

MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER

Eine Vierteljahresschrift · Einzelheft € 6,50

TIBIA

Heft 3/2012

MAGAZIN

MOECK



Spielräume – MOECK Seminare 2012

Termin: Samstag, 8. September 2012, 10.00–17.00 Uhr

Ort: Kreistagssaal, Trift 26, 29221 Celle



Seminar 2

Sylvia Corinna Rosin **Summertime –** **Blockflötenorchester querbeet**

Sylvia Corinna Rosin (*1965) ist Mitglied des international bekannten Blockflötentrios *Ensemble Dreiklang Berlin*, für das sie Stücke arrangiert und komponiert. Sie unterrichtet Blockflöte an der Musikschule City West und der Musikschule Paul-Hindemith Neukölln in Berlin. Ihre Arrangements, die sie auch für ihre Schüler schreibt, sind in zahlreichen Notenausgaben und pädagogischen Lehrwerken veröffentlicht (Moeck, Breitkopf & Härtel, Universal Edition Wien) und auf CD eingespielt (Hänssler Classic und Profil). Seit 2012 hat sie gemeinsam mit Irmhild Beutler die künstlerische Leitung des Blockflötenorchesters Berlin inne.

The River, dies mittlerweile legendäre Stück für Blockflötenorchester, kennt fast jeder. Aus *Sylvia Corinna Rosins* Feder stammen aber noch weitere schöne Arrangements, viele davon sind im Moeck Verlag erschienen. Wir fanden es deshalb an der Zeit, unseren Kursteilnehmern einmal anzubieten, die Stücke mit Frau Rosin selbst zu erarbeiten.

Es geht querfeldein durch alle Musikrichtungen. *Sylvia Corinna Rosins* Arrangements zeichnen sich durch Einfachheit und Klarheit aus und entfalten durch musikalische Feinarbeit ihren besonderen klanglichen Reiz. Die Teilnehmer an diesem Seminar sollten außer Sopran- und/oder Altblockflöte noch eine tiefere Flöte beherrschen. Es werden Blockflöten vom Sopranino bis zum Subbass eingesetzt werden.

Folgende Stücke werden erarbeitet: *Raindrops* (Moeck 3323), *The River* (Moeck 3310), *Scarborough Fair* (UE 31970), Purcell: *Chacony* (Moeck 3326), Lully: *Marche pour la Cérémonie des Turcs* (Moeck 3316), Gershwin: *Summertime* (Moeck 3320), Pachelbel: *Kanon* (Moeck 3317), Händel: *Sarabande* (Moeck 3313), *God Rest You Merry, Gentlemen* (Moeck 3314).
(Änderungen vorbehalten)

Diejenigen, die gern mitspielen möchten, aber nicht ganz sicher sind, ob ihr Können ausreicht, finden die Partituren in einer Ansichtsversion auf unserer Website www.moeck.com. Prüfen Sie selbst, ob Sie sich zutrauen, beim Musizieren mitzuhalten.

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

David Lasocki: Ein Überblick über die Blockflötenforschung 2009	162
Das Porträt: Peter Thalheimer im Gespräch mit dem Flötenbauer Andreas Glatt	186
Karl Ventzke: Schewdler-Flöten. Eine Übersicht	191
Karl Ventzke: Über den Straßburger Flötenbauer Julius Max Bürger	195
Summaries	197
Berichte	
Bert Honig: Open Recorder Days Amsterdam 17.–20. Mai 2012	198
Irmhild Beutler: Der Fluss fließt und wächst ...	200
Moments littéraires	202
Rezensionen	
Bücher	208
Noten	211
Tonträger und AV-Medien	228
Leserforum	230
Neues aus der Holzbläserwelt	231
Veranstaltungen	234
Impressum	240

Titelbild: Bei den *Open Recorder Days Amsterdam* (ORDA) im Mai 2012: Stephanie Brandt, María Martínez Ayerza, Dianne Heijstee und Kyuri Kim während des Konzerts des Ensembles *The Royal Wind Music*, das sein neues Programm *Pourquoy non?* vorstellte. Foto: Katarzyna Kosiniec

Diese Ausgabe enthält folgende Beilagen: ERTA, Deutschland | DIE HOLZBLÄSER, Berlin

David Lasocki

Ein Überblick über die Blockflötenforschung 2009

Der Autor schreibt über Holzblasinstrumente, ihre Geschichte, ihr Repertoire und ihre Aufführungspraxis. Die dritte Auflage seines Buches mit Richard Griscom, *The Recorder: A Research and Information Guide*, wird im Laufe dieses Jahres bei Routledge erscheinen. Gerade hat er sich aus seinem Amt als Leiter des Auskunftsdiestes der Cook Music Library an der Indiana University in den Ruhestand zurückgezogen und widmet sich nun der Aufgabe, eine Geschichte der Blockflöte für Yale University Press (sowie viele andere unvollendete Schriften und Editionen) abzuschließen. Außerdem wird er im Bereich der Energiemedizin tätig sein (s. seine Website <www.instantharmony.net>).

Eigentlich wollte Lasocki die Reihe *Ein Überblick über die Blockflötenforschung* nach der Ausgabe 2008 nicht forsetzen, doch nun hat ihm die Notwendigkeit, die Einträge der Jahre 2009 und 2010 für die Routledge-Recherche zusammenzutragen, die naheliegende Möglichkeit geboten, zwei weitere Folgen für die Reihe zu verfassen.

Repertoire

In einer breit angelegten Studie untersucht **Anthony Rowland-Jones** die Verwendung der Blockflöte durch Jean-Baptiste Lully (1632–1687) und insbesondere deren symbolische Be-

deutung in seinen Werken. Rowland-Jones beginnt mit einer Zusammenstellung von nicht weniger als 60 Fällen, in denen Lully die Blockflöte einsetzte, wobei er sich auf frühere Forschungsergebnisse von Laurence Pottier und mir bezieht. „Sie finden sich in sechzehn Balletten, Maskeraden und Divertissements, in fünf *comédies-ballets* (hauptsächlich mit Molière), und in allen bis auf eine ... seiner vierzehn fertiggestellten *tragédies en musique*. ... Im Lauf der Zeit schöpft er die einzigartig große Palette an Assoziationen und symbolischen Bedeutungen der Blockflöte nahezu aus.“

Rowland-Jones erweitert die Angaben in den Partituren um die Angaben aus der *livrets*, der gedruckten Textbüchlein, die das Publikum vor der Vorstellung erwerben konnte. Darin werden die Namen der Ausführenden und oft auch die von ihnen gespielten Instrumente genannt. Generell handelte es sich um königliche Musiker, vor allem um Mitglieder der Familien Hotterre, Philidor, Pièche, Descousteaux und Destouches, die „auf Lullys bekannte Intentionen bezüglich des Wo (zu spielen war) und Was (für ein Instrument zur jeweiligen Stelle passte) eingegangen sein dürften“, sofern dies nicht bereits in der Partitur vermerkt war.



David Lasocki, war Musikbibliothekar an der Indiana University (USA) und ist seit 2011 im Ruhestand. Er schreibt schon seit 1988 in *Tibia* seinen „Überblick über die Blockflötenforschung“. Veröffentlichungen aus aller Welt über Holzblasinstrumente hat er so seit 1985 erfasst und erläutert. Auch darüber hinaus veröffentlichte er immer wieder Grundlegendes über alles, was mit Holzblasinstrumenten zusammenhängt. Eine Liste seiner Publikationen findet man unter <www.instantharmony.net>

Das Herzstück von Rowland-Jones' Artikel bildet eine 17-seitige Tabelle aller Blockflötenstellen, die unter 13 Überschriften nach ihrem Symbolgehalt geordnet sind: weltlich (Hirtenwelt, Sinnlichkeit, Liebe, Schlaf, Wasser, Vögel) und himmlisch (Magie, Götter, Opfer, Tod, Merkur, Musen, Streit). Zumeist gibt es mehr als einen Symbolbezug für die einzelnen Stellen. Rowland-Jones beginnt mit dem *Ballet d'Alcidiane* von 1658, wenngleich er hätte erwähnen können, dass das Ballett *L'amour malade* aus dem Vorjahr ein „Concert champêtre de l'Espoux“, also ein pastorales Hochzeitskonzert enthielt, das von einer ähnlichen Musikerriege

Ein Überblick über die Blockflötenforschung 2009

ausgeführt wurde, einschließlich Jean Hotteterre und zweier seiner Söhne.

Sicherlich war die Übersicht bereits ziemlich lang, dennoch erscheint es aus Sicht der Blockflötengeschichte höchst bedauerlich, dass die Namen der Ausführenden nicht aufgenommen wurden. Informationen hierzu hätten sicherlich die Annahme untermauert, dass Lully Stimmen generell zwei- oder dreifach besetzte. Für *Les amants magnifiques* (1670) erwähnt Rowland-Jones nur ein „Ritournelle pour les Flûtes“. Aus dem *livret* erfahren wir, dass sechs Bühnenmusiker von acht Blockflöten und Oboen („flûtes et hautbois“) begleitet wurden. Die acht „flûtes“ werden „Les Srs Descousteaux, Pièche le fils, Philidor, Boutet, Du Clos, Plumet, Fossart, Nicolas Hotteterre“ zugeordnet. Wenn wir davon ausgehen, dass die *Ritournelles* nur zwei Oberstimmen und eine Basslinie aufwiesen, so waren die Blockflöten ihnen vermutlich mit drei, drei und zwei Spielern zugeordnet.

Im Anschluss an die Tabelle geht Rowland-Jones einige der wichtigeren Werke durch und bringt Kommentare und Vermutungen hierzu an. Zum zweiten Werk mit Blockflöten, dem *Ballet de la Raillerie* (1659), merkt er in der Tabelle an, dass „zwei Männerstimmen, zwei Violinen und zwei Blockflöten paarweise (in kanonartiger Sarabandenform) *Echos* bilden, indem sie abwechselnd dieselben zwei Notenzeilen ausführen, womit sie ... die höfische und arkadische Liebe einander gegenüberstellen“. Im Kommentar vermutet er, dass „Lullys Erfahrung der Klangfülle in den *Echos* ihn davon überzeugt haben mag, dass der durchsetzungsstarke Zusammenklang später Renaissance- oder Übergangsblockflöten zum Barock weder zu den Tonqualitäten seiner Violinen noch zu den Feinheiten des französischen Gesangsstils passten, was ihn dazu veranlasste, die Hotteterres und andere zu einer Neugestaltung des Instruments zu ermutigen. Deren Erfolg bei der Herstellung einer veredelten und ausdrucksstarken Blockflöte neuen Stils kann dazu geführt haben, dass Lully die Eigenschaften der Blockflöten häufiger und in einem erweiterten assoziativen Rahmen

nutzte.“ Eine Menge Schlussfolgerungen aus einem einzigen Werk!

Die genaue zeitliche Bestimmung der Entwicklung von den Blockflötentypen der Renaissance zur Barockblockflöte steht noch aus, und selbst die Beteiligung französischer Holzblasinstrumentenbauer in der Anfangsphase ist noch nicht so gut belegt, wie wir es uns wünschen würden. Ich bin froh, dass Rowland-Jones nicht seine Behauptung aus einem früheren Artikel wiederholt, Lully habe von 1659 bis 1663 absichtlich eine Blockflötenpause eingelegt, um den Hotteterres Zeit zu geben, die Blockflöte neuen Stils zu entwickeln (vgl. die Gegenargumente in meinem *Überblick über die Blockflötenforschung 2004*, in: *Tibia*, 2/2008).

Rowland-Jones weist darauf hin, dass „sich nur wenig Innovatives in Lullys Gebrauch der Blockflöte findet“, dabei bezieht er sich auf deren weniger gut dokumentierte Verwendung in früheren französischen *ballets de cour* „über einen Zeitraum von 40 Jahren“. Zu Recht warnt er: „Weil Bezugnahmen auf die Instrumentation in den Lully-Quellen so viel häufiger sind als in Quellen früherer *ballets de cour* und anderer Theaterwerke mit Musik, muss man mit der Annahme vorsichtig sein, Lully habe in seinen eigenen *ballets de cour* mehr Blockflötensymbolik verwendet, als dies in den Vorgängerwerken der Fall war.“ Nichtsdestotrotz „zeigt die Tabelle deutlich, dass seine Verwendung der Blockflöte in seinen *tragédies en musique* zahlreicher und abwechslungsreicher ist. Der Symbolismus wird absichtsvoller und gekonnter eingesetzt. Diesbezüglich verdient Lully Anerkennung, vielleicht zusammen mit [seinem Librettisten] Quinault ...“. Eine der Neuheiten, der Einsatz der Blockflöte bei Beerdigungsszenen, „leitete sich vermutlich sowohl von ihren klassischen Vorläufern als auch von ihrem Gebrauch in Opferszenen in früheren Hirtendramen ab“.

In einer wunderbaren Passage über die *pompes-funèbres*-Szene im *tragédie-ballet Psyché* (Fassung von 1678?) unterläuft Rowland-Jones ein kleiner Zitierfehler, als „jeweils fünf Blockflötis-

ten, als antike Griechen kostümiert, von beiden Seiten der Bühne in einer Prozession aufziehen, als seien sie Aulos-Spieler bei einem Leichenzug“. Tatsächlich schrieb Fontenelle in einem seiner *lettres galantes*, veröffentlicht 1690, dass sich Mademoiselle de V. in ihrer Loge bei ihrem ersten Opernbesuch nach dem Austritt aus einem Kloster nicht der lange aufgestauten Tränen erwehren konnte, als die Hinrichtung der Helden ausgesetzt wurde. Mademoiselles „Taschentuch wurde tränennass“ und sie stellte sich vor, wie sich alle Blicke auf sie richteten und sie für immer entehrt sein würde. Beim Klagegesang *Deh! piange al pianto mio* „ließen alle Instrumente des Orchesters lange Seufzer erklingen und die Blockflöten gaben tausend Schluchzer von sich“.

Im Gegensatz zu anderen Arten des Symbolismus war es „... Lullys eigene Fantasie, die zu seiner Verwendung von Blockflöten in Schlafszenen führte“, angefangen mit *Les amants magnifiques* und weiter mit der berühmten Szene aus *Atys* (1676), auf die Buttrey sich bezieht. Diese Szene beeindruckte den britischen König Charles II., dem sie von französischen Blockflötisten an seinem Hof zu Gehör gebracht wurde, dermaßen, dass er mehrmals um Wiederholung bat. Rowland-Jones schlussfolgert, dass „die von Lully initiierte Ermutigung zur Neugestaltung der Blockflöte zu einem kultivierteren und ansprechenderen Instrument, im Zusammenwirken mit seinem frühzeitigen Erkennen und späteren Entwickeln ... ihres symbolischen Potentials, zweifellos zu einem Blockflöten-Revival beitrug zu einer Zeit, in der andere typische Instrumente der späten Renaissance wie die Familien der Windkapselinstrumente und die Kornette an Bedeutung zu verlieren begannen ...“. Seien wir aber in diesem Zusammenhang vorsichtig mit Begriffen wie „zweifellos“ und „Revival“, muss doch die Geschichte der Blockflöte in der Mitte des 17. Jahrhunderts noch genauer erforscht werden.

Rowland-Jones hat auch zwei kurze, eher populärwissenschaftliche Artikel über Lullys Blockflötenmusik geschrieben. Der erste fasst seinen

langen Artikel zusammen, empfiehlt einige Aufnahmen und ermutigt Blockflötenliebhaber: „Lully hat die besondere Begabung, Musik zu schreiben, die von nicht-fortgeschrittenen Spielern vom Blatt gespielt werden kann und dennoch äußerst vergnütig und effektvoll ist, vorausgesetzt, man versteht ihren Stil und ... Kontext.“ Der zweite Artikel beschäftigt sich mit der Ballard-Ausgabe (1688) von Lullys *tragédie en musique Thésée* (1675), wobei der pastorale Kontext eines Rondeau im 7. Akt mit „Naivität und schlichtem Charme“ beschrieben und seine musikalische Struktur analysiert wird. Weiterhin wird gezeigt, wie das Stück für eine heutige Ausführung durch ein Blockflötentrio bearbeitet werden kann und seine Aufführungspraxis kommentiert. Mit „ungleichem Tempo“ der Achtelnoten meint er *notes inégales* (inegalisierte Ausführung eines gleichmäßig notierten Rhythmus').

(**Anthony Rowland-Jones**: *Lully's Use of Recorder Symbolism*, in: *Early Music*, 37, Nr. 2/May 2009, S. 217-249; **Rowland-Jones**: *Lully's First Use of 'Hotteterre-style' Late Baroque Recorders – Some Conjectures*, in: *Early Music Performer*, 19/December 2006, S. 4-14; deutsche Übersetzung *Mutmaßungen über Lullys erstmaligen Einsatz spätbarocker Blockflöten des Hotteterre-Typus*, in: *Tibia* 29, 4/2004, S. 264-275; **John Buttrey**: *New Light on Robert Cambert in London, and his Ballet et Musique*, in: *Early Music*, 23, Nr. 2/May 1995, S. 199-220; **Rowland-Jones**: *Thank You, M. Lully*, in: *Recorder Magazine*, 29, Nr. 4, winter 2009, S. 137 und *Recorder Magazine*, 30, Nr. 1, spring 2010, S. 4-5).

Bruce Woods schöne neue Ausgabe von John Blows *Venus and Adonis* enthält eine ausführliche Einleitung. Ein kurzer Ausschnitt daraus erscheint auf Woods Blog. Er korrigiert die Entstehungszeit des kleinen höfischen Maskenspiels von 1681 auf vermutlich 1682/83, zuerst aufgeführt bei Hofe 1683 und wiederaufgeführt 1684 an der Josiah Priest's Boarding School in Chelsea (wo Purcells *Dido and Aeneas* seine Premiere erlebte).

Ein Überblick über die Blockflötenforschung 2009

Die Rolle der Venus übernahm Moll Davies, eine frühere Geliebte Charles' II., und die Lürettistin war Anne Kingsmill, ein Dienstmädchen des Herzogs von York (des späteren James II.). Wood schreibt, es sei deshalb „sehr wahrscheinlich, dass die erste Blockflötenstimme dem herausragenden französischen Musiker Jacques (James) Paisible anvertraut wurde, der zur fraglichen Zeit ebenfalls in den Diensten des Herzogs gestanden zu haben scheint. Bemerkenswert ist, dass in der Originalfassung des Werkes der Part der Venus nur im ersten Akt ... eine obligate Begleitstimme für Blockflöte aufweist; ... was noch wichtiger ist, in der frühesten Quelle des Maskenspiels ist ... [beinahe] dieser gesamte Part ganz deutlich ein nachträglicher Einfall. ... Der Grund, weshalb sich diese unverwechselbare Obligato-Stimme um die sinnlichen Phrasen schlingen muss, in denen Venus ihre amourösen Techniken beschreibt, mag allein in den erotischen Assoziationen des Instruments zu suchen sein, dennoch ist vielleicht auch von Belang, dass Paisible sich im Jahre 1686 mit Davies vermählte. Falls die beiden bereits während der ersten Aufführungsphase eine Beziehung pflegten, hätte diese Eigenheit des Satzes das höfische Publikum sicher noch über einen weiteren internen Witz kichern lassen – der nicht einmal Worte benötigte“. (**Bruce Wood**, Hg.: *John Blow, Venus and Adonis*, edited under the supervision of the Purcell Society by Bruce Wood, Purcell Society Companion Series 2, London 2008, Stainer & Bell, [<blog.magnificatbaroque.com/2010/09/03/venus-amorous-recorder/>](http://blog.magnificatbaroque.com/2010/09/03/venus-amorous-recorder/)).

Als der römisch-katholische James II. im Jahre 1685 den britischen Thron bestieg, nahm er wichtige Veränderungen an der Struktur des höfischen Musiklebens vor. Anstelle der getrennten Consorts, die seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts bestanden hatten, schuf er ein Barockorchester mit Streichern, Holzbläsern und Basso continuo nach dem Vorbild Lullys. Wie **Andrew Pinnock** und **Bruce Wood** klarstellen, „verfeinerten“ die Mitglieder dieses Privatorchesters „ihre Fähigkeiten vor allem anhand des höfischen Oden-Repertoires – Stücke ..., die, soweit

wir wissen, niemals in der Öffentlichkeit aufgeführt wurden“.

Als James 1689 nach Frankreich floh und statt seiner die Protestanten William III. und Mary gekrönt wurden, behielten diese den musikalischen Betrieb zunächst bei, wenngleich katholische Musiker wie die Holzbläser François La Riche und James Paisible entfernt wurden. Im Jahre 1690 begannen William und Mary jedoch an der höfischen Musik zu kürzen, „direkt nach der Aufführung von Queen Marys opulent besetzter Geburtstagsode *Arise, my Muse*“. Sechzehn Mitglieder, darunter Henry Purcell, verloren ihre Stelle. 1692 wurden die Kürzungen bestätigt. Einige der Holzbläser kamen in der Oboen-„Band“ unter, einem Ensemble aus sechs Spielern, das Prinzessin Anne und ihr Gemahl Prinz Georg von Dänemark unterhielten. Unter ihnen befand sich auch Paisible, der nach einigen Jahren bei James in Frankreich nach England zurückgekehrt war. La Riche blieb noch einige Jahre in der Gegend, bis er sich aufmachte, um in Dresden bessere Arbeitsbedingungen zu finden.

Purcell reagierte auf die Kürzungen mit einem brillanten Schachzug: Er verwandelte das Hoforchester in ein Theaterorchester. Wie Pinnock und Wood in ihrem flotten Stil schreiben: „Er entwickelte [das] Dorset Garden [Theater] als Aufführungsraum, in dem vom Hof stammende Musikprodukte ohne Imageverlust an die Öffentlichkeit weiterverkauft werden konnten, als Arbeitsbeschaffungsagentur für Mitglieder und ehemalige Mitglieder des Hoforchesters sowie als multimediale Werbeveranstaltung. Virtuose Spieldemonstrationen halfen beim Verkauf von Instrumenten, Noten, Instrumentalschulen und Privatstunden. Das königliche Qualitätssiegel („Aufgeführt ... von Dienern Ihrer Majestäten“), die auffallende Verwendung höfischer Orchesterarbeitskraft, ein orchesterlicher Aufführungstandard, der ohne vom Hof subventionierte Probenarbeit unerreichbar gewesen wäre, sowie ein schnell wachsendes Angebot an Waren und Dienstleistungen für Kunden, die die Musik so liebten, dass sie sie auch daheim selbst spielen

wollten – all dies gehörte zu Purcells Opern-Produktpalette.“

Unter den „Opern“, oder „Semi-Opern“, wie wir sie nennen, die Purcell zwischen 1690 bis zu seinem frühen Tod 1695 schrieb, finden sich einige mit Blockflötenparts: *Dioclesian* (1690) mit dem berühmten *Two in One upon a Ground*; *King Arthur* (1691), *The Fairy Queen* (1692) und *The Indian Queen* (1695). Diese Stimmen dürften von den Oboisten des Orchesters ausgeführt worden sein.

Pinnock und Wood erläutern, wie Purcell einige Charakteristika seines Odenstils in den Theaterwerken weiterverwendete: „neue, besondere und, einmal gehört, sofort wiedererkennbare Klangmischungen setzten sich durch. Der Mix stammte ursprünglich aus einer Ode. Fragen des Strichs, der Bläserartikulation, des Stimmens und der Ausgewogenheit wurden während der Proben des königlichen Orchesters abgeklärt. Dieselbe Abmischung konnte dann in späteren Opern und Oden ohne zeitraubende Diskussionen wiederaufgelegt werden: erfahrene Spieler fügten sich schnell in die Routine ein“. Die Autoren nennen als Beispiel für eine solche Klangmischung die Mischung aus Countertenor, zwei Altböckflöten und Basso continuo in *But ah, I See Eusebia Drown'd in Tears* aus *Arise my Muse* (1690), die in *Since the Toils and the Hazards of War's at an End* aus *Dioclesian* wieder auftaucht. (Andrew Pinnock und Bruce Wood: *Come, Ye Sons of Art – Again: Court Cross-Subsidy for Purcell's Opera Orchestra, 1690–1695*, in: *Early Music*, 37, Nr. 3, August 2009, S. 445–466).

Ein neues Nachschlagewerk zu Händels Instrumentalmusik, herausgegeben von **Siegbert Rampe**, enthält nicht die üblichen eingedampften Aufsätze, sondern einen umfassenden Überblick über Kompositionseinflüsse auf den Komponisten, Aufführungspraxis, musikalischen Stil, die veröffentlichten Ausgaben, die Sonaten und Triosonaten für jedes Instrument sowie die Orchestermusik. Rampe selbst schreibt ausführlich und sehr kenntnisreich über

die Blockflöte zu jener Zeit, insbesondere in England, die sechs Blockflötensonaten, die Sammlungen Opus 1 und 2 sowie über die *Wassermusik*.

Mag das Gebiet auch bereits von vielen Wissenschaftlern, mich eingeschlossen, genau untersucht worden sein, so war ich doch beeindruckt von Ramps Erkenntnissen, insbesondere bezüglich der ausgesprochen vielfältigen Strukturen der Blockflötensonaten und ihrer Satzformen. Er glaubt, dass das Prinzip der *Varietas* die Auffassung stützt, wonach Händel die Blockflötensonaten als einheitliche Gruppe gedacht hatte. Er schlussfolgert: „Man wird wohl nicht zu weit gehen mit der Behauptung, dass kein anderer Komponist je die idiomatischen, aber limitierten Eigenschaften der Blockflöte ebenso ernst nahm und in vorteilhaftester Weise zum Klingen brachte.“

Ein paar Kleinigkeiten: Rampe korrigiert die Rechtschreibung Walshs in einer Anmerkung, die dieser hinzufügte, nachdem er eine Ausgabe der vorgeblich vom verstorbenen Jeanne Roger in Amsterdam stammenden Sonaten Opus 1 und 2 nochmals unter seinem eigenen Namen verlegt hatte. Dadurch entgeht Rampe die Ironie der Formulierung: „N.B. This is more Corect [sic!] than the former Edition.“ Auch wurde er durch die Einträge im Waterhouse fälschlicherweise zu der Annahme verleitet, der Hersteller Joseph Bradbury sei kein Mitglied der Drechslergilde Londons gewesen – er ging dort in die Lehre, wurde jedoch nicht freigesprochen.

Weiterhin nahm Rampe fälschlicherweise an, dass Thomas Garrett, der Meister von Bradbury und Thomas Stanesby Senior, in Stapleford gelebt habe. Bradbury war der Sohn eines Drechslers aus dieser Stadt in Herfordshire, Garrett lebte jedoch in London. (*Händels Instrumentalmusik*, hg. von **Siegbert Rampe**, Laaber Verlag, 2009; William Waterhouse: *The New Langwill Index: A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors*, London 1993, Tony Bingham; David Lasocki: *Woodwind Makers in the Turners Company of London*,

1604–1750, in: *Galpin Society Journal*, 65, 2012, in Vorbereitung).

Nik Tarasov untersucht knapp Händels gesamte Blockflötenmusik – nicht nur die Solo- und Triosonaten und die Orchestermusik, sondern auch die Obligato-Stimmen in Kantaten, Opern und sonstiger Vokalmusik sowie Arrangements. Am Ende berichtet er, dass Carl, Rudolph und Millicent Dolmetsch 1933 in den Abbey Road Studios der Columbia Gramophone Company Händels F-Dur-Sonate (HWV 369) aufnahmen. Sie „gaben damit den Startschuss für eine bis heute steigende Anzahl von Einspielungen.“ (**Nik Tarasov**: *Händel & Blockflöte: Einblicke in Händels umfangreiches Blockflötenwerk*, in: *Windkanal*, 4/2009, S. 8–14).

Die Hofkapelle des Fürstentums Anhalt-Zerbst wurde 1699 gegründet, als Prinz Karl Wilhelm dem bürgerlichen Musiker Johann Christoph Grahmann den Posten des Leiters (Principals) übertrug. Der Prinz wünschte insgesamt sechs Musiker, darunter Grahmann selbst, einen Sänger, der eine „angenehme Arie“ singen konnte, sowie kompetente Streicher und Bläser: „1. Ein Chor Violinen mit dem Baß Violons; 2. Ein Chor Hautbois mit dem Dulcianen; 3. Ein Chor Fleutes Douces und 4. Eine Partie, wenigstens von 2. biß 3. Viol di Gamben, mutatis mutandis ...“. Diese glückliche Entdeckung einer weiteren Anschaffung eines Blockflötenensembles durch einen Hof ergänzt die anderen vergleichbaren Ensembles, die wir aus dieser Zeit kennen: die der schwedischen Marine (1685), des toskanischen Hofes in Florenz (1700), aus Grönsfeld (1710) und Göttweig (1720).

Eine Inventarliste der Musikinstrumente des Zerbster Hofes aus dem Jahre 1743 enthielt vier Blockflöten („Vier Flöten“) und zwei Bassettblockflöten („Zwey Flöten Basse“). Eine andere Bestandsliste erwähnt 1774 noch immer sechs Blockflöten („flutes à bec“) und „Noch eine dergl. grosse Flute“, vermutlich eine Tenor- oder Bassettblockflöte, sowie zwei „flageolets“ und eine Traversflöte aus Ebenholz. (**Barbara M. Reul**: *Music Life at the Court of Anhalt-Zerbst*:

An Examination of Unknown Primary Sources at the Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt, Abteilung Dessau, in Musik an der Zerbster Residenz: Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz vom 10. bis 12. April 2008 im Rahmen der 10. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst, Beeskow 2008, Ortus Musikverlag, S. 197–222).

Kapellmeister in Zerbst in der Zeit von 1722–1758 war Johann Friedrich Fasch, heutigen Blockflötisten bekannt als Komponist einiger charmanter kammermusikalischer Werke für das Instrument: der Triosonate im Kanon F-Dur für Altböckflöte, Fagott und Basso continuo (FWVN:F5), der Sonate G-Dur für Flöte, zwei „Viole“ (vermutlich eher Altböckflöten) und B. c. (FWVN:G1) sowie der Quartettsonate B-Dur für Altböckflöte, Oboe, Violine und B. c. (FWVN:B1). Außerdem schrieb Fasch vier Vokalwerke, die Stimmen für zwei Blockflöten enthalten: *Du sollst Gott, deinen Herrn lieben* (FWVD:D10), *Herr, lehre uns bedenken* (FWVD:H2), *Ich bin der Weg* (FWVD:I1), *Niemand kennet den Sohn* (FWVD:N2) und *Sage mir an, du, den meine Seele liebet* (FWVD:S2).

Die höfische Inventarliste von 1743 enthält neben der Kanonsonate eine Ouvertüre für zwei Orchester, von denen eines zwei Flöten aufweist („Flutes trav.“), das andere drei Blockflöten („Flûtes à bec“). In der Liste ist auch Blockflötenmusik anderer Komponisten aufgeführt: ein Konzert von Telemann für „Flauto piccolo“ (möglicherweise nicht identisch mit seinen vorliegenden Konzerten in C-Dur und F-Dur für Altböckflöte); ein Quartett, ebenfalls von Telemann, für Blockflöte, Oboe, Viola und Continuo (eventuell TWV 43:G6), ein Concerto von ihm für zwei Blockflöten, zwei Oboen und Continuo (vielleicht TWV 44:15) sowie ein Trio für Blockflöte, Oboe und Continuo (fünf sind erhalten: TWV 42:c2, c7, F9, F15 und a6); ein Blockflötenkonzert von Martini (wohl Giuseppe Sammartini), ein Händel-Trio für Blockflöte, Violine und Continuo (vielleicht das in F-Dur Op. 2 Nr. 5) und schließlich ein Konzert

und eine Sonate von Bomoliere (möglicherweise Joseph Bodin de Boismortier).

Außerdem enthalten drei Vokalwerke von Faschs Nachfolger im Kapellmeisteramt, Johann Georg Röllig, Blockflötenparts mit pastoralem und spirituellem Symbolismus. **Nigel Springthorpe** führt eine Weihnachtskantate an (*Und da die Engel von ihnen*), erörtert sie aber nicht weiter. Die Arie *Kommt, ihr Hirten* aus der Weihnachtskantate *Das Volk so im Finstern wandelt* „bezieht sich auf die Hirten, die Myrrhe auf das Heu streuen“. Die Arie *Mein Geist wird innerlich erquickt* aus der Markus-Passion *Die betrübte und getröstete Geistliche Sulamith* (1750, wiederholt 1754, 1758 und 1764), „erklingt, als Jesus und die Jünger nach dem letzten Abendmahl vom Ölberg herabsteigen“, und der Text bezieht sich auf „Geist“.

Röllig verwendet die Blockflöten gern in Terzen, wobei sie die anderen Instrumente in der Oktave verdoppeln. In der Markuspassion lässt er jedoch die Flöten in Terzen spielen, die Blockflöten sie eine Oktave höher und die Fagotte sie eine Oktave tiefer verdoppeln, dagegen setzt er Pizzicato-Streicher. Die Musik ist durch und durch fortschrittlich in ihrem „langsamem, harmonischen Rhythmus, ihren häufigen Kadennen, lombardischen Rhythmen und synkopierten Figuren, gepaart mit für die Jahrhundertmitte charakteristischen Triolenfiguren“.

Springthorpe, der ansonsten sehr aufmerksam über diese Musik schreibt, entgeht leider, dass die Altblockflöten im französischen Violinschlüssel (g¹ auf der ersten Linie des Systems) statt im heute allgemein gebräuchlichen Violinschlüssel notiert sind. Dies zwingt ihn zur Erfindung absurder Theorien, wonach 1. „den Blockflötisten in Zerbst ein ungewöhnlicher Satz aus Alt- und Sopraninoblockflöte zur Verfügung stand, der mit Bezug auf die Höhe des bei Hof gebräuchlichen Kammertons in Es gestimmt war“ oder 2. dass die Spieler 60 Jahre vor ihrer Zeit Csakans in As benutztten – „als Ersatz für eine Sopranino-Blockflöte“. (**Nigel Springthorpe: Recorders in the Repertoire of the Court**

of Anhalt-Zerbst

, in: *Recorder Magazine*, 29, Nr. 3, autumn 2009, S. 90-98; Richtigstellung von Ian Abernethy in einem Leserbrief, in: *Recorder Magazine*, 29, Nr. 4, winter 2009, S. 457).

Peter Reidemeister beschäftigt sich intensiv mit den Blockflötenfassungen von Liedern, die im England zwischen 1680 und der Mitte des 18. Jahrhunderts beliebt waren – ein Genre, das von Wissenschaftlern bisher vernachlässigt wurde. Die Bearbeitungen wurden als einzelne Liedblätter oder in Sammlungen veröffentlicht, jedoch immer unten auf der jeweiligen Liedseite für den Tonumfang der Altblockflöte transponiert. Schulen enthielten eine Tabelle, „shewing how to transpose any tune that is set for ye Violin or Voice“ (... wie man jedwede Melodie für Violine oder Singstimme transponiert) – abhängig von der Tonart des Liedes eine kleine oder große Terz höher, um eine auf der Blockflöte angenehm zu spielende Tonart zu erreichen.

Reidemeister findet die Blockflötenbearbeitungen aus mehreren Gründen interessant. Erstens können sie dazu beitragen, Blockflötisten etwas über vokales Phrasieren, Artikulation, Melismen und den Aufbau von Melodien zu vermitteln. Hier und da enthalten die Blockflötenfassungen Verzierungen, entweder durch Zeichen gekennzeichnet oder in Stichnoten ausnotiert. Leider gab es, anders als in Frankreich, keine ausnotierten „Doubles“ (Variationen).

Zweitens weisen sie eine faszinierende Sozialgeschichte auf. Den Liedern selbst, mit ihren pastoralen und moralbezogenen Themen, ist eine gewisse Sentimentalität eigen. Ihre Lebensdauer war relativ kurz. Nach etwa 10 Jahren verschwanden sie vom Markt, deswegen waren die Auflagenzahlen vermutlich klein. Reidemeisters Artikel ist reich illustriert mit Abbildungen aus den Faksimiles von Liedern und ihren Fassungen „for the Flute“. (**Peter Reidemeister: The Song Tunes for the Flute**, in: *Flötenmusik in Geschichte und Aufführungspraxis*, hg. von Boje E. Hans Schmuhl in Verbindung mit Ute Omonsky, Michaelsteiner Konferenzberichte Band 73, Augsburg/Michaelstein 2009, S. 87-128).

Der Traversflötist und Musikwissenschaftler **Steven Zohn** hat in dieser Reihe bereits wegen seiner hervorragenden Forschungsarbeit über Telemann – seiner Dissertation über die Trios und Quartette des Komponisten sowie des Artikels über die *Sonate auf Concertenart* und über den Komponisten als Selbstverleger – Erwähnung gefunden. Nun hat Zohn ein Buch über Telemanns Instrumentalmusik veröffentlicht: nicht die übliche Untersuchung nach Genres oder eine chronologische Einschätzung, sondern eine Folge von Aufsätzen über verschiedene Aspekte der Arbeit des Komponisten, z. T. auf frühere Artikel bezogen, einschließlich der beiden oben erwähnten.

In Kapitel 1 (*Erwerb eines Gemischten Geschmacks: Telemann als ein „Großer Partisan französischer Musik“*) wird die Sarabande aus der Suite f-Moll für zwei Blockflöten, Streicher und Continuo, TWV 55:f1, als Beispiel dafür angeführt, dass Telemann bei der Erzeugung eines tragischen Affektes über sein Vorbild Lully hinauswuchs. (Allerdings herrscht hier für die Blockflöten gerade tacet.) Die „zu Recht gefeierte“ Suite a-Moll für Blockflöte, Streicher und Continuo, TWV 55:a2, wird als Beispiel für das *Concert en Ouverture* diskutiert, einer Kombination aus französischer Ouvertüren-Suite und italienischem Konzert. Da die einzige erhaltene Quelle aus dem 18. Jahrhundert eine um 1725 in Darmstadt gefertigte Abschrift ist, vermutet Zohn, diese sei für den virtuosen Holzbläser Michael Böhm bestimmt gewesen, Telemanns Schwager und damals Mitglied der Darmstädter Hofkapelle. Die Suite geht in der Höhe nur bis zum e³, was gut zu den „englischen Blockflöten“ (wahrscheinlich von Bressan oder einem der Stanesbys) passen würde, die Böhm vom Hof geliehen hatte, wie er in einem Brief von 1729 erwähnte.

In Kapitel 3 (*Niemals von Herzen? Telemanns Konzerte*) spricht Zohn die Behauptung Telemanns an, dass er von französischer Musik so gesättigt gewesen sei, dass er Konzerte „weder lieben noch imitieren“ konnte. Nach einer kurzen Analyse der Blockflötenkonzerte in F-Dur und C-Dur (TWV 51:C1 und F1) stellt Zohn die

besondere Verwendung des hohen Registers fest und vermutet, dass sie wiederum für Böhm geschrieben wurden, der eine Blockflöte von Jacob Denner spielte. Wenn dies der Fall war, so besaß Böhm ein solches Instrument selbst, zusätzlich zu den vom Darmstädter Hof geliehenen.

In Kapitel 5 (*Für jeden Geschmack etwas: Telemanns Sonaten bis 1725*) betrachtet Zohn wieder „Telemanns Vorliebe für stilistische und gattungsmäßige Verschmelzung“. Er bezeichnet das Konzert für Blockflöte, Oboe, Violine und Continuo (TWV 43:a3) als „seinen besten veröffentlichten Werken der 1730er Jahre ebenbürtig“, wobei er die Aufmerksamkeit besonders auf den zweiten Satz, eine strenge Tripelfuge, lenkt. Im Eröffnungssatz des Konzerts für zwei Blockflöten, zwei Oboen, zwei Violinen und Continuo (TWV 44:42) „bezieht die Imitation im Renaissancestil alle sieben Stimmen ein“.

In Kapitel 6, in dem er erneut *Telemann und die Sonate auf Concertenart* untersucht, merkt Zohn an, dass Telemanns frühes Quartett für Blockflöte, Violine, Viola und Continuo (TWV 43:g4) die Ritornellform aufweist, wobei es „weder in Stil noch Struktur irgendetwas besonders Vivaldihaftes an sich hat“. Das Konzert für Blockflöte, Oboe, Violine und Continuo (TWV 43:a3) hat einen vierten Satz, dessen „geniale Verschmelzung der Ritornellform mit dem rondeau concertante“ bemerkenswert ist, wie im Detail analysiert wird. In Kapitel 8 (*Telemann für Kenner und Liebhaber: die Stücke der Hamburger Publikationen*) bezeichnet Zohn die *Sonates sans basse* für zwei Flöten, Violinen oder Blockflöten (TWV 40:101-6) als „außerordentlich wirkungsvoll auf einer Vielzahl von Instrumenten ... heutzutage zweifellos die meistgespielten Instrumentalduette des 18. Jahrhunderts [und] unter den zu Lebzeiten des Komponisten bekanntesten Stücken“.

Sowohl als Komponist wie auch als Lehrer fand Telemann Kanons nützlich. Das Trio für Blockflöte, Diskantgambe und Continuo (TWV 42:C2) ist „durch alle vier Sätze ein strenger Kanon im Unisono“ einschließlich eines interes-

santen zweiten Satzes, in dem der Abstand zwischen den beiden Stimmen variabel ist. Abschließend werden in Kapitel 9 (*Telemanns polnischer Stil und die „wahre barbarische Schönheit“ des Musikalisch Andersartigen*) zwei Blockflötenwerke des Komponisten als Belege genannt. Das Finale des Konzerts für Flöte, Blockflöte und Streicher (TWV 52:e1) zeigt „Telemanns style polonais mit gänsehauterzeugender Spannung“. Im Trio für Blockflöte, Diskantgamba und Continuo (TWV 42:d7) präsentiert die abschließende *Gavotte en rondeau* „den polnischen Stil in komisch-zerstörerischer, grotesker Weise – ein Eindringen der Unterschicht in die Domäne der Oberschicht, des Landes in die Stadt, des ‚Groben‘ ins ‚Feine‘“.

