

MOECK

MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER

Eine Vierteljahresschrift · Einzelheft € 6,50

TIBIA

Heft 4/2009



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 Lemmensinstitut 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

Ernst Kubitschek: Zur Zungentechnik im Frühbarock	562
Das Porträt: Der Blockflötist Erik Bosgraaf. „Es darf nur nicht nach Blockflöte klingen“ – ein Interview von Inés Zimmermann	571
Josef Wagner: Die „Fiauti d’Echo“ in Johann Sebastian Bachs viertem Brandenburgischen Konzert (BWV 1049)	576
Peter Thalheimer: Browning: The Leaves Be Green	586
David Lasocki: Ein Überblick über die Blockflötenforschung 2005, Teil 3	592
Summaries	599
Berichte	600
Moments littéraires	606
Rezensionen	
Bücher	609
Noten	613
Tonträger und AV-Medien	629
Neues aus der Holzbläserwelt	635
Veranstaltungen	637
Impressum	640

Titelbild: Die 2009 entdeckte steinzeitliche Knochenflöte von *Hohle Fels*, s. auch den Bericht über den Fund von Verena Vogt, S. 600 in diesem Heft.

Foto: Hilde Jensen, © Universität Tübingen

Diese Ausgabe enthält folgende Beilagen: Laaber-Verlag, Laaber | TIBIA-Inhaltsverzeichnis 2008/2009 | TIBIA-Schuber 2008/2009

Ernst Kubitschek

Zur Zungentechnik im Frühbarock

Überblicken wir die instrumentaltechnischen Traktate vor etwa 1800, so fällt auf, dass ausschließlich jene Aspekte der Instrumentaltechnik genauer erörtert werden, die auch ohne Kontrolle eines erfahrenen Kollegen sinnvoll zu vermitteln sind. Im Falle von Blasinstrumenten bedeutet dies, dass wir relativ wenig zur Atmung und Tonbildung, hingegen weit umfassender zu Fragen der Griff- und Zungentechnik informiert werden. Lassen sich die Griffe gut in Tabellen, verbunden mit zusätzlichen Hinweisen auf besondere Details (z. B. zu hoch, bevorzugte Verbindungen usw.) darstellen, so kann man bei der Zungentechnik auf Laute, Silben oder sogar Wortteile Bezug nehmen, die in der jeweiligen Landessprache in ähnlicher Weise vorkommen. Spätestens im ausgehenden 18. Jahrhundert hat man die Artikulationssilben in ihrer Vielfalt gerne mit der Sprache verglichen, und so taucht in diesem Zusammenhang ganz folgerichtig der Begriff der „Flötensprache“ auf.¹ Bevor auf die eigentlichen Bläuersilben eingegangen werden kann, seien noch zwei grundsätzliche Bemerkungen festgehalten:

1. Bis weit ins 17. Jahrhundert sollte grundsätzlich jeder Ton mit einer verständlichen Zungenaktion begonnen werden – auch hier sei nochmals auf den engen Zusammenhang von Musik und Sprache hingewiesen. Das Schleifen von Tonfolgen war nur in bestimmten musikalischen Situationen akzeptabel.

2. Als „einfache Zunge“ ist im folgenden eine Technik gemeint, bei der die Zunge des Bläuers, um einen Ton hervorzubringen, letztlich zwei Bewegungen machen muss: eine, um den Ton zu beginnen und eine andere zum Ausgangspunkt zurückführende, mit der zugleich das Klingen des Tones abgeschlossen wird. Sollen sehr rasche Tonfolgen gestossen wiedergegeben werden, ist diese Vorgangsweise unbequem, oder ab einer höheren Geschwindigkeit überhaupt zu langsam. So kam es zur Entwicklung der „Doppelzunge“, bei der zwei Silben einander abwechseln. Diese beiden Silben müssen aber auf der Zunge ausreichend entfernt voneinander gebildet werden, um sie zu jener wellenförmigen Bewegung verschmelzen zu lassen, die für diese Technik charakteristisch ist und ihre Schnelligkeit erst ermöglicht. Denn nunmehr wird zum Aussprechen eines Tones nur noch eine Zungenbewegung benötigt.



Ernst Kubitschek studierte Blockflöte (Dr. René Clemencic), Orgel und Musikwissenschaft in Wien und Salzburg (Auführungspraxis bei N. Harnoncourt). Er gehört dem Lehrkörper der Universität „Mozarteum“ an und unterrichtet Blockflöte sowie Aufführungspraxis der Alten Musik. Konzerte und CD-Aufnahmen mit Blockflöte und historischen Tasteninstrumenten, diverse Noteneditionen und musikwissenschaftliche Aufsätze, Unterricht bei Sommerkursen.

Die Darstellungsweise in den Traktaten

Wie würde man heute einem heranwachsenden Musiker eine solide, für das virtuose Spiel brauchbare Zungentechnik vermitteln? Den Anfang sollte zunächst die flexible Beherrschung der einfachen Zunge mit nur einer Silbe machen. Sodann würde man allmählich zu zweisilbrigen Einheiten übergehen, diese ins Tempo bringen, um schließlich zur Beherrschung der weichen Doppelzunge zu gelangen. Überblickt man hingegen das uns vorliegende Schrifttum des 16./17. Jahrhunderts zur

Zungentechnik, so wird bald deutlich, dass wir es hier normalerweise nicht mit einem progressiven Studienprogramm für „Anfänger“, sondern vielmehr mit einer handbuchartigen Zusammenfassung für schon erfahrenere Spieler zu tun haben.

Dies gilt uneingeschränkt für den frühesten und den zugleich wohl wichtigsten Traktat, Silvestro Ganassis *La Fontegara* (1535). Nachdem in den ersten Kapiteln Grundlegendes zur Tongestaltung („man imitiere gute Sänger“) und über die Griffe abgehandelt wird, sind vier Kapitel (Nr. 5-8) der Zungentechnik gewidmet. Hier wird gleich mit den verschiedenen Möglichkeiten der Doppelzunge begonnen, die nach ihrer Härte differenziert vorgestellt werden. Erst das folgende Kapitel behandelt die einzelnen Silben geordnet nach der Härte der Aussprache. Das 7. Kapitel widmet sich den Übermethoden und erst der folgende und dieses Thema abschließende Beitrag bringt Erklärungen zur Bildung der Zungenbewegungen. Wir begegnen also einer gegenüber der oben skizzierten Methodik genau entgegengesetzten Reihung. Allerdings wird die Zungentechnik in dieser Schrift verglichen mit den späteren Quellen am umfassendsten dargestellt.

Dass auch in Deutschland Wert auf eine klare Artikulation und damit auch auf eine ausgereifte Zungentechnik gelegt wurde, beweisen entsprechende Aussagen von Martin Agricola in seiner Lehrschrift *Musica instrumentalis deudsch*. Wird die Artikulation hier in der ersten Ausgabe von 1528 nur ganz allgemein innerhalb der grundsätzlichen Einleitung zu den Blasinstrumenten behandelt,² so geht die letzte Ausgabe dieser als typisch elementares Schulbuch anzusehenden Schrift (deutsche Umgangssprache und Versform als bewährtes Mittel für ein leichteres Merken!) von 1545 schon mehr ins Detail. Nachdem die Skalen und Griffe auf diversen Blasinstrumenten beschrieben worden sind, ist den Zungenbewegungen ein eigenes Kapitel gewidmet.³ Hier wird besonders für die Blockflöte, mit gedanklicher Verbindung zur Sprache („Linguae

Tibicinorum applicatio“), für rasche Notenwerte „di-ri“ vorgeschlagen, wobei etliche „im Colorin diese art“ gebrauchen, die sie „flitter zunge“ nennen: „tellelle-le“. Die inhaltlichen Berührungspunkte zwischen dem in Venedig wirkenden Silvestro Ganassi und unserem braven Schulmann Martin Agricola in Wittenberg mögen daran erinnern, dass eine hochstehende Zungentechnik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zum selbstverständlichen Handwerkzeug besserer Bläser gehört haben muss. Ob Martin Agricola die Schrift von Ganassi wahrgenommen hat, ist nicht bekannt und kann eher bezweifelt werden.

Nach Silvestro Ganassis *La Fontegara* ist das Vorwort zu *Il vero modo di diminuir* von Girolamo Dalla Casa (1584) für unser Thema eine weitere zentrale Quelle. Ihm folgt Giovanni Maria Artusi (1600) nahezu wörtlich, aber auch Richardo Rognoni und selbst noch dessen Sohn Francesco Rognoni (1620) beziehen sich auf Dalla Casa.

Dalla Casa beginnt in seinem knappen Text – seinem Vorhaben getreu, vor allem in die Kunst des Verzierens einzuführen – zunächst mit jener Technik, die dem Ziergesang am nächsten kommt: „ler-ler“ und ihrer härteren Abart „ter-ler“. Im folgenden Absatz spricht Dalla Casa von einer deutlich langsameren Silbenfolge „te-re“. Erst gegen Ende des Kapitels zur Zungentechnik wird der „einfache“ Zungenstoß mit „d“ und „t“, der bis zu Achtelnoten angewendet werden soll, gelehrt. Somit treffen wir hier, ähnlich wie bei Ganassi, eine unseren didaktischen Vorstellungen zuwiderlaufende Reihung an.

Bei aller grundsätzlichen Ähnlichkeit weicht Richardo Rognoni gerade in diesem Punkt von seinen Kollegen ab: Er beginnt seinen sehr knappen Beitrag zur Zungentechnik mit der Silbe „te“, die eine härtere Spielart bringt, der er das „de“ als die weichere folgen lässt. Erst daran anschließend finden die für schnellere Notenwerte erprobten Silben „ler-ler“, „der-der-ler“ und „ter-ler“ Erwähnung.

Von geringerem Gewicht sind die Aussagen der beiden folgenden Schriften. Thoinot Arbeau (1588) empfiehlt in seinem Tanztraktat für die Wiedergabe der zweckgebundenen, extrem kunstlosen Melodien zwei Möglichkeiten: „te“ und „te-re“. Für eine usuale Tanzmusik dürfte ein harter Stoß eher zweckmäßig sein. Die Silbenfolge „re-lé“ wird wegen der rollenden (?) Wirkung abgelehnt. Cesare Bendinelli (1614) legt in seinem Trompetentraktat zunächst kein großes Gewicht auf die Unterscheidung verschiedener Zungentechniken. Etwas summarisch spricht er von der „lingua roversa, dritta“ und führt getrennt von diesen auch die härteste Spielart „The-ghe-dhe-ghe-da“ an.

Francesco Rognoni (1620) beginnt in altherwürdiger Tradition mit der „lingua riversa“ (schnell, schwer zu zügeln; am Gaumen gesprochen; drei Arten nach Härte gereiht). Nach der lingua diretta (Silbenfolge „te-re“ oder „te-te“, an den Zähnen gebildet, besonders geeignet für nicht zu schnelle Tonfolgen, notiert bis hin zu Achtelnoten) kommt der Autor nach Erwähnung der „barbarisch“ harten Silbenfolge „te-che“ nochmals auf die Schönheiten der lingua riversa zu sprechen, besonders in ihrer weichsten Spielart. Hier kann anstelle des die Figur eröffnenden „le“ auch „te“ gebraucht werden.

Bei Francesco Rognoni wird auch dem Schleifen von Tonfolgen ein ästhetischer Wert zuerkannt: eindeutig ist dies bei seinen Erklärungen zum Gebrauch des Streichbogens, möglicherweise auch bei einem in 32teln ausgeschriebenen Triller im Notenbeispiel für Blasinstrumente. Mit Rognoni befinden wir uns ja auch historisch schon in enger Nachbarschaft zu den Sonaten eines Dario Castello, bei dem Bindebögen in rascheren Verzierungen in „Adagio“-Abschnitten keine Seltenheit sind.

Bei Marin Mersenne (1636) begegnet erstmals die Silbe „re“ auf einer guten Note, und dies nicht nur bei einem ausgeschriebenen punktierten Rhythmus. Ich würde ihre Wirkung ähnlich der „Inégalité“ sehen, die aber in Frankreich

erst einige Jahrzehnte später in systematischer Anwendung nachweisbar werden soll. Auch erfahren geschliffene Noten nunmehr eine durchaus positive Beurteilung. Einige von Mersennes konkreten Angaben zur Artikulationstechnik bleiben unklar. Ähnliches ist auch von Bartolomeo Bismantovas (1677) Traktat zu berichten, der am Ende dieser bläsertechnischen Tradition steht. Fast hat man den Eindruck, dass das Hauptinteresse dieser Autoren nicht auf dem Gebiet der Spieltechnik, sondern mehr an einer zusammenfassenden Beschreibung einer Kunst lag, die sie gar nicht selbst ausübten.

Ein kurzer Überblick der gebräuchlichsten Artikulationssilben

Nach diesem kurzen Überblick zu den Aussagen zur Zungentechnik, wie sie in den Traktaten des 16. und frühen 17. Jahrhunderts zu finden sind, sei eine zusammenfassende, systematische Darstellung der verschiedenen Möglichkeiten der Silbenfolgen versucht. Dabei sei, durchaus im Gegensatz zu den Darstellungen des 16. Jahrhunderts, der Anfang bei der „einfachsten“ gemacht.

1. Wie auch heute noch, ist die Aussprache eines „d“ in allen erdenklichen Schattierungen die Ausgangsbasis jeder Bläserartikulation. Dabei befindet sich die Zungenspitze in der Ruhephase unmittelbar hinter den oberen Schneidezähnen am Gaumen. Durch ein geringfügiges gerades Hinabziehen der Zungenspitze – entsprechend der Aussprache eines „d“ – kann die Luft in das Instrument eindringen, der Ton beginnt zu klingen. Soll der Ton beendet werden, begibt sich die Zunge wieder in ihre Ausgangsposition. Wie schon eingangs festgehalten, sind somit für einen Ton zwei Zungenbewegungen erforderlich, was der Geschwindigkeit gewisse Grenzen setzt. Da wir dieses „d“ in reicher Differenzierung aussprechen können, ist es bestens geeignet für nicht zu rasche, doch ausdrucksvoll zu spielende Passagen.

Die Differenzierungen des „d“ müssen bewusst gesteuert werden. Lässt man die Zunge einfach laufen, so entsteht normalerweise eine monoton artikulierte Tonfolge, deren Töne sehr ähnlich wirken. Eine regelmäßige Aufeinanderfolge harter und weicher Stöße schon in einem mittelschnellen Tempo, wie sie für die Wiedergabe „guter“ und „schlechter“ Noten erforderlich ist, wird mit dieser Technik eher unbequem.

2. Hier setzt nun die *lingua diretta*⁴ ein. Auch sie wird eher als langsam beschrieben. Nach Dalla Casa erfolgt ihre Bildung durch die Silbenfolge „de-re“, die laut Francesco Rognoni an den Zähnen gebildet wird. Dabei muß es sich bei dem „r“ um einen ganz kurzen und dadurch gerade noch nicht rollenden, von der Zungenspitze gebildeten Laut handeln, der, wie auch das „d“, mit der Zungenspitze am Gaumen unmittelbar hinter den Schneidezähnen hervorgebracht wird. Obwohl beide Laute nahezu an derselben Stellen gebildet werden, ist ihre Qualität doch recht unterschiedlich; selbst wenn das „d“ sehr weich ausgesprochen wird, haftet ihm doch noch eine gewisse Deutlichkeit des Anstoßens an, die dem „r“ zunächst eher abgehen dürfte. Diese Silbenfolge wird bei etwas längeren Passagen im langsamen bis mittelschnellen Bereich ideal sein, bei denen eine Unterscheidung zwischen „guten“ und „schlechten“ Noten hörbar gemacht werden soll. Wie bei dem Zungenstoß nur mit dem „d“ benötigt die Zunge für jeden Ton zwei Bewegungen, wir haben es also nicht mit einer „Doppelzunge“ in dem anfangs beschriebenen Sinn zu tun. Die Silbenkombination ist nicht auf die Spielweise von Blasinstrumenten im 16. Jahrhundert beschränkt. Sie begegnet uns noch für mittelschnelle Passagen in französischen, aber auch deutschen Bläterschulen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.

3. Die Silbenfolge „de-che“ (auszusprechen als „de-ke“) entspricht bis zum heutigen Tag der „Doppelzunge“. Schon im 16. Jahrhundert kann man lesen, dass sie schwer zu bremsen sei. Während sie bei Ganassi noch gleichwertig neben weichen, dem Doppelzungenbereich

angehörenden Silbenfolgen aufscheint, wird sie gegen Ende des Jahrhunderts dank ihrer Härte als „terribile“ beschrieben, ein Attribut das „furchterregend“ (etwa bei der Wiedergabe von Battaglia-Sätzen), aber auch „feierlich“⁵ meinen kann. Aus den italienischen Quellen des ausgehenden 16. Jahrhunderts lässt sich jedenfalls ablesen, dass diese Silbenfolge nicht allzu häufig anzuwenden sei, so fehlt sie bei dem extrem kurzen Text von Richardo Rognoni (1592) überhaupt, und wird noch eine Generation später sehr kritisch gesehen (F. Rognoni: „von Natur aus hart, barbarisch, für die Zuhörer abstoßend“, von einer ästhetisch positiv zu deutenden „Feierlichkeit“ ist somit 1620 nichts mehr zu vernehmen!). Diese Silbenfolge wird bei unseren Gewährsleuten weder eindeutig der *lingua diretta* noch der *lingua riversa* zugezählt, sondern steht in dem Lehrsystem für sich.⁶ Den damaligen Bläsern, die sich in ihrer Ästhetik den Sängern verpflichtet fühlten, erschien sie zur Wiedergabe von verzierten Passagen der

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

Chansons und Madrigale, aber auch von ganz ähnlichen Läufen, die sich in den großbesetzten Werken eines Giovanni Gabrieli oder Claudio Monteverdi fanden, ganz zu schweigen von der subtilen Kammermusik eines Dario Castello, Giovanni Battista Fontana und ihrer Zeitgenossen als viel zu hart.

4. Diesem Übelstand abzuhelpen gab es die *lingua riversa*⁷: sie wird auf die uns schon vom 2. Punkt her bekannte Silbenfolge „de-re-le-re“ gesprochen, doch muss ein grundsätzlicher Unterschied gegenüber dieser bestehen. So wird sie in den Beschreibungen normalerweise als sehr weich und den raschen Gesangsverzierungen guter Sänger am nächsten stehend charakterisiert. Zudem erfahren wir über sie, dass sie für rasche Tonfolgen geschaffen und schwer zu bremsen sei. Ganz ähnliche Worte begegnen schon bei der unter Punkt 3 vorgestellten Silbenfolge, die mit der modernen Doppelzunge identisch ist. Somit dürften wir es bei der *lingua riversa* mit einer Doppelzunge zu tun haben.⁸ Damit müssen aber die Positionen bei der Bildung vom „d“ und „r“ deutlich weiter auseinanderliegen, als dies bei der unter Punkt 2 dargestellten Artikulationsart der *lingua diretta* beschrieben worden ist. Daraus folgt, dass nunmehr das „r“ im Hals gebildet werden muss. Wir haben es somit nicht mit einem zum Rollen neigenden Zungenspitzen-„r“ zu tun, sondern mit seinem aus der Kehle kommenden Gegenstück, wie es im alpinen Bereich, auch im Italienischen, gerne in lokalen Dialekten angewendet wird und durchaus auch den Weg in die Hochsprache gefunden hat. In der Schrift kann zwischen diesen beim Sprechen durchaus austauschbaren und im Klang zwar recht ähnlichen, in der Bildung aber doch höchst unterschiedlichen Lauten nicht unterschieden werden.

Bestätigt wird diese Deutung auch von den Aussagen Silvestro Ganassis: Nach ihm (Kapitel 8 und 6) wird die *Lingua diretta* unter dem Gaumen, an den vorderen Schneidezähnen gebildet, wodurch die Silben deutlich ausgesprochen werden können. Bei der *lingua river-*

sa werden die Silben nur undeutlich ausgesprochen. Sie wird in der Nähe des Halses gebildet.

In den späteren Quellen (F. Rognoni 1620, Bismantova 1677) wird die *lingua riversa* für uns gut verständlich mit „de-re-le-re“ angegeben. Die früheren Quellen (Ganassi 1535, Dalla Casa 1584, R. Rognoni 1592, Artusi 1600) setzen in den erklärenden Texten stets die Silbenfolge „der-der“ ein. Offenbar rechnen aber diese Autoren, dass am Ende einer Einheit automatisch noch ein „e“ vom Spieler ergänzt wird, so dass die Silbenfolge dann doch wieder jenes „de-re-le-re“ ergibt, das einzig zum Spielen brauchbar ist. Das Fehlen des zweiten „e“ in den Texten ist wohl als Hinweis zu deuten, dieses „e“ extrem unbetont und tonlos auszusprechen⁹. Eine Bestätigung für die Berechtigung, dieses „e“ zu ergänzen, gibt Dalla Casa selbst in seiner Schrift *Il vero modo di diminuir*: Zu Beginn finden sich mehr als eine Seite mit Notenbeispielen mit den darunter gesetzten Artikulationssilben, aus denen die zu sprechende Silbenfolge „de-re-le-re“ bei der *lingua riversa* einwandfrei hervorgeht.

Versuch einer Anleitung zum Üben der Bläser-silben

1. Voraussetzung bleibt der Zungenstoß mit „d“. Er muss in allen Härtegraden differenzierbar, möglichst rasch und ausdauernd erübt werden. Der dem „d“ beigegebene Vokal ist jedenfalls zu hinterfragen und kann die Ansprache bestimmter Töne erleichtern, oder die Klangfarbe bis zu einem gewissen Grad bestimmen, bleibt aber letztlich doch „Privatsache“ jedes Bläusers.

2. Die *lingua diretta* hilft, eine nicht allzu rasche Passage differenziert zu gestalten; vor allem der regelmäßige Wechsel von „guter“ und „schlechter“ Note lässt sich so mühelos bewerkstelligen. Ein Blick auf die elementare Technik anderer Instrumente zeigt übrigens ein durchaus verwandtes Bild.¹⁰ Diese Zungentechnik bleibt am längsten in Gebrauch, begegnet sie doch schon

bei Ganassi, aber auch noch in sämtlichen Bläsertrakten des 18. Jahrhunderts. Wechselt der klarere Stoß mit „d“ auf die „schlechte“ und kommt das „r“ auf die „gute“ Note, so ergibt sich nahezu automatisch eine rhythmisch ungleiche Tonfolge. Dementsprechend wird diese Zungentechnik für ausgeschriebene punktierte Tonfolgen oder die *Inegalité* verwendet. Wie schon im Zusammenhang mit der *lingua diretta* erwähnt, wird hier das „r“ als ganz kurzes, gerade noch nicht rollendes Zungenspitzen-„r“ ausgesprochen, das nahezu an derselben Stelle wie ein „d“ gebildet wird.

3. Beherrscht der Student diese beiden Zungentechniken und lässt sein allgemeiner Ausbildungsstand das Erlernen der Doppelzunge als sinnvoll erscheinen, so „darf“ er sich mit folgendem Programm herumschlagen:

a) Erlernen der „normalen“ Doppelzunge mit „de-ge“.

b) Üben des „de-re“. Nun muss das „r“ möglichst weit hinten gesprochen werden. Dabei kann es sich einem „ch“ annähern. Den Anfang bilden Sprechübungen ohne Instrument, die übrigens auch schon bei der bisherigen Arbeit gute Dienste leisten können. Dabei ist von Anfang an auf klares Akzentuieren zu achten. Zumeist ist das „r“ zu weich. Hier ist auf einen guten Kontakt zur Stütze zu achten, die möglicherweise eine deutliche Aussprache des „r“ aktiv unterstützen muss. Zur „Erholung“ kann bei diesen Sprechübungen bereits eine Abart einbezogen werden, die später beim Musizieren einige Wichtigkeit beanspruchen wird: „De-re-le-re“.

c) Die weichste Artikulationsart, die klanglich schon sehr nahe beim Schleifen liegen dürfte, auf „de-re-le-re-le-re“ gesprochen, bedarf einer sehr präzisen Führung durch die Stütze.

e) Das Koordinieren der Zungenbewegungen mit Grifffolgen übt man am besten auf Tonleiterausschnitten (auf der Sopranblockflöte: g^1 - d^2 , später g^1 - a^2).

f) Beim Üben längerer Passagen, oft noch gespickt mit nicht nur leichten Griffverbindungen, ist immer wieder auf perfekte und selbstverständliche Fingerbewegungen zu achten.

Oftmals sind Schwierigkeiten bei Passagen eher in der mangelnden Beherrschung der Griffabfolge zu suchen, als bei der möglicherweise erst neu erlernten Zungentechnik.

g) Das klangliche Ergebnis sollte eine gerade noch verständlich artikulierte, doch im Gesamteindruck sehr weich verbundene Tonfolge sein.

h) Im Körpergefühl spürt man eine gewisse Aktivität der Stütze beim Sprechen des „r“, noch mehr aber beim „l“. Je deutlicher eine Artikulation bei diesen beiden zum klanglichen Verschmelzen neigenden Silben sprechen soll, desto bewusster muss die Luftführung erlebt werden, was möglicherweise sogar den ganzen Oberkörper in eine spürbare Aktivität versetzen kann. Dadurch unterscheidet sich diese Technik von anderen Möglichkeiten der Doppelzunge. So ist beim „did'll“ (nach Quantz bzw. Tromlitz), aber auch bei einer Doppelzunge mit „de-ge“ die Vorstellung einer konstanten Stütze vorherrschend, während die flexible Aktivität der Bauchmuskulatur eine eher untergeordnete Rolle spielt. Dieses unterschiedliche Körpergefühl der verschiedenen Doppelzungentechniken macht für den Spieler einen nicht zu unterschätzenden Reiz aus. Überspitzt formuliert, bekommen so Passagen der Zeit um 1600 deutlich mehr Körperaktivität und berühren damit im wahrsten Sinn des Wortes den Spieler weit mehr, während spätere Doppelzungenpassagen durch die Konzentration der Bewegungsintensität auf die Zungenbewegungen deutlich mechanischer und fast „körperlos“ wirken.

Die hier angebotene Deutung der Bläsilben des 16. und 17. Jahrhunderts unterscheidet sich doch deutlich von den bisher publizierten. Als springender Punkt erscheint mir der Umstand, dass erstens in der *lingua riversa* das „r“ anders zu formen ist als in der *lingua diretta*, nämlich sehr weit hinten. Damit wird zweitens die *lingua riversa* zu einer Doppelzunge, während die *lingua diretta* in das Kapitel der „einfachen Zunge“ zu zählen ist. Da im 16. Jahrhundert das „l“ weniger mit dem „d“ als mit diesem hinten hervorgebrachten „r“ angetroffen wird, erscheint drittens ein engerer Zusammenhang mit

der im 18. Jahrhundert gebräuchlichen Doppelzunge auf „did'll“ nicht gegeben, wie dies in den meisten heutigen Darstellungen formuliert wird. Dies muss aber nicht unbedingt bedeuten, dass diese Art der Doppelzunge nicht schon längst – möglicherweise sogar schon im 16. Jahrhundert – bestanden hat. Interessant erscheint in diesem Zusammenhang die Assoziation mit „toodle loodle poope“ im Zusammenhang mit der Blockflöte bei dem Bühnenstück *Ralph Roister Doister* (vor 1553) von Nicholas Udall (1504–1556), tätig u. a. als Lehrer und Schriftsteller (Übersetzungen von Schriften des Erasmus von Rotterdam) in Eton.¹¹ Zur richtigen Einschätzung dieser Silbenkombination in Zusammenhang mit „recorder“ ist aber doch das Umfeld in dieser etwas derben, aber voll Wortwitz formulierten Komödie zu betrachten. Zu Beginn des 2. Aktes hat der stets dienstbare „Freund“ der Hauptfigur einen großen Monolog¹² in dessen Verlauf mehrere klangmalende Silbenfolgen vorkommen.¹³ Die Aussagekraft dieser Passage in Hinblick auf die Zungentechnik ist damit doch sehr gering. Ganz ähnlich ist auch der nicht sehr hübsche deutsche Ausdruck „dudeln“ für ein kunstloses Musizieren zu verstehen, der trotz unleugbarer klanglicher Ähnlichkeit bestimmt nichts mit der Quantz'schen Doppelzunge zu tun hat. Ganz allgemein habe ich viertens und letztens versucht, die von unseren Gewährsleuten angegebenen Silben möglichst buchstäblich zu verstehen und dabei ihrer Stellung innerhalb des Lehrgebäudes besonderes Augenmerk zu schenken.

In der neueren Literatur wird gerne in den oben vorgestellten Blätersilben ein ähnlicher Bewegungsablauf wie bei dem, meines Wissens erstmals bei Quantz dargestellten, aber sicher bereits vor ihm in Gebrauch befindlichen „did'll“ gesehen.¹⁴ Ähnlich nähert sich diesem Thema auch Walter van Hauwe, der zwar „ler-re-ler-re“ erwähnt, sich aber zu dessen Aussprache nicht äußert, dafür aber die historisch nicht gerade sehr überzeugende Wortschöpfung „littleitaly“ zum Verständnis der Quantz'schen Doppelzunge anführt.¹⁵ Neuere

tabellarische Zusammenfassungen sind mit Vorsicht zu studieren und oft nicht hilfreich.¹⁶

Die praktische Bedeutung der hier vorgelegten Zusammenhänge der Blätersilben sollte zum Abschluß aber doch ein wenig relativiert werden. Die Vorstellung, die wir von den Lauten einer Sprache haben, ist nicht zu trennen von unserer Muttersprache. Zusätzlich, und hier kommt nun ein nicht zu unterschätzender persönlicher Anteil dazu, wird unsere Lautgebung einerseits bestimmt durch den Dialekt unserer unmittelbaren Umgebung, andererseits durch die Art, wie wir die uns umgebende Sprechweise aufnehmen und aus uns selbst stets neu formen. Für unser Thema zeigt sich dies konkret an der Härte der Doppelzunge: so können viele Kollegen die als hart beschriebene Folge „de-ge-de-ge“ derart kultivieren, dass sie auch für elegante Passagen brauchbar wird. Wenn auch der Musizierende selbst die Unterschiede der einzelnen Doppelzungentechniken sehr deutlich wahrnimmt, haben Versuche im Rahmen von Vorträgen, aber auch im Klassenzimmer gezeigt, dass es nicht immer möglich ist, die einzelnen Techniken hörend eindeutig auseinanderzuhalten. Fest steht einzig das Ziel, das auch mit der Doppelzunge erreicht werden sollte: jene Weichheit, aber zugleich auch jene Klarheit in raschen Tonverbindungen zu erreichen, die einem hochstehenden Kunstgesang als Ideal vorschwebt. Dieses Ziel ist wohl am sichersten mit Hilfe der von unseren Gewährsleuten beschriebenen Techniken zu verwirklichen – aber können vielleicht auch andere Wege zu dem anzustrebenden künstlerischen Ziel führen?

Zu Beginn dieses Beitrags stand die Beobachtung, dass Musiktraktate vergangener Jahrhunderte all das, was besser dem persönlichen Unterricht vorbehalten bleiben soll, nicht thematisieren. Dazu dürfte die konkrete Anwendung der „Flötensprache“ in einem Musikstück gehören, bei der heutige Bläser weitgehend auf eigenes Experimentieren angewiesen sind. Gleichsam zur weiteren Inspiration der eigenen Arbeit mit den Artikulationssilben des 16./17.

ANMERKUNGEN

¹ So gibt es bei Johann Georg Tromlitz (s. Literaturverzeichnis), eine Kapitelüberschrift *Von der wahren Sprache auf diesem Instrument*, wo detailliert die Artikulationstechnik dargestellt wird. Aber bereits Martin Agricola spricht 1545 von der „Linguae Tibicinorum applicatio“ (S. 186).

² Agricola, S. 13: „Zum letzten soltu vleissig drauff lauren / Das du nicht pfeiff nicht blest wie die Pauren. / Mit der zung alle noten applizir / Es gehen auff ein schlag acht odder vier.“

³ Agricola, S. 185 ff.

⁴ In den Traktaten finden sich verschiedene Versionen dieses Wortes: drita (Ganassi 6. Kapitel), dretta (Ganassi 7. Kapitel, Dalla Casa), lateinisch: rectus.

⁵ Diese Übersetzung wird von Tarr, S. 56 vorgeschlagen.

⁶ Dieser Umstand etwa wird in der Tabelle 1 bei Tarr, S. 23 übersehen.

⁷ Bismantova verwendet die Form „Roversa“.

⁸ So lässt sich erklären, warum Ganassi die hier unter den Punkten 3. und 4. dargestellten Silben gemeinsam behandelt, die bei den späteren Gewährsleuten stets getrennt besprochen werden. Trotzdem geht aus der Formulierung Ganassis klar hervor, dass „de-ke“ nicht zur lingua riversa gehört.

⁹ Tarr, S. 22. In diesem Punkt dürften sich italienische Bläser in den letzten Jahrhunderten nicht wesentlich geändert haben; so wird bei Werner Richter: *Bewusste*

Flötentechnik, Frankfurt/M 1986 (Zimmermann), S. 138 auf die Tendenz italienischsprachiger Flötisten hingewiesen, einem Konsonanten jedenfalls einen Vokal folgen zu lassen.

¹⁰ Beim Spiel von Tasteninstrumenten im 16./17. Jahrhundert sind ebenfalls bestimmte Finger für die „gute“, andere für die „schlechte“ Taktzeit reserviert, was im Skalenspiel eine paarige Fingersatzfolge bringt. Analog dazu ist auch im Streichinstrumentenspiel für eine betonte Note der Abstrich am natürlichsten.

¹¹ Anthony Rowland-Jones: *Quantz dediddled*, in: *The Recorder Magazine*, Summer 2000 (20), S. 54f und Tarr, S. 23, Fußnote XII.

¹² Man ist fast an die Komödien des Österreichischen Theaterdichters Johann Nestroy (1801–1862) erinnert, in denen gleichfalls an dieser Stelle gerne einer der herrschaftlichen Dienstleute dem Publikum die Mühen dieses Standes darlegt.

¹³ Neben der Blockflöte mit ihrem „Toodle loodle poope“ begegnen wir auch der Gitarre („thrumpledum, thrumpledum“) und der Laute („twangledome, twang“).

¹⁴ Tarr, S. 22.

¹⁵ Walther van Hauwe: *The Modern Recorder Player*, Volume II, London 1989 (Schott), S. 97.

¹⁶ Richard Erig: *Italienische Diminutionen*, Zürich 1979 (Amadeus), S. 36; ähnlich auch in der Neuauflage von Giovanni Bassano: *Ricercate/Passaggi et Cadentie*, 1585, ed. R. Erig, Zürich 1976 (Ed. Pelikan).

¹⁷ Oftmals abgedruckt, zuletzt kommentiert bei Tarr, S. 88.

Coolsma
Aura / Zamra
Coolsma solo
&
Dolmetsch

Für Qualität und
exzellenten Service

www.aafab.nl

Jeremiestr. 4-6, 3511 TW Utrecht NL
+31 30 2316393 / contact@aafab.nl
Montag bis Samstag 9 - 17 Uhr

Erik Bosgraaf

Als het maar niet naar blokfluit klinkt (Es darf nur nicht nach Blockflöte klingen)

Inés Zimmermann im Gespräch mit Erik Bosgraaf

Klick. Wieder eine Momentaufnahme: ein Fototermin, ein Konzert, ein Filmprojekt, eine CD-Aufnahme. Erik Bosgraaf steht mit beiden Beinen im Hier und Jetzt. Längerfristig geplant sind nur die Produktionen mit Orchestern, alles andere lässt er auf sich zukommen. „Ich lese tonnenweise Bücher über die Zeit, die Menschen und die Aufführungspraxis, aber zum Schluss muss man sich von allen Informationen frei machen und die Musik wieder zu Wort kommen lassen.“ Viele Auftritte, noch mehr Reisen, Begegnungen mit Kollegen und Publikum.

Körperlich noch anwesend, ist Erik „al weer verder“, schon wieder weiter.

In der letzten Zeit hat er viele Interviews gegeben und freut sich, dass die TIBIA von einem Fachpublikum gelesen wird. „Da können wir da anfangen, wo ich sonst immer aufhören muss.“

Die obligatorischen Fragen zum Status der Blockflöte und Werdegang können alle übersprungen werden. Nur soviel sei gesagt: Er spielt mit großer Begeisterung Tasteninstrumente, Saxofon und hat es auch mit Oboe probiert, doch die Blockflöte hat gewonnen. Ohne störende Klappen, einfach und doch so vielfältig. „Blockflöte ist das Instrument, das ich schon immer am meisten gespielt habe, das, auf dem ich mich am besten ausdrücken kann.“

Die van-Eyck-Einspielung für das CD-Label Brilliant Classics im Jahr 2006 war der Anfang. Der Fluyten Lust-hof, der in der niederländischen Drogeriekette Kruidvat im Regal lag (in Deutschland bei Rossmann), wurde durch die neue Verkaufsstrategie und den niedrigen Preis zu einem Eisbrecher, der die „Alte-Musik-Szene“ für neue Zuhörerschichten öffnete und avancierte auch prompt zum Publikumshit.

Wir treffen uns zum letzten Mal in dem Studentenwohnheim in Amstelveen, in dem Erik 8 Jahre gewohnt hat. Im Herbst zieht er nach Hilversum. Zwei Zimmer mit Dachterrasse. Aber eigentlich ist es egal. Die Umgebung, ob schön oder hässlich, bleibt ihm letztendlich zweitrangig.



Foto: Marco Borggreve

Inés Zimmermann studierte Blockflöte und Traversflöte in Berlin, Amsterdam, Bologna und Kopenhagen. Sie ist neben ihrer Unterrichtstätigkeit einen Teil des Jahres als Solo- und Ensemblesmusikerin 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.



Der Gesprächsrhythmus in der Wohnung oder beim Lunch im nahe gelegenen Cafe wird von den startenden und landenden Flugzeugen bestimmt. Es ist ein heißer Sommertag, an dem alle 60 Sekunden ein Flugzeug auf dem Weg zum Mega-Airport Schiphol über das Hochhaus hinwegdonnert. Aber der Lärm stört Erik nicht, er nutzt die erzwungenen Pausen zum Nachdenken und scheint sich sogar besser konzentrieren zu können. Verständlich, dass er auf Kursen den Teilnehmern empfiehlt, gegen eine Lärmquelle anzuspielen, um die Musik ins Unterbewusstsein gleiten zu lassen. „Unsere Vorstellung wird durch die Wahrnehmung der Sinne begrenzt. Sobald man das Gehör z. B. durch Geräusche ausschaltet, wird die Freiheit des Geistes viel deutlicher. Als würde man mit geschlossenen Augen malen ...“

Inés Zimmermann: Es gilt also, ein Gespür dafür zu bekommen und seinen Geschmack weiterzuentwickeln. Aber auch ein erfahrener Koch muss zwischendurch probieren, um zu wissen, ob die Mischung stimmt.

Erik Bosgraaf: Ja, aber er probiert nicht fortlaufend.

Wie kannst du eine neue Klangvorstellung erarbeiten, wenn dich dein alter Klang die ganze Zeit ablenkt?

