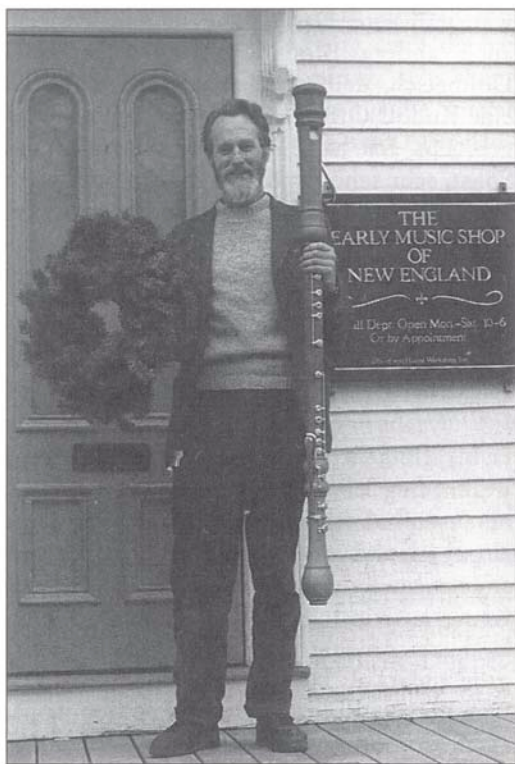


The Charles Darwin of Early Music¹

Friedrich von Huene im Gespräch mit Ralf Ehlert und Sabine Haase-Moock

Friedrich Freiherr von Hoyningen, genannt Huene, so der eigentliche Name des bekannten Holzblasinstrumentenmachers, entstammt einer baltendeutschen Familie, die im Verlauf der russischen Revolution 1919 das Baltikum verließ und sich in Deutschland wieder ansiedelte. Über seine Lebensgeschichte und die seiner Familie ließe sich leicht ein spannendes Buch schreiben. Hier sei nur soviel erwähnt, daß Friedrich von Huene seine Kindheit auf einem mecklenburgischen Gut verbrachte und 1945 mit seiner amerikanischen Mutter, seinen fünf Geschwistern und anderen Verwandten – der Vater war im Krieg gefallen – vor den russischen Truppen nach Westen floh. Die Familie ließ sich kurze Zeit in Westdeutschland nieder und wanderte dann 1947/48 nach Amerika aus.

Als 1950 der Koreakrieg ausbrach, war Friedrich von Huene wehrpflichtig. Er hatte aber das Glück, drei Jahre als Flötist und Piccolospieler in einer Musikkapelle der amerikanischen Luftwaffe bei Washington zu dienen. In der Freizeit spielte er auch Blockflöte, studierte und konzertierte mit Freunden. Nach Ende seiner Militärzeit entschloß er sich, wieder aufs College zu gehen. Er heiratete seine Jugendfreundin Ingeborg, die er auf einer Deutschlandreise wiedergesehen hatte, und bald stellte sich Nachwuchs in Form eines Zwillingspaars ein, weitere drei Kinder folgten. Nach dem Examen mußte er sich entscheiden zwischen einem Stipendium an der Harvard Universität und der handwerklichen Arbeit bei einem Flötenbauer. Er entschied sich für letzteres und arbeitete von 1956-1960 bei Powell in Boston. Nebenbei begann er aber auch, Blockflöten zu bauen. 1960 eröffnete von Huene seine eigene Werkstatt und widmete sich von nun an dem Bau von historischen Holzblasinstrumenten, vornehmlich von Blockflöten. Außerdem war er als Musiklehrer, Konzertveranstalter, Arrangeur von Stücken für Blockflöte tätig, wurde Direktor der Boston Recorder Society und rief das Boston Early Music Festival ins Leben. 1984 erhielt er vom Bowdoin College den Ehrendoktor für Musik mit der Begründung: „Als Spieler und Lehrer halfen Sie, die unschätzbaren Werte unseres musikalischen Erbes zu bewahren. Mit dieser Auszeichnung würdigt Bowdoin auch sein eigenes Anliegen, nämlich daß das Beste der Vergangenheit der Gegenwart Form und Klang gebe.“ 1992 erhielt Friedrich von Huene für „hervorragende Verdienste um die Rekonstruktion und Verbreitung historischer Blasinstrumente“ den Arion-Award der Cambridge Society for Early Music.



