

MOECK

MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER

Eine Vierteljahresschrift · Einzelheft € 6,50

TIBIA

Heft 3/2011



TRAVERS-FLAUTE.

*Manch großen Cavalier kan ich nach Wunsch ergötzen
yan Mars vor Blut und Wuth bisweilen Friede gibt;
so kan den freyen Geist mein Schall in Ruhe setzen
ja fast bey Jederman bin ich allzeit beliebt,
das zarte Frauen Volck pflegt selbst mich zu ehren
und oft bey stiller Nacht mit Lusten anzuhören.*

Spielräume – MOECK Seminare

2/2011

Termin: Samstag, 5. November 2011, 10.00–17.00 Uhr

Ort: Kreistagssaal, Trift 26, 29221 Celle



Bart Spanhove

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

Die sinfonische Blockflöte mit **Happy hour for recorder maniacs**

Beim Moeck Seminar am 5. November 2011 erarbeitet Bart Spanhove Sätze aus Werken von Mendelssohn, Schumann, Tschaikowsky, Grieg u. a. in genial-blockflötengerechten Bearbeitungen. Es ist ein ganz besonderes Vergnügen, die großen Werke der Musikgeschichte auf Blockflöten zu spielen, aber nicht jedes Stück eignet sich für diese Instrumente. Die Bearbeitungen aber, die mit Bart Spanhove musiziert werden, sind sorgfältig ausgewählt und vielfach erprobt. Fast könnte man meinen, sie seien überhaupt für Blockflöten komponiert worden. Allerdings sind sie, ebenso wie die Originale selbst, nicht ganz einfach zu spielen. **Deshalb Vorsicht! Dieser Blockflötentag ist nichts für Anfänger**, sondern eher für erfahrenere Spieler. Auch für Spieler, die sich vor kniffligen Solopartien nicht scheuen, sind einige Herausforderungen dabei.

Die Teilnehmer an diesem Seminar sollten mindestens zwei Blockflöten beherrschen. Gute

Vom-Blatt-Spiel-Fähigkeit ist erforderlich. Auch rhythmisch stellen die Stücke einige Anforderungen. Die Werke im Original anzuhören kann dabei sehr hilfreich sein. Diejenigen, die gern mitspielen möchten, aber nicht ganz sicher sind, ob ihr Können ausreicht, finden einen Teil der Partituren in einer Ansichtsversion auf unserer Website. Prüfen Sie selbst, ob Sie sich zutrauen, beim Musizieren mitzuhalt.

Für Spieler, die gern noch einen Schwierigkeitsgrad höher gehen, bietet Bart Spanhove von 17.00–18.00 Uhr, also nach dem offiziellen Veranstaltungsende, eine *Happy hour for recorder maniacs* (zu Deutsch: *Blaue Stunde für Blockflötenbesessene*) an. Hier ist das Stück der Wahl das 3. Brandenburgische Konzert von Johann Sebastian Bach in einer Bearbeitung von Joris Van Goethem, die aber nur von sehr erfahrenen, sicheren Spielern zu bewältigen ist. Dieses zusätzliche Angebot ist kostenfrei.

Teilnahmegebühr: € 40,00

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

Rüdiger Thomsen-Fürst: ... unsere wonneduftende Flöte ... – Überlegungen zur Kammermusik mit Flöte am Hofe Carl Theodors in Mannheim	483
Das Porträt: Peter Spohr im Gespräch mit Peter Thalheimer	495
Anne Kräft: Carl Rosier und seine Werke für Blockflöte – Sonaten aus einem bisher kaum beachteten Manuskript	500
Summaries	505
Berichte	
Meinrad Schweizer: Die Ambivalenz des Zeitgeschehens – Zum 100. Geburtstag von Konrad Lechner	506
Peter Thalheimer: Eine Entdeckung: Das Repertoire der Bogenhauser Künstlerkapelle	508
Ulrike Teske-Spellerberg / Christoph Zehm: Friedrich Zehm – Komponist zwischen Tradition und Moderne	509
Moments littéraires	514
Rezensionen	
Bücher	519
Noten	523
Tonträger und AV-Medien	538
Neues aus der Holzbläserwelt	545
Veranstaltungen	557
Impressum	560

Titelbild: *Travers-Flaute*, aus Johann Christoph Weigel, *Musicalisches Theatrum*,
Nürnberg, um 1720

Diese Ausgabe enthält folgende Beilagen: ERTA, Deutschland; Kreismusikschule,
Celle

THE SATBGb(Sb) Edition 3320 recorder ORCHESTRA

GEORGE GERSHWIN

Summertime

from *Porgy and Bess*
for recorder orchestra

adapted by
Sylvia Corinna Rosin

George Gershwin (1898–1937)

Allegretto semplice

Soprano
Alto
Tenor
Bass
Great Bass
Subbass

espressivo

8 Moderato *poco rit.*

S
A
T
B
GB
Sb

14 a tempo

S
A
T
B
GB
Sb

Edition Moeck Nr. 3320
ISMN M-2006-3320-7
€ 17,00

MOECK MUSIKINSTRUMENTE + VERLAG e.K.
29231 Celle | Postfach 3131

MOECK

Tel. +49-(0)5141-8853-0 | info@moeck.com
Fax: +49-(0)5141-8853-42 | www.moeck.com

Rüdiger Thomsen-Fürst

... unsere wonneduftende Flöte ... – Überlegungen zur Kammermusik mit Flöte am Hofe Carl Theodors in Mannheim

Ihren Ruhm und ihren Platz in der Geschichte verdankt die Mannheimer Hofkapelle in erster Linie der Orchestermusik und mit Abstrichen auch der Oper und der Kirchenmusik. Verglichen damit ist der Kammermusik der Komponisten aus den Reihen der Hofmusik Carl Theodors wenig Beachtung geschenkt worden. Dies liegt zum einen daran, dass die musikhistorisch relevanten Entwicklungen, für die der Begriff „Mannheimer Schule“ steht, nicht auf diesem Gebiet stattfanden. Berühmt war die Hofkapelle für ihre Orchesterkultur, für die Präzision des großen Apparats und die darauf abgestimmte Musik. Über die Kammermusikpflege am Mannheimer Hof liegen zudem nur spärliche Quellen vor. Zwar sind zahlreiche Kompositionen überliefert, doch weiß man wenig über konkrete Aufführungen. Musikalieninventare fehlen, und die wenigen zeitgenössischen Berichte erwähnen, dass, aber nicht was musiziert wurde.

Erhalten sind dagegen in großer Zahl die Druckausgaben, die in den Musikzentren des 18. Jahrhunderts – also in Paris und London, später für eine kurze Zeit auch in Mannheim – veröffentlicht oder durch Abschriften verbreitet wurden.



Dr. Rüdiger Thomsen-Fürst studierte an der Universität Hamburg Historische und Systematische Musikwissenschaft sowie Neuere Deutsche Literaturwissenschaft. 1994 wurde er mit der Arbeit *Studien zur Musikgeschichte Rastatts im 18. Jahrhundert* promoviert.

Thomsen-Fürst arbeitet als wissenschaftlicher Mitarbeiter in den Forschungsstellen „Geschichte der Mannheimer Hofkapelle“ (1996–2006) und „Südwestdeutsche Hofmusik“ (seit 2006) der Heidelberger Akademie der Wissenschaften.

Mit einiger Vorsicht lassen sich aus diesem Corpus Rückschlüsse auf das Mannheimer Kammermusik-Repertoire ziehen.

Auffällig ist der große Anteil, den Kompositionen für die Flöte daran haben. Unter den bis 1778 in Mannheim entstandenen Werken finden sich nur sehr vereinzelt solche für andere Blasinstrumente, dagegen entstanden Solo- und Trio-sonaten, Duette und Trios mit bzw. für Traversflöte in sehr großer Zahl. Seit der Mitte der 1760er Jahre nehmen dann Flötenquartette (Flöte, Violine, Viola, Violoncello) einen prominenten Rang ein.

Die Sonderstellung der Flöte wird auch in der Wertschätzung deutlich, die der Kurfürst Carl Theodor dem Instrument entgegenbrachte: Er selbst spielte es auf hohem Niveau und wurde von Virtuosen ersten Ranges, von Matthias (auch Martin Friedrich) Cannabich¹ (um 1690–1773) und Johann Baptist Wendling² (1733–1797), unterrichtet. Man kann Carl Theodors Instrumentenwahl zunächst mit dem individuellen Geschmack des Kurfürsten begründen, doch befriedigt diese Annahme letztlich nicht. Die folgenden Überlegungen wollen daher den Versuch unternehmen, weitere Erklärungen für den großen Anteil der Flötenkammermusik am Repertoire der Mannheimer Hofmusiker zu geben und die Rolle, die das Flötenspiel im Rahmen der höfischen Repräsentation spielte, zu untersuchen.

Ähnliche Fragestellungen hatte bereits Hans-Peter Reinecke in seinem Aufsatz *Mutmaßungen über das Flötenspiel Friedrichs des Großen* erörtert: „Warum zum Beispiel spielte Friedrich die Traversflöte? Warum bevorzugte er sie und spielte mit deutlich weniger Liebe das ‚Clavier‘? Warum wandte er sich nicht dem Violin- oder

dem Lautenspiel zu? Antworten auf solche Fragen erscheinen auf den ersten Blick eigentlich nebensächlich; sie sind mithin innerhalb des traditionellen musikwissenschaftlichen Diskurses kaum von Belang. Doch bei näherem Hinsehen zeigen sich auch in solchen Nebensachen Untertöne, die vielleicht ein anderes Licht auf die Welt des sogenannten ‚Musicalischen‘ werfen, um das oft hart gerechtet wird.“³

Gleich zweimal ließ sich der pfälzische Kurfürst mit der Flöte porträtieren. Das erste, jüngere Porträt zeigt Carl Theodor im roten Uniformrock beim Flötenspiel. Dieses Bild existiert in zwei Ausführungen in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen bzw. in den Reiss-Engelhorn-Museen in Mannheim⁴ (s. Abb. 1). Sowohl zur Zuschreibung als auch zur Datierung gibt es unterschiedliche Angaben; diese zu diskutieren ist hier nicht der richtige Ort und sollte dem

Kunsthistoriker vorbehalten bleiben. Bemerkenswert ist jedoch, dass die Münchner Ausführung des Bildes wesentlich detailreicher ist als die Mannheimer: Hier lassen sich sowohl Einzelheiten hinsichtlich des Instruments als auch der auf einem kleinen Tisch aufgeschlagenen Noten erkennen. Die Traversflöte, wahrscheinlich aus Buchsbaum gefertigt, trägt die Marke „Carlo Palinca“, wobei es sich sehr wahrscheinlich um den Turiner Instrumentenbauer Carlos Palanca (ca. 1688/1690–1783) handelt. Die aufgeschlagenen Noten bilden ein nicht näher zu identifizierendes Menuett in G-Dur ab. Auf der darunter liegenden Seite ist der Schriftzug „Flauto traverso di Schneider“ lesbar. Alle diese Informationen lassen sich jedoch nicht eindeutig mit dem Mannheimer Hof in Verbindung bringen: Weder ist ein Komponist oder Flötist Schneider in der Hofkapelle tätig gewesen noch ist bekannt, dass Flöten in Turin gekauft wurden.



Als Ausgangspunkt für unsere Fragestellung wesentlich ergiebiger ist das zweite Bild des Kurfürsten von der Pfalz, nämlich das bereits 1757 entstandene Carl-Theodor-Porträt von Johann Georg Ziesenis⁵ (s. Abb. 2). Es zeigt den Kurfürsten in einer scheinbar intimen Atmosphäre, „en négligé“, im Hausmantel und mit rutschenden Strümpfen. Diese Art der Darstellung hat in der Kunstgeschichte kein direktes Vorbild.⁶ Es ist deshalb anzunehmen, dass Ziesenis dieses Bild auf Anweisung oder doch zumindest mit ausdrücklicher Billigung des Kurfürsten gefertigt hat. Das Gemälde ist Teil eines Doppelporträts, das Gegenstück zeigt die Kurfürstin mit Handarbeitszeug. Verschiedene Autoren haben bereits darauf hingewiesen, dass es sich hier nicht um die fotografisch-realistische Abbildung der privaten Lebensumgebung des Kurfürsten handelt, sondern um eine emblematische Darstellung, die

Abb. 1: Heinrich Carl Brandt nach Johann Heinrich Tischbein: *Carl Theodor mit Traversflöte*, um 1770, Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim. Foto: Wikimedia

wiederum eine Selbstinszenierung des Regenten ist. Ob der abgebildete Raum einem konkreten Kabinett in den Schlössern von Schwetzingen⁷ oder Mannheim⁸ entspricht, ist für unsere Fragestellung nebensächlich.

Die Geste der rechten Hand und der Vorhang sind gleichsam Vokabeln des barocken Herrscherporträts, der Hund unter dem Tisch ließe sich in dieser Tradition ebenfalls als Allegorie von Mut und Treue verstehen. Umgeben ist der Kurfürst aber auch von Gegenständen, die seine Liebe zu den Künsten und Wissenschaften repräsentieren: Einer Uhr, Schreibzeug und einer umfangreichen Bibliothek, die im Hintergrund durch einen Türdurchbruch im angrenzenden Zimmer sichtbar wird. Besonders prominent vertreten ist die Musik. Auf dem Tisch liegen Notenblätter, in der linken unteren Bildecke lehnt ein Violoncello an der Wand, ein Instrument, das der Kurfürst ebenfalls beherrschte. In seinen Händen hält Carl Theodor jedoch eine Traversflöte, die damit in das Bildzentrum gerückt ist.

Schon Helmut Börsch-Supan kam bei der Betrachtung von Ziesenis' Carl-Theodor-Porträt zu der Einschätzung, dass die Attribute ein neues Bild des aufgeklärten absolutistischen Fürsten veranschaulichen sollen.⁹ Seiner Annahme, dass die abgebildeten Gegenstände in „keiner echten Beziehung zum Porträtierten¹⁰ stehen, ist insofern zu widersprechen, als es sich bei der Traversflöte mit einiger Sicherheit um ein Instrument des französischen Instrumentenbauers Thomas Lot (1708–1787) handelt.¹¹ Im Bayerischen Nationalmuseum in München wird ein Flötenpaar dieses Instrumentenbauers aus dem Besitz des Kurfürsten aufbewahrt. Es ist außerdem bekannt, dass Carl Theodors Leh-

rer, Johann Baptist Wendling, Geschäftsbeziehungen zu Lot unterhielt. Die Darstellungsweise kann insgesamt als programmatisch für die Regentschaft Carl Theodors angesehen werden: Die Musikliebe des Kurfürsten ist bekannt. Auch die Forschung förderte er maßgeblich, beispielsweise durch die Gründung der Akademie der Wissenschaften im Jahre 1763 und die Einrichtungen von Sammlungen, etwa der Antiken- bzw. Gemälde-Sammlung.¹² Dass in diesem Zusammenhang die Flöte derart exponiert wird, ist kaum zufällig zu nennen, was im folgenden zu zeigen sein wird.



Abb. 2: Johann Georg Ziesenis: *Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz* (1757, Ausschnitt): Bayerisches Nationalmuseum, München

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde in Frankreich aus der zweiteiligen Querflöte mit zylindrischer Bohrung ein dreiteiliges Instrument mit einer Klappe und konischer Bohrung entwickelt.¹³ Entscheidenden Anteil daran hatten die Mitglieder der Instrumentenbauer- und Musikerfamilie Hotteterre. Ausgehend von Frankreich wurde die Traversflöte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem der beliebtesten Instrumente überhaupt. Jacques Hotteterre „le Romain“ (1674–1763) veröffentlichte 1707 die erste Anleitung (Schule) für die Flûte Traversière.¹⁴ In der Einleitung zu dem 1728 in Amsterdam erschienenen Nachdruck seiner *Principes* nennt Hotteterre die Flöte „un Instrument des plus agreables, & des plus à la mode“.¹⁵ Joachim Neimetz berichtet etwa zur selben Zeit aus Paris: „Les instrumens, auxquels on s’attachoit le plus en ce tems là à Paris, sont le Clavessin & la Flûte Traversière ou Allemande. Les François jouënt aujourd’hui de ces instrumens, avec une delicatesse nonpareille.“¹⁶

Beschränkte sich das Repertoire zunächst in erster Linie auf Werke der Kammermusik, so wurde durch das Auftreten Michel Blavets (1700–1768) in den Pariser Concerts spirituels ab 1726 die Flöte auch als Soloinstrument im Konzert etabliert. Bemerkenswert ist, dass sie von Anfang an in Kreisen des Adels geschätzt wurde. So wird schon in der um 1720 entstandenen Bilderfolge *Musikalisches Theatrum* von Johann Christoph Weigel der Flötist folgendermaßen charakterisiert:

„Travers-Flaute.

Manch grosen Cavalier kan ich nach Wunsch ergötzen
wan Mars vor Blut Wuth bißweilen Friede gibt:
so kan den freyen geist mein Schall in Ruhe setzen
ja fast bey jederman bin ich allzeit beliebt,
das zarte Frauen Volck pflegt selbstn mich zu ehren
und oft bey stiller Nacht mit Lusten anzuhören.“¹⁷

Nicht ohne Einfluss auf die Rezeption des Instruments in Deutschland blieb das Flötenspiel des preußischen Kronprinzen und späteren Königs Friedrich II. Ohnehin dem aus Frankreich

wehenden Geist der Aufklärung zugetan, verscrieb sich Friedrich dem Instrument und geriet darüber in heftige Konflikte mit seinem Vater, König Friedrich Wilhelm I. Dem Soldatenkönig missfiel die Haltung seines Sohnes, zu der er ausdrücklich auch das Flötenspiel zählte, außerordentlich: „Was gilt es, wenn ich Dir recht Dein Herz kitzelte, wenn ich aus Paris einen maître de flûte mit etlichen zwölf Pfeifen und Musique-Büchern, imgleichen eine ganze Bande Komödianten und ein großes Orchester kommen ließe, wenn ich lauter Franzosen und Französinen [...] verschriebe [...]; so würde Dir dieses gewiß besser gefallen, als eine Kompanie Grenadiers; [...] aber ein petit maître, ein Französechen, ein bon-mot, ein Musiquechen und Komödiantchen, das scheint was Nobleres, das ist was Königliches das ist digne d’un Prince“¹⁸, spottete der Vater am 28. August 1731 in einem Brief an den Sohn. Reinecke bemerkt in seinem bereits zitierten Aufsatz dazu: „Im Hintergrund aber – und auch hintergründig, jedenfalls hinter dem Rücken des Vaters – war Friedrich schon in jene zweite Welt eingetaucht, in die der Aufklärung. Sie zielte [...] auf die Zuwendung zu dem, was man für die Natur hielt. Unter den vielen Symbolen dieser Hinwendung befanden sich auch solche, die zum Erklingen gebracht wurden: die Traversflöte oder auch die Musette du cour. Sie färbten den klingenden Hintergrund der Atmosphäre dieses Aufbruchs.“¹⁹

Bereits zu dieser Zeit – also noch vor seinem Regierungsantritt als König von Preußen – verschaffte sich Friedrich einen Ruf als ausgezeichnete Musiker und Flötist. So würdigt ihn Johann Philipp Eisel in seinem 1738 erschienenen *Musicus autodidaktos* in dem Artikel über die Traversflöte: „Dieses belobte Instrument hat wegen seines insinuanten [sanften] Thones sowohl in Frankreich als Teutschland viele hohe und vornehme Liebhaber gefunden, welche solches vortrefflich excoliret, inmassen vielen nicht unbekannt seyn wird, daß Ihre Königliche Hoheit, der Cron-Printz in Preussen es auf diesen Instrument so

hoch gebracht, daß Sie viele Virtuosen darinnen übertreffen.“²⁰

Auch wenn die Auseinandersetzung der Komponisten mit dem Instrument nach 1740 zunächst nachließ, erfreute sich die Traversflöte gerade in Deutschland und gerade bei Dilettanten weiter großer Beliebtheit. Unter diesen ist die große Zahl regierender Fürsten besonders auffällig. Im *Musikalischen Almanach auf das Jahr 1782* wurde eine Statistik der musizierenden Regenten veröffentlicht:

„Unvollständiges Verzeichniß nur der uns bekannten musikalischen Erdengötter

Der Kaiser, spielt das Clavier und das Violoncello.

Die Königin von England, das Clavier, Ihr Lieblingskomponist ist Abel.

Ihr Gemal und der König von Preussen die Flöte.

Der Churfürst von Pfalz=Bayern, das Clavier und die Flöte, aber mit ausserordentlicher Schüchternheit.

[...]

Der Marggraf von Baden, hat ehemals die Flöte,

Der Marggraf von Brandenburg das Violoncello gespielt.“²¹

Immerhin hatten von den insgesamt 14 genannten hochgeborenen Musikern und Musikerinnen vier, also knapp ein Drittel die Flöte (König von Preussen, König von England, Carl Theodor und Carl Friedrich von Baden) zu ihrem Instrument gemacht. Die Liste der blaublütigen Flötisten ließe sich problemlos verlängern: zu nennen wären beispielsweise Herzog Ludwig Rudolf von Braunschweig-Lüneburg, Herzog Christian IV. von Zweibrücken, Johann Friedrich von Schwarzburg-Rudolstadt, Ludwig Wilhelm Fürst zu Bentheim-Steinfurt oder Anna Amalia von Sachsen-Weimar.

Die Gründe für den Siegeszug des Instruments zu Beginn des 18. Jahrhunderts waren vielfältig. Gegenüber anderen Instrumenten war die Flöte einfach zu handhaben und ließ sich leicht an jeden beliebigen Ort transportieren. Verschleißteile, wie etwa Rohrblätter oder Saiten, die man beständig ersetzen musste, waren nicht vorhanden. Außerdem entsprach die Traversflöte dem

ästhetischen Ideal der Zeit, für Reinecke ist sie in der Konsequenz eine Metapher einer neuen Weltsicht: „Die Traversflöte hatte im 18. Jahrhundert von der ‚Querpfeiffen [...]‘ [...] einem eher rohen Instrument von Bauern und Landsknechten, in der naturorientierten Ideenwelt von Bukolik und Landidylle eine symbolträchtige Umdeutung erfahren, die mit einer deutlichen klanglichen Veränderung einherging: Die Weichheit des Klanges und ‚naturgemäße‘ Verwendung machten sie zu einer Metapher von Empfindsamkeit und ‚Natur‘, die Flöte traversière färbte über die Musik hinaus den Charakter einer neuen Weltsicht.“²²

Christian Friedrich Daniel Schubart benennt in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* die Flöte als Herrscherinstrument: „Die grössten Fürsten, wie Friedrich der Grosse, und der Churfürst Carl Theodor von Pfalzbayern, haben diess Instrument zu ihrem

Lieblinge gewählt, und die trefflichsten Flötenspieler an ihren Höfen unterhalten. [...] Da man sie leichter als ein anderes Instrument überall mit sich herumführen kann, so ist dadurch heutiges Tages die zahllose Menge von Dilettanten auf der Flöte entstanden.“²³

Auch in Mannheim wurde die Flöte als idealtypisches Instrument der arkadischen Schäferwelt angesehen, wie Georg Joseph Voglers Ausführungen im Artikel „Flöte“ der *Deutschen Encyclopädie* belegen: „Diese unsere wonneduftende Flöte ist das in der Musik, was man in der Malerey den Ton nennet, der einer Landschaft bey schönem duftigen Herbstwetter zukömmt, der das Sanfte und Gefällige einer Gemüthsart characterisirt [...]. Die Flöte ist kein Hirten= aber ein Schäferinstrument, sie schickt sich zu keiner Bauernstimme; denn hier sind die kleine Flöthen und andere Pfeifen passender angebracht, sie aber ist das Mittel, eine edle Bergerie oder Pastorale auszuführen. [...] Die Flöte ist dasjeni-

ge Instrument, das die gekrönten Häupter, Regenten und Fürsten vor allen andern zu wählen pflegen.“²⁴

Ein ganz besonderes Instrument findet sich heute im Museum der Pfalz in Speyer²⁵ (s. Abb. 2). Es handelt sich dabei um eine Flöte aus bemaltem Porzellan mit vergoldeten Verbindungsmuffen und Endstücken. In der älteren Literatur wird dieses wunderschöne Instrument der Frankenthaler Porzellan-Manufaktur zugeschrieben und auf „um 1760“ datiert.²⁶ 1755 war diese mit einem kurfürstlichen Privilegium gegründet worden. Carl Theodor hatte ein besonderes Interesse an der neu angesiedelten Industrie und ihren Produkten. Er förderte das Unternehmen nach Kräften, auch durch Subventionen. Als es dennoch zu einem finanziellen Misserfolg geriet, erwarb der Kurfürst die Manufaktur im Jahre 1762 und führte sie zumindest nominell bis 1800 fort. Diese Flöte wie auch verschiedene andere aus Porzellan gefertigte Instrumente wurden nicht ihres Klanges wegen hergestellt, sondern waren sehr kostbare Schauobjekte. Die Spekulation, die Flöte könnte ein Geschenk oder ein Leistungsnachweis an den die Manufaktur protegierenden Kurfürsten gewesen sein, hat natürlich einen großen Reiz. Allerdings sind in jüngster Zeit Zweifel an der Provenienz des Instruments aufgetaucht, und auch eine Herkunft aus der Kopenhagener Manufaktur wird inzwischen für möglich, ja sogar für wahrscheinlicher gehalten.²⁷

Seit den frühen 1750er Jahren vollzog sich das Leben am Mannheimer Hof im saisonalen Wechsel:²⁸ Während der Wintermonate, die durch die Festkreise anlässlich der Namens- und Geburtstage des Herrscherpaares im November und des Karnevals geprägt waren, residierte der Kurfürst in Mannheim. Prachtvolle Opernaufführungen und Kirchenmusiken sowie die Orchesterakademien im Rittersaal des Schlosses waren die Höhepunkte des musikalischen Lebens. Den Sommer verbrachte der Hof in Schwetzingen. Ihn begleitete nicht die gesamte Hofkapelle, sondern nur ausgesuchte Musiker. Insgesamt wurde in einer etwas kleineren Besetzung musiziert. Auf dem Spielplan des kleineren Schwetzingener Theaters stand die Opera buffa, und auch die Kammermusik erlangte eine größere Bedeutung. Im Schwetzingener Schlosspark ließ Carl Theodor mit dem sogenannten Badhaus auch ein privates Refugium errichten. Nach neueren Forschungsergebnissen wurde das Gebäude bereits 1772 fertig gestellt und spätestens seit dem Juli dieses Jahres genutzt.²⁹

Einen anschaulichen Bericht über das Leben in der Sommerresidenz gibt Schubart in seiner autobiographischen Schrift *Leben und Gesinnungen*. Wann genau Schubart Mannheim und Schwetzingen besuchte, lässt sich nicht mit letzter Sicherheit klären, sein Besuch dürfte aber um 1773 stattgefunden haben.³⁰ Eingeschlossen in seine Aufzeichnungen ist die Beschreibung einer



Abb. 3: Querflöte, um 1760/80, Frankenthal oder Kopenhagen, Porzellan, Kupfer, Länge: 63,5 cm, Historisches Museum der Pfalz, Speyer, Inventarnummer HM 1975/45.

Foto: Peter Haag-Kirchner

Abb. 4:

Das Badhaus im Schwetzingener Schlosspark, kolorierter Stahlstich von Jury, ca. 1830 (Privatbesitz)



Zusammenkunft im Badhaus des Schwetzingener Schlossgartens: „Mitten unter diesen Ergözzungen erhielt' ich schleunigen Befehl mich nach Schwezzingen zu begeben und vor dem Kurfürsten zu spielen. Ein Befehl, der mir umso angenehmer war, je schwerer es sonst viel, bei diesem Fürsten Gehör zu finden. Ich fuhr mit dem jungen Grafen von Nesselrodt dahin und wurde sogleich vor den Kurfürsten gerufen. Er befand sich seiner Gewohnheit nach, im Badhause, einem im schwezzingischen Garten liegenden zwar kleinen, aber ungemein geschmackvollen Gebäude, die Prinzen Gallian und Ysenburg, die Frau von Sturmfeeder und noch ein Paar Kavaliers waren bei ihm. Er hatte beinah allen Glanz, jede Miene der zweifelnden Hoheit – nach Klopstocks Ausdruck – abgelegt und schien nur guter Mensch und liebenswürdiger Gesellschafter zu seyn. Sein Aeußeres kündigte Gesundheit und männliche Stärke an. Sein freundlicher Blick, den er auf Fremde und Einheimische ausstrahlt, mildert das Zurückschrökende seiner Macht und seines Ansehens. Man vergißt im Anblick seiner lichten Miene den Stern bald, der an seiner Brust flammt und seine Fürstengröße ankündigt. Er empfing mich so gnädig, daß sich meine Blödigkeit, bald in Freimuth verwandelte.

Nachdem er sich sehr liebeich nach meinen Umständen erkundigt hatte; so spielte er selbst, beinah etwas furchtsam, ein Flötenkonzert von zween Toeschi und dem Violonzellisten Danzy begleitet. Nach diesem spielte ich verschiedene Stücke auf dem Fortepiano, sang ein russisches Kriegslied, das ich soeben gemacht hatte, stand auf, sprach über Litteratur und Kunst und gewann des Kurfürsten vollkommenen Beifall. ‚Ich will Ihn öfters hören und sprechen,‘ sagt' er mit der heitersten Miene, als ich Abschied nahm.“³¹

Schubarts Text ist eine der wenigen Quellen zur Aufführung von Kammermusik am kurpfälzischen Hof überhaupt. Besonders wertvoll ist sie durch die ausführliche Beschreibung des gesellschaftlichen Rahmens. Zusammenkünfte der von Schubart beschriebenen Art fanden demzufolge regelmäßig statt („seiner Gewohnheit nach“) und hatten in Schwetzingen ihren Platz im neu errichteten Badhaus. Die anwesenden Personen waren außer dem Kurfürsten, einige Mitglieder der Hofgesellschaft und die Musiker. Schubart schildert Carl Theodor als Menschen, nicht als Herrscher, „er schien nur guter Mensch und Gesellschafter“. Nach einer Begrüßung musizierte der Kurfürst mit den Hofmusikern ein

„Flötenkonzert“. Anschließend spielte Schubart selbst und man trieb Konversation über Gegenstände der Künste.

Sucht man nach Vorbildern für diese Szene, so drängt sich der Vergleich mit der französischen Salonkultur des ancien régime geradezu auf. Kennzeichnend für den Pariser Salon waren die Zusammenkünfte zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort, veranstaltet von einer Zentral-Person, meistens einer Frau, der Salonière, seltener aber auch von Männern. Zu den Salongesellschaften gehörten die Stammgäste, die Habitues, sowie Künstler und Gelehrte. Im Zentrum der Salonaktivitäten stand das Gespräch, die Konversation, über Künste und Wissenschaften, je nach Neigung der Salonière aber auch das Musizieren, die Lektüre oder das Betrachten von Kunstwerken. Wichtig war das gleichberechtigte Gespräch, die scheinbare, temporäre Aufhebung der Standesunterschiede, die einen Dialog der politischen und der Geisteselite überhaupt erst ermöglichte. Verena von der Heyden-Rensch konstatiert eine Rezeption dieser Pariser-Salonkultur auch an den deutschen Höfen des 18. Jahrhunderts: „Aus der in den Pariser Salons gestifteten Begegnung zwischen Mitgliedern des Hofes und den Repräsentanten der ‚République des Lettres‘, den Gelehrten und Künstlern, ging eine neue Kultur der Eliten hervor, die sich über ganz Europa ausbreitete, denn Paris als Hauptstadt der Kultur wurde mannigfach nachgeeffert.“³²

Die Musiker, die Schubart im Schwetzingen Badhaus antraf, gehörten zu einer erst in den Jahren 1772/1773 neu geschaffenen Formation innerhalb der Hofmusik, der Kabinetmusik. Erstmals erscheint der Begriff im Hofkalender auf das Jahr 1773, im Zusammenhang mit dem „Cabinetscopisten“ Andreas Buchsbaum, der anscheinend für die neue Sparte 1772 angestellt worden war und zumindest bis 1774 auch als Bratscher in der Hofkapelle mitwirkte.³³ Wahrscheinlich nur kurze Zeit später erfolgte die Ernennung des

bisherigen Konzertmeisters Carl Joseph Toeschi zum Direktor der Kabinetmusik, der erstmals im Hofkalender für 1774 erwähnt wird. Außer Toeschi und Buchsbaum gehörten noch drei weitere Musiker dieser Untergliederung an:

Musiker der Kabinetmusik

Carl Joseph Toeschi (Direktor der Kabinetmusik, Violine)

Johann Baptist Toeschi (Violine)

Innozenz Danzi (Violoncello)

Georg Ritschel (Violine)

Andreas Buchsbaum (Kopist/Bratsche?)

Es ist wohl kaum ein Zufall, dass die Fertigstellung des Schwetzingen Badhauses und die Einrichtung der Kabinetmusik nahezu zeitgleich erfolgten. Viel mehr ist anzunehmen, dass die Kabinetmusik auch als Spezialensemble für eben diesen neu geschaffenen Raum diente.

Eine auf Mannheim bezogene Definition des Begriffs „Cabinetmusik“ gibt wiederum Georg Joseph Vogler in dem Artikel „Cammermusik“ der *Deutschen Encyclopädie*: „Cammermusik, ist diejenige musicalische Ergötzung, die in einem Zimmer, oder gegen die gewöhnliche Musicsäle genommen, kleinern Gemache gehalten wird. Sie sollte eigentlich aus mehr als 5 oder 6 Personen nicht bestehen. Sie ist das Mittel zwischen Concert- und Cabinetmusik, wie man diejenige zu nennen pflegt, wenn ein grosser Herr gewisse Stunden bestimmt, wo er sich selbst in der Music üben und belustigen will, wozu niemand, ausser den zur Begleitung erforderlichen Tonkünstlern, eingelassen wird. In Mannheim war ein besonderer Cabinetscopist, der sonst nichts als Trios und die auch hinzu gehörigen Quatros abschrieb.“³⁴ Ein solches „Quatro“ – von ihm als Flötenkonzert bezeichnet – hörte Schubart bei seinem Besuch. Er folgt damit dem Sprachgebrauch der Zeit, wie er in verschiedenen gedruckten und handschriftlichen Quellen aufscheint und als Synonym für das Flötenquartett den Begriff „Concertino“ verwendet.³⁵

Das Flötenquartett war eine Variante des Quartettsatzes ohne Generalbass, der sich lediglich

durch seine Besetzung mit Flöte, Violine, Bratsche und Violoncello und den daraus resultierenden Instrumentenspezifika, nicht aber in der großformalen Anlage und in den Satztechniken von den frühen Streichquartettkompositionen unterschied. Vermutlich wiederum von Paris ausgehend wurde diese Besetzungsvariante nach 1760 populär. Die ersten gedruckten Flötenquartette dürften Christian Ernst Grafs (1723–1804) sechs Quartette op. 2 sein, die 1760 in Paris erschienen.³⁶ Es folgten eine ganze Reihe weiterer Werke, die entweder durch den Druck oder als Manuskript Verbreitung fanden. Seit der Mitte der 1760er Jahre veröffentlichten auch Mannheimer Komponisten Flötenquartette. Zunächst traten Christian Cannabich (1731–1798) und Carl Joseph Toeschi (1731–1788) hervor, die sich in dieser Zeit als Gäste des Herzogs Christian IV. von Zweibrücken in Paris aufhielten (Toeschi 1762/63; Cannabich 1764/65). Später publizierten Ignaz Fränzl, Georg Metzger und Johann Baptist Wendling weitere Sammeldrucke.

Dass Carl Joseph Toeschi zum wichtigsten Komponisten von Flötenquartetten in Mannheim wurde – und das sowohl quantitativ als qualitativ – ist nur konsequent: Die Organisation der Hofkapelle sah eine Arbeitsteilung vor, die den Kapellmeistern (Oper, Kirchenmusik) und Konzertmeistern bzw. Direktoren der Instrumentalmusik (Konzert, Ballett, Kammermusik) sehr präzise formulierte Aufgabenbereiche zuwies.³⁷ Die 35 bekannten Quartette von Toeschi belegen, dass er als Direktor der Kabinetsmusik auch für die Komposition neuer Werke verantwortlich war und zum Repertoire beitrug.

