

MOECK

MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER

Eine Vierteljahresschrift · Einzelheft € 6,50

TIBIA

Heft 4/2019



Spielräume – MOECK Seminare

2020

Termin: Samstag, 14. März 2020, 10.00–17.00 Uhr

Ort: Kreistagssaal, Trift 26, 29221 Celle



Seminar 1

Irmhild Beutler

The Slapjack – von süß bis herzhaft durch die Musikgeschichte

Irmhild Beutler (*1966) ist Mitglied des international bekannten Blockflöten-ensembles *Ensemble Dreiklang Berlin*. Sie unterrichtet Blockflöte an der *Leo-Borhard-Musikschule* Berlin Steglitz-Zehlendorf und dem *musik atelier* Berlin-Charlottenburg. Ihre Arrangements und Kompositionen für Blockflöte sind in zahlreichen Notenausgaben und pädagogischen Lehrwerken veröffentlicht (Moeck, Breitkopf & Härtel, Universal Edition Wien, Edition Tre Fontane) und auf CD eingespielt (Hänssler Classic und Profil). Seit 2012 leitet sie zusammen mit Sylvia Corinna Rosin das Blockflötenorchester Berlin (BOB).

The Slapjack (Der Pfannkuchen) ist der Titel unseres Menüs, das mit einer Vielfalt an Köstlichkeiten für musikalischen Gaumenkitzel und gute Laune sorgt. Der Ragtime *The Slapjack* wird serviert an einer großen Portion Spielfreude aus Barock, Klassik und Romantik, gewürzt mit beschwingten Tanzschritten und umhüllt von sanften und berührenden Klängen.

Eingeladen sind alle, die neben Sopran- und/oder Altblockflöte auch eine oder mehrere tiefere Blockflöten beherrschen; zum Klingen kommen Blockflöten vom Sopranino bis zum Subbass und auch Subgroßbass und Subkontrabass sind herzlich willkommen. Die Sopranstimme wird solistisch 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 Partituren 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:

- Irmhild Beutler: *The Slapjack*, SAT2BGbSb (unveröffentlicht)
- Georg Friedrich Händel: *Chaconne in C*, S^{ino}2A2TBGbSb (Moeck i. V.)
- Louis James Alfred Lefébure-Wély: *Sortie*, SA2T2BGbSb (unveröffentlicht)
- Jean Martini: *Plaisir d'amour*, SATBGbSb (Edition Tre Fontane 3114, erscheint im Januar)
- Arvo Pärt: *Da pacem Domine*, SAT2BGbSb (Universal Edition UE 33 704)
- Sylvia Corinna Rosin: *Lullaby*, AT2BGbSb (unveröffentlicht)
- Robert Schumann: *Abendlied*, SATBGbSb (Moeck 3338)
- Johann Strauß (Sohn): *Annen-Polka*, S^{ino}2S2A2T2BGbSb (Edition Tre Fontane 071, erscheint im Januar)

Änderungen vorbehalten

Teilnahmegebühr: € 40,00

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

Veranstalter: Moeck Musikinstrumente + Verlag GmbH und Kreismusikschule Celle

Inhalt

Niklas Heineke: Der Blick in die Krippe – Weihnachtsmusik von Georg Philipp Telemann	563
Das Porträt: Michael Schneider im Gespräch mit Ashley Solomon	579
Klaus Hofmann: Henry Purcells Chaconne „Three parts upon a ground“ und ihr fragmentarischer erster Kanon	584
David Lasocki: Jean-Baptiste Lully und die Flûte – Blockflöte, Voice Flute und Traverso	594
Summaries	607
Berichte	
Nikolaus Delius: Unermüdlich bis zuletzt – ein Musiker und Forscher: Ingo Gronefeld †	609
Moments littéraires	611
Rezensionen	
Noten	614
Neueingänge Bücher	627
Neueingänge Tonträger und AV-Medien	627
Neues aus der Holzbläserwelt	629
Veranstaltungen	635
Impressum	640

Titelbild: *Jean-Baptiste Lully, secrétaire du Roy et sur-intendant de sa musique / Paulus Mignard Nic. dicti Auen. is filius pinxit ; Ioan Lud. Rouillet sculp. Parisiis et ex.* Gravur von Jean Louis Rouillet (1645–1699) nach einem Gemälde von Paul Mignard (1639–1691), BnF Paris

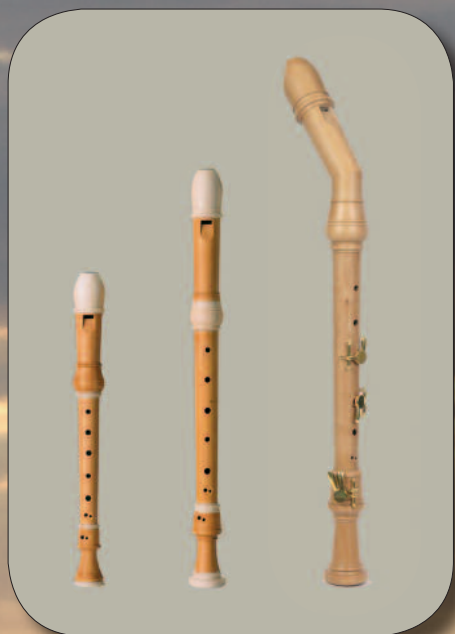
Diese Ausgabe enthält folgende Beilage: Recorder Summit 2020, Schwelm

Coolsma

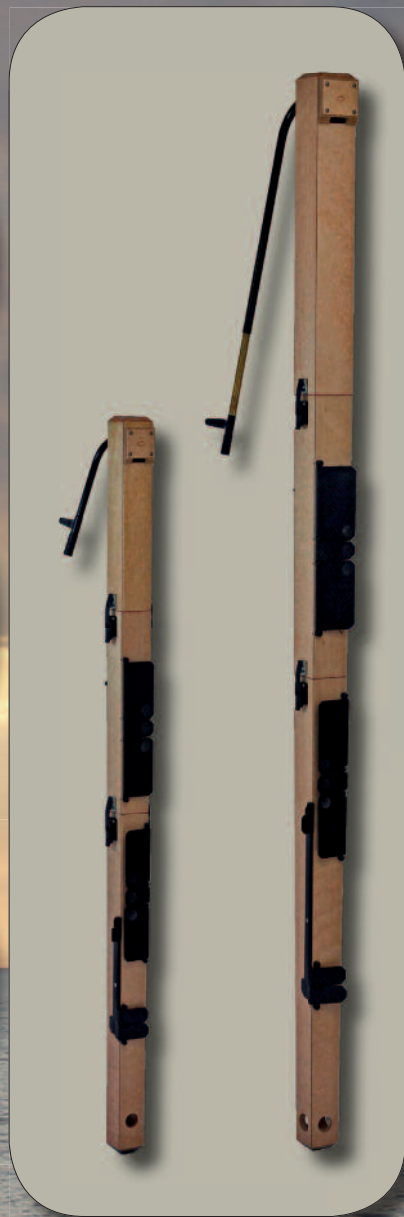
Aura Conservatorium
Aura Studie, Zamra
Dolmetsch

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

Niklas Heineke

Der Blick in die Krippe – Weihnachtsmusik von Georg Philipp Telemann

Einleitung

Der Weihnachtsfestkreis stellte die Komponisten geistlicher Vokalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts, aber auch weit darüber hinaus, vor besondere Herausforderungen. Schließlich galt es, die frohe Botschaft von der Geburt Jesu Christi gebührend zu feiern, aber auch die schiere Arbeitslast zu bewerkstelligen, welche das Weihnachtsfest mit seinen drei Feiertagen mit sich brachte. Dementsprechend wartet auch die evangelische Kirchenkantate mit einer Vielzahl faszinierender musikalischer Beispiele von Johann Sebastian Bach, Johann Friedrich Fasch, Christoph Graupner oder Georg Philipp Telemann auf. Im Zentrum des vorliegenden Artikels stehen drei Weihnachtskantaten des Letztgenannten. Gerade dort vermag Telemann durch seine unerschöpfliche Erfindungsgabe und sein musikalisches Grenzgängertum zu überraschen, verbunden mit der Fähigkeit, scheinbar disparate Stilelemente und Formen zu einem ausdrucksstarken Personalstil zu verschmelzen. Die getroffene Auswahl beschränkt sich hierbei ausschließlich auf Kantaten der beiden *Concerten-Jahrgänge* von 1716/1717 und 1720/1721, die bereits in Neuausgaben vorliegen (siehe auch Fußnote „Musikalische Editionen“).

Zur Geschichte pastoraler Musik

Im allgemeinen Bewusstsein ist die Weihnachtsmusik untrennbar mit einer musikalischen Gattung verbunden, die vom 17. Jahrhundert an bis in unsere heutige Zeit organisatorisch wirksam bleibt und unzählige Komponisten inspiriert hat: die Pastorale. Denkbar zahlreich sind die Beispiele, in denen dieser Topos in Kantaten, Oratorien und Messkompositionen zur Anwendung kommt, und eine Vielzahl davon ist deutlich im allgemeinen musikalischen Bewusstsein verankert. Man denke etwa an Arcangelo Corellis Pastorale aus dem *Concerto Grosso* op. 6, Nr. 8, die *Sinfonia*, mit der Johann Sebastian Bach den zweiten Teil seines Weihnachtsoratoriums eröffnet, die *Pifa* aus Georg Friedrich Händels *Messias* oder das *Prélude* zum *Oratoire de Noël* op. 12 von Camille Saint-Saëns. Diese besonders bekannten Beispiele stehen jedoch schon am Ende einer Entwicklung, in deren Folge sich eine eigenständige instrumentale Tradition der Pastore in der Orchestermusik herausgebildet hatte. Die Ursprünge der Ausprägung jenes kompositorischen Topos und seines typischen Kolorits sind aber in Italien zu finden.

Sucht man nach einem ersten Ansatzpunkt jener Entwicklung, findet man ihn in den Volksmelo-



Niklas Heineke (*1991), aufgewachsen in Oberwesel, erhielt seinen ersten Unterricht im Klavier- und Orgelspiel bei Regionalkantor Franz Leinhäuser. 2010 absolvierte er erfolgreich die Ausbildung zum nebenamtlichen Kirchenmusiker im Bistum Mainz und studierte in Folge Schulmusik an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt. Von 2015 bis 2017 studierte er dort in der Cembaloklasse von Prof. Eva Maria Pollerus. Auftritte als Solist und Kammermusikpartner führten ihn u. a. an die Alte Oper/Frankfurt, das Staatstheater Wiesbaden sowie zu den Weilburger Schlosskonzerten. Im Januar 2017 übernahm er seine erste größere musikalische Leitung bei einer Opernproduktion von Telemanns Opera-Serenata *Don Quichote*. Seit dem Sommersemester 2017 forscht er als Doktorand über Telemanns *Französischen Jahrgang*.

dien der italienischen *zampognari* oder *pifferari*. Diese aus den Abruzzern stammenden Hirten trafen in der Weihnachtszeit – also nach dem Abtrieb der Herden – in Rom und Neapel ein und spielten in zumeist kleiner Besetzung rund um die Uhr italienische Volksmusik – ein Brauch, der sich bis in unsere Zeit erhalten hat.¹ Dabei handelte es sich zunächst um reine Bläsermusik, die auf einfachen Blasinstrumenten wie Flöten, Schalmeyen, aber auch dem typisch italienischen Dudelsack, der *zampogna*, gespielt wurde. Diese mit dem Hirtenmilieu assoziierten Instrumente sowie die schriftlos tradierte italienische Folklore bildeten den Nährboden einer Entwicklung, in der jene volkstümlich-pastorale Musik zunehmend auf die Kunstmusik abfärbte.

Eine maßgebliche Voraussetzung für den Siegeszug der Pastorale war der Prozess der Transformation, bei der die typischen musikalischen Eigenarten der *zampognari*, deren schriller Klang für den Gebrauch in Kirchen denkbar ungeeignet erschien, auf die Streichermusik Italiens übertragen wurde. Dies betrifft etwa die Imitation des typischen Bordunklangles des italienischen Dudelsacks, der seine klangliche Entsprechung durch den Einsatz von Orgelpunkten in den Streichern erhielt. Auch die durch Flöten oder Schalmeyen repräsentierten Oberstimmen der Hirten und ihre Volksmelodien ließen sich problemlos in der Violinmusik realisieren, vor allem wegen ihres fast schon klischeehaften Repertoires: Einprägsame, tendenziell diatonische Melodik, geringer Ambitus und schlichtestmögliche „Kontrapunktierung“ der Volksmelodien durch parallele Terzen und Sexten.

Dieser Transformationsprozess, bei dem die ursprüngliche Bläsermusik der *zampognari* auf Streicherensembles und deren eigene instrumentenspezifische Charakteristika übertragen wur-

de, bildete die Voraussetzung für die unterschiedlichen Spielarten der italienischen Pastorale. Dabei lassen sich mit der Vokal- und Instrumentalmusik im wesentlichen zwei Entwicklungsstränge nachzeichnen, die im Folgenden nur kurz skizziert werden.

Unmittelbar zu Beginn des 18. Jahrhunderts etablierte sich eine eigenständige instrumentale Weihnachtsmusik, wie man sie etwa in den *XII Sinfonie a tre* op. 1 des aus Florenz stammenden Giuseppe Valentini (1681–1753) findet.² Bereits in dieser 1701 in Rom veröffentlichten Sammlung von Triosonaten findet sich an zwölfter Stelle eine *Sinfonia per il santissimo natale* in der pastoralen Tonart F-Dur. Schon bei einem flüchtigen Blick in die Stimme *Violino Primo* findet man eine Vielzahl jener charakteristischen Elemente, die das Wesen der Pastorale prägen: Volkstümlich-schlichte Melodik, die mal im glatten, mal im gigueartigen Rhythmus verläuft, aber auch die Arbeit mit den von den *zampognari* entlehnten Streichertimbres und Borduneffekten, zu der dann noch Echoeffekte hinzutreten. (Abb. 1)



Abb. 1: *Sinfonia per il santissimo natale*, Ausschnitt aus der Stimme *Violino Primo*

Bald folgen auch größer besetzte Concerti Grossi, deren kompositorische Faktur von einer farbenreichen Orchestrierung und der Gegenüberstellung von Concertino und Concerto grosso geprägt ist, oder wie es Georg Muffat (1653–1704) formuliert:

Denn durch scharffes Beobachten dieser opposition, oder Gegenhaltung der langsamb- und geschwindigkeit, der Stärcke, und Stille; der Völle des grossen Chors, und der Zärtigkeit des

*Tertzetl, gleich wie die Augen durch Gegensatz des Liechts, und des Schattens, also wird das Gehör in ein absonderliche Verwunderung verzückt.*³

In jenem Licht der neuartigen orchestralen Möglichkeiten, wie sie Georg Muffat bei Corelli in Rom wohl persönlich kennenlernte, erscheint nun auch die Pastorale. Ein besonders eindrucksvolles und frühes Beispiel findet sich im *Concerto VI* des Violinisten und Komponisten Giuseppe Torelli (1658–1709). In dessen 1709 publizierter Sammlung *Concerti grossi con una Pastorale per il S[sacro]S[anctae]. Natale* begegnet man der ungewöhnlichen Bologneser Interpretation der Pastorale, die hier – im Gegensatz zur vorwiegend hellen und lichten Spielart – in g-Moll steht. Bemerkenswert ist auch der mehrsätzliche Aufbau dieses insgesamt sehr düsteren Concertos, in dem sich langsame Teile mit tänzerisch-fugierten abwechseln und bei dem vielleicht die Gattung des Oratoriums Pate stand.

Als vielleicht bekanntestes Beispiel sei noch auf Arcangelo Corellis (1653–1713) *Concerto* op. 6 Nr. 8 hingewiesen, das ebenfalls in g-Moll steht und in seinem Tonfall ebenfalls sehr abgedunkelt ist. Auch hier könnte man darüber spekulieren, ob Corelli die dramatische Programmatik dieses Concertos der Sphäre des Oratoriums abgelauscht hat, schließlich glaubt man doch zu Anbeginn, der Teufel selbst schmiede seine finsternen Pläne, ehe man das Flügelschlagen der Engel vernimmt. Ungewöhnlich ist auch hier der Gebrauch der Tonart g-Moll, schließlich stehen von den zwölf *Concerti Grossi* aus Corellis op. 6 nur zwei Concerti in Moll. Bei Corellis Pastorale, die den Zusatz *ad libitum* trägt, wird jedoch auf die besondere Freiheit bei der Interpretation des Werkes hingewiesen, dieses Musikstück auch wegzulassen. Tatsächlich wäre es einem Musiker des 18. Jahrhunderts wohl kaum in den Sinn gekommen, jenseits von Weihnachten eine Pastorale zu musizieren, und schon gar nicht im vorherigen tempus clausum der Adventszeit, wie dies heute so oft geschieht. Auch später entstandene Orchester-Pastorale tragen diesen Zusatz.⁴ (Abb. 2)



Abb. 2: *Pastorale ad Libitum*, aus: *XII Concerti grossi* [...] da Arcangelo Corelli, *Opera Sesta*, 1712, Walsh, London, Ausschnitt aus der Stimme Violino Primo del concertino

Auch in der italienischen Vokalmusik finden sich zahlreiche Werke, in denen die Komponisten sich vom pastoralen Topos inspirieren ließen. Ein besonders beeindruckendes Beispiel einer Weihnachtskantate, die wahrscheinlich auf den privaten Anlass der häuslichen Andacht zielt, findet man in einer Komposition Alessandro Scarlattis (1660–1725), die in einer Handschrift der British Library in London überliefert ist und den Titel trägt: *Oh di Betlemme altera* [poverta]. *Cantata Pastorale à solo con violin: per la nascita di N[ostro].S[ignore]*. Dabei handelt es sich der Form nach um eine Solokantate für Sopran, Streicher und Basso continuo. Schon die einleitende *Introduzione*, bei der es sich um eine Sinfonia des älteren zweigeteilten Typs handelt, (C+6/4-Takt) führt verschiedene typisch pastorale Motive durch. Damit schafft Scarlatti den Raum, in welchen die ersten Worte der Sängerin erklingen: *O di Betlemme altera poverta* (O holde Armut von Bethlehem). Im weiteren Verlauf der Kantate bewegt sich der Fokus dann immer näher auf die Krippe zu, die mit der Aria *Toccò la prima sorte* schließlich erreicht ist. Diese steht – wie auch die einleitende Sinfonia – in der typischen Pastoraltonart A-Dur. Darin zitiert Scarlatti das populäre italienische Weihnachtslied *Tu scendi dalle Stelle, o Re del cielo* (Du steigst von den Sternen herab, o König des Himmels) (Abb. 3).

Telemann und Italien

Ende des Jahres 1716 konnte Telemann, dessen fünftes Dienstjahr in Frankfurt sich gerade dem Ende zuneigte, eine positive Bilanz ziehen, vermochte er doch auf ein musikalisch ereignisreiches Jahr zurückzublicken. Die Freie Stadt

Pastorale

Violino I

Violino II

Viola

B.c.

5 3 6 4 5 6 4 5 #7 2 5 7 #7 2

Abb. 3: Alessandro Scarlatti: Aria *Toccò la prima sorte*.

Frankfurt am Main erlebte mit der Erstaufführung der *Brockes-Passion* am 02. und 03. April und der *Serenata auf die Geburt des kaiserlichen Erbprinzen* anlässlich des *Dank- und Freudenfestes* am 17. Mai 1716 gleich zwei musikalische Großveranstaltungen mit überregionaler Ausstrahlung.⁵ In Frankfurt hatte Telemann seit seinem Dienstantritt im Frühjahr 1712 die Stelle des städtischen Musikdirektors und Kantors an der evangelischen Barfüßer- und Katharinenkirche inne, wobei ein Schwerpunkt auf der Komposition von Kantaten für den gottesdienstlichen Gebrauch lag.

Im Advent 1716, also mit Beginn des neuen Kirchenjahres, begann Georg Philipp Telemann mit der Aufführung eines neuen Kantatenzyklus, dem sogenannten *Ersten Concerten-Jahrgang*. Die Musik, welche die Besucher jener Frankfurter Gottesdienste dabei zu hören bekamen, unterschied sich nun deutlich vom vorangegangenen *Französischen Jahrgang* von 1714/1715. Hatte sich Telemann dort noch auf mannigfaltigste Weise um die Integration französischer Musiksprache bemüht, legte der Komponist im *Concerten-Jahrgang* seinen Fokus nun auf dessen konkurrierenden Nationalstil, indem er sich nunmehr von der italienischen Musik inspirieren ließ, weswegen manche Abschriften dieses Zyklus auch den Vermerk *Italienischer Jahrgang* tragen.⁶

Tatsächlich spielt – wie der charakterisierende Beiname unschwer vermuten lässt – das konzertierende Prinzip in jenem Jahrgang eine tragende Rolle. Dementsprechend vielfältig leuchtet Telemann das Spektrum jener seinerzeit noch relativ jungen Gattung aus, sodass es geschehen kann, dass ein Eröffnungsschor die Form eines veritablen Kon-

zertsatzes annehmen kann, oftmals mit weitreichenden instrumentalen Solo-Passagen und Orchester-Ritornellen. Ferner findet man eine Vielzahl expressiver Accompagnati, wohingegen Telemann viele Arien ins kammermusikalische abschattiert und mit solistischer oder reduzierter Instrumentalbesetzung versieht. Im Vergleich zu vorherigen Jahrgängen stößt man verhältnismäßig oft auf Vokalduette – quasi als Reminiszenz an die Minimalbesetzung, derer es zur Ausbildung eines Konzerts unter den Singstimmen bedarf.

Die Entstehungsgeschichte des *Concerten-Jahrgangs* ist vergleichsweise komplex. Telemann hatte diesen Jahrgang – wie auch seine beiden vorherigen – bei Erdmann Neumeister (1671–1756) in Auftrag gegeben. Neumeister war seit 1715 Pastor an der Hamburger St. Jakobikirche und verfasste Textvorlagen, die als wegweisend für die evangelische Kirchenkantate angesehen werden können. Jedoch schied Neumeister „wegen häufiger Amts=Verrichtungen“⁷ vorzeitig aus dem nunmehr dritten gemeinsamen Kantatenprojekt mit Telemann aus und konnte ab Trinitatis 1717 schließlich keine Texte mehr nach Frankfurt liefern.⁸ Nun musste Telemann improvisieren und verfasste neben dem Theologiestudenten Gottfried Simonis und einem weiteren noch nicht identifizierten Textdichter die übrigen Texte des Jahrgangs selbst. Somit er-

weist sich der *Concerten-Jahrgang* insgesamt als eine Kombination aus zwei Teiljahrgängen, die von Telemann später noch vervollständigt und komplett zur Aufführung gebracht wurden. Für die Aufführungen im Kirchenjahr 1716/1717 stammten die Texte der ersten Jahreshälfte also von Erdmann Neumeister (1. Advent – 3. Pfingsttag), die der zweiten Jahreshälfte ab Trinitatis hingegen von Gottfried Simonis und anderen. Die jeweils komplette Version der beiden *Concerten-Jahrgänge* wurde erst am Ende von Telemanns Frankfurter Amtszeit aufgeführt, so etwa der Jahrgang auf Texte von Neumeister im Kirchenjahr 1719/1720 und die von Simonis 1720/1721.

Trotz des diskontinuierlichen Entstehungsprozesses der beiden *Concerten-Jahrgänge* tritt in ihnen das gleiche Bestreben des Komponisten zutage, darin sämtliche Facetten des konzertierenden Prinzips auszuloten. Diese Tatsache, wie auch Telemanns Frankfurter Konzertschaffen und die profunde Durchdringung des italienischen Stils in der Instrumentalmusik wirft die Frage auf, auf welche Weise sich der Komponist die italienische Schreibart aneignete und inwiefern er dazu auf Musik in gedruckter oder handschriftlicher Überlieferung während seiner Frankfurter Amtszeit zurückgreifen konnte.

Einen ersten Ansatzpunkt für diese Überlegungen bietet die Stadt Frankfurt in ihrer Rolle als historisch gewachsene Messestadt selbst. Mit ihrer Lage an der wichtigen Verkehrsstraße des Mains kam ihr seit jeher eine besondere Bedeutung zu, da sich durch die Verbindung zum Rhein eine wichtige Nord-Süd-Verbindung, etwa zur Hanse, erschloss. Auch auf dem Landweg kreuzten sich dort wichtige Routen zu größeren Wirtschaftsräumen des 17. und 18. Jahrhunderts, mit Verbindungen nach Mitteldeutschland, Süddeutschland und somit auch Oberitalien.⁹

Leider geben Telemanns Biographien hinsichtlich seiner Beschäftigung mit italienischer Musik nur sehr vage Informationen, doch scheint er sich spätestens während seiner Zeit als Kapell-

meister am Hof des kunstsinnigen Herzogs Johann-Wilhelm von Sachsen Eisenach (1666–1729) der modernen Konzertform gewidmet zu haben. Dies belegen eine Reihe von Violin-Doppelkonzerten, die Telemann mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit dort komponiert hat,¹⁰ vielleicht auch, um sich darin mit dem berühmten Virtuosen Pantaleon Hebenstreit (1668–1750) in einem musikalischen Wettstreit an der Violine zu messen.¹¹

Ein weiterer Konnex zur italienischen Musik findet sich in Telemanns Frankfurter Kammermusik, etwa in dessen *Six Sonates à Violon seul, accompagné par le Clavessin*, die 1715 in Frankfurt als sein Opus I erschienen.¹² In dieser Sammlung, die formell aus drei *Sonate da camera* und drei *Sonate da chiesa* besteht, wandelt der Komponist unverkennbar auf den Spuren Arcangelo Corellis, zumal in jeder der viersätzigen Sonaten eine deutlich affektiv-italienische Tonsprache und Kantabilität vorherrscht.

Mit der deutlichen Orientierung am Vorbild Corelli und an einer weitausgreifenden, violinidiomatischen Melodik erweist Telemann jedoch auch dem Widmungsträger dieser Publikation seine Reverenz: Johann Ernst von Sachsen-Weimar (1696–1715). Wahrscheinlich kannte Telemann diesen musikalisch begabten Prinzen, der selbst Violine spielte und bei Johann Gottfried Walther Unterricht in der Komposition bekam, noch aus seiner Eisenacher Zeit.¹³ Außerdem stand der Prinz in Kontakt mit Johann Sebastian Bach, der während seiner Zeit als Organist am Weimarer Hof drei Violinkonzerte aus der Feder des Prinzen für Orgel und Cembalo bearbeitete. 1713 kehrte Prinz Johann Ernst von seiner Kavaliertour zurück, die ihn unter anderem in die Niederlande führte. Von dort brachte er eine große Menge gedruckter und handschriftlicher Musikalien mit, worunter sich neben Vivaldis *L'estro armonico* op. 3 (1711) auch Werke von Torelli und Benedetto Marcello befanden.¹⁴ Auch der Kapellmeister der Weimarer Hofkapelle, Johann Wilhelm Drese, hielt sich bereits in den Jahren 1702 und 1703 zu Studienzwecken in Venedig auf.¹⁵

In den Jahren 1714 und 1715 verbrachte der Prinz mehrere Kuraufenthalte im Taunus, wobei er auch Station in Frankfurt machte. Dort verstarb er auch am 1. August 1715. Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit kam es bei einer jener Aufenthalte zur Begegnung mit Telemann – und somit zur Gelegenheit musikalischen Austauschs. Denkbar ist auch ein Zusammentreffen im März 1714 in Weimar, als sich Telemann dort anlässlich der Taufe seines Patensohnes Carl Philipp Emanuel Bach aufhielt. Trotz des hypothetischen Charakters jener Überlegungen erscheint es nicht unrealistisch, dass Telemann über den Prinzen an neuere Publikationen italienischer Musik hätte gelangen können, da diese in seiner umfangreichen Weimarer Bibliothek zweifelsohne vorlagen. Die besondere Beziehung von Telemann und Prinz Johann Ernst wird aber noch an einem weiteren Beispiel deutlich. 1718, also gute drei Jahre nach dem plötzlichen Tod des Prinzen, gab Telemann in Frankfurt dessen Violinkonzerte heraus und setzte ihm so ein musikalisches Tombeau.

Uns ist ein Kind geboren, TVWV 1:1450 (Erster Concerten-Jahrgang)

Die Kantate zum ersten Weihnachtstag aus dem *Ersten Concerten-Jahrgang* erklang erstmalig am 25. Dezember 1716 in Frankfurt am Main. Gemäß ihrer liturgischen Bestimmung für einen hohen kirchlichen Festtag weist sie eine große Besetzung auf, wie man sie auch auf dem Umschlagtitel der Handschrift, die heute in der Universitätsbibliothek Frankfurt aufbewahrt wird, findet: *Feria I Nativit:|Uns ist ein Kind pp| C: A: T: B: con i Ripieni.| 2. Violini.| Viola.| 2. Clari- ni.| 2. Oboe. al piacere.| 2. Flauti.| Violoncello oblig:|Violono.| Bassono |ed|Organo.|Del Sige. Telemann.*¹⁶ Als Ausgangspunkt für seine Textvorlage wählt Erdmann Neumeister die bekannte Prophezeiung aus dem Buch Jesaja (Kapitel 9, Vers 6).

Uns ist ein Kind geboren, ein Sohn ist uns gegeben, welches Herrschaft ist auf seiner Schul-

ter. Und er heißet wunderbar, Rat, Kraft, Held, ewig Vater, Friedefürst.

In seiner Vertonung des Eingangschores, der in h-Moll steht, erhält vor allem die Facette der Ankunft Jesu als Messias und Fürst des Friedens eine besondere Gewichtung. Schon das Instrumentarium verweist mit den beiden Clarinen und Pauken deutlich in die Sphäre fürstlicher Macht- und Glanzentfaltung. Dahinter steckt gleichsam eine theologische Aussage, welche das noch verborgene Königtum des in Armut geborenen Jesuskindes thematisiert. Die Trompeten sind zudem in weiten Teilen des umfangreichen Satzes solistisch bedacht. Dabei kommt das konzentrierende Prinzip als eines der wesentlichen Charakteristika jenes Jahrgangs schon im Eröffnungssatz auf mehreren Ebenen zur Anwendung.

Dies betrifft neben der umfangreichen Instrumentaleinleitung (33 von 109 Takten) und der Arbeit mit Ritornellstrukturen auch die eher blockhafte Gegenüberstellung von Instrumentengruppen, etwa von Streichern (mit und ohne Oboen), Trompeten, aber auch die Disposition des Chores. Dieser besteht aus einem vierstimmigen Favoritchor (*Soli*), der im Tutti noch durch zusätzliche Sänger verstärkt wird, welche die Vokalstimmen verdoppeln (*Ripieni*). Musiziert der kleinere, solistisch besetzte Chor, so stellt Telemann diesem ein reduziertes Instrumentalensemble zur Seite, das entweder aus Streichern oder allein der Continuogruppe besteht. Ein beeindruckendes Beispiel von Telemanns abbildender Kompositionstechnik findet sich in den letzten vier Takten des Eingangschores, in dem der Komponist die Bewegungsrichtung des vom Himmel zur Erde herabsteigenden Friedefürsten in den Streicherstimmen nachzeichnet. (Abb. 4)

Eine weitere Besonderheit jener Passage ist ihr zitatähnlicher Charakter, auch wenn dies durch den Einbau in den Chorsatz etwas verschleiert ist. Es scheint fast so, als habe sich Telemann bei jener absteigenden Figur vom Eröffnungsritornell des dritten Satzes von Antonio Vivaldis



Abb. 4: TVWV 1:1450, I. Eingangschor, T. 106–109, Ms.Ff.Mus. 1414, Blatt 4r, Handschrift Heinrich Valentin Beck (1698–1758).

Concerto op. 3, Nr. 8 inspirieren lassen. Es entstammt der eingangs erwähnten Sammlung *L'estro armonico*, die sich nachweislich im Besitz des Prinzen Johann Ernst von Sachsen-Weimar befand und auch Johann Sebastian Bach zu seiner Orgeltranskription BWV 593 angeregt haben dürfte. Zu Beginn des dritten Satzes findet man in der Vorlage wortwörtlich die gleiche absteigende, diatonische Linie mit kanonischer Führung in den Folgetakten. Telemann und Vivaldi verwenden dabei allerdings einen gespiegelten *Widerschlag* – ein Begriff der barocken Musiktheorie, welcher die Anordnung der Einsätze beschreibt, in der sich die „*verschiednen Stimmen wechselweise hören lassen*.“⁴⁷ Ein trennendes Element stellt hingegen die Tonartenwahl dar (h-Moll statt a-Moll) und Telemanns kompositorische Durchdringung des thematischen Materials, da er jene Figur – welche im bisherigen

Verlauf des Eröffnungschores noch nicht auftrat – sogleich in Engführung erscheinen lässt. Findet sich hier also ein Indiz für Telemanns Beschäftigung mit Vivaldis *L'estro armonico*?

Das nachfolgende Rezitativ *Gottlob! Die Zeit ist wiederum zugegen* weist mit Solo-Alt, Streichorchester und Basso continuo eine deutlich reduzierte Besetzung auf. Es beginnt als secco, mündet aber schon mit

Takt 6 in ein *Accompagnement* (Abb. 5). In der Art, wie Telemann mit der Instrumentalbegleitung in diesen Accompagnati-Abschnitten verfährt, liegt eine weitere Besonderheit des *Concerten-Jahrgangs*. So sind die Accompagnati früherer Kantatenjahrgänge noch weitestgehend von ausgehaltenen Streicherakkorden geprägt, was vor allem dem bisweilen dozierenden Ton des Rezitativs ein wenig Abhilfe zu schaffen vermag und den Fokus der Sprache mittels harmonischer Progression zusätzlich akzentuiert. Im vorliegenden Rezitativ hingegen legt sich Telemann jedoch nicht auf eine Begleitart fest, sondern verwendet stattdessen drei gänzlich verschiedene, die im Dienste des jeweiligen Affektes von Neumeisters Textvorlage stehen.



Abb. 5: TVWV 1:1450, II. Recitativo, T. 6–10, Ms.Ff.Mus. 1414, Blatt 4v, Handschrift H. V. Beck

Als besonders eindrucksvolles Beispiel findet sich in Takt 7 eine Art ausgeschriebenes Bogen-vibrato in repetierten Achteln, das in der Orgelstimme durch den Vermerk *arioso* unterstrichen wird. Dazu ereignen sich in den drei sehr tief gesetzten Oberstimmen der Streicher spannungsreiche Vorhaltsbildungen, ehe die Continuo-Gruppe hinzutritt. Aus dem nachfolgenden Einsatz des Vokalsolisten mit dem Text *O angenehme Nacht* erklärt sich dann die von Telemann gewählte Art der Vertonung, geht es ihm doch um die Schilderung eines nächtlichen Zustands. Auch die Führung der Gesangsstimme, die den Text auf einem fünfmalig repetierten *e* deklamiert, steht dabei ganz im Sinne der Textausdeutung, zumal dieser Ton in den jeweiligen Akkordfortschreitungen des Accompagnato stets neu ausgeleuchtet wird. An dieser Stelle sei darauf verwiesen, dass der Darstellung von Licht und Dunkelheit in Weihnachtsmusiken, wie auch in Weihnachtsriten *per se* eine besondere Bedeutung zukommt.

Somit erweist sich Telemann – wie das vorliegende Beispiel eindrucksvoll belegt – einmal mehr als musikalischer Maler, indem er dem deklamatorischen Stil des Sängers eine expressive Orchesterbegleitung zur Seite stellt, die nicht nur wichtige Aussagen zu unterstreichen, sondern auch vorzubereiten vermag. Über die Schlussverse des Rezitativs ergibt sich außerdem ein wichtige Schalt- und Scharnierstelle zur nachfolgenden Arie.

Ich werfe mich vor dir, in Geist und Andacht nieder | und singe Lob- und Freudenlieder.

