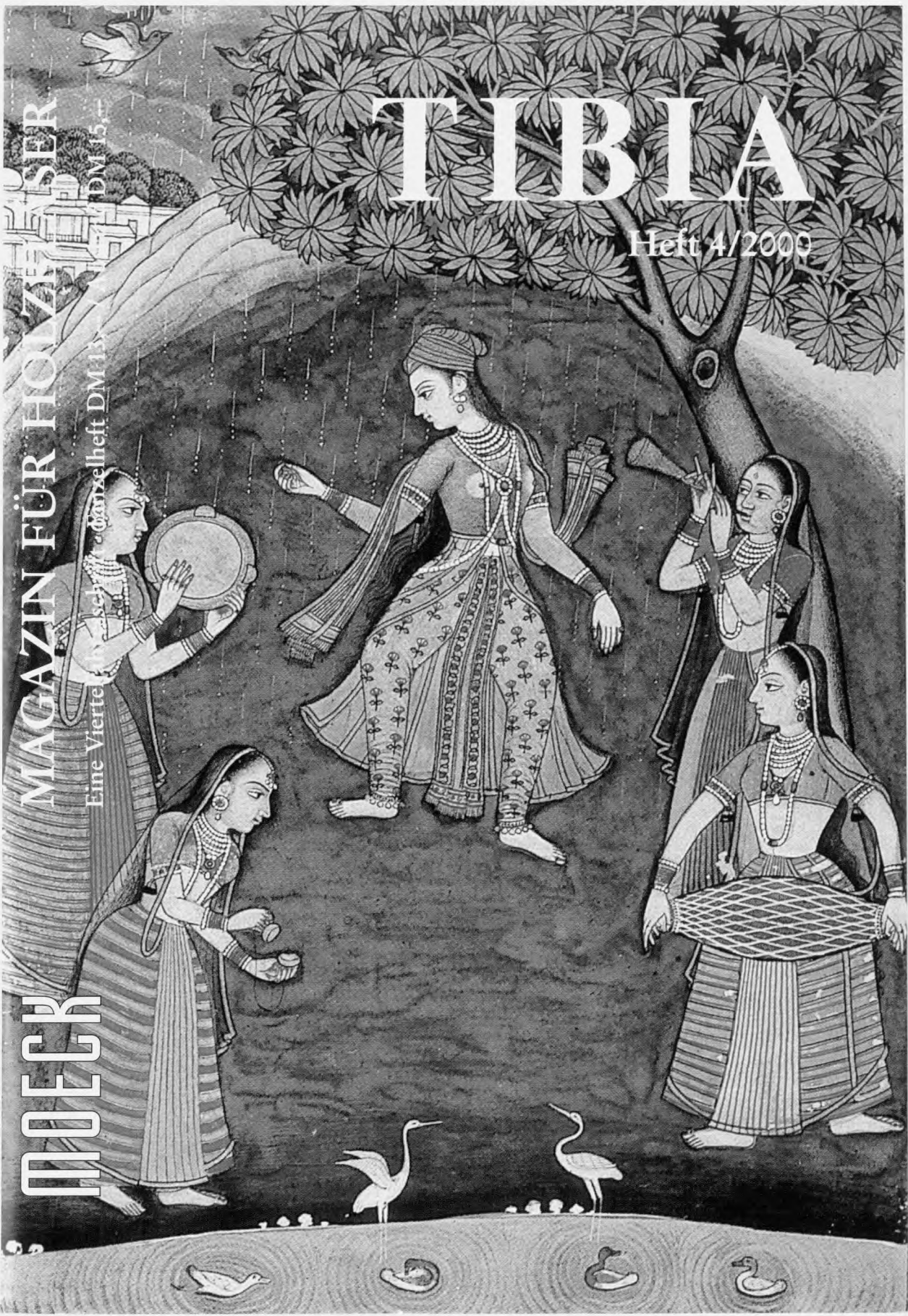


MAGAZIN FÜR HOLZVERARBEITER  
Eine Vierteljahrsschrift  
DM 15,-  
DM 15,-

# TIBIA

Heft 4/2009

MOECK



## TIBIA · Magazin für Holzbläser

25. Jahrgang · Heft 4/2000

### Inhalt:

**Maurizio Bignardelli:** Die italienischen Flötsisten des 19. Jahrhunderts und der *Carnevale di Venezia* (269)

Das Porträt: Mit Bedacht zum Erfolg. Bernhard Drobig im Gespräch mit **Hans-Martin Linde** (279)

**Peter Thalheimer:** Csakan-Musik – eine Nische im heutigen Blockflötenrepertoire (288)

Summaries for our English Readers (297)

Berichte (297): Neues Werk für Blockflötentrio, Marimbaphon und Orchester von Krzysztof Penderecki / ERTA-UK-Kongress in Bushey / Projekt Berlin 2000 – Deutsch-Kanadische Musikbegegnung / Musikinstrumentenmuseumskonzepte und Verwirklichungen / Kurs mit Prof. Peter Holtslag / Ein weiteres Klappenpatent für die Blockflöte / Zum Tode von Maja-Maria Reis / Hans Poser in memoriam

Frisch aus der Quelle: Reden über Bach (I): Hindemiths Wunschliste (308)

Zeitschriften / Periodica (312)

Bücher, Noten, Tonträger (312)

European Recorder Teachers Association · ERTA (345)

Leserforum (348)

Nachrichten (349)

Die Autoren der Artikel (352)

DIE GELBE SEITE

Fritz Jöde: Duette aus Sperontes' *Singender Muse an der Pleiße* (1736/1751) (XIII-XX)

Impressum (352)

### TIBIA-Kunstbeilage

MEGHA (REGENZEIT) RAGA (MELODIE)

Tuschzeichnung 129 x 135 mm

Golconda-Hyderabad, um 1750

Museum für Indische Kunst, Berlin

## Die italienischen Flötisten des 19. Jahrhunderts und der *Carnevale di Venezia*

Hätte Paganini sein ungläubiges Publikum nicht mit den akrobatischen Variationen über die altbekannte venezianische (für einige: neapolitanische) Canzone *Oh mamma, mamma cara*, auch *Carnevale di Venezia* (1829) genannt, hypnotisiert, dann hätte sich vielleicht das Virtuositentum nicht wie ein Ölfleck in diesem Wettbewerb bravourösen Nacheifers ausgebreitet, der alle Blasinstrumente (Hörner, Trompeten und Posaunen eingeschlossen) erfasste und in der italienischen Flötenwelt eine lange Reihe mehr oder weniger gelungener Inszenierungen bewirkte. Der Verlagskatalog von Ricordi führt noch 1917 nicht weniger als 11 Fassungen des *Carnevale di Venezia* für Flöte auf, ein Zeichen des sicheren Erfolges der Variationen der Canzone über die Jahrhundertwende hinaus. Man muss sich wohl fragen, wo die Gründe eines so eingewurzelten Erfolges im Geschmack des sozial sehr differenzierten, im melodramatischen Bereich sehr anspruchsvollen italienischen Musikpublikums liegen.

Der *Carnevale di Venezia* wurde auf jeder Art Querflöten gespielt, die es im 19. Jahrhundert in Italien gab, im Bereich der Volksmusik auch auf Drehorgel, Okarina und Pianola mit Rollen oder Zylindern. Es gab auch Fassungen für Soloinstrument mit Musikkapelle. Die instrumentale „Bravourvariation“ hatte eigentlich immer besonders populäre, altbekannte Melodien als Thema, um in der Zeit der Carnivalskonzerte ein beliebtes und unvergängliches Motiv wieder durchzugehen und ein größtmögliches Publikum zu erreichen. So entstanden Flötenstücke wie *Il Carnevale di Milano*, *Il Carnevale di Messina* oder *Il Carnevale Russo*.

Der *Carnevale di Venezia* gehört zur Gattung Bravourvariation als Frucht einer ständig geübten Improvisationspraxis im Bereich der Volksmusik wie in den Salons des gehobenen

Mittelstandes, wo berühmte Musiker in eigenen Akademiekonzerten vor einem hochgestellten Publikum von Advokaten, Ärzten, Notaren und auch regierenden Verehrern der Flötenkunst konzertierten (wie dem Conte di Siracusa il Borbone, Bruder des Königs von Neapel, einem geübten Flötisten, zu dessen Lehrern Giulio Briccialdi und Emanuele Krakamp gehörten).

In den italienischen Staaten vor der Einigung gab es viele hervorragende Virtuosen: In Lombardo-Venetien Giuseppe Rabboni und Francesco Pizzi, im Königreich Savoyen Camillo Romanino und Luigi Hugues, im Herzogtum Modena Venceslao Köhler, im Herzogtum Parma Flaminio Tovagliari, im Kirchenstaat Giulio Briccialdi und Luigi Marini, im Großherzogtum Toscana Cesare Ciardi, Raffaele Galli und Leopoldo Pieroni, im Königreich beider Sizilien Emanuele Krakamp, Donato Lovreglio und Michele Folz. Diese breite Flötenbewegung ging daran, eine eindrucksvolle Menge „morceaux de salon“ zu produzieren, größtenteils von Ricordi verlegt, der in einem langsamen aber unerbittlichen Prozess kommerzieller Übernahmen alle mittleren und kleinen Verleger aufsaugte, die einen spezifischen Katalog von Instrumentalwerken erarbeitet hatten. Die Ladenkette der Casa Ricordi war sehr engmaschig und versorgte schon von 1820 an die ganze italienische Halbinsel.

Diese umfangreiche Produktion von Flötenmusik vor der Einigung Italiens hatte einen engen Bezug zu den nicht virtuoson Flötisten, die als Musiker in der Provinz in verschiedenen Regimentskapellen aktiv waren. Solche Kapellen waren in dieser Zeit noch nicht städtisch, und die Karriere der Musiker fand noch keine öffentliche Anerkennung, die sich in ihren wirtschaftlichen Verhältnissen und im Unterhalt niederschlug. Ihre künstlerische

Ausbildung erfolgte auch nicht im Rahmen eines Konservatoriums. Nur der Leiter des Ensembles war ein vollständig ausgebildeter Musiker, gewöhnlich ein Bläser mit kurzem Studium des Kontrapunkts (bis zu drei Stimmen und Harmonielehre), was zum Komponieren von Märschen und Tanzmusik reichte. Viele berühmte Kapellmeister jener Epoche vor der Einigung waren fähige Flötisten, so Luigi Pagani, auch er in die unvermeidliche Abfassung eines *Carnevale di Venezia* verwickelt, andererseits Autor einer nicht gerade zweitrangigen Flötenschule.

Die Musiker der militärischen Laufbahn (Unteroffiziere und Kadetten) zog es dann immer häufiger in die Salons des gehobenen Bürgertums, das Kammermusik mit größerem intellektuellem Verständnis pflegte (so die Salons der Contessa Maffei in Mailand, des Don Giovanni Ballabio in Neapel oder der Kreis um Fürst Poniatowski in Florenz). In diesen gehobenen Salons wurden Werke von Beethoven, Rossini, Haydn, Spohr, Hummel, Czerny, Thalberg, Giuliani, Bottesini, Mercadante, Pacini, Mendelssohn und Schubert aufgeführt, aber auch leichtere und brillante Kompositionen wie Variationen über berühmte Arien oder neapolitanische Lieder. Die Flöte wurde dabei nicht allein mit Klavier, oft auch mit Harfe oder Gitarre verbunden. Die *Carnevali di Venezia* übten auch in solchen neuen Fassungen günstigen Einfluss aus und machten Militärmusiker von gutem instrumentalem Rang, wie z. B. den Leutnant der Infanterie Angelo Brezzi, bekannt, dem der Gitarrenvirtuose Antonio Nava Werke für Flöte und Gitarre gewidmet hat, die zu den ersten Plattendrucken von Ricordi zählen (1811).

Nutznießer der Instrumentalserien war vor allem natürlich das gebildete Bürgertum, dem sich der Florentiner Flötist und Bankier Raffaele Galli zuwandte. Sein Katalog umfasst über 400 Werke, größtenteils melodramatische Arrangements, Potpourris, Fantasien, Capricci, aber auch Unterrichtswerke und Stücke für Anfänger.

Und es ist gerade der Typus des Musikliebhabers, des „Dilettanten“, des neuen, mündigen Individuums, der den Anstoß zu einer Verbindung zwischen verfeinerter Musikkultur und volkstümlichen Ansprüchen gab, woraus auch die Gestaltung der vielen *Carnevali* ihren Antrieb erhielt. Als gemeinverständlicher Begriff war „Bravour“ nämlich gleichzusetzen mit eigenen Variationen über das Thema der berühmten Canzone, sich gleichsam ein eigenes Particell zu halten, um es vor einem Konzert oder einem öffentlichen Auftritt zu studieren. Der *Carnevale di Venezia* wird so ganz schnell zur eigenen Übung, technischen Etüde, in der verschiedene instrumentale Möglichkeiten erprobt werden, die man in einer Art progressiver Schwierigkeit wie in der Runde eines Karussells vorstellt, spektakulär und zugleich fröhlich. Und wenn für den Virtuosen von Format das Stück zum Synonym für Bravour geworden war, konnte solche Bravour vom Liebhaber schwer nachvollzogen werden, wenn die Reihe an ihm war. Er brauchte ein Stück, das seinen bescheideneren Fähigkeiten entsprach. So erblühte eine ganze Reihe „alternativer“ *Carnevali* mit vereinfachten statt undurchsichtigen technischen Passagen und reduzierten Schwierigkeiten als Zugeständnis an die verschiedenen Dilettanten, damit jeder den für ihn passenden *Carnevale* spielen konnte.

Angespornt von den Verlegern, Stücke zu komponieren, die kein zu hohes Niveau, auch deutlich kommerzielle Zwecke hatten, unterwarfen sich die großen Virtuosen (Briccialdi, Ciardi, Krakamp, De Michelis) den Regeln des Marktes der geeinten Bourgeoisie, deren Hauptziele Verbreitung, Verteilung sowie eine erweiterte Akzeptanz jener Art Instrumentalmusik waren, die wir heute „leichte Musik“ nennen. Die paganinische Virtuosität mit ihren übermenschlichen und romantischen Inhalten begeisterte das große bürgerliche Publikum nicht, das eher für eine Aufnahme ohne Mühen und geistige Ansprüche zu haben war. So verblasste die starke

Bindung an originale Virtuosität, je mehr man sich der Einheit Italiens näherte, wo eben das Musikwesen nicht mehr von der gebildeten Aristokratie getragen wird. Damit verliert auch der *Carnevale di Venezia* für Flöte jeden Bezug zu dem Paganinis.

Die elf italienischen Inszenierungen des *Carnevale di Venezia* für Flöte sind von Alassio, Briccialdi, Calliezie, Ciardi, De Michelis, Folz, Gariboldi, Krakamp, Rezzonico, Salis und Tovagliari komponiert. Giulio Briccialdi, Cesare Ciardi, Emanuele Krakamp und Giuseppe Gariboldi erwarben ihren Ruf im 19. Jahrhundert nicht unverdient, Gariboldi, später französisiert, als Professor am Pariser Konservatorium. Die anderen Flötisten sind weniger bekannt. Versuchen wir daher ein kurzes Profil, um sie in das größere Mosaik der italienischen Flötenwelt des 19. Jahrhunderts einzusetzen.

Flaminio Tovagliari (\*1806 San Secondo Parmense, † 5.12.1883 Parma) gründete 1832 einen Musikverlag in Parma.

Seit 1834 1. Flötist am Herzogl. Theater in Parma (auch an den Theatern in Pontremoli und Livorno), unterrichtete er am Konvikt „Maria Luigia“. Riesigen Erfolg erntete er in Parma bei der Aufführung von Verdis *Lombardi* im Vorspiel zum 3. Akt (6. Mai 1846). Tovagliari komponierte viele Studienwerke (Übungen, Etüden), Gebrauchsmusik (Walzer, Polkas, Mazurken) und einige wertvolle „Salonstücke“, so Variationen zum *Canto Greco* von Cavallini und, nicht zu vergessen, *Il Carnevale di Venezia*.

Einer kurzen Einführung und der Vorstellung

des Themas folgen acht Variationen und eine Coda. Interessant erscheint unter diesen die fünfte, in der ein durchgehender Triller das Thema überzieht und übermäßig verziert (s. *Abb.1*).

Ein anderer, außerhalb Italiens wenig bekannter Virtuose war Vincenzo De Michelis (\*1825 Rom, † 1891 Rom). Er war 1. Flötist am Teatro Apollo in Rom und ein bedeutender Lehrer. Unter seinen über hundert Kompositionen sind sehr viele Opernparaphrasen, auch schätzenswerte Unterrichtswerke, wie die Schule für die Flöte „System De Michelis“ (Mailand 1874 bei Vismara), 24 *Esercizi* op. 25, 25 *Studi di perfezionamento* op. 158 (1887 bei Pigna & Rovida), außerdem Trios und Quartette für Flöten, sehr viele Salonstücke, darunter *Il Carnevale di Venezia* op. 80.

Der Vorstellung des Themas geht die kurze Einführung mit einer guten Kadenz im Belcantostil voraus. Die nicht lange Reihe von Variationen wird mit dem originalen Lied *La*



Abb. 1



Abb. 2

Gondola abgeschlossen und so dem bereits bekannten Thema des Carnevale ein neues populäres hinzugefügt (s. Abb.2).

Michele Folz wurde als Sohn des Flötisten Ignazio Folz Mitte des 19. Jahrhunderts in Messina geboren und hat eine Reihe guter Arbeiten hinterlassen, die bei Francesco Lucca in Mailand verlegt und von Ricordi wieder aufgelegt wurden, als er 1888 die Platten von Lucca übernahm. Bei Lucca hatte Folz acht Stücke für Flöte und Klavier veröffentlicht: *La Rosa di Firenze* op. 25, *Sérenade* op. 26, *Una sera a Posillipo, souvenir di Napoli* op. 36, *Il Carnevale di Venezia* o. op., *Polka de la Reine par J. Raff* op. 95, *Capriccio-Studio da concerto dedicato a Briccialdi* o. op., *Morceaux de salon sur un air napolitain* o. op., *Bagatel-*

*les sur des airs napolitains* o. op. und vorher *6 Exercices artistiques dédiés à M. Briccialdi* o. op. sowie weitere *6 Exercices artistiques* op. 23 (offenbar 12 zu verschiedenen Zeiten komponierte Übungen, die Lucca aus kommerziellen Gründen in zwei Bänden herausbrachte).

Folz war ein brillanter Spieler und einer der vielen Vorkämpfer für den Erfolg des Boehmsystems in Italien. Im Vorwort seines *Carnevale di Venezia* erklärt er eindeutig, das Stück in seinen Konzerten auf der Boehmflöte zu spielen, obwohl man es auch auf einer anderen Flöte ausführen könne. Folz widmete seinen *Carnevale* Joseph Wenceslao Köhler, dem Vater von Ernesto Köhler (Ciardis Nachfolger als Lehrer am Petersburger Konservatorium). Tatsächlich ist das Thema seines *Carnevale* eine genaue Nachahmung des einige Jahre vorher (ca. 1830) von Ciardi komponierten.

Als eindeutige „Diminution“ der Notenwerte werden aus Vierteln Achtel, aus Achteln Sechzehntel und zwei Zweiunddreißigstel oder eine Quartole von Zweiunddreißigsteln bzw. Sechzehnteln und Pause. Das verleiht dem Thema einen typisch „rustikalen“ Zug und verbindet es mit der folkloristischen Natur der kompositorischen Idee. In der authentischeren Tradition wird die klare melodische Linearität ständig durch kleine ornamentale Einschübe gestört, kleinste Abweichungen, die auf eine Unterbrechung der ausgeglichenen Ebene

MICHEL FOLZ

### CARNAVAL DE VENISE

Allegretto scherzoso

TEMA

4<sup>e</sup> Var.

Andante

TEMA

C. Ciardi // *Carnevale di Venezia* op. 22 (tema)

Abb. 3

des vokalen Bogens zielen (s. Abb. 3). Als logische Folge des atypischen Themas erscheint die Verzerrungsmanier der Zweiunddreißigstelquartole in allen Variationen. Man sehe, wie Folz diese Manier benutzt, um den schnellen Registerwechsel hoch-tief geschickt zu füllen (s. Abb. 4). Die folgende Variation

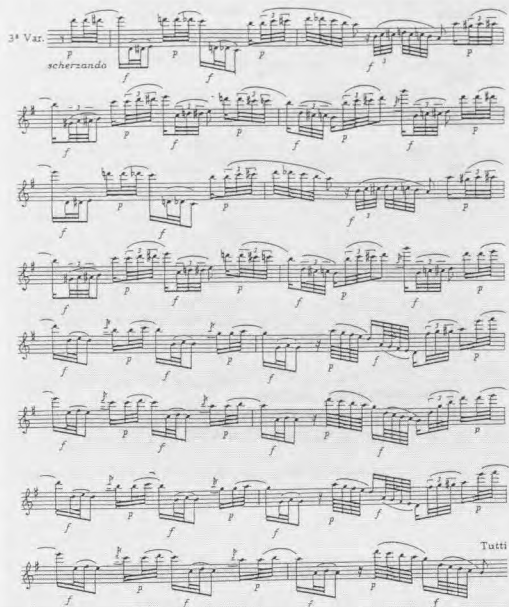


Abb. 4

verwendet die langen Trillergänge, die schon bei Tovagliari auffielen (s. Abb. 5). Das Stück schließt nach zwei weiteren lebhaften Variationen mit einer bravourösen Coda.

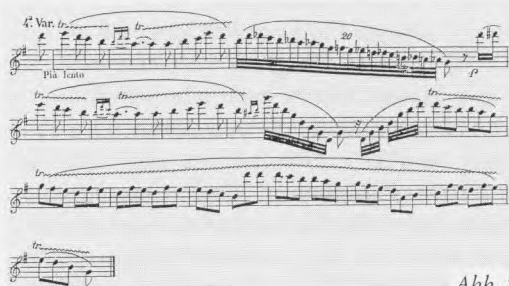


Abb. 5

Der Carnevale op. 22 von Ciardi lehnt sich eng an die Konzeption von Folz an. Unter allen elf italienischen Beiträgen wirkt er am meisten als echt paganinisch. Es könnte auch nicht anders sein, denn das Glück des Cesare

Ciardi begann in Genua, als er 12 Jahre alt war und Paganini selbst ihn dort dem Publikum als blutjungen Flötenvirtuosen präsentierte. Bei dieser Gelegenheit hat Ciardi wohl den *Carnevale di Venezia* gespielt, der Jahre danach bei Giovanni Canti publiziert wurde.

Verschiedenen Smorzati, die sich in der tiefen Lage in der Introduction befinden, begegnen wir im *Capriccio* op. 112 „Il Vento“ von Giulio Briccialdi wieder (s. Abb. 6). Nach Vorstel-

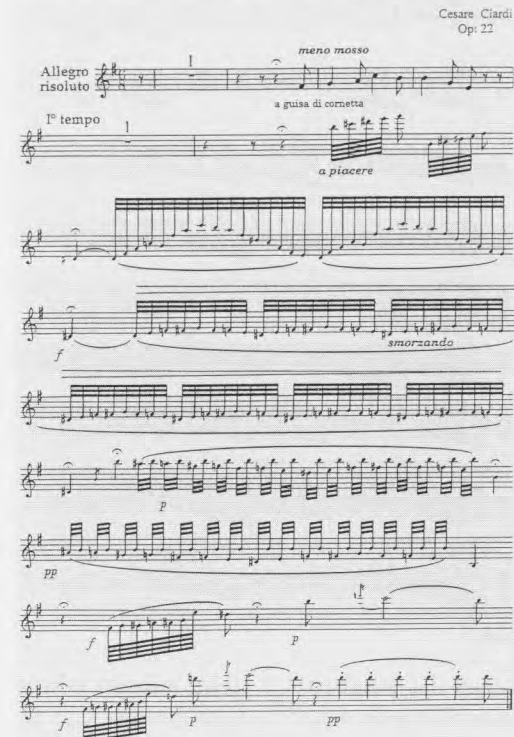


Abb. 6

lung des uns schon (von Folz) bekannten Themas, erscheint hier die vierte Variation interessant und innovativ durch die Anweisung „frullare“, eine Möglichkeit der Koloratur, die heute reichlich abgenutzt, aber etwas sehr Besonderes ist, wenn wir bedenken, dass das Stück um 1830 publiziert wurde (s. Abb. 7).

Ebenso einzigartig ist der Echoeffekt, den der Mailänder Enrico Calliezie im Verlauf der Variationen seines *Carnevale di Venezia* op. 13 vorschreibt. Man liest hier „alle Noten, über

VAR: 4 (\*)

Brillare

11

21

Abb. 7

denen das Zeichen 'O' steht, müssen a fil di voce [ausgesponnen] ausgeführt werden, die ein Echo nachahmt“ (s. Abb. 8). Das ist der Versuch einer Übertragung des Flageolet bzw. Flautando aus der Geigentechnik. Und auch in diesem *Carnevale* ergibt er sich dem durchgehenden Triller über dem Thema.

Eine prächtige Einführung zeichnet dagegen den *Carnevale di Venezia* op. 49 von Luigi Rezzonico aus. Das Stück hat den Untertitel *Fantasia*, und man ist sich im Verlauf der guten Einführung wirklich nicht sicher, einem *Carnevale di Venezia* gegenüberzustehen, als ob bis zur Vorstellung des Themas die wahre rhapsodische Natur des Stückes ver-

FLAUTO

5

dolce

voco piena

15

69

(\*) Tutto quelle note a cui è sovrapposto il segno O devono eseguirsi a fil di voce intonando l' Eco. 1418

Abb. 8

borgen werden sollte (s. Abb. 9). Nach der so verführerischen Einleitung setzt sich das Stück in der eher erwarteten Weise mit nicht gerade virtuoson Variationen fort und lässt seine Bestimmung für einen hochgestellten Dilettanten deutlich werden: der Widmungsträger, Conte Ignazio Castelnuovo di Torazzo scheint wirklich kein hervorstechender Name in der adligen Flötistenwelt gewesen zu sein; sie hatte ihren fähigsten Vertreter in Conte Luigi Marini. Marini starb in hohem Alter und gab bis ans Ende der Siebzig Konzerte, schrieb eine berühmte Flötenschule und viele und schwere Paraphrasen über Opernthe-men, auch ausgefeilte Flötenduelle, die er im privaten Kreis mit den größten Virtuosen seiner Zeit (einschließlich Briccialdis) auf-führte. Hochinteressant ein berühmtes *Duetto sul Poliuto di Donizetti* für 2 Flöten und Klavier op. 46 (Ricordi 28100).

Kommen wir nun zu einer der Aufmachungen des *Carnevale di Venezia*, die großes posthu-



mes Glück hatte: der von Giulio Briccialdi (op. 77). Sie wurde schon in der Zeit von '78 durch Roberto Murchie aufgenommen (Columbia 73093), der sie dann zusammen mit dem von ihm gegründeten Quartett nochmal einspielte (The London Flute Quartet: Murchie, Walker, Armgill, Stainer / Columbia 4198-1). In jüngster Zeit wurde das Stück zum Paradepony für William Bennett (Camerata 32 CM 111), außerdem für James Galway (RCA 31199). Leonardo De Lorenzo und Carmina Coppola veröffentlichten Umarbeitungen von Briccialdis Original, ein für die in die USA ausgewanderten italienischen Flötisten bezeichnender Unterschied. Dort kamen auch viele Arrangements für Flöte mit Begleitung von Bands auf.

Dass Briccialdi einen zweiten *Carnevale di Venezia* komponiert hat, wissen nur wenige. Diese zweite Fassung fügt der berühmteren nichts Bemerkenswertes hinzu, ihre Besonderheit besteht aber darin, dass das Thema nicht von der Flöte vorgestellt wird, die stattdessen einige schwierige Variationen auszuführen hat (fünf und eine Coda).

Briccialdi ist der Champion des bravourösen Carnevale, Luigi Hugues Schöpfer einer sehr gelungenen kammermusikalischen Version. Sein *Carnevale di Venezia* op. 55 für zwei Flöten und Klavier ist dem Bruder Felice gewidmet, mit dem Luigi in den Jugendjahren ein

## IL CARNEVALE DI VENEZIA

All' Illustrissimo Sig.<sup>ra</sup>  
 Conte IGNAZIO CASTELNUOVO di Torasso

L. REZZONICO Op. 49

### FANTASIA

Prep. D. Visman, Milano.

Abb. 9

Duo bildete, bevor dieser seine Karriere als Universitätsprofessor der Geographie begann. Das Stück ist elegant geschrieben, und die Variationen erweisen sich als nur mäßig schwierig. Es wendet sich an ein Publikum gebildeter Dilettanten, dem Hugues seine Freizeit widmete.

Aus Hugues' Schule ist ausgezeichnete Studenliteratur hervorgegangen, die noch heute in Italien weit verbreitet ist (40 *Esercizi* op. 101, 40 *Nuovi Studi* op. 75, 30 *Studi* op. 32, 24 *Studi di Perfezionamento* op. 15). Seine Bevorzugung jener wichtigen Kammermusikbesetzung mit zwei Flöten und Klavier offenbart jedoch einen der weniger beachteten und

außerdem anregenden Aspekte seiner Didaktik: Lob und Rechtfertigung des Liebhabertums und des häuslichen Musizierens der Bourgeoisie im geeinten Italien. Hugues komponierte neben dem schon erwähnten Carnevale viele andere Stücke, zugeschnitten auf die nicht übermäßigen Fähigkeiten der Liebhaberflötisten; wir erinnern nur an die zwei Fantasien über *Aida* (op. 70 und 71), die über *Jone* von Petrella (op. 35) und über *Favorita* (op. 28), auch an die kürzlich wieder aufgelegte über *Ballo in maschera* (op. 5).

Letztendlich scheint es, dass der *Carnevale di Venezia* für die italienischen Flötisten einen Prüfstand unter zwei verschiedenen Gesichtspunkten bildete: einerseits dem des bravourösen Virtuositäts, andererseits dem der Legitimation der Flötenamateure mit durchschnittlichen Fähigkeiten, bedingt durch die schnelle Verbreitung des Dilettantentums.

Instrumentale Standards, nimmt man den technischen Bereich des Instruments als Maßstab, lassen sich zwar nicht messen, aber die auffallenden Unterschiede zwischen den verschiedenen Virtuosen aus der Epoche vor der Einheit (Ciardi, Briccialdi, Romanino) beginnen mit dem Druck ihrer Fassungen weniger ausgeprägt zu sein, und vor allem wird das Reservoir kleiner, das diese Art Virtuosität oder die freie Improvisation gespeist hat. Im bürgerlichen Salon des vereinigten Italien wurde nicht mehr improvisiert, die technischen Schwierigkeiten wurden nach und nach in immer einfacheren Variationen aufgelöst, weit entfernt von der echten paganinischen Vorliebe für Wagnis und Gefahr. Viele Naturaltalente verloren so die Möglichkeit, Erfolge zu ernten, die auf eigener, angeborener Virtuosität als Frucht autodidaktischer Fähigkeit statt akademischer Studien beruhten, und triumphierend trat die einzige musikalisch befreite Person auf, der wohlhabende, leidenschaftliche Melomane, nun vereint mit dem Riesen Ricordi Träger des Musikwesens der Halbinsel.

Der Umgang mit den Kompositionen der italienischen Virtuosen des 19. Jahrhunderts lässt mit der Zeit erkennen, dass identische Bravourpassagen in verschiedene Stücke ihres Repertoires übernommen sind. Das muss nicht verwundern, es handelt sich auch nicht um ein Plagiat. Die Virtuosen befanden sich einfach in Übereinstimmung und betrieben ihre eigenen Aktivitäten des Konzertierens, Unterrichtens und Publizierens, wobei sie sich gegenseitig absicherten wie in einer Zunft. Denn die beruflichen Sicherheiten der Ex-Staaten vor der Einheit waren tatsächlich verloren, und das neue, von der emporgestiegenen Neo-Bourgeoisie geprägte Musikwesen der Halbinsel neigte dazu, Virtuosen aus rein politischen Gründen, nämlich dem Umstand auszuschließen, dass sie dem alten Regime verbunden waren (z. B. Ciardi dem ehemaligen Großherzogtum Toscana, Krakamp dem ehemaligen Königreich beider Sizilien unter bourbonischer Verwaltung, Briccialdi dem Ex-Kirchenstaat und weltlichen Teil der musikalischen Angelegenheiten).

In gegenseitiger Wertschätzung, manchmal auch durch brüderliche Freundschaft verbunden, reagierten die Virtuosen mit einer Mischung ihrer unterschiedlichen Ausdrucksweisen auf jeden Vorteil eines einzigen Zugeständnisses virtuoser Qualität durch Beseitigen solcher Unterschiede, die nur in flötistischer Hinsicht bestanden, und vermittelten damit äußerlich das Bild einer realen musikalischen „koiné“ [Gemeinsprache]. So wurden höchst repräsentative Stücke ihres Repertoires wie gerade der *Carnevale di Venezia* zum Ursprung für eine unglaubliche flötistische Gleichförmigkeit.

Der *Carnevale* op. 22 von Ciardi enthält zwei Passagen, die sich wörtlich im Capriccio *Il Vento* op. 112 von Briccialdi und in der *Quarta Fantasia variata* über die Arie *O cara memoria* aus *L'amor marinaio* (Carafa) für Flöte solo von Krakamp wiederfinden (s. Abb. 10). Andererseits enthält der *Carnevale di Venezia* op. 78 von Briccialdi eine Passage aus

Krakamps *Introduzione, Tema e Variazioni sull'antica aria napolitana Luisella* op. 63. (Davon erschien kürzlich eine Version für Flöte solo mit Bühnenkapelle, Roma Ortipe 1995, rev. M. Bignardelli.)

**IL VENTO.**

CAPRICE. G. BRICCIALDI OP. 112

FLAUTO.

Andante con moto.

Abb. 10

Mit der Emigration vieler Virtuosen und ihrem Tod im Ausland wurde der „gegenseitige Beistand“ endgültig brüchig, und in der Folge die in den Jahren vor der Einigung erreichte Einheit des Ausdrucks. (Cesare Ciardi emigrierte nach Petersburg, unterrichtete dort am Konservatorium, spielte im Hoftheater und starb dort. Ihm folgte Ernesto Köhler, sehr jung aus Italien ausgewandert, wo es nach Auflösung und Übergang des Herzogtums Modena an die Lothringer und die neue kommunale Gliederung keinen Platz mehr für ihn gab.) Leonardo di Lorenzo, in die Vereinigten Staaten ausgewandert, wirklich der letzte Sohn dieser Schule, tat nichts als das italienische Virtuositentum des 19. Jahrhunderts nostalgisch durch die Abfassung eines x-ten *Carnevale di Venezia* in Erinnerung zu rufen, der aber vom Ursprung weit entfernt ist.

Letzten Endes war mit dem neuen Musikwesen des Königreichs Italien die Idee des Virtuositentums endgültig untergegangen, die Auffassung von „Bravour“ ist auf andere Bereiche übergegangen, welche unterhalb eines intellektuellen Niveaus sicher mehr gefragt sind.

#### Bibliographie (gekürzt)

Italienische Fassungen des *Carnevale di Venezia* für Flöte (vgl. Ricordi, Katalog Instrumentalmusik 1917, S. 876-896):

- Alassio: Milano, Ricordi (79991)
- Briccialdi: Milano, Ricordi (26313)
- Briccialdi, Secondo Carnevale: Torino, Giudici & Strada (7054-55)
- Calliezze: Milano, Giovanni Canti (4818), Ricordi (81265);
- Ciardi: Milano, Ricordi (22793)
- De Lorenzo, f. Fl. solo: Zanibon (6279, rev. mod. Petrucci)
- De Michelis: Milano, Giov. Canti (7730), Ricordi (82966)
- Gariboldi: Milano, Ricordi (83677)
- Hugues: Milano, Lucca (21089)
- Krakamp: Milano, Ricordi (84334)
- Rezzonico: Milano, Vismara (6368), Ricordi (84913)
- Salis: Milano, Ricordi (19396)
- Tovagliari: Milano, Giov. Canti (5237), Ricordi (87138)

#### Monographien:

Maurizio Bignardelli: *Emanuele Krakamp*, Quaderni dell'Accademia Filarmonica di Messina, Messina 1991, con catalogo delle opere

Daria Della Croce e Floriana Cagianelli: *Giulio Briccialdi ed il suo tempo*, a cura del Comune di Terni 1980

Gian Luca Petrucci: *Leonardo De Lorenzo*, con catalogo delle opere, Editoriale Pantheon, Roma 1994. □

*Deutsche Fassung: Nikolaus Delius*



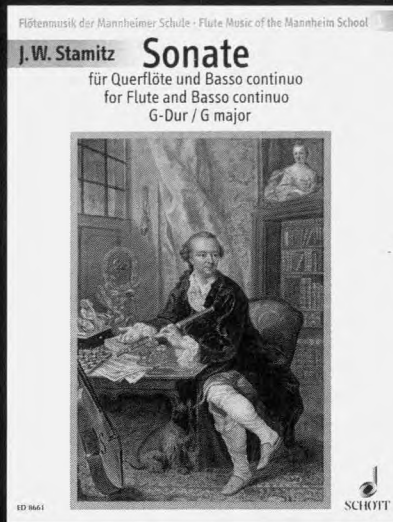
## Musiklädle

### Blockflöten mit Service

**Der kompetente Partner an Ihrer Seite**  
 Neureuter Hauptstr. 316  
 76149 Karlsruhe - Neureut  
 Tel.0721.707291, Fax.0721.782357

*Weltweiter Notenversand für Musiker*  
*Großes Blockflötennotenlager*  
*Blockflöten führender Hersteller*  
*Großes Blockflötenlager*  
*Versand von Auswahlen*  
*Reparaturservice für Blockflöten*  
*Computergestützte Notenrecherchen*  
*Telefonische Auftragsannahme*  
*Kennen Sie unser Handbuch 2000 ?*

# FUNDGRUBE FÜR FLÖTISTEN



## Flötenmusik der Mannheimer Schule

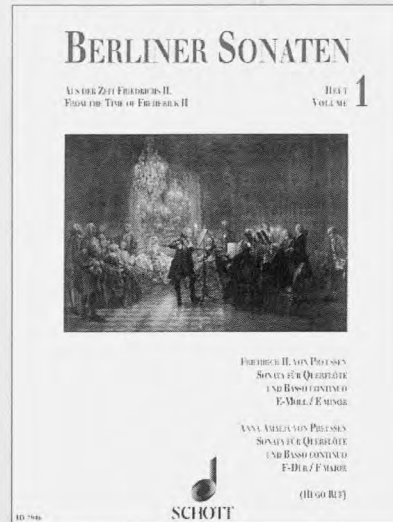
Mit unserer Reihe Flötenmusik der Mannheimer Schule sollen Mannheimer Flötisten (u.a. J. Wendling und J. G. Mezger) und Komponisten, die für Flöte geschrieben haben, mit heute noch editionswürdigen Werken vorgestellt werden.  
Herausgeber: Hugo Ruf

Die Mannheimer Schule ist seit Hugo Riemann ein Sammelbegriff für das Musikwesen der Kurpfalz unter dem von 1743–1778 in Mannheim residierenden Kurfürsten Karl Theodor und für die Musiker, die in dieser Zeit in Mannheim wirkten.

Hochrangige Virtuosen waren Mitglieder des Mannheimer Orchesters, von dem Charles Burney 1772 schrieb: „Es sind wirklich mehr Solospieler und Komponisten in diesem, als vielleicht in irgend einem Orchester in Europa...“.  
„Kein Orchester der Welt hat es je dem Mannheimer zuvorgetan“, so Christian Friedrich Daniel Schubart 1784.

- Heft 1  
**Johann Wenzel Stamitz**  
**Sonata G-Dur**  
für Querflöte und  
Basso continuo,  
Schwierigkeit: 3  
Best.-Nr. ED 8661
- Heft 2  
**Johann Baptist Wendling**  
**Sonata D-Dur**  
für Querflöte und  
Basso continuo, op. 4/3  
Schwierigkeit: 3  
Best.-Nr. ED 8662
- Heft 3  
**Martin Friedrich Cannabich**  
**Sonate D-Dur**  
Querflöte und  
Basso continuo, op. 1/1  
Schwierigkeit: 3  
Best.-Nr. ED 8663

- Heft 4  
**Johann Georg Mezger**  
**Sonate G-Dur**  
für Querflöte und  
Basso continuo, op4/2  
Schwierigkeit: 3  
Best.-Nr. ED 8664
  - Heft 5  
**Franz Xaver Richter**  
**4 Duette**  
für Querflöten (Violinen),  
Schwierigkeit: 4  
Best.-Nr. ED 8665
  - Heft 6  
**Johann Wenzel Stamitz**  
**6 Duette**  
für Querflöten,  
Schwierigkeit: 3  
Best.-Nr. ED 8666
- Jeder Band DM 28,-**



## Berliner Sonaten aus der Zeit Friedrichs II. für Querflöte und Basso continuo.

Herausgegeben von Hugo Ruf  
Bezeichnung der Flötenstimme von Reinhard M. Ruf

Berlin war zur Zeit Friedrich des Großen ein Zentrum des Flötenspiels.  
Der Preußenkönig, der selbst Querflöte spielte und für Musik sehr aufgeschlossen war, zog viele bekannte Musiker und Komponisten an seinen Hof:  
seinen Flötenlehrer Quantz, C. Ph. E. Bach, die Gebrüder Graun, Agricola, Benda, Riedt und Kirnberger. Die Serie „Berliner Sonaten“ enthält die schönsten Stücke und veranschaulicht das beachtliche Niveau der Flötenkunst am Schloß „Sanssouci“.

- Heft 1  
**Friedrich II. von Preußen**  
Sonata e-Moll  
**Anna Amalia von Preußen**  
Sonata F-Dur  
ED 7946
- Heft 2  
**Johann Joachim Quantz**  
Sonata D-Dur  
**Carl Heinrich Graun**  
Sonata F-Dur  
ED 7947
- Heft 3  
**Carl Philipp Emanuel Bach**  
Sonata G-Dur  
**Johann Gottlieb Graun**  
Sonata G-Dur  
ED 7948

- Heft 4  
**Johann Friedrich Agricola**  
Sonata A-Dur  
**Johann Philipp Kirnberger**  
Sonata G-Dur  
ED 7949
  - Heft 5  
**Franz Benda**  
Sonate e-Moll  
**Friedrich Wilhelm Riedt**  
Sonata G-Dur  
ED 7950
- Jeder Band DM 28,-**

Schott for Music –  
music for a better world



## Mit Bedacht zum Erfolg

Bernhard Drobig im Gespräch mit Hans-Martin Linde

Ob in Lexika, Programmheften oder Verlagsprospekten, die biographischen Angaben zu dem am 24.5.1930 geborenen Westfalen, jetzt Schweizer Hans-Martin Linde sind nüchtern und knapp. Sie berichten vom musikalischen Elternhaus, vom Studium der Querflöte, Chorleitung und Komposition in Freiburg (1947-1951), von seiner Hinwendung zur Block- und Traversflöte, sie vermelden den Einsatz des zunächst in Iserlohn und Hagen tätigen Flötenlehrers und Chordirigenten in zahlreichen Produktionen des WDR, ferner die Berufung als Dozent für historische Flöteninstrumente und Kammermusik an die Schola Cantorum Basiliensis (1957-1976) sowie die Gründung eines eigenen Instrumental-Ensembles (1975), sie erwähnen die Übernahme des Direktorats der Basler Musikhochschule (1976-1979) und ihrer Institutschöre, den dortigen Lehrauftrag für Chorleitung und historische Aufführungspraxis (1976-1995) sowie die regelmäßige Leitung der Cappella Coloniensis (ab 1983). Mehr beiläufig ist von Lindes musikpädagogischer und -wissenschaftlicher Literatur die Rede, von seinen Kompositionen für die Blockflötenfamilie, von seinen Dirigaten auch moderner Orchester und Chöre, von seinen vielen Platten- und Hörfunk-Produktionen. Dem allem entnimmt man ein respektheischendes Spektrum an Qualifikationen und Leistungen, nicht aber, dass er – und zwar als Autodidakt – derjenige war, der die Blockflöte im deutschsprachigen Raum zum Konzertinstrument gemacht und ihr Repertoire nachhaltig erweitert hat; man liest auch nicht, dass er das Gründungsjahrzehnt der Innsbrucker Sommer-Akademie der Alten Musik wesentlich mitgeprägt hat, oder dass er, dessen Stimme schon im Alltagsgespräch ein musiknahes Erlebnis ist, auch als Bariton hätte reüssieren können ... Linde verkörpert den immer seltener anzutreffenden Typus eines Künstlers, der sich und seine Talente vollkommen in den Dienst der Sache stellt, der Karriere machte, ohne sich den Mechanismen der Musikvermarktung auszuliefern. Das Gespräch mit dem heute Siebzigjährigen offenbart bislang wenig bekannte Facetten seiner Persönlichkeit und seines künstlerischen Schaffens, das sich nicht nur auf die Beschäftigung mit Alter Musik beschränkt.

*Drobig: Kaum einer weiß, dass Sie es waren, der die Blockflöte im deutschsprachigen Raum zum vielbeachteten Konzertinstrument gemacht hat. Dabei war doch gerade sie nicht das Instrument Ihrer Hochschulausbildung.*



Foto: V.+R. Jeck

Linde: In der Tat, anders als Frans Brüggen, der mit mir befreundet ist und schon als Bub Blockflöte spielte, habe ich mit elf Jahren auf der modernen Flöte zu spielen begonnen und später bei Gustav Scheck in Freiburg studiert, bei jenem wunderbaren Künstler, der in vielerlei Hinsicht mein Vorbild werden sollte und den ich schon während meiner Schulzeit am Radio oder in Konzerten immer wieder zu hören suchte, zumal er außer der modernen Querflöte nicht selten auch Blockflöte und Traversflöte spielte.

*War es diese Vielseitigkeit, die Sie darauf hinarbeiten ließ, gerade bei ihm zu studieren?*

Eigentlich war er es, der in mir den Wunsch weckte und wachsen ließ, Flötist zu werden. Und das kam so: Meine Großmutter mütterlicherseits hatte ein Haus in Unteruhldingen, von wo ich ins nahe Meersburg zu Schlosskonzerten radeln durfte. Da habe ich, damals zwölf, Gustav Scheck das erste Mal persönlich erlebt. Er spielte an sich moderne Flöte, begann aber mit einer Sonate von Philipp Emanuel Bach auf dem Traverso, und weil ich dieses mir unbekanntes Instrument auch aus der Nähe ansehen wollte, ging ich gleich nach dem Konzert zum Podium und bat um ein Auto-

gramm. *Komm nur, komm*, höre ich ihn noch sagen, *spielst Du denn auch ein Instrument?* – *Ja, Flöte.* – *Und hast Du schon einmal so eine Flöte gehört?* – *Nein, aber sie klingt toll.* – *Ja, sie ist von Friedrich dem Großen* [so vereinfachte er den Begriff Kirst-Flöte], *willst Du sie mal probieren?* Und dann habe ich die Flöte genommen und spielte, auf des Meisters Instrument, erntete sogar Lob, *Hast aber einen schönen Ton* – und war ganz stolz. Von da an wollte ich Flötist werden und bei keinem anderen als bei ihm studieren. Und sehen Sie, wie großartig, wie hilfreich, wie wichtig das ist, wenn ein Künstler so freundlich ist und einem Kind sagt, nimm doch mal die Flöte und spiele drauf. Wer tut das schon?

*War er es auch, der Sie im Block- und Traversflötenspiel unterwies?*

Keineswegs, denn das Studium war auf die moderne Flöte ausgerichtet, es war überhaupt nicht vorstellbar, dass man mit etwas anderem als Flötist sein Leben hätte fristen können. Hochschulausbildung, Gang ins Orchester, das war der vorgezeichnete Weg. Dass es dann doch völlig anders gekommen ist, hat eine andere Geschichte. Als ich seinerzeit für Scheck das Ibert-Konzert und Tonleitern rauf und runter übte, habe ich eine Freundin gefunden, eine junge Studentin, die eine Blockflöte besaß. Ich selbst, inzwischen achtzehn, hatte keine. Sie spielte sie mir einmal bei sich zu Hause vor, ließ mich ein wenig probieren und lieh sie mir aus. Daheim nahm ich mir einen Band mit Telemann-Sonaten, die ich auf der modernen Querflöte gespielt hatte, und empfand intuitiv, dass dies eigentlich Blockflötenmusik ist, studierte also eine f-Moll-Sonate ein und ging völlig naiv in meine Flötenstunde, um sie Scheck vorzuspielen. Erstaunt und etwas unwillig hörte er mich an, beurteilte das Stück als besonders schwer, mein Spiel als sehr gut, doch er ermahnte mich, jetzt aber bitte konzentriert und regelmäßig die weiteren Voraussetzungen für den Berufsweg zu erarbeiten. Ich aber habe natürlich nicht aufgehört, suchte mir alte Schulwerke, beispiels-

weise von Manfred Rueß, wo sich auch Hinweise auf alte Stücke und Techniken fanden, und interessierte mich immer mehr für das Instrument, unterrichtete es schließlich auch, als ich mich in meiner Heimatstadt Iserlohn niedergelassen hatte, und begann in Ermangelung sinnvoller Schulwerke, selbst welche zu schreiben.