Wieder auf die Ohren bezogen passiert genau das, wenn du dich ständig kontrollierst, korrigierst und bewertest. Wenn du dir dagegen für einige Zeit die Ohren zustopfst und nicht dauernd ein Feedback hast, gibst du dir eine neue Freiheit. Dein inneres Ohr wird dadurch trainiert, und das ist die einzig wirkliche Klangvorstellung, die dir hilft, auf jedem Podium zu bestehen.

Was rätst du deinen Schülern sonst noch?

An verschiedenen Orten und in ganz verschiedenen Positionen zu üben. Wenn man in die Fenster im Konservatorium guckt, verstecken sich die klassischen Musiker oft hinter dem Notenständer, statt am Fenster zu stehen und das Leben draußen Teil der Musik werden zu lassen.

Ich spiele auch nicht oft mit anderen Blockflötisten zusammen. Eigentlich war das nur im Studium und während meiner Zeit bei *The Royal Wind* der Fall. Viel interessanter finde ich die Begegnung und den Austausch mit anderen

Instrumenten. Das rate ich auch meinen Schülern.

Mir fällt auf, dass es dir schwerfällt, einen hässlichen Ton zu spielen. Ist das eine bewusste Wahl?

Ich weiß nicht, ob ich dem so einfach zustimmen kann. Ich finde zeitgenössische Musik ist eine Lizenz, um legal hässlich spielen zu können. Wenn du dir *Duo di Follià* von Gabriele Manca auf meiner CD/DVD *big eye* anhörst, bekommst du schon die ganze Palette. Ich liebe viele Aspekte, die mit zeitgenössischer Musik zusammenhängen: jede Art von Elektronik und Multimedia, Einflüsse nichtwestlicher Musik, den Gebrauch von allen Arten von Blockflötenmodellen. Darf ich mir etwas wünschen, was moderne Musik betrifft? Ich wünsche mir Neue Musik, die sich viel weniger an alten tonalen Systemen orientiert. Ich wünsche mir, dass mehr Leute die Klangsönheit der Bassblockflöte entdecken und sich der elektronischen Medien ganz selbstverständlich bedienen. Die alte Angst, dass Computer den Menschen oder Musiker überflüssig machen, ist schon lange nicht mehr da, aber die Bereitschaft, technische Neuerungen auszuprobieren, ist bei klassisch ausgebildeten Musikern nicht gerade ausgeprägt, um es mild zu sagen.

Was müssen Komponisten wissen, die für die Blockflöte komponieren?

Blockflöte ist ein diatonisches Instrument, kein chromatisches Instrument wie die moderne Querflöte. Vielleicht ist es sogar ein ‚omnitionisches‘ Instrument! Mein Auftrag an Komponisten lautet immer: Als het maar niet naar

blokfluit klinkt. Und Komponisten vergessen gerne, dass man als Spieler auch die Zeit zum Umblättern braucht ...

Erinnerst du dich an besondere Auftritte?

„Ich habe typische Happenings gespielt, u. a. eine sogenannte Blind-Date-Improvisation, während der ich in der Mitte der Bühne spielte, während ein bildender Künstler stundenlang auf einem Fahrrad im Kreis um mich herumfuhr und ab und zu mit der Klingel bimmelte. In *Het Bimhuis* in Amsterdam habe ich mit vier Tänzern gearbeitet, die mich während meines Spiels berührten, mich führten und als Mitspieler gebrauchten, was meine Performance stark beeinflusste. Während des vorletzten Festivals für Alte Musik in Utrecht habe ich ein interaktives Stück, angelehnt an ein Stück von van Eyck, gespielt, für das acht Lautsprecher im Kirchenraum der Domkirche aufgestellt wurden. Bei den zwei Aufführungen ergab sich jedes Mal ein neues Stück, leider ist der technische Aufwand sehr hoch, weswegen weitere Aufführungen kostspielig werden. Die Kollegen, mit denen ich zusammenarbeite, sind zum Teil arriviert, zum Teil beständig auf der Suche nach Neuem und sehr flexibel. Ein besonderes Konzert war auch jenes, zu dem ich Frans Brüggen eingeladen hatte. Und er kam auch tatsächlich. Es war das erste Blockflötenkonzert, das er seit Jahrzehnten besucht hatte, und im Anschluss daran hat er mir angeboten, von ihm Instrumente für Aufnahmen auszuleihen.“

Und deine Rockband „echos minor“? Stimmt die Bezeichnung Lo-fidelity und old-school Dutch underground?

Ich sage immer: wie *The Beatles*, aber schlechter. Bis vor kurzem habe ich *echos minor* bei Interviews unterschlagen. Inzwischen ist mir bewusst geworden, wie viel Inspiration ich aus dem Spielen mit meinen Freunden, für die Musik ein Hobby ist, gezogen habe. Den Groove habe ich von Ihnen gelernt. Über mein Hochschulstudium sagten sie: Du spielst doch nur Covers, d. h. alles nur nachgespielt, nichts

Originäres. Irgendwie hatten sie damit auch Recht. Aber ich habe gelernt, mir die Musik echt zu eigen zu machen. Und ich habe lernen müssen, niemand anders sein zu wollen.

Zwei Tage später sehen wir uns in Delft wieder. Noch ein Moment der Wahrheit und der Eroberung. Das Delft Chamber Musical Festival ist eines der bedeutendsten niederländischen Kammermusikfestivals. 2007 hat die Geigerin Liza Ferschtman die Nachfolge von Isabelle van Keulen als künstlerische Leiterin übernommen. Zum ersten Mal wurde mit Erik Bosgraaf und seinem Ensemble Cordevento ein Altemusik-Ensemble eingeladen. Und das Publikum belohnte Erik Bosgraaf, Izhar Elias und Alessandro Pianu mit standing ovations.

Auf deinen Aufnahmen hört man: Artikulation ist dir sehr wichtig.

Man darf kein reiner Klangmensch sein, wenn man Blockflöte spielen will. Die Blockflöte muss sprechen. Artikulation ist für mich wichtig, damit habe ich mich intensiv beschäftigt. Die Blockflöte ist keine Barbiepuppe, man taucht mit ihr nicht in eine ideale virtuelle Musikwelt. Ihre Grenzen machen mich kreativ. Dadurch unterscheiden sich die Spieler. Jeder geht mit den Grenzen anders um. Individualität ist ein Kennzeichen der Blockflöte. Perfektion interessiert mich nicht. Voraussehbares repräsentiert für mich die ultimative Langeweile. Als Künstler musst du deine persönlichen Emotionen objektivieren, nicht subjektivieren. Das ist die einzige Möglichkeit, dem Publikum die Chance zu geben, sich selbst in Deinem Spiel wiederzuerkennen und zu finden. Ich muss den Zuhörer begeistern, ich muss ihn zu packen kriegen, und das ist nicht immer leicht. Manchmal macht es noch nicht einmal Spaß. Aber auch ein Tänzer muss sich manchmal mit Schmerzen durch eine Vorstellung kämpfen.

Damit spielst du auf deine neueste Aufnahme von Vivaldikonzerten an.

Vivaldi ist lekker popmuziek zum Anhören und hat eine halluzinogene Qualität. Unsere Interpretation vermittelt hoffentlich die Sinnlichkeit und Lebensfreude dieser unprätentiösen Musik. Im Tonstudio ist es jedoch ein harter Prüfstein. Während der dreitägigen Aufnahmen habe ich begriffen, warum die meisten Kollegen statt Sopranino auf andere Instrumente ausgewichen sind. Ich musste das Daumenloch von meinem Sopranino verlegen lassen und hatte viel mit der Intonation zu kämpfen. Nach der Aufnahme brauchte ich Abstand und eine Weile für mich.

Du bist dabei, in kurzer Zeit alle Meilensteine des Blockflötenrepertoires aufzunehmen.

Es ist wichtig, das alte Repertoire aufzunehmen, aber auch neue Musik zu kreieren. Mir ist das Bild des klassischen Musikers und Musikbetriebs zu langweilig. Wir müssen von der Musikpräsentation des 19. Jahrhunderts wegkommen und brauchen etwas Adäquates für das 21. Jahrhundert. Darum bin ich auch so an der Zusammenarbeit mit Filmleuten interessiert. Am Anfang dachte ich: ich möchte drei

CDs pro Jahr herausbringen. Aber nach der Vivaldi-Aufnahme Anfang des Jahres denke ich: eine ist genug. Bei einer CD-Aufnahme interessiert mich besonders der erste Schnitt, wenn die Aufnahme dann endlich fertiggestellt ist, bin ich schon wieder woanders.

Wie gehst du damit um, dass bei Händel-Sonaten oder Telemann-Fantasien jede Note bekannt ist und jedes Ornament auf die Goldwaage gelegt wird?

Eigentlich gibt es keine Möglichkeit, es „richtig“ zu machen. Es sind Ikonen, die jeder kennt und, noch schlimmer, auf die jeder glaubt, ein Anrecht zu haben.

Erik lässt den Rohschnitt vom Largo des c-Moll-Konzerts von Vivaldi hören, das er pur ohne eine einzige Verzierung aufgenommen hat. Wir hören die Aufnahme und grinsen uns an.

Du kannst dir sicher vorstellen, wie schwierig das war. Trotzdem war es keine Entscheidung, die besonders schwer zu treffen war. In ein paar Jahren würde einem die eine oder andere Verzierung ohnehin leid tun, auch weil Musik immer Moden unterworfen ist. Eine so puristische Klangvariante ist wie klassisches Design.

Weitere Projekte?

Letztes Jahr war ich zum ersten Mal bei den Blockflötentagen in Mechelen (Belgien). In diesem Jahr feiern sie im August ihr zwanzigjähriges Jubiläum und haben mich in dreifacher Funktion eingeladen: als Dozent, Performer und Komponist. Ich habe ein fünfminütiges Stück für 20 Blockflöten geschrieben, das mit 4 Sopran-Quartetten und einem Bass-Quartett besetzt wird und bei Moeck in der Reihe *The Recorder Orchestra* erscheinen wird. Da ich mir nicht vorstellen konnte, wie es klingen würde, bin ich zu einem Freund ins Studio gegangen und habe alles selbst aufgenommen und währenddessen weiter komponiert. Das war ein toller Lernprozess. Ich fühle mich hierbei in der Tradition von Jacob van Eyck, der auch ein

MARSYAS



Blockflöten, die ansprechen!

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

Spieler-Komponist war. Seit es das SONBU-Festival nicht mehr gibt, fehlen Großveranstaltungen für Blockflöte im niederländischen Sprachraum. Die gute Arbeit, die in Mechelen geleistet wird, unterstütze ich gerne.

Auch mit Tanz möchte ich weiterarbeiten und habe in Klaus Abromeit einen idealen Partner gefunden. Er schafft eine Symbiose von Tanzkunst, Grafik und Musik. Wir beschäftigen uns im Moment mit der 1716 erschienenen Schule des Choreographen Gregorio Lambranzi, doch es ist noch zu früh, konkreter zu werden.

Lass mich noch etwas zu meinen Videoprojekten sagen. In unserer Arbeit versuchen wir, dass das Medium Film auf eine theatrale Manier empfunden wird. Nicht das altbackene statische Null-acht-fünfehn-Kino: Hinsetzen, Licht aus, Mund halten, Licht an, aufstehen und weggehen. Kunst soll wieder ins Leben zurückgeholt werden und keine künstliche Einbahnstraßen-Frontalberieselung sein.

Auch in der Musik gibt es einen immer wiederkehrenden Kreislauf. Nach einem so großen Künstler wie Frans Brüggen folgt ein Vakuum, in dem die nachfolgende Generation keine Luft zum Atmen findet und aus dem großen Schatten nicht heraustreten kann. Heute, 40 Jahre später, ist wieder Platz für neue Talente, und eines der interessantesten ist sicherlich Erik Bosgraaf.

Diskographie

Vivaldi, Recorder Concertos, Erik Bosgraaf (recorders), Ensemble Cordevento, Brilliant Classics 93804, erscheint im September 2009

Handel, The Recorder Sonatas, Erik Bosgraaf (recorders), Francesco Corti (harpisichord), Brilliant Classics 93792, 1 CD

Telemann, Twelve Fantasias for Recorder solo; Bach, Partita BWV 1013, Erik Bosgraaf (recorders), Brilliant Classics 93757, 1 CD

Jacob van Eyck, Der Fluyten Lust-hof, Erik Bosgraaf (recorders), Brilliant Classics 93391, 3 CDs

big eye, movies & music, Erik Bosgraaf (recorders, PVC tubes, sax-recorder, double flute), Izhar Elias (guitars,

Steel string guitar, horizontally played guitar), Phenom Records PH0713, CD & DVD, zu bestellen nur bei: info@phenomrecords.nl oder iTunes Store
Erik Bosgraafs Website: <www.erikbosgraaf.com> □

30. Musikinstrumentenbau-Symposium in Michaelstein

Der Zink – Geschichte, Instrumente und Bauweise

23. bis 25. Oktober 2009

Neben verschiedenen Konzerten, einem *Roundtable* zum *Nachbau von Zinken*, einem *Roundtable* zum *Basszink* und der Ausstellung *Zinkinstrumente: Originale und Nachbauten* gibt es folgende Vorträge:

Holger Eichhorn (D): Zur Präsenz des Cornettos in Geschichte und Gegenwart

Florence Getreau (F): The Cornetto's presence in French musical images: performance practice and allegories

Atle Lien Jenssen (N): Fingerhole-horns in Scandinavia

Roland Wilson (D): Die Freiburger Zinken als ein Mosaikstein in der Entwicklung des Zinken zwischen 1500 und 1700

Gunter Ziegenhals (D): Akustische Untersuchungen an Zinken aus dem Instrumentensatz des Freiburger Doms, ihren Nachbauten und modernen Vergleichsinstrumenten

Beatrix Darmstädter (A): Neue Einblicke in das Zinkenpaar SAM 230 und SAM 231

Fritz Heller (D): Der gerade Zink – Geschichte, Bau, Verwendung

William Dongois (F): Begriff und Repertoire des Cornettinos

Klaus-Peter Koch (D): Der Zink in Samuel Scheidts Werk

Sabine Klaus (USA): Zinkenbau und Zinkenspiel in Süddeutschland – Von der freien Reichsstadt Nürnberg bis zum Königreich Württemberg

Bruce Dickey (I): The Cornetto's Last Gasp: the Use of the Cornetto in Italy 1650–1750

Stewart Carter (USA): The Cornett After 1750

Christian Ahrens (D): Zinken und Serpente in der nicht-militärischen Musik des 18. und 19. Jahrhunderts

Douglas Yeo (USA): Marches and Divertimenti: Haydn and the Serpent

Volny Hostiou (Frankreich): The serpent in choirs of French churches in the 17th to 18th century

Wolfgang Köhler (D): Der Basszink – Irrtum oder Absicht?

Josef Wagner

Die „Fiauti d’Echo“ in Johann Sebastian Bachs viertem Brandenburgischen Konzert (BWV 1049)

Ein aktueller und kritischer Überblick über den Forschungsstand

Bis heute ist es der Forschung nicht gelungen, Bachs „Fiauti d’Echo“ zweifelsfrei zu identifizieren. Viele interessante und spannende Ansätze wurden entwickelt, Hypothesen formuliert, aber auch viel geschrieben, das wissenschaftlich nicht haltbar ist, sondern lediglich versucht, dem Problem in der Praxis beizukommen.¹ Deshalb ist es an der Zeit, die verschiedenen Lösungsansätze nach deren Gehalt, Überprüfbarkeit und Nachvollziehbarkeit zu durchforsten.

Uneinigkeit herrscht nach wie vor über die Bedeutung der Besetzungsangabe in Bachs autographischer Widmungs-Partitur von 1721.² Für das vierte der *Six Concerts / Avec plusieurs Instruments* – der seit Philipp Spittas Bachbiographie³ sogenannten *Brandenburgischen Konzerte* – schreibt Bach unter anderem zwei „Fiauti [Flauti] d’Echo“ vor. Auch in den zwei anderen erhaltenen Partiturquellen sind diese Stimmen so bezeichnet.⁴ Die Beifügung „d’Echo“ zur genaueren Bestimmung von Instrumenten ist in Bachs Werk singulär.

Während Echoeffekte⁵ seit der Renaissance eine beliebte Satztechnik darstellen, gibt es jedoch keine Instrumente, die diesen Zusatz im Namen führen. Dessen ungeachtet wurden Anstrengungen unternommen, den Terminus „Fiauti d’Echo“ mit einem bestimmten Instrumententyp zu identifizieren.⁶

Eine andere Sichtweise, die diesen organologischen Bemühungen reserviert gegenübersteht, versteht den Ausdruck „Fiauti d’Echo“ als Hinweis auf die spezielle Funktion oder den Charakter der zwei Stimmen.⁷

Beide Hypothesen werden hier in ihren Kernaussagen vorgestellt: im ersten Abschnitt die vermeintlich identifizierten Instrumente. Anschließend stehen terminologische Hinweise und sonstige plausible Erklärungen zur Problemlösung im Vordergrund. Die Diskussion der satztechnischen Erläuterung, folgt in einem zweiten Abschnitt.

Die Instrumente

Den Anstoß zur Frage der Identität beider Flöten gab 1960 Thurston Dart.⁸ Er eröffnete die Diskussion mit seiner (allerdings nur in der Forschung) lange nachwirkenden These, Bachs „Fiauti d’Echo“ seien französische Flageolette⁹ gewesen.

Eines von Darts Hauptargumenten: Im zweiten Satz entstünden in Takt sieben, acht und zwölf durch die Bassettfunktion der Solovioline im solistisch agierenden Concertino Quart-Sext-Akkorde. Die dort in Bassformeln verlaufende Violine liegt über der zweiten Flöte, der „Bass“ steht also über den beiden Flötenstimmen.¹⁰ Die Flöten müssten, so Dart, Oktavtransponie-



Josef M. Wagner studierte nach Berufsausbildung Musikwissenschaft und Empirische Kulturwissenschaft in Tübingen. Er promovierte über das Stuttgarter Württembergische Hoforchester im 19. Jahrhundert. Sein Arbeits- und Interessenschwerpunkt liegt in der Instrumentenkunde.

Als wissenschaftlicher Mitarbeiter erstellte er für verschiedene Musikinstrumentenmuseen Ausstellungskonzepte. Neben seiner Tätigkeit als Instrumentalpädagoge für Flöte und Blockflöte ist er auch musikjournalistisch tätig.

rende Instrumente sein, um regelwidrige Quart-Sext-Klänge zu vermeiden. Verwendete man Flageolette, so klangen diese als Vierfuß-Instrumente eine Oktave höher als notiert, folglich käme die Akkordstruktur wieder in die richtige Lage.¹¹

Allerdings sollte man Darts Lösungsversuch auch für die anderen Sätze kritisch durchspielen, denn im Falle oktavierender Flöten bildet im überwiegenden Teil des Solisten-Trios die Geige die tiefste Solostimme.¹² Ob das von Bach wirklich so gewollt war, ist stark zu bezweifeln, da ähnliche Satzführungen im Concertino seiner anderen Konzerte nicht bekannt sind. Außerdem melden sich wegen absoluter und relativer Tonhöhe der Soloinstrumente ästhetische Bedenken an.¹³ Dem sei hinzugefügt, dass durch strukturelles Hören, nicht zuletzt auch wegen des vorangegangenen Tutti-Basses, die Solovioline im zweiten Satz des Konzerts an den betreffenden Echostellen (T. 7, 8, 12) trotz ihrer höheren Lage durchaus in ihrer Bassfunktion wahrgenommen werden kann.¹⁴ Ferner ist es wenig überzeugend, von nur vier Viertelnoten auf eine Vierfußbesetzung des gesamten Werkes zu schließen.

Bachs Notationspraxis zeigt, dass er ausnahmslos alle seine Blockflötenstimmen im französischen Violinschlüssel notiert.¹⁵ Das Flageolett dagegen stand im allgemeinen im heutigen gewöhnlichen Violinschlüssel. Also kann Bach mit „Fiauti d’Echo“ keine Flageolette gemeint haben. Gerade die Vermeidung bestimmter Töne, die auf einer Altblockflöte in f¹ nur schwer oder nicht herauszubekommen sind, deutet auf die Verwendung einer Altblockflöte in f¹ hin.¹⁶

Auch Darts weitere Stützen seiner These waren nicht hinreichend überzeugend, da sie leicht entkräftet werden konnten.¹⁷

Die Doppelflöten-These

Während Darts These die dynamischen Zeichnungen des Mittelsatzes in keiner Weise

berücksichtigt, sind gerade sie die Grundlage für alle weiteren Mutmaßungen. Im Mittelsatz wiederholen die Soloinstrumente die Phrasen des Orchestertuttis im Piano (T. 3–5, 7–9, 12–13, 20–21, 23–24, 47–48, 50–51, [59–60]).¹⁸ An diesen Stellen entzündete sich der Disput, ob die Fiauti d’Echo nun Flöten seien, die zu dynamischen Abstufungen fähig sind, und wie sie beschaffen seien.¹⁹

In den letzten fünfzehn Jahren ging die Diskussion dann immer mehr in eine Richtung, die Bachs „Fiauti d’Echo“ als Doppelflöten ansah.²⁰ Siegbert Rampe und Michael Zapf zogen bei ihrer Suche nach erhaltenen Flöten zwei jeweils zusammengehörende Blockflötenpaare, aufbewahrt im Leipziger Musikinstrumentenmuseum Grassi, in Betracht.²¹ Das erste, gebaut um 1730, stammt von Johann Heytz, einem Berliner Holzblasinstrumentenbauer.²² Es besteht aus zwei äußerlich identischen Blockflöten in f¹ mit allerdings, wie die Autoren schreiben, „deutlichen Unterschieden



Takeya Ma
Recorder since 1960

*Spießfreude
Perfektion
Faszination*

Generalimport für
D - A - CH - B - NL
Am Berg 7
D-36041 Fulda
Tel: +49 (661) 242 78 78
Fax: +49 (661) 242 78 79
www.blockfloetenshop.de

hinsichtlich ihrer Klangstärke und -farbe.“²³ Aus beiden Instrumenten könne mit Distanzbacken und Schnüren eine Echoflöte hergestellt werden, indem sie zusammengebunden werden. Das andere Instrumentenpaar ist eine anonyme, aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammende Doppelflöte, die der Grenser-Schule (Leipzig oder Dresden) zugeschrieben wird (Abb. 1).



Abb. 1:
Getrenntrohrige Diskant-Doppelflöte, (Grenser-Schule zugeschr.), aus: Herbert Heyde: *Katalog Flöten*, Leipzig 1978, S. 54 (Nr. 1154)

Einen Beleg für die Verwendung solcher Instrumente im vierten Brandenburgischen Konzert sehen Rampe und Zapf in einer spezifischen Bachschen Notationspraxis: der Unterbrechung der Balkierung. Auf diese Weise kennzeichne Bach in seiner Tastenmusik den Manualwechsel und so setze Bach die Echoflöten wie ein zweimanualiges Tasteninstrument ein: er wählte zur Markierung des „Flötenwechsels“ einen durchbrochenen Bal-

ken (Abb. 2). Als Beleg führen die Autoren aus dem Schlußsatz *Echo* der *Französischen Ouvertüre* für Cembalo, *Clavier Übung II* (1735), die Takte 58–61 an, insbesondere die Takte 59 und 61. Auch in den Takten 69 und 70 sind mit dem Dynamikwechsel korrespondierende durchbrochene Balken zu sehen (Abb. 3). Im F-Dur-Cembalokonzert BWV 1057, der Bearbeitung von BWV 1049, weise Bach dann



Abb. 2: Faksimile der Widmungshandschrift (D-B Am. B. 78, hrsg. v. Peter Wacker - nagel 1947), Johann Sebastian Bach: *Brandenburgisches Konzert* Nr. 4 in G-Dur, Satz II (Andante), T. 27-33, Ausschnitt der drei Solostimmen Violino principale, Fiauto 1^{mo} u. 2^{do}

sämtliche Piano-Passagen von Echoflöten und Solovioline durch entsprechende Dynamikbezeichnung dem zweiten Manual des Tasteninstrumentes zu (Abb. 4).

Die Balkierungsthese von Rampe und Zapf ist ein vielversprechender Ansatz, sie muss allerdings gründlicher und umfassender verifiziert werden, um Beweiskraft beanspruchen zu können. Gegen diese These spricht etwa die Tatsache, dass Bach im Cembalokonzert an den entsprechenden Stellen (T. 29 u. 31) im Soloinstrument die Balkierung trotz neuer Dynamik nicht unterbricht (Abb. 5). Außerdem bleibt zu fragen, ob Bach mit der Unterbrechung der Balkenziehung nicht den neuen Phrasenbeginn markierte. Zumal hier an diesen Stellen (T. 29 u. 31) eine Solokadenz beginnt (s. Abb. 2).



Abb. 3: Johann Sebastian Bach: *Ouverture nach Französischer Art* für Cembalo in h-Moll, BWV 831 (Clavier-Übung II, 1735), Schlussatz 11. Echo, T. 58–62 u. 68–72, aus: NBA V/2, 1977, hrsg. v. Walter Emery, Kassel u. a. 1977 (Bärenreiter), S. 66



Abb. 4: Johann Sebastian Bach: *Konzert für Cembalo und Orchester* in F-Dur, BWV 1057, Satz II (Andante), Cembalostimme, T. 1–12, aus: NBA VII/4, hrsg. v. Werner Breig, Kassel u. a. 1999 (Bärenreiter), S. 251

Im Falle der Grenser-Arbeit widersprechen sich die Ansichten über deren Klangcharakter. Die von Herbert Heyde im Katalog beschriebenen Eigenschaften stimmen nicht mit den von Rampe/Zapf beschriebenen überein („deutliche Unterschiede hinsichtlich ihrer Klangstärke und -farbe“). Die Unterschiede, auf die es ja beim Piano und Forte ankommt, bezeichnet er als wenig deutlich. Das Instrument sei ein Demonstrationsinstrument für angehende Blockflötenbauer und ein pädagogisch gutes Mittel zur Schulung des Tonempfindens, um „klangstimmende Faktoren auch in den feinsten Graden“ kennenzulernen.²⁴ Deshalb ist dieses Instrument als Indiz auszuschließen. Auch das



Abb. 5: Johann Sebastian Bach: *Konzert für Cembalo und Orchester* in F-Dur, BWV 1057, Satz II (Andante), Cembalostimme, T. 29 u. 31, aus: NBA VII/4, hrsg. v. Werner Breig, Kassel u. a. 1999 (Bärenreiter), S. 253

Blockflötenpaar von Heytz ist wegen seiner Dimensionen kaum geeignet, zusammengebunden von „normalfingrigen“ Blockflötisten beherrscht zu werden.

Terminologische Hinweise

Während bezüglich überlieferter Instrumente noch große Unsicherheit herrscht, liefern terminologische Hinweise hinreichend Material, um auf eine ehemals existierende Echoflöte zu schließen. Hauptquelle sind Konzertanzeigen in englischen Zeitungen im Zeitraum von etwa 1700 bis 1720.²⁵ Hier wie auch in anderen Annoncen wird eindeutig zwischen Querflöte und Echoflöte als jeweils eigenem Instrumententyp unterschieden.

Eine oft zitierte Quelle ist das Tagebuch von Samuel Pepys (1633–1703), einem englischen, musikdilettierenden Staatsmann und Diplomaten. Er berichtet in seinen Aufzeichnungen aus dem Jahre 1668 von einer Flöte, mit der man Echoeffekte erzeugen kann.²⁶

David Lasockis Hinweis, der mit Hilfe einer von Peter Bressan 1721 angefertigten Liste der Flöten des verstorbenen Jacques (James) Paisibles die These einer doppelrohrigen Blockflöte zu stützen vermeint,²⁷ geht davon aus, dass alle Instrumente bei der Inventarisierung vollständig vorhanden und nicht gerade ausgeliehen, weggegeben, verkauft oder gestohlen waren, und dass Bressan alle Instrumente Paisibles in sein Verzeichnis aufgenommen und keines vergessen hatte.

Eine weitere Belegstelle für Echoflöten findet sich in Étienne Loulié's Lehrbuch *Éléments ou Principes de Musique*²⁸ von 1696: Im Zusammenhang mit der Erklärung von musikalischen Parametern schildert Loulié den Klang von zwei „Flûtes d'Echo“ als unterschiedlich, weil die eine laut klinge, die andere schwach und leise. Unklar bleibt, ob Loulié ein einziges Instrument meinte und die *eine Hälfte* dieses Instruments laut spielte und die andere leise, oder

ob es sich um zwei verschiedene Instrumente mit unterschiedlicher Lautstärke handelte.

Michael Talbot kommt auf philologischem Wege zum Schluss, dass sich der Ausdruck „Fiauti d'Echo“ auf ein reales Instrument und nicht auf die musikalische und satztechnische Funktion beziehe, weil sonst die Angabe „per eco“ oder einfach nur „eco“ stehen müsste.²⁹ Sein Fund eines „missing link“, der Echoflöten und Flageolette gleichsetzt, mangelt es am Nachweis jedweder Plausibilität.³⁰

Sonstige plausible Erklärungen

Dart geht in seinem Aufsatz³¹ davon aus, dass aufgrund dynastischer Beziehungen des Widmungsträgers der Brandenburgischen Konzerte, Markgraf Christian Ludwig zu Brandenburg-Schwedt, Echoflöten von London über Berlin 1719 zu Bach gelangt sein könnten. Dies klingt plausibel und böte eine Erklärung für Bachs Verwendung dieser Instrumentenbezeichnung.³²

Siegbert Rampe und Michael Zapf halten es für möglich, dass Echoflöten von Paris aus über französische Musiker der 1713 aufgelösten preußischen Hofkapelle nach Berlin gelangten.³³ Einige entlassene Musiker fanden in Köthen Anstellung. Auch der Köthener Fürst Leopold selbst könnte 1711 in London, wo er sich auf einer Kavalierstour befand, Echoflöten kennengelernt haben. Sein erhaltenes Reisetagebuch vermerkt diverse kulturelle Aktivitäten wie Bibliotheksbesuche, Buch- und Notenkäufe, sowie drei Opernabende.³⁴ Dabei könnte er auch den Flötisten James Paisible gehört, die Echoflöte kennengelernt und sie Bach zugetragen haben.

Die satztechnische Funktion der Flöten

Da die Existenz einer realen Echoflöte in Zusammenhang mit Johann Sebastian Bach bislang nicht überzeugend nachgewiesen ist, bleibt

die Hypothese, dass sich die Bezeichnung „Fiauti d'Echo“ auf diese spezielle Funktion bezieht.

Einwände wurden vor allem von Michael Talbot vorgebracht: Wenn der Ausdruck die Funktion meine, die das Instrument einnehmen solle, dauere es sehr lange bis diese Funktion auftaucht: zum ersten und einzigen Mal im zweiten Satz. Talbot bezeichnet es als völlig einseitig und nicht überzeugend, in den Außensätzen von „Echos im übertragenen Sinne“ zu sprechen.³⁵ Zwar sind auch dort Echostellen aufzufinden, sie jedoch über das sonst übliche Maß an Echoeffekten in der Barockmusik herauszustellen, um den Terminus „Fiauti d'Echo“ zu rechtfertigen, scheint ihm eine Überinterpretation zu sein.

Der einzige Autor, der nachvollziehbar für eine satztechnische Interpretation der Fiauti d'Echo-Bezeichnung eintritt, ist Michael Marissen.³⁶ Er führt den Nachweis, dass Bach einfache Altblockflöten in f' gemeint habe. Seine Argumente betreffen die instrumentale Terminologie, den Umfang, die Schlüsselung, die Notation und die Spieltechnik (besonders das Vorhandensein oder die Abwesenheit von fis¹ und fis³). Die Forte- und Piano-Bezeichnungen, die viele Autoren als Beleg für die dynamischen Fähigkeiten der Echoflöten sahen, bedeuteten nicht ein wörtliches Echo, sondern bloß eine Kennzeichnung der *Tutti*- und *Solo*-Passagen, wie in vielen anderen Werken Bachs. So etwa in Takt 30 und 32 im Andante, wo Marissen das Forte als Markierung für den Tutti-Einsatz versteht. Allgemein entsprächen Bachs Dynamikbezeichnungen formalen Kategorien. Auch in den Arien sind die Gesangsabschnitte im instrumentalen Obligatopart mit Piano bezeichnet, die Ritornelle oder rein instrumentalen Abschnitte mit Forte.³⁷

Weil Bach die Herstellung des Aufführungsmaterials seines vierten *Concerts avec plusieurs Instruments* (BWV 1049) nicht persönlich überwachen konnte (die Partitur war ja zum Weitergeben bestimmt), trug er entgegen seiner

sonstigen Gewohnheit, dynamische Bezeichnungen schon in die Partitur ein. Deren Unvollständigkeit³⁸ im zweiten Satz erklärt Marissen mit der thematischen Differenzierung des Tutti- und Solomaterials der Violine.³⁹ Der Geiger verstünde das Muster, das zu Beginn des Satzes (T. 3–5 und 7–9) vorgestellt wird, könne es interpolieren und Bach brauchte die Solo- und Tutti-Unterscheidungen hier nicht wieder anzugeben.⁴⁰

Zu fragen ist allerdings, wie der Solist im weiteren Verlauf dies verstehen soll, wenn die erste unbezeichnete Stelle, Takt 9 bis 11, innerhalb eines Wechsels vom Zweitaktmuster zum Eintaktmuster zusammentrifft.⁴¹ Weiterhin bleibt ungeklärt, warum in den Takten 24, 30 und 32 beim Tutti-Einsatz die zweite Flöte auf ein Forte verzichtet, die erste Flöte jedoch nicht. In Takt 45 weisen gar beide Flöten keine Piano-Vorschrift auf, erst in Takt 48 wird die regelmäßige Bezeichnung wiederaufgenommen.⁴²

In diesem Zusammenhang ist es nicht unwesentlich, sich vor Augen zu führen, dass der besprochene Notentext (die Hauptquelle für die Neue Bach-Ausgabe) kein Aufführungsmaterial, sondern die Widmungspartitur ist. Eine Handschrift, die Bach nicht zum eigenen praktischen Gebrauch anfertigte, habe er, wie Bessler⁴³ konstatiert, nachlässiger geschrieben, was gewisse Unvollständigkeiten erklären hilft.⁴⁴ Peter Wackernagels *Beobachtungen am Autograph von Bachs Brandenburgischen Konzerten* führt eine eindrucksvolle Liste auf.⁴⁵ Gemäß Bachs allgemeiner Schreibgewohnheit, Artikulation und Dynamik nicht schon in die Partitur, sondern erst bei Durchsicht der Stimmen in diese einzutragen, ist es ein leichtes, sich vorzustellen, dass Bach auch bei den Bezeichnungen für die Dynamik nachlässig umging. Er könnte sie an diesen Stellen einfach vergessen haben bzw. davon ausgegangen sein, dass der Kopist die rudimentären dynamischen Informationen auf die restliche Komposition übertragen könnte. Zumal der responsoriale Charakter dieses Satzes klar und deutlich zu erkennen ist.

Betrachtet man die Mittelsätze aller Brandenburgischen Konzerte im Vergleich zu dem des vierten Konzerts, so fällt auf, dass dieser Satz als einziger Mittelsatz mit dem ganzen Orchester besetzt ist. Die Violinstimmen laufen im Tutti unisono mit den Flöten mit, während sie an den mit Piano bezeichneten Solostellen schweigen; dort übernimmt die Solovioline das Bassettchen, die Bassfunktion. Die Flöten wiederholen das mit dem Tutti gespielte Material nur in Begleitung der Solovioline. Schon allein durch den Wegfall des Tutti entsteht ein Echoeffekt, der auch ohne dynamische Veränderungen der Blockflöten als solcher wirkt. Geht man von einer funktionalen Verwendung des Terminus „Fiauti d’Echo“ aus, leidet bei Verwendung von Standard-Blockflöten die Wirkung des Lautstärkekontrastes nicht im geringsten.

Resümee

Die Beantwortung der bleibenden zentralen Frage, warum Bach den Ausdruck „Fiauti d’Echo“ wählte, ist nur hypothetisch zu geben.

Nach Lage der Dinge muss es wohl sogenannte Echoflöten gegeben haben, die aus zusammengebundenen Blockflöten bestanden. Sie sind aber zur korrekten Ausführung des vierten Brandenburgischen Konzerts weder notwendig noch spielbar. Aus anatomisch-physiologischen Gründen kann das Zusammenbinden nur bei Flageoletten oder ähnlich kleinen Flöten angewandt worden sein. Bach kannte diese Instrumente möglicherweise mindestens vom Hörensagen. Vielleicht besaß auch der Markgraf als Widmungsempfänger eine Schwäche für dieses Instrument, so dass Bach mit der Bezeichnung „Fiauti d’Echo“ darauf eingegangen sein könnte. Bei der Komposition hat er sicher an Altblockflöten in f¹ gedacht, sie stellenweise jedoch im Effekt ähnlich den Echoflöten eingesetzt.⁴⁶

Sollte nun die Annahme richtig sein, dass es sich bei den „Fiauti d’Echo“ um Altblockflöten in f¹ handelt – vieles deutet darauf hin – so

bleibt trotz aller Mutmaßungen weiterhin unsicher, wie Bach zu der Bezeichnung „Fiauti d’Echo“ kam und inwieweit sie mit den aufgeführten terminologischen Belegen in Zusammenhang stehen. Hier liegt noch ein Forschungsdefizit vor. Über zu vieles kann bisher nur spekuliert werden.

Der musikalischen Praxis bleibt es unbenommen, sich für die auch bisher geübte Lösung mit zwei Altblockflöte in f¹ zu entscheiden, denn hinreichende Gründe, die gegen eine solche Aufführung sprechen, sind nicht vorhanden.

Vielleicht bringt jedoch eine weiterhin lebhaft geführte Diskussion und intensive Forschung um eine Verdichtung der Hinweise eines Tages Klarheit.

ANMERKUNGEN

¹ Als Standard herrscht heute, weil am praktikabelsten und klanglich durchaus zufriedenstellend, die Verwendung von zwei Altblockflöten in f¹ vor. Entgegen der korrekten musikwissenschaftlich organologischen Terminologie „Diskantblockflöte in f¹“ und „Diskantblockflöte in g¹“ werden hier die allgemein gebräuchlichen und weitverbreiteten Bezeichnungen „Altblockflöte in f¹“ und „Altblockflöte in g¹“ verwendet.

² Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz Am. B. 78.

³ Leipzig 1873 (Breitkopf & Härtel), S. 744.

⁴ Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz Am. B. 77 und Mus. ms. Bach P 259; H. Bessler: J. S. Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie VII, Bd. 2, Sechs Brandenburgische Konzerte, Kritischer Bericht, Kassel u. Basel 1956, S. 87–89. Zu Bachs Terminologie seiner Bezeichnungen „fiauto“ oder auch „flauto“ (= Blockflöte; nicht Querflöte!) siehe Ulrich Prinz: *Studien zum Instrumentarium J. S. Bachs mit besonderer Berücksichtigung der Kantate*, Phil. Diss., Eberhard-Karls-Universität, Tübingen 1979; insbes. S. 109–160.

