britannica, Bd. 18
7. Paul Hofhaimer/ Leonhard Kleber/ Fridolin Sicher	f-f ² c-g' F-c ² Orgel	in: Doblinger DM 670	in: DTÖ 72
Instrumentalsätze zu 4 Stimmen			
7a. Paul Hofheimer/Johannes Kotter	f-f ² A-b ¹ c-g' F-c ² Orgel	in: Ogni Sorte RS 7 in: Doblinger DM 670	in: DTÖ 72
8. Ludwig Senfl	c ¹ -e ² d-a ¹ d-e' F-a	in: Moeck 494/495; Ogni Sorte RS 7; LPM MP4	in: Senfl, Sämtliche Werke, Bd. IV
9. Pierre Alamire (?)	g-a ¹ c-d ¹ c-d' F-g	in: Ogni Sorte RS 7	Faksimile: Collection ..., Peer 1987
9a. P. Alamire (?)/ Hans Newsidler	Laute	in: H. Newsidler 1536	Faksimile Newsidler
9b. P. Alamire (?)/ Hans Newsidler	Laute	in: H. Newsidler 1536, „ander theil“	Faksimile Newsidler
Instrumentalsätze zu 5 Stimmen			
9c. Pierre Alamire (?)/ Anonymus	g-a ¹ c-d ¹ c-d' D-g F-g für „Krumphörner“	LPM RB 1	Faksimile: Dania sonans IV
10. Ludwig Senfl	d ¹ -g ² g-c ² g-a' d-f' A-c ¹ mit Text	in: Ogni Sorte RS 7; LPM MP4	in: Senfl, Sämtliche Werke, Bd. IV
Messe			
11. Pierre de La Rue	g-d ² c-g' c-e' F-b	Cornetto CP624	in: CMM 97, VI

Die älteste der bekannten T'Andernaken-Bearbeitungen stammt aus den Trienter Codices, Castello del Buon Consiglio, Ms. 87. Der Komponist **Tyting** ist nicht weiter bekannt. Sein dreistimmiger Satz ist wohl zwischen 1450 und 1480 entstanden und ohne Titel überliefert. Er dokumentiert eine frühe Form der Bassa danza, die damals üblicherweise improvisiert wurde. Das Stück eignet sich besonders für eine Capella-alta-Besetzung mit zwei Schalmeien bzw. Pommern in den Oberstimmen und einer Tenorposaune² im Cantus firmus. Als Beispiel für eine leise Besetzung sei die Kombination von zwei Block- oder Traversflöten in Vierfußlage und einem Tenor-Streichinstrument genannt.

Tander naken von **Jacob Obrecht** (ca. 1450–1505) ist in Ottavio Petruccis *Harmonice musices Odhecaton A.* von 1501 überliefert. Der Cantus firmus dokumentiert wohl weitgehend die ursprüngliche Fassung des Liedes. Die differenzierte Rhythmussetzung setzt bei den Ausführenden Erfahrung mit Musik dieser Zeit voraus. Die Außenstimmen sind gelegentlich im Abstand einer Semiminima kanonisch angelegt. Eine Besetzung des Cantus firmus mit einem Rohrblatt- oder einem Blechblasinstrument ist wegen fehlender Pausen nur sehr geübten Bläsern zu empfehlen. Sehr geeignet erscheint dagegen für den Cantus ein Portativ in Vierfußlage. Passend zur Lautstärke des Cantus können dann für den Bass und die Oberstimme Flöten, Streich- oder Zupfinstrumente eingesetzt werden. Bei der Verwendung gleichfarbiger Instrumente, z. B. Blockflöten, empfiehlt sich ein Set aus drei Größen im Quintabstand. Eine intavolierte und diminuierte Fassung für Renaissance-Laute ist im „ander theil“ des Lautenbuchs von Hans Newsidler (1536) enthalten.³

Tanndernac von **Antoine Brumel** (ca. 1460–ca. 1515) ist handschriftlich in der Universitätsbibliothek München, Mus. Ms. 328-331, und in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, Mus. Ms. 18 810, überliefert. Die rhythmische Komplexität der Obrecht-Fassung wird von Brumel noch gesteigert. Die beiden Randstimmen erfordern Instrumente mit fast zwei

Oktaven Umfang. Blechblas- und Rohrblattinstrumente scheiden deshalb weitgehend aus. Bevorzugt kommen Streicher in Frage, denkbar sind aber auch Blockflöten in f c¹ f. Hans Newsidler hat auch diesen Satz intavoliert, allerdings verbirgt er sich unter dem Titel *Tanernack. Paulus Hofhamer* im zweiten Teil seines Lautenbuchs von 1536.⁴

Die Komposition *Tander naken* von **Erasmus Lapicida** alias Steinschneider (um 1450–1547) wurde 1503/1504 von Ottavio Petrucci in den *Canti C* gedruckt (RISM 1504⁵). Die Liedmelodie erscheint hier ausnahmsweise in der Basslage. In den beiden Oberstimmen können wie bei Brumel die kanonischen Verläufe und rhythmischen Verschränkungen zur Falle für die Ausführenden werden. Als Besetzung hat sich die Kombination von zwei Block- oder Traversflöten mit einer Gambe bewährt (Abb. 2). Hans Newsidler veröffentlichte die beiden Unterstimmen intavoliert im 1. Teil seines Lautenbuchs von 1536. Eine Wiedergabe der Intavolierung als Lautensolo ohne Oberstimme ist denkbar, eine Aufführung als Bicinium nach der Ausgabe von Harald Unger macht jedoch wenig Sinn. Überzeugend ist dagegen die Kombination der zweistimmigen Lauten-Intavolierung Newsidlers mit der originalen Oberstimme von Lapicida, gespielt z. B. von einer Blockflöte, einer Traversflöte oder einem hohen Streichinstrument. Je nach der verwendeten Lautenstimmung muss die Oberstimme entsprechend transponiert werden.

Tandernaken von **Alexander Agricola** (1446–1506) erschien ebenfalls 1503/1504 in den *Canti C* von Ottavio Petrucci. Später ist das Stück noch einmal von Hieronymus Formschneyder in den *Trium Vocabum Carmina*, Nürnberg 1538, verlegt worden (RISM 1538⁶). Im Unterschied zu dem Satz von Lapicida liegt bei Agricola der Cantus firmus in der Mittelstimme. Mehr als bei anderen T'Andernaken-Stücken ist der Tenor diminuiert und in den kontrapunktischen Satz einbezogen. Die extrem großen Umfänge und die geforderte Beweglichkeit weisen auf Streichinstrumente hin, z. B. eine Alt-Tenor-



Abb. 2:
Beginn des *T'Andernaken* von
Erasmus Lapicida, London
Pro Musica Edition AN3

gambe und zwei Bassgäben. Der Anspruch an die rhythmischen Fähigkeiten, insbesondere des Spielers der Bassstimme, wird noch einmal gesteigert. Taruskin schreibt dazu: *The virtuosity of Agricola's bassus part is really daunting. Any viol player who can get from measure 14 to measure 20 in one piece deserves a prize.* Unter dem Titel *Tandernack up dem Rhin. Alexander agricola* ist im 2. Teil von Newsidlers Lautenbuch ein Satz enthalten, der aber nicht mit Agricolas *T'Andernaken* identisch ist. Vielmehr handelt es sich um eine intavolierte Version des Stücks, das Pierre Alamire zugeschrieben wird (siehe unten).

Der Satz *Taunder naken* wird in der Handschrift der British Library London, Ms. Add. 31922, *The Kynge, H. VIII*, also dem König Heinrich VIII. (1491–1547) zugeschrieben. Richard Taruskin und Bernard Thomas meinen in dem – gegenüber Lapicida und Agricola – weniger kunstvollen Satz die Handschrift eines Laien-Komponisten erkennen zu können. Jedenfalls hat der Komponist die 1503/04 gedruckten Stücke von Lapicida und Agricola gekannt und als Vorbild benutzt. Berücksichtigt

man Heinrichs Vorliebe für Blockflöten, so käme eine Besetzung mit g¹ c¹ f-Instrumenten in Frage. Auch eine Kombination von Blockflöte mit Gamen ist möglich. Der geringe Ambitus der Oberstimme hat immer wieder zur Verwendung eines Soprankrummhorns angeregt, obwohl dieses Instrument in der fraglichen Zeit in England wohl nicht existiert hat. Als Altbesetzung wären also eher Altpommer, Tenorposaune und Bassdulzian⁵ geeignet.

Die *T'Andernaken*-Komposition von Paul Hofhaimer (1459–1537) ist in drei Orgeltabulaturen erhalten, die im Detail voneinander abweichen. Die Handschrift von Leonhard Kleber (um 1495–1556) wird in der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Hs. 40026, aufbewahrt, die von Fridolin Sicher (1490–1546) in der Stiftsbibliothek Sankt Gallen, Codex 530. Die Stimmkreuzungen in den Tabulaturen lassen vermuten, dass das Stück auf der Orgel manualiter aufgeführt wurde. Johannes Kotter (um 1480–1541), ein Schüler Hofhaimers, hat am Ende seiner Intavolierung (Universitätsbibliothek Basel, Ms. F. IX. 22) in Mensural-Notation eine Altus-

Stimme angefügt, *von ein andern darzu zu schlagen*. Vermutlich hat Kotter diese Stimme selbst verfasst. Kotters vierstimmige Version für Orgel zu drei Händen diente Richard Taruskin als Basis einer Partitur für vier Instrumente. Die großen Umfänge schränken allerdings die Besetzungsvarianten stark ein. Möglich wäre ein Gambenconsort, ggf. mit einer Tenorposaune im *Cantus firmus*.

Von Anfang an vierstimmig konzipiert ist dagegen das *Tandernack Quatuor* von **Ludwig Senfl** (ca.1486–1552/3). Der Satz ist überliefert in den *Hundert und ainundzweintig neue Lieder*, verlegt bei Johannes Ott, Nürnberg 1534 (RISM 1534¹⁷). Neu ist im T'Andernaken-Repertoire der kunstvolle Satz mit zwei kanonisch geführten *Cantus-firmus*-Stimmen in Tenor- und Basslage. Die Assoziation zu den quasi-improvisierten dreistimmigen Stücken im Basse-dance-Stil ist damit weitgehend aufgehoben. Senfls Quartettsatz eignet sich auch des-

halb mehr als andere T'Andernaken-Vertonungen für eine Besetzung mit Instrumenten gleicher Klangfarbe, z. B. Blockflöten in g¹ c¹ c¹ f oder Traversflöten.

Ein weiterer vierstimmiger Satz wird dem niederländischen Hofkopisten **Petrus (Pierre) Alamire** (= Petrus van den Hove) zugeschrieben. Alamire könnte aber auch nur der Abschreiber gewesen sein. Dieser T'Andernaken-Satz ist zusammen mit dem von Brumel in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien im Mus. Ms. 18 810 überliefert. Eine Version mit einer zusätzlichen fünften Stimme als „Vagans“ verwahrt die Königliche Bibliothek Kopenhagen als Ms. 1872. In der Kopenhagener Handschrift werden als Besetzung *Krummhörner* empfohlen. Tatsächlich ist das Stück auf Krummhörnern in historischer Bauweise⁶ spielbar. Alternativ kommen auch andere Rohrblattinstrumente wie Pommern und Dulziane in Frage, eventuell mit einer Posaune im Tenor. Durch die Besetzung mit klangkräftigen Instrumenten entsteht – ähnlich wie bei den frühen dreistimmigen Sätzen – eine Ähnlichkeit mit der *Basse dance*. Die Besetzung mit Gamen oder Flöten ist zwar möglich, kommt aber für diesen Satz erst in zweiter Linie in Frage. Eine auf drei Stimmen reduzierte, aber diminuierte Fassung hat Hans Newsidler ohne Komponistenangabe in den ersten Teil seines Lautenbuchs von 1536 aufgenommen. Eine weitere, schwierigere Fassung, ist unter dem Namen *Alexander Agricola* im zweiten Teil des Lautenbuchs enthalten.

Zusammen mit dem *Tandernack Quatuor* veröffentlichte Johannes Ott 1534 noch ein *Tandernack Quinque* von **Ludwig Senfl**, also einen fünfstimmigen Satz. Wie die vierstimmige Senfl-Komposition und alle anderen bisher beschriebenen T'Andernaken-Vertonungen ist auch diese untextiert. In der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart ist unter der Signatur Mus. Ms. 34 allerdings eine Handschrift erhalten, die teilweise textiert ist. Die mittlere Stimme, der *Cantus firmus* in Alt-Tenorlage, enthält den geistlichen Text *Felices*,

quicumque deo confidere. Diese Textierung wurde in die Senfl-Gesamtausgabe übernommen und auf die vier anderen, in der Vorlage untextierten Stimmen übertragen. Neben einer instrumentalen Ausführung nach dem Erstdruck kommt also auch eine Aufführung mit vokalem Altus und vier Instrumenten oder eine Vokalfassung als geistliche Motette in Betracht.

Die umfangreichste T'Andernaken-Komposition ist die *Missa Tandernaken* von **Pierre de La Rue** (ca. 1460–1518) für vier Stimmen in ATTb-Lage (Abb. 3). Diese Messe ist in zwei Stimmenabschriften überliefert, einer vollständigen und einer weiteren, in der das *Benedictus* und das *Agnus dei* fehlen. Die vollständige Abschrift befindet sich im *Chorbuch 21* der Friedrich-Schiller-Universitätsbibliothek Jena. Sie trägt die Komponistenangabe *Petrus de la*

Rue. Die Abschrift wurde von Petrus Alamire zwischen 1521 und 1525 erstellt.⁷ Die unvollständige Stimmenabschrift in der Universitätsbibliothek Erlangen, Ms. 473/4 (olim 793) enthält keine Autorenangabe. Auf jeder Notenseite ist jedoch oben *Tandernack* vermerkt. Die Abschrift wurde im Zisterzienser-Kloster in Heilsbronn von Johannes Hartung etwa 1540/1541 erstellt.⁸ Die beiden zweistimmigen Teile (*Benedictus* und *Agnus Dei II*) sind mit dem Text *Amicus fidelis* bzw. *Frage esurienti panem* auch enthalten in der gedruckten Sammlung *Secundus tomus biciniorum, quae et ipsa sunt gallica, latina, germanica, ex praestantissimis Symphonistis collecta ...* von Georg Rhaw, Wittenberg 1545 (RISM 1545').

Diese T'Andernaken-Messe wurde zwar schon 1929 von Hans-Joachim Moser erwähnt, blieb

Abb. 3: Beginn der *Missa Tandernaken* von Pierre de La Rue, Cornetto-Verlag Stuttgart CP624

aber trotzdem bis heute weitgehend unbekannt.⁹ In neueren Aufzählungen der Kompositionen über „T’Andernaken“ fehlt sie, so z. B. bei Richard Taruskin (1980) und bei Bernard Thomas (1989). Seit 1996 liegt das Werk in einer wissenschaftlichen Edition vor, seit 2006 auch in einer praktischen Einzelausgabe. Neben einer rein vokalen Aufführung kommt für die Messe sicher auch eine vokal-instrumentale Mischbesetzung in Frage. Denkbar ist außerdem die instrumentale Ausführung einzelner Sätze, entsprechend den anderen untextierten T’Andernaken-Kompositionen.

In der folgenden Liste der verwendeten Notenausgaben korrespondieren die eingeklammerten Nummern nach den Titeln mit den Nummern in der Werkübersicht auf Seite 583. Die wissenschaftlichen Editionen erscheinen meist mit Kurztiteln, die praktischen Ausgaben detaillierter. Leider muss damit gerechnet werden, dass einige der älteren Ausgaben, wie z. B. die von Richard Taruskin, vergriffen sind. Sie sind deshalb nur noch über Bibliotheken zu bekommen.

Agricola, Alexander: *Opera omnia* V, American Institute of Musicology CMM 22, V (5)

Alamire, Pierre (erste Auflage: Anon): *T’Andernaken* (Bernard Thomas), London 1972, London Pro Musica Edition RB 1 (9c)

Brumel, Antoine: *Opera omnia* VI, American Institute of Musicology CMM 5, VI (3)

Canti C. N° Cento Cinquanta, Ottavio Petrucci 1503 (RISM 1504³), Gesamtausgabe (Dieter Eichler und Dieter Klöckner), Stuttgart [2006], Cornetto-Verlag CP629 (4, 5); Einzelausgaben: Heft 6 CP635 (5) und Heft 7 CP636 (4)

Collection of German, French [songs] and instrumental Pieces, Wien, Österreichische Nationalbibliothek MS. 18 810; Faksimile Peer 1987, Musica Alamire (9)

Dania sonans IV. Music from the Time of Christian III. Selected Compositions from the Part Books of the Royal Chapel (1541), Part One, edited by Hendrik Glahn; Faksimile Danmark 1978, Edition Egtved (9c)

Das deutsche Gesellschaftslied in Österreich von 1480–1550; Wien 1930 (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XXXVII. Jahrgang, 2. Teil, Band 72) (4, 4a, 7, 7a)

Formschneyder, Hieronymus: *Trivm vocvm carmina*, Nürnberg 1538, Teil II (Helmut Mönkemeyer), Celle 1985, Moeck 9002 (5)

Hofhaimer, Paul: *Tannernack* für Orgel (Michael Radulescu), Wien 1975, Doblinger Diletto musicale 670 (7, 7a)

La Rue, Pierre de: *Missa Tannernaken* für 4 Stimmen ATTB (Peter Thalheimer), Stuttgart 2006, Cornetto-Verlag CP624 (11)

La Rue, Pierre de: *Opera Omnia* VI, American Institute of Musicology 1996, CMM 97, VI (11)

Music at the Court of Henry VIII. *Musica Britannica*, Vol. 18 (6)

Newsidler, Hans: Ein newgeordent künstlich Lautenbuch, Nürnberg 1536, Faksimile-Ausgabe Stuttgart 2004, Cornetto CF381 (4a, 9a)

Newsidler, Hans: Der anden theil des Lautenbuchs, Nürnberg 1536, Microfilm-Ausgabe Lute Society of America, No. 0175 (2a, 3a, 9b)

Obrecht, Jacob: New Obrecht edition, hrsg. von Leon Kessels, Bd. 17, Secular works and textless compositions; o. O. 1997 (2)

Senfl, Ludwig: Complete Instrumental Music for 3-5 Instruments (Bernard Thomas), Brighton 1993, London Pro Musica Edition MP4 (8, 10)

Senfl, Ludwig: Deutsche Lieder, hrsg. von Arnold Geering, Bd. 2: Lieder aus Hans Ott's erstem Liederbuch von 1534, Wolfenbüttel 1940 (= Das Erbe deutscher Musik: Reihe 1, Reichsdenkmale. Abteilung mehrstimmiges Lied; = Ludwig Senfl: Sämtliche Werke, Bd. IV) (8, 10)

Senfl, Ludwig / Jacob Obrecht: *Tannernaken*. Zwei Instrumentalsätze über ein niederländisches Volkslied (Ferdinand Conrad), Celle 1980, Moeck Zfs 494/495 (8, 2)

Seven Instrumental Pieces / Sieben Instrumentalsätze (Petrucci, Canti C) (Bernard Thomas), London 1981, London Pro Musica Edition AN3 (3, 4)

T'Andernaken. Ten settings in three, four, and five parts (Richard Taruskin), Miami 1981, Ogni Sorte Editions RS 7 (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7a, 8, 9, 10)

T'Andernaken (2 Sätze) für 3 Instrumente (Bernard Thomas), Zürich 1989, Pan BAM 10 055, Lizenzausgabe der London Pro Musica Edition Brighton (1, 6)

Zehn Bicinien des 16. Jahrhunderts (Harald Unger), Leipzig und Kassel 1972, VEB Deutscher Verlag für Musik 32033, Bärenreiter 6264 (4a)

ANMERKUNGEN

1 Dass weltliche Melodien als musikalische Grundlage von geistlicher Musik dienten, war zwar damals üblich, wurden aber später vom Tridentinischen Konzil (1545–1563) verboten. Vgl. Karl Weinmann: Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik; Leipzig 1919.

2 Soll statt der um 1480 gerade erst in Gebrauch gekommenen Posaune die altägyptischere Zugtrompete verwendet werden, so muss der Satz entsprechend transponiert werden.

3 Für die Hilfe bei der Zuordnung der Lautentabulaturen wird Johannes Vogt, Dossenheim, herzlich gedankt.

4 Vgl. Hans Joachim Moser: Paul Hofhaimer. Ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus; Stuttgart und Berlin 1929, S. 156.

5 Allerdings sind Dulziane erst ab etwa 1446 urkundlich erwähnt.

6 Ohne Klappen zum Erreichen höherer Töne.

7 Census-Catalogue of manuscript Sources of polyphonic Music 1400–1550, Vol. I, Neuhausen-Stuttgart 1979, S. 294.

8 Vgl. Franz Krautwurst: Die Heilsbronner Chorbücher der Universitätsbibliothek Erlangen (Ms. 373; 1-4),

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: (+44) 1422 882751**

1. Teil: Die Handschriften; in: Jahrbuch für fränkische Landesforschung, hrsg. vom Institut für fränkische Landesforschung an der Universität Erlangen-Nürnberg, Jg. 25, Neustadt (Aisch) 1965.

9 Eine weitere T'Andernaken-Messe, vermutlich von Antoine Brumel, lag vor dem Zweiten Weltkrieg unter der Signatur Ms. 1740 in der Staats- und Universitätsbibliothek Königsberg. Ein Stimmbuch ist erhalten und wird jetzt in der Universitätsbibliothek Göttingen aufbewahrt. Die übrigen Teile der Handschrift gelten als verschollen. □

AURA Hans Coolsma

Die neue Generation Blockflöten

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

Fragen Sie Ihr Fachgeschäft

AAFAB BV

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

Summaries for our English Readers

Georg Günther

A bloodbath for two flutes

***La Bataille de Maringo* by Bernard Viguerie (Paris 1800) in the tradition of musical paintings of battles**

The musical depiction of scenes of war has a long tradition in composition. As early as the 15th century, in chansons and madrigals, particular text extracts were combined with sequences of notes, which were typical for military musical instruments. But it was the enormous increase in instrumental music in the second half of the 17th century which led to the increasingly subtle forms of expression, which allowed the possibility of producing battle scenes purely by musical means in a detailed and surprisingly realistic way. The French Revolution and the subsequent wars delivered extensive material with which to stimulate the musical imagination. The ups and downs of war inspired the musical depiction of the battles. Compositions of this kind were meant for quick consumption and had to be published as soon as possible – immediately after the final shot so to speak. Each fresh victory could only provoke the creation of new *batailles* and make for competition against the older compositions, and a defeat took the bottom out of the market completely. The author presents the musical structure, the orchestration and the marketing strategy of the paintings of battles typical of the era, using Vigueries *La Bataille de Marengo*.

Übers.: Angela Meyke

Peter Thalheimer

T'Andernaken

Compositions based on an old Dutch folksong

In the 15th and 16th centuries, melodies for chorals, folksongs and dances were often used as the basis for polyphonic compositions. Some of these were so popular, that they were repeatedly and extensively used over a longer period of time. The Dutch folksong *T'Andernaken al op den Rijn* is one of these evergreens from the 15th and 16th centuries, "At Andernach on the Rhine" being the rough German translation. In this essay, the author presents all the adaptations of the song still known today, from Tyting to Obrecht, Brumel, Lapicida, Agricola, Henry VIII, Hofhaimer, Senfl and Petrus Alamire up until Pierre de la Rue.

Übers.: Angela Meyke

Adrian Brown und David Lasocki

Renaissance Recorders and Their Makers

With the exception of a few archeological specimens such as those from Dordrecht and Göttingen, clearly belonging to another era, no recorders have survived from before the early 16th century. The authors devote part 3 and part 4 of their article to makers, making, and instruments during that century. Part 4 looks into the Rafi family and the maker's mark "HD".

Qualifizierte Musikseminare

Violine, Traversflöte, Cembalo/Pianoforte, Oboe, Fagott,
Ensemble, Blockflöte, Cello, Historische Blasinstrumente u.a.

Flötenhof e.V. – Schwabenstraße 14 – D-87640 Ebenhofen
Tel. 08342-899111 – Fax: 08342-899122

alte-musik@floetenhof.info · www.alte-musik.info



Jan Bouterse

Die alte Dame, oder: Spielen auf historischen Blockflöten

Es fing an mit einer jungen Dame: Ich hörte, wie Saskia Coolen auf 18 verschiedenen historischen Blockflöten aus der Sammlung des Gemeentemuseums in Den Haag spielte, und zwar in einem Konzert und auf der CD *Recorders recorded*, die ich den Lesern von *Tibia* nicht oft genug empfehlen kann.¹ Nicht nur weil Saskia Coolen sehr überzeugend musiziert – z. T. auch weniger bekannte Stücke –, sondern auch weil ich finde, dass man die klanglichen Unterschiede der alten Blockflöten so gut hören kann. Die Instrumente, die man für die Aufnahmen ausgewählt hat, sind großenteils niederländischer Herkunft

(Van Heerde, Terton, Beukers, Van Aardenberg und Boekhout), aber auch Bressan (Tenorblockflöte), J. C. Denner (Bass) und Oberlender (eine relativ unbekannte Soprano und Altblockflöte, beide in Elfenbein, und beide wunderbar schön).

Ich habe früher in dem Gemeentemuseum verschiedene der Instrumente, die auf der CD zu hören sind, auch selbst gespielt, meist aber ganz kurz und darum nicht immer mit ganz befriedigenden Eindrücken. Denn das ist die Situation: von allen historischen Barock-Blockflöten, die ich untersucht habe, sind vielleicht 10% ohne weiteres befriedigend spielbar, das heißt, dass ein guter Spieler diese Instrumente ohne größere Anpassungen benutzen kann. Von diesen 10% ist viel-



leicht die Hälfte von guter bis sogar ausgezeichneter Qualität. Von allen anderen Blockflöten gibt es aber mehrere, die nur wegen eines einzigen Defekts nicht oder nicht gut spielbar sind: es handelt sich dann um einen Riss, einen schlechten, nicht originalen Block, ein Labium, das sich verzogen hat, oder etwas ähnliches. Dabei muss man bedenken, dass fast alle alten Holzblasinstrumente im Laufe der Zeiten mehr oder weniger geschrumpft sind: mehr im Querschnitt als in der Länge, aber oft unregelmäßig und darum mit erheblichen Konsequenzen für die Intonation. Vor allem Buchsbaumholz, der Favorit bei historischen wie modernen Flötenbauern, hat diese Neigung. Es hängt natürlich davon ab, wie trocken das Holz bei der Verarbeitung war und ob die Instrumente vom Hersteller nach einer gewissen Einspielzeit noch nachgeräumt worden sind. Aber es gibt viele problematische Fälle: Flötenteile, die krumm verzogen und/oder im Querschnitt oval geworden sind.