*Wie war es mit der Traversière, die den Zwölfjährigen so fasziniert hatte? Haben Sie sich auch die neben dem Hauptstudium und autodidaktisch erobert?*

Nicht während des Studiums, ich hatte damals gar keine Traversflöte. Es war von Iserlohn aus, dass ich bei einem Kommilitonen anfragte, ob er mir seine Traversière ausleihen könnte. Er aber brauchte Geld und verkaufte sie mir, ein sehr unsauberes Instrument, das nicht nur ausgeblasen war, sondern auch eine andere Temperatur hatte – von der ich übrigens zu jener Zeit ebenso wenig wusste wie von ungleichschwebend gestimmt und großen und kleinen Halbtönen.

Dennoch gelang es mir mit viel List und Tücke, schnell anständig darauf zu spielen und mich Scheck damit zu präsentieren. Wir waren beide zu einem der Kleinen Lüdenscheider Musikfeste geladen, um Blockflöte zu spielen. Er war natürlich sehr überrascht, fand aber, mich jetzt als Kollegen begrüßend, meine Emanuel-Bach-Sonate so ordentlich, dass er mich zu empfehlen versprach, was mich anspornte, noch mehr Traverso zu üben.

*Und hat sich diese Mühe auch gelohnt?*

Ich denke schon, wenn auch auf einem kleinen Umweg. Ferdinand Conrad musste einmal seine Mitwirkung bei zwei WDR-Nacht(!)aufnahmen des Glogauer Liederbuches absagen; ich sprang als Blockflötist ein und beeindruckte Eduard Gröninger, den späteren Vater der Cappella Coloniensis, auf Anhieb so sehr, dass er mich zu weiteren Kammermusikaufnahmen einlud. Da brachte ich auch den Traverso ins Gespräch und hatte das Glück, dass er meinem Probespiel sofort eine

richtige Aufnahme folgen ließ. So begann meine Verbindung zum WDR und führte zu einer Fülle kammermusikalischer Produktionen, dies insbesondere, nachdem ich als Flötist neben Scheck in die Cappella berufen worden war, denn Dr. Gröninger verstand seine Kammermusikproduktionen auch als Training für die Solisten der Cappella. Schließlich war damals eine Trio-Sonate mit Traverso von Graupner, wenn sie in c-Moll stand, eine Herausforderung; das wurde in den Kammermusiken geübt und gelernt, um es in der Cappella anwenden zu können. Heute bereitet das schon bei Aufnahmeprüfungen keine Schwierigkeiten mehr.

*Zu Ihren WDR-Produktionen zählen, leider nur noch älteren Rundfunkhörern bekannt, nicht wenige, die Sie als Bariton gestalteten. Wo, wann und warum erwarben Sie sich zusätzlich zu einer schon dreifach arrivierten Flötenkarriere auch noch diese Qualifikation?*

Ich habe eigentlich immer gern gesungen, im Freiburger Hochschulchor sogar ein recht breites Repertoire von Josquin Desprez bis Johann Nepomuk David, habe bei Konrad Lechner auch Chordirigieren studiert und selbstverständlich nach dem Studium schon in Iserlohn fleißig praktiziert. Wieder einmal als Blockflötist nach Lüdenscheid geladen, erschien ein Bass nicht, die Probe stockte, und irgendwer machte den Vorschlag, ich sollte, da ich doch nicht beschäftigt sei, die Partie singen, damit es weiterginge. Da sang ich eben, und keiner wollte glauben, dass ich nie Gesangsunterricht gehabt hatte, die damals beliebte Altistin Lotte Wolff-Matthäus drängte mich sogar, unbedingt Unterricht zu nehmen. Schließlich bestärkte mich auch die berühmte Gesangspädagogin Hilde Wesselmann, und so bin ich drei Jahre lang jede Woche auf umständliche Art und Weise und für damals viel Geld zu ihr nach Essen gefahren und auch hier und da aufgetreten. Als ich dann Flötenlehrer in Basel wurde, erging es mir ähnlich, auch dort fehlte einmal der Bassist bei der Prüfung einer meiner Schülerinnen; ich sprang ein, und

Dr. Paul Sacher, der damalige Leiter der Schola Cantorum, empfahl mir, doch die attraktivere Karriere als Sänger anzustreben, sicherte mir sogar zu, mich zu engagieren. Ich nahm dann auch noch einmal Unterricht, aber angesichts meiner Familie mit drei kleinen Kindern habe ich dann den Absprung doch nicht riskiert, sagte mir: Ich freue mich, dass ich singen kann, der Gesang wird mich mein Leben lang begleiten, ich werde bestimmt mit Sängern zu tun haben, kurz, das Erlernte wird mir auch weiterhin nützlich sein, so wie es für Atemtechnik und Phrasierung meines Flötenspiels bereits nützlich gewesen ist, aber ich bin Flötist und bleibe es. Dennoch gab es Momente, wo ich sehr gerne umgeschwenkt wäre. Ich kann heute noch die gesamte Winterreise auswendig singen, habe wahnsinnig intensiv studiert, sogar einen Korrepetitor gehabt und sicher ebenso viel Singen geübt wie Flötenspielen.

*So wurden es dann zwanzig Jahre, die Sie, abgesehen von Konzertauftritten und Ihrer Zugehörigkeit zur Cappella, als Dozent für historische Flöteninstrumente und Kammermusik sowie als Leiter eines neu aufgebauten Vokalensembles an der Schola Cantorum wirkten, bis Sie zum Direktor des zur gleichen Musik-Akademie gehörigen Konservatoriums ernannt wurden, der Hochschule für modernes Instrumentarium und Gesang. Das aber dürfte doch Ihr künstlerisches Wirken sehr belastet haben?*

Das tat es auch, denn da war viel mehr musikfremde Arbeit, als mir lieb sein konnte. Jedenfalls war ich froh, das Amt nach drei Jahren wieder aufgeben zu können. Das Konservatorium aber habe ich nicht verlassen, blieb Leiter des Hochschulchores und eines von mir eingerichteten Kammerchores und lehrte auch die Chorleitung und historische Aufführungspraxis. Letzteres, damit Studenten neuer Instrumente eine Ahnung davon bekommen, was das ist.

*Kurz vor dem Wechsel zum Konservatorium hatten Sie doch auch mit dem Linde-Consort*

*ein eigenes Ensemble gegründet und sind von der Archiv-Produktion der Deutschen Grammophon zur Elektrola abgewandert?*

Ja, die deutsche Elektrola suchte damals ein Kammerensemble zur Einspielung von Bach-Kantaten mit Nicolai Gedda und nahm mich sogar als Exklusivkünstler unter Vertrag, was sich gute sieben Jahre hindurch in einer recht fruchtbaren Zusammenarbeit niedergeschlagen hat.

Einige Aufnahmen, darunter Bachs Brandenburgische, das Musikalische Opfer, Kantaten und lutherische Messen, ferner Händel-Concerti und -Suiten, Haydn-Kassationen und manches andere, sind unter den Labels EMI und Virgin, jetzt oft in Sammelprogramme eingeschlossen, noch auf dem Markt. Doch als man zunehmend die Einspielung von mainstream-works, also etwa wieder einmal Vivaldis Mandolinenkonzerte verlangte, habe ich mich solchem Ansinnen verweigert und den Vertrag allmählich gelöst, übrigens kurz bevor die deutsche Sektion der Elektrola in der englischen Muttergesellschaft aufging und diese dann ohnehin mehr pro domo plante.

*Ihre seit 1983 regelmäßigen, inzwischen rund 250 Titel zählenden Produktionen als Leiter der Cappella mussten da doch repertoiremäßig wie unbeschwertes Atmen in freier Luft wirken, denn hier standen zwar auch die Großen auf dem Programm, Telemann (allein 19 Ouvertüren-Suiten), Bach, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven, aber darüber hinaus auch Werke von rund drei Dutzend wenig oder gar nicht bekannten Komponisten des 18. Jahrhunderts, wobei auffällt, dass diese nur in wenigen Fällen mit mehr als einem Opus vertreten sind. War diese punktuelle Ausleuchtung des europäischen Barock als gezieltes Erschließen empfehlenswerter Literatur gedacht?*

Natürlich ist klar, dass man den großen Meistern in Aufnahmen und Konzerten einen besonderen Stellenwert einräumt, und es ist auch für mich interessant, mir jetzt noch einmal die

bunte Vielfalt der außerdem berücksichtigten Komponisten zu vergegenwärtigen, doch steckte eigentlich weniger eine bestimmte Programmidee dahinter als vielmehr die Frage nach der Cappella-Besetzung zu bestimmten Zeiten. Da hatten wir, die wir bekanntlich vier- oder fünfmal im Jahr zu mehrwöchigen Arbeitsphasen zusammentrafen, uns nach den Fähigkeiten und Möglichkeiten der jeweils verfügbaren Bläser zu richten, da musste manchmal auch aus finanziellen Gründen ein Termin mit nur zwei Oboen auskommen und auf die sonst Dresden nachgebildete typische Besetzung mit acht bis zehn Bläsern verzichtet werden, und da ich die Cappella immer als ein Experimentierorchester verstand, setzte ich auch immer wieder kaum bekannte Namen auf das Programm, etwa Joseph Martin Kraus, noch bevor er en vogue war. Dass wir aber einen Komponisten wie ihn dann nicht umfassender aufgearbeitet haben, hat auch mit den bisweilen weit voneinander getrennten Arbeitsphasen zu tun, denn anders als bei Concerto Köln oder Musica Antiqua, die sozusagen dauernd zusammenarbeiten, lässt sich nach einer monatelangen Unterbrechung die gleiche Gestimmtheit, die gleiche Spielweise, der gleiche Klang wie beim ersten Zugang nicht wieder herstellen. Solches Arbeiten verlangt geradezu nach abwechslungsreicher Programmatik, abgesehen davon, dass auch das Denken in Serien noch nicht so stark ausgeprägt war, wie es heute der Fall ist.

*Aber insgesamt waren es schon Werke, die Ihnen persönlich am Herzen lagen?*

Durchaus, doch habe ich die Auswahl nicht immer allein getroffen, sondern in Absprache mit Klaus L. Neumann, dem WDR-Redakteur für Alte Musik, den ich übrigens oft genug auch konsultierte, ob es nicht Repertoirelücken gäbe, die aus seiner Sicht dringlicher zu schließen seien. Die eigentliche Entscheidung aber blieb bei mir.

*Nun ist es angesichts der großen Stilvielfalt der aufgeführten Werke und Komponisten unmöglich, im Rahmen dieses Gesprächs auf*



*Ihre spezifischen Interpretationsansätze und -prinzipien einzugehen, dennoch sei wenigstens ein Merkmal angesprochen, das „mutatis mutandis“ für alle Ihre Einspielungen charakteristisch ist: die durchgängig moderaten Tempi, die sich wohltuend abheben von manch modischer Exzessivität und doch im Lauf der Jahre an Zügigkeit und Lockerheit zugenommen haben. Orientieren Sie sich dafür an bestimmten Theorien, wie sie im November letzten Jahres beim Basler Symposium über Direktion und Dirigieren erörtert wurden?*

Was die Tempi angeht, da gibt es ja eine Menge Forschungen, und soweit man sich da klar festlegen kann, ist ja vieles festgelegt worden. Das sind gewiss Dinge, die man zur Kenntnis nehmen muss, aber irgendwie muss man dann doch selbst seine eigene Entscheidung treffen, auch wenn sie zu einem anderen Ergebnis führt als das, was man fünfzigmal belegt lesen kann. Ich finde, der persönliche Geschmack, der ja doch immer wieder herbeigewünscht wird, spielt da eine bedeutende Rolle, und der zielt bei mir darauf ab, die Musik, die ich aufführe, so zu spielen und so hören zu lassen, dass man sie bis in die Feinheiten von Binnenstrukturen hinein verstehen kann, das ist mein Maßstab. Natürlich ist nicht zu leugnen, dass die generelle Zunahme schneller Tempi eine Folge der gewachsenen Selbstverständlichkeit ist, mit der man heute eine Oboe, Trompete, Traversflöte oder ein Violoncell mit alter Mensur zu spielen in der Lage ist. Aber diese gewachsene Souveränität kennt neben der Brillanz überrissener Tempi auch andere Werte wie etwa die Leichtigkeit, die man früher innerlich nicht haben konnte, und die Frische, die einem unbeschwerten Herzen entspringt und die der Musik so sehr wohl tut, und eben das pflegen wir in der Cappella.

*Sie arbeiten auch mit modernen Sinfonie-Orchestern, z.B. in Basel, Graz, Halle oder jetzt im Juni mit der Nordwestdeutschen Philharmonie in Herford. Wie halten Sie es da mit der Anwendung von Spieltechniken der historischen Aufführungspraxis?*

Keinesfalls stelle ich mich dahin, um nachzuweisen, man könne barocker und klassischer Musik mit modernem Instrumentarium annähernd das gleiche Flair geben, das ihnen alte Instrumente zuteil werden lassen. Ich suche lediglich die Spielweise der Musiker ein wenig zu beeinflussen, so wie ich es mir schöner vorstelle, also ohne Dauer-Vibrato und mit deutlicherer Artikulation, aber ich gehe da nicht hin als Missionar, denn es ist klar, dass es sich für moderne Orchester nur um eine Bereicherung handeln kann, niemals um ein Gleichziehen mit den Spezialensembles, das sind schon zweierlei Stiefel.

*Sie hatten beim oben erwähnten Basler Symposium in einem anregenden Vortrag die Kapellmeister-Techniken des 19. Jahrhunderts „auf französische Art mit dem Stäbchen“ oder „mit unbewaffneter Hand“ auf die Folgen für das heutige Dirigieren hin beleuchtet, ohne freilich zu sagen, wie Sie selbst es damit halten.*

Samstag/Sonntag 25./26. November 2000  
in Mössingen bei Tübingen  
(Baden-Württemberg)

## Ein Blockflötenfest mit Hans-Martin Linde

### Komponisten-Portrait

**Moderation: Gerhard Braun.** Im Programm: Konzert für Blockflöte und Streichorchester, Solist: Johannes Fischer, Dirigent: Hans-Martin Linde. Drei Skizzen für Altblockflöte, Violine und Klavier. Basler Blockflötenbuch. „Anspielungen“, Solist: Hans-Martin Linde

### Blockflötenfest

„Musik zu einem Blockflötenfest“ (1999) für Blockflötenensemble und Sprecher (Hans-Martin Linde). Ensemble- und Solowerke von Hans-Martin Linde

### Meisterkurs

**Hans-Martin Linde** unterrichtet eigene Stücke

Programm und Anmeldeunterlagen: Jugendmusikschule Steinlach, Postfach 1244, 72116 Mössingen.

Anfragen an Siegfried Busch, Tel.: 07473-6772, Fax: 271442, siegfr.busch@t-online.de

Mit Taktstock zu dirigieren, ist eigentlich für mich nicht nötig. Jedenfalls betrachte ich das nicht als Glaubensfrage, sondern so, wie es mir praktisch erscheint. Ich spüre es irgendwie, was bei den Orchestern besser funktioniert, verzichte vor allem dann nicht auf den Taktstock, wenn die Aufstellung der Musiker räumlich weit auseinandergezogen ist oder die Sicht auf den Dirigenten nicht voll gewährleistet ist.

*Werden Sie auch weiterhin Alte-Musik-Ensembles leiten?*

Gewiss doch, es stehen ja beispielsweise noch Einspielungen weiterer Beethoven-Klavierkonzerte auf dem Hammerflügel bei der Cappella an, auch ist vorgesehen, dass ich nach Gustav Leonhardt und Jordi Savall ein weiteres Konzert des seit Februar dieses Jahres bestehenden Basler Barockorchesters La Cetra betreue.

*Eine nicht unbedeutende Facette Ihres Wirkens bilden Ihre Kompositionen für Blockflöten aller Größen. Was hat Sie, der Sie bei Konrad Lechner Komposition studiert haben, dazu bewogen, nicht nur selbst serielle Stücke zu schreiben, sondern auch andere Komponisten, wie etwa den um byzantinische Melodik bemühten Dimitri Terzakis, zu gleichem Tun anzuregen, von Karlheinz Stockhausen gar das Placet zur Bearbeitung seines „Tierkreises“ für Blockflöte und Gitarre einzuholen?*

Das liegt nicht zuletzt in der Natur der Blockflöte begründet, obwohl auch die Traversflöte in Betracht gezogen werden könnte. Aber die Blockflöte ist eben ein Instrument, das sich aufgrund seiner Bauweise vorzüglich dazu eignet, ungewöhnliche Klangwelten zu eröffnen, also sogenannte multiple sounds, diese Doppel- und Mehrfachklänge, die auf der modernen Querflöte viel schwerer und weniger gut zu erzeugen sind. Die Blockflöte verleitet geradezu zum Experimentieren. Und da ich bei aller Liebe zur Alten Musik die Entwicklung der Neuen Musik immer mit großem Interesse verfolgte, was lag da näher, als auf dem

alten Instrument neue Klangwelten zu suchen? Durchaus nicht die Geschichte des Instruments zu leugnen, aber in dem Stil zu schreiben, der mir heute angemessen erscheint. Verbindungen zum Alten gibt es dabei immer wieder, oft wird schon in den Titeln Bezug genommen auf Altes, etwa ein Chanson von Binchois oder ein englisches Volkslied aus dem 16. Jahrhundert; in *Amarilli mia bella* beziehe ich mich auf van Eyck, verändere ihn aber in eine neue Sprache hinein, die der modernen Vorstellungswelt näher liegt.

*Komponieren Sie immer noch?*

Ja, schon, aber sehen Sie, ich bin nicht hauptsächlich Komponist, sondern so, wie ein Instrumentalist im 18. Jahrhundert selbstverständlich für sein Instrument Sonaten geschrieben hat, so betrachte ich das, was ich schreibe. Ich verstehe mich weniger als Komponist denn als Musicus, der spielt und komponiert, aber nicht jeden Tag, sondern dann, wenn mir der Sinn danach steht oder wenn ich Aufträge erhalte wie z.B. im letzten Jahr, als mich Peter Reidemeister, der Leiter der Schola Cantorum, übrigens selbst Flötist, um ein längeres Stück bat, das in der Laienabteilung der Schola zur Aufführung gebracht werden könnte. Da dort viel Blockflöte unterrichtet wird, habe ich dann unter dem Titel *Flautando* eine Reihe von Stücken entwickelt für ein bis neun Blockflöten, Sprecher und Schlagzeug, und es so angelegt, dass insgesamt zwanzig Jugendliche im Alter von neun bis achtzehn eingebunden werden konnten, und das Verblüffende war, dass sie alle ohne Vorurteil an diese neue Musik herangingen, ein Neunjähriger etwa eine zwölfstimmige Weise spielte, wie wenn es Hänschen klein wäre, und niemand sagte, das klinge aber komisch oder sei zu schwer.

*Edieren Sie noch alte Quellen wie in den Anfangsjahren und schreiben Sie noch so flammende Plädoyers wie jenes vom Anfang der 60er, als Sie die Auseinandersetzung mit mittelalterlicher Musik anmahnten?*

Beides, wenn es sich aufdrängt, ich etwa um Vorträge gebeten werde, die dann im Druck erscheinen sollen. Aber ich sitze ungern am Schreibtisch, habe ja auch noch eine andere kreative Ader, die gepflegt sein will, das Aquarellmalen. Meine letzte publizistische Tätigkeit war die gemeinsam mit Regula Rapp betreute Herausgabe der Festschrift zum 65. Geburtstag von Klaus L. Neumann, die soeben unter dem Titel *Provokation und Tradition* als Buch erschienen ist. Da schreiben Musiker und Musikologen, die irgendwie zum inner circle um Neumann gehört haben, mit denen aber auch ich befreundet bin und die ich doch schätze, so dass Sie da auch einen Einblick erhalten in meine Welt, eine Zusammenschau dessen, was mich interessiert.

*Wird man eventuell auch einmal eine Bestandsaufnahme zur Historischen Aufführungspraxis oder zu modernen Kompositionen für alte Instrumente von Ihnen zu lesen bekommen?*

Machen würde ich es sehr gern, ich habe auch eine Mappe, die wächst und wächst, aber ob es mir gelingt, das zu einem Buch zusammenzufassen, wer weiß ...

*Gibt es jetzt beim Rückblick auf Ihre rund fünfzigjährige künstlerische Tätigkeit Erinnerungen an Aufführungen, die Sie in besonderer Weise beglückt haben?*

Merkwürdigerweise kann ich das nicht so klar beantworten, wie wenn Sie mich nach meinem Lieblingsautor, dem Argentinier Jorge Luis Borges, gefragt hätten. Gewiss gehört zu meinen Sternstunden die Arbeit mit dem Schwedischen Kammerchor, mit dem ich, zusammen mit dem Linde-Consort, *La Pellegrina* aufgeführt und eingespielt habe. Aber vielleicht sollte ich generell die Arbeit an Opern dazu zählen: In Basel Telemanns *Pimpinone*, Haydns *Lo Speciale* und *La Canterina*, in Ludwigshafen Haydns *La vera Costanza*, Keisers *Tomyris*, Vivaldis *Griselda*, diese alle mit dem Linde-Consort, und Glucks *Alceste* mit der Cappella, in Halle Händels *Serse* mit dem dortigen Festpielorchester.

Es war eine immer wieder neu faszinierende Aufgabe, nicht nur, weil ich da mit Sängerinnen und Sängern zu tun hatte, sondern weil die Erarbeitung einer Oper so etwas ist wie ein kleines Wunder an sich, dieser Weg vom Staubkörnchen der ersten Idee weiter über Konzept und oft mehr ent- als ermutigende Proben bis hin zur Premiere. Dies wachsen zu sehen, daran konnte ich mich wirklich erfreuen und habe daher auch Wiederholungsaufführungen nie anderen überlassen, um das erfahrene Glücksgefühl nicht so schnell zu verlieren.

Die Cappella Coloniensis hat es sich selbstverständlich nicht nehmen lassen, den Jubilar aus Anlass seines 70. Geburtstages ans Pult zu bitten. Mit dem 3. Brandenburgischen Konzert, zwei Sopran-Kantaten mit obligaten Blasinstrumenten sowie mit der 4. Orchestersuite wählte Linde für das Konzert im Großen Sendesaal des Westdeutschen Rundfunks ein Bach-Programm, das die spezifischen Qualitäten der Cappella in kleiner wie großer Besetzung voll zum Tragen brachte. Und er selbst spielte wieder, wie bei seinem Eintritt in dieses Orchester, den Traverso im Solopart der Kantate BWV 209.

Abdruck aus *Concerto* Nr. 154/2000 mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

#### **Diskographie erhaltlicher Aufnahmen mit Hans-Martin Linde als Flötist und Blockflötist**

**BMG 5472 77415-2 Haydn:** Flötenkonzert, H7f:D1 / (Klavierkonzerte H 18): Nr. 11 / (Sinf.): Nr. 105  
Franzjosef Maier, Violine; Rudolf Mandalka, Violoncello; Hans-Martin Linde, Flöte; Helmut Hucke, Oboe; Peter Mauruschat, Fagott; Jörg Demus, Klavier / Collegium aureum

**DC Mus 51 539 Telemann:** Die kleine Kammermusik Partiten, P 2 Nr. 1-6  
Susanne Lautenbacher, Violine; Ferdinand Conrad, Blockflöte; Hans-Martin Linde, Flöte; Helmut Winterschermann, Oboe; Johannes Koch, Viola da gamba; Hugo Ruf, Cembalo

**DG 427 022-2 Galakonzert in Venedig,** Festl. Barockmusik. Vivaldi (Flötenkonzerte F 6): Nr. 4 / Nr. 13 / (Gitarrenkonzerte): D-Dur / Trompetenkonzert F 9 / (Violinkonzerte): Nr. 22 / Nr. 139 / (Cellokonzerte): e-Moll  
Rudolf Baumgartner, Wolfgang Hofmann, Paul Kuentz, Paul Sacher, Adolf Scherbaum / Herbert Höver, Walter Prystawski, Wolfgang Schneiderhan, Violine; Pierre Fournier, Violoncello; Hans-Martin Linde, Blockflöte; Rudolf Haubold, Adolf Scherbaum, Trompete; Narcisco Yepes, Gitarre / Collegium Musicum Zürich, Hamburger Barock-Ens. A. Scherbaum, Festival Strings Lucerne, Kammerorch. E. Seiler, Kammerorch. P. Kuentz

**DG 427 211-2 A. Salieri/Mozart** Mozart (Flötenkonzerte): Nr. 1 / Nr. 2 / A. Salieri: Flöte-Oboe-Konzert Rudolf Baumgartner, Peter Maag, Hans Stadlmair / Hans-Martin Linde, Aurèle Nicolet, Flöte; Heinz Holliger, Oboe / Bamberger Symph., Festival Strings Lucerne, Münchener Kammerorch.

**DG 445 030-2 Flötenkonzerte des Barock**, Blavet: Flötenkonzert a-Moll / Leclair (Konzerte op. 7): Nr. 3 / Pergolesi (Flötenkonzerte): Nr. 1 / Vivaldi: (Flötenkonzerte F 6): Nr. 4 / R. Woodcock: Flötenkonzert e-Moll Rudolf Baumgartner, Wolfgang Hofmann, Mathieu Lange / Hans-Martin Linde, Flöte; Aurèle Nicolet, Burghard Schaeffer, Flöte / Festival Strings Lucerne, Kammerorch. E. Seiler, Norddt. Kammerorch.

**EMI 521-252209-2 Vivaldi:** Flötenkonzerte, (Conc. F 12): Nr. 11 / (Flötenkonzerte F 6): N. 1 / Nr. 4 / Nr. 10 / Nr. 15 Hans-Martin Linde / Hans-Martin Linde, Blockflöte, Flöte / Kammerorch. Prag

**EMI 521-767 793-2 Vivaldi in Venedig** (Conc. F 12): Nr. 15 / Nr. 38 / (Flötenkonzerte F 6): Nr. 1 / Nr. 10 / Nr. 15 (Sinf.): Nr. 17 / Nr. 30 / (Sonaten F 16): Nr. 2 Raymond Leppard, Hans-Martin Linde / Hans-Martin Linde, Blockflöte, Flöte; Wim ten Have, Viola d'amore; Raymond Leppard, Cembalo; Anthony Bailes, Laute / Danske Violon-Bande, Engl. Chamber Orch., Kammerorch. Prag

**EMI 653-565 625-2 (6 CD) Reflexe: Stationen europäischer Musik** (1), Stücke von: Alison / Byrd / Ciconia / Cooper / Dowland / Ferrabosco II / Holborne / Johnson II / W. Lawes / Machaut / Morley / Oswald v. Wolkenstein / Senfl / Strogers / Unbek., aus *Roman de Fauvel* Thomas Binkley, Hans-Martin Linde, Michel Piguet / Wally Stämpfli, Sopran; Kurt Huber, Fritz Näf, Tenor; Jean Bollery, Sprecher / Eugen M. Dombois, Konrad Ragossnig, Laute / Linde-Consort, Ricercare-Ens. f. Alte Musik Zürich, Studio d. Frühen Musik München

**Jec 0 660-2 Musik für Blockflöte/Traversflöte u. Laute/Gitarre**, C. Ph. E. Bach (Flötensonaten): WQ 126 / Bach (Sonaten f. Flöte u. B.c.): BWV 1034 / Ortiz (Recercadas): Nr. 1 / Nr. 2 / Nr. 17 / Sanz (Instrucción): Auswahl / A. Schlick: Cupido hat / Nach Lust hab ich / Telemann (Partiten P 2): Nr. 2 / u.a. Stücke Hans-Martin Linde, Blockflöte, Flöte; Konrad Ragossnig, Laute, Gitarre

**Lieb TUXCD 1065 Musik für Flöte und Gitarre des 18. Jh.**, Bach (Sonaten f. Flöte u. B.c.): BWV 1033 / Händel (Sonaten op. 1): Nr. 1b / Locatelli: Sonate G-Dur / Loeillet de Gant: (Sonaten op. 1): Nr. 1 / Telemann (Der Getreue Music-Meister): Nr. 1 / Visée (Suiten): c-Moll Hans-Martin Linde, Blockflöte, Flöte; Konrad Ragossnig, Gitarre

**Lieb TUXCD 1098 Englische und italienische Barockmusik** Locatelli (Sonaten op. 2): Nr. 6 / B. Marcello (Sonaten op. 2): Nr. 11 / Matteis: Suite in D / Poglietti: Ricercar im 7. Ton / D. Purcell: Prelude in F / (Sonaten): d-Moll / Purcell: Chaconne in F / (Prel.): in d / Stanley: Sonate a-Moll / (Voluntaries op.7): Nr. 9 Hans-Martin Linde, Blockflöte; Kurt Rapf, Orgel  
**Note CHE 12-2 Meister der Flöte und Gitarre** Bach (Sonaten f. Flöte u. B.c.): BWV 1033 / M. Giuliani:

Gr. Sonate op. 85 / Händel (Sonaten op. 1): (Nr. 8a) [3.-7. Satz] / Scheidler: Sonate op. 21

Hans-Martin Linde, Flöte; Konrad Ragossnig, Gitarre

**Note CHE 26-2 Orgel und Violine, Gitarre, Flöte, Englischhorn**, Boccherini: Introd. u. Fandango / C. Franck: Andantino C-Dur / Locatelli (Sonaten op. 2): Nr. 6 / B. Marcello (Sonaten op. 2): Nr. 2 / Matteis: Suite in D / Purcell: Chaconne in F / Stanley: Sonate d-Moll / T. Vivaldi: Ciacona g-Moll / Vivaldi (Gitarrenkonzerte): D-Dur / C. Ph. E. Bach: Sonate a-Moll / Bach: Adagio B-Dur Boris Goldstein, Violine; Hans-Martin Linde, Blockflöte, Flöte; Helmut Schaarschmidt, Englischhorn; Richard Kronig, Gitarre; Wolfgang Baumgratz, Claus Kühnl, Kurt Rapf, Matthias Schneider, Orgel

**Note CHE 84-2 Vivaldi/Telemann: Flötensonaten**, Telemann (Fant. P 25): Nr. 1 / (Der Getreue Music-Meister): Nr. 28 / (Partiten P 2): Nr. 5 / Vivaldi (Sonaten F 15): Nr. 4 / Nr. 5 / (Sonaten F 16): Nr. 6 Hans-Martin Linde, Blockflöte, Flöte; Michael Jappe, Viola da gamba; Eduard Müller, Cembalo

**Vir 555 561 248-2 Flötenkonzerte des Barock**, Naudot (Flötenkonzerte op. 17): Nr. 5 / G. Sammartini: Flötenkonzert F-Dur / A. Scarlatti (Flötensonaten): Nr. 3 / Telemann (Orch.-Suiten): a 2 / Vivaldi (Flötenkonzerte F 6): Nr. 1

Hans-Martin Linde / Hans-Martin Linde, Blockflöten / Linde-Consort

**Wer CD 6191-2 H.-M. Linde**, Amarilli / Anspielung / Fant. u. Scherzi / Märchen / Music For A Bird / Studien 1-5 / Trio 1960

Hans-Martin Linde, Blockflöte, Flöte; Thomas Biermann, Flöte; Rolf Mäser, Cembalo, Klavier

**Wer CD 60 142-50 Music For Two. Neue Musik für Blockflöte u. Gitarre**, Kaiser: Ritournel / H.-M. Linde: Music For Two / Smith-Brindle: Hathor At Philae / Stockhausen (Tierkreis): Auszüge / R. Suter: Small Talk / Terzakis: Fthorai / Zehm: Serenade Hans-Martin Linde, Blockflöte; Konrad Ragossnig, Gitarre

**Aufnahme, auf der Hans-Martin Linde als Bariton zu hören ist**

**GD 77 150 QH Bach: Aus dem Notenbüchlein für A. M. Bach**

(Arien u. Lieder): BWV 508 / BWV 513 / BWV 515a / BWV 518 / (Choräle): BWV 691 / BWV 299 / (Franz. Suiten): Nr. 1 [1. Satz] / (Goldberg-Variationen): Nr. 1 / (Ich habe genug BWV 82): Nr. 2 u. 3 / (Tänze u. Stücke): BWV Anh. 114 / BWV Anh. 115 / BWV Anh. 116 / BWV Anh. 119 / BWV Anh. 122 / BWV Anh. 124 / BWV Anh. 126 / BWV Anh. 127 / BWV Anh. 183 / (D. Wohltemp. Klavier I): BWV 846 [Präludium]

Gerhard Schmidt-Gaden / Elly Ameling, Sopran; Hans-Martin Linde, Bariton / Johannes Koch, Viola da gamba; Angelica May, Violoncello; Gustav Leonhardt, Cembalo; Rudolf Ewerhart, Positiv / Tölzer Knabenchor

**Eine Liste der Einspielungen, die Hans-Martin Linde als Dirigent zeigen, wird in TIBIA 1/2001 folgen.**

# Neuerscheinungen

## Blockflöten

Johann Sebastian Bach  
**Italienisches Konzert (BWV 971)**  
für Altblockflöte und  
Bassinstrument (Bassblockflöte/  
Violoncello/Gambe/Fagott)  
DM 18,— (2414)

Johann Sebastian Bach  
**Tanzsätze aus der Suite Nr. 2  
BWV 1067** für AATB-Blockflöten  
(U. Herrmann)  
DM 16,— (4661)

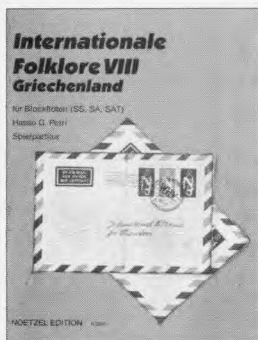
William Boyce  
**Concerto grosso d-Moll**  
für 2 Soloblockflöten (SA) und  
SATB (U. Herrmann)  
DM 24,— (4651)

Gerhard Braun  
**Das Männlein im Walde.**  
12 Variationen über Kinderlieder  
für Sopranblockflöte solo  
DM 16,— (2497)

Gerhard Braun  
**Tempi passati**  
8 letzte Stücke für Blockflöte solo  
DM 14,— (2473)

Leonard von Call  
**Trio g-Moll op. 31**  
für SAT-Blockflöten (U. Herrmann)  
DM 18,— (4531)

**6 Fughetten aus dem Barock**  
ursprünglich G. Fr. Händel  
zugeschrieben. Für Blockflöten-  
trio (SAT) (G. Zahn), Spielpartitur  
DM 18,— (2485)



**Internationale Folklore VIII**  
Griechenland für SS/SA/SAT-  
Blockflöten (H. G. Petri)  
Spielpartitur  
DM 19,— (3910)

Wolfgang Amadeus Mozart  
**Divertimento Nr. 12 KV 252**  
für ATTB-Blockflöten (U. Herr-  
mann)  
DM 16,— (3917)



Christa Roelcke  
**Verzieren leicht gemacht**  
50 Spielstücke mit Anleitung zur  
stilgerechten Ausführung von  
Barockmusik für 1 oder 2 Alt-  
blockflöten  
DM 29,90 (2483)



Hildegard Theisen  
**Flötenvogels Winterlieder**  
Von St. Martin über Weihnachten  
bis Karneval. Für 1 oder 2 So-  
pранblockflöten  
DM 19,80 (2570)

Antonio Vivaldi  
**Concerto grosso**  
d-Moll (original a-Moll) op. 3 Nr. 8  
(RV 522) für Blockflöten-Ensembles  
(AAAATB/AATB/AAB) oder 2-4  
Querflöten mit Altflöte in g  
Partitur DM 24,— (2499)  
Stimmen (7) DM 32,— (2504)

## Querflöte/Querflöte u. Klavier

Johann Sebastian Bach  
**Italienisches Konzert (BWV 971)**  
für 2 Querflöten (J.-C. Veilhan)  
DM 18,— (2498)

Richard Rudolf Klein  
**Flötenmusik für Flöte solo**  
DM 16,— (2479)

Hasso Gottfried Petri  
**Sonate Nr. 2**  
für Querflöte und Klavier  
DM 20,— (4496)

## Klarinette

Eric Baumann  
**Epitaph für 3 Klarinetten**  
DM 15,— (3927)



Joseph Gabriel Rheinberger  
**Cantilène F-Dur** für Klarinette  
(Saxophon) und Orgel  
(U. Heger)  
DM 12,— (3928)

Bitte fordern Sie unsere Kataloge an oder besuchen Sie uns im Internet

**Heinrichshofen & Noetzel Edition • Wilhelmshaven**

www.heinrichshofen.de

e-mail: heinrichshofen@t-online.de

## Csakan-Musik – eine Nische im heutigen Blockflötenrepertoire

Als letzten Zeitpunkt, zu dem die Blockflöte noch einige Bedeutung im Musikleben hatte, können wir die Mitte des 18. Jahrhunderts annehmen. Von da an findet sie sich nicht mehr unter den Orchesterinstrumenten; sie ist der klanglich biegsameren und vor allem kräftigeren Querflöte gewichen. So formulierte Dietz Degen im Jahre 1939<sup>1</sup> das, was heute unter Blockflötenspielern als Binsenweisheit gilt. Sehr viel weniger bekannt ist, was Degen einige Zeilen weiter unten über die im 19. Jahrhundert gebräuchlichen Blockflötenarten sagt, z.B. über den Csakan: *Während der Romantik hat sich in Deutschland für einige Zeit die Stockflöte, der „Czakan“, eingebürgert. Aus der Zahl der uns erhaltenen Exemplare lässt sich schließen, daß er gar nicht selten gewesen sein kann.*

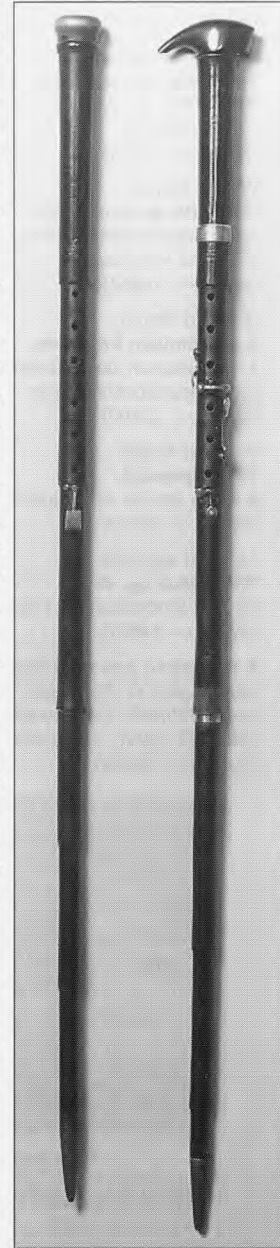
Weil in der gängigen Literatur unter dem Stichwort „Czakan“ bzw. „Csakan“ oft ungenaue und verwirrende Angaben gemacht werden, scheint ein kurzer Exkurs in die Instrumentenkunde notwendig zu sein. Er beschränkt sich auf die Fakten, die für heutige Blockflötenspieler wesentlich sind. Eine genauere Darstellung sowie eine etymologische Einordnung des Begriffes „Csakan“ findet sich in der Dissertation von Marianne Betz.<sup>2</sup>

Der Csakan ist eine Blockflöte, die aus Ungarn stammt und ursprünglich in Form eines Spazierstockes<sup>3</sup> gebaut wurde. Wie die Blockflöten der Renaissance- und Barockzeit hat der Csakan sieben Vorderlöcher und ein Daumenloch. Seine Verbreitung ging um 1800 von Wien aus. Zwischen 1807 und 1810 wurde – wohl auf Anregung von Anton Heberle – die bei der Querflöte übliche dis-Klappe auf den Csakan übertragen. Im Jahre 1815 sagt Wilhelm Klingensbrunner dazu: *Csakans ohne Klappen sind durchaus unvollkommen, und man würde sich vergebens bemühen, eine reine Tonleiter für dieselben zu suchen.*<sup>4</sup> (Abb. 1) Nach dem Vorbild der Querflöte und der Oboe wurden später weitere Klappen hinzugefügt, zuerst für b, gis und f, dann darüber hinaus auch für cis, fis (Korrekturklappe wie bei der Wiener Oboe), hoch c und sogar tief h. Ernest Krähmer beschrieb 1821<sup>5</sup> in seiner Csakan-Schule ein siebenklappiges Instrument als den „complicirten Csakan“ (Abb. 2). Gleichzeitig mit der Anbringung zusätzlicher Klappen wurde das Daumenloch durch einen Einsatz so verengt,

dass es durch einfaches Öffnen als Überblashilfe verwendet werden konnte. Diese Veränderung war typisch für den „Preßburger Csakan“, der wohl auf Franz Schöllnast<sup>6</sup> zurückzuführen ist (Abb. 3). Die ursprüngliche Bauweise in Form eines Spazierstockes wurde etwa ab 1820 immer wieder zugunsten einer äußeren Angleichung an die Oboe aufgegeben, insbesondere beim sogenannten „complicirten Csakan“ mit mehreren Klappen.

Der Grundton des Csakans ist fast immer as<sup>1</sup>. Er liegt damit genau in der Mitte zwischen dem c<sup>2</sup> der heutigen Sopranflöte und dem f<sup>1</sup> der Altblockflöte. Allerdings wurde der Csakan transponierend in As notiert: Das notierte c<sup>1</sup> erklang als as<sup>1</sup>, oder, wie es Klingensbrunner ausdrückte: *Das c<sup>#</sup> eines reingestimmten Csakans ist folglich das a der Kammerstimmung.*<sup>7</sup> Sehr selten gab es Instrumente in A, G und C. Ernest Krähmer schreibt dazu: „Schon

Abb. 1: Stock-Csakan von Ferdinand Hell (1810-ca.1875), Brünn um 1835, mit einer Klappe, und Stock-Csakan („Preßburger Csakan“) von Franz Schöllnast (1775-1844), Preßburg um 1820, mit 4 Klappen und verengtem Daumenloch.



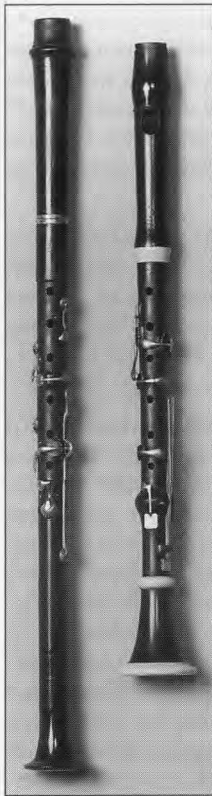


Abb. 2: „Complicirter Csakan“ von Johann Ziegler sen. (1795-1758), Wien um 1825, mit sieben Klappen und verengtem Daumenloch, und „Complicirter Csakan“ von Nielsen, St. Petersburg um 1835, mit sechs Klappen und verengtem Daumenloch.

*oft bin ich gefragt worden, warum der Csakan in As steht! ich könnte antworten, weil der erste diese Stimmung hatte, oder, ist As Dur nicht eine der schönsten Tonarten? allein besser beweist uns folgendes. Ein Stoppel oder Kerninstrument, wenn es höher als in As steht, wird zu schreiend, und hauptsächlich in der Höhe zu unangenehm, steht es tiefer so ist die Höhe wohl schöner, aber die Tiefe wird zu schwach, und versagt wohl manchmal gar den Ton. Nur die Stimmung G*

*will ich gelten lassen, da aber alle für den Csakan im Stich erschienenen Musikalien rücksichtlich des Accompagnements für die Stimmung As berechnet sind, so finde ich auch für ratsamer bei dem As Csakan zu verbleiben, ausgenommen jemand spielt ohne Begleitung oder will dieselbe einen halben Ton tiefer transponieren lassen.<sup>8</sup>*

Der Tonumfang des Csakan wird in Anton Heberles Griffabelle für den klappenlosen Csakan aus dem Jahre 1807 chromatisch von (notiert)  $c^1$  bis  $c^3$  angegeben. Im Zusammenhang mit der Hinzufügung von Klappen erweiterte sich der Umfang in der Höhe bis  $f^3$ ,  $fis^3$  (Krähmer) oder gar  $g^3$  (Klingenbrunner), in der Tiefe wurde gelegentlich das kleine  $h$  erreicht. In der Csakan-Literatur kommen die Spitzentöne über  $d^3$  aber nur vereinzelt vor.

Neben diesem Csakan, dessen Bau- und Spieltradition im Wesentlichen auf die 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts beschränkt ist, gab es andere Blockflöteninstrumente, die mit demselben Namen bezeichnet, aber meist „Czakan“ geschrieben wurden. Ihre prinzipiell andere Bauweise mit 6 Grifföchern ohne Daumenloch mit oder ohne zusätz-

lichen Klappen sorgte und sorgt immer wieder für Verwirrung. Zur Unterscheidung vom ursprünglichen „Wiener Csakan“ sollten diese Instrumente heute „Schul-Czakan“ oder „Vogtländer Czakan“ genannt werden. Sie erlebten eine beachtliche Vielfalt im Bau und eine gewisse Verbreitung in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts.<sup>9</sup>

Der Anstoß zur Wiederentdeckung des Repertoires für den Wiener Csakan ging von einer Neuausgabe der *Sonate brillante* von Anton Heberle aus, die 1969 im Hänssler-Verlag erschienen ist.<sup>10</sup> Einen wesentlichen Anteil am Zustandekommen dieser Ausgabe hatten Hans Oskar Koch, der die *Sonate pour le Csakan ou flûte Douce* bei einer systematischen Durchsicht des Quellenlexikons von Eitner<sup>11</sup> entdeckte, und Gerhard Braun, der sie in seine 1963/1964 begonnene Editionsreihe *Alte Musik für Blockflöte* aufnahm. Bezeichnend für den damaligen Wissensstand um den Csakan und die Blockflötenspielerpraxis im 19. Jahrhundert ist die fehlerhafte Beschreibung des Csakans im Vorwort der 1. Auflage. Sie war aus den damals verfügbaren Quellen zusammengestellt worden und vermischt Eigenschaften des Wiener Csakan mit denen des Vogtländer Czakans. Die Reaktionen auf diese Neuerscheinung reichten von Ablehnung („... primitiv und gefühlsselig“) über Nichtbeachtung bis zur distanzlosen Begeisterung – ersteres bei den Blockflötenspielerinnen und Blockflötenspielern, die von der romantik-feindlichen Jugendmusikbewegung<sup>12</sup> geprägt waren, letzteres bei den

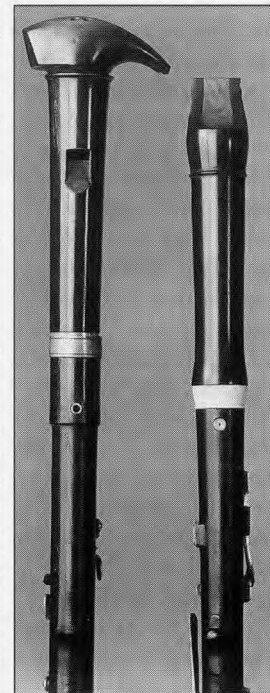


Abb. 3: Rückansicht der Csakane von Schöllnast (vergl. Abb. 1) und Nielsen (vergl. Abb. 2). Beide Instrumente haben ein verengtes Daumenloch und eine Stütze für den rechten Daumen. Beim Schöllnast-Csakan ist das nach hinten gewandte Labium sowie der Knauf mit Anblaslöchern bemerkenswert, beim Nielsen-Csakan dagegen der Blockflötenschnabel.

jugendlichen Blockflötenvirtuosen, die damit ihre Chancen beim damals neu begründeten Wettbewerb *Jugend musiziert* steigen sahen.

Für neue Informationen aus der Geschichte des Csakans sorgte Hermann Moeck 1974 mit seinem Beitrag *Spazierstockinstrumente, Czakane, Englische und Wiener Flageolette*.<sup>13</sup> Erst im Jahre 1979, also 10 Jahre nach der Publikation der *Sonate brillante* von Anton Heberle, erschienen weitere Csakan-Werke im Neudruck, Variationen von Albert Lorenz.<sup>14</sup> Die meisten darüber hinaus vorliegenden Neuauflagen originaler Csakan-Musik kamen zwischen 1985 und 1995 auf den Markt. Alle heute lieferbaren Editionen wurden am Ende dieses Artikels in einer Literaturliste zusammengefasst.