⁵ Alle „Echo“-Kompositionen von Adriano Banchieri (1603), Biagio Marini (1629) und Jacques Hotteterre (1708) über Johann Christian Bach und Joseph Haydn bis hin zu Max Reger (1906) und Paul Hindemith (1944 und 1946) beziehen sich auf die spezielle Setzart und die Effekte der Komposition, nicht auf ein bestimmtes Instrument! Vgl. auch den Art. *Echo* im Brockhaus Riemann Musik-Lexikon und den Art. *Echo* von Hans Engel in der alten MGG.

⁶ Siegbert Rampe/Michael Zapf: *Neues zu Besetzung und Instrumentarium in J. S. Bachs Brandenburgischen*

Konzerten Nr. 4 und 5, in: *Concerto. Das Magazin für Alte Musik*, Jg. 14, Heft 129, Dezember 1997, S. 35–38 und dies., ebd., Jg. 15, Heft 130, Februar 1998, S. 19–22. Sogar der Eintrag des Online-Lexikons Wikipedia (<http://en.wikipedia.org/wiki/Recorder#Baroque_Recorders>) übernimmt diese auf rönernen Füßen stehende These. Siehe dazu weiter unten.

⁷ Am umfangreichsten und fundiertesten Michael Marissen: *Organological Questions and Their Significance in J. S. Bach's Fourth Brandenburg Concerto*, in: *Journal of the American Musical Instrument Society*, Jg. 17, 1991, S. 5–52. Siehe auch Anm. 17, Dale Higbee 1962.

⁸ Thurston Dart: *Bach's 'fiauti d'echo'*, in: *Music & Letters*, Jg. 41, 3/1960 (Juli), S. 331–341.

⁹ Ein Originalinstrument aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts von Giovanni Cerino, Torino (Privatsammlung) ist abgebildet in *Tibia*, Jg. 23, Heft 2/1998, S. 102.

¹⁰ J. S. Bach: *Brandenburgisches Konzert Nr. 4*, BWV 1049, Satz II (Andante), T. 7–12, (Edition Eulenburg 6715, S. 30). Takt 7: zweites Viertel; Takt 8: zweites und drittes Viertel; Takt 12: drittes Viertel.

¹¹ Dass Bach dies so wollte, beweise der Satz in der Cembalobearbeitung des Konzerts BWV 1057, wo die richtige Oktavlage innerhalb des Soloinstruments vorliegt. Hier übernimmt das Cembalo alle drei Concertino-Instrumente. Die übertragene Violinstimme agiert als linke Hand im Cembalo-Konzert eine Oktave tiefer als im G-Dur-Konzert.

¹² Peter Schleuning: *J. S. Bach. Die Brandenburgischen Konzerte*, Kassel u. a. 2003 (Bärenreiter), S. 103–104.

¹³ Die natürlich subjektiv und historisch geprägt sind.

¹⁴ Siehe Michael Marissen, a.a.O. (Anmerkung 7), S. 36–37. Die Tiefersetzung der Violinstimme in der Cembalobearbeitung BWV 1057 sei keine Korrektur Bachs, sondern erfolgte aus instrumentenidiomatischen Gründen.

¹⁵ Ebd., S. 7–10, basierend auf den Untersuchungen von Ulrich Prinz zum Instrumentarium Bachs (s. Anmerkung 4).

¹⁶ Ebd., S. 15–22. Um die Spielbarkeit des *fis*³ in BWV 1049 u. a. hatte sich eine Debatte entsponnen, deren Anstoß meines Erachtens nicht von der Frage nach Identität und Wesenszug der Fiauti d'Echo motiviert war, sondern von der Verwendung bestimmter Blockflöten – großen zur Erleichterung der Spieltechnik ausging und dies in den Vordergrund stellte. Vgl. die Kontroverse Power/Marissen 1994/1995: Tushaar Power: *On the Pitch Dispositions of Bach's fiauti d'echo and Other Treble Recorders*, in: *Galpin Society Journal*, Jg. 47, 1994, S. 155–160; Michael Marissen: *Bach and Recorders in G*, in: *Galpin Society Journal*, Jg. 48, 1995, S. 199–204, v. a. S. 202f. (Marissen erkennt allerdings, dass auf den historischen langmensurierten Instrumenten die Griffverbindungen zu *fis*³ sehr wohl auszuführen sind), Tushaar Power, [Replik], in: ebd. S. 265–269. Der erste, der auf die Möglichkeit aufmerksam machte, eine Blockflöte in *g*¹ zu verwenden, war Bernard Krainis: *Bach and the Recorder in G*, in: *American Recorder*, Jg. 1, Heft 4/1961, S. 7. Gleichwohl blieb diese Diskussion unergie-



Musiklädle's

Blockflöten- und Notenhandel

Der kompetente Partner an Ihrer Seite

Neureuter Hauptstraße 316
D-76149 Karlsruhe-Neureut

Tel. 0721/70 72 91, Fax 0721/78 23 57
e-mail: notenversand@schunder.de

Notensuch- und Bestellservice unter
www.musiklaedle.eu <<http://www.musiklaedle.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.

big, weil sie die historischen Instrumente und Zeugnisse außer acht lässt. Für Bachs Zeitgenossen scheint die Spielbarkeit des *fis*³ grundsätzlich – das entsprechende Instrument vorausgesetzt – eben kein Problem gewesen zu sein. Siehe dazu auch P. Thalheimer: *Beobachtungen zum Überblasverhalten von Blockflöten – alte Bauprinzipien als Ausgangspunkt für neue Instrumente?*, in: *Tibia*, Jg. 20, Heft 1/1995, S. 362–368. Siehe auch die Einträge bei Richard Griscom und David Lasocki: *The Recorder. A Research and Information Guide*, New York und London 2003 (Routledge Chapman & Hall), Nr. 1078–1087 (S. 342–345) und Nr. 1173–1178 (S. 370f.); insbes. auch den Artikel von Ilona Hanning: *Die dritte Oktave der Altblockflöte – altes Neuland*, in: *Windkanal*, Heft 3/1998, S. 6–9.

¹⁷ Er argumentierte unter anderem, normale Altblockflöten in *f*¹ seien an vielen Stellen unhörbar, deshalb müssten höhere und damit lauter klingende Instrumente verwendet werden. Auch dies ist nicht schlüssig, denn die Klangbalance hängt wesentlich von der Bauart der (Begleit-)Instrumente und der Besetzungsstärke ab. Es hat deshalb wenig Sinn, von einer eventuell zu geringen Lautstärke normaler Altblockflöten auf einen Instrumententyp zu schließen, der durchdringender sei als Flöten in Achtfußlage. Die praktische Umsetzung seiner These verwirklichte Dart mit einer Einspielung unter Neville Marriner – in Ermangelung von Flageoletten – auf Sopranino-Blockflöten in *f*² (Philips 6700 045). Den ersten Einwand brachte schon Dale Higbee, in: *Music & Letters*, Jg. 43, Heft 2/1962 (April), S. 192–193: Das *f*¹ in T. 183 (u. T. 227) des ersten Satzes sei außerhalb des Umfangs eines Flageoletts in *g*². Higbee bemerkte dieses Problem bei Darts Theorie und plädierte für Altblockflöten in *f*¹. Er schlug vor, dass Bach die Bezeichnung „Echo“ wegen der Art wie sie antworten (oder echoen) und sich abwechseln, verwandte.

¹⁸ Außerdem sind zwei solistische, kadenzartige Stellen der ersten Blockflöte (T. 31 u. T. 68–69) mit Piano bezeichnet. Siehe J. S. Bach: *Brandenburgisches Konzert* Nr. 4 in G-Dur, BWV 1049, Satz II (Andante), T. 1–24, in: *Sechs Brandenburgische Konzerte* BWV 1046–1051, hrsg. v. Heinrich Bessler, Kassel u. a. 1956/1988 (= Bärenreiter Urtext), S. 123 oder Anm. 10.

¹⁹ Die Meinung von Jeremy Montagu und einiger anderer Autoren (Bernard Krainis, Cary Karp), dass die Echoflöte eine Blockflöte mit besonderer Vorrichtung war – etwa einer „Flüsterklappe“, sprich Piano-Klappe –, ist mangels Hinweisen nicht eindeutig klärbar und bleibt somit bloße Behauptung. Allerdings entwickelte der moderne Blockflötenbau einen solchen Mechanismus. Jeremy Montagu: *What Was the Flauto d'Echo?*, in: *ForMRHI Quarterly*, Jg. 23, April 1981, S. 20–21 (= Communication Nr. 328); Bernard Krainis: *Alto Recorder Fitted with a Whisper Key*, in: *American Recorder*, Jg. 29, Heft 2/1988 (Mai), S. 75–76; Die These von Cary Karp kolportiert Michael Marissen, siehe Anm. 7, S. 38.

²⁰ Ähnlich der griechischen antiken Auloi. Der erste, der diese Idee nach Krainis 1961 (s. Anmerkung 16) und Oler 1963 (s. Anmerkung 25) aufgrund der Belegstellen von Pepys (s. Anm. 26) mit Nachwirkung aufbrachte, war John Martin: *Echoes from the Past*, in: *Recorder: Journal of the Victorian Recorder Guild*, Jg. 9, 1989 (Februar), S. 1–3. Noch einmal vertritt er diese These in dem Aufsatz *Echoes Resounding*, in: *Recorder: Journal of the Victorian Recorder Guild*, Jg. 10, 1989 (Dezember), S. 19–24 und in einem guten Überblick der bis dahin gemachten Forschungen in: *Appendix 1. The fiauti d'echo in J. S. Bach's fourth Brandenburg Concerto*, in: ders.: *The Acoustics of the Recorder*, Celle 1994 (Moeck Verlag), S. 89–95.

²¹ Siehe Anm. 6.

²² Heytz lebte von ca. 1672 bis 1737; bei den Flöten handelt es sich um die Inv.-Nr. 1128 und 1129.

²³ Siegbert Rampe/Dominik Sackmann: *Bachs Orchestermusik. Entstehung. Klangwelt. Interpretation*. Ein Handbuch, Kassel u. a. 2000 (Bärenreiter), S. 280 [Beitrag von Michael Zapf].

²⁴ Herbert Heyde: *Flöten* (Katalog des Musikinstrumenten-Museums der Karl-Marx-Universität 1), Leipzig 1978, S. 55. Bei einer Gesamtlänge von knapp über 30 Zentimetern gibt Heyde die Stimmtonhöhe mit es^2 an.

²⁵ Im Stil etwa wie folgende aus dem *Daily Courant* (11. März 1717): „And in order to make the Performance still more entertaining, there will be Four Instruments more than were before, viz. the Viol d'amour, the Echo Flute, the German Flute, and the Serpent ...“, zitiert nach Wesley M. Oler: *More about Bach's fiauti d'echo*, in: *The American Recorder* [Letters to ...], Jg. 4, Heft 3/1963 (August), S. 22.

²⁶ *The diary of Samuel Pepys*, a new and complete transcription, hrsg. v. Robert Latham und William Matthews, Bd. 9 (1668–1669), Neudruck London 1986, S. 30; weitere Belegstellen in: ebd., Bd. 1 (1660), Neudruck Lon-

don 1971, S. 58, 70 u. 147 und ebd., Bd. 8 (1667), Neudruck London 1983, S. 53, 87 u. 344 (G. Bell and Sons Ltd. London). Neue deutsche Auswahlsgabe als *Tagebuch aus dem London des 17. Jahrhunderts*. Samuel Pepys, ausgewählt, übersetzt und herausgegeben von Helmut Winter, Stuttgart 2004 (= Reclam Universal-Bibliothek, Bd. 9970). Pepys erzählt von einem Londoner Flageolet-Bauer (Thomas Drumbleby), der zwei Flageolette aneinanderfügte, so dass man auf dem einen Instrumententeil laut, auf dem anderen leise spielen könne. Im Wortlaut: „... a fashion of having two pipes [= Flageolette] of the same note fastened together, so as I can play of one and then echo it upon the other“.

²⁷ David Lasocki: *Paisible's Echo Flute, Bononcini's Flauti Eco, and Bach's Fiauti d'Echo*, in: *The Galpin Society Journal*, Jg. 45, 1992 (März), S. 59–66, hier S. 61. Nach dem Tod des Echoflöten-Virtuosen James Paisible 1721 wurde von seinem Freund, dem Instrumentenbauer Peter Bressan, eine Inventarliste seiner Instrumente angefertigt. Darunter befanden sich zwar normale Blockflöten, aber keine Flageolette und Echoflöten, wie man sie gemäß Darts Ansicht erwartet hätte. Daraus folgert Lasocki, die Echoflöten von Paisible seien normalen Blockflöten so ähnlich gewesen, dass Bressan sie nicht mit einem anderen Namen belegte. Ist die Liste vollständig, so wird Paisibles Instrument aus normalen Blockflöten bestanden haben, die jedoch in irgendeiner Weise verändert werden konnten und so zu den in den Zeitungen annoncierten Echoflöten mutierten (s. Anm. 25). Gemäß Lasocki musste es sich bei der Echoflöte um ein in raffinierter Weise verändertes normales Blockflöteninstrument handeln, das spezifisch genug war, um in den Anzeigen eigens erwähnt zu werden.

²⁸ Étienne Loulié: *Éléments ou Principes de Musique*, Paris 1696, Faksimile Genf 1977 (Minkoff Reprint), Troisième Partie, S. 43.

²⁹ Michael Talbot: *Purpose and Peculiarities of the "Brandenburg Concertos"*, in: *Bach und die Stile*. Bericht über das zweite Dortmunder Bach-Symposium 1998, hrsg. v. Martin Geck in Verbindung mit Klaus Hofmann (= Dortmunder Bach-Forschungen 2), Dortmund 1999 (Klangfarben Musikverlag), S. 255–289, insbes. S. 278–283. Wenn der Ausdruck „Fiauti d'Echo“ ein Hinweis auf die Funktion sein solle, so Talbot, bedeute er „Flöten, die echoen“ und nicht Instrumente namens „Echoflöten“. Der Italiener meine durch die Zusammenziehung von „di eco“ zu „d'eco“, dass dies „eine festgelegte Eigenschaft des Instrumentes ist“, genau wie „viola“ in „viola d'amore“. Ob aber Bach ein korrektes Italienisch gebraucht hat, bleibt Gegenstand der historischen romanischen Sprachwissenschaft. Zu aufführungspraktischen Aspekten von „Blockflöten-Echos“ siehe Ernst Kubitschek: *Block- und Querflöte im Umkreis von Johann Joseph Fux – Versuch einer Übersicht*, in: *Johann Joseph Fux und die barocke Bläsertradition*. Kongressbericht Graz 1985, hrsg. von Bernhard Habla (= Musica Alta 9), Tutzing 1987 (Verlag Hans Schneider) 1987, S. 99–119 (am Beispiel von Giovanni Bononcini

Arie *Canoro rosignuolo* aus seiner Oper *Il fiore delle eroine*, 1704, für „2 Flöten“ und „2 Echoflöten“; 2004 ediert von Peter Thalheimer als „*Canoro usignuolo*“ in *Flauto e voce* VI, Carus 11.237, S. 3–8.)

³⁰ Siehe Anm. 29, Talbot 1998, S. 280.

³¹ Siehe Anm. 8, S. 338.

³² Malcolm Boyd jedoch stellte diese auch von Lasocki gezogenen Verbindungslinien in Frage. Er unterstellt beiden, dass sie den Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg mit dem Markgrafen von Brandenburg-Ansbach, Wilhelm Friedrich (1685–1723), verwechselt hätten und so die Londoner Beziehungen nicht zur Lösung des Problems beitragen: *The Brandenburg Concertos*, Cambridge 1993 (Cambridge Music Handbooks), insbes. S. 26–28 u. S. 83–86, hier S. 28. Boyd gibt den Nachweis in Anm. 11, auf S. 100: *Mémoires pour servir à l'histoire de la maison de Brandenburg, genealogische Liste*. Allerdings gibt es auch über die Ansbacher Linie eine Verbindung zu Bach: Der Geiger J. G. Pisendel, in Ansbach bei Torelli ausgebildet, besuchte Bach 1709 in Weimar, s. Anm. 23, S. 69.

³³ Siehe Anm. 6, Heft 130, S. 20.

³⁴ Günther Hoppe: *Köthener politische, ökonomische und höfische Verhältnisse als Schaffensbedingungen Bachs*, in: *Köthener Bach-Hefte*, Heft 4, Beiträge des Kolloquiums der Bach-Gedenkstätte im Historischen Museum am 18. März 1985 (Hofkapellmeisteramt – Spätbarock – Frühaufklärung), Köthen 1986, S. 13–62, hier S. 27–28.

³⁵ Siehe Anm. 29.

³⁶ Siehe Anm. 7.

³⁷ Bach verwendet in der Sopran-Aria *Mein Seelenschatz ist Gottes Wort*, aus der Kantate zum Sonntag Sexagesimae (Leipziger Fassung NBA I/7, S. 129/130) *Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt* (BWV 18), die Dynamik zur Kennzeichnung von Tutti- und Solo-Passagen. Zu erkennen im unteren System: Ab Takt 9 führt der Sopraneinsatz zum Piano der Oberstimmeninstrumente, seine Pause zum Forte, usw.; siehe auch den Urtext der NBA, Bärenreiter Taschenpartituren 57, S. 29, 4. Aria, T. 9–11, Flauto dolce I u. II, Viola I–IV, Soprano, B. c. Im zweiten Brandenburgischen Konzert (BWV 1047) gibt es für die Blockflöte ebenfalls Piano-Abschnitte: Takt 107 des ersten Satzes fordert von der Blockflöte und den anderen Instrumenten ein Piano, um die thematischen Gedanken der Oboe und Violine hervorzuheben. Eine solche „wandernde“ Dynamik findet sich in diesem Satz auch an anderen Stellen, etwa in Takt 50; hier, um das Solo der Trompete zu verdeutlichen. Mit der formalen Bedeutung der Dynamikbezeichnungen bleibt jedoch nicht ausgeschlossen, dass auch eine reale Dynamik intendiert ist.

³⁸ Die letzte Dynamikvorschrift der Geige befindet sich in Takt 9. Erst zum Ende des Satzes, Takt 61, wird die Bezeichnung wieder aufgenommen.

³⁹ Siehe Anm. 18.

⁴⁰ Siehe Anm. 7, S. 40.

⁴¹ Siehe Anm. 18.

ROHMER

Celle Tel: 05141 / 217298



Info@rohmer-records.de

www.rohmer-records.de

⁴² Bezüglich der fehlenden Dynamikbezeichnungen in Takt 18 meint Marissen, dass Bach selbst davon verwirrt gewesen sei, denn in der Cembalobearbeitung trug er die Flöten ein, erinnerte sich dann aber, dass ja das Cembalo die Concertino-Passagen übernehmen sollte und strich die Eintragungen für die Flöten wieder durch. Siehe Anm. 7, S. 41. Vgl. auch Werner Breig: *Kritischer Bericht zu „Konzerte für Cembalo“*, NBA VII/4, Kassel u. a. 2001 (Bärenreiter), S. 175: „Takt 18–19 – Fl. I, II – T. 18, 2.–3. ZZ [= Zählzeit], und T. 19, 1. ZZ aus [den letzten vier Achteln von T. 18 und dem 1. Viertel von Takt 19] a² b² a² b² c³ bzw. f² g² f² g² a².“

⁴³ Siehe Anm. 4, S. 12.

⁴⁴ Vgl. auch Peter Wackernagel: *Beobachtungen am Autograph von Bachs Brandenburgischen Konzerten*, in: *Festschrift Max Schneider zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Walther Vetter, Leipzig 1955, S. 129–138.

⁴⁵ Ebd., S. 132–135.

⁴⁶ Die Stimmen bezeichnet Bach klar und deutlich als „Fiauto | 1^{mo}“ und „Fiauto | 2^{do}“ (= Altblockflöten in f¹); siehe auch Nik Tarasov: *Die Blockflöte bei Bach*. 1. Teil: *Bach in Mühlhausen, Weimar, Köthen*, in: *Windkanal*, Heft 2/2005, S. 7–12, hier S. 12 und ders., *Akkordflöten. Mehrstimmig spielen – als einzelner Spieler*, in: *Windkanal*, Heft 4/2008, S. 8–13, hier S. 8. □

Peter Thalheimer

Browning: The Leaves Be Green

Kompositionen über ein altes englisches Lied

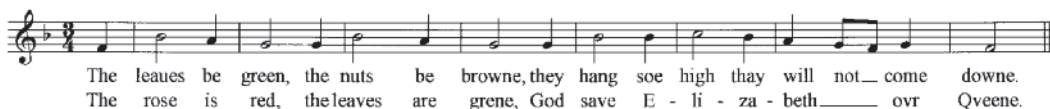
Vom 15. bis zum 17. Jahrhundert dienten häufig Volkslieder, Choräle oder Tänze als Grundlage für polyphone Kompositionen. Einige wenige Melodien erfreuten sich so großer Beliebtheit, dass sie über einen längeren Zeitraum hinweg immer wieder verwendet wurden. Als Beispiele dafür seien *La Spagna*, *T'Andernaken*¹, *In Nomine*, *L'Homme armé* und *Ein fröhlich Wesen* genannt.

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

Zu den „Evergreens“ des 16. und 17. Jahrhunderts gehört auch ein englisches Lied, das mit drei verschiedenen Texten überliefert ist:

(s. *Notenbeispiel 1*)

*The leaues be greene, the nuts be browne,
they hang soe high thay will not come downe.²
The rose is red, the leaves are grene,
God save Elizabeth ovr Queene.³*



Notenbeispiel 1

Der dritte Text findet sich 1609 bei Thomas Ravenscroft:⁴

*Browning Madam, browning Madame,
so merrily wee sing browning Madame,
the fayrest flower in garden greene,
is in my loues breast full comely seene,
and with all others compare she can,
therefore now let vs sing Browning Madame.*
Bisher sind zehn mehrstimmige Kompositionen bekannt geworden, denen dieses Lied zugrunde liegt.⁵ Zwei davon sind dreistimmige Vokalkanons, eine weitere ist teilweise textiert. Die übrigen sieben sind Instrumentalstücke, bei denen das *Browning*-Thema als Ostinato auftritt. Ernst Hermann Meyer hält diese Kompositionen für ein Zeichen des Entstehens „eines neuen weltlichen Spielstiles aus der Vereinigung volkstümlicher Elemente und höfischer Kunst“⁶ (s. *Tabelle Seite 590*).

Die Werke stammen aus dem Zeitraum zwischen etwa 1570 und 1652. Nur die beiden Kanons von Thomas Ravenscroft und John Hilton sind gedruckt überliefert, alle übrigen Stücke handschriftlich. Die gemeinsame Überlieferung der Stücke von Bevin und Baldwine im Ma-

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

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



Thomas Ravenscroft (1609)

1.
Brow-ning Ma - dame, brow-ning Ma - dame, so mer - ri - ly we sing Brow - ning Ma - dame,

2.
The fair - est flower in gar-den green is in my love's breast full come-ly seen,

3.
And with all oth-ers com - pare she can, there-fore now let us sing Brow - ning Ma - dame.

Notenbeispiel 2

nuskript der British Library London (R.M. 24.d.2.) lässt vermuten, dass Baldwine das Stück von Bevin schon kannte, als er seines schrieb. Dasselbe gilt für Woodcock, der sich wohl an dem Satz von Stonings orientiert hat (British Library London, Add. 31 390).

Der Kanon von **Thomas Ravenscroft** (ca. 1582–1633) ist die einzige bekannte Quelle für den oben zitierten Text *Browning Madame*. Die Textierung dieses Kanons erklärt also die Titel der anderen *Browning*-Instrumentalstücke. (s. *Notenbeispiel 2*)

Der Kanon mit dem Text *Here Is an Old Ground* wurde als *Browning*-Komposition von Jane Meade⁷ in der Sammlung *Catch That Catch Can*, London 1652, von **John Hilton** (1599–1657) entdeckt. (s. *Notenbeispiel 3*)

„... if right it be sung“, also bei einer Aufführung mit zwei oder drei Singstimmen, ergibt sich durch die Stimmkreuzungen im zweiten und dritten Teil eine Oberstimme mit einer neuen Textkombination.⁸ Der Text bekommt dadurch – sicher nicht zufällig – eine neue Aussage, die damals nicht weniger anstößig gewirkt haben dürfte als heute.

Notenbeispiel 3

Im Kanon von Ravenscroft liegt die *Browning*-Melodie in der Ober- bzw. in der Mittelstimme, bei Hilton bildet sie fast durchgehend den Bass, also den „Ground“. Die übrigen dreistimmigen, die fünfstimmigen Sätze und die Virginal-Version von William Ingloft sind in einer sehr ähnlichen Art komponiert: Das Thema erscheint abwechselnd in allen Stimmen, meist im direkten Anschluss. Manchmal werden die Themeneinsätze auch in einen anderen Hexachord transponiert.

Die Quellen der Sätze von Bevin, Baldwine, Stonings, Woodcock und Byrd enthalten keine Hinweise auf die Besetzung. Für polyphone Fantasien waren in England in erster Linie gleichfarbige Consorts aus Gamben, Instrumenten der Violinfamilie oder Blockflöten üblich, in zweiter Linie kamen auch gemischte Besetzungen in Betracht. Als Entscheidungs-

[8]
Ere it is an old ground, here is an old ground: if right it be sung 'twill prove a
round, then hold it true Dick, and sing your notes quick, quick for you'll finde
a crafty trick, therefore sing your Notes quick, hold true your prick, then merrily we will agree, three
parts in Un-17.

Mr. John Hilton.

The image displays four systems of musical notation, numbered 12, 11, 13, and 14, representing measures from John Baldwin's 'A Browninge of 3 voc.'. Each system consists of three staves (treble, alto, and bass clefs) with various rhythmic values and accidentals. The notation is in a historical style, likely from a 16th-century manuscript.

Notenbeispiel 4: John Baldwin, *A Browninge of 3 voc.*, 11.-15. Themeneinsatz

helfen können heute vor allem die Melodik und die Tonumfänge der einzelnen Stimmen dienen.

Die dreistimmige Fantasie von **Elway Bevin**⁹ (ca. 1554–1638) enthält 21 direkt aufeinander folgende Themeneinsätze, ausgehend von F, C, G und B, in heutiger Terminologie also in Tonika, Dominante, Doppel- und Subdominante. Tonumfänge und Stimmführung eignen sich außer für ein Gambenconsort sehr gut für Flötenstimmwerke, also Blockflöten in g¹ (oder f¹) c¹ f oder Traversflöten in g¹ c¹ f bzw. (einen Ton höher) in a¹ d¹ g. Denkbar ist sicher auch eine gemischte Besetzung.

John Baldwine (vor 1560–1615) übertrifft mit seiner *Browning-Fantasie*¹⁰ Bevin in mehrerer Hinsicht: Der Kreis der Hexachorde wird von F über C und G bis D sowie abwärts bis B ausgeweitet. Zweimal treten Engführungen im Abstand einer Viertelnote auf, wenn man von einer Übertragung in den $\frac{3}{4}$ -Takt ausgeht. Durch diese Art einer Polymetrik und komplexe rhythmische Strukturen entsteht ein gleichermaßen anspruchsvolles und interessantes Klangbild. Eine Wiedergabe mit drei Gamben ist problemlos möglich. Bei der Besetzung mit drei Blockflöten ist zu bedenken, dass innerhalb der Tonumfänge ungewöhnliche alternierte Töne vorkommen, z. B. in der 3. Stimme mit dem Umfang c-e¹ auch *des* und *es*. Optimal ist deshalb eine Besetzung im Achtfuß mit einem Quintstimmwerk in c¹ f B. (s. *Notenbeispiel 4*)

Die fünfstimmige Komposition von **Henry Stonings**¹¹

hat eine relativ einfache Struktur: Das Thema erklingt fünfmal, in jeder Stimme einmal. Die Grundtonart F wird nicht verlassen. William Hullfish¹² hält sie deshalb für die älteste der bekannten *Browning-Fantasien*. Das Stück ist relativ leicht spielbar, sowohl mit Gamben, als auch mit Blockflöten in c² g¹ (f¹) c¹ f oder c¹ f f c F. Auch wenn es bei *Browning*-Stücken keinen Beleg für eine Besetzung mit Zinken und Posaunen gibt: Möglich wären Zink und 4 Posaunen in ATTB-Lage.

Die Fantasie von **Clement Woodcock**¹³ gehört heute zu den bekanntesten *Browning*-Stücken,

weil sie seit 1972 in einer praktischen Notenausgabe vorliegt. Das Thema erklingt zehnmal, wobei es in der vierten Stimme dreimal, in der fünften jedoch nur einmal vorkommt. Wie Stonings verlässt Woodcock die Grundtonart F nicht. Der Satz ist in seiner Melodik eher für Bläser als für Streicher geeignet. Bei der Besetzung mit Blockflöten haben sich sowohl Vierfuß ($c^2 f^1 c^1 c^1 f$) als auch Achtfuß ($c^1 f c c f$) bewährt. Wie bei Stonings ist eine Aufführung mit Zink und 4 Posaunen möglich. Denkbar ist auch eine gemischte Besetzung, z. B. mit 3 Blockflöten in den Oberstimmen, Tenorposaune und Bassgambe.

Die *Browning*-Komposition von William Byrd (1543–1623) ist in nicht weniger als acht verschiedenen Handschriften¹⁴ überliefert. Urteilt man nach der Zahl der erhaltenen Quellen, so war das Stück von Byrd um 1600 die verbreitetste *Browning*-Komposition. Mit 20 Themeneinsätzen gehört sie zu den umfangreichsten, mit der Tonartenfolge F C G C F C F zu den kunstvollsten. Durch die Einführung von Triolen erfährt das Stück zum Ende hin eine rhythmische Verdichtung. Die relativ großen Umfänge der Mittelstimmen lassen auf eine ursprüngliche Bestimmung für Streicher schließen. Weil eine der späteren Quellen textiert ist, wäre auch an eine vokal-instrumentale Besetzung zu denken. Allerdings wurde die spätere Textierung in keine der Neuausgaben übernommen. (Notenbeispiel 5)

Will man bei einer Besetzung mit Blockflöten ohne Stimmknickungen auskommen, müssten

10 Browning à 5

WILLIAM BYRD

Notenbeispiel 5: William Byrd, *Browning*, 1.-3. Themeneinsatz

Instrumente in g^1 (oder f^1) $c^1 c^1 f$ (oder g) f verwendet werden. Mit einigen Änderungen sind auch c^2 (oder f^1) $c^1 c^1 c^1 f$ möglich. Traversflöten-Ensembles verwenden am besten Flöten in $g^1 c^1 g f$.

In der Neuausgabe von Timothy Moore bei Schott (Edition 11596) wurde die Byrd-Fantasie um einen Ganzton aufwärts nach G transponiert, um die Umfänge barocken Blockflöten in C-F-Stimmung anzupassen. Mit zusätzlichen Stimmknickungen wird der Satz dann auf Blockflöten in $c^2 f^1 f^1 c^1 f$ spielbar. Einer

Komponist, Originaltitel	Tonumfänge, Besetzung	Notenausgaben und Faksimiles
Vokalsätze zu 3 Stimmen:		
Thomas Ravenscroft, <i>Browning Madame</i> (1609)	Kanon a 3 / d-c ²	Notenbeispiel 2
John Hilton, <i>Here is an old Ground</i> (1652)	Kanon a 3 / c-b ¹	Notenbeispiel 3
Instrumentalsätze zu 3 Stimmen:		
Elway Bevin, <i>A Browninge</i> (ca. 1600)	g-d ² c-g ¹ F-b	in: Musica Britannica IX, Jacobean Consort Music, S. 19–21; Loux Music Publishing, LMP-48; Gratis-download: www.laymusic.org/music/bevin/browning/allparts.pdf
John Baldwine, <i>A Browninge of 3 voc.</i> (ca. 1595)	d ¹ -es ² g-a ¹ c-e ¹	in: Instrumental Music from the Baldwine Manuscript, Vol.1, ZenOn Tokyo
Sätze zu 5 Stimmen:		
Henry Stonings, <i>Browninge my dere</i> (ca. 1570)	f ¹ -g ² b-d ² f-g ¹ c-f ¹ F-g	Oxford University Press, EM 30; in: Musica Britannica XLIV, Elisabethan Consort Music I, S. 70–71
Clement Woodcock, <i>Browning</i> (ca. 1575)	d ¹ -d ² g-d ² d-g ¹ c-d ¹ F-g	London pro Musica EM 1; Musica Britannica XLIV, Elisabethan Consort Music I, S. 72–73
William Byrd, <i>Browning</i> (ca. 1580)	c ¹ -f ² d-b ¹ d-b ¹ B-f ¹ F-c ¹	Loux Music Publishing, LMP-51; in: The Byrd Edition, Vol. 17, Consort Music, S. 39–47; Schott 11 596 (transp.)
William Cobbold, <i>New fashions</i> (Fragment, ca. 1600)	a-d ² [f-d ²] d-a ¹ c-f ¹ F-b	in: Musica Britannica XXII, Consort Songs, S. 158–171 (Fragment); The Clark Collection No. 46 (mit Ergänzung von Paul Clark), Birmingham/England
Sätze für Tasteninstrument und Lauten:		
William Inglott, <i>The Leaves bee greene</i> (ca. 1600)	Virginal solo	Fitzwilliam Virginal Book, London und Leipzig 1899, Nachdruck Wiesbaden 1963, Band 2, Nr. CCLI, S. 381–383
John Johnson, <i>The Nuts be brown</i> (ca. 1570)	2 Lauten	

Transposition steht jedoch entgegen, dass fast alle *Browning*-Vertonungen in F stehen. Offensichtlich gibt es für die Liedmelodie so etwas wie eine „Originaltonart“, ähnlich wie bei den *La Spagna*- oder *In Nomine*-Bearbeitungen. Allerdings steht auch das Virginalstück von William Inglott einen Ton höher in G.

Das Quodlibet *New Fashions* von William Cobbold (um 1560–1639) ist leider unvollständig erhalten. Von den fünf Stimmen fehlt die zweite. In der unvollständigen Form erschien es in der Musica Britannica. Im Jahr 1999 legte

Paul Clark eine praktische Ausgabe für Blockflöten mit einer Ergänzung der zweiten Stimme vor.

Die Anlage des Werkes ist in jeder Hinsicht ungewöhnlich: Es enthält außer dem *Browning*-Thema weitere Lieder, wie z. B. *Greensleeves is all my joy*. Die meisten der *Browning*-Einsätze und auch die Zitate anderer Lieder sind textiert, die gleichzeitig mitwirkenden Stimmen enthalten jedoch keinen Text. Sicher ist ursprünglich an eine vokal-instrumentale Mischbesetzung gedacht. Paul Clark hat seine Ergänzung für

Blockflöten in f¹ f¹ c¹ c¹ f bestimmt. Möglich ist jedoch auch eine Ausführung mit Gamben und Singstimmen.

Der Beginn des Textes bei den *Browning*-Einsätzen lautet:

*New fashions now do bear the sway,
and fashions old are laid away.
The brewer proves by his good ale
that one thing soon is new and stale.
The tailor night and day takes pains,
new fashions to invent for gains.
The drawer with his works of price
can money draw with his device.*

Mit 31 *Browning*-Einsätzen ist das Werk Cobbolds das umfangreichste der Stücke über dieses Thema. Im Gegensatz zu den anderen Fantasien gibt es auch kurze themenfreie Passagen sowie tonale Änderungen am Thema, wenn gleichzeitig ein weiteres Lied zitiert wird.

The Leaves bee greene von **William Ingloft** (1554–1621) ist im Fitzwilliam Virginal Book überliefert. Ungewöhnlicherweise steht das Stück nicht in F, sondern in G. Es besteht aus 13 Variationen, die in Satz und Stimmführung sehr typisch auf ein Tasteninstrument zugeschnitten sind. Das Thema erscheint gelegentlich in den Mittelstimmen „versteckt“ oder im Diskant diminuiert.

Auch in dem Lautenduett *The Nuts be brown* von **John Johnson** (um 1540–1594), das aus 10 Variationen besteht, wird das *Browning*-Thema diminuiert. Die Handschriften der beiden Lautenpartien befinden sich in der University Library Cambridge unter der Signatur Lute Ms. Dd. 3.18, 17v bzw. Dd. 9.33, 63v–64.

Diese Betrachtung der bisher bekannt gewordenen *Browning*-Kompositionen erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Weil aus der Zeit um 1600 zahlreiche Stücke ohne Titel überliefert sind, können entsprechende Werke erst nach genauer Quellensichtung zugeordnet werden. Dies gilt in besonderem Maß für Lauten-

tabulaturen. Auf weitere Entdeckungen darf also gehofft werden.¹⁵

Etwa 400 Jahre nach der historischen *Browning*-Rezeption haben sich verschiedene Komponisten des 20. Jahrhunderts von dem alten Lied zu neuen Kompositionen inspirieren lassen. Zu ihnen gehört auch Hans-Martin Linde. Sein Werk *Browning. Fantasien über „The leaves be green“* für fünf Blockflöten erschien 1988 als Edition Moeck 2549. Es liegt nahe, bei Aufführungen dieses Stück mit den Werken der Zeit um 1600 zu kombinieren.

ANMERKUNGEN

¹ Vgl. Peter Thalheimer: *T'Andernaken. Kompositionen über ein altes niederländisches Lied*, in: *Tibia* 4/2007, S. 581–589.

² Dieser Text findet sich in einer späten Quelle zu dem Werk von William Byrd (British Library, Add. MSS 17792–6).

³ Thurston Dart hat diesen Text auf einem Londoner Porzellanteller entdeckt, der auf das Jahr 1600 datiert ist (The London Museum, Ref. No. C.84), vgl. Kenneth Elliott: *Textual Commentary*; in: *The Byrd Edition*, Vol. 17, *Consort Music*, London 1971, S. 155.

⁴ Thomas Ravenscroft: *Deuteromelia*, London 1609, S. 74.

⁵ Acht davon sind beschrieben bei William Hullfish: *Browning*; in: *American Recorder* 20(1980), S. 154–156.

⁶ Ernst Hermann Meyer: *Die Kammermusik Alt-Englands. Vom Mittelalter bis zum Tode Henry Purcells*, aus dem Englischen übersetzt von Gerda Becher, Leipzig 1958, S. 130.

⁷ Jane Meade: *Browning, cont'd.*; in: *American Recorder* 21(1981), S. 139.

⁸ „... then hold it true Dick, and hold true your prick, then merily we will agree you'll finde a crafty trick.“

⁹ Quellen: British Library London, R.M. 24.d.2, und Christ Church Oxford mss. 979–983.

¹⁰ Quelle: British Library London, R.M. 24.d.2.