Den dritten Satz der Kantate bildet die Canto-Arie *Jesu meines Lebens Leben*, womit das musikalische Geschehen nun erstmals die Krippe und das neugeborene Jesuskind in den Fokus nimmt. So verwundert es nicht, dass Telemann die Instrumentation noch weiter reduziert, um der nunmehr intimen Situation Rechnung zu tragen. Dabei besteht Neumeisters madrigalische Textvorlage in einer Meditation über die Menschwerdung Christi und seine Rolle als Heilsbringer für die Menschen.¹⁸ (Abb. 6)

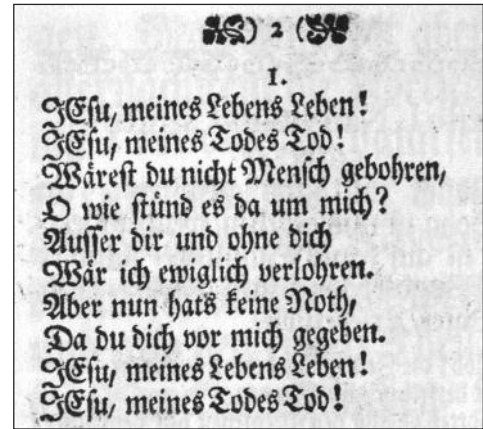


Abb. 6: Textdruck der Aria *Jesu meines Lebens Leben* 1414, Blatt 4v, Handschrift H. V. Beck

Telemann stellt dem Vokalsolisten nun eine kammermusikalische Instrumentalbesetzung gegenüber, bestehend aus 2 Blockflöten und Bass continuo, aus der sich das Violoncello bisweilen noch mit einer obligaten Stimme herauslöst. Allein durch die Instrumentation verweist Telemann schon auf die Personengruppe, die in jener Arie – stellvertretend für die ganze Christenheit – das Jesuskind besingt. Schließlich waren die Hirten die ersten Menschen an der Krippe. Auch der Begriff Pastorelle leitet sich von ihnen ab. Einmal mehr verweist der Gebrauch von Blockflöten auf die Charakteristik des Hirtenmilieus, wie es auch in anderen Vokalwerken Telemanns zu beobachten ist.¹⁹

In diesem Dienst steht auch die Wahl der Tonart, denn Telemann komponierte die Arie *Jesu meines Lebens Leben* in D-Dur. Diese Tonart stellt die Spieler von Altblockflöten (in f!) vor die Herausforderung, mit einer Vielzahl klanglich fragiler Gabelgriffe umzugehen. Wenn Komponisten des Barock also dezidiert jene Tonart für dieses Instrument fordern, dann tun sie dies selten leichtfertig, sondern immer mit der Intention, ein bestimmtes Klangbild zu erzeugen.²⁰ Bekanntlich reduzieren die mit jener Tonart verbundenen Gabelgriffe die klangliche Stabili-

tät der Blockflöte, da keine Stammtöne mehr gegriffen werden können, sondern auf künstlich durch andere Finger erniedrigte Töne zurückgegriffen werden muss. (Abb. 7)



Abb. 7: TVWV 1:1450, III. Aria *Jesu meines Lebens Leben*, T. 1–7, Ms.Ff.Mus. 1414, Blatt 16r, Handschrift Johann Balthasar König (1691–1758)

Auch in der Ausarbeitung der Instrumentalpartien lässt sich Telemann vom pastoralen Topos inspirieren, deren wesentliche Merkmale bereits in der kurzen sechstaktigen Instrumentaleinleitung exponiert werden. So ist die Melodik der ausnahmslos in Terzen oder Sexten geführten Blockflöten streng diatonisch und liedhaft entspannt und auch emphatische Sextsprünge wie in Takt 3 und 4 lassen sich – wie eingangs erwähnt – in italienischen Pastoralen finden. Die Bassstimme hingegen ist geprägt von liegenden Bässen und Orgelpunkten in Anlehnung an die Bordunklänge der Sackpfeife. Auch das harmonische Tempo ist eher moderat, unter starker Betonung von Tonika, Subdominante und Dominante. Damit unterstreicht Telemann die wiegende Bewegung des Stückes, die abweichend vom gängigen 6/8- oder 12/8-Takt hier im 6/4-Takt verläuft. Auffallend ist der Verzicht auf die Arbeit mit Siciliano-Rhythmen, wohingegen die Melodie im vorliegenden Beispiel in glatten Achtern durchläuft.

Eine weitere Auffälligkeit des Satzes ist seine regelmäßige Periodik, die an die zweitaktigen Phrasen von Menuetten denken lässt. Durch diese Regelmäßigkeit in der Struktur, verbunden mit einer empfindsamen Tonsprache, ließe sich Telemanns Arie nun als galante Pastorale be-

zeichnen. Auch die Gestaltung der Gesangsstimme steht in diesem gleichsam zarten und innigen Affekt, wobei sie die vorher extemporierte Motivik aufgreift. Dabei löst sich schon beim ersten

Vokaleinsatz das Violoncello solistisch aus der Continuo-Gruppe heraus, indem es die Melodie des Sängers kontrapunktiert, ehe die Blockflöten in der Art eines Echos antworten.

Eine Besonderheit des nachfolgenden musikalischen Verlaufs der Arie ist, dass Telemann diese lyrisch-naive Grundstimmung zweimal durchbricht. (Abb. 8) Dabei greift er bei der Textzeile *Jesu meines Todes Tod* in Takt 14 und 15 zu einem besonders drastischen Mittel der *explicatio textus*, indem er das angesteuerte A-Dur völlig unvermittelt durch seine Varianttonart a-Moll ersetzt. Bei dieser plötzlichen Wendung des Tongeschlechts nach Moll handelt es sich um eine besonders intensive musikalisch-rhetorische Figur, wie man sie auch in Johann Gottfried Walthers (1684–1748) *Musicalischem Lexicon* als *Mutatio per Modum aut Tonum*²¹ beschrieben findet. Durch das Erklingen des Blockflötenritornells in a-Moll ergibt sich somit eine starke Kontrastwirkung, die durch die harmonische Simplizität des vorher Erklingenen noch zusätzlich prononciert wird. Diese musikalische Figur steht jedoch in engem Zusammenhang mit der Gestaltung der Gesangsstimme auf dem Wort „Tod“, die währenddessen zwei Takte lang auf dem Ton *a* verharret. Dabei handelt es sich um ein weiteres ausdrucksstarkes Beispiel Telemann'scher Einzelwortausdeutung, versinnbildlicht es doch den Moment des Innehaltens und Zur-Ruhe-Kommens im Tod. Mit Telemanns drastischer Vertonung verbindet sich jedoch eine optimistische Glaubensgewissheit für den Christen am Weihnachtsfest: Das Licht Christi ist stärker als die Dunkelheit des Todes.

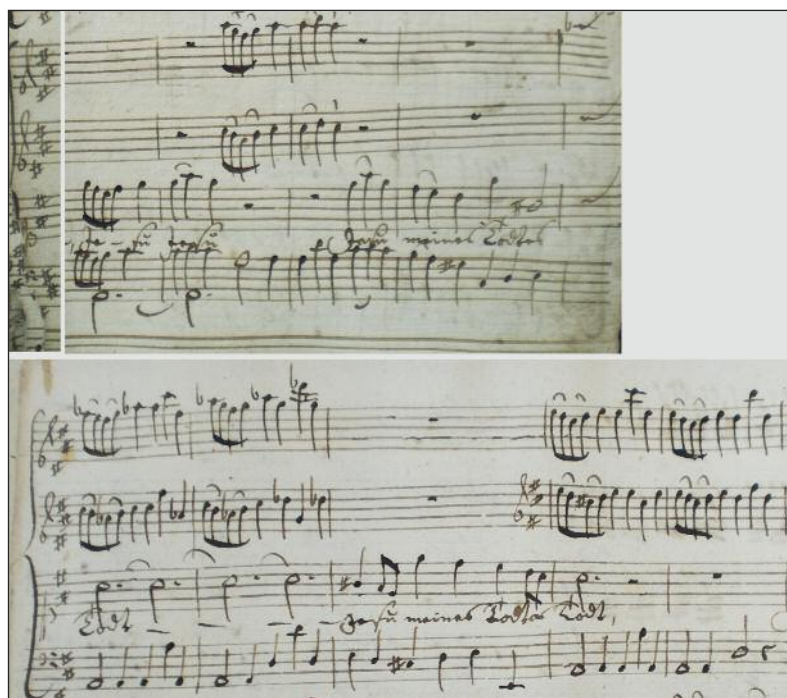


Abb. 8: TVWV 1:1450, III. Aria *Jesu meines Lebens Leben*, T. 10–18, Ms.Ff.Mus. 1414, Blatt 16r+v, Handschrift J. B. König

Stellen wie diese zeigen die besonderen Qualitäten der Zusammenarbeit von Telemann und Neumeister. Hier trifft ein Dichter mit feinem Gespür – auch für die musikalische Textur – auf einen theologisch gebildeten Komponisten. Neumeister fasste seine Vorlagen in einer klaren, trotz ihrer starken Bildhaftigkeit stets deutlichen Sprache, die Telemann in dramatische, nachdenkliche, immer aber überzeugende Musik verwandelte.²²

Und da die Engel von ihnen gen Himmel fuhren, TVWV 1:1430 (*Erster Concerten-Jahrgang*)

Bereits einen Tag später, also am 26. Dezember 1716 erklang in der Frankfurter Barfüßerkirche die Kantate *Und da die Engel von ihnen gen Himmel fuhren*, TVWV 1:1430, bei der es sich um die Kantate zum zweiten Weihnachtstag aus

dem *Concerten-Jahrgang* handelt. Der Umschlagtitel des handschriftlichen Konvoluts führt gegenüber der Festmusik des vorherigen Tages eine deutlich reduzierte Besetzung auf: *Feria 2. Nativit. [Und da die Engel von ihnen gen Himmel fuhren pp.] 2. Violini 2. Hautbois, al piacere. 1. Viola Canto Alto Tenore Basso con i Ripieno Violoncello obbligato Violono Bassono ed Organo di Telemann.*²³

Den Ausgangspunkt von Neumeisters Textvorlage bildet die bekannte Passage aus dem Lukas-Evangelium (Kapitel 2, Vers 15), die zur poetischen Grundlage eines umfänglichen Eingangschores, zweier Rezitativ-Arien-Paare und eines dreistrophigen Schlusschorales (*Ach mein herzlichstes Jesulein*) wird. Die Schilderung der Ereignisse beginnt dabei unmittelbar nach der Erscheinung der Engel bei den Hirten und der Verkündung der frohen Botschaft.

Und da die Engel von ihnen gen Himmel fuhren, sprachen die Hirten untereinander: Lasst uns nun gehen gen Bethlehem, und die Geschichte sehen, die da geschehen ist, die uns der Herr kundgetan hat.

Besondere Beachtung verdient die Art, wie Telemann die Zuhörer auf das nachfolgende Geschehen einstimmt und somit gleichsam den Raum schafft, in welchem die ersten Worte des Tenorrezitativs erklingen, da er auch dieser Kantate ein längeres Instrumentalvorspiel voranstellt und dieses explizit als *Pastorale* betitelt – eine Seltenheit im Telemann'schen Vokalwerk.



Abb. 9: TVWV 1:1430, I. Pastorale, T. 1–4, Ms.Ff.Mus. 1407, Blatt 2r, Handschrift H. V. Beck

Ein unverkennbar pastoraler Duktus durchweht dieses Stück, wobei besonders die zarte musikalische Textur, die differenzierte Orchestrierung und die poetische Kraft in den nachfolgenden Zeilen näher dargestellt werden sollen. (Abb. 9)

Schon durch die Wahl grundsätzlicher musikalischer Parameter folgt Telemann den Topoi pastoraler Musik, etwa durch die Wahl der Tonart G-Dur, also eine jener typischen Pastoraltonarten mit wenig Vorzeichen und die Vorschrift des 12/8-Taktes, der sich durch andere Kopistenabschriften des Frankfurter Aufführungsmaterials auch zum 6/8 modifiziert findet. Damit sind zugleich auch die ersten musikalischen Gestaltungsmittel genannt, mit welchen Telemann seine Pastorale eröffnet. Dort etablieren die Streicher in tiefer Lage einen ausgehaltenen G-Dur-Akkord, während das obligat geführte Violoncello darunter Dreiklangsbrechungen im Pizzicato vorträgt und die übrigen Continuoinstrumente schweigen. Diese setzen erst im nachfolgenden zweiten Takt auf einem Orgelpunkt ein, wie aus den Einzelstimmen des Frankfurter Aufführungsmaterials hervorgeht. Auf diese Weise ent-

steht ein klanglich zweigeteilter und in der Instrumentation fein abgestufter Basso continuo. (Abb. 10)

Über diesem Orgelpunkt exponieren die Streicher nun ein erstes Melodiefragment. Es enthält bereits alle wesentlichen Elemente, die Telemanns Melodiebildung dieses Satzes prägen und in denen der Komponist unverkennbar an die

italienisch-römische Pastoraltradition – etwa an Corelli – anknüpft. Zu nennen wäre etwa die starke Betonung der 5. Stufe (d) in der Melodie und der Gebrauch von Figuren, die um die erniedrigte „mixolydische“ Sept (f) kreisen. Dabei wird der ansonsten wiegende und in glatten



Abb. 10: TVWV 1:1430, I. Pastorale, T. 1–5, Ms.Ff.Mus. 1407, Blatt 15r + 19r, Handschrift H. V. Beck

Achteln durchlaufende Rhythmus in Melodie und Begleitstimmen immer wieder von einem anapästischen Motiv in Sechzehnteln belebt, die sich als *Figura corta* deuten ließen, einem klassischen Freudenmotiv der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre. Interessant ist, dass Telemann seine Melodieführung nach nur einem Takt abbricht, um wieder zum flächigen Eröffnungsgedanken mit dem Pizzicato des Violoncellos zurückzukehren.

Spätestens an dieser Stelle kann man sich der Programmatik dieses Satzes nicht länger erwehren – es sind ja Hirten, die musizieren. Und auch die müssen zunächst einmal ihre Instrumente stimmen und die Bordunklänge der Sackpfeifen intonieren. Erst im nachfolgenden Takt erklingt erneut ein Versatzstück der Melodie, das abermals nach nur einem Takt abbricht und zum Bordunklang zurückgeführt wird. Dadurch spielt Telemann mit der Erwartungshaltung des Zuhörers, ehe er in Takt 6 die vollständige Melodie bringt, zu der nun auch die Oboen hinzutreten und auch der Generalbass seinen Orgelpunkt verlässt. An dieser Stelle hat sich nunmehr der zuvor klanglich in zwei Gruppen aufgespaltene Orchestersatz zum Tutti geweitet. Die Führung der Instrumentalstimmen hat dabei mit ihren parallelen Sextakkordfortschreitungen starke Anklänge an den Fauxbordon, womit Telemann ein weiteres charakteristisches Merkmal in seine Pastoralie integriert.

Bemerkenswert erscheint außerdem, dass der Komponist sich sogar auf der Ebene der Verzierungspraxis von einem folkloristischen Ideal hat leiten lassen. So findet man etwa in Takt 9 der Oberstimme eine Vielzahl aufsteigender Vorschlagnoten, die eher bläseridiomatisch sind und denen ein ausgesprochen improvisatorischer Charakter innewohnt. (Abb. 11)

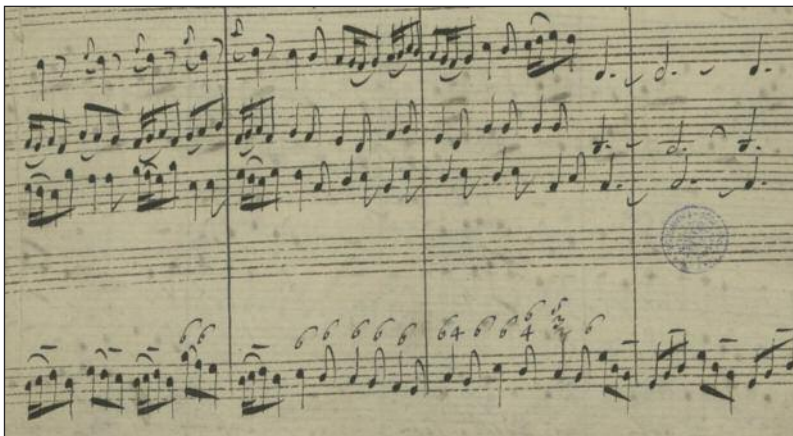


Abb. 11: TVWV 1:1430, I. Pastoralie, T. 9–12, Ms.Ff.Mus. 1407, Blatt 2r, Handschrift H. V. Beck

Gleiches gilt auch für die Oberstimmen in Takt 15 und 16, in denen Telemann über einem Orgelpunkt seine Pastoralie mit einer Codetta beschließt. (Abb. 12)

Aus ihr erwächst nun ein neuer, thematisch eigenständiger Gedanke, der im bisherigen Satz noch nicht auftrat. Dabei handelt es sich um schlichte, aber in den Streicherstimmen imitatorisch verschränkte Akkordbrechungen in G-Dur, die von *G* bis *d'* hinaufführen. Diese von Telemann gewählte Art der Vertonung bereitet den nachfolgenden Vokaleinsatz des Tenors vor, da er die nachfolgenden Worte des Tenors schon vorher augen- und ohrenfällig werden lässt: *Und da die Engel von ihnen gen Himmel fuhren, sprachen die Hirten untereinander*. Auch die erste Phrase des Sängers enthält einen prononciert aufwärts führenden Impuls. Diesem kurzen, nur drei Takte umfassenden rezitativischen Einschub kommt nun die Rolle zu, den Einsatz des Chores auf die Worte *Lasst uns nun gehen gen Bethlehem* vorzubereiten. (Abb. 13)

Hinsichtlich der Behandlung der Singstimmen in den nachfolgenden Takten 21 und 22 kann man als Betrachter nur staunen, mit welch einfachen Mitteln der Komponist ein Höchstmaß an Ausdruck erreicht. So lässt er dort – abermals über einem Orgelpunkt – ein denkbar einfach

gestricktes Motiv durch die Gesangsstimmen laufen, das er mit Pizzicati in den beiden Violinen begleitet (Abb. 14). (Im Vergleich dazu erscheinen die Hirten in der Vertonung, die Bach für den gleichen Bibeltext in Teil III seines Weihnachtsoratoriums bietet, sehr gelehrt ...)

Nach dieser locker-imitatorischen Initialphase – die Telemann im weiteren Verlauf des Eröffnungssatzes noch

variiert – lässt sich der Hirtenchor aber auch mit dem Pastoralthema hören. Das Ergebnis ist eine

ausgesprochen eingängige und affekthafte Musik, in welcher der Komponist an Erfindungskraft kaum zu überbieten ist, wenn er die Charakteristik des Hirtenmilieus nicht selten mit einem Augenzwinkern nachzeichnet.



Abb. 12: TVWV 1:1430, I. Pastorale, T. 15–18, Ms.Ff.Mus. 1407, Blatt 2v, Handschrift H. V. Beck

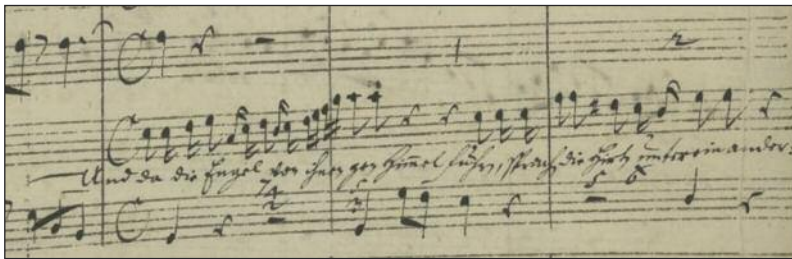


Abb. 13: TVWV 1:1430, I. Pastorale, T. 18–20, Ms.Ff. Mus. 1407, Blatt 2v, Handschrift H. V. Beck



Abb. 14: TVWV 1:1430, I. Pastorale, T. 21–24, Ms.Ff.Mus. 1407, Blatt 2v, Handschrift H. V. Beck

Uns ist ein Kind geboren, TVWV 1:1452 (Zweiter Concerten-Jahrgang oder Simonis Neues Lied)

Auch wenn Telemann niemals italienische *zampognari* oder *pifferari* gehört hat und deren Spielarten allein durch deren Rezeption in der italienischen Kunstmusik kennengelernt haben dürfte, gab es dennoch eine Traditionslinie in der Volksmusik, mit der er persönlich in Kontakt kam und die seine Kompositionsweise nachhaltig prägte: Die polnisch-hanakische Volksmusik. So erinnert er sich im Rückblick auf seine Zeit als Kapellmeister am Sorauer Hof:

Als der Hof sich ein halbes Jahr nach Plesse, einer oberschlesischen, promnitzischen Ständesherrschaft, begab, lernete ich so wohl dasselbst als in Krakau, die polnische und hanakische Musik, in ihrer

wahren barbarischen Schönheit kennen. Sie bestund, in gemeinen Wirtshäusern, aus einer um den Leib geschnallten Geige, [...] aus einem polnischen Bocke; aus einer Quintposaune, und aus einem Regal. [...] Man sollte kaum glauben, was dergleichen Bockpfeiffer oder Geiger für wunderbare Einfälle haben, wenn sie, so oft die Tanzenden ruhen, fantaisieren. Ein Aufmerckender könnte von ihnen, in 8. Tagen, Gedancken für ein gantztes Leben erschnappen. Gnug, in dieser Musik steckt überaus viel gutes; wenn gehörig damit umgegangen wird.²⁴

In der Musikwissenschaft ist die Rezeption der polnischen Schreibart ein gerne und umfassend behandeltes Thema, zumindest im Hinblick auf die Instrumentalmusik. Hingegen steht eine nähere Beschäftigung mit den Ausprägungen jenes Stils im Bereich der Vokalmusik noch aus. Dass gerade der Bereich der geistlichen Musik mit einer Vielzahl von Überraschungen aufwartet, beweist die Kantate *Uns ist ein Kind geboren*, TVWW 1:1452. Sie erlebte ihre Uraufführung am 25. Dezember 1720 und entstammt dem sogenannten *Zweiten Concerten-Jahrgang* oder *Simonis Neues Lied* nach Textvorlagen von Gottfried Simonis.²⁵ Auch in diesem Kantatenzyklus beschäftigt sich Telemann mit weiteren Facetten des Konzertierens, vor allem in den eröffnenden, durchweg zweiteiligen Dicta, die nach einem konzertierenden Abschnitt zumeist in eine Fuge münden. (Abb. 15)

Der konzertierende Abschnitt des Eröffnungschores, den Telemann am ersten Weihnachtstag 1720 in Frankfurt aufführte, hat eindeutig folkloristischen Charakter. Darin konzertieren zwei

solistisch bedachte Canti, denen ein Orchesterersatz im polnischen Stil gegenübergestellt wird. Dieser imitiert mit eindrucksvollen Streicher-imbres und Colla-Parte-Führungen der Holzbläser die Klänge der polnischen Sackpfeifen mit ihren Bordun-Effekten und den darüber agierenden Fiedlern. Das Ergebnis ist ein eher „robustes“ Klangbild, das mit der Süße und Cantabilität italienischer Orchesterpastoralen nur noch wenig zu tun hat.

Vor diesem Hintergrund ist auch die Wahl der Tonart zu verstehen, die der Komponist für seinen Eröffnungssatz wählte. Er steht in a-Moll, von der man im Bezug auf Telemann auch von der „polnischen Tonart“ sprechen möchte. Wenn auch hier die Gefahr besteht, überzuinterpretieren, so fällt dennoch auf, dass zahlreiche Bekenntniswerke Telemanns zum vermischten Geschmack mit deutlicher Betonung des polnisch-hanakischen Elements in jener Tonart stehen.²⁶

An dieser Stelle könnten nun weitere Untersuchungen ansetzen, zumal Telemann das Interesse an der Integration polnischer Stilelemente in seiner Kirchenmusik niemals gänzlich verloren zu haben scheint. Ein weiteres bekanntes Beispiel hierfür findet sich noch im Spätwerk des Komponisten, nämlich im *Hirtenlied* seiner Kantate *Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem*, TVWW 1:797 aus dem Jahre 1759 nach Worten von Karl Wilhelm Ramler.

Schlussbemerkungen

Nach der hier nur cursorischen Betrachtung von ausgewählten Abschnitten jener drei Kirchenmusiken Telemanns ergibt sich nun folgendes Bild: Die protestantische Kantate, zumal in ihrer Bedeutung als Hauptmusik für den Gottesdienst an Weihnachten, erscheint als besonders empfänglich für volkstümliche Elemente, da



Abb. 15: TVWW 1:1452, I. Eingangsschor, T. 22–26, Ms.Ff.Mus. 1413, Blatt 1r, Handschrift eines unbekannten Kopisten

sie ja deutsch textiert war und sich mit dem entsprechenden Evangelium des Tages beschäftigte. Eine solche Hauptmusik vermochte es, die Ereignisse auf den Feldern und im Stall von Bethlehem entsprechend lebendig und somit haut- und volksnah darzustellen. Auf diese Weise erklären sich auch die zahlreichen Bezüge zur pastoralen Musik in Telemanns Kantatenschaffen.

In den Weihnachtskantaten der beiden *Concerten-Jahrgänge* vermischen sich die verschiedensten Strömungen und Stile pastoraler Musik, wobei dort die Ausbildung ihrer typischen Merkmale durch den Komponisten stets in unterschiedlicher Gewichtung erfolgt. So findet man dort die italienische Orchesterpastorale mit der Imitation der *zampognari* nach dem Vorbild Corellis, aber auch deren typisch deutsche Interpretation, repräsentiert durch Flöten und bisweilen gedämpfte Streicher in galanter Melodik. Als typisch Telemann'sche Interpretation lässt sich abschließend die polnisch-hanakische Pastorale benennen, welche die Klänge der polnischen Sackpfeifen und Fiedler in ihrer ganzen „barbarischen Schönheit“ imitiert.

ANMERKUNGEN

¹ Hermann Jung: *Pastorale*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Ludwig Finscher, Bärenreiter, Kassel 1994, Sp. 1504.

² Michael Talbot: *Valentini, Giuseppe*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Stanley Sadie, Chaquer Press, Suffolk 1980, S. 496–497.

³ Georg Muffat: Vorwort zu: *Auserlesene Instrumental-Music*, Passau 1701.

⁴ Siehe auch: Pietro Locatelli: *Concerto VIII* [f-Moll] aus: *12 Concerti Grossi*, op.1, 1721.

⁵ Carsten Lange: *Zur Aufführung von Telemanns Brocks-Passionsoratorium in Frankfurt am Main*, in: *Telemann in Frankfurt* (=Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte Nr. 35), Schott, Mainz 2000, S. 143.

⁶ Christiane Jungius: *Telemanns Frankfurter Kantatenzyklen* (=Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 12), Bärenreiter, Kassel 2008, S. 341.

⁷ *Texte/ zur / Music, welche / von / Weynachten bis Sexagesimae/ inclusive, / in beyden Evangelischen Kirchen, / zu den / Barfüßern und St. Catharinen, / bey denen ordentlichen/ Ambts-Predigten, / auch in der Barfüßer Kirche / bey denen nachmittäglichen / (so Gott will)/ musicalisch aufzuführen sind. Franckfurt / Zu finden bey Johann Philipp Andreä 1716*, siehe: Vorbericht.

⁸ Ute Poetzsch: *Grundlegung und Diversifizierung – Die Eisenacher und Frankfurter Jahrgänge 1708–1721*, in: *Die Tonkunst – Magazin für Klassische Musik und Musikwissenschaft*, Jg. 11, Weimar 2017, S. 452.

⁹ Ann Kersting-Meuleman: *Zwischen Hamburg und Frankfurt – Zur Rezeption der Vokalwerke Telemanns in Frankfurt 1722 bis 1767* (in Vorbereitung).

¹⁰ Wolfgang Hirschmann: *Telemanns Frankfurter Konzertschaffen. Quellen- und stilkritische Bemerkungen zur Datierungsproblematik*, in: *Telemann in Frankfurt* (=Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte Nr. 35), Schott, Mainz 2000, S. 211.

¹¹ G. Ph. Telemann (ex autogr.) in: Johann Mattheson: *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, S. 361.

¹² Vgl. hierzu: Jeanne Swack: *Johann Ernst von Sachsen-Weimar als Auftraggeber: Bemerkungen zum Stil der „Six Sonates à Violon seul, accompagné par le Clavesin“ (1715)*, in: *Telemanns Auftrags- und Gelegenheitswerke – Funktion, Wert und Bedeutung*, (= TKB X), Aschersleben 1997, S. 53 f.

¹³ Peter Cahn: *Telemanns Frankfurter Konzertschaffen. Zu Telemanns Frankfurter Kammermusik*, in: *Telemann in Frankfurt* (=Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte Nr. 35), Schott, Mainz 2000, S. 198.

¹⁴ Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach*, Verlag S. Fischer, Frankfurt 2005, S. 141.

¹⁵ Ebd. S. 180.

¹⁶ Ms.Ff.Mus. 1414, Blatt 1r.

¹⁷ Friedrich Wilhelm Marpur: *Abhandlung von der Fuge*, Berlin 1753, S. 18.

¹⁸ *Texte/ zur / Music, [...] Franckfurt / Zu finden bey Johann Philipp Andreä / 1716*, S. 2.

¹⁹ Vgl. auch: Niklas Heineke: *O selig Vergnügen, o heilige Lust – Zur Verwendung der Blockflöte in Telemanns Frankfurter Kommunionkantate*, in: *Tibia* 1/2018, S. 3–13.

²⁰ Freundlicher Hinweis von Prof. Michael Schneider.

²¹ Johann Gottfried Walther: *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 435.

²² Ute Poetsch-Seban: *Die theatralische Kirchenmusik von Erdmann Neumeister und Georg Philipp Telemann. Zur Geschichte der protestantischen Kirchenkantate in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (Bd. 1), Ortus Musikverlag, Beeskow 2003, S. 199ff.

²³ Ms.Ff.Mus. 1407, Blatt 1r.

²⁴ G. Ph. Telemann (ex autogr.) in: Johann Mattheson: *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, S. 360.

²⁵ Ute Poetzsch: *Grundlegung und Diversifizierung – Die Eisenacher und Frankfurter Jahrgänge 1708–1721*, in: *Die Tonkunst – Magazin für Klassische Musik und Musikwissenschaft*, Jg. 11, Weimar 2017, S. 453.

²⁶ Um nur einige wenige, dafür aber bekannte Beispiele zu nennen: Sonatine für Blockflöte (oder Fagott oder Violoncello) und B. c. TWV 41:a4, Trio für Blockflöte, Violine und B. c. TWV 42:a4 (aus: *Essercizii musici*), die beiden polnischen Sonaten für zwei Violinen und B. c. TWV 42:a5 und TWV 42:a8, die Ouvertüresuiten TWV 55:a2 und TWV 55:a4 sowie das Konzert für Blockflöte, Viola da Gamba, Streicher und B. c. TWV 52:a1.

Notenausgaben:

Uns ist ein Kind geboren, TVWV 1:1450

-Frankfurter Telemann-Ausgaben, FTA 6 (hg. von Eric Fiedler)

Und da die Engel von ihnen gen Himmel fuhren, TVWV 1:1430

-Frankfurter Telemann-Ausgaben, FTA 27 (hg. von Eric Fiedler)

Uns ist ein Kind geboren, TVWV 1:1452

-Carus, CV 39.115 (hg. von Klaus Hofmann)

-Frankfurter Telemann-Ausgaben, FTA 34 (hg. von Eric Fiedler) □



„Als Musiker wollte ich immer so viele Facetten des Musikerdaseins wie möglich vereinen ...“

Michael Schneider im Gespräch mit Ashley Solomon



Ashley Solomon

© Amit Lennon

Michael Schneider: Dein künstlerisches Profil weist viele Facetten auf: virtuoser Flötist sowohl auf der Block- als auch auf der Traversflöte, Dirigent, künstlerischer Leiter deines Ensembles Florilegium, Professor und Abteilungsleiter der Abteilung „Alte Musik“ am Royal College of Music in London, Forscher, Chordirektor in Bolivien und manches mehr! Wie kommst du mit diesem gehaltvollen Cocktail zurecht? Gibt es besondere Schwerpunkte?

Ashley Solomon: Als Musiker wollte ich immer so viele Facetten des Musikerdaseins wie möglich vereinen; und dieser sogenannte „gehaltvolle Cocktail“ ist das, was mir jeden Tag und jedes Projekt so angenehm macht. Wie du nur allzu gut weißt, beeinflusst jedes einzelne Element und jede Erfahrung, die wir als Musiker machen, eine andere Facette unserer musikalischen Persönlichkeit. Diese verschiedenen Anteile bestehen gleichzeitig. Meiner Meinung nach kann einer ohne die anderen nicht überleben.

Als konzertierender Künstler habe ich mich während meiner ganzen Laufbahn auf Solo- und Kammermusik spezialisiert – sowohl auf dem Traverso als auch auf der Blockflöte. Die Arbeit auf höchstem Niveau mit den wunderbaren Kollegen von *Florilegium* war diesbezüglich von unschätzbarem Wert. Permanent fordern wir uns, stellen alles auf den Prüfstand, experimentieren und üben zusammen. Dadurch sind lebenslange Freundschaften entstanden, und es hat mich fit gehalten, denn in unserem Beruf gibt es keinen Raum für Selbstzufriedenheit oder die Akzeptanz eines „Alltags“.

Als Dirigent (das bin ich übrigens eher auf einem Nebengleis!) schätze ich die Möglichkeit, einer Partitur wirklich bis auf den Grund zu gehen. Genauso wichtig ist es mir, Kollegen zu fördern und mein Musikverständnis weiterzugeben. Ich bin bestrebt, meine Inspiration und interne Kommunikation mit dem Publikum zu teilen. Das Dirigieren hat sich stets wie eine natürliche Erweiterung meiner täglichen Arbeit als Spieler und Unterrichtender angefühlt.

Als Forscher (ich wünschte, ich hätte für diese Tätigkeit mehr Zeit!) kann ich mich nur in meiner Freizeit betätigen; Konzerte, das Unterrichten und meine Familie gehen vor. Daher ist dieser Teil meiner Laufbahn momentan möglicherweise etwas unterentwickelt. Nichtsdestotrotz befinden sich auf meinem Schreibtisch immer und zu jeder Zeit einige offene Forschungsprojekte, die ich langsam entwickle und immer weiter voran treibe.

Und schließlich stelle ich als Lehrender fest, dass das Unterrichten, schon seitdem ich als 14-jähriger einen 6-jährigen Nachbarn auf der Blockflöte unterrichtet habe, ein wichtiger Teil meines Lebens ist. Meine Stelle am *Royal College of Music* habe ich seit mittlerweile 25 Jahren inne und ich bin restlos davon begeistert, wie sich

diese Position über die Jahre entwickelt hat. Ursprünglich wurde ich 1994 eingestellt, um Blockflöte zu unterrichten. 1998 betreute ich Kammermusikprojekte und träumte von einer Fakultät speziell für Historische Aufführungspraxis. 2006 wurde ich dann zum Leiter dieser damals neu gegründeten Fakultät ernannt und 2014 zum Professor gewählt. Anfang dieses Jahres wurde ich ein „Fellow“ des *Royal College of Music*, eine Auszeichnung, die mir von Prince Charles „auf Lebenszeit“ verliehen wurde. Ich habe immer noch das Gefühl, im Bereich der Ausbildung so vieles noch weitergeben und lernen zu können und bin stolz auf die Generationen von herausragenden Musikern, die über die Jahre durch unsere Türen geschritten sind. Viele von ihnen bekleiden wichtige Positionen in der Welt der Historischen Aufführungspraxis.

Du bist sehr bekannt in Großbritannien und in Lateinamerika, nicht so sehr auf dem Kontinent. Inwieweit fühlst du dich als europäischer Musiker, wie bist du eingebunden in die Alte-Musik-Szene außerhalb Englands, welche Konsequenzen wird für dich der Brexit nach sich ziehen?

Es ist ein berechtigter und interessanter Punkt, den du ansprichst. Als britischer Musiker finde ich natürlich viel mehr Beachtung im Vereinigten Königreich. Seit ich meine Arbeit am Archiv bolivianischer Musik in Lateinamerika begonnen habe, hat sich mein Name auch in diesem Teil der Welt gut etabliert. In Europa ist dies allerdings anders. Auf dem Kontinent gibt es viele hervorragende Traverso- und Blockflötenspieler und so ist es nicht verwunderlich, dass Veranstalter und Festivalleiter nicht im Vereinigten Königreich nach Musikern suchen. Ich habe immer die Solo- und Kammermusik einer Orchesterlaufbahn vorgezogen, obwohl ich das Orchesterrepertoire des Barock und der Klassik sehr schätze.

Ich habe meine Karriere damit verbracht, Verbindungen zu gleichgesinnten Musikern aus vielen verschiedenen Ländern aufzunehmen und in den letzten Jahren stellte ich fest, dass ich immer mehr Einladungen zu Meisterkursen und Solo-

konzerten in Europa, Amerika und mittlerweile auch in China erhalte. Natürlich spiele ich die falschen Instrumente, um ein berühmter Name zu sein. Vielleicht hätte ich Violine lernen sollen, als ich jünger war! Unser Repertoire ist begrenzt und Gelegenheiten für Konzerte sogar noch limitierter, aber ich habe mittlerweile einen gesunden gemischten Speiseplan und mein Terminkalender ist komfortabel, angenehm zufriedenstellend und überschaubar (was keine leicht zu erreichende Balance darstellt).

Auch Aufnahmen stärken das Profil und ich glaube, das erstaunlichste Element bei der Beantwortung deiner Frage ist, dass ich seit fast 30 Jahren bei dem niederländischen Label Channel Classics aufnehme, 35 CDs sowohl als Solist als auch mit *Florilegium* eingespielt habe und trotzdem kaum in Holland arbeite. Vielleicht hat das mit der weltweiten Verbreitung zu tun und der Tatsache, dass es so viele großartige Ensembles und Spieler in Holland selbst gibt. *Florilegium* gewann allerdings den niederländischen Wettbewerb für Alte Musik kurz nachdem wir uns gegründet hatten (1992), sodass ich nicht sicher bin, was wir außerdem noch hätten tun können, um für uns in Holland zu werben!

Brexit ist ein Wort, für das ich mich schäme und das mir peinlich ist. Ich bete dafür, dass unsere Regierung und unser Land zur Besinnung kommen und realisieren, was für eine dumme Idee es schon war, diese Position auch nur zu erwägen. Ich lebe in der Hoffnung!