Seit dem Erscheinen der schon erwähnten Dissertation von Marianne Betz *Der Csakan und seine Musik: Wiener Musikleben im frühen 19. Jahrhundert, dargestellt am Beispiel einer Spazierstockblockflöte* im Jahre 1992 sind nun alle wesentlichen Informationen zugänglich, insbesondere zur Bau- und Spieltradition, zu den erhaltenen Instrumenten und zum Repertoire. Marianne Betz fand über 400 Titel für Csakan, die fast alle zwischen 1806 und 1849 in Wiener Musikverlagen gedruckt wurden.<sup>15</sup> Stilistisch ist dieses Repertoire der Wiener Klassik und der Romantik zuzuordnen. Die häufigsten Besetzungen sind Csakan solo, 2 Czakane, Csakan mit Gitarre<sup>16</sup> bzw. Klavier und 2 Czakane mit Gitarre. Darüber hinaus existieren einzelne Konzerte bzw. Konzertstücke mit Streicher- bzw. Orchesterbegleitung. Unikate sind das Notturmo op. 25 As-Dur von Wenzel Matiegka für Csakan, Viola und Gitarre, das Quartett Es-Dur von Charles Scholl für Csakan und Streichtrio sowie das Potpourri op. 13 Es-Dur von Stephan Franz für Csakan, Gitarre, Viola und Violoncello. Ebenfalls singulär ist die Verwendung des Csakans im Sinfonieorchester, nämlich in der *Traumbilder-Fantasie* (1846/1866) von Hans Christian Lumbye (1810-1874).<sup>17</sup> (Abb. 4) Unter den handschriftlich überlieferten Csakan-Werken ist eine Reihe von Bearbeitungen für Csakan und 2 Flauti d'amore bzw. 2 Czakane und Flauto d'amore bemerkenswert. Sie stammen aus dem Repertoire des Flötenensembles um Alois von Gulielmo (1763-1823) und basieren auf Werken von Wolfgang Amadeus Mozart (z.B. Overtüre zur Oper *Die Zauberflöte*), Franz Xaver Mozart und anderen.<sup>18</sup> Überhaupt besteht ein Großteil des Csakan-Repertoires aus Be-

arbeitungen – zum Beispiel von Johann Strauß-Walzern – und Variationen über Themen aus *dem volkstümlichen und populären Bereich* sowie *dem Repertoire der Wiener Bühnen und Konzertsäle*.<sup>19</sup> Der Schwierigkeitsgrad der originalen Csakan-Musik reicht von einfacher Anfängerliteratur bis zu Virtuosen-Stücken.

Die Bau- und Spieltradition des Csakan hatte sicher ihren lokalen Schwerpunkt in Wien und im angrenzenden Ungarn. Allerdings gibt es darüber hinaus Anhaltspunkte für eine gewisse Verbreitung in Deutschland und Russland, die bisher noch wenig verfolgt wurden.

Es soll nicht verschwiegen werden, dass es sich bei diesem originalen Csakan-Repertoire durchaus nicht ausschließlich um Meisterwerke handelt. Deshalb ist es im Prinzip zu begrüßen, dass heute nur ein kleiner Teil der Csakan-Musik in Neuauflagen zugänglich ist. Vieles sollte nicht neu veröffentlicht werden, es würde einer maßvollen Wiederentdeckung des Blockflötenrepertoires des 19. Jahrhunderts mehr schaden als nützen. Leider wurden in der Vergangenheit gelegentlich Einzelfunde ohne Kenntnis des Gesamtbestandes neu verlegt, dagegen sind andere, bedeutendere Stücke noch nicht wieder zugänglich. Zudem entsprechen manche der Neuauflagen in der editorischen Qualität nicht dem Standard, den wir heute von den Ausgaben der Blockflötenmusik des 18. Jahrhunderts gewöhnt sind.

Es war naheliegend, aus dem Csakan-Repertoire zuerst nur Solostücke und Duette zu edieren, weil diese problemlos in der originalen Notation auf der Sopranblockflöte – oder auf der Altblockflöte mit Sopranflötengriffen – spielbar sind. Insofern steht die Auswahl des heute zugänglichen Repertoires in engem Zusammenhang mit der Frage, auf welchen Instrumenten Csakan-Musik heute gespielt wird. Stücke mit Gitarre, Klavier oder Orchester machten eine Bearbeitung der Begleitung notwendig. Meist wird diese um eine große Terz aufwärts transponiert, sodass die Solostimme auf der Sopranblockflöte spielbar wird. Die Alternative ist eine Transposition der Begleitung um eine kleine Terz abwärts und die Wiedergabe der Csakan-Stimme auf der Altblockflöte. Die heutigen Blockflötenspieler sind durch entsprechende Einrichtungen barocker Querflötenstücke<sup>20</sup> und Terztranspositionen originaler d<sup>1</sup>-Blockflötenmusik (z.B. von Dieupart<sup>21</sup> und Paul Hindemith<sup>22</sup>) an



Abb. 4: Hans Christian Lumbye (1810-1874), Traumbilder-Fantasie, Partiturausschnitt mit Solo für Csakan.

entsprechende Formulierungen in Vorworten so gewöhnt, dass diese im Zusammenhang mit Csakan-Musik nicht bedenklich zu sein scheinen. Welche Instrumente sind nun wirklich geeignet zur Wiedergabe von Csakan-Musik?

Das passendste und geeignetste Instrument für Csakan-Musik ist sicher ein Csakan. Aber Originalinstrumente sind rar und nur selten in einem Zustand, der eine Wiedergabe der Virtuosenliteratur auf heutigem professionellem Niveau zulässt. Zudem ist nicht jeder Csakan für jede Csakan-Musik geeignet: Die frühe Literatur aus der Zeit bis etwa 1820 rechnet mit dem klappenlosen oder einklappigen Stock-Csakan, der wegen seiner engen Bohrung eine leichte Höhe, aber eine leise Tiefe besitzt. Die späteren Stücke, insbesondere die Werke von Ernest Krähmer, sind für den „complicirten Csakan“ mit Klappen geschrieben, wie ihn z.B. Johann Ziegler in Wien gebaut hat (Abb. 2). Dieser hat durch das weite Schallstück eine kräftige Tiefe, aber in der Höhe einige labile Töne. Ein erster Versuch einer Dokumentation eines originalen Csakan erschien 1981 auf Schallplatte.<sup>23</sup> Allerdings wurde damals ein „complicirter Csakan“ von Stephan Koch für die schon 1810 verlegte *Sonate brillante* von Anton Heberle benützt. Dieser Koch-Csakan wurde 1980 von Herbert Paetzold, damals Schnerzhofen,<sup>24</sup> nachgebaut. Mangels Interesse ist die Produktion über ein erstes Einzelstück nicht hinausgekommen. Seit 1991 baut Elmar Hofmann, Nürnberg, einklappige Stock-Csakane nach Ferdinand Hell, Brünn um 1835 (Original siehe Abb. 1). Ein Nachbau eines sechsklappigen Csakans von Nielsen, St. Petersburg um 1835, ist für das Jahr 2001 in Vorbereitung (Abb. 3). Eine größere Verbreitung konnten diese Instrumente bis jetzt jedoch noch nicht finden.

Von den Ersatz-Instrumenten sind sicher diejenigen, die die originale Tonlage weitgehend wahren,

The image shows a musical score for 'Traumbilder-Fantasie' by Hans Christian Lumbye. The score is in 3/4 time and marked 'Moderato'. It features a Flute (Fl.) and a Csakan (Csakan in As). The Flute part starts with a 'Fag.' (Fagott) marking. The Csakan part is marked 'rall.' and 'Solo. dol.'. The score includes various dynamics such as 'p', 'pp', and 'pizz.'. The Csakan part is marked 'rall.' and 'Solo. dol.'. The Flute part is marked 'p'.

die besten, so z.B. die as<sup>1</sup>-Blockflöte nach barocken Vorbildern von Tim Cranmore, Leominster (England) und die as<sup>1</sup>-Flöte nach einem eigenen Modell von Joachim Paetzold, Tübingen. Auch wenn mit solchen Flöten die oben zitierte Forderung von Krähmer bezüglich der Tonlage erfüllt ist, bleibt das klangliche Ergebnis weit vom historischen Csakan-Klang entfernt. Die Ursachen dafür liegen in der völlig andersartigen Bauweise der Windkanäle und der Bohrungen. Ähnliche Klangfarbenunterschiede sind den Blockflötenspielern wohl bekannt durch den Vergleich von Renaissance- und Barockblockflöten.

Von der Tonlage her kommen ansonsten Blockflöten in b<sup>1</sup>, a<sup>1</sup> oder g<sup>1</sup> in Frage, allerdings werden diese nur selten mit passendem Klangcharakter

gebaut. Möglich wäre die b<sup>1</sup>-Flöte von Kung, Nachbauten von barocken *Flûtes du quatre* in b<sup>1</sup> bei 415 Hz und die g<sup>1</sup>-Flöte nach Fische von Rössler. Wegen ihrer weiten Bohrung sind dagegen Frühbarock-, Renaissance- und *Ganassi*-g<sup>1</sup>-Flöten eher ungeeignet.

Aber was tun, wenn man keines dieser speziellen Instrumente besitzt? Natürlich ist – mit den beschriebenen Einschränkungen – auch eine barocke Sopranblockflöte hoher oder tiefer Stimmung möglich, je zarter im Klang und enger in der Bohrung, umso besser. Von den verschiedenen Altflötenmodellen, die sich auf dem Markt befinden, klingen oft ausgesuchte Industrieflöten csakanähnlicher als Kopien hochbarocker Originale in tiefer Stimmung. Weil die wenigsten der heutigen Blockflötenspieler je einen echten Wiener Csakan gehört haben, müssen die individuellen Entscheidungen meist spekulativ bleiben. Bei allem Bemühen in diesem Bereich sollte aber nicht übersehen werden, dass auch für die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts noch längst nicht jeder Blockflötenspieler die historisch idealen Instrumente besitzt. Populär sind heute sogar völlig gegenläufige Tendenzen, wie z.B. die Wiedergabe frühbarocker Violinmusik auf sogenannten *Ganassi*-Flöten, die ja vom Typus her eigentlich 100 Jahre zu früh sind – vom hypothetischen Charakter einiger Baumerkmale dieser Instrumente einmal abgesehen.<sup>25</sup>

Heute, etwa 30 Jahre nach dem Beginn der *Renaissance* der Csakan-Musik für Blockflötenspieler, kann eine erste kritische Bestandsaufnahme gewagt werden. Es ist festzustellen, dass dieses Repertoire immer noch sehr wenig bekannt ist und dass es nicht mehr als eine kleine Nische im Blockflötenrepertoire darstellt. Verglichen mit der Wiederbelebung der frühbarocken Solomusik für Blockflöte bzw. *Soprano solo*, die etwa gleichzeitig einsetzte, ist die Blockflötenmusik des 19. Jahrhunderts noch im Hintertreffen. Daran konnten auch die vielen Konzerte und CD-Einspielungen einiger in diesem Bereich aktiver Spielerinnen und Spieler wie Michala Petri, Piers Adams und Nikolaj Tarasov nichts

ändern. Warum – weil Castello und Fontana bessere Musik geschrieben haben als Heberle und Krämer? Weil es heute zwar viele Renaissance- und Frühbarockflöten gibt, aber wenige Csakane und andere Blockflötentypen des 19. Jahrhunderts? Wohl kaum. Die wahren Gründe dafür sind eher in einer schwer trennbaren Mischung aus Uninformiertheit und Vorurteilen zu suchen.

Als Beispiel für die Uninformiertheit sei aus einem 1999 erschienen Booklet einer CD mit Neuer Blockflötenmusik zitiert, in dem die Blockflötistin schreibt: *Sowohl beim Publikum als auch seitens vieler Spieler besteht der Wunsch nach einer Neuen Schönheit in der Blockflötenmusik unserer Zeit, vielleicht gerade auch wegen des Fehlens klassischer und romantischer Literatur für unser Instrument.* Noch krasser wirkt sich die Unwissenheit aus, wenn die Herausgeberin einer 1998 erschienenen Ausgabe von Csakan-Musik offensichtlich die Dissertation von Marianne Betz nicht kennt. Leider hat auch die neuere Literatur zur Geschichte der Blockflöte und ihrer Musik für den Csakan nicht mehr als eine fehlerhafte Erklärung oder eine Fußnote übrig.<sup>26</sup>

Sehr verbreitet ist die Meinung, Csakan-Musik sei eben von minderer Qualität und deshalb eine genauere Betrachtung nicht wert. Oft wird dies von Blockflötenspielern geäußert, die zwar Erfahrung mit besserer und schlechterer Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts haben, die aber aus dem 19. Jahrhundert nur einige wenige ausgewählte Meisterwerke kennen. Aus dieser Sicht wird ein solches Werturteil zwar verständlich, es wird der Musik aber nicht gerecht. Vergleicht man z.B. die Csakan-Literatur mit den gleichzeitig entstandenen Stücken für Querflöte solo bzw. mit Klavier- oder Gitarren-Begleitung, so kommt man zu dem Ergebnis, dass diese Musik sich in ihrer Qualität nicht prinzipiell von der Csakan-Musik unterscheidet. Natürlich ist das meiste von Beethoven und Schubert besser als das gleichzeitig entstandene Csakan-Repertoire – aber Blockflötenmusik ist eben leider nur in den seltensten Fällen „Weltliteratur“. Angesichts der Originalkompositionen für Blockflöte aus dem 17., 18. und 20. Jahrhundert müssen wir zu dieser schmerzlichen Erkenntnis kommen, und das gilt gleichermaßen für die Blockflötenmusik des 19. Jahrhunderts. Die Diskussion, die sich daraus ergibt, sollte zwar geführt werden, sie ist aber von der Csakan-Musik unabhängig und würde deshalb in diesem Zusammenhang zu weit führen.<sup>27</sup>



**AB INS IBACH-HAUS**  
Auch bei Schul- und Firmenflöten  
sind wir groß!  
Zuschicken lassen. Anspielen. Vergleichen.  
early music im Ibach-Haus · Tel. 02336/990290 · Fax 02336/914213

Ein entscheidender Hinderungsgrund für die Akzeptanz der Blockflötenmusik des 19. Jahrhunderts liegt in ihrem klassisch-romantischen Stil begründet. Traditionell ausgebildeten Blockflötenspielern fehlt für diesen Bereich das stilistische Wissen und die Erfahrung, z.B. bezüglich Artikulation, Verzierungslehre und Agogik. Diejenigen, die dieses Defizit wahrnehmen, zögern, solche Musik zu spielen. Andere „barockisieren“ die Csakan-Musik unbewusst, bekommen einen verfälschten Eindruck davon und werden ihr auch nicht gerecht. Allerdings ist es zur Zeit nicht einfach, sich über die Ausführungspraxis von Csakan-Musik zu informieren, da keine der historischen Schulen vollständig im Faksimile vorliegt. Ein Exzerpt aus der Schule von Ernest Krähmer findet sich jedoch in einer der Neuausgaben der *Fantasia* aus seinem op. 31, im Girolamo-Verlag herausgegeben von Franz Müller-Busch (siehe Literaturliste). Informativ ist auch das Faksimile der *100 Übungsstücke* op. 31 von Krähmer (siehe Literaturliste). Marianne Betz<sup>28</sup> stellt die Verzierungslehre von Klingensbrunner der von Krähmer anschaulich gegenüber.

Neben solchen sachlichen Argumenten sind zweifellos oft emotionale Vorurteile vorhanden, und diese sind ungleich schwieriger zu begreifen. Bei der älteren Generation der Blockflötenspieler ist dabei sicher die oben erwähnte Romantik-Feindlichkeit der Jugendmusikbewegung und speziell der Blockflötenbewegung vor dem 2. Weltkrieg im Spiel. Vielleicht sind aber auch einige junge Musiker gerade deshalb zur Blockflöte gekommen, weil sie den Klang dieses Instrumentes nur mit Barockmusik und/oder Neuer Musik verbinden. Sollten sich etwa manche der von Theodor W. Adorno beschriebenen Ressentiment-Hörer<sup>29</sup> unter die Blockflötenspieler geflüchtet haben?

Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass auch andere Blockflötenarten, die im 19. Jahrhundert neben dem Csakan gespielt wurden, noch ihrer Wiederentdeckung harren, so z. B. das Französische Flageolet. Auch hier ist der Anfang durch die Publikation von Solostücken<sup>30</sup> schon seit Jahren gemacht.

Wenn sich irgendwann in der Zukunft die Erkenntnis durchsetzen wird, dass der Csakan ein direkter „Nachfahre“ der hochbarocken Blockflöte ist, wird seine Musik auch als authentische Blockflötenmusik anerkannt werden. Vielleicht gibt es dann ein Interesse daran, die derzeit weit verbreit-

tete Uninformiertheit und die Vorurteile zu überwinden. Die „klassisch-romantische Blockflöte“ mit ihrer spezifischen Bauweise und Spieltechnik hätte wohl eine intensivere Zuwendung der Flötenbauer, der Blockflötenspieler und -lehrer verdient.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Dietz Degen: *Zur Geschichte der Blockflöte in den germanischen Ländern*, Kassel 1939, Reprint Kassel 1972, S. 104.

<sup>2</sup> Marianne Betz: *Der Csakan und seine Musik: Wiener Musikleben im frühen 19. Jahrhundert, dargestellt am Beispiel einer Spazierstockblockflöte*, Tutzing 1992.

<sup>3</sup> Neben der Stockblockflöte wurden im 18. und 19. Jahrhundert auch Querflöten, Oboen, Klarinetten, Trompeten, Hörner, Violinen, Mandolinen und Zithern in Spazierstockform gebaut, vgl. Hermann Moeck: *Spazierstockinstrumente*; in: *Studia instrumentorum musicae popularis III*. Festschrift to Ernst Emsheimer on the occasion of his 70th birthday, Stockholm 1974, S. 149-151.

<sup>4</sup> Wilhelm Klingensbrunner: *Neue theoretische und praktische Csakan-Schule nebst Vierzig zweckmäßigen Übungsstücken*, Wien 1815, S. 3.

<sup>5</sup> Ernest Krähmer: *Neueste theoretisch-praktische Csakan-Schule*, Wien 1821, S. 14.

<sup>6</sup> Zu den Erbauern der abgebildeten Csakane siehe: William Waterhouse: *The New Langwill Index. A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors*. London 1993.

<sup>7</sup> Wilhelm Klingensbrunner, S. 5

<sup>8</sup> Ernest Krähmer, S. 4.

<sup>9</sup> Vgl. Hermann Moeck: *Zur „Nachgeschichte“ und Renaissance der Blockflöte*, Sonderdruck aus *Tibia* 1978, und Marianne Betz, S. 91f.

<sup>10</sup> Anton Heberle: *Sonate brillante für Sopranblockflöte solo*, herausgegeben von Peter Thalheimer, Hänssler-Verlag, Stuttgart-Hohenheim, HE 11.212. Eine verbesserte Neuauflage ist jetzt beim Carus-Verlag Stuttgart als CV 11.212 lieferbar.

<sup>11</sup> Robert Eitner: *Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten*, Band 5, Leipzig 1901, S. 81.

<sup>12</sup> Vergl. z.B. Julius Janiczek (d. i. Walther Hensel): *Ratgeber zur Hausmusik*; in: *Die deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit von den Anfängen bis 1933*. Herausgegeben vom Archiv der Jugendmusikbewegung e.V. Hamburg, Wolfenbüttel 1980, S. 57-58.

<sup>13</sup> In: *Studia instrumentorum musicae popularis III*, Festschrift to Ernst Emsheimer on the occasion of his 70th birthday, Stockholm 1974.

<sup>14</sup> Edition Moeck 2518.

<sup>15</sup> Marianne Betz, S. 111.

<sup>16</sup> Beim Zusammenspiel von Csakan in As mit Gitarre wurde die Gitarre einen Halbton tiefer gestimmt und entsprechend transponierend notiert.

<sup>17</sup> Breitkopf & Härtel Leipzig, Partitur-Bibliothek 289, erhalten in der Library of Congress, Washington, Sign. M 1045. L 957 T 7.

<sup>18</sup> Vollständige Liste bei Peter Thalheimer: *Die Wiener Tradition des Flauto d'amore. Repertoire und Instrumentarium*; in: *Scripta Artium* No. 1, Festschrift Rainer Weber, Leipzig 1999, S. 99.

<sup>19</sup> Marianne Betz, S. 125.

<sup>20</sup> Vgl. Peter Thalheimer: *Traversflöten-, Csakan- und Flageolettmusik als Quellen für das Blockflötenrepertoire*; in: *6. Internationales Blockflöten-Symposium Bremen*, Dokumentation. Karlsruhe 1998, S. 68-84.

<sup>21</sup> Edition Moeck 1084-1087

<sup>22</sup> Vgl. Peter Thalheimer: *Hindemith heute – Anmerkungen zur Aufführungspraxis seines Trios für Blockflöten*. *Tibia* 4/1995, S. 586-593.

<sup>23</sup> *Virtuose Blockflöte*, Peter Thalheimer und das Collegium Musica Rara Stuttgart, Laudate 91.527.

<sup>24</sup> jetzt D 87640 Ebenhofen.

<sup>25</sup> Dazu siehe auch: Annette Otterstedt und Hans Reiners: *Solange sich die Sache begeben läßt ... Zu den Flöten der Renaissance*; in: *Scripta artium* No. 1, Festschrift Rainer Weber, Leipzig 1999, S. 35-45.

<sup>26</sup> z.B.: Hans-Martin Linde: *Handbuch des Blockflötenspiels*. 2. erweiterte Auflage, Mainz 1984; Anthony Rowland-Jones: *Playing Recorder Sonatas. Interpretation and Technique*. Oxford 1992; John Mansfield Thomsen (Hrsg.): *The Cambridge Companion to the Recorder*. Cambridge 1995.

<sup>27</sup> Vergl. z.B. Barthold Kuijken: *Lack of Seventeenth-Century Recorder Repertoire: Consequences for the Practical Musician*, und David Lasocki: *The Recorder's Role in Seventeenth-Century Music, Then and Now; A Reply to Barthold Kuijken*; in: *The Recorder in the Seventeenth Century. Proceedings of the International Recorder Symposium Utrecht 1993*. Edited by David Lasocki. Utrecht 1995, S. 197-202 und S. 203-210.

<sup>28</sup> S. 102-103.

<sup>29</sup> Theodor W. Adorno: *Einleitung in die Musiksoziologie*. Zwölf theoretische Vorlesungen. Reinbek 1968, S. 21ff.

<sup>30</sup> z.B. Narcisse Bousquet: *36 Etudes* (1851), Edition Moeck 2215-2217, *12 Grands Caprices* (1864), Edition Moeck 1134; François Collinet: *Sechs leichte Duette*, Moeck ZfS 697.

#### Neuausgaben von Csakan-Musik – eine Literaturliste

**Franz**, Stephan (Etienne): Grand Duo, 2 Cs, Ausg. für 2 Blfl. f<sup>1</sup>. Hofmeister 2616

**Gebauer**, Joseph: Sonate op. 17 (1812). Cs, Klav. Ausg. für Blfl. c<sup>2</sup>, Klav. Edition Moeck 1133

**Gelinek**, Joseph: Rondo (1812), Cs, Klav. Ausg. für Blfl. c<sup>2</sup>, Klav. Carus 11.234

**Heberle**, Anton: Concerto Es-Dur (1807), Cs, Streicher, 2 Hörner. Ausg. in G-Dur für Blfl. c<sup>2</sup>. Hansen 29784

– 3 Petites Pièces (1807), Cs solo. Edition Moeck ZfS 693

– Sonate (1808), Cs solo. Edition Moeck 1119; Dolce 507

– 5 kleine Duos (1808), 2 Cs. Edition Moeck 2556

– Fantaisie (1808), Cs solo. Edition Moeck 1120; Dolce 508; Hansen 29964 (Bearbeitung)

– 13 Ländler (1808), Cs solo. Moeck ZfS 635

– Sonate brillante (1810), Cs solo. Carus CV 11.212 (früher Hänssler); Hansen

**Hunyadi**, Johann Baptist von: Concert Polonaise op. 14 (1829), Cs., Klav. Dolce 216 in Vorb.

**Kargl**, Anton: Duo op. 9, 2 Cs. Ausg. für 2 Blfl. f<sup>1</sup>. Hofmeister 2690

**Krähmer**, Ernest: 40 fortschreitende Übungsstücke op. 1 (1821), Cs solo. Edition Moeck 1131

– Original Potpourri op. 3 (1822), Cs solo. Dolce 210

– 12 Divertimenti op. 4 (1822), Cs solo. Edition Moeck 1121; Ausg. für Blfl. f<sup>1</sup>: Sweet Pipes SP 2328, Ausl. Hansen, Frankfurt/M.

– Concert-Polonaise op. 5 (1822), Cs, Klav. Ausg. für Blfl. f<sup>1</sup>, Klav. Dolce 204

– 12 Ländler op. 8 (1824), Cs, Klav. Ausg. für Blfl. c<sup>2</sup>, Klav. Moeck ZfS 668/669

– 6 Ländler op. 9 (1830), Cs, Klav. Ausg. für Blfl. c<sup>2</sup>, Klav. Moeck ZfS 647

– Serenade A-Dur op. 12 (1826), Cs, Git. Ausg. für Qufl., Git. Zimmermann ZM 2665

– Concert Polonaise Nr. 2 op. 13 (1826), Cs, Klav. Dolce 213, 214 (in Vorb.)

– Variations brillantes op. 18 (1823), Cs, Klav. Ausg. für Blfl. c<sup>2</sup>, Klav. Dolce 207; Hansen 29965

– Introduction et Variations brillantes op. 23 (1830), Cs, Klav. Ausg. für Blfl. c<sup>2</sup>, Klav. Dolce 209

– 2 Original-Themen mit Variationen, aus op. 24 (1830), Cs solo. Dolce 215

– Zweyte Sammlung leichter und angenehmer Originalstücke op. 25 (1830), 2 Cs. Dolce 703

– Souvenir a la Suisse op. 27 (1830), Cs solo. Dolce 206

– Rondeau hongrois op. 28 (1830), Cs, Klav. o. Git. Ausg. für Blfl. c<sup>2</sup>, Klav. o. Git. Dolce 211

– 100 Übungsstücke op. 31 (1837), Cs solo. Faksimile Alamire

– Fantasia (aus op. 31), Cs solo. Dolce 510; Girolamo 12.012

– Introduction und Variationen op. 32 (1832), Cs, Klav. o. Git. Ausg. für Blfl c<sup>2</sup>, Klav. o. Git. Dolce 212

– Rondo „La Tyrolienne“ op. 35 (1837), Cs, Klav. Ausg. für Blfl c<sup>2</sup>, Klav. Dolce 205

**Lorenz, Albert:** Variationen (1813), Cs solo. Edition Moeck 2518

**Mozart, Wolfgang Amadeus:** Ausgewählte Stücke aus „Die Zauberflöte“, für 2 Cs bearb. von Wilhelm Klingensbrunner (1807). UE 18 741

**Stadler, Anton:** Variationen (1812), Cs solo. Heinrichshofen's N 2198

**Weber, Carl Maria von:** Der Freischütz, bearb. von Anton Diabelli (1822) für Cs, Klav. Ausg. für Blfl. c<sup>2</sup>, Klav. Hofmeister 2604

**Csakan**

**Rondo**

Abbildung 5: Joseph Gelinek (1758-1825), *Rondo pour le Csakan avec Piano-Forte*, 1. Seite der Csakan-Stimme des Erstdruckes Wien 1812. □

**MUSIKHAUS FINGER-HAASE**

Komplettes  
**MOECK-Blockflöten-Sortiment**

Blockflötennoten  
Individuelle Beratung durch  
*Hilga u. Finger Haase*  
Musikpädagogin

Tel.: 051 44/22 32  
Fax: 051 44/57 20  
Langerbeinstr. 7 · 29 336 Nienhagen

**Versand sofort an jeden Ort**

**Guntram Wolf**

moderne und historische Holzblasinstrumente

**Renaissance  
Barock  
Klassik  
Romantik**

Bau - Restaurierung - Reparatur  
Im Ziegelwinkel 13  
96317 Kronach  
Tel.: 09261/4207 - Fax: 09261/52782  
e-mail: guntram.wolf@t-online.de



# BLOCKFLÖTENTRIO

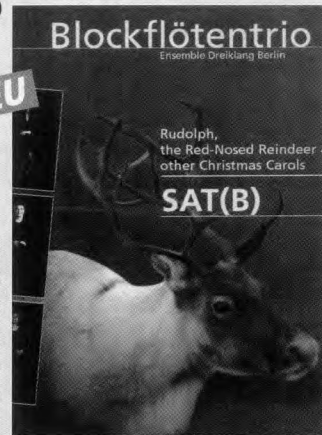
## ENSEMBLE DREIKLANG BERLIN



**NEU**

**My Heart will go on (Titanic) • Blue Train • Amazing Grace**

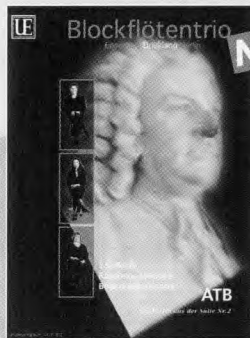
bearbeitet für 3 Blockflöten (ATB)  
von Sylvia C. Rosin [2/3]  
UE 31475 DM 21,-



**NEU**

**Rudolph, the Red-Nosed Reindeer & other Christmas Carols**

(O du fröhliche, Jingle Bells, The First Noel,  
Stille Nacht, Tochter Zion)  
bearbeitet für 3 Blockflöten (SAT(B))  
von Sylvia C. Rosin und Irmhild Beutler [2]  
UE 31474 DM 21,-

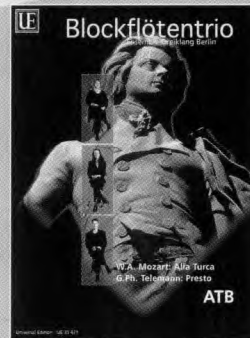


**NEU**

**Johann Sebastian Bach  
Rondeau - Menuet -  
Bourrée - Badinerie**  
aus der Orchestersuite Nr. 2,  
h-Moll BWV 1067  
bearbeitet von I. Beutler  
für 3 Blockflöten (ATB) [2/3]  
UE 31473 DM 19,-



**„Versuch's mal mit  
Gemütlichkeit“  
„O Happy Day“**  
bearbeitet von I. Beutler  
für 3 Blockflöten (S(A)TB)  
[2]  
UE 31472 DM 21,-



**W. A. Mozart: „Alla Turca“  
G. Ph. Telemann: „Presto“**  
bearbeitet von Sylvia C. Rosin  
für 3 Blockflöten (ATB) [2]  
UE 31471 DM 19,-

UNIVERSAL EDITION • WIEN



<http://www.universaledition.com> • [uevertrieb@universaledition.com](mailto:uevertrieb@universaledition.com)

Maurizio Bignardelli

**Flute-playing in Italy in the 19th century and the Carnevale di Venezia**

The article discusses the eleven sets of variations for flute on the *Carnevale di Venezia*. Some of the composers, like Ciardi and Briccialdi, contributed decisively to the development of a virtuoso style in

flute music of the 19th century. The history of the Carnevale thus proves to be exemplary for the history of flute-playing in Italy in the 19th century, which in connection with the change in the structure of society in the decades before and after the unification of Italy embraces both professional virtuoso playing with bourgeois amateur music-making.

*Translation: R. Grocock*

B E R I C H T E

**Neues Werk für Blockflötentrio, Marimbaphon und Orchester von Krzysztof Penderecki**

Das zeitgenössische Repertoire für Blockflötentrio ist recht dünn gesät. Zum Teil liegt es sicherlich daran, dass im modernen Konzertleben das Blockflötentrio ein relativ selten wahrgenommenes Ensemble ist, für das Komponisten nur dann schreiben, wenn ihnen die Besetzung aus irgendeinem Grund ins Auge sticht oder wenn sie von den Interpreten direkt angesprochen werden.

Auch wenn das Interesse des Komponisten dann geweckt ist, müssen erst noch viele Fragen geklärt werden: was für Instrumente gibt es, sind sie überhaupt im Besitz des Ensembles (es ist erstaunlich, was für eine Faszination Sub- und Großbassflöten ausüben, die man in solcher Menge meist nicht zur Verfügung hat), welchen Umfang haben die Flöten, wie wird notiert (klingend, oktavierend, transponierend ...), was für Klangmöglichkeiten sind denkbar (nicht nur die der Instrumente, sondern auch die der Stimmen der Spieler), welche dynamischen Bezeichnungen sind realistisch etc. (Als erstes Nachschlagewerk eignet sich sehr gut: Walter van Hauwe, *Moderne Blockflötentechnik*, Band 1-3, Schott). Es ist aber auch wichtig, nicht alle Klangmöglichkeiten weiterzugeben – meist entdeckt der Komponist dann ganz ungeahnte!

Beim ersten Kennenlernen des neu entstandenen Stückes ist es interessant, welche Informationen of-

fensichtlich verarbeitet wurden und welche vielleicht auch gar nicht. In dieser letzten Phase ist der Interpret wieder von Bedeutung. Er muss entscheiden, welche Teile der Komposition realisierbar sind und welche nicht, muss dabei aber genau überlegen, was tatsächlich „nicht geht“ und wo sich eventuell ein technischer Kniff findet, um die auftretenden Schwierigkeiten zu überwinden.

Ein gerade neu entstandenes Werk in einer noch ungewöhnlicheren Besetzung ist die neue Komposition von Krzysztof Penderecki für Blockflötentrio, Marimbaphon und Orchester, die von *les trois en bloc* im Rahmen der EXPO 2000 in Hannover mit Marta Klimasara (Marimbaphon) und der Nationalphilharmonie Warschau unter der Leitung von Michael Hurshell uraufgeführt wurde. Das Stück, dessen Titel noch nicht feststeht, wird bei Schott erscheinen.

T I B I A - O I

Christoph Seifert

Holzblasinstrumente

Auswahl an Blockflöten

Versand und Ansichtsendungen

Pilatuspool 17 · D-20355 Hamburg

E-Mail: cseifert@der-holzblaeser.de · www.der-holzblaeser.de

Tel.: +49-(0)40-35 71 90 30 · Fax: +49-(0)40-35 71 47 23

Beim ersten informellen Treffen mit Penderecki stießen wir auf ein großes Interesse des Komponisten in Bezug auf die klanglichen Möglichkeiten der Blockflöte. Da er noch nie ein Stück für das Instrument geschrieben hatte, wollte er diverse Unterlagen haben, einschließlich einiger Tonaufnahmen mit Multiphonics. Im Stück selbst, dessen Blockflötenparts leider recht kurz geraten sind, gibt es in jeder Stimme nur einen Multiphonic, der Rest ist sehr melodisch und nur von zwei kleinen freien „Kadenzen“ des Blockflötentrios unterbrochen. Die vorgesehene Flötenbesetzung (3 Altblockflöten) war aufgrund des Umfangs nicht ganz realisierbar, konnte aber durch Stimm- und Instrumententausch an einigen Stellen dann gut umgesetzt werden. Eine asiatische Einfärbung wird durch die Flöten und einige eingesetzte Schlaginstrumente, wie große Gongs, erzeugt.

Das Stück selbst wurde im Rahmen des *Musikalischen Festes der Welireligionen* im Rahmen eines Gottesdienstes der Nichiren Shu Buddhisten uraufgeführt. Alte und neuere Werke von Krzysztof Penderecki (*De Profundis*, *Adagietto* aus *Paradise Lost*, *Agnus Dei*, *Anaklasis*) erklangen im Wechsel mit religiösen Gesängen und rituellen Handlungen der 70 angereisten Mönche und ihres geistlichen Oberhauptes.

Nach der Aufführung regte Penderecki an, das Stück und vor allem die Blockflötenparts noch zu erweitern, so dass sich die Komposition jetzt wieder in der Entwicklung befindet.

Für das Ensemble war es eine sehr ungewöhnliche Erfahrung, als Solisten zu dritt vor einem Orchester zu stehen, und es bleibt zu hoffen, dass dieser Besetzung (vor allem mit Marimbaphon!) noch einige Stücke „auf den Leib“ geschrieben werden.

Susanne Riemann

### ERTA-UK-Kongress in Bushey

Der diesjährige ERTA-UK-Kongress fand vom 2.-3. Juni 2000 in Bushey, Herts statt und stand unter dem Thema *Diskussionen und Workshops zur und über die Zukunft der Blockflöte im 21. Jahrhundert*.

Der Auftakt des Kongresses begann mit dem Finale des ERTA-Yamaha Ensemblewettbewerbs. Als Preisträger gingen in der jüngsten Kategorie *The Perse Preparatory School* und *The Purcell Pipers*, in der mittleren *BYMT Stanesby Recorders* sowie

*Portsmouths High School Recorder Trio*, und in der ältesten Kategorie *DMA Purcell School* und *Quintrio* mit je einem ersten und einem zweiten Preis hervor. Die Jury bestand aus Markus Zahnhausen, Clara Legêne und Piers Adams.

Ich konnte die Resultate mit dem letztjährigen Wettbewerb vergleichen und denke, dass das Niveau dieses Jahr gestiegen ist. Im 20. respektive 21. Jh. mangelt es offenbar an qualitativ guter Ensemblesmusik für Laien, so standen in der mittleren Alterskategorie abermals die bereits so bekannten Werke von H. U. Staeps, Colin Hand und Christopher Ball auf dem Programm. Leider wurde in den beiden jüngeren Kategorien keine Musik mit alternativen Spieltechniken herangezogen. Auch wenn dies bereits passé ist, wäre es doch gerade in diesem Alter angezeigt, Erfahrungen mit diesen klanglichen und technischen Möglichkeiten zu sammeln. In der ältesten Kategorie freute es mich besonders, Pärts *Pari Intervallo*, Mautes *Ricercar*, und Mützenbergers *Trois Tiers* zu hören.

Der Abend wurde mit einem informellen Konzert mit zeitgenössischer Musik beendet. Als Solowerke wurden Jan Rokus van Roosendaels *Rotations*, Zahnhausens *Horns of Elfland*, H. M. Lindes *Una Follia Nuova*, Winfried Michels *Gedämpfte Schwingung*, Genzmers *Klänge der Nacht* aufgeführt. Dominik Strycharsky interpretierte sein eigenes Werk *Context's contests*. Bec Masseys *Into the setting Sun* für Altblockflöte und Klavier. Sören Siegs *Pina ya phala* für A,T,B, und Dick Koomans *The Jogger* für 4st. Quartett kamen ebenfalls zur Aufführung. Es war ein interessantes Programm, das Einblicke in die verschiedensten Stilrichtungen gab. Es war auch spannend, so viele verschiedene Interpreten zu hören.

Der Samstag setzte sich aus Workshops, Meisterklassen, Vorträgen und einem Komponistenforum zusammen.

Andrew Mayes beleuchtete Carl Dolmetschs Bedeutung in der englischen Blockflötenszene seiner Zeit. Besondere Beachtung schenkte Mayes den Werken, welche für die Wigmore Hall Konzerte (London), die jährlich regelmäßig zwischen 1947 - 1989 stattfanden, bestimmt waren, und denjenigen, die Dolmetsch in Kommission gab. Neben den auch im deutschen Sprachraum bekannten Komponisten wie W. Bergmann, G. Jacob, W. Leigh, E. Rubbra, H. Murill und A. Cooke gab es auf Mayes Liste viele mir unbekannt Namen. Die Wigmore



Hall Konzerte wurden vor allem vom Early Music Publikum besucht, deshalb durften zeitgenössische Komponisten auf Dolmetschs Wunsch z.B. keine Vierteltöne verwenden, denn er wollte beweisen, dass man auf Blockflöten rein spielen konnte. Ebenso verlangte er von den Komponisten, dass sie extreme Tonarten sowie schnelle chromatische Läufe im untersten und obersten Register mieden. Carl hatte persönlich Probleme mit der Avantgarde, Hindemiths Plöner Musiktag empfand er als sehr modern.

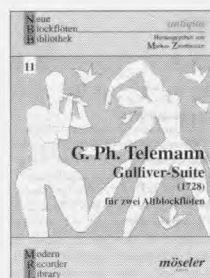
Alison Baldwin sprach über Hindemiths Einfluss auf die Blockflötenmusik des späten 20. Jhs.

In Deutschland geschah die Beschäftigung mit alten Instrumenten, zu der auch die Blockflöte gehörte, auf wissenschaftlicher Ebene und an den Universitäten. Daneben gab es Spielkreise und die Wandervogelbewegung, wo Laien gemeinsam musizierten. Bereits in den 1920er Jahren waren deutsche Schulen überflutet mit auf billige Weise hergestellten Blockflöten, aber es gab keine Komponisten, die für dieses Instrument zu schreiben bereit waren. Hindemith empfand den Mangel, dass Amateure keine zeitgenössische Musik hatten, als unbefriedigend, und er begann Gebrauchsmusik zu schreiben. Hindemiths kompositorischer Einfluss wirkte sich ganz besonders auf Genzmer, Reizenstein und Leigh aus. Walter Leighs Sonatina (1939), im neobarocken Stil (von Carl Dolmetsch uraufgeführt), ebenso Reizensteins Partita (1938), ein Werk mit barocken Mustern und extremen dynamischen Markierungen, die eventuell vermuten lassen könnten, dass Reizenstein eher den Klang der Klarinette im Ohr hatte, trugen viel zum Status der Blockflöte bei. Beeinflusst von Hindemiths Idee, schrieb Genzmer ebenfalls Werke für Amateurmusiker. Für Blockflöte erschienen von ihm eine Sonate (1941) und ein Trio (1942). Genzmer verfolgte die Entwicklung der Blockflöte mit. In Deutschland wurde die Blockflöte als Instrument ernst genommen, im Gegensatz zu England, wo dies leider nicht der Fall war.

Robert Fitzgerald führte uns in die Entwicklung der elektronischen Musiktechnologie ein. Der Einsatz von Multimedia auf allen Unterrichtsstufen wird den englischen Schulunterricht ab kommenden September wesentlich verändern. Siebenjährige arbeiten hier in der Schule bereits mit Computern. Fitzgerald sieht die Zukunft der Musikszene folgendermaßen: die Wichtigkeit der herkömmli-

## Neue Blockflöten Bibliothek

neu neu neu



NBB 2 *antiqua*

**Georg Philipp Telemann:**

**Zwei Konzerte**

für vier Altblockflöten

eingesetzt von Markus Zahnhausen.

[3] M 22.602. DM 34,00

NBB 11 *antiqua*

**Georg Philipp Telemann:**

**Gulliver-Suite**

für zwei Altblockflöten.

[3] M 22.611. DM 9,50

„Es ist großartig, dass Zahnhausen die Sätze in einem Band zusammengefasst hat und uns Blockflötisten an Telemanns Spaß teilhaben lässt.“ (Tibia 3/2000)

NBB 8 *facile*

**Holger Hoffmann:**

**Hinter den Sieben Bergen.**

Suite für 3 Blockflöten.

[3] M 22.608. DM 33,00

Phantasievolle Musik, vom bekannten *Ensemble Dreiklang Berlin* eingerichtet, die sich besonders für Musikschulen eignet!

NBB 9 *contemporanea*

**Günter Kochan:**

**Musik für Altblockflöte**

**und Cembalo/Klavier.**

[5] M 22.609. DM 38,00

Ein Schwergewicht der zeitgenössischen Blockflöten-Literatur.

NBB 12 *contemporanea*

**Walter Mays:**

**Moon Dances.**

Three Native American Sketches

für A-Bfl. [4] M 22.612. DM 19,50

Möseler Verlag · Tel: 05331/9597-0 · Fax: 9597-20

**möseler**



**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**

chen Notation wird abnehmen, für Film und Fernsehen braucht man keine Musiker mehr, bereits heute werde 97% der Fernsehmusik digital hergestellt. Der Einsatz von Technologie wird das Verhältnis zwischen Komponist und Zuhörer verändern, die aus dem 19. Jh. übernommene Hierarchie zwischen Komponist - Dirigent - Musiker wird sich wandeln, ebenso wird Musikmachen wieder mehr geschätzt sein, wobei das auch ganz ohne Instrumentalkenntnisse möglich sein wird. Der Umgang mit den vielfältigen technischen Möglichkeiten wird das Musikempfinden der jungen Generation gewaltig beeinflussen.

Piers Adams untersuchte Verbindungspunkte von zeitgenössischen Idiomen und Populärkultur wie Jazz, World music, Filmmusik, Romantizismus, Rock und Minimalistik. Seine Fragestellung war: Wohin geht die Blockflöte, hat sie einen Platz in der Musik, wohin bewegt sich die allgemeine Musikszene? Dies, um der Blockflöte eine dauerhafte, aber neue Stimme im 21. Jh. zu verleihen. Um den Status der Blockflöte zu heben, müssten vermehrt größere Konzertwerke mit und für Blockflöte geschrieben werden. Michala Petri sei nicht in die

„Alte Musik“-Bewegung integriert, sei aber als Blockflötistin weltbekannt. Adams wünscht sich, dass die Blockflöte klanglich lauter werde, damit in größeren Räumen musiziert werden könnte. Andere Blockflötentypen seien vonnöten. Abschließend stellte er uns einige der Werke vor, die er in den letzten 10 Jahren in Auftrag gegeben hatte oder deren Erstaufführung er spielte. Darunter war eine Jazzkomposition, Roxanna Panufniks *Seven Deadly Sins*, David Bedfords Verbindung zwischen „Alter“ und „Neuer“ Musik, Chris Ganders Musik im indischen Stil und ein an russische Filmmusik angelehntes Werk von Václav Štěpán.

Malcolm Miles, ein Saxophonist – er unterrichtet Jazzimprovisation an der Guildhall School of Music – führte uns in die Anfänge der Jazzimprovisation ein. Er nahm eine G-Dur-Tonleiter als Ausgangspunkt, wandelte diese dann in eine pentatonische, dorische und die drei Formen der Moll-Tonleiter um. Mit diesem Notenmaterial und drei rhythmischen Komponenten aus dem Swing, lateinamerikanischen Mustern und Rock wurden wir angeleitet zu improvisieren. Zu diesem Thema gibt es übrigens ein exzellentes Lehrmittel: Jeffrey Wilson, Guide to melodic Jazz improvisation mit dazugehöriger CD. Das Werk ist in der Reihe der Guildhall School Publikationen erschienen.

Ben Norbury führte die Anwesenden in die improvisatorischen Möglichkeiten auf der Blockflöte im Anfängerunterricht ein. Für mich war verblüffend zu erleben, wie die Teilnehmer sichtlich überrascht waren, was man mit kleinsten Mitteln und alternativen Spieltechniken bereits auszudrücken vermag. Vielleicht wäre es dringend nötig, Gerhard Brauns Unterrichtsmodelle auf englisch zu übersetzen. Norbury meinte, man könne dem Schüler nicht zumuten, bei Lindes Music for a bird einzusteigen, sondern im Unterricht müsse bereits viel früher eine Beziehung zu dieser Klangwelt geschaffen werden.

Clara Legêne versuchte, mit den Teilnehmern anhand eines Liedtextes eine neue Sprache zu entwickeln. Affekte wie komisch, traurig, verrückt, wütend ... mussten auf der Blockflöte interpretiert werden. Es mache keinen Unterschied, ob es sich um die Musik Bachs, um Filmmusik oder um Avantgarde handle, das Prinzip sei immer dasselbe. Wenn der Interpret verstünde, was er mitzuteilen habe, sei sogar die Interpretation von Avantgardemusik ein Genuss.

Das angesagte Komponistenforum wurde mangels anderer Komponisten(!) von Markus Zahnhausen allein bestritten, so dass leider kein Austausch von Meinungen und Ideen stattfinden konnte. Schade! Zahnhausen hatte am Morgen bereits eine Meisterklasse gehalten und zwei Interpretinnen stellten aus seinen Lyrischen Szenen den Nostalgic Waltz und aus dem Zyklus Jahreszeichen „Sommerklänge“ vor. Im Komponistenforum sprach Zahnhausen über sein Klangideal der Blockflöte, sie sei ein stilles, süßes Instrument mit wenig aggressivem Klangpotenzial. Als Komponist interessiert ihn Musik, die das Herz des Zuhörers rührt, als Interpret will er herausfordernde Musik, solche die sein Interesse weckt, ihm Eindruck macht und ihn packt. Da die Blockflöte zu sehr im pädagogischen Umfeld verhaftet sei, würden nicht viele Komponisten dafür schreiben. Spieler müssten Komponisten, deren Werke ihnen gefallen, ansprechen und versuchen, eine Zusammenarbeit anzustreben. Ein Blockflötist soll sich immer fragen: würde mir dieses Werk trotzdem gefallen, auch dann, wenn ich nicht Blockflöte spielte? Die Qualität der aufzuführenden Musik soll immer bedacht werden.

Eine Noten- und Instrumentenausstellung rundete die Tagung ab. Bei den Instrumentenbauern waren es die großen Firmen, leider stellte kein einziger individueller Instrumentenbauer aus. In der Musikalienausstellung waren Kleinstverlage persönlich anwesend, entweder mit eigenen Kompositionen oder Bearbeitungen und preisgünstigen Ausgaben für Amateurmusiker.

Der nächste Kongress wird vom 1.-2. Juni 2001 wiederum in Bushey stattfinden, eingeladener Gast ist Dan Laurin.

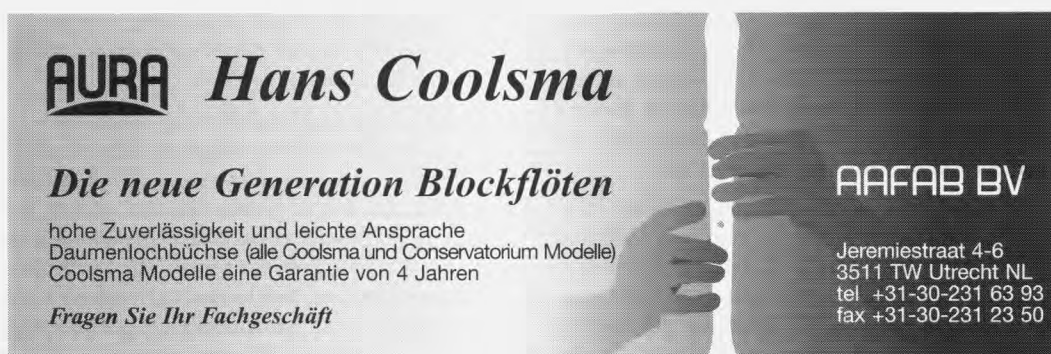
Marianne Metzger

## Projekt Berlin 2000 – Deutsch-Kanadische Musikbegegnung

Vom 27. Juni bis 1. Juli konnte die Musikschule Berlin-Mitte Gäste aus Montreal begrüßen: 10 Musikschüler aus den Blockflötenklassen von Sophie Larivière und Matthias Maute probten gemeinsam mit deutschen Schülern der Klassen von Markus Friemel und Frank Kißig, die Gastlehrer unterrichteten dabei auch an der Berliner Musikschule.

