

MOECK

MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER

Eine Vierteljahresschrift · Einzelheft € 6,50

TIBIA

Heft 4/2018

Ausführlicher und gründlicher
Unterricht
die
Flöte zu spielen,

von
Johann George Tromlitz,
Tonkünstler und Bildhauer.



J. Frommelt del. sculp.

Leipzig, 1791.
verlegt Adam Friedrich Böhme.

Spielräume – MOECK Seminare 2019

Termin: Samstag, 30. März 2019, 10.00–17.00 Uhr

Ort: Kreistagssaal, Trift 26, 29221 Celle



Seminar 1

Sylvia Corinna Rosin

Singing Wind – mit dem Blockflöten- orchester den Wind zum Klingen bringen!

Sylvia Corinna Rosin (*1965) ist Mitglied des international bekannten Blockflöten-
trios *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 veröf-
fentlicht (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.

Ich liebe das Rauschen, das entsteht, wenn im Sommer ein sanfter Wind durch die Blätter der Bäume fährt.
Dieser Klang hat mich zu dem Stück *Singing Wind* inspiriert, in dem sich dieser sanfte Wind erhebt. Alt- und
Tenorflötenspieler sollten für dieses Stück zusätzlich Sopran- und Sopraninoflötens mitbringen.

Singender Wind – treffender kann man den Klang der Blockflöte eigentlich gar nicht beschreiben!

Wir bringen frischen singenden Wind in die bekannte Arie *Schafe können sicher weiden* aus der *Jagdkantate*
von Johann Sebastian Bach. Wir schwelgen in barocken Klängen von Georg Friedrich Händel und den swing-
enden Jazzharmonien von George Gershwin. Auf dem Programm stehen außerdem ein fetziger irischer Reel,
ein sehnsuchtsvoller *Ungarischer Tanz* von Johannes Brahms und die berühmte Winnetou-Melodie aus *Winnetou II*.

Eingeladen sind alle, die neben Sopran- und/oder Altblockflöte auch eine oder mehrere tiefere Blockflöten be-
herrschen; zum Klingen kommen Blockflöten vom Sopranino bis zum Subbass. Die Sopranstimme wird solis-
tisch mit Spielern besetzt, die rhythmisch sicher sind und den gesamten chromatischen Tonumfang beherrschen.

Diejenigen, die gern mitspielen möchten, aber sich nicht sicher sind, ob ihr Können ausreicht, finden die Parti-
turen aus dem Moeck Verlag in einer Ansichtsversion auf unserer Website. Prüfen Sie selbst, ob Sie sich zutrauen,
beim Musizieren mitzuhalten.

Folgende Stücke stehen auf dem Programm:

- Johann Sebastian Bach: *Schafe können sicher weiden*, 2ATBGbSb (unveröffentlicht)
- Martin Böttcher (Arr. Rosin): *Winnetou-Melodie*, SA2T3BGbSb (Edition Tre Fontane 3095)
- Johannes Brahms: *Ungarischer Tanz Nr. 11*, SATBGbSb (Edition Tre Fontane 3096, Januar 2019)
- George Gershwin: *Somebody Loves Me*, 2SAT2BGbSb (Moeck 3341)
- Georg Friedrich Händel: *Pifa* aus: *Messias*, ATBGbSb (Moeck 3350)
- Georg Friedrich Händel: *Chaconne in C*, SinoS2A2TBGbSb (unveröffentlicht)
- Sylvia Corinna Rosin (Arr.): *The Silvermines* (Irish Reel), SinoSATBGbSb (Moeck i. V.)
- Sylvia Corinna Rosin: *Singing Wind*, 2S2A2TBGbSb (unveröffentlicht)

Änderungen vorbehalten

Teilnahmegebühr: € 40,00

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

Veranstalter: Moeck Musikinstrumente + Verlag GmbH und Kreismusikschule Celle

Inhalt

Carolin Rohde: Raserei zwischen zwei Buchstaben – Bussottis *RARA* 243

Das Porträt: Gritli Kohler-Nyvall im Gespräch mit Dan Laurin 258

Leonard Schelb: Diijadada diijadada? – Zur Ausführung der „kleinen Nötchen“ bei Mozart 263

Peter Thalheimer: Die Baugeschichte tiefer Böhmflöten unter besonderer Berücksichtigung der Bohrungsweite 274

Summaries 285

Berichte

Dagmar Wilgo: IX Festival International de Música de Campina Grande (FIMUS), 07.–15.07. 2018 286

Moments littéraires 289

Rezensionen

Bücher 293

Noten 295

Tonträger und AV-Medien 305

Neues aus der Holzbläserwelt 309

Leserforum 310

Veranstaltungen 316

Impressum 320

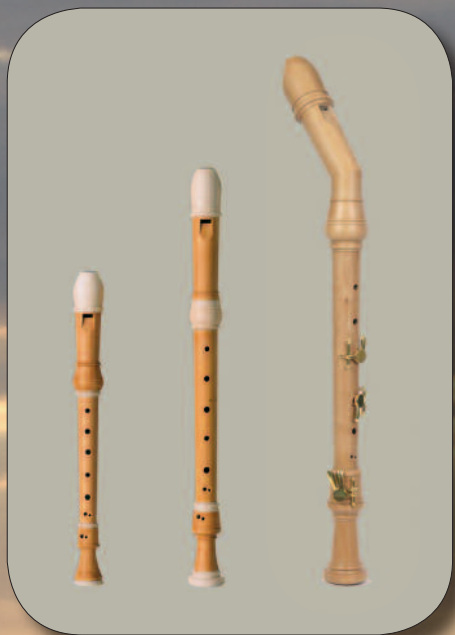
Titelbild: Johann George Tromlitz: *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*, Leipzig 1791 (Titelblatt)

Coolsma

Aura Conservatorium
Aura Studie, Zamra
Dolmetsch

Neu: Millennium
Großbass & Subbass

Große Auswahl



Innovation
und Qualität



Jeremiestr. 4-6, 3511 TW Utrecht, NL
+31 30 231 6393 / contact@aafab.nl

www.aafab.nl

Caroline Rohde

Raserei zwischen zwei Buchstaben – Bussottis RARA

In mehreren TIBIA-Ausgaben der letzten Jahre fanden sich von mir Beiträge zu Komponisten, die in den 60er bis 90er Jahren des 20. Jahrhunderts am Aufbruch der Blockflöte in die Neue Musik beteiligt waren: Jürg Baur, Heinz-Martin Lonquich, Kasimierz Serocki und Karlheinz Stockhausen.

In diese Reihe von Komponisten gehört zweifellos auch Sylvano Bussotti, dessen RARA wohl jeder Blockflötist und jede Blockflötistin im Notenschrank liegen hat, das aber wegen seiner „aufführungspraktischen“ Schwierigkeiten trotzdem selten zur Aufführung gelangt.

Caroline Rohde und Esther Esch haben im Rahmen des Masterrezitals von Esther Esch am 14.2.2017 und der Neuen Musik Nacht in der HfMDK Frankfurt am 30.4.2017 eine Version erarbeitet, nachdem sie gründliche Recherchen zu Bussotti und RARA angestellt hatten. Die Gelegenheit, wieder mal einen Fokus auf RARA zu werfen, sollte Tibia-Lesern nicht vorenthalten werden.

Michael Schneider

Ein seltenes Stück der zeitgenössischen Blockflötenliteratur ist RARA von Sylvano Bussotti. Es ist für einen Blockflötenspieler und einen Mimen geschrieben und stammt ursprünglich aus dem Musiktheater *La Passion selon Sade*. Es ist

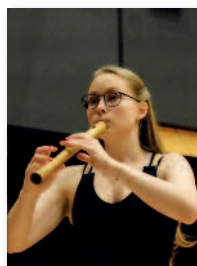
Bussottis einziges Werk für Blockflöte, sodass Bussotti für die Blockflötenwelt eher ein unbeschriebenes Blatt ist. Um das Stück besser zu verstehen, ist es sinnvoll, sich ein wenig mit Bussotti als Person und mit seinem Werk zu befassen.



Abb. 1: Sylvano Bussotti

Foto: Franco Moroni¹

Sylvano Bussotti wurde 1931 in Florenz (Italien) geboren. Er selbst bezeichnet sich als Komponist, Darsteller, Maler, Literat, Regisseur, Bühnen- und Kostümbildner.² Bereits im Alter von fünf Jahren erlernte er das Geigenspiel, eine akademische Ausbildung folgte ab dem 10. Lebensjahr auf dem Konservatorium in Florenz. Unterbrochen wurde diese durch den Zweiten Weltkrieg, der ihn zwang, seine Ausbildung au-



Caroline Rohde (*1991) begann 2009 ihr Studium. Aktuell studiert sie an der HfMDK bei Prof. Michael Schneider Konzertexamen. Während ihrer Studienzeit legt sie einen Schwerpunkt auf Neue Musik. Begleitend dazu erlernt sie Barockfagott.

Ihr musikalisches Können vertiefte sie bei Walter van Hauwe, Gritli Kohler-Nyval, Kerstin Fahr und auf Meisterkursen bei Dorothee Oberlinger, Michael Form, Alfredo Bernardini, Sabrina Frey, Mechthild Karkow und im Bereich Neue Musik bei Anna Margules und Lucas Fels. Konzerte spielte sie in Deutschland, England und Polen.

Seit ihrer Jugend unterrichtet Caroline Rohde Blockflöte und seit März 2017 an der *Musik- und Singschule Heidelberg*.

todidaktisch fortzusetzen unter Einfluss von Bruder und Onkel – beide von Beruf Kunstmaler. 1956–1958 ging er für Analyse- und Kompositionskurse zu Max Deutsch nach Paris, wo er u. a. Pierre Boulez traf. In den Jahren 1958 und 1959 „nahm er an den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik teil“³. Hier begegnete er unter anderem John Cage. Im Jahr 1958 wurden seine Werke erstmals öffentlich aufgeführt, unter anderem in Paris unter der Leitung von Pierre Boulez und gesungen von Cathy Berberian. 1962 zeigte er zusammen mit Giuseppe Chiari die Ausstellung *Musica e segno*, die nicht nur in Europa, sondern auch in den USA gastierte. In den folgenden Jahren war er Stipendiat der *Rockefeller Foundation* und des *Deutschen Akademischen Austauschdienstes*.⁴

Neben dem reinen Komponieren befasste sich Bussotti mit dem Musiktheater. Ab 1968 arbeitete er zusätzlich als Regisseur und Bühnenbildner sowohl bei klassischen Opern als auch bei seinen eigenen Werken. Zudem war er von 1975 bis 1977 künstlerischer Leiter des *Teatro La Venice* in Venedig und saß im künstlerischen Beirat des Puccini-Festivals in Torre del Lago (1979–1981). In den Jahren 1987 bis 1991 übernahm er die Leitung „der Musikabteilung der Biennale von Venedig“⁵. Daneben publizierte er und lehrte an Hochschulen.

Bussotti ist mehrfacher Preisträger sowie Ehrenmitglied verschiedener Akademien und Orden.⁶

Neben dem Komponieren war Bussotti wie Onkel und Bruder als Maler tätig. Seine Werke wurden in verschiedenen Ländern gezeigt.

Die Musik Bussottis

In den 1960er Jahren kommt es „zu einer Verwischung der Grenzen zwischen Notenschrift und künstlerischer Zeichnung“⁷. Durch die Verbindung von Musik und Malerei entstehen Partituren, die das Auge zu einem „hin- und herwandernden Blick“⁸ auffordern und die an sich schon eigenständige Kunstwerke sind. Die oben

erwähnte Ausstellung *Musica e segno* aus dem Jahr 1962 behandelt das Thema „Musik in graphischer Notation“⁹.

Die Beschäftigung mit der praktischen bildenden Kunst zeigt sich darüber hinaus in der Anfertigung von Bühnenbildern für Opernproduktionen. Ab den 1965er Jahren schuf Bussotti vermehrt eigene Opern bzw. Musiktheater, die am Ende ein eigenes Genre bildeten: Das *BUS-SOTTIOPERABALLET*, laut Bussotti entstanden 1984 in Genazzano¹⁰. In den *BUSSOTTIOPERABALLETs* vermischt er Oper, Schauspiel, Tanz, Musik und Malerei. Hierfür hat er neben der Musik auch das Bühnenbild, die Kostüme, Bild- und Lichteffekte und die Choreographien entworfen. Entsprechende Zeichnungen wurden den Partituren beigelegt. Das Resultat ist der Entwurf einer großen „prunkvolle[n] Szenerie[]“¹¹.

Obwohl das Musiktheater *La Passion selon Sade* weit vor 1984 entstand, steht es in der Linie/Tradition dieser Ästhetik des *BUSSOTTIOPERABALLETs*, da es hier ebenfalls zu einer Verschmelzung der verschiedenen Kunstbereiche kommt.

Inhaltlich orientiert sich Bussotti bei seinen Musiktheatern z. T. an historischen oder mythologischen Personen und Orten. Allerdings sind deren eigentliche (ursprüngliche) Bedeutungen nicht mehr wichtig – sie dienen als „Vorwand für die Darstellung von Erlebnissen und Weltanschauungen des Komponisten“¹². Damit einher geht „die Umsetzung der privaten Sphäre in den öffentlichen Bühnenraum, was seinen Stücken einen ausgeprägten autobiographischen Charakter verleiht“¹³. Ziel dessen ist, die Normen der Gesellschaft auf der Bühne zu sprengen und dort stattdessen „erotische Phantasien, unmoralisches Verhalten, entfesselten Narzissmus [...] [und] Wahnsinn“¹⁴ zu zeigen. So auch bei *La Passion selon Sade*.

Ähnlich verhält es sich beim Umgang Bussottis mit den Libretti anderer Autoren. Greift er auf bereits vorhandene Texte zurück, dann werden

diese Originaltexte in der Regel soweit verzerrt, dass sie ihre ursprüngliche Bedeutung verlieren und so „zur Instanz der künstlerischen Persönlichkeit Bussottis umgebildet werden“¹⁵.

Auffällig an der Kompositionsstruktur der Opern und Musiktheater ist, dass sie zwar eigenständige Kompositionen sind, die jedoch auf der Binnenstruktur von einzelnen Kompositionen beruhen. Diese „untergeordneten Stücke“¹⁶ haben häufig einen eigenen Titel und können als separate Stücke – losgelöst aus dem Musiktheater oder der Oper – aufgeführt werden. Einige dieser Stücke wurden als Einzelwerke veröffentlicht – *RARA* ist auch so ein Fall.

Generell ist „Bussottis Kunst [...] eine Kunst der Extreme: zwischen Fragment und Totalität der sinnlichen Erfahrung, zwischen Klang und Bild, zwischen klassischer Schönheit und tragischer Dissonanz“¹⁷. Letzten Endes wird sein Œuvre zu einer „Verschmelzung von akustischer und visueller Kunsterfahrung“^{18, 19}.

Das Musiktheater *La Passion selon Sade*

Für das Verständnis des Stückes *RARA* ist eine Auseinandersetzung mit dem Musiktheater *La Passion selon Sade* unerlässlich. Deshalb soll im weiteren Verlauf *La Passion selon Sade* kurz vorgestellt werden.

Das Musiktheater *La Passion selon Sade* ist ein Werk zwischen Oper und Kammermusik. Laut Werkuntertitel der Partitur handelt es sich um ein „mystère de chambre avec tableaux vivants, précédé de Solo, avec un couple Rara et suivi d’une autre Phrase à trois“²⁰, zu deutsch: ein geheimnisvolles Kammerspiel mit belebten Bildern, einem vorangestellten Solo, einem Rara-Paar und gefolgt von einem Satz zu dritt. Es ist das erste große Bühnenwerk Bussottis, wobei es sich durch seinen Collagencharakter von der klassischen Bühnenwerkskomposition abhebt²¹. Die Premiere fand bei den *Settimane Internazionali Nuova Musica*²² am 5. September 1965 in Palermo statt.

Cathy Berberian sang die Titelrollen von *O/Justine* und *Juliette* und Bussotti selbst gab auf der Bühne den Kapellmeister. Daneben war er Direktor, Bühnenbildner und Chorleiter.²³ Bevor er *La Passion selon Sade* komponierte, wurden dem Werk Studien – kleine Stücke – vorangestellt, welche zum Teil in das Werk eingeflossen sind. Trotz der Uraufführung im Jahr 1965 arbeitete Bussotti im Anschluss weiter an dem Stück. Die Endversion wurde im Jahr 1969 in Stockholm aufgeführt.

Obwohl der Titel des Musiktheaters nahelegt, dass das Libretto für *La Passion selon Sade* auf Texten des Marquis de Sade beruhe, ist dies nicht der Fall. Stattdessen stammen die Texte von Bussotti, der sie „auf der Grundlage des *Sonnettes Nr 1*“²⁴ von der Dichterin (!) Louise Labé²⁵ aus dem Jahr 1555 verfasste.

Bei der Besetzung von *La Passion selon Sade* gibt es folgende Beteiligte:

- O/Justine oder Juliette: zwei Personen, gespielt von einer Mezzosopranistin, die jeweils die Gegensätze Masochist und Sadist bilden,
- Figurine: Kind oder mechanische Puppe,
- Schlagzeuger als Faun,
- bekannter Dirigent (Schauspieler),
- Kapellmeister (Musiker),
- die Techniker, welche auf der Bühne ebenfalls zu Darstellern werden,
- ein Blockflötist und ein Mime.

Das Orchester besteht aus 11 Instrumentalisten, die in einigen Fällen ebenfalls auf der Bühne schauspielerisch tätig sein müssen, sodass es zu einer Verschmelzung aller beteiligten Disziplinen und Akteure kommt. In dieser Verbindung und Überschneidung der verschiedenen Disziplinen war Bussotti ein Pionier.

Die Länge der Aufführung ist nicht klar festgelegt. Sie ist immer vom „Charakter der Aufführung“²⁶ abhängig. Des Weiteren ist „[e]ine detaillierte Notation der Beleuchtungseffekte [...] Bestandteil der Partitur“²⁷ sowie die zu verwendenden Requisiten²⁸ (Abb. 2).

Durch die Verschmelzung der „Charaktere, Instrumente sowie de[s] Text[es] miteinander“²⁹ wird *La Passion selon Sade* zu einer Collage, wobei „die Sinngebung von unserer persönlichen Interpretation abhängt – von dem, was wir sehen und hören“³⁰. Durch die Verschmelzung erhält die Partitur neben der herkömmlichen Bedeutung (Festigung der Notation) die Bedeutung „der Idee der Erotisierung der musikalischen Instrumente und der szenischen Vorgänge des Musikmachens“³¹ und wird selbst zum erotischen Objekt, wobei die erotischen Ideen des Marquis de Sade nicht gezeigt werden, „sondern [...] nur als vager Assoziationshorizont zur Entschlüsselung der szenischen Verläufe [dienen]“³².

Der Inhalt ist keine durchgehende Handlung. Vielmehr ist es eine Aneinanderreihung von Phantasien unter dem Blickwinkel „eine[r] Betrachtung der Liebe, die zwischen den polaren

Gegensätzen der Freude und der Verzweiflung gefangen ist“³³. Unterbrochen werden die Phantasien durch reine instrumentale Zwischenpartien und durch das Stück *RARA*.³⁴

Die „musikalische Dramaturgie“ ist so geformt, dass „sich Vergangenheit und Gegenwart durchdringen sollen“³⁵, welches bei der Uraufführung zu Irritationen auf Seiten des Publikums führte. Der Hauptgrund der Irritationen war jedoch das Fehlen der Person des Marquis de Sade, der explizit im Titel genannt wird, aber nicht in Erscheinung tritt: So steht inhaltlich „nicht die Lebens- und Leidensgeschichte des dekadenten Aristokraten“³⁶ im Mittelpunkt „sondern Lustleiden“³⁷: Die Darsteller zeigen „wiederhallenden Schmerz und Liebesverlangen, diskret nur angedeutete Geräusche der Sexualität und der Verletzung“³⁸. So erklingt von „allen[n] Mitwirkenden ein Mosaik aus Raunen und Stöhnen,

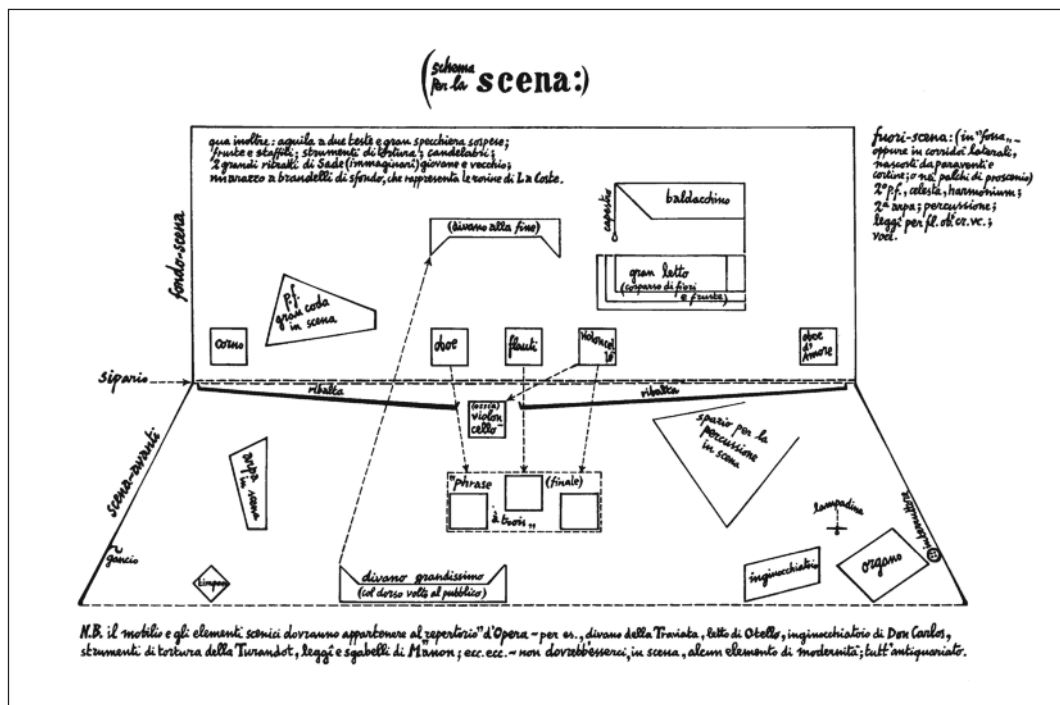


Abb. 2: Aufstellung zur *Passion selon Sade*, S. 3 der Partitur

Schreien und Klagen, Kichern und Peitschenhieben, mit Streicheln und Streichen, Tuten und Blasen³⁹. Dabei überlässt er den Darstellern ungewöhnlich großen Spielraum bei der Interpretation. So wird jede der Aufführungen unterschiedlich und letztendlich wird nach „Unbewusstem [und] [n]ach Abgründigem“⁴⁰ gesucht.

Jede Seite der Partitur ist ein (eigenes) Kunstwerk (Abb. 3): Es sind Buchstaben, Symbole, Zeichnungen auf den Seiten angeordnet. Zusätzlich findet die konventionelle Notation Verwendung. Allerdings geschieht die Anordnung der Zeilen der Melodie und der Mehrstimmigkeit nicht wie gewohnt untereinander. Die einzelnen Zeilen sind kunstvoll auf der jeweiligen Seite verteilt. *RARA* ist auf einer eigenen Seite abgebildet.⁴¹

La Passion selon Sade wird auch heute immer wieder aufgeführt.

RARA – DAS STÜCK

Das Stück *RARA* ist für Blockflöte komponiert und ist laut Bussottis Website zu spielen „pour jouer en couple avec un mime da *La Passion selon Sade*“⁴² (In Kombination mit einem Pantomimen aus der *Passion selon Sade* zu spielen). Wegen der Figur des Mimen wird *RARA* von Bussotti unter Ballette eingeordnet.

RARA für Blockflöte und Mime ist nicht das einzige Stück, welches sich mit den Buchstaben R und A befasst. Im Folgenden ein kurzer Überblick über die anderen Werke, denn die Verwendung von *RARA* spielt in Bussottis Schaffen eine große Bedeutung. So gibt es ebenfalls: *IL RAGRAMMA* (1979–1980) für Orchester mit obligater Flöte und Violine, *ULTIMA RARA* (1969) für Gitarre Solo oder für 3 Gitarren und Stimme, *R A R A* (Film) (2007), das Ballett *RA-*

8

0a. Je beaux vous
0b. Je chaus-soupirs

La vos clens en ordne le
seppure intervalle obliqui
pentag. relute di pentecosti

regards destournez
larmes

espancies

Je si apporta dalla scena
ferma a un legge intonal
sta concertista) tritona
e campana. si cube nel
fior del padre (cant al
fuori)

Je jours luisans

vainement attendues
vainement retournes

tristes

perdu

Je suis en suite

rets tendu

pendu

pire contre l'oy destines

ris

flambeus

ardre

femelle

de toy que tant de feus portant
en tant d'endrois d'leus mon cœur batant

sur toy vole

estincelle

tant

libero
... quasi un'esperanza
di tutti i penamenti
- canno, visivo -
della spettacolo

tableau vivant I : mistico
(il duo pinnistico lo segue a 4 mani col pf. fuori scena)
simultaneo al canto. (e l'arpa, l'organo, il violoncello,
e le campane.) Appariti del valle in una visuale la figura
immobile, estetica, aderiva in ginocchio da un pastore barocco visuale
l'adultera, core, crece, all'opla, cala, piovole... [pag. 8 a) b)]

Abb. 3: S. Bussotti: *La Passion selon Sade*, Partitur Ziffer 8

RAMENTE (1964–1970), *RARA* (1964–1967) 5 Stücke in einem für: Violine oder Viola oder Cello, oder Kontrabass und auch Gitarre, einen Schwarz-Weiß-Film *RARA* (1967–1969) und schlussendlich das *RARA Requiem* von 1969⁴³. Auffällig ist, dass das Blockflöten-Stück das am wenigsten aufgeführte *RARA*-Stück ist, obwohl es als erstes entstanden ist. Überdies findet das Blockflöten-*RARA*-Stück in der musikwissenschaftlichen Literatur nur in *The Recorder Today* von Eve O’Kelly und in einem Artikel von Peter G. R. Wells in *The Recorder Magazine* Erwähnung – selbst in der *MGG* wird es nicht aufgeführt! Alle anderen *RARA*-Stücke haben zudem eine andere Notationsform als das Blockflöten-Stück.

Die Buchstaben R und A sind bewusst gewählt. Sie sollen Fremdheit und Entfremdung implizieren: Das Wort *RARA* ist an die italienischen Wörter *raro* (außergewöhnlich, selten und ungewöhnlich) und *rarietà* (Neugier, Seltenheit) angelehnt. Des Weiteren ist es eine Hommage an seinen Freund Romano Amidei.⁴⁴

Das genaue Datum der Uraufführung ist nicht bekannt: Da *La Passion selon Sade* 1965 uraufgeführt wurde, liegt es nahe, dass *RARA* hierbei mit aufgeführt wurde, auch wenn die Quellen hierzu nichts schreiben.

Auf der Internetseite von Bussotti wird angegeben, dass die Uraufführung als Einzelstück 1969 in Karlsruhe mit dem Blockflötisten Michael Vetter⁴⁵ stattfand.

Auf der Seite des *Internationalen Musikinstituts Darmstadt* hingegen ist die Rede davon, dass das Stück bereits 1967 Teil des Eröffnungskonzerts der *Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt* war. Dort war es der „[v]ierte[] Programmpunkt des Konzertes“⁴⁶. Hier heißt es auch: „wegen Publikums-Unruhe hat der Solist Vetter seine ‚kompositorische Ausarbeitung‘ der Grafik Bussottis im Konzert vorzeitig abgebrochen“⁴⁷.

Seit der Uraufführung wurde das Stück *RARA* sehr selten gezeigt. Laut Peter Thalheimer führte Gerhard Braun das Werk ohne Mimen in Bad

Teinach ca. 1982–1985 auf. Allem Anschein nach ist unsere Aufführung die erste seit den 60er Jahren mit Mimen. Zwar wurde *La Passion selon Sade* mehrmals aufgeführt, jedoch fanden sich bei unseren Recherchen zu den Aufführungen keine Hinweise auf Blockflötisten und Mimen.

In den 1960er Jahren war Michael Vetter für seine Suche nach neuen Klängen und Spieltechniken auf der Blockflöte und seine Auseinandersetzung mit graphischer Notation bekannt. Genauso wie für Bussotti verband die graphische Notation für ihn zwei seiner Interessen: die Musik und die Malerei⁴⁸. Im Jahr 1964 war Vetter zu Bussotti nach Florenz gefahren und hatte mit ihm ein Gespräch über die Blockflöte und den vollumfassenden Spielraum ihrer klanglichen Möglichkeiten geführt, was Bussotti, der zeitgleich an *La Passion selon Sade* arbeitete, zur Komposition von *RARA* bewog. Im Gegensatz zu *La Passion selon Sade*, besteht die Partiturseite von *RARA* nur aus den Buchstaben R und A.

Von dem Stück gibt es zwei Ausgaben: Die erste ist die reine Entkopplung des Musiktheaters. Hierbei liegt lediglich die Seite aus *La Passion selon Sade* vor und ist im RICORDI Verlag erschienen. Als Komponist wird nur Sylvano Bussotti genannt. Es gibt keine Begleithefte und ein Verweis auf die andere Version fehlt.

Bei der zweiten Ausgabe werden sowohl Sylvano Bussotti als auch Michael Vetter als Komponisten genannt. Diese Ausgabe besitzt ein Vorwort, in dem Vetter schreibt, dass diese Komposition als eine Zusammenarbeit zwischen ihm und Bussotti entstanden ist. Bussotti hat die ‚Graphik‘ angefertigt und Vetter war für die klangliche Verfestigung in herkömmliche Notation verantwortlich unter Einbezug von verfremdeten Tönen und zeitgenössischen Spiel- und Stiltechniken. Die „[m]usikalische Determinierung in traditioneller Notation“⁴⁹ ist in Bussottis Sinne und in Abstimmung mit ihm geschehen. Diese Noten sind ebenfalls bei RICORDI erschienen und enthalten ein Vorwort, das *RARA*-Blatt mit Nummerierung zum Nachvollziehen der „Determinierung“ der No-

tation, eine Legende und die determinierte Version. Zudem schreibt Vetter im Vorwort der Noten, dass es eigentlich mit Mime konzipiert ist, jedoch losgelöst in einem Konzert die Möglichkeit besteht, es auch ohne Mime aufzuführen.⁵⁰

Auf den ersten Blick wirkt die Grafik chaotisch, denn auf der ganzen Seite sind Rs und As in verschiedenen Größen und Formen in Kästen angeordnet. (Abb. 4) Erst bei genauerer Betrachtung eröffnet sich dem Spieler die Struktur des Stückes. Zum besseren Verständnis sind für den Spieler und den Mimen entscheidende Spielanweisungen auf der Seite abgedruckt. Einen Plan zur Beleuchtung, wie er auf anderen Seiten der Partitur von *La Passion selon Sade* zu finden ist, gibt es nicht.

Bei der graphischen Notation sind die zu erzeugenden Klänge nicht genau festgelegt, sodass der

Spieler große Freiheit genießt. Jedoch benötigt diese Freiheit der graphischen Notation vorab eine genaue Planung, damit die Aufführung musikalisch und szenisch überzeugt – bei *RARA* müssen zudem der Mime und der Blockflötenspieler sehr genau aufeinander abgestimmt sein.⁵¹

Auf der Grafikseite befinden sich große Kästen, in denen sich wiederum oft kleine Kästen befinden. Ein Groß-Kasten bildet eine Sinneinheit und die Klein-Kästen bilden eine Phrase. In den Kästen befinden sich Rs, As, Pfeile und einige wenige Rauten – die Rs und As sind dominierend und bilden zum Teil das Wort Rara. An manchen Stellen gibt es zwischen den Kästen Pfeile, die das Fortfahren in eine bestimmte Richtung vorgeben.

Die erste und vielleicht wichtigste Fragestellung ist: Wie wird das Blatt gelesen bzw. wie herum

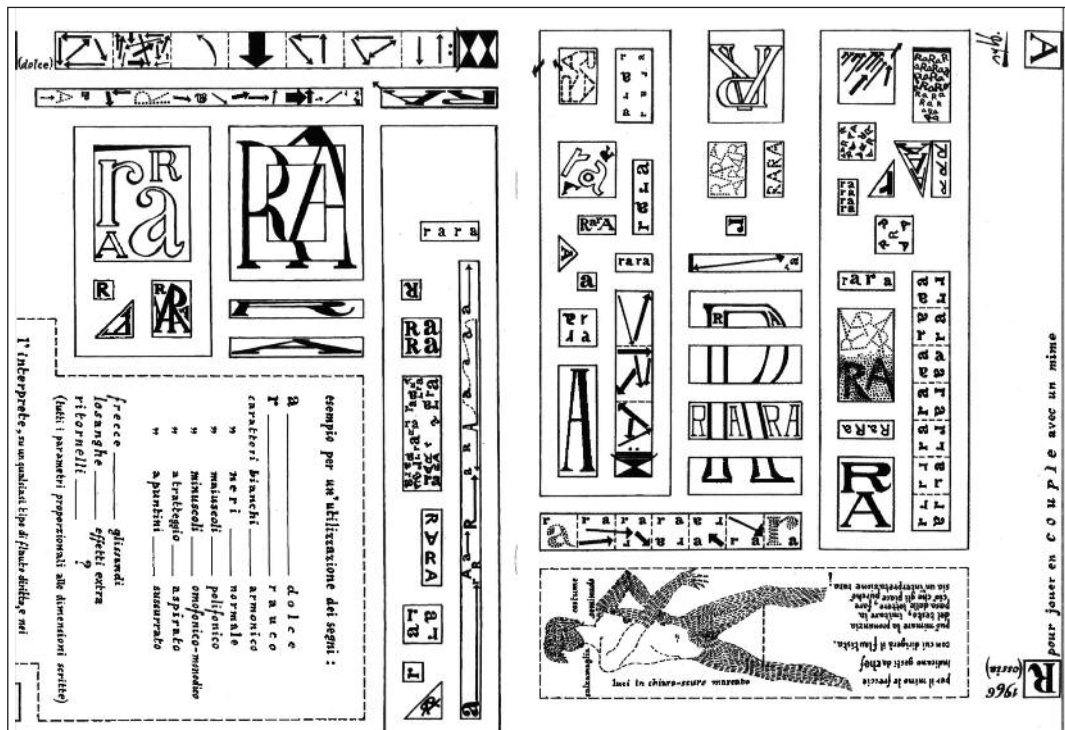


Abb. 4: RARA-Grafik

wird es richtig gehalten? Hierzu gibt es keine Vorschrift. Es kann aus allen vier verschiedenen Richtungen gespielt werden. In jeder Ecke des Blattes steht entweder ein R oder ein A. Diese sind ebenfalls so angeordnet, dass sich nicht zwingend eine Leserichtung ergibt. So gibt es Spielanweisungen und Buchstaben, die bei jeder Ausrichtung auf dem Kopf stehen. (Abb. 5)

Für die Spielanweisungen gibt es zwei Kästen. Meines Erachtens ist der eine sowohl für den Mimen als auch den Blockflötisten gedacht, denn in diesem werden die Unterschiede in den Rs und As und den anderen Symbolen erläutert. Der andere Kasten ist nur für den Mimen gedacht.

Generell gilt, dass die As weich/süß sind und die Rs heiser. Jedoch treten die Rs und As nicht immer in der gleichen Form auf. Im Folgenden möchte ich die Spielanweisungen und unsere Interpretation davon kurz darlegen. Natürlich ist auch eine andere Sichtweise und Interpretation legitim:

Kleinbuchstaben: homophon

- Die musikalischen und szenischen/gestischen Elemente sind im gleichen Affekt gehalten und geschehen parallel.

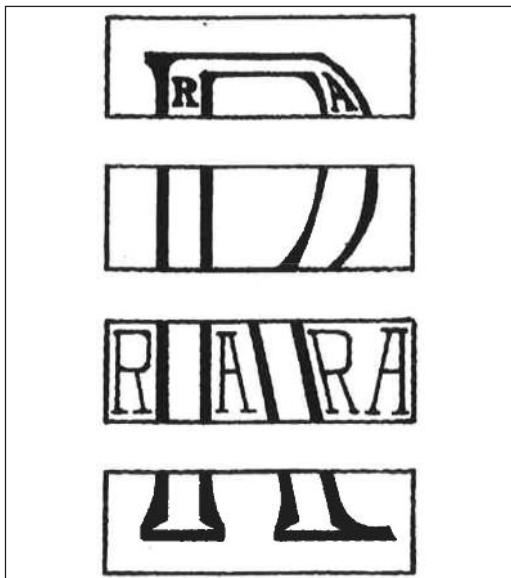


Abb. 5: Detail der RARA-Graphik

- Die musikalischen und szenischen/gestischen Elemente sind nicht im gleichen Affekt gehalten, aber die Wechsel geschehen zur selben Zeit und es gibt ein gemeinsames Fortschreiten.

Großbuchstaben: polyphon

- Die musikalischen und szenischen/gestischen Elemente sind im gleichen Affekt gehalten, werden jedoch zeitlich versetzt ausgeführt.

Weißer Buchstabe: harmonisch

- Musikalisch und szenisch/gestisch eher ruhige Elemente.

Schwarzer Buchstabe: normal

- Musikalisch nicht zu viele Verfremdungen.
- Eher alltägliche, nicht ausufernde Bewegungen.

Gestrichelte Buchstaben: spucken/saugen

- Musikalisch häufige Verwendung von Spatato oder Einsaugen von Luft.
- Szenisch/gestisch sehr energetische und abrupt stoppende Bewegungen.

Gepunktete Buchstaben: geflüstert

- Sehr leises Flötenspiel: besonders artikuliert oder unartikuliert mit entsprechend verschwimmenden Klängen.
- Szenisch/gestisch kleine, feine und sehr detailverliebte Bewegungen.

Pfeile: glissando

- Sehr weiche Bewegungen, die ineinander fließend übergehen; z.T. mit viel Schwung.

Raute: zusätzlicher Effekt

- Einsatz der Stimme für den Blockflötisten.

Die verschiedenen Spielanweisungen treten nicht nur in Reinform auf, sondern sie werden auch miteinander kombiniert, so z. B. weißer Großbuchstabe oder weißer Kleinbuchstabe. Damit am Ende eine farbenreiche und abwechslungsreiche Interpretation herauskommt, ist ein genaues Studium der Zeichen wichtig, da sie in

einigen Fällen sehr feine Nuancen aufweisen, die im Idealfall sowohl klanglich als auch gestisch/szenisch dargestellt werden.

Der zweite Block mit den Spielanweisungen ist eher für den Mimen gedacht. In diesem Block wird die Kostümierung sehr deutlich gezeigt durch eine Zeichnung. (Abb. 6)

Das Kostüm soll aus einer hellen und dunklen Farbe bestehen. Die Beine sind mit einer dunklen Strumpfhose bedeckt und zwischen den beiden Beinen befindet sich eine gestrichelte Linie, die man als Band interpretieren kann, sodass die Beine – wenn sie etwas mehr als hüftbreit auseinander sind – ein A ergeben. Der Kopf ist ebenfalls schwarz bedeckt. Der Oberkörper ist nur zur Hälfte mit einem Oberteil bedeckt. Die linke Oberkörperhälfte und der linke Arm sowie der rechte Unterarm sind ebenfalls dunkel. Wird die linke Hand in die Hüften gestützt und der rechte Arm diagonal nach links unten gehalten, so ergeben die beiden Arme ein R. Zudem besagt die Spielanweisung, dass der Mime den Flötisten dirigiert.