Die französische Salon- und Gesprächskultur des 18. Jahrhunderts hatte auch einen erheblichen Einfluss auf die Kompositionspraxis, wie Ludwig Finscher wiederholt hervorgehoben hat.³⁸ Besonders das solistische (Streich-)Quartett wurde lange vor Goethes berühmter Äußerung als Gespräch unter vier vernünftigen Menschen begriffen. Aus der Konversationskultur entlehnte Begriffe („dialogués“, „conversation“ etc.) fanden seit der Mitte der 1760er Jahre in Pa-



Musiklädle's

Blockflöten- und Notenhandel

Der kompetente Partner an Ihrer Seite

Neureuter Hauptstraße 316
D-76149 Karlsruhe-Neureut

Tel. 07 21 / 70 72 91, Fax 07 21 / 78 23 57

e-mail: notenversand@schunder.de

Selbst (kostenlos) recherchieren und bestellen auf unserer Homepage: www.schunder.de

Umfangreiches Blockflötennotenlager, weltweiter Notenversand, großes Blockflötenlager namhafter Hersteller, Versand von Auswahlen, Reparaturservice für alle Blockflötenmarken.

Kennen Sie unser Handbuch?

Über 40.500 aktuelle Informationen im Bereich Blockflötenliteratur & Faksimile. Als Download auf unserer Homepage.

ris und London verstärkt als Titeltzusätze in Druckausgaben Verwendung. Eine Sammlung von sechs Flötenquartetten Carl Joseph Toeschis, die 1767 bei Venier in Paris erschien, trägt etwa den Titel *Il Dialogo musicale*. Bei dieser Ausgabe findet sich, wie bei vielen anderen von Mannheimer Musikern herausgegebenen Werken, der Hinweis auf den Dienstherrn, den Kurfürsten von der Pfalz. Zum einen war dies ein Gütesiegel, zum anderen bedeutete die Erwähnung natürlich auch einen Prestigegewinn für den Regenten, der solch herausragende Komponisten zu seinen Bediensteten zählte. Dass Mannheim zu einer wichtigen Pflegestätte des Flötenquartetts wurde, ist naheliegend: Es war modern, auf der Höhe der Zeit und bot – im Gegensatz zum reinen Streichquartett – dem Kurfürsten selbst eine adäquate Möglichkeit, seine musikalischen Fähigkeiten zu präsentieren.

Carl Theodors Flötenspiel und die Bevorzugung dieses Instruments in der Kammermusik Mannheimer Hofmusiker lassen sich allein mit der individuellen Vorliebe des Regenten nur vordergründig erklären. Diese Präferenzen sind auch als bewusste Adaption der französischen Kultur der Aufklärung zu verstehen. Sie sind damit Teil der (Selbst-)Inszenierung des Kurfürsten als auf-

geklärten und fähigen („habilen“) Herrscher, gehören also ebenso, wenn auch weniger augenfällig, zur höfischen Repräsentation, wie die prächtigen Opernaufführungen und die musikalischen Akademien. Dieses Herrscherbild vermitteln sowohl Ziesenis' Gemälde von 1757 als auch Schubarts Beschreibung aus den 1770er Jahren und letztlich auch die zahlreichen Notendrucke, die auf die Anstellung ihrer Urheber in der Hofkapelle Carl Theodors hinweisen.

ANMERKUNGEN

¹ Vgl. Stephan Hörner, Art. *Cannabich*, in: MGG 2, Personenteil 4, Kassel [u.a.] 2000, Sp. 87–96.

² Vgl. Emily Jill Gunson: *Johann Baptist Wendling (1723–1797): Life Works, Artistry, and Influence*; including a thematic catalogue of all his compositions, Diss. Univ. of Western Australia 1999, S. 70–71.

³ Hans-Peter Reinecke, *Mutmaßungen über das Flötenspiel Friedrichs des Großen. Ein Aspekt Preussischer Kulturgeschichte*, in: Hermann Danuser (Hg.): *Das musikalische Kunstwerk*. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag, Laaber 1988, S. 395–401, hier: S. 397.

⁴ Vgl. RIdIM online (<http://mdzx.bib-bvb.de/ridim/index.php>): München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Inventarnummer/Signatur 3620, RIdIM-Sigel Mstg - 786; Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museen, Inventarnummer/Signatur O 390, RIdIM-Sigel MHrm - 5.

⁵ Vgl. ebd.: München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. R5783, RIdIM-Sigel Mbnm - 24 & Mstg - 750.

⁶ Karin Schrader: *Der Bildnismaler Johann Georg Ziesenis (1716–1776). Leben und Werk mit kritischem Oeuvrekatalog* (= Göttinger Beiträge zur Kunstgeschichte 3), Münster 1995, S. 71.

⁷ Bettina Wackernagel: *Musikinstrumente des 16. bis 18. Jahrhunderts im Bayerischen Nationalmuseum*, München 1999, S. 107.

⁸ Karin Schrader: *Der Bildnismaler Johann Georg Ziesenis*, a.a.O., S. 70.

⁹ Helmut Börsch-Supan: *Deutsche und skandinavische Malerei*, in: Harald Keller (Hg.): *Die Kunst des 18. Jahrhunderts* (= Propyläen Kunstgeschichte in zwölf Bänden X), Berlin 1984, S. 410–411.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd.; vgl. Wackernagel: *Musikinstrumente des 16. bis 18. Jahrhunderts*, a.a.O., S. 107–109 u. 160, s. a. Emily Jill Gunson, *Johann Baptist Wendling*, a.a.O., S. 84–86.

¹² Vgl. dazu u. a. Stefan Mörz: *Aufgeklärter Absolutismus in der Kurpfalz während der Mannheimer Regierungszeit des Kurfürsten Karl Theodor (1742–1777)* (= Veröffentlichungen der Kommission für Geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg, Reihe B, 120), Stuttgart 1991; Jörg Kreutz: *Aufklärung und französische Hofkultur im*

Zeitalter Carl Theodors in Mannheim, in: Ludwig Finscher (Hg.): *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, Mannheim 1992, S. 1–19; *Lebenslust und Frömmigkeit. Kurfürst Carl Theodor (1724–1799) zwischen Barock und Aufklärung*, Ausstellungskatalog und Handbuch, hg. von Alfried Wiczorek, Hansjörg Probst und Wieland Koenig, 2 Bde, Regensburg 1999.

¹³ Zur Geschichte der Querflöte s. Walter Kreyszig, Art. *Querflöte*, in: MGG 2, Sachteil 8, Kassel [u.a.] 1998, Sp. 1–50.

¹⁴ Jacques Hotteterre: *Principes de la flute traversière ou flute d'Allemagne, de la flute à bec ou flute douce, et du Haut-bois par le Sieur Hotteterre-LeRomain*, Faksimile-Nachdruck [der Ausgabe Amsterdam 1728] mit deutscher Übertragung und einem Nachwort von Hans Joachim Hellwig (= Documenta Musicologica, Erste Reihe, Druckschriften-Faksimiles XXXIV), Kassel [u. a.] 1982.

¹⁵ Ebd., Preface o. S.

¹⁶ Joachim Christoph Nemeitz: *Séjour de Paris*, Leyden 1727, zitiert nach: Carla Christine Bauer: *Michel Blavets Flötenmusik: Eine Studie zur Entwicklung der französischen Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert* (= Hochschulsammlung Philosophie/Musikwissenschaft 2), Freiburg 1981, S. 20, Fn 27.

¹⁷ Johann Christoph Weigel: *Musicalisches Theatrum*, hg. von Alfred Berner, Nachdr. der Ausg. Nürnberg (= Documenta musicologica, Erste Reihe, Druckschriften-Faksimiles XXII), Kassel [u.a.] 1961, Blatt 11.

¹⁸ Brief vom 28. August 1731, zitiert nach: Horst Richter: „Ich bin Komponist“. *Friedrich II. von Preußen in seinen musikalisch-schöpferischen Kronprinzenjahren in Ruppin und Rheinsberg*, in: Ulrike Liedtke (Hg.): *Die Rheinsberger Hofkapelle von Friedrich II. Musiker auf dem Weg zum Berliner „Capell-Bedienten“*, Rheinsberg 1995, S. 11–50, hier: S. 17.

¹⁹ Reinecke: *Mutmaßungen über das Flötenspiel Friedrichs des Großen*, a.a.O., S. 398–399.

²⁰ Johann Philipp Eisel: *Musicus autodidaktos oder der sich selbst informierende Musicus*, Nachdruck der Ausgabe Erfurt 1738, Leipzig 1976, S. 86–87.

²¹ *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1782*, Alethinopol [Berlin], o. S.

²² Reinecke: *Mutmaßungen über das Flötenspiel Friedrichs des Großen*, a.a.O., S. 399.

²³ Christian Friedrich Daniel Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, herausgegeben von Fritz und Margrit Kaiser, Hildesheim [u. a.] 1990, S. 324–325.

²⁴ Georg Joseph Vogler: Art. *Flöte*, in: *Deutsche Encyclopaedie* 5, Frankfurt a. M. 1785, S. 247.

²⁵ Speyer, Historisches Museum der Pfalz, Inv. Nr. H. M. 1975, 45 a–e.

²⁶ Emil Mohr: *Eine Querflöte aus Frankenthaler Porzellan*, in: *Pfälzer Heimat*, 28 (1977), S. 68–70.

²⁷ Freundliche Mitteilung von Dr. Ludger Tekampe (Historisches Museum der Pfalz).

²⁸ S. dazu Bärbel Pelker: *Sommer in der Campagne – Impressionen aus Schwetzingen*, in: Silke Leopold/Bärbel

Pelker (Hg.): *Hofoper in Schwetzingen. Musik Bühnenkunst Architektur*, Heidelberg 2004, S. 9–37.

²⁹ Ralf Richard Wagner: *In seinem Paradiese Schwetzingen ... Das Badhaus des Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz*, Ubstadt-Weiher [u. a.] 2009, S. 59 ff.

³⁰ Wiltrud Heber: *Die Arbeiten des Nicolas de Pigage in den ehemals kurpfälzischen Residenzen Mannheim und Schwetzingen* (= Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft 10), Worms 1986, S. 505 u. 508.

³¹ Christian Friedrich Daniel Schubart: *Leben und Gesinnungen. Von ihm selbst im Kerker aufgesetzt*, Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1791 und 1793 mit einem Nachwort von Claus Träger, Leipzig 1980, S. 208–209.

³² Verena van der Heyden-Rynsch: *Europäische Salons. Höhepunkte einer versunkenen weiblichen Kultur*, München 1992, TB-Ausgabe Reinbek 1995, S. 91.

³³ Hofkalender geben in der Regel den Personalstand vom Herbst des dem Nennjahr vorhergehenden Jahres wieder.

³⁴ Georg Joseph Vogler: Art. *Cammermusik*, in: Deutsche Encyclopaedie 4, Frankfurt a.M. 1780, S. 874–875, hier: S. 874.

³⁵ Als Beispiel lässt sich etwa ein Quartett Christian Canabichs anführen, das in einem Sammeldruck mit dem Titel *Six Quartetti et Quintetti* (RISM BII S. 295; 1766) als Nr. 1 enthalten und in den Stimmen als *Concertino o Quartetto* bezeichnet ist. Johann Baptist Wendlings drei Flötenquartette op. 10 von 1781 tragen den Titel *Trois Quatuors Concertants*, in den Stimmen lautet die Bezeichnung wiederum *Concertino*, eine handschriftliche Sammlung von sechs Quartetten Carl Joseph Toeschis ist als *VI Concertini* bezeichnet (Samtarchiv der Schenken zu Schweinsberg, Hessisches Staatsarchiv Marburg, Bestand 340, Musikalien Nr. 48).

³⁶ Vgl. Ute Omonsky: Art. *Graf*, in: MGG 2, Personenteil 7, 2002, Sp. 1460–1464. Möglicherweise muss die Datierung durch weitere Untersuchungen präzisiert werden und auch die Frage nach der Autorschaft der Brüder Graf ist evtl. neu zu entscheiden.

³⁷ Vgl. Bärbel Pelker: *Ein ›Paradies der Tonkünstler‹? Die Mannheimer Hofkapelle des Kurfürsten Carl Theodor*, in: Ludwig Finscher, Bärbel Pelker, Rüdiger Thomsen-Fürst (Hg.): *Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler?* Kongressbericht Mannheim 1999 (= Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle 8), Frankfurt a. M. [u. a.] 2002, S. 9–33.

³⁸ Vgl. u. a. Ludwig Finscher: *Studien zur Geschichte des Streichquartetts, I: Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn* (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 3), Kassel 1974, S. 83–84; ders., *Galanter und gelehrter Stil. Der kompositionsgeschichtliche Wandel im 18. Jahrhundert*, in: Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher, Giselher Schubert (Hg.): *Europäische Musikgeschichte 1*, Kassel 2002, S. 587–665, hier: S. 588–596.



22. BERLINER TAGE FÜR ALTE MUSIK

14. - 16. Oktober 2011



**Konzerthaus Berlin
Französische Friedrichstadtkirche
St. Hedwigs-Kathedrale**

Konzerte

(Änderungen vorbehalten)

Ensemble Speculum-Marivi Blasco (Sopran)
Orchester B'Rock-Rodolfo Richter (Violine)

Ensemble Les Cyclopes

Bibiane Lapointe - Thierry Maeder

Antonio Politano (Blockflöte)

Claudia Pasetto (Viola da gamba)

Salvatore Carchiolo (Cembalo)

Ensemble Fontana di Musica (Berlin)

Kinderprogramm u. a.

Musikinstrumentenmarkt

Internationale Ausstellung mit Kopien
historischer Instrumente 14./15. Oktober

Workshops/Vortrag

Blockflöte, Cembalo u. a.

Auskünfte/Anmeldung

ars musica, Postfach 580411, 10414 Berlin
Tel. (030) 447 365 72; Fax: (030) 447 60 82

BerlinAlteMusik@t-online.de

www.BerlinAlteMusik.com

**Anmeldeschluss
für Instrumentenbauer/
Musikalienhändler: 01.10.2011**

*Ba*ROCK around the BLOCK!

Das junge Blockflötenfestival

Blockflötenorchester und Ensemblespiel
mit unterschiedlichen Spielniveaus
für Kinder und Jugendliche ab 7 Jahren

Workshops für Blockflötenlehrer
mit Nadja Schubert

Kinderkonzert „Julius der Flötenspieler“
mit Flautando Köln

Großes gemeinsames Abschlusskonzert
Marktplatz rund um die Blockflöte
Rahmenprogramm für die ganze Familie!

10. September 2011

10.00 – 18.00 Uhr

CD Kaserne Celle

Informationen und Anmeldung
www.kreismusikschule-celle.de

Anmeldeschluss ist der 20. Juli 2011



Kreismusikschule Celle

Kanonenstr.4 29221 Celle Tel.: 05141/916 2100
barock@kms-celle.de www.kreismusikschule-celle.de



Das Porträt: Peter Spohr

Peter Thalheimer im Gespräch mit
dem Flötensammler Peter Spohr

Peter Spohr wurde 1949 in Frankfurt am Main geboren. Nach langjährigem Klavierunterricht machte er an Dr. Hoch's Konservatorium in Frankfurt bei Werner Richter eine Ausbildung auf der Böhmflöte. Anfang der 1970er Jahre lernte er autodidaktisch das Spiel auf der barocken Traversflöte, später vertiefte er seine Kenntnisse und Fertigkeiten in Kursen, u. a. bei Stephen Preston. Er ist leidenschaftlicher Sammler historischer Querflöten und stellte schon mehrere Ausstellungen mit fremden und eigenen Instrumenten zusammen. Er hält Vorträge und hat auch Aufsätze zur Flötengeschichte, zu historischen Flöten und Flötenbau und zur Aufführungspraxis Alter Musik veröffentlicht. Außerdem konzertiert er auf barocken, klassischen und modernen Flöten. Im Hauptberuf ist Peter Spohr Inhaber und Leiter eines Betriebes in der Messgerätebranche.

Peter Thalheimer: *Du besitzt eine der bedeutendsten privaten Querflötensammlungen. Wie wird man zum Flötensammler? Gab es ein „Schlüsselerlebnis“?*

Peter Spohr: Ja, das gab es schon. Ich habe mit Freunden schon zu Schulzeiten Kammermusik



Foto: Robert Bigio

gemacht, und der Lehrer des Oboenspielers wusste, dass wir zusammen musizieren. Er hatte noch einige alte Flöten im Schrank, und die hat er mir damals geschenkt. Dadurch wurde mein Interesse an alten Instrumenten und auch an dem Spiel auf diesen geweckt in einer Zeit, als die damals „historisierend“ genannte Aufführungspraxis noch wenig verbreitet war.

Welches sind Deine Sammlungsschwerpunkte, wo liegen die Grenzen?

Ich sammle nur Querflöten der europäischen sogenannten Kunstmusik. Bedingt durch das Angebot beginnt die Sammlung mit der Barockzeit und reicht – von wenigen späteren Ausnahmen abgesehen – bis in die Zeit vor dem 2. Weltkrieg. Zu den Schwerpunkten: Instrumente reizen mich, wenn sie gut spielen, eine hohe Handwerkskunst repräsentieren, interessante Mechaniken bzw. Griffsysteme oder andere konstru-

tive Details aufweisen oder wenn sie, z. B. durch einen berühmten Vorbesitzer, noch weitere – auch außermusikalische – Anknüpfungspunkte bieten. Der Reiz des berühmten Erbauers fällt glücklicherweise meist mit hervorragenden Spielqualitäten und einer überdurchschnittlichen Handwerkskunst zusammen.

Das Sammeln historischer Musikinstrumente wurde in der Anfangszeit der Alte-Musik-Bewegung sehr aktuell: Die Instrumente wurden zum Spielen gebraucht und deshalb gesucht und gekauft. Wie hat sich der Trend zum Spielen auf Kopien oder freien Nachbauten auf die Sammler-Szene ausgewirkt?

Es ist sicher richtig, dass noch in den 1960er und 1970er Jahren historische Instrumente aus Mangel an Kopien von Spielern gekauft wurden. Auch heute gibt es glücklicherweise noch professionelle Spieler, die sich aus Interesse auch ein Originalinstrument anschaffen, was z. B. bei mehrklappigen Flöten von nicht allzu berühmten Erbauern deutlich preiswerter als eine Kopie sein kann. Ich denke aber, dass die großen Instrumentensammlungen, von denen sich heute viele in Museen befinden, nur ausnahmsweise von Musikern auf der Suche nach geeigneten Spielinstrumenten angelegt wurden.

Was ich in den bald vier Jahrzehnten meiner Sammlertätigkeit beobachten konnte, ist ein starker Rückgang des Angebotes an interessanten originalen Holzblasinstrumenten. Während besonders in den Jahren um das Jahr 1990 bei internationalen Auktionshäusern jeweils mehrmals im Jahr ein riesiges Angebot an historischen Holzblasinstrumenten zu finden war, hat z. B. Sotheby's in London Auktionen mit diesen Instrumenten schon seit vielen Jahren eingestellt.

Auch Online-Auktionen wie *eBay* haben hier – zumindest auf qualitativem Gebiet – keinen Ausgleich geschaffen. Die Gründe hierfür sind schwer herauszufinden: Ich denke, der Erfolg der Alte-Musik-Bewegung mit der Benutzung historischer Instrumente und vielleicht auch gelegentliche Sensationsmeldungen mit Rekordpreisen für alte Instrumente (natürlich hauptsächlich Geigen) haben in der Vergangenheit dazu geführt, dass auch schon fast vergessene Holzblasinstrumente im Privatbesitz von Nicht-Sammlern in der Hoffnung auf einen guten Preis zum Verkauf angeboten wurden, bis dieser Bestand sich entsprechend vermindert hat. Ein anderer Trend ist die Stagnation und teilweise der deutliche Rückgang der Werte bzw. der Verkaufspreise bei historischen Musikinstrumenten seit einiger Zeit, wozu sicher auch weltweite Wirtschafts- und Finanzkrisen beigetragen haben. Wie auch bei Antiquitäten und anderen Kunstobjekten sind hiervon nur die allerseltensten und erlesensten Stücke ausgenommen.

Mehrere Exemplare Deiner Sammlung sind heute als Vorlagen für Kopien bekannt. Wie schätzt Du die Qualitäten der Kopien im Vergleich zu den Originalen ein?

Die meisten jetzt auf dem Markt befindlichen Kopien sind sehr gut, insbesondere was Handhabbarkeit und Intonation betrifft. Auch sind sie an die heute normierten Stimmungen angepasst. Das Problem ist, dass die heutigen Instrumentenbauer viel Rücksicht darauf nehmen müssen, dass ein Instrument universell verwendbar ist, weil es sich die Musiker in der Regel nicht leisten können, für jeden Musikstil (und dann noch für verschiedene Stimmungen) ein Extra-Instrument anzuschaffen und sich dazu noch je-



Buchsbaumflöte von Charles Bizet, Paris ca. 1735

weils auf dieses einzustellen. Was zugegebenermaßen schwer definierbare Eigenschaften wie Charakter, Spielgefühl, Klangschönheit, leichte Ansprache usw. betrifft, „gewinnen“ gute Originale im direkten Vergleich fast immer. Es ist durchaus wahrscheinlich, dass viele Originale durch lange Benutzung in dieser Beziehung besser geworden sind, trotzdem glaube ich, dass die sogenannten Geheimnisse der früheren Instrumentenbauer noch nicht völlig aufgedeckt sind. Nach meiner Meinung resultiert die Qualität nicht aus wenigen Einzelheiten (man denke an den Kult um Stradivaris mysteriösen Lack), sondern aus dem Zusammenwirken aller klangbestimmenden Faktoren. Ich denke, bei Kopien sollte z. B. die Skala (Tonlochlage und -größe) und der Bohrungsverlauf mit den Unterscheidungen nicht für eine möglichst klaviermäßige Intonation angepasst werden, sondern die klanglichen Auswirkungen dieser Faktoren beim Original sollten besser berücksichtigt werden.

Durch die verbesserten Ausbildungsmöglichkeiten wächst die Zahl der professionellen Spieler historischer Querflöten ständig. Wie groß ist deren Interesse an Originalen? Kommen etwa viele Palanca-Spieler zu Dir, um das Original der Flöte zu sehen und zu spielen, die sie täglich in Kopie benutzen?

Einige schon, teilweise sogar Hochschullehrer mit ihren Studenten, worüber ich mich sehr freue. Unabhängig davon, wer die – wie zuvor erwähnt meist sehr guten – Kopien gemacht hat, sind die Besucher in der Regel sehr erstaunt über die beträchtlichen Unterschiede zum Original. Das lässt vielleicht auch Zweifel an der in manchen Museen gern vertretenen These aufkommen, zur Beurteilung der klanglichen und spieltechnischen Eigenschaften genüge eine (mög-

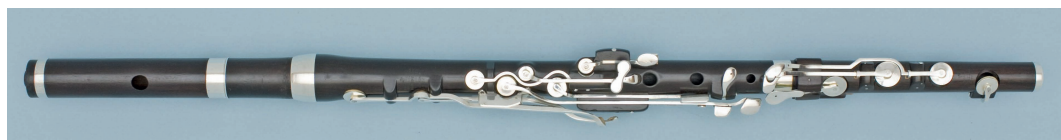
lichst auf 1/100mm genau gemachte!) Kopie. Andere Besucher sind natürlich Sammlerfreunde und Instrumentenbauer, die überprüfen möchten, ob ihre Kopien dem Charakter des Originals nahe kommen, unabhängig von den schon genannten Zwängen des Marktes.

Es ist immer wieder verwunderlich, dass Spieler eine Kopie benützen und das Original nie gesehen haben, das aber auch nicht als wirklich störend empfinden.

Ein professioneller Spieler, der sich meist auch aus Gründen des harten Berufsalltages nicht bei jedem neuen Stück auf ein anderes Instrument einstellen kann, ist in der Regel zufrieden, wenn seine Kopie gut funktioniert bezüglich Ansprache, Intonation, Klang und Lautstärke bzw. Tragfähigkeit. Wenn man ein intonatorisch heikles Stück spielen muss, wie z. B. das *Musikalische Opfer*, wird man kein Original nehmen, bei dem die Gabelgriffe schlecht stimmen – das ist der Zwang der Verhältnisse. Sich trotzdem noch mit Originalen zu beschäftigen, ist ein sich – aus meiner Sicht auch musikalisch – lohnender Luxus.

Die heutigen Einheitsstimmungen 392, 415, 430 und 466 Hz haben den Siegeszug angetreten. Was bedeutet das für die Verwendung und den Nachbau der Originale?

Die genannten Einheitsstimmungen sind bei Originalen selten zu finden, eine Normierung ist aber für große Besetzungen ein unvermeidlicher, wenn auch oftmals nicht befriedigender Kompromiss. Viele barocke Originale stehen zwischen 400 und 410 Hz, und ihr Klang und ihre Spieleigenschaften verändern sich deutlich bei den heute üblichen Umrechnungsmethoden auf die genormten Stimmungen. Die Verwen-



Einhandflöte aus Kokusholz von Hill, late Monzani, London ca. 1830, gebaut für Chevalier Rebsomen

dung von Originalen oder von in der Stimmung unveränderten Kopien findet man deshalb meist nur bei Solostücken bzw. bei kleineren Besetzungen.

Nach den Anfängen mit der Barockmusik ist die Aufführungspraxis mit historischen Instrumenten mittlerweile ja bei Wagner und Brahms angekommen. Hat sich das auf den Sammler-Markt ausgewirkt?

Ja, ein wenig bestimmt. Andererseits war schon länger bekannt, dass auch die späteren Instrumente wie z. B. die Wiener Flöten von Koch und Ziegler oder die Instrumente von Liebel und Meyer interessant sind. Sie waren unter Sammlern schon immer gesucht und wurden dann im Zuge der Verwendung historischer Instrumente für die romantische und spätromantische Musik auch kopiert.

Schon die Notenhandschrift kann entscheidende Hinweise auf die musikalische Gestaltung geben. Um wieviel mehr kann dies das Instrument, welches dem Komponisten zur Verfügung stand. Es ist hochinteressant, z. B. die Schulen der Zeitgenossen Nicholson und Drouët mit ihren originalen Flöten zu erarbeiten, und die Verwendung einer originalen Grenser-Flöte bei Mozart oder einer originalen Meyer-Flöte in einem konsequent mit historischen Instrumenten besetzten Orchester bei Brahms (wie ich es schon erlebt habe) kann neue klangliche und gestalterische Welten eröffnen. Um Missverständnisse zu vermeiden, möchte ich anfügen, dass ich das historische Instrument natürlich nicht für ausschlaggebend oder gar für unverzichtbar für eine überzeugende Interpretation halte.

Viele interessante Originalinstrumente werden heute in Museen aufbewahrt. Während es vor 30

oder 40 Jahren für Fachleute noch möglich war, diese Instrumente anzuspülen, hat sich in den letzten Jahrzehnten die Politik der Restauratoren vom Restaurieren zum Konservieren gewandelt. Damit wurden historische Flöten zu Anschauungsobjekten, die mit Handschuhen anzufassen sind und keinesfalls angeblasen werden dürfen. Wie siehst Du diese Tendenzen als Privatsammler?

Ich kann die Verantwortlichen bei den Museen verstehen, dass sie ängstlich sind, oftmals auch aus mangelnder Sachkenntnis, und weil in der Vergangenheit einiges beim Spielbarmachen – vielleicht noch mehr als beim Spielen – beschädigt und falsch gemacht wurde. Andererseits ist mir in fast 40 Jahren kein einziges Instrument meiner Sammlung beim Spielen neu gerissen, und ich habe auch auf den empfindlicheren Ebenholz- und Elfenbeinflöten Konzerte gegeben. Eine behutsame Vorbereitung und Behandlung der Instrumente, eine genaue Beobachtung und die Vermeidung einer Überbeanspruchung sowie viel Fachkenntnis und Erfahrung sind hierfür natürlich Voraussetzung. Ich denke, andere vermeidbare Risiken für Museumsobjekte wie Transporte innerhalb und außerhalb des Museums werden trotzdem eingegangen, bei den Holzblasinstrumenten wird aber die Bestimmung und wichtigste Eigenschaft des Objektes, nämlich die Erzeugung von Klang, selbst zu Test- und Vergleichszwecken, unterbunden, was den Sinn der musealen Aufbewahrung reduziert. Glücklicherweise versuchen alle mir bekannten Privatsammler hier einzuspringen.

Europäische Musikinstrumentenmuseen haben nur geringe Ankaufs-Etats. Das führt dazu, dass häufig neu entdeckte Spitzeninstrumente nach Amerika oder Fernost verkauft werden. Ist das eine unvermeidliche Globalisierungs-Folgeer-



Silberflöte Nr. 53 von Theobald Boehm, München 1851

scheinung, die wir hinnehmen müssen? Oder sollte diesem Trend entgegengetreten werden, wenn ja, wie?

Ein Instrument ist, wenn es nach Amerika oder Fernost geht, für uns natürlich mühsamer erreichbar. Es gibt dort aber genau so viele verantwortliche Museen und Privatsammler. Es war in der Geschichte immer so, dass Kunstwerke dorthin gegangen sind, wo das meiste Geld oder das größte wirtschaftliche Potenzial vorhanden war. In einigen Ländern, z. B. in Italien und Frankreich, können Ausfuhrverbote für wertvolle oder bedeutende nationale Kulturgüter ausgesprochen werden, was selbst bei Holzblasinstrumenten schon gelegentlich geschehen ist. Es gibt durchaus Argumente dafür, bedeutende Kulturgüter in ihrem Ursprungsland zu belassen, und ich kenne auch Flötensammler in mehreren Ländern, die nur Instrumente ihres Heimatlandes sammeln.

Das Auffinden und Erwerben von alten Musikinstrumenten gleicht ja oft einem Krimi. Besitzt Du ein Instrument mit einer besonders ungewöhnlichen oder kuriosen Entdeckungsgeschichte?

Da gibt es einige. In Amerika habe ich vor vielen Jahren mehrere Instrumente aus einem Nachlass gekauft. Bei einer interessant aussehenden konischen Böhmflöte von einem mir damals unbekannten *J. D. Larrabee* fehlte das Fußstück, welches der Besitzer dann nach längerem Suchen doch noch in einem Pappkasten fand. Ich nahm die Flöte mit, und bei meinen Recherchen zu Hause fand ich in einem Buch des bekannten amerikanischen Flötenbauers *Badger* aus dem 19. Jahrhundert, dass die erste Böhmflöte in Amerika von *Larrabee* gebaut wurde, aber leider kein Instrument von ihm mehr erhalten sei. Das hat mich dann doch sehr gefreut.

Eine Sammlung muss wachsen. Gibt es Instrumententypen, die Du noch suchst, die Dir noch fehlen?


Obwohl eine möglichst große Menge von Instrumenten nie mein Ziel war, gibt es immer

noch Angebote, denen ich nicht widerstehen kann. Es „fehlen“ natürlich hauptsächlich sehr große Raritäten, die vielleicht in meinem Leben nicht mehr zum Kauf angeboten werden oder dann völlig unerschwinglich sind. Dazu fallen mir momentan eine originale Renaissance-Flöte, eine Quantz-Flöte, eine Bassflöte des 18. Jahrhunderts, ein Panaulon, ein Giorgi-Schaffner-Modell und eine schöne Porzellanflöte ein.

Lieber Peter, im Namen der Tibia-Leser danke ich Dir für dieses Gespräch. □

ROHMER

Celle Tel: 05141 / 217298



Info@rohmer-records.de
www.rohmer-records.de

Liebe Leserin, lieber Leser

Sie sind eingeladen unseren Musikverlag näher kennen zu lernen: Bitte besuchen Sie unsere neue **Home page! Mit Hörbeispielen**

www.musikverlag-tidbar.de

Anne Kräft

Carl Rosier und seine Werke für Blockflöte – Sonaten aus einem bisher kaum beachteten Manuskript

Der aus Lüttich stammende Komponist Carl Rosier (1640–1725) gehört sicher zu den eher unbekannten Musikern seiner Zeit. Doch könnte ein Manuskript, das bisher kaum beachtet worden ist, diesen Umstand – jedenfalls für die Blockflötisten – bald ändern. So sind in dem besagten Manuskript acht Sonaten für Blockflöte und Basso continuo überliefert, die wieder einmal das Blockflötenrepertoire um wertvolle und reichhaltige Originalliteratur erweitern. Ehe ein Blick auf die „neuen“ Stücke geworfen werden soll, lohnt es sich, der Frage nachzugehen, wer Carl Rosier eigentlich war.

Dank der Dissertation von Ursel Niemöller¹ haben wir ein relativ klares Bild über das Leben von Carl Rosier und sein kompositorisches Schaffen. Ein Taufregistereintrag vom 26.12.1640 belegt seine Geburt in Lüttich. Über die Jugend von Carl Rosier ist nur so viel bekannt, dass er wohl eine Ausbildung als Geiger genoss. So wird er auch 1664 als solcher am Bonner Hof, der von 1650 bis 1688 von Kurfürst Maximilian Heinrich regiert wurde, erwähnt, ehe er dann zwischen 1668 und 1673 das Amt als Vizekapellmeister am Hof bekleidetet. Nach Ausbruch des Holländischen Krieges 1672 floh der Kurfürst nach Köln und blieb bis zu seinem Tod im Jahr 1684 in seinem Exil. Die Bonner

Hofkapelle wurde unter diesen Umständen aufgelöst. Ursel Niemöller vermutet, dass Rosier zunächst dem Kurfürst nach Köln folgte. In den folgenden Jahren verliert sich seine Spur etwas. Allerdings belegen der Druck *Pièces choisies, à la manière italienne* (1691) und zwei mit „CR“ signierte Autographe (1695/96)² ein Wirken in den Niederlanden, speziell in Amsterdam gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Als Geigenvirtuose gründete er unter anderem mit dem aus Thüringen stammenden Organisten Hendrik Anders (1657–1714) ein Collegium Musicum, das Konzerte in den Niederlanden veranstaltete. Zu Beginn des neuen Jahrhunderts übernahm Carl Rosier dann eine Anstellung als Domkapellmeister in Köln. In dieser Zeit entstanden vor allem Messwerke und Motetten³. Dadurch konnte er bei besonderen Anlässen, wie bei der Kölner Huldigungsfeier zu Ehren des damals neu gekrönten Kaiser Joseph I. (1687–1711), durch eigene Kompositionen hervortreten. Am 12. Dezember 1725 starb Carl Rosier.

Auch mehr als 280 Jahre nach seinem Tod ist das Kapitel Carl Rosier für die Musikwissenschaft noch längst nicht abgeschlossen. Immer wieder tauchen an den unterschiedlichsten Orten⁴ Werke auf, die das Leben und Schaffen Carl Rosiers um ein neues Detail erweitern. So befindet sich



Anne Kräft studierte Blockflöte bei Michael Schneider und Martin Hublow im Studiengang Instrumentalpädagogik an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main. 2011 schloss sie außerdem ihr Studium der Musikwissenschaften bei Prof. Dr. Peter Ackermann an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt ab. Neben ihrer Unterrichtstätigkeit und der Arbeit an ihrer Dissertation ist sie derzeit dabei, ihr Künstlerisches Studium im Fach Blockflöte zu beenden.

The image displays two musical staves from a manuscript. The top staff is for 'Sonata XIII in Es-Dur' and the bottom staff is for 'Neufieme Sonnate in F-Dur'. Both are marked 'Adagio'. The top staff has parts for 'Altblockflöte' and 'Basso continuo', while the bottom staff has parts for 'Altblockflöte' and 'Cembalo'. Both staves show measures 6 and 59.

Abb. 1: James Paisible: Sonata XIII in Es-Dur nach dem Detroit-Manuskript⁸, Neufieme Sonnate in F-Dur nach dem Rochester-Manuskript, jeweils 1. Satz

aktuell in der Sibley Library der Eastman School of Music in Rochester, New York, ein Manuskript (hier „Rochester-Manuskript“ genannt), das bisher acht unveröffentlichte Sonaten für Blockflöte und Basso continuo von Carl Rosier (im Manuskript als Roziere verzeichnet) beinhaltet. Das bisher nahezu unbeachtete Manuskript, überschrieben mit *Recueil de pieces choisies a une et deux fientes* enthält neben den Rosierschen Werken weitere 33 Stücke von verschiedenen Komponisten. In einem ersten Teil, der mit „Flûte Seule / avec Basso continuo“ betitelt ist, finden sich neben zwei Suiten (eine von Marais, die andere anonym) 14 weitere Solosonaten unterschiedlichster Komponisten, u. a. Finger, Paisible, Fiocco. In einem zweiten Teil, der mit „A deux Flutes / sans Basse“ überschrieben ist, sind 17 Blockflötenduetts, ebenfalls von Finger, Paisible, aber auch von Courteville sowie Williams und Morgans enthalten⁵. Die Begriffe „Flute“ oder auch „Flauto“ wurden bis ca. 1750 üblicherweise für die Blockflöte gebraucht. Auch der Ambitus von f¹ bis e³ bestätigt die Besetzung der Oberstimme mit einer Blockflöte. Neben den französischen Titeln sowohl der Handschrift, als auch der einzelnen Sonaten weist auch die im französischen Violinschlüssel

notierte Oberstimme auf den französischen Schreiber des Manuskripts – Charles Babel (1636–1716?). Alle Stücke stammen aus seiner Hand. Peter Holman geht davon aus, dass Babel die acht Sonaten von Carl Rosier direkt von dem Komponisten in Holland erhalten hat.⁶ Ein Aufenthalt in den Niederlanden gegen Ende des Jahrhunderts ist ebenfalls für Charles Babel belegt⁷, so dass ein Zusammentreffen durchaus denkbar erscheint. Um 1700 hielt Babel sich in London auf und nahm seine Handschrift, die auf das Jahr 1698 datiert ist, wohl nach England mit. Für wen Babel diese Sammlung angelegt hat, kann bisher nicht geklärt werden. Mutmaßlich könnte die Handschrift für einen Liebhaber geschrieben worden sein. Darauf deuten einige Abweichungen mit vergleichbaren bekannten Konkordanzen hin. So erscheint hier die Blockflötensonate von James Paisible in Es-Dur in der Handschrift von Babel in einer Transposition nach F-Dur, was u. a. eine grifftechnische Erleichterung für den Spieler zur Folge hat (vgl. Abb. 1). Ähnlich verhält es sich bei der bekannten Sonate in g-Moll des selbigen Komponisten. Hier allerdings wurde das virtuose Ende des letzten Satzes einfach weggelassen. Vermutlich war es schlichtweg zu schwierig.