Die lange Vorbereitungszeit für das Treffen machte sich bezahlt: Die Schüler kannten sich schon (virtuelle E-Mail-Kontakte) und wurden von engagiert mitarbeitenden Gasteltern betreut, alles war bestens organisiert. Es fanden etliche Workshops statt, es gab zwei Konzerte. Das Dozentenkonzert wie das Schülerkonzert, beide in akustisch wie atmosphärisch ansprechenden Kirchensälen der Berliner Innenstadt stattfindend, begeisterten das zahlreiche Publikum mit hervorragenden solistischen wie auch Ensembleleistungen. Hervorzuheben beim Schülerkonzert ist sicher der erst 15-jährige Jean Michel Leduc mit *Le Danseur* oder auch das versierte Ensemble für Alte Musik der Musikschule Mitte. Beeindruckend auch die Arrangements und Stücke von Matthias Maute nach Werken von J. S. Bach, A. Vivaldi, Satie u. a. Das am Ende zusammen spielende Blockflötenensemble (20 Schüler im Alter von 10 bis 20 Jahren) überzeugte durch Präzision, Intonationssicherheit und wurde am Ende mit einem Blues auch wegen seiner Spielfreude gefeiert. Ein umfangreiches Kulturprogramm bereicherte das Treffen, so dass eine Woche voller neuer Erlebnisse, Eindrücke und Ideen hinter allen Beteiligten, aber sicherlich auch vor ihnen liegt: Die Begegnung wird im Oktober 2000 in Montreal fortgesetzt.

Frank Kißig



**AURA Hans Coolsma**

**Die neue Generation Blockflöten**

hohe Zuverlässigkeit und leichte Ansprache  
Daumenlochbüchse (alle Coolsma und Conservatorium Modelle)  
Coolsma Modelle eine Garantie von 4 Jahren

**Fragen Sie Ihr Fachgeschäft**

**AAFAB BV**

Jeremiestraat 4-6  
3511 TW Utrecht NL  
tel +31-30-231 63 93  
fax +31-30-231 23 50

## Musikinstrumentenmuseumskonzepte und Verwirklichungen

Die Eröffnung des umgestalteten *Musée des instruments de musique - Muziekinstrumentenmuseum* (Schriften und Prospekte französisch und niederländisch) Brüssel, im Juni 2000

Museen sind seit Jahrzehnten schon nicht mehr nur Sammelstellen historischer Gegenstände, die dicht an dicht ausgestellt werden, sondern die Depots beherbergen oft das Vier- bis Fünffache dessen, was dem Publikum dargeboten wird. Die pädagogische Aufbereitung und Auswahl hat Priorität.

Um aber nun die Wissenschaftsfreundlichkeit nicht zu vernachlässigen, müssten auch die gesamten Bestände eines Museums unkompliziert schriftlich und bildlich abrufbar sein; aber die Zeiten der ausführlichen Gesamtkataloge sind (bei fast allen Musikinstrumentenmuseen) längst vorbei. So ist der Suchende auf umständliche Anfragen angewiesen. Vielleicht verbessert sich die Situation in der Zukunft durch das Internet. Es wäre zu wünschen.

Musikinstrumente zu sammeln – über fürstliche und andere Besitzinventare hinaus – unter dokumentarischen und wissenschaftlichen Gesichtspunkten, dieser Gedanke kam erstmals in der französischen Revolution auf mit der 1795 beschlossenen Requirierung adliger Bestände; er verwirklichte sich aber erst 1864 mit der Eröffnung der Sammlung des Pariser Konservatoriums (Katalog ab 1875). Inzwischen wurden schon 1824 Sammlungen in Wien, 1852 in Nürnberg und 1855 in München für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Das Konservatorium Brüssel folgte nach 1870 mit der Vereinigung der Privatsammlungen Fétis, der belgischen Musikindustriellen Mahillon und Sax und der indischen Kollektion eines Hindufürsten. Die bekannte Berliner Sammlung eröffnete erst 1888 ... und und und: der gesamte Komplex ist in den einschlägigen Lexika nachzulesen. Interessant in diesem Zusammenhang ist auch der Aufsatz von Ignace De Keyser (dem Abteilungsleiter Alte Musik in Brüssel) *Het Brusselse Muziekinstrumentenmuseum, een case study naar de achtergronden van een specialistisch museum* in: *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*; Parc du Cinquantenaire, Bruxelles, Nr. 68 (1997).

Für Brüssel (mit seinen heute inzwischen 7000 Stücken) war wegweisend der zwischen 1880 und 1922 erschienene fünfteilige *Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, der mit Nr. 3300 endet, herausgegeben von Victor-Charles



Mahillon (1841-1924), dem langjährigen *conservateur en chef du musée* und auch bekannten Akustiker, der auch die Sammlung Contarini-Corner mit italienischen und deutschen Instrumenten des 16. und 17. Jahrhunderts dazu erwarb. Mahillons Systematik war auch wegweisend für die spätere Klassifizierung der Musikinstrumente von Sachs-Hornbostel (*Systematik der Musikinstrumente* in: *Zeitschrift für Ethnologie*, 1914).

Dass Musikinstrumentenmuseen nicht zu den frequentiertesten Museen allgemein gehören, hat seine Gründe darin, dass sie auch z. T. bei Musikliebhabern auf nicht so großes Interesse stoßen. Instrumente sind eben nur ein und auch nicht immer so geachteter Teilaspekt der Musik (vgl. hierzu Bemerkungen Mozarts, Beethovens und anderer über die Kläglichkeit von Instrumenten gegenüber den „genialen“ Einfällen der Komponisten).

Dass es auch im Instrumentenbau genialische und nicht „nur“ handwerkliche Leistungen gibt, ohne die komponierte Musik gar nicht so existieren könnte, hat sich letztlich noch nicht bei allen Musikbeflissenen herumgesprochen. Sollte man nicht für die Zukunft an thematisch umfassende Musikmuseen denken? Nun, die akustische Kopfhörerbegleitung für die Besucher in vielen Instrumentenmuseen weist ja schon in diese Richtung, wie es auch Themensetzungen tun, z.B. in Brüssel mit um 90 Themen, wie *Harmoniemusik zur Zeit Mozarts*, *Die chinesische Oper*, *Florentinische Intermedien um 1589* u.v.a.m.

Nun Näheres zur Neueröffnung des MIM (= Musée des instruments de musique/IVE département des Musées Royaux d'Art et d'Histoire = MRAH) Rue de Montagne de la Cour 2, B-1000 Bruxelles. Hierzu liegt ein *Périodique trimestriel memento* Nr. 1 (VI/2000) vor. Seit mehr als 20 Jahren sollte das Museum – nach verschiedensten Quartieren – endgültig in das ehemalige Textilkauflhaus *Old England*, gebaut im Art-nouveau-Stil um 1900, umziehen. Nun war es soweit. Sogar eine eigene Briefmarkenserie mit 6 Werten ist dazu erschienen (im Zusammenhang mit dem Bach-Jahr). Von den 7000 Instrumenten sind 1500 ausgewählt und auf 3000 m<sup>2</sup> ausgestellt. Dem Besucher steht ein sehr handlicher, schön bebildertes *guide du visiteur* zur Verfügung und dazu Sonderhefte zu einzelnen Instrumentengruppen, zum Teil noch in Vorbereitung. Beeindruckend ist dazu die infrarotgesteuerte Kopfhöreranlage, die automatisch entsprechende Klangbeispiele hören lässt, wenn man vor dem jeweiligen Instrument steht (noch nicht immer perfekt, aber wird wohl noch).

Ausgestellt auf 4 Ebenen sind: Mechanische Instrumente (auch eine Komponiermaschine von 1821) – Volks- und außereuropäische Instrumente (didaktisch sehr gut gemacht; die Wissbegierde auf diesem Gebiet gilt es zu fördern) – Kunstmusikinstrumente (*musique savante occidentale*) von der Antike bis ins 20. Jahrhundert. Hier sind u. a. auch die kostbaren Renaissance- (z.B. Krummhörner) und Barockinstrumente (z.B. Rottenburghs Altflötenoriginal) zu sehen. – Klavier- und Saiteninstrumente, Besonderheiten (z.B. Geigenbauatelier).

Das MIM hat vor allem auch einen umfassenden Plan für die Öffentlichkeitsarbeit mit einem *service éducatif*, mit der öffentlichen Zugänglichkeit seiner 30 000 Titel umfassenden Bibliothek und vielen, vielen Konzerten und einem eigenen Restaurant.

Eine kleine Anmerkung, die man mir bitte nicht verübeln will: Ich hatte für die Eröffnung am 7. Juni, 10-17 Uhr, eine *invitation valable pour une personne*, aber die Eingeladenen mussten sich nicht rückmelden und wurden nicht registriert und offiziell begrüßt. Wer sich kannte, kannte sich eben. Ich habe auch kaum einen Vertreter anderer Instrumentenmuseen gesehen. Brüssel ist die Hauptstadt Europas und sollte auch europäische Akzente setzen. Wäre hier nicht auch Gelegenheit für ein „europäisches“ Fest gewesen, um Gemeinschaft mit den vielen anderen europäischen und außereuropäischen Museen zu demonstrieren? Excusez-moi, ansonsten war ich beeindruckt.

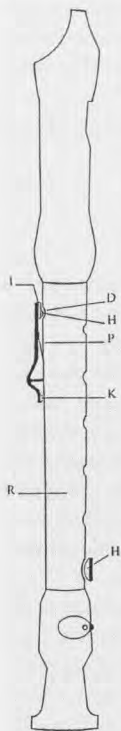
Hermann Moeck

### Kurs mit Prof. Peter Holtslag

Vom 5. bis 7. Mai 2000 fand in den Räumen der Berufsfachschule für Musik Dinkelsbühl ein Blockflötenkurs mit Prof. Peter Holtslag statt, an dem über 30 Musiker und Musikerinnen aus dem In- und Ausland teilnahmen. Der Kurs wurde anlässlich des zehnjährigen Jubiläums der Musikschulen Dinkelsbühl, Feuchtwangen, Wassertrüdingen und Herrieden veranstaltet. Daher stand die alltägliche Musikschularbeit als Hauptthema im Vordergrund. Auf große Resonanz stießen exemplarische Unterrichtsstunden mit Musikschulgruppen, die Prof. Holtslag gab. Weiterhin waren die Verfeinerung der Spieltechnik und die stilgerechte Interpretation von Blockflötenmusik aus verschiedenen Jahrhunderten Themen des Kurses. Einfühlsam und zielgerichtet zeigte Prof. Peter Holtslag jedem Kursteilnehmer, solistisch oder im Ensemble, einen individuellen Weg zur Vervollkommnung der Fertigkeiten im Blockflötenspiel. Eine konzentrierte, aber immer freundliche Atmosphäre zeichnete die Arbeitsweise des Dozenten aus. Er vermochte durch seine zuvorkommende Art Vorspielängste zu beseitigen und konnte hierdurch ein beachtliches Ergebnis in jeder Kursphase erreichen. Mit einem spannenden Solorecital eröffnete Prof. Peter Holtslag das Kurswochenende. Technisch brillant und musikalisch aufregend erklangen Werke von Virgiliano, van Eyck, Telemann, J. S. Bach, Shinohara und Berio. Ein besonderer Dank gilt den Organisatoren des Kurses: Anke und Volker Würth, die vorbildlich dazu beitrugen, dass alle Beteiligten sich in Dinkelsbühl wohlfühlten. Adrian Wehlte

## Ein weiteres Klappenpatent für die Blockflöte

Die Patentschrift des Franzosen Norbert Naman stellt einen Klappenmechanismus vor, der sich auf die Grifflöcher 0, 6 und 7 bezieht. Er soll es speziell Kindern und Anfängern erleichtern, mit bestimmten griff- und spieltechnischen Problemen fertig zu werden. Aber auch der professionelle Spieler könne von dem System profitieren.



Die vorgestellte Mechanik besteht aus 3 Klappen, die sowohl an Sopran- als auch Altblockflöte angebracht werden können. Eine Klappe bedeckt das Daumenloch (0), wobei eine kleine Öffnung im Klappenende das Überblasen ermöglichen soll. Die anderen beiden Klappen sitzen über den Doppellöchern (6, 7) von  $c^2$  ( $f^1$ ) und  $d^2$  ( $g^1$ ). Auch bei diesen beiden Klappen ist jeweils ein Loch im Klappenende, das das Spielen der Halbtöne möglich macht.

In der Patentschrift wird der Vorteil dieses Mechanismus damit begründet, dass besonders Kinder und Anfänger Schwierigkeiten mit dem Abdecken der Doppellöcher (6, 7) und Spielen der Halbtöne  $cis^2$  ( $fis^1$ ) und  $dis^2$  ( $gis^1$ ) haben. Das teilweise Abdecken des Daumenloches (0) beim Überblasen stelle ebenso eine Schwierigkeit dar, die mit der Daumenklappe nunmehr behoben sei.

Keine dieser Klappen erscheint praxisbezogen notwendig, und lediglich in Hinsicht auf körperlich Behinderte (chron. Rheuma, Multiple Sklerose o. ä.) gibt es wohl eventuell eine Nachfrage nach einer solchen „Spielerleichterung“. Mit solchen Mechaniken für die Blockflöte macht man es den Spielern langfristig nur schwerer, denn, wie auch bei der sogenannten „deutschen Griffweise“, wenn der Zeitpunkt des Umsteigens auf eine Blockflöte mit barocker Griffweise kommt, müssen komplexe Griff- und Blasgewohnheiten neu erlernt und bisher Gewohntes abgelegt werden. Das Erlernen des sauberen Greifens von  $cis^2$  und  $dis^2$  bzw.  $fis^1$  und  $gis^1$  und die sichere Handhabung des linken Daumens stellt einen Teil des Lernprozesses jedes Blockflöten-

spielers dar und zeigt ihm, neben dem bloßen Greifen, die Möglichkeiten zur Verfeinerung der Körperbeherrschung und der Fingerbeweglichkeit, und wie er diese trainieren kann. Mit einer solchen Mechanik würde dem Spieler zudem die Möglichkeit genommen, durch eine *variable* Daumenöffnung beim Überblasen die unterschiedliche Balance und Intonation für einzelne hohe Töne zu finden und die Intonation durch teilweises Abdecken der  $c^2$  ( $f^1$ ) und  $d^2$  ( $g^1$ ) Doppellöcher zu regulieren. Solche Grifftechniken sollten aber so früh und natürlich wie möglich im Umgang mit dem Instrument erlernt werden. Eine solche Mechanik würde das Instrument auch wesentlich teurer und reparaturanfälliger machen. Eine Klappe kann immer nur ein Kompromiss sein, als Ersatz/Verlängerung der Finger, und hat sich nur deshalb bei größeren Flöten durchsetzen können, weil dort durch die Mensurweite ein Spielen ohne Klappen unmöglich wäre. An Sopran- und Altblockflöte macht das Hinzufügen von Klappen aber aus ergonomischen Gesichtspunkten m. E. keinen Sinn, und die Nachteile einer solchen Mechanik würden gegenüber den (eventuellen) Vorteilen überwiegen.

Sebastian Borsch



**STEPHAN BLEZINGER**  
Meisterwerkstätte für Flötenbau

### *Blockflötenbau ist...*

*...zum einen sorgfältige Auswahl der Materialien, handwerkliche Präzision und fundierte Kenntnis komplexer akustischer Zusammenhänge...*

*...zum anderen das feine Gespür für den richtigen Handgriff, der einem äußerlich perfekten Instrument erst seine Seele verleiht...*

***...faszinierend!***

Karl-Marx-Straße 8  
D-99817 Eisenach  
Tel. 0 36 91-21 23 46

<http://www.th-online.de/firmen/blezinger>

### Zum Tode von Maja-Maria Reis

Maja-Maria Reis war eine Musikverlegerin aus Leidenschaft. Sie starb am 26. Juli 2000 – 71-jährig – in ihrer Heimatstadt Frankfurt am Main. Maja-Maria Reis leitete in dritter Generation den Musikverlag Zimmermann. 1876 in St. Petersburg gegründet, zog der Verlag nach dem zweiten Weltkrieg unter der Leitung von Edith Zimmermann und ihrer Tochter Maja-Maria Reis nach Frankfurt am Main um. Aus einem Drei-Mann-Betrieb wurde ein mittelständisches Unternehmen, das sich mit Erfolg um die Belange der klassischen Musik kümmert. Nach dem Tod der Mutter 1975 leitete Maja-Maria Reis den Verlag in Eigenregie und erwarb 1991 mit ihrer Tochter Cornelia Großmann den Robert Lienau Musikverlag aus Berlin.

Verlagsschwerpunkte sind Jugend- und Unterrichtsmusik für die Instrumentengruppen Flöte, Gitarre und Percussion im Musikverlag Zimmermann sowie zeitgenössische und romantische Orchester- und Kammermusik im Robert Lienau Musikverlag. Dass die Verlage heute weit über die Grenzen des deutschsprachigen Raumes bekannt sind, verdanken sie Maja-Maria Reis' Engagement bei zahlreichen internationalen Musikmessen, z.B. in Paris, Los Angeles, Sydney und Tokio.

Autoren und Verlagskollegen haben sie als kompetente, energiegeladene Frau kennengelernt, die sich mit Herz und Verstand für die Belange ihrer Verlage einsetzte, die musikalische Jugend förderte und die beiden Verlage mit neuem Geist und Leben erfüllte. Für ihre Mitarbeiter hatte sie immer ein offenes Ohr.

Bereits seit 1973 gehörte Maja-Maria Reis dem Vorstand des Deutschen Musikverlegerverbandes (DMV) an und kümmerte sich dort besonders um die wirtschaftlichen Belange der E-Musikverlage. 1980 wurde sie zur Präsidentin gewählt und bekleidete mit Charme und Kompetenz dieses Amt, bis sie 1997 ihren Platz an die jüngere Generation abgeben wollte. Im gleichen Jahr wurde sie zur Ehrenpräsidentin des DMV ernannt. Sie vertrat die Interessen der Musikverleger im Börsenverein des Deutschen Buchhandels und im Deutschen Musikrat, repräsentierte den Verband im Beirat der Frankfurter Messegesellschaft sowie bei internationalen Musikmessen. Gleichzeitig war sie Geschäftsführende Kuratorin der GEMA-Sozialkasse in Berlin und engagierte Dozentin in der Ausbildung der Musikalienhändler in Bonn. Generatio-

nen von Musikalienhändlern haben ihren persönlichen und lockeren Unterricht erlebt und bei ihr Fachprüfungen abgelegt.

Trotz enormer zeitlicher Belastung durch diese ehrenamtlichen Tätigkeiten widmete sich Maja-Maria Reis mit Elan und Tatkraft dem Ausbau der beiden Verlage. Rechtzeitig übertrug sie die Verantwortung für die Verlage ihrer Tochter Cornelia Großmann, die nunmehr in vierter Generation mit Unterstützung ihres Geschäftsführers Michael Kary die Geschicke der Verlage im Geiste von Maja-Maria Reis fortführt.

*Was man nicht liebt, kann man nicht gut machen.*

Maja-Maria Reis liebte ihre Arbeit bis zum letzten Tag. □

### Blockflöten Margret Löbner Bremen

Garkleinflöten • Sopraninoflöten •  
Mittelalterflöten • Consortflöten •  
Renaissanceflöten • Ganassiflöten •  
Barockflöten • Voiceflutes – Bassflöten •  
Großbassflöten • Subbassflöten •  
Schulflöten • historische Blasinstrumente •  
Zubehör • Flötentaschen • Etuis •  
Stimmgeräte • Noten • Fachbücher • CDs.

Bitte kostenlosen Katalog anfordern.

Öffnungszeiten:

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

Sa. 9-13 Uhr

Margret Löbner

Osterdeich 59a, 28203 Bremen

Tel. 0421 / 70 28 52

Fax 0421 / 70 23 37

E-mail: [info@loebnerblockfloeten.de](mailto:info@loebnerblockfloeten.de)

[www.loebnerblockfloeten.de](http://www.loebnerblockfloeten.de)

## Hans Poser in memoriam



Am 1. Oktober jährte sich der Todestag Hans Posers zum 30. Mal. Ein würdiger Anlass, sich eines bedeutenden Komponisten zu erinnern, dem die deutsche Musikpädagogik und auch die Blockflöte zahlreiche wertvolle Beiträge zu verdanken hat: Welcher Blockflötenspieler kennt nicht Posers zauberhafte *Rendsburger Tänze* für Blockflötenquartett<sup>1</sup>, die *Zehn kleinen Stücke* für Sopranblockflöte und Klavier<sup>2</sup>, seine *Sonatinen*<sup>3</sup> oder die *Bagatellen* für Altblockflöte und Klavier<sup>4</sup>! Wahrlich Musik, die dem Herzen eines ur-musikantischen Komponisten entsprungen ist.

Werfen wir zunächst einen Blick auf Posers Werdegang: 1917 im vogtländischen Tannenbergesthal geboren, wuchs in dem jungen Mann rasch der Wunsch, Musiker zu werden. Diese Pläne wurden jedoch durch das Unheil des Zweiten Weltkriegs vereitelt. Zu seinem Glück vielleicht geriet Poser 1940 in kanadische Kriegsgefangenschaft, wo er im Gefangenenlager einen Chor gründete und autodidaktisch Orchester- und Kammermusik, Chormusik und Opern komponierte. Durch die Vermittlung des Internationalen Roten Kreuzes erfuhr er Förderung in der Korrespondenz mit Paul Hindemith und Hermann Grabner. 1946 aus der Gefangenschaft zurückgekehrt, wurde Hamburg zu seiner Wahlheimat, wo er schon bald als Lehrer für Musiktheorie und Komposition an der Städtischen Schule für Musik und Theater (aus der 1950 die Hamburger Musikhochschule hervorging) zu unterrichten begann. 1962 berief man ihn hier zum Professor und 1968 – zwei Jahre vor seinem Tod – zum Leiter der Abteilung Komposition und Theorie.

Hans Poser war ein großer Komponist – ohne Zweifel! Doch wie viele seiner deutschen Kollegen der Jahrgänge 1900-1920 gehört auch er tragischerweise jener *Verlorenen Generation* von begabten Musikern an, deren teils noch in der Spätromantik wurzelnde bzw. an Paul Hindemiths *Neuer Sachlichkeit* orientierte Musiksprache mit dem Erstarren avantgardistischer Tendenzen in den Jahren nach 1950 zunehmend außer Mode geriet. Stellver-

tretend seien hier zwei weitere Namen genannt: Jens Rohwer (1914-1994), einer der eigenständigsten deutschen Komponisten des vergangenen Jahrhunderts, der – von Hindemiths Harmonik ausgehend – ein eigenes tonales System schuf, das er 1951 in seinem Lehrwerk *Tonale Instruktionen*<sup>5</sup> schriftlich fixierte und ständig verfeinerte. Er setzte sich mit der Dissertation *Der Sonanzfaktor im Tonsystem*<sup>6</sup> vehement für die Prinzipien der Hörbarkeit (Auditivität) und der Tonverwandtschaft (Sonanz) ein und entlarvte mit seinem kritischen Bericht *Neueste Musik*<sup>7</sup> die seriellen Tendenzen der damaligen Gegenwartsmusik. Zum anderen Mark Lothar (1902-1985). Zu Lebzeiten einer der erfolgreichsten deutschen Bühnenkomponisten (mit Opern wie *Schneider Wibbel*, *Das Kalte Herz* oder *Momo*) und Schöpfer der Musik zu Gustaf Gründgens legendärer Faust-Inszenierung, ist auch er inzwischen völlig der Vergessenheit anheim gefallen. Das gegenwärtige musikalische Establishment und eine ganze Schar opportunistischer Interpreten verhindert mit Erfolg und Konsequenz die Wiederbelebung der Werke dieser Generation von Komponisten. Ein Armutszeugnis für eine Kulturnation.

Aus dem reichen kompositorischen Œuvre Hans Posers haben so weitgehend nur die pädagogisch orientierten Stücke überlebt. Posers Größe als Komponist „Ernster Musik“ misst sich aber durchaus auch an diesen kleinen Stücken. Jeder Komponist weiß, dass es mit zum Schwierigsten gehört, gute und zugleich einfach zu spielende Musik zu schreiben. Und Hans Poser, der Autor anspruchsvollster Orchester-, Kammer- und Chormusik, der Komponist zweier Opern, zahlreicher Liedvertonungen und großer oratorischer Werke, war sich eben nicht zu schade dafür, auch Musik für Kinder, Jugendliche und Laienmusiker zu schaffen. Im Gegenteil: Wie sein Vorbild Hindemith erkannte Hans Poser die enorme Bedeutung guter Musik gerade an der Basis, und man merkt seiner Spiel- und Jugendmusik die Liebe zu diesem Genre deutlich an. Wie einzigartig gelingt es ihm etwas in seinen bereits erwähnten *Zehn kleinen Stücken*, aus einer ganz simplen Sopranblockflötenstimme und einer nur wenig schwierigeren Klavierbegleitung (die selbst Musikschüler zu bewältigen in der Lage sind) ein kleines Kunstwerk zu kreieren, dessen Klangwelt zu rühren vermag! So etwas gelingt nur einem Komponisten von Format (wie z.B. Béla Bartók in seinem *Mikrokosmos* oder György Ligeti in seinem *Gyermekneknek* und in jüngster Zeit Werner Rottler in seinem *Tierischen*



Vergnügen<sup>8</sup> für Sopranblockflöte u. Klavier, das an Posers Vorbild anzuknüpfen sucht).

Den Komponisten Poser auf seinen Beitrag zur Jugend- und Schulmusik zu reduzieren, wäre ungerrecht. Zu schwer wiegen seine restlichen Werke. Zu nennen seien etwa der *Gesang Jeremiae* für gemischten Chor, 6 Bläser, Klavier (4hdg.), Schlagzeug und tiefe Streicher (1952)<sup>9</sup> oder das späte *Requiem* von 1966<sup>10</sup>, in dem der Komponist neue Wege beschriftet: *Keine Fugen, keine Reihen, keine Choräle* so Poser zu seinem A-cappella-Opus, das sich mit vielstimmigen Clustern, freier Rhythmik und skandiertem Sprechgesang neue Ausdruckswelten bahnte<sup>11</sup>.

Bis zum heutigen Tage ist das vielleicht bedeutendste Werk Posers noch nicht zur Uraufführung gelangt: Das *Testament des François Villon* für Solo-Bariton, 4-stg. gemischten Chor u. Orchester op.63 (1968)<sup>12</sup>. Allein ein flüchtiger Blick in die Partitur lässt gewahr werden, dass es hier ein Meisterwerk von ganz persönlicher Handschrift und unmittelbarer musikalischer Ausdruckskraft zu entdecken gilt. Dreißig Jahre nach seinem Tode sollte endlich die Zeit gekommen sein, den Komponisten Hans Poser in seiner ganzen kompositorischen Vielfalt und Vielseitigkeit zu entdecken. Seine Musik hätte es verdient.

Markus Zahnhausen

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Sikorski-Verlag, Hamburg

<sup>2</sup> Mösel-Verlag, Wolfbüttel

<sup>3</sup> Sikorski-Verlag

<sup>4</sup> Moeck Music, Celle

<sup>5</sup> Mösel-Verlag

<sup>6</sup> Kiel 1958

<sup>7</sup> Klett-Verlag, 1964

<sup>8</sup> Mösel-Verlag

<sup>9</sup> Sikorski-Verlag

<sup>10</sup> Mösel-Verlag

<sup>11</sup> Von einer aufschlussreichen Episode im Zusammenhang mit einer Aufführung des *Requiem*s berichtet Waltraud Poser (die Witwe des Komponisten): Hinter ihr und ihrem Mann saßen Studenten, von denen einer zum anderen sagte: *Ich bin ja sehr gespannt, was wir heute zu hören bekommen von diesem Poser, der immer nur Kinderlieder schreibt*. Nach dem Konzert und dem großen Erfolg gratulierten eben diese Studenten betreten, aber ehrlich dem Komponisten zu seinem Werk (Zit. nach: *Hans Poser – Gedenkschrift zum 70. Geburtstag*. Gemeinschaftsproduktion der Verlage Fidula, Moeck, Sikorski und Mösel, 1987).

<sup>12</sup> Mösel-Verlag

## Ab ins Ibach-Haus

# Flötentöne international

Die Blockflötenreihe in Deutschland



9. 9. 2000

### Flanders Recorder Quartet

Bart Spanhove, Paul van Loey, Joris van Goethem, Han Tol

18.11.2000

### ornamente 99

Dorothee Oberlinger, Karsten Erik Ose,  
Anton Steck, Hélène Schmitt, Olaf Reimers, Alexander Puliaev

13.1.2001

### Ensemble Caprice

Matthias Maute, Sophie Larivière, Michael Spengler

31.3.2001

### Piers Adams

5.5.2001

### Carsten Eckert + La Sprezzatura



## Konzerterlebnisse vom Feinsten

jedes Mal garniert mit appetitanregenden Zutaten:

*Meisterkurse mit Piers Adams  
und dem Flanders Recorder Quartet*

*einführende Workshops  
mit Matthias Maute und Karsten Erik Ose*

*Instrumentenvorführungen  
mit Stephan Blezinger und Herbert Paetzold*

*Reparaturangebote u. a. der Firma Moeck*



## Interesse?

## Wir informieren Sie ausführlich!

**early music im Ibach-Haus**  
Wilhelmstraße 43 · 58332 Schwelm  
Telefon 02336-990290 · Fax 02336-914213  
Mail: [early-music@t-online.de](mailto:early-music@t-online.de)

**Reden über Bach (I): Hindemiths Wunschliste**

Vor fünfzig Jahren hielt Paul Hindemith (1895-1963) auf dem Bachfest in Hamburg, das die Hansestadt im Gedenken an Bachs 200. Todestag veranstaltete, einen Vortrag, mit dem er sich zugleich für den ihm verliehenen Bach-Preis bedankte: *Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtendes Erbe* – so sein Thema damals. Hindemith hatte bekanntlich schon in den 20er Jahren die expressionistischen, dezidiert antibürgerlichen Aspekte seines Frühwerkes abgeschwächt und sich mit seiner Kompositionstechnik zunehmend an „altmeisterlichen“ Vorbildern und Formen aus vorklassischer Zeit orientiert. Seine bereits 1922 entstandene Sonate für Viola d'amore bezeugt sein frühes Interesse an alten Instrumenten. Er gab Werke von Monteverdi, Biber und Vivaldi heraus und veranstaltete mit dem Collegium musicum der amerikanischen Yale University, der er von 1943 bis 1953 als Professor diente, viele Konzerte mit „alter“ Musik auf „alten“ Instrumenten, darunter natürlich auch Bach.

Sein Hamburger Vortrag von 1950 wendet sich vor allem Bachs Werken aus dessen letztem Lebensjahrzehnt zu. Hindemith glaubte, ein *Schatten der*

*Melancholie* sei auf das Schaffen des alternden Thomaskantors gefallen, und er begründet dies mit einer *Melancholie des Vermögens*, mit der erreichten Vollkommenheit in Bachs Spätwerk – damit ein Wort Nietzsches abwandelnd, der 1888, mit Blick auf Brahms, von der *Melancholie des Unvermögens* gesprochen hatte.

Für die musikalische Praxis fordert Hindemith eine neue Gesamtausgabe der Werke Bachs (die seit 1954 auch tatsächlich erscheint) und äußert sich dann geradezu prophetisch über zwingende Aspekte einer künftigen Aufführungspraxis von Bachs Musik (Instrumentarium, Besetzung, Stimmtönhöhe).

Heute, ein halbes Jahrhundert später und nun im Gedenken an Bachs 250. Todestag, sehen wir Hindemiths Wünsche weitgehend erfüllt. Aber immer, wenn Ziele erreicht scheinen, tun sich neue Horizonte und neue Kontroversen auf ...

Ulrich Thieme

Quelle: Eckart Kleßmann (Hg.): *Über Bach. Von Musikern, Dichtern und Liebhabern. Eine Anthologie*, Stuttgart 1992 (= Reclams Universal-Bibliothek Nr. 8832), S. 243ff.

[...] Was konnte ihm denn noch Seltsames zustoßen, nachdem in den 200 Jahren seit seinem Hinscheiden jede neue Generation ihn in gewandelter Gestalt sehen wollte; in seinen Werken ihn hin und her zerzte, analysierte, erklärte, kommentierte; ihn in Bänden, Bildern und Gipsbüsten jedem Haushalt einverleibte – kurzum, nachdem er durch und durch zum Denkmal geworden war. Mir scheint, es habe uns das ständige Anschauen seiner Denkmäler den Blick für die wahre Gestalt des Menschen Bach und seines Werkes verdorben. Schon das echtste und bedeutendste aller Denkmäler, die noch immer unübertroffene Gesamtausgabe seiner Werke, tut das ihrige, uns den Blick zu trüben. Dort steht Wichtiges und Wichtiges in gleicherweise eindrucksvoller Gestalt nebeneinander, Schweres und Leeres haben das gleiche imponierende Aussehen, Mühsam-errungenes und Schnellgelungenes sind ohne Beziehung zusammengekoppelt. Freilich, die Wert-

verhältnisse sind dem Kenner und größtenteils auch dem Laien bekanntgeworden, man weiß wohl das Hohe vom Wenigerhohen zu unterscheiden. Aber den einen wichtigen Bewertungsfaktor, welcher das Werk von Meistern wie Beethoven und Wagner so durchsichtig macht, nämlich das Wissen um die Einstellung des Komponisten selbst zu seinen einzelnen Schöpfungen, ihn vermissen wir hier ganz. Das ist nicht ein Verschulden der Bach-Ausgabe. Der Autor war von einer austernhaften Verschwiegenheit in bezug auf sein Werk, vieles ist auch verlorengegangen, das uns eine klarere Sicht ermöglichen würde, und schließlich war zur Zeit, als die Bach-Ausgabe erschien, die Technik des Herausgebens früherer Musik noch nicht so entwickelt wie heute. Heutzutage müßte es möglich sein, ein solches Monumentalwerk in reinerer Form herauszugeben und jedem Leser und Verbraucher die Gestalt des Komponisten deutlicher darzustellen, wenn man dazu überginge, jeder edierten Seite *das* im Photodruck gegenüberzustellen, was als Vorlage diente. Nur dann könnte man aus dem Duktus der Schrift, dem erkennbaren Tempo des Niederschreibens und aus manchem anderen, in der Notation sichtbaren Anzeichen die damalige Haltung des Komponisten und damit seine das Werk betreffenden Absichten verdeutlichen.

Andere Ausgaben von Bachs Werken, einschließlich all der Bearbeitungen für ursprünglich nicht vorgesehene Besetzungen, sind noch weniger als die Gesamtausgabe geeignet, uns den wirklichen Bach zu zeigen. Was sich da unter dem Deckmantel des für den praktischen Gebrauch Nötigen abspielt, ist unglaublich. Von ausgesprochenen Verballhornungen bis zu wohlmeinenden Fingersätzen und Bogenstrichen, die mit der Wichtigkeit von Ewigkeitswerten verabreicht und hingenommen werden, findet man alle Schattierungen des Einmischens kleinerer Geister in das Werk eines Großen. [...]

Das Denkmalhafte, der bilderbuchhafte Märchenglanz, den wir mit ihm nicht nur als Person, sondern auch als ausübendem Musiker verbinden, wird nach dem Geschilderten vielleicht auch etwas revidiert werden müssen. Mehr oder weniger stellen wir ihn uns doch vor inmitten eines fast nie abbrechenden Orgelgetöns, das in seinen späteren Lebensjahren sich zu ständig anwachsen-

dem Brausen ausdehnt. Orgeln in Bachs Zeit brausten jedoch nicht, unsere das volle Orchester nachahmenden Rausch-Orgeln gab es nicht. Der Orgelklang war zwar bunt, aber schlank und etwas scharf, ohne die schmierigen Zutaten, die für viele heutige Hörer gerade das Typische des Orgelklangs zu sein scheinen. Die letzten 33 Jahre seines Lebens – also die Hälfte! – war Bach von Amts wegen gar nicht mehr Organist. Obwohl er trotzdem noch oft genug die Orgel gespielt haben wird, hat er doch das Cembalo vorgezogen. Bei den wenigen Gelegenheiten, die seinen Ruhm als Spieler stoßweise vorwärtstrieben, wie das einseitig gebliebene Wettspiel mit Marchand und sein Auftreten bei Friedrich II. in Potsdam, spielte er den Flügel, nicht die Orgel.

Als Chordirektor denken wir ihn uns nicht minder brausend, wenn er da seine Thomaner zu gewaltigen Klangbildern hinriß. So sehr gewaltig kann es allerdings nicht geklungen haben, da er nur mit 16 Knaben- und Jünglingsstimmen die sonntägliche Kantate aufführte, von einem eher noch kleiner besetzten Orchester unterstützt. Zwar bestand der gesamte Schulchor, wenn keine Krankmeldungen ihn verringerten, aus 50 bis 60 Sängern, aber er mußte sich auf vier verschiedene Kirchendienste verteilen. Fanden sich alle zusammen, wie bei der jährlich stattfindenden Passionsaufführung, so konnte z. B. jeder einzelne Chor des Doppelchors in der Matthäus-Passion nicht mit mehr als 25 bis 28 Sängern besetzt werden – etwas ärmlich, verglichen mit der heutzutage ›normalen‹ Besetzung, bei der man Chor- und Orchestermassen möglichst in der Stärke eines halben Infanteriebataillons ihre Gruppenschwenkungen ausführen sieht, geführt von einem Kommandanten, zu dessen alleiniger Verherrlichung der ganze Aufwand oft genug veranstaltet zu sein scheint. In der Kleinheit der Besetzung wie auch in den Klang- und Spieleigentümlichkeiten der damals gebräuchlichen Instrumente liebt man noch immer Faktoren zu sehen, die dem Komponisten unerträgliche Einschränkungen auferlegten. Hätte er stark besetzte Chöre haben können, er würde sie, so glaubt man, mit Freude angewendet haben; auch hat ihm sicherlich schon das Beethovensche oder gar Wagnersche Orchester vorgeschwebt, und das zirpende Cembalo hätte er gern mit einem modernen Konzertflügel vertauscht, wenn es mög-

lich gewesen wäre. Nichts spricht für eine solche Auffassung. Will man sich schon nicht von Bachs meist polyphonem Chorsatz überzeugen lassen, daß nur eine kleine Besetzung ihn deutlich zum Klingen bringen kann – ganz im Gegensatz zu Händels Chortechnik, die mit den vollbesetzten englischen Chören rechnet – so braucht man nur sorgfältig seine reinen Orchesterpartituren zu studieren (die vier Suiten und die sechs brandenburgischen Konzerte), um zu sehen, wie er die minutiösen Feinheiten der klanglichen Gewichtsverteilung in diesen kleinen Instrumentalgruppen genießt – ein Gleichgewicht, das oft schon bei Stimmenverdopplung durch wenige Instrumente ebenso gestört wird, als wenn man die Sopranlinien der Pamina-Arie durch einen Frauenchor nachzeichnen ließe. Wir können sicher sein, daß Bach sich überaus wohlfühlte mit den ihm zur Verfügung stehenden vokalen und instrumentalen Stilmitteln, und wenn uns daran liegt, seine Musik so darzustellen, wie er sie sich vorstellte, so müssen wir die damaligen Aufführungsbedingungen wiederherstellen. Es genügt dann nicht, das Cembalo als Continuo-Instrument zu nehmen. Unsere Streicher müßten wir anders besaiten; Blasinstrumente mit der damals üblichen Mensur müßten wir nehmen, und auch das Verhältnis zwischen Chorton und Kammerton müßte in der Instrumentenstimmung rekonstruiert werden. [...]



**DOLMETSCH**

*Für Amateur und Berufsspieler*

Die Conservatoire Serie  
Qualität und Klang einer handgemachten Flöte  
Mit gebogenem Windkanal und Daumenlochbüchse

*Fragen Sie Ihr Fachgeschäft*

**AAFAB BV**

Jeremiestraat 4-6  
3511 TW Utrecht NL  
tel +31-30-231 63 93  
fax +31-30-231 23 50

**Musica Instrumentalis. Zeitschrift für Organologie.** Herausgegeben vom Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, 1999, Band 2, ISSN 1436-185X

In *Tibia* 2/99 haben wir den 1. Band (1998) dieser Reihe begrüßt; nun liegt der 2. vor. Für den Holzblasinstrumentenbereich ist besonders zu erwähnen: *Claus-Stephan Holdermann und Jordi Seran-geli: Die „Neandertalerflöte“ von Divje-Babe – eine Revolution in der Musikgeschichte?* Aus die-

sem Artikel ergibt sich nochmals die Bestätigung der These, dass Griffloch-Knochenflöten erst mit dem Nach-Neandertaler, dem „modernen“ Menschen, dem Cromagnon ab 40 000 - 30 000 Jahre vor heute ins Spiel kamen. Vgl. hierzu auch den Artikel in Band 1 von Wulf Hein: *Zur Rekonstruktion und Funktion jungpaläolithischer Knochenflöten* und Hermann Moeck: *Neues über älteste Griffloch-Knochenflöten aus der Eis- bzw. Altsteinzeit*, in: *Tibia* 1/1999, S. 386. **Hermann Moeck**

B Ü C H E R

**Elisabeth Strahler: Schnee, du weißt von meinem Sehnen ... Bilder zur Winterreise aus der Dessau-Wörlitzer Landschaft. Mit einem biographischen Essay zu Wilhelm Müller von Maria-Verena Leistner, Erkelenz 1999, Altius-Verlag, 64 S., 24 Farbtafeln, geb., DM 32,80**

Kein Holzbläser weit und breit, nicht einmal ein Leiermann ist zu sehen – aber dieses schmale und sehr empfehlenswerte Büchlein steckt dennoch voll verborgener Musik. 1824 veröffentlichte der in Dessau lebende Bibliothekar und Schriftsteller Wilhelm Müller das zweite Bändchen seiner Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten, in denen Franz Schubert den Text für seine Winterreise fand. Diese Winterreise hat die Kölner Malerin Elisabeth Strahler zwischen 1987 und 1996 in der Landschaft ihrer Kinder- und Jugendjahre rings um Dessau nachvollzogen und in 24 (Winter-)Landschaftsaquarelle übersetzt. Sie laden mit ihrer an Äußerlichkeiten sparsamen und zugleich an Bedeutung reichen Farb- und Formgebung zur Meditation über die 24 Lieder, denen sie zugeordnet sind, ein und verknüpfen so in rühmenswürdiger Weise die (ab-)bildende Kunst mit der Musik. In ihrer präzise gesetzten Zeichenhaftigkeit wirken Elisabeth Strahlers Aquarelle fernöstlich: konzentriert, in den Äußerlichkeiten zurückhaltend und doch bzw. gerade deshalb von großer seelischer Aussagekraft.

**Ulrich Scheinhammer-Schmid**

**Eva Weissweiler: Komponistinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen, München 1999, Bärenreiter-Verlag/dtv, dtv 30726, DM 29,90**

Dies ist ein sonderbar historisches Buch – nicht nur, weil es überwiegend von den Komponistinnen vergangener Jahrhunderte handelt, sondern auch, weil es die weitgehend unveränderte Neuaufnahme von Eva Weissweilers 1981 erstmals erschienenem Fischer-Taschenbuch *Komponistinnen aus 500 Jahren* darstellt. Während der Erstausgabentitel den Auswahlcharakter stärker betonte, erhebt der neue Titel einen eher umfassenden Anspruch, den der Band freilich nur sehr begrenzt einlöst.

Was 1981 noch bahnbrechend und innovativ war, entspricht im Jahr 2000 in vielem nicht mehr dem aktuellen Stand der Forschung: die Werke der Bayreuther Markgräfin Wilhelmine oder die der sächsischen Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis, um nur zwei Beispiele zu nennen, 1981 wie 1999 als *ansprechende, aber kurzlebige Liebhaberkompositionen* abzutun (und sich dabei auch noch auf das Urteil der sonst so verpönten männlichen Musikwissenschaftler zu berufen), entspricht längst nicht mehr heutiger Wertung (wobei beispielsweise Anna Amalia Abert schon weit früher zu ganz anderen Einschätzungen kam).

Ähnlich liegt der Fall bei Fanny Hensel: deren Klavierquartett in As-Dur ist seit Jahren nicht mehr

unveröffentlicht und das *wissenschaftliche Schweigen* früherer Zeiten ist längst durch zahlreiche Editionen und Veröffentlichungen abgelöst.

Ruth Zechlin, immerhin *bereits seit 1949* Leiterin einer eigenen *Kompositionsklasse* in der Ex-DDR, kommt nur als beiläufige Randerscheinung vor, ebenso wie die *allseits bekannte* Alma Mahler oder Felicitas Kuckuck. Noch störender ist, dass namhafte Komponistinnen wie Sofia Gubaidulina, Galina Ustwolskaja oder die 1924 in Berlin geborene, in New York lebende Ruth Schönthal völlig fehlen.

Geradezu ärgerlich aber ist der unveränderte Neudruck des Kapitels *Komponistinnen der Gegenwart*. Auch wenn *Stand: 1981* ausdrücklich vermerkt wird – dass hier die Volksrepublik Polen ebenso wie die DDR noch fröhlich als real existierend im Präsens erscheinen, ist ebenso erstaunlich wie die Tatsache, dass alle hier (kurz) vorgestellten Komponistinnen offenbar nach 1981 nichts mehr komponiert haben. Ärgerlich auch Lücken in der aktualisierten Bibliographie sowie das Fehlen von Hinweisen zu Noten-Ausgaben bzw. zu CD-Ein-

spielungen (hier hilft das Buch von Danielle Roster weiter; vgl. *Tibia* 3/1999).

Die Mängelliste ließe sich noch lange fortführen, um in das mögliche Fazit zu münden: So, mit kleinen kosmetischen Retuschen und einem weitgehend unveränderten Hauptteil, sollte man/frau ein vergriffenes Buch auf keinen Fall neu herausgeben!

Das Fazit muss freilich, trotz alledem, ganz anders lauten: Es ist äußerst erfreulich, dass dieses bahnbrechende und wichtige Buch endlich wieder auf dem Buchmarkt verfügbar ist, denn es bietet nach wie vor eine Fülle wertvoller Informationen zum Thema, die für jede Beschäftigung mit „Komponistinnen“ und ihren Werken unverzichtbar sind. Nach wie vor besteht ja die von Eva Weissweiler im *Vorwort zur Neuauflage 1999* beklagte *Stagnation in der Praxis wie in der Wissenschaft: die Ausgrenzung der historischen Komponistinnen aus dem Konzertrepertoire (ist) seit dem ersten Erscheinen dieses Buches fast genauso konstant geblieben wie die verblüffende Unkenntnis vieler Fachleute*. So ist dieses Buch (leider) heute noch ebenso notwendig und wertvoll wie 1981!

Ulrich Scheinhammer-Schmid

## MOECK/SRP SOLO RECORDER PLAYING COMPETITION

MOECK | UK

### 2001 COMPETITION - Information



The aim of the competition is to encourage young players of talent, and to help them in their professional aspirations. Competitors must show that they are able to sustain a whole recital programme and initially competitors will be asked to provide a cassette of their playing, of at least 30 minutes duration, to show a cross section of the different facets of the recorder and its repertoire.

The finals will take place, in the form of a public concert, during **The London International Exhibition of Early Music**, Royal College of Music, October 2001.

### PRIZES

£500 and a commemorative Scroll

Recital at the Wigmore Hall

(to take place during 2001)

Other Recitals & Cash Prizes

(to take place during 2002)

~ ~ ~

The competition is open to anyone of any nationality under thirty years of age on 1<sup>st</sup> Dec. 2000.

Entries must be submitted by 28<sup>th</sup> February 2001.

Further details, rules and application forms from:

Mrs. P. E. Davis M.A., F.T.C.L., G.T.C.L.,

Competition Administrator,

Moeck/S.R.P. Solo Recorder Playing

Competition,

20 The Coppice

Impington,

GB - Cambridge CB4 9PP

Tel. 01223 234791 · pedavie@tesco.net

**Catherine Homo-Lechner: Sons et instruments de musique au Moyen Age. Archéologie musicale dans l'Europe du VIIe au XIVe siècles, F-Paris 1996, Editions Errance, ISBN 2-87772-123-X, keine Preisangabe in DM**

Wer eine Instrumentenkunde aufschlägt, erwartet kaum, von der Lektüre wirklich in Bann geschlagen zu werden. Um es voranzunehmen: Es ist Catherine Homo-Lechner gelungen, ein Buch über mittelalterliche Instrumente, über ihre Kulturgeschichte und ihre Überlieferung zu schreiben, das in der Tat spannend ist. Dies ist wirklich einmal ein Buch zum Durchlesen, kein allzu häufiger Fall in der Flut wissenschaftlicher Fachliteratur.