Szenisch und gestisch hat der Mime verschiedene Möglichkeiten: Zum Einen kann er die Buchstaben R und A durch seine Körperhaltung darstellen. Je nach Beschaffenheit der Buchstaben in der Partitur, können diese in den unterschiedlichen Affekten erreicht werden z. B. durch starke, schnelle Bewegungen oder durch ein langsa-

mes, fließendes Erreichen. Zum Anderen können die verschiedenen Spielanweisungen mit den damit einhergehenden Affekten ebenfalls anders als durch die Buchstaben R und A dargestellt werden. Bei der Bewegungsanweisung für den Mimen wird explizit angegeben, dass andere Bewegungen als R und A vorkommen können unter der Voraussetzung, dass es eine „interpretazione rara“⁵² – also eine seltene/außergewöhnliche Interpretation wird. Wahrscheinlich hat Bussotti diese Anweisung hinzugefügt, um zu Vermeiden, dass klassisches Ballett verwendet wird.

Vorgehen

Im Wintersemester 2016 suchte Esther Esch ein zeitgenössisches Stück mit Schauspiel oder Tanz für ihren Masterabschluss. Unsere Dozentin Kerstin Fahr, die uns im weiteren Verlauf des Erarbeitens mit ihren Ideen sehr weiterhalf, und unser Professor Michael Schneider schlugen ihr *RARA* vor. Sie fragte mich, ob ich das Stück in der Rolle des Mimen mit ihr erarbeiten wolle und, begeistert von dem ungewöhnlichen Stück, willigte ich ein. Neben der Aufführung im Rahmen ihres Masterrezitals führten wir das Stück zusätzlich bei der *Nacht der Neuen Musik* im darauffolgenden April auf. Die Aufführungszeit betrug 6 Minuten.

Zu Beginn des Erarbeitens des Stückes diente uns lediglich die entkoppelte Seite aus *La Passion*

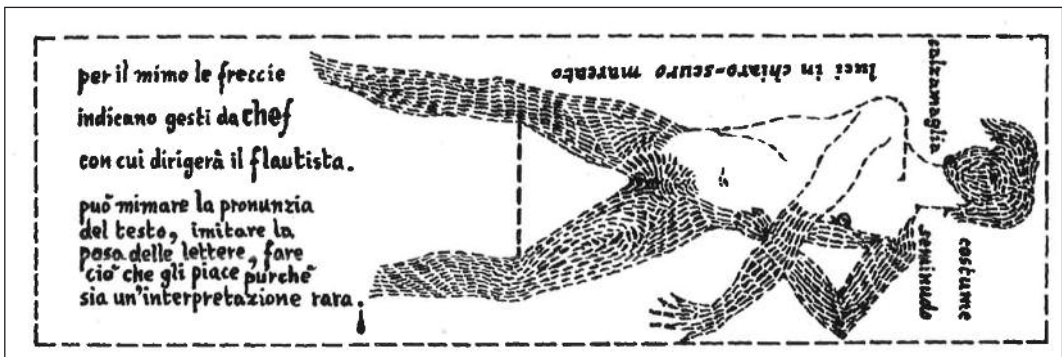


Abb. 6: Kostümzeichnung des Mimen, Detail der *RARA*-Grafik

selon Sade als Notenmaterial. Von der determinierten vetterschen Version wussten wir am Beginn unseres Projekts noch nichts. Auf diese Version sind wird erst im Rahmen unserer Recherchen gestoßen und konnten sie uns dann ebenfalls anschaffen.

Beim Vorbereiten der Partitur stießen wir auf Schwierigkeiten, da wenige musikwissenschaftliche Texte zu *RARA* vorliegen. Große Unterstützung wurde uns hierbei durch Professor Lucas Fels zuteil, der durch seine persönliche Bekanntschaft mit Bussotti und seine Arbeit u. a. an Bussottis Stück *RARA Requiem* in der Lage war, uns an die besondere Notation und die klangliche Umsetzung heranzuführen. Weiterhin sprachen wir zusammen mit Lucas Fels telefonisch mit vielen seiner Bekannten, die mit Bussotti gearbeitet hatten. Hierbei erfuhren wir von der Aufführung von *RARA* im Jahr 1967 bei den *Darmstädter Ferienkursen*, was uns zum *Internationalen Musikinstitut Darmstadt* (IMD) führte, die uns aus ihrem Archiv sogleich das Material über *RARA* zur Verfügung stellten. Unter dem Material befinden sich eine Tonaufnahme einer Probe für die Aufführung in Darmstadt, sowie die Noten und der Begleittext der „Determinierung“ in herkömmlicher Notation von Michael Vetter.

Bevor es nun um die musikalische Umsetzung der Graphik geht, zunächst eine Beleuchtung der außermusikalischen Aspekte: Da das Kostüm auf der Partitur abgebildet war, wollten wir es so genau wie möglich umsetzen. Mit der Anweisung des halb-nackten Oberkörpers fühlte ich mich jedoch nicht wohl. Wir entschieden uns deshalb für einen engen schwarzen Einteiler. Hierüber zog ich ein weißes Sweat-Shirt, schnitt die entsprechenden Ärmelteile ab und färbte den restlichen Stoff

ein. (Abb. 7) Auf das Band zwischen den Beinen haben wir verzichtet: Da es in der Partitur nur als eine gestrichelte Linie dargestellt ist, haben wir es als einen Vorschlag betrachtet, der nicht zwingend umgesetzt werden muss. Das führte auch zu einer größeren Bewegungsfreiheit der Beine, sodass wiederum ein größeres Spektrum an Bewegungen möglich war.

Im Gegensatz zu den meisten – vor allem den klassischen instrumentalen – Stücken, ist bei *RARA* die szenische Arbeit und somit die Arbeit mit dem Raum essentiell. Dieser muss in seiner ganzen Tiefe, Breite und Höhe genutzt werden, so wie es der Fall bei Ballett- oder Opernaufführungen ist. Dafür spricht auch, dass *RARA* in Bussottis Werkverzeichnis unter Ballett geführt wird. Unsere Choreographie haben wir deshalb speziell an den Aufführungsraum und die darin befindlichen Gegenständen angepasst. Für eine Aufführung in anderen Räumlichkeiten müssten manche Teile der Choreographie entsprechend verändert werden.

In *La Passion selon Sade* ist die Beleuchtung minutiös angegeben. Eine Seite der Partitur ist ein reiner Beleuchtungsplan. Hier werden die Rich-



Abb. 7: Unser Kostüm der Aufführung bei der *Nacht der Neuen Musik* im April 2017
Foto: Michael Schneider

tungen der Scheinwerfer und deren Intensität notiert, und sie sind jeweils nummeriert. Im weiteren Verlauf befinden sich zwischen den Noten umkreiste Nummern, welche die jeweilige Beleuchtung für die Szene angeben. Bei *RARA* fehlen hingegen sämtliche Beleuchtungsangaben. Da wir Lichteffekte jedoch der Atmosphäre und der Vermittlung der dargestellten Gefühle und Wahrnehmungen als zuträglich betrachteten und wir einen Bezug zu *La Passion selon Sade* herstellen wollten, experimentierten wir mit bestimmten Lichtabfolgen, bis wir die geeigneten Einstellungen gefunden hatten.

Entscheiden mussten wir uns auch, ob wir die determinierte Version von Vetter spielen oder unsere eigene Version entwerfen sollten. Wir entschieden uns für letzteres und – um uns für unsere Verklanglichung nicht beeinflussen zu lassen – beschlossen wir die vettersche Version erst am Ende für einen Vergleich heranzuziehen.

Auch mussten wir klären, inwieweit wir unsere Interpretation inhaltlich an das Musiktheater *La Passion selon Sade* anlehnen wollten, da *RARA* diesem ursprünglich entstammt. Vetter schreibt in dem Begleittext zu der determinierten Version über das Stück *RARA*, dass es im Sinne des Musiktheaters gespielt werden soll und das *RARA* eine Destillierung des Inhaltes ist. In der *Passion selon Sade* werden erotische Phantasien, Verlangen, Leidenschaften und (erotische) Gewalt dargestellt. Wir haben uns dazu entschieden, diesen Inhalt zu zeigen. Darüber hinaus sind wir Busottis gesellschaftskritischer Intention gefolgt. Um diese zu verdeutlichen, wollten wir mit weiteren eigenen Inhaltsebenen den Bezug zur aktuellen Realität gesellschaftlicher Erfahrung herstellen: Marionetten- und roboterartige Bewegungen als Symbol fremdbestimmter Menschen, Ängste, Gewalt, aber auch Rätsel, Ausschweifungen und Neugierde.

Der von uns dargestellte ‚Inhalt‘ erzählt keine stringente Geschichte bzw. hat keine durchgehende Handlung. Vielmehr werden einzelne Szenen aneinander gesetzt, die zwar auseinander hervorgehen, aber inhaltlich nicht zwingend zu-

sammen gehören. Vielmehr geht es um Anziehung, Abstoßung und Gewalt – die Beziehung und das Verlangen füreinander – zwischen dem Mimen und dem Flötisten. Als Ganzes entspannen sich die einzelnen Szenen wie Phantasien, als unbewusste, nicht greifbare Gedankenfäden, die eruptiv hervorschießen oder sachte vorbeiziehen.

Der Anweisung, dass der Mime wie ein Chef agieren soll („per il mimo le frecce indicano gesti da chef con cui dirigerà il flautista“⁵³), haben wir uns zum Teil bewusst widersetzt. Grund war einerseits, dass wir das Stück für eine Blockflötenabschlussprüfung einstudiert haben, andererseits, dass uns im Arbeitsprozess oft die musikalischen vor den gestischen Ideen eingefallen sind. So war uns bei der Bearbeitung des Notenmaterials an einigen Stellen klar, dass aus musikalischer Sicht zwingend z. B. ein Multiphonic folgen muss, während uns unklar war, welche Bewegungen der Mime ausführen sollte. Die Führung wechselte sich also ab: Mal reagierte der Mime auf den Flötisten, mal umgekehrt. Deutlich wurde die Führung besonders an den polyphonen Stellen des Stückes. Bei den homophonen achteten wir eher auf Synchronität von Bewegung und Musik, sodass oft gar nicht mehr ersichtlich war, wer die führende Rolle innehatte.

Als Arbeitsweise wählten wir ein mehrstufiges Verfahren. Wir betrachteten die einzelnen Groß-Kästen als geschlossene Sinnzusammenhänge. Innerhalb der Groß-Kästen versuchten wir, jedem Klein-Kasten zunächst unabhängig von anderen eine musikalische und gestische/szenische Gestalt zu verleihen. Nachdem dieser Prozess abgeschlossen war, setzten wir die verschiedenen kleinen Ideen zusammen, wobei wir die Interpretation der Klein-Kästen auch modifizierten, entweder damit sie sich sanfter in den Verlauf einfügten oder im Gegenteil einen Bruch zu diesem darstellten. An einigen wenigen Stellen gibt es Pfeile zwischen den Kästen, die eine Richtung des Lesens vorgaben, sodass der als nächstes zu spielende Kasten feststand. An den restlichen Stellen versuchten wir, die Abfolge aus der geometrischen Logik der Kastenordnung abzuleiten. (Abb. 8)

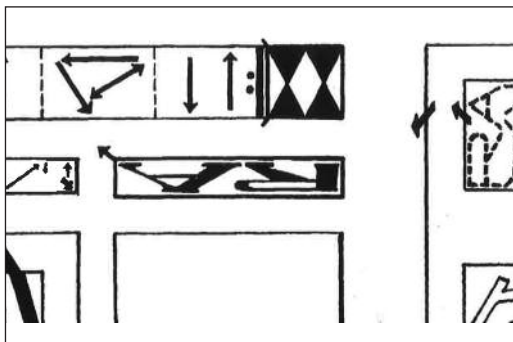


Abb. 8: Pfeile in den Noten, Detail der RARA-Grafik

Analog zur musikalischen Interpretation gab es auch bei der gestischen/szenischen Interpretation Situationen, in denen eine Bewegung des Mimen zwingend einer anderen folgen musste. In diesem Fall haben wir die musikalische Interpretation der gestischen/szenischen angepasst.

Beim Bewegungsaspekt stehen die Bewegungen des Mimen im Vordergrund. Jedoch darf nicht außer Acht gelassen werden, dass auch der Auftritt eines Musikers einen gestischen/szenischen Anteil hat. Wir haben uns daher folgende Fragen gestellt:

- Befindet der Flötist sich auf der Bühne?
- Darf sich der Flötist ebenfalls bewegen?
- Ist er starr an einen Ort gebunden?
- Beeinflussen auch seine Bewegungen den Mimen, sodass beide aufeinander wechselwirken?

Wir haben uns dazu entschlossen, dass Mime und Flötist sich die Bühne teilen und den gestischen/szenischen Anteil des Flötisten hervorzuheben: So entwickelte sich zwischen beiden eine Szenerie und ein Gespräch aus Körperbewegung und Musik. Analog zum Performance-Anteil des Musikers, haben die Bewegungen des Mimen ebenfalls einen klanglichen Aspekt. Dieser wird besonders dann sicht- und hörbar, wenn der Mime wie in unserer Choreographie auf den Boden fällt und durch den Aufprall auf den Bühnenboden einen lauten Knall bewirkt.

Neben den genannten Aspekten war uns eine Interpretation der Entwicklungs- und Binnendynamiken wichtig. Wir zogen folgende Möglichkeiten in Betracht:

1. Ein rein dynamisches Crescendo. Die Bewegungen werden größer.
2. Ein rein dynamisches Diminuendo. Die Bewegungen werden kleiner.
3. Eine dynamische Welle: Anfang und Ende leiser und in der Mitte laut? Kleine Bewegungen am Anfang und Ende und in der Mitte große Bewegungen.
4. Eine umgekehrte Welle: Anfang und Ende lauter und leise Mitte.
5. Abwechselnde Affekte, sodass es zu Brüchen kommt.

Wir haben uns für eine Kombination der letzten Variante mit einer dynamischen Welle im Sinne des dritten Punkts entschieden: Den Anfang des Stückes spielten wir sehr leise, der Raum war dunkel und die Flöte lockte den Mimen heraus – es war ein gemeinsames Erwachen. Dabei stand bei uns nicht die langsame Steigerung im Vordergrund. Vielmehr ging es uns bei der Interpretation um den raschen Wechsel der Affekte, Stimmungen, Phantasien, Emotionen und Wahrnehmungen: Harte, raue Klänge wurden energiereichen, großen Bewegungen oder energiereichen, kleinen Bewegungen gegenübergestellt. Süße, leise Klänge trafen auf große, starke Bewegungen oder auf weiche, ruhige Bewegungen. Neben der Größe der Bewegungen und Lautstärke der Töne bildet die darin enthaltene Energie einen wichtigen Aspekt. Auch wenn der Ton leise gespielt wird, kann er viel Energie besitzen und so eine größere Intensität erlangen. Gleiches gilt für die Bewegungen. Diesen Umstand haben wir genutzt, um den Wechsel der Beziehung und der Anziehung zwischen Flötisten und Mimen zu zeigen. Dies alles geschieht in Anlehnung an *La Passion selon Sade*: Erotische Phantasien und (erotische) Gewalt entstehen im Werk de Sades nicht immer fließend, sondern können auch eruptiv hervorbrechen und schnell in Gewalt umspringen. Die Grenzen liegen hier sehr dicht, sodass je nach Auge des Betrachters bereits eine Grenze überschritten sein kann.

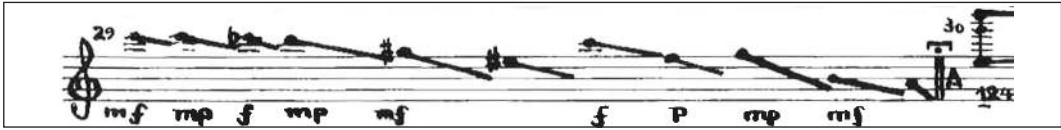


Abb. 9: Beispiel für Dynamikangaben in der Version von Michael Vetter

In den Noten gibt es vage Anweisungen für ein Ritornell. Dieses haben wir ausschließlich für den Mimen umgesetzt, indem wir ihn die Buchstaben R und A, sowie Kombinationen der beiden haben wiederholen lassen. In der Version von Michael Vetter gibt es hingegen ein musikalisches Ritornell.

Darüber hinaus war es uns wichtig, alle möglichen zeitgenössischen Spieltechniken zu zeigen: Multiphonics, Einsatz der Stimme, Spiel mit dem Labium, verschiedene Formen des Vibratos, Glissandi, Flatterzunge, Flageolettöne, Viertelöne etc.

Nach Fertigstellung unserer eigenen Version verglichen wir diese mit der Version von Michael Vetter und hörten uns den Probenausschnitt aus dem Archiv des IMD an. Dabei waren wir überrascht, wie viele Gemeinsamkeiten die beiden Versionen hatten. Im Großen und Ganzen war das klangliche Ergebnis sehr ähnlich.

Die Notation Michael Veters

Michael Vetter hat auf Wunsch Bussottis das Stück *RARA* in eine endgültige Form gegossen, denn es sollten nach Möglichkeit keine herkömmlichen Blockflötenklänge verwendet werden. In den 60er Jahren wurden neue Spieltechniken auf der Blockflöte erst erforscht und waren dementsprechend für das Gros der Blockflötenspieler unbekannt.

So notierte Vetter in der Niederschrift die Griffe und Sondergriffe, vor allem für Multiphonics und Nebengriffe, um ein besseres Glissando oder Legato zu erreichen. Zudem ist in der Ver-

sion die Dynamik akribisch notiert. Damit auch in einem *pianissimo* die Intonation erhalten bleibt, wurde auch hierfür der Griff angegeben. Es gibt ganze Passagen, an denen sich *piano* und *forte* sprunghaft abwechseln, während an anderen Stellen die Lautstärke eine an- und abschwellende Linie bildet. (Abb. 9)

Des Weiteren kommen viele Multiphonics vor. (Abb. 10)



Abb. 10: Beispiel für Multiphonics

Es fällt auf, dass die Notation bei Vetter immer gestischer und freier wird: Am Anfang sind die Tonschritte vorherrschend. (Abb. 11)

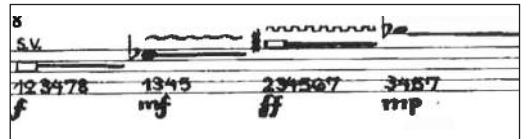


Abb. 11: Tonschritte am Anfang des Stückes

Im Mittelteil gibt es viele Glissandi zwischen den Tönen, deren Ambitus immer größer wird (Abb. 12),

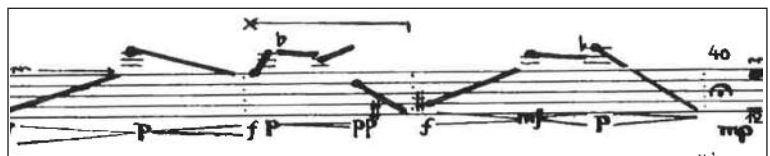


Abb. 12: Tonsprünge mit Glissandi in der Mitte des Stückes

und die im letzten Teil in eine graphische Notation übergehen. (Abb. 13) Gegen Ende werden auf den Notenlinien nur noch dicke ‚Striche‘ angegeben: Es sind reine Gesten.

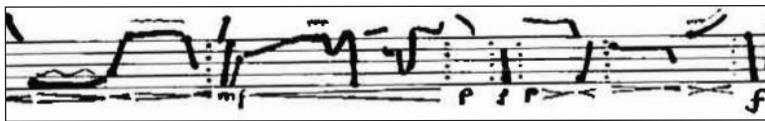
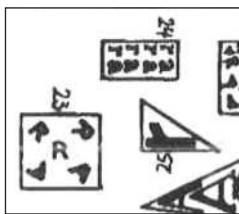


Abb. 13: Graphische Notation am Ende des Stückes

für die Möglichkeit, dieses ausgefallene Stück kennenzulernen.

Literaturverzeichnis



Damit die Niederschrift nachvollzogen werden kann, hat M. Vetter die Kästen der Partitur nummeriert, und diese Nummern finden sich in den Noten wieder. (Abb. 14)

Abb. 14: Nummerierung der RARA-Seite

Für heutige Flötisten sind die notierten Griffe der vetterschen Version meist nicht erforderlich, da sie in der Regel ausreichend versiert im Spielen zeitgenössischer Musik sind. Als Vetter seine Version jedoch notierte, stellten die Spieltechniken in der Musik erhebliche Neuerungen dar. (Abb. 15)

Wird die vettersche Version mit einem Mimen aufgeführt, stellt sich die Frage der Führungsrolle, da der musikalische Anteil des Stückes bereits determiniert ist und der Mime seine Bewegung an den Flötisten anpassen muss. Dies widerspricht der ursprünglichen Werkaussage, dass der Mime den Flötisten dirigiert.

Sowohl das Original in rein graphischer Notation als auch die determinierte Version von Vetter sind beide bei RICORDI verlegt. Allerdings ist die Version von Vetter nicht auf der Internetseite des Verlags zu finden.

Zum Schluss möchte ich meinen Dank an Esther Esch aussprechen, für ihre Zusammenarbeit und

- S. Bussotti: *La Passion selon Sade*, RICORDI 1966
- S. Bussotti: *RARA (dolce) per flauto diritto*, Ricordi, Mailand 1966, Katalog Nr. 130964.
- S. Bussotti und M. Vetter: *RARA (dolce) per flauto diritto*, Ricordi, Berlin 1969, SY 2198.
- *Experimentelles Musik- und Tanztheater. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Band 7, hg. von Frieder Reininghaus/Katja Schneider in Verbindung mit Sabine Sanio, Laaber-Verlag, Laaber 2004, S. 179–181.
- *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*. Band 3, 2., neubearb. Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Bärenreiter, Kassel u. a., Metzler, Stuttgart 2000, Sp. 1410–1413.
- *Musiklexikon in vier Bänden, erster Band, A bis E*. 2. aktualisierte und erweiterte Auflage, J. B. Metzler, Stuttgart/Weimar 2006, S. 385.
- *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper-Operette-Musical-Ballett*. Hg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghardt Döhring, Band 1, Werke Abbadini–Donizetti, Verlag Piper, München, Zürich 1986, S. 480–481.
- Cathy Berberian: *Pioneer of Contemporary Vocality*. Hg. von Pamela Karantonis, Francesca Placanica, Anne Sivuola-Kauppalä, Pieter Verstraete, Ashgate Publishing Limited, Farnham 2014, S. 29–31.
- Eve O’Kelly: *The Recorder Today*. Cambridge University Press, Cambridge u. a. 1990, S. 71–73.
- Peter G. R. Wells: *Sylvano Bussotti’s “RARA”, A “forgotten” work of substance*, in: *The Recorder Magazine* Summer 2004, S. 50–53

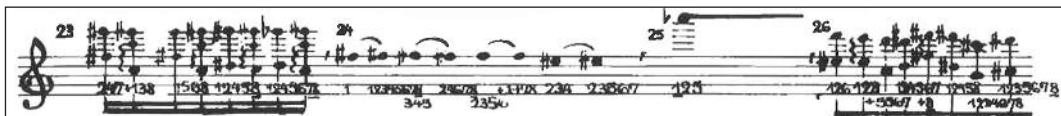


Abb 15: Verklangerung mit Griffangaben von M. Vetter

ANMERKUNGEN

¹ <http://www.danzaeffebi.com/chi-danza-dove/laccademia-nazionale-di-danza-celebra-sylvano-bussotti/sylvano-bussotti-foto-di-franco-morini/>, Stand 31.7.18, 13:25 Uhr.

² <http://www.sylvanobussotti.org/biografia.html>, Stand 12.6.18, 16:34 Uhr.

³ MGG Band 3, Sp. 1410.

⁴ vgl. MGG Band 3, Sp. 1410 und <http://www.sylvanobussotti.org/biografia.html>, Stand 12.6.18, 16:34 Uhr.

⁵ MGG Band 3, Sp. 1410.

⁶ vgl. MGG Band 3, Sp. 1410 und <http://www.sylvanobussotti.org/biografia.html>, Stand 12.6.18, 16:34 Uhr.

⁷ MGG Band 3, Sp. 1411.

⁸ MGG Band 3, Sp. 1412.

⁹ *Musiklexikon*, S. 385.

¹⁰ vgl. <http://www.sylvanobussotti.org/biografia.html>, Stand 12.6.18, 16:34 Uhr.

¹¹ MGG Band 3, Sp. 1412.

¹² MGG Band 3, Sp. 1412.

¹³ MGG Band 3, Sp. 1412.

¹⁴ MGG Band 3, Sp. 1412.

¹⁵ MGG Band 3, Sp. 1412.

¹⁶ MGG Band 3, Sp. 1412.

¹⁷ MGG Band 3, Sp. 1413.

¹⁸ MGG Band 3, Sp. 1411.

¹⁹ vgl. MGG Band 3, Sp. 1411ff und *Musiklexikon*, S. 385.

²⁰ *La Passion selon Sade*

²¹ vgl. *Pipers Enzyklopädie*, S. 481.

²² <https://www.teatrionline.com/2016/09/i-teatri-di-sylvano-bussotti-bussottiooperaballet/>, Stand 26.6.18, 11:17 Uhr.

²³ vgl. <http://www.ricordi.com/en-US/News/2017/02/Bussotti-Passion-Sade.aspx>, Stand 12.6.18, 17:42 Uhr und Cathy Berberian, S. 29 und 31.

²⁴ *Pipers Enzyklopädie*, S. 480.

²⁵ vgl. *Pipers Enzyklopädie*, S. 480.

²⁶ *Pipers Enzyklopädie*, S. 481.

²⁷ *Pipers Enzyklopädie*, S. 481.

²⁸ vgl. *Pipers Enzyklopädie*, S. 480f.

²⁹ <https://veniceoperatickets.com/opern-veranstaltungen-venedig/la-passion-selon-sade-malibran-venedig/?p=33&l=1&id=1504>, Stand 17.7.18, 14:57 Uhr.

³⁰ <https://veniceoperatickets.com/opern-veranstaltungen-venedig/la-passion-selon-sade-malibran-venedig/?p=33&l=1&id=1504>, Stand 17.7.18, 14:57 Uhr.

³¹ *Pipers Enzyklopädie*, S. 481.

³² *Pipers Enzyklopädie*, S. 481.

³³ <https://veniceoperatickets.com/opern-veranstaltungen-venedig/la-passion-selon-sade-malibran-venedig/?p=33&l=1&id=1504>, Stand 17.7.18, 14:57 Uhr.

³⁴ vgl. *Pipers Enzyklopädie*, S. 480f.

³⁵ *Handbuch der Musik im 20. Jh.*, S. 180.

³⁶ *Handbuch der Musik im 20. Jh.*, S. 180.

³⁷ *Handbuch der Musik im 20. Jh.*, S. 180.

³⁸ *Handbuch der Musik im 20. Jh.*, S. 180.

³⁹ *Handbuch der Musik im 20. Jh.*, S. 180.

⁴⁰ *Handbuch der Musik im 20. Jh.*, S. 180.

⁴¹ vgl. <https://www.teatrionline.com/2016/09/i-teatri-di-sylvano-bussotti-bussottiooperaballet/> Stand 26.6.18, 11:17 Uhr und *Pipers Enzyklopädie*, S. 480f und *Handbuch der Musik im 20. Jh.*, S. 180f und <http://www.ricordi.com/en-US/News/2017/02/Bussotti-Passion-Sade.aspx>, Stand 12.6.18, 17:42 Uhr und *The Recorder Today*, S. 71–73 und Cathy Berberian, S. 29–31.

⁴² <http://www.sylvanobussotti.org/balletti.html>, Stand 25.6.18, 16:44 Uhr.

⁴³ <http://www.sylvanobussotti.org/composizioni.html>, http://www.sylvanobussotti.org/composizioni_da_camera.html, <http://www.sylvanobussotti.org/opere.html>, <http://www.sylvanobussotti.org/balletti.html>, Stand 2.7.18, 13:48 Uhr und <http://www.sylvanobussotti.org/libri-film.html>, Stand 2.7.18, 13:52 Uhr.

⁴⁴ vgl. *The Recorder Today*, S. 71–73.

⁴⁵ <http://www.sylvanobussotti.org/balletti.html>, Stand 25.6.18, 16:44 Uhr.

⁴⁶ <https://imd-archiv.de/detail/IMD-M-12016?q=Rara&d=&p=1&s=25&l=list&o%5Bscore%5D=desc>, Stand 26.6.18, 10:57 Uhr.

⁴⁷ <https://imd-archiv.de/detail/IMD-M-12016?q=Rara&d=&p=1&s=25&l=list&o%5Bscore%5D=desc>, Stand 26.6.18, 10:57 Uhr.

⁴⁸ vgl. *The Recorder Today*, S. 72.

⁴⁹ Begleittext der Noten.

⁵⁰ vgl. Begleittext der Noten.

⁵¹ vgl. *The Recorder Today*, S. 71–73.

⁵² Noten

⁵³ Noten

ABBILDUNGEN

La Passion selon Sade, Music by Sylvano Bussotti, Copyright © by Casa Ricordi S.r.l. – Milan, Italy, *All rights reserved*, Reproduced by kind permission of Hal Leonard Europe S.r.l. – Italy

Rara, Music by Sylvano Bussotti, Copyright © by Casa Ricordi S.r.l. – Milan, Italy, *All rights reserved*, Reproduced by kind permission of Hal Leonard Europe S.r.l. – Italy



„Truth hits everyone“

Gritli Kohler-Nyvall im Gespräch mit Dan Laurin



Dan Laurin

Foto: Per Ellström

Dan Laurin hat mit über 40 CD-Einspielungen, unzähligen Konzertreisen in alle möglichen Länder und Kontinente und seiner Unterrichtstätigkeit in Meisterklassen und an verschiedenen internationalen Konservatorien in den letzten 30 Jahren ein beeindruckendes künstlerisches Pensum absolviert. Seine Diskographie ist so abwechslungsreich wie nur möglich. Jede einzelne Einspielung ist dabei eine Herzensangelegenheit für ihn – das spürt man nicht nur beim Zuhören, sondern besonders auch, wenn man die zum Großteil selbstverfassten Texte der Booklets oder auch nur die kleinen persönlichen Beschreibungen zu jeder CD auf seiner Homepage liest. Dan Laurin ist ein passionierter Förderer der skandinavischen Musik und hat sowohl etliche Neukompositionen für Blockflöte in verschiedensten Besetzungen veranlasst als auch die Musik schwedischer Barockkomponisten wiederentdeckt und bekannt gemacht.

18 Jahre ist es her, seit zum letzten Mal ein Portrait von Dan Laurin in Form eines Gesprächs mit Karsten Erik Ose in der TIBIA veröffentlicht wurde (Ausgabe 1/2000 – im Online-Archiv nachzulesen). Zeit, dem schwedischen Blockflötisten einmal wieder zu begegnen und mit ihm über Entwicklungen des Blockflötenbaus, seine pädagogische Arbeit und seine künstlerischen Höhepunkte der letzten und Vorhaben der nächsten Zeit zu sprechen.

G. Kohler-Nyvall: Dan, ich freue mich sehr, wieder einmal mit dir ins Gespräch zu kommen! Als ich im Jahr 2001 ein ERASMUS-Austausch-Semester in Kopenhagen verbringen und bei dir studieren durfte, war ich sehr glücklich und hatte dort – natürlich auch wegen der fantastischen Stadt – eine der besten, inspirierendsten Zeiten meines Lebens. Wir hatten nicht sehr oft Unterricht, weil du so viel auf Reisen warst und an verschiedenen Hochschulen in drei Ländern unterrichtet und natürlich in der ganzen Welt konzertiert hast. Aber wenn du dann in Kopenhagen warst, nahmst du dir für uns Studierende gefühlt alle Zeit der Welt. Ich erinnere mich noch an eine kompakte Unterrichts-„Stunde“ von 240 Minuten. Die Zeit verging wie im Flug, du erzähltest mir so viel, hörtest mir zu, spieltest mir vor ... es war eine völlig andere Art des Unterrichts als ich sie je erlebt hatte, und du schienst darin völlig aufzugehen – wie in allem, was du tust. Es war intuitiv, persönlich, unglaublich intensiv und hat mich sehr geprägt. Wie erlebst du dich heute selbst als Lehrer? Bist du jetzt – bald 20 Jahre später – noch genauso beflügelt vom Unterrichten oder gibt es sogar bei dir auch mal „Ermüdungserscheinungen“?

Dan Laurin: Well, truth hits everyone. Ich bin inzwischen älter und hoffentlich auch weiser geworden. Meine didaktische Vorgehensweise ist jetzt fokussierter, genau wie mein pädagogischer Werkzeugkasten. Ich denke, ich kann mittler-

weile auf die richtige Weise an die verschiedensten Unterrichtssituationen herangehen. Gelungener Unterricht basiert auf dem Vertrauen in das Können des Lehrers und die Fähigkeit, dem Schüler das Handwerkszeug für ein Leben als Künstler mitzugeben. Ich habe meinen Ansatz zum Unterrichten schon immer sehr ernst genommen; denn als Student hatte ich selbst entscheidliche Probleme mit verantwortungslosen Lehrern, und der Gedanke, dass jemand mit meiner Zukunft einfach gespielt hat, hat mir wehgetan und mich wütend gemacht. Ein junger Student ist sehr verletzlich und für einige Zeit völlig abhängig vom Lehrer, deshalb bin ich zu Beginn der Ausbildung sehr vorsichtig. In den letzten Jahren der Ausbildung hingegen findet eine Art „musikalische Pubertät“ statt, in der man dem Spieler helfen muss, seine oder ihre eigene Stimme zu finden. Es geht darum, die eigene künstlerische Persönlichkeit zu erobern. Pico Della Mirandola schreibt darüber schon 1488: „Mit unserem freien Willen können wir uns entscheiden, entweder klein und unbedeutend zu bleiben oder uns zu entwickeln und nach Höherem zu streben.“ Er betrachtet das Leben als Kunstwerk, in welchem wir uns wie Künstler selbst kreieren. Es gibt dafür ein wirklich wunderbares Wort im Deutschen: Bildung.

Merkst du im Gegenzug auch Veränderungen an einer neuen „Generation“ Blockflötenstudenten? Was wollen die Studierenden heutzutage erreichen? Sind sie flexibel und realistisch, haben sie eine Vorstellung von dem, was nach dem Studium kommt? Und was kannst du ihnen mit auf den Weg geben, um in diesem immer härter werdenden Musikbusiness zu überleben?

Die Situation in Schweden unterscheidet sich sehr stark von der Situation vor ungefähr 10 Jahren. Im Allgemeinen sind die jungen Leute von heute sehr selbstbewusst und überzeugt von ihrem Können. Kritik wird oft nicht leicht akzeptiert und manche Studenten sind sogar beleidigt, wenn sie jemanden treffen, der mehr als sie selbst weiß und kann, wie zum Beispiel ein Lehrer. Daher wird Selbstkritik immer weniger, was das Ende der künstlerischen Entwicklung bedeutet.

Interpretationen bleiben immer die gleichen, sind oft sehr naiv, und jeder Vorschlag, etwas zu ändern, wird mit Antworten wie „Ich kenne dieses Stück schon“ abgewiesen. Was bedeutet es denn, ein Stück zu „kennen“? Die philosophischen Zusammenhänge sind zu komplex, um das hier zu behandeln. Wie auch immer, ich bin gegenwärtig mit sehr netten Studenten gesegnet: sie sind kreativ und unabhängig und haben einen großen Willen zu lernen.

Im Interview von 2000 fand ich deinen Vergleich von skandinavischen und deutschen jungen Frauen eine sehr interessante Thematik, da sie zu dieser Zeit deiner Meinung nach eine ganz unterschiedliche Ausgangssituation hatten. Während erstere mit der Grundeinstellung lebten, alles sei für sie möglich und erreichbar, sahen sich die zweitgenannten deiner Auffassung nach im Konflikt zwischen Karriere und „Frausein“ aufgrund von anderen, tiefsitzenden Familienstrukturen in Deutschland, was du sehr verurteilt hast. Auch heutzutage sind nach wie vor Blockflötistinnen deutlich in der Überzahl und nur ein Bruchteil der Studierenden dieses Instruments ist männlich. Trotzdem sind es aber bis auf wenige Ausnahmen immer noch mehrheitlich Männer, die die Professuren an den Hochschulen innehaben. Warum ist das deiner Meinung nach so (weltweit) – und hast du inzwischen wenigstens eine kleine Annäherung im Selbstbewusstsein der deutschen Blockflötenstudentinnen an die skandinavischen jungen Frauen bemerken können?

Deutsche Blockflötistinnen sind heutzutage extrem wettbewerbsfähig – viel mehr als ihre skandinavischen Kolleginnen. Vorbilder wie Dorothee Oberlinger und Michala Petri haben das Profil des Instruments insgesamt komplett verändert. Ich bin aber in der Tat wirklich verwirrt von der langsamen Entwicklung des Karrierepfads für Frauen, was die Positionen an den Konservatorien auf der ganzen Welt betrifft, aber ich glaube, das wird sich in nicht allzu ferner Zukunft doch ändern. Die Künste stellen immer noch einen Bereich dar, in dem die Leistungsgesellschaft lebendig bleibt – oder zumindest hoffe ich das!

Ich erinnere mich noch, dass du in meiner allerersten Stunde 2001 in Kopenhagen meine damals ganz neue Meyer-Altflöte entdecktest, auf ihr spielen wolltest und nicht mehr aufhören konntest. Du warst ganz begeistert. Ich denke, du hast direkt danach Kontakt mit Ernst Meyer aufgenommen und dann einige Instrumente bei ihm gekauft, oder? Wie stehst du zu den vielseitigen Entwicklungen, die inzwischen in allen möglichen Richtungen im Blockflötenbau passiert sind? Welche Modelle sprechen dich an, wo siehst du bahnbrechende Neuerungen und was hältst du zum Beispiel von der Bezeichnung „Turbo-Altflöte“, wie Ernst Meyers Söhne Joel und Sebastian ein aktuelles Altflöten-Modell genannt haben? Oder geht das etwa in die Richtung, die du angedeutet hast, als du im 2000er-Interview sagtest: „Für meine Begriffe kann Alte Musik sehr temperamentvoll, emotional, persönlich dargestellt werden. Was nicht heißt, dass man immer größere Megaphone erfinden soll! Das wäre für die feinen Details der Alten Musik auch destruktiv. Die Dinge einfach lauter zu sagen, die Röhren aufzudrehen, um die Leute zum Stampfen zu bringen, das ist Sprache der Disko!“

Ich hatte einige etwas bizarre persönliche Erfahrungen mit Ernst Meyer, die mich dazu brachten, mich eigentlich für immer von seinen Instrumenten abzuwenden. Er hat mich einmal auf meiner Insel im Stockholmer Schärengarten besucht und ich gab ihm Zugang zu meiner zu dieser Zeit beachtlichen Sammlung von Instrumenten von Fred Morgan. Er maß alle Flöten aus, und ich erklärte die Notwendigkeit, die Ästhetik eines sehr engen Voicings, das damals (2000 oder 2001) noch üblich war, zu ändern. Die Auswirkungen davon kennen wir alle: fürchterlich verzerrte Voicings mit absolut einfarbigem Sound. Mein bevorzugter Flötenbauer für Barockinstrumente ist Philippe Laché, der Volumen mit einem erhabenen Klang und sehr flexiblen Artikulationsmöglichkeiten kombiniert. Ebenso finde ich die Instrumente von Luca de Paolis fabelhaft: ich habe eine hervorragende Kopie einer Bressan Alt mit Elfenbeinverzierungen, und dieses Instrument erinnert mich an die Originale, die ich aus der Sammlung von Frans Brüggens spielen konn-



© Dan Laurin

te. Und vor kurzem habe ich eine großartige Rippert von Francesco LiVirghi erhalten.

Und dann gibt es ja die Eagle Recorder, für die du schon etliche Stücke in Auftrag gegeben hast, auf der du sehr viel konzertierst und aufnimmst und für deren Verbreitung du dich in Kursen einsetzt.