Was sind deine nächsten CD-Projekte?

Ich bin sehr gespannt auf ein neues Projekt, das ich Ende des Jahres beginnen werde. Die Bekanntschaft mit einem privaten Sammler historischer Flöten, die ich letzten November bei einem Besuch der HfMDK in Frankfurt machte, veranlasste mich zu dem Plan, in zwei neuen Aufnahmen 12 dieser bemerkenswerten Instrumente zu präsentieren. Die erste CD hat Kammermusik in kleiner Besetzung zum Thema, mit einer Continuo-Gruppe bestehend aus Viola da Gamba, Theorbe und Cembalo und soll Reper-

toire von Bach, Locatelli, Morel, Boismortier und Hotteterre beinhalten. Die zweite, ambitioniertere Aufnahme, wird zusammen mit meinem Ensemble *Florilegium* fünf Konzerte für Flöte und Streicher von Buffardin, Carl Philipp Emanuel Bach, Quantz, Vivaldi und Telemann präsentieren. Das ist für mich sowohl als Ausführender als auch als Wissenschaftler eine inspirierende Perspektive! Die Großzügigkeit des privaten Sammlers hat es mir ermöglicht, diese Sammlung über mehrere Monate kennenzulernen und das half mir dabei, für jede Flöte unter Berücksichtigung ihres Herstellungsjahrs, der Nationalität des Instrumentenmakers und potenzieller Vorbesitzer geeignetes Repertoire auswählen zu können.

Gerade erst haben wir mit *Florilegium* eine Doppel-CD veröffentlicht mit Musik am Hofe Friedrich des Großen. Die CD beginnt mit Bachs 6-stimmigen Ricercar aus dem *Musikalischen Opfer*, einer angemessenen Art, die erste Begegnung des Großmeisters mit dem Flöte spielenden König an dem berühmten Abend in Potsdam im Mai 1747 zu feiern. Anschließend erkunden wir weniger bekannte Werke von Friedrichs Hofmusikern, den Graun-Brüdern, Johann Joachim Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach, Franz Benda und Friedrich Fasch.

Im Hinblick auf *Florilegiums* dreißigjähriges Jubiläum im Jahr 2021 werden wir eine CD mit frühen Haydn-Sinfonien, „Le Matin“, „Le Midi“ und „Le Soir“ aufnehmen. Bei all diesen Projekten setze ich meine langjährige Zusammenarbeit mit dem niederländischen Plattenlabel Channel Classics fort.

Frage an den Hochschulprofessor und Institutsleiter: seitdem es unsere HIP (historische Interpretationspraxis)-Institute an Musikhochschulen gibt, hat sich bekanntlich im Musikleben Vieles verändert, vor allem weil sich das Repertoire beträchtlich ausgeweitet hat. Wie reagiert ihr curricular auf diese Entwicklung?

Meine Ziele als Lehrer sind unverändert seit dem ersten Tag, an dem ich die Verantwortung für

den Unterricht des 6-Jährigen übernahm. Diese sind eine Liebe zur Musik anzuregen, zu fördern und zu kultivieren und niemals banal zu werden. Die HIP-Bewegung hat sich weiterentwickelt seit ich in den 1980ern Student an der *Royal Academy of Music* war. Während die Musik barocker Giganten wie der Familie Bach, Telemann, Händel, Purcell, Rameau etc. uns immer noch viel zu lehren hat und weit verbreitet ist, ist es wichtig, dass wir weiterhin nach neuem Repertoire suchen, nach neuen Wegen, um bekanntes Repertoire einzuordnen und darüber hinaus erneut zu prüfen, wie wir dieses Repertoire in Konzert und Aufnahme (unabhängig vom Format) präsentieren. Ein Problem könnte sein, dass heutzutage so viel Musik frei online verfügbar ist, was in der neuen Generation, wo alles nur einen Klick entfernt ist, zu Selbstzufriedenheit führen könnte. Ganz sicher verurteile ich unsere Studierenden nicht, aber ich denke, wir haben die Pflicht, den eigenen Studenten die Fähigkeit zu erhalten, zu forschen, Fragen zu stellen und neue Forschungsgebiete für sich zu entdecken. Eines meiner Lehrziele ist es, den Studierenden Fragen zu stellen und darauf zu bestehen, dass sie zurückfragen und vor allem hinterfragen und nicht einfach ohne nachzudenken hinnehmen, was ich oder jemand anderes ihnen sagt.

Ein weiterer Punkt ist, dass das spielerische Niveau über die Jahre und über mehrere Generationen unglaublich stark angestiegen ist und die technischen Fähigkeiten auf allen historischen Instrumenten außergewöhnlich sind. Was den Unterschied ausmacht, ist jedoch das angeborene Verständnis des Musikers für die Probleme der verschiedenen Musikstile (und alles, was ein wahres Verständnis mit sich bringt), sowie die Schönheit des Klangs und des entsprechenden Geschmacks, was die größte Herausforderung für uns alle ist.

Ich denke, meine Mission der letzten Jahre ist nicht bloß, Spezialisten der historischen Aufführungspraxis anzusprechen. Schlussendlich unterstützen diese alle „dasselbe Team“, sondern viel fordernder ist es, mit modernen Instrumentalis-

ten zu arbeiten, die gerade erst damit anfangen, die Wichtigkeit der historisch informierten Aufführungspraxis zu erkennen.

Es ist für Musiker meines Erachtens schlichtweg inakzeptabel, ihre Studiengänge (wo auch immer) ohne ein klares Verständnis des historischen Kontexts zu beenden. Zum Beispiel darf es einem Violinisten nicht erlaubt sein, drei- bis vierhundert Jahre musikalischen Repertoires unter Verwendung ähnlicher Techniken, ohne Klangvielfalt, unterschiedlicher Handhabung des Bogens, Artikulation, Affekte usw. vorzutragen. Vielleicht sollte ich das nicht sagen, aber es macht mir fast genauso viel Freude ein Saxofon-Quartett bei Bachs Fugen zu coachen wie ein Blockflötenquartett mit derselben Literatur.

Deine Arbeit mit Barockmusik aus Klöstern in Bolivien scheint für deine künstlerische Identität eine bedeutende Rolle zu spielen! Erzähle doch bitte etwas mehr darüber, womit du dich dort genau beschäftigst!

Wir waren uns schon immer bewusst, welche wichtige Rolle die Musik in den ehemaligen Jesuitenmissionen gespielt hat. Vor fünfzig Jahren galt diese Musik als verloren. Berichten der Missionare des 17. und 18. Jahrhunderts zufolge zeigten die Indianer ungewöhnliche Talente in der Musik, nicht nur in der Aufführung, sondern auch beim Komponieren, aber die Belege dafür galten als verloren. In den letzten Jahren hat das Auffinden dieser Manuskripte jedoch dazu beigetragen, unser Bewusstsein und unser Wissen über das, was in den Missionen zu dieser Zeit geschrieben wurde, zu verändern und zu bestätigen, dass Berichte aus dem 17. und 18. Jahrhundert nicht übertrieben waren.

Wissenschaftler aus vielen Bereichen haben sich für die Erhaltung und Förderung dieser Musik eingesetzt. Die Entdeckung der zahlreichen Manuskripte aus der Besetzung durch die Jesuiten in den letzten Jahren hat das Leben Tausender lokaler indianischer Musiker mit sehr bescheidenem Hintergrund nachhaltig geprägt. Diese Musik verlieh ihnen einen Fokus, eine Gelegen-

heit, bemerkenswerte Ziele nicht nur innerhalb Boliviens, sondern auch auf der internationalen Konzertbühne zu erreichen und so ein besseres Leben zu führen. Es ist mir eine Ehre und erfüllt mich mit Demut, dass mir die Ausbildung der Bolivianer in der Interpretation dieser Musik und deren weltweiten Darbietung anvertraut wurde.

Meine Arbeit in Bolivien begann 2002, als ich von Dr. Piotr Nawrot in das Musikarchiv der Missionen eingeführt wurde. Zusammen mit *Florilegium* nahm ich am 4. Festival der Renaissance- und Barockmusik Misiones de Chiquitos teil. Nach unserer Ankunft in Bolivien erhielten wir ein anonymes Werk aus dem Archiv *Pastoretta Ychepe Flauta*, das wir in unseren vier Konzerten aufführten. Die Reaktion, als wir dieses Stück in der Mission von San Javier gespielt haben, war unvergesslich. Ein Großteil des Publikums (das aus ungefähr 900 Indianern der Region bestand) sang den langsamen Satz dieses Stückes mit, während wir es aufführten. Die Einheimischen verwenden dieses spezielle Werk aus dem Archiv häufig bei der täglichen Andacht.

Um es kurz zu machen: wir haben 4 CDs mit dieser Musik aufgenommen, die viele renommierte internationale Preise gewonnen haben. Mit *Florilegium* arbeiteten wir ursprünglich mit vier bolivianischen Solisten, gründeten anschließend einen Chor (*Arakaendar Bolivia*), um das reichhaltige Repertoire an Chorsätzen aus dem Archiv zu erforschen und nun ein Barock-Orchester (*Arakaendar Orchestra*) mit Instrumenten dieser Zeit, um den Chor zu unterstützen. Wir haben in den vergangenen 8 Jahren Geld gesammelt, um Instrumente zu kaufen und mehr und mehr Sänger und Instrumentalisten zu rekrutieren, die Teil dieses Projekts sein wollen. Jedes Jahr setze ich meine Arbeit mit bis zu drei Projekten fort, und wir planen 2020 eine Euro-tournee mit dem Chor. Für mich bleibt es aufregend und inspirierend und es ist mir eine Ehre, Teil dieser Mission in Bolivien zu sein.

Als direktes Resultat dieser internationalen Tätigkeit und des internationalen Interesses, ent-

wickeln sich in Bolivien nun außerdem exzellente Bauer historischer Instrumente, die nicht nur barocke Streichinstrumente aus heimischen Hölzern fertigen, sondern auch Cembali und Kammerorgeln. Diese Instrumente werden nicht nur für den Heimatmarkt gebaut, sondern wurden bereits an Musiker in Chile, Argentinien, Spanien, Deutschland und England verkauft. Mittlerweile gibt es zwei neu entstandene Musikinstrumentengeschäfte in Moxos und Urubicha, die gegenwärtig Violinen, Celli und Violen da Gamba im Angebot haben.

Eine Frage an den Flötisten: Beim Bau historischer Flöten hat sich ja auch Einiges beträchtlich geändert während der letzten Jahre: Instrumentenbauer, die früher eine große Rolle spielten wie Rod Cameron beim Traverso oder Andreas Schwob bei der Blockflöte, haben sich zurückgezogen, andere hingegen haben großen Einfluss auf die jüngere Generation gewonnen: Ernst Meyer und seine Söhne bei der Blockflöte, Martin Wenner, Giuseppe Tardino oder Fridtjof Aurin beim Traverso. Wie stehst du dazu?

Die Qualität der heutigen Instrumentenmacher ist außerordentlich hoch, und eine neue Generation von Herstellern fertigt wunderbare Instrumente, die alle sehr gut funktionieren. Und hier gehe ich einen anderen Weg. Während ich Instrumentenmacher bewundere, die konsistent funktionierende Instrumente herstellen, denke ich, dass uns ein wichtiger Bestandteil fehlt. Ich möchte nicht wie ein „griesgrämiger alter Mann“ klingen, aber eine bestimmte, wichtige Herausforderung für den Spieler wurde von den Bauern missachtet in ihrem Streben, Modelle herzustellen, die fast perfekt für jeden funktionieren. Moderne Flötisten können mittlerweile einfach eine Barockflöte in die Hand nehmen und darauf spielen, fast ohne zu überlegen, und das ist – um ehrlich zu sein – nicht hilfreich für unseren Berufsstand. Teil der Herausforderung sich als historischer Flötist zu spezialisieren, beinhaltet doch die Mühe oder den Weg, dies von diesen alten Instrumenten zu lernen. Die einzigartigen Eigenheiten oder Persönlichkeiten gilt es doch wie einen Schatz zu hüten! Deshalb bin ich

so gespannt auf meine geplanten Aufnahmen, die ich oben erwähnt habe.

Zu guter Letzt. Teilst du Bruce Haynes' Einschätzungen in seinem Buch The End of Early Music? Wie ist deine Zukunftsprognose?

Ich traf Bruce vor Jahren und wir tourten zusammen mit mehreren Kammermusikprogrammen in Spanien und Frankreich, ungefähr zu der Zeit, in der er über das Schreiben dieses Buches nachdachte. Ich muss einräumen, Teile seiner Argumentation, die er in diesem denkwürdigen Buch so eloquent unterbreitet, finden ihre Zustimmung in dem, was ich gerade auf deine vorige Frage geantwortet habe. Er debattiert über Imitation oder „Stilkopieren“, wie er es nennt, und kämpft gegen die „Korrektur“ historischer Instrumente, was den Sinn der Fertigung historischer Instrumente zerstört. Ich denke, er schreibt, dass Instrumentenbauer Instrumente mit all ihren Fehlern und Schwächen kopieren sollten und dem stimme ich zu. Sein Argument, dass Wissenschaftler und Instrumentenbauer sich permanent auf Originalquellen zurückbesinnen sollten, ist absolut stichhaltig. Ich glaube, dass jeder Student, Instrumentenmacher oder darbietende Künstler, der über die bloße Technik hinaus will und die Funktion und Philosophie der Instrumente der jeweiligen Epochen verstehen will, dieses Buch lesen muss! Die vielleicht bessere Frage, die wir der heutigen Generation an Musikern regelmäßig stellen sollten, ist: **sollten wir historisch genau oder praktisch zweckdienlich sein?** Manchmal müssen wir eine Wahl treffen – ein Gedanke, den ich deinen lieben Lesern überlasse.

Lieber Ashley, herzlichen Dank für deine ausführlichen Antworten! □

Übersetzung: TIBIA

AB JANUAR 2020
WWW.MOECK.COM/TIBIA
DAS ONLINE-PORTAL

Klaus Hofmann

Henry Purcells Chaconne „Three parts upon a ground“ und ihr fragmentarischer erster Kanon

I

Henry Purcells Chaconne *Three parts upon a ground* (Z 731) ist ein frühes Werk aus der Zeit um 1678/79. Es ist in zwei Versionen überliefert, die sich nur in der Tonart unterscheiden, einer Fassung für drei Blockflöten und Generalbass in F-Dur und einer für drei Violinen in D-Dur. Nach dem auf f^1-d^3/es^3 bzw. d^1-b^2/c^3 beschränkten Ambitus der Stimmen zu urteilen, sind die *Three parts* primär für Blockflöten geschrieben. Möglicherweise war das Werk für die königliche Hofkapelle, und hier für drei französische Musiker bestimmt, die um 1678 der Chapel Royal als Oboisten und Blockflötisten angehörten.¹

Stilistisch handelt es sich um ein singuläres Stück, in dem Purcell sehr unterschiedliche Schreibarten miteinander verbindet: Partien mit der rhythmischen und motivischen Charakteristik der französischen Chaconne lösen sich ab mit Kanons, die überwiegend im traditionellen strengen Satz gehalten sind,² sowie mit mehr oder weniger frei, oft imitatorisch gestalteten Verläufen, mit denen Purcell teilweise an die Tradition der *divisions* anknüpft, also an die Praxis der Improvisation eines oder mehrerer Melodieinstrumente über einem sich ständig wiederholenden Bassmodell, dem *ground*. Dieser besonders in England gepflegte Musizierstil ist verbunden mit dem Namen Christopher Simp-

sons (um 1605–1669) und seinem Standardwerk *The Division-Violist, or an Introduction to the Playing upon a Ground* (London 1659). Eine unmittelbare Anregung ist für Purcell offenbar von Simpsons *Compendium of Practical Musick* (London 1667) ausgegangen: Es enthält einen Kanon über ebenjenen Ground, den Purcell seiner Chaconne zugrunde gelegt hat.

II

Zu Purcells Chaconne *Three parts upon a ground* liegen zwei Quellen vor. Die Hauptquelle ist eine zeitgenössische Partiturabschrift der British Library London,³ geschrieben wahrscheinlich von dem Cathedral- und College-Organisten zu Winchester John Reading um 1680.⁴ Die Tonart ist D-Dur. Die Besetzung ist nicht angegeben, doch sind die drei im gewöhnlichen Violine-schlüssel notierten Oberstimmen hier offensichtlich primär für Violinen bestimmt. Die Überschrift lautet allerdings: „3 parts upon a Ground, play'd 2 notes higher for Fl[utes]“, sieht also gleichermaßen Blockflöten, und für diese die Ausführung in F-Dur vor.

Als zweite Quelle hat sich, ebenfalls in der British Library, ein autographes Bruchstück der Stimme der 2. Flöte (T. 1–36) mit dem Titel „flut“ erhalten, das Purcell mit der unbeschrifteten



Klaus Hofmann, geboren 1939 in Würzburg, studierte Musikwissenschaft, Neuere deutsche Literaturgeschichte und Urheber- und Verlagsrecht in Erlangen und Freiburg und promovierte 1968 mit einer Arbeit über die Kompositionstechnik der Motette im 13. Jahrhundert. Anschließend war er zehn Jahre als Verlagslektor tätig. Von 1978 bis zu seinem Eintritt in den Ruhestand im März 2006 gehörte er dem Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen an, zunächst als wissenschaftlicher Mitarbeiter, seit 1981 als dessen Leiter. Seit 1994 ist er Honorarprofessor der Georg-August-Universität Göttingen. Sein besonderes Interesse gilt der Musik Johann Sebastian Bachs und seiner Zeit. Neben zahlreichen Aufsätzen und einem Buch über die Motetten Bachs ist aus seiner Arbeit eine Vielzahl von Editionen Alter Musik hervorgegangen. Klaus Hofmann spielt Blockflöte und Oboe.

Henry Purcells Chaconne „Three parts upon a ground“ ...

Rückseite als Tektur in der Partitur seines Anthems *Behold now, praise the Lord* (Z 3) von 1678/1679 verwendet hat.⁵ Die Stimme steht in F-Dur und ist im französischen Violschlüssel (mit g' auf der untersten Linie) notiert.

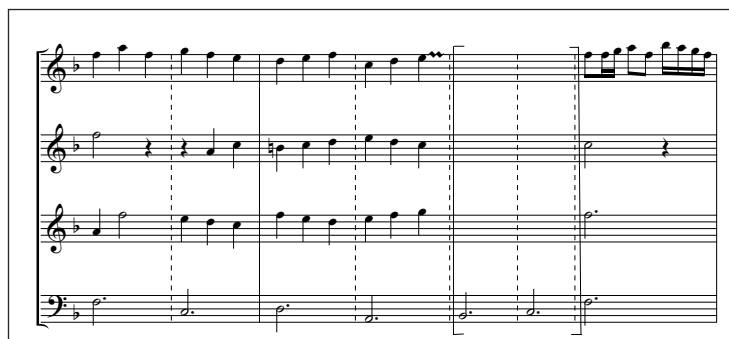
Die Textüberlieferung der Partiturabschrift ist nicht über jeden Zweifel erhaben. Neben ver-

hältnismäßig zahlreichen, teils auch unklaren Korrekturen und einzelnen unkorrigierten Versen finden sich verschiedentlich Lesarten, bei denen nicht leicht zu entscheiden ist, ob es sich um einen Fehler oder um eine der satztechnischen und modulatorischen Extravaganzen Purcells handelt. Das gilt namentlich für die Akzidentiensetzung.



Abb. 1: Henry Purcell, Chaconne *Three parts upon a ground*. Zeitgenössische Partiturabschrift, British Library, London, Signatur R.M.20.b.9 (fol. 121^v–118). Ausschnitt (T. 31ff.) mit dem Fragment des ersten Kanons (1. Akkolade).

Ein besonders gravierender Mangel der Abschrift besteht in der fragmentarischen Überlieferung des 7. Abschnitts (T. 37–42)⁶, der den ersten der vier Kanons des Werkes enthält. Am Ende der betreffenden Partiturakkolade fehlen – ohne Hinweis auf die Auslassung – die Takte 41 und 42 (siehe Abbildung 1). Leider trägt die autographe Flötenstimme zur Schließung der Lücke nichts bei, da sie unmittelbar vor Beginn des Kanons in T. 36 abbricht. Für T. 37–43 ergibt sich aus der Partiturquelle – in Transposition nach F-Dur – folgendes Bild (NB 1):⁷



NB 1: Kanonfragment T. 37–43.

In T. 41–42 sind im Bass die Noten *B* und *c* zu erwarten. In den Oberstimmen müsste sich die Lücke theoretisch mit Hilfe der beigefügten Devise schließen lassen. Sie lautet: „3: p.[ar]⁸ in one | & re[c]te et retro & arsin per thesin | &“. ⁸Demnach handelt es sich um einen Kanon, bei dem in allen drei Oberstimmen derselbe Melodieverlauf auftritt („three parts in one“), wobei 1. und 2. Stimme zueinander im Umkehrungsverhältnis („arsin per thesin“) stehen und die 3. Stimme den Verlauf der 1. Stimme („recte“) rückwärts („retro“), also als Krebskanon, vollzieht.

III

Die Erwartung, dass der Kanon sich mit Hilfe der Devise umstandslos vervollständigen lässt, erfüllt sich allerdings nicht: Der Versuch, den Schluss der 1. Stimme durch rückläufige Lesung des Anfangs der 3. Stimme zu gewinnen und die

2. Stimme in strikter Umkehrung der 1. Stimme zu vervollständigen, führt zu einem fehlerhaften Notentext, der als Originalversion nicht in Betracht kommt.

Ein Teil der Noten, aber vielleicht auch die Devise, muss also falsch sein. Bereits auf den ersten Blick erkennbar ist ein Fehler an der Taktwende 39/40, wo 2. und 3. Stimme mit der Notenfolge $d^2 e^2$ eine Einklangspare bilden. Daneben zieht T. 40 die Aufmerksamkeit auf sich: Hier sind in der 1. Stimme die Noten $c^2 d^2 e^2$ aus der

Unterterz $a^1 b^1 c^2$ korrigiert, einer Lesart, die Quintparallelen mit der 3. Stimme bildet. Vermutlich handelt es sich nur um die Berichtigung eines Schreibfehlers, vielleicht aber auch um den Versuch des Schreibers, einen Fehler oder eine Unklarheit seiner Vorlage zu beheben. Zur Diskussion steht außerdem die von Thurston Dart (1959) vertretene Annahme,⁹ dass der Schreiber hier an der falschen

Stelle korrigiert habe: Nicht die von ihm gestrichenen Noten $a^1 b^1 c^2$ in der 1. Stimme seien falsch gewesen, sondern die parallel verlaufenden Noten $e^1 f^1 g^1$ der 3. Stimme, die nicht hierher, sondern zu T. 42 gehörten.

Trotz der schwierigen Ausgangslage ist verschiedentlich versucht worden, den Kanon zu rekonstruieren. Zwei Autoren, Thurston Dart (1921–1971) und Layton Ring (1922–2019), haben mehrere Lösungsversuche vorgelegt, Dart 1953 und 1959, Ring 1953 (mit Revision 1983) und 1996 (mit Revision 2002). Eine Übersicht bietet Notenbeispiel 2.¹⁰ Verschiedene praktische Ausgaben haben sich der einen oder anderen Lösung angeschlossen.¹¹ Kritisch verhält sich hierbei nur die 1982 ohne Herausgeberangabe im Amadeus-Verlag Winterthur erschienene Ausgabe, die zwar grundsätzlich Rings Rekonstruktion von 1953 folgt, aber für T. 41/42 in den beiden oberen Stimmen eine selbständige Lösung bietet (s. NB 2).¹²

Henry Purcells Chaconne „Three parts upon a ground“ ...

The image displays a musical score for Henry Purcell's Chaconne "Three parts upon a ground". The score is presented in four systems, each representing a different reconstruction of the piece. The first system is labeled "Layton Ring 1953/1983" and includes a reference to "Amadeus 1982". The second system is labeled "Thurston Dart 1953". The third system is labeled "Thurston Dart 1959". The fourth system is labeled "Layton Ring 1996/2002". The score is written in G minor (three flats) and 3/4 time. The bottom staff shows measure numbers 37 to 43. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (e.g., 1, 5, 7, 8, 5b-5, 7b-7). The layout is organized into four systems, each with three staves. The first staff of each system is the treble clef, the second is the alto clef, and the third is the bass clef. The bottom staff is a separate bass line. The score is presented in a clear, professional format with a white background and black notation.

NB 2: Übersicht zur Kritik der Kanon-Rekonstruktionen von Thurston Dart und Layton Ring.

Bei kritischer Betrachtung kann allerdings keine der bisher vorgelegten Lösungen befriedigen. Keine von ihnen kommt ohne Verstöße gegen die Regeln des strengen Satzes aus. Alle nehmen – wenn auch in unterschiedlichem Maße – offene und verdeckte Einklangs-, Quint- und Oktavparallelen sowie regelwidrig eingeführte und fehlerhaft aufgelöste Dissonanzen in Kauf. Dies betrifft sowohl die Kanonstimmen untereinander als auch deren Verhältnis zum Bass. Unsere Einzeichnungen in Notenbeispiel 2 mögen weitgehend für sich sprechen.¹³

Wir kennzeichnen die problematischen Stimmführungen in den drei Oberstimmen wie folgt:

- a) Ein Strich zwischen zwei Ziffern bezeichnet eine regelwidrige Parallelführung in dem angegebenen Intervall (1 oder 5).
- b) Ein Pfeil, der auf eine Ziffer deutet, bezeichnet eine verdeckte Quint- oder Oktavparallele (deren Zielintervall durch die Ziffer angegeben wird) oder die regelwidrige Einführung einer Dissonanz (die durch die Ziffer – jeweils 7 – angegeben wird). – Verdeckte Parallelen zwischen einer Mittel- und einer Außenstimme (wie auch zwischen Mittelstimmen) sind in der traditionellen Satzlehre erlaubt und daher nicht gekennzeichnet.
- c) Ein Pfeil, der von einer Ziffer (jeweils 7) ausgeht, bezeichnet die regelwidrige Auflösung einer Dissonanz.
- d) Eine Klammer über zwei Noten bezeichnet einen im strengen Stil problematischen Melodieschritt (Tritonus, kleine Sexte abwärts, große Sexte).

Das Problem liegt auf der Hand: Die Häufung von Verstößen gegen die Satzregeln widerspricht dem demonstrativ artifiziellen Charakter des Kanonkunststücks. Wenngleich bei Purcell, hundert Jahre nach Palestrina, mit gewissen satztechnischen Freiheiten zu rechnen ist, dürfte der Komponist sich doch bei aller Neigung zu Extravaganzen und Experimenten grundsätzlich in den Schranken des traditionellen Regelsystems bewegt haben. Dafür spricht auch der zweite Kanon der Chaconne (T. 55–75), ein kunstvoller Doppelkanon in zwei Stimmpaaren, deren obe-

res (1. und 2. Stimme) thematisch frei gestaltet ist, während das untere (3. Stimme und Bass) den Ground in Kanonführung präsentiert: Offene Einklangs-, Quint- und Oktavparallelen kommen nicht vor, verdeckte Einklangs- und Quintparallelen nur in tolerabler Form;¹⁴ Dissonanzen werden mittels Wechselnoten, Durchgängen oder vorbereitet eingeführt und korrekt aufgelöst.¹⁵ Der dritte Kanon (T. 103–115) zeigt ein ähnliches Bild: Der Ground wird hier – bei geteiltem Bass – in den Oberstimmen und der oberen Bassstimme vierstimmig im Kanon geführt. Hinzu tritt eine freie Fundamentstimme. Die vier Kanonstimmen bilden auch hier einen regelmäßigen Satz.¹⁶

IV

Layton Ring hat wohl als Erster die Möglichkeit in Betracht gezogen, dass die Devise des ersten Kanons fehlerhaft sein könnte. In seiner Erstausgabe der Chaconne von 1953/1983 verzichtet er deshalb darauf, die 3. Stimme als krebsförmige Version der 1. Kanonstimme anzulegen, und gestaltet sie als unabhängige, in sich rückläufige Stimme, die sich bis zu ihrer Mittelachse, der 2. Note von T. 40, vorwärts („recte“) und von da an rückwärts („retro“) bewegt. In der Tat ist nicht auszuschließen, dass die überlieferte Devise entstellt ist und in Wirklichkeit etwa so heißen sollte: „2 parts in one per arsin et thesin & one part recte et retro“ (2 Stimmen in einer, aufwärts und abwärts, und eine Stimme vorwärts und rückwärts). Dass der Schreiber der Quelle den Kanondevisen nicht allzu viel Sorgfalt entgegenbrachte, deutet sich an im Fehlen der Devise beim zweiten Kanon und in der falschen Stimmenszahlangabe „3: p.[ar]“¹⁸ in one“ statt „4 parts ...“ beim dritten Kanon (T. 103ff.).

Durch den Verzicht auf den Krebskanon in der 3. Stimme wird zwar die Lösung insgesamt einfacher, im Ergebnis bleibt Rings Rekonstruktion allerdings satztechnisch unbefriedigend.¹⁷ Das gilt auch für Darts Rekonstruktion von 1953, in der zudem die 3. Stimme ungeachtet der Devise frei zu Ende geführt ist.

1959 hat Dart eine neue Rekonstruktion auf der Grundlage seiner oben erwähnten These vorgelegt, wonach in T. 40 in der 1. Stimme $a' b' c'$ (statt $c^2 d^2 e^2$) zu lesen sein soll und die parallel verlaufende 3. Stimme mit den Tönen $e^2 f^2 g^2$ zu T. 42 gehört. Hier ist die 3. Stimme nun im Krebskanon geführt. Doch auch diese Rekonstruktion ist nicht frei von satztechnischen Mängeln. Kritik ziehen vor allem zwei Fortschreitungen auf sich:

1. In T. 39/40 ergibt sich zwischen 1. Stimme und Bass eine auffallende verdeckte Oktavparallele, bei der der Zielklang in beiden Stimmen im Sprung erreicht wird. Problematisch ist auch die Wendung $f^2 - a'$ in der 1. Stimme: Die kleine Sexte abwärts ist als Melodieschritt im strengen Stil nicht erlaubt.
2. In der 2. Stimme wird in T. 40/41 am Beginn des neuen Taktes mit dem Ton a^2 eine Septime zum Bass, also eine Dissonanz, regelwidrig im Sprung erreicht. Auffällig ist auch der im strengen Stil ungebräuchliche große Sextschritt $c^2 - a^2$.

Beide Satzfehler beruhen auf Darts Wiedereinsetzung der in der Quelle in T. 40 gestrichenen Tonfolge $a' b' c'$ und stellen somit seine These in Frage.

1996 hat Layton Ring die bisherigen Lösungen diskutiert und in diesem Zusammenhang eine neue Rekonstruktion mit krebsgängiger 3. Kanonstimme vorgestellt.¹⁸ Auch diese Lösung zieht allerdings Bedenken auf sich: In T. 40 wird die hier zweimal auftretende, zum Bass dissonierende Septime g^2 in der 3. Stimme im Sprung erreicht und in der 1. Stimme im Sprung verlassen, also im ersten Fall regelwidrig eingeführt und im zweiten Fall fehlerhaft aufgelöst. Außerdem verläuft die 3. Stimme in T. 40/41 in einer Quintparallele zum Bass, die nur notdürftig durch die Tiefalteration des e^2 zu es^2 verschleiert wird – was ein wenig nach einem Advokaten-trick aussieht, aber stilwidrig bleibt und die Stelle nicht wirklich verbessert. Stilistisch nicht unproblematisch ist im Übrigen auch – wie Ring selbst vermerkt – der Tritonusschritt $b' - e^2$ der 2. Stimme an der Taktwende 41/42.

In seinem 2002 erschienenen Aufsatz „Final thoughts on the ‘missing bars’ canon in Purcell’s 3 parts upon a Ground“¹⁹ revidiert Ring seine Rekonstruktion von 1996 in zwei bedeutsamen Einzelheiten. Zum einen dehnt er die Tiefalteration des e^2 zu es^2 von der 3. Stimme in T. 40 (3. Note) auf die 1. und 2. Stimme (jeweils 1. Note) desselben Taktes aus (in T. 41 haben 1. und 3. Stimme dann wieder e^2). Zum anderen versteht er in T. 41 in der 2. Stimme die 3. Note mit einem \flat , alteriert also das b' zu b' , um so den problematischen Tritonusschritt $b' - e^2$ zu umgehen. Beide Maßnahmen fallen allerdings stilistisch aus dem Rahmen:

1. Das es^2 der beiden obersten Stimmen am Anfang von T. 40 bildet regelwidrig eine Dissonanz zum Bass und erzeugt dabei überdies einen stilfremden Zusammenklang (der als verkürzter Septnonakkord über F die Fortschreitung in den B-Dur-Dreiklang in T. 41 kadenzharmonisch einfärbt).
2. Durch die Alteration des b' zu b' in der 2. Stimme von T. 41 wird zwar die Melodiefortschreitung im Tritonus vermieden, doch wird nun der berüchtigte „Diabolus in musica“ sozusagen mit Beelzebub ausgetrieben, denn das b' bildet eine übermäßige Oktave zum Bass, also eine Dissonanz, die im strengen Satz absolut unstatthaft ist. Ring beruft sich zwar auf ähnliche Querstände in T. 3 (zwischen 1. und 2. Stimme) und im 3. Takt des 17. Abschnitts, T. 99 (2. und 3. Stimme),²⁰ lässt dabei aber außer Acht, dass für den Kanon andere, strengere Regeln gelten als für die kanonfreien Partien.

Nach kritischer Sichtung der bisher vorliegenden Lösungen zieht Alec V. Loretto 2001 in seinem Aufsatz „Those Two Purcell Missing Bars“ das ernüchternde Fazit, dass bis heute keine völlig korrekte Rekonstruktion der fehlenden Kanontakte gefunden worden sei, und sieht den Grund, sicher zu Recht, in den satztechnischen Komplikationen, die sich aus der extrem engen wechselseitigen Abhängigkeit der drei Kanonstimmen ergeben.²¹ Hinzu kommt freilich die Unsicherheit der Überlieferung: das Problem, dass wir nicht sicher sein können, dass die Quelle

die Devise korrekt wiedergibt, und nicht wissen, welche Noten des Kanonfragments richtig und welche falsch sind. Nach allen bisherigen Bemühungen muss man wohl mit der Möglichkeit rechnen, dass das Rekonstruktionsproblem unter den gegebenen Voraussetzungen unlösbar ist.

V

Wenn die Kanondevise korrekt überliefert ist, hat der junge Purcell sich viel vorgenommen: Über dem vorgegebenen Bass einen Umkehrungskanon zu schreiben, der zugleich ein Krebskanon ist – das nähert sich der Quadratur des Kreises. Eine Spekulation drängt sich auf: Könnte es sein, dass Purcell damit gescheitert ist? Dass er über den Versuch nicht hinausgekommen ist und seinen Entwurf schließlich aufgegeben hat? Das könnte zugleich eine Erklärung dafür bieten, dass die zeitgenössische Partiturabschrift den Kanon nur als Fragment, und dieses offenbar fehlerhaft überliefert. Vielleicht hat der Schreiber versucht, das, was Purcell gestrichen hatte, so gut es ging zu entziffern, aber dann nach zwei Doppeltakten entmutigt aufgegeben.

Nachzudenken bleibt in diesem Zusammenhang auch über die zweite Quelle, das Fragment der von Purcell selbst ausgeschrieben Stimme der 2. Flöte. Die (Wieder-)Entdeckung des Fragments durch Layton Ring 1957²² bot eine willkommene Bestätigung der originären Bestimmung für Blockflöten. Abgesehen von einigen zusätzlichen Artikulationsbögen und Trillerzeichen stimmen die 36 Takte, die das Fragment enthält, vollkommen mit der Partiturquelle überein. Eine naheliegende Frage, die jedoch anscheinend bisher noch niemand gestellt hat, lautet: Warum hat Purcell die Stimme zerschnitten? Die Antwort kann vernünftigerweise nur sein: Weil sie nicht mehr gebraucht wurde. Überflüssig oder unbrauchbar kann sie

aber eigentlich nur geworden sein im Zusammenhang mit größeren nachträglichen Veränderungen an der Komposition, die eine Neuauferlegung dieser, und damit wohl auch der beiden anderen Flötenstimmen nötig machten. Hat es demnach mehr als eine Fassung der Chaconne gegeben, etwa eine vorläufige und eine endgültige? Enthält dann die Partiturabschrift möglicherweise gar nicht die endgültige, sondern nur eine vorläufige Fassung? War das womöglich eine Fassung, in der der ursprünglich geplante erste Kanon – vielleicht von Streichungen und Korrekturzeichnungen entstellt – schließlich verworfen wurde? Und was könnte an seine Stelle getreten sein?