Friedrich von Huene

Ralf Ehlert und Sabine Haase-Moock sprachen mit von Huene im Herbst 1998 während der Tage Alter Musik in Berlin.

Es gibt eine kleine Anekdote, daß Sie zum Blockflötenbauer wurden, als Sie Alfred Mann² in einem Konzert auf seiner Blockflöte spielen hörten, war es so?

Ja, in Boston veranstaltete die Cambridge Society for Early Music ein Konzert, nur Telemann. Alfred Mann spielte Blockflöte. Das letzte Stück, ein Konzert für Blockflöte, Querflöte und Streicher³, hatte ich noch nie gehört. Das war so brilliant und so toll, daß ich mir sagte, die Blockflöte von Alfred Mann sollte ich mal genau vermessen, die muß gut sein.

Was war denn das für eine Blockflöte?

Das war eine von Robert Gobel, Schüler von Dolmetsch. Um die zu vermessen, habe ich mir erst Meßwerkzeuge machen müssen. Das war mühsam. Dann habe ich angefangen, auch andere Blockflöten zu vermessen, Dolmetsch, der war damals führend, dann eine Rudolf Otto, die hatte meine Frau mitgebracht. Ich hatte eine sehr gute Herwiga Solist, sehr schöner Klang. Später bekam ich auch eine Stieber, die war interessant, mit starkem unteren Register. Aber sie war verstimmt. Ja, Alfred Mann spielte in diesem Konzert. Und ich nahm mir vor, eine gute Altblockflöte zu bauen.

1960 haben Sie dann Ihre eigene Werkstatt eröffnet.

Ja, als ich merkte, wie verschieden die Flöten waren, fing ich zu Hause an zu basteln, um herauszufinden, warum z.B. die eine Flöte länger ist, aber denselben Ton spielt wie eine andere kürzere, und wie sich das auf den Klang auswirkt. In Deutschland und England gab es mehrere Stile. Peter Harlan baute ganz anders als Herwig und Dolmetsch. Das hing mit der Bohrung zusammen. Ich wollte einen Kompromiß aus allem machen, so daß alle Töne gut spielbar waren, eingeschlossen das hohe Fis, denn das wird im 4. Brandenburgischen verlangt. Und für mich war das 4. Brandenburgische das Stück, das mußte man können. Inge und ich waren eine Zeitlang die einzigen Blockflötenspieler, die das 4. Brandenburgische damals in Boston spielten.

Anfang der 60er Jahre entwickelte sich dann das Interesse, Barockmusik auf barocken Instrumenten zu spielen. Das war natürlich ein Umschwung, denn die alten Blockflöten, die in Deutschland gemacht wurden, waren nicht richtig Barock. Der Kopf war zylindrisch, ganz gerader Konus fürs Mittelstück und dann fürs Fußstück ein bißchen anderer Konus. Das war leicht zu machen, und das war gut genug. Sogar für Hindemith⁴.

1966 bekamen Sie dann ein Stipendium der Guggenheim-Stiftung, das Sie in die Lage

versetzte, Blockflöten aus allen wichtigen Museen der Welt zu spielen, zu untersuchen und zu vermessen.

Ja, das kam so: In New York gab es eine Renaissancegruppe, New York Pro Musica. Die wurde sehr berühmt. Blockflötenspieler, Gambenspieler, Sänger, alle möglichen guten Leute waren dabei. Der Leiter, Noah Greenberg⁵, kam mit La Noue Davenport⁶ in meine Werkstatt und sagte, sie hätten von der Ford Foundation eine Viertelmillion Dollar bekommen. Sie wollten jetzt gute Instrumente bestellen, und ob ich nicht all diese verschiedenen Instrumente bauen könnte: Querflöten, Blockflöten, Dulziane, Krummhörner usw. Nun, zu den Block- und Querflöten war ich gerne bereit, nicht aber zu den historischen Rohrblattinstrumenten. Ich sagte auch, daß ich erst die alten Instrumente in den europäischen Museen genauer studieren wollte. Greenberg gab mir dann den Tip, mich um ein Stipendium zu bewerben. Und das tat ich, mit Erfolg. Damit hatte ich plötzlich wieder die Möglichkeit, zu lernen und nach Europa zu reisen. 1966 nahm ich dann auch die Gelegenheit wahr, den jungen Hermann in Celle zu besuchen. Der alte war nicht mehr in der Firma. Ihr Vater fragte mich dann, ob ich nicht eine gute Altblockflöte für ihn entwerfen könnte. Und so fing unsere Zusammenarbeit an.⁷

Ich hatte das Stipendium ein Jahr lang, und ich machte drei Europareisen: bis nach Petersburg, Wien mehrere Male, Brüssel, London, Berlin, Stockholm und auch Kopenhagen, Augsburg, Innsbruck. In den Musikinstrumentenmuseen habe ich fast alles vermessen, was mir wichtig erschien; schnell hingezeichnet, mit Maßen versehen und fotografiert.