¹¹ Quelle: British Library London, Add. 31 390, f. 60b

¹² William Hullfish: *Browning*; in: *American Recorder* 20 (1980), S. 154

¹³ Quelle: British Library London, Add. 31 390, #121; Christ Church Oxford mss. 984–988, #74

¹⁴ Vgl. *The Byrd Edition*, Vol. 17, *Consort Music*, S. 155

¹⁵ Ernst Hermann Meyer, S. 131, und Kees Boeke (Vorwort zu *Instrumental Music from the Baldwine-Manuscript*, Vol. 1, S. 3) erwähnen eine vierstimmige *Browning*-Komposition von Robert Parsons. Es handelt sich dabei um eine Verwechslung mit einem Stück über den Cantus *In Nomine*. □

David Lasocki

Ein Überblick über die Blockflötenforschung 2005, Teil III

Repertoire

Kaum hat er als Herausgeber von *The Recorder Magazine* (Zeitschrift der *Society of Recorder Players* in Großbritannien) seinen Abschied genommen, um sich der Forschung zu widmen, präsentiert uns **Andrew Mayes** auch schon Früchte seiner Arbeit: einen Artikel über Marc-Antoine Charpentiers *Messe de Minuit pour Noël* (dt. „Mitternachtsmesse“) H. 9, entstanden um 1695. Die Messe basiert auf *noëls*, französischen kirchlichen Weihnachtsliedern, deren Wurzeln bis ins Mittelalter zurückreichen. Gesetzt ist das Stück für vierstimmigen Chor (SATB), Gesangssolisten (SSATB), zwei *flutes*, typisch französisches Streicherensemble (eine Violinstimme, zwei Bratschenstimmen, eine Cellostimme) und Basso continuo.

Natürlich wollen wir sofort wissen, um welche Art *flutes* es sich handelt, und mich interessiert, welche Terminologie Charpentier an anderer Stelle verwendete. Laut Mayes bezeichnete der Komponist Stimmen mit *flute douce*, *flute à bec* und *flute*, welche „dem Tonumfang nach alle einer Alt- oder Tenorblockflöte entsprechen“, sowie mit *flute allemande*. Da ich bisher absolut niemals erlebt habe, dass eine französische *flute* vor dem 18. Jahrhundert etwas anderes gewesen wäre als eine Blockflöte, und Blockflöten sicherlich mit den Hirten in Verbindung gebracht werden, die in den Texten der *noëls* häufig erwähnt werden, würde ich diese Messe für einen klaren Fall halten.

Dennoch sieht Mayes hier ein Problem. Die

erste Stimme für *flute* passt mit ihrem Tonumfang zu einer Altblockflöte in typisch tiefer Lage, die zweite weist jedoch einige Male das e' an exponierter Stelle auf. Mayes gibt zu, dass die zweite Stimme auf einer Tenorblockflöte gespielt werden könnte, hält dem aber entgegen, dass Charpentier in keinem seiner Manuskripte jemals eine Tenorblockflöte erwähnt hat.

Dies stellt nicht unbedingt einen Einwand dar, denn auch Lully bezeichnete Blockflötengrößen nur selten und verließ sich stattdessen darauf, dass Tonumfang und Schlüssel auf das richtige Instrument hinwiesen. Ich habe mir das Faksimile von Charpentiers Originalmanuskripten angesehen und festgestellt, dass dort der französische Violinschlüssel für beide *flute*-Stimmen verwendet wird – ein weiterer Hinweis auf die Blockflöte.

Erstaunlicherweise bietet Mayes die Traversflöte als Alternative an. Dazu schreibt er: „... wenn [die beiden Instrumente] zusammen gespielt [werden], insbesondere wenn die Blockflöte die Oberstimme übernimmt, kann der Klangeindruck stark an zwei Blockflöten erinnern.“ (**Andrew Mayes:** *Charpentier's Messe de Minuit pour Nofil: Some Observations on the*

'Flute' Parts, in: *The Recorder Magazine* 25, Nr. 4, Winter 2005, S. 121-124)

Erik Albertyn stellt fest, dass sowohl Johann Mattheson als auch Telemann dem Hoforchester zu Hannover eine führende Rolle bei der Entwicklung des „internationalen barocken Stils“



David Lasocki, Musikbibliothekar an der Indiana University (USA), schreibt über Holzblasinstrumente, ihre Geschichte, ihr Repertoire und ihre Aufführungspraxis. Die zweite Ausgabe seiner kommentierten Bibliographie der Veröffentlichungen über die Blockflöte, nun mit 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>.

zuschrieben. Er meint damit offenbar eine Mischung aus französischen, deutschen und italienischen Stilelementen, ohne dass diese Frage hinreichend erforscht wäre. Mit Bezug auf seine Doktorarbeit stellt Albertyn die Komponisten und Musiker des Hoforchesters vor und schildert das Repertoire in der Zeit von 1689 bis 1717, der Hochzeit des Orchesters.

1680 bestand das Orchester nur aus Streichern, aber 1688 gab es schon drei französische Oboisten, deren Zahl sich 1698 auf vier erhöhte. 1710 wurden sie durch Deutsche ersetzt. Einer der Oboisten von 1688, der auch als Hofkopist geführt wurde, war Charles Babell, der als Holzbläser und Kopist eine wichtige internationale Rolle spielte und dessen Lebensdaten bisher nicht bis auf eine Zeit vor 1697–1698 zurückverfolgt werden konnte.

Das Repertoire des Orchesters enthielt eine Reihe Suiten im französischen Stil von Komponisten wie Clamor Heinrich Abel, Jean-Baptiste Farinell (Farinelly) und Stephan Valoix. Doch wieder tauchen Fragen der Terminologie auf: Wann war eine *flute* keine Flöte? Beispielsweise schreibt Albertyn: „Die 8. Suite (von Valoix) führt 2 Flöten und Oboen ein, was auf die Verstärkung des Orchesters von 1680 hinweist.“ Die Suite steht aber in F-Dur, einer typischen Blockflötentonalart, und französische Oboisten verdoppelten bis mindestens in die 1680er Jahre hinein eher die Blockflöten- als die Flötenstimmen. Um herauszufinden, um welches Instrument es sich handelte, bräuchten wir die genauen Begriffe für *flute* im Manuskript und den Tonumfang der Stimmen.

In ähnlicher Weise geht Albertyn davon aus, dass Farinellys *Livre pour flute*, (im wesentlichen Einzelstimmen aus Orchestersuiten) für die Flöte zusammengestellt wurde. Aber 1709 ist dafür etwas zu früh, und die Sätze begünstigen b-Tonarten, was wiederum eher auf Blockflöten als auf Flöten schließen lässt. Auch hier müsste man wieder den Tonumfang der *flute*-stimme kennen. (Erik Albertyn: *The Hanover Orchestral Repertory, 1672–1717*:

Significant Source Discoveries, in: *Early Music* 33, Nr. 3, August 2005, S. 449–471)

Der Besetzung barocker Konzerte widmet **Richard Maunder** ein ganzes Buch. Darin diskutiert er alle erhaltenen Stimmensätze und zeigt, dass Ensembles, die wir gemeinhin für Streichorchester gehalten haben, im allgemeinen mit einem Spieler pro Stimme besetzt waren. Natürlich verwandelte diese Praxis Konzerte in Kammermusik und entsprach nicht dem Solist-versus-Orchester-Konzept, das wir aus späteren Zeiten kennen.

Ganz nebenbei erwähnt Maunder eine Reihe von Blockflötenkonzerten. Stimmen für „Flauto Primo“ und „Flauto Secondo“ finden sich nur in einem Satz, dem ersten Satz der Nr. 2, aus Francesco Venturinis *Concerti di camera a 4. 5. 6. 7. 8 e 9 instrumenti*, Op. 1 (Amsterdam, Estienne Roger 1713/14). Maunder findet das merkwürdig und fügt hinzu: „... es ist also möglich, dass sie zumindest für den Rest von Nr. 2 auf Oboen wechselten ...“ Selbstverständlich war das für Oboisten des Spätbarock gängige Praxis.

In Johann Christian Schickhardts *VI Concerts à quatre flûtes & basse continue* Op.19 (Roger, um 1715) „wird Albinonis Streicherstil gekonnt adaptiert. Alle vier ... Blockflöten spielen die meiste Zeit über, und beim Unisono der beiden Oberstimmen in den ‚Tutti‘-Passagen ... macht sich auch französischer und englischer Einfluss bemerkbar: Einige Sätze tragen französische Titel wie *Rondeau* und *Mennuet*, und beim zweiten Satz der Nr. 2 handelt es sich um einen Ground in Purcellscher Manier ... Die Doppelung der Blockflötenstimmen steht hier sicherlich außer Frage.“

Die Nr. 5 der *Concertos in 7 Parts* Op. posth. von William Babell (London, Walsh & Hare um 1726) ist für jeweils zwei „fluti“ (Sixth Flutes) sowie Oboen oder Violinen mit Basso continuo gesetzt. Maunder bemerkt sofort, dass die zweite Oboenstimme und der Continuoart zu tief wirken. „Es sieht so aus, als sei das ganze

Stück eine kleine Terz nach unten transponiert worden, um die ursprünglichen [Alt-]Blockflötenstimmen (eine Oktave höher) für Sixth Flutes spielbar zu machen, die wie immer als transponierende Instrumente in (hoch) A behandelt wurden.“

Der korrupte Notentext von John Bastons *Six Concertos in Six Parts for Violins and Flutes viz. A Fifth, Sixth and Consort Flute* (Walsh & Hare 1729) veranlasst Maunder zu der Bemerkung: „Der Satz als Ganzes vermittelt den Eindruck, als sei er ohne Wissen des Komponisten vom Herausgeber zusammengeflickt worden, womit dieser der Ausgabe wahrlich einen schlechten Dienst erwies. ... Es ist jammerschade, dass diese ansprechenden Konzerte für verschiedene Blockflötengrößen so verhunzt wurden ...“.

Auf der Titelseite von William Corbetts *Le Bizzarie universali* (Walsh & Hare 1728) ist vermerkt, dass die Stücke „in drei Stimmen“ ausgeführt werden können: „2 Hautboys[,] Flutes or German-Flutes“ (zwei Oboen, Blockflöten oder Flöten). Maunder merkt an, dass in der überarbeiteten Ausgabe von 1742 „flutes“, d. h. Blockflöten, durch Violinen ersetzt werden – ein sicheres Anzeichen für die stark abnehmende Beliebtheit der Blockflöte nach 1730.

Dennoch sollen in der Originalhandschrift von Georg Friedrich Händels *Six Grand Concertos for the Organ and Harpsicord* Op. 4 (Walsh 1738) „die (gedämpften) Violinen durch ‚F‘ (vermutlich Blockflöten) verstärkt werden, was erklären könnte, weshalb Walsh die Violinstimmen in die Einzelstimmen-Ausgaben der Oboe mit hineinnahm“ (wiederum die Konvention, dass Oboisten zudem Blockflöte spielten). (Richard Maunder: *The Scoring of Baroque Concertos*, Woodbridge, Suffolk 2004, The Boydell Press)

Im Laufe der Jahre haben Wissenschaftler wie Manfred Ruëtz (1935), Alfred Mann (1950), Edgar Hunt (1962), Lloyd Schmidt (1964) und Manfred Harras (1996) kurze Überblicke über Johann Sebastian Bachs Werk für Blockflöte

vermittelt. Andere, wie Alan Davis (1972), Denis Bloodworth (1979) und Bruce Haynes (1986) haben sich mit den Problemen beschäftigt, vor die uns die Vielzahl der Stimmungen des Bachschen Instrumentariums bei heutiger Ausführung stellt.

Nun hat **Nikolaj Tarasov** einen vorzüglichen umfassenden Überblick über Bachs Blockflötenwerke (Kantaten, die Matthäuspasion sowie Konzerte) vorgelegt und dabei den neuesten Stand der Forschung in Bezug auf Stimmungen, Instrumente, Ausführende, Fragen der Authentizität sowie verschollene Fassungen berücksichtigt. Er bezeichnet Bach als „den zweifellos bedeutendsten Komponisten, der die Blockflöte in eigenen Werken berücksichtigt hat“ – eine Aussage, der wir zustimmen können, ohne jedoch Händel zu vergessen.

Tarasov hat sich dafür entschieden, ausschließlich Werke zu berücksichtigen, die unzweifelhaft mit der Blockflöte in Verbindung gebracht werden können. Folglich geht er nicht auf die von Michael Marissen (1985) eröffnete Möglichkeit ein, dass Bachs *Sonate für Flöte und obligates Cembalo A-Dur* (BWV 1032) ursprünglich als Triosonate in C-Dur für Altblockflöte, Violine und Basso continuo geschrieben wurde. Besonders gefallen hat mir Tarasovs unvoreingenommene Zusammenfassung des Forschungsstandes bezüglich der *fian-ti d'echo* in Bachs 4. Brandenburgischen Konzert.

Der zweite Teil des Artikels – der erste leider nicht – enthält eine praktische Tabelle, in der Titel, BWV-Nummern, Datierung und Instrumentation zusammengefasst sind. (**Nikolaj Tarasov**: *Die Blockflöte bei Bach*, in: *Windkanal* 2/2005, S. 6-12; 3/2005, S. 18-24; eine erweiterte Fassung ist bei <www.windkanal.de> unter „Zusatzmaterial“ abrufbar. Einzelheiten zu den anderen genannten Schriften über Bach in: **Richard Griscom/David Lasocki**: *The Recorder: A Research and Information Guide*, 2. Auflage, New York 2003, Routledge)

Steven Zohn beschreibt Telemanns bemerkenswert umfangreiche Aktivitäten als Herausgeber seiner eigenen Werke: nicht weniger als 46 Ausgaben zwischen 1715 und 1739 (sowie 10 weitere im Impressum autorisierte Editionen anderer Herausgeber zwischen 1727 und 1765). Tatsächlich hat Telemann so viele Ausgaben herausgebracht, dass er in den späten 1720er und den 1730er Jahren der wohl aktivste Musikverleger Deutschlands war. Er unterhielt seinen eigenen Abnehmerkreis, erledigte praktisch den gesamten Stich und „übte die vollständige Kontrolle über alle Aspekte der Produktion aus, vom eigentlichen Druckprozess einmal abgesehen.“

Ein Nebenprodukt der minutiösen wissenschaftlichen Arbeit Zohns ist die Neudatierung der Sammlung *Essercizii musici*, die bis dahin von der Telemann-Forschung auf die Jahre 1739 oder 1740 datiert wurde, weil sie weder in Telemanns Werbeanzeigen der 1720er und 1730er Jahre noch in seiner Autobiographie von 1740 auftauchte.

Die Sammlung enthält zwei Sonaten für Altblockflöte und Basso continuo in C-Dur (TWV 41:C5) und d-Moll (TWV 41:d4) sowie vier Triosonaten (TWV 42:c2 mit Oboe, TWV 42:F3 mit Viola da gamba, TWV 42:a4 mit Violine und TWV 42:B4 mit obligatemo Cembalo). In seiner Dissertation (1995) schlug Zohn für diese Werke eine Datierung zwischen 1725 und 1730 vor.

Nun, nachdem er die Art des Stiches sowie überlieferte Handschriften einiger Stücke der Sammlung untersucht hat, kommt er zu dem Schluss, dass „die *Essercizii musici* Mitte der 1720er Jahre komponiert wurden und zunächst in handschriftlichen Kopien zirkulierten, ehe sie Ende 1727 oder 1728 gestochen wurden. ... möglicherweise war die Sammlung einer der ersten Stichversuche Telemanns. ... [Wahrscheinlich] hat Telemann die Sammlung nie der breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht, sondern in den späten 1720er Jahren Kopien an Gönner, Kollegen und Bekannte verteilt. ...

If You Play the Recorder -
This is Your Magazine
**The Recorder
Magazine**

Incorporating 'The Recorder News'

**The journal for all players,
teachers, students, makers and
enthusiasts of the recorder**

- | | | |
|---|------------------------------------|---|
| ✱ | Wide ranging articles | ✱ |
| ✱ | News, Views, Comments, Interviews | ✱ |
| ✱ | Reviews of recordings and recitals | ✱ |
| ✱ | Special offers to subscribers | ✱ |

Recorder Magazine, published since 1937.
The oldest established English language journal
in the world!

Peacock Press, Scout Bottom Farm,
Mytholmroyd, Hebden Bridge, HX7 5JS U.K.
Tel: (+44) 1422 882751

Auf diese Weise könnte er die Erfolgchancen für die ungewöhnlich ambitionierten Instrumentalsammlungen getestet haben, die er bald herausgeben würde, während er gleichzeitig an der Perfektionierung seiner Stichtechnik arbeitete.“ (Steven Zohn: *Telemann in the Marketplace: The Composer as Self-Publisher*, in: *Journal of the American Musicological Society* 58, Nr. 2, Summer 2005, S. 275-356; *The Ensemble Sonatas of Georg Philipp Telemann: Studies in Style, Genre, and Chronology*, 2 Bände, diss., Cornell University, 1995)

John Turner, unermüdlicher Förderer modern britischer Blockflötenmusik, stellt fest, dass der überwiegende Teil des Flageolettrepertoires des 19. Jahrhunderts „im Allgemeinen kurz und unbegleitet, häufig didaktischer Natur“ sei – „kaum geeignet für den regulären Konzertgebrauch“. Daher teilt er seine Freude darüber mit, für seine eigene Sammlung *The Nightingale: a favorite military air arranged as a rondo*

for the piano forte with an accompaniment for the flute or [octave] flageolet von John Parry erworben zu haben: „Ein außerordentlich seltenes Beispiel für ein britisches Stück aus dem 19. Jahrhundert für Kernspaltflöte und Klavier, eine wertvolle Ergänzung des Blockflötenrepertoires [bei entsprechender Abänderung] sowie ein Stück, dessen spannende Geschichte hier teilweise enthüllt werden kann.“ Laut Titelseite wurde das Werk „unter größtem Applaus von der gefeierten Miss Randles und dem Autor bei den Konzerten in Bath aufgeführt.“

Parry war ein berühmter Komponist, Lehrer und Ausführender auf Flageolet, Flöte und Klarinette. Seine Schülerin Elizabeth Randles, die Parry auch „das musikalische Wunderkind aus Cambria“ nannte, war eine Pianistin, die bereits im Alter von zwei Jahren öffentlich aufzutreten begann. Randles, ihr blinder Vater Edward (ein Harfenist) und Parry unternahmen eine lukrative Konzertreise durch „alle Teile des Königreichs“, als sie sieben Jahre alt war.

Da der im Artikel gezeigte Ausschnitt aus *The Nightingale* nicht so „gehaltvoll“ zu sein scheint wie vom Autor behauptet, freue ich mich darauf, das ganze Stück zu sehen, damit wir alle uns eine Meinung bilden können. (**John Turner:** *John Parry's Nightingale: a British Nineteenth-Century Concert Piece for Duct Flute*, in: *British Music*, Nr. 27, 2005, S. 54-64; nur erster Teil in: *The Recorder Magazine* 25, Nr. 1, Spring 2005, S. 13-15.)

Dale Higbee enthüllt, dass sein Lieblingsstück aus der Blockflötenmusik des 20. Jahrhunderts der langsame Satz (*Lento recitativo*) aus der *Sonatina for Treble Recorder or Flute & Piano* der australischen Komponistin Peggy Glanville-Hicks aus dem Jahr 1939 ist. Entwaffnend fügt er hinzu: „Die beiden Eck-sätze sind schon ganz schön, doch ich denke, dieses *Lento* ist ein echtes Kleinod, und ich habe es schon vielfach als Einzelstück aufgeführt ...“

Als Hauptgrund für die Vernachlässigung des Werkes nennt er „die Besetzung“, womit er wohl auf den verwirrenden Klavierpart anspielt. Obwohl Carl Dolmetschs Begleiter Joseph Saxby das Stück schon früh einige Male auf dem Cembalo aufführte, „erschließt sich ... auf den ersten Blick, dass der Klavierpart viele lang ausgehaltene Akkorde enthält, die auf dem Cembalo unmöglich und auf dem Klavier wirklich auch nicht besonders praktikabel sind. ... Ich habe es viele Male ... mit Orgelbegleitung gespielt ... und das Publikum liebt es immer.“ (**Dale Higbee:** *Glanville-Hicks' Sonatina, a Neglected Gem in the Recorder Repertoire*, in: *The Recorder Magazine* 25, Nr. 4, Winter 2005, S. 119-120)

John Turner setzt seine Reihe von Berichten über die Blockflötenmusik zeitgenössischer britischer Komponisten mit Christopher Ball fort, der auch als Blockflötist, Dirigent, Klarinetist und Fotograf bekannt ist. Turner erläutert, dass Ball das Komponieren nach seiner Teenagerzeit „im exklusiven musikavantgardistischen Klima der 60er und 70er“ aufgab und es dann in den vergangenen fünfzehn Jahren wieder aufnahm, „als ihm bewusst wurde, dass andere Komponisten weiterhin leichte klassische Musik in traditionellem Stil geschrieben hatten, die auf ein weitaus breiteres Publikum zielte.“

Turner betrachtet Balls Konzert für Blockflöte und Streichorchester im Detail – mit 28 bis 30 Minuten Spielzeit „eines der längsten (wenn nicht das längste aller Blockflötenkonzerte [und] sicherlich eines derer, die am wunderbarsten und lohnendsten zu spielen und am bezauberndsten anzuhören sind)“. Weniger detailreich, aber genau so enthusiastisch widmet er sich Balls anderen Blockflötenwerken, darunter *Pagan Piper* für Tenorblockflöte solo, welches Pan darstellt, „the great god Pan ... Spreading ruin and scattering ban“ (in den Worten Elizabeth Barrett Brownings), sowie das Schwesterstück *Pan Overheard* für Altblockflöte solo. Ganz allgemein „sprengt die Harmoniesprache keine Grenzen und ist die Einfachheit selbst“, dennoch haben die Stücke

Charakter und Melodien, die man pfeifen kann. (**John Turner:** *The Recorder Music of Christopher Ball*, in: *The Recorder Magazine*, Jg. 25, Nr. 2, Sommer 2005, S. 43-49; Nr. 3, Autumn 2005, S. 77-85)

Aus Anlass seines 75. Geburtstages wurde Hans-Martin Linde zum Ursprung zweier seiner „liebenswerten Miniaturen“ befragt, *Music for a Bird* und *Märchen*. Ersteres wurde von einem japanischen Pantomimen in Auftrag gegeben, der ein Stück haben wollte, das er in Vogelverkleidung spielen konnte, „aber bitte für Blockflöte allein, das sei billiger, als wenn er ein ganzes Ensemble mitnehmen müsse ...“ Linde erhielt sein Honorar per Scheck, hörte von dem Pantomimen jedoch nie wieder.

Im Falle des Stückes *Märchen* handelt es sich bei dem Nonsenstext um ein Gedicht des österreichischen Dadaisten Hans von Flesch-Brunningen: „Sapfir/Rumpala Menti/Tschink-Wa/Wh.“ „Ich finde das aber ein sehr entzückendes Gedicht, nicht nur, weil es auf den ersten Moment so seltsam und vielleicht ein bisschen verrückt klingt, sondern es ist eine erstaunliche Mischung von dem, was im Märchen auch vorkommt, nämlich der gehobenen Sprache und der Alltagssprache.“ (**Siegfried Busch:** *Hans-Martin Linde zum 75. Geburtstag*, in: *Windkanal* 2/2005, S. 16-17)

Laut **Nikolaj Tarasov** hat sich Allan Rosenheck „als Komponist von originell unterhaltenden Stücken für Blockflöten einen Namen gemacht. Sein unverkennbarer, kurzweilig amerikanischer Stil ist besonders bei vielen Laienensembles beliebt.“ Ich fragte mich, warum ich noch nie von Rosenheck (geb. 1938) gehört hatte, doch schon bald erfuhr ich aus Tarasovs Interview mit ihm, dass er als Akustiker gearbeitet hatte, 1972 in die Schweiz emigrierte und erst nach seinem Umzug dorthin ernsthaft zu komponieren begann. Was den „amerikanischen Stil“ angeht, so meint Rosenheck, dass „swingende, tonale Bigbandmusik und Musicals ... mich am meisten geprägt haben. Jazzige Rhythmen sind für mich ‚normal‘.“

Er entdeckte die Blockflöte in der Schweiz, wo er von „einer Bekannten, die ein großes Blockflötenensemble leitet“, gefragt wurde, ob er dafür etwas Originales schreiben könne. Bald folgte klassisch Amerikanisches wie die *Wild-west-Suite* für Blockflötenquartett und Percussion und die *Suite en miniature: Aus New Orleans* für Blockflötenquartett. Schließlich gab das *Amsterdam Loeki Stardust Quartet* ein Werk bei ihm in Auftrag – ein sicheres Zeichen, dass er „es geschafft“ hatte.¹ Er schätzt sich glücklich, dass er in Europa mit seinen Kompositionen „ein Exot“ war und ist. (**Nikolaj Tarasov:** *Allan Rosenheck: Musik im amerikanischen Stil*, in: *Windkanal* 2/2005, S. 22-25)

Als im Dezember 2003 an ihrer Musikhochschule in Den Haag ein Steve-Reich-Festival stattfinden sollte, stellte **Reine-Marie Verhagen** fest, dass Reich gar nichts für die Blockflöte geschrieben hatte. So wagte sie sich mit ihren Schülern an ein faszinierendes Projekt. Sie wählten *Vermont Counterpoint* (1982), ein Werk für verstärkte Flöte/Piccolo/Altflöte und Tonband mit 10 zuvor aufgenommenen „Schichten“ ebendieser Instrumente, und arrangierte es als Blockflötenstück für einen Solisten und 11-köpfiges Ensemble. Sie geht kurz auf die Probleme beim Arrangieren und Einstudieren ein. Eine veröffentlichte Fassung des Arrangements ist „in Planung“. (**Reine-Marie Verhagen:** *Steve Reich für Blockflöte?*, in: *Windkanal* 2/2005, S. 14-15)

Anthony Rowland-Jones bot sich die Gelegenheit, Nicholas Marshall direkt nach der ersten Aufführung seiner Blockflötensonate (heutzutage eine Seltenheit) zu interviewen. Unumwunden gibt Marshall zu: „Ich denke, dass die Blockflöte sich ihrer Natur nach für anspruchlose Musik eignet, und moderne Werke dieser Art sind reichlich vorhanden. Darüber hinaus erschweren ihre geringen dynamischen Möglichkeiten das expressive Komponieren. Ich wollte mich der Herausforderung stellen, ein durchaus längeres Stück zu schreiben, das nicht dem anspruchslosen Typus entsprach und das von den größeren

Ausdrucksmöglichkeiten Gebrauch machte, die aus der Kombination der Blockflöte mit einem Klavier entstanden.“ Marshall kannte keine anderen Werke für Blockflöte und Klavier außer der *Sonatine* von Lennox Berkeley, bei dem er studierte. Er „hörte“ einfach „vor dem Komponieren dieser Sonate eine Menge zeitgenössischer Blockflötenmusik von verschiedenen, zumal britischen Komponisten.“ Moderne Spieltechniken? Noch nicht. (**Anthony Rowland-Jones**: *Interview: Nicholas Marshall*, in: *The Recorder Magazine*, Jg. 25, Nr. 4, Winter 2005, S. 125)

Übersetzung: D. Presse-Requardt

ANMERKUNGEN

¹ Da dieser Aufsatz ein Nachdruck ist, hat Tibia Lasockis Ausführungen so übernommen, wie sie im *American Recorder* erschienen sind. Es sei hier aber darauf hingewiesen, dass Rosenheck in dem genannten Interview nicht von einem Auftragswerk berichtet, das das *Amsterdam Loeki Stardust Quartet* bei ihm bestellt hat. Er schreibt lediglich, dass er sich das wünscht: „...

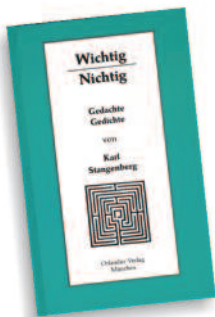
würde mich schon freuen, wenn das Amsterdam Loeki Stardust Quartet käme und ein ambitioniertes Werk bei mir bestellen würde ...“

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 Besprechung möchte der Autor sich bedanken bei Sabine Haase-Moeck und der Firma Moeck Musikinstrumente und Verlag, Hans Maria Kneihns 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, Thiemo Wind und den Kollegen in der William und 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 übersehen hat. Die meisten Artikel sind dem Leser über Bibliotheken zugänglich – sie sind entweder direkt in großen Musikbibliotheken oder bei örtlichen Bibliotheken über Fernleihe erhältlich. □

FÜR KENNER UND LIEBHABER: BÜCHER VON KARL STANGENBERG



Wichtig Nichtig
Gedachte Gedichte von
K. Stangenberg • 12 x 19 cm
106 Seiten • Preis € 12,50
ISBN 978-3-936237-09-3

*Im Anfang war die Flöte
ein Hauch aus Gottes Mund
es folgte dann die Sprache
sodann der Farben Bunt.*

*Als alles dies vollendet
erklang die Melodie
schon drahtlos sie gesendet
im Ton der Elegie.*

(Aus "Wichtig Nichtig")



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

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

Summaries for our English Readers

Ernst Kubitschek

The Tonguing Technique in The Early Baroque Era

The author attempts to make practical sense of the articulation syllables which are diversely interpreted and found usually in Italian treatises from 16th and 17th centuries. The description from the sources is compared to the method actually used when teaching. It becomes clear that most of the sources of the texts were more like a summary in the style of a handbook, rather than methods which lend themselves to use in practice when teaching the techniques.

The syllable sequence “re-de” is problematic as it can be construed either as a simple tonguing technique dividing two tones or as double tonguing. The crux is that, according to the context, a repeatedly elongated “r” can be produced either with the tip of the tongue not quite rolled, at the front, immediately behind the front teeth or it can be produced at the back of the throat.

Translation: A. Meyke

Josef Wagner

The “Fiauti d’Echo” in Johann Sebastian Bach’s Fourth Brandenburg Concerto (BWV 1049). A Topical and Critical Overview of Current Research

To this day, research has been unable to identify beyond any doubt, Bach’s “Fiauti d’Echo”. Many interesting and captivating approaches have been developed and theories formulated. There is still disagreement about the meaning of Bach’s instrumental details “Fiauti (Flauti) d’Echo” in his autographical dedication score of his fourth Brandenburg concerto of 1721.

Although echo effects were a popular form of movement technique since Renaissance times, there are no instruments which incorporate this addition into their name. In spite of this there were efforts made, to identify the term “Fiauti d’Echo” with a certain type of instrument. Another school of thought which regards these (organological) classification endeavours with some reservation, understands the expression, “Fiauti d’Echo” as an indication of the special

function or the character of the two parts. The essence of both theories are presented in the first part of the article. The discussion explaining movement technique follows in the second half.

Translation: A. Meyke

Peter Thalheimer

Browning – *The Leaves Be Green* – Compositions on an Old English Folksong

Between the 15th and 17th centuries, folksongs, chorals and dances often served as the basis for polyphonic compositions. A few melodies proved so popular that they were repeatedly used for a considerable period of time. Examples are *La Spagna*, *T’Andernaken*, *In Nomine*, *L’Homme arme* and *Ein fröhlich Wesen*.

Compositions which are based on the same cantus firmus are particularly interesting for the repertoire of contemporary ensembles, as they allow themselves to be easily classified into groups of similar content. The majority are also of above average musical quality. In this article, the author presents all the versions of *The Leaves Be Green* that he knows of without any claim to their entirety. He also refers to a modern Browning composition by Hans-Martin Linde, which lends itself well to being performed in combination with works from the time around 1600.

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).

Verena Vogt

Steinzeitliche Knochenflöten – ein neuer Fund

Der Tübinger Archäologe Professor Nicholas J. Conard, Ph. D. machte im vergangenen Jahr gemeinsam mit seinem Grabungsteam in der Höhle *Hohle Fels* im Aichtal (20 km westlich von Ulm) einen sensationellen Fund.¹

Die Wissenschaftler entdeckten 12 zusammengehörige Knochenfragmente. In langer Kleinarbeit fügten sie die Einzelteile zu einem 21,8 cm langen dünnen Rohr zusammen. Es hat einen Durchmesser von 8 mm und fünf Löcher – eine fast vollständig erhaltene Knochenflöte!

An einem Ende des Instruments deuten zwei tiefe V-förmige Kerben auf eine Anblasvorrichtung hin. Das Instrument ist das bisher vollständigste aller entdeckten Musikinstrumente in den Schwäbischen Höhlen und wurde aus einem Flügelknochen (Speiche) eines Gänsegeiers (*Gyps fulvus*) gefertigt. Aufgrund der großen Flügelspannweite dieser Tiere (zwischen 230 und 265 cm) eignen sich diese Knochen besonders für lange Flöten.

Der Fund ist in einem ausgezeichneten Erhaltungszustand und lässt deutlich erkennen, wie diese Flöte hergestellt wurde. Mit einem Feuersteinmesser wurden die Knochenenden eingeritzt und abgebrochen. Im Unterschied zu vielen jüngeren Funden wurden die Löcher nicht gebohrt, sondern mit einem Stichel flach eingeschnitten und geschabt.

Aufgrund vorhandener Tierknochen und Abfälle von Steinbearbeitungen lässt sich der Fund auf ein Alter von ca. 35.000–40.000 Jahren bestimmen. Die Entstehungszeit der Flöte fällt



Der Nachbau der Knochenflöte von Wulf Hein.

Foto: Wulf Hein

somit in die jüngere Altsteinzeit. Die Archäologen ordnen die Funde der Kultur des Aurignacien zu. Diese Flöte aus der Höhle *Hohle Fels* gilt als die bisher älteste Knochenflöte und damit das älteste Musikinstrument der Welt. Gleichzeitig werden durch diese Entdeckung auch die ersten Musiker auf Erden belegt.

Besonders interessant für die Archäologen ist, dass der Fund nur ca. 70 cm vom Fundort der sogenannten *Venus vom Hohle Fels*² (aus der Zeit zwischen 40.000 und 35.000 v. Chr.) gemacht wurde, die im Mai dieses Jahres große Aufmerksamkeit in der internationalen Presse erlangte. Weitere Ausgrabungen in der Höhle *Hohle Fels* (Schelklingen) erbrachten zwei kleine Elfenbeinfragmente, die aber nicht zu dem gleichen Instrument gehören, wie Untersuchungen zeigten. Auch in der *Vogelherd*-Höhle (25 km nordöstlich von Ulm) wurde ein Bruchstück aus Elfenbein gefunden, das ebenfalls auf ein Alter von über 35.000 Jahren geschätzt wird. Frühere Funde in Österreich und Südfrankreich, sowie die bei Tübinger Grabungen in der Zeit von 1995 bis 2004 entdeckten drei Flöten aus der *Geißenklösterle*-Höhle (17 km westlich von Ulm) stammen auch aus dem

Aurignacien, und wurden bisher auf ein Alter von ca. 35.000 Jahren datiert. Darüber wurde in Tübingen im Jahr 2005 berichtet.³

Um den wertvollen Fund nicht zu zerstören, mußte auf das Anblasen des Instruments verzichtet werden. Der Archäotechniker Wulf Hein⁴ hat versucht, dieses Instrument nachzuschnitzen. Da ein Gänsegeierknochen nicht zu beschaffen war, mußte er auf einen Knochen eines Andenkondors zurückgreifen. Dessen Innendurchmesser ist größer. Daher weist der Nachbau eine weitere Mensur auf und klingt somit etwas tiefer und „hohler“. Durch die fünf Grifflöcher kann die Tonhöhe verändert werden. Einen Klangeindruck dieses Nachbauinstrumentes findet man unter <http://science.orf.at/science/news/156131>, bzw. http://static2.orf.at/vietnam2/files/science/200926/HF-floete1_forall_Hein_OC1_72262.wav.

Die Flöten aus den Höhlen der Schwäbischen Alb können auf der großen Landesausstellung

in Stuttgart besichtigt werden. Die Ausstellung *Eiszeit – Kunst und Kultur* läuft vom 18. September 2009 bis zum 10. Januar 2010 im Kunstgebäude Stuttgart, Schlossplatz 2. Es wird ein umfangreiches, sehr informatives Ausstellungsbegleitbuch geben, auch für Kinder gibt es ein anschauliches Heft mit vielen Bildern, Geschichten und Bastelvorschlägen. Weitere Informationen unter www.eiszeit-2009.de.

ANMERKUNGEN

¹ Pressemitteilung der Eberhard Karls Universität Tübingen unter <http://www.uni-tuebingen.de/aktuell/newsfullview-aktuell/article/frueheste-muiktradition-in-suedwestdeutschland-nachgewiesen.html> vom 24.06.2009.

² Eine der ältesten bisher gefundenen Frauenstatuetten, näheres unter <http://www.uni-tuebingen.de/uni/qvo/highlights/h72-venus.html>.

³ Miranda Voss: Die Geißenklösterle-Flöten – bisher älteste Zeugnisse menschlichen Musizierens, in: TIBIA 3/2005, S. 516-521.

⁴ Weitere Informationen zu den Arbeiten von Wulf Hein finden sich unter <http://www.archaeo-technik.de/>. □



R.K. EHLERT

Blockflöten

des Hochbarock und
der Renaissance

Meisterwerkstatt
für Blockflötenbau

Gartenkamp 6
D-29229 Celle

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

www.ehlert-blockfloeten.de



Michael Krones, Vorstandsvorsitzender der ERTA Deutschland

Ein Jahr ist vergangen, seit der neue Vorstand der deutschen Sektion der European Recorder Teachers Association (ERTA) seine Arbeit aufgenommen hat. Inés Zimmermann sprach mit Michael Krones, der den Vorsitz führt, sich jedoch als primus inter pares fühlt und mit seinem sechsköpfigen Vorstand, der zur Zeit sogar noch durch ein weiteres Mitglied verstärkt wird, sehr zufrieden ist:

Michael Krones: Wir sind ein Superteam und haben bereits ein wichtiges Ziel erreicht, das wir uns gesteckt hatten. Bis 2012 stehen die Tagungsorte und programmatischen Schwerpunkte unserer Kongresse bereits fest. Außerdem wird der Kongress immer am letzten Wochenende im September stattfinden, was die Planung für unsere Mitglieder erleichtert.

Inés Zimmermann: Was sind die Themen der nächsten Kongresse?

2010 wird der ERTA-Kongress in Hamburg stattfinden und sich mit der Musik der Hanse beschäftigen. 2011 steht „Neue Musik“ in Trossingen auf dem Programm. Über die immer intensiver werdende Zusammenarbeit mit der *Bundesakademie für musikalische Jugendbildung Trossingen* sind wir sehr glücklich. Der Kongress 2012 wird unter dem Motto „Renaissancemusik“ stehen.

Wie viele Mitglieder hat die ERTA?

Unser Verein hat im Moment 600 Mitglieder. Wenn jeder Blockflötenlehrer in Deutschland Mitglied werden würde, hätten wir unser Ziel erreicht. Nur eine starke Gemeinschaft kann eine Stütze für jeden sein. Eine starke ERTA mit einem gut funktionierenden Netzwerk, Regionaltreffen und einem jährlichem Kongress kann die Arbeit eines jeden Pädagogen erleichtern, bereichern und neue Impulse setzen. Mitgliederzuwachs ist das natürliche Bestreben

eines jeden Vereins, denn dadurch werden wir noch stärker und kompetenter. Die Kapazitäten der ERTA sind noch nicht ausgeschöpft, und ich freue mich über jedes neue Mitglied im Verein!

Wir wenden uns aber nicht nur an Blockflötenlehrer aller Bildungseinrichtungen, sondern auch an Blockflötenstudierende, Laien und Schüler. Darum arbeiten wir in unseren Kongressen immer auf drei Ebenen: die erste beschäftigt sich mit Weiterbildungsangeboten für die professionellen Kollegen, die zweite bietet den enthusiastischen Laien eine Plattform und die dritte möchte unseren Nachwuchs, die Musikschüler betreuen. Schließlich sind wir Pädagogen nichts ohne unsere Schüler.

