

MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER

Eine Vierteljahresschrift · Einzelheft € 6,50

TIBIA

Heft 2/2009



MOECH

Spielräume – MOECK Seminare 2009

Termin: Samstag, 31. Oktober 2009, 10.00–17.00 Uhr
Ort: Kreistagssaal, Trift 26, 29221 Celle



Seminar 3
mit
Bart Spanhove und Sieglinde Heilig



Großer Blockflötentag

Bart Spanhove wurde 1961 in Eeklo (Belgien) geboren. Er studierte Blockflöte am Lemmensinstituut im belgischen Leuven und ist seit 1984 Professor und Leiter der Abteilung Blockflöte am selben Institut. Außerdem ist er Mitglied des Blockflötenensembles *Flanders Recorder Quartet*. Mit diesem Ensemble hat er bisher zwölf CDs eingespielt, über tausend Konzerte gegeben und zahlreiche Meisterkurse und Workshops in ganz Europa und Amerika, in Japan, Singapur und Südafrika geleitet.

Sieglinde Heilig studierte an der Musikhochschule Bremen und Hannover Blockflöte, Gitarre, musikalische Früherziehung und musikalische Grundausbildung. Sie unterrichtete 15 Jahre an der Musikschule der Stadt Oldenburg, bevor sie 1991 ihre eigene Musikschule gründete. Hier fanden u. a. Workshops mit so namhaften Dozenten wie: Bart Spanhove, Han Tol, Ulrike Volkhardt, Winfried Michel, Ulla Schmidt-Laukamp und Karsten Erik Ose statt. Neben dem Blockflötenlehrwerk *Easy Going*, zu der das *Flanders Recorder Quartet* die CD einspielte, ist Sieglinde Heilig Autorin weiterer Noten-Veröffentlichungen.

In der zweiten Jahreshälfte gibt es wieder einen großen Blockflötentag mit viel Musik auch schon in Hinblick auf die bevorstehende Weihnachtszeit. Es wird eine Spieler-Gruppe geben, die sich an leichteren Stücken versucht, und eine Gruppe, bei der ein gutes bis sehr gutes Spielniveau vorausgesetzt wird. Beide Gruppen werden auch gemeinsam im großen Ensemble zusammen musizieren.

Eingeladen sind alle, die (wieder) einmal mit vielen anderen Blockflötenspielern musizieren möchten, seien es fortgeschrittene Anfänger, seien es erfahrene, gute Spieler. Das Seminar eignet sich besonders auch für Lehrer mit ihren Schülern, Eltern mit ihren Kindern (ab ca. 14 Jahren), schon bestehende Ensembles und Einzelpersonen, die nicht oft die Gelegenheit haben, mit anderen zusammen zu musizieren. Alle spielen im großen Kreis zusammen, aber je nach Spielniveau auch in zwei unterschiedlichen Gruppen.

Für die Gruppe der guten Spieler haben wir als Leiter Bart Spanhove gewinnen können, der auch die Gesamtleitung hat. Mit den fortgeschrittenen Anfängern musiziert Sieglinde Heilig.

Die Literaturliste wird zeitnah bekanntgegeben. Die Noten stehen am Seminartag leihweise zur Verfügung.
Teilnahmegebühr: Erwachsene: € 40,00 | Jugendliche bis 20 Jahre: € 20,00

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

Veranstalter: Moeck Musikinstrumente + Verlag e. K. und Kreismusikschule Celle

Inhalt

Ursula Pešek: Eugène Walckiers (1793–1866) – A Man of Real Genius	402
Das Porträt: Inés Zimmermann im Gespräch mit Susanna Borsch	414
Michael Schneider: <i>mis en concert</i> . Ein Beitrag zur Aufführungspraxis nicht nur für Blockflötisten	420
David Lasocki: Ein Überblick über die Blockflötenforschung 2005, Teil 1	431
Klaus Hofmann: Nachtrag zu meinem Aufsatz <i>Unter falscher Flagge</i> in Tibia 1/2009	437
Summaries	438
Moments littéraires	439
Rezensionen	
Bücher	442
Noten	443
Tonträger und AV-Medien	467
Leserforum	472
Holzbläserwelt	474
Veranstaltungen	475
Impressum	480

Titelabbildungen von Lisbeth Müller-Heintze, aus dem Buch von Albert Peter Bräuer: *Scherenschnitte aus dem Pfarrhaus Collmen. Das fast vergessene Leben und Schaffen der sächsischen Pfarrfrau Lisbeth Müller-Heintze (1866–1940)*, Leipzig 2008 (Leipziger Verlagsgesellschaft) und aus ihrem Nachlass.

Wir danken Herrn Bräuer für die freundliche Genehmigung des Abdrucks.

Ursula Pešek

Eugène Walckiers (1793–1866) – A Man of Real Genius

Teil I – Die Flötensonaten

Das Spiel des Zufalls

Statt sich auf die Suche nach originaler Literatur des 19. Jahrhunderts für Flöte und Klavier zu begeben, ist es zur Gewohnheit geworden, Bekanntes und Bewährtes zu bearbeiten; es gibt inzwischen eine ganze Anzahl meist auch gelungener Übertragungen von Violin- und Violoncello-Sonaten. Das Negativbild, das der Flötenmusik jener Zeit anhaftet, ist wohl immer noch dafür verantwortlich, dass eine solche Suche gar nicht erst in Erwägung gezogen wird. Auch die Wiederentdeckung der Flötensonaten von Eugène Walckiers wäre ohne die Hilfe des Zufalls nicht zustande gekommen, der unerwarteterweise die letzte Flötensonate des Komponisten zugänglich machte. Die Beschäftigung damit führte dann ihrerseits zu dem dringenden Wunsch, auch die vorausgegangenen vier Sonaten kennenzulernen. Aus der Begeisterung über diese Musik entstand schließlich ganz von selbst der Gedanke oder vielmehr die Notwendigkeit, diese schöne und wertvolle Flötenmusik wieder allgemein bekannt zu machen.



Ursula Pešek, geboren 1949 in Dortmund, abgeschlossenes Musikstudium u. a. bei Hans-Peter Schmitz in Berlin, anschließend Klavier- und Querflötenlehrerin, Konzertreihe und Buch *Flötenmusik aus drei Jahrhunderten*, zusammen mit Željko Pešek, danach Studium der Psychologie und Musikwissenschaft in Tübingen, Diplomarbeit zur Wirksamkeit von Musiktherapie, jetzt freiberuflich über Musik schreibend und sie spielend, Schwerpunkt ist die Literatur für Flöte und Klavier.

Das Manuskript der fünften Flötensonate, die Walckiers 1865 komponiert hatte, in seinem vorletzten Lebensjahr also, war auf unbekannte Weise in den Besitz von Adolph Goldberg (um 1852–1925) gelangt, einem wohlhabenden Berliner Fabrikanten und Flöten-Liebhaber, dem wir die 500 Flötisten-Portraits¹ verdanken, darunter auch ein Altersbild von Walckiers, vermutlich das einzige², das es überhaupt von ihm gibt (siehe Abb. 1).



Abb.: 1
Portrait aus
der Sammlung
Goldberg

Dass Goldberg das Manuskript zu schätzen wusste, zeigt der solide Einband, mit dem er die Klavierpartitur ausgestattet hat. Der nächste Besitzer wurde Emil Prill (1867–1940), Goldberg schenkte ihm wohl seinerzeit nicht nur eine Goldflöte³, sondern übergab ihm auch dieses Manuskript. Über Prill gelangte es an seinen Schüler, den Flötisten und Herausgeber Rolf Ermeler, dessen Tochter⁴ sich nun nicht mehr mit einer bloßen Weitergabe zufriedengeben mochte. Sie war der Meinung, glücklicherweise muss man sagen, dass es an der Zeit sei, diese Musik zugänglich zu machen, sie herauszuge-

ben. Das Manuskript im Format 35 x 27 cm besteht aus einer separaten Flötenstimme und einer in schwarzen Stoff eingebundenen Klavierpartitur, die starke Gebrauchsspuren aufweist (siehe Abb. 2). Die Vorderseite ist mit Goldschnitt-Prägung beschriftet, wobei Goldberg einen kleinen aber bezeichnenden Unterschied bei der Reihenfolge der Instrumente macht, denn Walckiers schreibt noch der Tradition entsprechend *pour Piano et Flûte*.



Abb. 2:
Einband des
Manuskripts

Aus der handschriftlichen Datierung und Signierung der Sätze durch den Komponisten erfahren wir Ort⁵ und Zeit der Entstehung und in welcher Reihenfolge die Sätze komponiert wurden:

1. Satz: *Neuilly du 25 mai au 2 juin 1865*
2. Satz: *Neuilly du 8 au 11 août 1865*
3. Satz: *Neuilly du 2 au 5 août 1865*
4. Satz: *Neuilly du 24 au 30 juillet 1865*

Das Manuskript ist, das macht es neben dem rein musikalischen Wert so besonders interessant, das einzige bekannte Dokument für die Arbeitsweise des Komponisten, denn Skizzenbücher oder ähnliches sind nach bisherigem Wissen nicht erhalten (s. Abb. 3). Auch die Flötenstimme ist nach der Handschrift zweifelsfrei ein Autograph, die Sätze sind im Unterschied zur Partitur aber nicht signiert und datiert. Die Partitur enthält

zahlreiche Rasuren und Überklebungen sowie handschriftliche Eintragungen und Korrekturen des Komponisten. Walckiers notiert dort am Ende des Scherzos „bon à gravure“ (fertig zum Stechen). Dazu ist es dann nicht mehr gekommen.

Die vier vorausgegangenen Sonaten wurden bei Richault, Paris gedruckt, anhand von Plattennummer, Druckerei und Verlagsadresse lässt sich der Druckzeitraum eingrenzen⁶. Bei der *Première Sonate op. 89 pour Piano et Flûte* war das vermutlich 1855, gewidmet ist sie „à son ami Monsieur Dorus⁷ (Flûte solo de l'Opéra, de la Chapelle Impériale et des Concerts du C^{re}) et à Mademoiselle Picard⁸“. Die *Deuxième Sonate op. 92 pour Piano et Flûte* wurde vermutlich ebenfalls 1855 gedruckt, Walckiers widmete sie

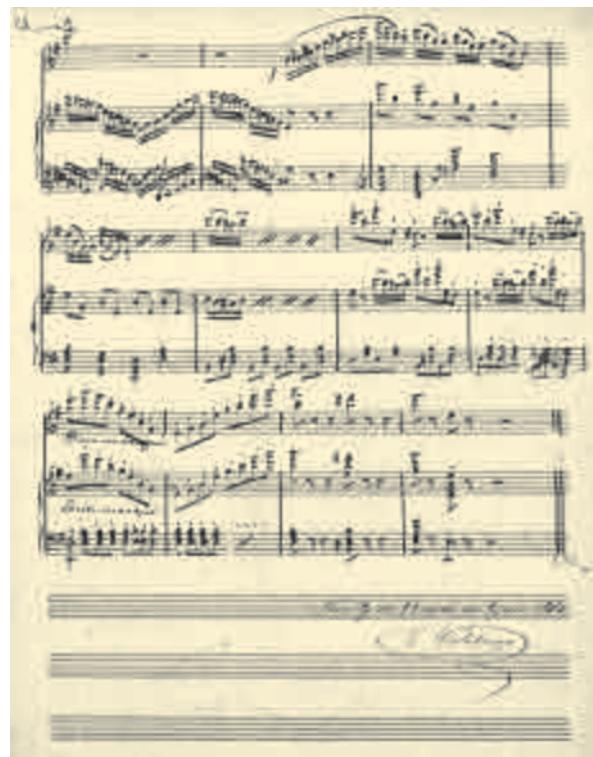


Abb. 3: Die letzte Seite des 1. Satzes der 5. Sonate mit Datierung und Unterschrift durch den Komponisten

„à son ami Monsieur Portz⁹“. Für die *Troisième Sonate op. 98 pour Piano et Flûte* (alternativ ist auch Violine möglich) war das Druckdatum wohl 1859, gewidmet ist sie „à Monsieur Félix Levaigneur¹⁰“. Die *Quatrième Sonate op. 109 pour Piano et Flûte* dürfte nicht vor dem Oktober 1862 gedruckt worden sein, gewidmet ist sie „à Monsieur Adolphe David (Lauréat du Conservatoire Impérial de Musique) et à Monsieur Joanes Donjon¹¹ (Artiste du Théâtre Impérial de l'Opéra Comique)“. Die Kompositionssdaten der Sonaten sind nicht mehr festzustellen, da sich keine Aufführungshinweise oder Rezensionen in der *Revue et Gazette musicale*¹² nachweisen ließen. Da aber zum Beispiel die *Trios op. 93* für drei Flöten (nach der Richault-Plattennummer) 1856 gedruckt worden sind, könnten die beiden ersten Flötensonaten sehr wohl schon vor diesem Datum entstanden sein.

Die Bestellung der Erstausgaben der vier Sonaten in der Library of Congress, Washington, wo sie in der D. C. Miller-Collection liegen, erwies sich als ausgesprochen glücklicher Zufall, weil die dort aufbewahrten Noten einen handschriftlichen Zusatz des Komponisten enthalten. Die Sonaten waren durch John Finn (1853–1923), einen Londoner Amateur-Flötisten und Flöten-Sammler, im März 1923 in die Miller-Collection gelangt. Auch sie waren, wie das Manuskript der fünften Sonate, im Lauf der Zeit durch verschiedene Hände¹³ gegangen. Der erste nachweisbare Besitzer war George Claridge, ein „distinguished amateur“, wie Finn sich ausdrückt. Anschließend kamen sie in den Besitz von Christopher Welch (1832–1916), dem Verfasser der *History of the Boehm Flute*, von dem sie dann Finn erhalten hatte. Dass die Sonaten „long out of print and now much sought after“ gewesen seien, wie Finn hinzufügt, spricht für ein damaliges Interesse an der

Musik. Die erste Sonate enthielt, wenn auch leider undatiert, eine handschriftliche Widmung aller vier Sonaten an die Pariser Pianistin Louise Mattmann (1826–1861), die sich in Paris durch die emotionalen Qualitäten ihres Spiels einen guten Namen gemacht hatte. Walckiers kannte sie persönlich, sie hatte den Klavierpart in einigen seiner Kompositionen gespielt, u. a. im *Trio op. 96*¹⁴ und in einer nicht zum Druck gekommenen Hornsonate¹⁵. Nach Finns Angaben war der Zettel mit der Widmung ursprünglich auf der Titelseite von op. 89 befestigt, er wird jetzt separat in der Sammlung (Autographs of Famous Flutists) aufbewahrt. Auf Anfrage schickte die LOC freundlicherweise eine Kopie (siehe Abb. 4).

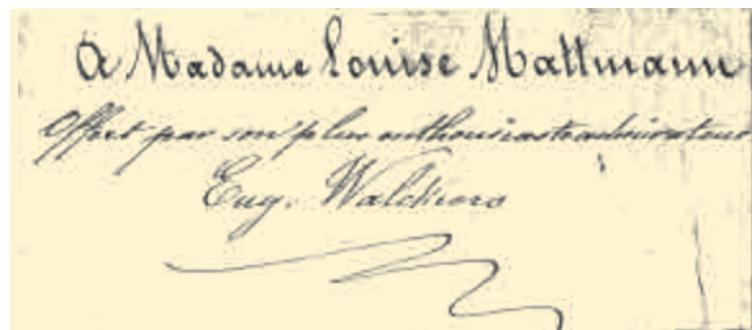


Abb. 4: Handschriftliche Widmung der Sonaten Nr. 1 bis 4 an Louise Mattmann

Die Musik der Sonaten

Walckiers' Flötensonaten kann man, so einmalig sind sie in Stimmung und Gestaltung, mit gutem Recht als fünf Individualitäten bezeichnen. Was sie dank der Erfindungskraft des Komponisten, dessen Melodien einfach, zierlich, rein und oft sehr glücklich gelungen sind, wie es ein Kritiker formulierte¹⁶, an musikalischer Qualität und Schönheit, an Lebendigkeit der Erfindung zu bieten haben, das lässt sich mit knappen Notenbeispielen, wie sie im Rahmen dieses Beitrags möglich sind, verständlicherweise nicht zeigen. Die folgende Darstellung wird deshalb nur einen Vorgeschmack davon geben können, aber vielleicht doch das Interesse an dieser Musik wecken, die als la

manière de sentir, als Ausdruck des Gefühls, in schönster Weise das repräsentiert, was französische Romantik ausmacht.

Die Sonaten sind viersäigig¹⁷, das Scherzo befindet sich an zweiter Stelle, also vor dem langsamem Satz, außer in der dritten Sonate, wo der Komponist durch den Charakter des im 3/4-Takt stehenden ersten Satzes bedingt die Reihenfolge änderte. Die Gesamtlängen (unter 30 Minuten bleibend) und die Länge der Einzelsätze sind gut proportioniert. Die Sonatenform der Kopfsätze ist ausgewogen: die Expositionen haben zwei kontrastierende (aber immer gesangliche) Themenbereiche, die durch verarbeitende Überleitungen verbunden sind; die Durchführungen verwenden mehrheitlich das erste Thema, Verlauf und Modulationsgeschehen haben immer Überraschendes zu bieten, den regulären, aber keineswegs schematischen Reprisen folgt eine den Charakter des Satzes vertiefende Coda. Die Scherzi sind lebhaft-abwechslungsreich, von geradezu unerschöpflicher Phantasie, die langsamen Sätze von edler Gesanglichkeit, geschlossen in Stimmung und Form, die Finalsätze schließlich virtuos und temperamentvoll. Dass innerhalb der Sätze alles klar und folgerichtig verknüpft ist, dass jedes Detail motivisch begründet, jede nicht zwingende Wiederholung von Gedanken vermieden wird, all dies zeigt den guten und erfahrenen

Komponisten, auch das Verhältnis der Instrumente, ihr Anteil am musikalischen Geschehen wird jederzeit und in allen Sätzen dem hohen Anspruch der Duosonate gerecht.

1. Sonate D-Dur op. 89

Zu Beginn fügt sich die Flöte still in den Klaviersatz ein, kostet die tiefe Lage im *piano* aus, anschließend hört ihr die Klavierstimme liebevoll zu (siehe Abb. 5).

Ob den beiden Widmungsträgern diese Musik gefallen hat, ihre frühlingshafte Frische, die ohne flötistische Attitüde auskommt, dafür aber feinstes kammermusikalisches Zusammenspiel verlangt? Dass es im Verlauf des Satzes nicht an dramatischer Bewegung fehlen wird, hätte man nach dem stillen Anfang vielleicht nicht erwartet, es zeigt jedoch, wie gut Walckiers sein Handwerk verstand. In der Durchführung gibt es ein imitatorisches und modulierendes Spiel mit dem Themenkopf, das *avec énergie et passion* vorangetrieben wird bis hin zu einer Folge von nicht aufgelösten Septakkorden, mit denen die (reguläre) Reprise eingeleitet wird. Der Satz endet im Unisono beider Instrumente glanzvoll und *avec chaleur*.

Das Scherzo *Allegro vivace* in d-Moll ist von Mendelssohnscher Ausgelassenheit, mal laut

Abb. 5: Sonate op. 89, 1. Satz

und frech, dann wieder leise und charmant. Sein Trio *Un peu moins vite* in D-Dur prägen zwei kontrastierende Einfälle: weich hinkende Synopen und blitzende Staccato-Achtel. Danach wird das Scherzo wörtlich wiederholt, in den späteren Sonaten ist der Wechsel freier gestaltet. Im langsamen Satz beeindrucken die absolute Ruhe des Themas und die innige Verbindung der beiden Instrumente (siehe Abb. 6). Den formalen Rahmen bildet eine schlichte dreiteilige Liedform mit kontrastierendem Mittelteil in a-Moll, der *avec expression* zu spielen ist.

Das ausgedehnte Finale lebt ganz von der zarten Schubkraft des 6/8 Rhythmus (siehe Abb. 7).

Dieses erste Thema und der Verlauf des ersten Abschnitts lassen ein Rondo erwarten. Da das zweite Thema, melodisch ebenfalls durch den

Sextsprung bestimmt, beim ersten Erscheinen in der Dominante, beim zweiten in der Grundtonart steht, bringt es auch die Sonatenform ins Spiel. Dazu passt, dass statt eines dritten selbständigen Abschnitts, wie er für ein Rondo notwendig wäre, eine veränderte Fassung des ersten Teils erscheint, der man durchaus Durchführungscharakter zugestehen könnte. Die sich anschließende Coda spielt, sich dabei noch einmal weit von D-Dur entfernend, mit Motiven aus beiden Themenbereichen.

2. Sonate a-Moll op. 92

Diese Sonate hat der Molltonart entsprechend dunklere Farben, spannt einen emotional weiteren Bogen als die vorausgegangene. Im ersten Satz entwickelt sich das Thema aus dem passacaglia-artigen Bass der Einleitung (siehe Abb. 8).

Adagio cantabile (♩ = 80)

pp et suave

pp et svelte

pp

Abb. 6: Sonate op. 89, 3. Satz

Allegretto poco ritenuto (♩ = 80)

p avec grâce

p et soutenu

p e legato

Abb. 7: Sonate op. 89, 4. Satz

Moderato (♩ = 96)

pp tranquillo e sempre legato

pp et avec une expression naïve

pp

Abb. 8: Sonate op. 92, 1. Satz

Das dem ersten verwandt scheinende zweite Thema (C-Dur) bringt eine Wendung ins Gelöst-Heitere, in der Durchführung wird das Material in starken Kontrasten imitatorisch-polyphon verarbeitet, auch die Coda befestigt die ernste Grundstimmung der Sonate.

Das anschließende Scherzo ist ein ganz besonderes und eigenwilliges Stück, es ist das schnellste und vermutlich auch das mit den meisten Noten. Die ersten beiden Takte als Umspielung der Doppeldominante geben den Anfangsimpuls, kehren aber im Verlauf des Satzes nicht wieder (siehe Abb. 9).

Gegenüber der schnellen Grundbewegung des Satzes wirken rhythmische Stauungen durch Hemiolen, und, wie im folgenden Beispiel, Abbruch der Bewegung und Takt-Pausen als starke Willensimpulse (siehe Abb. 10).

Das Trio, ein Ländler, bildet einen wirkungsvollen Gegensatz (siehe Abb. 11).

Der langsame Satz besteht aus Variationen über ein volksliedhaftes Thema von erstaunlichem melodischem Umfang, es scheint eine gewisse Ähnlichkeit mit den Themen des ersten Satzes zu haben (siehe Abb. 12).



Abb. 9: Sonate op. 92, 2. Satz

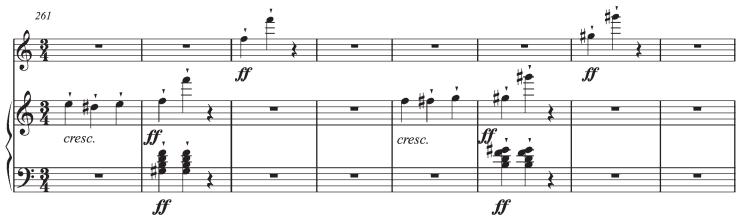


Abb. 10: Sonate op. 92, 2. Satz



Abb. 11: Sonate op. 92, 2. Satz



Abb. 12: Sonate op. 92, 3. Satz

Die erste Variation (9/8 Takt) gehört dem Klavier, die zweite der Flöte (auch 9/8), die dritte (im 3/4 Takt) mit scherzoartigen Zügen dann beiden Instrumenten. Die vierte Variation (f-Moll) spielt die tiefe Lage der Flöte voll aus (auch die des Klaviers), bevor das Thema, diesmal mit „großem Orchester“ wiederholt wird. In der Coda darf die Flöte das Thema noch weiter ausspielen, während der Klavier-Bass ostinat eigene Wege geht. Variationen waren bekanntlich am „Absturz“ der Flötenmusik im 19. Jahrhundert nicht gerade unschuldig, aber diese Charakter-Variationen sind dem Vergleich mit Beethovens Volkslied-Variationen durchaus gewachsen.

Das Finale, wiederum kein Rondo, macht den Eindruck einer Opern-Ballettmusik, formal ist der Satz zweiteilig (AB/A'B' Coda), eine Transposition des zweiten Themas wie in der ersten Sonate findet hier nicht statt, obwohl die Wiederholung des A-Teils in Ansätzen durchführungsartig gestaltet ist.



Abb. 13: Sonate op. 98, 1. Satz



Abb. 14: Sonate op. 98, 2. Satz

3. Sonate F-Dur op. 98

Bei dieser Sonate liegt die Assoziation „Pastorale“ nahe, nicht nur wegen der Tonart. Der erste Satz beginnt mit einer 12-taktigen Einleitung *Adagio assai*, die Alphornklang assoziiert und zugleich die Dreiklangs-Thematik des Satzes vorbereitet. Wie spielerisch Walckiers mit seinen Motiven arbeitet, wie lebendig er Rhythmen und Bewegungsformen in diesem Satz ineinander greifen lässt, das zeigt der Übergang zum zweiten Thema (siehe Abb. 13).

Die Reprise wird in diesem Satz über den Umweg einer Scheinreprise in E-Dur erreicht, das ist klanglich von ganz aparter Wirkung. Danach geht alles seinen normalen Gang.

Der langsame Satz, der ausnahmsweise vor dem Scherzo steht, ist ein zweiteiliges Lied, hier das erste Thema (siehe Abb. 14).

Walckiers merkt an, dass die 16tel spät, also ungefähr als 16tel-Triolen zu spielen sind. Dieses sehr delikate Portamento ist wechselnden, den Ausdruck bis zu Operndimensionen steigernden Begleitformen anzupassen (siehe Abb. 15).

Das Scherzo *Allegro ma più tosto Allegretto* ist das gemütlichste von allen, *avec franchise* und *avec mélancolie* zu spielen, um den Dur-Moll-Kontrast zu unterstützen. Farbe erhält es durch mediantische Ausweichungen (nach As-Dur und Des-Dur). Das Trio *plus vite mais très peu* wirkt „dazwischen“ ganz unbefangen und fröhlich.

Der letzte Satz *Allegro molto vivace* ist formal kleingliedriger als die Finalsätze der anderen Sonaten und geradezu elegant; das zweite Thema wird im angegebenen Tempo nicht leicht zu realisieren sein.

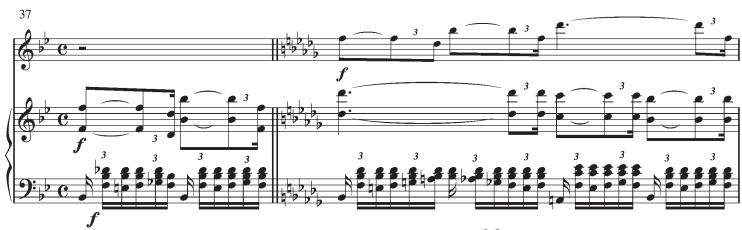


Abb. 15: Sonate op. 98, 2. Satz

4. Sonate Es-Dur op. 109

Diese Sonate zeigt noch einmal, welche vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten dem Komponisten zur Verfügung stehen. Die dreitaktige Einleitung stimmt auf den Inhalt des Satzes ein: Resignation in den beiden absteigenden Motiven führt zur Gefasstheit in der Diatonik des dritten Taktes. Hingewiesen sei noch auf die drei Schichten des Themas (siehe Abb. 16)

So wie durch das Innehalten der akkordischen Begleitschicht (T. 18) die Bewegung zum Still-

Abb. 16: Sonate op. 109, 1. Satz





stand gebracht und in den folgenden Takten befreiend wieder gelöst, staut sich in der Durchführung der Ausdrucksgehalt des Themenkopfes im intensiven Dialog der Instrumente schmerzlich auf, dann folgt eine tröstliche G-Dur-Episode mit Motiven der zweiten Hälfte des Themas. Zusätzlich wird noch, kurz vor der



Abb. 17: Sonate op. 109, 3. Satz

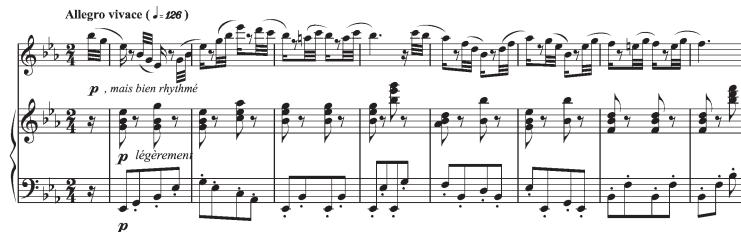


Abb. 18: Sonate op. 109, 4. Satz



Abb. 19: Sonate op. 109, 4. Satz

Reprise und motivisch überraschend, die Assoziation eines Trauermarsches angedeutet. Es wäre deshalb denkbar, diesen Satz als musikalischen Nachruf auf die Pianistin Louise Mattmann anzusehen, die im September 1861 verstorben war.

Das Scherzo *Allegro* ist ein schnelles und harmonisch weit ausholendes Stück (Ges-Dur als Mediente) mit einem Trio in As-Dur, dessen Mittelteil in as-Moll *avec élégance* bezeichnet ist, so wie es das Spiel des Widmungsträgers Donjon gewesen sein soll. Der folgende langsame Satz ist tief empfunden, von Beethovenscher Ruhe (siehe Abb. 17).

Sein schmerzlich erregter Mittelteil mit großen Melodiesprüngen und dynamischen Kontrasten verlangt von der Flöte große Atembeherrschung.

Auch das Finale genügt dem Anspruch dieser Sonate, es besteht aus zwei parallelen (in sich wieder zweiteiligen) Abschnitten. Das erste Thema klingt selbstbewusst und elegant (siehe Abb. 18).

Das zweite Thema steht in der nach Moll umgefärbten Dominant-Tonart, im zweiten Teil erscheint es dann in es-Moll (siehe Abb. 19).

5. Sonate e-Moll

Walckiers geht in dieser Sonate neuen Ausdrucksmöglichkeiten nach, was nicht nur dem Lebensalter des Komponisten zuzuschreiben sein wird, sondern vielmehr seinem nach wie vor unverbraucht frischen musikalischen Aus-

drucksbedürfnis. Vielleicht ahnt er aber auch, dass die *fünfte Sonate* seine letzte sein wird, alle Sätze enden mit ausgedehnten Coda-Abschnitten. Der erste Satz hat weder eine Satzüberschrift noch eine Metronomangabe. Das ist auch nicht nötig, sein romantisch empfundenes Hauptthema braucht diese Freiheit. In der Reprise hat es eine marschähnliche Geigenstimme, ähnlich wie in der 4. Sonate (siehe Abb. 20).

Das zweite Thema in C-Dur schwingt melismatisch frei, aber Walckiers lässt ihm nicht viel Zeit. Da in dieser Sonate der überleitende Abschnitt zwischen den beiden

Themenbereichen ausgedehnter ist als in den anderen Kopfsätzen, ist die Exposition schon bald nach seiner Vorstellung zu Ende. Das Geschehen in der Durchführung wird dann sogar ausschließlich vom ersten Thema bestimmt, Modulations-Fernpunkt ist es-Moll (er wird über c-Moll erreicht). In der Reprise ist nach dem zweiten Thema (hier in E-Dur) eine längere Rückleitung zur Haupttonart nötig, und Walckiers nutzt die Gelegenheit zu einer bewegten Coda, in der die Stimmung des Finalsatzes schon ein wenig vorweggenommen wird (s. a. Abb. 3).

Das Scherzo *Allegro vivace* ist relativ kurz, die Trioabschnitte sind noch stärker in die Form integriert als sonst. Die Vortragsanweisung *bien rythmé et avec verve* für die Scherzo-Abschnitte wird durch *staccato* in der Bassstimme unterstützt. Das Trio (E-Dur, *dolce* und *legato*) erscheint zweimal, bricht aber, wie in der zweiten Sonate, beim zweiten Mal ab, und es folgt eine Coda.



Abb. 20: 5. Sonate, 1. Satz



Abb. 21: 5. Sonate, 3. Satz

Das *Adagio* hat einen besonders langsam Puls, dessen Strenge sich erst in den Kadzen am Ende löst. Ein einziges Thema bestimmt den Verlauf des Satzes (siehe Abb. 21).

Es wird in fünf Abschnitten (C-Dur, c-Moll, C-Dur, a-Moll, C-Dur) eher „durchgeführt“ als variiert. Wachsende äußere und innere Bewegung führt erst zu gesteigerter Ausdrucksinten-

17.07.–27.07.2009 41. Corso di Musica Antica,
Ort: Urbino (Italien), Kurs für zeitgenössische Blockflötenmusik, der Kurs richtet sich an Studenten und Blockflötisten auf Masterclass-Niveau, die noch über geringe Erfahrungen im Umgang mit Neuer Musik verfügen und daran interessiert sind, ihre spielerischen Fertigkeiten zu erweitern oder die bereits Erfahrungen mit zeitgenössischer Musik gesammelt haben und an spezifischen Kompositionen oder Themen arbeiten wollen, Leitung: **Gerd Lünenbürger** (Berlin), Info: www.fima-online.org und Gerd Lünenbürger, E-Mail: gerdl@safu.de

sität im a-Moll-Abschnitt und danach fast zum Stillstand. Im Manuskript gibt es keinen Schlussstrich, dieser ist sorgfältig überklebt.

Der letzte Satz ähnelt durch seine rhythmischen Merkmale einer Tarantella, sein Beginn steht in starkem Kontrast zum vorhergehenden *Adagio* (siehe Abb. 22).

Atemlos, beinahe wie ein *Perpetuum mobile* „läuft“ die Musik „ab“. Kontrastwirkung ent-

Eigenschaften wie sie die Kammermusik verlangt], hieß es denn auch in der *RGm*¹⁸, und je mehr man sich mit dieser Musik beschäftigt, desto mehr entfaltet sie ihre Schönheit, desto besser erkennt man die Kunst ihrer Erfindung. Trotzdem wurden die Sonaten vergessen, und zwar gründlich. Neben der besonderen Situation in Paris – Kammermusik-Aufführungen fanden in kleinem Kreis statt, nicht vor großem Publikum – mag es auch am Komponisten selbst gelegen haben, den man sehr zutreffend einen „auteur modeste“¹⁹ nannte. Durch seine vornehme Zurückhaltung, seinen mangelnden Geltungsdrang war das Vergessen schon damals vorprogrammiert.

Aber auch die später so viel gerühmte *neue* französische Flötenschule dürfte ihren Teil zu diesem Vergessen beigetragen haben. Wie berichtet wird²⁰, kam man in Walckiers' Wohnung²¹ zur Kammermusik zusammen. Zum Flötenquartett trafen sich dort

die jungen Flötisten Paul Taffanel (*1844, Dorus-Schüler, neue Flöte), Firmin Brossa (*1839, Dorus-Schüler, neue Flöte) und Joannes Donjon (1839, Tulou-Schüler, aber dann auch neue Flöte). Man würde zu gern wissen, welche Stücke da gespielt wurden und wie das „drei zu eins“ geklungen hat! War doch Walckiers in dieser Runde der einzige, der noch der alten Flöte die Treue hielt, obwohl er sich auch mit der Böhmflöte auseinandergesetzt hatte²².

Diese Quartett-Zusammenkünfte waren, so könnte man es sich vorstellen, die Verbindung (oder der trennende Schnitt) zwischen alter und neuer französischer Flötenschule. Blakeman²³ meint deshalb: „Together, the four of them embodied the state of flux that the art of flute playing was in, as a new musical world was poised to take over from the old. And maybe the



Abb. 22: 5. Sonate, 4. Satz

steht durch das zweite, in sich kreisende Thema. Bei seinem zweiten Aufreten wird es von C-Dur über Es-Dur nach E-Dur transponiert, Tarantella-Triolen unterstützen dieses „Hochschrauben“. Mit Motiv-Varianten und Motiv-Verknüpfungen lässt Walckiers diesen wirklich „letzten“ Satz in bewunderungswürdiger Vitalität zu Ende gehen.

Die Ursachen des Vergessens

Schon nach dieser – notwendigerweise sehr kurSORischen – Beschreibung der Sonaten sollte es keine Frage sein, dass Walckiers, ohne ihn in seiner Bedeutung überhöhen zu wollen, dem Anspruch der Gattung gewachsen ist. „L'auteur réunit tout les qualités que réclame la musique de chambre“ [Der Autor vereinigt in sich alle

seventy-year-old Walckiers could sense how bright the future would be for the flute in the imaginative hands of the nineteen-year-old Taffanel.“

Aber die glänzende musikalische Zukunft im Gefolge des neuen Instruments ließ auf sich warten. Taffanel komponierte weiter Opern-Paraphrasen, virtuose, auf Wirkung angelegte Flötenmusik. An die Sonaten von Walckiers scheint er sich später nicht mehr erinnert zu haben, obwohl sich gerade mit ihnen neue Entwicklungsmöglichkeiten hätten eröffnen können. Und so wurden diese liebenswürdigen Sonaten nach seinem Tod nicht wieder neu aufgelegt, gerieten in Vergessenheit – und ohne den Zufall, der sie wieder in Erinnerung rief, wäre es wohl auch dabei geblieben. Nach dem hier Berichteten dürfte es aber keine Frage sein, dass dieser Musik ein fester Platz im Flötenrepertoire zusteht. Und wenn R. S. Rockstro²⁴ Walckiers einen „man of real genius“ nennt, dann hat er es damit genau getroffen. Höchste Zeit also, diese Flötensonaten aus ihrem unverdienten Dornröschenschlaf in den Bibliotheken aufzuwecken!