Abb. 2a: Canzonenthema aus der Triosonate Nr. I, 4. Satz nach dem Druck *Pièces choisies, a la manière italienne* (1691) von Carl Rosier



Abb. 2b: Canzonenthema aus der Solosonate Nr. 11, 3. Satz nach dem Rochester-Manuskript von Carl Rosier

Da bisher keine Konkordanz zu den acht Sonaten von Carl Rosier aus dem Rochester-Manuskript bekannt sind, muss hier offen bleiben, ob und in welcher Form Änderungen aus der Hand Babels vorgenommen worden sind. Einen interessanten Umstand stellen vor allem Bezüge und Parodien aus Henry Purcells Semi-Oper *The Fairy Queen* dar. 1692 wurde das Stück erstmals im Queen's Theatre des Dorset Garden in London aufgeführt. Noch im selben Jahr erschien in London ein Druck mit dem Titel *Some Select Songs as they are sung in the Fairy Queen*. Aus dieser Ausgabe erscheinen drei Lieder als Sätze in Rosiers Solosonaten⁹. Ob diese Sätze von Rosier selber eingefügt worden sind oder ob Babel dieses später vornahm, kann bisher nicht geklärt werden. Fakt ist jedoch, dass auch bei einer Sonate von Finger aus dem Rochester-Manuskript zwei Sätze zusätzlich im Vergleich zu anderen Quellen erscheinen. Es wurde bereits angedeutet, dass die Handschrift eventuell für einen englischen Liebhaber angelegt worden ist und vielleicht wurden die Sätze ihm zum Gefallen hinzugefügt. Vielleicht hat Carl Rosier aber

auch die Aufführung von Purcells Semi-Oper in London gesehen oder er kannte den Druck. Alles das sind Spekulationen.

Um zu bestätigen, dass die acht Blockflötensonaten auch tatsächlich von Carl Rosier stammen, kann ein Druck von ihm mit zwölf Triosonaten – ebenfalls für Blockflöte – herangezogen werden. Der Druck, der mit *Pièces choisies, a la manière italienne* betitelt ist, erschien 1691 in Amsterdam bei Amedée le Chevallier. Einige der darin enthaltenen Sonaten wurden bereits in modernen Ausgaben neu ediert¹⁰. Den Sonaten des Drucks und des Manuskripts ist eine unregelmäßige Satzanzahl, von drei bis sieben Sätzen, gemein. Allerdings zeigt sich bei den Solosonaten eine Hinwendung zur Viersätzigkeit, wie es zur Jahrhundertwende durch das Vorbild Corellis üblich wurde. Besonders auffällig ist der Gebrauch der Satzbezeichnung „Canzon“ für einen zumeist auf Imitation beruhenden Satz, der besonders in den Triosonaten oftmals noch ein typisches Canzonenthema erkennen lässt (vgl. Abb. 2a). Markant ist außerdem eine gar

The image displays two musical excerpts from Carl Rosier's Sonatas, specifically the first and fourth movements. Each excerpt consists of two staves: the upper staff for the Alto Block Flute (Altblockflöte) and the lower staff for the Basso continuo (B.c.). The tempo is marked 'Adagio'. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The first excerpt shows measures 1 through 6, with a measure rest in the flute part at measure 4. The second excerpt shows measures 7 through 12, with a measure rest in the flute part at measure 10. The melodic lines in both excerpts exhibit a similar pattern of intervals and phrasing, illustrating the 'gleichartige Melodiebildung' (similar melodic construction) mentioned in the caption.

Abb. 3: Gleichartige Melodiebildung in der Sonate Nr. 7, 1. und 4. Satz von Carl Rosier nach dem Rochester-Manuskript

regelmäßige Platzierung dieses Satztypus' an dritter oder vierter Stelle innerhalb der Sonaten. So erscheint auch in der Solosonate Nr. 11 des Rochester-Manuskripts als dritter Satz eine „Canzon“, zwar nicht als ein imitierender Satz, aber doch mit klar erkennbarem Canzonen-Thema (vgl. Abb. 2b).

Die Gesamtanlage der Trio- und Solosonaten für Blockflöte zeichnet sich bei Carl Rosier durch den Gebrauch unterschiedlichster Satztypen aus. Alle Sonaten beginnen zumeist mit einem Einleitungssatz, der häufig ein langsames Tempo verlangt. Folgend wechseln sich Fugati, Tänze oder freie Sätze mit Tanzcharakter mit langsamen Zwischensätzen ab. Am Ende jeder Sonate findet sich zumeist ein Tanzsatz. Am häufigsten

gebraucht Rosier die Allemanda, der er oftmals eine Courante folgen lässt, ohne diese als solche zu betiteln. Damit bedient er sich einer seit dem 16. Jahrhundert belegten Tradition, bei der die Allemande mit einer Courante zu einem Paar zusammengefasst wurde, um eine Kontrastierung geschrittener und gesprungener Schritte zu erreichen. Weiterhin lassen sich Giguen, Sarabanden und Tänze mit ostinaten Formprinzipien, wie der Passacaglia, finden.

Viele Sätze ähneln sich hinsichtlich ihrer Melodiebildung und weisen Merkmale auf, die für die Komposition von Gebrauchsmusik typisch sind, wie ein enger Ambitus, einfacher Bau und typisierte Rhythmik. Die gleichartige Melodiebildung geht sogar so weit, dass er eine melodi-

sche Idee in einer Sonate in mehreren Sätzen verwendet (siehe Abb. 3).

Rosiers Sonaten zeichnet vor allem ein Stilmix aus. Der Spieler findet neben barocken Fugen manchmal noch fast frühbarocke Elemente, wie in den Canzonenthemen, und dann wiederum Tänze sowohl im italienischen als auch im französischen Stil.

Die bislang fast vergessene Musik eines doch interessanten Komponisten verdient es, in Zukunft wieder hörbar gemacht zu werden.¹¹ Vor allem lohnt sich eine weiterführende Beschäftigung mit Carl Rosier, da immer wieder neue Quellen zu Tage kommen, die das Repertoire erweitern.

Editionshinweis: In Kürze erscheinen alle acht Solosonaten für Blockflöte und Basso continuo aus dem Rochester-Manuskript sowie sechs der zwölf Triosonaten für zwei Blockflöten und Basso continuo aus dem Druck *Pièces choisies, à la manière italienne* von Carl Rosier bei Edition Walhall, Magdeburg.

ANMERKUNGEN

¹ Niemöller, Ursel (1957): *Carl Rosier (1640?–1725), Kölner Dom- und Ratskapellmeister*, in: Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte, Bd. 23, Köln 1957.

² In der Rowe Music Library des King's College Cambridge werden zwei autograph überlieferte Sonaten von Carl Rosier aufbewahrt. Über den Hinweis diesbezüglich bin ich Peter Holman zu Dank verpflichtet.

³ Insgesamt sind 12 Messen im Autograph (darunter eine fragmentarisch) und acht Einzelmotetten in der Zeit zwischen 1705 und 1721 überliefert. Für eine genaue Übersicht siehe Niemöller, Ursel: *Carl Rosier (1640?–1725), Kölner Dom- und Ratskapellmeister*, a.a.O., S. 200–202.

⁴ Neben den Bibliotheken in Rochester und Cambridge verwahrt auch das Marien-Gymnasium in Jever eine Sammlung, in der eine Sonate Carl Rosier zugeschrieben wird. Über Informationen diesbezüglich bin ich Hartmut Peters sehr dankbar.

⁵ Der Druck *Quatorze Sonates a 2 Flutes, dont les 6 premiers sont composés par Mr. Fingher, les 6 suivants par Mr. Courteville, et les 2 derniers par Mr. Paisible*, der ebenfalls im Jahr 1698 bei Estienne Roger in Amsterdam erschien, stellt eine Konkordanz zu den Duetten aus der Handschrift von Babel dar.

⁶ Holman, Peter (1996): Booklettext zur CD *Trio Basiliensis – Concerning Babel & Son*, Music composed, arranged and transcribed by Charles and William Babel, erschienen 1996 bei Ars Musici, AM 1167–2.

⁷ Gustafson, Bruce (1999): Artikel *Babel, Charles*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 1, Kassel 1999, Sp. 1250–1251.

⁸ Das Manuskript *Sonates pour une flutte et Basse* wird in der Detroit Public Library aufbewahrt.

⁹ Es handelt sich um die Arien *I am come to look all fast* (Z629/12), *If love's a sweet passion* (Z629/17) und *Thus the ever greatful spring* (Z629/33); Werkeverzeichnisse nach: Zimmerman, Franklin B. (1963): *Henry Purcell (1659–1695) An analytic catalogue of his music*, London 1963.

¹⁰ Niemöller, Ursel (1957): *Carl Rosier (1640?–1725), Ausgewählte Instrumentalwerke*, in: Denkmäler Rheinischer Musik, hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte, Bd. 7, Düsseldorf 1957; Charles Rosier: *3 Triosonaten für zwei Altblockflöten und Basso Continuo*, hrsg. von Ernst Kubitschek, bei Breitkopf & Härtel, Kammermusik-Bibliothek 2165, Wiesbaden 1982; Carl Rosier: *Zwei Triosonaten für zwei Altblockflöten und Basso Continuo*, hrsg. von Hugo Ruf, bei Hortus Musicus, Nr. 231, Kassel 1986.

¹¹ Die einzige Aufnahme mit zwei Solosonaten von Carl Rosier aus dem Rochester-Manuskript ist bislang: *Trio Basiliensis – Concerning Babel & Son*, s. Fußnote 6. □

KUENG
Die Flötenmanufaktur

Schaffhauser Blockflötentage
9. bis 14. September 2011

**MAURICE STEGER
RED PRIEST
BLOCKFLÖTENENSEMBLES**

EIN BLOCKFLÖTENFEST FÜR AMATEURE UND PROFIS!

Bitte Detailinfos anfordern: www.kueng-blockfloeten.ch
0041 (0)52 630 0999

Summaries for our English Readers

Anne Kräft

Carl Rosier and his works for recorder. Sonatas from a manuscript almost neglected until now

A manuscript, almost neglected until now, with the title *Recueil de pieces choisies a une et deux fleutes* contains eight original recorder sonatas by the composer Carl Rosier (1640–1725) who was born in Liege. The manuscript which at the moment is housed at the Sibley Library of the Eastman School of Music in Rochester, New York, was transcribed by Charles Babel and is dated 1698. These handwritten pieces, which additionally include 33 further solo sonatas and duets also by Finger, Paisible, Fiocco, were presumably written for an English lover. Up till now the manuscript is the only source which includes the eight solo sonatas by Rosier. The comparison with the print of his twelve trio sonatas *Pieces choisies, a la manière italienne* (Amsterdam, 1691) proves by the style of com-

position that he is the author. The eight solo sonatas as well as the six trio sonatas for recorder and basso continuo by Carl Rosier are published by Edition Walhall in Magdeburg.

Rüdiger Thomsen-Fürst

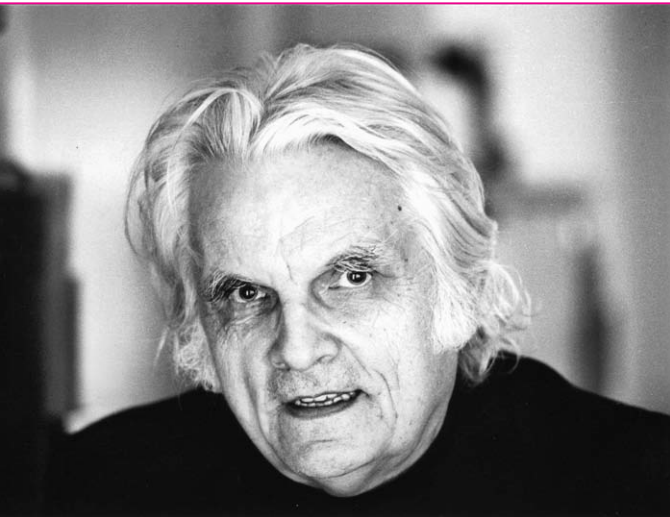
... unsere wonneduftende Flöte ... [our blissful fragrant flute]. Comments on chamber music for flute at the court of Carl Theodor in Mannheim

By their quantity alone, compositions with the flute have a prominent position in the repertoire of chamber music at the court in Mannheim in the 18th century. This exceptional position emphasises the appreciation that the Duke Carl Theodor had for the instrument. In this article, the author endeavours to interpret the comparatively large proportion of chamber music for the flute notwithstanding the Duke's own preference and to investigate its role in the context of its representation at the court.



Meinrad Schweizer

Die Ambivalenz des Zeitgeschehens – Zum 100. Geburtstag von Konrad Lechner



Konrad Lechner 1977

Foto: Florian Lechner

Am 24. Februar 2011 wäre Konrad Lechner einhundert Jahre alt geworden, und just an diesem Tag versammelte sich in der Staatlichen Musikhochschule Freiburg (seiner letzten offiziellen Wirkungsstätte) eine große Festgemeinde, um dieses besonderen und in vielerlei Hinsicht außergewöhnlichen Menschen und Musikers zu gedenken.

Die Feierstunde wurde einerseits mit Kammermusik aus der Feder des Jubilars gestaltet und andererseits ergänzt mit Musik seiner Vorliebe: Motetten von Guillaume Dufay und Gambenmusik von Heinrich Isaac standen – pars pro toto – ebenso auf dem Programm wie eine Improvisation für Balinesischen Gong, Waldhorn und Schalen, die Lechners Sohn Florian zusammen mit der Hornistin Bettina Wojtalla darbot.

Die gesprochenen Beiträge begannen mit der Begrüßung durch den Hausherrn Dr. Rüdiger Nolte, der die Räumlichkeiten der Hochschule für diesen Anlass angesichts der herausragenden

Persönlichkeit des Musikers, Lehrers, Komponisten und Gesprächspartners Konrad Lechner gerne zur Verfügung stellte.

Die lebendigst vorgetragenen Erinnerungen Hans-Martin Lindes an seine Studienzeit bei Lechner, der 1948 an die Freiburger Musikhochschule kam, riefen bei den Anwesenden breite Zustimmung hervor, weil so treffend geschildert, und sie machten deutlich, wie überaus herzlich, kritisch, polemisch, ausdrucksstark und eindrucksvoll der Unterricht und die umfassende Musikvermittlung dieses Meisters gewesen sein muss.

Wie sehr sich die Musikerziehung seit den späten 40er Jahren bis heute gewandelt hat, beleuchtete Ludwig Holtmeier in seinem trefflich gehaltenen Referat *Gedanken zum Wandel zweier Berufsbilder – Anmerkungen zu Konrad Lechner als Theorielehrer*. Ein anregender Beitrag zu unseren aus heutiger Sicht fast selbstverständlichen Spezialisierungsvorgaben an die Musiker-Ausbildung, denen Konrad Lechner zeitlebens nicht nur kritisch, sondern – als musikalischer Philosoph – vehement ablehnend gegenüber stand.

Bevor Cordula-Maria Lechner, die Witwe des Geehrten, den Dank der Familie an die versammelten Freunde, Kollegen und Schüler überbrachte, stand der eigentliche Höhepunkt der Feierstunde an: Die Buchvernissage und Vorstellung der Gedenkschrift *In statu viatoris – Konrad Lechner: Leben, Werk, Erinnerungen, Dokumente*¹.

Sie bildete das Kernstück dieses Abends. Peter Reidemeister überreichte als Herausgeber das erste Exemplar dem Rektor der Freiburger Hochschule und berichtete in groben Zügen von

der mehrjährigen Unternehmung des Zusammentragens von Dokumenten und Beiträgen ehemaliger Schüler (Gerhard Braun, Ernst Schelle, Otto Laske, Hans Darmstadt, Matthias Spahlinger u. a.), von Erinnerungen (Florian Lechner, Werner Heider, Dieter Schnebel, Johann Georg Schaarschmidt, Hans Michael Beuerle u. a.) und Zeitzeugnissen, Kommentaren und Berichten. Es ist das nicht hoch genug zu lobende Verdienst des Lechner-Freundes und -Schülers Peter Reidemeister, der hier ein brillant gestaltetes, tiefgründiges und berührendes Buch voller Imagination und Bewegung herausbrachte – nicht nur als Erinnerung an den großen

Menschen Konrad Lechner, sondern mehr noch als intensive Anregung zur Reflexion über unser heutiges Musikschaffen. Die darin angesprochene Vielfalt, das ungeheuer breite Spektrum, die Faszination und das Suggestive des Musikers Konrad Lechner zeugen von einer fast verschwundenen Welt, und allein darum schon sei das Buch allen Musikliebenden wärmstens zur Lektüre empfohlen.

ANMERKUNGEN

¹ Konrad Lechner: *In statu viatoris – Leben, Werk, Erinnerungen, Dokumente. Eine Gedenkschrift*, herausgegeben von Peter Reidemeister, Bad Schwalbach 2011 (edition gamma), EGA 242 □

Konrad Lechner im Programm des MOECK Verlags

Traum und Tag (1975), zwölf Impressionen für Sopranblockflöte allein • Inhalt: How do you do, Mr. Byrd?; Traumflug; Bonjour, M. de la Halle; Leggiero; Hello, Mr. Dvorak; Schwarzer Schwan; Good Morning, Mr. Gibbons; Ferner Vogelsang; Fuge; Ferne Stunde; Doppia misura; Es sangen drei Engel • Spielpartitur • Sopranblockflöte solo • Edition Moeck Nr. 436 • € 3,00

Über den Sternen (ca. 1939) • Inhalt: Über den Sternen ruht mein Gedanke (SAT); Es sangen drei Engel (SAT); Ich hab die Nacht geträumt (SAA); Tanzlied (SSA); Es gingen zwei Gespielen gut (SAT); O Magalima (SST); All voll (AAT), z. T. mit Texten • Spielpartitur • 3 Spieler mit Sopran- bis Bassblockflöten in verschiedenen Kombinationen • Edition Moeck Nr. 460 • € 3,00

In dulci júbilo. Elf Weihnachtslieder • Inhalt: Nun kommt der Heiden Heiland (SAT); Es kommt ein Schiff (SAT); Was soll das bedeuten (SSA); In dulci júbilo (ST); Vom Himmel hoch, o Englein kommt (SAT); Christkindelein, komm doch zu uns herein (SAT) • Spielpartitur • 3 Spieler mit Sopran- bis Bassblockflöten in unterschiedlichen Kombinationen • Edition Moeck Nr. 475 • € 3,00

Ziehende Wolken (1979). Tanzstücke für Blockflötenquartett. • Inhalt: Lento; Reigen; Litanei; Leggiero; Kontranz • Spielpartitur • 4 Blockflöten (SATB) in unterschiedlichen Kombinationen • Edition Moeck Nr. 496 • € 3,00

Spuren im Sand (1976) • Spielpartitur • Sopranblockflöte solo • Edition Moeck Nr. 1526 • € 7,30

Ludus juvenalis I (1975). Zwei Canzonen • Partitur und 1 Stimme • Sopranblockflöte und Klavier • Edition Moeck Nr. 2506 • € 11,50

Varianti (1976) • Spielpartitur • Tenorblockflöte solo • Edition Moeck Nr. 2508 • € 8,40

Engramme (1983/83) • 3 Spielpartituren • 1 Spieler mit Blockflöten (S^{ino}SATB) im Wechsel, Cembalo und Schlagzeug • Edition Moeck Nr. 2516 • € 15,20

Lumen in tenebris (1980) • 3 Spielpartituren • 3 Spieler mit Sopran- bis Bassblockflöten in verschiedenen Kombinationen und Schlagzeug • Edition Moeck Nr. 2521 • € 13,00

Vom anderen Stern (1987). Zwanzig Epigramme • Inhalt: Hommage à Debussy; Fäden im Unsichtbaren; Teppich des Lebens; Lockendes Gestade; Grelle und harmlose Gestalten; Spiralen des Schweigens; Nürnberger Tand; Stampfende Füße; Flüsternde Wirbel; Hic est Magister Jacobus de Bononia; Leichter Sinn • Spielpartitur • Sopranblockflöte solo • Edition Moeck Nr. 2546 • € 9,40

Echo des Schweigens (1988). Acht Miniaturen • Inhalt: Echo des Schweigens; Aufbruch - wohin?; Unwirkliches; Spirale abwärts, Spirale aufwärts; Irgendwo ist Ungarn; Schwebendes; Komm übers Wasser, Julietta; Vergilbtes Notenblatt, vom Vogel aufgepickt • Spielpartitur • Sopranblockflöte solo • Edition Moeck Nr. 2558 • € 6,30

MOECK MUSIKINSTRUMENTE + VERLAG e.K.
29231 Celle | Postfach 3131

MOECK

Tel. +49-(0)5141-8853-0 | info@moeck.com
Fax: +49-(0)5141-8853-42 | www.moeck.com

Peter Thalheimer

Eine Entdeckung: Das Repertoire der Bogenhauser Künstlerkapelle

In den Jahren 1897 bis 1939 wirkte in München die *Bogenhauser Künstlerkapelle*. Sie war eine der Keimzellen des Spiels auf Originalinstrumenten, weil sie u. a. im Besitz einer großen Zahl bedeutender Holzblasinstrumente des 18. Jahrhunderts war. Darunter befanden sich z. B. auch Blockflöten von Denner und Bressan. Der Zeitzeuge Carl Orff hat dieses Ensemble gehört und berichtet: „Es gab in München ein Blockflötenquartett, eine Gruppe kauziger älterer Maler, die auf von Urvätern ererbten kostbaren Instrumenten mit Begeisterung alte Musik spielten.“ Noch bevor Arnold Dolmetsch in England und Peter Harlan für Deutschland die Blockflöte propagierten, wurde also in München mit Originalinstrumenten Quartett gespielt.

Die Wiederentdeckung dieser Aktivitäten verdanken wir insbesondere Rainer Weber und Martin Kirnbauer, die das noch erhaltene Instrumentarium und die Musizierpraxis der „Künstlerkapelle“ dokumentiert haben. Dabei wurde auch das Repertoire der Bogenhauser Musiker wieder aufgefunden, ein Satz Stimmbücher für vier Blockflöten, Trumscheit, Gitarre und Pauken. Darin enthalten sind neu komponierte Stücke und Bearbeitungen für diese Besetzung, die in ihrer stilistischen Vielfalt alle Grenzen sprengen: Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts (Arcadelt, Bendusi, Corelli, Bach, Mozart) steht neben Stücken aus dem 19. Jahrhundert (Pleyel, Bizet), Märschen und melodramatischen Neukompositionen der Ensemblemitglieder.

Dieses Repertoire der *Bogenhauser Künstlerkapelle* wurde nun von dem *ensemble arcimboldo*

Basel unter Leitung von Thilo Hirsch erstmals seit seiner Entstehung wieder zum Klingen gebracht. Luis Benduschi, Andreas Böhlen, Hans-Christof Maier, Hans-Jürg Meier (Blockflöten), Thilo Hirsch (Trumscheit), Josef Focht (Bogengitarre) und Markus Schmied (Pauken, Perkussion) waren die Mitwirkenden. Als Kontrapunkt zu dem Bogenhauser Repertoire wurden zwei Kompositionsaufträge an Abril Padilla (*1965) und Hans-Jürg Meier (*1964) vergeben, „um die Experimentierfreude der Bogenhauser Künstlerkapelle auch ins 21. Jahrhundert zu tragen.“

Das Konzert fand am 2. April 2011 im klassizistischen Saal des Naturhistorischen Museums Basel statt, vorbereitet durch Vorträge von Martin Kirnbauer, Thilo Hirsch und Josef Focht im Musikmuseum Basel. Weitere Aufführungen sind in München und Berlin geplant.

Thilo Hirsch und sein Ensemble haben damit wichtige Aspekte der Wiederbelebung Alter Musik und alter Instrumente erlebbar gemacht. Dazu waren vielfältige Aktivitäten nötig, so die Rekonstruktion einer speziellen Spieltechnik des Trumscheits und der Neubau einer Bogengitarre. Die Blockflötenspieler hatten es mit ungewöhnlichen Hochtönen zu tun, die auf den Originalinstrumenten spielbar waren, auf den heutigen „Kopien“ jedoch nur mit geschlossenem Schallloch hervorgebracht werden können. Die Kombination von Alter Musik und Forschung, Neuer Musik und künstlerischen Fähigkeiten erreichte bei diesem Projekt einen Höhepunkt. Das Ensemble um Thilo Hirsch agierte auf höchstem Niveau.

Allen, die in der Alte-Musik-Szene nicht nur mitschwimmen, sondern auch die Wurzeln der Bewegung kennenlernen wollen, sei diese „vergessene Avantgarde der Alten Musik“ ans Herz gelegt. Hoffentlich wird bei den Aufführungen in München und Berlin die Zahl der zuhörenden Alte-Musik-Profis höher als in Basel. □

Liebe Leserin, lieber Leser

Sie sind eingeladen unseren Musikverlag näher kennen zu lernen: Bitte besuchen Sie unsere neue **Home page!** **Mit Hörbeispielen**

www.musikverlag-tidbar.de

Ulrike Teske-Spellerberg / Christoph Zehm

Friedrich Zehm – Komponist zwischen Tradition und Moderne

Unveröffentlichte Werke für Blockflöte(n) aus dem Nachlass

Am 22. Januar 2013 jährt sich zum 90. Mal der Geburtstag des 2007 verstorbenen Komponisten Friedrich Zehm. „Zehm gehörte einer Schule bzw. Nachfolge an, deren Existenz bisher wenig in das Bewusstsein getreten ist, der Nachfolge Hindemiths, Bartóks und Strawinskys. Er schrieb zeitgenössische, moderne, aber nicht modische Musik, die sich durch eine große Präsenz auf der Bühne, auf Tonträgern und im Rundfunk auszeichnete. Diese Öffentlichkeitspräsenz macht die Musik Zehms zu einem wichtigen Aspekt der Geschichte des Musiklebens und verleiht ihr historische Bedeutung“, schreibt die Musikwissenschaftlerin Heidrun Miller 2003 in ihrer Dissertation über Leben und Werk Friedrich Zehms.¹

„Im Zeitraum von circa 1950 bis 1990 entstanden rund 200 Kompositionen, in deren Mittelpunkt die Kammermusik steht. Einen weiteren Schwerpunkt bildet die Vokalmusik, speziell das Lied bzw. der Liederzyklus. Daneben umfasst das Werkverzeichnis Orchesterkompositionen, zahlreiche Konzerte, Musik für Klavier, Orgel und Cembalo sowie eine kleinere Anzahl von Bühnen- und Hörspielmusiken, aber keine Oper. Das Werkverzeichnis enthält darüber hinaus Unterrichtsliteratur und Orchesterschulwerke bzw. Kompositionen für Amateurochester.“²

Nur selten hat sich Friedrich Zehm in seinem umfangreichen und vielseitigen Instrumentalwerk mit der Blockflöte befasst. Bekannt und beliebt sind die *Vortragsstücke für 2-3 Blockflöten und Schlagwerk ad libitum*, die in 4 Heften bereits zwischen 1969 und 1971 bei B. Schott's Söhne in Mainz erschienen sind.

Völlig zu Unrecht führen zwei weitere Werke bis heute ein Schattendasein, in denen der Komponist die Blockflöte mit anspruchsvollen und



Friedrich Zehm (1923–2007)

Foto: privat (ca. 1983)

inspirierten Partien bedacht hat. Die Rede ist hier von den *Sieben Stücken für zwei Altblockflöten* aus dem Jahr 1975 und dem *Konzert für Blockflöte, Streicher und Schlagwerk*, das 1971 geschrieben wurde. Beide Werke lassen erkennen, wie intensiv und einfühlsam sich Friedrich Zehm mit der Spielweise und Klangwelt der Blockflötenfamilie auseinandergesetzt hat.

Das *Concerto per flauto dolce, archi e percussioni* (wie Zehm es in seiner Originalpartitur übertitelt hat) mit einer Spielzeit von ca. 16 Minuten ist viersätzig angelegt: Introduzione – Allegro con spirito – Intermezzo – Finale/Allegro vivace. In dem technisch anspruchsvollen Konzert finden sich Partien für Sopranino-, Sopran-, Alt- und Bassblockflöte. Als Perkussionsinstrumente wählte der Komponist Marimbaphon und Vi-

Handwritten musical score for "Allegretto (J. a. 22) à la musette". The score is written on ten staves. The first system includes parts for Blockfl. (flute), Viol. (violin), and Harf. (harp). The second system includes parts for Viol. (violin), Viola (viola), and Harf. (harp). The third system includes parts for Viol. (violin), Viola (viola), and Harf. (harp). The fourth system includes parts for Viol. (violin), Viola (viola), and Harf. (harp). The fifth system includes parts for Viol. (violin), Viola (viola), and Harf. (harp). The sixth system includes parts for Viol. (violin), Viola (viola), and Harf. (harp). The seventh system includes parts for Viol. (violin), Viola (viola), and Harf. (harp). The eighth system includes parts for Viol. (violin), Viola (viola), and Harf. (harp). The ninth system includes parts for Viol. (violin), Viola (viola), and Harf. (harp). The tenth system includes parts for Viol. (violin), Viola (viola), and Harf. (harp). The score is marked with "rit." (ritardando) and "Tutti". The tempo is "Allegretto (J. a. 22)". The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 6/8. The score is written in a handwritten style with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Abb. 1: Blockflötenkonzert, 2. Satz, Allegro con spirito

braphon, die allerdings nur einen Spieler erfordern, da beide Instrumente nie gleichzeitig eingesetzt werden. Die alternierende Verwendung verschiedener Blockflöten in der nicht alltäglichen Kombination mit Marimba- und Vibraphon bietet eine außerordentliche klangliche Vielfalt und farbliche Fülle. Dieser Reichtum an Klangfarben und die Experimentierfreudigkeit im Hinblick auf Klangkombinationen kann als geradezu kennzeichnend für Friedrich Zehms Stil angesehen werden. Im ersten Satz des *Concerto* finden wir eine Kombination von Altblockflöte und Vibraphon; das Perkussionsinstrument ist im Verlauf dieses Satzes auch an der themati-

schen Entwicklung beteiligt. Eine Besonderheit bietet der zweite Satz – hier kommt auch erstmals das Marimbaphon zum Einsatz –, in dessen Mittelteil („à la musette“) Sopran- und Altblockflöte gleichzeitig gespielt werden (s. *Abb. 1*). Die Sopranblockflöte wird in der linken, die Altblockflöte in der rechten Hand gehalten, ähnlich wie man es von Abbildungen des antiken Doppelaulos kennt. Der dritte Satz ist überwiegend der Bassblockflöte gewidmet, der Zehm hier zusammen mit dem Vibraphon einen umfangreichen Part gewidmet hat. Für das schmale Repertoire der Bassblockflöte ist dieser Satz eine willkommene Bereicherung! Das Finale – an dieser Stelle schließt sich der Kreis – wird zunächst von der Altblockflöte bestritten, der Mittelteil wird von der Sopraninoblockflöte vorge-
tragen (s. *Abb. 2*). Eine Ur-

aufführung dieses originellen und vielseitigen Werks wäre wirklich wünschenswert. Sollte die Besetzung mit Schlagwerker(n) einen unverhältnismäßig hohen Aufwand darstellen, ließe sich der Schlagwerk-Part möglicherweise auch mit einem modernen Digital-Piano bestreiten, wenn es mit hochwertigen Marimba- und Vibraphon-Sounds ausgestattet ist.

Ebenfalls weder veröffentlicht noch aufgeführt sind die *Sieben Stücke für zwei Altblockflöten*. Über diese schrieb Zehm im August 1975 an Nikolaus Delius (1971–1992 Professor für Flöte an der Staatlichen Hochschule Freiburg und 1976–1995 Mitherausgeber von *Tibia*), auf dessen Anregung diese Kompositionen wohl entstanden

Abb. 2: Blockflötenkonzert, 4. Satz, Finale/Allegro vivace



sind: „Den Schwierigkeitsgrad habe ich nach meinen Möglichkeiten nicht gerade tief angesetzt, hoffe aber, daß er nicht zu hoch reicht (...) Auch habe ich hie und da bewußt auf alte, den Blockflöten gemäße Elemente zurückgegriffen.“

Die sieben Duette tragen die Titel *Sinfonia*, *Air*, *Echo B-A-C-H*, *Marionette*, *Caprice*, *Kanonspiel* und *Saltarello*. Der dreiteilig angelegten *Sinfonia* mit ihren schillernden Intervallspiegelungen folgt ein *Air*, in dem einzelne Themen und Motive in der Wiederholung durch ausgeschriebene Verzierungen variiert werden. Das *Echospiel* erweist sich als reizvoller, zunächst deklamatorisch gestalteter Dialog, aus dem nach und

Echo „B-A-C-H“

Liberamente

in tempo misurato

Abb. 3: Echo B-A-C-H, in: *Sieben Stücke für zwei Altbloekflöten*

Caprice

Moderato, poco rubato

Abb. 4: *Caprice*, in: *Sieben Stücke für zwei Altbloßflöten*

nach das Motiv B–A–C–H entwickelt wird (s. Abb. 3). Demgegenüber lebt das Stück *Marionette* von seiner stringenten, motivischen Gestaltung und zündenden Rhythmik. Ein wenig spielerisch und eigenwillig präsentiert sich das *Caprice*; hier dominieren im lombardischen Rhythmus geformte Motive, die von den Blockflöten wechselseitig imitiert und umgekehrt werden (s. Abb. 4). Im *Kanonspiel* führt der Komponist die Imitationen sehr streng durch. Einen

besonderen Reiz erhält dieses Stück durch die auskomponierten Ritardandi am Ende des ersten und zweiten Teils. Der *Saltarello*, schwungvoll und virtuos, bildet mit seinen häufigen Taktwechseln ein eindrucksvolles Finale. Auf Ganze betrachtet sind die Blockflötenpartien dieses Zyklus' nicht unbedingt leicht, aber sie sind von guten Blockflöten-schülern (Schwierigkeitsgrad: mittel bis schwer) zu bewältigen. Es lohnt sich in jedem Fall, diese Musik zu entdecken!

Friedrich Zehm, geb. 1923 in Neusalz/Oder, wuchs in Pommern auf, studierte in Freiburg, arbeitete lange Zeit in Mainz und lebte in Wiesbaden, wo er 2007 im Alter von 84 Jahren starb. Sein Leben erfuhr einen tiefen Einschnitt, als er im Zweiten Weltkrieg schwer verwundet wurde und ein Auge einbüßte. Nach dem Krieg absolvierte er eine musikalische Ausbildung – als Komponist bei Harald Genzmer und als Pianist bei Edith Picht-Axenfeld – an der Musikhochschule in Freiburg. Nach dem Studium war er als Musikreferent am Amerika-Haus in Freiburg, später als Lektor beim Schott-Verlag in Mainz tätig. Die Komposition betrieb er in der

verbleibenden freien Zeit, niemals hauptberuflich. Seit Anfang der 1990er Jahre komponierte er nicht mehr, da er sein Werk und seine Aussagen als abgeschlossen betrachtete. Doch wenige Monate vor seinem Tod entstanden noch einmal Violinduos und Klavier-Inventionen (letztere 2010 erschienen bei Schott-Musik) – Zehm nannte sie seine Alterswerke.