Die Autorin gliedert ihre Studie in drei Teile. Am Beginn steht die Frage nach dem Klang und seiner Qualität, vor allem aber seiner Bedeutung im mittelalterlichen Leben. Hier geht es um den Kontext, in dem Instrumente erklingen, um die Funktionen, die etwa Blasinstrumente oder Glocken hatten, und um die Wirkungen, die Klänge in der Schlacht, beim Turnier, in der Medizin oder beim Festgelage haben sollten. Es geht aber auch um die Musikausübenden, so z.B. um die Diskrepanz in der Bewertung von musicus und cantor in der Musiktheorie, aber auch um die sozialgeschichtliche Stellung der Instrumentalistinnen und der Instrumentalisten. Der zweite Teil widmet sich der Musikarchäologie. Neben Grundsätzlichem steht das Thema Rekonstruktion und Nachbau von Instrumenten als, wenn man so will, ideologische Schlüsselfrage im Zentrum. Nicht nur verlangt der Umgang mit den Instrumenten immer auch den Blick auf Materialkunde, Produktionsverfahren und -bedingungen ihrer Zeit. Stets erhebt sich für C. Homo-Lechner auch die Frage, ob, von wem, für welche Musik und in welchem Umfeld überlieferte Instrumente benutzt wurden. Welche Information überliefert ein Fundstück wirklich, ist die nachgebaute Kopie als solche tatsächlich sinnvoll? Der letzte Teil des Buches schließlich ist dann systematische Instrumentenkunde, in der organologische Form und Struktur an archäologischen Funden und bildhaft überlieferten Beispielen erläutert werden.

Mit Hilfe von sehr viel und sehr vielfältigem Bildmaterial wird hier ein gut aufbereitetes Sachwissen vermittelt, – nützlich nicht nur für Archäologiegebildete, die Nachhilfe in Instrumenten-

kunde suchen und sie hier, bei essentiellen Erklärungen angefangen, finden. Das Buch ist genauso gut eine Instrumentenkunde, die die Musikarchäologie und das Mittelalter als Ausgangspunkt wählt. Aber eben noch dazu eine Möglichkeit, Musikgeschichte des Mittelalters zu schreiben – als kulturgeschichtliche Annäherung an die Klangästhetik und die Klanggewohnheiten einer Zeit.

Bleibt – das kleine Manko. Nein, nicht die französische Sprache. Die didaktische Aufbereitung des Ganzen ist eine wundervolle Hilfestellung zum Lernen von Fachvokabular. Bedauerlich finde ich wirklich, dass, wenn es schon gelingt, soviel Wissen auf knapp 145 Seiten zusammenzupacken, ein Register fehlt, mit dem man die Fachbegriffe, die erwähnten Codices und Traktate, die zitierten Autoren und die beschriebenen Instrumentenfunde wiederfinden könnte. Dafür wären sicher auch suchgeschulte Archäologen und Archäologinnen dankbar!

**Marianne Betz**

**Cécile Robert: XX<sup>ème</sup> Siècle et Flûte à Bec. Sa Redécouverte en France, F-Bourg-la-Reine 1998, Editions Aug. Zurfluh, 162 S., kartoniert, ISBN 2-87750-074-8**

Das Titelbild dieses Buches ist unkompliziert von heute: ein wohlangezogener Teenager mit nackten Beinen sitzt Plastikflöte spielend schwebend vor einem Glaspalast, dahinter Sterne am Nachthimmel.

Großbritannien, Deutschland, die Niederlande, die Schweiz und auch Frankreich, jedes Land hat seine eigene Geschichte der „Wiederbelebung“ der Blockflöte. In England fing es mit Dolmetsch und der Alten Musik an. In Frankreich fing es vor dem Krieg in den Jugendbünden mit u. a. auch 6-löchigen *pipeaux*, z. T. aus Metall und Plastik, und Flageoletten an. Ernsthafter wurde es nach dem Kriege mit Roger Cotte, Pierre Paubon und vor allem Jean Henry, der auch die Verbindung zu Carl Dolmetsch, Bergmann, Hunt, zu dem Blockflötenchorspezialisten Rudolf Barthel, zu Otten, Brügggen u. a. herstellte. 1980 wurde die *Association Française pour la flûte à bec* gegründet, deren Zeitschrift leider heute nicht mehr erscheint. Mittlerweile ist Blockflöte Lehrfach an fast allen Konservatorien, aber der Ruf als ernsthaftes Instrument ist noch nicht ganz gefestigt.



Frau Robert erwähnt auch die massenhafte Verbreitung der Plastikflöten in den 70er und 80er Jahren, jeweils ganze Container seien aus Japan gekommen. Ungeniert spricht sie über die Qualität einzelner Flötenmarken. Manchmal kann ich ihr hier nicht folgen, vor allem, was die Plastikflöten angeht. Sie erwähnt auch zitierend die gigantische jährliche Flötenproduktion der Firma Moeck von 800000 Stück. Das ist ganz maßlos übertrieben.

Den großen Bogen stellt die Autorin fasslich dar, und auch ihrem abschließenden Epilog ist zuzustimmen. Insofern ist diese Überschau nicht nur für französische Leser interessant.

Nicht zu verschweigen ist allerdings, dass die angeführte Literatur zu englischlastig ist, und dass die Diplomarbeit von Denise Feider (Universität Lyon 1994) *Contribution à l'étude de la renaissance de la flûte à bec au XX<sup>e</sup> siècle* (vgl. *Tibia* 4/94, S. 272) nicht erwähnt ist.

Hermann Moeck

## NEUEINGÄNGE

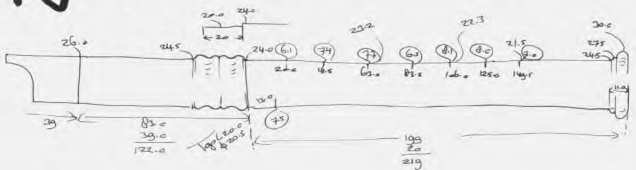
**George Houle:** *Meter in Music, 1600-1800, Performance, Perception and Notation; Music: Scholarship and Performance*, Thomas Binkley (General Editor); Indiana University Press, USA-Bloomington, First reprinted in paperback in 2000

**Albrecht Lahme/Susanne Klein-Vogelbach/Irene Spirgi-Gantert:** *Berufsbedingte Erkrankungen bei Musikern. Gesundheitserhaltende Maßnahmen, Therapien und sozialmedizinische Aspekte*, Springer Verlag, Heidelberg, ISBN 3-540-67115-3

**Siebert Rampe / Dominik Sackmann:** *Bachs Orchestermusik – Entstehung, Klangwelt, Interpretation. Ein Handbuch unter Mitarbeit von: Ruth Funke, Gerald Hambitzer, Bruce Haynes, Günther Hoppe, Guido Klemisch, Kai Köpp, Ludger Lohmann, Lucia Mense, Ardal Powell, Ulrich Prinz, Wolfgang Schult, Monika Schwamberger und Michael Zapf*; Bärenreiter Verlag, Kassel, ISBN 3-7618-1345-7



# ADRI'S TRAUMFLÖTE



**Der Traum eines Spielers:**  
die Flöte mit dem großen Klang –  
satt in der Tiefe, strahlend in der Höhe

**Der Traum von Adriana Breukink:**  
diese Flöte in Kinderhand

**Der Traum aller Kinder:**  
die Zauberflöte aus dem Märchenwald...

**Basis** Renaissance- bzw. Frühbarock-Modelle

**Ausführung** Ahorn; natur mit braunen Ringen, rot oder blau mit goldenen Ringen

**Griffweise** barock über zwei Oktaven

**Preis** DM 155,- inkl. MwSt.

**Idee** Adriana Breukink

**Herstellung** Conrad Mollenhauer GmbH

**Vertrieb** *early music im Ibach-Haus*

**Bestellung** ab sofort

---

**Adri's Traumflöte** – das Geschenk der großen Flötenbauerin an alle,  
die von Anfang an das Schöne, das wirklich Klingende suchen

*Übrigens: Adri's Traumflöte ist so gut, daß sie auch für Profis eine Entdeckung ist...*

early music im Ibach-Haus · Wilhelmstr. 43 · 58332 Schwelm · Tel. 02336-990290 · Fax 02336-914213 · Mail: early-music@t-online.de

**Francesco Mancini: 12 Sonaten, Heft II: Sonaten 4-6 in a-Moll, D-Dur und B-Dur für Altblockflöte (Flöte oder Oboe) und B.c., hrsg. und Continuo-Aussetzung von Winfried Michel, CH-Winterthur 1999, Amadeus Verlag, BP 864, DM 28,00**

Der italienische Komponist und Organist Francesco Mancini (1672-1737) gilt als einer der Brückenbauer zwischen dem Spätbarock und der Frühklassik. Deutlich ist der Einfluss von Alessandro Scarlatti (1660-1725) zu spüren, dessen Nachfolger als Kapellmeister am Neapolitanischen Hof er erst nach vierjähriger „Wartezeit“ – im zweiten Anlauf sozusagen – wurde. Als Leiter des wichtigsten Konservatoriums von Neapel nahm er zudem 15 Jahre lang Anteil an der Ausbildung und Entwicklung der jungen italienischen Musiker- und Komponistengeneration.

Francesco Mancini hat der Nachwelt mit u. a. 25 Opern und mehr als 200 Kantaten ein reichhaltiges musikalisches Werk hinterlassen. Für die Blockflöte komponierte er neben den hier vorliegenden Sonaten, die 1724 erschienen, auch 12 Concerti (Faksimile bei Mieroprint, EM 3035) und leistete somit einen wertvollen Beitrag zur Originalliteratur für dieses Instrument.

Die beiden ersten Sätze der a-Moll-Sonate zeichnen sich durch fugierte Themen aus, und die ganze Sonate lässt eine stilistische Nähe zu Corellis Opus 5 spüren.

Die zweite Sonate in D-Dur hat – wie die a-Moll Sonate – einen schnelleren Anfangssatz, der mit einem auskomponierten Largo schließt. Diese Sonate ist schon durch die für die Blockflöte seltene Tonart D-Dur interessant und würde auch auf der Traversflöte oder Voiceflute gut zur Geltung kommen.

Die dritte und in ihrer Ausgewogenheit schönste Sonate in B-Dur hat die typische 4sätzig Anlage langsam-schnell-langsam-schnell. Die Ausdruckskraft des zweiten Largos wurde von Winfried Michel durch eine die Vorzüge unterstreichende Continuo-Aussetzung veredelt.

Die Generalbassaussetzung zeugt von Winfried Michels fundierter Kenntnis der Aufführungspraxis und seinen kompositorischen Talenten.

Zwei Dinge, die für jeden guten Generalbass Voraussetzung sein sollten. Je persönlicher jedoch eine Aussetzung ist, desto mehr kann sie die Reaktion der Konsumenten polarisieren. Die intensive Auseinandersetzung mit Mancinis Generalbass und Geminianis Anweisungen ist auf jeden Fall zu begrüßen. Dass subjektive Entscheidungen gefällt wurden, liegt in der Natur der Sache und sollte als Diskussionsgrundlage zwischen Herausgeber und Spieler gesehen werden. **Ines Müller-Busch**

**Sören Sieg: Djaboué, 1. Afrikanische Suite für 3 Blockflöten (ATB/SAT), Köln-Rodenkirchen 1998, P. J. Tonger Verlag, Partitur und drei Einzelstimmen, Nr. 2702-1, DM 40,00**

Sören Sieg (geb. 1966) studierte zunächst Politikologie und Soziologie, bevor er sich der Musik zuwandte. Im Alter von 20 Jahren entdeckte er die schwarzafrikanische Musik für sich und begann zu komponieren.

Sören Siegs Kompositionen gehören zur *cross-over*-Musik und sind eine Kombination von typisch schwarzafrikanischen Melodien und Rhythmen mit europäischen Kompositionstechniken. Sein Trio *Djaboué* ist nach dem gleichnamigen Dorf im Nordosten der Elfenbeinküste benannt und wurde durch einen Titel des Gitarristen S. E. Rogers aus Sierra Leone inspiriert.

Das dreisätzig Trio für Alt, Tenor und Bass – im Mittelsatz Sopran, Alt und Tenor – vermittelt Genuss an synkopierten Rhythmen, an einfachen, eingängigen Melodien und satten Zusammenklängen. Da die 1. Afrikanische Suite rhythmisch und spieltechnisch wesentlich einfacher als die 2. Afrikanische Suite (Edition Moeck Nr. 1570) ist, kann sie als Einstieg für junge Ensembles in die Welt der afrikanischen Folklore dienen.

Der Spieler der ersten Stimme muss über eine Altblockflöte verfügen, die ohne Anstrengung auch im hohen Register (e<sup>3</sup> bis g<sup>3</sup>) funktioniert, denn die Motive sollten mühelos klingen, um die lässige Atmosphäre des Stückes wiederzugeben.

Im Gegensatz zu seiner exzellenten 2. Afrikanischen Suite zeigen sich bei Sören Siegs Erstling noch einige kompositorische Schwächen: Die me-

lodischen und rhythmischen Motive sind hier einfacher und wesentlich kürzer. Zudem werden sie viel öfter – und zumeist unverändert – wiederholt. Beim Spielen wie beim Zuhören nutzen sich so auch gute Ideen ab, und die Sätze erscheinen länger als sie sind. Trotz dieser Anmerkung ist das Trio immer noch weit über dem Niveau der Durchschnitts-Trioliteratur und sehr zu empfehlen.

Kritik verdient allerdings die hässliche Notengrafik des Tonger Verlages. Insbesondere in den Einzelstimmen macht sich dies in vieler Hinsicht durch schlechte Lesbarkeit und Unübersichtlichkeit bemerkbar. Dazu gehört auch das Fehlen von Stichnoten, welches nach z.B. 21 Takten Pause das Einsetzen erschwert.

Ines Müller-Busch

**Richard Dünser: Vier Bagatellen (1999) für Blockflöten-Ensemble, Bad Schwalbach 1999, Edition Gravis, Partitur, EG 670, DM 12,00, ein Set Spielpartituren I und II, EG 670a, DM 72,00**


Richard Dünser legt mit seinen *Vier Bagatellen* (1999) Stücke für Blockflöten-Ensemble in chori-scher und solistischer Besetzung vor.

Beginnend mit einer achtstimmigen Bagatelle, werden leise Klänge geschichtet, die später in ein rhythmisches, sehr stark akzentuiertes Motiv übergehen, um plötzlich wieder zu einem stillen Klangbild, unterbrochen von leisen Pizzicati des ersten Tenors, zurückzukehren.

Bagatelle II, nun auf sechs Stimmen reduziert, vermittelt ein stilles und doch fließendes Bild. Liegende, beinahe schwebende Harmonien begleiten die ruhige Stimmbewegung. Der Bass erzählt eine stille Geschichte. Nachdem er in seiner Pause verweilt, übernimmt der Sopran die Fortführung dieser kleinen Erzählung, die dann doch der Bass zu Ende führt.

Ein Duett zwischen Alt und Tenor folgt als Bagatelle III. Ein wenig Unruhe kehrt ein, die beiden Stimmen scheinen sich nicht und doch zu verstehen. Mit einer *Liberamente* überschriebenen Bagatelle IV, die achtstimmig wiederum sehr leise schwebende und ruhende Klänge in den Raum stellt, endet das Werk.

Die vier Bagatellen sind durchgehend traditionell notiert und eignen sich für Ensembles, die die ersten Schritte in eine unbekanntere Klangwelt unternehmen möchten.



R·K  
EHLERT

Block-  
flöten  
des  
Hoch-  
barock

Ralf Ehlert  
Meisterwerkstatt für  
Blockflötenbau  
Gartenkamp 6  
D-29229 Celle  
Tel.: (051 41) 93 01 81  
Fax: (051 41) 93 00 81

Unverständlich ist mir die Notwendigkeit separater Spielpartituren, da die Einzelstücke so kurz sind, dass jeder Spieler auch aus einer Einzelstimme, bzw. aus der gesamten Partitur spielen könnte. Als Benutzer der Noten fände ich es auch sehr schön, etwas über den Komponisten und seine Gedanken zu der Komposition zu erfahren. Die Interpretation Neuer Musik bedarf doch noch umfassenderer Information.

Heida Vissing

**Stefan Thomas: Inherent Patterns, für 4 Tenorblockflöten, Celle 1998, Moeck Music, Partitur und 4 Einzelstimmen, Edition Moeck Nr. 1583, DM 27,00**

Nach *Veränderungen* (1993) für drei Bassblockflöten und dem Solostück *Drei Bagatellen* (1997) ist beim Moeck Verlag nun das dritte Werk von Stefan Thomas mit dem Titel *Inherent Patterns* erschienen.

Stefan Thomas (\*1968) begann sein Kompositionsstudium bei Prof. Krzysztof Meyer an der Kölner Musikhochschule und setzte es in den Niederlanden bei Tristan Keuris fort, wo er 1995 seine Reifeprüfung als Komponist mit Auszeichnung bestand. Neben seiner 3-jährigen Lehrtätigkeit im Fach Theorie an der Musikhochschule Köln entstanden zahlreiche Kompositionen. Er wurde mit Preisen bei Kompositionswettbewerben in Leipzig und Eisenstadt (Österreich) ausgezeichnet und hat gerade ein Quintett in klassischer Bläserbesetzung als Auftragswerk für die Stiftung Kunst und Kultur NRW fertiggestellt. Als Stipendiat der Konrad-Adenauer-Stiftung arbeitet er zur Zeit freiberuflich.

Das Prinzip der *Inherent Patterns* (Übers.: versteckte Melodiemuster) stammt ursprünglich aus Ostafrika und wurde in der europäischen Musik zum ersten Mal von György Ligeti benutzt. Ligeti

verwendet diese Idee von einem metrumunabhängigen Puls, durch den die Illusion mehrerer gleichzeitiger Metren hervorgerufen werden kann, in seiner Klavieretüde *Desordre*.

Die Verarbeitung der *Inherent patterns* in Stefan Thomas' gleichnamigem Werk geschieht jedoch im Einklang mit der europäischen Musiktradition und nimmt keinerlei Anleihen an das ostafrikanische Original.

*Inherent Patterns* besteht aus zwei Teilen. Die fragmentarische Wirkung des ersten Teiles entsteht u. a. durch den Gebrauch von Generalpausen. Die Verwendung eines eintaktigen rhythmischen Musters das in der 1. und 2. Stimme am Anfang erscheint, sorgt fallend/aufsteigend einerseits für eine Unterbrechung des Melodieflusses. Andererseits verbindet es die Abschnitte durch seine Wiedererkennbarkeit. Zusätzlich werden Akzente durch genaue Artikulationsvorschriften und den Gebrauch der Stimme gesetzt.

Der zweite Teil (ab T. 144) wirkt durch die kontinuierliche Achtelbewegung, die bis Takt 281 andauert, homogener. Die *Inherent Patterns* bauen sich ab Takt 148 auf und sind ab Takt 154 zu hören. Aus dem Zusammenspiel der vier Tenorblockflöten entstehen zwei neue Stimmen, deren Struktur sich erst aus dem Zusammenspiel ergibt und aus den Einzelstimmen zunächst nicht ersichtlich wird. Die Oberstimme ist im Sieben-Achtel-Takt organisiert, die Unterstimme im Drei-Achtel-Takt. Doch kaum vernommen, lösen sich die *inherent patterns* wieder auf.

Im weiteren Verlauf sind die 4 Tenorblockflöten als voneinander unabhängige Stimmen oder in Gruppen von zwei oder drei parallel laufenden Stimmen und Gegenstimme(n) aufgeteilt. In allen vier Stim-



men blitzen dabei einzelne Töne mit Flatterzungen-Effekt auf, die gemeinsam eine versteckte Melodie bilden. Als Coda erscheint bekanntes Material aus dem 1. Teil.

Um die Möglichkeit zu haben, die Stimmen miteinander verschmelzen zu lassen, war die Besetzung mit vier gleichen Instrumenten notwendig. Tenorblockflöten wählte Stefan Thomas wegen ihres, wie er sagt, „scharfen, aggressiven Klanges“, den er sich für dieses Stück wünschte.

Obwohl *Inherent Patterns* kein einfaches Stück ist, lässt es sich relativ leicht erarbeiten. Die klaren Strukturen und rhythmischen Muster erlauben es nach kurzer Zeit, die musikalische Arbeit mit dem Üben zu verbinden. Für den Zuhörer ist ein stabiler Grundpuls eine der wichtigeren Voraussetzungen, um der Musik gut folgen zu können.

Ines Müller-Busch

Walter Mays (\*1941): *Moon Dances. Three Native American Sketches* für Altblockflöte solo, Reihe: *Neue Blockflötenbibliothek*, hrsg. von Markus Zahnhausen, Wolfenbüttel 1999, Mösel Verlag, M 22.612, DM 19,50

Zunächst einmal ein ganz herzliches Dankeschön an Markus Zahnhausen für diese überaus gelungene Ausgabe in der Reihe „Neue Blockflötenbibliothek“. *Three Native American Sketches* des amerikanischen Komponisten Walter Mays – der als Professor für Komposition an der Wichita State University (USA) lehrt und selber bei Felix Labunski, Jenö Taks und John Cage an der Universität von Cincinnati studierte – erscheinen hier in einer Neuausgabe. Für seine Kompositionen erhielt Mays immer wieder Auszeichnungen und Preise.

Die drei *Moon Dances* für Altblockflöte solo wurden von Liedern und Legenden des Mandan-Volkes inspiriert. Die Mandan waren einst ein blühender Stamm nordamerikanischer Indianer und lebten in den nördlichen Great Plains entlang des Missouri-Oberlaufes in der Nähe der heutigen Stadt Bismark, North Dakota. Ihrem Sprachtyp nach gehörten sie zu den nomadischen Sioux-Stämmen. Die Mandan bewohnten jedoch erdbedeckte Hütten in permanenten, befestigten Dorfsiedlungen und waren eher landwirtschaftlich als nomadisch orientiert, und ihre Gesellschaftsform war matrilinear. Die Frauen waren für den Bau der Behausungen zuständig und bewirtschafteten die Gärten außerhalb des Dorfes ....

## aka-Musikverlag Karlsruhe

### Neuerscheinung 2000

**Mercadante, Saverio** (1795 – 1870): **aka 1.027**  
**Sechs Divertimenti** für zwei Querflöten DM 24,00

### Aus unserem Programm

**Bach, Johann Bernhard** (1676 – 1749): **aka 1.025**  
**Ouvertüresuite 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 ...“ bearbeitet für S, A, T, B DM 30,00

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Händel, G. F.** (1685 – 1759): **aka 1.014**  
**Larghetto und Menuett** bearbeitet für S, A, T, B DM 20,00

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

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

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

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

**Suite** **aka 3.723**  
für Altblockfl./Querfl. und Klavier 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 oder B-Klarinette und Klavier DM 28,00

### Fordern Sie unseren Katalog an über

Musiklädle Schunder  
Neureuter Hauptstraße 312  
76149 Karlsruhe

*Moon Dance* beruht auf einem rituellen „Gemeinschaftslied“, von dem man erzählt, dass es der Gemeinschaft der „Kleinen Flussfrauen“ vom Mondgott selbst geschenkt worden war. Dieses Lied wurde von den jungen Frauen des Dorfes zur Siegesfeier gesungen und getanzt, wenn die Krieger von einer erfolgreichen Unternehmung heimkehrten.

*Marokwia's Lament* basiert auf einem „Gartenlied“. Die liebevoll angelegten Gärten erfüllten die Mandan-Frauen mit großem Stolz. Die Zeit im Garten gab den Frauen die Möglichkeit, ganz unter sich und auch allein zu sein. Viele der Gartenlieder haben den Ackerbau zum Thema, z.B. das Wachsen des Mais oder den nahenden Regen.

*Song of the Dancing Skunk* vergegenwärtigt die Bedeutung des Geschichtenerzählens für die Mandan als Form der Belehrung. Die Geschichte beinhaltet zwei Lektionen für junge Krieger ...

Soweit ein wenig zu den spannenden Informationen des Komponisten Walter Mays.

Und die Musik?

Sie entführt und verzaubert mich als Spieler auf der Stelle, den Hörer möglicherweise ebenso. Die Musik ist so ausgesprochen bildhaft und eigentümlich schön, dass diese Komposition eigentlich in das „Muss-Repertoire“ eines jeden Blockflötisten gehört. Volkstümliche Charaktere sowie eine in die Tiefe gehende, aber trotzdem sehr schlichte, ergreifende Sprache lassen das Leben der Mandan in dieser kunstvollen Musik lebendig werden. Dabei nutzt Mays die klanglichen Spektren, die eine Blockflöte bietet, optimal aus. Das Niveau der *Three Native American Sketches* liegt im oberen Mittelstufenbereich. Die Notation ist weitgehend traditionell, und die vom Spieler gesprochenen Texte vor oder inmitten der gespielten Musik lassen das Gesamtwerk zu einer eigenständigen Geschichte werden.

Eine persönliche Bitte hätte ich an Herrn Prof. Mays: *Würden Sie noch mehr für die Blockflöte komponieren?*

Heida Vissing



**AB INS IBACH-HAUS**  
...oder schicken Sie uns  
Ihr angeschlagenes Stück!  
Die besten Flötenbauer Deutschlands reparieren für Sie.  
early music im Ibach-Haus · Wilhelmstr. 43 · 58332 Schwelm

**Antonio Vivaldi: Sonata „Follia“, für 2 Altblockflöten und B.c., hrsg. von Manfred Zimmermann, A-Winterthur 1999, Amadeus Verlag, BP 880, DM 24,00**

Diese Bearbeitung (Original mit 2 Violinen) ist sicher ein Gewinn für die Blockflötisten. Handelt es sich doch bei diesen Variationen um ein von vielen großen Komponisten – z.B. Marin Marais, Corelli, C. Ph. E. Bach – behandeltes Thema eines Hits der alten Musik. Und hier also von Vivaldi. Entsprechend „vivaldesk“ ist die Diktion mit so reizenden harmonischen Feinheiten wie z.B. den neapolitanischen Wendungen in Variation 4 und 9, dem sehr italienischen Siciliano in Variation 15 oder den Trommelbässen in der letzten Variation. Aber gerade die typischen Violinfiguren Vivaldis in Variation 18/19/20 sind ja nicht besonders blockflötenspezifisch, andererseits scherte sich der Meister selber um solche Dinge nicht, ein Blick in die Piccolo-Konzerte genügt. Die Ausgabe ist sauber mit einem schön einfach ausgesetzten Generalbass (auch die Ziffern fehlen nicht!). Alles in allem: nicht nur die Blockflötisten, auch die Flötisten könnten ihre Freude daran haben.

Frank Michael

**Matthias Maute: Farben, für Blockflötenquartett (SATB), Celle 2000, Moeck Music, Edition Moeck Nr. 1587, DM 25,00**

Matthias Mautes umfangreiches Stück in neun Teilen setzt sich mit dem *Klangfarben-Begriff* auseinander, der sowohl die Vielfalt der Segmente als auch deren Ordnungsprinzip bestimmt. Die Gliederung erfolgt symmetrisch nach instrumentenbaulichen Gesichtspunkten; nachdem drei Stücke lang die Flöten „im Ganzen“ gespielt wurden, müssen sie nach und nach in ihre Bestandteile zerlegt und wieder zusammengesetzt werden: 1, 2, 3 komplette Flöten, 4 ohne Fußstück, 5 nur Kopfstück, 6 ohne Fuß, 7, 8, 9 komplette Flöten.

Durch Einheitlichkeit in der rhythmischen Anlage jedes Segments unterscheiden diese sich sofort auch optisch voneinander je nach dem Grad der benötigten Druckerschwärze – Telemanns *Gulliver-Suite* lässt grüßen. Die drei baulichen Grundfarben werden durch Vokal-Beimischungen (5), Glissandi (5, 8) und Mehrklänge (8) nuanciert. Harmonische Farbwirkung entsteht vor allem im letzten Teil, einer *Good-Bye-Melody*, a-Moll mit synkopierter Akkordbegleitung, ein *überraschend ‚harmonischer‘ Ausklang: Tonalität als mögliche Farbe der*

*freien Atonalität* (Vorwort). Aufgrund der klaren Gestaltung, die schnellen Bezug und Motivation zum Üben gewährleistet, ist Mautes jüngstes Stück ein sehr brauchbares Produkt seiner unermüdlichen Komponierwerkstatt. **Isa Rühling**

**Wolfgang Ludewig: Variationen, für Tenorblockflöte und kleines Schlagzeug, Bad Schwalbach 1999, Edition Gravis, EG 658, keine Preisangabe**

Die *Variationen* ergeben eine klar überschaubare und abwechslungsreiche Ordnung von sieben knappen Stücken. Neben den reich duettierenden Variationen erscheinen zwei Solo-Variationen für die Blockflöte. Sie stellen melodisch zwingende und in ihrem Fluss sehr einprägsame Intermezzi zu den Duett-Teilen dar. Für das Schlagzeug benötigt man 5 Tom Toms sowie 3 hängende Becken. Diese aparten Stücke werden gerne empfohlen.

**Hans-Martin Linde**

**Frank Schoettl: Kiddy Playback Hits. Die Top 10 der Kid-Parade für Sopranblockflöte zum Mitspielen, Bergisch Gladbach 2000, Musikverlag Hans Gerig, Notenausgabe mit Griffabelle und CD, EM 5423, DM 32,00**

*Kiddy* ist ein mit Blockflöte und Mini-Stereoanlage ausgestattetes, tanzfreudiges Känguru. Es begleitet Blockflöte spielende Kinder ab sechs Jahren durch eine Auswahl von zehn bekannten, modernen Popsongs und Kinderliedern. Zu jedem Stück gibt es vorweg Erläuterungen zum Tonumfang, zu Takt- und Tonart, Spielanweisungen und evtl. auftauchenden Spezialtönen. Der Notentext beinhaltet Melodiestimme, Akkordsymbole und Liedtexte, was vielen Kindern eine Hilfestellung zur Orientierung gibt. Zusätzlich ist der Text aller Strophen gesondert aufgeführt.

Die Begleit-CD mit Playbacks ist mittlerweile zur obligatorischen Beigabe geworden. Sie enthält jeweils eine Version mit und eine ohne Melodiestimme. Ihre Produktionsqualität ist außergewöhnlich hochwertig. Der auf dem Umschlag erhobene Anspruch *Play For Fun* wird somit erfüllt, zumindest sind die Voraussetzungen dafür gegeben.

Das Repertoire umfasst aus TV-Sendungen bekannte Kinderlieder (*Die Biene Maja, Eine Insel mit 2 Bergen*), Dancefloor-Hits (*Bailando, What Is Love?*) und originelle Ideen wie das *Rock 'n' Roll-Medley*, basierend auf Kinderliedern oder Schoettls

Eigenkomposition *Sternschnuppen* (m. E. eines der besten Arrangements dieses Bandes).

Schwierig ist oft die Einrichtung einer für Melodieinstrumente interessanten Stimme zu den Dancefloor-Songs, die längere Passagen von Sprechgesang beinhalten. Schoettl löst dieses Problem durch kleine intelligente Tricks. So werden die Kinder z.B. mit modernen Spieltechniken wie Flatterzunge und Glissando in Kontakt gebracht. Sieht man einmal von der kniffligen Rhythmik in *Coco Jamboo* ab, sind die Melodien alle recht leicht zu spielen. Gerade für sehr kleine Kinder könnte das teilweise recht flotte Tempo eine mühsame Aufgabe werden. Wünschenswert wäre ein Playback in langsamerem Übetempo. Das würde aber eine zweite CD erfordern. Dennoch sollte für die Zukunft eine solche Lösung überdacht werden, denn Sechzehntelläufe im Tempo von 112 bpm. (Pippi Langstrumpf) oder die benötigte Daumentchnik der linken Hand in *Eine Insel ...* stellen hohe Hürden dar.

Abschließend sei auch das Daumenkino als hübsches Detail in einem sorgfältig und durchdacht erstellten Blockflötenband erwähnt. *Kiddy Playback Hits* ermöglicht Kindern das Allerwichtigste an der Musik, nämlich einen riesigen Spielspaß.

**Christian Wenzel**

**Egon Ziesmann: Fantasia ritmica, für Blockflötenquartett, Celle 2000, Moeck Music, ZfS 732, DM 5,10**

Egon Ziesmann (\*1953), Schulmusiker, versierter und passionierter Arrangeur und Komponist von Chormusik aus dem Popular- und Jazz-Bereich, hat ein im besten Sinne populäres Stück geschrieben: ein Gute-Laune-Stück, durchweg sanglich, das auf schnelle Bekanntschaft setzt und sich gut als Muntermacher zwischen anderes, Anstrengendes schieben lässt.

Die Formprinzipien sind leicht überschaubar, Periodik, Melodieführung, Harmonik durchaus konventionell, und auch das Rhythmische im *Latin Style* sprengt nicht den Rahmen des leicht Fasslichen. Bei aller Eingänglichkeit ist das Stück jedoch nicht simpel und enthält genügend Elemente, an denen „gearbeitet“ werden kann. Aber es stimmt: *Mit ein wenig Jazzgefühl wird es beim Einstudieren wenig Schwierigkeiten geben* (Nachwort), ein 10-Minuten-Resultat für die Spontanfassung ist drin!

**Isa Rühling**

**Christmas in New York**, hrsg. von Allan Rosenheck für Blockflötenquartett, Ursus Verlag, Räfizweg 8, CH-8474 Dinhard, Nr. 150021, DM 18,00

*Es ist überwältigend, während der Weihnachtszeit in New York City zu sein. Die Ströme von Einkaufslustigen in den Avenues, die Schönheit vom Central Park, der prachtvolle Glanz der Schaufenster, Weihnachtsmusik überall und natürlich der riesige Baum im Rockefeller Center, dies alles trägt zur märchenhaften Stimmung bei.*

Weihnachten steht „vor der Tür“ und damit auch das unstillbare Bedürfnis, weihnachtliche Musik zu Gehör zu bringen. Allan Rosenheck entführt die Blockflötenspieler mit einer *Christmas Parade*, fallenden *Snowflakes*, einem gemütlichen *Christmas Shopping* und auch einem müde gewordenen *Santa Claus* in einen unterhaltsamen winterlichen *Spieluhren-Zauber*. Das traditionelle *Ice Skating in Central Park* stellt die Stimmung des ersten Weihnachtstages malerisch dar, an dem das Schlittschuhlaufen im Central Park in winterlicher Atmosphäre sehr beliebt ist.

Eine liebevoll eingerichtete Sammlung leicht spielbarer Quartettstückchen, die den Teenies unter den Schülern sicher sehr viel Freude bereiten und weihnachtlichen Glanz in die Augen bringen wird.

Als Besitzerin dieser Ausgabe wünsche ich mir allerdings doch eine qualitativ hochwertigere Ausgabe. Leider wirkt schon der Einband ein wenig instabil. Die Einrichtung der Seiten wäre optisch auch günstiger gestaltbar, manchmal gibt es sehr gedrungene Seiten, am Ende dafür unbedruckte Leerseiten, die gut nutzbar gewesen wären. **Heida Vissing**

**George Barcos: Danzas Costeñas, für Flöte, Klarinette und Gitarre (Klavier), GB-Ampleforth 1999, Emerson Edition Ltd., E 348, £ 12.00**

George Barcos wurde 1946 in Bogotá/Kolumbien geboren. Dieses kurze Werk mit den drei Tanzsätzen *Chango*, *Desierto* und *Buenaventura* steht ganz in der Musiktradition südamerikanischer Folklore. Sehr eingängig, und abgesehen von dem ungemütlichen H-Dur in der B-Klarinette im ersten Stück, auch leicht zu musizieren. Eine durch und durch tonale Musik mit vielen Quart- und Quintakkorden. Erfreulich in diesem Fall, dass die Gitarre, die wohl anspruchsvollste Stimme, auch durch ein Klavier ersetzt werden kann, wobei der Klavierpart ganz spezifisch instrumentengerecht transkribiert

wurde. Für Musikschulen und Musikliebhaber sicher eine Bereicherung – und auch für ein Serienadenkonzert sehr geeignet. **Frank Michael**

**Franz von Suppé: Dichter und Bauer, Ouvertüre für 2 Flöten, arr. von W. Löhr, A-Wien (ohne Erscheinungsjahr), Universal Edition, UE 30 495, keine Preisangabe in DM**

Ein Nachdruck offensichtlich, kein Kommentar, kein Vorwort. Nur Stimmen ohne Taktzahlen. Die 1. Flöte kann auch als Solo gespielt werden. Entsprechend mager ist die 2. Stimme ausgefallen. Sehr oft nur Oktaven, Füllsel. Die „Dramatik“ – besonders im *Andante maestoso* –, die ja auch durch Nebenstimmen in Suppés Original bewirkt wird, fällt so weitgehend unter den Tisch. Gut wär's, dieses Original im Ohr zu haben. (Bei jungen Leuten eher unwahrscheinlich.) Technisch und tonlich (viel Höhe) nicht ganz leicht, kann daran gelernt werden, saubere Oktaven zu spielen. Es macht zwar Spaß zu spielen, aber dennoch haben wir uns über eine solche kommentarlose Ausgabe geärgert. Und wenigstens Taktzahlen hätte man einfügen können! **Frank Michael**

**Susumu Yoshida: Kodama III (Esprit de l'arbre), pour flûte avec ou sans piano, F-Paris 1999, Gérard Billaudot Editeur, keine Preisangabe in DM**

Wie immer bei Billaudot kann man wieder nur rätseln, wer sich hinter dem Komponistennamen verbirgt. *Kodama* ist wohl ein „Baumgeist“. 4 Minuten für 3 Seiten Notentext: ein sehr japanisches Stück, in dem die Pausen (fast) so wichtig sind wie die Klänge: ein Werk mit außerordentlich viel Atmosphäre. Spielbar als Solo, aber auch mit Klavier – besonders durch letzteres wird die Atmosphäre nicht unerheblich gesteigert, z. B. bereits beim 1. Einsatz, wo die Dämpfung aller tiefen Töne durch ein stummes Armcluster aufgehoben wird, so dass die anderen kurzen Einwüfe der rechten Hand Resonanzen bewirken. Technisch ist das Werk leicht – man kann Schülern z. B. viel über *Zen*, die japanische Seele etc. erfahrbar machen – so z. B. über die außerordentliche Konzentration einer 8-Sekunden-Pause (*Silence profonde*) zu Beginn, die sehr an die Sammlung eines traditionellen Shakuhachi-Bläusers erinnert, der sich ja zunächst auch erst einmal auf dem Boden niederlässt und schweigend meditiert. Yoshidas Werk ist als Einstieg zu Fukushimas (und zu Werken anderer japanischer Komponisten) sehr gut geeignet. **Frank Michael**



Carl Philipp Emanuel Bach: Complete Sonatas, Vol. VI, 11 Sonata in G major Wq 133/H.564, für Flöte und Basso continuo, hrsg. von Ulrich Leisinger, F-Monteux 1999, Musica Rara, MR 22, keine Preisangabe in DM

Die Emanuel Bachischen Flötensonaten – insgesamt elf an der Zahl – als Ganzes zu edieren, ist eine gute Idee! Mir liegt Band VI dieser Gesamtausgabe vor. Der Kenner weiß, dass die Hamburger Sonate (1786) eines der schönsten Exemplare dieser Gattung ist, und sicher das technisch anspruchsvollste, sowohl auf Traverso als auch auf der modernen Flöte. Der blinde Flötenspieler Friedrich Dülon besuchte Emanuel in Hamburg ab 1783 mehrere Male. Der Komponist war – so bezeugt in Friedrich Cramers *Magazin der Musik* (1783) – tief beeindruckt von Dülons Können. Das Werk kann nicht für irgendwelche dilettierende Flötisten gedacht sein, dazu besitzt es zu viele Tücken. So darf man wohl annehmen, es sei eben für Dülon komponiert worden. Das würde auch erklären, wieso Bach nach ca. 40 Jahren (seine früheren Flötensonaten lagen so weit zurück) noch einmal ein Flötenstück ganz außerordentlicher Qualität schrieb. Erwähnenswert ist, dass hier außer der üblichen Klavierpartitur (mit ausgesetztem Continuo) Einzelstimmen mit Solopartie und beziffertem Bass mitgeliefert werden. Eigentlich soll das bei Generalbass-Sonaten heutzutage eine Selbstverständlichkeit sein, ist aber immer noch eher die lobenswerte Ausnahme. Allerdings ergeben sich nun Umblätter-Probleme. Noch mehr Fotokopien werden wohl notwendig sein ... **Hans-Martin Linde**

**Helmut Eder: Annäherung für Flöte solo, op. 113, A-Wien 1998, Musikverlag Doblinger, Ed.-Nr. 05 049, DM 13,00**

Zu einem der renommiertesten und fleißigsten Komponisten der Gegenwart darf der 1916 geborene Österreicher Helmut Eder gezählt werden. Mit *Annäherung* ergänzt er sein überaus vielseitiges Werk mit einer weiteren Komposition für Flöte solo.

Darin wechseln die unterschiedlichsten Stimmungen einander ab. Nach sehr ruhigem Beginn wird das Motiv einer punktierten Achtel, Sechzehntel und Achtel in Auf- und Abwärtsbewegung mit dem Intervall einer kleinen Sekunde vorgestellt. Dieses Motiv ist in der Folge immer wieder Einstieg in eine neue Entwicklung, die zumeist in einen

## FLÖTENMUSIK DES 18. JAHRHUNDERTS IN OBERITALIEN



**Alessandro BESOZZI (1702–1793);**

**Giuseppe TARTINI (1692–1770)**

Sonate G-Dur für 4 Flöten und Bassflöte (Fagott, Violoncello) oder Flötenensemble (Delius)

ZM 32620 DM 26,-

**Carlo Antonio CAMPIONI (1720–1788)**

Sonata Pastorale für 4 Flöten und Basso continuo oder 5 Flöten (Delius)

ZM 25280 DM 30,-

**Niccolò DÔTHEL (1721–1810)**

Drei Sonaten im Kanon für 2 Flöten (Delius)

ZM 28160 DM 16,-

**Santo LAPIS (? um 1700 - 1765)**

Sechs Duette für 2 Flöten (Delius)

ZM 33110 DM 27,-

**Christiano Giuseppe LIDARTI (1730 – nach 1793)**

Trio F-Dur für 3 Flöten (Delius)

ZM 31400 DM 19,-

Quartett C-Dur für 3 Flöten und Fagott (Violoncello) (Delius)

ZM 31640 DM 19,-

**Domenico MANCINELLI (?–1802);**

**Niccolò DÔTHEL (1721–1810)**

Sonaten für 2 Flöten (Delius)

ZM 28890 DM 16,-

**Mathias STABINGER (1739–1815?)**

Sechs Quartette op. VI für 4 Flöten (Delius)

ZM 32160 DM 28,-

**Giuseppe TARTINI (1692–1770)**

Sechs Sonaten für 2 Flöten (Flöte und Violine) und Basso continuo (Delius) in 2 Heften

ZM 30140, ZM 30150 je DM 24,-

**Giuseppe Torti (XVIII. Jh.)**

Concerto G-Dur für 3 Flöten und Basso continuo (Nassimbeni)

ZM 32980 DM 22,-

**ZIMMERMANN FRANKFURT**

flinken, lauten Höhepunkt mündet. Trotz drängender Momente wirkt das Stück in der ersten Hälfte jedoch beruhigend.

Im zweiten Teil dominieren dagegen schnelle, hastige und accelerierende Abschnitte, mal schwebend flüchtig, mal hart und stakkatiert. Verbunden werden sie mit Kontrast bildenden Ruhephasen. Das Ende wird von Pizzicato-Effekten geprägt, ehe der sehr leise Schluss ton  $b^2$  bis zur Stille verklingt.

*Annäherung* stellt hohe spieltechnische und konditionelle Anforderungen an den Interpreten, sowie an dessen gestalterisches Potenzial. Bringt der Flötist diese Fähigkeiten mit, wird *Annäherung* zu einem immens spannenden und abwechslungsreichen Querflötensolo. **Christian Wenzel**

Nicolaus A. Huber: „Als eine Aussicht weit ...“, für Flöte, Viola und Harfe, Wiesbaden 1999, Breitkopf & Härtel, Spielpartitur auf Einzelblättern, KM 2468, DM 24,00

Nicolaus A. Huber hat einmal, es ist schon einige Zeit her, über ein Stück seines Lehrers Günter Bialas geschrieben, es sei ungeheuer mutig, heutzutage ein Stück im Fortissimo zu beginnen. In der Tat: sehr viel Musik des 20. Jahrhunderts beginnt im kaum Hörbaren, um auch wieder darin zu ver-dämmern.

Hier nun springt Huber den Hörer im *fff* an. Und es beginnt ein Klangabenteuer, das den Hörer mühelos eine Viertelstunde lang in Bann hält. Wer Debussy im Repertoire hat, sollte auf dieses Stück nicht verzichten, sofern er als Trio das technische, rhythmische und klangliche Rüstzeug dafür hat. Denn, wie alle *Hubers*: leicht ist das Stück gewiss nicht. Aber hier komponiert ein absoluter Profi: wer das aus der Harfe herausholt, der beweist höchste Meisterschaft im Behandeln der Instrumente. Ich betone die Harfe, weil dieses Instrument ja generell französisch spricht und auf Deutsch nicht immer so raffiniert gefordert wird. Da sind Flöte und Bratsche schon internationaler, aber auch hier werden Möglichkeiten ausgeschöpft, die nicht eben alltäglich sind.

Wie das Ganze sich aus dem bohrenden Triolenrhythmus ins Duolen-Ritardando entwickelt, um sofort durch Vorschläge verwischt zu werden, das zeigt, wie inspiriert der Komponist mit dem Prinzip der Wiederholung umgeht. Und so nutzt der Komponist auch das *bisbigliando* konstruktiv als

beständig variierte Form der Wiederholung. Doch ich werde mich hüten vor dem Versuch, die Partitur zu wiederholen. Huber hat komponiert (und wie) und nicht gedichtet. Man muss das Stück hören, und man hat einen wichtigen Beitrag zu Farbe, Form und Hörabenteuer in der Musik. Doch das ist kein Adventure-Trip. Das Hörvergnügen ist abgesichert durch genaue formale Kalkulation, durch absolut meisterhafte Instrumentation und durch höchste Inspiration.

Musik als Ausdruck hoher Menschlichkeit: man möchte ihr wünschen, dies sei öfters so gelungen, sozusagen ... *als Aussicht weit...*

**Albrecht Gürsching**

François Devienne: Sechs Trios op. 19 für zwei Flöten (Flöte und Violine) und Cello, hrsg. von Bernhard Päuler, CH-Winterthur 1997, Amadeus Verlag, BP 2007, DM 28,00

Der Komponist François Devienne (1759-1803) wirkte sowohl als geachteter Flötenlehrer am Institut national de musique als auch ab 1789 als erster Fagottist an der Pariser Oper. Der Nachwelt hat er neben einem breiten Angebot an Kammermusikwerken auch seine 1794 in Paris erschienene *Nouvelle Méthode pour la flûte* hinterlassen.

Die Anzahl seiner verlegten Werke ist beachtlich. Leider sind die historischen Ausgaben mit Fehlern geradezu übersät, was eine sorgfältige Neuauflage sehr wünschenswert macht.

Der Amadeus Verlag, der schon einige Duette von Devienne herausgegeben hat, legt nun die komplette Serie der sechs Trios für zwei Flöten und Bass op.19 in einer revidierten Fassung auf. Wie im Original des undatierten Stimmendrucks wird auf eine Partitur verzichtet.

Der erste Band enthält drei Trios in D-Dur, G-Dur und F-Dur. Der zweisätzige Aufbau bietet ein kraftvolles sprudelndes Allegro am Anfang, das von einem eleganten Variations- oder Rondosatz abgelöst wird.

Der Umfang der Flötenstimmen hält sich mit Spitzentönen wie  $f^2$  und  $fis^3$  in einem Rahmen, der auch für die einklappige Traversflöte noch bequem zu erreichen ist.

Die erste Stimme hat Devienne der Flöte auf den Leib geschrieben. Die zweite Stimme ist – wie schon im Titel vermerkt – in dieser Hinsicht weni-

ger eindeutig: im 1. Trio ist sie noch sehr flötistisch, im 2. und 3. Trio neigt sich die Waagschale eher in Richtung Violine. Die Cellostimme beschränkt sich auf die Basslinie und greift in den melodischen Verlauf wenig ein.

Die angenehmen Trios, die in ihrer Anlage sowohl spieltechnisch als auch in ihrem musikalischen Charakter unkompliziert sind, machen sowohl dem Spieler als auch dem Zuhörer viel Spaß.

Ines Müller-Busch

**Gerhard Deutschmann: Psalm 23, DWV 38, für Sopran-Solo, Flöte & Orgel, ISMN M-50000-938-2, DM 28,00**

**Bernhard Krol: Canto dolce, für Flöte oder Altflöte, ISMN M-50000-973-3, DM 12,00**

**Wolfgang G. Haas-Musikverlag, Köln 1999**

**Frank Michael: Die Stimme der Kultur op. 79 Nr. 1, Stele für Manfred Schradi, für Flöte (Bassflöte), Oboe (Bariton-Oboe) und Klavier, Frankfurt/M. 1998, Musikverlag Zimmermann, ZM 33220, DM 16,00**

**Dietrich Erdmann: Notturmo, für Querflöte und 3 Gitarren, 1964 Musikverlag H. Gerig, Köln, 1999 Edition Gravis, Bad Schwalbach, keine Preisangabe**

*Psalm 23* ist ein 4'-Stück von relativ einfacher Struktur auf tonaler Basis, gut klingend, für alle drei Mitwirkenden von mittlerer Schwierigkeit. Eine Psalm-Vertonung, die sicherlich keinen Gottesdienstbesucher schockiert ...