Wie ist die Resonanz?

Sehr gut. Es freut mich natürlich, dass bei den Veranstaltungen das Teilnehmer-Limit bereits Monate im voraus erreicht ist. Ein besseres Qualitätsmerkmal kann man sich kaum vorstellen.

Wann und wie sind Sie das erste Mal auf die ERTA aufmerksam geworden?

Ich bin während meiner Studienzeit vor rund 15 Jahren Mitglied der ERTA geworden. Für mich war es damals wie heute wichtig, dass ich als Blockflötist und Musikpädagoge meinem Berufsverband angehöre. Ich bin ebenfalls

Mitglied im Tonkünstlerverband (DTKV). Die Initialzündung mehr als nur ein Mitglied zu sein, kam, was mich betrifft, im letzten Jahr beim Kongress in Dinkelsbühl.

Ich finde, dass man sehr davon profitiert, für eine bestimmte Zeit Verantwortung zu übernehmen und Flagge zu zeigen. Im Moment investiere ich wöchentlich bis zu 15 Stunden meiner Freizeit.

Wir sind gerade dabei, unseren Internetauftritt zu modernisieren und der ERTA ein wiedererkennbares Design für Logo und Plakate zu geben. Außerdem wollen wir die Kommunikation zwischen den Mitgliedern verbessern und den Wert unserer Organisation im allgemeinen Bewusstsein auch bei Nichtmitgliedern besser verankern.

Wie steht die große ERTA (Lehrervereinigung) zur kleinen ERPS (Spielervereinigung)?

Das ist lustig, dass Sie das fragen. Ich war gerade in Bremen, um mit Dörte Nienstedt und Annette John zu sprechen. Es war ein sehr gutes Gespräch. Wir haben viele Gemeinsamkeiten festgestellt und wollen in Zukunft intensiv zusammenarbeiten. Auch das ist eine neue Entwicklung, die mich sehr freut.

Könnte man beide Vereine fusionieren?

Trotz vieler Gemeinsamkeiten gibt es auch Unterschiede. Die ERTA e.V. ist in erster Linie der Verein für alle Blockflötenpädagogen, aber Spieler, Studierende, Blockflötenbauer, Komponisten und Liebhaber sind auch hier herzlich willkommen. Pädagogen finden in der ERTA ein Forum des Austausches, können sich vernetzen, ihre Erfahrungen mitteilen und sich auch für bestimmte Neuerungen in der Musikwelt „fit“ halten. Alle anderen Mitglieder profitieren ebenfalls durch diesen Wissensaustausch auf Symposien und tragen im Gegenzug durch die andere Sicht auf das Instrument fruchtbar zur Diskussion bei. Somit bewirkt unser Verein, dass wir das Niveau unseres Instrumen-

tes und das Wissen darüber erhöhen. Was für die ERTA wie die ERPS gleichermaßen wichtig ist.

Hat die ERTA eine politische oder gewerkschaftliche Komponente?

Nein, die ERTA ist und bleibt politisch und gewerkschaftlich unabhängig. Natürlich machen mir die schlechten Arbeitsbedingungen meiner Musikerkollegen in allen Instrumentalfächern Sorge. Eine TVÖD-Stelle an einer Musikschule zu erhalten, ist heute nicht die Regel: In allen Bereichen werden Honorarverträge mit den Pädagogen geschlossen, die im Vergleich zu einer Festanstellung mit vielen Nachteilen verbunden sind. Auch in diesem Bereich ist die Kommunikation zwischen den Mitgliedern wichtig, um gemeinsam über Lösungsmöglichkeiten nachzudenken. Aber die ERTA lässt sich weder von Parteien noch anderen Organisationen vereinnahmen.

Machen Ihnen die weiter sinkenden Studienzahlen der Blockflötenstudenten Sorgen? Wie sehen Sie die Zukunft Ihrer Mitglieder?

Selbstverständlich überlegt sich der informierte Nachwuchs, wie seine Aussichten nach dem Studium sind und kommt zu einem durchaus negativen Ergebnis, was die rückläufigen Studentenzahlen erklärt. Hinzu kommt der Wandel in unserem Berufsbild, der durch viele Faktoren im Bildungswesen (12-jähriges Abitur, OGATA= offener Ganztags) verursacht wird. Da bleibt das viel gelobte Musizieren oft auf der Strecke, weil die Kinder und Jugendlichen keine Zeit mehr dafür haben, und das, obwohl wir oft nachlesen können, wie wichtig eine musikalische Betätigung für unsere Kinder und Jugendlichen ist.

Lichtblicke sind Projekte wie z. B. *JEKI-Jedem Kind ein Instrument* die auf der einen Seite musizierende Kinder und auf der anderen Seite hoffentlich Arbeitsplätze für Instrumentalpädagogen gewährleisten. Eine langfristige Prognose für das Instrument und unsere Mitglieder

Blockfloetenshop.de
... das Blockflötenparadies

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

Zubehör
CDs
...



Ich berate Sie gerne!

Silke Kunath

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!

kann ich nicht abgeben. Viele Faktoren werden von der Kommunal- und Landespolitik bestimmt und deren „Marschrichtungen“ können ja bekanntlicherweise mit jeder Legislaturperiode geändert werden.

Welche Projekte der ERTA liegen ihnen besonders am Herzen?

Die Kooperation mit der Bundesakademie in Trossingen, mit der wir Fortbildungsmöglichkeiten für unsere Mitglieder schaffen, und das Ausbauen der Regionaltreffen.

Was wünschen Sie sich von der ERTA?

Ich wünsche mir von der ERTA und ihren Mitgliedern, dass die Möglichkeiten des Informationsaustausches genutzt und die Ergebnisse daraus umgesetzt werden.

Herzlichen Dank für das Gespräch und viel Erfolg bei Ihrer ehrenamtlichen Tätigkeit! □

Personelle Änderungen im ERTA-Vorstand

Da Gudrun Köhler wieder genesen ist, hat sie das Amt der Geschäftsführung, das Annette Bock kommissarisch während ihrer Krankheit innehatte, wieder übernommen. Annette Bock bleibt weiterhin für die Öffentlichkeitsarbeit zuständig. Christiane Findel ist von ihrem Amt zurückgetreten, steht aber dem Vorstand weiterhin beratend für den Kongress 2012 zur Verfügung.

Die Aufgabenverteilung im Vorstand sieht nun wie folgt aus:

Michael Krones: Präsident, Gesamtkoordination
Gisela Wassermann: Vizepräsidentin, Instrumentenfond, Ansprechpartnerin für Blockflötenorchester

Gudrun Köhler (o. Abb.): Geschäftsführung, Ansprechpartnerin außerordentliche Mitglieder (Firmen)

Heike Rossmannith: Kasse, Mitgliederverwaltung

Annette Bock: Öffentlichkeitsarbeit

Beate Temper: Jugend musiziert

Kent Pegler: Regionaltreffen



Michael Krones



Gisela Wassermann



Heike Rossmannith



Annette Bock



Beate Temper



Kent Pegler

Von der ERTA-Österreich erreichte uns folgender Beitrag:

Musik für Csakan – die Blockflöte im Biedermeier

13. Österreichischer ERTA-Kongress

Der 13. Kongress der ERTA-Österreich vom 1.–3. Mai 2009 im nur etwa 15 km nördlich der Bundeshauptstadt gelegenen Klosterneuburg stand ganz im Zeichen jener Blockflöte, die in der Salonmusik des Biedermeier ihre Hochblüte erlebte, dem Csakan.

Dass sich eine tiefgehende Beschäftigung mit Randbereichen, in denen die Blockflöte scheinbar völlig verschwunden und tot geglaubt war, nicht nur lohnt, sondern geradezu eine Notwendigkeit darstellt, zeigten Vorträge, Workshops und Konzerte zahlreicher mit dieser Thematik befasster Experten auf eindrucksvolle Weise.

Die Präsentation des Einführungsvortrages „Csakan – Rückblick und Ausblick“ von Peter Thalheimer und Nikolaj Tarasov übernahm zur Gänze Nikolaj Tarasov, da Prof. Thalheimer aus gesundheitlichen Gründen leider nicht persönlich vor Ort sein konnte, und er hatte eine große Überraschung im Gepäck: Gemeinsam mit Bernhard Mollenhauer präsentierte er den Prototyp eines Csakans nach Johann Ziegler (Wien um 1830), der in Bälde zum Sortiment des Instrumentenangebotes der Firma Mollenhauer zählen wird und von jedermann käuflich erworben werden kann. Beim abendlichen Konzert des Kammertrios Linz-Wien mit Nik Tarasov als Gast konnte man sich im Augustinersaal des Stiftes Klosterneuburg auch in Konzertatmosphäre vom intimen Klang dieses wunderbaren Instrumentes verzaubern lassen.

Siri Rovatkay-Sohns, Helmut Schaller, Wolfgang Jungwirth und Nik Tarasov hießen die Dozenten von Workshops, in denen aktiv Literatur zum Thema vorgestellt und erarbeitet wurde. Völliges Eintauchen in die Welt des Biedermeier ermöglichten mit außergewöhnlicher Authentizität Siri Rovatkay-Sohns (Csa-

kan) und Lajos Rovatkay (Tafelklavier) bei ihrem Konzertabend.

Umrahmt wurde der Kongress von einem Eröffnungskonzert mit Beiträgen aus den niederösterreichischen Musikschulen und einem Diskussionsforum, in dem offene Fragen geklärt und Perspektiven erläutert wurden, sowie einem abschließendem Konzert der Workshopsteilnehmer. Die „Wiener Flötenwerkstatt“ und Bernhard Mollenhauer boten die Möglichkeit, Blockflöten verschiedenster Hersteller und auch den „neuen“ Csakan auszuprobieren, Acanthus-Music war mit Daniel Hellbachs Notenmaterial angereist.

Letztendlich gab es auch einen Kontrapunkt zum Thema Csakan: Ein Gesprächskonzert in memoriam H. U. Staeps anlässlich seines 100. Geburtstages, virtuos gestaltet von Sabine Federspieler (Blockflöte) und Paul Koutnik (Klavier).

Ein herzlicher Dank ergeht an alle, die zum Gelingen dieses Kongresses in Klosterneuburg beigetragen haben, allen voran Peter Martin Lackner (Vorsitzender von ERTA-Österreich), der Leiterin der J. G. Albrechtsberger Musikschule Klosterneuburg Ariadne Basili-Canetti und dem gesamten niederösterreichischen Organisationsteam.

Helga Sundl





Moments littéraires

Serie von Ulrich Scheinhammer-Schmid

Erschrockener Erschrecker

Otto Julius Bierbaum besingt den Gott Pan

*Ein alter Faun mit langem, weißem Bocksbart*¹ ist Otto Julius Bierbaum nicht geworden: wenige Monate vor seinem 45. Geburtstag starb der 1865 in Grünberg in Schlesien als Sohn eines Gastwirts und Konditors geborene Autor, Kabarettichter, Zeitschriftenherausgeber und Lebens- sowie Buchkunstspezialist 1910 in Kötzensbroda bei Dresden. Er selber hat seine Herkunft so charakterisiert: *In der väterlichen Familie waren zwei Berufszweige erblich. Ein süßer: die Zuckerbäckerei, und ein saurer: die protestantische Theologie.*²

Nach dem (infolge eines Konkurses des Vaters letztlich abgebrochenen) Studium der Fächer Jura, Philosophie sowie des Chinesischen in Zürich, Leipzig, München und Berlin war er spätestens ab 1887 in den verschiedensten Bereichen schriftstellerischer Tätigkeit aktiv: er gründete Zeitschriften und war als Redakteur tätig (beides meist jeweils nur für kurze Zeit), schrieb „Cabaret“-Lieder und sammelte *Deutsche Chansons* (1900), verfasste Romane mit barock ausschweifenden Titeln (*Die Freiersfahrten u. Freiersmeinungen des weiberfeindlichen Herrn Pankrazius Graunzer, der Schönen Wissenschaften Doktor, nebst einem Anhang wie schließlich alles ausgelaufen*; Berlin 1896) und ist nicht zuletzt bekannt geblieben durch die erste literarische Schilderung einer Fernreise mit dem Automobil, die auch heute noch höchst amüsant zu lesen ist (*Eine empfindsame Reise im Automobil von Berlin nach Sorrent und zurück an den Rhein*, Berlin 1903). Benzin kaufte man damals noch in der Apotheke und selbstverständlich reiste der Lebenskünstler Bierbaum mit einem Chauffeur und dazu – mit seiner italienischen Gattin Gemma: *Viel Chan-*

*cen auf einmal! Erstens mit seiner Frau und zweitens mit einer Italienerin nach Italien zu fahren.*³

Für die Buchkunst und Literaturförderung im Jugendstil spielte Bierbaum eine kaum zu überschätzende Rolle: 1895 übernahm er, zusammen mit dem Kunsthistoriker Julius Meier-Gräfe und anderen, die Redaktion der Kulturzeitschrift „Pan“ – allein das schon ein Grund, sich mit dem antiken Hirtengott und seinem Umfeld aus Faunen und Nymphen zu beschäftigen. Im Gefolge von Nietzsches Aufwertung des rauschhaft-kreativen Gottes Dionysos erlebt auch Pan seine Auferstehung;⁴ seine Stunde ist der von Nietzsche beschworene „große Mittag“, die *heimliche feierliche Stunde, wo kein Hirt* [aus Angst vor dem Schrecken, den Pan zu verbreiten vermag] *seine Flöte bläst*“, die Tageszeit, *da der Mensch auf der Mitte seiner Bahn steht zwischen Thier und Übermensch.*⁵

Otto Julius Bierbaum hat eine ganze Reihe seiner Werke dem bocksfüßigen Hirtengott und der Gestalt des Fauns gewidmet: neben dem eher humoristisch-wortspielerischen Erzählgedicht *Pans Flucht* ist noch der eingangs zitierte *Faunsmonolog* des alten, *Bündelflöte* [=Syrinx oder Panflöte] blasenden und Ruhe suchenden Lebensgenießers zu nennen,⁶ während das *Faunsflötenlied* in der Figur des Pan den ganzen Weltenlauf verkörpert sieht:

*Ich glaube an den großen Pan,
Den heiter heiligen Werdegeist;
Sein Herzschlag ist der Weltentakt,
In dem die Sonnenfülle kreist.*

*Es wird und stirbt und stirbt und wird,
Kein Ende und kein Anbeginn.
Sing, Flöte, dein Gebet der Lust!
Das ist des Lebens heiliger Sinn.*

Einer besonderen Erläuterung wert ist schließlich in *Pans Flucht* auch die Widmung: Felix Mottl (1856–1911), Komponist und Dirigent, war mit größtem Erfolg ab 1880 als Hofkapellmeister in Karlsruhe und ab 1904 in München tätig; zahlreiche Gastdirigate führten ihn bis nach New York und Petersburg, aber auch häufig nach Bayreuth, wo er eng mit Cosima Wagner befreundet war.⁷

1898 hatte er in Karlsruhe die Oper *Der Lobentanz* des Münchner Komponisten Ludwig Thuille uraufgeführt, die auf einem 1895 veröffentlichten Bühnenspiel von Otto Julius Bierbaum basierte.⁸ Bierbaum war, zusammen mit Thuille, bei den Schlußproben und der Premiere anwesend und erlebte so den Erfolg des Werks mit.⁹ Aus der Bekanntschaft und später Freundschaft entwickelte sich Mottls Bereitschaft, Bierbaums Ballettlibretto *Pan im Busch* zu vertonen. Die Presse bescheinigte, er habe eine *durch die Pikanterie ihrer Rhythmen und Klangmischungen recht unmittelbar wirkende Musik* komponiert.¹⁰

Bierbaums Libretto greift einen Gedanken auf, den er bereits 1896 in der Erzählung *Pan und die Geheimräte* als Grundgedanken verwendet hatte: der Gott erscheint in der bürgerlichen Welt der Spießer und prallt unausweichlich mit deren Prinzipien zusammen.¹¹ In der Erzählung mündet die Entdeckung des großen Gottes in der Gründung eines Vereins, dessen Mitglieder, die Geheimräte, als *königliche Beamte und Autoritäten* dem zotteligen Naturwesen *wenigstens Hosen anziehen* und der von diesem *Gottungetüm* zu befürchtenden *regellosen Orgie* vorbeugen wollen, indem sie einen Pan propagieren, *den wir verantworten können*.

Im Ballett dagegen bricht Pan in die munteren Spiele auf einem Schulausflug ein: *Auf einer Waldwiese treffen sich Schüler und Schülerinnen von zwei Pensionaten mit Professor, Gouvernante, Koch und Köchin*. Als der große Pan erscheint, bleibt nur *ein großer Schüler mit einer großen Schülerin* zurück, deren *Liebeszene* Pan mit seiner Flöte begleitet. Als das Paar einschläft, kommt es zu einer großen Apotheose der Liebesgöttin Aphrodite. Der

sich steigende wilde Tanz wird durch *nächtliche Glocken* beendet: Der Professor und die Gouvernante entdecken *voller Empörung das schlafende Paar in liebender Umarmung*, aber *da alle um Vergebung bitten, wird den Liebenden verziehen*.¹²

Bierbaum selber freilich war in seinen letzten Lebensjahren alles andere als der unzerstörbare mythische Gott; angesichts seiner rastlosen Arbeitsamkeit und seiner gesundheitlichen Probleme mögen ihm manchmal die Schlussverse seines *Faunsmonologs* durch den Kopf gegangen sein:

*Wäre nicht die laute Menschenarbeitsherde,
Wär es wonnevoll, ein alter Faun zu sein.*

Denn der lebt abseits des Weltgetümmels in meditativem Frieden, der seinem Dichter nur als Traumbild beschert war:¹³

Besser

*Dünkt es mir, die leise Flöte blasen, träumen,
Aus dem grünen Gras zum blauen Himmel
blicken.*

ANMERKUNGEN

¹ Otto Julius Bierbaum: *Faunsmonolog*, in: ders.: *Irrgarten der Liebe*, Berlin/Leipzig 1901, S. 350–351

² O. J. Bierbaum: *Vita autoris*, zitiert nach: ders.: *Annemargret und die drei Junggesellen. Humoristische Erzählungen*, hg. von Horst Kunze, Köln (Bund-Verlag) 1983, S. 186–193 (Zitat S. 186)

³ O. J. Bierbaum: *Reisegeschichten*, München (Georg Müller) o. J. (Gesammelte Werke, Band 7), S. 241

⁴ Ausführliche Literaturnachweise und eine grundlegende Darstellung der Rolle Pans in der Literatur vor und nach 1900 bei: Wilhelm Kühlmann: *Der Mythos des ganzen Lebens. Zum Pan-Kult in der Versdichtung des Fin de siècle*, in: „Mehr Dionysos als Apoll“. *Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900*, hg. von Achim Aurnhammer und Thomas Pittrof, Frankfurt am Main (Vittorio Klostermann) 2002, S. 363–400

⁵ Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, in: Friedrich Nietzsche: *Werke* in drei Bänden, Bd. 2, hg. von Karl Schlechta, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1997, S. 340

⁶ O. J. Bierbaum: *Faunsflötenlied*, in: *Irrgarten der Liebe* (wie Anm. 1), S. 351 f.

⁷ Frithjof Haas: *Der Magier am Dirigentenpult: Felix Mottl*, Karlsruhe (nfo Verlag) 2006

⁸ O. J. Bierbaum: *Lobetanz. Ein Singspiel*, Berlin (Genossenschaft Pan) 1895

⁹ Haas (wie Anm.7), S. 169

¹⁰ Ebd., S. 207

¹¹ Erstdruck in: *Der bunte Vogel von achtzehnhundert-*

undsiebenundneunzig. Ein Kalenderbuch, Berlin (Schuster und Löffler) 1896

¹² Wiedergabe des Librettos nach Haas (wie Anm. 7), S. 371

¹³ Wie Anm. 1

Pans Flucht

(Herrn Felix Mottl zugeeignet.)

Grün umbuscht und bunt umblüht,
Mittagssonnenüberglüht,
Inselhecksicher sitzt
Pan und schnitzt.

Schnitzt aus Fliederholze sich
Eine Flöte meisterlich;
Und er setzt sie an den Bart
Fliederzart.

Zierlich, sacht,
Und er lacht:
Blas ich damit auf dem See
In der Nacht,
Wird den wackern Dichtern weh
In der Nacht.

Blas ich damit süß am Tage,
Ach!
Weck ich ihnen Dichterklage,
Ach!
Wehe, weh mir armem Pan,
Was ich thu ist mißgethan,
Denn, dieweil ich schlief, indessen
Haben sie es ganz vergessen,
Wie sichs lacht.

Leise flötet er. Das klingt,
Wie wenn zwischen frischem Moose
Ueber Kiesel, glatte große,
Eine helle Quelle springt.
Wie des blauen Flieders Duft
Schwebt dies Tönen durch die Luft,
Voll und lind.

Und die Flöte hört ein Kind,
Das im Busche Blumen brach.
Und es geht dem Klange nach,
Herzgeschwind.

Dachte hier sich ganz allein,
Und nun flötet Einer,
Wer mag dieser Flöter sein?
So wie der kanns Keiner,
Keiner, den sie je gehört;
Ach, sie ist ganz tonbethört,
Und ihr Herz schlägt schnelle.
Sicher, gar ein schöner Mann
Ist, der also flöten kann,
Und ein junger Geselle.

Und sie schürzt sich hoch den Rock,
Folgt dem Klange immer zu,
Busch durch über Stein und Stock;
Nein doch, hu!
Der da flötet ist ein Bock!

Himmel, ach, wie sieht der aus!
Braune Haare, dick und kraus,
Um und um;
Und die Nase, und die Beine,
Die sind krumm!
Hat ein Wackelschwänzchen gar
Und zwei Hörner, wunderbar!
Aber Kleider keine.

Und sie lacht und lacht und lacht,
Bis ihr Thränen rinnen.

Pan ist aus dem Lied erwacht,
Und er flieht von hinnen.
Flieht in tiefste Einsamkeit,
Menschensicher, menschenweit.

Quelle: Otto Julius Bierbaum: *Irrgarten der Liebe*.
Berlin/Leipzig 1901, S. 218-220.

Bücher

Die Launen des Olymp

Der Mythos von Athena, Marsyas und Apoll, hg. von Vinzenz Brinkmann, Katalog Liebieghaus, Frankfurt am Main 2008, Verlag Michael Imhof, 184 S., 106 farbige Abb., brosch., € 22,–

Ausstellungen vergehen – Kataloge bestehen! Dieses Prinzip gilt ganz besonders für den hier vorliegenden, wunderbaren Band über eine inzwischen beendete Schau im Frankfurter Liebieghaus (kein Druckfehler: mit zwei „e“!), dessen vor kurzem neu und glanzvoll eröffnete Skulpturensammlung Werke aus 5000 Jahren und aus den verschiedensten Epochen präsentiert, von der Antike bis zum Klassizismus.

Eines der Hauptstücke dieses durch die Stiftung eines Bürgers, des Textilfabrikanten Heinrich Baron von Liebieg, 1908 in dessen Villa eingerichteten Museums, zeigt einen antiken Aulos, ein Blasinstrument, das zwischen zwei Personen liegt, zwischen der Göttin Athena und dem Satyr Marsyas. Um diese berühmte Gruppe des antiken Bildhauers Myron, einst aufgestellt vor der Westfassade des Parthenontempels auf der Athener Akropolis, hat das Liebieghaus seine erste Ausstellung nach der Neuordnung der Bestände gruppiert. Begleitet wurde sie von einem großformatigen Katalog, dessen vielfältige (Bläser-)Musikbezüge hier eine ausführlichere Würdigung verdienen.

Am Anfang des Katalogs wie des Mythos von der Entstehung der Blasinstrumente bzw. des Aulos (*Ein Mythos in fünf Bildern*) steht ein mehrfacher Schrecken: der Schrecken, der vom Bild der von Athena bestraften Gorgo Medusa ausgeht und die Menschen, die die Gorgo sehen, zu Stein werden lässt. Ihre Enthauptung durch Perseus mit Hilfe der Göttin Athena weckt aber dann die Schrecken des Klagegesangs ihrer Schwestern über diesen Mord und die Reue der Göttin. Die reuige Athena versucht diesen Klageklang mit einem aus Hirschknöcheln geschnitzten Rohr, dem Aulos, festzu-

halten, und daraus folgt das Erschrecken Athenas selbst, als sie ihre beim Blasen des Aulos verzerrten Gesichtszüge im Wasser gespiegelt sieht.

Als sie entsetzt das Blasrohr fortwirft, steht schon der Silen bzw. Satyr Marsyas bereit, das musikalische Instrument aufzugreifen und zur Perfektion zu entwickeln. Damit gerät er allerdings, ohne es zu ahnen, in eine mythisch-philosophische Debatte: den ethischen Diskurs zwischen dem „rauschhaften Charakter“ des Blasinstruments und den Kräften des Saitenspiels, das zusammen mit der Stimme allein imstande sein soll, den Intellekt zu fördern. Für letzteres steht der Gott Apoll, der in einem (unfair ausgetragenen) Wettstreit mit Marsyas siegt und dem Unterlegenen in grausiger Weise die Haut abziehen lässt.

Der Katalog erzählt diese Schreckensgeschichte mit vielen eindrucksvollen Originalbildern aus der antiken Kunst, verfolgt das Thema aber auch bis zu seiner Neubelebung in *Renaissance und Barock* (Jochen Sander), die in Tizians berühmtem Gemälde von der Schindung des Marsyas ihren Gipfelpunkt findet (vgl. Tibia 3/99).

Die Sonderstellung der *Athena-Marsyas-Gruppe* des Myron, heute ein (1909 aus Rom erworbenes) Glanzstück des Liebieghauses, arbeitet Vinzenz Brinkmann, der schon den Mythos vorstellte, im Vergleich mit anderen antiken Statuen anschaulich heraus, während sich Gabriele Kaminski im folgenden Teil (*Göttergefühle*) dem „zornigen Gott: Apoll als Rächer“ widmet. Sie enthüllt, ebenso wie Susanne Muth (*Ein anderer Blick auf die Gewalt. Wie fremd uns antike Darstellungen von Leid und Gewalt eigentlich sind*) die dunkle Seite der olympischen Götter, speziell des „Lichtgotts“ Apoll, der, zusammen mit seiner Schwester Artemis oder alleine, grausame Racheaktionen in Szene setzt: Laokoon und





Der Radiosender für Freunde der Blockflöte

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

Niobe sind nur zwei exemplarische Opfer seines Zorns, deren künstlerische Gestaltungen freilich von höchster kunstgeschichtlicher Bedeutung sind.

Der letzte Teil des Bands geht weit über die kunstgeschichtliche Perspektive hinaus (*Die Griechen machen Musik. Der Klang der Antike*). Er befasst sich zunächst in einem äußerst informativen Beitrag von Stefan Hagel (*Apoll und Marsyas – Klang im Wettstreit*) mit den Bildquellen, den erhaltenen Instrumentenfragmenten (v. a. des Aulos) und den Rekonstruktionen sowie mit der „reichhaltigen musiktheoretischen Fachschriftstellerei [der Griechen] bis zurück ins 4. Jh. v. Chr.“ – erstaunlich die Mitteilung, dass der Aulos um 400 v. Chr. bereits als „enorm teures“ Profi-Instrument mit einem „Mechanismus“ zur Erweiterung des Tonumfangs ausgestattet wurde! Egbert Pöhlmann stellt anschließend *Die antiken Notentexte* vor, deren 62 erhaltene und bisher erschlossene Fragmente eine Trennung von Vokal- und Instrumentalnotation erkennen lassen.

Den Schlusspunkt setzt schließlich Clemens Schmidlin mit seiner Untersuchung *Nietzsche, Sokrates und Odysseus im Gefolge des Dionysos*. Aus ihr erfährt man mit Überraschung, dass die Peitsche auf dem berühmten Foto von 1882, das Nietzsche zusammen mit Paul Rée und Lou Andreas-Salome darstellt, nicht etwa daran erinnert, dass man die Peitsche nicht vergessen solle, wenn man zum Weibe geht. An der Peitsche ist vielmehr, Lous Zeugnis zufolge, ein auf der (technisch nicht besonders geglückten)

Aufnahme kaum identifizierbarer Fliederzweig befestigt. Das soll auf den Namen des Flieders als Syringe oder auch „Pfeifenbaum“ verweisen, der wiederum über das Pansinstrument Syrinx zur Sphäre des Dionysos in enger Beziehung steht. Ausführlich dokumentiert Schmidlin den altphilologischen Streit um Dionysos, der sich aus Nietzsches Darstellung *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* (1872) ergab.

Dieses großartige Bilder- und Textbuch hält aber für Holzbläser nicht nur die Einsicht bereit, dass sie gefährlich leben und sich möglichst nicht in einen Streit mit Saiteninstrumentalisten einlassen sollen, sondern auch die spezielle Weisheit, dass schon die antiken Musiker die kleinen Bosheiten zwischen den Instrumentengruppen schätzten: „Einem Aulosspieler blasen die Götter keinen Verstand ein: Nein, denn wenn man bläst, fliegt der Verstand schon heraus.“

(Zu bestellen unter www.liebieghaus.de, wobei das doppelte „ie“ zu beachten ist!)

Ulrich Scheinhammer-Schmid

Douglas MacMillan: The Recorder in the Nineteenth Century

Mytholmroyd 2008, Ruxbury Publications, ISBN 978-1-904846-33-8


Dies ist die Druckfassung einer Dissertation der University of Surrey (England) von Douglas MacMillan mit dem Titel *The Recorder 1800–1905* aus dem Jahr 2005. Den Hauptteil bildet ein Verzeichnis von erhaltenen Blockflöten, deren Entstehung der Verfasser auf das 19. Jahrhundert ansetzt. Weiter enthält die Theses Betrachtungen zu verschiedenen Instrumententypen des 19. Jahrhunderts und zur Wiederentdeckung der Blockflöte im 20. Jahrhundert. Die Thematik umfasst also Gebiete, in denen es noch zahlreiche Details zu erforschen gibt.

Das Instrumentenverzeichnis enthält 147 Exemplare, geordnet in vier Serien: signierte und unsignierte Blockflöten, Instrumente aus der Übergangszeit vom 18. zum 19. Jahrhundert und als vierte Serie den heterogenen Rest.


Als Basis für das Verzeichnis dienten meist die Sammlungskataloge von Museen, allerdings ohne dass diese irgendwo konkret aufgelistet wurden. Um MacMillans Quellen zu finden, muss man gründlich recherchieren, vor allem bei den Sammlungen, zu denen es mehrere Kataloge gibt, wie z. B. beim Museo Castello Sforzesco Milano. Offensichtlich falsche Angaben wurden aus den Katalogen kritiklos übernommen, z. B. bei N 55: Eine 715 mm lange Flöte kann niemals den Grundton d¹ haben. Auch bei der Terminologie kommt der Leser ins Stocken: Ist wirklich jede a¹-Flöte eine *Third Flute*, jede d²-Flöte eine *Sixth Flute* und jede d¹-Flöte eine *Voice Flute*, insbesondere im 19. Jahrhundert? Die Information über Klappen ist auf die Anzahl beschränkt, wobei nicht zwischen offenen und geschlossenen Klappen unterschieden wird. Damit bleibt das Kriterium „Klappen“ für den Leser wenig aussagekräftig. Gelegentlich kommt es zu Fehlzuweisungen, so stammt z. B. N 21 (Kruspe, Erfurt) sicher aus dem 20. Jahrhundert. Schlimmer noch: We-

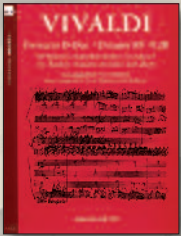
sentliche Aspekte bei richtig eingeordneten Instrumenten werden nicht erwähnt, so z. B. die Bedeutung der Mahillon-Kopie (N 31) des verlorenen originalen Sopraninos zum Nürnberger Kynsecker-Satz. Wesentliche Zuordnungskriterien, wie z. B. die äußere Form der Instrumente, werden nicht in angemessener Weise berücksichtigt. Kunterbunt gemischt erscheinen deshalb z. B. originäre Instrumente des 19. Jahrhunderts mit Nachschöpfungen von Renaissanceflöten. Zum Instrumentenverzeichnis muss deshalb leider festgestellt werden, dass es dem Verfasser nicht gelungen ist, sein Material sinnvoll zu ordnen und angemessen zu beschreiben.

Das Literaturverzeichnis besteht aus 20 Titeln, davon stammen fünf vom Verfasser. Darüber hinaus finden sich noch manche Quellenangaben in den Fußnoten. Wesentliche Veröffentlichungen, die nicht in englischer Sprache verfasst wurden, blieben unberücksichtigt, so z. B. der Kirnbauer-Katalog (Nürnberg), der Kata-




Heinrichshofen's Verlag & Noetzel Edition







Antonio Vivaldi
Concerto D-Dur RV 312R
für Flautino (Sopranblockflöte) und Continuo
(J. Cassinol / A. Napolitano-Dardenne),
Partitur und Stimme
N 4498 € 12,50



Marcel De Backer
Musikalische Erzählungen
für Melodieinstrument (Sopranblockflöte, Querflöte, Oboe, Violine) und Klavier, bearbeitet von Peter Pieters, herausgegeben von Bart Spanhove,
Partitur und Stimme
N 2688 € 9,90



Werner Heider
X Aphorismen
für Querflöte solo
Joloskarande
für Altquerflöte solo
N 2676 € 7,90



Hans Joachim Teschner
Flötenclub
für 3 Altblockflöten oder Querflöten,
Spielpartitur
N 2690 € 9,90

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

log der Zimmermann-Sammlung Düren (jetzt Beethoven-Haus Bonn), der Heyde-Katalog der Instrumente im Händel-Haus Halle und der Lazzari-Katalog zur Ausstellung in Bologna 2001. Vor der Benutzung muss der Leser also den Text von MacMillan zuerst einmal updaten.

Eine weitere Einschränkung der Ergebnisse dieser Untersuchung wurde vorprogrammiert durch MacMillans Bewertung der Historie des Wiener Csakans. Für ihn ist der Csakan nicht „the romantic recorder“, sondern „a romantic duct flute, for it came into being born of the walking-stick flutes of Hungarian shepherds“. Daraus leitet MacMillan ab, dass der Csakan nicht zu seinem Thema gehört und folglich auszuklammern ist. So beraubt er sich eines wesentlichen Blickes auf sein Kernthema, weil der Übergang vom Csakan zur *Flûte douce* im 19. Jahrhundert offensichtlich fließend war, nicht nur im Repertoire. Außerdem wurden Csakans in den bedeutendsten Holzblasinstrumentenwerkstätten ihrer Zeit gebaut – fernab von den ungarischen Schäfern.

Einen kleinen Lichtblick in MacMillans Thesis bilden seine Beschreibung und Einschätzung des *Berchtesgadener Fleitl*. Hier gibt es Informationen, die sonst 2005 noch nirgends zu lesen waren.

Vielleicht steckten die interessanten Details ja in dem „rather ‚dry‘ material“, das MacMillan bei der Herstellung der Druckfassung seiner Dissertation gestrichen hat. Das, was in dieser Broschüre enthalten ist, spricht jedenfalls nicht für die Qualität der musikwissenschaftlichen Arbeit an der University of Surrey.

Peter Thalheimer

NEUEINGÄNGE

Abert, Hermann: Johann Sebastian Bach, Bausteine zu einer Biographie (Hg. Michael Heinemann), Reihe: Bach nach Bach – Vol. 1, Köln 2008, Verlag Christoph Dohr, ISBN 978-3-936655-56-8, 187 S., 16,0 x 23,5 cm, geb., € 29,80

Enselein, Thomas: Der Kontrapunkt im Instrumentalwerk von Joseph Haydn (Hg. Arnold Jacobs-hagen und Christine Stöger), Reihe: musicologia – Band 5, Köln 2008, Verlag Christoph Dohr, ISBN 978-3-936655-59-9, 283 S., 17,5 x 24,5 cm, geb., € 34,80

Gojowy, Detlef: Musikstunden, Beobachtungen, Verfolgungen und Chroniken neuer Tonkunst, Köln 2008, Verlag Christoph Dohr, ISBN 978-3-936655-54-4, 704 S., 17,5 x 24,5 cm, geb., € 39,80

Kaul, Albert: Musikalische Bildung der Differenz, ein musikdidaktisches Modell – Theorie, Praxis und Anwendungsbeispiele (Hg. Arnold Jacobs-hagen und Christine Stöger), Reihe: musicologia – Band 4, Köln 2008, Verlag Christoph Dohr, ISBN 978-3-936655-58-2, 182 S., 17,5 x 24,5 cm, geb., € 24,80

Reimer, Erich: Musicus und Cantor, Beiträge zur Gattungs- und Sozialgeschichte der Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart (Hg. Arnold Jacobs-hagen und Christine Stöger), Reihe: musicologia – Band 2, Köln 2008, Verlag Christoph Dohr, ISBN 978-3-936655-53-7, 228 S., 17,5 x 24,5 cm, geb., € 24,80



Musik ist ...
... die Sprache des Herzens

Unser Alt-Modell aus handwerklicher Fertigung:
Bubinga, € 440,-
Verkauf durch den Fachhandel – www.huber-music.ch

HUBER
swiss musical instruments

Noten

Harold Owen: Art of the Canon

Set I, for two recorders, Reihe: Contemporary Consort Series No. 64, Albany (USA) 2009, PRB Productions, PRB CCO64

Harold Owen ist Professor emeritus für Komposition an der Universität von Oregon. Unter anderem hat er ein Buch über *modalen und tonalen Kontrapunkt von Josquin bis Stravinsky* veröffentlicht. Seit den 60er Jahren beschäftigt er sich mit Alter Musik, so ist er u. a. Mitglied des *John Biggs Consorts*. In diesem Zusammenhang ist wohl auch *Art of the Canon* entstanden. Uns liegt hier der 1. Band mit nur drei zweistimmigen Kanons vor. Ein abschließendes Urteil über die „Kunst des Kanons“ ist somit nicht zu machen. Jedoch, dies sei vorweggenommen, ist das Kanonschreiben eine schwere, hochartifizielle Kunst, vor allem dann, wenn die einzelne Stimme wirklich inspiriert und natürlich in ihrer Melodik klingen soll. Dies ist nur teilweise eingelöst. Alle Kanons sind in der Jetztzeit entstanden, also zeitgenössisch, aber der Machart der alten tonalen Musik verpflichtet. Das bedeutet, dass auch die harmonischen Zusammenhänge stimmen sollten. Meistens gelingt Harold Owen dies. Eklatante Ausnahme Takt 13 bis 15 im zweiten Kanon, einem Kanon in strenger Gegenbewegung, einem Scherzo in Rondoform für Sopran- und Altblockflöte. Ebenfalls in Rondoform gestaltet ist auch der dritte Kanon in der Oktave, eine Arabesque für Alt- und Bassflöte, vielleicht das frischeste Werk innerhalb der drei Stücke. Der erste Kanon für zwei Altblockflöten ist in Palindrom-Form komponiert, d. h. ab der Mitte des kleinen Werkes läuft alles zurück: *My Beginning is my End* – oder wie Paul Hindemith in den 20er Jahren so schön als Titel seines wunderbaren kurzen Einakters formulierte: *Hin und zurück*. Der Beginn dieses Kanons ist noch ganz hübsch, aber dann handelt sich das Geschehen ein bisschen so von einem Ton zum nächsten. Schnell gespielt mag es ja dennoch auch der Kürze wegen

ganz pfiffig sein. Aber

„Die Kunst des Kanons“? Ein etwas bescheidenerer Titel hätte diesen kleinen Stücken durchaus gut angestanden. Im übrigen sind sie nicht sonderlich schwer zu spielen, jedenfalls viel leichter als die *Kanonische Sonatine* von oben genanntem Paul Hindemith für zwei Querflöten, einem Werk, das nicht nur vergleichsweise genial erscheint, einem Werk, in dem (modernere) Zusammenklänge und Melodik überall logisch zusammenstimmen. Und dies Stück heißt nur *Sonatine*.