ANMERKUNGEN

¹ Adolph Goldberg: *Portraits und Biographien hervorragender Flöten-Virtuosen, -Dilettanten und -Komponisten*. Reprint Celle: Moeck 1987

² Es ist wohl das Bild aus dem Jahr 1864, das vorher im Besitz von Carl Wehner, New York war. Siehe Leonardo De Lorenzo: *My complete story of the flute*, Lubbock, Texas: Texas Tech University Press 1992, S. 460

³ Leonardo De Lorenzo, S. 415

⁴ Frau Dr. Sibylle Patschovsky, München

⁵ Neuilly-sur-Seine, damals eine beliebte Sommerfrische

⁶ A. Devriès, F. Lesure: *Dictionnaire des éditeurs de musique français, Band 2: De 1820 à 1914*. Genf: Editions Minkoff 1988

⁷ Dass Louis Dorus erst ab 1853 Mitglied der Chapelle Impériale war, gibt ebenfalls einen gewissen Hinweis auf die Entstehungszeit.

⁸ Adrienne Picard war damals eine aufstrebende junge Pianistin.

⁹ Ein Louis Portz war um 1860 französischer Konsul in Amerika, er könnte der Widmungsträger gewesen sein.

¹⁰ Louis Félix Levaigneau (1815–1889) war ein hoher Regierungsbeamter, er hat einen Grabstein mit Büste auf dem Friedhof Père Lachaise.

¹¹ J. Donjon (1839–1912), Flötist und Komponist

¹² Die *Revue et Gazette musicale* (abgekürzt *RGm*) war eins der führenden musikalischen Wochenblätter in Paris.

¹³ Der diesbezügliche Brief von Finn wurde von D. C. Miller in einer maschinenschriftlichen Notiz zusammengefasst.

¹⁴ *RGm*, 23. Année, Nr. 26, 29. Juin 1856

¹⁵ *RGm*, 27. Année, Nr. 17, 22. Avril 1860

¹⁶ *RGm*, 30. Année, Nr. 14, 5. Avril 1863

¹⁷ Im Vorwort zu den Duos op. 8 bemerkt Walckiers, dass er sich hinsichtlich der Satzfolge an Haydns Streichquartetten orientiert. Das dürfte auch bei den Sonaten der Fall sein.

¹⁸ *RGm*, 30. Année, Nr. 14, 5. Avril 1863

¹⁹ *RGm*, 16. Année, Nr. 15, 15. Avril 1849

²⁰ Henry M. Fitzgibbon: *The Story of the Flute*. London 1928

²¹ Dass Walckiers in Paris in der Rue Boucher N° 1 bis und in der Rue des Prouvaires N° 10 gewohnt hat, ist einem seiner „chez l'auteur“ erhältlichen Flötenschule beigelegten Werkverzeichnis zu entnehmen.

²² Richard Shepherd Rockstro: *A treatise on the construction, the history and the practice of the flute*. London: 1928², Musica Rara Reprint 1967, S. 603: Walckiers played the old-fashioned French flute throughout his life, and his well-known excellent instruction book (1829 circa) is written for that instrument, but, in common with many French and German players he trifled with the new flute for a short time, when it was first gaining public favour, without seriously adopting it or discarding the old one. [Walckiers spielte sein Leben lang auf der altmodischen französischen Flöte, und seine wohlbekannte, ausgezeichnete Schule (ca. 1829) ist für dieses Instrument geschrieben, aber, wie viele französische und deutsche Spieler beschäftigte er sich kurze Zeit mit der neuen Flöte, ohne sie jedoch ernsthaft anzunehmen oder gar die alte aufzugeben.

²³ Edward Blakeman: *Taffanel – Genius of the Flute*, New York: OUP 2005, S. 24 [Zusammen verkörperten die vier den Übergangs-Zustand, in dem sich die Kunst des Flötenspiels befand, als eine neue musikalische Welt sich daran mache, die alte abzulösen. Und vielleicht mag der siebzigjährige Walckiers gespürt haben, wie glänzend die Zukunft für die Flöte sein würde in den Händen des fantasievollen neunzehnjährigen Taffanel.] □

²⁴ Rockstro, S. 603





Die Blockflötistin Susanna Borsch

„Der kreative Prozess findet zwischen den drei Polen statt: Komponist, Interpret und Publikum“

Inés Zimmermann im Gespräch mit Susanna Borsch

Susanna Borsch gehört zu den Menschen, die schon bei der ersten Begegnung einen bleibenden Eindruck hinterlassen. Ihre unkomplizierte, offene Art weckt das Interesse an dieser sympathischen Künstlerin, die sich als Blockflötistin vor allem der zeitgenössischen Musik mit Elektronik widmet. Ihre Programme lassen die Gräben zwischen westlicher und östlicher Kultur verschwinden und öffnen die Grenzen zwischen traditionellem Konzertbetrieb, Theater und Performance.

Seit sie 1994 zum Studium nach Amsterdam kam, lebt sie dort und fühlt sich wohl. Die liebenswerte niederländische Eigenart, sich selber nicht zu ernst zu nehmen, ist an diesem Samstagvormittag in der Nähe der Muiderpoort Station zu spüren. Die halbe Stadt zieht auf Fahrrädern vorbei, es wird geschwatzt und gescherzt. Man versteht mit einer fröhlichen Leichtigkeit zu leben.

In diesem multikulturellen Schmelziegel der größeren Städte Hollands haben künstlerische Projekte jeder Art ihren Platz und finden weitgehende Akzeptanz. Seit Frans Brüggen in den 60er Jahren eine Renaissance der Blockflöte auslöste, herrscht in den Niederlanden immer noch ein besonders Klima für Interpreten, Dozenten, Komponisten und Flötenbauer, die sich bewusst dieses Instrument ausgesucht haben und sich ihm widmen. Dazu kommt die Tatsache, dass es in Holland ein geschultes und treues Publikum gibt, das Blockflötenkonzerte auf höchstem Niveau sowohl mit Alter als auch mit Neuer Musik zu genießen und zu würdigen versteht.

Susanna Borsch: Ohne den Einsatz und die Ernsthaftheit meiner Lehrerin Silke Kühner wäre ich vielleicht nicht bei der Blockflöte geblieben. Mit sehr viel Energie bereitete uns Silke, die später eine Freundin der Familie wurde, auf Wettbewerbe vor und legte großen Wert auf kontinuierliche Ensemblearbeit. Ich spielte von Anfang an Kammermusik. Diese

Lehrjahre kamen mir später sehr zugute. Um sich den Zugang zu zeitgenössischer Musik und unterschiedlichen Musikstilen zu erarbeiten, besuchte Silke Konzerte und Workshops, hörte sich Aufnahmen an und nahm an Symposiumen und anderen Blockflötenveranstaltungen teil. Seit ich 11 oder 12 war, nahm sie mich mit und ermutigte mich, selbst auf die Suche zu gehen.

Inés Zimmermann studierte Blockflöte und Traversflöte in Berlin, Amsterdam, Bologna und Kopenhagen. Sie ist neben ihrer Unterrichtstätigkeit einen Teil des Jahres als Solo- und Ensemblemusikerin in den EU-Staaten unterwegs; komponiert für ihre Schüler und arbeitet als Musikjournalistin und Autorin. In Kooperation, u. a. mit dem Suhrkamp Verlag, entstehen seit 2002 „Literatur & Musik“-Projekte, die mit verschiedenen Sprechern realisiert werden. 2009 wird sie in einem Berlinprogramm mit Texten von Tucholsky und Walser und einem weiteren Schiller-Abend zu hören sein. Sie lebt in Freiburg i. Br.



Neben der Teilnahme am Wettbewerb *Jugend musiziert*, was mir eine Handvoll erste Bundespreise einbrachte, trat ich regelmäßig auf und machte mit meinem Familienensemble, in dem neben Silke und mir auch mein Bruder Sebastian, meine Schwester Julia und meine Mutter Hella mitspielten, unvergessliche Konzertreisen nach Schweden. Wir wohnten bei Freunden auf einem typischen alten Bauernhof mit Katzen, Hunden, Esel und Kühen, übten auf einem Consort von Ture Bergström und sammelten Blaubeeren und Pilze. Nach den Konzerten feierten wir mit Chips und Lachs.

Als ich 18 war, gründete ich mit zwei vormaligen *Jugend-musiziert*-„Konkurrenten“, Natalie Pfeiffer und Martin Schmeding, das Trio *Les Doux Siffleurs*, in dem wir uns selbstständig auf Wettbewerbe vorbereiteten. Diese Zusammenarbeit war unglaublich anregend. Martin (Hannover) und Natalie (Berlin) wussten durch ihr Jungstudium schon so viel, und ich war sehr glücklich und inspiriert, mit Gleichaltrigen und Gleichgesinnten zu spielen.

Mit 19 wollte ich das Musikstudium auch ausprobieren, um zu sehen, wie weit ich damit kommen könnte. Das Studium in Amsterdam war dann sofort irgendwie „richtig“ und entwickelte eine Eigendynamik, die mich mitriß.

In Amsterdam hat Walter van Hauwe während seiner gesamten Lehrtätigkeit im Blocksystem unterrichtet. Der Block war und ist eine Meisterklasse, die monatlich während einer Woche stattfindet. Mit Platz für ungefähr 25 Studenten wird neben einer individuellen Unterrichtsstunde eine passive Teilnahme an allen anderen Lektionen vorausgesetzt, um sowohl vom Hauptfachlehrer als auch voneinander zu lernen.

Im Block in Amsterdam erwirbt man die Fähigkeit, fast alles anhören zu können, ohne die Ruhe oder das Selbstvertrauen zu verlieren. Jeder darf hier sein Ding machen und wird nicht kleingeredet, und das gilt auch für die Kunstszenen im allgemeinen. Kollegen, die nach

Holland kommen, schätzen die engagierte und anregende Stimmung. Der Kontakt ist herzlicher. Wahrscheinlich ist etwas dran am Mythos der berühmten holländische Toleranz und Akzeptanz.

Am Ende jeder Unterrichtswoche gab es ein Konzert, „voorspelavond“ genannt. Im Anschluss daran diskutierte man erst einmal mit den anderen Studenten und dem Publikum in der Kneipe und holte sich dann am Freitagmorgen von Walter und Paul Leenhouts, dem anderen Blockflötendozenten, eine offizielle Kritik ab.

Die interessanteren Kritiken gab Walter meistens bei zeitgenössischer Musik. Dieser Literatur widmete er viel Aufmerksamkeit und war in seiner Kritik sehr ausführlich, was mich neben meinem eigenen Interesse für Neue Musik wohl auch dazu brachte, mich darauf zu konzentrieren.

Schon in den ersten Jahren überschnitt sich das Studentenleben mit dem Musikerleben, denn das Ensemble Les Doux Siffleurs wurde durch den Deutschen Musikwettbewerb in die Bundesauswahl Junger Künstler aufgenommen und spielte bis zu 40 Konzerte im Jahr. Susanna Borsch spielte zu der Zeit auch im Blockflötenquartett Malle Symen und konnte u. a. durch ein Last-Minute-Einspringen für den kranken Paul Leenhouts im Concertgebouw mit dem Amsterdam Loeki Stardust Quartet wichtige Erfahrungen sammeln. 1998 legte Susanna Borsch das Lehrdiplom ab. Nach zwei Jahren, in denen sie durch das „Talentprogramm an Niederländischen Hochschulen“ gefördert wurde, folgte das Konzertdiplom.

Viele der Ensembles, in denen sie inzwischen spielt, hat sie selbst gegründet. Jede Gruppe repräsentiert für sie unterschiedliche Interessen und Facetten der Neuen oder Alten Musik. Mit Interval Chamber Amsterdam, einem Ensemble, das sich auf mikrotonale Literatur spezialisiert hat und sich durch den Einfluss nicht-westlicher klassischer Musik auf zeitgenössische

westliche Musik inspirieren lässt, trat sie in den Jahren 1999–2001 auf. Auch bei dem Axyz Ensemble spielt der Einfluss nicht-westlicher Musik mit ihrer Mikrotonalität, ihren Ornamenten und rhythmischen Patterns eine große Rolle.

Gerade haben wir mit dem Projekt *Medcezir – Ebbe und Flut* eine Zusammenarbeit mit fantastischen türkischen Musikern eingeleitet. Das Programm besteht aus neuer türkischer Musik, arrangierter Volksmusik, klassischer türkischer Musik und Improvisationen, die ineinander übergehen und eine Einheit bilden. Die Verbindung von alt und neu, einfach und kompliziert, emotional und analytisch, entspannt und exaltiert, macht dieses Projekt so eindrucksvoll.

Zurückblickend war 2003 ein ereignisreiches Jahr für mich, da es sowohl das Gründungsjahr des *Axyz Ensembles*, *Hexnut* und der Anfang meiner Mitarbeit beim *Karnatic Lab* war, alles Projekte, die ich mit meinen Kollegen Ned Mc Gowan und Gijs Levelt realisiert habe. Beide sind inzwischen zu guten Freunden geworden.

In den Jahren davor habe ich es immer genossen, in bestehenden Ensembles zu spielen. Es war ein besonderer Moment, als ich bei einer USA-Tournee von den *Loekis* dabei sein konnte. Das *ALSQ* hatte für mich immer eine Vorbildfunktion und war für mich so inspirierend und wichtig, wie Frans Brüggen für seine Generation. Aber was ich immer wirklich wollte und nun realisieren konnte war, mit Leuten meines Alters etwas Neues aufzubauen, neue Wege zu gehen und Erfahrungen zu machen.

Ned, Gijs und ich bilden zusammen mit unserer Buchhalterin Ernestien Lammen das *Karnatic Lab*. Wir organisieren eine experimentelle Konzertreihe mit 10 Konzerten im Jahr, haben unser eigenes Plattenlabel, sind immer auf der Suche nach neuen Talenten und hatten bis einschließlich 2008 ein schickes Büro im Muziekgebouw aan't IJ. Bis 2008 hat uns die Stadt Amsterdam mit einer vierjährigen Förderung unterstützt. Das bedeutete, dass wir uns eine finanzielle Beraterin und ein Büro leisten

konnten und für unsere Organisationsarbeit auch eine bescheidene Summe abfiel. Eine zukünftige Erweiterung dieser finanziellen Förderung, die wir für neue Pläne und eine Intensivierung und Ausweitung unserer Aktivitäten beantragt hatten, wurde vom Kulturministerium leider nicht bewilligt und unser sowieso schon kleines Budget gekürzt. In Zukunft werden wir die organisatorischen Aktivitäten im Rahmen des *Karnatic Lab* einschränken müssen. Auf der einen Seite ist es frustrierend, nicht weitermachen zu können. Aber wenn man das Glas als halbvoll statt halbleer ansieht, gewinnen wir so wieder mehr Zeit für eigene individuelle Projekte.

Der Wegfall der Subventionen wird vor allem die Künstler treffen, die davon einen Teil ihres Lebensunterhalts bestritten haben.

Bisher habe ich immer von meinen Konzerten und Kursen leben können und war früh selbstständig, was mir wichtig war. In der nächsten Zeit wird sich zeigen, ob dies für mich und Kollegen in einer ähnlichen Situation noch möglich ist.

*2004 wurde Susanna Mitglied des bereits bestehenden Ensembles *Electra*: vier Nationalitäten, vier verschiedene Instrumente, vier Frauen mit einem Hang zur manchmal ironischen Selbstdarstellung, die mit Programmen wie *Witches & Bitches*, *Electra and Film*, *Industry* und dem gerade auf einer CD/DVD erschienenen Able to be eine anspruchsvolle Bühnenshow bieten, die mit Video- und Audioeinspielungen, Requisiten und Elektronik zeitgenössische, vorwiegend niederländische Musik präsentiert. Komponisten wie Louis Andriessen, Corrie van Binsbergen, Donnacha Dennehy, Jacob ter Veldhuis, David Damm und Ron Ford schreiben für *Electra* und entwerfen gemeinsam mit dem Ensemble ein multimediales Kunstwerk.*

Die Projekte mit *Electra* sind spannend, aber aufwendig und müssen Jahre im voraus geplant werden. Wir brauchen Geldgeber, um unsere Wünsche und Vorstellungen realisieren zu kön-

nen. Jedes Programm ist auf seine Art neu und einzigartig. Die Resonanz von Publikum und Presse war bisher ausgesprochen positiv. Es gab viel Lob und gute Kritiken, was auch dazu geführt hat, dass wir auf großen Festivals auftreten konnten. Leider haben viele der Stiftungen Geld in der Finanzkrise eingebüßt, und die Finanzpläne des Kulturministeriums haben sich dieses Jahr drastisch geändert. Es bleibt abzuwarten, ob wir die schon vorhandenen Ideen und Pläne auch werden umsetzen können.

Unterrichtest du auch?

Im Moment gebe ich ab und zu Kurse und war im letzten Sommer in Surrey (England), um während der Woodhouse Recorder Week zu unterrichten. Meine Kollegin Annabel Knight hatte alles wunderbar organisiert, und ich war von dem hohen Niveau und der Flexibilität der jugendlichen Teilnehmer sehr angetan. Sie konnten sich innerhalb weniger Tage auf die Instrumente und das Transponieren umstellen und fanden schnell heraus, wie sie auf den Consortblockflöten einen guten Klang erzeugen konnten. Auch mein Kurs über Elektronik wurde sehr gut angenommen. Am Juniorday kamen fast 80 Kinder zu Besuch, spielten mit, waren begeistert und wollten alles wissen.

Wie teilst du dir deine Zeit ein?

Geld hin oder her: im Büro vom *Karnatic Lab* gibt es immer etwas zu tun, aber mein Hauptinteresse gilt dem neuen Repertoire. Die meisten Stücke, die für mich geschrieben werden, sind eine Kombination von Blockflöte und Elektro-



nik. Am liebsten bediene ich alle elektronischen Hilfsmittel, die ich benutze, selbst. Das Programmieren von Computerprogrammen oder Multieffektprozessoren gehört dabei genauso dazu, wie die Live-Bedienung beim Spielen auf der Bühne. Ich bin gerne unabhängig und mag es, wenn ich den elektronischen Teil der Kompositionen selbst vorbereiten kann und es selbst in der Hand habe, ob alles funktioniert. Das gibt mir die Kontrolle darüber, wie das Endprodukt letztlich klingt. Bei der Aufführung der Werke mit Verstärkung, ist es allerdings immer wichtig, einen Tontechniker dabei zu haben, der als Außenstehender den Klang optimal mischen kann.

Mir war es immer wichtig, einfache Pedale einzusetzen, um dem Zuhörer die Möglichkeit zu geben, nachzuvollziehen, was musikalisch passiert, und wie die verschiedenen elektronischen Apparate arbeiten. Angefangen

habe ich mit Gitarren-Effekt-Pedalen, für andere Stücke benutze ich inzwischen auch Sample-Programme (z. B. LiSa), Loop-Stationen oder komplexere Maschinen. Ich hoffe, dass in diesen Fällen musikalisch deutlich wird, wofür die Elektronik benutzt wird. Das Spielen mit Knöpfen oder das Eintauchen in die Software interessiert mich weniger und steht mir offen gesagt bei der musikalischen Arbeit manchmal auch im Weg, da ich mich dann weniger auf den musikalischen Inhalt konzentrieren kann.

Das Einstudieren ist ein langwieriger Prozess und beginnt mit einer Rohfassung. Ein ebenso wichtiger Abschnitt der Arbeit an einem neuen Stück beginnt, nachdem ich es zum ersten Mal

vor Publikum aufgeführt habe. Die Konzerte der *Karnatic-Lab*-Konzertreihe sind open-minded Konzerte, in denen verschiedene Musiker ihr „work in progress“ vorstellen. Hier trifft man Musiker mit den unterschiedlichsten Ansätzen für Neue Musik und kann die Resultate, die mehr oder weniger fertig sind, hinterher zwanglos diskutieren. Für mich ist es ein perfekter Ort, um neue Stücke auszuprobieren, danach zu verändern, sie spielbarer und plausibler zu machen. Manche Dinge sehen auf dem Papier gut aus, lassen sich aber nicht realisieren. Einige Ideen kommen einem überhaupt erst während der intensiven Arbeit mit dem Stück. Und auch Komponisten lernen, je länger sie für ein Instrument schreiben, immer besser und zielgerichteter für dieses Instrument zu komponieren. Dies wurde mir durch die langjährige Zusammenarbeit mit einigen Komponisten bewusst, die Solowerke für mich geschrieben haben (z. B. Mike Vaughan). Auch bei *Hexnut*, für das Ned McGowan die meisten Werke schreibt, wird die Blockflöte immer gezielter eingesetzt, weil Ned mit den Stärken und Schwächen des Instruments besser umzugehen gelernt hat.

Die Zusammenarbeit mit den Komponisten ist für mich wichtig und bereichernd, auch wenn es Situationen gibt, in denen ich sage: nein, das will ich nicht auf der Bühne machen. Jedes Stück eröffnet neue Möglichkeiten, die ausprobiert und dann auch wieder verworfen werden können. Der kreative Prozess findet zwischen den drei Polen statt: Komponist, Interpret und Publikum.

Wenn ich heute ein Recital spielen würde, fändest du in meinem Gepäck neben meinen Blockflöten und Noten folgendes: Mikrophone, Effekt-Pedal, Multi-Effekt-Geräte, viele Kabel und Netzteile, ein MIDI-Pedal, um zwischen Pre-Sets hin- und herschalten zu können, und eine Loop-Station. Das ist nur die Minimal-Ausstattung, wiegt aber ca. 25 kg.

Gibt es für dich einen Unterschied zwischen Solo- und Ensemblearbeit?

Es war ein wichtiger Schritt für mich, meine Solo-CD *Off-limits* einzuspielen. Die Produktion hat mehr als ein Jahr an innerer Vorbereitung in Anspruch genommen, die Aufnahme war dann im Februar 2006 und die CD erschien 3 Monate später. Inzwischen erscheint mir aber die Arbeit im Ensemble logischer. Ein gutes Beispiel für ein gelungenes Consortprojekt ist *O Consort Português Mal Temperado*, zu dem ich im vergangenen Jahr von Pedro Sousa Silva nach Portugal eingeladen wurde. Er hatte für sein Quintett *A Imagem da Melancolia* ein Projekt mit Orgelmusik eines Manuskripts aus der Bibliothek in Braga organisiert, für das er 8 Blockflöten brauchte. Mit 6 Konzerten in sechs verschiedenen Städten Portugals und anschließender CD-Aufnahme, die bei Challenge Records herauskommen wird, war dies ein herrlich intensives Erlebnis.

Mezzaluna ist eines der gemeinsamen Projekte mit meinem Mann Adrian Brown, das aus der Zusammenarbeit von Peter van Heyghen und Adrian entstand. Peter und Adrian betrieben intensive Forschungen, um mehr über das Originalrepertoire und die Instrumentenkunde der Blockflöte herauszufinden. Am Anfang war *Mezzaluna* dazu da, bei dem Utrechter Symposium *Musicque de Joye* 2003 Klangbeispiele hören zu lassen. Inzwischen ist es ein festes Ensemble unter der Leitung von Peter mit Raphaela Danksagmüller, Patrick Denecker, Thomas List, Sebastian Marq und mir. Die Instrumente sind von Adrian, und wir spielen Renaissancemusik zwischen 1480–1630. Unsere erste CD-Aufnahme heißt: *Recorders greate and smale – Music for the English Court Recorder Consort* und wird Ende 2009 beim Label Ramee erscheinen.

Nach wie vor spiele ich unheimlich gerne solo. Trotzdem finde ich es sowohl für das Publikum als auch für mich ziemlich hart, ein ganzes Soloprogramm anzuhören bzw. zu spielen. Aber für Recitals oder kürzere Programme, in denen man seine neuen „Erkenntnisse“ vorstellt, die aus der Zusammenarbeit mit Komponisten entstanden sind, ist es absolut plausibel

und notwendig. Gerade weil man bei der Blockflöte noch so viel erklären muss, hilft mir mein Solorepertoire, unterschiedliche Aspekte mit verschiedenen Instrumenten, Lagen, Techniken und Klangfarben zu verdeutlichen.

Was ist Erfolg?

Wenn man machen kann, was einem Spaß macht, die Arbeit von Kollegen und Publikum geschätzt wird und man davon leben kann. Für mich ist die Größe des Publikums kein Maßstab für die Qualität meiner Arbeit. Mit einigen Ensembles spielen wir vor ausverkauften Häusern, manchmal sind es nur eine Handvoll guter Freunde. Wichtig ist, sich selbst treu zu bleiben und nicht zu viele künstlerische Kompromisse machen zu müssen.

Und wie geht es weiter?



Der Radiosender für Freunde der Blockflöte

studio@recorder-radio.com
Am Berg 7, D-36041 Fulda, Tel: +49 (661) 53 8 52

Ob sich meine Pläne weiterhin realisieren lassen, hängt u. a. davon ab, was kulturpolitisch in Holland in den nächsten Jahren entschieden werden wird. Ob ich noch auf der Bühne stehe, wenn ich 50 bin, wird sich zeigen, aber solange es noch ein Publikum gibt, das an meiner Arbeit interessiert ist, wird die Versuchung dazu wohl bleiben. □

Blockflöten
des Hochbarock und
der Renaissance

R.K.
EHLERT

Meisterwerkstatt für Blockflötenbau
Gartenkamp 6 Tel.: (0 51 41) 93 01 81
D-29229 Celle info@ehlert-blockfloeten.de

www.ehlert-blockfloeten.de

Michael Schneider

mis en concert. Ein Beitrag zur Aufführungspraxis nicht nur für Blockflötisten

Blockflötisten sind ständig auf der Suche nach neuem, dankbarem und gehaltvollem Repertoire. Besonders Musik für Traversflöte, aber auch Oboen- und Violinwerke sind die häufigsten Opfer von meist um eine Terz, aber zuweilen auch bis zu einer Quinte oder Oktave aufwärts transponierten Arrangements. Einige dieser Transkriptionen sind bereits seit so langer Zeit im Standard-Repertoire der Blockflöte vorhanden, dass man sich gar nicht mehr fragt, ob es überhaupt musikalisch sinnvoll ist, die Stücke in dieser Form zu spielen: dazu gehören Telemann-Fantasien (deren Schreibweise bekanntlich erheblich von Telemanns spezifischer Blockflötensprache abweicht), die *Follia* von Corelli (wo man sich immerhin noch auf eine zeitgenössische Version berufen kann), die Castello- und Fontana-Sonaten oder die Solo-Partita für Flöte von J. S. Bach.

Es soll aber in diesem Beitrag nicht mein Thema sein, die Fragwürdigkeit solcher transponierter Versionen zu diskutieren. Ich will vielmehr auf eine Spielart von „Aufführungspraxis“ verweisen, die historisch ausreichend dokumentiert ist, aber bislang noch fast keinen Eingang in unsere heutige Musikpraxis gefunden hat – und dies, obwohl sich hier regelrechte „Goldminen“ erstklassigen Repertoires ausmachen



Michael Schneider studierte Blockflöte zwischen 1973 und 1978 u. a. bei Günther Höller (Köln) und Walter van Hauwe (Amsterdam). Heute wirkt er als Flötist und Dirigent (CAMERATA KÖLN, La Stagione Frankfurt) und lehrt an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt/M., deren Vizepräsident er z. Z. ist.

lassen: die Praxis des „mettre en concert“, die vor allem im französischen Stilbereich zu dokumentieren ist.

Charles Dieupart macht es uns vor: hier besitzen wir wirklich ein einzigartiges Dokument darüber, dass – und auch wie – Cembalosuiten in einer Version mit Melodieinstrument und Basso continuo (in der Regel also mit zwei weiteren Spielern) aufführbar sind. Der Originaldruck, der sowohl die Version für Cembalo solo als auch Stimmhefte für Blockflöte oder Violine enthält, gibt genau darüber Aufschluss, was in der jeweiligen Fassung instrumentenspezifisch ist und was als gemeinsame Grundsubstanz zu gelten hat. Außer in der Besetzung gibt es in den beiden Versionen zahlreiche Abweichungen bezüglich Ornamentik, Harmonik und Stimmführung. (s. *Notenbeispiel 1*)

Zum Wesen hochbarocker Musik gehört es, dass sie in verschiedenen Entfaltungszuständen erscheinen kann, ohne ihre Identität zu verlieren: Bachs *Preludio* aus der *Partita E-Dur* für Violine kann ebenso in einer Version mit solistischer Orgel, Streichorchester und Bläsersatz erklingen. Es bleibt bei derselben „genetischen“ Substanz, nur in einem unterschiedlichen Entfaltungsgrad: Das Werk ändert sein Äußeres, seine Erscheinungsform, aber nicht seinen inhaltlichen Kern. Nicht zuletzt gehört es zum Wesen einer einerseits durch Realisierung des Generalbasses, andererseits durch das Desiderat freier Ornamentationskunst der Interpreten definierten Musik, dass diese nicht in einer bis ins Letzte „auskomponierten“, definitiven Form, sondern in einer immer wieder neu zu erstellenden Weise umgesetzt werden muss.

Wie das Klavier im 19. Jahrhundert so sprach im 18. Jahrhundert das Cembalo eine „lingua franca“: Der Cembaloklang ließ der Fantasie

Notenbeispiel 1: Ch. Dieupart: Beginn der Gigue aus Suite Nr. V F-Dur;
 a: Cembalo solo,



b:
 Flötenstimme mit Basso continuo



freien Lauf und war nicht festgelegt wie die Ausdrucksspektren einer Block- oder Traversflöte: hier möchte er eine Gesangslinie mit Begleitung suggerieren, hier zwei Trompeten mit Pauke, dort eine polyphone Vokalstruktur oder eine virtuose Violinfiguration mit Basso continuo. Dass Bach später Werke mit konzertierender Violine durch Cembalo-Arrangements ersetzen konnte, beweist, dass der Weg zwischen einer „farbigen“, instrumentalen Ausführung und einer „neutralen“ Ausführung auf dem Cembalo, die vor allem die Phantasie des Hömers anregte, in beide Richtungen gangbar war.

Auch Telemann schreibt im Vorwort seiner *Kleinen Kammermusik* 1716, dass man die Partien auch gut nur mit einem Cembalo alleine aufführen könne. Diese Idee des Ideentransfers kommt auch, obgleich hier nicht explizit auf das Cembalo bezogen, zum Ausdruck in dessen oft (aber meist verstellend verkürzt) zitiertem Ausspruch: „Die Violine wird nach Orgel-Art traktieret / die Flöt' und Hautbois trompeten-gleich verspüret / die Gamba schlendert mit, so wie das Bässchen geht, / nur dass noch hier und da ein Triller drüber steht. / Nein, nein, es ist

nicht gnug, dass nur die Noten klingen, dass du der Regeln Kram zu Markte weißt zu bringen. / Gib jedem Instrumente das, was es leiden kann, / so hat der Spieler Lust, du hast Vergnügen dran.“

Aber Dieuparts Edition ist ja kein Einzelfall, sondern Beleg für eine offenbar in vielen Facetten geübte Praxis. Weitere Untersuchungen darüber führen zu einer faszinierenden Vielfalt von instrumentalen Darstellungsmöglichkeiten. (Hier ist der Begriff „Aufführungs-praxis“ einmal wirklich absolut treffend!)

Zunächst eine (keineswegs erschöpfende) Auswahl von Quellen, bei denen sich Hinweise über die Ausführung von Cembalowerken unter Einsatz von Melodieinstrumenten finden:

Élisabeth Jacquet de la Guerre: *Les Pièces de Clavecin Premier livre* (1687). Bezuglich der Besprechung dieser Veröffentlichung im *Mer-cure galant* (März-Ausgabe 1687) findet sich der Hinweis: „La pluspart des Pièces sont propres à estre jouées sur un dessus de Violon ou de Viole avec une Basse.“

Einen zweiten Band (aber nicht ein Second livre, sondern eine neue Edition) veröffentlichte die Komponistin 1707 als *Pièces de clavecin qui peuvent se jouer sur le violon*. Hier findet sich also der explizite Hinweis auf das Melodieinstrument auch im Titel.

Bemerkenswert an beiden Editionen de la Guerres ist, dass nicht völlig klar wird, in welcher Funktion die Instrumente zum Cembalo hinzutreten oder es ersetzen können. Weder enthalten die Ausgaben Einzelstimmen wie bei Dieupart noch ist die Schreibweise des Cembalosatzes durchweg einfach als Melodiestimme und Bass zu lesen: die erste Edition enthält auch cembalo-idiomatische Préludes-non-mésurés, bei denen eine Ausführung durch Melodieinstrumente ausgeschlossen werden kann. In der zweiten Edition wird der Umfang der Violine teilweise auch unterschritten.

Robert de Visée hingegen ediert 1716 in Paris *Pièces de Theorbe et de Luth* herausgegeben „mises en Partition Dessus et Basse“. Bereits im Vorwort zu seinem *Livre de Guitare* (1682) hatte er in der Vorrede bemerkt „je me suis attaché au chant le plus che j'ai pû pour les rendre au moins naturelles ... pour la satisfaction de

ceux qui voudront les jouer sur la clavecin, le violon et autres instruments.“

Hier finden wir also den umgekehrten Fall wie bei de la Guerre: Es handelt sich um Kompositionen für die Theorbe und die Laute. Im Druck veröffentlicht sind sie aber nicht in lautenüblicher Tabulatur, sondern eingerichtet für Melodieinstrument und Bass.

Ein besonders schönes Beispiel der Praxis des „mettre en concert“ findet sich in den *Pièces de Clavecin par Gaspard le Roux* von 1705. Auch hier gibt es dem Cembalo vorbehaltene Préludes-non-mésurés. Aber bei allen anderen Stücken (darunter auch eine fulminante Chaconne) ist jeweils unter der Cembalo- eine Partiturversion des jeweiligen Stücks abgedruckt. Diese enthält noch eine neu hinzukomponierte zweite Stimme („Contre-partie“), wodurch ein Triosonatensatz entsteht. Bei der genannten Chaconne ergibt diese zweite Stimme eine Partie in Bratschenlage. (Notenbeispiel 2)

1734 veröffentlicht **Pierre Février** *Pièces de Clavecin* („Plusieurs de ces Pièces pourrons aussy s'executer sur les autres instruments les plus en usage“). Eine Besonderheit dieser Edition ist, dass sie zwei dreistimmige Fugen enthält, die so gar nicht dem üblichen Bild französischer *Pièces de clavecin* entsprechen wollen.

Das Königsbeispiel der Praxis des „mettre en concert“ bietet natürlich **J. Ph. Rameau** mit sei-

Notenbeispiel 2: Gaspard le Roux: Allemande La Vauvert, oben die beiden Systeme für das Cembalo, darunter die Partiturversion

nen 1741 erschienenen *Pièces de Clavecin en concert* für Cembalo, Violine oder Flöte und Gambe oder 2. Violine. Rameau veröffentlicht gleichzeitig auch Versionen einzelner Stücke für Cembalo allein, ausdrücklich als Muster für weitere Arrangements in dieser Art.

Und nicht zuletzt gibt **François Couperin** in seinen 4 Bänden *Pièces de Clavecin* an mehreren Stellen Hinweise auf eine Ausführung durch Flöte bzw. andere Melodieinstrumente (bei dem berühmten *Rossignol en amour*, bei *La juillet* und *Musette de Taverni*). Hans-Peter Schmitz hatte ja bereits vor vielen Jahren in der Reihe *Flötenmusik* eine Ausgabe einiger dieser *Pièces de clavecin* als „F. Couperin: Musik für Flöte“ veröffentlicht (*Le Tic-Toc-Choc, Le Rossignol-en-Amour, Menuets Croisés, Les Bagatelles*).

Ein bemerkenswertes Dokument in diesem Zusammenhang außerhalb des französischen Stilbereichs stellen **Domenico Scarlatti** Sonaten K 77, K 78, K 80 und K 81 dar, die ganz offensichtlich als Cembalosonaten, aber wegen Bezifferungen in der Bassstimmme ebenso für eine Ausführung mit Melodieinstrument und Basso continuo gedacht sind. Auf der Violine lassen sich alle Sonaten spielen. K 81 in e-Moll (mehrstündig) liegt auch sehr gut auf der Traversflöte. Sieht man von den Ziffern in diesen genannten Sonaten ab, so existieren natürlich zahlreiche andere, die sich ohne weiteres „mis en concert“ aufführen lassen: eine spannende Reise durch mehrere Hundert Cembalosonaten, die auch bereits Charles Avison 1744 verführt hat, Versionen in Concerto-grosso-Manier zu erstellen.

Eine Auswertung der Quellen führt zu der Erkenntnis, dass es historisch mehrere Varianten in der Ausführung von Cembalowerken als Kammermusikwerke geben hat:

– Eine Geige spielt leise „joué à demi-jeu“ (Corrette) idiomatische Cembalomusik mit. Die Violine dient aus-

schließlich zur Farbgebung und um Cembalonoten länger durchklingen zu lassen. (de la Guerre?).