Bernhard Krol versteht es, schöne gesangliche Linien zu entwerfen, ohne in gewagtere Bereiche vorzudringen. Das Stück ist nicht speziell instrumententypisch. So liegt es auch in einer zweiten Version für Oboe oder Englischhorn vor. Die beiden Ausgaben sind überraschenderweise völlig identisch (bis auf die Besetzungsangabe). Ich finde das schade, weil es sich gelohnt hätte, die vier verschiedenen Instrumente unterschiedlich zu bezeichnen und Typisches hervorzuholen.

Ferner: Michaels Hommage an Manfred Schradi, an dessen gesprochene Texte im Rundfunk sich mancher Hörer gerne und intensiv erinnert. Schradis so wohlklingende und modulationsfähige Stimme erfährt in dieser „Stele“ eine wohlgelungene Nachempfindung. Ruhiges Ausschwingen und gesteigerter Ausdruck halten sich die Waage. Das Stück ist nicht besonders schwer für Spieler, die

sich in freitonaler Sprache und rhythmischen Finessen auskennen.

Eine mittelschwere Spielmusik von Dietrich Erdmann, die gut und instrumentengerecht gemacht ist. Besonders *neu* ist das Stück zwar nicht, eher wohl althergebracht wie aus der Zeit vor 1950. Aber diese Musik ist witzig gesetzt und sicherlich publikumswirksam.

Hans-Martin Linde

**Richard Rudolf Klein: Flötenmusik, für Flöte solo, Wilhelmshaven 1999, Heinrichshofen's Verlag, N 2479, DM 16,00**

Der Name für diese Fantasia, die fünfzig Jahre auf die gedruckte Veröffentlichung gewartet hat, ist gut gewählt. Sie wird den Komponisten (Jahrgang 1921, wie Johannes Driessler oder Heinz Benker) den Spielern lieb und teuer machen. Es ist eine Musik, die sich aus emotionalen Impulsen frei fortbewegt, die dabei aber von überzeugender Folgerichtigkeit ist. Auch ohne neuere Spieltechniken gibt sie dem Spieler was er will: ausdrucksvolle Melodien, technische Herausforderung und Gelegenheit zu ernstem Agieren. Die Fantasia dauert ca. acht Minuten, sie ist sehr schön, sehr empfehlenswert.

Željko Pešek



**Die Blockflöte**  
Das Fachgeschäft

---

**Der feine Unterschied ...**

Blockflöten der Extraklasse für  
Studenten und Profis

Fragen Sie den Fachmann

Lassen Sie sich eine  
Auswahlsendung zusenden!

Es lohnt sich!

---

Anschrift:  
**Colin Jardine**  
Gneisenastr. 94 · 10961 Berlin  
Tel.: 030/69 16 22 5 · Funk: 0 177/69 04 106

STÄDTISCHE MUSIKSCHULE BAMBERG



## AMSTERDAM LOEKI STARDUST QUARTET

### Konzert und Workshop

#### Konzert:

Freitag, 12. Januar 2001, 20.00 Uhr  
Konzert- und Kongreßhalle Bamberg

#### Workshop:

Samstag, 13. Januar 2001, 9.00 – 18.00 Uhr  
Städtische Musikschule Bamberg

#### Information und Anmeldung:

Städtische Musikschule Bamberg  
Luitpoldstr. 24 96052 Bamberg  
Tel.: 0951/9230568 Fax: 0951/9230539  
e-mail: musikschule@bnv-bamberg.de  
Internet: www.musikschule.bamberg.de

**Wilhelm Popp: „Jugend-Trios“, 6 Tonstücke op. 505, für Flöte, Violine und Klavier mit Violoncello ad lib., hrsg. von Yvonne Morgan, CH-Winterthur 1999, Amadeus Verlag, DM 26,00**

Von den weit über 500 Werken von Wilhelm Popp ist momentan nicht viel erhältlich. Die USA sind uns hier etwas voraus: bei SMC oder Presser gibt es seit vielen Jahren einige Stücke.

Popp war ein sehr geschickter Lehrer, der immer die unterschiedlichen technischen Fähigkeiten seiner Schüler im Auge hatte. Seine Werke – so einfach sie harmonisch und melodisch sind – enthalten echtes Gefühl, Schwung und guten Geschmack. Die lange vergriffenen, bei Litolf erschienenen und jetzt vom Amadeus-Verlag neu aufgelegten Jugendtrios op. 505 sind eigentlich Quartette, schade, dass das ad libitum Violoncello auf dem Titelblatt ganz weggelassen wurde. Der Komponist war offensichtlich darauf bedacht, den Cellisten zur Selbständigkeit zu ermuntern. Die sechs Sätze können als Suite oder einzeln gespielt werden und sind als Anleitung zum Ensemble-Spiel hervorragend geeignet.

**Željko Pešek**

**Naji Hakim: Caprice en Rondeau, für Flöte und Klavier, F-Paris 1999, A. Leduc, AL 29 190, keine Preisangabe in DM**

Hakim ist ein weltweit gefeierter Konzertorganist aus der französischen Hauptstadt. Geboren in Beirut, Libanon, erhielt er als Orgel-Schüler von Jean Langlais am Pariser Conservatoire eine glänzende Ausbildung (u. a. bei Bitsch, Castérède und Nigg). Als Orgel Improvisator errang er viele internationale Preise. Von 1985-1993 war er Organist an der Sacre-Cœur-Basilika und seitdem ist er Nachfolger von Olivier Messiaen an der Cavaillé-Coll-Orgel in der Kirche La Trinité und Professor für Orgel und Komposition an der Royal Academy of Music in London.

Der Charakter dieses Stückes ist durchweg heiter und sonnig. Es klingen mehrere Themen an, man glaubt Rameau und Strawinsky (Pergolesi) zu erkennen. Die beiden Spieler werden, so sie einen guten Schuss Virtuosität besitzen, viel Spaß an dem ca. 8 Minuten langen Werk haben. **Željko Pešek**

**Giuseppe Verdi: Ouvertüre zur Oper „Nabucco“, bearbeitet für 4 Flöten von Joachim Linckemann, Frankfurt 1998, Musikverlag Zimmermann, ZM 33240, DM 24,00**

Das „Auf-Harmonie-Setzen“ von Opern beginnt schon um 1780. Zuerst für die sogenannte Harmoniemusik (2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte). Es war einfach eine Möglichkeit, die großen Opernhits noch wirkungsvoller zu verbreiten. Joseph II. von Österreich hat dazu eigens seine – „Kaiserliche Harmonie“ eingerichtet, für die Mozart dann, eigentlich etwas ungeplant von seiner kaiserlichen Hoheit, seine großen Bläuserenaden einschließlich der ungläublichen *Gran Partita* geschrieben hat.

Aber schon 1791 entsteht eine *Harmoniemusik* von der Zauberflöte für 2 Flöten. Das ist eine Reduktion, die dann nur noch die schönen Melodien verbreitet, aber offensichtlich hat man sogar auch das goutiert. Diese bunte harmonische Blütenpracht, zu der sich Opern zusammenschmurren ließen, blieb heftig im Gebrauch bis zu Ende des 19. Jahrhunderts, wenn auch in verschiedensten Bläserbesetzungen: Richard Wagner hörte beim Kaffeetrinken in Venedig seine *Tannhäuser*-Ouvertüre von einer Militärkapelle auf der Piazza San Marco.

Nun also *Nabucco* für 4 Flöten. Flöte 1 übernimmt im 2. Allegro für etwa 20 Takte das Piccolo, und die

4. Flötenstimme ist zweimal gedruckt: als Flötenstimme und als Altflötenstimme in G.

Um es gleich zu sagen: der wunderschöne Druck enthält auch eine Partitur. Und die blättert man mit großem Vergnügen durch: sie ist sehr professionell gemacht, jedes Instrument hat auch Wichtiges zu tun (insofern ist die Übertragung von Orchester zu Kammermusik hochgelungen) und das ganze klingt sehr gut, wenn man von vornherein ins Konzert geht und nicht in die Oper.

Die vier Flötisten sollten schon etwas versierter sein, denn ganz leicht ist die Pièce nicht. Aber dankbar. Als Finale eines Klassenvorspiels in einer Jugendmusikschule oder sogar in einer Hochschule macht Verdi ein Flöte mit Sicherheit einen blendenden Effekt.

**Albrecht Gürsching**

**Kei Kondo: Un vieil homme japonais (Okina) danse sur la Terre pour flûte et piano, F-Paris 1999, Gérard Billaudot Editeur, keine Preisangabe in DM**

Keinerlei Angaben über den Komponisten! Auch die Ausführungsanweisungen: spärlich. Vorkommende Multiphonics muss man kennen oder sich aus den einschlägigen Büchern zusammenklauben. Für das Klavier fehlen sämtliche Pedalanweisungen. (Soll wirklich alles ohne Pedal gespielt werden?) Genug des Miesmachens: Der Druck ist sonst sehr sauber und schön (lediglich Seite 7, letzter Takt scheint uns zweimal in der Flöte ein Kreuz vor dem g zu fehlen) – und vor allem: das Werk klingt! Es ist sicher nicht das Non-plus-Ultra einer neuen Musik und manches darin kennt man aus Werken anderer. Aber das Stück ist in sich stimmig, hat eine klare Entwicklung und Form. Schon der Titel suggeriert einen archaischen Tanz, und das ist er auch: ohne Metrum, sehr langsam mit den Zentraltönen *e* und *fis* beginnend, die dann als ersten lichten *pp*-Akkord im Klavier den zentralen bitonalen Klang (D-Dur/E-Dur) evozieren, entwickelt er sich dann improvisando weiter, um den *eigentlichen Tanz nach einem Höhepunkt mit archaisch wirkenden Schreien – vokalen Interjektionen, die von japanischen Schlagzeugern vor oder während des Spiels ausgestoßen werden* – in einer Art *Incantations* zu beginnen. Bei diesem Werk werden unangestrengt Dinge, die wir von Milhaud (Bi- und Polytonalität), Jolivet und vor allem natürlich auch aus der japanischen Musik kennen, *weiterentwickelt*, zu Eigenem verschmolzen. Nicht leicht,

aber auch nicht unnötig schwer! Die Klänge des Klaviers sind von überzeugender Schönheit, die Linien der Flöte von ausdrucksvoller Intensität, kurz, ein Werk, dem man gerne im Konzertsaal begegnen würde.

**Frank Michael**

**Eva Barath: Japanisch? für 2 Flöten, Frankfurt 1999, Musikverlag Zimmermann, ZM 33740, DM 14,00**

Als Jahreshgabe für die Mitglieder des Vereins Freunde der Querflöte legt Zimmermann ein Querflötenduett einer vielfach ausgezeichneten zeitgenössischen Komponistin auf. *Japanisch?* von Eva Barath basiert auf einer mittelalterlichen Skala, die in japanischer Hofmusik Verwendung fand. Die Inspiration dazu bekam Barath während ihres Studienaufenthalts an der Pariser *Cité Internationale des Arts*. Im Mittelpunkt steht weniger die motivische Verarbeitung der Skala, als die klanglich differenzierte Formung ihrer Töne. Dabei stechen der enorme dynamische Umfang und die häufig abrupten Lautstärkeunterschiede hervor. Flageoletttöne und Flatterzunge erweitern effektiv das Klangfarbenspektrum.

Da sich der Gebrauch moderner Spieltechniken in Grenzen hält, die Rhythmik unkompliziert und das Tempo eher ruhig sind, wird sich das Stück einer breiten Masse unter den Flötisten erschließen können; angesichts der geringen Anzahl zeitgenössischer Querflötenduette ein höchst erfreulicher Aspekt. Obendrein besitzt das im vergangenen Herbst uraufgeführte Werk eine hohe klangliche Attraktivität.

**Christian Wenzel**

**Paul Maschek: Quartett G-Dur, für 4 Querflöten, hrsg. von Peter Thalheimer, Köln 1998, P. J. Tonger Musikverlag, T 2928, DM 53,00**

In mit großer Sorgfalt bereinigter Partitur (eine ganze Seite mit Korrekturangaben!) und sorgfältig gedruckten Einzelstimmen lernt man einen der vielen Wiener Kleinmeister (1761-1826) kennen. In meiner Sicht kann es kaum der kompositorische Wert des Stückes sein, der eine Neuauflage aufdrängte. Dazu ist der musikalische Gehalt doch wohl zu belanglos und austauschbar. Aber zugegeben: das Musizieren im Querflöten-Quartett ist eine hübsche Unterrichtsergänzung, vielleicht auch gute Blattspiel-Übung. Musizierstundenmusik, angenehm zu spielen und ohne musikalische oder technische Probleme. Das ist aber auch schon alles ...

**Hans-Martin Linde**

**Gabriel Fauré: Pavane op. 50, für 4 Flöten, arr. von Guy du Cheyron, F-Paris 1999, J. Hamelle & Cie (Ausl.: A. Leduc, Paris), keine Preisangabe in DM**

Dieses Werk ist ein wohlklingendes, sehr schönes Stück, auch in der Bearbeitung für vier Flöten. Obendrein ist es noch relativ leicht. Schöne Linien sollte man allerdings spielen können. Ausführbar ist dies Werk mit vier (normalen) Flöten, besser wären jedoch Flöten mit H-Fuß. Sicher wäre es auch schon mit einem einzelnen oder zwei H-Füßen getan – die entsprechenden Änderungen in den Stimmen sind jedoch leider so, dass alle vier Flöten einen H-Fuß besitzen müssten. Aber findige Spieler werden im Vergleich und anhand der Partitur auch bei nur zwei Flöten mit H-Fuß eine gute Lösung finden. Klängen tut's damit sicher besser. Wir fragen uns nur, warum die Bearbeitung nicht gleich einen halben Ton höher gelegt wurde – Originaltonart hin und her. Trotzdem: lohnend!

**Frank Michael**

**Alain Michel Riou: Agathos, für Flöte und Klavier, hrsg. von Philippe Pierlot, F-Paris 1999, G. Billaudot, keine Preisangabe in DM**

Im griechischen Wort *agathos* klingen viele positive Epitheta an, z.B. gut, tüchtig, nützlich, vorteilhaft, tapfer, verständig, rechtschaffen. In dem kleinen einminütigen Stück entfalten beide Spieler zarte Klänge im verhaltenen Aufeinander-Hören. Dieses vorzubereiten dürfte allerdings eine nicht leichte Aufgabe für Lehrer und Schüler sein. Über den Komponisten erfährt man nach schlechter französischer Verlagssitte nichts, im Billaudot-Verlagskatalog findet sich nur noch ein weiterer Eintrag, ein schwieriges Werk für Gitarre solo mit dem Titel *Instants pétrifiés* – etwa mit *versteinerte Augenblicke* zu übersetzen, auch ein die Fantasie anregender Titel.

**Željko Pešek**

**90's Hits easy playalong for flute. Fifteen chart hits of the Nineties in easy melody line, arr. by Paul Honey, Notenausgabe mit CD, DM 35,80**

**Chart Hits for flute, arr. by Paul Honey, Notenausgabe mit CD, DM 35,80**

**GB-London 2000, Music Sales Ltd. (Vertrieb: mute music Promotion, 86566 Kühlbach)**

Playalong-Lösungen mit Stücken aus Pop- und Rockmusik drängen für Querflöte immer stärker auf den Markt. Zwar kann man dem scheinbar

nachlassenden Interesse jugendlicher Querflötenschüler an klassischen Werken nachtrauern. Auf der anderen Seite sollte man aber auch wohlwollend registrieren, dass mit derartigen Playalong-Ausgaben Motivation und Spaß am Musizieren durchaus steigen können. Außerdem besitzt Popmusik auch unter Erwachsenen einen höheren Stellenwert. Was spricht also dagegen, die Musik selbst zu spielen, die man gerne hört? Während deutschsprachige Verlage bei der Produktion noch zögerlich sind, erscheinen in England und den USA regelmäßig neue Ausgaben mit aktuellen Songs. Die britische *Guest Spot*-Serie ist um zwei Querflötenbände erweitert worden. *90's Hits* enthält fünfzehn Songs internationaler Stars wie Madonna, Whitney Houston, Spice Girls und Boyzone. Der Titel richtet sich mit seinen einfach eingerichteten Arrangements an Flötisten mit niedrigem bis mittlerem Spielniveau. Neben den Melodietranskriptionen, die teilweise rhythmisch vereinfacht sind und im Tonumfang nie über das  $h^2$  hinausgehen, sind die Songtexte abgedruckt. Dies ermöglicht Mitsingen, hilft aber auch bei der Orientierung. Weitere Spielhilfen sind einzählende Metronomclicks auf der Playback-CD, deren Position auch im Notenbild dargestellt sind, sowie Abschnittsbezeichnungen in Form von Zeitangaben, so dass man auch mitten im Song das Playback starten kann und nicht immer wieder von vorn beginnen muss – sehr gut! Die Arrangements sind angenehm kurz gehalten, meist um die 40 Takte, so dass auch bei Kindern keine Ausdauerprobleme auftreten. Wichtig für das Spielerlebnis ist auch immer die Qualität der Playalong-CD. Die Versionen ohne Melodiestimme sind erstklassig arrangiert und eingespielt, klingen also „wie echt“. Auch die Versionen mit Melodiestimme klingen dank guter Querflöteneinspielung gut und dienen nicht nur als Vorlage, sondern auch als angenehmer Hörgenuss ohne didaktische Intention.

Auch der Band *Chart Hits* ist mit einer hervorragenden Begleit-CD ausgestattet. Die Songauswahl enthält zehn überwiegend in den letzten beiden Jahren veröffentlichte Songs. *Baby One More Time* (Britney Spears), *Livin' La Vida Loca* (Ricky Martin) oder *When You're Gone* (Bryan Adams & Melanie C) sind auch in Deutschland sehr bekannt und beliebt. Im Vergleich zu dem Band *90's Hits* wird bei der Melodietranskription auf Vereinfachungen verzichtet, die Arrangements können als mittelschwer eingestuft werden. Leider wurde auf die vielen auch für Fortgeschrittene nützlichen Hil-

fen und Songtexte verzichtet. Wiederholungszeichen würden das Notenbild erheblich übersichtlicher gestalten. Dadurch würden auch einige lästige Umblättereien entfallen. Das trübt den positiven Gesamteindruck ein wenig, vor allem, weil dies un-aufwendige Zusätze sind.

Zur Songauswahl sei anzumerken, dass viele Lieder schon in Kürze nicht mehr aktuell sein dürften, was vor allem im Band *90's Hits* aufgrund der Kurzlebigkeit von Präferenzen bei Kindern und Jugendlichen nachteilige Auswirkungen haben kann. Die ausländische Herkunft hat den Vorteil, dass weniger auf Dancefloor-Hits mit hohem Sprechgesanggehalt zurückgegriffen wird und stattdessen Lieder mit sanglicherem Melodieverlauf zur Verfügung stehen (nicht alle Songs sind in Deutschland wirklich bekannt). **Christian Wenzel**

**Disney's Tarzan. Words and Music by Phil Collins, for Flute, E. R. Burrough Inc. and Walt Disney Music Comp. 1998 (Vertrieb: mute music Promotion, 86566 Köhlbach)**

Die großäugigen Zeichentrickfiguren aus Disneyproduktionen sorgen regelmäßig für ausverkaufte Kinovorstellungen. Vor allem unter Kindern sind die Protagonisten und ihre Geschichten äußerst beliebt. An sie dürfte sich auch die Notenausgabe des Soundtracks zu *Tarzan* richten. Sie enthält Melodietranskriptionen zu fünf Songs und ist für diverse Blas- und Streichinstrumente erhältlich.

Der Herausgeber begnügt sich mit dem originalgetreuen Abdruck der Singstimme. Akkordsymbole und Liedtexte würden die Musiziermöglichkeiten erhöhen (z. B. Klavierbegleitung). Eine Playback-CD würde das Nachspielen der Lieblingsmelodien zum Erlebnis machen. Gerade das Fehlen derselben führt zu Schwierigkeiten. Zwar spielen die Kinder in der Regel mit gleichem Vergnügen zur Original-CD, doch sind sie dann verpflichtet, auch in der Original-Tonart zu spielen. As-Dur und Des-Dur gehören allerdings nicht zu den leichten Tonarten. Ebenso erfordern der Tonumfang (höchster Ton  $g^3$ ) und viele Passagen in der dritten Oktave Fertigkeiten, die man von Zehn- bis Zwölfjährigen nicht unbedingt erwarten kann.

Ärgerlich stimmt auch der Umfang der Ausgabe. Um auf sechzehn Seiten zu kommen, wurde ein Drittel mit großformatigen Bildern gefüllt. Es drängt sich der Eindruck auf, dass es sich hierbei in erster Linie um ein Merchandising-Produkt han-

delt. Die lieblose und offenbar unreflektierte Umsetzung einer netten Idee führt dazu, dass die Bedürfnisse der Zielgruppe aus den Augen verloren werden. In dieser Form erfreut der Band niemanden. **Christian Wenzel**

### Neuausgaben mit Oboe

In der vor einigen Jahren gegründeten Edition Molinari, Regensburg, erschien bislang eine Reihe von für Oboisten interessanten Werken in unterschiedlichsten Besetzungen und Stilrichtungen. Nahezu alle Ausgaben erfüllen anspruchsvollen Standard: Der Computerdruck ist übersichtlich und klar, Wendestellen sind berücksichtigt, die Vorworte enthalten eine kurze Vita des Komponisten, den Fundort der Quelle und Angaben über Textkorrekturen - und die Ausgaben sind preiswert! Auch an dieser Stelle sei daran appelliert, diese Editionen nicht zu kopieren. Nur so können diese Preise gehalten werden. Und schließlich: aus eigener Erfahrung weiß ich, dass die Verleger in Notsituationen schnell und unbürokratisch mit Notenmaterial helfen.

Dem Verlag ist weiterhin Glück und guter Absatz zu wünschen!

Aus dem Verlagsprogramm wurden ausgewählt:

**Johann Friedrich Fasch: Concerto d-Moll, FWV L:d2, für Oboe, Streicher u. B.c., hrsg. von Uwe Müller, Regensburg 1995, DM 20,00**

Ein dreisätziges Concerto grosso in der Art der Vivaldischen Konzerte. Der Solopart erscheint in manchen Stellen nicht oboenidiomatisch (1. Satz: T. 97 - 104, 195 - 206; 3. Satz: 138 - 145), zudem wird in diesen Passagen viermal *cis'* verlangt, ein Ton, der auf der 3- bzw. 2-klappigen Barockoboe nicht ausführbar war. War dieses hübsche Konzert ursprünglich wirklich für Oboe gedacht?

**Jan Dismas Zelenka: „Hipocondrie“, Overture in A-Dur, ZWV 187, für 2 Oboen, 2 Violinen, Viola u. B.c., hrsg. von Ralf Müller, Regensburg 1996, DM 22,00**

Diese Overture im französischen Stil entstand 1723 in Prag. Das Stück erscheint - gerade im Vergleich zu Zelenkas Triosonaten - unkompliziert und leicht, Oboen- und Violinstimmen sind häufig unisono geführt, nur selten sind Solopassagen eingeschoben, gut geeignet auch für Laiensembles. Fünf leere Blätter am Ende des Partiturautographs

lassen vermuten, dass Zelenka noch weitere Suitensätze geplant hatte.

**Georg Philipp Telemann: Triosonate g-Moll, TWV 42:g1, für Oboe, Violine u. B.c., hrsg. von Uwe Müller, Regensburg 1995, DM 14,00**

Selten wird man von Telemanns Kompositionen enttäuscht, und auch diese hier im Erstdruck vorliegende Triosonate ist ein witziges Stück voll von harmonischen und rhythmischen Überraschungen.

**Manuel Cabaza: Sonate B-Dur (1777), für Oboe u. B.c., hrsg. von Uwe Müller, Regensburg 2000, DM 27,00**

Das Werk, das Cabaza, seit 1744 Solooboist der Königl. Kapelle in Madrid, für ein Probespiel selbst schrieb, zählt zu den wenigen Oboensonaten der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die dreisätzig virtuose Sonate wirkt zunächst etwas sperrig. Doch bei genauerer Beschäftigung erweist sie sich als ein sehr dankbares Werk, das im Charakter der Sonate von Cabazas Landsmann Plà (UE 17 537) ähnelt.

**Theodor Frh. von Schacht: Partita F-Dur, für 2 Englisch Hörner u. 2 Violen, hrsg. von Uwe Müller, Regensburg 1996. DM 26,00**

Diese zwölfsätzig Harmoniemusik ist weniger interessant wegen ihres musikalischen Gewichtes – sie ist angenehme Unterhaltungsmusik –, sondern eher wegen ihrer ungewöhnlichen Besetzung. Sie ist ideal dazu geeignet, die ersten Schritte auf dem Englischhorn zu versuchen, und reizvoll dürfte allemal der verhangene Zusammenklang mit den Bratschen sein.

**Rudolf Leberl: Quartett F-Dur, LWV 1345, für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott, hrsg. von Albert LeDoux, Regensburg 1996**

Der Rezensent gesteht, von diesem Komponisten bislang nichts gehört zu haben, eine Bildungslücke

angesichts seines enormen Werkverzeichnisses? Immerhin: weder wird er im New Grove's noch in MGG erwähnt. Leberl (1884 - 1952) studierte in Prag und Wien Komposition. Das Quartett entstand zwischen 1946 und 1950, ist aber überaus traditionell geschrieben und erfordert erst im letzten Satz einige Fingerfertigkeit. Vorbildlich: Stimmen-satz und Partitur.

**Jacques Leclair: Le Divertissement du Roi Juju. Trois Escapades pour Hautbois d'Amour, Basson et Piano, Regensburg 1995. DM 33,90**

**Jacques Leclair: Le Petite Pâtisserie, Quatre Morceaux pour Hautbois, Clarinette et Basson, Regensburg 1995**

Einzig in diesen beiden Ausgaben wird auf ein Vorwort verzichtet, immerhin erfahren wir, dass der Komponist 1959 geboren ist. Doch bleibt verborgen, was Leclair bewogen haben mag, die Sätze der „Pâtisserie“ mit „La Tarte aux Pommes“, „Le Biscuit Roulé“ und „Trois Croissants aux Beurre“ und „Le Nid d'Abeilles“ zu überschreiben, gallischer Humor? Leider fehlt hier eine Partitur.

„Le Divertissement“ mag eine schöne Ergänzung sein zu den Trios von Poulenc und Françaix in der Besetzung Oboe, Fagott und Klavier. Die Werke von Leclair sind konventionell geschrieben, dabei temperamentvoll und spritzig. Sie erfordern Fingerfertigkeit.

**Christian Schneider**

**Carl Ludewig Matthes: Zwei Sonaten, für Oboe und Basso continuo, hrsg. von Kurt Meier, CH-Winterthur 1999, Amadeus Verlag (Bernhard Päuler), BP 856, DM 24,00**

Der Komponist Carl Ludewig Matthes wäre vermutlich vollkommen in Vergessenheit geraten, hätte nicht Carl Philipp Emanuel Bach 1770 in seinem Periodikum *Musikalisches Vielerley* von ihm zwei Sonaten für die *Hautbois* veröffentlicht. Matthes, der selbst Oboist und als solcher Schüler von Carlo Besozzi gewesen war, muß demnach bei der Niederschrift der beiden Sonaten blutjung gewesen sein, denn sein Geburtsjahr wird mit 1751 angegeben. 30-jährig wurde er *Cammermusicus* in der Hofkapelle des Markgrafen Heinrich von Brandenburg-Schwedt, die er nach dessen Tod sieben Jahre später verließ, um sich einer gänzlich anderen Tätigkeit zuzuwenden: er gründete eine Puder- und Stärkefabrik, machte jedoch Konkurs und verschuldete sich so sehr, daß er nach zehn Jahren heimlich aus Schwedt fliehen mußte. Nachdem er

**Renaissanceblockflöten**  
**Van Eyck-Blockflöten**

**Ture Bergstrøm**  
Smidstrupvej 4 • DK-4720 Præstø  
Dänemark

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

**www.bergstrom.dk**



wiederum versuchte, als Musiker seinen Lebensunterhalt zu bestreiten, verliert sich seine Spur. Weitere Werke außer den Oboensonaten scheinen von ihm nicht erhalten zu sein.

Matthes erweist sich in den vorliegenden Sonaten sowohl als Instrumentalist wie als Komponist durchaus auf der Höhe seiner Zeit, wenn auch – und damit wohl bezeichnend für die doch eher konservative Ausgabe des Berliner und Brandenburgischen Hofes – stilistisch als „Nachkömmling“ (wenn man bedenkt, daß Haydn im Jahre von Matthes' Geburt immerhin schon fast zwanzigjährig war und Mozart nur fünf Jahre später geboren wurde!). Die Sonaten zeichnen sich durch spiel-  
freudige Virtuosität, durch Sanglichkeit und fantasievolle Erfindung aus und sind dabei von aus-  
gewogener formaler Struktur.

Die Neuausgabe scheint daher in vollem Maße gerechtfertigt. Zwar waren beide Sonaten schon seit längerer Zeit in neuen Ausgaben greifbar: die Sonate in C-Dur hatte Helmut Töttcher 1961 bei Sikorski (Hamburg) ediert, doch erwies sich die Ausgabe schon bald nach musikwissenschaftlichen Kriterien als nicht mehr stichhaltig, was die Verdienste Töttchers keineswegs schmälern soll: er war ein vorzüglicher Musiker und glänzender Oboist, dessen Wiedergaben von ihm aufgefundener Werke von Bach, Telemann, Fasch und eben Matthes aufgrund seiner überragenden Persönlichkeit durchaus überzeugen konnten – nur ist es ein anderes, wenn dann seine individuell geprägten Vorschläge zu Artikulation, Dynamik, Verzierungen, Tempnahme und Phrasierung in einer gedruckten Ausgabe festgeschrieben sind. – Die Sonate in Es-Dur veröffentlichte ca. 1983 der Londoner Verlag Nova Music, doch scheint die Ausgabe inzwischen vergriffen zu sein. So ist die in diesem Jahr herausgekommene Amadeus-Edition durch Kurt Meier, der auch für die bewußt schlichte Aussetzung des reich bezifferten Basses verantwortlich zeichnet, freudig zu begrüßen, zumal sie nun auch beide Sonaten in einem Band vereinigt. **Georg Meerwein**

**Matilde Capuis: *Concentus brevis*, für Oboe und Streichorchester, Kassel 1997, Furore Verlag, fue 2523, keine Preisangabe**

Die Komponistin Matilde Capuis, geboren 1913, umschreibt ihr eigenes Werk *Concentus brevis* für Oboe und Streichorchester aus dem Jahre 1975 sehr zutreffend mit den Worten: *Concentus (lat.) meint*

*Harmonie, harmonische Übereinstimmung. Im 1. und 3. Satz fließen die Melodien von Oboe und Streicher fröhlich ineinander, dazwischen liegt ein ruhig träumendes Andante calmo.*

Matilde Capuis wurde Neujahr 1913 in Neapel geboren. Sie ist unter den Komponisten lange kein unbeschriebenes Blatt mehr. Zahlreiche Kompositionspreise werden hier im Vorwort zur vorliegenden Ausgabe erwähnt. Sie schrieb neben Chor- und Orchesterwerken zahlreiche Lieder und Kammermusiken. Das vorliegende Werk ist ein Beispiel wohlklingender Musik von heiterem, lebhaftem Charakter und bewegt sich im tonalen Bereich. Ich würde mich freuen, dieses Stück öfter in Konzerten zu hören. **Thomas Heptner**

**Benjamin Schweitzer: *Cantabilissimo*, für Fagott solo, Helmstedt 1998, Hubert Hoche-Musikverlag, DM 6,90**

Als Rezensent sollte man mit offenen Karten spielen, zumal wenn man sich, wie in diesem Fall, als Nicht-Fagottist, ja sogar Nicht-Bläser ans Werk begibt. Also: Inmitten der Arbeit an einem Artikel über die Geschichte des Begriffs *cantabile* stieß ich auf den Titel des hier vorgestellten Werks, der das vertraute *cantabile* zum Superlativ steigert, und schnell war die Neugierde des Historikers geweckt. Ein paar wenige Bemerkungen müssen genügen, um die Rezension nicht länger werden zu lassen als das Stück selbst, das mit knapp zweieinhalb normalen Druckseiten auskommt. Zwei Momente vor allem sind es, die der 1973 geborene Komponist Benjamin Schweitzer in einem auf alte Traditionen verweisenden Sinn als Merkmale des Gesanglichen aufgreift: die Bewegung in kleinen Intervallen, vorzugsweise Sekundschrinen, und der Legatovortrag. Schweitzer vermeidet es zudem, extreme Lagen zu verwenden bzw. für längere Zeit bei ihnen zu verweilen. Auch dynamisch bewegt sich das kurze Stück über weite Strecken im Pianobereich, nur in der Mitte findet sich eine fast schon dramatische Steigerung.

In einem Artikel für die *Allgemeine musikalische Zeitung* „Ueber die Natur und Eigenthümlichkeit des Fagotts“ ging der Autor Carl Baermann 1820 so weit, zu behaupten, *dass eben dieses unser Instrument der menschlichen Stimme am nächsten kömmt [...]*. Vielleicht lässt sich dieser Superlativ durch Schweitzers Stück ja noch heute bestätigen!?

**Thomas Seedorf**

## Warum nicht?

Holzorgelpfeifen waren schon immer viereckig!

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

Übrigens: Ich baue auch runde Blockflöten!



BLOCKFLÖTENBAU  
P A E T Z O L D

HERBERT PAETZOLD

SCHWABENSTRASSE 14 · D-87640 EBENHOFEN

TELEFON 0 83 42 / 89 91 11

TELEFAX 0 83 42 / 89 91 22



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

**Tobias Klaus Giesen: Duo (1995) für Altsaxophon und Klavier, Köln 2000, Verlag Christoph Dohr, Edition Dohr Nr. 97410, DM 24,00**

**Rafael Alcántara: Die beiden Rechthaber - 15 Charakterstücke für zwei Altsaxophone (Es), Frankfurt 2000, Musikverlag Zimmermann, ZM 33500, DM 22,00**

Der am 26.12.1970 geborene deutsche Komponist studierte an der Universität Oldenburg und Komposition an der Hochschule für Musik in Würzburg bei Prof. Heinz Winbeck. Tobias Giesen erhielt verschiedene Kompositionspreise, u. a. beim Reinländischen Wettbewerb Wien/München, beim ensembli-Festival Mönchengladbach, beim Salzburger Mozartwettbewerb, dem Gustav-Mahler-Kompositionspreis der Stadt Klagenfurt und beim Günther-Bialas-Wettbewerb in München. Das einsätzliche *Duo* für Altsaxophon und Klavier behandelt – seinem Titel entsprechend – beide Instrumente gleichwertig. Die rhythmisch vertrackten Motive und Melodielinien, die zweimal auch ins Altissimo führen, werden im Verlauf der Komposition stark zerrissen. Sehr differenziert angegebene Dynamik und Artikulation sowie große

Sprünge in den Linien zeichnen dieses sonst sehr traditionell geschriebene Stück aus. Ein empfehlenswertes wirkliches (und das ist selten) *Duo*, das sich gut für ein Konzertprogramm eignet. Bemerkenswert, dass die Edition Dohr einer der wenigen Verlage ist, die auf dem Umschlag der Klavierstimme Informationen über den Komponisten „preisgeben“! Bravo! Dauer ca. 6 Minuten.

Auch hier, auf dem Umschlag des *Duos*, das bei Zimmermann verlegt ist, hat sich der Verlag nicht geschaut, die wesentlichen Daten des Komponisten anzugeben. Rafael Alcántara, geboren 1975 in München, studierte Saxophon am Richard Strauss Konservatorium, München bei André Legros und am selben Institut Komposition bei Wilfried Hiller, Aufbaustudium Saxophon an der Musikhochschule in Barcelona bei Miquel Bofil. Die 15 kurzen (1/2 - 1 Minute pro Stück) *Duos* sind stark programmatisch geprägt, was Titel wie *Junge und Mädchen beim Schlittschuhlaufen* usw. deutlich zeigen, und eignen sich gut als Unterrichtsmaterial am Ende der Unterstufe, wobei der didaktisch-methodische Aspekt nicht nur im Bereich der Interpretation, sondern auch im Bereich der Technik (Dynamik, Artikulationen, bis zu fünf # oder b's, viele Alterationen in den Stücken) zu finden ist. Warum die *Duos* gerade für Altsaxophon konzipiert sein sollen, ist für mich nicht nachvollziehbar.

Günter Priesner

**Philippe Hurel: Musica 2, pour basson et piano, F-Paris 1999, Gérard Billaudot Editeur, keine Preisangabe in DM**

Keinen Aufwand hat der Verlag geschaut, um die kleine Komposition in der Reihe mit Werken für die Jugend mit einem üppigen Erscheinungsbild auszustatten. Der 1955 in Frankreich geborene Komponist hat sowohl in der Solostimme als auch für den Klavierpart den Schwierigkeitsgrad für Anfänger gut getroffen. Die Gestaltung accelerierender und ritardierender Tonrepetitionen gibt Freiraum für eigene Kreativität und fördert das Zusammenspiel. Der musikalische Ausdruck bekommt durch zahlreiche dynamische und agogische Spielanweisungen deutlich mehr Gewicht als die bewusst niedrig gehaltenen Anforderungen an die Fingertechnik. Mit seinem Tonumfang zwischen *b* und *f*<sup>1</sup> ist das Stück auch bestens in einer Transposition für Fagottino geeignet und wäre damit auch den ganz jungen Fagottisten zugänglich.

Da könnte für künftige Ausgaben noch eine Lücke geschlossen werden, indem eine Solostimme in *F* bzw. in *G* beigelegt würde. Die Aufführungsdauer von zwei Minuten entspricht dem Konzentrationsvermögen der Altersstufe und prädestiniert *Musica 2* als zeitgenössischen Bestandteil eines Wettbewerbsprogrammes.

Andreas Schultze-Florey

## NEUEINGÄNGE

### aka-Musikverlag, Karlsruhe

**Mercadante, S.:** Sechs Divertimenti (Kern), für 2 Querfl., aka 1.027

**Rossini, G.:** „Di tanti palpiti“ (Luckwaldt), für Fag. u. Klav., aka 2.014

### Gérard Billaudot Éditeur, F-Paris

**Berthomieu, M.:** Suite Éolienne (Pierlot), für 4 Fl.  
**Doppler, F.:** Concert-Paraphrase sur des motifs de l'opéra de F. Schubert D.787 „Die Verschworenen“ ou „Der Häusliche Krieg“ (Collection A. Adorján), für 2 Fl. u. Klav.

**Girard, A.:** Magnificat, für Ob. u. Klav.

**Martin, G.:** Fantaisie (Pierlot), für Fl. u. Klav.

**Mozart, W. A.:** Sonate KV 448 (Collection A. Adorján), für 2 Fl. u. Klav.

**Rougeron, Ph.:** Jacinthe (Pierlot), für Fl. u. Klav.

**Stark, R.:** Études des arpèges, op. 39 (J. Lancelots Sammlung), für Klar.

### Musikverlag Bornmann, Schönaich

**Advents- und Weihnachtslieder** (Bornmann), für 2 Sopranblfl., MVB 51

**Advents- und Weihnachtslieder** (Bornmann), für 2 Altblfl., MVB 52

**Advents- und Weihnachtslieder** (Bornmann), für Blfl.-Quartett (SATB), MVB 53

**Weihnachts-Sinfonien** (Bornmann), für Blfl.-Quartett (SATB), MVB 54

### Doarus-Archiv Edwin Theune, Altwittenbek

**Beeck, H. A.:** Trio, für Ob., Klar. u. Fag., P+St

### Musikverlag G. Goldbach, Pforzheim

**Miehling, K.:** Sonate in *F*, op. 36, für Blfl.-Quartett (AATB)

### Edition Gravis, Bad Schwalbach

**Lechner, K.:** Variationen über „Ei, du feiner Reiter“ (Braun), für Blfl.-Quartett, EG 708

**Terzakis, D.:** Poème trivial, für Tenor-Sax. u. Klav., EG 98

### Wolfgang G. Haas – Musikverlag, Köln

**Lindberg, O. F.:** Choralvorspiel über: „Denk, wenn einmal der Nebel verschwunden ist“ (Haas), für Tromp., Ob., Vl. u. Org., ISMN M-50000-396-0



### Der feine Unterschied...

**F. G. Morgan** – Altblockflöte  
Bressan 440 Hz

**Bob Marvin** – Ren. Consort 466 Hz

**S. Hirao** – Altblockflöte  
Stanesby 415 Hz

**A. Schwob** – Sopranblockflöte  
nach Ganassi, 440/415 Hz

Probieren Sie doch lieber in Ruhe zu Hause  
Ihre künftigen Soloinstrumente aus. Lassen  
Sie sich eine Auswahlendung zusenden!

Es lohnt sich!

Anschrift:

**Colin Jardine**

Gneisenastr. 94 · 10961 Berlin

Tel.: 030/69 16 22 5 · Funk: 0 177/69 04 10 6

### Araras Collection – Verlag C. M. Kreit, Köln

**Cazzati, M.:** Balletti und Correnten, Bd. 1+2 (Kreit), für 1 Melodieinstr. u. Klav./Cemb., Araras Collection CMB 2000/01+CMB 2000/02

**Peres, P. E.:** Só, für 3 gleiche Instr. (Blfl., Querfl., Vl.), Araras Collection CMC 2000/01

**Samba-Lele,** Folklore u. Rundlieder (Peres), für 2 Blfl. od. 2 Git., Araras Collection CMC 2000/03

### Moeck Music Instrumente und Verlag, Celle

**Albrechtsberger, J. G.:** Notturmo à 4 (Rovatkay-Sohns), per Fl., Vl. I, Vl. II e Basso, Ed. Moeck Nr. 2566

---

**Music Sales Limited, GB-London**

---

**Christmas Hits** – easy playalong for recorder (with CD) (Honey), AM963150

---

**Musikverlag C. F. Peters, Frankfurt/Main**

---

**Bach, J. S.:** Flötensonaten I: 3 Sonaten für Flöte und Cembalo (Klavier), BWV 1030, 1031, 1032 (Hamppe), Urtext, EP 4461aa

**Goldmann, F.:** Zweites Trio, für Ob., Vc. u. Klav., EP 8983



**Folkwang-Hochschule Essen,  
Abteilung Duisburg**

bietet ab Wintersemester 2000/2001  
folgende Fächer innerhalb der **Alten Musik** an:

Gesang	Maria Jonas
Blockflöte	Gudrun Heyens
Traversflöte	Laurence Dean
Barockoboe	Saskia Fikentscher
Barockvioline	N. N.
Barockvioloncello	Kristin von der Goltz
Viola da gamba	Hans-Georg Kramer
Laute, Projekte	Stefan Rath
Cembalo, Hammerclavier	Siegbert Rampe
Historischer Tanz	Jürgen Schrape
Generalbass, Literaturkunde	Wolfgang Kostujak
Cembalo-Korrepetition	Alexander Puliaev
Aufführungspraxis	Karsten E. Ose, H.-G. Kramer

Anmeldeschluss zur Eignungsprüfung für das Sommersemester 2001: 01.11.2000

Folkwang-Hochschule, Abteilung Duisburg  
Düsseldorfer Str. 19 D-47051 Duisburg  
Fon 0203-2958811 Fax 0203-2958855

---

**Schott Musik International, Mainz**

---

**Berg, O.:** Sonatina (Jensen), für Fag. u. Klav., FAG 29

**Both, H.:** Saxophon-Training, Tägliche Übungen für Anfänger und Fortgeschrittene, ED 8986

**Chédeville, E. Ph.:** Sonata g-Moll, op. 10 Nr. 9 (Ruf), für Altblfl., OFB 190

**Die schönsten Volks- & Kinderlieder** (Magolt, H. u. M.), für Altblfl. (mit CD), ED 9241-50

**Eggert, M.:** Außer Atem, für 3 Blfl. (1 Spieler), OFB 192

**Genzmer, H.:** Klänge der Nacht (Zahnhausen), für Alt- u. Tenorblfl., OFB 193

**Heller, B.:** Frühlingsrufe, für Altblfl. solo, OFB 195

**Hook, J.:** Leichte Duette (Magolt), für Sopran- u. Altblfl., ED 8878

**Hummel, B.:** Pastorella, für 5 Blfl., OFB 189

**Leichte Blockflötentrios**, Band 2: Folk-Hits (Butz), für 3 Sopranblfl., ED 9177

**Leichte Blockflötentrios**, Band 3: More Classics (Butz), für 3 Sopranblfl., ED 9250

**Linde, H.-M.:** 9 Studies, für Tenor- od. Sopranblfl. solo, OFB 196

**Orff, C./Keetman, G.:** Orff-Schulwerk, Flötenbuch, Spielstücke aus „Musik für Kinder“ (Regner), für Sopranblfl. u. Klav., ED 9248

**Shchedrin, R.:** Pastorale, für Klar. in A u. Klav., KLB 47

**Szelényi, I.:** Improvisation, für Alt-Sax. u. Klav., ED 8887

**Weber, C. M. von:** Concertino WeV N.9 Klavierauszug (Heidlberger), für Klar. u. Orch., KLB 48

---

**Schweizer Flöten Gesellschaft (Vertr.: Schott Music Distr., Mainz)**

---

**Peter Lukas Graf zum 70. Geburtstag**, Werke für Flöte (Salm), ISMN M-700103-03-3, ISBN 3-7262-1409-7

---

**P. J. Tonger Musikverlag, Köln-Rodenkirchen**

---

**Austin, E. R.:** Gathering Threads, für Klar. in B, T 2778-1

**Barthelemon, C. M.:** Sonata II (Zimmermann), für Fl. u. Cemb., T 2852

**Baumann, H.:** Con un minuetto (Schäfer), für Fl. u. Git., T 2862

**Beinke, E.:** Item 6zehn (De Jong), für Bass-Sax. solo, SAX 51, T 2756

**Borck, E. von:** Introduction und Capriccio op. 11 (De Jong), für Altsax. u. Klav., SAX 62, T 2856

**De Smet, R.:** Soledad sonora 1, für Klar. in A, T 2845-1

**De Smet, R.:** Soledad sonora 1 (De Jong), für Altsax. solo, SAX 48, T 2678-1

**Frommel, G.:** Trio op. 39 (Osthoff), für Klar., Englischhr. u. Fag., T 2871

**Fujii, T.:** Lichthof, für 2 Klar., T 2600

**Grosse-Schware, H.:** Fünf Miniaturen (Hildebrand), für 3 Klar., T 2672

**Haag, H.:** Fünf Ornamente, für 3 Blockflötisten (SATB), T 2904

Hurník, I.: Suita (De Jong), für Altsax. u. Klav., SAX 38, T 2495

Keilmann, W.: Elegie und Allegro giocoso op. 61 (De Jong), für Altsax. u. Streichquartett, SAX 55, Partitur T 2776, Stimmensatz T 2776-2

Klein, R. R.: Sommer-Idyll, für Ob., Klar. u. Fag., T 2868

Michael, F.: Crying Game op. 77 (De Jong), für Sax-Quartett, SAX 58, T 2913

Miehling, K.: Suite in g, op. 33 (Lüchtfeld), für 4 Blfl. (AATB), T 2713

Partzsch, J.: Concertino, für Altblfl. u. elektronische Klänge, T 3057

Partzsch, J.: Found Footage Miniaturen, für Blfl. u. elektronische Klänge, T 3058

Thomas, St.: Saxophonquartett (De Jong), Sax 60, Partitur T 2958-1, Stimmensatz T 2958-2

Wydawnictwo TRAVERS, PL - Warszawa

XVIth - XVIIth Century Polish Dances (Urbanik), für verschied. Instr., ISBN 83-912250-0-3

Owczynik, K.: Siedem etud na flet prosty, für Sopran- od. Tenorblfl., ISBN 83-85907-97-1

Urbanik, J.: Duette für Blockflöten, Biblioteka XXI Wieku

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**

## Unser neuer und aktualisierter Blockflötenkatalog 2000/2001

erscheint in diesen Tagen.  
Enthalten sind über 6000  
lieferbare Notenausgaben  
- sortiert nach Besetzungen -  
sowie eine Vielzahl von  
Instrumenten aller namhaften  
Blockflötenbauer.  
Bitte fordern Sie den kostenlosen  
Katalog jetzt an.



## Notenschlüssel

**Musikalienhandlung S.Beck & Co  
D-72070 Tübingen Metzgergasse 8  
Ruf: 07071-26081 Fax: 07071-26395**

### T O N T R Ä G E R

Caspar Fürstenau: Masonic Music (Freimaurer-Musik), Mario Carbotta (Flöte), Aldo Martinoni (Gitarre), Coro Maschile della Radio Svizzera, Lugano, Leitung: Diego Fasolis, Dynamic, Italy 1999, 1 CD Nr. DYN 500250 (Vertrieb: Klassik Center Kassel).