Frank Michael

Hartmut Tripp: Caribbean Stuff

Melodien aus der Karibik und Südamerika, Ausgabe in C für Sopranblockflöte, Querflöte und Violine, Lilienthal 2009, Eres Edition, inkl. 1 CD, Eres 2927, € 14,80

Bei dieser Ausgabe handelt es sich um Melodien aus der Karibik und Südamerika, die von Hartmut Tripp arrangiert wurden und auf einer beigelegten CD von Timo Schubert zum Mitspielen realisiert wurden. Natürlich haben diese Melodien zunächst mal die Schwierigkeiten vieler Synkopen, aber durch die Mitspiel-CD ist dies dennoch einfach zu üben. Die Melodik ist ansonsten für die Blockflöte in der Regel leicht zu greifen, Umfang von c¹ bis f², wenige Vorzeichen, für die Blockflöte schwer ist vor allem die Nr. 10 in Es-Dur. Bei den C-Dur-Stücken ist es empfehlenswert, beim Spiel mit der Querflöte, diese Stücke zu oktavierem, um das ansonsten sehr häufig auftretende für Anfänger schwierige tiefe c zu vermeiden. Auch bei dieser Ausgabe ist wieder gut zu studieren, wie problematisch Ausgaben sind, die gleich für möglichst viele verschiedene Instrumente spielbar sein sollen. Besagtes Es-Dur der Nr. 10 ist z. B. weder auf der Blockflöte, schon wegen der Halbdeckung des tiefen es, besonders gut spielbar, noch auf der Violine, während es auf der Querflöte verhältnismäßig leicht auszuführen

EDELHOLZ - Festival für Blockflötenmusik

November '09 in Recklinghausen
mit *Pantagruel*, *The Playfords*,
Amarilli, *Wildes Holz*, *The Kites*, u.a.

Alle Termine und weitere Infos unter

www.edelholz-festival.de



ist. Überhaupt sind alle vorkommenden Tonarten, C-Dur bis Es-Dur, nicht gerade Violintonarten für Anfänger. Das bedeutet natürlich nicht, dass nicht auch fortgeschrittenere Spieler an diesen Stücken Spaß haben können, zumal durch mitnotierte Symbole auch eine Gitarrenbegleitung gut möglich ist. **Frank Michael**

Robert Valentine: 12 Sonate

per Flauto Dolce Contralto e Basso Continuo (Sanson), dal ms. di Parma Sanv. D. 145, Vol. I: Sonate nn. 1-6, Vol. II: Sonate nn. 7-12, Urtext, Bologna 2009, Ut Orpheus Edizioni S.r.l., Partitur und Stimmen, FL 7, € 28,00

In einer der letzten Ausgaben von Tibia hatte ich Gelegenheit, die Ausgabe der Blockflötenduette *La Villeggiatura* von Robert Valentine bei Ut Orpheus zu rezensieren, eine der in der *Biblioteca Palatina* zu Parma aufbewahrten insgesamt fünf Sammlungen aus dem Besitz des blockflötenbegeisterten Amateurs Paolo Antonio Parenzi (1688–1749) aus Lucca. Jetzt liegt mir aus demselben Verlag und aus demselben Bestand die Ausgabe der ersten 6 von insgesamt 12 Sonaten für Blockflöte und B. c. von Robert Valentine vor, jenem in Leicester geborenen Engländer, der den „Stier bei den Hörnern packte“ und als Roberto Valentini ins gelobte „Land der Musik“ Italien ging und dort, wenn auch von seinen Kollegen nicht unangefochten, bis zu seinem Tode blieb.

Die Blockflötistin Sabine Ambos hat mit ihrem Ensemble *Mediolanum* 2007 das gesamte Set von 12 Sonaten auf einer CD eingespielt (Ramée)

und damit auf diese in ihrem Rahmen perfekt gemachten Stücke etwa im Stil Vivaldis hingewiesen. Alle „liegen“ hervorragend auf der Altblockflöte, die Basslinien sind in durchaus elaborierter Weise am motivischen Geschehen beteiligt, die Adagio-Sätze „schreien“ nach Verzerrungen, wie sie in anderen Sonaten Valentines (op. V) ja auch in ausnotierter Form vorkommen.

Die Ausgabe ist perfekt gemacht und enthält alles, was das Herz begehrt: einen sauberen und übersichtlichen Druck in Partitur und Stimmen (Bassstimme mit Ziffern!) und ein ausführliches Vorwort mit Kritischem Bericht. Ich persönlich schätze es, dass die Partitur keine Generalbassaussetzung enthält, ich hoffe nur, dass dieser Umstand den Verkauf der Ausgabe nicht erschwert!

Michael Schneider

Gottfried Finger: Sonata F-Dur

für Flauto dolce und Basso continuo, Reihe: Diletto Musicale, Doblingers Reihe Alter Musik, Erstdruck (Angerer), Wien 2008, Doblinger Musikverlag, D. 19 654

Gottfried Finger wurde im selben Jahr geboren wie Alessandro Scarlatti (1660). Wenn er auch in gänzlich anderen Gefilden tätig war, steht er doch wie dieser noch sehr fest verankert im 17. Jahrhundert, lebt und wirkt aber noch bis zum stilistischen Ende der Barockperiode (ca. 1725). Sein abenteuerlicher Lebenslauf führte ihn quer durch Europa: geboren in Olmütz (Mähren), hinterließ er Spuren u. a. in München, London, Berlin, Breslau, Innsbruck, Heidelberg und Mannheim, wo er schließlich noch zu den Vätern der *Mannheimer Hofkapelle* wurde.

Finger hat zahlreiche Sonaten und Kammermusikwerke für die Blockflöte komponiert. Sie finden sich in Druckveröffentlichungen und zahlreichen Sammelmanuskripten wie dem bekannten *Detroitter Manuskript*. Zehn bei Roger in Amsterdam 1701 als op. III im Druck erschienene Sonaten sind im Faksimile zugänglich, harren aber noch der ihnen gebührenden Verbreitung unter Blockflötenspielern. Ein Tip für Einsteiger: Die bei Schott von Hugo Ruf als *Zwei einfache Sonaten* herausgegebenen kurzen Stücke in d-Moll und G-Dur sind gute Bei-



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.

einfach anrufen: 0 23 36 - 990 290

early music im Ibach-Haus

Wilhelmstr. 43 · 58332 Schwelm · info@blockfloetenladen.de · www.blockfloetenladen.de

spiele für die überdurchschnittliche Qualität von Fingers Blockflötenmusik!

Seine Sonaten tragen stilistisch zumeist deutliche Züge eines typisch englischen, post-Henry-Purcellischen Stils, was auf ihre Komposition während Fingers Londoner Zeit hindeutet (1687–1701). Besondere Merkmale hierbei sind der Hang zu aperiodischen Phrasenbildungen und eine aus Terzen zum Bass gebildeten Melodik. Diese Werke sind von denen seines Londoner Kollegen Daniel Purcell oft kaum zu unterscheiden.

Wie schön, dass immer noch Musikalien auf den sprichwörtlichen „Dachböden“ wiedergefunden werden! Die Wiederentdeckung der vergessenen Bände auf Schloss Rohrau hat so manche Kostbarkeit zugänglich gemacht wie z. B. bislang unbekannte Lautenwerke von S. L. Weiss. Darunter befindet sich aber auch eine Fingersche Blockflötensonate in F-Dur, die meines Wissens keine Konkordanzen hat und die jetzt bei Doblinger in der Reihe *Musik - schätze aus Schloß Rohrau* in der Edition von Paul Angerer vorliegt. Sie besteht aus 4 Suitensätzen: *Allemande*, *Menuett I* und *II* (beide in F-Dur), *Rigaudon* und *Gigue*. Bis auf eine kleine Stretta in der *Gigue* handelt es sich um ein spieltechnisch recht einfaches Stück. Da es zwar durchaus nach Finger klingt, aber den-

noch nicht dem Muster seiner englischen Sonaten entspricht (dort gibt es z. B. keine periodischen Menuette!), ist anzunehmen, dass die Sonate aus einer anderen Zeit seines Wirkens stammt. Die Ausgabe ist zu begrüßen und mag generell zu einer verstärkten Pflege der Fingerschen Blockflötenmusik anregen!

Michael Schneider

Richard R. Klein: Excursions and Retourns

für Blockflötenquartett (SATB), Wiesbaden 2007, Daimonion Verlag, Partitur und Stimmen, DV 12.104, € 16,00

Der Titel *Excursions and Retourns* (in dieser Schreibweise!) suggeriert schon ein wenig die jazzoiden Elemente, die in diesem brillanten Blockflötenquartett Richard Rudolf Kleins vorkommen. Das Werk ist in 5 Teile gegliedert, die beiden langsamen Teile eindeutig Varianten voneinander, aber auch Teil 3 *Animato* wird beschleunigt im Schlussteil wieder variativ aufgenommen. Die Schlusstakte schließen den Kreis zu Beginn des kurzweiligen Werkes. Es ist komponiert für Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassblockflöte, eindeutig tonal orientiert, aber in dem eigenen Stil, den Richard Rudolf Klein in seinem Œuvre entwickelt hat, einem Stil voller Leichtigkeit und Lebensfreude. Die Realisierung der angegebenen Tempi mag allerdings

nicht immer ganz so leicht sein, aber über einen mittleren Schwierigkeitsgrad geht es nie hinaus. Das relativ kurze Werk ist also sehr gut für Konzert und „Jugend musiziert“ geeignet. Aber bitte da nicht unter „Avantgarde“ einordnen wollen. Die Ausgabe ist schön gedruckt, uns liegt allerdings nur eine Partitur vor. Ob es Stimmen gibt? Diese sind unbedingt nötig. Etwas verwirrend ist die Bestellnummer: außen DV 12.104 innen DV 32.124. Welche gilt nun? Trotzdem, eine beachtenswerte, lohnende Neuerscheinung.

Frank Michael

Giovanni Picchi: 3 Canzoni da sonar

Sonata IX per 2 Violini, Flauto Dolce e Basso Continuo, Sonata XVI per 2 Flauti Dolci, 2 Tromboni e Basso Continuo, Canzone X per 2 Violini, 2 Flauti, Trombone, Fagotto e Basso Continuo (Sansone), Urtext, Bologna 2009, Ut Orpheus Edizioni S.r.l., Partitur und Stimmen, FL 8, € 28,00

Wer ist nicht schon einmal beim Durchspielen des Fitzwilliam Virginal Books über die *Toccata* von Giovanni Picchi gestolpert? Immerhin beweist dieser Eintrag in die ansonsten fast ausschließlich mit englischen Kompositionen gefüllte Sammlung, dass Picchi (c. 1571–1643) über die Grenzen seiner Wirkungsstätte Venedig als Tastenspieler bekannt war.

Er war Organist an der *Basilica di Santa Maria di Frari* und ab 1623 an der *Scuola di San Rocco*. 1625 erschienen seine *Canzoni da sonar con ogni sorte d'istromenti a due, tre, quattro, sei & otto voci von il suo Basso continuo* im Druckhaus Vicenti. Diese Sammlung, im Faksimile (Stimmbücher) bei SPES bereits 1979 herausgegeben, spielt eine wichtige Rolle in der Entwicklung der venezianischen Instrumentalmusik zwischen Gabrieli und Castello.

Dass Ut Orpheus jetzt 3 Canzonen in einer modernen Ausgabe herausgegeben hat, ist darauf zurückzuführen, dass sich in diesen drei Stücken jeweils Besetzungsangaben für „Flauto“ (Blockflöte) finden. Während sich die Sonata XVI (2 Blockflöten, 2 Posaunen und B. c.) und die Canzona X (2 Violinen, 2 Blockflöten, Posaune, Fagott und B. c.) eher an den

chorweise alternierenden Konzeptionen Gabrielis orientieren, ist die Sonata IX eine „Sonata à tre Soprani“ mit von der Idee her in gleicher Oktavlage spielenden Instrumenten, was die Frage aufwirft, welcher Blockflötentypus gemeint sein kann, bzw. ob eine 4- und 8-Fuß-Vermischung in Kauf genommen werden kann oder sogar intendiert ist. Bei den größer besetzten Werken liegt auch tonartlich eine Altblockflöte in „g“ nahe, während dies bei der Sonata IX (F-Dur) relativ unangenehm zu greifen wäre und daher nicht sehr wahrscheinlich ist. In den originalen Stimmbüchern sind die Blockflöten im Sopranschlüssel (c auf der untersten Linie) notiert.

Wie dem auch sei: wie bei Ut Orpheus üblich, ist auch dies eine untadelige Ausgabe mit hervorragendem Druckbild und umfassenden Informationen über die Quellenlage.

Michael Schneider

Michael Praetorius: Puer natus in Bethlehem

Weihnachtssätze für Vokal- und Instrumentalensemble (Hg. Günter und Leonore von Zadow), Heft 2: 3-stimmig, Heidelberg 2008, Edition Güntersberg, G152, € 19,50

An Ausgaben von Weihnachtsliedern für Blockflötenensemble herrscht kein Mangel. Aber die meisterhaften Originalsätze von Michael Praetorius aus seinen *Musae Sioniae* sind dagegen kaum bekannt. Deshalb ist die Ausgabe von Weihnachtssätzen für Vokal- und Instrumentalensemble des Güntersberg-Verlags hochwillkommen!

Hier liegt mir nun Heft 2 vor, das die dreistimmigen Sätze enthält (2 Spielpartituren). Fernab jeden Kitschs und jeder popularisierenden Verkrüppelung finden sich hier kunstvolle, aber zu Herzen gehende Sätze (teilweise in bis zu 3 Varianten) von *Der Tag, der ist so freudenreich*, *Ein Kindelein so löblich*, *Gelobet seist du, Jesu Christ*, *In dulci jubilo*, *Joseph, lieber Joseph mein*, *Nun komm, der Heiden Heiland*, *Puer natus in Bethlehem* und *Vom Himmel hoch*. Die Sätze lassen sich singen oder spielen in ver-

schiedenen Besetzungen in 4- oder 8-Fußlage. Der Liedtext ist in allen Stimmen mit abgedruckt. Die Stimmungen sind STT, SST und SSB. Ich halte diese praktische Ausgabe für einen großen Gewinn und freue mich auf weitere Bände!

Michael Schneider

Filippo Ruge: Sonata per il flauto con il basso

hrsg. und bearb. von H. Vissing, Continuo-Aussetzung C. Schweitzer, Münster 2008, Edition Tre Fontane, ETF 2061, € 13,00

Ruge ist fast vergessen. Flötisten von heute ist er vielleicht durch die Neuausgabe(n) seiner Capricen als typischer Vertreter des Flauto traverso im Italien der Mitte des 18. Jahrhunderts wiederbegegnet. Heida Vissing erinnert nun an ihn mit dieser Ausgabe einer seiner zahlreich überlieferten Flötensonaten, einem Erstdruck auf kostbarem Papier, schön anzusehen, die Stimme(n) auf getrennten Seiten, also beliebig anzuordnen – Flöte mit Bass in Partitur (beide Spieler sitzen oder stehen?) –, der Satz sauber, wenn auch nicht immer „stich-regelrecht“ (die 3 der Triole steht heute gewöhnlich am Balken), am Ende ergänzt durch das Faksimile einer Seite der Quelle und ein Gedicht von Goethe. Auf den ersten Blick alles wunderbar.

Auf den zweiten: Blockflötenmusik? Die Bearbeitung erschöpft sich in der Transposition von D nach F (vermutlich durch Klick im Notensatzprogramm des Computers, wie die Terzverschiebungen in I 55, 77, II 12 als dafür typi-

sche Satzfehler verraten) sowie im Auswechseln eines Tones, der den Ambitus der Blockflöte unterschreitet, und einigen, aber unwesentlichen Ergänzungen von Bindebögen, deren Inkonsistenz mir wenig einsichtig erscheint. Ähnliches gilt für ergänzte Akzidentien. Gegen den Ersatz alter Notationspraxis der Versetzungszeichen durch moderne Orthographie ist nichts einzuwenden, auch kommentarlos, wenn konsequent.

Der dem Vorwort angefügte Kommentar führt die Ergänzung von „Keilen“ an, in der Vorlage sehe ich außer den Bögen aber nur Striche als Artikulationshinweis. Die sollten so bleiben. Wichtige Korrekturen oder divergierende Lesarten werden nicht aufgeführt, gibt es auch nicht. Stimmt. Oder sind die Abweichungen II 43, III 26, 104, 132 Korrekturen des Originals oder abweichende „Lesarten“ der „Bearbeitung“?

Einer Ausgabe für den praktischen Gebrauch hätte ein vergleichendes Studium der Karlsruher Konkordanz (italienischer Provenienz) gutgetan. Sie enthält aufführungspraktische Hinweise: alle Triller sind dort „tr“ bezeichnet, Vorschlagsnoten im auszuführenden Wert notiert, außerdem schließen Satz I und II abweichend.

Last not least bleibt die Herausgeberin dem Publikum und vor allem auch dem Eigentümer der benutzten (und sogar im Faksimile belegten) Vorlage das schuldig, was in vergleichbaren Fällen für Anstand und Recht gehalten wird: die Angabe der Quelle. (Sie befindet sich im Besitz der Frank V. de Bellis Collection der San Francisco State University unter der Signatur M*2.1.NR 121.)

Blockflötenbau Herbert Paetzold

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

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



Bleibt noch Goethe. Sicher nicht ohne Absicht wird dem kritischen Leser/Spieler/Benutzer zum Abschluss Goethes Gedicht *Der Rezensent* (als Spiegel?) vorgehalten: „*Schlagt ihn tot, den Hund! Es ist ein Rezensent.*“ Sei's drum!

Der Rezensent (Nikolaus Delius)

Christoph Graupner: Sonate per Cembalo obligato e Violino o Flauto

Drei Sonaten für obligates Cembalo und Violine oder Traversflöte GWV 709–711 (Hg. Jörg Jacobi), Bremen 2008, edition baroque, Partitur und Stimme, eba 5058, € 14,00

Eine der wichtigsten Vorformen der klassischen Violinsonate entsteht in Deutschland im 18. Jahrhundert aus jener Variante der Triosonatenpraxis, bei der die rechte Hand des Cembalisten eine der beiden traditionell von Melodieinstrumenten auszuführenden Oberstimmen übernimmt. Telemann und Johann Sebastian Bach mit seinen Söhnen und Schülern und besonders Carl Philipp Emanuel Bach und seine norddeutschen Generationsgenossen haben mit Sonaten für Violine oder Flöte (oder andere Melodieinstrumente) und obligates Cembalo entscheidend zu dieser Entwicklung beigetragen.

Mit Jörg Jacobis Ausgabe rückt nun der Darmstädter Hofkapellmeister Christoph Graupner (1683–1760) als weiterer Vertreter der ersten an dieser Entwicklung beteiligten Musikergeneration ins Blickfeld – allerdings mit der Einschränkung, dass die Sonaten zwar von seiner Hand überliefert sind, seine Autorschaft aber nicht völlig gesichert ist. Die drei viersätzigen Sonaten – merkwürdigerweise alle in g-Moll – verdienen gleichermaßen künstlerisches wie historisches Interesse. Historisch gesehen zeigen sie stellenweise eine bemerkenswerte Emanzipation vom entwicklungsgeschichtlichen Modell des Triosatzes. Der Komponist scheut sich nicht vor Orchestereffekten, wie dem Unisono zweier oder aller drei Stimmen, und der insgesamt zur Dominanz drängende Cembalopart ist verschiedentlich geradezu plakativ vollgriffig. Häufig stehen sich Melodieinstrument und Cembalo und damit Einstim-

migkeit und zwei- oder mehrstimmiger Klaviersatz dialogisierend gegenüber: Das Trio ist auf dem Wege zum Duo.

In der ersten der drei Sonaten ist die Violine effektiv mit Doppelgriffen eingesetzt – was zugleich, zusammen mit dem Tiefenumfang bis zum kleinen g, bedeutet, dass der Untertitel der Ausgabe den Flötisten eine Sonate mehr verspricht, als sie tatsächlich auf ihrem Instrument realisieren können. Die beiden übrigen Sonaten aber sind in der Quelle ausdrücklich für Violine oder Querflöte bestimmt und auf dem Blasinstrument gut und ohne Einschränkungen spielbar; die technischen Anforderungen halten sich dabei in engen Grenzen.

Jörg Jacobis Ausgabe macht im großen und ganzen einen verlässlichen Eindruck, der allerdings durch gelegentliche Ungeschicklichkeiten der Notation, die die Hand eines erfahrenen Lektors vermissen lassen, und ab und zu durch Fehler im Notentext getrübt wird. Im 1. Satz der 1. Sonate kann T. 15 so nicht stimmen, eine Annäherung an Parallelstellen wie T. 6, 36 und 38 sollte für die 2. Auflage in Betracht gezogen werden. Im 2. Satz erfordert das chromatische Kontrasubjekt in T. 8 im Bass nach allen Parallelstellen die Folge cis-c (statt c-c) und in T. 54/55 im Cembalodiskant die Überbindung der Note b¹. Beim 3. Satz geben die Schlüsse der beiden – jeweils zu wiederholenden – Satzteile Rätsel auf: In beiden Teilen des Satzes ist in der Seconda volta das obere Cembalosystem leer, es fehlen hier Noten oder – wahrscheinlicher – Pausen. Beim Schlusstakt weckt außerdem die Zweiunddreißigstelfigur des Basses in der Seconda volta Zweifel: Sollte sie nicht eher wie in der Prima volta (und dem Schluss des 1. Teils entsprechend) d-f-c-f (statt B-f-d-f) lauten? Und soll am Ende beider Teile der Schlusston der Violine in der Seconda volta wirklich jeweils neu angespielt (und nicht etwa übergebunden) werden? Überhaupt: Wie man Prima und Seconda volta korrekt notiert, sollte sich der Herausgeber einmal vergegenwärtigen, es gibt da verschiedentlich überflüssige Doppelstriche und im Schlusssatz der ersten Sonate einen groben Fehler: Die Wiederholung des

zweiten Satzteils muss selbstverständlich mit T. 27, nicht mit T. 26 beginnen. – Im 2. Satz der zweiten Sonate irritiert in T. 21 das eingeklammerte – also wohl vom Herausgeber hinzugefügte – Kreuz für cis^2 in der Oberstimme bei gleichzeitigem c^1 im Cembalo.

Klaus Hofmann

Antonio Vivaldi: Sonata

D-Dur, RV 810, für Querflöte (Oboe, Violine) und Basso continuo (Hg. Nikolaus Delius), Mainz 2009, Schott Musik, Partitur und Stimmen, FTR 207, € 13,95

Nikolaus Delius hat uns mit seiner Suche nach bislang unentdeckter wertvoller Flötenliteratur schon so manchen Schatz gehoben! Seiner Methode, als anonym eingeordnete Manuskripte (vor allem aus Dresden) genauer zu untersuchen, verdanken wir ja u. a. die Wiederherstellung der beiden Blockflötensonatinen Telemanns, c-Moll und a-Moll, aus den *Neuen Sonatinen*.

Wer die gründlichen Untersuchungen F. M. Sardellis über die Flötenmusik Vivaldis studiert hat, weiß, dass es im Gegensatz zu den Concerti bei den Sonaten für Block- oder Querflöte eher trostlos aussieht. Die unter seinem Namen bekannten Werke sind entweder Fälschungen (wie das op XIII: *Pastor fido*), nicht als authentisch zu betrachten oder verstümmelt überliefert.

Insofern ist die Wiederentdeckung der vorliegenden Sonate in D-Dur ein echter Fund und stellt die interessanteste bislang bekannte Flötensonate Vivaldis dar! Auch sie hat Delius in den anonymen Beständen der Dresdner Landesbibliothek identifizieren können, nachdem Sardelli bereits auf eine andere Version dieser Sonate (für Blockflöte in G-Dur) hingewiesen hatte, die in den Beständen des aus Kiew zurückgekehrten Singakademie-Archivs enthalten war (daher auch schon die RV-Nummer 810).

Welches die originale Version dieser Sonate auch sein mag und ob möglicherweise beide Versionen noch auf eine dritte zurückgehen, kann wohl im Moment nicht geklärt werden. Dass es sich um echten Vivaldi handelt, daran scheint aber kein Zweifel zu herrschen, zumal

es mehrere Konkordanzen zur *Juditha triumphans* gibt. Ein durchaus dankbares viersätziges Stück mit einer typischen Siciliana als 3. Satz und einer „leyernden“ Giga als Finale. Sollte man die Blockflötenversion in G-Dur nicht auch herausgeben? Ich denke, dass es genügend Interessenten gäbe!

Michael Schneider

Johann Joachim Quantz: Sei Sonate o Duetti

per due Flauti o Violini op. 5 (de Reede), Rom 2007, Riverberi Sonori s.a.s., 2 Stimmen, RS 1046

„Im Jahre 1734 machte ich sechs Solo, für die Flötetraversiere, von meiner Arbeit, durch den Stichel bekannt. Zu der Ausgabe anderer Sonaten, die, unter meinem Namen, schon lange vorher in Holland herausgekommen, bekenne ich mich nicht.“ Mit diesen Worten verwahrte sich Quantz in seinem Lebenslauf 1754 gegen nicht autorisierte Druckausgaben von Werken unter seinem Namen. Fast alle von ihm komponierte Musik, wie Sonaten und Concerti, war bekanntlich zum Privatgebrauch des Königs bestimmt und deshalb auch nicht in Druckausgaben zugänglich.

Die Bemerkung in der Selbstbiographie könnte sehr gut auch auf die sog. Duette op. V gemünzt sein, die Rien de Reede hier im Verlag Riverberi Sonori herausgibt und die im Quantz-Verzeichnis von Augsburg als nicht autorisiert gelten. Es sind spieltechnisch wie kompositorisch sehr anspruchslose Stücke, qualitativ meilenweit entfernt von den Duetten Telemanns oder den autorisierten Quantzschen op. 2 von 1759.

Als Spiel- und Unterrichtsmaterial für bescheidene Ansprüche könnten sie dennoch geeignet sein, wenn nicht der Druck der Neuauflage in zwei getrennten Stimmheften ein spontanes Zusammenspiel erheblich erschweren würde: durch das Fehlen einer Partitur ist die Faktur der Stücke nicht auf einen Blick ersichtlich, was ich beim Duettspielen, bei dem man gerne auch einmal die Stimmen tauscht, für ein schmerzliches Defizit halte! Diese Ausgabe stellt leider keine wirkliche Bereicherung dar.

Michael Schneider

Joseph Haydn: 6 Trios

für Flöte, Violine und Violoncello, Trios I-III, Hob XI: 109, XI: 118, XI: 100, Heidelberg 2009, Edition Güntersberg, Partitur und Stimmen, G146, € 17,50

Weil Fürst Nicolaus Esterhazy das Barytonspiel geradezu leidenschaftlich liebte, hatte sein Kapellmeister Haydn die Pflicht, für ausreichenden Musik-Nachschub zu sorgen. Er tat es dann auch mit einer ganzen Anzahl von Werken für Baryton, kombiniert mit verschiedenen anderen Instrumenten.

Sechs der insgesamt 126 Trios für Baryton, Viola und Violoncello erschienen 1803/4 bei Simrock in Bonn und Paris (in drei Einzelstimmen). Aus der speziellen Streichtrio-Besetzung wurde dabei die handelsüblichere mit Flöte, Violine und Violoncello. Auch Rudolf Tillmetz verwendete, hundert Jahre später, diese Simrock-Ausgabe bei seiner Einrichtung für Flöte und Klavier. Man wird sie aus stilistischen Gründen heute nicht mehr spielen wollen, ihr Verdienst ist es, den Namen Haydn in der Flötenmusik präsent gehalten zu haben.

Der Fürst hatte sich wohl eher begleitete Solos gewünscht, Haydns Kunst ist es jedoch zu verdanken, dass die Stimmen musikalisch annähernd gleichwertig sind, und die Trios deshalb für „verständige Musikliebhaber“ ein reines Vergnügen sind. Die Flöte wird gern versuchen, den sanften Klang des Barytons nachzuahmen, den Leopold Mozart ein „anmuthiges“ Instrument nennt; seine besondere Fähigkeit dank der Resonanzsaiten gleichzeitig streichend die Melodie und zupfend den Bass spielen zu können, fehlt ihr allerdings.

Rückblickend betrachtet war die Zeit, in der die Baryton-Kompositionen entstanden sind, also von 1765 bis etwa 1772, eine für die Entwicklung des Komponisten entscheidende: ungefähr die Hälfte der Sinfonien ist zu verzeichnen, das Ende ist durch die Streichquartette op. 20 markiert. Angesichts der Umstände ihrer Entstehung darf es nicht verwundern, dass die Baryton-Trios, laut MGG neu, „bei aller Gediegenheit, Feinheit und Abwechslung doch die Grenzen eines höfisch temperierten Ge-

schmacks nicht überschreiten.“ Trotzdem wird Haydn die musikalische Fronarbeit für seinen Dienstherrn von Nutzen gewesen sein, gab sie ihm doch Gelegenheit, sich in der Kunst zu vervollkommen, die ihn später in besonderer Weise auszeichnen wird, nämlich aus einfachstem Material Funken schlagen zu können. Die mit Partitur und Stimmen ausgestattete Neuausgabe macht Lust, dem kammermusikalisch nachzugehen.

Ursula Pešek

Wolfgang Amadeus Mozart: 6 Sonaten

für Flöte und Cembalo (Klavier) KV 10-15 (Hg. Ingo Rainer/Hansgeorg Schmeiser), Reihe: Diletto Musicale, Doblingers Reihe Alter Musik, Wien/München 2008, Doblinger Musikverlag, DM 1422

Flötensonaten von Mozart? Wir erinnern uns: 50 Jahre ist es nun her, seit Joseph Bopp die Sonaten KV 10-15 „umstandslos als Sonaten für Flöte und Klavier“ (Vorwort der Neuausgabe) herausbrachte mit dem Anliegen, sie „den Flötisten, denen keine anderen Mozartschen Sonaten zur Verfügung stehen, in dieser Form zugänglich zu machen“ (Bopp). Das hat sich erfüllt. Das Vorwort der Neuausgabe (Rainer) rechtfertigt nun deren Notwendigkeit damit, dass die Boppsche „Textgrundlage ein Bild dieser Musik“ schuf, „das sich so im Ganzen ein halbes Jahrhundert später kaum mehr vertreten lässt“, auch „waren viele textliche Unzulänglichkeiten der gebräuchlichen Ausgabe zu verbessern: falsche Noten und Akzidentien in bemerkenswerter Quantität, ... falsche oder zweifelhafte, großteils hinzugefügte Artikulationsanweisungen, ... stilistisch vielfach nicht haltbare Auflösungen von Vorschlägen und Ornamenten ...“ zu bemängeln.

Nun, die Neuausgabe mag sich durch manches aus der als Textgrundlage dienenden *Neuen Mozart Ausgabe* übernommene Detail und einige Unterschiede in einer dem musikalischen Verlauf angemesseneren Stimmführung der Flöte auszeichnen, das Prinzip des Stimmtauschs bleibt zwangsläufig auch hier die bestimmende Methode der Bearbeitung. Ein wirklich neues „Bild dieser Musik“ (s. o.) darin

zu erkennen, will mir nicht recht gelingen. Denn auf dem Umschlag steht ja immer noch: *6 Sonaten für Flöte und ...*

Mozart komponierte die Sonaten beim Aufenthalt der Familie in London 1764. Vater Leopold ließ sie sogleich dort stechen und mit der (vermutlich von ihm formulierten) erstaunlich selbstbewussten Widmung Wolfgangs an die Königin versehen, die seinen unsterblichen Ruhm im Verein mit Händel, Hasse und Bach prophezeit. (18. Januar 1765!)

Der Originaltitel deklariert die Sonaten *pour le CLAVECIN qui peuvent se jouer avec L'accompagnement de Violon, ou Flaute Traversiere et d'un Violoncelle ...*, das heißt, die begleitenden Instrumente können, aber müssen nicht eingesetzt werden, die Sonaten könnten auch als Solosonaten für Cembalo (Klavier) gespielt werden. Die NMA ordnet sie den Trios zu. Immerhin gehört zum Erstdruck neben der Partitur (Cembalo und Melodiestimme) eine separate Cellostimme. (Parallelen dazu finden sich z. B. bei Haydn.) Dem Widmungsexemplar liegt außerdem eine Violinstimme in Kalligraphie von der Hand Leopolds bei, aus der Wolfgang bei einer Aufführung seines Werkes am Hofe gespielt haben mag. Seine sorgfältigen Anweisungen zu Artikulation, Verzierung und Dynamik fordern geradezu heraus, sich mit der immer wieder aktuellen Preisfrage „Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart“ und ihren Lösungen zu befassen (Kassel 1957). Leopold notiert Striche, die Neuausgabe Keile über abzusetzenden Noten. Den Liebhaber wird das nicht abhalten, sich mit den schönen Sonaten zu vergnügen: *Diletto musicale*.

Nikolaus Delius

Giuseppe Gariboldi: 20 petites Etudes für Flöte

herausgegeben von Stefan Albrecht, Mainz 2009, Schott Musik, ED 20355, € 12.95

Nach den *Etudes mignonnes* op. 131 sind in der Reihe *Essential Exercises* nun auch die *20 petites Etudes* op. 132 neu erschienen (in der Erstaus-

gabe von 1876 bei Leduc, dem Hausverlag Gariboldis, erhielten sie, wohl aus Versehen oder in Eile, nur ein „Op.“ als Platzhalter, die Zahl selbst fehlte). Beide Etüdenhefte waren seitdem kontinuierlich in verschiedenen Ausgaben zu haben. Vermutlich liegt es an der Verschmelzung von italienischen und französischen Elementen, dass Gariboldis melodische und rhythmische Erfindungsgabe immer wieder bezaubert.

Die Neu-Ausgabe, das gilt für beide Hefte, zeichnet sich durch flötenpädagogische Aufbereitung des Textes aus und durch eine sorgfältige Aufschlüsselung nach Überschwerpunkten. Der ursprüngliche Notentext des Komponisten erfährt dabei, die Neuerfassung des Notentextes macht das ja problemlos möglich, manche Änderungen und Hinzufügungen hinsichtlich Artikulation und Dynamik; leider haben sich dabei ein paar neue Druckfehler eingeschlichen.

Die grundsätzliche Tendenz der Bearbeitung geht dahin, die großen Legato-Bögen Gariboldis in kleinere aufzudröseln, um die motivische Binnenstruktur zu verdeutlichen, außerdem werden die dynamischen Angaben stärker differenziert. All diese Änderungen, die sich naturgemäß auch auf die Phrasierung bzw. auf die Atemzeichen auswirken, sind gut überlegt und im Einzelfall gewiss sehr nützlich – und ohne die Vergleichsmöglichkeit mit dem Original wird es wohl niemanden stören, dass die Intentionen des Pädagogen Gariboldi hintan stehen müssen.

Wenn dieser aber in den *Exercices journaliers* op. 89, die ausdrücklich seinen Schülern gewidmet sind, gleich zu Anfang folgende Bemerkung macht: „L'élève ne doit pas négliger les articulations indiquées dans chacun de ces morceaux“, dann zeigt das deutlich, dass er sich in dieser Hinsicht Gedanken gemacht hat. Und genau deshalb hätte ich mir bei einer solchen Neuausgabe wieder mehr vom Original gewünscht – warum im Zeitalter der Urtext-Ausgaben mit der Musik des 19. Jahrhunderts etwas machen, was für die des 18. schon lange und mit Recht verpönt ist?

Željko Pešek

Franco Cesarini: La Flûte au Salon

for flute and piano, inkl. 1 CD, CH-Hagendorn 2008, Mitropa Music (Vertrieb: De Haske, Eschbach), 1506-08-400 M, € 21,95

Franco Cesarini: Concert Collection

for flute and piano, inkl. 1 CD, CH-Hagendorn 2007, Mitropa Music (Vertrieb: De Haske, Eschbach), 1505-07-400 M, € 18,95

Die beiden Hefte aus dem rührigen De Haske-Verlag, zu dem Mitropa Music gehört(e), unterbreiten ein vielfältiges Musik-Angebot für das Zusammenspiel von Flöte und Klavier. Entgegen der Einschränkung durch die Titelgebung, sind beide Hefte für Studium und Vorspiel gleichermaßen geeignet.

Für *La Flûte au Salon* zeichnet der Flötist, Komponist und, wie man sieht, auch ausgezeichnete Pädagoge Franco Cesarini als Herausgeber. Die darin enthaltenen sieben Stücke sind original für diese Besetzung komponiert, sie sind musikalisch anspruchsvoll und nicht mehr als mittelschwer.

Ausgewählt wurden die ihrem Namen Ehre machende *Valse gracieuse* op. 26, Nr. 2 von Popp, das flinke (Elfen-) *Scherzo* op. 55, Nr. 6 von Andersen, die *Romance* op. 41 von Brun, ein Stück, das in keinem Repertoire fehlen sollte, dann die gefühl- und temperamentvolle *Barcarole et Tarantella*, die Nr. 2 aus den *Drei Musikalischen Skizzen* op. 70 von Molique, die elegante *Mazurka de Salon* op. 16 von Franz Doppler und das sehnsuchtsvoll-gesangliche *Souvenir des Alpes* op. 27, Nr. 1 von Böhm, eine sehr gute Wahl, Kehraus und Pendant zum Eingangs-Walzer ist schließlich ein temperamentvoller *Csardas* von Vittorio Monti (1868–1925), seinerzeit schon in unterschiedlichen Besetzungen sehr beliebt.

Die *Concert Collection*, hier zeigt sich Cesarini als geschickter Bearbeiter, enthält eine *Humoreske* von Dvorak, *Orientale* von Cui, *Danse lente* von Franck, *Tambourin* von Hasse, *Gymnopedie N° 1* von Satie als weitester Ausflug ins 20. Jahrhundert, *Tambourin* von Gossec, *Solweig's Song* von Grieg, 12 Variationen aus *Les*

Folies d'Espagne von Marais und die *Pavane* von Fauré, Stücke aus verschiedenen Epochen also und von unterschiedlichem Charakter.

Beide Hefte sind mit einer CD ausgestattet, auf der die Stücke von Franco Cesarini und Anna Somaschini sehr schön und geschmackvoll vorgespielt werden, bevor man es selbst mit dem eingespielten Klavierpart versuchen soll.