- Ein oder mehrere Melodie- bzw. Bassinstrumente spielen mit, übernehmen hier und da auch melodische Funktionen, während das Cembalo dann in auskomponierte Begleitstrukturen wechselt. (Rameau)
- Die Cembalostücke werden komplett mit Melodieinstrument und Bass oder z. B. als Duette für 2 Melodieinstrumente gespielt: Das Cembalo, sofern es nicht durch eine Laute als Akkordinstrument ersetzt ist, übernimmt Generalbassfunktion. (Dieupart, Couperin)
- Ein Cembalostück wird von zwei Cembalisten gespielt (le Roux, Couperin): Der erste spielt das Stück wie notiert, der zweite die „contre-partie“ in der rechten Hand und links denselben Bass wie der erste. (s. Notenbeispiel 3: Couperin „La Létiville“ aus *Ordre 16*)

Lassen Sie mich nun einerseits auf einige dieser Quellen näher eingehen und dann untersuchen, inwieweit uns die Praxis des „mettre-en-concert“ bei der Eroberung neuen Repertoires nützlich sein kann:

Notenbeispiel 3: François Couperin: La Létiville

François Couperin: Pièces de clavecin, Bd. I-IV

Wer die vier Bände von Couperins *Pièces de Clavecin* durchblättert, findet in erstaunlicher Klarheit zwei unterschiedliche Typen von Schreibweisen vor: einmal Stücke, die aus einer melodiösen Oberstimme und einem Basso continuo gebaut sind (Typ I) und solche, die voll und ganz aus der Idiomatik des Cembalos empfunden und nicht ohne weiteres auf Melodieinstrumente und Bass transferierbar sind (Typ II), wie *Les Baricades mystérieuses* aus *Ordre VI* (das aber wiederum wunderbar auf einer Laute spielbar ist!).

Diese Oberstimme in der rechten Hand des Cembalos von Typ I hält enge Umfangsgrenzen ein: viele unterschreiten nicht d¹, andere nicht c¹, zuweilen (bei b-Tonarten) ist auch b die tiefste Note. Auch die Gestalt der Bassstimme ist in der Regel klar zu erkennen. Einer Ausführung „mis en concert“ steht also nichts im Wege, sofern man zuweilen einige der absolut cembalospezifischen Notationsweisen („Überlegato“, Style brisé etc.) in Melodie- und Continuostimmen überführt. Dazu bedarf es aber in den seltensten Fällen überhaupt einer neuen Niederschrift. Man kann zumeist bequem aus der Cembaloverision spielen. Natürlich wird es sich immer um eine Auswahl aus den einzelnen

Ordres handeln, da keines durchgehend der einen oder anderen Schreibweise verpflichtet ist (bei einer Ausführung auf dem Cembalo ist es ja auch nicht so gedacht, dass man unbedingt ein komplettes „Ordre“ hintereinander spielt).

Von den ca. 220 Stücken (je nach dem, ob man inhaltlich zusammenhängende Stücke einzeln oder getrennt zählt, sind es etwas mehr oder weniger) in den 4 Büchern lassen sich etwa 150 im Prinzip aus den originalen Cembalonoten als Werke für Melodieinstrument und Basso continuo spielen. Das vierte Buch enthält die meisten cembalospezifischen Stücke, die nur unter Schwierigkeiten einzurichten wären.

Notenbeispiel 4: François Couperin: L'Atalante

Notenbeispiel 5: François Couperin: Le Rossignol-en amour, mit Anmerkung des Komponisten, dass dieses Stück am besten auf einer Traversflöte gelingen kann, wenn es denn gut gespielt ist!



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.

einfaich anrufen: 02336 - 990290

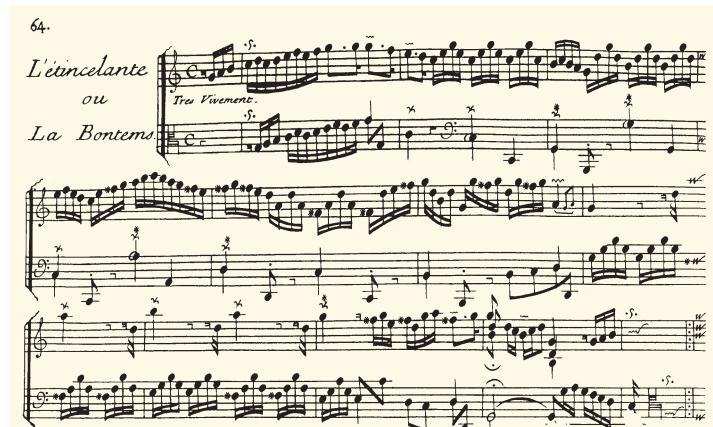
early music im Ibach-Haus
 Wilhelmstr. 43 · 58332 Schwelm · info@blockfloetenladen.de · www.blockfloetenladen.de

Durch die Umfänge der Melodiestimmen lassen sich mögliche Instrumentenzuordnungen treffen: mit Violine kann man alle Stücke von Typ I ausführen, ganz besonders solche wie *La Muse Victorieuse* (*Ordre 25*, hinunter bis g), *L'Atalante* (*Ordre 12*, hinunter bis h, s. *Notenbeispiel 4*) oder *Le Reveil-matin* (*Ordre 4*). Die zahlreichen *Pièces* in D-Dur sind zumeist ohne Probleme mit Voice-Flute oder Traverso spielbar, zuweilen auch auf Sixth Flute, wie das berühmte *Le Rossignol-en-amour* (*Ordre 14*, s. *Notenbeispiel 5*), das schon Dolmetsch in seiner alten Ausgabe mit *Le Rossignol Vainqueur* aus demselben *Ordre* gekoppelt hatte. Sehr schön gehen auch z. B. das *Menuet* (Schlussstück von *Ordre 9*) oder *La Linote éfarouchée* aus dem *Ordre 14*. Auf einer Sopranblockflöte in c liegen ganz wunderbar *L'Étincelante ou La Bontems* (*Ordre 11*, s. *Notenbeispiel 6*), die *Papillons* (*Ordre 2*) oder *Der Aal* (*L'anguille*, *Ordre 22*). Aber

auch die bei Dieupart geforderte Flute de quatre findet reichlich „Futter“ bei Stücken in b-Tonarten wie *Les Moissoneurs* (*Ordre 6*). Interessant sind zudem einige Stücke, bei denen die Oberstimme im Alt-bzw. im Tenorschlüssel notiert ist und die dennoch klar dem Typus I zuzuordnen sind. Sie eignen sich hervorragend für eine Ausführung mit solistischer Gambe und B. c. (z. B. *Les plaisirs de Saint Germain-en-Laye* (*Ordre 1*), *La Chazè* (*Ordre 7*), *La Castelane* (*Ordre 11*) oder *La Distraite* (*Ordre 16*).

64.

L'Étincelante
ou
Tres Vivement.
La Bontems



Notenbeispiel 6: François Couperin: *L'Étincelante ou La Bontems* (sic!)

Jean Philippe Rameau

Rameau ist einer der Hauptzeugen für die Praxis des „mettre en concert“, zumal er ganz bewusst in seinem Druck zwei Versionen gegenüberstellt: eine für Ensemble, eine für Cembalo. Er regt ausdrücklich an, sämtliche *Pièces de clavecin en concert* auch als Stücke für Cembalo allein zu spielen. Und wie man dabei genau vorgeht, zeigt er anhand von 4 Beispielen: *La Livri*, *L'Agacante*, *La Timide* und *L'Indiscret*. Die Besonderheit seiner Publikation liegt darin, dass er in der Hauptsache die „Concert“-Fas-

sung publiziert und mit den genannten Titeln nur Musterbeispiele für eine Reduktion in Solo-Cembalostücke liefert.

Rameaus Œuvre ist insofern verschieden von allen anderen Beispielen dieser Praxis, als er sehr viel weiter geht: Er nutzt das Melodieinstrument und die Gambe nicht, um nur einen zweistimmigen Satz mit Generalbass auszuführen wie Dieupart, sondern er schreibt weitgehend unabhängige Stimmen, die jedoch niemals eine andere Funktion haben, als das eigentliche Cembalo-Stück zu „kolorieren“ und durch zusätzliche Bewegung, zusätzlichen Klang und eine große Palette an Klangfarben zu bereichern, während das Cembalo häufig die Melodiefunktion der rechten Hand an die anderen Instrumente abgibt und sich in typisch cembalistischen Begleit-Texturen ergeht. Rameau „orchestriert“ die Cembalo-Piècen geradezu mit seinem Mini-Orchester, deren Mitglieder immer wieder wechselnde Funktionen übernehmen. (s. Notenbeispiel 7)

La Livri

Rondeau gracieux

Notenbeispiel 7a: Jean Philippe Rameau: *La Livri*: „mis en concert“

La Livri

Rondeau

Gracieux

Notenbeispiel 7b: Jean Philippe Rameau: *La Livri*: Cembalo solo

Das Beispiel Rameau ist für die Praxis des „mettre en concert“ eine der wichtigsten Quellen und zeigt, wie kunstvoll eine solche „Umkleidung“ sein kann. Es wäre eine große Herausforderung für uns, sein Verfahren anhand seiner anderen Kompositionen für Cembalo (wie z. B. der *Pièces de Clavessin* von 1706, 1724 bzw. 1731 und 1728) anzuwenden. Interessant und stilistisch legitim wäre dies allemal,

aber es erforderte regelrechtes mutiges „Komponieren“ im Rameauschen Sinne.

Georg Friedrich Händel

Händel pflegte bekanntlich eine sehr eigene Komponierweise: nicht nur, dass er sich niemals scheute, melodische Erfindungen anderer Komponisten deutlich erkennbar in seine Werke zu übernehmen, um sie dann doch immer wie mit Geisterhand in „echten“ Händel zu verwandeln: Die Methode des „self-borrowing“, d. h. der permanenten Wiederverwendung eigener musikalischer Grund-Ideen, ist geradezu eines seiner ureigenen Stilmerkmale, anhand dessen auch Echtheitsbestimmungen durchgeführt werden.

Im Gegensatz zu Bachs Wiederverwendungen früherer Konzeptionen sind die Gestalten jedoch nicht an einen bestimmten Affekt oder Inhaltsbereich gebunden. Sie können sich vielmehr zuweilen geradezu ins Gegensätzliche verkehren, wobei gewisse metrische oder melodische Strukturen gleichbleiben, aber dagegen das Tongeschlecht häufig wechselt: ein menuettartiger Satz wie der Schlussatz der *Blockflötensonate C-Dur* kann auch ganz anders auftreten: als mildes Menuett im *Concerto grosso B-Dur op III, 3* oder als leidenschaftlich-virtuos auftrumpfendes Allegro in der *d-Moll-Suite* für Cembalo.

Es wäre interessant, z. B. einmal die verschiedenen Ausprägungen einer gavotteartigen Struktur aufzulisten, wie sie im Presto-Schlusssatz der *g-Moll-Blockflötensonate* mit durchlaufendem Achtelbass erscheint. In der *Resurrezione* z. B. steht diese „Idee“ in A-Dur und transportiert ein rhythmisch stolz gezacktes, mit Trillern brillant glitzerndes *Allegro e staccato*.

Was ich damit sagen will: Die meisten Sätze in Händels Instrumentalmusik haben eine mehrschichtige Genese und sind nur ganz selten gezielt für einen spezifischen Zusammenhang komponiert. Oft haben Kammer- oder Cembalo-

lomusiken eine „Geschichte“ als Orchesterwerke, ebenso häufig ist es umgekehrt.

Etliche der Einzelsätze aus Sonaten oder Trios tauchen in Oratorien oder Opern als Ouvertüren auf (und verraten sich durch eine genuin zwei- oder dreistimmige Struktur). Dann finden sich aber auch in den Klavierwerken Sätze, die auf frühere Orchester- oder Vokalwerke zurückgehen, wie die *Cembalofuge HWV 607*, die wir schon als Ouvertüre aus der *Brookes-Passion* sowie aus dem *Concerto grosso op. III, 3* kennen. Die Ouvertüre zu *Siroe* enthält in einer Orchesterfassung den Schlussatz der Violin- bzw. *Oboensonate HWV 364a*. Den ersten Satz der *Blockflötensonate B-Dur* finden wir als orchestrale Ouvertüre wieder in der Oper *Scipione*, während deren letzter Satz aber quasi identisch ist mit dem letzten der *Violinsonate in A-Dur*.

Wer auf der Suche nach geeigneten Instrumentalsätzen für sein Instrument ist, kann hier leicht fündig werden. Man schaue nur einmal sämtliche Klavierwerke durch, auch die vielen Einzelstücke außerhalb der großen Sammlung von 1720: hier wimmelt es von Sonaten- und Suitensätzen mit einer melodiösen Oberstimme und B. c. In nichts unterscheiden sie sich von original für diese Besetzung komponierten Werken. Manchmal ist eine Transposition in eine andere Tonart sinnvoll (selten aber Octavierungen und Knickungen). Beispiel: die *g-Moll-Cembalosuite HWV 432* lässt sich fast komplett nach Dieuparts Anweisung auf einer Fourth-flute mit Bass spielen (auch hier hat Händel die Ouvertüre dann später in a-Moll und für Orchester gesetzt für *Oreste* verwendet). Kleine Eingriffe sind nur an einigen Schlüssen in Abänderungen der abschließenden Dreiklangsbrechungen vonnöten (z. B. in der Gigue).

Aus mehreren Fundstellen (Klavierwerke, Oratorien, Opern) lassen sich so regelrechte „neue“ Sonaten für Oberstimme und B. c. zusammenfügen. Ein Beispiel ist die Ouvertüre zur Oper *Orlando*: Satz II (bei dem man deutlich *Pim-*

pinones 3-Personen-Arie als Vorlage von Telemann heraushört) ist eine veritable Gigue für Oberstimme und Bass (die Violastimme ist eine reine Harmonieausfüllung). Wenn ich sie statt in fis-Moll in g-Moll spiele und eine einzige Stelle nicht in der für eine Violine allertiefsten Oktave spiele, habe ich einen wunderbaren Schlussatz für eine „neue“ Blockflötensonate von Händel! (s. Notenbeispiel 8)

Ich bin davon überzeugt, dass dieser Satz auch einmal Teil einer Sonate war, die nicht überliefert ist. Oder die Courante aus der Ouvertüre zu *Theodora* ... oder ... oder!

Johann Sebastian Bach

Wer sich in Bachs Tastenmusik auf die Suche nach geeigneten Stücken für unsere Praxis macht, findet z. B. frühe Ouvertüren-Suiten, die allerdings noch nicht recht spezifisch „bachisch“ klingen und wohl Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten sind. Unter den Orgelwerken gibt es so manche Trouvaille wie den Schübler-Choral: *Wachet auf* – mit Blockflöte: f- f, Choral im Cello, und Generalbass.

Recht ergiebig dagegen sind die sog. *Französischen Suiten*, die vielleicht nur deshalb so hei-

ßen, weil der Einfluss François Couperins in ihnen sehr deutlich nachweisbar ist. Forkel schreibt: „Seinem Zweck nach ist hier der Componist weniger gelehrt als in seinen andern Suiten und hat sich meistens einer lieblichen, mehr hervorstechenden Melodie bedient“. Nicht nur dieser „melodiöse“ Gang der Oberstimme fällt auf, sondern auch, dass Bach in ihr zumindest nach oben streng an einer Begrenzung durch das c³ festhält und auch im Bass bis auf eine kleine Ausnahme das C nie unterschreitet. Die Ausführung einer kompletten Suite durch Melodieinstrumente und B. c. ist aber zumindest ohne größere Eingriffe kaum möglich: besonders in den Couranten und Gigen tritt oft Dreistimmigkeit auf.

Aber Allemande, Menuett und die Gigue der *b-Moll-Suite*, nach Dieupartschem Muster gespielt mit Voice-Flute, Gambe und Laute, sind ein Vergnügen, ebenso wie fast alle Sätze der E-Dur-Suite, gespielt auf Violine mit Generalbass. Solche Einzelsätze, die perfekt ausführbar sind, verlangen vom Continuo-Cembalisten oder -Lautenisten, eine Bezifferung zu erstellen, was nicht immer ganz einfach ist, will man den Ansprüchen an die Komplexität Bachscher Harmonik genügen: gerade der genannte Schübler-Choral zeigt im entsprechenden Kantatensatz eine äußerst kunstvolle Harmonisierung.

Notenbeispiel 8: Gigue aus der Ouvertüre zur Oper Orlando

Betrachtet man einen Satz wie die Gigue der *b-Moll-Suite*, so wird man auch bemerken, dass bei einer Ausführung der Basslinie mit einem Streich- und einem Akkordinstrument sicher nicht beide Instrumente alle Noten spielen sollen, dass man hier vielmehr zwei verschiedene, mehr bzw. weniger diminuierende Stimmen extrahieren muss, wie dies Bach selbst z. B. an mehreren Stellen im IV. Brandenburgischen Konzert beispielhaft belegt.

Eine eher unerwartete Beobachtung in diesem Zusammenhang ist, dass ein Werk J. S. Bachs im Musikleben fast nur in „mis en concert“-Versionen bekannt ist, obwohl es sich originär um ein Cembalowerk handelt: Die *Kunst der Fuge!* Bei der Aufteilung auf mehrere Spieler ergeben sich in den Stimmen oft unlogische Stimmverläufe, wie Pausen oder scheinbare Synkopen, die bei einer Ausführung auf einem Instrument und durch einen Spieler absolut logisch klingen. Nicht zuletzt anhand solcher Indizien ist beweisbar, dass es sich um ein Cembalo- und nicht um ein Ensemblewerk handelt, worauf G. Leonhardt ja schon vor vielen Jahren nachdrücklich und mit vielen weiteren Belegen hingewiesen hat.

Sylvius Leopold Weiss

Einer der größten noch weitgehend ungehobenen Schätze hochwertiger Musik des Spätbarock stellt nach wie vor das Schaffen von Sylvius Leopold Weiss dar. Durch CD-Einspielungen von Yasunori Imamura, Robert Barto u. a. kann man sich ein Bild machen von dem Reichtum und der Schönheit der Musik des neben Bach anderen Hauptvertreters des „körnichten Stils“. Weiss ha ja Hunderte ausgedehnter Suiten für Laute solo geschrieben, die vom Umfang her Bachschen Cembalopartiten in nichts nachstehen.

Ähnlich wie bei Couperin kann man auch bei Weiss die beiden Typen feststellen: entweder einen höchst idiomatischen Lautenstil oder „Oberstimme mit Bass“. Ein fast ironischer Aspekt der Übertragung dieser Musik auf andere Instrumente ist, dass ausgerechnet ein Satz vom Typ II, eine *Courante (Bizarria)* im reinsten „Style luthè“ (Suite Nr. VII d-Moll) den meisten Flötenspielern (in e-Moll) als eines der Solo-Stücke von „Quantz/Blockwitz/Braun“ etc. bekannt sein dürfte (Barthold Kuijken hat sich ja in *Tibia* 1/2006 und 2/2006 intensiv mit dieser Sammlung von Solostücken für die Flöte auseinandergesetzt). Dieses Beispiel gibt einen Einblick in die barocke Ur-Idee

des „Transfers“ musikalischer Ideen auch auf Instrumente, die dafür zunächst scheinbar völlig ungeeignet scheinen. Ein ganz ähnlicher Fall ist ja das *Tempo giusto* von Telemanns *fis-Moll-Fantasie* – ebenfalls eigentlich ein „Lautenstück“, das mit der diesem Instrument eigenen Resonanz rechnet.

Es ist nicht schwer, etwa in dem voluminösen Band von Ruggiero Chiesa (Verlag Suvini Zerboni) geeignete Sätze für eine Ausführung „mis en concert“ zu finden. Kuijken hat sich nach dem Beispiel der genannten Courante weitere Stücke von Weiss für Flöte solo ohne B. c. transkribiert. Aber das ist ein anderes Thema, das uns hier jetzt nicht beschäftigen soll.

Im Falle Weiss tritt ein Problem auf, dem wir in dieser Form bei Bachschen Suiten nicht begegnen: die Basslinie der Lautenkompositionen ist in vielen Fällen schwer erkennbar und springt häufig (spieltechnisch bedingt) durch die Oktaven. Überträgt man die Bassnoten aus dem Lautensatz, sind die harmonischen Verhältnisse zwar meist völlig klar, es ergibt sich aber nur selten eine für Cello oder Gambe befriedigend spielbare, plausible Basslinie. Neben dem „Springen“, das man durch Oktavversetzungen weitgehend glätten kann, sind diese Bassstimmen recht plump, da sie auch in lebendigen Sätzen, wie Couranten, oft nur einmal pro Takt „anschlagen“. Um hier zu einer „normalen“ hochbarocken Bassföhrung zu gelangen, braucht es auch wieder den bereits genannten stilistisch geschulten Mut: Ohne ein gewisses Maß an „Komponieren“, d. h. der Einführung von Diminutionen, Imitationen, Übergängen etc. wird man kaum eine fürs „concert“ brauchbare Version erstellen können (s. *Notenbeispiel 9*). Aber auch hierfür gibt es ja historische Quellen wie Heinichens Generalbassschule, bzw. unzählige Vorbilder in auskomponierten Werken mit Basso continuo.

Auch die Oberstimmen lassen sich nicht immer eins zu eins übertragen, vor allem dem von der *Kunst der Fuge* bekannten Problem der Pseudo-Synkopen muss begegnet werden.

Resumee

Man mag sich fragen, warum die Praxis des „mettre en concert“, d. h. die Übertragung von Cembalo- und Lautenkompositionen auf Melodieinstrumente mit Basso continuo bislang in unsere Musizierpraxis noch fast keinen Eingang gefunden hat, wogegen das Transponieren und Arrangieren von Werken für Melodieinstrumente für andere, vor allem für Blockflöte, allgegenwärtig ist und ganze Kataloge füllt. Die Dieupartschen Suiten hingegen werden heute

fast ausschließlich in der „concert“-Version aufgeführt, wogegen die herrlichen Cembalfassungen extrem selten zu hören und ganz offenbar vielen Cembalisten gar nicht bekannt sind.

Ich kann es mir nur so erklären, dass dies aus Angst vor den häufig notwendigen Eingriffen in den Text geschieht, die über eine Transposition oft weit hinausgehen. Es gehört zuweilen, besonders im Falle Weiss, durch viel Erfahrung und stilistische Kenntnisse geschulter Mut dazu, ein Stück für eine neue Besetzung „stimmig“ zu machen, d. h. Basslinien zu extrahieren oder zu ergänzen, Style brisé zu eliminieren etc.

Allemande

Altblockflöte

Violoncello

Abfl.

Vc.

Abfl.

Vc.

Notenbeispiel 9a: Allemande Es-Dur: Übertragung des Lautensatzes

Altblockflöte

Violoncello

Notenbeispiel 9b: Allemande Es-Dur: Version mit ausgestaltetem Bass von Y. Imamura

Letztendlich werden solche Adaptationen auch sehr persönlich bleiben. Jeder, der diese spannende Reise zu neuer, kostbarer Musik antritt, sollte sie selbst unternehmen und seine eigenen Fassungen erstellen (die sicherlich veränderlich bleiben). Ich würde meine eigenen „mis en concert“-Versionen z. B. niemals im Druck herausgeben.

Damit nicht das Missverständnis entsteht, ich würde einer Beliebigkeit in Sachen Notentext das Wort reden: Als Grundlage jedes Arrangements benötigen wir dringend „saubere“, historisch-kritische Ausgaben der Werke, wie sie uns hinterlassen wurden. Die Form der Aneignung mitsamt entsprechenden Eingriffen ist dagegen ausschließlich Sache der „Interpretation“, wie ja auch schon jede verzierte Version eines langsamten Satzes oder jede Generalbassaussetzung an bestimmte Interpreten gebunden ist. Hier ist die Bezeichnung „Übersetzer“ für einen Interpreten wirklich angebracht! □

David Lasocki

Ein Überblick über die Blockflötenforschung 2005, Teil I

Utrechter Blockflötensymposium 2003

Besondere Erwähnung verdient die Tagungsschrift des Utrechter Blockflötensymposiums 2003 über das Renaissanceflöten- und Renaissanceblockflötenconsort – ein Meilenstein in der Forschungsgeschichte beider Instrumente. Ich muss unumwunden zugeben, dass ich der Herausgeber dieser Schrift bin. Jedoch beschränkte sich meine Aufgabe auf die Editionierung eingereichter Texte sowie die Zustimmung zu der Idee einiger Autoren (mich eingeschlossen), in der Tagungsschrift inhaltlich über das hinauszugehen, was wegen der bescheidenen Zeitvorgaben auf der Tagung selbst vorgestellt werden konnte. Die Arbeit hinsichtlich der Themen- und Referentenwahl, der finanziellen Absicherung des Symposiums sowie der Bekanntmachung der Veranstaltung wurde von anderen getragen, denen ganzer Dank gebührt: der STIMU (besonders Johannes Boer) und Stichting geele kraan (insbesondere Ita Hijmans, Peter Van Heyghen und Jeanette van Wingerden). (David Lasocki, ed., *Musicque de joye: Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort, Utrecht 2003* (Utrecht 2005, STIMU Foundation for Historical Performance Practice)

Keith Polk präsentiert Archivmaterial, welches belegt, dass das Prinzip des Consorts im frühen 15. Jahrhundert bereits „fest verwurzelt“ war. Die Blockflöte gehörte zu beiden Arten von Consorts, den reinen (*Whole consorts*, bestehend aus Mitgliedern einer Instrumenten-



dem Titel *The Recorder: A Research and Information Guide* (mit Richard Griscom) erschien 2003 bei Routledge, New York. Eine vollständige Liste seiner Publikationen: <http://php.indiana.edu/~lasocki>.

familie) und den gemischten (*Broken consorts*, zusammengesetzt aus verschiedenen Instrumentenfamilien und -typen). Er ist der Ansicht, die Blockflöte sei eine „bevorzugte alternative Klangfarbe“ für Spieler von *bas instruments* und *hauts instruments* sowie vermögender Amateure gewesen und habe somit „eine Universalität besessen wie kein anderes Instrument vor 1500“. (Keith Polk: *The Recorder in Fifteenth-Century Consorts*, S. 17-29)

Herbert W. Myers nimmt Polks Faden auf und zeigt, was aus der „Idee“ des Consorts im 16. Jahrhundert wurde, als das „Familienprinzip“ zu voller Blüte gelangte. Er diskutiert die Stärken und Schwächen der unterschiedlichen erhaltenen Belege (Verträge, kommentierte Musikbücher, Aufzeichnungen über Konzerte, Personal- und Bestandslisten, erhaltene Instrumente und bildliche Darstellungen), wobei er betont, dass wir die Instrumente nicht außer Acht lassen können. Dann greift er Fragen zu Blockflöten- und Flötensätzen auf: was erhältlich war, in welcher Stimmung die Instrumente stehen sollten und in welchem Verhältnis sie zu notierten Tonhöhen standen.

Gefallen hat mir seine Fallstudie zur Ikonographie, in der er abwägt, wie realistisch das Blockflötenquartett in einem Fresco von Girolamo Romanino in Trent (1531) wohl sein mag.

„Die Gruppe aus zwei weiblichen und zwei männlichen Figuren – offensichtlich keine professionellen Musiker – spielen auf Instrumenten, die man heute als Sopran bezeichnen

würde, zwei Altbllockflöten und einem Tenor“. Bedeutet dies, dass es die Sopranblockflöte bereits 15 Jahre vor ihrer Erwähnung durch Girolamo Cardano gab und dass ein derart hohes Consort so früh im 16. Jahrhundert existierte? (Dokumentiert wurde es in im Jahre 1592 in Genua.)

Myers betrachtet die Frage der künstlerischen Proportion und Gewichtung. Er schlussfolgert, dass bei einem tieferen Consort die Instrumente und nicht deren Spieler das Fresko dominiert hätten (wie er in seiner niedlichen computerbearbeiteten Fassung demonstriert). Trotzdem „ist es durchaus möglich, dass kleine Blockflöten existierten und benutzt wurden ...“ (Herbert W. Meyers: *The Idea of ‘Consort’ in the Sixteenth Century*, S. 31-60)

Beatrix Darmstädter vom Kunsthistorischen Museum in Wien nimmt einige der Renaissanceblockflöten aus der Sammlung des Museums unter die Lupe. Zunächst geht sie auf die Inventarliste ein, die Carlo Santyan y Velasco anfertigte, als die Sammlung 1870 aus Schloss Catajo bei Padua nach Wien gebracht wurde.

Dann betrachtet sie die sechs Blockflöten mit dem Herstellerzeichen HIERS (SAM 132, 142-144, 159-160) und die sechs mit dem Zeichen HIES (SAM 161-162, 166-169), welche fünf Instrumentengrößen umfassen. Gehörten sie ursprünglich zu einem oder mehreren Consorts? Darmstädter zeigt, dass es hier – entgegen dem Wunschenken früherer Wissenschaftler – nur ein Consort gibt, nämlich das der sechs Blockflöten mit dem Zeichen HIERS in einem Etui für acht Instrumente (SAM 170).

Drittens schaut sie auf einige „interessante Details“, die sechs andere Blockflöten der Sammlung aufweisen. Das interessanteste Instrument ist ein Bassett (SAM 624) mit der Kennzeichnung „HD“ und „1503“, womit durchaus das Herstellungsjahr gemeint sein könnte. Es gehörte zu einer Gruppe von Blockflöten, die in einer Inventarliste der Wiener Hofkapelle von 1706 auftauchen. (Beatrix Darmstädter:

New Light on the Early Recorders in the Sammlung alter Musikinstrumente of the Kunsthistorisches Museum, Vienna, and their Provenance, S. 99-115)

Marco Tiella präsentiert seine vorläufigen Schlussfolgerungen zu den erhaltenen Blockflöten der Accademia Filarmonica in Bologna, die Mitte des 17. Jahrhundert gegründet wurde. In der Vergangenheit wurden die Blockflöten des bekannten Claude Rafi (gest. Lyons 1553) und des unbekannten P. Grece für nahezu baugleich gehalten, was einen Wissenschaftler zu der Annahme verleitete, dass sich die Familie Rafi im 17. Jahrhundert im nördlichen Italien ausgetragen haben müsse – eine Theorie, die durch Archivmaterial widerlegt wird.

Tiella weist darauf hin, dass das für Rafi- wie für Grece-Blockflöten verwendete Holz eher bei Herstellern aus Lyon denn aus dem nördlichen Italien gebräuchlich war. Auch wurden die angeführten Tenor- und Bassettblockflöten zumindest auf der Grundlage allgemeiner Gestaltungsmerkmale hergestellt. Zudem sind die handwerklichen Fähigkeiten Greces manchmal primitiver als die Rafis. Schließlich „können wir die Möglichkeit nicht ausschließen, dass Greces Blockflöten denen von Rafi nachgebaut wurden, was nicht unbedingt mit dem rechten Verständnis geschah.“ (Marco Tiella: *The Recorders of the Accademia Filarmonica di Bologna*, S. 117-163)

Ita Hijmans erinnert uns zunächst daran, dass „nur sehr wenige Blockflöten aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts und aus dem 15. Jahrhundert gar keine erhalten sind“ (von den „archäologischen Fundstücken um 1400“ einmal abgesehen). Um sich darüber zu informieren, wie Blockflöten in der Zeit von 1470 bis 1520 gestaltet waren, betrachtete sie bildliche Darstellungen des Instruments aus vier geographischen Räumen.

Im allgemeinen waren Blockflöten im deutsch beeinflussten Raum weiter (wie man an späteren Instrumenten der Rauchs und Schnitzers

feststellen kann), Instrumente aus Flandern und Frankreich enger (wie die Instrumente von Rafi zeigen) und die aus Norditalien unterschiedlich, mal eng, mal geringfügig weiter, was auf „das Auftreten vieler deutscher Instrumentalisten und flämischer Musiker in den kulturellen Zentren Italiens“ zurückzuführen ist. „Ab Mitte des 15. Jahrhunderts erscheinen [Abhandlungen], in denen die Blockflöte erwähnt, die Idee des Consortspiels erklärt sowie die neue Vorstellung von Instrumentalmusik ausgedrückt wird und schließlich die [verschiedenen] Größen der Blockflötenfamilie beschrieben werden.“

Da es aus der fraglichen Zeit kein Repertoire gibt, das ausdrücklich der Blockflöte zugeschrieben ist, wartet Huijmans mit vertretbaren Vorschlägen auf, welche Stücke aus dem *Glogauer Liederbuch*, dem *Casanatenser Messbuch* und Fridolin Sichers *Liederbuch* von Blockflötenconsorts gespielt worden sein könnten. Dann präsentiert sie eine Fallstudie zu einem Liederbuch, das aus den nördlichen Niederlanden stammt (Brüssel II 270). (**Ita Huijmans: The Recorder Consort ca. 1500: Pictures, Extant Instruments, and Repertoire**, S. 203-225)

Der Blockflötist **Peter Van Heyghen** und der Blockflötenbauer **Adrian Brown** arbeiten seit acht Jahren zusammen und bieten in sich ergänzenden Artikeln einige erstaunliche Schlussfolgerungen an. (Einige davon wurden bereits in einem Artikel von Brown und mir zusammengefasst, siehe *Blockflötenbauer der Renaissance*, Teile 1-3, in: *Tibia*, Jg. 32, Hefte 1/2007, 2/2007 und 3/2007.)

Brown hat die nicht weniger als 196 erhaltenen Renaissanceblockflöten untersucht. Auf Grundlage ihrer klingenden Länge und des Vorhandenseins von Klappen und Anblasrohren teilt er sie in Sopran-, Alt-, Tenor-, Bassett-, Bass- und Großbassgrößen ein. Was die Bohrung angeht, so klassifiziert er sie als 1. „konisch“ (zylindrischer Kopf, konische Mitte, glockenförmiges Ende – früher „choke-bore“ genannt), 2. „stufig“ (zylindrisch in Kopf und

Mitte, leicht zylindrische Glocke mit abrupt kleinerem Durchmesser) und als 3. zylindrisch oder beinahe zylindrisch. „... diese drei Bohrungstypen wurden während der Periode, in der Blockflöten vom Renaissance-Typ hergestellt wurden, gleichzeitig benutzt. Außerdem kann man Beispiele aller drei Bohrungstypen mit fast allen wichtigen Herstellerzeichen finden.“ Im Gegensatz zu den Kopien, die die meisten Hersteller heute produzieren, sind erhaltene Blockflötensätze eher in Quinten gestimmt. Auch wenn es so scheint, als repräsentierten die erhaltenen Instrumente nahezu jeden Ton der Tonleiter, zeigt Browns Analyse, dass die meisten Consorts (HIES, Rauch, Schnitzer) ein durchgängiges Schema aus fünf Größen aufweisen, die bei $a=466$ Hz in F, c, g, d' und a' stehen. (**Adrian Brown: An Overview of the Surviving Renaissance Recorders**, S. 77-98) [Ein Anhang (S. 533-537) bietet praktischerweise eine zum entsprechenden Zeitpunkt aktuelle Ausgabe seiner „Liste erhaltener Renaissanceblockflöten“, die unter www.adrianbrown.org/database/ auf dem neuesten Stand gehalten wird.]

Van Heyghen widmet mehr als 100 Seiten einer detaillierten Studie über

1. Hinweise oder Beschreibungen, die Benutzung von Blockflöten betreffend
2. erhaltenes Repertoire, das für ein spezielles Instrumentensemble gedacht gewesen sein könnte
3. Blockflötentypen
4. in Abhandlungen beschriebene Blockflöten
5. Tonhöhenstandards
6. Schlüsselsysteme
7. Solmisation
8. Blockflötengrößen
9. „Praetorius in aller Gründlichkeit“ sowie
10. Repertoire, in dem Blockflöten genannt werden.

Sein Fazit: „Das Repertoire des Blockflötenconsorts bestand im wesentlichen aus Vokalmusik ...“.

„Das Hauptaugenmerk beim Stimmen von Renaissanceblockflöten [aller Typen] scheint

auf die Quintverbindungen zwischen den benachbarten Größen innerhalb eines Consorts oder Satzes gelegt worden zu sein. Da ein einfaches vierstimmiges Blockflötenconsort aus nur drei Nachbargrößen bestand, ... konnten alle Renaissanceblockflöten, unabhängig von ihrer nominellen oder klingenden Stimmung, als virtuelle Größen in F, c und g angesehen werden.“ Die Spieler konnten die Tonlagen („registers“) durch Gebrauch anderer Schlüssel verschieben und ihre Instrumente dabei im Geiste immer noch „in“ F, C oder G (entsprechend den „weichen“, „natürlichen“ und „harten“ Hexachorden) spielen, unabhängig von der Instrumentengröße.

„Zu Beginn des 16. Jahrhunderts suchten sich Blockflötisten die Stücke offenbar einzeln und unabhängig von der vorliegenden Schlüsselkombination heraus. Um die Mitte der 1540er Jahre jedoch, als die Schlüsselkombinationen auf drei oder meist sogar nur zwei grundlegende Modelle zusammengeschmolzen waren, wurde das Blockflötenconsort zu den *stromenti coristi* gezählt, ... welche Musik in tiefen Schlüsseln (d. h. in *chiavi naturali* notierte Stücke, C1-C3-C4-F4) auf notierter Tonhöhe ausführten oder Musik in hohen Schlüsseln (d. h. in *chiavette* notiert, G2-C2-C3-F3/C4) eine Quarte oder Quinte unter der notierten Tonhöhe spielten ...“. „Das barocke Blockflötenconsort, dessen Instrumentengrößen abwechselnd in Quinten und Quarten gestimmt waren, wurde zu dem Zeitpunkt entwickelt, als modale Prinzipien und Solmisationsregeln den Weg freimachten für modernere tonale Vorgehensweisen und Lösungen, ... vermutlich nicht ... vor etwa 1620.“ (Peter Van Heyghen: *The Recorder Consort in the Sixteenth Century: Dealing with the Embarrassment of Riches*, S. 227-321).