Genau, mein künstlerischer Ausblick änderte sich völlig, als mir das erste Mal die Eagle Blockflöte der wahrhaft visionären Blockflötenbauerin Adriana Breukink begegnet ist. Dieses Instrument hat die Türen für ein komplett neues Repertoire für Blockflöte und großes Orchester geöffnet und mir ganz neue Karrieremöglichkeiten angeboten – ebenso dem Rest der Blockflöten-Community, wenn es dort Interesse gibt. Eine Person, die sofort die Möglichkeiten, die die Eagle bietet, ergriffen hat, war Chiel Meijering. Beinahe durch Zufall trafen wir uns im Internet dank Adriana: Ich hatte gerade meine erste Eagle bekommen und realisierte gleichzeitig, dass kaum Repertoire für dieses unglaubliche Instrument existierte. Chiel schickte mir einen

Soundclip aus einem neuen Werk für *Eagle Recorder* und Streicher – und ich war völlig hingerissen, aber auch überrascht: das war nicht der Chiel, den ich von *Sitting Ducks* kannte. Alle Spezialeffekte waren zugunsten einer tief berührenden Mischung aus Jazz, Rock, Minimalismus und schönen Melodien verschwunden. Ich fragte Chiel nach der Veränderung seines Stils – was war passiert? Er sagte mir dann, dass er endlich die Musik schrieb, die er selbst mochte, nicht die, die andere von ihm erwarteten. Einige Tage später landete ein ganz neues Concerto in meinem Computer. Es war ein wunderbares Stück, voller Überraschungen, aber ich wurde wirklich ein wenig besorgt, als das Gleiche nur eine Woche später wieder passierte: ein neues Concerto in meiner email. Ich sagte Chiel, dass ich mir so viel neue Musik nicht leisten könnte, aber er versicherte mir, dass er nur EINE einzige Person im Publikum bräuchte, um mit dem Schreiben zu beginnen. Inzwischen gibt es 50 Concerti für *Eagle* und Streicher. Ich entschied, eine Mischung verschiedener Sätze daraus aufzunehmen, die auf dem Album *Rock that flute* (BIS-2145) zu hören sind.

Und auch auf deiner neusten CD spielst du ein großes neues Werk auf der Eagle und gingst damit anscheinend an deine Grenzen.

Das gerade erschienene Album mit Konzerten von Vito Palumbo (BIS-2255) zeigt das Instrument in einer völlig anderen Klanglandschaft. Das Konzert für *Eagle Recorder* und großes Orchester ist ein sehr kompliziertes Werk, bekleidet mit einer sagenhaften Instrumentierung, und ich muss sagen, dass das Aufführen und Aufnehmen dieses Stückes die Erfahrung war, die mich in meinem Leben als Blockflötist am meisten herausgefordert und weiterentwickelt hat: die vielschichtigen Emotionen und komplexen Passagen haben mich dazu gezwungen, mich als Spieler neu zu erfinden – nicht nur technisch, sondern auch in Bezug auf Übemethoden und die Vorbereitung auf die Aufführung. Meine Absicht war es, ein Werk von ungefähr einer halben Stunde Dauer in Auftrag zu geben, welches erlaubt, eine detailliertere Geschichte zu erzählen.

Außerdem wollte ich ein Werk, das auch, was die physischen Aspekte betrifft, mit anderen zeitgenössischen Concerti verglichen werden kann, ein Werk, das die Herausforderung bietet, hochkonzentriert zu sein und die notwendige Ausdauer zu haben, um schwierige Geschichten über einen ausgedehnten Zeitraum zu transportieren. Das Concerto von Palumbo ist für mich eine sehr persönliche Angelegenheit. Es erwachte zum Leben, als sowohl Vito als auch ich eine fürchterliche künstlerische Entfremdung verspürten, in der wir uns beide nicht respektiert und ziemlich isoliert fühlten. Im Concerto zeigt sich das darin, dass die Flöte und das Orchester sich niemals umarmen. Im unheimlich schönen Mittelteil treffen wir uns zwar beinahe, das Orchester und ich, aber es bleibt immer eine Dissonanz irgendwo im Raum.

Mein neuestes „Baby-Instrument“ ist übrigens die *Eagle Ganassi* von Adriana. Dieses grandios designte Instrument ist sowohl laut als auch schön – nicht so wie einige der barocken Modelle mit bizarr großem, modernem Voicing. Die beiden Mittelstücke (442 und 415 Hz) funktionieren so gut, dass ich in Zukunft dieses Modell all meinen Studenten vorschlagen und die spezifischeren Designs für stilistisch spezialisiertes Repertoire aufheben werde – wie zum Beispiel Instrumente mit französischem Stimmtön von 387 Hz oder 1/6-Komma mitteltönig gestimmte Altflöten in 403 Hz.

2000 antwortetest du auf Karsten Erik Oses Frage hin, ob es dich nicht auch wie viele andere Blockflötisten zum Dirigieren oder zum Spiel auf anderen Instrumenten wie der Traversflöte hinziehe, die Blockflöte reiche für dich als Ausdrucksmittel völlig aus – du könntest mit Deinem Instrument „alles sagen, was du sagen willst“. Ganz aktuell bist du jetzt gerade künstlerischer Leiter der Vadstena Akademie in Schweden und dirigierst die Produktion „Solen och Nordstjärnan (Die Sonne und der Nordstern) – Opéra ballet pour Louis XIV et Charles XII“, eine Zusammenstellung schwedischer und französischer Musik von Lully und anderen Komponisten. Kannst du uns ein bisschen von diesem Projekt

erzählen – und wie sich deine neue Aufgabe für dich anfühlt?

Tatsächlich stammt der größte Teil der Musik von Jean Desfontaines, einem traurigerweise vergessenen Komponisten. Desfontaines Pastorale *Le désespoir de Tirsis* von 1688 überlebte in einer Kopie in Uppsala/Schweden, und Teile daraus erschienen in einem „Siegesballet“ (mit dem Originaltitel *Ballet meslé de chants heroïque*), das dem schwedischen König Karl XII. nach der Schlacht von Narva im Jahr 1700 gewidmet war. Als musikalischer Direktor lag es in meiner Verantwortung, das Werk aufzubereiten und mit einer effizienten und passenden Instrumentation zu versehen. Die Originalquelle konnte manchmal recht mehrdeutig sein, aber nach über 1600 Änderungen kann ich doch sagen, dass die Anstrengung sich eindeutig gelohnt hat. Die Pastorale als eine künstlerische Ausdrucksform erschien das erste Mal schon im multikulturellen Alexandria 300 Jahre vor Christus, wo idyllische Poesie eine Form von Kritik der Zivilisation, gerichtet gegen eine komplexe, konfuse Gesellschaft mit ihrer Mischung aus fremden sozialen Verhaltensweisen und Fremdsprachen aus aller Welt, wurde. Alexandrinische Poeten träumten von einer einfacheren, rechtschaffenen Gesellschaft – wie beispielsweise Theokritos, der sich in seinen Werken an seine Jugend auf dem sizilianischen Lande mit Schafhirten und -hirtinnen erinnerte. Ludwig XIV. und sein Versailles erzeugte dieselbe Art von Aufruhr in den Köpfen der Menschen: täglich besuchten 3.000 bis 10.000 Leute das Schloss oder arbeiteten dort – und als eine Konsequenz daraus blühten in der Kunst die pastoralen Motive auf. Auch heute manifestiert sich der Traum eines anderen Lebensstils, nicht zuletzt in den grünen Parteien in Europa.

Die Produktion in Vadstena war mein Debut als Dirigent. Im Nachhinein muss ich zugeben, dass es einfachere Werke gibt, mit denen man beginnen könnte. Eine Produktion mit Sängern, Tänzern und einem Orchester ist schon eine große Koordinationsaufgabe, aber die Kritiken waren extrem positiv und freundlich, wobei uns Fern-

sehen und Radio Schritt für Schritt begleitet haben. Die Regisseurin und Choreographin Karin Modigh hat eine fabelhafte Produktion mit Barockgestik, Choreographie und originaler französischer Aussprache des 17. Jahrhunderts kreiert, und für mich war es eine Offenbarung, ein Teil davon zu sein.

Du bist ein unglaublich vielseitiger Musiker, der in einer beispiellosen Karriere immer wieder überrascht und sich nie auf irgendetwas spezialisiert hat. Über 40 CD-Einspielungen mit Musik aus unterschiedlichsten Epochen, Stilen und Genres zeugen davon. Was fehlt jetzt noch? Was sind deine aktuellen Pläne und Wünsche für die nächsten Jahre?

Mein jüngstes Projekt vereint Musiker aus Estland, Italien und Schweden. Die Gruppe *The Bright Future Ensemble* benutzt neben Blockflöte und Cembalo mehr oder weniger altertümliche Instrumente, inklusive alten Synthesizern wie SERGE aus den 70er Jahren, Theremine (1920 erfundene elektronische Musikinstrumente, sogenannte Aetherophone), sowie das estnische Volksinstrument, die Kannel – und die estnische Komponistin Helena Tulve komponiert für uns. Außerdem möchte ich gerne ein neues Konzert für *Eagle Recorder* und großes Orchester des schwedischen Komponisten Christofer Elgh aufführen: *Change ma petite perle de peur* – ein unglaublich atmosphärisches Stück mit Elementen aus den Liedern des Trouvères Colin Muset aus dem 13. Jahrhundert. Michala und ich haben auch Pläne für zukünftige gemeinsame Aufnahmen, aber mehr kann ich noch nicht verraten. Nach einer langen Periode, in der ich mich mit schwedischer Barockmusik von Johan Helmich Roman beschäftigt habe, werden die Telemannsonaten angegangen. Und so gerne würde ich mehr von Chiel Meijerjers Werken aufnehmen.

Herzlichsten Dank für das Gespräch und alles Gute für alle deine Vorhaben!

(Das Interview wurde auf Englisch geführt und dann von der Autorin ins Deutsche übertragen.) □

Leonard Schelb

Diijadada diijadada? – Zur Ausführung der „kleinen Nötchen“ bei Mozart

Es ist schon ein paar Jahre her, zugegeben, aber in meiner Jugend war mein Plattenteller vor keiner „Ware“ sicher: Von Mittelaltermusik über Hardrock der 70er bis Mahler und vor allem sämtlichen Blockflötenplatten, die ich nur kriegen konnte, war alles dabei. Jede Woche war es meine selbst oktroyierte Pflicht, alle Mahler-Sinfonien zu hören, Brittens unsagbar ergreifende Serenade für Horn, Tenor und Streicher sowie Corellis Op. 5 mit Frans Brüggen. Eine entscheidende Lücke klappte jedoch: das Werk Wolfgang Amadeus Mozarts. Klassik war durchaus zu finden, die Nadel hat einiges von Haydn gesehen, aber Mozart (der Arme) blieb irgendwie immer im Schrank – seine Musik entsprach nicht meinem Geschmack.

Wenn ich heute Mozart höre, dann habe ich immerhin noch eine leise Ahnung, was mich als Jugendlicher an seiner Musik störte, und seitdem ich selbst Mozart (und zwar ausgesprochen gerne) spiele, stolpere ich immer wieder über die so mozarttypischen 16tel-Vorschläge, die im Allgemeinen auch als 16tel ausgeführt werden – ein Umstand, der wohl vor allem aus den frühen Mozart-Ausgaben des 20. Jahrhunderts herrührt, wie wir später sehen werden. Diese Art der Ausführung fand ich persönlich immer sehr befremdlich, da ich spontan die Vorschläge eher

kurz spielen wollte, und so machte ich mich vor einiger Zeit auf die Suche nach Indizien aus den Quellen, die meinem Geschmack entsprechen (ohne die anderen zu verleugnen), und bin, denke ich, fündig geworden; und tatsächlich ändert Mozarts Musik in meinen Augen eklatant ihr Gesicht, da sie an den entsprechenden Stellen sprechender und rhythmischer wird, nicht selten auch harmonisch spannender oder zumindest klarer. Sicher bin ich nicht der Erste, der dieser Spur nachgeht, aber ich habe das Gefühl, dass das Thema heute relativ wenig präsent ist.

Die Vorgeschichte

Die geschmackvolle Ausführung der Vorschläge spielt im 18. Jahrhundert eine sehr bedeutende Rolle. Gerade Rhythmik und Gestus hängen ganz essenziell von ihr ab. In den meisten Lehrwerken des 18. Jahrhunderts nimmt die Besprechung der Vorschläge und Vorhalte daher auch einen sehr erheblichen Umfang ein. Fest steht für alle Autoren, dass die korrekte Ausführung zum guten Geschmack gehört – doch der muss nicht unter allen Musikern deckungsgleich sein: *Unstreitig sind die Vorschläge größtentheils ein Werk des Geschmackes; daher lassen sich nur mit großer Schwierigkeit allgemeine Regeln darüber*



Leonard Schelb studierte an den Hochschulen in Freiburg, Frankfurt und Basel Blockflöte und Traversflöte.

Er ist Professor für Traversflöte an der HfMT Köln und unterrichtet weiterhin an der HfMDK Frankfurt.

Engagements als Soloflötist und Flötist bei bedeutenden Ensembles und Orchestern (z. B. *Freiburger Barock-Orchester*, *Bach-Orchester Mainz* (Leitung Ralf Otto), *Concerto Köln*, *Nuovo Aspetto* mit Valer Sabadus, *Collegium Cartusianum* (Leitung Peter Neumann), *Main-Barock-Orchester*) und als Solist führten ihn zu Festivals und Konzertreihen in ganz Deutschland und Europa sowie Syrien.

festsetzen, weil der Geschmack, wie bekannt, wenigstens in Nebendingen sehr verschieden ist. Sollte man in streitigen Fällen – deren es in Ansehung der Vorschläge viele giebt – sicher entscheiden können, so müßten wenigstens die größten Meister einerley Geschmack haben.¹

Aber: So sehr ich mir es auch angelegen seyn ließ, die Lehre von den Vorschlägen ins Reine zu bringen, so unmöglich fand ich die abgezielte Ausführung meines Planes. Denn die Meinungen der Tonlehrer sind oft ganz widersprechend.²

Widersprechend oder eher ergänzend? Es gibt Differenzen, aber es lässt sich durchaus ein roter Faden in den wichtigen Lehrwerken erkennen.

Ein großes Problem ist die Tatsache, dass die Autoren der Instrumentalschulen, die Tonlehrer, wie Türk sie nennt, in ihren Exempeln, um mit gutem Beispiel voranzugehen, immer den Idealfall darstellen und die Vorschläge in ihrer „gehörigen Länge“ notieren. Im Notenmaterial selber aber herrscht dann ein heillooses Chaos. Daher ist es besonders wichtig, sich nicht auf die Notenbeispiele zu versteifen, sondern vor allem den beschreibenden Text im Detail zu verstehen. In meinen teils selbst erstellten Notenbeispielen habe ich bewusst provokativ das Gegenteil getan und habe die „Schwänzung“ der Vorhalte – der Realität entsprechend – chaotisch vorgenommen.

Schauen wir uns also an, was denn die Meister zur Ausführung schreiben und was das für konkrete Auswirkungen auf die Interpretation hat; hierfür werde ich zum Ende der Betrachtungen naheliegenderweise die beiden Flötenkonzerte Mozarts heranziehen.

Die Meister, die ich rief, und deren Schulen sind also: Johann Joachim Quantz *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*³, Carl Philipp Emanuel Bach *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*⁴, Leopold Mozart *Versuch einer gründlichen Violinschule*⁵, Daniel Gottlob Türk *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen*⁶ und Johann George Tromlitz *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*⁷.

Von der Sortenreinheit

Zunächst gilt es, zwei Arten von Vorschlägen zu unterscheiden, nämlich die „anschlagenden und durchgehenden Vorschläge“ (Quantz) bzw. die „veränderlichen und unveränderlichen“ (Bach) bzw. die „langen und kurzen“ (Mozart/Tromlitz) oder auch die „Vorhalte und unveränderlichen Vorschläge“ (Türk). Schon dass man sich in diesem Punkt auf keinen gemeinsamen Terminus einigen konnte, lässt tief blicken.

Ich halte es im Folgenden mit Türk und nenne die lang auszuhaltenden Noten Vorhalte und die kurzen Vorschläge, denn das bildet die Funktion dieser beiden Untergattungen am besten ab.

Schwierig ist es zunächst einmal, die richtigen Orte für Vorhalte und die richtigen für Vorschläge herauszuarbeiten. Das eigentliche Problem liegt hier darin, dass die Notation sehr uneinheitlich ist. Daher lassen sich viele Ausführungen nur aus dem Kontext und mit dem Fachwissen aus den Schulen erschließen. Quantz schreibt beispielsweise: *Es liegt eben nicht viel daran, ob sie [die Vorschläge/Vorhalte] mehr als einmal, oder gar nicht geschwänzet sind. Doch werden sie mehrentheils nur einmal geschwänzet. Die zweymal geschwänzten pfleget man nur vor solchen Noten zu gebrauchen, denen an ihrem Zeitmaasse nichts abgebrochen werden darf.*⁸ Das bedeutet auf gut Deutsch: Es ist letztlich egal, wie der Vorschlag notiert ist; er kann kurz oder lang ausfallen. Bloß wenn er als 16tel notiert ist, ist er in jedem Falle kurz.

C. Ph. E. Bach erwähnt zwar schon, dass man nach und nach dazu übergeht, die Vorhalte nach ihrer wahren Geltung anzudeuten, Tromlitz schreibt aber noch fast 40 Jahre später: *Der Vorhalt oder Vorschlag ist eine Aufhaltung einer Note durch eine vorübergehende. Diese ist ein kleines Nötchen, welches seinen Werth von der darauf folgenden Note nimmt, an welche sie angeschleift wird. Gewöhnlich bedienet man sich einer Achtel oder Sechzehnthel Note, aber um der Deutlichkeit willen, würde es besser seyn, wenn man sie allezeit nach dem Werthe, den sie haben sollte,*

schriebe, sollte der Vorschlag eine halbe Note seyn, so schriebe man eine kleine halbe Note [...].⁹

Alle Autoren bemängeln, dass die Vorhalte viel zu selten in ihrer wahren Länge notiert werden und dass dies das Interpretieren deutlich erleichtern würde. Einige sehen aber gleichzeitig ein, dass der ausnotierte Vorhalt vermutlich allzu oft mit einem weiteren Vorschlag/Vorhalt versehen und damit im Ausdruck geschwächt würde (und tatsächlich ist dies noch heute der Fall: welchem Studenten ist dies nicht schon einmal passiert?). Da wir also noch 1793 nicht davon ausgehen können, dass die Vorschläge/Vorhalte in ihrer gehörigen Länge notiert sind, bleibt uns nichts, als auch heute noch auf die allgemeinen Regeln zur Ausführung zu vertrauen, die uns in den Lehrwerken leicht variierend überliefert sind.

Lang und länger: die VorHALTE

Die Regeln für die Ausführung der langen **Vorhalte** wirken auf den ersten Blick irritierend, werden aber von allen Autoren fast identisch gehandhabt und gelten für die „neuere Musik“ des 18. Jahrhunderts. C. Ph. E. Bach schreibt, dass es ehemals diese Kategorie nicht gab: *Damahls waren die Vorschläge von so verschiedener Geltung noch nicht eingeführet; bey unserm heutigen Geschmacke hingegen können wir um so viel weniger ohne die genaue Andeutung derselben fortkommen, je weniger alle Regeln über ihre Geltung hinlänglich sind, weil allerley Arten bey allerley Noten vorkommen können.*¹⁰ Daher sollte man die unten folgenden Regeln auf die Musik ab frühestens 1730 anwenden. Der Stil sollte hierbei schon etwas galant und die Herkunft meistens deutsch sein. Nach und nach etabliert sich der Stil allerdings auch in Frankreich.

Regel 1.1: Der Vorhalt zählt die Hälfte der Hauptnote, so diese zweiteilig ist. Eine halbe Note mit Vorhalt wird also in zwei Viertel geteilt, eine Viertel in zwei Achtel usw. Im übrigen ist auch das in zwei 32tel geteilte 16tel ein „langer“ Vorhalt und kein Vorschlag (siehe Türk S. 208)!



Regel 1.1a: Der Vorhalt einer zweiteiligen Note **kann** aber, wenn es der Ausdruck verlangt, sogar länger als die Hälfte sein (Bach, S. 67; Türk, S. 213; Mozart zweite Auflage, S. 197, zitiert bei Türk, S. 214).



Regel 1.2: Der Vorhalt zählt 2/3 bei dreiteiligen Noten.



Regel 1.3: Der Vorhalt bekommt die ganze Dauer einer Note, wenn an diese eine gleich hohe angebunden ist.



Regel 1.4: Wenn nach der Hauptnote eine Pause folgt und der Atem (Quantz, S. 80) und die Harmonie es zulassen, so erhält der Vorhalt die Dauer der Hauptnote und wird in der Pause aufgelöst.



Regel 1.5: Alle vorhergehenden Regeln treffen nicht zu, wenn die Harmonie darunter leidet (wenn eine Dissonanz zur Konsonanz wird, oder die Dissonanz zu übelklingend wird) und wenn in einer Triosonate die andere Solostimme sich so bewegt, dass übel klingende Zusammenklänge entstehen, auch wenn es ohne die Gegenstimme den Regeln entspräche. Dies vor allem ist natürlich eine Geschmacksfrage. Ab wann klingt es übel? *Man muß also ebenfalls bey Anbringung der Vorschläge, wie überhaupt bey allen Manieren, der Reinigkeit des Satzes keinen Tod thun [...].¹¹ [...] welches man aber, um nicht die Schönheit und Annehmlichkeit der Harmonie zu verderben, so viel als möglich ist, vermeiden muss.*¹²

Der **Kontext** für **lange Vorhalte** wird etwas unterschiedlich beschrieben. Quantz' Anweisung ist sicher die praktischste, da sie wohl in den allermeisten Fällen zutrifft und ein guter Leitfaden sein kann: *Anschlagende, oder in den Niederschlag treffende Vorschläge* [also Vorhalte], *findet man vor einer langen Note im Niederschlage, die auf eine kurze im Aufheben folget*.¹³ Hieße also im ungeraden Takt auf der 1 und im geraden Takt auf der 1 und 3 bei einer langen Note nach einer kürzeren.

Bach schreibt hingegen, dass der Vorhalt im geraden Takt im Niederschlag und im Aufheben stattfinden kann (also auf allen Zählzeiten) und im ungeraden Takt ebenfalls nur auf die 1. Er fügt aber noch einen kleinen Nachsatz an: *allezeit vor einer etwas langen Note*.¹⁴ Das ist z. B. bei sarabandenartigen Rhythmen interessant und ebenfalls eine leicht zu merkende Zusatzregel.

Diese einfache Anweisung allein genügt schon, um demgegenüber die Vielzahl an Situationen aufzuspüren, an denen der kurze Vorschlag auszuführen ist.

Für die Vorhalte kann man festhalten: Der allgemeine Geschmack verlangt lang und länger. Was nach Vorhalten riecht, darf schmerzlich ausgekostet werden.

Kurz und kürzer: die VorSCHLÄGE

Die Vorschläge werden an allen übrigen Stellen angebracht. Ursprünglich kommt diese Verzierung aus Frankreich und erscheint schon hier in zwei Formen: als *Coulement* vor der Zeit und als *Port de Voix* eher auf die Zeit – wobei schon hier die Meinungen über die Ausführung sehr früh auseinanderdriften.

Das führt von Beginn an (Mitte des 17. Jahrhunderts) zu Irritationen, und diese ziehen sich noch durch das gesamte folgende 18. Jahrhundert. Hier gibt es tatsächlich manche Meinungsverschiedenheit: Türk beispielsweise würde alle

kurzen Vorschläge auf die Zeit spielen, Quantz hingegen nicht.

Tromlitz wiederum spielt die *Coulements* lieber auf die Zeit (erwähnt aber, dass viele es anders machen), was niemand je in Frankreich verlangt hatte, und kurze Vorschläge bei Einschnitten (hiervon später mehr) vor die Zeit.

Das alles finde ich überaus interessant, da diese kleine Ungenauigkeit durchaus ein Eigenleben in den Kompositionen entwickelt hat und eben, wie wir später sehen werden, einen großen Einfluss auf die Wirkung eines Werkes hat. Das spiegelt sich z. B. im zweiten Satz des 2. Brandenburgischen Konzertes im Kopfmotiv wider. Obwohl Vater Bach meist wohl an die normalere Ausführung vor der Zeit denkt, verwendet er hier die Ausführung ausgeschrieben auf die Zeit.

Bevor wir uns aber zu detailliert in die Ausführung vertiefen, wollen wir uns zunächst einmal auf die Kontexte konzentrieren, an denen überhaupt die Vorschläge angebracht werden. Hier habe ich alle Situationen zusammengetragen, die in den Quellen erwähnt werden. Das bedeutet tatsächlich nicht, dass ALLE Quellen JEDE Situation erwähnen, aber immer mindestens zwei Quellen erwähnen den jeweiligen Fall.

Vorschläge finden wir also bei:

Regel 2.1: *Tierces coulés/Coulements*:



Regel 2.2: Einschnitten (hier agiert Bach anders, der erstaunlicherweise die Hauptnote, die sehr häufig dissonant ist, mit einem langen, konsonanten Vorhalt bedenkt, wobei er wiederum an anderer Stelle schreibt, dass man bei einer Dissonanz einen kurzen Vorschlag nehmen soll; somit sind bei ihm zwei Arten der Ausführungen denkbar!? Je nach harmonischer Situation? Auch Mozart schreibt in einem kurzen Beispiel die lange Ausführung, hierzu später aber mehr):



Regel 2.3: Wechselnoten:



Regel 2.4: Mehreren gleichen Noten nacheinander (auch wenn sie lang sind!!!):



Regel 2.5: Fortlaufenden Triolen:



Regel 2.6: Achtelgängen:



Regel 2.7: Zweiteiligen Figuren:



Regel 2.8: Noten, die von zwei doppelt so schnellen Noten gefolgt werden:



Regel 2.9: Noten mit Keil oder Staccato:



Regel 2.10: Zu Beginn eines Satzes oder eines Gedankens nach einer Pause:



Regel 2.11: Synkopen:



Vom Diijadada zum Djaaadada

Wenn wir nun unser Augenmerk wieder auf die W.-A.-Mozart-Interpretation richten, müssen wir bei der Vielzahl von Indizien feststellen, dass es sich bei den meisten von Mozart geschriebenen „Nötchen“ um kurze Vorschläge handeln sollte und diese daher also extrem kurz auszuführen sind. Das betrifft vor allem die bei Mozart sehr häufig auftretende Figur nach Regel 2.8. Es stellt sich eigentlich nur die Frage, ob die Vorschläge vor oder auf die Zeit zu spielen sind. Die Zusammenhänge, in denen Mozart zweigeschwänzte Vorschläge notiert, sind absolut deckungsgleich mit den Quellen, es kann eigentlich kein Versehen geben, und dem widerspricht meiner Meinung nach schlicht nur der über Jahrzehnte weitergetragene Geschmack des 20. Jahrhunderts.

Wenn wir nun davon ausgehen (und das sollten wir), dass Wolfgang Amadeus Mozart als Schüler seines Vaters vor allem dessen Geschmack in Hinblick auf die Ausführung der Notation übernommen hat, so sollten wir auch folgender Ausführungsanweisung Folge leisten: *Es giebt auch kurze Vorschläge* [das „auch“ bezieht sich jedoch nicht darauf, dass es noch andere kurze Vorschläge gibt, sondern hier beginnt Mozart den neuen Abschnitt, nachdem er die langen Vorhalte vorgestellt hat. Gemeint sind also alle kurzen Vorschläge], *bey denen die Stärke nicht auf den Vorschlag, sondern auf die Hauptnote fällt. Der kurze Vorschlag wird so geschwind gemacht, als es möglich ist, und wird nicht stark, sondern ganz schwach angegriffen(!)*.¹⁵

Diese Art der Ausführung ist aber nur möglich, wenn der Vorschlag vor die Zeit fällt, denn schwach angegriffen auf die Zeit in einem heiteren Stück wird schlicht nicht ausführbar sein. Das kann jeder gern für sich probieren – die Ausführung widerspräche auch jedem natürlichen Gesang, der insbesondere bei Mozart als die Grundlage für die Ausführung der Vorschläge erwähnt wird.

Bei Quantz und Tromlitz steht ebenfalls ganz konkret, dass die kurzen Vorschläge allgemein

vor der Zeit gespielt werden, wie weiter oben schon zitiert.

Bei Bach und Türk sollen die Vorschläge auf die Zeit fallen: *sie werden so kurz abgefertigt, daß man kaum merckt, daß die folgende Note an ihrer Geltung etwas verliehret.*¹⁶

Türk möchte aber gleichzeitig, dass die kurzen Vorschläge dennoch schmeichelnd ausgeführt werden, so wie bei Mozart beschrieben. Das ist letztlich ein Widerspruch, zumindest bei geschwinden Sätzen.

Türk manövriert sich mit dieser Sicht in eine Art Patt-Situation: Er schreibt, dass er den oben genannten daktylischen Rhythmus (Regel 2.8) allzeit kurz (aber auf die Zeit) ausführt, bloß wenn einige 16tel vorausgehen, spielt er den Vorschlag lang (also als 16tel). Diese Herangehensweise wird aber eben mit seiner Interpretation der Vorschläge zusammenhängen, denn tatsächlich würde solch ein Fall quasi unspielbar, soll der Vorschlag auf die Zeit fallen und dazu noch schmeichelnd, also sanft anschlagend sein. Er erfindet also eine Ausnahme von der Regel, die bei keinem anderen Interpreten eine Rolle spielt. Für mich ist das ein Indiz mehr dafür, dass diese Vorschläge bei Mozart immer vor der Zeit ausgeführt werden sollten, sonst hätte er in solchen Zusammenhängen sicher ein echtes 16tel notiert. Ferner gesteht Türk auch selber ein, dass diese Notation sehr häufig anders gespielt wird und er seine Ausführungsvariante nach seinem eigenen Geschmack entschieden hat.

Hält man es aber mit Mozarts Anweisung und legt das Augenmerk auf die schmeichelnde Ausführung, so ist auch der von Türk beschriebene Fall ohne stockenden oder überakzentuierten Vortrag gut möglich.

Da aber die Ausführung dieser Vorschläge bei daktylischen Rhythmen schon für viel Diskussion gesorgt hat und dieser bei der Mozart-Interpretation wegen seiner häufigen Verwendung besonders wichtig ist, möchte ich hier noch einmal alle Informationen chronologisch zusammenführen:

1. Quantz: würde die Nötchen deshalb kurz spielen, weil sie zweifach geschwänzt und dadurch für ihn per se kurz auszuführen sind. Außerdem (und dieser Punkt ist nicht unerheblich) fallen bei Mozart diese Rhythmen häufig auf unbetonte Taktzeiten, und dort würde Quantz ebenfalls keinen langen Vorhalt ausführen. Den Rhythmus an sich führt Quantz aber in keinem Beispiel an. Quantz würde den Vorschlag also kurz und vor der Zeit spielen.

2. Bach führt exakt diesen Rhythmus konkret als Beispiel an (Tabelle III, Figur VIIIa) und er schreibt dazu auf Seite 65f: *Es ist ganz natürlich, daß die unveränderlichen kurzen Vorschläge am häufigsten bey kurzen Noten vorkommen.* Damit liefert er uns auch eine Einschätzung, was denn kurze Noten sind – die Achtel gehört jedenfalls mit dazu. Bach würde diesen Rhythmus also mit kurzem Vorschlag, jedoch auf die Zeit spielen.

3. Leopold Mozart: Seine Aussagen sind eine große Hilfe für die **Ausführung** der Vorschläge, gerade bei der Musik seines Sohnes (s. o.). Jedoch ist er sehr unkonkret, was die Kontextbestimmung für kurze oder lange Vorschläge betrifft. Zu Beginn seiner Erläuterung über die Vorschläge (S. 192) bringt er ein Beispiel, das uns in Versuchung führt, die 16tel-Vorschläge evtl. doch lang zu spielen.



Allerdings ist er hier erstens noch ganz am Anfang seiner Ausführungen, außerdem kennen wir bei diesem Zweitakter nicht seine Tempovorstellung.

Vor allem aber widerspricht das kleine Beispiel bei beiden Vorschlägen den allgemeinen Ausführungsregeln: In Takt eins finden wir die eindeutige Regel 2.4 und in Takt zwei die deutliche Regel 2.2 vor, und somit müssten beide Vorschläge kurz ausgeführt werden. Bei Regel 2.2 würde zwar tatsächlich C. Ph. E. Bach beipflichten (s. o.), aber da dieser dann Regel 2.8

mit kurzem Vorschlag angibt, unterstützt Leopolds Beispiel meine These mehr, als ihr zu widersprechen.

Im Hinblick auf das Thema „Für und Wider kurze oder lange Vorschläge/Vorhalte“ zeigt sich, dass Mozart kein guter Gewährsmann ist. Hinzu kommt, dass, so man dieses Beispiel als grundlegend für die Interpretation der Vorschläge annähme, man ausschließlich Kompositionen der Familie Mozart durchgehend mit Vorhalten statt Vorschlägen spielen dürfte, da alle übrigen Quellen klar eine andere Sprache sprechen. Kann das sein?

Eine Bemerkung Leopolds spricht wiederum klar für einen kurzen Vorschlag in den meisten Fällen bei daktylischen Rhythmen: *Man braucht diesen kurzen Vorschlag [...] wenn man sonst vorsieht, daß durch einen langen Vorschlag die Regelmässige Harmonie und folglich auch die Ohren der Zuhörer beleidigt würden.*¹⁷ Tatsächlich ist es so, dass mit einer langen Ausführung der Vorschläge oft unvorbereitete Vorhalte angesprungen werden oder der Harmonieverlauf unklarer wird, was an diesem Beispiel gut ablesbar ist:



Flötenkonzert G-Dur, KV 313, 1. Satz, Takt 11

Eigentlich haben wir mit dem *b* auf der zweiten Zählzeit einen schönen Durchgang, der mit dem konsonanten Vorschlag *c* merkwürdig flach klingt, und vor allem auf der vierten Zählzeit kommt die alles erklärende Dissonanz abhanden. Erinnern wir uns auch hier wieder an Quantz, der Vorhalte nur auf den guten Zählzeiten wissen will! Das harmonische Gefüge stünde bei langer Ausführung auch quasi Kopf; statt Durchgangsdissonanzen haben wir plötzlich echte Vorhaltsbildungen, während der Bass mit der Chromatik auf der 4. Zählzeit eine andere Sprache spricht.

4. Türk: Hier haben wir wieder einen ganz eindeutigen Fall, denn Türk gibt genau diesem Rhythmus eine Ausführungsregel, und die lautet: Kurz und auf die Zeit, aber eben, wenn schon einige 16tel vorweggehen, dann doch lang.

5. Tromlitz lässt uns sehr im Unklaren, was diesen Fall angeht, lediglich eine Aussage könnte eine Spur ergeben: *Man braucht sie [die kurzen Vorschläge] wenn vor der dissonierenden Note, eine Note mit einem Vorschlage steht, so muß er ganz kurz gemacht werden, damit die Dissonanz nicht in eine Consonanz verwandelt, oder die Dissonanz ohne Vorbereitung eintrete [...].*¹⁸ Dies entspricht der „Beleidigung der Harmonie“ bei L. Mozart, siehe Beispiel oben.

Genaueres weiß man nicht, aber ich denke, dass man sich in der Gesamtheit der Aussagen ein gutes Bild von der Situation machen kann, dass kurze Vorhalte einerseits bei rhythmusbetonten und verspielten Figuren angebracht werden und andererseits, um harmonische Querschläger und Weichspüler zu unterbinden.

Außerdem haben wir mit Bach und Türk, die beide den Daktylus eindeutig mit kurzem Vorschlag angeben, zwei Autoren, deren Schulen quasi das Schaffen W. A. Mozarts zeitlich umrahmen, und es ist davon auszugehen, dass Mozart Bachs Klavierschule kannte, war jener doch sein großes Vorbild und dieses Werk ausgesprochen weit verbreitet.

Ich möchte nicht unerwähnt lassen, dass die kurze Ausführung der Vorschläge technisch eine sehr große Herausforderung ist und einiger Übung bedarf, bis sich ein fließender Vortrag herstellen lässt.

Dem gegenüber sollen die langen **Vorhalte** wie folgt ausgeführt werden:

*Man soll die Vorschläge [hier Vorhalte] mit der Zunge weich[!] anstoßen; und wenn es die Zeit erlaubt, an der Stärke des Tones wachsen lassen; die folgende Note aber etwas schwächer dran schleifen.*¹⁹ [Es] muß die Stärke des Tones bey den längern Vorschlägen [also Vorhalten] allezeit auf

den Vorschlag; die Schwäche aber auf die Note fallen. Es muß aber mit einer angenehmen Mäßigung des Bogenstriches geschehen. Auch die Stärke muß eine Schwäche vor sich haben. Man kann einen langen Vorschlag, von denen hier die Rede ist, gar leicht etwas weich anstossen, den Ton an der Stärke geschwind wachsen lassen, in der Mitte des Vorschlags die größte Stärke anbringen, und alsdann die Stärke so verliehren, daß letztlich die Hauptnote ganz piano darein schleift.²⁰

Der Ernstfall

Im Folgenden möchte ich einige für diesen Diskurs besonders wichtige Stellen in Mozarts Flötenkonzerten besprechen, deren Gestalt sich durch konsequente Anwendung der oben aufgelisteten Regeln in meinen Augen noch deutlich verbessert, da sie eben mehr Prägnanz, mehr Rhythmus und mehr Widerstand bekommen und manchmal auch überhaupt den Verlauf der Komposition erst erkennen lassen. Ich werde mich auf einige Ausschnitte des Solo-Parts beschränken, die Ausführung betreffe aber selbstverständlich ebenso das Tutti. Ich versuche, mich recht kurz und bündig zu halten:

Konzert für Flöte und Orchester G-Dur, KV 313

1. Satz

Takt 31–34:



Hier treffen mehrere Regeln aufeinander: Der Vorschlag ist zweigeschwänzt (wie bei den meisten folgenden Stellen auch), und wir finden den Daktylus (Regel 2.8) vor, der einen kurzen Vorschlag vor sich haben soll. Ein Vortrag als 16tel wäre auch sehr ermüdend, da die rhythmische Prägnanz verloren ginge und die eigentliche Komposition nicht verstärkt, sondern einullt. Gleichzeitig wird das Ziel, der Viertelvorhalt im dritten Takt, harmonisch geschwächt, da die

Vorhaltsbildungen schon vorweggenommen werden. Zu guter Letzt würde dieser Viertelvorhalt auch noch unvorbereitet sein, da auf der zweiten Zählzeit ein e statt d erklänge.

Takt 38/39:



Dieses Motiv klingt mit langem 16tel sehr ermüdend, gleichzeitig wird die Dissonanz zum Bass aufgehoben und das Harmoniependel seiner Grundlage von Spannung und Entspannung beraubt (Regel 2.8).

Takt 46:



Takt 46 gibt ein wunderbares Beispiel für die kurzen Vorhalte bei Tonrepetitionen (Regel 2.4). Nicht das *ais* ist von Bedeutung – es dient lediglich dazu, den Gesang zu verbinden – die Repetition sollte im Vordergrund stehen, dadurch wird dann auch der Zusammenhang zu Takt 50 offenbar, der ja das gleiche Material verwendet, aber einen ganz anderen Ausdruck verlangt:



Der Bezug dieser beiden Takte darf aber nicht durch lange Vorhalte zerstört werden, sonst hätte sich Mozart mit dieser schönen Idee nicht so viel Mühe geben müssen. Hieraus entwickelt sich nun auch Takt 61, der das gleiche Motiv in augmentierter Form aufgreift und endlich zu neuen Gedanken ansetzt (natürlich ebenfalls mit kurzem Vorschlag):



Diese drei Takte müssen in meinen Augen gestisch einen eindeutigen Bezug zueinander haben, sonst geht die Komposition verloren.

Takt 70:



Takt 70 ist ein schönes Beispiel für Achtelgänge (Regel 2.6).

Takt 76:



Takt 76 gibt ein Beispiel für einen langen Vorhalt. Da er angesprungen wird, spricht nichts dagegen ihn als punktierte 8tel vorzutragen. Er ist ja auch nur einmal geschwänzt!

2. Satz

Hier sollte es sich nun von selbst verstehen, dass alle Vorhalte kurz und vor der Zeit ausgeführt werden müssen, allerhöchstens Takt 32 auf der 1 könnte lang sein.

3. Satz

Takt 49:



Der Vorschlag ist kurz, da wir eine Staccato-Note vorfinden (Regel 2.9).

Takt 73:



Wechselnote, also kurz und vor der Zeit (Regel 2.3).

