

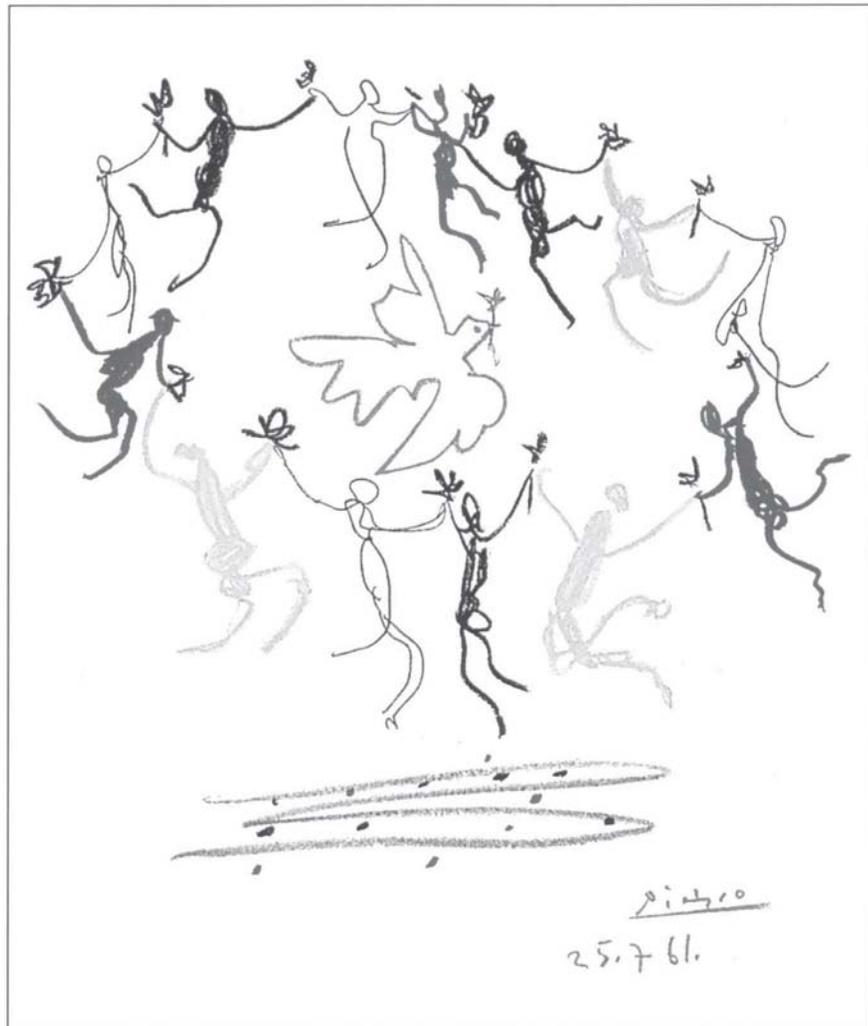
MOECK

MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER

Eine Vierteljahresschrift · Einzelheft DM 13,-- / Ausland DM 15,--

# TIBIA

Heft 3/99



**Inhalt:**

**David Lasocki:** Ein Überblick über die Blockflötenforschung 1996 (521)

Das Porträt: Von Czakan zu Zauberflöte und Zauberstab, **Kurt Redel** im Gespräch mit Eckart Rohlf (531)

**Michael Finkelman:** Die Oboeninstrumente in tieferer Stimmlage, Teil 4, Oboe da caccia, das frühe Englischhorn (537)

**Stephan Hörner:** Der Münchener Hofmusiker Rudolf Tillmetz – Flötenvirtuose und Komponist (543)

**Christian Schneider:** Musik für Oboe und Orgel – Bestandsaufnahme der originalen Literatur. Ein Nachtrag zu dem gleichnamigen Aufsatz aus TIBIA IV/97 (549)

Summaries for our English Readers (552)

Berichte (553): „Ich suchte es nicht – es fand mich“, Ehrenpromotion für Karl Ventzke / Italien an der Donau / In Memoriam Fred Morgan / Frederic G. Morgan, Blockflötenbauer, 8.4.1940-16.4.1999

Frisch aus der Quelle: Tips vom Klavierlehrer (II) (561)

Bücher (562)

Noten (564)

Tonträger (586)

European Recorder Teachers Association · ERTA (597)

Leserforum (601)

Nachrichten (601)

Die Autoren der Artikel (604)

**DIE GELBE SEITE**

Silke Lehmann: Wie der Schmetterling auf den Ball ging – Klanggeschichten als musikalische Annäherung an Körper und Seele (XXIX-XXXII)

Impressum (604)

**TIBIA-Kunstbeilage**

Pablo Picasso (1881-1973)

RONDE DE LA JEUNESSE, 1961

Farblithographie auf genarbtem Bütten,  
51 x 45 cm

© Succession Picasso / VG Bildkunst,  
Bonn 1988

## Ein Überblick über die Blockflötenforschung 1996

Was in Publikationen aus aller Welt über die Blockflöte geschrieben wurde

Dieser achte Bericht einer Reihe behandelt Bücher und Artikel, die im Jahre 1996 erschienen sind und unsere Kenntnisse über die Blockflöte, ihre Hersteller und Spieler, Aufführungspraxis und Technik, ihr Repertoire sowie ihre Darstellung in Kunstwerken der Vergangenheit und Gegenwart bereichern. Darüber hinaus sind einige zuvor unerwähnt gebliebene Publikationen früherer Jahre vertreten. Die meisten Veröffentlichungen sind dem Leser über Bibliotheken zugänglich – sie sind entweder direkt bei großen Musikbibliotheken oder bei örtlichen Bibliotheken per Fernleihe erhältlich.

### Repertoire

Viele Kritiker, von Thurston Dart bis Ruth van Baak Griffioen, haben bemerkt, daß die Duette in der zweiten Ausgabe von Jacob van Eycks gefeierter Sammlung *Der Fluyten Lust-hof* (1649) den Solostücken qualitativ stark nachstehen, manchmal geradezu plump sind. **Thiemo Wind** untersucht, auf welche Weise die Duette aus van Eycks Solostücken entstanden sind. Er zeigt, daß dabei auf so willkürliche und unmusikalische Art vorgegangen wurde, daß der Komponist dafür nicht in Frage kommt. Wind hält den Verleger Paulus Matthysz(oon) für den Verantwortlichen, denn dieser „war dafür bekannt, daß er einstimmige Stücke manipulierte, um sie als Ensemblesrepertoire zu verwenden.“ Des weiteren zeigt Wind auf, daß die Reihenfolge der Stücke in den Papierstapeln wahrscheinlich mit zur Auswahl der Arrangements beitrug und der Verleger „während des Druckvorgangs gelegentlich ungefaltete und ungeschnittene Bögen aus den Pressen nahm und (die darauf befindlichen Stücke) zu arrangieren begann, um die letzten beiden Sammlungen von *Der Fluyten Lust-hof* durch eine Rei-

he von Duetten zu ‚bereichern‘“. Winds ausgezeichnete Artikel ist der neueste einer Serie über van Eyck und seine Zeitgenossen. Das zugrunde liegende Material war ursprünglich für eine Dissertation gedacht. Ich hoffe sehr, daß Wind diese in naher Zukunft abschließen und veröffentlichen wird. (Thiemo Wind: Why the Duets from *Der Fluyten Lust-hof* are not by Jacob van Eyck, *The Recorder Magazine* 16, Nr. 2, Juni 1996, S. 44-48)

Es ist schon fast dreißig Jahre her, daß der verstorbene Walter Bergmann die Blockflötenmusik Henry Purcells untersuchte. Mit Blick auf eine neue Lesergeneration und unter Berücksichtigung aktuellerer Forschungsergebnisse über den Komponisten bearbeitet **Alan Davis** dieses Feld noch einmal. Dabei ordnet er Purcells Verwendung der Blockflöte den folgenden Kategorien zu: übernatürlicher, zeremonieller oder religiöser Charakter, amourös, pastoral, Ruhe oder Gegensatz, Textbezug auf „flute“, ornithologisch. Manchmal überschneiden sich die Kategorien allerdings. **Layton Ring** wartet mit einer Lösung für ein kompositionstechnisches Problem in Purcells vorzüglichstem Blockflötenstück *3 Parts Upon a Ground* auf, einem fehlenden Takt im Autograph. (Alan Davis: Purcell and the Recorder, *The Recorder Magazine* 16, Nr. 1, März 1996, S. 9-15; Layton Ring: The ‘Missing Bar’ in Purcell’s *3 Parts Upon a Ground*, *The Consort* 52, Nr. 2, Herbst 1996, S. 92-95)

Mit Händels Gebrauch der Blockflöte in seinen Opern und Oratorien haben sich schon viele Wissenschaftler befaßt. Der kürzlich zu diesem Thema erschienene Artikel von **Martin Heidecker** bringt grundsätzlich nichts Neues. Sehr beeindruckt war ich jedoch von Heideckers Erkenntnis, daß Händel eine Vielzahl von Möglichkeiten nutzte, die Blockflöte

im Orchester hörbar zu machen: die Streicher zu dämpfen oder sie zart spielen zu lassen, die Größe der Continuo-Gruppe zu reduzieren oder die Continuo-Streicher pizzicato spielen zu lassen oder die Violen oder gar die Violinen als unterste Stimme einzusetzen. Weiterhin ließ er die Blockflöten unbegleitet spielen oder für einige Takte solistische Ausflüge ins hohe Register unternehmen. Gerhard Braun merkt an, daß die zeitgenössischen Blockflötenarrangements von Händels Vokalwerken „dem Opernliebhaber zweifellos als eine Art Schallplattenersatz dienten. Mit der relativ einfach zu spielenden Blockflöte ließen sich die Melodien der Tänze und Arien aus der am Abend zuvor gehörten Oper jederzeit wieder ins Gedächtnis rufen.“ Leider enthalten diese Bearbeitungen „grobe melodische und rhythmische Fehler“. Oft wurde die Form der Stücke verändert (z. B. indem ein verkürztes oder variiertes da capo durch ein normales ersetzt wurde) oder der Orchesterpart auf eine einfache Generalbaßbegleitung mit zudem noch fehlerhaften Bezifferungen reduziert. (Martin Heidecker: Block- und Querflöten in den Opern Georg Friedrich Händels, *Tibia* 21, 1/96, S. 2-10; Gerhard Braun: Händels Opern und Oratorien in Bearbeitungen für Flöteninstrumente, ebda., S. 10-14)

**Wolfgang Rüdiger** nimmt sich das eröffnende *Triste* aus Georg Philipp Telemanns f-Moll-Sonate für Fagott oder Blockflöte und Continuo vor. Ganz besondere Aufmerksamkeit widmet er der Tonart, der Modalität/Tonalität, dem rhetorischen Gebrauch der Figuren sowie der Angemessenheit des Ganzen für die „Seele“ des Fagotts. Wenn unser Instrument auch eine andere Seele hat, so können wir Blockflötisten doch zumindest von solch eingehender Analyse und zahlreichen Erkenntnissen über die barocke Praxis profitieren. (Wolfgang Rüdiger: „... kein geringes im Lande der Affecten“ – das *Triste* aus Telemanns f-Moll-Sonate für Fagott und Generalbaß, *Tibia* 21, 1/96, Die gelbe Seite, I-VIII)

Auf Jeanne Swacks exzellente Dissertation über Telemanns Solosonaten (s. Ein Überblick

über die Blockflötenforschung 1991, in: *Tibia* 19, 1/94, S. 1-13) folgt von **Steven Zohn** ein ähnlich erhellender Blick auf die Werke des Komponisten in Trio- und Quartettbesetzung, einen höchst wichtigen Teil des barocken Blockflötenrepertoires. Zohn datiert alle Werke und analysiert ihren Stil in chronologischer Reihenfolge. In den frühesten Trios, die im französischen Stil gehalten sind, kommt die Blockflöte nicht vor. Die nächste Gruppe, Trios im italienischen und gemischten (französischem und italienischem) Stil, enthält TWV 42:c7 (Blockflöte und Oboe) und F7 (zwei Blockflöten), welche beide um 1713/14 entstanden sind. Die *Sechs Trios* (1718), darunter eines für Blockflöte und Violine (TWV 42:a1), sind in reinem italienischem Stil gehalten. Die gefeierte Sammlung *Essercizii musici*, die erst 1740 veröffentlicht wurde, scheint weniger Telemanns „letztes Wort zu Solo und Trio“ gewesen zu sein, wie andere Wissenschaftler (Swack ausgenommen) vorausgesetzt haben, sondern vielmehr Stücke aus den Jahren um 1725-1730 zu enthalten. Die Stücke sind im gemischten Stil, nun mit galanten Elementen, komponiert, und einige Sätze haben vokale Vorbilder. Die Trios mit Blockflöte sind TWV 42:c2 (mit Oboe), F3 (mit Viola da gamba), a4 (mit Violine) und B4 (mit obligatembalo). Eine Gruppe handschriftlicher Trios aus den 1720er Jahren ist im Stil ähnlich, „wenngleich weniger abenteuerlustig ... in der formalen Struktur und in der Breite des Ausdrucks.“ Sie enthält vier Trios für Blockflöte mit Altviola (TWV 42:d7, F6, g9), die anscheinend zusammen mit fünf Trios für Oboe und Altviola entstanden waren und an den Darmstädter Hof geschickt wurden. Weiterhin enthalten sind Trios für Blockflöte mit Violine (TWV 42:d10, F8, f2) und mit Oboe (TWV 42:F9, F15). Das letzte Trio, das für Blockflöte und Oboe TWV 42:a6, wurde um 1737-1744 ebenfalls für Darmstadt komponiert. Im Gegensatz zu anderen Telemann-Trios dieses Zeitraumes enthält es weniger galante Elemente, es greift vielmehr auf die Werke der 1720er Jahre zurück.

Wie Swack bereits in einem Artikel anmerkte (s. Ein Überblick über die Blockflötenforschung 1992-1993, in *Tibia* 19, 4/94, S. 257-274, März 1995), stellt das Quartett g-Moll für Blockflöte, Violine, Viola und Continuo (TWV 43:g4), entstanden um 1710-1715, eines der frühesten Beispiele der *Sonate auf Concertenart* überhaupt dar, worin mindestens ein Satz Merkmale der Ritornellform und große Ähnlichkeit mit dem Kammerkonzert aufweist. Die anderen drei Quartette, in denen die Blockflöte vorkommt (TWV 43:d1, G6, a3) sowie eines der Trios (das Konzert für Blockflöte, Horn und Continuo, TWV 42:F14) sind ebenfalls Beispiele für die Sonate auf Concertenart. (Steven David Zohn: *The Ensemble Sonatas of Georg Philipp Telemann: Studies in Style, Genre, and Chronology*, 2 Bde. [Ph.D. Dissertation, Cornell University, 1995])

Praktisch alle Jahre wieder werden die von J. S. Bach im 4. Brandenburgischen Konzert verlangten *fiauti d'echo* thematisiert. Dieses Mal betrachtet **Mark Smith** die Frage der Platzierung der Instrumente auf der Bühne. Zu Bachs Zeiten lag die Bedeutung des Begriffs „Echo“ näher an der zugrunde liegenden Sage von Narziß und Echo aus Ovids *Metamorphosen*. Weil Echos Liebe vom narzistischen Narziß nicht erwidert wurde, „verwandelt sich Echo vor lauter Kummer in nichts als eine Stimme, die sich nur erhob, wenn sie, von menschlichen Lauten geweckt, dem Rufenden aus den Grotten und Höhen von Bergen und Gehölzen antworten konnte.“ Demnach konnte ein „Echo“ für reflektierten Klang stehen oder für eine Phrase, die in einem ziemlich großen räumlichen Abstand von einem verborgenen Instrumentalisten wiederholt wurde. Aus diesen und anderen Gründen zieht Smith den Schluß, daß die Solovioline und die *fiauti d'echo* im zweiten Satz „offstage“ spielen und während des Beginns des dritten Satzes auf ihre Plätze zurückkehren sollten. Daß sich auch die Solovioline außerhalb des Bühnenbereichs befinden soll, erklärt er unbe-

friedigend damit, daß sie in diesem Satz nur eine begleitende Rolle spielt. **Karl Böhmer** schlägt vor, daß der Folge der sechs Brandenburgischen Konzerte ein mythologisches Programm zugrund gelegt haben könnte, das sich auf den Symbolgehalt der Instrumente in der Barockzeit sowie auf die Dekorationen und die Gestaltung barocker Schlösser (z. B. auf das des Markgrafen von Brandenburg) bezog. Das erste Konzert stellt den Markgrafen als Jäger dar, das zweite als Held (mit Blockflöte, Oboe und Violine als Dionysos, Hera und Apollo sowie der Trompete als Herkules), und das dritte als Muse. Im vierten Konzert ist der Markgraf der Hirte, wobei die Blockflöten den Pan und die Violine Phoebus/Apollo (bzw. Echo im langsamen Satz) versinnbildlichen. Vervollständigt wird das Programm durch den Markgrafen als Liebenden im fünften und als gebildeten Menschen im sechsten Konzert. Ich bin sicher, daß die Diskussion weitergehen wird. (Mark Smith: J. S. Bach's 'Fiauti d'echo': Recorders Off-Stage, *FoMRHI Quarterly* 82, Januar 1996, S. 41-42; Karl Böhmer: Bachs mythologisches Geheimnis. Philip Pickett, Reinhard Goebel und das verborgene Programm der Brandenburgischen Konzerte, *Concerto, Das Magazin für Alte Musik* 109, Dezember 1995/Januar 1996, S. 15-17)

Als Solist und in seiner Eigenschaft als Herausgeber von Blockflötenmusik bei der Firma Forsyth in Manchester hat der britische Blockflötist **John Turner** eine große Anzahl von Auftragsarbeiten zusammengetragen. In seinem jüngsten Artikel lenkt er unsere Aufmerksamkeit auf die (größtenteils von ihm in Auftrag gegebene) Blockflötenmusik von Michael Ball, einem Komponisten aus Nordengland, der gegenwärtig in Dublin lebt. Die Musik reicht „bewußt vom gewinnend Leichten zum dringlich Ernsten und vom technisch Anspruchslosen zum Virtuosen (einschließlich erweiterter Techniken)“. Ganz besonders gefiel mir Balls eigene Beschreibung dessen, was er an der Blockflöte am meisten schätzt: „die Art, wie die Einheit zwischen Instrument

und Spieler größer zu sein scheint als vielleicht bei jedem anderen Blasinstrument, sowohl in ihrer erstaunlichen Klarheit als auch in ihrer direkten Ansprache, und in der besonders kritischen Beziehung von Kontrolle und Festigkeit des Luftstroms zu Ton und Tonhöhe – und folglich die Leichtigkeit bewußter Tonhöhenverzerrungen und expressiven „Bendings“ von Tönen, gepaart mit der Zartheit und Vielfalt möglicher Vibrato-Techniken.“ (John Turner: The Recorder Music of Michael Ball: A Catalogue and Description, *The Recorder Magazine* 16, Nr. 3, September 1996, S. 83-89)

**Joan Izquierdo** gibt spanischsprachigen Lesern eine kurze Einführung in die avantgardistische Blockflötenmusik und ihre Techniken. Seine Auswahl „bemerkenswerten“ Repertoires umfaßt Klassiker wie Luciano Berios *Gesti*, Louis Andriessens *Sweet* und *Paintings*, jedoch auch Maki Ishiis *Tenor-Recorder Piece – East · Green · Spring*, France Donatonis *Sweet* und *Nidi II*, Isang Yuns *4 Alt-Chinesische Bilder*, Joep Straessers *Points of Contact*, John Caskens *Thymehaze*, und Robert Heppeners *Hymn to Harmony*. In einem begleitenden Artikel diskutiert er kurz das Stück von Ishii. (Joan Izquierdo: La flauta de pico y la música de vanguardia, in: *Revista de flauta de pico* 5, Mai 1966, S. 13-14, ders.: *Tenor Recorder Piece – East · Green · Spring*, Maki Ishii (1991, op. 94), ebda. 15; Erstveröffentlicht in *Bulletin de la Associació Bloc* 9, Januar 1996, S. 3-5, 6)

**Gerd Lünenbürger** präsentiert ebenfalls die Geschichte der Rolle der Blockflöte in der Musik des 20. Jahrhunderts bis zu den avantgardistischen Entwicklungen der 60er und 70er Jahre. Ausführlich kommentiert er Berios *Gesti* im Vergleich zu dessen Zyklus *Sequenze*. Lünenbürger meint, daß die moderne Blockflötenkomposition nach einer Periode des Experimentierens und der „Individuation“ – ihrer „Adoleszenz“ – gereift sei. Als Beleg solcher Reife führt er vier Stücke an, die er für zentrale Werke der letzten zehn Jahre

hält: Marco Lasagnas *Nervi* für Blockflöte solo, Kunsu Shims *Peripatetic Exercise* für drei Tenorblockflöten, Richard Rijnvos' *Zabgurim, Whose Number is Twenty-Three and Who Kills in an Unnatural Fashion...* für Baßblockflöte und vier Schlagzeuger (alle unveröffentlicht) sowie Roland Mosers *Musik zu Pontormo: Acht Sätze für acht Blockflöten nach Bildern der Cappella Caponi* (erschieden in der Edition Hug). Abschließend äußert er die Ansicht, daß die Gefahr, das Stücke für das Instrument auf ein „Blockflöten-Ghetto“ beschränkt werden, gemindert, aber noch nicht gebannt sei. (Gerd Lünenbürger: Zur Rolle der Blockflöte in der zeitgenössischen Musik, *Tibia* 21, 3/96, S. 182-190)

Eine vergleichsweise kleine Zahl japanischer Blockflötenkompositionen (von Ryohei Hirose, Maki Ishii und Makoto Shinohara) sind ausgesprochen bekannt geworden. **Ewald Henseler** enthüllt jedoch das volle Ausmaß der japanischen Hingabe an das Instrument. Er listet nicht weniger als 177 Kompositionen von 86 Komponisten auf. Nur 52 dieser Kompositionen wurden bisher veröffentlicht, doch erwähnt Henseler zum Glück Pläne des japanischen Musikbibliothekenverbandes, das Erscheinen von einigen der übrigen zu unterstützen. Henseler klassifiziert die japanische Blockflötenmusik danach, ob sie auf traditionelle japanische Musik zurückgeht oder auf westlicher Musik basiert (ob konservativ oder avantgardistisch). Obwohl einige Autoren davon ausgegangen sind, daß der Einfluß traditioneller Musik und der Shakuhachi Priorität haben müsse, wissen viele junge japanische Komponisten tatsächlich eher wenig über ihr eigenes musikalisches Erbe, da sie stattdessen mit westlicher Musik und deren Instrumenten aufgewachsen sind. Die Unterschiede zwischen Blockflöte und Shakuhachi in bezug auf Dynamik, Artikulation usw. sind enorm – so enorm, daß Kikuko Masumoto eine Komposition für je zwei von ihnen geschrieben hat (*Kaikô*, 1974), die die musikalischen und technischen Unterschiede nutzt.

„Zwei völlig fremde Welten begegnen sich, erklingen, trennen sich aber wieder“ (Masumoto). Henseler schließt mit der Bemerkung, daß „japanische Komponisten, die bisher jeden westlichen Stil kritiklos übernahmen, der (...) „Neuen Musik“ nun ihrerseits neue Impulse geben“ wollen. (Ewald Henseler: Neue Blockflötenmusik in Japan, *Tibia* 21, 2/96, S. 96-105)

## Geschichte

Immer wieder tauchen Bestandslisten von Instrumenten der Renaissance auf. **Beryl Kenyon de Pascual**, der unermüdliche Erforscher spanischer Instrumente, hat eine interessante aufgespürt. Bei seinem Tod im Jahre 1594 besaß Don Juan Luis de la Cerda, Fünfter Herzog von Medinaceli, „einen Satz Blockflöten, bestehend aus elf kleinen und großen Blockflöten in einem kaputten Etui“ sowie zwei Posaunen, vier Krummhörner, vier Schalmeien, ein Dulzian, zwei Kornette, ein Konsort aus fünf Violinen sowie zwei Gitarren. Bemerkenswert ist die große Zahl von Blockflöten im Vergleich zu den anderen Instrumenten. Zur Verwendung der Instrumente merkt Kenyon an, daß der Herzog „für zeremonielle Zwecke, Unterhaltung (Tanz, Tafelmusik und möglicherweise Kammermusik) und vielleicht für Musik in einer Privatkapelle eine Reihe von Musikern in seinen Diensten gehabt haben wird.“ (Beryl Kenyon de Pascual: Two Sixteenth-Century Spanish Inventories, *Galpin Society Journal* 49/1996, S. 198-203)

**Paul Richardson** präsentiert einen Überblick über die Blockflöte im Leben des historischen Nürnberg. Er beginnt mit dem berühmten Dürer-Stich der „Bader von Nürnberg“, von denen einer eine Blockflöte und ein anderer eine Trommel spielt. Die Darstellung der Musiker beim Festbankett anlässlich des Endes des Dreißigjährigen Krieges 1649 ist zu klein, als daß die Leser erkennen könnten, ob sich Blockflötisten darunter befinden. Richardson

erwähnt die Existenz eines Holzblasinstrumentenbauers Hanns Franck in Nürnberg bereits im Jahre 1427 und gibt weiterhin einen Überblick über die wichtigsten Hersteller des 17. und 18. Jahrhunderts, Kynseker und die Familie Denner. (Paul Richardson: Nuremberg, música y construcción de flautas de pico, *Revista de flauta de pico* 5, Mai 1996, S. 9-12)

1987 schrieb **Henry Stobart** einen Artikel über die vier Größen des *pinkillo* oder *flauto* genannten Instrumentes (eine Pfeifenflöte mit sechs Grifflöchern), die von bolivianischen Bauern gespielt wird. Darin merkt er an, daß diese Instrumente von der Länge her einem Blockflötensatz der Renaissance (SATB) ähneln und wahrscheinlich eine Imitation desselben darstellen. Die Renaissance-Blockflöten könnten in früher Kolonialzeit durch die Spanier ins Land gelangt sein. Abschließend beschreibt er, wie die *pinkillo* mit dem Teufel, Tod, dem Wachstum des Getreides und der Brautwerbung verknüpft ist – in starker Übereinstimmung mit den mit der Blockflöte verbundenen Assoziationen im Europa des 17. Jahrhunderts.

Kürzlich hat Stobart das Thema wieder aufgenommen und ausgeweitet. Die *pinkillos* „werden während der ganzen Regenzeit gespielt und sollen ausdrücklich ‚den Regen rufen‘ und ‚dem Getreide wachsen helfen‘.“ Im Gegensatz dazu werden Panflöten, Traversflöten und Korbflöten mit den trockenen Wintermonaten assoziiert und sollen typischerweise „Frost und Wind rufen“. Ein weiterer Unterschied liegt darin, daß der Spieler bei Pfeifenflöten keinen Ansatz bilden muß, da diese ihre „eigene Stimme“ besitzen – eine Eigenschaft, die für magisch und für eine Verkörperung des *sirinus* (verwandt dem chinesischen *chi* oder japanischen *ki*) gehalten wird. Vor dem Eintreffen der Spanier existierte in den Anden das Prinzip des Pfeifenmechanismus in Form von Pfeifentöpfen, später auch in Form von Pfeifen. Stobart führt Dokumente aus dem ausgehenden 16. und frühen 17. Jahrhundert an, die nahelegen, daß „Blockflöten in

der ganzen Andenregion in der Kirchenmusik (und vielleicht auch in anderen Kontexten) weit verbreitet waren. Es scheint durchaus möglich, daß ihre Technologie, wie im Fall der Gitarre, in die örtlichen Gepflogenheiten des Instrumentenbaus einging.“ Wiederum weist er darauf hin, daß „die Ähnlichkeit von Baudetails zwischen Renaissanceblockflöten und den *pinkillos* des nördlichen Potosi bemerkenswert ist.“ Daraus schließt er jedoch vorsichtig, daß „es keinen sicheren Beweis für eine Verbindung zwischen beiden gibt.“ In Widerspruch zu seiner früheren Position legt sich Stobart darauf fest, daß die moderne Assoziation von *pinkillos* mit dem Teufel eigentlich ironisch sei, wenn man berücksichtige, daß „die Blockflöte in den kolonialisierten Anden dazu benutzt wurde, die Christianisierung voranzutreiben, damit wiederum das Eindringen der Europäer rechtfertigt und die Menschen der Anden von den ‚dämonischen‘ Praktiken abbrachte, die die Phantasie der Spanier im 16. Jahrhundert so sehr beherrschten.“ (Henry Stobart: *The Devil's Music, The Recorder and Music Magazine* 9, Nr. 4, Dezember 1987, S. 90-92; *The Llama's Flute: Musical Misunderstandings in the Andes, Early Music* 24, Nr. 3, August 1996, S. 471-482)

### Instrumente und Instrumentenbau

Das Patentsystem im Vereinigten Königreich geht auf das 17. Jahrhundert zurück, als das Parlament alle Monopole abschaffte außer solchen, die mit neuen Produktionsmethoden zu tun hatten. Ähnliche Prinzipien wurden in anderen europäischen Ländern und schließlich auch in den Vereinigten Staaten eingeführt. Um für eine bestimmte Zeitspanne ein Patent zu erhalten, müssen Erfinder sämtliche Details ihrer Erfindung offenlegen, um nachzuweisen, daß diese sowohl neu als auch von allgemeinem Interesse ist. **Paul Madgwick**, ein Patentanwalt, weist im folgenden darauf hin, daß ein Patent ein negatives Monopol darstellt: „Es heißt nicht ‚Ich kann es machen, weil es mein Patent ist‘, sondern vielmehr ‚Du

darfst nicht machen, was unter mein Patent fällt.“ Kuriose Patente zum Thema Blockflöte reichen erstaunlich weit zurück – beispielsweise eine Blockflöte, die auch als Auktionenhammer benutzt werden kann (E. E. Starck, UK 1896) und eine, die sich in eine Pfeife verwandeln läßt (Josef Ignaz Lausmann, Deutschland 1906). Im gleichen Artikel diskutiert **Alec V. Loretto** nützlichere Blockflötenpatente: Dolmetschs Schlußklappe und Echoklappe, **Hermann Moecks** absorbierende Windkanäle und Blöcke, Joachim und Herbert Paetzolds viereckige Blockflöten, Arnfred R. Stratmans geneigten Windkanal und seinen eigenen Entwurf eines regulierbaren Windkanals. Hermann Moeck beschreibt ein Patent, daß 1996 von der Toyama Musical Instrument Company aufgenommen wurde – eine Aulos-Blockflöte für Behinderte (s. a. *American Recorder*, November 1994). Das Mittelstück des Instrumentes besteht aus verstellbaren Abschnitten, die jeweils ein Griffloch aufweisen. Ein Blockflötenspieler, dessen Finger zueinander in ungewöhnlichem Verhältnis stehen, kann dann die Platzierung der Grifflöcher nach Bedarf anpassen. (Paul Madgwick und Alec V. Loretto: *Old Recorders for New, FoMRHI Quarterly* 85, Oktober 1996, S. 35-44; Hermann Moeck: Eine neue Behindertenflöte von Aulos, *TIBIA* 21, Nr. 4/96, S. 289)

Der verstorbene **Carl Dolmetsch** beschreibt in seinem vielleicht letzten Schriftstück die Innovationen, an denen er beteiligt war: Doppellöcher (die, wie man später herausfand, von barocken Herstellern wie Bressan verwendet wurden), die Daumenstütze, die Schlußklappe, die Echoklappe (von Lippe oder Kinn bedient, um die dynamischen Möglichkeiten zu erweitern), und den *tone projector*. Er betont, daß keine dieser Erfindungen das grundlegende Erscheinungsbild des Instrumentes verändert hat. (Carl Dolmetsch: *The Recorder in Evolution, The Recorder Magazine* 16, Nr. 2, Juni 1996, S. 55-56)

Natürlich haben andere Hersteller in dem Wunsch nach einem moderneren Instrument

das Design fundamental verändert. Nach 25 Jahren Entwicklungszeit wird die Trichterblockflöte, erfunden und patentiert von Klaus Grunwald aus Köln, nun von Adler-Heinrich in Markneukirchen hergestellt. Einer Beschreibung und Fotografien nach zu urteilen, handelt es sich um eine Blockflöte mit weiter Bohrung, welche weniger konisch ausfällt als gewöhnlich, mit großen Grifflöchern und einem weiten, trichterförmigen Fuß (bei der Altblockflöte aus Messing). „Dieser Trichter verbessert die Resonanz der Blockflöte und erleichtert vor allem das Spielen der hohen Töne.“ Die Maße des Labiums sind z. T. noch einmal überdacht worden. Das Instrument braucht mehr Luft als eine normale Blockflöte, ermöglicht aber deshalb auch eine größere dynamische Bandbreite. Aus diesen Gründen bezeichnet **Andreas Stavenhagen** es als „ein völlig neues Instrument“, gut für moderne Musik, Jazz und freie Improvisation. **Renate Langeheinecke** berichtet, daß er zwei Sopran-Trichterflöten (eine mit englischer, die andere mit deutscher Griffweise) auf eine Konzertreise mitnahm, auf der er Musik des Mittelalters und des Barock in Sälen von stark unterschiedlicher Akustik und Größe spielte. Insbesondere sagte ihm die größere Lautstärke des Instrumentes im Vergleich mit einer herkömmlichen Blockflöte zu, die es ihm ermöglichte, sich gegen Sänger sowie andere Instrumentalisten zu behaupten. Obwohl er das Instrument nur an Alter Musik erprobt hat, sagt er voraus, daß es insbesondere im Orchester und generell in der modernen Musik von besonderem Nutzen sein wird. (Andreas Stavenhagen: Bei den Holzblasinstrumenten findet man zurück zu alten Klangidealen, *Das Musikinstrument* 45, No. 4, April 1996, S. 68-77; Renate Langeheinecke: Die Grunwald-Trichterflöte auf Konzerttour, 4. *Internationales Blockflöten-Symposium Kassel, ERTA-Kongreß, Vorträge und Dokumentation*, S. 35-37)

**Denis Thomas** schreibt knapp über die Akustik der Schlußklappe der Blockflöte. „Wenn das offene Ende durch die Klappe verschlos-

sen wird, wird das Instrument zum halbgeschlossenen Zylinder, wie eine Klarinette, jedoch mit dem wichtigen Unterschied, daß die Klarinette am Mundstück und nicht an der Glocke verschlossen ist. Wenn die Klappe geschlossen ist, erklingt der Grundton der Blockflöte weniger als eine Oktave tiefer als normal, doch ist der Ton zu schwach, um von Nutzen zu sein. Im Gegensatz zur Klarinette sind in diesem tiefen Register keine anderen Töne spielbar, weil die Blockflöte beim Öffnen jeglichen Griffloches bei geringem Atemdruck zur Spielweise des offenen Zylinders zurückkehrt und nur verstimmt Töne der ersten und zweiten Oktave von sich gibt – von denen einige aber als Hilfsgriffe verwendet werden können. Bei höherem Atemdruck kann das Instrument bei geschlossener Schlußklappe und komplett geschlossenen Grifflöchern bis zum elften Oberton überblasen werden, allerdings nur in der ungeraden Obertonfolge (wie die Klarinette). Diese Obertöne stammen anscheinend vom F unterhalb des normalen Grundtones und sind ungefähr einen (Ganz-)Ton zu hoch. Mit angemessenem *cross venting* kann die Höhe der Obertöne korrigiert werden, um mehr Hilfsgriffe zu erhalten wie auch einige sehr hohe Töne, die ansonsten unspielbar sind.“ Er schließt mit einer Beschreibung seiner eigenen Variante der Schlußklappe, die vom kleinen Finger der linken Hand betätigt wird und ein Loch an der Seite des Fußes öffnet. Die Seitenöffnung wurde de facto von Carl Dolmetsch im Jahre 1958 patentiert (s. o.). (Denis Thomas: *Bell Key Acoustics, FoMRHI Quarterly* 83, April 1996, S. 35)

Beeinflußt das Material einer Blockflöte ihren Klang? Laut **Alec Loretto** gehen Wissenschaftler generell davon aus, daß dem nicht so ist, während viele Blockflötenhersteller und -spieler davon überzeugt sind. Loretto erklärt, warum das Holz tatsächlich von Bedeutung ist. Blockflöten werden von allem beeinflusst, was im Windkanal Luftwirbel hervorruft, sei es eingefügtes Material, Kondenswasser oder

die Qualität des Materials selbst. Polierte Hölzer mögen glatt erscheinen, doch weisen die meisten feine Rillen auf, die Wirbel hervorrufen können. Das einzige Holz, dessen Oberfläche sich wirklich so glatt wie Glas polieren läßt, wodurch sich Turbulenzen vermeiden lassen, ist Buchs. Loretto führt einen Brief seines Blockflötenbauer-Kollegen Fred Morgan als Beweis dafür an, wie begeistert Hersteller sein können, wenn sie zum erstenmal auf gutes Buchsbaumholz stoßen. (Alec V. Loretto: Recorder Woods – Do They Influence the Sound?, *FoMRHI Quarterly* 83, April 1996, S. 36-38)

**Jan Bouterse** schreibt mit großem, durch langjährige Erfahrung erworbenem Kenntnisreichtum über die Schwierigkeiten und Fallstricke beim genauen Vermessen historischer Holzblasinstrumente. Es ist sinnlos, eine Bohrung beispielsweise auf 0,01 mm genau zu vermessen, wenn kleine Veränderungen der Temperatur, Feuchtigkeit und des Zustandes des Instrumentes eine darüber hinausgehende Abweichung verursachen können. Um wirklich wissenschaftlich vorzugehen, sollte man Messungen wiederholen, bis man ihre Abweichung kennt und daher ihre Genauigkeit einschätzen kann. Bouterse hat nun angefangen, Maße mit solchen Toleranzen anzugeben (z. B. für klingende Längen und Grifflochpositionen +/- 0,25 mm). Verschiedene Stellen an Holzblasinstrumenten – enge Rillen, große Durchmesser, sehr runde gebogene Details, die Neigung von Fußstücken – sind sehr schwer zu vermessen. Die meisten Holzblasinstrumente, insbesondere solche aus Buchsbaum, weisen ovale statt runde Querschnitte auf; deshalb sollten idealerweise der minimale und maximale Querschnitt angegeben werden, obwohl dies vielfach nicht so gehandhabt wird. (Jan Bouterse: How Accurate and Understandable are Measurements of Woodwind Instrument[s?], *FoMRHI Quarterly* 83, April 1996, S. 46-52)

Die um 1990 geführte Debatte darüber, wer zuerst eine „Ganassi“-Blockflöte nach der

Wien C8522 baute, kam wegen der von mir so genannten „fünf verwirrenden Punkte“ zum Stillstand. **Alec Loretto** hat jetzt für einen dieser Punkte eine Erklärung vorgelegt. Eine Diskrepanz in der prozentualen Erweiterung des Fußes des Instrumentes erklärt er als Folge des ovalen Querschnitts. Morgan hatte die Ausdehnung mit 11 oder 12 Prozent angegeben, Loretto mit 32 Prozent. Laut Loretto gaben seine Korrespondenzpartner Werte von 9 bis 35 Prozent an. „Das Paradoxe liegt darin, daß alle vorgenannten Angaben über die Ganassi belegt werden können, indem man Kombinationen der Maximal- und/oder Minimaldimensionen des Instrumentes zugrunde legt, nicht zu vergessen natürlich ... Vermessungsfehler.“ Er zieht daraus den Schluß, daß Hersteller besser beraten wären, keine prozentualen Zunahmen anzugeben, das Zustandekommen der Resultate zu erläutern und die den Berechnungen zugrunde liegenden Maße zu nennen. (Alec V. Loretto: The Ganassi Bell Diameter, *FoMRHI Quarterly* 82, Januar 1996, S. 24-26)

Für Leser mit grundlegenden Fertigkeiten in der Holzverarbeitung, die sich gerne einmal im Blockflötenbau versuchen möchten, legt **Loretto** Pläne für ein zylindrisch gebohrtes Instrument (basierend auf der „Dordrecht“-Blockflöte aus dem frühen 15. Jahrhundert) vor und beschreibt kurz die Baudetails. In einem Begleitartikel erteilt er genauere Ratschläge, wie man das Instrument stimmt. (Alec V. Loretto: Make Your Own Recorder in C at A-440 Hz, *The Recorder Magazine* 16, Nr. 3, September 1996, S. 92-95; Tuning Your Square Medieval Recorder, ebda. 16, Nr. 4, Dezember 1996, S. 130-132)

**Inés Martinet** gibt in Zusammenarbeit mit dem Blockflötenbauer Paul Richardson detaillierte Anweisungen (mit Fotos), wie man den gewachsenen Faden um die Zapfen einer Barockblockflöte ersetzt. (Inés Martinet: Reposición del hilo en las conexiones de las flautas, *Revista de flauta de pico* 4, Sommer 1996, S. 19-20)

## Instrumentenhersteller

Es sind vier Blockflöten mit dem Herstellerzeichen HIE.S. und sieben mit dem Zeichen HIER.S erhalten; ersteres findet sich ebenfalls auf erhaltenen Kornetten, letzteres auf Kornetten und Kurtalen, und eine dritte Variante, HIERO.S., auf Kurtalen (in allen Fällen befinden sich unter den Kurtalen einige Größen, die tiefer sind als der Baß). All diese Zeichen scheinen Versionen des Namens Hieronimus zu sein. Wenn man von den Typen und dem Stil der betreffenden Instrumente sowie ihren heutigen Aufbewahrungsorten ausgeht, kam(en) der oder die Hersteller aus dem Venedig des 16. bis frühen 17. Jahrhunderts. Ich habe einmal vorgeschlagen, daß Hieronimus zur Bassano-Familie gehörte, die während jener Zeit sowohl in England als auch in Venedig im Instrumentenbau tätige Mitglieder hatte. Dies vor allem, weil der Name des Gründervaters Jeronimo lautete und sich seine Söhne ursprünglich „de Jeronimo“ nannten. Die Instrumente sind einigen mit dem Zeichen !! ähnlich, welches oft als „Hasenpfote“ beschrieben wird, das jedoch vielleicht eher einen stilisierten Seidenraupenfalter darstellen soll. Ich habe erst kürzlich argumentiert, daß dieses Zeichen wahrscheinlich das der Bassanos war. Die Frage ist jedenfalls keineswegs beantwortet. **Maggie Lyndon-Jones**, die in einer Studie alle erhaltenen Hieronimus- und !!-Zeichen fotografiert hat, hat einige ihrer vorläufigen Ergebnisse publiziert. Möglicherweise hat der venezianische Zweig der Bassano-Familie (Jeronimo I, Jacomo, Santo) das Hier.S.-Zeichen verwendet. Zwei andere in Frage kommende Hersteller mit dem Vornamen Hieronimo lebten im 16. Jahrhundert in oder nahe bei Venedig: Hieronimo de Udine und Jheronimo Geroldi. Zwei der Kornette mit dem Zeichen HIER.S. tragen auch den Doppeladler-Stempel, vielleicht das Zeichen der Familie Tiefenbrucker, die in ihrem venezianischen Geschäft Instrumente anderer Hersteller verkauft haben könnte. Es mag wichtig sein, daß alle erhaltenen Hinweise auf

*basanelli* (Instrumente, die von Santo Bassano erfunden wurden) in Verbindung mit Kurtalen auftreten, manchmal mit besonders tiefen. Keiner dieser Funde ist schlüssig (so bietet Lyndon-Jones auch keine echten Schlußfolgerungen an), aber sie rücken die Identität von Hieronimo näher an die Bassano-Familie. (Maggie Lyndon-Jones: Who was HIE.S / HIER.S / HIERO.S?, *FoMRHI Quarterly* 83, April 1996, S. 10-17)

**Lyndon-Jones** hat weiterhin eine Zusammenfassung der Instrumentenbauaktivitäten der Bassanos (größtenteils basierend auf meiner Forschung) und einige Gedanken über die Familie vorgelegt. Am spannendsten ist ihr Vorschlag, daß es sich bei den fünf Musikern auf der Titelseite von Sylvestro da Ganassis *Opera intitulata Fontegara* (Venedig 1535) um die Bassanos handeln könnte. Als Beleg führt sie an, daß man durch das Fenster im Hintergrund eine kleine Bergstadt vor zwei Berggipfeln sehen kann – dieselbe Ansicht, die im Hintergrund des Bildes „Die Anbetung der Hirten“ von Jacopo Bassano (keine Verwandtschaft zu den Musikern), einem bekannten Maler aus der Stadt Bassano, zu sehen ist. (Maggie Lyndon-Jones: The Adoration of the Shepherds, by a famous painter from the town of Bassano, Jacopo Bassano (no relation to the musicians). More Thoughts on the Bassanos, *FoMRHI Quarterly* 83, April 1996, S. 18-28)

## Technik

Das Thema Vibrato ist in Diskussionen über Blockflötentechnik vergleichsweise vernachlässigt worden. Deshalb müssen wir **Daniel Brüggem**, einem der Mitglieder des Amsterdamer Loeki Stardust Quartets, für einen umfassenden Artikel zu diesem Thema besonders dankbar sein. Er unterteilt die Methode, ein Vibrato zu produzieren, in die Kategorien Atem, Lippen, Finger und Labium sowie Kombinationen daraus. Den „Vibrationen“ im Vibrato können Tonhöhe, Dynamik oder

Klangfarbe zugrunde liegen. Der überraschendste, aber letztlich vielleicht nützlichste Aspekt seines Artikels ist seine mit Musikbeispielen angereicherte Diskussion der musikalischen Anwendungsmöglichkeiten des Vibrato in unbegleiteten, begleiteten und Kon-sortstücken. Sehr empfehlenswert (englische Fassung siehe *American Recorder*, Januar 1997). (Daniel Brüggem: Das Vibrato beim Blockflötenspiel, *Tibia* 21, 1/96, S. 23-27 und *Tibia* 21, 2/96, S. 116-123)

## Postskriptum

In einem Artikel mit dem Titel „Wie genau müssen Fakten sein?“ beschwert sich **Alec Loretto** über die Qualitätsmaßstäbe in Schriften über die Blockflöte: „So viele Ungenauigkeiten, so viel Gedankenlosigkeit und so viel mangelnde Wissenschaftlichkeit – so viel schlampige Forschung.“ Er rügt vorwiegend *The Cambridge Companion to the Recorder* (s. Ein Überblick über die Blockflötenforschung 1995, in: *Tibia* 23, 3/98, S. 169-175) für sachliche Fehler, die leicht nachzuprüfen gewesen wären. Die Frage in seinem Titel beantwortet er nur mit weiteren Fragen, jedoch impliziert er ganz klar, daß Genauigkeit von höchster Wichtigkeit ist. Ironie des Schicksals – beim Hinweis auf ein kürzlich erschienenenes „sehr wichtiges Buch über die Blockflöte“ zitiert er dessen Titel falsch (ohne die Autoren zu nennen, Richard Griscom und mich). An anderer Stelle in seinem Artikel erscheint „März 1966“ anstatt „März 1996“.

Geneigter Leser, es ist unvermeidlich, daß sich selbst in beste wissenschaftliche Arbeit Fehler einschleichen. In *The Craft of Research*, einem wundervollen Buch, das ich als Lektüre in meinen Musikbibliothekerkursen einsetze, wird berichtet, wie einer der Lehrer des Autors an der Hochschule im Laufe der Jahre Hunderte seiner Studenten bat, ein Gedicht exakt abzuschreiben. Nur drei von ihnen waren jemals dazu in der Lage. Wenn wir uns für mehr Wissenschaftlichkeit in der Blockflöten-

forschung aussprechen – und das habe ich selbst verschiedentlich getan – sollten wir diese Genauigkeitsrate im Auge behalten und Fehler mitfühlend verbessern. (Alec Loretto, *The Recorder Magazine* 16, Nr. 4, Dezember 1996, S. 135-137; Wayne C. Booth, Gregory C. Colomb und Joseph M. Williams, *The Craft of Research*, University of Chicago Press, 1995, S. 80)

Der Autor, Musikbibliothekar an der Indiana University, schreibt über Holzblasinstrumente, ihre Geschichte, ihr Repertoire und ihre Aufführungspraxis. Zusammen mit Richard Griscom ist er Autor von *The Recorder: A Guide to Writings About the Instrument for Players and Researchers* (Garland 1994). Für das Einsenden von Quellen sowie sonstige Unterstützung möchte er den folgenden seinen Dank aussprechen: Greg Dikmans, Lisa Frantzis und Laury Gutiérrez, Marianne Mezger, Guillermo Peñalver and Bárbara Sela, Hermann Moeck Verlag, und seinen Kollegen in der William and Gayle Cook Music Library, Indiana University, speziell Michael Fling. Der Autor bittet die Leser, ihn über die TIBIA-Anschrift auf wichtige Informationen hinzuweisen, die er eventuell übersehen hat.

Deutsch von D. Presse-Requardt □

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**

## Von Czakan zu Zauberflöte und Zauberstab

Der 80jährige Flötist und Dirigent Kurt Redel sprach mit Eckart Rohlfis über seine Stationen zwischen München, Detmold, Salzburg und Tokyo

„Er war einfach eine Naturbegabung, vom Ansatz und vom Gehör her. Ich kann mich sehr gut erinnern, er spielte sehr viel vor, exzellent und bezaubernd“ – so erinnern sich Karlheinz Zöllner und seine spätere Ehefrau Gertrud an ihren ehemaligen Lehrer. Die Rede ist von Kurt Redel, damals, 1946, und mit 28 Jahren jüngster Professor an der Nordwestdeutschen Musikakademie, einer der ersten nach dem Kriege eröffneten staatlichen Musikhochschulen in Detmold. Ebenso verdanken ihm aus den acht Jahren seines dortigen Unterrichtens eine ganze Reihe weitere namhafte Flötisten (Paul Meisen, der sich nach Japan zurückgezogen hat, Gabi Zimmermann, Rütters, Jeschke) entscheidende technische wie musikalische Impulse. Andere hatte er während der zweimal fünf Jahre am Mozarteum in Salzburg als Schüler, und dann die Vielzahl der Enkelschüler. Viele von ihnen sind schon selbst wieder im verdienten Ruhestand.

Die wechselnden Lebensmittelpunkte waren bestimmt von seinem pädagogisch-künstlerischen Wirken: Salzburg - München - Detmold - München - Salzburg und dann wieder München waren die hauptsächlichsten Rösselsprünge für die 45 Berufsjahre dieses Musikers, dessen glänzender Zauberflötenton auch die Dirigenten da und dort immer wieder faszinierte und den sie deshalb gerne in ihrem Orchester wußten. Dabei wollte der junge Musiker aus Breslau, wo er 1918 (wie Heinrich Schütz am 8. Oktober) geboren wurde und der es an der Landesmusikschule erst einmal mit der Geige versucht hatte, eigentlich am liebsten am Dirigentenpult stehen. Deshalb hielt er sich auch lieber in der Direktionsklasse auf, als „im Kaffeehaus den



Foto: Maurice Bernard

Czardas und solche Dinge zu spielen“. Für ein Streichinstrument schienen seine Hände nicht gemacht zu sein. Als instrumentale Alternative schwärmte er zunächst für die Klarinette. „Als ich dann aber einen Flötisten hörte, dann fiel mir ein: Du hast schon im Schwimmverein die Trommelflöte gespielt und in der Schule die Czakan-Flöte, so wäre Flöte doch eigentlich auch ein tolles Instrument.“ Und diese Entscheidung im richtigen Zeitpunkt stand offensichtlich unter einem günstigen Stern, weil sich hier optimale Begabung, energischer Fleiß und eine gute führende Hand verbanden.

Zwar liebäugelte der Zwanzigjährige, Abendroths Assistentenangebot anzunehmen, doch einträglicher und konkreter erschien es ihm dann doch, die kurzfristig angebotene Solo-

flötistenstelle in der Meininger Landeskapelle zu besetzen. „Da spielen Sie alles das, was Sie später gebrauchen können; da lernen Sie die Dinge, die Sie später aus der Vogel-Perspektive betrachten müssen, erst mal aus der Froschperspektive“ – so überzeugte ihn sein damaliger Flötenlehrer E. Tschirner, zunächst einmal als erste berufliche Chance die Stelle in Meiningen anzutreten. Aber dort sollte es 1938 nur eine Kurzvisite sein: Elly Ney, Solistin im ersten Meininger Konzert, war von seinem Flötensolo in der Chorfantasie so begeistert, daß sie diesen jungen Flötisten dem Dirigenten (und vormaligen Ehemann) Willem van Hoogstraten für sein gerade gegründetes Mozarteumsorchester nachdrücklich und erfolgreich empfahl. Redel sorgte in Meiningen kurzum für seinen Ersatz, so daß er sich mit gutem Gewissen und voller Hoffnung in die Mozartstadt aufmachen konnte.