Leider nimmt das viersprachige Vorwort in beiden Heften so viel Raum ein, dass keiner mehr übrig ist für ein paar Worte zu den Komponisten – schade. Abgesehen davon sind es zwei sehr empfehlenswerte Ausgaben, gleichermaßen geeignet für den Unterricht und für das selbstständige Erarbeiten. Dies nicht nur wegen der ausnehmend gelungenen CD-Beigabe, sondern weil Cesarini auch auf dem Papier gute Arbeit geleistet hat: gut getroffene Metronomzahlen, hilfreiche Atemzeichen, eine flötengerechte Einrichtung der Artikulation und dazu ein angenehm schlankes und ungewöhnlich fehlerfreies Notenbild tragen zum guten Gesamteindruck bei.

Ursula Pešek

Franz Benda: Concerto in a-Moll

für Flöte, Streicher und Basso continuo (Hg. Knipschild), Reihe: Diletto Musicale, Doblingers Reihe Alter Musik, Wien 2008, Doblinger Musikverlag, Partitur, D. 19 727, € 25,90

Franz Benda (1709–1786) war Schüler der Gebrüder Graun und Geiger im Hoforchester Friedrichs des Großen. Von seinen fünf Flötenkonzerten, die Ingo Grönfeld (Die Flötenkonzerte bis 1850, Bd. 1, Tutzing 1992) verzeichnet, war bislang hauptsächlich das in e-Moll bekannt (Schott).

Das erstmals veröffentlichte a-Moll-Konzert ist musikalisch hochinteressant und übertrifft mit seinen Qualitäten das e-Moll-Schwesterwerk. Oft ist die Nähe zu Bendas Berliner Kollegen Carl Philipp Emanuel Bach hörbar. Dass das Stück erst jetzt im Druck erschien, liegt wohl daran, dass die einzige erhaltene Quelle in der Flötenstimme des dritten Satzes einige Fehlstellen aufweist. Der Erstdruck enthält eine

Ergänzung der Herausgeberin Ann Knipschild. Allerdings ist der Revisionsbericht nur in englischer Sprache abgedruckt – nicht wirklich problematisch, aber ungewöhnlich für eine Edition eines österreichisch-deutschsprachigen Verlages. Der Generalbass ist Dissonanzen vermeidend und sehr dünn ausgesetzt.

In der Solostimme des a-Moll-Werks finden sich – ähnlich wie im e-Moll-Konzert – Stellen, die vermutlich durch Knickungen dem Tonumfang der Traversflöte angepasst wurden. Dieser Verdacht wird dadurch bestätigt, dass beide Stücke im Breitkopf-Katalog von 1762 als Violinkonzerte verzeichnet sind. Beide Flötenfassungen befinden sich heute in der großen Sammlung von Flötenkonzerten in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe. Vielleicht stammen also die Flötenadaptationen aus dem gleichen Umfeld oder gar aus der gleichen Feder.

Die Spuren der Umarbeitung tun der Qualität dieser Musik keinen Abbruch. Das Konzert hat einen Platz im Standardrepertoire der Flötisten verdient.

Peter Thalheimer

Emily Beynon: Köhler and Gariboldi

concert études for one or two flutes (Kernen), inkl. 1 CD, Eschbach 2007, De Haske, DHP 1074345-400, € 19,95

„Emily Beynon teaches“, so die Titelzeile auf dem Einband (Cover), als Unterrichtsmaterial dienen bekannte Etüden, sieben von Giuseppe Gariboldi (eine Auswahl aus den *Etudes mignonnes* op. 131) und Ernesto Köhler (eine Auswahl aus den *25 Romantischen Etüden* op. 66). Der Untertitel *Concert Etudes* macht dann doch etwas stutzig. Wie soll das gehen? Es sind doch leichte Stücke, weder technisch noch musikalisch besonders anspruchsvoll.

Was Frau Beynon, Soloflötistin des Concertgebouw Orchesters in Amsterdam, von Roland Kernen kompositorisch unterstützt, dann aber mit diesen vermeintlichen Kleinigkeiten macht, ist schon sehr einleuchtend. Zu jeder Etüde gibt es eine Seite mit Vorübungen für solche Stellen, die es nötig haben, wenn man die Stücke im angegebenen Tempo spielen will. Sie sind gut

ausgedacht – was gar nicht so einfach ist – und haben sich auf Anhieb in der Praxis bewährt.

Außerdem erhielt jede der Etüden eine Begleitstimme: in der Art, wie es schon Werner Richter zu den *Lusterweckenden Übungen* von Köhler geradezu kongenial gemacht hat, ließ sich hier Roland Kernen zu einer gelungenen und motivierenden zweiten Stimme inspirieren. Dass die Etüden infolgedessen zweimal abgedruckt sind, einmal mit den Vorübungen, sozusagen für den ersten Durchlauf und dann auf einer Doppelseite als Duett, das ist kein Luxus, sondern eine sehr angenehme Arbeitshilfe.

Zusammen mit der temperamentvollen CD-Einspielung (der erste Track enthält beide Stimmen, der zweite nur die Unterstimme) wird so den Übenden „Dampf“ gemacht. Man versteht nun, was mit „Konzertetüden“ gemeint ist, dass nämlich Etüden mehr leisten können als man ihnen gewöhnlich zutraut: so gearbeitet können sie zu einer reinen Freude für Spieler und Publikum werden!

Für täglichen Gebrauch ist das Heft mit robustem Hochglanz-Einband versehen, wegen der Viersprachigkeit gibt es einen (zu) langen Vorspann von acht Seiten (viermal eine Seite Vorwort, eine Seite Biografien). Nicht verhältnismäßig erscheint mir, dass dabei jeweils nur ein Drittel der Seite für die beiden Komponisten, aber zwei Drittel (mit Foto) für die Herausgeberin verwendet werden, während sich der doch auch nicht unwesentlich mitwirkende Roland Kernen bei den Etüden bescheiden hinter „arranged by“ verstecken muss.

Željko Pešek

Maurice Ravel: Pavane pour une infante défunte

für Flöte und Klavier (Birtel), Mainz 2008, Schott Music, ED 09839

Dieses kleine Musikstück, in dem nicht der Tod einer Infantin zu beklagen ist, es war das Wortspiel, das den Komponisten inspirierte, musste sich im Laufe des 20. Jahrhunderts schon viele Bearbeitungen, Kürzungen und Transpositio-

nen für alle möglichen Instrumente gefallen lassen, denn mit dieser Komposition hatte Ravel endlich den Erfolg, den er sich schon lange gewünscht hatte.

1899 als Klavierstück komponiert machte Ravel selbst eine mit Klangfarben virtuos spielende Orchesterfassung (© 1910) daraus. Durch die Bearbeitung für Flöte und Klavier von Louis Fleury (© 1909) wurde es dann auch zu einem überaus beliebten Flötenstück. Die Flöte hat darin die Hauptrolle, sie kann einfach „durchblasen“. Es ist anzunehmen, dass Fleury die Orchesterfassung noch nicht gekannt hat, zumindest hat er sie nicht berücksichtigt.

Die neue Einrichtung von Wolfgang Birtel verändert diese Flötenmonotonie. Als erfahrener Bearbeiter bringt er, ganz offensichtlich in Anlehnung an die Orchesterfassung, wirkungsvoll Klangfarben-Dialoge ins Spiel. Die Flöte muss auch einmal zurücktreten können und zuhören. Statt der großen Bögen Fleurys wird „sprechender“ artikuliert, kleingliedriger. Das Stück ist dadurch musikalisch anspruchsvoller geworden, im Mittelteil auch dramatischer. Seltsam nur, dass der Bearbeiter im Vorwort sagt, seine Fassung sei nach dem Klavierstück gemacht, die Ähnlichkeit mit manchen Stimmverteilungen in der Partitur ist aber deutlich, und das ist auch gut so. **Željko Pešek**

Alessandro Rolla: Divertimento per flauto, violino, due viole, e violoncello

(Hg. Mariateresa Dellaborra), Revisione della parte flautistica di Mario Carbotta, Milano 2008, Edizioni Suvini Zerboni, Partitur, S.13194 Z., € 20,00

Von diesem Werk liegt mir die Partitur mit einem ausführlichen Kommentar in Italienisch und Englisch vor. Trotz einiger – auch inzwischen veröffentlichter – weiterer Quintette ist eine solche Neuerscheinung ihrer außergewöhnlichen Besetzung mit 2 Bratschen wegen sehr zu begrüßen. Ob es außer der Partitur, aus der zu spielen schon wegen des häufigen Blätterns nicht möglich ist, auch Stimmen zu kaufen gibt, ist in der Ausgabe nicht vermerkt. Das Werk ist dreisätzig angelegt, nach einem

Allegro con spirito in g-Moll folgen Variationen über das von sehr vielen klassischen Komponisten verwendete und als Ohrwurm anzusehende *Nel cor più non mi sento* aus Paisiello's Oper *La Molinara*. Das Finale kommt als virtuosos Rondo daher. Das Werk ist im Grunde genommen ein verkapptes Flötenkonzert mit ausgesprochen virtuosem Zuschnitt. Obwohl Alessandro Rolla Sologeiger und Solobratscher war, erschöpft sich namentlich der Part der Bratschen in der bekannten Füllstimmfigurik. Dafür ist das Cello sehr oft sehr exponiert, sowohl in den Cantilenen als auch in virtuosos Fiorituren, oft in sehr hoher Lage. Dies Divertimento ist also auch ein kleines Cellokonzert. Dass Alessandro Rolla die Cellostimme wie damals üblich, wenn sie über den Bassschlüssel hinausging, im oktavierten Violinschlüssel notiert hat, muss aber doch nicht unbedingt in unsere heutige Zeit übernommen werden. Dieses Werk, brillant aufgeführt, wird sicher nicht das Vergnügen (Divertimento) der Hörer und seine Wirkung verfehlen. **Frank Michael**

Kurt Brunthaler / Thomas Doss / Otto M. Schwarz / Manfred Spies: Vienna Woods

8 Konzertstücke für Flöte und Klavier, Reihe: Vienna Solo Edition, inklusive CD, Mitropa Music (Vertrieb: De Haske, Eschbach), CH-Hagendorn 2007, Best.-Nr. 1423-07 M-400, € 17,95

Wieder einmal hat da jemand nicht aufgepasst: das Vorwort spricht von einer Sammlung kürzerer Stücke für Trompete mit Klavierbegleitung! Aber auf dem Titelblatt und auf der CD steht unzweifelhaft Flöte, und dass die acht Stücke für dieses Instrument hervorragend geeignet sind, merkt man beim ersten Durchspielen mit wachsender Begeisterung! Vier österreichische Komponisten haben hier Werke zusammengestellt, die einfach bis mittelschwer sind, aber allesamt verdammt gut klingen und teilweise richtige Ohrwürmer sind (beispielsweise das Eingangsstück *Exposé* von Otto M. Schwarz). Jazz- und Reggae-Anklänge (*Reggae for Heinz* von Kurt Brunthaler), aber auch pfiffige Walzerparaphrasen (*Danse viennoise* von Manfred Spies) und Latin Grooves (*Evangelina* von Kurt Brun-

thaler) machen die Sammlung sehr vielgestaltig und zu einem Schatzkästchen für die unterschiedlichsten Vorspielzwecke.

Die CD unterstützt den strebsamen Eleven mit doppelten Klangbeispielen: einmal mit beiden Instrumenten (tatsächlich Flöte und Klavier!), dann auch – zum Mitspielen – mit der Begleitung allein, für acht Stücke, die durchweg eine wertvolle Bereicherung des Repertoires sind!

Ulrich Scheinhammer-Schmid

Jean Sichler: Le Réveil de L'Ange

pour flûte et harpe (ou piano), Paris 2007, Éditions Musicales Alphonse Leduc, AL 29 812

Der Komponist, geboren 1933, ist Musikwissenschaftler und Autor vorwiegend pädagogischer Werke. Das Stück ist keine neue Musik, aber in seinem tonalen Duktus locker und gekonnt komponiert. Nach einer freien Einleitung folgt eine gefällige Serenadenmusik, vorwiegend im 4/4-Takt und in G-Dur und g-Moll sich bewegend. Für beide Spieler ist das Stück relativ leicht: der höchste Ton der Flötenstimme ist das g³, einmal gibt es eine kurze Flatterzungenstelle, die Harfenstimme hat Akkordbrechungen, Glissandi, auch Flageolets, die sich besonders reizvoll im verschwebenden Schluss machen. Durch die relativ einfache Tonalität bedingt, gibt es nur wenig Pedalwechsel. Ein hübsches Duo, das sicher seine Liebhaber finden wird.

Frank Michael

Jean Guillou: Intermezzo

für Flöte und Orgel, opus 17, Mainz 2008, Schott Musik, Partitur und Stimme, ED 20373, € 16,95

Jean Guillou gehört zu den führenden französischen Organisten seiner Generation. Auch durch seine Improvisationskunst wurde er weithin bekannt. Überdies kann er auf ein umfangreiches kompositorisches Œuvre verweisen. Es umfasst neben Orgelwerken auch Solokonzerte für verschiedene Instrumente sowie Kammermusik. In seiner Musik scheint öfters der Einfluss seiner bedeutenden Lehrer Mes-

siaen und Duruflé auf. Das gilt auch für das vorliegende *Intermezzo* op. 17. Es handelt sich dabei um ein geistreiches und elegantes Kammermusikwerk für den Kirchenraum. Es geht dem Komponisten hier wohl nicht in erster Linie um die Suche nach dem „Unerhörten“. Eher haben wir eine Gebrauchsmusik von hohem Anspruch vor uns, wobei dieser Terminus keineswegs abwertend verstanden werden darf. Musik, mit welcher Ausführende wie Hörer gut umgehen können, ist durchaus nicht einfach zu schreiben. Guillou ist es mit dem *Intermezzo* gelungen, ein zugleich anspruchsvolles wie auch ansprechendes Werk vorzulegen. Es kann mit seinem typisch französischen Stil ein Kirchenkonzert bestens bereichern.

Hans-Martin Linde

Reinhard Wolschina: Seebilder

Metamorphosen für Bläserquintett (2006) (Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott), Helmstadt 2007, H.H. – Musikverlag, Partitur und Stimmen, RW 013

Dieses 2006 im Auftrag des *Musica-rara-Quintetts* Erfurt entstandene Bläserquintett Reinhard Wolschinas ist ein Meisterwerk in seiner Plastizität der Bilder und seiner konzisen kompositorischen Dichte. Das ganze Werk speist sich aus der Melodik und dadurch entstehenden Harmonik zweier gegensätzlicher Gestalten, beginnend mit einem Tetrachord in Gegenbewegung von Oboe und Horn im ff, fortgesetzt mit einem Soave-Teil, der zunächst in Klarinette, Flöte und Fagott die zum 12-Ton-Total ergänzenden 8 Töne vorstellt. Zwölf Töne ergeben somit das gesamte Material in immer neuen Abwandlungen, aber nicht im Sinne einer Schönbergschen Dodekaphonie. Sondern hier stehen im Beginn 4 gegen 8 Töne im Sinne einer Dialektik. Motivik so zu gestalten, bedeutet auch eine klare Durchhörbarkeit, und die Freude beim Hören stellt sich durch die immer wieder neuen Schichtungen, Verzahnungen und charakteristischen Varianten ein. Die Teile folgen oft dem Prinzip des Gegensatzes, der ja schon im Thema selbst angelegt ist, z. B. folgt einem *Con molto leggero* ein *Energico molto*, danach ein *Andante notturna* („ruhende“ See

bei Nacht), dann ein *Presto tempestoso*. Dennoch wird kraft seiner kompositorischen Stringenz das Werk nie nur zur Programm- oder Bildermusik. Das Werk ist in der klaren Handschrift des Komponisten veröffentlicht und in Dynamik und Ausdruck sehr genau notiert. Es ist nicht leicht, aber auch nicht übermäßig schwer. Es verdient viele schöne Aufführungen.

Frank Michael

George Gershwin: The Music of George Gershwin for Flute

arranged by Robin De Smet, London 2008, Wise Publications, AM68503

Ein etwas verwirrender Titel: Natürlich handelt es sich nicht um die Flötenwerke George Gershwins. Solche gibt es nämlich nicht. Sondern um Bearbeitungen aus verschiedensten Werken Gershwins, u. a. Teile aus der Oper *Porgy und Bess*, aus *Ein Amerikaner in Paris*, aus der *Rhapsody in Blue*. Alles als Solomelodien notiert, meist in einer brauchbaren Mittellage. Versehen mit Akkordsymbolen, so dass eine Begleitung mit Gitarre oder Keyboard dazu improvisiert werden kann. Das ganze macht sicher auch Spaß, wenn man die Originale im Ohr hat. Es ist so ähnlich wie bei den Opernbearbeitungen des 18. Jahrhunderts für zwei Flöten, vielleicht sogar noch ein wenig krasser. Insgesamt ist alles nicht besonders schwer, sieht man mal von den gelegentlichen Vierteltrioen oder Synkopen ab. Aber wie gesagt, im Ohr sollte man die Originale schon haben, allein um den speziellen Ton und die Klangfarbe zu treffen.

Frank Michael

Christopher Ball: Invocations of Pan

für Flöte solo, GB-York 2008, Emerson Edition, E554

Der 1936 geborene englische Komponist und Klarinetist schrieb die drei Stücke *Invocations of Pan* für drei verschiedene Flötisten. Ihre drei Titel: *Pagan Piper*, *Pan Overheard* und *Pan piping*. Dem Klischee des üblichen Nachahmens einer Panflöte entgeht er zwar nicht immer, dennoch haben die Stücke in ihrer

Mischung von modaler Tonalität, Pentatonik und gelegentlicher chromatischer Einfärbung einen Charme, der auch durch die Spielbarkeit gesteigert wird. Die Stücke sehen virtuos aus, klingen virtuos, sind aber objektiv gesehen nicht schwer. Sie liegen gut und sind sicher auch gut für Schüler geeignet, weniger für „Jugend musiziert“, denn da gäbe es dann das Problem der Einordnung. Vom Geburtsdatum des Komponisten müsste es unter e eingeordnet werden, vom Stil unter d. Selbst Debussys *Syrinx* erscheint da „moderner“ und in mancher Hinsicht um einiges schwerer. Aber wie gesagt, den meisten Spielern wird es Freude machen, ebenso wohl auch dem Publikum.

Frank Michael

Vincenzo de Michelis: L'étoile d'Italie

Valse-Caprice, opus 45, pour flûte piccolo (Beaumadier) et piano (original pour flûte et piano), Serie: The French Flutists Propose, Collection Jean-Louis Beaumadier, Paris 2008, Gérard Billaudot Éditeur, Partitur und Stimme, G 8505 B

Wieder eine Ausgabe für Piccoloflöte und Klavier, bei der das eigentliche Original für Flöte komponiert ist. Einem so herausragenden Piccolisten wie Jean-Louis Beaumadier kann man natürlich kaum verdenken, dass er auf der Suche nach geeigneten Werken für sein Instrument ist. Und geeignet ist dieser Valse-Caprice seines Titels wegen (*L'étoile d'Italie*) ebenso wie seiner schwunghaften Melodik und seines gut liegenden virtuoson Schlussteils. Auch lyrische Momente, sinnlich modulierend z. B. von Es nach g kommen nicht zu kurz. Ein mit Sicherheit wirkungsvolles Stück für jedes Konzert bei „erschwinglichem“ Schwierigkeitsgrad. Und natürlich kann man das Werk genauso gut mit Flöte spielen. Vincenzo de Michelis, ein Zeitgenosse Verdis und als dessen Soloflötist bei zahlreichen Opernaufführungen maßgebend beteiligt, hat vor allem Werke für sein Instrument geschrieben, u. a. auch pädagogische Werke und zahlreiche Paraphrasen. Auch für seine Romanzen für Gesang und Klavier war er berühmt, seinen eingängigen Flötenmelodien merkt man dies durchaus an.

Frank Michael

NEUEINGÄNGE

Bärenreiter-Verlag, Kassel

Celeghin, Angelica (Hg.): *Italianische Musik des 19. Jahrhunderts für Flöte und Klavier*, fünf Meisterwerke italienischer Flötenmusik geeignet für den Flötenunterricht wie auch für öffentliche Aufführungen, 2009, Partitur und Stimme, BA 8174, € 15,95

edition baroque, Bremen

Händel, Georg Friedrich: *Julius Caesar for a Flute*, Ouverture und Arien für Altblockflöte und Basso continuo (Hg. und Bearbeitung Jörg Jacobi), 2009, eba1157, € 13,50

Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Beutler, Irmhild/Rosin, Sylvia Corinna: *Advent, Advent!* Sehr leichte Weihnachts- und Winterlieder mit 2-4 Tönen für die Sopran-Blockflöte, mit Alt-Blockflöte und/oder Klavier (Gitarre), 2008, KA, EB 8762

Mozart, Wolfgang Amadeus: *Konzert für Flöte und Orchester D-Dur*, KV 314 (285d), für Flöte und Klavier (Hg. Jan Philip Schulze), Reihe: Breitkopf Urtext, 2009, EB 8047, € 13,00

Mozart, Wolfgang Amadeus: *Konzert für Flöte und Orchester D-Dur*, KV 314 (285d) (Hg. Henrik Wiese), Reihe: Breitkopf Urtext, 2009, Partitur, PB 5308, € 20,00

Edition Dohr, Köln

Dudas, Lajos: *Momentaufnahme*, für Bläserquartett (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott), 2008, Partitur und Stimmen, E.D. 28923, € 9,80

Geminiani, Francesco: *Sonate (Concertino) e-Moll*, für Oboe (Flöte, Violine) und Basso continuo (Birtel), 2008, Partitur und Stimmen, E.D. 27587, € 8,80

Milde, Friedrich: *Arietta*, für zwei Oboen und zwei Englisch Hörner, 2008, Partitur und Stimmen, E.D. 22982, € 16,80

Milde, Friedrich: *Canzonetta e Rondo da Caccia*, für Oboe und Klavier, 2008, Partitur und Stimme, E.D. 22975, € 11,80

Sanders, Bernard Wayne: *Fantasie-Ricercar*, für Altblockflöte und Orgel, 2009, Partitur und Stimme, E.D. 28817, € 9,80

Emerson Edition Ltd., GB-York

Gershwin, George: *Promenade* (Walking the

Dog), from 'Shall We Dance', for flute and piano (Denwood), 2008, Partitur und Stimme, E567

Edition Gamma, Bad Schwalbach

Braun, Gerhard: *Basso Bizzarro* (2009), musikalische Szene für zwei Blockflötenspieler (Kontrabass- und Sopraninoblockflöte), 2009, EGA 153, € 4,20

Braun, Gerhard: *Numa* (2008/09), für großes Blockflötenensemble, 2009, Partitur, EGA 156, € 30,00

Braun, Gerhard: *Prismen* (2008), für Blockflötenquartett, 2009, Spielpartitur, EGA 131, € 12,00

Girolamo Musikverlag, Celle

Fiorenza, Nicola: *Concerto a-Moll*, für Altblockflöte, 2 Violinen und Basso continuo (Hg. Valentina Bellanova/Ulrich Thieme, Klavierauszug: Müller-Busch), Reihe 12: Kammermusik und Studienliteratur, 2009, Klavierauszug, G 12.023, € 16,00

Fiorenza, Nicola: *Concerto a-Moll*, für Altblockflöte, 2 Violinen und Basso continuo (Hg. Valentina Bellanova/Ulrich Thieme, Generalbassaussetzung: Kuper), Reihe 12: Kammermusik und Studienliteratur, 2009, Partitur und Stimmen, G 12.024, € 24,00

Telemann, Georg Philipp: *Lauter Wonne, lauter Freude*, Kantate für hohe Stimme, Altblockflöte (Violine) und Basso continuo (Hg. Franz Müller-Busch) (Generalbassaussetzung: Kuper), 2009, Partitur und Stimmen, G 11.011, € 18,00

Heinrichshofen Verlag, Wilhelmshaven

Deppe, Ulrich: *Munteres Geflügel*, für Blockflöte (Flöte) und Klavier, 2008, Partitur und Stimme, N 2636

Groneman, Albertus: *Sechs Sonaten* op. 1, für 2 Flöten oder 2 Violinen (Hg. Gerhard Braun), Reihe: L'arte del flauto, 2008, N 2679

Schein, Johann Hermann: *Suite 20*, aus *Banchetto musicale*, für Blockflötenquartett (AATB) (van Goethem), Reihe: Flanders Recorder Quartet – Volume 9, 2008, Partitur und Stimmen, N 2598

Sperger, Johann Matthias: *Duetto*, für 2 Flöten (Hg. Frank Nagel), Reihe: L'arte del flauto, 2008, N 2678



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:

Blockflöten
Margret Löbner
 Bremen

Osterdeich 59a
 D-28203 Bremen
 Tel. 04 21.70 28 52
 info@loebnerblockfloeten.de
 www.loebnerblockfloeten.de

Éditions Musicales Alphonse Leduc, Paris

Bach, Johann Sebastian: *Quinze Sinfonias à trois voix*, pour trois Flûtes à bec (alto, ténor et basse) (Veilhan), en deux volumes: Volume 2, 2008, Partitur und Stimmen, AL 29 826

Ledeuil, Éric: *La flûte imaginative*, méthode élémentaire de flûte traversière, en deux volumes: Volume 1, 2009, inkl. 1 CD, AL 30 365

Moeck Verlag, Celle

Rosenmüller, Johann: *Sonata Settima à 4*, für Blockflöten (AATB) und Basso continuo (Hg. und Generalbassaussetzung: Klaus-Jürgen Gundlach), 2009, Partitur und 5 Stimmen, EM 1145, € 16,80

Otto Heinrich Noetzel Verlag, Wilhelmshaven
(Vertrieb: Heinrichshofen Verlag, Wilhelmshaven)

Fischer, Johann: *Tafelmusik*, eingerichtet für Blockflötenensemble SATB (Herrmann), 2008, Partitur und Stimmen, N 3937

Herrmann, Ulrich (Hg.): Quartett Spielbuch

III, für vier Blockflöten, 2009, Partitur, N 4764

Mozart, Wolfgang Amadeus: *Eine kleine Nachtmusik* [KV 525], arrangiert und herausgegeben für 5 Blockflöten in wechselnden Besetzungen (Cassignol), 2008, Partitur und Stimmen, N 4522

Orpheus Music, Armidale (Australien)

Crehan, Jonathan: *Mouse Dances* (to get away from the cat), for tenor recorder and viola, 2009, 2 Partituren, OMP201

Eccles, Lance: *Blackened Petals*, for recorder quintet (SAATB), 2009, Partitur und Stimmen, OMP202

Eccles, Lance: *Cinderella*, for recorder quartet (SATB), 2009, Partitur und Stimmen, OMP203

Eccles, Lance: *The Frog Prince*, for recorder quartet (SATB), 2009, Partitur und Stimmen, OMP204

Welsh, Louise: *Park Suite*, for five recorders (SinoSAT TGbSb) and percussion (darabuka, cabasa, bongos, field drum), 2009, Partitur und Stimmen, OMP205

Edition Peters, Frankfurt

Fischer, Christiane: *Blockflöte Lernen*, mit Liedern, Spielstücken und Consortmusik, Band 2, 2009, EP 11084B, € 17,80

Rózsavölgyi és Társa, Budapest

Haydn, Joseph: *Divertimento*, für drei Blockflöten (TTB) (Brook), 2009, Partitur und Stimmen, RÉT 067

Rózsavölgyi, Márk: *Erster Ungarischer Gesellschaftstanz*, für Altblockflöte und Klavier (Brook), 2009, Partitur und Stimme, RÉT 066

Schott Musik, Mainz

Gariboldi, Giuseppe: *First Exercises*, für Flöte (Hg. Stefan Albrecht), 2009, ED 20353, € 12,95

Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg

Meyer, Krzysztof: *Burlesca all'Ongarese*, für Flöte solo, 2009, H.S. 1492

Universal Edition, Wien

Bramböck, Florian: *Celtic Recorder Duets*, für 2 Sopranblockflöten, 2009, Partitur, UE 34 190, € 12,50

Dehnhard, Tilmann: *Jazz Studies*, for Flute; Listen, Learn & Play, 2009, inkl. CD, UE 33

Tonträger

Georg Philipp Telemann: 12 Fantasien

Johann Sebastian Bach: Partita BWV 1013; Erik Bosgraaf Blockflöte, Booklet auf Englisch von Thiemo Wind; Brilliant Classics Leeuwarden 2008, 1 CD, Best.-Nr. 93757

Nach der bei *Brilliant* erschienenen und als solche auch zu bezeichnenden Gesamteinspielung der Werke Jacob van Eycks schiebt Erik Bosgraaf gleich noch einen Klassiker hinterher: die zwölf Telemann-Fantasien samt der Bach-Partita.

Wenn man sich mit dem Kernrepertoire der Blockflöte auseinandersetzt und sich an Telemann-Fantasien und Bach-Partita wagt, zieht man das unmittelbare Interesse der gesamten Fachwelt auf sich und muss sich manch gehässigen Hieb gefallen lassen: Warum noch einmal diese Stücke aufnehmen? Was kann man den unzähligen Interpretationen auf Kassette, Vinyl, CD, DVD und YouTube noch hinzufügen? Was macht man anders? Wie verrückt kann oder vielmehr muss es gespielt werden, damit man seine musikalische Einzigartigkeit unter Beweis stellt und eine neue Referenzeinspielung vorlegt?

Erik Bosgraaf ist ein Phänomen und begeistert sein Publikum auf der Bühne sogar noch mehr als durch seine Aufnahmen. Sein Timing ist bestechend und seine Linienführung zieht die Hörer in den Bann und bringt sie zum Schwärmen. Ungewollt steht er damit in der Nachfolge anderer berühmter Kollegen wie Dan Laurin oder Frans Brüggen. In Brüggens besten Jahren hätte ihm sein Publikum auch zugejubelt, wenn er auf dem Podium das Amsterdamer Telefonbuch rückwärts gespielt hätte. So ist es auch mit Erik: was er spielt, ist nicht wirklich wichtig, sondern wie er es spielt.

Die Zeit ist wieder reif für ein neues Talent, das natürlich auch wieder für sich in Anspruch nehmen darf, bei Null anzufangen und sich, wie in Eriks Fall, in einem atemberaubenden

Tempo durch die Musikgeschichte zu arbeiten.

Gerade mit dem mit 20.000 € dotierten Preisgeld des in London beheimateten Borletti-Buitoni-Trust ausgezeichnet, nimmt Erik Bosgraaf Händel-Sonaten und Vivaldi-Konzerte auf und spielt zahlreiche Konzerte mit seinen Ensembles. Die hier vorliegende Telemannaufnahme ist klangschön, geradlinig, ohne einen scharfen Ton, ohne eine forcierte Note, mit einer Artikulation, die in ihrer Feinheit einen Vergleich mit der Unnachahmlichkeit und Wendigkeit der Artikulation Barthold Kuijkens erlaubt.

Und, immer für eine Überraschung gut, spielt Erik Bosgraaf die 11. Fantasie auf der Sopran-





STEPHAN BLEZINGER
DIE FLÖTENWERKSTATT



Unerreicht:
Die 3 Tenöre!

Schillerstrasse 11
D-99817 Eisenach
03691-212346
info@blezinger.de
www.blezinger.de

blockflöte viel langsamer und buchstabengetreuer als man gedacht hätte, dafür mit einer frechen Überleitung und gleich zurück ins bewusst Gehaltene. Überzeugend sind auch die kleinen, in ihrem Charakter von der jeweiligen Fantasie losgelösten Schlusssätze, die getreu ihrer folkloristischen Natur in allen Nuancen ausgespielt und verziert werden. Im Fall des irischen Allegros in der 5. oder des Vogelstimmen-Prestos aus der 12. Fantasie klingen sie originaler als das Original und wirken auf diese Weise überhöhter als eine notengetreue Interpretation dies hervorbringen würde. Nicht alles ist herausragend. Derjenige, der dies von sich selbst zu behaupten wagt, oder solch eine Aufnahme zu kennen glaubt, werfe bitte den ersten Stein.

Erik Bosgraaf bringt sein Publikum dazu, wieder Blockflöten-CDs anzuhören. Nicht weil er einen brandneuen revolutionären Ansatz hat. Sondern weil er seit Brüggens einer der wenigen ist, dessen brillantes Handwerk man immer wieder hören möchte. **Inés Zimmermann**

George Frideric Handel: The Recorder Sonatas

Erik Bosgraaf (Blockflöten), Francesco Corti (Cembalo), Leeuwarden (Niederlande) 2008, Brilliant Classics, 1 CD, 93792

Der Bielefelder Katalog aller aktuell verfügbaren Tonträger zählt über ein Dutzend Gesamteinspielungen der Sonaten für Blockflöte und Generalbass von Georg Friedrich Händel. Wer also eine weitere hinzufügt (Händeljahr hin oder her), muss sich des gegen Null tendierenden Repertoirewertes seines Unterfangens bewusst sein und wird wissen, dass es andere gute Gründe für die diskographische Auseinandersetzungen mit einer Handvoll Werken geben muss, die die Spatzen seit Jahrzehnten von den Dächern pfeifen. Ist es unter diesen Voraussetzungen überhaupt noch möglich, etwas Neues zu sagen?

Eine der großen Meriten der vorliegenden Aufnahme ist es, dass sich Erik Bosgraaf und Fran-

cesco Corti angesichts dieser Problematik nicht in die Sackgasse des Originalitätswahnes begeben; dass ihr Spiel erfreulich geradlinig und meist unmaniert ist, und man sich nicht in die oberflächliche Farbenpracht einer überinstrumentierten Generalbassgruppe mit drei oder mehr Musikern flüchtet, die eine einsame Blockflöte zu begleiten haben. Der wichtigste Vorzug dieser Einspielung ist jedoch der, dass man einem jungen Blockflötisten zuhören kann, der das Wesentliche verstanden hat: Erik Bosgraaf hat eine unmittelbare bläserische Beziehung zu seinem Instrument. In einem späten Interview mit Frans Brüggens für Tibia antwortete der Altmeister, der selbst seit vielen Jahren keine Blockflöte mehr anrührt, auf die Frage, was er denn jungen Blockflötisten mit auf den Weg geben könne: Blasen! Genau dieser entwaffnend simple und doch so wichtige Rat ist bei Bosgraaf in Fleisch und Blut übergegangen. Man hört einen Bläser, der in der Lage ist, auf seinem Instrument zu singen, sinnlich, in den besten Momenten betörend schön – und darüber hinaus zwei Musiker, die bestens aufeinander eingespielt sind. Hier ist ein veritables Duo am Werk, das seine musikalischen Ansprüche weit über dem soliden Durchschnitt ansetzt und gemeinsam viel wagt.

Ist dies also die ultimative Referenzaufnahme der Händelschen Blockflötensonaten? Nein, sie ist es leider nicht. Bei allen Qualitäten des Zusammenspiels, der scheinbaren Spontaneität, der stupenden Virtuosität, des unwiderstehlichen Impetus stellt sich im Laufe des Zuhörens ein Déjà-vu-Effekt ein. Diese Enttäuschung ist hauptsächlich einer gewissen Unreife im Umgang mit den modernen Möglichkeiten der Historischen Aufführungspraxis geschuldet. Seit einigen Jahren fördert diese Disziplin ungemein interessante Aspekte nicht zuletzt auch in Bezug auf die Interpretation Händelscher Musik zutage. Dass sich immer mehr Fragen als Antworten ergeben, gehört zu ihren faszinierenden Eigenschaften, die uns davor bewahrt, dass jemals das letzte Wort gesprochen wäre. Ist der durch David Fuller bereits 1980 ausgewertete Fund einer barrel organ aus dem späten 18. Jahrhundert mit dem Orgelkonzert F-Dur op.

4 Nr. 5, das im op. 1 als Blockflötensonate gedruckt ist, tatsächlich ein verlässliches frühes Tondokument? In wie weit lassen sich aus William Babells Cembaloarrangements Rückschlüsse über Händels eigenes Cembalospiel ziehen? In welchem Spannungsfeld zwischen französischen Agréments und corellistischen Fiorituren bewegt sich Händels Verzierungsstil? Wie können die neusten Erkenntnisse über barocke Originaltempi für die Blockflötensonaten nutzbar gemacht werden? Man kann Erik Bosgraaf und Francesco Corti ein erwachendes Interesse an diesen Fragen wünschen und eine Experimentierfreudigkeit, die vielleicht in einem zweiten Anlauf doch noch das Unerhörte im tot-kanonisierten Kernrepertoire der Blockflöte aufleuchten lässt. Das Potenzial dazu haben diese beiden Musiker allemal.

Michael Form

Dialogue - East meets West

Chen Yue (Xiao und Dizi), Michala Petri (Blockflöte); Werke von jungen dänischen und chinesischen Komponisten, booklet auf Englisch und Chinesisch, 2009, OUR Recordings Nr. 6.220600, www.ourrecordings.com

Michala Petri hat ihre neueste Einspielung unter ihrem eigenen Label herausgebracht. Nachdem in ihrer langen Karriere bereits unzählige Stücke für sie geschrieben, ihr gewidmet und ungefragt zugeschickt wurden, gab sie für diese Produktion fünf dänischen und fünf chinesischen Komponisten den Auftrag, ein Duett für Blockflöte und Dizi zu schreiben. Die Kompositionen haben eine Länge von ca. 6 Minuten und entstanden – das versteht sich fast von selbst – im Spannungsfeld zwischen europäischer und nicht westlicher Musik. Michala Petris Virtuosität spricht für sich selbst und hat in der 1978 geborene Chen Yue eine verwandte Seele gefunden.

Im Rahmen des „East meets West“-Projektes hat Chen Yue bereits 2006 Musik für Bambusflöte und Gitarre mit Lars Hannibal aufgenommen und ist den interessierten *youtube* Zuhörern durch einige Aufnahmen als Mitglied traditioneller chinesischer Ensembles bekannt.



Sie hat eine erstaunliche Klangvielfalt und kann auf ihren Instrumenten Klangfarben wie die der inzwischen im Westen gut bekannten Shakuhachi und der modernen Querflöte erzeugen. Die meisterhaft gespielten Bambusflöten entstammen dem traditionellen chinesischen Instrumentarium: Die längs gespielte Xiao und die quer gespielte Dizi, die anders als die einfacheren Flöten neben dem Blas- und den Griffelöchern noch über ein weiteres, mit einer Membran bedecktes Loch verfügt, das beim Spielen ein nasal summendes Geräusch erzeugt. Bei der Xiao befindet sich das Anblasloch am Rande des Bambus-Knoten am oberen Ende. Das Standardmodell hat 6 Griffelöcher, was das Daumenloch mit einschließt. Außerdem gibt es an der hinteren Seite am unteren Teil der Xiao noch 3 bis 4 Hilfslöcher, die Intonation, Klangfarbe und Lautstärke beeinflussen.

Bemerkenswert, das alle chinesischen Kompositionen mit einem Solo beginnen, während die dänischen Komponisten sofort die beiden Flö-

ten in Interaktion treten lassen. Nur Rumei Chens *Jue* (*very rare and fine jade*) bietet einen wirklichen Paarlauf und darin eine Intensivierung des Blockflötenklangs durch die Xiao. Hier verschwimmen die sonst klar gezogenen Grenzen zwischen den Klängen der beiden Flötistinnen.