Caspar Fürstenau (1772-1819) war nicht nur Oboist (in seinen frühen Jahren), Fagottist (von

Anton Romberg nach dem frühen Tod des Oboisten-Vaters angeleitet) und später europaweit berühmter Querflötist, er war offenbar auch, wie viele andere Berühmtheiten der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, Sympathisant oder aktives Mitglied der Freimaurer. Jedenfalls widmete er den beiden Logen *Zu den drei Balken* in Münster und *Zur Bundeskette* in Soest jeweils *Sechs Maurer-*

*Gesänge* für die kammermusikalische Besetzung mit Solostimmen, Männerchor, Flöte und Gitarre. Die vorliegende CD präsentiert diese 12 Lieder klangschön und textdeutlich sowie zugleich, gewissermaßen als Zwischenspiel, Fürstenau reizvolle *12 Stücke für Flöte und Gitarre* op.16.

Leider ist das Booklet wenig auskunftsfreudig, so dass nicht zu erkennen ist, ob die hier vorgelegten Lieder mit den im alten MGG im Artikel „Fürstenau“ ebenfalls recht ungenau verzeichneten „Freimaurergesängen“ (Mainz, Schott) bzw. „Freimaurerliedern“ (Hamburg, Cranz) identisch sind. Sie liefern aber jedenfalls anschaulich-melodische Beispiele für die im 18. Jahrhundert sehr breit fließende Tradition dieser Liedart, die in der Regel fast ausschließlich in ihrem Zusammenhang mit Mozarts maurerischen Kompositionen das Interesse der Forschung gefunden hat. Die liedhaften, von der Flöte begleiteten und von kurzen Zwischenspielen der Flöte unterbrochenen Männergesänge (deren Flötenpart Fürstenau selbst vielleicht bei den Aufführungen übernommen hat) zeigen schon deutlich romantisch-biedermeierliche Züge, die in der Interpretation der Schweizer schön herausgearbeitet werden. Elegant, wie stets bei Fürstenau,

die zwölf Flöte-Gitarre-Stücke, die Mario Carbotta und Aldo Martinoni schwungvoll vortragen. Und kurios schließlich in jeder der beiden Maurer-Sammlungen jeweils die Existenz eines „Schwesternlieds“. Die Aufforderung, „aus einem Mund der Schwestern Trefflichkeit“ zu preisen, bleibt in der maurerischen Männergesellschaft zwiespältig (obwohl es bekanntlich auch Frauen-Logen gab), wenn es heißt: *Drum habt sie ehrlich lieb und werth! und füllt die Gläser voll und trinckt hier, wo uns keine hört (!), auf aller Schwestern Wohl!*

Ulrich Scheinhammer-Schmid

**Tarquinio Merula: Canzoni e Sonate; Collegium Pro Musica mit Stefano Bagliano (Blockflöte), Paolo Tognon (Dulzian), Marino Lagomarsino (Violine), Maurizio Less (Viola da Gamba), Federico Marincola (Theorbe) und Maria Martinoli (Cembalo, Orgel), I-Genova 1998/99, Dynamic, 1 CD, Best-Nr. CDS 191; Dynamic Srl, Via Mura Chiappe 39, I-16136 Genova, Italien**

Tarquinio Merula (ca. 1595-1665) war einer der wichtigsten Vertreter der letzten venezianischen Komponistengeneration, die die virtuelle Schwelle zwischen der Renaissance und der Barockzeit überschreiten sollte.

In seinen geistlichen Werken baut Merula nicht nur auf der Musik seiner großen Kollegen Giovanni Gabrieli (ca. 1556-1612) und Claudio Monteverdi (1567-1643) auf, sondern fügt Eigenes und Neues hinzu. Von seinen weltlichen Kompositionen (um 1630) sind heute vor allem zahllose Madrigale bekannt, die Ostinato-Bässe als Grundlage haben.

Gerade in seinen durchkomponierten Ostinatokompositionen wie der *Chiaccona* zeigt sich Merulas musikalischer Erfindungsreichtum, der in all seiner Einfachheit schon wieder an Genialität grenzt.

Die beiden eingespielten Sonaten (Titel 3 und 5) stammen aus der geistlichen Sammlung des Opus 6, die 1624 in Venedig erschien. Die zahlreichen Canzoni und die drei Tänze *Ballo detto Gennaro*, *Ballo detto Pollicio* und *Chiaccona* stammen mit Ausnahme von *La Berlasina* aus dem 1637 ebenfalls in Venedig erschienenen weltlichen Opus 12 *Canzoni overo sonate concertate per chiesa e camera*. Zwei Capricci, darunter das bekannte *Capriccio cromatico* für Tasteninstrument – hier Orgel und Cembalo – ergänzen das Kammermusikprogramm.

Die Zusammenstellung von Merulas kleinen Meisterwerken ist sehr gelungen. Dem *Collegium Pro*

<b>Ile CONVENTION FRANCAISE DE LA FLUTE</b> <b>„Hommage à Jean-Pierre Rampal“</b> <b>du 1er au 5 NOVEMBRE 2000</b>
MASTER-CLASSES – ATELIERS – CONFERENCES – EXPOSANTS MASTER-CLASSES – WORKSHOPS – LECTURES EXHIBIT (flute makers, publishers, CDs...)
András ADORJÁN, Robert AITKEN, Philippe ALLAIN-DUPRE, Claudi ARIMANY, Pierre-Yves ARTAUD, Janós BÁLINT, Valérie BALSZA, Philippe BERNOLD, Patrice BOCQUILLON, Rachel BROWN, Catherine CANTIN, Kathy CHASTAIN, Sophie CHER- RIER, Michel DEBOST, Sandrine FRANCOIS, Jean-Claude GER- ARD, Gilles GRAMAIZE, Raymond GUIOT, Marianne HENKEL, Gaspar HOYOS, Barthold KUIJKEN, Pascal LANGLET, Christian LARDÉ, Maxence LARRIEU, Claude LEFEBVRE, Alain MENARD, Annabelle MEUNIER, Michel MORAGUES, Sabine MOREL, Clara NOVAKOVA, Daniel PFEIFFER, Philippe PIERLOT, Isabelle PIERRE, Jean-Pierre PINET, Sabine RAYNAUD, Christel RAYNEAU, Karl-Heinz SCHÜTZ, Kazunori SEO, Robert STALLMAN, Gilles de TALHOUËT, Ransom WILSON, Henrik WIESE, Trevor WYE...
Orchestre de Flûtes Français, dir. : Pierre-Alain BIGET Orchestre de Flûtes des Hauts-de-Seine, dir. : Gérard GROGNET Orchestre de Flûtes du Val-de-Marne, dir. : Isabelle KRIEF
Marie-Claire JAMET, Marielle NORDMANN - harpes Anne DAUCHY, Denis PASCAL, Emmanuelle SANGLAR - pianos Quatuor Rosamunde - Trio d'Argent - Orchestre Baroque Orchestre de Paris-Sorbonne, dir. : Jacques GRIMBERT
<b>CONSERVATOIRE NATIONAL DE REGION DE SAINT-MAUR</b> 25 av. Kruger – 94100 Saint-Maur-des-Fossés
Association Française de la Flûte LA TRAVERSIERE - 16 avenue Aubert - F-94300 VINCENNES Tél. : 01-43-74-72-64 o Fax. : 01-43-28-07-87 E-mail : traversiere.mag@wanadoo.fr

*Musica* fehlt es keinesfalls an Ideenreichtum oder Gestaltungswillen, wohl aber an einem kritischen Ohr, was die Genauigkeit in Zusammenspiel, Intonation oder – speziell für den Blockflötisten – das willkürliche Nachdrücken von Schlusstönen angeht. Als Sammlung von in jeder Beziehung hochwertiger Musik ist diese CD aber empfehlenswert.

Ines Müller-Busch

**Muzio Clementi: 7 Sonatas for fortepiano and flute, Andrea Coen (Klavier), Laura Pontecorvo (Flöte), Dynamic Srl Italy, 1 CD, Best. Nr. Dyn 500 224 (Vertrieb: Klassik Center Kassel)**

Die vorliegende Einspielung enthält einige von Muzio Clementis frühen Sonaten, geschrieben zwischen 1770 und 1785. Für Flötenspieler sind solche begleitenden Sonaten eine noch zu wenig genutzte Möglichkeit, am Sonatenschaffen der Klassik teilzunehmen. Dem Werkverzeichnis von Alan Tyson folgend sind es vier Sonatensammlungen. In den 6 Sonaten op. 2 sind die ungeraden Nummern mit begleitendem Melodieinstrument (Flöte/Violine), die geraden nur für ein solistisches Tasteninstrument. Die 6 Sonaten op. 3 enthalten drei Klavierduette (ein Instrument) und drei begleitete Sonaten, während die 6 Sonaten op. 4 von 1780 ausschließlich *sonatas with flute or violin accompaniment* sind. Mit den Sonaten op. 13 von 1785 geht dann die frühklassische Kompositionsperiode Clementis zu Ende. Die ersten drei Sonaten dieses Opus sind wieder mit Begleitung einer Violine oder Flöte komponiert, die übrigen drei für Klavier solo.

Die Interpreten spielen eigenwillig und anfangs durchaus gewöhnungsbedürftig, nicht glatt oder metronomgenau, wozu der Name des Komponisten (dam-di-da-dam dam, jeder kennt das aus dem Klavierunterricht) durchaus verführen könnte. Die Flötistin entlockt ihrem Instrument sanft schmeichelnde Töne, der temperamentvolle und extrovertierte Pianist übernimmt die Führung, was Agogik und Akzente auf Taktschwerpunkten betrifft, dabei klingt das originale Broadwood-Instrument nicht so sanft wie ein Wiener Hammerflügel. Die Musik zieht den Hörer in ihren Bann und macht Lust darauf, die Sonaten selbst zu spielen.

Käuflich sind leider nur die Notenausgaben der Sonaten op. 2, Nr. 3 (Nagel) und op. 3, Nr. 5 u. 6 (De-lius), und eine Edition weiterer Sonaten wäre für „Kenner und Liebhaber“ unbedingt wünschenswert.

Željko Pešek

TIBIA 4/2000

**Erwin Schulhoff: Symphonie Nr. 2, Doppelkonzert für Flöte, Klavier und Streichorchester. Michael Mautner: United Colours für Altsaxophon, Klavier, Schlagzeug und Streichorchester. Erwin Klambauer (Flöte), Clemens Zeilinger (Klavier), Peter Rohrsdorfer (Altsaxophon), Österreichische Kammer-symphoniker, Leitung: Ernst Theis, Kassel 1998, Cantate-Musicaphon, 1 CD, Best.-Nr. Mus 56829 (Ausl.: Klassik Center Kassel)**

Ein Pizzikato-Auftakt mit einem burlesken Fagottanfang, dem rhythmisch klar akzentuierte Streicherfiguren folgen – der erste, prägnant musizierte Einsatz ist programmatisch für diese CD, die interessant ist durch das, was sie bringt, aber auch dadurch, wie es gebracht wird.

Der 1894 in Prag geborene Erwin Schulhoff, im Dritten Reich und auch nach dem Zweiten Weltkrieg verfeimt und vergessen, wurde in den letzten Jahren zunehmend als einer der interessantesten Komponisten der Zwanziger Jahre neu entdeckt. Erfolgspianist und Max-Reger-Schüler mit Hang zum Jazz und zum Dadaismus (vielleicht sogar der einzige musikalische Dadaist), später Marxist, der das Kommunistische Manifest vertont und seine



Mozartstraße 1, 89231 Neu-Ulm, Tel: 0731-721158  
Fax: 0731-79709, e-Mail: stegmiller@t-online.de

337



Hoffnung auf das stalinistische Russland setzt, schließlich von den Nazis in Prag interniert und im bayerischen Lager Wülzburg 1942 an Tuberkulose gestorben – ein Lebenslauf, dessen Krümmungen nicht untypisch sind für viele der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erst allmählich wiederentdeckten Komponisten der Jahre zwischen den Weltkriegen.

Die Österreichischen Kammersymphoniker präsentieren zwei Werke Schulhoffs, die ihre spezifische Klangfarbe stark vom farbig kalkulierten Einsatz der (Holz-)Bläser erhalten. Das liegt im Fall der 2. Symphonie von 1932 nicht zuletzt daran, dass das Werk *ganz auf die technischen Möglichkeiten damaliger Rundfunkübertragungen ausgerichtet* ist, was sich auch in der Widmung an den *Tschechoslowakischen Rundfunk und (den) treuen Freund Karel Boleslav Jivák* zeigt. Schulhoff suchte immer wieder die Auseinandersetzung mit neuen musikalischen und technischen Herausforderungen; davon kündigt in der Symphonie auch das *Scherzo alla jazz* als dritter Satz, der die klassische Folge Menuett-Trio mit dem Wechsel von *schnellem Foxtrott (mit Solotrompete)* und *langsa-*

*mem Blues (mit Saxophonsolo)* imitiert, bevor ein spielerisch an Haydn orientiertes *Allegro con spirito* das Werk abschließt.

Jazzmuster bestimmen auch das virtuose Doppelkonzert für Flöte, Klavier und Streicher (1927), dessen Soloparts in den drei Sätzen von Erwin Klambauer und Clemens Zeilinger makellos musiziert werden.

Michael Mautners *United Colours* dagegen entwickeln in sechs Sätzen farbige Klangbilder, in denen immer wieder neue Instrumentenkoppelungen interessante Wirkungen produzieren.

Ulrich Scheinhammer-Schmid

**Steingartenstille. Haiku-Dichtungen von Günther Klinge in Vertonungen von Wilfried Hiller, Minas Borboudakis, Antje Uhle und Markus Zahnhausen, Bonn 1999, Traurige Tropen, Collenbusch & Lucas, 1 CD, Bestell-Nr. 007**

*Frag-würdig.*

*Des Fragens würdig  
Haiku im Gewand aus Ton –  
steht es zu, an, ab?*

Ein Haiku, drei Zeilen aus 5-7-5 Silben, ist weder wortreich noch bedeutungsschwer und dennoch voller Bedeutungen und Reichtum der wenigen Worte. Mit sparsamsten Mitteln wird eine Stimmung erzeugt; Gedanktiefe und dabei Einfachheit und Leichtigkeit sind das Ideal, eine Unmittelbarkeit, die durch Mittelbares hindurchgegangen ist.

Der Text löst Assoziationen aus, Bilder, Klänge, Klangmeditationen über die Worte, über sie hinaus. Gleichwohl ist Haiku-Dichtung in Japan, ihrem Ursprungsland, nur selten vertont worden: zu abgeschlossen erscheint sie in ihrer formal äußersten Knappheit und Strenge, *als dass eine Vertonung – zumal als „Lied“ – sinnvollerweise zusätzliche Dimensionen des Ausdrucks freilegen könnte* (Heinz-Dieter Reese im Vorwort des Booklet). Geht die Intensivierung der Wirkung gerade mit einer konsequenten Beschränkung der Mittel einher, welche Chance hat dann das Bemühen, die Wirkung durch Hinzufügen musikalischer Mittel noch weiter zu steigern? Die vier Münchener Komponisten und Komponistinnen, allen voran W. Hiller (\*1941), von dem die beiden Folgenden ihre Ausbildung erhielten, nähern sich der Fragestellung von verschiedenen Seiten.



Ein Weg besteht darin, in analoger Beschränkung und Konzentration der musikalischen Mittel eine Szene mit wenigen Strichen zu umreißen. Dabei wird der Text zum Anlass, zur Überschrift über dasselbe mit anderen Mitteln. Sein Klangwert hält ihn in der Komposition, je mehr es der Stimme gelingt, die Stimmung genau in ihrem Ton zu treffen. Stimmlage, -färbung, -technik und Stil spielen dabei eine Rolle; sonst übliche Textwiederholungen und pathetisches Vibrato wirken eher störend. In Hillers *Haiku II* genügt die monoton vorgetragene Zeile; ein angeriebenes Weinglas entlässt ein ätherisches Klangband, in dessen Linearität der auf gleichem Ton gesungene Text aufgeht. Oder aber, die Stimme setzt sich dem Klang entgegen, wird zur Sprechrolle, vom Flüsterton angefangen über Gesprochenes, sich Klang und Melodik annähernd in genau kalkulierter Distanz (A. Uhle).

Andererseits, je konkreter ein Stück musikalische Gestalt annimmt, je beredsamer es sich in Szene setzt, desto weniger lässt es der Assoziativität des Hörers Raum, seiner Eigeninitiative bei der Verdeutlichung bis zu diesem oder jenem Grad. Man mag die vorgeführte Szenerie gleichwohl goutieren (bis zu diesem oder jenem Grad), den quasi-strophischen Kunstgriff Borboudakis bewundern, mit dem er in kluger Auswahl Sinnverwandtes zusammenfasst und ordnet. Dennoch, die besondere Kunstfertigkeit des Haiku: Magie des Augenblicks lässt sich so nicht einfangen. –

Hiller verwendet für seine *Servietten-Haiku*-Vertonungen (der Text-Autor notierte die drei Haiku anlässlich eines gemeinsamen Restaurantbesuchs auf eine Serviette) eine Sopranstimme und Instrumente (Klarinette, Zimbel, Harfe, Violine, Violoncello, Weinglas und „Regenstab“); M. Borboudakis (\*1974) schreibt ebenfalls für Sopran und zieht Flöte und Schlagzeug hinzu. Antje Uhle (\*1973) bevorzugt eine Alt-Stimme, Violine, Violoncello und Klavier, M. Zahnhausen (\*1965) einen Bariton plus Blockflöte, Violoncello und Klavier. Bis auf Hiller tendieren alle zu einer zyklischen Anlage der Texte, die in eigener Auswahl und Anordnung dem Band *Steingartenstille* von Günther Klinge entnommen sind. Zahnhausen lässt sich dabei durch den Namen des Autors inspirieren: *Klingende Zeit*. Uhles *Geist der Stille* beschreibt einen Weg *von der Stille zur Musik* in sieben Schritten; Borboudakis recurriert auf den Zyklus der Jahreszeiten in vier mal drei diesen zugeordneten Versen.

Man sollte sich beim Hören Ruhe und Zeit gönnen: vielleicht den Schreibgewohnheiten des Autors entsprechend sich morgens eines vornehmen und mittags, abends, oder gar über's Jahr verteilt ...?

Isa Rühling

## Margret Löbner

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

### BASS-BLOCKFLÖTE

von YAMAHA

mit 2 Mittelteilen in den Stimmungen

**a' = 442 und a' = 415 Hz**

und

### BASS-BLOCKFLÖTE

von YAMAHA

in der Stimmung

**a' = 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**

Ruth Crawford Seeger: *Chamber Works* (8 Stücke), *Ensemble Aventure*: Martina Roth (Flöte), Christian Hommel (Oboe), Walter Ifrim, Jan Semple (Klarinette), Wolfgang Rüdiger (Fagott), Ulla Kahl (Horn), Reinhold Roth (Klavier), *Pellegrini Quartet*: Antonio Pellegrini, Thomas Hofer (Violine), Sebastian Krunnies (Viola), Helmut Menzler (Violoncello), *Georgsmarienhütte 2000, cpo*, 1 CD, Best. Nr. CPO 999 670-2

Zuerst muss man das Booklet von Felix Meyer lesen. Denn Ruth Crawford Seeger (USA, 1901-1953) ist hierzulande bemerkenswert unbekannt (auch mir), selbst wenn der „Riemann“ sie mit ein paar Zeilen erwähnt. Als Guggenheim-Stipendiatin kam sie 1930/31 nach Europa und lernte u. a. Bartók und Berg kennen, doch das kann man auf der ganzen CD nicht hören. Hier steht nämlich eine höchst eigenständige kompositorische Persönlich-

keit im Zimmer, plötzlich, wie ein Schock. Und sie präsentiert acht Kompositionen, die zwischen 1929 und 1952 entstanden sind. Das dauert im Ganzen 63 Minuten und 15 Sekunden, so steht es im Booklet. Nach fünf Minuten erregten Hörens war die Stunde vorbei. Wer die US-amerikanische Musik unter dem Aspekt von Coplands *Appalachian Spring* hört oder als jazzverarbeitende Sinfonik; wer dort nur Cowell oder Varèse wittert oder Ives vermutet, wer also noch immer an eiserne US-Klischees glaubt, der muss diese CD haben. Als Einstieg empfehle ich das Andante, den dritten Satz aus dem Streichquartett von 1931 (CD Stück 13).

Dies ist ein zauberhaftes Stück, das sofort einleuchtet, auch wenn man von Zeit, Land, Person und Transatlantik gar nichts weiß. Wir Europäer können daraus lernen, dass neue Musik auch lange vor John Cage Vorbild hätte sein können. Auf der CD ist ein breiter Ausschnitt aus einem wohl eher schmalen Gesamtwerk zu hören: Bläserquintett (1952), Oboe solo (1930), Fagott und Violoncello (1930), Streichquartett (1931), Streichquartett und Klavier (1929), 2 Klarinetten (1930), Oboe und Violoncello (1930) und Bläserquintett und Klavier (1927/29), von Letzterem die wildere Erstfassung.

Ein Wunsch bleibt in meinem so plötzlich bevölkerten Zimmer aber doch offen: man wüsste ja doch zu gerne, wie (und ob überhaupt) es Frau Crawford Seeger mit dem Orchester hält. Mein Interesse ist jetzt wach (abgesehen davon, dass ich diese CD nicht das zweite- und letztmal gehört habe): da würde ich gerne hineinhören, ins ganz große Getümmel.

Eine neuentdeckte Komponistin, das ist eines. Etwas anderes aber ist die Präsentation. Bereits gesagt wurde, dass das Booklet unentbehrlich ist zum Genuss dieser CD. Aber so, wie das Ensemble *Aventure* und das *Pellegrini Quartet* das Ganze spielt, so erst wird es zum echten Ereignis. Eigentlich sollte man Komponisten und Komponistinnen nur in dieser Qualität der Interpretation entdecken (und danach auch gefälligst wiederspielen). Lebende und verstorbene Komponisten und Komponistinnen. Hier jedenfalls bleiben keine Wünsche offen, vom Quintett zum Quartett, von Oboe über Violoncello und Fagott samt Klarinetten und Klavier. Genau so hat sie sich das wohl vorgestellt, die Ruth. Und unsereins lauscht tief beglückt und tief betroffen: der Vorhang zu und alle Ohren offen.

Albrecht Gürsching



**AB INS IBACH-HAUS**

...oder wir kommen zu Ihnen!  
Unsere Blockflöten sind überall zuhause.  
Einfach Auswahlendung anfordern.

early music im Ibach-Haus · Tel. 02336/990290 · Fax 02336/914213

**Französische Bläserquintette mit Werken von Paul Taffanel (Quintette pour instruments à vent), Maurice Ravel (Le Tombeau de Couperin), Darius Milhaud (La Cheminée du Roi René) und André Jolivet (Serenade), Avalon Bläserquintett: Daniel Lampert (Flöte), Stefan Schilli (Oboe), Stefan Zimmer (Klarinette), Christian Lampert (Horn), Bernhard Straub (Fagott), Bühl 2000, Bella Musica Edition, 1 CD, Bestell-Nr. Antes Edition BM-CD 31.9144 (Vertrieb: Musikwelt, Münster)**

Dieses vorzügliche Bläserquintett legt hier eine neue CD vor, und zwar nur französische Komponisten zwischen ca. 1900 und 1974. Bedenkt man, dass der Tscheche Antonin Reicha die gesamte Gattung so um 1812 in Paris geschaffen hat, dann hat diese *hommage à la France* ihren guten Sinn. Man kann sozusagen nachprüfen, was daraus geworden ist im Geburtsland. Das aber kann sich hören lassen. Es ist, wie halt üblich in Frankreich, auch 100 Jahre später: hoch virtuos und glänzend instrumentiert.

Vom Mendelssohn-inspirierten Taffanel über den (glänzend bearbeiteten) Ravel (die Bearbeitung stammt von Mason Jones) über den klassizistischen Milhaud bis zum Fast-Oboenkonzert von Jolivet ist es die *haute cuisine française*, die so wunderbar schmeckt und überhaupt nicht dick macht. Man hört das, baumelt mit der Seele, erholt sich für den nächsten Stress und hat keine Ahnung, wie verteuft schwer das Leichteste ist. Diese *Cuisine* will gekocht und serviert sein.

Die Avalons sprechen mit ihren Instrumenten ebenso perfekt französisch wie sie das vertrackte Wienerisch von Schönbergs herber Kost sprechen (rohe Zwölfton-Möhren mit Spaltklang-Essig). Und sie können, einzeln wie zusammen, auch französisch kochen und servieren. Dieses vertrackt-virtuose Zeug klingt „en Avalon“ so, als hätten die nie etwas anderes gemacht. Und wenn Hamburg endlich entdeckt hat, wie gut die Avalons nun wirklich sind, dann geh ich hin, ganz gleich, was die spielen.

Albrecht Gürsching

Johann Sebastian Bach: Kammermusik für Flöte, Jean-Claude Gérard (Flöte) mit Sergio Azzolini, Daniel Blumenthal, Walter Forchert, Davide Formisano, Boris Kleiner, Neuhausen-Stuttgart 1999, Hänssler Verlag, 2 CDs, Best.-Nr. CD 92.121

Die vorliegende Doppel-CD erschien im Rahmen der neuen Bach-Gesamtaufnahme der Edition Bachakademie. Im Gegensatz zu CDs, die jeder Musiker nach Lust und Laune und je nach finanziellem Vermögen im Eigenverlag auf den Markt werfen kann, sollte der Käufer bei so einer Reihe eines renommierten Verlages grundsätzlich davon ausgehen können, dass die einspielenden Interpreten zu den Spezialisten für diese Art von Musik zählen und mit den jeweils neuesten Forschungsergebnissen vertraut sind. Gerade bei dem internationalen Anspruch der Bachakademie Stuttgart sollte so eine Einspielung Vorbildcharakter besitzen und zur Nachahmung reizen.

Das viersprachige Booklet scheint auf den ersten Blick diesem wissenschaftlichen Anspruch zu genügen. Andreas Bomba geht darin ausführlich auf die Problematik hinsichtlich der Abgrenzung zwischen authentischen und nicht authentischen Flötensonaten J. S. Bachs ein und gibt Hinweise zur möglichen Entstehungsgeschichte einzelner Werke. Verwunderliches erfährt man aber über die Traversflöte zu Beginn des 18. Jahrhunderts: *Hier erfand man die Möglichkeit, das Mittelstück auszuwechseln und so den Grundton d ... in den Grundton Es zu verändern; dies erklärt die Verwendung der Tonarten Es-Dur (BWV 1031) und c-moll (BWV 1079)*. Komisch nur, Herr Bomba: Was mache ich denn da bei diesen Sonaten nur mit dem immer wieder vorkommenden Ton d<sup>1</sup> wenn mein tiefster Ton nun nur noch es<sup>1</sup> ist und meine Flöte zudem mit dem um einen Halbton kürzeren Mittelstück nun gar nicht mehr stimmen will???

Doch zum Glück meldet sich da auch schon Jean-Claude Gérard mit Gedanken zu seiner Einspielung zu Wort und klärt mich auf, welche Instrumente man letztlich verwenden sollte. Er unterscheidet da zwischen den „modernen“ Sonaten (was für ihn alle Flötensonaten mit obligatem Cembalo sind!!) und den Sonaten mit Basso continuo bzw. den Triosonaten. Für die ersteren zieht er den Flügel und die heute gebräuchliche Goldflöte mit *all ihren technischen und klanglichen Vorzügen vor, weil ja schon Bach am modernen Instrumen-*

*tenbau seiner Zeit so interessiert* gewesen sei. Für die letzteren habe er sich *für eine Flöte mit Holzmundstück entschieden: sie klingt eleganter, farbiger, „più dolce“, und sie bringt diesen Charme zum Klingen, ohne dass der Spieler (und letztlich auch der Hörer) (sic! Anm. d. Verf.) auf die Annehmlichkeiten der modernen Klappenmechanik verzichten muss*. Endlich sagt's mir mal wieder jemand, dass moderne Instrumente nicht **anders**, sondern einfach **besser** sind als historische!

Zur Ausführung des Basso continuo wählte Gérard mit seinen Kollegen das *neuartige Hammerklavier*, da ihnen das Cembalo *doch ein wenig indifferent* erschien. *Dazu trat dann das Fagott, weil es den Bass doch pointierter betont als das weichere Cello*. Mit hörbarem Stolz fügt Gérard noch hinzu: *Ich glaube, dass es eine solche, historische und moderne Gesichtspunkte miteinander verbindende Aufnahme von Bachs Musik bisher nicht gibt*. Da muss ich ihm Recht geben. So etwas gibt's wirklich nicht:

Bei den beiden Triosonaten (BWV 1038, 1039) und den beiden Flötensonaten mit Basso continuo (BWV 1034, 1035) betont das Fagott den Bass so pointiert, dass es streckenweise sogar dominant erscheint. Das Hammerklavier hat gegen die modernen Instrumente hörbar keine Chance und tritt höchstens in einigen langsamen Sätzen kurz bei einzelnen Akkorden deutlich in Erscheinung, so dass die harmonischen Besonderheiten in den schnellen Sätzen in einem scheinbaren Duo zwischen Flöte und Fagott untergehen. Dieses Ungleichgewicht ist schade, da im übrigen bei diesen Sonaten sehr differenziert und lebendig musiziert wird. Die Temporelationen zwischen den Sätzen erscheinen einleuchtend, die Phrasierung und Artikulation deutlich. Gérard bringt auf seinem Holzmundstück vor allem in den langsamen Sätzen die weichen Seiten der Flöte zur Geltung und gestaltet z.B. den ersten Satz der E-Dur-Sonate sehr nuancenreich und mit kleinen agogischen Feinheiten in den ausgeschriebenen Verzierungen.

Nicht gerade in gutem Sinn moderner erscheinen demgegenüber die beiden eingespielten Solowerke: Bei der Allemande aus der Partita a-Moll (BWV 1013) zeigt sich Gérard in Weltrekordlaune und bläst sie mit allen Wiederholungen in gerade einmal 4:23 Minuten, wobei es ihm dennoch gelingt, die Mehrstimmigkeit des Stückes deutlich zu machen. B. Kuijken brauchte dafür 1988 noch 5:39 Minuten (was bestimmt an den fehlenden Klappen liegt ...).

Dabei hätte Gérard sicher noch mehrere Sekunden gutmachen können, wenn er nicht jedes Mal den Ton vor einer Atmung länger aushalten würde als alle übrigen Töne! Merkwürdigerweise ist die anschließende Corrente dann aber nicht schneller als die Allemande, wofür es sicherlich keinerlei historische Rechtfertigung gibt. Hier gewinnt Kuijken mit fünf Sekunden Vorsprung (und das mit **einer** Klappe!), der auch in der Sarabande (ohne Dauervibrato und großem Ritardando vor der Wiederholung!) 38 Sekunden schneller als Gérard ist. „Modern“ scheint also immer noch zu heißen: Schnelle Sätze noch schneller (sofern sie dann noch spielbar sind), langsame Sätze noch langsamer ...

Die C-Dur-Sonate (*BWV 1033*) in der umstrittenen Solofassung (Gérard verwendet den Bindungen und der Menuett-Fassung nach ganz offensichtlich die von G. Braun bei UE herausgegebene Fassung, worauf aber nirgends hingewiesen wird) fällt ebenfalls deutlich gegen die eingespielten Sonaten mit Basso continuo ab. So wirkt der Übergang zum Presto im ersten Satz nach einem Riesenritardando nicht logisch, die Idee, den zweiten Satz ganz legato und bei der Wiederholung dann gestoßen zu spielen, etwas gewollt, die kurzen Töne im ersten Menuett sehr stereotyp – und das Vibrato im dritten Satz passt wohl auch eher zu spätromantischer Musik als zu Bach.

Gegen eine Interpretation der Sonaten für Flöte und obligates Cembalo (*BWV 1020, 1030-1032*) mit moderner Flöte und Flügel spricht im Prinzip nichts, wenn diese dann wirklich an die Stelle der Vorzüge historischer Instrumente die – anders garteten – Vorzüge moderner Instrumente stellt. So können etwa die einzelnen Stimmen dynamisch besser voneinander abgesetzt werden, die Basslinie und die harmonische Struktur können deutlicher herausgearbeitet und der Klavierpart mit unterschiedlichen Anschlagsarten durchsichtiger gestaltet werden. Leider geht es in der Interpretation von Blumenthal und Gérard gar nicht um diese Vorzüge: Blumenthal scheint seine linke Hand nicht sonderlich bewusst zu sein. Die „Gestaltung“ der Basslinie folgt dem Grundsatz „alles gleich, alles weich“. Die rechte Hand ist zwar virtuos (im Double der c-Moll-Partita, *BWV 997*), artikuliert aber auch nicht sehr deutlich und spielt Verzierungen (2. Satz h-Moll-Sonate) immer ganz genau so gerade, wie sie stehen. Die Dynamik der beiden Interpreten beschränkt sich im wesentlichen

darauf, schnelle Sätze *forte* und langsame *mezzo-forte* zu spielen. Besonders eindrucksvoll gerät jeweils das abschließende große Crescendo zum Schluss hin (z.B. im letzten Satz der Es-Dur und g-Moll-Sonate). Mit Ausnahme einiger wirklich klagschön gespielter Pianostellen (Sarabande der c-Moll-Partita) gelingt es Gérard nicht, die Vorzüge seiner Goldflöte hörbar zu machen. Seine Artikulation wirkt armselig im Vergleich zu den Sonaten mit Continuo. Auftakte und Tonwiederholungen (1. Satz h-Moll) geraten extrem breit, das Dauervibrato lässt nicht nur den äußerst langsamen 2. Satz der A-Dur-Sonate zu dickflüssigem, klebrigem Bachbrei gerinnen, sondern forciert auch sämtliche langen Töne in den schnellen Sätzen – häufig über die Schmerzgrenze hinaus (gibt's auch goldene Überdruckventile?). Für den Hörer liegt so der Schluss nahe: Auf einer Böhmflöte mit Holzkopf kann man noch verschiedene Klangfarben erzeugen, auf der Gold- oder Silberflöte geht das hingegen nicht: Da ist nur Power gefragt! – Ein Affront gegen all diejenigen Böhmflötisten, die sich schon seit Jahrzehnten um größtmögliche Flexibilität in Klang und Vibrato bemühen – und das nicht einmal nur bei Bach!

Wie gesagt: Wer Bach gerne so spielen und davon noch CDs produzieren will, soll das ruhig tun. Im Rahmen einer als Jahrtausend-Edition angekündigten Gesamtaufnahme kann die vorliegende Einspielung aber nur als beispiellos statt als beispielhaft bezeichnet werden.

**Martin Heidecker**

## NEUEINGÄNGE

**Arlecchino**, Werke von Schmelzer, Vitali und Muffat; Ensemble Caprice Stuttgart: Matthias Maute (Blockflöte), Sophie Larivière (Blockflöte), Michael Spengler (Viola da gamba), Maria Grossmann (Cembalo), Antes Edition, Bella Musica Edition, Bühl, 1 CD, Best.-Nr. BM-CD 31.9149

**Johann Sebastian Bach**: Flötensonaten & Trio-sonate; Ensemble Trazom: Julia Dickson (traverso), Susanne von Bausznern (violin), Stefan Fuchs (cello), Urte Lucht (harpsichord & fortepiano); Kontakt: Stefan Fuchs, Im Altwick 12, 77955 Ettenheim, 1 CD, Best.-Nr. 74321 75504 2

**Diferencias**, A Journey Through 'Al-Andalus' and Hispania; Codex Las Huelgas und Werke von Antonio de Cabezón, Cristóbal de Morales, Canciero de Palacio; Blockflötenensemble Diferencias;

Bryony Crawford, Conrad Steinmann, Urs Haengli, Helma Franssen; Appassionato AG, CH-Rheinfelden, 1 CD, Best.-Nr. CDX-79809

**Friedrich Hartmann Graf:** Sechs Flötenquartette; Konrad Hünteler (Flöte), Mitglieder des Festetics Quartetts; Musikproduktion Dabringhaus & Grimm, Detmold, 1 CD, Best.-Nr. MDG 311 0520-2 (Wiederveröffentlichung)

**Holz & Silber** – temps présent; Werke von Françaix, Bozza, Villa-Lobos, Castèrède, Yun, Pujol; Stephanie Wagner (Querflöte), Angela Öztanil (Gitarre); Are Musik Verlag GmbH, Mainz, 1 CD, Best.-Nr. Are 0923

**Sigfrid Karg-Elert:** Late Romantic Impressions; Gergely Itzès (Flöte), József Gábor (Klavier); Hungaroton Records (Vertr.: Klassik Center Kassel), 1 CD, Best.-Nr. HUN 531 925

**L'Eredità Frescobaldiana**, Vol. 2; Werke von Froberger, Poglietti, Scherer, Kerll u.a.; Andrea Marcon (Orgel); Appassionato AG (Basel), CH-Rheinfelden, 1 CD, Best.-Nr. CDX-79805

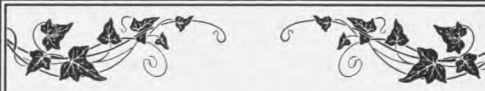
**James MacMillan:** Epiclesis, Ninian; John Wallace (trumpet), John Cushing (clarinet), Royal Scottish Orchestra, conducted by Alexander Lazarev; Grammofon AB BIS (Vertr.: Klassik Center Kassel), 1 CD, Best.-Nr. BIS 50 1069

**Felix Mendelssohn-Bartholdy:** Sämtliche Kammermusik für Klarinette; Consortium Classicum; Dieter Klöcker (Klarinette), Sandra Arnold (Klarinette), Luigi Magistrelli (Bassetthorn), Thomas Duis (Klavier); Musikproduktion Dabringhaus & Grimm, Detmold, 1 CD, Best.-Nr. MDG 301 0974-2

**Wolfgang Amadeus Mozart:** Mozart Flute Quartets; Sharon Bezaly (Flöte), Salzburger Solisten; Luz Leskowitz (Violine), Johannes Erkes (Viola), Ingemar Brantelid (Cello); Grammofon AB BIS (Vertr.: Klassik Center Kassel), 1 CD, Best.-Nr. 50 1044

**Antonio Pasculli:** Charakterstücke für Oboe, Yeon-Hee Kwak (Oboe), Chia Chou (Klavier), Ursula Eisert (Harfe); Musikproduktion Dabringhaus & Grimm, Detmold, 1 CD, Best.-Nr. MDG 603 0942-2

**John Pitts:** Recorder from the Beginning, Book 1, New Edition; Solo recorder by Ruth Burbidge, voice by John Pitts; Music Sales Limited, GB-London, 1 CD, Best.-Nr. EJ10058



**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



**Bright Sheng:** Flute Moon. China Dreams. Postcards; Sharon Bezaly (Flute), Singapore Symphony Orchestra, Lan Shui (conductor); Grammofon AB BIS (Vertr.: Klassik Center Kassel), 1 CD, Best.-Nr. BIS 50 1122

**Sitting Ducks**, Werke von Meijering, Larsen, de Kemp, Hirose und Manneke; Sirena Recorder Quartet: Karina Helene Jensen, Helle Nielsen, Marit Ernst, Pia Loman; Grammofon AB BIS (Vertr.: Klassik Center Kassel), 1 CD, Best.-nr. 50 1112

**Georg Philipp Telemann:** Trio Sonatas with Recorder; Vicki Boeckman (recorder), John Holloway (violin), Jaap ter Linden (cello & viola da gamba), Lars Ulrik Mortensen (harpichord), Aloysia Assenbaum (organ); Kontakt: Aloysia Assenbaum-Holloway u. John Holloway, Humboldtstr. 5, 04105 Leipzig, 1 CD, Best.-Nr. CLASSCD 325

**The Flute Experience**, Werke von Schwartz, Hajdu, Schnebel, Bönn, Kulenty; Carin Levine (Flöten und Stimme), Georg Hajdu (Elektronik), Dieter Schnebel (Sampler und Stimme), Georg Bönn (Elektronik), Frauke Schulz (variables Delay); Musicaphon Records, Kassel (Vertr.: Klassik Center Kassel), 1 CD, Best.-Nr. MUS 55712

# Fagottschule für Kinder

Band 1 und 2



Musikalische Inhalte werden kindgerecht vermittelt

Notation - Taktarten - Blasübungen - Rhythmus  
viele Lieder und Duette - leichte Übungsstücke



NEU

## Das Zauberbündel Band I



Fagottschule für Kinder

von

Diplom-Musikpädagogin  
Beate von Rüdiger

Lange und kurze Werrtöne

Das kleine Tier

Rechenreim

Neuer Ton

Kennzeichnung des Herrn Champagnier

Bass- und Violinschlüssel

Infos:

Dipl.-Musikpädagogin

Beate von Rüdiger

Emil-Rittershaus-Straße 17 - 42853 Remscheid

Tel. 02191 - 973841

Fax 02191 - 973843

e-mail: Beate.v.Ruediger@t-online.de

European  
recorder  
teachers  
association e.v.

### Was wäre authentisch? Gedanken zu einer Historischen Aufführungspraxis

Im Rahmen des diesjährigen Stuttgarter Blockflötensymposiums (März 2000, Ltg. Prof. G. Braun) bin ich gebeten worden, im Vorfeld eines Vortrags zu Historischer Aufführungspraxis Barocker Musik ein kurzes Statement abzugeben zur bewusst provokant gestellten Frage „Was wäre authentisch?“, welches an dieser Stelle nochmals allen Freunden der Alten Musik, vor allem der älteren Blockflötenmusik, Anlass geben möchte, über ein altes Thema neuerlich Gedanken anzustellen ...

Im Kontext der Aufführungspraxis älterer Musik ist der Begriff des Authentischen eng gebunden an die Begriffe des *Originalen* oder des *Historischen*. Authentisch im eigentlichen Sinne des Wortes meint dann auch: „echt, zuverlässig, verbürgt“. Authentisch wäre in diesem Sinne eine Interpretation, die sich zuverlässig am historischen Sachverhalt orientiert, um Originalität anzustreben. Orientierung am historischen Sachverhalt müsste sich dabei auf verschiedenste Parameter der Aufführungspraxis beziehen: Nicht allein auf Fragen von Instrument, Tempo, Ornamentik, Rhetorik, Affekt etc., sondern ebenso auf „äußere Faktoren“ wie den Raum, in welchem musiziert wurde, den Anlass, für welchen geschrieben bzw. gespielt wurde – bis hin zu Fragen von Kleidung, Lebensgefühl, Denkstrukturen, Alltagserfahrung etc. Auf die Schwierigkeit einer solchen Rekonstruktion des Historischen ist immer wieder hingewiesen worden, meist mit dem Argument, wir würden eben heute nicht mehr „die Ohren von früher“ besitzen, das heißt, ein unmittelbares Verständnis gestalte sich ausgesprochen schwierig. Wenn dem so ist, dann stellt sich allerdings die Frage, warum wir uns überhaupt nach 300 Jahren mit Musik einer fremden, unverständlich gewordenen Kultur beschäftigen.

Nikolaus Harnoncourt hat in seinem bahnbrechenden Buch „Musik als Klangrede“ (1985)

eine einfache Antwort gegeben: Die *naive* Beschäftigung mit Alter Musik spiegelt die *naive* Sehnsucht nach der „guten alten Zeit“ und führt zu einer Reduktion der Alten Musik auf das, was heute noch unmittelbar verständlich ist: oberflächliche Schönheit, Schwelgen in Klängen, Musik als Ornament festlicher Stunden. Eine Haltung, die in Folge ebenso naive, auf das musikalisch Gefällige reduzierte Interpretationen hervorbringt. Für Harnoncourt gab es zwei Auswege aus diesem Dilemma des Nicht-Verstehens:

1. Wenn Musik immer Spiegelbild einer Epoche ist, und wir die Alte Musik nicht verstehen, weil wir die Epoche nicht verstehen, warum spielen wir dann nicht einfach Musik unserer eigenen Zeit? und

2. Wenn wir unbedingt Alte Musik spielen wollen – ein historisch betrachtet ja höchst ungewöhnliches Verlangen –, müssen wir eben die Barriere der Befremdung überwinden, und *uns* verändern, sprich: dem Historischen zu nähern versuchen, im Klartext: unsere Hörgewohnheiten ändern.

Wohlgemerkt die *Hörgewohnheiten*, nicht die Ohren. Der Mensch des 18. Jahrhunderts hatte auch nur zwei Ohren, eins rechts und eins links, nur *zwischen* den Ohren hat er offenbar anders funktioniert. Diese Veränderung der Hörgewohnheiten ist allerdings möglich, denn mit dem Gehör ist es ja nicht grundsätzlich anders als mit jedem anderen Sinn: Eine exotische Gewürzmischung mag heute befremden, morgen hat man sich bereits daran gewöhnt, übermorgen verlangt man geradezu danach. Die Frage ist allerdings, ob sich *jeder* Hörer auf eine solche Geschmacksbildung einlassen möchte. Die ernüchternde Antwort wird wohl lauten: nein. „Der Weg ist schmal“, um ein Bild der Bibel zu bemühen, „und es sind nur wenige, die darauf wandeln“. Insofern beschreitet die Interpretation älterer Musik heute zwei Wege: einen *exoterischen* für jedermann und einen *esoterischen*, für die Eingeweihten sozusagen.

Die Anfänge der Historischen Aufführungspraxis gestalteten sich explizit *esoterisch*. Beteiligt war ein kleiner Kreis ernsthaft Suchender, es wurde eifrig studiert und das Gelesene unter Zu-

## 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)

hilfenahme musikalischer Intuition in die Praxis umgesetzt, immer mit dem Ziel, in den Geist vergangener Kulturen einzutauchen, um aus diesem Geist heraus zu schöpfen. Der Cembalist und Dirigent Gustav Leonhardt bietet bis heute eines der eindringlichsten Beispiele für diese Anfangsphase: Ein Mensch, der sich mit Einrichtungsgegenständen des 17./18. Jahrhunderts umgibt, ein flämisch-barockes Grachtenhaus bewohnt – das Ticken alter Uhren kündigt vom Werden und Vergehen menschlichen Lebens, gerade wie in Alter Zeit – ein Mensch, von dem der Produzent Klaus L. Neumann vom WDR gesagt hat, er sei ihm vom Moment der ersten Begegnung an vorgekommen „wie ein Individuum aus einer anderen Zeit“. Jenes *esoterische* Verständnis Alter Musik war für die Männer der ersten Stunde durchaus auch ein *magisches*: sie wussten vom Reiz alter Instrumente, vom Zauber historischer Räume, von der Kraft autographischer Schriften und waren ähnlich einem Alchemisten der Meinung: „Stellt man nur die richtigen Zutaten zusammen, dann stellt sich automatisch eine Wirkung von überraschender Kraft ein“.

Wem dieses Bild zu magisch ist, der erinnere sich an das modernere, wissenschaftliche Prinzip des *hermeneutischen Zirkels*, der nichts anderes beschreibt: Stufenweise Annäherung an historische Sachverhalte durch zunehmende Wissensvertiefung, durch ständige Horizontverschmelzung und -erweiterung; oder mit anderen Worten: wer Shakespeare verstehen will, greife nicht zu einer Übersetzung – ins Russische –, sondern besuche das Globe Theatre und lerne das alte Englisch! Wohl gemerkt vor dem Hintergrund der Annahme, dass eine jede Aussage sich ihre passende Form sucht, dass eine Aussage dann besonders kräftig wirkt, wenn sie angemessen vorgetragen, artikuliert wird. Ich bleibe bei einem Bild: Die Aussage ist Kaffeekonsum, und sie sucht nach einer Form. Unterschiedliche Kaffeetassen sind denkbar: Hohe, flache, runde, ovale, eckige, Tassen mit Henkel, Becher etc., aber nur eine einzige Form hat sich als klassisch erwiesen: rund, mittelhoch, mit Henkel.

Ähnlich ist es mit musikalischen Aussagen. Sie suchen nach einer *angemessenen* Darstellung, um optimal zum Ausdruck zu kommen. Die Frage „Was wäre authentisch?“ ist also die Frage danach, wie etwa Quantz „seinen Kaffee kredenzt hat“ ... in einer Flasche, einer Kanne, einem Fass, einem Gartenschlauch, alles Gefäße, die den Zweck erfüllen, und dennoch absurd. Merkwürdig: Uns allen erscheint *dieses* Bild absurd, aber ein Adagio von Quantz, vorgelesen im doppelten Tempo, ohne jede Ornamentik (als Skelett-Variante) und auf einer Flöte in 415 Hz, kommt vielen Zuhörern keineswegs absurd vor. Die Erklärung liegt auf der Hand und hat mit mangelnder „Geschmacksbildung“ zu tun, viele akzeptieren den Gartenschlauch, weil sie eine Tasse von Meißner Porzellan schlicht und einfach nicht kennen!

Eines erscheint mir in diesem Zusammenhang ganz wichtig. Je kostbarer der Inhalt, desto weniger Beachtung schenkt man der Form. Champagner im Joghurtbecher gilt zwar als peinlich, bleibt aber Champagner. Betrachten wir die Musik von Johann Sebastian Bach als Kristall, so lässt sie sich drehen und wenden ... und wird in jedem Licht unterschiedlich funkeln: mal rot, mal grün, mal blau. Bach auf dem Saxophon, auf dem modernen Klavier, der Blockflöte, dem Schifferklavier ... bleibt immer Bach, bleibt irgendwie immer strahlend.