Führt man die Spekulation noch ein Stück weiter, so könnte Purcell wohl auch aus künstlerischen Erwägungen von dem Kanonkunststück abgerückt sein. Denn so interessant ein solcher Kanon für das Auge des kundigen Betrachters sein mag, so wenig attraktiv ist er für das Ohr des Hörers: Schon ein Umkehrungskanon ist extrem schwer hörend zu erfassen, ein krebsgängiger Stimmverlauf aber so gut wie gar nicht, und erst recht nicht beides zusammen, zumal wenn die drei Kanonstimmen auf engstem Raum und – nach dem Fragment zu schließen – gleichmäßig in lauter Vierteln verlaufen und überdies noch von drei Instrumenten gleicher Klangfarbe gespielt werden.

Wie bescheiden letztlich das Klangereignis dabei ausfällt, deutet sich an, wenn man die drei Kanonstimmen auf einem System zusammen notiert, wie hier etwa die Rekonstruktionen von Dart 1959 und von Ring 1996/2002 (NB 3):

NB 3: Kanon-Rekonstruktionen von Thurston Dart und Layton Ring in „Klangnotation“.

So gesehen könnte man gegen die satztechnische Kritik an den Rekonstruktionen von Ring und Dart einwenden, dass man als Hörer bei einem so homogenen Klanggeschehen regelwidrige Stimmführungen ohnehin kaum oder gar nicht als solche wahrnimmt. Dass Purcell sich deshalb nicht an die Stimmführungsregeln gehalten habe, wird man allerdings ausschließen können.

Denn erst im Rahmen der von diesen Regeln verkörperten Stilkonventionen wird ein solcher Kanon zum Kunststück. Die Regeln freilich zielen letztlich ab auf ein polyphones Stimmgefüge mit einem hohen Grad an Selbständigkeit jeder Stimme; Purcells Kanonstimmen aber verlaufen durchgehend in Viertelnoten und bilden im Ergebnis einen homophonen Satz. Sollte Purcell womöglich bei der Arbeit an dem Kanon bewusst geworden sein, dass dieser – anders als die drei folgenden – unter den gegebenen Voraussetzungen nur Augen-, nicht aber Ohrenmusik werden konnte?

VI

Es bleibt die Frage, wie man in der Praxis mit dem Kanon verfährt. Solange keine Rekonstruktion vorliegt, die man guten Gewissens als authentische Lösung ansehen kann, wird man eine persönliche Entscheidung zu treffen haben. Eine Alternative zu den bisher vorliegenden Rekonstruktionen wäre die Auslassung des Kanonabschnitts, künstlerisch verantwortbar aber vielleicht auch eine freie Neufassung ohne den Anspruch auf Authentizität.

Ich selbst habe für den eigenen Gebrauch eine Kanonversion entwickelt, die im Prinzip der Lösung Rings von 1953 folgt: 1. und 2. Stimme bilden einen Umkehrkanon, die 3. Stimme aber ist unabhängig von den beiden Kanonstimmen in sich rückläufig angelegt. Allerdings beginnt sich der Notentext meiner Version schon

in T. 39 von der Quelle zu lösen; auch beschränken sich die Stimmen nicht auf Viertelnoten, und dies vor allem um das komplizierte Kanongeschehen durch die rhythmische Profilierung der Stimmen für Hörer und Spieler wenigstens ansatzweise wahrnehmbar zu machen. Mehr als eine von vielen möglichen „freien“ Lösungen ist dies allerdings nicht:²³



NB 4: Freie Vervollständigung des Kanonfragments (KH).

ANMERKUNGEN

¹ Hierzu und zum Folgenden grundlegend Peter Holman, *Compositional choices in Henry Purcell's Three Parts upon a Ground*, in: *Early Music*, Jg. 29, May 2001, S. 250–261; zur Datierung vgl. S. 253f., zur vermuteten Bestimmung S. 255.

² Zum Traditionshintergrund der Kanons siehe Denis Collins, *Henry Purcell's Three Parts Upon a Ground and Traditions of English Counterpoint*, in: *Musicka teorija i analiza 2010 / Music Theory and Analysis 2010*, Refereed Proceedings of the Seventh International Conference Music Theory and Analysis 2009, Belgrad 2010, S. 171–181.

³ Signatur *R.M.20.b.9*, fol. 121^v–118. Die Handschrift liegt in zwei Faksimilereproduktionen vor: 1. in: *Two Chaconnes for Recorders Composed by Mr. Henry Purcell*, hg. von Mark A. Meadow, Basel (Musica Musica) 1980; 2. in: *Henry Purcell, Fantazia Three Parts upon a Ground für Blockflöten-Quartett*, hg. von Johannes Bornmann, Schönaich (Bornmann) 1995. Die erste Partiturseite außerdem bei Holman, S. 250.

⁴ Holman, S. 251.

⁵ Signatur *Add. Ms. 30932*, fol. 121^{*v}. Abbildung bei Holman, S. 253.

⁶ Unsere Taktzählung bezieht sich grundsätzlich auf Dreivierteltakte.

⁷ Wir deuten mit unterbrochenen Taktstrichen die Einteilung in Dreivierteltakte an, die wir auch in den folgenden Notenbeispielen zugrundelegen.

⁸ Das „&“ am Schluss (zwischen dem 2. und 3. System) könnte bedeuten, dass die Devise unvollständig oder inkorrekt wiedergegeben ist.

⁹ Dart hat seine These nirgends ausgeführt; sie ist nur ersichtlich aus seiner Rekonstruktion in Bd. 31 der Purcell-Gesamtausgabe (siehe Anm. 10). Kritisch dazu L. Ring (1996) in dem in Anm. 10 genannten Aufsatz.

¹⁰ Wiedergabe zum Teil im Anschluss an Layton Ring, *The 'Missing Bar' in Purcell's 3 Parts Upon a Ground*, in: *The Consort. European Journal of Early Music*, Jg. 52, Nr. 2, Autumn 1996, S. 92–95. Die Rekonstruktion von Ring 1953/1983 auf S. 93 sowie in dessen Ausgabe: *Henry Purcell, "Three parts upon a ground", Chaconne*, London (Schott) 1953, 2., revidierte Auflage London und Mainz (Schott) 1983; die Rekonstruktion von 1996 nur in dem vorgenannten Aufsatz, S. 95, die Revision von 2002 in: L. Ring, *Final thoughts on the 'missing bars' canon in Purcell's 3 parts upon a Ground*, in: *The Recorder Magazine*, Jg. 22, Nr. 3, Autumn 2002, S. 103. Die beiden Rekonstruktionen von Dart in: *Henry Purcell, Fantasia Three parts upon a ground*, London (Hinrichsen) 1953 (Violinfassung in D-Dur), bzw. *Fantasia: Three Parts on a Ground* in: *The Works of Henry Purcell*, Bd. 31, London (Novello) 1959, S. 52–60. – Darts Ausgabe von 1953 lag mir nicht vor. Die Angaben dazu sowie die Kanon-Rekonstruktion in Notenbeispiel 2 nach Ring, S. 92, Fußnote 6, und S. 93. – Ein ausführlicher Bericht über die Lösungen von Ring und Dart findet sich in den „Editorial Notes“ der Neuausgabe der Chaconne von Joseph A. Loux, Jr.: *3 Parts upon a Ground for 3 Alto Recorders & Basso continuo* [Z 731], *Curiously Contriv'd by Henry Purcell*, Hannacroix, NY, (Loux Music Company) 2001 (S. 14ff.).

¹¹ Die Ausgaben von Dieter Haag: *Henry Purcell, Three Parts upon a Ground*, Celle (Moeck) 1985, und Johannes Bornmann: *Henry Purcell, Fantasia Three Parts upon a Ground*, Schönaich (Bornmann) 1995, schließen sich Dart 1959 an. Clifford Bartletts Ausgabe: *Henry Purcell, 3 parts upon a Ground*, Wyton (King's Music) 1990 (Violinfassung in D-Dur), übernimmt in der revidierten Fassung von 2001 Rings Rekonstruktion von 1996, verzichtet allerdings auf die Tiefalteration der letzten Note von T. 40 in der 3. Stimme.

¹² *Henry Purcell, Chaconne für drei Altblockflöten (Querflöten) und Basso continuo. Continuo-Aussetzung von Willy Hess*. Möglicherweise hat der im strengen Stil problematische Tritonusschritt e^2-b^1 der 1. Stimme an der Taktwende 40/41 den Herausgeber zu einer abweichenden Lösung veranlasst. – Einen grundsätzlich anderen

Weg geht Joseph A. Loux, Jr. in seiner 2001 erschienenen Neuausgabe (siehe Anm. 10): Er vertritt die Ansicht, dass Purcell die beiden fehlenden Takte absichtlich ausgelassen habe als Aufgabe und Herausforderung an die Spieler, die Vervollständigung des Kanons selbst zu bewerkstelligen. Loux lässt deshalb die Systeme der drei Oberstimmen in den Takten 40–42 leer und stellt anheim, sie nach eigenen Vorstellungen auszufüllen.

¹³ Eckige Halbkammern oberhalb der Systeme der 1. und 2. Stimme bezeichnen den kanonisch geführten Stimmabschnitt. Tiefgestellte Halbkammern in der 1. und 3. Stimme bei Dart 1959 und Ring 1996/2002 bezeichnen den im Krebskanon geführten Stimmabschnitt, wobei die Pfeilspitze die Leserichtung angibt.

¹⁴ Unbedenklich sind verdeckte Parallelen zwischen Mittelstimmen oder einer Mittel- und einer Außenstimme. Verdeckte Parallelen zwischen Außenstimmen dagegen sind im strengen Satz nicht erlaubt; ausgenommen sind nur bestimmte Kadenzwendungen und je nach Zusammenhang auch Parallelführungen, bei denen der Zielklang in der oberen Stimme durch einen Sekundschrift erreicht wird. – Die verdeckte Quintparallele zwischen 3. Stimme und Bass an der Taktwende 64/65 (ähnlich T. 70/71 sowie an den entsprechenden Stellen in Kanon 3) kann als Lizenz gelten, da sie sich zwangsläufig aus der Kanonführung des Bassmodells ergibt.

¹⁵ Eine etwas freiere Dissonanzbehandlung gestattet sich Purcell nur an zwei Stellen: In T. 63 bildet die 2. Stimme mit dem Ton a^2 auf der ersten Taktzeit eine Vorhaltsdissonanz (Septime zu dem b^1 der 3. Stimme), die ausnahmsweise nicht durch Vorwegnahme des dissonierenden Tons vorbereitet, sondern mittels eines Durchgangs ($c^3 b^2$) eingeführt wird. – Am Schluss des Oberstimmenkanons wird in T. 71 in der 1. Stimme die None am Taktbeginn (c^3) ausnahmsweise zunächst aufwärts aufgelöst; und in T. 72 (1. Stimme) sowie T. 74 (2. Stimme) wird jeweils die Septime am Taktbeginn (b^2) unvorbereitet eingeführt. Das eigentliche Satzgeschehen ist allerdings nur durch die Achtelfigur ornamental verschleiert: Als satztechnisch maßgeblicher Stimmverlauf liegt die nach dem Zusammenhang in T. 71 und 73 zu erwartende Wendung $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} c^3 b^2 b^2$ zugrunde. Der Absprung aus dem – mittelbar vorbereiteten – b^2 in T. 72 und 74 erfolgt satztechnisch unbedenklich im Rahmen einer Kadenzformel.

¹⁶ Der vierte Kanon (T. 133–139) folgt als einziger nicht den traditionellen Satzregeln. Offenbar imitiert Purcell hier eine Kanon-Improvisation nach Art der Divisions.

¹⁷ In der Ausgabe von 1953 blieb die fehlerhafte Einklangspaarung zwischen 2. und 3. Stimme in T. 39/40 unkorrigiert; in der revidierten Fassung von 1983 ist die Stelle geändert, allerdings zu Lasten einer regulären Dissonanzbehandlung.

¹⁸ L. Ring, *The 'Missing Bar'...* (siehe Anm. 10), S. 95.

¹⁹ *The Recorder Magazine*, Jg. 22, Nr. 3, Autumn 2002, S. 103.

²⁰ Ring nennt außerdem den 4. Takt des 18. Abschnitts, T. 106, in dem die 3. Note des Basses nach der Quelle *as* sein soll und somit einen Querstand zu dem *a'* der 3. Stimme bildet. Ich halte das musikalisch befremdliche *b* vor der 3. Note für einen Kopierfehler und vermute, dass es in Wirklichkeit zur letzten Note des Taktes gehört.

²¹ *The Recorder Magazine*, Jg. 21, Nr. 2, Summer 2001, S. 49–52; das erwähnte Fazit auf S. 51f. Eine Fortsetzung

des Beitrags findet sich unter dem Titel *Purcell's Missing Bars. The Answers to Questions in the Previous Issue* in Nr. 3, Autumn 2001, S. 122.

²² Näheres bei Alec V. Loretto, *Purcell Finale*, in: *The Recorder Magazine*, Jg. 21, Nr. 3, Autumn 2001, S. 97f.

²³ Der vorliegende Aufsatz entstand im Zusammenhang der Vorbereitung einer neuen Ausgabe der Chaconne, die im Verlag Edition Walhall, Magdeburg, erscheinen wird.



Schuchart - die neue Altflöte aus der Werkstatt Margret Löbner

In Kleinstserie handgefertigt aus Indisch Buchsbaum mit gebeizter und geölter Oberfläche in 442 Hz. Brillanter Klang und geschmeidig leichte Ansprache.

Auswahlsendungen gerne möglich - rufen Sie uns an!

Blockflötenzentrum Bremen · Osterdeich 59a · 28203 Bremen · 0421 - 702852
www.loebnerblockfloeten.de

David Lasocki

Jean-Baptiste Lully und die Flûte – Blockflöte, Voice Flute und Traverso¹

Autographe Partituren von Jean-Baptiste Lully (1632-1687) sind nicht erhalten. Aber den überlieferten Druckausgaben, den Abschriften sowie den *livrets* (Libretti) und Beschreibungen von Aufführungen zufolge, besetzte der Komponist in nicht weniger als 32 Werken aus den Jahren zwischen 1657 und 1687 *flûtes*, und diese Instrumente könnten auch in fünf weiteren Werken vorgesehen gewesen sein.²

Im Frankreich des 17. Jahrhunderts konnte mit der allgemeinen Bezeichnung *flûte* die Blockflöte gemeint sein, auch wenn sie gelegentlich durch ein qualifizierendes Adjektiv oder adjektivisches Attribut wie *flûte douce*, *flûte à bec*, *flûte à neuf trous*, oder *flûte d'Angleterre* genauer bestimmt wurde. Die Situation wird jedoch dadurch komplizierter, dass am Anfang des 18. Jahrhundert auch die Traversflöte gemeint sein konnte, die manchmal auch als *flûte allemande*, *flûte d'allemand*, *flûte d'Allemagne* oder *flûte traversière* bezeichnet wurde. Somit bedarf es einer Klärung, wann sich die Bedeutung des Begriffs *flûte* geändert hat.

Erhaltene Nachweise über die Verwendung von Instrumenten der Flötenfamilie in französischen Balletten zwischen 1582 und 1648 zeigen, dass mit den meisten Erwähnungen des Begriffs *flûte* wohl Blockflöten gemeint sind, einmalig sogar ein *concert de flûtes* (Blockflötenconsort) bei einer Hochzeit 1632,³ auch wenn zusätzlich Pan-

flöten, Flageolets, Querpfeifen und wahrscheinlich Traversflöten (mit *Tambours*) vorkamen. Bei der Klärung der Bedeutung des Begriffs *flûte* in Lullys Musik hilft es zu berücksichtigen, wer bei Lully die *flûte* spielte, wann, wo und warum. Mehrere Gruppen der Hofmusiker verwendeten *flûtes*: die *Flûtes de la Chambre*, drei Abteilungen der *Grande Écurie* (*Hautbois et Musettes de Poitou*, *Cromornes et Trompettes Marines* und *Joueurs de Violons, Hautbois, Sacquebonttes et Cornets*) und die *Chapelle*.⁴

Offensichtlich hatten die *flûtes de la Chambre* ja schon den Begriff *flûtes* in ihrem Namen. Zur Bestimmung welche Art *flûtes* das waren, wurde z. B. François Pignon (genannt Descoteaux) 1654 der Titel *hautbois et flûte douce de la Chambre* verliehen, also spielte er zumindest anfangs die Blockflöte.⁵ Neben ihm bekleideten zu Lebzeiten Lullys sein Sohn René, Pierre Pièche I und II und Jean Brunet solche Positionen, ebenso wie Philibert Rebillé in einer neu eingerichteten vierten Stelle um 1667.

Der Begriff *flûte* wurde auch in die Titel von Mitgliedern anderer Gruppen übernommen. Bei den *Hautbois et Musettes de Poitou* wurde 1670 an Philibert eine neue Position mit dem Titel *Hautbois, musette et flûte de Poitou ordinaire* vergeben.⁶ Brunets Stelle innerhalb der *Cromornes et Trompettes Marines* ist beschrieben als *taille de cromorne, flûte et trompette marine* und



David Lasocki war Musikbibliothekar an der Indiana University (USA) und ist seit 2011 im Ruhestand. Von 1988 bis 2013 schrieb er in Tibia seinen „Überblick über die Blockflötenforschung“. Veröffentlichungen aus aller Welt über Holzblasinstrumente hat er so seit 1985 erfasst und erläutert. Auch darüber hinaus veröffentlichte er immer wieder Grundlegendes über alles, was mit Holzblasinstrumenten zusammenhängt. Er lebt in Portland, Oregon und hat dort seinen eigenen Verlag *Instant Harmony* gegründet. Eine Liste seiner Publikationen findet man unter <www.music.instantharmony.net>.

wurde 1671 seinem Sohn Jean Louis von Nicolas Dieupart abgekauft.⁷ Auf der Titelseite einer auf 1680 datierten Notenausgabe von Trios, die Dieupart zusammengestellt hatte, nannte er sich *Fluste et Cromôrne ordin[aire] de la Chambre du Roy*.

Gemäß den *livrets* und anderen Dokumenten, spielten zu Lullys Lebzeiten in seinen Werken nicht weniger als 44 verschiedene Holzbläser. Bis auf sechs spielten sie alle in Werken, von denen wir wissen, dass *flûtes* darin besetzt waren. Das bedeutet, dass innerhalb eines Zeitraums von 30 Jahren nicht weniger als 38 potenzielle *flûte*-Spieler an einem einzigen Hof angestellt waren. 32 dieser 44 Musiker aus all den o. g. Gruppen bekleideten Stellen zum Spiel von Blasinstrumenten am Hof, einer spielte Violine, drei waren beim Militär, und die verbleibenden acht könnten freischaffende Musiker in Paris gewesen sein.

Unter den Musikern Lullys waren sieben Mitglieder der Hotteterre-Familie besonders dominant. Es ist belegt, dass die einzelnen Mitglieder zusammengerechnet insgesamt 67-mal auftraten: Jean Hotteterre I (ca. 1610–ca. 1692, père) 14-mal, Jean Hotteterre II (ca. 1630–1668, *fils aîné* von Jean I) 5-mal, Jean Hotteterre IV (1648–1732; Sohn von Louis I; Jeannot, *le jeune*) 4-mal, Louis Hotteterre V (1647–1716, zweiter Sohn von Nicolas I) 8-mal, Martin Hotteterre (ca. 1635–1712, *fils cadet* von Jean I) 13-mal, Nicolas Hotteterre II (ca. 1637–1694, ältester Sohn von Nicolas I) 13-mal, Nicolas III genannt Colin Hotteterre (1653–1727, *cadet*; dritter Sohn von Nicolas I) 4-mal, und ein unbekannter Hotteterre 6-mal. Außerdem traten regelmäßig in Erscheinung: Pierre Pièche I (père) 15-mal und seine vier Söhne: Joseph Pièche († 1720) 5-mal, Pierre Pièche II († 1706; Pietro) 8-mal, Pierre-Alexandre Pièche (jüngster Sohn) 3-mal, Pierre-Antoine Pièche († 1704, ältester Sohn) 4-mal und ein unbekannter Pièche 1-mal. Und dicht dahinter: François Descoteaux 11-mal und sein Sohn René 20-mal, die Brüder André 13-mal und Jacques Danican Philidor 7-mal und Philibert Rebillé 15-mal. Durch André Danican Philidor, den Musikarchivar von Louis XIV., blieben die

frühen Ballette Lullys und einige von seinen Vorgängern für die Nachwelt erhalten.⁸

Dass die Hotteterres bereits 38 Mal vor 1670 in Erscheinung traten, dem ersten Jahr in dem auch die Philidors auftraten, unterstützt nachdrücklich den langjährigen Glauben der Wissenschaftler, dass die Hotteterres die Entwickler der barocken Blockflöte waren. Mindestens 40 Jahre bevor sein berühmter Sohn Jacques Hotteterre le Romain mit *Principes de la flûte traversière* (Paris, 1707)⁹ die erste Abhandlung über das Instrument schrieb. Martin Hotteterre wurde als Instrumentenbauer besonders mit der Querflöte in Verbindung gebracht und war vielleicht der Mann, der die barocke Traversflöte entwickelt hat. Die Familie Pièche, René Descoteaux und Philibert wurden ab etwa 1679 als Traversospieler bekannt.¹⁰

Von 1657 bis 1671 übernahmen die *flûtes de la Chambre* (sechs von ihnen bekleideten auch Posten bei den *Hautbois et Musettes de Poitou*) und fünf Mitglieder der Familie Hotteterre (Jean I, Jean II, Louis V, Martin und Nicolas II) den Löwenanteil der Blockflöten- und aller Bläserpartien in Lullys Werken. Wenn man die verbleibenden Mitglieder der *Hautbois et Musettes de Poitou* (Jean und Michel Destouches) und die Mitglieder der *Cromornes et Trompettes Marines* dazunimmt, beläuft sich der prozentuale Anteil auf 88%. Die übrigen Mitglieder der *Joueurs de Violons, Hautbois, Sacquebouttes et Cornets* und die Musiker, die am Hofe keine Posten inne hatten, spielten eine bescheidene Rolle.

Nach 1671, als Lully begann *tragédies en musique* (Opern) zu schreiben, wurden die Partien der *flûtes* und die anderen Holzbläserparts der Bühnenmusik gleichmäßiger unter den Holzblasinstrumentenspielern aufgeteilt. Diese Verschiebung könnte eine Folge der Anlage der Blockflötenstimmen gewesen sein. In den frühen Balletten und Divertissements schrieb Lully meistens für Holzbläserconsorts. Beginnend 1665, aber noch offensichtlicher in den *tragédies en musique* ab 1675, spielten die Bläser auf der Bühne zwei Melodiestimmen, manchmal mit ei-

ner Bassblockflöte als Bassstimme. So galten vielleicht Blockflötenconsorts als Zuständigkeitsbereich von Spezialisten, inklusive der Hotteterres, wohingegen Altblockflöten und Voice Flutes von vielen Holzbläsern gespielt werden konnten. Oder vielleicht war die Barockblockflöte schon so weit etabliert, dass sie fast allen Mitgliedern der *Grande Écurie* und den freischaffenden Spielern bekannt war.

Auch wenn Lully die Traversflöte bis 1681 nicht explizit genannt hat, besetzte Charpentier sie in seiner *Messe pour plusieurs instruments au lieu des orgues*, H. 513 (1674) wie folgt: 2 *flutes douces et une d allem.* (G1, b^1-a^2); *flute d allem* (C1, fis^1-e^2), *flute d allem* (C2, $a-b^1$).¹¹ Auch hier hätte die dritte Stimme für eine Basstraversflöte in g in klappenloser Renaissancebauweise oder ein Übergangsinstrument gedacht gewesen sein können.¹² Dennoch legt die gemeinsame Bedeutung der Männer, die eventuell Traversospieler wurden, nahe, dass wir nach Beweisen für das Vorkommen dieses Instruments in Lullys Werken bis 1674 und noch früher suchen sollten.

Das *livret* der ersten Version von *Psyché* (1671) besagt, dass die abschließende *Suite de Mars* von drei *Flustes* gespielt wurde: Boutet, Paisible und Philibert. Zwei der erhaltenen Zahlungsbelege beziehen sich auf Musiker.¹³ Der erste lautet „für Martin Hotteterre, *hautbois* und Musette des Königs, die Summe von 200 livres, ihm gegeben für die Instrumente, die er für das genannte Ballett *Psyché* geliefert hat“. Eine Bestandsliste seiner Werkstatt von 1711 führt Fagotte, Flageolets, Traversflöten, Musetten, Blockflöten und Oboen auf.¹⁴ Auch wenn weder in der Partitur von 1671 noch in der zweiten Ausgabe von 1678 andere Holzblasinstrumente als *flûtes* genannt sind, sind die Instrumente, die hier vermutlich eingesetzt wurden, Blockflöten, Oboen und/oder Fagotte, wobei wir allerdings auch Traversflöten nicht ausschließen sollten. Boutet und Paisible sind ausschließlich als Blockflötisten bekannt, aber die Tonart D-Dur und die Leichtigkeit, mit der sich diese auf der Traversflöte spielen lässt, legt nahe, dass zumindest Philibert dieses Instrument hier gespielt haben könnte.

Später in Lullys Karriere, in dem *Prelude pour l'Amour* zu seinem Ballett *Le triomphe de l'Amour* (1681), nennt Ballards gedruckte Partitur vier unterschiedliche Blockflötengrößen: *tailles ou flutes d'Allemagne* (G1, g^1-b^2), *quinte de flutes* (C1, e^1-d^2), *petite basse de flutes* (C2, $a-a^1$), *grande basse de flutes et basse-continue* (F4, $D-d^1$) ohne Bezifferung. Nach der Terminologie des Akustikers Joseph Sauveur 1701, war *taille* die Altstimmlage in f^1 und *quinte* der Tenor in c^1 .¹⁵

Basierend auf dem Tonumfang der Stimmen war der *petite basse* ein Bass in f. Hinsichtlich des *grande basse* haben Wissenschaftler vorgeschlagen, es könnte sich um einen Kontrabass in F handeln, mit dem das tiefe D in Kadenzten oktaviiert werden müsste, oder um einen Kontrabass mit Extension bis C.¹⁶ Ich finde es jedoch schon äußerst unwahrscheinlich, dass ein gewöhnlicher Kontrabass in F den Übergang von der Renaissance- zur Barockblockflöte vollzogen haben soll. Barockblockflöten waren ja viel tiefer gestimmt, und weder Barockkontrabässe noch Großbässe sind erhalten geblieben.

Die Großbassblockflöte muss weiterhin gespielt worden sein, denn die barocke Version in c entstand kurze Zeit später. Martin Mayr, Gesandter des bayrischen Hofes in Paris, erstand „2 Oboen aus Buchsbaum, dekoriert mit Elfenbein, und eine *grosse basse flutte*“ sowie eine Musette von 1681 eines Pariser Instrumentenmakers.¹⁷ Die Großbassblockflöte wurde unter der Bezeichnung *Pedal or Double Bass* (im Gegensatz zum Bass) erstmalig um 1695 von James Talbot erwähnt¹⁸, der seine Informationen über Blockflöten von dem bekannten französischen Instrumentenbauer Peter Jaillard Bressan erhielt. Solch eine Größe könnte mit „*Flute douce longue de Basse de R. T. [recte P. J.] Bressan*“ in der Auflistung der Nicolas Selhof Auktion 1759 in Den Haag gemeint gewesen sein.¹⁹

Welches Instrument meinte Lully also mit *grande basse de flutes*? An mehreren Stellen seiner früheren Werke für *flûtes* zwischen 1657 und 1664 deutet der Tonumfang der tiefsten Stimme darauf hin, dass ein anderes Bass-Blasinstrument

ingesetzt wurde, auch wenn *flustes a 4. Parties*, *flustes* zu vier Stimmen, bzw. *Concert de flustes* zu vier Stimmen in der Partitur Erwähnung fanden. Abgesehen von einem *basse de cromorne* wären dafür auch ein Serpent, *basse de hautbois de Poitou*, Kortholt, Bass-Barockposaune und schließlich auch Fagott (anscheinend bis 1668²⁰ entwickelt und erstmalig 1671 von Lully in *Psyché* benannt) geeignet. Das Fagott wurde zunächst von Mitgliedern der Hotteterre-Familie und André Danican Philidor gespielt, sodass jeder von ihnen das Instrument erfunden haben könnte.

In *Le triomphe de l'Amour* benennt Lully die Traversflöte das einzige Mal eindeutig. Neben dem eben genannten *Prelude pour l'Amour* hatten die Oberstimmen des *Ritournelle pour Diane*, jeweils bezeichnet mit *Flûte d'Allemagne*, folgende Schlüssel und Tonumfänge: (1) G1, *fis*¹-b²; (2) G1, *fis*¹-g².

Die gleichen 4 Blockflötengrößen wie in *Le triomphe de l'Amour* – Alt, Tenor, Bass und Großbass – werden von den Stimmen in Lullys frühen Balletten, ab 1657, vorgeschlagen, obwohl sich die Frage stellt, ob es sich noch um Renaissance-Instrumente in den Stimmungen g¹, c¹, f, und B, handelte, und, wenn ja, wann die Barockinstrumente in f¹, c¹, f, und c eingeführt wurden. Der *dessus de ... Flustes*, erwähnt im *Ballet de la raillerie* (1658), scheint eher ein Alt in g¹ gewesen zu sein als der Sopranino aus *Sauveurs* Terminologie 60 Jahre später. Ganz ähnlich war wohl auch der *dessus pour des Flutes* in der *tragédie en musique Isis* (1677) wahrscheinlich eine Altblockflöte (jetzt in f¹) oder vielleicht ein Traverso. Abgesehen von diesen wenigen Stellen hat Lully nicht angegeben, welche Größen oder Typen von *flûtes* er im Sinn hatte, also muss man sich diese aus den Schlüsseln, Tonumfängen und Tonarten selbst erschließen. Meine fundierten Vermutungen sind in der Tabelle zusammengefasst.

In den Jahren 1658, 1661 und 1663 verliefen die Oberstimmen der Stücke, die Lully für *flûtes* (hier eindeutig Blockflöten) geschrieben hat, bis hinunter zum g¹. In 2 Werken von 1664 aller-

dings, dem *Ballet des Amours déguisés* und *Les plaisirs de l'île enchantée*, beinhalten diese Stimmen sowohl *fis*¹ als auch f¹ und deuten daher auf Altflöten in f¹ hin. Auch wenn Lullys nächste für *flûtes* komponierte Musik (*Ballet des Muses*, 1666) einige Fragen bezüglich der Besetzung aufwirft, finden im *livret* explizit *Flustes* Erwähnung und der Tonumfang und die Tonart deuten auf Altblockflöten in f¹. Darüber hinaus müssen die Blockflötenbauer den Punkt (fast) erreicht haben, an dem sie ihre vollständig barocken Modelle entwickelt hatten.

Die nächste für *flûtes* geschriebene und erhaltene Musik Lullys findet sich in *La grotte de Versailles* (1668), bestimmt für *Flustes* oder alternativ *Flustes douces*, aber jeweils eindeutig für Blockflöten bestimmt. Aber jetzt hat das *Concert de Flustes* (Blockflötenconsort) nur in den oberen beiden Stimmen Blockflöten. Ab diesem Punkt wandte sich der Komponist von der ursprünglichen Form des Consorts für *flûtes* ab (mit der altmodischen Ausnahme in *Le triomphe de l'Amour*, 1681).

Dass das Jahr 1668 die Ankunft der Barockblockflöte zu besiegeln scheint, zeigt sich an der Art der zweiten Blockflötenstimme. 11 Mal schrieb Lully zwischen 1668 und 1685 zweite *flûte*-Stimmen im G1-Schlüssel, die bis zum e¹ oder d¹ hinunter geführt sind: *La grotte de Versailles* (1668), *George Dandin* (1668), *Les amants magnifiques* (1670), *Thésée* (1675), *Atys* (1676), *Proserpine* (1680), *Amadis* (1684), *Le temple de la paix* (1685).²¹ In sieben davon spielten die zwei *flûtes* die gleiche Stimme wie die gesungenen Duette, geschrieben für – wie Lully es nannte – *haut-dessus* (Hochsopran, G2) und *dessus* (Sopran, C1). Die zweite *flûte* stimmt also mit dem *dessus*-Part überein, fünfmal notiert in C1, zweimal in G2. Ich habe die Theorie vorgestellt, dass es sich bei diesen *dessus flûtes* tatsächlich um Voice Flutes (Altblockflöten in d¹) rätselhafter Herkunft handelt, und dass diese Größe bis 1668 neu entwickelt wurde, um im Gegensatz zum *haut-dessus* mit der *dessus*-Stimme zu spielen. In *La grotte de Versailles* (1668) gehen die Instrumente bis zum d¹ hinab und wurden zweimal *flûtes douces* genannt, was beweist, dass es sich um Blockflöten

Beispiel 1 „Chœur de Flustes“ aus *Ballet d'Alcidiane* (1658)

Jean-Baptiste Lully

(Altblockflöte in G)

(Tenorblockflöte)

(Bassblockflöte 1)

(Bassblockflöte 2)

(Bass-Blasinstrument)

5

10

Notenbeispiel 1: Chœur de Flustes aus dem Ballet d'Alcidiane, 1658

Beispiel 2
„Plainte du Dieu Pan“ aus *Isis* (1677)

Jean-Baptiste Lully

(Altblockflöte oder Traverso)

(Altblockflöte oder Traverso)

Pan

Basso continuo

Hé - las! Hé - las!

quel bruit! qu'en - tens - je? Ah! quel-le voix_nou

vel - le! La Nym-phe tâche en - core d'ex pri-mer ses re - grets.

6 4 3 6 4 3 6 4 7 6 5 6 4 5 6 4 3 6 4 5 6 7 6 5 6 4

Notenbeispiel 2: *Plainte du Dieu Pan* aus *Isis*, 1677

handelte. Diese Stimmen hätten auch mit Tenören (in c') gespielt werden können, aber die tiefste Note ist immer d' oder e' , was auf ein geringfügig höheres Instrument hindeutet. Die Stimmen der ersten Blockflöte wären von Altblockflöten übernommen worden, hätten aber auch für Voice Flutes bestimmt sein können. Der Umfang der Stimmen nach oben (nie höher als b^2) hätte dies durchaus gestattet. Aber es schien die Absicht gewesen zu sein, eine *dessus*-Blockflöte zu erschaffen, die zusammen mit einer *haut-dessus* parallel zu den Singstimmen gespielt werden sollte. Dennoch hätte ab 1675, nachdem der Traverso sich etabliert hatte, er diese Stimmen leicht übernehmen können, bis hinunter zum d' oder e' und zwar genau wie oder sogar eher als die Voice Flute, evtl. auch in Abhängigkeit von den Vorlieben und Fähigkeiten der Spieler.

Lullys Kompositionen für Holzbläser sind auch eng mit der Entwicklung von drei weiteren Barockinstrumenten verbunden: Cromorne, Oboe und Fagott. Die *Cromornes et Trompettes Marines* spielten vier unterschiedliche Größen Cromornes: *dessus*, *taille*, *quinte* und *basse*. Das Cromorne war ein völlig anderes Instrument als das gebogene Windkapselkrumhorn der Renaissance. Basierend auf der Beschreibung des *basse de cromorne* von 1761,²² zweier erhaltener Exemplare und einem Stich von offenbar der *quinte de cromorne* von 1672 hat Vincent Robin gefolgert, dass die komplette Cromorne-Familie Doppelrohrblattinstrumente waren, die mehrteilig gefertigt, mit stark konischer Bohrung versehen und – zumindest für die beiden tiefsten Größen – mit Extensionsklappen ausgestattet waren und mit S-Rohr gespielt wurden.²³ Die Cromornes, die seit 1651 existierten, hatten eine derartige Revolution ausgelöst, dass am Hofe eine neue Gruppierung gegründet wurde, die *Cromornes et Trompettes Marines*.²⁴

Nach Robins Hypothese entsprachen die Cromornegrößen *dessus* und *taille* dem, was Bruce Haynes „Protomorphic Oboe“ nannte und innerhalb von 10 Jahren, ggf. nach Weiterentwicklungen, wurden diese Größen bekannt als *dessus de hautbois* und *taille de hautbois*. Verwirren-

derweise übernahmen sie den Namen, der früher für Schalmeien verwendet wurde. Diese Hypothese wird von den *livrets* zu Lullys *Isis* von 1676, 1678 und 1682 gestützt, in denen drei Cromornespieler in Hautboisspieler transformiert wurden. Eine Position gehalten von André Danican Philidor in den *Petits Violons* wurde vom *dessus de cromorne* 1690 zum *dessus de hautbois* 1697. Selbst in dem 1675er *livret* zu Lullys *Thésée*, scheinen die erwähnten Cromornes für ein Stück mit 2 gemeinsamen Stimmen für *flutes* und *hautbois* bereits ausschließlich *basses de cromornes* gewesen zu sein. Dies impliziert, dass der *basse de cromorne* als geeignetes Bassinstrument im Zusammenspiel mit Blockflöten angesehen wurde. Der gefeierte Flötist Michel de la Barre nannte mehrere Jahrzehnte später bekanntermaßen die Philidors und Hotteterres als die Erfinder der Barockoboe.²⁵ In Anbetracht der kürzlich entdeckten Belege für das Cromorne, könnte diese Instrumentenfamilie tatsächlich bis 1651 von der Philidor-Familie (Michel und Jean Danican Philidor, Onkel bzw. Vater von André und Jacques) entwickelt worden sein, dann kombiniert mit Schalmeien der Familie Hotteterre, wodurch bis 1669 die Barockoboe entstanden war.