„Es bleibt noch vorbehalten, Komponisten wie Zehm in der Musikgeschichtsschreibung zu be-

rücksichtigen, um ein historisch getreues Bild der Musikgeschichte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu erhalten. Das allgemeine Phänomen Ende der 1970er Jahre, dass sich Komponisten verstärkt eines traditionsorientierten, handwerklich fundierten Stils bedienten, der auch heute noch das aktuelle kompositorische Schaffen prägt und dem Stil der „gemäßigten Moderne“ nach 1945 nahe kommt, macht Komponisten wie Zehm letztlich zu Vorreitern dieser Entwicklung.“³

Nicht nur der Anlass des Jubiläums 2013 bietet vielfältige Möglichkeiten, Friedrich Zehms Werk aus fünf Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts aufleben und präsent werden zu lassen. Dabei bieten sich einige Werke an, die noch zur Uraufführung gebracht werden können. Verwiesen sei hier auch – neben einem reichhaltigen Kammermusik-Repertoire insbesondere für Holzbläser – auf das *Konzert für Flöte und kleines Orchester*

(1962) sowie die bislang nicht aufgeführten Werke *Concerto da camera* für Oboe und Streichorchester (1967) und *Sonate für Oboe und Klavier* (1956).

Das aktualisierte Werkverzeichnis Friedrich Zehms ist einzusehen und downloadbar unter www.friedrich-zehm.de. Kontakt: Christoph Zehm, Gaugasse 32, 65203 Wiesbaden, E-Mail: christoph@zehmdesign.de

ANMERKUNGEN

¹ Heidrun Miller: *Friedrich Zehm – Komponist zwischen Tradition und Moderne*. Schriften zur Musikwissenschaft, hg. vom Musikwissenschaftlichen Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 2003, S. 250. Zugleich Mainz 2002, Univ., Diss. *Der Komponist Friedrich Zehm. Leben und Werk*, 350 Seiten, zahlreiche Abbildungen und Notenbeispiele, Werkverzeichnis. © 2003 Are Musik Verlags GmbH, ISBN 3-924522-15-4.

² ebd., S. 239

³ ebd., S. 250-251

Musik für Blockflöte von Friedrich Zehm

Einzug der Gaukler (SS)

Cantilene (SS)

beides in: Franz Lehn/Heinrich Rohr (Hg.): *Vortragsbüchlein für die Schule*, für 1-3 Sopranblockflöten, Schlagwerk ad lib., Heft 2, 1969, Schott Musik ED 6093

Präludium (SSS)

Barkarole (SSS)

beides in: Franz Lehn/Heinrich Rohr (Hg.): *Altflötenschule für den Anfang, Vortragsbüchlein zur Altflötenschule*, für 1-3 Altblockflöten, Schlagwerk ad lib., 1970, Schott Musik ED 6351

Geschwindmarsch (AA), in: Franz Lehn/Heinrich Rohr (Hg.): *Altflötenschule für den Anfang, Vortragsbüchlein zur Altflötenschule*, für 1-3 Altblockflöten, Schlagwerk ad lib., 1970, Schott Musik ED 6351

Sonatina 1 (SA)

Perpetuum mobile (SSA)

beides in: Franz Lehn/Heinrich Rohr (Hg.): *Vortragsbüchlein für das Zusammenspiel*, Sopran-

und Altblockflöten, Schlagwerk ad lib., 1971, Schott Musik ED 6358

Divertimento ritmico Moderne Tanzrhythmen zu 4 Stimmen, für Orchester, Streichorchester oder Blockflötenchor mit Schlagwerk (1970) Dauer: ca. 16'; Inhalt: *Fancy* (Moderato) – *Samba – Samba carioca* – *Badinerie* (Allegro scherzando) – *Bolero* (Andante) – *Großes Finale* (Moderato/Allegro); B. Schott's Söhne, Mainz 1970

Konzert für Blockflöte, Streicher und Schlagwerk (Xylophon und Marimbaphon) (1971), Dauer: ca. 16', *Introduzione* – *Allegro con spirito* – *Intermezzo* – *Finale*; auch als Klavierauszug für Blockflöte und Schlagwerk (Xylophon und Marimbaphon) vorhanden, Manuskript, Aufführungsmaterial auf Anfrage.

Sieben Stücke für zwei Altblockflöten (1975), Dauer: ca. 16', *Sinfonia* – *Air* – *Echo* „B-A-C-H“ – *Marionette* – *Caprice* – *Kanonspiel* – *Saltarello*; Manuskript, auf Anfrage.



Moments littéraires

Serie von Ulrich Scheinhammer-Schmid

Eine unspielbare (Weiden-)Flöte bringt Er-Lösung

Was dem Tibia-Titelbild recht ist (Tibia II/2011), kann den *Moments littéraires* nur billig sein – auch wir greifen heute gerne das Thema „Weidenpfeife“ auf, dessen nähere Betrachtung interessante Schlaglichter auf die Kunst und Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu werfen vermag. Gestaltet hat die Vorlage für dieses Tibia-Titelbild der 1846 im thüringischen Allstedt geborene Otto Hermann Piltz.¹ Nach seiner Ausbildung ließ er sich als Kunstmaler in Weimar nieder, wechselte aber 1886 nach Berlin und 1889 nach München, wo er sich an der „Sezession“ beteiligte. Ab 1893 wohnte er in Pasing bei München, wo er in seinen letzten Lebensjahren Kontakt zu dem jungen Franz Marc hatte, der ganz in der Nähe wohnte. In Pasing starb Piltz 1910. Mit seinen idyllischen Genrebildern war Piltz durchaus erfolgreich, nicht zuletzt, weil er „das Erzählerische in seinen Bildern nie verlasen“ und insbesondere auf die präzise Wiedergabe von Details, etwa der bäuerlichen Tracht, größten Wert gelegt hat.

Sein Bild *Die Weidenpfeife* erschien nicht nur (wie in der Tibia angegeben) als Kunstdruck im Münchner Verlag Franz Hanfstaengl, sondern 1899 auch als Illustration in der weit verbreiteten Familienzeitschrift *Die Gartenlaube*.² Beigegeben war ihm dort ein Gedicht von Walter Schulte vom Brühl (1858–1921), der als Journalist, Schriftsteller und Maler tätig war und – gleichzeitig mit Otto Piltz – von 1878–1884 in Weimar lebte.³ Auch Schulte ist, allerdings literarisch, ein Genremaler; seine *Weidenpfeife* beschwört die idyllische Kinderzeit: „Dann kommt der Lenz in unsre Lande/ Und bringt die alten Klänge mit/ Wie einst, als selbst am Teichesrande/ Als

Knab’ daheim ich Pfeifen schnitt“. Dabei werden alle Versatzstücke der Romantik beschworen: „Dotterblumenkränze“ und der sein Horn blasende „Postillon“, klingende „Schmiedehämmer“ und dadurch hervorgerufene Kindheitserinnerungen („wie im Traume/ Steigt meiner Jugend Lenz empor“). So redet der Autor in den letzten vier Zeilen den Weidenpfeifer unmittelbar an und vermischt seine eigenen Gefühle und Erinnerungen mit dem Pfeifenklang:

Froh laß, o Knab im Weidenhage,
Dein Pfeifchen tönen hell und frei;
Sein Klang weckt neue Frühlingstage,
Und mir – und mir der Jugend Mai.⁴

Fünf Jahre später, bereits im neuen Jahrhundert, erschien 1904 in Berlin eine Erzählung *Die Weidenflöte* in einem Band mit dem Titel *Federspiel*.⁵ Geschrieben hatte sie ein Autor, der heute nur noch eine Fußnote der Literaturgeschichte ist, zu seiner Zeit aber durchaus erfolgreich und angesehen war. Der Untertitel seiner Sammlung erklärt sich aus seiner Biographie. Der Schriftsteller Carl Busse wurde am 12. November 1872 in Lindenstadt bei Birnbaum/Posen (also im seit 1793 preußischen Teil Polens) geboren, studierte in Berlin und promovierte in Rostock; danach lebte er ab 1898 als Schriftsteller und Literaturkritiker in Berlin. So spielen seine Erzählungen von 1904, die in „Westliche“ und „Östliche Geschichten“ unterteilt sind, teils in den östlichen, teils in den westlichen Gebieten Deutschlands, wobei *Die Weidenflöte* in einem (wohl mitteldeutschen) Dorf und in Berlin spielt. Weit erfolgreicher als mit seinen heute weitgehend verschollenen Erzählungen war Busse allerdings

mit seiner Lyrik – seine Gedichte wurden um die Jahrhundertwende von namhaften Komponisten wie Richard Strauss, Hans Pfitzner und anderen vertont.⁶

Besonders beachtet wurde die von Carl Busse herausgegebene Reihe *Neue Deutsche Lyriker*, in der der damals noch weitgehend unbekannte Hermann Hesse 1902 auf Einladung Busses einen umfangreichen Band veröffentlichte,⁷ der immerhin bis 1922 eine Auflage von 14.000 Exemplaren erreichte. Mehrere Briefe Hesses und eine späte *Erinnerung an Carl Busse*, zehn Jahre nach dessen Tod 1928 in der *Neuen Zürcher Zeitung* veröffentlicht, zeigen die Bedeutung dieses Kontakts für den angehenden Dichter, der hier bekennt: „[...] daß ich von einem berühmten Schriftsteller ohne mein Zutun zur Publikation eingeladen worden war, daß mein Gedichtband bei einem angesehenen Verleger erscheinen konnte, das hielt meinen Glauben wieder für zwei Jahre am Leben. Eine ähnliche Freude habe ich nur noch einmal erlebt“ – als ihn nämlich zwei Jahre später der angesehene S. Fischer-Verlag einlud, ihm Hesses nächstes Manuskript zu senden.⁸ Aufschlussreich und bezeichnend für Busses Ruf ist auch die Tatsache, dass Theodor Heuss, der spätere Bundespräsident, damals aber noch Jungautor und Journalist, 1907 ebenfalls eine Sammlung seiner Jugendgedichte (allerdings ohne Erfolg) an den Herausgeber der angesehenen Reihe schickte.⁹

Auch Carl Busses *Weidenflöte* beruht, wie das Gedicht in der *Gartenlaube*, auf dem Gegensatz zwischen den unbeschwerten Kinderjahren und dem Ernst der Erwachsenenwelt – freilich in viel eindringlicherer und psychologisch tieferer Weise als das idyllische Gedicht in der Familienzeitschrift. Die Handlung beginnt in einem ungenannten Dorf, wo der Hirtenjunge Fritz Winter es zu „einer seltenen Kunstfertigkeit im Schneiden von Weidenflöten“ gebracht hat (149).¹⁰ „Wenn der Saft in die Ruten stieg [...], lugte er oft zu den Büschen am Flußufer hin, bis er es nicht mehr aushielt [...] und in großen Sprüngen der Herde davonlief. Mit wogender Brust und heißem Gesicht kehrte er dann zurück und prüf-

te sorgsam, was er geschnitten. Je weniger Knorren und Knorpel die grüne Rinde aufwies, um so besser war's. Dann schälte er wohl einen Streifen ab, um zu prüfen, ob die Gerte auch saftig genug war, worauf er genau die nötigen Einschnitte machte und so lange vorsichtig von allen Seiten mit der Messerschale auf das Rutenstück klopfte, bis die unverletzte Rinde sich abstreifen ließ.“ (149 f.) Zu diesem Hirtenjungen stößt häufig die Tochter des Dorfarztes, Toni Leonhardt, ein quirliges achtjähriges Mädchen, die vormittags frei hat, weil sie „mit den Töchtern des Pastors“ am Nachmittag vom Schullehrer des Dorfes Privatunterricht erhält (151). Der „Wildfang“ ist von Fritzes Weidenflöten und seiner Musik so begeistert, dass sie bei ihm mit ihrer Puppe sitzt und den Fischreier beobachtet oder dem Kiebitz lauscht. Allerdings will sie nun unbedingt auch ein solches Instrument, was ihr der Hütjunge schlicht abschlägt, weil er aus Prinzip nie eine seiner Weidenflöten hergibt: „Fassungslos weinte das Kind vor sich hin. Ein immer wilderes Begehren faßte das kleine Herz.“ (153)

Erst als der Doktor eine Arztpraxis in Berlin übernimmt und seine Tochter von Fritz Abschied nehmen muss, kommt der Junge, eine Weidenflöte blasend, zum Wagen und schenkt der Übergelücklichen seine Flöte: „Es war die seligste Stunde ihrer Kindheit“ (156). Und als die Pferde am Wagen schon anziehen wollen, „da kam der Hütjunge noch einmal an“, keuchend vom schnellen Lauf: „Ich hab' ... vergessen ... Am Abend mußt du sie ins Wasser legen, da bleibt sie geschmeidig und platzt nicht. Adje!“ (156)

Der zweite Teil der Erzählung beginnt „fünf- unddreißig Jahre später“ auf einem Berliner Friedhof, wo „der Doktor der Medizin Friedrich Alten“ zu Grabe gebracht wird (157). Seine Witwe, die einstige Toni Leonhardt, verlässt das



Grab allerdings nicht voll Trauer, sondern in einer seelisch verhärteten Stimmung: „Es ist etwas Starres in ihr, aber nicht die Starrheit des großen Schmerzes, die jählings eintritt und mählich weicht, – sondern die Starrheit der Verbitterung, die langsam alles ertötet und sich über ein ganzes Leben legt“ (158).

Der Begrabene hatte in seinen jungen Jahren berechnete Aussichten auf eine große wissenschaftliche Karriere und seine Frau hatte ihn geheiratet, „weil die Mutter es gewollt, weil sie auch keinen Grund gehabt, seinen Antrag abzulehnen“ (159). Als aber aus der glänzenden Laufbahn nichts wird, entwickelt der Enttäuschte „einen Dünkel, der ihm die besten Freunde entfremdete, der unerträglich war“ und gibt allen die Schuld an seinem Schicksal, nur nicht sich selber. Schließlich wendet sich der frustrierte Praxisarzt auch gegen seine ihm noch treue Frau mit dem Vorwurf, „daß aus ihm nichts geworden war, nichts werden würde [...], weil er geheiratet hatte, weil er die Wissenschaft, seine hohe Wissenschaft, einem Weibe geopfert!“ (160)

„Mit den Jahren stumpfte sie ab. Die Bitternis kam auch über sie. Nicht mehr Tränen setzte sie seinem Hohn entgegen, sondern wieder Hohn. Immer kälter und starrer ward es in ihr. [...] Ihr Gesicht versteinte.“ (160) Und so empfindet sie die Diagnose eines unheilbaren Leidens bei ihrem Mann und die Nachricht, dass er nur noch ein halbes Jahr zu leben habe, als Erlösung: „‘Also in einem halben Jahre frei!’ sagte sie vor sich hin. Die Stimme war hart.“ (161). Noch zu seinen Lebzeiten mietet sie „eine kleine Wohnung in einem kleinen thüringischen Landstädtchen, in das sie gleich nach dem Begräbnis übersiedeln wollte“ (161), und noch vor der Beerdigung beginnt sie schon „mit den Vorbereitungen zum Umzug“.

An dieser Stelle setzt nun unser Ausschnitt, der Schluss der Erzählung, ein, der für sich selbst spricht, so dass wir unsere Betrachtung von Carl Busses *Weidenflöte* mit einem Hinweis auf das gleichnamige Orgelregister abschließen wollen, über das die 4. Auflage von Pierers Universal-

Lexikon passend zu berichten weiß: „Salcional (Salicet, Weidenpfeife), angenehme, offene, metallene Stimme von ganz enger Mensur, schwer zu intonieren“.¹¹

ANMERKUNGEN

¹ Alle Angaben zu Otto Piltz nach der sehr informativen Website: www.otto-piltz.net (22.5.2011, 21:55 h).

² *Die Gartenlaube*, 1899, Nr. 10, S. 149. – 1903 erschien in der *Gartenlaube* (ebenfalls in Nr. 10, S. 169) ein weiteres Bild von Otto Piltz: *Die erste Weidenpfeife*, diesmal ohne beigefügten Text.

³ Wikipedia-Eintrag *Walter Schulte vom Brühl* (22.5.2011, 22:18 h).

⁴ Das Gedicht wird hier zitiert nach der in Anm. 1 genannten Website zu Otto Piltz.

⁵ Carl Busse. *Federspiel. Westliche und östliche Geschichten*, Berlin: Albert Goldschmidt 1904 (*Die Weidenflöte* darin S. 149–165). – Das „Federspiel“ ist ein Begriff aus der Falkenjagd; es bezeichnet einen (oder zwei) Vogelflügel oder Attrappen, die der Falkner zum Zurücklocken des Falken, wenn der die Beute geschlagen hat, an einer Schnur über dem Kopf schwingt.

⁶ 1897 erschienen beispielsweise von Richard Strauss *Vier Lieder von Carl Busse und Richard Dehmel* im Berliner Verlag Adolph Fürstner; Hans Pfitzner vertonte Busse-Texte in den *Fünf Liedern* (op. 11; 1901), in den *Vier Liedern* (op. 15; 1904) und in *Zwei Lieder* (op. 19; 1905), jeweils für Singstimme und Klavier, wobei er das Lied *Gretel* (op. 11, 5) auch als Orchesterlied gesetzt hat. Weitere Vertonungen von Gedichten Carl Busses stammen etwa von Alexander von Zemlinsky, Heinrich Kaspar Schmid und Alban Berg.

⁷ Hermann Hesse: *Gedichte*. Herausgegeben und eingeleitet von Carl Busse. Berlin: Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1902 (Neue deutsche Lyriker III).

⁸ Hermann Hesse: *Gesammelte Briefe*. Erster Band 1895–1921. Hg. von Ursula und Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 495 (Briefe Hesses an Busse ebd. S. 83–85, 90, 109, 118f.). – Zu diesem Gedichtband Hermann Hesses vgl. auch: Renate Schipke: *Hermann Hesse und Carl Busse. Genese eines frühen Gedichtbandes* (1902). In: editio. Jahrbuch für internationale Editionswissenschaft, Bd. 15 (2001), S. 187–190.

⁹ Theodor Heuss: *Aufbruch im Kaiserreich. Briefe 1892 bis 1917*. Hg. und bearb. von Frieder Günther, München: K. G. Saur 2009 (Theodor Heuss: Stuttgarter Ausgabe, Briefe), S. 209 (Brief an Lulu von Strauß und Torney, 20. Juni 1907) und S. 231 f. (Brief an Dr. Carl Busse, 24. August 1907).

¹⁰ Seitenzahlen in Klammern beziehen sich im Folgenden auf den in Anm. 5 genannten Erstdruck.

¹¹ Pierer's Universal-Lexikon, 4. Auflage, 1857–1865, Bd. 12, S. 355 (Stichwort „Orgel“); zitiert nach der Ausgabe der Digitalen Bibliothek Berlin 2005, S. 157–176.

Carl Busse: Die Weidenflöte

Im Zimmer ihres Mannes, das sie fast nie betreten – während der Krankheit war er im Nebengemache aufgebettet worden –, stand ein altertümlicher Familienschrank, unten mit Kartons und vielem Trödel vollgepackt. Sie öffnete einen Karton nach dem andern, suchte dies und jenes aus und stellte das Übrige zum Verbrennen oder Verschenken beiseite.

Als sie die Schnur vom letzten, arg bestaubten und vergrauten löste, sah sie als Adresse »Fräulein Toni Leonhardt« darauf stehen. Es mochte allerlei Wäsche zur Ausstattung in der Pappschachtel gewesen sein, die ein Geschäft ihr wohl damals zugesandt.

Toni Leonhardt ... Als lese sie den Namen einer längst Toten, hielt Toni Alten einen Augenblick inne. Dann hob sie rasch den Deckel. Ein muffiger Geruch kam ihr entgegen, Spinnweb zeugte davon, daß jahrzehntelang niemand daran gerührt hatte. Da lagen Bänder, Kotillon- [Ball-] und Brautbouquets, all der Tand, den junge Mädchen wohl bewahren. Auch Briefe dazwischen, lange Handschuh und noch mancherlei anderer Kram.

Verächtlich flog alles heraus. »Auf den Kehricht damit!« murmelte sie. Und die welken, braunen und trockenen Blumen zerstäubten, als sie niederfielen.

Ganz unten in der Ecke lag ein sonderbares Ding von schwärzlich-grüner Farbe. Eigentlich war es schon ganz schwarz und rissig geworden.

Kopfschüttelnd betrachtete sie es. Was war das?

Und mählich dämmerte es ihr auf: eine Flöte ... eine Weidenflöte ...

Hatte sie die nicht einst als Kind bekommen von ... von ... ja, von wem denn gleich?

Sie wußte den Namen nicht mehr. Seltsam starrte sie auf die alte Flöte nieder. Dann ging sie auf und ab, auf und ab, bis sie es wußte.

Fritze Winter ... und ... und die Kühe ... und ihr Dorf ... und die Pastortöchter und ihre Kindheit ... und Vater und Mutter ...

Eins schloß sich ans andere; immer deutlicher, farbiger, reiner ward die Erinnerung. Die Welt leuchtete, die Wiesen leuchteten. Oben flog der Fischreiher und schrie der Kiebitz. Unten weideten die Kühe. Die Blässe wollt' in die Felder. Da jagte sie Fritze ... Winter, der Hütejunge, heraus. Und er blies mit solcher Flöte ihre Puppe ein [in den Schlaf]; sie schlief dabei am besten. Und er blies, wie das Schilf rauschte und das Wasser rann, er blies das Singen und Klingen der Luft, und sie hörte ganz ruhig zu, ohne mit den Füßen zu schlenkern – sie, das perpetuum mobile. So hatte der liebe Vater sie genannt. Damals, als sie durch die sonnige Welt galoppierte.

Die Flöte hier ... die Weidenflöte ...

Beim Abschied hatte Fritze Winter sie ihr geschenkt – war sie jemals wieder so selig gewesen?

Ins Wasser sollt' sie sie legen, dann blieb sie geschmeidig.

Ein Zittern ging über Toni Altens Gesicht. Ob die Flöte noch klang?

Sie hob sie zum Munde, blies. Kein Ton, nur wie ein ganz leise klagender Seufzer wich die Luft aus den Rissen. Die alte Flöte war ja rissig und vertrocknet.

Da half es nichts mehr, ob man sie auch ins Wasser legte! Es – half – nichts mehr!

Und plötzlich umkrampften die Finger der einsamen Frau die Flöte, als wollten sie sie zerbrechen, ein wildes, schmerzhaftes Zucken ging durch die Starrheit des Gesichts – und dann neigte sich dieses Gesicht auf die Hände und auf die Flöte, und aus einem krampfhaften Stoßen und Schlucken ward ein anhaltendes, bitteres Weinen.

Es war ein Weinen, das den ganzen Menschen mitnahm; erst eins voll Trotz und Haß und Verbitterung, aber immer mehr löste sich das alles, immer leichter und wohltuender rannen die Tränen.

Seit einem Jahrzehnt und länger hatte sie nicht mehr geweint – nun war's eine Wohltat und Erlösung.

Über die Finger rannen die Tropfen auf die Flöte. Im Wasser sollt' sie liegen – *dieses* Wasser konnt' die harte, rissige Rinde nicht mehr geschmeidig machen. Aber in den Tränen löste sich die harte Kruste, die ihr Herz umschlossen, löste sich die Starrheit. Als wollten sie allen Haß und Hohn, allen Trotz und alle Bitterkeit für immer fortschwemmen, rannen sie ohne Aufhören. Und es ward ihr wärmer und weicher und leichter darin; in diesem Weinen fand sich Toni Alten wieder zurück zu Toni Leonhardt. Es konnt' nicht verwischen, was sie gelitten und ertragen; die Narben blieben. Aber es erlöste eine versunkene Welt, die daneben aufstieg, herrlich und tröstend.

Immer fester, wie es Toni Leonhardt einst als glückliches Kind getan, preßte Toni Alten die Weidenflöte an sich, als wär's ihr größter Schatz wieder und das Beste, was ihr vom ganzen Leben geblieben war.

Und aus Leid und Dunkel, das sie umschattet gehalten, rang sich zag und schüchtern, aber immer heller werdend, ein Licht auf, nach dem sie selig und versunken hinsah, – ein Trost, der das glückentwöhnte Herz wie ein heiliges Feuer wärmte. Als sie aufstand, zitterte ein Lächeln, noch weh und voll Schmerzen wohl, aber ohne alle Bitterkeit, über die verweinten Züge. Toni Alten lächelte, denn sie wußte nun, daß neben Leid und Schmerz auch jedes Glück, das rein und voll ein Menschenherz einmal erfüllt hat, weiterwirkt und unsterblich ist.

[Carl Busse: Die Weidenflöte. In: Carl Busse: Feder-spiel. Westliche und östliche Geschichten. Berlin: Albert Goldschmidt 1904, S. 149-165 (abgedruckter Text S. 162-165)] □

THE
recorder
ORCHESTRA

ROBERT SCHUMANN

Romanze

from Symphony No. 4, D-minor op. 120

for recorder orchestra adapted by Irmhild Beutler

SSAATTBBBGBbSb

Ziemlich langsam

Edition Moeck Nr. 3321 | ISMN M-2006-3321-4 | € 17,00

MOECK MUSIKINSTRUMENTE + VERLAG e.K.
29231 Celle | Postfach 3131

MOECK

Tel. +49-(0)5141-8853-0 | info@moeck.com
Fax: +49-(0)5141-8853-42 | www.moeck.com

Bücher

Michael Wersin: Bach hören

Eine Anleitung. Mit 22 Abb. und 26 Notenbeispielen, Stuttgart, Reclam 2010; geb., ISBN 978-3-15-010779-9, € 19,95

Dieser handliche Band hat einen gravierenden Fehler – das ist sein Titel. Denn es geht natürlich nicht um das bloße Bach Hören, sondern um das „Bach Verstehen“, und ohne Kenntnis der Notenschrift und musikalischen Grundbegriffe hat man nur den halben Genuss an den präzise-knappen und doch informationsgesättigten neun Kapiteln (plus eines Präludiums) in dieser Einführung.

Den Autor Michael Wersin, als Musikwissenschaftler und -praktiker in St. Gallen und Luzern tätig, hatten wir bereits mit seinem Führer zur lateinischen Kirchenmusik in *Tibia* 3/2007 vorgestellt. In seinem neuesten Band deckt er alle wichtigen Bereiche des gewaltigen Werks des Mannes ab, der nach einem bekannten Diktum nicht Bach, sondern richtiger „Meer“ heißen sollte. Dabei setzt der Autor in jedem Kapitel einen gewichtigen Schwerpunkt mit einer Spannweite, die von der *Meisterschaft auch in der kleinen Form* (*Die Inventionen und Sinfonien*) über die theologischen Dimensionen von Bachs Kompositionen bis zum *Weg zur Vollendung* (*die Goldbergvariationen und die Kunst der Fuge*) führt. Dieser Weg wird immer überzeugend und zugleich anschaulich am gut gewählten Einzelbeispiel erläutert: einem einzelnen Konzert, einem Choralvorspiel, einer Arie aus einer Kantate oder sogar an einer autographen Partiturseite der *b-Moll-Messe*, an der man Bachs Parodieverfahren unmittelbar und anschaulich ablesen kann. Freilich beschränkt sich die Darstellung nicht auf die rein musikalische Analyse, sondern zeigt immer zugleich die theologischen und/oder (geistes-)geschichtlichen Tiefenstrukturen des jeweiligen Werks und damit stellvertretend des gesamten Bach-

schen Komponierens auf, wobei die biographischen Bezüge nicht außer Acht gelassen werden. Die nicht tastengebundene Instrumentalmusik wird allerdings nur durch das Cembalo-Konzert d-Moll repräsentiert; *Tibia*-Leser dürften hier ein Kapitel über Bachs umfangreiches Kammermusikœuvre vermissen.

Eine biographische Zeittafel, (knappe) Literatur- und CD-Hinweise sowie ein gründliches Register der Personen und Werke runden das höchst empfehlenswerte Werk ab, mit dem sich jeder Musikinteressierte in bestens lesbarer und doch sachkundiger Form den Kosmos Bachschen Komponierens vergegenwärtigen und durchleuchten kann.

Ulrich Scheinhammer-Schmid



Musik ist ...

... die Farbe im Grau des Alltags

Unser Compact-Tenor aus handwerklicher Fertigung:
Kirsche, € 600.-
Verkauf durch den Fachhandel – www.huber-music.ch

HUBER
swiss musical instruments

András Adorján/Lenz Meierott (Hg.): Lexikon der Flöte

Flöteninstrumente und ihre Baugeschichte, Spielpraxis, Komponisten und ihre Werke, Interpretieren, Laaber 2009, Laaber-Verlag, ISBN 978-3-89007-545-7, 912 S., 18,5 x 25,5 cm, geb., € 128,00

Schon 2003 war es als „in Vorbereitung“ angekündigt worden, 2009 ist es dann endlich erschienen, das *Lexikon der Flöte*. Herausgeber sind jetzt András Adorján und Lenz Meierott. Dass mehrere früher angekündigte Herausgeber-Teams bei der vorliegenden Fassung nicht mehr in Erscheinung treten, steigerte die Erwartungen.

Der Band gehört zu einer Reihe von Instrumenten-Lexika, in der im Laaber-Verlag schon Nachschlagewerke zur Violine, zum Klavier und zur Orgel erschienen sind. Laut Vorwort richtet sich das *Lexikon der Flöte* an alle, die beruflich oder privat mit Flöteninstrumenten zu tun haben, also an Flötistinnen und Flötisten, Pädagogen, Fachwissenschaftler, Instrumentenbauer sowie an alle Liebhaber der Flöte und der Blockflöte. Obwohl im Titel des Lexikons die Flöte nur im Singular genannt wird, sollen nicht nur Aspekte der (Quer)Flöte, sondern auch die der Blockflöte und weiterer Flöteninstrumente angemessen behandelt werden. Aurèle Nicolet hat sicher recht, wenn er im Geleitwort schreibt, dass die reichhaltige Literatur zu Interpretieren, Flötenmusik, Komponisten, Audio- und Videoaufnahmen, Instrumentenbau, Technik, Ton, Atmung und Haltung (...) kaum jemals systematisch gesammelt worden sei. Ob das Lexikon dem Anspruch der Herausgeber gerecht wird, soll anhand von einigen wenigen der über 800 Lexikonartikel geprüft werden.

Unter vielen Stichworten sind gute Zusammenfassungen des derzeitigen Forschungsstandes zu lesen, z. B. unter *Carl Maria von Weber*, *Saverio Mercadante*, *Doppler (Familie)* oder unter *Flageolet* und *Flauto d'amore*. Erfreulich sind auch viele Artikel, die Informationen enthalten, die sonst in der deutschsprachigen Literatur nicht zu finden sind, z. B. unter *Alexander Murray* und *Jacques Castérède*. Offensichtlich ist es für

viele Bereiche gelungen, kompetente Mitarbeiter zu finden.

Problematisch wird es dort, wo sich die Interessengebiete der Querflöten- und der Blockflöten-Spieler überschneiden. Hier bleibt die Blockflöte oft unberücksichtigt. So fehlen z. B. bei *Georg Friedrich Händel* die sogenannten Fitzwilliam-Sonaten und die Triosonate F-Dur HWV 405 mit Blockflöte(n), bei *Johann Sebastian Bach* die Kantaten mit Blockflöte, bei *Carl Philipp Emanuel Bach* das Trio Wq 163 mit Bassblockflöte, bei *Giuseppe Sammartini* die Blockflötensonaten, bei *Luciano Berio* dessen Solostück *Gesti* und bei *Cristóbal Halffter* die *Improvisación sobre el „Lamento di Tristano“*. Unter dem Stichwort *Vierteltöne – Mikrointervalle* kommt das Wort „Blockflöte“ überhaupt nicht vor. Nach der Lektüre des Artikels *Vibrato* muss man annehmen, dass dieses Phänomen nach 1700 für die Blockflöte nicht mehr erwähnenswert war. Eine deutliche Bevorzugung der Querflöten-Spielpraxis spricht auch aus den Artikeln *Neue Spieltechniken*: Der Querflöte werden etwa acht Seiten eingeräumt, der Blockflöte etwa eine.

Auch beim Querflötenrepertoire stößt man auf empfindliche Lücken. So findet man z. B. die bekannte g-Moll-Sonate BWV 1020 weder bei J. S. Bach noch bei C. Ph. E. Bach – vielleicht, weil auch das C. Ph. E. Bach-Werkverzeichnis von E. Eugene Helm (New Haven and London 1989) totgeschwiegen wird? Bei *Johann Joachim Quantz* werden die Duette für Querflöten oder Blockflöten in der Liste ausgewählter Werke übergangen. Die oft gespielte Triosonate mit Blockflöte und Traversflöte (QV 2: Anh. 3; Authentizität von Horst Augsbach angezweifelt) wird verschwiegen, dafür präsentiert die Verfasserin aber die von ihr entdeckten Quadros ausführlich. Vergeblich sucht der Leser auch nach Beethovens Jugend-Flötensonate in B-Dur, die trotz der Zweifel an ihrer Echtheit einige Zeilen wert gewesen wäre. Bei *Wenzel Matiegka* werden die Informationen zu den beiden Notturmi op. 21 und op. 25 vermischt: Franz Schubert hat das op. 21 für Querflöte, Viola, Gitarre und Violoncello bearbeitet und erweitert, aber es ist

nicht ursprünglich für Csakan geschrieben; dies gilt nur für das Notturmo op. 25.

Obwohl unter *Querflötenfamilie* viele seltene und kurzlebige Instrumententypen erwähnt werden, sucht man vergeblich nach der Boehm-Altflöte in F, die z. B. Otto Mönnig und Conrad Mollenhauer gebaut haben. Weil sie (nach Hans Kunitz) u. a. von Nikolaj Rimskij-Korsakov und Aleksandr Glazunov vorgeschrieben wurde, sollte sie wenigstens in der tabellarischen Aufzählung nicht fehlen.

Ein Umfang von höchstens etwa 900 Seiten war wohl durch die einbändige Konzeption vorgegeben. Die Herausgeber mussten deshalb die Artikel nach ihrer Relevanz im Textumfang begrenzen und wohl auch manches interessante Stichwort streichen. Vermutlich würde jedoch mancher Leser gerne auf Bemerkungen zu einigen noch lebenden Flötisten verzichten, wenn er dafür z. B. kurze Notizen über Julius Rietz (Sonate g-Moll op. 42) und Flötenmusik-Komponisten wie Maki Ishii und Ryohei Hirose finden würde. Beim Stichwort *Telemann* könnte man wohl eine Kürzung bei den biographischen Details verschmerzen zugunsten einer Erwähnung der vielen handschriftlich überlieferten Kammermusikwerke, die jetzt in praktischen Ausgaben vorliegen. Sie sind für die heutige Praxis mindestens genauso wichtig wie die zu Lebzeiten Telemanns gedruckten Werksammlungen, insbesondere für Blockflötenspieler.

Kritisch wird es, wenn in einem Lexikon an verschiedenen Stellen widersprüchliche Informationen gegeben werden. So wird z. B. das Konzert für Flauto d'amore von Johann Melchior Molter unter drei Stichwörtern erwähnt, jedoch mit drei verschiedenen Tonarten: Einmal steht es in D-Dur, einmal in H-Dur und nur einmal (richtig) in B-Dur. Einmal wird Molter sogar auf den zweiten Vornamen Michael getauft. Oder: Der Verfasser des Artikels *Harald Genzmer* weiß, dass Genzmer – damals Kompositionsstudent Hindemiths – bei der Uraufführung des *Hindemithschen Blockflötentrios* mitgewirkt hat. Unter *Hindemith* erfährt man dann, dass das Trio dem *Umkreis der Sing- und Spielmusiken mit pädagogischem Charakter entstammt*

und für eine Aufführung mit Lehrern und Schülern des Gymnasiums Plön gedacht war. Weiter bei Hindemith: Brauchen wir zu seinen *Acht Stücken für Flöte solo* (1927) Wertungen wie *teils skurrile, aber auch hübsche Miniaturen*? Bei Hindemith wird außerdem ein *Blockflötentrio von 1942* erwähnt, es sei *als Gelegenheitskomposition (...) zu sehen*. So sehr sich die Blockflötenspieler über die Entdeckung eines weiteren Werkes freuen würden – derzeit müssen wir annehmen, dass das genannte Stück nicht existiert. Allerdings hat Harald Genzmer 1942 ein Blockflötentrio geschrieben ...

Ein so umfangreiches Lexikon kann nicht fehlerlos und schon gar nicht lückenlos sein. Trotzdem vertraut der Benützer darauf, dass auch Details korrekt wiedergegeben werden. Von einer gewissen Fehlerzahl an wird jedoch dieses Vertrauen mit jedem weiteren entdeckten Irrtum mehr untergraben.