Vorsichtiges Einspielen kann aber die Eigenschaften von solchen problematischen Blockflöten deutlich verbessern. Das hat auch Saskia Coolen bemerkt: mehrere Blockflöten fingen an besser zu klingen, nachdem sie diese in ihrer eigenen Wohnung einige Wochen lang ganz ruhig und vorsichtig einspielte. Sie schrieb dazu im CD-Booklet: *Es zeigte sich, dass die alten Instrumente im allgemeinen leiser sind und eine andere Art des Blasens erfordern als die modernen Kopien. Stammen sie aus einer weniger lauten Umgebung? Haben sich unsere Ohren durch Verstärker und größere Orchester verändert? [Oder] sind alte Instrumente derart geschrumpft und ausgetrocknet, dass sie anders klingen? Wer verändert sich während des Spiels mehr, das Instrument oder der Musiker?*

Unter den Instrumenten, die Saskia Coolen gespielt hat, war eine zweiteilige Soprano blockflöte

von Willem Beukers (eine von zwei einander ähnelnden Exemplaren, die sich in der Sammlung des Gemeentemuseums befinden): für mich die größte Offenbarung der ganzen CD, so schön klingt sie. Damals, als ich darauf spielte, war sie höchst problematisch. Ich hatte auch wenig positive Erfahrungen mit einer dritten Beukers-Sopranblockflöte, die ich aus der Sammlung von Gerrit Vellekoop, dem ehemaligen niederländischen Blockflötenpionier, leihen konnte. Ich habe damals selten auf diesem Instrument gespielt, der Block war (wie bei allen Blockflöten von Beukers!) nicht original, die Labiumkante war nach einer Reparatur ziemlich unregelmäßig, und die Flöte klang sehr rau-schig.

Nachdem ich Saskia Coolen nun aber auf dem Schwesternstrument aus Den Haag gehört hatte, wollte ich meine frühere Bekanntschaft mit der Beukers-Sopranflöte wieder erneuern. So machte ich einen Termin mit der Witwe von Gerrit Vellekoop, einer 96-jährigen alten Dame, die noch immer Geige spielt. Wir fanden die Beukers-Sopran in einer Mottenkiste zwischen anderen Instrumenten aus den 50-er und 60-er Jahren des 20. Jahrhunderts, alles eher interessante als gute Blockflöten, doch ich kam heute nur für die kleine braune, etwas unansehnliche Beukers. Da Gerrit und auch sein Sohn Kees Vellekoop gestorben waren, gab es keine Informationen mehr über die Geschichte der Blockflöte und über meine früheren Untersuchungen. Es ist leider oft so, dass bei Besitzerwechseln das Wissen über die Instrumente verlorengeht. Nach meinem Besuch bei der alten Dame fuhr ich also wieder nach Hause, in Begleitung

einer anderen alten Dame: der Beukers-Sopranblockflöte.

Ich habe mich dann zu Hause mit der Blockflöte intensiv beschäftigt, sie leicht geölt und mich dann entschlossen, einen neuen Block zu machen. Das hätte ich nicht so schnell getan, wenn der alte Block original gewesen wäre, doch in diesem Fall war er einfach zu schlecht, viel zu niedrig und an der Unterseite locker. Bei der Einpassung eines neuen Blocks in einen alten Blockflötenkopf muss man aufpassen, dass der Kopf nicht beschädigt wird oder beim Einschieben zerreißt (Keilwirkung). Auch kann das Holz etwas anschwellen, wenn es beim Spielen feucht wird. Alles klappte aber gut, und zu meiner Zufriedenheit klang die Blockflöte sofort viel besser, mit deutlich weniger Nebengeräuschen.

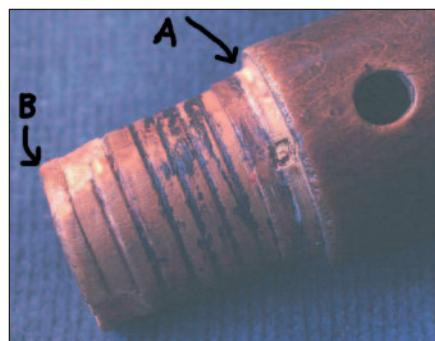
Auch die Intonation war im großen und ganzen befriedigend, mit sauberen Oktavintervallen von f^2-f^3 , g^2-g^3 und a^2-a^3 . Nur das tiefe e (e^2) war sehr tief und obendrein schwach, die Oktave e^2-e^3 deutlich zu weit, c^2 und d^2 aber wieder ganz gut. Wie sollte ich nun verfahren? Ich gehe bei solchen Instrumenten davon aus, dass sie einst gut waren und dass wahrscheinlich der unvermeidliche Holzschrumpf die Intonationsprobleme verursacht hat. Im Vergleich mit den beiden Schwesternstrumenten aus Den Haag stellte sich heraus, dass – deutlich sichtbar an der Zapfenschulter – eine Kürzung um etwa 1 bis 2 mm vorgenommen worden war, aber das war nicht ausschlaggebend. Das Entscheidende kann man eigentlich nur herausfinden, wenn man eine Kopie macht und dabei vorsichtig, in kleinen Schrit-



Labiumkante und Stempel

ten die Bohrung an den Stellen erweitert, an denen man die stärksten Schrumpfungsprozesse vermutet. Wo liegen nun diese Stellen? Ich denke, dort wo nach dem Spielen das meiste Kondenswasser steht, und an den Zapfen. Da ich aber keine Kopie anfertigen wollte (denn dazu hätte ich ein ganzes Set neuer Räumer benötigt), habe ich versucht herauszufinden, ob man durch Verengung bestimmter Bohrungsabschnitte die Probleme beheben könnte, und tatsächlich fand ich einen kritischen Abschnitt zwischen Loch 0 und Loch 3. Dort habe ich dann mit Papierstreifen und doppelseitigem Klebeband herumexperimentiert. Es ist allerdings nicht gut vorstellbar, dass dieser Bohrungsabschnitt im Laufe der Jahrhunderte weiter geworden sein soll, es ist wahrscheinlicher dass die Bohrung an anderen Stellen geschrumpft ist.

Das Resultat meiner Bemühungen war, dass das e^2 nun viel stabiler kam, kräftiger angeblasen werden konnte und damit höher klang. Die Oktave e^2-e^3 war nun auch brauchbar, die Terz c^2-e^2 blieb jedoch tief und sehr mitteltönig. Daran muss man sich gewöhnen. Das gleiche gilt für ein anderes Problem, das nicht zu beseitigen war: das fis^2 war auch mit dem Schließen des 7. Grifflochs zu hoch ($0 1 2 3 5 6 7$) und für das fis^3 musste bei dem Griff $\varnothing 1 2 3 5$ auch das 6. und/oder 7. (halb)gedeckt oder „beschattet“ werden. Die Töne f^2 und f^3 konnten aber sehr bequem mit $0 1 2 3 4 6$ bzw. $\varnothing 1 2 3 4 6$ gespielt werden. Im höchsten Register ist das h^3 mit $\varnothing 1 2 4 5$ etwas tief, kann



Verkürzung durch Herunterdrehen des Korpus am Zapfen (A)

aber mit viel Atemdruck geblasen werden und wird dann höher. Alternativen sind $\varnothing 1 2 4 5 6$ oder $\varnothing 1 2 5 6 7$, Griffen, die auf mehreren historischen Instrumenten gut funktionieren. Für das c^4 hat man aber nur den Griff $\varnothing 1 4 5$. Wenn dieser Ton zu niedrig ist, kann man ihn durch vorsichtiges Halböffnen von Loch 1 erhöhen, was aber unbequem ist. Da die Beu-

kers-Sopran sehr flexibel ist, kann man das c^4 auch mit dem Atem hinauftreiben. Ich habe die Flöte dann vorsichtig eingespielt (jeweils nur 20 Minuten lang), und das Spielen wurde zu einem richtigen Vergnügen!



Windkanal

Bei den Beukers-Blockflöten kann man nicht unterscheiden, welche vom Vater (1666–1750) und welche vom Sohn (1703–1781) gebaut wurden sind. Aber vielleicht ist die Frage nach dem Hersteller gar nicht so wichtig, denn Vater und Sohn haben bis 1750 eng zusammengearbeitet.

Charakteristisch für die Beukers-Blockflöten ist die starke Längswölbung der Windkanäle. Auch das Instrument, das ich nun wieder eingespielt habe, hat dieses Merkmal. Leider ist die Oberbahn des Windkanals etwas ‘blatternarbig’, also unregelmäßig rauh. Rauhigkeiten im Windkanal wirken sich fast immer negativ auf den Klang der Blockflöte aus, das gilt auch für neue Instrumente. Ich habe es nicht gewagt, die Oberfläche zu glätten, denn

das geht nicht ohne Veränderung der Holzsubstanz, und das ist eine Todsünde, wenn man sich mit einem historischen Instrument beschäftigt. Stattdessen habe ich eine dünne Schicht Holzleim aufgebracht, die leicht wieder zu entfernen ist. Die Labiumkante der Beukers-

Ab ins Ibach-Haus

Blockflötentage in Schwelm

15.9.2007

BRISK Recorder Quartet Amsterdam

20.10.2007

Wooden Voices

17.11.2007

Flanders Recorder Quartet

19.1.2008

Daniel Koschitzki & Timea Djerdj

1.3.2008

Dorothee Oberlinger, Tom Daun

12.4.2008

Ensemble Dreiklang Berlin

...und jedes Mal mit der Partie:

Workshops, Reparaturen vor Ort, Blockflöten- und Verlagsausstellungen, Vorträge und Demonstrationen mit

Moeck, Mollenhauer, König, Ralf Ehlert, Stephan Blezinger, Tim Crammore, Doris Kulossa, Adriana Breukink, Winfried Michel, Manfredo Zimmermann, Bart Spanhove, Dorothee Oberlinger, Daniel Koschitzki, Heida Vissing, Tom Daun, Irmhild Beutler, Martin Ripper, Sylva C. Rosin, Ursula Kurz-Lange, Mieroprint, Edition Tre Fontane

jetzt auch: Spieltage im Ibach-Haus!

6.10.2007 – Ursula Schmidt-Laukamp

3.11.2007 – Wolf Meyer

16.2.2008 – Nadja Schubert

15.3.2008 – Bart Spanhove

26.4.2008 – Manfredo Zimmermann

17.5.2008 – Susanne Hochscheid

Anrufen. Reservieren.

02336-990 290



early music im Ibach-Haus

Wilhelmstraße 43 · 58332 Schwelm

Mail: early-music@t-online.de

Blockflöte ist auch nach der alten Reparatur etwas unregelmäßig geblieben, ich habe aber bei anderen Instrumenten bemerkt, dass kleine Beschädigungen den Klang nicht in jedem Falle spürbar beeinträchtigen.

Ich denke, dass die kleinen Probleme und Beschädigungen insgesamt dafür sorgen, dass der Klang der Beukers-Sopranblockflöte eine gewisse Milde hat, die man bei modernen Kopien nur selten hört. Die „alte Dame“ hat ihre Beschränkungen, kann aber unerwartet flexibel sein und zeigt, wenn man sie zu würdigen weiß, noch gerne ihre guten Eigenschaften.²

ANMERKUNGEN

¹ Die CD *Recorders recorded* ist 2004 bei Globe (GLO 5209) erschienen, siehe auch www.globerecords.nl. Saskia Coolen wird begleitet von Pieter-Jan Belder (Cembalo, Blockflöte) und David van Ooijen (Laute). Gespielt wird Musik von Komponisten, die in den Niederlanden gelebt oder dort ihre Musik veröffentlicht haben (Jacob Van Eyck, Sijbrandt van Noordt, Jacobus Nozeman, Willem de Fesch, Jean Chrestien Schickhardt, Elias Bronnenmüller, Peeter Piccart, Arcangelo Corelli, Pierre Antoine Fiocco und Unico van Wassenaer). Als Einleitung zu den Sonaten improvisiert Saskia Coolen einige Preludien. Leider ist das in dem Booklet nicht eindeutig angegeben. Auch die Informationen über die Barock-Blockflöten in der Sammlung des Museums sind nicht genau genug.

² Der Klang dieser Sopranblockflöte von Beukers ist nun auch auf einer CD festgehalten. Der junge Blockflötenspieler Erik Bosgraaf hat das Instrument bei seinen Aufnahmen einiger Stücke aus dem Fluyten Lusthof von Jacob van Eyck benutzt. Die Kassette mit 3 CDs wird von Brilliant Classics produziert, einem Label, das von einer Drogeriemarkt kette vertrieben wird. □

Blockfloetensanatorium.de



... wieder mehr Freude am Instrument.

- Reparaturen aller Fabrikate und Hersteller
- Servicedienst für Musikhäuser
- unabhängige Fachberatung

Meisterwerkstatt für Blockflötenbau
Am Berg 7, D-36041 Fulda, Tel: +49 (661) 53 8 52

Kerstin deWitt

Flautando Köln in Korea

Flautando Köln reiste in diesem Sommer nach Korea. Katharina Hess, Ursula Thelen, Katrin Krauß – als Schwan-
gerschaftsvertretung für Susanne Hochscheid – und Kerstin de Witt machten viele erzählenswerte Erfahrungen.

Als wir vor einem halben Jahr eingeladen wurden, in Korea Konzerte zu spielen und zu unterrichten, haben wir uns natürlich sehr gefreut. Niemals hätten wir aber gedacht, dass uns dort so viel Herzlichkeit und Wärme begegnen würde und wir eine so erfüllende Zeit erleben könnten.

Organisiert wurde das Projekt, das nun schon zum dritten Mal stattfinden konnte, von Ki-Joon Ryoo und Nico Jeong, die schon im voraus fantastische Arbeit geleistet hatten, so dass uns selbst jegliche Organisation auch vor Ort abgenommen wurde. Auf dem Programm stand ein viertägiger Meisterkurs in Busan und zwei Konzerte, eins in Seoul und eins in Busan.

Sehr spannend und bewegend empfanden wir es, in einer so anderen Kultur zu unterrichten. Die Hauptteilnehmerinnen waren vier Lehrerinnen, die sich als außerordentlich lern- und aufnahmewillig zeigten. Es war wieder einmal sehr schön zu merken, dass die Blockflöte und die europäische Barockmusik auch als kulturgebundene Verständigung dienen können. Wenn die unterschiedlichen Sprachen hin und wieder eine Barriere darstellten, waren Nico Jeong und Jae-Yeon Kim zur Stelle, die auf eine sehr liebevolle und einfühlsame Art und Weise unseren Unterricht übersetzten. Auch die Kinder, die ihre Begeisterung für das Instrument offen zeigten, waren bereit, zu lernen und unsere Art zu unterrichten anzunehmen.

Abgesehen von dem Einzelunterricht haben wir auch Gruppenstunden zu verschiedenen Themen gegeben: In Katharinas Stunde ging es um die Körpersprache, wobei es ihr wichtig



war, zu verdeutlichen, dass die Geste und die Atmosphäre eines Stückes in den Sekunden vor Spielbeginn erfasst und gefühlt werden sollte. Die Schüler sollten versuchen, über ihren Körper die musikalische Botschaft an das Publikum zu senden. Nach viel hochbarocker Literatur während des gesamten Kurses ließen sich die Teilnehmerinnen mutig ein auf eine Exkursion ins 14. Jahrhundert. Unter Katrins Leitung galt es, einen dreistimmigen Kanon von G. d. Machaut zu sprechen, singen und schließlich dynamisch auf der Blockflöte wiederzugeben. Wie gut, dass die koreanische Sprache ähnliche Betonungsverhältnisse wie die französische aufweist. Nach einer Stunde konnte sich das Ergebnis wirklich hören lassen. Kerstins Anliegen war es schließlich, auch ganz ohne Noten einen Ausdruck zu finden. Ohne Scheu wurde mit freien Improvisationen auf der Basis eines modalen Tonsystems gearbeitet. Überwältigt



waren wir von der Begeisterungsfähigkeit und der emotionalen Offenheit, mit der uns die Kursteilnehmer beschenkten.

Der Wettbewerb hat in Korea einen besonderen Stellenwert in allen nur denkbaren Kategorien. So erfuhren wir nebenbei, dass sogar die beste öffentliche Toilette in Busan kürzlich einen Preis gewann. Natürlich durfte demnach auch in diesem Projekt der Blockflötenwettbewerb nicht fehlen. Ursulas Aufgabe war es, als Jurymitglied tätig zu sein. Der Wettbewerb richtete sich an Kinder, Studenten und Erwachsene. Es waren kleine und große Gruppen zu hören. Solistische Beiträge und die ganz besondere

Kategorie „Familienensemble“ rundeten den intensiven und ereignisreichen Tag ab.

Dass die Blockflöte in Korea immer beliebter wird, sieht man auch am Verkauf hochwertiger Instrumente. Herr Ryoo, Organisator und Sponsor des Projekts, hat mitten in Seoul ein eigenes Geschäft mit vielen Blockflöten, Noten und CDs. Regelmäßig fliegt er nach Deutschland, um Neues kennenzulernen und seinen Landsleuten mitzubringen. Sehr angesagt sind die Blockflöten von Joachim Rohmer, der in diesem Jahr das dritte Mal seine Instrumente vorstellt. Außerdem hielt er Vorträge und überarbeitete die schon vorhandenen Blockflöten mit großem Einsatz.

Nachdem der Kurs abgeschlossen war, konnten wir uns auf zwei Konzerte mit koreanischem Publikum freuen. Spaß und Enthusiasmus begleiteten uns während des Spielens und noch Stunden später.

Auch das Rahmenprogramm, das uns geboten wurde, war großzügig und reichhaltig – erwähnt sei hier nur die unglaubliche und selbstverständliche Gastfreundschaft, die wir in der gesamten Zeit empfangen durften. Genossen haben wir koreanische Kultur und natürlich die sehr besonderen Essgewohnheiten. Abschließend bleibt uns also ein ganz großer Dank an den teilweise in Deutschland lebenden Blockflötisten Nico Jeong und Herrn Ki-Joon Ryoo, die uns allen diese besondere Zeit ermöglichten. □

www. **MARTIN**
PRAETORIUS .de

Zsolt Farkas und Zoltán Széplaki

Lehrerfortbildung für Blockflötenlehrer in Ungarn

In Ungarn sind alle Lehrer an staatlichen Schulen verpflichtet, alle 7 Jahre 120 Stunden Fortbildung zu belegen. Im Rahmen dieser Vorgabe wurde vom 18. bis zum 20. Mai 2007 in Szölösárdó eine dreitägige Fortbildung für Blockflötenlehrer veranstaltet. Am Programm nahmen insgesamt 19 Kolleginnen und Kollegen aus allen Teilen Ungarns teil, die alle Blockflöte an Musikschulen unterrichten, aber als Diplommusikpädagogen für Querflöte, Oboe, Klarinette, Horn, Tuba, Trompete und Musiktheorie unterschiedliche Ausbildungsvoraussetzungen haben.

In dem Fortbildungsseminar wurde zu folgenden Themen gearbeitet: Grundlegende methodische Probleme, stilisierte Tänze im Hochbarock, Unterrichtsanalyse, moderierter Erfahrungsaustausch und Instrumentalkunde.

Zur Zeit lernen in Ungarn ca. 65.000 Kinder und Jugendliche Blockflöte. Die meisten von ihnen in den etwa 500 staatlichen oder etwa 300 privaten Musikschulen und ein kleiner Teil in den 8klassigen Grundschulen. Im Instrumentalunterricht dominiert die Blockflöte stark. Allerdings gilt sie hauptsächlich als „Vorbereitungsinstrument“ für ein anderes Blasinstrument.

Zur Zeit lernen etwa 30 Jugendliche in 9 Kon servatorien Ungarns Blockflöte als Hauptfach. Sie bereiten sich auf das Musikstudium im Fach Blockflöte vor. (Ab September dieses Jahres steigt das Aufnahmeverbumen der Musikhochschulen im Fach Blockflöte.)

Es gibt landesweit insgesamt etwa 1300 registrierte (nicht ausgebildete!) Musiklehrer, die Blockflöte unterrichten. Ungefähr 800 von ihnen unterrichten das Instrument als Hauptfach und die übrigen ca. 500 beginnen mit dem Blockflötespiel als Vorbereitung auf ihr eigenes

Instrument (und das zukünftige Instrument ihrer Schüler).



Tanzprogramm auf dem Hof

Da bis 1993 in Ungarn kein Studium im Fach Blockflöte möglich war, gibt es insgesamt nur 46 ausgebildete Blockflötenlehrer im Land. Erst seit 1993 werden Blockflötenlehrer an der Musikhochschule in Szeged und seit 1998 in Miskolc (hier nur als Aufbaustudium nach einem abgeschlossenen Studium für ein anderes Instrument) ausgebildet. Ab September 2007 wird das Angebot an den oben genannten Hochschulen und an der Musikhochschule in Debrecen erweitert. Es werden jährlich 15 bis 18 Studenten ins Blockflötenstudium einsteigen können.

Zu den Instrumenten: Der überwiegende Teil der 65.000 Kinder und Jugendlichen benutzt Plastikblockflöten von Aulos oder Yamaha, etwa zu gleichen Teilen deutsche und barocke Griffweise. Die Tendenz geht allerdings zur barocken Griffweise. Obwohl noch ziemlich wenige Spieler Kopien historischer Instrumente benutzen, ist ein großes Interesse daran zu beobachten. □

Jostein Gundersen und Kerstin de Witt Sommerschule für Alte Musik in Tschechien



Mit seiner 9-jährigen Geschichte ist der Sommerskurs für Alte Musik in Prachatice fast zu einer Institution geworden. Während zwei Wochen im Juli jeden Jahres treffen sich Studenten und Dozenten aus vielen Ländern in dieser schönen alten Stadt, knapp 200 km südlich von Prag. Obwohl der Kurs hauptsächlich von tschechischen Teilnehmern besucht wird, kann sich der Veranstalter über eine immer wachsende Anzahl von ausländischen Teilnehmern freuen. Besonders erfreulich ist es, dass viele Teilnehmer jedes Jahr zurückkommen und erstaunliche Fortschritte aufweisen. Das wachsende Niveau der Studenten kam in diesem Jahr deutlich zum Ausdruck: vier Studenten, die seit Jahren den Kurs besuchen, nahmen sehr erfolgreich an einem Dozentenkonzert teil. Die Teilnehmer ihrerseits können von einem wachsenden Angebot profitieren:

In der ersten Kurswoche wurden 6 Blockflötenklassen mit unterschiedlichen Schwerpunkten angeboten: Carin van Heerden und Julie Braná hatten jeweils eine Solistenklasse. Carin van Heerden bot dazu Unterricht auf Barockoboe, Julie Braná auf der Traversflöte an. Jostein Gundersen und Alan Davis unterrichteten hauptsächlich

Ensembles. Mehr als 30 Spieler führten dann im Teilnehmerkonzert das Werk *Capriol Suite* von Warlock auf. In der Klasse von Jostein Gundersen wurde außerdem Blockflötentechnik und das Schreiben von Etüden erarbeitet. Das Ergebnis war ein Heft mit selbstgeschriebenen Etüden. Die Klasse von Monika Devátá war besonders für Kinder geeignet. Die vielen Beiträge zum Abschlusskonzert zeigten, dass die Kinder mit sehr viel Freude und Energie gearbeitet hatten. Der Kursleiter Jan Kvapil bot noch einen Didaktikkurs für Musiklehrer an. Nicht zu vergessen ist die Cembalistin Edita Keglerová, die zwischen vielen Begleitstunden auch Einzelunterricht gab. Außerdem wurden Vorlesungen über Diminutionen und über historische Holzblasinstrumente angeboten und ein CD-Verkauf (Brilliant Classics) stand in beiden Wochen zur Verfügung.

In der zweiten Woche lag der Schwerpunkt dann nicht mehr nur auf der Blockflöte. Vielmehr gab es ein großes Angebot an unterschiedlichen Instrumental- und Gesangsklassen: die Sängerin Rebecca Stewart hatte zusammen mit ihrer Assistentin Mami Irisawa eine große Klasse, in der es um das Repertoire aus Mittelalter und Renaissance ging. Schwerpunkt war diesmal das gemeinsame Erarbeiten einer Messe von Josquin des Prez. In den unterschiedlichen Klassen des Ensembles *Florilegium* bestehend aus Ashley Solomon, Travers- und Blockflöte, Rodolfo Richter, Barockviole, Jennifer Morschies, Barockcello und James Johnstone, Cembalo wurden die Tage neben Einzelunterricht mit viel Kammermusik gefüllt.

Der Cymbalspieler und Blockflötist Jan Rokyta hatte wie in jedem Jahr eine Blockflötenklasse, in der er seinen Schülerinnen und Schülern Ensemblespiel, Improvisation und folkloristisches Spiel nahebrachte. Ein Höhepunkt war sicherlich die Uraufführung im Studentenkonzert seines für Blockflötenquartett komponierten Stücks *Balkanology*. In der Blockflötenklasse von Kerstin de Witt wurde improvisiert und neben Einzelstunden auch viel Blockflötentconsort gespielt. Um die Instrumentenvielfalt noch zu erweitern, wurde auch Liselotte Rokyta wieder eingeladen. Sie unterrichtete Anfänger und Fortgeschrittene auf der Panflöte. Hauptsächlich lehrte sie Techniken des rumänischen Repertoires. Schließlich gab es noch die Klasse von Dolores Costoyas, die Verzierungstechniken und Basso continuo für Laute, Theorbe und Barockgitarre anbot.

Jeden Tag gab es ein bis zwei Dozentenkonzerte und am Ende der Woche zwei Studentenkonzerte. Rundherum war es wieder eine gelungene, intensive und beglückende Zeit für alle, und wieder gilt der Dank dem Kursleiter Jan Kvapil, der allen Anforderungen gerecht wurde und schon beginnt, das 10-jährige Jubiläum im kommenden Jahr vorzubereiten. □

Neues für Flöte

Friedrich Leufgen Schattenland

für Flöte solo
ZM 35610 EUR 9,95



Arcangelo Corelli Concerto grosso op. 6 Nr. 8

(fatto per la notte di natale)
„Weihnachtskonzert“ für 3 Flöten oder Flötenorchester (bearbeitet von Elisabeth Weinzierl und Edmund Wächter)
ZM 35660 EUR 23,50

Anonymous (Boccherini?) Quintett Nr. 3 C-Dur

für Flöte, Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass (herausgegeben von Ingo Gronefeld)
ZM 35680 EUR 29,95

* Stimme und Flötenton /
voice and flute

freie Improvisation mit
Stimme und Ton (sehr
free improvisation with
flute sound (very free)



www.zimmermann-frankfurt.de
ZIMMERMANN · FRANKFURT



Moments littéraires

Serie von Ulrich Scheinhammer-Schmid

Liebes-, Lust- und Flötenwirren

Warner, der arme Flötenspieler – ein Musiker-Roman aus der Zeit um 1800

Am Ende versinkt der Held im Wahnsinn und zerbricht in diesem Zustand zwei Flöten – nach drei umfanglichen Bändchen mit über 700 Seiten voll intrig-, erotik- und tränenreicher sowie (teilweise) musikseliger Handlung. Der Roman *Ferdinand Warner, der arme Flötenspieler* von Christian August Gottlob Eberhard (1769–1845), 1802 erstmals in Halle erschienen,¹ führt geographisch durch halb Osteuropa, emotional durch alle Irrungen und Wirrungen der menschlichen Seele, von Freundschaft und Liebe bis zu Gemeinheit und Wahnsinn, und literarisch durch viele Abgründe der Trivialität – aber er wirft auch bezeichnende Schlaglichter auf die Umstände des Musiklebens in den turbulenten Jahren um 1800.