Wie diese bescheidenen Auszüge zeigen, ist Zohns Buch ein Lesevergnügen voller Erkenntnisse, das überzeugend belegt, dass „Telemann nicht nur ein innovativer Komponist ‚flüssiger‘ und ‚geschmackvoller‘ Musik war, sondern auch ein origineller, manchmal sogar revolutionärer Schöpfer von Konzerten, Sonaten und Suiten, von denen nicht wenige zu den gelungensten ihrer Art im 18. Jahrhundert zählen“. (Steven Zohn: *Music for a Mixed Taste: Style, Genre, and Meaning in Telemann’s Instrumental Music*, Oxford 2008, Oxford University Press).

Klaus Hofmann unterzieht die Triosonate d-Moll für Altblockflöte, Violine und B. c. (TWV 42:d10), die nach dem bisher für die einzige Quelle gehaltenen Manuscript am Brüsseler Konservatorium Telemann zugeordnet und im Telemann-Werkverzeichnis als echt anerkannt wird, einer kritischen Prüfung. Zohn hatte das Werk aus stilistischen Gründen auf die 1720er Jahre datiert und dessen schnellen Satz als Beispiel für Telemanns Adaption des polnischen Stils genannt, wobei er allerdings anmerkte, dass das Satzmuster schnell-langsam-schnell-schnell in keiner anderen Triosonate des Komponisten zu finden sei.

Hofmann bestreitet Telemanns Autorenschaft aus mehreren Gründen. Zunächst verweist er auf die Fülle falscher Noten im Manuscript, die dem

Kopisten zugeschrieben werden könnten, würden sie nicht teilweise „die musikalische Logik tangieren“. Der Continuo-Part enthält zahlreiche Quint- und Oktavparallelen zur Blockflötenstimme und bildet den „eigentliche[n] Schwachpunkt der Komposition“. Bei aller Kritik ist jedoch „die thematische Erfindung [...] lebendig und originell, und jeder der vier Sätze hat sein eigenes, markantes Profil“. Hofmann schlussfolgert, dass der Komponist zu Telemanns Umfeld gehört haben müsse, vielleicht zum Kreis seiner Schüler.

In einem Nachtrag in der folgenden *Tibia*-Ausgabe weist Hofmann auf die Ähnlichkeit des ersten Satzes der „Telemann“-Triosonate mit dem zweiten Satz einer Triosonate für Altblockflöte, Viola da Gamba und B. c. von Pierre Prowo (1697–1757, Organist in Altona bei Hamburg) hin. In einem zweiten Nachtrag legt er seine Beweggründe dar: In der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern in Schwerin fand er ein Manuscript der „Telemann“-Triosonate inmitten der großen Werksammlung von Prowo. Das Manuscript ist mit dem Namen des Eigentümers gekennzeichnet, welcher „Fick“ lautet – gemeint ist der Altonaer Stadtmusiker Hans Adolph Fick, älterer Bruder des Organisten Peter Joachim Fick, der in Schwerin tätig war.

Das Schweriner Manuscript weicht in einer Reihe von Belangen vom Brüsseler Manuscript ab – insbesondere gibt es einen zusätzlichen Adagio-Satz vor dem Finale. Stilistisch erinnert das Werk an andere von Prowo, sogar im ungeschickten Umgang mit Parallelen und der Behandlung von Dissonanzen. Zudem besaß Prowo Kopien von Telemanns Instrumentalmusik. (Klaus Hofmann: *Unter falscher Flagge? Rätsel um eine Triosonate ‚del Sigr: Telemann‘*, in: *Tibia*, 1/2009, S. 322–329; derselbe: *Nachtrag zu meinem Aufsatz „Unter falscher Flagge“*, in: *Tibia* 1/2009, in: *Tibia*, 2/2009, S. 437; derselbe: *Des Rätsels Lösung: Zweiter Nachtrag ...*, in *Tibia*, 1/2010, S. 17–19).

In der Überschrift seines vierten Brandenburgischen Konzerts (BWV 1049) aus dem Jahre 1721

nannte Johann Sebastian Bach zwei *Fiauti d'Echo*, die in dem Werk beinahe eine so wichtige Rolle spielen wie die Solovioline, was das Werk zu einem Quasi-Tripelkonzert macht. In der Besetzungsliste des ersten Satzes schrieb Bach nur *Fiauto 1mo* und *Fiauto 2do*, wobei er vielleicht den Anhang „d'Echo“ als selbstverständlich voraussetzte, vielleicht aber auch etwas anderes im Sinn hatte. Im Gegensatz dazu ist Bachs überraschend spätes F-Dur-Arrangement dieses Konzerts (BWV 1057, ca. 1738) mit Solo-Cembalo und zwei *Fiauti a bec* besetzt, und im zweiten Brandenburgischen Konzert (BWV 1047) verlangt er einen *Fiauto*.

Laut einem von **Ulrich Prinz** erstellten Überblick verwendete Bach in anderen Werken folgende Begriffe für die Blockflöte: *Flauto*, *Flaute*, *Flauti*, *Flaut*; *Fiauto*, *Fiaut*; *Fiauti* und *Flutti*. In einem am 23. August 1730 dem Leipziger Stadtrat eingereichten Memorandum bezeichnet Bach Blockflöten als „Flöten ... à bec“. Demzufolge waren sowohl für BWV 1047 als auch für BWV 1057 Blockflöten vorgesehen.

Der Begriff *Fiauti d'Echo* kommt jedoch ausschließlich in Bezug auf das vierte Brandenburgische Konzert vor, und Wissenschaftler haben sich über die Identität dieser Instrumente vielleicht noch mehr die Finger wund geschrieben als über Vivaldis *Flautino*. Es haben sich mehrere Hauptströmungen herausgebildet:

1. Bei den Instrumenten handelte es sich um normale Altblockflöten in f.
2. Es handelte sich um Altblockflöten in G.
- 2.1. Die erste Blockflöte war ein Alt in G, die zweite stand in F.
3. Es handelte sich um Sopraninoblockflöten oder -flageoletts, die eine Oktave höher als notiert erklangen.
4. Es handelte sich um spezielle Blockflöten, wahrscheinlich wie die beiden in Leipzig aufbewahrten Doppelblockflöten, die aus zwei Altblockflöten mit leicht unterschiedlichen Tonqualitäten bestehen und zusammengebunden sind. In diesem Zusammenhang ist erwähnenswert, dass sich Etienne Loulié 1698 auf „*Flûtes d'Echo*“ bezog und James Paisible in London

von 1713 bis 1719 auf einer „echo flute“ oder auch einer „small echo flute“ musizierte.

5. Der Begriff „Echo“ bezog sich auf ein wörtliches (oder sogar räumliches) Echo oder auf ein Echo im übertragenen Sinn.

Trotz des umfangreichen heute vorliegenden Materials scheint es unmöglich, auf diese Frage eine abschließende Antwort zu finden, denn an jeder Gedankenecke warten plausible alternative Erklärungen.

Josef Wagner präsentiert einen ausgewogenen und umfassenden Blick über den Forschungsstand in dieser Frage. Am Ende kommt er aber doch zu dem Schluss: „Die Beantwortung der bleibenden zentralen Frage, warum Bach den Ausdruck „Fiauti d'Echo“ wählte, ist nur hypothetisch zu geben. (...) Der musikalischen Praxis bleibt es unbenommen, sich für die auch bisher geübte Lösung mit zwei Altblockflöten in f¹ zu entscheiden, denn hinreichende Gründe, die gegen eine solche Aufführung sprechen, sind nicht vorhanden.“

Mark Starr hat darauf hingewiesen, dass Bachs Begriff „Echo“ nicht italienisch ist (*eco*), sondern deutsch, und wie alle deutschen Nomen großgeschrieben wird. (Wir sollten jedoch auch zur Kenntnis nehmen, dass das Adjektiv „*Principale*“ für die Solovioline in Bachs Titel ebenfalls in Großschreibung erscheint.) Neben seiner normalen Bedeutung „Echo“ weist das deutsche Nomen auf eine, üblicherweise positive, Antwort auf eine Bitte, einen Appell oder ein Gesuch hin.

Bach schickte die Brandenburgischen Konzerte an den Markgrafen von Brandenburg, zusammen mit einer für ihre Unterwürfigkeit bekannten Widmung an denselben, in der es unter anderem heißt: „Im übrigen, mein Gnädigster Herr, bitte ich Eure Königliche Hoheit untertänist, die Güte haben zu wollen, [...] überzeugt zu sein, daß mir nichts so sehr am Herzen liegt, als Verwendung finden zu können bei Gelegenheiten, die derselben Person und Diensten würdiger sind ...“ Mit anderen Worten, Bach bat um eine Anstellung und erhoffte eine Antwort.

Starr akzeptiert Rapses und Zapfs Meinung, dass Bach im langsamen Satz des vierten Konzerts Echoflöten vorsah. Er stellt fest, dass die Fermate über dem Doppelstrich am Ende des ersten Satzes den Blockflötisten die Gelegenheit gegeben haben würde, ihre normalen Altblockflöten wegzulegen und die Echoflöten zur Hand zu nehmen. Auch lässt die Art, wie die Echo-phasen nach der Eins einsetzen, einen Sekundenbruchteil Zeit, um von einer Seite einer Echoflöte zur anderen zu wechseln. Die 22 Takte Pause für die Blockflöten zu Beginn des dritten Satzes hätten den Musikern reichlich Zeit gegeben, wieder zu ihren normalen Altblockflöten zu wechseln.

Starr kommt zu dem Schluss, dass es sich bei dem langsamen Satz daher um ein kunstvolles Wortspiel handele: Echoflöten, die ein Echo bzw. eine Antwort auf Bachs Bewerbung erwarteten. Hierbei handelt es sich sicherlich um eine nette und intellektuell befriedigende Erklärung, jedoch verleiht sie den Belegen für Echoflöten kein zusätzliches Gewicht. Die wiederholten Echophrasen allein hätten einen ausreichenden Echoeffekt hervorgerufen, um Bachs Wortspiel deutlich werden zu lassen. (Josef Wagner: *Die „Fiauti d'Echo“ in Johann Sebastian Bachs viertem Brandenburgischen Konzert (BWV 1049): ein aktueller und kritischer Überblick über den Forschungsstand*, in: *Tibia*, 4/2009, S. 576-585; Ulrich Prinz: *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium: Originalquellen, Besetzung, Verwendung*, Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, Bd. 10; Kassel 2005, Bärenreiter, S. 206-207; Mark Starr: *The Humorous Mystery of Bach's due Fiauti d'Echo: Being the Amusing Story - Behind the Story - of Bach's Brandenburg Concertos: a Baroque Thriller* (CD-ROM, privat, 2006); Siegbert Rampe und Michael Zapf: *Neues zu Besetzung und Instrumentarium in J. S. Bachs Brandenburgischen Konzerten Nr. 4 und 5*, in: *Concerto*, 129/Dez. 1997-Jan. 1998, S. 30-38; und *Concerto*, 130/Febr. 1998, S. 19-22).

Michael Schneider diskutiert die im Barock übliche, aber heutzutage vernachlässigte Praxis,

Werke für Cembalo und Laute für ein Melodieinstrument und Basso continuo einzurichten. Direkt aus dem Blockflötenrepertoire steht uns ein gutes Beispiel zur Verfügung: Francis Dieuparts Cembalosuiten, die mit „zahlreiche[n] Abweichungen bezüglich Ornamentik, Harmonik und Stimmführung“ zeitgleich in Fassungen für Blockflöte und B. c. veröffentlicht wurden. Ein anderer Fall ist François Couperins Stück *Le rossignol en amour* für Cembalo, von dem der Komponist sagte, „dass dieses Stück am besten auf einer Traversflöte gelingen kann, wenn es denn gut gespielt ist“ (*Ce Rossignol réussit Sur la flute Traversiere on ne peut pas mieux: quand il est bien joué*) und das auch von heutigen Blockflötisten gespielt wird.

Schneider weist darauf hin, dass von den annähernd 200 Sätzen in Couperins vier Cembalobänden im Prinzip ungefähr 150 unter Verwendung der Original-Cembalonoten von einem Melodieinstrument und B. c. gespielt werden könnten. Des weiteren nennt er einige, die auf einer Voice Flute, Fourth Flute, Sopranblockflöte oder Sixth Flute spielbar wären.

Jean Philippe Rameaus veröffentlichtes Arrangement einiger seiner Cembalostücke (*Pièces de clavecin en concert*) ist kunstvoll gearbeitet. Die Stücke werden gewissermaßen in einer bunteren Weise neu komponiert. Man müsste also Rameaus Stil beherrschen, um die vielen anderen Werke für Cembalo bearbeiten zu können.

Händel machte es sich zur Gewohnheit, je nach Bedarf Sätze (von sich selbst und anderen) „auszuleihen“ und ohne Bedenken zwischen Cembalo, Blockflöte und B. c. oder Orchester hin- und her zu besetzen. Wir könnten ebenso verfahren, uns bei seiner Cembalo- und Orchestermusik bedienen und dabei nach Bedarf trans-

Ahorn natur
Buchsbaum
Palisander
Olive
Rosenholz

www.moeck.com

ponieren, etwa die Ouvertüre zu seiner Oper *Orlando*. Dasselbe könnte mit einigen Werken von Johann Sebastian Bach für Cembalo oder für Violine und B. c. geschehen, oder mit den Suiten für Laute solo von Silvius Leopold Weiss. (Michael Schneider: *Mis en concert: Ein Beitrag zur Aufführungspraxis nicht nur für Blockflötisten*, in: *Tibia*, 2/2009, S. 420-430).

Ist der hundertste Geburtstag von Hans Ulrich Staeps (1909–1988) wirklich schon wieder vorbei? Das scheint kaum möglich für diejenigen unter uns, die mit seiner *Reihe kleiner Duette* aufgewachsen sind (können die wirklich 1950 erschienen sein?) und überrascht waren von seinen Anforderungen in seiner Streitschrift *Probleme und Lesearten historischer Modelle – Zur Blockflötenliteratur des Spätbarock* (1966). Ross Winters beurteilt Staeps' Werk in vier Kategorien: Gruppenmusizieren, Musikerziehung, Staeps als Traditionalist sowie jene berüchtigte Streitschrift. Staeps bezeichnet das Gruppenmusizieren als eines seiner „persönlichsten Arbeitsfelder“. Winters betrachtet einige von Staeps' Blockflötenkompositionen, bei denen die Stimmen durch oktavierende Blockflöten oder durch andere Instrumente verdoppelt werden können. Seine Etüden, die in entwaffnender Offenheit jungen Menschen und Amateuren anempfohlen werden, bleiben eine Herausforderung. Das Vorwort zu *Tonfiguren* nennt als Ziel der Übungen „waches“ und „sinnvolles“ Spielen. Darauf ein Amen!

Staeps' Kompositionsstil hatte viel mit dem von Paul Hindemith gemein, und ebenso gern arbeitete er bereits existierendes Material ein, etwa Volkslieder, oder benutzte Formen des Barock. In *Probleme und Lesearten* schlug Staeps vor, über Harmonie oder Melodie langweiliger oder weniger wirkungsvoller Passagen von Barocksonaten zu „improvisieren“. Andernfalls ließen wir Gefahr, „im Elfenbeinturm des Historismus“ zu bleiben. Dieser bemerkenswerte Vorschlag erscheint heute viel weniger radikal als damals vor 40 Jahren, als ich ihn zum ersten Mal las. Aber schließlich sind die Komponisten des Barockzeitalters schon lange tot, und wir leben,

um uns heutzutage an ihren Werken zu erfreuen. (Ross Winters: *Hans Ulrich Staeps (1909–1988): A Centenary Evaluation*, in: *Recorder Magazine*, 29, Nr. 4, winter 2009, S. 129-132).

Der unermüdliche britische Blockflötist und Blockflötenenthusiast John Turner setzt seine bemerkenswerte Artikelserie über britische Blockflötenkomponisten des 20. (und 21.) Jahrhunderts mit Stephen Dodgson (geb. 1924) fort. Dodgson studierte Horn und Komposition am Royal College of Music in London und unterrichtete dort anschließend bis 1982 Theorie und Komposition, ehe er in den Ruhestand trat, um sich ganz dem Komponieren zu widmen. Dodgsons bekanntestes Blockflötenwerk, *Shine and Shade* für Altblockflöte und Cembalo (1975), entstand für einen seiner Schüler, den Blockflötisten und Komponisten Richard Harvey. „Richards verrückte, quasi-mittelalterliche Folk-Music, stets diatonisch, aber voller Tücken, sowie seine sensationelle Artikulation weckten Stephens Phantasie und ließen ihn über die Blockflöte ... als Hüter ... einer älteren Musik nachdenken. Seine Verbindung zu Richard Harvey ... war das auslösende Moment für sämtliche Blockflötenmusik, die er seither komponiert hat“, so Turner.

Turner stellt fest, dass „Dodgsons kompositorisches Werk für die Blockflöte ... extrem idiomatisch ist. Instinktiv kennt er die Grenzen und Eigenarten des Instruments. ... Die Stimmen sind großzügig mit Anweisungen bezüglich Stimmung und Interpretation versehen, und er schneidet die Stücke gekonnt auf die Persönlichkeit des Ausführenden zu, für den sie geschrieben sind. Variation und Verzierung liegen ihm musikalisch besonders am Herzen. Seine Musik stellt einen oft vor Herausforderungen, die Aufführung ist aber immer lohnend. Seine Musik ist tonal, jedoch oft in einer mehrdeutigen Weise, vorrangig durch Tonartkonflikte und häufigen Gebrauch kurzer Motive, die das musikalische Material bilden“.

Der Hauptteil des Artikels besteht aus Anmerkungen zur gesamten Blockflötenmusik

Dodgsons sowohl von Turner als auch vom Komponisten selbst (welcher sich „bezüglich seiner eigenen Musik extrem wortgewandt zeigt“). (John Turner: *The Recorder Music of Stephen Dodgson*, in: *Recorder Magazine*, 29, Nr. 2, summer 2009, S. 49-64).

Ein neues Csakan-Kapitel?

Bevor ich Nik Tarasovs neuen Artikel über den Csakan las, besann ich mich auf das Buch, aus dem ich mich zum ersten Mal über die Geschichte der Blockflöte informiert hatte, Edgar Hunts *The Recorder and its Music* (1962), um zu sehen, was es über das Instrument beinhaltete. Wie ich mich erinnerte, wurde darin der Csakan nicht als Blockflöte angesehen, aber hier nun der Eintrag: „etwas der Blockflöte sehr Ähnliches, jedoch Csakan genannt, war um 1830 hinlänglich populär, um B. Schott's Söhne in Mainz zur Herausgabe einer ‚Csakan-Schule‘ zu veranlassen. Hier wird der Csakan mit der Flöte Douce gleichgesetzt und hatte, der Griffabelle zufolge, einen Umfang von zwei Oktaven und einer Quinte (c¹-g³). Die Tabelle zeigt weiterhin, dass er die sieben Grifflöcher und das Daumenloch der Blockflöte plus eine Dis-Klappe aufwies. Der Csakan wurde offensichtlich wie ein transponierendes Instrument behandelt, dessen klingender Tonumfang von as bis es³ reichte (so steht es im Lehrwerk – vermutlich tatsächlich eine Oktave höher)“. Keine schlechte Einschätzung, wenn man bedenkt, dass sie sich aus einer einzigen Quelle speiste.

Unsere weiteren Erkenntnisse über den Csakan kamen zunächst nur langsam voran. Der französische Blockflötist und Dirigent Hugo Reyne schrieb 1985 einen kleinen Artikel über das Instrument unter dem süßen Titel: *Die romantische Blockflöte existiert – ich habe sie gefunden.*

Der erste bedeutende Meilenstein war jedoch Marianne Betz' Dissertation *Der Csakan und seine Musik: Wiener Musikleben im frühen 19. Jahrhundert, dargestellt am Beispiel einer Spazierstockblockflöte*, die 30 Jahre nach Hunts

Buch im Jahre 1992 erschien. Betz belegte, dass sich das Instrument im österreichisch-ungarischen Kaiserreich weitreichender Beliebtheit erfreute, wobei sie dessen Herkunft, Form, Hersteller, Verkäufer, Komponisten, Spieler, Sozialgeschichte und Musik (mehr als 400 veröffentlichte Stücke zwischen 1807 und 1849) betrachtete.

Im Jahr 2000 traten dann zwei der produktivsten Autoren über die Blockflöte in den Ring, Nik Tarasov und sein Lehrer Peter Thalheimer. Tarasov wies nach, dass Ludwig van Beethoven den Csakan in seinen Konversationsheften erwähnte und anscheinend selbst einen besaß; einige seiner Stücke wurden auch für das Instrument arrangiert. Thalheimer erläuterte die Geschichte des Csakan (drei Haupttypen) und insbesondere sein Repertoire, wobei er die Notwendigkeit zum Ausdruck brachte, viel mehr davon in modernen Ausgaben zugänglich zu machen. In Tarasovs bahnbrechendem Artikel *Blockflöten im 19. Jahrhundert: Fiktion oder Wirklichkeit?* (2005) heißt es: „Schon unmittelbar nach ihrem vermeintlichen Ableben um 1750 beginnt ein besonders reiches Kapitels in der Geschichte der Blockflöte.“

Einer von Tarasovs zwei neuen Artikeln liefert einen Überblick über das Instrument und bewertet den Fortschritt in seiner Wiederentdeckung. Interessanterweise entstand der Csakan aus einem ungarischen Kriegshammer gleichen Namens (siehe Bilder bei Google).

Um 1800 kam ein Unbekannter auf die Idee, daraus eine Blockflöte zu machen, vielleicht, um Militärmusik zu spielen. Tarasov erläutert, dass in der slowakischen Volksmusik noch immer eine „Stockflöte“ existiert, deren Kopf wie ein Hammer geformt ist, und auch, dass im frühen 19. Jahrhundert der Hersteller Franz Schöllnast in Preßburg Csakans mit einem ähnlich stilisierten Hammerkopf baute.

Die Idee, einen Spazierstock mit einer Blockflöte zu kombinieren, wurde bereits im späten 17. Jahrhundert von Richard Haka und Michiel

Ein Überblick über die Blockflötenforschung 2009

Parent in Amsterdam umgesetzt, und ähnliche Kombinationen mit Flöte oder sogar Oboe tau-chen im 18. Jahrhundert auf. Um 1800 war es groß in Mode, Spazierstöcke mit anderen Funk-tionen (z. B. Regenschirm, Schwert) zu kombi-nieren. Von den Kombinationen mit Musik-instrumenten (Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Taschengeige) erwies sich die mit Csakan als am einfachsten zu spielen und der „Hit“. Kein Mensch von Geschmack konnte sich in Wien ohne sehen lassen.

Dann widerfuhren dem Csakan, auch bekannt unter der alten französischen Bezeichnung für die Blockflöte, *flûte douce*, allmählich dieselben Veränderungen im Erscheinungsbild wie ande-rem Blasinstrumenten. Zwei Typen bildeten sich heraus, der Wiener und der Preßburger Stil, die sich bezüglich der Daumenlöcher voneinander unterschieden. Das Instrument wurde allmäh-lich unabhängig vom Spazierstock. Bis zu 12 Klappen, ähnlich denen an zeitgenössischen Flö-ten, kamen hinzu, was zu einer Form namens „Complizierter Csakan“ führte. Es wurden so-wohl Profi- als auch Amateurinstrumente ver-schiedener Qualitäten produziert. „Der Csakan hatte seine eigene Infrastruktur: ein Publikum aus Liebhabern und Kennern, Verächtern und seinen Helden.“ Der österreichische Virtuose Ernest Krähmer (1795–1837), der sogar bis nach Russland reiste, kreierte gar ein „Anschwellen und Abnehmen der Töne, bis in das kaum hör-bar Laute“, vermutlich durch spezielle Griffe wie auch heutige Blockflötenvirtuosen. Für das Instrument existierte ein großes Repertoire an Originalwerken und Bearbeitungen, darunter sogar Strauss-Walzer.

Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts ging es mit dem Csakan jedoch rapide abwärts. „Vielleicht war sein Ton für spätmantische Schwülstig-keiten zu nüchtern?“ Und heute? „Der Csakan wird heute nach und nach wieder entdeckt. Gespannt wartet man auf den ersten Nach-bau eines solchen Instruments. Inzwischen haben etliche Verlage Csakanmusik in Neuedi-tionen für Blockflöte zur Verfügung gestellt. Es gibt Kurse und Symposien zum Thema. Und

sogar an dem einen oder anderen Institut be-ginnt man sich damit zu beschäftigen. Also, alles in allem: Die Zeit ist reif für ein neues Csakan-Kapitel!“

Tarasovs anderer Artikel über die „Blockflöten-kultur“ im 19. Jahrhundert ist die erweiterte Fas-sung einer anlässlich des Flötensymposiums Michaelstein 2006 gehaltenen Vorlesung. Zu Be-ginn wird zum Teil dasselbe Gebiet über den Csakan abgearbeitet, wobei ich einige neue in-teressante Schmankerln entdeckt habe. So be-gründete z. B. Krähmer die Stimmung des Instruments in as folgendermaßen: „Ein jedes Stoppel oder Kerninstrument, wenn es höher als in As steht, wird zu schreidend, und hauptsäch-lich in der Höhe unangenehm, steht es tiefer so ist die Höhe wohl schöner, aber die Tiefe ist zu schwach, und versagt wohl gar manchmal den Ton.“ Und Tarasovs Schlussfolgerung: „Die Blockflöte kam im Csakan nicht nur zu einer neuen Existenz, sondern sie entwickelte sich in ihm gleichsam weiter, im Prinzip analog zu an-deren Blasinstrumenten.“

Im weiteren Verlauf des Artikels bespricht er die beiden anderen Hauptzweige der „Blockflöten-kultur“: das englische Flageolett und das fran-zösische Flageolett. Letzteres existierte in gleichbleibender Form (vier Finger-, zwei Daumenlöcher) seit mindestens dem frühen 17. Jahrhundert und wurde schließlich zur vorherr-schenden Kernspaltflöte des 19. Jahrhunderts, wobei es sich flötenartiges Klappenwerk zu- und farbenfrohes reisendes Virtuosenvolk anzog. „Obwohl sich die neuen Blockflötenvari-anten in verschiedenen Ländern scheinbar unab-hängig voneinander weiterentwickelten, entstanden sie alle im selben Zeitraum um 1800 und stellen im 19. Jahrhundert eine Fortsetzung der Blockflötenkultur dar, welche der Wieder-entdeckung der älteren Blockflöten und der Alten Musik unmittelbar vorausging.“

(**Edgar Hunt: The Recorder and its Music**, Lon-don 1962, Herbert Jenkins; **Hugo Reyne: La Flûte à bec romantique existe: Je l'ai rencontrée**, in: **Flûte à bec & instruments anciens**, 15/Juni

1985, S. 4-5; auf Deutsch *Die romantische Blockflöte existiert – ich habe sie gefunden*, in: *Zeitschrift SAJM*, 20, Nr. 6, 1992 (Nov.), S. 3-6; **Marianne Betz**: *Der Csakan und seine Musik: Wiener Musikleben im frühen 19. Jahrhundert, dargestellt am Beispiel einer Spazierstockblockflöte*, Tutzing 1992, Hans Schneider Verlag; **Nikolaj Tarasov**: *Neues von Beethoven: Csakan-Recherchen in Beethovens Konversationsheften*, in: *Windkanal*, 3/2000, S. 6-10; **Tarasov**: *Neues von Beethoven: Csakan-Recherchen beim großen Wiener Klassiker*, 2. Teil, in: *Windkanal*, 4/2000, S. 6-9; **Peter Thalheimer**: *Csakan-Musik – eine Nische im heutigen Blockflötenrepertoire*, in: *Tibia*, 4/2000, S. 288-295; **Tarasov**: *Blockflöten im 19. Jahrhundert: Fiktion oder Wirklichkeit?*, in: *Concerto*, 22, Nr. 12, Dez. 2005 – Jan. 2006, S. 28-31; **Tarasov**: *Was ist ein Csakan? Von der Waffe zum Musikinstrument*, in: *Windkanal*, 1/2009, S. 14-19; **Tarasov**: *Lieblich oder schrill – Blockflötenkultur zwischen 1750 und 1900 wider die Vergessenheit*, in: *Flötenmusik in Geschichte und Aufführungspraxis*, hg. von Boje E. Hans Schmuhl in Verbindung mit Ute Omonsky, Michaelsteiner Konferenzberichte Band 73, Augsburg/Michaelstein 2009, S. 129-170).

Geschichte und Allgemeines

Timothy McGees neues Buch beschäftigt sich mit der Stellung, die Musik und Musiker bei öffentlichen Zeremonien im Florenz des Mittelalters und der frühen Renaissance einnahmen. Instrumentalisten waren „sowohl an kirchlichen als auch an weltlichen Zeremonien beteiligt: sie führten Prozessionen an, arbeiteten beim Militär, kündigten die offizielle Anwesenheit von Regierungsvertretern an und lieferten die Musik zu zahlreichen großen und kleinen Anlässen“ (S. 2). Aus Inventarlisten wissen wir, dass die städtischen *pifferi* (ein Ensemble, dessen Mitglieder sowohl Blas- als auch Streichinstrumente beherrschten) Blockflöten besaßen.

McGee vermutet, dass jener Bartholomeo Cecchini aus Urbino, der im Jahre 1405 einge-

stellte, auf der Gehaltsliste jedoch nur ein Jahr geführt wurde, mit dem Bartholomeo identisch sein könnte, der als *piffero* beim Grafen Guido von Urbino tätig war und der im Jahre 1408 „vier ... *flauti* ...“, vermutlich Blockflöten, für die *pifferi* von Brescia“ herstellte (S. 147). Das mag durchaus der Fall sein, dennoch müssen wir sorgfältig unterscheiden zwischen dem Vermitteln und dem Herstellen von Musikinstrumenten. Der Kaufvermerk in Brescia lautet nur: „Bartolomio aus Urbino, *pifaro* des Grafen Guido von Urbino, für vier neue Blockflöten, welche dem Seigneur auf sein Verlangen nach Brescia gesandt werden.“

In bezug auf Instrumente in Florenz verzeichnet die Inventarliste, die anlässlich des Todes von Piero di Cosimo de' Medici (1463) erstellt wurde, „Vier flämische Blockflöten, Drei unserer Blockflöten, Drei silberverzierte Blockflöten“ (*Quattro zufoli fiamminghi, Tre zufoli nostrali, Tre zufoli formiti d'arento*), und die Inventarliste des Lorenzo de' Medici (1492) „Ein Satz großer Blockflöten in einem Etui ... Ein Satz Blockflöten zum Gebrauch durch die *pifferi* mit schwarzen und weißen Ringen, insgesamt fünf ... Drei Blockflöten mit silbernen Ringen in einem silberverzierten Etui“ (*Uno giuocco di zufoli grossi in una guaina ... Uno giuocco di zufoli a uso di pifferi cholle ghiere nere e biance, sono zufoli cinque ... Tre zufoli chon ghiere d'argento in una guaina guernita d'argento ...*). Im 15. Jahrhundert war *zufolo* offenbar eine in Florenz übliche Bezeichnung für die Blockflöte.

Über die genannte Inventarliste schreibt McGee: „Dies ist ein deutlicher Hinweis darauf, dass die städtischen Musiker an kammermusikalischen Aktivitäten bei [Lorenzos] privaten Unterhaltungsveranstaltungen beteiligt waren, wo sie mit Sängern verschiedener Kirchenchöre, den Musikern des Medici-Haushalts sowie talentierten Gästen zusammengetroffen sein dürften. ... Die fünf aus seinem Palast stammenden Instrumente waren zweifellos im Satz erworben worden, so dass sie bezüglich Intonation und Timbre zusammenpassten ...“ (S. 183). McGee argumentiert, dass „Melodieinstrumente bis um 1500 bei-

nahe ausschließlich von Berufsmusikern gespielt wurden, zu deren Fähigkeiten es gehörte, Musik spontan zu improvisieren und zu verzieren ... In keinem der anekdotischen Berichte [über Amateure findet sich] ein Hinweis darauf, dass diese ... Blockflöte spielten. Bis zum dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts war es ... anscheinend ... unter Amateuren Mode geworden, einige der Melodieinstrumente – Blas- und Streichinstrumente – zu beherrschen, und von da an gibt es Manuskripte und Druckerzeugnisse für Amateurspieler von Melodieinstrumenten“ (S. 227/228). Sicherlich sind solche Veröffentlichungen wie auch Silvestro Ganassis berühmte Abhandlung *Fontegara* (Venedig, 1535) starke Indizien für das „aufkommende Amateurinteresse an Melodieinstrumenten“ der 1530er Jahre. Jedoch widerspricht die zeitliche Einordnung einer solchen Entwicklung McGees früherer Aussage über die Künstler und Humanisten, welche die Residenzen Lorenzo de' Medicis (1449–1492) frequentierten. McGee identifiziert einen von ihnen als den Maler Filippino Lippi. Zwar erwähnt er dies nicht in seinem Buch, jedoch hinterließ Lippi bei seinem Tod 1504 eine Reihe von Musikinstrumenten, darunter „fünf gute Blockflöten in einem Beutel“ (*5 zufoli buoni in uno sacchetto*).

Einer der *pifferi* des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts war Giovanni Cellini, „ein Florentiner und einer der wenigen, die als Ortsansässige zu den *pifferi* berufen wurden, nachdem die Rechtsvorschriften von 1443 nur noch Auswärtige als Kandidaten zuließen“ (S. 208). Giovanni war außerdem ein begabter Ingenieur, Instrumentenbauer und Künstler. Der vielleicht berühmteste professionelle Blockflötist aller Zeiten war sein Sohn: Benvenuto Cellini (1500–1571), Bildhauer und Goldschmied, der als Kind bei den *pifferi* mitspielte und später auch in Bologna studierte.

McGee merkt an, dass Giovanni seinem Sohn Benvenuto das Spiel auf der Blockflöte (und anscheinend auf dem Zink), das Singen sowie das Komponieren beibrachte. Jedoch teilt uns McGee nicht mit, dass Giovannis Verlust seiner

Anstellung bei den Pifferi, 1514 bewirkt durch den neugewählten Gonfaloniere von Florenz, Benvenuto um das Recht brachte, ihm auf diese Position zu folgen. Benvenuto berichtete in seiner berühmten Autobiographie *La Vita*: „Dies war der Grund, warum ich mich dem Goldschmiedehandwerk widmete; einen Teil der Zeit verbrachte ich mit dem Erlernen dieses Handwerks, und einen Teil der Zeit spielte ich, wenn auch sehr gegen meinen Willen.“ Später bekräftigt er seine negative Einstellung zur Musik: „Ich hasste das verdammt Spielen so sehr, und während des gesamten Jahres in Pisa, wo ich überhaupt nicht spielte, fühlte ich mich wie im Paradies.“

Als er aus Krankheitsgründen aus Pisa nach Hause zurückkehrte, bat Benvenuto seine Schwester, ihm eine Blockflöte zu bringen, und „obwohl ich weiterhin unter Fieber litt, erwies sich die Blockflöte als mühelos zu spielendes Instrument und ... ich spielte es so schön in Fingersatz und Artikulation, dass mein Vater, als er unerwartet hinzukam, mich tausendmal segnete und mir sagte, es schiene ihm, als habe ich in der Zeit meiner Abwesenheit große Fortschritte gemacht, und er bat mich, weiterhin zu spielen, um einer so wunderbaren Begabung nicht verlustig zu gehen“.

Schließlich saß Benvenuto mit den acht Musikern des Medici-Papstes Leo X. in Rom zusammen und spielte „die Soprastimme einiger schöner Motetten“ auf dem Zink. Die Gruppe probte vor der Aufführung acht Tage lang je zwei Stunden; danach „spielten wir diese Motetten mit solcher Präzision, dass der Papst zugeben musste, niemals Musik feiner und harmonischer gespielt vernommen zu haben“. Der Papst bot Benvenuto eine Stelle unter seinen Musikern an, verbunden mit der Erlaubnis zu künstlerischer Nebentätigkeit. Dieser nahm um seines Vaters Willen an, erwähnt aber nie, nochmals zum Vortrag seiner „verdammten“ Musik aufgefordert worden zu sein. (Timothy J. McGee: *The Ceremonial Musicians of Late Medieval Florence*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2009; David Lasocki: A

Listing of Inventories and Purchases of Flutes, Recorders, Flageolets, and Tabor Pipes, 1388–1630, zu erwerben unter <<http://library.music.indiana.edu/reference/inventoriesto1630.pdf>>; **Benvenuto Cellini**: *La vita*, a cura di Lorenzo Bellotto, Parma: Fondazione Pietro Bembo/ Ugo Guanda Editore, 1996; *My Life*, trans. Julia Conaway Bondanella und Peter Bondanella, Oxford: Oxford University Press, 2002.)

Cristina Diego Pacheco merkt an: „Das Studium städtischer Musik wurde bisher oft auf Hof- und Kirchenstudien fokussiert und folglich blieb die Analyse von Musik und Musizierpraxis weitgehend auf diese beiden Bereiche beschränkt.“ Sie hingegen propagiert ein andersartiges Forschungsinteresse, das die Bedeutung der Musik „im gesamten sozialen System“ untersuchen will.

Valladolid war im 16. Jahrhundert eine der reichsten spanischen Städte sowie eine der Hauptstädte des Landes unter Karl V., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches, der zeitweilig dort residierte. Wenn sich auch nur der Adel und höfische Angestellte Tasteninstrumente leisten konnten, so waren die Vihuela und die Gitarre doch weit verbreitet, was aus ihrer Erwähnung in gerichtlichen Testamentsabschriften von Bürgern aller sozialen Schichten hervorgeht. Blockflöten erscheinen, im Gegensatz zu ihrer Nutzung in Italien zu gleicher Zeit, „hauptsächlich in Inventarlisten niederer Schichten“, wofür die Autorin nur einen Beleg anführt: die undatierte Inventarliste von Toribio Hernández, einem Mann, der „Esel verlieh“ (*aquilador de mulas*). Ein *ministril* (hauptberuflicher Bläser) namens Pedro Crespo, der um 1570 bis 1589 für die Stiftskirche in Valladolid tätig war, besaß keinerlei Blockflöten, jedoch Sopran- und Tenorschallmeien, fünf Zinken und eine *jabega*, die der Übersetzer „Maurenflöte“ nennt, obgleich sich diese Bezeichnung damals auf eine übliche Renaissanceblockflöte bezogen haben könnte. (Cristina Diego Pacheco/Übersetzung und Überarbeitung John Griffiths: *Beyond Church and Court: City Musicians and Music in Renaissance Valladolid*, in: *Early Music* 37, Nr. 3, August 2009, S. 367–378.)

In **Ulrich Scheinhammer-Schmid**s ansonsten informativem Artikel über die Beziehung der Augsburger Familie Fugger zur Musik des 16. Jahrhunderts werden Blockflöten erwähnt, ohne dass die jüngsten diesbezüglichen Forschungsresultate anderer Wissenschaftler zur Kenntnis genommen werden. Die Berichte des Utrechter Symposiums 2003 enthalten zwei Beiträge, die Beachtung verdient hätten. Bei dem ersten handelt es sich um Eva Legênes Arbeit über Säulenblockflöten, von denen sich ein Satz in der Inventarliste des Bankiers Raymund Fugger d. J. (1566) findet: „1 Muda mit 9 Fletten Columnen in einem schwartzen Trüchle mit Leder verzogen“ (Ein Satz aus neun Säulenblockflöten in einer schwarzen, lederbezogenen Truhe). Beim zweiten Beitrag handelt es sich um meine eigene umfangreiche Auflistung der Mitglieder der Blockflötenfamilie in Inventarlisten, die die Fugger-Sammlung in einen Kontext stellt. Die erste Instrumentengruppe aus der Liste von 1566 – „ain groß Fueter darin 27 Fletten, groß vnd klain Im Engelandt gemacht worden“ (ein großes Futteral mit 27 großen und kleinen Blockflöten, hergestellt in England) – stammt zweifellos von der Familie Bassano in London, wie in meinem Buch über die Familie herausgearbeitet wird.

Darüber hinaus führt Scheinhammer-Schmid die höchst interessante Auflistung *Teutsche Lieder auf die fletten. Und ande Instrument* in Fuggers Musiksammlung an. Scheinhammer-Schmid erwähnt es zwar nicht, aber dieser Druck gehörte zu dem Teil der Sammlung, die von Fuggers Vater Raymund d. Ä. (1489–1535) stammte. Damit handelt es sich vermutlich um jenes Exemplar, das in einem anderen Beitrag des Utrechter Symposiums behandelt wird, nämlich in Peter Van Heyghens Artikel über das Blockflötenconsort des 16. Jahrhunderts. Die gedruckte Ausgabe *LXXV. Hubscher Lieder myt Discant. Alt. Bas. und Tenor. lustick zu singen. Auch fleiten, schwegen und anderen musicalisch Instrumenten artlichen zu gebrauchen* (Köln: Arnt von Aich, 1519) liefert keinen Hinweis darauf, welche der Lieder für Blockflöten geeignet gewesen sein mögen, jedoch können fast alle bequem durch ein übliches vierstimmiges Blockflötenconsort

Ein Überblick über die Blockflötenforschung 2009

(Diskant, zwei Tenorblockflöten, Bassett) ausgeführt werden.

Wie Scheinhammer-Schmid feststellt, kaufte Fugger selbst Instrumentalmusik-Sammlungen, veröffentlicht von Tielman Susato (1551), den Gebrüdern Hess (1555) und Jean d'Estrée (1559), vermutlich für das eigene Musizieren. (**Ulrich Scheinhammer-Schmid**: *Die Familie Fugger und die Musik – Flöten, Noten und das große Geld*, in: *Tibia* 34, 1/2009, S. 337–346; **Eva Legêne**: *Music in the Studiolo and Kunstkammer of the Renaissance, with Passing Glances at Flutes and Recorders*, in: David Lasocki, Hg.: *Musicque de Joye: Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort, Utrecht 2003*, Utrecht: STIMU Foundation for Historical Performance Practice, 2005, S. 323–361, bes. S. 344–345; **David Lasocki**: *A Listing of Inventories and Purchases of Flutes, Recorders... 1388–1630*; **David Lasocki with Roger Prior**: *The Bassanos: Venetian Musicians and Instrument Makers in England, 1531–1665*, Aldershot: Scolar Press; Brookfield, VT: Ashgate, 1995; **Richard Schaal**: *Die Musikbibliothek von Raymund Fugger d. J.*, in: *Acta musicologica* 29, 1957, S. 126–137, bes. S. 129; **Peter Van Heyghen**: *The Recorder Consort in the Sixteenth Century: Dealing with the Embarrassment of Riches*, in: *Musicque de Joye*, S. 227–321, bes. S. 229–231.)