Bleibt die Frage, ob die Erwartungen der im Vorwort beschriebenen Zielgruppen erfüllt werden: Vielleicht sind die Liebhaber der Querflöte durch dieses Buch zufriedenzustellen. Für Blockflötisten und professionelle Querflötisten sowie für *Fachwissenschaftler und Instrumentenbauer* muss jedoch gelten: Ein Lexikon ist nur so gut wie der schwächste darin enthaltene Artikel. Vor der Übersetzung in andere Sprachen, die Aurèle Nicolet im Geleitwort empfiehlt, sollte deshalb eine gründlich revidierte deutsche Fassung erarbeitet werden. Nur so können die vielen guten Lexikonbeiträge ein adäquates Umfeld finden. Allerdings hört man heute, insbesondere von der jüngeren Generation, immer öfter die Frage: Braucht man im Zeitalter von Wikipedia überhaupt noch ein gedrucktes Lexikon?

Peter Thalheimer

NEUEINGÄNGE

Walter, Elmar: Blas- und Bläsermusik, Musik zwischen Volksmusik, volkstümlicher Musik, Militärmusik und Kunstmusik, Tutzing 2011, Verlag Dr. Hans Schneider, ISBN 978-3-86296-016-3, 438 S., 16,5 x 24,5 cm, geb., € 55,00

THE S=SSAATTBBBgbTr recorder ORCHESTRA

Edition 3318

PETER I. TCHAIKOVSKY

Ouverture miniature

from *The Nutcracker Ballet*, op. 71
arranged for recorder orchestra and triangle
by Dietrich Schnabel

Peter I. Tchaikovsky (1840–1893)

Warum sollte man die *Nussknacker-Ouverture* im Blockflötenorchester spielen? Was kann diese Bearbeitung bieten, was das Original nicht kann? Ganz einfach. Tschaikowsky versucht bereits in der Ouverture seiner Ballettmusik *Der Nussknacker* den Hörer in die Stimmung der Ausgangssituation zu versetzen: ein Weihnachtsabend des 19. Jahrhunderts, ganz dem idealisierten, naiven Kind-Ideal einer sich selbst genügenden, bürgerlichen Gesellschaft zugewandt. Dieses ideell Kindhafte versucht er durch die Schlichtheit der formalen Anlage, Reduktion der Instrumentierung, klare kurzgliedrige Anlage der Melodien und Leichtigkeit der Artikulation auszudrücken. Selbst wenn das Ballett ursprünglich mit dem ganz großen Apparat eines Symphonieorchesters aufgeführt wurde, kann ein Blockflötenorchester durch seinen einheitlichen Klang sowie durch die Vertrautheit mit der hohen Lage, in der das Stück komponiert ist, dieses Werk tatsächlich in der von Tschaikowsky intendierten natürlichen Selbstverständlichkeit und Schlichtheit interpretieren, die diese Musik zum Erblühen bringt.

(D. Schnabel)

The musical score is for the 'Ouverture miniature' from 'The Nutcracker Ballet' by Peter I. Tchaikovsky, arranged for recorder orchestra and triangle by Dietrich Schnabel. The score is in 4/4 time, marked 'Allegro giusto (♩ = c. 100)'. It features parts for Soprano, Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, Bass 2, Bass 3, Great Bass, and Triangle. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano). The Triangle part is indicated by a triangle symbol and a 2/4 time signature.

Edition Moeck Nr. 3318 | ISMN M-2006-3318-4 | € 30,00

Noten



Agnès Blanche Marc: *Meine Blockflöte und ich*

Schule für Sopranblockflöte, Band 1, mit Originalstücken von Graham Waterhouse, Reihe: Mein Musikinstrument und ich, München 2010, Edition Delor, ISBN 978-3-9813665-0-1, € 24,90

Recht ungewöhnlich, greife ich bei diesem Rezensionsexemplar zu allererst zur Waage. Aufwendig gemacht, doch unnötig schwer, präsentiert sich *Meine Blockflöte und ich* und bringt mit 760 Gramm mehr als doppelt so viel Gewicht auf die Waage als andere Schulen, die zusätzlich noch eine CD enthalten. Man kann es jeden Tag in Augenschein nehmen: das, was Grundschüler täglich auf dem Rücken mit sich schleppen, würde jeder erwachsene Geschäftsmann in einem Rollkoffer hinter sich her ziehen. Es wäre sträflich, sie mit noch mehr Gewicht zu belasten. Hefte sollten inhaltlich schwer wiegen und nicht auf dem Rücken drücken.

Das Heft ist mit viel Sorgfalt gestaltet und macht den Eindruck, aus der Praxis heraus geboren zu sein. Aber Vorsicht: Eine gute Lehrerin kann mit ihrem Konzept große Erfolge verbuchen, was nicht heißt, dass diese Methode auch bei der Mehrzahl der Kolleginnen und Kollegen funktioniert.

Einige der Hauptunterscheidungsmerkmale möchte ich gerne herausgreifen und zur Diskussion stellen. Der Leser mag selbst entscheiden, in wieweit diese Argumente aussagekräftig sind.

Unübersichtlichkeit: Für eine Anfängerschule sind die Seiten mit zu viel Informationen gefüllt, die sich an eine wesentlich ältere Zielgruppe wenden. Das Format ist unhandlich, der dicke, farbig hervorgehobene Rand bietet noch mehr Informationen, die selbst von erfahrenen Lehrern nicht auf einen Blick zu überschauen sind.

Die meisten Kinder können noch nicht oder nur mit Mühe lesen und werden durch zu lange

Texte demotiviert. Die Annahme, man könnte die Texte mit den Kindern durchlesen, ist illusorisch und wird bei jedem Lehrer oder Elternteil ein ironisches Grinsen auslösen. Kinder wollen sich bewegen, wollen spielen, und wenn sie in einer Ruheposition verharren müssen, um zu blasen, muss sich wenigstens die Musik bewegen.

Tonraum: Die Schule arbeitet am Anfang ohne Noten und führt den ersten Ton *b* auf Seite 26 ein. Im ganzen Heft werden 10 Töne eingeführt: nach h^2 , a^2 , g^2 kommen c^3 und d^3 , das tiefe e^2 und d^2 und danach werden das hohe e^3 , g^3 und a^3 eingeführt. Die erste Note erscheint auf Seite 45, fast auf der Hälfte des Bandes.

Mit diesen Tönen können die Kinder keine Tonleiter spielen, haben keinen Leitton, kein Vorzeichen gelernt und keine Möglichkeit, ein Gefühl für harmonische Zusammenhänge zu entwickeln. In den Lehrernoten kommt *fis* vor, aber die Schüler dürfen es nicht spielen. Warum?

Die meisten deutschen Volkslieder und nahezu alle Weihnachtslieder sind nicht spielbar. Erstaunlicherweise habe ich bei Recherchen für diese Rezension festgestellt, dass viele englische und französische Kinderlieder mit diesen Tönen auskommen. Aber statt Jakob van Eycks *Wat zal man op den avond doen* seiner beiden *fs* zu berauben und umzuschreiben, hätte man lieber ein anderes Lied aussuchen sollen, das dem ausgewählten Tonraum entspricht. (z. B. *My Bonnie is over the ocean*). Zudem stellt das hohe a^3 eine technische Schwierigkeit auf den meisten Anfängerflöten dar, auf denen hohes *e* und *g* relativ einfach zu produzieren sind, nicht aber das *a*.

Falsch dargestellt: Die Blockflöte wird nicht an zwei Auflagepunkten gehalten, sondern in einem Haltedreieck mit Druck und Gegen-Druck: Die Unterlippe und der rechte Daumen bilden zwei Teile des Dreiecks unterhalb des In-

struments, einer oder mehrere Finger bilden den notwendigen Gegenpart auf der Oberseite.

Wenn man den Kindern am Anfang aber keine Töne/Griffe beibringt, versäumt man die Chance, eine gute Handhaltung von Anfang an zu lehren.

Auf den zahlreichen Fotos ist zu sehen wie die Kinder die freien Finger der rechten Hand als Stützfinger verwenden, statt mit richtigen Griffen eine ganz natürliche Haltung zu haben. Weitere verbesserungswürdige Punkte fänden sich in der Behandlung der modernen Spieltechniken und der Einführung von Vorschlägen und kleinen Verzierungen.

Einen weiteren Widerspruch findet man auf Seite 46. Während der Schüler g^2 und h^2 in ganzen Noten spielt, ist die Oberstimme für Altblockflöte notiert. Jeder Lehrer weiß, dass Schüler am Anfang auf die Finger des Lehrers schauen; und den gleichen Ton mit einem anderen Fingersatz zu sehen, scheint mir eine zusätzliche Hürde zu sein.

Als Materialsammlung ist diese Schule durchaus wertvoll, denn die kurzen Stücke sind gut gemacht und die Klavierbegleitung ausgezeichnet und sehr fantasievoll. Besonders hervorzuheben sind die Sätze, die Graham Waterhouse für diese Schule komponiert hat. Noch nie habe ich *Hänschen klein* mit einer so charmanten Begleitung gespielt.

Fazit: viel guter Willen, interessantes Material, aber keine überzeugende neuartige Gesamtkonzeption.

Inés Zimmermann

Ronald J. Autenrieth: Tango & More

Lateinamerikanische Lieder und Tänze für zwei Blockflöten (SA) und Klavier, Reihe: Recorder World, Nr. 10, Manching 2010, Musikverlag Holzschuh, Partitur und Stimmen, VHR 3710, € 12,00

In der Reihe *Recorder World*, die u. a. jiddische, irische und afrikanische Stücke enthält, ist als neues Heft die Sammlung von neun Tangos für Sopran- und Altblockflöte mit Klavierbegleitung erschienen. Ronald J. Autenrieth, der diese

Reihe betreut, ist ein sorgfältiger Arrangeur und kann durch seine Arbeit als Komponist Werke so bearbeiten, dass sie in ihrer Übersetzung noch an Aussagekraft gewinnen.

Diesmal hat er sein Talent für die Bearbeitung von südamerikanischer Tanzmusik für zwei Blockflöten eingesetzt. Die Oberstimme für Sopran behält trotz der Pausen ihre melodische Kraft und macht Spaß, die Altstimme ist untergeordnet, doch weit von langweilig entfernt. Der Klavierpart ist im Schwierigkeitsgrad den anderen Stimmen angepasst und bewusst einfach gehalten, setzt aber genau die richtigen Mittel ein, um die Oberstimmen zu unterstützen oder Akzente zu setzen.

Abwechslungsreich und in allen Partien durchdacht, ist auch das 10. Heft dieser Serie zu empfehlen.

Inés Zimmermann

Niccolò Paganini: Cantabile op. 17

bearbeitet für Altblockflöte (oder Querflöte) und Gitarre (Cassignol & Démarez), Leipzig 2009, Friedrich Hofmeister Musikverlag, Partitur und Stimme, FH 3273, € 7,80

Selbstverständlich ist dieser knappe Cantabile-Satz im Original (D-Dur) für Violine und Gitarre komponiert (1823); über einer ruhigen, meist akkordisch schlichten Gitarrenbegleitung steigert sich das Soloinstrument vom einfachen C-Dur-Dreiklang als Ausgangspunkt in immer wildere Verzierungswolken, die den Hauptreiz dieses kurzen Stücks ausmachen. Der Tonumfang der Violine ist natürlich größer als der der Quer- bzw. Altblockflöte, Oktavverschiebungen nach oben sind also mehrfach unvermeidlich. Wer als Altblockflötenspieler die Herausforderung eines tiefen *fis* in schneller Bewegung und eines *a³* als Spitzenton schätzt, wird mit dieser Bearbeitung seiner Selbstverwirklichung ein Stück näher kommen: Alle anderen Blockflötisten sollten sich fragen, ob es unbedingt (dieser) Paganini sein muss? Für Querflötisten bietet dieses Cantabile freilich eine durchaus interessante Gestaltungsaufgabe.

Ulrich Scheinhammer-Schmid

Rainer Lischka: Genau!

fünf Sätze für Blockflötenquartett (SATB), Reihe 12: per flauto dolce, Celle 2011, Girolamo Musikverlag, Partitur, G 12.033, 16,00

Genau! nennt Rainer Lischka seine fünf Sätze für Blockflötenquartett (SATB), und das Ausrufezeichen ist wichtig. Hier ist wohl nicht ein pedantisch gemeinter Aufruf zur Perfektion gemeint, auch wenn gerade diese für alle 4 Sätze verlangt wird, sondern eine Bestätigung eines homogenen Ensembles, das Spaß daran hat, melodische Linien durch die Stimmen weiter zu geben, als wäre es ein einziges Instrument. Dies mag wohl eine der größten Herausforderungen bei der Interpretation dieser Stücke sein: Durch die Verwendung unterschiedlicher Größen und Instrumentallagen muss z. B. ein Staccato technisch jeweils dem Instrument angepasst werden, um die Artikulation auch gleichlautend klingen zu lassen und somit tatsächlich homogen zu erscheinen. Aber auch der Rhythmus, zumeist gleichlautend in allen Stimmen fortschreitend, verlangt von den Spielenden eine Exaktheit im Timing, einen gemeinsamen Puls, verbunden mit flinker Zunge und Fingern, wenn z. B. drei Stimmen gleichzeitig betonte Achtel mit Vorschlägen einwerfen.

Diese Stücke, die sich einer durchaus traditionellen Klangsprache bedienen und – abgesehen von vereinzelten Glissandi, Sputati und Flatterzungen – ohne moderne Techniken auskommen, sind daher eine grifftechnisch nicht allzu schwierige, aber spritzige und durchaus lohnende Etüde im Ensembleklang, die durch ihren Spielwitz

jedoch auch auf Vortragsabenden durchaus ihre belebende Wirkung ausüben können – vorausgesetzt, ein gut aufeinander eingespieltes Ensemble vergisst vor lauter Pflege einer perfekten Spielkultur nicht auf Spritzigkeit und Witz in der Umsetzung der musikalischen Textur.

Regina Himmelbauer

Allan Rosenheck: Relda

Das Königreich des Adlers, ein musikalisches Märchen für junge Herzen, für Blockflötenensemble und Sprecher, Karlsruhe 2011, Ursus-Verlag (Vertrieb: Musiklädle, Karlsruhe), Ursus-Verlag 11145, € 10,00

Es war einmal ... So beginnt zwar nicht die Geschichte von Relda, dem Königreich des Adlers, aber ein Märchen ist es allemal: Die Prinzessin will sich vermählen, und viele Tiere sind zur Hochzeit geladen, die aber rasch arrangiert werden muss, da die Braut schon über dem Nachwuchs brütet. Allan Rosenheck hat dieses „musikalische Märchen für junge Herzen, für Blockflötenensemble und Sprecher“ mit illustrierender Musik versehen, die witzig (wie z. B. in der Ouvertüre Anklänge an Mendelssohns berühmten Hochzeitsmarsch) und – wie bei diesem Komponisten gewohnt – swingend vor allem die Tiere illustriert. Gedacht sind die einzelnen Sätze für ein Blockflötenquartett (SATB), wobei aber die einzelnen Stimmen durchaus auch mehrfach besetzt bzw. unterschiedlich „registriert“ werden können. Nur ein Satz ist fünfstimmig (in zwei Fassungen: S-A-T-B-SB oder S-S-A-T-B). Die Spielhinweise geben auch Tipps



(1663-1731)

BRESSAN by **BLEZINGER**

Barocke Klangvielfalt
Moderne Herausforderungen
Die Synthese

Die Flötenwerkstatt

www.bressan-by-blezinger.com



Blockflötenzentrum Bremen



1986-2011

Wir feiern !

Jubelwochen vom 1.9. - 1.11.2011
mit Extra-Angeboten zum Feiern

www.loebnerblockfloeten.de

oder Sie fragen einfach uns

Tel.: **0421-702852**

Margret Löbner
Blockflötenzentrum
Bremen

Osterdeich 59a
D-28203 Bremen
Tel. 04 21.70 28 52
Fax 04 21.70 23 37

www.loebnerblockfloeten.de

für Klangillustrationen zu der fortschreitenden Erzählung. Die Geschichte ist nicht unbedingt voller Überraschungen; die Charakterisierung der einzelnen Tiere steht dabei sowohl vom Erzählstrang als auch von der Musik her im Vordergrund. Eine nette kleine mit Musik untermalte Geschichte, von der Idee und dem musikalischen Schwierigkeitsgrad her geeignet für Vortragsabende jüngerer Blockflötenkinder (– wobei man für Tenor und Bass wohl auf die schon „Größeren“ zurückgreifen wird müssen).

Regina Himmelbauer

Frans Geysen: City of Smile I

5 Solowerke für Blockflöte, Münster 2010, Mieroprint Musikverlag, EM 1213, € 10,00

Frans Geysen: City of Smile II

5 Solowerke für Blockflöte, Münster 2010, Mieroprint Musikverlag, EM 1214, € 10,00

Geysens Blockflötenmusik hat – durchaus zu Recht – seit längerem viele Spieler fasziniert. Die Abkehr von chromatisch bestimmtem Serialismus und üblichem Ausdrucks-Pathos wirkt überzeugend und eröffnet andere Zugänge zu heutiger Klangsprache. Die nunmehr vorliegenden beiden Sammlungen enthalten Stücke, die – laut Vorwort – für „Solotanz mit Begleitung eines Blockflötenspielers“ geschrieben wurden. Für diese Besetzung dürfte es wohl nicht allzu viele Gelegenheiten geben, obwohl der Fluss der eleganten Linien mit ihren vielen Wiederholungen dazu einlädt. Aber auch im Solovortrag tun die zweimal fünf Stücke ihre Wirkung.

In minimalistischer Beschränkung auf ein knapp gehaltenes Tonmaterial entstehen einprägsame Tongirlanden. Sie beruhen auf einer – innerlich mitgehörten – einfachen und stabilen Harmonik. Durch subtile Melodieverschiebungen und Akzentwandel ergibt sich ein andauerndes Weitergehen ohne Abschnittsbildung. Abschlüsse und Fortführungen überlappen sich in unmerklichem Wechsel. So entsteht eine Musik, die „in der Schweben“ bleibt. Aufgehobenes Taktgefühl kann einen gelegentlich ein wenig ins Taumeln bringen. In dieser *City of Smile* spürt man – auch

in teilweise weit gespannenen Tonketten – heitere Ruhe und einen Schein von Absichtslosigkeit. Dem Rezensenten hat das gefallen!

Hans-Martin Linde

Arcangelo Corelli: 6 Triosonaten

für 2 Altblockflöten und B. c., Faksimile des Erstdrucks, Münster 2010, Mieroprint Musikverlag, 3 Stimmen, EM 2120, € 15,00

Die Triosonaten von Arcangelo Corelli führen im Vergleich zu den Concerti grossi und den Violinsonaten in unserem aktuellen Konzertleben eher ein Schattendasein, obwohl sie mit vier Opera von je zwölf Werken den Löwenanteil von Corellis veröffentlichtem Œuvre ausmachen. Dass dessen Triosonaten zu Beginn des 18. Jahrhunderts ebenfalls Gegenstand des Interesses von Liebhabern der Blockflöte waren, dokumentiert die vorliegende Faksimile-Edition mit Bearbeitungen von Kammersonaten aus op. 2. Die Sammlung wurde ursprünglich unter dem Titel *Sonate da Camera a trè, Due Violini, e Violone o Cembalo* 1685 in Rom veröffentlicht und Kardinal Benedetto Pamphili, einem der wichtigsten Gönner Corellis, gewidmet.

Der Amsterdamer Verleger Pierre Mortier ließ daraus sechs Sonaten (Nr. 1, 2, 4-7) für zwei Blockflöten einrichten und verlegte diese 1707/08. Bei lediglich zwei Sonaten wurde die übliche Transposition um eine kleine Terz nach oben vorgenommen; die übrigen wurden in ihrer Originaltonart belassen. Die Behauptung von Winfried Michel, der für die hier besprochene Ausgabe verantwortlich zeichnet, dass „Mortiers Flötenfassung praktisch identisch mit dem Original“ sei, da Corelli weder Doppelgriffe noch hohe Lagen verwendet hat, kann nicht unwidersprochen bleiben. Vergleicht man gründlich die Vorlage mit der Bearbeitung, bemerkt man an unzähligen Stellen ungeschickte Knicks, die nicht immer nur dem begrenzten Tonumfang der Altblockflöte in f^1 geschuldet sind. Uneinheitlich ist der Umgang mit dem tiefen fis^4 : in einigen Fällen hat sich der Bearbeiter für eine Oktavierung entschieden, um die für Amateure unbequeme Halblochdeckung zu vermeiden, in den meisten Fällen wird sie je-

If You Play the Recorder -
This is Your Magazine

The Recorder Magazine

Incorporating 'The Recorder News'

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

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

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

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

doch in Kauf genommen. Für das Umgehen des hohen f^3 im ersten Satz der Sonata V durch eine sehr ungeschickte Oktavierung gibt es heute keine Berechtigung mehr. Abweichungen von den Artikulationsbezeichnungen des römischen Erstdruckes, der wohl von Corelli überwacht wurde, sind häufig. Zusammen mit einigen falschen Noten und Vorzeichenfehlern hätten diese unterschiedlichen Lesarten einen gründlichen kritischen Bericht gerechtfertigt, der es dem interessierten Spieler ermöglichen würde, sich nicht im Blindflug mit Mortiers Bearbeitung auseinanderzusetzen zu müssen. Hier macht es sich Winfried Michel mit einem knappen Vorwort zu leicht. Auch hätte die für die Faksimilierung verwendete Vorlage (Mikrofilm?) dringend einer Säuberung bedurft. Dass Tintenfraß den Reiz, aus Originalnotation zu spielen, durchaus erhöht, ist verständlich. Jedoch Kratzspuren neueren Datums, vor allem solche, die parallel zum Fünf-Liniensystem verlaufen, so dass man genau hinschauen muss, um diese von Hilfslinien zu unterscheiden, sind ein Ärgernis.



Ich empfehle jedem an Corelli interessierten Blockflötisten, sich die Originalversionen der Triosonaten zur Hand zu nehmen und ganz im Sinne der professionellen Musizierhaltung des Barock eigene Versionen zu erarbeiten. Dann erkennt man mitunter, dass die Auswahl Mortiers nicht die allerglücklichste ist und sich mitunter nicht berücksichtigte Sonaten besser für zwei Blockflöten eignen; oder dass die ein oder andere Sonate ideal für Blockflöte und ein anderes Blasinstrument liegt. Nicht zuletzt bringt uns die eigene, kreative Bearbeitungspraxis dem Werkverständnis näher als jede vorgefertigte Meinung.

Michael Form

Georg Philipp Telemann (?): Sonate c-Moll
„Harrach-Sonate Nr. 1“ für Blockflöte & B.c. (Hg. Brian Clark), Reihe: Magdeburger Telemann Edition, Magdeburg 2010, Edition Walhall, Erstaussgabe mit Faksimile, Partitur und Stimmen, EW 809, € 12,80

Und noch einmal der Graf Harrach! In Tibia hatte ich ja bereits Gelegenheit, sowohl auf den

New Yorker Fund seiner für uns Blockflötenspieler so kostbaren Hinterlassenschaft hinzuweisen, die u. a. das hochvirtuose Konzert von J. Fr. Fasch und zahlreiche italienische Sonaten beinhaltet, als auch auf den österreichischen Teil, der als gewichtigstes Werk das *Harrach-Concerto* in g-Moll enthält, das ebenfalls G. Ph. Telemann zugeschrieben wurde und bereits in der Edition Walhall von Reinhard Goebel ediert ist. Wie im Falle des Concertos ist sich die musikwissenschaftliche Telemannforschung auch angesichts dieser Sonate sicher, dass „wir Telemann als Komponisten dieses Werkes ausschließen dürfen“ (Brit Reipsch im Mitteilungsblatt Nr. 23 vom Dezember 2009 der Internationalen Telemann-Gesellschaft).

Eine andere, auch Telemann zugeschriebene und bereits für eine Neuauflage unter seinem Namen vorgesehene Sonate der Sammlung war als die erste der Sonaten von J. Chr. Pepusch identifizierbar, die ihrerseits bereits in mehreren Neuauflagen vorliegt. Wie dem auch sei: die viersätzigige Sonate mit einem etwas unproportioniert kurzen zweiten Satz liegt mit c-Moll und Es-Dur (Satz III) hervorragend auf der Blockflöte und ist es auf jeden Fall wert, gespielt zu werden.

Zwingend nach Telemann klingt sie aber in keinem Moment; allerdings auch nicht nach einem anderen bekannten Komponisten.

Und dennoch sei mir ein Hinweis erlaubt, der evtl. weitere Untersuchung wert sein könnte:

Es bestehen auffallende Übereinstimmungen etwa bezüglich der kompositorischen Anlage des ersten Satzes oder der Spielfiguren der Flöte im letzten Satz mit einer anderen, auch möglicherweise zu Unrecht Telemann zugeschriebenen Sonate, nämlich der „kleinen“ f-Moll-Sonate aus dem Brüsseler Manuskript. (Dieses wiederum enthält ja mindestens eine falsche Autorenangabe bezüglich der D-Dur-Sonate von Händel (HWV 378), die hier „Signor Weise“ zugeschrieben wird. Diese beiden Stücke scheinen mir wirklich aus derselben Werkstatt zu stammen! Also vielleicht dann doch Telemann??)

Die Ausgabe von Brian Clark bei Edition Walhall enthält nicht nur alles, was man von einer

guten Neuedition erwarten darf, sondern auch noch den vollständigen Abdruck der Faksimile-Stimmen. Für Blockflötisten eine unumgängliche Anschaffung! **Michael Schneider**

Johann Christoph Pepusch: Sonata á 3

für Blockflöte, Violine und Fagott (Hg. Jean-Pierre Boulet), Magdeburg 2010, Edition Walhall, Partitur und Stimmen, EW 802, € 12,80

Johann Christoph Pepuschs Name ist bis heute mit der *Beggar's Opera* verbunden, jener 1728 in London mit sensationellem Erfolg aufgeführten gesellschaftskritischen „Bettleroper“, die noch zwei Jahrhunderte später der nicht weniger erfolgreichen *Dreigroschenoper* von Bert Brecht und Kurt Weill Modell stand. Pepusch, der, 1667 in Berlin geboren, schon als Jugendlicher in den Dienst des preußischen Hofes trat, sah sich 1698, nachdem er zufällig Zeuge eines brutalen Aktes kurfürstlicher Herrscherwillkür geworden war, zur Flucht genötigt und kam im Jahre 1700 nach London. In England konnte er rasch als praktischer Musiker wie als Komponist und zunehmend auch als gesuchter Lehrer Fuß fassen. Nach und nach begann er auch, wissenschaftliche Neigungen zu entfalten. 1710 wurde er Mitbegründer der *Academy of Ancient Music*, die sich der Aufführung älterer Musik widmete. 1713 wurde er in Oxford zum Doktor der Musik promoviert, 1731 veröffentlichte er einen *Treatise on Harmony*. 1752 starb er, hoch angesehen, in London.

Pepuschs umfangreiches Œuvre umfasst zahlreiche Kammermusikwerke. Besonders die Bläser verdanken ihm manch schönes Stück für oder mit Blockflöte, Querflöte oder Oboe. Seine Kompositionen sind stets handwerklich solide gearbeitet, freilich nicht immer gleichermaßen inspiriert, und manchmal wünschte man sich etwas mehr Poesie, Affekt und harmonische Würze, aber in jedem Falle verdient seine Musik das Prädikat „gediegen“.

Das gilt auch für das Trio für Blockflöte, Violine und Fagott, das jetzt in einer Ausgabe von Jean-Pierre Boulet vorliegt. Der erste der vier Sätze,




Ihr Spezialist für Instrumente der Alten Musik

INSTRUMENTE

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

INSTRUMENTENBAUSÄTZE

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

BLOCKFLÖTEN

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

NOTEN

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

CDs

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

VERSANDSERVICE

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

Fordern Sie unseren Farbkatalog (€ 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

ein *Adagio*, präsentiert sich als kantes Oberstimmenduet. Das folgende *Allegro* zeigt den gelehrten Kontrapunktiker: Es ist eine Fuge mit einem markant mit zwei Halbenoten beginnenden Thema und einem bewegten Kontrasubjekt, die gemeinsam besonders in der zweiten Satzhälfte kunstvoll in Engführung und mit Augmentation des Themenkopfes durchgeführt werden. Das zweite *Adagio* bezieht seinen besonderen Reiz aus beständigen Synkopierungen („alla zoppa“, hinkend, wie man damals sagte) und eng verschränktem Motivspiel der Oberstimmen, den Beschluss bildet ein hübsches, abwechslungsreiches Menuett mit der Vortragsangabe *Vivace*.

Nicht ohne weiteres wird man das Prädikat „gediegen“ auch der Edition Boulets erteilen können. Er hat offenbar allzu bedenkenlos seiner Quelle vertraut. Diese Quelle, die Boulet im Vorwort zumindest missverständlich als „Originalmanuskript“ bezeichnet, ist keineswegs Pepuschs Autograph, sondern eine Dresdner Kopistenabschrift aus der Zeit um 1730. Es handelt sich um eine Partitur ohne Generalbassbezüge.

rung. Daraus ist aber, anders als Boulet annimmt, keineswegs zu folgern, dass das Stück vom Komponisten als unbegleitetes Trio gedacht war. Das Fehlen der Bezifferung, zumal in einer Partitur, ist alles andere als ungewöhnlich und lässt keine weitreichenden Schlüsse zu. Bedenken hätte im übrigen die Musik selbst wecken müssen mit ihrem oft extrem weiten Abstand zwischen Bass und Oberstimmen, gerade auch an nur zweistimmigen Stellen, so etwa in T. 10 und 24 des 3. Satzes, wo die Distanz zwischen Blockflöte und Bass fast vier Oktaven beträgt. Auch leicht vermeidbare, aber vom Komponisten nicht vermiedene Akkordterz-Verdopplungen zwischen thematischem Kontrapunkt und Bass wie in Satz 1, T. 5 (6. Taktachtel) und 6 (2. Achtel) oder das klanglich heikle Zusammentreffen von c^2 , h^1 und a am Beginn von T. 39 des 2. Satzes zeigen, dass Pepusch mit akkordischer Stützung rechnete. Erwähnt sei, dass das Werk auch in einer Ausgabe mit Generalbassaussetzung vorliegt: Johann Christoph Pepusch, *Trio-Sonate für Flöte, Violine und Basso continuo in G-Dur*, herausgegeben von Frank Nagel, Edition Eulenburg, Adliswil-Zürich 1974.

Der Notentext der Edition von Jean-Pierre Boulet enthält eine Reihe von Mängeln, von denen einige auch in der Ausgabe von Frank Nagel auftreten und demnach aus der Dresdner Handschrift stammen dürften. In T. 19 des 1. Satzes bildet die Blockflöte mit dem Bass Oktavparallelen – ein Satzfehler, der für Pepusch äußerst ungewöhnlich wäre; nach den Parallelstellen in T. 4, 10, 11 und öfter muss das Achtelnotenpaar in der Oberstimme d^3-e^3 statt h^2-c^3 lauten (bei Nagel korrekt). In T. 8 des 2. Satzes wird man zur Vermeidung einer Akzent-Oktavparallele mit dem Bass in der Blockflöte als 4. Sechzehntel besser c^2 statt a^1 spielen. Und im 4. Satz sollte aus demselben Grund in T. 18 die Violinstimme mit ihren beiden ersten Noten den Parallelstellen T. 24 und 42 entsprechend aus d^2-fis^2 in a^2-d^2 geändert werden (bei Nagel: d^2-d^2). In T. 15 desselben Satzes lautet die 5. Note der Violine c^3 , bei der Wiederkehr des Taktes im Rahmen einer ausgedehnten Reprise als T. 67 aber h^2 ; offenbar ist h^2 richtig (so auch bei Nagel). Bedenklich erscheint mir außerdem eine merkwürdigerweise

an zwei Parallelstellen auftretende Lesart. Es handelt sich um die letzte Sechzehntelgruppe der Violine in T. 33 und 49. Sie passt gar nicht gut in die von den Außenstimmen und vom 1. Sechzehntel der Violine vorgegebene Harmoniefolge (die an der analogen Stelle in T. 37 ungetrübt erscheint). Vielleicht müssen die drei folgenden Sechzehntelnoten jeweils eine Sekunde höher gelesen werden, also in T. 33 $h^1-h^1-d^2$ statt $a^1-a^1-cis^2$ und in T. 49 $g^1-g^1-h^1$ statt $fis^1-fis^1-ais^1$.

Der Notentext der Neuausgabe ist gut lesbar gedruckt. In den Einzelstimmen sind Wendestellen innerhalb der Sätze vermieden. Etwas befremdlich wirkt, dass in der Partitur die Taktstriche ohne ersichtlichen Grund zwischen dem 2. und 3. System durchgezogen sind wie bei einer Klavierakkolade. Hier hätte das Verlagslektorat eingreifen müssen.

Eine Schlussbemerkung: Eine Frage für sich ist, ob die Dresdner Abschrift die Originalfassung der Sonate überliefert. Ingo Gronefeld erwähnt in seinem thematischen Verzeichnis *Flauto traverso und Flauto dolce in den Triosonaten des 18. Jahrhunderts* (Band 3, Tutzing 2009, S. 140) eine im Katalog des Leipziger Musikalienhändlers Breitkopf 1762 angezeigte Fassung für Flauto, Viola da gamba und Basso continuo. Hier wäre also die Violinstimme der Dresdner Abschrift – eine Oktave tiefer – der Gambe übertragen gewesen. Zu fragen bliebe, welche der beiden Besetzungen die authentische ist oder ob möglicherweise der Part im Original gar für ein drittes Instrument bestimmt war. Gegen die Violine wie gegen die Gambe könnte die insgesamt relativ hohe Lage der Stimme sprechen: Der Violinpart kommt gänzlich ohne die G-Saite aus; die D-Saite wird zwar mehrfach in den beiden schnellen Sätzen in Anspruch genommen, in den beiden langsamen Sätzen aber nur je einmal berührt (gis^1 in T. 15 des 1. und T. 19 des 3. Satzes). Der Gesamtumfang ist d^1-d^3 . Meines Erachtens haben wir es eher mit einem Traverso-Part zu tun. Vielleicht handelt es sich ja in Wirklichkeit um jenes angeblich verschollene Trio für Block- und Querflöte aus Pepuschs Feder, das Boulet in seinem Vorwort – allerdings ohne Quellenangabe – erwähnt.

Klaus Hofmann

Blockfloetenshop.de

- TAKEYAMA-Exklusivhändler in D, A, CH, NL, B
- offizieller von Huene Workshop, Inc. Händler
- über 1000 Instrumente lieferbar
- eigene Meisterwerkstatt
- 3 Jahre Zusatzgarantie
- Auswahlendungen
- Zubehör
- CDs
- ...

Sicherheit ein Blockflötenleben lang ...
Durch enge Kooperationen mit



Kalle Belz
Blockfloetenreparaturen.de



Jo Kunath
Blockfloetensanatorium.de



Ich freue mich Sie beraten zu dürfen.

Silke Kunath

Silke Kunath

Blockfloetenshop.de
Am Berg 7

D-36041 Fulda

Tel: +49 (661) 242 78 78

Fax: +49 (661) 242 78 79

info@blockfloetenshop.de

James Hook: 12 Duettinos op. 42

für 2 Altblockflöten (Querflöten, Violinen) (Hg. Johannes Bornmann), Schönaich 2010, Musikverlag Bornmann

– Vol. 1 (Duettinos 1-6), MVB 96, € 12,00

– Vol. 2 (Duettinos 7-12), MVB 97, € 12,00

James Hook (1746–1827) hat eine erstaunliche Anzahl von Werken hinterlassen und war mehr als 50 Jahre als Dirigent, Arrangeur und Komponist in verschiedenen *Pleasure Gardens* in Englands Hauptstadt beschäftigt. Diese Vergnügungsparks waren um 1800 die neueste Entwicklung auf dem Gebiet der Freizeitgestaltung. Als Park angelegt boten diese Erholungsareale mit Pavillons, Live-Musik, Restaurationsbetrieben und abendlichem Feuerwerk alles, was im Zeitalter des Regency *up to date* war.

Im Vergleich zu der Masse an Opern und Vokalstücken nimmt sich die Zahl der Kammermusikwerke eher bescheiden aus. Die für 2 Flöten oder Violinen gedachten 12 Duettinos,

erschieden 1785, sind bereits im klassischen Stil geschrieben und klingen gefällig und charmant. Die Sonaten haben alle zwei Sätze, die moderat bis schnell im Tempo sind; in Band 2 schließen die Sonaten, von zwei Ausnahmen abgesehen, alle mit Minuetti.

Hervorzuheben und wirklich gut sind Nr. 5, 7, 8 und Nr. 9, sowie einige zweite Sätze, die kürzer und damit prägnanter als die Anfangssätze sind. Der Umfang der ersten Stimme ist größer und erreicht regelmäßig das hohe f, während die zweite Stimme eindeutig mehr eine begleitende Funktion hat, ohne jedoch langweilig zu sein.