Der Lebenslauf des Autors zeigt einige Parallelen zu den Schicksalen seines Helden in diesem Roman: 1769 in Belzig in Kursachsen geboren, kam Eberhard schon mit zwei Jahren nach Halle, wo er früh die Mutter und 1781 auch den Vater verlor. Nach der Gymnasialzeit an den Franckeschen Anstalten, unterstützt von einer Adelsfamilie, musste Eberhard aus finanziellen Gründen statt der ersehnten Medizin Theologie studieren. Der Drang zur Kunst führte ihn nach dem Abschluss zu einer künstlerischen Ausbildung, aber ein längerer Aufenthalt in Dresden machte ihm *das ganze Künstlerwesen verächtlich*, so dass er *in der Folgezeit nur noch des Broterwerbs wegen für naturwissenschaftliche und medicinische Werke zeichnete und in Kupfer stach*.²

Ab den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts publizierte er aber zahlreiche Erzählungen, Prosa-

texte (wie Romane und Märchen) sowie Gedichte³. Durch Heirat wurde er schließlich Inhaber der Rengerschen Buchhandlung in Halle und zog, nachdem seine Frau und sein Sohn im gleichen Jahr 1834 gestorben waren, nach Dresden. 1835 verkaufte er die Buchhandlung und zog zu seiner in Hamburg verheirateten Stieftochter. Durch den Brand Hamburgs 1842 *empfindlich betroffen*,⁴ verbrachte er die letzten drei Jahre seines Lebens wieder in Dresden.

Sein erfolgreichstes und bis heute bekanntestes Werk ist das Versidyll *Han(n)chen und die Küchlein* (Halle 1822).⁵

Wie Eberhard selbst verliert der Held des Romans, Ferdinand Warner, früh beide Eltern, wird von einem Onkel aufgezogen (der ihn – ohne Erfolg – zum Kaufmann machen will) und kann nur mit Hilfe eines Stipendiums die Theologie studieren (statt Medizin). Um zusätzlich Geld zu verdienen, gibt er Klavierunterricht: *Aber auf der Flöte zu unterrichten, die ich damals mit ungleich mehr Fertigkeit als das Klavier spielte, konnte ich mich durchaus nicht entschließen, weil ich sie zu sehr um ihrer selbst willen liebte.* (I, S. 44)

Bei einem Besuch in Dresden hat er dann sein Erweckungserlebnis. Zunächst beeindruckt ihn die katholische Messe in der Hofkirche tief; dann schenkt ihm dort ein Unbekannter ein Billett für das Konzert eines Flötenvirtuosen, das sein Leben verändert. Zurück am Studienort übt er nun intensiv auf der Flöte, um auch Musiker zu werden, und gibt bald sein erstes Konzert.

Dabei trifft er mit großer Freude seinen Jugendfreund Ludwig von Welsing wieder, mit dem er begeistert Duette spielt, die der Autor eindrucksvoll beschreibt: *Außer dem innern*

Drang meiner Neigung, hatt' ich nun auch eine neue Anreizung von außen her, meine Kunst mit dem anhaltendsten Fleiße zu üben, denn mein Ehrgeiz war durch den öffentlichen Beifall, den ich [im ersten Konzert] erhalten hatte, in helle Flammen gesetzt, und Ludwigs Begleitung meines Spiels machte mir, so weit er auch an Fertigkeit hinter mir blieb, eine ganz eigene geistige Freude. Der harmonische Ein- klang unserer Flöten, ihr wechselndes, augen- blickliches Verstummen und Zusammentönen, ihr Steigen und Fallen, ihr Fliehen und Weilen, ihr Frohlocken und Klagen war mir eine süße, rührende Allegorie. Unser gemeinschaftliches Streben nach einem und demselben Ziele an dem zauberischen Leitfaden der Melodie schien mir eine tröstliche Deutung auf ein unzertrenn- liches Miteinanderleben zu seyn. Ich sah im Geiste dann immer zwei Fußsteige sich gesellig in schönen Bogenlinien über eine grüne Wiese ziehen, so nahe, daß die Fußgänger sich im Geben die Hände geben konnten, aber doch so entfernt, daß sie einander nicht hinderten. Und so dacht' ich mir unsern gemeinschaftlichen Le- benspfad, und sah ihn und mich darauf hinwal- len durch die nämlichen Blumen, über die näm- lichen Berge, nach dem nämlichen fernen Ziele. So verschmolz ich mein Leben in die Musik, und die Musik in mein Leben, daß mir Beides nur Eins zu seyn schien, und die Töne wurden mir immer bedeutender, und das Leben wurde mir immer lieber an meines Ludwigs Hand. (I, S. 91 f.)

Die (deutlich von der Romantik geprägten) Lebens- und Musik-Hoffnungen erweisen sich freilich bald gleichermaßen als trügerisch, da die erotische Leidenschaft den beiden Kunst- und Freundschaftsanwärtern in die Quere kommt. Warner wird bei einem abendlichen Beisammensein mit Louise, der Tochter eines Majors, der er Unterricht erteilt, von der Leidenschaft überwältigt (was ohne Folgen bleibt), während Ludwig die Waise Lenore verführt und schwängert, ohne dass Warner (zunächst) davon erfährt. Anschließend gehen beide auf eine Reise nach Osteuropa und trennen sich dann. Warner lernt in Schlesien einen Grafen R.

kennen und wird von ihm eingeladen, zum Geburtstag von dessen Frau zu spielen. In Prag treffen die Freunde wieder zusammen und begegnen dem Flötenvirtuosen aus Dresden, dessen Spiel Warner dazu gebracht hat, Musiker zu werden. Ludwig reist dann allein nach Berlin und informiert Warner brieflich über Lenores Schwangerschaft mit der Bitte, sie (an seiner Stelle) zu heiraten.

Im zweiten Teil des Romans wird Warner von dem Grafen R. nach *Liefland* eingeladen, wo er erfährt, dass er einem russischen Fürsten als Musiker vorgestellt werden soll. Bis der Fürst eintrifft, gibt Warner in Riga und St. Petersburg erfolgreiche Konzerte; als der Fürst da ist, muss Warner hinter einem Vorhang auf der Flöte phantasieren, damit dem Fürsten der Wein desto besser schmecken möchte. [...] Ich sträubte mich nicht wenig gegen diesen Antrag, der mir das Entehrendste zu seyn schien, was mir bis jetzt auf meiner Künstlerlaufbahn begegnet war. [...] Mit Unmuth und Beschämung begann ich mein Spiel. Die augenblickliche Stille im Saale machte indessen bald, daß ich nicht mehr an die nahe, schmausende Gesellschaft dachte. Jede gelunge- ne Folge von Tönen begeisterte mich zur glück- lichen Hervorbringung einer noch gelungenen- ren, wie den kunstreichen Tänzer nach einem glücklichen Sprunge der elastische Boden zu einem noch glücklicheren aufschnellt. – Erst als ich eine plötzliche Bewegung an dem seidenen Vorhange sah, ergriff mich wieder ein beschä- mendes Gefühl wegen der Rolle, die ich hatte übernehmen müssen. Ich brach schnell ab, ver- schwand durch die hintere Thür des Zimmers, und ließ mich den ganzen Abend nicht wieder sehen, so ängstlich der Graf mich auch suchen ließ, um mich dem Fürsten vorzustellen. (II, S. 42 f.)

Warner entflieht aus Petersburg, als er von Karoline, der Tochter des Grafen R., erfährt, dass seine Übergabe an den Fürsten eine längst geplante Intrige des Grafen war; Karoline gesteht ihm gleichzeitig ihre Liebe. Über Lübeck und Hamburg kommt Warner schließlich nach Kopenhagen, wohin ihn die Gräfin mit der Bitte um Versöhnung bestellt hat. Dort erwartet ihn

Karoline mit einem Brief Ludwigs, der ihn veranlasst, sofort nach F* zu reisen, weil Ludwig (ein halbes Jahr zuvor) von dort aus geschrieben hatte.

Er kommt zu spät: Ludwig ist tot. Er hat, wie sich aber erst später herausstellt, Selbstmord begangen. Nun wird Warner vollends zum „im Irr-Garten der Liebe herumtaumelnden Kavalier“.⁶ Er begegnet Lenore wieder, die inzwischen, unglücklich verheiratet, zur Kommerzienrätin geworden ist und ihm in einem Gespräch unter vier Augen ihr seitheriges Schicksal berichtet, womit der zweite Teil des Romans schließt.

Im dritten Teil wird es vollends tragisch (und schwülstig): Lenores Mann, der Kommerzienrat, ist ein Spieler und Verschwender, der mit Hilfe seines Freundes, eines Hofrats (ebenfalls ein ausgemachter Schurke) seine Scheidung durchsetzen will, wobei Warner als Liebhaber Lenores dargestellt werden soll. Zum Lohn soll

der Hofrat Adelheid, die reizende Schwester des Kommerzienrats, zur Frau bekommen. Warner entlarvt das böse Spiel und heiratet Adelheid – aber am Hochzeitsabend erhält Adelheid vom Hofrat einen Liebesbrief, den Karoline aus Kopenhagen an Warner geschrieben hat, und Warner erfährt von Ludwigs Selbstmord. Die Folgen sind fürchterlich: Adelheid stirbt vor Verzweiflung, und Warner wird wahnsinnig, nicht ohne vorher noch die oben genannten zwei Flöten zu zerbrechen.

ANMERKUNGEN

¹ Ferdinand Warner, der arme Flötenspieler. Zwei Bände. Halle 1802 (2. Auflage ebd. 1808); Nachdrucke erschienen in „Leipzig“ [=Wien] 1803 und 1810 tatsächlich in Leipzig (im Verlag Bauer in der Reihe *Bibliothek für die gebildete Lesewelt*); eine weitere (dreibändige) Ausgabe in Christian August Gottlob Eberhard: *Gesammelte Schriften*. Bd. VII-IX. Halle 1830 (zitiert wird im folgenden nach den drei Bänden dieser Ausgabe). – Herzlich danke ich Herrn Prof. Dr. Hartmut Vollmer für den Hinweis auf diesen Roman; er entdeckte ihn bei der Auswertung der historischen Bibliothek auf Schloss Corvey, die zahlreiche ansonsten unbekannte oder verschollene Titel des frühen 19. Jahrhunderts enthält. Die Universität Paderborn hat in einem DFG-Forschungsprojekt über Jahre hinweg diese vielfältigen Schätze ausgewertet und zugänglich gemacht; in einer Mikrofiche-Ausgabe erschien in diesem Zusammenhang auch der „Warner“-Roman in der Ausgabe von 1830 neu (Wildberg: Belser, Wiss. Dienst 1989–1990).

² Franz Schnorr von Carolsfeld: Eberhard, Christian August Gottlob. In: *Allgemeine deutsche Biographie*, Bd. 5, S. 566.

³ Eine ausführliche Bibliographie von Eberhards Werken bei Karl Goedeke: *Grundriss der Geschichte der deutschen Dichtung*. Bd. 9, 2. Dichtung der allgemeinen Bildung. Dresden 1862–1881, S. 422–429, und bei Franz Brümmer: *Lexikon der deutschen Dichter und Prosasten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*. 6. völlig neu bearbeitete und stark vermehrte Auflage. Bd. 2. Leipzig: Reclam 1913, S. 116–134.

⁴ wie Anm. 2.

⁵ Diese Verserzählung in Hexametern erreichte 1875 die 25. Auflage, wurde von Otto Speckter illustriert und fand im 19. und frühen 20. Jahrhundert auch weite Verbreitung durch Reclams Universalbibliothek (UB 713); eine Reprint-Neuauflage erschien Dortmund 1979 (Die bibliophilen Taschenbücher 80).

⁶ So der Titel eines 1746 anonym erschienenen Romans, der Johann Gottfried Schnabel (1692–1752?), dem Verfasser des Erfolgsromans „Die Insel Felsenburg“ (1732–1743 in vier Bänden), zugeschrieben wird.



Blockflötenzentrum
Bremen

Blockflöten . Noten . CDs .
Zubehör . Kurse

Blockflöten
Margret Löbner
Bremen

Osterdeich 59a
D-28203 Bremen
Tel. 0421.70 28 52
Fax 0421.70 23 37
info@loebnerblockfloeten.de
www.loebnerblockfloeten.de

Christian August Gottlob Eberhard:
Ferdinand Warner, der arme Flötenspieler

[60:] Im Konzertsalle war ich einer der ersten. Der Virtuos erregte durch Gestalt und Anstand wenig Theilnahme, als er auftrat. Aber er begann sein meisterhaftes Spiel, und in wenigen Minuten hatte er die Eroberung des ganzen Saales gemacht. Solcher Töne hatt' ich die Flöte nie fähig gehalten, als er daraus hervorzauberte. Sie war mir an seinem Munde ein ganz neues Instrument, und ich hätte laut aufjauchzen mögen vor Entzücken. Die meisten Zuhörer thaten es auch durch ein Händeklatschen, das als Nachhall der weichen Flötentöne in eben dem Maaße unausstehlich klang, als es mit wahrer Begeisterung geschah.

Die Höhe, bis zu welcher meine Freude stieg, mag ich nicht schildern, um mich nicht wieder in Ausrufungen und fremden Bildern zu verlieren. Auch ist der wichtige Einfluß, den sie auf die Richtung meines nachherigen Schicksals hatte, die sprechendste Schilderung derselben.

Der Virtuos nahm die lauten Beifallsbezeugungen weder mit Kriecherei noch mit Stolz auf, sondern entfernte sich mit anspruchloser Be-[61:] scheidenheit. Nun war er mir nicht als *Künstler* allein, sondern auch als *Mensch* lieb.

Der Saal wurde leer. Ich blieb immer noch, und betrachtete den Mann, der eben noch, wie ein Zauberer, die Herzen so vieler Menschen gerührt, gefesselt und entzückt hatte, und der jetzt, trotz des Bewußtseyns seins Werths, so still und bescheiden unter den andern Musikern stand. Gerade dieses schien mir die wahre, dem wirklich großen Künstler eigentümliche Würde zu seyn, und ich hätte zu ihm eilen, und wie ein Kind seine Hand küssen mögen, wären die andern Menschen nur nicht meiner warmen Herzenergießung im Wege gewesen.

Die ganze Nacht über that ich fast kein Auge zu, und wenn ich einschlummerte, geschah es nur, um von schönen Tönen zu träumen. Den

andern Morgen bis elf Uhr trieb ich mich unruhig auf den nahen Spaziergängen [Spazierwegen] umher. Ich war so ganz und gar mit der Betrachtung eines einzigen, schnell aufgeschossenen Gedankens beschäftigt, daß ich die Kirchenmusik fast darüber versäumt hätte. Sie war schon angegangen, [62:] als ich in die Kirche trat, und von einer so einfachen, seelergreifenden Erhabenheit wie ich selten eine seitdem gehört habe. Es war mir, als wenn sie recht eigentlich dazu gemacht wäre, begeisterten Muth und unbezwigliche Kraft in eine zagende Seele zu zaubern. An der meinigen wenigstens bewies sie es in vollem Maaße. – Auf der Stelle, wo ich mich vor zwei Tagen in wehmütig süßen Kinderträumen verlor, fühl' ich mich heute mit einem Male zu der vollen Stärke des reifenden Jünglings erhoben. Die Musik war mir ein Aufruf meiner schlummernden Kräfte, und ein Weihgesang für eine neu zu betretende Bahn. – So mögen mit ihren Liedern in grauer Vorzeit alte Barden die zagenden Jünglinge bei beginnender Schlacht zu Helden gezaubert haben. –

Die letzten Töne waren verklungen. Mit frohem Muthe – denn meine Bedenklichkeiten waren verschwunden, und in meiner Seele stand ein fester Entschluß – ging ich zur Kirche und auch gerade zur Stadt hinaus. Als ich im Freien ungestört war, gingen meine Gedanken in laute [63:] Worte über und ich sprach, als ob ich einem Andern erzählte: „Nun ist es unumstößlich beschlossen: ich widme mich ganz und gar der schönen, himmlischen Kunst, die den Menschen auf der Erde, und den Engel im Himmel so über alle Beschreibung entzückt. Ich ringe nach keinem andern Glück, als nach dem, einer ihrer Geweihten zu werden, und ich will jede Sorge und jede Noth, die mich um ihretwillen trifft, mit Muth und Ruhe ertragen.“

Meine Schritte beflügelten sich, ohne daß ich es wollte oder wußte, als ob ich aufs eiligste

Jemanden einzuholen hätte. Abwechselnd sang ich oder sprach mit mir selbst. Nun endlich, dünkte mich, hab' ich gefunden, was mir gefehlt, wonach ich mich gesehnt, ohne es zu erkennen, und nun sey die große Lücke in meinem Herzen ausgefüllt, für die ich solange vergeblich nach einem Gegenstande suchte. – „Wenn ich nur erst bei meiner Flöte wäre!“ war mein beständiger Seufzer. Und ich lief so sehr [von Dresden zurück an den Studienort], daß ich am dritten Tage gleich nach Mittag wirklich schon bei ihr war, und sie küßte, und mit einer Liebe, wie [64:] noch nie zuvor, ihre Töne hervorlockte, um mich erst über *sie*, und dann *durch* sie zum Meister über alle gefühlvolle Menschenherzen zu machen.

Nunmehr erst wurden mir die Lobsprüche, die meine Freunde manchmal meinem Flöten-spiel erteilt hatten, bedeutend. Sie waren mir der erste, blasse Dämmerungsstrahl am östlichen Himmel, der den leuchtenden Tag verbürgt, den man aber eher selten bemerkt, als bis man, mit Sehnsucht nach dem strahlenden Morgenroth, hinaus an den Himmel schaut.

Die Entfernung der *Zeit* hat mit der Entfernung des *Raums* die liebliche Eigenschaft gemein, daß sie, wie diese, sich mit einem sanften, magischen Schleier umhüllt. Ein ferner Berg, in seinem weichen, blauen Dufte, ist dem Wanderer ein lockendes, lachendes Ziel, bei dessen Anblick er selten eine helle Ahnung der rauhen, steilen Pfade, die zu ihm führen, hat. Doch mit jedem Schritte, um den er sich nähert, verliert das Bild von seiner Schönheit, und mit der wachsenden Mühe und der gestörten Freude der Phantasie [65:] pflegt nicht selten der Muth und die Kraft zur Erreichung der höchsten Höhe zu verschwinden.

Was ist dem ähnlicher, als, nach einem rasch gefaßten Entschlusse, die Verfolgung eines Zweckes, von dem uns große Hindernisse trennen, die unser Verstand unter dem schmeichlerisch trügenden Farbenschmelz der *Entfernung* zwar übersieht, die sich ihm aber, in immer kühlerer Nähe, mit drückender Bitterkeit aufdringen?

Auch zwischen *mir* und *meinem* Ziele, zu dem der Weg mir anfangs mit lauter Blumen bestreut zu seyn schien, entdeckt' ich allmählich eine Menge von rauen Steinen und stechenden Dornen. Aber ich waffnete mich mit meiner ganzen Kraft; mein guter Genius fachte von Zeit zu Zeit die Flamme meiner Begeisterung von neuem an, so daß sie hoch aufloderte; und so vermochte nichts, von meinem gefaßten Entschlusse mich abzubringen.

Junge Männerchen, die sich mit ihrer Magisterweisheit wer weiß wie groß dünkten, hielten meinen Entschluß für eine Art von Ohnmachtgefühl, ihnen in ihrer Höhe nicht nachfliegen zu [66:] können. Eine gutmütige Hausmutter, deren freundschaftlichen Umgang ich seit einiger Zeit genoß, schilderte mir die Bedenklichkeit einer Wahl, die nicht leicht zu einem festen, sorglosen Verhältniß in der bürgerlichen Gesellschaft führe, mit den lebhaftesten Farben. Mein Onkel schrieb mir, daß er mit Musikanten, Tagedieben und Landstreichern nichts zu thun haben möge, und sich daher in Zukunft alle Briefe von mir verbitte. Meine Tante setzte in einer Nachschrift hinzu, daß meine selige Mutter sich im Grabe umkehren würde, wenn sie meine Verirrung erführe. Und mein guter Rektor schilderte mir in einem langen Briefe seine Bekümmerniß über die Verwahrlosung meines guten Kopfs und meiner schon erlangten Kenntnisse, und bat mich aufs dringendste, mein Heil wohl zu bedenken, und nicht einer leichtsinnigen Laune die ganze Aussicht auf künftiges ehrenvolles und gemächliches Leben aufzuopfern. – Aber ich übersah das Achselzucken der gelehrten Männerchen mit einem etwas stolzen Selbstgefühl. Der gutmütigen Hausfrau küßt' ich dankbar die Hand, und bat sie, mich ruhig mei- [67:] nem Schicksale zu überlassen. Das Geschwätz meines Onkels war mir zu verächtlich, und das meiner Tante zu albern, als daß es hätte auf mich wirken können. Und der Brief des Rektors rührte mich zwar, aber er überzeugte mich nicht. – Niemand leitete meinen schwärmerischen Blick zu der höhe-

ren Ansicht, die vielleicht schon damals sehr auf mich gewirkt haben würde, daß ich mir selbst und der Welt eine umfassendere Thätigkeit, und mehr als diese einseitige Ausbildung meiner Geistesfähigkeiten schuldig sey. Es verfehlte daher Alles, selbst der bitter strafende Verlust des Stipendiums, seinen Zweck. Je mehr Widerstand ich zu bekämpfen hatte, desto eifriger strengte ich meine Kräfte an. Je mehr Thränen ich um ihrentwillen im Stillen vergoß, desto lieber ward mir nur meine Kunst. Und je hartnäckiger der Mangel auf mich eindrang, meinen Muth zu unterdrücken, desto höher erhab sich dieser in dem schwärmerischen Gefühle seines Märtyrerthums.

So schlich mein zweiter einsamer und sorgenvoller Winter unter der fleißigsten Übung meines Lieblingsinstrumentes hin. Das Spiel [68:] des Virtuosen hatte mir ein Ideal von Lieblichkeit in die Seele gezaubert, nach dessen Erreichung ich unablässig rang. Und so wenig mich selbst mein Spiel zu befriedigen vermochte, so wurde doch der Beifall, den ich bei kleinern gesellschaftlichen Übungen nach und nach empfing, immer lauter und ungetheilter. Ich besaß Selbstgefühl genug, ihn zu verachten, weil er mir zu voreilig zu seyn schien; aber eben dieses Selbstgefühl ließ mich auch hoffen, es mit der Zeit dahin bringen zu können, ihn zu verdienen; und so wurde mein Eifer in immer reger Thätigkeit erhalten. Dabei sucht' ich den Geist meiner Kunst im Allgemeinen immer mehr zu studieren, weil ich kein bloßer Mechaniker darin seyn mochte. Und dann und wann in stillen Abendstunden schrieb ich mit wahrer Begeisterung musikalische Phantasieen nieder, die ich ein paar Tage mit dem ausdruckvollsten Tone auf meiner Flöte blies, hernach aber immer nicht mehr leiden mochte, und mit lachendem Unmuthe vertilgte.

Auf das vielfältige Zureden meiner Freunde entschloß ich mich nach Ostern, mich einmal in [69:] einem öffentlichen Konzerte hören zu lassen. Mit schüchterner Ungewißheit harrt' ich der entscheidenden Stunde entgegen. Hätt' ich

eine Ahnung davon gehabt, was sie mir für eine Überraschung verschaffte, mit welchem Herzklöpfen würd' ich ihr entgegengesehen haben!

Die vorbereitende Musik begann; ich stand auf der Erhöhung des Orchesters, und hatte den Muth nicht, über meine Noten und die kleine bretterne Scheidewand hinunter nach der versammelten Menge zu sehen. Meinen ersten Tönen hörte man unverkennbar die Ängstlichkeit an. Aber nicht lange, so vergaß ich die Zuhörer über dem Spiel, und an die Stelle der Ängstlichkeit trat der sicherste Muth, und ich erreichte glücklich das Ende des ersten Andante's. Wie an einen Schutzheiligen dacht' ich an meinen Virtuosen, als ich dms schmelzende Adagio begann. Die Stille im Saale wurde feierlicher, und eine sanfte Wärme, wie vom Genuß des ersten schönen Frühlingssonnenstrahls, durchströmte mich von innen und außen. Ich war bei dem Ruhepunkte vor dem Beginn der Cadence. Zum ersten [70] Male blickt' ich auf die Zuhörer hinunter. Ruhig unterschied ich Diesen und Jenen. – Aber da ward ich auf einmal eine Gestalt gewahr, die mit den fest geheftetsten, sprechendsten Augen auf mir ruhte. Es schoß wie ein Blitz in meine Seele, ohne daß mir noch deutlich bewußt war, warum. Ich wollte deutlich sehen und überlegen, und es schwankte, wie im Tanze, der ganze Saal vor meinen Augen. Nur so viel konnt' ich bemerken, daß die Gestalt sich plötzlich bückte, als wolle sie mir absichtlich, um mich nicht zu stören, ihren Anblick entziehen. Nun hört' ich erst, daß die Instru-mente schon alle schwiegen. Ich riß die Flöte an den Mund; ich hatte den Schmerz unnennbarer, unbefriedigter Sehnsucht in meiner Seele, und diesen ergoß ich mit rührenden Tönen in die unvorbereitete Cadence. Mir war, als klagt' ich in einem schauerlichen Haine mit den Nachtigallen um den Verlust der Frühlingsfreuden des Jahres und des Lebens. Meine Augen wurden feucht, und ich heftete sie auf die hohe Decke des Saals. Aber meine Gedanken nahmen einen höheren Flug. [71:] Es umleuchtete mich ein freudiger Strahl

von schwärmerischer Hoffnung, und meine Töne hoben sich mit dem Ausdruck wehmütigen Entzückens bis zu dem begeisterten Taumel des raschesten Wechselschlages empor.

Man hat mir hinterher gesagt, die Wirkung davon auf die Zuhörer sey sehr auffallend gewesen. Ich konnt' es nicht bemerken, denn meine Blicke waren nun wieder auf *einen* Punkt geheftet. Lange irrten sie vergeblich umher; dann ruhten sie wieder auf der geliebten Gestalt; es schien keine Täuschung meiner Sinne mehr zu seyn, und alle Glieder bebtten mir vor freudigem Schreck.

Man erinnerte mich mit Befremdung, das letzte Allegretto zu spielen. Mit fliegender Ungeduld lief ich über die Noten hin, und machte das wildeste Allegro daraus. Ein Violinspieler zischelte mir bei einer Pause ins Ohr: „Sie kommen nicht aus!“ Ich verstand es nicht, daß er den wilden Flug meines Taktes meinte, und antwortete eilig: „Ich komme gleich“ – und setzte mein Spiel dann immer gejagter fort.

[72:] Ich war zu Ende mit meinem Notenblatt. Ich sah die Gestalt den Saal hinunter nach der Thüre zu gehen. Ohne des Beifallklatschens zu achten, dreht' ich mich um, warf meine Flöte auf den Flügel, und flog durch die Spieler zur Thüre des Orchesters hinaus. Nun wenig Sekunden noch, und draußen auf einem

schmalen, einsamen Gange schloß ich dann meinen *Ludwig* in die Arme, und konnte nichts sprechen, als seinen lieben Namen, und nichts thun, als ihn küssen und weinen.

Es war ein unbeschreiblich seliger Abend für *mich*, und ich darf auch sagen, für *ihn*. So ein unerwartetes, überraschendes Wiedersehen, da wir von einander wer weiß wie weit entfernt zu seyn glaubten, und noch dazu unter so romantischen Umständen, mußte unsere Empfindungen nothwendig bis zu dem süßesten Taumel erhöhen. Lange standen wir unter Umarmungen und Ausrufungen auf dem Gange vor dem Saale. Endlich wurden wir gestört, und gingen auf die Straße. Hier erst bemerk't ich, daß ich meinen Hut und meine Flöte nicht hatte. Ich holte [73:] Beides zwischen den Spielern, die eben in voller Thätigkeit waren, hervor. Meine Flöte, die vom Flügel gefallen war, fand ich sehr beschädigt. Zu jeder andern Zeit würde das eine sehr unangenehme Entdeckung für mich gewesen seyn. Heute kümmert' ich mich nicht darum.