In meinem eigenen Beitrag stelle ich eine Vielzahl von Fragen zu Leben und Werk von Flöten- und Blockflötenbauern bzw. Flöten- und Blockflötenspielern, wovon ich einige dann anhand von Archivmaterial beantworten kann. Zu den Spielern: Welchen Hintergrund

hatten sie? Worin bestand ihre Ausbildung? Wie gestaltete sich ihre Lehrzeit? Wie fanden Spieler Arbeit? Wessen Flöten und Blockflöten benutzten sie? Stellten sie ihre eigenen Instrumente her? Besaßen sie eigene Instrumente oder waren sie auf die eines Arbeitgebers angewiesen? Spielten sie noch andere Instrumente? Zu den Herstellern: Stellten sie auch andere Arten von Instrumenten her? Wer waren ihre Kunden? Wie teuer waren ihre Instrumente im Vergleich zu den Lebenshaltungskosten? Und wie schützten sie ihre Herstellerzeichen? (David Lasocki: *Tracing the Lives of Players and Makers of the Flute and Recorder in the Renaissance*, S. 363-405, Mein Artikel *Renaissance Recorder Players* im Märzheft des American Recorder 2004 bezieht sich auf dieses Forschungsgebiet.)

Eva Legêne beschäftigt sich mit dem *studio* (privates Arbeitszimmer voller Kunstwerke und auch Musikinstrumente), das sich während des 16. Jahrhunderts zur „Kunstkammer“ entwickelte, einer enzyklopädischen Kunst- und Schatzkammer, die auch Instrumente enthielt. Sie beklagt, dass solch großartige Sammlungen aus Renaissance und Barock zumeist zerschlagen wurden und nur zu kleinen Teilen in ihren Nachfolgern, den Museen, aufgingen. Verlockend sind immerhin die erhaltenen Inventarlisten solcher Sammlungen. Nachdem sie einige anregende Geschichten von Sammlungen, Sammlern und Agenten zum besten gegeben hat, zählt Legêne zwei Dutzend wichtige Erkenntnisse auf, die wir aus den Inventarlisten gewinnen können, unter anderen über die Identität der Säuleninstrumente, die in Quellen zwischen 1566 und 1706 genannt werden. (Eva Legêne: *Music in the Studio and Kunstkammer of the Renaissance, with Passing Glances at Flutes and Recorders*, S. 323-361)

Die von mir verfasste „Auflistung der Inventarverzeichnisse und Instrumentenkäufe (Flöten, Blockflöten, Flageolets und Taborpfeifen) von 1388 bis 1630“ stellt den Versuch dar, alle Bezugnahmen auf Mitglieder der Flötenfamilie in Inventarlisten sowie Einkäufe solcher Instru-

mente in Mittelalter, Renaissance und frühem Barock zusammenzutragen. Sie enthält englische Übersetzungen und erklärende Anmerkungen. (David Lasocki: *A Listing of Inventories and Purchases of Flutes, Recorders, Flageolets, and Tabor Pipes, 1388-1630*, S. 419-511, unter <http://library.music.indiana.edu/reference/inventories1630.pdf> wird die Liste auf dem neuesten Stand gehalten. Eine weitere Folge über die Zeit von 1631 bis 1800 ist in Vorbereitung.)

Im Verlauf des Symposiums überraschte **Herbert W. Myers** die Zuhörer mit der Erwähnung eines erhaltenen Instrumentenkoffers im Maximilianmuseum in Augsburg, der einstmal nicht weniger als 28 Holzblasinstrumente beherbergte. Der letzte Artikel der Tagungsschrift enthält Myers' Beschreibung der Geschichte und des Forschungswertes des Futterals mit begleitenden Anmerkungen zweier Instrumentenbauer, die das Objekt danach selbst in Augenschein nahmen.

Das Futteral trägt die Jahreszahl 1603 sowie das Wappen der Stadt Augsburg, was den früheren Besitz durch Stadtmusikanten nahelegt. Es sieht wie ein riesiges Kanonenrohr aus und besteht aus 28 getrennten Kammern, die zusammengeleimt und mit Leder bezogen sind. Aus der Größe und Form dieser Kammern leiten die Autoren ab, dass das Etui 16 Blockflöten (zwei Garkleins, zwei Sopran-, drei Alt-, vier Tenor-, vier Bassett- und eine Bassblockflöte), sechs Flöten (vier Tenor- und zwei Bassflöten) und sechs konische Instrumente (vielleicht stille Zinken) enthalten haben dürfte. (**Herbert W. Myers** mit **Boaz Berney** und **Adrian Brown**: *An Important Case Study: The Augsburg „Futteral“*, S. 515-521)

Ikonographie

„Wie kam es, dass die Blockflöte [überlebte] und nach einer scheinbaren Flautperiode in der Mitte des 17. Jahrhunderts zu einem ‚Goldenem Zeitalter‘ in der späten Barockmusik

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**

- | |
|---|
| * <i>Wide ranging articles</i> * |
| * <i>News, Views, Comments, Interviews</i> * |
| * <i>Reviews of recordings and recitals</i> * |
| * <i>Special offers to subscribers</i> * |

*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**

wiedererwartete?“ **Anthony Rowland-Jones** wirft diese Frage auf und führt drei mögliche Begründungen an: „1. Die fortgesetzte Pflege der Blockflöte durch Amateure der höheren Gesellschaft ... 2. Ihre Umgestaltung durch die Hotteterres und andere, um den sich verändernden musikalischen Erfordernissen der späten Barockzeit Rechnung zu tragen. 3. Ihre ungewöhnlich weite Bandbreite an Assoziationen, sowohl symbolischer als auch anderer Art, die durch ikonographische Quellen gut belegt sind.“ Die fraglichen Assoziationen sollten dem Leser dieser Seiten bekannt sein: vorwiegend das Pastorale, die Liebe, der Schlaf und das Übersinnliche.

Rowland-Jones berichtet, dass unter den 58 von ihm untersuchten Kunstwerken, die hauptsächlich aus dem 17. Jahrhundert stammen und Merkur zeigen, der auf einem erkennbaren Instrument spielt, um Argus in den Schlaf zu

wiegen, 34 Mal eine Blockflöte zu sehen ist (60%). „Dies, obwohl in Ovids Bericht klar wiedergegeben wird, dass es sich bei Merkurs neu erfundenem Instrument um eine Syrinx handelt. ... Diese Instrumentenmetamorphose belegt, wie stark die Blockflöte mittlerweile als primäres Attribut eines Hirten wahrgenommen wurde, und sie stellt auch die Verbindung zwischen Blockflöte und Schlaf her.“

„Die Modeerscheinung des Schäfer-Spielens ... führte auch dazu, dass Künstler selbst als Schäfer mit Blockflöte Modell standen, um auf ihren sozialen Status hinzuweisen. Rembrandt ließ sowohl sich selbst als auch seine Frau, verkleidet als Schäfer und Schäferin, von seinem Schüler Govert Flinck portraitierten. Allerdings gibt es keinen Beleg dafür, dass Rembrandt die Blockflöte selbst gespielt hätte.“

Rowland-Jones schreibt die „übersinnliche“ Assoziation dem „Blockflötenklang im Ensemble [zu], ein Effekt, der teilweise durch die geisterhaften Differenztöne hervorgerufen wird, die höhergestimmte Blockflöten im Zusammenspiel erzeugen.“ Beweis? Jedenfalls eine interessante Spekulation. (Anthony Rowland-Jones: *The Iconographic Background to the Seventeenth-Century Recorder*, in: *From*

Renaissance to Baroque: Change in Instruments and Instrumental Music in the Seventeenth Century. Proceedings of the National Early Music Association Conference Held, in Association with the Department of Music, University of York and the York Early Music Festival, at the University College of Ripon and York St John, York, 2-4 July 1999, Aldershot & Brookfield, VT: Ashgate, 2005, S. 86-111)

Übersetzung: D. Prese-Requardt

Dieser Artikel erschien in englischer Sprache in der Zeitschrift *American Recorder*, May 2007

Danksagung: Für das Einsenden von Quellen sowie sonstige Unterstützung bei der Vorbereitung dieser Beisprechung möchte der Autor sich bedanken bei Sabine Haase-Moeck und der Firma Moeck Musikinstrumente und Verlag, Hans Maria Kneihs und ERTA Österreich, Nikolaj Tarasov und der Conrad Mollenhauer GmbH, Jan Bouterse, Jeremy Burbidge, Adrian Brown, Bernard Gordillo, Roland Jackson, Thomas J. Mathiesen, Patricia M. Ranum, Anthony Rowland-Jones, Thimo Wind und den Kollegen in der William and Gayle Cook Musikbibliothek an der Universität Indiana, besonders bei Michael Fling und Philip Ponella.

Er bittet die Leser, ihn über die Tibia-Anschrift auf wichtige Publikationen hinzuweisen, die er möglicherweise überschaut hat. Die meisten Artikel sind dem Leser über Bibliotheken zugänglich – sie sind entweder direkt in großen Musikbibliotheken oder bei örtlichen Bibliotheken über Fernleihe erhältlich. □

Anzeige

Kontaktanzeigen

Er, Tenor, großer Stimmumfang, aus Niedersachsen, sucht neuen Wirkungskreis. Ich habe starkes Interesse an Barock- und Avangardemusik. Chiffre: 5455

Musik erleben zu zweit, muss das ein Traum für mich bleiben? Ich suche immer noch den passenden Partner. Trotz mehrfacher Enttäuschung gebe ich den Mut nicht auf. Wenn auch Du auf der Suche bist, melde Dich und lass uns ein „eingespieltes“ Team werden. Chiffre: 752

Ägyptische Kunst ist mein Hobby. Wenn auch Dich diese Formen ansprechen, könnten wir schon bald ein Traumpaarwerden. Lass mich Deine „Isis“ sein. Chiffre: 532

Sie, moderner Typ, dunkler Teint, sehnt sich nach einem warmherzigen musikalischen Spielertypen, der Sie bei sich aufnimmt. Chiffre: 5914H

Ich bin ein **kantiger und eigenwilliger Typ**, mit tiefer sonorer Stimme und markanter 2 Meter Statur. Suche Anschluss an Ensemble. Chiffre: Paetz-Ba

Anfragen richten Sie bitte an:
Blockfloetenshop.de

Am Berg 7, D-36041 Fulda
Tel: 0661 242 78 78, E-Mail: info@blockfloetenshop.de
Wir bringen Sie mit „Ihrer“ Blockflöte zusammen!

Klaus Hofmann

Nachtrag zu meinem Aufsatz *Unter falscher Flagge?* in Tibia 1/2009

Mein Aufsatz war gerade in Druck gegangen, als ich in einer Triosonate für Blockflöte und Gambe von Pierre Prowo (Sonata für Blockflöte, Viola da gamba & B. c., hrsg. von A. Kohn, Edition Walhall, Magdeburg 2006) auf eine Überraschung stieß: Der 2. Satz dieser Sonate zeigt gewisse Ähnlichkeiten mit dem 1. Satz des Telemann zugeschriebenen Trios TWV 42: d 10. Das betrifft zum einen das Thema, dessen erste acht Noten melodisch und rhythmisch mit dem Thema unseres Trios übereinstimmen (s. *Notenbeispiel 1*).

Die Übereinstimmung wäre freilich kaum der Rede wert, zeigte sie nicht – soweit es die Oberstimmen betrifft – ein nahezu identisches Ergebnis zu Beginn der Durchführung nach dem Doppelstrich des zweiteiligen Satzes (vgl. S. 324 meines Aufsatzes, dazu *Notenbeispiel 3*).



Notenbeispiel 1



Notenbeispiel 2

Die von mir für unser Trio geforderten Konjekturen vorausgesetzt, erscheint die Stelle bei Prowo als fast tongetreue Transpositionsvariante. Von der Weiterführung am Ende des dritten Taktes abgesehen, unterscheidet sie sich substantiell nur an drei Stellen in der Position der Viertelnote am Schluss der imitierten Wendung (s. *Notenbeispiel 2*).

Es ist unwahrscheinlich, dass die beiden Sätze völlig unabhängig voneinander entstanden sind; aber sichere Schlüsse lässt der Befund nicht zu. Immerhin liegt es nahe, in Prowo auch den Komponisten unseres Trios zu vermuten. Prowo (1697–1757) war Organist in Altona, lebte also im unmittelbaren Einflussbereich Telemanns. Man wird ihn zumindest als möglichen Kandidaten im Auge behalten müssen.

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



Summaries for our English Readers

Ursula Pešek
Eugène Walckiers

The article deals with the flute sonatas of the French flutist and composer Eugène Walckiers (*1793 Avesnes-sur-Helpe, †1866 Paris), their history of origins and their musical relevance. Four of his five flute sonatas were engraved at Richault in Paris, the last one, composed in 1865, remained unpublished. The manuscript, formerly owned by Adolph Goldberg, is now lying in Munich (in private property). Its musical quality induced the author to study the sonatas on the whole, and their description by means of exemplary musical details is the central topic of this report. As the sonatas were out of print for a long time, they are assumed to be generally unknown to present flutists. Regarding their evident musical value it seems to be high time reintroducing them into the flute-piano repertory. Thus a new edition is in preparation (contact-address: upesek@gmx.de).

Michael Schneider

“mis en concert”. An article on performance not exclusively for recorder players

Recorder players are constantly on the look out for new rewarding and stimulating repertoire. Literature for flute and also works for oboe and violin are the most frequent victims of arrangements transposed by a third or even a fifth or an octave. Some of these transcriptions have been so firmly established for so long in the standard repertoire, that no one any longer queries whether it is meaningful in the musical sense to perform these pieces in this way. The topic of this article is a form of performance playing, which, historically speaking, is sufficiently documented, but has virtually no place in contemporary music practice, although veritable “goldmines” of first class repertoire are to be found: the practice of “mettre en concert”, i. e. the arrangements of compositions for harpsi-

chord and lute for melodic instruments with basso continuo.

Translation: A. Meyke

Klaus Hofmann

An update of my essay “Under a false flag?” in *Tibia* 1/2009

The author has made another discovery in connection with the trio sonata (TWV 42: d10). He believes it to be possible that Pierre Prowo is the composer of this work and not Telemann, whose authorship is doubtful. Various musical clues indicate this, besides the fact that Prowo was organist in Altona and therefore lived within the immediate area of Telemann's influence.

Translation: A. Meyke

David Lasocki

The Recorder in Print: 2005

This is the seventeenth of a series of reviews of significant new research on the recorder. By “research” Lasocki means anything written about the recorder that advances our knowledge of the instrument, its depiction in works of art, makers, making, players, playing technique, performance practice and repertory, in the past or present. He has surveyed as many periodicals and books in English, Dutch, French, Spanish, German and Italian published during 2005 as he could readily obtain (in addition, a few earlier items have reached him).



Die Mitgliederversammlung der
ERTA Deutschland

- findet im Rahmen der
- **Stockstädter Musiktage 2009**
statt.

23. Mai 2009 um 14.00 Uhr
Altrheinhalle in 64598 Stockstadt



Moments littéraires

Serie von Ulrich Scheinhammer-Schmid

Wunder des Beginnens

Der Kulturjournalist Dirk Schümer entdeckt das Blockflötenspiel

Dass allem Anfang ein Zauber innewohnt – diese Gedichtzeile Hermann Hesses wird gerne bei festlichen Anfangs-Anlässen, seien es Geburten oder Hochzeiten, in Reden beschworen. Dass dieser Zauber freilich ein zwiespältiger ist, gemischt einerseits aus der Entdeckerfreude gegenüber dem Neuen und andererseits der Anstrengung, sich dieses Neue intensiv anzueignen oder es zu bewältigen (gemischt vielleicht sogar noch mit einem Gutteil Angst vor dem Neuen, nicht Kalkulierbaren) – davon schweigt nicht selten des Redners Höflichkeit.

Der Journalist Dirk Schümer hat sich, als Erwachsener, dem Zauber des Neubeginnens gestellt und berichtet für die *Tibia*-Leser in der heutigen Folge unserer *Moments littéraires* von den freudvollen Erfahrungen und Entdeckungen sowie von den leidvollen Mühen, die seine neu erworbene Blockflöte und sein italienischer Blockflötenlehrer ihm beschert haben.¹

Der Autor, 1962 in Soest geboren, ist ein Europäer, dessen Interessen-Radius vom Norden bis in den Süden Europas reicht. Nach dem Zivildienst im literarisch-wissenschaftlich durchtränkten Tübingen studierte er Germanistik, Philosophie und („vor allem“!) Mittelalterliche Geschichte in Hamburg, Paris und Basel. Seit 1991 im Feuilleton der Frankfurter Allgemeinen Zeitung tätig, setzte er immer neue Schwerpunkte bei seinen journalistischen Recherchen. Er war zuständig für Nordeuropa und die Niederlande (aus dem Niederländischen hat er auch übersetzt), hat sich mittlerweile aber dem Süden zugewandt und lebt und schreibt „seit der Jahrtausendwende“ in Venedig. Aller-

dings nicht, ohne stets den ganzen Kontinent Europa im Blick zu behalten, dem er auch mehrere Buchpublikationen gewidmet hat.²

Auch seine Mittelalterliebe hat ihren Niederschlag in einer Buchpublikation gefunden. In einem *Lesebuch* über *Die alten Soester* berichtete er, zusammen mit Peter Dahm (Fotos) über den *Alltag der Leute in einer mittelalterlichen Großstadt*.³ Dass er darüber hinaus die Hanse porträtierte,⁴ längere Zeit, zusammen mit der Krimiautorin Thea Dorn, den *Büchertalk* im SWR moderierte und mehrfach Gastdozenturen für Journalismus innehatte, sei hier nur am Rande erwähnt.

Aufschlussreicher für seine weit gespannten Interessen ebenso wie für seine soziologische Sicht der Kultur ist da schon sein Band *Gott ist rund* über *Die Kultur des Fußballs* – in der Taschenbuch-Auflage immerhin im Hause Suhrkamp erschienen, wo man nicht unbedingt die eingefleischten FC Bayern- oder Schalke 04-Fans vermuten würde.

Trotz seiner Geburt im westfälischen Binnenland scheint es, dass ihn ein Thema über die Jahre nicht losgelassen hat: das Meer und seine Städte. Ob es Hamburg ist, in dem er längere Zeit wohnte und dem er eine Liebeserklärung gewidmet hat,⁵ oder Venedig, die *Serenissima* an der Adriaküste – immer findet Dirk Schümer einen individuellen und zugleich ungewöhnlichen Zugang zu seinen Themen.⁶

Selbstverständlich fehlt in seinen Venedig-Impressionen, zuerst als Serie in der Frankfurter Allgemeinen erschienen, auch die Musik nicht. Die Glosse *McVivaldis Jahreszeiten* etwa widmet sich der *venezianischen Musikindustrie*,

die tagtäglich *Versatzstücke der großen Tradition für ungeübte Obren, dafür aber in historischen Kostümen* darbietet, erhältlich auch auf CD gepreßt mit Rhythmuscomputer, flotten Synthesizermelodien und elektronisch verstärkten Streichern, denen höchstens eine wehmütige neobarocke Cellomelodie voranschreitet wie dem Leichenzug der venezianischen Musik.

Aber Dirk Schümer begibt sich in Venedig auch *Auf Wagners Spuren*, begleitet einen dänischen Musikwissenschaftler durch die Stadt (*Der Professor*) oder lauscht in der *Chiesa Evangelica Alemanna* der vom deutschen Kaiser Wilhelm II. gestifteten Orgel, die inzwischen ein wenig ins Schnaufen gekommen ist, aber immer noch mit preußischem Schnaufen ihren Dienst tut.

Damit: Vorhang auf für Dirk Schümer und den Zauber des Anfangs!

ANMERKUNGEN

1 Erstmals veröffentlicht in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 3. Januar 2009 unter dem Titel *Alles auf Anfang*. – Unser herzlicher Dank gilt Dirk Schümer sowie der Redaktion der FAZ für die Genehmigung zum Abdruck des Texts.

2 *Das Gesicht Europas. Ein Kontinent wächst zusammen*, Hamburg 2000 (Hoffmann und Campe), (auch Deutscher Taschenbuchverlag 2004). – *Die Kinderfänger. Ein belgisches Drama von europäischer Dimension*, Berlin 1997 (Siedler)

3 Dirk Schümer: *Die alten Soester: Vom Alltag der Leute in einer mittelalterlichen Großstadt – ein Lesebuch*, mit Fotos von Peter Dahm, Soest 1992.

4 Dirk Schümer: *Die Hanse*. In: *Deutsche Erinnerungsorte*, hgg. von Etienne François und Hagen Schulze, Bd. 2, München (C. H. Beck), S. 369-386

5 Thomas Radbruch: *Hamburger Impressionen*, mit einem Text von Dirk Schümer, Hamburg 2000 (Verlag Die Hanse)

6 Dirk Schümer: *Leben in Venedig*, mit Illustrationen von Oliver Sebel, München 2003 (Ullstein, auch als Ullstein-Taschenbuch, in 4. Aufl. 2008)

Dirk Schümer Alles auf Anfang

Jan Steenbergen war ein holländischer Flötenbauer. Irgendwann nach 1700 hat er an seiner Drechselbank in Amsterdam einen ganz besonderen Typ von Musikinstrument, eine imposante Blockflöte, perfektioniert. Nur ganz wenige Exemplare aus seiner Werkstatt hatten bis in die moderne Zeit überlebt; zwei verbrannten im Zweiten Weltkrieg in Berlin. Aus dem allerletzten Instrument haben Experten eine Barockblockflöte rekonstruiert, die man heute in Fachgeschäften in verschiedenen Ausführungen kaufen kann und die für ihren warmen, obertonreichen Klang gerühmt wird.

Seit ein paar Tagen blicke ich auf meine eigene, nagelneue „Steenbergen“, säuberlich in drei Teile zerlegt, sorgsam gebettet in ein Köfferchen, das ich gerne aufgeklappt lasse. Es sieht schön aus. Die mattgelackte Holzfarbe des indischen Buchsbaums ist angenehm hellbraun wie bei einem teuren Biedermeiermöbel. Auf dieser Flöte möchte ich gern Musik machen.

Mein Lebtage habe ich noch nie in eine Blockflöte geblasen. Als Kind hatte ich mal Klavierunterricht, aber das war keine Erfolgsgeschichte. Zu viele Noten, zu wenig Enthusiasmus. Wo andere mit einem Blick kleine Menuette vom Blatt spielen können, musste ich wochenlang Ton für Ton einbimsen. Meistens klang es fürchterlich. Und es ist nicht zu erwarten, dass das Musizieren mit der „Steenbergen“ sehr viel einfacher gehen wird. Immerhin kann ich Noten lesen. Und der größte Vorteil eines Blasinstruments ist auf meiner Seite: Man hat immer nur einen Ton gleichzeitig, nicht zehn. Dafür hat meine „Steenbergen“ ihre Tücken. Mein Flötenlehrer Marco, der praktischerweise in der Nachbarschaft wohnt, zeigte mir noch vor der ersten regulären Stunde, wie man die Finger auf die Löcher zu halten hat. Ich habe dann ins Mundstück geblasen, heraus kam ein hoher, unangenehm fiepender Laut, der in den Ohren schmerzte.

Dass ich Geduld brauchen würde, bis ich so ein Spezialinstrument der Barockmusik auch nur ein wenig würde beherrschen können, war mir vorher klar. Wenn man mit Mitte Vierzig so ein Abenteuer angeht, macht man sich besser keine Illusionen. Aber jetzt weiß ich, dass ich sehr viel Geduld brauche. Und Fleiß. Heute, nach einer guten Woche, fabriziere ich bereits eine Handvoll Töne auf meiner „Steenbergen“. Jedenfalls dann und wann.

Marco, obwohl er Italiener ist und kein Wort vom Text versteht, unterrichtet nach einer deutschen Lehrmethode: dem Giesbert. Ein gewisser F. J. Giesbert hat 1937 seine „Schule für die Altblockflöte“ verfasst, ein ansprechendes Werk, das von Anfang an Melodien und Übungen verbindet und so tut, als wäre das Flöten- ein Kinderspiel und jeder könne sich das selbst beibringen. Glücklicherweise habe ich – durch einen Aushang auf der Gasse – Marco gefunden, der sehr optimistisch wirkt. Das gehört wohl zum Metier des Musiklehrers. Noch vor der ersten Stunde habe ich die Torheit begangen, in eines seiner Konzerte zu gehen, die er hier in Venedig gibt. Mit einer winzigen Sopranblockflöte hat Marco von einer Empore eine riesige Orgel spielend übertönt, hat halsbrecherische Läufe von Vivaldi und Galuppi aus seinem Instrument perlen lassen, ohne dass ihm je der Atem ausgingen wäre. Als ich nach einer Stunde aus der Kirche schlich, wollte ich mit dem Flötenunterricht wieder aufhören, bevor ich überhaupt angefangen hatte. Das schaffst du nie, dachte ich mir. Aber dann lag da meine buchsbäumfarbene „Steenbergen“ so manierlich in ihrem Futteral, und ich bin diese Woche doch zu meiner allerersten Stunde gegangen. Ich wollte noch im alten Jahr mit dem Musizieren anfangen, von dem ich schon so lange träume. Das Erste, was mir auffiel, waren Marcos schlanke, feingliedrige und unglaublich lange Finger. Ich blickte auf meine Hände und dachte, dass ich es mit solch krummen Wurstfingerchen eigentlich vergessen kann. Marco nahm den Einwand ernst, denn in der Tat reiche ich mit dem rechten kleinen Finger kaum

an das hinterste Loch heran, mit dem man das tief F, den untersten Ton der Skala, zustande bringt. Seither klammere ich das tief F in Gedanken erst mal aus. Das tief G, das man mit allen anderen Fingern erzeugt, ist schwer genug. Mit diesem fatalen G habe ich mich die letzten zwei Tage herumgeplagt. Ich muss sagen: Anfangs gelang höchstens ein Ton von zwanzig, jetzt ist es vielleicht einer von fünf. Besonders schön klingt er leider nicht, eher gepresst und wacklig. Meine Nachbarn können jetzt ein Lied davon singen.

Immerhin hat eine „Steenbergen“ auch leichtere Töne, um die der gnädige F. J. Giesbert seine allerersten Melodien angelegt hat. Gestern habe ich zum Abschluss des Übens erstmals „Alle meine Entchen“ einigermaßen fehlerfrei gespielt, nun ja. Meine Frau hat diese Woche mit dem Lautenunterricht angefangen und benedict mich. Denn wer ohne Vorkenntnisse Laute lernt, muss wochenlang immer dieselben zwei, drei Griffen mit einer Hand zupfen. Gegen die meditative Gebetsmühle der Laute, die aus dem Zimmer meiner Frau herübertönt, klingt „Alle meine Entchen“ fast schon wie eine Sinfonie.

Was will ich eigentlich mit meiner Altblockflöte? Ich will mit niemandem gemeinsam musizieren, und ich will auch gar nicht brillant werden. Ich will nur etwas besser und mit sinnlicher Freude den Aufbau von Musik verstehen, die ich liebe. Ich will – hätte ich vor zwei Wochen noch gesagt – irgendwann diese herrlichen Arienmelodien, die Georg Friedrich Händel für seine Kastraten geschrieben hat, auf meiner Barockflöte nachspielen können.

Gleich setze ich mich wieder hin zum Üben ins isolierteste Zimmer unserer Wohnung. „Eia popeia“ heißt die Melodie, die ich mir für heute vorgenommen habe. Das Stück besteht aus sechs Tönen, einundzwanzig langsamem Noten, und es enthält weder ein tiefes F noch ein G.

© Alle Rechte vorbehalten. Frankfurter Allgemeine Zeitung GmbH, Frankfurt. Zur Verfügung gestellt vom Frankfurter Allgemeine Archiv.



Bücher

Eberhard Heymann: Wörterbuch zur Auf- führungspraxis der Barockmusik

2. erw. und rev. Auflage, Köln 2008, Verlag Christoph Dohr, ISBN 978-3-936655-50-6, 286 S., 17,5 x 24,5 cm, geb., € 32,80

Barockmusik ist im Laufe der vergangenen Jahre immer beliebter geworden. Die stetig neue Suche nach authentischer Spielweise, das Bedürfnis nach vermehrter Information über das, was man eigentlich musiziert, all das macht auch vor den Musikliebhabern nicht halt. Dafür ließ Eberhard Heymanns Wörterbuch zur Aufführungspraxis der Barockmusik aufhorchen und zog ein vielfältiges (Fach-)Presseecho nach sich. Der Autor, im eigentlichen Leben

emeritierter Professor für Physiologische Chemie an verschiedenen Hochschulen im In- und Ausland, nutzt die Zeit des „Danach“ zur Beschäftigung mit musikgeschichtlichen Fragen und zum eigenen Musizieren. Sein Konzept war (wahrscheinlich gerade, weil es nicht von einem direkten „Fachmann“ entwickelt worden ist) so erfolgreich, dass eine zweite Auflage notwendig wurde, die, um 20 Seiten gewachsen und im Bereich Violine und Trompete erweitert, von Fehlern und Ungenauigkeiten der Erstauflage befreit, jetzt gerade neu herausgekommen ist. Das eigentliche Ziel, aufführungspraktische Phänomene mit Hilfe zeitgenössischer Quellen darzustellen (back to the roots) und neuere Fachliteratur nur in Ausnahmefällen zu berücksichtigen, wurde beibehalten. Die einzelnen Stichworte werden griffig und lesbar (ohne allzu schlimmen Abkürzungswahn) dargestellt, Abbildungen und Notenbeispiele sind reichlich beigegeben. Das Literaturverzeichnis am Schluss bestätigt das Konzept des Autors: 12 Seiten mit Literatur und Quellen vor 1810 und nur 4 Seiten mit moderneren Titeln. Ein wichtiges Buch, das bei keinem Interpreten oder ernsthaften Hörer barocker Musik fehlen sollte.

Peter Gnoss

ROHMER

Celle Tel: 05141 / 217298



Info@rohmer-recorders.de

www.rohmer-recorders.de

NEUEINGÄNGE

MacMillan, Douglas: The Recorder in the Nineteenth Century, Hebden Bridge (GB) 2008, Ruxbury Publications, ISBN 978-1-904846-33-8, 188 S., 17,0 x 24,5 cm, brosch.

Grimmer, Frauke / Lessing, Wolfgang (Hg.): Künstler als Pädagogen, Grundlagen und Bedingungen einer verantwortungsvollen Instrumentalpädagogik, Reihe: üben & musizieren – texte zur instrumentalpädagogik, Mainz 2008, Schott Music, ISBN 978-3-7957-0642-5, 172 S., 15,0 x 21,0 cm, brosch., e 14,95

Noten



Sieglinde Heilig: Easy Going Band 2

Schule für Sopranblockflöte; mit CD, eingespielt vom Flanders Recorder Quartet; Heinrichshofen's Verlag, 2006, Bestell-Nr. 2553, € 21,95

Auch der 2. Band präsentiert sich als ein Schulwerk, das neue Wege beschreitet. Sieglinde Heilig entschloss sich nach ihrem Gitarren- und Blockflötenstudium, eine eigene Musikschule zu gründen, die sich auf die Blockflöte spezialisieren sollte. Das ist an sich nichts Besonderes und wahrscheinlich auf ein mangelndes Angebot vor Ort zurückzuführen. Doch um ihre Musikschule zu etwas Besonderem zu machen, begann sie, mit namhaften Blockflötendozenten auf nationaler und internationaler Ebene zusammenzuarbeiten und sie zu Kursen nach Oldenburg einzuladen, um der Schule ebenso wie ihren Schülern die besten Entwicklungsmöglichkeiten zu geben und durch Kollegialität und Neugier den Standortnachteil „jwd“ (janz weit draußen) auszugleichen. Eine Initiative, die Anerkennung verdient.

Bei einer derart erfolgreichen Zusammenarbeit war es selbstverständlich, dass Sieglinde Heilig ihre Kollegen auch zur Mitarbeit einlud, als sie mit der Entwicklung einer zeitgemäßen Blockflötenschule begann. Mit den Blockflötisten Winfried Michel, Bart Spanhove, Han Tol, Ulrike Volkhardt und dem *Flanders Recorder Quartet*, das die CD eingespielt hat, sowie der Geigerin Veronika Skuplik und dem Cembalobauer Dietrich Hein hat Sieglinde Heilig eine hervorragende Mannschaft ins Boot geholt.

Das Notenbild ist klar, das Notenlayout ist angenehm groß. Der Umfang der Sopranblockflöte ist mit c^2 bis c^4 fast ausgeschöpft. In der ersten Oktave fehlen noch cis^2 und dis^2 , im zweiten Register dis^3 , gis^3 , b^3 und h^3 , die sich die Macher für den dritten Band aufgehoben haben. Die Erläuterungen der einzelnen technischen Aspekte sind eindeutig, und die gegebenen Tipps zeugen von fundierter Praxiserfah-

ung unterschiedlicher Pädagogen.

Die Schüler lernen die am Heft beteiligten Blockflötisten sogar persönlich kennen, indem relevante Informationen als Frage und Antwort von ihnen direkt präsentiert werden. Mitdenken ist hier ausdrücklich erwünscht, auch wenn einige Seiten vor lauter Informationsfülle unüberschaubar geworden sind.

Ein gern benutzter Trick, der aber bisher in keiner der gängigen Blockflötenschulen zu finden war, ist es, die Halbtöne der Tonleiter anhand der Klaviatur zu erklären. *Das Geheimnis der schwarzen und weißen Tasten*, Teil 1 und 2 auf Seite 11 und 13 zeigt anschaulich, wo die Halbtontschriften liegen. Leichter lässt es sich nicht erklären. Eine gute Idee sind auch die Röntgenbilder von einer Kinderhand in drei Entwicklungsstadien (S. 16). Schüler mögen diese Aufnahmen, denn sie zeigen auch, dass ihre Hände noch wachsen und sie in ein paar Jahren auch größere Flöten greifen können.

Im 3. Kapitel *Der 11. Ton, das hohe e*, in dem das Überblasen und die Bewegung des linken Daumens erklärt wird, lernen die Kinder ein Geldstück zu balancieren. Diese Übung kann ihnen helfen, die Bewegung zu minimieren und beim Überblasen nur das obere Daumenglied statt der ganzen Hand zu bewegen.

Missverständlich ist dagegen die Griffverbindung der Oktave e^2 - e^3 im gelben Kasten (S. 20), der mit *Wähle aus und markiere deine Griffverbindung* überschrieben ist. Unter 2. wird das Überblasen von geschlossenem zu offenem Daumen gezeigt, was einem e^3 (hier e^2 genannt) mit dem Griff 12345 und offenem Daumenloch entspricht. Die Kinder entdecken sehr schnell von selbst, dass der Griff so auch funktioniert. Weil dies der einzige überblasende Griff ist, der mit offenem Daumen anspricht, wäre es vielleicht besser gewesen, als Alternative das offene e^3 (Griff 2345) einzuführen oder sich auf das mond-

sichelförmige Öffnen des Daumenlochs mit Knick- und Rolltechnik zu konzentrieren. Auf Seite 52 werden die neuen Spieltechniken kurz und prägnant erklärt, ohne – wie in anderen Schulen üblich – Beispiele zu geben. Das kann man wirklich dem Instrumentallehrer überlassen.

Konventionelle Lieder wechseln sich mit von Sieglinde Heilig gut gemachtem pädagogischem Material ab, und die kombinierte Mitspiel- und Hör-CD ist mit Liebe zum Detail und exzellenten Musikern hervorragend zusammengestellt und aufgenommen. Erstaunlich ist, dass viele der Mitspielstücke mit einer Altblockflöte statt Sopranblockflöte aufgenommen wurden. Der Grund dafür könnte sein, dass sich beim Mitspielen Alt- und Sopranblockflöte besser mischen als zwei Sopranblockflöten.

Manchmal kann man sich eines Lächelns nicht erwehren, wenn dem Konfuzius-Zitat auf Seite 78: „Zu wissen, was man weiß, und zu wissen, was man tut, das ist Wissen“ als Lied *Weißt du, wie viel Sternlein stehen?* gegenübergestellt wird.