Dann kam Frans Brügger auf die Szene. Der hatte eine Skowroneck⁸ Altblockflöte, der Bressan von Edgar Hunt nachgebaut⁹. Aber Skowroneck konnte oder wollte die nicht in Mengen produzieren und so ging Brügger zu Hans Coolsma¹⁰. Der war dann der erste, der eine Blockflöte 415 in großer Stückzahl

anbot. Ich glaube, er machte eine Serie von 200 Flöten. Es waren erstaunlich viele Leute interessiert. Durch Frans Brüggén haben all seine Schüler diese Coolsmaflöten gekauft und gespielt. Frans Brüggén kam dann auch an mich heran, und ich fing dann mit der Jakob-Denner-Flöte an, einem Nachbau von dem Kopenhagener Instrument¹¹, das wurde dann mein Erfolg.

Frans Brüggén spielte auch die Engelbert-Terton-Sopran, die er aus dem Gemeentemuseum in Den Haag ausgeliehen hatte. Die habe ich sehr viel nachgebaut, die bauen wir immer noch. Wir bauen Terton in 415 Hz, Denner 415, aber auch Stanesby 415. Viel später machte ich diesen ganzen Satz für das Loeki Stardust Quartett. Eine Alt in G, auch 415 Hz, einen Tenor in C auf 415, ein Bassett in G auf 415 und dann einen Großbaß auf C 415 und jetzt noch einen Kontrabaß auf F 415 dazu, denn sie wollen *Die Kunst der Fuge* aufnehmen¹². Da braucht man die ganz Großen. Ich mache eigentlich zu viele verschiedene Dinge, wohl weil ich so viele herrliche alte Instrumente gesehen habe. Und dann habe ich natürlich auch Interesse an den Renaissanceblockflöten. Jetzt sind gerade zwei Renaissance-C-Bässe fertig geworden, ganze Consorts habe ich gemacht, eins für die Kölner und eins für die Frankfurter Hochschule, ein Consort mit Kontrabaß, verlängert bis zum 8-Fuß-C. Auch Oboen nach Rottenburgh, Denner und Richters und viele verschiedene barocke Querflöten habe ich nachgebaut. Und das alles aus Liebe zu der Musik, die für diese Instrumente geschrieben wurde. Diese alten Instrumente waren aber nicht nur Musikinstrumente, sondern auch Kunstwerke, formschön und künstlerisch vollendet.

Wo wir bei der Ästhetik sind: Glauben Sie, daß z.B. die Ummantelung mit Elfenbein oder Knochen oder Horn den Klang einer Flöte beeinflusst?

Eine Lieblingsfrage von Spielern. Ich glaube das nicht. Die Spieler wünschen oft etwas

Magisches. Was macht eine Flöte gut? Elfenbein? Die alten Flöten wurden mit Elfenbein ummantelt, da wo sie stärker sein sollten, nicht wegen des Klangs. Ein Querflötenspieler spielt eine goldene Flöte, „ach, die hat einen goldenen Ton“. Ich bin da sehr skeptisch. Obwohl ich Sympathie für die Spieler habe, meine ich, daß sie da einem Aberglauben erlegen sind.

Bauen Sie noch „reine“ Kopien für Puristen?

Ich habe das nicht oft gemacht. Brot und Butter kommen von dem, was die meisten Menschen haben wollen. Die Rottenburgh-Flöten aus Brüssel¹³ z.B., die ich für die Firma Moeck verwertete, waren natürlich echt barock, aber sie waren weder in 440 noch in 415, was den Bedürfnissen heutiger Spieler nicht entsprach. Ich habe die Flöte deshalb verändert, auf barocke Art.