Aber die verlockend angekündigten Auslandsreisen des Mozarteumsorchesters waren durch den beginnenden Krieg vereitelt, und das bedeutete, ersatzweise im Orchestergraben des Salzburger Landestheaters zu sitzen und gute Mine im *Land des Lächelns*, bei der *Maske in Blau* und bei anderem Krimskrams zu machen, bis auch davon die Erlösung kam: „Ich spielte mit dem Steiner-Quartett die brillanten Mozart-Quartette. Clemens Krauss, damals Intendant der Münchner Staatsoper, hörte mich, war entzückt und sagte: ‚Jetzt, nachdem ich die Mozart-Stücke für Flöte gehört habe: ist die Vorstellung nicht grausam, daß Mozart beim Komponieren an diesen blöden Tenor hat denken müssen, der als Dilettant unbedingt selbst die Flöte spielen wollte? Was hätte Mozart für die Flöte geschrieben, hätte er nicht diese Rücksicht nehmen müssen!‘ Und Krauss weiter: ‚Bei uns wird jetzt gerade eine dritte Flötenstelle frei. Würde Sie das interessieren, bei uns in München?‘ Nun, ich war zwar nicht besonders glücklich mit dieser kriegsbedingten Orchesterlösung in Salzburg, aber dafür die dritte Flötenstelle eintauschen? Die schönen Flötensoli spielt dann immer ein anderer. Ich

glaubte, das würde mich auf die Dauer frustrieren. Clemens Krauss auf meine zögerliche Absage: ‚Ich verstehe Sie ganz gut, aber ich bin sicher, wir kommen schon mal zusammen.‘ Und wirklich, wenige Monate später wurde der alte Professor Kaleve – so alt war er noch gar nicht, ich glaube 55 – mehr oder weniger zwangspensioniert, und Krauss zögerte nicht, ließ mir über Prof. Preußner, damaliger Direktor des Mozarteums in Salzburg, ausrichten, die Soloflötistenstelle in München sei jetzt frei, ich bräuchte kein Probespiel zu machen, aber drei Opern hätte ich völlig ohne Probe mit dem fremden Orchester zu übernehmen, bei verschiedenen Dirigenten, deren Meinung er zu meinem Engagement natürlich auch hören wollte.“

„Soll ich, soll ich nicht“, zählte er es sich an den Knöpfen ab: Blattspielen konnte er immer schon ganz gut, und davor bräuchte er also keine Angst zu haben. Wären sie nicht zufrieden mit ihm, so bliebe ihm ja doch noch Salzburg. So ging er darauf ein und hat es ganz gut geschafft. Aber die Art und Weise, wie Kurt Redels Engagement durch Clemens Krauss zustande kam, der ihn ja unbedingt in sein Opernorchester haben wollte, ist für heutige Praktiken kaum vorstellbar: „Er ließ mit mir auch den Verwaltungsdirektor Pfahler kommen, um die Honorierung zu klären. Noch keine Dienstjahre! Das bedeutete ein Anfangsgehalt von 350 Mark. Das verdiente ich ja bereits in Salzburg, und ich hatte davon geträumt, mich verbessern zu können, worauf Krauss lächelte: ‚was ich mir vorgestellt hätte?‘ Meine mutige Antwort: ‚Ich möchte gerne heiraten, ich stelle mir 500 Mark vor.‘ Darauf Krauss: ‚Dienstjahre oder nicht, ja, dann rechnen Sie, Herr Pfahler, Herrn Redel noch den Kindergarten dazu an. Er kriegt 500 Mark!‘ So ging das damals; denn er war nicht nur Chefdirigent, sondern zugleich Generalintendant.“ So kam Kurt Redel 1940 als Soloflötist an die Bayerische Staatsoper nach München, wo er die Kriegsjahre hindurch so lange Dienst machen konnte, bis er dann doch noch für ein Jahr Hitlers Wehrmantsrock an-

zuziehen hatte, um als Funker sein gutes rhythmisches Gedächtnis mißbrauchen zu lassen.

Dann Kriegsende. Nationaltheater zerstört. Ersatz im Prinzregententheater, ohne Dekoration, nur konzertante Aufführungen – da war die Professur in Detmold ein rettendes Angebot, das Kurt Redel im Sommer 1946 erreichte: „Detmold war eine Oase, unberührt vom Kriege, während wir in München unsere Wohnung samt Bibliothek und Instrumentensammlung verloren hatten, wo ich in einem kleinen Zimmer mit meiner Frau und zwei Kindern saß, die Fenster mit Pappe vernagelt. Es war grauenhaft. Und in Detmold war es herrlich, aber dann eben doch eine Kleinstadt ...“ Seine hauptamtliche Bläserklasse wurde zur viel beachteten Bläserhochburg unter den deutschen Ausbildungsstätten; denn aus Frankfurt kam der Oboist Helmut Winschermann, aus Hamburg der Klarinetist Jost Michaels hinzu, später der Fagottist Hennige. Unterrichten, so äußerte er sich, fand er immer sehr interessant, „weil ich mir dabei Klarheit verschaffen mußte über die Dinge, die ich vorher eigentlich mehr intuitiv und unbewußt gemacht hatte.“ Man sei ja gezwungen dem Schüler zu erklären, wie und warum man etwas so und nicht anders machen würde, und dabei lernte man wieder selbst sehr viel. In Detmold kam 1947 auch Sohn Martin zur Welt, der heute diese Musikhochschule in Detmold und daselbst eine eigene Kompositionsklasse leitet.

Detmold in Ehren, aber Jochums Einladung 1953, und die Aussicht, wieder nach München kommen zu können, war dann doch allzu verlockend. Die folgenden 20 Jahre in dieser glänzenden Position im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks gaben zudem Spielraum für weitere Unternehmungen. In München gründete Redel das Kammerorchester *Pro Arte*, dessen erste Konzerte (mit Karl Richter als Continuospieler und Solist) in Paris stattfanden, wo Redel als Kammermusiker mit seinem *Collegium Pro Arte* bereits sein Publikum hatte. Traum und Ambition, jetzt auch als Dirigent wirken zu können, erfüllten

sich damit endlich, und zwar gleich mit nachhaltigem Erfolg. Seine erste Schallplatte als Dirigent, mit einer eigenen Bearbeitung der *Kunst der Fuge*, ein Auftrag des blinden Direktors Serge Moreux von Ducretet-Thompson, wurde in Paris mit dem *Grand Prix du Disque* ausgezeichnet. Redel erhielt neue Schallplattenverträge, natürlich noch für die inzwischen historischen LPs mit 33 U/Min., und Moreux lud Redel mit seinem *Pro Arte* Orchester zu weiteren Konzerten nach Paris ein, woraus sich Verbindungen zu weltweiten Konzertreisen, zu Festivals und Gastkonzerten bei anderen Symphonie- und Kammerorchestern entwickelten (Prag, London, Luzern, Amsterdam, Bordeaux, Aix, Menton etc.). Im Mozartjahr 1956 dirigierte Kurt Redel bereits das Eröffnungskonzert der großen Mozartserie des Lamoureux-Orchesters in Paris, die auch die Namen Eugen Jochum und Fritz Lehmann enthielt, und im Mozartjahr 1991, in der Suntory Hall Tokyo, Mozarts *Requiem* an seinem Todestag).

Bevorzugte Komponisten? Vordergründig sind es Werke des Barock oder auch *Musique française*, durchblättert man die umfangreiche Discographie bei führenden Labels, bei denen Kurt Redel als Interpret solistischer Werke, als Kammermusikpartner ebenso zu finden ist wie als Dirigent. „Ich bin immer davon am meisten begeistert, woran ich gerade arbeite“, gesteht Redel. „Ich habe mich nicht festgelegt. Natürlich wurde ich zunächst abgestempelt als Bachspezialist, was ich, verglichen mit Karl Richter, natürlich nicht war. Aber ich hatte bereits 1939 ein sorgfältiges Quellenstudium über Interpretationsprobleme Alter Musik begonnen und konnte damals noch die wichtigsten Schulwerke von Quantz, C. Ph. E. Bach, Leopold Mozart, Agricola, Marpurg, Couperin, Rameau, Hotteterre, Monteclair, Rousseau, Tartini, Tosi u. a. erwerben, einige sogar in kostbaren Erstausgaben. Eine heutige Interpretation „authentisch“ zu nennen halte ich für falsch und mißverständlich, sie ist bestenfalls „historisch informiert“, und das war ich lange vor Harnoncourt und seinen

Nachahmern. Ich habe damals schon versucht, neuen Wind in meine Interpretationen zu bringen, ohne gleich so auf die Tube zu drücken, wie das so manche von den neuen „Barockern“ tun, die jeden Ton aus ihrem Instrument wie aus einer Leberwurst herausdrücken. Das läßt sich zwar alles belegen, nur war es, meiner Ansicht nach, von den Komponisten so nicht gedacht. Einen kleinen Schweller, ein feines *messa di voce* auf längeren Tönen zu machen ist schön, aber zwischen kleinen Schwellern und dem, was manche der Neu-Barocker vorführen, gibt es doch erhebliche Unterschiede ...“

Ob er sich mit Neuer Musik weniger auseinandergesetzt hätte, fragten wir ihn provozierend. „Das ist nicht so einfach gewesen; denn zu den Konzerten mit meinem Orchester wurde ich ja engagiert. Die Veranstalter wollten allzu gewagte Stücke vermieden sehen, um das Publikum nicht zu vergrätzen.“ Daß sich Kurt Redel für Neue Musik interessiert und mit ihr auseinandergesetzt hat, zeigen seine konzertanten Programme, beweisen seine Kursthemen, aber mit einer deutlichen Einschränkung bekräftigt er: „... so lange es sich noch um Musik handelte, nicht bloß um organisierte Geräusche. Ich habe ein Stück von Nono uraufgeführt und mehr als ein Dutzend Komponisten haben mir Werke geschrieben, so Hans Werner Henze eine Sonatine (Schott Verlag). Besonders schön ist das Trio für Flöte, Bratsche und Cello von Günter Bialas, dessen Flötenkonzert ich 1947 in der Hamburger Musikhalle mit dem Symphonieorchester des NDR uraufführte. Weitere Werke sind mir zuge gedacht worden, z.B. von Hermann Heiss, Wilhelm Maler, Cesar Bresgen, Paul Höffer, Günter Raphael, Heinrich Konietzny, Alfred von Beckerath, Johannes Driessler, Alexander Tcherepnin. Pierre Boulez schickte uns 1952 nach Darmstadt eine neu gedruckte Flötensonate. Ich habe sie dort eine Woche lang mit Yvonne Loriod, der späteren Madame Messiaen, geübt, und dann kam Pierre aus Paris (er war begeistert von meiner Version der *Kunst der Fuge*) und wir spielten ihm seine Sonatine

vor, wollten hören, was er dazu meinte. Aber er schien mit unserer Interpretation nicht ganz glücklich zu sein. „Ehrlich gesagt, ich habe sie mir ein bißchen schneller vorgestellt“, war sein hartes Urteil. Nur „noch schneller“ vermochten wir das damals wirklich nicht zu realisieren. So fiel die Uraufführung in Darmstadt ins Wasser...“

Aber eine Reihe anderer Werke von Fortner, Varèse, Jolivet, Dutilleux, Hindemith, Genzmer, die inzwischen im Repertoire heutiger Flötisten ganz selbstverständlich sind, fanden seinerzeit bei den Kranichsteiner Kursen oder bei anderer Gelegenheit durch Redel und seine Schüler ihre Vor-, Ur- oder Erstaufführung.

Persönlichkeiten, die auf Redel besondere Wirkung und Einfluß ausübten? Redel bekennt: „Da nenne ich vor allem meinen alten Lehrer Tschirner in Breslau, der nicht viel von stilistischen Dingen wußte. Er kam aus einer armen Familie und hatte sich alles selbst beigebracht, aber eine tolle Persönlichkeit! Von ihm habe ich einen gehörigen Schubs bekommen, von dem ich all die Jahre ungeheuer gezehrt habe.“ Auch an die kammermusikalische Partnerschaft mit Pianisten wie Elly Ney, Li Stadelmann, Michael Rauchstein, Walter Giesecking, Udo Dammert, Ingrid Häbler, Leonard Hokanson, Else Stock-Hug, Noël Lee erinnert er sich immer wieder besonders gerne.

1938 in Wien bei einem Wettbewerb für Holzbläser gab es ein anderes entscheidendes Erlebnis, das den 20jährigen nicht nur beeindruckte, sondern auch sein Flötenspiel beeinflusste: Kurt Redel und Hans Peter Schmitz, den er 1953 als seinen Nachfolger nach Detmold vermitteln konnte, hatten vor allem in den französischen Kandidaten eine harte Konkurrenz. Zudem waren alle verschiedenen Holzblasinstrumente in einen Topf geworfen. Die drei Geldpreise gingen natürlich an Franzosen, zwei Flötisten, ein Oboist, und von den drei Medaillen fielen wiederum eine an einen Franzosen, aber die beiden anderen doch an uns, an Schmitz und

mich. Dort hörte ich zum ersten Male französische Solobläser. Diese Kerle waren instrumental phantastisch gut, technisch und auch klanglich. Von denen war ich unglaublich angetan. Woran das lag? Heutzutage ist das nichts Besonderes mehr, aber damals hatte Frankreich einen großen Vorsprung, weil die Böhm-Flöte in Paris schon in der Mitte des vorigen Jahrhunderts zu Hause war, und die bot dem Spieler entscheidend viel mehr Möglichkeiten als die konische Flöte, die mein Vorgänger in der Bayerischen Staatsoper und viele andere Deutsche damals noch immer spielten. Deshalb war ja Clemens Krauss so entzückt, als er mich mit meiner modernen Böhmflöte hörte und holte; denn 'so einen Mann brauchen wir hier', meinte er damals. Frankreichs Vorsprung mag auch darin begründet sein, daß dort neben vieler „Salonmusik“ sich auch sehr namhafte Komponisten, wie d'Indy, Pierné, Fauré, Debussy, Ravel, Roussel, Ibert, Milhaud, Poulenc, Jolivet etc., für die Flöte interessierten und ein-

setzten, während bei uns in dieser Zeit wenig Wesentliches für die Flöte entstanden ist.“

Gewaltige französische Konkurrenz galt es auch noch zehn Jahre später, 1948, beim Interpretationswettbewerb in Genf auszustechen: Dazu kam, daß in der Jury nur Repräsentanten der französischen Schule saßen und damit lagen eo ipso die besseren Chancen bei deren Kandidaten. Aber mit seinem überzeugenden Mozart-Konzert erreichte Redel doch gegen alle romanische Konkurrenz den (doppelt vergebenen) zweiten Preis gemeinsam mit dem französischen Flötisten Lardé, während Aurèle Nicolet (Schüler von Marcel Moyse, dem Präsidenten der Jury) als erster Preisträger ausgezeichnet wurde. Inzwischen hat Kurt Redel gehörige Jury-Erfahrung und er hält mit seiner Einschätzung von Wettbewerben nicht zurück: „Die Gefahr, daß Brillanz und Virtuosität überbewertet werden, besteht zweifellos und hat immer bestanden, auch wenn sich die Jury Mühe gibt, Musikalität und

## DIE NEUE GENERATION BLOCKFLÖTEN

**AURA**

**Hans Coolsma**

- optimale Lautbildung
  - hohe Zuverlässigkeit
  - Daumenlochbüchse (alle Coolsma und Konservatorium Modelle)
  - Coolsma Modelle
- eine Garantie von 4 Jahren

*Fragen Sie  
Ihr Fachgeschäft*

**AAFAB BV**

Jeremiestraat 4-6 3511 TW Utrecht  
tel. (030) 231 63 93 fax (030) 231 23 50

künstlerische Fantasie besonders wichtig zu nehmen.“ Obwohl ein Wettbewerb, in dem sich oft über 100 Kandidaten zusammenfinden, „eher einer Lotterie ähnelte“, wie Redel urteilt, empfahl er seinen Schülern stets die Teilnahme oder doch wenigstens die Beobachtung bei Wettbewerben, „aber nicht mit dem krampfhaften Vorsatz, unbedingt einen Preis zu gewinnen. Studierende sollten möglichst viele Kollegen hören und kennenlernen, Ideen austauschen, Anregungen aufnehmen und Freunde gewinnen. Das sei schließlich die Hauptsache bei einem Wettbewerb, und um einen der meist wenigen Preise zu erreichen, braucht man auch eine Portion Glück.“

Bedeutende musikalische Ereignisse: „Ich erinnere mich gern an eine amüsante, ereignisreiche Woche unter der Leitung von Hans Pfitzner (Salzburg 1939/40), der dort *Kätzchen von Heilbronn* inszenierte und seine Musik dirigierte, an Opern und Konzerte die ich unter Richard Strauss spielen durfte, auch an jene denkwürdige Uraufführung von *Ca-*

*priccio* unter Clemens Krauss, 1942, also mitten im Krieg in München. Unvergeßlich. Besonders beeindruckt hat mich stets Krauss' Schlagtechnik. Oder auch die von Knappertsbusch. Der wollte allerdings nicht sehr gern probieren. Doch ohne Detailproben kann man letztlich aus einem Orchester nicht alles herausholen. Er machte das am Abend mit einem tollen Schwung. Aber Schwung ist kein Ersatz für Finessen und Details.“ Aufregend und erlebnisreich waren natürlich die Begegnungen mit denjenigen, die den Flötisten Redel begleiteten: Barbirolli, Krauss, Böhm, Jochum, Kubelik, Scherchen, Hindemith, Ekg, Zillig, Maderna, Rosbaud, Paumgartner, Lehmann ... um nur einige Namen zu nennen.

Auch der kürzliche 80. Geburtstag hindert Kurt Redel nicht, sein Engagement im Dirigieren erfolgreich fortzusetzen. Gerade kommt er mal wieder von langer Reise in seine Münchner Wohnung zurück. In Japan hat er mit einem der berühmtesten dortigen Chöre Brahms' *Deutsches Requiem*, Elias von Mendelssohn und zu Mozarts Todestag dessen *Requiem* aufgeführt. Die Flöte freilich mußte mit Rücksicht auf das leidige Mund-, sprich Zahnwerk im Kasten bleiben. „Deshalb kann ich heute technisch nicht mehr so virtuos spielen wie so viele der jungen Garde, kann aber vielleicht einiges musikalisch schöner machen als die meisten.“ Und zu den Kursen, bei denen er als Dirigent wie als Flötist – oder einfach als erfahrener Interpret und Pädagoge – nach wie vor in europäischen Ländern, in Japan und Südamerika gefragt ist und wofür er auch zahlreiche Auszeichnungen erhalten hat, meint Kurt Redel: „Das mache ich gerne. Ich gehöre zu den Leuten, die das, was sie wissen, auch weitergeben.“ □



**Die Blockflöte**  
Das Fachgeschäft

Blockflöten führender Hersteller  
Historische Kopien  
Traversflöten

Reparaturannahme

---

**Colin Jardine**

Gneisenaustr. 94      Berlin-Kreuzberg  
10961 Berlin      U-Bhf. Gneisenaustr. (U7)  
Tel./Fax: 030/691 6225      oder Hallesches Tor (U6)

**Die 2. Internationalen  
Blockflötentage Engelskirchen**  
(Konzerte, Workshops, Wettbewerb,  
Ausstellung) finden statt vom  
**27.-29. Oktober 2000.**

## Die Oboeninstrumente in tieferer Stimmlage, Teil 4

### Oboe da caccia, das frühe Englischhorn

Die Oboe da caccia (ital.; Hautbois de Chasse, franz.; Jagd(h)oboe/hautbois, deutsch; Oboe di Silva, ital.; Hautbois de Silve/de Forêt, franz.; Wald(h)oboe/hautbois, deutsch)

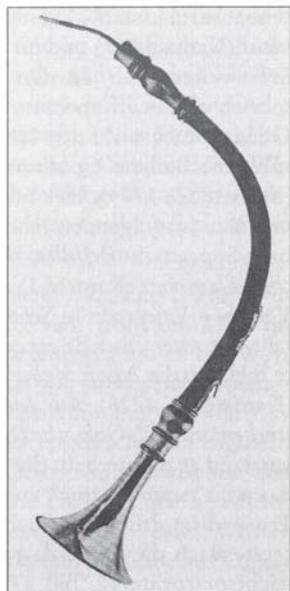
Die Oboe da caccia war eine gebogene, mit Leder überzogene Tenoroboe mit weit ausladendem Schallstück des deutschen Spätbarock. Sie wurde etwa zwischen 1720 und 1760 von wenigen Instrumentenbauern hergestellt und nur in wenigen Städten Mitteleuropas gespielt. Die weit gefächerten linguistischen Variationen mit ihren zahlreichen Benennungen sind typisch für die deutsche Namensgebung der Zeit.

Die Oboe da caccia ist stark, manchmal zu einem vollständigen Halbkreis, gekrümmt. Die Idee, die Tenoroboe auf diese Weise zu bauen, entstand wohl aus der praktischen Notwendigkeit, die Grifflöcher eines so langen Instrumentes in bequeme Reichweite zu bringen. Man sollte sich vergegenwärtigen, daß die Durchschnittsgröße eines Mannes in dieser Zeit nicht mehr als 160 cm betrug, und zweifellos wäre es für viele Spieler sehr schwierig gewesen, die Grifflöcher des Unterstückes einer geraden Tenoroboe zu erreichen, auch mit einem gebogenen S-Bogen. Die stark gekrümmte Form der Oboe da caccia machte einen S-Bogen überflüssig, die Rohre wurden wie bei der Diskantoboe auf eine kurze Hülse aufgebunden. Das aus einem Teil bestehende gekrümmte Korpus des Instrumentes wurde, schräg abwärts dicht am Körper gehalten, wobei der große Trichter hinter dem Rücken des Spielers hervorragte. Diese Spielposition erinnert stark an die beim Hühthorn, ein Instrument, das eng mit mittelalterlicher Fleischeslust assoziiert und auf zahlreichen zeitgenössischen Gemälden dargestellt ist.

Mit ihrem weit ausladenden Becher sah die Oboe da caccia eher einem Horn ähnlich, und in einer Zeit, als allen unvertrauten Gegenständen gern fantasievolle Namen gegeben wurden, die sich auf ihr Aussehen oder ihre Geschichte bezogen, entstanden Namen wie Oboe da caccia, di silva usw., die auf diese Weise ein Instrument mit der Jagd oder dem Wald in Verbindung brachten, das man aber nie im Freien in einiger Entfernung hätte hören können.

Betrachtet man das ziemlich begrenzte erhaltene Repertoire für die Oboe da caccia und die kleine Zahl überlieferter Instrumentenbauer, erscheint die Zahl erhaltener Instrumente einigermaßen überraschend. Von J. G. Bauer in Wien, von dem die früheste datierte Oboe d'amore stammt, ist auch eine (undatierte) Oboe da caccia erhalten; eine stammt von Deper, der auch in Wien gearbeitet haben soll; zwei von einem gewissen H. C. Strisce (weitere Angaben unbekannt) sowie eine Reihe schlecht dokumentierter Exemplare, die meisten, wenn nicht alle, von gleich obskurer Herkunft. Dann gibt es die beiden berühmten Instrumente mit Messingtrichtern, datiert auf 1724, von Johann Heinrich Eichentopf, Leipzig, und drei oder mehr von H[einrich?] Weigel aus Breslau. Hinzu kommen noch mindestens ein halbes Dutzend nicht gestempelter Instrumente, von denen einige deutlich auf Arbeiten von Bauer, Strisce und Weigel hindeuten, nicht jedoch auf Eichentopf.

Mit seinem achteckigen Querschnitt hat das Korpus ein gemeinsames Merkmal: eine Form, die stark an den Zink erinnert. Die Bautechnik für den Zink, das Korpus aufzuschneiden und auszukehlen, um die Krümmung zu formen, wurde jedoch nicht übernommen. Statt dessen werden kleine Keile oder Kerben entlang der hinteren Längsachse des geraden Korpus ausge-



Nachbau einer Oboe da caccia von Johann Heinrich Eichentopf (1678-1769), Leipzig, durch Paul Hailperin, Wien, und Heinrich Thein, Bremen (Teldec, Bildarchiv)

sägt, wobei auf der Vorderseite mit den Griff-löchern ein dünner Streifen Holz erhalten bleibt. Dieser wird mit einer Chemikalie behandelt, die das Holz weich macht. Das Ganze wird dann bogenförmig nach hinten gekrümmt, gestiftet oder geklammert, wozu man hölzerne Stifte oder passende Metallklammern verwendet. Die Spalten werden mit dickem harzigem Leim, dem oft Säge-staub beigemischt ist, luftdicht verschlossen. Aus Stabilitätsgründen und um das Instrument hübscher zu machen, wird es dann mit Lederstreifen umwickelt, die manchmal noch dekoriert werden. Es ist wohl unnötig, zu erwähnen, daß diese Kon- struktion nicht die stabilste ist. Gerade darum ist es um so erstaunlicher, daß so viele Instrumente er- halten sind.

Die großen Schalltrichter bildeten ganz offensicht- lich den Versuch, den Ton dieser sanft klingenden Instrumente zu vergrößern, obwohl man dies ei- gentlich nur bei den tiefen Tönen hören konnte. Die Instrumente mit Messingtrichtern von Eichentopf haben den zusätzlichen Reiz, ein wenig metal- lenen Glanz in ihrem Ton zu haben.

Daß Johann Heinrich Eichentopf, wenn schon nicht der Erfinder der Oboe da caccia, so doch de- ren bemerkenswertester Hersteller war, wird durch das ganz besondere Interesse, das Johann Se- bastian Bach schon unmittelbar nach seiner An- kunft in Leipzig seinen Instrumenten entgegen- brachte, betont. Er schrieb bereits im Juni 1723 das sehr ausdrucksstarke Duett *Gottes Wort, das trüget nicht* (Kantate 167) und im August folgten bereits drei weitere Soli. In den nächsten drei Jahren schrieb er bei elf anderen Gelegenheiten für die Oboe da caccia. Zu den Höhepunkten dieser Zeit zählt die Baßarie *Gold aus Ophir ist zu schlecht* (Kantate 65, 1724), hier mit zwei Oboi da caccia und B.c. Im folgenden Jahr entstand die wunder- bare Sopranarie *Erfüllet, ihr himmlischen göttli- chen Flammen* (Kantate 1) und die schöne Altarie *Vergib, o Vater, uns're Schuld* (Kantate 87), eben- falls mit zwei Oboi da caccia. Weitere Höhepunkte bildeten die Arien *Meine Seufzer, meine Tränen* (Kantate 13, 1726), *Aus Liebe will mein Heiland sterben* und *Ach Golgatha* (Matthäuspasion). Bach verstand es meisterhaft, die Klangfarben der Oboe da caccia zum Ausdruck zu bringen, besonders um Trost auszudrücken. Auch in späteren Werken setzte Bach die Oboe da caccia ein, so im Weih- nachtsoratorium (2. Teil, 1734) und in der Kantate

80 *Ein feste Burg ist unser Gott*. Alles in allem sind aus Bachs erhaltenen Werken 22 obligate Partien für Oboe da caccia bekannt. Sein außerordentli- ches Interesse für dieses Instrument war in dieser Zeit eine Seltenheit, wahrscheinlich sogar die abso- lute Ausnahme.

Bach konnte sehr glücklich sein, als Solospieler für das neue Instrument Johann Caspar Gleditsch zu haben. Dieser Künstler war der erste bedeutende Oboist, der ernsthaftes Interesse an den tieferen Oboeninstrumenten zeigte. Derartige Spieler wa- ren für die weitere Entwicklung dieser Instrumen- te von nun an ungeheuer wichtig. Denn einer der Hauptgründe für die Vielzahl der tieferen Oboen- arten zu dieser Zeit waren Virtuosen wie Gleditsch, die darauf brannten, in neuen Stücken ihr Talent unter Beweis zu stellen. Nachdem die Sopranoboe sich bereits seit einer Generation als Soloinstru- ment durchgesetzt hatte, wollten die Spieler nun die Palette ihrer Möglichkeiten erweitern. Da die älteren *hautecontre* und *taille de hautbois* als reine Ensembleinstrumente gedacht waren, boten sie dafür keinen Anreiz, und zweifellos bewog dies Spieler und Komponisten dazu, die Instrumenten- bauer um Abhilfe zu bitten.

Gleditsch arbeitete eng mit Eichentopf zusammen. Als etwa Johann Friedrich Fasch, zu der Zeit Ka- pellmeister im nördlich von Leipzig gelegenen Zerbst, 1722 für seine Kapelle ein Paar Oboi da cac- cia erwerben wollte, war es niemand anderer als Gleditsch, der sich um diese Bestellung kümmerte. Fasch hatte eine Ouverturen-Suite für zwei Oboi da caccia, Streicher und Continuo geschrieben, die leider, ebenso wie die beiden Zerbster Instrumen- te, verschollen ist. Erhalten ist ein höchst interes- santes vielstimmiges Konzert, in dem auch zwei Oboi da caccia eingesetzt sind.

Auch Christoph Graupner hatte offenbar für die Oboe da caccia in Darmstadt geschrieben. Das noch erhaltene Repertoire besteht weiterhin aus drei Symphonien (aus einer Sammlung von sechs um 1760 entstandenen) des in München ansässigen Oboisten und Komponisten Giovanni Battista Fer- randini, ebenfalls für zwei Oboi da caccia, Streicher und Continuo. Ob diese Stücke für das Münchener oder das Dresdener Hoforchester geschrieben wurden, ist unbekannt. Sowohl Ferrandini als auch Fasch verwendeten die Bezeichnung *Hautbois du Silve* oder *Oboe di Silva*.

Das augenscheinlich spärliche Repertoire läßt keine Rückschlüsse zu, wie häufig die Oboe da caccia verwendet wurde. Sie war ein Tenorinstrument mit charakteristischer Klangfarbe, deren Möglichkeiten auszuschöpfen natürlich eine Reihe von Musikern besonders reizte. Ungeachtet dessen blieb sie eine *taille de hautbois*, die in Deutschland noch in vielen Partien für Tenoroboe eingesetzt wurde, auch in den zahlreichen Taille-Stimmen im Bachschen Werk, von denen allerdings keines solistisch ist.

*Taille* ist gleichermaßen der terminus für eine Tenorstimme wie für ein Musikinstrument, ein Hauptproblem bei der historischen Analyse des Gebrauches der Tenoroboer. Vox Humana, Oboe da caccia und Englischhorn sind allesamt Arten von *Taille de hautbois*. Die Aufführungspraxis der Zeit läßt sich somit überhaupt nicht anhand der Partituranangaben belegen.

Den **Liebesfuß** (den kugelförmigen Becher), der für die gerade *taille de hautbois* schon seit ca. 1700, und für kurze Zeit auch (vielleicht weniger erfolgreich) bei der Mezzosopran-Oboe, verwendet wurde, probierten schon nach kurzer Zeit Carl August Grenser in Dresden, J. S. Walch in Berchtesgaden und vor allem J. T. Weigel in Breslau auch bei dieser neuen gekrümmten Tenoroboe aus. Die Tenorinstrumente mit Kugelbecher dieser drei Hersteller waren ebenfalls deutlich zu einem Halbkreis gebogen wie auch die Instrumente von Jacob Bauer und Christian Schumann in Wien. Die Instrumente von Grenser, Walch und Weigel haben jedoch sechseckige (Walch) oder achteckige (Grenser, Weigel) Querschnitte, charakteristisch für die Oboe da caccia. Außerdem wurden die Instrumente von Weigel einschließlich des Schalltrichters aus einem Stück gefertigt und entsprechen so in Aussehen und Herstellung der Oboe da caccia, wenn man einmal von der Becherform absieht. Nur einer dieser fünf frühen Instrumentenbauer hat nachweislich auch die Oboe da caccia gebaut: Weigel aus Breslau. Es spricht alles dafür, daß er der erste war, der eine gekrümmte Tenoroboe mit kugelförmigem Becher baute und damit die Voraussetzungen für ein Instrument erfüllte, das man heute Englischhorn nennt.

Man fand heraus, daß der kugelförmige Becher als Resonator ebenso effektiv war wie der viel teurer und schwieriger herzustellende offene hölzerne Trichter der Oboe da caccia. (Dieses Problem berührte Eichtopf nicht: als sowohl Holz- wie

auch Blechblasinstrumentenbauer war es für ihn einfach, seine gekrümmten Tenoroboer mit trompetenartigen Metallstürzen zu versehen, und er ist der einzige, der das machte. So sind aus seiner Werkstatt auch keine Instrumente mit kugelförmigen Bechern bekannt).

Dies alles erklärt natürlich nicht, wie dieser Tenoroboe der ungewöhnliche Name **Englischhorn** verliehen wurde.

**Das frühe Englischhorn** (bekannt als Englische Wald(h)oboe/hautbois, Englischs Waldhorn, deutsch; Hautbois anglois, Corne d'anglois, Cor de Chasse anglais, franz.; usw.)

Diese neue „Wald“oboe erinnerte ebenso wie die gerade Tenoroboe an Hörner, die Engel auf religiösen Darstellungen aller Art aus mittelalterlicher und späterer Zeit, etwa in Bibelillustrationen, auf Kirchenfresken, Gobelins oder als Statuen blasen. Diese Hornart (lat. tuba) sollte am Tage des jüngsten Gerichtes und zur Zeit der Apokalypse erschallen, oder aber vom Engel Gabriel bei der Verkündigung Mariäs geblasen werden. Diese Instrumente oder ihre Bilder sind in der christlichen Literatur als Kern der europäischen Kulturgeschichte allgegenwärtig. Beispiele gibt es in allen Gegenden Europas vom 9. bis 15., gelegentlich sogar noch bis ins 18. Jahrhundert. Diese Hörner sind in den verschiedensten Formen dargestellt, die häufigste ist jedoch lang und gerade mit ausladendem Schalltrichter. Andere sind in verschiedene Richtungen gekrümmt: auf-, ab- und seitwärts. Die Instrumente selbst können klein wie Kuhhörner oder gut über einen Meter lang sein. In der Mehrzahl haben sie offene, trompetenartige Schallstücke. Wenige jedoch gibt es auch mit kugelförmigen Trichtern, wie sie schon seit der Antike bei einfachen Blasinstrumenten Verwendung fanden.

Die Wandlung des Namens von „Engels Horn“ in „Englischhorn“ vollzog sich wohl um 1720 im deutschsprachigen Mitteleuropa, wo es ein Wort *engellisch* gab, was soviel wie *engelgleich* bedeutete. Das mitteldeutsche Wort für England war *Engellant*, und so bedeutete *engellisch* auch *englisch*. Es gab also keine Unterscheidung zwischen dem Begriffen *engelgleich* und *englisch*. Wie so oft im Sprachgebrauch verschmolzen die beiden Wörter zu einem einzigen Begriff, und so wurde aus Engels Horn Englischhorn.



Simon MARMION (active 1449, died 1489), *A Choir of Angels* (detail), Wood 57.5 cms x 20.5 cms, © National Gallery Publications

Dieser merkwürdige und unerklärlich scheinende Name verursachte von Anfang an Kopfzerbrechen. So spricht Tobias Volckmar im Vorwort zu seiner Kantate *Gott-gefällige Music-Freude* (1723), dem ersten bekannten Werk, in dem das Instrument vorkommt, von den „so genandeten Englischen Hörnern“, und er war einer von vielen, der seine Verwunderung über einen so merkwürdigen Namen zum Ausdruck brachte. Dies verdeutlicht, daß Musiker, die zur Zeit des Aufkommens neuer Instrumentennamen tätig waren, genauso wenig mit dem Ursprung ihrer bildhaften Begriffe vertraut waren wie ihre Zeitgenossen oder spätere Autoren, die sogar Geschichten erfanden, um diese merkwürdigen Phänomene erklären zu können. Die Solostimme eines der frühesten Konzerte für das Instrument (ca. 1770), eines der beiden von Antonin Milling (Regensburg, Hofbibliothek Thurn und Taxis), trägt die Bezeichnung „Corno Angelico“. Der Regensburger Hof hielt, wie schon gezeigt (s. Kap. Oboe d'amore, Die Oboeinstrumente in

tieferer Stimmlage, Teil II), an alten Traditionen länger fest, und dies ist dafür ein schönes Beispiel.

Der schlesische Kirchenmusiker Tobias Volckmar hatte, wie erwähnt, seine Kantaten 1723 veröffentlicht. Wie viel früher er diese geschrieben oder auch aufgeführt hatte, ist noch nicht geklärt. Sie wurden in Hirschberg (jetzt Jelenia Gora, Polen), seiner Wirkungsstätte, gedruckt. Nicht weit davon in östlicher Richtung liegt Breslau (heute Wrocław, Polen), wo Weigel (s.o.) seine Werkstatt hatte. So kann man sich gut vorstellen, wo und wann die beiden Tenoroboen entstanden und wo sie zuerst geblasen wurden. Es scheint, daß die gebogene Tenoroboe mit kugelförmigem Becher allenfalls zwei oder drei Jahre von der mit offenem Trichter trennen (d.h. das Englischhorn von der Oboe da caccia). Es sei erwähnt, daß von Weigels erhaltenen Instrumenten die mit Liebesfuß zahlreicher sind als die mit offenem Trichter.

Daß die gekrümmte Tenoroboe mit Liebesfuß als Englischhorn bekannt wurde, die meisten Engelhörner aber offene Trichter hatten, ist typisch für die Begriffswandlungen dieser Zeit. Wegen der geringen Anzahl gekrümmter Tenoroboen, ob mit Liebesfuß oder offenem Trichter, waren ihre beiden Namen austauschbar. Man liest in zeitgenössischen Quellen von „Englischer Waldoboe“, „Cor de Chasse anglais“ oder ähnlichem. Zwischen etwa 1720 und 1760, der Zeit, als die Oboe da caccia in Gebrauch war, blieb eine begriffliche Unterscheidung vom Englischhorn unmöglich. Tatsächlich gibt es für diese Zeit keine semantische Unterscheidung: die Oboe da caccia wurde gewöhnlich als Englischhorn bezeichnet, und wenn auch das Gegenteil richtig gewesen sein mag, ist es zumindest vom organologischen Standpunkt aus inkorrekt. Erst nachdem die Oboe da caccia um 1760 von der musikalischen Bildfläche verschwunden war, begann das Englischhorn ein Eigenleben zu führen. Die gekrümmte Tenoroboe mit Liebesfuß - deutlich keine „da caccia“, da sie keinen offenen Schalltrichter hat - erhielt den Namen „Englischhorn“ gewissermaßen aus Versehen als eine Art Überbleibsel aus früheren Zeiten und in Ermangelung einer besseren Bezeichnung. Die philologische Geschichte der Namensherkunft war bereits längst vergessen, niemand dachte daran, diesen ziemlich unmöglichen Namen zu ändern, und so blieb er.

Das Repertoire für das Instrument, das man das „englische Horn“ nannte, war in seinen frühen

Entwicklungsjahren im Spätbarock noch sehr dürftig. Es kann nicht überraschen, daß die meisten der wenigen Partituren aus dieser Zeit aus Polen und Sachsen stammen, das Teil desselben Königreiches war. Berichte und eine winzige Zahl von Partituren weisen darauf hin, daß das Instrument in Czestochowa (in religiösen Werken u. a. von J. Zebrowski), in Warschau und natürlich in Breslau eingesetzt wurde, wo J. G. Hoffmann als Kathedralorganist und als Komponist von Vokal- und Instrumentalwerken tätig war. In letzteren setzte er auch tiefe Oboen ein, einige seiner Werke sind im berühmten Breitkopf-Katalog verzeichnet.

In der Hauptstadt Sachsens war das Instrument durch die Tätigkeit von C. A. Grenser sehr früh vertreten, und schon kurz darauf gelangte es von hier nach Wien zu den Instrumentenbauern Jacob Bauer und Christian Schumann, von denen frühe Instrumente erhalten sind. Zwei größer besetzte Partiten von Johann Gottlob Harrer, in denen ein Paar Englischhörner (als „Corni Inglesi“ bezeichnet) besetzt ist, sind aus dem Breitkopf-Katalog bekannt. Diese wurden wohl nicht nach 1750 in Dresden geschrieben, die Manuskripte sind verschollen.

In Wien wurde die erste gesicherte Partitur mit dem Instrument 1749 geschrieben, und zwar in der 2. Fassung von Nicolo Jomellis *Ezio*. In dieser Partitur sind in Fulvias Arie im 2. Akt zwei Englischhörner angegeben. Die Partitur wirkt für diese Zeit sehr konventionell, die Englischhörner spielen entweder unisono mit den Violinen, oder aber das erste unisono mit der Stimme, das zweite eine Terz tiefer. Dieses Prinzip wurde erst im weiteren Verlauf des Jahrhunderts aufgegeben. Dennoch, Jomelli war ein Pionier, und er beeinflusste mit Sicherheit Gluck, Traetta und Hasse. Giuseppe Bonno, der königliche Musikdirektor, schrieb auch schon bald für das Englischhorn, etwa in seiner *L'Isola Disabitata* von 1753, wo, wie in Jomellis Oper, ein Paar Englischhörner in einer großen Arie eingesetzt sind. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zählten Dresden und Wien zu den Zentren, in denen die veränderten Englischhornmodelle (zunächst weniger stark gekrümmt, später gewinkelt) gebaut wurden.

Der offensichtliche Mangel an Partituren mit Englischhorn in seiner Frühzeit gibt ebensowenig Auskunft über die Verwendung des Instrumentes wie die wenigen Werke für Oboe da caccia, die aus der gleichen Zeit erhalten sind. Weder die Oboe da cac-

cia noch das Englischhorn sollten ursprünglich etwas anderes als eine leichter zu bedienende *taille de hautbois* sein. Während ihrer Entwicklungszeit entdeckte man allmählich, daß diese Instrumente zur Blütezeit von Klang und Ausdruck etwas Einzigartiges zu bieten hatten, das zu der Entwicklung dieser Aera paßte und von wenigen aufmerksamen Komponisten ausgeschöpft wurde. Natürlich wurden die Instrumente in der Zwischenzeit ebenso zum Spielen der Tenorstimme, wofür sie ursprünglich gedacht waren, eingesetzt.

Das Englischhorn mit Liebesfuß war, abgesehen davon, daß es in der Herstellung billiger war, fraglos weniger unhandlich als das Instrument mit offenem Trichter und war ihm dadurch überlegen. Hätte es allerdings nicht auch diesen schönen und charakteristischen Klang mit all den Entwicklungsmöglichkeiten gehabt, die die Oboe da caccia nicht hatte, und hätten sich die Wiener Opernkomponisten nicht ernsthaft für das Instrument interessiert, bliebe es sehr fraglich, ob das Englischhorn bis in die Klassik weiterbestanden hätte, was der Oboe da caccia ja nicht beschieden war. □

Deutsch von Chr. Schneider

## historische Instrumente

- Dulziane, Pommern, Fagotte, Chalumeaux, Klarinetten, Oboen, Deutsche Schalmeyen

- vom Diskant bis zum Kontrabaß

## bewährte Kinderinstrumente

- Kinderfagotte
  - Kinderoboen
  - Kinderklarinetten
- für den frühen Einstieg

Bitte fordern Sie Prospekte und Preislisten an, oder rufen Sie uns an!



**Guntram Wolf**

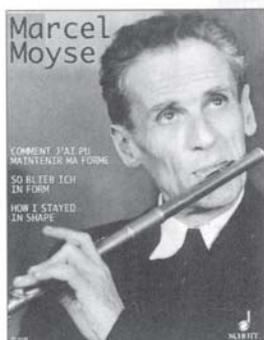
historische und moderne Holzblasinstrumente

**Bau • Restaurierung • Reparatur**

Im Ziegelwinkel 13 • 96317 Kronach

Tel.: 0 92 61 / 42 07 • Fax: 0 92 61 / 5 27 82

# Die Flöte



Hilfestellung für professionelle Flötisten, denen wenig Übezeit zur Verfügung steht

Nikolaus Delius (Hrsg.)

## Marcel Moyse – So blieb ich in Form

Moyse war Professor am „Conservatoire National de Musique de Paris“ und einer der großen Flötisten des 20. Jahrhunderts. Seine pädagogischen und künstlerischen Erfahrungen hat er 1974 in dem vorliegenden Studienbuch zusammengefasst, das jetzt erstmals in einer dreisprachigen Ausgabe einem breiten Leserkreis zugänglich gemacht wird.

Besonders wertvoll wird dieses Übungsbuch durch die Texte, in denen er prägnant und in der für ihn typischen humorvollen Art zu Fragen des Übens, der Stilistik, der Tongestaltung und Spieltechnik Stellung nimmt.

Best.-Nr. ED 8526, DM 35,-

Hiroshi Koizumi

## Technique for Contemporary Flute Music

for Players and Composers

Koizumi, selbst ein Meister auf der Flöte, hilft dem fortgeschrittenen Flötisten, die verschiedenen Spieltechniken der zeitgenössischen Musik auf relativ einfache Art und Weise zu beherrschen und auszuführen. Komponisten wird es großen Spaß machen, diese einzigartige Studie in der Praxis anzuwenden; Flötisten werden mit Hilfe dieser Studie zweifellos die Ausdrucksmöglichkeiten ihres Repertoires vertiefen und erweitern.

Best.-Nr. SJ 250, DM 57,-



Marc Zuili (Hrsg.)

## Die Phrasierung und Artikulation auf der Flöte

nach den Soli großer Meister

65 Kompositionen aus Barock, Klassik und Romantik führen den Flötisten schrittweise in alle Formen der Artikulation / Phrasierung ein: einfacher Zungenstoß, doppelter Zungenstoß, Legato, doppeltes

Legato, doppeltes Staccato. Phrasierung von bekannten Allegros (Telemann, J.S. Bach, Vivaldi, C.Ph.E. Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Godard) und Quantz-Konzerten.

Best.-Nr. SF 9440, DM 24,-



Nikolaus Delius (Hrsg.)

## Prélude – Cadence – Capriccio

233 Solostücke und Übungen in allen Tonarten, (18./19. Jahrhundert).

Der Band bietet eine Auswahl von Präludien, Capricen und Kadenzten, die uns vor allem komponierende Flötisten des 18. und 19. Jahrhunderts hinterlassen haben. Zahlreiche Beispiele aus diesem

reichen, zum Teil nie gehobenen oder vergessenen „Schatz“ erscheinen hier erstmals im Druck, andere als Neudruck, nach den Erstausgaben revidiert. Im Sinne einer „wohltemperierten Flöte“ wurden alle 24 Tonarten berücksichtigt.

Best.-Nr. ED 8477, DM 48,-



Peter-Lukas Graf

## Check-up

20 Basis-Übungen für Flötisten (englisch/deutsch)

Ein Heft für jeden Flötisten, der seinen persönlichen Standard verbessern möchte. Alle Übungen werden kommentiert und durch Übetips und Hinweise auf weiterführende Literatur ergänzt.

Die Themen: Atmung • Ansatz • Haltung • Finger • Tonleitern und Arpeggien • Register • Dynamik • Zungentraining • Artikulation • Vibrato • Geläufigkeit • Triller

Best.-Nr. ED 7864, DM 32,-



Peter-Lukas Graf

## Interpretation

Grundregeln zur Melodiegestaltung

Der Autor betrachtet alle Aspekte, die bei der Gestaltung der melodischen Linie zu beachten sind: Rhythmik, Metrik, Agogik, Artikulation, Phrasierung, Verzerrungen, Scheinpolyphonie usw. Anhand von zahlreichen Beispielen aus der Flötenliteratur des 17. bis 20. Jahrhunderts leitet er „Regeln“ für die Interpretation ab – Regeln, die nicht als Dogma gemeint sind, sondern als Anregung für den Spieler, sich eine eigene Auffassung zu bilden.

Best.-Nr. ED 8318, DM 36,-



**SCHOTT** POP MUSIC – MUSIC FOR YOU!

## Der Münchener Hofmusiker Rudolf Tillmetz – Flötenvirtuose und Komponist

Das darniederliegende Musikleben der Stadt München in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfuhr durch die Arbeit des Hofkapellmeisters Franz Lachner mit dem königlichen Hoforchester neue Impulse. Vor allem wurde die Qualität des Hoforchesters, die seit den zwanziger Jahren einem stetigen Verfall ausgesetzt war, auf das Niveau gehoben, auf dem Lachners Nachfolger, Bülow und Levi, aufbauen konnten. Unter ihnen gewann das Orchester die Reputation eines erstklassigen Ensembles, das führende Instrumentalisten in seinen Reihen aufwies. Zu diesen gehörte der Flötist Rudolf Tillmetz, dessen Name durch seine Lehrwerke und Studien in der Praxis bis heute nicht vergessen ist. Er gehörte laut übereinstimmendem Urteil zu den führenden Flötenvirtuosen seiner Zeit (zu denen ihn auch Hans-Peter Schmitz in *MGG* zählt).<sup>1</sup>

Rudolf Tillmetz wurde am 1. April 1847 in München als Sohn des aus Passau stammenden Franz Paul Tillmetz und seiner Frau Emma geboren.<sup>2</sup> Er wuchs in einem musikalischen Haus auf; sein Vater war zwar Kaufmann, aber ein begeisterter Amateurmusiker. Tillmetz wurde zunächst Schüler des Kgl. Kammermusiklers August Freitag.<sup>3</sup> Später, ab 1865, war er Schüler Theobald Boehms,<sup>4</sup> vormals ebenfalls Flötist der Kgl. Hofkapelle, der mit der Konstruktion der Ringklappenflöte den Flötenbau und damit das Flötenspiel revolutionierte.<sup>5</sup> Weitere Impulse erhielt er durch den Unterricht bei Otto Müller (Klavier) und Dr. Franz Barraga (Musiktheorie). In die ereignisreiche Zeit der Tätigkeit Wagners in München fällt der Beginn des Wirkens von Rudolf Tillmetz als Flötist des Hoforchesters. Bereits 1864 wird er aufgenommen, zunächst wie üblich als Eleve, nicht bereits als erster Flötist;<sup>6</sup> drei Jahre später erfolgte mit der Berufung zum ersten Flötisten die Ernennung zum Hofmusiker. 1877 erfolgte die Ernennung zum Kgl. Kammermusiker. Auch in seinen späteren Jahren wurden ihm zahlreiche Ehrungen zuteil, so wurde er u.a. im Jahre 1889 zum Kammervirtuosen des Prinzen Ludwig Ferdinand von Bayern ernannt, 1893 erfolgte die Verleihung der Ludwigsmedaille sowie 1905 die Verleihung des Titels eines Kgl. Kammervirtuosen. Tillmetz starb am 27. Januar 1915 in seiner Heimatstadt.

Die Verpflichtung des Münchener Hoforchesters sowie des Chores nach Bayreuth zur Uraufführung des *Parsifal* führte auch Tillmetz 1882 auf den Grünen Hügel. Das Orchester des *Parsifal* bestand aus insgesamt 105 Instrumentalisten, von denen 72 dem Münchener Hoforchester entstammten. Auch in den kommenden beiden Jahren stellte das Münchener Ensemble unter Mitwirkung von Tillmetz das Gros des *Parsifal*-Orchesters, bevor nach dem festspielfreien Jahr 1885 eine neue Basis für das Festspielorchester ohne die Beteiligung des Münchener Hoforchesters gefunden wurde.<sup>7</sup>

Die musikalische Tätigkeit Tillmetz' war von Kontinuität zur Wirkungsstätte München gekennzeichnet. Einen bereits 1870, also nur wenige Jahre nach seinem Münchner Dienstantritt, erfolgten Ruf an das Hoforchester nach Hannover schlug er aus.<sup>8</sup> Dieser Ruf zeigt auch das Renommee, das Tillmetz sich in kürzester Zeit erworben hatte. Schon im Jahre zuvor war er Lehrer für Flötenspiel am Kgl. Cadettencorps geworden; er bekleidete diese Position zwölf Jahre. Er setzte seine pädago-

Seinem Schüler  
Herrn Alois Schellhorn  
gewidmet

Ungarische Phantasie

für Flöte  
mit Begleitung  
des Pianoforte  
von

RUDOLF TILLMETZ.

Op. 25. Pr. M. 3.-

Signaturen des Verlegers für alle Länder  
Ergebnisse in die Herausgeber:

Leipzig, F. Kistner  
(K. K. österr. päpstl. Hofverleger)

1875

gische Tätigkeit später als Aushilfslehrer an der Kgl. Musikschule fort und wurde 1883 ordentlicher Lehrer und 1900 Professor an der Kgl. Akademie der Tonkunst.<sup>9</sup> Tillmetz solistische Auftritte in München waren bereits zu einer Art Lokaltradition geworden. Noch als Jugendlicher war er im Rahmen privater Veranstaltungen in Salons aufgetreten und hatte die Aufmerksamkeit von Musikliebhabern geweckt. Auftritte solcher Art sind mehrfach in den sechziger Jahren belegt. Die Position im Hoforchester öffnete ihm die Türen ins Rampenlicht der Öffentlichkeit. Das gesteigerte Interesse an der Musik manifestierte sich in dieser Zeit vielfach in München, so auch in der Gründung neuer Orchester, Liebhaber-Ensembles wie der *Wilde(n) Gungl* oder professioneller Ensembles wie des *Kaim-Orchesters*, der nachmaligen *Münchener Philharmoniker*. Der Grund hierfür ist nicht nur in der gesteigerten öffentlichen Anteilnahme an der Musik nach den Ereignissen um Richard Wagner zu suchen, sondern primär in den soziologischen Veränderungen, in deren Rahmen dem Konzertleben immer umfangreicher werdende neue Publikumsschichten erschlossen wurden. Kammermusikalische und solistische Auftritte von Tillmetz, zusammen mit Kollegen der Hofkapelle, sind ab den siebziger Jahren regelmäßige Ereignisse. Diese Konzerte fanden zumeist im großen Saal des *Museums* statt.