Im praktischen Gebrauch dieser Schule muss man den Schülern manchmal unter die Arme greifen, weil sie den roten Faden verlieren. Aber wie heißt es doch so schön: viel hilft viel, und manchmal reicht ein Zurückblättern und Wiederholen aus, um Unsicherheiten verschwinden zu lassen. Diese Schule verlangt einen Einsatz von Körper und Geist und muss vom Lehrer mitgetragen werden. Zu viel Mühe? Nein, denn der Mensch wächst schließlich mit seinen Aufgaben. **Inés Zimmermann**

Nikolaus Newerkla: Scarborough Fair

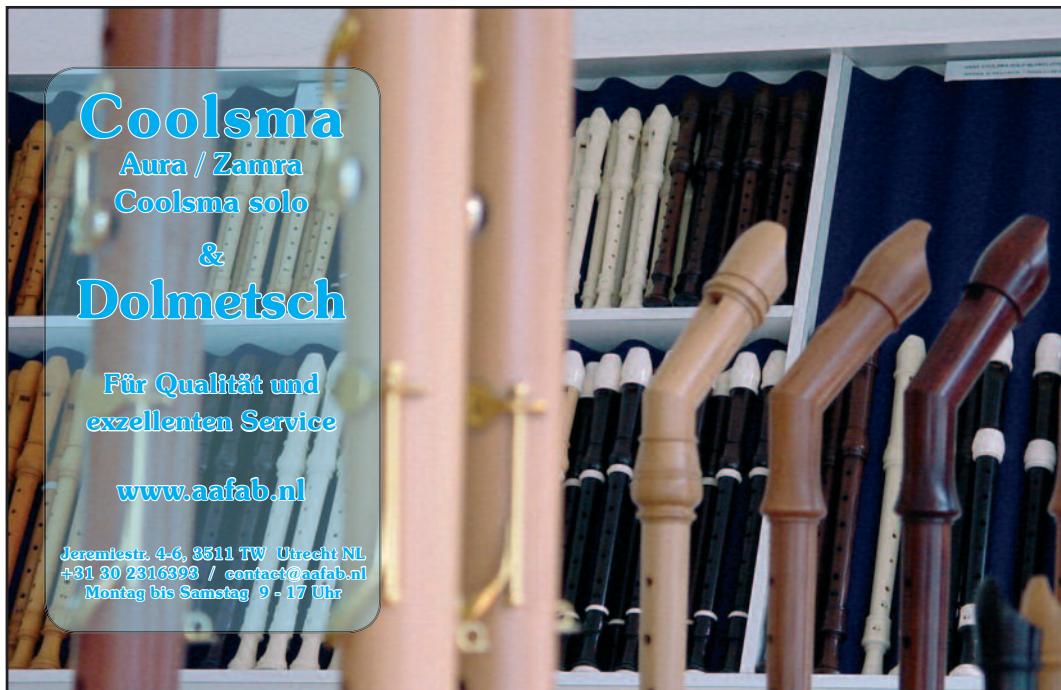
und andere ausgewählte Melodien von den britischen Inseln, gesetzt für vierstimmiges Blockflötenconsort, Celle 2008, Moeck Verlag, Partitur und 4 Stimmen, EM 2143, € 12,00

Nikolaus Newerkla: Ancient Tunes in New Consorts

ausgewählte Melodien von den britischen Inseln, gesetzt für dreistimmiges Blockflötenconsort (ATB), Celle 2008, Moeck Verlag, Partitur und 3 Stimmen, ZFS 814, € 4,00

Der Bereich Folkmusik für Blockflötenensemble ist bisher ein wenig von den Arrangeuren „übersehen“ worden. Nikolaus Newerkla hat mit *Scarborough Fair* für vierstimmiges Blockflötenconsort und *Ancient Tunes* für dreistimmiges Blockflötenconsort eine hervorragende Erweiterung dieses Repertoires vorgelegt.

Scarborough Fair ist 1966 berühmt geworden durch das amerikanische Folk-Rockduo Simon and Garfunkel. Neben diesem Stück, dessen Wurzeln bis ins Mittelalter reichen, findet sich in dieser Ausgabe eine Mélange traditioneller Musik aus England, Schottland und Irland. Diese Musik zeichnet sich aus durch „starke“ Melodien, die ins Ohr gehen, aber auch ein Jucken im „Tanzbein“ verursachen. Das Fehlen von Harmonieinstrumenten im Blockflötenensemble, ist in den Arrangements kompensiert durch einen dichten Kompositionsstil in den Mittelstimmen, wodurch diese Stücke für das ganze Ensemble eine Herausforderung darstellen. Neben den hochwertigen Arrangements ist auch das gute Vorwort Newerklas hervorzuheben, in dem die Ursprünge und Besonderheiten



der Stücke beschrieben werden. Die Liedtexte werden in dieser Ausgabe ebenfalls präsentiert.

Auch mit den *Ancient Tunes in New Consorts* folgt Newerkla dem oben beschriebenen Stil des Arrangements. Jetzt für dreistimmiges Blockflötenconsort, aber ebenfalls mit dichtem Stimmengeflecht ausgestattet, sind drei lohnende Werke aus England und Schottland zusammengestellt.

Beides sind tolle Neuausgaben, mit ein paar rhythmischen „Kniffligkeiten“ für die Mittelstimmen, insgesamt aber gut spielbar!

Frank Oberschelp

Violeta Dinescu: *Immaginabile*

für Blockflöte (Flöte), Mainz 2008, Schott Musik, OFB 207, € 6,95

Viele an neuer Blockflötenmusik interessierte Spieler werden sich erwartungsvoll diesem kleinen Stück der mit Recht so bekannten rumänischen Komponistin zuwenden. *Immaginabile* steht laut Lexikon für „vorstellbar, denkbar“

und weist hier wohl auf einen Rubato-Vortrag hin. Das Stück erinnert an zahlreiche stilistisch ähnliche Soli der letzten Jahre. So wird es denn auch nicht zum Abenteuer, diese Miniatur zu spielen. Die gut klingenden, skizzenartigen Melodieteile bilden eine durch Zäsurzeichen klar gegliederte Abfolge und dürften technisch relativ schnell zu bewältigen sein.

Die oft tiefe Lage (um gis¹/as¹ herum) spielt sich allerdings nicht gerade bequem auf der Altblockflöte (die ist angesichts des Ambitus des Stücks doch wohl gemeint?). Dazu passt dann das notierte *p molto cantabile* bei den tiefsten Tönen auch nicht so recht. Obendrein scheint das Dauerlegato (oder sind das vielleicht Phrasierungsbögen?) mehr auf die Quer- statt die Blockflöte zu verweisen. Allerdings wäre auch bei dieser Ausführung ein Bogen über sieben Noten, jedoch gleichzeitig versehen mit der Anweisung *ben articolato* nicht recht verständlich. Das hübsche Stück dürfte also einige Fragen aufwerfen, wie sein Titel anzudeuten scheint ...

Hans-Martin Linde



Blockflötenzentrum Bremen Ensemblekurse 2009

- Kurs I „Englische Consortmusik um 1600“
mit Paul Leenhouts, 8.5.–10.5.2009
- Kurs II „Easy Jazzy Recorderplaying“
mit Tobias Reisige + Band, 13.6.2009
- Kurs III „Tanzmusik- gespielt und getanzt“
mit Iris Hammacher, 4.9.–6.9.2009
- Kurs IV „Die große Weihnachtsmusik für
großes Ensemble“
mit Manfred Harras, 13.II.–15.II.2009

Programmheft und Infos:



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

Björn Hagvall: Jazz-vals för fyra

für Blockflötenquartett (SATB), Edition Tre Fontane,
Spielpartitur, ETF 2080, € 6,-

Vorsicht, Vorsicht: Wer dieses schöne und spieleswerte Heft bestellt, gerät in eine Falle! Er steht, wieder einmal und wahrscheinlich nicht zum letzten Mal, vor einer Gewissensentscheidung, die wert wäre, einmal von Dr. Rainer Erlinger in seiner Moral-Ratgeber-Kolumne im Magazin der *Süddeutschen Zeitung* gründlich beleuchtet zu werden: entweder er bestellt als mehrfach gebranntes Kind gleich (mindestens) zwei (besser vier) der angebotenen Spielpartituren – dann kann er das Stück auch mit vier Blockflötisten musizieren, ohne dass ihn beim Spielen Gewissensbisse drücken. Soll jeder der vier Spieler aus einem eigenen Notenblatt spielen, dann muss er € 24,- ausgeben. Dafür erhält er viermal: 3 Notenseiten, 1 schönes Holzschnitt-Titelbild, 1 Vers von Günter Grass (*Als der Walzer in Mode kam*) sowie möglicherweise vier handschriftlich nummerierte Exemplare

(falls er unter den ersten dreihundert Abnehmern ist).

Oder: er folgt den Einflüsterungen des Bösen, schreitet zum Kopierapparat, hat die € 6,- für das Heft bezahlt und legt nun (höchstens) € 3,- drauf, hat allerdings keine Nummerierung und nur einmal Holzschnitt und Günter Grass und kann das mittelschwere, pfiffige und durchaus interessante Stück mit seinen wechselnden Taktrückungen ebenfalls im Quartett spielen, wenn er es in Bezug auf das Sündenregister mit Goethes Faust hält (*Das Drüben kann mich wenig kümmern*).

Noch einmal Goethes Faust: *Beim höllischen Elemente! Ich wollt, ich wüßte was Ärgers, daß ichs fluchen könnte!* – Leute, ist das denn so furchtbar schwer? Warum geht das im deutschen Musikverlagswesen einfach nicht in die Köpfe (und funktioniert bei englischen Ausgaben offenbar problemlos): zum Musizieren braucht man bei Vierstimmigkeit entweder mindestens **zwei** Spielpartituren (besser vier) oder (noch besser) Stimmen!!! Alles andere ist, um es gelinde zu sagen, dysfunktional!

Es schmerzt dabei ganz besonders, dass ausgegerechnet die Leute von der Edition Tre Fontane, die ja mitten in der Praxis stehen (wenn ich richtig sehe) und so wunderschöne Ausgaben machen (das weiß ich sicher), hier (eigentlich unnötigen) Anlass zu dieser Rüge geben. Ob's hilft? Mal sehen! **Ulrich Scheinhammer-Schmid**

Tomás Luis de Victoria: Zwei Motetten

für vier Blockflöten (Brüggen), Reihe: Q4TT, Celle 2008, Moeck Verlag, Partitur und 7 Stimmen, EM 2828, € 13,60

Mit der Herausgabe der beiden Motetten von Tomás Luis de Victoria ist der Edition Moeck in der Reihe Q4TT das Auffinden zweier musikalischer Kostbarkeiten der spanischen Consortmusik des 16. Jahrhunderts gelungen.

Tomás Luis de Victoria (1548–1611) gilt neben Guerrero und de Morales als einer der bedeutendsten spanischen Komponisten der Renaissance, berühmt geworden durch sein geistliches

STAUFENER STUDIO FÜR ALTE MUSIK

31. Juli – 8. August 2008

Kurse für Sänger/innen und Spieler/innen historischer Blas- und Streichinstrumente

Leitung

Regine Häußler, Jan Weber, Ingo Voelkner (Holzblasinstrumente)
 Jens Bauer (Posaune und historische Improvisation)
 Frederik Borstlap, Ivanka Neeleman (Gamben)
 Ute Goedecke (Vokalarbeit)

Kursprogramm

Renaissancemusik in Europa

Rahmenprogramm

Konzerte der 61. Staufenner Musikwoche

Ausflüge um die Fauststadt Staufen, zwischen Freiburg und Basel

Informationen / Anmeldung: Staufenner Studio für Alte Musik, Frau Kille

St. Martinallee 19 · 79219 Staufen i.Br. · Telefon: 07633-5660 · www.staufen.de · kultur@staufen.de

Vokalwerk. Nach Übersiedlung nach Italien wurde er ein Vertreter der römischen Schule, zusammen mit Palestrina und Allegri, die sich stark den kirchenmusikalischen Forderungen des Konzils von Trient (1545–1563) verpflichtet sahen: u. a. Textverständlichkeit und Würde im Ausdruck. Diese Aspekte sind gut hörbar in den vorliegenden Motetten *Pueri Hebraeorum* und *Ne Timeas Maria*, die beide durch ihre sonore Klangfülle, den noblen Ausdruck und den sehr durchsichtigen Kontrapunkt bestechen.

Der Herausgeber der Werke, Daniel Brüggen, führt in seinem ausführlichen und informativen Vorwort die besondere Eignung dieser Stücke für Blockflötenensemble aus und beleuchtet hierbei die Verwendung des Blockflöteninstrumentariums im Spanien der Renaissance. Die Fülle der hier dargebotenen aufführungspraktischen Informationen ist äußerst inspirierend für den heutigen Musiker und zeigt sinnvolle Besetzungsmöglichkeiten dieser Musik auf.

Wünschenswert wäre vielleicht eine Textübersetzung der Werke, wie auch eine Plazierung des Textes in den Einzelstimmen, die in praktischer Ensemblearbeit für das Finden von Phrasierungen sinnvoll ist.

Insgesamt ist dies eine exzellente Neuausgabe im Bereich Ensemble- und Consortmusik der Renaissance. Die beiden ursprünglich vokalen Werke sind gut spielbar und gleichermaßen für Blockflötenquartette als auch größere Blockflötenensembles geeignet. **Frank Oberschelp**

Paul Leenhouts: Ixi – Mixi – Dixi

for recorder ensemble, Celle 2008, Moeck Verlag, score and 7 parts, EM 3307, € 18,00

Dieses Stück würde ich sehr gerne einmal hören! Aber bereits das Lesevergnügen macht gute Laune. Hat man doch ein Stück vor sich, das einfallsreich, geschickt instrumentiert und satztechnisch gekonnt daherkommt. Eine gut disponierte und eindeutig bezeichnete Partitur

und ein zum Kopieren offiziell freigegebener Stimmensatz verlocken zu sofortigem Ausprobieren. Vorgegebene Dixieland-Akkordfolgen laden ein zu improvisatorischen Einfällen. Dazu dürfen auch Stimme, Atem und Geräusche eingesetzt werden. Leenhouts selbst: „Haupt-
sache, die Ausführung dient den rhythmischen Erfordernissen des Stücks“. Das ist sicher richtig, aber auch melodisch und harmonisch wird man das Stück gerne musizieren. Dem witzigen Titel fügt der Rezensent mit Vergnügen noch das Adjektiv „Maxi“ an! **Hans-Martin Linde**

Antonio Vivaldi: Concerto in C

RV 443, PV 79, für Sopraninoblockflöte, Streicher und Basso continuo (Hg. Peter Thalheimer), Stuttgart 2008, Carus-Verlag, Partitur, CV 11.238, € 12,00

Antonio Vivaldi: Concerto in C

RV 443, PV 79, für Sopraninoblockflöte, Streicher und Basso continuo (Hg. Peter Thalheimer), Stuttgart 2008, Carus-Verlag, Klavierauszug, CV 11.238/03, € 9,00

Der Carus-Verlag und sein Herausgeber Peter Thalheimer komplettieren ihre Ausgaben der drei Flautino-Concerti Vivaldis mit dem populärsten aller Concerti, dem in C-Dur RV 443. Während von den Concerti C-Dur RV 444 und a-Moll RV 445 schon seit langem verschiedene Ausgaben unterschiedlicher Güte vorliegen, haben sich die Verlage gerade bei dem „Knüller“ RV 443 bislang eher zurückgehalten, wodurch die in vieler Hinsicht überholte alte Schott-Ausgabe international nach wie vor nahezu flächendeckend den Markt beherrscht. Ob die neueren Ausgaben (Amadeus, Henle, Carus) es schaffen werden, hier Marktanteile zu gewinnen, wird man sehen. Verdient hätten sie es allemal!

Dank der preisgünstigen Faksimile-Edition des Vivaldischen Autographs durch W. Michel bei Mieroprint haben nun jeder Blockflötist und jede Blockflötistin die Möglichkeit, sich ihr eigenes Bild von vielfältigen Details dieses Stücks zu machen. Während in der alten Schott-Ausgabe regelrechte „Fehler“ vorhanden waren, bieten die neueren Ausgaben – auch die von Thalheimer – eigene Lesarten der hand-

schriftlichen Partiturvorlage, die ja nicht nur hinsichtlich der viel diskutierten Bemerkung „gli stromenti trasportata alla quarta bassa“ Rätsel aufgibt, sondern an etlichen Stellen verschiedene Deutungsmöglichkeiten, vor allem in Fragen von Akzidentien, offenlässt.

Ich gestehe, dass ich mich in einigen Punkten zu anderen Lesarten entschlossen habe, als Thalheimer sie in seiner Ausgabe vorstellt (das betrifft vor allem die Takte 68-72 und 114-116 des ersten Satzes). Aber da ein minuziöser Kritischer Bericht der Carus-Edition diese fragwürdigen Stellen genau beschreibt, kann sich jedermann auch ohne Kenntnis des Autographs ein Bild davon machen, was in den von Vivaldi persönlich geschriebenen Noten eigentlich steht. Mir liegen sowohl Partitur als auch Klavierauszug mit Solostimme vor. Letzterer fällt (nicht zuletzt im Vergleich mit dem alten und tausende Male gehörten Schott-Auszug) besonders positiv in Erscheinung. Aber auch viele andere Aspekte (z. B. die für den ersten Satz blätterfreie Solostimme) sprechen dafür, sich bei diesem Blockflöten-„Klassiker“ demnächst einmal für die Carus-Ausgabe zu entscheiden!

Michael Schneider

Benedetto Marcello: Sonata

für Altblockflöte und Basso continuo, opus 2/7, B-Dur, (Hg. Hugo und Reinhard Matthias Ruf), Mainz 2008, Schott Musik, OFB 206, € 11,95

Der Komponist war seiner autobiografischen Angabe zufolge ein „nobile Veneto dilettante di contrappunto“. Wir wissen, dass im 18. Jahrhundert der „dilettante di musica“ schlicht ein Musikliebhaber war. Die vorliegende Sonate aber wirkt auf den hier Schreibenden (ebenso schlicht) dilettantisch – nun aber gemeint im modernen, abwertenden Sinn. Natürlich braucht man im musikalischen Alltag auch einfache Stücke. Einfachheit aber darf nicht bedeutungslos oder gar unzulänglich daherkommen. Diese Sonate ist ein Negativbeispiel barocker Musik (und natürlich somit auch zu schlecht für den Unterricht ...). Adornos „rudimentäre Vorform“ zu Besserem kommt einem in den Sinn.

Hans-Martin Linde

Giovanni Battista Riccio: *Iubilent Omnes*

Mottetto (Venezia 1620), per Soprano, Violino, Flautino, Fagotto e Basso Continuo (Sansone), Partitur und 5 Stimmen, Urtext, Bologna 2008, Ut Orpheus Edizioni, Flauto Dolce, FL 3, € 18,00

Über Giovanni Battista Riccio, dem die Blockflötisten einige frühe Originalkompositionen für und mit ihrem Instrument verdanken, weiß man fast nichts. 1609 wurde er zum Organisten der Scuola di S. Giovanni Evangelista in Venedig ernannt, und vermutlich stand er in den Diensten des in hohen Kirchenämtern wirkenden Bischofs Antonio Grimani, für dessen private Musik- und Andachtsübung möglicherweise auch die Mehrzahl seiner Kompositionen entstanden ist. Was davon erhalten ist, liegt in drei Sammlungen vor unter dem Titel *Il primo* bzw. *secondo* bzw. *terzo libro delle divine lodi*, alle drei erschienen in Venedig, die erste in 2. Auflage (die 1. Auflage ist unbekannt) 1612, die zweite 1614, die dritte 1620.

Das vorliegende geistliche Konzert entstammt dem dritten Buch, von dem sich ein einziges Exemplar im Besitz der Stadt- und Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg in Frankfurt am Main erhalten hat. Eine Faksimileausgabe der Sammlung hat Marcello Castellani 1979 bei SPES vorgelegt. Das Konzert selbst ist seit langem in einer 1931 in Nagels Musikarchiv (Nr. 75) erschienenen praktischen Ausgabe von Adam Adrio bekannt, der dem Werk in seinem Vorwort mit der Begeisterung des editorischen Pioniers „Anmut und Frische“, „Beweglichkeit und Grazie“ und „frische Musizierfreudigkeit“ attestiert, wenngleich er einschränkt, dass es sich um „kein Meisterwerk von Ewigkeitswert (wie etwa die Solokonzerte von Heinrich Schütz)“ handle. Aber Adrios Empfehlungen bestehen durchaus zu recht. Hinzu kommt, dass sich die technischen Anforderungen des Werkes an Singstimme (Umfang c^1 – es^2) und Instrumente in engen Grenzen halten.

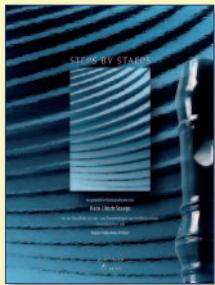
Adrios Ausgabe ist nicht mehr im Handel; um so willkommener ist Nicola Sansones Neuedition. Allerdings hat sie gegenüber der alten

Ausgabe einen Nachteil: Es fehlt eine Generalbassaussetzung, man vermisst sie zumal ange- sichts der spärlichen Bassbezeichnung doch sehr. Notenbild und Ausstattung der Neuausgabe sind im übrigen tadellos. Das Vorwort ist zweisprachig, italienisch und englisch, wiedergege- ben; hinzu kommt ein äußerst knapper kriti- scher Bericht, bestehend lediglich aus drei allge- meinen redaktionellen Hinweisen und fünf Anmerkungen zum Notentext. Bei näherer Betrachtung und beim Vergleich mit der Ausgabe Adrios gibt es dann doch allerhand Anlass zu Kritik. Was man am meisten vermisst – gerade in einer Verlagsreihe mit Blockflö- tenmusik – ist eine Erklärung zur Besetzung des Flötenparts. Sansone gibt kommentarlos (aber der Quelle entsprechend) „Flautino“ an und notiert die Stimme im gewöhnlichen Violinschlüssel, und zwar als zweite Stimme innerhalb der vierzeiligen Instrumentalakkolo- lade, also quasi als instrumentalen Alt. Aber was ist ein „Flautino“? Nach dem Notenbild bei Sansone und dem notierten Stimmumfang c^1 – d^2 würde man an eine Tenorblockflöte den- ken. Aber ist eine Tenorblockflöte noch das, was die Diminutivform „Flautino“ meint, näm- lich ein „Flötchen“? Es muss sich wohl um ein kleineres Instrument handeln, entweder um eine Altblockflöte in g^1 oder um eine Sopran- blockflöte in c^2 . Peter Van Heyghen favorisiert in seinem grundlegenden Aufsatz *The Recorder in Italian Music, 1600–1670* (in: *The Recorder in the 17th Century*, Proceedings of the Inter- national Recorder Symposium Utrecht 1993, hrsg. von David Lasocki, Utrecht 1995, S. 3–63) für das italienische Frühbarock die Deutung Flautino = Altblockflöte in g^1 . Beden- kenswert ist jedoch die von ihm mitgeteilte Beobachtung, dass die im Sopranschlüssel notierten Blockflötenpartien nie das c^1 unter- schreiten (S. 28). Wie er selbst sieht, liegt es des- halb nahe, an Partien für eine Sopranblockflöte in c^2 zu denken – und die von ihm selbst hierge- gen vorgebrachten Argumente sind wenig überzeugend. Riccios Flautino-Partie gehört zu diesen im Sopranschlüssel notierten Partien (was man leider nicht bei Sansone erfährt, wohl aber bei Adrio, der die Originalschlüssel an-

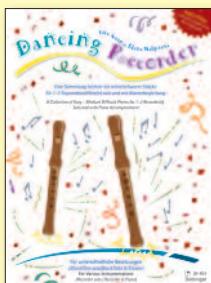
Hans Ulrich Staeps
(*23.6.1909, † 25.7.1988)

STEPS BY STAEPS

Ausgewählte
Kompositionen
für die Blockflöte im
Solo- und Ensemblespiel
von leicht bis schwer
für Schule und Studium
herausgegeben von
Luise Holoubek-Picher
mit ausführlichem
Theorieteil
und Werkverzeichnis
04 373 € 19,95



DANCING RECODER



Eine Sammlung
leichter bis
mittelschwerer
Stücke für 1-2
Sopranblockflöte(n)
solo und mit
Klavierbegleitung
von Uwe Korn
und Elena Malycheva

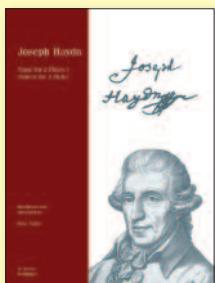
34 401 € 14,95

JOSEF HAYDN TÄNZE FÜR 2 FLÖTEN

bearbeitet
von Reza Najfar.

Menuette
und Trios
in leichten
und zugleich
abwechslungsreichen
Bearbeitungen
für den Unterricht.

34 401 € 14,90



 **Doblinger Musikverlag**
www.doblinger-musikverlag.at

gibt). Doch wie auch immer – Riccio dürfte jedenfalls mit einem dieser beiden Instrumente, also mit der Wiedergabe in Vierfußlage gerechnet haben.

Die Ausgaben Adrios und Sansones brauchen hier nicht im einzelnen verglichen zu werden. Wie nicht anders zu erwarten, zeigen sie in verschiedenen Punkten unterschiedliche editorische Lösungen, beispielsweise in der Takt- bzw. Mensurstrichsetzung und in der Übertragung des Tripeltakts (der bei Adrio in halben, bei Sansone in unverkürzten Werten erscheint). Zu bedauern ist, dass Sansone den Gesangstext (wohl eine Paraphrase von Versen aus Psalm 98, 100 und 150) unredigiert, ohne Satzzeichen und in der Schreibart der Quelle wiedergibt (was das Verständnis nicht gerade erleichtert). Sehr nachlässig ist außerdem die Bezifferung des Basses behandelt: Es fehlen vor allem immer wieder Kreuze in der Bedeutung eines Auflösungszeichens über der Note G als Zeichen für die Dur-Terz h. Von den im kritischen Bericht vermerkten redaktionellen Änderungen scheinen mir zwei (in T. 37 und 81) vielleicht allzu funktionsharmonisch gedacht (Adrio ändert hier nicht). In T. 95 müsste im Fagott und im Basso continuo vor der letzten Note – wie bei Adrio – ein Auflösungszeichen für e stehen (da in der Quelle das b vom Taktanfang hier nicht wiederholt wird). Eine auffällige Quintparallele zwischen Violine und Bass an der Taktwende 96/97 lässt zusammen mit der etwas sperrigen Fortsetzung zweifeln, ob hier nicht ein Fehler vorliegt. Die Wiedergabe entspricht jedoch genau der Quelle.

Klaus Hofmann

Robert Valentine: La Villeggiatura

6 Sonate per 2 Flauti Dolci Contralti (Sansone), Urtext, Bologna 2008, Ut Orpheus Edizioni S.r.l., FL 1, € 22,00

Die Biblioteca Palatina in Parma hält einige besonders für Blockflötisten interessante Schätze aus der ersten Hälfte des 18. Jh. bereit, die alle-

samt auf die Sammeltätigkeit eines Blockflöte spielenden Amateurs mit Namen Paolo Antonio Parenzi zurückgehen. Es handelt sich um fünf handschriftliche Bände, die sowohl Sammlungen von Originalkompositionen Barsantis, Sammartinis und Valentines enthalten als auch ein interessantes Dokument mit transkribierten Violinsonaten von Albinoni, Feronati, Sarri u.a. Allmählich erscheinen immer mehr dieser Bände in Neuausgaben, allerdings bei verschiedenen Verlagen: den Band mit den Violin-Arrangements gibt es schon seit langem bei SPES, die 17 Sammartini-Sonaten erschienen jüngst als Faksimile bei Mieroprint, und im Verlag Ut Orpheus bringt jetzt Nicola Sansone einen bislang unbeachtet gebliebenen Teil der Sammlung in einer modernen Edition heraus: 6 Blockflötenduette von Robert Valentine mit dem Titel *La Villeggiatura* (was soviel heißt wie „Entspannung/Erholung/Freizeit“). Wie bei fast allen Duett-Sammlungen des Barock ist auch hier ein didaktischer Hintergrund zu vermuten, auch im Sammartini-Band der Kollektion finden sich dementsprechende Hinweise, die sicher mit Parensis Blockflötenstudium zusammenhängen.

Robert Valentine ist ja einer der ganz wenigen Komponisten des Barock, die buchstäblich „gegen den Strom schwammen“, weil er als zwischen 1671 und 1674 in Leicester geborener Engländer um 1700 nach Rom ging und niemals wieder in sein Heimatland zurückkehrte. Sein Stil ist denn auch durch und durch italienisch und lässt keine typisch „englischen“ Züge erkennen. Insofern war auch schon die erste Ausgabe einer Valentine-Sonate in Hugo Rufs *Sonaten alter englischer Meister* bei Hortus Musicus (209) verwirrend.

Der Vergleich mit Telemann-Duetten liegt nahe. Gemessen daran sind die Valentine-Stücke erheblich einfacher in der Faktur und verzichten fast völlig auf kontrapunktische Verarbeitung, liegen aber sehr gut auf der Blockflöte (es sind ja anders als bei Telemann auch originale Blockflöten-Stücke!) und sind ausgesprochen vergnüglich zu spielen (s. Titel!). Auf - fällig im Gegensatz zu Telemann ist die teilwei-

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





se concerto-artige Schreibweise mit Ritornellen im Unisono der beiden Flöten.

Vor allem für den Unterricht kann die hervorragend edierte Sammlung auch heute zu großem Gewinn gereichen und kann mit Nachdruck empfohlen werden. **Michael Schneider**

**Internationales Seminar
für alte Musik**

LANDESBILDUNGSZENTRUM
SCHLOSS ZELL AN DER PRAM, OÖ., AUSTRIA

2. bis 9. August 2009

**Wege zur Klassik
Musik von 1730 bis 1800**

Andrew SCHULTZE • Gesang
Ernst KUBITSCHKE • Blockflöte
Gertraud WIMMER • Traversflöte
Marianne RÔNEZ • Barockgeige, Barockbratsche,
Viola d'amore
Gerhart DARMSTADT • Barockcello, Viola da gamba
Hubert HOFFMANN • Laute, Gitarre
Christa PESENDORFER • Cembalo, Orgel, Generalbass
Jadwiga NOWACZEK • historischer Tanz

Auskunft und Anmeldung:

Christa Pesendorfer
A-3001 Mauerbach b. Wien, Hauptstr. 61b/8, AUSTRIA
Tel. + Fax: +43/1/979 58 98
e-mail: alte-musik@music.at
Homepage: www.alte-musik.music.at

Henry Purcell: A Third Set of Theatre Tunes

12 Stücke für Sopranblockflöte und Klavier, herausgegeben von Gwilym Beechey, Partitur und Einzelstimme, Schott Music 2008, ED 13217

Georg Philipp Telemann: Don Quixote

Suite für Sopranblockflöte und Klavier, herausgegeben von Gwilym Beechey, Partitur und Einzelstimme, Schott Music 2008, ED 13219

Henry Purcell (1659–1695) hat für unzählige Bühnenstücke instrumentale Theatermusik komponiert. Die Ausgabe ähnelt in ihrer Konzeption dem von Larry Bernstein bei Bärenrei-

ter herausgegebenen Band (BA 8256), der 20 andere Schauspielmusiken enthält.

Die 12 Stücke sind für Purcells Standard rhythmisch einfach. Der Umfang von d² bis a³ wird manchmal mit b³ und h³ erweitert und verlangt ein einzelnes c⁴. Die Tonarten schließen bis zu drei Vorzeichen ein. Purcell wird nicht umsonst als einer der größten englischen Komponisten bezeichnet. In diesen bis zu 30 Takten langen Stückchen erzählt er eine vollständige Geschichte und macht sie zu Miniatur-Charakterstücken. Man könnte es eine frühe Form des Audioclips nennen.

Der französische Einfluss auf diese Musik zeigt sich nicht nur in der Struktur, Besetzung und Stilistik, sondern auch in der Wahl der programmatischen Titel wie z. B. *Hamburger Ebb und Flut* oder wie hier *Bourlesque Quixote*, der Bezug auf Cervantes Roman *Don Quixote* nimmt, welcher schon 1621 in deutscher Übersetzung erschienen und allgemein bekannt war.

Sechs der acht Sätze sind in dieser Ausgabe enthalten, die vom Umfang und dem Schwierigkeitsgrad dem Purcell-Heft entspricht. Es sind spannende kleine Stücke, die virtuos klingen, ohne große grifftechnische Anforderungen zu stellen. Die Herausforderung liegt im Herausarbeiten des im Titel festgelegten Themas und Charakters.

Der englische Organist Dr. Gwilym Beechey hat schon zahlreiche Bearbeitungen für den Schott-Verlag erstellt. Seine Klavierbegleitungen sind so transparent wie möglich gehalten, trotzdem erfordern sie einen erfahrenen Pianisten. Bei Purcell könnte die Basslinie auch durch ein Cello oder eine Gambe gespielt werden, wodurch auch Schüler die Begleitung übernehmen könnten. Bei beiden Ausgaben könnte man neben der Sopranblockflöte auch eine in der Höhe gut ansprechende Tenorblockflöte einsetzen.

Interessante Spielstücke für Sopranblockflöte und Tasteninstrument im oberen Mittelstufenbereich sind rar. Beide Neuerscheinungen werden sicher dankbar angenommen werden.

Inés Zimmermann

George Bingham: 50 Airs Anglois

per Flauto Dolce Contralto solo (nn. 1-20), 2 Flauti Dolci Contralti (nn. 21-30), Flauto Dolce Contralto e Basso Continuo (nn. 31-50) (Sansone), Partitura und Stimmen, Uttext, Bologna 2008, Ut Orpheus Edizioni S.r.l., FL 2, € 22,00

In der Bibliothek des Königlichen Konservatoriums Brüssel wird in vier getrennten Stimmbüchern eine Veröffentlichung des Verlagshauses Roger/Le Cène von 1702 und 1706 aufbewahrt, die in ganz besonderer Weise von der Kultur des Blockflötenspiels in England um 1700 zeugt: die 170 *Airs Anglois* („choisis et mis en ordre ou composé par George Bingham“).

Bingham war Mitglied der „Private Musick“ am englischen Hof zwischen 1689 und 1696. Er wirkte als Musiker, sicher auch als Blockflötist, Lehrer, Komponist und Herausgeber. Allein 75 der 170 Stücke der Sammlung hat er selbst geschrieben. Die anderen stammen von nahezu allen damals in England namhaften Komponisten wie Daniel und Henry Purcell, Keller, Finger, Clark u.a. Im letzten der 4 Konvolute befindet sich auch die wunderbare Sonate von Andrew Parcham.

Die Stücke gliedern sich in drei Kategorien: Solostücke, Duette und Werke mit Basso continuo. Ganz offensichtlich ist die Auswahl in technisch progressiver Weise angelegt, also wie das Spielmaterial zu einer Schule. Auch die Inhalte sind möglichst vielgestaltig: französische, italienische und typisch englische Stilmerkmale werden gleichermaßen geübt.

Ut Orpheus Edizioni hat nun den ersten Band mit *50 Airs anglois* in einer perfekt gestalteten und hervorragend edierten neuen Ausgabe herausgebracht, nachdem der belgische Verlag Alamire bereits Anfang der 90er Jahre die Stimmhefte als Faksimile ediert hatte. Man erwarte nicht den großen Repertoirezuwachs fürs Konzert aus dieser Sammlung. Als Studienmaterial mit z. T. sehr einfachen, aber immer sehr guten kleinen Kompositionen kann sie damals wie heute als idealer Begleiter für pädagogische Arbeit mit der Blockflöte dienen.

Michael Schneider

MARSYAS



Blockflöten, die ansprechen!

MARSYAS Blockflöten GmbH
CH-8200 Schaffhausen
www.marsyas-blockfloeten.ch

Godfrey Finger: Sonata VII & Sonata VIII

(Hg.: Olaf Tetampel), für 2 Altblockflöten und für Altblockflöte, Oboe oder Violine (Altblockflöte) und Basso continuo (Jacobi), aus VIII Sonates, opera seconda (Corbett-Finger), Partitur und 3 Stimmen, Bremen 2008, edition baroque, eba 1223, € 14,50

Schade, dass er keine Memoiren geschrieben hat, dieser Gambist und Komponist Gottfried oder, wie er sich zeitweilig nannte, Godfrey Finger, der, gegen 1660 im mährischen Olmütz geboren, in einem langen, wechselvollen Musikerdasein viel von der Welt gesehen und vielerlei erlebt haben muss: 1682 hält er sich in München auf, 1687 geht er für längere Zeit nach London, ist aber um 1699/1700 wohl vorübergehend auf dem Kontinent auf Reisen, vielleicht in Italien oder Frankreich, Ende 1701 wendet er sich nach Wien, tritt dann 1702 in Berlin in die Dienste der Königin Sophie Charlotte, geht 1706 in herzoglichen Diensten nach Breslau; 1707 finden wir ihn in Innsbrucker Hofdiensten, 1717 als Mitglied der kurpfälzischen Hofkapelle in Neuburg an der Donau, 1718

übersiedelt er mit seiner Herrschaft nach Heidelberg und 1720 in die Residenzstadt Mannheim, wo er bis 1723 der Kapelle angehört und im Sommer 1730 stirbt. Was hätte er nicht alles erzählen können! Aber er hat keine Texte, sondern nur Noten hinterlassen, seine Kompositionen auch fleißig publiziert und neben solchen für die Bühne und für sein Instrument auch allerhand Musik für Bläser geschrieben.

Dazu gehören auch die beiden von Olaf Tetampel in Neuausgabe vorgelegten Triosonaten aus einem um 1701 in Amsterdam erschienenen Sammeldorf mit Werken von Finger und William Corbett. Stilistisch stehen beide Sonaten unter dem damals beherrschenden Einfluss Arcangelo Corellis, ohne freilich an dessen künstlerisches Format heranzureichen, aber auch ohne dessen Vorbild zu verabsolutieren. Formal durchaus eigenwillig nimmt sich besonders der 3. Satz der ersten Sonate aus, bei dem das Tempo in 12 Takten dreimal vom Adagio ins Allegro umschlägt. Violinistische Virtuosität ist vermieden, alles ist bläsergerecht und offenbar auch auf musikalische Liebhaber berechnet.