Arm in Arm gingen wir, ohne Plan und Ziel, durch mehrere Gassen der Stadt.

Christian August Gottlob Eberhard: Ferdinand Warner, der arme Flötenspieler, in: Chr. A. G. Eberhard: Gesammelte Schriften, 7.-9. Bändchen, Halle 1830, Rengersche Verlags-Buchhandlung, Zitat: Bd. I, S. 60-73



Testen Sie uns!

Blockflöten von A bis Z

Ansichtssendung anfordern.
Anspielen.
Vergleichen.

Gerne beraten wir Sie ausführlich und stellen mit Ihnen gemeinsam Ihre Auswahl zusammen.

...oder klicken Sie uns an:
www.blockfloetenladen.de
www.blockfloetenkonzerte.de



early music
im Ibach-Haus
Das Fachgeschäft
rund um die Blockflöte
und darüber hinaus
Wilhelmstraße 43
D-58332 Schwelm
Tel. 0049-2336-990290
Fax 0049-2336-914213
early-music@t-online.de
Mi 15-19 Do 10-19
Fr 10-19 Sa 10-16

Bücher

Meinrad Walter: Johann Sebastian Bach

Weihnachtsoratorium, 2006 Kassel, Bärenreiter-Verlag, ISBN 3-7618-1515-8, € 13,50

Bachs Weihnachtsoratorium ist wohl eines der berühmtesten Werke des Thomaskantors. Diese Werkeinführung „für Kenner und Liebhaber“ wird daher sicher ihre Käufer finden. Und dies ganz zu Recht. Denn sie ist auch als Einführung in Bachs Gedankenwelt. Schon der Aufbau des Buches ist bemerkenswert. Nach einer Gesamtübersicht mit Abschnitten u. a. über Formenwelt, Entstehung – z. B. auch die Umarbeitung der Parodievorlagen aus vor allem weltlichen Kantaten – geht es Meinrad Walter in den weiteren Kapiteln um die Darstellung der Verbindung von musikalischen und spirituellen Motiven. Diese weiteren 6 Kapitel entsprechen den 6 Kantaten des Weihnachtsoratoriums. Meinrad Walter stellt ihnen jeweils ein Motto voran: „Majestät in Armut“ (Kantate I), „Sinfonia, die Musik der Engel und der Hirten“ (Kantate II), „Licht und Finsternis als weihnachtliche Grundsymbolik“ (Kantate III) etc. Jedes Kapitel beginnt mit einem klug kommentierten „Blick in die Werkstatt“: auf die jeweils erste Manuskriptseite mit ihren Korrekturen, Verbesserungen, Änderungen. Danach folgt der Abdruck des vollständigen Textes, wie er sich auf Chöre, Rezitative und Arien verteilt. Nach einer allgemeinen Betrachtung des Gesamtaufbaus kann sich der Leser über die einzelnen Teile der Kantate informieren.

Unter vielem anderen hat uns in diesem Buch besonders der längere Text über die Echo-Arie in der 4. Kantate („Leben und Sterben als weihnachtliche Kunst“) beeindruckt. Gerade hier zeigt sich, dass dieses Buch auch als Nachschlagewerk zu einzelnen Arien, Rezitativen, Chören verwendet werden kann. Unbestritten bleibt dennoch: alles zu lesen ist der größte Gewinn und außerordentlich empfehlenswert. Denn so wird dem Kenner und Liebhaber dieser Musik erst richtig bewusst, dass dieses Werk trotz seiner sechs auch einzeln aufführbaren

Kantaten, trotz seiner zahlreichen Parodien aus weltlichen und einer verschollenen geistlichen Kantate von Bach als Gesamtkunstwerk geplant und ausgeführt worden ist. Das beginnt in der Tonartendisposition und es zeigt sich z. B. auch beeindruckend darin, wie die Gesamtform sich in der 6. Kantate abrundet: der noch eher modal gesetzte 1. Choral *Wie soll ich Dich empfangen* der 1. Kantate wird in dem trompetenbetonten Schlusschor *Nun seid ihr wohl gerochen* der 6. Kantate nach Dur gewendet wieder aufgenommen.

Dieses Buch setzt Maßstäbe, wie verständlich komplexe Sachverhalte in der Musik dargestellt werden können, für Laien verständlich, ebenso wie für Fachleute gewinnbringend. Dieses Buch sollte einfach gelesen werden. Frank Michael



„Zungenbrecher, Kopfnüsse“

Neue Musik für junge Blockflötisten/-innen mit Prof. Agnes Dorwarth



Werke:

„Zungenbrecher für 4 Blockflötenköpfe“, „Articulator I-V“, „Gespräch einer Heuschrecke mit sich selbst“ und „Kopfnüsse“ und nach Wahl.

Termin: Samstag, 24. November 2007, 08:30-17:00 Uhr

Ort: Berufsfachschule für Musik Oberfranken in Kronach

Teilnahmegebühr:

- € 30,- für Mitarbeiter an VBSM-Musikschulen
- € 15,- für Schüler an VBSM-Musikschulen
- € 40,- für Gasteilnehmer
- € 20,- für oberfränkische Musikschullehrer
- € 10,- für Schüler an oberfränkischen VBSM-Musikschulen

Anmeldung über:

VBSM, Tel. 0881/2842 www.musikschulen-bayern.de oder
Sing- und Musikschulwerk Oberfranken, Kulmbacher Str. 44,
96317 Kronach; wolf@berufsfachschule-musik-kronach.de



Noten

James Rae: Jazzy Recorder Duets

für zwei Altblockflöten, Wien 2006, Universal Edition, Bestellnummer UE 21395, R 11,50

Der Saxofonist, Pädagoge und Komponist James Rae wurde 1957 in Tyneside (GB) geboren. Neben seiner Lehrtätigkeit als Saxofonlehrer für das National Youth Orchestra konzertiert er vor allem mit seinem Phoenix Saxophone Quartet und als Freelance-Musiker in diversen Orchestern.

Rund 120 Ausgaben, die meist beim UE-Verlag in Wien erschienen, zeigen ihn als einen engagierten Pädagogen, der Jazzmusik für Anfänger spielbar macht und sich als Komponist von Musicals für Schulaufführungen betätigt.

Jazzy Recorder Duets für zwei Altblockflöten ist keine Neukomposition, sondern die Neuauflage des 1991 erschienenen *Jazzy Duets* für 2 Querflöten (UE 19429).

Im Vergleich zur Querflötenausgabe hat sich nichts geändert: Alle fünf Stücke stehen in derselben Tonart, vier sind gänzlich unverändert, beim dritten, dem „Swingin' Sister Blues“, sind die tiefen aus dem Umfang fallenden Cs und Es transponiert. Eine für Blockflöte geeignete Bearbeitung ist das nicht. Besser wäre es gewesen, die erste Stimme ab dem 2. Viertel in Takt 13 bis zur 1. Viertel in Takt 24 zu oktavieren. So wäre man um das *Rumgerutsche* auf g¹-ges¹-f¹-ges¹ herumgekommen, was in der Tiefe klanglich nicht der Querflöte entspricht. Also nützt die Neuauflage wenig, und ich bleibe bei der Querflötenausgabe, die meine Schüler selbstständig (gute Oktavierübung) für die Blockflöte einrichten. Ich habe wohlgemerkt nichts an den Kompositionen auszusetzen. Es sind gut gemachte Jazz-Duette, die mit einem Umfang von f¹ bis f³ und reichlich Chromatik sicherlich nicht zu den Anfängerstücken zählen.

Die Ausgabe für Blockflöte ist in dieser Form leider genauso nötig wie eine Portion Extrasand in der Wüste.

Inés Zimmermann

Erik Satie: Gymnopédie Nr. 1, Gnossienne Nr. 3

für Altblockflöte und Gitarre (Teschner), Reihe: Zeitschrift für Spielmusik, Celle 2005, Moeck Verlag, EM 792, R 3,50

Erik Saties Rolle in der modernen Musik ist nach wie vor umstritten. Die einen feiern ihn als den Debussy und Ravel ebenbürtigen Genius der Musik (Paul Collaer in *La Musique moderne*), die anderen tun ihn kurzerhand ab als musikalischen Analphabeten, als Possenreißer, als verkommenen Barpianisten vom Montmartre (Jean Barraqué in *Claude Debussy*).

Bei den vorliegenden Kompositionen handelt es sich um kurze Klavierstücke, deren *Bearbeitung in Anbetracht der Grundidee antiker Vorbilder nicht so fremd erscheint, wie es vielleicht den ersten Anschein hat* (zitiert nach dem Vorwort des Bearbeiters). Dass dennoch klangliche Einbußen hinzunehmen sind, liegt auf der Hand: Die *Gymnopédie Nr. 1* steht im Original eine Quinte tiefer, der quasi „sanfte“ Klavierton ist aufgrund der Höhertransposition verschwunden, die Oberstimme reicht bis zum e³, die Altblockflöte bewegt sich in einer untypischen Tonart (A-Dur/fis-Moll), wodurch die Intonation mit den Gitarren-Akkorden nicht gerade erleichtert wird. (Im Hinblick auf das vom Original geforderte langsame Tempo bestehen jedoch „gute Chancen“.) Auch das zweite Stück, die *Gnossienne Nr. 3*, ist davon betroffen: der Altblockflöte werden für sie ungewöhnlich viele Vorzeichen zugemutet. Erschwerend kommt bei diesem Stück hinzu, dass die vielen „Regie“- oder „Interpretations“-Anweisungen des Komponisten nur auf Französisch erscheinen. Hier vermisst man die „helfende Hand“.

Dass besonders die *Gymnopédie*, dem Blockflötisten die dankbare Aufgabe stellt, einen äußerst kantablen Ton zu entwickeln, sei nicht verschwiegen. Bemerkung am Rande: *Gymnopédie* mit Accent d'aigu. (Fehlt im Titel des Deckblattes und im Innentitel.)

Martin Nitz

Georg Friedrich Händel: Triosonate d-Moll

für Altblockflöte, Violine und Basso continuo (Hofmann), Reihe: Das Blockflötenrepertoire, Celle 2006, Moeck Verlag EM 2568, Partitur und 3 Stimmen, € 14,00

In Tibia 3/2006 legte Klaus Hofmann anhand zahlreicher Indizien anschaulich und nachvollziehbar dar, dass das in den Tonarten c-Moll (als HWV 386a für Blockflöte, Violine und B. c.) und h-Moll (als HWV 386b für Traversflöte, Violine und B. c.) überlieferte Händelsche Trio aller Wahrscheinlichkeit nach ursprünglich in d-Moll stand und für Blockflöte, Violine und B. c. bestimmt war. Wer an der Argumentationslinie Hofmanns interessiert ist, sei auf diesen Beitrag verwiesen.

Aus der Praxis lässt sich mittlerweile nach ersten Aufführungen der Hofmannschen Fassung berichten: Dieses wunderschöne Kammermusikwerk, das wegen seiner schlechten Lage für die Altblockflöte in der c-Moll-Fassung immer ein ungeliebtes Kind war, liegt jetzt durch die Höhertransposition auf der Blockflöte hervorragend und hat zudem einen plausiblen Schluss bei den Doppelgriffen der Violine im dritten Satz.

Besonders dieser dritte Satz (ein „Schlummerlied“, wie es einer von Keisers oder Händels Opern entnommen sein könnte), ist ja ein Kleinod, das diese Sonate vor der anderen in F-Dur HWV 389 mit derselben Besetzung (und mit derselben Problematik, was die Lage der Flötenstimme anbetrifft) auszeichnet. Man kann nur hoffen, dass diese Ausgabe das Trio verstärkt ins Repertoire holen wird. Telemann-Trios sind auch wunderschön, aber es fehlen dringend Werke anderer Komponisten für diese Besetzung!

Michael Schneider

Johann Georg Linike: Sonata F-Dur

für Sopranblockflöte (Oboe/Violine) und Basso continuo, Münster 2006, Mieroprint, EM 2104, € 11,00

J. G. Linike, von dem meines Wissens bislang nur einige wenige Kammermusikwerke, darunter das seltsame Unikum eines „Mortoriums“ für Flöte, Trompete, Oboe, Violine und B. c.

veröffentlicht ist, war ein echter deutscher „Kleinmeister“, der an seinem Hof in Mecklenburg-Strelitz solide komponierte Musik im gängigen Zeitstil erstellte, die heute wie das vorgenannte Werk vor allem wegen ihrer Besetzung interessant sein könnte.

Insofern greift man gerne zu der Edition einer Sonate für Sopranblockflöte (Oboe/Violine), herausgegeben von Frauke Rauterberg, weil das Titelblatt nahelegt, dass es sich um ein seltenes Originalstück für diese Besetzung handeln könnte. Ein Blick in die Ausgabe zeigt aber, dass die Sonate wegen Umfang und Idiomatik wohl in erster Linie für die Oboe komponiert sein dürfte (ein Fagott-Continuo drängt sich bei Ansicht der Bassstimme förmlich auf). Natürlich kann man das Stück auch auf einer Sopranblockflöte eine Oktave höher spielen, aber das könnte man mit unzähligen anderen Oboen- oder Violinsonaten auch.

Das Stück selbst ist nicht unoriginell, wenn es auch keinen unauslöslichen Eindruck hinterlassen dürfte. (Wie gut Telemann ist, merkt man

MARSYAS



Blockflöten, die ansprechen!
Das hohe f ist für niemanden mehr
ein Problem.
Probieren Sie es einfach aus.

www.marsyas-blockfloeten.ch

vor allem, wenn man seine Musik mit der von
Zeitgenossen wie Linike vergleicht!)

Die Ausgabe selbst lässt keine Wünsche offen: Abdruck des Faksimiles (der Titel lautet *Sonata Violino ò Oboè*) und Ziffern auch in der Bassstimme geben hohe Pluspunkte in Sachen editiorischer Qualität! M. E. ein Repertoirezuwachs vor allem für Barockoboisten!

Michael Schneider

Bartolomeo Montalbano: Sinfonie ad uno e doi Violini, a doi e Trombone, con il partimento per l'Organo, con alcune à quattro Viole

Palermo 1629, Faksimile, hrsg. von Winfried Michel, Münster 2005, Mieroprint EM 2089, € 20,00

Dieser Typendruck, der jetzt im Faksimile vorliegt, enthält vier Stücke für Violine und B. c., zwei für 2 Violinen und B. c., zwei für 2 Violinen, Posaune und B. c. und fünf für 4 Stimmen, eines davon à quattro Viole.

Aus dieser Sammlung ist bislang vor allem die *Sinfonia quarta* bekannt geworden, weil sie in der Sammlung „Meister des Frühbarock“ als „Originalmusik für Blockflöte“ (Schott OFB

153) von Hans-Martin Linde herausgegeben wurde. Bernhard Thomas edierte alle vier Sinfonien für *Violino solo* in der Reihe „New Repertoire für Recorder“ bei der Dolce Edition, Brighton (DOL 233).

Anhand dieser Stücke könnte eine alte Frage neu diskutiert werden: In wieweit ist es sinnvoll, solche Musik auf der Blockflöte zu spielen? Da Montalbano nicht immer violin-typisch schreibt, sind einzelne der Sinfonien immer noch blockflötengerechter als vieles von Marini und Uccellini. Originell, überraschend und interessant ist Montalbanos Musik allemal.

Da Montalbanos Opus ohne Partitur gedruckt wurde – im Gegensatz z. B. zu Fontanas Sonaten – und seine Harmonik gelegentlich unerwartete Wendungen enthält, brauchen Aufführungen aus dem Faksimile erfahrene Spieler und eine gute Vorbereitung, Darüber hinaus ist das Faksimile aber sehr hilfreich, um kritische Stellen in den genannten Neuausgaben zu überprüfen.

Peter Thalheimer

Friedrich der Große: 2 Flötensonaten, Solo Nr. 130 D-Dur, Solo Nr. 174 h-Moll

herausgegeben von Arndt Jubal Mehring, Generalbassaussetzung von Oliver Kluge, Erstausgabe, Frankfurt 2004, Verlag Zimmermann, ZM 34990, € 19,95

Die Bücher, die über Friedrich II. (1712–1786) erschienen sind, beschäftigen sich mit seinen Taten, seinen Charakterzügen und dem frappanten Wandel in seiner Persönlichkeit. Obwohl in jeder Biografie und jedem noch so kleinen Bericht immer angeführt wird, dass er ein ausgezeichneter Flötist war und auch selbst komponierte, liegt die künstlerische, mit Namen musicale Seite seines Lebens bisher noch im Dunkel. Von den 120 Flötensonaten, zwei Sinfonien, vier Flötenkonzerten und anderen Kompositionen gibt es noch einiges zu entdecken.

Der siebenjährige Krieg (1756–1763) führte zu einem Wendepunkt in Friedrichs Leben. Er machte ihn zum *Alten Fritz*, der sich von vielem, u. a. auch von seinen kompositorischen Ambitionen, verabschiedete. Nach 1763 sind keine Kompositionen mehr entstanden.

Arndt Jubal Mehring, Flötist und Herausgeber, hat in dieser Erstausgabe zwei repräsentative Sonaten ausgewählt, die den Anfang einer Serie von Flötenwerken Friedrichs des Großen markieren. Der Notensatz ist ansprechend, die Solostimme ist mit der Bassstimme abgedruckt, und an Wendestellen wurde gedacht.

Da der Kronprinz und spätere König die Musik nur zu seinem eigenen *Plaisir* geschrieben hatte, erschienen zu seinen Lebzeiten keine Ausgaben. Die Frage der tatsächlichen Autorenschaft wird nie ganz zu ermitteln sein, da die Kompositionen in vielen Fällen nicht von den Werken der am Hofe angestellten Musiker zu unterscheiden sind.

Friedrich ließ sich beim Komponieren von Sonaten von Johann Joachim Quantz und Tartini inspirieren, bei Concerti auch von Vivaldi. In der Opernmusik folgte er dem Stil von Carl Heinrich Graun (1703/4–1759), für den er auch das Libretto zu dessen Oper *Montezuma* schrieb, die 1755 entstand.

Dennoch brachte der Komponist Friedrich der Große auch Eigenes zum Ausdruck. Seine Werke lassen das Bild eines kultivierten Menschen entstehen, der gleichermaßen Charme und Selbstbewusstsein ausstrahlte und für den Virtuosität zum Selbstverständnis gehörte. Sein sprunghafter Charakter und sein legendärer Wortwitz drücken sich in der Musik durch unerwartete harmonische Wendungen oder das plötzliche Fallenlassen eines Motivs und Aufnehmen eines neuen musikalischen Gedankens aus. Das alles macht seine Musik so spielswert.

Beide Sonaten sind dreisäig: auf einen langsam Einleitungssatz folgen zwei muntere spritzige Allegrosätze.

Die erste Sonate Nr. 130 in D-Dur mit dem empfindsamen Eingangssatz *Con spirito*, nimmt Anleihen an den Sonatenstil Carl Philipp Emanuel Bachs, was nicht erstaunlich ist, da dieser als Cembalist am Hofe Friedrichs angestellt war.

Die h-Moll Sonate (Nr. 174) wirkt schon durch die Tonart spröder. Im ersten Satz *Arioso* könnte man durch den Gebrauch von Verzierungen,

wie sie z. B. in Quantz' *Anleitung das Adagio zu spielen* zu finden sind, noch mehr Emotion beim Hörer hervorrufen. Die Striktheit des zweiten Satzes wird durch die perlenden Triolen und Sechzehntelketten des dritten Satzes etwas gelockert und verhilft der Sonate zu einem heiteren Ausklang.

Ein klein gedruckter Zusatz weckt meine Aufmerksamkeit: Dieses Werk ist nach § 71 UrHG geschützt, Aufführungen müssen der VG Musikdition, Kassel gemeldet werden.

Um Missverständnissen vorzubeugen: Selbstverständlich bin ich der Meinung, dass die Urheberrechte von Komponisten, auch über ihren Tod hinaus, gewahrt bleiben müssen.

Wie aber ist es möglich, dass Herausgeber moderner Erstausgaben von Manuskripten, die in öffentlichen Bibliotheken frei zugänglich sind, von dieser Möglichkeit Gebrauch machen können? Was wird hier geschützt: die Komposition oder das Notenbild? Wird die dankenswerte



The Early Music Shop

Ihr Spezialist für Instrumente der Alten Musik

INSTRUMENTE

In unserem Ausstellungsräum 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 Bäume 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 ausgesuchten Service. Wir führen die Instrumente der verschiedenen Hersteller und bieten innerhalb der EG ein bequemes Zur-Ansicht-System. Unsere Garantien gehen weitweit.

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 (€7,00) an, oder informieren Sie sich im Internet!

Warum besuchen Sie uns nicht im Internet?

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

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

Arbeit des Herausgebers nicht durch den Kauf der Noten bezahlt?

Da keine substantiellen Geldbeträge mit diesen Aufführungsrechten zu erwarten sind, frage ich mich, warum dieser Zusatz dem Verlag notwendig schien.

Inés Zimmermann

Domenico Cimarosa: 5 Sonaten

für Flöte (Oboe) und Gitarre (Linck), Heft 1, Sonaten G-Dur und a-Moll, Stimme und Partitur, Frankfurt 2005, Zimmermann Musikverlag ZM 35150, € 24,95

Der Name Domenico Cimarosa (1749–1801) ist Flötisten durch sein Doppelkonzert und seine sechs Flötenquartette geläufig, den meisten ist er vor allem als Opernkomponist ein Begriff.

Er begann seine Karriere mit der *Opera buffa Le Stravaganze del Conte*, die 1772 am Teatro del Fiorentini in Neapel uraufgeführt wurde. 1774 wurde er nach Rom eingeladen, und die für die nächste Saison geschriebene *Opera buffa L’Italiana in Londra* machte ihn über seine Heimatstadt hinaus bekannt.

1787 war Cimarosas Ruf so weit gedrungen und sein Talent in Europa so geschätzt, dass ihn die Zarin Katharina II. an ihren Hof in Sankt Petersburg holte. In den folgenden vier Jahren schrieb er eine Anzahl von Instrumentalstücken, *pieces d’occasion*, zu denen auch die 32 einsätzigen Klaviersonaten zählen. Stendhal nannte ihn den göttlichen Cimarosa und schreibt: *Bei seiner Musik setzte ein Glücksgefühl ein, das einem das Herz schneller schlagen ließ oder in gefühlvollen Sätzen die Seele besänftigte. Zufriedenheit und Selbstvertrauen wird in Dur, Melancholie in Moll ausgedrückt; in diesem und anderen Dingen ist sein Kompositionsstil einem Mozart gleich.*

1791 wurde er der Nachfolger Antonio Salieris am Hof von Leopold II. in Wien. Dort schuf Cimarosa seine heute bekannteste Oper *Il matrimonio secreto*, die in Mozarts Todesjahr entstand und zu den besten ihres Genres gezählt wird.

1793 kehrte er nach Neapel zurück. Anlässlich eines neapolitanischen Aufstandes gegen das

Königshaus schrieb er 1799 eine Hymne *Wider die Tyrannie*, wofür er erst zum Tode verurteilt, später jedoch begnadigt wurde. Durch die viermonatige Haft wurde seine Gesundheit so angegriffen, dass Cimarosa kurz nach seiner Freilassung in Venedig starb.

Er hat neben 60 Bühnenwerken auch Sinfonien, Kantaten und Kirchenmusik komponiert. Die Kammermusik macht nur einen bescheidenen Teil seines Werkes aus.

Umso erfreulicher ist es, dass die zwischen ein und drei Minuten langen Charakterstücke von exquisiter Qualität sind und auch in der Bearbeitung für Flöte und Gitarre von Carsten Linck nichts von ihrem Charme einbüßen. Domenico Cimarosa steht hier in der Tradition großer italienischer Komponisten: angefangen mit Toccaten und Capricci eines Girolamo Frescobaldi bis zu den Sonaten Domenico Scarlatti (1685–1757) oder, über die Landesgrenzen geschaut, auch eines Antonio Soler (1729–1783).

Unter Cimarosas Feder, der ja eigentlich ein Theater- und Opernmann ist, werden langsame Sätze, die er alle entweder *Largo* oder *Andante* nennt, zu lieblichen Liedern ohne Worte. Die *Allegros*, ein *Maestoso* und *Vivacissimo* (*Perfidia*), gelingen unter seinen Händen zu feurigen, wirbelnden und stürmenden Melodien.

Wie auch bei Scarlatti lassen sich diese Einzelstücke zu mehrsätzigen Sonaten zusammenfügen: Die erste von Carsten Linck zusammengestellte fünfsätzige *Sonate I* besteht aus Nr. 31 Allegro (G-Dur), Nr. 26 Largo (g-Moll), Nr. 14 Allegro, hier Allegretto (G-Dur) Nr. 13 Andante, hier Andantino (g-Moll) und Nr. 8 Allegro, transponiert von C-Dur nach G-Dur.

Sonate II in a-Moll ist aus Nr. 25 Allegro (Originaltonart g-Moll), Nr. 5 Andante (Originaltonart g-Moll), Nr. 16 Andante grazioso (Originaltitel Andantino) und Nr. 7 Allegro zusammengesetzt.

Das Notenbild ist sehr ansprechend, die Partitur ist mit ausklappbaren Seiten ausgestattet und kommt bis auf den ersten Satz der 2. Sonate ohne Wendestellen aus. Leider fehlt die Quellenangabe und der kritische Bericht, in dem die vor-

genommenen Bearbeitungen, wie z. B. Oktavierungen, angezeigt werden.

Ein Druckfehler *Sonate I*: 1. Satz, Takt 26, 2. Zählzeit, das *c* in Oberstimme und Begleitung muss ein *cis* sein.

Von den insgesamt 32 Klaviersonaten wurden im ersten (vorliegenden) Heft 9, im zweiten Heft 11 Sonaten bearbeitet. Die Melodie liegt immer in der rechten Hand, weswegen die Bearbeitung für Oberstimme und Begleitung sehr stimmig ist. Da sich darunter bereits einige ausgeprägte pianistische Stücke befinden, ist es durchaus vorstellbar, dass die verbleibenden 12 Sonaten auch noch einen Bearbeiter finden.

Es sind Stücke, die nicht allzu virtuos sind und eingängige Melodien bieten. Ab und zu verlangen sie dem Spieler eine gute Portion Humor ab, um nicht ins Banale abzuschweifen. Sowohl Spieler als auch Hörer können mit dieser Ausgabe vergnüglichen Stunden entgegensehen.

Inés Zimmermann

Johann Sebastian Bach: Flötensonaten

Band II, 3 Sonaten für Flöte und bezifferten Bass BWV 1033, 1034, 1035 (Hampe/Eberth), Reihe Urtext, Frankfurt 2004, Edition Peters, Best.-Nr. 4461bb, € 12,80

Der Peters-Verlag hat es schwer, in Sachen textkritischer Editionen Alter Musik Vertrauen zu gewinnen: für viele Musiker stehen seine Editionen noch immer im Verdacht, ziemlich rücksichtslos und subjektiv mit Quellen umzugehen und es in Sachen Texttreue nicht so

genauzunehmen. Und so haben andere Verlage wie Bärenreiter, Henle, UE oder Breitkopf in Sachen Bach oder Mozart die Ausgaben aus dem Hause Peters in der Praxis mittlerweile weit abgehängt.