Über die Grenzen seiner Hauptwirkungsstätte hinaus festigte sich der Ruf von Tillmetz als ausübendem Künstler vor allem durch die Auftritte der *Münchener Kammermusik-Vereinigung* für Blasinstrumente, deren Mitbegründer er zusammen mit dem Oboisten Ernst Reichenbacher<sup>10</sup> und dem Hornisten Franz Strauss,<sup>11</sup> dem Vater von Richard Strauss, war. Mit diesem Ensemble unternahm er, abgesehen von den zahlreichen Auftritten in München und der näheren Umgebung von München, ausgedehnte Konzertreisen, vor allem in den norddeutschen Raum, auch nach Berlin. Weitere führende Mitglieder dieses Ensembles waren Bruno Hoyer, Anton Walch und Max Abendroth, alle ebenfalls Mitglieder der Hofkapelle.<sup>12</sup> Tillmetz blieb auch über seinen gesundheitsbedingten Rückzug aus dem Hoforchester (zum 1. Jan. 1907) hinaus – zu dessen *artistischen Ausschuß* er seit 1896 gehörte<sup>13</sup> – Mitglied der Kammermusikvereinigung.<sup>14</sup> Ein Blick auf die vorliegenden Konzertprogramme zeigt aber, daß das große Repertoire des Ensembles nicht nur reine

Bläserwerke (Werke für größere Harmonie-Ensembles sowie kleiner besetzte Stücke) beinhaltete, vielmehr fast den gesamten Bereich der Kammermusik unter Beteiligung von Blasinstrumenten abdeckte. Weitere Musiker des Orchesters, Bläser sowohl als Streicher, traten für die verschiedenen Besetzungserfordernisse hinzu. Für den Klavierpart wurde zumeist August Schmid-Lindner hinzugezogen, der, obwohl erst am Beginn seiner langen Karriere, bereits ein namhafter Konzertpianist und Pädagoge war.<sup>15</sup> Im Repertoire des Ensembles befanden sich auch zeitgenössische Werke; häufig kam das Sextett für Klavier und Bläser op. 6 von Ludwig Thuille zur Aufführung. Auch im Rahmen der im Kgl. Odeon gespielten Orchesterkonzerte der *Musikalischen Akademie* (welche vom Hoforchester durchgeführt wurden) war Tillmetz nicht nur im Orchesterverband zu hören, sondern trat auch öfter solistisch hervor, so im ersten Abonnementkonzert unter Leitung von Felix Mottl am 11. November 1904 mit Bachs zweitem Brandenburgischen Konzert.<sup>16</sup>

Die Blütezeit der solistischen Flötenmusik war zweifellos das 18. Jahrhundert. Bereits das beginnende 19. Jahrhundert brachte nur noch wenige Werke von Bedeutung hervor, auch wenn die Flöte neue solistische Aufgaben im Bläserquintett mit fünf Solostimmen bekam. Dennoch entstand im 19. Jahrhundert wesentlich mehr Literatur für Flöte, als bekannt ist. Dies lag nur zum Teil in den erweiterten technischen Möglichkeiten des Instrumentes durch die vielfältigen Verbesserungen begründet. Für die bürgerliche Schicht wurde die Flöte ein beliebtes Hausmusikinstrument. In demselben Maße, wie die Flötenkonzertliteratur fast gänzlich zum Erliegen kam, wurde zum größten Teil zweit- bis drittrangige Kammermusik produziert. Erst dem späten 19. Jahrhundert und beginnenden 20. Jahrhundert blieb es vorbehalten, Kompositionen eines ästhetischen gehobenen Anspruchs für die Flöte vorzulegen, wobei die stärksten Impulse aus Frankreich kamen, das die Flöte im Rahmen der Wiederentdeckung der eigenen musikalischen Tradition als Basis des Komponierens auch als Soloinstrument neu entdeckte.

Auch wenn sich Rudolf Tillmetz als Interpret – vor allem als Kammermusiker – mit neueren kompositorischen Strömungen auseinandersetzte, blieb er selbst als Komponist doch, wie die meisten seiner für Flöte komponierenden Zeitgenossen,

Salonkomponist und in ambitionierteren Werken Epigone. Seine zahlreichen publizierten Werke für Flöte und Klavier bewegen sich zum größten Teil im Bereich einer gepflegten Unterhaltungsmusik. Trotz des unzweifelhaft handwerklich-kompositorischen Könnens verharret die Musik im Oberflächlich-Unterhaltenden. Gleichwohl zeugt sie nicht nur von Kenntnis seines eigenen Instrumentes. Die anspruchsvollen Klavierparts zeigen Tillmetz als den gewandten Pianisten, als der er von seinen Musikerkollegen beschrieben wurde.

Als Komponist darf Tillmetz heute als weitgehend vergessen betrachtet werden. Seine verlegten Werke sind schon lange nicht mehr erhältlich, nur wenig davon ist in Bibliotheken einzusehen;<sup>17</sup> seine Manuskript gebliebenen Kompositionen sind nicht mehr auffindbar. Tillmetz' Vorliebe für die Musik der Klassik, aber auch für Bach und Händel, manifestiert sich in zahlreichen Editionen und Bearbeitungen älterer Werke sowie Kadenzen zu den gängigen Solokonzerten des Repertoires. Durch sie blieb sein Name bekannt. Zu Tillmetz' – im Rahmen der vorwissenschaftlichen Editionen – sorgfältigen Ausgaben gehören die einschlägigen Flötenwerke Mozarts, aber auch dessen *Sinfonia concertante* für Violine, Viola und Orchester. Daneben verfertigte er vielgespielte Bearbeitungen: hierzu gehören neben vielen anderen Werken die in zwei Heften bei Zimmermann, Frankfurt erschienenen sechs Trios (Divertimenti) für Flöte, Violine und Cello von Joseph Haydn (Hob. IV:5\*, Nr. 8-13), bearbeitet für Flöte und Klavier. Die wertvollsten Werke Tillmetz' sind fraglos seine Etüden, als Kompositionen ohne werkästhetischen Anspruch. Sie sind zumeist ganz bewußt in Anlehnung an die Meister der Vergangenheit geschrieben, bieten über den technischen Zugewinn hinaus musikalische Substanz. Seine Studienwerke op. 9 und op. 20 wurden sowohl an der Münchner Akademie der Tonkunst als auch an der Kgl. Musikschule Würzburg im Unterricht eingeführt, ebenso wie Orchesterstudien op. 36. Tillmetz' Ruf drang auch über die Grenzen des deutschen Sprachraums hinaus. Porträts in den amerikanischen Zeitschriften *The Metronome* und *Musical Opinion & Musik Trade*

*Review*<sup>18</sup> machten seinen Namen auch einem ausländischen Publikum bekannt.

Tillmetz' pädagogische Tätigkeit fand ihren Niederschlag auch in der Fachliteratur. Neben der Bearbeitung der Flötenschule von Heinrich Soußmann (1796-1848) ist vor allem seine eigene *Anleitung zur Erlernung der Theobald Böhm'schen Cylinder- und Ringklappenflöte mit konischer Bohrung*, op. 30, erschienen im Verlag Fr. Kistner in Leipzig, zu erwähnen. Diese mit deutschem und englischem Text vorgelegte Flötenschule fand rasch allgemeine Verbreitung und wurde zu einem der meistbenützten Lehrwerke. Sie erschien zu einem Zeitpunkt, zu dem die Böhmflöte, deren Konstruktion bereits ein halbes Jahrhundert zurücklag, sich noch nicht als alleiniges Flöteninstrument durchgesetzt hatte. Zahlreiche Flötenvirtuosen lehnten das neue Instrument noch ab. Dessen neue klangliche Eigenschaften stießen nicht nur bei vielen Interpreten auf nicht ungeteilte Begeisterung. Verwiesen sei nur auf Richard Wagners berühmtes, in seiner Schrift „Über das Dirigieren“ geäußertes Verdikt, in welchem er den Flötisten vorhält, ihre *früher so sanften Instrumente zu wahren Gewaltsröhren verwandelt [zu] haben*, mit denen *ein zart gehaltenes Piano fast kaum mehr zu erzielen [sei]* ...<sup>19</sup> Ein Instrumentationsfachmann wie Hector Berlioz allerdings vertrat bereits früher die gegenteilige Ansicht, er nützte wohl als erster die neuen technischen Möglichkeiten des Instruments, wie ja auch die Anforderungen Wagners an die Flötenstimmen ohne die neuen Instrumente nicht zu erfüllen gewesen wären.

Die Flötenschule von Rudolf Tillmetz ist Zeugnis einer besonderen Münchener Tradition des Flötenspiels, das mit dem Namen von Tillmetz und dessen Schülerkreis verbunden ist. Theobald

Nº 13. Moderato. (J. 182.) F moll. Rudolf Tillmetz, Op. 12 Heft. 2.

sempre pp  
Einfacher Zungenstoss.

sempre ff

f p

Böhms konisch gebohrte Ringklappenflöte von 1832 hatte trotz der mechanischen Vereinfachung der Applikatur nicht alle Probleme der Intonationsreinheit gelöst. Dieses gelang ihm erst mit der Entwicklung der zylindrisch gebohrten Ringklappenflöte, die 1847 fertiggestellt wurde.<sup>20</sup> Die mechanischen Verbesserungen – besonders die ganz hohen und ganz tiefen Töne konnten nun verstärkt ausgenutzt werden – sowie der Zuwachs an Volumen gingen gleichwohl einher mit einer weiteren Einbuße an Klangschönheit, an der charakteristischen silbrigen Klangfarbe des Instruments. In München hielt sich deshalb noch lange Zeit für den kammermusikalischen Gebrauch die Tradition des Spieles auf der konisch gebohrten Flöte,<sup>21</sup> die andernorts bereits außer Gebrauch war. Die Tatsache, daß in Tillmetz' Flötenschule die Böhmlöten beider Systeme behandelt werden, ist somit kein Anachronismus.

Auf seine Flötenschule bezieht sich ein Schreiben des Komponisten Max von Schillings an Tillmetz, in welchem er die Qualität des Werkes hervorhebt. Das auf den 14. Mai 1903 aus München datierte Schriftstück lautet folgendermaßen:

*Verehrter Herr Professor!*

*Sie hatten die Freundlichkeit mir Ihre Flötenschule zu übersenden, mit der Sie mir eine große Freude bereitet haben. Sie wird mir nicht nur eine Erinnerung an den genußreichen Abend sein, den ich in unserem Hause Ihrer und Ihrer Herrn Kollegen vollendeter Vortragskunst verdanke, sondern ich werde sie auch mit Vorteil in allen die Flötentechnik betreffenden Fragen zu rate ziehen. In ihrer klaren Disposition und Reichhaltigkeit scheint sie mir das Muster einer praktischen Schule!*

*Nehmen Sie meinen herzlichen Dank und seien Sie meiner größten Hochschätzung versichert mit der ich bin*

*Ihr ergebenster*

*M. Schillings*

<sup>4</sup> Mitteilungen von C. F. Schmidt. Musikalien-Handlung, 1. Jahrgang Nr. 2, Februar 1901.

<sup>5</sup> Vgl. Manfred Hermann Schmid: *Die Revolution der Flöte*. Theobald Böhm 1794-1881 (Ausstellungskatalog), Tutzing 1981; Karl Ventzke: *Die Boehmflöte*. Werdegang eines Instruments, Frankfurt 1966.

<sup>6</sup> Siehe Hof- und Staatshandbuch a.a.O., ferner H. J. Nösselt: *Ein ältest Orchester*, München 1983.

<sup>7</sup> C. F. Glasenapp: *Richard Wagners Leben und Wirken*, Leipzig 1905-1912, Band 6.

<sup>8</sup> Entnommen einem handschriftlichen Lebenslauf (aus dem Nachlaß des Musikers, heute Privatbesitz).

<sup>9</sup> Tillmetz hatte an der Akademie ein Pflichtstundenmaß von drei Unterrichtsstunden pro Woche zu erteilen. Er erhielt dafür Jahresbezüge von jeweils 120 M., also insgesamt 360 M. (Direktion der Kgl. Akademie der Tonkunst, Nr. 26, 14. Januar 1893). Mit Wirkung des Schuljahres 1907/08 erhöhte sich die Besoldung um jeweils 40 M., so daß sich der Jahresbezug auf 480 M. erhöhte (Direktion der Kgl. Akademie der Tonkunst Nr. 636, 3. Oktober 1907).

<sup>10</sup> Reichenbächer war 1875-1909 erster Oboist der Hofkapelle, gehörte ferner ebenfalls zum Lehrkörper der Akademie der Tonkunst; vgl. Hof- und Staatshandbuch, a.a.O. sowie Nösselt, a.a.O.

<sup>11</sup> Seit 1847 Eleve in der Hofkapelle, seit dem folgenden Jahr Hofmusiker.

<sup>12</sup> Bruno Hoyer, Hornist, 1889 Kammermusiker, 1902 Professor, gest. 1926; Anton Walch, Klarinetist, 1920 Kammervirtuose, gest. 1959, Max Abendroth, Fagottist, 1897 Kammermusiker, 1906 Kammervirtuose, gest. 1941.

<sup>13</sup> Vgl. Heinrich Bihrl: *Die musikalische Akademie in München 1811-1911*, München 1911, S. 118.

<sup>14</sup> Seine Lehrtätigkeit an der Akademie der Tonkunst endete im Jahr 1913.

<sup>15</sup> August Schmid-Lindner, \*15. Juli 1870 Augsburg, † 21. Okt. 1959 Auerberg, war seit 1893 Lehrer und seit 1903 Prof. an der Akad. der Tonkunst. Er setzte sich als einer der ersten für das Klavierwerk Max Regers ein.

<sup>16</sup> Vgl. Heinrich Bihrl: *Die musikalische Akademie*, a.a.O.; Tillmetz trat nochmals mit Mottl auf, und zwar am 23. Nov. 1906 in Bachs fünftem Brandenburgischen Konzert.

<sup>17</sup> Die Bayerische Staatsbibliothek besitzt Exemplare von op. 13 und op. 59.

<sup>18</sup> *Musical Opinion & Music Trade Review*, Nr. 299, S. 832/33.

<sup>19</sup> Richard Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Volksausgabe, Leipzig o.J., Band 8, S. 283.

<sup>20</sup> Theobald Böhm: *Über den Flötenbau und die neuesten Verbesserungen desselben*, Mainz 1847.

<sup>21</sup> Herbert Kölbl: *Von der Flöte*, Mainz \*1966, S. 56.

<sup>1</sup> *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 4, Kassel-Basel 1955, Spalte 355.

<sup>2</sup> Die gelegentlich zu findende Angabe, auch Rudolf Tillmetz sei in Passau geboren, ist haltlos.

<sup>3</sup> 1850-90 Hofmusiker in München († 1905); siehe Hof- und Staatshandbuch des Königreich Baiern (Bayer. Staatsbibliothek, Bavar. 1261).

**SPINETT**

zu verkaufen.

Sassmann, Ahorn, Baujahr 1981, technisch  
und optisch einwandfrei · VB DM 4.900,--  
Tel.: 0 21 96 / 67 47

# Ungarische Phantasie.

Allegro molto. (♩ = 138)

Flöte.

Rud. Tillmetz Op. 25.

Cadenz ad lib.

10 1

rit. esp. *f* *riten.* *f*

*dim.* *f* *p* *sfz*

*stacc.*

Lento. (♩ = 72)

*espr.* *pp*

*espress.* *p* *pp*

This section begins with a 7/8 time signature and a tempo of Allegro molto (♩ = 138). It features a cadenza ad libitum. The music is written for flute and includes dynamic markings such as *rit. esp.*, *f*, *riten.*, *dim.*, *f*, *p*, *sfz*, *stacc.*, *espr.*, and *pp*. The key signature has one sharp (F#).

Thema.

Andantino. ♩ = 120

*rit.* *dolce* *mf*

*p* *p* *sfz* *mf* *sfz*

*mf* *f* *mf*

This section is marked 'Thema' and 'Andantino' (♩ = 120). It starts with a 2/4 time signature and includes dynamic markings such as *rit.*, *dolce*, *mf*, *p*, *sfz*, and *mf*. The key signature has one sharp (F#).

Var. I. ♩ = 120

*mf* *f* *mf*

*mf* *cresc.* *f*

*mf* *ff* *f*

This section is marked 'Var. I.' and has a tempo of ♩ = 120. It begins with a 2/4 time signature and includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *mf*, *cresc.*, *f*, *mf*, and *ff*. The key signature has one sharp (F#).

## Werkliste (gedruckte Werke):

- op. 5* Fantasie über ein Lied von Kucken, Verlag Schlesinger, Berlin, 1892
- op. 6* Fantasie Brillante sur une Romance de Mattei, Verlag André, Offenbach, 1881
- op. 7* Fantasie Brillante sur une Romance de Mattei, Verlag André, Offenbach, 1881
- op. 8* Albumblatt „Liebeslied“, Flöte und Klavier, Verlag Schmidt, Heilbronn, 1880
- op. 9* Fantasiestück, Flöte und Pianoforte, Verlag Schmidt, Heilbronn, 1880
- op. 10* Sechs Leichte Tonstücke für Flöte und Pianoforte, Verlag Schmidt, Heilbronn, 1879
- op. 11* Nocturne für Flöte und Pianoforte Begleitung, Verlag Helbreiter, München, 1874
- op. 12* Vierundzwanzig Studien für Flöte, Verlag Schmidt, Heilbronn, 1879
- op. 13* Über des Kindes Grab, Declamation mit Pianoforte, Verlag Coppenrath, Regensburg, 1881
- op. 14* Musikalische Anthologie. Flöte und Pianoforte, 2 Hefte, Verlag Coppenrath, Regensburg, 1881
- op. 15* Andante und Polonaise, Flöte und Pianoforte, Verlag Smith, Boston, 1887
- op. 16* Gavotte für Pianoforte, Verlag Aibl, München, 1866
- op. 17* Nocturno, Alpenreigen und Rondoletto pastorale, Flöte und Pianoforte, Verlag Merseburger, Leipzig 1890
- op. 18* Alpenklänge. Concertländler, Verlag Schmidt, Heilbronn, 1893
- op. 19* Vorstudien für die Flöte, Verlag Merseburger, Leipzig, 1890
- op. 20* Tonstudien in allen Tonarten für Flöte mit Pianoforte Begleitung, 2 Hefte, Verlag Merseburger, Leipzig, 1890
- op. 21* Morgenständchen für Flöte und Horn mit Piano oder Quintettbegleitung, Verlag Walther Schröder, Berlin, 1907
- op. 22* Konzert-Etude für Flöte und Orchester, Verlag Zimmermann, Leipzig, 1893
- op. 23* Concertstücke, Flöte und Pianoforte, Verlag Schmidt, Heilbronn, 1896
- op. 24* Der Amsel Lockruf. Idylle, Verlag Schmidt, Heilbronn, 1895
- op. 25* Ungarische Fantasie für Flöte und Pianoforte, Verlag Kistner, Leipzig, 1897
- op. 26* Valse Brillante für Flöte und Pianoforte, Verlag Kistner, Leipzig, 1897
- op. 27* Concertetude für Flöte und Pianoforte, Verlag Kistner, Leipzig 1897
- op. 28* Vortragsstück, Flöte und Pianoforte, Verlag Kistner, Leipzig, 1897
- op. 29* Melodische Studien für Flöte solo, Verlag Kistner, Leipzig
- op. 30* Anleitung zur Erlernung der Theobald Böhm'schen Cylinder- und Ringklappenflöte mit konischer Bohrung, Verlag Kistner, Leipzig, 1899
- op. 31* Nocturne für Flöte, Horn und Pianoforte, Verlag Kistner, Leipzig, 1899
- op. 32* Sechs Charakterstücke, Flöte, Horn und Pianoforte, Verlag Kistner, Leipzig, 1899
- op. 33* (3) Lyrische Stücke, Verlag Zimmermann, Leipzig 1900
- op. 34* Fantasie Roumanie, Flöte und Pianoforte, Verlag Zimmermann, Leipzig 1900
- op. 35* Sechs Walzer über Vogelweisen, Verlag Schmidt, Heilbronn, 1902
- op. 36* Orchesterstudien. Übungen im Transponieren für die Flöte, drei Hefte, Verlag Zimmermann, Leipzig 1902
- op. 37* Romanze & Burleske für Fagott und Cello, Verlag Rother, Leipzig, 1903
- op. 38* Romanze für Horn und Fagott mit Pianoforte, Verlag Schmidt, Heilbronn, 1909
- op. 39* 2 Minnelieder für Flöte und Pianoforte, Verlag Zimmermann, Leipzig, 1903
- op. 40* 24 Studien für die Böhmflöte, 2 Hefte, Verlag Zimmermann, Leipzig, 1905
- op. 41* Stimmungsbild für Flöte und Pianoforte, Verlag Zimmermann, Leipzig, 1906
- op. 42* Fantasie über „Heilige Nacht“, für Flöte und Pianoforte, Verlag Zimmermann, Leipzig, 1909
- op. 43* Fantasie über „Noch sind die Tage der Rosen“ für Flöte und Pianoforte, Verlag André, Offenbach, 1909
- op. 44* Fantasie über „Röslein im Thale“ für Flöte und Pianoforte, Verlag Leukart, Leipzig, 1907
- op. 45* Fantasie über „Ich denke Dein“ für Flöte und Pianoforte, Verlag Zimmermann, Leipzig, 1909
- op. 46* Trillerstudien für die Böhmflöte, 2 Hefte, Verlag Zimmermann, Leipzig, 1907
- op. 47* 28 Vortragsstudien in allen Tonarten, Verlag Zimmermann, Leipzig, 1908
- op. 48* Poème élégiaque für Flöte und Pianoforte, Verlag Zimmermann, Leipzig, 1909
- op. 49* Lied für eine Singstimme und Flöte, Verlag Zimmermann, Leipzig, 1909
- op. 50* Stille, träumende Frühlingsnacht. Notturmo für Flöte, Cello od. Horn und Pianoforte, Verlag Coppenrath, Regensburg, 1913
- op. 51* „Sturmwind“, Scène caractéristique für Flöte und Pianoforte, Verlag Zimmermann, Leipzig, 1910
- op. 52* 36 Übungen in Duettform für den ein-, zwei- und dreifachen Zungenstoß, Verlag Zimmermann, Leipzig, 1911
- op. 53* Hirtengruß für Flöte und Pianoforte, Verlag Zimmermann, Leipzig, 1912
- op. 54* 12 Übungen über moderne Rhythmik, Verlag Zimmermann, Leipzig, 1912
- op. 55* Hirtenidyll für Flöte und Pianoforte, Verlag Zimmermann, Leipzig, 1912
- op. 56* Rhapsodie croatique für Flöte und Pianoforte, Verlag Zimmermann, Leipzig, 1912
- op. 57* Rhapsodie bosnienne für Flöte und Pianoforte, Verlag Zimmermann, Leipzig, 1912
- op. 58* Fantasie über welsche Melodien für Flöte und Pianoforte, Verlag Zimmermann, Leipzig, 1912
- op. 59* Drei geistliche Lieder für 1 Singstimme mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung, Augsburg, Wien, Verlag Böhm, 1914

## Guido Hulsens

### Blockflötenbau nach Originalen

la Fromental

F-15270 Marchal

Tel-Fax 00 33 4 71 78 73 20

## Musik für Oboe und Orgel - Bestandsaufnahme der originalen Literatur Ein Nachtrag zu dem gleichnamigen Aufsatz aus TIBIA IV/97, S. 585 - 590

Die zahlreichen Zuschriften mit Anregungen und Ergänzungen von TIBIA-Lesern, Komponisten und Kollegen zu meinem Artikel haben mich überrascht und gefreut. So gilt mein Dank Jhr. E. van Nispen Tot Pannerden und Holger Haase, den Komponisten Ernst-Ulrich von Kameke, Jens Rohwer, Bernard Wayne Sanders, Hans Ludwig Schilling und Wolfgang Stockmeier sowie meiner Kollegin Dorothea Baier-Mittring, vor allem aber meinen Kollegen Alain Girard, der mir zusätzlich eine Menge unveröffentlichter zeitgenössischer Werke nannte und Georg Meerwein, der mir wertvolle ergänzende Informationen lieferte.

Ich hatte in dieser Bibliographie die ausgewiesenen alternativen Besetzungsvarianten einbezogen, bewußt aber auf Bearbeitungen und Transkriptionen verzichtet, nicht zuletzt, um das Material übersichtlich zu halten. Eine Zusammenstellung der Transkriptionen sollte eher einem gesonderten Artikel vorbehalten bleiben. Hier müßten dann gelungene Bearbeitungen, etwa von Werken Bachs (H. Breuer, BWV 525 und 916), Mozarts (H. Breuer, KV 278 und 282; R. Schottstädt, KV 594; H. Bornefeld, KV 580 a und 616) erscheinen, vielleicht noch Frank Martins *Sonata da chiesa* für Flöte und Orgel in einer Version mit Oboe *amore*.

Doch ist nach meiner Überzeugung bei derartigen Eingriffen in den originalen Text die Grenze zu (allzu) eigenmächtigem Tun recht fließend, die von den Komponisten gewiß bedachte Frage der instrumentalen Idiomatik wird zu leicht mißachtet.

### Oboe und Orgel

#### 18. Jahrhundert

**Gerber, Heinrich Nicolaus** (1702 - 1775)  
Choralvorspiel „Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit“, hrsg. von H. J. Mclean, Concordia, St. Louis Miss.

**Homilius, Gottfried August** (1714 - 1785)  
Choralvorspiel „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“, hrsg. von E. Power Biggs, Music Press Inc., USA

Nach Angaben von G. Meerwein können lediglich drei der elf bei Carus erschienenen Choralvorspiele von G. A. Homilius als gesichert gelten. Außer dem oben verzeichneten zwei weitere mit Horn und Orgel.

**G. F. Ehardt** lebte von 1771 - ca. 1840.

#### 19. Jahrhundert, 2. Hälfte

**Daubigny, L.**  
Prière c-Moll (à la memoire de Charles Triëbert), Millerau, Paris

**Garimond, H. et Burelle, E.**  
„Les Echos de Vallée“ Fantaisie villageoise op. 8, pour Hautbois et Orgue - Harmonium

#### 20. Jahrhundert, 1. Hälfte

**Reutter, Hermann** (1900 - 1958)  
Pastorale de Noël für Oboe und Klavier (vom Komponisten autorisierte Fassung mit Orgel), Leduc, Paris

**Gagnebin, Henri** (1886 - 1977)  
Sonata da Chiesa per la Natale, MS

**Wittmer, Eberhard Ludwig** (1905 - 1985)  
Musik für Oboe und Orgel (1941), in: „Ober rheinisches Orgelbuch“, Willy Müller, Südd. Musikverlag, Heidelberg

Nach Meerwein handelt es sich bei dem Komponisten des „Andante religioso“ nicht um Carl, sondern um **Otto Ernst Goepfert** (1864 - 1911).

#### 20. Jahrhundert, 2. Hälfte

**Baum, Alfred**  
Pastorale und Allegro (1976), MS

**Baumann, Philipp**  
Fantasie in d (1964)  
Nomos  
Fantasie in F (1964-96)  
Nomos

**Bouldjoua, Daniel**  
Variation / Noël breton (1979), MS

Pommern Schalmeien **JOHN HANCHET**  
Der Pommer-Spezialist



Hist. Fagotte Frühe Blockflöten

Beckumsfeld 4  
D-45259 Essen  
(0)201-46 39 01

& 1, Roxley Close  
Norwich NR7 0QH  
England (0044) 1603 437324

**Bornefeld, Helmut** (1906 - 1990)  
Epitaph, Albert Camus zum Gedächtnis (1971) für Oboe  
und Tasteninstrument (Klavier oder Orgel)

**Desportes, Yvonne** (geb. 1907)  
Chambéry (1976), MS

**Diethelm, Caspar**  
Paian op. 236 (1985), MS

**Ducommun, Samuel**  
Variation / Noël français (1984), MS, Selbstverlag

**Giger, Christian**  
Musique pour hautbois et orgue, Selbstverlag  
Miniature no. 3 pour hautbois et orgue, Selbstverlag

**Graenicher, Ernst**  
Suite in alter Form für Oboe oder Englischhorn und Orgel, MS

**Hahnel, Heinz**  
Fantasie, Pastorale und Passacaglia, Hahnel, Bergisch-Gladbach

**Kameke, Ernst-Ulrich von** (geb. 1926)  
„Geh aus, mein Herz, und suche Freud“  
Sechs Variationen für Oboe und Orgel (1992), MS

**Kraus, Eberhard**  
7 Choralbearbeitungen für Blockflöte (Oboe, Klarinette  
in C) und Orgel, Sirius, Heinrichshofen

**Nieland, Jan**  
Pastorale (arr. von Els van Swol, 1980), Broekmans & van  
Poppel B.V. (Holland)

**Pfiffner, Ernst**  
Elegie über „In dich hab' ich gehoffet, Herr“, Carus

**Rogg, Lionel** geb. 1936  
Pièce pour hautbois et orgue (1991), Selbstverlag

**Rohwer, Jens** geb. 1914  
Variationen für Oboe und Orgel (1981), MS

**Schilling, Hans Ludwig** (geb. 1927)  
4 Choralvorspiele (1974) für Trompete oder Oboe oder  
Englischhorn und Orgel, Breitkopf & Härtel

**Stockmeier, Wolfgang** (geb. 1931)  
Sonate für Oboe und obligate Orgel (Klavier), 1951, MS

**Taubert, Karl Heinz**  
Siciliano (1981) für Oboe und Tasteninstrument, Ries &  
Erler, Berlin

**Zanetti, Oreste**  
Sonata (?1975/76), MS

**Zipp, Friedrich** (geb. 1914)  
Canzona, Pastorale e Fantasia für Oboe (Violine) und  
Orgel, Merseburger. Das Werk existiert auch in einer au-  
tographen Fassung für Englischhorn und Orgel

## Oboe d'amore und Orgel

**Anonymus** (Bach - Schüler ?)  
Drei Choralvorspiele: „O Gott, du frommer Gott“  
„Ach Herr, mich armen Sünder“  
„Allein zu dir, Herr Jesu Christ“  
MS, Musikbibliothek Leipzig

**Bovet, Guy** (geb. 1942)  
Sonata da chiesa (1965 / 1994-95), MS

**Krebs, Johann Ludwig** (1713 - 1780)  
„Treuer Gott, ich muß dir klagen“, in: „Album für Orga-  
nisten“ von Joh. Georg Herzog, G. W. Körner, Erfurt /  
Leipzig, ca. 1890

**Marx, Karl** (geb. 1897)  
6 Miniaturen, Bärenreiter

**Wiblé, Michel**  
Arioso, MS  
Ricercale, MS

## Englischhorn und Orgel

**Becher, Heinrich** (geb. 1908)  
Präludium, Leuckart / Thomi-Berg

**Bertram, Hans Georg** (geb. 1936)  
Choralvorspiel „Jesu, meine Freude“, Carus  
Elegie 1990, MS  
Kyrie 1968, MS

**Boudjoua, Daniel**  
Hommage à Alan Hovhaness, MS

**Braun, Günter** (geb. 1928)  
Zwei Choralkonkreszenzen (1968), MS

**Brunard, J.**  
Offertoire As-Dur für Englischhorn oder Oboe mit Orgel  
oder Harmonium, Millerau, Paris

**Hampton, Calvin** (1938 - 1984)  
Variations on „Amazing Grace“, Wayne Leupold Editions  
1996

**Herman, Jules**  
Douces larmes! op. 95 (1986), Edititon Choudens, Paris

**Krol, Bernhard** (geb. 1920)  
Elegia appassionata für Alt - Saxophon oder Englisch-  
horn und Orgel

**Linck, Matthias Claudius** (1924 - 1980)  
Elegia e consolazione op. 33 (1977), MS

**Rechberger, Herman**  
Méditation II (1973), Finnish Music Information Centre

**Sanders, Bernhard Wayne** (geb. 1957)  
Tanz-Suite für Altsaxophon oder Englischhorn und Orgel,  
Grenzland Verlag Aachen

### ZU VERKAUFEN

**2manualiges Konzert-Cembalo**  
von Titus Crijnen, sehr schöner Klang,  
stabiles Untergestell · VB DM 32.000,-

Tel. 07082 / 40779

**Strong, George Templeton** (1856 - 1948)  
Adagio Es-Dur für Altoboe oder Englischhorn und Orgel op. 27, MS

**Wermann, Oskar** (1840 - 1906)  
2 Vortragsstücke op. 81 (1893)  
„Des Hirten Wiegenlied in der heiligen Nacht“  
„Larghetto religioso g-Moll“  
Für Viola oder Englischhorn und Harmonium oder Orgel, Hug, Leipzig und Zürich

**White, David**  
Phantasy for English Horn and Organ op. 65 (1990)

**Wiblé, Michel**  
Dialogue - Récitativ (1971), MS  
Méditation / Choral de la Passion, MS

### Diverse Besetzungen mit Orgel

**Anonymus** (Bach-Schüler ?)  
Choralvorspiel „Jesu, meine Zuversicht“ für Oboe, Posaune, Orgel, MS, Musikbibliothek Leipzig

**Badings, Henk** (1907 - 1987)  
Fuga (1960) für Flöte, Oboe, Violine, Viola, Orgel, Doneemus, Amsterdam

**Burkhard, Willy** (1900 - 1955)  
Canzona op. 76 a für 2 Flöten oder Flöte und Oboe, Klavier oder Orgel, Bärenreiter, Kassel

**Helmschrott, Robert M.** (geb. 1938)  
Sonata da Chiesa III für 2 Trompeten (2 Oboen, Trompete / Oboe) und Orgel (1985), Bote & Bock

**Karg-Elert, Siegfried** (1877 - 1933)  
in: Prae- und Postludien op. 78 No. 20: „Vom Himmel hoch“ mit oblig. Singstimme (Trompete, Oboe, Klarinette), Violine und Orgel ad. lib. Trompete oder Klarinette oder Oboe, Carl Simon, Berlin

**Oley, Johann Christoph** (1738 - 1789)  
Choralvorspiel „Gott des Himmels und der Erden“ für 2 Flöten od. Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, Orgel, hrsg. von Franz Haselböck, Carus  
Choralvorspiel „O Ewigkeit, du Freudenwort“, für 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, Orgel, Carus

**Read, Gardner** (geb. 1913)  
Phantasmagoria op. 147 (1986/87) für Oboe, Oboe d'amore, Englischhorn und Orgel

**Schilling, Hans Ludwig** (geb. 1927)  
Quodlibet - Partita für Oboe mit Englischhorn und Orgel, Tonger

**Weber, Edmond** (1838 - 1885)  
Terzetto d-Moll op. 27 (1884), Verlag Eduard Ebner, Stuttgart

**Zander, D.**  
Andante b-Moll für Oboe, Violine, Violoncello, Orgel, Verlag T. F. A. Kühn, Weimar □

# BERLINER TAGE FÜR ALTE MUSIK

11. - 17. Oktober 1999

Schirmherr: Senator Peter Radunski



Konzerthaus Berlin - Philharmonie Berlin  
Friedenauer Kammerkonzerte  
Französischer Dom - St. Hedwigs-Kathedrale

## Konzerte

La Venexiana - Ferrara Ensemble - Les Miroirs  
Ars Antiqua Austria - Flautando Köln  
Hopkinson Smith - RIAS Kammerchor  
La Chapelle Royale - Philippe Herreweghe  
Derek Lee Ragin - Akademie für Alte Musik  
Glen Wilson - Mienieke v. d. Velden  
Michael Witt - Kinderprogramm u.a.

## Musikinstrumentenmarkt

Internationale Ausstellung mit Kopien historischer Instrumente (15./16. Oktober 1999)

## Workshops

Blockflöte, Violine, Cembalo  
Kinder bauen Instrumente u.a.

## Auskünfte/Anmeldung

ars musica, Postfach 580411,  
10414 Berlin, Tel./Fax: 447 60 82  
E-Mail: [ars.musica@knoware.nl](mailto:ars.musica@knoware.nl)  
Website: [www.knoware.nl/users/ars.music](http://www.knoware.nl/users/ars.music)

**Anmeldeschluß für Instrumentenbauer/  
Musikalienhändler: 01.09.99**

David Lasocki

**New Research on the Recorder, 1995, Part II**

This is the sixth of a series of reviews of significant new research on the recorder. By "research" I mean anything written about the recorder that advances our knowledge of the instrument, its depiction in works of art, makers, making, players, playing technique, performance practice and repertory, in the past or present. I have surveyed as many periodicals and books in English, Dutch, French, German and Italian published during 1995 as I could readily obtain (in addition, a few earlier items have reached me). I would again be grateful if readers could let me know of any omissions or errors.

*David Lasocki*

**TIBIA-E-Mail TIBIA-E-Mail TIBIA-E-Mail**

für Nachrichten an die Schriftleitung  
**moeck.haase@t-online.de**  
 für Manuskripte und Abbildungen  
**moeck.tibia@t-online.de**

Stefan Hörner

**The Munich court musician Rudolf Tillmetz. Virtuoso on the flute and composer**

The flute-player Rudolf Tillmetz was a member of the Royal Court Chapel in Munich and contributed to its glory as one of the leading orchestras at the turn of the century. He was also successful as musician and composer. Even today he is well-known, especially because of his flute method for the Boehmflute (conical as well as cylindrical bore).

*English by Marianne Krause-Hogen*

**VERKAUFE OBOE**

Modell W2, halbautomatisch, von Guntram Wolf (Kronach). Diese Oboe vereinigt den runden, warmen Ton der Wiener- und Barockoboe mit der französischen Griffmechanik und ist zudem vom Gewicht her sehr leicht und auch für Kinder gut spielbar. VB 2000,- DM, Tel. 0234/312402

# DOLMETSCH

Für Amateur und Berufsspieler

*Die  
Konservatoire Serie*

*Qualität und Klang einer  
handgemachten Flöte  
Mit gebogenem Windkanal  
und Daumenlochbüchse*

*Fragen Sie  
Herr Fachgeschäft*

**AAFAB BV**

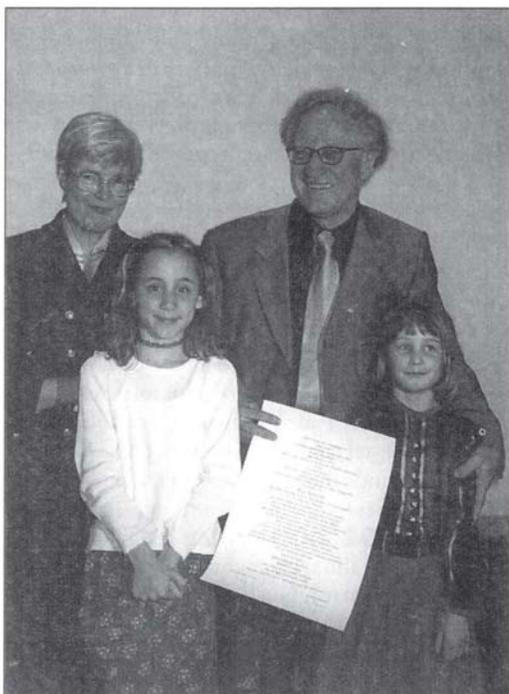
Jeremiestraat 4-6 3511 TW Utrecht  
 tel. (030) 231 63 93 fax (030) 231 23 50

## „Ich suchte es nicht – es fand mich“

Ehrenpromotion für Karl Ventzke am 21. April 1999 im Pflughofsaal des Musikwissenschaftlichen Institutes der Eberhard-Karls-Universität in Tübingen.

Wer sich für die Geschichte der Blasinstrumente, ihre „Erfinder“ und Erbauer interessiert, kennt Karl Ventzke schon seit Jahrzehnten. Allein im vorliegenden Magazin ist er bis heute mit nicht weniger als 25 Beiträgen vertreten und bereits im ersten Heft (1/1976) war er mit einer Untersuchung zum Thema „Boehm-System-Fagotte im 19. Jahrhundert“ dabei. Im zweiten Heft ging es ihm um „Dr. J. J. H. Ribock (1743-1785)“ und damit um einen „Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Querflöte“. Damals hieß es in der der Ausgabe beigegebenen Kurzvita über den Autor: „Beschäftigt sich zur Entspannung mit (der) Geschichte des Musikinstrumentenbaues; hier zahlreiche Veröffentlichungen (sowohl Bücher als auch Zeitschriftenartikel).“ Heute ist die Liste der profunden Publikationen Ventzkes zu verschiedenen Sachgebieten so lang, daß in seinem großen Kreis von Freunden, Bekannten und Fachkollegen (ohne Wissen des Betroffenen) darüber nachgedacht und diskutiert wurde, wie man diese Verdienste angemessen würdigen könnte. Im Dezember 1998 war es dann soweit und in TIBIA 2/1999 (S. 514) konnte berichtet werden, daß der Promotionsausschuß der Fakultät für Kulturwissenschaften der Universität in Tübingen ohne Gegenstimme dem Vorschlag Prof. Dr. Manfred Hermann Schmidts zugestimmt hatte, Karl Ventzke die Doktorwürde *honoris causa* zu verleihen und ihn damit zum „Mitbürger“ der Universität zu machen.

Ventzkes Verdienste an dieser Stelle noch einmal in Gänze darzustellen würde den Rahmen dieses Berichtes sprengen. Verwiesen sei daher auf das in der Rubrik „Das Porträt“ in TIBIA 2/1990 erschiene Interview, das Frank Statzner mit ihm führte. Seither hat der inzwischen 66jährige die Stundenzahl in seinem Hauptberuf reduziert, so daß ihm mehr Zeit für die durch die Heirat der Söhne und Enkelkinder größer gewordene Familie, für Freunde, Bekannte und seine zahlreichen Interessensgebiete und Aktivitäten bleibt. Neben dem zusammen mit Karl Lenski verfaßten und mit dem



Karl Ventzke nach der Verleihung der Ehrendoktorwürde mit der Dekanin Elisabeth Vieren und seinen beiden Enkelkindern

Foto: Ina Schoeller, Dürren

Deutschen Musikeditionspreis 1993 ausgezeichneten Buch – nicht zuletzt der glänzenden graphischen Aufbereitung von Colette Vander Stricht wegen – *Das goldene Zeitalter der Flöte: Die Boehmflöte in Frankreich 1832-1932* (Ed. Moeck 4047) hat er unermüdlich auf „unserem“ Gebiet geforscht und veröffentlicht. Darüber hinaus ist er seit 1967 ehrenamtlicher Presbyter der Evangelischen Gemeinde und Vorsitzender des „Dürener Geschichtsvereins“ und legte Arbeiten zu Fragen der Dürener Kirchen- und Stadtgeschichte vor. Ein Beitrag über *Qualitätsmanagement in der Textilindustrie* erschien in den Publikationen der DGQ (Deutsche Gesellschaft für Qualitätssicherung). Zu einem neuen Sammelgebiet wurden für ihn Teleskope und andere optische Instrumente – in der Technik den mechanisierten Blasinstrumenten durchaus verwandt –, und auch auf diesem Gebiet sind aus seiner Feder bald nützliche Publikationen zu erwarten.

Dabei verzichtet der Forscher bei seinen privaten Arbeiten bis heute auf den für die meisten Publizierenden geradezu unentbehrlich gewordenen Computer und das nicht aus Ideologie oder Unkenntnis. Er hat die Daten und Fakten einfach im Kopf oder findet sie leicht in seinem Arbeitszimmer in einem der zahlreichen Ordner. In dem oben angeführten TIBIA-Porträt sagte er: *Wer in seinen Sachen keine Ordnung hat, der wird sie nach meiner Erfahrung auch schwerlich in seinen Gedanken haben.* Diesen wohlgeordneten Fundus schöpft er nicht nur für sich aus, sondern läßt an ihm auch andere immer wieder teilhaben, eine bewundernswürdige und selten gewordene Freizügigkeit, von der schon viele profitieren konnten.

Ebenso charakteristisch wie der Satz über die Ordnung dürfte für ihn ein anderer Ausspruch sein, der sich wie ein roter Faden auch durch seine Dankesrede zog, die er nach der Überreichung der Promotionsurkunde hielt: *Ich suchte es nicht – es fand mich.* Mit dieser Sentenz umriß er sowohl die guten und glückhaften Fügungen als auch seine Neugierde, die ihn viele mehr zufällige als geplante Entdeckungen machen ließ und seinen Forscherinstinkt weckte.

Daß seine Familie, zahlreiche Freunde und Kollegen, private Musikinstrumentensammler, Verleger, Vertreter der Firma *Seybold GmbH & Co. KG*, deren Prokurist er ist, der bis zu Beginn dieses Jahres aktive Leiter der Stiftung *Schenkel-Schoeller-Stift* in Düren, zu deren Kuratoren er gehörte und nicht zuletzt amtierende wie frühere Direktoren deutscher Instrumentensammlungen den Weg nach Tübingen fanden, um bei dem Ereignis dieser Ehrenpromotion dabei zu sein, scheint die Sentenz zu bestätigen. Und so ging es am 21. April im repräsentativen Saal des Musikwissenschaftlichen Institutes der Universität Tübingen im Pflughof durchaus heiter festlich zu. Das war auch dem humorhintersinnigen Unterton zu danken, den William Waterhouse (London) bei seiner Laudatio fand, die sich an die Begrüßung von Prof. Schmid und die Grußworte von Henry van der Meer anschloß, die vom jetzigen Direktor der Musikinstrumentensammlung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, Herrn Dr. Frank Bär, verlesen wurden. Nicht nur mündeten die Ausführungen von Waterhouse in dem neuerlichen Plädoyer für die weitere intensive Erforschung des historischen Instrumentariums und die stärkere Ausdehnung auf die sinfonische Praxis in unseren heutigen Konzertsälen, sondern sie waren auch eine sehr persönliche Würdigung der Verdienste des Freundes. Diesen Ton wußte auch die Kunsthistorikerin und „Ordindecana“ Elisabeth Kieven zu treffen, die das immer noch sehr feierliche Zeremoniell der Urkundenüberreichung vollzog und den vollen Wortlaut der lateinisch verfaßten Urkunde verlas. Danach wurde dem *reverendo viro Karl Ventzke – mercatori diplomate ornato et procuratore officinae fungenti ex urbe Dura Rhenana, qui optime meritus est de scientia artis musicae augenda, cum investigantibus, quibus organis musici uterentur, fundamenta iecit memoriae fontibus operam dando [...] iura et privilegia philosophiae doctoris honoris causa* zuteil.

Nach zwei Sätzen aus Anton Bernhard Fürstenaus *Grand Trio F-Dur* op. 118, für drei Querflöten, vorgetragen von Wolfgang Sternefeld, Ursula und Željko Pešek, bedankte sich Herr Dr. Ventzke mit einem kurzen Vortrag: *Zum Thema Musikinstrumente. Gedanken und Erinnerungen* und überreichte dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität ein frühes französisches Boehm-Piccolo der Werkstatt Bonville aus seiner Sammlung.

Wir beglückwünschen ihn herzlich zu seiner hochverdienten Auszeichnung und hoffen, daß die zi-

25 JAHRE 1974 - 99

## TURE BERGSTRØM INSTRUMENTENBAU



### Blockflöten aus Renaissance und Frühbarock

Das 25-jährige Jubiläum der Werkstatt wird mit neuen Flötenmodellen des Frühbarock gefeiert, die sich besonders für Musik von Jacob van Eyck eignen.

**Ture Bergstrøm**

Smidstrupvej 4 • DK-4720 Præstø  
Dänemark

Tel./fax (+45) 55 99 25 05  
turgun@email.dk

[www.bergstrom.dk](http://www.bergstrom.dk)

tierte „positive Ordnung“ verbunden mit seiner Neugier, seinem Fleiß und seiner rationell-konzentrierten Arbeitsweise uns noch viele Entdeckungen und Erkenntnisse bescheren, ‚es‘ ihn also weiterhin ‚finden‘ möge.

Gabriele Busch-Salmen und Peter Spohr

## Italien an der Donau

Das *festival alte musik ulm* brachte das italienisch-deutsche 17. Jahrhundert zum Klingen.

Sieben gut besuchte Konzerte, dazu Stadtführungen, Gesprächskonzerte, ein Workshop mit Instrumentenpräsentation sowie ein opulenter „Barockschmaus“ samt Tafelmusik, dazu ein sehr positives Besucher- und Medienecho – das war die erfreuliche Bilanz des ersten *festivals alte musik ulm*, das im Januar 1999 eine Woche lang die deutsch-italienischen Musikbeziehungen im 17. Jahrhundert in den Mittelpunkt einer reichen Veranstaltungspalette stellte.

Patrone für gerade dieses Programm sind in der Ulmer Musikgeschichte unschwer zu finden: 1604 hatte sich Hans Leo Haßler, um die Ulmer Patrizi-ertröchter Cordula Clauß zu heiraten, in Ulm niedergelassen, wo er bis 1608 blieb. Zwanzig Jahre vorher, 1584-1586, hatte er in Venedig bei Andrea und Giovanni Gabrieli seine entscheidende Ausbildung als Musiker erfahren, die seine Kompositionen durchgehend prägen sollte. Darüber hinaus verfügt die Stadtbibliothek Ulm über einen zwar kleinen, aber kostbaren Musikalienbestand aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in dem nicht wenige italienische Drucke die einstigen Kontakte von der Donau über die Alpen bezeugen (vgl. TIBIA 3/93, S. 537ff.). Die Verbindung nach Italien blieb das ganze 17. Jahrhundert durch lebendig: noch Anfang des 18. Jahrhunderts gewährte der Ulmer Rat dem musikalisch hochbegabten späteren Münsterorganisten Johannes Kleinknecht zwei Jahre lang ein Stipendium für einen Studienaufenthalt in Venedig (vgl. TIBIA 4/96, S. 272ff.). An diese Tradition erinnerte das Festival mit zwei Stadtführungen, bei denen Dr. Uwe Schmidt die Schauplätze reichsstädtischer Musikübung wie das Rathaus oder das Münster ebenso vorstellte wie die Wohnhäuser derer, die einst die Ulmer Musikgeschichte prägten.

Der zentrale Aspekt der deutsch-italienischen Woche war aber die klingende Musik, für deren Auswahl ein kompetentes Expertentrio verantwortlich



Sie  
haben gut lachen-  
Sie  
gehen zum Fach-  
mann:

*Martin*  
**Wenner**  
HOLZBLASINSTRUMENTE

**Blockflöten  
aller Fabrikate**

**handgemachte Block-  
flöten verschiedener  
Instrumentenmacher**

**Reparaturen  
und Umbauten**

**Seminare rund um die  
Blockflöte**

Fordern Sie kostenloses Informationsmaterial an !

Aluminiumstr.8 D-78224 Singen

Tel.:07731/64085

# Margret Löbner

Fachhandlung für Blockflöten  
Noten & CD's



In meiner Fachhandlung können Sie die Blockflöten aller führenden Hersteller vergleichen.

Meine Auswahl reicht von der Schulflöte bis zum handgefertigten Soloinstrument. Von der Garklein bis zum Subbaß. Sonderanfertigungen werden nach Originalen aus Museen hergestellt.

In meiner neuen Abteilung für CD's und Noten werden Sie von Profi-Musikern beraten.

Kommen Sie einfach vorbei oder rufen Sie mich an.

Katalog kostenlos.

Di.-Fr. 9-13 Uhr u. 15-18 Uhr

Sa. 9-13 Uhr

Margret Löbner  
Osterdeich 59a, 28203 Bremen  
Tel. 0421 / 702852  
Fax 0421 / 702337

zeichnete. Der in Oberschwaben tätige Organist Franz Raml (samt dem von ihm geleiteten Hassler-Consort) und die in Padua geborene, heute in Ulm lebende Blockflötistin Laura Dalla Libera planten als Intendanz zusammen mit dem Cembalisten Michael Eberth aus Augsburg/München; das von ihnen entworfene und von zahlreichen Sponsoren getragene Programm stellte, mit Ausnahme der Oper, alle Aspekte des Musiklebens im 17. Jahrhundert vor, einschließlich des kulinarischen Aspekts, dem der abschließende „Barockschmaus“ mit Tafelmusik im Traditionswirtshaus „Krone“ nahe dem Rathaus gewidmet war.

Eröffnet wurde die Konzertreihe freilich mit einem Workshop in der Neu-Ulmer Musikschule: dort führte Michael Eberth die Cembalisten, Laura della Libera interessierte Blockflötenspielerinnen und Blockflötenspieler in die Affektsprache des 17. und 18. Jahrhunderts ein. Diesem gegenüber den polyphonen Techniken des 16. Jahrhunderts neuen Stil galt auch das erste Konzert: Franz Raml stellte mit dem Hassler-Consort Claudio Monteverdis Semi-Opera *Combattimento di Tancredi e Clorinda* vor, eingebettet in weitere Madrigale des venezianischen Komponisten aus dessen achtem Madrigalbuch (1638) und ergänzt um Tanzsätze des zunächst in Venedig und später in Neuburg an der Donau wirkenden Geigers Biagio Marini.

Das zweite Konzert widmete dann das in klassischer Stadtpfeiferbesetzung mit zwei Zinken und drei Posaunen spielende Ensemble „Concerto Palatino“ der Bläsermusik des 17. Jahrhunderts, von Italien (Girolamo Giacobbi) über Süd- (Hassler) bis nach Norddeutschland (Scheidt, Schein). Die Saitenmusik der Epoche stellte die „Accademia Strumentale Italiana“ in einem weiteren Konzert mit Violine, Gamben und Chitarrone (plus Barockgitarre) vor, fast ausschließlich mit Komponisten, die sowohl in Italien wie in Deutschland lebten und arbeiteten, teils italienischer (Carlo Farina), teils deutscher Abstammung (Johann Rosenmüller oder der in Rom geborene Hieronimus Kapsberger). Besonders reizvoll waren hier die Klangmalereien des „Capriccio Stravagante“ von Carlo Farina, in dessen musikalischen Genreszenen Pfeifer („il Pifferino“) ebenso auftreten wie Flötchen („Il Flautino pian piano“), Hahn und Henne ebenso wie miauende Katzen und bellende Hunde.

„Affetti e Durezza“ – „Gefühle und Härten“ war der Titel des Abends, an dem Laura Dalla Libera

und Michael Eberth mit Blockflöten und Cembalo „einen repräsentativen Querschnitt der italienischen Instrumentalmusik des Früh- und Hochbarock“ boten: Musik als Expression und als „Zauberwald voller exotischer Vögel“ (so eine Presse-Kritik) mit Werken von Alessandro Stradella, Dario Castello, Marco Uccellini und acht weiteren Komponisten. Ein Soloprogramm des sardischen, in Wien lehrenden und lebenden Lautenisten Luciano Contini, stilvoll im intimen Saal einer einstigen Ulmer Fabrikantenvilla vorgestellt, brachte nach den glanzvollen und auf Repräsentation und Gefühlsextreme konzentrierten Ensemblekonzerten den meditativ-polyphonen Aspekt des 17. Jahrhunderts zu Gehör, der auch noch in den meisterhaften Lautenwerken des Dresdener Kammermusikus Sylvius Leopold Weiß (1685-1750: jahrgleicher Zeitgenosse J. S. Bachs!) weiterwirkt.