Takt 86 und 108:



Tonrepetition, also kurz vor der Zeit.

Takt 129:



Technisch die größte Herausforderung: (Regel 2.8), also kurz vor der Zeit. Hier würde ja ausgerechnet dort (nämlich auf dem c) der Vorhalt fehlen, wo wir ihn am ehesten, eben weil wir vorher schon Vorhalte hörten, erwarten würden.

Takt 188:



Der Vorschlag wäre lang, wenn das c keine Dissonanz wäre; also kurz vor der Zeit.

Takt 243:



Daktylus und c ist dissonant, also kurz – andernfalls ginge ja auch die Grundsubstanz der Re-frain-Melodie flöten.

Takt 268:



Ein Streitfall – normalerweise sollte hier ein sehr langer Vorhalt sein, der jedoch eine sehr ekelhafte Harmonie hervorbringt. Als abschließender Höhepunkt des Konzertes aber doch denkbar!?

Konzert für Flöte und Orchester D-Dur, KV 314

1. Satz

Takte 27 und 29:



(hier einmal ein Tutti, da dieses Motiv so in der Solostimme nicht vorkommt): Daktylus, daher Vorschlag kurz. Türk würde in Takt 29 den Vorschlag lang spielen, da einige 16tel vorweggehen, dadurch würde das Motiv aber unkenntlich ge-

macht – ein weiteres Indiz, dass er für die Mozart-Interpretation falsch liegt.

Takt 60-65:



Alle Vorschläge kurz und vor der Zeit, da daktylisch.

Bloß T. 64 Vorhalt, falls atemtechnisch machbar als Halbe und Auflösung in der Pause (Regel 1.4).



Takt 78:



Tonrepetition, also kurz und vor der Zeit (Regel 2.4).

Takt 92:



Eine Kombination aus Regel 2.4 und 2.8 – also kurz ausführen; dadurch wird auch der Trillervorhalt *cis* viel schöner vorbereitet.

Takt 107:



Der Ursprungsfall aus Frankreich: *Tierces coulées* vor der Zeit und kurz.

Takt 122:



Nach einer Pause oder zu Beginn eines neuen Gedankens, Regel 2.10: kurz und vor der Zeit.

2. Satz:

Takt 17:



Ein Streitfall, zählt das harmonische Gewicht mehr als die rhythmische Komponente? Ich gebe zu bedenken, dass Mozart in diesem Satz alle anderen langen Vorhalte ausschreibt!

3. Satz:

Vorschlag im Rondo-Thema natürlich kurz.

Takt 252:



Nicht abschließend zu klären – halten wir es mit den allgemeinen Regeln, an welchem Ort welcher Vorhalt zu spielen ist, dann müsste er hier lang sein, also mindestens eine Viertel!!!

Dagegen spricht nur Quantzens Aussage, dass eine zweimal geschwänzte Note sowieso kurz ausgeführt wird.

In der Oboenfassung dieses Konzertes notiert Mozart einfach geschwänzte Vorhalte, das könnte also doch für den langen Vorhalt sprechen. Wenn wir die Vorhalte hier als Viertel spielen, so ergibt das übrigens einen deutlich klaren Bezug zu der Chromatik in den Achteln zwei Takte später.

Auch die Gesamtsituation mit Vorbereitung (die Chromatik spielt satztechnisch keine Rolle) und Auflösung spricht eher für einen Vorhalt als für einen Vorschlag.

Fazit

Die allermeisten Fälle bei Mozart verhalten sich erstaunlich kongruent zu den allgemeinen Regeln über die Vorschläge und Vorhalte. Wenn er

einen 16tel-Vorschlag schreibt, so sollte er immer (bis auf den letzten zweifelhaften Fall) kurz und vor der Zeit ausgeführt werden.

Für meinen Geschmack bringt die oben propagierte Ausführung Vorteile in jeder Hinsicht: Spielerisches wird spielerischer und Lyrisches wird lyrischer und damit erfüllen diese kleinen Verzerrungen ihren ursprünglichsten Dienst an der Musik: Sie verstärken den jeweils herrschenden Affekt.

ANMERKUNGEN

¹ Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen*, Leipzig und Halle 1789, S. 200 f.

² ebd., S. 206.

³ Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752.

⁴ Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753.

⁵ Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756.

⁶ Türk: *Klavierschule* (wie Anm. 1).

⁷ Johann George Tromlitz: *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*, Leipzig 1791.

⁸ Quantz: *Versuch* (wie Anm. 3), S. 77.

⁹ Tromlitz: *Unterricht* (wie Anm. 7), S. 240.

¹⁰ C. Ph. E. Bach: *Versuch* (wie Anm. 4), S. 63.

¹¹ ebd., S. 68.

¹² Quantz: *Versuch* (wie Anm. 3), S. 80.

¹³ ebd., S. 79.

¹⁴ C. Ph. E. Bach: *Versuch* (wie Anm. 4), S. 65.

¹⁵ Mozart: *Versuch* (wie Anm. 5), S. 199.

¹⁶ C. Ph. E. Bach: *Versuch* (wie Anm. 4), S. 66.

¹⁷ Mozart: *Versuch* (wie Anm. 5), S. 199.

¹⁸ Tromlitz: *Unterricht* (wie Anm. 7), S. 245.

¹⁹ Quantz: *Versuch* (wie Anm. 3), S. 78.

²⁰ Mozart: *Versuch* (wie Anm. 5), S. 199.



Blockflöten Zubehör Noten Reparaturen

Telefon 0421-702852 · www.loebnerblockfloeten.de



Margret Löbner
Blockflötenzentrum
Bremen



Peter Thalheimer

Die Baugeschichte tiefer Böhmlöten unter besonderer Berücksichtigung der Bohrungsweite

Theobald Böhm kam 1846 bei seinen Versuchen zur Weite von Flötenrohren zu dem Schluss, *dass die Bildung der Schwingungsknoten und Tonwellen am leichtesten und vollkommensten in einem zylindrischen Flötenrohr vor sich geht, dessen Durchschnittsweite den 30. Theil der Rohrlänge [...] beträgt.* Für ein Flötenrohr mit dem Grundton c^1 bei $a^1 = 435$ Hz geht Böhm von einer Luftsäulenlänge von 606 mm aus.¹ Er stellt fest, dass eine Flöte mit einer 20 M.M. weiten Bohrung in einem Umfang von circa zwei Octaven bezüglich des vollen Klanges, der Reinheit und leichten Ansprache gewiss die vollkommenste sei; allein um nach heutigen Anforderungen mindestens drei volle Octaven zu erlangen, war ich leider der höchsten Töne wegen genöthigt nur 19 M.M. weite Rohre zu nehmen und hierdurch die schönsten Töne der zwei ersten Octaven wieder einigermaßen zu verderben.²

Böhms Entscheidung für die C-Flöte mit 19 mm Rohrweite wurde seit 1847 nur selten in Frage gestellt. Noch heute haben fast alle neu gebauten Instrumente eine 19 mm-Bohrung.³ Einzelne Flöten mit einer Bohrung von 20 mm wurden bei Boehm & Mendler, München, und auch in der Nachfolgewerkstatt Robert Leibl, Nürnberg,⁴ gebaut. Trotz Leibls Angebot von Silberflöten „Neues Modell“ nach Th. Boehm mit weiterer Bohrung, extra großem sonoren Ton in

allen Lagen und reinste Stimmung⁵ blieb dieses Modell ohne weitreichende Folgen. In einem Brief an Walter Broadwood erklärte Böhm am 20.05.1867: *Es ergibt sich aus den Gesetzen der Akustik, dass alle Blasinstrumente mit einer weiten Bohrung voller in den tiefen Noten sind, während andererseits die mit engerer Bohrung freier in den oberen Noten sind. Die einzige Frage ist deshalb, was sie lieber wollen. Ich habe mehrere Holzflöten mit einer Bohrung von 20 mm gemacht – also 1 mm weiter als gewöhnlich; die erste und zweite Oktave waren besser, aber natürlich war die dritte Oktave nicht so gut. Ich konnte zwar noch bis C^3 [recte: c^4] spielen; aber von Fis^3 aufwärts war die Tonerzeugung schwierig und wenn meine Lippen zufälligerweise nicht ganz in Ordnung waren, konnte ich die höheren Töne überhaupt nicht leise spielen.*⁶

Gleichzeitig mit der Präsentation seines neuen Flötenmodells bot Theobald Böhm 1847 an, *von einer flöte d'amour bis zum Octavflöten, gleich gute und reingestimmte Instrumente zu verfertigen.*⁷ Dass er in diesem Zusammenhang unter „Flöte d'amour“ nicht mehr ein Instrument in A, wie im Zusammenhang mit der konischen Böhmlöte,⁸ sondern eine Flöte in B-Stimmung verstand, geht aus seiner Preisliste von etwa 1851⁹ hervor. Am 20. August 1848 hat Böhm in sein Geschäftsbuch¹⁰ als Nr. 14 *Eine B-Flöte von Argentan mit Deckelklappen* eingetra-

Peter Thalheimer studierte Querflöte, Blockflöte, Schulmusik und Musikwissenschaft in Stuttgart und Tübingen. Von 1978 bis 2015 lehrte er in Nürnberg, zuerst als Dozent für Blockflöte, Traversflöte, Querflöte, Methodik, Aufführungspraxis und Kammermusik am damaligen Meistersinger-Konservatorium, später als Professor für Historische Aufführungspraxis und Blockflöte/Traversflöte an der Hochschule für Musik Nürnberg. Im Jahr 2010 promovierte er an der Universität Tübingen mit einer Untersuchung zum Blockflötenbau und zur Spielpraxis in Deutschland zwischen 1920 und 1945. Konzerte, Rundfunk- und Tonträgerproduktionen, Kurse und Vorträge führten ihn in viele Länder Europas und die USA. Darüber hinaus sind aus seiner Tätigkeit zahlreiche Noteneditionen sowie Publikationen zur Aufführungspraxis und zur Instrumentenkunde hervorgegangen.



gen, die an den Londoner Flötisten Richard Carte geliefert wurde.¹¹ Sie befindet sich heute in der Dayton C. Miller-Collection in Washington.¹² In ihrem zylindrischen Teil hat sie eine Innenbohrung von 20,4 mm.¹³ Bevor Miller das Instrument am 7. Januar 1935 von Rudall Carte & Co. (Desirée Ellinger Collection) erwarb, diente es als Vorbild für die B-Flöten der Firma Rudall Carte & Co. London.¹⁴ Diese haben in ihrem zylindrischen Teil eine Innenbohrung von 20,4 mm, genau wie Theobald Böhms Flöte Nr. 14. Die B-Flöten kommen damit Böhms ursprünglicher Klangidee einer C-Flöte mit 20 mm Bohrung sehr nahe.

Einen interessanten Versuch zur Frage der Rohrweite unternahm Albert Cooper (1924–2011) in den 1970er Jahren. Ausgehend von einer Standard-Flöte mit 19 mm Rohrweite und h⁰-Fuß baute er eine Flöte in H mit c¹-Fuß, ebenfalls mit einem 19 mm Rohr. Die Flöte in H hatte damit ein relativ engeres Rohr als die C-Flöte, was zu einer merklichen Verbesserung der höchsten Töne und oberhalb des gegriffenen c⁴ zu neuen Möglichkeiten führte.¹⁵

Albert Cooper war es auch, der die 19 mm-Bohrung der modernen Flöte ernsthaft in Frage stellte: *Is the standard bore size of the C concert flute of 19mm used by all flutemakers today really the best size?*¹⁶ Nach seinen Erfahrungen mit der 19 mm-H-Flöte baute er zum Vergleich mit der 19 mm-Standardflöte C-Flöten mit 18,6 mm und 20 mm. Von den Versuchen mit der 18,6 mm-Flöte berichtet er: *For once there seems to be unanimous agreement amongst players who have tried this flute – they say it does play evenly through all registers. And the top octave has a better quality and is easier to play.* Abschließend fragt Cooper: *What will happen now? Will flutemakers adopt a smaller bore? We shall have to wait and see.* Das war 1982. Über eine Weiterführung der Versuche Coopers ist bisher nichts bekannt.

Das neu erwachte Interesse an der Böhmflöte in B¹⁷, das in den letzten Jahrzehnten in Europa, den USA und Japan zu beobachten ist, geht auf

Aktivitäten von Trevor Wye zurück: *I acquired John Amadio's¹⁸ B-flat wooden flute in the mid-1960's, and became so interested in these wider bored flutes. I also commissioned flutes in both A and B-flat from Altus Flutes of Japan, but using Böhm's system. These Flutes were largely experimental in order to find the right bore size in relation to the length of the flute.*¹⁹ Wye ging dabei von der 20,4 mm-Bohrung aus. Unabhängig von Wyes Versuchen baute Jean-Yves Roosen in Paris eine B-Flöte mit h⁰-Fuß (klingend a⁰) mit 21 mm Bohrung.²⁰ Dagegen wählte Albert Cooper für einen „Flauto d'amore in A“ mit Böhm-System, den er 1989 für den italienischen Flötisten Gian-Luca Petrucci konstruierte, eine Bohrung von nur 20,6 mm.²¹ Beim Bau von Böhmflöten in B oder A wurden also im 20. Jahrhundert Flötenrohre mit Weiten zwischen 20,4 und 21 mm verwendet. Diese Instrumente entsprechen deshalb in ihren klanglichen Möglichkeiten weitgehend der C-Flöte mit 19 mm Bohrung.

Die für Böhmflöten ungewöhnliche Stimmung in As wurde wohl ausschließlich von Djalma Julliot, La Couture, gebaut. Ein solches Instrument gehörte zum Instrumentarium eines französischen Flötenquartetts, das sich 1912 in Besançon fotografieren ließ.²² Ein Exemplar aus dem Jahr 1929 ist in einer Privatsammlung erhalten; es hat 22,7 mm Rohrweite.

Im Jahr 1858 baute Theobald Böhm seine erste Altflöte in G. Später schrieb er dazu: *Dem längst gefühlten Bedürfniss tiefer, kräftiger und zugleich sonorer Flötentöne, konnte weder durch die ehemalige „Flûte-d'Amour“ noch durch die an der C-Flöte angebrachten Verlängerungen des Fusses abgeholfen werden, indem die hierdurch erlangten Töne schwach und unsicher, und ihre Verbindungen schwierig oder gar nicht ausführbar sind. Es musste in der Familie der Flöten ein ganz neues Instrument in tieferer Stimmung geschaffen werden, gleich dem Bassethorn und dem englischen Horn.*

Ich hatte schon 1847 Flötenrohre mit leichter und sicherer Ansprache des kleinen f¹ verfertigt, allein die mit der Construction und dem Spiele verbun-

denen Schwierigkeiten bestimmten mich, das kleine g als Grundton für meine Alt-Flöte anzunehmen.²³ Konsequenterweise hat Böhm nach der Erfindung der Altflöte keine B-Flöten mehr angeboten.

Für seine Altflöte in G wählte Böhm 1858 eine Rohrweite von 26 mm. Das neue Instrument war also nur wenig enger als 26,66 mm, was nach Böhms Regel bei einer schwingenden Länge von 800 mm optimal wäre für den Klang der ersten und zweiten Oktave. Dem entsprechend sind Ansprache und Intonation bei den Altflöten aus Böhms Werkstätten oberhalb des gegriffenen g³ problematisch.²⁴ Viele der späteren Flötenbauer haben Böhms Bohrungsweite jedoch nicht beibehalten. Sie haben damit eine Bautradition begründet, die deutlich von der der C-Flöte abweicht:²⁵

Boehm & Mendler, München, um 1870 (Abb. 1)	26 mm
Otto Mönning, Leipzig 1897 ²⁶	26 mm
Rudall Carte & Co., London 1915 ²⁷	20,9 mm
Djalma Julliot, La Couture 1921 ²⁸	21,7 mm
Cundy-Bettoney, Boston um 1922 ²⁹	23,8 mm
Moritz Max Mönning, Leipzig, um 1926 ³⁰	26 mm
Rudall Carte & Co., London 1927 ³¹ (Abb. 2)	26 mm
Henry Carte, London 1928 ³²	26 mm
Florent Hofinger, Brüssel um 1930	22 mm
Gebr. Mönning, Markneukirchen 1975	26 mm
Armstrong, Elkhart/Indiana, USA, 1978 (Abb. 3)	23,5 mm ³³
Conrad Mollenhauer, Fulda, um 1980	23 mm
Eva Kingma, Grolloo/Niederlande, um 1988	25,5 mm
Christian Jäger/Max Hieber, München 1988	25 mm

Christian Jäger/Max Hieber, München 1988	23 mm
Sankyo, Japan 1990	25 mm
Yamaha, Altus, Jupiter, Miyazawa, 2017	25 mm
Jelle Hogenhuis, Marsum/Niederlande 2017	28 mm
Michael Lederer, Schöneck 2017	25 mm
Eva Kingma, Grolloo 2017	24 mm

Abb. 1: Altquersflöte in G von Boehm & Mendler, München um 1870; Bohrung 26 mm.



Abb. 2: Altquersflöte in G von Rudall Carte & Co., London 1927; Bohrung 26 mm.



Abb. 3: Altquersflöte in G von Armstrong, Elkhart/Indiana, USA, 1978; Bohrung 23,5 mm.



Neben der Altflöte in G wurden gelegentlich auch Instrumente in F gebaut.³⁴ Das älteste bekannte Exemplar mit Böhm-System entstand 1898 und stammt von George Winfield Haynes, Los Angeles.³⁵ In seinem Katalog von 1903 hat Djalma Julliot, La Couture, auch Altflöten in F

angeboten. Die F-Altflöte wurde sogar im Orchester vorgeschrieben, so z. B. von Felix Weingartner 1901 in *Orestes*,³⁶ 1903/1905 von Nikolaj Rimskij-Korsakov in *Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesh* und 1905 von Aleksandr Glazunov in seiner 8. Sinfonie.³⁷ Allerdings erwähnt Richard Strauss die F-Stimmung in seiner 1905 erschienenen ergänzten und revidierten Fassung der Instrumentationslehre von Hector Berlioz nicht.

Wilhelm Altenburg sprach sich schon 1901 gegen Böhm's oben zitierte Begründung für die G-Stimmung aus: *Nach meiner unmaßgeblichen Ansicht jedoch sind die angedeuteten Schwierigkeiten bei der Konstruktion eines um einen Ganzton tieferen Instrumentes in Wirklichkeit kaum erheblich größer, und ich würde es für vortheilhafter erachten, der Altflöte die F-Stimmung, also in der Tonlage des F-Horns, des Englisch-Horns und des Basset-Horns, zu geben.*³⁸ Maximilian Schwedler hat sich zusammen mit Carl Kruspe, Leipzig, ebenfalls für die F-Stimmung entschlossen, als es um die Konstruktion einer zylindrischen Altflöte mit der Klappenmechanik der Reformflöte ging. Unterstützt wurde der Wechsel von der G- zur F-Altflöte auch von dem Komponisten Felix Weingartner (1863–1942).³⁹ Moritz Max Mönning (1875–1949) schreibt um 1930 zur Stimmung der Böhm-Altflöte: *Die Altflöte in G ist wohl die gebräuchlichste Art, doch habe ich auf verschiedentlich geäußerte Wünsche eine Altflöte in F konstruiert, welche den Vorteil hat, daß man für sie alle in F geschriebenen Noten, z. B. für Engl. Horn, F-Horn usw., verwenden kann, so daß ich damit den Unannehmlichkeiten des Transponierens bei der Altflöte in G entgegengetreten bin. Um die Reichweite bei der größeren Altflöte in F herabzumindern, fertige ich dieselbe mit einem gebogenen Kopfstück an.*⁴⁰

Moritz Max Mönning hat seine F-Altflöte 1929 durch das Gebrauchsmuster D.R.G.M. 1 091 057 schützen lassen. Das Instrument hat ein gebogenes Kopfstück und eine Innenbohrung von 27 mm (Abbildung in *Tibia* 2/2018, S. 120). Davon unabhängig baute sein älterer Bruder

Otto Mönning (1862–1943), ebenfalls in Leipzig, 1933 eine F-Altflöte. Er verzichtete auf eine Biegung des Kopfstücks und auch auf eine Trennung von Mittel- und Fußstück. Wie bei seiner G-Altflöte wählte Otto Mönning eine Rohrweite von 26 mm (Abbildung in *Tibia* 2/2018, S. 120).

Ein völlig anderes Konzept verfolgte der italienische Flötist Abelardo Albisi (1872–1939) mit seinem *Tenor Albisiphon* in F, das im Prinzip einer Altflöte in F mit h⁰-Fuß entspricht. Allerdings wird es vertikal gespielt und verursacht deshalb keine Haltungsprobleme. Albisi konstruierte es speziell für die Oper *La Parisina* von Pietro Mascagni (1863–1945), die 1913 in Mailand uraufgeführt wurde. Mit 29,6 mm hat es eine extrem weite Bohrung. Allerdings wurden wohl außer Albisis eigenem Instrument, das sich jetzt in der Dayton C. Miller Collection in Washington befindet⁴¹, keine weiteren Exemplare gebaut.

Nach 1945 geriet die F-Altflöte fast völlig in Vergessenheit.⁴² Ein neues Interesse entwickelte sich erst in den 1980er Jahren, als Blockflötenspieler die Möglichkeiten des Böhmlflötenensembles entdeckten. Für sie war die F-Altquerflöte praktischer, weil sie wie die f'-Altblockflöte aus nichttransponierten Stimmen gelesen werden konnte. Die Firma Conrad Mollenhauer baute deshalb auf Wunsch wieder Altflöten in F. Sie wählte dafür die gleiche enge Bohrung wie für ihre G-Altflöte, also 23 mm.

Bei zylindrischen Altflöten in G oder F sind also Bohrungen zwischen 20,9 und 28 mm zu finden, beim Tenor-Albisiphon sogar 29,6 mm. Dem entsprechend weisen die Instrumente in Lautstärke, Klangfarbe und Tonumfang große Unterschiede auf: Weit mensurierte Exemplare haben eine kräftige tiefe Lage, eine dunkle Klangfarbe und meist eine schwierige hohe Lage. Eng mensurierte Instrumente funktionieren gut in der 3. Oktave und sind klanglich flexibler. Meist sind sie jedoch in der tiefen Lage nicht so kräftig. Für Werke, die auch die dritte Oktave verwenden, wie *Le Marteau sans Maître* (1953/1955) von Pierre Boulez und *Ekagra* (1957) von Kazuo Fukushima, eignen sich des-

halb besonders die engeren Modelle. Eher tief liegende Partien wie die in *The Planets* (1914/1916) von Gustav von Holst und die Schubert-Bearbeitungen von Theobald Böhm sind klangvoller auf weitmensurierten Altflöten darzustellen. Im Flötenensemble haben sich ebenfalls die weiten Instrumente bewährt, weil sich hier die Altflötenstimmen meist auf die erste und die zweite Oktave beschränken. Trevor Wye und Patricia Morris schreiben dazu: *The most common internal diameter, or bore size, is 26mm though sizes on either side of this have been noted. The best of the current (1994) alto flutes have had an internal diameter of 25.2mm. This may appear to be an insignificant difference but on all flutes, a small deviation can have a considerable effect on the response. Most professional players require an alto flute that will play all three octaves with reasonable ease, especially for contemporary works and multiphonics; others will argue that the lower and middle registers are the ones to favour – the third octave is better scored for the standard flute. The bore size of slightly over 25mm seems to suit all requirements.*⁴³

Mit seiner Entscheidung für die G-Stimmung der Altflöte hat Theobald Böhm den Grundstein für eine Flötenfamilie in C und G gelegt. Er übertrug seine Bauprinzipien jedoch auch auf die Terzflöte in Es und erweiterte damit den Flötensatz zur C-Es-G-Stimmung. In diesem Sinn baute Djalma Julliot schon 1903 *flûte basses* in Miß und Christian Jäger entwarf 1995 eine „Tenorflöte in Es“, also ein Instrument zwischen Alt- und Bassflöte, eine Oktave tiefer als die Terzflöte. Wie für seine eng mensurierte Bassflöte in C verwendete Jäger dafür ein 29 mm-Rohr. Trotz hervorragender klanglicher Qualitäten hat dieses Instrument bisher keine große Verbreitung gefunden.⁴⁴

Wilhelm Altenburg⁴⁵ vermutete 1901, dass die ersten zylindrischen Bassflöten in C

mit Böhm-System von Rudall Carte & Co. in London gebaut worden sind. Dagegen berichtet H. Macaulay Fitzgibbon 1928: *Rudall, Carte and Co. hope very soon to produce a really satisfactory Octave Bass flute; they have already made one (now being used in Belfast) which descends to low D flat.*⁴⁶ Aus dieser Werkstatt sind zwar Bassflöten von 1933 und aus den Jahren nach 1945 nachgewiesen, aber leider ohne Angaben zur Bohrungsweite.⁴⁷ Auch die Mensuren der Bassflöten, die Djalma Julliot 1903⁴⁸ und Robert Leibl in der Nachfolge der Firma Boehm & Mendler im Jahr 1906 angeboten hat, sind nicht bekannt.⁴⁹ Bei späteren Instrumenten sind, wie bei den Altflöten, auch bei den Böhm-Bassflöten in C unterschiedliche Rohrweiten zu finden:

Conrad Mollenhauer, Fulda 1967 (Abb. 4)	26 mm
Werner Wetzels, Berlin, um 1970	29 mm
Gebr. Mönnig, Markneukirchen, um 1975 (Abb. 5)	29,5 mm
Albert Cooper, London, um 1980	30 mm ⁵⁰
Kotato & Fukushima, Japan 1984	34 mm
Christian Jäger/Max Hieber, München 1988	29 mm, 34 mm
Yamaha, Jupiter, Guo, 2017	30 mm
Jelle Hogenhuis, Marsum/Niederlande 2017	36 mm
Eva Kingma, Grolloo/Niederlande 2017	30 mm, 35 mm
Michael Lederer, Schöneck 2016–2018	34 mm



Abb. 4: Bassquerflöte in C von Conrad Mollenhauer, Fulda 1967; Bohrung 26 mm.



Abb. 5: Bassquerflöte in C von den Gebrüdern Mönnig, Markneukirchen um 1975; Bohrung 29,5 mm.

Der Flötist Robert Dick äußerte sich 1989 sehr eindeutig zur Frage des Innendurchmessers: *I have tried bass flutes with many different bore sizes, some I find on the big side, some I find on the small side. It turns out that Hammig, Heiber [gemeint: Hieber] and Armstrong all use like thirty millimeters and having tried a lot of different flutes I decided I like the potential of thirty millimeters. I feel it is wide enough so that you can really come forth with power in the low register and it is narrow enough so that you can make a really interesting complex multiphonic. If you widen it up more then you create huge pitch problems in the third octave and you just eliminate the fourth [partial]. If you narrow it you make it easier to play but the whole volume thing just goes down the drain.*⁵¹

Die bei Bassflöten üblichen Rohrweiten von 26 – 36 mm werden deutlich übertroffen durch das Albisiphon in C, auch *Bariton-Albisiphon* genannt. Diese Bassflöte mit h-Fuß wurde – wie das Tenor-Albisiphon in F – 1910 von Abelardo Albisi erfunden. Das Albisiphon hat eine Bohrung von 37,7 mm.⁵² Beim Instrument der Miller-Collection wurden 37,2 mm gemessen, und Peter Spohr⁵³ gibt für das Exemplar einer Münchner Privatsammlung 38 mm an. *Wegen des durch die weite Mensur bedingten großen Luftverbrauchs wurde sogar ein fußbetriebener Blasebalg patentiert, der mit einem Rohr Luft in den Mund des Spielers pumpte.*⁵⁴

Seit Jahrhunderten galt die Bassflöte in c⁰ als tiefste spielbare Größe der Querflöten. Die erste Aktivität zur Überwindung dieser Grenze ging 1970 von dem Flötisten Thomas Pinschof aus. Zusammen mit dem Flötenbauer Werner Wetzel (1910–1995), damals in Berlin, konstruierte er eine Bassflöte mit Extension bis zur Quarte unter dem Grundton, also bis G. Damit das gewichtige Instrument spielbar blieb, wurde es *im rechten Winkel abgeknickt [...] und mit einem Stachel versehen.*⁵⁵ Bauweise und Handhabung entsprechen damit dem Albisiphon. Allerdings übernahm Wetzel für das neue Instrument das 29 mm-Rohr seiner normalen Bassflöte. Auf Wunsch von Pinschof erweiterte

Wetzel später den Umfang bis zur Unterquinte, also bis zum F.⁵⁶ Heute bietet Eva Kingma eine *Upright Bass Flute* mit und ohne Extension an,⁵⁷ die in der Konstruktion am Pinschofon orientiert ist.

Um den Tonumfang bis zum G mit einfacherer Mechanik zu erreichen, baute Christian Jäger, Wetzels Nachfolger in der Firma Max Hieber in München, im Jahre 1981 seine erste Großbaß-Boehmflöte in G. Das Instrument entspricht in Mensur und tiefstem Ton der Urform des Pinschofons von Wetzel, es ist aber als Flöte in G mit c'-Fuß konstruiert.⁵⁸ Für Pinschof baute Jäger dann ein gebogenes Fußstück mit b-Fuß, so dass das klingende F erreichbar wurde. Später verwendete Jäger statt dem 29 mm ein 34 mm Rohr. Noch weiter mensuriert war sein „Standmodell“, das wie das Albisiphon und das Pinschofon mit einem Stachel ausgestattet war. Außerhalb Deutschlands wurde die große G-Flöte dann „Contr'alto Flute“ genannt, analog zur Kontraaltklarinette, die in der Unteroktave zur Altklarinette gestimmt ist.

Christian Jäger/Max Hieber, München 1981(enges Modell)	29 mm
Christian Jäger/Max Hieber, München 1986/87 (weites Modell)	34 mm
Christian Jäger/Max Hieber, München 1988 (Standmodell)	43 mm
Michael Lederer, Schöneck 2016 (Abb. 6)	43 mm
Eva Kingma, Grollo/Niederlande 2017	39 mm

Für das erste, engmensurierte Modell der Bassflöte in G entstanden in wenigen Jahren Kompositionen, welche die speziellen Möglichkeiten dieses Instruments voll ausnutzen, z. B. *A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum* (1985) von Luigi Nono,⁵⁹ *Due Canzoni* (1987) und *Una Cavatina* (1990) aus op. 65 von Frank Michael.⁶⁰ Die hier verlangten Hochtöne bis notiert g⁴ sind auf weitmensurierten Kontraaltflöten nicht erreichbar. In schottischen und irischen Flute Bands werden jedoch speziell weitmensurierte Kontraaltflöten eingesetzt.⁶¹

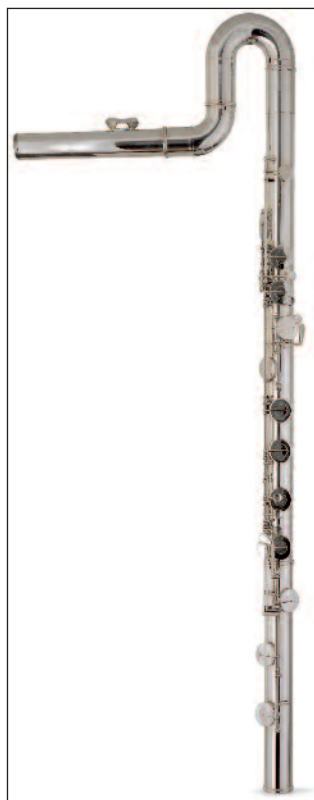


Abb. 6: Kontraalt- bzw. Großbassflöte in G von Michael Lederer, Schöneck 2016; Bohrung 43 mm.

1985 entwarf die Firma Kotato & Fukushima in Japan eine *Contra Bass Flute* in F mit Fußstück bis zum notierten b^0 (klingend E) zur Verwendung in großen Flötenensembles. Wie für die Bassflöte in C wurde anfangs ein 34 mm Rohr gewählt, 1988 dann eine Bohrung von 48,8 mm.⁶² Die F-Stimmung konnte sich jedoch bisher auf dem Markt nicht gegen die Kontra-Altflöte in G durchsetzen. Kotato & Fukushima versuchen dies zu ändern, z. B. durch einen Kompositionsauftrag für Wil Offermans (*1957). Er schrieb *Forbidden Valley*⁶³ für Bassflöte, (Kontra-)Bassflöte in F, Kontrabassflöte in C, (Sub-)Kontrabassflöte in F_1 und Subkontrabassflöte in C_1 .

Ende 1981 baute Christian Jäger seine erste Kontrabassflöte in C. Sie hatte dieselbe Bohrung wie seine Bassflöte in c^0 , das Pinschofon und sein erster Großbaß in G, also 29 mm. Damit ließen sich zwar phantastische Doppelklänge, Flageolettöne und Klappengeräusche erzeugen, aber nur sehr schwache Grundtöne in der ersten Oktave.⁶⁴ Sein zweites Modell hatte dann ein 34 mm weites Rohr.

Über die weitere Entwicklung wurde schon 1988 berichtet: *Unabhängig von Jägers Bemühungen um die Kontrabaß-Querflöte arbeitete der Pariser Lot-Nachfolger Jacques Lefèvre*

(„Jack Leff“) zusammen mit Yves Artaud an einer „flûte octobasse“ in C mit H_1 -Fuß. Beim Europäischen Flötisten-Symposium 1984 in Boswil wurde sie erstmals einer größeren Öffentlichkeit vorgestellt. Lefèvre wählte ein 37 mm-Neusilberrohr und eine andere äußere Form als Jäger [...]. Für Artaud und seinen „Octobasse“ wurden inzwischen zahlreiche Solo- und Ensemblestücke geschrieben. – Als Lefèvre sich 1987 zur Ruhe setzte, hatte er immerhin sechs Exemplare gebaut. Sein Mitarbeiter und Nachfolger Jean-Yves Roosen nahm die nächste Bestellung zum Anlaß, das Instrument mit einem dünnwandigen 49 mm-Messingrohr neu zu konzipieren. Roosens „Octobasse“ hat einen verlängerten Fuß und reicht somit bis A_1 [...]. Bedingt durch die weite Bohrung verfügt schon der Prototyp über eine ausgezeichnete Tiefe. Die dritte Oktave funktioniert trotzdem ohne Einschränkungen mit Normalgriffen. Im Vergleich zeigen die Instrumente von Jäger und Roosen, den unterschiedlichen Konzeptionen entsprechend, völlig verschiedene Eigenschaften: Der engmensurierte Kontrabaß von Jäger ist eher ein Soloinstrument, seine beste Lage ist die zweite Oktave. Flageolettöne, Mehrklänge und Altissimo-Töne sprechen besonders leicht an. Roosens weitmensurierter „Octobasse“ ist dagegen eher ein Baß für das Flötenensemble.⁶⁵ Hier eine Übersicht zu den Rohrweiten:

Christian Jäger/Max Hieber,	
München 1981	29 mm
Jack Leff (Jacques Lefèvre),	
Paris 1984	37 mm
Christian Jäger/Max Hieber,	
München 1988	34 mm
Jean-Yves Roosen,	
Paris 1988 (Abb. 7)	49 mm
Kotato & Fukushima,	
Japan 1988	48,8 mm
Jelle Hogenhuis,	
Marsum/Niederlande 2017	59 mm
Eva Kingma,	
Grollo/Niederlande 2017	49 mm
Jupiter 2017	48,7 mm
Michael Lederer,	
Schöneck 2018 (Abb. 8)	49 mm



Abb. 7: Kontrabassflöte in C von Jean-Yves Roosen, Paris 1988; Bohrung 49 mm.

Die Rohre der Kontrabassflöten wurden also im Laufe von sieben Jahren von 29 mm auf 49 mm und später sogar auf 59 mm erweitert. Eine Tendenz zur weiten Mensur und damit zu einem klanglichen Schwerpunkt in der ersten Oktave ist offensichtlich.

Von 1988 an entstanden noch tiefere Flötenmodelle:

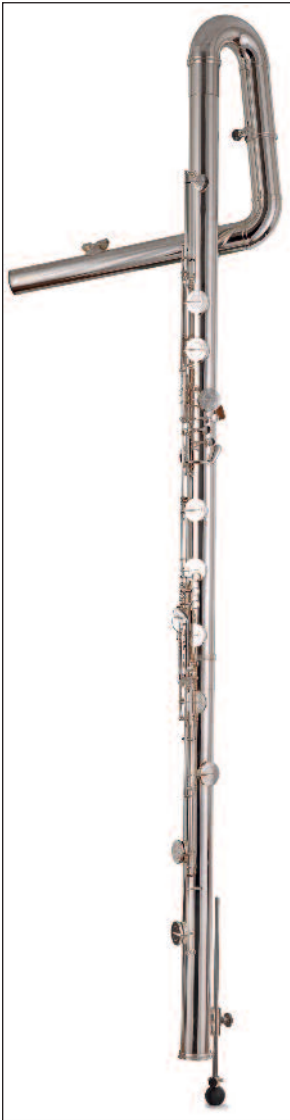


Abb. 8: Kontrabassflöte in C von Michael Lederer, Schöneck 2018; Bohrung 49 mm.

Subkontrabass in G_1 :
Christian Jäger/Max Hieber,
München 1988
Eva Kingma,
Grolloo/Niederlande

60 mm

49 mm

Subkontrabass in F_1 :
Kotato & Fukushima,
Japan 2009

58,8 mm

Subkontrabass in C_1 :
Christian Jäger/Max Hieber,
München um 1990

78 mm

Kotato & Fukushima,
Japan 1993

78,4 mm

Jelle Hogenhuis,
Marsum/Niederlande 2013 (Abb. 9) 75 mm

Jelle Hogenhuis,
Marsum/Niederlande 2017 76 mm

Mit dem Grundton C_1 ist wohl die tiefste musikalisch sinnvolle Flötenstimmung erreicht. Trotzdem baute Jelle Hogenhuis auf besonderen Wunsch noch einen „Hyperbass“ in C_2 mit einer Rohrweite von 125 mm.

Der Betrachtung von Bohrungsweiten existierender Instrumente sollen noch ein theoretischer Aspekt gegenübergestellt werden. Diesem liegen die Erkenntnisse zugrunde, die Friedrich August Drechsel auf der Basis der Forschungen von Victor-Charles Mahillon 1927 veröffentlicht hat.⁶⁶

Für die Mensurierung

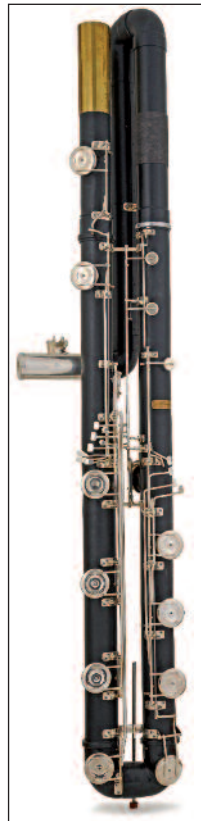


Abb. 9: Subkontrabassflöte in C von Jelle Hogenhuis, Marsum/Niederlande; Bohrung 75 mm.

tiefer Querflöten sind von seinen Ausführungen insbesondere die Berechnungen von Rohrdurchmessern zylindrischer Flötenrohre mit verschiedenen Grundtönen, jedoch mit einheitlicher Klangfarbe interessant. Zu einem Grundton und einer bestimmten Rohrweite können anhand einer Tabelle mit Multiplikatoren die Rohrweiten für andere Grundtöne mit gleicher Klangfarbe berechnet werden.⁶⁷ Ausgehend von einem Flötenrohr mit dem Grundton c' und 19 mm Durchmesser – also einer Standard-Böhmflöte entsprechend – sollte nach Mahillon die Altflöte in g° 21,95 mm, die c° -Bassflöte 26,86 mm Rohrweite haben. Legt man Böhms ursprüngliche Version der C-Flöte mit 20 mm zugrunde, ergibt die Berechnung 23,106 mm für die Altflöte und 28,28 mm für die Bassflöte. In den Bereichen dieser Maße wurden tatsächlich Instrumente gebaut, z. B. die Alt- und die Bassflöte von C. Mollenhauer. Bei diesen ist zu beobachten, dass die Altflöte klanglich einer C-Flöte und die Bassflöte einer Altflöte nahekommmt. Die Mehrzahl der Alt- und Bassflöten ist jedoch deutlich weiter konzipiert, was angesichts ihrer hauptsächlichlichen Verwendung in der ersten und zweiten Oktave als sinnvoll erscheint. Dem entsprechend entstehen für Alt- und Bassflöten auch charakteristische Klangfarben, die sich deutlich vom Klang der C-Flöte unterscheiden.