Um von dem Kuchen der Standardliteratur doch auch noch etwas abzubekommen, hat der Peters-Verlag nun nach den bereits genannten Verlagen eine neue Ausgabe der Flötensonaten Bachs mit dem auf dem Cover rotgedruckten Hinweis „Urtext“ herausgebracht, ediert von Konrad Hampe und mit einer Continuo-Aussetzung von Michael Eberth versehen. Sie löst eine ältere Edition von 1936 bzw. 1967 ab (Kurt Soldan/Waldemar Woehl).

Wie bei dieser älteren Ausgabe hat sich der Verlag entschlossen, die Sonaten mit obligatem Cembalo und die mit Basso continuo in je einem Heft herauszubringen. (Bärenreiter hat ja eine andere Zusammenstellung bevorzugt, indem hier jeweils die „authentischen“ und die „fragwürdigen“ Sonaten zusammengefasst werden, während Breitkopf jede Sonate einzeln verkauft.)

Mir liegt hier zur Rezension der Peters-Band II vor mit den Continuo-Sonaten C-Dur, E-Dur und e-Moll.

Bei einem Vergleich mit der alten Ausgabe von Soldan/Woehl aus demselben Verlagshaus fällt auf, dass diese bereits viel besser war als ihr Ruf! Sie war mit einem ausführlichen Kritischen Bericht ausgestattet, der im wesentlichen dieselben Anmerkungen enthielt wie derjenige der Neuausgabe.

Blockflötenbau Herbert Paetzold

- Blockflöten in handwerklicher Einzelfertigung
- Nachbauten historischer Blockflöten
- Viereckige Bassblockflöten von Bassett bis Subkontrabass

Schwabenstraße 14 – D-87640 Ebenhofen – Tel. 08342-899111 – Fax: 08342-899122
herbert.paetzold@blockfloetenbau-online.de · www.alte-musik.info



Was ist jetzt anders in der neuen Edition?

1) Einige Artikulationen (auch Töne) sind nach den Quellen anders interpretiert, insgesamt nach der Devise, „barocke Vielfalt anstatt jener Eintönigkeit“ walten zu lassen, „wie sie in späterer Zeit vielfach die Folge von Abänderungen des originalen Textes und der Angleichung von parallelen Stellen war“ (aus dem Vorwort von Konrad Hampe). Mit anderen Worten: eine Absage an die „Analogisten“, die davon ausgehen, dass eine Stelle bei ihrem Wiederauftreten gleich artikuliert sein oder exakt die gleiche Anordnung von Tönen und Rhythmus aufweisen müsse.

2) Artikulatorische Zusätze und Ergänzungen sind durch gestrichelten Druck kenntlich gemacht. Teilweise (z. B. im Schlusssatz der E-Dur-Sonate) sind auch Varianten aus den Quellen gleichzeitig angegeben.

3) An mehreren Stellen sind Varianten an Ton- und Rhythmusabfolgen aus den verschiedenen Quellen als Ossia-Versionen mit abgedruckt.

4) Die neue Continuo-Aussetzung: Sie ist weniger schulmeisterlich gestaltet und versucht, auch der rechten Hand zuweilen motivische Eigenständigkeit zuzugestehen, vor allem durch dialogisierende Überleitungen während der Pausen oder ausgehaltener Noten der Flöte, wie wir sie von Bach selbst aus dem 2. Satz der h-Moll-Sonate kennen. (Ich bezweifle aber, dass der umfängliche Presto-Teil des 1. Satzes der C-Dur-Sonate wirklich in seiner Gesamtheit bis auf die Schlussakkorde als „Tasto solo“ aufzufassen ist, wie es Eberth (in Klammern) so angibt.

5) Sehr erfreulich: die Basso-continuo-Stimme enthält sämtliche Ziffern, ideal z. B. für eine Aufführung mit Laute.

6) In Sachen Praktikabilität ist die neue Flötenstimme einen Schritt weiter gekommen, indem sie die Blätterstelle am Doppelstrich des 2. Satzes von BWV 1033 eliminierte. Leider ist daselbe Problem im Schlusssatz der e-Moll-Sonate nicht gelöst worden. D. h. für die Praxis: man kann den Satz nur spielen, wenn man sich vorher eine Kopie einer Seite anfertigt und ein-

klebt. Eigentlich sollte den Verlagen daran gelegen sein, dass man genau dieses nicht macht! Warum wird hier nicht lieber eine Seite freigelassen?

Insgesamt kann man feststellen, dass die neue Peters-Ausgabe, von kleinen Schönheitsfehlern abgesehen, eine rundum zuverlässige und sorgfältige Edition der Bachschen Flötensonaten darstellt, der sich jeder Flötist auch als Standardausgabe anvertrauen kann. Sie erfüllt alle editorischen Ansprüche, die man als verantwortungsvoller Praktiker heute stellt. In diesem Falle sind also keinerlei Berührungsängste mit Peters-Ausgaben in Sachen Bach angesagt.

Michael Schneider

Hanno Haag: Due e Tre

Trio für Flöte, Violine und Viola op. 48, Köln 2004, P. J. Tonger Musikverlag, T 2996-2, € 21,60

Due e Tre entstand im Herbst 1994. Der Titel des Werkes ist Programm: Dreier- und Zweierkombinationen der Instrumente wechseln einander ab. Auch wenn das 16-minütige Werk „molto deciso“ beginnt, setzt es doch eine mit Beethovens Serenade op. 25 beginnende über Regers Serenaden op. 77 und 141a sich weiterentwickelnde Tradition fort. Ein meist durchsichtiger Klang, besonders in den zweistimmigen Abschnitten, beherrscht das Klangbild. Ruppige Verdichtungen in Senza-misura-Episoden oder rein rhythmisch geprägte Steigerungspassagen bilden dazu einen wirkungsvollen Kontrast. So sichert sich der Komponist eine große Farbpalette bei gleichzeitig schlüssig-strenger formaler Gestaltung. Der Deciso-Beginn wird fast ritornellartig behandelt und mündet in einen Diminuendo-Schluss mit einem augenzwinkernden Pizzicato-staccato-Akkord. Eben doch eine Serenade, deren Idee noch in dem Zitat des mittelalterlichen Liedes *Ich wollt, dass ich daheim wär'* bestätigt wird. Eine lockere Atmosphäre zeichnet dieses wirkungsvolle Werk aus, das gleichwohl erfahrene Spieler erfordert, im pointiert-rhythmischem Zusammenspiel ebenso wie im Umgang mit Abstandsnotation.

Frank Michael

Reinhold Finkbeiner: Sonate für Flöte und Klavier

Frankfurt/M. 2006, Musikverlag Zimmermann, ZM 35330, € 16,95

Diese Sonate des 1929 in Stuttgart geborenen Komponisten Reinhold Finkbeiner entstand noch in seiner Studienzeit 1953. Er studierte Orgel bei Helmut Walcha und Komposition bei Kurt Hessenberg an der Frankfurter Musikhochschule. Dies prägt natürlich auch noch den Stil dieser Sonate, der durchaus von Max Reger und Kurt Hessenberg angeregt scheint, dennoch bereits eine ganz eigene Art, mit musikalischer Tradition umzugehen, zeigt. Diese Sonate ist zweisätzlich angelegt, Motive werden übergreifend behandelt. Der 1. Satz *Allegro* ist ein freier Sonatenhauptsatz mit zwei durchaus unterschiedlichen Themen mit zahlreichen Fugati, ein originelles mit verschiedenen Metren spielendes meist dreistimmiges Liniengeflecht. Zahlreiche Engführungen auch in der Umkehrung verdichten das musikalische Geschehen bis zu eindeutigen und markanten Oktavhöhenpunkten. Der 2. Satz, eine *Arietta* mit Variationen lässt besonders in seinem Thema noch deutlicher eine tonale Bindung erkennen, wobei der 2. Takt mit seinem Quartenmotiv direkt aus dem Hauptthema des 1. Satzes entwickelt scheint. Die Harmonik dieses Liedthemas wird alsbald durch kontrapunktische Linien zunehmend komplexer. Die 4 Variationen mit Coda bilden einen großen Bogen. In der 1. Variation wird das Thema verkleinert und filigran gebrochen, die 2. bereits freiere Variation wendet sich ins Lyrische, die 3. Variation wendet ein Motiv der letzten Liedzeile in die Umkehrung und treibt es rasant in kontrapunktische Turbulenzen. Die letzte Variation schließt den Kreis zum Thema wieder mit einer zu Beginn erklingenden kanonischen Engführung des variierten *Arietta*-Themas. In der *Coda* verklingt das Werk still in einem weiträumig gefächerten Akkord. Bei aller Komplexität des Satzes bleibt das Werk immer filigran durchsichtig. Dies setzt allerdings eine ebenso durchsichtige Interpretation voraus, die im Zusammenspiel nicht immer leicht sein mag. Aber ich denke, dies

Werk lohnt jede Mühe. Es ist ein bei allen durchscheinenden Vorbildern originelles Jugendwerk eines originellen Komponisten. Schön, dass es in einer sorgfältigen Notenausgabe jetzt vorliegt und so einem größerem Publikum bekannt werden kann.

Frank Michael

Ivan Tscherepnin: Pensamento

für Flöte und Klavier, 2005 Frankfurt, M. P. Bélaieff, Bd. Nr. 680, € 9,80

Ivan Tscherepnin wurde am 5. Februar 1943 als Sohn des bekannten Komponisten Alexander Tscherepnin geboren. Er hat bei Leon Kirchner an der Havard Universität und bei Boulez und Stockhausen studiert. Das 1996, zwei Jahre vor seinem Tode, komponierte Werk *Pensamento* lässt doch sehr darüber sinnieren, wie ein Komponist dieser Provenienz, der Leiter des elektronischen Studios der Harvard University war, dazu kommt ein solches Stück zu komponieren. Seine Reise zu den Galapagos Inseln und nach Ecuador, sein Wille „Nord und Süd zu vereinen“ kann's doch nicht allein gewesen sein. Das Werk ist ein eigenartiges Stilgemisch. Es beginnt wie ein Lied aus den Anden (*A Mini Condor Song*) fast pentatonisch in der Solo-Flöte, danach Dur-Moll-tonale Kleinigkeiten (Tonika-Dominante etc.), bei *misterioso* entsteht plötzlich Bitonalität, später eine Serie übermäßiger Akkorde, eine Serie Quartakkorde, Sekundparallelen, wieder Tonika-Dominante, dann pentatonische Cluster, die in achtstimmige Clusterakkorde münden, zum Schluss eine aufsteigende Obertonreihe bis in die höchsten Höhen. Wie kommt der Komponist zu seinen Tönen? Angeblich geht ja heute alles. Ja irgendwie schon und wenn dies das Prinzip des kleinen Werkes ist, dann ist dieses gelungen. Das Stück ist melodisch nicht sonderlich einfallsreich und wenn es nicht eine con rubato-Stelle mit 32steln mit einem Lauf bis zum dreigestrichenen *ais* gäbe, wäre die Flötenstimme eher leicht zu nennen. Da da Tempo maßvoll ist, ist auch die Klavierstimme leicht zu spielen. Wem kann man dieses Stück empfehlen?

Frank Michael

Jules Demersseman: Sonate c-Moll op. 24

für Flöte und Klavier, Frankfurt/M 2005, Musikverlag
Zimmermann, ZM 35030, R 14,95

Über den nur 33 Jahre alt gewordenen Flötenvirtuosen Demersseman (1833–1866) hat wohl noch nie jemand geforscht. So muss man sich an seine Werke halten, die in letzter Zeit immer öfter neu verlegt werden. Betrachtet man seine Flötenkompositionen als Ganzes, kristallisieren sich zwei deutlich verschiedene Gruppen heraus. Für die pädagogisch orientierte Gruppe mögen die *Six petites pièces* op. 2, die *50 Melodischen Etüden* op. 4, die *Six fantaisies faciles* op. 28 und *L'art de phraser* stehen. Die zweite Gruppe sind die virtuosen Sachen wie die *Solos de concert* (etwa das sechste, zu Recht geliebte *Italienische Konzert*), die *Air variées* und die *Fantaisies*, die uns seine kaum vorstellbare Virtuosität auf der alten Klappenflöte belegen.

Nichts Konkretes wusste man bislang von seinen insgesamt zwölf bei Pierreuse aufgeführten Sonaten für Flöte und Klavier: drei mit den Opuszahlen 22 bis 24, drei weitere unter dem gewichtigen Titel *Duo* (op. 25 bis 27) und noch einmal sechs weitere ohne Opuszahl. Diese Sonaten könnten seinem Werk in der Tat eine neue Facette hinzufügen, über das Vorbild seines Lehrers Tulou hinaus, der keine Sonaten geschrieben hat.

Die von Henner Eppel neu herausgegebene Sonate op. 24 ist viersäig, wie es sich für eine Sonate gehört, Klavier- und Flötenpart sind absolut gleichberechtigt, das virtuose Elemente ist zurückgenommen, keine Note zu viel. Demersseman zeigt sich hier als Komponist mit Geschmack und Verständnis für die Sonatenform und findet im ersten Satz originelle eigene Lösungen: ein knapper Andante-Teil eröffnet und beschließt die Form, der Satz endet pianissimo in Dur. Die Wirkung ist die einer dramatischen Szene, man merkt, dass Demersseman sein melodisches Empfinden an den Opern von Donizetti und Bellini geschult hat. Als zweiter Satz folgt eine Romanze, die (mit a-Moll und A-Dur) in reizvollem Kontrast zum ersten Satz steht. Der dritte Satz ist ein spritziges Scherzo in F-

Dur, den Abschluss bildet ein Rondo-Finale in C-Dur mit temperamentvoller und ins Ohr gehender Thematik. Es zeigt noch einmal des Komponisten virtuosen Umgang mit entlegeneren Tonarten, deren Farben er für die musikalische Wirkung zu nutzen weiß.

Demerssemans Sonate op. 24 wird ihren Platz im Repertoire finden – und sie macht Lust auf mehr davon. Zur Erhellung der leider noch weitgehend in Bibliotheken ruhenden französische Sonaten-Tradition, in die Demersseman sich hier stellt, wären weitere Neu-Herausgaben wünschenswert: das 19. Jahrhundert ist im Hinblick auf Flötenmusik wohl doch nicht so zappenduster wie es lange schien.

Ursula Pešek

Giulio Mussi: Il primo libro delle canzoni opera quinta

für Violine (oder Zink oder Blockflöte), Viola da Gamba (oder Dulcian oder Posaune) & B. c., Magdeburg 2005, Edition Walhall, Verlag Franz Biersack, EW 528, € 26,00

Viele Blockflötenspieler haben für sich schon lange die Reize der frühbarocken Musik entdeckt. Kompositionen von Castello, Frescobaldi, Riccio und Fontana sind aus den Programmen nicht mehr wegzudenken. Mit der Herausgabe der 16 Canzonen von Giulio Mussi in der Edition Walhall erfährt dieser Reigen eine weitere Bereicherung. Diese Kompositionen sind nicht sehr virtuos. Damit eignen sie sich sehr gut für den Einstieg in das Reich der frühbarocken Musik für Musikschüler oder interessierte Laien, wie es auch im Vorwort angesprochen wird.

Die einzelnen Canzonen sind sehr rhythmisch und harmonisch abwechslungsreich angelegt. Die Besetzung wird mit Violine (oder Zink oder Blockflöte), Viola da gamba (oder Dulcian oder Posaune) und B. c. angegeben. Die meisten Canzonen klingen sehr gut auf einer Sopran- oder Tenorflöte. Auf Grund des geringen Umfangs der Oberstimme können aber auch sehr viele mit einer Altflöte musiziert werden. Die ersten Werke in dieser Sammlung haben eine Bassstimme, die mit dem Continuo-Part

identisch ist. Im hinteren Teil finden sich auch mehrere Stücke, in denen die Bassstimme wirklich obligat wird und der Oberstimme Paroli bietet und sie imitiert. Zwei Kompositionen sind für zwei Bassstimmen. Eine Darstellung auf Bassflöten, die auch in der hohen Lage gut ansprechen, ist sicher recht reizvoll. Das virtuoseste Werk der Sammlung ist mit *L'Amaltea* überschrieben. Hier werden zwei Diskantinstrumente verwendet, wobei die 2. Stimme immer im Echo antwortet. Mussi hat alle Einsätze dieser Stimme mit P. gekennzeichnet und auch die der parallelen B. c.-Stimme. In der Canzona *La Meduna* verwendet der Komponist ebenfalls F. und P. für forte und piano, aber verteilt auf beide Parts.

Die Ausgabe macht, auch mit ihrem übersichtlichen Vorwort und dem Bericht über die wenigen heute verfügbaren Informationen über Giulio Mussi und die Quellen dieser Ausgabe, einen sehr ansprechenden Eindruck. Neben der Partitur gibt es zwei Solostimmen.

Susanne Ehrhardt

Christoph Kirschbaum: Flute 4 Beginners

9 Pop-Quartette für Flöten, Köln 2007, P. J. Tonger Musikverlag, T 3458-2, € 24,00

Nur nach dem Titel und vielleicht noch einem flüchtigen Blick geurteilt würde man dieses Heft eher links liegenlassen und für ernsthaften Querflötenunterricht nicht in Erwägung ziehen wollen. Doch dieser erste Schein trügt: ganz „verbrauchernah“ stellt hier Christoph Kirschbaum (1958), von Haus aus Gitarrist mit viel Erfahrung im Zusammenspiel mit Querflöte, neun kleine aber feine Stücke für die (oft unendlich mühsame) Unterrichts-Praxis bereit. Einzige Vorbedingung ist eine zuverlässige Tonbildung im Umfang von d¹ bis c³, meist im Lauf des ersten Unterrichtsjahres erreichbar.

Die Stücke haben nicht zu sehr festlegende englische und französische Titel wie *Coming home* oder *Sous le pont* und mögen auf den ersten Blick wirklich gar zu simpel erscheinen, geben aber gerade dadurch genügend Aufmerksamkeit frei für musikalische Interaktion, sprich



Blockfloetenshop.de

- über 700 Instrumente lieferbar
- 3 Jahre Zusatzgarantie
- Zubehör
- Noten
- CDs
- ...

Am Berg 7
D-36041 Fulda
Tel: +49 (661) 242 78 78
Fax: +49 (661) 242 78 79
info@blockfloetenshop.de

Das Fachgeschäft im Herzen Deutschlands

Zuhören, Zählen, Einordnen. Fantasie und Engagement des Unterrichtenden vorausgesetzt lässt sich, nicht nur mit jungen Spielern, sinnvoll und vergnüglich damit arbeiten. Alles klingt vertraut, bekannt und gar nicht gesucht, neben verschiedensten Aufgabenstellungen geht es vor allem um eine vielfältige rhythmische Schulung, viele Details zeigen den guten Didaktiker. Bei der Arbeit stellt man verblüfft fest, dass Anfängerstücke gar nicht einfach genug sein können, und dass man mit diesen sogar aus der „Not“ des Gruppenunterrichts eine „Tugend“ machen kann, sie sind unbedingt empfehlenswert.

Ursula Pešek

Christoph Kirschbaum: Tour de Flute

5 Pop-Trios für Flöten, Köln 2007, P. J. Tonger Musikverlag, T 3457-1, € 24,00

Für diese „Tour“ ist kein Doping nötig, dafür aber einige Erfahrung, was Stimmung, Rhythmus, Dynamik und Artikulation betrifft, und vor allem Reaktionsschnelligkeit. Insgesamt sind es fünf Stücke, die ersten drei – *Prologue*, *Romance*, *Burlesque* – sind leichter, die beiden letzten – *Waltz* und *Finale* durch Tempo und rhythmische Anforderungen deutlich anspruchsvoller.

Probleme im Zusammenspiel werden sich reichlich ergeben. Da alle Stimmen gleichberechtigt am Geschehen teilnehmen, kann in der Gruppe immer konstruktiv gearbeitet werden, ohne dass Langeweile aufkommt (trotzdem sollte man immer mal wieder tauschen). Auch pfiffige Kleinigkeiten, wie z. B. das Wenden mit

der rechten Hand, während man im Walzertempo gis-Nachschläge spielt, werden für gute Laune sorgen.

Zwischen den beiden Heften könnte man sinnvollerweise Ivan Shekovs *Mosaiken* (auch bei Tonger) verwenden, einmal, um den doch ziemlich großen Sprung in der Schwierigkeit zwischen den Quartetten und den Trios zu überbrücken, und dann, um auch andere Ausdrucksbereiche zu erschließen. Ursula Pešek

Edvard Grieg: Peer Gynt Suite Nr. 1

op. 46 für Holzbläserquintett (Joachim Linckelmann), Kassel 2006, Bärenreiter-Verlag, BA 8603, € 23,95

Romantische Märchen von norwegischen Feen inspirierten Henrik Ibsen zu seiner Erzählung in Gedichtform über die Abenteuer des Peer Gynt. Daraus entstand dann später in gekürzter Fassung das bekannte Schauspiel. Edvard Grieg wurde mit der Komposition einer Bühnenmusik beauftragt, die am 24. Februar 1876 zur Uraufführung kam. Der Komponist stellte aus den Stücken der Bühnenmusik 1888 und 1891 die beiden Peer-Gynt-Suiten zusammen, zu denen er selbst auch Fassungen für Klavier zu zwei und vier Händen ausarbeitete. Die Suite Nr. 1 enthält die Stücke *Morgenstimmung*, *Åses Tod*, *Anitras Tanz* und *In der Halle des Bergkönigs*. Bis auf das zweite sind alle Stücke so populär, dass sie in Konzertprogrammen regelmäßig vertreten sind, im Hörfunk einen festen Platz haben und erfreulicherweise auch bei Jugendorchestern und sogar im Musikunterricht zum Standardrepertoire zählen. Wenn Joachim Linckelmann seiner beachtlichen Sammlung von Bearbeitungen für Bläserquintett nun diese 1. Peer-Gynt-Suite anfügt, ist das nur folgerichtig. Erfreulich getreu der Originalpartitur finden sich in der Bearbeitung der *Morgenstimmung* nicht nur Artikulationen und die Dynamik, sondern auch alle Soli in den jeweiligen Instrumenten wieder. In *Åses Tod* lässt Linckelmann durch die tiefen Oktavparallelen zwischen Klarinette und Fagott gleich zu Beginn eine ganz eigene Farbe entstehen, die fast vergessen lässt, dass dieses Stück sonst nur von den Streichern gespielt wird. Typische

Sordino-Klänge der beiden Geigenstimmen, Pizzicato und Triangel in *Anitras Tanz* sind dagegen nur schwerlich durch ein Bläserquintett darstellbar, und somit stellt dieses Stück trotz geschickter Satztechnik einige Anforderungen an die klangliche Ausgestaltung. *In der Halle des Bergkönigs* sind dann die fünf Blasinstrumente wieder ganz in ihrem Element. Während dem Fagott natürlich das charakteristische Anfangsmotiv vorbehalten ist, wird den hohen Stimmen durch die immer schneller werdenden Begleitfiguren Virtuosität abverlangt, und selbst das Horn kann mit dem durch Flatterzunge imitierten Paukenwirbel vor dem Schlussakkord glänzen. Dass Linckelmann diese Bearbeitung nicht als vereinfachte Fassung für Unterrichtszwecke konzipiert hat, zeigten schon die Verwendung der Klarinette in A und die Hornstimme in E. Auch für die notwendigen Atempausen innerhalb langer Phrasen bedarf es Routine oder einer geschickten Einrichtung durch die Spieler. Partitur und Stimmen sind sehr gut zu lesen und vorbildlich gestaltet.