Als moderne ‚Nonnen‘ auf eleganten Stöckelschuhen erschienen beim letzten Konzert die sieben Damen der Bologneser „Capella Artemisia“. Sie boten musikalische Kostproben aus den italienischen Frauenklöstern des 17. Jahrhunderts: Motetten, Litaneien, geistliche Canzonetten und Solokantaten, wobei der zweite Teil des Programms ausschließlich aus Kompositionen von oberitalienischen Klosterfrauen bestand. Rebecca Reese begeisterte in der Kantate *Gaudete gaudio magno* (1630) der Mailänder Schwester Claudia Francesca Rusca als Zinkenistin, während die Solo-Kantate *O serena pupille* von Rosa Giacinta Badalla (Venedig, 1684) deutlich den Einfluss opernhafter Arienkunst verrät. In diesen Werken aus den Klöstern zeigte sich eine reiche Vielfalt musikalischer Ausdrucksformen; das Musikleben der italienischen Nonnenklöster war ganz offenkundig stets auf der Höhe ihrer Epoche.

Dieser Abend wurde ebenso wie die eröffnende Monteverdi-Auswahl durch ein Gesprächskonzert vorbereitet, das in die Werke einführte. Aber auch bei den anderen Konzerten gab es immer wieder Erläuterungen sowohl der Kompositionen wie der vielen Hörern wenig oder gar nicht bekannten Instrumente, die auf großes Interesse des zahlreichen Publikums stießen.

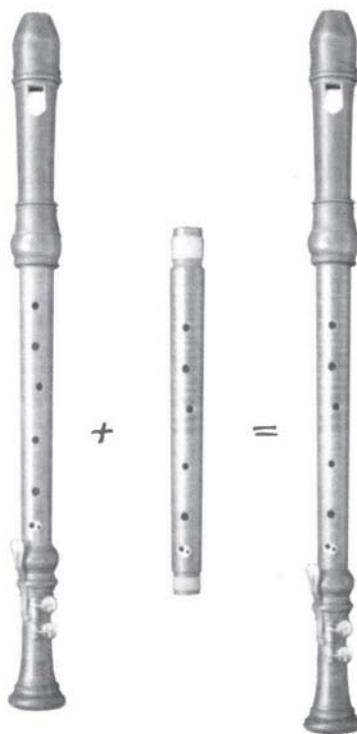
So ging das erste *festival alte musik ulm*, das von der Stadt Ulm wie vom „Istituto Italiano di Cultura“ Stuttgart unterstützt wurde, mit großem Erfolg zu Ende; das nächste Festival ist in zwei Jahren, nach der Jahrtausendwende im Jahr 2001, geplant.

Ulrich Schmid

1+1=415  
sehr gut, Martin!

Wir haben das 415er-Mittelstück zur YAMAHA -Tenorblockflöte YRT-61 entwickelt. Das Resultat:

YRT-61 + *Wenner* = YRT415



- ▶ einzeln, inklusive Anpassung **625,- DM**
- ▶ im Paket: YRT61 + 415er Mittelstück **2.065,- DM**

Fordern Sie unser kostenloses Informationsblatt an. Preise inkl. 16% MwSt, zuzügl. Porto und Versand.

*Martin*  
**Wenner**  
HOLZBLASINSTRUMENTE

D-78224 Singen, Aluminiumstraße 8

Telefon: 07731/64085 Fax: 07731/64087

## Morgan ist tot!

*Morgan ist tot!  
Und wir gehen still  
zu seinen Gaben.  
Und blasen, blasen  
so ab und zu,  
nur einen Ton,  
traurig und freudig,  
ohne Ansatz, nur Luft.  
Und wissen auf einmal wieder,  
wie er lebend war –  
nein, ist!*

(Frans Brüggem, 1999)



Fred Morgan 1984 in seiner Werkstatt in Daylesford  
Foto: Nola Ryan, mit freundlicher Genehmigung der Victorian Recorder Guild

### In Memoriam Fred Morgan

Die Nachricht traf uns wirklich wie ein Schock, wie könnte es anders sein. Ab dem Moment, als Fred Morgan uns seine Instrumente hat sehen und hören lassen, so zu Beginn der 70er Jahre, war die Tatsache, daß er für jedes blockflötentechnische Problem eine in sich schlüssige Lösung parat hatte, eine Selbstverständlichkeit. Und mehr noch: Alle Instrumente, die Fred uns zusandte, haben immer wieder unsere Erwartungen bei weitem übertroffen. Immer wieder waren sie noch schöner im Klang, noch schöner und liebevoller in der Verarbeitung.

Vor allem in seiner Amsterdamer Zeit haben wir sehr eng mit ihm zusammengearbeitet. Frans Brüggem und ich, aber auch Kees Boeke wohnten damals nur etwa 100 m von seiner Werkstatt entfernt und standen mit ihm in ständiger Diskussion und Erfahrungsaustausch. Hatte er etwas Neues ausgetüfelt, erprobten wir es auf unserer nächsten Tournee und bombardierten ihn danach mit allerhand prak-

tischen Tips, Ideen und Bitten. Aber was immer wir uns auch vorgestellt hatten, das Ergebnis übertraf stets unsere kühnsten Erwartungen. Er richtete sich nie sklavisch nach unseren Vorgaben und Wünschen, sondern ging immer darüber hinaus. Das war einer seiner herausragenden Verdienste.

Wenn die meisten Blockflötenbauer vor und auch nach ihm ihren Ehrgeiz darauf richteten, historische Instrumente so originalgetreu wie möglich zu kopieren, so hat Fred ein historisches Beispiel nur als Quelle der Inspiration benutzt, um anschließend ein ganz eigenes Instrument daraus zu machen. Das heißt, man spielte nicht auf einer Terton-, Bressan-, Stanesbykopie, sondern immer auf einer Morgan, die dennoch so original war, wie man sich nur wünschen konnte.

Er hatte noch eine andere rühmliche Eigenschaft: Im Gegensatz zu vielen anderen Instrumentenbauern, die darauf achteten, ihre Erkenntnisse und „Küchenrezepte“ geheimzuhalten, hat Fred sein

Wissen und seine Entdeckungen stets ganz selbstverständlich veröffentlicht, und damit jedem frei zur Verfügung gestellt. Vielleicht hat diese einzigartige Offenheit mit dazu geführt, daß der professionelle Blockflötenbau seitdem so einen enormen Höhenflug hat nehmen können.

Wir Spieler werden ihm dafür ewig dankbar sein. Fred war selber ein ausgezeichnete Spieler und kannte deshalb unsere Probleme gut. Immer wußte er Rat oder kannte eine Lösung, die sich auf eigene praktische Spielerfahrung stützte. Und immer war er offen für Vorschläge, auch für Kritik. Besuchte man ihn an seinem Wohnort in Daylesford, führte der Weg immer erst in sein Studio, wo all die schönen neuen Flöten lagen, die er gerade gemacht hatte. Er sprach sehr bescheiden darüber und die Meinung seines Gastes war ihm sehr wichtig.

Daß Fred nicht mehr da ist, wird immer unvorstellbarer, natürlich in erster Linie für seine Frau Ann, die Jungs und seine Tochter Sally, die jetzt alle damit leben müssen, daß er wirklich nie wieder zurückkommen wird. Aber auch uns, den Spielern, den anderen Flötenbauern, unserem Publikum ist mit einem Schlag die unfehlbare Gewißheit und Sicherheit genommen, daß an einem bestimmten Fleck auf der Erde so viel einzigartige Fachkenntnis in ein und derselben Person vereint ist. Wie viele andere Instrumentenbauer braucht man, um das zusammenzutragen, was er als einzelne Person wußte? Sind unsere schönen Morgan-Flöten auf einen Schlag eine Sammlung historischer Instrumente geworden? Woher holen wir jetzt unsere Klangvitamine?

Dear Fred, thanks! We never could have done it without you!

**Walter van Hauwe**

*Obersetzung: S. Haase-Moeck/J. P. van Praagh*

## **Frederic G. Morgan, Blockflötenbauer, 8.4.1940-16.4.1999**

Sein profundes Verständnis der historischen Blockflöten inspirierte seine kreative Meisterschaft als Instrumentenmacher.

Als der Blockflötenvirtuose und Dirigent Frans Brüggen mit seinem *Orchestra of the 18th Century* 1985 durch Australien tourte, spielten die Mitglieder des Orchesters auf Instrumenten der größten

Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts. Der Maestro selber spielte auf Blockflöten, die von Frederic G. Morgan aus Daylesford gemacht waren.

Fred, der im April mit 59 Jahren bei einem Unfall ums Leben kam, hatte international den Ruf, einer der größten Künstler des modernen Blockflötenbaus zu sein. Auf Hunderten von Tonträgern, eingespielt von den besten Spielern der Welt, lassen sich seine Instrumente hören.

Als Sohn von Frank und Violet Morgan begann er mit 12 Jahren Blockflöte zu spielen. Sein älterer Bruder David spielte Klavier. Fred hat später am Melbourne Technical College das Fach Gebrauchskunst studiert.

1959 nahm er einen Gelegenheitsjob in der Pan Blockflötenfabrik in Horthorne an, wo Ade Monksburgh, der australische Jazzler, seit 1951 Schulblockflöten herstellte. Hier entstand Freds Liebe zum Blockflötenbau, und er blieb 10 Jahre bei Pan.

Fred war ein sehr guter Blockflötenspieler. Als Solist trat er beim Melbourne-Bachfestival mit den Tudor Choristers und dem Melbourne Chorale auf. Das Frederic-Morgan-Recorder-Consort gab zwischen 1964 und 1969 viele Konzerte und wurde oftmals von Freds erster Frau Jan auf dem Klavier begleitet. Mit dem englischen Blockflötenspieler Carl Dolmetsch und dem Paul-McDermott-Streichquartett führte Fred 1966 Bachs 4. Brandenburgisches Konzert in der Wilson-Hall an der Melbourne Universität auf. Sie benutzten Blockflöten, wie Bach es gewollt hatte, und nicht – wie oft zu hören – Orchesterflöten. Die Early-Music-Bewegung hatte in Australien ernsthaft begonnen. Fred hat während seines gesamten Lebens aktiv gespielt, besonders in den 1970er Jahren mit seiner Frau Ann Murphy, die eine der führenden australischen Cembalistinnen ist. Aber seine Zeit wurde mehr und mehr von den Forderungen des Blockflötenbaues in Anspruch genommen.

1970 hatte er durch ein Churchill Stipendium die Möglichkeit, europäische Museen zu besuchen, um historische Blockflöten zu vermessen und technische Zeichnungen anzufertigen. Die profunden Kenntnisse, die er aus diesen Studien gewann, wurden die Grundlage seiner Kunst des Instrumentenbaus. Er hatte auch Blockflötenstunden bei Brüggen in Amsterdam und hatte den Mut, ihm einige seiner selbstgebauten Instrumente zu zeigen. Brüggen war beeindruckt und machte sein großes Talent

bekannt. 1973 kaufte er selbst seine erste Morgan-Blockflöte.

Als Freds Blockflöten 1972 beim Musica Antiqua Wettbewerb in Brügge Aufsehen erregten, war seine Zukunft als Blockflötenmacher gesichert. Sechs Spieler benutzten tiefgestimmte Morgan-Sopranflöten für das Sammartini-Konzert. Innerhalb weniger Tage war seine Werkstatt, die damals in Fitzroy (Melbourne) war, mit internationalen Bestellungen überschüttet.

Er war ein sorgfältiger Handwerker und besonders geschickt beim *voicing*, dem letzten Formen des Windkanals, das die Klangqualität der Blockflöte festlegt. Eine Anmerkung in dem Booklet einer CD des schwedischen Blockflötisten Dan Laurin weist darauf hin: *Herzlichen und tiefempfundenen Dank an Fred Morgan, meinen Blockflötenbauer, der mir eine Stimme gegeben hat, mit der ich singen kann.*

Fred schrieb einmal, daß der Charakter einer Blockflöte durch vier wichtige Merkmale bestimmt würde: Ansprache, Intonation, einen schönen Ton und eine kunstfertige Erscheinung. Er fand Gefallen daran, ungewöhnliche Blockflöten in ungewöhnlichen Stimmungen herzustellen. Er hat als einer der ersten die moderne Ganassi Flöte entwickelt, die heute das beliebteste Instrument für frühbarocke und Renaissancemusik ist.

1982 besuchte er Dänemark, um zwei Flöten aus Narwal-Zahn zu vermessen, die im 17. Jahrhundert für König Christian IV. gemacht worden waren. Die dänische Blockflötistin Eva Legêne hatte die beiden Instrumente erst kurz zuvor im Schloß Rosenborg entdeckt. Fred machte von diesem Original ein paar exquisite Kopien aus Ahorn, und ein paar Jahre später stellte er ein Paar aus Narwalzähnen her, die ihm Eva Legêne besorgt hatte.

Großzügig und geduldig teilte Fred sein Wissen und sein Geschick mit allen Musikern und Instrumentenmachern, die zu seiner Werkstatt gepilgert kamen. Er war ein beliebter Gast bei Musikkursen und Festivals, außerdem ein guter Redner und Dozent, und er schrieb viele Artikel, die in australischen und internationalen Fachzeitschriften veröffentlicht wurden. Er war Schirmherr der Victorian Recorder Guild und Mitherausgeber des Journals dieser Vereinigung.

1978 eröffnete Fred eine Werkstatt in Amsterdam, um sowohl den großen europäischen Spielern als auch den für ihn so inspirierenden historischen

Instrumenten näher zu sein. Während dieser Zeit unterrichtete er Blockflötenbau am Königlichen Konservatorium in Den Haag und vermaß und zeichnete alle historischen Instrumente der Sammlung Frans Brüggens. 1981 gab der Verlag Zen-On seine Bauzeichnungen in einem schönen Buch heraus.

Letztlich aber war die Hektik Amsterdams kein Ersatz für die Abgeschlossenheit des ländlichen Victoria. Freds Herz stand der blühenden Landschaft um Wombat Hill (Daylesford) näher. Hierhin kehrten er und Ann 1982 zurück.

1986 zog Fred mit seiner Werkstatt in allernächster Nähe seines Elternhauses in Snake Hill, Coomora, nordöstlich von Daylesford. Dort setzte er sein Werk fort. Er experimentierte bis zuletzt mit neuen Blockflötenformen. Sein Drang zur Vervollkommnung und Innovation erlahmte nicht, und nie war er mit dem Erreichten zufrieden.

Fred war in seinem Wesen freundlich und schüchtern, außerdem ein Riese von einem Mann, und es ist bemerkenswert, daß seine großen Hände zu solcher Finesse fähig waren. Fred wird durch seine Instrumente weiterleben, und die Welt wird sich auch weiterhin vom Zauber seiner Handwerkskunst entzücken lassen.

Er hinterläßt seine Ehefrau Ann, ihre gemeinsamen Söhne Ben und Finn sowie Sally, seine Tochter aus erster Ehe.

**Rodney Waterman**

*Übersetzung: S. Haase-Moock*

Der australische Blockflötist und Komponist Rodney Waterman lernte Fred Morgan 1976 kennen. In den letzten Jahren arbeitete er regelmäßig an zwei Tagen pro Woche in Morgans Werkstatt mit. Sein Nachruf kann in englischer Sprache unter <http://home.mira.net/~benwater/fredmorgan.html> im Internet abgerufen werden.

### Können Sie mir helfen?

Ich stelle ein Verzeichnis aller Einspielungen zusammen, in denen Instrumente von Fred Morgan zu hören sind. Sollten Sie von solchen Einspielungen wissen, nennen Sie mir bitte den Komponisten, das Stück, den Blockflötisten/Ensemble, das Instrument, die Nummer des Tonträgers usw.

**Rodney Waterman**

PO Box 724, Eltham VIC 3095

AUSTRALIA

Tel./Fax: +61 (0) 3 94 39 52 64

e-Mail: [benwater@mira.net](mailto:benwater@mira.net)

## Tips vom Klavierlehrer (II)

Die *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende* von Daniel Gottlob Türk erschien 1789 in Leipzig und Halle. Ihr Verfasser, geboren im Todesjahr Bachs (1750) und gestorben im Geburtsjahr Wagners (1813), war damals Musikdirektor der Universität und Organist der Marktkirche in Halle. Er blieb dieser Stadt bis zu seinem Tode auch in weiteren herausgehobenen Ämtern verbunden.

Seine *Klavierschule*, als Reprint jetzt wieder leicht zugänglich (Bärenreiter-Verlag, Kassel 1997), behandelt mit großer Präzision nahezu alle Aspekte der Notation, Ornamentik und Spieltechnik und darf dem berühmten Lehrwerk C. P. E. Bachs (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1753/1762) ebenbürtig an die Seite gestellt werden. In jedem Kapitel spürt man den erfahrenen Pädagogen, den umfassend gebildeten Musiker und den sein Tun fundiert reflektierenden Instrumentalisten. Einige Passagen können „fächerübergreifend“ auch von der „blasenden“ Zunft mit Gewinn gelesen werden.

Ulrich Thieme

## §. 21.

Der Lehrer wähle anfangs nur sehr kurze und leichte Stücke, das mit der Anfänger, der außerdem viel zu merken hat, nicht eins mit dem andern vergesse, und zugleich die Lust zur fernern Erlernung der Musik verliere. Da er jetzt wohl ohnedies an einem größern ausgearbeiteten Tonstücke z. B. an einer guten Sonate, noch keinen Geschmack findet, so wird man ihm und dem Komponisten durch die Wahl solcher Stücke eben keinen großen Dienst erzeigen.

Einige sonst verdiente Männer rathen hierin zwar das Gegentheil: allein wahrscheinlich haben sie nur sehr wenige Anfänger, oder doch nur solche unterrichtet, welche mit außerordentlichen Talenten einen unermüdeten Fleiß verbanden; und bey diesen muß man freylich eine Ausnahme machen. Haben aber alle die, welche etwas Musik lernen wollen, die genannten Eigenschaften? Will nicht jeder Lernende, oder doch der größere Theil derselben, bald das Vergnügen haben, etwas spielen zu können? Wird nicht eben dadurch, daß er bald einige Stücke nach seiner Art vortragen kann, die Lust zum Lernen ungemein unterhalten? Sollte das noch der Fall seyn, wenn man ihn gleich anfangs mit schweren Stücken martert? — Ganz etwas anders ist es aber, jemanden allzulange beym Leichten aufhalten, und gleich bey dem Schwern anfangen. Das erste ist allerdings nicht gut: aber das zweyte — taugt noch weniger. Man fängt ja in allen Sachen vom Leichten an; warum nicht auch in der Musik? Dem emsigern Scholaren kann der Lehrer immerhin schwerere Stücke geben: geschieht das aber bey Allen ohne Ausnahme, so dürfte dadurch Mancher abgeschreckt werden, das Klavier zu erlernen, weil er sich unüberwindliche Schwierigkeiten dabey vorstellt,

## §. 22.

Eben so unrecht ist es, wenn man den Lernenden etwas spielen läßt, wovon er noch keinen deutlichen Begriff hat. Jede Kleinigkeit muß ihm vorher, oder nach Umständen bey dem Spielen selbst, erklärt werden. Vorzüglich vorthellhaft ist es, wenn man sich mit ihm über das vorliegende Tonstück in eine kleine kritische Untersuchung einläßt, warum er z. B. jetzt diesen oder jenen Finger nimmt; hier und da unterseht, überschlägt; diese Noten geschwinde spielt, als jene u. s. w. Wenn man ihm alles erklärt hat, so lasse man es alsdann zur Probe den Lernenden selbst noch einmal aus einander setzen; daraus wird man bald bemerken, ob er alles gefaßt hat, und worin es ihm noch am meisten fehlt. Auch lernet er dadurch zugleich selbst etwas vortragen, sich in der Kunstprache ausdrücken, und seine Ideen ordnen. Dann und wann mache man ihm allenfalls einen ungegründeten Einwurf, und lasse sich von ihm widerlegen; wenn er nämlich dazu schon weit genug ist. (S. 12-13)

Ihr  
Flöten-Spezialist

**NOTENSCHLÜSSEL**

Bitte fordern Sie unseren Blockflöten-Katalog an

Musikalienhandlung S. Beck & Co.

72070 Tübingen Metzgergasse 8

Telefon 07071-26081

Irene Tobben: *Die Schindung des Marsyas. Nachdenken über Tizian und die Gefährlichkeit der Künste. Ein Essay.* Berlin 1997, Das Arsenal 1997, DM 36,00

John Berger und Katya Berger Andreadakis: *Tizian-Nymphe und Schäfer.* München-New York 1996, Prestel Verlag, 118 S., zahlreiche, z. T. farbige Abb., DM 39,80

Das Thema vom mythischen Anfang der Holzbläseerei kommt nicht zur Ruhe. Nach dem opulenten Katalog des Bayerischen Nationalmuseums von 1995 zum Thema „Apoll schindet Marsyas“ (s. Rezension in TIBIA 1/96 und Kunstbeilage in TIBIA 2/96) nähern sich mittlerweile zwei weitere Publikationen auf unterschiedlichen Wegen dem Thema „Die Schindung des Marsyas“, beide thematisch konzentriert auf einen einzigen Maler, den Venezianer Tiziano Vecellio, besser bekannt unter seinem Künstlernamen Tizian (um 1490-1576).

Irene Tobbens schmal-konzentrierte, aber äußerst gehaltvolle Berliner Studie, basierend auf einer bei dem Berliner Religionsphilosophen Klaus Heinrich entstandenen Dissertation, leuchtet den religions-, literatur- und kunstgeschichtlichen Umkreis von Tizians Marsyas-Bild aus und führt vom antiken Mythos und seinen Dichtern (Ovid u.a.) bis zu Tizians und letztlich unserer Gegenwart des 20. Jahrhunderts. „Die Gefährlichkeit der Künste“ besteht für Diktatoren und menschenverachtende Politiker vor allem in dem Vermögen der Kunst, menschliche Gefühle, insbesondere Mitleid, zu erregen. Damit wird die Kunst, nicht zuletzt die Musik, zum Gegenbild der Macht, die „die Sehnsucht des Einzelnen nach irdischem Glück“ und seinen Anspruch auf Selbstverwirklichung „nicht gelten lassen will“. Bis hin zu Thomas Manns *Zauberberg* und zu Franz Fühmann führt die Spur des Marsyas, dessen Häutung für die beiden Bergers in ihrem Briefwechsel die zentrale Frage der Malerei thematisiert: „Wenn man ein Tier häutet, kann man das Geheimnis des Fleisches mit Händen greifen“.

Es geht um das Außen und das Innen in der Malerei: Tizians Bilder seien „wie von innen heraus gemalt und erst nachträglich mit Haut bekleidet“, Muster einer Kunst, die nur glanzvolle Oberflächen zeigen, nie durch die Haut als Äußeres durchstoßen kann. Das Gemälde *Nymphe und [blockflö-*

*tespielender] Schäfer* ist das Gegenbild zur Häutung des Marsyas: die nackte Nymphe liegt, neben den Schäfer gebettet, auf einem Tierfell („Es ist Marsyas, gerade eben geschunden“), „der Musik des Nichts lauschend“, und schaut aus dem Bild heraus „in jene andere Welt hinein“. Buch und Bild werden in der reich und farbig illustrierten Darstellung der Bergers eine „Einladung zu einem Rendezvous jenseits des Erwachens“.

(Flöten-)Musik ist immer wieder ein zentrales Thema in Tizians Werk: im *Concert Champêtre* aus den frühen Jahren um 1510 ebenso wie in dem an Bedeutung vollen Gemälde *Venus mit dem Orgelspieler* (um 1548). Die beiden Bände widerlegen mit ihrer weit ausgreifenden Blickrichtung einerseits (Tobben), ihrer subjektiv-aphoristischen, das eigene Begehren einbeziehenden Sichtweise andererseits die von Ovid dem Marsyas in den Mund gelegte Klage: „O weh! Soviel ist die Flöte nicht wert!“. Ein (scheinbar) ferner Mythos und ein seit über 400 Jahren toter Maler erweisen sich als höchst lebendig und reich an Erkenntnismöglichkeiten.

Ulrich Schmid

Danielle Roster: *Die großen Komponistinnen. Lebensberichte.* Mit zahlr. Abb., 435 S., Insel-Taschenbuch 2116, DM 19,80

Stefana Sabin: *Frauen am Klavier. Skizze einer Kulturgeschichte.* Mit zahlr. Abb., 98 S., Insel-Taschenbuch 1788, DM 12,80

Insel Verlag, Frankfurt/M. 1998

Vier Dinge haben diese beiden Bücher (neben gelegentlichen Detailüberschneidungen) gemeinsam: Das Thema „Frau und Musik“; die vielen Bilder (bei Roster etwas weniger üppig); den Verlag bzw. die Buchreihe sowie die Wirkung auf den Leser. Letzterer schwankt (vielleicht ist es bei Leserinnen anders) immer wieder zwischen Begeist- und Verärgerung, ist streckenweise gebannt und gleichzeitig immer wieder zum Widerspruch gereizt.

Stefana Sabins schmales Buch enthält vier Kapitel. Deren erstes stellt das Klavier als „ein bürgerliches Hausinstrument“ vor und bietet in schräg-kühner Thesenbildung eine Kurz-Geschichte des Instruments („mit seinen vorgefertigten Tönen und der vergleichsweise einfachen Handhabung“) vom

Spätmittelalter bis zur Zeit um 1900. Das zweite Kapitel präsentiert „das Hausinstrument“ als „ein weibliches Accessoire“. Das dritte sucht und findet das Thema „Frauen am Klavier“ als „ein Motiv in Kunst und Literatur“; das vierte schließlich begleitet „das Geschäftsklavier“, spricht die Schreibmaschine als (angeblich) typisch weibliches Instrument, „vom Salon ins Büro“ und mündet in die überraschende Erkenntnis, daß das Klavier „als weibliches Instrument (...) endgültig ausgedient“ habe.

Ein weitgespanntes, kühn ausgreifendes kulturgeschichtliches Programm, das freilich auf nicht einmal 100 Seiten (inklusive der zahlreichen Bilder) kaum über Andeutungen und geistreiche Schiefheiten zum Thema hinauskommen kann.

Ausführlicher stellt Danielle Roster ihr Thema vor, wenngleich auch sie ihrem Gegenstand, den „großen (!) Komponistinnen“ nur in Auswahl und (immerhin eingestandener) Verkürzung gerecht werden kann. Die meisten ihrer biographischen Essays sind solide geschrieben, wobei man freilich bei der sehr weitgespannten Thematik immer wieder auf Ungenauigkeiten und problematische Aussagen stößt. Der Band liefert nämlich nicht nur fünfzehn umfassende Komponistinnen-Porträts sowie Aussagen zu zahlreichen, kurz abgehandelten weiteren komponierenden Frauen, sondern auch noch eine Geschichte des weiblichen Komponierens von der Antike bis zur Gegenwart und in die Zukunft hinein. Ein ambitionierter Vorsatz, der dann naturgemäß nur begrenzt eingelöst werden kann. So fehlen etwa, um nur wenige Beispiele anzuführen, bei der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth einige wesentliche Züge ihrer musikalischen Existenz (zumal die Verfasserin nur eine Auswahl an Literatur anführt), während Alma Mahler-Werfel allzu sehr zum unschuldig-märtyrerhaften Opfer einer bösen Männerwelt stilisiert wird (übrigens in ausdrücklicher Angriffshaltung gegen andere Musikwissenschaftlerinnen wie Eva Weisweiler), und das höchst komplexe Geschwisterverhältnis im Hause Mendelssohn reduziert sich weitgehend auf die Formel „böser Felix“ („schroff und verständnislos“) – „arme Fanny“ („tiefe Resignation“), obwohl die Zeugnisse durchaus auch andere Deutungen erlauben. Erklärungen sind grundsätzlich immer schlicht: wenn Komponistinnen vergessen/zu wenig beachtet wurden, liegt das grundsätzlich an ihrem Geschlecht. Und selbst wenn sie früh ge-

storben sind und deshalb nur ein sehr schmales Werk vorgelegt haben wie Lili Boulanger (1893-1918), sind es natürlich Intrigen der männlich dominierten Musikwelt, denen die Schuld daran zuzuschreiben ist, daß die Komponistin zu wenig Beachtung findet. Hier hätte der Autorin vielleicht ab und zu ein Blick in die alte MGG mit ihren Myriaden von vergessenen oder nur Spezialisten bekannten (Männer-)Namen geholfen, den Sachverhalt zu relativieren und realistisch einzuschätzen. Daß hochbegabte Komponistinnen wie Louise Farrenc-Dumont (1804-1875), Augusta Holmés (1847-1903) oder auch Ethel Smyth (1858-1944) auf dem Musikmarkt unterbewertet sind, ist dabei außer allem Zweifel.

Ärgerlich sind auch einige Formalia: die teilweise irreführenden Kapitelüberschriften (etwa der Schlußteil von Wilhelmines Biographie unter „Komponistinnen im Umfeld von Wilhelmine von Bayreuth“), das fehlende Register sowie die Tatsache, daß weder Biblio- noch Diskographie der Erstausgabe von 1995 in der deutschen Ausgabe auf den aktuellen Stand gebracht wurden.

Trotz all dieser Einwände bietet der Band einen guten Einstieg in das Thema, durch seine Aspektfülle ebenso wie insbesondere durch sein Verzeichnis der Notenausgaben und seine disko- und bibliographischen Angaben. Gerade deren Unvollständigkeit belegt, wie fragwürdig mittlerweile die These von der völligen Vernachlässigung der Komponistinnen durch den Musikmarkt ist. Trotzdem, hier hat Danielle Roster vollkommen recht, „bleibt sehr viel zu tun“ – der Band bietet viele Anstöße zur praktischen Umsetzung der in ihm vorgestellten Werke in klingende Musik.

Ulrich Schmid

## NEUEINGÄNGE

**Christian M. Schmidt:** Brahms Symphonien. Ein musikalischer Werkführer, München 1999, Verlag C. H. Beck, München, Beck'sche Reihe 2202, ISBN 3-406-43304-9

**Young, Ph. T.:** Die Holzblasinstrumente im Oberösterreichischen Landesmuseum, 10 Jahre Gesellschaft der Förderer des Oberösterreichischen Landesmuseums 1987-1997, Kataloge des Oberösterreichischen Landesmuseums, Neue Folge Nr. 113, Oberösterreichisches Landesmuseum, Museumstr. 14, A-4020 Linz, ISBN 3-85474-013-1

Renate Hübner-Hinderling: *Wir spielen Altblockflöte. Ein Arbeitsheft*, Frankfurt/M. 1998, Musikverlag Zimmermann, ZM 31740, DM 24,00

Wolfgang Dey: *Anleitung zum Studium der Altblockflöte mit CD*, Brühl 1998, ISBN 3-932587-08-1, keine Preisangabe

Christine Büttner: *Hören und Spielen. Spielend leicht Blockflöte lernen*, ISBN 3-927190-11-X, keine Preisangabe

Christoph Heinrich Meyer: *Die AMA Blockflötenschule mit CD, für Sopranblockflöte*, Brühl 1997, ISBN 3-927190-87-X, keine Preisangabe

Christoph Heinrich Meyer: *Die AMA Blockflötenschule / Blockflötenspiel mit Flautino und mit CD, Bd. 2*, Brühl 1998, ISBN 3-932587-17-0, DM 19,80

AMA-Verlag, Brühl

Angesichts der inzwischen kaum noch übersehbaren Menge von Unterrichtsliteratur stellt sich die Frage nach der Notwendigkeit immer neuer Blockflötenschulen bzw. nach deren Besonderheiten, die sie von den bisher vorliegenden Veröffentlichungen unterscheiden. Seit vielen Jahren liegen Betrachtungen zu *Zielsetzungen für den Blockflötenunterricht heute*<sup>1</sup> vor sowie *Kriterien für die Beurteilung*<sup>2</sup> von Blockflötenschulen. Trotzdem erscheinen immer weiter Anleitungen, bei denen entweder die Zielgruppe unklar ist – es sei denn, man bezeichnet bloße Spielerei als Ziel –, oder die nur wenige der Forderungen erfüllen, die an ein Lehrwerk zu stellen sind in bezug auf elementare Musiklehre, Instrumentaltechnik, Übungsmaterial, Literatur und Schulung der Vorstellungskraft und Ausdrucksfähigkeit.

Das „Arbeitsheft“ von Renate Hübner-Hinderling geht vom Griffbild aus, um auf dem Weg über das dazugehörige Notenbild zum Notennamen zu kommen. Vorausgesetzt werden etwa zwei Jahre Unterricht auf der Sopranblockflöte. Leider wird weder der Abstand zur Sopranblockflöte erwähnt – außer, daß von dort bekannte Weisen in Griffbildern für die Altblockflöte notiert sind –, noch die unterschiedliche Notation. Wenn schon auf das gleichzeitige Erarbeiten von chorischer und Klangnotation verzichtet wird, sollte doch wenigstens der Unterschied bewußt gemacht werden. Die Literaturlauswahl besteht in der Hauptsache aus Liedern und Tänzen, außer Kanons sind einige wenige zwei- und dreistimmig. Auswendigspielen, transponieren innerhalb des erarbeiteten Tonraumes, Erkennen von neuen Tönen und von Bausteinen eines bekannten Stückes dienen zur Unterstützung der gehörsmäßigen Arbeit. Verzichtet ist auf technische Übungen, neue Musik, neue Spieltechniken und improvisierendes Gestalten.

Den denkbar größten Gegensatz zu dem Arbeitsheft bildet die *Anleitung zum Studium der Altblockflöte* von Wolfgang Dey. Drei Großkapitel umfassen a) Text, b) Übungsmaterial, c) Spielstücke. Der 36seitige Textteil befaßt sich mit der Beschreibung und Pflege des Instrumentes, Akustik der Blockflöte, Musiklehre und Technik des Blockflötenspiels – Atmung, Artikulation, Griff- und Blastechnik. Einen Hinweis auf unterschiedliche Notationsweisen sucht man vergeblich. Der Übungsteil besteht – außer Dreitonfolgen von verschiedenen Stufen aus – in der Hauptsache aus Tonleitern-, Dreiklangs- und Kadenzübungen, die fast ausnahmslos auf einer beigefügten CD zu hören sind. Unklar ist die Zielgruppe, die mit dieser neuen Altblockflötenschule angesprochen werden soll. Für junge Schüler ist ein Großteil der Übungen reichlich abstrakt und die ca. 80 vorgespielten Übungen wirken auch nicht gerade animierend. Für viele der vorgeschlagenen Atemübungen wären Kontrolle und Hilfe durch einen Fachmann wünschenswert, wenn nicht gar notwendig. Ob die „optimale Lernzielkontrolle“ wirklich so optimal ist, wie auf der Rückseite des Lehrwerkes angepriesen, sei dahingestellt angesichts gelegentlicher Unsauberkeiten, Temposchwankungen und

**+ S - O - S +**  
**Notfall: Noten**

---

wir helfen: **Notenschlüssel**

wir versenden Noten, Bücher, Partituren, Faksimiles  
 und Blockflöten - schnell und zuverlässig

Metzgergasse 8 72070 Tübingen Tel. 07071-26081

Verzögerungen innerhalb eines Stückes. Die Literaturbeispiele sind meines Erachtens weniger ein „Querschnitt durch das heute gängige Blockflötenrepertoire“, sondern ein merkwürdiges Gemisch aus Kinderliedern, Chorälen (*O Haupt voll Blut und Wunden* ist übrigens nicht von H. L. Haßler, es liegt wohl eine seiner Madrigalweisen zugrunde, die aber im 3/2-Takt steht), Anleihen bei Mozart, Beethoven (8 Takte des 2. Satzes der *Sonate Pathétique!*), Schubert und Brahms, jeweils in Bruchstücken, transponiert und mit einer zweiten Flötenstimme versehen, und Kompositionen des Autors. Die einzigen Originalkompositionen für Altblockflöte sind eine Gavotte von J. B. Loeillet, von der aber nur der erste Teil notiert ist, ohne Verzierung und dynamische Bezeichnungen und ein Satz aus einer Corelli-Sonate mit einer dem Baß nachgebildeten zweiten Stimme. Zwei Stücke aus Jacob van Eycks *Fluyten-Lust-hof* wurden für Altflöte transponiert, leider auch nur bruchstückhaft wiedergegeben und ohne Anmerkung, was warum weggelassen wurde. Ein Anhang enthält dann noch Griffabelle, Ersatzgriffe und Finger-Gymnastik-Übungen. Die am Schluß der CD angefügte Realisation zweier Stücke in graphischer Notation entbehrt jeglicher Verbindung mit dem übrigen Inhalt, auch gibt es keinerlei Hinweise auf die dafür notwendige Technik.

„Spielend leicht Blockflöte lernen“ sollen Kinder mit dem Übungswerk von Christine Büttner: *Hören und Spielen*. Auch wenn Kinder in erster Linie durch „Hinhören und Spielen“ lernen sollen, wäre es sicher nützlich, einige Hinweise zur Haltung des Instrumentes und der Hände zu geben – die rechte Hand bleibt leider bis zur Seite 27 unbeschäftigt – und die Noten nicht kleiner als den Text zu drucken. Viel zu klein sind die Griffbilder für neue Töne und den jeweiligen Anfangston eines Liedes geraten. Vor allem ist die unterschiedliche Öffnung des Daumenloches kaum zu erkennen. Auf ein „schönes düüüd bei jedem Ton“ wird zwar hingewiesen, daß dabei aber „die Zunge vorne an die Zähne stößt“ dürfte ein Fehler sein, der sich nur schwer korrigieren läßt, wenn er sich erst eingebürgert hat. Warum verschiedene Artikulationsarten an einem einzigen Lied vorgestellt werden, ist ebenso unerklärlich wie Legato-Spiel ausgerechnet bei einem Lied einzuführen, das viele Wiederholungen auf derselben Tonstufe hat (*Alle meine Enten*). Von der Mitte des Heftes an erfolgen überwiegend Wiederholungen der Kinderlieder und

Kanons – einige bis zu achtmal – in verschiedenen Tonarten, jedesmal ganz ausgeschrieben. Auf S. 107/108 schwimmen immer noch *Alle meine Enten*, inzwischen allerdings in E-Dur. Es gibt keinerlei Übungsmaterial, weder für das Überblasen, noch für Gabelgriffe. Der Tonumfang beträgt  $c^1 - c^3$  (klingend  $c^2 - c^4$ ), ab  $f^2$  chromatisch. Die deutsche Griffweise steht im Vordergrund.

Die beiden umfangreichen Hefte *Blockflötenspiel mit Flautino* sind für Kinder ab „ca. 6 - 7 Jahre konzipiert“ und machen in kleinen Lernschritten mit den Grundlagen von Finger-, Zungen- und Atemtechnik bekannt. Beiden Bänden ist eine CD beigelegt mit gut vorgespielten Übungen und Spieltücken, die zum Mitspielen und zur Wiederholung des im Unterricht Erarbeiteten anregen sollen. Die Begleitungen (Klavier, Gitarre, Rhythmusinstrumente) zu den ausführlichen ersten Übungen mit nur einem Ton (h-a-g, Beginn also leider wieder nur mit der linken Hand) sind allerdings sehr poppig oder jazzig angelegt. Ob hier nicht die Gefahr des Ablenkens besteht? In beiden Heften wechseln Übungen mit Liedern, Tänzen, Kanons, folkloristischen Weisen und Traditionals. Manche Übung



## MARTIN PRAETORIUS

MEISTERWERKSTATT  
FÜR BLOCKFLÖTENBAU  
UND -REPARATUREN

Altblockflöten nach Stanesby 440 u. 415 Hz

Voice-Flute nach Stanesby

Renaissance-Consort Blockflöten 440 Hz

Dulciane 440 / 466 Hz

Bitte fordern Sie meine Preisliste an!

Am Amtshof 4 • D-29355 Beedenbostel

Tel.: 0 51 45 / 9 32 34 Fax: 0 51 45 / 9 32 35



gen sind sehr abstrakt, insbesondere wenn es um die für Kinder schwer zu greifenden tiefen Töne *cis* und *dis* geht, die außer in einer chromatischen Tonleiter dann keine weitere Verwendung finden. Viele Begriffe aus der Musiklehre sind verständlich eingeführt. Warum aber punktierte Viertelnoten noch im zweiten Band  notiert werden, ist genauso wenig verständlich wie das Fehlen der Begriffe Halb- und Ganzton, wenn schon von Charakteren der Dur- und Molltonleitern die Rede ist. Daß durch ein  $\sharp$  der Ton „ein wenig heller (= höher) klingt“ und der Molldreiklang „z.B. dunkel, traurig, ernst, unsicher, böse, unheimlich, weich“, ist schließlich keine wirkliche Begründung für die Anwendung von Versetzungszeichen. Die Tonleiter ist zwar als Treppe dargestellt, aber mit lauter gleich großen Treppenstufen. Alle mit Stammtönen zu bildenden Dreiklänge werden aufgeführt, aber nicht deren Unterschied erklärt. Auch vermißt man eine Erklärung für die Ausführung eines auf der CD zu hörenden *crescendo*, ohne daß sich die Tonhöhe ändert. Das Beispiel ist wohl kaum ohne Hilfe nachvollziehbar. Schade, um so manche auf über 270 Seiten verpaßte Gelegenheit.

Ilse Hechler

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Waechter, Wolfram: *Kommerz, Kind oder Kunst?* in: TIBIA 3/77, S. 355ff.

<sup>2</sup> Heymann, Ulrike: *Blockflötenschulen – Kriterien für ihre Beurteilung*, in: TIBIA 1/81, S. 257.

Jörg Hilbert/Manfredo Zimmermann: *Nora & Poco. Eine Geschichte für Sopranblockflöten zum Spielen und Singen*, Bd. 1, CB 6035, Bd. 2, CB 6036, Bd. 3, CB 6037, keine Preisangaben

ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg 1998 und 1999

Inzwischen liegt auch die dritte Folge der *Geschichte für Sopranblockflöten zum Spielen und Singen* vor. Die Abenteuer der kleinen Noten *Nora und Poco* sind kurzweilig zu lesen und von Jörg Hilbert wie immer witzig illustriert – als Musik-Bildergeschichte originell, wie auch viele Liedertexte. Unklar bleibt allerdings die Zielgruppe bzw. das Verhältnis der kindlichen Bildertexte zu den 2- 3stimmigen Liedern und zum Teil rhythmisch nicht leichten Spielstücken, die all das schon ent-

halten, wonach *Nora und Poco* erst auf der Suche sind, seien es nun Notenwerte, Notenlinien oder Vorzeichen.

Ilse Hechler

Christiane Martini: *Weiter geht's mit Augustin, Sopranblockflötenschule*, Bd. II, Frankfurt/M. 1998, Musikverlag Zimmermann, ZM 80281, DM 24,00

Mit *Weiter geht's mit Augustin* liegt der zweite Band zur Blockflötenschule *Spielerisch Blockflöte lernen mit Augustin und seinen Freunden* vor. Griffe sowie verschiedene Rhythmen werden zügig und konsequent anhand vieler ansprechender Stücke: „Lieder, Kanons, Tänze, Übungen, Etüden“ (Vorwort) eingeführt. Die Stücke sind durchgehend einstimmig und wohltuend anspruchsvoll. Dies läßt dem Lehrer Freiheit in der Wahl von Zusatzliteratur. Die Schule ist sowohl für den Einzelunterricht, als auch für den Gruppenunterricht gedacht.

In einigen Kapiteln informieren kleine Texte über Komponisten, musikalische Formen oder Ausführungspraktiken. „Fröhlich“ kindliche Illustrationen, von der Autorin selbst gezeichnet, lockern die Seiten schwungvoll auf. Am Schluß des Lehrgangs werden mit der Geschichte von *Mompitex* neue Spieltechniken, wie Flatterzunge, Freies Fingerspiel, Glissando, Spiel auf dem Blockflötenkopf, eingeführt.

Ursula Schmidt-Laukamp

Brigitte Meier/Manfredo Zimmermann: *Blockflötengeschichten*, Bd. 1, Spielen – Lernen – Musizieren – Gestalten, München 1997, Sy. 2632, keine Preisangaben

Brigitte Meier/Manfredo Zimmermann: *Blockflötengeschichten*, Bd. 2, Spielen – Lernen – Musizieren – Gestalten, München 1998, Sy. 2634, keine Preisangaben

G. Ricordi & Co. Musikverlag, München

Mit *Blockflötengeschichten* versuchen Brigitte Meyer und Manfredo Zimmermann auf spielerische Art die verschiedenen Elemente der Musikerziehung zu verbinden und auf phantasievolle Weise zu vermitteln. Gedacht ist an kleine Gruppen von Kindern zwischen ca. 6 bis 9 Jahren, die durch Singen, Sprechen, Hören, Spielen, Bewegen, Erfinden und Gestalten zu einem ganzheitlichen Musikerlebnis geführt werden sollen. Spannende Ge-

schichten in Wort und Bild ermöglichen schrittweise Bekanntschaft mit den Grundlagen der Spieltechnik – traditioneller und zeitgenössischer Art, die gleichwertig behandelt sind –, immer begleitet von Sprach-, Bewegungs- und Fingerspielen. Für den Lehrer sind Anregungen zur Unterrichtsgestaltung und ausführliche methodische Leitlinien gegeben. **Ilse Hechler**

**Friedrich der Große: 70 Solfeggien, für Altblockflöte oder Querflöte, Schönaich 1999, Musikverlag Bornmann, MVB 44, DM 18,00**

Vielen Flötisten sind die Worte von Charles Burney (*Tagebuch einer musikalischen Reise, 1772/73*) über die Abendmusiken Friedrichs II. von Preußen gut bekannt:

*Das Concertzimmer des Königs hat Spiegel von ganz ausnehmender Größe ... Alles Geräte und alle Zierrathen in diesem Zimmer sind nach dem allerfeinsten Geschmacke. Es steht ein Pianoforte von dem neuburgischen Silberman darinn ... für Se. Majestät steht ein Pult von Schildpatte, das sehr reich und künstlich mit Silber ausgeleget ist; auf dem Tische liegt ein Verzeichnis der Concerte, welche sich im neuen Pallaste befinden, und ein Notenbuch worin, wie Se. Majestät es nennen, Solfeggi geschrieben stehen, nemlich Preludia von schweren und geschwinden Sätzen, zur Uebung der Finger und Zunge, wie die eigentlichen Solfeggi zur Uebung für die Keble der Sänger sind. Se. Majestät haben von dieser Art Büchern für die Flöte eines in jedem Musikzimmer aller Paläste.*

Erwähnte Solfeggi für die flöte traversiere führt Georg Thouret in seinem *Katalog der Musiksammlung auf der königlichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin* (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1895) als Kompositionen von Friedrich, nicht aber von dessen Lehrer J. J. Quantz, der dennoch Entstehung und Faktur der Stücke mit inspiriert haben dürfte. Johannes Bornmann weist im Vorwort seiner Ausgabe der Solfeggi darauf hin, daß die Originale das Wasserzeichen von Friedrichs Papier F. R. (Fridericus Rex) sowie zahlreiche handschriftliche Anmerkungen des Königs aufweisen. Jene Eintragungen fehlen bedauerlicherweise in Bornmanns Ausgabe. Vielleicht wären sie so aufschlußreich wie die handschriftlichen Kommentare von Quantz in dessen Solfeggien, die offenbar im Unterricht für Friedrich entstanden sind (Neuausgabe bei Ama-



**STEPHAN BLEZINGER**  
Meisterwerkstätte für Flötenbau

**NEU. IN 415.  
DER TENOR.**



Ein unsigniertes, vermutlich italienisches Instrument aus dem Grassi-Museum Leipzig diente mir als Vorbild für meine Tenorflöte in 415 Hz.

Ihr in allen Registern ungemain kräftiges, dabei sehr präzises Klangbild rief bei denen, die sie schon testen konnten, sichtlichweg allgemeine Begeisterung hervor.

Wollen Sie sich auch begeistern lassen?

Ich informiere Sie gerne!

<http://www.blezinger.de>

Karl-Marx-Straße 8  
D-99817 Eisenach  
Tel. 03691-212346

deus 1978). Ein dritter Band muß im Zusammenhang der Friderizianischen Solfeggi erwähnt werden, die Quantzschen *Capricen für Flöte solo*, erschienen ebenfalls bei Amadeus, 1982. Während die Quantzschen Solfeggi wertvolle Hinweise zur Aufführungspraxis liefern (Artikulation, Ornamentik, Dynamik), aber durch ihren „Zitatcharakter“ eher studiert als aufgeführt werden wollen, handelt es sich bei den *Capricen* um auskomponierte Sätze, die zwar als Etüden konzipiert sind, aber durchaus als Einzelstücke musikalisch über-

## Flötenkunst

Susanne Haupt



*Der  
Blockflötenladen  
in  
Schleswig-Holstein*

*Fehr-Vertretung*

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

zeugen können. Zwischen beiden Sammlungen stehen Friedrichs *Solfeggi*: 70 Etuden, durchschnittlich eine halbe Seite lang, bevorzugt rasch (gemäßigtes Allegro bis Presto), in Dur und Moll „durch die Töne“, keine „Schnipsel“ aber auch keine Vorspielstücke. Inwieweit es sich um technisch besonders anspruchsvolle Einzelpassagen aus Konzerten und Sonaten anderer Komponisten handelt, wäre zu prüfen. Die Besetzungsangabe von Bornmanns Ausgabe „für Altblockflöte oder Querflöte“ ist irreführend. Etliche Stücke sind für die Altblockflöte terztransponiert. Der Querflötist greift besser auf die Originalversion zurück. Ansonsten stellen die *Solfeggi* eine wertvolle Bereicherung für jeden Blockflötisten dar, der seine technischen Fertigkeiten am historischen Material schulen will, was mehr Vergnügen bereiten wird als das Abspielen trockener Etuden, die meist ein technisches Problem behandeln, wo es den vorliegenden *Solfeggi* um das Nebeneinander unterschiedlicher Aspekte (Artikulation, Diatonik, Dreiklänge, Triller, Rhythmus etc.) und letztlich um den musikalischen Ausdruck geht. **Karsten Erik Ose**

**Werner Rottler: Ein tierisches Vergnügen, für Sopranblockflöte und Klavier, hrsg. von Markus Zahnhausen, Reihe: Neue Blockflöten Bibliothek Nr. 5, M 22.605, DM 29,00**

**Victor Alcántara: Invisible Poem, für Sopranblockflöte und Klavier, hrsg. von Markus Zahnhausen, Reihe: Neue Blockflöten Bibliothek Nr. 3, M 22.603, DM 21,00**

**Möseler Verlag, Wolfenbüttel 1998**

Ob zwischen *Wiese in der Morgensonne* und *Abend im Wald* sich allerlei Tierisches in Vogelnest und Ameisenhaufen tummelt, der Kuckuck erwünscht wird oder die Bären schwer an ihrem Klischee tragen: es fällt schwer, scheinbar altbewährten Feld-, Wald- und Wiesenthemen wirklich neue Seiten abzugewinnen. Mag sein, daß dies letztlich auch nicht in der Absicht des Autors liegt, der sich stilistisch zu „jener Tradition“ bekennt, „in der Gehalt und Form durch Gehör und Empfindung des Hörers nachvollzogen werden können, ohne weiterer Erläuterungen zu bedürfen“ (Nachwort). Nehmen wir's also leichter, denn leicht – auch in technischer Hinsicht – soll es zugehen in der „facile“-Sektion der Neuen Blockflöten Bibliothek: In der Tat liegt der Klavierpart wie Butter auch in Anfängerfingern. Aber wie weit darf man

dem Alter nach auch gerade bei den Sopranflötenspielern den Anfängerbegriff spannen, ohne Gefahr zu laufen, daß die Spieler den „Bilderbuchgeschichten“ längst entwachsen sind? C-Moll mit Es-Rutschereien auf dem Halbblock spielt man eben nicht mit Sechs! Und was größere Kinder angeht: mag der *Tanz des betrunkenen Bären* das Großvaterherz rühren, ob vorpubertäre Großstadt-Kid dies „voll geil drauf abfahren“, sei denn wohl dahingestellt.

Schon eher in deren Geschmacksrichtung geht vielleicht Victor Alcántaras *Invisible Poem* (Sektion *jazz plus*), auch wenn beide Stimmen den Spielern technisch mehr abfordern. Aber Vorsicht: das Thema macht süchtig! Dank geschickter Mixtur von Wiederholung und Verfremdung erfüllt es in seiner – unterschweligen bis offenen – Dauergegenwart alle Voraussetzungen eines Ohrwurms! In rhythmischer Hinsicht ist der stilistisch unerfahrene Melodiespieler sicherlich dankbar, vom Klavierpart an die Hand genommen zu werden. Für dessen Qualität bürgt Alcántaras mehrjährige Erfahrung als Pianist des Bundesjazzorchesters. **Isa Rühling**

**Anton Diabelli: IVme Grande Sérénade D-Dur op. 95, für Flöte, Viola und Gitarre, A-Wien 1997, Doblinger, GKM 176, keine Preisangabe in DM**

Zunächst einmal: eine schöne und notwendige Ausgabe, in sauberem Druck, Stimmen mit Partitur.

Diabelli wird wohl wegen seiner Verlegertätigkeit und eines mäßig witzigen Walzers, aus dem dann Beethoven die Funken schlagen konnte, als Komponist noch immer unterschätzt, gehört er doch zu den größeren „Kleinmeistern“ der Wiener Klassik. Seine Adaptionsfähigkeit ist enorm, woraus vor allem oft schwungvoll schöne Melodien und immer wieder auch an Schubert gemahnende Harmoniewendungen entstehen. Dagegen wuchert die Großform manchmal ein bißchen in die Länge. Aber gerade für Flöte und Gitarre (z.B. op. 99) und besonders auch für die Besetzung mit Bratsche hat er sehr originelle und wertvolle Werke geschaffen, so auch die *Grande Sérénade* op. 95. Schon ein großartiger Anfang: Flötenlauf, dann zwei d-Moll-Akkordschläge, anschließend eine mit Chromatik durchwürzte lyrische Melodik. Aber in den schnellen Sätzen fehlt auch die Virtuosität nicht. Lediglich die Gitarrenstimme beschränkt sich oft auf fantasiose Begleitfiguren. Trotzdem wird das Werk

# Warum nicht?

Holzorgelpfeifen waren schon immer viereckig!