Von dem Philosophen George Santayana stammt das berühmte Zitat „Wer die Vergangenheit nicht kennt, ist dazu verurteilt, sie zu wiederholen“. **Philippe Bolton** verkennt (oder kennt vielleicht gar nicht) Dale Higbees Artikel über Thomas Stanesby Juniors Traktat *A New System of the Flute à bec or Common English Flute* (London, 1732?). Der Artikel erschien bereits 1962 und enthielt sogar ein Faksimile der besagten Abhandlung. Bolton wartet statt mit einem Faksimile mit einer Transkription des Textes auf, dazu liefert er eine kurze Besprechung mit einigen sinnentstellenden Auszügen aus den ebenfalls bereits verstümmelten Anmerkungen aus Sir John Hawkins' *A General History of the Science and Practice of Music* (1776), die

in dieser Form in der *Encyclopaedia Perthsensis* (Edinburgh, 1816) wiedergegeben waren.

In dem Traktat von Stanesby jun. wurde vorgeschlagen, statt der Alt- die Tenorblockflöte zum Standardinstrument der Familie zu machen, um den Transpositionsaufwand von Flöten-, Oboen- und Geigenstücken („mit deren Tonumfang“) zu vermeiden. Gleichwohl ließ Stanesby gelten, dass „Gentlemen, die das Instrument [die Blockflöte] schätzen, ... nicht gewillt sein mögen, eine neue Griffweise zu erlernen“ – oder, mit anderen Worten, sich die C-Griffweise statt der gewohnten F-Griffweise anzueignen.

Boltons neuer Beitrag besteht in seinen Anmerkungen zu einer Tenorblockflöte von Stanesby, gefunden im Musée de la Musique in Paris (Nr. E.980.2.86), siehe auch <http://mediatheque.cite-musique.fr/masc>. Stanesby baute „eine Tenorblockflöte mit einer völlig anderen als der traditionellen Blockflötengestalt. Sie war vierseitig, mit jeweils einem Teil für jede Hand und einem Fußstück, das an jenes der Flöte erinnerte. Diese neue Blockflöte hatte ganz klar Solocharakter. Ihre weite Bohrung verlieh ihr eine wunderschöne Tonqualität, etwa wie bei einer barocken Flöte. Im Fuß befand sich ein Doppelbohrloch für ein müheloses cis ... Es ist ein langes Instrument, nicht gerade für kleine Hände geeignet. ... Hier und da gibt es Stimmungsprobleme. Einige Oktaven sind [zu] groß, insbesondere die auf g, und die mittleren Töne von h bis es sind alle ein wenig zu tief. Diese Probleme müssen von [heutigen] Herstellern behoben werden, damit die Kopie akzeptabel wird“. (**Philippe Bolton**: *Thomas Stanesby Junior's "True Concert Flute"*, in: *FoMHRI Quarterly*, Nr. 111, February 2009, S. 19–22, Comm. 1837; **Dale Higbee**: *A Plea for the Tenor Recorder by Thomas Stanesby Jr.*, in: *Galpin Society Journal* 15, 1962, S. 55–59; **George Santayana**: *The Life of Reason or the Phases of Human Progress*, 2. Aufl., New York: Charles Scribner's Sons, 1924, Teil I, S. 284.)

Nach der Veröffentlichung des oben erwähnten *Listing of Inventories, Sales and Advertisements Relating to Flutes, Recorders, and Flageolets* re-

cherchierte ich eine entsprechende Auflistung für den Zeitraum zwischen 1631 und 1800. Diesmal konnte ich auf Material aus zwei weiteren Quellentypen zurückgreifen: aus Katalogen von Buchverkäufen sowie aus Werbeannoncen aus einer kürzlich entwickelten Faksimile-Datenbank über amerikanische Zeitschriften des 18. Jahrhunderts. (Das Material habe ich 2010 veröffentlicht, zusammen mit noch mehr Material aus ähnlichen Datenbanken bezüglich Zeitungen aus Großbritannien und den Kolonien.)

Mein Beitrag zum Flötensymposium Michaelstein 2006 in Deutschland bestand in einem Artikel, in dem ich meine Erkenntnisse über den Zeitraum von 1650 bis 1800 analysierte. Daraus ergaben sich vier neue Aspekte: 1. Terminologie: Wie Blockflöten in verschiedenen Ländern zu verschiedenen Zeiten bezeichnet wurden; 2. Blockflötengrößen: Welche überlebten über die Barockzeit hinaus und bis in die Epoche der Klassik; 3. Informationen über spezielle Blockflötenarten: Flöten mit Blockflöten-Mundstück, Spazierstock- und Doppelblockflöten; 4. Hersteller: In Inventarlisten, anlässlich von Verkäufen und in Werbeanzeigen jener Zeit werden nicht weniger als 101 Hersteller oder Familien genannt, von denen in William Waterhouses *New Langwill Index* sechs ausschließlich aus Inventarlisten und Anzeigen bekannt und 31 gar nicht zu finden waren. (**David Lasocki: A Listing of Inventories, Sales, and Advertisements relating to Flutes, Recorders, and Flageolets, 1631-1800**, Bloomington/USA, Instant Harmony, 2010; als E-Buch erhältlich bei <www.instantharmony.net/Music/available.php>; **David Lasocki: Lessons from Inventories and Sales of Flutes and Recorders, 1650–1800**, in *Flötenmusik in Geschichte und Aufführungspraxis zwischen 1650 und 1850*, XXXIV. Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 5. bis 7. Mai 2006, hg. von Boje E. Hans Schmuhl in Verbindung mit Ute Omonsky, Michaelsteiner Konferenzberichte 73, Augsburg: Wißner; Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein, 2009, S. 299-330.)

Die amerikanischen Zeitungsanzeigen bildeten auch die Grundlage meines Artikels über die

Blockflöte und das Flageolett in den nordamerikanischen Kolonialstaaten und in den USA zwischen 1700 und 1840. Die Anzeigen liefern eine Fülle an Informationen über Blockflötenlehrer, -spieler, -verkäufer und -hersteller, die der Blockflötenwissenschaft bisher praktisch unbekannt waren. Wie in England spielte die Blockflöte zumindest als Amateur- und Lehrinstrument eine Rolle im Musikleben, die das gesamte 18. und bis ins 19. Jahrhundert hinein Bestand hatte. In der Zeit von 1713 bis 1771 inserierten in Boston, Charleston, New York, Philadelphia und Williamsburg 13 Lehrer. Abgesehen von Mrs. Dickson in Philadelphia (1744), die mit Schulmädchen arbeitete, unterrichteten sie nicht ausschließlich Blockflöte oder auch nur Holzblasinstrumente, sondern verdienten sich ihr Geld mit einer Vielzahl anderer Instrumente sowie mit Gesang. Es tauchen keine professionellen Blockflötisten auf, jedoch eine Menge Amateure, darunter ein Kapitän zur See, ein Ladenbesitzer, zwei Doktoren, ein Plantagenbesitzer und ein Gastwirt, ganz zu schweigen von vier Davongelaufenen: zwei Dienern und zwei Sklaven. In den hundert Jahren von 1716 bis 1815 boten 53 amerikanische Verkäufer in 11 Städten Blockflöten an. Davon arbeiteten weniger als 10 Prozent im Musikgewerbe.

Die große Mehrzahl der Anzeigen fällt in den Zeitraum zwischen 1752 und 1777, den Höhepunkt bilden die Jahre 1766 und 1767. Im gesamten 18. Jahrhundert wurden Blockflöten importiert – sofern ein Land genannt wird, immer aus England. Zwischen 1761 und 1775 wurden Blockflöten von amerikanischen Herstellern beworben: zwei deutscher Herkunft (Gottlieb oder David Wolhaupter und Jacob Anthony) und einer englischen Ursprungs (Joshua Collins). Obwohl sich einige Anzeigen auf „alle Größen“ der Blockflöte beziehen, dokumentieren sie tatsächlich eine Verschiebung in der Instrumentengeschichte hin zu einer Konzentration auf die höheren Modelle zwischen Alt und Sopranino.

Als das Interesse an der Blockflöte gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu schwinden begann,

nahm das Flageolett allmählich deren Stelle ein. Ironischerweise handelte es sich beim sogenannten Englischen Flageolett, in den 1790er Jahren in England erfunden, mit seinen sieben Grifflöchern und einem Daumenloch in jeder Hinsicht, nur nicht dem Namen nach, um eine Blockflöte. Durch eine Reihe von nur teilweise angemeldeten Patenten machte es in den folgenden zwanzig Jahren eine rasante Entwicklung durch, vor allem mit dem Ziel, der Verstopfung des Windkanals durch Feuchtigkeit entgegenzuwirken (Windkammer und Schwamm), die Stammtöne in Bezug auf die Grifflöcher zu verändern, den Tonumfang zu erweitern und Amateuren das Oktavieren zu erleichtern (Reduktion oder Weglassen des Daumenlochs). Auch wurde, wie bei der Flöte, allmählich Klappenwerk hinzugefügt.

Die amerikanischen Werbeanzeigen liefern reichlich Belege dafür, dass das Flageolett in den ersten vier Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, mehr noch als die Blockflöte im 18. Jahrhundert, weithin gespielt und gelehrt wurde, wie der Artikel detailliert nachweist. (David Lasocki: *New Light on the Recorder and Flageolet in Colonial North America and the United States, 1700–1840, from Newspaper Advertisements*, in: *Journal of the American Musical Instrument Society* 35, 2009, S. 5–80; kostenloses Download unter <<http://instantharmony.net/Music/miscellaneous.php>>).

Peter Thalheimer folgt den geschichtlichen Spuren von Blockflötenensembles mit mehrfach besetzten Stimmen über vier Stationen. Bei der ersten Station bleibt offen, wie viele der beeindruckenden 21 Blockflöten in acht Größen, die von Michael Praetorius als *Accort* oder *Stimmenwerk* erwähnt werden, zusammen gespielt werden können. Und obwohl aus der Mitte des 17. Jahrhunderts eine Reihe von Stücken für Blockflötenensemble erhalten geblieben sind, wurde anscheinend keines von ihnen mit mehr als einem Instrument pro Stimme gespielt. Für die Zeit bis 1680 ging es laut Thalheimer bei der Besetzung einer Stimme mit mehreren Instrumenten um das Erreichen einer Klangfarbenmischung (z. B. von Blas-, Streich- und Zupfinstrumenten). Dies

steht im Gegensatz zu heutigen Blockflötenorchestern oder gar Gruppen wie *The Royal Wind Music*, die einen modernen Ansatz der Stimmverdopplung repräsentieren.

Bei der zweiten Station nennt Thalheimer als frühestes Beispiel für eine doppelt besetzte Stimme die Oberstimme des vierstimmigen Blockflötenensembles in Jean-Baptiste Lullys *Le Triomphe de l'Amour* (1681), wo „Altblöten oder Traversflöten“ (*tailles ou flutes d'Allemagne*) verlangt werden. Dies mag die erste Stimme gewesen sein, die in der Spielanweisung für mehr als eine Blockflöte *bezeichnet* war – jedoch wissen wir aus den *livrets* von Lullys Opern und Balletten, dass in der Praxis bereits im Jahre 1658 bis zu drei Spieler pro Stimme eingesetzt wurden.

Ganz sicher wurde die Mehrfachbesetzung von Blockflötenstimmen im frühen 18. Jahrhundert üblich, wie z. B. in J. S. Bachs Kirchenkantaten und der Matthäuspassion, in den Opern von Georg Friedrich Händel und Georg Philipp Telemann und einer *Masque* von Johann Ernst Galliard. In der Oper *Jephté* von Michel Pignolet de Montéclair gibt es ein Air für Sopran und fünfstimmiges Blockflötenensemble, in dem alle Stimmen doppelt besetzt werden (*petits dessus, haut-contre, tailles, quintes, basses*). Ganz ähnlich verhält es sich im *Concerto di flauti* von Alessandro Marcello, wo Sopran-, Alt- und Tenorblockflöten (*flauti soprani, contralti, e tenori*) und eine einzige Bassettblockflöte (*un flauto basso*) mit Dämpfer spielende Streicher verdoppeln. Thalheimer postuliert, dass „die Anfänge mehrfach besetzter Blockflötenensembles ... in der Frühzeit der Barockblockflöte und in der damaligen Orchesterpraxis [liegen]“.

Die dritte Station lässt das 19. Jahrhundert, eine Zeit der Solisten und des virtuosen Spiels, aus und beginnt mit dem wiedererwachten Interesse an der Blockflöte in England und Deutschland in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts. Peter Harlan gründete die ersten Blockflöten-„Chöre“, und „für die erste Generation der autodidaktisch geprägten Blockflötenspieler war das

Solospiel eher eine Notlösung, das Spiel im Blockflötenchor dagegen das höchste Ideal“. Die Jugendbewegung in Deutschland und später die *Society of Recorder Players* in England ermutigten zu dieser Praxis.

Die vierte Station beschäftigt sich mit der Zeit vom Ende des Zweiten Weltkrieges 1945 bis um 1970 in Deutschland, geprägt von Volks- und Jugendmusikschulen. Nachdem in den 1970er und 80er Jahren der Schwerpunkt auf dem Solospiel lag, boomen nun die Blockflöten- „Orchester“. Und das Jahr 2008 erlebte eine Neuentwicklung in Form eines „Chamber Recorder Orchestra“ – in dem ironischerweise jede Stimme einzeln besetzt ist. (Peter Thalheimer: *Vom Blockflötenchor zum Blockflötenorchester: Stationen im Wandel einer Spielpraxis*, in: *Tibia* 34, 3/2009, S. 493-501.)

Aufführungspraxis

In der Geschichte der Blockflötenartikulation geht alles auf Ganassis *Fontegara* von 1535 zurück. (Nebenbei bemerkt wünschte ich mir, Autoren würden die Abhandlung nicht *La Fontegara* nennen, denn der Hauptteil des Titels, *Opera intitulata Fontegara*, bedeutet „Werk mit dem Titel *Fontegara*“.)

Bei der Untersuchung der Frühgeschichte der Artikulation bei Blasinstrumenten stellt Ernst Kubitschek fest, dass spätestens im ausgehenden 18. Jahrhundert Artikulationsstilben mit einer Sprache verglichen wurden, und Johann George Tromlitz prägte 1791 den Begriff der „Flötensprache“. Jedoch verwendete bereits Martin Agricola, wie Kubitschek zeigt, in der zweiten Ausgabe seiner *Musica instrumentalis deudscha* (1545) die Bezeichnung „*Linguae Tibicinorum applicatio*“. Kubitschek fragt sich, ob das Wissen um Artikulationsstilben, das wie aus dem Nichts in dieser Ausgabe erscheint, aus einer Bekanntschaft mit Ganassis Schrift erwuchs, ohne jedoch dabei die Tatsache zu berücksichtigen, dass Ganassi den Begriff „*lingua*“ für eine Artikulationsstilbe verwendete – ein weiterer Hinweis auf möglichen Einfluss.

Darüber hinaus erwähnt Kubitschek, dass Francesco Rognoni Taeggio (1620) die harte Silbenfolge „te-che“ als „barbarisch“ bezeichnet habe und behauptet, dass Ganassi sie „gleichwertig neben weicheren“ Silbenfolgen behandelt. Tatsächlich stellt Ganassi aber fest, dass *te-che* eine „harte und scharfe Wirkung“ zeitige (*causano effetto crudo & aspro*). Des weiteren verkündet Kubitschek als Grundprinzip: „Bis weit ins 17. Jahrhundert sollte grundsätzlich jeder Ton mit einer verständlichen Zungenaktion begonnen werden ... Das Schleifen von Tonfolgen war nur in bestimmten musikalischen Situationen akzeptabel.“ Ganassi hat uns jedoch bereits schon folgendes mitgeteilt: „Dann gibt es noch eine andere Art des Ansatzes, die sich gar keiner Silben bedient. Hierbei wird der Atem von den Lippen geformt und fließt zwischen ihnen hindurch“ (*& trouasi unaltra lingua laquale non proferisse sillaba niuna & il moto suo si e da uno labro a laltro*). Wahrscheinlich handelt es sich um eine Art Schleifer.

Wie Kubitschek zutreffend bemerkt, machte die Artikulationspraxis von Bartolomeo Bismantova (1677) dieser (im wesentlichen Renaissance-) Tradition ein Ende. Dabei macht Kubitschek eine überraschende Aussage über Mersenne und Bismantova: „Fast hat man den Eindruck, dass das Hauptinteresse dieser Autoren nicht auf dem Gebiet der Spieltechnik, sondern mehr an einer zusammenfassenden Beschreibung einer Kunst lag, die sie gar nicht selbst ausübten.“ Ich kann verstehen, dass Kubitschek diese Aussage über Mersenne macht, der offenbar nicht selbst musizierte, sie überrascht mich aber hinsichtlich Bismantova, der ein professioneller Holzbläser war.

Wir können es uns nicht leisten, einen so wichtigen Autor einfach abzutun, weil er altmodisch erscheint. Bismantova schrieb die möglicherweise erste Anleitung für die Barockblockflöte (bei der Manuskriptfassung, die uns überliefert ist, handelt es sich um die für den Drucker vorbereitete Fassung aus dem Jahr 1694) und kannte sich auch mit dem französischen Flageolett (*Fasoletto, o' Flautino Francese*) sowie mit einigen Aspekten der französischen Aufführungspraxis aus. Er nennt sogar Beispiele für Bindungen auf

dem Zink (bei Achtelpaaren, artikuliert *te-a*) sowie auf der Blockflöte (sechs Sechzehntelnoten auf einen einzigen Bogen, artikuliert *de-a-de-a-de-a*). Die Tatsache, dass er die Altblockflöte (in g) als „*Flauto Italiano*“ bezeichnet, stellt einen wertvollen Hinweis auf die Entwicklung des Baßockinstruments dar, welche normalerweise den französischen Herstellern um 1660 zugeschrieben wird.

Des weiteren beschreibt Kubitschek zusammenfassend die verschiedenen Zungentechniken der frühen Autoren, dann stellt er eine praktikable Methode zu ihrem systematischen Erlernen vor. Er schließt mit einem nützlichen Beispiel von Rognoni, aus dem er einige Grundregeln ableitet:

1. Eine Gruppe (Phrase) beginnt immer mit *te*.
2. *Re* findet sich immer auf einem unbetonten Notenwert.
3. Die erste lange Note nach einem *passagio* (Verzierung oder Diminution) sowie die letzte Note eines Motivs erhalten die weichste Silbe *le*.
4. Für Tonwiederholungen wird immer die härteste hier gebrauchte Silbe *te* verwendet.
5. Die Vielfalt der Silben früherer Traktate ist verschwunden, insbesondere harte Silben wie *te-ke*.
6. Die verbreitete Folge *te-re-le-re* kann sowohl als Doppelzungung als auch als einfache Zunge verwendet werden.
7. Einer der Triller in 32tel-Noten weist keine Silben auf und wird daher vermutlich gebunden.

(**Ernst Kubitschek:** „Zur Zungentechnik im Frühbarock“, in: *Tibia* 34, 4/2009, S. 562-570.)

Übrigens haben zwei bekannte heutige Bläser, **Edward Tarr** und **Bruce Dickey**, ein hervorragendes „Quellenbuch“ über Blasinstrumentenartikulation bis 1795 verfasst. Es besteht aus den relevanten Auszügen der wichtigsten Traktate im Faksimile sowie in deutscher und englischer Übersetzung (oder Transkription), versehen mit einem exzellenten Kommentar und Fußnoten. Die angeführten Blockflötenquellen sind Ganas- si, Agricola, Cardano, Mersenne, Bismantova, Freillon-Poncein, Loulié, Hotteterre, Schickhardt und Prelleur. Mein einziger Kritikpunkt ist, dass [die Autoren] nicht zwischen den beiden

Versionen von Etienne Louliés Blockflöten- schule unterschieden haben. (**Edward H. Tarr** und **Bruce Dickey**: *Bläserartikulation in der Alten Musik, eine kommentierte Quellensammlung*, hg. von Angelika Moths, *Pratica musicale* 8, Winterthur/CH: Amadeus Verlag/Bernhard Päuler, 2007.)

Karsten Erik Ose und **Dorothee Oberlinger** betrachten die Art und Weise, in der moderne Blockflötisten (sie selbst eingeschlossen) in der Zeit von 1960 bis 2000 Musik des Spätbarock umgesetzt haben. Ihre zugrunde liegende Vorlesung vom Michaelsteiner Symposium haben sie mit Aufnahmen angereichert, die in der Artikel- fassung komplett angegeben sind. Die berücksichtigten Aufführungsaspekte sind: Tempo, Verzierungen, Tonfärbung, Vibrato sowie Originalinstrumente oder Kopien. Die Autoren klassifizieren die Künstler folgendermaßen: „Deutsche Schule“ (Ferdinand Conrad, Hans-Martin Linde und Günter Höller), „Niederländische Schule“ (Frans Brüggen, Walter van Hauwe und Kees Boeke), „Niederländisch-deutsche Allianz“ (Michael Schneider), „Die nächste Generation“ (Huge Reyne, Pedro Memelsdorff, Dan Laurin), „Neue Impulse aus Italien“ (Giovanni Antonini) sowie „Die jüngere Generation“ (Maurice Steger, Dorothee Oberlinger). Der Einfluss der Blockflöte wird sowohl anhand von Originalinstrumenten als auch von Kopien illustriert.

Überraschenderweise schließen die Autoren mit einer Auflistung der Berufswege, die professionellen Blockflötisten heutzutage offenstehen:

1. Konzertsolist,
2. Blockflötenlehrer an einer Musikhochschule, einer Musikschule oder privat (1. und 2. wird von den bekanntesten Solisten praktiziert),
3. Blockflötist und Musikwissenschaftler oder -journalist,
4. Blockflötenspieler und -bauer sowie
5. Blockflötist und Dirigent (z. B. Brüggen, Linde, Schneider, Reyne).

(**Karsten Erik Ose** und **Dorothee Oberlinger**: *Betrachtungen zum stilistischen Wandel der Interpretationen hochbarocker Blockflötenmusik*

von 1960 bis 2000, in *Flötenmusik in Geschichte und Aufführungspraxis*, S. 287-297.)

Instrumentenhersteller und -herstellung

Es war bereits bekannt, dass der Holzblasinstrumentenbauer John (Johan) Just Schuchart um 1720 von Deutschland nach England ausgewandert zu sein scheint, möglicherweise eine Ausbildung bei dem berühmten Peter Bressan absolvierte und bis zu seinem Tod 1758 seine eigene Werkstatt betrieb. **Christian Ahrens** hat nun ein neues Dokument vom Hof zu Gotha in Mitteldeutschland entdeckt, das belegt, dass Schuchart im Jahre 1725 dort zu Besuch war und drei Oboen auslieferte. Er wird als „Instrumentenmacher aus Londen“ bezeichnet und unterschrieb mit „Johann Just Schuchardt“. Ahrens vermutet, dass Schuchart in diesem Teil Deutschlands zur Welt gekommen sein muss. (**Christian Ahrens: The London Woodwind Instrument Maker John Just Schuchart [Schuchardt]**, in: *Galpin Society Journal* 62, 2009, S. 287-288.)

Jim Lymhan, selbsternannter „Amateur“ des Blockflötenbaus, bietet Ratschläge zum Bau von Blöcken „für jeden, der eine fest installierte Oberfräse besitzt und sich nicht daran stört, einen zweiteiligen Block zu verwenden“. **Peter Madge** heißt die Methode gut, rät jedoch zur Benutzung von manuellem Handwerkszeug anstelle der Oberfräse. (**Jim Lymhan: Making a Recorder Block**, in: *FoMRHI Quarterly*, Nr. 112, May 2009, S. 22-23, Comm. 1867; **Peter N. Madge: More on Recorder Blocks – Comments on FoMRHI Comm. 1867**, in: *FoMRHI Quarterly*, Nr. 113, August 2009, S. 7, Comm. 1874.)

Peter Madge propagiert auch ein neuartiges Daumenloch für „alle Blockflöten, die größer sind als ein Sopran“. Das Ziel liegt darin, die Notwendigkeit des „Kneifens“ der Töne in der zweiten und dritten Oktave zu umgehen, die sich aus der Schwierigkeit ergibt, die verbleibende Öffnung genau einzuschätzen, wobei der Daumennagel leicht das Loch beschädigen kann. Seine Lösung besteht darin, das Daumenloch auf

etwa das Doppelte seiner ursprünglichen Größe auszubohren (sagen wir 12 mm im Durchmesser), dann einen Einsatz einzupassen, der mit einem etwas kleineren als dem Originalloch ausgestattet ist (sagen wir 6,8 mm) und an der oberen rechten Seite des Einsatzrandes ein kleines Loch zu bohren (sagen wir 1,5 mm). Dann kann der Daumen beide Löcher bedecken oder nur das kleinere freigeben, um die Oktavfunktion zu nutzen. Das kleine Loch kann sogar durch ein Metallröhrchen mit etwa 1,5 mm Durchmesser ersetzt werden. Einfach und genial, aber vielleicht „nichts für Zögerliche“. (**Peter Madge: Pinched Notes**, in: *FoMRHI Quarterly*, Nr. 114, November 2009, S. 16-18, Comm. 1887.)

Jan Bouterse beginnt seinen Artikel über die Gestaltung des Windkanals damit, zu erörtern, wie schwer es ist, wirklich gute Blockflöten zu bauen und das auch noch in konstanter Qualität. Er weist zudem auf einige „Merkwürdigkeiten oder Unregelmäßigkeiten“ in der Blockflöten-gestaltung der Vergangenheit hin, beispielsweise auf die unregelmäßigen Windkanäle einer Barock-Sopranblockflöte von Engelbert Terton und von Renaissanceinstrumenten von Rauch von Schrattenbach. Das Vermessen von Windkanälen ist heikel, weil sie „sehr dreidimensional sind; selten haben sie die Form eines einfachen quadratischen Kastens“, zudem können sie sich in der Länge oder seitlich krümmen. Eine solche dreidimensionale Qualität lässt sich nicht gut in einer üblichen zweidimensionalen Zeichnung wiedergeben, und von daher sind die meisten vorliegenden Zeichnungen von Windkanälen problematisch.

Bouterse betrachtet einige Maße und Zeichnungen aus Büchern und Katalogen, z. B. von Fred Morgan und von Hans Schimmel mit Vincent van der Ende, und weist im Detail auf deren Unzulänglichkeiten hin. Außerdem sei es – will man eine echte Kopie eines historischen Instruments einschließlich eines möglicherweise unregelmäßigen Windkanals herstellen – wichtig, zu vergessen, was man über Instrumentengestaltung im Kopf hat, und sich ganz auf das Instrument einzulassen.

Ein Überblick über die Blockflötenforschung 2009

Abschließend fragt er: „Wie können wir den Instrumenten näherkommen, ihren Seelen und Geheimnissen? Können wir bessere Kopien herstellen, oder/und können wir unsere Hörfähigkeit verbessern? Oder müssen wir uns mit den vielen ausgezeichneten Instrumenten zufrieden geben, die in jüngster Zeit von passionierten, fachlich erfahrenen Holzblasinstrumentenbauern produziert wurden?“ (Jan Bouterse: *Recorder Research: Windway Design*, in: *FoMRHI Quarterly*, Nr. 113, August 2009, S. 26-35, Comm. 1880.)

Uta Vollbrink hat einen kurzen Artikel über Grenadill geschrieben, den sie mit farbigen, farbenfrohen Fotos von Holzanbau, -ernte und -behandlung in Mosambik illustriert hat. Sie schreibt über das Grenadillholz: „Seine Engporigkeit und Dichtigkeit und sein hoher Harzgehalt machen es für stark beanspruchte Instrumente ideal: Das Holz nimmt kein Wasser auf und bleibt auch bei starker Beanspruchung stabil. Die glatten Oberflächen und die Härte des Holzes führen zu einem kräftigen, eleganten Ton, der auch große Räume füllt. So ist das Holz ideal für solistische Instrumente.“ (Uta Vollbrink: *Flötenholz: Grenadill. Impressionen rund um einen edlen Rohstoff*, in: *Windkanal* 2/2009, S. 20-23.)

In der Einleitung zu einem Artikel von **Daniel Koschitzki** heißt es: „Bei Open Air-Auftritten oder auch im Bereich der elektronischen Musik stehen Blockflötisten immer wieder vor einem Problem: Um sich ohne Mikrofonständer bewe-

gen zu können, wird eine Halterung des Mikrofons benötigt, die gleichzeitig optimalen Sound ermöglicht.“ Im weiteren Verlauf beschreibt Koschitzki ein Mikrofon, das diesen Anforderungen gerecht wird: das neue, patentierte MCE 55 Helix, entwickelt von Julianne Eckstein vom deutschen Hersteller beyerdynamic in Zusammenarbeit mit Koschitzkis Gruppe *Spark*. Das neue Mikrofon wurde von Koschitzki und seinen Kollegen von *Spark* begeistert angenommen, sogar in Kombination mit dem Lautsprechersystem eines Jazzclubs. (Daniel Koschitzki: *Kleine Halterung für großen Sound: Neuartige Mikrofonhalterung für Blockflöten*, in: *Windkanal* 4/2009, S. 16-17; <www.beyerdynamic.com>.)

Dieser Artikel erschien im *American Recorder* (Mai/September 2011). Wir danken der Zeitschrift für die Erlaubnis zur Übersetzung ins Deutsche und dem Abdruck in *Tibia*.

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

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

www. **MARTIN**
∞ **PRAETORIUS** .de

Das Porträt: Andreas Glatt

Peter Thalheimer im Gespräch mit dem Flötenbauer Andreas Glatt

Geboren in Celle 1945

1950–1956 Osnabrück. Erste Kontakte mit der Blockflöte und regelmäßiger Unterricht bei Rotraud Siebert.

1957–1966 Bremerhaven. Blockflöten- und Flötenunterricht von Martin Skowronek in Bremen.

1964 Anfang Flötenstudium Musikhochschule Bremen.

1966 Fortsetzung des Flötenstudiums in Basel bei Joseph Bopp.

1968 Wechsel zur *Schola Cantorum Basiliensis*. Blockflöte bei H. M. Linde. Gleichzeitig Bau erster Block- und Traversflöten.

1970 Umzug nach Belgien und bis 1978 ausschließlich als Instrumentenbauer tätig.

1978 Gründung des Schallplattenlabels ACCENT.

2000 Verkauf ACCENT und seither wieder ausschließlich Instrumentenbauer.



Peter Thalheimer: Dein Berufsleben war – und ist – sehr vielfältig. Betrachten wir es chronologisch. Wie bist Du zum Instrumentenbau gekommen?

Andreas Glatt: Ich habe schon während meiner Schulzeit in Bremerhaven (ca. 1962) aus Zeitvertrieb zusammen mit meinem Freund Klaus Scheele, mit dessen Familie wir häufig Hausmusik betrieben, eine Traversflöte „gebastelt“. Ich kann mich nicht mehr erinnern, woher wir die Vorlage zu diesem Instrument hatten. Auch wenn dieser erste „Versuch“ als Musikinstrument keinen großen Wert hatte, habe ich mich damals mit Hilfe von Hotteterres *Principes de la flûte* etwas mit dem Klang einer Traversflöte vertraut machen können.

Der eigentliche Impuls, mich intensiv mit dem Instrumentenbau zu beschäftigen, kam während meines Studiums an der *Schola Cantorum Basiliensis*, wo ich bei Hans-Martin Linde Blockflöte studierte. Ich spielte damals auf einer sehr gut klingenden Altblockflöte von Martin Skowronek. Leider nicht in $a'=415$ Hz, wie es die „Hausstimmung“ der Schola vorschrieb, sondern in $a'=440$ Hz. Dies führte natürlich ständig zu kleinen Reibereien zwischen mir und meinen Lehrern. Aber ich sah nicht ein, warum ich mein gut klingendes Instrument, nur wegen dieses halben Tones, gegen ein, meiner Meinung nach, mittelmäßig klingendes wechseln sollte. Auch die in dieser Zeit in Basel auftauchenden Kopien nach Bressan konnten mich nicht umstimmen.

Um meine Neugierde zu befriedigen, herauszufinden, wie eine originale Blockflöte nun wirklich klingt, machte ich mich auf die Suche. Weit musste ich nicht laufen, um fündig zu werden. Nur ca. 20 Schritte von dem Ort, an dem wir in die Geheimnisse der Alten Musik eingeweiht wurden, befand sich eine überaus wertvolle und interessante Sammlung historischer Musikinstrumente – heute alles unter Verschluss im Historischen Museum Basel. Vor allem eine Altblockflöte von Johann Christoph Denner hat mir, was den Instrumentenbau anbelangt, die

Augen und Ohren für den Rest meines Lebens geöffnet. Dieses Instrument war in keiner Weise darauf vorbereitet, gespielt zu werden, aber die wenigen Töne, die es ohne weitere Manipulationen hervorbrachte, waren so überzeugend, dass ich auf der Stelle beschloss zu versuchen, Instrumente mit vergleichbaren Klangqualitäten zu bauen. Neu waren für mich vor allem die dynamischen Möglichkeiten dieses Instrumentes. Auf jedem Ton konnte man, ohne dass die Stimmung wesentlich stieg oder sackte, ein Crescendo und Diminuendo machen. Zu der Zeit sicherlich eine neue Dimension im Blockflötenbau.

Der nächste Schritt in Richtung Instrumentenbau waren dann die Messungen der Instrumente, die angefertigt werden mussten. Zusammen mit meinem Freund Paul Hailperin, der bei Michel Piguet zur gleichen Zeit Barockoboe studierte und der auch vom Instrumentenbauvirus befallen war, haben wir uns Messwerkzeuge anfertigen lassen, und dann endlich erst diese Denner, und im Verlaufe der folgenden Jahre viele Instrumente (Traversflöten, Blockflöten und Oboen) in England (Victoria and Albert Museum, Bate Collection, Horniman Museum, Edgar Hunt etc.) Frankreich (Chambure), Deutschland (Nürnberg), Österreich (Wien, Graz) und unzähligen kleinen Privatsammlungen zusammen vermessen. Die Barockoboe spielte nur eine kurze Zeit in Basel eine Rolle, als ich dieses Instrument bei Michel Piguet als Nebenfach belegt hatte. Mit dem Nebeneffekt, dass ich bei ihm auf diese Weise eine Reihe erlesener Originale aus seiner Sammlung in die Hände bekam, auch Blockflöten und Traversi. Unter denen befand sich eine Flöte von Prudent, die Modell stand für die erste „Kopie“, die ich Ende der sechziger Jahre auf Bestellung baute. Der nächste Anlass, auch Barockoboen, Oboen d’amore und Taille d’hautbois zu bauen, ergab sich einige Jahre später in Belgien und Holland aus der Nachfrage der dortigen Musiker, insbesondere Paul Dombrechts und Ku Ebbinges anlässlich der ersten Aufführung von Bachs Matthäuspassion mit authentischen Instrumenten. Ich muss zugeben, dass dieses nur möglich war mit deren Begeisterung und Hingabe auf der Suche nach den pas-

senden Hülsen und Rohrblättern. Es gab in den Jahren um 1970 nicht genug Instrumentenbauer, die sich mit diesem Instrument befassen wollten.

Ich bin wirklich froh, dass ich damals so viel Zeit in das Vermessen dieser Instrumente gesteckt habe. Es blieb nämlich nicht beim rein technischen Vermessen. Der wesentliche Punkt bestand darin, dass wir auch alle Instrumente bespielen konnten und dass dies damals auch in den öffentlichen Sammlungen noch erlaubt war. Heute ist das leider meistens ausgeschlossen. Meiner Meinung nach hat dieses Verbot die Entwicklung des Instrumentenbaus und die der Spielweise, vor allem die der Holzblasinstrumente, nachhaltig negativ beeinflusst.

Alles weitere auf dem Wege zum Instrumentenbau war dann nur noch eine Sache der Zeit und Geduld. Die richtigen Werkzeuge und Maschinen finden oder anfertigen und viel „Abfall“ produzieren. Natürlich ist dies nur ein Weg, um Instrumentenbauer zu werden. Für mich war es der, der am nächsten zur Musik stand und nicht in erster Linie das Handwerk in den Mittelpunkt setzte.

Ich erinnere mich noch gut an unsere erste Begegnung 1972 in Brugge. Du hast damals als einziger Aussteller Blockflöten in $a' = 408$ Hz angeboten, jedoch z. B. keine Instrumente in 415 Hz – warum?

Ich glaube, der Grund dafür lag bei den Originale selber, die ich gespielt hatte und nachbaute, und nicht – wie man heute gern sagt – aus irgendwelchen puristischen Gründen. Es war also absolut keine intellektuelle Entscheidung, sondern der außergewöhnliche Klangreichtum dieser Originale verlangte das. Englische, und auch die Mehrzahl aller mir bekannten Instrumente, haben nun einmal einen tieferen Stimmton ($a' = 415$ Hz ist die absolute Ausnahme), und diese Instrumente lassen sich nicht so mir nichts, dir nichts ohne einschneidende Verluste der Klangqualität an unsere genormten Umstände anpassen. Für mich bedeutet das dann: Finger weg.

Porträt



von unten: Traversflöten nach Naust, Stanesby, Bressan, Quanz

Dieses war der Grund im Jahre 1972, und er ist für mich auch heute noch gültig. Jeder Musiker, der die Gelegenheit gehabt hat, eine originale Hotteterre, Stanesby, Bressan, Denner etc. zu spielen, wird bestätigen, dass er hierdurch zumindest andere musikalische Ideen bekommt als beim Bespielen der meisten Kopien dieser Instrumente.

Woran liegt das?

Ich habe festgestellt, dass die Musiker, die diese Kopien heutzutage spielen, die verschiedenen Modelle nicht an den verschiedenen Klangqualitäten erkennen, sondern hauptsächlich an deren äußereren Merkmalen. Sie spielen also eine Stanesby, Bressan oder Denner, weil sie wissen, wie sie aussieht, aber sie beurteilen sie nicht nach den für die Musik so wichtigen Klangunterschieden. Das können sie auch nicht, weil die meisten unter ihnen nicht die Gelegenheit hatten, auf einem Original zu spielen. Es ist aber noch immer möglich (z. B. in Privatsammlungen), und es lohnt sich, dafür zu kämpfen und neugierig zu bleiben.

Und dann kommen wir zu dem Punkt, auf den die Instrumentenbauer selbst Einfluss haben. Sie sind auf die boomende Entwicklung der „Early Music“-Bewegung aufgesprungen und liefern handwerklich perfekt abgearbeitete Produkte, im „Stile“ der Originale und geben ihnen dann auch deren Namen. Ich finde es eine Verarmung,

wenn man sich nicht auch bemüht, die sehr unterschiedlichen Windkanäle, Labien, Tonlochunterschneidungen und Traversflötenembouchuren etc. zu untersuchen und zu begreifen. Hotterre und Stanesby hatten eben ein anderes Klangideal als Bressan, und Denner hatte wieder ein anderes. Das hat dann wieder einen großen Einfluss darauf, welche Literatur der Musiker auf dem gewählten Instrument spielen kann. Es besteht kein universelles Instrument, und wenn es so wäre, würde es höchstwahrscheinlich furchtbar langweilig klingen.

Es ist gerade das vorher Ausgeführte, was die Barockzeit so interessant macht. Jede Nation hatte andere Klangideale und die veränderten sich dann auch noch so etwa alle zwanzig Jahre. Hier liegt noch viel unverarbeitete Materie, die der heutigen Barockmusikausführung einen neuen Elan und neue Dimension geben könnte. Viele Artikulationen, die in alten Traités erwähnt werden, können eben nicht auf allen Instrumententypen gleichermaßen ausgeführt werden. Aber wenn das passende Instrument für diese gefunden wird, sind die Resultate verblüffend.

Wie siehst Du die heutige „Konzentration“ auf Barockinstrumente in 415 Hz?

Aus vielem, was vorher bereits gesagt wurde, wird deutlich, dass ich mit dieser Entwicklung nicht glücklich sein kann. Sie ist aus rein praktischen und wirtschaftlichen Gesichtspunkten eingeführt und führte zu einer enormen Verarmung der musikalischen Möglichkeiten. Es geht hier natürlich nicht nur um die Standardisierung dieser Stimmhöhe, sondern auch um die der frühen französischen Stimmung auf $a'=392$ Hz, und für das Rokoko auf $a'=430$ Hz. Als ich 1970 nach Belgien kam, wurde über dieses „Problem“ noch

sehr wenig diskutiert. Am Tag vor einem Konzert fragte der Cembalist, welche Tonhöhe denn für das anstehende Konzert gebraucht würde. Ob das nun $a' = 400$ Hz oder 412 Hz sein musste oder noch etwas dazwischen, stellte kein Problem dar. Es wurde auf die zur Verfügung stehenden Instrumente Rücksicht genommen, und das erschien wesentlich und selbstverständlich, um gute Musik abzuliefern. Was damals selbstverständlich war, ist heute eine Rarität.

Dein „dritter Start“ war die Gründung des Schallplatten-Labels Accent. Hattest Du eine entsprechende technische Vorbildung?

Als ich 1978 die Idee hatte, mit einer Schallplattenfirma anzufangen, hatte ich keinerlei Vorkenntnisse. Weder wie der Vertrieb solcher Produkte vor sich geht noch wie eine Aufnahme technisch gemacht wird. Der Anfang war dementsprechend mühsam, zeitintensiv und erschöpfend. Den Ausgangspunkt bildete jedoch weder der technische noch der wirtschaftliche Aspekt. Die Gruppe der Musiker, mit denen ich dieses Projekt probieren wollte, war ausschlaggebend. Ich machte alles abhängig von ihren Zusagen, daran teilzunehmen.