Leider kann man der Neuausgabe kein rundum gutes Zeugnis ausstellen. Ein Mangel, der vielleicht gerade noch als lässlich durchgehen könnte: Es gibt viel zu viele überflüssige Akzidentien. Ein Akzidens gilt nicht erst seit heute für den ganzen Takt, sofern es nicht aufgelöst wird. Seine Wiederholung vor jeder alterierten Note, wie bis ins 18. Jahrhundert üblich, ist heute überflüssig und störend. – Fragen zum Notentext ergeben sich an verschiedenen Stellen: Warum ist das Thema des 2. Satzes der ersten Sonate bei seinem Basseinsatz in T. 11 nicht wie sonst rhythmisiert? Muss im 4. Satz dieser Sonate die 2. Note von T. 16 in der 1. Flöte nicht a² (oder allenfalls d³) statt b² lauten? Sehr merkwürdig sind darüber hinaus einige Kadenzen in dieser Sonate: Im Schlusstakt des 1. Satzes hat der Basso continuo – in g-Moll – d¹-g-c¹-d¹-g, das heißt die Folge Dominante-Tonika-Subdominante-Dominante-Tonika. Die Oberstimmen verlaufen entsprechend, außer, dass in der 2. Flöte über dem c¹ des Basses

ein fis² erscheint (statt etwa g² mit anschließender Weiterführung nach fis²). Im Prinzip derselbe Fall begegnet am Schluss des 3. Satzes, und noch seltsamer ist die Einführung der Dominante am Schluss des letzten Satzes: in den Oberstimmen je ein Viertel a² und fis², im Bass dazu zwei Achtel A-d (statt der zu erwartenden Bassklausel d-D). Hier wäre Aufklärung, Hilfestellung oder Korrektur von Seiten des Herausgebers erwünscht gewesen.

Auch die zweite Sonate lässt Wünsche offen. Im 1. Satz muss im Comes der fugierten Eröffnung in T. 5 die vorletzte Note der Blockflöte offensichtlich a² statt h² lauten, im folgenden Takt die 1. Note des Basses gis statt g (und die Bezeichnung der 1. gehört zur 2. Note). In T. 13 des 2. Satzes ist als letzte Note im Bass f statt g zu lesen. In T. 20 begegnet wieder eine der seltsamen Kadenzen mit Subdominant-Basston und darüber liegender Dominant-Terz. Im 3. Satz erscheinen in der zweiten Hälfte von T. 7 die beiden Oberstimmen aus satztechnischer Sicht vertauscht (das f² gehört in die Oboe, wie sich aus der Dissonanzauflösung nach e² ergibt, das g² demnach in die Blockflöte). In Satz 4 ist in T. 19 in der Blockflöte die 1. Note offenbar durch eine Achtelpause zu ersetzen, wie der Vergleich des Themas mit T. 17, 23 und 25 zeigt, und als 1. Note von T. 28 ist im Bass g statt d zu lesen. Höchst zweifelhaft ist außerdem, ob die Korrektur, die der Kritische Bericht für den Blockflötenpart in T. 29 vermeldet, das Richtige trifft: Plausibler wäre jedenfalls eine Angleichung an die Parallelstelle in T. 33.

Die Generalbassaussetzung von Jörg Jacobi enthält viel Überflüssiges und eher Störendes, improvisatorische Tiraden und Fiorituren zwischen den Akkorden und immer wieder dissonierende Zusatztöne (häufig Septimen und Nonen), überhaupt weicht die Aussetzung des öfteren ohne erkennbaren Grund von der Bezeichnung ab. Überraschend ist außerdem die Fülle von Verstößen gegen das klassische Verbot von Quint- und Oktavparallelen. Jeder Generalbassspieler weiß, dass sich kleinere Unregelmäßigkeiten beim Spiel nach Ziffern (oder gar ohne Ziffern) nicht völlig vermeiden lassen.

Doch sollte das kein Grund sein, derartige Mängel in einer gedruckten Aussetzung zu tolerieren. Im übrigen gibt es ein altbewährtes einfaches Mittel, das zumindest die schlimmsten Parallelen – die mit dem Bass – vermeiden hilft: die Führung der Hände in Gegenbewegung. – Im letzten Satz der zweiten Sonate, einem fügerten Presto im Sechsachteltakt, findet sich eine merkwürdige Extravaganz: Die Akkordanschläge in der rechten Hand des Begleiters sind verschiedentlich gegen den Dreiechtelpuls des Basses in Duolen geführt (notiert als Paare von punktierten Achteln), also nicht nur nicht geeignet, den Spielfluss zu unterstützen, sondern eher dazu, Mitspieler und Hörer zu irritieren. **Klaus Hofmann**

Marco Lasagna: „Nervi“

für Blockflöte solo, Karlsruhe 2008, Tre Media Musikverlage, TME 1115, € 17,20

Nervi ist ein faszinierendes Werk für Altblockflöte solo, dass 1991 von Marco Lasagna komponiert wurde und jetzt der Öffentlichkeit zugänglich wird durch den Notendruck der Tre Media Edition.

Das ca. 12-minütige Werk ist eine echte Herausforderung für den versierten Blockflötisten, sowohl in spieltechnischer als auch in mentaler Hinsicht. Lasagna selbst sagt über *Nervi*: „In den Nerven liegt die Empfindung, liegt die Schnelligkeit, liegt die ruckartige oder langsame Vorbereitung einer Aktion ... In der Sensibilität – und demnach in den Nerven – liegt die Möglichkeit des Kontrastes, der Nuance, der Impulse, der Anstrengung, der stillen oder gespannten Kantabilität, der Klänge und des Geräuschs ...“

Diese differenzierte Sichtweise Lasagnas ist in *Nervi* kompositorisch in komplexer Weise umgesetzt: Nahezu ruhelos, sich in permanenter Bewegung befindend, bildet das Stück einen vitalen Organismus, der aus einem Netzwerk miteinander verwobener, musikalischer Aktionen besteht. Diese Aktionen wirken wie musikalische Bruchstücke, aus denen, ähnlich einer

Musik ist ...

... eine Brücke in den Himmel

Unser Compact-Bass aus handwerklicher Fertigung:
Kirschbaum, € 1'390.00
Verkauf durch den Fachhandel – www.huber-music.ch

HUBER
swiss musical instruments



Kettenreaktion, längere Passagen entstehen. Genauso aber werden sie auch abrupt und sprunghaft unterbrochen mit denkbar größten Kontrasten aller musikalischen Parameter. Aufregend ist dabei die Klangsprache Lasagnas, der durch differenzierten Umgang mit Rauschklängen, Vokal- und Instrumentaltönen subtile Übergänge zwischen Klängen und Geräuschen schafft.

Folgende Spieltechniken werden dabei aus blockflötistischer Sicht in dem Stück verwendet: Rauschklänge mit wahrnehmbarem geringfügigen Tonanteil, Versetzungszeichen im Vier- und Dreivierteltonbereich, tonal definierter Einsatz der Singstimme, auch in Kombination mit dem Instrument, Flatterzunge und frei wählbaren Multiphonics. Die musikalischen Parameter bzgl. Rhythmus, Dynamik und Klangfarbe sind in dem Stück sehr differenziert und genau notiert.

Leider besteht die großformatige Notenausgabe aus einer Kopie des handschriftlichen Ma-



nuskriptes, das in einer Übertragung mit aktueller Notenschreibsoftware noch besser zu lesen gewesen wäre.

Dem Werk ist dennoch und ausdrücklich eine weite Verbreitung zu wünschen, da es für Spieler und Hörer gleichermaßen ein komplexes musikalisches Spiel- und Hörerlebnis ermöglicht.

Frank Oberschelp

Johann Sebastian Bach: Concerto in C

BWV 595, Fuga in C, BWV 545, arrangiert für Blockflötenquartett von Joris van Goethem; Heinrichshofen's Verlag, 2006; N 2596, € 12,50

Das Quartettrepertoire für Blockflöte hatte seine goldenen Jahre während der Renaissance, und man kann ohne Probleme unzählige Konzertstunden damit füllen. Doch jeder Spieler, der schon einmal versucht hat, ein ausschließlich barockes Quartettprogramm zusammenzustellen, weiß, wie dünn gesät die guten Stücke sind. Meist muss er auf Bearbeitungen zurückgreifen, und nicht immer sind sie gut.

Um diesen barocken Notstand zu beenden, hat das *Flanders Recorder Quartet (FRQ)* bereits die Fuga in a BWV 543 bei Heinrichshofen's herausgegeben und legt nun mit zwei neuen Bearbeitungen von Johann Sebastian Bach nach: Das Konzert in C-Dur, BWV 595, ist eine doppelte Bearbeitung, da Bach hier ein Konzert seines Weimarer Arbeitgebers, des Prinzen Johann Ernst von Sachsen, umschrieb. Das Concerto klingt in der Blockflötenbearbeitung des *FRQ* spritzig und virtuos, ohne allzu schwierig zu sein. Alle vier Stimmen sind gleichermaßen gefordert, die Stimmlage ist ideal für die besetzten Instrumente, und selbst die Bassstimme hat ein schönes Solo. Die Fuga in C-Dur, BWV 545 ist ein weiteres Beispiel für eine gelungene Bearbeitung. Ursprünglich für Orgel geschrieben, erklingt sie auf den vier einzelnen „Pfeifen“ mit überzeugender Klangfülle und Dynamik.

Zwei sehr gelungene, ausgewogene und interessante Werke, die sich wegen der gemeinsamen Tonart auch nacheinander aus- und aufführen lassen, und die ich nur sehr empfehlen kann. Das Concerto in C ist übrigens als Track 2 in hoher Lage auf der CD der Blockflötenschule *Easy Going* Band 2 von Sieglinde Heilig zu hören. Natürlich vom *FRQ* gespielt.

Inés Zimmermann

Gaetano Donizetti: Sinfonia d-Moll

eingereicht für Blockflötenensemble SinoAATB (Herrmann), Partitur und Stimmen, Wilhelmshaven 2008, Otto Heinrich Noetzel Verlag, N 3940, € 11,00

Zur Erweiterung der Kammermusikreihe für Blockflöten des Noetzel Verlags hat Ulrich Herrmann eine Holzbläser-Sinfonia für Blockflötenensemble arrangiert. Diese Sinfonia in g-Moll für Flöte, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte auf Blockflöten (und dazu in d-Moll) zu spielen, halte ich für eine reizvolle Angelegenheit. Den kompakten Klang des Holzblässersatzes auf Blockflöten darzustellen ist eine Herausforderung, welcher sich fortgeschrittene Blockflötenensembles gut stellen können.

Die Komposition wechselt zwischen homophonen und polyphonen Passagen ab. Auf eine fünftaktige Einleitung mit der Tempobezeichnung *Andante* folgt ein *Allegro*, und damit das eigentliche Stück. In „unbarocken“ (also für Blockflötenensembles ungewohnten) Rhythmen (z. B. Überpunktierungen neben einfachen Punktierungen), Tonarten (D-Dur) und Tonfolgen (eis-fis) liegt die spieltechnische Herausforderung des Werkes. Der Ambitus der jeweiligen Stimme liegt jedoch sehr bequem für den verlangten Blockflötentyp.

Herrmann hat den achtstimmigen Satz auf sechs Stimmen reduziert, da die Instrumentenpaare der Originalfassung oft unisono oder in Oktaven geführt sind. Er empfiehlt, die Bassstimme durch einen Subbass zu verstärken, um dem Ensembleklang eine orchestrale Farbe zu geben. Seinem Wunsch an alle Ensembles kann ich mich nur anschließen: Viel Spaß beim Musizieren!

Katja Reiser

Matthias Maute: Oskar, die coolen Koalas und der Dieb

eine Geschichte mit Musik für Blockflöten (SATB), Partitur und Stimmen, Wilhelmshaven 2008, Heinrichshofen's Verlag, N 2617, € 16,90

Seit 2006 erscheint jedes Jahr ein neuer Band über die Abenteuer des Blockflötisten Oskar. Die dritte Folge ist als kleine Kriminalgeschichte angelegt. Oskar – allein zu Hause – ist es langweilig. Plötzlich hört er verdächtige Geräusche. Mailfreundin Lisa – zugeschaltet aus Australien – vermutet einen Dieb und ermutigt Oskar, ihn zu fangen. Mit Hilfe von Kater Nero, einer besonders präparierten Mausefalle und unter Zuhilfenahme des Handys nimmt die Geschichte ihren Lauf. Die kurzen Texte umrahmen 14 vierstimmige Sätze, in denen auch gesprochen, geschnipst und über die Löcher gewischt wird.

Matthias Maute hat eine zusammenhängende zum Ende hin kulminierende Musikgeschichte komponiert. Die Spannung wird schon in der Ouvertüre aufgebaut, und die Handlung wird in all ihren Schattierungen musikalisch verar-

beitet und untermauert. Nr. 2 *Dein Oskar* ist ein Stück Minimal Music, das stimmungsmäßig an die zarten Melodien aus dem Soundtrack von *Die fabelhafte Welt der Amelie* erinnert. Andere Stücke nehmen Anleihen an Jazz und Krimimelodien. Maute schreibt prägnante, melodische Motive und die Spannung verstärkende Rhythmusmodule, er lässt den Groove wirken und gibt der Musik Zeit zum Atmen.

Der mittlere Schwierigkeitsgrad wird vor allem in den Anfangsstücken und in der anspruchsvolleren Bassstimme etwas überschritten. Wenn es richtig spannend wird, wird es für die jungen Musiker wieder leichter, und das Üben vom Anfang hat sich gelohnt, denn die Ouvertüre wird als Schlussstück unter dem Titel *Und schon wimmelt es im ganzen Haus vor Dieben* wiederholt. Das Stück eignet sich sehr gut für eine Vielfachbesetzung der Stimmen und eine Aufführung auf großer Bühne.

Inés Zimmermann

John Kember und Peter Bowman: Recorder Sight-Reading 1 / Déchiffrage pour la flûte à bec 1 / Vom-Blatt-Spiel auf der Blockflöte 1

dreisprachig (Englisch, Französisch, Deutsch), 88 Seiten, Schwierigkeitsgrad: 1-2, Schott Music, ED 12957, € 11,95

Vom-Blatt-Spiel oder auch Prima-Vista (Italienisch: beim „ersten Sehen“) nennt man das Abspielen eines Notentextes ohne vorheriges Üben. Das im Schott Verlag erschienene *Vom-Blatt-Spiel auf der Blockflöte 1* trägt den Untertitel „eine erfrischend neue Methode“ und möchte „zur guten Übapraxis verhelfen“, die grundlegende Fähigkeit des Blatt-Spiels trainieren und es als einen regelmäßigen Bestandteil des Übens etablieren. Zudem will das Heft den Schülern ein Werkzeug an die Hand geben, mit dem sich ein fremder Notentext schneller und leichter entschlüsseln lässt.

Es gibt äußere Kriterien, die ein gelungenes Vom-Blatt-Spiel begünstigen. Notenspezifisch ist ein übersichtlicher und klar strukturierter Notentext in guter Druckqualität wesentlich. Häufige Vorzeichenwechsel, weit auseinanderliegende Noten oder viele kleine Notenwerte,

die keine Balkung aufweisen oder auf andere Art strukturiert sind, erhöhen die Schwierigkeit des Lesens und führen so zu einer steigenden Fehlerzahl. Das sind die Anforderungen, die vorab vom Herausgeber erfüllt werden müssen. Dem Spieler bleibt, falls er nicht zwischen verschiedenen Ausgaben wählen kann, keine Wahl, er muss sich anpassen. In dieser Hinsicht ist der abgedruckte Notentext von Schott vorbildlich, während das Layout der dreisprachigen Kapitelüberschriften etwas zu groß geraten ist.

Der Blockflötist Peter Bowman und der Pianist, Dirigent, Arrangeur und Komponist John Kember haben sich – vor allem musikalisch – viel Arbeit gemacht und einen 1. Band mit 7 Abschnitten für den Schott-Verlag entwickelt, der bereits im Anfangsunterricht eingesetzt werden kann. Bis zum 5. Abschnitt ist das Material für die Sopranblockflöte geschrieben. Der 6. Abschnitt enthält einen Übergang zur Altblockflöte, und der letzte Teil bietet Übungen für sowohl Sopran als auch Alt. Jeder Teil beginnt mit Solostücken, danach folgen Duos und zum Schluss Stücke für Solostimme mit Klavierbegleitung. Die begleitende Stimme, ob Blockflöte oder Klavier, ist vor allem für den Lehrer bestimmt, kann aber gut auch durch einen älteren Schüler gespielt werden.

Wichtig ist den Autoren ihr 6-Punkte-Programm zum Erfolg, eine Checkliste für den Schüler, bevor er das Stück zu spielen beginnt: Feststellen der Taktangabe, Bewusstmachen der festen und losen Vorzeichen, mentales Durchlesen des Stückes, um Melodiemuster, Rhythmusmuster oder Sequenzen zu erkennen und um sich Artikulationsanweisungen und dynamische Zeichen einzuprägen. Very british ist der Punkt 6: „Keep going“, was soviel bedeutet wie: „Bleib dran, nicht aufgeben“. Der Band 1 endet mit einem dreiseitigen Formular, in das der Schüler alle Vortragsangaben auf Italienisch und in der Übersetzung seiner Muttersprache schreiben kann, so dass ein Glossar entsteht.

Die Musikbeispiele sind ausgezeichnet, prägnant und mit Sorgfalt komponiert, was schöne einprägsamen Melodien anbelangt. Wie es sich für ein Prima-Vista-Buch gehört, gibt es keine

Zitate bekannter Stücke, sondern nur an mittelalterliche, barocke, jazzige oder Irish-Folk-Vorlagen angelehnte, neu komponierte Melodien und Begleitungen.

Die vom Verlag mit 1-2 angegebene Schwierigkeitsstufe trifft nur für die ersten Kapitel zu. Übungen wie Nr. 166 und 189 für Sopranblockflöte sind „vom Blatt“ sehr anspruchsvoll, jedoch andererseits so gut komponiert, dass man sie gerne mehr als einmal spielen möchte.

Für den Blockflötenlehrer lohnt sich die Anschaffung des preisgünstigen Heftes auf jeden Fall. Ob ein Schüler sich ein Heft anschafft, das er im wahrsten Sinne des Wortes nur einmal durchspielen kann, ist fraglich. Bowman/Kember greifen dies auf und weichen im Vorwort von ihrer Prima-Vista-Idee ab. Sie raten dem Schüler, die Stücke mehrfach zu spielen und als exemplarische Beispiele zu betrachten, die bei regelmäßigerem Spiel die Trefferquote für wirkliches Vom-Blatt-Spiel erhöhen.

Wegen ihrer hohen Qualität sind die kurzen, originellen Stücke sicherlich vielfältig einsetzbar. *Vom-Blatt-Spiel auf der Blockflöte* eignet sich z. B. als ergänzende Literatursammlung zu jeder Blockflötenschule und wird als solche sicherlich dankbar angenommen werden. Auch der 2. Band *Vom-Blatt-Spiel auf der Blockflöte* ist bereits erschienen. **Inés Zimmermann**

Englische Divisions: Duette für 2 Altblockflöten

(Hg. Johannes Bornmann), Schönaich 2008, Musikverlag Bornmann, MVB 90, € 12,00

Nachdem beim Musikverlag Bornmann bereits zwei Hefte unter dem Titel *The Division Flute* für Altblockflöte und Klavier erschienen sind, ergänzt Johannes Bornmann diese Reihe durch eine Duett-Ausgabe, die Stücke der gleichnamigen Sammlung enthält, die in zwei Teilen 1706/1708 bei Walsh in London erschien. Aus dem ersten Teil der ursprünglichen Sammlung stammen *Faronells Ground* (die bekannte *La Follia*), *Green Sleeves*, *A Division on a Ground by Mr Finger*, aus dem zweiten Teil *A Division*

on a Ground, An Italian Ground und Cibell by Mr Clark, was als einziges der Stücke im Original keine Basslinie hat.

Die Oberstimme gibt in der Neuausgabe den Originaltext für die Altbodyflöte wieder. Die zweite Stimme enthält beim ersten Durchgang des Themas die Noten des originalen Ground Basses. Im weiteren Verlauf wurden Veränderungen des Basses ganz im Sinne der Division, was im Deutschen mit „Variation“ zu übersetzen ist, für die zweite Altbodyflöte gesetzt. Bei einer ruhigen Oberstimmenvariation wird der Bass zur Melodiestimme, setzt in den Pausen der ersten Stimme Gegenakkzente und begleitet schnelle Diminutionen mit komplementären Rhythmen. Alles im Stil der Zeit und leicht genug, um schon nach kurzer Zeit auf der Altbodyflöte spielbar zu sein. Und diejenigen die nach der x-ten Wiederholung etwas Langeweile und Ungeduld zu spüren beginnen, dürfen ihre Fantasie selber an einer Variation des Ground Basses erproben. **Inés Zimmermann**

Günther Johannes Schmitz: Leichte Vortragsstücke

für Flöte und Klavier, Band 1, Schott Musik, Mainz 2007, ED 20108

Angeboten werden zehn für Spieler und Zuhörer erfreuliche Musikstücke, vom Herausgeber in langjähriger Musikschularbeit erprobt und für gut befunden. Es sind dies fünf Bearbeitungen und fünf Original-Kompositionen des Herausgebers. Und gerade diese Kombination macht das Heft empfehlenswert. Die hier vorgestellten Kostproben aus den *Sechs Stücken* und der *Märchensuite* bewegen sich, wie der Komponist im Vorwort sagt, zwischen Stilrichtungen wie Jazz, Impressionismus oder jüdischer Musik. Lebendig und abwechslungsreich erfunden sind sie ansprechend für Spieler und Zuhörer, so wie es „Vortragsstücke“ sein sollen. Eine selbständige Herausgabe ohne „Ohrwurm-Beigabe“ ist ihnen sehr zu wünschen, auch wenn sie nicht wie die Bearbeitungen den motivierenden Bekanntheitsgrad der Stücke nutzen können.

Bei den Bearbeitungen wird dementsprechend (allzu) Bekanntes geboten: Mozarts 1. Satz der *Kleinen Nachtmusik* und das *Alla Turca* aus der A-Dur Sonate, Beethovens *Für Elise*, Griegs *Morgenstimmung* und die *Gymnopédie* Nr. 1 von Satie, bis auf die *Kleine Nachtmusik* (Streichquartett) sind es ursprünglich Klavierstücke. Die Einrichtungen sind gut spielbar und sollten im Rahmen der Mittelstufe zu bewältigen sein.

Nur mit der *Elise* kann ich mich nicht so recht anfreunden, hier hat die Bearbeitung den Charakter der Musik zu sehr verändert. Von der Stimmung des eigentlich leisen und mit *molto grazioso* überschriebenen Stückes bleibt durch die Höhertransposition um eine Quinte und die durchgehende Bezeichnung der Flötenstimme mit *mf* nicht viel übrig (ganz abgesehen vom den Rahmen sprengenden *h*).

Im Notensatz könnte man einiges unter Aufmerksamkeits-Schulung verbuchen: in der *Morgenstimmung* hat das G-Dur kein *#* vorgezeichnet, im *Traum* von Schmitz ist die Flötenstimme ohne *b* notiert, die Klavierstimme hat dagegen eins. In der *Kleinen Nachtmusik* sind die Takte 9 (Flötenstimme) und 12 (Klavierstimme) fehlerhaft, in den Parallelstellen (T. 84 und 87) dann richtig. Nicht ganz einsichtig ist auch, dass die Reihenfolge der Stücke in der Flötenstimme eine andere ist als in der Partitur (trotzdem blieb eine ungünstige Wendestelle), es könnte zu Komplikationen beim „Vortrag“ der Stücke führen.

Trotz der Einwände: die – auf zwei Bände angelegte – Sammlung bietet für (fast) jeden Geschmack etwas, sie wird bei vielen Gelegenheiten zu verwenden sein. **Ursula Pešek**

Claude Debussy: The Little Shepherd

für Flöte und Klavier (Brison), Partitur und Stimme, Mainz 2008, Schott Musik, ED 09825, € 3,95

Der Klavierband *Children's Corner* entstand zwischen 1906 und 1908 und ist Claude Debussys Tochter Claude-Emma, genannt Chouchou, gewidmet, die 1905 zur Welt kam.



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 Teile werden in unseren eigenen Werkstätten mit dem gleichen hohen Standard hergestellt wie unsere fertigen Instrumente. Zu jedem Bausatz gehören detaillierte Anleitungen, und wir helfen Ihnen auch darüber hinaus, falls erforderlich.

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

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

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

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

Fordern Sie unseren Farbkatalog (€7,00) an, oder informieren Sie sich im Internet.

The Early Music Shop, Salts Mill, Victoria Road, Saltaire, West Yorkshire BD18 3LA
Email: sales@earlymusicshop.com www.earlymusicshop.com
Tel.: +44 (0)1274 288100 Fax: +44 (0)1274 596226

Das in diesem Werk enthaltene *The little Shepherd* erinnert in seiner pastoralen Stimmung an Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* von 1894. In dieser Bearbeitung ist das Stück eine kleine Sekunde aufwärts transponiert, um die Melodie (Umfang c^1 bis d^3) auf der Flöte spielbar zu machen. Die Flötenstimme klingt sehr hübsch und ist leicht zu greifen. Der Rhythmus und die dynamischen Nuancen des 31 Takte kurzen Stücks erfordern einige Übung, weswegen die Einordnung des Schott Verlages in Schwierigkeitsstufe 3 gerechtfertigt ist.

The little Shepherd ist bereits in dem Schott-Sammelband *Pour invoquer Pan ...* erschienen, der zehn Transkriptionen, darunter *La fille aux cheveux de lin*, *Clair de lune* und *En bateau*, enthält. Debussys lyrische Klaviermusik wird durch das Hinzufügen der Flötenstimme nicht schlechter und bietet jungen Flötisten eine willkommene Ergänzung des Repertoires.

Inés Zimmermann

Repertoire Explorer-Flöte: Graded pieces for beginners / Abwechslungsreiche Spielstücke für Anfänger auf der Querflöte

Kompositionen von J. Rae, G. F. Händel, E. Köhler und anderen; Herausgegeben von James Rae; Solostimme und Partitur; Universal Edition Wien, 1. Auflage 2006, UE 21457b

Abwechslungsreiche Stücke, das macht einen dann doch stutzig. Ist das nicht selbstverständlich? Wer würde ein Heft herausgeben, das 25 langweilige Menuette enthält oder Werke diverser Komponisten, die „Hand auf's Herz“ alle gleich klingen?

Glücklicherweise entspricht diese scheinbare Bevormundung als Ausnahme von der Regel wirklich den Tatsachen und ist – schaut man sich den englischen Titel an – vielleicht sogar nur einem Übersetzungslapsus zuzuschreiben.

Das auf den englischen Markt zugeschnittene Heft enthält je ein Dutzend Stücke von Schwierigkeitsgrad 1 bis 3, wobei man wissen muss dass die Englische Skala aus acht Abstufungen besteht. In Deutschland entspricht Stufe 1 bis 3 dem Anfänger- bis beginnenden Mittelstufen-Repertoire für Querflötisten. Der erste Teil bewegt sich im Tonumfang von d^1 bis c^3 , und wird im zweiten und dritten Teil bis g^3 erweitert. Das Notenbild ist klar, Artikulations- und Dynamikangaben sind sorgfältig notiert.

Der Komponist und Saxofonist James Rae (Jahrgang 1957) hat eine gute Mischung aus Folk, Barock und Klassik zusammengestellt, die gerade in der Anfängerabteilung durch seine eigenen jazzigen Stücke aufgestockt wird. Ungefähr die Hälfte der Sammlung hat eine angenehme, relativ einfache Klavierbegleitung, die anderen Stücke sind Solowerke.

Ein besonderes Stück ist Arvo Pärt (geboren 1935) Solo, das er nach seinem Heimatland „Estländer“ genannt hat.

Eine empfehlenswerte Sammlung, die melodiöse Werke aus älteren Schott- Ausgaben in einem Heft zusammenfasst und schon von Anfängern genutzt werden kann. Inés Zimmermann

Ignaz Pleyel: 12 Sonatinen

für 2 Querflöten oder 2 Violinen (Braun), Wilhelmshaven 2006, Heinrichshofen's Verlag, N 2610, € 12,50

Flötenduette von Pleyel werden gern gespielt, sind sie doch bei aller Einfachheit und Kürze musikalisch eingängig, und, was fast noch mehr für sie spricht, bieten sie Gelegenheit zum Mitdenken: Phrasierung und Atemstellen, Artikulation und Dynamik sind zu überlegen bzw. zu ergänzen, das ist für den (Anfangs-)Unterricht also genau das Richtige.

Eine ganze Anzahl solcher Duette sind schon seit längerer Zeit bei Amadeus und Doblinger zu haben, die vorliegende neue Sammlung bringt zum Teil die gleichen Stücke, zum Teil andere (die Nummern 5, 6, 7 und 8), mit auch eher ungewöhnlichen Tonarten wie A- und Es-Dur. Einige Druckfehler können zum Nachdenken anregen, einige problematische Wendestellen machen Kopieren nötig.

Pleyel selbst hat aber gar keine Flötenduette geschrieben. Der finanziell einträglichen zeitgenössischen Praxis folgend gibt es aber entweder von ihm selbst oder von anderen (wie z. B. Devienne oder Vanderhagen) Bearbeitungen seiner Kompositionen. Diese zu studieren, wäre bestimmt lohnend, sie sind in neueren Ausgaben leider nicht zugänglich. Was für die gegenwärtig erhältlichen Flötenduette bearbeitet wurde, lässt sich mit den Incipits des Benton-Katalogs feststellen: sehr viele Sätze stammen aus Streichquartetten, daneben wurden Sinfonien, Violinduette und andere Kammermusik verwendet. Wie die damaligen Bearbeiter dabei vorgingen, ist eigentlich ganz modern: das Material wurde rigoros gekürzt, manchmal auch transponiert und dann mit neu hinzugefügten Taktten geschickt zusammengeflickt, so dass die „Collagen“ nicht nur praktikabel sind, sondern auch hübsch klingen. Ursula Pešek

Georg Philipp Telemann: 6 Duette

für 2 Traversflöten, Münster 2008, Mieroprint Musikverlag (Elly van Mierlo), EM 2105, € 18,00

Von den mittlerweile vier bekannten Duettensammlungen Telemanns für 2 Flöten nehmen

39. internationale meisterkurse vaduz



klassik

4.–11. Juli 2009

Thomas Brandis
Wolfgang Boettcher

Violine

Violoncello

4.–7. Juli 2009

Bart Spanhove

Blockflöte

6.–17. Juli 2009

Kurt Widmer

Gesang

13.–17. Juli 2009

Isabelle Perrin

Harfe

Internationale Meisterkurse, Liechtensteinische Musikschule
Postfach 435, FL-9490 Vaduz, Fürstentum Liechtenstein
T +423 235 03 30, F +423 235 03 31, info@meisterkurse.li

www.meisterkurse.li



Stockstädter Musiktage 2009

Freitag, 22. Mai 2009

11.00 Uhr: *Stefan Temmingh/Olga Watts*: Werke von Corelli nach verzierten Fassungen von Babell, Blavet, Castrucci, Dubourg, Geminiani, Tartini und Veracini
16.00 Uhr: *Flanders Recorder Quartet*: Werke von Vivaldi und J. S. Bach,

19.30 Uhr: *Ensemble La Caccia*: „For private Pleasures“, Werke aus Thomas Morleys Book of Concert Lessons, 1599

Samstag, 23. Mai 2009

11.00 Uhr: *Ensemble Oni Wytars*: „Europa – Arabien“, frühe mediterrane Musik

16.00 Uhr: *Ensemble 1700*: Werke von Telemann und Forqueray

19.30 Uhr: *Quadriga Consort*: „Ships ahoy!“, Lieder von Wind, Wasser und Gezeiten, Trad. Musik aus England, Irland und Schottland

Sonntag, 24. Mai 2009

11.00 Uhr: *Ensemble Red Priest*: „Nightmare in Venice“, Werke von Vivaldi, Corelli, Purcell, Cima, Johnson, LeStrange, Castello und Leclair

15.00 Uhr: *ensemble l'ornamento*: Werke von Leclair, Vivaldi, Cazzati, Telemann u. a.

Von Freitag bis Sonntag ist tagsüber eine große Verkaufsausstellung mit Instrumenten (Blockflöten, Traversflöten, Oboen, Renaissanceblasinstrumenten, Cembali) und Musikalien (Noten, Musikbücher, Tonträger und Zubehör) aus aller Welt für alle Interessierten geöffnet.

Eintrittspreis pro Konzert: € 12,00

Information und Kartenbestellung: Eva und Wilhelm Becker, Berliner Straße 65, D-64598 Stockstadt am Rhein
Tel. +49 (0)61 58 / 8 48 18 (von 11-17 Uhr), Fax +49 (0)61 58 / 8 48 18

die *Sei Duetti* TWV 40:130-135, die nur in einer undatierten Abschrift aus dem 18. Jh. in der Berliner Staatsbibliothek erhalten sind, eine Sonderstellung ein: Warteten schon die 1752 erschienenen 6 Duette TWV 40:124-129 mit durchaus ungewöhnlichen Konzeptionen auf, so gehen Nr. 130-135 noch einen deutlichen Schritt weiter, weshalb wir sicher nicht fehl gehen in der Annahme, dass dies die letzte von Telemanns Duettsammlungen ist.

Nicht nur die in der Regel sehr kurzen schnellen Ecksätze in ihrer thematisch ungemein gedrängten und häufig chromatisch durchwirkten Schreibweise und die zumeist ausgiebig in gefühliger Simplizität schwelgenden Mittelsätze von 124-129 markierten einen deutlichen stilistischen Wandel, sowohl gegenüber den „klassischen“ viersätzigen Duetten TWV 40:101-106 von 1727 und auch gegenüber den jetzt wiedergefunden 9 „Kiewer“ Duetten TWV 40:141-147, die vielleicht in den 30er Jahren entstanden sein könnten.

Die *Sei Duetti* entsprechen in Anlage und Inhalt den vorhergehenden dreisätzigen Duetten, sind aber insofern noch skurriler, als sie darüber hinaus offenbar ganz bewusst für Traversflöten extreme (und dadurch auch entsprechend schwer zu spielende) Tonarten aufzusuchen: B-Dur, Es-Dur, f-Moll und E-Dur. Wie Winfried Michel im Vorwort mit Recht erwähnt, befinden wir uns im stilistischen Umkreis der Bach-Söhne Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann, von dem ja geradezu experimentelle und spieltechnisch noch rücksichtslose Flötenduette überliefert sind.

In unbequemen Tonarten zu spielen war, zumindest in Kreisen von J. J. Quantz, nicht ungewöhnlich. Diese Duetten dienten also sicherlich auch pädagogischen Zwecken, wie die methodisch kommentierten Zitate daraus im berühmten Unterrichtsprotokoll der *Solfeggi ... Par Monsr. Quantz* belegen. Dass Mieroprint jetzt eine kommentierte Faksimile-Ausgabe der kostbaren und sehr gut leserlichen

Berliner Quelle zu einem wirklich günstigen Preis herausbringt, kann nicht genügend begrüßt werden! Michel exzerpiert auch noch einmal alle von Quantz zitierten und kommentierten Ausschnitte, die vor allem Fragen der Artikulation und rhythmischen Inégalité betreffen.

Jeder (Quer-!)Flötist sollte sich deshalb diese Ausgabe besorgen! Von einer terztransponierten Ausführung auf Blockflöten würde ich aus stilistischen und spieltechnischen Gründen jedoch abraten.

Michael Schneider

Tomaso Albinoni: Concerto IV

für Oboe, Streicher und Basso continuo in G-Dur, Ausgabe für Oboe und Klavier von Sandro Caldini, Reihe: Musica Rara, Wiesbaden 2008, Breitkopf & Härtel, Partitur und Stimme, MR 2291, € 10,50

In einem Klavierauszug mit eingelegter Solo-stimme liegt, herausgegeben von Sandro Caldini, der moderne Erstdruck eines Oboenkonzertes von Albinoni vor. Es ist entnommen einer Sammlung des Druckhauses Walsh & Hare (Harmonia mundi, 2nd collection, ca. 1728). Das Konzert gehört nicht in die bekannten Sammlungen des Komponisten mit Opus-zahlen wie op. 7 und 9.

Einem einleitenden Adagio-Teil von 11 Takt en folgt *attacca* ein zunächst fugiert angelegtes Allegro, dann noch ein weiteres Adagio und ein 3/8-Allegro. Soweit sich das aus dem zur Rezension vorliegenden Klavierauszug ersehen lässt, handelt es sich nicht eigentlich um ein „richtiges“ Oboenkonzert, vielmehr um ein Ensemblewerk mit obligater Oboe, deren Part in die Motivik des Gesamtensembles nahtlos verwoben ist. Über weite Strecken im 2. Satz pausiert sie auch. Eine Besetzung des Parts mit Violine statt der Oboe wäre sicher ebenso angebracht. (Diese könnte dann auch die wirkungs-volle Wendung am Schluss des 4. Satzes bis hinunter zum g¹ ausführen.)

Was die Zuschreibung an den Komponisten Albinoni und Zuweisung an die Oboe als Soloinstrument (G-Dur ist dafür nicht gerade eine „Traumtonart“!) anbetrifft, ist bei Ver-

superio grossbass

•K U N g•
Die Flötenmanufaktur

Klangerlebnis
mit Tiefenwirkung!

www.kueng-blockfloeten.ch

öffentlichen aus dem Hause Walsh be-kanntlich immer Skepsis angebracht: Man denke nur daran, was dieses Verlagshaus unter dem Namen „Händel“ alles angestellt hat – und Albinoni befand sich sehr viel weiter weg! Aber, wie dem auch sei: es ist ein sehr schönes Stück und der Veröffentlichung und Aufführung allemal wert! Die Ausgabe selbst ist unta-delig.