Andreas Schultze-Florey

NEUEINGÄNGE

Angelo Music, Wembley/England (Vertrieb: De Haske, Eschbach)

Classic Christmas, for Clarinet (Sparke), CD enclosed, 2006, AMP 177-400, € 17,95

Gérard Billaudot Éditeur, Paris

Camus, Paul-Hippolyte: *20 études ou petits solos*, pour flûte (de Reede), 2007, G 8205 B, € 10,22

Fumagalli, Polibio: *Divertissement*, opus 3, pour flûte piccolo et piano (Beaumadier), 2007, G 8011 B, € 10,22

Hugues, Louis: *Délire*, pour flûte piccolo et piano (Beaumadier), 2007, G 8010 B, € 8,31

Jevtic, Ivan: *Pièces pour les enfants*, pour clarinette en si bémol et piano, 2007, G 8315 B, € 8,31

Kuhlau, Friedrich: *3 Grands Duos Concertants*, opus 87, n°1, pour 2 Flûtes (Bernold), 2007, G 8047 B, € 16,99

Kuhlau, Friedrich: *3 Grands Duos Concertants*, opus 87, n°2, pour 2 Flûtes (Bernold), 2007, G 8048 B, € 12,35

Kuhlau, Friedrich: *3 Grands Duos Concertants*, opus 87, n°3, pour 2 Flûtes (Bernold), 2007, G 8049 B, € 15,42

Michelis, Vincenzo de: *Polka de concert*, opus 67, pour flûte piccolo et piano (Beaumadier), 2007, G 8013 B, € 8,31

Silva, Pattàpio: *Premier amour*, pour flûte piccolo et piano (Beaumadier), 2007, G 8037 B, € 6,12

Traditionnel japonais: *Sakura sakura*, pour 4 flûtes (Grognat), 2007, G 8234 B, € 10,22

Vivaldi, Antonio: *Le printemps*, pour ensemble de flûtes (Grognat), 2007, G 8237 B, € 26,56

edition baroque, Bremen

Finger, Godfrey: *Suite for a Flute-Farewell*, für Altblockflöte und Basso continuo (Jacobi), 2006, eba1154, € 11,90

Sammartini, Giuseppe: *Sämtliche Sonaten Band IV*, Op. I, Nr. 3 & 4, für Altblockflöte und Basso continuo (Jacobi), 2007, eba1104, € 13,00

Carus-Verlag, Stuttgart

Quantz, Johann Joachim: *Flötenkonzert in F*, Concerto QV 5:149, per Flauto traverso, 2 Violini, Viola e Basso continuo, (Augsburg, Peterz), 2007, Partitur, CV 17.011, € 19,40

Cheap Choice Brave and New Music Editions (Vertrieb: Edition Walhall, Verlag Franz Biersack, Magdeburg)

Byrd, William: *O God Give Eare* (ATTB) (Psalms, sonets & songs of Sadnes and piety 1588), for voices, viols or recorders (Kelly), 2006, CCBN 16003, € 12,50

Gluck, Christoph Willibald: *Trio Sonata IV* (1746), for 3 Recorders AAB (Kelly), 2006, Euterpe Series EUT-002, € 13,00

Handel, Georg Frideric: *Chandos Overtures X and XIa*, for 3 Recorders ATB (or 2 oboes + bassoon/2 violins + cello) (Kelly), 2006, EUT-003, € 14,50

Dowani International, CH-Hagendorf (Vertrieb: De Haske, Eschbach)

von Weber, Carl Maria: *Concerto No. 2*, for Clarinet in Bb and Orchestra, Op. 74, E flat Major, inklusive CD, 2007, DOW 7500, € 24,95

Weihnachten im Barockstil, für Sopranblockflöte (Winter/Zimmermann), inklusive CD, 2006, DOW 1504, € 18,95

Weihnachten im Barockstil, für Altblockflöte (Winter/Zimmermann), inklusive CD, 2006, DOW 2517, € 18,95

Emerson Edition Ltd., GB-York

The Essential Mozart: *Seven popular pieces*, for flute & guitar (Mills/Carroll), 2003, E496, £ 15,00

Warren, Norman: *Meditation*, for oboe (or flute) & piano, 2006, E491, £ 5,50

Furore Verlag, Kassel

Bon di Venezia, Anna: *Sei Sonate da Camera op.1*, für Flöte und Basso continuo (Karolic), Volume I: Sonaten I-III (B), 2006, fue-Nr. 4690, € 21,00

Green Man Press, UK- Richmond (Auslieferung über Edition Walhall, Verlag Franz Biersack, Magdeburg)

Eccles, John: *Sleep, poor youth* from *Don Quixote*, for soprano, bass, three recorders and continuo, 2006, ECC 1, € 16,00

De Haske, Eschbach

Grieg, Edvard: *Play* Grieg, for Clarinet, inklusive CD, 2007, Best.-Nr. 1074304, € 17,95

Heinrichhofen's Verlag, Wilhelmshaven

Amerikanische Folklore, für Sopranblockflöte (Querflöte), Violine und Gitarre, (Kroczek), 2006, N 2584, € 18,90

Bach, Johann Sebastian: *Concerto in C*, BWV 595, *Fuga* in C BWV 545, für Blockflötenquartett (SATB) (van Goethem), Volume 7, 2006, N 2596, € 12,50

con variazioni, Variationen über bekannte Themen für Flöte solo, von Fürstenau, Gebauer, Gabrielsky, Drouet u. a. (Braun), Band 2, 2005, N 2602, € 11,50

De Backer, Marcel: *Der fröhliche Blockflötenspieler*, für Sopranblockflöte und Klavier (Swerts/Spanhove), 2007, N 2585, € 11,50

Davis, Alan: *Hexachrome*, für Blockflötenensemble (SSAATT), 2006, N 2582, € 19,90

Geysen, Frans: *Op de Fles*, Flaschenmusik, für 4 Spieler und 16 Flaschen (Flanders Recorder Quartett), Volume 8, 2007, N 2597, € 11,50

Heider, Werner: *Bei Gelegenheit*, fünf kleine Stücke für Flöte solo, 2006, N 2589, € 8,90
Maute, Matthias: *Oskar und die coolen Koalas*,

eine Geschichte mit Musik für Blockflöten (SATB), 2006, N 2615, € 16,90

Maute, Matthias: *Oskar und die coolen Koalas auf Tournee*, eine Geschichte mit Musik für Blockflöten (S^{opr}ATB), Percussion ad lib., Band 2, 2007, N 2616, € 18,90

Pleyel, Ignaz: *12 Sonatinen*, für 2 Querflöten oder 2 Violinen (Braun), 2006, N 2610, € 12,50

Rose, Pete: *The Bird and the Donkey*, für Blockflöte solo, 2006, N 2583, € 6,50

Mieroprint Musikverlag (Elly van Mierlo), Münster

Lämmer, Lothar: *pendeln*, für 2 Tenorblockflöten oder andere Instrumente, 2006, EM 1203, € 8,00

Marggraf, Jens: *Kreuzfahrt*, 7 Duette für 2 Blockflöten, 2007, EM 1206, € 11,00

Werner, Almut: *Im Notenballon um die Welt*, eine Blockflötengeschichte, 2007, EM 4006, € 18,00

Moeck Verlag, Celle

Playford Dances & Carolan Tunes, Alte populäre Tänze und Melodien von den britischen Inseln, für Blockflöten (S/A) und Basso continuo (Newerkla), 2007, Partitur und 3 Stimmen, EM 1144, € 14,70

PRB Productions, USA- Albany

Blaker, Frances: *Six Duets for Recorders*, 2005, Partitur, PRB CCO 49, 2005, US \$ 8,50

Shannon, Glen: *The Fipple Dance*, for Recorder Orchestra, Contemporary Consort Series No. 53, 2007, Partitur und Stimmen, PRB CCO53, US \$ 20,00

G. Ricordi & Co., München (Vertrieb ancora Verlags-service Halbig, Manching)

Voss, Richard: *Schneemann und Weihnachtsmann*, sehr leichte Winter- und Weihnachtslieder für Sopranblockflöte, mit Liedtexten und Gitarrenbegleitung, 2007, Sy. 2832, € 9,80

Voss, Richard/Oeye, Helge: *Mein lustiges Hauskonzert*, leichte Vortragsstücke für Sopranblockflöte mit Gitarrenbegleitung, inklusive CD, 2007, Sy. 2833, € 14,80

Scherzando Music Publisher, CH-Hagendorn (Vertrieb: De Haske, Eschbach)

Waignein, André: *Concertino*, for flute and piano, 2007, Best.-Nr. 1441-07 S, € 10,95

Schott Musik, Mainz

Hindemith, Paul: *Abendkonzert*, für Flöte und Klavier (Weinzierl/Wächter), 2007, FTR 195, € 4,95

P. J. Tonger Musikverlag, Köln

Dauenhauer, Darja: *Begegnung mit dem Schutzenengel*, für Blockflötentrio und Vibraphon, (Lüchtelefeld), 2007, T 3248-0, € 26,80

Feld, Jind ich: *Vivat Musica*, Cassation für 4 Blockflöten, 2007, T 2986-0, € 14,00

Molkow, Wolfgang: *Quattro pezzi bizarri*, für Flöte (Violine), Fagott (Violoncello) und Klavier, 2007, T 2658-0, € 23,60

Edition Tre Fontane, Münster

Dorwarth, Agnes: *Kopfnüsse*, moderne Spieltechnik von Anfang an auf Blockflötenköpfen, 2007, ETF 2060, € 13,00

Ferrabosco, Alfonso: *Fantasie a 6 bassi*, für 6 Blockflöten (Vissing), 2007, ETF 014, € 9,00

Hagvall, Björn: *Tango för fyra*, für Blockflötenquartett, 2007, ETF 2070, € 6,00

Edition Walhall, Verlag Franz Biersack, Magdeburg

Ferrandini, Giovanni Battista: *Konzert F-Dur*, für Flöte, Streicher & Basso continuo (Drücker), 2007, EW 605, € 14,00

Gárdonyi, Zoltán: *Sonatine* (1959), für Klarinette und Klavier (Zsolt Gárdonyi), 2006, EW 618, € 13,50

Graupner, Christoph: *Trio F-Dur* GWW 210, für Viola d'amore, Bass-Chalumeau & Basso continuo (Berck), 2006, EW 572, € 14,50

Kalke, Ernst-Thilo: *Tango, Mambo et cetera*, 16 lateinamerikanische Tänze, für 4 Querflöten, 2007, EW 651, € 21,80

Kalke, Ernst-Thilo: *Tango, Mambo et cetera II*, 13 lateinamerikanische Tänze, für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn & Fagott, 2006, Band II, EW 623, € 17,50

Prowo, Pierre: *Sonata*, für Blockflöte, Viola da gamba & Basso continuo (Kohn), 2006, EW 580, € 13,50

Schreiter, Gottfried (Hg.): *Spiel nicht allein!*, Musik für Geschwister und Freunde, 15 Lieder für Sopranblockflöte und Klavier, 2007, EW 630, € 12,80

Tonträger

Quartet New Generation: Ethereal

Susanne Fröhlich, Andrea Guttmann, Hannah Pape, Heide Schwarz, edition zeitklang Musikproduktion, Adenbüttel 2006, 1 CD, Best.-Nr. ez-24026

Neun Jahre nach der Gründung und nach manch internationalem Wettbewerbsfolg erschien jetzt endlich die erste CD von *Quartet New Generation: Ethereal*. Das QNG besteht aus den Blockflötistinnen Susanne Fröhlich, Andrea Guttmann, Hannah Pape und Heide Schwarz. Nicht nur wegen des Alters der Spielerinnen ist QNG ein Quartett der „neuen Generation“, sondern auch weil es mit erforschenden Neuerungen in Spielstil und Programmgestaltung daherkommt.

Mit wachsendem Staunen habe ich diese Aufnahme angehört. Die Auswahl des Repertoires ist ausbalanciert. *Cantus-Firmus*-Kompositionen aus der Renaissance von Ferrabosco II, Tomkins und Bull werden zusammen mit Werken aus dem 21. Jahrhundert von Mensingh, Papalexandri-Alexandri und Mancuso und zwei modernen „Klassikern“ von Pärt und Serocki präsentiert. Die Musikerinnen versuchen, wie im Begleitheft erläutert wird, alte und neue Musik sinnvoll zu kombinieren und in einen reizvollen Dialog zu bringen. Das ist sehr gut gelungen.

Es ist ein sinnlicher und perfekt sauberer Blockflötenklang, der hier zu hören ist, mit Ausnahme vielleicht bei dem Stück *Still Life*, wo

das Instrument hauptsächlich als Artikulationskörper in einer ergreifenden Interpretation dargeboten wird. Ein solch bizarres Klangspiel ist gefährlich: Es gibt viele Aufnahmen, wo es übertrieben, frustrierend und auf Dauer lächerlich wirkt. Aber QNG verwendet hier eine ungeahnte Palette an Pfeiftönen, Zischlauten, Atem- und Rachengeräuschen, die in höchst expressiver und seriöser Form dargeboten wird. Die Aussagekraft ist verblüffend und unterstreicht das Thema des Stückes: es ist ein musikalisches Mahnmal an den täglichen Schrecken in ehemaligen Konzentrationslagern für Frauen. Es wurde 2003 anlässlich des Festivals *Musik für Ravensbrück* von der griechischen Komponistin Papalexandri-Alexandri komponiert.

Das Zusammenspiel des Quartetts hört sich so geschmeidig an, dass die Musik ungestört im Rampenlicht steht. Es ist eine helle Freude, diese Entdeckungsreise mit den vier jungen Damen zu machen! Booklet und Aufnahmetechnik sind von hoher Qualität und mit Sorgfalt konzipiert, wobei für meinen Geschmack die alten Werke mit etwas mehr „Raum“ hätten aufgenommen werden können.

Gibt es denn nichts Kritisches zu berichten? Doch, aber ganz am Rande und mit Respekt vorgebracht: Ich spüre, dass Ferraboscas *Hexachord Fantasie* allmählig langsamer wird,



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

H. C. FEHR
BLOCKFLÖTENBAU · SCHWEIZ

 ALLEINVERTRIEB FÜR DEUTSCHLAND:

FLUTE VILLAGE
INHABER FRIEDEMANN KOGE

WWW.MUSIKHAUS-DA-CAPO.DE
D-35216 BIEDENKOPF
SCHULSTRASSE 12
TEL. 0 64 61
69 62



NEUES ERFAHREN SIE IMMER UNTER:
WWW.MUSIKHAUS-DA-CAPO.DE





und das wirkt etwas ermüdend. Die Virtuosen hätten sich bei den alten Werken einer noch ausgefeilten und abwechslungsreicheren Artikulation bedienen können, so expressiv, wie sie es bei dem modernen Repertoire tun. Dazu könnte Ganassis *Fontegara* wieder einmal ein Leitfaden sein. Und ich hätte mir gewünscht, dass die Aufnahme 79 Minuten und 59 Sekunden dauerte, statt 53 Minuten und 31 Sekunden. Damit ist, so glaube ich, meine Hochachtung für dieses atemberaubende Ensemble ausreichend erläutert. Ich freue mich schon auf die nächste CD.

Han Tol

Junges Westfälisches Barockensemble. Elf Leute und eine Leidenschaft: Gemeinsam Musizieren

Münster 2006, MUSICOM, 1 CD, CD 020215

Elf junge Leute zwischen 16 und 23, die meisten von ihnen schon keine Unbekannten mehr und Preisträger zahlreicher Wettbewerbe, formieren sich zu einem Ensemble und haben eine große Leidenschaft: Gemeinsam zu musizieren. Sie spielen Konzerte in Deutschland, Frankreich, Brasilien und Ecuador und engagieren sich mit Benefizkonzerten für die musikalische Ausbildung bedürftiger Kinder.

Ein Projekt, das aus der Westfälischen Schule für Musik in Münster hervorgegangen ist – unter der Leitung des Musikschuldirektors Ulrich Rademacher und seiner Kollegin, der Blockflötistin Gudula Rosa.

„Junges westfälisches Barockensemble“ nennt sich die 2000 gegründete preisgekrönte junge Truppe, die sich nun auf ihrer ersten CD glänzend präsentiert. Man findet im Booklet kleine Interviews und erfährt z. B., dass die Hochbegabten gerne Nora Jones hören, Snowboarden oder davon träumen, beim HSV mitzukicken – und dann hört man, wie sie Vivaldi, Bach und Händel spielen!

Doch nicht nur die bekannten Komponisten stehen auf dem Programm, sondern auch zwei hörenswerte Ersteinspielungen von Manuskripten aus der santinischen Diözesan-Bibliothek in Münster: Ein venezianisch inspiriertes

Violinkonzert des Neapolitaners Angelo Rangazzi, hervorragend gespielt von der Solistin Florentine Lenz und ein Sopransolo aus einer Kantate zum Westfälischen Frieden des Flötenvirtuosen und Mozartzeitgenossen Friedrich Hartmann Graf *So kommt auf Fittichen*, gesungen von Tamara Melkumjan-Bergjan und mit erfrischendem Esprit und federleichten Artikulationen begleitet von Tabea Debus auf der Sopraninoblockflöte. Die beiden Musikerinnen interpretieren im Laufe der CD zwei weitere Arien für die selbe Besetzung und auch aus dem gleichen pastoralen Genre: Zum einen Händels *Hush, ye pretty warbling quire* aus *Acis and Galatea* und Johann Ernst Gaillards *How sweet the warbling linnet sings* aus *Pan und Syrinx*. Tamara Melkumjan-Bergjans Sopranstimme ist dabei immer sehr facettenreich und flexibel.

Auch Virtuoses darf nicht fehlen: Yoshiko Klein spielt Antonio Vivaldis *Tempesta di Mare* (verblüffend: die rasend schnell artikulierten 32tel Tiraten im Schlussatz!) und Katharina Freitag das bekannte Flautinokonzert RV 444 auf der Sopraninoblockflöte – immer klangvoll und mit stupender Technik.

Florentine Lenz beschließt die CD mit Johann Sebastian Bachs Violinkonzert in E-Dur BWV 1042, und auch hier zeigen sich Solistin und Orchester von ihrer besten Seite.

Das Ensemble musiziert ganz im Sinne des barocken „concertare“ selbstbewusst und doch kultiviert und elegant, mit aufeinander abgestimmten geschmackvollen Artikulationen und rhetorisch motivierten Einwürfen, alles in guter Klangbalance mit der Solistin. Tatsächlich haben die Streicher schon jetzt eine Spielkultur, wie man sie sich bei alteingesessenen Orchestern manchmal wünschen würde.

Die CD ist übrigens in zwei visuellen „Outfits“ zu haben (wobei der Inhalt unverändert bleibt): Einmal quasi als klingende Visitenkarte des Ensembles mit ausgiebigen Einzelfeatures zu den einzelnen Musikern und einmal in einer klassischeren Variante mit konventionelleren Vitae und weniger bunter Optik, die den Titel „Affettuoso“ trägt. **Dorothee Oberlinger**

Susanna Borsch: Hexnut

Blockflöte und Elektronik; Stephie Buttrich – Stimme; Gijs Levelt – Trompete und Stimme; Ere Lievenen – Klavier und Cembalo; Ned McGowan – Querflöte, Kontrabass-Flöte und Elektronik; karnaticlab records 2007; info unter www.myspace.com/hexnutmusic

Eine Debut CD, die weder unter Jazz, Metall oder Avantgarde nach der klassischen Definition einzuordnen ist. Es ist experimentelle Musik, die 45 Minuten lang 16 hörbare und unerhörte Nummern bietet.

Schon der Name der Band ist Programm: Hexnut könnte man als die Mutter aller Ensembles bezeichnen, denn das englische Wort nut ist die sechseckige Mutter, so eine, die Schraube am Platz hält. Aber der Begriff ist eindeutig zweideutig und bezieht sich auch auf den experimentellen humoristischen und zuweilen verrückten Charakter der Stücke.

Um bei den Werkzeugen zu bleiben: die Nummer „Tools“ klingt wie eine Sammlung von Motiven und musikalischen Effekten, sozusagen ein Blick in die Werkzeugkiste auf eine ungeordnete Anzahl interessanter Werkzeuge, die noch darauf warten, in längeren Stücken eingesetzt zu werden.

Ned McGowan, Flötist und Komponist des Ensembles hat mit den neun, teilweise nur 15 Sekunden langen Miniaturen 2003 den „Henriette Bosmans“ Preis gewonnen, der seit 1994 an junge niederländische Komponisten verliehen wird.

McGowan verbindet virtuose Klänge von Querflöte, Trompete, Klavier und Blockflöte miteinander und wechselt zwischen Chaos und Ordnung. Stilistisch ist hier weit mehr Jazz als in allen anderen Stücken herauszuhören. Die Vielfalt ist ebenso verwirrend wie vielversprechend. Die rhythmische Essenz seiner Stücke basiert auf grooves. Man merkt seine Liebe zum Jazz und seine Wurzeln in der klassischen europäischen Tradition, besonders was die formalen Anlage seiner Kompositionen angeht.

Die Texte sind bei Hexnut kein Beiwerk, sondern bieten einen direkten Zugang zum Konzept. Sie sind eine Art Schlüssel zu dieser Musik.

Die Märchengeschichte der niederländischen Kinderbuchautorin Annie M. G. Schmidt (1911–1995), mit dem Titel Prinzessin Annabelle ist nur scheinbar eindeutig. Jeder, der das Werk dieser Schriftstellerin kennt, weiß dass sie gerne Tabu-Themen zur Sprache bringt, und dies mit einer glasklaren einfachen Sprache tut, dass ihr Werk humoristisch und zugänglich macht. Annie M. G. Schmidt ist Satirikerin und somit auch immer ein Moralistin. Sie wehrt sich gegen Engstirnigkeit, bürgerlichen Anstand, Zwang und Unrecht. Ned Mc Govans 'Vertonung' der Geschichte ist humorvoll und einfallsreich, der Text wird sehr gut interpretiert und es entsteht ein neue Mischung aus Hexnut und Annie M. G. Schmidt.

Die weiteren Texte stammen von Tomas Haake, Tom Waits und Dave Frishberg.

Es sind kraftvolle poetische Texte, die wortmalerisch ausgekostet werden und zu Hexnut passen. Sehr verfremdet wurde die 1962 von Dave Frishberg geschriebene Jazznummer „Peel me a grape“, die man auch von einer zuckersüßen Cover-Version von Diana Krall kennt.

Bei Hexnut wird aus dieser Nummer eine psychedelische Gruselnummer, die noch verfremdete Jazzelemente enthält, aber durch Einwürfe eine surreale verstörte Atmosphäre vermittelt.

Beim Anhören hatte ich schon an Tom Waits gedacht, bevor ich sah, dass „What's he building“ aus dem Grammy Award Album „Mule Variations“ von 1999 auf der CD steht.

Aber hier ist ein Cover-Version zu hören, sondern ein eigenständiger 'Remix'.

Ebenso sind Einflüsse der schwedischen Band Meshuggah unverkennbar, deren Stil sich auch nicht eindeutig definieren lässt. Drummer Tomas Haake und Gitarrist Frederik Thordendal sind mit Text und Musik von „Soul burn“ und „The exquisite machinery of torture“ auf der CD vertreten.

Es ist eine Mischung aus diversen Metal-Spielarten mit starken Jazzeinflüssen, die besonders in den Solopassagen zum Vorschein kommen. In dieser Hinsicht ähneln sich Hexnut und Meshuggah.

Hexnut beschreibt ihre Musik auf der website als neue Stilrichtung, die Spieltechniken vom zeitgenössischen Jazz, Metall, Improvisation mit indischen Inspirationen Balkan- und Cartoonmusik verbindet. Die Stücke sind zum großen Teil auskomponiert, werden aber durch improvisatorische und freie theatralische Elemente geprägt.

Seit Ihrem coming out, das im Amsterdamer Karnatic Lab stattfand, einem Club, der sich das Entdecken und Fördern neuer Musikgruppen auf die Fahnen geschrieben hat, sind drei Jahre vergangen.

Inzwischen tritt Hexnut auf Festivals und in Jazzclubs auf und hat sich bereits eine „downtown underground“ Fangemeinde erspielt. Die überraschenden, manchmal auch brutalen Einfälle und die freche Interaktion innerhalb des Ensembles, kommen besonders bei Liveauftritten an.

Wie man auch der provokanten Mischung dieser CD gegenübersteht, es ist auf jeden Fall nicht langweilig, nicht beliebig, extrem gut gespielt und von Stephie Butrich exaltiert und virtuos gesungen. Alles Profis, die ihr Instrument beherrschen, weit darüber hinausgehen und noch mehr damit vorhaben. Spannend.

Inés Zimmermann

NEUEINGÄNGE

Jacob van Eyck: Der Fluyten Lust-hof, (The flute's Garden of Delight), CD 1: *Preludium of Voor-spel* [NVE 1], *Phantasia* [NVE 90], *Lavolette* [NVE 133], *Een Schots Lietjen* [NVE 60], *Comagain* [NVE 33], *Silvester in de Morgen-stont* [NVE 92], *Lanterlu* [NVE 30], *Pavaen Lachrymæ* [NVE 8], *Rosemont* [NVE 11], 1. *Balet, of Vluchste Nymphje van de Jaght* [NVE 116], *Tweede Carileen* [NVE 64], *Stil, stil een reys* [NVE 15], *Blydschap van myn vliedt* [NVE 114], *Derde Doen Daphne d'over* [NVE 61], *De eerste liche-pot (I)* [NVE 134], *De eer-ste liche-pot (II)* [NVE 135], *Malle Symen (Malsimmes)* [NVE 5 & 113], 2. *Courant, of Harte diefje waerom zoo stil* [NVE 120], *Wat zalmen op den Avond doen* [NVE 52], *Alman-de prime roses* [NVE 132], *Bravade* [NVE 21], *Princes roaeyle* [NVE 97], *Onder de Linde groene* [NVE 103], *Lossy* [NVE 107], *Gabrielle maditelle* [NVE 71], *d'Lof-zangh Marie* [NVE 13], *Ballet* [NVE 122], *O slaep, o zoete slaep* [NVE 70]; CD 2: *Preludium* [NVE 89], *Fan-tasia* [NVE 145], *Excusemoy* [NVE 111], *Prins Robberts Masco* [NVE 79], *Amarilli mia bella* [NVE 68, Modo 4], *Engels Nachtegaeltje/Den Nachtegael* [NVE 28 & 115], *Ballette Bronck-horst* [NVE 50], *Ballette Gravesand/Laura* [NVE 27 & 127], *Eerste Carileen* [NVE 63b], *Doen Daphne d'over schoone Maeght* [NVE 3], *Si vous me voules querir* [NVE 24], *Psalm 118* [NVE 4], *Courante Mars* [NVE 46 & 57], *Ballet* [NVE 124], *Onse Vader in Hemelryck* [NVE 2], *Psalm 9* [NVE 94], *Kits Almande* [NVE 77]; CD 3: *Vande Lombart (More Palatino)* [NVE 32], *Fantasia & Echo* [NVE 16], *De France Courant* [NVE 147], *Psalm 140, ofte tien Gebo-den* [NVE 6], *Courante 1* [NVE 121], *Courant, of Ach treurt myn bedroefde* [NVE 12], *l'Amie Cillæ* [NVE 20], *Boffons* [NVE 108], *Repicavan* [NVE 54], *Bocxvoetje* [NVE 144], *Wilhelmus van Nassouwen* [NVE 43], *Noch een verander-ringh van Wilhelmus* [NVE 44], *Philis schoone Harderinne* [NVE 31], *Oraine* [NVE 139], *Derde Carileen* [NVE 67], *Psalm 119* [NVE 105], *Questa dolce sirena* [NVE 130], *Sara-bande* [NVE 10], *Tweede Lavignone* [NVE 58],

O Heyligh zaligh Bethlehem [NVE 56], *Vierde Carileen* [NVE 75], *Batali* [NVE 47], *Een Spaense Voys* [NVE 72]; Erik Bosgraaf (recorders), Izhar Elias (baroque guitar), Immaculada Muñoz Jiménez (pandereta), Brilliant Classics, Leeuwarden 2006, 3 CDs, Best.-Nr. 93391

Georg Schumann: Jerusalem, du hochgebaute Stadt, 3 Choral-Motetten für gemischten Chor op. 75: *Jerusalem, du hochgebaute Stadt; Sollt ich meinem Gott nicht singen?*; *Mit Fried und Freud, ich fahr dahin;* 5 Choral-Motetten für gemischten Chor op. 71: *Wie schön leucht uns der Morgenstern; Jesus, meine Zuversicht; Er-muntre dich, mein schwacher Geist; Wachet auf, ruft uns die Stimme – Ein Festgesang; Vom Himmel hoch da komm ich her;* Geraldine McGreevy (soprano), Mary Nelson (soprano), The Purcell Singers, Mark Ford (Dirigent/Leitung), unterstützt durch die Schumann Gesellschaft, Guild GmbH, CH- Ramsen 2007, Best.-Nr. GMCD 7311

Michael Schneider: Blockflötensonaten, European Baroque Sonatas, CD 1: Georg Friedrich Händel: Sämtliche Blockflötensonaten: *Sonate C-Dur, op. 1 No. 7* (HWV 365), für Blockflöte und B. c., *Sonate a-Moll, op. 1 No. 4* (HWV 362), für Blockflöte und B. c., *Sonate B-Dur „Fitzwilliam Sonata I“* (HWV 377), für Blockflöte und B. c., *Sonate D-Dur (HWV 378)* für Flöte und B. c., *Sonate d-Moll „Fitzwilliam Sonata II/III“* (HWV 367a) für Blockflöte und B. c., *Sonate F-Dur, op. 1 No. 11* (HWV 369) für Blockflöte und B. c., *Sonate g-Moll, op. 1 No. 2* (HWV 360), für Blockflöte und B. c.; CD 2: Georg Philipp Telemann: Sämtliche Sonaten und Sonatinen für Blockflöten und B. c.: *Sonate C-Dur aus „Essercizi musici“* (TWV 41: C5), *Sonatine c-Moll (TWV 41: c2)*, *Sonate C-Dur aus „Der Getreue Musikmeister“* (TWV 41: C2), *Sonate d-Moll aus „Essercizi musici“* (TWV 41: d4), *Sonate f-Moll aus „Der Getreue Musikmeister“* (TWV 41: f1), *Sonatine a-Moll (TWV 41: a4)*, *Sonate (Duetto) A-Dur aus „Der Getreue Musikmeister“* (TWV 41: B3), *Sonate F-Dur aus „Der Getreue Musikmeister“* (TWV 41: F2), *Sonate f-Moll (TWV 41: f2)*; CD 3: Francesco Barsanti: Blockflötensonaten: *Sonata I*



www.martin-praetorius.de

d-Moll, *Sonata II* C-Dur, *Sonata III* g-Moll, *Sonata IV* c-Moll, *Sonata V* F-Dur, *Sonata VI* B-Dur; CD 4: Blockflötenmusik des italienischen Hochbarock für Blockflöte und B. c.: Alessandro Scarlatti: *Sonata* G-Dur, *Sonata* F-Dur, Giuseppe Sammartini: *Sonata* B-Dur (Sibley No. 21), Francesco Mancini: *Sonata* No. 3 c-Moll, Pietro Castrucci: *Sonata* d-Moll op. 1 No. 10, Arcangelo Corelli: *Sonata* a-Moll (Anhang 35), Benedetto Marcello: *Sonata* No. 4 e-Moll, Arcangelo Corelli: „*La Follia*“ op. 5 No. 12, CD 5: Englische Blockflötenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts: Matthew Locke: *Suite* a-Moll/A-Dur aus „Consort, ffor seavall ffriends“, für Blockflöte und Bass, Anonymus: *Paul's Steeple*, *Division upon a ground*, aus „The Division Flute“, für Fourth-flute und Laute, Jacques Paisible: *Sonate* g-Moll, für Altblockflöte und B. c., Henry Purcell: *Ground* e-Moll, für Voice-Flute, Cembalo und Violoncello, Andrew Parcham: *Sonate* G-Dur, für Altblockflöte und B. c., Henry Eccles: *Ground* B-Dur aus „The Division Violin“, für Fourth-flute, Laute und Viola da gamba, Jacques Paisible: *Sonate* D-Dur, für Altblockflöte und B. c., Anonymus: *Greensleeves* aus „The Division Flute“, für Fourth-flute, Laute und Viola da gamba, Matthew Locke: *Suite* d-Moll/D-Dur aus „Consort, ffor seavall ffriends“, für Blockflöte und Bass, Anonymus: „*Greensleeves*“, *Division* für Viola da gamba, Godfrey Finger: *Sonate* d-Moll, für Altblockflöte und B. c., *Sonate* G-Dur, für Altblockflöte und B. c., Anonymus: *Ground* auf ein Thema von Arcangelo Corelli, für Sopranblockflöte, Violoncello und Cembalo Obligato; CD 6: Deutsche und niederländische Blockflötenmusik des 18. Jahrhunderts: Johann Christian Schickhardt: *Sonate* h-Moll op. 1 No. 4, für Blockflöte und