Dänemarks junge Komponisten müssen sich vor ihren Kollegen aus China in keinsten Weise verstecken. Es gelingt ihnen scheinbar mühelos, östliche und westliche Stilelemente zu verbinden, während die chinesischen Kompositionen eher in ihrer nationalen Tonsprache verharren.

In Benjamin de Murashkins impressionistischen *Cascades* glaubt man wirklich Quellen und Wasserfälle zu hören. Triller und Echowirungen scheinen aus einem weit verzweigten unterirdischen Höhlensystem zu kommen. Zarte Querflöten-Motive schweben wie ein bunter Schmetterling über einem flirrenden Untergrund, den der Blockflötenklang ausbreitet.

So virtuos auch gespielt wird: Der sehr direkten Aufnahme der unterschiedlichen Flötentypen fehlt die Einbeziehung des Raumklanges als dritten Mitspieler, der den virtuos gespielten Instrumenten noch eine weitere Dimension und einen Hauch Mystik beigegeben hätte. Man hat das Gefühl, in einem Raum mit sehr trockener Akustik zu sitzen, und fühlt sich einiger der in den Kompositionen angelegten Echo- und Raumeffekte beraubt. Ich würde das Projekt gerne live in einer Kirche erleben.

Inés Zimmermann

Pendragon Press (Hillsdale NY) sucht musikwissenschaftliche Manuskripte zur Veröffentlichung

Pendragon Press plant eine neue Serie: *Organologia: Instruments and Performance Practice*.

Zu diesem Zweck sucht der Verlag nach Autoren, die ihm Manuskripte zu den Themen Musikinstrumentenkunde und Aufführungspraxis aller Kulturen und Zeitalter anbieten können. Die Themen sind sehr weit gefasst. Es sollen Monographien und Aufsatzsammlungen zu allen Arten von Instrumentenbau, Spieltechniken und Aufführungskonzepten, bei denen Musik eine Rolle spielt, veröffentlicht werden.

Schicken Sie einen Planungsentwurf Ihrer Arbeit in englischer Sprache an den Herausgeber der neuen Serie, Ardal Powell (organologia@pendragonpress.com).

Er sollte folgendes enthalten:

- eine kurze Inhaltsbeschreibung und die Hauptthesen, sowie Informationen über Umfang, Erkenntnisinteresse und Zielgruppe
- ein Inhaltsverzeichnis oder einen Kapitel-überblick
- Information darüber, ob das Manuskript bereits fertiggestellt ist bzw. wann es fertiggestellt sein wird
- Informationen über den Autor und gegebenenfalls über frühere Veröffentlichungen.

Weitere Informationen:

www.pendragonpress.com



PENDRAGON PRESS
THE WORLD OF MUSIC AND THE MUSIC OF THE WORLD

WWW. MARTIN
PRAETORIUS .de

NEUEINGÄNGE

A Imagem da Melancolia: The Bad Tempered Consort, Portuguese polyphony from the 17th century, *Primeiro Tom* (Anon., Manuel Rodrigues Coelho, P. de San Lorenzo), *Segundo Tom* (Anon., P. de Araújo), *Quinto Tom* (Anon., M. R. Coelho), *Sétimo Tom* (Anon., M. R. Coelho), *Terceiro Tom* (Anon., M. R. Coelho), *Sexto Tom* (Anon., P. de Araújo), *Quarto Tom* (Anon., António Carreira), *Oitavo Tom* (Anon., M. R. Coelho, P. de Araújo); Magna Ferreira (singing), Andrea Guttmann, Inês Moz Caldas, Marco Magalhães, Matthijs Lunenburg, Paulo Gonzales, Pedro Castro, Pedro Couto Soares, Pedro Sousa Silva, Susanna Borsch (recorders), Challenge Classics, A & R Challenge Records International, NL-Hilversum 2009, 1 CD, CC72321

Jean-Louis Beaumadier / Maria José Carrasqueira: Brésil 1900, Pattàpio Silva: *Primeiro Amor*, op. 4; Mathieu-André Reichert: *Souvenir du Para*, op. 10; *La Sensitive*, op. 8; Pattàpio Silva: *Serata d'Amore*, op. 2; *Zinha*, op. 8; *Oriental*, op. 6; Mathieu-André Reichert: *Tarentelle* op. 3; Pattàpio Silva: *Sonho*, op. 5; *Margarida*, op. 3; *Idyllio*, op. 7; Mathieu-André Reichert: *Rondo Caracteristico*, op. 14; Pattàpio Silva: *Evocação*, op. 1; Joaquim Antonio da Silva Callado Jr.: *Lundú Caracteristico*; Pattàpio Silva: *Amor Perdido*, op. 9; Jean-Louis Beaumadier (piccolo), Maria José Carrasqueira (piano), Skarbo, Paris 2009, 1 CD, DSK 4092

Gerhard Braun: Zeitzeichen, Komponistenportrait III, Ensemblewerke und Solostücke (Blockflöte, Querflöte, Saxophon, Zymbal), *Zeitzeichen* (Ars Nova-Ensemble Nürnberg), *Bruch-Stücke* (Katerina Zlatníková), *Albumblätter* (Dorothee Oberlinger), *Sgraffiti* (Stuttgarter Ensemble für Neue Musik), *Ba-Ry-Ton* (Andreas van Zoelen), *Klanglandschaften mit Windmaschinen* (Mössinger Pfeiffwerck), *Magnificat* (Martin Heidecker), *Monologe II* (Dorit Peschel), *Nachtvogel beweint Andromeda* (Calamus-Ensemble), Flautando Records, Karlsruhe 2009, 1 CD, flautando records 005

Duo Mattick Huth: Werke von Beethoven und Schubert, für Flöte und Klavier, Franz Schubert:

Sonate a-Moll, *Arpeggione*, D821, Ludwig van Beethoven: Serenade op. 41, Christian Mattick (Flöte), Mathias Huth (Klavier), Westfire Classics, München 2009, 1 CD, 1053931 WFI (edel)

Flautando Köln: Ye sacred Muses, Music from the House of Tudor, King Henry VIII: *Gentil duc de Lorainne* (Recit.), *Gentil prince de renom*, *En vray amour*, *Helas madame*; **Anonymus: Consort XXI**; King Henry VIII: *Adieu madame et ma maistresse*, *Taunder naken*; William Byrd: *La Volta*, *Wolsey's Wilde*, *Pavana*, *The Hunt's up*; Anthony Holborne: *The Funerals*, *High ho holiday*; **Anonymus: What first did break thee**; Nathaniel Pattrick: *Climb not too high*; **Anonymus: Of all jolly pastimes**; William Byrd: *Browning*; John Dowland: *Pavan*; Thomas Simpson: *Bonny sweet Robin*, *Alman*; Robert Johnson: *Have you seen a bright lily grow*; **Anonymus: Sing aloud harmonious spheres**; John Dowland: *Go nightly cares*; Jeronimo Bassano: *Fantasia à 5 No. 2*; Augustine Bassano: *Pavan*, *Galliard*, *Galliard*; Jeronimo Bassano: *Fantasia à 5 No. 1*; William Byrd: *Ye sacred Muses* (Elegy on the death of Thomas Tallis, 1585); Flautando Köln: Katharina Hess, Susanne Hochscheid, Ursula Thelen, Kerstin de Witt, Gäste: Franz Vitzthum (Countertenor), Andrea Cordula Baur (Laute), Katrin Krauß (Flöte), Carus-Verlag, Stuttgart 2009, 1 CD, Carus 83.433

Sabrina Frey: Christoph Graupner – per il flauto, *Concerto für Blockflöte*, 2 Violinen, Viola und B.c. F-Dur [GWV 323], *Sonate für Flöte, Violine und B.c. b-Moll* [GWV 219], *Sonate für Flöte und B.c. G-Dur* [GWV 707], *Sonata canonica* für 2 Blockflöten, Viola da Gamba und B.c. g-Moll [GWV 216], *Sonate für Flöte, Cembalo obbligato und B.c. G-Dur* [GWV 708], *Ouverture* für Blockflöte, 2 Violinen, Viola und B.c. F-Dur [GWV 447], Sabrina Frey (Blockflöte und Leitung), Ars Musica Zürich, Gastmusiker: Maurice Steger (Blockflöte), Rodney Prada (Viola da Gamba), Markus Bernhard (Violone), Berlin Classics, Hamburg 2009, 1 CD, 0016532BC

Norbert Rodenkirchen: Flour de Flours, Lais & Virelais, Guillaume de Machaut: *En dementant*

et lamentant; Anonymus: Te sanctum dominum; G. de Machaut: Douce dame jolie; Adam de la Bassée: Ludus super Anticlaudianum; Anon.: Leges sacras; Ave cuius vera contritio; Olim in Harmonia; Alleluia; Ave Domina; Modestos blanditiae; O felix custodia; G. de Machaut: J'aim la flour de valour; Liement me deport; Dame, a qui m'otri de cuer; Anon.: 2eme Estampie Royal; G. de Machaut: Foy porter, honneur garder; Anon.: Ardua spes mundi; Istampita Ghaetta; G. de Machaut: Quant je suis mis au retour; Adam de la Halle: On me defent ke mon cuer ne croie; G. de Machaut: Remede de Fortune; Tels rit au main au soir pleure; Remede de Fortune; Joie, plaisece et douce norriture; Norbert Rodenkirchen (mittelalterliche Traversflöten), Marc Aurel Edition, Köln 2008, 1 CD, MA 20041

Maurice Steger & Ensemble: Venezia 1625, Giovanni Battista Fontana: Sonata II a Violino solo; Marco Uccellini: Symphonia XX La Virmingarda per poter sonare a due, a tre, a quattro conferme piacerà, Sonata XXVI sopra la Prosperina a 3, Doi Violini e Basso, Aria sopra la Bergamasca a 2 canti; G. B. Fontana: Sonata III a Violino solo; Bernado Storace: Improvisation sopra la Ciaccona Intavolatura per cimballo; Tarquinio Merula: Chiaccona Canzone a 2 Violini e a 3 col Violone; G. B. Fontana: Sonata IV a Violino solo; M. Uccellini: Symphonia XIV La Foschina per poter sonare a due, a tre, a quattro conferme piacerà; Salomone Rossi: Sinfonia XI in eco a tre voci; Dario Castello: Sonata II a Sopran solo; M. Uccellini: Symphonia

nia XVII La Stucharda per poter sonare a due, a tre, a quattro conferme piacerà; T. Merula: Canzon XVII La Monteverde a 2 Violino e Violone; Canzon La Pighetta a 2 Violino e Violone; Alessandro Piccinini: Toccata 2 Intavolatura di chitarrone; G. B. Fontana: Sonata 6 a Violino solo; T. Merula: Canzon La Strada a 3, Doi Violini e Violone; M. Uccellini: Sonata II detta la Luciminia contenta a violino solo; Maurice Steger (recorder & direction), Hille Perl (viola da gamba), Lee Santana (chitarrone), Naoki Kitaya (organ & harpsichord), Sergio Ciomei (harpsichord & organ), Thomas Boysen (theorbo & baroque guitar), Mauro Valli (violoncello), Margret Köll (baroque harp), Thor-Harald Johnsen (baroque guitar), Sabrina Frey (recorder), Eva Borhi (violin), Christian Beuse (dulcian), Stefan Temmingh (recorder), Peter Barczy (violin), harmonia mundi s.a., Arles 2009, 1 CD, HMC 902024

Theatrum Affectuum: La meraviglia parlante, Dario Castello: Sonata Decima; Giovanni Paolo Cima: Sonata a 2; Fray Bartolomé Selma y Salaverde: Canzon prima a 2: Basso e Soprano; G. P. Cima: Sonata a 3; Girolamo Alessandro Frescobaldi: Cento partite sopra passacagli, Francesco Mancini: Sonata IV in A Minor, Salvatore Lanzetti: Sonata VII in G Major; Antonio Lucio Vivaldi: Concerto in F Major, RV 100, Andreas Böhlen (Recorders), Ayako Matsunaga (Violin), Takashi Kaketa (Violoncello), Takashi Watanabe (Harpsichord), morox-music, Amsterdam 2008, 1 CD, info@morox-music.com



Kurse
Konzerte
Musikunterricht

Flötenhof
25 Jahre 1984-2009



FLÖTENHOF
Schwabenstrasse 14
87640 Ebenhofen
Tel.: 08342-899 111
www.alte-musik.info



Neues aus der Holzbläserwelt

Das Duo Bosgraaf und Elias (Blockflöten und Gitarre) hat den Preis des Grachtenfestivals 2009 gewonnen.

Das Grachtenfestival findet schon seit zwölf Jahren jährlich im August in der Amsterdamer Innenstadt und an den Ufern des IJ statt. Neun Tage lang bilden außergewöhnliche Plätze der Amsterdamer Innenstadt die Kulisse für mehr als 90 Konzerte zumeist klassischer Musik. Jedes Jahr werden neue Spielstätten hinzugefügt. Bis spätabends erklingen in Häusern von gastlichen Anwohnern, Monumenten, Museen und auf speziellen Podien in den Grachten klassische Klänge.

Für den Preis des Grachtenfestivals schlugen bekannte niederländische Musikjournalisten musikalische Talente vor. Die meistgenannten Namen waren in diesem Jahr das Duo *Bosgraaf und Elias* (Blockflöte und Gitarre), Peter Gijbertsen (Tenor), Simone Lamsma (Violine)



und Johannes Möller (Gitarre). Auf der Internetseite des Grachtenfestivals konnte das Publikum abstimmen und seine Stimme einem der vier Musiker geben. Durchgesetzt haben sich Erik Bosgraaf und Izhar Elias.
www.grachtenfestival.nl

Tabea Debus erhält Sparkassenförderpreis

Die 18-jährige Tabea Debus, Blockflötenschülerin aus der Klasse von Gudula Rosa an der Westfälischen Schule für Musik in Münster, erhielt den diesjährigen Förderpreis der nordrheinwestfälischen Sparkassen in Höhe von € 2000,-.

Geehrt wurde damit ihr großer Erfolg (25 Punkte/1. Preis) beim Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“, der über Pfingsten in Essen stattfand. Der Förderpreis wurde ihr im Rahmen des Preisträgerkonzertes der nordrheinwestfälischen Bundessieger in der Kölner Philharmonie feierlich überreicht, wo sie das Publikum mit Dario Castellos *Sonata Seconda* und Pietro Locatellis *Sonate c-moll* begeisterte.



Gudula Rosa und Tabea Debus

Erfolge der Preisträger der Internationalen Telemann-Wettbewerbe



Das Ensemble *Meridiana* (Basel), Gewinner und Träger des Publikumspreises beim 4. Internationalen Telemann-Wettbewerb 2007 in Magdeburg, hat vor wenigen Tagen einen weiteren internationalen Wettbewerbserfolg erreicht: Die fünf jungen Musiker aus fünf verschiedenen europäischen Ländern, die alle ihre Ausbildung an der Schola cantorum Basiliensis (Basel) erhalten haben, konnten in York (GB) die renommierte *York Early Music International Young Artists Competition* für sich entscheiden. Sie setzten sich gegen 29 andere Wettbewerbsteilnehmer aus aller Welt durch. Der Wettbewerb in York wird alle zwei Jahre im Rahmen des *York Early Music Festivals* vom National Centre for Early Music veranstaltet.

Nach Miki Takahashi (Japan, Violine), die 2005 ihrem Wettbewerbserfolg in Magdeburg einen

Sieg in Brügge (Belgien) beim angesehenen Alte-Musik-Wettbewerb des Flandern-Musikfestes folgen ließ, gewann damit bereits zum zweiten Mal ein Preisträger des Internationalen Telemann-Wettbewerbs bei einem anderen angesehenen internationalen Leistungsvergleich.

„Solche Folgeauszeichnungen bestätigen nicht nur Magdeburger Entscheidungsprozesse, sondern sprechen insbesondere für die besondere Qualität des Magdeburger Wettbewerbs als Ort der Entdeckung herausragender junger Interpreten und als ein Sprungbrett für deren weitere künstlerische und berufliche Entwicklung“, sagte Carsten Lange, wissenschaftlicher Leiter des *Zentrums für Telemann-Pflege und -Forschung*. Der 6. Internationale Telemann-Wettbewerb in Magdeburg wird von der Telemann-Gesellschaft e.V. (Internationale Vereinigung) für März 2011 vorbereitet.

Weitere Informationen unter:

www.ensemblemeridiana.com

York Early Music International Young Artists Competition

www.ncem.co.uk/cgi/announcements/announcements.cgi?t=template.htm&a=88



Das Freiburger Ensemble *L'Art du Bois* wurde beim diesjährigen Wettbewerb „Musica Antiqua“ in Brügge von der Jury (Bruce Dickey/Italien, Johan Huys/Belgien und Dominique Visse/Frankreich) mit dem 2. Platz ausgezeichnet und erhielt zudem den Publikumspreis.

Veranstaltungen

Oktober

23.10.–25.10.2009 Kurs für Blockflöte, Ort: Ebenhofen, Leitung: **Paul Leenhouts**, Info: Flötenhof e.V., Schwabenstr. 14, 87640 Ebenhofen, Tel.: +49 (0)8342 899111, Fax: +49 (0)8342 899122, alte-musik@floetenhof.info, www.alte-musik.info

23.10.–25.10.2009 30. Musikinstrumentenbau-Symposium, Ort: Kloster Michaelstein, *Der Zink: Geschichte, Instrumente und Bauweise*, Leitung: **William Dongois**, Info: Stiftung Kloster Michaelstein, PF 24, 38881 Blankenburg, Tel. +49 (0)3944 903012, Fax: +49 (0)3944 903030, m.lustig@kloster-michaelstein.de, www.kloster-michaelstein.de

24.10.–26.10.2009 2. Internationaler Blockflötenensemble-Wettbewerb, Ort: Le Mans (Frankreich), teilnehmen können Blockflötenensembles (Amateure bis Profis) aller Nationalitäten ohne Altersbeschränkung, Info: <http://site.voila.fr/dolmetsch/index.html>, concoursensemblesflutesabec@yahoo.fr

25.10.–31.10.2009 Blockflötenseminar, Ort: Klingenstein, das Seminar rund um die Blockflöte: Spiel im Blockflötenorchester, im Consort, Einzelstunden, Klassenstunden zu grundlegenden Fragen des Blockflötenspiels, Literaturempfehlungen und Ensembleleitung, Dozenten: **Marianne Lüthi** (CH-Burgdorf), **Andreas Schöni** (CH-Bern), **Johannes Kurz** (Leitung, D-Kippenheim), Info: www.editionparnass.de und editionparnass@t-online.de

30.10.–03.11.2009 Interpretationskurse für Barockvioline, Travers-/Blockflöte, Laute, Theorbe und Kammermusik, Ort: Altdorf bei Böblingen, für Orchestermusiker, Musiklehrer, Musikstudenten und interessierte, fortgeschrittene Laienmusiker, Dozenten: **Simon Standage** (London), **Ulrike Engelke** (Altdorf), **Maike Burgdorf** (Barcelona), **Friederike Chylek** (Basel), 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

31.10.2009 Großer Blockflötentag, Ort: Celle. 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. Leitung: **Bart Spanhove** und **Sieglinde Heilig**, Info: Moeck Musikinstrumente und Verlag, Lückenweg 4, 29227 Celle, Tel.: +49 (0)5141 8853-0, Fax: +49 (0)5141 8853-42, info@moeck.com, www.moeck.com

31.10.2009 Spieltag im Ibach-Haus, Ort: Schwelm, Canzoni à 4, 8 & 12 Stimmen, Leitung: **Meike Herzig**, Info: early music im Ibach-Haus, Wilhelmstr. 43, 58332 Schwelm, Tel.: +49 (0)2336 990290, info@blockfloetenladen.de, www.blockfloetenladen.de

31.10.2009 Surrounding sound systems – Die venezianische Mehrchörigkeit und ihre Folgen, Ort: Folkwang Hochschule Essen, Kammermusik-




Ihr Spezialist für Instrumente der Alten Musik

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

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

BLOCKFLÖTEN
Unsere Kunden sind immer wieder begeistert von der großen Auswahl an Blockflöten und von unserem ausgezeichneten Service. Wir führen die Instrumente der verschiedensten Hersteller und bieten innerhalb der EG ein bequemes Zur-Ansicht-System. Unsere Garantien gehen 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 Farbbatalog (€7,00) an, oder informieren Sie sich im Internet.

Warum besuchen Sie uns nicht im Internet?



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

saal, accompagnato 6, 10–18 Uhr, praktische Fortbildung für Blockflötenlehrer/Ein Spielwochenende, Leitung: Prof. Ulrike Volkhardt, Info: www.folkwang-agentur.de, www.folkwang-agentur.de

02.11.–06.11.2009 Kammermusikseminar für Querflöte und Gitarre, Ort: Schloss Alteglofsheim, gemeinsames Musizieren in unterschiedlichen Besetzungen für Anfänger bis zum Profi, Ensembleunterricht, Vorträge, Vorspielabende und ein abschließendes Teilnehmerkonzert, Leitung: **Katharina** und **Andreas Wittmann**, Info: Evang.-luth. Pfarramt Holzkirchen c/o Katharina u. Andreas Wittmann, Marktplatz 22, 83607 Holzkirchen, Tel./Fax.: +49 (0)8024 8356, anaka@t-online.de, www.anaka.de

02.11.–07.11.2009 Musizieren im Blockflötenorchester, Ort: Inzigkofen; für Spieler, die mindestens 3 Blockflöten (Sopran bis Tenor) beherrschen und gern einmal im großen Ensemble spielen möchten, Leitung: **Dietrich Schnabel** und **Eileen Silcocks**, Info: Volkshochschulheim Inzigkofen, Parkweg 3, 72514 Inzigkofen, Tel.: +49 (0)7571 73980, Fax: +49 (0)7571 739833, info@vhs-heim.de, www.vhs-heim.de

06.11.–08.11.2009 Kurs für Traversflöte, Ort: Ebenhofen, Leitung: **Karl Kaiser**, 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

09.11.–13.11.2009 Blockflötenensemble für Einsteiger, Ort: Inzigkofen, es werden die Grundlagen für das Zusammenspiel im großen und im kammermusikalischen Ensemble erarbeitet, Leitung: **Petra Menzl** (Wendelstein), 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

13.11.–15.11.2009 Ensemblekurs IV, Musik zur Weihnachtszeit, Ort: Blockflötenzentrum Bremen, Leitung: **Manfred Harras**, Info: Blockflötenzentrum Bremen, Tel.: +49 (0)421 702852, Fax: +49 (0)421 702337, info@loebnerblockfloeten.de, www.loebnerblockfloeten.de

19.11.–22.11.2009 Meisterkurs für Zink, Ort: Kloster Michaelstein, Solo- und Kammermusik aus Italien, Österreich und Deutschland von 1610-1660, Leitung: **William Dongois**, Info: Stiftung Kloster Michaelstein, PF 24, 38881 Blankenburg, Tel. +49 (0)3944 903012, Fax: +49 (0)3944 903030, m.lustig@kloster-michaelstein.de, www.kloster-michaelstein.de

21.11.2009 2. Blockflötentag im Ibach-Haus, Ort: Schwelm, 11.00–14.00 Uhr Ensemblekurs mit **Susanne Hochscheid**, 11.30–14.00 Uhr **Moeck** im Ibach-Haus: Blockflöten, Noten und Reparaturen vor Ort, 15.00 Uhr Aus dem Reparatur-Alltag einer Blockflötenfirma: Gespräch mit **Anne Tune** und **Rudi Köppel (Moeck)**, 16.30 Uhr Konzert: Flautando Köln + percussion: Blockflöte vital – eine Klangreise durch Zeiten und Welten, Info: early music im Ibach-Haus, Wilhelmstr. 43, 58332 Schwelm, Tel.: +49 (0)2336 990290, info@blockfloetenladen.de, www.blockfloetenladen.de

21.11.–22.11.2009 DGfF Competition for Amateur Flutists 2009, Ort: Frankfurt/Main, die Veranstaltung wird ausgerichtet von der Deutschen Gesellschaft für Flöte e.V. in Zusammenarbeit mit Dr. Hoch's Konservatorium (Frankfurt), für Flötistinnen und Flötisten ab 21 Jahren, die dies nicht beruflich ausüben/ausgeübt haben, kein Musikstudium absolvieren/absolviert haben, Kategorien: Flöte solo, Flöte und Klavier und Flöte im Ensemble, Info: Deutsche Gesellschaft für Flöte e.V., Strubbergstr. 80, 60489 Frankfurt/Main, Tel.: +49 (0)69 5962443, floete@floete.net, www.floete.net

26.11.–29.11.2009 Ensemblekurs Blockflöte (Level C), Ort: Landhaus Arnoth in Kleinich, für Spieler mit vieljähriger Spielpraxis und Erfahrung im 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

28.11.2009 Blockflöte und Klavier – ungewohnt – ungehört – ungeheuer romantisch, Ort: Kulturzentrum Karlsruhe, thematische Schwerpunkte werden auf der Klangbalance zwischen den beiden Instrumenten, dem Vibratospiele und inter-

pretatorischen Aspekten liegen, Leitung: **Daniel Koschitzki**, Info: Flautando, Leopoldshafenerstr. 3, 76149 Karlsruhe, Tel.: +49 (0)721 707291, Fax: +49 (0)721 788102, info@schunder.de, www.musiklaedle.eu

28.11.–29.11.2009 Die Flöte im Jazz 3, Ort: Frankfurt/Main, für alle, die schon frühere Kurse besucht haben oder schon Improvisationserfahrung auf der Flöte mitbringen, Leitung: **Stephanie Wagner**, Info: flutewagner@web.de, www.s-wagner.de

01.12.–05.12.2009 Meisterkurs Flöte, Ort: Georgsmarienhütte, Meisterklasse, Einzelunterricht, Probespieltraining, Leitung: **Prof. Andrea Lieberknecht**, Info: Forum Artium, Am Kasinopark 1-3, 49114 Georgsmarienhütte, Tel.: +49 (0)5401 34160, Fax: +49 (0)5401 34223, info@forum-artium.de, www.forum-artium.de

03.12.–06.12.2009 Flauto con spirito, Ort: Baruth, Jazzphrasierung & Rhythmik, Improvisation & Groove auf der Blockflöte, Intensivkurs für Spieler mit guten Notenkenntnissen und einer sicheren Handhabung des Instrumentes, Leitung: **Moni Schönfelder**, Info: Moni Schönfelder, Tel.: +49 (0)30 62736305, info.musikwerkstatt@web.de, www.musikwerkstatt.eu

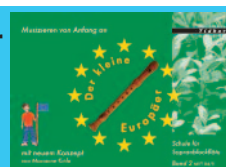
05.12.2009 Spieltag im Ibach-Haus, Ort: Schwelm, „O jesu dulce“ – Spanische Musik des 15., 16. und 17. Jahrhunderts, Leitung: **Wolf Meyer**, Info: early music im Ibach-Haus, Wilhelmstr. 43, 58332 Schwelm, Tel.: +49 (0)2336 990290, info@blockfloetenladen.de, www.blockfloetenladen.de

07.12.–11.12.2009 Musizieren im Advent – mit Blockflöten, Ort: Inzigkofen, für Spieler, die mindestens 2 Flöten spielen und das Oktavieren auf der Altflöte beherrschen; es werden Werke von der Renaissance bis zur Moderne für Quartett und großes Ensemble gespielt, Leitung: **Dietrich Schnabel** und **Eileen Silcocks**, Info: Volkshochschulheim Inzigkofen, Parkweg 3, 72514 Inzigkofen, Tel.: +49 (0)7571 73980, Fax: +49 (0)7571 739833, info@vhs-heim.de, www.vhs-heim.de

16.01.2010 3. Blockflötentag im Ibach-Haus, Ort: Schwelm, 11.00–14.00 Uhr Workshop mit

Musikverlag Tidhar

Die vollständige Blockflötenschule
Sopran - 3 Hefte Alt 1



Winfried Michel: Gemeinsam verzieren – geht das?, 11.30–14.30 Uhr Ausstellung und Reparaturen vor Ort mit **Ralf Ehlert**, 15.00 Uhr Konzerteinstimmung mit **Winfried Michel**, 16.30 Uhr Konzert: **Ensemble Noname**: Telemann, Händel & Co., Info: early music im Ibach-Haus, Wilhelmstr. 43, 58332 Schwelm, Tel.: +49 (0)2336 990290, info@blockfloetenladen.de, www.blockfloetenladen.de

23.01.2010 Blockflöte auf neuen Wegen, Ort: Kulturzentrum Karlsruhe, moderne Musik für Blockflöte und Blockflötenensemble, es werden neue Spieltechniken erarbeitet und vertieft, Leitung: **Lucia Mense**, Info: Flautando, Leopoldshafenerstr. 3, 76149 Karlsruhe, Tel.: +49 (0)721 707291, Fax: +49 (0)721 788102, info@schunder.de, www.musiklaedle.eu

25.01.–29.01.2010 Meisterkurs Oboe, Ort: Georgsmarienhütte, Meisterklasse und Einzelunterricht, Technik und Interpretation, Probespieltraining, Leitung: **Prof. Christian Wetzel**, Info: Forum Artium, Am Kasinopark 1-3, 49114 Georgsmarienhütte, Tel.: +49 (0)5401 34160, Fax: +49 (0)5401 34223, info@forum-artium.de, www.forum-artium.de

30.01.2010 Spieltag im Ibach-Haus, Ort: Schwelm, „Good vibrations“, Gute-Laune-Musik für großes Blockflötenensemble, Leitung: **Daniel Koschitzki**, Info: early music im Ibach-Haus, Wilhelmstr. 43, 58332 Schwelm, Tel.: +49 (0)2336 990290, info@blockfloetenladen.de, www.blockfloetenladen.de

30.01.2010 Blockflötenorchester-Tag, Ort: Uhlfeld, Literatur verschiedener Stilepochen in verschiedensten Besetzungen, Voraussetzung ist die Beherrschung von mindestens Tenor- oder

Bassblockflöte, Leitung: **Petra Menzl**, Info: Petra Menzl, Tel. +49 (0)9129 26004, Fax: +49 (0)9129 402584, petra.menzl@t-online.de, www.petra-menzl.de

06.02.2010 Meisterkurs für groß und klein, Ort: Schwelm/Early Music im Ibach-Haus, für MusikschülerInnen, musikbegeisterte Laien und Studierende, Leitung: **Prof. Ursula Schmidt-Laukamp**, Info unter: 0179 5194477, Anmeldung unter: music@belamusic.de

18.02.–21.02.2010 Kurs für Flöte/Traversflöte und Cembalo, Ort: Georgsmarienhütte, die Kurseinhalte dienen der persönlichen Weiterbildung ebenso wie der Anwendung im Unterricht, für Musikpädagogen, Studierende und fortgeschrittene Amateure, auch Pianisten und Organisten, Leitung: **Klaus Holsten** (Traversflöte) und **Beata Seemann** (Cembalo), Info: Forum Artium, Am Kasinopark 1-3, 49114 Georgsmarienhütte, Tel.: +49 (0)5401 34160, Fax: +49 (0)5401 34223, info@forum-artium.de, www.forum-artium.de

20.02.2010 4. Blockflötentag im Ibach-Haus, Ort: Schwelm, 11.00–16.00 Uhr Blockflöten- und Notenausstellung mit: **Stephan Blezinger**, **Geri Bollinger**, **Adriana Breukink**, **Tim Cranmore**, **Bodil Diesen**, **Ralf Ehlert**, **Doris Kullossa**, **BeLaMusic**, **Bornmann Musikverlag**, **Edition Tre Fontane**, **Microprint**, **Ursula Kurz-Lange** (Musikinstrumententaschen), 15.30 Uhr „Let the eagles fly“ – Spontanes, Improvisiertes und Grenzwertiges mit **Adriana Breukink**, **Geri Bollinger**, **Georg Göbel**, **Ronald Moelker**, 16.30 Uhr Konzert: **The Royal Wind Music/Paul Leenhouts**: „magic sound“, Info: early music im Ibach-Haus, Wilhelmstr. 43, 58332 Schwelm, Tel.: +49 (0)2336 990290, info@blockfloetenladen.de, www.blockfloetenladen.de

27.02.2010 Spieltag im Ibach-Haus, Ort: Schwelm, Big Band Music – Arrangements für das Blockflötenorchester, Leitung: **Nadja Schubert**, Info: early music im Ibach-Haus, Wilhelmstr. 43, 58332 Schwelm, Tel.: +49 (0)2336 990290, info@blockfloetenladen.de, www.blockfloetenladen.de

Impressum

TIBIA · Magazin für Holzbläser
34. Jahrgang · Heft 4/2009

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: 051 41/88 53 0, Fax: 051 41/88 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: 051 41/88 53 67, Fax: 051 41/88 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; anfallende Satz- und Bearbeitungskosten werden gesondert in Rechnung gestellt.

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

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

Druck: müllerDITZEN, Bremerhaven

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

Ist Ihnen eigentlich schon einmal aufgefallen, dass Tibia jeweils über zwei Jahrgänge hinweg durchnummeriert ist?

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

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

Um allen

Lesern, auch ohne teuren Buchbinder, ein Ordnungssystem zu ermöglichen, legen wir seit den Jahrgängen 2004/2005 einen Schubert bei, der jeweils 8 Hefte aufnimmt und zu einem Band vereint.

Diesen Schubert gibt es alle zwei Jahre kostenlos für Abonnenten.



Wollen Sie auch Ihre alten Tibiahefte geordnet und griffbereit aufbewahren?

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



MOECK MUSIKINSTRUMENTE + VERLAG e.K.

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

11 Jahre „Ab ins Ibach-Haus“

Samstag, 12. September 2009

1. Blockflötentag

- 11.30 – 14.30 Blockflötenklinik
mit **Mollenhauer Blockflötenbau**
- 11.00 – 14.00 Keine Angst vor Neuer Musik! –
Kurzweilige Einführung
in Zeitgenössisches für alle und jeden.
Workshop mit **Susanne Fröhlich**
und **Andrea Guttmann / QNG**
- 15.00 Der tiefe Klang:
Großbassstypen bei Mollenhauer.
Vortrag und Demonstration
mit **Erik Jahn** und **Vera Morche**
Mollenhauer Blockflötenbau
- 16.30 **Konzert:**
QNG – Quartet New Generation
„BREATHtaking“ –
Vergangenheit küsst Gegenwart

Samstag, 21. November 2009

2. Blockflötentag

- 11.30 – 14.00 **Moock im Ibach-Haus:**
Blockflöten, Noten
und Reparaturen vor Ort
- 11.00 – 14.00 Das farbige Blockflötenensemble –
Erkundungen zur Vielfalt in Repertoire
und Besetzung.
Ensemble-Workshop mit
Susanne Hochscheid / Flautando Köln
- 15.00 Aus dem Reparatur-Alltag
einer Blockflötenfirma:
Gespräch mit **Anne Tune**
und **Rudi Köppel / Moock**
- 16.30 **Konzert:**
Flautando Köln + percussion
Blockflöte vital –
eine Klangreise durch Zeiten und Welten

Samstag, 16. Januar 2010

3. Blockflötentag

- 11.30 – 14.30 Ausstellung und Reparaturen vor Ort
mit **Ralf Ehler**
- 11.00 – 14.00 Gemeinsam verziehen – geht das?
Trios im Ensemble nach sachkundigster
Anleitung durch Georg Philipp Telemann.
Workshop mit **Winfried Michel**
- 15.00 Von Merula bis Friedemann Bach:
Siegeszug und Abschied der Triosonate
(mit Hörbeispielen).
Konzerteinstimmung mit **Winfried Michel**
- 16.30 **Konzert:**
Ensemble NONAME
Telemann, Händel & Co –
Triosonaten in 405 Hertz.
Mit Peter Holtslag (Blf.),
Hans-Peter Westermann (Oboe),
Rainer Zipperling (Gambe/Cello),
Ketil Haugsand (Cembalo)

Samstag, 20. Februar 2010

4. Blockflötentag

- 11.00 – 16.00 Blockflöten- und Notenausstellung mit:
Stephan Blezinger, Geri Bollinger,
Adriana Breukink, Tim Cranmore,
Bodil Diesen, Ralf Ehler, Doris Kulossa;
BeLaMusic, Bornmann Musikverlag,
Edition Tre Fontane, Mieroprint;
Musikinstrumententaschen
Ursula Kurz-Lange
- 15.30 „Let the eagles fly“ – Spontanes,
Improvisiertes und Grenzwertiges
mit **Adriana Breukink, Geri Bollinger,**
Georg Göbel, Ronald Moelker
- 16.30 **Konzert:**
The Royal Wind Music / Paul Leenhouts
„magic sound“ –
14 Renaissanceblockflöten erkunden
das 15. und 16. Jahrhundert

Samstag, 24. April 2010

5. Blockflötentag

- 11.00 – 13.30 **Küng Blockflötenbau:**
Beratung, Infos, Austausch...
mit **Thomas Küng** oder **Geri Bollinger**
- 12.00 – 15.00 Rund um Jacob van Eyck:
Information, Demonstration und Spiel
(Solos, mehrstimmige Kontrafakturen).
Workshop mit **Erik Bosgraaf**
- 15.30 Was Sie schon immer über die Blockflöte
oder die Firma Küng wissen wollten.
Mit **Thomas Küng** oder **Geri Bollinger**
- 16.30 **Konzert:**
Erik Bosgraaf
Jacob van Eyck im Perspektiv.
Gesprächskonzert und Amusement

**Anrufen.
Reservieren.
0 23 36 - 990 290**

...und die Spieltage im Ibach-Haus!

Sie bringen Ihre Flöten und Notenständer mit, die Ensembleleiter besorgen das Übrige – und gemeinsam geht's los: immer samstags von 10 bis 16 Uhr.

29.8.09 J.S.Bach – Choräle, Choralvorspiele,
Die Kunst der Fuge...
mit **Katharina Hess / Flautando Köln**

26.9.09 Jazz, Rock und Pop im Blockflötenensemble,
mit **Tobias Reisige / Wildes Holz**

31.10.09 Canzoni à 4, 8 & 12 Stimmen,
mit **Meike Herzig**

5.12.09 „O Jesu dulce“ – Spanische Musik
des 15., 16. und 17. Jahrhunderts,
mit **Wolf Meyer**

30.1.10 „Good vibrations“.
Gute-Laune-Musik
für großes Blockflötenensemble,
mit **Daniel Koschitzki**

27.2.10 Big Band Music – Arrangements
für das Blockflötenorchester,
mit **Nadja Schubert**

20.3.10 Boismortiers Konzerte
für 4 Altblockflöten
mit 16 und mehr Instrumenten,
mit **Heida Vissing**

8.5.10 ConsortoanoO – Doppelchöriges
aus Spätrenaissance und Frühbarock,
mit **Katja Dolainski**

12.6.10 „pop on the block“ –
Peppige Arrangements
für's Ensemble,
mit **Ralf Bienioschek**

10.7.10 Liedvariationen und -bearbeitungen
aus dem 17. Jahrhundert,
mit **Katja Beisch**

early music im Ibach-Haus
Das Fachgeschäft rund um die Blockflöte und darüber hinaus

Wilhelmstr. 43 • 58332 Schwelm • info@blockfloetenladen.de