In jenen Jahren waren Belgien und Holland, was die Alte Musik anbelangte, „the places to be“ in Europa. Alles, was vorher schon erforscht war, wurde in Frage gestellt und mit neuen Erkenntnissen und unvoreingenommenem Geist zur Ausführung gebracht. Und dabei wurde viel Neues entdeckt. Hierbei ist es selbstverständlich, dass nicht alles in dieser Aufbruchsstimmung auch ein erfolgreiches Ende erlebte.

Es war dann auch selbstverständlich, dass ich in den ersten Jahren von Accent die Zusammenarbeit auf diesen Kreis von Musikern aus meiner unmittelbaren Umgebung beschränkte. Später erweiterte sich dieser auch weit über die belgischen Landesgrenzen hinaus.

Ich bin davon überzeugt, dass ein wesentlicher Teil des Erfolges von Accent auf folgenden Dingen beruhte: Eine Gruppe von Musikern, die

musikalisch gleiche oder zumindest sehr ähnliche Ziele verfolgten. Die Wahl des Repertoires, das zu 100% ausschließlich vom Musiker selbst bestimmt wurde.

Der Verkauf von Accent hatte in keiner Weise etwas mit dem sich stetig verändernden Markt zu tun. Wir hatten bereits die Digitalisierung und andere Entwicklungen ohne Schwierigkeiten überstanden, z. B. bereits 1998 konnte man Tracks von Accent CDs aus dem Internet herunterladen.

Der Wunsch, irgendwann wieder Instrumente zu bauen, blieb all die Jahre bestehen. Mehrmals täglich wurde ich auf meinem Weg in mein Montagestudio, der durch meine alte Werkstatt führte, an meine früheren Tätigkeiten erinnert. 2000 war es dann endlich so weit.

Wie beurteilst Du die Entwicklung der Alte-Musik-Szene im 21. Jahrhundert? Ist sie im Sinne der historischen Musik und ihrer sinnvollen Wiedergabe positiv?

Während der 22 Jahren, die ich mit Accent beschäftigt war und täglich mit „Alter Musik“ konfrontiert wurde, müssen mir einige Entwicklungen entgangen sein. Ein Grund hierfür ist sicherlich die überzeugende Weise, richtig oder falsch, mit der hier in Belgien mit dieser Musik umgegangen wurde, aber ein anderer könnte auch der berühmte „Tellerrand“ sein. Mir ist total entgangen, in welchem Maße sich die Kopien und der Umgang mit ihnen in den letzten 20 Jahren verändert haben. Man möchte diese Instrumente – ich meine hiermit natürlich nur die Kopien barocker Blasinstrumente – an die „Erfordernisse“ des 21. Jahrhunderts anpassen und hat dabei leider aus den Augen verloren, dass es hierbei deutliche Grenzen gibt. Nehmen wir als Beispiel ein Instrument, das zwar nicht als Archetypus einer barocken Traversflöte durchgehen kann, wie die G. A. Rottenburgh von Barthold Kuijken, das aber eine der meist kopierten Flöten überhaupt geworden ist. Das Original ist sicherlich eines der besterhaltenen Instrumente, hat einen sehr runden, warmen und eleganten Klang, der gut trägt, sich in Kammermusikum-

Porträt

gebung sehr gut mit anderen Blas- und auch Streichinstrumenten mischt und auch in solchen zu dieser Musik passenden Räumlichkeiten hervorragend zur Geltung kommt. Sehr viele Kopien, die ich in den letzten Jahren von diesem Instrument gehört habe, haben mit den vorher beschriebenen ausgezeichneten Eigenschaften nichts mehr zu tun. Sie sind zwar lauter geworden, haben aber sicherlich an Qualität eingebüßt. Mit vergleichbarer Rezeptur wurden viele andere Blasinstrumente angepasst. Auf diese Weise ist die Vielfältigkeit der barocken Klangwelt zu einer eher unpersönlichen „Einheitswurst“ degradiert worden. Hier stellt sich die Frage, ob die gleiche Sorgfalt, mit der man alte Manuskripte und Traités kritisch untersucht und anwendet, nicht auch für Instrumente gelten sollte.

Man sollte endlich wieder akzeptieren, dass ein Repertoire aus einer bestimmten Epoche, ge-

spielt auf dem dazu gehörigen Instrument, auch nur in einer dafür passenden Räumlichkeit voll zur Geltung kommen kann. Hierbei sind die Manager und Konzertorganisatoren ebenso gefragt wie die Ausführenden. Nicht selten hört man nach Konzerten sowohl frustrierte Musiker als auch Zuhörer. Erstere können sich wegen der nicht passenden akustischen Gegebenheiten nicht ausdrücken, letztere hören die feinen Raffinessen nicht. Die erneute Suche nach dem passenden Instrument und den passenden Räumlichkeiten könnte ein neuer, interessanter Weg sein. Nach vierzig Jahren ist die Alte Musik im modernen Musikbetrieb aufgegangen. Ein unvoreingenommenes kritisches Überdenken und Suchen könnte die Alte-Musik-Szene wieder neu beleben.

Lieber Andreas, vielen Dank für das Gespräch. □



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: 023 36 - 990 290

Neue Öffnungszeiten!

**Besuch vor Ort: Mo 15-18, Mi 15-18, Fr 15-18, Sa 10-14 Uhr
Kontakt darüber hinaus: täglich - telefonisch oder per Mail**

early music im Ibach-Haus

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

Karl Venzke

Schwedler-Flöten. Eine Übersicht

Unter den deutschen Alternativkonstruktionen zur Boehmflöte im 19./20. Jahrhundert mit zylindro-konischem Flötenkorpus und der Griffweise traditioneller, gewöhnlicher Flöten (vgl. *Tibia* 4/88, S. 271) fanden jene Gestaltungen die vergleichsweise weiteste Aufnahme, welche auf Vorgaben des Leipziger Flötenvirtuosen Maximilian Schwedler (1853–1940) beruhen. Seit der Zeit seines Todes sind Schwedler-Flöten nur noch von historischem Interesse – im Wettbewerb mit der zylindrischen Boehmflöte konnten sie sich nicht mehr behaupten.

Die Bezeichnung *Schwedler-Flöte*, oft in Verbindung mit den Namen ihrer jeweiligen Hersteller, umfasst sehr unterschiedliche Detailformen. Sie sollen hier in ihrer zeitlichen Entwicklungsfolge benannt werden, auch um Anhaltspunkte für eine möglichst zutreffende historische Einordnung und Datierung erhaltenener Instrumente zu geben. Als Schwedler-Flöten im eigentlichen und engerem Wortsinn sollten Instrumente gelten, die Schwedlers Namen tragen und/oder aus den Werkstätten Kruspe (Erfurt), Kruspe (Leipzig) oder Moritz Max Mönning (Leipzig) stammen mit den auf Schwedler zurückzuführenden Konstruktionseigenheiten. Im weiteren, verwässerten Sinn wird die Bezeichnung auch gattungsmäßig für anonyme oder Flöten anderer Hersteller mit schwedler-typischen oder -ähnlichen Merkmalen gebraucht.

Wie auch sonst blieb dem Flötisten früher (und dem Betrachter heute) überlassen, in sog. *Weiterentwicklungen* und *Verbesserungen* auch wirklich künst-dienliche, vorteilbringende Höherentwicklungen zu sehen oder nicht. Eine umfassende Würdigung der künstlerischen und flötenkon-

struktiven Leistungen Schwedlers liegt vor in der 1987 eingereichten amerikanischen Dissertation von John R. Bailey *Maximilian Schwedler's Flute and Flute-Playing: Translation and Study of Late Nineteenth-Century German Performance Practice* (Northwestern University Evanston/Ill., UMI No. 872 2553, 498 S.). Inzwischen hervorgetretene Materialien geben die Möglichkeit, seine sonst sehr profunden Erhebungen in einigen Details weiter auszufüllen. Eine Übersicht zur Instrumentenbauerfamilie Kruspe gab ich in: *Oboe-Fagott* 69, Heft 4/2002, S. 6ff.

Wiederholt verwendete Abkürzungen bedeuten:
 Bailey = Dissertation Bailey 1987 (wie oben)
 DRGM = Deutsches Reichs-Gebrauchsmuster
 (gemäß Reichsgesetz vom 1.6.1891)
 ZfI = Zeitschrift für Instrumentenbau,
 Leipzig

Flöten-Lehr- und -Informationsveröffentlichungen von Maximilian Schwedler*:

1. Grifftabelle (für Schwedler-Kruspe-Flöte 1885), Leipzig, Jost um 1885
2. A. Struth: *Flötenschule*, 25. Aufl., hrsg. von M. Schwedler, Leipzig, Merseburger um 1890
3. *Katechismus der Flöte und des Flötenspiels*. Ein Lehrbuch für Flötenbläser, Leipzig, Weber 1897
4. *Des Flötenspielers erster Lehrmeister. Theoretisch-praktische Flötenschule ...*, Heilbronn, Schmidt 1899
5. *Flöte und Flötenspiel ...*, 2. Auflage (von 1897), Leipzig, Weber 1910

Karl Venzke, geboren 1933, war nach Münchner Studienjahren der Wirtschafts- und politischen Wissenschaften von 1961 bis 2002 Prokurist in Düren. Seine seit über 40 Jahren privat betriebenen musikinstrumentenkundlichen und -historischen Forschungen würdigte die Universität Tübingen 1998 durch Verleihung des Dr. phil. h.c.; die 2000 am Tübinger Musikwissenschaftlichen Institut eröffnete Instrumentensammlung beruht auf seiner Stiftung. Karl Venzke hat sich durch zahlreiche Veröffentlichungen einen Namen gemacht. Er starb am 30. April 2005. Dieser Aufsatz stammt aus seinem Nachlass.

* Künftig zitiert als „Schwedler“ mit Jahreszahl

6. Ernesto Köhler: *Schule für Flöte*. Neubearbeitung v. M. Schwedler, Teil I und II, Leipzig, Zimmermann 1917
7. *Die Griffart und Spielweise der Reformflöte mit F-Mechanik (Schwedler-Flöte)*. Als Anhang (Teil III) zu Köhlers *Flötenschule*, Leipzig, Zimmermann 1917
8. *Flöte und Flötenspiel ...*, 3. Auflage (von 1897), Leipzig, Weber 1923

Schwedler-Flöten

1. Modell „Schwedler & Kruspe (Erfurt)“ 1885

Merkmale: seitliche Erhöhungen am Mundloch („Schwedler-Höcker“) im Holz- oder Elfenbeinkopf; Stimmzug
Mittel- und Unterstückteilung vor der Es-Klappe
Gis-Klappe und Trillerhebel für R 2 an Längsachsen
Fußteilkappen an Längsachsen (analog zur Boehmflöte)

Literatur: ZfI, Nov. 1884, S. 69-71, *Wichtige Verbesserung an der Flöte*

ZfI, Juni 1892, S. 459-461, *Die Entstehung der Flöte und ihre Entwicklung bis auf die Jetzzeit*

ZfI, Juni 1893, S. 581-583, E. Mylius: *Die Flöte von Kruspe in Erfurt, System Schwedler-Kruspe*

Schwedler 1897

Bailey, S. 51-59

Instrumenten-Abbildung in
P. Wetzger: *Die Flöte ...*, Heilbronn 1905, Tafel IV, No. 24 (Text = No. 27)

C. Kruspe in Erfurt nahm später ein eigenes DRGM auf eine Fis-Mechanik (No. 71327 v. 23.2.1897).

2. Modell „Schwedler & Kruspe (Leipzig)“ 1895

Merkmale: wie 1885, jedoch
kurzer Metallkopf mit Schwedler-Höcker auf Kautschukplatte
kein Stimmzug, zusätzlich
Ringklappen für L 1 und 2 sowie R 2, Deckel

für R 3

Literatur: DRGM 37441 vom 22.2.1895 für Carl Kruspe, Leipzig, *Klappenschluß für Flöten*

ZfI, Nov. 1896, S. 153, *Verbesserung von Carl Kruspe an der Flöte System Schwedler-Kruspe DRGM 37441*, im Theater, Gewandhaus und Conservatorium zu Leipzig eingeführt

Bailey, S. 59-61

Instrumenten-Abbildung in
Flöteninstrumente. Bau und Spiel ... Begleitband zur Ausstellung (in Garching), München 2003, S. 121, No. 10.6 mit Beschreibung von G. Pöllitsch

3. Reformflöte, Modell „Schwedler & Kruspe (Leipzig)“ 1898/99 mit Fis-Mechanik

Merkmale: a) frühe Form (um 1900): wie 1895, zusätzlich: Deckel für R 1 und vorgelagerter Hebel mit Rolle = Fis-Mechanik; Doppelloch-Mechanik für D im Fußteil vom Deckel R 3, Doppelklappe außen; L 3 noch offen
b) mittlere Form (um 1905): wie a), zusätzlich perforierter Deckel und Ring darüber für L 1 und Deckel für L 3
c) spätere Form (Modell 1910): wie b), Kappen für L 1-3 (4 Deckel, 1 Ring) auf einer Längsachse; 2 Trillerklappen für R 1 an Längsachse; Doppelloch-Deckel für Fußteil - D innen/nebeneinander liegend

Literatur: DRGM 105 527 vom 3.11.1898 für Carl Kruspe, Leipzig, *Fis-Mechanik*

DRGM 172 220 vom 6.3.1902 für Carl Kruspe, *Altflöte in F mit Fis-Mechanik*

ZfI, Dez. 1898, S. 222, *Reform-Flöte System Schwedler & Kruspe*

Schwedler 1910 (mit Griffabelle für Modell 1910)

Bailey, S. 61-68

Instrumenten-Abbildung in
frühe Form: Württembergisches Landesmuseum, Musikinstrumentensammlung im Fruchtkasten, Begleitbuch, Stuttgart 1993, Tafel 9

mittlere Form: P. Wetzger: *Die Flöte ...*, Heilbronn 1905, Tafel V, No. 25 (Text = No. 24)

spätere Form: J. Schlosser: *Alte Musikinstrumente*, Beschr. Verz., Wien 1920, Tafel L 1, No. 3 L 8, richtig 3 L 9, vgl. S. 121

4. Reformflöte mit F-Mechanik (Schwedler-Flöte) 1912

Merkmale: wie Modell 1910 (3c), jedoch Deckel für R 1-3, Hebelrolle vor Deckel R 1 betätigt jetzt eine F-Mechanik, langer F-Hebel für L 4 entfällt

Literatur: DRGM 495 942 vom 16.1.1912 für Carl Kruspe, Leipzig, *Flöte*

ZfI, März 1912, S. 643, *Wichtige Verbesserung an Flöten* (Carl Kruspe hat nach Angabe von Schwedler eine neue F-Mechanik an Reformflöten konstruiert)

ZfI, Juni 1914, S. 1095, Schwedler betrachtet mit der F-Mechanik-Reformflöte seine Bemühungen im Flötenbau als abgeschlossen. Schwedler 1917 (Griffart, Einleitung S. 12, datiert August 1916)

Bailey, S. 69

Instrumenten-Abbildung

Schwedler 1917 (Griffart), Titel

Nach dem Bruch der Zusammenarbeit zwischen Schwedler und Carl Kruspe entwickelte dieser eine modifizierte eigene Reformflöte mit F-Mechanik als *Flöte System Karl Cruspe*, Leipzig. Dazu:

DRGM 757 755 vom 20.10.1920 für Carl Kruspe, Leipzig, *Flöte*
Bailey, S. 77

5. Schwedler-Mönnig-Reformflöten

Nach dem Bruch zwischen Carl Kruspe und Schwedler (1915/16) autorisierte dieser den Leipziger Instrumentenbauer Moritz Max Mönnig (1875 – 1949) zum Bau von Schwedlerflöten, gekennzeichnet durch folgende Gebrauchsmuster für Mönnig:

DRGM 660 124 vom 7.2.1917 = H-Fuß-Griff- und Rollenmechanik

DRGM 685 352 vom 26.2.1918 = Deckelmechanik für Flöten konischer Bohrung

DRGM 725 861 vom 18.11.1919 = Fis- und F-Mechanik für Piccoli

DRGM 787 509 vom 28.6.1929 = „Volltonkopfstück“ (ca. 6 cm länger als vorher)

Literatur: E. Maske: *Allerlei von der Entwicklung der Schwedler-Flöte bis zur Reformflöte mit F-Mechanik*, in: *Zeitschrift für Musik*, 88/1921, S. 544-545 (mit Portrait und Hinweis, dass Schwedler durch mancherlei Umstände veranlaßt, die Herstellung nur mit M. M. Mönnig betreibt!)
Schwedler 1923

M. M. Mönnig baute Schwedlerflöten in zahlreichen Ausführungsvariationen; das veranschaulichen die Seiten 16-19 seines Kataloges von etwa 1932, Nr. 49 bis 59. (s. Abbildungen)

Reformflöten und Reformpikkolos mit F- und Fis-Mechanik

Als alleiniger Verfertiger der bekannten

„Original-Schwedler-Mönnig-Reformflöten“

gestatte ich mir, hier zu erwähnen, daß ich diese Instrumente unter Beihilfe des Herrn Professor Maximilian Schwedler, Lehrer für Flöte am Landeskonservatorium Leipzig, fortgesetzt verbessert habe. Die neue Reformflöte ist mit fünf zum Teil gestrichlich geschlitzten Neuerungen versehen, so daß ich damit ein Instrument geschaffen habe, welches in technischer und akustischer Hinsicht allen künstlerischen Erfordernissen entspricht. Einem Nachteil für die früheren Reformflöten, die neben der Reformflöte ein Meyerpikkolo spielen müssten, habe ich beseitigt, indem ich das Reformpikkolo mit dem Griffsystem der Reformflöte ausgearbeitet habe.

Jeder Flötist, der heute noch ein einfaches, veraltetes System spielt, sollte nicht die Kosten für eine der verbesserten Reformflöten scheuen, um sich die Vorteile des neuen Instruments zunutze zu machen.

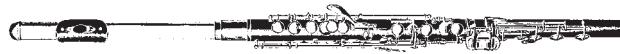


Abbildung 49

Neuüberarbeitete
Mechanik

Fert. Silber-
messing

Nr. 49 Reformflöte nach Abb. 29, mit F- und Fis-Mechanik, E-F, E-Fis, As-B, hoch D-E, hoch G-A, bzw. Gis-A, C-D, und Cis-D-Tönen, Cis, C, Fis und D-Schalldeckel, Fisrolle, Mechanik für sichere Ansprache des hoch Es, H-Fuß-Griff- und Rollenmechanik, Volltonkopf mit Schwedlermundloch, D, R, G, M, 660/124, 685/352 und 787/509, in Leidnerfuß	340,-	375,-	540,-
Nr. 50 Reformflöte wie Nr. 49, jedoch nur C-Fuß	310,-	345,-	500,-

Für die Reformflöten Nr. 49 und 50 ein F-Hebel mehr

10,-

10,-

15,-

Der Preis der Reformflöte Nr. 49 bleibt dieselbe, wenn H links zu greifen gewünscht wird (siehe Abb. 30).

Seine Flöten sind fortlaufend nummeriert; als Anhaltspunkt diene: 700 = um 1921, 1500 = um 1925, 2300 = um 1932, 3000 = um 1939.

Katalog M. M. Mönnig, ca. 1932, Seite 16



Abbildung 30

	Neusilber-mechanik RM	Neusilber-mechanik stark versilbert RM	Edel-Silber-mechanik RM
Nr. 51 Reformflöte nach Abb. 30, mit F- und Fis-Mechanik , E-Fis, E-Fiss, As-B, hoch D-E, hoch G-A- bzw. Gis-A-, C-D-, Cis-D-, G-Gis- und G-A- bzw. Gis-A-Triller, Cis, C, F- und D-Schalldeckel, Flisrolle, Mechanik für sichere Ansprache des hoch Es, H links zu greifen, Volltonkopf mit Schwellermundloch, D.R.G.M. 685352 und 787509, in Ledereinfüllung	355,-	390,-	565,-
Nr. 52 Reformflöte wie Nr. 51, jedoch nur C-Fuß	325,-	360,-	525,-
Für die Reformflöten Nr. 51 und 52 ein F-Hebel mehr	10,-	10,-	15,-
Der Preis der Reformflöte Nr. 51 bleibt derselbe, wenn sie mit H-Fuß-Griff und Rollenmechanik gewünscht wird (siehe Abb. 29).			



Abbildung 31

	Neusilber-mechanik RM	Neusilber-mechanik stark versilbert RM	Edel-Silber-mechanik RM
Nr. 53 Reformpikkolo nach Abb. 31, passend zu den Flöten Nr. 49-52, F- und Fis-Mechanik , E-Fis, E-Fiss, As-B, hoch D-E, hoch G-A- bzw. Gis-A-, C-D- und Cis-D-Triller, Cis- und F-Schalldeckel, Flisrolle, Metallkopf mit Schwellermundloch, D.R.G.M. 725961, in Ledereinfüllung	185,-	210,-	285,-

Empfehlenswerte Bücher für die Reformflöte

Griff- und Trillertabelle, je RM 80,- no.
„Griffart und Spielweise der Reformflöte mit F-Mechanik“ von Professor M. Schwedler, Leipzig „ 2,- no.
„Die Flöte und das Flötenspiel“ von Professor M. Schwedler, Leipzig „ 3,- no.

*Katalog M. M. Mönnig,
ca. 1932, Seite 17*

Reformflöten und Reformpikkolos mit Fis-Mechanik

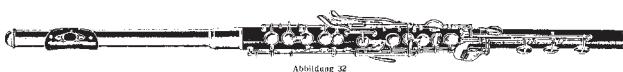


Abbildung 32

	Neusilber-mechanik RM	Neusilber-mechanik stark versilbert RM
Nr. 54 Reformflöte nach Abb. 32, mit Fis-Mechanik , E-Fis, As-B, hoch D-E, hoch G-A- bzw. Gis-A-, C-D- und Cis-D-Triller, Cis-Schalldeckel, Mechanik für sichere Ansprache des hoch Es, F und 11 links zu greifen, Volltonkopf mit Schwellermundloch, D.R.G.M. 685352 und 787509, in Ledereinfüllung	250,-	285,-
Nr. 55 Reformflöte wie Nr. 54, jedoch nur C-Fuß	230,-	265,-
Nr. 56 Reformflöte wie Nr. 55 jedoch nicht mit Vollton-, sondern mit einfacherem Kopfstück mit Schwellermundloch (siehe Abb. 33), in Einf. mit Kalkoholbezug	220,-	250,-
Die Flöten Nr. 54-56		
mit C-Schalldeckel mehr	20,-	
mit Fis-Fis-Triller mehr	25,-	
mit G-A- und Gis-A-Triller für die 1. und 2. Oktave mehr	15,-	

Nr. 57 **Reformpikkolo** passend zu den Flöten Nr. 54-56, mit **Fis-Mechanik**, E-Fis, As-B, hoch D-E, hoch G-A- bzw. Gis-A-, C-D- und Cis-D-Triller, Cis-Schalldeckel, Metallkopf mit Schwellermundloch, in Ledereinfüllung

*Katalog M. M. Mönnig,
ca. 1932, Seite 18*

Schwedlerflöten und Meyerflöten



Abbildung 33

	Neusilberklappen RM	Neusilberklappen stark versilbert RM
Nr. 58 Schwedlerflöte nach Abb. 33, 12 Klappen, Cis- und Fis-Brille, As-B, hoch D-E, hoch G-A- bzw. Gis-A-, C-D- und Cis-D-Triller, F und 11 links zu greifen, Metallkopf mit Schwellermundloch, in Ledereinfüllung	220,-	245,-
Nr. 59 Schwedlerflöte wie Nr. 58, jedoch nur C-Fuß	200,-	225,-



Abbildung 34

	Neusilberklappen RM	Neusilberklappen stark versilbert RM
Nr. 60 Meyerflöte nach Abb. 34, 11 Klappen, Holzkopf oder Metallkopf, in Ledereinfüllung	125,-	140,-
Nr. 61 Meyerflöte wie Nr. 60, jedoch nur C-Fuß	105,-	120,-
Reform- oder Schwedlermundloch mehr	8,-	8,-



Abbildung 35

	Neusilberklappen RM	Neusilberklappen stark versilbert RM
Nr. 62 Meyerpikkolo , 6 Klappen, Holzkopf oder Metallkopf, in Ledereinfüllung	45,-	55,-
Nr. 63 Meyerpikkolo nach Abb. 35, 6 Klappen, außerdem Cis-Brille und D-E-Triller, Holzkopf, in Ledereinfüllung	65,-	75,-
Reform- oder Schwedlermundloch mehr	8,-	8,-

Preise für Schwedlerflöten und Meyerflöten in einfacherer Ausführung gebe ich auf Wunsch gern bekannt.

*Katalog M. M. Mönnig,
ca. 1932, Seite 19*

Karl Venzke

Über den Straßburger Flötenbauer Julius Max Bürger (1844 – nach 1921)

Ringklappen-Boehmflöten konischer Bohrung, namentlich von Bürger in Straßburg, gehörten zum aparten Münchner Holzbläser-Instrumentarium im ersten Drittel des vorigen Jahrhunderts.¹ Ihre Verwendung „zwischen Silberflöte und Traverso“ wurde zu frühen *Tibia*-Zeiten erneut thematisiert.² Über Bürger als Theobald Boehm-Schüler habe ich vor kurzem berichtet.³ Inzwischen ist mehr Licht in seine Lebens- und Arbeitsdaten gekommen,⁴ so dass der folgende Abriss über ihn und seine Tätigkeiten angemessen erscheint.

Julius Bürger wurde am 21. April 1844 in Freiburg/Br. geboren.⁵ Wenn er eine zünftige Ausbildung in seiner Geburtsstadt durchgemacht haben sollte, käme dafür nur Ignaz Widmann in Betracht, der zwischen 1838 und 1863 dort tätig war.⁶ Aus den Jahren vor seiner Straßburger Ansässigmachung (1872) ist nur die Mitarbeit bei Boehm und Mendler in München wohl in den 1860-er Jahren von Bürger mitgeteilt worden; ihm sei vergönnt gewesen, während einem Jahrzehnt den Flötenbau in den besseren Werkstätten Europas kennenzulernen, große Künstler zu hören und deren Ansichten über Flötenbau zu beherzigen, und weiter: Einzelne junge Leute, darunter auch die, die das Glück hatten, als Gehilfen und Schüler bei dem unvergeßlichen Meister und Künstler Theobald Böhm die hohe Bedeutung seiner Erfahrung für das Holzinstrumentenfach, im besonderen für den Flötenbau, gründlich kennenz- und verstehen zu lernen, haben sich bemüht, diese Instrumente in Deutschland zu fabrizieren ...⁷

In Straßburg ist Bürger erstmals am 1.4.1872 in der Kürschnergasse 2 gemeldet, wechselte 1879 in die Große Stadelgasse 29 und 1883 zum Kleberplatz 18. Aus seiner Ehe mit der 1859 in Straßburg geborenen Emma Sommer gingen vier 1879, 1880, 1882 und 1897 geborene Kinder hervor.

Beruflich war Bürger 1872 in der alteingesessenen Instrumentenbauwerkstatt von Johann Christian Roth (1816 Schiltigheim – 1881 Straßburg) tätig geworden,⁸ die sich damals am Kleberplatz 18 / Ecke Stadelgasse 19 befand. Nach dem Tode Roths am 4.10.1881 wurde Bürger dessen Inhaber-Nachfolger.⁹

Aus dieser frühen Zeit stammt ein Deutsches Reichspatent für Bürger auf die *Anwendung geschliffener Steine in den bei Blasinstrumenten vorkommenden sogenannten Cylindermaschinen*.¹⁰ Seine Zusammenarbeit mit Rudolf Tillmetz in München bezüglich der auch von ihm favorisierten konischen Ringklappenflöte ist ab 1882/83 anzusetzen.¹¹

Auf der Straßburger Gewerbeausstellung von 1895, bei der er prächtige Flöten, Trompeten, Posaunen und Schlag-Instrumente, Geigen und Mandolinen präsentierte, erhielt er den Ehrenpreis mit Medaille; Bürger beschäftigte damals ständig 10 Leute.¹²

Zur Zeit des frühen Todes seiner Frau (am 25.12.1904) übertrug Bürger die Instrumentenfabrik am Kleberplatz 18 an Charles Rinkel und meldete sich am 3.7.1905 um nach Dietrichstadt den 4. Rinkel arbeitete zunächst unter der Firma von J. M. Bürger mit Nachfolgezusatz weiter, wechselte 1909 auf „Carl Rinkel, Nachf. von J. M. Bürger“¹³ und verlegte 1912 den Sitz an den Kleberplatz 30 in das Gebäude des Konservatoriums.¹⁴ Rinkel, der weiterhin auch konische Boehmflöten mit Ringklappen baute, verstarb 1924, sein Nachfolger wurde A. Vogelweith¹⁵.

J. M. Bürger, damals etwa 60 Jahre alt, setzte sich nicht zur Ruhe, sondern richtete an seinem neuen Wohnsitz ein „Spezialgeschäft für Böhmflöten“ ein, das er 1912 in die Voltairestr. 6 verlegte.¹⁶ Von seinen nur noch auf die konische

Boehmflöte gerichteten Aktivitäten zeugen nicht nur sein bereits zitiert langerer Artikel in der *Deutschen Militär-Musiker-Zeitung* von Anfang 1908, sondern erst recht zwei deutsche Reichs-Gebrauchsmuster: No. 348 106 vom 13.7.1908 auf eine *Klappenmechanik für den linken Daumen an Ringklappen- und Piccolo-Flöten* und No. 387 161 vom 19.5.1909 auf ein *Flötenmundloch mit abgerundeten Kanten und einer Fläche wie bei den Orgelpfeifen*.¹⁷

1919 nahm Bürger (mit seinen Kindern) Wohnung in der rue Ernest-Lauth 2 und meldete sich am 1.4.1921 aus Straßburg ab „en Allemagne“. Kurz zuvor hatte seine 1880 geborene Tochter Anna Straßburg verlassen „nach Freudenstadt (Württemberg)“. Die Vermutung lag nahe, Bürger sei seiner Tochter gefolgt; aber in Freudenstadt ist aus den dort im Stadtarchiv vorhandenen Melde- und Bestattungsunterlagen jener Zeit dafür kein Nachweis zu führen.

Zahlreiche Ringklappen-Boehmflöten in öffentlichen Sammlungen wie auch in Privatbesitz belegen noch heute die einst so geschätzte Arbeit Bürgers; lassen wir ihn abschließend noch einmal zu Worte kommen:

So sehr ich mich in meiner Jugend für die Zylinderverflöte auch begeisterte, machte ich doch die Wahrnehmung oder hatte die Empfindung, daß solche in der Sinfonie wie teikweise in der Oper fremdartig klang und charakteristisch nicht befriedigte. Der „Sommernachtstraum“, Stellen im „Tell“, auch selbst in „Lohengrin“, „Tannhäuser“, „Parsifal“ kamen packend schön zum Ausdruck, bei Beethoven, Schumann, Schubert, Weber war mir die konische Ringklappenflöte lieber. Beim Solospiel, bei brillanten Variationen u. dergl. wirkt erstere blendend, und für Stücke, die tiefe Poesie mit leidenschaftlichem Ausdruck verlangen, sowie Geschmeidigkeit und intime Anschmiegeung im Orchester, ist aber die konische Ringklappenflöte besser geeignet. Gewiß tut der vortragende Künstler viel zur Sache; man kann auf allen guten Flöten schön spielen, doch bleibe ich für unsere deutschen Verhältnisse der vielseitigen Wahrnehmungen treu – wo die konische Böhmflöte richtig und musikalisch An-

*wendung findet, macht solche jede andere in jeder Beziehung überflüssig ... (Auch) sind die praktischen Eigenschaften, welche für dieses Instrument sprechen, sehr in Betracht zu ziehen ... Meiner Ansicht nach wird jeder empfindsame, fleißige Künstler, der die diesem Instrument innewohnenden Schönheiten zu entlocken weiß, mit der Ringklappenflöte nach allen Richtungen hin am besten bestehen und bei ihrem Gebrauch eine hohe Befriedigung finden.*¹⁸

ANMERKUNGEN

¹ Vgl. meinen Beitrag: *Gewaltsröhren und Kanonen – Richard Wagner und die Boehmflöte*, in: *Sine musica nulla vita*, Celle 1997, bes. S. 183

² *Tibia* 3/76, S. 129-136, und *Tibia* 1/77, S. 257-259

³ In: *Flöteninstrumente – Bau und Spiel*, München 2003, bes. S. 44

⁴ Für hilfreiche Erhebungen vor Ort danke ich den Herren Felix Eicker M.A., Strasbourg, und Klaus Höfer, Freudenstadt.

⁵ Dieses Datum, seine Angehörigen und seine Straßburger Wohnungen nach seiner Niederlassungskarte in den Archives Municipales, Strasbourg

⁶ Mitt. Stadtarchiv Freiburg/Br. v. 24.4.90 a. d. Verf.

⁷ J. M. Bürger: *Die Böhmflöte*, in: *Deutsche Militär-Musiker-Zeitung*, Berlin, vom 3.1.1908. Bürger meinte – außer sich – wohl Thomas Mollenhauer, Fulda, und Emil Rittershausen, Berlin (vgl. Näheres wie Anm. 3)

⁸ Roth hatte die Werkstatt 1842 von Bühner & Keller übernommen und später die Anfertigung von Blechblasinstrumenten aufgenommen.

⁹ Mitt. Archives Municipales, Strasbourg, v. 24.10.1960 a. d. Verf.

¹⁰ DRP 1066 vom 8.8.1877, beschrieben in H. Heyde: *Das Ventilblasinstrument*, Wiesbaden 1987, S. 38 u. 273

¹¹ Vgl. Tillmetz-Zitate in *Tibia* 3/76, S. 135-136

¹² A. Th. Stoll: *Straßburger Industrie- und Gewerbe-Ausstellung ... [1895]*, Schlettstadt i. E. 1896, S. 92-93

¹³ *Zeitschrift für Instrumentenbau*, Leipzig, v. 21.11.1909, S. 211

¹⁴ wie 13 vom 1.7.1912, S. 1075

¹⁵ wie 9

¹⁶ Straßburger Adreßbücher 1908–1911 und 1914

¹⁷ Zusätzlich mit DRGM gezeichnete Ringklappenflöten von J. M. Bürger in der Sammlung d. Verf. (ex Prof. Hans Frenz, Berlin) und bei Dr. G. Pöllitsch, Garching (vgl. Text und Abb. wie Anm. 3, S. 125, Nr. 11.9)

¹⁸ wie 7

Dieser Aufsatz stammt aus dem Nachlass Venzkes (s. S. 191). □

Summaries for our English Readers

David Lasocki

The Recorder in Print: 2009

This is the twentieth of a series of reviews of significant new research on the recorder. By “research” Lasocki means anything written about the recorder that advances our knowledge of the instrument, its depiction in works of art, makers, making, players, playing technique, performance practice and repertory, in the past or present. He has surveyed as many periodicals and books in English, Dutch, French, Spanish, German and Italian published during 2008 as he could readily obtain (in addition, a few earlier items have reached him).

Karl Venzke

Schwedler-flutes: a survey

The so called Schwedler-flute owes its existence to the flautist Maximilian Schwedler (1853–1940). During Schwedler’s lifetime this model was the most important alternative to the Boehmflute. After his death however the instrument passed into complete insignificance. Various flute makers manufactured the Schwedler-flute. The author distinguishes between 5 basic models that in the course of the years were built initially by Kruspe, first in Erfurt and then Leipzig, and later on by M. M. Mönnig. The article concludes with a compilation of eight tutors for the Schwedler-flute and several illustrations.

Translation: J. Whybrow

Karl Venzke

Information about the Strasbourg flute maker Julius Max Bürger (1844–1921)

The author gives information so far unknown about Bürger’s life and work.

23. BERLINER TAGE FÜR ALTE MUSIK

19. - 21. Oktober 2012



Konzerthaus Berlin

Französische Friedrichstadtkirche

St. Hedwigs-Kathedrale

Konzerte

(Änderungen vorbehalten)

Bob van Asperen (Cembalo)

Barockorchester Les Passions de l’Âme

Meret Lüthi (Violine)

Daniël Brüggen / Heiko ter Schegget (Blockflöte)

Mieneke van der Velden (Viola da gamba)

Gruppo Musicale Italiano / Daniele Carretta

Barockensemble Aura Rilucente

Kinderprogramm u.a.

Musikinstrumentenmarkt

Internationale Ausstellung mit Kopien
historischer Instrumente 19./20. Oktober

Workshops/Vortrag

Blockflöte, Cembalo, Gambe 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: 08.10.2012

Bert Honig

Open Recorder Days Amsterdam (ORDA), 17.–20. Mai 2012

Es gibt zu viele nasse und kalte Monate in unserem Klima, aber nun ist es endlich Frühling in Amsterdam. Ich muss meine Handschuhe beim Fahrradfahren nicht mehr anziehen und draußen ist es hell und warm. Auch das kulturelle Klima in Holland muss in letzter Zeit viel ertragen. Dennoch stand die holländische (sowie internationale) Blockflötenwelt am Himmelfahrtswochenende unter einem enormen Hochdruckgebiet. Felix Meritis, der älteste Konzertsaal Amsterdams, der schon 1788 eingeweiht wurde und die neogotische Posthoornkerk, entworfen vom Architekten Pierre Cuypers, der auch den Amsterdamer Bahnhof und das Reichsmuseum zeichnete, wurden die atmosphärischen Schauplätze der *Open Recorder Days Amsterdam (ORDA)*.

The Royal Wind Music ist die treibende Kraft, die hinter ORDA steht. Dieses multinationale, aus 13 Blockflötisten bestehende Ensemble organisierte ein Festival mit Konzerten, Workshops, Meisterkursen und einem internationalen Wettbewerb für Amateurblockflötisten, die aus sieben europäischen Ländern nach Amsterdam anreisten. Doch ORDA bot uns so viel mehr als dreieinhalf Tage wunderbare Blockflötenmusik in Konzert und Wettbewerb: Es war ein Treffpunkt für Amateure und Profis, für Lehrer und Schüler, eine einzigartige Chance, Wissen zu teilen und in unserem Fachgebiet auf dem laufenden zu bleiben. Amateure aller Altersgruppen begeisterten mit Beiträgen auf überraschend hohem Niveau. Und diese (zum Großteil) Kinder und Jugendlichen, zusammen mit ihren Lehrern, Eltern und Begleitern, machten das Festival zu einem Riesenerfolg und waren einander ein begeistertes Publikum.

Man hörte, dass die Konzerte von *Cordevento*, *QNG*, *Dapper's Delight* und *Daniel Brüggen* (auch vertreten mit mehreren Vorstellungen seines Films *Ricercata*) unglaublich hörenswert waren. Ich selbst konnte zwei sehr schöne Konzerte von *The Royal Wind Music* hören; leider

nur halb, da meine Aufmerksamkeit als Vorsitzender der Jury natürlich hauptsächlich dem Wettbewerb gewidmet war.

Mit einer bemerkenswert einstimmigen und energetischen internationalen Jury (Pamela Thorby, Susanne Fröhlich, Anna Stegmann, Tom Beets und Marco Magelhaes) bewerteten wir in kürzester Zeit 67 teilnehmende Ensembles und Solisten aus Österreich, Deutschland, der Schweiz, Belgien, Frankreich, Holland und Spanien, die in verschiedenen Alterskategorien antraten. Das Resultat war in einem Finalistenkonzert von bemerkenswert hohem Niveau zu hören. Eigentlich muss ich hier gar keine Namen nennen, denn in fast allen Kategorien gab es mehr als nur einen ersten Preis und jeder Beitrag hatte seinen einzigartigen Wert. Wer aber die Namen aller Gewinner wissen will, findet eine Übersicht auf www.orda2012.com.

Bei allem sollte man jedoch nicht vergessen, dass es die Musikpädagogen an den Musikschulen in den Niederlanden nicht einfach haben. Kahlschlagartige Kürzungen in allen kulturellen Bereichen sorgen dafür, dass die Schüler- (und Dozenten-!)zahlen an Musikschulen enorm zurückgehen und das Spielniveau sinkt. Von Letzterem war bei diesem Wettbewerb Gott sei Dank noch nichts zu spüren. In Holland und vielen anderen europäischen Ländern gibt es eine große Anzahl Blockflötendozenten, die es verstehen, talentierte Schüler zu fördern und die mit allerlei Ensembles die Faszination für Kammermusik mit Blockflöte aufrechterhalten und stimulieren. Und eigentlich ist dies auch die beste Antwort auf die düsteren Entwicklungen im (holländischen) Musikschulbereich: einfach weitermachen mit tollen Projekten wie diesem und junge talentvolle Menschen fördern, um auf hohem Niveau zu musizieren.

Die *Open Nederlandse Blokfluitdagen Utrecht*, einst besser bekannt unter *SONBU*, die alle drei



Jahre, zum letzten Mal 2004, organisiert wurden, haben mit ORDA, dank des Enthusiasmus' und der Initiative von *The Royal Wind Music*, einen

lebendigen Nachfolger gefunden.

In 2015 wieder? Ich freue mich schon! □

Coolsma
Aura / Zamra
Coolsma solo
&
Dolmetsch

Für Qualität und
exzellenten Service

www.aafab.nl

Jeremiestr. 4-6, 3511 TW Utrecht NL
+31 30 2316398 / contact@aafab.nl
Montag bis Samstag 9 - 17 Uhr

Irmhild Beutler

Der Fluss fließt und wächst ...