In dem Lully 1672 gewährten Privileg, die Académie Royale de Musique zu leiten, um Theaterwerke aufzuführen, zitierte Ludwig XIV. die Fähigkeit des Komponisten, „Gruppen von *violons*, *flûtes*, und anderen Instrumenten auszubilden“.²⁶ Aber Lully hätte die in den *livrets* genannten Musiker nur bei Aufführungen am Hofe einsetzen können. In dem Privileg legte Ludwig XIV. fest, dass es dem Komponisten verboten war, „[für seine Opern] irgendwelche Musiker einzusetzen, die auf unserer Gehaltsliste stehen.“²⁷ Der Biograph Jérôme de La Gorce führt Beweise dafür an, dass die *flûte*-Stimmen an der Académie 1681 bei Lullys Aufführung von *Psyché* von Streichern übernommen wurden.²⁸

Unerwartet wirkte ein Musiker namens Paisible 1671 in *Psyché* mit, 7 Jahre nach dem Verschwinden von Louis Paisible aus den Aufzeichnungen, der 1661 die Position des *joueur de basse de cro-*

morne et trompette marine hielt.²⁹ Dieser andere Paisible war wahrscheinlich James (ca. 1656–1721), der Sohn oder ein anderer naher Verwandter von Louis, und in Begriff, in jungen Jahren seine Karriere in Paris zu starten. 1673 gehörten er und Boutet (der in vier von Lullys Werken zwischen 1658 und 1671 mitspielte) zu den vier französischen Holzbläsern, die mit und wahrscheinlich für Robert Cambert nach England gingen, einem Komponisten, der sich in Frankreich erhoffte eine Oper zu gründen, aber die Lizenz just an Lully verloren hatte.³⁰ Offenbar auf Ersuchen Ludwig XIV., versuchte Cambert die Engländer für die französische Oper zu interessieren, allerdings mit wenig Erfolg.³¹ Die Instrumente, die James Paisible spielte – Oboe, Blockflöte und *basse de violon* (das Bassinstrument der Violinfamilie, ein Ton tiefer als ein Cello gestimmt) – erinnern an die Kombination, die von den Positionen *dessus de hautbois et basse*

de violon bei den *Joueurs de Violons, Hautbois, Sacqueboutes et Cornets* am französischen Hofe repräsentiert wurden. Er blieb in England und arbeitete für den Rest seines Lebens am Hof, in der Oper und den öffentlichen Theatern und Konzerten, abgesehen von vier Jahren, die er am Hof des im Exil lebenden James II. in Frankreich verbrachte.³²

Dieser Artikel soll zeigen, dass das Verständnis über die Holzbläser, die in Lullys Werken auftraten, in Verbindung mit den Bezeichnungen, Verschlüsselungen und Tonumfängen der *flûte*-Stimmen dazu beiträgt festzustellen, welche Instrumente er für bestimmte Werke im Sinn hatte (Blockflöten unterschiedlicher Größe und Traversflöten). Er beleuchtet auch, wann die Barockblockflöte und der Traverso entwickelt wurden und bringt deren Erfindung noch näher in Zusammenhang mit der Familie Hotteterre.

Tabelle: Besetzung von Flûtes in Lullys Werken

Legende: A = Altblockflöte; B = Bassblockflöte; BB = Bass-Blasinstrument; Gb = Großbassblockflöte; Hb = genannte Holzbläser; Kb = Kontrabassblockflöte; S = Sopranblockflöte; So = Sopraninoblockflöte; T = Tenorblockflöte; Tr = Traverso; V = Voice Flute; () vermutet

Werk	Jahr	Größen	Partitur: Name (Anzahl beschrifteter Stimmen) (Schlüssel, tiefste Note)	Livret	Genannte Spieler	Beschreibung
<i>L'amour malade</i> (ballet)	1657	(ATBGB)	(G1, g1; C1, d1; C2, g; F4, D)	10 Hb	Claude Allais, Jean Brunet, François Descoteaux, Jean Destouches, Jean I, Jean II, Martin & Nicolas II Hotteterre, Pelerin, Pierre Pièche I	
		(ATBGB+BB)	(G1, f♯1; C1, c1; C2, g; C3, d; F4, D)			
<i>Ballet de l'Alcidiane</i>	1658	(ATBGB+BB)			Allais, Boutet, Brunet, Descoteaux, Jacques, Jean (?) & Michel Destouches, Jean I, Jean II, Martin, & Nicolas II Hotteterre, Pièche	Flûtes
		(AT2B+BB)	(G1, g1; C1, e1; C2, g; C3, f; F4, B)	Choeur de Flûtes 12 Hb		
<i>Ballet de la raillerie</i>	1658	(2A)	Premier dessus de ... Flûtes, Deuxiesme dessus de ... Flûtes (beide G1, g1)	2 Flûtes	Descoteaux, Pièche	
		(ATBGB+BB)		5 Hb	Brunet, Descoteaux, Jean (?) Destouches, Jean I (?) Hotteterre, Pièche	
<i>Xerxes</i> (ballet)	1660	(ATBGB)		6 Hb	Claude Allais, François & René Descoteaux, Michel Destouches, Martin Hotteterre, Louis Paisible	
		(ATBGB+BB)		10 Hb	Allais, Boutet, Brunet, François & René Descoteaux, Destouches, Martin & Nicolas II Hotteterre, Paisible, Pièche	

<i>Ballet de l'impatience</i>	1661	(AT2B)	(G1, g1; C1, d1; C2, g; C3, g)	9 <i>Flutes</i>	Claude Allais, François & René Descoteaux, Destouches, Jean I, Jean II, & Martin Hotteterre, Louis Paisible, Pièche	
		(A)	(G1, g1)	2 <i>Flutes</i>	Pièche?	
<i>Ballet des saisons</i>	1661	(ABGb, 2AT2B+BB)				
		(AT2B+BB)	(G1, g1; C1, f1; C2, b; C3, f; F4, C)			<i>flauti</i>
<i>Ballet des Arts</i>	1663	(2A+BB)				
		(ATB+BB)	<i>flutes a 4. Parties (4)</i> (G1, g1; C1, d1; C2, g; F4, G)			
<i>Les nocces de vilage</i> (ballet)	1663	(2A+BB)		8 Hb	Brunet, Descoteaux, Destouches, Jean I, Jean II, Martin & Nicolas II, Pièche	
<i>Ballet des Amours déguisez</i>	1664	(ATBGB)	<i>flutes</i> (G1, g1; C1, d1; C2, a; C3, e; F4, D)	4 Hb	Allais, Descoteaux, Jean (I?) & Martin Hotteterre	
		(ATB)	(G1, g1; C1, d1; C2, h)	3 Hb	Destouches, Nicolas Hotteterre II, Pièche	
		(ATBGB+BB)	(G1, g1; C1, e1; C2, a; C3, d; F4, D)	6 Hb	Descoteaux, Destouches, Jean I, Jean II & Martin Hotteterre, Pièche	
		(ATB+BB) (A2TGB+BB)	<i>Concert de flutes</i> (G1, f1; C1, e1; C2, g; F4, D) (G1, g1; C1, d1; C2, e1; C3, e; F4, D)			
<i>Les plaisirs de l'île enchantée</i> (ballet)	1664	(ATBGB+BB)	<i>flutes</i> (G1, g; C1, d1; C2, a; C3, e; F4, C)	8 <i>Flûtes</i>	Descoteaux, Destouches, Jean I (?), Louis V, Martin, & Nicolas II Hotteterre (or Joseph Le Roy), Paisible, Pièche	
		(A2B)	(G1, f1; C3, a; C4, g; F4, F) (G1, f1; C2, d1; C2, g; C3, e; F4, C)			
<i>Ballet de la naissance de Venus</i>	1665	(2AB)		4 Hb	Descoteaux, Jean I, Martin, & Nicolas II Hotteterre	
		(AT2BGB)		4 Hb	Descoteaux, Destouches, Jean Hotteterre, Pièche	
<i>Ballet des Muses</i>	1666	(2A)	(G1, f1; C1, d1; C2, g; C3, f; F4, F)	2 <i>Flutes</i>	Jean I & Nicolas II Hotteterre, Philibert, Pièche	
<i>Le carnaval</i> (mascarade)	1668			8 <i>Flûtes</i>	François & René Descoteaux, Jean I (?), Louis V, Martin, & Nicolas II Hotteterre, Philibert, Pièche	
<i>La grotte de Versailles</i> (églogue)	1668	(AV)	<i>flutes</i> (G1, g1; G1, d1)	<i>Concert de Flutes</i>		
			evtl. C3, g; C4, d eine Oktave höher	<i>Flutes douces</i>		
			<i>flutes</i> (G1, g1; G1, e1)	<i>Flutes</i>		
			(G1, g1; G1, e1)	<i>flutes douces</i>		
<i>George Dandin</i> (comédie-ballet)	1668	(AV)	<i>flutes/flutes</i> (G1, f1; G1, e1)	4 <i>Flûte</i>	René Descoteaux, Jean I & Martin Hotteterre, Philibert	
<i>Monsieur de Pourceaugnac</i> (comédie-ballet)	1669	(4A oder AV2B)	(G1, g1; C1, d1; C2, a; C3, f; F4, C)	4 <i>flûtes</i>	Descoteaux, Fossard, Philibert, Pierre Pièche II	
<i>Ballet de flore</i>	1669			8 <i>Flûtes & Haut-Bois</i>	Descoteaux, Claude Ferrier, Louis V & Nicolas II Hotteterre, Philibert, Pierre Pièche I & II, Jean or Michel Rousselet	

Jean-Baptiste Lully und die Flöte ...

<i>Les amants magnifiques</i> (comédie-ballet)	1670	(2AB)	<i>flustes</i> (G1, g1; G1, b1; F4, Es)			
		(AVB)	<i>flustes</i> (G1, g1; G1, d1; F4, D)			
<i>Le bourgeois gentilhomme</i> (comédie-ballet)	1670	(2A)	(G1, a1; G1, gis1; F4, C)	8 <i>flûtes</i>	Boutet, André Danican Philidor, Descoteaux, Du Clos, Fossard, Nicolas Hotteterre II, Pierre Pièche II, François Plumet	
<i>Psyché</i> (ballet)	1671	(2AB)	(G1, c2; G1, a1; F4, G); (2) (G1, g1; G1, g1; F4, G)	10 <i>Flutes</i>	Boutet, Descoteaux, Du Clos, Fossard, Colin, Louis V, Martin, & Nicolas II Hotteterre, Philibert, Pierre Pièche II	
		(2A oder ATr)	(G1, a1; C1, e1; C2, ais; C3, f; F4, D)	3 <i>Flutes</i>	Boutet, James Paisible, Philibert	<i>flûtes</i>
<i>Les festes de l'Amour et de Bacchus</i> (pasticcio)	1672	(2So)	1702 score: <i>petites flutes</i> (G1, a1; G1, g1)			
<i>Cadmus et Hermione</i> (tragédie en musique)	1673	(2So)	1708 score: <i>petites flutes</i> (2) (G1, b1; G1, f1)	4 <i>flûte</i>	Du Clos, ein Hotteterre, Philidor, Pierre-Antoine Pièche	
<i>Alceste</i> (tragédie en musique)	1674	(2A oder Tr)	<i>flûtes</i> (2) (G1, g1; G1, fis1)	6 <i>Flutes</i>	Descoteaux, Du Clos, ein Hotteterre, Philidor, Philibert, P.-A. Pièche	
		(2A oder TrB)	<i>flûtes</i> (3) (G1, a1; G1, fis1; F4, f)			
<i>Thésée</i> (tragédie en musique)	1675	(AA)	<i>Flûtes</i> (2) (G1, g1; G1, f1)	6/6/6 <i>Flûtes</i> 1677: 6/6/6 <i>Flûtes</i> 1678: 6/4/6 <i>Flutes</i>	Descoteaux, Du Clos, Colin, Jean I, Jean IV, Louis IV & Louis V & Martin Hotteterre, Philibert, Joseph Pièche; 1677-78 added Cottereau, Descoteaux, Dufour, Philidor, Pierre II & P.-A. Pièche, Plumet, ein Rousselet	
		(AV)	<i>Flûtes</i> (2) (G1, g1; G1, e1)			
<i>Alys</i> (tragédie en musique)	1676	(AV)	<i>flutes</i> (2) (G1, g1; G1, e1)	6 <i>Flutte</i>	Descoteaux, Colin, Jean I, Jean IV & Louis V Hotteterre, Philibert	
		(AVB)	<i>flutes</i> (2) (G1, g1; G1, e1) C3, g	5 <i>Flutte</i>	Jean IV & Louis V Hotteterre, André & Jacques Danican Philidor, Joseph Pièche	
<i>Isis</i> (tragédie en musique)	1677	(2A oder 2AB)	<i>Flutes</i> (G1, g1; G1, fis1) F4, D)	6 <i>Flûte</i>	Bonnet, Louis V & Nicolas II Hotteterre, André & Jacques Danican Philidor, [Pierre I] Pièche	
		(2A oder Tr?)	<i>Flutes</i> (G1, g1; G1, g1)	2 <i>dessus de flûtes</i>	Philibert, Pièche	
		(2A)	<i>Flutes</i> (G1, fis2; G1, g1)			
		(2A or AV)	<i>Flutes</i> (G1, f1; C1, d1)	8 <i>flûte</i>	Descoteaux, Jean I, Jean IV, Louis V & Nicolas II Hotteterre, Philibert, André Danican Philidor, Pierre Pièche II	
		(2A oder Tr?)	<i>Premier dessus pour des Flutes / Second dessus pour des Flutes</i> (G1, g1; G1, g1), später als <i>concert de Flutes</i> bezeichnet			
<i>Psyché</i> , second version (ballet)	1678	(2AB)	<i>flutes</i> (3) (G1, c2; G1, a1; F4, G); (2) (G1, g1; G1, g1) F4, G	6 <i>Flutes</i>	unnamed	

<i>Bellerophon</i> (tragédie en musique)	1679	(2A oder Tr?)	<i>Flutes</i> (2) (G1, f1; C1, d1)	2 <i>Flûtes</i>	Descoteaux, Joseph Pièche	
		(2AGb)	<i>Flutes</i> (2) (G1, g1; G1, a1) F3, D	6 <i>Flûtes</i>	Descoteaux, André & Jacques Danican Philidor, Joseph & P.-A. Pièche, Thoulon fils	
		(2A)	<i>Flûtes</i> (2) (G1, a1; G1, gis1)			
<i>Proserpine</i> (tragédie en musique)	1680	(AVB)	<i>Flutes</i> (3) (G1, gis1; G1, e1; C2, g)	6 <i>flute</i>	Descoteaux, André and Jacques Danican Philidor, Joseph and Pierre-Alexandre Pièche, and Thoulon fils	
<i>Le triomphe de l'Amour</i> (ballet)	1681	(A/TrTBGb)	<i>tailles ou flutes d'Allemagne</i> (G1, g1), <i>quinte de flutes</i> (C1, e1), <i>petite basse de flutes</i> (C2, a), <i>grande basse de flutes</i> (F4, D)		Adeline, Buchot, Delacroix, Descoteaux, Desjardins, Destouches, Duclos, Ferrier, ein Hotteterre, Monginot, Philibert, André & Jacques Danican Philidor, Plumet, Pierre I, Pierre II, Pierre-Alexandre und Pierre-Antoine Pièche, Royer, Thoulon pere & fils	21 <i>Flûtes et aulbois</i> :
		(2Tr)	<i>Flûte d'Allemagne</i> (2) (G1, fis1; G1, fis1)			
<i>Persée</i> (tragédie en musique)	1682	(2A)	<i>Flûte douce / Flûte</i> (2) (G1, b1; G1, gis1) <i>Flûtes</i> (2) (G1, g1; G1, fis1)			
<i>Phaëton</i> (tragédie en musique)	1683	2A	<i>taille de flutes</i> (2) (G1, b1; G1, gis1)			
<i>Amadis</i> (tragédie en musique)	1684	(AVB)	<i>Flûtes</i> (2) (G2, g1; C1, d1) C2, g			
<i>Idylle sur la paix</i> (ballet)	1685	(2A oder Tr)	<i>Flutes</i> (2) (G1, e2; G1, a1)			
<i>Le temple de la paix</i> (ballet)	1685	(AV)	<i>Flutes</i> (2) (G1, b1; G1, e1)			
<i>Armide</i> (tragédie en musique)	1686	(2AGb oder AV/TrGb)	<i>flutes</i> (2) (G1, b1; G1, gis1) C2, e			
<i>Acis et Galatée</i> (tragédie en musique)	1686	(2AB)	<i>Flutes</i> (2) (G1, a1; G1, a1) C2, a			
		(2AB)	<i>Flutes</i> (2) (G1, b1; G1, g1) C2, g			
		(2S oder AB)	<i>flutes</i> (G1, d2; G1, cis2) C2, a			

Tabelle 1: Besetzung von *Flûtes* in Lullys Werken

ANMERKUNGEN

¹ Dieser Artikel basiert auf den Schlussfolgerungen zu David Lasocki: *Jean-Baptiste Lully and the Flûte: Recorder, Voice Flute, and Traverso*, Portland, OR: Instant Harmony, 2019. Frühere bedeutende Studien zu Lullys Musik für *flûte* sind: Jürgen Eppelsheim: *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys*, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 7, Tutzing: Hans Schneider, 1961; Laurence Pottier: *Le Répertoire de la flûte à bec en France à l'époque baroque (musique profane)*, Dissertation, Université de Paris-Sorbonne/Paris IV, 1992; Anthony Rowland-Jones: *Mutmaßungen über Lullys erstmaligen*

Einsatz spätbarocker Blockflöten des Hotteterre-Typus, in: *Tibia* 29, Nr. 4 (2004), S. 264–275; und Anthony Rowland-Jones: *Lully's Use of Recorder Symbolism*, in: *Early Music* 37, Nr. 2 (2009), S. 217–249.

² Viele der gedruckten Editionen und handschriftlichen Kopien des königlichen Archivars André Danican Philidor sind heute bequem als PDF verfügbar auf *Gallica*, der Webseite der französischen Nationalbibliothek, Paris, Frankreich.

³ „En suite de quoy on couchera la Mariée, où toutes les ruses et les galanteries que l'on a de coutume de pratiquer

en semblables rencontres ne seront point oubliées. Pendant cela on oyra un concert de flûtes qui feront advoüer à l'assistance que toutes les merveilles que les histoires rapportent de cet ancien joüeur de flûte Ismenias, ne sont rien que l'ombre de ce qu'ils entendront.“ (Danach wird die Braut ins Bett gelegt, wo all die Tricks und die Ritterlichkeiten, die wir in ähnlichen Begegnungen anwenden können, nicht vergessen werden. Während dieser Zeit wird es ein Flötenkonzert geben, das das Publikum glauben lässt, dass all die Wunder, die die Geschichten von dem antiken Flötenspieler Ismenias berichten, nur ein Schatten dessen sind, was sie hören werden.) Paul Lacroix: *Ballets et Mas-carades de Cour de Henri III à Louis XIV (1581–1652)*, Genf: J. Gay & fils, 1868–1870, Genf: Slatkine Reprints, 1968, Bd. IV, S. 198.

⁴ Die überlieferten Belege sind übersichtlich zusammengefasst in Catherine Massip: *La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin (1643–1661)*, Paris: A. & J. Picard, 1976; Marcelle Benoît: *Musiques de Cour: Chapelle, Chambre, Écurie; recueil de documents*, Paris: Éditions A. & J. Picard, 1971 und *États de la France (1644–1789): La musique*, in: *Recherches sur la musique française classique* XXX, Paris: Picard, 2003.

⁵ Sauzé de Lhoumeau: *Le 'Fleuriste' des Caractères de La Bruyère: René Pignon Des Coteaux*, in: *Bulletin de la Commission Historique et Archéologique de la Mayenne*, Bd. 53 (1937), S. 113; Zitat aus Jean-Marie Poirier: *Les Pignon des Coteaux. De Laval à Versailles, le chemin de la gloire*, <http://poirierjm.free.fr/pignon.htm>.

⁶ Benoît: *Musiques de Cour*, (wie Anm. 4), S. 29.

⁷ Ebd., S. 34; Catherine Massip: *Musique et musiciens à Saint-Germain-en-Laye (1661–1683)*, in: « *Recherches sur la musique française classique*, Bd. 16 (1976), S. 145; Nicholas Ford, *Nicolas Dieupart's Book of Trios*, in: « *Recherches sur la musique française classique*, Bd. 20 (1981), S. 47.

⁸ Zu Philidors Kopierwerkstatt siehe James R. Anthony: *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, rev. und erw. Ausgabe, Portland, OR: Amadeus Press, 1997, S. 27.

⁹ Jacques Hotteterre: *Principes de la flute traversiere, ou flute d'Allemagne, de la flute a bec, ou flute douce, et du haut-bois, divisez par traite*, Paris: Christophe Ballard, 1707; Faksimile mit einem Vorwort von Marcello Castellani, *Archivum musicum: L'art de la flute traversière*, Bd. 53, Florenz: Studio per Edizioni Scelte, 1998; Deutsche Übersetzung der Ausgabe Amsterdam 1710, hg. von Hans Joachim Hellwig, Kassel: Bärenreiter, 1941, jüngste Ausgabe 1998.

¹⁰ Über die Verbindung der Familie Pièche mit der Traversflöte, siehe David Lasocki: *Marc-Antoine Charpentier and the Flûte: Recorder or Traverso?*, Portland, OR: Instant Harmony, 2015, S. 33–34 und S. 39.

¹¹ Marc-Antoine Charpentier: *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris: Minkoff, 1990; Bibliothèque nationale Rés. Vm1 259, ff. 68–68v.

¹² Lasocki: *Marc-Antoine Charpentier*, (wie Anm. 10), S. xi.

¹³ „a Martin Hotteterre, haultbois et musette du Roy, la somme de 200 l., à luy ordonnée pour les instruments qu'il a fournis pour ledit ballet du Psyché.“ M. S. Bougenot: *Psyché au Théâtre des Tuileries: État officiel de la dépense faite pour représenter Psyché devant Louis XIV, en 1671*, in: *Bulletin historique et philologique du Comité des travaux historiques et scientifiques* (1891), S. 79.

¹⁴ David Lasocki: *Flutes, Recorders, and Flageolets in Inventories, Purchases, Sales, and Advertisements, 1349–1800*, Portland, OR: Instant Harmony, 2018, S. 108.

¹⁵ Joseph Sauveur: *Principes d'acoustique et de musique, ou, Système general des intervalles des sons, & de son application à tous les systèmes & à tous les instrumens de musique*, Paris 1701; Faksimile, Genf: Minkoff Reprint, 1973, S. 36–37.

¹⁶ Siehe Eppelsheim: *Das Orchester*, (wie Anm. 1) S. 81–89; Peter Thalheimer und Klaus Hofmann (Hg.): *Flauto e voce IV: Arien und Rezitative von Montéclair, Lully, Peri, Grua, Robde, Telemann und Bach; Originalkompositionen für hohe Stimme (Sopran oder Tenor), Blockflötenensemble und Basso continuo*, Stuttgart: Carus Verlag, 2000, S. 47.

¹⁷ „deux Abois de buis, garnis d'yvoire, avec une grosse basse flutte.“ Zitat aus Patricia Ranum: *Herr Martin Mayr, the Duke of Bavaria's Agent, Tends to Things Musical in Paris, 1680–1685*; <http://ranumspanat.com/mayrbavaria.html>. Der dem Artikel zugrundeliegende Schriftwechsel findet sich im Bayerischen Hauptstaatsarchiv, München, „Kastenschwartz 6463–6471“.

¹⁸ Siehe Anthony Baines: *James Talbot's Manuscript (Christ Church Library Music MS 1187): 1. Wind Instruments*, in: *Galpin Society Journal* 1 (1948), S. 11, S. 17–18.

¹⁹ *Catalogue d'une très belle bibliothèque de livres, curieux & rare, en toutes sortes de facultez & langues ... ainsi qu'une collection de toutes sortes d'instruments, deslaissez par feu Monsieur Nicolas Selhof, libraire, lesquels seront vendus publiquement aux plus offrants, mercredi le 30 mai 1759 & jours suivants dans la maison de la veuve d'Adrien Moetjens, libraire dans le Hofstraat, den Haag: la veuve d'Adrien Moetjens, 1759; Faksimile, *Catalogue of the Music Library, Instruments and Other Property of Nicolas Selhof, Sold in The Hague, 1759*, mit einer Einführung von A. Hyatt King, Auction Catalogues of Music, 1, Amsterdam: Frits Knuf, 1973; Lasocki: *Flutes, Recorders, and Flageolets*, (wie Anm. 14), S. 134–136.*

²⁰ *États de la France*, (wie Anm. 4), S. 187; Anthea Smith: *Charpentier's Music at Court: The Singers and Instrumentalists of the Chapelle Royale, 1663–1683 and Beyond*,

in: *New Perspectives on Marc-Antoine Charpentier*, hg. von Shirley Thompson, Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2010, S. 138–141.

²¹ Zur Klärung dieser Frage siehe David Lasocki: *Die Voice Flute und ihre Herkunft*, in: *Tibia* 42, Nr. 3 (2017), S. 483–500.

²² François-Alexandre Pierre de Garsault: *Notionnaire, ou mémorial raisonné de ce qu'il y a d'utile et d'intéressant dans les connaissances acquises depuis la création du monde jusqu'à présent*, Paris 1761, S. 658.

²³ Vincent Robin: *Hautbois et cromorne en France aux XVIIe et XVIIIe siècles: essai de clarification terminologique*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 28 (2004), S. 23–36; Robin: *Un essai de reconstruction des cromornes de la Grande Écurie à la cour de Louis XIV*; http://www.rimab.ch/content/forschungsprojekte/la-grande-ecurie-du-roi-de/cromornes/un-essai/view?set_language=fr.

²⁴ Das Anstellungsdokument von Michel Danican, aus der Privatsammlung der Danican Philidor Familie, ist enthalten in: Vincent Robin: *Hautbois et cromorne*, ebd., S. 25. Siehe auch: <http://www.rimab.ch/content/documents-dimage/GE/philidor-michel-ii-danican-1610-1679-lettre-de-retenue-de-michel-ii-danican-pour-la-charge-de-cromorne-et-trompette-marine-de-la-grande-ecurie-paris-1651>.

²⁵ La Barre sagt von Lully, dass „son elevation fit la chute totale de tous les entiens istrumens, a l'exception du hautbois, grace aux Filidor et Hautteterre, lesquels ont tant gâté de bois et soutenus de la musique, qu'ils sont en fin parvenus a le rendre propre pour les concerts. De ces tems la, on laissa la musette au bergers, les violons, les flutes douces, les theorbes et les violes prirent leur place, car la flute traversiere n'est venue qu'apres.“ Benoit: *Musiques de Cour*, (wie Anm. 4), S. 455.

²⁶ „... nous avons crû, pour y mieux réussir, qu'il étoit à propos d'en donner la conduite à une personne dont l'expérience & la capacité nous fussent connus, & qui eût assez de suffisance pour former des Eleves, tant pour bien chanter & actionner sur le Théâtre, qu'à dresser des bandes de violons, flûtes, & autres intrumens.“ (Wir dachten, es wäre erfolversprechend, die Leitung einer Person zu übertragen, deren Erfahrung und Fähigkeit uns bekannt war, und die ausreichend Qualitäten besaß, um die Schüler zu befähigen, sowohl am Theater gut zu singen und zu spielen als auch Gruppen von Geigen, Flöten und anderen Instrumenten auszubilden.) Zitat aus L. Travenol/J.-B. Durey de Noinville: *Histoire du théâtre de l'académie royale de musique en France: depuis son établissement jusqu'à présent*, Band 1, Paris, 1757, S. 83.

²⁷ „Nous lui permettons de donner au Public toutes les Pièces qu'il aura composées, même celles qui auront été représentées devant Nous, sans néanmoins qu'il puisse se

servir pour l'exécution desdites Pièces des Musiciens qui sont à nos gages.“ (Wir erlauben ihm, alle Stücke, die er komponiert hat, öffentlich aufzuführen, auch die, die Uns dargeboten wurden, ohne jedoch für die Aufführung der besagten Stücke die Musiker verwenden zu können, die in Unserem Lohn sind.), ebd. S. 85.

²⁸ Jérôme de La Gorce: *Vestiges des matériels de l'Opéra à l'époque de Lully: les parties de haute-contre de violon pour Le triomphe de l'Amour et Persée*, in: *Quellenstudien zu Jean-Baptiste Lully = L'œuvre de Lully: Etudes des sources, Hommage à Lionel Sawkins*, hg. von Jérôme de La Gorce und Herbert Schneider, Reihe: Musikwissenschaftliche Publikationen, Bd. 13, Hildesheim und New York: Georg Olms, 1999, S. 347.

²⁹ Benoit: *Musiques de Cour*, (wie Anm. 4), S. 14.

³⁰ Siehe David Lasocki: *Professional Recorder Players in England, 1540–1740*, PhD Dissertation, The University of Iowa, 1983, Teil II, S. 780–815; Andrew Ashbee und David Lasocki assistiert von Peter Holman und Fiona Kisby: *A Biographical Dictionary of English Court Musicians 1485–1714*, 2 Bände, Aldershot & Brookfield, VT: Ashgate, 1998, Lemma *Paisible, James*, von D. Lasocki.

³¹ Ebd., Lemma *Boutet, [Jean?]*, von D. Lasocki; John Buttrey: *New Light on Robert Cambert in London, and his Ballet de Musique*, in: *Early Music* 23, no. 2 (May 1995), S. 199–220.

³² Siehe David Lasocki: *Die Blockflöte und ihre Musik an den jakobitischen Höfen in England und Frankreich von 1685 bis 1712*, in: *Tibia* 38, Nr. 3 (2013), S. 483–98. □

Übersetzung: TIBIA



Universal Edition

We shape the future of music.

Summaries for our English Readers

Niklas Heineke: "A glimpse in the manger" – Christmas music by Georg Philipp Telemann

The Christmas festival presents special challenges to the composer of sacred vocal music, who wishes to fittingly celebrate the Good News of Christ's birth. Generally speaking, Christmas music is synonymous with one musical type in particular: the Pastoral.

The first part of the preceding article is dedicated to tracing the origins of pastoral music in the folksong-like melodies of the Italian *zampognari*, whose typical elements coloured the subsequent development of Italian instrumental and vocal music. The second part is concerned with a selection of three Christmas cantatas from Telemann's first and second *Concerten-Jahrgang*, written by the composer in his position as Music Director in Frankfurt for the church years 1716/17 and 1720/21. These cantatas demonstrate the most contrasting styles and currents of pastoral music, such as the Italian orchestra pastoral *a la Corelli*, and the Galant pastoral represented by flutes and sentimental melodic style. Finally, and typical of Telemann, is the polish-hanackian pastoral which, with sounds of bagpipes and fiddlers, he imitates in all its 'barbaric beauty'.

Klaus Hofmann: Henry Purcell's Chaconne „Three parts upon a ground“ and its fragmentary first canon

Henry Purcell's Chaconne, *Three parts upon a ground* for three recorders or violins and basso continuo, is based on six beat bass phrase, the ground, which repeats itself continuously. The lines running above it are played as a circular canon in four places. There are two bars missing of the first canon in the contemporary score copy, through which the work has been passed

down. According to the attached comment which was passed down, it is a particularly elaborate round, whereby the second line inverts the intervals of the first line and the third line plays the first backwards. It should surely be possible to fill in the two missing beats according to this description from the existing initial bars; but far from it: it would seem that there are mistakes in the existing score or the attached comment which was passed down is incorrect. Nevertheless, despite the unfortunate initial situation, Thurston Dart and Layton Ring have made several attempts at reconstructions. However, none of the solutions is satisfactory as they are not in keeping with elementary rules of the strict setting. One can assume that the failure of all attempts so far is because the problem is insolvable due to the extremely close alternating dependence of the three lines of the canon. It is a possibility that Purcell himself failed and abandoned the piece. The incorrect and fragmented manuscript of the canon could go back to the original, which has been obfuscated by corrections and deletions, besides which it was possibly only a preliminary version and not the final one. In terms of practicality, it is suggested that the canon be left out as an alternative to the solutions mentioned above or otherwise to replace it with a new independent version without any claim to authenticity. The publisher has presented an example.

Translation: A. Meyke

David Lasocki: Jean-Baptiste Lully and the Flûte – Recorder, Voice Flute and Traverso

Jean-Baptiste Lully called for *flûtes* in at least 32 works. A consideration of the Court musicians who took part in the first performances, as well as the keys, ranges, tessituras and clefs of the *flûte* parts, suggests that most of the time *flûte* meant recorder. In Lully's early ballets, from 1657, he scored for consorts of Renaissance-

style recorders in *g'*, *c'*, *f* and *B*. In 1668, when the Baroque-style recorder seems to have been introduced, he switched to pairs of *flûtes* on the top two lines in trio format: two alto recorders or else alto recorder and voice flute (alto in *d'*). The range of Lully's lowest *flûte* part suggests that a different bass wind instrument was sometimes employed: *basse de cromorne*, serpent,

basse de hautbois de Poitou, curtal, bass sackbut, or eventually bassoon. The transverse flute is clearly identified in only one late work, *Le triomphe de l'Amour* (1681), under the name *flûte d'Allemagne*. But hints of the traverso appear as early as 1671 in the *flûte* parts of the *Plainte italienne* in *Psyché* as well as in the celebrated *Plainte in Isis* (1677).



Testen Sie uns!
 Blockflöten von A bis Z
 Ansichtssendung anfordern.
 Anspielen.
 Vergleichen.
*Gerne beraten wir Sie ausführlich
 und stellen mit Ihnen gemeinsam Ihre Auswahl zusammen.*
einfach anrufen: 0 23 36 - 990 290

...und 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

Nikolaus Delius

Unermüdlich bis zuletzt – ein Musiker und Forscher:

Ingo Gronefeld †



Fast 60 Jahre sind vergangen seit unserer ersten Begegnung, ausgerechnet in Kairo, einer Station seines beruflichen Werdegangs. Der begann in Berlin mit Georg Müller, führte über Aktivitäten mit der *Jeunesse Musicale*, Studium bei Walther Theurer und Aushil-

fen in München zum Staatsorchester Kairo und weiter über Passau und Baden-Baden in die Stelle des Soloflötisten der Philharmonie nach Gelsenkirchen. Dort hat ihn am 21. Juli – kurz nach seinem 84. Geburtstag – der Tod von inzwischen eingetretenen Leiden befreit und uns die Erinnerung an einen engagierten Kollegen und Freund gelassen.

Eigenes Musizieren und Weitergabe musikalischen Verständnisses waren für Gronefeld ebenso selbstverständlich wie das Bewusstsein für den Reichtum, den die historische Überlieferung von Musik für Flöte bereit hält. Ihn neu zu erschließen, ganz im Sinne Robert Eitners („*Keine Kunst und Wissenschaft bedarf der Bibliographie so unbedingt wie die Musikgeschichte...*“, Vorwort zu Eitners Lexikon 1898) wurde für ihn Motor einer Leidenschaft. Eitners Standardwerk ist längst überholt, neuere Literaturverzeichnisse zur Flötenmusik (Vester u. a.) bieten eine Menge Information, computergestützte Datenverarbeitung ermöglicht heute Zugang zu inzwischen umfassenden Datensammlungen, das weltumspannende Projekt des *Repertoire International des Sources Musicales* (RISM) entwickelte sich bis zur heutigen Perfektion der Datenerfassung, Notensatz eingeschlossen. Grone-

feld hat das früh berücksichtigt, erste Entwicklungen der Codifizierung (LaRue, Meylan) in seine Arbeit übernommen und die überlieferten Quellen für zwei wichtige Gattungen der Flötenmusik systematisch und vollständig (mit allen Incipits, somit unverwechselbar) erfasst. Das Ergebnis:

Die Flötenkonzerte bis 1850 (I–IV Tutzing 1992–1995) und *Flauto Traverso und Flauto Dolce in den Triosonaten des 18. Jahrhunderts* (I–IV Tutzing 2009–2012.)

RISM zitiert die Bände „GRO“. Sie stehen inzwischen als musikalische Quellenkunde der Flötenmusik in vielen Bibliotheken der Welt und halten die Erinnerung an ihren Autor wach. □

Im **Oktober** und **November 2019** findet an mehreren Samstagen in Darmstadt an der Akademie für Tonkunst ein kostenloses **Blockflötenorchesterprojekt** statt, u.a. mit einer Haydn-Sinfonie und der Filmmusik zu „Der Pate“. Hierfür suchen wir (**Hildrun Wunsch** und **Johannes Fischer**) insbesondere Spieler der tiefen Instrumente. Bei Interesse melden Sie sich bitte für **weitere Informationen** bei:

Johannes.Fischer@Darmstadt.de

Für 40 Jahre

spannende und gut recherchierte

gedruckte Tibias sagen wir ...



Der neuen digitalen Tibia wünschen wir viel Erfolg!

KUNATH
...weck' die Musik in Dir!