Ungewöhnlich in der Form, erstaunlich im Klang und außerordentlich günstig!

Übrigens: Ich baue auch runde Blockflöten!

BASSET in f  
GROSSBASS IN C  
KONTRABASS IN F  
SUBKONTRABASS IN C



BLOCKFLÖTENBAU  
PAETZOLD

HERBERT PAETZOLD

SCHWABENSTRASSE 14 · D-87640 EBENHOFEN

TELEFON 0 83 42 / 89 91 11

TELEFAX 0 83 42 / 89 91 22

Hörern und Spielern Spaß machen, z. B. auch der „diabolische“ Witz im Trio des Menuetts: mitten im vorwärtsstürmenden d-Moll-Forte zwei Takte Generalpause, dann ein ganz unschuldiges B-Dur mit Dolce-Melodik. Augenzwinkern will halt auch gekonnt sein.

Frank Michael

Johann Wilhelm Gabrielski: 14 Divertissements op. 61 für 2 Flöten, Frankfurt/M. 1997, Zimmermann 31560, DM 21,00

In die neue Serie des Verlages Zimmermann *Flöte für junge Leute* passen diese 14 unterschiedlich proportionierten Duette sehr gut und sie werden aufgrund ihrer musikalischen Qualität den Namen Gabrielski im Unterricht wieder in Erinnerung rufen. Beide Stimmen sind gleichwertig und für Schüler ab dem 2. Unterrichtsjahr leicht erreichbar. Gabrielski (1791-1846) war wie Heinrich Soussmann und Christian Gottfried Belcke Schüler des Flötisten August Schroeck in Berlin.

Ein beachtlicher Teil seiner hundert Kompositionen sind Duette, die sicher beliebteste Form der Flötenkammermusik in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts. Allerdings sind einige davon

etwas länglich, was man aber auch von manchen Duetten Kuhlaus sagen könnte. Weniger gegenwärtig sind heute (weil nicht käuflich) Gabrielskis Quartette für Flöte und Streichtrio (op. 60 und 95) und das *Grand Trio concertant* in der Beethoven-Reger-Besetzung Flöte, Violine und Viola. Auch seine 3 Quartette für 4 Flöten op. 53 verdienen eine Neuauflage.

Željko Pešek

Musikalische Edelsteine: Eine Auswahl aus *Die Perlen Alter Meister*, Bd. 2, für Flöte und Klavier, hrsg. von Werner Richter, Frankfurt/M. 1998, Musikverlag Zimmermann, ZM 32540, DM 22,00

Aus den *Perlen alter Meister* bei Ary van Leeuwen sind *Musikalische Edelsteine* geworden: Werner Richter hat eine Auswahl aus den vierzig Stücken getroffen und zwanzig davon als Reprint in zwei Bänden herausgegeben. Diese Auswahl ist geeignet, auch unserer jetzigen Schülergeneration lustvolles Musizieren mit Stücken von Komponisten zwischen Lully und Schubert zu ermöglichen. Eine gute Sache also, die noch besser zu machen gewesen wäre, wenn jedes Stück den Hinweis auf das jeweilige Original enthielte.

Željko Pešek

## Margret Löbner

Für die Besetzung mit Basso continuo und Instrumente in 415 Hz:

### BASS-BLOCKFLÖTE von YAMAHA

mit 2 Mittelteilen in den Stimmungen  
á = 442 und á = 415 Hz

und

### BASS-BLOCKFLÖTE von YAMAHA

in der Stimmung

á = 415 Hz

Beide Flöten mit leichter und schneller Ansprache, sauberer Intonation und ausgeglichener Klangspektrum.

Auslieferung durch:

Margret Löbner  
Osterdeich 59a, 28203 Bremen  
Tel. 04 21-70 28 52

**Johann Sebastian Bach: Suite c-Moll, BWV 997, für Flöte und Klavier (Cembalo, Orgel), Detmold 1997, Syrinx-Verlag, DM 27,00**

Richard Müller-Dombois hat die Suite schon 1988 im Forberg-Verlag in einer Ausgabe für zwei Flöten und Violoncello herausgegeben (die man unbedingt kennen und spielen sollte) und legt jetzt als Summe der langjährigen Beschäftigung diese Einrichtung allen Flötenspielern vor, die auf das wertvolle Werk Bachs nicht mehr verzichten möchten.

Kurz nur zur Erinnerung: diese Komposition ist nur in Abschriften aus dem 18. und 19. Jahrhundert überliefert, einige Abschriften enthalten nicht alle Sätze, andere sind ohne oder von zweifelhaftem Quellenwert, eine benutzt die französische Lautentabulatur, die übrigen sind für ein „claviertes“ Instrument aufgeschrieben. Es gibt heute keinen Zweifel mehr daran, daß es sich um ein Werk Bachs handelt.

Von den sieben in der Neuen Bach-Ausgabe als für die Laute komponierten Werken bewegte die c-Moll-Suite wegen ihrer teilweisen Nichtspielbarkeit auf der Laute noch zusätzlich die Gemüter. Ähnlich wie bei Bachs Violoncello piccolo oder der Viola pomposa spielt hier das (organologische) Problem des *Lauten-Wercks* hinein, in dessen Konstruktion Bach stark involviert war. Da keines dieser Instrumente erhalten geblieben ist, kann den gegenwärtigen Versuchen, ein solches aufgrund von unvollständigen Beschreibungen zu konstruieren, keine allzu große Bedeutung zukommen.

Diese problematische Überlieferungsgeschichte, vor allem aber die Schönheit des ausgesprochen flötenmäßigen Werkes, bewog viele Flötisten zu Einrichtungen für Flöte und Basso continuo. Angefangen mit Joseph Bopp (1955 im Reinhardt-Verlag) über Werner Berndsen/Gottfried Müller (1957 bei Sikorski), Jean-Pierre Rampal/Robert Veyron-Lacroix (1965 bei IMC) bis zu Gerhard Braun/Siegfried Petrenz (1985 bei Universal Edition).

Auf diese Ausgaben soll hier im einzelnen nicht eingegangen werden: auf die Stimmverteilungseingriffe, Einrichtungen des Doubles (welches in einigen Ausgaben auch dem Tasteninstrument allein überlassen wird), auf die praktische Verwendbarkeit in punkto Artikulation, Phrasierung, Dynamik, Tempoangaben, Aussetzung des Basses. Jede dieser Ausgaben wird ihre Verfechter oder Liebhaber gefunden haben.

Die neue Ausgabe von Müller-Dombois ist vor allem aufführungspraktisch gedacht. Am weitestgehenden sind die Artikulationsangaben, weniger vollständig sind die Dynamik- und Phrasierungsangaben, zu den Tempi finden sich die Hinweise nur indirekt (durch gesetzte Atemzeichen).

Der Wunsch nach Praxisnähe, die der Interpretation helfen will, und der Wissenschaftsanspruch, der die schriftliche Fixierung einer Interpretation als Verfälschung ansehen muß, lassen jede herausgeberische Intervention ambivalent werden. Der Ausführende muß sich darauf einlassen. Das kann er mit dieser Ausgabe getrost. Der Computer-Notensatz ist – wie bei allen Ausgaben des Syrinx-Verlags – sehr sorgfältig gearbeitet und bietet dem Flötisten gute Wendemöglichkeiten. **Željko Pešek**

**Johann Sebastian Bach: Vier Duette, BWV 802-805, für 2 Flöten, hrsg. von Klaus Holle, Frankfurt 1996, Zimmermann Verlag, ZM 31220, DM 18,00**

Diese Bearbeitung der *Vier Duette* aus dem „Dritten Theil der Clavierübung“ für 2 Flöten ist nur zu begrüßen, eine Musik von beispielloser Luzidität und Kühnheit, die Spielfreude und kontrapunktische Meisterschaft der zweistimmigen Inventionen noch weit steigernd. Namentlich den Mittelteil des 2. Duets hat Darius Milhaud als Beleg und Anregung zum Ausbau seiner bitonalen (bzw. polytonalen) Kompositionstechnik genommen. In der Tat laufen hier streckenweise jeweils 2 Moll-Tonarten im Quintabstand nebeneinander her. Danach wirken dann die Dur-Dreiklangsbrechungen des Da Capo umso strahlender. Bewundernswert die Engführungen im Mittelteil und die Kombination des Hauptthemas mit der Moll-Chromatik des Seitenthemas, auch in der Umkehrung. Ähnlich kühn die Harmonik des 1. Duets. Die „eigenartige“ Parallelführung der Stimmen T. 19/20 etc. durch unterschiedliche Dynamik in den Stimmen „verstecken“ zu wollen, wie der Bearbeiter Klaus Holle es vorschlägt, halte ich weder für nötig noch für sinnvoll. Insgesamt ist der Bearbeitung und der sauberen Ausgabe viel Lob zu bescheinigen, einige „Kleinigkeiten“ sollten dennoch angemerkt werden: im Urtext ist T. 70/71 das *dis* übergebunden, also müßte hier das *ais* auf die 1. Zählzeit übergebunden werden. Kein *b* auf 1: so glatt wollt's Bach wohl doch nicht. Im 2. Duett würde ich T. 36 Stimmentausch auf der 1 vorschlagen: das Ergebnis ist

zwar dasselbe, aber die Stimmführung besser und vor allem analog dem Original.

Dankenswerterweise sind mit wenigen Ausnahmen (T. 51 und analog 66/95/110 und T. 81 1. Flöte) nur Originalartikulationen angegeben. Warum dann diese Ausnahmen? Und ausgerechnet die im Barock unübliche sogenannte Mozartsche „Geschwindbindung“? Natürlich wird man als Spieler und Interpret sich über Bindungen Gedanken machen müssen, das sollte bei dem Niveau, das die Spieler für diese Duette besitzen müssen, freigestellt sein. In diesen Zusammenhang fallen auch Überlegungen, einzelne Passagen eventuell noch herunterzuoktavieren. In Bachs doppeltem Kontrapunkt kein Problem. Ganz Gewissenhafte werden sich den Original-Urtext besorgen: da zeigt sich, daß ein solches einfaches Trillerzeichen wie T. 51 (tr) bei Bach nicht vorkommt. Auf jeden Fall zeigt Bachs Zeichen einen Nachschlag an, ebenso T. 36. Der Schwierigkeitsgrad dieser Stücke liegt auf dem Niveau der Duette von Bachs ältestem Sohn Wilhelm Friedemann. In der Bearbeitung wird sicher jedem Flötisten „ein Licht aufgehen“, die Verwandtschaft ist offensichtlich. In Kühnheit und Fantasie steht keiner dem anderen nach. Eine sehr verdienstvolle, schöne Ausgabe, die hoffentlich auch dazu beitragen wird, diese außerordentliche Musik bekannter zu machen, denn ohne Zweifel führt sie bei den „Clavier“spielern eher ein Schattendasein.

Frank Michael

**Vladislav Shoot: Pantomime, für Flöte und Cembalo, Frankfurt/M. 1998, M. P. Belaieff (Ausl.: C. F. Peters, Frankfurt/M.), Bel 554, DM 19,50**

Mit kleinen Abstrichen eine erfreuliche Neuer-scheinung, denn für die Besetzung Flöte/Cembalo gibt es nur wenig gute und dabei praktikable neue Musik. Auch wenn diese stark reizdissonant gefärbte und polytonale Musik vom Material her nicht allzu „neu“ ist, könnte sie doch in einem barocken Programm Flöte/Cembalo einen farbigen und für das Publikum leicht zu erschließenden Kontrapunkt bilden. Fünf charakteristische Sätze mit zahlreichen Bezügen untereinander bieten eine biegsame und schwebende Musik – daher wohl auch der Titel *Pantomime*. Dieser Charakter wird einerseits durch die zwischen Dur-Moll und mit scharfen Dissonanzen changierenden Klänge erreicht, andererseits durch immer wieder anders zusammengesetzte Taktarten und irregulär angeordnete Figurik, aber

auch durch irreguläre Vorschläge und freiere Notation und Rhythmen in der Flöte. Ganz wunderbar der Beginn von Teil V: eine dissonanzgeschärfte schlichte Viertelbewegung mit gelegentlichen Achteln, darüber in der Flöte Viertelquintolen-Flageollets in chromatischen Linien. Die Einwände betreffen in diesem Fall eigentlich mehr die an sich saubere Ausgabe: keine biographischen Angaben zum Komponisten (noch nicht einmal dessen Geburtsjahr), keine Angaben zur Ausführung. Sicher kann man raten: gewellte Achtelbalken = rubato-Spiel, Akkorde wohl nach Bartolozzigriffangaben (hier einige völlig falsch, am gravierendsten in *II Molte sostenuto*: der erste angegebene Griff muß ersetzt werden durch den eine Zeile tiefer. Auch ist mir schleierhaft, warum 5 (bedeutet 1. Trillerklappe) oft in die linke Hand notiert wurde ...).

Erfreulich: Die Grenzen des Cembalo werden eingehalten – aber Fantasie bei der Registrierung sollte schon walten – im übrigen liegt der Cembalopart sehr gut in der Hand und ist relativ leicht, in jedem Fall leichter als die Flötenpartie. Eine gewisse Virtuosität, vor allem im rhythmisch zielgenauen Spiel bei den langen Vorschlägen ist notwendig, die extrem hohen Stellen in IV (Vorschlag  $f^4$  oder die Melodielinie von  $es^4$  abwärts) können auch oktaviert werden – wäre aber schade, denn sie haben kompositorischen Sinn.

Frank Michael

**Paul Patterson: Wind Trio, für Flöte, Klarinette und Fagott, Frankfurt 1968, Musikverlag Josef Weinberger, Taschenpartitur DM 16,00, Stimmen DM 19,50**

Ein Stück von 1968 kommt mir da zur Besprechung ins Haus, eigentlich eher ungewöhnlich. Aber da ist dann noch das Begleitschreiben des Verlags, und die Sache wird klarer: der Komponist Paul Patterson wird in diesem Jahr 50. Ein Prospekt listet eine erfolgreiche Vita auf, demonstriert ein recht umfangreiches Werkverzeichnis (1995 war schon op. 80 erreicht) und schildert drei Schaffensphasen des Komponisten: Frühzeit (1968-1972; Einflüsse von Strawinsky und Hindemith), Mitte (1972-1979; Einflüsse von Penderecki und Lutoslawski) sowie Späteres ab 1979 (Neoklassizismus und englisch-romantische Tradition des 20. Jahrhunderts).

Da wäre eigentlich, wenn man die Fünfzig feiern soll, ein kleiner Querschnitt durch die drei Phasen schon nicht ganz unangebracht: ein Komponist

zeigt Wesentliches auch durch die Entwicklung, die er vorweisen kann, nach, sagen wir, ca. 30 Jahren Arbeit.

Und nun habe ich das Werk eines 21jährigen vor mir und gleichzeitig die Bitte, den Fünfzigjährigen zu feiern. (Wie man das seriosamente macht, das allerdings sagt mir kein Verlagsprospekt.) Um es aber gleich vorweg zu sagen: der junge Patterson legt mit seinem Trio eine beachtliche Talentprobe ab. Die etwas spröde Besetzung fügt sich ihm zu einem Stück von vergleichsweise großer Dimension und mit schönen Instrumentationseinfällen. So etwa im 2. Satz (Scherzo), wo ab Takt 27 die Flöte einer wilden Klarinettengeste ganz am Schluß blitzende Oktav-Akzente aufsetzt. Und dieser schöne Effekt kommt nur einmal: schon Berlioz wußte, daß man Farb-Einfälle nicht abnutzen darf. Patterson hat seine Lektion gelernt. Der ganze Instrumentalsatz ist wohlproportioniert gegliedert in kontrapunktische und homophone Episoden, die den Ablauf spannend machen. Die harmonische Struktur ist durchweg dissonant, gut durchgehört und durch den beständigen Kontrast von Polyphonie und Homophonie sehr abwechslungsreich. Und die rhythmische Konzeption ist immer biegsam und variabel: Das Stück spricht eine leidenschaftliche Prosa, die nicht ganz leicht zu spielen ist. Man folgt der blühenden Phantasie des Komponisten mit Vergnügen – immer bedenkend, daß das Stück schon fast 30 Jahre alt ist. Denn dafür ist es noch bemerkenswert frisch.

Die Partitur, die mir vorliegt, ist gut und leicht lesbar gestochen, nur fehlt im 1. Satz (vor Takt 22) im Fagott ein Tenorschlüssel und im gleichen Instrument, im 2. Satz vor Takt 93, ein Baßschlüssel. Doch das sind läßliche Sünden in Anbetracht des sonst sehr schönen Partiturbildes, zumal in der Stimme ja wohl die richtigen Schlüssel stehen werden. Nach dieser Talentprobe verwundert der spätere Erfolg nicht. Und so kann man nur wünschen, daß der Jubilar hält, was der Youngster einst versprochen hat.

Albrecht Gürsching

York Bowen: Soliloquy & Frolic, for solo flute, GB-York 1997, Emerson Edition Ltd., E320, £ 4.50

Ein sehr eindrucksvolles, virtuosos Stück, dazu geeignet, neugierig zu machen auf andere Werke dieses englischen Komponisten: seine Sonate für Flöte und Klavier op. 120, die Sonate für zwei Flöten und die *Suite miniature* für Flöte und Klavier.

Bowen (1884 bis 1961) war ein virtuoser Pianist, vergleichbar mit Rachmaninoff, was Ruhm, Können und Umfang des kompositorischen Schaffens angeht. Zu seiner Generation zählen Vaughan Williams, Holst, Bridge und Bax. Offensichtlich bahnt sich, dank des Emerson-Verlages eine Renaissance des zu Unrecht vergessenen Komponisten an. Es gibt auch eine *The York Bowen Society*, die lange Jahre unter der Präsidentschaft von Sir Adrian Boult stand. Wer sich für das Werk des Komponisten interessiert, kann sich an sie wenden (über [Hyperion-records.co.uk](http://Hyperion-records.co.uk) im Web zu finden).

Željko Pešek

Musique baroque pour la flûte, Vol. 2, hrsg. von Michel Sanvoisin, F-Paris 1998, G. Billaudot Editeur, keine Preisangabe in DM

Das ist der zweite Band einer Sammlung mit Einzelsätzen aus Werken von Blavet, Caix d'Hervelois, Corrette, Couperin, Dornel, Hotteterre, La Barre, Leclair, Naudot, François Philidor und Rameau. Gegenüber dem ersten Band, der zusätzlich noch Werke von Boismortier, Montéclair und Mouret enthielt und als leicht bis mittelschwer deklariert war, ist der zweite Band von mittlerer Schwierigkeit. Für die Reihe, in der diese Hefte erscheinen, ist der kürzlich verstorbene Flötist Alain Marion zuständig, für die Aussetzung des Basso Continuo Michel Sanvoisin. Die Continuo-Parts sind untadelig ausgesetzt und gut spielbar. Eine Besonderheit der Ausgabe ist, daß nicht etwa Metronomzahlen angegeben werden, sondern die Dauern der Stücke, was für den, der es genau wissen will, mit Zählen und Rechnen verbunden ist, will er auf eine einstellbare Metronomzahl kommen. Die Sammlung ist für den Unterricht an Musikschulen hervorragend geeignet. Wer sie als Schüler studiert hat, wird eine gute Grundlage für das Studium dieser ersten Blütezeit der französischen Flötenmusik haben.

Željko Pešek

Joseph Haydn: Symphony Quintetto nach Sinfonie Nr. 104 „Londoner“ für Flöte, Streichquartett und Klavier ad lib., hrsg. von Christopher Hogwood, Kassel 1998, Bärenreiter-Verlag, BA 4633, Partitur mit Stimmen, DM 48,00

Haydn hat in seinen Londoner Tagebüchern seine dortigen musikalischen Erlebnisse recht ausführlich geschildert. So gibt er auch eine Beschreibung des Benefizkonzertes vom 12.5.1795. Darin erklangen seine Sinfonien Nr. 100 (*Militär*) und

Nr. 104 (*Londoner*) nebst anderen seiner Werke im damals üblich langen Konzertprogramm. Gespielt wurden sie hier so, wie sie auch uns heute geläufig sind, nämlich vom Orchester (einer „full band“).

John Peter Salomon, Haydns Londoner Impresario (aus Bonn stammender Geiger und Dirigent), hatte alle Rechte an Haydns englischen Sinfonien erworben. Er hatte in Proben und Konzerten zu diesen Werken als Konzertmeister mit dem Komponisten zusammengearbeitet und kannte somit dessen Intentionen genau. Er veröffentlichte hiervon Bearbeitungen für Klaviertrio und (an Farbigkeit und kammermusikalischem Raffinement natürlich reicher!) ferner für Quintett. Eine dieser Sinfonie-Bearbeitungen läßt sich in der vorliegenden Ausgabe bewundern. Man darf sie durchaus als *In praise of arrangements...* (Titel einer Hogwood-Studie, 1996) anzeigen und empfehlen. Das ist wunderschöne Kammermusik in bester Ausgabe. Ein sehr ausführliches Vorwort des Herausgebers gibt in vorbildlicher Weise alles Wissenswerte zu Entstehungsgeschichte und Neuauflage wieder.

Hans-Martin Linde

**Veit Erdmann-Abele/Andreas Grün/Klaus-Dieter Köhler-Goigofski: Lyrische Fantasien für Flöte solo, hrsg. von Frank Michael, Frankfurt/M. 1998, Musikverlag Zimmermann, ZM 32300, DM 22,00**

Unter dem Titel *Lyrische Fantasien* sind drei Werke von Frank Michael herausgegeben worden und kennt man sie genauer, erkennt man, wie klug der Herausgeber und der Verlag sie zusammengestellt haben. *Lyrical* von Erdmann-Abele (Jahrgang 1944) bezeichnet fünf Stücke, in denen das Melodische und die Form wie Reime und Verse eines Gedichts dem Spieler einleuchten. Die spürbare Nähe zur Improvisation, die nicht zu großen technischen Schwierigkeiten und der maßvolle Einsatz zeitgenössischer Techniken machen diese Stücke (auch einzeln ausführbar) zu idealen Stücken, z.B. für den Wettbewerb *Jugend musiziert*.

Das *Capriccio* von Andreas Grün (1960 geboren) ist eine große technische Herausforderung und verlangt einen voll ausgewachsenen Spieler. Tonmaterial ist der Namen Mi-chae-la. Die Töne in Solmisation mi-la bilden eine Schicht, c-h-a-e die andere. Minimalistisch und virtuos entfaltet sich der Einfall in ununterbrochen laufenden Sechzehnteln, neue Töne werden durch Transposition der mi-la-Schicht gewonnen. Das zweistimmig notierte Stück

soll aber nicht polyphon erklingen, sondern die Notation soll zum bewußten Spielen der Töne in den zwei Schichten führen. Meines Erachtens ist das allenfalls beim Einstudieren nützlich, beim Spielen ist es eher eine Erschwernis.

Auch in der *Fantasie* von Köhler-Goigofski (geboren 1958) wird das Tonmaterial aus einem Namen gewonnen, dem seiner Frau Christiane. Die sieben musikalisch verwertbaren Buchstaben des ausdrucksvollen und rhythmisch wie dynamisch abwechslungsreichen Stückes sind c-h-es-a-e-g-f. Dreiteilig in der Form, werden durch diese Töne auch deutliche Bezüge einer erweiterten Tonalität hörbar. Assoziationen an Hindemiths *Acht Stücke* und C. Ph. E. Bachs *Solosonate* sind vielleicht nicht zufällig.

Željko Pešek

**Arthur Hart: Introduction to the Flute. A First Tutor for the beginner, GB-York 1998, Emerson Edition Ltd., E321, £ 5.95**

England hat eine Menge guter Flötenpädagogen, neben Trevor Wye, Simon Hunt, Peter Wastall eben auch Arthur Hart. Harts *First tutor for the beginner* ist ein offensichtlich unveränderter Nachdruck seiner Anfänger-Schule aus dem Jahre 1967. Auf nur 36 Seiten finden sich viele gute Ideen, die man in der Flut der sonstigen Neuerscheinungen vergeblich sucht. Auf dem deutschen Musikalienmarkt kann ein Flötenlehrer aus einem guten Dutzend von Schulen wählen (Schmitz, Richter, Gumbel, Weinzierl-Wächter, Edler-Busch, Unger, Stahl, Wye, Artaud, Hanselmann, Schmitt, Schade, Jeney, Wurz/Braun, Gisler-Haase, Metzger/Osthoff, Rapp), so daß diese Veröffentlichung hierzulande kaum eine Chance zur Verbreitung haben wird. Ihren sich selbst gesetzten Zweck einer Anfängerschule erfüllt sie in der Hand eines erfahrenen Lehrers vorzüglich.

Željko Pešek

**Thoma Simaku: From Across the Sea, for three flutes, GB-York 1997, Emerson Edition Ltd., £ 5.50**

Das Trio des 1958 geborenen Albaners soll man auch chorisches besetzt spielen können, die zarten Flächen des tonalen, dreieinhalb Minuten langen und schönen Stückchens klingen sicher besser als Trio, abgesehen davon, daß die Tongirlanden im größeren Ensemble zu spielen sehr anspruchsvoll sein dürfte. Ein Verdienst gebührt dem Verlag, daß er sich für das Schaffen des nach England emigrierten Komponisten einsetzt.

Željko Pešek

## Flötentöne zwischen Rhein und Ruhr

Das Blockflötenergebnis zwischen Stockstadt und Stockstadt

Flautando Köln am 30.10.1999

Katharina Hess, Susanne Hochscheid, Lucia Mense, Ursula Thelen

Marais Consort am 4.12.1999

Gudrun Heyens, Hans-Georg Kramer, Ingelore Schubert

Bois de Cologne am 29.1.2000

Meike Herzig, Dorothee Oberlinger, Tom Daun

Il Dolcimelo Köln am 18.3.2000

Katja Beisch, Doris Runge, Alexander Puliaev

Nadja Schubert Quartett am 6.5.2000

Nadja Schubert, Martin Sasse, Sascha Delbrouck, Roland Höppner

Interesse? - Wir informieren Sie ausführlich!

THE EARLY MUSIC SHOP IM IBACH-HAUS

WILHELMSTR. 43 58332 SCHWELM

TEL 02336-990290

FAX 02336-914213

**Anthony Girard: Printemps des rivières, für 4 Flöten, F-Paris 1998, Gérard Billaudot Editeur, keine Preisangabe in DM**

Ein Fünf-Ton-Motiv aus drei Tönen, immer wieder in einer neuen „Beleuchtung“, vorherrschend jedoch eingebettet in große Dur-Septim-Akkord-Brechungen oder auch – Tremoli. Das ganze acht Minuten lang. Zu lang? Das kommt auf die Sicht- bzw. Hörweise an. Quasi „Un réveil des oiseaux“ an der Riviera. Ein Topos des Friedens. Das Werk ist sicher gut geeignet für einen schönen Serenadenabend. Zum Hören relativ wenig anspruchsvoll. Dafür zum Spielen umso mehr: diese Arabesken federleicht zu bringen – auch im *ff* nicht ins Schrilke zu verfallen, was bei den in der hohen Lage selbst im *pp* entstehenden Kombinationstönen nicht immer einfach sein dürfte, ist sicher eine Herausforderung an die Spieler. **Frank Michael**

**Winfried Michel: Cartoline, per Flauto Traverso, Münster 1990, Mieroprint Musikverlag, EM 1002, DM 8,00**

Warum nicht auf einem barocken Instrument die zeitgenössischen Techniken anwenden: Klappern

mit der einzigen Klappe gehört dazu, die „Grenzunter-Schreitung“ zum *cis*<sup>1</sup>, *c*<sup>1</sup> und sogar *h*, singen und spielen gleichzeitig. Acht Postkarten sind es, mit denen ein Traverso-Spieler sich und anderen ein intelligentes und unschuldiges Vergnügen bereiten kann. Die Spielanweisung, die bei Karte VI zu einer Bedienungsanleitung wird, ist klar und deutlich.

Michel (geboren 1948) ist als vorbildlicher Herausgeber (u. a. von Quantz' *Solfeggi* und *Capricen*) wohlbekannt, als Komponist eher weniger, dafür als geistreicher Schriftsteller und markanter Lehrer.

**Željko Pešek**

**Diego Luzuriaga: 3 Duos fáciles für 2 Flöten (oder Flöte und Altflöte in G) oder Flöte und Baß-Instrument, Frankfurt/M. 1998, Musikverlag Zimmermann, ZM 32570, DM 18,00**

Diego Luzuriaga, geboren 1955 in Loja/Ecuador, begann seine Studien am Nationalen Konservatorium in Quito und lehrte Komposition u. a. in Brazil/Brasilien und New York. Er lebt heute in London und gehört mit Milton Estévez, Arturo Rodas und Mesias Miguashca zur kleinen Schar international renommierter ecuadorianischer Komponisten, die eine spezifische lateinamerikanische Musiksprache auswärts ausprägen (mangels musikkultureller Entfaltungsmöglichkeiten in ihrem Heimatland). Gilt der moderne Migrant mit seinen vielfältigen Einflüssen Vilém Flusser zufolge als „Vorbote der Zukunft“, so kann Luzuriagas kompositorisches Schaffen als eine besonders aktuelle, zukunftsweisende Botschaft seines Landes und des lateinamerikanischen Kontinents verstanden werden. Die Begegnung mit Luzuriagas überaus reicher, farbenprächtiger Musiksprache, die sich u. a. aus indigenen Tänzen und Gesängen, Idiomen der *musica popular*, Farben und Stimmen der mestizisch geprägten Klanglandschaft Lateinamerikas speist, vermag unseren oftmals europäisch verengten Horizont zu öffnen und auf authentische Weise ein interkulturelles Lernen zu initiieren, das in Zeiten globaler Vernetzung – oder historisch-regionaler Begrenzung – wichtiger ist denn je. Besonders Schulen und Musikschulen sollten die Chance der Annäherung an Musik nichteuropäischer Herkunft viel intensiver wahrnehmen. Einen wertvollen Beitrag dazu liefern die vorliegenden *leichten Duos* für Flöte und verschieden zu besetzende zweite Stimme. Die drei kurzen Stücke aus dem Jahr 1993 lauten: I. *Lamento. Triste*, II. *Canti-*

lena. *Leggiero*, III. *Danzante*. *Ritmico* und bilden bei allen Ausdrucksunterschieden einen einheitlichen Zyklus leichten, tänzerisch-gesanglichen Charakters, der für Schüler und Schülerinnen mittleren Ausbildungsstands ebenso attraktiv wie neu ist und Neugier erweckt. Stimmt das erste Duo einen weitgespannten ruhigen Klagegesang mit ostinater 6/8-Begleitbewegung in der Unterstimme (auf tiefer Flöte oder Violoncello/Kontrabaß gut realisierbar) und irregulären Taktwechseln an, so liegt der Reiz der *Cantilena* in den sinnlichen Kleinsekund-Glissandi, die die zweite Stimme (Alt-Flöte, Fagott oder Cello/Kontrabaß) anfangs exponiert und die die Melodiestimme später aufgreift. Der dritte Satz *Danzante* „wurde nach dem 6/8-Rhythmus der Indianer von Ecuador benannt“ und ist ein energiegeladenes, rhythmisch vertracktes Stück lateinamerikanischer Tanzmusik, das vor rhythmischer Spannung knistert und die ganze Vitalität, körperliche Lust und Lebensfreude der viel stärker physiologisch empfundenen Musik Lateinamerikas zum Ausdruck bringt. Man würde sich wünschen, daß Komponisten von Rang heute viel mehr bereit und instande wären, eine solche ansprechende wie anspruchsvolle, publikumswirksame Musik für Schüler und Schülerinnen zu schreiben, die auch für Profis eine Bereicherung und Herausforderung darstellt. Dem Zimmermann-Verlag gebührt Dank für eine perfekte Ausgabe mit alternierender Alt-Flöten- und Baß-Stimme und für seinen Einsatz für Diego Luzuriaga, dessen Klangsinnlichkeit und kompositorisches Niveau sich auch in den pädagogisch motivierten Duos aufs beste mitteilen – zur Freude aller Schüler, Spieler und Hörer.

**Wolfgang Rüdiger**

Gisbert Näther: *Meditation*, op. 71, für Flöte und Orgel, Hofheim-Leipzig 1998, Friedrich Hofmeister Verlag, FH 2600, keine Preisangabe

Der Untertitel: *Media vita in morte sumus*. Zum Kirchenlied *Mitten wir im Leben sind* konnten wir keine direkte Beziehung erkennen, der Titel verweist also wohl eher auf eine Meditation über *letzte Dinge*, verweist auf einen kirchlichen Rahmen. Mittelalterliches scheint durch die vielen organalen Quintklänge und die gregorianischen Wendungen, gleich zu Beginn mit dem Ganztonmotiv (hindeutend auf die Messesequenz *Victimae*) ebenso wie der auch aus den Gregorianischen Gesängen hervorgegangene Choral *Es ist genug* (T. 11/12) mit

## aka-Musikverlag Karlsruhe

Neuerscheinungen für Blockflötenensemble 1999

**Zum 250. Todestag am 11. Juni 1999**  
**Bach, Johann Bernhard** (1676 – 1749): aka 1.025  
**Ouvertürensuite D-Dur** bearb. für S, A, T, B, Pke. DM 34,00

**Mozart, Leopold** (1719 – 1786): **Sinfonie C-Dur** aka 1.026  
 „Non è bello quello che è bello ma quello che piace“  
 bearbeitet für S, A, T, B DM 30,00

### Aus unserem Programm

**Haydn, Joseph** (1732 – 1809): aka 1.024  
**Sinfonie D-Dur** (1763) bearbeitet für S, A, T, B DM 30,00

**Stamitz, Johann** (1717 – 1757): **Trio C-Dur op. 1, I** aka 1.023  
 für drei Querflöten oder A, A, T DM 24,00

**Schubert, Franz** (1797 – 1828): aka 1.022  
**Menuett mit zwei Trios d-Moll** für S, A, T, B DM 18,00

**Fils, Anton** (1733 – 1760): **Sinfonie F-Dur** aka 1.021  
 für S, A, T, B DM 30,00

**Händel, G. F.** (1685 – 1759): **Zauberballet** aka 1.020  
**aus Alcina** für S, A, T, B DM 30,00

**Händel, G. F.** (1685 – 1759): **Alcina-Suite** aka 1.010  
 für S, A, T, B, Pke. DM 34,00

**Händel, G. F.** (1685 – 1759): **Rodrigo-Suite** aka 1.011  
 für S, A, T, B, Pke. DM 34,00

**Händel, G. F.** (1685 – 1759): **Hornpipe** aka 1.012  
 für S, A, T, B, Pke. DM 24,00

**Händel, G. F.** (1685 – 1759): aka 1.013  
**Allegro aus der Wassermusik**  
 für 2 S'ino-, 2 S-, A-Solo, S, A, T, B, Pke. DM 34,00

**Larghetto und Menuett** aka 1.014  
 für S, A, T, B DM 20,00

### Werke von Adolf Kern (1906 – 1976):

**Kleine Stücke** für S, S, A aka 1.016  
 DM 15,00

**Sonatine in zwei Sätzen** aka 1.017  
 mit Fuge S, S, A DM 15,00

**Sonatine d-Moll** für S, S, A aka 1.018  
 DM 15,00

**Duette für zwei Altbl./Querfl.** aka 1.019  
 DM 12,00

**Fünf Stücke** für Querflöte und Klavier aka 3.724  
 DM 25,00

**Suite** für Altblockfl./Querfl. und Klavier aka 3.723  
 DM 25,00

**Präludium, Adagio und Choral** aka 3.722  
 für Blockfl./Querfl. und Klavier DM 25,00

**Trio d-Moll** für Altblockfl./Querfl., aka 3.731  
 Violoncello, Klavier DM 36,00

**Trio c-Moll** für Altblockfl./Querfl., aka 3.732  
 Violoncello, Klavier DM 38,00

**Parodien fürs Gemüt** aka 3.901  
 für Singstimme, Altsaxophon und Klavier DM 32,00

**Kleine Suite** aka 3.721  
 für Altsaxophon und Klavier DM 25,00

**Fordern Sie unseren Katalog an über**

**Musiklädle Schunder**  
**Neureuter Hauptstraße 312**  
**76149 Karlsruhe**

seinem Tritonusgang oder der ins Phrygisch gewendete Schluß desselben Chorals (mit Wechselnotenverzierung T. 77ff. *Andantino*). Gleichgültig ob dies Absicht oder Zufall ist, das Stück wirkt trotz seiner formalen Rückbezüge wie eine notierte Improvisation und dadurch – was ja nicht sein müßte – ein bißchen beliebig vor allem in der Verwendung des Tonmaterials bezüglich Melodik und Harmonik (wobei der allererste Ton der Flöte ja wohl ein Druckfehler zu sein scheint: c statt d?), Trotz einiger Orgelzwischenspiele ist das Werk eher ein Flötensolo mit Orgelbegleitung denn ein Duo. Das hat neben auch sonst geringen spieltechnischen Schwierigkeiten den großen Vorteil eines leichten Zusammenspiels, ist also sehr „auführungspraktisch“, und sicher ist es durch obige Anklänge auch leicht zu hören, also bei allen Bedenken für entsprechende Konzerte oder aber auch im Gottesdienst sicher gut geeignet. Dabei wird der Organist allerdings das fortissimo T. 93ff. hoffentlich nicht ernst nehmen. Trotz Pausen bei den Einwürfen der Flöte hat diese – bei einer etwas halligen Kirche zumal – sonst keine Chance mehr.

**Frank Michael**

**Werner Pirchner: Anstatt eines Denkmals für den Bruder meines Lehrers ..., PWV 18, für Flöte solo, Wien/München 1997, Doblinger 05 044, keine Preisangabe in DM**

Der Österreicher Werner Pirchner, Jahrgang 1940, ist in der Komponistenschar seines Landes sicher einmalig. Er trat hervor als Zeichner, Lyriker, Filmemacher, Vibraphonist, humorvoller Aktionist und Komponist und braucht als Legitimation seines Komponierens nicht auf klangvolle Namen seiner Lehrer hinzuweisen, denn er ist Autodidakt.

Das temperament- und gehaltvolle Solostück wurde 1985 für Wolfgang Schulz, den Wiener Flötisten komponiert, der es wohl auch uraufgeführt hat. Es sollte aber nicht geschehen, daß es, wie es so oft bei schweren, für einen Solisten maßgeschneiderten Stücken der Fall ist, bei dieser einzigen Aufführung bleibt. Mit der Herausgabe durch „EU“ bei Doblinger ist dem zumindest vorgebeugt. Dieses EU bedarf einer kurzen Erklärung: es steht für E- und U-Musik oder auch für einen utopischen Entwurf einer „zugänglichen“ zeitgenössischen Musik.

Das PWV, das Pirchner Werkverzeichnis, muß man sich bis heute um knapp 50 weitere Werke gewachsen vorstellen.

**Zeljko Pešek**

**Georg Philipp Telemann: 4. Pariser Quartett in g-Moll, für Flöte, Violine, Viola oder Violoncello und Basso continuo, hrsg. u. Continuo-Aussetzung von Manfredo Zimmermann, CH-Winterthur 1997, Amadeus Verlag, BP 834, DM 28,00**

**Georg Philipp Telemann: 5. Pariser Quartett in e-Moll, für Flöte, Violine, Viola oder Violoncello und Basso continuo, hrsg. u. Continuo-Aussetzung von Manfredo Zimmermann, CH-Winterthur 1997, Amadeus Verlag, BP 835, DM 28,00**

**Georg Philipp Telemann: 6. Pariser Quartett in h-Moll, für Flöte, Violine, Viola oder Violoncello und Basso continuo, hrsg. u. Continuo-Aussetzung von Manfredo Zimmermann, CH-Winterthur 1997, Amadeus Verlag, BP 836, DM 28,00**

Die Neuausgabe der drei *Pariser Quartette* (Sonata seconda sowie *Première* und *Deuxième Suite*) setzt nicht nur die lobenswerten Editionen von Telemanns Kammermusikwerken im Amadeus Verlag fort, sondern empfiehlt sich auch als praktische Alternative zu Faksimile-Ausgaben in Stimmbüchern oder zur gängigen Praxis des Kopierens aus der Telemann-Auswahlausgabe.

Sie ist also keineswegs überflüssig. Verlag und Herausgeber haben zudem keine Mühen gescheut, Ausgaben zu präsentieren, auf die man sich in Sachen Editionspraxis ohne Einschränkungen verlassen kann und die bezüglich Druckbild und Praktikabilität (auch der Einzelstimmen) eine wahre Freude sind! Angesichts zahlreicher Veröffentlichungen, denen man die Billig-Herstellung per Computer und entsprechender Layout- und Papierqualität nur zu deutlich ansieht, wird man eine solch mustergültige Präsentation umso mehr zu schätzen wissen.

**Michael Schneider**

**Petr Eben: Miniaturen für Flöte und Klavier, Hofheim/Leipzig 1998, Friedrich Hofmeister Musikverlag, FH 2611, keine Preisangabe**

Sechs kurze Stücke, locker gefügt, ursprünglich vom Komponisten als kurze Interludien zu einer Reihe lyrischer Gedichte, die im Rundfunk vgetragen wurden, gedacht. Damals notierte Eben nur die Flötenstimme und improvisierte die Klavierstimme dazu. Da es ihm schien, „daß die Stücke trotz ihrer Kürze manches von der poetischen Atmosphäre der Verse in sich tragen“, entschloß er sich, die Themen erneut aufzugreifen und einen Klavierpart dazu zu fixieren. Recht so! Denn das Ergebnis spricht für sich: auch ohne Kenntnis der Gedichte haben diese Stücke Charakter und At-

mosphäre, was schon durch Satzüberschriften wie „Con desiderio - Moderato misterioso - Moderato con gravita“ etc. deutlich wird. Dies ist eine Musik, die noch ganz in der böhmischen Musizierlust und in der Tonalität gründet, aber das Changieren der Klänge hat etwas Leichtes, Duftiges z.B. im „Semplice“. Klänge wie *B-Dur*, *D-Dur*, *F-Dur*, *es-Moll*, *b-Moll* folgen einander, als solche nicht gerade neu, aber im Kontext sehr hübsch. Besagtes „Semplice“ schließt dann aber sozusagen mit einem Fragezeichen: *gis-Moll* - *d-Moll* - *B-Dur* und das *a* des *d-Moll* in der Flöte bleibt liegen. Ansonsten gibt es mehrfach auch bitonale Passagen.

Flöten- und Klavierpart sind in der gleichen Schwierigkeit gehalten, eher leicht als mittelschwer. Dies, die Kürze der Stücke und eine gute Möglichkeit neueren Klängen abholde Schüler und Schülerinnen an diese heranzuführen, lassen das Werk ideal für den Unterricht erscheinen.

Frank Michael

Marcel Moyses: Comment j'ai pu maintenir ma forme – So blieb ich in Form – How I stayed in shape, hrsg. von Nikolaus Delius, Mainz 1998, Schott Musik International, ED 8526, 80 Seiten, DM 32,00

Marcel Moyses, Schüler von Taffanel und Nachfolger Gauberts am Conservatoire National de Paris, war (und ist) für unzählige „französisch“ orientierte Flötisten des 20. Jahrhunderts Vorbild, Lehrer und Vaterfigur. Heute, kaum fünfzehn Jahre nach seinem Tode, ist er bereits eine Legende, und immer neue Publikationen wollen dazu beitragen, dem Geheimnis seiner Kunst, seines pädagogischen Charismas und den Widersprüchen im Wesen seiner Persönlichkeit auf die Spur zu kommen. Einen anschaulichen, im Idealfall: klingenden Beitrag leistet dazu dieses Studienbuch *So blieb ich in Form*, das jetzt erstmals – dreisprachig – im Druck vorliegt. Moyses hat die Musikbeispiele, Übungsstücke und Texte 1974 im Alter von 85 Jahren zusammengestellt. Sie bilden gewissermaßen die Summe seiner künstlerischen und pädagogischen Erfahrung und haben das Ziel, professionellen Flötisten mit wenig Zeit zum Üben Hilfestellung zum Erhalt ihrer Leistungsfähigkeit zu geben und darüber hinaus allen jenen, „die die Flöte lieben und darüber die Musik nicht vergessen“. Der Band bietet Anregungen und Beispiele für die Auseinandersetzung mit allen



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 (DM 15) an, oder informieren Sie sich im Internet.

Warum besuchen Sie uns nicht im Internet?



The Early Music Shop, 38 Manningham Lane, Bradford, West Yorkshire, England, BD1 3EA.  
Website: <http://www.e-m-s.com> Email: [sales@earlyms.demon.co.uk](mailto:sales@earlyms.demon.co.uk)

Tel: +44 (0)1274 393753 Fax: +44 (0)1274 393516

Grundfragen des künstlerischen Flötenspiels, wie Tonbildung, Intonation und Vibrato, Artikulation, Dynamik und Fingertechnik. Die Musikbeispiele, die meist in Ausschnitten und in sinnfälliger Bearbeitung wiedergegeben werden, entstammen dem traditionellen Virtuosen-Repertoire (Boehm, Doppler, Genin, Lorenzo, Tulou u.a.), einstmals gebräuchlichen Etüdensammlungen (Reichert, Soussmann, Moyses) oder auch den Bereichen der Kammer-, Klavier- und Orchestermusik. Auszüge aus Vokalpartien verschiedener Opern (Mozart, Puccini, Massenet) belegen, daß Moyses, wie alle großen Flötenlehrer, im Gesang das beste Vorbild für musikalische Phrasierung und ausdrucksvolle Gestaltung sah. Betrachtet man Moyses Studienbuch von 1974 gleichsam als sein Vermächtnis an die Flöten-Nachwelt, so könnte es drei Funktionen erfüllen: 1. Seiner Intention entsprechend, bietet es dem kundigen und aufgeschlossenen Flötenspieler eine Fülle von eingängigen, klanglich dankbaren Musikbeispielen und Übungsformen für fast alle wesentlichen Elemente, die ambitioniertes künstlerisches Flötenspiel ausmachen. 2. Allen, die sich für die Person des Künstler-Pädagogen Marcel Moyses inter-

essieren, zeigt der Band in einem zeitbezogenen und zugleich übergeordneten Sinne den musikalischen Hintergrund für Moyses flötisch-künstlerische Gedanken und Ideen. 3. Moyses Studienbuch könnte jeden Flötenspieler und wahren Liebhaber des Instruments dazu anregen, sich aus seinem Repertoire und nach seinen Vorstellungen ein eigenes Kompendium zusammenzustellen, das – in der Form geeigneter Stücke, Übungen und „Stellen“ – für alle Seelenlagen und Konditionszustände flötische Hilfe, Trost und Rat bereithält. – Nur der Ordnung halber sei noch angemerkt, daß in der Bibliographie des ansprechend aufgemachten Bandes bei den 6 *Etudes* und den 7 *Exercices journalières* von Reichert die Opus-Zahlen vertauscht sind, und letztere – entsprechend dem Originaltitel – auf das letzte e verzichten könnten. Hartmut Gerhold

**Richard Strauss: Introduction, Thema und Variationen (ohne op. 56) für Flöte und Klavier, Trenner-Verzeichnis (TrV) 76, hrsg. von Nikolaus Delius, Mainz 1999, Schott Musik International, FTR 185, DM 22,00**

Einhundertundzwanzig Jahre nach ihrer Entstehung, im fünfzigsten Todesjahr von Richard Strauss, ist dessen einzige Komposition für Flöte und Klavier jetzt erstmals im Druck erschienen: „Introduction, Thema und Variationen“. Geschrieben wurde das Werk, so ist dem aufschlußreichen Vorwort des Herausgebers Nikolaus Delius zu entnehmen, im April 1879 „auf Ersuchen eines Kameraden“, offenbar aus Anlaß eines Schulfestes. Der derzeitige Besitzer des Autographs ist unbekannt. Als Vorlage für den Druck diente eine Fotokopie aus dem Besitz der Familie Strauss. Der Revisionsbericht dokumentiert die Sorgfalt der Edition und nennt die wesentlichen Fundstellen in der Literatur für Hinweise auf die Quelle.

Assoziationen zu Schuberts bekanntem Variationszyklus über *Trockne Blumen* verflüchtigen sich schnell. Weder stimmen die Titel bei Schubert und Strauss überein, noch finden sich signifikante Entsprechungen in der kompositorischen Anlage beider Werke. Vorbilder für Variationszyklen mit solistischer Flöte finden sich indessen im 19. Jahrhundert in großer Zahl und Vielfalt – in München nicht zuletzt durch das auch kompositorische Wirken Theobald Boehms. Kannten Strauss und sein Schul-„Kamerad“ Boehm und seine Kompo-

Departament de Cultura  
de la Generalitat de Catalunya  
Universitat Autònoma de Barcelona  
Ajuntament de Sant Feliu de Guíxols  
Ajuntament de Girona

**XVI CURS DE MÚSICA ANTIGA A CATALUNYA  
XVI EARLY MUSIC COURSE IN CATALONIA**

Direction: JORDI SAVALL

Vocal & instrumental performance,  
ensemble playing and masterclasses

TEACHERS

Josep Borràs, Jean-Pierre Canihac, Romà Escalas, Montserrat Figueras, Kenneth Gilbert, Andrew Lawrence-King, Daniel Lassalle, Rolf Lislevand, Pedro Memelsdorff, Jordi Savall

**MONESTIR DE SANT FELIU DE GUÍXOLS  
GIRONA (SPAIN)**

28<sup>th</sup> August - 4<sup>th</sup> September 1999

ORGANIZATION & INFORMATION

Fundació Centre International de Música Antiga  
Av. Balmes, 4 · E-08193 – BELLATERRA (Espanya)  
Tel. +34 93 594 47 60 · Fax. +34 93 580 56 06  
e-mail: 101617.3236@compuserve.com

sitionen für die Flöte? Spiele Strauss' „Auftraggeber“ womöglich selbst schon eine Boehmflöte? Immerhin erinnert gleich die erste Variation bei Strauss mit ihren charakteristischen Trillern bei aufsteigenden Dreiklängen an einschlägige Etüden von Boehm, z.B. Nr. 3 in op. 15/19 (1831), Nr. 5 in op. 26 (1852) oder Nr. 6 der „12 Übungsstücke für die Flöte (zur Erlangung einer gleichmässigen Fingerbewegung in allen Tonarten)“. Diese waren (als WoO) „zugleich als Anhang zu dessen theor. Werke: Die Flöte und das Flötenspiel in akustischer, technischer und artistischer Beziehung“ 1871 bei Aibl in München erschienen, also kaum acht Jahre bevor Strauss seine Flöten-Variationen schrieb. Die Komposition selbst belegt die frühe Meisterschaft des Fünfzehnjährigen in der kompositorischen Behandlung der Instrumente, insbesondere seine Vertrautheit mit der Idiomatik der Flöte, mit ihren Möglichkeiten zu gesanglich-innigem Spiel wie zur virtuoson Attitüde. Er bevorzugt die am besten klingenden Lagen des Instruments: die untere eingestrichene Oktave wird nur gelegentlich berührt, und in der Höhe geht es nicht über a<sup>3</sup> hinaus. (Erst die Bläser-Serenade op. 7 (1882) und die Suite op. 4 (1884) führen die Flöte bis zum c<sup>4</sup>, bevor in den

großen Orchesterwerken die Obergrenze chromatisch bis  $d^4$  hinauf verschoben wird). Ton- und Taktarten gehören für Strauss zu den variablen und zugleich formbildenden Elementen: die zweite Variation steht in g-Moll, verlangt aber ausdrücklich das „tempo primo“ des Allegretto-Themas, während Strauss für die vierte Variation im Adagio die Tonart der Untermediante Es-Dur wählt, eine auch von Boehm bevorzugte Verbindung. Die fünfte Variation steht – nicht untypisch für eine Final-Variation – im Sechssachtel-Takt, um gegenüber dem Vierteltel-Thema den Allegro-*assai*-Charakter herauszustellen. Alles in allem stellen die Strauss-Variationen für Flöte und Klavier eine *Trouvaille* dar, die für konzertierende und studierende Flötisten wie für Strauss-Verehrer und (fortgeschrittene) Flötenliebhaber ihre Bedeutung über alle Gedenktage hinaus behalten wird.

Hartmut Gerhold

Ludwig van Beethoven: Zwölf Variationen op. 66 über „Ein Mädchen oder Weibchen“ aus Mozarts Zauberflöte, für Flöte und Klavier, hrsg. von Klaus Holle, Frankfurt/M. 1997, Musikverlag Zimmermann, ZM 31370, DM 22,00

Beethovens Variationen für Flöte und Klavier (op. 105 und 107) sind für die meisten (Quer-)Flötenspieler nicht existent, weil sie „zu wenig Flöte und schweres Klavier“ haben. Dieser Fehleinschätzung der Flötisten wird wohl auch die Einrichtung der Violoncello-Variationen von Klaus Holle anheimfallen, obwohl er „im Sinne einer ausgeglicheneren Verteilung der Stimmen melodisch interessante Passagen“ aus dem Klavier in die Flöte übertragen hat. Ob damit ein „richtiges“ Stück von einem „richtigen“ Komponisten für die Flötisten gewonnen wurde, wird die Zukunft entscheiden. Gegen die Variationen *avec une Violoncello obligé* selbst und den Komponisten wird heute niemand so urteilen, wie es ein Rezensent 1799 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* noch tat, der glaubte, Plathheit und Unschönheit harmonischer Wendungen kritisieren zu müssen. Željko Pešek

Hugo Schuncke: Concerto per Oboe ed Orchester, Erstaussage, vorgelegt von Christoph J. Wagner, Stuttgart 1998, Carus-Verlag, Partitur VIII/112 S., CV 40.576.01, DM 76,00

Richard Wagner, als er 1833 durch Bamberg kam, machte die Bekanntschaft „eines jungen Mannes

namens Schunke, welcher aus einem Hornisten Schauspieler geworden war“. Hornisten waren sie in der Mehrzahl, die Mitglieder der weitverzweigten thüringischen Musikerfamilie, und als solche erlangten besonders zwei im Duo reisende Brüder um 1800 europaweit Berühmtheit: Johann Gottfried und Johann Michael, die August Gathy in seinem 1837 erschienenen Conversations-Lexikon als „die größten Hornvirtuosen ihrer Zeit“ rühmte. Sie nahmen auch feste Stellungen bei den Hofkapellen in Kassel und Stuttgart an. Gottfried, der Ältere von beiden, hinterließ 10 Kinder, die alle – bis auf einen, der Pfarrer wurde – den Musikerberuf ergriffen. Der älteste Sohn Ludwig, 1810 in Kassel geboren, war der berühmteste: „genialer Klavierspieler und Komponist“ (Gathy) und Freund Robert Schumanns: er gehörte dem Kreis der „Davidsbündler“ an, war Mitbegründer der *Neuen Zeitschrift für Musik*, starb aber 24jährig in Leipzig an Tuberkulose.