Johannes Bornmann hat sich bereits in früheren Ausgaben um das Werk von James Hook bemüht und es einem breiteren Publikum präsentiert. Dafür verdient er Anerkennung. Beide Hefte sind empfehlenswert, wenngleich es sich empfiehlt, nicht alle Sonaten hintereinander weg zu spielen, da sich bei Überfütterung an klassischem Schaumschlagen eine leichte Unpässlichkeit einstellen kann. **Inés Zimmermann**

Friedrich Kuhlau: 3 Grands Duos

pour 2 Flûtes (Hg. Philippe Bernold), Paris 2010, Gérard Billaudot Éditeur, Partitur, G 7918 B

Für den französischen Verlag Billaudot arbeiten so bekannte Flötisten wie András Adorján, Pierre-Yves Artaud und Philippe Bernold, letzterer als Herausgeber der Sammlung FF *The french flutists propose*. Bernold hat sich wie sein 2000 verstorbener Kollege Jean-Pierre Rampal um das Werk des dänischen Komponisten Friedrich Kuhlau (1786–1832) verdient gemacht, und es scheint vorläufig noch genug Repertoire vorhanden zu sein, das eine Neuauflage lohnt. Bis jetzt sind allein mehr als ein Dutzend Hefte mit Duetten Kuhlaus erschienen.

Kuhlaus Opus 39 entstand um 1821 und war dem berühmtesten Flötisten seiner Zeit Anton Bernhard Fürstenau (1792–1852) gewidmet.

Die Artikulation wird durch Legato- oder Phrasierungsbögen dominiert, der Charakter ist abwechselnd lyrisch oder hoch dramatisch und die Stil-Figuren zeigen deutliche italienische Einflüsse. Elegante Linienführung, viele Sechzehntel, schnelle Tempi und der häufige Gebrauch des auf den damalige Klappenflöten schwierig zu produzierenden hohen Registers verleihen diesen Duetten einen hohen Schwierigkeitsgrad.

Das erste Duett in e-Moll ist dreisätzig: *Allegro assai con molto fuoco-Adagio ma non troppo-Allegro*. Der erste Satz wird seinem Titel gerecht. Er ist wirklich ein Feuerwerk. Kuhlaus Opernkompositionen haben eindeutig Einfluss auf die Duette gehabt. Nach der spritzigen Einleitung folgt die große romantische Geste, die den in C-Dur dahin plätschernden Mittelsatz bestimmt. Der dritte Satz ist spitzbübisch, büxt kurzzeitig nach E-Dur aus und endet in voller Fahrt.

Das B-Dur Duett enthält eine Folge von drei schnellen Sätzen, beginnt aber dennoch verhalten: Das erste *Allegro* ist nachdenklich, das *Allegro lagrimoso*, tragisch aber nicht verheult, und das *Rondo* trostbringend und versöhnlich.

Am „rundesten“ ist das nun folgende viersätzig D-Dur-Duett mit den Sätzen: *Allegro scherzando*, *Adagio con anima*, *Canon* und *Rondo alla*

Polacca. Volksliedhafte Melodien, romantische Schaumschlägereien wechseln sich mit virtuos-arten Einwürfen voll Sturm und Drang ab. Tonartenwechsel sorgen für zusätzliche Farbigkeit.

Unverständlich erscheint mir immer noch das Konzept, derart lange Werke nur als Partitur herauszubringen, aus der ohne einen Blattwender nicht zu spielen ist.

Viel zu selten sind Kuhlaus Duette in Musikschul-Vorspielen oder im Konzertbetrieb zu hören, obwohl sie sehr unterhaltsam sind. Ist es die Länge der Sätze, die Durchhaltevermögen erfordert und manch einen versierten jungen Flötisten abschreckt? Oder macht es mehr Spaß, diese Musik zu spielen, als sie anzuhören?

Eine empfehlenswerte Neuauflage der alten Costallat Edition. **Inés Zimmermann**

Johann Christoph Friedrich Bach: Sonate in A-Dur

für Flöte, Violine und B. c., aus Musikalisches Vielerley, Hg. und Continuo-Aussetzung Winfried Michel, Winterthur (Schweiz) 2010, Amadeus Verlag, Partitur und Stimmen, BP 1732, € 14,00

Johann Christoph Friedrich Bach (1732–1795), der zweitjüngste Sohn Johann Sebastian Bachs, stand schon zu Lebzeiten im Schatten seiner berühmteren Brüder. Als Mensch und Künstler teilte er weder die exzentrischen Neigungen seines ältesten Halbbruders Wilhelm Friedemann (1710–1784) noch den Drang zu öffentlicher Wirksamkeit, der Carl Philipp Emanuel (1714–1788) und Johann Christian (1735–1782) zu internationalem Ruhm führte. Johann Christoph Friedrich verbrachte vielmehr sein ganzes Musikerleben in relativer Zurückgezogenheit im Dienste des Bückeburger Hofes. Vom Vater zu einem der besten Klavierspieler seiner Zeit und zu einem fähigen Komponisten ausgebildet, verließ er nach kurzem Jurastudium Ende 1749 das Leipziger Elternhaus, wurde in Bückeburg als Kammermusikus angestellt und rückte 1759 zum Konzertmeister und damit zum Leiter der kleinen Hofkapelle auf. Als Persönlichkeit war er hoch geachtet: Von „Güte des Herzens und

Rechtschaffenheit der Gesinnungen“ wie von „zuvorkommender Gefälligkeit“ ist die Rede. Vom Elternhaus ebenso geprägt wie dem Neuen aufgeschlossen, steht er als Komponist stilistisch zwischen Barock und Wiener Klassik. 1778 besuchte er seinen Bruder Johann Christian in London, erlebte dort das aktuelle Musikleben der Metropole und empfing vielerlei künstlerische Impulse, die fortan als progressive Elemente sein kompositorisches Schaffen prägen sollten.

Die Sonate in A-Dur für Flöte, Violine und Bass continuo des „Bückeburger Bach“ erschien 1770 in der von Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg herausgegebenen Sammlung *Musikalisches Vielerley*. Die Sammlung richtete sich vor allem an bürgerliche Musikliebhaber, und dem entspricht der moderate spieltechnische Anspruch dieser Sonate. Zu den praktischen Bedürfnissen dieses Adressatenkreises passt auch eine vom Komponisten vorgesehene Besetzungsvariante; zu der Violinstimme nämlich ist vermerkt: „Violino o Cembalo“. Der Violinpart kann also auch von der rechten Hand des Cembalisten übernommen werden, der dann zusammen mit dem Bass diese Stimme anstelle der durch die Bezifferung angegebenen Akkorde spielt.

Das schöne, noble und von dem nachbarock-vorklassischen Stilideal edler Simplizität geprägte Stück, das seit 1956 in einer Neuausgabe von Gotthold Frotscher bei Sikorski Verbreitung gefunden hat und 1995 auch in einer Ausgabe von Derek McCulloch bei Corda Music Publications erschienen ist, liegt nun in einer weiteren Neuausgabe von Winfried Michel bei Amadeus vor. Sie besticht, wie alle Ausgaben dieses Verlags, durch ein erstklassiges Notenbild und erfreut darüber hinaus durch ein wohlgewähltes Frontispiz mit einer historischen Ansicht des Bückeburger Schlosses.

Der Notentext von 1770 scheint, nach den Angaben in den drei Ausgaben zu schließen, praktisch fehlerfrei zu sein, so dass sich ein Kritischer Bericht erübrigt. Soweit es den originalen Notentext betrifft, sind die Unterschiede zwischen den Ausgaben denn auch marginal. Anders bei den Generalbassaussetzungen: Während die Ausgabe von Frotscher vermutlich am moder-

nen Klavier entworfen ist und dem Begleiter mit einem teils sehr vollgriffigen und oft unklavieristischen Satz eher zuviel abverlangt, McCulloch dagegen die Fähigkeiten des Accompagnisten äußerst niedrig ansetzt, rechnet Michel mit einem gewandten Spieler und bietet ihm einen geschmeidigen Klaviersatz, der ausnahmslos gut in der Hand liegt. Allerdings entfernt er sich dabei weit von einer bloßen Transformation der Bezifferung in einen akkordischen Satz. Und wären da nicht die Generalbassziffern, könnte man das Stück auf den ersten Blick für ein Klaviertrio mit obligatem Tastenpart halten.

Hier scheint mir auch das Problem zu liegen. Natürlich ist in der Spätzeit der generalbassgebundenen Kammermusik mancherlei an Freiheiten in der Ausführung des Klavierparts möglich. Aber nach meinem Eindruck drängt sich der Begleiter hier zu sehr in den Vordergrund, steuert mit viel Phantasie auch allerhand profiliertes Motivmaterial bei, das im Prinzip durchaus in den Oberstimmen weiter durchgeführt werden könnte (wenn es sich um ein „echtes“ Klaviertrio handelte), verdeckt aber stellenweise zugleich durch einen gewissen Aktionismus die vom Komponisten gewollte Simplizität. Zu bedenken bleibt, dass der Komponist sein Werk auch in der rein dreistimmigen Darstellung von Flöte, Klaviersolist und Klavierbass ohne Begleitung für vollkommen erachtete. Auch das begrenzt die Rolle des Generalbassbegleiters, ohne ihn deshalb gleich auf die schmuck- und phantasievolle Aneinanderreihung von Akkorden zu beschränken. Gleichwohl: anregend ist Michels Bearbeitung allemal.

Klaus Hofmann

Luigi Pagani: Quartett op. 4 D-Dur (1874)

für drei Querflöten und Altquerflöte (Hg. Peter Thahleimer), Ilshofen 2008, NotaBene, Partitur und 4 Stimmen, NB 1.007, € 25,00

Über Leben und Werdegang von Luigi Pagani (1805–1885) ist heute kaum etwas bekannt. Er war ein Vertreter der „alten“ Flöte und wirkte vermutlich in Mailand. Mit Giulio B. Briccialdi, Michele Carafa, Cesare Ciardi, Raffaele Galli,

Emanuele Krakamp, Antonio Sacchetti und – etwas später – Giuseppe Gariboldi und Ferrante Cigarini gehört er zu jenen Flötisten, die im 19. Jahrhundert in Italien als Virtuosen und Komponisten nachhaltig zur Entwicklung ihres Instruments, seiner Musik und Spielweise beitrugen. Ähnlich wie das flötenfreundliche England stand Italien in dieser Hinsicht in der Wahrnehmung des musikinteressierten Publikums jedoch lange Zeit im Schatten der seinerzeit tonangebenden Flöten-Nationen Frankreich und Deutschland. Erst in jüngerer Zeit gibt es für die spezifisch italienische Flötentradition ganz allgemein wieder ein größeres Interesse. Ein Beispiel dafür ist die vorliegende Neuveröffentlichung.

Neben unserem Flötenquartett, so vermerkt es der Herausgeber, sind von Luigi Pagani noch ein Divertimento für Flöte und Klavier sowie verschiedene Duos und Trios für Flöten nachweisbar. Darüber hinaus nennt Emil Prills *Führer durch die Flötenliteratur* um 1900 noch weitere Kompositionen, insbesondere Opernbearbeitungen für Flöte und Klavier. Das Quartett op. 4 setzt im Original in allen Stimmen Flöten mit einem in der Tiefe bis *a* erweiterten Umfang voraus. Solche Instrumente wurden seinerzeit in Anlehnung an Wiener Modelle auch in Mailand gebaut. Da auf heutigen Flöten Partien mit einem Tonumfang von (klingend) *a* bis *a*³ nicht darstellbar sind, entschloss sich der Herausgeber zu einer praxisorientierten Bearbeitung: Er teilte die vier ursprünglich gleichberechtigten Stimmen so auf, dass alle tiefen Stellen in die vierte Stimme verlegt wurden, die nun problemlos auf einer Altflöte in G zu spielen ist. Dies muss allerdings außerordentlich intonationssensibel geschehen. Sonst könnten nämlich die harmonischen Eskapaden des ersten *Allegro*-Satzes nicht verständlich (und vergnüglich) dargestellt werden.

Gleich im zweiten Takt muss z. B. ein übermäßiger Quintsextakkord her, um die Dominante der Grundtonart D-Dur zu erreichen. In den beiden *Molto più lento*-Abschnitten finden sich Ausweichungen bis nach Fis-Dur und As-Dur; häufiger Gebrauch von verminderten Septakkorden, Chromatik und Querstand bestimmen

weiter den Verlauf des Satzes – Pagani kannte sein harmonisches Handwerkszeug. Im übrigen ist der Satz auf solistisch-konzertante Wirkung angelegt: flötengerechtes Spielwerk nach allen Regeln der Virtuosität der Zeit, hübsch abwechselnd verteilt auf die drei Oberstimmen, wird nur gelegentlich unterbrochen durch wirkungsvolle *Tutti*-Effekte. Jeweils zwei oder drei Stimmen finden sich zu einer Begleitung zusammen, deren vor allem rhythmische Schlichtheit einen starken Kontrast zu den virtuosen Solopartien bildet. Mit seinem flötischen Anspruch und einer Länge von 282 Takten rechtfertigt allein dieser Satz den Originaltitel des Erstdrucks *Grande Quartetto*.

Zurückhaltender hinsichtlich des kompositorischen Aufwandes und der spieltechnischen Anforderungen stellen sich die beiden folgenden Sätze dar. Im *Andante* bildet ein 16-taktiges Thema in der Art einer Kavatine, das kaum die Grundtonart verlässt, die Vorlage für vier Variationen. Hierin haben bald eine, dann zwei und zum Schluss alle vier Flöten stets durchgehende Sechzehntel zu spielen, während die jeweils anderen dazu einfache Begleitakkorde ausführen. Abgesehen von der wechselnden Besetzung liegen die Unterschiede zwischen den einzelnen Variationen in der Art der Figuration und der Artikulation – zweifellos eine originelle Ausführung der Variations-Idee. Der das Quartett abschließende Walzer folgt, bei großflächiger und übersichtlicher harmonischer Anlage, wieder überwiegend dem Prinzip des solistischen Konzertierens von ein oder zwei, dann meist in parallelen Terzen geführten Oberstimmen, während die anderen Flöten eine einfache Walzerbegleitung ausführen.

Mit Paganis Quartett ist ein schönes Beispiel italienischer *virtuosità di flauto* wieder verfügbar. Wer als Flötist diese spezielle Form des Virtuositums kennen lernen und üben oder im Konzert vorführen möchte, dem sei, mit drei Gleichgesinnten, diese Ausgabe empfohlen. Wer sich darüber hinaus tiefer mit Geist und Machart des Werkes befassen möchte, der dürfte sich freuen, wenn – zumindest *on demand* – auch eine Kopie des Originals erhältlich wäre.

Hartmut Gerhold

Ludwig van Beethoven: Drei Stücke für die Flötenuhr

für Flöte, Englischhorn, Klarinette und Fagott (Hoth), Düsseldorf 2007, Manfred Hoth, Partitur und Stimmen, Vertrieb: manfredhoth@gmx.de, € 15,80

Bearbeitungen von Flötenuhrstücken für alle möglichen Besetzungen gibt es zuhauf, so von Werken Beethovens, Mozarts, Haydns, in neuerer Zeit auch von Stockhausen (Tierkreis). Schließlich wollen die Komponisten noch gern ihre guten Ideen weiterverwerten und Bearbeiter andererseits suchen gute Werke für ihre Wunschbesetzung. Die drei hier vorgelegten Stücke Beethovens für Holzbläserquartett gibt es z. B. auch bei Amadeus in Beethoven *Sechs leichte Stücke für Flöte und Klavier*. (Das „leicht“ wollen wir dabei einmal so hingestellt lassen.)

Die Besetzung der vorliegenden Bearbeitung mit Englischhorn ist außergewöhnlich und reizvoll, schon wegen ihres weichen, volleren warmen Klangs. Unseres Wissens gibt es da nur noch ein allerdings originales Werk in gleicher Besetzung: Hans Mielenz' *Scherzo* aus der 1. Hälfte des vergangenen Jahrhunderts. Die Bearbeitungen sind geschickt und mit Fantasie gemacht. Einem melodischen Adagio assai in F-Dur folgen zwei Sätze in G-Dur: ein Scherzo mit Trio und ein Allegro. Diese Bearbeitung ist sicher eine Bereicherung für jeden Holzbläserquartettabend, zumal alle Instrumente auch ihre Vorzüge und Farben vorstellen können.

Frank Michael

Ernesto Köhler: Bonsoir

Romanze für Flöte und Klavier op. 29 (Hg. Elisabeth Weinzierl/Edmund Wächter), Mainz 2009, Schott Music, FTR 203, € 6,95

Ernesto Köhler: Valse Espagnole

für Flöte und Klavier op. 57 (Hg. Elisabeth Weinzierl/Edmund Wächter), Mainz 2009, Schott Music, FTR 204, € 6,95

Beide Titel liegen schon seit längerer Zeit in den Salonstücken für Flöte und Klavier der Edition Kunzelmann vor, dort freilich als Faksimile des Originaldrucks. Demgegenüber betont die

„Edition Schott“ auf dem Umschlag den Anspruch, „hohe Qualität und editorische Zuverlässigkeit mit gut lesbarem Notensatz, sinnvollen Wendestellen und hochwertigem Papier“ zu verbinden. Peinlich nur, wenn dann in der Flötenstimme der *Valse Espagnole* die einzige Wendestelle von der ersten zur zweiten Seite ausgerechnet mitten in einer übergebundenen Note liegt, obwohl sich bei einer anderen Anordnung der Seiten eine bequeme Wendestelle im Takt 106 ergeben hätte. Merke: Was draußen angekündigt wird, sollte auch drinnen drin sein (die anderen Ankündigungen allerdings sind durchaus zutreffend)!

Von dieser kleinen Meckerei abgesehen, sind die beiden Stücke sehr empfehlenswert: *Bonsoir* ist eine – wie das 19. Jahrhundert geschrieben hätte – wunderhübsch sentimentale Pièce im wiegenden Neunachtel-Takt (*Andante sostenuto*), und der spanische Walzer eine schwungvolle, für den Mann oder die Frau am Klavier ebenso reizvolle Aufgabe wie für den oder die Flötenspieler(in). Wie bei Köhler selbstverständlich, liegen beide Stücke in einer für die Flöte optimalen und klangreichen Region (und sind auch für Schüler der Mittelstufe gut erreichbar).

Ulrich Scheinhammer-Schmid

Angelo Savinelli: Quintetto (1821)

per Flauto, Corno Inglese, Viola, Fagotto e Violoncello, Düsseldorf 2009, Manfred Hoth, Partitur und Stimmen, Vertrieb: manfredhoth@gmx.de, € 19,80

Die Bedeutung dieses Werkes liegt vor allem in seiner ungewöhnlichen Besetzung: Flöte, Englisch-Horn, Viola, Fagott und Violoncello. Savinelli, circa 1800 geboren, war selbst u. a. Fagottist und mag das Werk wohl für Freunde und den Eigenbedarf komponiert haben. Das 15-minütige Werk präsentiert nach einem kurzen Eingangssatz in Es-Dur Adagio/Allegro einen längeren Variationensatz in G-Dur. In diesem Satz erhalten alle Instrumente Gelegenheit sich in ihrer spezifischen Eigenart solistisch vorzustellen. Das ist sehr spielerfreundlich und dabei abwechslungsreich durchgeführt. Nach einer langsamen Einleitung mündet der 3. Satz, wieder in Es-

Dur, in ein rossini-ähnliches, umtriebigen, brillantes 3/8-Finale. Dieses Werk wird mit seinen vielen Sext- und Terz-Parallelen sicher auch Liebhabern Freude machen und ebenso in einem Serenadenabend einen schönen Erfolg erringen können. Das Werk ist mit einem instruktiven Vorwort versehen und sauber in Partitur und Stimmen gedruckt. (Im 2. Satz in Takt 37 der Flötenstimme muss der 10. Ton wohl auch ein g sein).

Frank Michael

NEUEINGÄNGE

Bärenreiter-Verlag, Kassel

Debussy, Claude: *Syrinx*, pour flûte seule (Hg. Douglas Woodfull-Harris), Reihe: Bärenreiter Urtext, 2011, BA 8733, € 5,50

Gérard Billaudot Éditeur, Paris

Avinée, Nicolas: *Le château hanté*, pour 2 flûtes piccolo, 7 flûtes et 1 flûte alto, 2010, Partitur und Stimmen, G 8664 B

Ciardi, Cesare: *La capricieuse*, pour flûte piccolo (Beumadier) et piano, 2011, Partitur und Stimme, G 8882 B

Guiot, Raymond: *Sweet project*, pour flûte piccolo et piano, 2011, Partitur und Stimme, G 8866 B

Tchesnokov, Dimitri: *Tableaux féeriques*, opus 40, pour trio de flûtes, 2011, Partitur und Stimmen, G 8799 B

Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Reinecke, Carl: *Trio*, für Klavier, Oboe und Horn in a-Moll op. 188, Reihe: Musica Rara, 2011, Partitur und Stimmen, MR 2265, € 20,00

Zender, Hans: *Lo-Shu VI*, 5 Haikai für Flöte und Violoncello, 2011, Spielpartitur, EB 9067, € 20,50

Carus-Verlag, Stuttgart

Telemann, Georg Philipp: *O selig Vergnügen, o heilige Lust* (TVWV 1:1212), Kommuniionskantate für Alt, Bass, 2 Altblockflöten und Basso continuo (Hg. Klaus Hofmann), Reihe: Telemann-Archiv, Stuttgarter Ausgaben, Urtext, 2010, Partitur, CV 39.121, € 14,00

Eres Edition Musikverlag, Lilienthal

Bach, Johann Sebastian: *15 zweistimmige Inventionen*, für 2 Oboen und 2 Fagotte (Sulyok),

Heft 1 (Nr. 1, 2, 3, 15), 2011, Partitur und Stimmen, eres 2981, € 14,80

Bach, Johann Sebastian: *15 zweistimmige Inventionen*, für Oboe, Fagott, Violine und Violoncello (Sulyok), Heft 2 (Nr. 4, 5, 6, 7, 11), 2011, Partitur und Stimmen, eres 2982, € 16,80

Bach, Johann Sebastian: *15 zweistimmige Inventionen*, für Flöte, Oboe, Klarinette in B^b und Fagott (Sulyok), Heft 3 (Nr. 8, 9, 10, 12, 13, 14), 2011, Partitur und Stimmen, eres 2983, € 16,80

Sulyok, Tamàs: *Drei Fagotte*, 16 Übungen, 2011, Partitur und Stimmen, eres 2952, € 26,80

Heinrichshofen Verlag, Wilhelmshaven

Bach, Johann Sebastian: *Sinfonia d-Moll*, aus der Kantate „Geist und Seele wird verwirret“ [BWV 35], für 4 Blockflöten SSAT, Cembalo und Violoncello oder für 5 Blockflöten SSATB (Scherschmidt), 2010, Partitur und Stimmen, N 2622, € 12,90

Ernst, Christian: *Vocalise & Tanz*, op. 49, für Violine/(Block-)Flöte/Oboe und Klavier, 2011, Partitur und Stimme, N 2503, € 12,50

Heider, Werner: *Ereignisse*, für Fagott solo, 2010, N 2673, € 5,90

Heider, Werner: *Motivirungen*, für Oboe solo, 2010, N 2672, € 5,90

Heider, Werner: *Solfeggio*, für Oboe solo, 2010, N 2671, € 3,90

Kummer, Kaspar: *Drei leichte Duette „zur Bildung des Taktgefühls und des Vortrags“*, für 2 Flöten, op. 146 (Hg. Frank Nagel), Reihe: L'arte del flauto, 2011, Partitur, N 2634, € 9,90

Maute, Matthias: *Sonata per flauto e piano*, für Altblockflöte (Flöte) und Klavier, 2010, Partitur und Stimme, N 2709, € 11,50

Roelcke, Christa: *Interpretation leicht gemacht*, lebendiges Musizieren nach Spielregeln Alter Musik, 30 Duos für Altblockflöten, 2010, N 2531, € 11,90

Teschner, Hans Joachim: *Flötendclub*, für 3 Altblockflöten oder Querflöten, Band 2, 2011, Partitur, N 2691, € 9,90

Volkhardt, Ulrike/Priesner, Vroni: *Die kleine Zauberflöte*, das Blockflötenkonzept für den Klassen- und Gruppenunterricht, Schülerband, 2011, N 2750, € 13,50

Volkhardt, Ulrike/Priesner, Vroni: *Die kleine*

Zauberflöte, das Blockflötenkonzept für den Klassen- und Gruppenunterricht, Lehrerband in 5 Bänden, 2011, N 2751, € 34,90

Musikverlag Holzschuh, Manching

Ertl, Barbara: *Jede Menge Flötentöne!*, die Schule für Sopranblockflöte mit Pfiff, Band 2, 2011, inkl. 2 CDs, VHR 3618-CD, € 21,80

Moeck Verlag, Celle

Bizet, Georges: *Carmen – Entr'acte II*, for recorder orchestra (SAT5B4Gb3Sb Harp ad lib.), adapted by Ferdinand Steinhöfel, 2011, score and 5 parts, EM 3319, € 20,00

Gershwin, George: *Summertime*, from *Porgy and Bess*, for recorder orchestra (SATBGb/Sb), adapted by Sylvia Corinna Rosin, 2011, score and 6 parts, EM 3320, € 17,00

Rosin, Sylvia Corinna: *Raindrops*, for recorder orchestra (S^{ino}3S2A2TBGbSb), 2011, score and 7 parts, EM 3323, € 20,00

Schumann, Robert: *Romanze*, from Symphony No. 4, D-minor op. 120, for recorder orchestra

(SSAATTBBBGBbSb), adapted by Irmhild Beutler, 2011, score and 5 parts, EM 3321, € 17,00

Tchaikovsky, Peter I.: *Ouverture miniature*, from *The Nutcracker Ballet*, op. 71, arranged for recorder orchestra (S^{ino}SSAATTBBBGBb) and triangle by Dietrich Schnabel, 2011, score and 13 parts, EM 3318, € 30,00

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

Heger, Uwe: *Straßenmusik à 3*, für 3 Querflöten, Klezmer, Blues, Ragtime und Latin-Folk, Heft 2, 2010, Partitur, N 4778, € 11,00

Heger, Uwe: *Straßenmusik à 3*, für SAT-Blockflöten plus Bassinstrument ad libitum, Klezmer, Blues, Ragtime und Latin-Folk, Heft 2, 2009, Partitur, N 4889, € 11,00

G. Ricordi & Co., München

Voss, Ingrid und Richard: *Blockflötenfieber 2*, Schule für Sopranblockflöte (Tenorblockflöte) barocke Griffweise, 2011, inkl. 1 CD, Sy. 2891, € 15,80



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

und samstags in Schwelm: Konzerte, Workshops,
Ensemble-Spieltage, Blockflötenreparaturen

www.blockfloetenkonzerte.de

early music im Ibach-Haus

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



Tonträger

Flautando Köln: Musik für Blockflötenensemble

Katharina Hess, Susanne Hochscheid, Ursula Thelen und Kerstin de Witt (Blockflöten), Carus-Verlag, Stuttgart 2010, 1 CD, Carus 83.360

Mit seiner neusten Einspielung schlägt *Flautando Köln* einen Weg ein, den andere Blockflötenquartette zuvor bereits gegangen sind. Die vier Musikerinnen aus Köln vereinen gewichtige Orgelwerke Johann Sebastian Bachs oder Teile daraus mit Kammermusik-Kompositionen von dessen Söhnen Johann Christian und Wilhelm Friedemann. Eingefasst wird das Programm von vier Contrapuncti aus der *Kunst der Fuge*, und zum Abschluss erklingt J. S. Bachs letzter Choral *Vor deinen Thron tret' ich hiermit* BWV 668.

Was auf dem Papier einigermaßen kohärent aussieht, erweist sich allerdings beim Anhören der CD als nicht geglückter Spagat. Vor allem wird die Konzeption nicht den galanten Werken der Bach-Söhne gerecht; zu groß ist der stilistische Bruch als dass er sinnstiftend wäre. Zugespitzt könnte man sagen, die hier zusammengestellten Werke vereint nur eines: den gemeinsamen Nachnamen ihrer Autoren!

Dabei fängt alles so an, dass man sich kein Ende wünscht. Selten hat man die *Fantasia et Fuga* in c BWV 537 so beseelt und transparent gehört, wie in diesem Arrangement von *Flautando Köln*; und es beschleicht einen der Verdacht, dass die Orgel im Grunde doch nur eine gigantische Prothese ist: ein Ersatz für die vom menschlichen Odem geblasene Kernspaltflöte. Dabei lässt man sich problemlos über den ein oder anderen Knick besonders der Pedalstimme hinweg trösten. Der ruhige Fluss des tiefen Flötenregisters und vor allem die Plastizität der Bassflöten sind beeindruckend und geben dem Werk eine neue, unerhörte Dimension. Hier liegt der wahre Sinn

des Bearbeitens: im Aufzeigen von Aspekten, die sich in der Originalgestalt nicht ohne weiteres erschließen und freilich im Halten eines musikalischen Niveaus, das keinen Vergleich zu scheuen braucht. Beides ist hier geglückt.

Die weitere Präsentation der Werke von Vater Bach bleibt leider allzu fragmentarisch. Aus BWV 538 nur die Toccata und aus BWV 550 nur die Fuge einzuspielen, ist unbefriedigend und wird dem vom Komponisten intendierten Werkzusammenhang nicht gerecht. Gerade nach dem außerordentlich gelungenen Auftakt der CD hätte man sich gewünscht, dass *Flautando Köln* nicht so schnell die Flinte ins Korn geworfen und sich auf die Suche nach mehr für Blockflötenensemble realisierbarer Orgelmusik von Johann Sebastian begeben hätten – und es gibt sie freilich gerade am Rande des ausgetretenen Kanons der berühmten Stücke! Dadurch hätte sich das Projekt sogar einen beachtlichen Repertoirewert sichern können. Wir warten also auf beherzte Fortsetzung.

Michael Form

Aldo Abreu: Telemann – Twelve Fantasias and other works

Aldo Abreu (performing on 18th-century recorders from the von Huene collection), with Suzanne Stumpf (transverse flute) and the Musicians of the Old Post Road, Bressan Records 2009, 1 CD, Bressan 0901, www.aldoabreu.com

Frans Brüggen's legendäre Einspielungen auf 17 historischen Blockflöten seiner Privatsammlung haben nicht wirklich Schule gemacht. Es existieren nur wenige Aufnahmen mit originalen Blockflöten des 17./18. Jahrhunderts – darunter allerdings ein paar herausragende Produktionen von Hugo Reyne, Saskia Coolen und anderen. 2009 hat nun der Blockflötist Aldo Abreu eine CD produziert, auf der erstmalig die Instrumente der Sammlung Friedrich von Huene präsentiert werden – ein seltenes Unternehmen und für

den Freund des authentischen Klangbildes hochinteressant. Um es gleich vorweg zu nehmen: Bei der vorgelegten Einspielung handelt es sich keinesfalls nur um ein exotisches Projekt museal-intellektuellen Charakters. Abreu erweist sich sowohl als ausgesprochen stilsicherer und zugleich phantasievoller Interpret als auch als virtuoser Blockflötist, dem dynamisch und klanglich eine beeindruckende Bandbreite gestalterischer Möglichkeiten zur Verfügung steht. Um den spezifischen Charakter eines jeden Instrumentes so deutlich wie möglich vorzustellen, wählt Abreu ausschließlich Solorepertoire: Es erklingen die bekannten 12 Flötenfantasien von Georg Philipp Telemann, ergänzt um zwei Einzelsätze von Johann Joachim Quantz und Johann Christoph Pepusch sowie Telemanns berühmtes Doppelkonzert in e-Moll für Block- und Traversflöte, Streicher und B. c. Unterm Strich lässt sich der Gesamteindruck rasch zusammenfassen: Der Hörer sieht sich einer Farbigkeit ganz verschiedener Blockflötenklänge gegenüber, die der zeitgenössische Markt an „Kopien“ historischer Originale bei weitem nicht bereitstellt, und es ist absolut verblüffend, wie enorm die Unterschiede etwa zwischen Instrumenten von Peter Bressan, Georg Heinrich Scherer oder Johann Christoph Denner sind: Bressans Alt erinnert mit seiner konturierten Tiefe und etwas „spuckigen“ Höhe sofort an das Pendant aus der Brüggen-Sammlung, und eine Voiceflute – ebenfalls von Bressan – besticht durch eine nahezu betörende klangliche Vielfalt: Satte Tiefe, sonore Mittellage, mal gläsern, mal fast streichend, leichte Ansprache in der Höhe.

Sehr eigen fällt das fast metallische Timbre eines Altes von Thomas Stanesby junior aus. Liebhlich, fein und elegant dagegen kommt seine Fourth-flute (Sopran in b³) daher. Es mag an dieser Stelle nicht auf den Charakter aller insgesamt 9 Flöten der CD eingegangen werden. Dem Liebhaber der Materie wird ohnehin schon klar geworden sein, dass er am Kauf der CD nicht vorbeikommt. Nur auf ein köstliches Unikum sei noch hingewiesen: Telemanns 8. Fantasie erklingt auf einer Bassblockflöte(!) aus der Werkstatt von Thomas Boekhout – absolut einzig im Klang, mit ganz erheblichem Luftanteil im Ton und dennoch sehr charakterstark, ausgestattet allerdings mit zwei derart ohrenbetäubend scheppernden Klappen, dass man unweigerlich aufspringen und die Lautstärke seiner Anlage drosseln muss. Von dieser akustischen Zumutung abgesehen, ist es aber auch oder gerade die Aufnahmequalität, die Abreus Platte so gelungen macht: Nicht unnötig viel Hall und Raum, sehr direkt, so als ob der Hörer ganz dicht am Instrument säße. Wunderbar! Einziger Wermutstropfen (vielleicht aber auch eine Sache des persönlichen Geschmacks) ist Telemanns Doppelkonzert – offenbar ins Programm der CD aufgenommen, damit auch von Huenes Traversflöte von Scherer zum Einsatz kommen konnte. Ein Telemann-Duett, besetzt mit Block- und Traversflöte, hätte mich im Kontext der intimen, einstimmigen Fantasien eher überzeugt, zumal der Orchesterklang der *Musicians of the Old Post Road* vergleichsweise diffus abgebildet ist und sich die gestalterische Absicht dadurch zu indirekt mitteilt.

Karsten Erik Ose

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



Stefan Temmingh & Ensemble: The Gentleman's Flute

Händel-Arien in Bearbeitungen des 18. Jahrhunderts für Blockflöte und Basso continuo, Stefan Temmingh (recorder), Olga Mishula (psaltery), Olga Watts (harp-sichord), Domen Marinčič (viola da gamba), Lyndon Watts (baroque bassoon), Axel Wolf (lute & theorbo), Loredana Gintoli (baroque harp), Oehms Classics, München 2010, 1 CD, OC 772

Mit Bearbeitungen von Arien und der Sonate in g-Moll op. 1 (HWV 360) von Georg Friedrich Händel stellt der Südafrikaner Stefan Temmingh nach *Corelli à la mode* bereits seine zweite Solo-CD im Jahresabstand vor. Es handelt sich um eine solide gemachte, vom ganzen Ensemble getragene Produktion, die die zeitlose Schönheit der Händelschen Melodien in einer innigen und unaufgeregten Manier präsentiert.

Eindrücklich sind z. B. *Credete al mio dolore* aus *Alcina* und *Tu mia speranza* aus *Amadigi di Gaula*, beim letzteren ist es die reizvolle Klangkombination aus Psalterio und Blockflöte, die im Gedächtnis bleibt und elegant ausgeführt wird.

The Gentleman's flute ist eine professionelle Aufnahme, die Möglichkeiten aufzeigt, das bekannte Repertoire neu in anderer Besetzung zu präsentieren. Die Zusammenstellung dieser CD könnte viele Liebhaber der Blockflöte animieren, sich auf die Suche nach anderen Bearbeitungen von Vokalmusik für die Blockflöte zu machen und diese im Ensemblespiel zu genießen.