Wählt man als Ausgangspunkt der Berechnung nicht die relativ eng mensurierte C-Flöte mit 19 bzw. 20 mm Bohrung, sondern Böhms Altflöte in G mit 26 mm, so ergibt sich – bei beibehaltener Klangfarbe – für die C-Flöte eine Bohrung von 22,5 mm und für die Bassflöte 31,82 mm. Eine Rohrweite von 22,5 mm wird heute nicht einmal für Flöten in B oder A angenommen, während ca. 32 mm einem Mittelwert im Bassflötenbau entsprechen.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass die Auswirkungen unterschiedlicher Bohrungsweiten bei Böhmflöten heute noch weitgehend unterschätzt werden. Deshalb ist im heutigen Flötenbau die Möglichkeit, durch die Bohrungsweite einen klanglichen Schwerpunkt und eine entsprechende Klangfarbe zu bestimmen, noch

nicht völlig ausgeschöpft – sowohl bei den tiefen Flöten als auch bei der C-Flöte.

Dieser Text erschien zuerst als *Exkurs III* in: Peter Thalheimer: *Die Familie der Querflöte von Piccolo bis Subkontrabass*, Markneukirchen 2018 (Meisterleistungen deutscher Instrumentenbaukunst, Band 7). Hier ist auch eine englische Version zu finden.

Fotos © Frank Fickelscherer-Fassl

ANMERKUNGEN

¹ Bei $a^1=440$ Hz beträgt die Rohrlänge etwa 602,5 mm.

² Theobald Boehm: *Die Flöte und das Flötenspiel in akustischer, technischer und artistischer Beziehung*, München 1871, S. 2.

³ Seit kurzem bietet Nagahara, Boston, mit dem „Full Concert Modell“ eine Flöte mit 20 mm Bohrung an.

⁴ Vgl. Ludwig Böhm: *Verzeichnis der erhaltenen Flöten von Theobald Böhm*, München 2010, S. 169, 330 und 342.

⁵ E. Robert Leibl: *Die Silberflöte System Boehm von Th. Boehm*, Kgl. bayer. Hofmusikus, Erfinder der Flöte „System Boehm“. *Ihre Vorzüge, Verbreitung, Behandlung und Einübung derselben*, Nürnberg [1906], S. 25.

⁶ Zitiert nach Ludwig Böhm (2010), S. 45.

⁷ Theobald Boehm: *Ueber den Flötenbau und die neuesten Verbesserungen desselben*, Mainz 1847, S. 59.

⁸ *Preis-Courant von Th. Boehm & Grevé k. p. Instrumentenmacher in München* [um 1840].

⁹ Theobald Böhm: *Behandlung der Metallflöten*, Mainz ca. 1851, o. S.

¹⁰ Theobald Böhm: *Geschäftsbuch der Flötenwerkstatt 1847–1859, 1876–1879*, herausgegeben von Ludwig Böhm, München 2010, S. 9–10.

¹¹ Eine weitere B-Flöte wurde am 30. Januar 1849 als Nr. 23 fertig. Sie wurde zur Industrie-Ausstellung nach London gesandt und später ebenfalls an Richard Carte verkauft.

¹² No. 1237. Abweichend von Dayton C. Millers eigenhändiger Aufzeichnung „Flute, B^b“ in seinem Erwerbsbuch (Library of Congress, Washington) wird das Instrument bei Laura E. Gilliam & William Lichtenwanger, *The Dayton C. Miller Flute Collection. A Checklist of the Instruments*, Washington 1961, S. 86, fälschlich als „Flute in C“ bezeichnet.

¹³ Maßangabe nach Dayton C. Miller. Nach Ludwig Böhm, *Verzeichnis* (2010), hat sie eine Bohrung von 20 mm.

¹⁴ Ausführlicheres dazu bei Peter Thalheimer: *Von „Zwerchpfeifen ... um einen Ton niederer“ über Händels „Traversa bassa“ zur „B flat Flute“. Versuch einer Geschichte der Querflöte in B*, in: *Geschichte, Bauweise und Spieltechnik der Querflöte*. 27. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein, 6. bis 8. Oktober 2006. Hg. von

Boje E. Hans Schmuhl in Verbindung mit Monika Lustig (Michaelsteiner Konferenzberichte, Band 74), Augsburg und Michaelstein 2008, S. 190. Siehe auch: Robert Bigio: *Rudall, Rose & Carte: The Art of the Flute in Britain*, London 2011, S. 108.

¹⁵ Albert Cooper: *The Flute*, London ¹1980, S. 2, und Albert Cooper: *The B Flute*, in: *Flute Notes* 1 (1982) No. 2, o. S., auch enthalten in Albert Cooper: *The Flute*, London ²1984, S. 51 f.

¹⁶ Albert Cooper: *Bore Size*; in: *Flute Notes* 1 (1982) No. 3, o. S.; auch enthalten in Albert Cooper: *The Flute*, London ²1984, S. 53.

¹⁷ Dieser Absatz geht auf Peter Thalheimer (2008), S. 191, zurück.

¹⁸ John Amadio (1886–1964), australischer Flötist. Er spielte zylindrische Flöten mit dem Radcliff-Klappensystem.

¹⁹ Leserbrief von Trevor Wye, in: *The Flutist Quarterly*, Fall 1994, S. 5.

²⁰ Persönliche Kommunikation mit Jean-Yves Roosen, Paris 1988.

²¹ Albert Cooper: *Il Flauto*. Editione italiano a cura di Gian-Luca Petrucci, Cremona o. J., S. 65 f.

²² Abbildung bei Karl Lenski/Karl Ventzke: *Das goldene Zeitalter der Flöte. Frankreich 1832–1932*, Celle 1992, S. 204.

²³ Theobald Boehm (1871), S. 29.

²⁴ Böhm's Ansicht, dass eine Rohrweite optimal wäre, die den 30. *Theil der Rohrlänge* beträgt, ist nicht auf tiefere Flöten übertragbar. Nach seiner Faustregel müsste eine Bassflöte eine Bohrung von ca. 40 mm haben.

²⁵ Die Aufzählung erfolgt hier und im Folgenden ohne den Anspruch, alle auf dem Markt befindlichen Instrumententypen zu berücksichtigen.

²⁶ Herbert Heyde: *Katalog zu den Sammlungen des Händel-Hauses in Halle, 7. Teil Musikinstrumentensammlung, Blasinstrumente, Orgeln, Harmoniums*, Halle an der Saale 1980, S. 391; Wilhelm Altenburg: *Zur Entwicklungsgeschichte der Alt- und Bassflöten; die neue Altflöte von O. Mönnig*; in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* 22 (1901), S. 196–197. Das bei Heyde beschriebene Instrument von 1897 ist wohl identisch mit dem von Altenburg begutachteten.

²⁷ Wohl ein Einzelstück mit Cocusholz-Korpus, jetzt in Privatbesitz.

²⁸ Privatsammlung

²⁹ Privatsammlung

³⁰ Peter Spohr: *Kunsthandwerk im Dienste der Musik. Querflöten aus aller Welt im Wandel der Zeit*, Frankfurt 1991, S. 57.

³¹ Die erste Altflöte in G wurde bei Rudall Carte & Co. 1885 gebaut.

³² Richard Shepherd Rockstro: *A Treatise on the Construction, the History and the Practice of the Flute*, London 1890, ²1928, Reprint London 1967, S. 400–401.

³³ nach Albert Cooper, *Bore Size* (1982): 23,8 mm.

³⁴ Ausführlicheres zur Altflöte in F bei Peter Thalheimer: *Die Altquerflöte in F – die vergessene große Schwester der Altquerflöte in G*, in: *Tibia* 2/2018, S. 111–122.

³⁵ DCM 0118, vgl. Laura E. Gilliam/William Lichtenwanger (1961), S. 8 f.; vgl. Philip Bate: *The Flute. A Study of its History, Development and Construction*, London 1969, ²1975, S. 188.

³⁶ Maximilian Schwedler: *Über Flöten in tiefer Tonlage*, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* 34 (1913–1914), S. 1095; John Bailey: *Maximilian Schwedler's „Flute and Flute-Playing“: Translation and Study of Late Nineteenth-Century German Performance Practice*, Evanstone, Illinois 1987, S. 78 f.

³⁷ Vgl. Hans Kunitz: *Die Instrumentation, Teil II: Die Flöte*, Leipzig 1960, S. 48–51.

³⁸ Wilhelm Altenburg (1901), S. 196.

³⁹ John Bailey (1987), S. 79.

⁴⁰ Moritz Max Mönnig: *Böhmlflöten – Böhmppikkolos – Altflöten in G und F – Reformflöten – Reformppikkolos – Flöten alten Systems*, Leipzig [um 1930], S. 12.

⁴¹ DCM 1342, vgl. Laura E. Gilliam/William Lichtenwanger (1961), S. 93.

⁴² So findet sie selbst im *Lexikon der Flöte*, hg. von András Adorján und Lenz Meierott, Laaber 2009, keine Erwähnung.

⁴³ Trevor Wye/Patricia Morris: *The Alto Flute Practice Book*, London 1995, S. 5.

⁴⁴ Ausführlicheres bei Peter Thalheimer: *Die Tenorquerflöte in Es – eine Neukonstruktion*, in: *Tibia* 3/1995, S. 542 f.

⁴⁵ Wilhelm Altenburg (1901), S. 196.

⁴⁶ H. Macaulay Fitzgibbon: *The Story of the Flute being a History of the Flute and everything connected with it*, London 1928, S. d.

⁴⁷ Seriennummer 7565 in der D. C. Miller Collection DCM 1258, Seriennummer 81011 bei Robert Bigio (2011), S. 212. Sebastian Winston: *The bass flute in the twentieth century as exemplified by its technical development, its diversity of performance practice, and its compositional application*, San Diego 1989, S. 5, setzt die Herstellung der ersten Rudall Carte-Bassflöten auf die 1930er Jahre an.

⁴⁸ Julliot bot gleichzeitig auch Bassflöten in Des an.

⁴⁹ E. Robert Leibl (1906), S. 25. Die auf S. [27] abgebildete Bassflöte stammt nicht aus Leibls Werkstatt, sondern von Djalma Julliot.

⁵⁰ Sebastian Winston (1989), S. 117.

⁵¹ Sebastian Winston (1989), S. 117.

⁵² Anthony Baines (Hg.): *The Bate Collection of Historical Wind Instruments. Catalogue of the Instruments*, Oxford 1976, S. 16. Bei Philip Bate (²1975), S. 189 wird für das gleiche Exemplar wohl irrtümlich eine Bohrung von 39 mm genannt.

⁵³ Peter Spohr (1991), S. 57.

⁵⁴ Peter Spohr (1991), S. 57; ausführlicher bei Alain Girard: *Aerophor. Eine Dokumentation*, Basel 2017.

⁵⁵ Thomas Pinschof: *Das Pinschofon. Eine Idee und deren Verwirklichung*, in: *Tibia* 3/1978, S. 40 f.

⁵⁶ Thomas Pinschof: *The Pinschofon: An Idea and its Realization*, in: *Flute Notes* 4 (1985), S. 72 f.

⁵⁷ www.kingmaflutes.com, aufgerufen am 13.05.2017.

⁵⁸ Peter Thalheimer: *Die Kontrabaß-Querflöte – die größte Flöte der Welt?* in: *Tibia* 4/1988, S. 269–271.

⁵⁹ Vgl. Daniel Agi: *Griffe, Klänge, historische Flöten. Luigi Nonos „A Pierre. Dell’azzurro silenzio, inquietum“*; in: *Flöte aktuell* 2/2018, S. 46–50.

⁶⁰ Zimmermann-Verlag, Frankfurt ZM 22510, ZM 22530.

⁶¹ Nancy Toff: *The Flute Book. A complete Guide for Students and Performers*; London 1985, ³2012, S. 74.

⁶² www.kotatoandfukushima.com, aufgerufen am 13.05.2017.

⁶³ Musikverlag Zimmermann, [Mainz] 2017, ZM 36240.

⁶⁴ Peter Thalheimer (1988), S. 270.

⁶⁵ Peter Thalheimer (1988), S. 270.

⁶⁶ Neudruck als: Friedrich August Drechsel: *Kompendium zur Akustik der Blasinstrumente nach Victor-Charles Mahillon*, Celle 1979.

⁶⁷ Auf eine genaue Beschreibung des Berechnungsverfahrens wird hier verzichtet. Es ist bei Friedrich August Drechsel (1979), S. 9 f., erklärt.



Blockfloetenshop.de

- offizieller von Huene Workshop, Inc. Händler
- europäischer TAKEYAMA Stützpunkthändler
- ausgewählter Bressan by Blezinger Händler
- ausgewählter FEHR Platinhändler
- über 1000 Instrumente lieferbar
- eigene Meisterwerkstatt
- 3 Jahre Zusatzgarantie
- Auswahlendungen
- Zubehör
- CDs
- ...

Tenorflöten mit Klappen sind ein Erlebnis.
Testen Sie die neuen ERGO-Tenöre von
FEHR, Paetzold by Kunath und Küng



Ich freue mich Sie beraten zu dürfen.

Silke Kunath

Blockfloetenshop.de

Am Ried 7

D-36041 Fulda

Tel: +49 (661) 968 938-50

Fax: +49 (661) 968 938-99

info@blockfloetenshop.de

Summaries for our English Readers

Caroline Rohde: Frenzy between two letters: Bussotti's *RARA*

RARA for one recorder player and one actor is part of *La Passion selon Sade*, a work destined for the theater which premiered in Palermo in 1965.

Bussotti devoted himself to graphic notation and painting as did Michael Vetter who introduced Bussotti to the recorder and focussing especially on its new sounds and playing techniques in 1964. Bussotti was so thrilled about it that he dedicated one piece of *La Passion selon Sade* to the recorder. Furthermore, he asked Vetter to transcribe this part from graphic notation into traditional notation to ensure that the newly developed playing techniques and affects were employed when performing the piece.

This article offers indications about the composition context these two versions of *RARA* share and depicts the two performers' (Esther Esch, recorder and Caroline Rohde, actor) ideas and considerations while developing a performance of *RARA*.

Translation: TIBIA

Leonard Schelb: On the execution of Mozart's "little notes"

The continuous doubt about the execution of the grace notes in Mozart's works prompted me to consult the relevant teaching manuals on this topic. By and large, there is astonishing consistency

between Mozart's grace notes and the descriptions in the teaching manuals according to Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach, Leopold Mozart, Türk and Tromlitz; when Mozart gives a semi-quaver as grace note, it corresponds to 99% with the rules for short grace notes in the manuals. However these short grace notes, and this is the case in all the sources of reference, are never given as semi-quavers, but are played as short as possible.

According to Leopold Mozart, these short grace notes should be played before the beat and articulated quietly. The emphasis should be on the beat. Bach and Türk do not agree with this and advocate playing these notes as unobtrusively as possible but on the beat.

Mozart on the other hand notates all these places with quaver grace notes where there are long appoggiatura. They should count as at least half and depending on the context, as much as 2/3 or even 3/4 of the main note.

As a general rule, depending on the mood of the piece, it could be said that rhythmical and playful phrases have short grace notes; lyrical phrases have long and even prolonged grace notes.

In effect they fulfil the original function of ornamentation, to emphasise the overall emotion of the piece in question.

Translation: A. Meyke



(1663-1731)

BRESSAN by **BLEZINGER**

Die Flötenwerkstatt

Barocke Klangvielfalt
Moderne Herausforderungen
Die Synthese

www.bressan-by-blezinger.com

Dagmar Wilgo

IX Festival Internacional de Música de Campina Grande (FIMUS), 07.–15.07.2018

Schon zum zweiten Mal in Folge war ich für Juli 2018 als Dozentin für Blockflöte zum *Festival Internacional de Música de Campina Grande* nach Brasilien eingeladen worden. Dort hatte ich wieder hochinteressante musikalische Begegnungen vielfältiger Art, und davon soll nun die Rede sein.

Für das Winterfestival *FIMUS* im Nordosten des Landes zeichnen zwei Personen verantwortlich: Carlos Alan Peres da Silva als Gesamtkoordinator und Vladimir Silva als künstlerischer Leiter. Ermöglicht wird das Festival durch einen Zusammenschluss mehrerer Institutionen, namentlich der *Fundação Parque Tecnológico da Paraíba* (PaqTcPB), der *Universidade Estadual da Paraíba* (UEPB) und der *Universidade Federal de Campina Grande* (UFCG) sowie einiger Sponsoren. Während dieser neun Tage finden Recitals und Konzerte im Teatro Municipal Severino Cabral und umliegenden Kirchen in Campina Grande statt. Außerdem gibt es zusätzliche Konzerte in Nachbarstädten, die einen kulturellen Bildungsauftrag erfüllen sollen, da solche Angebote dort sonst rar sind. Das Repertoire der Konzertprogramme der Dozentinnen und Dozenten umfasst bekannte Werke, Moderne Musik, brasilianische Kompositionen und öfter auch neue Werke, die eigens für die Uraufführung während des Festivals für die Künstler in ihren jeweiligen Besetzungen komponiert und ihnen gewidmet werden. Traditionell findet in dieser Zeit auch die Reihe *Jovens Talentos* (Junge Talente) und zum zweiten Mal in diesem Jahr auch der Ableger *FIMUS Jazz* statt. Auf dem pädagogischen Sektor wird das Festival durch Masterclasses ergänzt. In diesem Jahr waren es die Fächer Gesang, Violine, Violoncello, Kontrabass, Klavier, Cembalo, Blockflöte, Querflöte, Klarinette, Trompete, Posaune, Música Popular Brasileira (Brasilianische Popmusik), Dirigieren, Komposition und Musikproduktion. Die

Dozenten kamen aus Brasilien, den USA, der Schweiz und Deutschland. Die Studenten kommen vorwiegend aus Brasilien.

Im vorigen Jahr handelte es sich bei den Studenten um Haupt- und Nebenfächler, die neben den vorbereiteten Werken auch mit eigenen Arrangements und vielen Fragen kamen. Welches Instrument benutze ich angesichts der hohen Luftfeuchtigkeit und der hohen Preise für Instrumente aus Holz? (Sie lernen unter anderem, Instrumente aus alternativen Materialien wie PVC herzustellen.) Wie komme ich an tiefe Instrumente? Woher bekomme ich gute Noten Ausgaben? Wie übe ich schwierige Stellen? Welche Möglichkeiten gibt es, die eigenen technischen Fähigkeiten zu verbessern? Abgesehen davon, haben wir improvisiert und generelle Fragen rund um den Unterricht mit Blockflöte besprochen.

In diesem Jahr waren einige der Studenten vom Vorjahr wieder im Kurs und neue kamen dazu. Die meisten von ihnen studieren an der Universität von Campina Grande oder in Recife. Ihr Ziel ist es, Blockflötenunterricht zu geben und/oder als Musiker und Musikerinnen tätig zu sein. Das vorbereitete Repertoire reichte von einem dreistimmigen Menuett aus einer Blockflötenschule und barocken Sonaten von Bach, Telemann, Sammartini über ein Vivaldi-Konzert bis hin zu klassischer Moderne mit Sonaten von Staeps sowie brasilianischer Musik von Etienne Rolin und Ernst Mahle aus dem vorigen Jahrhundert, die in Europa eher unbekannt ist. Wieder ging es zusätzlich zu den vorbereiteten Werken um das Thema „Übetechniken“. Anhand verschiedener Stellen wurden diverse Möglichkeiten ausprobiert. Zudem hatte die Edition Moeck freundlicherweise ein Exemplar von *Das Einmaleins des Übens* von Bart Spanhove zur Verfügung gestellt, welches sich nun nach Kurs-

ende in der Universitätsbibliothek von Campina Grande befindet. Ein weiteres Thema waren solare und lunare Atemtypen und ihre Auswirkungen auf das Instrumentarium, die gesamte Haltung und das Musizieren im Allgemeinen. Zusätzlich gab es einen Überblick zum sehr favorisierten Thema moderne Spieltechniken auf der Blockflöte, Entwicklung neuer Blockflöten-typen, Interpretationsmöglichkeiten und Improvisationen. Wie im letzten Jahr entstand bei mir der Eindruck, die Kurszeit sei zu knapp bemessen, denn die Studenten sind vielseitig interessiert, stellen Fragen und können nie genug Input bekommen. Sie haben ein sehr hohes Interesse daran, sich weiterzubilden.

An einem Vormittag hatten wir Besuch von einer Blockflötengruppe der Organisation SESC unter Leitung von Gideão Bezerra. Dieser landesweit in Brasilien agierende *Serviço Social do Comércio* (sozialer Dienst des Handels) kümmert



Blockflötengruppe der Organisation SESC

sich unter anderem um Kinder und Jugendliche aus gefährdeten Gebieten und schwierigen Familienverhältnissen. Die Mitglieder der Gruppe haben Sopran- und Altblockflöten aus Plastik mit überwiegend deutscher Griffweise gespielt und wurden bei ihren zahlreichen Stücken von ihrem Lehrer auf dem Keyboard oder mit Percussion-Instrumenten begleitet. Nach diesem kurzen Vorspiel haben wir über ein paar grundlegende Punkte des Blockflötenspiels gesprochen. Anschließend haben wir alle zusammen – Kinder, Jugendliche, Studenten, Dozenten und das Publikum mit Bodypercussion – mit großem Spaß das Stück *Dinos Bounce* aus der Blockflötenschule POP ON THE BLOCK trainiert und

gespielt. Diese Unterrichtsmethode, deren Co-Autorin ich bin, eignet sich für verschiedene Größen von Unterrichtsgruppen und das Spielen in einer Band. Am Ende gab es Süßigkeiten für die Kinder aus diesem wertvollen musikalischen Projekt.



v.l.n.r.: Angela Jeunon, Dagmar Wilgo und Studenten
Foto: Ayres Fotografia

Angela Jeunon war wieder während der ganzen Kursdauer eine aufmerksame Übersetzerin, da die Fremdsprachenkenntnisse der Studenten in Englisch und Französisch eher eingeschränkt sind. Frau Jeunon stammt aus der Gegend um Stuttgart, lebt aber mit ihrer Familie in Campina Grande, wo sie Deutsch an der Universität unterrichtet – und sie spielt Blockflöte! Das erleichtert die Kommunikation ungemein, denn sie braucht keine Definition musikalischer Fachbegriffe und es geht somit einfach schneller voran.

Die Cembalistin Luciana Câmara und ich hatten uns für das Konzert im Kloster Santa Clara „Europa und die neue Welt“ als Thema ausgesucht. Solistisch und im Duo haben wir Kompositionen aus Belgien, Brasilien, Großbritannien, Luxemburg, Österreich, Schweden, Spanien und den Niederlanden aufgeführt. Alle Kompositionen waren zwischen 1685 und 2013 entstanden, allein die Zugabe mit der Uraufführung des uns gewidmeten Duos *a new leaf* des brasilianischen Komponisten Ricardo Brafman war erst im Frühjahr diesen Jahres komponiert worden. Die Kinder und Jugendlichen aus der Gruppe von SESC und die Nonnen waren sehr beeindruckt von dem Konzert. Hinterher fan-

den sich auch die aktuellen Studenten und einige des letzten Jahres, Kolleginnen und Kollegen sowie viele andere Konzertbesucher zu einem Gedankenaustausch ein.



Luciana Câmara und Dagmar Wilgo im Kloster Santa Clara
Foto: FIMUS

Das Konzert in der Kirche Matriz de Remígio, also in der Nachbarstadt, war ein wenig abenteuerlicher. Ich wollte dort die Solostücke von Heberle und Biesemans spielen und den zweiten Teil des Programms sollte der Gitarrist Anderson Chizzolini mit Eigenkompositionen bestreiten. Vor Ort stellten wir fest, dass wir einen technischen Übersetzer zu Hilfe nehmen mussten, was aufgrund der hohen Fehlerquote zu vielen Lacherfolgen führte. Der Kollege konnte jedoch glücklicherweise ein wenig italienisch verstehen und so bekam ich einen Notenständer und auch die Moderation war gerettet.

Flankiert wurde das Festival von einem großen Orgateam und Marketingmaßnahmen wie z. B. Fernsehinterviews der Künstlerinnen und Künstler. Im Laufe der Woche habe ich wieder tolle Musikerinnen und Musiker kennen gelernt sowie Komponisten und Studenten anderer Fächer vom letzten Jahr erneut getroffen. Sogar den Dirigenten Matthias Heep kenne ich nun persönlich, nachdem wir wegen der Festschrift *Klangfarbe und Farbklang* zum 85. Geburtstag von Hans-Martin Linde bereits per Telefon und Mail in Kontakt waren. Neue Kompositionen werden entstehen,

die bereits versprochen sind, und die musikalischen Fäden wurden ebenfalls auf verschiedene Weise weitergesponnen.

Im Anschluss an das Festival fand noch ein Duo-Konzert in Olinda, ganz in der Nähe von Recife, statt. Die Dozentin für Blockflöte der Universität von Recife, Daniele Cruz Barros, hatte das Konzert im Oratório Particular Nossa Senhora do Amparo zusammen mit ihrem Studenten Lucas Barbosa organisiert. So konnten wir in einer der ältesten Städte Brasiliens, die auch seit 1982 zum Unesco-Weltkulturerbe gehört, ein weiteres Konzert bei weit geöffneten Kirchentüren spielen. Hier war auch der Komponist Ricardo Brafman anwesend, der es sichtlich genossen hat, sein Werk zu hören.

P.S.: Grundsätzlich gefällt mir in Brasilien die immer vorhandene gute Laune, der entspannte Umgang miteinander auch in kniffligen Momenten und die unerschütterliche Zuversicht, dass am Ende alles klappen wird.

Wer sich noch weiter informieren möchte, findet ausführliche Informationen zum Festival unter <https://www.fimus.art.br/copia-2o-fimus-jazz> und einen Artikel zum Besuch der Blockflötengruppe von SESC auf <http://sescpb.com.br/2016/index.php/contato/item/581-alunos-do-projeto-sesc-musica-na-comunidade-participam-de-aula-com-a-flautista-alema-dagmar-wilgo>.



Oratório Particular Nossa Senhora do Amparo
Foto: Lucas Barbosa

Moments littéraires

Serie von Ulrich Scheinhammer-Schmid



Schurken und Lichtgestalten

Karl Philipp Moritz und die sprechende Flöte

„Schreckensmänner“ war der Begriff, den Arno Schmidt für eine Gruppe von Schriftstellern des ausgehenden 18. Jahrhunderts prägte. Ihre gemeinsamen Kennzeichen: „Arm geboren [...] Unter unglücklichen Lebensumständen aufgewachsen. Brennend scharfen Geistes übervoll – und dieser, da auf einen bösen Boden gepflanzt, nichts weniger als angenehm.“¹

Den Autor und Lehrer Karl Philipp Moritz (1757–1793), das Kind eines Regimentsmusikers und Oboisten sowie einer äußerst unglücklichen Ehe, nennt Arno Schmidt mit Recht „eine der merkwürdigsten Gestalten unserer Hochliteratur“. Und den Roman *Andreas Hartknopf*, von Moritz als „Allegorie“ bezeichnet, könnte man zu Recht als eines der merkwürdigsten Prosawerke unserer klassischen Literatur bezeichnen.

1785 erschien, auf 1786 vordatiert,² der erste Teil; 1790 der zweite, *Andreas Hartknopfs Predigerjahre*. Im August 1786 war Moritz, unter Aufgabe seiner Stelle als außerordentlicher Professor am Berlinischen Gymnasium, unvermittelt nach Italien aufgebrochen, wo er mit Goethe in engen Kontakt trat und von wo er 1788 zurückkehrte. Zu diesem Zeitpunkt sollte er noch fünf Jahre zu leben haben, und die Spannweite dieser irdischen Existenz bezeichnet man am besten mit zwei Zitaten. Goethe, der sich in Rom rührend als „Wärter, Beichtvater und Vertrauter, als Finanzminister und geheimer Secretair“ um den vom Pferd gestürzten Moritz kümmerte, charakterisierte ihn in der *Italienischen Reise* so: „Er ist wie ein jüngerer Bruder von mir, von derselben Art, nur da vom Schicksal verwahrlost und beschädigt, wo ich begünstigt und vorgezogen

bin.“ Und Charlotte von Stein schildert seine Wirkung auf die Weimarer Damenwelt bei seinem Aufenthalt im Januar 1789: „er ist wie ein überirdisches Wesen, so rein, so gleichmütig, und zu jedem Wesen läßt er sich herab und bleibt doch vornehm in sich.“

Noch vor seiner Italienreise hatte Moritz die erste bedeutende psychologische Zeitschrift in Deutschland gegründet. Das *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde als ein Lesebuch für Gelehrte und Ungelehrte* sammelte unter dem antiken Motto „Erkenne Dich selbst!“ von 1783 bis 1793 in zehn Bänden zu je drei Teilen Erfahrungsberichte und wissenschaftliche Abhandlungen, Fallgeschichten und sogar eine „Reihenuntersuchung einer Schulklasse“ am Grauen Kloster in Berlin.³ Dort unterrichtete Moritz selbst; nach der Italienreise gelang es ihm aber, eine gut dotierte Stelle als Professor „an der Königlich Preussischen Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin“ zu erhalten.⁴

Sein zweifellos bedeutendstes Werk, der Roman *Anton Reiser*, entstand zur gleichen Zeit: 1785 erschien der *Erste Teil*, der die „Kindheit und frühe Jugend“ schildert; der 1790 vorgelegte *Vierte Teil* endet offen. Reisers Entwicklung führt ihn zwar auf die Universität, von dort flieht er aber ebenso wie seine Annäherungen an das Theater scheitern; der Roman endet „in völliger Aussichtslosigkeit“.⁵

Noch düsterer, bizarrer und rätselhafter entwickelt sich der *Andreas Hartknopf*, wie schon ein Blick auf einige Kapitelüberschriften zeigt:

Hartknopfs Unterredung mit seinem alten Lehrer unter dem Galgen von Gellenhausen, oder Eine Leichenpredigt auf einen alten lahmen und einäugigen Pudel (der im vorhergehenden Kapitel von einem der Schurken zu Tode getreten wird).

Hartknopf war „seines Handwerks ein Grobschmidt und ein Priester, und konnte sich also mit seiner Hände Arbeit sowohl als vom Evangelium nähren, das er den Leuten gern verkündigte, die es hören wollten.“⁶ Das Schmiedehandwerk verbindet ihn mit der biblischen Figur des Thubalkain, des Sohns des Lamech, und mit dessen Halbbrüdern Jabal und Jubal.⁷ „In christlichen Darstellungen der mechanischen Künste erscheint Tubal-Kain zumeist gemeinsam mit seinen Brüdern Jabal und Jubal. Der mit dem Hammer auf den Amboss schlagende und auf dessen Klang lauschende Schmied Tubal-Kain repräsentiert zudem häufig die Musik im Zyklus der Sieben freien Künste.“⁸ Jabal gilt als der „Ahnherr der Viehhirten“, Jubal als der Begründer der „Zither- und Flötenspieler“.⁹

Auch die Freimaurerei, von deren Symbolik der Roman *Andreas Hartknopf* durchsetzt ist, verwendet die drei Brüder als sinngebende Gestalten.¹⁰

Schon gleich zu Beginn des Romans gerät Hartknopf in eine reformpädagogische Anstalt, die von den beiden trinkfreudigen Schurken Hagebuck und Küster regiert wird.¹¹ Seine „Gesellenjahre“ stehen dann (unser Textauszug) im Zeichen der Astronomie und der Flöte. Carl Dahlhaus weist in einer ausführlichen Darstellung auf die Widersprüche hin, die zwischen der Musikästhetik im *Andreas Hartknopf* und den Grundsätzen besteht, die Moritz in seinen theoretischen Schriften vertritt.¹²

Neben pythagoreischen Traditionen artikuliere sich hier einerseits die empfindsame Ästhetik, „die von Musik als einem Herzenserguß schwärmt, der zwischen fühlenden Seelen Sympathie stiftet“, und andererseits die klassizistische Kunsttheorie, „die das autonome Werk in die [...] *erhabene Gleichgültigkeit des Schönen* entrückt“.¹³

In der ersten Alternative zeichne sich bereits die romantische Kunsttheorie ab, wie sie Wilhelm Heinrich Wackenroder dann in seiner Erzählung *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger* entwickelt:¹⁴

„Erwartungsvoll harrete er auf den ersten Ton der Instrumente; – und indem der nun aus der dumpfen Stille, mächtig und langgezogen, gleich dem Wehen eines Windes vom Himmel hervorbrach und die ganze Gewalt der Töne über seinem Haupte daherzog, – da war es ihm, als wenn auf einmal seiner Seele große Flügel ausgespannt, als wenn er von einer dünnen Heide aufgehoben würde, der trübe Wolkenvorhang vor den sterblichen Augen verschwände, und er zum lichten Himmel emporschwebte.“

ANMERKUNGEN

¹ Arno Schmidt: *Die Schreckensmänner*. Karl Philipp Moritz zum 200. Geburtstag. In: A. S.: *Das essayistische Werk zur deutschen Literatur in vier Bänden*. Sämtliche Nachtprogramme und Aufsätze, Band 2, Bargfeld 1988, S. 57.

² Karl Philipp Moritz: *Andreas Hartknopf*. Eine Allegorie, 1786. *Andreas Hartknopfs Predigerjahre*, 1790. *Fragmente aus dem Tagebuche eines Geistersehers*, 1787. Faksimiledruck der Originalausgaben, hg. und mit einem Nachwort versehen von Hans Joachim Schrimpf, Metzler, Stuttgart 1968, S. 29*.

³ Albert Meier: *Karl Philipp Moritz* (Stuttgart: Reclam 2000) gibt eine ausgezeichnete Einführung in Moritz' Leben und Werk (S. 104–118 stellt er umfassend das *Magazin* vor).

⁴ Ebd., S. 60; Meier stellt S. 60–64 ausführlich die gegensätzlichen Urteile über Moritz als Professor gegeneinander (Alexander von Humboldt 1789: „Welch ein großes Gemisch von glänzenden Irrtümern!“).

⁵ Ebd., S. 234.

⁶ Karl Philipp Moritz: *Andreas Hartknopf*. Eine Allegorie. *Andreas Hartknopfs Predigerjahre*. Hg. von Martina Wagner-Egelhaaf, Reclam, Stuttgart 2001 (Universalbibliothek Nr. 18120), S. 19.

⁷ Genesis, 4, 17–24, findet sich die Genealogie der Nachfahren des Kain, der *Kainiten*.

⁸ <https://www.bibelwissenschaft.de/wiblex/das-bibellexikon/lexikon/sachwort/anzeigen/details/tubal-kain/ch/34fd34fbc469a01c4fc6b52f6c7872e6/> (13.08.2018)

⁹ Ebd.

¹⁰ Schon auf der Titelseite des Romans verweist das Bild einer liegenden Sphinx auf die Symbolik der Freimaurerei, „die für Moritz *Hartknopf*-Romane von zentraler Bedeutung ist“ (Wagner-Egelhaaf, wie Anm. 6, S. 202).

¹¹ Vorbild war das *Philanthropinum* Johann Bernhard Basedows in Dessau, wo Moritz 1778 einige Zeit verbracht hatte, ohne eine Anstellung zu finden.

¹² Carl Dahlhaus: *Karl Philipp Moritz und das Problem einer klassischen Musikästhetik*. In: *International Review*

of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 9, No. 2 (Dec. 1978), S. 279–294.

¹³ Ebd., S. 284.

¹⁴ In: Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Berlin 1797.

Der Buchstabe tötet, aber der Geist macht lebendig.

Hartknopf nahm seine Flöte aus der Tasche, und begleitete das herrliche Recitativ seiner Lehren, mit angemessenen Akkorden – er übersetzte, indem er phantasierte, die Sprache des Verstandes in die Sprache der Empfindungen: denn dazu diente ihm

die Musik.

Oft, wenn er den Vordersatz gesprochen hatte, so bließ er den Nachsatz mit seiner Flöte dazu. Er athmete die Gedanken, so wie er sie in die Töne der Flöte hauchte, aus dem Verstande ins Herz hinein.

Bewaffnetes Auge, bewaffneter Mund, bewaffnete Hand, pflegte er wohl zu sagen:

Der Tubus,¹ die Flöte, und der Hammer.

Auf dem Klavier hat er sich manche verworrene Idee herausgespielt, und ins klare gebracht –

Sein Studium aber ging darauf, die Musik zur eigentlichen Sprache der Empfindungen zu machen, wozu sich die artikulierten Töne nicht so wohl schicken, als die unartikulierten, die das Ganze nicht erst zerstückeln, um es dann wieder zusammenfassen, sondern die es gleich, so wie es ist, ganz und in seiner Fülle lassen.

Er verstand die Kunst, durch die Musik auf die Leidenschaften zu wirken – darum trug er immer seine Flöte bei sich in der Tasche – und durch unablässige Übung hatte er es so weit drin gebracht, daß er oft durch ein paar Griffe, die er, wie von ohngefähr, that, aufgebrachte Gemüther besänftigen, Bekümmerte aufrich-

ten, und den Verzagten neue Hoffnung einflößen konnte.

Es war weiter nichts Künstliches bei der Sache, als daß der gewählte Ton gerade einfallen mußte, wo er sollte. Und dann war es oft eine simple Kadenz oder Tonfall, welche die wunderbare Wirkung hervorbrachte.

Ein jeder wird einige Male wenigstens im Leben die Bemerkung gemacht haben, daß irgendein sonst ganz unbedeutender Ton, den einer etwa in der Ferne hört, bei einer gewissen Stimmung der Seele einen ganz wunderbaren Effekt auf seine Seele tut; es ist, als ob auf einmal tausend Erinnerungen, tausend dunkle Vorstellungen mit diesem Ton erwachten, die das Herz in eine unbeschreibliche Wehmut versetzen. –

Da hatte nun Hartknopf der Natur auf die Spur zu kommen und das in Kunst zu verwandeln gesucht, was sich sonst nur zuweilen, wie durch Zufall, ereignet.

Freilich mußte er den schon etwas kennen, auf welchen seine Töne dergleichen Wirkung hervorbringen sollten; aber er lernte auch wieder durch die Wirkung, welche diese Töne machten, allmählich das Herz dessen immer besser kennen, mit dem er umging.

Das Höchste in der Musik liegt in der Kenntnis ihrer einfachsten Elemente.

Hartknopf wäre ein großer Musiker gewesen, auch wenn er gleich nie hätte die Flöte blasen, und das Klavier spielen lernen.

Er verband aber mit Fleiß ein Blasinstrument mit einem Saiteninstrumente.² – Das Blasin-

strument ist ganz Ausdruck der Empfindung, das Saiteninstrument schon zum Theil den Ideen gewidmet – durch das Saiteninstrument entwickelte sich Hartknopf, was er durch Blasinstrumente im Ganzen empfunden hatte.

Die Blasinstrumente sind dem Herzen näher. -

Die Violine ahmet durch die geschleiften Töne die Blasinstrumente nach und macht gleichsam den Übergang zwischen ihnen und den mit immer wiederholten Unterbrechungen vibrierenden Saiteninstrumenten.

Daß durch gleiche Takteile Ernst und Würde – durch ungleiche lebhaftere Empfindungen – durch drei oder vier kurze Töne zwischen zwei längern, Frölichkeit – durch einen oder zwei kurze Töne vor einem langen Wildheit, Unge-stüm – durch $\text{♩} \text{♩}$ das Schwerfällige ausgedrückt wird – wie geht das zu? worin liegt hier die Ähnlichkeit zwischen den Zeichen und der bezeichneten Sache?

Wer das herausbringt, der ist imstande, ein Alphabet der Empfindungssprache zu verfertigen, woraus sich tausend herrliche Werke zusammensetzen lassen. – Ist nicht die Musik der Sterblichen eine Kinderklapper, sobald sie sich nicht an die große Natur hält, sobald sie die nicht nachahmt?