BLOCKFLÖTENBAU
PAETZOLD BY KUNATH


FEINKOST
FÜR DIE OHREN
www.recorder-radio.com


FEHR

Blockfloetenshop.de
... das Blockflötenparadies

Moments littéraires

Serie von Ulrich Scheinhammer-Schmid



Flötistenmord in der Spargelsaison

Die Wortspieler bringen einen Musiker um die Ecke

Der literarische Text in dieser *Tibia*-Ausgabe ist etwas ganz Besonderes: er stammt nicht von einer einzelnen schreibenden Person, sondern von fünfzehn Schülerinnen und Schülern der Literatur AG des Hebel-Gymnasiums in Schwetzingen, dem Spargel-Ort, wo alljährlich die berühmten SWR-Festspiele stattfinden.

Die *Wortspieler*, wie sich die Schüler-Gruppe nennt, haben damit nicht weniger als einen spannenden Schwetzingen-Krimi vorgelegt. In ihm fällt nicht nur der Flötenstar Florian van der Linden auf offener Bühne einem Mord zum Opfer, nein, die Schüler und Schülerinnen haben auch den Aufenthalt des siebenjährigen Mozart in Schwetzingen 1763 kunstvoll mit ihrer Kriminalhandlung und einem zweiten Mord im Mozart-Umkreis verwoben. Er wird allerdings nicht aufgeklärt, ist aber durch ein im Krimi abgebildetes Notenblatt von Mozarts Hand raffiniert mit dem Tod des Flötisten verbunden.

Die Geschichte spielt nicht nur ironisch und kompetent mit den Gegebenheiten der Schwetzingener Musikfestspiele (einschließlich des letztjährigen, sehr passenden Leitworts „Übergänge“), sondern auch mit der Musikgeschichte der Mannheimer Schule und den Bedingungen eines Festivalbetriebs. Außerdem beherrschen die jugendlichen Autorinnen und Autoren virtuos die *Tatort*-Klischees von den gegensätzlichen Kommissaren: Der Hauptkommissar Rufus Fuchs, im Nebenberuf (für Schwetzingen

höchst passend) als Spargelbauer tätig, und seine jüngere, ehrgeizige und großstädtisch-hippe Kollegin Stephanie Deborah Blendheim, abgeordnet aus dem benachbarten Mannheim, haben den Fall aufzuklären. Dabei grenzt sich der Kreis der Verdächtigen rasch auf die am Konzert beteiligten Musiker ein, vom Oboisten Jonas Höckenmeier über die beiden Streicherinnen (Bratsche und Cello) bis zum Cembalisten Christian Brandt.

Eingeflochten ist die tragisch-romantische Liebesgeschichte einer adligen Hofdame, die in einen der Gärtner des Schwetzingener Schlossparks verknallt ist; im Rahmen dieser bitter-traurigen Story tritt das siebenjährige Wunderkind Wolfgang Amadeus Mozart auf und hinterlässt das Fragment einer bisher unbekannten Flötensonate. Die wiederum spielt im Mordfall eine entscheidende Rolle und ist im Buch schön faksimiliert.

Zahlreiche kleine Schnörkel machen die Lektüre vergnüglich, etwa wenn „Die Wortspieler“ als Nickname im Darknet auftreten, oder wenn die real existierende und sehr erfolgreiche „Forschungsstelle südwestdeutscher Hofmusik“ mit dem Musikwissenschaftler Dr. Rüdiger Thomsen-Fürst ebenso im Roman auftreten darf wie der der Schüler-Crew sicher wohlvertraute Hausmeister des Schwetzingener Hebel-Gymnasiums. Diese ihre Schule, *die alte Lernfabrik*, apostrophieren sie in den Gedanken des Krimi-

nalhauptkommissars Rufus Fuchs, als *das gute alte Hebel*, an dem Fuchs selbst vor Jahren Abitur gemacht hat.

Bei den gelegentlichen Fehlern ist nicht immer zu erkennen, ob es sich um Ironie oder wirkliche Fehlleistungen handelt, etwa wenn ein Quintett Johann Sebastian Bach zugeschrieben wird, das dem am Ende des Bands abgedruckten Programm des Eröffnungskonzerts zufolge von Sohn Johann Christian stammt (Quintett in D-Dur op. 22,1). Ähnlich der „Flutotravesist Mr. Wendling“, dem bei der Berufsbezeichnung ein „r“ abhanden gekommen ist, der aber, Leopold

Mozart zufolge, „extraordinär gut die Flöte gespielt“ habe. Sich selber ironisieren die *Wortspieler* mehrfach, so etwa wenn sie, wie oben beschrieben, ihren Namen als Decknamen im Darknet auftauchen lassen. Abgerundet wird der Krimi, außer durch das schon genannte Autograph eines *Rondeaus* für Flöte und Klavier, gezeichnet mit *W:A:Mozart 1763*, durch drei Spargelrezepte, die mit einer *Champagner-Spargel-Creme-Suppe*, *Überbackenen Spargel-Pfannkuchen* und *Erdbeer-Spargel-Törtchen* ein ganzes Menü bieten.

Ein amüsantes und originelles Spiel um einen Holzbläser-Mord!

Zu schnell waren die zwanzig Minuten Pause schon wieder vorbei. Nun kehrten die Akteure zurück auf die Bühne und nahmen erneut ihre Plätze ein. Auch die Gäste hatten sich wieder alle im Konzertsaal eingefunden, bis auf einige Ausnahmen, die nach dem letzten Stück die Lust verloren hatten.¹ Dies waren indes nur wenige, denn das Festspielpublikum wusste, dass sie mit modernen und ungewöhnlichen Musikeinlagen rechnen mussten. Im zweiten Teil nun sollte der Schwerpunkt wieder auf der klassischen Musik liegen. Ein reiner Hörgenuss versprach die Musik von Carl Philipp Emanuel Bach zu werden.² Auf das darin enthaltene Flötensolo hatte sich das Publikum schon die ganze Zeit gefreut, besonders auf den Interpreten Florian van der Linden. Denn er war berühmt für seine virtuose Version des Stückes. Augen und Ohren der Konzertgäste waren erwartungsvoll auf die Musiker gerichtet, sie klebten praktisch an ihnen, besonders an Florian. Alle warteten auf seinen großen Auftritt. Die anderen Musiker wurden entsprechend zurückhaltender und gaben van der Linden mehr Raum für seine Solopartie. Langsam bereitete dieser sich auf sein außergewöhnliches Solo vor. Er stand von seinem Stuhl auf, setzte die Flöte an die Lippen und tippte

kurz mit der Fingerspitze auf das Gehäuse. Die anderen Mitglieder des Ensembles saßen währenddessen still auf ihren Stühlen und lauschten genau wie die Gäste hochkonzentriert dem zu erwartenden Genuss. Nur Jonas Höckemeier scharrte mit seinen Füßen nervös über den schwarz versiegelten Holzboden der Bühne. Danach war es endlich mucksmäuschenstill im Rokokotheater und der zweite Teil des Eröffnungskonzertes konnte beginnen.

Florian hatte sich lange auf sein technisch schwierig zu spielendes Solo vorbereitet, er hatte Tag und Nacht geübt. Und nun war er bereit. Langsam fing er an zu spielen und wurde immer energischer. Es schien ihm sichtlich Spaß zu machen. Hätte er seinen Mund nicht benutzen müssen, dann hätte er sicherlich gelächelt. Die Musik wurde immer euphorischer. Er bewegte sich mit der Musik, er tanzte, wurde fast eins mit ihr.

Doch auf einmal änderte sich etwas. Mit virtuoser Technik hatte er sein Instrument bis hierher bespielt, souverän und fehlerfrei, aber jetzt plötzlich stockte er, nur kurz, aber unüberhörbar. Gleich fing er sich wieder, aber etwas stimmte nicht. Florian wurde unruhig und

unsicher. Seine Klänge verrutschten, klangen immer schiefer, sie hörten sich gar nicht mehr nach seinem routinierten Weltklasse-Standard an. Er vergriff sich immer wieder und erwischte falsche Töne. Er hatte zunehmend Mühe, die Kontrolle zu bewahren, schwankte nun auch mit dem ganzen Körper.

Die Zuschauer wurden unruhig. Mittlerweile war der ganze Saal in Aufruhr, doch niemand traute sich etwas zu sagen. Angespannt wie in einem spannenden Krimi kurz vor dem entscheidenden Knall, starteten alle auf den jungen Musikerstar. Doch Florian machte verbissen weiter und versuchte zu spielen. Aber sein Körper wollte ihm nicht mehr gehorchen. Seine Beine drohten zu versagen und er riss entsetzt die Augen weit auf. Ein schrilles Fiepen der Querflöte und ein greller Schrei drangen durch Mark und Bein. Der Star keuchte und die Zuschauer sahen ihn schockiert an. Was war da los? Gebannt starrten alle auf die Bühne, unfähig, so schnell zu erfassen, was da passierte.

Der Flötist hatte die Flöte jetzt in der Hand und hustete schwer, würgte und fiel zu Boden. Schweiß rann von seiner Stirn. Röchelnd holte er mühsam Luft. Dann fing er wieder an zu husten, Speichel rann aus seinem Mund. Kurzzeitig lag er dann einfach nur noch zuckend auf dem Boden. Mit dem Kopf war er hart aufgeprallt, aus einer Platzwunde tropfte nun Blut über sein Gesicht. Es waren die letzten Momente seines schon aus dem Körper entweichenden Lebens. Und dann wurde urplötzlich alles still.

ANMERKUNGEN

¹ Als letztes Stück vor der Pause war bei dem (von den Wortspielern geschickt erfundenen) Eröffnungskonzert *Vox Balaenae (Die Stimme des Wals)* von George Crumb gespielt worden, bei dem die Spieler Masken trugen und verfremdete Klänge produzierten.

² Selbstverständlich spielt der Solist, wie der Krimi-Anhang verrät, die Sonate in a-Moll Wq 132.

Die Wortspieler: *Giftige Töne. Ein Musikermord in Schwetzingen*. Altlußheim, Edition Schröck-Schmidt 2018, 213 S., ISBN 978-3-945131-21-3.



(1663-1731)

BRESSAN by **BLEZINGER**

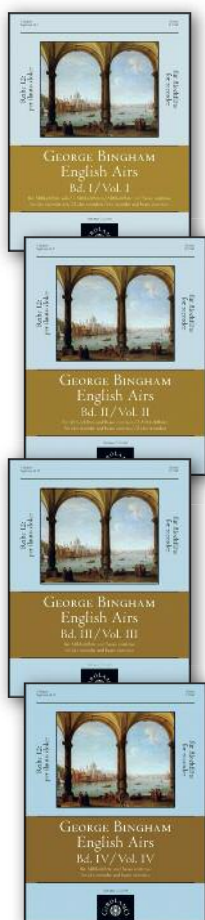
Barocke Klangvielfalt
Moderne Herausforderungen
Die Synthese

Die Flötenwerkstatt

www.bressan-by-blezinger.com



Noten



George Bingham: English Aires

Bd. I, für Altblockflöte solo/2 Altblockflöten und B. c. (Hg. Franz Müller-Busch / Generalbassaussetzung Yo Hirano), Reihe 12: per flauto dolce, Cello 2019, Girolamo Musikverlag, Partitur und Stimme, G 12.045, € 19,00

Bd. II, für Altblockflöte und B. c. / 2 Altblockflöten (Hg. Franz Müller-Busch / Generalbassaussetzung Yo Hirano), Reihe 12: per flauto dolce, Cello 2019, Girolamo Musikverlag, Partitur und Stimme, G 12.046, € 22,00

Bd. III, für Altblockflöte und B. c. (Hg. Franz Müller-Busch / Generalbassaussetzung Yo Hirano), Reihe 12: per flauto dolce, Cello 2019, Girolamo Musikverlag, Partitur und Stimme, G 12.047, € 19,00

Bd. IV, für Altblockflöte und B. c. (Hg. Franz Müller-Busch / Generalbassaussetzung Yo Hirano), Reihe 12: per flauto dolce, Cello 2018, Girolamo Musikverlag, Partitur und Stimme, G 12.048, € 19,00

Im Mai 2018 ist von der Werksammlung des George Bingham der Band IV erschienen, und Michael Schneider hat darüber in TIBIA 1/2019, S. 369, berichtet. Jetzt sind die Bände I bis III dazugekommen, so dass die *English Aires* komplett vorliegen.

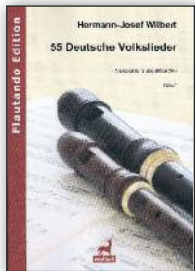
In den Jahren 1702 bis 1704 hat Bingham insgesamt 174 Stücke für Blockflöte(n) in vier Bänden herausgegeben. Dabei hat er die für die damalige Praxis wichtigsten Besetzungen berücksichtigt: Blockflöte solo, 2 Blockflöten und eine Blockflöte mit Generalbass. Die Stücke stammen zum Teil von George Bingham selbst, aber auch von seinen Zeitgenossen Gottfried Finger, Jacques Paisible, Henry und Daniel Purcell, William Williams, Andrew Parcham und anderen. Eine unerwartete Überraschung ist das Wiedersehen mit der Sarabande und der Gavotte aus der 5. Suite von Dieupart, die hier Jacques Paisible zugeschrieben werden. (Band II, Nr. 7–8). Den Instrumenten der Zeit entsprechend, hat die Melodik ihr Zentrum in der 1. Oktave und der Mittelrange. Die Obergrenze des verwendeten Tonumfangs bildet das *es*³.

Der spieltechnische Schwierigkeitsgrad der Stücke reicht von Altflöten-Anfängerliteratur (Beginn des Bandes I) bis zu durchaus anspruchsvollen Stücken, wie z. B. einem Ground von Gottfried Keller (Band I) und der bekannten Sonate G-Dur von Andrew Parcham (Band II). Dadurch wird die Sammlung zu einer Fundgrube für Spieler jeglichen Niveaus. Im Bereich der englischen Blockflötenmusik kommt Bingham's Anthologie die gleiche Bedeutung zu, die Jacob van Eyck's *Fluyten Lust-hof* und das *Uitnemen Cabinet* für das niederländische Repertoire haben.

Bingham's Aires liegen zwar schon länger komplett als Faksimile bei Ut Orpheus vor, jedoch ohne Generalbassaussetzung. Die neue Gesamtausgabe von Franz Müller-Busch bietet eine sorgfältige Revision des Notentextes, bei der etwa 200 Druckfehler der Quelle verbessert wurden, eine Aussetzung und eine perfekte Notengrafik. Die Generalbassaussetzung von Yo Hirano ist an den zeitgenössischen Regeln orientiert. Sie geht gelegentlich behutsam über das

Nötigste hinaus, jedoch ohne die Dominanz der Blockflötenstimme in Frage zu stellen.

Bleibt zu hoffen, dass möglichst viele Blockflötenspieler und -lehrer die Chance nutzen, sich mit Bingham's Werksammlung einen Einblick in die englische Blockflötenmusik des beginnenden 18. Jahrhunderts zu verschaffen. Sie ist so original, dass es sich lohnt. **Peter Thalheimer**



**Hermann-Josef Wilbert (Arr.):
55 Deutsche Volkslieder**

für 2 Blockflöten (SA), Reihe:
Flautando Edition, Magdeburg
2018, Edition Walhall, Partitur,
FEB037, € 13,80

Mit großer Vorfreude nahm ich die Ausgabe in die Hand, die die 55 Volkslieder unter

den Kapiteln *Morgen, Abend, Frühling, Sommer, Herbst* und *Winter* zusammengefasst hat. Meine Begeisterung für Volkslieder rührt auch daher, dass sie mir in meiner Jugend vorenthalten wurden. Beim Lesen der Inhaltsangabe fallen mir mehr als ein Dutzend Titel auf, die ich noch nicht kenne. Eine gute Gelegenheit, wieder etwas dazuzulernen.

Nachdem deutsche Volkslieder nach dem zweiten Weltkrieg aus einigen verständlichen und noch mehr unerklärlichen Gründen für ein halbes Jahrhundert verpönt waren, ist die Abneigung nach mehr als 70 Jahren Frieden nach einer Phase der Gleichgültigkeit freundlichem Interesse gewichen. Als Wasserscheide erwies sich die Fußballweltmeisterschaft 2006, die in der Presse enthusiastisch als *Sommermärchen* betitelt wurde und den Beweis dafür lieferte, dass Deutsche gelassene hilfsbereite Gastgeber sein können, freundlich zu allen Fans unterschiedlicher Rasse, Hautfarbe und Religion. Der Fußball vereinte sie alle zu einem toleranten Nebeneinander. Fahnen zu schwenken und Hymnen zu singen, wurde auch uns Deutschen wieder ohne Hintergedanken zugestanden. Willkommen im Club.

Seit diesem Sommer begannen die Kinder zunächst, nach den Noten für die Fußballhymne, in anderen Kreisen auch Nationalhymne genannt, zu fragen und spielten seitdem sehr gerne Volkslieder, die sie im Kindergarten gelernt und dort gerne gesungen haben.

Wenn ich mittags in die kleine Grundschule am Schluchsee mitten im Schwarzwald fahre, höre ich viele der bekannten Lieder aus den Klassenzimmern klingen und freue mich nicht nur über die schöne Natur, sondern auch über die ländlichen Traditionen von Blasmusik, Trachtengruppen, freiwilliger Feuerwehr und Skiverein.

Und hier kann ich, nach all den Abschweifungen schon den ersten Kritikpunkt anbringen: die Ausgabe unterschlägt die Liedtexte, obwohl uns der Text wichtige Hinweise auf die Interpretation des Stückes hinsichtlich Tempo, Atemzeichen und Phrasierung geben würde. Und nicht alle Titel stimmen mit der Anfangszeile überein, was das Aufsuchen des Textes zumindest schwieriger werden lässt.

Für wen ist diese Sammlung gedacht?

Vielleicht täusche ich mich, aber als Zielgruppe kommen doch vor allem jüngere Anfänger auf der Blockflöte in Frage. Was mich zu meinen nächsten beiden Kritikpunkten bringt:

Der traurige Notensatz: jeder Themenkomplex ist in einem Bandwurm mit durchgehenden Taktzahlen geschrieben. Ein Klick im Computerprogramm hätte übrigens die doppelten Taktzahlen verhindert, die irritieren. Es gibt keine Auftakte, statt dessen ist der Auftakt-Takt mit Pausen gefüllt. Die Notensysteme sind zu eng und unübersichtlich gesetzt, das Notenbild ist unruhig. Noch unnötiger sind nur noch die nicht gebalkten Achtel auf der Seite 4 und folgenden: Ein Sechs-Achtel-Takt braucht je drei Achtel unter einem Balken: drei Klicks, wenn man in das Handbuch geschaut hat. Seite 15: *Ging ein Weiblein Nüsse schütteln* ist in lauter einzelnen Achtelnoten aufgeschrieben und so fast unleserlich. Warum steht an der Sopranstimme kein Oktavierungszeichen (nach oben), sondern an der Altstimme ein Oktavierungszeichen nach unten?

Wenn der Bearbeiter sich nicht im Notensatzprogramm auskennt, ist es die Aufgabe des Verlages, die Noten vernünftig zu präsentieren. Wir sprechen hier nicht über Ästhetik, sondern über Basiskenntnisse. Diese Ausgabe wirkt, als hätte niemand lektoriert.

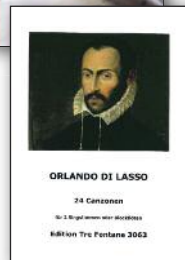
Für Kinder sind die Noten zu klein. Außerdem müssten einige Volkslieder in andere Tonarten transponiert werden, um die Schwierigkeit der Stücke herabzusetzen – g-Moll könnte auch e-Moll sein. B-Dur könnte auch G-Dur sein, etc.

Der promovierte Musikwissenschaftler, Romanist und Pädagoge Hermann-Josef Wilbert, der in Landau in der Pfalz zu Hause ist, hat seine interessante Auswahl für Sopran und Alt arrangiert.

Über die Qualitätsmerkmale einer zweiten Stimme lässt sich trefflich streiten. Es ist Geschmackssache, wie man eine Begleitung einer bekannten Melodie anlegt. Sie sollte die Melodie nicht stören, dafür einen Eindruck der harmonischen Struktur des Liedes vermitteln und rhythmisch stützen. Bei der Wiederholung der Motive, darf gerne variiert werden, beginnend mit einfacher Struktur und darauf aufbauend mit komplexeren Rhythmen oder Harmonien. Manchmal darf sie durchaus ironisch oder überladen sein, damit alle etwas zu lachen haben. Bemerkung: Je unerfahrener der Spieler der ersten Stimme ist, je einfacher und rhythmisch imitierend sollte die 2. Stimme sein. In dieser Ausgabe empfinde ich die Altstimme als übermächtig, die meine Schüler beim Testen mehrmals aus dem Stück geworfen hat.

Die Tatsache, dass jeder gute Kollege – und bei dem hervorragenden Ausbildungsstand an deutschen Musikschulen gibt es nur solche – die zweite Stimme eines Volksliedes auf seinem Instrument improvisieren kann, setzt die Latte für Kaufnoten in diesem Segment enorm hoch. Die erste Seite des Heftes kann auf der Homepage des Verlages aufgerufen und gespielt werden, um sich eine eigene Meinung zu bilden – das Gericht zieht sich zur Beratung zurück.

Inés Zimmermann



Orlando di Lasso: 12 Cantiones sine textu

übertragen für 2 Blockflöten (Adrian Wehlte), Reihe: Flautando Edition, Magdeburg 2017, Edition Walhall, Partitur, FEM238, € 19,80

Orlando di Lasso: 24 Canzonen

für 2 Singstimmen oder Blockflöten (Hg. Helmut Brook), Münster 2017, Edition Tre Fontane, Partitur, ETF 3063, € 19,00

Jahrzehntelang waren Orlando di Lassos 24 wunderbare Bicinien für Blockflötenspieler eine ausgabentechnische Katastrophe. Zwar erschienen sie schon in den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts in praktischen Ausgaben; aber diese Ausgaben enthielten entweder nur eine Auswahl der 24-teiligen Sammlung oder aus ihnen war – wie die Ausgabe des VEB Hoffmeister aus den DDR-Zeiten – aufgrund der zahllosen Wendestellen nur mit neu zusammengeklebten Kopien sinnvoll zu musizieren.

Im letzten Jahr hat sich diese Situation grundlegend geändert.

2017 und 2018 sind gleich zwei Neuauflagen erschienen, für die Adrian Wehlte bei der Edition Walhall und Helmut Brook bei der Edition Tre Fontane verantwortlich zeichnen. Während sich die erstgenannte Ausgabe auf die zwölf untextierten *Cantiones* beschränkt, liefert Tre Fontane alle 24 Stücke in einer vorbildlichen und äußerst brauchbaren Edition.

Die textierten Stücke sind hier mit Text versehen, was bei Orlandos wortgebundener Komposition nicht bedeutungslos ist (man würde sich allerdings noch eine deutsche Übersetzung der lateinischen Verse wünschen: die findet man aber fast alle im Internet!). Man betrachte nur den dramatischen Schluss von Nr. 9, *Qui vult venire* (Wer mir nachfolgen will), der auf die Worte *Et sequatur me* (Der folge mir nach) eine musikalische Verfolgungsjagd liefert. Oder auch

Nr. 5, wo das Wort *Laetitia* (Freude) in jubelnde Koloraturen aufgelöst wird.

Brook liefert die originalen Schlüssel und gibt die Tonumfänge an, er legt die *Editionskriterien* offen, bietet einen *Kritischen Bericht* und sogar ein Literaturverzeichnis.

Die Textprobleme entfallen bei Adrian Wehlte. Dafür ist ihm eine originelle Variante eingefallen: seine Ausgabe enthält alle Bicinen zweimal: „die erste Übertragung für tiefere Blockflöten (Alt, Tenor, Bass, C-Großbass) mit den originalen Notenwerten ohne Haltebögen und die zweite Fassung für höhere Blockflöten (Sopran, Alt, Tenor) in der heute üblichen Notation“. Das hat zur Folge, dass teilweise zwei fast gleichlautende Fassungen nacheinander abgedruckt werden; unterschieden nur durch die Notation der Synkopen und die (moderne) Schlüsselung. Die Originalschlüssel und den Tonumfang gibt er im *Nachwort* mit Buchstaben an; die originalen Versetzungszeichen stehen kurioserweise nur „in der ersten Duett-Version“ (nicht ganz konsequent), während in der zweiten, hohen Version „weitere Akzidentien als Vorschläge in Klammern“ stehen.

Dieses Editionsverfahren verwundert vor allem deshalb, weil anzunehmen ist, dass Blockflötenspieler, die den nicht ganz einfachen Lasso-Tonsätzen gewachsen sind, auch mit Transpositionen umgehen können.

Lasso hat seine *Cantiones* in deutlich erkennbaren Sechser-Gruppen angeordnet, was sich in der Ausgabe von Brook problemlos nachvollziehen lässt:

Nr. 1–6 Cantus und Altus; Nr. 7–12 Tenor und Bassus; Nr. 13–18 Cantus und Tenor; Nr. 19–24 Tenor und Bassus.

Während Wehlte auf den Originaltitel verzichtet, gibt Brook ihn in voller Länge an (allerdings ohne ihn vollständig ins Deutsche zu übersetzen). So sei die deutsche Textform hier in voller Länge nachgeliefert: *Neue auserlesene und zuvor hier noch nicht gebräuchliche, allerlieblichste Canzonen zu zwei Stimmen, für alle Musiker höchst nützlich; nicht nur den Schülern, sondern auch den in der Kunst Erfahreneren aufs höchste*

dienlich. [...] Mit höchstem Eifer komponiert, korrigiert und jetzt erstmals ans Licht gegeben.

Dem ist nichts hinzuzufügen!

Ulrich Scheinhammer-Schmid



Johannes Bornmann (Hg.): Neues Spielbuch

für 2 Bassblockflöten, Schönaich 2018, Musikverlag Bornmann, Partitur, Band 3, MVB 122/Band 4, MVB 123, € 15,00 je Heft

In den *Neuen Spielbüchern* Band 3 und 4 für zwei Bassblockflöten, herausgegeben von Johannes Bornmann, findet sich eine Auswahl von Duetten aus dem 16.–18. Jahrhundert in aufsteigendem Schwierigkeitsgrad.




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

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**



Die Spielbücher weisen ausdrücklich darauf hin, dass die Besetzung keineswegs der historischen Aufführungspraxis entspricht. Sie beinhalten jedoch eine abwechslungsreiche Sammlung sehr reizvoller Bearbeitungen für eine, die „blockflötistische“ Spielfreude fordernde, fördernde und nicht ganz gewöhnliche Besetzung.

Die Stücke lassen die Spieler ein breites Repertoire kennenlernen und verlangen so neben instrumentaltechnischen Herausforderungen auch ein differenziertes Spiel der unterschiedlichen Stilarten.

Den Anfang in Band 3 macht ein flottes Menuett von Leopold Mozart (ursprünglich für Klavier), weiter spielt man sich durch Werke von François Cupis, Michel Blavet, Jacob van Eyck, Henry Purcell, James Hook bis hin zu Ausschnitten aus Sonaten von Georg Friedrich Händel und Georg Philipp Telemann.

Band 4 enthält ebenso Kompositionen der oben genannten Komponisten sowie unter anderem eine Bearbeitung des Adagio der *Sonata per Oboe Solo* von Antonio Vivaldi und ein sowohl technisch als auch musikalisch herausforderndes Allegro von Jean Baptiste L'Oeillet de Gant. Abgeschlossen wird die Duettssammlung mit einem anspruchsvollen Allegro aus Telemanns *Duett Nr. 5* in C-Dur für zwei Flöten.

Wer generell lieber zu tieferen Flöten greift, die Bassblockflöte nicht nur im Ensemblespiel auspacken möchte, fortgeschrittene Schüler vor neue Herausforderungen stellen möchte, oder einfach gerne im Duett spielt, für den ist diese Spielbuch-Reihe wahrscheinlich genau das Richtige!

Sonja Elena Koch



Béla Bartók: 7 Rumänische Volkstänze

für Blockflötenensemble (Ferdinand Gesell), Reihe: Flauto Edition, Magdeburg 2017, Edition Walhall, Partitur und 7 Stimmen, FEM029, € 21,80

Bartóks Sieben Volkstänze existieren in mehreren, vom

Komponisten selbst stammenden Varianten. Sie basieren auf Volksmelodien, die der junge Volksliedforscher in den Jahren nach 1905 auf seinen Wanderungen (eigentlich müsste man sagen Forschungsreisen) durch Siebenbürgen sammelte (das Gebiet gehörte damals noch zu Ungarn).

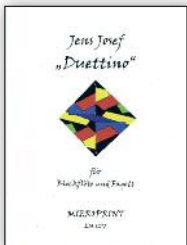
Ursprünglich als Klaviersuite konzipiert, bearbeitete der Komponist die sieben Sätze für kleines Orchester (8 Bläser, 16 Streicher). Dieser Sammlung für Orchester folgten dann zahlreiche Bearbeitungen, etwa für Violine und Klavier.

Ferdinand Gesell hat die sieben Sätze nun für Blockflötenensemble eingerichtet. Die Besetzungen sind unterschiedlich, mal mit Sopranino, mal ohne, und in fünf Stücken ist ein Subbass

gefordert. Es sind, wie bei Bartók zu erwarten, schwungvolle, nicht selten auch knifflige Sätze, an denen ein ambitioniertes Ensemble intensiv arbeiten kann. Das Ergebnis dieser Arbeit ist eine sicher lohnende, spritzige Aufführung.

Eine Vorbemerkung gibt Informationen zur Bearbeitung, verzichtet aber leider darauf, die Orte der Herkunft der Melodien anzugeben und Hinweise zu den einzelnen Tänzen zu liefern (Hilfreich ist hier die Webadresse: <https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/134>, aufgerufen am 20.5.2019).

Eine interessante und das Repertoire bereichernde Ausgabe! **Ulrich Scheinhammer-Schmid**



Jens Josef: „Duettino“

für Blockflöte und Fagott (Hg. Ute Schleich), Münster 2019, Mieroprint Musikverlag, 2 Partituren, EM 1275, € 18,00

Diese Neuerscheinung hat es in sich. Sie hat etwas von der minimal music mit ihren ständigen Wiederholungen,

aber diese wird voll von Jens Josef in seinen prozessualen Personalstil verschmolzen. Das thematische Tonmaterial beschränkt sich zwar auf wenige Töne, aber dadurch gerade werden die permanenten Veränderungen in den Bewegungsabläufen sehr plastisch und nie langweilig. Das Werk besteht aus mehreren sowohl in der Bewegungsdichte wie auch in den Klangfarben unterschiedlichen Abschnitten. So ist der erste Abschnitt mit Tenorblockflöte, der zweite, größere mit Bassblockflöte und der Schlussteil mit Sopranblockflöte gestaltet. Dieser Schlussteil, unerbittlich, streng im Tempo zu spielen, ist ein systematisch lang auskomponiertes accelerando, allerdings weit weg von einer simplen Sturheit. Ostinatoartig streben beide Stimmen mit irregulär übereinander geschichteten Phrasen auseinander.

Das Notenbild, der Satz und auch die Idee einer derartig irregulären Beschleunigung erinnert an die frühbarocke *musica speculativa* eines John Baldwin. Ähnlich schwer ist es bestimmt auch zu realisieren, aber wenn es gelingt von einer außerordentlich zwingenden Wirkung. In den anderen Abschnitten sieht das Notenbild zunächst mal nach einer auch irregulären Polyphonie aus, beim genaueren Lesen scheint es eher der Heterophonie nahe zu stehen. D. h. einer Musik, in der beide ständig einen Grundgedanken spielen in immer wieder neuen kleinrhythmischen Gestaltungen, die einmal sogar zu einem buchstäblichen kurzem Unisono führen, in akademisch gedachter neuer Musik eigentlich undenkbar, hier entsteht so raffiniert eine „Klangfarbenzäsur“ und somit ein erstaunliches Überraschungsmoment. Überhaupt die Klangfarben: Besonders mit Barockfagott werden sich die Farben einerseits sehr gut mischen, andererseits stehen sie auch gegeneinander. Was in den Bassblockflötenabschnitten durchaus phänomenal, andererseits mit modernem Fagott tatsächlich ein Lautstärkeproblem werden kann. Zu Beginn des Bassblockflötenteils ist die markante Thematik im Fagott und die Blockflöte verlängert gewissermaßen – dem Klavierpedal entsprechend – Noten, schließlich auch intensiviert durch Halbtontriller. Durch den heterophonen Duktus vermischen sich tiefe Blockflöte und Fagott, besonders in einem sich beschleunigenden, bereits den Schlussteil andeutenden, gemeinsamen Aufwärtstreben zu einem einheitlichen Gesamtklang.

Das Werk ist in einer schönen Spielpartitur mit zweitem eingelegtem Exemplar erschienen. Wohlweislich, denn für sich üben müssen die Spieler ihren Part vor der ersten Probe allemal. Über das Stück sind auch Gedanken des Komponisten zu seinem Werk abgedruckt, ebenso wie Anregungen zum Studieren dieses anspruchsvollen Werkes von der Auftraggeberin, Blockflötistin und Herausgeberin dieses Werkes: Ute Schleich.

Sicher, das Werk ist eine Herausforderung, aber es wird dann auch großen Erfolg beim Publikum haben.

Frank Michael



Elise Bertrand: Sonatine

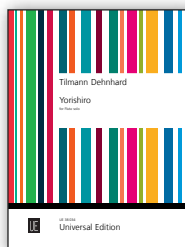
opus 6, pour flûte piccolo, degré: difficile (7), Paris 2018, Gérard Billaudot Éditeur, G 9992 B

Diese viersätzigte Sonatine ist eine sehr schöne und anspruchsvolle Neuerscheinung für Piccolo solo. Im freitonalen Stil mit gelegent-

lichen tonalen Melodiephrasen geschrieben, kommt dieses Werk ohne jede besondere Spielweise aus, insofern ist auch der Titel *Sonatine* stimmig. Und diese hat in den ersten beiden Sätzen lediglich Tempobezeichnungen, dann folgen noch ein Intermezzo und ein Rondo. Soweit die Tradition. Aber was macht die Komponistin mit diesen Möglichkeiten? Eine stimmige, klar formulierte und so noch extrem selten gehörte Musik unserer Zeit. Jeder Piccolist muss seine helle Freude daran haben, hier sein Instrument einmal in all seinen herkömmlichen Facetten klingen lassen zu können, mit ihm sozusagen Tonzeichnungen dem Hörer erleben lassen zu können. Allein schon der im natürlichen Moll beginnende 2. Satz, und wie dann z. B. gerade auch in diesem Satz von der Komponistin Form gestaltet wird; sie ist zwar stark angelehnt an eine A-B-A Form: Largo – Allegro – Andante – Largo, aber alle Teile sind aus dem Anfangsmotiv her entwickelt. Reprisen sind immer leicht verändert, entweder in den Tonhöhen, dann bleibt meist die rhythmische Gestalt erhalten, oder im Rhythmus, dann bleiben die Tonhöhen erhalten. (So z. B. auch in der Intermezzo-Reprise.) So zeigt sich auch eindeutig, dass in Takt 5 auf 6 *eis* zu *f* kein Druckfehler sein kann, denn in der Reprise ist die Geste an dieser Stelle gleich, nur um einen halben Ton nach unten verrutscht, hier also zweimal *e*. Es ist das Prinzip der „veränderten Reprise“ alla Carl Philipp Emanuel Bach. Und auch in diesem Sinne, wie bei den alten Solosonaten, werden deutlich Prinzipien der immanenten Mehrstimmigkeit eingesetzt, so erklingt im ersten Satz das Seitenthema – übrigens durchaus verwandt mit Themenbildungen des 2. Satzes – zunächst mit einer quasi romantischen harmonischen zweiten Stimme, am Schluss wieder, in

der Mitte jedoch in piano-Schönheit solistisch. Bei allen Gegensätzen durchdringen sich alle vier Sätze untereinander, manchmal in der Gestik: schnelle Sechszehntelbewegungen im 6/8-Takt, manchmal in deutlicher Verwandlung: aus dem lyrischen Thema im 2. Satz wird eine kurze Walzerepisode im 4. Satz. Ein Rätsel bleiben die fünf Fermaten kurz vor dem Schluss des Werkes. Die Tonfolge erinnert an das Dies-irae-Motiv, kann das sein? Oder ist es nur ein Zitat der *pp*-Stelle Takt 16–18 im Intermezzo? Wenn man dieses Werk intensiv studiert, wird man sicher noch weitere überraschende Momente und Zusammenhänge entdecken können. Es lohnt sich sicher!

Frank Michael



Tilmann Dehnhard: Yorishiro

for Flute solo, Wien 2018, Universal Edition, UE 38034, € 12,95

Der 1968 geborene Komponist Tilmann Dehnhard hat sich bei seinem Solo von 2018 von japanischen Wind- und Luftgeistern, die sich in Felsen, Bäumen, ja auch Röhren aufhalten können, zu seiner Komposition *Yorishiro* inspirieren lassen. Das Werk entstand als Kompositionsauftrag von Wally Hase, der es auch gewidmet ist. Das Werk ist ausgesprochen anspruchsvoll, wobei Wind mittels Lufttönen darzustellen noch bei weitem das Geringste ist.