B. c., Unico Wilhelm van Wassenaer: *Sonata seconda*, für Blockflöte und B. c., Jean Baptiste Loeillet: *Sonate* G-Dur op. 1 No. 3, für Blockflöte und B. c., Joseph Hector Fiocco oder Pierre Antoine: *Sonate* g-Moll, für Blockflöte und B. c., Georg Philipp Telemann: *Partita* No. 1 B-Dur aus „Die kleine Kammermusik“, Georg Friedrich Händel: *Sonate* F-Dur (HWV 371), für Blockflöte und Cembalo, Georg Philipp Telemann: *Partita* No. 5 e-Moll aus „Die kleine Kammermusik“; CD 7: Französische Blockflötenmusik I: Jacques Hotteterre le Romain: *Prélude* D-Dur (No. 5), *Première Suite* D-Dur, für Flûte de Voix, Laute und Viola da gamba, Charles Dieupart: *Suite* No. 5 F-Dur, für Flûte du quatre, Cembalo und Viola da gamba, Jacques Hotteterre le Romain: *Prélude* d-Moll, Anne Danican-Philidor: *Sonate pour Flûte-à-bec* d-Moll, für Altblockflöte, Orgel, Viola da gamba und Laute, Charles Dieupart: *Suite* No. 3 h-Moll, für Cembalo solo, François Couperin le Grand: *L'Amazone*, *Menuet*, *La Linote éfarouchée*, für Flûte de voix, Cembalo und Viola da gamba, Charles Dieupart: *Suite* No. 1 A-Dur, für Flûte de voix, Cembalo und Viola da gamba; CD 8: Französische Blockflötenmusik II: Jacques Hotteterre le Romain: *Prélude* D-Dur, Charles Dieupart: *Suite* No. 2 D-Dur, für Flûte de voix, Laute und Viola da gamba, Jacques Hotteterre le Romain: *Prélude* g-Moll, Pierre Danican-Philidor: *Cinquième Suite* g-Moll, für Altblockflöte, Cembalo und Viola da gamba, Charles Dieupart: *Suite* No. 4 e-Moll, für Cembalo solo, Jacques Hotteterre le Romain: *Prélude* c-Moll, Charles Buterne: *Sonata* No. 4 c-Moll aus „Six Sonates op. 2“, für Altblockflöte, Cembalo und Violoncello, Jean Daniel Braun: aus „*Pièces sans basse*“, für Altblockflöte, Charles Dieupart: *Suite* No. 6 f-Moll, für Flûte du quatre, Laute und Viola da gamba; Michael Schneider (Blockflöte), Sabine Bauer (Cembalo, Orgel, Claviorganum), Yasunori Imamura (Laute), Toshonori Ozaki (Laute), Rainer Zipperling (Viola da gamba, Violoncello), Annette Schneider (Violoncello), Christian Beuse (Fagott), Delta Music GmbH, Frechen 2007, 8 CDs, Best-Nr. 49550

Leserforum



Die Zeile „... denn wichtig ist, das weiß man ja, das dü-dü-dü und da-da-da“ aus dem Gedicht „Die Blockflöte“ von Meike Kluge (*Moments Littéraires*, in Tibia 3/2007, S. 526 f) inspirierte unsere Leserin Dagmar Friedersdorff aus Bergisch Gladbach zu folgender Ergänzung:

„Gemeint ist Artikulation, durch die zur Rede wird der Ton; sie führt aus eines Kindes Lallen zu einer Sprache Wohlgefallen, die unsrer Ausdrucksmöglichkeit somit Erweiterung verleiht.

Das ist der Reiz an dieser Sache und zeigt die Kunst des Spiels vom Fache.“

— — —

Zu Peter Thalheimers Artikel „Mythen und Fakten – Blockflötentypen in Vergangenheit und Gegenwart“, Tibia 3/2007, S. 505 ff

Sehr geehrter Herr Thalheimer,

mit Aufmerksamkeit habe ich Ihren Beitrag in Tibia 3/2007 gelesen und möchte nun Ihrem Wunsch nach einer klappenlosen hochbarocken Altblockflöte mit langer Mensur und dem von Ihnen angemahnten fis³ so bald wie möglich nachkommen. Dazu brauche ich von Ihnen allerdings folgende Information: Welches klappenlose Original kennen Sie, – egal welche Stimmtonhöhe – das zu Ihrer vollen Zufriedenheit funktioniert und ein fis³ problemlos mit Ihrem Wunschgriff produziert? (Ich setze voraus, dass Sie alle Qualitäten eines Barockinstrumentes wünschen und ein entsprechendes Instrument nicht allein nach dem Funktionieren des fis³ beurteilen.)

Ich muss zugeben, dass mir selbst keines bekannt ist (auch nicht den Kollegen, mit denen ich Rücksprache gehalten habe), weder von Bressan, Stanesby – und Denner schon gar nicht. Das sind die von uns Flötenbauern meist-

kopierten Instrumente, weil sie in Klang und Funktion die ausgewogensten Ergebnisse liefern.

Sobald Sie mir die Baudaten Ihres Wunschinstrumentes liefern, werde ich Ihnen eine „Kopie“ mit Ihrem Wunschkammerton liefern, das sich in Funktion und Klang nicht wesentlich vom Original unterscheidet, außer eben in einem gewissen Volumenschwund vielleicht, der nur normal ist, wenn ich ein Instrument von 403 Hz auf 440 Hz hinauf „transponiere“.

Zu Ihrer Information möchte ich bemerken, dass ich dieses Hinauftransponieren der Kopie keinesfalls durch ein simples Verkürzen des Mittelstückes erreichen werde, wie von Ihnen in Ihrem Beitrag vermutet, sondern durch ein exaktes Berechnen aller notwendigen Längenmaße und ebenso aller zugehörigen Durchmessermaße. Damit erreiche ich ein gleichwertiges Schwesterninstrument zum Original, das alle Proportionen aufweist wie das Original selbst. Des weiteren möchte ich bemerken, dass dieses Berechnungsverfahren seit gut 20 Jahren von allen mir bekannten und nachweislich erfolgreichen Flötenbauern praktiziert wird, einschließlich der großen Betriebe wie Moeck und Mollenhauer. Ihre Behauptung vom Verkürzen des Mittelstückes und damit und dadurch eines Verlierens der langen Mensur ist nicht richtig – verzeihlich vielleicht insofern, da dies Verfahren vor ca. 20–35 Jahren tatsächlich einmal aus Unwissenheit von einigen Pionieren so praktiziert wurde.

Zurück zum fis³: Solange ich also kein Original kenne, das dieses fis³ mit Ihrem Wunschgriff produziert, muss ich mich fragen, warum Bressan, Denner und Stanesby (alle drei Flötenbauer dürfen durchaus als Räumungsgenie gelten) selbst keine Flöten mit diesem Griff gebaut haben – und es kommt mir vor, als sei ihnen der Preis vielleicht zu hoch gewesen. Keine wirk-

liche Notwendigkeit. Die Notlösung durch Abdecken des Schalldoches mit dem Bein ist absolut ausreichend. Schließlich muss nicht wirklich auf fis³ verzichtet werden.

Aber nun argumentieren Sie mit der Existenz dieser Grifftabl. Die können wir also nicht leugnen. Aber wo steht geschrieben, dass diese Tabelle tatsächlich für Stanesbys eigene hochbarocke Altblöckflöten gegolten haben soll? Bezieht sich diese Grifftabl. vielleicht auf C-Instrumente? – da würde die lange Mensur grifftechnisch vielleicht keine Schwierigkeit sein ...

Tatsache ist, dass frühbarocke Flöten mit zylindrischer Bohrung und Modifikationen von Ganassiflöten tatsächlich fis³, wie von Ihnen gewünscht, erzeugen. Vielleicht bezieht sich also die Stanesby-Tabelle auf ein solches Instrument, das es bereits vor Stanesby gegeben hat. Schließlich waren Bressan, Stanesby und Denner Neuerer: Sie haben auf alten Kenntnissen (und unter Verwendung alter Grifftabl.) aufgebaut, aber ihre Instrumente weiterentwickelt. Dabei haben sie vielleicht zugunsten neuer Qualitäten und neuer konischer Bohrungen Altes hinter sich gelassen und auf hoch fis in diesem Falle verzichtet. Legitim bei den brillanten Ergebnissen, die sie mit ihren neuen Bohrungen erreicht haben. Dafür ist der Klang nicht mehr so roh und quakig, wie er bei frühbarocken und zylindrischen „Teilen“ oft ist. Aber die „alten“ Grifftabl. hatten ja prinzipiell dennoch Gültigkeit. Also aus der Existenz solcher Grifftabl. eine Religion zu machen und nun nach barocken Blockflöten zu fahnden, die inklusive fis³ funktionieren müssen, könnte eine Sisyphusarbeit werden.

Also nochmals zurück zu meinem Angebot: jedes von Ihnen gewünschte Original kann von uns Flötenbauern in jedem beliebigen Kamerton reproduziert werden unter Verwendung der Umrechnungstabellen und -faktoren. Sie schreiben auf Seite 506 am Anfang des vorletzten Absatzes: „Selbstverständlich existieren Originale, die im Sinne Majers und Stanesbys funktionieren. Manche davon werden auch nachgebaut“. Bitte verraten Sie uns doch, wel-

che Modelle das sind und wer schon Erfahrungen mit ihnen gemacht hat. Ansonsten dürften solch vage Behauptungen mehr dazu beitragen, dass man Ihnen nachsagen kann, Sie huldigten einer fixen Idee, einem selbsterfundenen „Barock-fis³-Mythos“. Ich für meinen Teil wäre gespannt zu erfahren, ob die von Ihnen zitierten Originale wirklich barocken Klangidealen entsprechen, also ob es sich tatsächlich um Exemplare der Gattung flauto dolce handelt. Sollte dies wirklich der Fall sein, wäre ich an einer fruchtbaren Zusammenarbeit mit Ihnen sehr interessiert.

Mit freundlichen Grüßen
Joachim Rohmer

Peter Thalheimer zum Leserbrief von Joachim Rohmer

Sehr geehrter Herr Rohmer,
es freut mich sehr, dass Sie als Blockflötenbauer auf meinen Text in Tibia 3/2007 reagiert haben. Das ist leider nicht selbstverständlich.

Zuerst möchte ich daran erinnern, dass es sich bei meinem Beitrag um ein modifiziertes Vortragsmanuskript handelt, das auf Wunsch von Teilnehmern des Europäischen Blockflöten-Festivals 2006 in Feldkirch veröffentlicht wurde. Eine „Rede“ unterscheidet sich von einer „Schreibe“ u. a. dadurch, dass Belege für einzelne Aspekte fehlen müssen. Dafür kann aber eine Tendenz, ein größerer Zusammenhang dargestellt werden. Mir ging es in diesem Vortrag in erster Linie darum, zu zeigen, dass in unserer Blockflöten-Bau- und Spieltradition oft Mythen und Fakten munter vermischt werden und wir uns von manchen historischen Fakten meist unbewusst verabschiedet haben.

Aus diesem Zusammenhang haben Sie nun ein Detail herausgegriffen. Trotzdem will ich die Diskussion zu dem von Ihnen ausgewählten Aspekt gerne führen, weil ich dieses Detail einerseits für wesentlich, andererseits als Bauernkmal bei Blockflöten heute für zu wenig beachtet halte. Dieses Detail kann aber nicht

das fis³ auf der Altblöckflöte sein. (Die englischsprachige Blockflöten-Presse war jahrzehntelang voll von schlichten Anmerkungen und persönlichen Meinungen zu diesem Thema.) Es geht vielmehr darum, wie historische Blockflöten überblasen und wie sich diese Eigenschaften in heutigen Instrumenten wiederfinden. Das fis³ ist dabei nur ein Aspekt von vielen. Allerdings kann dieser Ton bzw. ein bestimmter Griff ein schnell überprüfbares Kriterium sein für bestimmte Bohrungsverhältnisse. Es geht also auch nicht um ein (oder gar „mein“) persönliches „Wunschinstrument“ oder einen „Wunschgriff“, sondern um historische Fakten. Vielleicht hätte die Lektüre meines Artikels in der Tibia 1/95 gezeigt, dass ich die Sache etwas differenzierter sehe, als es im Zusammenhang dieses Vortrags darstellbar war.

Manche der damals aufgezeigten Entwicklungsmöglichkeiten sind inzwischen verwirklicht, andere (noch?) nicht.

An der von Ihnen kommentierten Stelle meines Vortrags dachte ich in erster Linie an Altblöten von Johann Heitz (Heytz), Berlin, die bisher wenig Beachtung fanden. Vier der erhaltenen Exemplare habe ich gespielt, zwei befinden sich in München, zwei weitere in Leipzig. Jeweils ein Instrument ist in einem deutlich besseren Zustand als das andere. Übrigens habe ich Ihnen von diesen Instrumenten vor einigen Jahren schon einmal erzählt, als Sie noch „neu“ in der Szene waren. Sie sollten es nachholen, diese Flöten kennenzulernen. Weiter würde es sich lohnen, die Nürnberger Eichentopf-Blockflöte zu studieren. Ich habe in Erinnerung, dass das fis³ als Überblaston des f¹ nur wenig zu hoch war – allerdings hatte ich damals (vor mehr als 20 Jahren) kein Stimmgerät dabei. Auch manche Stanesby-Originale – die mit dem „überdimensionierten“ Fußstück – haben eine lange Mensur.

Weil Sie von einem „klappenlosen Original“ sprechen: Sie sollten langmensurierte von rein überblasenden Flöten unterscheiden. Langmensurierte Altblöten in 415 Hz, bei denen der Grundton in das fis³ überblasen werden kann, brauchen keine Klappe. Rein überblasende

Altblöten im gleichen Stimmton sind ohne Klappe(n) wohl nicht zu greifen. Dafür kenne ich auch kein barockes Exemplar in Altlage – aber darum geht es nicht in der von Ihnen kommentierten Passage.

Es mag durchaus richtig sein, dass Ihr Verfahren des Umrechnens in mancher Beziehung zu besseren Ergebnissen führt als das einfache Kürzen. Meine Bemerkung zum Kürzen bezog sich ausdrücklich auf kleine Differenzen, z. B. von 408 auf 415 Hz, Sie schreiben aber über das „Transponieren“ von 403 auf 440 Hz. Gesprächen mit Ihren Kollegen entnehme ich allerdings, dass beim Umrechnen schwer korrigierbare Veränderungen auftreten können, besonders, wenn es um deutlich mehr als 50 Cent geht und wenn das Original besonders wohlproportioniert ist.

Wenn Sie wirklich am Bau einer langmensurierten Altblöte in 415 Hz interessiert sind, gäbe es für Sie als erfahrenen Instrumentenbauer noch einen anderen Ansatz: Sie könnten eine einigermaßen passende Vorlage anhand der Griffabelle von Majer so modifizieren, dass sie mit Majers Griffen funktioniert. Das wäre der Weg, den z. B. Fred Morgan eingeschlagen hat, als er die sogenannte Ganassi-Flöte konstruiert hat. Er ist damit in die Geschichte des Blockflötenbaus im 20. Jahrhundert eingegangen ... Das Ergebnis würde sicher nicht mehr von der Vorlage abweichen als andere heutige „Kopien“, allerdings in anderen Parametern.

Ich bin mit Aussagen darüber, welche Flöten den „barocken Klangidealen“ entsprechen, sehr vorsichtig – obwohl ich relativ viele Originale gespielt habe. Die Unterschiede zwischen den Originale aus verschiedenen Werkstätten sind sehr groß, jedenfalls größer als die Abweichungen zwischen heutigen Nachbildungen der verschiedenen Originale. Die aktuelle Tendenz geht zu einer hochbarocken Universalblockflöte, die es wohl nie gegeben hat. Ich muss also noch einmal davor warnen, ohne Anspielen der Originale zu Urteilen über die Klangeigenschaften und das Überblasverhalten zu kommen. Nach dem Anspielen ist das noch schwierig genug, denn es geht dann darum, den Erhal-

tungszustand oder eventuelle spätere Modifikationen zu bewerten.

Es gäbe da durchaus noch einiges zu bemerken, was den Rahmen einer Replik sprengen würde, so z. B. zu Ihrer Bewertung historischer Griffabellen und zum Klang von frühbarocken Flöten, der Ihrer Meinung nach oft „roh und quakig“ ist. Ich vermute, dass diese Einschätzung anhand von Rekonstruktions-Versuchen zustande gekommen ist und Sie nie ein Original gespielt haben.

Es gibt mehrere Flötenbauer, mit denen ich Informationsaustausch und Diskussion pflege, sowohl zu dem von Ihnen ausgewählten als auch zu anderen Themen. Grundsätzlich bin ich zu einem solchen Kontakt auch mit Ihnen bereit. Voraussetzung ist aber, dass die Diskussion mündlich stattfindet. Die Frage, ob das dann eine „fruchtbare Zusammenarbeit“ wird, sollten wir vorerst noch offen lassen.

Mit freundlichen Grüßen
Peter Thalheimer

ROHMER

Celle Tel: 05141 / 217298



Info@rohmer-recorders.de
www.rohmer-recorders.de

Eine Reise gemacht – an Tibia gedacht

Liebe Tibia-Redaktion,
diese beiden Querflöte spielenden Pandabären wollte ich Ihnen doch nicht vorenthalten, auch wenn die Instrumentenhaltung beim Linken noch nicht ganz korrekt ist (vielleicht hilft da ein Aufsatz in der Tibia). Von der Tibia ist es nicht weit nach Tibet, von wo wir Ihnen ganz herzliche Grüße senden.

Ihr Ulrich Scheinhammer-Schmid



Ist Ihnen eigentlich schon einmal aufgefallen, das Tibia jeweils über zwei Jahrgänge hinweg durchnumerierte ist?

Diese Art der Seitenzählung ist praktisch, wenn man die einzelnen Hefte zu einem Buch aufbinden lassen will, wie es bei Bibliotheken üblich ist oder war. So erhält man alle zwei Jahre ein „Fachbuch“, das problemlos ins Bücherregal passt und Ordnung unter den Tibiaheften hält.

Diesem Zweck dienen auch die Gesamtinhaltsverzeichnisse, die alle zwei Jahre mit dem Oktober-Heft ausgeliefert werden.

Um allen Lesern, auch ohne teu-

ren Buchbinder, ein Ordnungssystem zu ermöglichen, hatten wir dem letzten Heft der beiden Jahrgänge 2004/2005 erstmals einen Gratis-Schuber beigelegt, der alle 8 Hefte aufnimmt und zu einem Band vereint.

Diesen Schuber gibt es seitdem alle zwei Jahre kostenlos für Abonnenten.

Wollen Sie auch Ihre alten Tibahefte geordnet und griffbereit aufbewahren?

Schuber, zum Selbstbeschriften, für 8 Hefte, € 3,00 (+ Versandkosten)



MOECK MUSIKINSTRUMENTE + VERLAG

Postfach 3131 · D-29231 Celle
E-Mail: info@moeck.com · Internet: www.moeck.com

Neues aus der Holzbläserwelt

Neues vom

Amsterdam Loeki Stardust Quartet



1978 gründeten die holländischen Blockflötenstudenten Paul Leenhouts, Karel van Steenhoven, Daniel Brüggen und Bertho Driever das Amsterdam Loeki Stardust Quartet und mach-

ten schon bald Furore mit ihrem ungewöhnlichen Repertoire und ihrem höchst professionellen Spiel. Es folgten ausgedehnte Konzerttouren in alle Welt und die Produktion zahlreicher Tonträger. Paul Leenhouts schied 2001 aus dem Quartett aus und kurze Zeit später folgte Bertho Driever. Mit Daniel Koschitzki und Andrea Ritter formierten sich die beiden verbleibenden Gründungsmitglieder neu.

Nun gehen auch Daniel Koschitzki und Andrea Ritter eigene Wege. Zusammen mit Katharina Uhde (Viola), Tatjana Uhde (Violoncello) und Timea Djerdj (Klavier) haben sich die beiden Blockflötisten zum Ensemble *Spark* zusammengefunden, mit dem sie Neues ausprobieren und die Musikszene begeistern wollen. Bis Ende November kommt das ALSQ noch bereits geplante Konzert- und Seminarverpflichtungen nach. Mit dem Erscheinen ihrer CD *Fade Control*, die sich den Werken des Komponisten Fulvio Caldini widmet, geht die Zusammenarbeit zu Ende.

Zum Anlass des 30. Jubiläums des Amsterdam Loeki Stardust Quartets tritt die Gruppe noch einmal in ihrer Originalbesetzung an: Paul Leenhouts, Karel van Steenhoven, Daniel Brüggen und Bertho Driever werden im Jubiläumsjahr 2008 verschiedene Konzerte geben und auch eine Konzertreise nach Japan unternehmen. Ob das Ensemble auch nach 2008 aktiv bleibt, wird die Zeit erweisen. □





Helga Weber zum 80. Geburtstag

Am 28. Oktober dieses Jahres begeht Prof. Helga Weber in Hamburg ihren 80. Geburtstag im Kreise ehemaliger Schüler, ihrer Freunde und Bekannten. Natürlich wird das Fest im Museum für Kunst und Gewerbe mit Musikdarbietungen bereichert.

1966 erhielt Helga Weber den neu eingerichteten Lehrstuhl für Blockflöte an der Hamburger Musikhochschule, den sie bis zu ihrer Pensionierung 1988 innehatte und mit Hingabe und Erfolg ausübte. Sie gab entscheidende Impulse für das Entstehen einer Abteilung „Alte Musik“ an der Hochschule. Neben ihrer Tätigkeit als Privatmusiklehrerin, bei der sie sich erfolgreich einen grossen Schülerkreis heranzog – viele von ihnen wurden professionelle Musiker, stehen im Konzertleben oder üben interessante Lehrtätigkeiten in ganz Europa und den USA aus – widmete sich Helga Weber intensiv der Mittelalter- und Renaissancemusik. Legendäre Konzerte in der kleinen Hamburger Musikhalle mit Programmen, deren Musik dem Hamburger Publikum der 60er Jahre nahezu unbekannt war, schufen ihr einen Namen. Damit einhergehend entstanden im Verlaufe der Jahre unter ihrer Leitung mehrere vielbeachtete Schallplatten/CDs. Stellvertretend seien genannt: Hildegard von Bingen: Lieder und Antiphonen, Guillaume de Machaut/Guillaume Dufay: Iso-rhythmische Motetten u. a., Thomas Stoltzer: Die deutschen Psalmen.

Almut Teichert-Hailperin

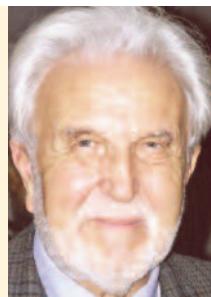
Richard Erig, ehemaliger Schüler, heute Dozent für Blockflöte und Improvisation an der Schola Cantorum Basiliensis, erinnert sich:

Denk ich an Helga Weber ... fällt mir ein Zitat von Heinrich Finck ein:

„Sie (die Deutschen) beschränken sich nicht nur auf ein einzelnes Gebiet, sondern versuchen sich zunächst auf mehreren. Wenn sie sich dann auf irgendein Gebiet als ihrem Hauptgegenstand konzentriert haben, kennen sie dennoch auch die Grundlagen der anderen

künstlerischen Tätigkeiten“ (Practica musica, 1556, Übersetzung: Hans Marquardt, 1992). Ganz in diesem Sinne beschäftigte sich unsere Jubilarin u. a. mit Malerei, Tanz und Philosophie. Erwähnenswert ist auch ihr ideeller, organisatorischer und materieller Einsatz für den tibetischen Buddhismus.

Auch auf dem musikalischen Feld beeindruckt ihre Vielseitigkeit: Was in Leipzig mit dem Klavier begann, wobei sich die kleinen Hände gern in Wagners Opern tummelten, musste wegen der Flucht nach Hamburg auf der Blockflöte fortgesetzt werden. In Folge ihrer Verbindung mit dem experimentierfreudigen Instrumentenbauer Rainer Weber eignete sie sich auch das Spiel auf diversen Rohrblattinstrumenten der Renaissance an und wurde zur Pionierin für Alte Musik im norddeutschen Raum. Unermüdlich stellte sie neue Konzertprogramme zusammen, wobei sie gern die Führung ihren vielen begabten Schülerinnen und Schülern überliess. Obwohl viele von ihnen ihr bald technisch überlegen waren, konnte sie doch die unterschiedlichsten Charaktere und Begabungen gezielt in eine eigene, individuelle Richtung lenken – angetrieben von außergewöhnlicher pädagogischer Begeisterung und mit Schalk vermischter Menschenfreude, aber auch getragen von wacher Beobachtungsgabe und umsichtiger Planung. Alles das wird sichtbar in ihren hellblauen Augen, die den Besucher anstrahlen, wenn er ihr Haus betritt. □



Gerhard Braun (*27.02.1932), der „Grand Old Man“ der Blockflöte feierte in diesem Jahr seinen 75. Geburtstag.

Tibia nimmt dies zum Anlass, ihren Lesern einmal alle Kompositionen Brauns für und mit Blockflöten zusammenzustellen.