The River mit Blockflöten, Posaunen, Bläserquintett, Jazzband, Perkussionsensemble und Knabenchor

Foto: Michael Körpe



Die Musikschule City-West (Berlin) gehört zu den größten Europas. Am 26. Februar 2012 fand das Jahreskonzert in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche statt, und ausgewählte Ensembles zeigten ihr Können. Mit dabei waren ein Knabenchor, eine Kinder-Jazz-Band mit Querflöte, Trompete, Saxophon, Posaune, E-Gitarre, E-Bass, Schlagzeug und Klavier, außerdem vier Perkussionisten, ein Bläserquintett und ein zehnköpfiger Posaunenchor. Als gemeinsames Schlussstück mit über 60 Mitwirkenden von 8 bis 80 Jahren erschallte *The River*, Sylvia Corinna Rosins Arrangement eines indianischen Liedes für Blockflötenorchester (Edition Moeck 3310).

Sylvia Corinna Rosin, Kollegin an der Musikschule City-West, dirigierte ihr Stück selbst. Nach dem Konzert sprach ich mit ihr und fragte sie, wie es denn dazu kam, dass ausgerechnet ein Stück für Blockflötenorchester für das Konzert ausgewählt worden war.

Sylvia Corinna Rosin: *The River* verbreitet sich immer mehr in der Musikschule. Nach dem Auf-

tritt meines Blockflötenensembles beim Musikschultag 2007 im Kammermusiksaal der Philharmonie spielte zuerst eine Querflötenkollegin das Stück mit ihren Schülern. Sie ist immer auf der Suche nach Ensemblestücken, an denen ihre Jugendlichen Freude haben, und greift gern zu unseren Stücken. Ich freue mich über diesen Austausch – oft sind es ja die Blockflötenspieler, die ihr Repertoire mit Musik erweitern, die ursprünglich für andere Instrumente komponiert wurde. In der Musikschule erlebe ich, dass wir Block-

flötisten den Spielern anderer Instrumente auch etwas zurückgeben können, und manche Stücke verbreiten sich schneller, als man denkt: Eines Tages schallte mir, gerade als ich die Musikschule betrat, *The River* auf Saxophonen entgegen. Auch das Cello-Orchester der Musikschule hat das Stück begeistert aufgeführt, und ich habe die Fassung für Blockflöte und Klavier (Edition Moeck 2145) auch schon mit Querflöte und Klavier, Cello und Klavier und Violine und Klavier gehört.

Irmhild Beutler: *Worauf führst Du die Beliebtheit von The River zurück?*

Zum einen hat das zugrunde liegende Lied eine eingängige Melodie und der Text berührt einen – spricht er doch sinnbildlich vom Fluss des Lebens. Dann ist das Arrangement spieltechnisch leicht zu bewältigen und reißt einen in seiner musikalischen Steigerung mit. Außerdem machen der Indianerschrei und die modernen Spieltechniken Spaß, besonders in der Gemeinschaft der Mitspielenden!

Wie ich gehört habe, warst Du selbst gar nicht an der Auswahl deines Stückes für das Konzert beteiligt?

Nein, die Cellokollegin schlug *The River* als gemeinsames Schlussstück vor. Die Musikschulleitung bat mich daraufhin, das Stück zu dirigieren, und da bestand ich spontan darauf, dass auch mein Blockflötenensemble mitspielen durfte. Als ich im Laufe der Planung erfuhr, mit welchen der vielen Musikschulensembles die Blockflöten zusammen spielen würden, bekam ich erst einmal einen Schreck: Trommeln, Rasseln und das Klavier waren mir bei diesem Stück ja vertraut, aber ein Posaunenchor, Trompeten, Saxophone, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott und auch noch Schlagzeug, E-Gitarre und E-Bass? Ein Chor mit fünfzehn Knaben sollte auch noch mitsingen – den würde man wahrscheinlich ebenso wenig hören können wie die Blockflöten!

Da standest Du dann vor der Aufgabe, den sanften Klang des Blockflötenensembles mit dem der modernen Instrumente so zu verbinden, dass sich alle Klangfarben ausgewogen mischen und gleichzeitig eigenständig hörbar bleiben konnten.

Es war eine Herausforderung, die Instrumente so zu verteilen, dass die einzelnen Stimmen erkennbar blieben und das Stück seine Wirkung entfalten konnte. Zuerst zweifelte ich daran, dass das gelingen würde; immerhin spielen die meisten eingesetzten Blasinstrumente ein oder zwei Oktaven tiefer als die Blockflöten.

Dabei ist dann so eine überwältigende und anrührende Klangmischung entstanden!

Und das erst in der Anspielprobe eine Stunde vor der Aufführung! Bei der Probe zwei Tage vorher fehlten noch etliche Spieler, so dass ich mir nur in etwa vorstellen konnte, wie das Stück letztendlich klingen würde. Zum Glück ist das Konzept aufgegangen, die Posaunen und die anderen Instrumente nach und nach einsteigen zu lassen, so dass die entscheidenden Einsätze der

Melodie und der Gegenstimme immer zu hören waren. Auf eine eigenständige Subbassstimme habe ich verzichtet und stattdessen die Subbässe mit den Bassflöten mitspielen lassen. Zusammen mit einer Soloposaune ergab sich so für den Anfang des Stückes ein besonders runder Klang. Die Sopranstimmen habe ich entgegen sonstiger Orchestergepflogenheit mehrfach besetzt, damit sie dem tiefen, wuchtigen Bläserklang eine helle Färbung geben konnten. Der Knabenchor hat das ganze Stück über gesungen.

Ja, es war eindrucksvoll, wie die zarten Kindermädchen zuerst allein zu hören waren, dann immer mehr und lauter begleitet und schließlich vom Orchester überspielt wurden. In der letzten Strophe stiegen sie wieder aus den Klangfluten auf, denn plötzlich spielten nur noch die Blockflöten – und dann verwirbelte alles in den letzten Takten im Tutti. Das Stück hatte in dieser Besetzung eine gewaltige dynamische Bandbreite, viel mehr, als wenn es nur von Blockflöten gespielt wird – und diese Dynamik passt wunderbar zu diesem Stück!

Mich hat es auch fasziniert, die Blockflöte in der Kombination mit anderen Instrumenten zu hören. Ein Blockflötenensemble spielt ja nicht allzu oft mit modernen Orchesterinstrumenten zusammen. Wenn die Blockflöte auf diese Art und Weise eine Bühne bekommt, freut mich das, und ich hoffe, dass sich wieder einmal eine Gelegenheit ergibt, *The River* mit anderen Instrumenten zusammen aufzuführen. Aber am wichtigsten ist mir, die Menschen mit meiner Musik zu erreichen. Das kann mit einem kleinen, feinen Blockflötenklang sein oder mit einer sinfonischen Klangfülle. □

Musikverlag Tidhar

Für 2 Sopran Blockflöten
TANZLIEDER AUS ISRAEL I
DRITTE AUFLAGE, NEU
STIMMEN FÜR BEIDE SPIELER



MVT 2/2



Moments littéraires

Serie von Ulrich Scheinhammer-Schmid

Der heiße Flötenatem der Wüste – Leonhard Steins doppelter Flötenspieler

Rätsel umgeben unsere heutige Folge: Ihr Autor ist so gut wie völlig unbekannt, obwohl er um das Jahr 1918 mehrere Erzählungen in renommierten Verlagen veröffentlichte, denen allerdings später offenbar keine weiteren Werke (jedenfalls nicht unter diesem Namen) folgten!¹

Zwar ist ein Foto des Autors erhalten, aber alle anderen Lebensspuren laufen ins Leere, so dass Robert N. Bloch, der ihm eine umfassende Neuausgabe gewidmet hat, im Nachwort vermutet, Stein sei „durch Unfall, Mord, Selbstmord oder Krankheit verstorben“.

Sein *Flötenbläser* greift jedenfalls in sehr origineller Weise Grundtendenzen des „Orientalismus“ auf, die man auch mit dem Stichwort „Die ambivalente Faszination des Orients“ umschreiben könnte.²

Schon der erste Satz unterstreicht mehrfach den Charakter des kühlen, auch in seinen Gefühlen distanzierten Nordens, dem dann später die Welt der südlichen Hitze gegenübergestellt wird. „Ariadne von Wenckheim wuchs auf in hellen, schimmernden Gemächern, von deren Wänden kühl getönte Bilder auf sie niederleuchteten, spielte auf weiten sorgfältig gepflegten Rasenflächen, oder auf der kiesbestreuten Terrasse eines Berghotels.“ (5/128)³

Der Name der Helden mit der Anspielung auf die mythische Ariadne auf Kreta, die ihren Geliebten Theseus aus dem Labyrinth rettet, ist Programm: mit der Ankunft im (italienischen) Süden beginnen die Verwirrungen der jungen Dame. Ihre Hochzeitsreise mit dem vielversprechenden Archäologen „Dr. arch. Erich Grottfang“ soll nämlich nach Ägypten führen, wo der frischgebackene Ehemann „einiges in Ausgra-

bungen versuchen“ soll, „um durch ein wissenschaftliches Werk die Dozentur zu erlangen, die ihm auch bei Wenckheims [des reichen Schwiegervaters] Verbindungen mühelos in den Schoß fallen würde“. (7/129)

Ariadne, die bisher höchstens „auf einer zahmen Stute“ ausgeritten war oder „einen der eintönig gedämpften Familienbälle“ besucht hatte (5/128), erlebt den italienischen Hafen als einen „Wirbel“ aus Menschen und Waren, und erst auf dem Schiff spürt sie in einem Liegestuhl, „wie die Sonne zwischen dem Takelwerk durch die geschlossenen Lider brennend in sie niederstieg, bis eine gleichmäßige Erschütterung sie zu wigen begann“ (9/130). Ariadnes Gang in das Labyrinth beginnt bereits auf dem Schiff, wo ein junger arabischer Flötenspieler die Aufmerksamkeit der feineren Gesellschaft auf sich zieht.

Leonhard Stein: Der Flötenbläser

(Mit herzlichem Dank an Robert N. Bloch)

... Doch brachte ein neu hinzutretender Mitreisender bald Abwechslung, indem er mit der Hand bedeutungsvoll gegen das Vorderdeck wies, den Nahestehenden geheimnisvoll etwas zuflüsterte, [so dass] [...] die ganze Gesellschaft [...] ihm in Gruppen folgte. Erich und Ariadne schlossen sich [...] dem Zug [der Schiffspassagiere] an, der sich gegen das von der ärmsten Schicht benützte Vorderdeck bewegte, dort auseinandertretend einen merkwürdigen Anblick enthüllte. Die Passagiere des Vorderdecks bestanden hauptsächlich aus Mohammedanern, die träge in ihren bunten Burヌussen auf ihrer geringen Habe, die meist nur aus einem Bündel bestand, kauerten. Nur ein

Mann unter ihnen stand aufrecht in der Mitte. Dem Typus nach schien er ein Araber zu sein. Sein Mantel, der im Seewind flatterte, verhüllte kaum den kräftigen, ebenmäßigen Bau des Körpers, von dem braunen, jetzt beschatteten Profil des Kinns konnte man deutlich die Stricke der Sehnen zu dem außergewöhnlich breit gespannten Brustkorb hinabsteigen sehen. Der Turban bleckte rot über der kupfernen Stirn. In der Hand hielt er eine Flöte mit mehreren schmalen Pfeifen, die er nun unbekümmert um die Zuhörerschaft wieder an die Lippen führte. Dann spielte er. Es war kein Lied oder eine Tonfolge in unserem Sinn, sondern die Klänge stiegen verworren und scheinbar unharmonisch aus den Flöten, bis das immer wiederholte Grundmotiv sich bezwingend einprägte: eine fremde, heiße Klage. Diese wiederholte der Flötenspieler immer aufs neue in stolz zurückgebogener Trauer, aber sonst regungslos, während seine mit gekreuzten Füßen hockenden Gefährten die Oberkörper nach dem Rhythmus zu wiegen begannen. Die ganze Gruppe machte besonders auf die Reisenden, die dergleichen noch nicht gesehen, einen überaus fremden, starren, geschlossenen Eindruck, ausgehend von dem Flötenbläser, der noch immer regungslos wie eine Naturgewalt in der Mitte stehend, sie mit seinem Spiel entseelte. Schließlich brach er ab, sofort stürzte sich die Gesellschaft mit Fragen und Trinkgeld um ihn. Erich und Aridane waren, vielleicht um diesem ernüchternden Eindruck zu entgehen, unbewußt etwas abseits getreten. „Nun hast du noch vor unserer Ankunft in Ägypten einen echten Araber gesehen“, lächelte Erich, „auch sein Instrument ist sehr eigenartig, es ist die echte alte koptische Hirtenflöte, die schon Herodot gehört und auf der noch heute von den Einheimischen gespielt wird.“ Jetzt trat ein Herr aus der Gesellschaft, die sich langsam von dem Araber wieder löste, hinzu und berichtete, daß der Flötenspieler ein armer Teufel sei, Achmet heiße und jetzt ohne Ersparnisse von Europa nach Ägypten zurückkehre. Jedenfalls hatte die Vorführung eine gute Einnahme für ihn bedeutet.
(S. 12-14/132 f.)

In Kairo wird dem jungen Archäologen vom „Direktor des altägyptischen Museums“, Belotti, ein Grabungsplatz „in der glühenden Sakkara“ zugewiesen (26 f./138 f.); doch vor der Abreise dorthin will Belotti das Paar noch in die „Mysterien dieser rätselhaften Stadt – Mysterien im altgriechischen Sinne, Herr Kollege“ einführen. Er besucht mit ihnen das Vergnügungsviertel von Kairo, wo sie einen ekstatischen Bauchtanz miterleben.

Irgendwo teilte sich ein Vorhang. Auf der primitiv hölzernen Bühne hockten vier Araber, die auf Flöten ein schrill wehmütiges Motiv anhoben. Eine Pauke begleitete dumpf. Dann sangen sie rauh mit gespannten Stimmbändern, zuweilen lief ein Schrei mit wie ein Tier durch die Nacht. Ihr Gesang war vielstimmig und doch nur ein Lied: Der qualvolle Lockruf der ewigen Begierde. Nun entblößte der Vorhang eine Schulter: die Beute kam in Gestalt einer Tänzerin. Sie schritt langsam mit entblößten Lenden dem Lustschrei nach, mit der gespannten kupferbraunen Haut nach ihm tastend. Die erste Flöte stieg auf, schläfernd, betäubend. Doch die zweite jagte wild empor. Die Tänzerin wand sich leise wimmernd zwischen beiden, dann kniete sie nieder, den Lustgott um Erlösung bittend. Der Erlösung kam, die Flöten vereinigten sich zu einem wilden Lied, das wie die Zunge eines Raubtieres ihr zwischen die Brüste schlug, dann stand ihr Körper einsam und triumphierend in dem rasenden Meer mit den heimlichen, zuchtlosen, schönen Zuckungen eines Wogenganges. Mit der ewigen Begierde des Weibes, das in Gnade und Fluch sein Empörerblut hinabschüttelt über die Wiese des Paradieses.

(31/141)

Bei der Rückkehr ins Hotel erwartet sie der von Belotti engagierte Arbeiter für die Grabungen, der Ariadne „dunkel“ an den Araber vom Schiff erinnert, so dass sie Erich nach dessen Namen fragen lässt: „Achmet“, sprach der Araber“ (32/142).

Im „Gräberfeld der alten Könige“ scheinen die Grabungen zunächst äußerst erfolgreich. Achmets Spaten legt „eine lehmgelbe, ziemlich mächtige Masse“ frei (37/144), die sich als „Männerfigur“ erweist, „die bronzenen, entblößten Glieder funkeln im Abend. In den Händen hielt sie eine dreiteilige Flöte“. Als Achmet neben die Figur tritt, erschrickt Ariadne zutiefst: „es war wie wenn sich zwei Brüder, einstmals Zwillinge, an der gewaltigen, seelenlosen Brust der Natur mit stumpfem, unbewußtem Neigen des Hauptes grüßten. Oder waren Achmet und der Gott nur Wandlungen der gleichen Idee, die ihr gewaltiges Sinnbild in die tote und lebende Erscheinung pflanzte?“ (38/144 f.)

Bei Besorgungen in Kairo trifft Ariadne am folgenden Tag Belotti, dem sie stolz von dem „Fund des Flötenbläser“ berichtet (42/146). Er kommt am nächsten Morgen und erklärt die Figur rundheraus für eine moderne Fälschung, wahrscheinlich von Achmet vor Beginn der Grabungen im Boden versteckt, „um das Trinkgeld des glücklichen Finders einzustreichen“ (55/152).

Achmet wird fristlos entlassen, was er „gleichmütig“ aufnimmt, und die Figur wieder in die Grube gestürzt, aus der sie aufgetaucht ist. Während Erich einen neuen („schwarzen“) Diener und Grabungshelfer engagiert, verliert sich Ariadne immer tiefer im Labyrinth ihrer Gefühle. Das Ende des Geschehens entfaltet sich schließlich in einem gehetzten Schlusskapitel von nur wenigen Seiten.

Sie konnte keine Erleichterung darüber empfinden, daß Achmet als Betrüger entlassen, der falsche Gott wieder in seine Sandgrube verbannt worden war, nur in ihren Schläfen rastete dumpf ein ferner Zusammenbruch [...]. Sie selbst schritt noch immer zurückgeneigten Hauptes in einem schweren süßen Taumel über einen Abgrund, dessen anderen Rand sie schon erreicht hatte, aber noch nicht betreten konnte, da er schon im Garten des Todes lag. So neigte sie sich noch immer sehnend zur Tiefe zurück,

deren zackiger Rand mit starken bläulichen Adern in den dunkel rastenden Kelch wies. Sie saß schweigend Erich beim Mittagessen gegenüber, der um die fünfte Mittagsstunde selbst mit Schaufel und Spaten und dem schwarzen Diener nach seiner Arbeitsstätte aufbrach. Etwa später folgte sie ihm. Das Gestirn jagte schon schräg in eine gelbe flackernde Wolke gehüllt über die Gräberfelder, denen ein dünner schwärzlicher Staub entstieg, die Mulden warfen breite geflügelte Schatten über die leuchtende Trauer. Ariadne ging schlaff unter dem schweren Himmel, der lastend über ihr zusammenbrechen drohte, mit vorgeneigtem Haupt nach dem Klang von Erichs Spaten lauschend. Einige Male glaubte sie ihn zu hören, aber aus den ungeheuren Fluchten der Wüste stieg jetzt der Wind, den Schall verwirrend. Sie schritt suchend weiter über die Hügel, die in gelben Staubkronen brannten. Eine Gestalt wandelte ihr regungslos im rostroten Abend entgegen. Der Flötenbläser. Er stand aufrecht an die steile Böschung einer Hügelmulde gelehnt, in die ihn Erich nach der Enthüllung gestürzt hatte. In gleicher Haltung und Gebärde winkte der falsche Gott. Ariadne trat ruhig an ihn heran. Sein Bann war noch der gleiche wie in der Betörung, nur das Antlitz schien im Abend sich dunkler, höhnischer verfärbt zu haben. An den Lippen rastete noch immer bereit die dreiteilige Flöte. Ariadne schläng die Arme um sein Haupt, das noch immer heiß von der Sonne brannte, ihn zu zertrümmern, den falschen Führer auf dem göttlich dunklen Weg. Doch der Flötenbläser rastete starr und ehern auf ihr, ein verstoßener Halbgott, mit dumpfer Gewalt lähmend ihren Haß. Seine Arme bogen sich noch immer unbeweglich um die Flöte in gestrafftem Schwung, Ariadnen lockend und wehrend von der dunkel getönten Brust, die sie entzündet hatte in der irdischen Wandlung. Nur der Körper neigte sich grausam und erhellt der Besiegten zu, zwang sie aus dem Haß in die Hingabe leichter Umschreitung. Ariadne schritt, ihre Glieder stiegen aus dem Gewand der Seele, es achtlos von sich werfend in den dumpferen Bann. Sie erlösten sich trauernd in einer leise

verlangenden Bewegung, die der Flötenbläser mit dem stummen Lied begleitete. Sie tanzte fast. Ihr Blut strömte aus dem Abend der Welt in einer Woge der Empörung wieder zu ihren Adern zurück, entspannte den Körper zu dem letzten Gang des Reigens, den der Flötenbläser führte, tiefer ewiger Lockung voll. Sie folgte ihm schweigend im Tanz. Schon hing ihr Haar geknotet im Nacken, lösten sich ihre Arme von den Brüsten, die gespannt standen zum tödlichen Sieg. Der Halbgott schwieg kalt, überwunden. Sie wandte sich ab von dem Stummen, schritt lächelnd und gebäumt seinem braunen Boten entgegen, der von dem Rande der Mulde herabpringend seine Beute erraffte, in den Abend hob, enteilte: Achmet.

Er lief schnell, gleichmäßig wie ein Tier mit ruhigem, tiefem Atem. Mit der Rechten hielt er Ariadne an sich, die Linke schlang verhüllend den Mantel, aus den Falten floß ihr Haar. Ihr zurückgeneigtes Haupt sah über seiner Schulter die Sonne untergehen, dann versank sie an seiner Brust, die dumpf hämmerte vom Pulsschlag einer Welt, deren Blut sie überströmte. Achmet schlug einen weiten Bogen um die tot flackernden und verlöschenden Gräberfelder ein, wandte sich zum Nil. Das Schilf schlug schwirrend über ihnen zusammen. Achmet löste einen Kahn von einer Palme, der sie über die dunkelrote Strömung trieb. Vor dem jenseitigen Ufer warf er wieder den Mantel über sie. Dann spürte sich Ariadne neu gehoben und getragen in der Verhüllung durch ein Meer von Menschen, Straßen und Geräuschen, deren Hauch ihr an die entfesselten Schläfen schlug, eine letzte Scham schloß ihr die Augen. Dann glitt sie aus dem Arm des Führers auf einen weichen, teppichbelegten Boden nieder, eine Hand hob ihr den Mantel von der Stirne. Sie stand in einem niedrigen, von schweren Teppichen und Tüchern verhangenen Raum, der[,] von einer Ampel und einem glühenden Kohlenbecken matt erleuchtet, in einem dumpfen, süßlichen Geruch schwamm. Allmählich unterschied sie mehrere halbentblößte Gestalten, die auf niedrigen Ottomanen unruhig oder starr lagen, das langgestielte Rohr der Wasser-

pfeife im Mund, von den Lippen blühte ein Singen im Traum. Ariadne sank auf den Teppich des Bodens, ungerufen erschien sogleich ein Knabe, eine Wasserpfeife, Wein und Früchte vor sie stellend. Dann sah sie Achmet auf einen alten, ehrwürdig aussehenden Araber zutreten, beide wechselten einige unverständliche Worte, worauf der Alte Achmet Geld aus einem gestickten Beutel zuwarf. Dieser fing es auf und zugleich brach aus einem Nebenraum klagend und schrill das Lied auf, nach Ariadnen suchend. Sie lauschte vorgeneigt den kurzen abgerissenen Tönen, die wie Hände durch das Halbdunkel nach ihr tasteten, dann erhob sie sich lässig zaudernd und schritt Achmet durch die Klänge nach. Ein Teppich fiel. Durch Rauch und Stimmen schwang ihr ein zweiter größerer Raum entgegen, darin eine braune hockende Menge gepreßt nach ihr starrte. Die Klänge schlügen jetzt ganz schrill und dicht an ihr Ohr, verstummt vor Achmet, der aufrecht an einem Pfosten der Bühne stehend, seine Flöte von der entblößten Brust löste. Mit einem leichten Neigen des Oberkörpers ließ er die Töne durch das Rohr streichen, zwang sie zum Tanz.

Sie tanzte starr mit geschlossenen Augen, eine fliegende Röte unter den Lidern. Ihr Haupt lag bleich und mit gelöstem Haar in den Nacken zurückgebogen, der unendlich herrisch in der Hingabe langsam die Bühne umschritt. Jetzt stand sie still, die anderen Instrumente fielen lärmend in Achmets Flöte ein. Ihre Haut erschauerte und hob sich flimmernd und schwer unter dem Gang der Welle, die an ihren Knien strich. Ihre Adern liefen starr und bläulich über die Brust, die langsam aus der Verhüllung stieg, zwischen den Hügeln brannte tief und sichtbar ein Blutfleck sowie ein Rubin. Jetzt umstellten die Flöten wild und klagend ihren Körper, der einsam und leuchtend unter ihnen wie die Ori-flamme in die Höhe schoß, bunt und traurig wieder zusammenfiel, sich erschöpft entfaltete in müder zuchtloser Gebärde. Die Flöten stürzten sich über ihn, mit gestreckten Händen wehrte sie die Gierigen ab, schritt weiter in den Taumel. Ihre Haut brannte stumpf vom Rauch

des kleinen Raums, ohne Glanz[,] nur mit tödlich reifen Adern bog sie sich Achmet zu, der abwehrend mit der Flöte sie mit neuen Fiebern überjagte. Sie lächelte. Einen Augenblick glaubte sie unter den Zuschauern Belottis Gesicht zu erkennen, das auftauchend sich mit bestürztem Ausdruck wieder entfernte, dann tanzte sie weiter. Ihre Augen standen jetzt tief unter den traumlosen Lidern, ihr Körper erlöste sich in der Zerstörung. Mit den Haaren schüttelte sie diese Welt von sich ab, sie mit den Füßen zertretend, während eine neue, zeitlos werbende schon auf ihren Brüsten schimmerte, auf die ihr Haupt in ewiger Sehnsucht fiel. Jetzt wurde die Tür des Zuschauerraumes heftig von der Gasse her aufgerissen, deren Lärm und Menschen in ihren Traum quollen, die Flöten setzten schrill ab, durch den Rauch sah sie Belotti mit einigen Europäern vordringen, von den arabischen Zuschauern abgewehrt. Ein kleines Gemenge entstand, flutete langsam bis zu ihr näher. Die Musikanten sprangen parteiergreifend von der Bühne. Achmet lehnte noch immer scheinbar teilnahmslos im Vordergrund, die Flöte an den Lippen. Jetzt warf er sie weg, ergriff Ariadne, sie durch eine Tür ins Freie schleifend. Sie hörte noch immer den Lärm, der mit einem Haufen Verfolgender und Wehrender aus dem Hause schlug, ihnen in breiter Woge auf die Gasse folgte. Achmet hatte Ariadne an sich gehoben und lief schon wieder, schneller und erschöpfter als zuvor. Er schoß keuchend durch enges Winkelwerk der Gassen, deren zwischen die Häuser gespannte Tücher wie blutige Fahnen im brandigen Mond wehten. Die Luft hing flackernd und erstickend. Sie flogen weiter über öde, halb palmenüberspannte Plätze der Anhöhe der Zitadelle zu. Achmets Brust keuchte in tiefen Tönen zum Zersprengen, er rastete. Vor ihnen lag Kairo, ein Leichnam funkeln im Trauertuch der Nacht. Über den Platz quollen mit Lärm und Fackeln die Verfolger, neu die Jagd hetzend. Von einem Turm wurde ein Gong angeschlagen. Achmet schnellte wieder mit der Beute hervor, sich dem Nil zuwendend. Jetzt hing ihnen der Schrei der Jäger dicht an den Fersen, bei einer Biegung glaubte Ariadne

Erichs Gesicht in einer Fackel zu erkennen. Achmet schnellte vorwärts in weiten unregelmäßigen Sprüngen mit blutenden Füßen. Der Silbergürtel des Nils wob langsam und breit empor. Bekassinen und Reiher stoben aufgescheucht und schwarzflatternd auf. Achmet taumelte, fiel, raffte sich auf, schritt schwankend ins Wasser, dessen matter, silberner Spiegel unter ihnen aufging. Sie trieben in der Strömung. Jetzt waren die Schatten am Ufer, lösten Boote, sprangen hinein. Die Ruder schlügen hohl über die Flut, tauchten näher. Ariadne hing starr in Achmets gelösten Armen, denen sie beschwert entglitt. Lächelnd und leise durch die mattschimmernde Fläche von ihm scheidend, erkannte sie versinkend das Haupt des ewigen, zweiflügeligen Gottes, der nun von der Last befreit mit schnellen Stößen das andre Ufer gewann und hohnlachend den Verfolgern in die Wüste entwich.
(58-67/154-158)

Leonhard Stein. *Der Flötenbläser. Eine Reiseerzählung.* Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea-Verlag 1918

Steins Erzählung greift mehrere in den Jahren nach 1900 aktuelle Motive auf, die Faszination der Ausgrabungen im Vorderen Orient, vor allem aber in Ägypten, ebenso wie die Annäherungen an die Mythen des Altertums um und nach 1900 (erinnert sei nur an Richard Strauss und seine Opern *Salome* und *Elektra*, an Thomas Manns *Tod in Venedig* oder an Sigmund Freud wie an den Schweizer Analytiker C. G. Jung). Dabei steht im Mittelpunkt von Steins Erzählung nicht das alte Ägypten, sondern weit mehr die griechische Götterwelt bzw. die, so Erich Grotfang bei seiner ersten Analyse des Funds, „Vermählung [des] attischen und afrikanischen Typus“ (45/148). Der Verführung durch den Orient und seine fremde, hitzelirrende Welt erliegen gerade in den Jahren nach 1900 zahlreiche Künstler, von Paul Klee und August Macke bis zu Henri Matisse und Raoul Dufy.⁴

Robert N. Blochs Urteil fasst die Qualitäten von Steins Erzählung fokussierend zusammen: „In dieser psychologisch raffiniert nur mit Zwi-

schentönen und Andeutungen arbeitenden Erzählung erweist sich der Autor schon als Sprachvirtuose, der etwaigen Vorbildern seiner Zeit formal bereits einen Schritt voraus war.“

ANMERKUNGEN

¹ Leonhard Steins Lebensdaten sind ebenso unbekannt wie seine näheren Lebensumstände. Seine wenigen Erzählungen erschienen in verschiedenen Verlagen, insbesondere aber im Wiener Amalthea-Verlag (*Der Flötenbläser*. Eine Reiseerzählung; *Die Feuerlilie*. Phantastischer Roman) und im Landhausverlag, Jena (*Das Ballett des Todes*. Novellen). „Bis 1920 erschienen wenige Erzählungen in Zeitschriften. Danach Schweigen.“ (Robert N. Bloch im Nachwort zu seiner als Privatdruck erschien-

nenen Ausgabe von 2006, die unter dem Titel *Die Feuerlilie und andere Giftblüten* insgesamt fünfzehn Erzählungen als „Das erzählerische Gesamtwerk“ bietet). *Der Flötenbläser* wurde im Neusatz dann 2007 in dem Sammelband *Die Pflanzen des Dr. Cinderella. 25 unheimliche Geschichten* von Frank Festa herausgegeben (Leipzig: Festa Verlag; leider vergriffen, Neuauflage nach freundlicher Auskunft des Verlags nicht vorgeschenkt).

² Gérard-Georges Lemaire: Orientalismus. Das Bild des Morgenlandes in der Malerei. Potsdam: h.f.ullmann/Tandem 2010, S. 11.

³ Die Seitenzahlen hier zunächst nach der Ausgabe im Amalthea Verlag, Wien, 1918; als zweite Zahl die Seitenzahlen der Ausgabe im Festa Verlag.

⁴ Zahlreiche Beispiele zum Thema „Der Orient in der Moderne“ bietet der Orientalismus-Band (Anm. 2), S. 281-321. □

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
- Auswahlsendungen
- 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.

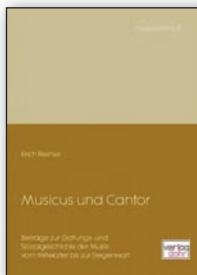
Silke Kunath

Blockfloetenshop.de

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



Bücher



Erich Reimer: Musicus und Cantor

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

Der Kölner Professor für Historische Musikwissenschaft spannt in dieser Aufsatzsammlung einen weiten Bogen von der Spätantike bis ins 20. Jahrhundert, wobei seine Untersuchungen immer streng auf spezielle Aspekte fokussiert sind, denen er mit Genauigkeit und gründlicher Quellenauswertung nachgeht.

Die ersten drei Beiträge befassen sich mit der Ausdifferenzierung des „Kapellmeisteramtes“ unter verschiedenen Aspekten. Der titelgebende Beitrag entfaltet die Trennung von „Musicus“ und „Cantor“ im Verlauf von über tausend Jahren (9-40), ausgehend von der „Musicus“-Definition des Boethius (14ff.), die sich bereits um 850 n. Chr. in die „Personifizierungen zweier miteinander unvereinbarer Tätigkeiten“ aufspaltet (10): dem „Repräsentanten spekulativer Musiktheorie“ steht der ausübende Musiker als „Vertreter kirchlicher Gesangspraxis“ gegenüber (10). Ab 1300 wandelt sich dieses Gegen- satzpaar. Der Cantor ist nun das ausführende Organ des Musicus – eine Unterscheidung, die sich bis in das 18. Jahrhundert fortsetzt: „Stets wird der musicus als rational verfahrender Komponist dem reproduzierenden cantor gegenübergestellt“ (39), mit einer unübersehbaren „Tendenz zur einseitigen Nobilitierung des Komponisten“ (38).

Diese Traditionslinie verfolgt Erich Reimer dann in den anschließenden beiden Aufsätzen: einerseits wird der „Capellmeister“ vom 16. bis zum 18. Jahrhundert immer mehr zum Komponisten, andererseits ergeben sich für die Leiter der Kapellen an den Fürstenhöfen durch die neue Kunstform der Oper auch umfangreiche neue Aufgaben. Dies lässt sich am Beispiel Giovanni Bononcini am Habsburger Hof in Wien zeigen, wo der 1670 in Modena Geborene von 1698 bis 1711 wirkte (57-68). Bereits 1694, vor seinem Dienstantritt, wurde der multifunktionale Antonio Draghi (um 1634-1700), „Sänger, Librettist, Vizekapell- und Kapellmeister“ (14 Libretti, 118 Opern, 42 Oratorien!) durch drei Komponisten abgelöst, die sich nun die äußerst zahlreichen Aufgaben teilten. Johann Joseph Fux (am besten bezahlt), Giovanni Bononcini als „compositore di musica“ sowie (seit 1694) Carlo Agostino Badia. Entscheidend dafür, wer „das für einen bestimmten Anlass vom Hofpoeten gedichtete Libretto zu vertonen hatte“, war der „Auftraggeber“, in der Regel der Kaiser oder die Kaiserin (62).

Drei weitere Aufsätze in dem Band befassen sich mit der „Polemik gegen das Virtuosenkonzert“ (69-78) sowie mit dem *Strukturwandel des Konzertsatzes im 18. Jahrhundert* (79-96), sowie, noch einmal mehrere Jahrhunderte umgreifend, mit der *Geschichte des Begriffs Kammermusik* (97-112), und zeichnen musikalische Ausdifferenzierungen (vom Ritornellkonzert zum Sonatenhauptsatz) ebenso nach wie soziale Veränderungen von der fürstlichen „camera“ zum Konzertsaal und zur „Hausmusik“ des 19. Jahrhunderts.

Damit ist ein dritter Bereich des Bandes erreicht, der Themen des 19. Jahrhunderts wie *Öffentlichkeit und kompositorische Praxis* (113-121), die *Vorgeschichte des Klassikbegriffs 1800-1835* (123-142), *Nationalbewusstsein und Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1800-1850*

(143-160) oder auch einzelne Gattungen wie das Oratorium in dieser Zeit (161-172) behandelt.

Den Abschluss bilden dann eher kürzere Be trachtungen zur Musik des späten 19. und des 20. Jahrhunderts, von denen die letzte Abhandlung *Zur Geschichte einer wechselvollen Beziehung der beiden Begriffe „Musikant“ und „Musik“* besonders hervorzuheben ist. Hier schlägt Reimer noch einmal einen großen Bogen vom „Bierfiedler“ über J. S. Bach („ob die Bezeichnung ‚Musikant‘ auf Bach angewendet werden dürfe“) und Joseph von Eichendorff bis zu Theodor W. Adorno und zum *Musikantenstadl* im deutschen Fernsehen.

Erich Reimer verbindet in allen Aufsätzen dieses Bands Weite des Blicks mit detailgenauer Untersuchung, immer eng an den Quellen orientiert, und eröffnet damit vielfach interessante Aus blicke in unterschiedliche Landschaften der Mu sikgeschichte. **Ulrich Scheinhammer-Schmid**



Eckart Haupt: Flöten – Flötisten – Orchesterklang

Die Staatskapelle Dresden zwischen Weber und Strauss, Studien zum Dresdner Musikleben im 19. Jahrhundert, Band 2, hg. von Michael Heinemann und Hans-Günter Ottenberg, Köln 2011, Verlag Dohr, ISBN 978-3-936655-91-9, € 49,80

Wenn man sich mit dem Instrumentarium des 19. und frühen 20. Jahrhunderts beschäftigt, vor allem mit den Blasinstrumenten der ausklingenden Spätromantik, gelangt man bald an den Punkt, wo man mehr wissen möchte über die Einführung bestimmter Modelle und Systeme, die wir heute als Standard begreifen. Das mag für das Oehler-System der Klarinette zutreffen, für Fagotte nach Heckel, Posaunen nach Sattler/Penzel und Doppelhörner nach den ersten Impulsen von Eduard Kruspe und den Gebrüdern Alexander. Doch an keiner Stelle ist die Beobachtung, dass wir es selten mit einem linearen, zügigen und widerspruchsfreien Weg zu tun ha

ben, also keinesfalls mit einer Eins-zu-Eins-Um setzung der Instrumentenentwicklung in die Orchesterpraxis, so deutlich wie bei der Boehm flöte.

Dass sich deutsche Flötisten mit der neuen Flöte ihres Münchener Landsmanns Theobald Boehm besonders schwer taten, dass man im Ausland längst schon „Boehm“ spielte, während in deut schen Orchestern noch das Ideal der alten Flöte im Geiste des Anton Bernhard Fürstenau gepflegt wurde und man lieber an Reformen dieses Typs arbeitete (Meyer bis Schwedler), ist allenthalben bekannt. Bekannt ist auch Richard Wag ners vernichtendes Urteil, der die zylindrische Boehmflöte 1882 anlässlich der Bayreuther Par sisal-Aufführung mit einer „Kanone“ verglichen haben soll. Und so lässt sich der lange und stei nige Weg des Wandels zur Boehmflöte mit all seinen Konsequenzen durchaus erahnen, selbst wenn man ihn bisher an einem prominenten Bei spiel in seinen ganzen Hintergründen und in sei ner ganzen Komplexität nicht ermessen konnte.

An dieser Stelle schließt Eckart Haupts Buch *Flöten – Flötisten – Orchesterklang* eine Lücke und öffnet den Blick auf vielschichtige Zusam menhänge. Es nähert sich seinem Thema von mehreren Seiten: Dem Flötenklang der romanti schen Opernliteratur von Carl Maria von Weber über Richard Wagner bis zu Richard Strauss; der Boehmflöte in ihren Entwicklungsstufen von 1832, 1847 und darüber hinaus sowie den mit ihr konkurrierenden alten und zeitgenössischen Systemen (insbesondere der Schwedler-Flöte); vor allem aber auch über Dresden und die kö nigliche Hofkapelle, heute Staatskapelle, ihre Flötisten, ihr Repertoire, ihre Instrumente einschließlich deren Hersteller.

Dass Dresden im Fokus der Betrachtungen von Eckart Haupt steht, hat mindestens zwei gute Gründe: Zum einen war der Autor, der sich mit seiner Buch-Veröffentlichung als Musikwissen schaftler promovierte, hier bis 2010 als Soloflö tist und als Professor an der Musikhochschule tätig. Er kennt Tradition und Klangkultur seines Orchesters, hat diese fast 30 Jahre selbst mit bestimmt. So konnte er mehr als eine instrumen tenkundliche Studie erarbeiten, denn es fließen

jahrzehntelange Erfahrungen eines Kapellmitglieds ein. Diese reichen bis ins Zwischenmenschlich-Psychologische, etwa wenn es um das Miteinander verschiedener Musikergenerationen nach 1900 geht, die zudem noch auf verschiedenen Systemen geblasen haben, bei der Wahrnehmung künstlerischer Aufgaben aber dem Anciennitätsprinzip, orientiert am Dienstalter, unterlagen.

Zum anderen ist es der aus der Musikgeschichte bekannte Umstand, dass Richard Strauss gerade die Dresdener Hofoper mit der Uraufführung mehrerer seiner Werke betraute (*Feuersnot* 1901, *Salome* 1905, *Elektra* 1909, *Rosenkavalier* 1911). Hieraus erwuchs eine prekäre künstlerische Situation, die man als exemplarisch für die Entwicklung der Blasinstrumente im ausgehenden 19. Jahrhundert ansehen kann: Die Flötisten der Hofkapelle standen vor künstlerischen Herausforderungen, die mit konventionellen Instrumenten nur noch eingeschränkt bzw. gar nicht mehr bewältigt werden konnten. Bei laufendem Spielbetrieb war ein zügiger Instrumentenwechsel zu vollziehen, neue Musiker waren zu integrieren, wobei die Anhänger des alten Flötenideals das Gesicht wahren sollten. Das Instrumentarium hierfür stellte nachweislich der Leipziger Holzblasinstrumentenbauer Otto Mönnig zur Verfügung. Die Bedeutung dieser Firma für den sächsischen Boehmflötenbau kann anhand

vieler Originaldokumente eingehend gewürdigt werden.

Eckart Haupt zeigt also einen sensiblen Zeitraum, der vom Personal her so stabil blieb, dass er den technisch notwendigen Paradigmenwechsel, die Forderungen der Strauss'schen Kompositionen mit dem Dresdener Klangbild vereinbaren konnte. Aus eigener künstlerischer Erfahrung kommt er zu der Erkenntnis, dass in Dresden die Idee vom romantischen Flötenklang nicht trotz, sondern mit der Boehmflöte erhalten bleiben konnte.

Was zwischen 1896 und 1922 in der Flötengruppe der Dresdener Hofkapelle geschah, sollte Flötisten, Flötenbauer, Instrumentenkundler und -sampler auch heute noch interessieren. Denn es ist mehr als ein Mosaikstein der Flötengeschichte, zeigt es doch grade einen bis zur Gegenwart prägenden Umbruch, einen Wechsel und Wandel mit allen seinen Begleitumständen, Widerständen, historischen Determinationen, künstlerischen und musikalischen Perspektiven, einschließlich der Kompromisse.