Inés Zimmermann

The Lost Mode

Annette Bauer (recorders, sarode), Shira Kammen (vielle, harp, violin d'amore), Peter Maund (percussion), Derek Wright (oud), Berkeley (USA) 2010, 1 CD, TLMCD 01, Info: www.annettebauer.com

„The lost mode“ – damit ist der „Modus“ gemeint, jener Begriff für Kirchentonarten, der jedoch weitaus mehr meint als die Abfolge von Ganz- und Halbtönen, sondern auch Ambitus, zentrale Töne und Abschlussfloskeln mit einschließt. Auf der gleichnamigen CD von Annette Bauer (Blockflöten, das indische Saiteninstru-

ment Sarod), Shira Kammen (Drehleier, Harfe, Violine), Peter Maund (Percussion) und Derek Wright (Oud) stehen wie selbstverständlich mittelalterliche Tänze aus französischen, italienischen, englischen oder spanischen Manuskripten neben traditionellen türkischen, armenischen, griechischen oder sephardischen Melodien. Dabei stellen sich oft ähnliche Probleme: Die orale Überlieferungskultur traditioneller Melodien bedarf ebenso eines Arrangements und einer improvisierenden Annäherung wie die nur skizzenhaften Niederschriften mittelalterlicher Tänze. Das Ensemble umschifft dabei gekonnt die Gefahr, allen Stücken einen Einheitsklang zu verpassen: Wohl ist die Blockflöte bei fast jeder der 17 Nummern das zentrale Instrument, aber das abwechselnd verwendete Instrumentarium sowie die Einbettung in die jeweilige Gesamtidee eines Stückes lassen verbindende Elemente erahnen, die Unterschiede jedoch beleben die Abfolge dieser Ausbrüche aus den bekannten Dur-Moll-Schemata. Die Tänze sind nicht zuletzt auch spannend zu hören aufgrund ihrer rhythmischen Raffinesse, die vor allem im unisonen Musizieren betont wird. Die ruhigeren Stücken schwelgen hingegen in wechselnden Klangmischungen, die durchaus vergessen lassen, dass hier keineswegs historisch korrekte Instrumentenkombinationen zusammenkommen – „World Music“ nicht nur über regionale, sondern auch zeitliche Grenzen hinweg.

Regina Himmelbauer

Mr. Corelli in London: Blockflötenkonzerte nach Corellis op. 5

Maurice Steger (Blockflöte); The English Consort unter der Leitung von Laurence Cummings; booklet in Englisch, Deutsch und Französisch; Harmonia Mundi 2010; HMU 907523

Blockflötisten, die schon lange im Geschäft sind, gibt es einige. Aber nicht alle von ihnen sind mit der Gabe ausgestattet, sich von Zeit zu Zeit immer wieder neu zu erfinden. Der Schweizer Maurice Steger, der durch harte Arbeit, Fleiß und Können seit Jahrzehnten ein gefragter Gast auf den europäischen Konzertbühnen ist und sowohl mit Spezialisten der Alten Musik wie mit

namhaften modernen Ensembles als Solist konzertiert, gehört jedoch dazu.

Weit ist er gekommen seit er 1994 *An Italian Ground* aufnahm, aber bereits damals war sein Spiel interessant, seine Technik ausgereift und sein Gespür, sich mit den richtigen Mitspielern zu umgeben, ausgeprägt.

Anno 2010 ist alles wie immer, nur besser. Die Aufnahmetechnik ist besser geworden, Maurice Steger ist als Musiker und Interpret gereift und hat mit dem Cembalisten Laurence Cummings und *The English Consort* wieder einmal Mitspieler gleichen Kalibers gefunden. In einer der besten und fantasievollsten Einspielungen hat er Corellis verschiedene Facetten eingefangen, wie z. B. sein Talent, wunderschöne gesangliche Melodien zu schreiben, und seine selbstverständliche Virtuosität. Überhöht werden diese für sich ausreichenden Qualitätsmerkmale durch die rosaroten englischen Arrangements von Geminiani „and severall other eminent masters“ seines Nummer-eins-Hits, des Opus 5. Selten hat man so viele Verzierungen in einem Atemzug gehört, die verzaubern und gleichzeitig durch die Stärke ihres Parfüms betäubend wirken.

Maurice Steger kann nun die Qualität eines in Gnade alt gewordenen Spitzenweins anbieten, nur ist er der Geist mehrerer Flaschen, die verschiedene ausgewogene Bouquets zu bieten haben. Sein Repertoire hat sich erweitert, und dabei ist er sich selbst treu geblieben.

The English Consort glänzt mit der Orchesterbearbeitung von Corellis *La Follia*-Version. Es ist ein guter Schachzug, hier nicht die x-te Version mit Blockflöte, sondern eine reine Streicherversion anzubieten.

Überhaupt ist das Orchester an dem lasziv-sinnlichen Klangergebnis maßgeblich beteiligt, mit samtig-seidigem, gerne in die Vollen gehenden, aber niemals zu offensivem Klang.

Corellis Opus 5 ist als Original für Geige und Basso continuo herrliche Musik. Mit *Corelli in London* hat Maurice Steger daraus Musik für Blockflöte und B. c. gemacht, ebenso herrlich! Kaufen und als lustvolles Abenteuer genießen!

Inés Zimmermann

Michael Schneider: The Virtuoso Recorder

Blockflötenkonzerte von Fasch, Schickhardt, Scheibe, Schultze, Graupner und Stulick, Michael Schneider (Blockflöte/Leitung), Cappella Academica Frankfurt, cpo, Georgsmarienhütte 2010, 1 CD, cpo 777 534-2

Frans Brüggen hat vor Jahrzehnten gesagt, seine Schüler spielten inzwischen schneller als er selbst, und damit hat er gemeint, sie hätten ihn finger- und zungentechnisch überrundet. Dabei wird Brüggen wohl an Walter van Hauwe und Kees Boeke gedacht haben. Beide haben längst selbst „Schule gemacht“, und auch sie wurden spieltechnisch von ihren Schülern zum Teil übertroffen. Einer von ihnen ist Michael Schneider, der bereits während seines Studiums eine Virtuosität entwickelt hat, die seinerzeit buchstäblich „unerhört“ war und spätestens nach seinem Erfolg beim ARD-Musikwettbewerb 1978 international aufhorchen ließ. Seit 1983 hat er die Blockflötenprofessur an der Musikhochschule in Frankfurt am Main inne und leitet den von ihm gegründeten Studiengang „Historische Interpretationspraxis“. Auch er hat unzählige Studenten ausgebildet – darunter auch solche, die auf sich aufmerksam machen konnten, in jüngerer Zeit etwa der „Newcomer“ Stefan Temmingh. Wer nun allerdings meint, auch Schneider würde allmählich von einem seiner Zöglinge überboten, der wird durch die vorliegende Aufnahme gründlich eines besseren belehrt; denn vor allem das neuentdeckte Konzert von Fasch ist derartig schwer zu bewältigen – manche Passagen gehen über die technischen Anforderungen der Vivaldi-Konzerte hinaus! –, dass wohl weltweit nur wenige Blockflötisten in der Lage sein dürften, sich dieser Herausforderung erfolgreich zu stellen. Schneider selbst gibt zu, noch mal „ordentlich geübt zu haben“, bis er’s „drauf hatte“, und alleine das imponiert. Hand aufs Herz: Welcher Musiker stellt sich in reiferem Alter noch neuen, höchst kniffligen Aufgaben? Aber längst nicht nur die ans Akrobatische grenzende Virtuosität lässt diese CD für jeden Blockflötenfreund und -spieler zum „Muss“ werden. Es ist vor allem das Repertoire, es sind die allesamt entweder wenig oder gar nicht bekannten Werke deutscher Komponisten,

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

die zusammen mit den populäreren Konzerten von Telemann beinahe den kompletten Bestand deutscher Blockflötenkonzerte bilden. Das muss man einfach kennen, zumal die musikalische Substanz der eingespielten Stücke ausgesprochen gehaltvoll und stilistisch abwechslungsreich ist: Graupner verblüfft – wie so oft – durch seinen gänzlich unorthodoxen Umgang mit Form, Phrasen- und Melodiebildung, im Konzert eines mir zuvor nicht bekannten Johann Matthäus Stulick tritt als Dialogpartner der Blockflöte ein Fagott auf den Plan, Schickhardts Konzert präsentiert von Satz zu Satz ganz unterschiedliche Besetzungsvarianten von Blockflöte, 2 Oboen, Fagott, Streichern und B. c. (nach Art eines „Gruppenkonzertes“), und Scheibes *concerto di camera* – spricht mit reduzierter Begleitung des Solisten von 2 Violinen und B. c. – kommt stilistisch sehr fortschrittlich daher, trägt eindeutig nicht mehr die typischen Züge der spätbarocken Tonsprache, sondern verweist bereits in Richtung des Galanten, an einigen Stellen sogar der musikalischen „Klassik“. Fast über-

flüssig scheint zu erwähnen, dass Schneiders Spiel sich aufs rein Technische nicht reduzieren lässt. Auch in puncto klanglicher Schönheit, Farbigkeit und stilistischer Souveränität bleibt nichts zu wünschen übrig, und wieder einmal fällt angenehm auf, dass der Interpret sich nicht durch ausgetüftelte Mätzchen und eitle Manieren in den Vordergrund zu spielen versucht, wodurch auch das wiederholte Hören der CD nicht zu nerven beginnt, was im Falle so mancher jüngerer Aufnahmen mit Alter Musik gerne einmal der Fall ist. Schneider, seine Kollegen und deren ehemalige Schüler (so setzt sich die Capella Academica Frankfurt zusammen) beleben die Werke aus dem Geist ihrer Entstehungszeit heraus und begnügen sich mit den entsprechenden gestalterischen Mitteln, spielen sauber, gut und offensichtlich auch mit viel Freude zusammen. Man ringt nicht um Effekte, wo sie in der Komposition nicht angelegt sind, sondern vertraut dem Komponisten und glaubt an die Qualität und die Wirkung seiner Musik. Interpretatorisch um jeden Preis verblüffen, das möchte diese Aufnahme offenbar gar nicht. Und gerade deswegen ... tut sie es!

Karsten Erik Ose

Marion Fermé: *Abbonda di virtù*

800 years of Italian music with the recorder, Marion Fermé (recorder), Elisabeth Seitz (psaltery), Johanna Seitz (gothic harp), Isolde Kittel-Zerer (harpsichord), Martina Schänzle (soprano), Gerhart Darmstadt (baroque cello), ambitus Musikproduktion, Hamburg 2010, 1 CD, amb 96928

„Abbonda di virtù“ – „Reich an Tugenden“ lockt der Titel einer Sammlung von italienischer Blockflötenliteratur aus 8 Jahrhunderten, die die französische Blockflötistin Marion Fermé zusammengestellt hat. Der Titel spielt auf eine Ballata des blinden Musikers Francesco Landini an, die auch im ersten Teil zu hören ist, der der Musik des Trecento, also der italienischen Musik des 14. Jahrhunderts gewidmet ist. Sehr fein abwechslungsreich artikuliert und auch klanglich höchst differenziert klingen „Gebrauchsmusik“ wie Saltarelle (mit einleitenden Improvisationen) neben komplexen Stücken eines Landini oder Jacopo da Bologna oder den virtuos ver-

zierten Instrumentalfassungen aus dem Faenza Codex. Klanglich anreichernd treten ein Psalterion (Elisabeth Seitz) bzw. eine gotische Harfe (Johanna Seitz) hinzu.

Ein zeitlicher Sprung versetzt uns dann in die Welt des Frühbarocks: Castellos 2. Sonata oder Cimas Sonata in g (mit souveränen Passagi am Barockcello: Gerhart Darmstadt) dürfen da nicht fehlen. Auch hier bestechen die Klarheit der Ansprache sowie die packende Durchgestaltung der musikalischen Textur. Ein Solostück für Cembalo ist ebenfalls in dieser Abteilung zu hören: Ercoles Pasquinis Canzona in a-Moll interpretiert Isolde Kittel-Zerer mit fein abgestimmten Gesten des Zögerns und Zupackens.

Für das Hochbarock hat sich das Ensemble für eine Kantate von Antonio Vivaldi entschieden. *All' ombra di sospetto* (RV 678) ist für mich allerdings das am wenigsten überzeugende Stück: Die Stimme der Sopranistin Martina Schänzle und der Klang der Blockflöte mischen sich nicht unbedingt, was auch nicht zuletzt an dem unterschiedlichen Artikulationsstil liegt: Fast „gesprochen“ wirkt das Spiel von Marion Fermé, hingegen vergleichsweise linear der Gesang. Restlos überzeugend hingegen die in den letzten Jahren immer beliebtere virtuose Sonate von Signor Detri. Den Ausklang bilden zwei musikalische Kontrapunkte: Der geheimnisvolle Abschluss von Berios *Gesti* geht in Teddes nicht minder ausdrucksstarkes *Austro* über.

Regina Himmelbauer

Kasseler Avantgarde-Reihe III: Casale, Götte, Kenguô, Michel, Schmidtmann, Töpp, Yoshimine

Anna Stegmann, Wolf Meyer, Zoë-Marie Ernst, Ute Schleich, Silvia Backhaus, Fumiharu Yoshimine (Blockflöten), Leonie Garmond (Violoncello), Christof Backhaus (Cembalo), Peter Kennel, Susanne Lohmiller (Gesang), Mieroprint Musikverlag, Münster 2010, 1 CD, inkl. Beiheft, EM 6004, € 19,00

Nach einer längeren Pause ist nun die dritte CD der Kasseler-Avantgarde-Reihe erschienen. Dieses Mal umfasst die Zusammenstellung neben

Solostücken für die Blockflöte auch Kompositionen von Blockflöte mit Gesang oder anderen Instrumenten bzw. Elektronik. Überdies wagt man auch einen Sprung im Zeitrahmen: Der Großteil der Kompositionen stammt aus dem letzten Jahrzehnt und umfasst vor allem deutsche Komponisten, wie zwei in ihrer Grundstimmung meditative Werke von Winfried Michel (*odi et amo* für Gesang und Tenorblockflöte, 2008, sowie *Still ist's*, 2001). Neben jüngeren Werken von Thorsten Töpp (*a due*, 2003/05, für Tenorblockflöte und Violoncello) und Ulli Götte (*Mural*, 2007, für verschiedene Blockflöten solo) ist auch eine dreisätzige Sonatine für Altblockflöte solo von Friedrich Schmidtmann zu hören, die wohl auch zu ihrer vermutlichen Entstehungszeit um 1970 nicht unbedingt zur Avantgarde gezählt haben dürfte, die jedoch vor allem im letzten Satz durch ihren Spielwitz zu überzeugen vermag.

Eröffnet wird die CD aber mit einem modernen „Klassiker“: Fumiharu Yoshimines *Mudai* (1999). Von diesem Komponisten ist auch das Stück *Kai* zu hören. Die beiden Tenorblockflötenstimmen wurden von Fumiharu Yoshimine im Playback-Verfahren selbst eingespielt und verweisen sowohl in der Komposition als auch in ihrer rauschenden Klanggebung auf die japanische Shakuhachi-Tradition. Auch den Abschluss der CD bildet ein japanischer „Klassiker“, nämlich Shakuhachi-Variationen des Liedes *Rokudan no shirabe* von Yatsushashi Kengyô (17. Jahrhundert). Wenn man mit „Avantgarde“ das Beschreiten eher ungewohnter (Hör-)Wege meint, hat dieses Stück für europäische Ohren durchaus seine Berechtigung, in dieser Kompilation aufgenommen zu werden. Eine – wie auch auf den anderen CDs – bunte Zusammenstellung, die auch nicht so häufig im Repertoire vertretenen Stücken erfreulicherweise zu einer Referenzeinspielung verhilft.

Wie auch bei den anderen CDs dieser Reihe gibt es ein Begleitheft, das knapp die wichtigsten Informationen zu Komponist und Werk gibt. Besonders praktisch sind die Übetipps der Interpreten – ein hilfreicher Wegweiser zur Annäherung an diese Stücke. Regina Himmelbauer

NEUEINGÄNGE

arcadie quartett: bazaar, Wolfgang Amadeus **Mozart**: „Varia“: *Fuga*; Claude **Debussy**: *Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été, Rêverie*, 2^{ième} *Arabesque*; Georg Philipp **Telemann**: *Quartett in e-Moll*; Wolfgang **Bartsch**: *Schritte*; Maurice **Ravel**: *Pavane pour une infante défunte*; Felix **Mendelssohn Bartholdy**: *Fünf Lieder ohne Worte II*; Wolfgang Amadeus **Mozart**: „Varia“: *Adagio, Menuett, Kleine Gigue*; Johannes **Brahms**: *Vier Stücke aus op. 76*; Mike **Mower**: *Here we go again*; Heike **Beckmann**: *Bazaar*; Judith Konter, Susanne Schrage, Thomas Brinkmann, Matthias Schmidt (Flöten), Klassiklabel querstand, Altenburg 2011, 1 CD, VKJK 1118

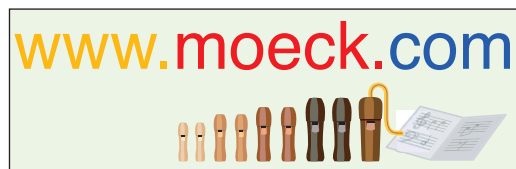
J. S. Bach: French & English Suites, Siciliano (from the violin sonata in C minor, BWV 1017), 'Pedal-Exercitium' in A minor (BWV 598), *English Suite No. 2* in A minor (BWV 807), *Prelude in D Major* (BWV 1006), *French Suite No. 5* in C major (BWV 816), *French Suite No. 3* in B minor (BWV 814), „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ in E-flat major (BWV 645), *Fugue in G Minor* (BWV 1000), Stefan Temmingh (recorder & direction), Domen Marinčič (viola da gamba), Axel Wolf (lute), Oehms Classics, München 2011, 1 CD, OC 795

Concordi Musici: Scarlatti – Mancini – Vivaldi, Antonio **Vivaldi**: *Concerto „La Notte“ in G minor, RV 104; Concerto in D major, RV 93; Concerto in F major, RV 100; Concerto in D major, RV 92*; Francesco **Mancini**: *Sonata No. 4 in A minor*; Alessandro **Scarlatti**: *Sonata No. 9 in A minor*; Leonard Minsuk Kwon (recorder), Rebecca Huber & Tomasz Plusa (violin), Ji Yun Kang (cello), Josep Casadella (bassoon), Cristian Gutierrez (guitar & theorbo), Edoardo Valorz (harpsichord), Audioguy Records, Seoul 2010, 1 CD, AGCD0022

Mauro Giuliani: Works for Flute and Guitar, Grand Potpourri op. 126, *Qual mesto gemito*, *Variatione* op. 84, *Notturmo* op. 86 Nr. 16, *Notturmo* op. 86 Nr. 11, *Polonese o. op.*, *Preußischer Marsch. Allegro, Marsch der Schweden, Österreichischer Marsch, Serenata* op. 127, Andrea Lieberknecht (flute), Frank Bungarten (guitar), Musikproduktion Dabringhaus und Grimm, Detmold 2011, 1 CD, MDG 905 1635-6

Gerald Stempfel: Engels Liedt, Music for solo recorder from the *Fluyten Lust-hof* by Jacob van **Eyck**: *Lof-zangh Marie, Engels Nachtegaeltje, Janneman en Alemoer, O Heiligh Zaligh, Tweede Lavignone, Prins Robberts Masco, Bocxvoetje, Engels Liedt, Lanterlu, Pavaen Lachrymae, Courante, Stil, stileen reys, Rosemont, Rosemont die lagh gedoken, Lavignone, Frans Ballet*, Gerald Stempfel (Blockflöten), Carpe Diem Records, Bremen 2011, 1 CD, CD-16284

The Playfords: Nova! Nova!, Christmas Carols from Europe (14th–18th Century), Frankreich 15. Jh.: *Veni, veni Emmanuel*; Köln 1638: *O Heiland, reiße die Himmel auf*; Villancico aus Spanien: *Riu, riu, chiú*; England 15. Jh.: *Nova! nova!*; Spörls Liederbuch 1392: *Marien wart ein bot gesant*; Köln 1608: *Es kommt ein Schiff geladen*; Spanisch-maurische Melodie: *Weihnachtsapfel I*; Satz nach Michael **Praetorius**: *Der Morgenstern ist aufgedrungen*; Englisches Weihnachtslied: *On Christmas Night*; Liederbuch der Anna von Köln, um 1500: *Puer natus in Bethlehem*; Frankreich 17. Jh.: *Entre le bœuf et l'âne gris*; Raoul Auger **Feuillet** (ca. 1653–ca. 1709): *Masters in this Hall* („*La Matelotte*“); Spanisch-maurische Melodie: *Weihnachtsapfel II*; aus der Sammlung von John **Playford** (1623–1686) *The English Dancing Master: Playford Christmas Medley (Puddings and Pies/Drive the Cold Winter Away/Twelvth Eve/Three Sheep Skins)*; Thomas **Mawdycke**: *Coventry Carol*; Katalonien ca. 17. Jh.: *Fum, fum, fum*; Frankreich 15. Jh.: *Noël Nowelet*; Björn Werner (Gesang), Annegret Fischer (Blockflöten), Erik Warken-thin (Barockgitarre/Erzlaute), Benjamin Dreßler (Viola da gamba), Nora Thiele (Perkussion), Gast: Claudia Mende (Barockvioline), Coviello Classics, Darmstadt 2010, 1 CD, COV 21012



Neues aus der Holzbläserwelt

Guido Klemisch

ERTA-Kongress in Frankreich

Von Freitag, dem 18., bis Sonntag, dem 20. Februar 2011, fand in der malerischen Domäne Coubertin in St. Remy-les-Chevreuse im Süden von Paris der erste Kongress der ERTA (European Recorder Teachers Assosiation) Frankreich statt. Am 10. Januar 2011 war der Verband unter dem Vorsitz von Anne Leleu aus der Taufe gehoben worden. Bisher mit ca. 100 Mitgliedern noch recht klein, kannten sich die Mitglieder überwiegend persönlich, da sich der Großteil aus dem Raum Paris rekrutiert. Dies zeigt sich derzeit noch in einer etwas problematischen Mitgliederstruktur auf: Da die übrigen Landesteile relativ schwach vertreten sind, werden wechselnde Standorte z. B. für Kongresse und andere Veranstaltungen erschwert.

Wie immer bei Kongressen dieser Art fanden Konzerte und Vorträge statt, und es gab eine

Blockflötenausstellung mit einer Reihe bekannter Werkstätten aus Frankreich, England und Deutschland.

Ganz besonders faszinierte mich der Beitrag des Blockflötisten und Komponisten Joseph Grau zusammen mit dem Komponisten, Englisch-Horn-Spieler und Improvisator Etienne Rolin mit zeitgenössischen Improvisationen und Soundpainting (Musikmalerei). Hier wird vom Leiter der Aufführung mithilfe von bis zu 45 Handzeichen eine freie Improvisation „gemalt“. Seinem Plan entsprechend bestimmt er alle Parameter, dem die Musiker folgen. Jeglicher Ton, Klang, jegliches Geräusch, jede Verfremdung ist erlaubt. Der Blockflöte steckte Rolin zum Beispiel bei einem seiner Soundpaintings ein Klarinettenmundstück auf. Es liegt in der Natur der Sache, dass ein sehr avandgardistisches Klang-



gebilde entsteht. Selbstverständlich ist es möglich, bestimmte Absprachen über Instrumentierung, Ausführung, ja Stil zu machen. Etienne Rolin legte Wert darauf, festzustellen, dass Ensembles mit unterschiedlichen Instrumenten den Vorzug für „Soundpaintings“ genießen. Dennoch, Blockflötenorchester landauf, landab, nichts wie ran!

Einen wirklichen „Kontrapunkt“ dazu gaben Emmanuel Lemare mit seinem außerordentlich detaillierten Vortrag über irische Volksmusik und der Beitrag von Robin Tromam über die slowakische Fajara. Nicht ganz nebenbei: Lemare ist Leiter der Ecole Musique Traditionelle Trodon (Volksmusikschule Trodon). Eine Schule dieser Art wäre in Deutschland wohl nicht (mehr) denkbar. Da sich irische Musik allenthalben großer Popularität erfreut, sei ein Blick auf eine für diese Musik typische Blockflötenart gestattet: Das *Whistle*; eine in der Regel zweiteilige Blockflöte in d^2 (Sopranflötenlage), sowie das *Low Whistle* in d^1 (Tenorflötenlage) mit jeweils 6 vorderständigen Tonlöchern. Eine derartige Blockflöte (nur in hoher Lage) wird übrigens bei Marin Mersenne in seiner *Harmonie Universelle* (1636) als „Fluste à six trous“ beschrieben, mit wohl (umgekehrt) konischer Bohrung (vgl. Wolfgang Köhler: Die Blasinstrumente aus der „Harmonie Universelle“, Moeck Verlag, Celle 1987).

In der heutigen Form wird das Whistle seit dem frühen 19. Jahrhundert aus „Tin“ (Blech) gebaut. Überblasen wird es entsprechend unserer Block-



flöte in die Oktave ohne Überblasloch (Daumenloch) und besitzt einen Tonumfang von ca. 2 Oktaven. Bei zylindrischer Bohrung von ca. 13 mm, bzw. 22 mm, erhält das Instrument seinen rauen, leicht rauschigen Klang vor allem durch seinen extrem hohen Aufschnitt (d. i. der Abstand des Labiums zum Kernspalt). In irischer und keltischer Musik (Bretagne) überzeugt das Instrument in seiner herben Schönheit in besonderem Maße. Aus edlen Hölzern hergestellte Instrumente erfreuen sich in letzter Zeit größer werdender Beliebtheit.

Vielleicht noch mehr lohnt es sich, auch die Fajara etwas näher zu betrachten. Diese Hirtenflöte in Basslage, aus Holunderholz gefertigt, ist einteilig, ca. 1,60 m lang und besitzt aufgrund der Länge eine Anblasvorrichtung in Form einer parallel zum Tubus laufenden Holzröhre, die oben in den Tubus eingesteckt wird und unterhalb mit Leder festgebunden ist. Die gleiche Konstruktion findet sich übrigens bei Blockflöten der südamerikanischen Andenvölker. Sie hat eine sehr enge Mensur und ist wie Schwegel oder Galoubet (Tamerlin) mit nur drei tiefständigen Tonlöchern eine sogenannte „Obertonflöte“, da das Grundtonregister kaum anspricht und in der traditionellen Musik auch nicht eingesetzt wird. Bekanntlich lässt sich die Obertonflöte mit drei Tonlöchern vom ersten Obertonregister an chromatisch spielen. Die klanglichen Möglichkeiten wie auch die traditionelle Musik dieser Blockflöte sind verblüffend. Es ist schon erstaunlich, dass wir von allen möglichen Arten außereuropäischer

musikalischer Erscheinungsformen fasziniert sind und dieses großartige Kulturgut – nur wenige hundert Kilometer von uns entfernt – nicht zur Kenntnis nehmen.

„Table ronde“ mit Christian Chandellier und „Roundabouts“ mit Eva-Maria Schieffer rundeten den Tag ab. Abends gab es die Möglichkeit, im nahegelegenen Städtchen Thoiry einem Konzert mit Maurice Steger beizuwohnen. Allerdings gehörte dies nicht zum offiziellen Programm des Kongresses.

Sonntags berichtete Anne Leleu über ihre in über 30 Jahren Berufserfahrung entstandene Methode des Blockflötenanfängerunterrichts mit Kindern im Alter von 6–9 Jahren: *Pédagogie ergonomique* – Ergonomische Pädagogik: Essentiell ist die richtige Reihenfolge des Erlernens der Griffkombinationen basierend auf traditionellen Liedmotiven. Diese werden – mit Texten versehen – gesungen und dann erst gespielt. Die ersten Griffkombinationen (Zeigefinger – Daumen) ist unser bekannter Kuckusruf c – a, die zweite aber schon a – cis (Daumen). Die Einführung eines neuen Griiffs erstreckt sich immer über zwei Unterrichtsstunden. In der ersten Stunde wird das Motiv/die Melodie melodisch und rhythmisch singend erfasst, in der zweiten Stunde (normalerweise eine Woche später) auf der Flöte erarbeitet: Man spielt, was man singen kann. Bemerkenswert dabei: Zunächst wird ohne Einsatz der Zunge geblasen, der dann in der dritten Stunde eingeführt wird. Für das Notenlesen gilt ebenfalls: Man liest, was man schon spielen kann. Es würde den Rahmen dieses Berichts sprengen, noch weiter ins Detail zu gehen. Es wäre zu hoffen, dass Anne Leleu jetzt, nachdem sie etwas vorzeitig in den Ruhestand getreten ist, Zeit hat, ihre Methode und Erfahrung in einer Publikation für den pädagogischen Nachwuchs darzulegen.

Was ist mir insbesondere nach drei sehr intensiven Tagen bei unseren französischen Freunden aufgefallen? Barock- und Renaissancemusik spielten keine Rolle, zumindest nicht bei dieser Veranstaltung. Zufall oder nicht?

ERTA Frankreich wertschätzt insbesondere (kleine) Blockflötenbau-Werkstätten, die handgefertigte Instrumente anbieten. In der Satzung heißt es, dass nur natürliche Personen – Flötenbauer sind ausdrücklich als Mitglieder willkommen – Mitglied werden können. Firmen können demnach keine Mitgliedschaft erwerben. Flötenbauer, die Mitglied sind, sollen gewisse Vorteile im Rahmen der ERTA-Aktivitäten genießen.

In der französischen Musikpädagogik ist nach wie vor (französische) traditionelle Musik die tragende Säule. Da Volksmusik (musique traditionnelle) – nicht zu verwechseln mit Scheußlichkeiten wie „Feste der Volksmusik“ im Deutschen Fernsehen z. B. – einen festen Platz im Bewusstsein unserer französischen Nachbarn einnimmt, ist ihr Interesse an traditioneller Musik mit den dazugehörigen Instrumenten auch aus anderen europäischen Regionen ganz selbstverständlich. So überrascht es nicht, wenn wir unter den französischen Blockflötisten Liebhaber europäischer traditioneller Blockflöten wie der slowakischen Fujara finden.

Eine zweite wichtige Säule der Blockflötenbewegung in Frankreich scheint mir die Neue Musik zu sein. Joseph Grau sagt es klar: Ohne zeitgenössische Musik ist die Blockflöte auf Dauer tot.

Hier sind sich deutsche und französische Protagonisten sicher einig. Ob der (Um-)Weg über die Popmusik – wie hin und wieder propagiert wird – nötig ist, darf bezweifelt werden: Popmusik meint Grau nämlich gerade nicht!

Ob Fujara, avantgardistische Musik wie Etienne Rolins *Renaissance Time Warp* von 2011, Renaissance-Blockflöten-Consorts im Quintabstand und Musik des 16. Jahrhunderts der damaligen Zeit gemäß realisiert, ob Barockflötenquartett und die entsprechenden zeitgenössischen Kompositionen, (aber unter Verzicht auf „Neobarockbassflöten“, die es mit ihrer Klappenkonstruktion im 18. Jahrhundert gar nicht gab): es gibt einfach zu viele wirkliche musikalische Schätze, die noch gehoben werden könnten. □

Cássio Rafael Caponi

Internationale Renaissance Traversflöten Tage im Studio Alte Musik der Hochschule Stuttgart



Beim Wandeln durch den Innenhof des Alten Schlosses Stuttgart fällt dem aufmerksamen Betrachter ein außergewöhnliches Detail unmittelbar ins Auge: Die Säulen sind allesamt mit eingemeißelten Renaissance Traversflöten unterschiedlicher Größe verziert. Was fast ganz in Vergessenheit geraten ist: Stuttgart war im 16. Jahrhundert eine Hochburg der Renaissance-Querflöte. In einer Buchveröffentlichung der Clarendon Press Oxford „The Early Flute“ kann folgendes nachgelesen werden: *The large number of flutes listed in inventories gives an indication of the popularity of the instrument: the Stuttgart court possessed 220 (1589), Henry VIII 74 (1547), Maria of Hungary more than 50 (1555), Philip II of Spain 54 (1598), and the Accademia Filarmonica in Verona 51 (1628)...*

Die IRT-Tage sind eine Fortsetzung der in Basel an der Scola Cantorum Basiliensis erstmals im Jahr 2002 organisierten Zusammenkunft von namhaften Künstlern, Dozenten, Wissenschaftlern, sowie von Studenten, Instrumentenbauern und interessierten Musikern zum Zwecke eines internationalen Erfahrungsaustauschs. 2005 in Stuttgart (Leitung: Hans-Joachim Fuss), 2007 in München am Leopold Mozart Konservatorium (Leitung: Marion Treupel) und nun wiederum in Stuttgart an der Hochschule (Studio Alte Musik, Masterprojekt C. Caponi, Klasse Hans-Joachim Fuss).

Flötistinnen und Flötisten aus Israel, Tschechien, Italien, Frankreich, Russland, Brasilien,

Weißrussland, Lettland und Deutschland nahmen am diesjährigen Treffen teil, das unter dem Motto „Renaissancemusik für größere Besetzungen“ stand.

Werke für 8 bis 12 Stimmen von Gastoldi, Merulo, de Wert und weiteren Renaissancekomponisten wurden von den Teilnehmern an den beiden Festivaltagen einstudiert und in einem öffentlichen Konzert am Samstag (9.10.2010) einem interessierten Publikum vorgetragen.

In Konzerten hatten verschiedene feste Ensembles die Möglichkeit, sich vorzustellen und mit interessanten Werken und ungewöhnlichen Instrumenten aufzuwarten. Ein Highlight: Die Glas-Traversflöten des Ensembles *Rafi* aus Italien.

In einem Workshop wurden Instrumente verschiedener Hersteller vermessen, ausprobiert und vergleichend gespielt. Nach vielen angeregten Gesprächen und Diskussionen waren musikalische Standpunkte erörtert und neue Kontakte gefestigt.



Gruppenphoto mit einigen Teilnehmerinnen und Teilnehmern der Renaissance Flöten Tage Stuttgart 2010 □

Kerstin de Witt

Das Flanders Recorder Quartet und Flautando Köln im gemeinsamen Konzert beim Recorder Summit 2011 in Schwelm

Vom 11. bis zum 13. März fand in diesem Jahr der erste Recorder Summit statt, eine Zusammenkunft von allen Block- und Traversflöteninteressierten, Profis, Laien, Instrumentenbauern und Spielern. Solch eine Veranstaltung kann nur gelingen, wenn es Menschen gibt, die viel Arbeit, Engagement und Liebe aufbringen und die Organisation in die Hand nehmen. Stefanie und Georg Göbel haben dies, wie schon bei vielen anderen Veranstaltungen, getan und dieses neue Festival auf die Beine gestellt. Eine große Besonderheit bei dem Summit war, dass Georg seine Vision, Menschen zusammenzubringen, auch in den Konzerten umgesetzt hat. So gab es erstmalig ein gemeinsames Konzert mit dem *Flanders Recorder Quartet* und *Flautando Köln*. Wir alle haben es als eine große Bereicherung empfunden zu acht zu musizieren, haben uns von Anfang an blendend verstanden und jede Menge Freude und Spaß gehabt.

Alle Bedenken, ob wir wohl so schnell eine gemeinsame Intonation finden, ob unsere Instrumente zusammenpassen oder die Probenzeit ausreichen würde, waren schnell aus dem Wege geräumt.

Das Programm war im Vorfeld am Schreibtisch entstanden, nach einigen e-Mails hatten wir uns für eine Mischung aus Repertoirestücken und Neuheiten entschieden, u. a. ein achttimmiges Stück von Steve Marshall, das extra zu diesem Anlass komponiert wurde.

Jeder, der sich mit modernen Blockflötenensembles beschäftigt, weiß, dass eine Unmenge an Instrumenten nötig ist, um das umfangreiche Re-



Foto: Markus Berdux

pertoire zu spielen, bzw. dem Klangreichtum und dem Anspruch von Spielern und Publikum zu genügen (Zitat Joris nach der Probe: „Ich glaube, dass wir nicht fürs Spielen, sondern fürs Schleppen bezahlt werden ...“). So hatten wir bei diesem Projekt auf einmal eine Auswahl an verschiedenen Groß- und Subbässen, die mehr als reichhaltig war. Wir haben viel ausprobiert und kombiniert, trotz verschiedener Stimmungssysteme und Stimmtonhöhen. An dieser Stelle seien auch die Blockflötenhersteller erwähnt, die nicht müde werden und den Blockflötenbau immer in Bewegung halten. Die Resultate sind großartig! Ein besonderer Dank geht an Herbert Paetzold und Geri Bollinger, die noch vor Ort kurzfristig kleinere Reparaturen vornahmen und auch ein Leihinstrument zur Verfügung stellten.

Zwei Quartette, die seit vielen Jahren ihr eigenes Profil geformt haben, zusammenzubringen, bietet für jeden eine Menge Inspiration. Wir von *Flautando Köln* haben es sehr genossen, danken unseren überaus sympathischen belgischen Kollegen und Stefanie und Georg Göbel für dieses sehr positive Projekt. □

Fotos vom Recorder Summit 2011 in Schwelm

Fotos: Markus Berdux







recorder summit

Logo: Heida Vissing

Erst vier Monate ist es her, dass im Ballungsgebiet zwischen Ruhrgebiet und Köln-Düsseldorfer Raum die Idee eines wirklich umfassenden Blockflötenfestivals Gestalt annahm: Mit über 60 Ausstellern, Konzerten vom Feinsten und den vielfältigen Workshops war beim ersten *recorder summit* in Schwelm bei Wuppertal wirklich für jeden etwas dabei. „Bis nächstes Jahr wieder in Schwelm!“ – so verabschiedeten sich die Besucher, Künstler oder Aussteller nach diesem vor allem auch atmosphärisch gelungenen Wochenende.