Werke	Jahr	Verlag
Blockflöte solo		
Acht kleine Stücke, für Sopranblockflöte	1968	Carus
Monologe I, für einen Blockflötenspieler	1968/70	Carus
Rezitative und Arien, für Tenorblockflöte	1975	Moeck
Inmitten der Nacht – zwölf weihnachtliche Impressionen für Sopranblockflöte	1977	Moeck
Tanzstücke und Meditationen, für Sopranblockflöte	1979	Heinrichshofen's
Schattenbilder, für Altblockflöte und Schlaginstrumente	1980	Moeck
Monologe II, für Bassblockflöte	1980	Carus
Zwei Etüden für Altblockflöte (Etüden und Solostücke)	1983	Ricordi
Monologe III, für Tenorblockflöte	1983	Carus
Atembogen – Monologe IV, für einen Blockflötenspieler und kleines Tam-Tam	1987	Carus
Meditationen, für Tenorblockflöte	1990	Universal Edition
Sulamith IV, für Subbassblockflöte	1992	Flautando
Vier Interludien (Version A), für Altblockflöte solo	1994	Edition Gravis
Remember ... as time goes by, für Bassblockflöte	1994	Edition Gravis
Nachtlied, für Altblockflöte	1995	Heinrichshofen's
pKdT's – oder „die Einsamkeit des Flötenspielers“, für Tenorblockflöte	1996	Edition Gravis
Arkadische Tänze	1996	Edition Gravis
Fünf kleine Studien (Spielbuch I und II für Sopranblockflöte)	1996	Ricordi
flauto aperto – sechs kleine Skizzen, für Sopranblockflöte	1996/97	Heinrichshofen's
Albumblätter, für Altblockflöte solo	1998	Moeck
Something about „H“, für Ganassi (G)- oder Sopran (C)-Blockflöte	1998	Edition Gravis
Aluba (Spielbuch III für Sopranblockflöte)	1998	Ricordi
Tempi passati (Acht letzte Stücke)	1999	Heinrichshofen's
Das Männlein im Walde. Kinderlied-Variationen für Sopranblockflöte	2000	Heinrichshofen's
Grenzgänge, für Tenorblockflöte (Modell Helder)	2006	Edition Gravis
Mehrere Blockflöten		
Fünf kleine Duette (Duettspielbuch für Sopranblockflöte)	1968	Carus
minimal music II, für Blockflöten	1971	Moeck
water music, für Blockflöten	1979	Manuskript
Poems, for Recorders	1982	Manuskript
Klangsplitter, für Blockflötenquartett	1985/86	Moeck
Versuch über A. B., für 8 Blockflöten oder Blockflötenchor	1986/87	Tonger
Holzwege, für Blockflötentrio (A/T/B)	1992	Edition Gravis
Sulamith V, für 3 Altblockflöten	1993	Heinrichshofen's
Hexentanz, für 3 Blockflötenspielerinnen	1993	Edition Gravis

Blumen, für 3 Blockflöten	1998	Edition Gravis
Aru (Hommage à Willi Baumeister), für 4 Bassblockflöten (auch 4 S) und einige Schlaginstrumente	2003	Edition Gravis
Discorsi II – kleine Szene, für 2 Blockflötenspieler	2007	Edition Gravis i.V.
Klanglandschaften, für Blockflötenorchester	2007	Edition Gravis i.V.
Blockflöte und andere Instrumente		
Drei leichte Stücke, für Sopranblockflöte und Klavier (Spielbuch für Sopranblockflöte)	1965	Carus
Fünf Miniaturen, für Sopranblockflöte, Klavier und Schlagzeug (2 Spieler)	1969	Bosse
Nachtstücke, für einen Blockflötisten und einen Pianisten	1972	Moeck
Acht Spielstücke, für Sopranblockflöte und Schlagzeug	1974	Moeck
Triptychon, für Blockflöte und Schlagzeug	1983	Moeck
Abbreviaturen, für Sopranblockflöte und Klavier	1986/87	Heinrichshofen's
Vier Interludien (Version 2), für Blockflöte und Schlagzeug	1994	Edition Gravis
Sieben bedeutungsvolle Augenblicke im Leben des Mr. Hendel, für Altblockflöte, Viola da Gamba und Cembalo	1992/94	Tonger
Omnia tempus habent, für Blockflöte, Tänzerin, Schlaginstrumente oder Blockflötenspieler und Assistentin	1994	Edition Gravis
Arkadische Szenen, für Blockflöte, Tanz und verschiedene Klangquellen	1998	Edition Gravis
Blockflöte und Singstimme		
Vier Lieder nach japanischen Dichtungen, für Sopran, Altblockflöte, Viola da Gamba	1968	Döring
Gärten der Nacht – vier Canzonen nach Texten von Recha Freier, für Sopran, Blockflöte und Klavier	1983	Moeck
Es stieg aus allen Dingen ... – fünf Lieder nach Texten von Else Lasker-Schüler, für Alt, Blockflöte, Schlagzeug	1995/96	Edition Gravis
Schulwerke		
Schule für Sopranblockflöte		Carus
Schule für Altblockflöte		Carus
Die Blockflöte – ein Lehrwerk für Anfänger und Fortgeschrittene		Ricordi
Altblockflötenschule für Erwachsene		Heinrichshofen's

Gerhard Braun war von 1976 bis 2001 Mitherausgeber von *Tibia*. In dieser Zeit schrieb er viele Sachartikel und Berichte und meldete sich ganz besonders zu seinem Lieblingsthema „Neue Musik für Blockflöte“ immer wieder zu Wort. Wir stellen Ihnen hier die Artikel vor, die Gerhard Braun in *Tibia* veröffentlicht hat:

Titel	Tibia
Blockflöte und Avantgarde. Versuch einer Typologie der zeitgenössischen Blockflötenmusik	1/76, S. 19
Neue Blockflötenmusik in Holland. Internationale Gaudeamus-Musikwoche 1975	1/76, S. 39
Die „Piccolo-Olympiade“. Gedanken eines Jurors zum Wettbewerb <i>Jugend musiziert</i>	3/76, S. 167
Karl Marx	1/78, S. 29
Sebastian Kelber †	1/78, S. 32
Portrait Hans Martin Linde	2/78, S. 101
Profilneurosen. Streiflichter vom Münchner ARD-Wettbewerb 1978	2/78, S. 181
mit/gegen sich selbst und andere Schwierigkeiten. Zur Interpretation szenischer Blockflötenmusik am Beispiel einer Komposition von Erhard Karkoschka	3/78, S. 162
Portrait Manfred Trojahn	2/79, S. 311
Glückwunsch für Marcel Moyse	2/79, S. 325

Der sterbende Pan. Aspekte des Blockflötenspiels am Ende des 20. Jh.	3/82, S. 188
– schattenhaft ruhig – grob gekaut –. Anmerkungen zu den Flötenkompositionen von H.-J. Hesplos	3/83, S. 418
<i>Ludus juvenalis</i> . Moderne Blockflötenmusik für den Anfang	1/84, S. 8
Porträt Clas Pehrson	2/84, S. 115
Abschied von Karl Marx	3/85, S. 427
Impressionen vom 22. Bundeswettbewerb <i>Jugend musiziert</i>	3/85, S. 429
Kreisende Bewegung. Konrad Lechner zum 75. Geburtstag	1/86, S. 39
Hölderlins Instrument	1/86, S. 41
Abschied von Martin Gümbel	4/86, S. 353
Das andere Arkadien. Gedanken zur Flötenmusik von Helmut Bornefeld	2/87, S. 401
<i>Arrangé pour deux flûtes</i> . Opernbearbeitungen für Flöteninstrumente	4/87, S. 566
Viel Leerlauf in Donaueschingen	2/88, S. 121
Buch über „Das goldene Zeitalter der Flöte“ in Frankreich	3/89, S. 519
Epitaph zum Tode von Konrad Lechner	2/90, S. 134
Flötensoli in Donaueschingen	1/91, S. 390
„Von mäßiger Lustigkeit“. Interpretatorische Anmerkungen zu den Menuetten von G. F. Händel für Soprano-Blockflöte und Klavier	1/92, S. V
Das Raschèr Saxophone Quartet in Donaueschingen	1/93, S. 386
Porträt des Raschèr Saxophone Quartets	2/93, S. 455
Das Leben als Spiel: René Clemencic zum 65. Geburtstag	2/93, S. 471
Im Grenzbereich. Einige Anmerkungen zu Spahlingers <i>nah, getrennt</i>	4/94, S. 294
Donaueschinger Musiktage 1994	1/95, S. 377
Händels Opern und Oratorien in Bearbeitungen für Flöteninstrumente	1/96, S. 10
75 Jahre im Dienst der Neuen Musik. Jubiläum in Donaueschingen	1/97, S. 361
Neue Musik für Holzbläser. Tage für Neue Musik Stuttgart 1997	2/97, S. 445
Kammermusik für Bläser. Zum 60. Geburtstag von Hans Ulrich Lehmann	4/97, S. 601
<i>Traumbilder</i> . Einige Bemerkungen zu den Solostücken für Soprano-Blockflöte von Konrad Lechner	4/97, S. XXXIII
Musik im Medienzeitalter. Donaueschinger Musiktage 1997	1/98, S. 45
Porträt Klaus Schochow	2/98, S. 92
Ein vielseitiger Musiker. Wolfgang Witzenmann zum 60. Geburtstag	3/98, S. 213
<i>Eclat</i> in Stuttgart – Tage für Neue Musik	3/98, S. 204
„Um die Blockflöte muß man sich keine Sorgen machen“. Der Blockflötist und Komponist Matthias Maute	4/98, S. 262
Wolfgang Schulz im Gespräch mit Gerhard Braun	4/99, S. 613
Neue Flötenmusik in Stuttgart	4/99, S. 638
„Neues“ beim Wettbewerb <i>Jugend musiziert</i>	4/99, S. 642
Ach, wie gut, dass niemand weiß ...	4/99, S. XXXIII
„Gfällt euch das?“ Werner Heider zum 70. Geburtstag	1/00, S. 33
Donaueschingen 1999	1/00, S. 40
Martin Gümbel: <i>Flötenstories</i> für 3 Blockflöten gleicher Stimmlage	2/00, S. V
Neue Musik in Stuttgart	2/00, S. 117
Ein Blick in die Werkstatt	3/00, S. IX
<i>Das Männlein im Walde</i> – 12 Variationen über Kinderlieder	2/01, S. XXV
Porträt Dorothee Oberlinger	4/01, S. 623
Rattenfänger gesucht	4/01, S. 654
Kazimierz Serocki: <i>Concerto alla cadenza</i> – ein Klangfarbengemälde	4/02, S. 260

Blockflötenorchester Neukölln wurde 60 Jahre – Ein Gemeinschaftskonzert mit Streichern und Zupfern

In einem rundum gelungenen Festkonzert feierte das Blockflötenorchester Neukölln der Musikschule Paul Hindemith Neukölln unter Leitung seines Dirigenten Michael Kubik seinen 60. Geburtstag, als eine der fünf Veranstaltungen dieses Frühjahrs, die dem 80-jährigen Bestehen der Musikschule Neukölln gewidmet sind.

Vorausgegangen war eine internationale Ausschreibung, die eine Teilnahme mehrerer Blockflötenorchester zum Ziel hatte und durchaus in ein Festival mit bis zu drei Konzerten hätte münden können. Jedoch hat von allen potentiellen Interessenten nur das Blockflötenensemble der Zehlendorfer Paulus-Gemeinde (Ltg. Kai Schulze-Forster) zugesagt, ferner nahm das Teg'ler Zupforchester teil (ebenfalls unter Leitung von Michael Kubik). So saßen zeitweise 63 Musiker auf der Bühne (39 Blockflöten von Klein-Sopranino bis Subbass, 18 Zupfinstrumente, ein Streichquartett der Musikschule, Kontrabass und Schlagzeug).

Ungeahnte Schwierigkeiten – wer denkt an so etwas ein Jahr vorher? – gab es durch den Vorbezug der Parade zum Christopher-Street-Day: Mehrere Musiker kamen zu spät zur Anspielprobe, nachdem sie die letzten Kilometer zu Fuß zurücklegen mussten. Auch das Publikum hatte Probleme, zu 17 Uhr pünktlich einzutreffen, weshalb der Konzertbeginn um 15 Minuten verschoben werden musste. Die ersehnte Tonaufzeichnung kam nicht zustande, da die Polizei das Fahrzeug des Aufnahmeleiters nicht passieren ließ.

Als der Lärm des bunten Festzuges draußen endlich nachließ, begann die „Aushörung des Raumes“: Alle Blockflöten schritten prozessionsartig um das Publikum herum und spielten Töne, die jeweils an der Wand abzulesen waren. Übereinstimmende Reaktionen sprachen von



„gewaltigem Klang“ oder von einer Wirkung wie Glockengeläut. Folgerichtig danach ein 30-stimmiges Werk in sieben räumlich getrennten Chören von Chr. Malvezzi: „O fortunato giorno“, das von Kai Schulze-Forster im wahrsten Sinne des Wortes „umsichtig“, deutlich und sichtlich gut gelaunt dirigiert wurde. Im folgenden überwogen die Originalwerke (Fritzen, Langer, Poser, Barthel, Nicolau, Kubik) gegenüber den Bearbeitungen (Praetorius, Tscherepnin, Händel).

Das Publikum bestand zu einem merkbaren Teil aus Ehemaligen, die inzwischen auch in Westdeutschland ansässig sind (z. B. ist ein ehemaliger Spieler seit vielen Jahren Musikschulleiter in Wesel). Aus Großbritannien gekommen war Colin Touchin, seines Zeichens Klarinettist, Blockflötist, Dirigent, Jazzmusiker und Hochschuldozent. Speziell in den letzten sechs Jahren hat er nationale und internationale Jugend-Blockflöten-Orchester in nahezu 20 Ländern geleitet. Er war gekommen, um anlässlich ihres 60. Geburtstags die „Wiege der Blockflötenchöre kennenzulernen“. **Michael Kubik**

Veranstaltungen

Okttober

25.10.–28.10.2007 Heinrich-Schütz-Tage in Hamburg, Ort: St. Nikolai und St. Jacobi, Hamburg. Hamburger Musikkultur zur Zeit von Heinrich Schütz, mit Konzerten, Vorträgen, einem Chorprojekt, einer Orgel-Exkursion und einem Orgel-Interpretationskurs. Info: Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V., Heinrich-Schütz-Allee 35, 34130 Kassel, Tel.: +49 (0)561 31050, Fax: +49 (0)561 3105240, info@schuetzgesellschaft.de, www.schuetzgesellschaft.de

27.10.2007 Samstagsakademie Engelskirchen „Trio – Trio“, Blockflötenseminar, Ort: Atelier der Kulturinitiative EngelsArt im Caritasgebäude, Engelsplatz, 51766 Engelskirchen, Leitung: Prof. Ursula Schmidt-Laukamp, Info: Prof. Ursula Schmidt-Laukamp, Wahlscheider Straße 12, 51766 Engelskirchen, Tel.: +49 (0)2263 951405, u.schmidt-laukamp@t-online.de, www.schmidt-laukamp.de

29.10.–04.11.2007 Ensemblekurs für Blockflöten (29.10.–04.11.2007) und Rohrblattinstrumente (01.11.–04.11.2007), Ort: Willebadessen, Leitung: Manfred Harras und Georg Corall. Musik des 16. und 17. Jh., Info: Int. Arbeitskreis für Musik, Am Klostergarten 1a, 49565 Bramsche-Malgarten, Tel.: +49 (0)5461 99630, Fax: +49 (0)5461 996310, www.iam-ev.de

08.11.–11.11.2007 32. Tage Alter Musik: „Utopie und Klischee in der Musik vom Mittelalter bis zur Romantik“, Ort: Herne, Konzerte mit L'Arte del Mondo, Ensemble Officium, Ensemble 1700, Dorothee Oberlinger, Amsterdam Baroque Orchestra & Choir, Accentus Austria, Brigitte Lesne, Jos van Immerseel, Concerto Italiano, Akademie für Alte Musik Berlin u. a., Kulturpolitisches Forum (10.11.2007), Musikinstrumenten-Messe, Symposium. Info: Stadt Herne, Fachbereich Kultur, Willi-Pohlmann-Platz 1,

November

Eins, zwei, ich bin dabei drei, vier, wer spielt mit mir?

Kinder ab 6 Jahren und ältere Wiedereinsteiger sollen Freude am Spiel und Lust zum Üben bekommen. Christiane Fischer hat in ihrem Spielheft »Blockflöte lernen« auf Eigenkompositionen weitgehend verzichtet und zeitlos schönen Liedern und traditionellen Stücken den Vorzug gegeben. Viele von ihnen – darunter 30 Kanons – ermöglichen das gemeinsame Spiel. Ihr Musikalienhändler zeigt Ihnen gerne weitere Hefte unserer neuen Reihe »Unterricht und Spiel« für verschiedene Instrumente mit Anfängerliteratur für Anspruchsvolle.

C. F. Peters · Frankfurt am Main
Leipzig · London · New York
www.edition-peters.de

EDITION PETERS

Zeitgenössisch seit 1800



44623 Herne, Tel.: +49 (0)323 162839, Fax: +49 (0)323 162977, www.herne.de

09.11.–11.11.2007 Blockflötenwochenende, Ort: Vallendar, Leitung: Irmgard Scholz, Musik des 16. und 17. Jh., Info: Int. Arbeitskreis für Musik, Am Klostergarten 1a, 49565 Bramsche-Malgarten, Tel.: +49 (0)5461 99630, Fax: +49 (0)5461 996310, www.iam-ev.de

09.11.–11.11.2007 „Barocke Weihnachtsmusik“ mit Bach, Corelli, Prätorius u. a. Eingeladen sind begeisterte Blockflötenspieler, die mindestens Sopran- und Altblockflöte sicher spielen können, Dozentin: **Ebba-Maria Künning**, Info: Blockflötenzentrum Bremen, Tel.: +49 (0)421 702852, Fax: +49 (0)421 702337, info@loebnerblockfloeten.de, www.loebnerblockfloeten.de

12.01.2008 10–17 Uhr Klassik und Romantik für Blockflöte, Ort: Kulturzentrum Karlsruhe, Hardtstr. 37 a, im Musentempel (hinteres Gebäude), Referent: **Nik Tarasov**. Es werden originale Werke nach 1750 praktisch erarbeitet. Themen: Belcanto- und Legatotechnik, dynamisches Spiel, Phrasierungsmodelle und zeitgenössische Satz- und Tanzformen. Info: Flautando, Leopoldshafenerstr. 3, 76149 Karlsruhe, Tel.: +49 (0)721 707291, Fax: +49 (0)721 788102, info@schunder.de

26.01.2008 Samstagsakademie Engelskirchen „Leicht beschwingt – Unterhaltende Musik“, Blockflötenseminar, Ort: Atelier der Kulturinitiative EngelsArt im Caritasgebäude, Engelsplatz, 51766 Engelskirchen, Leitung: **Prof. Ursula Schmidt-Laukamp**, Info: Prof. Ursula Schmidt-Laukamp, Wahlscheider Straße 12, 51766 Engelskirchen, Tel.: +49 (0)2263 951405, u.schmidt-laukamp@t-online.de, www.schmidt-laukamp.de

04.02.–09.02.2008 Meisterkurs Flöte, Ort: Forum Artium, Am Kasinopark 1-3, 49124 Georgsmarienhütte, Leitung: **Prof. Felix Renggli**, Freiburg, Info: Forum Artium, Tel.: +49 (0)5401 34160, Fax: +49 (0)5401 34223, info@forum-artium.de, www.forum-artium.de

08.02.–10.02.2008 Ensemblekurs I: „Fuge, Tango & Co. oder was nach der Romantik noch alles kommt“,

Ort: Blockflötenzentrum Bremen, Leitung Kurs I: **Heida Vissing**, mit Musik von Glenn Miller, Tangos oder auch leicht jazzige Folklore aus Norwegen. Info: Blockflötenzentrum Bremen, Tel.: +49 (0)421 702852, info@loebnerblockfloeten.de, www.loebnerblockfloeten.de

23.02.2008 Samstagsakademie Engelskirchen „Neue Musik zum Kennenlernen“, Blockflötenseminar, Ort: Atelier der Kulturinitiative EngelsArt im Caritasgebäude, Engelsplatz, 51766 Engelskirchen, Leitung: **Prof. Ursula Schmidt-Laukamp**, Info: Prof. Ursula Schmidt-Laukamp, Wahlscheider Straße 12, 51766 Engelskirchen, Tel.: +49 (0)2263 951405, u.schmidt-laukamp@t-online.de, www.schmidt-laukamp.de

06.04.–13.04.2008 4. Internationaler Flötenwettbewerb Kraków 2008, Ort: Musikakademie in Kraków, ul. Åw. Tomasza 43, FLORIANKA, Aula, ul. Basztowa 8, Vorelimination 08.12.–09.12.2007, der Wettbewerb ist für Flötenspieler bestimmt, die nach dem 06.04.1982 geboren wurden. Anmeldung bis zum 15.11.2007, Info: Musikakademie in Kraków, 4. Internationaler Flötenwettbewerb Kraków 2008, ul. Åw. Tomasza 43, 31-027 Kraków, Polen, Tel.: +48 (12)4232078, Fax: +48 (12)4224455, zbdzik@cyfronet.pl

05.04.2008 10–17 Uhr Barocke Blockflötenkonzerte, Ort: Kulturzentrum Karlsruhe, Hardtstr. 37 a, im Musentempel (hinteres Gebäude), Referent: **Prof. Michael Schneider**. Es werden Blockflötenkonzerte u. a. von G. Sammartini, G. Ph. Telemann, A. Vivaldi und die Brandenburgischen Konzerte II und IV erarbeitet. Info: Flautando, Leopoldshafenerstr. 3, 76149 Karlsruhe, Tel.: +49 (0)721 707291, Fax: +49 (0)721 788102, info@schunder.de

11.04.–13.04.2008 Ensemblekurs II „Alte Musik“, Ort: Blockflötenzentrum Bremen, Leitung Kurs II: **Frank Vincenz**. Themen: Canzonen, Madrigale, Fantasien und doppelchörige Musik. Info: Blockflötenzentrum Bremen, Tel.: +49 (0)421 702852, Fax: +49 (0)421 702337, info@loebnerblockfloeten.de, www.loebnerblockfloeten.de



Informationen: **ERTA e.V.**

Leopoldshafener Str. 3 · 76149 Karlsruhe

Tel.: 0721-707291 · Fax: 0721-788102 · erta@erta.de, www.erta.de

11.–12.01.2008 Hamburg, Hochschule für Musik und Theater: Die Blockflöte im 21. Jahrhundert – ein Kurs für Komponisten und Blockflötisten; Leitung: Lucia Mense; Information: Hochschule für Musik und Theater Hamburg 10.01.2008, 20 Uhr Konzert „Electronic Counterpoint“ – Werke für Blockflöte und Live-Elektronik von G. Hajdu, M. Stahnke, R. Rihm u.a.

16.02.2008 Düsseldorf, Musikhochschule: Ricercare ... una melodia – Hexachorde-Solmisation-Kirchentonarten: die Zutaten einer geschmackvollen Melodie; Improvisation und Interpretation der Musik des Mittelalters und der Renaissance; Ltg.: Lucia Mense, Information: Prof. U. Schmidt-Laukamp, Wahlscheider Str. 12, 51766 Engelskirchen, E-mail: u.schmidt-laukamp@t-online.de, Telefon: 02263-5833, Fax: 02263-70007

Impressum

TIBIA · Magazin für Holzbläser
32. Jahrgang · Heft 4/2007

Herausgeber: Sabine Haase-Moeck, Michael Schneider,
Peter Thalheimer

Schriftleitung: Sabine Haase-Moeck
E-Mail: haase-moeck@moeck.com

Anschrift der Redaktion:

Moeck Musikinstrumente + Verlag e. K.,
Postfach 31 31, D-29231 Celle
Telefon: 05141/88 53 0, Fax: 05141/88 53 42
E-Mail für redaktionelle Beiträge:
tibia@moeck.com

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 € 6,50; Jahresabonnement im Ausland € 22,50; zuzüglich Versandkosten

Anzeigenverwaltung: Ulrich Gottwald,
Moeck Musikinstrumente + Verlag e. K.
Postfach 31 31, D-29231 Celle

Telefon: 05141/88 53 67, Fax: 05141/88 53 42
E-Mail: tibia@moeck.com

Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 19, € 30,00 (1/16 Seite, s/w) bis € 525,00 (1/1 Seite, 4c) zuzüglich Mehrwertsteuer; anfallende Satz- und Bearbeitungskosten werden gesondert in Rechnung gestellt.

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

Satz: Moeck Musikinstrumente + Verlag e. K., Celle

Druck: müllerDITZEN, Bremerhaven

© 2007 by Moeck Musikinstrumente + Verlag e. K., Celle,
Printed in Germany, ISSN 0176-6511

Spielräume – MOECK Seminare 2008

Termin: jeweils Samstags von 10.00–17.00 Uhr

Ort: Kreismusikschule Celle, Kanonenstr. 4, 29221 Celle
oder Schulzentrum Burgstraße, Burgstr. 21, 29221 Celle

Seminar 1
1. März 2008

mit
Irmhild Beutler



Mit Schwung, Pep und Niveau – Unterhaltungsmusik auf der Blockflöte

Irmhild Beutler ist Mitglied des professionellen Blockflöten-Trios *Ensemble Dreiklang Berlin*, das sich gern auch in die „Niederungen“ von Jazz und Pop begibt und dabei Erstaunliches und Vergnügliches wirkungsvoll zum Klingen bringt. Sie hat auch eigene Kompositionen und Arrangements veröffentlicht.

An diesem Seminartag geht es um die vielfältigen Möglichkeiten, Unterhaltungsmusik im Blockflötenensemble überzeugend darzubieten. Gemeinsam werden wir schwungvolle Arrangements aus Folklore und Unterhaltungsmusik und „jazzige“ Kompositionen in großer Besetzung spielen. Dabei nutzen wir die klangliche Vielfalt aus, die die Besetzung und Registrierung des großen Blockflöten-Orchesters bietet, und es gibt die Gelegenheit, effektvolle Spieltechniken kennenzulernen, auszuprobieren und zur gelungenen Gestaltung der Stücke einzusetzen.

Bestehende Ensembles haben auch die Möglichkeit, ein vorbereitetes Stück oder bestimmte Stellen daraus in einer Einzelunterrichtseinheit im Plenum zu vervollkommen. Diese Plätze sind aber nur in sehr begrenzter Anzahl vorhanden.

Eingeladen sind bestehende Ensembles und Einzelspielerinnen und -spieler, gerne auch mit tiefen Flöten (Bass-, Großbass- und Subbass-Blockflöten). Das Notenmaterial wird für die Dauer des Seminars zur Verfügung gestellt.

Die genaue Literaturliste wird noch bekanntgegeben.

Nur aktive Teilnahme möglich.

Teilnahmegebühr: 40,00 €

Weitere Informationen und Anmeldung: Moeck Musikinstrumente + Verlag,
Lückenweg 4, D-29227 Celle · Tel. 05141-8853-0 · info@moeck.com · www.moeck.com

Veranstalter: Moeck Musikinstrumente + Verlag und Kreismusikschule Celle

Einfach himmlisch – unsere neuen Knicktenöre und -bässe.

Neu!



Fordern Sie unseren neuen
kostenlosen Gesamtkatalog
und das Blockflötenplakat an!



MOECK

www.moeck.com

www.zehnstaedte.de

FLAUTO RONDO – Die neue Generation

- Neue Außenform
- Verbessertes Innenleben
- Neues Klappensystem
- Jetzt auch Knicktenor

ROTTENBURGH – Perfektion durch neue Technologie

- Verbessertes Klangzentrum
- Konischer, gebogener Windkanal
- Neues stabiles Klappensystem
- Jetzt auch Knicktenor und Knickbass