Als sechstes Kind Gottfrieds kam 1823 in Stuttgart Hugo Schuncke zur Welt; er war Schüler von Bernhard Molique, nahm für vier Jahre Orchesterstellungen in Bern und Genf ein, kehrte 20jährig in seine Heimatstadt zurück, der er bis an sein Lebensende verbunden blieb: als Geiger gehörte er 54 Jahre der Hofkapelle an, war ein gesuchter Lehrer, trat nicht nur als Violinvirtuose, sondern auch als Pianist – u. a. im vierhändigen Klavierspiel mit Clara Schumann – auf.

Hugo Schuncke hinterließ ein reichhaltiges kompositorisches Œuvre, das heute (mit wenigen Ausnahmen) zusammen mit seinem gesamten Nachlaß in der Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart verwahrt wird: Werke für Orchester und Kammermusik (vorwiegend für Streichinstrumente), Klavierstücke, 2 Chorsätze, zahlreiche klavierbegleitete Lieder, didaktische Stücke für „sein“ Instrument Violine (Studien, Transkriptionen, Bearbeitungen) sind die reiche Ernte einer lebenslangen schöpferischen Tätigkeit. Noch im hohen Alter führte er auf seinen ausgedehnten Wanderungen stets ein musikalisches Notizbuch mit sich.

Zwei Werke konzertanten Zuschnitts aus Schunckes früher Schaffensperiode ragen besonders heraus:

*Concertante militare für Violine und Violoncello mit Begleitung von großem Orchester (oder Piano-forte)*, 1840 in Bern komponiert;

*Konzert für die Oboe mit großem Orchester*, 1845 in Stuttgart entstanden.

Das Oboenkonzert in a-Moll hat nun der Oboist und Musikwissenschaftler Christoph J. Wagner aus dem Dornröschenschlaf erweckt und in einer vorbildlich sorgfältigen Edition als Erstveröffentlichung im Stuttgarter Carus-Verlag herausgebracht. Da Hugo Schuncke nach der 1846 erfolgten Uraufführung das Werk für eine weitere Aufführung im Jahre 1863 einer Überarbeitung unterzogen hat (der dann noch von ihm 1901 einige Ergänzungen hinzugefügt wurden), standen für die Ausgabe zwei voll ausgeschriebene autographe Partituren bereit. Christoph Wagner, aus dessen Feder auch eine in Hamburg 1998 publizierte Biographie des Komponisten stammt, hat die Ausgabe des Oboenkonzerts angeregt, betreut und mit einem ausführlichen Vorwort versehen. Ein Kritischer Bericht legt detailliert Rechenschaft über seine editorischen Entscheidungen ab.

Da der Herausgeber in der erwähnten Monographie eine eingehende Analyse des Konzerts vornimmt, begnügen wir uns mit der lapidaren Feststellung, daß die drei Sätze dem üblichen Formschema folgen: 1. Sonatensatz; 2. Dreiteilige Liedform; 3. Rondo (der Titel der Urfassung *Rondo a la Bolero* wich später der Satzüberschrift *Bolero*, da Schuncke durch kürzende Eingriffe die Rondoform verschleierte hatte).

Schon die Einbeziehung einer Tanzform mit leicht exotischer Note, wie sie dem Bolero zu eigen ist, in ein konzertantes Werk stellt eine Besonderheit dar. Viel auffallender jedoch sind ungewöhnliche harmonische Vorgänge im 1. Satz: schon in der Orchester-Exposition moduliert der Komponist nach der Vorstellung des ersten Themas von der Haupttonart a-Moll über C-Dur, e-Moll und G-Dur nach f-Moll (!) und B-Dur, um schließlich das zweite Thema in einem in Es-Dur gehaltenen Holzbläsersatz einzuführen<sup>1</sup>; die Rückleitung in die Parallele der Haupttonart erfolgt dann über f-Moll, g-Moll nach G-Dur, bis 1. Violine und 1. Horn dann das 2. Thema im lange vorher schon erwarteten C-Dur anstimmen – 16 Takte ungewohnte, verschlungene Wege! Auch im hochvirtuos angelegten Solopart, der den ganzen Ambitus des Instruments ausreizt (♭<sub>4</sub> bis ♯<sub>5</sub>! – darin vergleichbar mit Werken von Kalliwoda, Rietz und Molique, Schunckes Lehrer) überraschen immer wieder harmonische Wendungen, sowohl im ersten wie im letzten Satz. Konventioneller und auch

## Klassik frei Haus

Aktuelle **Kulturnachrichten** +++ **TV-Programm** zur klassischen Musik +++ **WebGuide** zur klassischen Musik +++  
Kostenlose private **Kleinanzeigen** +++ **CDs** und **Bücher** online bestellen +++ und vieles mehr...

KLASSIK ONLINE

www.klassik.com

weniger stark inspiriert will der langsame Satz erscheinen: die lineare Führung der Oberstimmen wirkt bisweilen willkürlich und wenig organisch, das modulatorische Geschehen etwas planlos schweifend. (In Takt 48 zieht der Rezensent es vor, sich doch an die von Schuncke 1901 vorgenommene Änderung zu halten: es, also ♮, statt ♯, e, scheint doch wohl richtiger zum vorhergehenden Takt c-Moll wie zum abschließend erreichten B-Dur zu gehören!).

Zur Edition zwei kritische Anmerkungen: 1. mitunter vermißt man doch die Angabe der Orchesterinstrumente zu Beginn jeder Seite, vor allem dann, wenn nicht die volle Orchesterbesetzung gefordert ist. 2. Klavierauszug mit Solostimme sowie Orchestermaterial sollen, wie der Verlag auf Anfrage mitteilte, in einigen Wochen herauskommen. Da jedoch der Komponist dem Werk den Titel *Konzert für die Oboe mit großem Orchester oder Pianoforte* gegeben und im Autograph beider Fassungen die Reduktion für Klavier selbst gleich dazugeschrieben hat, wäre zeitgleiches Erscheinen von Partitur und Klavierauszug möglich und wünschenswert gewesen.

Fazit: Mit Hugo Schunckes Oboenkonzert ist ein gewichtiges Werk des 19. Jahrhunderts zugänglich geworden, dem man einen festen Platz im Repertoire der Oboisten und auf den Konzertpodien wünschen möchte.

Georg Meerwein

### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Auf einen offensichtlichen Druckfehler sei aufmerksam gemacht: müßte in Takt 55 des 1. Satzes die erste Note in Fagott I, das hier neun Takte lang oktavparallel mit der Flöte II geführt wird, nicht doch auch d<sup>1</sup> statt c<sup>1</sup> heißen?

Sofia Gubaidulina: Duo-Sonate für 2 Fagotte, Hamburg 1998, Musikverlag Hans Sikorski, Ed. Nr. 1961, DM 33,00

Bereits vor sechs Jahren erschien im Musikverlag Sikorski die Sonate aus dem Jahr 1977. Damals allerdings nur als unzureichende Verlagskopie der Partitur. Ohne zusätzlichen Aufwand konnte der Notentext nicht praktisch angewendet werden. Vielleicht war dieser Umstand mit ein Grund dafür, daß dieses herausragende Werk der Fagottliteratur bisher eher ein Schattendasein führen mußte. Die Neuausgabe in Form von Partitur und sorgfältig eingerichteten Einzelstimmen erfüllt alle Voraussetzungen dafür, auch kommende Generationen von Fagottisten zum Studium der Sonate anzuregen. Die Expressivität, mit der die beiden Stimmen in ständiger Ruhelosigkeit geführt werden, ist untypisch für das Instrument und entspricht nicht den Hörerwartungen, die zwei Fagotte erwecken. Damit erschließt Gubaidulina eine neue Charakteristik, deren Eigenständigkeit sie geradezu kämpferisch in dieser Sonate zum Ausdruck bringt. Ein wesentlicher Bestandteil der Komposition sind die Mehrklänge, deren Fingersätze und Bezeichnungen der Klappen nach Bertolozzi aus der alten Ausgabe übernommen wurden. Lediglich bei den Viertelnoten wurde nun auf eine Angabe der Griffe verzichtet. Die entsprechenden Kenntnisse dürfen vorausgesetzt werden, wobei jeder Interpret für sein Instrument die geeigneten Lösungen finden wird.

Andreas Schultze-Florey

Werner Pirchner: „Streich“ Quartett. Variations on a Tyrolean Slave Song, für Bläserquintett (Fl., Ob., Klar., Hr., Fag.), A-Wien 1997, EU bei Doblinger, Ed.-Nr. 06 473, keine Preisangabe in DM

Diese Komposition ist wirklich ein gelungener Streich. Acht kurze Sätze sind es, davon entsprechen die ersten fünf (schon 1975 entstanden) den fünf Zeilen des Tiroler Volkslieds *I mag nit Küäh biatn, i mag nit Sau biatn, aber Roß biatn tat i gern. Kannt aufsitzen, kannt davonreiten, kannt a Leben führen wie die Herrn*. Drei weitere Sätze kamen einige Jahre später hinzu, ergänzen das ganze aber überzeugend zu dem, was es ist: in knapp elf Minuten bietet das kurzweilige Stück allen Spielern Gelegenheit zur Entfaltung. Frische, erfindungsreiche, virtuose Musik, auf die sich jeder Spieler freut. Die Partitur in der Handschrift des Komponisten zwar, dennoch sehr gut lesbar, erleichtert

durch die C-Notierung der Klarinette und des Horns die Klangvorstellung. Eine von den Wiener Philharmonikern eingespielte (Doppel-)CD gibt Gelegenheit, noch andere Werke aus Pirchners Werkverzeichnis kennenzulernen. Sehr empfehlenswert.

Zeljko Pešek

Zoltán Gardonyi: Bläserquintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn, Magdeburg 1997, Verlag Franz Biersack, Edition Walhall, EW 143, keine Preisangabe

Bevor er 1972 nach Deutschland übersiedelte, lebte Zoltán Gardonyi in Budapest, wo er sein Musikstudium absolvierte und später als Professor tätig war. Neben Zoltán Kodály zählt auch Paul Hindemith zu seinen maßgeblichen Lehrern. Im Vorwort zur vorliegenden Erstausgabe wird das Quintett aus dem Jahr 1961 unter den Werken des Komponisten für Bläser besonders hervorgehoben. Stilistische Einflüsse von Hindemith und natürlich auch der Folklore Ungarns fügen sich in dem dreisätzigen Werk nahtlos ineinander. Der spieltechnische Aufwand ist vergleichbar mit den Anforderungen der *Kleinen Kammermusik* für fünf Bläser von Hindemith. Damit ist das Quintett von Gardonyi auch sehr gut für Schüler und Studenten geeignet. Durch das ausgewogene Verhältnis klangschöner Kantilenen und rhythmisch geprägter Passagen bietet sich die Komposition als ein interessanter, in sich geschlossener Teil eines Kammerkonzertes an. Die drucktechnische Qualität der Partitur und der Einzelstimmen läßt keine Wünsche offen, die Einrichtung der Phrasierungen wurde bemerkenswert gründlich vorgenommen.

Andreas Schultze-Florey

Günther Becker: Befindlichkeiten, für Altsaxophon in Es, Violoncello und Klavier, Bad Schwalbach 1998, Edition Gravis, EG 582, Spielpartitur DM 20,00

Der Titel ist deutsch, die drei Satzüberschriften aus dem Griechischen entlehnt: Minimale Akinese - Rigor - Tremor. So kommt allein hier schon ein biographischer Aspekt ins Werk: Günther Becker lebte 12 Jahre in Griechenland. Befindlichkeiten: eine Musik der knappen Gesten, hochexpressiv in ihren Radikalismen, zarteste Klänge stehen neben brutalen Explosionen. Eine große Klangpalette mit

# FEHR - BLOCKFLÖTEN

Heidrun Menzel

Staatl. gepr. Musikerzieherin

Sommerhofer Weg 10  
78253 Eigeltingen - Glashütte

Tel.: 07465/920330  
Fax.: 07465/920330

vielen – auch experimentellen Spielweisen – erzeugt eine große Farbigkeit. Die Kompositionskunst Beckers versteht es aber, dies nicht in Beliebigkeit entgleiten zu lassen. Also kein Katalog von ausgefallenen Klängen, sondern eine spannende Ausdrucksmusik. Im Zusammenspiel nicht schwer (Spielpartitur!), verlangt es allerdings von allen drei Musikern ein Sich-Einlassen auf all diese Ausdrucks- und Spielextreme, wobei ich in diesem Zusammenhang nur ein Problem sehe: das *col legno* im dreifachen fortissimo auf den corpus des Violoncellos – selbst bei sehr großer Liebe zur neuen Musik werden hier die meisten Cellisten passen (oft genug ja schon beim normalen c.l.b.). Dies sollte aber kein Hinderungsgrund sein, das Werk aufzuführen – bei entsprechender Fantasie wird sich da eine Lösung finden lassen. Das Werk ist es unbedingt wert.

Frank Michael

## Elfenbein-Traverso

a' 415 von Melchers, ca. 1980,  
gegen Gebot zu verkaufen.

(Neupreis DM 6.000,-)

Tel. und Fax: 061 81/24750

## NEUEINGÄNGE

### aka-Musikverlag, Karlsruhe

**Bach, J. Bernhard:** Ouvertüren-Suite D-Dur (Kern), für Blfl.-Ensemble u. Pauke, aka 1.025

**Bizet, G.:** Carmen-Potpourri (Weydert), für 2 Fl., Klar. u. Fag., aka 2.013

### Amadeus Verlag, Bernhard Päuler, CH-Winterthur

**Bach, C. Ph. E.:** Triosonate in A-Dur (Zimmermann), für Fl. od. Vl., Vl. u. B.c., BP 343

**Bach, C. Ph. E.:** Triosonate in C-Dur (Zimmermann), für Fl., Vl. u. B.c., BP 345

**Bach, C. Ph. E.:** Triosonate in D-Dur (Zimmermann), für Fl. od. Vl., Vl. u. B.c., BP 346

**Bach, C. Ph. E.:** 12 kleine zwei- und dreistimmige Stücke (Zimmermann), für Fl. od. Vl. u. Klav., BP 361

**Call, L.v./Köhler, G. H.:** Trio op. 2/1/Amusement op. 117 (Weinzierl/Wächter), für 3 Fl., BP 852

**Danzi, F.:** 3 Trios (Päuler), für Fl., Vl. u. Vc., BP 1036

**Eschmann, J. C.:** „Im Herbst“ Sechs Phantasiestücke (Walton), für Horn od. Vc. u. Klav., BP 1041



Meisterkurs in Berlin  
mit  
*Marijke Miessen*  
am 25. / 26. Sept. 1999

Info und Anmeldung:  
Colin Jardine

Gneisenastr. 94, 10961 Berlin  
Tel./Fax: 030/691 6225

Fuchs, R.: Quintett Es-Dur, op. 102 (Päuler), für Klar., 2 Vl., Vla. u. Vc., BP 1026

Gebauer, M. J.: Drei Duos op. 17 (Päuler), für Fl. u. Fg. od. Vc., BP 859

Matthes, C. L.: Zwei Sonaten (Meier), für Ob. u. B.c., BP 856

Mozart, W. A.: Oboenquartett (Meier), für Ob., Vl., Vla u. Vc., BP 1040

Reicha, A.: Trio (Päuler), für Fl., Vl. u. Vc., BP 1033

Scarlatti, A.: Concerto in a-Moll (Meier), für Alt-blfl. (Fl.), 2 Vl. u. B.c., BP 847

Telemann, G. Ph.: 7. Pariser Quartett in D-Dur (Zimmermann/Gevert), für Fl., Vl., Vla.d.G. od. Vc. u. B.c., BP 837

Telemann, G. Ph.: 8. Pariser Quartett in a-Moll (Zimmermann/Gevert), für Fl., Vl., Vla.d.G. od. Vc. u. B.c., BP 838

Telemann, G. Ph.: 9. Pariser Quartett in G-Dur (Zimmermann), für Fl., Vl., Vla.d.G. od. Vc. u. B.c., BP 839

Telemann, G. Ph.: 10. Pariser Quartett in h-Moll (Zimmermann), für Fl. Vl., Vla.d.G. od. Vc. u. B.c., BP 840

Telemann, G. Ph.: 11. Pariser Quartett in A-Dur (Zimmermann/Gevert), für Fl., Vl., Vla.d.G. od. Vc. u. B.c., BP 841

Telemann, G. Ph.: 12. Pariser Quartett in e-Moll (Zimmermann), für Fl., Vl., Vla.d.G. od. Vc. u. B.c., BP 842

Telemann, G. Ph.: 11. Triosonate in F-Dur (Joel-son), für Fl. (Ob., Vl.), Vla.d.G. u. B.c., BP 855

Uccellini, M.: Zwei Sonaten (Nitz), für Altblfl. u. B.c., BP 851

Vinci, L.: Zwei Sonaten (Meier), für Fl. u. B.c., BP 810

Vivaldi, A.: Concerto e-Moll per Flautino (Michel), für Flautino (Sopranblfl.) Str. u. B.c., Paritur: BP 2216, KA mit Solost.: BP 858

Vivaldi, A.: Vier Flötensonaten (Meier), für Fl. u. B.c., BP 828

---

**Bärenreiter-Verlag, Kassel**

Classic Hits (Weinzierl/Wächter), Reihe „a due“, für 2 Altblfl., BA 6417

Pohl, M.: Das Klarinettenspiel, Bd. 3, Klarinetten-  
schule und Spielbuch für den Einzel- und Grup-  
penunterricht, BA 6666

---

**M. P. Belaieff, Frankfurt**

(Ausl. C. F. Peters Verlag, Frankfurt)

Raskatov, A.: Glosses, für Fg. solo, Bel 591

---

**Gérard Billaudot Éditeur, F-Paris**

Esaich, Th.: Variations Gothiques, pour flûte et  
trio à cordes

Gasparian, G.: Intermède, pour clarinette en la et  
piano

Goepf, R.: Joyeux cortège, pour clarinette en sib et  
piano

Gragniani, F.: Sonate no 2 opus 8 (Mourat), pour  
flûte et guitare

Haydn, J.: Cassation (Mourat), pour flûte et guitare

Haydn, J.: Sonate en do (Mourat), pour flûte et gui-  
tare

Initiation à l'opéra, 20 études mélodiques adaptées  
d'airs d'opéra (Verdier), pour la clarinette

Lacour, G.: 22 Dodécaprices (Audin), pour basson

Schmitt, M.-L.: Au bord de l'eau (Dangain), pour  
clarinette en sib et piano

---

**Breitkopf & Härtel, Wiesbaden**

Huber, N. A.: Mit Erinnerung, für Fagott solo, EB  
9104

**Schleiermacher**, St.: Zehn Kinderstücke, für 2 gleiche Blasinstr., EB 9112

**Telemann**, G. Ph.: Triosonate e-Moll, TWV 42:e2 (Bernstein/Reipsch), für Fl., Ob. u. B.c., KM 2276

---

### Carus Verlag, Stuttgart

---

**Berlioz**, H.: Trio in D aus: *L'Enfance du Christ* op. 25 (Prévost), für 2 Fl. u. Hf. (3 Stimmen), CV 16.046

**Bornefeld**, H.: Choralsongate II, Weihnachtssongate, für Blfl.-Quartett (od. Str.-Quartett) u. Schlagzeug ad lib., CV 29.073

**Braun**, G.: Kommet, ihr Hirten, Weihnachtssongate für Querfl. u. Tasteninstr., CV 17.102/10

**Braun**, G./**Wurz**, H.: Spielbuch für Querflöte und Klavier, Spielbuch 2 zur Querflötenschule, CV 17.100/40

**Gelinek**, Abbé J.: Rondo (1812), (Thalheimer), für Sopranblfl. (Csakan) u. Klav., CV 11.234

**Maute**, M.: It's Summertime. Eine Trilogie für Altblfl. u. Baßinstr. ad lib., CV 11.606

**Rose**, P.: Medieval Nights, für Tenorblfl., CV 11.605

**Rose**, P.: Pendulum, für Alt- u. Baßblfl., CV 11.604

**Vivaldi**, A.: Das Posthorn, Concerto in B (Campagne), für 4 Blfl.(Sino/A/T/B), CV 11.232

---

### ConBrio Verlagsgesellschaft mbH, Regensburg

---

**Hilbert**, J.: Musik Stickers, CB 6049

**Hilbert**, J./**Zimmermann**, M.: Nora & Poco 3. Eine Geschichte für Blockflöten zum Spielen und Singen, CB6037

**Metzger**, B./**Häublein**, E./**Pöppel**, A./**Frech-Hirschler**, B.: Der Globetrotter, Eine Reise durch die Rhythmen, CB 6047

---

### Deutscher Verlag für Musik, Leipzig (Ausl. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden)

---

**Bredemeyer**, R.: Ein-Horn-Musik, für Horn in F, DVfM 8706

---

### Musikverlag Doblinger, A-Wien

---

**De Pastel**, K.: Unter den Gärten von Bolhás, 9 Stücke über ungarische Volksmelodien für 2 Fl., 05 030

**Haydn**, J. M.: Concertino per Clarinetto in La (Winkler), KA, DM 1223a

**Kont**, P.: Eklogen, für 2 Ob. u. Englischhr., 05 211

**Schubert**, F.: Arpeggione-Sonata a-Moll D 821 (Melchart), für (Bassett-)Klar. in A u. Klav., 05 350

**Seidelmann**, A.: Manamania I, Duett für 2 Altsax., 05 474

**Seidelmann**, A.: Manamania II, Duett für Tenorsax. u. Baritonsax., 05 475

---

### Musikverlag Christoph Dohr, Köln

---

**Sehlbach**, E.: Musik für Klarinette und Orchester op. 41 (1942), Erstaussage, P: ED 98564, KA+SS: ED 98565

---

### Flautando Edition, Karlsruhe (Ausl. Musiklädle, Karlsruhe)

---

**Rondon**, V.: Rumba, für Altblfl., FE A - 032

---

### Girolamo Musikverlag Franz Müller-Busch, Wiesbaden

---

**Antonii**, P. degli: Opus 4 (Bologna 1676), Bd. I: Sonaten 2 und 4 (Müller-Busch), für Altblfl. u. B.c., G 12.011

**Irish Songs** (Müller-Busch), für Sopran- u. Altblfl. (Klav., Git. od. Akk. ad lib.), G 21.002

**Krähmer**, E.: Fantasia (Müller-Busch), für Csakan (Sopran- od. Altblfl.) solo, G 12.012

**Sarri**, D.: Sonata terza D-Dur (Nitz), für Altblfl. u. B.c., G 12.013

---

### Wolfgang G. Haas - Musikverlag, Köln

---

**Laburda**, J.: Sonatina, LabWV 97, für Große Flöte & Piano, ISMN M-50000-272-7

**Rossin**, V.: Venezianische Konzerte, RossWV 3, Concerto Nr. 2 e-Moll, für Ob. & Keyb., ISMN M-50000-882-8

---

### Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven

---

**Abaco**, E. F. dall': Zwei Sonaten (Ruf), für Querfl. (Altblfl./Ob.) u. B.c., N 2415

**Aus Klassik und Vorklassik** (Zahn), 19 Tänze und Stücke für Blfl.-Trio (SAT), N 2372

**Davis**, A.: Partita, für Altblfl. od. Querfl., N 2418

**Dupuits**, J.-B.: 6 Sonaten op. 4, Bd. 2: Sonaten 4-6 (Gauthier), für 2 Altblfl., N 2378

**Hoffmeister**, F. A.: 3 konzertante Sonaten aus op. II (Ruf), für 2 Querfl., N 2397

**Jacob**, T.: Ludus Nivis „Spiel des Schnees“, für Tenorblfl., N 2388

---

### Friedrich Hofmeister Musikverlag, Hofheim - Leipzig

---

**Franz**, St.: Grand Duo (Tarasov), Erstdruck, für 2 Altblfl., FH 2616

**Gabrieli, G.:** Sonata pian e forte (G. Waterhouse), für Bläserensemble, FH 2721  
**Joran, M.:** Down Louisiana, Suite für 2 Klar. in B od. Altsax. in Es, Baß, Drums u. Git. ad lib., FH 2527  
**Mendelssohn Bartholdy, F.:** Sonate (Draheim), nach Sonate f-Moll für Vl. u. Klav. bearb. für Fl. u. Klav., FH 2541  
**Musik für fünf:** Drei feierliche Stücke (Herbrich), für Bläserquintett, FH 2688  
**Näther, G.:** Happy Birthday. Eine kleine Geburtstagsmusik für Blechbläserquintett, FH 2698  
**Waterhouse, G.:** Gestural Variations, für Klar., Vc. u. Klav., FH 2716  
**Topeit, J.:** Angetanzt, Tierisches für 4 Klar., FH 2683

---

#### Microprint Musikverlag, Münster

---

**Vivaldi, A.:** 3 Concerti per Flautino, Faksimile des Autographes (Michel), 3 Konzerte („Piccolo-Konzerte“) für Blfl., Str. u. B.c., EM 2010

---

#### Moeck Verlag, Celle

---

**Mancinelli, D.:** Quintette (Delius), für 2 Tenorblfl., 2 Vl. u. Vc., Ed. Moeck Nr. 1142

---

#### Music Sales Ltd., Newmarket Road, Bury St. Edmunds, Suffolk IP33 3YB, GB

---

**A Trevor Wye Practice Book for the Flute, Vol. 1** Tone, with a Tone Practice Cassette for the Flute, reprinted (with revisions), Order No: NOV 120510

**The Library of Flute Classics, UK** ISBN 0-7119-7587-6, Order No. AM 948882

**Solo Plus series:** Flute with piano accompaniment, Swing, + CD, ISBN 0-7119-6948-5

**Solo Plus series:** Alto Saxophone with piano accompaniment, Swing, + CD, ISBN 0-7119-6949-3

---

#### Otto Heinrich Noetzel Verlag (Ausl. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven)

---

**Beethoven, L. van:** Trio B-Dur (Herrmann), für Blfl.-Ensemble (AAA), N 3993

**Castrucci, P.:** Sonata C-Dur op. 1,6 (Nitz), für Altblfl. u. B.c., N 3879

**Händel & Co.,** Bekannte Melodien aus der Barockzeit (Heger), für Sopran- u. Altblfl, N 4555

**Händel & Co.,** Bekannte Melodien aus der Barockzeit (Heger), für 2 Altblfl., N 4515

**Händel, G. F.:** Die Wassermusik „Suite I“ (Herrmann), für Blfl.-Quartett, revidierter Nachdruck, P.: N 3817, St.: N 3817a

**Herrmann, U.:** Sonaten, Sonatinen, Fantasien, für Altblfl. solo, N 3926

**Mozart, W. A.:** Divertimento Nr. 12 (Herrmann), für Blfl.-Ensemble, N 3917

**O, du lieber Augustin** (Heger) Lieder und Spielstücke für 2 Altblfl., N 4499

**Petri, H.G.:** Sonate, für Querfl. u. Klav., N 3864

**Petri, H.G.:** Sonate, für Sopranblfl. u. Klav., N 3863

**Petri, H.G.:** Querflötenspiele zu dritt, für 3 Querfl., N 3804

**Telemann, G. Ph.:** Wassermusik „Hamburger Ebb und Fluth“ (Herrmann), für Blfl.-Ensemble (SATB), N 3903

---

#### C. F. Peters Verlag, Frankfurt

---

**Bach, J. S.:** Brandenburgisches Konzert Nr. 4, BWV 1049 (Soldan), für Blfl. I+II + 1 CD Orchesterbegleitung zur Solostimme, MP 4413

**Beeson, J.:** Fantasy, Ditty, and Fughettas, für 2 Barockfl., EP 67724

**Boismortier, J. B. de:** Acht kleine Stücke aus Opus 40 (Doflein), für Fg. (Vc.), B.c. ad lib., EP 8380 + 1 CD Begleitung zur Solostimme, MP 8380

**Fauré, G.:** Anthology of Selected Pieces (Howat), für Fl. u. Klav., EP 7514

**Genzmer, H.:** Sonate, für Klar. in B u. Klav., EP 8971

**Haydn, J.:** 3 Trios «Flötentrios» Hob. XV: 15-17 (Burmeister), für Fl. (Vl.), Vc. u. Klav., EP 8907 + 1 CD Begleitung zur Solostimme, MP 8907

---

#### Southern Music Company, San Antonio, Texas, USA

---

**Couperin, F.:** Le Tic-Toc-Choc (Wye), für Fl.-Quintett, SU283

**Daquin, L.:** The Cuckoo (Wye), für Fl.-Quintett, SU282

**Higgins, R. A.:** Variations in F, Trio für Fl., Ob. u. Klar., SU392

---

#### Universal Edition, A-Wien

---

**Gisler-Haase, B.:** Fit for the Flute, Bd. 1: Fingertechnik, mit Begleit-CD, UE 31 291

**Sammartini, G. B.:** Sechs Sonaten, Bd. II (Nr. 4-6), für Fl. u. B.c., UE 31 289

**Strauß, J. (Sohn):** Annenpolka, Rosen aus dem Süden (Brunner), für Blfl.-Quartett, UE 30 491

**Strauß, J. (Sohn):** Ausgewählte Stücke aus „Die Fledermaus“ (Birch), für 2 Fl. u. Klav., UE 31 203

La Castella. Werke u. a. von A. Corelli, D. Castello, B. Marcello, G. A. Mealli, M. Uccellini, F. Mancini und A. Vivaldi, Maurice Steger (Blockflöte), Continuo Consort, Leitung: Naoki Kytaya, CH- Thun 1998, Claves Records, 1 CD, Nr. CD 50-9808

Inzwischen gibt es eine ganze Reihe von sehr guten Blockflötisten, die sich der Öffentlichkeit auf CDs präsentieren. Dazu gehört gewiß der junge Züricher Blockflötist Maurice Steger, der auf seiner dritten CD *La Castella* die Entwicklung italienischer Musik vom Frühbarock (Uccellini, Mealli und Castello) bis zu den Blockflötensonaten von Mancini, Marcello, Corelli und Vivaldi aufzeigt. Steger stellt seine hohe instrumentaltechnische Kompetenz ganz in den Dienst einer ausdrucksstarken, manchmal fast überbordenden Affektdarstellung und erreicht damit mitunter den Eindruck eines sehr gelungenen Live-Mitschnittes: Extreme Tempi, an einigen Stellen fast ein wenig selbstverliebt, aber nie langweilig. Die CD macht Lust auf weitere! **Agnès Dorwarth**

**Wir machen weiter,  
wo andere aufhören ...**

**Blockflöten von A bis Z**

*Tim Cranmore*  
*Jean-Luc Boudreau*  
*Ralf Ehlert*  
*Stephan Blezinger*  
*Yoav Ran*  
*Herbert Paetzold*  
*Maarten Helder*  
*Bodil Diesen*  
*Peter Kobiczek*  
*Takeyama*  
*Moek*  
*Yamaha*  
*Mollenhauer*  
*Aura*

**Noten**

*London Pro Musica*  
*Mieroprint*  
*S.P.E.S.*  
*Fuzeau*  
*Broude*  
*Ut Orpheus Edizioni*  
*Alamire*  
*Peacock Press*

**THE EARLY MUSIC SHOP IM IBACH-HAUS**

WILHELMSTR. 43 58332 SCHWELM  
TEL 02336-990290 Fax 02336-914213

Georg Philipp Telemann: Concerto for Recorder and Bassoon, Concerto for Viola in G Major, Suite in A Minor, Philomel Baroque Orchestra, Centaur Records, Inc. (Ausl. disco-center classic, Kassel) 1998, 1 CD, Best.-Nr. CEN 50 2366

Das Philomel Baroque Orchester wurde 1976 unter der künstlerischen Leitung von Bruce Bekker und Elissa Berardi gegründet und ist auf die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts spezialisiert.

Ihrem Namen *Philomel* (poetisch: die Nachtigall) alle Ehre macht das Ensemble mit der Einspielung des Konzertes in F-Dur für Blockflöte, Fagott, Streicher und Basso Continuo, dem Konzert in G-Dur für Viola, Streicher und Basso Continuo und der Suite in A-Moll für Blockflöte, Streicher und Basso Continuo von Georg Philipp Telemann.

So verstehen es die Solisten Elissa Berardi (Blockflöte), Dennis Godburn (Fagott) und David Miller (Viola) gemeinsam mit dem Philomel Orchester in wunderbar natürlicher und inniger Weise miteinander zu musizieren, daß es eine wahre Freude ist, sich dieser Musik zu öffnen, sich auf das Sofa zu legen und einfach nur zu genießen.

Musikalität und Expressivität, Virtuosität und Brillanz stehen in transparenter und ausgewogener Weise nebeneinander. **Heida Vissing**

Philipp Tenta: Jüdisches & Chinesisches, Neue Musik für Blockflöte, A-Wien 1998, Extraplatte Musikproduktion und Verlag, 1 CD, Best.-Nr. EX 353-2

Mit viel Spannung und Neugier lauschte ich der Musik Philipp Tentas für Blockflöten, gespielt von Sibylle Breuer, Doris Lechner, Brigitte Burtschell-Tenta, Christoph Pichler und Philipp Tenta.

Diese Neugier wurde ausreichend belohnt mit einem Blick in die eigene Klangwelt Philipp Tentas, zu dessen Idealen es gehört, sogenannte moderne Spieltechniken und Elemente aus der Volksmusik verschiedener Länder miteinander zu verbinden und damit unverkennbare Klangcharaktere zu entwickeln.

Lebendig und mit Seele musiziert, entwickelt diese volks- und lebensnahe Musik einen Sog, dem ich mich als Hörer nicht entziehen konnte. Ganz be-

sonders faszinierend ist die Komposition *Ju Fer Ger* (Das Fischerlied) über ein Gedicht von Kao Shih. Hier entsteht ein wunderschöner Exkurs in Klanglandschaften durch die Verbindung zweier, gleichzeitig gespielter verschiedener Flöten und Stimme sowie der Textrezitation von Li Yan-Pin, die sich in das musikalische Bild eines stillen, philosophischen Anglers integriert.

Kontrastierend dazu das hektische Leben in den dicht besiedelten Ebenen Taiwans. *A City-scape* wird dargestellt durch eine unruhige, beinahe aggressive Spielweise in Verbindung mit Schlagwerk.

Ist die Musik Philipp Tentas noch ein „Geheimtip?“ So sollte sie es nicht bleiben, darum sollte an dieser Stelle auch erwähnt werden, daß Werke von Philipp Tenta (auch für Laienmusiker und Kinder spielbar) im Ren Ren Verlag, bei Il Dolcimelo in Wien und im Moeck Verlag Celle erschienen sind.

Heida Vissing

**Time and Time Again. Five pieces for recorder ensemble.** Werke von Th. Abazis, F. Geysen, T. Hoogwegt, D. Mannecke, W. W. van Nieuwkerk, Amsterdam Loeki Stardust Quartet, Brisk, La Fontegara Amsterdam, NL-Utrecht 1998, Stichting Open Nederlandse Blokfluitdagen Utrecht, Esdoornstraat 14, NL-3551 AJ Utrecht, 1 CD mit Begleitheft

Gleich noch ein Beispiel für vorbildliches Engagement in Sachen Neue Blockflötenmusik aus Holland: Fünf Stücke für Blockflötenensemble (Frans Geysen, Trees Hoogwegt, Willem Wander Nieuwkerk, Theo Abazis und Daan Mannecke) geben einen Überblick über die Auftragskompositionen für das Holländische Festival SONBU, das neben Konzerten und Workshops einen großen Wettbewerb für Blockflötenlaien anbietet. Die technischen Anforderungen der Auftragskompositionen, die dem Begleitheft nach für Amateure geschrieben sind, lassen auf ein erfreulich hohes Niveau bei Blockflöte spielenden holländischen Amateuren schließen. Auf der vorliegenden CD werden die Kompositionen von hochrangigen Blockflötenensembles wie Amsterdam Loeki Stardust Quartet, Brisk und La Fontegara Amsterdam exemplarisch vorgestellt. Im Booklet kommen die fünf Komponisten mit Erklärungen zu Entstehung und Form ihrer Werke zu Wort. Wer Literatur für Ensembles von drei bis zu acht Blockflötenspielern sucht, hat hier eine interessante Auswahl.

Agnès Dorwarth

## MUSIKHAUS FINGER-HAASE

Komplettes

### Moeck-Blockflöten-Sortiment

Sofort lieferbar · Blockflötennoten

Individuelle Beratung  
durch

*Telga. M. Finger-Haase*

Musikpädagogin

Telefon (05144) 2232

Fax (05144) 5720

Postfach 1162 · 29332 Nienhagen



**Johann Sebastian Bach: Die Kunst der Fuge, Amsterdam Loeki Stardust Quartet, NL-Herwijnen 1998, Channel Classics, 1 CD, Bestell-Nr. 12698**

Schon von jeher gab es Diskussionen um das „Gipfelwerk des bachischen kontrapunktischen Schaffens<sup>1</sup>, sowohl um den Zeitpunkt der Entstehung<sup>2</sup>, um die verschiedenen Überlieferungen – Handschrift, Erstausgabe, Neudrucke – als auch um die Reihenfolge der „Contrapuncte“ und die Besetzungsmöglichkeiten, bis zu der Überlegung, ob ursprünglich überhaupt an eine Aufführung gedacht war oder an ein Lehrwerk. Die meisten Veröffentlichungen – für ein Tasteninstrument, zwei Klaviere, Klavier vierhändig, Streichquartett, Orchester – erfolgten in Anlehnung an die Erstausgabe: einfache Fugen, Gegenfugen, Doppel- und Tripelfugen, Spiegelfugen, Kanons und die in der Handschrift unvollendete Quadrupelfuge. Die Frage nach der Reihenfolge beantwortet das Loeki-Stardust-Ensemble mit dem Verweis darauf, daß durch die CD-Aufnahme die Möglichkeit besteht, „selbst einzelne Stücke zu selektieren und in gewünschter Reihenfolge anzuhören.“

Im Begleittext schreibt Daniel Brüggem, daß die „Forderungen“, die die *Kunst der Fuge* an das Instrumentarium stellt, „auf der Grenze des Möglichen liegen.“ Um so erstaunlicher ist es, daß diese Grenzen bei der Interpretation nicht zu spüren sind – außer, daß die meisten der eingespielten Fugen in der Vierfußlage erklingen und zwei der Kanons wegen des zu großen Stimmumfangs fehlen (Nr. 14 *Canon per Augmentation in Contrario Motu* und Nr. 16 *Canon alla Decima*, der auch in der Handschrift nicht vorhanden ist). Der Zusammenklang ist von einer fast unglaublichen Homo-

genität, ganz gleich, welche der 17 Instrumente vom Sopran bis zum Subbaß benutzt wurden (c<sup>2</sup>, b<sup>1</sup>, a<sup>1</sup>, f<sup>1</sup>, d<sup>1</sup>, c<sup>1</sup>, b, g, f, c, F). Es scheint zuweilen, als wenn ein einzelner Spieler die Fugen auf einem edlen Orgelregister interpretierte. Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll: die wunderbare Linienzeichnung und Durchsichtigkeit, den schier unerschöpflichen Atemstrom, die äußerste Kantabilität und Präzision, die zuverlässige Intonation auch der schwierigsten chromatischen Passagen, die Intensität der Darstellung, besonders in den kontrapunktischen Verdichtungen oder die Virtuosität, z.B. bei der Wiedergabe des Kanons in der Oktave (Nr. 15), ausgeführt auf Tenor- und Großbaßblockflöte. Schön, wenn Virtuosität im Dienst einer solchen Sache steht und daß aus dem Wagnis einer Wiedergabe der *Kunst der Fuge* auf Blockflöten ein Ereignis im positiven Sinne wurde, für das man den Mitgliedern des Loeki-Stardust-Ensembles nur dankbar sein kann. **Ilse Hechler**

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Steglich, Rudolf: J. S. Bach, in: *Die Großen Meister der Musik*, 1935

<sup>2</sup> Schleuning, Peter S.: *J. S. Bachs „Kunst der Fuge“*

**Kasseler Avantgarde-Reihe II. Werke von C. Spahn, Chr. Martini, W. Michel, F. Geysen, U. Pollmann, H.-J. Hespos, M. Maute, M. Hashiramoto, L. Lämmer und C. Tsoupaki, Münster, 1998, Mieroprint Musikverlag, 1 CD mit Begleitheft, EM 6003, DM 36,00**

Wenn es doch nur mehr solcher Initiativen gegen Berührungsgängste mit Neuer Musik gäbe! Das Projekt der Kasseler Musikakademie stellt in der Fortsetzung der *Kasseler Avantgarde-Reihe* neue und neueste Musik für und mit Blockflöte exemplarisch auf CD vor. Ergänzend dazu liegt ein Kommentarband bei mit mehr oder weniger ausführlichen Werkanalysen, Angaben über Komponist, Entstehungsdatum, Uraufführung, Verlag, Spieldauer, sowie praktischen Hinweisen zum Üben und Einstudieren. Die vorgestellten Werke von Geysen, Hashiramoto, Hespos, Lämmer, Martini, Maute, Michel, Pollmann, Spahn und Tsoupaki zeigen einen bunten Querschnitt aus der Bandbreite Neuer Blockflötenliteratur, was Besetzung, Form, Notation, neue Spieltechniken, Improvisationsanteil, Einbeziehen von folkloristischen und außereuropäischen Elementen etc. betrifft. So unterschiedlich wie die einzelnen Stücke lesen sich

auch die Kommentare im Begleitband. Wird einmal mehr das Analytische herausgestellt (z.B. bei *Krishna* von Hashiramoto), gibt es auch „Überfahrungen“ oder „Anweisungen“ der Interpreten mit Ideen zum Instrumentenwahl und Übungen zur Realisierung von technisch anspruchsvollen oder unklaren Stellen bis hin zu Statements, die das analysierte Stück als originell und faszinierend einstufen (Jurjen Duintjer Tebbens). Fünf der zehn vorgestellten Komponisten sind zugleich Blockflötisten und spielen auf der CD ihre eigenen Stücke auch selbst. Andere Stücke wiederum sind von den Kommentatoren des Begleitheftes uraufgeführt. Dies erlaubt dem Zuhörer, sich so nah wie möglich an eine „authentische“ Realisation heranzuhören und dabei eigene Kriterien für eine ästhetische und pragmatische Einordnung zu entwickeln. Vielleicht bekommt man ja einfach beim Hören Lust, das eine oder andere Stück zu üben und aufzuführen. Dies wäre neben möglichst vielen verkauften Exemplaren gewiß der schönste Erfolg des Projektes. Sicher aber hilft die Kasseler Avantgarde-Reihe Dozenten, Studenten und Blockflötenlehrern mit fortgeschrittenen Schülern, das Dickicht des Angebotes Neuer Blockflötenliteratur besser zu lichten. **Agnes Dorwarth**

**Diogeno Bigaglia: VII Sonate per flauto dolce e basso continuo, I Fiori Musicali, Maria Giovanna Fiorentino (Blockflöte), Paolo Tognon (Fagott), Irena Pahor (Viola da Gamba), Roberto Loreggian (Cembalo), Tactus/Italien 1998, 1 CD, Bestell-Nr. TAC 670201 (Vertrieb: disco-center classic, Kassel)**

*I Fiori Musicali* nennt sich ein junges Alte-Musik-Ensemble aus Italien mit Maria Giovanna Fiorentino (Blockflöte), Paolo Tognon (Fagott), Irena Pahor (Gambe) und Roberto Loreggian (Cembalo). Leider ist das booklet so spärlich ausgefallen, daß der interessierte Hörer keinerlei Informationen über die Interpreten erhält. Und was er über die eingespielten Kompositionen erfährt, ist bedauerlicherweise auch nicht immer richtig: Die Besetzungsangabe von Diogeno Bigaglias Sonaten lautet nicht *per flauto*, sondern *a violino o flauto*, und mit *flauto* meint Bigaglia auch nicht unbedingt die Blockflöte; denn einige Sonaten sind auf der Blockflöte in f<sup>1</sup> nicht spielbar und liegen auf dem Traverso deutlich günstiger. Gewissen Unbeholfenheiten des booklets entsprechen Unzulänglichkeiten der Tontechnik. Geradezu an den Rand des Wahnsinns

wird der Hörer durch die Manie des Tonmeisters getrieben, in noch nicht verklungene Schlußtöne hineinzuschneiden! Um es vorwegzunehmen: Die vorgelegte CD mag als Ersteinstrumentation von sechs Bigaglia-Sonaten hintereinander gelten, den Anspruch einer Referenzaufnahme kann sie nicht erheben. Bleibt zu wünschen, daß sich bald ein anderer Blockflötist der reizvollen Sonaten des Benediktinermönches aus Murano annimmt. Aufgenommen sind – nach der Neuausgabe bei Ut Orpheus Edizioni 1997, die beträchtlich von der Ausgabe einiger Sonaten durch Hugo Ruf abweicht! – die Sonaten I, IV, V, VI, VII (fälschlich als VIII angegeben!), XI und XII. Da, wie gesagt, nicht alle Stücke auf einer Altblockflöte zu realisieren sind, kommen auch Sopranblockflöte und *voice flute* zum Einsatz – sehr schöne Instrumente aus der Werkstatt des römischen Blockflötenbauers Francesco Livirghi. Auch im *Basso continuo* strebt die Truppe Abwechslung an: Besetzt sind Cembalo, Gambe und Fagott – mit zum Teil reizvoller Wirkung, wenn nicht gerade innerhalb einer Sonate die Begleitinstrumente wechseln, was eher nach Effekthascherei riecht. Tatsächlich mangelt es den Interpreten an Möglichkeiten zu farbiger Gestal-

lung. Klanglich an sich schön, langweilt der Blockflötenton auf Dauer durch permanentes Vibrato und wirkt zu statisch, zu „stramm geradeaus“ geblasen. Auch der gutgemeinte Versuch, durch Ornamentik Abwechslung ins Spiel zu bringen, ist nicht immer von Erfolg gekrönt; denn mit „allerhand geschwinden Noten“ ist es schon laut Quantz „nicht allezeit gethan“. Sprich, die Interpreten sollten erst nach der musikalischen Absicht des Komponisten, nach dem herrschenden Affektgehalt einer Passage fragen, um dann ihre gestalterischen Mittel bewußt danach zu wählen. Gerade in diesem Punkt hapert es aber: Über Möglichkeiten, ein instrumentales Minidrama zu entwerfen, die Bigaglia dem Musiker immer wieder anbietet, spielen die *Fiori musicali* unbekümmert hinweg. Wo die authentischen Artikulationsangaben scheinbar nicht überzeugen, werden sie kurzerhand verändert. Tempi werden nach Gutdünken angeschlagen, nicht vor dem Hintergrund aufführungspraktischer Recherche, wodurch ein Allegro im 3/8 Takt etwa – konzipiert als Virtuosenstück, dessen witzige Tonrepetitionen das Auditorium unruhig auf den Stühlen hin- und herrutschen lassen wollen – geradezu an den Rand der Banalität abdriftet.

## Für Blockflöte

### Antonio Gardane

Elf Bicinien für 2 Blockflöten (Delius)  
RL 40270 DM 18,-

### Giovanni Giacomo Gastoldi

Balletti (1594) für 3 Blockflöten (Delius)  
RL 40580 DM 20,-

### Clément Janequin / Pierre Passereau

Sieben französische Chansons für Blockflötenquartett nach den Originalstimmbüchern Venedig 1538 (Delius)  
RL 40280 DM 24,-

### Allessandro Santini

2 Sonaten (Sonata quarta und Sonata quinta) für Altblockflöte und B. c. (Martin Müller)  
RL 40600 DM 28,-

Originalmusik für Blockflöte

herausgegeben von **Ursula Schmidt-Laukamp**:

### Michel Blavet

6 Sonaten für 2 Altblockflöten

Sonaten 1 - 3

RL 40410 DM 22,-

Sonaten 4 - 6

RL 40420 DM 25,-

### Michel Blavet

Sonata op. 2 Nr. 4 „La Lumague“ für Altblockflöte und Basso Continuo

RL 40360 DM 24,-

### Michel de Montéclair

4. Konzert (1724) für Altblockflöte und Basso Continuo

RL 40220 DM 28,-



ROBERT LIENAU MUSIKVERLAG

Punktierungen in langsamen Sätzen werden ohne Unterschied scharf gespielt, auch wenn sie zu zweien gebunden eher schmeichelnd, *nourissant* oder galant vorgetragen werden wollen. Und hat sich der Hörer gerade über geschmackvolle Akkordbrechungen (à la Jesper Christensen) oder Imitationen des Cembalos gefreut, wird er im nächsten Moment von gedudelartigen, völlig unmotivierten Ornamenten seinen Träumen entrissen. Kurzum: Eine Aufnahme, die vielleicht vor Jahrzehnten, da die Historische Aufführungspraxis noch in ihren Kinderschuhen steckte, hätte bestehen können. Inzwischen ist es mit der Wahl historischer Instrumente und der Fähigkeit, sauber, korrekt und wacker drauflos zu musizieren, längst nicht mehr getan.

Karsten Erik Ose

Anna Bon de Venezia: Flute Sonatas op. 1. Sabine Dreier (Flöte), Irene Hegen (Tafelklavier), cpo, Georgsmarienhütte 1992, 1 CD cpo 999 181-2

Überraschend viele Komponistinnen sind in den letzten Jahren, seit die Frauenmusikforschung sich intensiviert hat, in das Bewußtsein der musikalischen Öffentlichkeit getreten. Eine Sechzehnjährige aber, die bereits einen Band mit sechs Flötensonaten im Druck vorlegt, dürfte dabei doch eine seltene Ausnahme bilden. Selbst wenn, aus Mangel an gesicherten Lebensdaten, das auf dem Titelblatt des Erstdrucks angegebene Alter zweifelhaft bleiben und als ‚geschönt‘ erscheinen kann, bleibt doch ein interessantes Corpus, das Sabine Dreier und Irene Hegen für die ambitionierte Firma cpo eingespielt haben. Irene Hegen, sachkundige und findig-fündige Erforscherin der Bayreuther Musikgeschichte, begleitet die Flötistin mit einem Tafelklavier nach Johann Gottfried Mahr (nachgebaut von Neupert, Nürnberg), dessen Klang einerseits nahe am Cembalo ist, andererseits den galant-gefälligen Klang der Entstehungszeit der Sonaten, zwischen Barock und Klassik, ganz gut zum Ausdruck bringt. Sabine Dreier spielt mit sicherem Gespür für die Ausdrucksnuancen und die Verzierungskünste der Epoche.

Anna Bon de Venezia war übrigens später, wie das informative Booklet verrät, am Esterhazy-Hof in Eisenstadt unter Joseph Haydn beschäftigt. Außer den sechs Flötensonaten von 1756, die dem eifrig die Flöte spielenden Markgrafen Friedrich von Bayreuth gewidmet sind, veröffentlichte sie noch sechs Cembalo-Sonaten als op. II und sechs Trios,

die sie als op. III dem Pfälzer Kurfürsten Carl Theodor in Mannheim widmete. Ihre Lebensspuren verlieren sich 1767 am Hof zu Hildburghausen; der dortigen Herzogin Ernestine Auguste, die am Bayreuther Hof aufgewachsen war, hatte sie ihr Opus II gewidmet. Ein weites Feld also noch für musikgeschichtliche Nachforschungen – und ein weiteres interessantes Tonbeispiel für das ‚Niemandsland‘ zwischen Bach und Mozart, das in den letzten Jahren zunehmend mit seinen ganz eigenen (Klang)Reizen ins Blickfeld der Musikforschung gerückt ist.

Ulrich Schmid

Rezital. Französische Musik für Flöte und Klavier. Werke von C. Chaminade, Ph. Gaubert, A. Roussel, C. Debussy, C. Franck, F. Poulenc, O. Messiaen, Jonas Lindenmann (Flöte), Anne de Dadelsen (Klavier), CH-Kriens 1996, Jonas Lindenmann, Amlehnstr. 48, CH-Kriens, 1 CD 25.571

Der 1961 in Luzern geborene Flötist Jonas Lindenmann studierte u. a. bei André Jaunet, Peter-Lukas Graf und Robert Dick. Von Anne de Dadelsen am Klavier souverän und feinfühlig begleitet, stellt er auf dieser CD französische Flötenmusik vor. Da es sich dabei durchweg um Klassiker des Böhmflötenrepertoires handelt, ist man als Rezensent zuerst einmal sehr gespannt: Wer hat da so etwas Besonderes zu sagen, daß er es wagt, Werke, die zum festen Bestandteil unzähliger Querflötenprüfungen an Hochschulen zählen und nicht gerade selten im Konzert zu hören sind, auf CD einzuspielen?