Ich habe eine Original-Bressan in meinem Besitz, mit einer Kernspalte halb aus Elfenbein. Nun habe ich Anfragen, sie nachzubauen. Mit einfachen Löchern, nicht Doppellöchern usw. Ich zögere ein bißchen, denn die Spieler wollen das haben, aber werden sie die Flöten benutzen? Ist nicht ganz so praktisch wie eine mit Doppellöchern, nicht ganz so praktisch wie eine in 415. Früher habe ich sowas öfters gemacht. Dann kamen die Leute und: „können Sie nicht doch englische Griffweise anstatt barocke machen, können Sie nicht doch Doppellöcher bohren? Und so macht man eben Sachen, die nicht genau historisch sind. Man verändert erstens die Größe der Grifflöcher, dann bohrt man Doppellöcher, und zu guter Letzt verkürzt man das Mittelstück.

Haben Sie feststellen können, daß es unterschiedliche Trends gegeben hat hinsichtlich der Instrumente, die die Spieler verwendeten, und hinsichtlich der Klangvorstellungen und Spielweisen?

Oh, ja. Erstens natürlich die Tonhöhe, der Kammerton. Ich fing mit 440 Hz an und dann mußte ich auf 415 umsatteln, nicht nur

Blockflöten, auch Querflöten. Ich mußte mich mehr an die alten Flöten halten. Es mußte ein barocker Nachbau sein. Mittlerweile bauen wir sogar Blockflöten mit dem Kammerton $a^1 = 392$.

Auch klanglich gab es Entwicklungen. Sensible Spieler haben eine Klangvorstellung: nur der Klang geht, und alles andere taugt nichts. Manchmal fragt man sich, spinnen die, oder ist da wirklich was dran. Einige Spieler sind so gewöhnt an einen bestimmten Klang wie ein Kind an die Mutterbrust. Sie sind so sensibel, aber sie sehen nur in eine Richtung. Klar, gibt es Trendsetter, z.B. war Frans Bruggens Art zu spielen revolutionär, und viele spielten ihm nach. Die jüngere Generation sagt: Ach, der macht das ganz anders, da machen wir mit.

Sie haben nun so viele historische Blockflöten gesehen und studiert. Haben Sie immer noch die gleiche Achtung vor den berühmten Instrumentenmachern wie vor 40 Jahren, oder haben Sie in der Zwischenzeit das Gefühl gewonnen, daß in alten Zeiten auch nur mit Wasser gekocht wurde?

Es gab in den alten Zeiten sehr gute Blockflöten. Aber natürlich waren nicht alle alten Instrumente auch Instrumente, die unseren heutigen Ansprüchen genügen. Diese berühmte Tertion Sopran z.B. ist eigentlich in der Intonation nicht besonders. In dem großen Katalog von Schimmel¹⁴ sind viele Blockflöten mit ihren Tonhöhen aufgezeichnet. Und bei einigen stimmt der Ton nicht richtig, ganz egal welche Griffweise man benutzt. Also auch schöne, alte Instrumente waren damals beliebt, aber nicht perfekt. Ich habe z.B. einmal eine Stanesby bei Sotheby gekauft, unverschämt teuer, aber, wie mir schien, in guter Verfassung. Als ich die dann bekam, kriegte ich den Block fast nicht heraus. Das Kopfstück hatte sich so verzogen. Der Block war konisch, aber nur zur Hälfte, der Rest war zylindrisch, deshalb war er so fest drin. Ich hatte Angst, daß das Ding auseinanderplatzt. Also nicht alle Instrumente

waren so sorgfältig und gut gemacht, wie es hätte sein sollen. Wenn man die alten Instrumente sieht, dann muß man einräumen, daß sie natürlich auch durch das Alter verändert sind, manchmal ramponiert, oft kaputt. Solche Instrumente habe ich auch vermessen, sogar Renaissance-Instrumente, die in der Intonation nicht stimmten, um zu sehen, warum das so ist. Also, ich stehe alten Instrumenten sehr sympathisch gegenüber, aber auch kritisch.

Sind Sie bei Ihren Forschungen auch auf gefälschte Instrumente gestoßen?

Es gibt da ein interessantes Instrument in Wien¹⁵, eine „Bressan“. Es ist eine alte Flöte, aber keine Bressan, der Name ist nur aufgekreuzelt. Wahrscheinlich wurde sie in Süddeutschland gebaut, ohne Namen. Und ein Händler dachte, er könne sie mit einem guten Namen besser verkaufen. Es ist ein sehr interessantes Instrument, auch weil es drei Doppellöcher hat. Ein Doppelloch für F und Fis, eins für G und Gis und eins für C und Cis.