Einziger Kritikpunkt, der wohl eher den Verleger betrifft: Hätte man die erwähnten und ab Seite 269 beschriebenen Aufnahmen und Klangdokumentationen dem Leser durch eine CD-Beilage in die Hand bzw. ans Ohr geben können, dann wäre der gelungene Eindruck, den man bei der Lektüre von Fachliteratur durchaus haben darf, noch etwas runder gewesen. Dazu tragen immerhin bereits 123 Abbildungen (Firmendokumente zu Flötenlieferungen, Katalogauszüge, Flötistenportraits, v. a. aus der 1906 erschienenen Goldberg-Sammlung, Signaturen in Opernstimmbüchern etc.) anschaulich bei.

Enrico Weller

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

Neureuter Hauptstraße 316
D-76149 Karlsruhe-Neureut
Tel. 0721/707291, Fax 0721/78 23 57
e-mail: notenversand@schunder.de

Selbst (kostenlos) recherchieren und bestellen auf unserer Homepage: www.schunder.de
Umfangreichen Blockflötennotenlager, weltweiter Notenversand, großes Blockflötenlager namhafter Hersteller, Versand von Auswahlen, Reparaturservice für alle Blockflötenmarken.

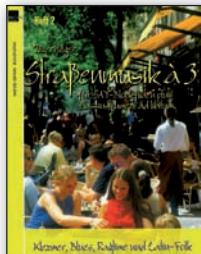
Kennen Sie unser Handbuch?
Über 43.200 aktuelle Informationen im Bereich Blockflötenliteratur & Faksimile. Als Download auf unserer Homepage.

NEUEINGÄNGE

Habla, Bernhard (Hg.): Kongressbericht – Oberschützen, Österreich 2010, eine Publikation der Internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik, Reihe: Alta Musica, Band 29, Tutzing 2012, Verlag Dr. Hans Schneider, ISBN 978-3-86296-033-0, 419 S., 16,5 x 23,5 cm, geb., € 70,00



Noten



Uwe Heger: Straßenmusik à 3

für SAT-Blockflöten plus Bassinstrument ad libitum, Klezmer, Blues, Ragtime und Latin-Folk, Heft 2, Wilhelmshaven 2009, Otto Heinrich Noetzel Verlag, Partitur, N 4889, € 11,00

Wer kennt sie nicht, die vielseitigen „Straßenmusik“-Arrangements von Uwe Heger mit den populären, motivierenden Melodien? Schüler fragen immer mal wieder nach lockerer „U“-Musik, wobei diese in bezug auf Blockflötenensembles eher selten tatsächlich auf der Straße zu hören ist. Das ist aber ein anderes Thema.

Im Stil von Klezmer, Blues, Ragtime und Latin-Folk sind die für Sopran-, Alt- und Tenorflöte geschriebenen Werke. Wahlweise kann ein Bass-Instrument die dritte Stimme verstärken. Hierfür wurden Tonumfang und Stimmführung in einer dünn gedruckten vierten Stimme bereits bearbeitet. Übersichtlich gedruckt und im DIN-A4-Format ist dieses Heft praktischer als bereits in anderem Format erschienene desselben Herausgebers. Der Schwierigkeitsgrad differiert zwischen den einzelnen Stücken von 3-5. Wegen der teilweise anspruchsvollen Rhythmik, des zwei Oktaven umfassenden Ambitus' der beiden oberen Stimmen, der zahlreichen Nebentöne und der nicht immer geringen Anforderung an das Zusammenspiel, ist hier Geduld für das präzise Einstudieren gefordert! *Der goldene Erdbeer-Blues* z. B., um nur eine schwierigere Komposition herauszunehmen, fordert Triolen im Wechsel mit Achteln, kurze Vorhalte vor Achtelketten, allerlei alterierende Töne, gutes Zählvermögen jeder einzelnen Stimme im Zusammenspiel. Flattements auf langen Tönen runden die Herausforderung an schnelle, leichte Finger ab. Viel überschaubarer dagegen der *Abschieds-*

kuss, vielleicht um diesen „kurz und schmerzlos“ zu halten ...?!

Alle Arrangements folgen dem Kompositions-schema A-B-A-C-A oder kürzer und sind auf einer Doppelseite erfasst. Die Titel sind oft programmatisch (s. o.) und anregend (s. u.). Beginnt der Sammelband mit *Swing Annie Swing*, einem dreistimmigen Blues-Kanon, so findet er mit *Groove Marie Groove* desselben Stils einen runden Abschluss. Aber „Annie“ und „Marie“ müssen gut üben!

Radelint Blühdorn

Hermann Regner: Pfiffigus

Vier kleine Stücke für Sopranblockflöte und Klavier, Partitur und Stimme, Mainz 2008, Schott Music, OFB 210, € 10,50

Mit seinen *Vier kleinen Stücken für Sopranblockflöte und Klavier* aus dem Jahr 2006 schuf Hermann Regner (1928–2008) Miniaturen, die musikalisch gewitzt und sowohl von Blockflötisten als auch Pianisten der unteren Mittelstufe gut zu bewältigen sind. Der Komponist schreibt im Vorwort: „In allen Stücken ist es wichtig, gemeinsam die Artikulation und die Dynamik weiter auszuarbeiten.“ Damit werden die Stücke zu einer Schule des Zusammenspiels, wobei die intonationssichere Darstellung der gewünschten Dynamikebenen *p*, *mp*, *mf*, *f* auf der Blockflöte eine größere Herausforderung darstellen wird. Der Komponist bezeichnet den Blockflötisten als Solisten, aber das Klavier beteiligt sich – außer im dritten Satz – in Zwischenspielen und Einwürfen gleichberechtigt an der melodischen Entwicklung der Themen.

Stilistisch konservativ erinnert die Sprache des von Carl Orff stark beeinflussten Regners an die wunderbaren Kompositionen Hans Posers. Der erste Satz (Andante) spielt vor allem mit der

Quart als melodischem und harmonischem Element, der zweite (Con moto) ist eine langsame Gigue in Dialogform, der dritte ist ein griechischer Volkstanz im Fünfvierteltakt, und das Schlussallegro ein schwungvolles Finale. Der Tonumfang der Blockflötenstimme bewegt sich meistens zwischen notiert e^1 und b^2 ; h^2 und c^3 tauchen nur selten auf. Die Ausgabe besticht, wie nicht anders zu erwarten, durch ein ansprechendes und gut lesbares Notenbild.

Michael Hell



Flöten-Hits für coole Kids: Megastarke Popsongs 9

für 1-2 Sopran-Blockflöten, Mainz 2011, Schott Music, inkl. 1 CD, ED 20967, € 14,99

Wir lernen so lange wir leben und werden von Trends und Moden beeinflusst. Das gilt auch in der Musik: Manche Musikstücke begleiten uns unser ganzes Leben, andere verlieren nach kurzer Zeit ihre Anziehungskraft.

Unseren Schülern geht das auch so. Mit einem sich verändernden Schulsystem, das immer mehr in Richtung Ganztagschule geht, brauchen die Schüler mehr denn je Freiräume, um nach den langen Schulstunden zu sich zu kommen, und neben anderen Kunstformen bietet das Musizieren Gelegenheit, sich auszudrücken und zu entspannen.

Als Lehrer ist man immer auf der Suche nach neuen aktuellen Stücken. Manchmal kommen auch die Schüler mit einer MP3-Datei und fragen, ob es dazu Noten gibt. Gerade bei Teenagern kommt es dann zu Repertoirewünschen, die dem Lehrer weniger gefallen, erinnern doch die Pop-Melodien vor lauter Tonwiederholungen und Synkopen eher an ein Morsealphabet. Jede Generation bekommt die Lieder, die sie verdient. Der Taktart sind alle natürlichen Betonungen genommen und das Playback ist so künstlich wie ein Kaugummi. Bruno Mars, Kate

Perry, Lady Gaga, Train, Leona Lewis oder unsere deutsche Lena lassen Schülerherzen höher schlagen und veranlassen den englischkundigen Lehrer zu sarkastischen Bemerkungen über die Sinnleere der bruchstückhaften Texte. Aber wer hört auch schon auf Texte, wenn Bruno Mars im Video das Klavier hinter sich her zieht. Und beim Spielen das innere Video abläuft und das äußere Ohr nicht wirklich wahrnimmt, wie die abgespeckte Version klingt.

Und warum eigentlich nicht? Die Schüler sind motiviert, üben regelmäßig mit der CD, und auch wenn sie den Rhythmus nach Gehör spielen und nicht in einem anderen Stück erkennen und reproduzieren könnten, lernen sie neue Töne und können ein Lied in einem durchgehenden Puls spielen, ohne langsamer oder schneller zu werden. Und es ist ja nur ein winziger Ausschnitt aus den Repertoiremöglichkeiten, die der Schüler auf der Blockflöte lernen kann. Von Kaugummi allein kann man ja auch nicht leben. Der Umfang der 1. Stimme in Popsongs 9 geht nur in *Firework* und *Can-Can* bis zum c^4 und bleibt sonst blockflötenfreundlich unter a^3 . Eine erträgliche 2. Stimme gibt es bei wenigen Stücken als Bonus dazu. Der Schwierigkeitsgrad ist, bedingt durch das Tempo der Mitspiel-CD, relativ hoch; ungefähr genauso hoch wie die Motivation des Schülers, es zu schaffen.

Die Musikindustrie und Verlage haben sich angepasst, und man kann neue Songs zeitnah als Noten mit Mitspiel-CD kaufen. Aber Schuster, bleib bei deinen Leisten: in solch ein Heft gehörten keine garstigen Billig-Versionen von Offenbachs *Can-Can* oder die 100.000ste Version von *El Condor pasa* oder andere denaturierte süd- oder mittelamerikanische Folklore. Über Geschmack sollte man nicht streiten. Es ist eine Hilfestellung für die Lehrer, die sich in zeitgenössischer Popmusik nicht auskennen. Als Alternative kann man es auch an einem dieser Nachmittage benutzen, an denen Teenager ungeübt in die Stunde kommen und es als Vom-Blatt-Spiel-Übung benutzen, dann eher für fortgeschrittene Schüler. Lady Gaga als Gag. Zwischen Lehrer und Schüler liegt zwar min-

destens eine Generation, aber die Erinnerung, womit man sich selber zu Schulzeiten gerne betäuben ließ, ist noch lebendig. Und Popklassiker, wie Beatles etc., kann man ja zusätzlich spielen. PS: Eine Schülerin liebt die *El Condor pasa* Version. Was weiß denn ich schon?

Inés Zimmermann



Edvard Grieg: Peer Gynt Suite No. I

op. 46, for recorder orchestra, adapted by Hans-Dieter Michatz, Celle 2011, Moeck Verlag, score and 6 parts, EM 3324, € 48,00

Wenige norwegische Komponisten haben einen internationalen Bekanntheits-

grad wie Edvard Grieg (1843–1907) erreicht. Sein nationalromantischer Musikstil lässt sich leicht von anderen Zeitgenossen unterscheiden und hat einen großen Wiedererkennungsfaktor. Am Entstehungsprozess der Peer Gynt Suite ist sogar noch ein weiterer weltberühmter Norweger beteiligt: der Schriftsteller und Dramatiker Henrik Ibsen (1828–1906). Dieser bat Grieg um Musik für sein dramatisches Gedicht in 5 Akten. Die Meinungen, ob die Musik zu dem sehr modernen Stück Ibsens passte, gehen weit auseinander, aber das schmälert die Leistung Griegs in keiner Weise. Die 1874/75 entstandene Bühnenmusik ist vierteilig und enthält drei der bekanntesten Stücke, die im Klassik-Radio rauf und runter gespielt werden, nämlich *Morgenstimmung*, *Anitras Tanz* und *In der Halle des Bergkönigs*.

Das sind alles gute Gründe, um eine Bearbeitung für Blockflötenorchester zu wagen, und zugleich macht es die Aufgabe, die Hörerwartungen nicht zu enttäuschen, um so schwerer. Der seit langem in Australien beheimatete Hans-Dieter Michatz hat für jeden der Sätze eine wechselnde Besetzung gewählt, um die Farbigkeit des Orchesters und die ganz unterschiedlichen Charaktere der Sätze besser nachzuempfinden.

Die *Morgenstimmung* ist zwölftimmig SS, AA, TTTT, BB, GB und Sb. Schön klingt der anfängliche Wechsel der Melodie zwischen Sopran- und Tenorstimme, im späteren Verlauf wird die Melodie auf breitere Füße gestellt, indem sie von je zwei Alt-, Tenor- und Bassstimmen gespielt wird, um am Schluss wieder zum anfänglichen Wechsel der Solostimmen zurückzukehren.

Im intimeren 2. Stück, *Aases Tod*, fehlen die Sopranblockflöten und die Besetzung ist auf acht Stimmen reduziert A, TTT, BB, GB und Sb, was für das Andante doloroso angemessen scheint.

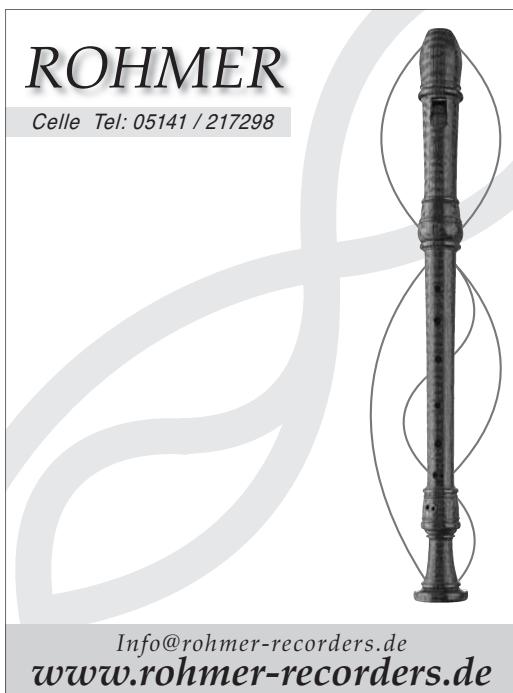
Anitras Tanz ist 10-stimmig, die 10. Stimme ist übrigens für eine Triangel reserviert. Beide Sätze sind durchsichtig orchestriert und lassen bereits den gedanklichen Platz für den wuchtigen Schlussatz, der die Spielanweisung *Alla marcia e molto marcato* trägt.

In der Halle des Bergkönigs verstärkt Hans-Dieter Michatz sowohl den oberen als auch den unteren Bereich und orchestriert ihn mit 12 Stimmen. Zwei Sopraninos und Sopran stehen drei Bässen, Großbass und Subbass gegenüber, sowie je zwei Mittelstimmen Alt und Tenor. Die Stimmen sind genau auf das jeweilige Mitglied der Blockflötenfamilie abgestimmt und der mittlere Schwierigkeitsgrad lässt viel Raum für das entspannte Spielen und Genießen.

Es ist hilfreich, das Nachwort zu lesen, denn dort beschreibt Michatz sehr anschaulich, was er für eine Klangidee hat, und erklärt z. B., dass der letzte Satz mit Pizzicato in den Streichern anfängt, was dem Spieler hilft, sich mit dieser Information seine eigene Klangvorstellung zu machen. Ob man dann auch mitstampfen möchte sei dahingestellt; auf jeden Fall ist der Flatterzungenzusatz als Trommelwirbelersatz wieder sehr plastisch und hilft beim konstruktiven Mitdenken. Diese Ausgabe ist die sensible Bearbeitung eines Ohrwurms, den man nur zu gerne spielen möchte.

Das Stimmenmaterial ist vorbildlich, es gibt durch frei gelassene Seiten und Ausschlagblätter nicht eine Wendestelle. Der stolze Preis der Ausgabe erklärt sich aus der Freigabe der Stimmen als Kopiervorlage.

Inés Zimmermann



Thomas Mancinus: Duum vocum Canticularum

26 Bicinien für 2 Renaissance-Instrumente (Blockflöten, Dulziane, Gamba, Cornetti, Posaunen) (Hg. Leopold Fendt), Reihe: *Musica Speciosa*, Magdeburg 2009, Edition Walhall, 2 Partituren, EW 759, € 21,80



„Noch immer kaum bekannt“ sei der „Braunschweigisch-Wolfenbütteler Kapellmeister“ Thomas Mancinus (eigentlich Menckin, 1550–1611/12), stellt Leopold Fendt zu Beginn seines Vorworts dieser verdienstvollen Ausgabe fest. Dabei hat der in Schwerin geborene Komponist innerhalb von 15 Jahren, zwischen 1572 und 1587, eine steile Karriere gemacht, die ihn vom Amt des Schulkantors und Hofmusikers in Schwerin bis zum Kapellmeisterposten in Wolfenbüttel führte, wo die Kapelle von seinem Amtsantritt an bis 1590 auf 17 Mitglieder ver-

größert wurde (ungerechnet die 12 Trompeter und Pauker). Sein (weit berühmterer) Nachfolger wurde 1604 kein geringerer als Michael Praetorius; Mancinus selbst verwaltete anschließend offenbar die Wolfenbütteler Bibliothek und starb in seiner Heimatstadt Schwerin.

Verluste bei der Überlieferung seiner nur teilweise gedruckten Werke und eine uneinheitliche Beurteilung durch die Nachwelt haben seine Wirkung beeinträchtigt – wie die hier vorgelegten Bicinien zeigen, unverdientermaßen! Der Druck von 1597 enthält *Zwiesänglein* für ganz unterschiedliche Besetzungen und mit sehr verschiedenem Charakter: die ersten zehn (textierten) Bicinien verarbeiten in geschickter und klangvoller Weise deutsche und italienische Vorlagen, während die anschließenden Instrumental-Stücke durch raffinierte Syncopenbildungen und originelle Wendungen aufhorchen lassen. Deutlich wird hier der intensive Kontakt des Komponisten zur englischen Musik, vermittelt durch den Hof zu Kopenhagen, wo sein Dienstherr, Herzog Heinrich Julius von Braunschweig, in zweiter Ehe die Schwester des dänischen Königs heiratete (1594 besuchte dann John Dowland auf seiner Romreise den herzoglichen Hof!). Drei dieser instrumentalen Stücke tauchen übrigens zweimal, in jeweils transponierter oder in den Notenwerten veränderter Form auf.

Bedauerlich angesichts der vielfältigen Besetzungsmöglichkeiten ist bei der an sich fast bibliophil gestalteten Ausgabe der Edition Walhall, dass den Stücken zwar die originalen Schlüssel vorangestellt werden, aber keine Umfangsangaben für die einzelnen Stücke den Spielern die rasche Wahl der Instrumente erleichtern (der „Alto“ z. B. geht nicht selten bis zum e¹). Davon abgesehen, ist die Edition mit ihren zwei Spielpartituren eine Musterausgabe: Wendestellen werden durchweg vermieden, mehrere Faksimiles und Kupferstiche schmücken den Band, die ersten 10 Stücke sind mit Text unterlegt und das Notenbild ist klar und gut lesbar!

Nachzutragen bleibt zu den Angaben des Vorworts und zur Zeittafel vielleicht der Hinweis, dass Herzog Heinrich Julius von Braunschweig nicht nur die Musik liebte, sondern ganz beson-

ders das Theater, selbst 11 überlieferte Theaterstücke schrieb und engen Kontakt zu englischen Theatertruppen hatte, die an seinem Hof von etwa 1592 bis 1600 regelmäßige Theateraufführungen veranstalteten. Dabei spielte natürlich Musik in vielfältiger Weise eine wichtige Rolle („Inmittelst wird Musicirt“ oder „führt jhn der Herzog [...] mit der Music stadtlich heraus“ heißt es am Ende der Komödie „Von Vincentio Ladislao“). **Ulrich Scheinhammer-Schmid**



Andrea Favi: Sinfonia [I]
for Recorders (Flutes), 2 Horns,
2 Violins, Viola and Bass (Hg.
Nicola Sansone), Bologna 2011,
Ut Orpheus Edizioni S.r.l., Ur-
text, Partitur und Stimmen, FL
15, € 31,95

In der Bibliothek des Klosters Einsiedeln werden einige Werke aufbewahrt, die für Blockflötisten von einem Interesse sind, auch wenn es sich um ausgesprochene Kuriosa handelt: Kammer- und Orchestermusik mit Blockflöten aus dem späten 18. Jahrhundert, geschrieben im klassischen Stil.

Einiges daraus ist bereits modern veröffentlicht: die Quintettchen von Mancinelli bei Moeck und im Amadeus-Verlag (hier taucht schon der Terminus der „Flauti tenorini“ auf), ein Concerto für Sopraninoblockflöte und Orchester von J. P. Eisenmann (P. Thalheimer, ebenfalls bei Moeck) sowie ein aus Opern-Arrangements bestehendes Terzetto für 3 Blockflöten von Pasquale Anfossi (W. Michel bei Mieroprint).

Nicola Sansone, ein überaus rühriger Herausgeber von originaler Blockflötenmusik, hat jetzt innerhalb der Einsiedler Bibliotheksbestände die Aufmerksamkeit auf einige Werke des im oberitalienischen Forlì anzusiedelnden Andrea Favi (1743–1822) gelenkt, die in ihrer Besetzung ebenfalls Blockflöten verlangen.

Zur Rezension liegt hier die Neuausgabe der dreisätzigen kurzen Sinfonia in F (1779) vor, die

mit 2 Blockflöten („Ottavini“ bzw. „Tenorini“ im Wechsel während der Sätze), 2 Hörnern und Streichern besetzt ist. In den Stimmen finden sich auch noch Hinweise auf (wohl alternativen) Einsatz von „Flauti traversi“, die aber offensichtlich später hinzugefügt wurden.

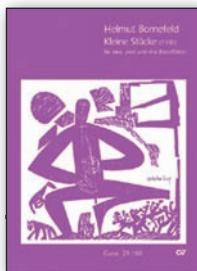
„Ottavini“ und „Tenorini“ entsprechen offenbar Sopraninoblockflöten in f^2 und – wie Sansone meint – Fourth-Flutes in b^1 . Der Einsatz der letzteren wird jedenfalls durch die Griffnotation in den originalen Stimmen nahegelegt, die bei durchgehender Verwendung von Altblockflötengriffen in den jeweiligen Tenorini-Abschnitten die gewünschten Tonhöhen ergeben. Diese Besonderheit ist in der modernen Edition beibehalten, könnte aber durchaus für einige Verwirrung sorgen.

Es handelt sich um eine Mini-Sinfonie: Das erste Allegro kommt mit kraftvollen Unisonogängen und in Terzen geführten Seitengedanken der Flöten in rudimentärer Sonatenform daher. Der Mittelsatz ist ein von den ersten Violinen melodisch geführtes Andante espressivo und das Finale ein 3/8 Presto. Damit sind alle Aspekte einer „richtigen“ frühklassischen Sinfonie vorhanden, wenn auch im Puppenstuben-Format. Die Flöten haben keine solistische Funktion, sondern werden im Sinne von obligaten Orchesterstimmen eingesetzt.

Wegen seiner einfachen Spielbarkeit und sehr überschaubaren Ausdehnung könnte dieses Stück dankbare Literatur darstellen für die Ensemblearbeit an einer Musikschule: Die Blockflöten erscheinen hier jedenfalls in einem völlig ungewohnten, aber äußerst reizvollen stilistischen Umfeld, und dies sogar in originaler Literatur. Problematisch für die Verwendung in diesem Rahmen scheint mir nur die Notation der geforderten b -Flöten in dieser Ausgabe zu sein. Die wenigsten Musikschulen dürften ein Pärchen solcher Instrumente (und dann auch noch in der Stimmtönhöhe der anderen Instrumente) besitzen. Eine Ausführung dieser Abschnitte auf Sopranblockflöten in c^2 wäre dem Stück aber kaum abträglich. Vielleicht liefert ja Ut Orpheus solche Stimmen in klingender Notation noch nach.

Ansonsten ist die Ausgabe editorisch (Partitur mit allen Stimmen) hervorragend gemacht und auch durch ein ausführliches italienisch- und englischsprachiges Vorwort bestens ausgestattet.

Michael Schneider



Helmut Bornefeld: Kleine Stücke

für eine, zwei und drei Blockflöten (Hg. Peter Thalheimer), BoWV 132, 131.3, 160, Stuttgart 2008, Carus-Verlag, CV 29.160, € 7,20

Helmut Bornefeld (1906–1990) ist für Blockflötisten kein unbekannter Name. Seine *Fünf Solosuiten* von 1930 gehören zu den schönsten Solokompositionen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und der *Concentus* ist eines der gewichtigsten zeitgenössischen Blockflötentrios. In der sorgfältigen Neuausgabe der *Kleinen Stücke* gibt Peter Thalheimer ein detailliertes und höchst lesewertes Vorwort über diese für den Eigengebrauch entstandenen Werke, das die Anschaffung schon alleine lohnt.

Der Band umfasst *Fünfzehn Stücke für eine Blockflöte* (1930), *Sieben Kanons für zwei gleiche Flöten* (1930) und *Kleine Stücke für eine, zwei und drei Blockflöten* (1930/1980). Die Kompositionen reichen von einfachsten, chorallartigen Melodien im Fünftonraum über sehr expressive, quasi improvisierte Praeludia bis zu das Zusammenspiel fordernden Kanons und Trios.

Gerade erwachsene Anfänger und Wiedereinsteiger werden der Musik Bornefelds etwas abgewinnen können. Aber auch für den fortgeschrittenen Spieler sind diese Werke wertvolle Studien zur Ausdruckskraft und Klanggestaltung. Am besten werden diese Stücke auf weitmensurierten Instrumenten klingen.

Fazit: Ein interessantes Dokument aus der Zeit der Wiederentdeckung der Blockflöte, wertvolle und klangschöne Originalkompositionen für die Blockflöte, die auch schon im Anfangsunterricht verwendet werden können.

Michael Hell

Michael Praetorius: Puer natus in Bethlehem

Weihnachtssätze für Vokal- und Instrumentalensemble, 8-stimmig (Heft 12/2–6-stimmig), Heidelberg 2010, Edition Güntersberg, Partitur und Stimmen



Heft 9, G 184, € 16,80

Heft 10, G 185, € 16,80

Heft 11, G 186, € 16,80

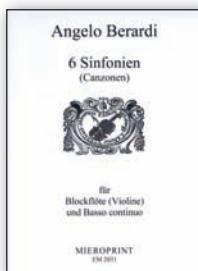
Heft 12, G 187, € 18,50

Vor einigen Jahren hatte ich bereits Gelegenheit, in *Tibia* das zweite Heft einer Neuauflage der Edition Güntersberg mit Weihnachtssätzen aus Michael Praetorius' Drucksammlung *Musae Sioniae* zu besprechen. Dieser Band enthielt Sätze zu drei Stimmen. Meine begeisterte Rezension schloss ich mit dem Wunsch, dass bald weitere Bände dieser Reihe erscheinen mögen.

Jetzt liegen mir die Bände 9, 10, 11 und 12 vor. Nr. 9–11 enthalten achtstimmige, d. h. doppelchorige Versionen von *Gelobet seist du Jesu Christ*, *In dulci jubilo*, *Nun komm der Heiden Heiland*, *Puer natus est* und *Vom Himmel hoch*; Band 12 enthält zwei- bis sechsstimmige Sätze der Lieder *Ein Kind geborn*, *In natali Domini*, *Wachet auf* und *Wie schön leuchtet*. Die Bände enthalten jeweils Partitur und Einzelstimmen.

Die Ausgaben sind in erster Linie gedacht für Instrumentalensembles (Blockflöten, Gamen). Wegen des sowohl in der Partitur als auch in den Stimmen unterlegten Textes können sie ebenso gut für vokale oder vokal-instrumental gemischte Ausführung herangezogen werden. Schöner und qualitätsvollere Weihnachtsmusik dürfte schwerlich zu finden sein! Auch wenn ich die Bände 1 und 3–8 mit zwei- und vier- bis siebenstimmigen Sätzen nicht kenne, kann ich die gesamte Reihe, die mit Band 12 abgeschlossen ist, nur mit Nachdruck für die Gestaltung weihnachtlicher Konzertprogramme empfehlen. Mit Preisen zwischen € 12,80 und € 21,50 sind die sehr gut aufgemachten Ausgaben zudem als ausgesprochen preiswert zu bezeichnen.

Michael Schneider



Angelo Berardi: 6 Sinfonien (Canzonen)

für Blockflöte (Violine) und Basso continuo (Hg. und Continuo Manfredo Zimmermann), Mieroprint Musikverlag (Elly van Mierlo), Münster, 2. Druck 2011, Partitur und Stimme, EM 2031, € 23,50

Das frühbarocke Repertoire, das auf der Blockflöte spielbar ist, ist reichhaltig und bietet verschiedene Wahlmöglichkeiten. Auch weniger geübte Spieler können diese Musik genießen, denn nicht alles ist technisch anspruchsvoll und dem virtuosen Instrumentalisten vorbehalten. Auch die Verwendung von Renaissance-Instrumenten trägt zusätzlich zum Spielvergnügen bei, wobei Sopran, G- oder F-Ganassi-Alt die am besten geeigneten Vertreter der Blockflötenfamilie sind. Consort-Instrumente sind in ihrem Umfang oft zu begrenzt, um darauf Sololiteratur zu spielen. Zu der Generation vor Angelo Berardi (ca. 1636–1694) gehören Castello, Cima und Fontana, noch während er seine Ausbildung erhielt, verstarben Montalbano, Merula und Pandolfi-Mealli. Mit all dieser Musik im Rücken brachte Berardi, der sich sowohl als Organist, Komponist wie auch als Musiktheoretiker betätigte und über die Grenzen Italiens hinaus bekannte wurde, die Canzone oder Sinfonie zu einer neuen Blüte. Jede der sechs Canzonen op. 7, primo libro, ist mit einem Motto versehen, und die ineinander verschränkten Sätze tragen alle explizite Spielanweisungen oder Tanzbezeichnungen. Die Kompositionen sind länger und verfügen über einen interessanten, Impulse gebenden Basso Continuo. Experimenteller als in seinen Traktaten macht Berardi Gebrauch von Chromatik und lässt den Bass harmonische Bocksprünge vollziehen. So wird das Zusammenspiel zwischen Oberstimme und Bass zu einem echten Abenteuer.

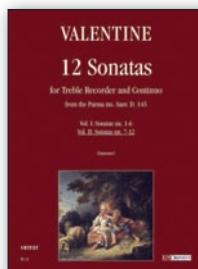
Die Pfiffigkeit und der exzentrische Humor der Stücke lassen vielleicht den Vergleich mit seinem englischen Kollegen Matthew Locke zu, doch stilistisch liegen zwischen dem Italiener und dem

Engländer immer noch Welten – zumindest der Ärmelkanal. Alles in allem bietet diese Sammlung sehr originelle und ungeheuer abwechslungsreiche Musik, die abhängig von den gewählten Tempi zugegeben stellenweise technisch anspruchsvoll ist.

Falls jemand ein Déjà-vu hat, es stimmt: die Sinfonien sind bereits 1993 unter der gleichen Verlagsnummer als eine von Manfredo Zimmermann handgeschriebene Urtextausgabe erschienen. Außerdem bietet Mieroprint eine Faksimile-Edition des Originals von 1670 (EM 2030).

Der nun als Notensatz vorliegende 2. Druck ist identisch mit der Erstausgabe, bietet aber den Komfort einer praktischen Ausgabe mit besserer Lesbarkeit und weniger Wendestellen. Diese Ausgabe kann man nur allen Liebhabern von frühbarocker Musik ans Herz legen.

Inés Zimmermann



Robert Valentine: 12 Sonatas

for Treble Recorder and Continuo
from the Parma ms. Sanv. D. 145
Vol. I: Sonatas 1-6
Vol. II: Sonatas 7-12
Bologna 2011, Ut Orpheus Edizioni S.r.l.,
Partitur und Stimmen, FL 13,
€ 26,95

Neben den großen Komponisten haben auch kleine Meister wie Robert Valentine (ca. 1674–1735/1740) einen Platz im Bildungskanon gefunden und sind aus dem Standardrepertoire für Blockflötisten nicht mehr wegzudenken. Als Beispiel wären seine bei Amadeus erschienenen 6 Duette op. 6 für 2 Altblockflöten (PB 422) zu nennen, die abwechslungsreich sind und gerne gespielt werden.

Robert Valentine kam ursprünglich aus England, konnte sich aber als Stadtpfeifer in seiner Heimatstadt Leicester nicht über Wasser halten und wanderte als junger Mann nach Rom aus. Dort war es für den Bläser, der wie damals üblich sowohl als Oboist, Block- und Querflötist ausgebildet war, möglich, eine Stelle zu finden und

Noten

sein Auskommen zu verdienen. Um das Jahr 1707 scheint er sich fest etabliert zu haben, da sein Name zu diesem Zeitpunkt öfters in öffentlichen Dokumenten über Konzerte zu lesen ist.

Obwohl man die englische Ausbildung in Harmonielehre immer noch ahnen kann, verschrieb sich Robert Valentine dem gesanglichen Barockstil Italiens. Die vorliegenden Sonaten zeigen bereits deutliche Einflüsse des neuen, galanten Stils, den er gerne verarbeitete. Für den großen Markt der Laienspieler geschrieben, sind seine Werke technisch einfach und angenehm anzuhören. Die langsamen Sätze sind sorgfältig gestaltet und oft mit ausgeschriebenen Verzierungen versehen. Dagegen wirken seine schnellen Sätze – ohne despektierlich sein zu wollen – eindimensional, weil sie von einem einzigen rhythmischen Motiv beherrscht werden. Ist die Sonate verklungen, bleibt nichts im Gedächtnis haften.

Die sechs Sonaten sind vier- und fünfsäig und stehen in den blockflötenfreundlichen Tonarten a-Moll, C-Dur (Nr. 7 und 12), c-Moll, e-Moll und F-Dur. Die 10. Sonate verdient besondere Beachtung, weil alle vier Sätze in gleichbleibender Qualität komponiert wurden. Neben den bereits erwähnten guten langsamen Sätzen sind hier auch die Allegro-Sätze stringent und nicht zu repetitiv.

Zur großzügigen italienischen Ausgabe auf gutem Papier, in der ein ausführliches Vorwort Einblicke in den Editionsprozess gibt und zugleich ein Loblied auf den Komponisten gesungen wird, gibt es zwei kleine Anmerkungen: Der an sich klare Notensatz erschwert das Blattspiel an den Stellen, an denen Takte optisch zu weit auseinandergezogen sind, um das Pulsgefühl in der jeweiligen Taktart zu behalten.

In der 12. Sonate ist in der Flötenstimme ein Takt (T. 86) abhanden gekommen, der sich jedoch in der Partitur finden lässt. Der Bass ist beziffert, aber nicht ausgesetzt. Zieht man die Einfachheit und Durchsichtigkeit der Ober- und Unterstimme in Betracht, könnte man sich auch gut eine zweistimmige Ausführung mit Blockflöte und Cello/Gambe oder Fagott als Bassinstrument vorstellen.

Diese 12 Sonaten aus der Bibliothek in Parma sind eine Neuentdeckung und reihen sich stilistisch in die bereits erschienenen Sonaten von Robert Valentine ein. Für alle Spieler, die immer wieder auf der Suche nach neuem Repertoire sind, ergibt sich mit dieser Ausgabe eine Gelegenheit, bisher ungespielte Literatur zu genießen.

Inés Zimmermann



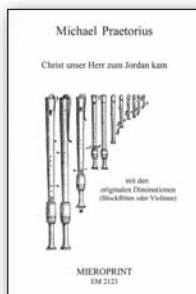
Walter Theisinger: Kissed by a flute

zehn musikalische Umarmungen für Flöte und Gitarre, mittelschwer, Manching 2010, Edition DUX, inkl. 1 CD, D 902, € 16,80

Der Titel klingt weichgespült – wer sich davon nicht abschrecken lässt, entdeckt zehn sehr unterschiedliche Charakterstücke (wie man im 19. Jahrhundert wohl gesagt hätte). Er/sie findet hier softe Schmusemelodien (*Moonlight Again*), ausgefallene Klangbilder über eigenwillige Katzen (*Lucy, My Wilful Cat*) oder über die Probleme beim Brieföffnen (*Should I Open These Letters?*) und nicht zuletzt originelle Rhythmen (*Reggae Di auf?*), die zu ausdrucks voller Tongestaltung anregen (Jazzfeeling, Flatterzunge, Sputato, usw.). Das Ganze durchzogen von einem Hauch von Sentimentalität und Sehnsucht (*Café Oriental: A German in Arabia* mit dem Bekennnis „... ich selbst war noch nie im Orient“), ergänzt durch immer wieder interessante rhythmische Herausforderungen, die sich mit Hilfe der dem Heft beigefügten schönen CD leichter bewältigen lassen.

Wer seinem Gitarristen einmal eine große Freude machen und eine spannende Herausforderung bescheren möchte, sollte zu diesem Heft greifen, das gleichzeitig der Tonbildung des Flötisten sicher förderlich ist. Dass Walter Theisinger von Haus aus Gitarrist ist, vermerkt der Mitspieler des Flötisten von den ersten Takt an mit wachsender Begeisterung: hier spielen tatsächlich zwei gleichberechtigte Partner zusammen.

Ulrich Scheinhammer-Schmid



Michael Praetorius: Christ unser Herr zum Jordan kam

Concerto – für 2 Diskant-Stimmen vokal oder instrumental (Flauti, Cornetti, Violini), 2 Bass-Stimmen ad libitum instrumental oder vokal (Fagott, Pommer, Violoncello) und Bassus continuus (Orgel), Hg. Isa Rühling, Continuo-Aussetzung

Claudia Schweitzer, Münster 2010, Mieroprint Musikverlag, Partitur und Stimmen, EM 2123, € 15,00

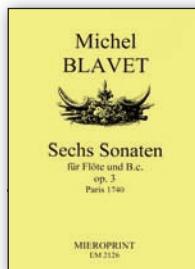
Der in Münster ansässige Musikverlag Mieroprint hat jüngst ein Werk für – und hier stockt der Rezensent schon! – 2 oder mehr Instrumente herausgegeben. Als Vorlage diente nämlich die Bearbeitung eines Chorals von Martin Luther, die sich im 1619 erschienenen dritten Band des umfangreichen musikwissenschaftlichen Werkes *Syntagma musicum* von Michael Praetorius findet, von ihm selbst als *ConcertGesang à 2.4.5.7.8.9.11.12 vocibus* betitelt.

Praetorius – wer weiß schon, dass sich hinter der damals üblichen Latinisierung der eigentliche Name Schultze/Schultheiß verbirgt und dass er aus Creuzberg an der Werra stammt?! – war Theoretiker und Praktiker zugleich, hat alle zu seiner Zeit gebräuchlichen Instrumente in Wort und Bild vorgestellt und darüber hinaus mit Klangapparaten experimentiert; über die neuesten Entwicklungen des Musiklebens im Ausland war er bestens unterrichtet, was er z. B. auch mit der Übernahme venezianischer Mehrchörigkeit unter Beweis stellt (so hat er etwa bis zu 35-stimmige „Polyhymnia“ mit bis zu 9 Chören komponiert!). Als Fachberater wurde er an zahlreiche deutsche Fürstenhöfe berufen.

All das ist dem ausführlichen Vorwort der Herausgeberin Isa Rühling zu entnehmen, die die Umsetzung der Vorlage in modernes Instrumentarium erstellt und dabei auch die originalen „Diminutionen“ übernommen hat. Für die von Praetorius empfohlene sparsame Aussetzung des Generalbasses zeichnet Claudia Schweitzer verantwortlich.

Da diese Ausgabe viele Möglichkeiten sowohl in der Wahl der Instrumente wie in der Anzahl der Ausführenden offen lässt, wird sie gewiss einen großen Abnehmerkreis finden und zufriedenstellen, zumal ihr auch als Einstieg in die Musik der Renaissance eine nicht zu unterschätzende pädagogische Bedeutung zukommt.

Georg Meerwein



Michel Blavet: Sechs Sonaten

für Flöte und B. c., op. 3, Paris 1740, Münster 2012, Mieroprint Musikverlag, Faksimile, EM 2126, € 13,00

Eigentlich gibt es schon alles von Blavet als Faksimile, einzig beim a-Moll Konzert, das seinerzeit nicht gedruckt wurde, ist man auf moderne Ausgaben angewiesen. Die neue Ausgabe der Sonaten op. 3 hat aber den unbestreitbaren Vorteil, dass sie preiswert und gut zu handhaben ist. Als Herausgeber zeichnet Winfried Michel, der auch schon eine Fassung mit Generalbass-Aussetzung veröffentlicht hat.

Blavets Flötenspiel machte auf die Zeitgenossen großen Eindruck, man bewunderte die Kraft und Schönheit seines Tones und seine Ausdrucksvielfalt. Das war nicht mehr nur tändelnd, zärtlich schmachtend, wie man die Flöte zu hören gewohnt war, sondern auch leidenschaftlich und virtuos, darin den Violinspielern in nichts nachstehend. Er galt daher als der maßgebliche französische Flötenvirtuose, und das Instrument gelangte durch ihn zu hohem Ansehen. Eine zumindest annähernde Vorstellung von der „unehörten“ Virtuosität und Gestaltungskraft dieses Flötisten vermittelt die Einspielung von Jed Wentz und *Musica ad Rhenum*.

Erstaunlich ist Blavets Werdegang vom in Besançon geborenen Autodidakten zum in Paris gefeierten Solisten. Von 1726–1749 trat er regelmäßig in den *Concerts spirituels* auf, seit 1738 war er Mitglied der *Musique de la Chambre du Roi*, seit 1740 gleichzeitig erster Flötist im Or-



Kurse
Konzerte
Musikunterricht

Flötenhof

25 Jahre 1984-2009



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

chester der Pariser Oper. Bemerkenswerterweise, weil Zeichen seiner Entwicklungsfähigkeit, nahm er auch nach seinem Rückzug als konzertierender Flötist (seit 1749) weiter an der musikalischen Entwicklung teil, indem er nämlich, durch seine Mitwirkung in Opern mit der Marie bestens vertraut, sich aktiv an der Herstellung von Bühnenwerken beteiligte, und u. a. erfolgreich versuchte, statt der gesprochenen Texte das italienische *recitativo secco* in die französische *opéra bouffon* einzuführen.