Jonas Lindenmann hat etwas Besonderes zu sagen! Es ist nicht so, daß seine ausgefeilte Interpretation der Kompositionen grundsätzlich Neues brächte (das macht ihn gleichzeitig sympathisch, weil er nicht den Versuch wie zahlreiche Blockflötenkollegen unternimmt, bekannte Stücke nach Möglichkeit so „anders“ zu spielen, daß sie niemand mehr wiedererkennt). Was den Zuhörer aber sofort in seinen Bann zieht, ist sein zauberhafter Flötenton. Und dieser Ton schafft die entsprechende Atmosphäre für diese Musik – die brillante Finger-, Atem- und Ansatztechnik und die bestechende Intonation sind nur Beiwerk. Vor allem die unglaubliche Zartheit der Pianostellen in der dritten Oktave überrascht immer wieder (z.B. im zweiten Satz der Poulenc-Sonate oder in der Kadenz bei Chaminade). Die tiefe Lage klingt

sonor und kernig und hebt sich gut vom Klavierklang ab (allerdings spielt Lindenmann auch an den tiefen Stellen, wo bei Roussel ausdrücklich ein Pianissimo vorgeschrieben ist, mindestens mezzo-forte). Manchmal stört das langsame Druckvibrato etwas, das den Klang zwar intensiviert, ihn aber oft auch nicht mehr als so frei erscheinen läßt. Doch Lindenmann spielt auch viele (Piano)Stellen ganz ohne Vibrato und gestaltet mit so vielen Klangfarben, daß man im wahrsten Sinne des Wortes von „beseeltem Flötenspiel“ sprechen kann. Was braucht diese Musik mehr als das?

Martin Heidecker

**Carl Philipp Emanuel Bach: 5 sonate per cembalo obligato e flauto, B-Brüssel 1998, Pavane Records, 1 CD, Best.-Nr. PAV 507377 (Ausz. discenter classic, Kassel)**

Jean-Michel Tanguy schwante wohl Ungutes, was die Rezeption seiner C. Ph. E. Bach-Aufnahme betrifft: im booklet seiner CD findet sich unter der Überschrift *Um jegliche Polemik zu vermeiden* eine Vorabverteidigung für die Tatsache, daß er die Werke auf der modernen Flöte eingespielt hat. Wir finden dort altbekannte Argumente, wie daß sich schon Mozart über die Mängel der Flöte beschwert habe (?), daß es in jeder Epoche Komponisten gab, die ihrer Zeit voraus waren (zählt er C. Ph. E. dazu?) und daß es *nicht die Aufgabe eines Interpreten sei, den Klang einer vergangenen Epoche historisch wieder herzustellen* (pikanterweise findet sich letztere Formulierung nur in der deutschen und englischen Version des Kommentars: halten wir zur Vermeidung überflüssiger Diskussionen Herrn Tanguy zugute, daß er den Text in seiner Muttersprache verfaßt haben mag!).

Nun, was zählt, ist einzig und allein die Überzeugungskraft des künstlerischen Ergebnisses! Jedenfalls bin ich überhaupt nicht der Meinung, daß *modernen Flötisten untersagt werden soll, etwa ein Drittel ihres Repertoires zu spielen*, wie Tanguy mutmaßt. Gern erinnere ich mich an tonlich und gestalterisch wundervolle Aufnahmen mit dem Flötisten Claude Monteux (dessen Stil leider so gar nicht Schule gemacht hat) oder an solche von Gustav Scheck, die natürlich beide nicht dem mainstream modernen Flötenspiels entsprechen.

Man muß Tanguy nach Abhören der Aufnahme zugute halten, daß er sich um vieles redlich bemüht und keineswegs an Stil und Ausdruck der Werke

## SOMMER-AKADEMIE

auf Waldschloß Parow,  
Insel Usedom bei Rügen

5. September bis 9. Oktober 1999

## ATEMSCHULUNG

für Instrumentalisten, Sänger,  
Musikpädagogen  
Methode Dr. Parow/Scheufele-Osenberg  
Prospekt anfordern!

### WEITERBILDUNGSLEHRGÄNGE in Düsseldorf

11 x Samstag 15 Uhr bis Sonntag 15 Uhr 1 x monatlich  
oder 11 x alle 14 Tage Freitag 15 Uhr bis Samstag 15 Uhr

Dienstag/Mittwoch Informationskurzlehrgänge

Einblick in System und Arbeitsweise:  
Termine auf Anfrage

Gesamtleitung und Gruppenunterricht:  
Margot Scheufele-Osenberg

**Ateminstitut Scheufele-Osenberg**  
Bruchstr. 13-15  
40235 Düsseldorf · Tel. 0211 / 67 41 26

unbedacht vorbeispielt: seine Phrasierungen sind intelligent, seine Artikulationen differenziert, die Tempi „stimmen“, man hört stilistisch einwandfreie „Doppelkadenzen“ nach Quantzischem Muster etc. etc. Außerdem benutzt sein Partner Kristian Nyquist ein historisches Cembalo. Der Klang seines italienischen(!) Instruments erscheint mir jedoch auf die Dauer als zu penetrant und in Verbindung mit einer sehr perkussiven Spielweise vor allem in den schnellen Sätzen für diese Werke nicht geeignet. Die Kombination einer modernen Flöte mit einem historischen Cembalo verweist in eine Welt des stilistischen Niemandlandes. Eine gute Mischung der beiden Instrumente stellt sich denn auch nicht ein: obwohl das Cembalo auf dem Cover der CD vor der Flöte genannt wird, dominiert letztere den Klang der Aufnahme, so daß der Eindruck echter Triosonaten, von denen das Cembalo zwei Stimmen übernimmt, kaum irgendwo vermittelt wird.

Der Rest ist sicher Geschmacksache. Wenn mir persönlich das Anhören dieser CD nicht zur Freude gereicht, liegt das vor allem daran, daß Tanguy kaum von dem lassen kann, was „sich für einen richtigen Flötisten gehört.“ Sein „bombiger“, vi-

bratogesättigter Ton entläßt den Hörer zu selten aus dem stahlharten Griff einer Tonvorstellung, die an gänzlich anderer Musik geschult ist, läßt zudem kaum den Eindruck längerer Phrasen zu, da fast jede Note mit dem gleichen Gewicht belastet wird. Wäre es wirklich eine Schwäche, wenn Auftakt oder Vorhaltsauflösungen etwas leichter und entspannter gespielt würden? Sind nicht gerade diese feinsten dynamischen Differenzierungen, dieses Spiel mit „Licht und Schatten“ eine der wichtigsten Forderungen für die Darstellung C. Ph. E. Bachscher Musik?

*Was bleibt, ist nur eine Frage des Stilgefühls, der Tongebung und des künstlerischen Bewußtseins über das persönliche Ideal des zu interpretierenden Werkes (Tanguy). Dem ist nichts hinzuzufügen!*

**Michael Schneider**

**Kazimierz Dawidek: Oboe Solo. Zyklische Form für Oboe Solo, DUX Recording Producers, PL-Warsaw (Vertrieb in Deutschland: Christel Prinz, Riegenrother Str. 8, 56291 Kisselbach), 1 CD, Bestell-Nr. DUX 0221**

Kazimierz Dawidek interpretiert auf faszinierende Weise mit klarem Ton und gefühlvollem Spiel Gordon Jacobs *Seven Bagatelles* (1967) für Oboe Solo, Benjamin Britzens *Six Metamorphoses after Ovid* op. 49 (1952) für Oboe Solo und zwei weniger bekannte Werke von Antal Doráti und Witold Szalomek. Ulrike Keller gibt im Beiheft zur CD einen kurzen, wertvollen Überblick und Hintergrund zu den Komponisten und ihren Werken. Das Hören und Lesen lohnt.

**Thomas Heptner**

**La Ricordanza. Das Janus-Gesicht des empfindsamen Stils. Werke von J. Chr. Bach und J. G. Janitsch, Annette Berryman (Barockoboe), Brian Berryman (Flöte), Christoph Heidemann (Barockvioline), Bettina Ihrig (Barockviola), Dorothee Palm (Barockcello), Matthias Ihrig (Clavice mbalo), Detmold 1998, (Vertrieb: Annette u. Brian Berryman, Schunterstr. 8, 38106 Braunschweig), 1 CD, MDG 505 0872-2 (zu erwerben bei A. u. B. Berryman, Schunterstr. 3, 38106 Braunschweig)**

Das Ensemble „La Ricordanza“ wurde 1991 durch Studenten des Königlichen Konservatoriums in Den Haag gegründet und hat sich auf die Interpretation barocker und klassischer Werke auf Originalinstrumenten spezialisiert. Auf der vorliegenden CD mit dem Titel *Das Janus-Gesicht*

*des empfindsamen Stils* erwarten den Hörer über 78 Minuten abwechslungsreiche und spannend musizierte Musik von Johann Christian Bach und Johann Gottlieb Janitsch.

Das Booklet, dessen Text von dem Musikwissenschaftler und Flötisten des Ensembles Brian Berryman verfaßt wurde, gibt ausführliche Informationen zu den Komponisten, den eingespielten Werken (vier Quartette und ein Quintett) und zum „janusköpfigen Erscheinungsbild“ der Musik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Wie der altrömische Gott mit den zwei Gesichtern betrachtet sie gleichzeitig ihre barocke Vergangenheit und die klassische Zukunft und schwankt zwischen den Extremen des Sturm und Drang und des galanten Stils.

Mit Ausnahme des c-Moll-Quartetts für Flöte, Oboe, Viola und Basso continuo von Janitsch mit seinem tragisch anmutenden Adagio, dessen zahlreiche Dissonanzen das Ensemble genußreich auskostet, überwiegt das Galante bei den eingespielten Werken bei weitem. Besonders schön kommt die spielerische Leichtigkeit dieses Stils im Quintett op. 22 No. 1 von J. Chr. Bach für Flöte, Oboe, Violine, Violoncello und obligates Cembalo am Beginn der CD zur Geltung. Geschmeidig wechseln sich die einzelnen Instrumente bei ihren Soli ab, wobei jeder der Interpreten die spezielle Klangfarbe seines Instruments bestmöglich zur Geltung bringt. Der auffallend helle und klare Traversflötenton von Brian Berryman hebt sich auch in den folgenden Quartetten (c-Moll und D-Dur von Janitsch und D-Dur von J. Chr. Bach) von der eher warm und dunkel klingenden Barockoboe ab und verleiht der Galanterie ihren besonderen Charme. Gelegentlich hätte ich mir nur bei allen Beteiligten dynamisch noch klarer differenzierte Spannungsbögen gewünscht. In den beiden Quartetten von Janitsch sorgt das flexible Continuo-Spiel von Matthias Ihrig am Cembalo für eine sichere Basis. Das Quartett B-Dur für Oboe, Violine, Viola und Violoncello von J. Chr. Bach, das am Ende der CD steht, besitzt so viele Merkmale der Klassik, daß es lange Zeit Haydn zugeschrieben wurde. Hier finden sich die Streicher mit dem scheinbar völlig mühelosen Barockoboenspiel von Annette Berryman zu einem homogenen Klang und einer Lebendigkeit der Darstellung zusammen, wie man sie dem jungen Ensemble nur weiterhin wünschen kann.

Die Aufnahme der CD erfolgte im Gartensaal des Wolfsburger Schlosses, dessen Akustik dieser Musik sehr entgegenkommt. Erfreulicherweise verzichteten die Tonmeister laut Booklet auf irgendwelche künstliche Manipulationen (wie z.B. dem früher teils noch üblichen Hervorheben der Traversflöte) und folgten ganz dem originalen Klangbild. Während der Zuhörer sich hier quasi mitten im Saal niederlassen kann, wird er mit einem Gemälde von Louis-Rolland Trinquesse aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf dem farbigen Cover der CD auf den zu erwartenden Genuß eingestimmt: Eine *Galante musikalische Unterhaltung* – mit Hingabe, Akkuratesse und Lebensfreude.

Martin Heidecker

**Wolfgang Amadeus Mozart: Konzerte für Klarinette und Orchester KV C. 14.04 und KV 622, Variationen über ein Thema aus „Les Mariages Samnites“, Variationen, Dieter Klöcker (Klarinette), Prager Kammerorchester, Leitung: Milan Lajcik, Detmold 1998, Dabringhaus & Grimm, 1 CD, MDG 301 0755-2**

Der Plural macht neugierig. Da sind also auf einer CD zwei Konzerte und zwei Variationswerke für Klarinette und Orchester von Mozart versammelt. Um es gleich zu sagen: auch wenn die Variationen von etwas geringerem Gewicht sind als das Konzert Es-Dur, hörenswert sind alle Stücke auf dieser CD. Die *Variationen F-Dur* über ein Thema von Grétry hat Mozart möglicherweise 1778 in Paris geschrieben, und zwar für den Klarinettenisten Joseph Beer. Das Werk ist verschollen, aber es gibt eine Variationsreihe über dieses Thema unter dem Namen Michel Yost. Mozart selber schrieb gegen 1780 die Klaviervariationen KV 352, die mit dem vorliegenden Stück so viel Ähnlichkeit aufweisen, daß Klöckers Folgerung plausibel ist, daß Yost nämlich einfach die pièce von Mozart geklaut hat und sie unter eigenem Namen spielen ließ.

Wenn auch die Klaviervariationen viel Klaviertypisches enthalten, das so in die Klarinettenfassung nicht zu übernehmen war, so scheint es jedenfalls möglich, daß beide Stücke aus einer Wurzel gewachsen sind. Das Werk ist auf jeden Fall eine erhebliche Bereicherung des Repertoires.

Auch die zweiten Variationen klingen recht mozartisch. Die Vorlage dazu sind Variationen für Klarinette und Bläsersextett, die unter dem Namen Mozart in der Sammlung des Erzherzogs Rudolf

Individuelle Porzellan-Gestaltung

IPG



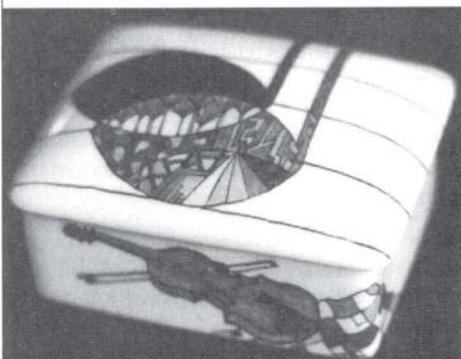
Etwas Bleibendes mit hohem Erinnerungswert schenken

Verschiedenste Porzellanartikel in eigener Werkstatt handgemalt

Notenausschnitt Ihres Lieblingswerkes

Persönliche Widmung oder Monogramm

Grafische Gestaltung auf Wunsch



armin ziesmann

Individuelle Porzellan-Gestaltung  
Steinkopffweg 5, D-29227 Celle  
Fon: 05141-983164 Fax: 05141-983163

Fordern Sie unverbindlich mein Informationsmaterial an!

von Österreich in der Bibliothek von Olmütz gefunden wurden. Klöcker lehnt die Septettfassung als „ungeschickt“ ab; auch mir erscheint der Fund in dieser Fassung nicht akzeptabel: eine derartige Besetzung ist beim ganzen Mozart nicht zu finden. So haben wir also hier überhaupt keinen Beleg für die Autorschaft Mozarts, nur seinen Namen auf einer Fassung, die dubios ist. Aber trotzdem: es ist ein hochvirtuoses Klarinettenstück mit erheblichem Tiefgang (Minore, zum Beispiel). Und wenn es nicht von Mozart sein sollte (der hatte ja nicht nur Deppen um sich herum), ein hörenswerthes Stück ist es allemal.

Ganz anders verhält es sich mit dem Klarinettenkonzert Es-Dur. Das ist die Bearbeitung eines echten Konzerts von Mozart, nämlich des Violinkonzert Es-Dur KV 268. Echt? Auch darüber streitet die Wissenschaft. Ein Autograph ist nicht vorhanden. Aber ein Münchener Geiger (Johann Friedrich Eck) habe, so kann man nachlesen, dieses Stück selbst gehört, von Mozart gespielt, und zwar entweder 1780 oder 1784. Aber Geige und Es-Dur? Da sträubt sich der Viersaiter. Nur: die Concertante für Geige und Bratsche steht auch in Es-Dur und ist echtester Mozart. Und wenn da die Violine skordiert in D-Dur spielt, ist Es-Dur für Geige halt doch drin. So kann man lustig weiterdiskutieren, doch Klöcker schritt zur Tat. Er fand im Nachlaß eines Braunschweiger Klarinettenisten ein *Divertimento per il Clarinetto e Pianoforte* von der Hand des Klarinettenvirtuosen Girolamo Salieri (Sohn von Antonio, dem Wiener Hofkomponisten zur Mozart-Zeit). Und dieses Material ist so weitgehend identisch mit KV 268, daß man immerhin einen Schluß ziehen kann: sollte KV 268 tatsächlich von Mozart sein, dann ist diese Klarinettenfassung eine Bearbeitung davon.

Klöcker hat nun den Orchesterpart ein wenig geändert. Vor allem sind Flöte und Oboe wichtiger, als dies üblich ist in den Konzerten vor KV 450 (dem Klavierkonzert B-Dur, das die Emanzipation der Holzbläser einleitet im Klavierkonzert, und ab der späten Es-Dur-Sinfonie auch in dieser Gattung). Zudem ist ganz offenbar der Verlauf der Klavierfassung nicht ganz identisch mit KV 286. Aber was dabei herausgekommen ist, das stellt einen echten Fund dar. Der erste Satz kann nach meiner bescheidenen Meinung nur von Mozart sein. Dagegen wirken der zweite und der dritte Satz eher bescheiden (sie „süßmayern“ bisweilen schon arg),

aber ein gewisses Gefälle zwischen Anfang und Schluß ist ja zeitbedingt und in der normalen Sinfonie sogar erwünscht, wie uns alle Komponisten der zweiten Reihe beständig hören lassen.

Und wenn wir die Bläserconcertante immer noch als Mozart spielen, obwohl sie höchstwahrscheinlich von Cambini oder Consorten ist, dann ist dieses Klarinettenkonzert allemal besser. Also: CD kaufen oder Klarinette auspacken und sich selber eine Meinung bilden!

Am Schluß dann das Konzert aller Konzerte für dieses Instrument: KV 622 A-Dur. Natürlich ist das uneinholbar die Nummer eins der Gattung überhaupt, aber darüber ist das hors d'œuvre keinesfalls zu verachten. Gespielt ist das alles mit großer, inspirierter Professionalität. Besonders am A-Dur-Konzert merkt man, wie gut, musikalisch und intelligent Klöcker dieses Konzert angeht. Er ist einer der ganz wenigen, die bei den *Accompagnato*-Sechzehnteln (erster Satz, Takt 134ff. und 324ff.) nicht den großen Boß markieren, der sich lauthals in Alberti-Bässen ergeht; nein, er tritt so in den Hintergrund, daß man auch da noch Mozart hören kann. Das ganze ist für mich eine der vorbildlichen Einspielungen.

Wenn man sich auf diese CD einläßt, dann muß man das Booklet genau lesen, denn Klöcker selbst informiert gründlich und wagt daneben auch noch eine eigene Meinung, die man diesem unermüdlchen Forscher und Sucher gerne zubilligt. Dies auch dann, wenn ihm der Doktor fehlt, und damit die hohe Weihe der Wissenschaft.

Die des großen Musikers hat er ja eh schon.

Albrecht Gürsching

?Mozart! Vol. 4: Sextet (Partita), Sextet KV C 17.09, Octet (after KV 497). Consortium Classicum, Gernot Schmalfuß und Matthias Grünewald (Oboe), Dieter Klöcker und Waldemar Wandel (Klarinette), Jan Schroeder und Marc Noetzel (Horn), Helman Jung und Eberhard Buschmann (Fagott), Jürgen Normann (Kontrabaß), Detmold 1998, Dabringhaus & Grimm, 1 CD, MDG 301 0497-2

In dieser Reihe stellt Dieter Klöcker mögliche Mozarts zur Diskussion. Schon die Tatsache, daß er nun bei Nummer 4 angekommen ist, zeigt, daß diese Reihe Beachtung findet. Und das natürlich auch deshalb, weil das Consortium Classicum an sich schon hervorragend ist. Hier allerdings schleicht

sich ein Hauch von Unmut ein: im vierten Stück, dem einzigen Oktett dieser Sammlung, geht der erste Oboist, besonders im ersten und zweiten Satz, mit dem Vibrato sehr undifferenziert um (b" zum Beispiel), überhaupt ist die erste Oboe grundsätzlich zu sehr präsent im Vordergrund beim Dialog mit der Klarinette, und das erste Allegro ist so schnell geraten, daß Trugschlüsse und andere harmonische Feinheiten gar nicht mehr zu machen sind (dabei heißt diese Besetzung doch „Harmoniemusik“!).

Doch damit ist der Unmut auch schon benannt: abgesehen davon ist das Consortium Classicum wieder einmal hervorragend.

Das zweite Stück dieser Einspielung ist von Haydn, es liegt nur in irgendeiner Bibliothek unter Mozarts Namen herum. Aber dieser Haydn ist vom Feinsten, vergleiche man dieses Stück mit seinen *Feld-Parthien*, die eher nebenbei geschrieben sind, während der Meister an den Quartetten gefeilt hat. Den Beginn bildet eine von Franz Anton Hoffmeister (dem Wiener Verleger Mozarts) gemachte Bearbeitung des Hornquintetts (KV 386c) mit Streichern. Dem dreisätzigen Stück hat Hoffmeister noch eines der Menuette aus KV 563 hinzugefügt, diesem grandiosen Divertimento für Geige, Bratsche und Violoncello (Hoffmeister wußte schon, was gut und teuer ist beim heiligen Wolfgang). Und ich muß Klöcker zustimmen: im Grunde gefällt mir dieses Arrangement besser als das Mozartsche Original. Einige Zusätze sind so gut, daß man fast an Hoffmeisters Handschrift zweifeln mag. Aber Klöcker versichert glaubwürdig (und in Sachen Harmoniemusik ist er unbestritten die oberste Instanz), daß Hoffmeister kein komponierender Verleger war, sondern unbedingt ein sehr guter Komponist, der nebenbei auch etwas verlegerisch tätig war. Und gerade mit Mozart hat er ja eher rote als schwarze Zahlen geschrieben. Es ist ein wunderschönes Stück dabei herausgekommen, bei dem aber der Hornist nicht hoffen darf, daß er's leichter hat als im Quintett.

Für mich ist, als musikalisches Ereignis, das beste Stück der CD die Bearbeitung der vierhändigen Klaviersonate F-Dur KV 497. Dieses Werk ist schon einer der vielen Höhenpunkte in Mozarts Klaviersonaten.

Die Bläserbearbeitung ist eine Hausaufgabe Beethovens an seinen Schüler und Freund, den Erzherzog Rudolf von Österreich. Man darf seiner

Durchlaucht bestätigen, daß er das Klassenziel mit Bravour erreicht hat. Nur haben seine Exzellenz natürlich gar nicht darauf geachtet, daß das Stück auch relativ problemlos zu spielen ist (immerhin war in dieser Zeit das Proben noch nicht so recht erfunden: so schreibt z. B. Haydn bei Übersendung der Pariser Sinfonien an die Besteller, man möge die Sinfonien doch zum mindesten zweimal durchspielen vor dem Konzert). Adel verpflichtet offenbar auch zu hoher Professionalität: diese Bearbeitung ist außerordentlich schwer im Zusammenspiel, auch an die einzelnen werden ziemlich hohe Anforderungen gestellt (die das Consortium Classicum ziemlich mühelos im Griff hat). Und wenn das dann erklingt, wie auf dieser CD, dann klingt Musik, die man in dieser Besetzung gewiß nicht täglich aufs Pult kriegt.

Und so ist auch diese Edition ein wichtiger Diskussionsbeitrag (schließlich wird man höchst anschaulich informiert über die Bearbeitungspraxis der Mozart- und Beethovenzeit), die zudem den Vorteil hat, daß eine Menge guter Musik dabei für erlesenes Hörvergnügen sorgt. Das Booklet ist, wie immer bei Klöcker, sehr lesenswert.

Albrecht Gürsching

## NEUEINGÄNGE

**Christopher Ball:** The Piper of Dreams; Paul Arden-Taylor (recorder and oboe), The Adderbury Ensemble, Christopher Ball (conductor), Pavane Records, Brüssel (Vertr. Disco-Center Classic, Kassel), 1 CD, Best.-Nr. PAV 507 404

**Buy a band, no. 7:** The Flower Duet by Léo Delibes, the music from British Airways advertisement, Notenausgabe-CD-ROM, A completely new way to make music, Boosey & Hawkes, Berlin, ISMN M-060-10843-3

**Cantata Da Camera;** Werke von Bononcini, Porcile, Scarlatti; Greta De Reyghere (soprano), Telemann Consort: Marc Peire, Peter Van Heyghen (recorder), Mark Lambrecht (basse de violon), Bart Roose (archlute), Florian Heyerick (organ), Kontakt: Telemann Consort: Marc Peire, Polderhoeklaan 31, B-8310 Grugge (Sint-Kruis), 1 CD, Best.-Nr. VTP CD92 042

**CD Metronome;** The Metronome for beginners, with all the CD's advantages, without the traditional metronom's inconveniences, Hexamusic BP7, F-78681 Èpône, 1 CD

**Dario Castello:** Sonate; Ensemble La Capriola: Angela Hug, Joachim Arndt (Blockflöte), Anne Sabin (Violoncello), Claudia Schweitzer (Cembalo u. Truhenorgel); Kontakt: La Capriola, Angela Hug u. Joachim Arndt, Baumgartenstr. 8, 34130 Kassel, 1 CD, Best.-Nr. Microprint EM 6005

**Fantasies for Oboe from Donizetti's Operas,** Werke von Pasculli, Brod, Donizetti; Paolo Grazia (Oboe), Laura Elmi (Klavier), Agorá Musica, Italy (Vertr. Disco-Center Classic, Kassel), 1 CD, Best.-Nr. AGO 500148

**Holz & Silber;** Werke von Bach, Bartók, Brouwer, Bozza, Egendorf, Piazzolla; Stephanie Wagner (Querflöte), Angela Öztanil (Gitarre), Are Musik Verlags-GmbH, Postfach 310 108, 55062 Mainz, 1 CD, Best.-Nr. Are 0921

**Kaleidoskop;** Werke von Mendelssohn-Bartholdy, Boismortier, Mozart, Rossini u. a.; arcadie quartett: Susanne Schrage (Querflöte, Piccolo), Judith Konter (Querflöte, Baßflöte), Thomas Brinkmann (Querflöte, Altflöte), Matthias Schmidt (Querflöte, Piccolo, Altflöte), Kontakt: Susanne Schrage, Karlsburgweg 9, 52070 Aachen, 1 CD, Best.-Nr. AE 10013

**Georg Lickl:** Wind Music; Calamus Ensemble: Washington Barella (oboe), Wolfgang Meyer, Benjamin Dieltjens (clarinet), Clara-Christine Horst, Yvonne Haas (horn), Rainer Schottstädt, Ruth Krabbe (bassoon), Musikproduktion Dabringhaus & Grimm, Detmold, 1 CD, Best.-Nr. MDG 603 0859-2

**Michel Lysight:** Labyrinthes, Ensemble Nouvelles Consonances: Amaryllis Grégoire (soprano), Denis-Pierre Gustin (flüte), Oliver Habran (hautbois), Ronald Van Spaendonck (clarinette), Jean-Pierre Dassonville (cor), Pierre Oliver Martens (basson), Zygmunt Marek Kowalski (violon), Joseph Grau (flüte à bec), Leonardo Anglani (piano), Michel Lysight (direction) (Vertr.: Disco-Center Classic, Kassel), 1 CD, Best.-Nr. CYP4602

**?Mozart!** Vol. 6, Consortium Classicum: Kornelia Brandkamp (flute), Gernot Schmalfuß, Matthias Grünewald (oboe), Dieter Klöcker, Waldemar Wandel (clarinet), Jan Schroeder, Rolf Jürgen Eiseremann (horn), Helman Jung, Eberhard Buschmann (bassoon), Jürgen Normann (double bass), Musikproduktion Dabringhaus & Grimm, Detmold, 1 CD, Best.-Nr. MDG 301 0499-2

**Musik auf seltenen Instrumenten,** Werke von Winkler, W. A. Mozart, Flemming, Beethoven, Händel, Sermisy, Sarotti, Schrammel, Friedrich u. a.; Florin-Duo: Margaret und Matthias Friederich, Kontakt: Matthias Friederich, Floringasse 2, 69117 Heidelberg, 1 CD, Best.-Nr. MV 98 001098

**Musik kring Vasa,** Werke von Susato, Janequin, Pifaro, Vicentino u. a.; Renaissanceensemble Westra Aros Pijpare, Instrumente der Renaissancezeit, Caprice Records, Stockholm (Vertr.: Disco-Center Classic, Kassel), 1 CD, Best.-Nr. CAP 521 567

**Orgel Jazz Improvisation David Timm,** Raumklang Musikproduktion, Schloß Goseck, 1 CD, Best.-Nr. RK 9711

**Niccolo Paganini:** 24 Caprices (arranged for flute); Julian Cawdrey (flute), Pavane Records, Brussels (Vertr. Disco-Center Classic, Kassel), 1 CD, Best.-Nr. PAV 507403

**Anton Reicha:** 24 Trios for three horns op. 82; Deutsche Naturhorn Solisten, Musikproduktion Dabringhaus & Grimm, Detmold, 1 CD, Best.-Nr. MDG 605 0864-2

**Nino Rota:** Chamber music for flute; Mario Carbotta (flute), Carlo Balzaretto (piano), Marino Bedetti (oboe) Christina Bianchi (harp), Marco Bianchi (viola), Carlo Parazzoli (violin), Marco Testori (cello), Dynamic S.r.l., Genova (Vertr.: Disco-Center Classic, Kassel), 1 CD, Best.-Nr. DYN 500 172

**Septets;** Werke von Kreutzer und Witt; Charis-Ensemble: Diethelm Adorf (clarinet), Stephan Rüdiger (bassoon), David Bryant (horn), Rainer Sonne, Brigitte Rocholl-Gerlinghaus (violin), Christina Lohss (viola), Anette Adorf-Brenner (violoncello), Norbert Brenner (double bass); Musikproduktion Dabringhaus & Grimm, Detmold, 1 CD, Best.-Nr. MDG 308 0232-2

**Georg Philipp Telemann:** La Petite Ménestrandise, 3 Cantates sacrées ex. „Harmonischer Gottesdienst“, 3 Concertos, Ensemble Baroque: Hélène Decarpignies (soprano), Ben Samson, Barnabé Janin (violon), Joseph Grau (flütes), Hervé Barreau (hautbois), Elisabeth Mattifa (violoncello), Catherine Ramona (viole de gambe, violoncello), Isabelle Ramona (clavecin, orgue), 1 CD, Best.-Nr. CHCD 5643

**Georg Philipp Telemann:** Motetten; Magdeburger Kammerchor, Magdeburger Barockorchester, Leitung: Lothar Hennig, Raumklang Musikproduktion, Schloß Goseck, 1 CD, Best.-Nr. RK 9803

Der ERTA e.V. gemeldete Kurse.

Stand 5.99

8./9.5.+25./26.9.99	Fulda	<b>Grundlagen des Blockflötenbaus</b> Leitung: K. Mehlhorn, J. Kunath
19./20.6.99	Freiburg i.Br.	<b>Blockflöte / Querflöte - Feldenkrais</b> (9 Teilnehmer) Dozenten: Martin Heidecker u. Agnes Kalbhenn-Krebel (Feldenkrais)
26.6.99	Bremen	<b>Spieltechniken der Avantgarde</b> <b>Interpretations- und Technikfragen:</b> Dozent: Prof. Dr. Ulrich Thieme
5.-10.7.99	Schiermonnikoog	<b>Carmina burana - Summercourse</b> auf Schiermonnikoog Leitung: Ita Hijmans und Jonathan Talbott
10./11.7.99	Rendsburg	<b>Folklore aus aller Welt</b> - Dozent: Bärbel Kuras-Berlin
11.-17.7.99	Brügge	<b>Huldigungsmotetten aus Renaissance und Frühbarock</b> Leitung: Kaat Weyler, Dr. Dieter Klöckner
11.-25.7.99	Prachatice (Tschechische Rp)	<b>Sommerschule alter Musik - Florilegium</b> 11.-18.7. Dozent: A. Salomon... 18.-25.7. Dozenten: P. Holtslag, K. de Witt, A. Rypan ...
6.-8.8.99	Hamminkeln	<b>Interpretationskurs</b> - Dozent Baldrick Deerenberg
27.8.-1.9.99	Utrecht	<b>International Sweelinck Symposium 99</b>
28./29.8.99	Paderborn	<b>Ensemblemusik der Renaissance + des Frühbarock im Musikschulunterricht</b> - Dozenten: Trio Basiliensis - M. Mezger, E. Weber, P. Simmonds
4./5.9.+13./14.11.99	Fulda	<b>Die „Moderne Blockflöte“</b> - Leitung: N. Tarasov
1.-3.10.99	Berlin	<b>ERTA - Kongreß 99 - 7. Internationales Blockflöten - Symposium</b> <b>Mittelalter - Renaissance.</b> Vorträge, Konzerte, Ausstellung
30./31.10.99	Rendsburg	<b>Folklore mit gemischten Ensembles</b> - Dozentin: Bärbel Kuras-Berlin
6.11.99	Brühl	<b>Interpretation barocker und zeitgenössischer Blockflötenliteratur</b> Dozent: Marion Verbruggen; Weitere Dozenten: N. Kunst; J. Schwarzer
6./7.11.99	Ehingen	<b>Tanzsätze des 16. und 17. Jahrhunderts</b> - Leitung: Lilian Feger
13.11.99	Karlsruhe	<b>Blockflötengeschichten - Die Altblockflöte im Gruppenunterricht</b> Dozenten: Prof. Manfredo Zimmermann, Brigitte Meier
27./28.11.99	Rendsburg	<b>Blockflötenensemble in der Advents- und Weihnachtszeit</b> Leitung: Bärbel Kuras-Berlin
2000	Paderborn	<b>Elektronische Musik</b> - Moderne Spielweisen

Infos: ERTA e.V., Leopoldshafenerstr. 3, 76149 Karlsruhe, Tel 0721/707291, Fax 0721/788102

**Kurs in Ehingen:** Anmeldung ERTA - Info - Lilian Feger Tel. 0033/478272991;

**Kurs in Freiburg:** Martin Heidecker, Friedenstr. 23, 76133 Karlsruhe. Tel. 0721/827349, Fax. 827972;

**Kurse Amsterdam / Schiermonnikoog:** J. v. Wingerden, Studio gele Kraan, Hillegomstraat 13 hs, NL - 1058 LN Amsterdam, Tel./Fax. NL 0031/20/6271145;

**Kurse in Rendsburg:** Nordkolleg Rendsburg, Am Gerhardshain 44, 24768 Rbg. Tel 04331/1438/22; Fax ...1438/20;

**Kurs in Prachatice** - Böhmen - 1 Std von Grenze: J. Kvapil, Polská 7, 12000 Praha 2, Tschech. Republik, Tel. 00420/2/6273313; Fax. 420/2/67312430. - Kurs ist mit Vollpension + Konzertkarten;

**Kurs in Paderborn:** Städt. Musikschule, Am Haxthausenhof 6, 33098 Paderborn, Tel. 05251/881403; Fax. 882044;

**Kurs in Hamminkeln:** Derik Baegert Gesellschaft, Schloß Ringenberg, 46499 Hamminkeln. Fax. 02852/9239;

**Kurs in Brügge:** HALEWYNSTICHTING, Le Grellelei 10, B-2600 Berchem, Fax ...323/218/99/58;

**Symposium Utrecht:** C. Pluimakers, Tel. +3130/2362236, Fax +3130/2322798;

**Kurse in Fulda** - Studienseminar, Weichselstr. 27, 36043 Fulda, Tel. 0661-94670;

**Kurs in Brühl** - Anmeldung bei MS der Stadt Brühl, Liblärerstr. 12-14, 50319 Brühl, Fax 02232/79257

Die Dokumentation des ERTA - Kongresses 1998 befindet sich derzeit im Druck und wird demnächst an alle Mitglieder verschickt.

An der Dokumentation Interessierte, die nicht ERTA-Mitglieder sind, wenden sich bitte an die Geschäftsstelle der ERTA e.V., Leopoldshafenerstr. 3, 76149 Karlsruhe, Tel. 0721. 707291, Fax 0721. 788102

## 7. Internationales Blockflötensymposium ERTA-Kongreß 99, 1.10.-3.10.1999 in Berlin „Die Blockflöte in Mittelalter und Renaissance“

### Freitag 1.10.1999

13:00-14:45 Eröffnungsvortrag von Prof. Dr. Ulrich Thieme, *Auf der Suche nach dem verlorenen Klang* - Flötenspiel in der mittelalterlichen Welt

15:00-16:00 Konzert mit „Ensemble Dreiklang Berlin“, *Am Vorabend der Jahrtausendwende*, Blockflötentrios im Spiegel der Jahrhunderte

16:15-17:15 Vortrag von Prof. Dr. Gösta Neuwirth, *Dufays Ohr - das alte Denken*

17:30-18:15 Konzert mit dem Ensemble Douchaine, Musikhochschule Hannover, Studierende der Klasse Prof. Dr. U. Thieme

18:30-19:15 Vortrag von Martin Praetorius, *Bau- und Rekonstruktionsformen von Blockflöten aus Mittelalter und Renaissance*

20:30 Konzert mit „ensemble für frühe musikaugsburg“, *Des Bürgers Lust Deutsche Lieder aus dem Herbst des Mittelalters*

### Samstag 2.10.1999

09:00-11:15

**Kurs I** mit Carles Masi Garcia, *Tanz*

**Kurs II** mit Maurice van Lieshout, *Codex Faenza Diminutionspraxis um 1400*

### Noten und Instrumentenausstellung

12:00-13:00 Konzert der Blockflötenklassen Prof. Gerd Lünenbürger und Prof. Christoph Huntgeburdt, *Triste plaisir*

14:15-15:00 Die *Breukink-Slide-Blockflöte*. Eine Informationsveranstaltung der Firma Moeck

15:15-17:30 Kurs I *Tanz* / Kurs II *Codex Faenza* / Ausstellung

17:45-19:30 Mitgliederversammlung ERTA-Deutschland

20:00-21:45 Konzert mit „Flüte Harmonique“ (Silke Jacobsen), *Du bist min - ich bin din* - Liebe in Deutschland um 1500 -

22:00 Nachtlesung

### Sonntag 3.10.1999

09:00-10:45 Workshop, *Das Pythagoräische Stimmungssystem und seine Anwendung im Ensemblespiel*

11:00-13:15 Kurs I *Tanz* / Kurs II *Codex Faenza* / Ausstellung

14:15-15:00 Vortrag Tatjana Gräfe *Mittelalterliche Spielmannstänze aus Italien*

15:15-16:15 Konzert, „Duo Herz As“ (Stephan Schrader)

Die Kurse *Tanz* und *Codex Faenza* werden dreimal mit identischen Inhalten angeboten, so daß jeder Kurs im Wechsel mit der Noten- und Instrumentenausstellung besucht werden kann.

	Nicht- mitglieder	ERTA- Mitglieder
<b>Teilnehmergebühr</b>	DM	DM
alle Kurse und Konzerte:	160,-	120,-
Studenten/Schüler*:	110,-	80,-
<b>Tageskarten</b>		
Freitag:	70,-	53,-
Studenten/Schüler:	42,-	32,-
Samstag:	80,-	60,-
Studenten/Schüler:	48,-	36,-
Sonntag:	60,-	45,-
Studenten/Schüler:	36,-	27,-
<b>Einzelne Konzerte</b>		
Studenten/Schüler:	15,-	10,-
(*Bitte der Anmeldung eine Studienbescheinigungskopie beilegen)		
Veranstaltungsort: Hochschule der Künste Berlin, Bundesalle 1-12		
<b>Anmeldung (muß bis 17.09.1999 eingegangen sein) und weitere Informationen:</b>		
ERTA, Leopoldshafener Str. 3, D-76149 Karlsruhe, Tel.: 0721-707291, Fax: 0721-788102		

### Musizieren im Blockflöten-Ensemble

Wie bereits im Jahr zuvor trafen sich in Kaiserslautern-Dansenberg 28 interessierte und hochmotivierte Blockflötenspieler zum gemeinsamen Musizieren. Drei Tage lang, vom 29. bis 31. März, wurde das Blockflötenensemble von Dietrich Schnabel fachkundig durch neue und alte Blockflötenliteratur geleitet.

Bereits zu Beginn wurde an Bachs Choral *Auf, auf mein Herz mit Freuden* deutlich, wie ausdrucksstark die musikalischen Motive und Linienführungen den Textinhalt wiedergeben und interpretieren. Diese Erkenntnisse wurden musiziert technisch

umgesetzt, so daß am Ende Bachs Choral tief beeindruckte. Dietrich Schnabel versuchte, über das persönliche Empfinden musikalische Aussagen und Inhalte der mehrhörigen Werke den Teilnehmern näherzubringen: Tiburtio Massaino, *Canzon à 16*; Lodovico Viadana, *Sinfonie Musicali*; Ruggier Trofeo, *Canzon Decimanona*, Pietro Lappi, *La Monteverde*, *Canzon Vigesimaterza in organo*. Einfacher zugänglich waren die Kompositionen unserer Zeit. So gaben die Titel der Werke die Interpretationen schon vor und eine einfühlsame Registrierung und Agogik erweckten die Stücke zum Leben: Allan Rosenheck, *Bananas*, 5 Stücke für Blockflötenquintett mit den Titeln: *Havin' Fun*, *A Kind of Waltz*, *Puppet Show*, *Fried'olin*, *Bananas*, Siegfried Rath, *Wetterlaunen*, mit den Titeln: *Vorwiegend heiter*, *Im Regen*, *April Sonnentanz*, *böige Winde*. Letzteres Werk wurde für Dietrich Schnabel und sein Ensemble 1998 geschrieben und wird demnächst im Handel erscheinen. Großes Interesse fand auch die *Suite Nr. XIII*, g-Moll zu 5 Stimmen von Johann Hermann Schein. Hier wurde deutlich, daß die musikalische Gestaltung der Tanzweise und dem Tempo der jeweiligen Tänze entsprechen muß, daß diese Musik aber weit über die Gebrauchsmusik hinausgeht.

Nicht nur musikalisch, sondern auch persönlich kamen sich die Teilnehmer aller Altersklassen näher. Erfahrungen und Erlebnisse wurden ausgetauscht und Begeisterungen geteilt. Auch beim abschließenden Gesprächskreis war man sich einig, daß dieses gemeinsame Musizieren im großen Ensemble ein besonderes Erlebnis war. Und so wird dieser Kurs abermals vom 17. bis 19. April 2000 stattfinden.

**Barbara Obitz**

### **Bericht über das 1. Internationale Blockflötensymposium in Stuttgart vom 5.-7. Februar 1999**

Das von Gerhard Braun initiierte Symposium *Die zeitgenössische Blockflötenmusik und ihre Vermittlung im Unterricht* lockte etwa 60 Teilnehmerinnen und Teilnehmer an den Rand der baden-württembergischen Metropole in die Räume des Carus-Verlags.

Referenten und Interpreten stellten Blockflötenmusik von den 30er Jahren bis heute vor. Stilistisch waren alle Bereiche vertreten vom Jazz bis zur Life-Elektronik – sowohl künstlerisch als auch in pädagogischen Aspekten und Anregungen.

Das Eröffnungskonzert gestalteten Dorothee Oberlinger (Blockflöte), Elisabeth Wand (Cello) und Lucilla Weyer (Harfe) in Solo-, Duo- und Triobesetzungen mit Werken von Ryohei Hirose, Joep Straesser, Gabriela Ortiz, Hans-Jürg Meier und Hans-Josef Winkler, dessen *Minimal-Suite* für Blockflöte, Violoncello und Harfe klanglich und interpretatorisch sehr beeindruckend zur Uraufführung kam.

Peter Bowman führte in seinem Vortrag über das *Quarter-Tone-Recorder-Manual* in die Technik des Vierteltonspiels ein. Kathryn Bennetts spielte dazu erläuternde Musikbeispiele. Anschließend stellten Peter Bowman und Kathryn Bennetts einige Beispiele aus Donald Boustedts *A Journey among Travellers* vor.

Wer mochte, konnte die Pause bis zum Abendkonzert für eine Führung durch den Carus-Verlag nutzen und bekam einige interessante Einblicke in den Alltag eines solchen Unternehmens. Unter anderem wurde auch über die praxisorientierte Notenausgabe diskutiert, für die Hinweise von Spielern sehr willkommen sind. Service und Kontakt zum Kunden ist den Mitarbeitern des Carus-Verlags wichtig. Es kann direkt bestellt werden, und wenn „Not am Mann“ ist, wird auch schon einmal eine einzelne Stimme geliefert.

Der Blockflötist Martin Heidecker und der Schlagzeuger Helge Daferner eröffneten ihr Programm im Abendkonzert mit einem zeitgenössischen Stück U-Musik: Werner Heiders *Gassenbauer*. Hinterher erklang Byzantinisch-Vierteltöniges (Dimitri Terzakis *Omega 2*), Jazziges (von Martin Heidecker sehr eindrucksvoll interpretiert: Benjamin Thorn *The voice of the crocodile*) und Werke von Gerhard Braun, R. Tagawa und Pete Rose.

Der zweite Tag des Symposiums begann mit einem Seminar, in dem Gerhard Braun Wege zur Neuen Musik mit Schülern beschrieb und gute zeitgemäße Unterrichtsliteratur vorstellte. Verfremdungen, präpariertes Instrument, Artikulation, neue Skalen, Jazz und Szenisch-Gestisches wurde an Werkbeispielen von Gerhard Braun, Erhard Karkoschka, Matthias Spahlinger, Mirko Kelemen, Pete Rose, Werner Heider, Matthias Maute, Christopher Dell und Konrad Lechner aufgezeigt, teils von Gerhard Braun, teils von Gudrun Köhler, Katja Miklitz und Dana Sedlatschek treffend vorgetragen.

Johannes Fischer sprach anschließend über seine Gedanken zur Situation der Blockflöte und ihrer möglichen (Weiter-)Entwicklung. *Ich will nicht belehren, sondern über Träume, die Räume eröffnen, sprechen.* Das Motto „erleben – erforschen – sich öffnen“ stand dabei über den Begriffen Instrumentarium – Unterricht – Konzerteleben. Mehr oder weniger provozierend vertrat er seine Vorstellungen, die sicher weitgehend nicht denen des Auditoriums entsprachen, aber stark zum Nachdenken und zur Auseinandersetzung mit sich, dem Instrument und dem Neuen anregten. Eine wirkliche Hilfe, seinen eigenen Standpunkt zu finden!

Bis zur nächsten Veranstaltung blieb genügend Zeit, einen kleinen Mittagsimbiss einzunehmen oder die Noten- und Instrumentenausstellung wenigstens teilweise anzusehen.

Peter Thalheimer führte danach in die Blockflötenmusik vor 1950 ein. Er beschrieb die Entwicklung in England und Deutschland und ließ anhand seiner umfangreichen Sammlung von Blockflöten aus dieser Zeit die Musikbeispiele von Helmut Bornefeld, Harald Genzmer, Paul Hindemith, Konrad Lechner, Johann Nepomuk David und Cyrill Scott u.a. vielleicht ein wenig authentischer erklingen, als man diese Musik in der Regel im Ohr hat. Meist kamen weitmensurierte Blockflöten in d - a Stimmung zu Gehör, von Peter Thalheimer, Monique Michel, Eva Praetorius, Daniela Renner, Claudia Wieland geblasen und sehr einfühlsam begleitet von Peter Großmann am Klavier und Johannes Vogt auf der Laute.

Zu einer Diskussion über die Bewertung dieser und auch der anderen Musik im Laufe des Symposions blieb wegen des kompakten Stundenplans keine Zeit. Leider?

Im nächsten Vortrag mit anschließendem Recital machte Matthias Maute klar, daß die Grenzen zwischen U- und E-Musik fließend sind und eine Zuordnung mit gleichzeitiger Bewertung immer fragwürdig bleibt. Wichtiger als die strikte Trennung dieser beiden Kategorien ist ihm, sich einzubringen, sich dazugeben und einzumischen. Das gelang ihm als Interpret seiner eigenen Stücke und zweier Werke von Birelli Lagrene und Gerhard Braun hervorragend und überzeugend.

Ein kleines Forumskonzert mit jungen Interpreten schloß sich an. Blockflötenschüler der Musikschule Leinfelden-Echterdingen musizierten Werke von Linde, Braun, Dorwarth, Andriessen und Rzewski.

Den Höhepunkt bildete das Konzert am Abend mit Johannes Fischer (Blockflöten) und Renate Fischer (Tanz). Allein drei Uraufführungen standen auf dem Programm. In Anwesenheit der Komponisten Gerhard Braun (*Arkadische Szenen III, Dionysos* für Baßblockflöte, Tanz und verschiedene Klangquellen) und Erhard Karkoschka (*Variationen mit Celan-Gedichten V* für Tenorblockflöte, Tanz und diverse Instrumente) erlebte man sehr eindringliche Interpretationen, die durch die Bewegungskunst von Renate Fischer eine weitere Dimension erhielten und auch Johannes Fischer über das Instrumental-Blockflötistische hinaus darstellerisch forderten.

Abschließend setzte sich am letzten Tag Gerhard Braun mit dem Thema *Alte Musik unter dem Blickwinkel der Gegenwart* auseinander.

Etwas mehr Raum war für Bernt Laukamp vorgesehen, blockflötenpraktisch unterstützt von Ursula Schmidt-Laukamp. Sein Seminar *Keine Angst vor Jazz* gestaltete der Posaunist in der WDR-Big-Band so überzeugend, kompetent und pädagogisch einfühlsam, daß die begeisterten Teilnehmer und Teilnehmerinnen gern noch weiter gearbeitet und zugehört hätten.

Obwohl sich spontan nur ein Trio für Pete Roses *New Braun Bag* zur Verfügung stellte, waren anschließend alle Teilnehmer und Teilnehmerinnen motiviert, singend und flötend in die Anfangsgründe des Jazz einzusteigen. Leider fehlte die Zeit zur Klärung aller Fragen und zu weiterführender Arbeit.

Im Abschlußkonzert des Symposions gab es interessante Klangaspekte für Blockflötentrio zu hören. Alte und Neue Musik von Hans-Joachim Hesperos und Rolf Riehm u. a. brachten Sprache, Stimme, Aktionen und Live-Elektronik ins Spiel, überzeugend dargestellt vom Ensemble *il tempo suono* aus Karlsruhe (Gudrun Köhler, Katja Miklitz, Dana Sedlatschek).

Drei prall gefüllte Tage voller Informationen und vielfältiger Höreindrücke gingen zu Ende. Für einen reibungslosen und angenehmen Ablauf mit ausgezeichnetem Service sorgten unermüdlich Gerhard Braun und die Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen des Carus-Verlags.

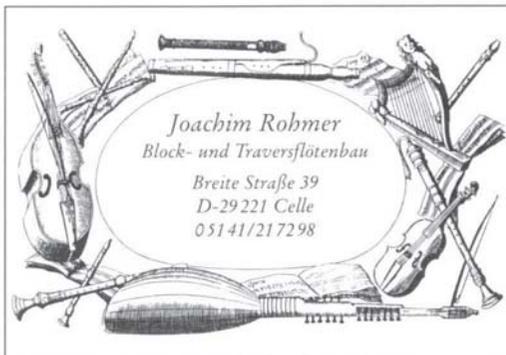
Ihnen und allen Mäzenen, besonders der Firma Mollenhauer und Marten Helder, herzlichen Dank!

**Bärbel Kuras-Berlin**

**27. - 29. August 1999  
Internationaler Musikmarkt  
Utrecht**

im Rahmen des 18. Holland Festivals für  
Alte Musik Utrecht/NL, mit über 80  
Ausstellern Alter Musikinstrumente,  
Faksimile-Ausgaben, Büchern, CD's

Information: Organisation Für Alte Musik Utrecht,  
G. Wahl, Postbus 734, NL-3500 AS Utrecht,  
Tel: +31-30-2362236, Fax: +31-30-2322798



---

LESERFORUM

---

Zu Peter Thalheimers Leserbrief in TIBIA 1/99, S. 426 ff. (Vivaldis Konzerte „per Flautino“)

Inzwischen ist auch das zweite, in a-Moll notierte Konzert in der von Vivaldi gewünschten Transposition „alla 4<sup>ta</sup> Bassa“, also in e-Moll, erschienen (Amadeus-Verlag: Partitur und Stimmen BP 2216, KA BP 858), und die Durchführbarkeit der Komponistenanweisung scheint mir auch hier zum Vorteil des Werkes belegt zu sein. Wichtig war hier, tatsächlich anders als beim ersten Konzert op. 44/11, einen plausiblen Umgang mit den von Vivaldi im Baßschlüssel notierten Violin- und Bratschenbegleitungen, den „Bassetten“, zu finden –

die aber auch schon in der *untransponierten* Fassung eigene Lösungen von Kopisten, Herausgebern und Spielern verlangten!

Dies an Beispielen zu belegen, fehlt hier der Raum: Es sei daher gestattet, auf die soeben erschienene Faksimile-Ausgabe aller drei Konzerte zu verweisen, in welcher die Originalnotation und ihre Problematik sichtbar werden. Ein eigener Abschnitt des Vorwortes dieser Edition ist der Bassetten-Technik und den vermeintlichen Unterschreitungen des Ambitus gewidmet. (A. Vivaldi, *3 Concerti per Flautino*, Faksimile des Autograph, Microprint, Münster 1999, EM 2010)

Winfried Michel, Münster

---

NACHRICHTEN

---

**Auszeichnung für Bärenreiter-Verlegerin**

Barbara Scheuch-Vötterle, die Leiterin des Kasserl Bärenreiter-Verlages wurde am Rande der Internationalen Musikmesse Frankfurt mit der Goethe-Plakette ausgezeichnet, der höchsten Ehrung für kulturelle Verdienste des Landes Hessen. Nach dem Tod ihres Vaters Karl Vötterle, der den Bärenreiter-Verlag 1923 in Augsburg gegründet hatte, übernahm Barbara Scheuch-Vötterle 1975 zusammen mit ihrem Mann Leonhard Scheuch die Leitung des Musikverlages. Bärenreiter ist vor allem durch seine historisch-kritischen Gesamtausgaben der Werke Bachs, Mozarts, Schuberts und anderer, durch die daraus abgeleiteten Ausgaben für die musikalische Praxis und durch die Musik-

enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) bekannt geworden. Heute ist der Verlag, der seit seiner Gründung auch konsequent am Einsatz für die zeitgenössische Musik festhält, international einer der größten in seiner Branche. Neben ihren verlegerischen Tätigkeiten hat sich Barbara Scheuch-Vötterle in vielfältigen Funktionen im Kulturleben ihrer Heimatstadt Kassel engagiert.