Es gibt eine große Zahl erhaltener Barockbaßflöten. Welchem Zweck dienten sie Ihrer Meinung nach, wenn man bedenkt, daß es kaum überlieferte Literatur gibt. Sind sie eventuell als Amateurfagott verwendet worden, wie Klemisch¹⁶ vermutet?

Darüber habe ich auch schon nachgedacht. Das wäre die richtige Arbeit für einen Studenten, mal nachzuforschen, wie, warum, wofür all diese Blockflöten gebaut wurden. Ich glaube, damals waren die Leute einfach verliebt in den sanften, tiefen Klang. Wahrscheinlich spielten sie alles mögliche auf so einer Blockflöte. Eventuell auch Ensemble, obwohl es in der Barockzeit kaum Ensembleblockflötenmusik gab wie zur Renaissancezeit. Die Baßblockflöte wurde von Christoph Weigel als Soloinstrument gezeigt, nicht in einem Ensemble (s. Abb.). Aber das erklärt auch nicht, warum so viele Baßblockflöten erhalten sind. Vielleicht liegt es auch einfach daran, daß man mit einem so

großen Instrument sorgfältiger umgeht. Eine Baßblockflöte wirft man nicht weg. Es gibt auch erstaunlich viele Tenorblockflöten. Dafür aber verhältnismäßig wenig Sopranblockflöten. Sicherlich wurden viele Sopranblockflöten gebaut, mit der Zeit ramponiert, die Kinder kriegten sie in die Hände, und dann gingen sie in die Brüche und wurden weggeworfen oder verheizt.

Literatur gibt es doch hauptsächlich für die Sixth-Flöte.

Ja, bei den Engländern gab es Solosonaten für die Fourth-Flöte und Solokonzerte für die Sixth-Flöte. Die ist nicht so hoch wie eine Sopranino, aber hoch genug, daß sie aus einem Ensemble mit Streichern richtig gut herauszuhören ist, also eine gute Kombination. Aber es gibt nicht sehr viele Sixth-Flutes, allerdings mehr Sixth-Flutes als Fifth-Flutes. Die Fifth-Flöte ist die heutige Sopran.¹⁷

Sie bauen doch auch Ganassi-Blockflöten. Die klingen aber anders und werden auch anders gegriffen als die Ganassis europäischer Blockflötenbauer.

Ich bin da meinen eigenen Weg gegangen und nenne sie Ganassi, weil man auch die Ganassi-Griffe gebrauchen kann. Die Flöte hat ein starkes unteres Register und spricht oben ziemlich leicht an. Ich benutze den Namen jedenfalls. Es ist keine richtige Kopie von Ganassi, aber Ganassi war ja auch kein Blockflötenbauer. Die Ganassis zeichnen sich ja durch große Grifflöcher und große Bohrung aus. Für eine G-Flöte sind Finger und Spannweite groß genug. Bei einer F-Flöte wird das schon schwieriger. Deshalb ist die G-Ganassi so beliebt, und viele Spieler benutzen sie. In $a^1 = 466$ Hz geht sie leicht und gut, und $a^1 = 466$ ist genau ein Ton tiefer als 415. Man kann sie also gut mit Cembalo zusammen spielen, Renaissancemusik und frühe Barockmusik. Übrigens eignet sie sich auch für viele moderne Stücke.

Sie haben über Ihre Forschungen und Erfahrungen auch in Fachblättern veröffent-



BASSON FLÖTE.

Basson Flöte in: Johann Christoph Weigel: Musicalisches Theatrum, (um 1720), Blatt 13, Faksimile-Nachdruck in der Reihe Documenta Musicologica bei Bärenreiter, Kassel/Basel/London/New York

licht. Welche Ihrer Aufsätze sind Ihnen am wichtigsten?