Seine Flötenkompositionen sind gut überschaubar, repräsentieren seine Spielweise in sehr konzentrierter Form: 6 Sonaten für 2 Flöten (op. 1, 1728), 12 Sonaten für Flöte und B. c. (op. 2, 1731 und op. 3, 1740), 1 Flötenkonzert (vermutlich nach 1740 entstanden) und drei Sammlungen mit wirkungsvollen Stücken aus eigener oder fremder Feder (zwischen 1741 und 1757 gedruckt), die darin enthaltene *Gigue en Rondeau* ist eine der ersten Flötenetüden überhaupt.

Wie in seinem Spiel ist es Blavet auch in seinen Kompositionen auf einzigartige Weise gelungen, französische und italienische Elemente zu verbinden. Er schreibt keine Suiten, wie vor ihm Hotteterre oder La Barre, sondern Sonaten, obwohl es in op. 2 noch eine Anzahl der in französischer Musik üblichen porträtierten Charakterstücke gibt wie z. B. *La Lumague*. Auch die Sonaten op. 3, teilweise deutlich vor ihrer Drucklegung entstanden, enthalten noch französische Elemente, so erinnern *Andante* und *Aria* der ersten Sonate an Couperins Schreibweise. Im übri-

gen hat man den Eindruck, dass Blavet hier noch einmal seine ganze Kunst vorführen will, Grenzen scheint es für ihn nicht zu geben, weder in technischer noch in musikalischer Hinsicht. Nach der sechsten Sonate schließlich steht „Il Fine“, es war wohl auch alles gesagt.

Željko Pešek



Anton Eberl:
Sonate op. 29

für Querflöte und Klavier (Hg. Randolph Scherp), Stuttgart 2011, Carus-Verlag, Partitur und Stimme, CV 17.013, € 22,80

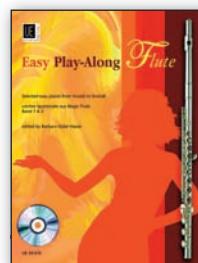
Der Wiener Komponist Anton Eberl (1765–1807) fühlte sich schon früh zur Musik hingezogen, musste aber, trotz pianistischer Erfolge, ein von der Familie gewünschtes Jurastudium aufnehmen. Endlich ganz der Musik zuwenden konnte er sich erst nach dem durch finanzielle Schwierigkeiten des Vaters unvermeidlichen Studienabbruch; zu einer regelrechten musiktheoretischen Ausbildung kam es aber nicht. Er suchte die Freundschaft Mozarts, ob er dessen Schüler war, ist fraglich. Als Pianist gelang es ihm zunehmend, sich zu profilieren, später sogar neben Beethoven zu bestehen. Als Komponist aber hatte er es ungleich schwerer, in Wien die gewünschte Anerkennung zu erhalten. Einige Jahre in Petersburg (als Klavierlehrer und mit guter Verbindung zum Hof, auch als Diri-

gent von Haydns *Schöpfung* erfolgreich) förderten die Entwicklung zu Professionalität und Selbständigkeit. Sein kompositorisches Werk ist nicht sehr umfangreich und in recht unregelmäßiger Folge entstanden. Es enthält Kammermusik (darunter zwei Klavierquintette), zwei Klavierkonzerte, Sinfonien und Bühnenwerke. Seine Arbeiten haben sowohl traditionelle als auch vorwärts weisende Elemente, gelegentlich aber auch dilettantisch erscheinende Züge.

1804 muss ein gutes Jahr für ihn gewesen sein. Anlässlich der Aufführung seiner Sinfonie op. 34 in d-Moll, die zusammen mit Beethovens dritter Sinfonie aufgeführt wurde, gab die zeitgenössische Kritik Eberls Werk sogar den Vorzug. Seine vermutlich ebenfalls in diesem Jahr entstandene Sonate in g-Moll ist ausdrücklich für Flöte bestimmt, trotz wesentlicher Beteiligung der Flöte steht im Originaltitel das Klavier an erster Stelle (die bei Pierreuse noch genannten opp. 49 und 50 sind dagegen Violinsonaten). Die sorgfältige Ausgabe des amerikanischen Musikwissenschaftlers Randolph Scherp, der auch schon Eberls *Grand Duo* op. 26 für Violoncello und Klavier (alternativ Violine) bei Carus veröffentlicht hat, sei deshalb sehr empfohlen. Die Partitur wurde sehr eng gesetzt, um Wendestellen zu minimieren und zu erleichtern, zusammen mit dem bei Carus üblichen DinA4-Format braucht man gute Augen! Zum Notensatz der Flötenstimme wäre, neben ein paar verrutschten Bögen in der Flötenstimme, die aber möglicherweise auf das Konto des Komponisten gehen, noch anzumerken, dass eine Rastralhöhe von mindestens 7mm für Solostimmen eigentlich international verbindlich sein sollte. Hier beträgt sie bestenfalls und unnötigerweise 5,8 mm, das ist auch nicht lesefreundlich.

Eberls Sonate ist, ganz wie sein Biograph J. Ewens (1927) schreibt, übrigens auch ein Jurist, ein frisches und kräftiges Werk mit individuell gestaltetem Klavierpart. Der erste Satz, ein *Allegro* in g-Moll, verzichtet auf deutlichen Themenkontrast, wirkungsvoll der harmonisch sehr lebendige Verlauf und der vorwärts treibende Dialog der Stimmen. Das folgende *Andantino grazioso* in B-Dur spielt ausführlich mit seinem

Thema, ein kurzer b-Moll-Abschnitt sorgt für Klangfarben-Abwechslung. Nach einer langsam Überleitung rundet das *Alla Polacca* in G-Dur, eine unterhaltsame wenn auch nicht regelrechte Polonaise, die Sonate wirkungsvoll ab. Sie gehört mit zu den besten Werken dieses Komponisten, ist keineswegs zu lang im Verhältnis zum Inhalt, was gelegentlich an seinen Werken kritisiert wurde, sondern interessant, gehaltvoll und originell gearbeitet, wirklich spielswert und deshalb sehr zu empfehlen. Ursula Pešek



Barbara Gisler-Haase (Hg.): Easy Play-Along Flute

Leichte Spielstücke aus Magic Flute Band 1 & 2, von Vivaldi bis Dvorák, Wien 2010, Universal Edition, inkl. 1 CD, UE 34 676, € 9,95

Dieses Heft bietet eine Auskoppelung von 16 Stücken aus der 2-bändigen Querflötenschule von Barbara Gisler-Haase, darunter Charpentiers *Prelude* zum *Te Deum*, Glucks *Reigen seliger Geister*, das *Heidenröslein* und *Guten Abend, gute Nacht*.

Johann Strauß-(Sohn) ist sowohl mit der *Champagner-Polka* als auch mit *Geschichten aus dem Wiener Wald* vertreten und das Mozart Repertoire umfasst *Ave verum*, die Bearbeitung eines Teils der Klaviersonate KV 331 und einem Menuett aus *Don Giovanni*.

Die Auswahl kommt bei den Schülern ausgesprochen gut an. Die ersten Stücke sind wirklich leicht und die Begleitung insgesamt farbig, ob nun mit Streichquartett, Klavier, Zither oder Gitarre akkompiniert wird. Ein großer Spaß sind besonders die Johann Strauß-(Sohn)-Stücke, wobei bei der *Champagner-Polka* ein langsamer Durchgang vor dem Endtempo beim Üben hilft. Wiener Schmäh für Jedermann.

Das klare Notenbild und das gute Papier unterstreichen den runden positiven Eindruck dieser Ausgabe.

Inés Zimmermann



Diagramme und Tabellen, Hückelhoven 2011, Wittig Fachbuchverlag, ISBN 978-3-930359-60-8, 280 S., € 16,80



S. W. Wittig: Üben Üben Üben!

Skalen Sammlung und Übungs-
material, Supplement zum
Buch *Vom Ton zur Leiter*, 400
Skalen aus aller Welt, 1816
computergenerierte Skalen,
Hückelhoven 2011, Wittig
Fachbuchverlag, ISBN 978-3-
930359-70-7, 261 S., € 18,90

Eine eher ungewöhnliche Sammlung hat Siegmar Wittig vorgelegt: Mit Hilfe des Computers generierte er 2048 „denkbare Skalen“, wie er sie nennt. Ausgehend von der Teilung der Oktave in 12 Halbtönschritte werden 5- bis 10-tönige Skalen systematisch aufgelistet. Der Autor geht dabei überaus systematisch vor: Mit Hilfe eines einfachen binären Codes (0: dieser Ton kommt nicht vor; 1: dieser Ton kommt vor) erfolgt eine Codierung, auf die die Systematisierung der Skalen basiert. Seitenweise Tabellen folgen, faszinierend zum Durchlesen und Ausprobieren – zu ihrer musikalischen Relevanz wird man sich wohl etwas überlegen müssen, aber diese Frage stellt sich diese Ausgabe nicht. Über die Skalen jedoch zu einem vertieften Musikverständnis zu kommen, ist sicherlich nicht möglich. Der Autor beschränkt sich weitgehend auf die Darstellung der Abfolge von Tonschritten. Konsequenterweise kommen somit z. B. die Hypo-Parallelen der Kirchentonarten nicht vor, da in diesem Fall die „Grundtöne“ ja nicht die tiefsten Töne der Skala sind.

Ganz anders jedoch die anderen Kapitel mit ihrer Sammlung von Skalen nicht nur aus der europäischen Musikgeschichte, sondern auch aus dem arabischen und fernöstlichen Raum. Ihre

S. W. Wittig: Vom Ton zur Leiter

ein Skalenkompendium,
400 Skalen aus aller Welt,
1816 computergenerierte Skalen, zahl-
reiche Notenbeispiele,

Transkription ist dabei nicht so einfach, da in diesem musikalischen Verständnis auch andere Intervallschritte als Halb- und Ganztöne vor-
kommen. Instrumentarium, tabellarische histo-
rische Abrisse oder knappe Einführungen in
musikalische Genres wecken die Neugier auf
mehr. Zu den einzelnen Themen gibt es ausführ-
liche Literaturverweise, somit steht einer vertie-
fenden Beschäftigung, v. a. ihre Verwendung in
musikalischen Texturen, nichts im Wege.

Wer diese Skalen am Instrument üben möchte,
kann zum Heft *Üben Üben Üben!* des gleichen
Autors greifen. Es ist dies mit Ausnahme des
Vorworts eine unkommentierte Auflistung der
Skalen über 2 Oktaven, aufbauend auf C. Wer
also sich nicht die Mühe machen möchte, selbst
eine praktische Umsetzung aufs eigene Instru-
ment vorzunehmen, ist mit diesen mit je über
250 Seiten umfangreichen Zusammenstellungen
gut bedient.

Regina Himmelbauer



Paulina Fain: Die Flöte im Tango

grundlegende Schule des Tan-
gospels, Text auf Deutsch und
Französisch, München 2010,
G. Ricordi & Co., inkl. Klavier-
stimme als Einleger und 2 CDs,
Sy. 2920, € 39,00

In einem eleganten und stil-
vollen Layout, beeindruckend, was Umfang und
Detailgenauigkeit angeht, präsentiert sich in der
Reihe *Grundlegende Schule des Tangospels* der
Band von Paulina Fain über die Querflöte im
Tango.

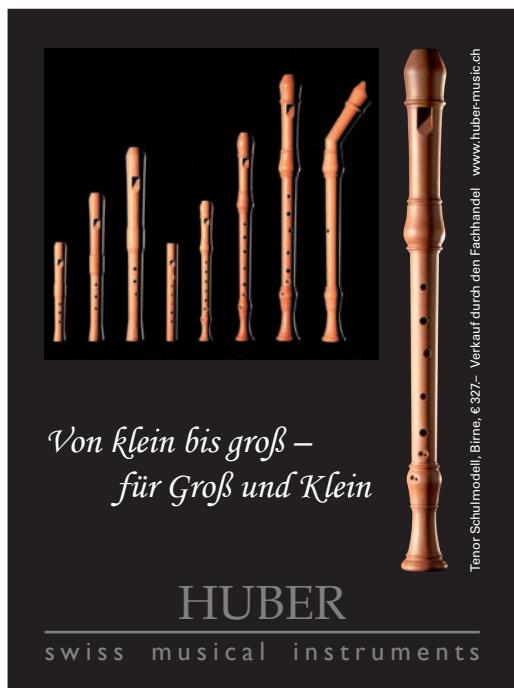
Für die 1973 in Buenos Aires geborene Argenti-
nerin ist der Tango die Luft zum Atmen und die
Butter aufs Brot. Sie hat ihre Leidenschaft zum
Beruf gemacht und verbringt ihre Zeit mit Kon-
zerten, Vorträgen, Unterrichten und dem Schrei-
ben dieses Lehrwerks, denn weitere Bände sol-
len folgen. Nach der Genauigkeit und der
Sorgfalt zu urteilen, ist sie eine außergewöhn-
liche Lehrerin, die Grundlagen in kleinen Schrit-
ten anschaulich zu vermitteln versteht. Für das,
was Paulina auf 126 Seiten vermittelt, brauchte

manch anderer eher die fünffache Menge an Papier.

Nach einer Einführung und „Gebrauchsanweisung“ für das Buch widmet sie sich der Melodie. Unter dem Titel *Die expressive Melodie* erklärt sie, dass Tango, Milonga oder Vals traditionell notiert sind, und die Agogik/Fraseo den notierten Rhythmus abwandelt. Die spontane, immer wieder neu improvisierte Phrasierung der Originalmelodie bildet den Kern der Kunst, die Flöte im Tango zu spielen. Gibt es zusätzlich zu der Musik einen Text, fließt dessen Bedeutung in die Interpretation ein, indem das wichtige Wort durch den Fraseo eine zusätzliche Betonung erhält. Die von Paulina verwendeten Begriffe sind dabei einfach und suggestiv: Fraseo basico, Fraseo abierto (offen), Fraseo cerrado (geschlossen), Cuadrado (eckiges Spiel), Fraseo extendido – der agogische „Gummi im Tango“: Er hebt die Notwendigkeit auf, sich agatisch nur innerhalb der Zählzeiten 1-2 oder 3-4 zu bewegen und gibt den ganzen Takt frei, so dass das Motiv früher oder später anfangen kann.

Unter *Die rhythmische Melodie* erklärt sie die Besonderheiten der Bläserartikulation in einem Genre, in der die Standardbesetzung aus zwei Violinen, zwei Bandoneons, Klavier und Kontrabass besteht. Paulina rät, sich am Bandoneon zu orientieren, da es auch atmet und mit Luft betont, passt allerdings die Flötentechnik so an, dass bei den „Luft-Beulen“ keine Intonationsprobleme entstehen. Die *Grundlegenden Verzierungen* entsprechen den barocken „kleinen wesentlichen Manieren“ (Quantz) und unter *Die Verwendung erweiterter Spieltechniken im Tango* werden moderne Spieltechniken wie z. B. gesungene Töne oder perkussive Klänge erwähnt.

Abschließend spricht Paulina über Ensemblearbeit, bei der sie Solo (ein Solist) und Soli (mehrere Solisten, die gleichzeitig spielen) unterscheidet. Tutti ist für sie Emphase, und das Ensemble (von „ensemblar“, was „zusammenfügen“ bedeutet) sollte gut vorbereitet in eine Gesamtprobe gehen. Kunst kommt von können und Können kommt von üben. Auch in Argentinien muss für die hohe Kunst des Tangos hart an sich gearbeitet werden.



*Von klein bis groß –
für Groß und Klein*

HUBER
swiss musical instruments

Ein Beispiel für die platzsparende Dichte des vermittelten Materials bietet die Doppelseite *Stile in vergleichender Übersicht* (114/5). Dort sind chronologisch die wichtigsten Strömungen und Ensembles ab 1920 aufgeführt: von Julio de Caro bis zum *cross over* des nach Europa ausgewanderten Astor Piazzolla. Man erfährt Wissenswertes über die geschichtliche Bedeutung, die künstlerischen Eigenheiten, Unterschiede in der Notation und die individuellen Themen der Tangos.

Ein nützlicher Appendix und eine separate Klavierstimme zu fünf Tangos runden das Heft ab. Paulina empfiehlt dem Leser, den eigenen Geschmack zu kultivieren, und schlägt Aufnahmen und Interpreten vor, die dabei behilflich sein könnten. Die beiden Mitspiel-CDs vom Duo Paulina Fain (Flöte) und Exequiel Mantega (Klavier) sind hinreißend. Man bekommt Lust, beide persönlich kennenzulernen, egal ob bei einem Kursus oder einem Konzert.

Unabhängig davon, ob man nun ein blutiger Anfänger ist oder schon die ersten Tangoweihen

Noten

empfangen hat: Von diesem Kompendium kann man immer profitieren. Der Tango wurde 2009 von der UNESCO zum immateriellen Weltkulturerbe erklärt. Bedarf es eines weiteren Grundes sich mit dieser Musik zu beschäftigen?

Inés Zimmermann

Michel Pignolet de Montéclair: Europe

Cantata for soprano, violin or flute and continuo (Hg. Cedric Lee), 2010, Green Man Press (Auslieferung über Edition Walhall, Verlag Franz Biersack, Magdeburg), Partitur und Stimmen, Mon 3, € 16,80

Der französische Komponist, Pädagoge und Musiktheoretiker Montéclair (1667–1737) scheint immer noch ein Geheimtipp zu sein. Seine *Concerts à deux Flutes Traversières* und seine *Concerts pour la Flute Traversière und Basso continuo* werden regelmäßig und auch gerne in der Bearbeitung für Blockflöte gespielt, doch ist er selten auf Konzertpodien zu hören, da seine Musik abschlägig als zu einfach bezeichnet wird,

und das, obwohl schon seine Zeitgenossen davon überzeugt waren, dass er ein Meister der „Bagatellen“ war und Raffinesse besaß. Das wird auch in den drei Büchern mit Kantaten deutlich, die 1709, 1716 und 1728 in Paris erschienen und 20 französische sowie 4 italienische Kantaten enthalten. *Europe*, in der die Geschichte von Europa und dem Stier erzählt wird, ist die 8. Kantate im dritten Buch. Es lohnt sich übrigens, sich das bei SPES erschienene Faksimile anzuschauen, das bis auf einige alte Notenschlüssel ohne große Mühe zu lesen ist.

Europe steht in C-Dur. Im Gegensatz zu anderen Kantaten wechselt die Tonart nur nach G-Dur und zu dem anrührenden in c-Moll stehenden *Air Tendres amours, volez sur l'onde* (Zärtliche Liebe fliegt über die Wellen). Die Besonderheiten französischer Barockmusik kommen in den Molltonarten noch besser zur Geltung. Die instrumentale Oberstimme lässt sich gut auf beiden im Titel angegebenen Instrumenten spielen und gibt dem Spieler Gelegenheit, verschiedene Gemütszustände mit höfischer Eleganz darzustellen.

Die Neuausgabe hält sich gewissenhaft an das Original, fügt eine englische Übersetzung für den Text hinzu und bietet ein angenehmes Notenbild. Alle sprechen von Europa. Nun ermöglicht diese Neuausgabe die Gelegenheit, darüber zu singen.

Inés Zimmermann



Ihr Spezialist für Instrumente der Alten Musik

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

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

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

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

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

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

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

The Early Music Shop, Salts Mill, Victoria Road, Saltaire, West Yorkshire BD18 3LA
Email: sales@earlymusicshop.com www.earlymusicshop.com

Tel.: +44 (0)1274 288100 Fax: +44 (0)1274 596226



Jules Herman: Souvenir de Lucie de Lammermoor

Fantaisie concertante, sur l'opéra de Gaetano Donizetti, pour 2 flûtes et piano, Paris 2010, Gérard Billaudot Éditeur, Partitur und Stimmen, G 8515 B

Opernfantasien für Flöte und Klavier gibt es inzwischen reichlich auf dem Markt. Selten dagegen entsprechende Werke für zwei Flöten und Klavier. Auch wenn in der Regel, wie auch bei dieser Fantasie von Jules Herman (1830–1908), die beiden Flöten in Ter-



zen oder Sexten parallel laufen, steigert sich die Wirkung durch die gemeinsam demonstrierte Virtuosität erheblich. Besonders auch in den manchmal durch Temposchwankungen gerade reizvollen Kadzenen. Kontrapunktik fehlt hingegen ganz. Wunderschön hingegen die herrlichen Opernmelodien mit virtuoser Begleitung. Der Klavierpart dagegen zeichnet sich in der Regel eher durch simple Begleitakkorde nebst einiger orchestral anmutender Zwischenspiele aus. Da können die Flötisten dann wieder zu Atem kommen.

So bietet auch dieses „Souvenir“ von Lucia di Lammermoor viele schöne Melodien aus Donizettis berühmter Oper. Der Virtuosität entsprechend ist das Werk schwierig, aber für routinierte Flötisten kein Problem. **Frank Michael**

NEUEINGÄNGE

Bärenreiter-Verlag, Kassel

Kloss, Berthold: *Flute Classics*, für Flöte und Gitarre, 2012, 2 Spielpartituren, BA 10610, € 12,95

Schönenfelder, Moni: *Flauto con spirito*, Modern Grooves für Blockflötenquartett, 2012, Partitur und Stimmen, BA 10603, € 12,95

Beriato Music, B-Kontich

Lenaerts, Wouter: *Memento*, for Piccolo (C Flute) & Piano, 2011, Partitur und Stimmen, BMI 11050534, € 20,99

Gérard Billaudot Éditeur, Paris

Tchesnokov, Dimitri: *Rhapsodie japonaise*, opus 48, pour flûte et piano, Degré: difficile (8), 2012, Partitur und Stimme, G 8913 B

Bosworth Edition, Berlin

Martini, Christiane: *Nur für Anfänger - Blockflöte*, eine umfassende, reich bebilderte Anleitung zum Blockflöten-Spiel, 2012, inkl. 1 CD, BOE7612, € 9,95

Carus-Verlag, Stuttgart

Bach, Wilhelm Friedemann: *Trio in a*, BR-WFB: B 15 (Fk 49), für 2 Flöten und B. c. (Hg. Peter Wollny), 2012, Urtext, Partitur und Stimmen, CV 32.215, € 24,80

Bach, Wilhelm Friedemann: *Trio in D*, BR-WFB: B 13 (Fk 47), für 2 Flöten und B. c. (Hg. Peter Wollny), 2012, Urtext, Partitur und Stimmen, CV 32.213, € 28,20

Bach, Wilhelm Friedemann: *Trio in D*, BR-WFB: B 14 (Fk 48), für 2 Flöten und B. c. (Hg. Peter Wollny), 2012, Urtext, Partitur und Stimmen, CV 32.214, € 24,80

Edition Gamma, Bad Schwalbach

Braun, Gerhard: *flautando* (2011), Miniaturen für 1-3 Querflöten, 2012, Spielpartitur, EGA 241, € 12,00, Set (3 Stück) € 24,00

Braun, Gerhard: *Xenos* (2011/12), für einen Blockflötenspieler (Alt- und Bassblockflöte) mit Bongos, 2012, Spielpartitur, EGA 243, € 6,00

Friedrich Hofmeister Musikverlag, Leipzig

Bach, Johann Sebastian: *Italienisches Konzert* [BWV 971], bearbeitet für vier Flöten (Geller), 2011, Partitur und Stimmen, FH 3374, € 20,00

Georg Philipp Telemann



Sonaten für 2 Flöten (Violinen)
TWV 40:101–106 (op. 2)
(D, G, A, e, h, E)
Herausgeber: Jochen Reutter
Hinweise zur Interpretation: Susanne Schrage
Schwierigkeitsgrad: 2–3
UT 50281

Spielerische Musizierfreude **– Telemann für Schüler** **und Liebhaber**

- Sämtliche Sonaten für zwei Querflöten (Violinen) TWV 40:101–106 (Duette op. 2) in einem Band
- Benutzerfreundliche Spielpartitur mit Ausklappseiten
- Entspanntes Musizieren ohne Wende-probleme
- Urtext basierend auf Telemanns Original-druck und den ältesten Nachdrucken
- Mit ausführlichen Hinweisen zur Aufführungspraxis nach historischen Quellen

Wiener Urtext Edition

www.wiener-urtext.com



Liedtke, Ulrike (Hg.): 70 Rheinsberger Solofugen, Ein Flötenbuch für Friedrich II., zum 300. Geburtstag von Friedrich II. am 24. Januar 2012, 2012, FH 3381, € 29,50

Musikverlag Holzschuh, Manching

Ertl, Barbara: Lieblingslieder, bekannte und beliebte Kinderlieder für eine oder zwei Sopranblockflöten, Reihe: Jede Menge Flötentöne!, 2012, inkl. 1 CD, VHR 3629, € 14,80

Ertl, Barbara: Vorhang auf!, Spielstücke für Sopranblockflöte und Klavier, Band 2, Reihe: Jede Menge Flötentöne!, 2012, Partitur und Stimme, VHR 3626, € 11,80

Ertl, Barbara: Vorhang auf!, Spielstücke für Altblockflöte und Klavier, Band 2, Reihe: Jede Menge Flötentöne!, 2012, Partitur und Stimme, VHR 3628, € 11,80

Instant Harmony, USA-Portland (Vertrieb: Musikläde Schunder, Karlsruhe oder Download: www.instant-harmony.net)

Babell, William: Concerto in C major, Op. 3, No. 2, for Soprano Recorder, Strings and Basso Continuo (Gordillo), edited by David Lasocki, 2012, score and parts

Mr. Carissimi: Sonata in D minor, for Alto Recorder and Basso Continuo (Gordillo), edited by David Lasocki, 2012, score and parts

Fiocco, Pietro Antonio: Sonata in C major, for Alto Recorder and Basso Continuo (Gordillo), edited by David Lasocki, 2012, score and parts

Rosier, Carl: Sonata in A minor (Babell ms., no. 4), for Alto Recorder and Basso Continuo (Gordillo), edited by David Lasocki, 2012, score and parts

Rosier, Carl: Sonata in C minor (Babell ms., no. 7), for Alto Recorder and Basso Continuo (Gordillo), edited by David Lasocki, 2012, score and parts

Rosier, Carl: Sonata in G minor (Babell ms., no. 11), for Alto Recorder and Basso Continuo (Gordillo), edited by David Lasocki, 2012, score and parts

Rosier, Carl: Sonata in G major (Babell ms., no. 12), for Alto Recorder and Basso Continuo (Gordillo), edited by David Lasocki, 2012, score and parts

Rosier, Carl: Sonata in A minor (Babell ms., no. 14), for Alto Recorder and Basso Continuo

(Gordillo), edited by David Lasocki, 2012, score and parts

Rosier, Carl: *Sonata in G minor* (Babell ms., no. 16), for Alto Recorder and Basso Continuo (Gordillo), edited by David Lasocki, 2012, score and parts

Rosier, Carl: *Sonata in D major* (Babell ms., no. 19), for Alto Recorder and Basso Continuo (Gordillo), edited by David Lasocki, 2012, score and parts

Rosier, Carl: *Sonata in G minor* (Babell ms., no. 21), for Alto Recorder and Basso Continuo (Gordillo), edited by David Lasocki, 2012, score and parts

Schickhardt, Johann Christian: *Sonata in D minor*, Op. 23, No. 4, for Alto Recorder and Basso Continuo (Gordillo), edited by David Lasocki, 2012, score and parts

Steffani, Agostino: *Sonata in D minor*, for Alto Recorder and Basso Continuo (Gordillo), edited by David Lasocki, 2012, score and parts

Torri, Pietro: *Sonata in C major*, for Alto Recorder and Basso Continuo (Gordillo), edited by David Lasocki, 2012, score and parts

G. Ricordi & Co., München

Haydn, Johann Michael: *Galanterien und Geschwätz*, für zwei Flöten (Hg. Elisabeth Weinzierl/Edmund Wächter), 2012, Erstveröffentlichung, Partitur, Sy. 2910, € 13,99

Universal Edition, Wien

Gisler-Haase, Barbara/Rahbari, Fereshteh: *Mini Magic Flute*, Flöte lernen für die Jüngsten mit Flauti, Timpo & Marvo, Band 2, 2012, inkl. 1 CD, UE 35270, € 23,50

Mozart, Wolfgang Amadeus: *Così fan Tutte*, Duos für zwei Flöten, 2012, Partitur, UE 35245, € 14,50

Pärt, Arvo: *Fratres*, für Blockflötentrio, Schlagzeug und Violoncello, eingerichtet von Peter Thalheimer, 2009, Partitur und Stimmen, UE 34959, € 34,95

Reiter, Martin (Arr.): Kurt Weill Songs, for flute and piano, 2012, Partitur und Stimme, inkl. 1 CD, UE 34323, € 26,95

Taffanel, Claude-Paul: *Fantasie über „Der Freischütz“*, für Flöte und Klavier, Reihe: The Flute Collection – Emmanuel Pahud presents, 2011,



STEPHAN BLEZINGER
DIE FLÖTENWERKSTATT

GANASSI
STEENBERGEN
BRESSAN
KYNSECKER
DENNER
Große Namen.

WYNE
Große Flöten.

STANESBY

Karl-Marx-Straße 8
D-99817 Eisenach
+49-3691-212346
info@blezinger.de
www.blezinger.de

Partitur und Stimme, UE 35316, € 24,95

Ut Orpheus Edizioni S.r.l., Bologna

Bellino, Alessandra: *Tre Micro-meliche di Apollo e Marsia*, per Flauto Dolce Contralto e Violino, 2012, 2 Partituren, FL 16, € 13,95

Bingham, George: *40 Airs Anglois et une Chaconne*, for Treble Recorder and Continuo (Hg. Nicola Sansone), 2012, Urtext, Partitur und Stimme, FL 17, € 20,95

Favi, Andrea: *Sinfonia [II]*, for 2 Descant Recorders in Bb, 2 Horns, 2 Violins, Viola and Bass (Hg. Nicola Sansone), 2012, Urtext, Partitur und Stimmen, FL 18, € 28,95

Schickhardt, Johann Christian: *6 Sonates Op. 5*, for Treble Recorder, 2 Oboes, Viola and Continuo (Hg. Nicola Sansone), Vol. 2: Sonatas III-IV, Urtext, Partitur und Stimmen, FL 19, € 25,95

Verlag vierdreunddreißig, München

Dobreff, Anika: *Mäusefest*, Ensemblestücke für Blockflöten, 2012, ISMN M-50098-247-0, € 10,00



Tonträger



Le Concert Brisé: Style Fantastique

Werke von Giovanni Pandolfi-Mealli und Johann Jakob Froberger, William Dongois (cornetto), Carsten Lohff (harpischord, organ), Éric Bellocq (lute), Carpe Diem Records,

Detmold 2010, 31-seitiges Booklet in Englisch, Deutsch, Französisch, 1 CD, CD-16280

Die langjährige Zusammenarbeit zwischen William Dongois (Zink) und Carsten Lohff (Cembalo und Orgel) hat sich in einer neuen gemeinsamen CD-Produktion manifestiert. Der dritte im Bunde ist diesmal der französische Lautenist Eric Bellocq.

Unter dem Titel *Style fantastique* lässt das Ensembles *Le Concert Brisé* die sechs Sonaten op. 3 für Violine und Continuo von Giovanni Pandolfi-Mealli (1620–ca. 1669) in der Besetzung der Oberstimme mit Zink erklingen. Johann Jakob Frobergers (1616–1667) Lamentation über den schmerzlichen Tod seiner kaiserlichen Majestät Ferdinand IV., die Toccata III in F und seine Suite in e-Moll sind das Gegengewicht, das den roten Faden der Dramaturgie mit Spannung versorgt.

So miteinander verwoben ergeben die Kompositionen ein rundes Konzertprogramm mit einem stringenten Spannungsbogen. Ohne darüber nachzudenken, hört man die Aufnahme an einem Stück bis zu Ende. Die Intensität der Interpretation bleibt lange im Gedächtnis.

Die Entscheidung eine Live-Aufnahme zu machen, ist eine Grundsatzentscheidung für die Individualität und das lebendige und stetige Neuerfinden, gegen das Wiederholbare. Die Bereitschaft der drei Musiker, ihre Kunst in die

Waagschale zu werfen und dafür eventuell das Risiko einer minimalen Intonationstrübung, eines rauen Klangs oder falschen Tons einzugehen, um Außergewöhnliches zu produzieren, ist eine erfrischende Gegeninitiative zu der oft kalten Perfektion geschnittener Aufnahmen. Auf jeden Fall steht diese Entscheidung dem Ensemble *Le Concert Brisé* gut an, denn man vergisst völlig, dass es live ist. Alles ist aus einem Guss, weil die Musiker so in ihrem Element sind. Erst wenn der Applaus am Schluss erklingt, erinnert man sich, dass man gerade ein echtes Konzerterlebnis hatte.

William Dongois, ein absoluter Meister auf dem Zink, beweist seine Souveränität als virtuoser Musiker eindrücklich, indem er Pandolfis Sonaten mit einer Leichtigkeit erklingen lässt, als wären sie nie für ein anderes Instrument gedacht gewesen. Und macht so auch deutlich, dass Giovanni Pandolfi-Mealli ein außergewöhnlicher Komponist ist, der verdient, mehr gespielt und gehört zu werden. Im 16. Jahrhundert wurde in der Kunst sehr viel Neues ausprobiert. Pandolfis Musik ist die weniger gezügelte, verfeinerte Version eines Kompositionssprozesses, der aus dem Improvisieren und Ausprobieren entstand und gerne Ostinato-Bässe benutzte. Frobergers Musik ist mit mehr Sorgfalt und Präzision ausgearbeitet, aber auch er experimentierte und war einer der ersten, die das Genre der Cembalo-Suite bekannt machten.

Carsten Lohff wechselt in den Solowerken von der Orgel zum Cembalo. Im Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel steht ihm das Ruckers-Cembalo zur Verfügung, das 1632 in Antwerpen gebaut wurde und 1745 in Paris umgebaut wurde, ohne das originale Instrument zu zerstören. Es verfügt über einen einzigartiger Klang und wird unter Carsten Lohffs Händen zum Medi-

um, das dessen überzeugende, sehr persönliche Auslegung der Musik Frobergers mit der Wärme eines alten Instrumentes hörbar macht.

Leichtfüßig und tänzerisch ist Eric Bellocqs Bearbeitung von Frobergers Suite e-Moll für Laute, diskret und schlafwandlerisch präzise seine Begleitung der Pandolfi-Sonaten. Gemeinsam ist allen drei Musikern eines: sie verstehen es, auf ihrem Instrument zu singen.

Bei *Carpe Diem* hat man das Gefühl, dass sich die Künstler wirklich ausleben können und in ihren eigenen Wünschen und Vorstellung von den Produzenten unterstützt werden. Zustände kommen beispielhafte Einspielungen von hoher künstlerischen Wert, die sich durch ein natürliches Klangbild auszeichnen.

Der „fantastische Stil“, dargeboten durch das Ensemble *Le Concert Brisé*, wird durch Wissen, Virtuosität, innige Musikalität und (Risiko-)Belehrtschaft zur Improvisation zu einer unwiderstehlichen Mischung. **Inés Zimmermann**



Mauro Giuliani: Works for Flute and Guitar

Andrea Lieberknecht (Flöte), Frank Bungarten (Gitarre), Musikproduktion Dabringhaus und Grimm, Detmold 2011, 1 CD, MDG 905 1635-6

Der aus der Provinz Bari stammende, zwischen 1806 und 1819 in Wien lebende Mauro Giuliani (1781–1829) galt als bedeutendster Gitarrenvirtuose des beginnenden 19. Jahrhunderts, und seine Werke gehören bis heute zum Standardrepertoire dieses Instruments. Vor seinen Kompositionen warnte indessen schon 1840 Gustav Schillings Lexikon, weil sie „meistens sehr schwierig“ seien: Giuliani verwendet die Gitarre nämlich „nicht nur durchaus als obligates, sondern auch als ein Instrument, auf welchem zu ei-

ner angenehmen, fließenden Melodie eine vollstimmige, regelmäßig fortgeführte Harmonie vorgetragen wird. Und das veranlasst eine weite und vollgriffige Spielweise, die wenige ganz in ihrer Gewalt haben“. Die vorliegende Einspielung mit zehn verschiedenartigen Werken Giulianis für Flöte und Gitarre bestätigt diese Charakterisierung vollständig, und zugleich kann man sich dabei einen hervorragenden Eindruck von jenen Musikgattungen verschaffen, die damals vor allem für die oftmals erstaunlich versierten Dilettanten bestimmt waren. Es handelt sich vielfach um Bearbeitungen populärer Opernmelodien, die sich in einer Zeit ohne Tonträger zwangsläufig nur so verbreiten konnten, sowie kleinere Variationszyklen, Tanzmusik oder Märsche, wobei letztere meistens in Zusammenhang mit dem aktuellen Zeitgeschehen entstanden sind. Dass Giuliani seine Kompositionen aus der Perspektive des Gitarristen konzipiert hat, zeigt sich einmal an dem Flötenpart, der weniger auf virtuose Akrobatik als auf kantrale Melodien ausgelegt ist (besonders eindrücklich in den beiden hier eingespielten Notturnos); zum anderen schlägt sich dies in einem akribisch ausgearbeiteten Gitarrensatz nieder, der zwar zunächst „nur“ die Basis für das Zusammenspiel von Melodie- und Akkordinstrument bildet, aber immer wieder aus der untergeordneten Begleitfunktion heraustritt. Dass auch das längst in Verruf geratene Opernarrangement ziemlich originell strukturiert werden kann, beweist Giulianis *Grand Potpourri*, op. 126, für das er nicht nur Passagen aus verschiedenen Opern kunstvoll mit einander verband, sondern auch noch Variationen einbezog. Des weiteren erscheint es sehr originell, ein Quintett aus Rossinis *Semiramide* auf nur zwei Instrumente zu übertragen und dabei zu einem überzeugenden und absolut hörenswerten Ergebnis zu kommen. Mit außerordentlich klangvollem und farbenreichem Ton gestaltet Andrea Lieberknecht auf der Flöte die musikalisch im Vordergrund stehenden Melodien – besser lässt sich's kaum denken! Frank Bungarten hat indessen den anspruchsvollen Gitarrenpart mit gleichsam diskreter Präsenz „ganz in seiner Gewalt“.

Georg Günther

NEUEINGÄNGE

Joaquín Clerch: Concertos, Concierto de Otoño für Flöte und Orchester: *Moderato, Despacio, Moderato*; Concierto de Cáceres für Gitarre und Orchester: *El dolor, El recuerdo, El pregón de la alegría*; Anette Maiburg (flute), Joaquín Clerch (guitar), Orquesta de Cámara de la Habana, Thomas Gabrisch (conductor), Dabringhaus und Grimm, Detmold 2012, 1 CD, MDG 9031742-6

Peter Holtslag: Awakening Princesses, Peter Holtslag plays 18th-century recorders from the Bate Collection, Oxford, Charles Dieupart: *5^e Suite en Fa Majeur*; John Eccles: *A Division on a Ground*; George Fr. Handel: *Sonata B-flat Major*; John Banister: *A Division on a Ground*; Daniel Purcell: »Mezena«; Joh. Chr. Schickhardt: *Sonata A Minor*; Jacques Paisible: *Sonata XIIII G Minor*; Geofrey Finger: *A Ground*; Francesco Barsanti: *Sonata G Minor*; Robert Carr: *Divisions upon an Italian Ground*; Peter Holtslag (recorders), Elizabeth Kenny (archlute,

theorbo), Rainer Zipperling (viol, baroque cello), Carsten Lohff (harpsichord), AEOLUS, Korschenbroich 2012, 1 CD, AE-10186

Karlheinz Stockhausen: In Freundschaft, *In Freundschaft* für Blockflöte; *In Freundschaft* für Fagott; *In Freundschaft* für Horn; *In Freundschaft* für Kontrabass; Geesche Geddert (Blockflöte), Edurne Santos (Fagott), Christine Chapman (Horn), Heiko Maschmann (Kontrabass), Stockhausen-Verlag, Kürten 2012, 1 CD, Stockhausen 101

Strauss/Aho/Skalkottas: Konzerte und Soli für Oboe und Orchester, Nikos Skalkottas: *Concertino for Oboe and Chamber Orchestra*; Kalevi Aho: *Seven Inventions with Postlude for Oboe and Violoncello*; Richard Strauss: *Concerto for Oboe and Small Orchestra*; Yeon-Hee Kwak (oboe), David Pia (violoncello), Münchner Rundfunkorchester unter der Leitung von Johannes Goritzki, Dabringhaus und Grimm, Detmold 2012, 1 CD, MDG 903 1598-6



Leserforum

Leserbrief zum Bericht über Das Berliner Blockflötenquartett / Tibia 3/1994

Ich habe erst kürzlich das Tibia-Heft 3/1994 gelesen und möchte Ihnen zu dem Artikel auf Seite 185, *Das Berliner Blockflötenquartett*, etwas mitteilen. Einer der vier Musiker dieses Quartetts war Alfons Zimmermann. Über ihn ließen sich laut Bildunterschrift Daten nicht ermitteln. Ich bin ein Neffe von Alfons Zimmermann und kann Ihnen weiterhelfen.

Alfons Zimmermann wurde am 24.06.1912 geboren. Soweit aus den hier vorhandenen Unterlagen hervorgeht, hat er an der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg, Fasanenstr. 1, studiert, und zwar zwischen 1933 und 1936, was durch eine entsprechende Bestätigung der Hochschule be-

legt ist. Er hat aber allem Anschein nach keinen Abschluß gemacht. (Mindestens) in den Jahren 1938 und 1939 spielte er an der „Volksoper im Theater des Westens“, d. h. nicht an der Städtischen Oper. Die Volksoper unterstand dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda und die deutsche Arbeitsfront.

Alfons Zimmermann hatte die Absicht, nach dem Volksoper-Engagement erneut zu studieren, und zwar Dirigieren. Dazu kam es nicht mehr, weil er 1940 zur Wehrmacht ging. Seit dem 13.07.1942 wird er bei Woronesch vermisst.