Am 9. bis 11. März 2012 ist es wieder so weit – Schwelm lädt ein zum zweiten *recorder summit*.

Schon jetzt haben nahezu alle Aussteller zugesagt, die im März in Schwelm ihre Blockflöten, Traversflöten, Gemshörner oder Noten gezeigt oder verkauft haben, und weitere werden sicherlich folgen. Auch die Anzahl der Workshops wird sich erhöhen, ergänzt durch zwei „lectures“, in denen sich Vortrag und lebendiges Musikbeispiel zu einer animierend vitalen Darbietung verbinden.

Welche Konzerte wird es geben? *The Royal Wind Music*, das einzige professionelle Blockflötenconsort mit einer Klanggewalt von 16 Stimmen macht am Freitagabend in der großen evangelischen Christuskirche den Anfang, gefolgt vom jazzig-rockigen Nachtkonzert mit Tobias Reisse und der Formation *Wildes Holz* in der kleinen nahegelegenen Bandfabrik. Dan Laurin im Solo-Recital – eine Blockflötenerfahrung wahrlich unerhörter Art übrigens! – und die achtköpfige magisch musizierende bunte Truppe *Rayuela & CorDatum* teilen sich die einstün-

Nach dem *recorder summit* ist vor dem *recorder summit* ...

digen Kurzkonzerte am Samstag, während der Abend in französischem Barock ausklingt, dargebracht in der unnachahmlichen Idiomatik des Hugo Reyne und seiner Mitsteiter an der Gambe und Laute bzw. Theorbe. Der besondere Höhepunkt im zweiten Teil dieses Konzerts ist sicherlich das Aufeinandertreffen von Hugo Reyne und Dorothee Oberling – eine Konstellation, die es noch nie gab, und die eine Schwelmer Tradition weiterführt, Interpreten unanfechtbaren Niveaus erstmals zusammenzubringen.

Da dieses Mal die neo-romanische Christuskirche mit der großen Akustik den Konzerten ihren schlicht-erhabenen Raum leiht, ist jetzt auch ein Sonntagskonzert möglich: Eingebunden in die Idee, den Sonntag besonders als Familien- und Musikschultag zu gestalten – es gibt neben einem Kinder- und einem Jugend-Workshop auch eine „Meisterklasse für den Nachwuchs“ mit Gudrun Heyens und ihrem Korrepetitor am Cembalo –, zeigt „Flautando Köln“ gemeinsam mit dem reichhaltigen percussion-set Torsten Müllers, was die Blockflöte im Zusammenspiel so alles vermag: eine kurzweilige Reise durch die ganz persönlichen Highlights oder Zugabestücke des Quartetts, ebenso kurzweilig moderiert und damit ideal geeignet für Kinder, Schüler, Familien oder auch andere.

Details zu allem und jedem gibt's über den informativen Flyer, den early music im Ibach-Haus auf Wunsch gern versendet, sowie ab August über die festivaleigene website [www.recorder summit.com](http://www.recorder-summit.com).

Kontakt: early music im Ibach-Haus / Stephanie Göbel
Wilhelmstr. 43, 58332 Schwelm
Tel. 02336-990290, Mail: info@blockfloetenladen.de

5. ERPS–Biennale *Spotlights* in Zürich

Vom 2.- 4. September 2011 findet zum fünften Male das Blockflötenfestival der European Recorder Players Society e.V. (ERPS) statt. Unter der künstlerischen Leitung von Prof. Matthias Weilenmann wird die Zürcher Hochschule der Künste zum Zentrum für Begegnungen, Konzerte, Vorträge und Instrumentenpräsentationen.

Das Interview zum Festival führt Dörte Nienstedt, Präsidentin der ERPS.

Matthias Weilenmann wurde in Zürich geboren. Zu seinen wichtigsten Lehrern im Fach Blockflöte gehörten Conrad Steinmann, Kees Boeke und besonders Walter van Hauwe. Bedeutendste Impulse erhielt er von Nikolaus Harnoncourt, unter dessen Leitung er seit 1975 in vielen Orchestern mitwirkte. Als Blockflötist spielt er in verschiedenen Besetzungen und mit Dirigenten wie Nikolaus Harnoncourt, Marc Minkowski, Franz Welser-Möst, Adam Fischer, William Christie u.v.a. Lehrtätigkeiten und Konzerte in den USA, Europa und Taiwan. Seit 1982 ist Matthias Weilenmann Dozent, seit 2004 Professor an der Hochschule für Musik und Theater Zürich, deren Abteilungsleiter im Bereich Alter Musik er seit 1998 ist. Seit 2004 ist er künstlerischer Leiter des Zürcher Barockorchesters, dessen erste CD im September 09 mit Werken von Vivaldi (u. a.) erschien. Sein starkes Interesse an Neuer Musik ist mit zahllosen Uraufführungen, Rundfunkeinspielungen und einer gerade herausgekommenen CD mit Neuer Schweizer Musik für Blockflöte belegt.

Nienstedt: *Lieber Matthias, zunächst freue ich mich und danke Dir schon jetzt auch im Namen unseres Vereins, dass Du die Leitung der 5. ERPS-Biennale in Zürich übernommen hast. Du hast das Festival unter das Motto „Spotlights: ... vor 1550 ... nach 2008“ gestellt. Warum der Titel und wie kam es zu der zeitlichen Eingrenzung?*

Weilenmann: In den im Team geführten Diskussionen war bald einmal klar, dass wir sozusagen Ränder ausleuchten wollen, dass unser Interesse



nicht hauptsächlich im gängigen Blockflötenrepertoire liegt. „Ausleuchten“ führte dann zum Titel *Spotlights* und „Ränder“ bedeutet für uns Mehrfaches: die Zeit vor 1550 führt natürlich hauptsächlich zu Ensemblesmusik und zu Fragestellungen des Arrangements, der Bearbeitung, der Mischung von Farben und zu einem Repertoire, das nicht so häufig bearbeitet wird. Der andere Gedanke fußt auf dem Wunsch nach Neuem, nach Werken, die nach der letzten Biennale der ERPS in Bremen entstanden sind. Auch da geht es um Ränder: auf der einen Seite um Situationen zwischen Komposition und Improvisation und auf der anderen um den Einbezug von Elektronik, das Auflösen von live auf der Bühne erzeugten Klängen in Raumklänge.

Angekündigt sind für die drei Tage in Zürich Begegnungen, Konzerte, Vorträge und Workshops und eine Instrumentenpräsentation. Erzähle uns etwas über die einzelnen Beiträge, was genau erwartet den Zuhörer und Besucher des Festivals?

WWW. MARTIN
PRAETORIUS .de

Noch ist die Planung [Stand Mai], vor allem was die Instrumentenbauer angeht, noch etwas schwebend. Dennoch: es werden kurzweilige Tage werden mit 9 Konzerten und 9 Uraufführungen, einem gewichtigen Referat von Conrad Steinmann zu seiner jahrelangen Forschung zur Musik und den Instrumenten der Antike (vor allem Griechenlands) und einer „Night-Session“ am Samstag, in der einfach alle zusammen musizieren und improvisieren. Am Samstag findet ein „CH-Label“-Tag statt, an dem vor allem die wichtigsten Schweizer Blockflötenbauer in Ausstellungsräumen ihre neuesten Entwicklungen präsentieren und in Kurzbeiträgen um die Konzerte herum von ihren Philosophien des Bauens und der Forschung berichten. Und wenn wir schon bei der Schweiz sind: Die beiden Abendkonzerte vom Freitag und Samstag werden von Ensembles bestritten, die aus unserem Land kommen. Am Freitag stellt das Ensemble der ZHDK ein Programm mit englischer Musik um 1550 vor, verbunden mit drei Uraufführungen. Am Samstag spielt das *Ensemble Diferencias* unter der Leitung von Conrad Steinmann ein Programm mit dem Titel „Von den Rändern Europas“.

Und der unkonventionelle Programmablauf am Samstag? Statt des üblichen Workshops findet man wie einen roten Faden zwischen den Konzerten immer wieder die Präsentation der Instrumentenbauer.

Ja, wir sind ein wenig vom gewohnten Raster abgewichen und erhoffen uns im lebendigen

Wechsel von Konzerten und Präsentationen einen Samstag voller Kontraste, erhoffen Begegnungen von klingender Musik und inhaltlichem Fragen, die öffnend sein sollen. Deshalb gibt es für einmal in Zürich keinen „Workshop“ der herkömmlichen Art.

Es ist phantastisch, dass die Zürcher Hochschule der Künste ihre Räumlichkeiten für die Ausrichtung des Festivals zur Verfügung stellt. Doch vor allem sind es die Inhalte und die Menschen, die das Gesicht eines Ausbildungsinstituts prägen und die interessieren. Welche Inhalte sind für Dich in Deiner Arbeit an der ZHDK bestimmend, wie läuft die Zusammenarbeit unter Kollegen und nicht zuletzt: in welcher Hinsicht waren diese Punkte bestimmend für die Inhalte der diesjährigen Biennale?

Das ist eine wichtige und tolle Frage und ich bin sehr, sehr dankbar, dass die ZHDK das Projekt Biennale voll und ganz mitträgt. Als Leiter der *Abteilung Alte Musik* war mir immer klar, dass wir in Zürich keine zweite Schola führen können oder anstreben wollen. Unsere Arbeit basiert auf dem Gedanken, dass die aufführungspraktischen Fragestellungen durch die ganze Schule wirken müssen, dass wir zwar auf der einen Seite Unterricht für Barockinstrumente (und die dazugehörigen theoretischen Fächer) im Angebot haben, mit u. a. einer großen und wunderbaren Blockflötenklasse. Andererseits geht es um Vernetzungen mit den „normalen“ Instrumenten, geht es um die intensive Zusammenarbeit mit der *Abteilung Neue Musik* und Elektronik



Flötenhof

25 Jahre 1984-2009

Kurse
Konzerte
Musikunterricht



FLÖTENHOF

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



und auch um interdisziplinäre Projekte. Diese entstandene Offenheit hat zu vielen erfolgreichen Resultaten geführt und prägt eben auch unser Programm für die Biennale. Das habe ich ja am Anfang schon zu beschreiben versucht.

Gibt es Programmpunkte, die Dir persönlich besonders am Herzen liegen?

Nein, eigentlich nicht: ich freue mich einfach von Herzen, dass wir ein sehr vielfarbiges Programm mit ganz vielen, wunderbaren Musikern „geschenkt“ bekommen haben und dass nach jetzigem Stand 41 Spieler in Zürich spielen werden.

... von denen viele aus den Reihen unseres Vereins kommen. Das Wort „Begegnungen“ findet sich in der Reihenfolge der aufgezählten Festivalstichpunkte an erster Stelle. Ich lese darin auch eine Anspielung auf die Begegnung verschiedener Blockflöten-Szenen.

Genau das wird, hoffe ich, in diesen Tagen geschehen, die Begegnung auch von ganz verschiedenen Generationen von Spielern. Allerdings würde ich den Begriff „Blockflötenszenen“ nicht unbedingt gebrauchen, das ist mir zu stark. Eher spreche ich von ganz verschiedenen Persönlichkeiten, die mit ganz unterschiedlichen Programmen und in unterschiedlichen Besetzungen das Festival prägen werden.

Kannst Du uns einen Einblick in die Schweizer Blockflöten-Szene geben? Man hört immer mal,

dass es in der Schweiz irgendwie anders läuft und dass es eben etwas „speziell“ sei. Du bist ja sowohl in der Schweiz als auch in Deutschland in unterrichtender und konzertierender Weise beheimatet. Was fällt Dir dazu ein?

Eigentlich erstaunt mich die Frage etwas, und ich stelle einen so großen Kontrast nicht wirklich fest. Natürlich gibt es in Deutschland vielleicht „Schulen“ in gewissem Sinne, die auf einer je eigenen Tradition aufbauend ihre Arbeit weitertreiben. Da sind schon Kontraste festzustellen zwischen pauschal gesagt Süddeutschland, Gegend Köln/Frankfurt, Norddeutschland – so nehme ich das jedenfalls wahr. Für die Schweiz kann man vielleicht folgendes sagen: neben den zwei Zentren für Alte Musik in Basel und Genf gibt es eine starke Ausrichtung auf neueste Musik in Lausanne (mit Antonio Politano) und dann eben die Hochschulen Zürich und Bern/Biel (auch Luzern in gewissem Maße), die wie oben beschrieben funktionieren. Und von diesen Ausrichtungen profitieren dann die Blockflötisten, profilieren sich mit den inhaltlichen Orientierungen.

Lieber Matthias, mein Interview startete mit einem Dank und ein Dankeschön soll es beschließen. Du hast neugierig gemacht auf ein spannendes Blockflötenfestival im spätsommerlichen Zürich, und ich wünsche Dir alles Gute bei der weiteren Planung und natürlich viele Gäste. □



25 Jahre Blockflötenzentrum Bremen – Margret Löbner



Der Bau von Musikinstrumenten hat Margret Löbner schon in der Kindheit fasziniert. Viel Zeit verbrachte sie in der Geigenbauwerkstatt ihres Schwagers und nach Beendigung ihrer Schulzeit im Jahr 1981 machte sie zunächst ein Praktikum beim Holzblasinstrumentenmacher Hans-Peter Springer in München, der zu der Zeit eine eigene Reparaturwerkstatt für Oboen betrieb. Im Jahr 1982 begann sie dann ihre eigene Ausbildung zur Holzblasinstrumentenmacherin bei der Firma Roessler-Blockflötenbau in Dithmarschen und schloss der dreijährigen Ausbildung einen Arbeitsaufenthalt bei dem Blockflötenbauer Jean-Luc Boudreau in Montreal an.

Nach ihrer Rückkehr im Jahre 1986 gründete sie, gerade erst 23 Jahre alt, das erste Fachgeschäft nur für Blockflöten mit angegliederter Werkstatt in Deutschland. Am Osterdeich 59 A in Bremen eröffnete sie ihren Laden, mit einem großen Sortiment von Qualitätsblockflöten, sowohl von sogenannten „Einzelherstellern“ als auch von renommierten Blockflötenfirmen. Das Angebot reicht vom Garlein bis zum Sub-Kontrabass und von der Schulflöte bis zum Spitzen-Profi-Instrument. Hier können die Kunden in Ruhe Instrumente anspielen und testen und ihre Auswahl treffen, bei Bedarf unterstützt und beraten vom Löbner-Team. Da die Werkstatt räumlich dem Ladengeschäft angeschlossen ist, sind auch Reparaturen an mitgebrachten Blockflöten schnell gemacht.

Für Kunden, die nicht direkt vor Ort das große Angebot wahrnehmen können, stellt Margret Löbner auch Ansichtssendungen zusammen. Dieser Service wird gern wahrgenommen und so hat das Blockflötenzentrum Bre-

men mittlerweile Kunden in ganz Europa, USA, Moskau und Singapur ...

Auch Noten, natürlich nur Blockflötennoten, gehören mittlerweile zum Sortiment. Man kann vor Ort in dem großen Angebot stöbern oder aber Notenhefte per Post ordern.

Seit 8 Jahren gibt es im Blockflötenzentrum Bremen auch Kurse für Blockflötenensembles. *Freiheit für die Blockflöte – Easy Jazzy Recorder Playing* mit Tobias Reisige und Wilkes Holz z. B. oder *Deutsche und Englische Consortmusik des 17. Jahrhunderts* für Blockflötisten und Sänger mit Paul Leenhouts und Ralf Popken boten 2011 interessante Musiziermöglichkeiten. Im Oktober dieses Jahres wird es einen weiteren Kurs geben, der unter dem Titel *Festmusik – vier- bis sechsstimmig, und das mit vielen!* steht und von der Blockflötistin Martina Bley geleitet wird.

Der Bau eigener Blockflöten kommt bei so viel Engagement leider oft zu kurz. Drei Kinder und lange Arbeitstage lassen Margret Löbner wenig Zeit. Es gibt sie aber, die Steenbergen-, Bizet-, Debey-, Denner- und Dupuis-Modelle, und auch eine mittelalterliche Flöte hat Margret Löbner in ihrem eigenen Programm.

Zum 25-jährigen Jubiläum des Blockflötenzentrums wird gefeiert! Am 17.9. sind bei einem Tag der offenen Tür in den Geschäftsräumen am Osterdeich in Bremen alle Interessierte herzlich eingeladen mit dem Löbner-Team anzustoßen und den Laden und die Werkstatt zu besichtigen. Vom 1.9.-1.11.2011 gibt es außerdem **Jubelwochen mit Extra-Sonder-Jubelangeboten**.

Weitere Informationen:

Blockflötenzentrum Bremen – Margret Löbner, Osterdeich 59A, 28203 Bremen, Tel.: 0421/702852
Öffnungszeiten: Mo.-Fr. 9.00-13.00 Uhr und 15.00-18.00 Uhr, Sa. 9.00-13.00 Uhr; www.loebnerblockfloeten.de

Veranstaltungen

31.07.–06.08.2011 Musikkurswoche Blockflöte, Ort: Arosa/Schweiz, Ensemblespiel in großen und kleinen Besetzungen, für fortgeschrittene Laien, Leitung: **Lydia Gillitzer**, Info: Lydia Gillitzer, Von-Stauffenberg-Str. 85, 82008 Unterhaching, Tel./Fax: +49 (0)89 616861, familie.gillitzer@gmx.net

01.08.–07.08.2011 Musizieren mit Blockflöten, Ort: Freiburg-Littenweiler, für Spieler ab 16 Jahren, die das gesamte Blockflötenquartett beherrschen, Leitung: **Anna Irene Stratmann** und **Christina Jungermann**, Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V., Am Kloster 1a, 49565 Bramsche-Malgarten, Tel.: +49 (0)5461 99630, Fax: +49 (0)5461 996310, iamev@t-online.de, www.iam-ev.de

07.08.–13.08.2011 Sommerwoche für Blockflöte, Gambe und Chor, Ort: Donndorf, für Erwachsene mit besonderer Freude am gemeinsamen Musizieren; bei den Blockflötisten ist die Beherrschung des halben Quartetts Voraussetzung, bei den Gamben sind Spieler mit Erfahrung in Consort- und Sololiteratur willkommen, Leitung: **Silke Wallach** (Blockflöte/Tanz), **Anja Eckert** (Gambe), **Steffen Hinger** (Chor, Broken Consort, histor. Blasinstrumente), Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V., Am Kloster 1a, 49565 Bramsche-Malgarten, Tel.: +49 (0)5461 99630, Fax: +49 (0)5461 996310, iamev@t-online.de, www.iam-ev.de

02.09.–04.09.2011 5. ERPS-Biennale – Spotlights: ... vor 1550 – nach 2008, Ort: Zürich, Begegnungen, Konzerte, Vorträge und Workshops, Instrumentenpräsentation und Ausstellung, mit **Andreas Böhlen/Genesis**, **Effusions**, **Lucia Mense**, **Dörte Nienstedt**, **Quartetto con affetto**, **Conrad Steinmann/Diferencias**, **Trio Axolot**, **Trio Viaggio**, **Matthias Weilenmann** (Ltg.) und Studenten der ZHDK, Info: www.erps.info

08.09.–11.09.2011 Meisterkurs Traversflöte, Ort: Georgsmarienhütte, Meisterklasse, Einzelunterricht, Technik und Interpretation, das Kursrepertoire ist frei wählbar, aktive und passive Teilnahme möglich, Leitung: **Prof. Barthold**

Kuijken, 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

10.09.2011 BaRock around the Block! Ort: Celle, Blockflötenorchester und Ensemblespiel für Kinder und Jugendliche ab 7 Jahren, Workshops für Blockflötenlehrer, Konzerte, Rahmenprogramm auch für Familienmitglieder, Anmeldeschluss: 20.07.2011, Info: Kreismusikschule Celle, Kanonenstr. 4, 29221 Celle, +49 (0)5141 9162100, info@kms-celle.de, www.kreismusikschule-celle.de

26.09.–30.09.2011 Barockorchester-Atelier, Ort: Trossingen, der Kurs beinhaltet instrumentalen Einzelunterricht und das Spiel im Orchester und ist somit bestens geeignet, die aufführungspraktischen Kenntnisse sowohl im Solo-Spiel und der Kammermusik, als auch im Orchesterspiel zu vertiefen, Dozenten: u. a. **Linde Brunmayr-Tutz** (Traverso), **Paolo Grazi** (Barock-Oboe), **Christian Binde** (Naturhorn), **Eckehard Lenzing** (Barock-Fagott), Anmeldeschluss: 01.08.2011, Info: Institut für Alte Musik, Schultzeiße-Koch-Platz 3, 78647 Trossingen, Tel.: +49 (0)7425 949152, www.mh-trossingen.de

29.09.–03.10.2011 Flöte auf neuen Wegen, Ort: Weikersheim, für fortgeschrittene Querflötenspieler, Studierende und Pädagogen, zur Erweiterung des eigenen Unterrichtsrepertoires, aber auch zur (Aufnahme-) Prüfungsvorbereitung geeignet, Leitung: **Carin Levine**, Info: JMD Musikakademie Schloss Weikersheim, Marktplatz 12, 97990 Weikersheim, Tel.: +49 (0)7934 99360, Fax: +49 (0)7934 993640, weikersheim@jeunes sesmusicales.de, www.jmd.info

30.09.–02.10.2011 Martin Luther und die Musik seiner Zeit – Workshopwochenende für Blockflöte, Ort: Neuwied-Engers, für Blockflötisten, die mittelschwere Werke erarbeiten wollen, das Beherrschen von mindestens zwei Typen in barocker Griffweise sowie das oktavierende Lesen auf f-Instrumenten wird vorausgesetzt, Leitung:

Angela Eling und Frank Oberschelp, Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V., Am Kloster 1a, 49565 Bramsche-Malgarten, Tel.: +49 (0)5461 99630, Fax: +49 (0)5461 996310, iamev@t-online.de, www.iam-ev.de

07.10.–09.10.2011 „Festmusik – vier- bis sechsstimmig, und das mit Vielen“!, Ort: Bremen, für Laienspieler, die mind. Sopran- und Altflöte sicher vom Blatt spielen können, Leitung: **Martina Bley**, Info: Blockflötenzentrum Bremen, Tel.: +49 (0)421 702852, Fax: +49 (0)421 702337, info@loebnerblockfloeten.de, www.loebnerblockfloeten.de

15.10.–22.10.2011 Blockflötenensemble Kurs, Ort: St. Moritz/Schweiz, der Schwerpunkt des Kurses liegt auf der stilgerechten Interpretation von Consort-Literatur des 16. und frühen 17. Jahrhunderts aus England und Italien in drei- bis zwölfstimmiger, auch mehrhöriger Besetzung, für Studenten, Musiklehrer und fortgeschrittene Laien, die sich mit den Grundlagen des Ensemblespiels und den Details der Literatur auseinandersetzen möchten, Leitung: **Martina Joos**, Anmeldeschluss: **01.09.2011**, Info: Hotel Laudinella, CH-7500 St. Moritz, Tel.: +41 (0)81 8360000, Fax: +41 (0)81 8360001, info@laudinella.ch, www.laudinella.ch

22.10.–23.10.2011 2. Rohrbaukurs, Ort: Beedenbostel, es sollen „innen-geschabte“ Rohre hergestellt werden, die in der Herstellung schwieriger sind als die normal geschabten Rohre, dafür aber besondere Klang- und Spieleigenschaften haben (werden häufig von professionellen Spielern bevorzugt), Voraussetzung für die Teilnahme an diesem Kurs ist die Fähigkeit, normal-geschabte Rohre herzustellen, Leitung: **Dr. Wilhelm Strauß**, Info und Anmeldung: Martin Praetorius, Am Amtshof 4, 29355 Beedenbostel, Tel.: +49 (0)5145 93234, martin.praetorius@t-online.de

28.10.–01.11.2011 Bau einer Renaissance-Blockflöte, Ort: Ebenhofen, Leitung: **Herbert Paetzold**, Anmeldeschluss: **16.10.2011**, 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

30.10.–04.11.2011 Blockflötenwoche Feldberg – Musique en France, Ort: Feldberg, Blockflötenorchester, Blockflötenconsort, Einzelunterricht und weitere Angebote (u. a. Vorträge) zum Thema Musik in Frankreich vom Mittelalter bis zum Barock, Dozenten: **Marianne Lüthi, Andreas Schöni, Johannes Kurz** (Leitung), Info: Johannes Kurz, Tel.: +49 (0)7825 879966, editionparnass@t-online.de, www.editionparnass.de

01.11.–06.11.2011 Meisterkurs Flöte, Ort: Georgsmarienhütte, für Flötisten vor, während oder kurz nach dem Studium, willkommen sind auch Flöte spielende Jugendliche sowie engagierte „Amateure“, Leitung: **Prof. Michael Faust**, 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

04.11.–06.11.2011 Resonanzen der Musik des Mittelalters – Das Fasanenbankett 1454, Ort: Burg Fürsteneck, es wird Tanz-, Instrumental- und Vokalmusik der burgundischen Epoche aus der ersten Hälfte bis Mitte des 15. Jahrhunderts einstudiert, für erfahrene Musiker, die ihr Instrument oder ihre Stimme sicher beherrschen, besonders willkommen sind Lauten, Fiedeln, Harfen und Flöten, Leitung: **Marc Lewon und Uri Smilansky**, Info: Burg Fürsteneck – Akademie für berufliche und musisch-kulturelle Weiterbildung, Am Schlossgarten 3, 36132 Eiterfeld-Fürsteneck, Tel.: +49 (0)6672 92020, Fax: +49 (0)6672 920230, bildung@burg-fuersteneck.de, www.burg-fuersteneck.de

05.11.2011 Die sinfonische Blockflöte, Ort: Celle, erarbeitet werden Sätze aus Werken von Mendelssohn, Schumann, Tschaikowsky, Grieg u. a. in genial-blockflötengerechten Bearbeitungen, Leitung: **Bart Spanhove**, Info: Moeck Musikinstrumente + Verlag e.K., Lückeweg 4, 29227 Celle, Tel.: +49 (0)5141 88530, Fax: +49 (0)5141 885342, info@moeck.com, www.moeck.com

05.11.–06.11.2011 Tatort Eisenach, Ort: Eisenach, Ensemblespiel quer durch die Epochen, drei Instrumente der Blockflötenfamilie sollten im Ensemble spielbar oder die Bereitschaft etwas Neues auszuprobieren vorhanden sein, für Spieler ab 10 Jahren, Leitung: **Heida Vissing**, Info: Edition

Tre Fontane, Ronald Brox, Eckenerstr. 12, 48147 Münster, Tel. + Fax: +49 (0)251 2301483, service@edition-tre-fontane.de, www.edition-tre-fontane.de

05.11.–13.11.2011 Bundesmusikwoche 50plus, Ort: Marktoberdorf, für Musikfreunde über 50 Jahre, die Freude am Singen haben, ein klassisches Orchesterinstrument oder Blockflöte spielen, Kursinhalt: Sinfonieorchester, Blockflötentenor und Kammerchor, Leitung: u. a. **Jürgen Bruns, Bernd Fröhlich** und **Thomas Hofereiter**, Info: Bundesverband Deutscher Liebhaberorchester e.V., Berggartenstr. 11, 01227 Dresden, Tel.: +49 (0)351 8104238, Fax: +49 (0)351 8023023, bdlo@bdlo.de, www.bdlo.de

07.11.–12.11.2011 Musizieren im Blockflötenorchester, Ort: Inzigkofen, die Literatur reicht von der Renaissance bis heute, ein Schwerpunkt wird auf neuen, meist groß angelegten Kompositionen liegen, die speziell für vielstimmiges Blockflötenorchester geschrieben oder eingerichtet wurden, die Teilnehmer sollten mindestens 3 Blockflöten (SAT) beherrschen, Leitung: **Dietrich Schnabel** und **Eileen Silcocks**, Info: Volkshochschule Inzigkofen, Parkweg 3, 72514 Inzigkofen, Tel.: +49 (0)7571 73980, Fax: +49 (0)7571 739833, info@vhs-heim.de, www.vhs-heim.de

17.11.–20.11.2011 Ensemblesmusik aus fünf Jahrhunderten, Ort: Kloster Börstel, Ensemblesmusik verschiedener Epochen und Stile in vielfältigen Ensemblesgrößen und Besetzungen, für Blockflötisten mit guten Grundkenntnissen im Umgang mit Tonumfang, Spieltechnik, Basisrhythmen und Vom-Blatt-Spiel, Leitung: **Dörte Nienstedt**, Info: musica viva musikferien, Fabian Payr, Kirchenpfad 6, 65388 Schlangenbad, Tel.: +49 (0)6129 502560, Fax: +49 (0)6129 502561, info@musica-viva.de, www.musica-viva.de

19.11.2011 Blockflöten-Orchester-Tag, Ort: Uehlfeld, 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

25.11.–27.11.2011 Kammermusik – Neue Musik – Improvisation, Ort: Osterode, für jugendliche Instrumentalisten (Blockflötisten, Holzbläser, Blechbläser, Streicher, Gitarristen u. a.), die vor allem in unterschiedlichen Ensembleformationen gemeinsames Musizieren von Werken unterschiedlicher Epochen erleben möchten, Leitung: **Prof. Helmut W. Erdmann**, Info: Jeunesses Musicales Niedersachsen, An der Münze 7, 21335 Lüneburg, Tel. und Fax: +49 (0)4131 309390, helmut.w.erdmann@neue-musik-lueneburg.de, www.neue-musik-lueneburg.de

27.11.–02.12.2011 Meisterkurs Flöte, Ort: Georgsmarienhütte, Meisterklasse, Einzelunterricht, Technik und Interpretation, Probespieltraining, das Kursrepertoire ist frei wählbar, Leitung: **Prof. Felix Renggli**, 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

02.12.–04.12.2011 Kurs für Traversflöte, Ort: Ebenhofen, Leitung: **Karl Kaiser**, Anmeldeschluss: **12.11.2011**, 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

05.12.–09.12.2011 Musizieren im Advent – mit Blockflöten, Ort: Inzigkofen, besinnliche Tage gemeinsamen Musizierens zur Einstimmung auf die festliche Zeit, es werden Werke von der Renaissance bis zur Moderne für Quartett und großes Ensemble gespielt, die Teilnehmer sollten mindestens 2 Blockflöten spielen und das Oktavieren auf der Altflöte beherrschen, Leitung: **Dietrich Schnabel** und **Eileen Silcocks**, Info: Volkshochschule Inzigkofen, Parkweg 3, 72514 Inzigkofen, Tel.: +49 (0)7571 73980, Fax: +49 (0)7571 739833, info@vhs-heim.de, www.vhs-heim.de

05.12.–09.12.2011 Meisterkurs Flöte, Ort: Georgsmarienhütte, Meisterklasse, Einzelunterricht, Probespieltraining, das Kursrepertoire ist frei wählbar, 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

Pressemitteilung

Arbeitsfeld Musikunterricht

Eine Seminarreihe der Bundesakademie in Zusammenarbeit mit dem DTKV, dem VdM und der Fachgruppe Musik in ver.di

Kompetenzen – Strategien – Impulse

Das diesjährige Seminar der Reihe „Arbeitsfeld Musikunterricht“ nimmt die Chancen und Möglichkeiten aktiven und kreativen Gestaltens des eigenen beruflichen Werdegangs in den Blick. Im Rahmen des Wochenendes werden Techniken und Strategien vorgestellt, die MusikerInnen unterstützen und motivieren sollen, ihre persönlichen Fähigkeiten und Stärken zielorientiert einzusetzen.

Themen: Sicher auftreten, frei sprechen, überzeugend darstellen; Kreativitätstechniken sinnvoll einsetzen; Simulation eines Bewerber-Hearings; selbständig denken – selbständig arbeiten etc.

Dozenten: Prof. Dr. Andreas Roser (Universität Passau) und Bianka Hockun (Beraterin und Trainerin); Christina Hollmann (Leitung)

Datum: 01. bis 03. Oktober 2011 Anmeldeschluss: 01. September 2011

Information und Anmeldung: Tel. 07425. 9493-0, www.bundesakademie-trossingen.de



Impressum

TIBIA · Magazin für Holzbläser

36. Jahrgang · Heft 3/2011

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: 0 51 41 / 88 53 0, Fax: 0 51 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: 0 51 41 / 88 53 67, Fax: 0 51 41 / 88 53 42
E-Mail: tibia@moeck.com
Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 21, € 34,00 (1/16 Seite,) bis € 470,00 (1/1 Seite) zuzüglich Mehrwertsteuer; anfallende Satz- und Bearbeitungskosten werden gesondert in Rechnung gestellt.

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

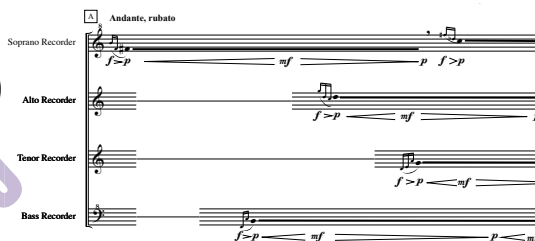
Satz: Moeck Musikinstrumente + Verlag e. K., Celle

Druck: müllerDITZEN, Bremerhaven

© 2011 by Moeck Musikinstrumente + Verlag e. K., Celle,
Printed in Germany, ISSN 0176-6511

NiN-1802

Komponist: Chi-hin Leung (*1984)
Titel: Feng Qing Yun Dan (2009)
Besetzung: Blockflötenquartett (SATB)
Schwierigkeitsgrad: 3
Ausgabe: Spielpartitur
Preis: 4,50 €



Feng Qing Yun Dan ist ein zweisätzliches Werk für Blockflötenquartett, inspiriert durch die Formenvielfalt von Wind und Wolken. Wind und Wolken unterliegen ständigen Veränderungen und haben daher keine feste Gestalt. Diese Komposition versucht dies in Musik auszudrücken. Das Werk ist 2009 als Auftragskomposition des Hong Kong Institute of Education entstanden.

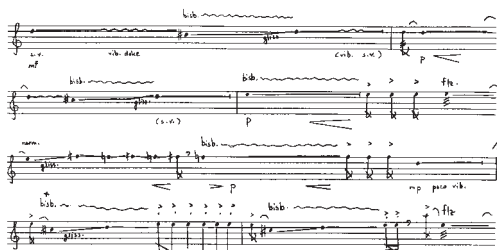
Neben ihrem Wert als eigenständige musikalische Erzählung, hat die Komposition auch eine interessante didaktische Funktion, gerade weil diese Musik keine komplizierten Spieltechniken beinhaltet. An *Feng Qing Yun Dan* kann man mit Schülern und Studenten die moderne Musikgeschichte, sowie Spieltechniken und Intonation in der Neuen Musik behandeln. Die vielen aleatorischen Stellen bieten dem Lehrenden gute Möglichkeiten, mit Schülergruppen an verschiedenen Ensemblespiel-Techniken und Interaktionen zu arbeiten. Die Klangwelt bereitet dabei auf größere und komplexere Werke von Komponisten wie Ryōhei Hirose und Isang Yun vor.

(Karel van Steenhoven im Vorwort zur Ausgabe)



NiN-1801

Komponist: Sarah Nemtsov (*1980)
Titel: Lobgesang (2009)
Besetzung: Sopranblockflöte solo
Schwierigkeitsgrad: 4
Ausgabe: Spielpartitur
Preis: 2,00 €

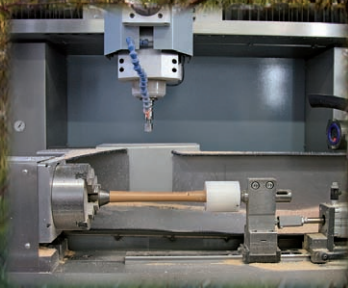


Die Komposition basiert auf dem Thema mit 2 Variationen *De Lof Zangh Marie* (Marias Lobgesang) aus dem *Fluyten Lust-hof* des blinden niederländischen Musikers Jakob van Eyck (ca. 1590–1657). Form und musikalisches Material folgen subtil dem Original, verschleiern es und widersprechen ihm zuweilen, wenngleich momenthaft sogar tatsächliche Zitate aufblitzen.

Der *Lobgesang* ist 2009 anlässlich eines Konzerts zum 90. Geburtstag von Ilse Reil – auf Anregung der Blockflötistin Ulrike Volkhardt, die die Komposition uraufführte – entstanden.



Präzision der Technik – im Einklang mit der Natur



moeck.com

MOECK

Blockflöten