Ein Buchschreiber bin ich noch nicht, aber ich habe für das American Recorder Magazine manchmal Artikel geschrieben über Blockflöten, Heiserwerden, wie man Blockflöten kuriert und so. Auch im Galpin Society Journal und in Early Music sind Artikel veröffentlicht worden. Mein erster Artikel war: *A plea for standard pitch*¹⁸. Es kam nämlich eine Dolmetsch-Plastikflöte auf den Markt in einer Stimmung, die wenigstens 15, wenn nicht 20 Cent höher lag als 440 Hz und darauf stand: Approved by British standards. Ich fragte mich, was wohl die Standardstimmung in England wäre. Deshalb schrieb ich den Artikel. Dolmetsch reagierte ziemlich sauer darauf. Edgar Hunt kannte die

Situation in England. Er kann sehr interessant erzählen. Er war Flötist und Blockflötenspieler und mußte immer fragen: „Is it new, a philharmonic pitch, or is it old band pitch, which flute shall I bring?“ In England gab es keinen Kammerton und in den USA gab es einen band pitch und einen Orchester pitch, alles durcheinander. In Deutschland wollten die Instrumentenbauer, daß Bismarck bestimmt, welche Stimmung gültig sein sollte. Bismarck hat sich aber nicht darum gekümmert.

Ich war wohl der erste, der Stempel der alten Holzblasinstrumentenbauer aufgezeichnet hat. Meine Arbeit darüber kam im Galpin Society Journal¹⁹ heraus und ist auch im Lyndesay-Langwill-Katalog abgedruckt. Einen Artikel schrieb ich über eine Denner-Querflöte in C und D²⁰ und einen Artikel über die Modernisierungsversuche der Blockflöte im Laufe der Jahrhunderte.²¹

Haben Sie Ihre Erkenntnisse und Erfahrungen an die nachkommende Blockflötenbauer- generation weitergeben können?

Ich hatte natürlich Schüler. Einige haben sich selbständig gemacht und haben auch Erfolg gehabt. Der erste Schüler, den ich hatte, war Bob Marvin. Er hat bei mir zwei Jahre lang gearbeitet und sich dann auf Renaissance-Blockflöten spezialisiert. Sehr erfolgreich war auch Tom Prescott. Er macht vorzügliche Instrumente. Auch der Oboist und Blockflötenspieler Bruce Haynes war bei

mir. Im Lauf der Zeit sind viele Leute gekommen und für mich war fast jeder, der Interesse zeigte, ein Freund.

Im Februar 1999 sind Sie 70 Jahre alt geworden. 40 Jahre bauen Sie nun Blockflöten. Hat Sie da schon mal die Langeweile gepackt, haben Sie schon mal das Gefühl gehabt, nun etwas ganz anderes machen zu müssen?

Oh, nein. Ich finde, ich bin bei manchen Sachen gerade am Anfang. Diese Kontrabässe für das *Amsterdam Loeki Stardust Quartet*, das Ensemble *Brisk* und *Vier op'n Rij* sind mit einer modernen Klapperatur versehen, in Anlehnung an das Böhmsystem, so daß der kleine Finger nicht unnötig die großen Klappen bewegen muß. Das Böhmsystem ist doch sehr praktisch. Ich sollte jetzt die Idee für die anderen Größen bewerten.

Seit 1981 verkaufen Sie in Ihrem Early Music Shop of New England neben Instrumenten auch Noten und Bücher. Wie ist Ihre Firma organisiert? Wer übernimmt heute welche Aufgaben in Ihrer Werkstatt? Wieviel arbeiten Sie selber und Ihre Frau noch mit?

Der Early Music Shop wird von Nikolaus geleitet. Patrick leitet die Werkstatt und macht die meisten Blockflöten fertig. Zusammen mit drei Mitarbeitern repariert und überholt er auch die Instrumente, die hereinkommen. Andreas, sein Zwillingbruder, ist Ingenieur und hilft öfters bei der Herstellung von Werkzeugen und deren Bedienung. Ich selbst habe zu Hause eine kleinere Werkstatt eingerichtet, wo ich all die ungewöhnlichen Arbeiten machen kann. Nikolaus hat als Mitarbeiter Eric Haas, unseren Fachmann für Noten und Bücher. Inge kümmert sich täglich um die Buchführung, unterstützt von Carol Lewis, einer hervorragenden Gambistin. Thomas, unser Jüngster, wohnt mit seiner Familie neben der Werkstatt und kann so abends auf Sicherheit achten. Mit ihm teilen wir uns eine kleine Tischlerei und ein Holzlager. Unsere Tochter

Flötenkunst
Susanne Haupt



*Der
Blockflötenladen
in
Schleswig-Holstein
Sehr-Vertretung*

Tel. & Fax: (04 61) 3 19 42 84
24943 Flensburg • Fruerlunder Str. 12

Elisabeth unterstützt uns auf künstlerischem Gebiet. Mit ihr und ihrem Mann nehmen wir gerade eine Weihnachtsplatte auf. Sie sehen, unser Betrieb geht nun schon erfolgreich in die zweite Generation.