Michael Schneider

Maurice Ravel: Ma Mère l'Oye

für Holzbläserquintett (Linckelmann), Kassel 2008, Bärenreiter, BA 8605, € 23,95

Dass es sich bei den fünf Kinderstücken um raf-finierte musikalische Spezialitäten handelt, haben spätestens Martha Argerich und Lang Lang bei ihrer einzigartigen Interpretation anlässlich des Verbier Festivals 2007 in der Schweiz bewiesen. Die ursprünglich für die bei-den Kinder eines Freundes als vierhändige Klavierfassung komponierte Suite wurde später von Ravel selbst für Orchester gesetzt. Daraus

lassen sich für die Bläserquintett-Bearbeitung gute Hinweise ableiten, die Linckelmann mit viel Fingerspitzengefühl für die zarten Schattierungen innerhalb der mit einfachsten Mitteln komponierten Strukturen aufgreift. Dabei nimmt er sogar Rücksicht auf den exponierten Part der Piccoloflöte im 3. Satz, dessen pentatonische Figuren im Original auf den schwarzen Klaviertasten gespielt werden und deshalb in Fis-Dur stehen. Wer also die anspruchsvolle Orchesterfassung von Ravel bereits einstudiert hat, muss nicht extra umlernen. Alternativ bietet Linckelmann in seiner vorbildlich gestalteten Ausgabe den 3. Satz auch sehr viel bequemer in F-Dur an. Ansonsten sind die technischen Anforderungen an die fünf Spieler gut überschaubar. Der Reiz einer guten Interpretation liegt hier vielmehr in den subtilen Mischungen der Klangfarben. Jedem der fünf kleinen Stücke liegt eine Märchenerzählung zugrunde, die von Ravel musikalisch illustriert wurde. Mit ihrer Gesamtlänge von ca. 15 Minuten ist die Suite nicht nur eine interessante Auflockerung im Programm eines Kammerkonzertes, sondern auch bestens geeignet für die kreative Gestaltung eines Kinderkonzertes, bei dem es um die bildhafte Vermittlung von Hörein - drücken geht.

Andreas Schultze -Florey

Das *Lochamer Liederbuch*

Teil 1, in neuer Übertragung und mit ausführlichem Kommentar herausgegeben von Marc Lewon; 40 Seiten; 1. Auflage, Verlag der Spielleute, Reichelsheim 2007; ISBN 10 3-927240-83-4, € 8,90

Das *Lochamer Liederbuch* ist eine der bedeutendsten Quellen für deutsche Musik des 15. Jahrhunderts und gilt als eine der ersten deutschsprachigen Liedersammlungen überhaupt. Es enthält je nach Zählung ca. 50 vorwiegend einstimmige Gesangsstücke. Der später hinzugefügte Instrumentalteil besteht aus 32 Bearbeitungen der Lieder und einem „Fundamentum organisandi“, einer Kompositions- und Improvisationslehre für das Tasteninstrument. In dieser wird erklärt, wie man über einer Unterstimme einen ausgezierten Kontrapunkt

als Oberstimme improvisieren kann. In der vokalen Musik hatten solche Sammlungen bereits eine lange Tradition, für den Bereich der Instrumentalmusik ist dies die erste erhaltene Quelle und verbindet das *Lochamer Liederbuch* (Loch) mit den Bearbeitungen des *Buxheimer Orgelbuchs* (Bux).

Marc Lewon hat in seiner Doppelrolle als Musikwissenschaftler und Interpret eine praktische dreibändige Neuausgabe des *Lochamer Liederbuchs* erstellt, in der er insgesamt 30 Lieder neu übertragen, ergänzt und kommentiert hat. Es ist die erste moderne Ausgabe, bei der die praktische Aufführbarkeit im Vordergrund steht. Ein Großteil der Editionsarbeit entstand im Vorfeld zur Einspielung des *Lochamer Liederbuchs*, die 2008 bei Naxos erschienen ist. Auf dieser CD sind 26 Lieder und Instrumentalstücke zu hören, die Marc Lewons Ensemble *Dulce Melos* aufgenommen hat. Hört man sich die auf höchstem Niveau eingespielte spannende und frische Interpretation auf der Website www.dulcemelos.com an, wird deutlich, dass es ein Glücksfall ist, wenn sich ein so professionelles Ensemble in die Karten schauen lässt und sein Projekt so öffentlich zugänglich macht.

Band 1 besteht aus einer Auswahl von 10 ein- und mehrstimmigen Liedern, sowie den zugehörigen Instrumentalbearbeitungen in einer neuen Übertragung aus dem Original. In Einzelfällen sind weitere Instrumentalfassungen aus dem *Buxheimer Orgelbuch* beigefügt, um die Lieder der Lochamer Sammlung in einen zeitgenössischen Kontext zu stellen und zu belegen, wie damals in verschiedenen Quellen mit dem Material umgegangen wurde.

Das 40 Seiten starke Heft bietet 21 Seiten modernen Notentext, der einige der Lieder oder Texte zusätzlich im Faksimile zeigt. Neben beliebten „Klassikern“, wie dem *Wach auf mein hort* Oswald von Wolkensteins, dem mehrstimmigen *Der wallt hat sich entlawbet*, wurden auch besinnliche und kunstvolle Kompositionen in die Edition aufgenommen, wie z. B. *Ach meiden, du vil sende pein* und *Des klaffers neiden* (beide aus Teil 2), zu denen sich in der

Edition nicht weniger anspruchsvolle Instrumentalbearbeitungen gesellen. Der fast ebenso umfangreiche Kommentar bietet zu jedem Stück eine Fülle von gut strukturierten Informationen über die Hintergründe, die zu der neuen Übertragung geführt haben und veranschaulicht Marc Lewons Denkansätze und die getroffenen Entscheidungen – man kann den Kommentar quasi als einen aufführungspraktischen Kurs verstehen. Da die Endfassung der Edition nach der CD Produktion fertig gestellt wurde, enthält die Anthologie Stücke, die nicht eingespielt wurden und entspricht dem neuesten Erkenntnisstand.

Schaut man sich das vierte Lied *Mit ganzem Willen wünsch ich Dir* an, so wurde zuerst die einstimmige Version des Liedes abgedruckt, die in zwei Versionen mit unterschiedlicher Textunterlegung präsentiert wird, je nachdem, ob man die eingängige Melodie in Vorspiel, Strophe und Nachspiel einteilt, oder den Text auf die gesamte Melodie verteilt. Da der Text

nicht vollständig in *Loch* enthalten ist, aber in zwei anderen Liederbüchern zu finden ist, hat Marc Lewon mit Hilfe dieser Quellen einen dritten Vorschlag mit rekonstruiertem Text erstellt. An die einstimmigen Versionen schließen sich zwei kunstfertige Instrumentalbearbeitungen aus *Bux* und *Loch* an, wobei die erste die virtuosere ist. Diese Bearbeitungen sind so gut, dass man sich fragt, warum sie nicht öfter gespielt werden. Die Oberstimme könnte mit verschiedenen Instrumenten wie G-Altblockflöte, Traversflöte oder einem Saiteninstrument besetzt werden.

Der zweite Band des *Lochamer Liederbuchs* ist 2008 erschienen, der dritte wird 2009 folgen. Für Leser ohne jegliche Vorkenntnis war die Schwelle, sich mit dieser Musik zu beschäftigen, bisher sehr hoch. Nun können alle Sänger und Spieler, die mehr über diese Periode wissen möchten oder einen handfesten Ansatz suchen, sich aktiv mit dieser Musik zu beschäftigen, mit dieser Neuausgabe arbeiten.

Inés Zimmermann



Heinrichshofen's Verlag & Noetzel Edition

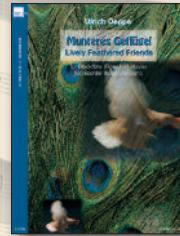




Uwe Heger
Straßenmusik

Klezmer, Blues, Ragtime & Latin-Folk

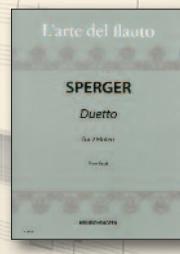
- für SS/TT/ST/SA-Blockflöten
- Heft 1 N 4999 € 7,—
- Heft 2 N 4949 € 7,—
- für SAT(B)-Blockflöten
- Heft 1 N 4888 € 11,—
- Heft 2 N 4889 i.V.
- für 2 Querflöten oder Blockflöten
- Heft 1 (AA/AT) N 4470 € 8,—
- Heft 2 (AT) N 4670 € 9,—



Ulrich Deppe
Munteres Geflügel

für Querflöte (Blockflöte) und Klavier

N 2636 € 11,50



Albertus Groneman
Sechs Sonaten op. 1

für 2 Querflöten (G. Braun)

N 2679 € 12,50



Maria Evers / Andrea Osthoff
Spielend Theorie lernen

Mit Erklärungen und über 175 Trainingsfragen rund um die Flöte

N 2669 € 12,90



Johann Matthias Sperger
Duetto

für 2 Querflöten (Fr. Nagel)

N 2678 € 7,50

Gute Noten. Seit 1797.

Liebigstr. 16 · 26389 Wilhelmshaven · Tel. (0)4421 - 92 67-0 · Fax: (0)4421 - 92 67-99 · www.heinrichshofen.de · info@heinrichshofen.de

NEUEINGÄNGE

aka-Musikverlag, Karlsruhe

Kern, Adolf: *Duo in g-Moll*, für Altblockflöte (Querflöte) und Klavier (1962), 2008, Partitur und Stimme, aka3.726, € 14,00

Kern, Adolf: *Sonate F-Dur*, für Altblockflöte (Querflöte) und Klavier (1965), 2008, Partitur und Stimme, aka3.725, € 14,00

Ravel, Maurice: *Menuet sur le nom de HAYDN / Menuett aus der Sonatine für Klavier*, für 2 Oboen, 2 Englischhörner (oder Klarinetten in B) und 2 Fagotte (Luckwaldt), 2008, Partitur und Stimmen, aka2.017, € 18,00

Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd., London

Concerto Classics for Flute: Concertos by Mozart, Quantz and Vivaldi (Maxwell) with Piano accompaniment, 2008, ISBN 978-0-85162-588-1

Daimonion Verlag, Wiesbaden

Klein, Richard R.: *Excursions and Retourns*, für Blockflötenquartett (SATB), 2007, Partitur und Stimmen, DV 12.104, € 16,00

Doblinger Musikverlag, Wien

Benda, Franz: *Concerto in a-Moll*, für Flöte, Streicher und Basso continuo (Knipschild), 2008, Partitur, D. 19 727

Finger, Gottfried: *Sonata F-Dur*, für Flauto dolce und Basso continuo, Erstdruck (Angerer), 2008, D. 19 654

Holoubek-Picher, Luise (Hg.): *Steps by Staeps*, ausgewählte Kompositionen von Hans Ulrich Staeps, für die Blockflöte im Solo- und Ensemblespiel von leicht bis schwer, 2008, D. 19 824

Mozart, Wolfgang Amadeus: *6 Sonaten*, für Flöte und Cembalo (Klavier) KV 10-15 (Rainer/Schmeiser), 2008, D. 19 823

Eres Edition Musikverlag, Lilienthal

Eespere, René: *Flatus III*, für Bläserquintett (Fl., Ob., Cl., Corno, Fg.), 2008, Partitur und Stimmen, Eres 2920, € 19,50

Leibold, Roland: *Golden Leaves*, Impressionen von den Grünen Inseln, für zwei gleiche Instrumente (Blockflöten, Querflöten, Violinen) mit Gitarrenbegleitung, 2 Ausgaben (1x für 3 Melodieinstrumente und Gitarre und 1x für 2 Melo-

dieinstrumente und Gitarre), 2009, inkl. 1 CD, Eres 2245, € 13,80

Tripp, Hartmut: *Caribbean Stuff*, Melodien aus der Karibik und Südamerika, Ausgabe für Sopranblockflöte, Querflöte und Violine, inkl. 1 CD, 2009, Eres 2927, € 14,80

De Haske, Eschbach

Hogenhuis, Jelle: *High Five*, flute ensemble and piano or 1 flute and piano, Grade: Intermediate, 2008, Partitur und Stimmen, DHP 1084571-070, € 16,95

Pütz, Marco: *Cadence et Scherzo*, for flute and piano, Grade: Advanced, 2009, Partitur und Stimme, DHP 1094665-401, € 12,95

Rath, Siegfried: *Albumblätter*, Bilder der Vergangenheit für Blockflötenensemble (SATB), 2008, Partitur und jeweils 4 Stimmen, DHP 1084567, € 39,95

Nota Bene, Ilshofen-Oberaspach

Daube, Johann Friedrich: *Drei Sonaten* (1771), für zwei Querflöten (Thalheimer), 2007, Spielpartitur, NB 1.003, € 8,00

Reger, Max: *Lyrisches Andante* (1898), für großes Blockflötenensemble (Thalheimer), 2008, Partitur und Stimmen, NB 3.001.01, € 12,00

Schott Musik, Mainz

Gariboldi, Giuseppe: *20 petites Etudes*, für Flöte (Albrecht), 2009, ED 20355, € 12,95

O'Carolan, Turlough: *16 Trios*, für 2 Querflöten und Altflöte (Cello, Fagott) (Pfößl), 2008, Partitur und Stimmen, ED 20333, € 4,95

Studio per Edizioni Scelte (S.P.E.S.), Firenze

Fürstenau, Anton Bernhard: *Fantaisie pour Flûte et Harpe ou Pianoforte Op. 67*, Leipzig s.d. (c. 1828), Faksimile Firenze 2008, Archivum Musicum Ottocento 3

Kuhlau, Friedrich: *Grande Sonate Brillante pour Pianoforte et Flûte Op. 64*, Hamburg s.d. (c. 1825), Faksimile Firenze 2008, Archivum Musicum Ottocento 4

Monzani, Tebaldo: *Instructions for the German Flute*, new and enlarged Edition of Monzani's Instructions for the German Flute, London s.d., Faksimile Firenze 2008, Archivum Musicum Ottocento 2

Tonträger

Das Lochamer Liederbuch

Martin Hummel (Bariton), Ensemble *Dulce Melos*: Marc Lewon (Leitung/Laute), Margit Übellacker (Hackbrett), Yukiko Yaita (Flöten), Elizabeth Rumsey (Fidel), Uri Smilansky (Fidel), NAXOS, Münster 2008, 1 CD, 8.557803

Mit einem mitreißenden *Wach auf* beginnt die Aufnahme des internationalen *Dulce Melos* Ensembles, das unter Leitung von Marc Lewon eine Auswahl aus dem Lochamer Liederbuch eingespielt hat. Es gilt als eine der wichtigsten Quellen deutschsprachiger Lieder am Übergang vom Spätmittelalter zur Renaissance und ist vielleicht sogar die älteste erhaltene Quelle. Trotzdem haben die meisten Musiker eher darüber als daraus gehört. Das könnte sich jetzt ändern.

So selbstverständlich und frisch hat man Musik des 15. Jahrhunderts schon lange nicht mehr gehört. Virtuosität, gründliches Quellenstudium und Experimentierfreude, kombiniert mit einer innigen Freude am Musizieren und Erleben machen den Charme dieser CD und des Ensembles aus. Man fühlt sich durch einen Spalt der Zeit zurückgeführt und genießt ein opulentes Fest der Farben, Klänge und spannenden Instrumentierungen. Die Arrangements sind so abwechslungsreich, dass man sich wünscht, die Stücke mögen nicht so schnell zu

Ende sein, sondern noch eine kleine Weile andauern. Acht der 26 Stücke sind rein instrumental und spiegeln eine komplette Gefühlswelt in miniature wieder: beschaulich, dann wieder überschwänglich, manchmal kokett und frech. Genauso überzeugend sind die Liedbegleitungen, ob es sich nun um ein Kunstlied oder einen volksliedhaften Gassenhauer handelt.

Der Sänger Martin Hummel bleibt in diesem verschworenen Bunde trotz hervorragender Diktion und einer schönen, beweglichen Stimme ein wenig außen vor. Er kann den Schwung der saftigen Instrumentalsätze nur zum Teil aufnehmen und zurückgeben und interpretiert die Texte auch in den Augenblicken melancholisch und verhalten, wo man sich Leidenschaft oder Augenzwinkern gewünscht hätte.

Doch gerade die ausgewählten Lieder machen deutlich, dass das alte Ideal der ritterlichen Minne passé ist. Die alte Minne, Frauen auf ein unerreichbares Podest zu stellen und nur zu bewundern, ohne jemals eine Chance zu haben, die Gefühle auch nur aussprechen zu können,



www.

MARTIN
PRAETORIUS .de



Seit über 25 Jahren:
Alles für Blockflötisten

Flöten
Noten
Zubehör

Notenschlüssel

Musikalienhandlung S. Beck & CoKG
Metzgergasse 8 D-72070 Tübingen
RUF 0 70 71-2 60 81 FAX 2 63 95
Internet: www.notenschluessel.net

ist einer weit weltlicheren fleischlichen Leidenschaft gewichen, deren Ziele zudem gar nicht mehr so unerfüllbar scheinen. Da ist von zarten Lippen die Rede, von bohrenden Gedanken und Begehrten, das verzehrt und krank macht, aber auch von Widersachern und Verleumndern, die diese Liebe zu sabotieren versuchen. Tja,



Musikkädele's
Blockflöten- und Notenhandel
Der kompetente Partner an Ihrer Seite

Neureuter Hauptstraße 316
D-76149 Karlsruhe-Neureut
Tel. 0721/707291, Fax 0721/78 2357
e-mail: notenversand@schunder.de

Notensuch- und Bestellservice unter
www.musikklaedle.eu <<http://www.musikklaedle.eu>>.
Umfangreiches Blockflötennotenlager, weltweiter
Notenversand, großes Blockflötenlager namhafter
Hersteller, Versand von Auswahlen, Reparatur-
service für alle Blockflötenmarken.

Kennen Sie unser Handbuch?
Über 35.000 Informationen. Jetzt im Internet auf
unserer homepage.

die Liebe war in keinem Jahrhundert unkompliziert und schmerzfrei.

Dulce Melos hat diese Musik wieder auferstehen lassen, ihr einen Körper gegeben, der lebt und liebt, und verführt den Hörer mit *süßer Melodie*. Marc Lewons dreibändige kritische Edition des Lochamer Liederbuchs macht zudem den gesamten Notentext der Aufnahme zugänglich, so dass man sich im Selbststudium oder in einem seiner Workshops noch mehr in die Materie vertiefen kann. Mein Rat: Kaufen, um den eigenen Horizont durch neue Alte Musik zu erweitern.

Inés Zimmermann

Csakan & Biedermeier: Virtuose Musik der Frühromantik

für Spazierstockblockflöte mit Werken von Krähmer, Hunyady, Lavotta, Gelinek, Heberle; Siri Rovatkay-Sohns (Csakan), Lajos Rovatkay (Tafelklavier), querstand, Altenburg 2008, 1 CD, VKJK 0807

Die Wiederentdeckung des Csakan und seiner Musik geht nur langsam voran: Der erste Neudruck eines Csakan-Werkes erschien 1969 (Anton Heberle: Sonate brillante), die erste LP mit einem originalen Csakan 1981, eine grundlegende Dissertation 1992 (Marianne Betz: Der Csakan und seine Musik). In diese Reihe ist die vorliegende CD einzuordnen, und sie nimmt darin einen wichtigen Platz ein: Erschienen 2008, bietet sie erstmals einen Querschnitt durch das Repertoire für Csakan mit und ohne Klavier auf CD. Siri Rovatkay-Sohns spielt zwei Stock-Csakane von Elmar Hofmann, Nürnberg 1994, nach Ferdinand Hell, Brünn um 1835, Lajos Rovatkay ein anonymes Tafelklavier von etwa 1830. Zu hören sind drei Werke von Ernest Krähmer (*Introduction, Variations et Polonaise* op. 6, *Variations brillantes* op. 18, *Rondeau hongrois* op. 28), zwei von János K. Hunyady (Solostücke aus op. 2 und die große *Concert-Polonaise* op. 14), das *Rondo* von Josef Gelinek, zwei Sätze aus der *Sonate brillante* von Anton Heberle und Klavierstücke von János Lavotta.

Diese Einspielung setzt Maßstäbe: Die zum Teil sehr virtuosen Csakan-Partien erklingen in

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.info · www.alte-musik.info



einer beachtlichen Perfektion und Präsenz. Die Balance ist ausgewogen, der Charakter des Biedermeier-Stils gut getroffen. Klanglich scheinen die Csakane etwas vom Original entfernt und an barocken Blockflöten orientiert zu sein, aber solche Modifikationen sind heute auch bei „Kopien“ von Blockflöten anderer Stilbereiche schon fast selbstverständlich. Das Booklet bietet einen fundierten Einblick in die Fakten und die Atmosphäre einer Zeit, in der die Blockflöte in den verschiedenen Bauformen des Csakans ein Modeinstrument war.

Diese CD dokumentiert zugleich auch die Situation auf dem heutigen Instrumentenmarkt: Außer dem frühen Csakan-Typus in Spazierstockform gibt es derzeit noch keine weiteren Csakane im Nachbau. Insbesondere der sogenannte „komplizierte Csakan“ mit mehreren Klappen ist noch nicht befriedigend rekonstruiert worden. Wie sehr er fehlt, wird vor allem dort deutlich, wo auf dem einklappigen Stock-Csakan mit vielen Gabelgriffen gearbeitet werden muss, der spätere Typus jedoch durch seine Halbtonklappen mehr Klangkraft entfalten könnte. Nicht umsonst hat z. B. Krähmer den komplizierten dem einfachen Csakan vorgezogen und Gelinek sein Rondo für einen mehrklappigen Csakan geschrieben.

Die Wiederentdeckung des Csakans und seiner Musik steht erst am Anfang. Siri und Lajos Rovatkay haben mit dieser Aufnahme einen entscheidenden Beitrag dazu geleistet.

Peter Thalheimer

Saskia Coolen: Recorders Recorded

Dutch repertoire for recorder played on 18th century recorders from the collection of the Gemeentemuseum The Hague, Saskia Coolen (recorders), Pieter-Jan Belder (harpsichord), David van Ooijen (lute), Amsterdam 2004, Globe Records, 1 CD, GLO 5209

Auf der Suche nach dem verlorenen Klang – Saskia Coolen präsentiert historische Blockflöten des Gemeentemuseums Den Haag.

Verspätet aber nichtsdestoweniger eindringlich sei auf eine CD-Produktion von Saskia Coolen (Blockflöte), Pieter-Jan Belder (Cembalo) und David van Ooijen (Lute) hingewiesen, die im Jahre 2004 in Zusammenarbeit mit dem Gemeentemuseum in Den Haag entstanden ist. Aus dem reichhaltigen Bestand an historischen Blockflöten des 17./18. Jahrhunderts, die das Gemeentemuseum verwahrt, hat Coolen ein gutes Dutzend Instrumente ausgewählt und interpretiert darauf Kompositionen vornehmlich deutscher und flämisch-niederländischer Meister, darunter Werke von van Eyck, van Noordt, Schickhardt, Fiocco und van Wassenaer.

Saskia Coolens Projekt kommt herausragende Bedeutung zu – und das nicht etwa in erster Linie deswegen, weil sie ein weiteres mal ihre blockflötistischen Fähigkeiten unter Beweis stellt. Als langjähriges Mitglied des Ensembles *La Fontegara Amsterdam* ist sie dem Kenner der Szene ja längst keine Unbekannte mehr. Nein, auf der vorliegenden CD geht es nicht um solistische Attitüde. Nicht die Spieler ste-



Blockfloetenshop.de
... das Blockflötenparadies

- ✓ eigene Meisterwerkstatt
- ✓ 3 Jahre Zusatzgarantie
- ✓ Ansichtssendungen

Zubehör
CDs
...

Ich berate Sie gerne!

Silke Kunath

Am Berg 7
D-36041 Fulda
Tel: +49 (0)661 242 78 78
Fax: +49 (0)661 242 78 79
info@blockfloetenshop.de
www.blockfloetenshop.de

Das Fachgeschäft im Herzen Deutschlands!

hen im Vordergrund, sondern die gespielten Instrumente. In dieser Hinsicht knüpfen Coolen und ihre Begleiter unmittelbar da an, wo Frans Brüggen mit seiner legendären Einspielung auf 17 historischen Instrumenten begonnen hatte. Brüggens Pionierleistung hat indes nicht wirklich Schule gemacht; denn nur sehr wenige Spieler nach ihm waren überhaupt in der Lage, Erfahrungen im Umgang mit originalen Blockflöten zu sammeln, da sie ihnen nicht zur Verfügung standen. Immerhin haben Brüggens Einspielungen auf die unverwechselbaren Klangeigenschaften alter Blockflöten aufmerksam gemacht und Generationen von Instrumentenbauern zu Kopien erhaltener Originale angeregt. Verfolgt man die Entwicklung von Blockflötenspiel und -bau der vergangenen vier Jahrzehnte, lässt sich jedoch eindeutig nachvollziehen, dass die Spieler – vielleicht auch vor dem Hintergrund ihrer Erfahrung mit Musik der Avantgarde – nach immer größeren dynamischen Möglichkeiten streben, was letztlich

viele Bauer dazu veranlasst, das Ideal einer „Kopie“ zunehmend aufzugeben, um ihre Blockflöten den aktuellen Bedürfnissen der bedeutenden Spielerpersönlichkeiten anzupassen. Erschwerend kommt hinzu, dass vielen Spielern der jüngsten Generation der Ansatz von Brüggen und anderen Pionieren an seiner Seite bereits nicht mehr präsent ist – die älteren Plattenaufnahmen sind inzwischen ja auch nicht mehr so leicht zugänglich.

In diesem Kontext erklärt sich die Bedeutung der vorliegenden CD: Sie macht darauf aufmerksam, welche klanglichen und dynamischen Möglichkeiten die Blockflöte im 18. Jahrhundert tatsächlich besessen hat, wie weit der Spieler *in puncto* Blasintensität und Artikulation gehen kann, um das Instrument zur vollen Entfaltung zu bringen. Zurecht stellt Saskia Coolen im booklet die Frage danach, wer sich in diesem Prozess des Miteinanders und der Annäherung mehr verändert: Der Spieler oder das alte Instrument? Bereits Brüggen, aber auch der Traversflötist Barthold Kuijken oder der Oboist Bruce Haynes haben wiederholt betont, das meiste hätten sie von den alten Instrumenten selbst gelernt und damit ein *Credo* abgegeben, welches sich heute in sein Gegenteil verkehrt: Zu Beginn der Alte Musik Bewegung hat der Spieler gefragt, heute stellt er Forderungen an das Instrument, und es entstehen Blockflöten, die sich charakterlich von den Typen der Barockzeit so drastisch unterscheiden, dass guten Gewissens noch nicht einmal von einer „Nachschöpfung“ die Rede sein kann.

Ob der neuerlich eingeschlagene Weg im Blockflötenspiel noch einmal einen Kurswechsel erfährt und sich darauf besinnt, wie alles einmal angefangen hatte, wer weiß? Saskia Coolens Versuch, sich 2004 auf die „Suche nach dem verlorenen Klang“ zu begeben, wirkt paradoxe Weise beinahe schon anachronistisch – aber er lohnt sich, und wer ihr folgt, wird überrascht sein, über welche sublimen, vielleicht erst auf den zweiten Blick betörend charmanten Ausdrucksfacetten die historische Blockflöte verfügt, weswegen ihr einmal der Name „flauto dolce“ gegeben wurde ... **Karsten Erik Ose**

NEUEINGÄNGE

Ensemble Mikado: Can She Excuse?, English Consort Music and Songs, John Coperario: *Fantasia*, John Dowland: *Clear or cloudy*, Anonymous: *Gallyard*, John Bennet: *Venus' Birds*, Anonymous: *Galliard*, Anonymous: *Paven*, John Tomkins: *O thrice-blessed earthbed*, Thomas Ford: *Goe passions*, Tobias Hume: *What greater grief*, Anonymous: *What if a daye*, Anonymous: *How can the tree*, Elway Bevin: *Browning*, Richard Nicholson: *Joan, quoth John*, Thomas Vautour: *Mother I will have a husband*, Giles Farnaby: *His humour*, William Byrd: *My mistress had a little dog*, Thomas Morley: *Come lovers follow me*, Thomas Ford: *There is a Ladie*, John Wilbye: *O what shall I do*, John Dowland: *Can she excuse*, Anonymous: *Farewell the bliss*, Anonymous: *Galliard*, John Dowland: *Sorrow come*, Giles Farnaby: *Loath of depart*, John Bennet: *All creatures now*, Thomas Campion: *Never weather-beaten saile*, Theresa Dlouhy (Sopran), Thomas List (Blockflöte), Katharina Lugmayr (Blockflöte), Maja Osojnik (Blockflöte), Eva Reiter (Viola da gamba, Blockflöte), Gramola, Wien 2008, 1 CD, 98850

Pierre Hamon: Hypnos, Philippe Schoeller: *Hypnos linea V*, Traditionnel Arménien: *Dès le petit jour*, Pierre Hamon: *Ritual 1, Omaggio Kogui, Ritual 2*, Philippe Schoeller: *Hypnos linea II*, Chanson Séparade: *Las Estrellas de los cielos*, Guillaume de Machaut: *Dame je weil endurer, Douce Dame jolie*, Anonyme XIII/ Guillaume de Machaut: *Bele doette/Comment qu'à moy lontaine*, Istancitta/anonyme Italie XIV siècle: *Ghaetta*, Traditionnel Breton: *Al Leanezig Izabel*, Mario Lavista: *Ofrenda*; Pierre Hamon (flutes), Vivabiancaluna Biffi (Vièles), Michael Grébil (Cistres & Luth médiéval), Carlo Rizzo (Tambourins), John Wright (Guimbarde), Zig-Zag Territoires, Paris 2007, 1 CD, ZZT090101

George Frideric Handel: The Recorder Sonatas, *Sonata in C major* [HWV 365], *Sonata in B minor* [HWV 367a], *Sonata in G minor* [HWV 360], *Sonata in B-flat major* [HWV 377],

Sonata in A minor [HWV 362], *Sonata in D major* [HWV 369], *Sonata in F major* [HWV 358], Erik Bosgraaf (Blockflöten), Francesco Corti (Cembalo), Brilliant Classics, Leeuwarden (Niederlande) 2008, 1 CD, 93792

Michala Petri: 50th Birthday Concert, recorded live in Tivoli Garden Concert Hall, Tomaso Albinoni: *Concerto d-minor opus 9/2 for recorder and strings*, Chen Yi: *The Ancient Chinese Beauty for recorder and strings (The Clay Figurines/The Ancient Totems/The Dancing Ink)*; Wolfgang Amadeus Mozart: *Andante C-Major KV 315 for recorder and strings*; Nino Rota: *Concerto for Strings*; Artem Vassiliev: *Valere lubere (To say goodbye) for recorder and strings*; Antonio Vivaldi: *Concerto C-Major RV 443 for recorder and strings*; Peter Heidrich: *From Happy Birthday Variations (Film Music/Polka/Waltz/Tango/Czardas)*; Michala Petri (recorders), Kremerata Baltica (strings), OUR Recordings, Kokkedal (Dänemark) 2009, 1 CD, 6.226905

Michala Petri / Chen Yue: Dialogue: East meets West, Yao Hu: *Rong (Fusion)*; Mette Nielsen: *Stream*; Rui Li: *Peng Zhuang (Sparkling – Collision)*; Pernille Louise Sejlund: *Butterfly-Rain*; Gang Chen: *The Greeting from Afar*; Anders Monrad: *EastWest-project 16*; Siqin Chaoketu: *Yan Gui (The wild goose comes back home)*; Kasper Rofelt: *Circonflexe*; Ruomei Chen: *Jue (Very rare and fine jade)*; Benjamin de Murashkin: *Cascades*; Michala Petri (Recorders), Chen Yue (Dizi, Xiao), OUR Recordings, Kokkedal (Dänemark) 2009, 1 CD, 6.220600

QNG Quartet New Generation: In vain – von der Vergänglichkeit, Dorothée Hahne: *Dance macabre*, Samuel Scheidt: *Fantasia super Io son ferito lasso*, Gordon Beeferman: *Passages*, Paul Mora-vec: *Mortal Flesh*, Anton Bruckner: *Vexilla Regis*, David Kosviner: *in a world of agitated air*, Johann Sebastian Bach: *Fuga a tre soggetti*; Susanne Fröhlich, Andrea Guttmann, Hannah Pape, Heide Schwarz (Blockflöten), GENUIN Musikproduktion, Leipzig 2009, 1 CD, GEN 89143



Leserforum

Zu Karsten Erik Oses Rezension als Reflektion. Wege zu

Jacob van Eyck in Tibia 1/2009, S. 383-387.

Karsten Erik Ose schreibt hoch psychologisch und mit lebendiger Phantasie über Jacob van Eyck und seine Musik. Er glaubt sogar zu wissen, wie der alte Meister aus Utrecht auf seinem Flölein musiziert hat: wie ein „blinder Seher“, „der den Blick von allem äußerlichen Blendwerk, von aller oberflächlich beeindruckenden Virtuosität seiner Diminutionen abwendet und ganz nach innen richtet.“ Seltsam ist nur, dass Berichte von Zeitgenossen van Eycks (Opperveldt, Sanderus, Lodewijk Meijer usw.) in eine andere Richtung weisen. Sie reden von Unterhaltung, Leichtigkeit, Extrovertiertheit und wurden stark von der Virtuosität beeindruckt. So ist es mit dem Genre der Variation jahrhundertelang gegangen, bis weit nach Mozart. Ich kann mich nicht des Eindrucks erwehren, dass Dr. Ose hier seine eigenen Vorstellungen auf die Geschichte projiziert, um auf dieser neu geschaffenen „Wahrheit“ persönliche Theorien aufzubauen zu können.

Über Erik Bosgraafs Einspielung von Kompositionen aus *Der Fluyten Lust-hof* berichtet Ose ausführlich und vorwiegend positiv, was mich freut. Die Endphase seiner Reflektionen lädt mich als Produzent der Aufnahme – nach zwanzig Jahren intensiver van-Eyck-Forschung mit den Noten nicht ganz unvertraut – trotzdem zu einer Reaktion ein. Ose spürt Zweifel bei Bosgraaf auf drei Ebenen. Was er aber für Zweifel hält, ist nichts anderes als Überzeugung.

Der Rezensent beobachtet, dass Bosgraaf bei der Wiederholung einer Themenzeile manchmal Teile der ersten Variation einfügt, und findet, dass eine solche Kombination „an der Verständlichkeit der Diminutionspraxis an sich“ zweifelt. Bosgraaf spielt hier jedoch ein-

fach mit einer Praxis, die auch van Eyck eigen war. Unterschiedliche Formen waren für den Utrechter Komponisten austauschbar. Vergleicht man z. B. *Lavignone* und *Tweede Lavignone* miteinander, so stellt man fest, dass beide Variationsreihen so gut wie identisch sind, nur teilt van Eyck im ersten Fall zuerst das ganze Thema mit, während er in der zweiten Reihe bei den Wiederholungen sofort zu variieren anfängt (dem „Kettenprinzip“ gemäß). Bosgraaf und alle Musiker, die in diesem Geist mit van Eycks Formen spielen, wissen sich also vom Komponisten autorisiert.

Hinter der Verwendung vieler Blockflöten spürt der Rezensent einen Zweifel „an den klanglichen Möglichkeiten der van Eyckschen *handfluit*“. Aber welche *handfluit* meint Ose? Er schreibt selbst (S. 383), dass das Klangideal van Eycks sich allenfalls erahnen lässt. In meiner Dissertation über van Eycks Musik (die dieses Jahr in englischer Übersetzung erscheinen wird), beginnt und endet das Kapitel über das Instrument mit einer Aussage Duke Ellingtons: „If it sounds good, it is good.“ Bei soviel historischer Fraglichkeit ist das kein schlechter Ausgangspunkt. Die Bandbreite dessen, was heutige Blockflötenbauer als „van-Eyck-Flöte“ anbieten, ist enorm.

Oder nimmt Ose vielleicht Anstoß an der Verwendung von Instrumenten verschiedener Lagen? Dann soll hier festgehalten werden, dass *handfluit* sich nicht nur auf die Sopranblockflöte bezieht. Der Begriff wurde damals für Blockflöten aller Größen verwendet. Man kann van Eycks Noten ohne zu transponieren auch auf einer Tenorblockflöte spielen. Die Wahl von Instrumenten verschiedener Lagen ist eine historische Praxis. Es wäre auch kaum zu glauben, dass ein Berufsmusiker wie van Eyck nur auf einer Sopranblockflöte gespielt haben sollte. Und selbst wenn: In den Niederlanden der damaligen Zeit wurde auf Instrumenten ver-

schiedener Stimmtönen musiziert. Praetorius (1619) schreibt, dass in dieser Region die meisten Blasinstrumente „umb eine *tertiam minorem* tieffer, als itzo unser Cammerthon“ gestimmt waren. Aber diesen höheren Kammerthon kannte man auch. „Um eine kleine Terz tiefer“, da befindet man sich schon auf halbem Wege zwischen c-Sopran und g-Alt. Bei van Eycks Carillons waren die Unterschiede zwischen Stimmtönen noch größer. Klangliche Vielfalt kann van Eyck also nicht fremd gewesen sein.