Hartmut Zimmermann, Berlin

Neues aus der Holzbläserwelt

Förderpreis Alte Musik für Boreas Quartett Bremen

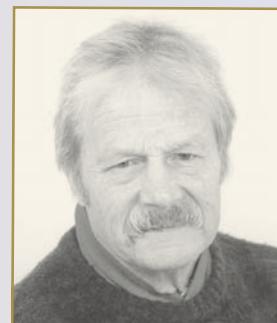
Zum siebten Mal verliehen der SR und die Fritz Neumeyer Akademie gemeinsam den *Förderpreis Alte Musik*, diesmal ausgeschrieben für junge Renaissance-Consorts. Drei Ensembles kamen ins Finale und nahmen an einem Meisterkurs mit dem belgischen Renaissance-Experten Peter van Heyghen teil. Beim Konzertfinale stellten sich die Ensembles dem Urteil von Jury und Publikum: Favorit bei beiden war das *Boreas Quartett Bremen*. Die vier jungen Flötistinnen erhielten 1.500 Euro und die Einladung zu einer Produktion beim SR. Die beiden anderen Finalisten – *pour.quoi.non* und *Hamelin-Consort* aus Basel – wurden jeweils mit zweiten Preisen ausgezeichnet.

Boreas, der Gott des Nordwinds, gab dem Flötenensemble seinen Namen: Wind, Luft, Atemluft bringt die Instrumente zum Klingen, auf denen das *Boreas Quartett Bremen* Musik der Blütezeit des Consorts spielt. Jin-Ju Baek, Elisabeth Champollion, Julia Fritz und Luise Manske lernten sich beim Studium an der Hochschule für Künste Bremen kennen. Als Solistinnen und Ensemblemusikerinnen konzertierten sie u. a. in Deutschland und der Schweiz, den Niederlanden, Österreich, Frankreich, Italien, Tschechien, Taiwan, Korea. Das *Boreas Quartett Bremen* ar-



beitet regelmäßig mit dem Blockflötisten Han Tol und widmet sich dabei vor allem der fünfstimmigen Consortmusik u. a. von William Byrd, Christopher Tye und John Dowland.

Wir gratulieren unserem langjährigen freien Mitarbeiter
dem Oboisten **Georg Meerwein**
zum 80. Geburtstag



TIBIA MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER



Hans-Martin Linde in Neuss

In der letzten Novemberwoche kommt das namhafte Allroundtalent Hans-Martin Linde zu mehreren Veranstaltungen nach Neuss. Am 27.11. hält er beim Club Soroptimist International einen Vortrag.

In einem Gesprächskonzert mit einer Auswahl seiner Werke – gespielt von Schülern der Neusser Musikschule und Studenten der Kölner Musikhochschule – wird er über diese Kompositionen sprechen. Hierzu sind alle Interessierten am 28.11. um 19.30 Uhr in den Pauline-Sels-Saal im Romaneeum (Brückstr. 1, 41460 Neuss) eingeladen. Kostenlose Einlasskarten für das Konzert sind im Sekretariat der Musikschule (Tel.: 02131/904040) erhältlich.

Am 29.11., 19.00 Uhr wird im Atelierhaus Neuss (Hansastraße 9, 41460 Neuss) in Kooperation mit dem Kulturamt eine Vernissage mit Aquärellen und Collagen von Hans-Martin Linde stattfinden. Er selbst wird eine Einführung in seine Werke geben, musikalisch umrahmt durch einige seiner Kompositionen und eine Uraufführung. Ebenso wird an diesem Abend die DVD „Hans-Martin Linde – ein Künstlerporträt“, produziert von Dagmar Wilgo, der breiten Öffentlichkeit vorgestellt. Der Eintritt zu dieser Veranstaltung ist frei.



Dagmar Wilgo

Vincent Bernolin Blockflötenbau

Kopien nach Bressan und Stanesby 415 oder 440 Hz

Gefertigt aus Kunstharz Tönung Elfenbein oder Ebenholz

In Handarbeit Hergestellt in Frankreich.



Adresse : 12 rue de la Plaine-34120-Castelnau-de-Guers (France)
Tel : (0033) 4 67 35 97 80 Email : vincent@bernolin.fr
Site internet : www.bernolin.fr/

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

Klassik, Jazz, Weltmusik

1. Juli bis 9. September 2012

summerwinds Münsterland
Internationales Holzbläserfestival



Duo Oberlinger/Weilenmann (Pressefoto)

Sanfte Brisen und erfrischende Böen verspricht das Internationale Holzbläserfestival *summerwinds Münsterland*, das vom 1. Juli bis zum 9. September Stars aus Klassik, Jazz und Weltmusik im ganzen Münsterland präsentiert. Mehr als vierzig Konzerte laden dann dazu ein, die Welt der Holzbläser neu zu entdecken: Nicht nur Klarinette, Flöte, Oboe, Fagott und Saxofon werden bei *summerwinds* im Mittelpunkt stehen, sondern auch seltsame Instrumente wie die Tenora, ein katalanisches Hirteninstrument.

Die künstlerischen Leiter des Festivals, Dr. Susanne Schulte und Dr. Matthias Schröder von der GWK – Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Kulturarbeit e.V. freuen sich über

die vielen renommierten Musiker, die man ins Münsterland locken konnte: Mit Oboist Albrecht Meyer tritt am 1. Juli zur Festivaleröffnung einer der weltweit prominentesten Musiker der Gegenwart gemeinsam mit dem Sinfonieorchester Münster unter der Leitung von Fabrizio Ventura auf. Aber auch Klarinettist Ralph Manno oder das Mendelssohn Kammerorchester Leipzig verfügen über einen erstklassigen Ruf. Eine ganze Phalanx an ARD Musikpreisträgern und ECHO Preisträgern garantiert höchsten Klassikgenuss.



Quartet New Generation (Pressefoto)

Veranstalter des Festivals ist die GWK aus Münster, Programminfos sind ab Mai im Internet unter www.summerwinds.de zu finden.

Veranstaltungen

22.07.–28.07.2012 Querflöte Interpretation, Ort: Arosa (Schweiz), Flötentechnik, stilgerechte Interpretation und Ensemblespiel, für fortgeschrittene Laien, Studenten, Berufsmusiker und Flötenlehrer, Leitung: **Eva Amsler**, Info: Kulturkreis Arosa, CH-7050 Arosa, Tel: +41 (0)81 3538747, Fax: +41 (0)81 3538750, <info@kulturkreisarosa.ch>, <www.kulturkreisarosa.ch>

22.07.–28.07.2012 Blockflöte und Jazz, Ort: Arosa (Schweiz), Jazz-Blues (komponieren und improvisieren), Interpretation, Jazz-Standard (Harmonielehre und Improvisation), Jazzy Recorder für Einsteiger (Notation, Spieltechnik, Literatur) für Laien, Studenten und Berufsmusiker, Leitung: **Hanna Schüly-Binder**, Info: Kulturkreis Arosa, CH-7050 Arosa, Tel: +41 (0)81 3538747, Fax: +41 (0)81 3538750, <info@kulturkreisarosa.ch>, <www.kulturkreisarosa.ch>

24.07.–29.07.2012 Consortkurs für Blockflöten und Gamben, Ort: Marienthal, für fortgeschrittene Laienspieler mit Erfahrung im Ensemblespiel (Mittel- bis Oberstufe), Thema: „English Dances“ – Tänze und Fantasien aus dem England des 17. Jahrhunderts, Voraussetzung für Blockflötenspieler: Beherrschung von SATB, Leitung: **Katja Beisch** (Blockflöte) und **Anke Böttger** (Gambe), **Sarah Edgar** (historischer Tanz), Info: Katja Beisch, Tel.: +49 (0)2227 929962, Fax: +49 (0)2227 929964, <www.katja-beisch.de>

28.07.–04.08.2012 20. Sommerkurs Flöte, Ort: Blonay (Schweiz), Interpretation, Kammermusik, Flötentechnik, Methodik, für Flötenliebhaber, Musikstudenten und Flötenlehrer, Leitung: **Elisabeth Weinzierl** und **Edmund Wächter**, Klavierbegleitung: **Eva Schieferstein**, Info: Elisabeth Weinzierl und Edmund Wächter, Magdalenenstr. 36, 80638 München, Tel.: +49 (0)89 155492, <weinzierl-waechter@t-online.de>, <www.weinzierl-waechter.de>

29.07.–04.08.2012 Springiersbacher Sommerkurse, Ort: Marienburg/bei Zell a. d. Mosel, Kurs 1: Musik des 17.–18. Jahrhunderts, stilgerechte Interpretation der Musik des 17./18. Jahrhunderts,

instrumententypische Artikulation, Darstellung der Affekte, Verzierungen; für Musikstudenten, freiberufliche Musiker, (barock-)begeisterte Amateure und fortgeschrittene Schüler, Leitung: **Lucia Mense** (Blockflöte), **Mayumi Hirokami** (Violine/Barockvioline), **Mindaugas Backus** (Violoncello/Barockcello), **Alexander Puliaev** (Cembalo/Hammerklavier), Kurs 2: Musik des 18.–20. Jahrhunderts, Leitung: **Natalia Gerakis** (Querflöte) und **Volker Höh** (Gitarre), Info: Herr Vockensperger, Musikkreis Springiersbach, Eichenhain 23, 54538 Bengel, Tel.: +49 (0)6532 2731, <musikkreis@t-online.de>, <www.luciämense.de>

29.07.–05.08.2012 Internationales Seminar für Alte Musik, Ort: Schloss Zell an der Pram (Österreich), Thema: G. Ph. Telemann und seine Freunde, Dozenten: **Ernst Kubitschek** (Blockflöte), **Gertraud Wimmer** (Traversflöte), **Marianne Rônez** (Barockgeige, Barockbratsche, Viola d'amore), **Gerhart Darmstadt** (Barockcello, Violone), **Jorge Daniel Valencia** (Viola da gamba), **Michael Freimuth** (Laute, Guitarre), **Christa Pesendorfer** (Cembalo, Orgel, Generalbass), **Andrew Schultze** (Gesang), **Jadwiga Nowaczek** (Historischer Tanz), **Agnes Ratko** (Korrepetition), Info: Christa Pesendorfer, 3001 Mauerbach b. Wien, Hauptstr. 61b/8, Österreich, Tel. + Fax: +43 (1)9795898, <alte-musik@music.at>, <www.alte-musik.music.at>

04.08.–11.08.2012 Kammermusikwoche für Doppelrohrblattinstrumente, Ort: Arosa (Schweiz), Thema: Blattlesen und detaillierte Einstudierung von Solo- und Ensemblewerken, Doppelrohrblattprobleme wie Atmung, Ansatz, Artikulation, Doppelzunge usw., für Beginner, fortgeschrittene Laien und Studenten, Leitung: **Michela Scali**, Info: Kulturkreis Arosa, CH-7050 Arosa, Tel: +41 (0)81 3538747, Fax: +41 (0)81 3538750, <info@kulturkreisarosa.ch>, <www.kulturkreisarosa.ch>

05.08.–11.08.2012 Sommerwoche für Blockflöte, Gambe und Chor, Ort: Kloster Donndorf (Thüringen), für Erwachsene mit besonderer Freude

am gemeinsamen Musizieren, bei den Blockflöisten ist die Beherrschung des halben Quartetts Voraussetzung, Leitung: **Silke Wallach** (Blockflöte, Tanz), **Anja Eckert** (Gambe), **Steffen Hinger** (Chor, Broken Consort, histor. Blasinstrumente), Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik (IAM), Am Kloster 1a, 49565 Bramsche, Tel.: +49 (0)5461 99630, Fax: +49 (0)5461 996310, <iamev@t-online.de>, <www.iam-ev.de>

05.08.–11.08.2012 20. Sommerkurs Flöte, Ort: Arosa (Schweiz), Interpretation, Kammermusik, Flötentechnik, Methodik, für Flötenliebhaber, Musikstudenten und Flötenlehrer, Leitung: **Elisabeth Weinzierl** und **Edmund Wächter**, Klavierbegleitung: **Eva Schieferstein**, Info: Kulturreis Arosa, Tel. +41 (0)81 3538747, <info@kulturreisarosa.ch>, <www.kulturreisarosa.ch>

05.08.–11.08.2012 Meisterkurs Fagott, Ort: Arosa (Schweiz), Fagottliteratur nach freier Wahl, auch Probespielvorbereitung, Technik, Körpererfühl und -ttbeherrschung, für fortgeschrittene Laien, Studenten und Berufsmusiker, Leitung: **Prof. Isamu Magome**, Info: Kulturreis Arosa, CH-7050 Arosa, Tel: +41 (0)81 3538747, Fax: +41 (0)81 3538750, <info@kulturreisarosa.ch>, <www.kulturreisarosa.ch>

05.08.–11.08.2012 Musikkurswoche Blockflöte, Ort: Arosa (Schweiz), Thema: Ensemblespiel in großen und kleinen Besetzungen, Werke aus Renaissance, Barock, Moderne, Artikulation, Interpretation und Intonation, für fortgeschrittene Laien, Leitung: **Lydia Gillitzer**, Info: Kultur-

kreis Arosa, CH-7050 Arosa, Tel: +41 (0)81 3538747, Fax: +41 (0)81 3538750, <info@kulturreisarosa.ch>, <www.kulturreisarosa.ch>

12.08.–17.08.2012 Atmen und Wandern im Odenwald, Ort: Nähe Heidelberg, Atem und Bewegung nach Middendorf – wunderbar für Musiker, Leitung: **Ute Schleich**, Info: Ute Schleich, Tel.: +49 (0)6224 9773442, <ute239@aol.com>, <www.musik-und-atem.de>

12.08.–18.08.2012 Blockflöte für Spätberufene und Wiedereinsteiger, Ort: Willebadessen, für erwachsene Musikinteressierte, die Freude am Blockflötenspiel haben, nicht nur die Sopranflöte spielen und nun das Zusammenspiel in der Gruppe erproben wollen, Leitung: **Anna Irene Schmidt** und **Elke Zerbe**, Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik (IAM), Am Kloster 1a, 49565 Bramsche, Tel.: +49 (0)5461 99630, Fax: +49 (0)5461 996310, <iamev@t-online.de>, <www.iam-ev.de>

22.08.–26.08.2012 Meisterkurs Flöte, Ort: Georgsmarienhütte, für Flötisten vor, während oder kurz nach dem Studium, Flöte spielende Jugendliche sowie engagierte Amateure, aktive und passive Teilnahme möglich, 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>

24.08.–26.08.2012 Meisterkurs Blockflöte & Barocktanz, Ort: Schloss Weikersheim, Musik für Blockflöte – auch aus der Sicht des Tanzes, Soli und Duette aus dem 17. und 18. Jahrhundert und



(1663-1731)

BRESSAN by **BLEZINGER**

Die Flötenwerkstatt

Barocke Klangvielfalt
Moderne Herausforderungen
Die Synthese

www.bressan-by-blezinger.com

ausgewählte Werke der Neuen Musik, Leitung: **Matthias Weilenmann** (Blockflöte), **Katharina Lugmayr** (Blockflöte) und **Bernd Niedecken** (Tanz), Info: Allegra – Agentur für Kultur, Kalmittstr. 24, 68163 Mannheim, Tel.: +49 (0)621 8321270, Fax: +49 (0)621 8321271, <info@allegra-online.de>, <www.allegra-online.de>

01.09.–08.09.2012 Querflöte mit Klavierbegleitung (Level B), Ort: Arezzo (Italien), Voraussetzungen für diesen Kurs: Grundkenntnisse, ein sicherer Tonumfang von c¹–d³ als Minimum, das Beherrschen von Tonarten bis zu 3 ♯ oder ♭, geläufiger Umgang mit den Basisrhythmen, Experimentierfreude und Spaß an der Arbeit mit Anderen, Leitung: **Anne Horstmann** (Querflöte) und **B. Squinzani** (Klavierbegleitung), 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>

06.09.–09.09.2012 Meisterkurs Traversflöte, Ort: Georgsmarienhütte, Meisterklasse, Einzelunterricht, Technik und Interpretation, aktive und passive Teilnahme möglich, Leitung: **Prof. Dr. 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>

07.09.–09.09.2012 Charakterstudien, Ort: Bremen, Ensemblekurs für Blockflöte, Thema: Die verschiedenen Charaktere und Stimmungen in der Musik, für Laienspieler, die mindestens Sopran- und Altblockflöte sicher vom Blatt spielen können, Leitung: **Martina Bley**, Info: Martina Bley, Graf-Moltke-Str. 20, 28203 Bremen, Tel.: +49 (0)421 7947094, <martina.bley@nord-com.net>

08.09.2012 Summertime – Blockflötenorchester querbeet, Ort: Celle, es geht querfeldein durch alle Musikrichtungen. Sylvia Corinna Rosins Arrangements zeichnen sich durch Einfachheit und Klarheit aus und entfalten durch musikalische Feinarbeit ihren besonderen klanglichen Reiz. Es werden u.a. Stücke von S. C. Rosin, H. Purcell, J.-B. Lully, G. Gershwin, J. Pachelbel und G. F. Händel erarbeitet. Die Teilnehmer sollten außer Sopran- und/oder Altblockflöte

noch eine tiefere Flöte beherrschen. Es werden Blockflöten vom Sopranino bis zum Subbass eingesetzt werden. Leitung: **Sylvia Corinna Rosin**, Info: Moeck Musikinstrumente + Verlag e.K., Lückengweg 4, 29227 Celle, Tel.: +49 (0)5141 88530, Fax: +49 (0)5141 885342, <info@moeck.com>, <www.moeck.com>

08.09.–15.09.2012 Meisterkurs für Blockflöte, Ort: St. Moritz/Schweiz, erarbeitet werden vornehmlich Solowerke für Blockflöte, barocke Sonaten und Concerti sowie Ensemblewerke aus dem 16. bis 18. Jahrhundert, für Studierende, Berufsmusiker und Zuhörer, Leitung: **Maurice Steger** (Blockflöte), Korrepetitor: **Sebastian Wienand** (Cembalo), Anmeldeschluss: **15.08.2012**, Info: Stiftung Pro Musica e Cultura, Postfach 219, CH-4018 Basel, Tel./Fax: +41 (0)61 2616244, <info@cultura-stmoritz.ch>, <www.cultura-stmoritz.ch>

10.09.–12.09.2012 Alte Musik Sommerkurs, Ort: Stift Ossiach in Kärnten/Österreich, Sommerkurs im Rahmen des Festivals Trigonale, Leitung: **Anne Marie Dragosits** (Cembalo, Generalbass), **Andreas Helm** (Blockflöte, Barockoboe), **Katrin Lazar** (Blockflöte, Barockfagott), **Dorothea Seel** (Barockflöte, Klappenflöte), Info: Trigonale FestivalbetriebsgmbH, Winklern 17, A-9063 Maria Saal, Tel.: +43 (0)4223 29079, <contact@trigonale.com>, <www.trigonale.com>

11.09.–14.09.2012 Meisterkurs Blockflöte, Ort: Georgsmarienhütte, Meisterklasse, Einzelunterricht, Interpretation und Aufführungspraxis, Leitung: **Prof. Dorothee Oberlinger**, 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>

14.09.–16.09.2012 Internationaler ERTA-Kongress zum Thema Renaissance, Ort: Köln, Info: European Recorder Teacher Association e.V./Germany, Annette Bock, Viehauser Berg 108, 45239 Essen, Tel. + Fax: +49 (0)201 1768899, <annette.bock@erta.de>, <www.erta.de>

15.09.2012 Blockflöten-Orchester-Tag, Ort: Uehlfeld, Literatur verschiedener Stilepochen in ver-

schiedensten 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>

22.09.2012 Neue Flötentöne für Blockflötenspieler und Querflötisten, Ort: Lohne, Workshop mit Dörte Nienstedt (Blockflöten) und Anne Horstmann (Querflöten), 10.00-19.00 Uhr, teilnehmen können Kinder, Jugendliche, Erwachsene, die Blockflöte oder Querflöte spielen. Auch sehr junge Spieler ohne oder mit nur geringen Vorkenntnissen können mitmachen! Programmpunkte: moderiertes Minikonzert mit den Dozentinnen, Instrumentenvorstellung, Erforschen und praktische Arbeit mit neuen Klängen, Improvisationen, Erarbeiten von 2 Werken gemeinsam mit allen Teilnehmern, Einzel- und Ensembleunterricht, Abschlusskonzert. Für den Tag bringt jeder sein Instrument mit. Bei der Anmeldung bitte die Flötengröße mit angeben. Für den Praxisteil am Nachmittag bitte nur bereits geübte und vorbereitete Stücke mitbringen. Info: Musikschule Lohne e.V., Josefstr. 22, 49393 Lohne, Tel. 04442-921600.

22.09.–23.09.2012 8. Thüringisches Seminar für Blockflötenlehrer, Ort: Böhlen, Thema: „Mein Herz, das ist ein Trommeltier“, Bodypercussion, Referent: Uli Moritz, Leitung: Christel Wolff, Info: Christel Wolff, Musikschule Arnstadt-Ilmenau, wolff.flute@googlemail.com

28.09.–30.09.2012 Musik von Johann Sebastian Bach – Workshopwochenende Blockflöte, Ort: Neuwied-Engers, für Blockflötisten, die mittelschwere Werke erarbeiten wollen und mindestens zwei Blockflöten-Typen in barocker Griffweise sowie oktavierendes Lesen auf f-Instrumenten beherrschen, Leitung: Angela Eling und Frank Oberschelp, Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik (IAM), Am Kloster 1a, 49565 Bramsche, Tel.: +49 (0)5461 99630, Fax: +49 (0)5461 996310, <iamev@t-online.de>, <www.iam-ev.de>

30.09.–03.10.2012 Meisterkurs Blockflöte, Ort: Georgsmarienhütte, Meisterklasse, Einzelunter-

richt, Technik und Interpretation, Leitung: **Prof. Han Tol**, 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>

01.10.–04.10.2012 Dirigieren von Blockflötenensembles & Blockflötenorchestern, Ort: Trossingen, zweiphasige berufsbegleitende Fortbildung (2. Phase: 11.02.-14.02.2013) für Blockflötenpädagogen, die bislang nur wenig Erfahrungen im Bereich des Dirigierens machen konnten, Dozenten: **Christina Hollmann** (Leitung), **Daniela Schüler, René Schuh, Jörg Partzsch**, Info: Bundesakademie für musikalische Jugendbildung, Hugo-Herrmann-Str. 22, 78647 Trossingen, Tel.: +49 (0)7425 94930, Fax: +49 (0)7425 949321, <hollmann@bundesakademie-trossingen.de>, <www.bundesakademie-trossingen.de>

03.10.2012 Workshop für Blockflötenensemble, Ort: Bornheim, für Blockflötenspieler aller Spielniveaus, Leitung: **Katja Beisch**, Info: Katja Beisch, Tel.: +49 (0)2227 929962, Fax: +49 (0)2227 929964, <www.katjabeisch.de>

06.10.–07.10.2012 Faszination Blockflöte, Ort: Friedrichshafen/Bodensee, Seminar mit Musik aus alter und neuer Zeit für Blockflöten-Orchester, für Spieler mit guten bis sehr guten Kenntnissen auf mehreren Instrumenten der Blockflötenfamilie, Leitung: **Gisela Colberg**, Info: Gisela Colberg, Muttenzerstr. 2, CH-4127 Birsfelden, Tel.: +41 (0)61 7618974, <gis@blockfloeten-chester.ch>, <www.blockfloeten-chester.ch>

06.10.–13.10.2012 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 mehrchöriger 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: **01.09.2012**, Info: Hotel Laudinella, CH-7500 St. Moritz, Tel.: +41 (0)81 8360000, Fax: +41 (0)81 8360001, <info@laudinella.ch>, <www.laudinella.ch>

superio subbass

K U N g
Die Flötenmanufaktur

*Klangerlebnis
mit
Tiefenwirkung!*

Sie hören unsere tiefen Klänge bei:
www.kueng-blockfloeten.ch

09.10.–14.10.2012 Kurs für Barockmusik, Ort: Marianthal, für Sänger, Bläser, Streicher und Continuo-Instrumente in 415 Hz, Thema: „Deutsche Musik“ – vokale und instrumentale Chor- und Kammermusik aus Deutschland, für fortgeschrittene Laien, Musikstudenten, Musikpädagogen, Leitung: **Katja Beisch** (Bläser), **Nicole Ferrein** (Sänger), **Anke Böttger** (Streicher) und **Suzana Mendes** (Continuo), Info: Katja Beisch, Tel.: +49 (0)2227 929962, Fax: +49 (0)2227 929964, <www.katjabeisch.de>

12.10.–14.10.2012 Gemeinsam: Blockflöten in Gruppe & Klasse, Ort: Trossingen, im Zentrum dieses Seminars stehen Inspiration für den Unterricht und methodisch-didaktisches Repertoire für die kreative Arbeit mit Blockflötengruppen und -klassen, Leitung: **Simone Kipar**, **Tobias Reisige** und **Christina Hollmann**, Info: Bundesakademie für musikalische Jugendbildung, Hugo-Herrmann-Str. 22, 78647 Trossingen, Tel.: +49 (0)7425 94930, Fax: +49 (0)7425 949321, <hollmann@bundesakademie-trossingen.de>, <www.bundesakademie-trossingen.de>

18.10.–21.10.2012 Musik aktuell – Abenteuer Neue Musik & Donaueschinger Musiktage, Ort: Donaueschingen, Neue Musik im Unterricht, in Schule und Musikschule, Fortbildungspaket für Lehrkräfte an Schulen und Musikschulen, für Studierende und an Neuer Musik Interessierte, ein Mix aus praktischen Impulsen und Projektbeispielen, Ideen zur Vermittlung aktueller Musik, dem gemeinsamen Besuch der Festivalkonzerte und Konzertproben sowie der Teilnahme an Veranstaltungen des Off-Programms der Donaueschinger Musiktage 2012, Dozenten: **Márton Illés**, **Silke Egeler-Wittmann**, **Bernhard Rißmann**, **Christina Hollmann** u. a., Anmeldeschluss: 30.07.2012, Info: Bundesakademie für musikalische Jugendbildung, Hugo-Herrmann-Str. 22, 78647 Trossingen, Tel.: +49 (0)7425 94930, Fax: +49 (0)7425 949321, <hollmann@bundesakademie-trossingen.de>, <www.bundesakademie-trossingen.de>

22.10.–27.10.2012 Blockflötenensemble für Einsteiger, Ort: Inzigkofen, es werden die Grundlagen für das Zusammenspiel im großen und im kammermusikalischen Ensemble erarbeitet, die Teil-

nehmer sollten mindestens 2 Blockflöten beherrschen, Leitung: **Petra Menzl**, Info: Volks hochschule Inzigkofen, Parkweg 3, 72514 Inzigkofen, Tel.: +49 (0)7571 73980, Fax: +49 (0)7571 739833, <info@vhs-heim.de>, <www.vhs-heim.de>

24.10.–28.10.2012 Fagottissimo – Kurs für Fagott und Fagottensemble, Ort: Neuwied-Engers, Inhalt des Kurses ist Solo- und Kammermusikliteratur unterschiedlichen Schwierigkeitsgrades, Leitung: **Karl Ventulett**, Info: Arbeitskreis Musik in der Jugend (AMJ), Grüner Platz 30, 38302 Wolfenbüttel, Tel.: +49 (0)5331 9009590, Fax: +49 (0)5331 9009599, <info@amj-musik.de>, <www.amj-musik.de>

25.10.–28.10.2012 Flauto Dolce im Herbst, Ort: Freiburg-Littenweiler, Themen: William Byrd: Lieder und Consortmusik (Leitung: **Joachim Arndt**), Auf Abwegen ... Haydn, Mozart und Beethoven (Leitung: **Angela Hug**), Konventionell notierte Musik des 20. Jahrhunderts (Leitung: **Isa Rühling**), und in wechselnden Kleingruppen Literatur nach Wahl, Anmeldeschluss: **15.08.2012**, Info: Joachim Arndt, Baumgartenstr. 8a, 34130 Kassel, Tel.: +49 (0)561 602246, <joachim.arndt@googlemail.com>

26.10.–28.10.2012 Resonanzen der Musik des Mittelalters, Ort: Burg Fürsteneck/Eiterfeld, Trouvères und Minnesänger, Mainz 1184: Barbarossa lädt zum Hoftag, und zwei Welten treffen aufeinander, das Fest wird zum Anlass genommen, um die Musik und Texte der Trouvères und Minnesänger zu interpretieren, es werden überlieferte Melodien erarbeitet und versucht, verlorene Musik plausibel zu ergänzen, für Sänger und Spieler von Lauten, Fideln, Harfen und Flöten, Leitung: **Marc Lewon und Uri Smilansky**, Info: Burg Fürsteneck, Tel.: +49 (0)6672 9202-0, Fax: +49 (0)6672 9202-30, <bildung@burg-fuersteneck.de>, <www.burg-fuersteneck.de>

November

01.11.–04.11.2012 Ensemblemusik aus fünf Jahrhunderten, Ort: Kloster Börstel, Ensemblemusik verschiedener Epochen und Stile in vielfältigen Ensemblegrößen und Besetzungen, für Blockflötisten mit guten Grundkenntnissen, Leitung: **Dörte Nienstedt**, Info: musica viva musikferien,

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

Fabian Payr, Kirchenpfad 6, 65388 Schlangenbad, Tel.: +49 (0)6129 502560, Fax: +49 (0)6129 502561, <info@musica-viva.de>, <www.musica-viva.de>

01.11.–04.11.2012 Frischer Wind in Schlitz – Kammermusik für Holzbläser und Pianisten, Ort: Schlitz, für fortgeschrittene Holzbläser (inkl. Hornisten) und Pianisten, die sich in einem bereits bestehenden Ensemble weiterbilden und ihr Repertoire vertiefen möchten (Einzelteilnehmer werden nach Anmeldung zu passenden Gruppen zusammengestellt), Leitung: **Wolfgang Auer** (Flöte), **Angelica Zingerle** (Fagott), **Akiko Kadota** (Klavier), Anmeldeschluss: **01.08.2012**, Info: Arbeitskreis Musik in der Jugend (AMJ), Grüner Platz 30, 38302 Wolfenbüttel, Tel.: +49 (0)5331 9009590, Fax: +49 (0)5331 9009599, <info@amj-musik.de>, <www.amj-musik.de>

05.11.–10.11.2012 Musizieren im Blockflötenorchester, Ort: Inzigkofen, die Literatur reicht von

Veranstaltungen

der Renaissance bis heute. 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>

08.11.–11.11.2012 Querflöte – Ensemble – Level C + D, Ort: Haus Königsee (zwischen Köln und Koblenz), für Spieler auf Mittelstufenniveau, behandelt werden u. a. flötenspezifische Fragestellungen wie Hören, Atmung, Artikulation, Ansatz und Technik (kein Einzelunterricht), Leitung: **Valentin Keogh**, 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>

15.11.–18.11.2012 Querflöte – Ensemblespiel für Einsteiger, Ort: Alte Mühle (bei Bad Gandersheim), für Spieler auf Grund- und Mittelstufenniveau, die Erfahrungen im Zusammenspiel machen möchten, Themen sind das gemeinsame Einstimmen und Intonieren sowie die im Ensemble wichtige Zeichensprache zum Zeigen von Einsätzen, Fermaten, Abschlüssen und

Tempowechseln, gespielt werden einfache Trios, Quartette und größer besetzte Flötenkammermusik, Leitung: **Anne Horstmann**, 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>

22.11.–25.11.2012 „Alte Musik auf neuen Wegen“, Ort: Georgsmarienhütte, Kurs für Flöte/Traversflöte und Cembalo, Fortbildung für Musiklehrer, Musikschüler, musizierende Laien und Kammermusikgruppen, Leitung: **Klaus Holssten** (Traversflöte/Kammermusik), **Beata Seemann** (Cembalo/Kammermusik), 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>

24.11.2012 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>

Impressum

TIBIA · Magazin für Holzbläser
37. Jahrgang · Heft 3/2012

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

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

Anschrift der Redaktion:

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

Gezeichnete Beiträge stellen nicht unbedingt die Meinung der Herausgeber, der Schriftleitung oder des Verlages dar. Sämtliche Rechte für alle Länder bleiben vorbehalten. Nachdruck – auch teilweise – nur mit vorheriger Genehmigung des Verlages. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos übernehmen Verlag und Redaktion keine Haftung. Die Redaktion behält sich vor, Leserbriefe gekürzt zu veröffentlichen.

Erscheinungsweise: viermal jährlich – Januar, April, Juli, Oktober. **Redaktionsschluss:** 15. November, 15. Februar, 15. Mai und 15. August

Bezugskosten: Jahresabonnement im Inland € 20,00, Einzelheft € 6,50; Jahresabonnement im Ausland € 22,50; zuzüglich Versandkosten

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

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

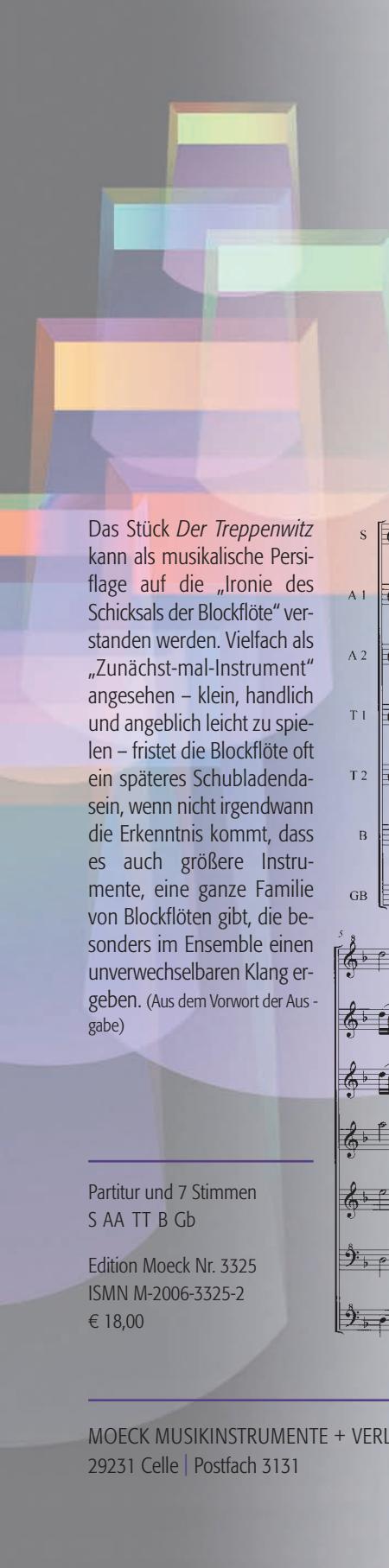
Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 21, € 34,00 (1/16 Seite) bis € 470,00 (1/1 Seite) zuzüglich Mehrwertsteuer; anfallende Satz- und Bearbeitungskosten werden gesondert in Rechnung gestellt.

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

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

Druck: Müller Ditzien AG, Bremerhaven

© 2012 by Moeck Musikinstrumente + Verlag e. K., Celle,
Printed in Germany, ISSN 0176-6511



THE recorder ORCHESTRA

S AA T B Gb

Edition 3325

HARTMUT TRIPP

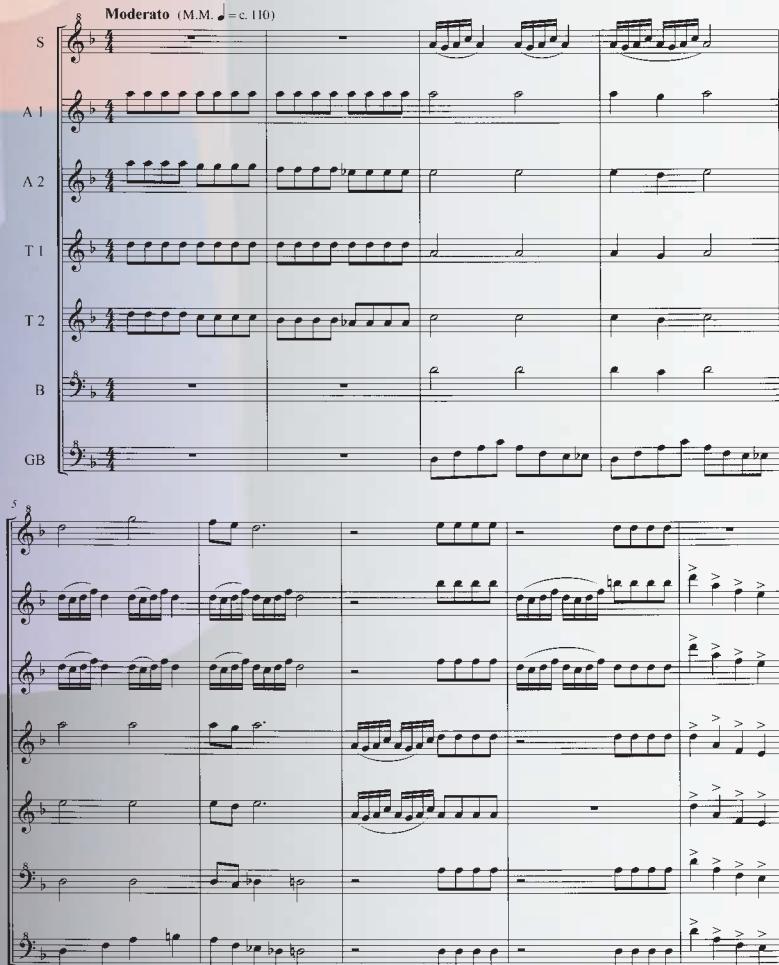
Der Treppenwitz

for recorder orchestra

Das Stück *Der Treppenwitz* kann als musikalische Persiflage auf die „Ironie des Schicksals der Blockflöte“ verstanden werden. Vielfach als „Zunächst-mal-Instrument“ angesehen – klein, handlich und angeblich leicht zu spielen – fristet die Blockflöte oft ein späteres Schubladendasein, wenn nicht irgendwann die Erkenntnis kommt, dass es auch größere Instrumente, eine ganze Familie von Blockflöten gibt, die besonders im Ensemble einen unverwechselbaren Klang ergeben. (Aus dem Vorwort der Ausgabe)

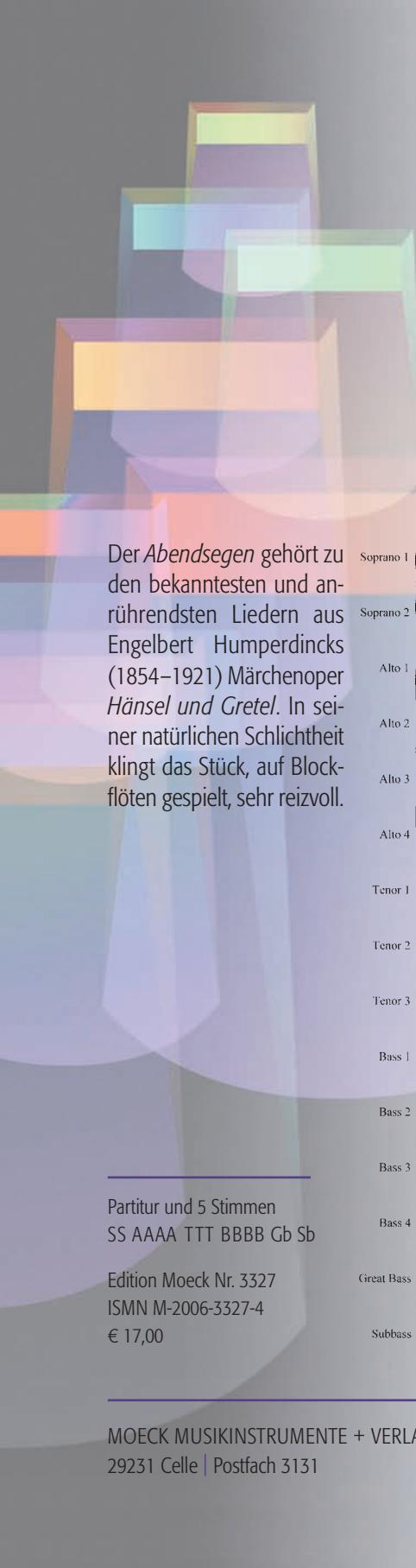
Partitur und 7 Stimmen
S AA TT B Gb

Edition Moeck Nr. 3325
ISMN M-2006-3325-2
€ 18,00



Moderato (M.M. = c. 110)

The musical score consists of seven staves, each representing a different instrument or voice part of the recorder orchestra. The parts are: Soprano (S), Alto 1 (A 1), Alto 2 (A 2), Tenor 1 (T 1), Tenor 2 (T 2), Bass (B), and Bassoon (GB). The score is in common time, key signature of one flat, and the tempo is indicated as 'Moderato' with a metronome marking of 'c. 110'.



THE recorder ORCHESTRA

SS AAAA TTT BBBB Gb Sb Edition 3327

ENGELBERT HUMPERDINCK

ABENDSEGEN

from *Hänsel und Gretel*

for recorder orchestra

adapted by Irmhild Beutler

Der *Abendsegen* gehört zu den bekanntesten und anrührendsten Liedern aus Engelbert Humperdincks (1854–1921) Märchenoper *Hänsel und Gretel*. In seiner natürlichen Schlichtheit klingt das Stück, auf Blockflöten gespielt, sehr reizvoll.

♩ = c. 60



Soprano 1

Soprano 2

Alto 1

Alto 2

Alto 3

Alto 4

pp
Mezza voce

Al-bends, will ich schla-fen gehn, vier-zehn Eng-lein um mich stehn

Tenor 1

Tenor 2

pp
Mezza voce

Al-bends, will ich schla-fen gehn, vier-zehn Eng-lein um mich stehn

Tenor 3

Bass 1

pp

Bass 2

Bass 3

pp

Bass 4

Great Bass

pp

Subbass

Partitur und 5 Stimmen
SS AAAA TTT BBBB Gb Sb

Edition Moeck Nr. 3327
ISMN M-2006-3327-4
€ 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