Von Doppeltönen und Klappengeräuschen wird viel Gebrauch gemacht, am auffallendsten sind jedoch die oft sehr schnellen Vierteltonleiterabschnitte. Das Werk, für eine Flöte mit h-Fuß und Ringklappen komponiert, ist sehr genau in Ausführung aller Arten, besonders auch der Vierteltonstrecken, bezeichnet. Dass die Beratung seitens der Widmungsträgerin eine große Rolle gespielt hat, ist allein daran zu spüren, dass alles auch wirklich geht. Trotzdem wird man sich genauestens einlesen und auch an der eigenen Flöte

kontrollieren müssen, ob man nicht gelegentlich, auch wenn nicht ausdrücklich vorgeschrieben, den Ansatz etwas nach außen drehen muss, z. B. bei dem Doppelton *a/b* Takt 15 oder um in Takt 58 wirklich auf das *b* im Glissando zu landen. Ohne diese „Nachhilfe“ wäre es ein Viertelton zu tief. Bei den schnellen Klappengeräuschen zum Ton, einer Art bisbigliando, notiert Dehnhard immer 32stel-Tremoli. Flatterzunge wird mit *flz.* bezeichnet. In Takt 5 kann es deshalb auch nicht *flz.* sein, aber ob hier nur mit der halbgedeckten d-Klappe geklappt werden soll, ist nur sehr schwer zu erkennen. Schnell ist das Werk also nicht zu lernen, aber die Mühe lohnt allemal, denn es ist in seiner im neueren Sinne großen Virtuosität und in seiner Prägnanz sehr wirkungsvoll.

Frank Michael



**Fereshteh Rahbari (Arr.):
Bühne Frei! – Duos 2**

14 mittelschwere Duos aus vier Jahrhunderten für 2 Flöten, Wien 2018, Universal Edition, Partitur, UE 35307, € 14,95

Nach einem ersten Band dieser Duett-Sammlung (siehe Tibia 1/2019) legt Fereshteh

Rahbari nun den zweiten Band mit zwölf „mittelschweren“ Stücken vor. Fünf davon sind Opernarien (3 x Mozart, 2 x Carl Maria von Weber), der Rest der sieben anderen Stücke reicht von Telemann und Boismortier über Ignaz Pleyel, Friedrich Kuhlau und Ernesto Köhler bis zur Moderne (Richard Rodney Bennett; Maria Holzeis-Augustin, letzteres „eigens für dieses Heft komponiert“).

Während die älteren Stücke in unterschiedliche Spielepochen einführen, vom Barock über die Klassik bis zur Romantik, fordern die modernen Stücke auch ausgefallene Spieltechniken wie Improvisation, Flatterzunge, Zungenklicken oder Hauchen und kompositorische Mittel wie eine ausgeprägte Chromatik.

Das Druckbild ist klar, übersichtlich und so groß, dass Lehrer und Schüler aus einem Heft spielen können; ärgerlich ist aber, wie so oft, dass das Heft nur (legal) mit Kauf von zwei Exemplaren oder mit Kopieren (illegal) spielbar ist. Obwohl zwei Seiten „aus wendetechnischen Gründen“ freigelassen wurden, bleiben immer noch acht Seiten, bei denen das Umblättern unmöglich ist, weil das Stück bei beiden Spielern ohne Pause weiterläuft.

Hier wäre eine Darbietung in Stimmen (eventuell zusammen mit der Partitur) ebenso hilfreich wie eine Ausgabe in zwei Heften, die ein Nebeneinanderlegen ermöglichen.

Hier müssen die Nutzer selbst entscheiden – sie finden in der Sammlung jedenfalls interessantes Material für einen abwechslungsreichen Unterricht.

Ulrich Scheinhammer-Schmid

MUSIKLÄDLE SCHUNDER
Das Haus für den Blockflötenspieler

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



Béla Bartók: 44 Duos

bearbeitet für zwei Flöten von
Fereshteh Rahbari, Wien 2018,
Universal Edition, Partitur, UE
38018, € 19,95

Nun gibt es also bei der Universal Edition zwei Flötenbearbeitungen von Béla Bartók auf Anregung von Erich

Doflein geschriebenen Violinduetten. Die 1. Ausgabe, datiert von 1983, enthält nur 18 der 44 Duos, die jetzt neu erschienen von Fereshteh Rahbari verantwortet alle 44 Duos. In vieler Hinsicht erfreulich, zumal jetzt auch ein so „modernes“ bitonales Stück wie das *Erntelied* Nr. 33 enthalten ist, eines das nun wahrlich gut auf Flöten zu übertragen ist. Denn bei vielen der Duos, vor allem aus dem 4. Teil, muss man konstatieren: es sind nun mal Violinstücke. Und Bartók arbeitet sehr gern und gerade bei diesen so genialen „Bearbeitungen“, ja Neuschöpfungen, nach selbst im Balkan bis nach Nordafrika gesammelten Volksmelodien, mit bordunartigen Klängen, die schon im frühen Lernstadium durch die leeren Saiten sehr gut auf der Violine ohne große Schwierigkeiten auszuführen sind. Denn ebenso wie in anderen Werkzyklen für die Jugend – hier ist u. a. die Klaviersammlung *Für Kinder* und der *Mikrokosmos* zu erwähnen – sind die vier Teile annähernd nach Schwierigkeitsgraden geordnet. So arbeitet Bartók von Anfang an, aber auch im schwierigen 4. Teil, ähnlich wie in den Streichquartetten immer wieder mit hinzugefügten leeren Saiten zur erheblichen Klangsteigerung. Das ist nur sehr bedingt mit permanenten kurzen Vorschlägen in den Flöten zu erreichen. Und endgültig schwierig und problematisch wird es in der vorletzten Nummer *Pizzikato*, einem reinen Pizzikato-Satz mit vielfach vierstimmigen Akkorden. Man kann da natürlich argumentieren, dass das Originallied auch „nur“ gesungen wurde. Wobei durchaus festzustellen ist, dass sich Rahbari viel Mühe damit gibt, z. B. indem sie solche Vorschläge auch mal nach unten führt, wenn der untere Ton der wichtigere ist. Gelegentlich wären Vorschläge – denn es sind nun mal Notbehelfe – entbehrlich,

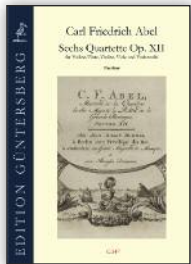
z. B. im Schlusstakt von Nr. 40 *Wallachischer Tanz*, wo die Schlussquinte ohnehin in beiden Instrumenten durchklingt. Im *Arabischen Gesang* Nr. 42 löst sie die Vorschläge mal in schlichte Sechzehntel auf. Vielleicht wäre das an einigen anderen Stellen auch eine gute Lösung. Flötisten, die diese Stücke im Konzert spielen wollen, was durchaus sehr lohnenswert ist, sollten sich unbedingt auch mal das Original ansehen. Nun könnte man ja denken, dass der Bearbeiter von 1983, László Csupor nur die „leichteren“ Duos ausgesucht hätte und damit diese Ausgabe vor allem für Anfänger praktischer wäre. Dem ist nur bedingt so. Sicher, diese Bearbeitung verzichtet auf die Doppelgriffstücke und vermeidet so auch die manchmal gehäuften Vorschläge, jedoch sind manche der Übertragungen unnötig hoch notiert, so z. B. das *Ungarische Lied* oder der *Serbische Fechtanz*. Die oft notwendigen Transpositionen sind dagegen bei Rahbari oft eine Quinte oder Quarte höher. Dadurch wird manches leichter und klingt letzten Endes auch besser.

Ähnlich wie Bach mit seinen Klavierinventionen hat auch Bartók sicher hier nicht nur pädagogisch außerordentlich wertvolle Miniaturen geschaffen, sondern auch wahre Meisterwerke, die jedem Kammerkonzert gut anstehen, wobei Bartók die Zusammenstellung einer Auswahl den Interpreten anheimstellt. Dies gilt auch für viele der Flötenübertragungen.

Wunderbar z. B. die kanonische Struktur im *Mückentanz* oder im *Erntelied*. Letzteres bitonal mit 5 Teilen: die Einleitung erklingt als Zwischenspiel in der Umkehrung mit vertauschten Lagen, als Nachspiel verkürzt original eine Quinte höher. Das eigentliche schnelle parlando-Lied ist als Kanon gestaltet, beim 2. Mal in Engführung. Das Thema der Burleske ist auch ein Kanon, in der Reprise wird das zu einem Spiegelkanon. Wie vielgestaltig Bartók diese Bauernmelodien gestaltet, sollte man am besten selbst durch eigenes Spielen erfahren. Und in ihrer stringenten Kürze sind sie auch für Flötenschüler eine wunderbare Möglichkeit, große Musik im Kleinen zu erfahren. Und wir Flötisten haben nun mal keinen *Mikrokosmos*.

Die den Duos zugrundeliegenden von Bartók gesammelten Melodien sind alle in *documenta bartókiana* Heft 6 zu finden. Da zeigt sich einmal mehr, dass diese Melodien in der Regel gesungene Lieder waren mit Ausnahme weniger (Nr. 38, 39 und 44), die von einer Violine gespielt wurden, daher in den Duos auch deren Rasanz. Daran ist aber auch zu studieren, wie eigenständig und genial Bartók mit diesem vorgefundenen Material umgeht, es „kompliziert“, aber auch manchmal vereinfacht – so werden im Parlando von Nr. 12 die irregulären Metren zu einem einfachen 3/8-Metrum. Eine sehr empfehlenswerte Neuerscheinung!

Frank Michael



Carl Friedrich Abel: Sechs Quartette Op. XII

für Violine/Flöte, Violine, Viola und Violoncello (Hg. Günter und Leonore von Zadow), Heidelberg 2019, Edition Güntersberg, Partitur, G347, € 29,50 / Stimmen, G348, € 29,50

Die Edition Güntersberg hat kürzlich eine Neuauflage von Johann Christian Bachs *Quartetten op. XIII* mit rekonstruierter Gambenstimme vorgelegt (s. meine Rezension in *Tibia* 2/2018). Nun folgt im selben Verlag eine Neuauflage des op. XII von J. Chr. Bachs Freund und Partner Carl Friedrich Abel, eine sehr ähnlich geartete Sammlung von 6 dreisätzigen Quartetten. Im Werkverzeichnis von Walter Knappe sind sie als „Streichquartette“ bezeichnet. Als solche sind sie zweifellos auch alle idiomatisch ausführbar. Aber die (in erstaunlicher Zahl) aus dem 18. Jahrhundert erhaltenen Drucke und Handschriften des op. XII belegen, dass mit Ausnahme des 5. Quartetts in B-Dur die erste Stimme ganz gezielt auch von einer Flöte ausgeführt werden kann. Selbst vom genannten 5. Quartett existiert eine Handschrift mit arrangierter Prinzipalstimme für Oboe.

Die Quartette erfreuten sich seinerzeit also großer Beliebtheit, was angesichts der Qualität der Werke auch keinesfalls verwunderlich ist und wieder einmal darauf verweist, dass Abel nicht

nur der „letzte große Gambist“ war, sondern ein allgemein angesehener und beliebter Komponist, der neben seinen Gambenkompositionen zahlreiche Sinfonien, Solokonzerte und Kammermusikwerke schuf. Während die Tonsprache seiner schnellen Sätze der Johann Christian Bachs sehr ähnlich ist, schlägt Abel vor allem in seinen Mittelsätzen oft einen ganz eigenen, zuweilen präromantisch anmutenden lyrischen Ton an.

Die sogenannte „Gesamtausgabe“ der Werke C. Fr. Abels aus dem Eigenverlag Knappes, die in etlichen Bibliotheken aufbewahrt wird, hat aufgrund ihres liederlich redigierten und in hohem Maße fehlerbehafteten Inhalts dem Ansehen von Abels Werken in den letzten Jahrzehnten keinen rechten Dienst erweisen können. Umso mehr können wir jetzt glücklich sein, solch muster-gültige Ausgaben wie die der Edition Güntersberg erwerben zu können! Sie sind nicht nur textlich bestens redigiert sondern enthalten auch alle wichtigen Informationen sowie kritische Quellenangaben. Sie stellen sowohl im Partitural als auch im Stimmenband auch ästhetisch besonders hochwertige Materialien für die praktische Ausführung dar: angenehm getöntes Papier, blätterfreundliches Layout, ansprechende grafische Gestaltung.

Ein echter Gewinn!

Michael Schneider



Peter Thalheimer (Hg.): Canti con flauto II

Sechs Lieder des 19. Jahrhunderts für hohe Stimme, Querflöte und Klavier, Originalkompositionen von Christian Gottlieb Belcke, Joseph Henri Altès, Adolf Terschak, Henry Rowley Bishop, Samuel Laville und Auguste Mathieu Panseron, Stuttgart 2018,

Carus-Verlag, 2 Partituren und Einzelstimme Flöte, Carus 17.202/00, € 44,00

Mit dem tongetreuen Zitat des Flötensolos der Nachtgall in der „Szene am Bach“ in Ludwig

van Beethovens *Pastorale* beginnt das erste Lied. Stimmiger und sinnfälliger hätte der Herausgeber von *Canti con flauto II*, dieses von Kennern und Liebhabern lange erwarteten zweiten Hefes mit Liedern aus sechs Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts für hohe Stimme, Flöte und Klavier, nicht eröffnen können. Das kleine Motiv bildet damit gleichsam ein musikalisches Motto für die gesamte reizvolle Sammlung kleiner höchst abwechslungsreicher und ausdrucksstarker Kabinettstücke der Kammermusik, an denen Ausführende wie Zuhörer ihre helle Freude haben werden. Allen Liedern liegt Natur- oder Liebeslyrik zugrunde von teils auch heute noch bekannten oder auch von nicht genannten Autoren. Die Texte sind in deutscher, englischer oder französischer Sprache verfasst. Sprachlich einfühlsam gestaltete Übersetzungen erleichtern das Verständnis. Wie das erste Lied, die Romanze op. 10 von Christian Gottlieb Belcke (1796–1875) mit dem Titel *Die Klagen der Nachtigall*, nennen auch drei weitere Komponisten den symbolträchtigen Vogel in den Überschriften ihrer Lieder, so Henri Altès (1826–1895) und Adolf Terschak (1832–1901) oder – als „Philomèle“ mythologisch verklausuliert – Auguste M. Panseron (1796–1859). In Henry R. Bishops (1786–1855) Song aus der Shakespeare-Oper *Comedy of Errors* spielt die „sanfte Lerche“ (*gentle lark*) eine Hauptrolle, während in *The Brook-Side* von Samuel Laville (1840–1873) eine von Sehnsucht erfüllte Idylle besungen wird, in der eine klangmalerische Darstellung von Blätterrauschen und Bachgeflüster oder Vogelgezwitscher nicht fehlt. Die heute hauptsächlich wohl Flötisten noch bekannten Komponisten galten zu ihrer Zeit durch ihr Wirken und durch ihre Werke als ausgewiesene Könner in ihrem Metier. Sie waren durch eigene Praxis als Solo und Orchester spielende Flötisten (Belcke, Altès, Terschak) auch mit den besonderen musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten von Sängerinnen und Sängern vertraut, oder ihr eigener Schwerpunkt war der Gesang. So genoss Bishop einen Ruf als „one of the best among English lyrical composers“ mit einem ansehnlichen Œuvre an Opern und anderen Vokalkompositionen und war auch als Veranstalter und Verleger er-

folgreich. Im vorgerückten Alter heiratete er eine weltweit konzertierende französische Sopranistin. Panseron erwarb seine musikalische Praxis zunächst als Begleiter an der Pariser *Opéra Comique* und war später als Professor ein gesuchter Gesangslehrer am *Conservatoire*. Die Lieder unserer Sammlung verlangen nach sensiblen und darstellungsfreudigen Solisten, die auch – Flöte und Singstimme mehr noch als das Klavier – die virtuose Attitüde nicht scheuen. Sie stellen zugleich aber auch eine ergiebige Quelle dar zur Aufführungspraxis der Zeit. Bei einigen Liedern geben differenzierte Vortragsbezeichnungen – nicht nur zur Dynamik, zu Tempo und Agogik – den Interpreten einen aufschlussreichen musikdramatischen Leitfaden zu deren Ausführung an die Hand. Es finden sich durchkomponierte und Strophenlieder, rezitativische Einschübe oder ausgedehnte Kadenzten nur für Gesang und Flöte (z. B. bei Bishop). Belcke verwendet in seiner Romanze auf charakteristische Weise wiederholt Partikel des Nachtigallenmotivs in der Flötenstimme. Am Beginn übernimmt er zwar das vollständige Motiv tongetreu von Beethoven, doch versetzt er es aus dem anmutigen Umfeld der „Szene am Bach“ von B-Dur und der Vortragsbezeichnung „Andante molto mosso“ – der melancholischen Atmosphäre seines Liedtextes entsprechend – nach f-Moll zur Satzüberschrift „Langsam und tragen“! Hier kommen eindrücklich jene „Schwermut“ und „Sehnsucht“ zum Ausdruck, die Chr. D. Schubart in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* dieser Tonart zuschreibt – insbesondere wenn man bedenkt, welches Flöteninstrument Belcke seinerzeit im Sinn gehabt haben mochte. Es dürfte sich um ein (mindestens) siebenklappiges Instrument alten Systems gehandelt haben, wie es in der Zeit unmittelbar vor Böhm unter professionellen deutschen Flötisten verbreitet war. Bei einem Blick auf das jeweilige Erscheinungsjahr der Lieder und die Faktur der solistischen Flötenstimmen spiegelt sich die Vielfalt der in jener Zeit gebräuchlichen Flöten: Bei Altès als einem der frühen prominenten Vertreter der Böhmflöte in Frankreich dürfte eine Böhmflöte französischer Bauart das Instrument der Wahl gewesen sein, während Terschak, auch

lange nach Böhm's Neuerungen, ein Anhänger der vielklappigen konischen Flöte alter Bauart blieb. Die Flötenstimme zu seiner „Nachtigall“ verrät die Handschrift des Flötenvirtuosen – „es ist des Trillerns kein Ende“, hauptsächlich zwischen g^2 und a^3 , wobei b^1 nicht unterschritten wird. Bishop sieht für sein Lied als obligate Begleitung eine vor allem in England verbreitete Es-Flöte vor, die jedoch auch in Deutschland im 19. Jahrhundert vereinzelt noch Verwendung fand (z. B. bei Spohr, Rummel oder Küffner). Von Laville sind kaum biografische Details bekannt. Bei ihm dürfen wir eine Flöte nach Böhm'schem System aus der Werkstatt eines englischen Flötenbauers als gedachtes Begleitinstrument annehmen, während für die Nachtigall in Panzerons *Philomèle*-Romance womöglich noch ein vierklappiger *Traverso* Devienne'scher Prägung genügt.

Als wissenschaftlich geschulter Praktiker hat der Herausgeber Peter Thalheimer die notwendigen Informationen zu den Biographien der Komponisten und zur Quellenlage der Kompositionen mit wünschenswerter Klarheit der Partitur in knappen Anmerkungen hinzugefügt. Alle Flötenstimmen lassen sich gut auf einer modernen Flöte ausführen. Im Einzelfall die entsprechende historische Flöte zu verwenden, könnte einer Aufführung einen eigenen Reiz verleihen, besonders dann, wenn zugleich auch ein jeweils zeit- und landestypisches Tasteninstrument zur Hand wäre. Die Es-Flöten-Partie zu Bishops „gentle lark“ würde gewiss sich auch auf einer – hierzulande leider eher selten anzutreffenden – Es-Flöte in Böhm'scher Bauweise klanglich gut ausnehmen und manch einem Flautenisten die hohen Töne im dann zu greifenden D-Dur besser in der Hand liegen als im real klingenden F-Dur. Die Ausgabe des Carus-Verlags lässt hinsichtlich Aufmachung und Druckgestaltung keine Wünsche offen. „Gefühlt“ entsteht beim Gebrauch sogar der angenehme Eindruck, ein größeres als das reale DIN-A-4-Format vor sich zu haben. Zwei der Lieder, so ist den Anmerkungen zu entnehmen, wurden seinerzeit von ihren Verlegern als Teile einer Reihe mit Werken der gleichen Besetzung angekündigt; vier Lieder

erlebten eine zweite Auflage, teils bei einem anderen Verleger. Beide Umstände sprechen für die damalige Popularität des Genres. Umso bedauerlicher erscheint es aufgeschlossenen Zuhörern und Interpreten, dass im heutigen öffentlichen und privaten Musikleben anscheinend kaum Platz ist für derart delikate Früchte unserer abendländischen Musikkultur.

Zum Abschluss sei dem Rezensenten eine kleine Ergänzung erlaubt: *Le Rossignol et la Tourterelle* von Henry (sic!) Altès ist nicht, wie es wohl aufgrund des für unsere Ausgabe verwendeten Einzeldrucks den Anschein hat, ein einzelnes für sich stehendes Lied. Vielmehr handelt es sich um die Nr. 12 des Zyklus' 15 *Méodies pour Chant avec accompagnement d'Orchestre ou de Piano*, der als Altès' op. 26 vor 1877 bei Simon Richault in Paris erschien. Die Texte stammen, abgesehen von einem *Vieille chanson*, je zur Hälfte von Victor Hugo und Alphonse Lamartine. Die Wertschätzung für dieses Œuvre spiegelt sich darin, dass Altès selbst daraus im Stile Liszts *Trois Transcriptions* im gleichen Verlag veröffentlichte, die – wie das eigentliche Opus – *Mademoiselle Clémentine de Kérolan* gewidmet sind.

Hartmut Gerhold

NEUEINGÄNGE NOTEN

Girolamo Musikverlag, Celle

Albinoni, Tommaso: 12 *Sonaten*, für 3 Blockflöten (AAT), Bassblockflöte ad lib. und Basso continuo (Hg. Peter Thalheimer), Band 3: Sonaten 9-12, Reihe: per flauto dolce, 2019, Partitur und Stimmen, G 12.050, € 29,00

Edition Güntersberg, Heidelberg

Abel, Carl Friedrich: *Sonata D-Dur*, für Flauto traverso und Basso (Hg. Günter und Leonore von Zadow), 2019, Erstausgabe, 2 Partituren, 1 Partitur mit Generalbassaussetzung, G349, € 13,80

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

Paisible, James: *Complete Suites*, for Alto Recorder and Basso Continuo (edited by David Lasocki, Basso Continuo realized by Bernard Gordillo), 2019, score and parts, IH22, € 26,50

Mieroprint Musikverlag (Elly van Mierlo), Münster
Groot, Cor de: *Balkania*, für Blockflöte solo (Hg. Winfried Michel), 2019, EM 1285, € 13,00

Tomesini, Giovanni Paolo: *Arietten*, mit getauschten Reprisen, für Gesang, Flöte und Basso continuo (Hg. und Continuo-Aussetzung Winfried Michel), 2019, Partitur, EM 2315, € 18,00

Peacock Press, GB-Hebden Bridge

Boyce, William: *Symphony No. 3*, for 2 Trebles, Tenor and Bass or Great Bass (transcribed and arranged by Alison Cameron), score and parts, P 679

Cavalli, Francesco: *Sonata à 4*, for alto, tenor, bass, & great bass recorders with basso continuo (transcribed and edited by Gordon J. Callon), score and parts, PEMS 062

Charpentier, Marc-Antoine: *Prelude (Rondeau) from „Te Deum“*, arranged for recorders SATB by Joanna Brown, score and parts, PEMS 058

Hawkes, John: *Recorder Quartet No. 9*, for recorders SATB, score and parts, P 660

Martin, Anne: *Elizabethan Reflections*, a Suite for Recorder Orchestra, score and parts, P 633

Poston, Elizabeth: *Concertino da Camera*, on a theme of Martin Peerson, for treble recorder, oboe or oboe d'amore, viola da gamba and harpsichord, Serie: The Contemporary Recorder (Editor John Turner), score and parts, PJT 201

Runswick, Daryl B.: *A Scottish Linsey-Woolsey*, for Recorder Ensemble, score and parts, P 496

Schott Music, Mainz

Easy Charts Play-Along 10, die größten Hits – für Soloinstrumente in B^b, E^b und C (Flöte, Saxophon, Trompete, Klarinette und Violine) – leicht spielbar, 2019, inkl. Online-Audiodateien, MF 3610, € 18,50

Linde, Hans-Martin: *Klangbilder*, für Altblockflöte und Klavier, 2019, Partitur und Stimme, OFB 226, € 13,50

Edition Walhall, Verlag Franz Biersack, Magdeburg
Caldini, Fulvio: *Momiji – I colori del cuore* (Marginalia Nr. 31), für Altblockflöte und Klavier, Reihe: Flautando Edition, 2019, Partitur und Stimme, FEA006, € 12,50

Caldini, Fulvio: *Momiji 2 – Omoide* (Marginalia Nr. 42), für Altblockflöte und Klavier, Reihe: Flautando Edition, 2019, Partitur und Stimme, FEA007, € 7,50

Caldini, Fulvio: *Momiji 3 – Ricordi come foglie cadenti* (Marginalia Nr. 43), für Altblockflöte und Klavier, Reihe: Flautando Edition, 2019, Partitur und Stimme, FEA008, € 6,80

Caldini, Fulvio: *Momiji 6 – Intorno all tua voce* (Marginalia Nr. 50), für Sopranblockflöte und Klavier, Reihe: Flautando Edition, 2019, Partitur und Stimme, FEA005, € 5,80

Caldini, Fulvio: *Pastorale* (Marginalia Nr. 62), für 2 Blockflöten (ST) und Orgel, Reihe: Flautando Edition, 2019, Partitur und Stimmen, FEA004, € 6,80

Caldini, Fulvio: *Pastorale del deserto* (Marginalia Nr. 60), für 2 Blockflöten (SA) und Orgel, Reihe: Flautando Edition, 2019, Partitur und Stimmen, FEA003, € 9,80

Caldini, Fulvio: *Pastorale Nella Neve* (Marginalia Nr. 57), für Altblockflöte und Orgel, Reihe: Flautando Edition, 2019, Partitur und Stimme, FEA183, € 6,80

Händel, Georg Friedrich: *Die Sonaten für Blockflöte*, 1. Sonate C-Dur (op. 1,7) HWV 365, 2. Sonate G-Dur HWV 358, 3. Sonate F-Dur HWV 358r, herausgegeben in 4 Bänden von Michael Schneider und Panagiotis Linakis, Band II, Reihe: Recorders Library, 2019, Partitur und Stimmen, Urtext-Edition, EW 1089, € 26,50

Heike, Georg: *„Strophen“ und „Es ist“*, für Blockflöte solo, 2019, EW1096, € 9,80

Hofmann, Klaus/Thalheimer, Peter (Hg.): *Flauto e Voce*, Originalkompositionen für Alt (Mezzosopran) oder Bass, 2–4 Blockflöten und

B. c., von Bach, Biber, Charpentier, Erlebach, Lausch, Liebhold, Purcell und Telemann, Heft 15, 2019, 2 Partituren und 2 Stimmen, EW1094, € 26,50

Lipstein, Manuel: *Zwei Szenen*, für Blockflöte solo, 2019, EW1098, € 9,80

Pepusch, Johann Christoph: *Triosonate a-Moll* (vormals Telemann zugeschrieben), für 2 Altblockflöten und Basso continuo (Hg. Klaus Hofmann), Reihe: Recorders Library, 2019, Partitur und Stimmen, EW1055, € 12,80

NEUEINGÄNGE BÜCHER

Holz, Friedbert: *Der Bildungsauftrag von Musikschulen*, eine ideen- und institutionengeschichtliche Untersuchung am Beispiel Stuttgart, Augsburg 2019, Wißner-Verlag, ISBN 978-3-95786-115-3, 530 S., 17,0 x 24,0 cm, brosch., € 44,80

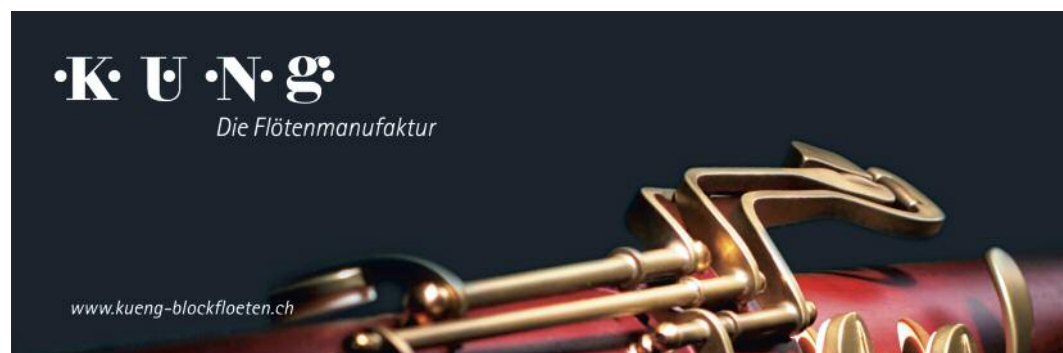
NEUEINGÄNGE TONTRÄGER

Erik Bosgraaf/Francesco Corti: **Unico Wilhelm van Wassenaer**, and the Recorder in the Low Countries, Unico Wilhelm van **Wassenaer:** *Sonata terza in G minor*; Jean-Baptiste **Loeillet de Gant:** *Largo* from Sonata in G major Op. 1 No. 3; Andreas **Parcham:** *Sonata in G major*; Jean-Baptiste **Loeillet de Gant:** *Sonata in A minor Op. 1 No. 1*; Jean-Marie **Leclair** (l'aîné): *Sonata in G major Op. 9 No. 7*; Joseph Hector **Fiocco:** Four pieces from *Pièces de clavecin*, premier

suite; Unico Wilhelm van **Wassenaer:** *Sonata seconda in G minor*; Johann Christian **Schickhardt:** *Sonata in E major Op. 30 No. 7*; Unico Wilhelm van **Wassenaer:** *Sonata prima in F major*; Sybrandus van **Noordt:** *Sonata in F major*; Erik Bosgraaf (recorder), Francesco Corti (harp-sichord), Brilliant Classics, NL-Leeuwarden 2019, 1 CD, 95907

Tabea Debus: Favourites, Telemann and his Subscribers, Georg Philipp **Telemann:** *Sonata in C major for recorder and B. c.*, TWV41:C2; *Sonata after Georg Philipp Telemann*, TWV 22:8 & 21:27, and George Frideric **Handel**, HWV 17 & 99; *Concerto after Johann Sebastian Bach*, BWV 35 & 156; *Sonata after Georg Philipp Telemann*, TWV 21:27, and George Frideric **Handel**, HWV 21; *Suite after Michel Blavet "Le jaloux corrigé"*, and Georg Philipp **Telemann**, TWV 21:27; Georg Philipp **Telemann:** *Concerto in F major for recorder, strings and B. c.*, TWV 51:F1; Tabea Debus (Recorders), Claudia Norz, Henry Tong (Violins), Jordan Bowron (Viola), Jonathan Rees (Violoncello, Viola da Gamba), Tom Foster (Harp-sichord), TYXart record company, Nitendorf 2019, 1 CD, TXA18107

Susanne Fröhlich: 21, CD 1: Peter **Hannan:** *RSRCH 12/84 – Dream*; Terri **Hron:** *Beast Calls – Susi Spinus*; Kathrin A. **Denner:** *engrave V*; Isang **Yun:** *The visitor of the Idyll*; Susanne **Fröhlich/Gerriet K. Sharma:** *Semaphor*; CD 2: Audio Guide; Susanne Fröhlich (tenor recorders), Orlando Records, Wien 2019, 2 CDs, or 0038



I Flautisti – The London Recorder Quartet: **Douce dame jolie**, Anonymous, 14th century: *Estampie*; **Tarik O'Regan:** *Virelai Douce dame jolie*; Johann Sebastian **Bach:** *Prelude and Fugue in E minor* BWV 555, *Allegro* from *Concerto in A minor for Organ* BWV 593; Sören **Sieg:** *African Suite No. 15, Wakati Njema*; Satoko **Doi-Luck:** *Suite OMATSURI*; Steve **Marshall:** *Pavan* from "Mr. Allerton's Booke of Musick"; Nathan **Theodoulou:** *Suite FLAUTISTI*; Jan **Rokyta:** *Hora ca din caval, Soluński Čoček*; Jitka Konečná, Doris Kitzmantel, Ilona Veselovská, Yu-Ching Chao (recorders), Radek Tomášek (darbuka, frame drum), Supraphon, Prag 2019, 1 CD, SU 4254-2

Michala Petri: *American Recorder Concertos*, Roberto **Sierra:** *Prelude, Habanera and Perpetual Motion*; Steven **Stucky:** *Etudes*; Anthony **Newman:** *Concerto for recorder, harpsichord & strings*; Sean **Hickey:** *A Pacifying Weapon*; Michala Petri (recorders), Tivoli Copenhagen Phil, Danish National Symphony Orchestra, Royal Danish Academy of Music Concert Band and Nordic String Quartet, OUR Recordings, Copenhagen 2019, 1 CD, 8.226912

Thies Roorda/Alessandro Soccorsi: *Flute Music from the Harlequin Years*, Pierre de Bréville: *Une flûte dans les vergers*; Paul **Dukas:** *La plainte, au loin, du faune ... Tombeau de Claude Debussy*; Albert **Roussel:** *Andante and Scherzo, Op. 51*; Jacques **Ibert:** *Jeux*; Arthur **Honegger:** *Danse de la chèvre, Vocalise-Étude*, H. 70; Darius **Milhaud:** *Flute Sonatina, Op. 76*; Georges **Auric:** *Aria*; Francis **Poulenc:** *Villanelle*, FP 74; Alexandre **Tansman:** *Flute Sonatina*; Tibor **Harsányi:** *3 Pièces for piano and flute*; George **Antheil:** *Flute Sonata*; Thies Roorda (Flute, Piccolo), Alessandro Soccorsi (Piano), Naxos, Poing 2019, 1 CD, 8.579045

Alessandro Scarlatti: *Cantatas & Recorder concertos*, *Cantata "Bella dama di nome santa"*; *Concerto (Sonata) No. 22 in A*; *Cantata "Ardo è ver per te d'amore"*; *Cantata "Quella pace gradita"*; *Concerto (Sonata) No. 23 in C*; Roberta Invernizzi (soprano), Collegium Pro Musica: Stefano Bagliano (recorder and concert master), Federico Guglielmo, Alessia Pazzaglia (violins I & II),

Leonardo Massa (cello), Andrea Coen (harpsichord), Brilliant Classics, NL-Leeuwarden 2019, 1 CD, BC 95721

Laura Schmid/Ensemble D'Istinto: Il Postiglione, Francesco Maria **Veracini:** *Sonata Pasticcio in D Minor, Sonata in F Major, Sonata in A Minor, Sonata No. 9 in G Minor, Ciaccona in G Major*; Johann Adolph **Hasse:** *Sonata Op. 2 No. 1 in D Major, Sonata Op. 2 No. 2 in D Major, Prelude for Harpsichord solo in B Flat Major*; Jan Dismas **Zelenka:** *Canoni ZWV 191*; Laura Schmid (Recorder), Ensemble D'Istinto: Claudius Kamp (Baroque Bassoon, Recorder), Bruno Hurtado Gosalvez (Basse du violon, Bass viol), Sam Chapman (Theorbo, Archlute, Baroque Guitar), Eriko Wakita (Harpsichord, Positive organ), Ars Produktion, Ratingen 2019, 1 CD, ARS 38561

Seldom Sene: Not a Single Road, Music written for Seldom Sene, Aspasia **Nasopoulou:** *Ten dipoles*; Sören **Sieg:** *Mathongo amnandi – African suite No. 24*; Paul **Leenhouts:** *Quo quondam victa furore*; Thanasis **Deligiannis:** *A bit unfair*; Seldom Sene: Stephanie Brandt, Ruth Dyson, Hester Groenleer, Eva Lio, Maria Martínez Ayerza (recorders), Brilliant Classics, NL-Leeuwarden 2019, 1 CD, BC 95956



Kalle Belz
Holzblasinstrumentenmacher

Am Dornbusch 1 · D-36119 Neuhof-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.

Neues aus der Holzbläserwelt

Ensemble 2019

Wettbewerb | Workshops | Konzerte | Ausstellung
am 2. und 3. November in der Bundesakademie
für musikalische Jugendbildung Trossingen.

Samstag, 2. November 2019

WORKSHOPS BLOCKFLÖTENORCHESTER

09.30 – 13.00 Uhr

Irmhild Beutler + Sylvia Rosin

14.00 – 17.30 Uhr

Simon Borutzki

19.30 – ca. 23.00 Uhr | Konzert

BLOCK-SPOTS!

Herausragende Blockflötenensembles stellen
sich vor!