**Aktuelle Daten zum Musikleben in Deutschland. Musik-Almanach 1999/2000 erschienen**

Der Musik-Almanach, der in seiner neuen Ausgabe erstmals auch auf CD ROM vorliegt, faßt als zentrales Nachschlagewerk statistisches Material, Strukturinformationen und Sachdarstellungen zum deutschen Musikleben zusammen. Unter den

Im vergangenen Jahr haben verschiedene Interessierte bei Herrn Hans Schimmel, Amsterdam Bestellungen für Flöten aufgegeben und wunschgemäß in voller Höhe Vorkasse geleistet. Trotz fest vereinbarter Liefertermine sowie mehrfacher Erinnerungen sind die Flöten bis heute nicht gefertigt und geliefert worden. Zur Abstimmung eines gemeinsamen Vorgehens gegen Herrn Schimmel bitten wir, daß sich andere Geschädigte bei uns melden.

Rechtsanwälte Paul · Meyer · Peiß-Theil  
Eisenacher Str. 1 · 10777 Berlin-  
Schöneberg  
Tel. 030 2176869 · Fax 030 2141757  
E-Mail: ra.paul.u.p@t-online.de

Stichworten Musikalische Bildung und Ausbildung, Laienmusizieren, Orchester und Musiktheater, Musik im Rundfunk, Musikedokumentation, Musikwirtschaft und Musikausgaben der Öffentlichen Hand gibt der Musik-Almanach Einblick in Strukturen und aktuelle Entwicklungen wichtiger Aktionsfelder des Musiklebens. Die weitverzweigte Infrastruktur spiegelt sich in rund 700 Kapiteln, die systematisch gegliederte Informationen zu Institutionen und Einrichtungen des Musiklebens enthalten, darunter Aus- und Fortbildungsinstitute, Förderungs- und Forschungseinrichtungen, Orchester und Musiktheater, kulturpolitische Gremien, Behörden und Verbände, Unternehmen der Musikwirtschaft und die Medien. Detailangaben zu Tätigkeit, Arbeitsergebnissen und Leitungsstrukturen sowie Adreßdaten, Telefon- und Internetverbindungen vermitteln konzentrierte Basisinformationen und ermöglichen eine gezielte Kontaktaufnahme mit den gewünschten Ansprechpartnern. Neben der umfangreichen Dokumentation des Musiklebens in Deutschland vermittelt der Musik-Almanach Grundinformationen über europäische Musikorganisationen sowie über Informations- und Kontaktstellen in Europa.

Der Musik-Almanach ist als Koproduktion der Verlage Bärenreiter und Bosse in Kassel erschienen. Preis: Buchausgabe oder CD ROM 78,00; beide zusammen DM 128,00

### MIZ-Online – Datenbanken zum Musikleben

Das elektronische Informationssystem des Deutschen Musikinformationszentrums (MIZ) hält seine User nun schon im zweiten Jahr aktuell und kompetent über rund 4.000 Organisationen und Einrichtungen des Musiklebens in Deutschland auf

dem laufenden. Erweiterte Suchfunktionen machen es nun noch leichter, sich in der Vielfalt des Angebots zu orientieren: Die systematische Gliederung erlaubt einen einfachen Zugriff auf Informationen über Verbände, Orchester, Musiktheater, Musikhochschulen, Festspiele, Bibliotheken, Forschungsinstitute, Förderungsmaßnahmen, Musikzeitschriften und vieles mehr. Zu den umfangreichen neuen Recherchemöglichkeiten zählen, neben der Volltextsuche, Stichwort-, Personen- und Ortsregister sowie eine Suche nach Themenbereichen. Eine zentrale Anlaufstelle im Internet sind die Datenbanken des MIZ auch bei Fragen zu Kursen, Fort- und Weiterbildungsmöglichkeiten im Bereich der Musik sowie zu Literatur zum Musikleben. Die systematische Link-Sammlung musikbezogener Internet-Angebote erschließt darüber hinaus E-Mail- und Internet-Adressen aus Musikwirtschaft, Medien und Kulturpolitik in Deutschland sowie weitere nationale und internationale Recherchemöglichkeiten.

MIZ-Online bietet eine breite Ausgangsbasis für Recherchen in allen Themenfeldern der Musik und des Musiklebens. Im Internet ist dieser Service unter folgender Adresse zu erreichen: <http://www.miz.org>.

**1.-8.8.1999 Internationales Seminar für alte Musik** im Landesbildungszentrum Schloß Zell an der Pram, Oö./Austria. *Lust und Trauer in der Barockmusik*, Tanz - Lamento - Passion, Wolf Matthias Friedrich (Gesang), Helmut Schaller und Ernst Kubitschek (Blockflöte), Kate Clark (Flöte), Marianne Ronez (Barockgeige, Viola d'amore), Michaela Cutka (Barockgeige), Arno Jochem (Viola da gamba, Barockcello, Violone), Christa Pesendorfer (Orgel, Cembalo, Generalbaßpraxis), Michael Freimuth (Laute), Hannelore Unfried (Barocktanz), Gösta Müller (Korrepitor). Info: Christa Pesendorfer, Hauptstr. 61b, A-3001 Maurerbach b. Wien, Tel. und Fax: 0043 1 9795898

**23.-28.8.1999 Flute Summer Course for the Contemporary Flutist/Modern Flute Techniques**, Teacher: Wil Offermans, Location: Gênes (Belgian Ardennes). Info: Flute Summer Course 1999 - Studio E, Vrolijkstraat 195 D, NL-1091 TX Amsterdam, Tel.: 0031 20 668 2478, Fax: 0031 20 665 1425, E-Mail: [wof@xs4all.nl](mailto:wof@xs4all.nl). <http://www.xs4all.nl/~wof>

**International Sweelinck Symposium '99 from August 27 to September 1.** The Dutch Foundation for Historical Performance Practice (STIMU) will

organise the International Sweelinck Symposium. Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) was the most famous Dutch organist and teacher of his time. He was the last and important composer of the Dutch Golden Age. The Symposium will be organised together with the Conservatorium of Amsterdam and the 18th Holland Festival of Early Music Utrecht.

The Hagebeer organ in the Pieterskerk in Leiden has recently been restored, making it the only organ that is representative for the instruments of Sweelinck's time. An excellent opportunity to present Sweelinck to an international public. Info: Cyriel Pluimakers, co-ordinator publicity, Organisatie Oude Muziek: phone: 0031 30 2362236, fax: 0031 30 2322798, E-Mail: oom@oudemuziek.nl

**5.-11.9.1999 Herbstwoche für Blockflöte, Gambe, Chor und Tanz** in Alterode (Sachsen-Anhalt, Dozenten: Silke Wallach (Blockflöte, Tanz, Ltg.), Anja Eckert (Gambe), Tabea Fischle (Chor), Zielgruppe: Erwachsene mit besonderer Freude am gemeinsamen Musizieren. Bei den Blockflöten Beherrschung des halben Quartetts Voraussetzung. Bei den Gamben sowohl Anfänger als auch Spieler mit Erfahrung in Consort- und Sololiteratur willkommen. Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V., Postfach 410236, 34064 Kassel, Tel.: 0561 935170, Fax: 0561 313772, E-Mail: IAMeV@t-online.de

**12.9.1999 (9.30 bis 16.30 Uhr) Improvisation, Komposition, Rhetorik.** Workshop für Instrumentalisten aller Bereiche – Musiklehrer, Studenten, fortgeschrittene Schüler, Dozent: Matthias Maute, (19.00 Uhr) *Fascination* – Konzert des Ensembles Caprice – Stuttgart mit Werken von Bach, Blavet, Spengler, Maute u.a.

Info: Bergische Musikschule, Hofaue 51, 42103 Wuppertal, Tel.: 0202 4469729, Fax: 0202 3703207 oder Karin Röhrig, Tel./Fax: 02053 7829

**17.-19.9.1999 Kurs „Romantische Flötenvariationen“** (Schubert, Chopin, Silcher), Leitung: Peter Thalheimer und Helmut Haack. Info: Peter Thalheimer, Eichholzstr. 11, 74532 Ilshofen, Tel: 07904 95405, Fax: 07904 95406.

**24.-26.9.1999 Die mehrstimmigen Werke Samuel Scheidts** für Blockflöte und Viola da Gamba auf der Elgersburg/Geratal. Dieser Kurs widmet sich Scheidts mehrstimmigen Werken, ihrer musikalischen Interpretation und vermittelt einen Einblick in die Verzierungslehre des 17. Jahrhunderts. Lei-

tung: Heida Vissing. Info: Tre Fontane Seminare Ronald Brox, Eckenerstr. 12, 48147 Münster, Tel./Fax: 0251 2301483.

**9./10. Oktober 1999, Kleine Reparaturen, Justage und Pflege der Querflöte.** In diesem Kurs sollen Sie richtig „Hand anlegen“: An einem Übungsinstrument wird durch praktische Erfahrungen erlernt, die Flöte zu reinigen, zu pflegen, Filze und Korke zu ersetzen und die Mechanik zu regulieren, Kursleiter: Martin Wenner.

**16./17. Oktober 1999, Pflege & kleine Reparaturen an der Blockflöte.** Dieser praxisnahe Intensivkurs behandelt sämtliche „blockflötistische“ Probleme, gibt einen Überblick über die verschiedenen Bauprinzipien und Einblick in den Blockflötenbau, Kursleiter: Martin Wenner.

**13./14. November 1999 Musizierwochenende für Traversflöte.** Duett-, Trio-, Quartett-, Quintettbesetzung sowie Triosonaten mit B.c., Werke des 18. Jh. (Boismortier, Telemann, Dornel ...), Kursleiter: Hans-Joachim Fuß.

Info: Martin Wenner Holzblasinstrumente, Aluminiumstr. 8, 78224 Singen/Htwl., Tel. 07731 64085, Fax 07713 64087.

Mit **Atem – Geste – Klang** beschäftigt sich ein Seminar, das vom **11. bis 15. Oktober 1999** in der Bundesakademie für musikalische Jugendbildung Trossingen stattfindet. Es geht um Neue Musik und ihre Vermittlung und um die Vermittlung Neuer Musik als didaktische Aufgabe. Erarbeitet werden konzertante und szenische Konzepte mit Stimme, Körper, Instrument. Aus dem Inhalt: Erweiterung eigener Erfahrungen im Umgang mit Klangkörpern aller Art – Musikalische Gestaltungsarbeit (praktische Arbeit in Gruppen) – Literaturbeispiele für unterschiedliche Unterrichtssituationen und Besetzungen – Anleitung für die praktische Arbeit mit Schülern – Perspektiven für den Musikunterricht. Das Programm wird mit Referaten und Auführungen ergänzt.

**Dozenten** sind Prof. Dr. Ortwin Nimczik und Prof. Dr. Wolfgang Rüdiger, Lehrgangsführung: Peter Hoch. Die Fortbildungsveranstaltung wendet sich an Musikschullehrer, Schulmusiker, Instrumentalisten, Vokalistinnen, Ensembleleiter, Studenten. Im Anschluß an das Seminar ist Gelegenheit gegeben, am Wochenende vom 15. bis 17. Oktober 1999 die Musiktage im nahegelegenen Donaueschingen zu besuchen. Info: Bundesakademie für musikalische Jugendbildung, Postfach 1158, 78635 Trossin-

gen, Tel.: 07425 9493-0, Fax: 07425 949321, E-Mail: bak.trossingen@t-online.de, homepage: http://home.t-online.de/home/bak.trossingen

**4.-10. Dezember 1999 Adventliche Blockflötenklänge.** Umgeben von einer stimmungsvollen Vorweihnachtszeit erarbeiten Sie täglich während 4-5 Stunden Advents- und Weihnachtsliteratur für Blockflöten in verschiedenen Besetzungen. Leitung: Gunhild Hribar, Lotti Spiess. Info: Gunhild Hribar, Felsenweg 7, CH-8274 Tägerwilten, Tel./Fax: 0041 0 71 6691143

### Die Autoren der Artikel

**David Lasocki**, Music Library, School of Music, Indiana University, Bloomington, IN 47405/USA. Geb. 1947 in London; Chemiestudium, als Liebhaber Studium der Block- und Traversflöte bei Hunt und Scheck, später musikgeschichtliche Studien an der Universität Iowa/USA (Promotion 1983). Veröffentlichte mehrere Bücher über Aufführungspraxis der Holzbläser im 18. Jahrhundert (darunter „Free Ornamentation for Woodwind Instruments, 1700-1775“, zusammen mit Betty Bang Mather), ca. 50 Artikel in Textsammlungen und Zeitschriften und etwa 100 Neuausgaben alter Musik.

**Stefan Hörner**. Geboren 1958 in Stuttgart. Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Geschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Dr. phil. 1993 München. Seit 1992 bei der *Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte* als Redakteur für die Herausgabe der *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* zuständig. Im Rahmen dieser Reihe erschien 1996 vom Verfasser ein Band mit Symphonien von Christian Cannabich.

### Impressum:

TIBIA · Magazin für Holzbläser · 24. Jahrgang · Heft 3/99

**Herausgeber:** Gerhard Braun, Hartmut Gerhold, Hermann Moeck, Christian Schneider, Ulrich Thieme

**Schriftleitung:** Sabine Haase-Moeck  
Postfach 31 31, D-29 231 Celle, Telefon: 0 51 41 / 88 53 0  
E-Mail: moeck.haase@t-online.de

TIBIA ist offizielles Organ der European Recorder Teachers Association (ERTA), Sektion Deutschland, mit Sitz in Karlsruhe. Präsident: Johannes Fischer; Vizepräsident Ulrich Thieme; Geschäftsführer: Stephan Schrader; Geschäftsstelle: ERTA, Leopoldshafener Str. 3, D-76 149 Karlsruhe.

Gezeichnete Beiträge stellen nicht unbedingt die Meinung der Herausgeber, der Schriftleitung oder des Verlages dar. Alle Rechte 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.

**Verlag und Vertrieb:** Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Inhaber: Dr. Hermann Moeck e.K., Geschäftsleitung: Dr. H. Moeck, Sabine Haase-Moeck, Christine Wagner-Moeck, Hanns-Peter Wagner, Postfach 3131, D-29 231 Celle, Telefon: 0 51 41 / 88 53 0, Fax: 88 53 42

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

**Bezugskosten:** Jahresabonnement im Inland DM 36,50/ Einzelheft DM 13,00; Jahresabonnement Ausland DM 41,00/ Einzelheft DM 15,00; zuzüglich Versandkosten

**Anzeigenvermittlung:** Moeck Verlag, Postfach 3131, D-29231 Celle, Telefon: 0 51 41 / 88 53 0, Fax: 88 53 42

E-Mail: moeck.tibia@t-online.de  
Telegramme: Moeckverlag  
Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 14, DM 70,00 (1/16 Seite) bis DM 790,00 (1/1 Seite), zuzüglich Mehrwertsteuer; Zuschläge für angeschnittene Anzeigen, Satzspiegelüberschreitungen, Placierungsvorschrift. Anfallende Litho- bzw. Satzkosten werden gesondert in Rechnung gestellt.  
**Anzeigenschluß:** 1. Dezember, 1. März, 1. Juni, 1. September

**Satz und Druck:** Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, D-29231 Celle.

© 1999 by Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Celle. Printed in Germany  
ISSN 0176-6511

TIBIA 4/99 erscheint im Oktober 1999 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

<sup>2. Hand</sup> Louise D. Pearson: Ferruccio Busoni und die Klarinette im Italien des 19. Jahrhunderts

Wolfgang Köhler: „Ein großen Bommert sampt dazugehörigen Rauschpfeiffen...“

Matthias Maut: Die Blockflöte zwischen U- und E-Musik *→ darüber nicht*

Michael Finkelman: Die Oboeninstrumente in tieferer Stimmlage, Teil 5, Das Englischhorn in der Klassik

und ein Porträt des Flötisten Wolfgang Schulz

Silke Lehmann

## Wie der Schmetterling auf den Ball ging – Klanggeschichten als musikalische Annäherung an Körper und Seele

Der folgende Beitrag wurde als Unterrichts-demonstration auf dem ERTA-Kongress in Bremen am 25. September 1998 gehalten. Im Mittelpunkt dieses Blockflöten-Symposiums standen *Instrument und Körper*.

Moshé Feldenkrais, dessen Körpertechnik von vielen Musikern geschätzt wird, hat für das, was er *Wachsein* nennt, die vier Bestandteile Sinnesempfindung, Gefühl, Denken und Bewegung genannt, die in ständiger Wechselwirkung miteinander stehen. *Die Behandlung eines dieser Bestandteile wird notwendig zugleich auch auf die drei anderen wirken und somit auf den ganzen Menschen.*<sup>1</sup> Von diesem Gedanken der Ganzheitlichkeit ausgehend sollen nun speziell die Aspekte Bewegung, Sinnesempfindung und Gefühl in ihrer Bedeutung für den Anfangsunterricht näher beleuchtet werden.

Da Instrumentalspiel unzweifelhaft hohe Anforderungen an Feinmotorik, Sinneswahrnehmung und die Koordination von beidem stellt, lohnt es sich, zu überdenken, welche körperlichen Voraussetzungen Kinder mitbringen. Im Gegensatz zu Jugendlichen oder gar Erwachsenen haben diese nämlich die Entwicklung ihrer motorischen Funktionen noch nicht abgeschlossen. Der Prozeß der Reifung verläuft von den großen, der Körpermitte nahen Muskeln zu den peripher gelegenen kleineren. Konkret bedeutet dies, daß Bewegungen der Schultern, Ellenbogen oder Handgelenke für Kinder viel leichter zu realisieren sind als die der Fingerspitzen.<sup>2</sup> Und gerade die Fingerspitzen müssen beim Instrumentalspiel nicht nur exakte Bewegungen ausführen, sondern auch mittels des Tastsinns Rückmeldungen darüber geben, ob das Flötenloch gedeckt ist oder nicht.<sup>3</sup> Als Beispiel dafür, daß die Körperwahrnehmung noch auf dem Wege zur vollständigen Ausreifung ist, kann gelten, daß Grundschulkindern die Unterscheidung von links und rechts, selbst an der eigenen Person, nicht immer auf Anhieb gelingt. In der Bewußtmachung dieser Faktoren wird deutlich, warum die Handhabung des Instrumentes so hohe Anforderungen an Kinder stellt, warum ihre Aufmerksamkeit schnell er-

müdet und ihre Konzentrationsfähigkeit begrenzt ist. Leider beinhaltet der klassische Instrumentalunterricht nach wie vor hauptsächlich den Erwerb von neuen Griffen – selbstverständlich mit zugehörigem Notensymbol – und das Abspielen von Liedern und Stücken. Wer mit Kindern gearbeitet hat, weiß, wie qualvoll sich mangelnde motorische Fertigkeit einer gelungenen musikalischen Darbietung in den Weg stellen kann.

Demgegenüber stehen die emotionalen Fähigkeiten von Kindern. Wo der Motorik Grenzen gesetzt sind, verfügen Kinder über ein enormes Potential an Gefühlen. Im Erleben von Freude, Aufregung oder Übermut, aber auch Ärger, Wut und Enttäuschung stehen Kinder Erwachsenen in nichts nach, sind wohl eher noch intensiver und ursprünglicher als diese. An Liedern wie *Ist ein Mann in Brunnen g'fallen* oder *Hört ihr die Drescher* kann sich diese kostbare Emotionalisierbarkeit aber wohl kaum entzünden, welches Kind wird von ihnen schon im Innersten berührt?! Wegen der erwähnten motorischen Anforderungen werden die Unterrichtenden im Anfangsunterricht immer gezwungen sein, auf dieses sogenannte didaktische Liedmaterial zurückzugreifen. Gleichzeitig muß aber auch denen, deren Fingerfertigkeit zunächst nur für *Schneck im Haus* reicht, das Recht eingeräumt werden, sich selbst mit ihrem Instrument auszudrücken. Eine Möglichkeit, mit sparsamen technischen Mitteln dennoch „große Gefühle“ zu ermöglichen, bieten die sogenannten Klanggeschichten. Anregungen dafür gibt es in vielen Flötenschulen.<sup>4</sup> Diese bleiben leider oft im Stadium eines plumpen Reiz-Reaktions-Schemas stecken oder führen zu purem Aktionismus, einen wirklichen Spannungsbogen initiieren sie nicht. Der folgende Unterrichtsverlauf soll dagegen als Beispiel stehen für den Weg zu einer motivierten, individuellen klanglichen Gestaltung.

### *Bis in den Herbst hinein*

*Der Schmetterling wurde auf einen Ball geladen. Er freute sich sehr, flog nach Hause und suchte das*

*schönste von all seinen Kleidern aus. Doch plötzlich fiel ihm ein, daß er in der Eile vergessen hatte zu fragen, wo der Ball stattfindet.*

*Ich werde zu den Blumen fliegen, dachte der Schmetterling, die Blumen werde ich fragen. Und er zog das Ballkleid an und flog auf die Wiese, wo die Blumen stehen. Sagt mir bitte, wenn ihr's wißt, wo der Ball sein wird, sagte der Schmetterling und flog von einer Blume zur anderen. Nein, sagten die Blumen und schüttelten den Kopf, wir wissen's nicht.*

*So irte der Schmetterling in seinem Ballkleid von einer Blume zur anderen, bis in den Herbst hinein, weil es auf der Wiese viele, viele Blumen gab.<sup>5</sup>*

## Verlauf der Unterrichtseinheit

### Begrüßung

Die Lehrerin hat einen Schmetterling aus Stoff mitgebracht. Sie gibt ihn im Kreise herum, jedes Kind bekommt Gelegenheit, ihn anzufassen und zu betrachten.

### Dirigierspiel

Die Lehrerin imitiert mit dem Stoff-Schmetterling Flugbewegungen, die Kinder sollen diese mit ihren Flötenköpfen akustisch begleiten. Jedes Kind darf einmal mit dem Schmetterling die Gruppe dirigieren. Umgekehrt kann auch ein Kind durch sein Flötenspiel bestimmen, wie ein anderes den Schmetterling bewegen soll.

### Sensibilisierung der Fingerpolster

Die Lehrerin fordert die Kinder auf, die Augen zu schließen und ihr die Finger entgegenzustrecken (Handflächen nach oben). Sie streicht mit dem Schmetterlingsflügel bei jedem Kind über ein Fingerpolster. Anschließend sollen die Kinder benennen, welcher Finger es war (z.B. Zeigefinger links). Jedes Kind der Gruppe übernimmt einmal den Part der Lehrerin, die Schwierigkeit besteht nicht nur im Fühlen und Benennen, sondern für das ausführen-

de Kind darin, bei allen den gleichen Finger auszuwählen.

### Triller-Übung

Die Kinder halten ihre Flöten mit rechtem Daumen und Unterlippe. Die Lehrerin zeigt und beschreibt, daß ihr linker Daumen wie ein Schmetterling gegen das Loch flattert (trillert). Er ruht sich schließlich aus, d. h. bleibt auf dem Loch liegen. Der linke Zeigefinger flattert, ruht sich aus usw., bis alle Finger getrillert haben und auf ihren Löchern liegen. Eine andere Möglichkeit besteht darin, alle Flötenlöcher zu schließen und nur bestimmte („bequeme“) Finger wie Mittelfinger oder Zeigefinger trillern zu lassen. Im Hinblick darauf, daß die Trillerbewegung Element der Gestaltung werden soll, ist zu beachten, daß die beiden Vorgehensweisen sich klanglich deutlich unterscheiden, die zuletzt genannte Spielweise ermöglicht unkonventionelle, gedecktere Klänge als die erste. In diesem Verlaufsabschnitt verbindet sich – eingebunden in ein emotional getöntes Bild – die Übung einer technischen Fertigkeit mit dem Bereitstellen von Klangmaterial.

### Vorlesen der Geschichte

Die Lehrerin liest den Kindern die Geschichte vor, gegebenenfalls auch mehrfach, eventuell ergibt sich ein Gespräch.

### Klangliche Gestaltung der Geschichte

Da der im einführenden Teil geübte Triller nun klangliches Element der Geschichte werden soll, bietet es sich an, mit dem zweiten Teil zu beginnen:

– ... **die Blumen werde ich fragen** ... : Die Lehrerin bittet die Kinder, mit ihrer Flöte (oder auch nur mit dem Flötenkopf) je eine Blume darzustellen, um dem Schmetterling die verneinende Antwort zu geben. Sie selbst imitiert mit Trillerfiguren den Schmetterlingsflug. Es ergibt sich etwas wie eine Rondoform. Die Kinder sollen angeregt werden, eine möglichst individuelle, von der Musik des Schmetterlings verschiedene Spielart zu finden. Die Rollen werden schließlich so getauscht, daß jedes Kind einmal die Möglichkeit hatte, der Schmetterling zu sein.

Wer den Schmetterling darstellt, soll auch das Ende der Geschichte gestalten:

– ... **bis in den Herbst hinein** ... : Für den Schluß bietet es sich an, den Schmetterlingsflug leiser, langsamer oder beides werden zu lassen. Wenn die

**TIBIA-E-Mail TIBIA-E-Mail TIBIA-E-Mail**

für Nachrichten an die Schriftleitung  
**moeck.haase@t-online.de**

für Manuskripte und Abbildungen  
**moeck.tibia@t-online.de**

Kinder eigene Ideen haben, womöglich die Geschichte fortspinnen wollen, können dementsprechende Varianten gefunden werden.

Nun soll der Anfang der Geschichte gestaltet werden, die Lehrerin liest ihn noch einmal vor.

– ... er freute sich sehr ... : Die Gruppe überlegt gemeinsam, welche Tongebung oder Spielart die Freude und Aufregung über die Einladung zum Ball ausdrückt (schnelle, hohe Töne, prägnante Artikulation) und probiert diese dann gemeinsam aus (Flötenkopf). Jedes Kind darf auch in einer Einzelaktion eine besonders freudige Spielart demonstrieren.

– ... doch plötzlich fiel ihm ein ... : Im nächsten Schritt soll dargestellt werden, wie die Stimmung sich verändert, wenn dem Schmetterling einfällt, daß er nicht weiß, wo er eingeladen ist. Auch diesen Übergang stellt jedes Kind einmal einzeln dar. Alle gemeinsam versuchen nun, den ersten Teil der Geschichte zu musizieren. Wenn es den Kindern schwerfällt, einen gemeinsamen Anfang oder auch Übergang zum „Affektwechsel“ zu finden, kann die Lehrerin mithelfen, indem sie z.B. mit den Worten der Geschichte den Ablauf steuert.

Abschließend soll der ganze Verlauf der Geschichte gestaltet werden. Dies stellt an die Kinder große Ansprüche hinsichtlich ihrer Selbst- und Fremdwahrnehmung und ihrer Konzentrationsfähigkeit. Die Lehrerin wird immer wieder eingreifen müssen. Trotzdem sollte sie versuchen, sich, so weit es geht, überflüssig zu machen. Eine Möglichkeit der Erweiterung besteht darin, thematisch passende Lieder parallel einzuführen, die die Klanggeschichte einleiten oder umrahmen. Diese Vorgehensweise bietet sich auch für Vorspiele an, selbst kleinste Dreitonlieder werden so „bühnenreif“.

Zusammenfassend und gleichzeitig wegweisend soll am Ende dieser Ausführungen stehen, was Juliane Ribke als „Wunschzettel eines fiktiven, altersmäßig nicht definierten Schülers an die für seine Lernumwelt Verantwortlichen“ formuliert hat: *Ich möchte Geborgenheit, Schutz, Beachtung, Akzeptanz, Stimulation erfahren. Ich möchte meine Existenz spüren, indem ich meine Sinne einsetze, meinen Körper in der Bewegung wahrnehme, indem ich mit Gegenständen experimentiere und manipulierte und indem ich in Beziehung zu anderen Menschen trete. Ich möchte meine Phantasie einsetzen und innerlich berührt werden. Ich möchte in*

*dem, was ich tue, einen Sinn sehen, der mit mir in Verbindung steht. Ich möchte mir meine Welt erklären, Ordnungen und Zusammenhänge erkennen, um Zufall und Sinnlosigkeit als Handlungs- oder gar Existenzgrundlage auszuschalten. Ich möchte aber mehr als nur intellektuell gefordert werden und den Spielraum für Annutungen und Emotionen ausfüllen dürfen.*<sup>6</sup>

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Moshé Feldenkrais: *Bewußtheit durch Bewegung – Der aufrechte Gang*, Frankfurt/M. 1978, S. 57

<sup>2</sup> Ausführlicher dazu: Silke Lehmann: *Grundsätze der motorischen Entwicklung und ihre Bedeutung für den frühen Blockflötenunterricht*, TIBIA 2/95

<sup>3</sup> Dazu siehe auch: Renate Hübner-Hinderling: *Überlegungen zur Handmotorik im Einschulungsalter*, *Üben & Musizieren* 6/91

<sup>4</sup> Nur ein Beispiel: Gerhard Engel, Gudrun Heyens, Konrad Hünteler, Hans-Martin Linde: *Spiel und Spaß mit der Blockflöte*, Band 2, Schott/Mainz, S. 37

<sup>5</sup> Irina Piwowarowa in: Lucie Steiner: *Kurzspiele für die Stimme*, Regensburg 1991, S. 24

<sup>6</sup> Juliane Ribke: *Elementare Musikerziehung – Persönlichkeitsbildung als musikerzieherisches Konzept*, Regensburg 1995, S. 128

## Revista de flauta de pico

Spanish Recorder Magazine



Contiene artículos sobre todos los aspectos de la flauta de pico, entrevistas con personajes importantes del panorama flautístico español, reseñas de discos, libros, partituras, cursos, etc... además de una partitura inédita para flauta de pico con cada número. Los índices de la revista pueden encontrarse en:  
<http://www.arrakis.es/~barsean>

La Revista de flauta de pico se edita tres veces al año y su precio es de 500 ptas. para España, 600 ptas. para Europa y 700 ptas. para el resto del mundo (1.000 ptas. air mail)

Para más información, contactar con:

Bárbara Sela Andrés  
Apdo. de Correos 10029  
E-41002 Sevilla - SPAIN  
Fax: 34-5-4225114  
E-mail: [barsean@arrakis.es](mailto:barsean@arrakis.es)  
[gprenalver@zoom.es](mailto:gprenalver@zoom.es)

# DOMENICO MANCINELLI

## QUINTETTE

für zwei Tenorblockflöten, zwei Violinen u. Violoncello



Allegro moderato

II

Herausgegeben von  
**Nikolaus Delius**

Partitur und 5 Stimmen  
Edition Moeck Nr. 1142  
ISMN M-2006-1142-7  
DM 35,00

Nachrichten über Domenico Mancinelli sind spärlich. New Grove gibt als Geburtsdatum nur Mitte des 18. Jahrhunderts und 1802 als Todesjahr (?London) an. Bei Sartori (*I libretti italiani*) wird er aber schon 1753 genannt.

Alle etwa 10 Opera erhaltener Drucke sind Duette für Flöten. Hinzu kommen eine ganze Reihe weiterer Duette, auch Trios mit Cello und drei Flötenkonzerte. Letztere bilden eine Ausnahme unter Mancinellis Kompositionen, die sich in Zuschnitt und Anspruch fast ausnahmslos an den gewachsenen Kreis von Liebhabern der Flöte mit noch beschränkten spieltechnischen Fähigkeiten richten.

Auch die hier **erstmalig als Neudruck** vorgestellten Quintette gehören in dieses Umfeld. Sie bilden darin aber eine außergewöhnliche Ausnahme, weil Mancinelli hier ausdrücklich Blockflöten statt der bei ihm sonst immer üblichen Querflöten einsetzt und überdies Tenorflöten. Die Quintette, datiert 1780, sind somit Zeugnisse für den kammermusikalischen, quasi solistischen Gebrauch von tiefen Blockflöten im späten 18. Jahrhundert.

## Weitere Editionen herausgegeben von Nikolaus Delius

**François Chauvon:** Tibiades, 3 Suiten für Flöte, Flûte de voix, Oboe oder andere Instrumente, Generalbaßaussetzung: K. Nyquist, Partitur und 1 Stimme  
Edition Moeck Nr. 1136 · ISMN M-2006-1136-6 · DM 35,00

**Marin Marais:** Suite e-Moll, für 2 Melodieinstrumente (AA) und B. c., Generalbaßaussetzung: G. Bach, Partitur und 3 Stimmen  
Edition Moeck Nr. 2505 · ISMN M-2006-2505-9 · DM 36,00

**Sine musica nulla vita.** Festschrift Hermann Moeck zum 75. Geburtstag, 432 S., mit zahlreichen, teils farbigen Abbildungen, Leinen  
Edition Moeck Nr. 4064 · ISBN 3-87549-064-9 · DM 70,00

**MOECK** VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · CELLE

# Tenorblockflöte nach Hotteterre

mit langer Mensur und Doppelklappe

Die Hotteterre-Tenorblockflöte hat in allen Registern einen gleichmäßig kräftigen, warmen Klang. Sie eignet sich deshalb besonders gut zum Solospiel, zumal ihr wegen ihres Tonumfangs von  $2\frac{1}{2}$  Oktaven auch die barocke Querflötenliteratur zugänglich ist. Gleichermäßen bewährt sie sich mit ihrer starken Tiefe und Lautstärke in zeitgenössischen Kompositionen.

Vorbilder für unseren Hotteterre-Tenor sind drei Blockflöten, die im Stempel einen Anker abbilden. *Lancré noire* gehört als Zeichen zu Jean Hotteterre (gest. 1691) und seinen Nachkommen, einer

Linie der weitverzweigten Familie Hotteterre, die im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts viele Musiker und Instrumentenmacher hervorbrachte. Ob die Instrumente von Jean selbst oder von seinen Nachkommen stammen, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Zwei der drei Blockflöten liegen heute im Musée de la Musique in Paris, eine gehört zur Sammlung Brüggen in Amsterdam.

HOTTETERRE



MOECK

VERLAG UND  
MUSIKINSTRUMENTENWERK · CELLE

# *Moeck Blockflöten und historische Holzblasinstrumente in aller Welt ....*

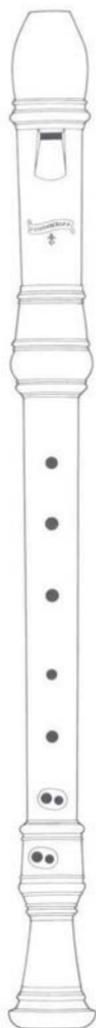
*Moeck Rottenburgh* seit 30 Jahren die meistgespielten Soloflöten, in Stimmung und Klang immer weiter verbessert. Sopranino bis Baß.

*Moeck Sopran- und Altblockflöten nach Jan Steenbergen* (1675-1728) und Alt nach *Thomas Stanesby senior* (1668-1734) mit hohem, engem Windkanal und dem besonderen Barocktimbre, a' 415 und 440.

*Frühbarocke Sopran- und Altblockflöten nach H. F. Kynseker* (1636-1686).

*Moeck Renaissance Consort*, neu konzipiert, vom Sopranino bis zum Subbaß. Für die chorische Musik des 16. Jahrhunderts.

*Moeck Flauto leggero*, handlich und leicht, für das chorische Spiel, Sopranino bis Großbaß.



*Moeck Sopran-Schulblockflöten* aus Ahorn und Birnbaum; *Flauto 1*, die pflegeleichte aus Spezialkunststoff; dto. *Flauto 1 plus*, aber mit Kunststoffkopf und Holzunterteil; *Flauto Penta*, eine pentatonische Sopranblockflöte, ganz aus Ahorn oder auch mit Kunststoffkopf.

*Moeck Sopranklarinette* für den frühinstrumentalen Unterricht; auch für Klassik, Jazz und Folklore.

*Moeck Studio Historische Holzblasinstrumente*  
Aus der Zeit der Renaissance: Krummhörner, Cornamusen, Rauschpfeifen, Dulciane, Pommern, Schalmeien, Querflöten, Zinken.  
Aus der Zeit des Barock: Traversflöten, Oboen, Fagotte, Rankett, Chalumeaux.

*Im Moeck Verlag erscheinen Notenausgaben mit Alter und Neuer Musik, Musikbücher und auch die vielgelesene Fachzeitschrift*

*TIBIA, Magazin für Holzbläser.*

## **MOECK**

*engagiert und erfahren mit Blockflöten,  
historischen Holzblasinstrumenten und deren Literatur*

Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk · Postfach 3131, D-29321 Celle · Lückenzweg 4, D-29227 Celle  
Telefon 05141/88530 · Fax 05141/885342

Infotelefon für Prospektanforderung und fachliche Auskünfte: 08006632546

Silke Lehmann

## Wie der Schmetterling auf den Ball ging – Klanggeschichten als musikalische Annäherung an Körper und Seele

Der folgende Beitrag wurde als Unterrichts-demonstration auf dem ERTA-Kongress in Bremen am 25. September 1998 gehalten. Im Mittelpunkt dieses Blockflöten-Symposiums standen *Instrument und Körper*.

Moshé Feldenkrais, dessen Körpertechnik von vielen Musikern geschätzt wird, hat für das, was er *Wachsein* nennt, die vier Bestandteile Sinnesempfindung, Gefühl, Denken und Bewegung genannt, die in ständiger Wechselwirkung miteinander stehen. *Die Behandlung eines dieser Bestandteile wird notwendig zugleich auch auf die drei anderen wirken und somit auf den ganzen Menschen.*<sup>1</sup> Von diesem Gedanken der Ganzheitlichkeit ausgehend sollen nun speziell die Aspekte Bewegung, Sinnesempfindung und Gefühl in ihrer Bedeutung für den Anfangsunterricht näher beleuchtet werden.

Da Instrumentalspiel unzweifelhaft hohe Anforderungen an Feinmotorik, Sinneswahrnehmung und die Koordination von beidem stellt, lohnt es sich, zu überdenken, welche körperlichen Voraussetzungen Kinder mitbringen. Im Gegensatz zu Jugendlichen oder gar Erwachsenen haben diese nämlich die Entwicklung ihrer motorischen Funktionen noch nicht abgeschlossen. Der Prozeß der Reifung verläuft von den großen, der Körpermitte nahen Muskeln zu den peripher gelegenen kleineren. Konkret bedeutet dies, daß Bewegungen der Schultern, Ellenbogen oder Handgelenke für Kinder viel leichter zu realisieren sind als die der Fingerspitzen.<sup>2</sup> Und gerade die Fingerspitzen müssen beim Instrumentalspiel nicht nur exakte Bewegungen ausführen, sondern auch mittels des Tastsinns Rückmeldungen darüber geben, ob das Flötenloch gedeckt ist oder nicht.<sup>3</sup> Als Beispiel dafür, daß die Körperwahrnehmung noch auf dem Wege zur vollständigen Ausreifung ist, kann gelten, daß Grundschulkindern die Unterscheidung von links und rechts, selbst an der eigenen Person, nicht immer auf Anhieb gelingt. In der Bewußtmachung dieser Faktoren wird deutlich, warum die Handhabung des Instrumentes so hohe Anforderungen an Kinder stellt, warum ihre Aufmerksamkeit schnell er-

müdet und ihre Konzentrationsfähigkeit begrenzt ist. Leider beinhaltet der klassische Instrumentalunterricht nach wie vor hauptsächlich den Erwerb von neuen Griffen – selbstverständlich mit zugehörigem Notensymbol – und das Abspielen von Liedern und Stücken. Wer mit Kindern gearbeitet hat, weiß, wie qualvoll sich mangelnde motorische Fertigkeit einer gelungenen musikalischen Darbietung in den Weg stellen kann.

Demgegenüber stehen die emotionalen Fähigkeiten von Kindern. Wo der Motorik Grenzen gesetzt sind, verfügen Kinder über ein enormes Potential an Gefühlen. Im Erleben von Freude, Aufregung oder Übermut, aber auch Ärger, Wut und Enttäuschung stehen Kinder Erwachsenen in nichts nach, sind wohl eher noch intensiver und ursprünglicher als diese. An Liedern wie *Ist ein Mann in Brunnen g'fallen* oder *Hört ihr die Drescher* kann sich diese kostbare Emotionalisierbarkeit aber wohl kaum entzünden, welches Kind wird von ihnen schon im Innersten berührt?! Wegen der erwähnten motorischen Anforderungen werden die Unterrichtenden im Anfangsunterricht immer gezwungen sein, auf dieses sogenannte didaktische Liedmaterial zurückzugreifen. Gleichzeitig muß aber auch denen, deren Fingerfertigkeit zunächst nur für *Schneck im Haus* reicht, das Recht eingeräumt werden, sich selbst mit ihrem Instrument auszudrücken. Eine Möglichkeit, mit sparsamen technischen Mitteln dennoch „große Gefühle“ zu ermöglichen, bieten die sogenannten Klanggeschichten. Anregungen dafür gibt es in vielen Flötenschulen.<sup>4</sup> Diese bleiben leider oft im Stadium eines plumpen Reiz-Reaktions-Schemas stecken oder führen zu purem Aktionismus, einen wirklichen Spannungsbogen initiieren sie nicht. Der folgende Unterrichtsverlauf soll dagegen als Beispiel stehen für den Weg zu einer motivierten, individuellen klanglichen Gestaltung.

### *Bis in den Herbst hinein*

*Der Schmetterling wurde auf einen Ball geladen. Er freute sich sehr, flog nach Hause und suchte das*

*schönste von all seinen Kleidern aus. Doch plötzlich fiel ihm ein, daß er in der Eile vergessen hatte zu fragen, wo der Ball stattfindet.*

*Ich werde zu den Blumen fliegen, dachte der Schmetterling, die Blumen werde ich fragen. Und er zog das Ballkleid an und flog auf die Wiese, wo die Blumen stehen. Sagt mir bitte, wenn ihr's wißt, wo der Ball sein wird, sagte der Schmetterling und flog von einer Blume zur anderen. Nein, sagten die Blumen und schüttelten den Kopf, wir wissen's nicht.*

*So irte der Schmetterling in seinem Ballkleid von einer Blume zur anderen, bis in den Herbst hinein, weil es auf der Wiese viele, viele Blumen gab.<sup>5</sup>*

## Verlauf der Unterrichtseinheit

### Begrüßung

Die Lehrerin hat einen Schmetterling aus Stoff mitgebracht. Sie gibt ihn im Kreise herum, jedes Kind bekommt Gelegenheit, ihn anzufassen und zu betrachten.

### Dirigierspiel

Die Lehrerin imitiert mit dem Stoff-Schmetterling Flugbewegungen, die Kinder sollen diese mit ihren Flötenköpfen akustisch begleiten. Jedes Kind darf einmal mit dem Schmetterling die Gruppe dirigieren. Umgekehrt kann auch ein Kind durch sein Flötenspiel bestimmen, wie ein anderes den Schmetterling bewegen soll.

### Sensibilisierung der Fingerpolster

Die Lehrerin fordert die Kinder auf, die Augen zu schließen und ihr die Finger entgegenzustrecken (Handflächen nach oben). Sie streicht mit dem Schmetterlingsflügel bei jedem Kind über ein Fingerpolster. Anschließend sollen die Kinder benennen, welcher Finger es war (z.B. Zeigefinger links). Jedes Kind der Gruppe übernimmt einmal den Part der Lehrerin, die Schwierigkeit besteht nicht nur im Fühlen und Benennen, sondern für das ausführen-

de Kind darin, bei allen den gleichen Finger auszuwählen.

### Triller-Übung

Die Kinder halten ihre Flöten mit rechtem Daumen und Unterlippe. Die Lehrerin zeigt und beschreibt, daß ihr linker Daumen wie ein Schmetterling gegen das Loch flattert (trillert). Er ruht sich schließlich aus, d. h. bleibt auf dem Loch liegen. Der linke Zeigefinger flattert, ruht sich aus usw., bis alle Finger getrillert haben und auf ihren Löchern liegen. Eine andere Möglichkeit besteht darin, alle Flötenlöcher zu schließen und nur bestimmte („bequeme“) Finger wie Mittelfinger oder Zeigefinger trillern zu lassen. Im Hinblick darauf, daß die Trillerbewegung Element der Gestaltung werden soll, ist zu beachten, daß die beiden Vorgehensweisen sich klanglich deutlich unterscheiden, die zuletzt genannte Spielweise ermöglicht unkonventionelle, gedecktere Klänge als die erste. In diesem Verlaufsabschnitt verbindet sich – eingebunden in ein emotional getöntes Bild – die Übung einer technischen Fertigkeit mit dem Bereitstellen von Klangmaterial.

### Vorlesen der Geschichte

Die Lehrerin liest den Kindern die Geschichte vor, gegebenenfalls auch mehrfach, eventuell ergibt sich ein Gespräch.

### Klangliche Gestaltung der Geschichte

Da der im einführenden Teil geübte Triller nun klangliches Element der Geschichte werden soll, bietet es sich an, mit dem zweiten Teil zu beginnen:

– ... **die Blumen werde ich fragen ...** : Die Lehrerin bittet die Kinder, mit ihrer Flöte (oder auch nur mit dem Flötenkopf) je eine Blume darzustellen, um dem Schmetterling die verneinende Antwort zu geben. Sie selbst imitiert mit Trillerfiguren den Schmetterlingsflug. Es ergibt sich etwas wie eine Rondoform. Die Kinder sollen angeregt werden, eine möglichst individuelle, von der Musik des Schmetterlings verschiedene Spielart zu finden. Die Rollen werden schließlich so getauscht, daß jedes Kind einmal die Möglichkeit hatte, der Schmetterling zu sein.

Wer den Schmetterling darstellt, soll auch das Ende der Geschichte gestalten:

– ... **bis in den Herbst hinein ...** : Für den Schluß bietet es sich an, den Schmetterlingsflug leiser, langsamer oder beides werden zu lassen. Wenn die

**TIBIA-E-Mail TIBIA-E-Mail TIBIA-E-Mail**

für Nachrichten an die Schriftleitung  
**moeck.haase@t-online.de**

für Manuskripte und Abbildungen  
**moeck.tibia@t-online.de**

Kinder eigene Ideen haben, womöglich die Geschichte fortspinnen wollen, können dementsprechende Varianten gefunden werden.

Nun soll der Anfang der Geschichte gestaltet werden, die Lehrerin liest ihn noch einmal vor.

– ... er freute sich sehr ... : Die Gruppe überlegt gemeinsam, welche Tongebung oder Spielart die Freude und Aufregung über die Einladung zum Ball ausdrückt (schnelle, hohe Töne, prägnante Artikulation) und probiert diese dann gemeinsam aus (Flötenkopf). Jedes Kind darf auch in einer Einzelaktion eine besonders freudige Spielart demonstrieren.

– ... doch plötzlich fiel ihm ein ... : Im nächsten Schritt soll dargestellt werden, wie die Stimmung sich verändert, wenn dem Schmetterling einfällt, daß er nicht weiß, wo er eingeladen ist. Auch diesen Übergang stellt jedes Kind einmal einzeln dar. Alle gemeinsam versuchen nun, den ersten Teil der Geschichte zu musizieren. Wenn es den Kindern schwerfällt, einen gemeinsamen Anfang oder auch Übergang zum „Affektwechsel“ zu finden, kann die Lehrerin mithelfen, indem sie z.B. mit den Worten der Geschichte den Ablauf steuert.

Abschließend soll der ganze Verlauf der Geschichte gestaltet werden. Dies stellt an die Kinder große Ansprüche hinsichtlich ihrer Selbst- und Fremdwahrnehmung und ihrer Konzentrationsfähigkeit. Die Lehrerin wird immer wieder eingreifen müssen. Trotzdem sollte sie versuchen, sich, so weit es geht, überflüssig zu machen. Eine Möglichkeit der Erweiterung besteht darin, thematisch passende Lieder parallel einzuführen, die die Klanggeschichte einleiten oder umrahmen. Diese Vorgehensweise bietet sich auch für Vorspiele an, selbst kleinste Dreitonlieder werden so „bühnenreif“.

Zusammenfassend und gleichzeitig wegweisend soll am Ende dieser Ausführungen stehen, was Juliane Ribke als „Wunschzettel eines fiktiven, altersmäßig nicht definierten Schülers an die für seine Lernumwelt Verantwortlichen“ formuliert hat: *Ich möchte Geborgenheit, Schutz, Beachtung, Akzeptanz, Stimulation erfahren. Ich möchte meine Existenz spüren, indem ich meine Sinne einsetze, meinen Körper in der Bewegung wahrnehme, indem ich mit Gegenständen experimentiere und manipulierte und indem ich in Beziehung zu anderen Menschen trete. Ich möchte meine Phantasie einsetzen und innerlich berührt werden. Ich möchte in*

*dem, was ich tue, einen Sinn sehen, der mit mir in Verbindung steht. Ich möchte mir meine Welt erklären, Ordnungen und Zusammenhänge erkennen, um Zufall und Sinnlosigkeit als Handlungs- oder gar Existenzgrundlage auszuschalten. Ich möchte aber mehr als nur intellektuell gefordert werden und den Spielraum für Annutungen und Emotionen ausfüllen dürfen.*<sup>6</sup>

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Moshé Feldenkrais: *Bewußtheit durch Bewegung – Der aufrechte Gang*, Frankfurt/M. 1978, S. 57

<sup>2</sup> Ausführlicher dazu: Silke Lehmann: *Grundsätze der motorischen Entwicklung und ihre Bedeutung für den frühen Blockflötenunterricht*, TIBIA 2/95

<sup>3</sup> Dazu siehe auch: Renate Hübner-Hinderling: *Überlegungen zur Handmotorik im Einschulungsalter*, *Üben & Musizieren* 6/91

<sup>4</sup> Nur ein Beispiel: Gerhard Engel, Gudrun Heyens, Konrad Hünteler, Hans-Martin Linde: *Spiel und Spaß mit der Blockflöte*, Band 2, Schott/Mainz, S. 37

<sup>5</sup> Irina Piwowarowa in: Lucie Steiner: *Kurzspiele für die Stimme*, Regensburg 1991, S. 24

<sup>6</sup> Juliane Ribke: *Elementare Musikerziehung – Persönlichkeitsbildung als musikerzieherisches Konzept*, Regensburg 1995, S. 128

## Revista de flauta de pico

Spanish Recorder Magazine



Contiene artículos sobre todos los aspectos de la flauta de pico, entrevistas con personajes importantes del panorama flautístico español, reseñas de discos, libros, partituras, cursos, etc... además de una partitura inédita para flauta de pico con cada número. Los índices de la revista pueden encontrarse en:  
<http://www.arrakis.es/~barsean>

La Revista de flauta de pico se edita tres veces al año y su precio es de 500 ptas. para España, 600 ptas. para Europa y 700 ptas. para el resto del mundo (1.000 ptas. air mail)

Para más información, contactar con:

Bárbara Sela Andrés

Apdo. de Correos 10029

E-41002 Sevilla - SPAIN

Fax: 34-5-4225114

E-mail: [barsean@arrakis.es](mailto:barsean@arrakis.es)

[gpenalver@zoom.es](mailto:gpenalver@zoom.es)



# DOMENICO MANCINELLI

## QUINTETTE

für zwei Tenorblockflöten, zwei Violinen u. Violoncello

II

Allegro moderato

**Herausgegeben von Nikolaus Delius**

Partitur und 5 Stimmen  
Edition Moeck Nr. 1142  
ISMN M-2006-1142-7  
DM 35,00

Nachrichten über Domenico Mancinelli sind spärlich. New Grove gibt als Geburtsdatum nur Mitte des 18. Jahrhunderts und 1802 als Todesjahr (?London) an. Bei Sartori (*libretti italiani*) wird er aber schon 1753 genannt.

Alle etwa 10 Opera erhaltener Drucke sind Duette für Flöten. Hinzu kommen eine ganze Reihe weiterer Duette, auch Trios mit Cello und drei Flötenkonzerte. Letztere bilden eine Ausnahme unter Mancinellis Kompositionen, die sich in Zuschnitt und Anspruch fast ausnahmslos an den gewachsenen Kreis von Liebhabern der Flöte mit noch beschränkten spieltechnischen Fähigkeiten richten.

Auch die hier **erstmalig als Neudruck** vorgestellten Quintette gehören in dieses Umfeld. Sie bilden darin aber eine außergewöhnliche Ausnahme, weil Mancinelli hier ausdrücklich Blockflöten statt der bei ihm sonst immer üblichen Querflöten einsetzt und überdies Tenorflöten. Die Quintette, datiert 1780, sind somit Zeugnisse für den kammermusikalischen, quasi solistischen Gebrauch von tiefen Blockflöten im späten 18. Jahrhundert.

### Weitere Editionen herausgegeben von Nikolaus Delius

**François Chauvon:** Tibiades, 3 Suiten für Flöte, Flûte de voix, Oboe oder andere Instrumente, Generalbaßaussetzung: K. Nyquist, Partitur und 1 Stimme  
Edition Moeck Nr. 1136 · ISMN M-2006-1136-6 · DM 35,00

**Marin Marais:** Suite e-Moll, für 2 Melodieinstrumente (AA) und B. c., Generalbaßaussetzung: G. Bach, Partitur und 3 Stimmen  
Edition Moeck Nr. 2505 · ISMN M-2006-2505-9 · DM 36,00

**Sine musica nulla vita.** Festschrift Hermann Moeck zum 75. Geburtstag, 432 S., mit zahlreichen, teils farbigen Abbildungen, Leinen  
Edition Moeck Nr. 4064 · ISBN 3-87549-064-9 · DM 70,00

**MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · CELLE**