Auch wichtig zu beachten ist, dass der Junker sich nicht an Tonarten gebunden fühlte. *Laura* und *Ballette Gravesand* z. B. sind so gut wie identisch (Thema und Variationen, also Komposition), nur hat das erste Werk g-Moll als Tonart und das zweite d-Moll. Spielt man *Laura* mit Soprangriffen auf einem g-Alt, dann erklingt das Stück in d-Moll und wird von selbst zu *Ballette Gravesand*. Es bedarf keiner Erörterung, dass sich hier zahlreiche Möglichkeiten anbieten, mit denen ein Musiker spielen kann. *Der Fluyten Lust-hof* enthält Musik für einen homo ludens mit offenen Augen und Ohren.

Natürlich ist nicht zu leugnen, dass die Wahl verschiedener Instrumente auch mit einem Streben nach Abwechslung (Variation) zu tun hat. Das scheint mir eher ein Zeichen von Kreativität zu sein als ein Zeichen von künstlerischem Zweifel. Mit dem von Dr. Ose so gefürchteten Damoklesschwert des „generellen Zweifels ... über der gesamten Alte-Musik-Bewegung“ hat es meines Erachtens nichts zu tun. Solch ein Schwert spürt man überwiegend über Musikern, die sich selbst nicht vertrauen (siehe mein Van Eyck Quarterly 2005/2 auf www.jacobvaneyck.info).

In der Tatsache, dass Bosgraaf sich gelegentlich von Gitarre oder Schlagwerk begleiten lässt, spürt Herr Ose Zweifel „daran, dass die einstimmige Vorlage rhythmisch und harmonisch aussagekräftig genug ist“. Nun, Bosgraaf hat 69 Stücke eingespielt. Drei davon sind mit der Gitarre begleitet (*Boffons*, *Repicavan* und

Bocxvoetje), *Een Spaense Voys* mit einer Pandereta (spanische (!) Schellentrommel). Während insgesamt 6 von 213 Minuten lässt sich Bosgraaf von einem anderen Instrument begleiten. Im Lichte dieses Verhältnisses (2,8%) ist Oses Beobachtung nur schwer ernstzunehmen.

Leider wird in der Rezension nicht erwähnt, dass die 3 CDs von einem 68 Seiten starken Büchlein begleitet werden. Schlimmer noch finde ich, dass Ose sich offenbar nicht die Mühe gemacht hat, sich damit zu befassen. Er hätte sonst lesen können, dass es sich bei *Boffons* um ein mehrstimmiges Werk handelt, auch wenn es so nicht notiert ist. Es sind *divisions on a ground*. Und dieser *Ground* (Bass) ist auf Seite 54 des booklets abgedruckt. Jeder Musiker, der hier keinen Bass verwendet, benachteiligt sich selbst und die Zuhörer. Ein anderes Beispiel: Kein Werk aus dem *Lust-hof* klingt einstimmig so verloren wie *Repicavan*. Hier kann man mit Recht an der Aussagekraft zweifeln. *Repicavan* basiert aber auf einem *air de cour* des französischen Musikers Moulinié mit dem Titel *Repicavan las campanillas* (Die Glocken läuteten). Wenn man dann bemerkt, dass van Eycks Diminutionen genau zur Gitarrenbegleitung von Mouliniés originalem *air de cour* passen und das Variationswerk damit Richtung bekommt und unglaublich schön klingt, ist die Entscheidung leicht gemacht. Zweifel? Wieso? Künstlerische Überzeugung!

Noch eine Anmerkung zum Schluss: Ins Deutsche übersetzt müsste *Der Fluyten Lust-hof* nicht heißen „Der Blockflöten-Lustgarten“, sondern „Lustgarten der Blockflöte“. „Der“ bezieht sich nämlich nicht auf „Lusthof“, sondern ist der Genitiv-Singular-Artikel zu „Fluyten“. In etwas altertümlichem Deutsch würde es heißen „Der Blockflöte Lustgarten“ (vgl. *Des Knaben Wunderhorn*). Statt „im Fluyten Lust-hof“ schreibt man deshalb richtiger „in *Der Fluyten Lust-hof*“, aber kurz „im Lusthof“ geht natürlich auch.

Thiemo Wind (Houten, NL)

Neues aus der Holzbläserwelt

Erik Bosgraaf erhält den Borletti-Buitoni Trust Award 2009



Die Borletti-Buitoni-Stiftung wurde 2002 ins Leben gerufen und hat sich zum Ziel gesetzt, jungen Künstlern mit überragenden Fähigkeiten den Weg in eine internationale Konzertkarriere zu ebnen. Neben großzügiger finanzieller Unter-

stützung bietet die Stiftung „ihren“ Künstlern die Chance, mit Managern, Konzertveranstaltern, Intendanten, Tonträgerfirmen und Verlagen in Kontakt zu kommen und eine Zusammenarbeit aufzunehmen. Auch renommierte Musiker wie Leif Ove Andsnes, Richard Goode, Clemens Hagen (Hagen Quartett), Christian Tetzlaff und Mitsuko Uchida gehören zum Komitee und sind bereit, den jungen Künstlern Auftrittsmöglichkeiten im Rahmen ihrer Konzerte zu geben. Um die Förderung

durch die Stiftung kann man sich als junger Künstler nicht selbst bewerben, sondern man wird von einer angesehenen Person oder Organisation des öffentlichen Musiklebens vorgeschlagen.

In diesem Jahr hat die Stiftung den jungen niederländischen Blockflötisten Erik Bosgraaf unter ihre Fittiche genommen. Bosgraaf hat bereits durch seine Einspielung von Jacob van Eycks *Der Fluyten Lust-hof* beim Label Brilliant die Musikwelt auf sich aufmerksam gemacht und beim selben Label auch die Blockflötensonaten Händels (mit Francesco Corti am Cembalo) sowie solo die 12 Fantasien Telemanns und die Bach-Partita BWV 1013 aufgenommen.

Bosgraaf ist außerdem für den jährlichen Preis der *Dutch Association of Theatre- and Concert-halls* (VSCD) nominiert, der junge Talente fördert.

Mehr Informationen über Erik Bosgraaf unter www.erikbosgraaf.com.

Hochschulpreis der Hochschule für Künste Bremen geht an Silke Gwendolyn Schulze

Vom 11.–12. Februar 2009 fand zum 2. Male der Wettbewerb um den internen Hochschulpreis der Hochschule für Künste Bremen statt.

Die Jury: Prof. Han Tol (Blockflöte), Christian Beuse (Barockfagott), Daisuke Nagaoka (Oboe), Prof. Marco Thomas (Klarinette), Martin Classen (Saxophon), Prof. Gabriele Schreckenbach (Gesang) und Prof. Erwin Koch-Raphael (Komposition)

In der Kategorie „Solo-Bläser mit Begleitung“ kamen 5 Spieler in die Finalrunde, davon 2



S. G. Schulze

Blockflötisten. Die höchste Punktzahl und damit den mit 1.000 Euro dotierten 1. Preis erhielt Silke Gwendolyn Schulze (Blockflöte, Klasse Dörte Nienstedt, ehemals Klasse Han Tol) (Repertoire: Machaut, Bach, Bassano, Eggert). Elisabeth Champlion (Blockflöte, Klasse Han Tol) belegte den 4. Platz (ohne Preis).

Veranstaltungen

24.04.–26.04.2009 Ensemblekurs Blockflöte, Ort: Forum Artium, Am Kasinopark 1-3, 49124 Georgsmarienhütte, Leitung: **Prof. Barbara Husenbeth** (Trossingen), Info: Forum Artium, Tel.: +49 (0)5401 34160, Fax: +49 (0)5401 34223, info@forum-artium.de, www.forum-artium.de

24.04.–26.04.2009 Perlen englischer Consortmusik, Ort: Bramsche, auf dem Programm stehen mittelschwere Werke von Holborne, Dowland, Taverner, Morton und Byrd, irische Folkmusik und zeitgenössisches Ensemblerepertoire, für Blockflötisten, die mindestens zwei Typen in barocker Griffweise beherrschen, Leitung: Frank Oberschelp, Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V., Am Kloster 1a, 49565 Bramsche-Malgarten, Tel.: +49 (0)5461 99630, Fax: +49 (0)5461 996310, www.iam-ev.de

25.04.2009 4. Blockflötentag im Ibach-Haus, Ort: Schwelm, Programm: Moeck im Ibach-Haus: Blockflöten, Noten und Reparaturen vor Ort; Blockflötenausstellung mit Stephan Blezinger; Bach fürs Blockflötenensemble – Entdeckungen und neue Erfahrungen, Workshop mit **Bart Spanhove**; Konzerteinführung mit **Manfredo Zimmermann**, Konzert mit dem **Flanders Recorder Quartet** + **Pieter Stas** (Cello) und **Bart Jacobs** (Cembalo); Bach – Vivaldi – Purcell, Info: early music im Ibach-Haus, Wilhelmstr. 43, 58332 Schwelm, Tel.: +49 (0)2336 990290, info@blockfloetenladen.de, www.blockfloetenladen.de

30.04.–03.05.2009 Meisterkurs Blockflöte, Ort: Forum Artium, Am Kasinopark 1-3, 49124 Georgsmarienhütte, Leitung: **Han Tol** (Bremen/Rotterdam), Info: Forum Artium, Tel.: +49 (0)5401 34160, Fax: +49 (0)5401 34223, info@forum-artium.de, www.forum-artium.de

30.04.–3.05.2009 Kursbeginn des Grundkurses „Die Blockflöte im Unterricht“, Ort: Altdorf b. Böblingen, Fortbildungslehrgang in 6 Phasen für Musiklehrer, Erzieherinnen und Erzieher, Leiter von Blockflötengruppen und interessierte Laien, 2. Phase 10.–13. September 2009, Leitung: **Ulrike Engelke**, Info: Akademie für Alte

Musik in Baden-Württemberg e.V., Ahornweg 33, 71155 Altdorf, Tel.: +49 (0)7031 606644 oder 609432, Fax: +49 (0)7031 604324, Mobil: 0172 7906760, ulrike.engelke@online.de, www.aamwue.de

30.04.–05.05.2009 Holzbläser im Schloss, Ort: Weikersheim, Erarbeitung von Solo- und Orchesterliteratur, Kammermusik, Leitung: **Prof. Wally Hase** (Flöte), **Prof. J. Müller-Brincken** (Oboe), **Prof. Manfred Lindner** (Klarinette), **Prof. Albrecht Holder** (Fagott), Info: Peter Ammer, Fürst-Gottfried-Str. 28, 97990 Weikersheim, Tel.: +49 (0)7934 3225, kurse@jmdbw.de, www.jmdbw.de

01.05.–03.05.2009 Kurs für Blockflöte, Ort: Ebenhofen, Leitung: **Bart Spanhove**, Info: Flötenhof e.V., Schwabenstr. 14, 87640 Ebenhofen, Tel.: +49 (0)8342 899111, Fax: +49 (0)8342 899 122, alte-musik@floetenhof.info, www.alte-musik.info

04.05.–09.05.2009 „Die beste Zeit im Jahr ist Mai'n“ – Ensemblespiel für Blockflöten, Ort: Inzigkofen, für fortgeschrittene Blockflötenspieler, die gerne im Ensemble musizieren und mindestens drei Flöten in barocker Griffweise beherrschen, Leitung: **Bärbel Kuhn** (Nehren), **Clara Dederke** (Tübingen), **Karin Schmid** (Kirchheim/Teck), Info: Volkshochschulheim Inzigkofen e.V., Parkweg 3, 72514 Inzigkofen, Tel.: +49 (0)7571 73980, Fax: +49 (0)7571 739833, info@vhs-heim.de, www.vhs-heim.de

07.05.–10.05.2009 Blockflötensemble, Ort: Kloster Kirchberg/Sulz am Neckar, für fortgeschrittene Blockflötenspieler/innen ab 14 Jahren, Leitung: **Christa Schmetzer**, Info: Christa Schmetzer, Schafhof 32, 75433 Maulbronn, Tel.: +49 (0)7043 954599, christa.schmetzer@tele2.de

07.05.–12.05.2009 Meisterkurs Flöte, Ort: Forum Artium, Am Kasinopark 1-3, 49124 Georgsmarienhütte, Leitung: **Prof. Michael Faust** (Köln/Düsseldorf), Info: Forum Artium, Tel.: +49 (0)5401 34160, Fax: +49 (0)5401 34223, info@forum-artium.de, www.forum-artium.de

08.05.–10.05.2009 Ensemblekurs I „Englische Consortmusik um 1600“, Ort: Blockflötenzentrum Bremen, Leitung: **Paul Leenhouts**, Info: Blockflötenzentrum Bremen, Tel.: +49 (0)421 702852, Fax: +49 (0)421 702337, info@loebnerblockfloeten.de, www.loebnerblockfloeten.de

09.05.2009 Spieltag im Ibach-Haus, Ort: Schwelm, La bella Italia – eine musikalische Reise ins Land, wo die Zitronen blühen, Leitung: **Lucia Mense**, Info: Early Music im Ibach-Haus, Wilhelmstr. 43, 58332 Schwelm, Tel.: +49 (0)2336 990290, info@blockfloeten-laden.de

16.05.2009 Special Workshop Blockflöte, Ort: Wien, Tips und Tricks für aufgeweckte Blockflötenspieler/innen von 10 bis 18 Jahren, Leitung: **Prof. Hans Maria Kneihs**, Info: Johann Sebastian Bach Musikschule, Schaumburggasse 1, 1040 Wien, Tel.: +43 (0)1 7482880, Fax: +43 (0)1 7482880-10, mail@bach-musikschule.at

18.05.–24.05.2009 Meisterkurs Flöte, Ort: Forum Artium, Am Kasinopark 1-3, 49124 Georgsmarienhütte, Leitung: **Prof. Robert Aitken** (Freiburg/Toronto), Info: Forum Artium, Tel.: +49 (0)5401 34160, Fax: +49 (0)5401 34223, info@forum-artium.de, www.forum-artium.de

Internationales Forum für Kammermusik Kammermusikkurs Wetzlar

Vom 21. bis 24. Mai 2009 findet der 16. Kammermusikkurs Wetzlar statt. Angesprochen sind MusikpädagogInnen, StudentInnen und fortgeschrittene Laien in festen Ensembles wie auch Einzelteilnehmer.

Dozenten sind Ruth Wentorf, Flöte; Matej Šarc, Oboe; Prof. Marco Thomas, Klarinette; Prof. Karsten Nagel, Fagott; Gerhard Miesen, Violine; Sabine Kräms, Violoncello und Prof. Michael Baumann, Klavier.

Information und Anmeldung: Kammermusikkurs Wetzlar, Gutenbergstr. 39a, 61231 Bad Nauheim, Tel. 06032 4817; Mobil 0171 260 98 29; Email: info@kammermusikkurs-wetzlar.de, www.kammermusikkurs-wetzlar.de

25.05.–29.05.2009 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

25.05.–29.05.2009 Meisterkurs für Flöte, Ort: Lichtenberg, erarbeitet wird Literatur für Flöte mit Klavier, für Flöte solo und Orchesterstellen, Leitung: **Prof. Andrea Lieberknecht** und **Anette Maiburg**, Info: Haus Marteau, Ludwigstr. 20, 95444 Bayreuth, Tel.: +49 (0)921 6041608 und 6041573, Fax: +49 (0)921 6041606, info@haus-marteau.de, www.haus-marteau.de

29.05.–02.06.2009 Kurs für Ensemblespiel, Ort: Haus Altenberg (Nähe Leverkusen), für Blockflöten- und Gambenspieler (Unter- bis Mittelstufe), Leitung: **Katja Beisch** (Blockflöte) und **Anke Böttger** (Gambe), Info: Katja Beisch, Tel.: +49 (0)2227 929962, Fax: +49 (0)2227 929964, www.katjabeisch.de

01.06.–05.06.2009 Blockflöte pur, Ort: Hammelburg/Bayern, mittelschwere bis schwierige Consortliteratur für fortgeschrittene Spieler ab 16 Jahren, die das gesamte Quartett beherrschen und Erfahrung im Ensemblespiel haben, Leitung: **Silke Wallach, Andrea Rother**, Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V., Am Kloster 1a, 49565 Bramsche-Malgarten, Tel.: +49 (0)5461 99630, Fax: +49 (0)5461 996310, www.iam-ev.de

05.06.–07.06.2009 Kinder-Flöten-Camp, Ort: Weikersheim, Einführung in das Musizieren in Flötenensembles verschiedener Besetzungen, für Querflötisten ab 9 Jahren, die sich im 3. bis 6. Unterrichtsjahr befinden, Anmeldeschluss: **01.05.2009**, Leitung: **Gudrun Hinze-Hönig, Christian Sprenger, Almuth Donner**, Info: Jeunesses Musicales Deutschland, Musikakademie Schloss Weikersheim, Marktplatz 12, 97990 Weikersheim, Tel.: +49 (0)7934 99360, Fax: +49 (0)7934 993640, egner@jeunessesmusicales.de

06.06.2009 „Schnuppertag“ – Blockflöte für angehende Studenten, Ort: Robert Schumann Hochschule Düsseldorf, Unterricht/Kurs/Informa-

tionen zum Studium, Eintritt frei, Leitung: Prof. **Ursula Schmidt-Laukamp**, Anmeldung unter Tel.: 0179-5194477 oder u.schmidt-laukamp@t-online.de

06.06.–13.06.2009 Blockflöte – Ensemblespiel mit Klavierbegleitung, Ort: Schloss Hochhausen b. Mosbach, für deutlich fortgeschrittene Spieler mit guten Blattlesefähigkeiten und mehrjährigem Zusammenspiel, Leitung: **Stephan Schrader**, Info: musica viva musikferien, Tel.: +49 (0)6129 502560, Fax: +49 (0)6129 502561, info@musica-viva.de, www.musica-viva.de

10.06.–14.06.2009 Alte Musik in Kloster Schlehdorf, Ort: Kloster Schlehdorf (am Kochelsee), **Marion Treupel-Franck** (Traversflöte), **Marie-Céline Labbé** (Traversflöte), **Axel Wolf** (Laute), Info: ischlehdorf@flautotraverso.de, www.flauto-traverso.de

10.06.–14.06.2009 Kurs für Oboe und Fagott, Ort: Vlotho, Probespieltraining, Vorbereitung für Aufnahmeprüfungen und Abschlussprüfungen, interne Vorspiele, öffentliches Abschlusskonzert, für Schüler und Studenten ab 16 Jahren, Leitung: **Cordula Hacke** (Klavier), **Sherry Sylar** (Oboe), **Henrik Rabien** (Fagott), Info: Jeunesses Musicales NRW, Hans-Josef Menke, Voßstr. 84, 47647 Goch, Tel.: +49 (0)2823 3914, jm-nrw@gmx.de

12.06.–14.06.2009 Wochenendseminar für Blockflöte und Viola da gamba, Ort: Freiburg-Littenweiler, auf dem Programm stehen Werke englischer, deutscher und italienischer Komponisten, für Spieler mit guter Consort- und Vom-Blatt-Spielerfahrung (bei den Blockflötisten wird die Beherrschung des gesamten Blockflötenquartetts erwartet), Leitung: **Manfred Harras** (Blockflöte), **Leonore von Zadow-Reichling** (Viola da gamba), Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V., Am Kloster 1a, 49565 Bramsche-Malgarten, Tel.: +49 (0)5461 99630, Fax: +49 (0)5461 996310, www.iam-ev.de

13.06.2009 Ensemblekurs II „Freiheit für die Blockflöte – Easy Jazzy Recorder Playing“, Ort: Blockflötenzentrum Bremen, Leitung: **Tobias Reisige und Wildes Holz**, Info: Blockflötenzentrum

Bremen, Tel.: +49 (0)421 702852, Fax: +49 (0)421 702337, info@loebnerblockfloeten.de, www.loebnerblockfloeten.de

20.06.2009 Spieltag im Ibach-Haus, Ort: Schwelm, Folklore – irisich, schottisch, latein-amerikanisch, Leitung: **Susanne Hochscheid**, Info: early music im Ibach-Haus, Wilhelmstr. 43, 58332 Schwelm, Tel.: +49 (0)2336 990290, info@blockfloetenladen.de, www.blockfloetenladen.de

26.06.–28.06.2009 Blockflötenworkshop für Kinder und Jugendliche, Ort: Dahme (Schleswig-Holstein), gespielt wird Ensembleliteratur verschiedenster Stilrichtungen – von Renaissance bis Pop, für Spieler zwischen 10 und 17 Jahren, Leitung: **Barbara Niestroj**, Anmeldeschluss: 10.04.2009, Info: Barbara Niestroj, Seebekring 26a, 22177 Hamburg, Tel./Fax: +49 (0)40 617224, heinrichpawek@hotmail.com

03.07.–09.07.2009 Blockflöte für Spätberufene und Wiedereinsteiger, Ort: Willebadessen, für erwachsene Musikinteressierte, die Freude am Blockflötenspiel haben und nun das Zusammenspiel in der Gruppe erproben wollen oder nach lange zurückliegender Musizierpraxis einen Neuanfang wagen wollen, Leitung: **Anna Irene Stratmann** und **Christina Jungermann**, Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V., Am Kloster 1a, 49565 Bramsche-Malgarten, Tel.: +49 (0)5461 99630, Fax: +49 (0)5461 996310, www.iam-ev.de

10.07.–12.07.2009 Kursbeginn des Aufbaukurses „Die Blockflöte im Unterricht“, Ort: Altdorf b. Böblingen, Fortbildungslehrgang in 3 Phasen für Musiklehrer, Erzieher, Leiter von Blockflötengruppen und interessierte Laien, 2. Phase 6.–8. November 2009, Leitung: **Ulrike Engelke**, Info: Akademie für Alte Musik in Baden-Württemberg e.V., Ahornweg 33, 71155 Altdorf, Tel.: +49 (0)7031 606644 oder 609432, Fax: +49 (0)7031 604324, Mobil: 0172 7906760, ulrike.engelke@online.de, www.aamwue.de

11.07.–13.07.2009 6. Workshop für barocke Aufführungspraxis: „Wege zu Händel – Englische Musik im 17. und 18. Jahrhundert“, Ort: Peter-Corneilius-Konservatorium in Mainz. Es stellt sich die

Frage nach dem englischen Stil: was ist an englischer Musik typisch englisch, was ist Teil eines internationalen Barock, falls es so etwas je gab? Welche Entwicklung nimmt das englische Lautenlied von Dowland mit seinen Einflüssen aus Air de Cour und italienischer Monodie. Was führt weiter zu den elegischen Liedern Purcells? Was hat das mit Lully zu tun? Was ist englisch am italianisierenden Sachsen Händel? Leitung: **Sharon Weller** (Gesang und barocke Gestik), **Isabel Schau** (Violine), **Sven Schwannberger** (Flöte und Laute) und **Thomas Leininger** (Cembalo und Generalbass). Info: www.pck-mainz.de oder unter 06131 / 32 09 93 bzw. renatehuebner@t-online.de

gesamte Blockflötenquartett beherrschen, Leitung: **Manfred Harras**, Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V., Am Kloster 1a, 49565 Bramsche-Malgarten, Tel.: +49 (0)5461 99630, Fax: +49 (0)5461 996310, www.iam-ev.de

17.07.–19.07.09 Ensemblespiel auf der Blockflöte, Ort: Berlin, für Blockflötenspieler ab 12 Jahren, gern auch Erwachsene, mit mindestens 2 Jahren Blockflötenunterricht, Leitung: **Antje Valentín**, Dozenten: **Ensemble Dreiklang** (Irmhild Beutler, **Sylvia C. Rosin**, **Martin Ripper**), Info: Jeunesses Musicales Berlin, Antje Valentín, c/o Landesmusikakademie Berlin, An der Wuhlheide 197, 12459 Berlin, Tel.: +49 (0)30 53071205, berlin@jeunessesmusicales.de



PETER HOLTSLAG Blockflöte, Traversflöte

KERSTIN DE WITT Blockflöte

ALAN DAVIS Blockflöte

JOSTEIN GUNDERSEN Blockflöte

JAN ROKYTA Blockflöte

LISELOTTE ROKYTA Panflöte

JULIE BRANÁ Blockflöte, Traversflöte

JAN KVAPIL Blockflöte

MONIKA DEVÁTÁ Blockflöte - KLASSE FÜR KINDER

REBECCA STEWART Historischer Gesang

MAMI IRISAWA Historischer Gesang

EDITA KEGLEROVÁ Cembalo

Kontaktadresse:

JITKA SMUTNÁ

Tovéř 185, 783 16, okr. Olomouc, Tschechische Republik

tel.: +420/603 736 947

e-mail: smutna.lssh@email.cz

web: <http://www.lssh.euweb.cz/gr>

26.07.–01.08.2009 Meisterkurs für Junge Flötisten, solistisch und kammermusikalisch, Ort: Schloss Zell an der Pram in Oberösterreich, für junge Flötistinnen und Flötisten von 7 bis 18 Jahren aller Nationalitäten und jeder Ausbildungsstufe von Universitäten, Hochschulen, Konservatorien, Musikschulen und aus dem Privatunterricht, Leitung: **Francesca Canali**, Info: Austrian Master Classes, Grossbergweg 11, 5300 Hallwang bei Salzburg, Austria, Tel.: +43 (0)662 870844, Fax: +43 (0)662 870844-30, office@austrian-master-classes.com, www.austrian-master-classes.com

26.07.–01.08.2009 Meisterkurs für Querflöte & Klarinette, solistisch und kammermusikalisch, Ort: Schloss Zell an der Pram in Oberösterreich, für Solisten und Ensembles, fortgeschrittene Musikschüler, Musikstudierende, Berufsmusiker, Musikpädagogen und ambitionierte Amateure aller Nationen, Leitung: **Bernhard Krabatsch** (Flöte) und **Emil Rieder** (Klarinette), Info: Austrian Master Classes, Grossbergweg 11, 5300 Hallwang bei Salzburg, Austria, Tel.: +43 (0)662 870844, Fax: +43 (0)662 870844-30, office@austrian-master-classes.com, www.austrian-master-classes.com

30.07.–05.08.2009 Musizieren mit Blockflöten, Ort: Freiburg-Littenweiler, für fortgeschrittene Spieler ab 16 Jahren, die das gesamte Quartett beherrschen, Leitung: **Anna Irene Stratmann**

12.07.–19.07.2009 Seminar für Blockflöte, Ort: Willebadessen, für fortgeschrittene Spieler und in der Praxis stehende Musikpädagogen, die das

und **Christina Jungermann**, Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V., Am Kloster 1a, 49565 Bramsche-Malgarten, Tel.: +49 (0)5461 99630, Fax: +49 (0)5461 996310, www.iam-ev.de

02.08.–07.08.2009 Consortkurs für Blockflöten und Gamben, Ort: Haus Marienthal (bei Altenkirchen/Westerwald), für fortgeschrittene Laien mit Erfahrung im Ensemblespiel (SATB), Leitung: **Katja Beisch** (Blockflöte) und **Anke Böttger** (Gambe), Info: Katja Beisch, Tel.: +49 (0)2227 929962, Fax: +49 (0)2227 929964, www.katjabeisch.de

02.08.–08.08.2009 Sommerwoche für Blockflöte, Gambe und Chor, Ort: Kloster Donndorf (Thüringen), für Erwachsene mit besonderer Freude am gemeinsamen Musizieren, bei den Blockflötisten ist die Beherrschung des halben Quartetts Voraussetzung, Leitung: **Silke Wallach** (Blockflöte/Tanz), **Anja Eckert** (Gambe), **Steffen Hinger** (Chor/Broken Consort/histor. Blasinstrumente), Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V., Am Kloster 1a, 49565 Bramsche-Malgarten, Tel.: +49 (0)5461 99630, Fax: +49 (0)5461 996310, www.iam-ev.de

02.08.–08.08.2009 17. Sommerkurs Flöte, Ort: Arosa (Schweiz), Interpretation – Kammermusik – Flötentechnik – Methodik, für Flötenliebhaber, Musikstudenten und Flötenlehrer, Leitung: **Elisabeth Weinzierl** und **Edmund Wächter**, Klavierbegleitung: **Eva Schieferstein**, Info: Kulturtkreis Arosa, CH-7050 Arosa, Tel.: +41 (0)81 3538747, info@kulturtkreisarosa.ch, www.kulturtkreisarosa.ch

08.08.–15.08.2009 17. Sommerkurs Flöte, Ort: Blonay (Schweiz), Interpretation – Kammermusik – Flötentechnik – Methodik, für Flötenliebhaber, Musikstudenten und Flötenlehrer, Leitung: **Elisabeth Weinzierl** und **Edmund Wächter**, Klavierbegleitung: **Eva Schieferstein**, Info: E. Weinzierl und E. Wächter, Magdalenenstr. 36, 80638 München, Tel.: +49 (0)89 155492, weinzierl-waechter@t-online.de, www.weinzierl-waechter.de

24.08.–29.08.2009 Prima e Seconda Pratica – der Stilwechsel in der italienischen Musik um 1600,

Ort: Thüringische Sommer Akademie Böhnen, Leitung: **Gaby Bultmann** und **Juliane Ebeling**, Info: Thüringische Sommer Akademie, Tel.: +49 (0)36781 29934, Fax: +49 (0)36781 29917, info@sommer-akademie.com, www.sommer-akademie.com

29.08.–05.09.2009 Kammermusik – Ensemblemusik des Barock, Ort: Val d'Orcia / Toskana, für Streicher aller Art, Block- und Querflöten, Oboe, Fagott, Zupfinstrumente, Orgel und Gesang, Leitung: **Stephan Schrader**, Info: **musica viva** musikferien, Tel.: +49 (0)6129 502560, Fax: +49 (0)6129 502561, info@musica-viva.de, www.musica-viva.de

04.09.–06.09.2009 Ensemblekurs III „Musik zum Tanz, Tanz zur Musik!“, Ort: Blockflötenzentrum Bremen, Leitung: **Iris Hammacher**, Info: Blockflötenzentrum Bremen, Tel.: +49 (0)421 702852, Fax: +49 (0)421 702337, info@loebnerblockfloeten.de, www.loebnerblockfloeten.de

09.09.–13.09.2009 Fagottissimo – Kurs für Fagott und Fagottensemble, Ort: Schlitz (Hessen), Solo- und Kammermusikliteratur unterschiedlichen Schwierigkeitsgrades, Leitung: **Karl Ventulett**, Anmeldeschluss: **26.06.2009**, Info: AMJ, Adersheimer Str. 60, 38304 Wolfenbüttel, Tel.: +49 (0)5331 46016, Fax: +49 (0)5331 43723, amjmusikinderjugend@t-online.de, www.amj-musik.de

18.09.–20.09.2009 „Mehr als heiße Luft“ – Körper-Atem-Querflöte, Ort: Bad Kissingen, für Freizeit- und Berufsflötisten ab 14 Jahren, Leitung: **Hanna Feist** (Würzburg), Anmeldeschluss: **22.06.2009**, Info: AMJ, Adersheimer Str. 60, 38304 Wolfenbüttel, Tel.: +49 (0)5331 46016, Fax: +49 (0)5331 43723, amjmusikinderjugend@t-online.de, www.amj-musik.de

LINDHOLM-CEMBALO

160 x 94, 4, – 8-Fuss, Koppel, Lauten - zug, Nussbaum, ca. 1970, 5 Oktaven, neuwertig, 1.000 € Tel. 06131-478114

13. Österreichischer ERTA Kongress

1. bis 3. Mai 2009, Klosterneuburg

Thema: Musik für Csakan – die Blockflöte im Biedermeier

Programm:

Freitag, 1.5.

Eröffnungskonzert – Musikschule Klosterneuburg
Vortrag + Konzert „Csakan – Rückblick und Ausblick“, Peter Thalheimer, Nik Tarasov u.a.
Ausstellung historischer Csakans
Konzert Kammertrio Linz-Wien und Nik Tarasov
Csakan, Blockflöte, Viola, Biedermeiergitarre

Staeps-Gesprächskonzert Sabine Federspieler (Blockflöte) und Paul Koutnik (Klavier)
Konzert Siri Rovatkay-Johns und Lajos Rovatkay, Csakan und Tafelklavier

Samstag, 2.5.

Workshops – Musikschule Klosterneuburg:
– Prof. Siri Rovatkay-Sohns
– Prof. Helmut Schaller und Wolfgang Jungwirth
– Prof. Peter Thalheimer / Nik Tarasov

Sonntag, 3.5.

ERTA-Österreich – Generalversammlung
Workshops: Finale
Diskussionsforum
Schlusskonzert mit Beiträgen der Kongress-TeilnehmerInnen

Während des Kongresses wird es am Samstag, dem 2. Mai an der Musikschule Klosterneuburg, Kardinal-Piffl-Platz 8, eine Noten- und Blockflötenausstellung von der Wiener Flötenwerkstatt geben.

Info: ERTA Österreich · Mag. Peter M. Lackner · Moosstrasse 7a · 5020 Salzburg,
Tel. + Fax: +43 662 822733 · E-Mail: office@erta.at · www.erta.at

Impressum

TIBIA · Magazin für Holzbläser
34. Jahrgang · Heft 2/2009

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

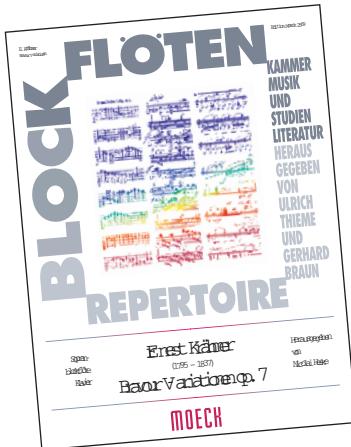
Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 20, € 34,00 (1/16 Seite), bis € 470,00 (1/4 Seite) zuzüglich Mehrwertsteuer; an fallende Satz- und Bearbeitungskosten werden gesondert in Rechnung gestellt.

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

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

Druck: müllerDITZEN, Bremerhaven

© 2009 by Moeck Musikinstrumente + Verlag e. K., Celle,
Printed in Germany, ISSN 0176-6511



Ernest Krähmer (1795–1837): *Bravour-Variationen op. 7* über Himmels Lied *An Alexis send ich dich*, für Sopranblockflöte und Klavier herausgegeben von Nikolai Heske, Partitur und Stimme, Reihe: Das Blockflötenrepertoire, hrsg. von Ulrich Thieme

Der glückliche Umstand, dass die Blockflöte mit dem Ende des Barocks nicht völlig ausstarb und über Seitenwege in

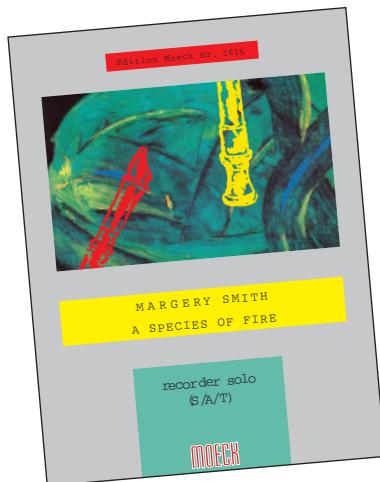
verschiedener Form einen Weg in die Musik des 19. Jahrhunderts fand, stellt für das Repertoire der Blockflötisten eine große Bereicherung dar. Die *Bravour-Variationen*, ursprünglich für Czakan und Klavier in As-Dur geschrieben, sind hier für die Sopranblockflöte eingerichtet und wurden nach C-Dur transponiert. Das Werk besteht aus sechs Variationen über ein Lied von Friedrich Heinrich Himmel (1765–1814), der u. a. mehrere Opern, Operetten und Lieder schrieb und auch als Pianist Erfolge verzeichnen konnte. Der diesem Liede zugrunde liegende Text stammt von dem Dichter Christoph August Tiedge (1752–1841).

Edition Moeck Nr. 2569

ISMN M-2006-2569-1

€ 13,60

Schwierigkeitsgrad: 4



Margery Smith (*1956): *A Species of Fire* (2007), für Blockflöte (S/A/T) solo, Spielpartitur

Inhalt: *Arc of Light; Casting Shadows; Sharp & Prickling Heat*

A Species of Fire ist ein Auftragswerk Hans-Dieter Michatz', dem ursprünglich ein modernes Stück im Sinne einer zeitgemäßen Erwiderung auf

die Affektenlehre der Alten Musik vorschwebte. Mit Affekt ist hier die Darstellung eines bestimmten Gefühls in der Barockmusik gemeint.

Die Wallungen des Blutes können als eine Art inneres Feuer angesehen werden, und Margery Smith beschwört in ihrer Komposition die Affekte der Freude, der Traurigkeit und der Wut. Der improvisatorisch-dramatische Grundzug der drei eigenständigen Sätze macht das Stück für den Ausführenden wie für das Publikum gleichermaßen attraktiv. (Hans Dieter Michatz)

Edition Moeck Nr. 1615

ISMN M-2006-1615-6

€ 6,30

Schwierigkeitsgrad: 4

BLOCKFLÖTEN WIE DIE KÖNIGIN DER INSTRUMENTE



VON SOPRANINO BIS SUBBASS
EIN ABGESTIMMTES INSTRUMENTARIUM

MOECK

www.moeck.com