Blockflötenorchester Berlin

Leitung: Irmhild Beutler + Sylvia Rosin

Ensemble Studio für Alte Musik der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart

Leitung: Hans-Joachim Fuss

Preisträger Ensemble 2017

Recording Generations /Braunschweig

Leitung: Annette Berryman

**TEKER – Ensemble für tiefe Blockflöten/In-
gelheim**

Leitung: Katharina Hess

Sonntag, 3. November 2019

09.00 – 16.00 Uhr

WETTBEWERB FÜR ENSEMBLES

13.30 Uhr | Mittagskonzert

Ensemble Wildholz |Bielefeld

Leitung: Frank Oberschelp

16.00 Uhr | Konzert am Nachmittag

Stuttgarter Blockflötenorchester

Leitung: Hans-Joachim Fuss

WORKSHOPS

Willem Wander van Nieuwkerk +

Frank Oberschelp

Firma Mollenhauer

Bodil Diesen

Geri Bollinger

Samstag, 2.11.2019 | Sonntag, 3.11.2019

Ausstellung mit Instrumenten und Noten

11.00 - 18.00 Uhr | 10.00 - 16.30 Uhr

Blockflötenbauer und Musikverlage präsentieren
ihre Instrumente und Noten

Informationen bei Edition Tre Fontane unter
service@edition-tre-fontane.de oder www.edition-tre-fontane.de

21. Kongress der ERTA-Österreich

Think Big! – Musizieren in großen Besetzungen

22.–24. November 2019 in Salzburg

Der diesjährige Kongress soll ganz dem Thema „Blockflötenorchester“ gewidmet sein, denn großbesetzte Ensembles erfreuen sich derzeit einer besonderen Beliebtheit. Im Musikschulalltag kann ein Blockflötenorchester für die Schüler ein ganz besonderes Erlebnis sein: Das gemeinsame Musizieren in der Gruppe, die Orchester- und Gemeinschaftserfahrung sowie das Erarbei-

ten von großbesetztem, orchestralen Repertoire sind nur einige Punkte, die die Arbeit mit Blockflötenorchester neben musikalischen Aspekten auch im Hinblick auf die Themen Schülerbindung und -Motivation lohnenswert machen. Wir möchten uns dem Thema ganzheitlich und praktisch nähern: Das gemeinsame Musizieren im ERTA-Orchester steht im Zentrum des Kon-

gressprogrammes. Mit **Prof. Han Tol** (HfK Bremen/Schola Cantorum Basiliensis) und **Simon Borutzki** (Blockflötenorchester Berlin) konnten wir für die Leitung des Orchesters zwei ausgewiesene Experten gewinnen. Neben dem Erarbeiten ausgewählter Werke, werden sie uns theoretische Impulse zu verschiedenen Themen geben. **Jörg Zwicker** wird mit einem Vortrag über mentales Coaching die inhaltliche Bandbreite der Workshops abrunden. Außerdem erwartet uns ein Konzert der *Blockflute-Formation* (Lehrende des oberösterreichischen Musikschulwerks). Ganz besonders freuen wir uns

weilers auf das große Abendkonzert mit dem größten professionellen Blockflötenconsort der Welt: *The Royal Wind Music*.

Begleitet wird der Kongress von einer Blockflöten- und Notenausstellung der Edition Walhall, der Wiener Flötenwerkstatt und der Firma Kunath. Eingeladen sind Lehrende im Fach Blockflöte, Schüler ab 12 Jahren, Studierende sowie Blockflötenliebhaber.

Informationen und Anmeldung unter www.erta.at und per Mail an office@erta.at

MOECK



2019

Während des *London International Festival of Early Music* finden am **8. November 2019** die Finals der *Moeck/SRP International Solo Recorder Competition* statt. Die Preisgelder werden von der *Society of Recorder Players*, dem *Walter Bergmann Fund* und *Moeck* gestiftet. Der Wettbewerb ist eine der wichtigsten Plattformen für Blockflötenspieler die eine Solokarriere anstreben. Seit der ersten Ausrichtung im Jahr 1985 gab der Wettbewerb vielen Blockflötenspielern die Gelegenheit, ihr Können öffentlich und vor einer international bekannten fachkundigen Jury zu präsentieren. Viele der Sieger und Finalisten sind mittlerweile als etablierte Solo- und Kammermusiker bekannt, veröffentlichen eigene Aufnahmen, leiten Meisterkurse und genießen als Lehrbeauftragte an Musik- und Hochschulen großes Ansehen. Jurymitglieder 2019 sind: **Michael Form**, **Sarah Jeffery** und **Lucy Russel**

Die bisherigen Gewinner bilden eine Liste bekannter Namen:

Piers Adams und Helen Rees (1985)
Rebecca Miles (1987)
Robert Ehrlich (1989)
Ashley Solomon (1991)
Naomi Graham (1995)
Dorothee Oberlinger (1997)
Pia Loman (1999)
Daniel Koschitzki (2001)
Alexandra Opsahl (2003)
María Martínez Ayerza (2005)
Chris Orton (2007)
Pernille Petersen (2009)
Eva Fegers (2011)
Anne-Suse Enßle (2013)
Laura Schmid (2015)
Silvia Berchtold (2017)

Erstes Blockflötenorchester Westfalens in Gründung



Pressemitteilung

Das **Blow! BlockflötenOrchesterWestfalen** ist in Gründung und sucht Mitspieler und Mitspielerinnen. Willkommen sind ausgezeichnete Blockflötisten und Blockflötistinnen jedweden Alters, die ihr Instrument mit Leidenschaft spielen und

gerne Teil eines großen Ensembles sein möchten.

Die Leitung liegt bei den renommierten Blockflötenpädagogen **Heida Vissing** aus Münster und **Frank Oberschelp** aus Bielefeld, Träger ist die GWK-Gesellschaft für Westfälische Kulturarbeit aus Münster. Geplant sind insgesamt 4 Probenstage, die ab September 2019 in Bielefeld stattfinden sollen (4. September 2019 | 29. Februar 2020 | 20. Juni 2020 | 12. September 2020) jeweils von 10:00 bis 17:00 Uhr. Beim **BlockBuster** in Münster am 27. Juni 2020, der das internationale Holzbläserfestival *summerwinds* eröffnen soll, findet die erste öffentliche Werkstattpräsentation statt.

Info und Anmeldung unter: www.blow-west.de oder direkt bei der GWK, Tel: 0251 591-3041

Jan Van Hoecke kommt als Professor für Blockflöte an die HfMDK Frankfurt/Main

Pressemitteilung



Jan Van Hoecke

Pressefoto

Ab dem kommenden Wintersemester lehrt **Jan Van Hoecke** als Professor für Blockflöte, Consortspiel und Kammermusik an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main (HfMDK).

Mit dem belgischen Blockflötisten gewinnt die Hochschule einen besonders vielseitig profilierten Musiker der jüngeren Generation, der die forschungsorientierte Arbeit mit Alter Musik und die intensive Beschäftigung mit zeitgenössischer Musik sowie die Begeisterung für das Feld der Instrumentalpädagogik verbindet – und damit einmal mehr das Profil von Hessens Hochschule für Musik, Theater und Tanz unterstreicht.

Jan Van Hoecke tritt die Nachfolgeprofessur des langjährigen Flötendozenten, international renommierten Dirigenten und Solisten **Michael**

Schneider an, der zum Ende des vergangenen Semesters in den Ruhestand gewechselt ist. Er freut sich auf seine Lehrtätigkeit in Frankfurt: „Mich reizt die Arbeit in der HIP-Abteilung der HfMDK sehr, zumal ich hier in ein hochschulweit vernetztes Institut komme, das von der Renaissance bis zur zeitgenössischen Musik alles macht – und dies auch machen kann. Unter anderem auch dank der entsprechenden Lehrangebote und den interdisziplinären Projekten des hauseigenen Instituts für zeitgenössische Musik IzM. Es kommen viele interessante Aufgaben auf mich zu. Und nicht zuletzt ist es mir eine besondere Freude, den Csakan, die Blockflöte des 19. Jahrhunderts, in den Unterricht einführen zu können.“

Jan Van Hoecke hat Blockflöte in Belgien und in der Schweiz studiert. 2006 absolvierte er sein Master-Studium summa cum laude bei Bart Coen am Koninklijk Conservatorium Brüssel.

Jan Van Hoecke erzielte zahlreiche Preise, darunter u. a. den 1. Preis und Publikumspreis des

7. Internationalen Johann Heinrich Schmelzer Wettbewerbs in Melk (Österreich), drei Preise bei dem internationalen Wettbewerb Musica Antiqua Brügge 2014 sowie einen Preis für die beste Aufführung stilgerechter eigener Verzierungen bei dem 8. Internationalen Telemann-Wettbewerb in Magdeburg.

Seit 2007 führen ihn Konzertreisen nach Belgien, Deutschland, England, Frankreich, Japan, den Niederlanden, Österreich, der Schweiz und in die Vereinigten Staaten.

Darüber hinaus ist er in Rundfunkmitschnitten und verschiedenen Aufnahmen zu hören, z. B. auf den CDs mit Philippe Herreweghe und dem Collegium Vocale Gent sowie auf seiner 2016 erschienenen CD mit Transkriptionen der Bachsonaten BWV 525, 527–530, erschienen bei Alpha Classics.

Von 2009 bis 2019 lehrte Jan Van Hoecke am Conservatoire de Lausanne, Schweiz und als Lehrbeauftragter an der HEMU (Haute Ecole de Musique), Lausanne.

Eva Maria Pollerus ist neue HIP-Ausbildungsdirektorin der HfMDK Frankfurt/Main

Pressemitteilung



Eva Maria Pollerus Björn Hadem

Eva Maria Pollerus tritt die neu eingerichtete Professur Cembalo/Generalbass und Kammermusik an. Außerdem verantwortet sie als Ausbildungsdirektorin des HIP-Instituts die Auf-

führungspraxis Alter Musik sowie die Leitung vielfältiger Ensembles, Orchesterformationen und Projekte.

Als Ausbildungsdirektorin des *Instituts für Historische Interpretationspraxis* tritt sie damit die Nachfolge von **Prof. Michael Schneider** an, der zum Ende des Wintersemesters in den Ruhestand verabschiedet worden war.

„Dass mit meiner Berufung die Ensemblearbeit am Institut zukünftig mehr ums Cembalo zentriert und die Generalbassausbildung aufgewertet wird, entspricht durchaus der barocken Praxis, in der Aufführungen auch großer Ensembles meist ohne Dirigent auskamen und vom

„Maestro al cimbalo“ – eben vom Cembalo aus – geleitet wurden“, erklärt Eva Maria Pollerus.

Die renommierte Cembalistin, Continuo-Spielerin sowie Ensemble- und Orchesterleiterin ist seit einigen Jahren Wahlfrankfurterin und dem Frankfurter Musikpublikum auch als Initiatorin und eine der künstlerischen Leiterinnen der Telemann-Konzertreihe „Die Kleine Kammermusik“ in Frankfurt am Main bekannt.

Die österreichische Cembalistin Eva Maria Pollerus unterrichtete 1999 bis 2011 an der Kunstuniversität Graz, wo sie ab 2005 als Universitätsprofessorin für Cembalo und Aufführungspraxis und jüngste Institutsleiterin einer österreichischen Universität tätig war. Seit Ok-

tober 2012 leitete sie mit einer halben Professur die Cembalo- und Generalbassklasse an der HfMDK.

Was Eva Maria Pollerus für die Ausbildung der Studierenden und die Leitung der HIP besonders wichtig sind: eine intensivere wechselseitige Durchdringung von Kunst und Wissenschaft, die Lust am aufführungspraktischen Experiment im Sinne einer künstlerischen Forschung, der perspektivische Aufbau eines unverwechselbaren orchestralen Klangkörpers aus Studierenden, Alumni und Lehrenden, die Erweiterung des Studienangebots sowie ein lebendiges und respektvolles Miteinander von unterschiedlichen Profilen und Methoden.

Opus Klassik für die Blockflötistin Lucie Horsch

Am Sonntag, den 13. Oktober 2019, wird im Konzerthaus Berlin der zweite **OPUS KLASSIK** verliehen. Ausrichter des Preises ist der *Verein zur Förderung der Klassischen Musik e.V.*, in dem Label, Veranstalter, Verlage und Personen der Klassik-Welt vertreten sind.

Im Hinblick auf Musikvermittlung startet der *Verein zur Förderung der Klassischen Musik e.V.* gemeinsam mit dem Hamburger Kulturprojekt **TONALi** in diesem Jahr ein Programm, das Schüler und Preisträger verbindet. Als Tandem wird ein reger Austausch gefördert. Preisträger gehen zu Sessions in Schulen und Schüler sind zu Proben und zur Preisverleihung geladen. Der Verein wird diese Zusammenarbeit mit **TONALi** verstetigen und ist offen für Kooperationen mit weiteren Partnern.

In der Kategorie *Konzerteinspielungen/Flöte* erhält die 20-jährige Blockflötistin **Lucie Horsch** den *Opus Klassik*-Preis. Sie begann im Alter von 5 Jahren mit Blockflötenunterricht. Nachdem sie zahlreiche Auszeichnungen erhalten hatte,

begann sie 2011 ihr Studium als Jungstudentin an der renommierten Sweelinck Akademie der Musikhochschule Amsterdam bei Walter van Hauwe. 2014 vertrat Lucie ihr Heimatland beim *Eurovision Young Musicians* in Köln, wo sie mit dem Orchester des WDR auftrat. Zwei Jahre später empfing sie den *Concertgebouw Young Talent Award* in Anwesenheit von Sir John Eliot Gardiner.



© Decca/Dana van Leeuwen

Weitere Preise gehen u. a. in der Kategorie *Solistische Einspielung/Flöte* an **Emmanuel Pahud** und in der Kategorie *Ensemble/Orchester* an die **Lautten Compagnie Berlin**.

MOECK

Musikinstrumente + Verlag GmbH



Unser

Subbass

– komplett ohne Anblasrohr

- Direktes Anblasen für vielfältige Artikulationsmöglichkeiten
- Stimmtonhöhe $a^1 = 442$ Hz
- Barocke Griffweise
- Tonumfang über 2 Oktaven
- komplett aus dunkel gebeiztem Ahornholz gefertigt
- hochwertige Klappen aus lackiertem Neusilber für komfortables und geräuscharmes Spiel
- Lieferumfang: Stachel, Tragband sowie ein mit 2 Rollen versehener Etuikoffer



Veranstaltungen

19.10.2019 Musik ist eine himmlische Sprache – Blockflötentag, Ort: Celle, in diesem Seminar möchten wir die unterschiedlichen Stimmungen und Gefühle genießen, die die Musik hervorrufen kann, auf dem Programm steht Musik aus verschiedenen Kulturen und Epochen, 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>

19.10.2019 Blockflötenorchesterprojekt 2019, Ort: Darmstadt, an mehreren Samstagen im Oktober und November findet dieses kostenlose Blockflötenorchesterprojekt statt (weitere Termine: 26.10., 16.11., 22.11., 23.11., 30.11.), es wird unter anderem eine Haydn-Sinfonie, Musik aus dem Film „The Godfather“ und das Lacrimosa aus dem Requiem von Mozart erarbeitet, Konzerte am 23.11. und 30.11.2019, für erfahrene Blockflötisten, gern mit tiefen Instrumenten, Leitung: **Johannes Fischer** und **Hildrun Wunsch**, Info: Johannes Fischer, <jofibl@aol.com>



19.10.–20.10.2019 „Basiswissen Aufführungspraxis“, Ort: Fulda, in diesem Blockflötenkurs werden die Grundsätze der Aufführungspraxis anhand von Stücken aus vier Jahrhunderten umgesetzt, für Spieler aller Altersgruppen, die schon Erfahrungen im Ensemblespiel haben, Leitung: **Stefan Temmingh**, Info: Blockfloetenshop.de, Am Ried 7, 36041 Fulda, Tel.: +49 (0)661 96893850, <info@blockfloetenshop.de>

19.10.–20.10.2019 „Novellettes“, Ort: Fulda, Blockflötenkurs, zwei Tage mit Piet Swerts, erarbeitet werden die fünf Sätze des Werkes „Novellettes“, Leitung: **Katharina Hess**, Info: Mollenhauer GmbH, Weichselstr. 27, 36043 Fulda, Tel.: +49 (0)661 94670, Fax: +49 (0)661 946736, <info@mollenhauer.com>

24.10.–27.10.2019 Ensemblesmusik aus fünf Jahrhunderten (Level B), Ort: Steinfurt, erarbeitet

wird Ensemblesmusik verschiedener Epochen und Stile (Mittelalter bis 21. Jahrhundert), es gibt viele Tipps zu Spieltechnik, Stilkunde, Instrumentarium und zum Stimmen und Einstimmen von Blockflöten, für Blockflötisten mit guten Grundkenntnissen, 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.–03.11.2019 14. Wittenberger Renaissance Musikfestival, Ort: Lutherstadt Wittenberg, Motto: „Die weibliche Saite – Musikerinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart“, Workshops, Konzerte, Instrumentenausstellung und Historischer Tanzball, Info: Wittenberger Hofkapelle

	STEPHAN BLEZINGER DIE FLÖTENWERKSTATT
	<p>GANASSI STEENBERGEN BRESSAN KYNSECKER DENNER</p> <p>Große Namen.</p> <p>WYNE Große Flöten. STANESBY</p>
	<p>Neue Anschrift Deitmerstraße 9 D-12163 Berlin ☎ +49(0)30-79 70 88 83 info@blezinger.de www.blezinger.de</p>

e.V., Pfaffengasse 6, 06886 Lutherstadt Wittenberg, Tel. +49 (0)3491 459620, <www.wittenberger-renaissancemusik.de>

28.10.–01.11.2019 Meisterkurs für Oboe, Ort: Bad Steben, Repertoire: Etüden, Solo- und Orchesterrepertoire, Rohrbau, für Studierende und hochbegabte Jugendliche im Fach Oboe, Leitung: **Clara Dent-Bogányi**, Info: Internationale Musikbegegnungsstätte Haus Marteau, Lobensteiner Str. 4, 95192 Lichtenberg, <www.haus-marteau.de>

29.10.–03.11.2019 Meisterkurs Oboe, Ort: Georgsmarienhütte, Kursrepertoire frei wählbar, Meisterklasse, Einzelunterricht, Technik und Interpretation, Probespieltraining, 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>

31.10.–03.11.2019 Querflöte – Ensemblespiel (Level B), Ort: Steinfurt, 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>

02.11.2019 Blockflötentag Flöha, Ort: Flöha, Blockflötenorchester, Workshops, viel Zeit gemeinsam zu proben, Abschlusskonzert, für Blockflötenspieler, die mindestens eine Blockflöte bis zu zwei Vorzeichen sicher beherrschen, besonders willkommen sind Tenor-, Bass- und größere Blockflöten, Leitung: **Tilman Deutscher**, Info: Tilman Deutscher, <t.deutscher@kultur-mittelsachsen.de>

02.11.–03.11.2019 Ensemble 2019, Ort: Trossingen, Blockflöten-Festival mit einem Wettbewerb, Workshops (u.a. mit **Irmhild Beutler/Sylvia Corinna Rosin, Simon Borutzki, Frank Oberschelp**), Konzerten und Ausstellung, Info: Edition Tre Fontane, Ronald Brox und Heida Vissing, Postfach 1547, 48004 Münster, Tel. und Fax: +49 (0)251 2301483, <service@edition-tre-fontane.de>

03.11.–10.11.2019 Meisterkurs Fagott, Ort: Georgsmarienhütte, Kursrepertoire frei wählbar, Meisterklasse, Einzelunterricht, Probespieltraining, Rohrbau, Leitung: **Ole Kristian Dahl**, Info: Forum Artium, Am Kasinopark 1-3, 49114 Georgsmarienhütte, Tel.: +49 (0)5401 34160, Fax: +49 (0)5401 34223, <info@forum-artium.de>

04.11.–09.11.2019 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>

07.11.–10.11.2019 Kammerorchester für Holzbläser (ab Level C), Ort: 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 Alt-saxophone 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>

08.11.–10.11.2019 Jazz- und Populärmusik für Einsteiger, Ort: Eiterfeld, für Instrumentalisten die gemeinsam mit anderen im Ensemble spielen und einen ersten, leichten Einstieg in die Improvisation und verschiedene Stile des Jazz und der Populärmusik erhalten möchten; interessierte Schüler, Instrumentallehrer und Studenten mit Blas- und Streichinstrumenten, die eine Spielerfahrung von 2-3 Jahren sowie Grundkenntnisse von Dreiklängen und Tonleitern haben, sind willkommen, Leitung: **Stephanie Wagner**, Info: Burg Fürsteneck, Akademie für berufliche und musisch-kulturelle Weiterbildung, Am Schloss-

garten 3, 36132 Eiterfeld, Tel.: +49 (0)6672 92020, Fax: +49 (0)6672 920230, <bildung@burg-fuersteneck.de>

08.11.–10.11.2019 8. Playground-Festival, Ort: Weimar, „L'Arte di Leonardo“, Musik und Tanz aus der Zeit des Universalgenies Leonardo da Vinci; Musik, Tanz und Improvisation, Jamsessions, Workshops und Konzerte (Dozenten: **The Playfords, Martin Ehrhardt, Marco Ambrosini**), Info: Jugend- und Kulturzentrum monami, Goetheplatz 11, 99423 Weimar, <www.playgroundfestival.de>

09.11.–10.11.2019 Neue Horizonte mit der Eagle-Blockflöte, Ort: Fulda, Blockflötenkurs, Leitung: **Frank Oberschelp und Adriana Breukink**, Info: Blockfloetenshop.de, Am Ried 7, 36041 Fulda, Tel.: +49 (0)661 96893850, <info@blockfloetenshop.de>

14.11.–17.11.2019 Querflöte – Ensemblespiel (Level C + D), Ort: Ansbach, Ensemblespiel in verschiedensten Formationen – Trio, Quartett, Quintett, außerdem 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@musicaviva.de>

16.11.–17.11.2019 Glissando, Flatterzunge & Co., Ort: Fulda, Blockflötenkurs, zeitgenössische Musik und deren Spieltechniken in Unterricht und Konzert, Leitung: **Markus Zahnhausen**, Info: Mollenhauer GmbH, Weichselstr. 27, 36043 Fulda, Tel.: +49 (0)661 94670, Fax: +49 (0)661 946736, <info@mollenhauer.com>

18.11.–22.11.2019 Seminar „Frei-Spiel: Jazz, Rock, Pop für KlassikerInnen“, Ort: Trossingen, Improvisation und Groove, Timing und Phrasierung, Skalen und Harmonien: Musik machen, sich inspirieren lassen und Neues erproben mit Emotion, Lust und Neugier auf Jazz, Rock, Pop & mehr, für Holzbläser, Streicher sowie Tastenspieler, Leitung: **Tilman Dehnhard, Julia Hülsmann, Susanne Paul, Tobias Reisige**, Info: Bundesakademie für musikalische Jugendbil-

dung Trossingen, Hugo-Herrmann-Str. 22, 78647 Trossingen, Tel.: +49 (0)7425 94 93-0, <sekretariat@bundesakademie-trossingen.de>

21.11.–22.11.2019 Blockflöte in der Grundschule, Ort: Neuwied-Engers, für Lehrkräfte, die an einer Grundschule das Fach Musik – auch fachfremd – unterrichten und die 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>

25.11.–29.11.2019 Bundeszentraler Berufsbegleitender Lehrgang „welt.kultur.praxis: Interkulturelle Ensemblepraxis“ (1. Akademiephase), Ort: Trossingen, instrumentalpraktisches und methodisches Handwerkszeug für die interkulturelle Arbeit in Gruppen & Klassen mit Schwerpunkt orientalische Musik, weitere Akademiephasen: 03.-06.03.2020, 05.-08.10.2020, 08.-12.03.2021, 05.-08.07.2021, Leitung: **Rainer Buschmann, Murat Coşkun, Prof. Udo Dahmen, Samir Mansour, Cymin Samawatie, Claus Schmidt, Muhittin Kemal Temel, Kenan Tülek, Ali Ungan, Mehmet Ungan, Sandra de Vries**, Info: Bundesakademie für musikalische Jugendbildung Trossingen, Hugo-Herrmann-Str. 22, 78647 Trossingen, Tel.: +49 (0)7425 94 93-0, <sekretariat@bundesakademie-trossingen.de>

29.11.–1.12.2019 Seminar „Generationen verbinden: Anregungen für Musikpädagogen zum intergenerativen Musizieren“, Ort: Trossingen, Hintergründe, Perspektiven und didaktische Leitgedanken, Modelle und Materialien, Best-Practice-Beispiele und Arrangements, für Holzbläser, Leitung: **Prof. Elias Betz, Prof. Dr. Barbara Busch, Tanja Domes, Prof. Dr. Theo Hartogh, Prof. Dr. Kai Koch, Severin Krieger**, Info: Bundesakademie für musikalische Jugendbildung Trossingen, Hugo-Herrmann-Str. 22, 78647 Trossingen, Tel.: +49 (0)7425 94 93-0, <sekretariat@bundesakademie-trossingen.de>

30.11.2019 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>

30.11.–01.12.2019 Adverts-Special für Querflöten-Ensemble, Ort: Langen, für erwachsene Querflötisten, erarbeitet werden Stücke aus Barock, Klassik und Moderne, Anmeldeschluss: **15.10.2019**, Leitung: **Britta Roscher**, Info: Britta Roscher, Kapellenstr. 49, 65193 Wiesbaden, Tel.: +49 (0)611 4060059, <britta@brittaroscher.de>

02.12.–06.12.2019 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>

06.12.–11.12.2019 Meisterkurs für Flöte, Ort: Georgsmarienhütte, Kursrepertoire frei wählbar, Meisterklasse, Einzelunterricht, Probespieltraining, Teilnehmerkonzert, 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>

12.12.–17.12.2019 Meisterkurs für Flöte, Ort: Georgsmarienhütte, Kursrepertoire frei wählbar, Meisterklasse, Einzelunterricht, Probespieltraining, Teilnehmerkonzert, 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>

12.01.–14.01.2020 Wettbewerbsvorbereitung Fagott, Ort: Neuwied-Engers, dieser Workshop richtet sich in erster Linie an Teilnehmende des Wettbewerbs „Jugend musiziert“, 2020 ausgeschrieben für Bläserensembles; aber auch Schüler und angehende Studierende ohne Wettbewerbsambitionen sind herzlich willkommen,

Leitung: **Nikolaus Maler**, 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.–14.01.2020 Wettbewerbsvorbereitung Oboe und Holzbläserensembles, Ort: Neuwied-Engers, dieser Workshop richtet sich an Oboisten und Holzbläser, die sich auf einen Wettbewerb oder eine Prüfung vorbereiten wollen, aber auch Schüler und angehende Studierende ohne Wettbewerbsambitionen sind herzlich willkommen, 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>

13.01.–17.01.2020 Treffpunkt Instrumental: Querflöte – Barock bis Jazz, Ort: Trossingen, in diesem Seminar geht es darum, sich sowohl mit Interpretationsmöglichkeiten für barockes Repertoire als auch mit Techniken und Stilmitteln des Jazz zu beschäftigen, Dozenten: **Christina Fassbender**, **Tilman Dehnhard**, **Gregor Hollmann** und **Nicolai Thärichen**, Info: Bundesakademie für musikalische Jugendbildung Trossingen, Hugo-Herrmann-Str. 22, 78647 Trossingen, Tel.: +49 (0)7425 94 93-0, <sekretariat@bundesakademie-trossingen.de>

20.01.–22.01.2020 Wettbewerbsvorbereitung Querflöte, Ort: Neuwied-Engers, dieser Workshop richtet sich an 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>

20.01.–22.01.2020 Seminar „Texten – Vermitteln – Einladen: Pressearbeit & PR für Orchester und Musiktheater“, Ort: Trossingen, strategische Planung und konkrete Umsetzung von Kommunikationsmaßnahmen, Markenentwicklung, journalistische Grundlagen, Storytelling, Pressearbeit, Online, Leitung: **Frauke Adrians**, **Rüdiger Behschnitt**, **Gerald Mertens**, **Ulrike Wilckens**,

Info: Bundesakademie für musikalische Jugendbildung Trossingen, Hugo-Herrmann-Str. 22, 78647 Trossingen, Tel.: +49 (0)7425 94 93-0, <sekretariat@bundesakademie-trossingen.de>

24.01.–28.01.2020 Meisterkurs für Fagott, Ort: Bad Steben, der Kurs beinhaltet Solo- und Orchesterliteratur, für hochbegabte Jugendliche, die ein Studium anvisieren, und Studierende, Leitung: **Dag Jensen**, Info: Internationale Musikbegegnungsstätte Haus Marteau, Lobensteiner Str. 4, 95192 Lichtenberg, <www.haus-marteau.de>

08.02.2020 Workshop für erwachsene Querflötenspieler, Ort: Freudenstadt-Grüntal, erarbeitet werden Stücke aus Barock, Klassik und Moderne; Übetipps und -techniken, Übungen zur Rhythmik und Intonation u.v.m., Anmeldeschluss: **08.01.2020**, Leitung: **Britta Roscher**, Info: Britta Roscher, Kapellenstr. 49, 65193 Wiesbaden, Tel.: +49 (0)611 4060059, <britta@brittaroscher.de>

10.02.–15.02.2020 Meisterkurs Flöte, Ort: Georgsmarienhütte, Kursrepertoire frei wählbar, Einzelunterricht, Probespieltraining, Technik und Interpretation, 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>

14.03.2020 The Slapjack – von süß bis herzhaft durch die Musikgeschichte, Ort: Celle, Blockflötenorchester-Seminar, erarbeitet werden Werke von I. Beutler, G. F. Händel, L. J. A. Lefébure-Wély, J. Martini, A. Pärt, R. Schumann, J. Strauß (Sohn) und S. C. Rosin; für Spieler, die neben Sopran- und/oder Altblockflöte auch eine oder mehrere tiefere Blockflöten beherrschen, Leitung: **Irmhild Beutler**, Info: Moeck Musikinstrumente + Verlag GmbH, Lückenweg 4, 29227 Celle, Tel.: +49 (0)5141 88530, Fax: +49 (0)5141 885342, <info@moeck.com>

21.03.–22.03.2020 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>

27.03.–29.03.2020 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>

28.03.2020 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>

02.04.–05.04.2020 Berufsbegleitende Fortbildung „Von Piccolo bis Subkontrabass: Aufbau und Leitung eines Querflötenensembles“ (1. Akademiephase), Ort: Trossingen, Ensemblepraxis, Probenmethodik, Dirigieren, Besetzungs- und Bearbeitungspraxis, Übungen für Intonation/Artikulation/Zusammenspiel/Ensembleklang, weitere Akademiephase: 10.-12.07.2020, Leitung: **Prof. Dr. Peter Thalheimer**, **Sarah Szarek**, **Eva Praetorius**, Info: Bundesakademie für musikalische Jugendbildung Trossingen, Hugo-Herrmann-Str. 22, 78647 Trossingen, Tel.: +49 (0)7425 94 93-0, <sekretariat@bundesakademie-trossingen.de>

24.04.–26.04.2020 Querflöten-Ensemble für erwachsene Spieler, Ort: Hammersbach, Kursinhalt: u.a. Beschäftigung mit den Grundthematiken des Zusammenspiels wie Intonation, rhythmische Genauigkeit, klangliche Ausgewogenheit, Artikulationsabstimmungen und Dynamik, Anmeldeschluss: **15.01.2020**, Leitung: **Britta Roscher**, Info: Britta Roscher, Kapellenstr. 49, 65193 Wiesbaden, Tel.: +49 (0)611 4060059, <britta@brittaroscher.de>

04.05.–08.05.2020 Flöte intensiv, Ort: Neuwied-Engers, dieser Workshop richtet sich an Flötisten, die sich auf Prüfungssituationen vorbereiten möchten, sämtliche Teilnehmer erhalten bei allen Dozenten täglich Unterricht, Leitung: **Rudolf Döbler**, **Ulf-Dieter Schaaff** und **Robert Pot**, Info: Landesmusikakademie Rheinland-Pfalz, Am Heinrichhaus 2, 56566 Neuwied-Engers, Tel.: +49 (0)2622 90520, Fax: +49 (0)2622 905252,

<info@landesmusikakademie.de>

09.05.–10.05.2020 Afrikanische Musik für Blockflöte, Ort: Fulda, für fortgeschrittene Blockflötisten ab 14 Jahren, die mindestens drei Instrumente der Blockflötenfamilie beherrschen, Leitung: **Sören Sieg**, Info: Mollenhauer GmbH, Weichselstr. 27, 36043 Fulda, Tel.: +49 (0)661 94670, Fax: +49 (0)661 946736, <info@mollenhauer.com>

26.09.2020 Il paradiso di dolci canti e suoni – Blockflötentag, Ort: Celle, erarbeitet werden Werke

von J. S. Bach, J. D. Heinichen, W. A. Mozart, T. Massaino, T. Tomkins und eine Überraschung aus dem populären Bereich, 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>

AB JANUAR 2020 ALS ONLINE-PORTAL UNTER WWW.MOECK.COM/TIBIA

Impressum

TIBIA · Magazin für Holzbläser, 44. Jahrgang · Heft 4/2019

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. **Letztmalig in gedruckter Form im Oktober 2019**

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. 24, € 34,00 (1/16 Seite) bis € 470,00 (1/1 Seite) zuzüglich Mehrwertsteuer; anfallende Satz- und Bearbeitungskosten werden gesondert in Rechnung gestellt.

Satz: Moeck Musikinstrumente + Verlag GmbH, Celle

Druck: Müller Ditzen GmbH, Bremerhaven

© 2019 by Moeck Musikinstrumente + Verlag GmbH, Celle, Printed in Germany, ISSN 0176-6511

Spielräume – MOECK Seminare 2020

Termin: Samstag, 26. September 2020, 10.00–17.00 (18.00) Uhr

Ort: Kreistagssaal, Trift 26, 29221 Celle

Seminar 2

Bart Spanhove

Il paradiso di dolci canti e suoni

Bart Spanhove wurde 1961 in Eeklo (Belgien) geboren. Seit 1984 ist er Professor für das Fach Blockflöte am Lemmensinstituut in Leuven. Darüber hinaus hält er in vielen Ländern der Welt Vorträge und gibt Meisterkurse zu den Themen Ensemblemusizieren und Musik-Üben. Er war bis zu dessen Auflösung Mitglied des Blockflötenensembles *Flanders Recorder Quartet*. Mit diesem Ensemble hat er 24 CDs eingespielt und über 2.200 Konzerte gegeben. Seine Erfahrungen hat er in den Büchern *The Finishing Touch of Ensemble Playing* (Recordia, Korea), *Das Einmaleins des Ensemblespiels* (Moeck), *Das Einmaleins des Übens* (Moeck) und *De Bloekfluitmuziek van Frans Geysen* (Mieroprint) veröffentlicht. Selbst Musik zu machen und die Begeisterung dafür an andere weiterzugeben, ist seine liebste Beschäftigung.



Ein professioneller Musiker übt sein Leben lang, weil ihn die Musik in immer neuen Klängen fasziniert. Ihre Schönheit verursacht ihm Gänsehaut, bereitet ihm Freude und ist der Funke Energie, der ihn dazu bringt, sich jeden Tag aufs neue mit ihr zu beschäftigen.

An diesem Moeck-Ensembletag möchte ich Sie gern mit wunderschönen Melodien sowie unerwarteten Harmonien und Strukturen berühren. Musik zu machen ist keine olympische Disziplin, es gibt keine Gewinner. Ihr Zauber ergibt sich aus den Zusammenklängen, die von Herz zu Herz gehen. Wir suchen nach raffinierten Ausdrucksformen, wechselnden Emotionen, besonderen Klangfarben und einer Ausgewogenheit all dessen. An diesem Tag schwelgen wir in einem „Paradies von süßen, faszinierenden Blockflötenklängen“. Dazu lade ich Sie herzlich nach Celle ein.

Es ist des Lernens kein Ende (Robert Schumann, Musikalische Haus- und Lebensregeln)

Die Teilnehmer an diesem Seminar sollten neben Sopran- und/oder Altblockflöte auch eine oder mehrere tiefere Blockflöten beherrschen. Gute Vom-Blatt-Spiel-Fähigkeit ist erforderlich. Auch rhythmisch stellen die Stücke einige Anforderungen. Die Werke im Original anzuhören kann dabei sehr hilfreich sein. Die Partituren aus dem Moeck Verlag sind in einer Ansichtsversion auf www.moeck.com zu finden. Prüfen Sie selbst, ob Sie sich zutrauen, beim Musizieren mitzuhalten.

Folgende Stücke stehen auf dem Programm:

- Thomas Tomkins: *O praise the Lord, all ye heathen* (a 12) (Fretwork Editions FCH06)
- Tiburtio Massaino: *Canzon a 16* (Moeck 3621)
- Wolfgang Amadeus Mozart: *Ave Verum* (Moeck 3342)
- Johann David Heinichen: *Concerto grosso* (www.gardane.info)
- Johann Sebastian Bach: *Sinfonia in F-Dur* BWV 1046a (Edition Steinhöfel 002-001)
- Überraschung aus dem populären Repertoire

HAPPY HOUR:

Konzert Bart Spanhove *Il paradiso di dolci canti e suoni* – Musik aus Italien ca. 1600 (17.15–18.00 Uhr)

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

Der Markenbegriff für die
— Blockflöte —



MOECK

Musikinstrumente + Verlag GmbH

www.moeck.com