Musik und Astronomie war Hartknopfen nah miteinander verknüpft – Er lehrte mich in jener Nacht einen Teil der Astronomie bloß durch unnachahmliche Töne seiner Flöte – die eines Kenners Ohren gewiß würden beleidigt haben, weil sie sogar einfach waren.

Eigentlich geschahe dieß aber nur, weil er das Klavier nicht zur Hand hatte, durch das lehrte er sonst die meisten Wissenschaften und vorzüglich auch Lebensweisheit und Moral.

Noch ein sehr merkwürdiger Gegenstand seiner Beobachtung, in Ansehung der Musik, waren die verschiedenen Veränderungen des Pulsschlages bei den verschiedenen Veränderungen der Leidenschaften.

Mit der Musik verband er aber auch die
Dichtkunst

im hohen Grade – und nahm seine Zuflucht oft zu ihr, wenn er kranke Seelen heilte. [...]

¹ *Tubus*: Fernglas

² Bei Moritz durchweg in der Schreibweise „Blasinstrument“ und „Seiteninstrument“.

Karl Philipp Moritz: *Andreas Hartknopf. Eine Allegorie. Andreas Hartknopfs Predigerjahre*. Hg. von Martina Wagner-Egelhaaf, Reclam, Stuttgart 2001 (Universalbibliothek Nr. 18120), S. 87–90.

• K • U • N • g •

Die Flötenmanufaktur

www.kueng-blockfloeten.ch

Bücher



Peter Thalheimer: Die Familie der Querflöte

von Piccolo bis Subkontrabass, Reihe: Meisterleistungen deutscher Instrumentenbaukunst, Bd. 7, Markneukirchen 2018, Verein der Freunde und Förderer des Musikinstrumenten-Museums Markneukirchen e. V., inkl. 1 CD, ISBN 978-3-98198-160-5, € 60,00

Dieses Buch wurde geschrieben anlässlich einer Sonderausstellung des Musikinstrumenten-Museums Markneukirchen, in der der Autor seine hochinteressante Flöten-Sammlung dem Publikum vorstellte.

Als erstes fällt auf, mit welcher Liebe dieses Buch geschrieben wurde. Peter Thalheimer freut sich, seine schönen Instrumente und sein umfangreiches Wissen darüber zu teilen. Alles ist akribisch durchrecherchiert und ausführlich dokumentiert, wobei der praktische Nutzen und das klangliche Ergebnis voran stehen. So wie der Instrumentenbau als Kunsthandwerk kein Zweck an sich ist, stellt der Autor hier „Wissenschaft“ auf Top-Niveau in den Dienst der Kunst, und man kann ihm dafür sehr dankbar sein.

Die Vielfalt, Qualität und historische Relevanz der gewählten Exponate sind beeindruckend. Die Instrumente sind entweder in gutem Zustand erhalten oder fachgemäß restauriert – man möchte sie am liebsten sofort anblasen. Die Fotos sind hervorragend gemacht: man sieht die Flöten und deren wichtige Details oft besser als es in einem Museum möglich ist, wo sie oft hinter Glas kunstvoll aber unerreichbar aufgehängt sind. Bei jedem Instrument werden essentielle Baumerkmale angegeben. Ein kurzer Text gibt weitere Informationen über den Hersteller und

über die Stellung des jeweiligen Instrumentes in der Entwicklungsgeschichte der Flöte.

Die Struktur dieses Buches ist klug konzipiert und übersichtlich gestaltet. In zehn Hauptstücken wird die Evolution der Querflöte in der westlichen Kultur, ab dem 16. bis zum 21. Jahrhundert, behandelt, wobei immer die ganze „Flötenfamilie“ ins Blickfeld gerückt wird – eine Seltenheit in Abhandlungen über die Flöte. Sehr willkommen sind die drei Exkurse, die tiefer auf Einzelaspekte eingehen: Die Auswirkung von Material und Wandstärke auf Klang und Ansprache, die Funktion und Geschichte der E-Mechanik, und die Baugeschichte tiefer Böhmlöten unter Berücksichtigung ihrer Bohrungsweite.

Eine CD wurde diesem wundervollen Buch beigelegt, die erlaubt, mehrere Instrumente nicht nur zu sehen, sondern sie in angemessenem und allzu selten gehörtem Repertoire zu hören. Auch hier ist die ganze Flötenfamilie beteiligt, in Stücken für eine bis vier Flöten, gelegentlich von anderen Instrumenten begleitet.

Gibt es dann nichts zu kritisieren? Natürlich schon: jedes Buch enthält Druckfehler, buchstabiert einen Namen mal falsch (etwa Dirk Kuipers statt Dick Kuiper, Yves statt Pierre-Yves Artaud, Victor Croche statt Coche) oder irrt sich gelegentlich in Jahreszahlen (etwa 1936 statt 1836). Aufmerksame Leser werden diese Stellen wohl sofort „richtig“ verstehen. Es war eine sehr gute Entscheidung, dieses Buch zweisprachig Deutsch-Englisch zu gestalten, aber leider scheint die englische Übersetzung nicht überall total gelungen.

Sonst hätte ich noch einige inhaltliche Fragen – die bestimmt Anlass zu einem interessanten, animierenden und gemütlichen Gespräch wären: S. 10 und passim: Die angegebene Stimmtonhöhe der Flöten ist vielleicht allzu präzise. Sie kann je nach Spieler, Raumtemperatur und -feuchtigkeit oder Höhe über Meeresniveau sehr unterschiedlich ausfallen.

S. 25: Der dunkle Klang der Hotteterre-Flöte mag dem des Rafi-Modells ähnlich sein, aber es könnte dazu erwähnt werden, dass die Flöte jetzt nicht mehr in 4-Fuss sondern in 8-Fuss-Register spielt.

S. 25: Entstand der vierteilige Typus schon 1710–1720? Oder, wie auf S. 190 in der deutschen Fassung „nach 1715“, in der englischen „after 1717“? Quantz (1752) erwähnt dafür „vor ohngefähr dreyßig Jahren“, also eher nach 1720.

S. 31 und S. 46: Über die Zusammenarbeit von Quantz und Kirst scheint einige Verwirrung zu herrschen. Auf S. 31 wird zuerst für Quantz ein falsches Geburtsdatum genannt: 1739 statt 1697. Weiter ist es unwahrscheinlich, dass Quantzens Brief von 1762 auf Kirst verweist, der ja erst 1750 geboren wurde. Sogar eine Zusammenarbeit zwischen beiden ab 1768 (siehe S. 46) scheint merkwürdig, wenn Kirst erst 1772 seine eigene Werkstatt eröffnete.

S. 38: Inwieweit ist die Verwendung von Flöten „in c“ bei Renaissance-Flöten sicher bezeugt? Ist es eher eine praktische Hypothese oder eine bequeme Annahme unserer Zeit? Ist hier die tiefe Stimmung gewählt worden, um den Halbloch-Griff für Es² zu vermeiden? Wozu wird dieser Halbloch-Griff dann in Tabellen angegeben, aber nicht die Anmerkung, dass man stattdessen lieber eine Flöte in c spielen soll? Haben wir heute zu viel Angst vor Halbloch-Griffen, oder sind unsere Blastechnik und Klangvorstellung so anders, dass Halbloch-Griffe allzu schlecht klingen? Ich erinnere mich, dass in den 1960er – 1970er Jahren dasselbe von den Gabelgriffen der Barocktraverse gesagt wurde, aber inzwischen spielt jeder sie problemlos und schön.

S. 58: Wenn Laurent tatsächlich 1805 zu datieren wäre, hätten wir hier eines der allerersten Bei-

spiele einer lange C-Klappe. In 1804 erwähnen Hugot-Wunderlich sie noch nicht in deren *Méthode de Flûte du Conservatoire* – zu dieser Zeit wohl die fortschrittlichste und professionellste Pariser Flötenschule. Wo hätte Laurent die lange C-Klappe her, oder hätte er sie erfunden?

S. 59: Hat Tulou seine Fis-Klappe schon vor 1830 hinzugefügt, oder ist „um 1830“ zu früh angesetzt für die Dupré-Flöte? Soviel ich weiß, hat Tulou erst ab 1828 Flöten gebaut, dann von 1831–53 in Zusammenarbeit mit Nonon.

S. 195: Über Mahaut weiß man doch etwas mehr: siehe den Aufsatz von Rien de Reede in *Flöte aktuell* 2007.

Diese Fragen, die Zweifel oder die Kritik machen auf keinerlei Weise meine Hochschätzung dieser Arbeit kleiner: es ist ein Genuss, dieses Buch zur Hand zu nehmen, die CD anzuhören und sich mit diesen schönen älteren und neueren Instrumenten anzufreunden.

Barthold Kuijken

NEUEINGÄNGE BÜCHER

Engelke, Ulrike: Melodie als Klangrede, in der Musik des 17./18. Jahrhunderts, die wichtigsten Aussagen zur vokalen und instrumentalen Aufführungspraxis aus den barocken und vorklassischen Quellen, Münster 2018, agenda Verlag, ISBN 978-3-89688-604-0, 510 S., 21,0 x 29,7 cm, € 49,00



Kalle Belz
Holzblasinstrumentenmacher

Am Dornbusch 1 · D-36119 Neuhoof-Hauswurz
Tel.: 06669 1429 · Fax: 06669 9180891
Mobil: 0171 6464164
info@blockfloetenreparaturen.de
www.blockfloetenreparaturen.de

Reparaturen von Blockflöten
Umbau von Blockflöten
vom Einzelbau bis zum
Serienhersteller
Klappenreparaturen aller
Holzblasinstrumente
Reparaturen/Überholung
von Klarinetten, Saxophone,
Querflöten etc.

Noten



Ludovica Scoppola: Method for Descant Recorder

Materialsammlung mit englischem Vorwort, I - Bologna 2017, Ut Orpheus Edizioni S.r.l., DM 79, € 23,95

Ut Orpheus hat die italienische Schule *Metodo per Flauto Dolce Soprano* in einer

englischen Übersetzung herausgebracht.

Das Layout ist sehr gut zu lesen, das Cover ansprechend und die auf dem Titelfoto abgebildeten Hände von Sopranblockflötenspielern zeigen eine gute Fingerhaltung. Inhalt und Titel stimmen jedoch nicht überein, denn es ist kein Schulwerk. Es ist eine progressiv aufgebaute Materialsammlung mit zum Teil fantasievollen Tonleiter-Übungen. Als einzige zusätzliche Information zu den Noten sind die Sopranflöten-Griffe von c^2 bis c^4 abgedruckt. Kapitelüberschriften wie *The correct intonation of the intervals* (Die korrekte Intonation von Intervallen) suggerieren, dass ihnen eine Erklärung folgen wird, was nicht der Fall ist. Kein Wort zu Haltung, Tonformung, Artikulation, Daumenbewegung beim Überblasen usw. usw.

Die nun folgende Kritik richtet sich vor allem an das Lektorat des Verlages Ut Orpheus: Die Übersetzung lässt sehr zu wünschen übrig. Einer von vielen Fehlern: es muss „related rest“ nicht „relative rest“ heißen, „slurs“ und nicht „slurred values“. Die Titel der im Heft vorkommenden bekannten Volkslieder sind teilweise übersetzt, teilweise im Original. Die Auswahl scheint hier willkürlich getroffen. Aus „Backe backe Kuchen“ wird *The cake is in the oven!* „Der Kuckuck und der Esel“ sollte besser mit „The Cuckoo and the donkey“, nicht mit *The Cuckoo and the ass* übersetzt werden. „Häschen in der Grube“ wird zu *Bunny the rabbit*.

Seite 49 Nr. 21: es muss „Wilhelmus“ nicht „Willemus“ heißen, immerhin die Nationalhymne der Niederlande. Auf Seite 52 fehlt bei Nr. 15 die Angabe zum Komponisten. Seite 60 wieder eine schlampige „Übersetzung“ eines van Eyck Titels: statt „Philis schoone Herderin“ steht da *Philips Scoon Herdinne*. Seite 66 Griffe für das gis^2 : hier steht plötzlich alles auf Italienisch und beim linken Griff muss das Daumenloch geschlossen sein.

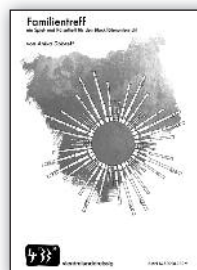
Die Lieder ohne Text zu notieren, ist unpraktisch, da Texte den Schülern eindeutig helfen können, Atemzeichen zu setzen und etwas über Phrasierung zu lernen.

Diese Punkte sind nicht der Autorin anzulasten, sondern dem Verlag.

Die sorgfältige Auswahl der Stücke zeigt, dass wir es hier mit einer erfahrenen Kollegin zu tun haben. In ihrem Lebenslauf ist zu lesen, dass die Autorin in experimenteller Pädagogik promoviert hat. Es wäre schön gewesen, wenn sie uns an ihrem Wissen hätte teilhaben lassen.

Fazit: Als Materialsammlung nicht uninteressant, aber als Flötenschule leider: Thema verfehlt.

Inés Zimmermann



Anika Dobreff: Familientreff

ein Spiel- und Rätselheft für den Blockflötenunterricht, München 2017, Verlag vierdreißig, ISMN M-50098-330-9, € 12,90

Das Spiel- und Rätselheft *Familientreff* von Anika Dobreff möchte dem interessierten Blockflötenschüler die Geschichte und Familie der Blockflöte näherbringen.

Dies versucht die Autorin mit einer Rahmengeschichte über die kleine Sopra und ihre Großmutter Bassa, die ihr über die „Familiengeschichte“ erzählt. Das Heft enthält verschiedenste Spielstücke, die einen Tonumfang von notiert c^1 – a^2 voraussetzen, einfache moderne Spieltechniken enthalten und das Spiel von Sopranino bis Bass anregen und ermöglichen. Neben einigen Rätseln berichtet sie über Knochenflöten, die verschiedenen Mitglieder der Blockflötenfamilie und bedeutende Komponisten für Blockflöte zwischen der Renaissance und dem Barock.

Die Rahmengeschichte richtet sich mit seiner Sprache an Blockflötenschüler von 5 bis 7 Jahren. Die Stücke erfordern allerdings den Gebrauch von notiert fis^1 , cis^2 , b^1 und a^2 ; enthalten Sechzehntelnoten und Vorschlagsnoten, sodass ein Gebrauch je nach Lernjahr und Fortschritt eher für 8–9jährige Schüler (auch in Hinblick auf deren Interesse an dem Thema) wenn nicht sogar älter realistischer wirkt. Das Heft ist in schwarz-weiß gehalten, die Bilder- und Suchbildrätsel wirken graphisch veraltet, das Flötensudoku löst sich nicht ganz richtig auf.

Die Idee von „Familientreff“, Theorie-Stoff in eine Geschichte mit Musik und Rätsel zu packen, finde ich sehr anregend für den Instrumentalunterricht oder als weitere Auseinandersetzung für Schüler zu Hause. Die Umsetzung wirkt auf mich leider noch nicht gelungen.

Sonja Elena Koch



Domenico Zipoli: Pastorale

übertragen für 3 Blockflöten (ATB) von Adrian Wehlte, Reihe: Flautando Edition, Magdeburg 2017, Edition Walhall, Partitur und Stimmen, FEM256, € 6,80

Domenico Zipoli dürfte ein nicht allzu bekannter Barockkomponist sein, schon gar nicht bei Flötisten, zumal er vornehmlich geistliche Musik komponierte. Die Pastorale, hier als Bearbeitung vorliegend, stammt aus sei-

nem op. 1, der *Sonata d'Intavolatura per Organo e Cimbalo*. Ein interessantes und lohnendes Werk. Insgesamt eigentlich dreiteilig – den 1. Teil da capo zu spielen, wie der Herausgeber vorschlägt, scheint mir sinnvoll, denn dieser Teil ist die *Pastorale* schlechthin, hier in F-Dur mit langen Orgelpunkten und im 12/8-Takt. Keine wechselnden Vorzeichen im Gegensatz zum 3. Abschnitt, ebenfalls im 12/8-Takt, der zwar in klarem C-Dur beginnt aber im Verlauf eine durchaus kühne Harmonik mit zahlreichen Neapolitanern zeitigt. Zwischen diesen beiden Sätzen ein sehr kurzes Allegro im Alla breve.

Ein ungewöhnliches, relativ leichtes und dabei sehr lohnendes Werk ist dies, darüber hinaus in einer sauberen Bearbeitung für Alt-, Tenor- und Bassblockflöte. Sehr zu empfehlen, aber auch mit Querflöten zu spielen: 2 Flöten und Bassflöte.

Frank Michael



Antonio Vivaldi: 6 Highlights for Flute and Guitar

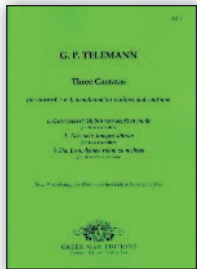
arranged for Recorder (Flute) and Guitar by Jean Cassagnol and Michel Démarez, Reihe: Flautando Edition, Magdeburg 2017, Edition Walhall, Partitur und Stimmen, EW1023, € 19,80

Über „Highlights“ mag man natürlich geteilter Meinung sein. Die Ausgabe vereint oft durchaus hübsche Stücke aus dem Werkkatalog Vivaldis, so aus dem Doppelkonzert für zwei Violinen op. 3/5, oder den langsamen Satz aus dem Flautinokonzert RV 445, des weiteren einzelne Sätze aus Violinkonzerten, einer aus einem Konzert für Traverso (RV 783) und ein Allegro aus *Il Pastor fido*, einer Sonatensammlung, die vermutlich zu Unrecht Vivaldi zugeordnet wurde. Aber auch eine Aria: *Se lascio d'adorare* aus dem Drama per Musica *Il Tigrane* RV 740. Dies ist wohl das interessanteste Stück der gesamten Sammlung; denn diese Aria in a-Moll (und hier ist im Gegensatz zu allen anderen Satzbearbeitungen statt der Altblockflöte die Tenorblockflöte gefragt) hat eine starke melodisch-harmonische Substanzgemeinschaft mit

dem langsamen g-Moll-Satz aus dem Flötenkonzert V op. 10 Nr. 5 in F-Dur, in der Altblockflötenfassung des Konzerts übrigens in f-Moll. Mir erscheint im Flötenkonzert die Moll-Melodie in vielem ausgereifter zu sein als hier in der Aria, so hat aber letztere doch noch vor einem Da Capo einen klaren, schönen Dur-Teil.

So mag diese Neuerscheinung auch gut zu gebrauchen sein für ein häusliches Musizieren.

Frank Michael



Zur Rezension von **Georg Philipp Telemann: Three Cantatas**, Green Man Press, Tel 1, von Klaus Hofmann in *Tibia* 3/2018, S. 217:

Die Titel der drei Kantaten lauten:

1. Gott weiß, ich bin von Seufzen müde
2. Ach, Seele, hungre, dürste
3. Da, Jesu, deinen Ruhm zu mehrn



Robert Winn: High Performance Flute – The Sequel

Querflötenschule, Band 4, Brühl 2017, AMA Verlag, Solostimme und Klavierbegleitung, inkl. 1 CD mit 27 Duetten als PDF zum Ausdrucken, AMA 610168, € 24,95

Der deutsche AMA-Musikverlag aus Brühl hat mit dem

Flötisten Robert Winn einen vielseitigen Performer und Pädagogen für seine Ausgaben von Flötenschulen und Übungsheften gewinnen können. Roberts Karriere begann nach seinem Studium an der Londoner Royal Academy of Music mit einer Stelle als Soloflötist des Royal Philharmonic Orchestra, die er 14 Jahre innehatte. Seine fast 25-jährige Hochschullehre führte zunächst nach Weimar und anschließend an die Kölner Musikhochschule. Die beeindruckende Zahl seiner ehemaligen Studenten, die sich Orchesterstellen erspielt haben, ist die beste

Visitenkarte für seine pädagogischen Kompetenzen. Genreübergreifend spielt er nicht nur klassische Musik, sondern hat bei der Filmmusik zu zahlreichen Hollywood-Filmen wie *Lord of The Rings*, *Notting Hill*, *The English Patient*, *James Bond*, *The Golden Compass* mitgewirkt. Ein weiterer Pluspunkt, was die Kenntnis über die Bandbreite des Repertoires betrifft.

Robert Winns Flötenschulen erscheinen sowohl in Englisch als auch in Deutsch und berücksichtigen das Ausbildungsstufen-System in Großbritannien. Für Großbritannien und Teile des Commonwealth hat das Associated Board of the Royal Schools of Music, ABRSM abgekürzt, ein dichtes Prüfungsgitter entworfen, in dem man sich vom Anfänger bis zum Könnler in 8 Stufen/Grades fortbilden kann. Während der 3. Band dieser Flötenschule die Schwierigkeitsgrade 3 bis 5 abdeckt, beschäftigt sich der hier vorliegende Band 4 mit Stücken ab Schwierigkeitsgrad 5 aufwärts. Viele Kollegen schätzen das britische System und würden gerne in deutsch-




Ihr Spezialist für Instrumente der Alten Musik

INSTRUMENTE

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

INSTRUMENTENBAUSÄTZE

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

BLOCKFLÖTEN

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

NOTEN

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

CDs

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

VERSANDSERVICE

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

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

Warum besuchen Sie uns nicht im Internet?

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

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

sprachigen Raum Prüfungen nach diesem bewährten Muster einführen.

Die Ausgaben von AMA sind für ihr hohes Papiergewicht bekannt. Mehr als ein halbes Kilo bringen Schule und Klavierstimme an Gewicht auf die Waage. Dass der Verlag darüber selber nachgedacht hat, zeigt die Tatsache, dass die Bonus-Duettes im PDF-Format auf einer CD zum selber ausdrucken beigelegt sind.

Der Anfang ähnelt den anderen Bänden mit einfachen aber wirkungsvollen Tipps zum täglichen Einspielen inklusive Registerwechsel. Die Inhaltsangabe enthält viele Komponisten, die vom Spätbarock bis zur Romantik in Frankreich, Russland, Deutschland und Italien Rang und Namen hatten. Manche der Stücke wurden von Robert Winn für die Ausgabe angepasst; dazu Etüden von Köhler und Andersen und ein Hauch Jazz und Gospel. Auf der Website des Verlages ist die komplette Liste einzusehen.



Wie schon im ersten „High Performance“-Band, gibt es fast zur Hälfte der Stücke eine Klavierbegleitung. Soweit möglich, wurde auch hier die Begleitung vereinfacht, um für Lehrer und junge Begleiter attraktiver zu sein.

Die Solosonate von C. Ph. E. Bach gehört zu den Stücken, die komplett abgedruckt sind. Bei den Alte-Musik-Stücken bleibt die Neuausgabe eng an der barocken Vorlage und druckt begrüßenswerter Weise das Original ab. Ein gelungener, gut durchdachter, gut gemachter Band mit viel bekanntem Material, ohne große Überraschungen. Anschaffenswert.

Inés Zimmermann



Henrik Wiese (Hg.): The Flute Audition

Probespielstellen für Flöte, das neue umfassende Kompendium, Vorwort in Deutsch, Englisch und Französisch, Wien 2017, Universal Edition, UE 36419, € 24,95

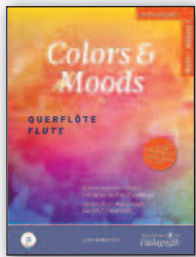
Mit fast 200 Orchesterstellen auf 100 Seiten, alphabetisch angeordnet von B wie Bach bis W wie Wagner oder chronologisch von 1739 bis 1971, ist das Adjektiv „umfassend“ durchaus angebracht.

Praxisbezug und Genauigkeit kommen noch dazu, wenn ein langjähriger Orchestermusiker wie Henrik Wiese Erfahrungen aus der Praxis teilt. Von 1995 bis 2006 war er Soloflötist an der Bayerischen Staatsoper unter Zubin Mehta. Seit 2006 ist Henrik Wiese Soloflötist im Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Chefdirigent Marius Jansons. Von 2013 bis 2017 unterrichtete er außerdem am Salzburger Mozarteum und stellte in dieser Zeit ein Kompendium zusammen, das auch eine Liste von Probestellen für die 2. und 3. Flöte enthält, um seine Studenten auf diese Konkurrenzsituation vorzubereiten. Ein kritischer Bericht gibt Auskunft über verschiedene Ausgaben und Quellen. Auch

auf die in Theorie und Praxis divergierenden Metronomangaben wird eingegangen. Ein ansprechendes Layout und ein gut lesbarer Notensatz, der alle Artikulationen und Spielanweisungen korrekt wiedergibt, runden das positive Bild ab.

Als kleine Zugabe gibt es Hilfsgriffe und eine Auswahl historischer Stellenanzeigen zum Schmunzeln. Die meisten enthalten den Verweis „nur tüchtige, vorzügliche, durchaus leistungsfähige, routinierte und unverheiratete Bewerber wollen sich zum Probespiel melden“.

Inés Zimmermann



Sandra Engelhardt: Colors & Moods

Stimmungsvolle Stücke für 1–2 Flöten, mit farbenreichen Playalongs (inkl. 1 CD) und alternativer Klavierstimme, Wiesbaden 2017, Breitkopf & Härtel, Partitur, Heft 1, EB 8891/Heft 2, EB 8892/Heft 3, EB 8893, € 18,90 je Heft

Sandra Engelhardt trat 2015 mit der Veröffentlichung ihres Unterrichtswerkes *Wir flöten QUER!* an die flötenpädagogische Öffentlichkeit. Die diplomierte Instrumentalpädagogin und Flötistin unterrichtet an der Musikschule der Stadt Langenhagen. An der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover lehrt sie Flöte im Haupt- und Nebenfach, leitet das Seminar „Didaktik des Flötenunterrichts“ und gibt Fortbildungen. Zusammen mit ihrem Co-Komponisten hat sie bereits drei erfolgreiche Kindermusicals entworfen, für die sie die Texte schrieb und Martin Schulte die Musik komponierte: *Tuishi Pamoja*, *Rotasia* und *Coco Superstar*, alle im Fidula-Verlag erschienen. Zudem absolvierte sie ein Weiterbildungsstudium in Kulturmanagement und ein Kontaktstudium Supervision an der Leibniz Universität in Hannover.

Für die Reihe *Colors & Moods* des Breitkopf & Härtel Verlages hat Sandra Engelhardt nun 30

eigene Melodien niedergeschrieben und eingespielt, die von Martin Schulte wunderbar musikalisch in Szene gesetzt wurden.

Die 30, in drei Bänden vorliegenden, stilistisch vielfältigen Spielstücke begleiten den Anfang auf der Querflöte und eignen sich auch hervorragend für andere Instrumente wie z. B. für Altblockflöte – in manchen Stücken wegen des Umfangs Sopran- oder Tenorblockflöte, oder auch Geige. Es gibt keine Altersbeschränkung: Kinder, Jugendliche und Erwachsene können gemeinsam auf eine musikalische Entdeckungsreise gehen. Dabei reicht die Vielfalt der Stücke von barocken Klängen über Tanzformen wie Tango und Flamenco bis hin zur spektakulären Filmmusik.

Die Idee hinter dieser Reihe ist, den Lehrern gutes, frisches Repertoire zu liefern, das schon das während des ersten Unterrichtsjahres Gelernte vertieft, dabei besonders die rhythmische Sicherheit trainiert und mit stimmungsvollen Titeln, pffiffige Spiel- und Interpretationsanreize bietet, die zum Üben animieren.

Jedes der Hefte hat einen ähnlichen Aufbau: Es gibt 10 Stücke, von denen vier Duette sind. Beide Stimmen haben den gleichen Schwierigkeitsgrad. Die zusätzliche Klavierstimme ist als PDF auf der beiliegenden Playalong-CD zu finden. Sie ist als musikalisch vollwertige Alternative zur CD gedacht und somit auch spieltechnisch wesentlich anspruchsvoller als die Oberstimme. Gerade weil die Stücke so gut sind, ist es ausgezeichnet, dass eine „vollmundige“ farbige Begleitung für Vorspiele oder Wettbewerbe vorliegt und, nomen est omen, sich im Titel der Reihe *Farben und Stimmungen* wiederfindet.

Der Tonumfang des ersten Heftes beginnt mit einem 7-Tonraum $f^1-g^1-a^1-b^1/h^1-c^2-d^2$, der mit d'^1 und e^2 erweitert wird. Im 2. Heft folgen $cis^2-f^2-fis^1/fis^2-g^2-gis^1/gis^2-a^2$ sowie der Gebrauch von Finger-Vibrato, Tremolo und Glissando.

Das dritte Heft erweitert den Tonraum bis zum d^3 und führt auch es^2 ein.

Im Nachwort gibt die Autorin Tipps zum Üben. Sie legt auf kreatives Üben Wert, bei dem es nicht

nur darauf ankommt, das ganze Stück zu spielen, sondern zuerst nur die Teile mitzuspielen, die man schon kann und nach und nach mehr mitzumachen, oder sich mit der aufgenommenen Flötenstimme abzuwechseln, indem man nur jeden zweiten Takt spielt. Oder das Playalong laut abzuspielen, damit man sich mit seinem Klang von der Musik tragen lassen kann.

Sandra Engelhardt denkt praxisbezogen und sieht diese Reihe als gute Ergänzung für Kinder, die in der Gruppe Flöte lernen und damit zuhause selbstständig das Solospiel üben können.

Persönlich sieht sie den Gruppenunterricht als die ideale Unterrichtsform für Anfänger und begründet das damit, dass die Musik vom Miteinander lebt. Die Kinder bewegen sich im Zusammensein mit Gleichaltrigen in der Regel ungezwungener. Sie inspirieren und animieren einander gegenseitig und profitieren vom gemeinsamen Spielen, Lachen, Staunen und Sich-Freuen. Musik schafft die Möglichkeit zum Austausch.

Color & Moods verdient einen festen Platz im Repertoire für Flötenanfänger und zeigt eine Leichtigkeit, Spielfreude und Professionalität, die außergewöhnlich ist und die Reihe auch für ausländische Märkte interessant macht.

Inés Zimmermann



Elisabeth Weinzierl/Edmund Wächter: Romantic Hits

für zwei Flöten, Reihe: Ready to Play, Kassel 2017, Bärenreiter-Verlag, Partitur, BA 10643, € 12,95

Unter dem gleichen Titel ist diese Sammlung schon einmal im Jahr 2002 als Bärenreiter-Ausgabe 8691 erschienen (das Copyright auf S. 5 ist auch auf dieses Jahr datiert) – 15 Jahre später lohnen die hier vereinigten Duette aber allemal eine Neuausgabe! Die Bearbeitungen berühmter Arien

und Klavierstücke sind hervorragenden Sammlungen aus dem 19. Jahrhundert entnommen; leider fehlen genauere Quellenangaben ebenso wie die Lebensdaten der Urheber der überwiegend schönen und gut spielbaren Sätze. Vielleicht wäre die Neuausgabe eine günstige Chance gewesen, hier genauere Angaben zu machen? Diese wahrhaft europäische Bearbeiter-Gesellschaft reicht nämlich (nach Geburtsjahren geordnet) vom Franzosen Jean-Louis Tulou (1786–1865) und dem Deutschen Kaspar Kummer (1795–1870) über die Italiener Raphaël Galli (1824–1889) und Giuseppe Gariboldi (1833–1905) bis zu dem Deutschen Wilhelm Barge (1836–1925) und dem in Italien geborenen und weitgehend in St. Petersburg wirkenden Ernesto Köhler (1849–1907).

Ihre mittelschweren Bearbeitungen verwandeln Beethovens „Freude schöner Götterfunken“ (ein europäischer Auftakt!) ebenso in die Duettform wie Schubertlieder (*Heideröslein*, *Das Fischermädchen* u. a.) und schließlich sogar den *Radetzky* von Vater Strauß. Die zweite Stimme hat dabei meist eine schlichte (Akkord-) Begleitfunktion – aber mit einem Stimmentausch kommen beide Spieler problemlos in den Genuss, mal die Melodie spielen zu dürfen.

Ulrich Scheinhammer-Schmid



François Devienne: Quartett G-Dur

für 4 Querflöten (Hg. Wolfgang Kossack), Rheinfelden 2018, Edition Kossack, Partitur und Stimmen, 95171, € 20,00

Als Musik für Traversflötenensemble waren bisher von François Devienne (1759–1803) lediglich die 6 Trios op. 19 aus den Jahren um 1795 bekannt (vgl. Tibia 4/2004, S. 302–303 und auch das Faksimile des Erstdrucks bei Fuzzeau, Courlay 2001). Nun erschien mit der vorliegenden Ausgabe eine vierstimmige Variante des Trios G-Dur op. 19/1, über die Wolfgang

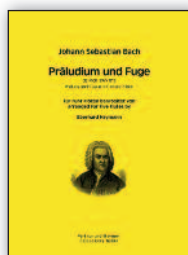
Kossack im Vorwort schreibt: „Schwierig zu sagen, ob das Quartett oder das Trio das eigentliche Original ist.“ Zu seiner Quelle gibt der Herausgeber keine Auskunft. Es ist jedoch offensichtlich der Stimmendruck von Aulagnier, Paris, der in IMSLP auf ca. 1800 datiert wird, aber wohl etwas später entstanden ist.

Dass dieses Quartett eine Weiterentwicklung des Trios op. 19/1 ist, wird beim Vergleich der beiden Fassungen deutlich: Während die Triofassung so angelegt ist, dass das *d'* nicht unterschritten wird und alle Stimmen auf einklappigen Traversflöten spielbar sind, verlangt die Quartettfassung in der zweiten und dritten Stimme gelegentlich *c'* und *cis'*, in der 4. Flöte sogar häufig *cis'*, *c'* und *b⁰*. Die vierte Stimme ist also nur auf einer mehrklappigen Flöte mit *b⁰*-Fuß spielbar. Solche Instrumente sind jedoch für Frankreich in der Zeit vor 1800 so unwahrscheinlich, dass eine Priorität dieser Fassung ausgeschlossen werden kann. Das Quartett ist folglich eine spätere Bearbeitung des Trios op. 19/1. – Im Artikel Devienne der MGG ist zu finden: *Quatuor[s]/Concertant[s] arrangé[s] pour quatre flûtes par Em. Ducreux op. 2–5, F-Pn (Anfang 19. Jh)*. Emmanuel Ducreux (1765–ca. 1812) war Schüler Deviennes und spielte wie dieser Flöte und Fagott. Vielleicht war er der Verfasser der vorliegenden Version. – Das Vorwort enthält leider keine Überlegungen zur Priorität und zur Autorschaft der Quartettfassung.

Sicher ist das Quartett dort, wo es wirklich vierstimmig ist, klangvoller und dichter als das originale Trio. An den vielen dreistimmigen Stellen wirkt es jedoch nicht ganz so durchsichtig wie andere Flötenquartette der Jahre vor 1800, z. B. von J. F. Klöffler, F. H. Graf, M. Stabinger und L. de Call. Insofern ist das Quartett eine interessante Ergänzung des Repertoires für vier Flöten, gleichermaßen für Traversflöten- und Böhmflötenspieler.

Bei einem Nachdruck sollten in den Einzelstimmen der Flöten 2 bis 4 im letzten Satz in Takt 96/97 die fehlenden Klammern für den ersten und den zweiten Schluss ergänzt werden.

Peter Thalheimer



Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge

cis-Moll BWV 819, für fünf Flöten
bearbeitet von Eberhard Heymann, Köln 2017, Edition Dohr, Partitur und Stimmen, E.D. 16498, € 19,80

Zweifelsohne eine der großartigsten Fugen aus dem „Wohltemperierten Klavier“! Hier liegt diese Tripelfuge mit ihrem inventionsähnlichen Præludium jetzt in einer verdienstvollen Bearbeitung für 3 Flöten, Altflöte in G und Bassflöte vor. Der Bearbeiter Eberhard Heymann belässt sie in der Originaltonart. Damit bekommt sie einen eher weichen Charakter, zumal sie sich durch eine Hochoktavierung des Hauptthemas nur einmal kurz in den Bereich der dritten Oktave aufschwingt. Ein bisschen schade, da der

Peacock Press

www.recordermail.co.uk

0044 1422 882751

We publish and distribute
recorder music **world wide**

Contemporary Recorder Series (PJT)

Peacock Early Music Series (PEMS)

NEW! Oriel Library (OL) 160+ titles

Available from

**Musikladle Schunder,
Recorder MusicMail**



NOTENSCHLÜSSEL



TÜBINGEN

Seit über 30 Jahren

Alles für
Blockflötenspieler

Blockflöten
Noten
Zubehör

Musikalienhandlung S. Beck & CoKG
Metzgergasse 8
D-72070 Tübingen
Tel. 07071-26081
Fax 07071-26395
notenmuebingen@aol.com
www.notenschluessel.biz



Klang dadurch sehr viel in der Tiefe liegt, dadurch jedoch bei entsprechend nicht nachgedrücktem Spiel ein wenig an den Klang der wunderbaren Gambenfantasien Henry Purcells erinnert. Die oft enge Lage zweier oder dreier Stimmen im Original liegt natürlich auch an der dort notwendigen Verteilung auf „nur“ zwei Hände. Wobei der Bass dann bei Bach manchmal wirklich tief ist, insgesamt also ein größerer Klangraum zur Verfügung steht. Bei der Interpretation wird man sehr darauf achten müssen, dass die verschiedenen Themen charakteristisch artikuliert werden. Mit den zwei Keilen bei dem 3. Thema ist dies bereits angesprochen. Den Ausführenden ist ohnehin zu empfehlen, das Original gelegentlich zu Rate zu ziehen. Manche fehlenden Überbindungen z. B. Takt 10 und 12 in der Bassflötenstimme könnte man ohne weiteres ergänzen. Gelegentlich führt Eberhard Heymann auch die Altflöte aus Stimmführungsgründen über die 3. Flöte. Mit Analogem hätte

ich da auch bei der Bassflöte keine Probleme. Mir leuchtet nicht unbedingt ein, dass in diesem Praeludium die Bassflöte z. B. in Takt 32 und ab Takt 33 Mitte nach unten knickt. Von der Stimmführung im Original könnte sie hier auch einmal in der höheren Lage bleiben. So bliebe das *ais* in der Altflöte in Takt 35 auch wie im Original als Basston erhalten. Im übrigen ist bei Oktavierungen natürlich immer darauf zu achten, dass im doppelten Kontrapunkt nicht aus Quartenparallelen plötzlich Quintenparallelen werden.

Diese Einwände stellen natürlich nicht diese Übertragung auf Flöten grundsätzlich in Frage. Auch Flötisten werden einen großen Gewinn daran haben, wenn sie einmal ein so fantastisches Werk studieren oder aufführen können.

Frank Michael



Dieter Klöckner (Hg.): **Pavanes und Basse dances**

aus dem Liederbuch des Zeghere van Male, Brügge 1542, zu 4 Stimmen, geeignet für Krummhörner, Stuttgart 2017, Cornetto-Verlag, 4 Spielpartituren, CP1451, € 25,00

Das Liederbuch des Brügger Kaufmanns Zeghere van

Male besteht aus vier Stimmbüchern, die mit realistischen und surrealen Pflanzen-, Tier- und Menschenabbildungen reich verziert sind. Neun der insgesamt 229 Titel sind reine Instrumentalstücke, nämlich vierstimmige Pavanes und Basse dances ohne Komponistenangabe. Dieter Klöckner, früherer Mitglied des unvergessenen Ensembles *Odhecaton*, hat diese im vorliegenden Heft zusammengefasst. Unter den Stücken findet sich auch eine Basse dance, die in zwei Fassungen in den *Neuf basse dances*, gedruckt 1530 von Pierre Attaignant, enthalten ist. Dort ist sie gleichlautend vierstimmig und auch fünfstimmig mit zweiter Bassstimme gesetzt.

Die Stimmen der Pavanen und Basse dances dieses Hefts haben nur geringe Tonumfänge, sodass sie mit Windkapselinstrumenten spielbar sind, die meisten sogar mit Instrumenten ohne Dezim- und Undezim-Klappen. Neben Sätzen für SATB und ATTB sind auch Stücke für SAAB enthalten. Selbstverständlich kommen auch andere Rohrblattinstrumente und Flöten in Frage.