Das hört sich geradezu idyllisch an. Wir wünschen Ihnen weiterhin viel Erfolg für Ihre eigenen Projekte und für The Early Music Shop of New England.

17 Fourth-Flute = Sopran in b, Fifth Flute = Sopran in c, Sixth-Flute = Sopran in d

18 *A plea for standard pitch*, in: The American Recorder, August 1971

19 *Makers' Marks from Renaissance and Baroque Woodwinds*, in: Galpin Society Journal, XXVII, 1974, S. 31-47

20 *A Flute Allemande in C and D by Jacob Denner of Nuremberg*, in: Early Music, Bd. XXIII/I, Februar 1995, S. 102-112

21 *Efforts to Modernize the Recorder*, in: Recorder Magazine, Dez. 1995, S. 135.137 □

ANMERKUNGEN

¹ aus der Laudatio zur Verleihung des Arion Award, gehalten von dem Flötisten Christopher Krueger

² Alfred Mann war 1938 aus Deutschland geflohen und 1939 in die USA gekommen. Er hatte schon als Schüler am Hamburger Johannum eine Übersetzung von Johann Joseph Fux' *Gradus ad parnassum* angefertigt und veröffentlicht. In den USA schlug er eine Universitätslaufbahn ein und machte sich um die Alte Musik verdient.

³ Georg Philip Telemann: *Konzert in e-Moll* für Blockflöte, Querflöte, Streicher und Continuo

⁴ von Huene spielt hier auf Hindemiths *Trio für Blockflöten* an, das 1932 in Plön uraufgeführt wurde, gespielt vom Komponisten selbst, Harald Genzmer und Oskar Sala; siehe auch Peter Thalheimer: *Hindemith heute - Anmerkungen zur Aufführungspraxis seines Trios für Blockflöten*, Tibia 4/95, S. 586 ff

⁵ Einige bahnbrechende Einspielungen der *New York Pro Musica* (gegründet 1952) verhalfen der Alten Musik dazu, sich in den USA zu etablieren. Noah Greenberg starb 1966 im Alter von 47 Jahren.

⁶ La Noue Davenport war ein bekannter Blockflötenspieler und -lehrer in New York, außerdem Mitglied im Ensemble *New York Pro Musica*.

⁷ von Huene entwickelte für das Musikinstrumentenwerk Moeck die Serie der Rottenburgh-Flöten.

⁸ Martin Skowronek, Musikinstrumentenbauer in Bremen

⁹ Die Flöte gehört zur Bate-Collection und liegt im Musikwissenschaftlichen Seminar (Faculty of Music) der Universität Oxford

¹⁰ Niederländischer Blockflötenbauer in Utrecht, gestorben im Oktober 1991

¹¹ Musikhistorisk Museum, Kopenhagen

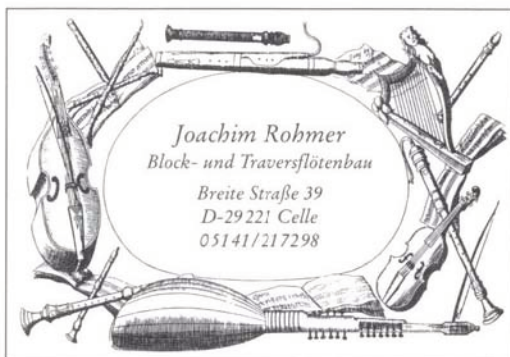
¹² Die CD mit dem Titel *Die Kunst der Fuge* ist gerade bei Channel Classics unter der Nummer CCS 12698 erschienen.

¹³ Musée de la Conservatoire de la Musique Bruxelles

¹⁴ van Acht/Schimmel/Ende: *Niederländische Blockflöten des 18. Jahrhunderts in der Sammlung von Haags Gemeentemuseum*, Celle 1991

¹⁵ Hofburgmuseum in Wien

¹⁶ Guido Klemisch, Blockflötenbauer, lange Zeit in Zwolle/Niederlande, heute Berlin



If You Play the Recorder -
This is Your Magazine

The Recorder Magazine

Incorporating 'The Recorder News'

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

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

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

**Peacock Press, Scout Bottom Farm,
Mytholmroyd, Hebden Bridge, HX7 5JS U.K.
Tel: 1944 422 882751**