Zusätzlich zu den Spielpartituren enthält die Ausgabe für das einzige Stück, das drei Partituren umfasst, Einzelblätter mit der dritten Notenseite. Dadurch entfällt das bei Partiturausgaben oft notwendige, aber illegale Kopieren. So erfüllt die Edition alle Erwartungen, die an eine praktische Ausgabe gestellt werden können.

Peter Thalheimer

NEUEINGÄNGE NOTEN

Bärenreiter-Verlag, Kassel

Ammann, Dieter: *Cute*, für Flöte und Klarinette in B (2011), 2018, Partitur, BA 11060, € 28,95

Gérard Billaudot Éditeur, Paris

Bitsch, Marcel: *12 études canoniques*, pour 2 hautbois, avec la collaboration de Gérard Perreau, 2018, Partitur, G 9853 B

Pasculli, Antonio: *Simpatici ricordi della «Traviata»*, fantaisie pour hautbois et piano (Sandro Caldini), 2018, Partitur und Stimme, G 9756 B

Cornetto Verlag, Stuttgart

Hopchet, Aline: *Wie spiele ich Schalmey?*, Schule für das Schalmeyspiel in Deutsch und Englisch, für Erwachsene und Kinder, Teil 1, 2017, CP 1430, € 20,00

Doblinger Musikverlag, Wien

Berauer, Johannes: *Pas de trois*, für drei Flöten (Piccoloflöte, C-Flöte, Altflöte), 2017, Partitur und Stimmen, D. 06339, € 22,95

Edition Dohr, Köln

Graap, Lothar: *Zwei Partiten*, nach Liedern zum Advent, für Flöte und Tasteninstrument, 2018, Partitur und Stimme, E.D. 18911, € 14,80

Rachmaninov, Sergej: *Vocalise*, op. 34 Nr. 14, für Flöte und Klavier (Wolfgang Birtel), 2017, Partitur und Stimme, E.D. 16442, € 7,80

Rachmaninov, Sergej: *Vocalise*, op. 34 Nr. 14, für Fagott und Klavier (Wolfgang Birtel), 2017, Partitur und Stimme, E.D. 16448, € 7,80

Musikverlag Holzschuh, Manching

Ertl, Barbara: *Kinderlieder*, für eine oder zwei Sopranblockflöten, 2017, Partitur, VHR 3648, € 12,80

Instant Harmony (Printed under license by Edition Walhall, Magdeburg)

Babell, William: *Concerto in C Major*, Op. 3, No. 2, for Soprano Recorder, Strings, and Basso Continuo, edited by David Lasocki, Basso Continuo realized by Bernard Gordillo, 2018, score and parts, IH08, € 23,50

Moeck Verlag, Celle

Bach, Johann Sebastian: *Singet dem Herrn ein neues Lied*, for recorder orchestra (ATBGB ATBGB Sb), adapted by Bart Spanhove, 2018, score and 11 parts, EM 3351, € 28,00

Editions Soldano, F-Neuilly-sur-Marne

Reichert, Mathieu-André: *Souvenir du Pará*, op. 10, pour flûte – ou flûte à bec alto – et guitare (Arr. Jean Cassagnol et Michel Démarez), Collection "duo", 2016, Partitur und Stimmen, ES1606

Edition Tre Fontane, Münster

Ainolnaim, Azizol: *Nadi Bumi* (To The Trees), für verstärkte Altblockflöte, 2017, ETF 3067, € 7,00

Jeths, Willem: *The Conspiracy of CC*, für Altblockflöte oder Voice flute solo, Reihe: The Erik Bosgraaf Edition, 2016, ETF 3048, € 10,00

Ji, Seongmin: *1-1*, für Bassblockflöte solo, 2017, ETF 3060, € 8,00

di Lasso, Orlando: *24 Canzonen*, für 2 Singstimmen oder Blockflöten (Hg. Helmut Brook), 2017, Partitur, ETF 3063, € 19,00

Mussorgski, Modest Petrowitsch: *Das alte Schloss*, aus: Bilder einer Ausstellung, für Blockflötenorchester SATTBGB(B)Sb(Gb+Sb) (Irmhild Beutler), 2017, Partitur und Stimmen, ETF 3076, € 17,00

de Rore, Cipriano: *Calami sonum ferentes/Io canterei d'amor*, für vierstimmigen Chor (Mez^A A^TB) oder vier Blockflöten (ATB^TB) (Hg. Helmut Brook), Reihe: Musicalische Bibliothek No. 65, 2017, Partitur und Stimmen, ETF 065, € 17,00

Verlag Neue Musik, Berlin

Tedde, Giorgio: *Ripartita*, für Altbloßflöte solo (1992), 2018, NM 2618, € 11,80

Edition Walhall, Verlag Franz Biersack, Magdeburg
Caldini, Fulvio: *Capricci e Fantasia*, op. 136/C, für Sopranbloßflöte und Klavier, Reihe: Flautando Edition, 2018, Partitur und Stimme, FEA162, € 16,80

Eccles, Lance: *Gregorianische Fantasie Nr. 3*, für 3 Bloßflöten (TBB), Reihe: Flautando Edition, 2018, Partitur und Stimmen, FEA075, € 6,80

Eccles, Lance: *Owls, Eagles, Caterpillars and Swallows*, für 2 Altbloßflöten, 2017, 2 Partituren, FEM332, € 9,80

Eccles, Lance: *Pink Neon*, für Bloßflötenquintett (AATTB), 2018, Partitur und Stimmen, FEM333, € 8,50

Finger, Gottfried: *Sonata C-Dur*, für Altbloßflöte, Oboe, Violine und Basso continuo (Hg. Klaus Hofmann), Reihe: Recorders Library, 2018, Partitur und Stimmen, EW1049, € 14,50

Miehling, Klaus: *Konzert in B*, op. 21, für Altbloßflöte, Cembalo und Streichorchester, Reihe: Flautando Edition, 2018, Partitur, FEM103, € 21,80

Rameau, Jean-Philippe: *La Poule*, für Bloßflötenquartett SATB (Ferdinand Gesell), Reihe: Flautando Edition, 2018, Partitur und Stimmen, FEM035, € 13,80

Rasch, Rudolf (Hg.): *Stücke für zwei hohe Instrumente und Bass oder Generalbass italienischer Komponisten*, von Tarquinio Merula und Bernardo Barlasca, Reihe: 'T Uitnement Kabinet, zweite, revidierte vollständige Neuausgabe in zehn Bänden, Band IX, 2018, Partitur und Stimmen, SBG09, € 23,50

Rasch, Rudolf (Hg.): *Stücke für zwei hohe Instrumente und Bass oder Generalbass holländischer Komponisten*, von Cornelis Janszoon Helmbreker, Cornelis Kist, I.H., Reihe: 'T Uitnement Kabinet, zweite, revidierte vollständige Neuausgabe in zehn Bänden, Band X, 2018, Partitur und Stimmen, SBG10, € 22,50

Weber, Carl Maria von: *Marsch*, nach dem Jägerchor aus dem Freischütz, für Bloßflötenquartett SATB (Hermann-Josef Wilbert), Reihe: Flautando Edition, 2018, Partitur und Stimmen, FEB036, € 6,80

Wilbert, Hermann-Josef: *55 Deutsche Volkslieder*, für 2 Bloßflöten (SA), Reihe: Flautando Edition, 2018, Partitur, FEB037, € 13,80

Wilbert, Hermann-Josef: *15 Russische Lieder*, für 2 Bloßflöten (SA), Reihe: Flautando Edition, 2018, Partitur, FEB042, € 11,50



MUSIKLÄDLE SCHUNDER
Das Haus für den Bloßflötenspieler

Wir erfüllen die Notenwünsche unserer Kunden schnell und zuverlässig

Blockflöten aller namhaften Hersteller

Bestellannahme unter:
☎ 0721 707 291
✉ notenversand@schunder.de

Neureuter Hauptstr. 316
76149 Karlsruhe
www.schunder.de

Tonträger



Tabeta Debus: XXIV Fantasie per il Flauto

Mit Werken von Georg Philipp Telemann (1681-1767), Dani Howard (*1993), Alastair Penman (*1988), Oliver C Leith (*1990), Leo Chadburn (*1978),

Fumiko Miyachi (*1979), Max de Wardener (*1972), Arne Gieshoff (*1988), Ronald Corp (*1951), Moritz Eggert (*1965), Misha Mullov-Abbado (*1991), Frank Zabel (*1968), Colin Matthews (*1946), Tabeta Debus (Blockflöten), TYXart record company, Nittendorf 2018, 1 CD, TXA18105

Schaffenskraft! Den modernen Zeitgeist im Blick! Der gute Geschmack! Die Welt bewegen! Hörgewohnheiten aufbrechen!

Tabeta Debus – eine Ausnahmekünstlerin der jungen Generation von Blockflötenspielerinnen – legt mit ihrem ungewöhnlichen und wohl einzigartigen Projekt *XXIV Fantasie per il Flauto* eine ebenso außerordentliche CD-Einspielung vor. Eine grandiose Idee – grandios umgesetzt!

Anlässlich des 250. Todestages Georg Philipp Telemanns vergab die Londoner *City Music Foundation* für Tabeta Debus zu jeder der *XII Fantasie per il Flauto senza Basso* einen Kompositionsauftrag. So entstanden zwölf weitere Kompositionen, die alle Bezug nehmen auf die Strukturen, die musikalischen Motive und Charaktere der einzelnen Fantasien.

Ist Telemanns Musik wirklich Alte Musik oder ergibt sich aus seiner Musik eine unerschöpfliche Quelle an Inspiration für die Musik unserer Zeit?

Die Antworten dazu geben: Dani Howard – *Two and half Minutes to Midnight*, Alastair Pen-

man – *Mirrored Lines*, Oliver C Leith – *bendy broken Telemann nr. 3*, Leo Chadburn – *Si la passion pour le plantes exotiques*, Fumiko Miyachi – *Air*, Max de Wardener – *Fantasia per il Flauto senza Basso No. 6*, Arne Gieshoff – *Entr'acte*, Ronald Corp – *Meditation and Gigue*, Moritz Eggert – *Fantasia in Stereo*, Misha Mullov-Abbado – *Fantasia 10.2.0*, Frank Zabel – ... *fizzling out...* und Colin Matthews – *Meditation after Telemann: 12. Fantasie*.

Jeder der Komponisten findet seinen individuellen Zugang zu Telemanns Fantasien. Es entstehen eigenständige Kompositionen, die einen emotionalen Bezug nehmen, aber auch Werke, die eingreifen in die Struktur der Fantasie und somit zu einer neuen Fantasie werden. Verfremdungen des Originals, Verwirrungen, ungeahnte Klänge. Aus all diesen Inspirationen und Gedanken der zwölf Komponisten, die an diesem Projekt mitgewirkt haben, entsteht ein musikalisches Kaleidoskop auf höchstem künstlerischen Niveau. Geschmackvoll und klangschön wie Telemanns Fantasien selbst. Einzigartig in der Beschaffenheit und einzigartig in der Musikgeschichte seit der Entstehung der *XII Fantasie per il Flauto senza Basso* (1733) von Georg Philipp Telemann.

Ein neues Gesamtkunstwerk ist entstanden!

Erdacht und interpretiert von Tabeta Debus, die, durch ihre hohe Sensibilität und Intelligenz und durch ihr phantasievolles Spiel, die Hörer in ihren Bann zieht, fesselt und mitnimmt in die Welt der Fantasien Telemanns und auf eine Zeitreise mitten hinein in die Musik des 21. Jahrhunderts.

Herzlichen Glückwunsch an alle Mitwirkenden!

Heida Vissing



Flanders Recorder Quartet & Saskia Coolen: 5 [five]

Musik von Pieter Campo, Sören Sieg, Johann Hermann Schein, Jean-Baptiste Lully u. a.; Flanders Recorder Quartet (Bart Spanhove, Joris Van Goethem, Paul Van Loey, Tom Beets) und Saskia Coolen (Blockflöten), AEOLUS, Witten 2017, 1 CD, AE-10276

Alles beginnt mit *Meditativo* von Pieter Campo, einer sehnsuchtsvollen Melodie, schön und traurig zugleich, die im weiteren Verlauf Anklänge an Peter Shotts *Aan de Amsterdamse Grachten* enthält. Ein Tombeau für den im letzten Jahr verstorbenen Mann von Saskia Coolen, der Utrechter Musikerpersönlichkeit Eric Beijer (1959–2017), dem diese CD gewidmet ist.

Der Titel ist Programm. Zum 30. Geburtstag des *Flanders Recorder Quartet* haben die vier Herren mit Saskia Coolen, eine Grande Dame mit großer Quartetterfahrung, eingeladen und nehmen außerdem den Komponisten Pieter Campo bei seinem Stück als den 6. Mann an Bord.

Seit 1987 hat sich das *Flanders Recorder Quartet* zu einem der anerkanntesten und meistbeschäftigten Blockflötenensembles entwickelt. Mit dem Sieg beim Musica Antiqua Brügge Wettbewerb, den sie 1990 noch unter dem Namen *Vier op'n Rij* erspielten, begann eine bis heute andauernde Karriere. Nach mehr als 2.500 Konzerten auf fünf der sieben Kontinente und Auftritten in den prestigereichsten Konzertsälen, hat das Quartett, das seit 2007 auch Tom Beets zu seinen Mitgliedern zählt, das meiste von dem erreicht, was man sich als Ensemblemusiker wünschen kann, ganz unabhängig davon, welches Instrument man spielt. Auch als Pädagogen haben sie nachhaltig gewirkt und das ihre für ein besseres Image der Blockflöte getan.

In der Blockflötensammlung des *FRQ* befinden sich Kopien von Instrumenten nach Abbildungen von Virdung, nach Originalen aus der Sammlung von Heinrich VIII., der von Friedrich von Huene gebaute, über 2,30 m hohe, Barockgroßbass wie auch Instrumente von Adrian Brown, Fred Morgan und Tom Prescott.

Die Bandbreite, die das Instrumentarium zeigt, geht einher mit perfekt aufeinander abgestimmtem Zusammenspiel, technischer Mühelosigkeit und stilgetreuer Interpretation. Neben dem bestehenden Blockflötenrepertoire sind mehr als 40 Kompositionen für das Ensemble geschrieben worden und zahllose Stücke in eigenen Bearbeitungen spielbar gemacht worden.

Um es vorweg zu sagen: In der auch klanglich wirklich überragend aufgenommenen Einspielung genießen alle Mitspieler die Vorzüge des größeren Ensembles und baden im neuen Gesamtklang, der durch die veränderte Balance und volle Harmonie dem Zuhörer ein neues Hörerlebnis beschert.

Seit langem habe ich keine Interpretationen in dieser Klangqualität gehört, die den Hörer so in den Bann ziehen. Und dazu muss man überhaupt kein Liebhaber von Blockflötenmusik sein.

Dass einzelne Ensemblemitglieder bei der Einführung in die Stücke zu Wort kommen, macht das Booklet noch persönlicher. So erfahren wir von Bart Spanhove, dass für ihn Bachs Präludium BWV 867 poetisch und meditativ ist und dass die Fuge BWV 849 zu leuchten beginnt, wenn man sie von b-Moll nach d-Moll transponiert.

Joris Van Goethem umschreibt das Hauptrepertoire eines Blockflötenquartetts – Werke des 16. Jahrhunderts und zeitgenössische Musik – als Grundnahrungsmittel und verordnet dem Ensemble einen Happen Barockmusik in Gestalt einer Tanz-Diät mit Stücken von Jean-Baptiste Lully. Lullys Musik spiegelt für ihn die Symmetrie und Eleganz der Gärten Versailles wieder, die André Le Nôtres entwarf.

Die *Chaconne des Africains* und die *Air pour la Suite de Melpomene* gehören zu den Highlights der CD.

Tom Beets begeistert sich für die Dreißiger Jahre, Swing und Big Bands. Von dem in New Orleans geborenen Komponisten Louis Prima nahm *FRQ* das fröhlich-sorglose *Sing Sing Sing* und das geschmeidige *I Don't Know Why I Love You* von Fred E. Ahlert auf.

Auch die Komponisten kommen zu Wort: Sören Siegs Afrikanische Suiten gehören seit langem

zum Standardrepertoire aller Amateur- und Profi-Ensembles. Manchmal fällt es schwer, die einzelnen Werke auseinanderzuhalten, doch immer erkennt man den Stil des Komponisten schon nach wenigen Takten. Wer mag, kann über die Entstehung der 16. Suite im Booklet nachlesen.

Besondere Hör-Momente wurden weiterhin in Johann Sebastian Bachs *Fuga IV*, BWV 849 und dem Schlussstück, dem 1615 erschienene *Canzon Corollarium* von Johann Hermann Schein eingefangen.


FRQ hat das Mögliche geschafft: Ihr Instrument in den Hintergrund treten zu lassen und einfach nur Musik zu machen. Damit erreichen sie ein Publikum jenseits der Alten-Musik-Demarkationslinie. Herzlichen Glückwunsch zum 30. Es ist auch ein Glück für uns.

Inés Zimmermann

NEUEINGÄNGE TONTRÄGER

Jean-Louis Beaumadier: *Paganini del piccolo*, Cesare Ciardi: *La Folle op. 64; Maria Padilla, «Duetto», sur des thèmes de Donizetti; Pattápio Silva: Primeiro Amor op. 4; Margarida, mazurka op. 3; Joachim Andersen: Moto perpetuo op. 8; Johannès Donjon: Mazurka de concert; Luigi Hugues: Aïda, 1^{ère} Fantaisie op. 70, sur des thèmes de Verdi; Mathieu-André Reichert: *Souvenir du Para op. 10; Tarentelle op. 3; La Sensitive op. 8; Joaquim Antônio da Silva Callado Jr.: Lundú Característico; Giuseppe Rabboni: Pensieri del Rigoletto; Jean-Louis Beaumadier (piccolo), Shigenori Kudo (flûte), Maria-Jose Carrasqueira, Laetitia Bougnol, Anne Guidi (piano), Skarbo, Paris 2018, 1 CD, DSK4179**

L'Orfeo Bläserensemble: Georg Philipp Telemann – Wind Overtures Vol. 1, Georg Philipp Telemann: Overture TWV 44:16 in F major; Concerto à 5 TWV 44:2 in D major; Overture TWV 44:8 in F major; Overture à 5 TWV 44:14 in D major; Overture TWV 44:10 in F major; Carin van Heerden, Philipp Wagner (Oboe), Stephan Katte, Sebastian Fischer (Horn), Nikolaus



**BLOCKFLÖTENBAU
PAETZOLD BY KUNATH**

Besondere Erlebnisse
warten auf
Sie

Paetzold by Kunath
Der ERGO-Tenor

Fragen Sie
Ihren Fachhändler

Info: 0661 968-938-0
www.kunath.com

Broda (Fagott), Daniele Caminiti (Laute), Anne Marie Dragosits (Cembalo), cpo, Georgsmarienhütte 2018, 1 CD, cpo 555 085-2

Musical Delight: Zu Besuch bei Familie Bach, Carl Philipp Emanuel Bach: Sonate G-Dur; Johann Sebastian Bach: Sonate C-Dur, Präludium c-moll (BWV 999) für Laute solo; Johann Christoph Friedrich Bach: Sonate F-Dur; Wilhelm Friedemann Bach: Sonate e-moll; Johann Sebastian Bach: Jesu meine Freude (BWV 1105) für Laute solo; Johann Christoph Friedrich Bach: Sonate B-Dur; Carl Philipp Emanuel Bach: Sonate B-Dur; Wilhelm Friedemann Bach: Sonate F-Dur; Dorothee Kunst (Traversflöte), Susanne Peuker (Laute), éclair records, Reppenstedt 2018, 1 CD, ecl006

Bolette Roed: J.S. Bach – Sonatas · Partitas · Suites, Complete Arrangements for Solo Recorder by Frans Brüggen, 11 Movements from the Sonatas and Partitas for violin solo arranged for recorder

solo, from *Violin Partita No. 3 in E major, BWV 1006: Preludio, Gavotte en rondeau, Bourrée, Gigue*; from *Violin Sonata No. 1 in G minor, BWV 1001: Adagio*; from *Violin Sonata No. 2 in A minor, BWV 1003: Allegro*; from *Sonata No. 3 in C major, BWV 1005: Allegro assai*; from *Violin Partita No. 2 in D minor, BWV 1004: Allemanda, Corrente, Sarabanda, Giga*; *Suite No. 1 in G major, BWV 1007; Suite No. 2 in D minor, BWV 1008; Suite No. 3 in C major, BWV 1009; Bolette Roed* (recorder), Ondine, Helsinki 2018, 2 CDs, ODE 1323-2D

Rondeau Mélancolique: Pierre Danican **Philidor:** *Suite No. 5 in G minor for recorder and b.c.*; M. de **Sainte-Colombe:** *Suite in D minor*; Jacques Martin **Hotteterre:** *Suite No. 3 in G major for recorder and b.c.*; Robert de **Visée:** *Suite in G major*; Charles **Buterne:** *Sonata No. 4 in C minor for recorder and b.c.*; François **Couperin:** *Le rossignol-en-amour*; Jean-Baptiste de **Bousset:** *Pourquoy, doux rossignol*; László Rózsa (Recorders), Jonathan Rees (Viola da gamba),

Alex McCartney (Theorbo, Baroque guitar), Veterum Musica, GB-Glasgow 2018, 1 CD, VM017

Georg Philipp Telemann: Six concerti, Concerto I: *Piacevole, Allegro, Largo, Vivace*; Concerto II: *Largo, Vivace, Soave, Vivace*; Concerto III: *Tempo giusto, Vivace, Adagio, Presto*; Concerto IV: *Largo, Vivace, Dolce, Vivace*; Concerto V: *Adagio, Vivace, Gratoso, Presto*; Concerto VI: *Andante, Allegro, Largo, Allegro assai*; Hans-Dieter Michatz (Recorder), Monika Kornel (Harpischord), Move Records, AU-Melbourne 2018, 1 CD, MCD 576 (erhältlich über: move.com.au; iTunes; Apple Music)

Ana de la Vega: **Mozart – Mysliveček,** Flute Concertos, Wolfgang Amadeus **Mozart:** *Flute Concerto No. 2 in D major, K.314; Flute Concerto No. 1 in G major, K.313*; Josef **Mysliveček:** *Flute Concerto in D major*; Ana de la Vega (flute), English Chamber Orchestra, Stephanie Gonley (leader), Pentatone Music, NL-Baarn 2018, 1 CD, PTC 5186723



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: 02336 - 990 290

...und immer im März in Schwelm:
recorder summit - das internationale Blockflötenereignis!
Infos, Videos und vieles mehr auf www.recordersummit.com

early music im Ibach-Haus

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

Neues aus der Holzbläserwelt

Ausschreibung zum Deutschen Musikwettbewerb 2019

Anmeldung bis zum 6. November in 13 Kategorien

Pressemitteilung

Musikerinnen und Musiker in bzw. mit professioneller Ausbildung können sich bis zum 6. November 2018 zum nächsten *DMW* anmelden, der vom 25. Februar bis 9. März 2019 erstmals in Nürnberg ausgetragen wird.

Wettbewerbskategorien: Gesang, Violoncello, Trompete, Tuba, Gitarre, Klavierpartner (vokal/instrumental), Klavierduo, Duo Flöte-Klavier, Duo Oboe-Klavier, Duo Klarinette-Klavier, Bläserquintett, Ensembles für Alte Musik und Komposition.

Teilnahmeberechtigt: Professionelle Musikerinnen und Musiker bis 30 Jahre (Komponisten 35 Jahre); der *DMW* wendet sich an Deutsche sowie an Personen anderer Nationalität mit lang-

jähriger fester Bindung an Deutschland (Details siehe Ausschreibung).

Die PreisträgerInnen und StipendiatInnen des *Deutschen Musikwettbewerbs* kommen in den Genuss umfassender Fördermaßnahmen. Sie werden für Kammerkonzerte vermittelt (BAKJK), spielen bei renommierten Festivals und werden bei Solokonzerten mit Orchester gefördert. Die Preisträger produzieren eine CD beim Label GENUIN.

Ausschreibung zum Download: www.deutscher-musikwettbewerb.de
oder anzufragen bei: musikwettbewerb@musikrat.de / Tel. 0228.2091-160
oder an allen Musikhochschulen Deutschlands erhältlich.

Personalia

Am 19. August 2018 wurde der Musiker und Dichter **Karl Stangenberg** 90 Jahre alt. 1946–1950 studierte er Flöte an der Folkwang-Hochschule Essen und war nach dem Examen als Flötist in Orchestern in Hannover und Recklinghausen tätig, und ab 1953 vervollständigte er seine Studien an der Staatlichen Hochschule für Musik in München, an der er 1955 die Staatliche Prüfung für Musiklehrer ablegte. 1958 war er Mitbegründer der *Capella Monacensis*, eines Ensembles für Alte Musik. Als Blockflötensolist reiste er durch Europa, Südamerika und Asien, machte Fernsehaufzeichnungen im In- und Ausland und veröffentlichte 25 Tonträgerinspielungen. 1985 wechselte er dann von der Musik zur Dichtung und veröffentlichte seitdem 13 Bücher mit lyrischen Gedichten im Münchner Orlandus Verlag.

Die französische Flötenbauerin **Claire Soubeyran** verstarb am 7. März 2018 im Alter von 68

Jahren. Sie begann 1979 mit dem Nachbau barocker Flötenmodelle. Für die Firma Moeck entwarf sie 1982 eine Kopie eines G. A. Rottenburgh Traversos. Neben dem Nachbau alter Originale restaurierte sie auch und war als Chorleiterin und Sängerin aktiv.

Am 13.8.2018 verstarb unser Autor, der Komponist und für seine Interpretationen zeitgenössischer Blockflötenmusik bekannte amerikanische Blockflötist, **Pete Rose** im Alter von 76 Jahren. Im Moeck Verlag sind von ihm die Kompositionen *Wayfaring Stranger* (A + Perc.), *Tall P.* (ATBGb) und *Mega-Rony* für Blockflötenorchester (SSAATTBGb + Perc. ad lib.) erschienen.

Am 15.8.2018 ist **Anto Karaula**, der Gitarrist der Gruppe *Wildes Holz*, an den Folgen einer Gehirnblutung gestorben. Tobias Reisinger und Markus Conrads haben daher alle noch ausstehenden Konzerte in diesem Jahr abgesagt.



Leserforum

Leserbrief zu Klaus Hofmann: Wirklich Telemann? Echtheitskritische Überlegungen zu drei konzertanten Blockflötenwerken, Tibia 3/2018, S. 163–172

Lieber Herr Hofmann,

Sie wissen, wie sehr ich Ihre musikologische Arbeit und Herausgebertätigkeit schätze! Nachdem ich jetzt Ihren Beitrag in Tibia 3/2018 gelesen habe, möchte ich Ihnen dennoch zumindest in einem Punkt heftig widersprechen, nämlich dem Verdacht einer Fehlzuschreibung beim Blockflötenkonzert TWV 51:C1!

Als Solist und Dirigent habe ich sämtliche Concerti Telemanns mit Bläserbeteiligung auf CD aufgenommen und z. T. häufig gespielt, zudem zahlreiche Ouvertüren-Suiten, Opern, Oratorien und Kantaten neben ungezählten kammermusikalischen Werken. Ich würde mir deshalb anmaßen, mit „Telemannisch“ als „Sprache“ einigermaßen vertraut zu sein!

Obwohl durchaus in bestimmten Bereichen gewisse wiedererkennbare kompositorische Muster zu finden sind, müssen wir nur immer wieder höchst verwundert sein über die Vielfalt von Varianten und oft völlig neuartigen Konzeptionen, meist veranlasst durch textliche Vorgaben in Vokalwerken oder affektbezogene oder programmatische Ideen. (Telemanns „Mahlerey“ war ja bekanntlich schon zu seinen Lebzeiten ein Diskussionsthema.) Schemata von „typischen“ Telemannschen Anlagen für ein Concerto, ein Ritornell oder für Soloepisoden, die dazu taugen könnten, gewisse Werke als echt oder unecht zu bezeichnen, sind nach meiner Erfahrung aber nicht auszumachen.

Das g-Moll-Concerto da camera wäre ein Fall, bei dem mir auch immer schon Zweifel gekommen sind, ob es wirklich als echt zu bezeichnen ist (obwohl z. B. das virtuose Menuett-Trio im letzten Satz sehr telemannisch daherkommt!);

beim sogenannten „Quadro“ in g-Moll mag ich Ihnen auch noch einigermaßen folgen, weil die Quellenlage in der Tat etwas unsicher ist. (Aber auch hier „fühlt“ sich zumindest der zweite Satz genauso „an“ wie zahlreiche andere Kammermusikwerke Telemanns).

Beim C-Dur-Concerto kann ich Ihre Argumentation jedoch überhaupt nicht nachvollziehen! Ich halte das Concerto nach wie vor für eines der elaboriertesten und besten Concerti Telemanns überhaupt!

Die Quellenlage ist zudem hervorragend! Mit Handschriften von Graupner und Endler befinden wir uns hier auf einer vergleichsweise sicheren Seite. Warum sollten diese Komponistenkollegen (und nicht etwa unbekannte Kopisten oder ignorante Bibliotheksgehilfen) das Stück fälschlich zugeordnet haben, zumal doch auch mit einiger Wahrscheinlichkeit Telemanns Schwager Johann Michael Böhm in Darmstadt einer der Spieler, wenn nicht gar Adressat dieses Stücks gewesen sein dürfte?

Für eine ausführliche Gegen-Analyse ist an dieser Stelle kein Platz. Sie würde für mich aber nicht von abstrakten Betrachtungen in der Partitur ausgehen, sondern vom „Inhalt“ der Musik, ihren musikalischen Figuren, der Affektdarstellung und einem möglichen hintergründig „szenischen“ Umfeld, denen dann eine jeweilige formale, melodische und harmonische Anlage entsprechen würde.

Die einzelnen Sätze des C-Dur-Konzerts erlebe ich als instrumentale Ausarbeitungen von Arien-Ideen, deren fiktive Textunterlage leicht zu ermitteln ist, wenn man sie mit der Musik in seinen Opern vergleicht. Das „Suchen“ und immer wieder durch häufige Trugschlüsse, kreisende „Wartemomente“ (Orgelpunkte) und permanente Metrumverschiebungen verhinderte „Finden“ (natürlich eines oder einer „Liebsten“) erscheint mir beim Spielen des ersten Satzes

absolut erlebbar! In diesem Sinne halte ich gerade diesen Satz für meisterlich gelungen!

Der dritte Satz stellt, soweit mir bekannt, die ausführlichste und ausdrucksstärkste Ausarbeitung jenes melodisch-harmonischen Modells dar, das Telemann wie ganz wenige andere in Varianten immer wieder verwendet hat. Obwohl es sich bei dieser Romanesca um die Ausarbeitung eines Barock-Standards handelt, enthält sie doch ganz eindeutig Telemannsche DNA. Die stark kontrapunktisch und in den Soli auch chromatisch durchsetzte Faktur dieses Satzes lässt ihn zu einer veritablen Lamento-„Arie“ werden. Eine gewisse sparsame harmonische Anlage, häufig im Verbund mit synkopierten und kurzphasigen melodischen Motiven, ist dagegen bekanntlich typisch für Arien „komischer“ Figuren wie in den Sätzen II und IV.

Dass bei solchen, inhaltlich an vokalen Vorbildern orientierten Sätzen in den Soli mit demselben motivischen Material gearbeitet wird wie im Ritornell, versteht sich von selbst! (Man vergleiche hierzu das „Potpourri“-Concerto in F-Dur von Vivaldi RV 442, das, wie Sardelli zeigen konnte, ja in der Tat auf Arrangements vorhandener vokaler Vorlagen beruht.)

Die Anlage der Einzelsätze als Quasi-Arien gilt ja in ganz besonders ausgeprägter Form auch für das andere Blockflötenkonzert in F-Dur TWV 51:F1! Die möglichen „Texte“ wären in diesem Falle sicher italienisch, während das C-Dur-Konzert eher die Welt von Telemanns deutschsprachigen Singspielen spiegelt.

Ich bin kein Musikwissenschaftler und könnte Ihnen schwerlich widersprechen, wenn Sie im Zuge Ihrer Forschungen erhebliche Zweifel aufgrund der Quellenlage dieses Werkes äußern könnten; aus rein stilkritischer Betrachtung erlaube ich mir aber auch als Praktiker bis zum Beweise des Gegenteils die Einschätzung, dass dieses Konzert nach wie vor nur bester Original-Telemann sein kann und keinesfalls in die Liste der unechten oder zweifelhaften Kompositionen aufgenommen werden sollte!

Mit herzlichen Grüßen!

Ihr Michael Schneider

Antwort auf den Leserbrief von Michael Schneider zu Klaus Hofmanns Beitrag „Wirklich Telemann? Echtheitskritische Überlegungen zu drei konzertanten Blockflötenwerken“ in Tibia 3/2018

Lieber Herr Schneider,

schade, dass Sie nicht dabei waren, als ich im März 2016 bei der Magdeburger Telemann-Konferenz meinen Text als Referat vorgetragen habe. Ihr Einspruch hätte die Diskussion mit Sicherheit sehr belebt, und Ihre breite künstlerische Telemann-Erfahrung wäre im Kreise der Wissenschaftler eine willkommene Bereicherung der Perspektiven gewesen. So aber verhaschte sich die Diskussion rasch am Problem der Quellenlage des „Quadro“ g-Moll TWV 43:g4 – und dann war die Zeit, die das Konferenzreglement dafür vorsah – 20 Minuten Referat, 10 Minuten Diskussion – auch schon vorbei.

Mir war es damals darum gegangen, anhand einiger Beispiele auf die in der Telemann-Forschung bislang weitgehend vernachlässigte Echtheitsproblematik hinzuweisen. Die Erfahrung, aufgrund deren ich mich dazu veranlasst und befähigt fühlte, war eine ähnlich breite und vielfältige wie bei Ihnen: Aus meiner inzwischen über 50 Jahre währenden Editionspraxis sind mehr als 100 kleine und größere Notenausgaben mit Werken Telemanns hervorgegangen, die meinen Herausgebernamen tragen. Die meisten Editionsmanuskripte habe ich mit der Hand geschrieben, fast alle Ausgaben selbst mit Generalbassaussetzung versehen – beides Arbeitsgänge, die tief in die Komposition selbst hineinführen. Und vieles andere von Telemann habe ich nicht nur gehört oder gelesen, sondern auch selbst gespielt, auf der Blockflöte, der Oboe oder am Generalbasscembalo. Ich kann, glaube ich, mit Ihnen sagen, dass ich mit dem „Telemannischen“ als musikalischer Sprache einigermaßen vertraut bin.

Ein zweiter Erfahrungskomplex kommt hinzu: In meiner Zeit als Leiter des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen (1981–2006), das seit 1951 zusammen mit dem Bach-Archiv Leipzig die Neue Bach-Ausgabe herausgab, stellte sich

mir die Aufgabe, für die bis dahin aufgeschobene Problematik der Werke zweifelhafter Echtheit eine Lösung zu finden: Es galt, diesen Werkbestand zu erfassen, zu sichten und dabei zu klären, was echt ist und was nicht, oder, falls dies nicht möglich sein sollte: zu klären, bei welchen Werken die Echtheit nicht auszuschließen ist, was zugleich bedeutete, dass diese Stücke dann in die Neue Bach-Ausgabe aufgenommen und damit für die weitere Forschung zur Diskussion gestellt werden sollten. Ich habe darüber in einem 1988 in Mainz veranstalteten Symposium zum Echtheitsproblem in musikwissenschaftlichen Gesamtausgaben in einem ausführlichen Beitrag berichtet; der Konferenzbericht ist in Fußnote 1 meines Tibia-Beitrags genannt. Insgesamt waren etwa 500 „Bach-Incerta“ zu sichten und zu bewerten. Ich kann sagen, dass dies mein Problembewusstsein und meinen Blick auf kompositorische Eigentümlichkeiten und Unregelmäßigkeiten sehr geschärft hat.

Ein Fazit meiner Bach-Erfahrungen lautet: Traue keiner Quelle, die nicht vom Komponisten selbst stammt, also von ihm selbst geschrieben oder zum Druck befördert oder in seinem Auftrag hergestellt worden ist! Falsche oder verdächtige Zuschreibungen an Bach findet man nicht nur im Bereich peripherer Überlieferung, sondern auch in seinem engsten Umkreis, bei Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel Bach oder etwa bei einem Bach persönlich nahestehenden Sammler seiner Kompositionen wie Johann Peter Kellner (1705–1772) – der möglicherweise auch der Komponist der berühmten d-Moll-Toccata ist. Ein regelrechter Multiplikator falscher Zuschreibungen (nicht nur an Bach) war – unabsichtlich, aber eingeständenermaßen – der Leipziger Verleger und Musikalienhändler Johann Gottlob Immanuel Breitkopf (1719–1794): Von den 30 Bach-Kantaten, deren Abschriften er im Katalog von 1761 anbietet, sind nicht weniger als 7 unecht!

Natürlich hat es keinen Sinn, alle Quellen, die nicht unmittelbar vom Komponisten herrühren, von vornherein unter Generalverdacht zu stellen. Aber überall dort, wo die Musik mit Eigentümlichkeiten oder Unregelmäßigkeiten Zweifel

weckt, wird man die Möglichkeit eines Fehlers nicht nur in der Überlieferung des Notentextes, sondern auch in der des Komponistennamens in Betracht ziehen müssen.

Den einfachsten Fall in dieser Hinsicht stellt in meinem Referat das „Quadro“ g-Moll TWV 43:g4 dar. Nicht nur die Musik weckt Zweifel an Telemanns Autorschaft, auch die Quellen zeigen Unregelmäßigkeiten, die an eine Fehlzuschreibung denken lassen.

Anders sieht es bei den beiden übrigen Werken aus. Beide liegen in Abschriften aus der Darmstädter Hofmusik der Zeit um 1740 vor, das Blockflötenkonzert TWV 51:C1 sogar in zwei Partiturabschriften, von denen die eine von Christoph Graupner, die andere von Johann Samuel Endler geschrieben ist. Sie schreiben im Blick auf das Blockflötenkonzert: „Die Quellenlage ist [...] hervorragend! Mit Handschriften von Graupner und Endler befinden wir uns hier auf einer vergleichsweise sicheren Seite“. Ich bin da nicht so sicher. Zum einen ist ja anzunehmen, dass hier einer vom anderen abgeschrieben hat, die Zuschreibung an Telemann also nicht durch zwei voneinander unabhängige Quellen bezeugt wird. Zum anderen sollten wir die Zuverlässigkeit von Graupner und Endler nicht ungeprüft so hoch einschätzen, dass wir ihnen keine Fehlüberlieferung des Komponistennamens zutrauen. Bei Graupner habe ich die Erfahrung gemacht, dass er fremde Noten ziemlich unkritisch auch mit deren offensichtlichen Fehlern abschreibt und auch beim Ausschreiben eigener Musik Fehler macht. Warum sollte er beim Kopieren fremder Werke nicht auch einen falschen Komponistennamen mechanisch mitabgeschrieben haben? Wir wissen nichts darüber, woher die Vorlage für die beiden Darmstädter Partituren des Blockflötenkonzerts kam, können also nicht sicher sein, dass sie den Namen Telemanns zu Recht trug.

Ob eine nichtautorisierte Abschrift den Komponistennamen zu Recht oder zu Unrecht trägt, ist ihr in aller Regel nicht anzusehen. Die Entscheidung über die Richtigkeit der Komponistenangabe ist dann Sache der Stilkritik. Meine

Zweifel an Telemanns Autorschaft setzen denn auch bei allen drei behandelten Werken bei der Musik an. Dabei widme ich mich nicht dem, was unter „Telemannisch“ zu rubrizieren wäre, sondern, im Gegenteil, den Zügen, die nicht ohne weiteres in diese Kategorie passen.

Bei dem zweiten g-Moll-„Quadro“ und dem C-Dur-Blockflötenkonzert habe ich mich zunächst gefragt: Wenn das echt ist, wo in Telemanns Leben und Schaffen gehört es hin? Hier bietet die Telemann-Forschung besonders dank der Arbeiten Wolfgang Hirschmanns zu Telemanns Konzertschaffen gute Orientierungsmöglichkeiten. Hirschmann beschreibt – namentlich in der von mir in Fußnote 18 zitierten Studie – sehr genau die Entwicklung der Gattung bei Telemann und schafft so eine teils relative, teils absolute Chronologie der Werke anhand ihrer Kompositionsmerkmale. Versucht man nun, die beiden Werke chronologisch einzuordnen, so zeigt sich, dass sie hier keinen Platz finden: Sie gehören mit einigen Merkmalen einer bestimmten Schaffensphase an, mit anderen nicht. Beispielsweise gehört das C-Dur-Konzert – dasjenige der drei Werke, das am ausgeprägtesten „telemannisch“ spricht – mit seinen lombardischen Melodiewendungen nach Hirschmanns Chronologie der Zeit um und nach 1725 an, fällt aber in der Koordination der Ritornelltechnik mit der Harmonik hinter den damals von Telemann erreichten Standard zurück. So gesehen ist das Konzert als Werk Telemanns sozusagen „biographisch unmöglich“. Dass noch andere für Telemann atypische Momente hinzukommen – zwei Stichworte sind etwa: „wenig Harmonie“ und „Variationsprinzip“ (zu Satz 2) –, bestärkt mich in meinen Echtheitszweifeln.

Dass der hervortretende Zungenschlag des C-Dur-Konzerts das „Telemannische“ ist, steht außer Zweifel. Aber Telemanns Schreibart hat Generationen von Komponisten als nachahmenswertes Vorbild gedient. Da konnte es leicht zu Verwechslungen und Fehlzuschreibungen kommen. Könnte es nicht sein, dass der von Ihnen erwähnte, Telemann auch verwandtschaftlich nahestehende Darmstädter Musiker Johann Michael Böhm so komponiert hat? Oder nehmen

wir eine Fehlzuschreibung, über die ich ausführlich in Tibia 1/2009, 2/2009 und 1/2010 geschrieben habe: die im Königlichen Konservatorium Brüssel unter Telemanns Namen überlieferte Triosonate d-Moll TWV 42:d10, die in Wirklichkeit ein Werk des Altonaer Organisten Pierre Prowo (1697–1757) und als solches in der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern in Schwerin überliefert ist. Das Trio spricht in allen Sätzen fast perfekt „telemannisch“, besonders in den beiden Oberstimmen. Aber bei genauerem Hinsehen zeigen sich allerhand kompositorische Inkonsistenzen und vor allem satztechnische Mängel, wie sie Telemann nie und nimmer unterlaufen. Es gibt sie also: die Verehrer und Nachahmer Telemanns, die ihrem Vorbild sehr nahekommen und es dennoch nicht erreichen.

Der Versuch, das „Telemannische“ als musikalisches Idiom zu beschreiben, führt in ein weites Feld. Ein Dreivierteljahrhundert lang, von früher Jugend bis ins hohe Alter, hat Telemann komponiert. Und natürlich hat sich seine musikalische Sprache dabei verändert. Sie selbst sehen bei Telemann sicher zu Recht „durchaus in bestimmten Bereichen gewisse wiedererkennbare kompositorische Muster“, betonen aber besonders die „Vielfalt von Varianten und oft völlig neuartigen Konzeptionen“. Nicht zu finden jedoch seien nach Ihrer Erfahrung „Schemata von ‚typischen‘ Telemannschen Anlagen für ein Concerto, ein Ritornell oder für Soloepisoden“, die zur Echtheitsbestimmung taugten. Kann es sein, dass der Eindruck einer überwältigenden Buntheit der Erscheinungen trügt? Wenn die Wissenschaft beginnt, wie dies Wolfgang Hirschmann mit seiner Untersuchung der Konzerte getan hat, in aller Nüchternheit die Erscheinungen chronologisch zu ordnen, weicht die Buntheit des Bildes ein Stück weit demjenigen einer planvollen Entwicklung. Dass dabei auch ein Beitrag zur Echtheitskritik geleistet wird, ist gewissermaßen nur ein Nebeneffekt, der helfen kann, das Corpus der authentischen Werke ein- und abzugrenzen.

Eine analytische Echtheitskritik anhand des „Inhalts“ der betreffenden Werke, wie Sie sie vorschlagen, scheint mir als Wissenschaftler nicht

möglich. Ich bin auch nicht überzeugt, dass vokale Muster und vor allem konkrete Textvorstellungen für Telemanns Instrumentalmusik eine so fundamentale Rolle spielen, wie Sie anzunehmen scheinen. Dass Telemann instrumentale Programmmusik geschrieben hat, ist ja bekannt, und in manchen anderen Fällen mögen verschwiegene Programme oder andere inhaltliche Assoziationen bei der Komposition eine Rolle gespielt haben. Aber solche unausgesprochenen Vorstellungen des Komponisten objektiv und verbindlich zu fassen, ist meines Erachtens nicht möglich. Verschiedentlich haben renommierte Musikwissenschaftler dies bei Bach beispielsweise mit den „Inhalten“ der Brandenburgischen Konzerte versucht und sind zu höchst spekulativen, dabei ganz unterschiedlichen und letztlich unverbindlichen Ergebnissen gelangt. Ich räume gerne ein, dass inhaltliche Assoziationen zu einem bestimmten Stück die gestalterische Phantasie des Interpreten beflügeln und insofern für die künstlerische Arbeit wertvoll und fruchtbar sein können. Aber da trennen sich dann die Wege von Kunst und Wissenschaft.

Zu bedenken bleibt schließlich, dass „echt“ und „unecht“ keine Werturteile sind, sondern nur etwas über die Herkunft, nicht aber über die künstlerische Qualität eines Werkes sagen. Man kann also durchaus auch Musik wertschätzen und lieben, die „telemannisch“ spricht, ohne von Telemann zu sein.

Ganz herzlich

Ihr Klaus Hofmann

Leserbrief zu Frank Michael: Antonio Vivaldi: Concerto RV 536, Tibia 3/2018, S. 224–225

Was soll man bitte von den klug erscheinenden Äußerungen eines Rezensenten halten, wenn er nicht einmal in der Lage ist, die Tonart der zu besprechenden Vorlage richtig zu deuten?! Dabei ist die Übung in unserem Fall denkbar einfach: Nicht C-Dur ist hier die Tonart, sondern

a-Moll. Aber gut, es seien im Folgenden dennoch einige Entgegnungen zu weiteren irrigen Behauptungen erlaubt.

Zitat: „Das Original ist ein Konzert für 2 Oboen und Streichorchester. Hier in einer Allerweltsbearbeitung (sic!) für Querflöten oder Tenorblockflöten oder Violinen. Besser wird das Werk dadurch sicher nicht. [...] Profis werden diese Bearbeitung wohl eher nicht aufführen wollen [...]. Bei der Reputation der Bearbeiter – Wissenswertes findet sich erfreulicherweise auf dem Rückumschlag – ist dieses Arrangement nur schwer zu verstehen.“ (Ende des Zitats)

Frage: Ist unser Arrangement denn wirklich so schwer zu verstehen? Dazu einige Kommentare und neue Informationen, damit unsere LeserInnen besser informiert werden (Vorlage: Original (Partitur), Turin, Biblioteca Nazionale, Manuskript Foà 32, Bl. 221-232).

Auszug 1: „[...] warum dann die teilweise extrem langen 16tel-Ketten nicht auf die beiden Instrumente alternativ verteilen?“ Kommentar: Das haben wir sorgfältig gemacht, um ein gutes Gleichgewicht zu erstellen (47% für Stimme I und 53% für Stimme II).

Auszug 2: „[...] ein paar Bindebögen, davon auch die in der Barockzeit unübliche ‚Mozartsche Geschwindbindung‘ (2 gebunden, 2 gestoßen).“ Kommentar: Bekanntlich können Herausgeber Bindebögen setzen, die Interpreten nach eigenem Ermessen ergänzen oder verändern. Es gibt auch Beispiele für solche ‚Geschwindbindungen‘ in Vivaldis Konzert RV 783, Satz III, Allegro (Bärenreiter, Edition Hortus Musicus 265, herausgegeben von Ingo Gronefeld).

Auszug 3: „Das Stück steht in C-Dur in guter Oboenlage.“ Kommentar: Das Stück steht in a-Moll und in unserem Arrangement auch in guter Blockflöten-, Querflöten- oder Violinlage. Die Tutti-Stellen sind original für Violine gesetzt, daher die Wahl einer oder zwei Violinen als alternative Instrumente (in einem Konzert mit Erfolg erprobt).

Auszug 4: „[...] hätte man das Stück ruhig nach D-Moll (sic!) oder G-Dur (sic!) transponieren

können.“ Kommentar: Vielleicht, um dann unspielbare cis^3 (Tenorblfl.) oder fis^3 (Alt) unterwegs anzutreffen?

Auszug 5: „(Mozart hat sein C-Dur-Oboenkonzert wohlweislich für die Flöte auch nach D-Dur transponiert).“ Kommentar: Tut mir Leid, aber von wem die in nicht authentischer Quelle überlieferte Bearbeitung (im Wesentlichen eine Transposition nach D-Dur) stammt, ist unbekannt. (Lesetip: Wolf-Dieter Seiffert, Artikel *Mozart* in: Lexikon der Flöte, Laaber Verlag, 1. Auflage 2009, Seite 543).

Auszug 6: „Aus dem ziemlich eintönigen Gitarrenpart [...]“. Kommentar: Das Kompliment richtet sich eher an Vivaldis schwungvolle Begleitung, die fast notengetreu auf die Gitarrenstimme übertragen werden konnte.

Jean Cassignol (Paris)

Antwort auf den Leserbrief von Jean Cassignol zu Frank Michaels Rezension zu Antonio Vivaldi: Concerto RV 536, Tibia 3/2018, S. 224–225

Vermutlich würde ich als Kritisierte bei einer derartigen Verwechslung von Dur und Moll des Kritikers diesen auch für völlig inkompetent erklären. Der Fehler ist nicht schön zu reden und wahrscheinlich einerseits dadurch passiert, dass ich im Augenblick der Formulierung meines Satzes den zweifellos in C-Dur stehenden 2. Satz vor Augen hatte und mich andererseits das Thema des Hauptsatzes auch an das von mir sehr oft gespielte C-Dur-Doppelkonzert erinnerte. (Der weitere Tonartfehler D-Dur, natürlich richtigerweise h-Moll, folgt natürlich daraus). Womit schon mal klar sein sollte, dass ich Vivaldi sehr hoch schätze, sehr vieles selber auch schon aufgeführt habe. Aber auch ein Genie schreibt nicht nur geniale Werke, schon gar nicht in so großer Menge. Virtuosen vom Rang der Herausgeber können aber sicher auch aus einem nicht so hervorragenden Werk Funken schlagen. Natürlich weiß ich auch aus eigener Erfahrung, dass cis^3 auf der Tenorblockflöte nahezu unausführbar

ist, bei der Bemerkung über die höherliegende Tonart hatte ich tatsächlich die Querflöte (die ja auch im Titel als Hauptinstrument für die Bearbeitung angegeben ist) und die sicher in Vivaldis Zeit passende flöte traversière im Kopf, die ja nun effektiv noch keinen C-Fuß besaß. Hier wird deutlich, wie problematisch manchmal Bearbeitungen für mehrere Instrumentalmöglichkeiten werden können. Was auf Oboen und Tenorblockflöten gut geht, muss nicht unbedingt ebenso günstig für Traverso oder Querflöte sein. Und natürlich ist leider nicht zu beweisen, ob Mozart das Oboenkonzert selbst nach D-Dur umgearbeitet hat, aber bei dem Druck des Vaters Flötenkonzerte abzuliefern, erscheint es mir doch recht wahrscheinlich. Auch weil diese Umarbeitung zum Flötenkonzert natürlich auch durchaus geniale Änderungen vorzuweisen hat. So die ersten 16tel-Stellen: beim Oboenkonzert in einer Lage, beim Flötenkonzert springt der 3. Ton jeweils in die höhere Lage und hier in der „Mozartschen Geschwindbindung“. Eine wahrhaft brillante, flötengerechte Umgestaltung.

Was die 16tel-Passagenverteilung im 1. Satz der vorliegenden Bearbeitung betrifft, habe ich mich wohl missverständlich ausgedrückt. Bei der Bearbeitung sind natürlich beide Flöten daran etwa gleichwertig beteiligt, nur jedes Mal in über viele Takte gehenden Entwicklungen. Zumindest für Schüler und Laien sind sieben 4/4-Takte 16tel aus atemtechnischen Gründen einfach problematisch. Darauf zielt die Frage, für wen diese Bearbeitung eigentlich gedacht ist.

Natürlich können Bearbeiter unverbindliche Bindungen notieren, aber sie sollten, besonders wenn sie nur einmal vorkommen, auch als solche kenntlich gemacht werden. (Wie weit die Bindungen in *Hortus Musicus* 265 dem Urtext entsprechen, entzieht sich meiner Kenntnis.)

Frank Michael

Veranstaltungen

20.10.2018 Barts Favoriten, Ort: Celle, Barts Favoriten enthalten Kompositionen, die das Herz berühren und dem Ohr schmeicheln, sie klingen bezaubernd und sind voll wechselnder Gefühle; für Spieler, die neben Sopran- und/oder Altblockflöte auch eine oder mehrere tiefere Blockflöten beherrschen, gute Vom-Blatt-Spiel-Fähigkeit ist erforderlich, Leitung: **Bart Spanhove**, Info: Moeck Musikinstrumente + Verlag GmbH, Lückenweg 4, 29227 Celle, Tel.: +49 (0)5141 88530, Fax: +49 (0)5141 885342, <info@moeck.com>

20.10.–21.10.2018 Mixtur im Bass (2), Ort: Fulda, Blockflöten-Ensemble-Wochenende, dieses Seminar richtet sich an alle Liebhaber des tiefen Blockflötenregisters, für Blockflötisten die Bass, Großbass, Subbass, Subgroßbass oder Subkontrabass spielen, Leitung: **Simon Borutzki**, Info: Blockfloetenshop.de, Am Ried 7, 36041 Fulda, Tel.: +49 (0)661 96893850, <info@blockfloetenshop.de>

20.10.–21.10.2018 Musik in Bewegung – Blockflötenkurs, Ort: Fulda, Pavane, Gaillarde und mehr – getanzt und gespielt, Leitung: **Beate Knobloch**, Info: Mollenhauer GmbH, Weichselstr. 27, 36043 Fulda, Tel.: +49 (0)661 94670, Fax: +49 (0)661 946736, <info@mollenhauer.com>

25.10.–26.10.2018 Blockflöte in der Grundschule, Ort: Neuwied-Engers, dieser Kurs ist gedacht für Lehrkräfte, die an einer Grundschule das Fach Musik – auch fachfremd – unterrichten und im Klassenverband oder in Arbeitsgemeinschaften mit der Blockflöte arbeiten wollen, Leitung: **Franziska Augustin**, Info: Landesmusikakademie Rheinland-Pfalz, Am Heinrichhaus 2, 56566 Neuwied-Engers, Tel.: +49 (0)2622 90520, Fax: +49 (0)2622 905252, <info@landesmusikakademie.de>

25.10.–28.10.2018 Ensemblesmusik aus fünf Jahrhunderten (Level B), Ort: Steinfurt, erarbeitet wird Ensemblesmusik verschiedener Epochen und Stile, für Blockflötisten mit guten Grundkenntnissen im Umgang mit Tonumfang, Spieltechnik, Basisrhythmen und Vom-Blatt-Spiel,

Leitung: **Dörte Nienstedt**, Info: musica viva Musikferien, Kirchenpfad 6, 65388 Schlangenbad, Tel: +49 (0)6129 502560, Fax: +49 (0)6129 502561, <info@musica-viva.de>

25.10.–31.10.2018 13. Wittenberger Renaissance Musikfestival, Ort: Lutherstadt Wittenberg, Workshops, Konzerte, Instrumentenausstellung und Renaissancetanzball, Info: Wittenberger Hofkapelle e.V., Pfaffengasse 6, 06886 Lutherstadt Wittenberg, Tel. +49 (0)3491 459620, <www.wittenberger-renaissancemusik.de>

27.10.–28.10.2018 Groovin' Recorders Light II, Ort: Fulda, für Blockflötisten ab 13 Jahren, die mit und auf ihrem Instrument groovig und vernünftig coole Popmusik spielen möchten, Leitung: **Ralf Bienioschek**, Info: Blockfloetenshop.de, Am Ried 7, 36041 Fulda, Tel.: +49 (0)661 96893850, <info@blockfloetenshop.de>

27.10.2018 Blockflötenensemblekurs, Ort: Leipzig, Intonation und Artikulation im Blockflötenensemble, Theorie und Praxis, für erwachsene Interessenten, Leitung: **Peter Thalheimer**, Info: Christiane Findel, Tel. +49 (0)341 5902108 und 0176 50304657, <bestellung@notenfindel.de>

01.11.–04.11.2018 Querflöte – Vom Barock zum Empfindsamen Stil, Ort: Ansbach, erarbeitet werden Solowerke für Querflöte von Georg Philipp Telemann, Johann Sebastian Bach und Carl Philipp Emanuel Bach (Level C + D), für fortgeschrittene Flötenspieler, Leitung: **Tatjana Ruhland**, Info: musica viva musikferien, Kirchenpfad 6, 65388 Schlangenbad, Tel.: +49 (0)6129 502560, Fax: +49 (0)6129 502561, <info@musica-viva.de>

01.11.–04.11.2018 Jazz for beginners – Ensemblekurs für Klassiker (Level C), Ort: Bad Gandersheim, dieser Kurs ist eine Einführung in die Grundlagen der Jazzmusik – für Hobbymusiker, die eher im Bereich der Klassik unterwegs waren, für Streicher, Holzbläser (Querflöte, Oboe, Fagott, Klarinette), Akkordeon, Gitarre und Klavier, Leitung: **Steven Bolarinwa**, Info: musica viva musikferien, Kirchenpfad 6, 65388

Schlangenbad, Tel.: +49 (0)6129 502560, Fax: +49 (0)6129 502561, <info@musica-viva.de>

02.11.–04.11.2018 Podium & Unterricht: Meisterkurs Blockflöte für Lehrende und Lernende, Ort: Trossingen, dieser Kurs bietet ein Forum für die intensive Betrachtung sowohl pädagogischer wie auch künstlerischer Fragestellungen, die instrumentale Arbeit findet vor dem Hintergrund methodisch-didaktischer Überlegungen statt, Leitung: **Dorothee Oberlinger** und **Christina Hollmann**, Info: Bundesakademie für musikalische Jugendbildung Trossingen, Tel.: +49 (0)7425 94930, Fax: +49 (0)7425 949321, <sekretariat@bundesakademie-trossingen.de>, <www.bundesakademie-trossingen.de>

02.11.–04.11.2018 Piccoloflöte? – Ja, bitte!, Ort: Sondershausen, es werden klangliche und technische Grundlagen sowie spezielle Techniken zum leichteren Wechsel von der Querflöte zum Piccolo erarbeitet, für Anfänger und Fortgeschrittene, Leitung: **Benjamin Plag**, Info: Thüringer Landesmusikakademie Sondershausen e.V., Lohberg 11, 99706 Sondershausen, Tel.: +49 (0)3632 666280, Fax: +49 (0)3632 6662825, <info@landesmusikakademie-sondershausen.de>

03.11.–04.11.2018 Blockflötenkunde & Consortmusik, Ort: Fulda, dieser Kurs verbindet die Möglichkeit, den historischen und heutigen Blockflötenbau kennenzulernen und andererseits Höhepunkte europäischer Consortmusik im Ensemblespiel praktisch zu erarbeiten, für Spieler die mittelschwere Werke erarbeiten wollen und mindestens 2 Typen in barocker Griffweise sowie oktavierendes Lesen auf f-Instrumenten beherrschen, Leitung: **Peter Thalheimer** und **Frank Oberschelp**, Info: Blockfloetenshop.de, Am Ried 7, 36041 Fulda, Tel.: +49 (0)661 96893850, <info@blockfloetenshop.de>

03.11.–04.11.2018 Wind Experience für Holzbläser, Ort: Berlin, „Wind Experience“ ist eine von Ulrike Lentz entwickelte Methode für Holzbläser, auf deren Basis es möglich ist, die Spiel- und Ausdrucksmöglichkeiten auf dem eigenen Instrument zu erweitern, Leitung: **Ulrike Lentz**, Anmeldeschluss: **19.10.2018**, Info: <www.exploatorium-berlin.de>

05.11.–10.11.2018 Musizieren im Blockflötenorchester, Ort: Inzigkofen, die Literatur reicht von der Renaissance bis heute, ein Schwerpunkt wird auf neuen, meist groß angelegten Kompositionen liegen, die speziell für vielstimmiges Blockflötenorchester von Sopranino bis Subbass geschrieben oder eingerichtet wurden, die Teilnehmer sollten mindestens das Quartett (SATB) beherrschen, Leitung: **Dietrich Schnabel** und **Bart Spanhove**, Info: Volkshochschule Inzigkofen, Parkweg 3, 72514 Inzigkofen, Tel.: +49 (0)7571 73980, Fax: +49 (0)7571 739833, <info@vhs-i.de>

08.11.–11.11.2018 Kammerorchester für Holzbläser (ab Level C), Ort: Altes Forsthaus/Germerode, erarbeitet werden mehrstimmige Kompositionen und Arrangements aus der Renaissance, dem Barock, aus Klassik und Romantik bis hin zu moderneren Stücken, für Spieler von Querflöten, Oboen, Fagotte, Klarinetten aber auch Sopran- und Altsaxophone und Hörner, Leitung: **Martin Kratzsch**, Info: musica viva Musikferien, Kirchenpfad 6, 65388 Schlangenbad, Tel.: +49 (0)6129 502560, Fax: +49 (0)6129 502561, <info@musica-viva.de>

10.11.–12.11.2018 Meisterkurs Flöte, Ort: Hamburg, Kursrepertoire frei wählbar, für begabte und fortgeschrittene Schüler, Studenten und Profis, Leitung: **Denis Bouriakov**, Info: Johannes-Brahms-Konservatorium, Ebertallee 55, 22607 Hamburg, Tel.: +49 (0)40 8991806, Fax: +49 (0)40 892098, <meisterkurs@brahmskonservatorium.de>

10.11.–11.11.2018 Ich wünsch' mir meine Lieblingsflöte, Ort: Fulda, ein Wochenende, vollgepackt mit blockflötistischen Entdeckungen, Ensemble- und Solospiel, für alle jungen oder junggebliebenen Spieler mit mindestens 3 Jahren Flötenunterricht, Leitung: **Agnès Blanche Marc**, Info: Blockfloetenshop.de, Am Ried 7, 36041 Fulda, Tel.: +49 (0)661 96893850, <info@blockfloetenshop.de>

15.11.–18.11.2018 Querflöte – Ensemblespiel (Level B), Ort: Ansbach, für Flötenspieler auf Grund- und Mittelstufenniveau, die Erfahrungen im Zusammenspiel machen möchten, Leitung: **Anne**

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

16.11.–18.11.2018 7. Playground-Festival, Ort: Weimar, „Der Krieg hat ein Loch – wo nun hinaus?“, Lieder und Geschichten des Dreißigjährigen Krieges, ein Festival über Kriegslied und Kriegsleid, Kampfeslust und musikalischen Wettstreit; Workshops, Kurse und Konzerte (The Playfords, The Scroll Ensemble, Ensemble Rabbits in Pepper), Info: Jugend- und Kulturzentrum mon ami, Goetheplatz 11, 99423 Weimar, Tel.: +49 (0)3643 847711, <www.playgroundfestival.de>

17.11.2018 Workshop für Ensemblespiel, Ort: Bornheim, für Blockflötenspieler aller Altersgruppen, Leitung: **Katja Beisch**, Info: Katja Beisch, <kontakt@katjabeisch.de>

22.11.–25.11.2018 Querflöte – Ensemblespiel (Level C + D), Ort: Altes Forsthaus/Germerode, erarbeitet wird Literatur für reine Flötenensembles und es werden flötenspezifische Fragestellungen behandelt wie Hören, Atmung, Artikulation, Ansatz und Technik, für Flötenspieler auf Mittelstufenniveau, Leitung: **Lars Asbjørnsen**, Info: musica viva musikferien, Kirchenpfad 6, 65388 Schlangenbad, Tel.: +49 (0)6129 502560, Fax: +49 (0)6129 502561, <info@musica-viva.de>

24.11.2018 Blockflötenspieltag im Ibach-Haus, Ort: Schwelm, Adveniat!, 4-8-stimmige Musik zum Advent und zur Bußzeit im November, Leitung: **Lucia Mense**, Info: early music im Ibach-Haus, Wilhelmstr. 43, 58332 Schwelm, Tel. +49 (0)2336 990290, <info@blockfloetenladen.de>

30.11.–05.12.2018 Meisterkurs Flöte, Ort: Georgsmarienhütte, Kursrepertoire frei wählbar, Meisterklasse, Einzelunterricht, Probespieltraining, Leitung: **Christina Fassbender**, Info: Forum Artium, Am Kasinopark 1-3, 49114 Georgsmarienhütte, Tel.: +49 (0)5401 34160, Fax: +49 (0)5401 34223, <info@forum-artium.de>

03.12.–07.12.2018 Musizieren im Advent – mit Blockflöten, Ort: Inzigkofen, besinnliche Tage gemeinsamen Musizierens zur Einstimmung auf

die festliche Zeit, es werden Werke von der Renaissance bis zur Moderne für Quartett und großes Ensemble gespielt, die Teilnehmer sollten mindestens 3 Blockflöten spielen und das Oktavieren auf der Altflöte beherrschen, Leitung: **Dietrich Schnabel** und **Pamela Smith**, Info: Volkshochschule Inzigkofen, Parkweg 3, 72514 Inzigkofen, Tel.: +49 (0)7571 73980, Fax: +49 (0)7571 739833, <info@vhs-i.de>

13.12.–18.12.2018 Meisterkurs Flöte, Ort: Georgsmarienhütte, Kursrepertoire frei wählbar, Meisterklasse, Einzelunterricht, Probespieltraining, Leitung: **Andrea Lieberknecht**, Info: Forum Artium, Am Kasinopark 1-3, 49114 Georgsmarienhütte, Tel.: +49 (0)5401 34160, Fax: +49 (0)5401 34223, <info@forum-artium.de>

06.01.–08.01.2019 Wettbewerbsvorbereitung Oboe, Ort: Neuwied-Engers, für Oboisten, die sich auf einen Wettbewerb oder eine Prüfung vorbereiten wollen, Leitung: **Marc Schaeferdiek**, Info: Landesmusikakademie Rheinland-Pfalz, Am Heinrichhaus 2, 56566 Neuwied-Engers, Tel.: +49 (0)2622 90520, Fax: +49 (0)2622 905252, <info@landesmusikakademie.de>

12.01.2019 Blockflötenspieltag im Ibach-Haus, Ort: Schwelm, Musique de joye, Festliches und Fröhliches durch die Jahrhunderte, Leitung: **Susanne Hochscheid**, Info: early music im Ibach-Haus, Wilhelmstr. 43, 58332 Schwelm, Tel. +49 (0)2336 990290, <info@blockfloetenladen.de>

14.01.–16.01.2019 Wettbewerbsvorbereitung Querflöte, Ort: Neuwied-Engers, für Querflötisten, die am Wettbewerb „Jugend musiziert“ teilnehmen wollen, Leitung: **Karoline Schaeferdiek** und **Wolfgang Wendel**, Info: Landesmusikakademie Rheinland-Pfalz, Am Heinrichhaus 2, 56566 Neuwied-Engers, Tel.: +49 (0)2622 90520, Fax: +49 (0)2622 905252, <info@landesmusikakademie.de>

19.01.2019 Blockflöten-Orchester-Tag, Ort: Puschendorf, 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>

09.02.2019 Doppelblatt pur, Ort: Sulzbach-Rosenberg, ein gemeinsamer Fortbildungstag für Oboe und Fagott, für Lehrkräfte für Oboe und Fagott, Leitung: **Ralf-Jörn Köster** und **Karsten Nagel**, Info: Verband Bayerischer Sing- und Musikschulen e.V., Pöltnerstr. 25, 82362 Weilheim, Tel.: +49 (0)881 9279541, Fax: +49 (0)881 8924, <brigitte.riskowski@musikschulen-bayern.de>

09.02.2019 Blockflötenspieltag im Ibach-Haus, Ort: Schwelm, Musikalisches Tafelkonfekt, Musik zum Vernaschen – Tafelmusik aus Renaissance und Barock, Leitung: **Meike Herzig**, Info: early music im Ibach-Haus, Wilhelmstr. 43, 58332 Schwelm, Tel. +49 (0)2336 990290, <info@blockfloetenladen.de>

22.02.–23.02.2019 Rohrbau Oboe, Ort: Neuwied-Engers, im Mittelpunkt stehen der Bau eines Rohres von Grund auf und das Durchführen von Veränderungen an fast fertigen oder gekauften Rohren nach persönlichen Bedürfnissen, Leitung: **Marc Schaeferdiek**, Info: Landesmusikakademie Rheinland-Pfalz, Am Heinrichhaus 2, 56566 Neuwied-Engers, Tel.: +49 (0)2622 90520, Fax: +49 (0)2622 905252, <info@landesmusikakademie.de>

01.03.–03.03.2019 Meisterkurs Flöte, Ort: Hamburg, Kursrepertoire frei wählbar, für sehr begabte und fortgeschrittene Schüler, Studenten und Profis, Leitung: **Felix Renggli**, Info: Johannes-Brahms-Konservatorium, Ebertallee 55, 22607 Hamburg, Tel.: +49 (0)40 8991806, Fax: +49 (0)40 892098, <meisterkurs@brahms-konservatorium.de>

06.03.–11.03.2019 Meisterkurs Oboe, Ort: Georgsmarienhütte, Einzelunterricht, Technik und Interpretation, Probespieltraining, Kursrepertoire frei wählbar, aktive und passive Teilnahme möglich, Leitung: **Christian Wetzel**, Info: Forum Artium, Am Kasinopark 1-3, 49114 Georgsmarienhütte, Tel.: +49 (0)5401 34160, Fax: +49 (0)5401 34223, <info@forum-artium.de>

22.03.–24.03.2019 recorder summit, Ort: Schwelm, Internationales Forum für Block- und Traversflöte, Ausstellung, Konzerte, Reparaturen, Workshops, Info: early music im Ibach-

Haus, Wilhelmstr. 43, 58332 Schwelm, Tel. +49 (0)2336 990290, <info@blockfloetenladen.de>, <www.recordersummit.com>

23.03.–24.03.2019 Folk auf der Blockflöte, Ort: Fulda, erarbeitet wird Zentraleuropäische Folk-musik mit Schwerpunkt Irland, für Blockflötisten ab 14 Jahren, Leitung: **Birgit Muggenthaler-Schmack**, Info: Mollenhauer GmbH, Weichselstr. 27, 36043 Fulda, Tel.: +49 (0)661 94670, Fax: +49 (0)661 946736, <info@mollenhauer.com>

30.03.2019 Blockflöten-Orchester-Tag, Ort: Puschendorf, 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>

30.03.2019 Singing Wind – mit dem Blockflötenorchester den Wind zum Klingen bringen, Ort: Celle, erarbeitet werden Werke von J. S. Bach, G. F. Händel, J. Brahms, G. Gershwin, M. Böttcher und S. C. Rosin; für Spieler, die neben Sopran- und/oder Altblockflöte auch eine oder mehrere tiefere Blockflöten beherrschen, Leitung: **Sylvia Corinna Rosin**, Info: Moeck Musikinstrumente + Verlag GmbH, Lückenweg 4, 29227 Celle, Tel.: +49 (0)5141 88530, Fax: +49 (0)5141 885342, <info@moeck.com>

06.04.2019 Blockflötenspieltag im Ibach-Haus, Ort: Schwelm, Every Breath You Take, Some of the best Popsongs ever, Leitung: **Ralf Bienioschek**, Info: early music im Ibach-Haus, Wilhelmstr. 43, 58332 Schwelm, Tel. +49 (0)2336 990290, <info@blockfloetenladen.de>

08.04.–13.04.2019 Meisterkurs Oboe, Ort: Georgsmarienhütte, Einzelunterricht, Technik und Interpretation, Probespieltraining, Kursrepertoire frei wählbar, aktive und passive Teilnahme möglich, Leitung: **Nick Deutsch**, Info: Forum Artium, Am Kasinopark 1-3, 49114 Georgsmarienhütte, Tel.: +49 (0)5401 34160, Fax: +49 (0)5401 34223, <info@forum-artium.de>

13.04.–19.04.2019 Meisterkurs Flöte, Ort: Georgsmarienhütte, Einzelunterricht, Technik und In-

terpretation, Kursrepertoire frei wählbar, aktive und passive Teilnahme möglich, Leitung: **Wally Hase**, Info: Forum Artium, Am Kasinopark 1-3, 49114 Georgsmarienhütte, Tel.: +49 (0)5401 34160, Fax: +49 (0)5401 34223, <info@forum-artium.de>

02.05.-06.05.2019 Meisterkurs für Flöte, Ort: Bad Steben, jeder Teilnehmer erhält drei Unterrichtsstunden, freie Repertoirewahl, Leitung: **Andrea**

Lieberknecht, Info: Internationale Musikbegegnungsstätte Haus Marteau, Lobensteiner Str. 4, 95192 Lichtenberg, <www.haus-marteau.de>

04.05.2019 Blockflötenspieltag im Ibach-Haus, Ort: Schwelm, Alles Händel, Concerti, Ouvertüren und Chöre, Leitung: **Dominik Schneider**, Info: early music im Ibach-Haus, Wilhelmstr. 43, 58332 Schwelm, Tel. +49 (0)2336 990290, <info@blockfloetenladen.de>

DIE NÄCHSTE AUSGABE VON TIBIA ERSCHEINT IM JANUAR 2019

Impressum

TIBIA · Magazin für Holzbläser

43. Jahrgang · Heft 4/2018

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

Schriftleitung: Andrea Höntsch-Bertram

E-Mail: hoentsch@moeck.com

Anschrift der Redaktion:

Moeck Musikinstrumente + Verlag GmbH,

Postfach 31 31, D-29231 Celle

Telefon: 0 51 41 / 88 53 0, Fax: 0 51 41 / 88 53 42

E-Mail für redaktionelle Beiträge:

tibia@moeck.com

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

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

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

Anzeigenverwaltung: Katrin Rasch, Moeck Musikinstrumente + Verlag GmbH, Postfach 31 31, D-29231 Celle, Telefon: 0 51 41 / 88 53 0, Fax: 0 51 41 / 88 53 42, E-Mail: tibia@moeck.com

Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 23, € 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 GmbH, Celle
Druck: Müller Ditzén AG, Bremerhaven

© 2018 by Moeck Musikinstrumente + Verlag GmbH, Celle, Printed in Germany, ISSN 0176-6511

Chart-Hits für Blockflöte

- 12 coole Pop-Songs
- Leicht spielbar für 1-2 Sopran-Blockflöten
- Ideal für den Unterricht und Zuhause

Die beliebte Blockflöten-Reihe für coole Kids geht in die 16. Runde und bietet wieder eine abwechslungsreiche Auswahl leichter Arrangements für 1-2 Sopran-Blockflöten, inkl. CD zum Mitspielen. 12 starke Songs von bei Kindern beliebten Popstars wie Justin Bieber, Max Giesinger und Adele motivieren zum Üben und Vorspielen. Die Ausgabe stellt somit eine ideale Ergänzung zum modernen Anfänger-Unterricht dar und begleitet Schüler bei den ersten musikalischen Schritten.

Mit folgenden Titeln:

No Roots - Perfect - Anywhere - What About Us - Despacito - Havana - Lass jetzt los (Let It Go) - Try Everything (Zoomania) u.a.

Uwe Bye

Megastarke Popsongs Band 16

1-2 Sopran-Blockflöten
Ausgabe mit CD

ISBN 978-3-7957-1223-5

ED 22790 • 18,00 €

Erhältlich ab Oktober 2018



Jetzt im neuen Look!

ED 22790

SCHOTT



Weitere Ausgaben:

Band 15

80 Millionen - Can't Stop The Feeling - Sound Of Silence - Let Me Love You - Hello - Avenir u.a.

ISBN 978-3-7957-4845-6

ED 21810 • 18,00 €

Band 14

Love Me Like You Do - Herz über Kopf - Wie schön du bist - Lieblingmensch - Ain't Nobody - Wolke 4 - Bye Bye u.a.

ISBN 978-3-7957-0926-6

ED 22383 • 18,00 €

Band 13

Atemlos durch die Nacht - Auf uns - Happy - Hey Brother - Lovers On The Sun - Shake It Off u.a.

ISBN 978-3-7957-4964-4

ED 22101 • 17,00 €



Ebenfalls erhältlich:
Die schönsten Popsongs
für Altblockflöte

Weitere Informationen unter:

www.schott-music.com/flöten-hits

www.schott-music.com/pop-altblockflöte

recorder summit – das Blockflötenfestival



recorder summit

Logo: Heida Vissing

wann?

... vom 22. bis 24. März 2019!

wo?

... natürlich wieder im **Schwelmer Ibach-Haus**, dem stilvoll umgebauten Fabrikgebäude der einstmaligen ersten Adresse für den deutschen Klavierbau

was?

... der mittlerweile **9. recorder summit** – das Festival für die Blockflöte schlechthin! Details sind angerichtet auf www.recordersummit.com!

wieso?

... weil es das europaweit in dieser Art nur in Schwelm gibt: zahlreiche wie vielfältige **Workshops** für alle und jeden, kombiniert mit der großen **Instrumenten- und Notenausstellung** rund um die Block- und Traversflöte am Freitag und Samstag mit kostenlosen Reparaturmöglichkeiten vor Ort – und als Bonbon des Ganzen: **Konzerte** vom Feinsten, Vitalsten und Kreativsten, was die Blockflötenszene zu bieten hat.

wer denn?

- **Flautando Köln** trifft auf das **Ensemble Trigon** um Holger Schäfer, den mehrmaligen Minnesänger des Jahres: vier Blockflöten, buntes Percussion, keltische Harfe, Gesang, Geige, Kammerorgel oder auch Cembalo – unbegrenzte Möglichkeiten klanglicher Vielfalt tun sich da auf und zelebrieren am Freitagabend ein üppiges und atmosphärisch anrührendes Entrée.
- **Nadja Schubert**, die Jazzblockflöte schlechthin, gemeinsam mit dem un-nachahmlichen „Groove“ **Sascha Delbroucks** am Bass im Nachtkonzert – eine swingende Angelegenheit, ein intimer Musikgenuss jenseits der Genres.
- **Erik Bosgraaf**, einer der kreativsten und eigenwilligsten Köpfe der Blockflötenszene auf spielerisch unanfechtbarem Niveau – am Samstagnachmittag zusammen mit **Ernst Reijseger**, dem Cellisten zwischen allen nur denkbaren Stühlen des künstlerischen Aufregenden: ein echter Event für alle im Geiste Unternehmungslustigen, die sich kein E für ein U und kein U für ein E vormachen lassen.
- **Daniel Koschitzki**, früher mit dem *Amsterdam Loeki Stardust Quartet* und heute mit *Spark* unterwegs, erfüllt sich einen Traum, wenn er sich vom sagenhaften Klang des Saxophonquartetts **Clair Obscur** ummanteln lässt, um Barockes oder unterhaltsam Heutiges in ein faszinierendes Klanggewand zu zaubern: eine so noch nicht gehörte, eben eine wahrhaft unerhörte Premiere in Schwelm!

und wo?

... in der nahegelegenen neo-romanischen **Christuskirche** mit der großen Akustik und der schlicht-erhabenen Aura: dem idealen Ort für großes Blockflötenspiel. Das Abo (€ 64,- für alle vier Konzerte) gibt es übrigens nur im Vorverkauf via Mail. Ausstellung und Workshops leben dagegen wieder im **Ibach-Haus** – ganz so, wie in den letzten Jahren.

Vorbeikommen. Flanieren. Genießen.

Kontakt:

early music im Ibach-Haus / Stephanie Göbel

Wilhelmstr. 43 • 58332 Schwelm

Tel. 02336-990290

Mail: info@blockfloetenladen.de • www.recordersummit.com