Wie aber sieht das bei Graupner aus – oder bei Locatelli? Ein „mittelmäßiger“ Inhalt ist auf seine Aufwertung durch die Form geradezu angewiesen – sprich auf eine „angemessene, kunstvolle“ Interpretation. Graupner ist schlichter Landwein, der allerdings in geschliffenen Gläsern getrunken wurde und erst in diesen zu funkeln beginnt.

Authentische Aufführungspraxis möchte alten Wein nicht in neuen Schläuchen kredenzen, sie weiß um den Zauber des alten, geschliffenen Glases und vermittelt dem heutigen Interpreten buchstäblich den letzten, den alten Schlift.

**Karsten Erik Ose**

Der ERTA e.V. gemeldete Kurse:		Stand 9.2000
<b>27.-29.10.2000</b>	Engelskirchen	<b>2. Internationale Blockflötentage Engelskirchen</b> Wettbewerb, Konzerte, Workshops, Musikalienausstellung <b>Chancen und Möglichkeiten der neuen Flautino-Blockflötenschule</b> (mit CD aus dem AMA-Verlag) Leitung: Christoph H. Meyer <b>„Aus der Seele muss man spielen und nicht wie ein abgerichteter Vogel“</b> (C.Ph.E. Bach), Dozent: Prof. Gerhard Braun <b>Die Blockflöte im England des 17. Jhs.</b> Dozentin: Ines Müller-Busch <b>Komponistenporträt Gerhard Braun</b> – Gesprächskonzert <b>Ein Blockflötenfest mit Hans-Martin Linde</b> Komponistenportrait, Konzert und Meisterkurs (H.-M. Linde unterrichtet eigene Werke) *** <b>„Der erfahrbare Klang als elementare Ausdrucksform“</b> Leitung: Martin Heidecker + Johannes Fischer <b>Odhecaton, Venedig 1501</b> – Musik für 3 und 4 Blockflöten Dozentin: Ines Müller-Busch <b>3. Stuttgarter Blockflöten-Symposion</b> Blockflötenunterricht im 21. Jahrhundert. Neue Ziele - Neue Wege <b>Barocke Sololiteratur</b> (Eyck, Telemann) Dozent: Jérôme Minis, Maastricht <b>Musizieren im Blockflöten-Ensemble</b> , Leitung: G. Schnabel
<b>4.11.2000</b>	Alfter	
<b>4.11.2000</b>	Karlsruhe	
<b>11.-12.11.2000</b>	Freiburg	
<b>15.11.2000</b>	Stuttgart	
<b>25.-26.11.2000</b>	Mössingen	
<b>20.1.2001</b>	Karlsruhe	
<b>24./25.2.2001</b>	Freiburg	
<b>2.-4.3.2001</b>	Stuttgart	
<b>17.3.2001</b>	Karlsruhe	
<b>9.-1.4.2001</b>	Kaiserslautern	
<b>Infos:</b> ERTA e.V., Leopoldshafener Str. 3, 76149 Karlsruhe, Tel.: 0721 707291, Fax.: 0721 788102 <b>Blockflötentage Engelskirchen:</b> Intern. Blockflötentage, Wahlscheider Str. 12, 51766 Engelskirchen, Tel.: 02263 951405 Fax: 02263 70007 <b>Kurs in Freiburg:</b> Ines Müller-Busch, Poststr. 7, 79098 Freiburg. Tel.: 0761 28528, Fax: 0761 28599 <b>Aktivitäten Stuttgart:</b> Flautando, Leopoldshafener Str. 3, 76149 Karlsruhe, Tel.: 0721 707291, Fax: 0721 788102 <b>Kurs in Mössingen:</b> S. Busch, Königsberger Str. 23, 72116 Mössingen, Tel.: 07473 6772, Fax: 07473 271442 <b>Kurs in Kaiserslautern:</b> Anmeldung bei Maren Radbruch, Am Obergarten 95, 67659 Kaiserslautern, Tel.: 0631 3705563		

 **AB INS IBACH-HAUS**  
02336/990290 ...oder rufen Sie uns an!  
Ausführliche Information und Beratung auch telefonisch.  
*early music im Ibach-Haus · Wilhelmstr. 43 · 58332 Schwelm*

**Zwetschgen-Pflaumen-Kanteln**  
zu verkaufen,  
trocken oder frisch eingeschnitten.  
Hutzelmann  
Tel./Fax: 09357 1584 oder Tel.: 09357 635

**Zum Nachruf auf Jean-Pierre Rampal von Robert Aitken in Tibia 3/2000, S. 224f.**

Es gibt auf den Seiten 224 und 225 - in Ihrer sehr guten Übersetzung - einen Nachruf von Robert Aitken auf Jean-Pierre Rampal; ich war von diesem anrührend persönlichen Text sehr ergriffen.

Ich gehöre als Jahrgang 1930 zu einer Generation von Musikfreunden, die nach dem Krieg die Schönheit des Flötenspiels vor allem durch Rampals Konzerte und Schallplatten kennen lernte. Ich habe sehr früh mit dem Sammeln von LPs angefangen - erste V-Discs, auch mit klassischer Musik, bekam man damals in Karlsruhe mit Glück von amerikanischen Besatzungssoldaten - und erhielt von einer Jugendfreundin aus Frankreich die ersten Aufnahmen eines noch ganz jungen Rampal (die junge Dame hatte als Flötenschülerin das Glück, in den 50er Jahren als Au-Pair-Mädchen in der Pariser Avenue de Mozart Rampals Kinder betreuen zu dürfen, und erhielt dafür Flötenstunden bei ihm. Sie wurde später Flötenlehrerin in der Schweiz).

In meiner umfangreichen LP-Sammlung aus jener Zeit zähle ich

- mehrere Dutzend 33er-LPs aller Art, darunter so seltenes wie (auf Educo 4001) mit Lili Kraus Mozarts *Sonate KV 454*, Schuberts *Sonatine op. 137*, dazu Debussys *Syrinx* oder (auf Alpha DB 36) Cimarosas *Concertante*, in der - begleitet vom Saar-Kammerorchester unter Ristenpart - sein alter Freund Pierre Pierlot den zweiten Part spielt, wegen des attraktiv unterschiedlichen Timbres der beiden Instrumente für mich immer noch eine der schönsten Aufnahmen des Stücks (gekoppelt mit Bachs d-Moll-Cembalokonzert BWV 1052 mit Fritz Neumeyer, ebenfalls eine Rarität!),

- etliche 25er-LPs, etwa (auf Opera 3414) Vivaldi-Konzerte mit Pierlot, Delmotte, Gendre, Hériché, Veyron-Lacroix und dem Oubradous-Kammerorchester oder (auf Pathé DT 1022) das Flötenkonzert von Grétry, gekoppelt mit Mozarts *Hornkonzert KV 417* mit Delvescovo, wieder mit Oubradous oder auch (auf Erato LDE 2009) Flötenkonzerte von Leclair und Blavet mit dem von Paillard geleiteten Instrumentalensemble J. M. Leclair,

- aber auch ein paar 17cm-Mono-Aufnahmen (etwa Telemann- und Scarlatti-Quintette mit Pierlot, Hongne, Gendre und Veyron-Lacroix auf BAM LD 1004, ein e-Moll-Quartett Telemanns mit dem Geiger Lamacque, dem Cellisten Brion und mit Veyron-Lacroix am Cembalo auf Vogue EXTP 1017).

Ich traf Rampal oft und sprach mit ihm bei allen Konzerten, die ich damals im Rheinland oder sonstwo besuchen konnte, und lernte ihn als einen sehr natürlichen, weltoffenen, humorvollen, allen Genüssen des Lebens zugetanen Künstler kennen, der durchdrungen war von seinem Streben, der Flöte zu einer Bekanntheit zu verhelfen, wie sie der Trompete seines Freundes Maurice André und vielen anderen Instrumenten zeitgenössischer Solisten jedes Fachs in wachsendem Maß zuteil wurden, die er alle gut kannte.

Und wenn Robert Aitken davon spricht, dass Rampal viele lebende Komponisten anregte, für ihn Werke zu schreiben, so erinnere ich mich an ein anregendes Gespräch mit ihm im Jahre 1985, als ich ihn in der Pause eines Konzerts in Houston/Texas besuchte, wo er mit dem Khatchaturian-Konzert auf dem Programm stand (er war allein in seiner Garderobe, niemand kümmerte sich offenbar um ihn): ich fragte ihn nach diesem Stück und er erzählte, er habe Khatchaturian gebeten, für ihn ein Flötenkonzert zu schreiben, woraufhin der postwendend antwortete, er sei zu bequem dazu, aber er - Rampal - möge doch sein Violinkonzert für Flöte arrangieren, was dann ja auch geschah ...

Ich kann mich dem Dank nur von ganzem Herzen anschließen, mit dem Robert Aitken seinen Nachruf auf diesen menschlich wie künstlerisch großartigen Musiker beschließt, der die Flötenkunst wie kaum einer seiner Kollegen in den letzten fünfzig Jahren zu großer Bekanntheit geführt hat.

Dr. Diether Steppuhn, Würzburg

Anmerkung zur GELBEN SEITE in TIBIA 3/2000

Der Verfasser von „Ein Blick in die Werkstatt. Einige Anmerkungen zu den unterschiedlichen Ausgaben der Blockflötensonaten von G. F. Händel“ ist Gerhard Braun

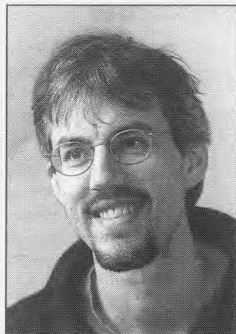
In Tibia 1/2000 wurde auf das Abschiedskonzert von *La Fontegara Amsterdam* hingewiesen. Anlässlich dieses Konzertes gab es eine Abschieds-CD mit Werken, die speziell für *La Fontegara Amsterdam* geschrieben wurden. Die restlichen 15 Exemplare dieser Auflage sind jetzt bei Early Music im Ibach-Haus, Stephanie Göbel, Wilhelmstr. 43, D-58332 Schwelm, zu beziehen. Inhalt: Werke für drei Blockflöten von Willem Wander van Nieuwerkerk: *Bye, bye, Blues* (6'26"), *So Tear* (16'48"), *Kadanza* (2'27"), und Jeff Hamburg: *Ronde* (11'15"); *La Fontegara Amsterdam*: Saskia Coolen, Peter Holtslag, Han Tol.

## 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

**Matthias Maute** wurde an die McGill Universität Montréal/Abteilung Musikhochschule berufen. Ab September 2000 wird er dort Blockflöte unterrichten. Ein Schwerpunkt seiner Arbeit wird die zeitgenössische Musik sein (Projekte mit elektronischer Musik und in Zusammenarbeit mit den Kompositionsklassen der McGill University sind geplant). Matthias Maute bereitet zur Zeit die Publikation eines Lehrwerkes zur *Improvisation mit Blockflöte im Unterricht* vor. Außerdem arbeitet er an einer Auftragskomposition des Nashua Orchestra Boston/USA, einem Doppelkonzert für Viola, Violoncello und Sinfonieorchester, das im nächsten Februar uraufgeführt werden wird.



### Sonning Music Prize für Michala Petri

Als erste Dänin hat die Blockflötistin Michala Petri den **Leonie Sonning Music Prize** des Jahres 2000 gewonnen. Michala Petri (40) ist weltweit die erste Blockflötenspielerin und die dritte Frau, die diesen mit 400000 Dänischen Kronen (Euro 53.800) dotierten renommierten Preis erhalten hat. Frühere Gewinner sind u. a. Igor Strawinsky, Birgit Nilsson, Benjamin Britten, Leonhard Bernstein, Dimitri Schostakowitsch, Yehudi Menuhin und Pierre Boulez. *Ich war in meinem ganzen Leben niemals so überrascht. Ich fühle mich sehr geehrt, mich einer Gruppe von Gewinnern zugehörig fühlen zu dürfen, für die ich den größten Respekt empfinde*, sagte Michala Petri der Zeitschrift Jyllands-Posten. Der Preis wird Michala Petri anlässlich eines Konzertes im Tivoli Garden im März nächsten Jahren überreicht werden.

### Biagio-Marini-Wettbewerb für Alte Musik

Im Rahmen der Internationalen Osterwoche für Alte Musik in Neuburg a. d. Donau fand am Ostermontag dieses Jahres wieder der Biagio-Marini-Wettbewerb für Alte Musik statt. Es wurden aus den eingesandten Tonbändern sieben Ensembles ausgewählt, die mit ihren Beiträgen ein Abendkonzert gestalteten. Der Jury-Preis ging an das Ensem-

ble *Il Dolcissimo* mit Katja Beisch (Blockflöte), Doris Runge (Barockcello) und Thomas Boysen (Theorbe). Damit ist das Ensemble eingeladen, im nächsten Jahr ein Konzert auf dem Barockfest in Neuburg zu spielen. Den Publikumspreis erhielt das dänische Duo *Al Dente* mit Kirsten Lund Jensen (Blockflöte) und Per Weile Bak (Theorbe). Die Jury setzte sich aus Emma Kirkby, Ingrid Seifert, Charles Medlam, Terence Charlston, Jakob Lindberg, Han Tol und Georg Brunner zusammen. Der nächste Biagio-Marini-Wettbewerb findet am 17. April 2001 statt.


Die **Dresdner Akademie für Alte Musik** bietet an ihrem Studienort in St. Marienthal bei Ostritz, Euroregion Neiß, monatlich *Internationale berufs begleitende Weiterbildungskurse für Historische Instrumental- und Aufführungspraxis* für die Instrumente Barockvioline, Traversflöte/Blockflöte, Barockcello, Viola da gamba und Cembalo an. Dozenten sind international bekannte Barock-Spezialisten und Solisten wie Simon Standage (London), Ulrike Engelke (Stuttgart-Marienthal), Christine Kyprianides (Speyer) und Nicholas Parle (London). Im Jahr 2001 wird Barockoboe und Barockgesang hinzukommen. Neben dem Instru-


mentalunterricht und den aufführungspraktischen Vorlesungen finden Barockorchesterproben sowie Ensemblearbeit statt. Regelmäßige öffentliche Konzertaufführungen beenden die jeweilige Kursarbeit. Semesterbeginn ist Oktober 2000 oder März 2001. Direktorin und künstlerische Leiterin: Prof. Ulrike Engelke. Info: U. Engelke, Tel.: 07031 606644, Fax: 07031 604324, E-Mail: U.Engelke@t-online.de, H. Morgenstern, Tel. 0351 8838478, Fax: 0351 8838 479, <http://www.daam.org>


**29. Okt. - 4. Nov. 2000** - „*Fior Gentil* - Musik und Tanz der Spätgotik und Frührenaissance in Oberitalien“ in Badia a Ruoti, Toscana (zw. Arezzo u. Siena). Dozenten: Lieven Baert (Tanz), Irmgard Waidosch (Blockflöte), Sabine Kreuzberger und Walter Waidosch (Viella), Ursula Benno (Feldenkreis für Musiker und Kinder). Vortrag von Kees Boeke über generelle aufführungspraktische Fragen, Textierung und Stimmtonhöhe. Schwerpunkt des Kurses sind Kompositionen Zacharia da Teramos, Mateo da Perugias und Philipotos da Casertas u.a. Informationen und Anmeldung: Akademie für Alte Musik in Niederbayern e.V., Irmgard Waidosch, Heiligenberg 1, D-84337 Schönau, Tel./Fax: 08726 910193

## NORIKO KAWAKAMI

### KlangRede – BlockSpiel







INSTRUMENTE UND VERLAG

Postfach 3131, D-29 231 Celle  
Tel.: 0 51 41/88 53 0 · Fax: 0 51 41/88 53 42  
E-Mail: [info@moeck-music.de](mailto:info@moeck-music.de)  
[www.moeck-music.de](http://www.moeck-music.de)

**Edition Moeck Nr. 1595**  
**ISMN M-2006-1595-1**

In ihrer Komposition *KlangRede – BlockSpiel* lässt sich Kawakami vom traditionellen Instrumentarium ihrer Heimat (Shakuhachi, zeremonielle Schlagzeuge wie z. B. die Hyoshigi) und japanischen Musikformen (vor allem dem Noh-Theater) beeinflussen und erschafft eine zeitgenössisch minimalistische Komposition.

Es entsteht neben den Klängen der Blockflöte(n) durch den Einsatz der Stimme und des Schlagzeugs (Holzblock, kleine Trommel, Cymbales antiques) eine dynamisch und klanglich sehr nuancierte Komposition, mit der der Solist wie ein Schauspieler eine Klangrede, einen eindringlichen Monolog an das Publikum richtet.

4.11.2000 **Aus der Seele muss man spielen und nicht wie ein abgerichteter Vogel** (C. Ph. E. Bach) – oder Musik machen heißt nicht denken, aber gedacht haben! (Konrad Lechner). Gedanken und Fragen zur Interpretation alter und neuer Blockflötenmusik im Spannungsfeld zwischen „Numerus und Affectus“. Leitung: Prof. Gerhard Braun, Stuttgart. Info: Flautando, Leopoldshafener Str. 3, 76149 Karlsruhe, Tel.: 0721 707291, Fax: 0721 788102

Vom 10.-12.11.2000 findet in Berlin ein **Workshop für Holzbläser** unter dem Motto **Musik – Körper – Atem** statt. Die Dozentinnen sind Birgit Schmieder (Oboistin) und Elke Hartmann (Atempädagogin). Info: Birgit Schmieder, Triftstr. 7, 13353 Berlin, Tel. 030 44659132

Vom 17. bis zum 19. Dezember dieses Jahres findet eine **Meisterklasse für Neue Musik** am Brüsseler Konservatorium statt, bei der Stefan Thomas und Frans Geysen ihre eigenen Werke unterrichten werden. Info: Toma Wessel, F.-van-Ryhovelaan 238, B-9000 Gent, Tel.: +32 9 2361805

20.1.2001 **Der erfahrbare Klang als elementare Ausdrucksform** (Klangfarbe und Tonbildung im Blockflötenspiel), Leitung: Johannes Fischer und Martin Heidecker. Was ist Klang? Wie stellt sich der Klang verschiedener Blockflötentypen dar? Gibt es ein Klangideal, vielleicht für verschiedene Epochen? Wie können wir den Klang beeinflussen, ihn modellieren, uns mit ihm und durch ihn artikulieren? Was sagt uns der „erhörte Klang“ über die „innere Aussage“ eines Spielers (Schülers)? Wie lässt sich Klang in der Unterrichtspraxis erfahren? Wir werden uns anhand einiger theoretischer Überlegungen, praktischer Übungen und in der Auseinandersetzung mit verschiedenen Werken den einzelnen Fragen annähern. Info: Flautando, Leopoldshafener Str. 3, 76149 Karlsruhe, Tel.: 0721 707291, Fax: 0721 788102

Die **Fritz Neumeyer Akademie für Alte Musik im Saarland** veranstaltet 2001 in Zusammenarbeit mit der Hochschule des Saarlandes für Musik und Theater, der Musikschule Saarbrücken, dem Saarländischen Rundfunk und der Stadt Sarreguémis/F erstmalig „Tage Alter Musik im Saarland“. Im Zentrum der Tage vom 8.-11. Februar 2001 steht das international renommierte Ensemble Camerata Köln. Mit zwei Konzerten sowie zwei Instrumentalkursen durch die Ensemblemitglieder

Michael Schneider (Blockflöte), Karl Kaiser (Traversflöte), Ingeborg Scherer (Barockvioline), Rainer Zipperling (Barockcello, Viola da Gamba) und Sabine Bauer (Cembalo) soll ein intensiver Einblick in die Arbeit des Ensembles und ein persönlicher Kontakt zu den Ausführenden ermöglicht werden. Einen weiteren Schwerpunkt bildet ein Streifzug durch die großen deutschen Barockzentren Leipzig (Bach), Hamburg (Telemann) und Dresden (Zelenka) in Konzerten der Saarlouiser Kantorei, des Via Nova Consorts, des Kammerchors Saarbrücken, des Concertinos Saarbrücken und der Ensembles PazzoCaglia und Dolce Suono. Künstlerische Leitung: Felix Koch, Liebigstr. 17, 63069 Offenbach/M. Info: Tel. 06897 761448 oder 069 83838842

Vom 2.-4.3.2001 findet in Verbindung mit der Stuttgarter Musikschule und der ERTA das **3. Internationale Stuttgarter Blockflöten-Symposium** statt (künstlerische Leitung Prof. Gerhard Braun). Nachdem bei den vergangenen Symposien Probleme der Alten und Neuen Musik behandelt wurden, stehen nächstes Jahr Fragen der Instrumentalpädagogik im Vordergrund: **Blockflötenunterricht im 21. Jahrhundert. Neue Ziele – Neue Wege**. Neben Konzerten mit bekannten Interpreten (Matthias Maute, Johannes Fischer, Pete Rose, Ursula Schmidt-Laukamp, Trio „Il tempo suono“, Quartett „four wheel drive“ u.a.) werden in Vorträgen, Seminaren und Workshops neue Schulwerke und Instrumente vorgestellt und es wird über Gruppenunterricht und Gruppenimprovisation diskutiert. Eine Podiumsdiskussion widmet sich der Frage: „Blockflötenunterricht - wozu?“. Einen besonderen Schwerpunkt bildet die Auseinandersetzung mit dem Jazz. Der amerikanische Blockflötist Pete Rose wird die verschiedenen Stilarten der Jazzmusik erläutern und mit den Teilnehmern eigene Werke erarbeiten. Eine große Noten- und Instrumentenausstellung ergänzt das reichhaltige Veranstaltungsangebot. Info: ERTA-Sekretariat, Leopoldshafener Str. 3, D-76149 Karlsruhe, Fax: 0721 788102

17.3.2001 **Barocke Sololiteratur**. Einsicht in das Kompositionsverfahren, Expressionsmöglichkeiten, Vortrag, Präsentation. Jedes Stück wird unter diesen Aspekten bearbeitet. Leitung: Jérôme Minis (Niederlande). Werkauswahl: van Eyck (*Flötenlusthof*), G. Ph. Telemann (*Fantasiën*), J. S. Bach (*Partita*). Info: ERTA-Sekretariat, Leopoldshafener Str. 3, D-76149 Karlsruhe, Fax: 0721 788102

7.-11. August 2001 IDRS 2001. Die Konferenz der **International Double Reed Society** findet in diesem Jahr an der West Virginia University in Morgantown, West Virginia, statt. Info: «<http://www.wvu.edu/~music/IDRS2001/index.html>», Terry B. Ewel, Cynthia Babin Anderson, Division of Music, West Virginia University, PO Box 6111, Morgantown, West Virginia 26506-6111, Tel. 304 293 4312, Fax: 304 293 5720, email: [idr2001@wvu.edu](mailto:idr2001@wvu.edu)

#### Die Autoren der Artikel

**Maurizio Bignardelli**, Studium der Musikwissenschaft und Promotion an der Universität Bologna. Professor für Flöte am Conservatorio „Ottorino Respighi“ di Latina. Konzertierende Tätigkeit und Herausgeber von Flötenmusik (u. a. bei Berbèn, Ut Orpheus, Zimmermann), Discographien italienischer Virtuosen des 19. Jahrhunderts, Autor zahlreicher Aufsätze zur Geschichte des Flötenspiels im 19. Jahrhundert (Syrinx u. a.) und einer Monographie über Emanuele Krakamp.

**Peter Thalheimer**, geboren 1946 in Stuttgart, Studium in Stuttgart (Schulmusik, Blockflöte, Querflöte) und Tübingen (Musikwissenschaft), anschließend Lehrtätigkeit an der Staatl. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart und Lektor eines Musikverlages. Seit 1978 Dozent am Meistersinger-Konservatorium Nürnberg, jetzt Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg (Blockflöte, Traversflöte, Querflöte, Methodik, Aufführungspraxis). Noteneditionen, Publikationen zur Instrumentenkunde und zur Holzbläsermethodik; Rundfunk- und Tonträgerproduktionen, zahlreiche Konzerte und Kurse in Europa und den USA.

#### Impressum:

TIBIA · Magazin für Holzbläser

25. Jahrgang · Heft 4/2000

**Herausgeber:** Prof. Gerhard Braun, Hartmut Gerhold, Dr. Hermann Moeck, Prof. Christian Schneider, Prof. Dr. Ulrich Thieme

**Schriftleitung:** Sabine Haase-Moeck  
E-Mail: [moeck.haase@t-online.de](mailto:moeck.haase@t-online.de)

**Anschrift der Redaktion:** Moeck Music · Instrumente und Verlag, Postfach 31 31, D-29 231 Celle  
Telefon: 0 51 41 / 88 53 0, Fax: 0 51 41 / 88 53 42  
E-Mail für redaktionelle Beiträge:  
[moeck.tibia@t-online.de](mailto:moeck.tibia@t-online.de)

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

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

**Bezugskosten:** Jahresabonnement im Inland DM 36,50, Einzelheft DM 13,00; Jahresabonnement im Ausland DM 41,00, Einzelheft DM 15,00; zuzüglich Versandkosten

**Anzeigenverwaltung:** Renate Szentpáli,  
Moeck Music · Instrumente und Verlag  
Postfach 31 31, D-29 231 Celle  
Telefon: 0 51 41 / 88 53 45, Fax: 0 51 41 / 88 53 42  
E-Mail: [moeck.tibia@t-online.de](mailto:moeck.tibia@t-online.de)

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, Plazierungsvorschrift. Anfallende Litho- bzw. Satzkosten werden gesondert in Rechnung gestellt.

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

**Satz und Druck:** Moeck Music · Instrumente und Verlag, Celle

©2000 by Moeck Music · Instrumente und Verlag, Celle  
Printed in Germany, ISSN 0176-6511

TIBIA 1/2001 erscheint im Januar 2001 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Thiemo Wind: „Aus Liebe“ – Mit Freuden. Zu einer neuen Interpretation von Bachs Arie aus der Matthäus-Passion

Alfredo Bernardini: Giovanni Paggi (1806-1887), ein reisender Sänger auf der Oboe

Georg Günther: Als Künstler ausgezeichnet, musterhaft als Mensch. Der Flötist Carl Koch in der Stuttgarter Hofkapelle (1880-1914)

sowie ein Porträt des Blockflötisten, Flötisten, Komponisten und Herausgebers Winfried Michel

verlag | wissenswertes | intern | instrumentenbau | news | home

**Noten** ▶ Alte Musik  
Neue Musik  
Folk & Pop  
Lehrwerke

**Bücher** ▶ Instrumentenkunde  
Zeitgenössische Musik  
Musik-Cartoons

**Periodika** ▶ Tibia. Magazin  
für Holzbläser  
Zeitschrift für  
Spielmusik

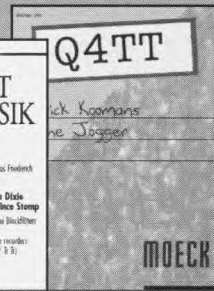
**Tonträger** ▶ Walter van Hauwe  
Jeremias Schwarzer  
Trio Diritto

**Blockflöten** ▶ Flauto Penta  
Flauto 1  
Flauto 1 plus  
Schulblockflöten  
Flauto Rondo  
Rottenburgh  
Steenbergen  
Stanesby  
Hotteterre  
Kynseker  
Renaissance-Consort  
Breukink

**Sopranklarinette**

**Renaissance** ▶ Krummhorn  
Cornamuse  
Rauschpfeife  
Dulcian  
Pommer  
Schalmei  
Querflöte  
Zink  
Serpent

**Barock** ▶ Traversflöte  
Oboe  
Fagott  
Rankett  
Chalumeau



# 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. Gleichmaßen 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.



**MOECK**

VERLAG UND  
MUSIKINSTRUMENTENWERK · CELLE



Fritz Jöde

Duette aus Sperontes' *Singender Muse an der Pleiße* (1736/1751)

Vor fast 60 Jahren gab Fritz Jöde (1887-1970) im 101. Heft der *Zeitschrift für Spielmusik* (Celle 1941; heute vergriffen) Duette aus Sperontes' *Singender Muse an der Pleiße* (1736/1751) heraus und lieferte mit seinem Begleittext gewissermaßen eine „historische“ gelbe Seite – aber keineswegs eine „vergilbte“. Jöde, der in Berlin, Salzburg und seiner Heimatstadt Hamburg tätige Musikerzieher (bei ihm trifft die Berufsbezeichnung wirklich zu), war ein führender Kopf in Wandervogel- und Jugendmusikbewegung und hat durch seine weit verbreiteten Sammlungen von Liedern und Chormusik und auch mit seinen Rundfunk-Aktivitäten das Laienmusikisieren und die Musikpädagogik nachhaltig geprägt.

Der Leser von heute mag manche sprachlichen Wendungen in Jödes Text unzeitgemäß, präventios oder zu pathetisch finden – aber womöglich hat sich nicht die „Sache“ geändert, sondern nur Jargon und Vokabular, mit dem sie heutzutage beschrieben wird. Harmonie- und Tonhöhenverlauf, rhythmisch-melodischer Gestus, Intervallspannung, reguläre bzw. irreguläre Metrik – wir würden das ganze Füllhorn aktueller musikalischer Terminologie aufbieten, wo Jöde einfach nur das *innermelodische Leben* einer Phrase beschreibt, und von „musikalischem Verständnis“ oder „sensorisch-motorischem Komplex“ spricht, ganz up-to-date, der diplomierte Musikpädagoge heute, wo es Jöde um ein *tieferes melodisches Miterleben* oder die *lebendige innere Teilnahme am Ablauf der Weise* geht.

Ulrich Thieme

## Vorwort

Dieses Heft bringt eine kleine Auswahl der schönsten Weisen aus Sperontes' *Singender Muse an der Pleiße*, einer großen Sammlung deutscher Oden in vier Teilen, deren erster Teil 1736 und deren Gesamtausgabe 1751 herauskam. Der Verfasser (mit seinem wirklichen Namen Johann Sigismund Scholze geheißten) ist bis auf wenige Ausnahmen der Dichter der Texte. Die Weisen, in die er die Texte hinein-

sang, sind in der Mehrzahl Instrumentalweisen und gehen auf die besten Komponisten seiner Zeit, so auch in etlichen Stücken auf Bach, zurück. Allerdings merkt der Kenner hier und da, wo er auf Bekanntes stößt, daß Sperontes die Weisen oft nicht wörtlich übernommen, sondern geändert hat, oder daß er gar hin und wieder nur den Anfang einer bekannten Weise der von ihm durchgeführten Form zugrunde legte. Mithin könnte die Autorschaft der Weisen bei noch so gründlichem Vergleichsstudium nicht endgültig festgestellt werden. Bemerkenswert ist aber, daß die Lieder mit dieser Musik zusammen in ihrer Zeit weiteste Verbreitung fanden, und daß die Sammlung darüber hinaus einen entscheidenden Einfluß auf das Liedschaffen der folgenden Jahrzehnte hatte.

Da es sich hier nun, wie auch ein Blick in das Werk sogleich zeigt, vornehmlich um Instrumentalmusik handelt (der die dadurch hervorgerufene Unsänglichkeit bereits in ihrer Zeit des öfteren vorgeworfen wurde), so liegt es nahe, die Weisen einmal wieder auf Instrumenten zu spielen, und zwar in der Stimmigkeit, in der sie zu ihrer Zeit gewiß auch oft auf Tasteninstrumenten gespielt worden sind, nämlich einfach unter Hinzufügung ihrer Bassstimme. Dabei ergibt die hier vorliegende Wiedergabe, bei der die zweite Stimme bis auf ganz geringe Änderungen an einzelnen Stellen Sperontes eigene Bassstimme beibehält, daß die „*Singende Muse an der Pleiße*“ auch für die Blockflöte eine beachtliche Bereicherung ihrer Literatur bedeutet.

Es sei aber dabei darauf hingewiesen, daß neben der Wiedergabe auf einer Sopran- und einer Altflöte besonders auch eine solche auf einer Tenor- und einer Bassflöte zu empfehlen ist. Da die Bassstimme zudem der Hauptstimme auch der Bewegungsart nach gegenüber steht, so ist hier auch eine Ausführung auf zwei verschiedenen klingenden Instrumenten (also etwa Blockflöte und Streichinstrument) besonders anzuraten – wobei die Mitwirkung eines Tasteninstrumentes nicht ausgeschlossen sein soll.

Der vorliegenden kleinen Auswahl wurde die 1900 herausgekommene Neuausgabe von Sperontes' „Singer Muse an der Pleiße“ von Edward Buhle im 35. und 36. Band der ersten Folge der Denkmäler deutscher Tonkunst zugrunde gelegt.

#### Von der Phrasierung

Die reiche Melodik der „Singer Muse an der Pleiße“ von Sperontes' gibt Gelegenheit, einmal das Gebiet der musikalischen Phrasierung etwas näher zu betrachten.

Im Gegensatz zur Geige, bei der alle Phrasierungsangelegenheiten durch die Ausführungsvorschriften der Bindebögen und der übrigen Zeichen leicht gemacht sind, hat es die Blockflöte scheinbar schwer, weil im Notenbild nichts darüber zu erfahren ist. Einmal ist das nur scheinbar der Fall, und zum andern ist hier, wenn von der Phrasierung gesprochen wird, gar nicht an die äußere Phrasierung gedacht, d. h. ob gebunden oder ungebunden gespielt werden soll (worüber gewiß ein anderes Mal grundsätzlich gesprochen werden soll), sondern allein an das innermelodische Leben. Und es ist dabei gar nicht beabsichtigt, Spielanregungen zu geben, sondern allein, ein tieferes melodisches Miterleben zu erzielen. Was sich daraus an Ausführungsmöglichkeiten ergibt, wird jeder selbst erfahren.

Ein Beispiel möge das sogleich zeigen. Wer die erste Polonaise dieses Heftes durchmusiziert, kann es entweder auf eine ganz oberflächliche Weise tun, indem er einfach Ton für Ton in der richtigen Länge spielt. Damit kommt aber keineswegs der melodische Reichtum auch nur annähernd heraus. Das richtige Spiel ist ja doch immer nur die Voraussetzung für das lebendige Spiel. Dieses aber hat zur Voraussetzung eine lebendige innere Teilnahme am Ablauf der Weise. Da aber heißt es zunächst erfahren, wie der 1. und 2. Takt einander sozusagen gegenüberstehen (im Sinne eines Für-sich-stehens), entgegen dem 3. und 4. Takt, die beide einen gemeinsamen Ablauf bilden. Dieses Gegenüberstehen der beiden ersten Takte aber, das im harmonischen Gegenüberstehen der 1. und 5. Stufe beider Takte seine Begründung hat, macht – wie sich bei feinerem Hinhören erweist – daß der 2. Takt von dem auftaktigen Septsprung abwärts an Ton für Ton irgendwie ein stärkeres Gewicht hat als der

1. Takt in den entsprechenden Tönen. Auch wer anschließend im Ohr den Auftakt zum 2. Takt mit dem entsprechenden zum 3. Takt vergleicht, merkt, um wie vieles stärker der Septsprung als der Sekundschritt ist.

Im zweiten Teil dieser Weise, wo zunächst vier aufeinanderfolgende Takte paarweise jeder für sich allein stehen, folgt dann eine weitere Viertaktgruppe, die einen großen gemeinsamen Zug bilden, der nun aber nicht in sich selbst ruht, sondern nur in die Schlußtaktgruppe hinüberleitet. Mit anderen Worten: allein diese Zielstrebigkeit gibt dieser Gruppe ihren sinnvollen Ort; fehlt sie, so ist die ganze Folge tot.

Ein solches Hineinhören in eine Weise zeigt, zum mindesten hier, wie reich das Erleben sein kann, wenn die Entwicklungszüge wirklich wach mitgemacht werden, wie dabei die verschiedensten Bindungen und Verbindungen hörbar werden, und wie oft und vielfältig sich das Gewicht der einzelnen Tonfolgen zueinander verlagert, so daß in immer neuen Wellen Vordergrund und Hintergrund erscheinen.

Das mag noch an ein paar weiteren Beispielen gezeigt werden. Wer die sehr feine Aria auf der dritten Notenseite durchmusiziert, fragt sich gewiß zuerst nach den äußerlich nicht sogleich sichtbar werdenden Abschnitten. Hat er gefunden, daß der erste Abschnitt in der Mitte des 6. Taktes schließt, und daß von da an etwas Neues geschieht, hat er dann gemerkt, daß in der Mitte des 12. Taktes abermals ein Abschnitt zu Ende geht, so ist er sich damit doch noch nicht über das innere Leben der einzelnen Abschnitte selbst im klaren. Dazu aber verhilft ihm beim ersten vor allem ein lebendiges Hinhören auf die beiden Takte von der Mitte des 4. bis zur Mitte des 6. Taktes. Diese Taktgruppe setzt ganz offenbar einen Schlußstrich unter die voraufgegangenen vier Takte. Infolgedessen ist auch deutlich zu hören, wie sie schwerer wiegen als die vier ersten Takte. Das gleiche gilt von den beiden letzten Takten dieser Aria.

Noch stärker verknüpfen sich die Teile zum Ganzen, wenn man z. B. nur den ersten Teil der kleinen Aria in C unten auf Seite 4 etwas näher betrachtet. Zunächst muß auffallen, wie das rhythmische Leben des 3. und 4. Taktes scheinbar so viel geringer entfaltet ist als das der beiden ersten Takte. Es zeigt sich aber bei wiederholtem Hin-

hören, daß der 3. und 4. Takt irgendwie einen Nachhall zum 1. und 2. Takt bilden, daß sie irgendwie ein Abwarten vor einem neuen Wegstück bilden. Vom 5. und 6. Takt an ergibt sich dann auch eine immer mehr zunehmende Modulation nach G-Dur, die erst im 12. Takt ihr Ziel endgültig erreicht hat. Auf dem Wege dahin aber fühlt das Ohr sehr bald, wie sogar noch die ersten beiden Zweitaktgruppen dieses Vorgangs, die Takte 5 bis 8, im Grunde auch noch ein wartendes Ausholen bedeuten, wenn sie auch schon durch das fis zu erkennen geben, was geschehen soll. Mit vollem Schwung geht erst der 9. Takt in die neue Tonart hinein. Im ganzen gesehen, vollzieht sich hier also in besonders sinnfälliger Weise ein großer, über zwölf Takte gespannter Melodiebogen, – allerdings nur im Ohr dessen, der wirklich gespannt daran teilnimmt, der „magnetisch“ hört, wie ich manchmal gesagt habe.

Wie stark der Wechsel von Vordergrund und Hintergrund in den Tonfolgen einer Weise sein kann, und in wie kurzen Abständen er hin und wieder erfolgt, erweist der kleine Marsch auf Seite 7. Während sich da der 1. Takt geradezu

balkig ins Ohr hämmert, läßt der 2. schon an Schlagkraft nach, verbeugt sich in seiner Bewegung schon etwas mehr, derweil dann der 3. und 4. Takt in ein Trippeln übergehen, das zwar wie ein Wiederhall aus den anfänglich getanen Schlägen anmutet und auch ganz gewiß ein solcher ist, das aber in seinem Bewegungscharakter eine völlig eigene Welt darstellt.

Es wären noch viel schöne Dinge hier bei Gelegenheit des vorliegenden Heftes aufzuzeigen. Wer die gegebenen Beispiele aber eben mitverfolgt hat, der mag in ihrem Sinne weitergraben. Er wird einen großen melodischen Reichtum in diesen kleinen Stücken vorfinden. Je innerlicher er aber dieses bunte Leben miterlebt, um so lebendiger wird er es im Spiel zum Leben erwecken, – vorausgesetzt, daß ihn seine Finger- und Atemtechnik nicht daran hindern. Aber auch ihnen kann sicher damit geholfen werden, wenn das Ohr die einzelnen melodischen Phrasen einer Weise wirklich in ihrem lebendigen Zusammenhang erfahren hat.

Das ist hier das Wunderbare, daß das tiefere Erkennen die Ausdrucksfähigkeit entfalten hilft.

Fritz Jöde

Seite 1

**Die schönsten Weisen aus Sperontes „Singende Muse“ (1751)**

Polonaise

Sopran -c-  
Alt -f-  
(Tenor -c-)

<sup>\*)</sup> Diese Befehung gilt für das ganze Heft

Polonaise

The first system of the Polonaise consists of two staves. The upper staff features a melody with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Aria

The first system of the Aria consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various intervals and rests, and the lower staff provides a harmonic accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Aria

The second system of the Aria consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff continues the accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Aria

The third system of the Aria consists of two staves. The upper staff features a melodic line with triplets and rests, and the lower staff provides a harmonic accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Aria

The first Aria section consists of two systems of two staves each. The first system is in 2/4 time and features a melody in the upper staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the lower staff. The second system continues the piece with similar rhythmic patterns and includes a repeat sign with first and second endings.

Aria

The second Aria section consists of one system of two staves. It is in 2/4 time and features a melody in the upper staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the lower staff.

The first part of the Menuett section consists of two systems of two staves each. The first system is in 3/4 time and features a melody in the upper staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the lower staff. The second system continues the piece with similar rhythmic patterns.

Menuett

The second part of the Menuett section consists of two systems of two staves each. The first system is in 3/4 time and features a melody in the upper staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the lower staff. The second system continues the piece with similar rhythmic patterns and includes a repeat sign with first and second endings.

Menuett

Musical score for Menuett, measures 1-8. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The melody in the upper staff features several triplet markings (indicated by a '3' over the notes) and various rhythmic patterns. The bass line provides a steady accompaniment.

Menuett

Musical score for Menuett, measures 9-16. This section continues the piece and includes a first ending bracket labeled '1.' at the end of the piece.

Musical score for Menuett, measures 17-24. This section continues the piece and includes a second ending bracket labeled '2.' at the end of the piece.

March

Musical score for March, measures 1-8. The score is in 2/4 time and consists of two staves. It features a lively melody with many sixteenth notes and includes first and second ending brackets labeled '1.' and '2.'.

## Air

### Ausgaben von Fritz Jöde im Moeck Verlag

**Bach, Johann Sebastian (1685-1750):** Vierstimmige Choräle zum Singen und Spielen auf allerlei Instrumenten (SATB), hrsg. von Fritz JÖDE; SpP, Edition Moeck 14 ISMN M-2006-0014-8

Inhalt: O Haupt voll Blut und Wunden / Ich hab mein Sach Gott heimgestellt / Wir glauben all an einen Gott / Meine Seel erhebt den Herrn / O Traurigkeit, o Herzeleid / Sollt ich meinem Gott nicht singen / Christ lag in Todesbanden / Jesu, nun sei gepreiset / Jesu, meine Freude

**Lasso, Orlando di (1532-1594):** Bicinien (1577), für Blockflöten (SA) oder andere Melodieinstrumente, hrsg. von Fritz JÖDE; SpP, Edition Moeck 18 ISMN M-2006-0018-6

**Jöde, Fritz (1887-1970):** Der Weihnachtsmann, in neuen und alten Weisen zwei- und dreistimmig (SA und SSA) zu singen und mit Instrumenten zu spielen, Edition Moeck 27 ISMN M-2006-0027-8

Inhalt: Fünf dreistimmige und vier zweistimmige Weihnachtslieder: Bald nun ist Weihnachtszeit/Laßt uns froh und munter sein/Flitsch, Flatsch, Flederwisch / Ruprecht, Ruprecht, guter Gast / Nun knetet den Teig / Niklas ist ein braver Mann / Der Esel, der Esel, wo kommt der Esel her? / Es kommt ein Herr zum Schlößli / Weihnachtszeit kommt nun heran (mit Texten)

**Bekannte Volkslieder. 3. Teil;** für das erste Zusammenspiel auf zwei und drei Blockflöten (SSA) gesetzt von Fritz JÖDE, Edition Moeck 83 ISMN M-2006-0083-4

Alle Lieder können zwei- oder dreistimmig gespielt werden.

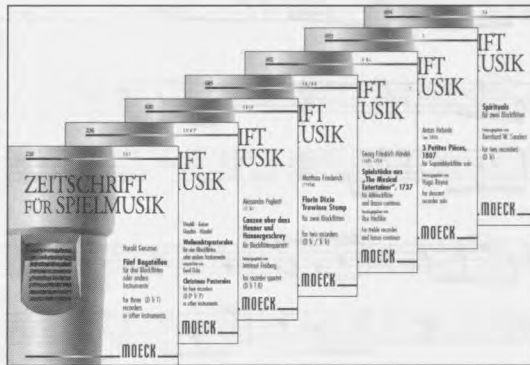
Inhalt: Wenn alle Brunnlein fließen / Gar fröhlich zu singen / Bald gras ich am Neckar / Spinn, Mägdlein, spinn / Schneidri, schneidra, schneidrum / Wir Bergleute hauen fein / Laß nur der Jugend ihren Lauf / Klinge lieblich und sacht / Hans hat Hosen an / Spinn, min leewe Dochter / Hopp, Mariannchen / Schlaf sanft und wohl / Mein Schatz hat d'Gäns austriebn / Ich hab mein Kindlein schlafen gelegt (mit Texten)

**Deutsche Tänze aus der Zeit Schuberts,** gesetzt für drei bis vier Blockflöten (SSA) oder andere Instrumente und Gitarre ad lib. von Fritz JÖDE, Edition Moeck 84 ISMN M-2006-0084-1

Inhalt: Zureit-Weise / Vier "Deutsche"(Walzer)/ "Schubert"-Ländler / Zwei Ecossaisen / 2 Menuette / Kehraus

**Haydn, Joseph (1732-1809):** Divertimento C-Dur, dreistimmig für Blockflöten (SSA) in einer freien Bearbeitung von Fritz JÖDE, Edition Moeck 98 ISMN M-2006-0098-8

**Buxtehude, Dietrich (1637-1707):** Choralvorspiele für Altblockflöte (Querflöte, Violine, Oboe) und Orgel (Klavier), hrsg. von Fritz JÖDE; Partitur und 1 Stimme, Edition Moeck 1033 ISMN M-2006-1033-8



## Vorschau auf den Jahrgang 2001

Die Ziffern 1 bis 5 bezeichnen den Schwierigkeitsgrad der Stücke (1 = sehr leicht bis 5 = schwer)

### Otterstedt, Carola:

Flötenstücke für Sopranblockflöte solo  
740/741 (3)

### Autenrieth, Ronald J. (\*1959):

Serenade, für Sopranblockflöte und Klavier  
Zfs 742 (3)

### Ziesmann, Egon (\*1953):

Fantasia Tedesca, für Blockflötenquartett  
Zfs 743 (2)

### Eyck, Jacob van (1590-1657):

Solo, fünf Etüden und Vortragsstücke für die Sopranblockflöte eingerichtet von Ronald J. Autenrieth  
Zfs 744/745 (3)

### Telemann, Georg Ph. (1681-1767):

Fünf Duette, für Sopran- und Altblockflöte, bearbeitet von Grete Zahn  
Zfs 746 (2-3)

### Laburda, Jiří (\*1931):

In der Natur, für Blockflötenquartett  
Zfs 747/748 (2-3)

### Audersch, Stephan Paul (\*1961):

Quartett, für Blockflöten (SATB)  
Zfs 749/750 (2-3)

### Pachelbel, Johann (1653-1706):

Weihnachtliche Trios, für Blockflöten (SAT) bearbeitet von Ronald J. Autenrieth  
Zfs 751 (2-3)

Änderungen vorbehalten!

In dieser Reihe sind seit 1932 über 700 Nummern erschienen, die vielfältige Möglichkeiten für das Musizieren auf den verschiedensten Instrumenten in Laienensemble, Schule und Musikunterricht bieten. Neben Heften mit Alter Musik gibt es auch solche mit Folklore, Jazz/Pop und zeitgenössischer Musik.

Jedes Jahr erscheinen 12 Nummern der ZEITSCHRIFT FÜR SPIELMUSIK, entweder als Einzelnummer (mindestens 4 Seiten) oder als Doppelnummer (mindestens 8 Seiten). Die Noten werden als Spielpartitur herausgegeben, Spielanweisungen, biographische Notizen u. a. runden den Inhalt der Hefte ab.

Alle im Gesamtverzeichnis unseres Verlages genannten Hefte sind durch den Musikalienhandel lieferbar. Der jeweils aktuelle Jahrgang der ZEITSCHRIFT FÜR SPIELMUSIK ist auch direkt vom Verlag im Abonnement erhältlich, was einen erheblichen Preisvorteil bietet. Die Auslieferung des Abonnements erfolgt im Februar (3 Nummern), Juni (3 Nummern) und Oktober (6 Nummern). Das Abonnement kann jederzeit für das laufende Jahr aufgenommen werden, die bereits erschienenen Hefte des aktuellen Jahrgangs werden nachgeliefert.

Das Abonnement verlängert sich von Jahr zu Jahr, wenn es nicht mit einer Frist von vier Wochen zum 31.12. für das folgende Jahr gekündigt wird.

#### Die aktuellen Preise 2001

Abonnement im Jahr für 12 Nummern

– in Deutschland (zzgl. Porto)

DM 35,00

– im Ausland (zzgl. Porto)

DM 38,70

Einzelnummer (Spielpartitur)

DM 5,10

Doppelnummern (Spielpartitur)

DM 7,90

**MOECKMUSIC**  
INSTRUMENTE UND VERLAG

Postfach 3131, D-29 231 Celle  
Telefon: 0 51 41 / 88 53 0 · Telefax: 0 51 41 / 88 53 42  
E-Mail: info@moeck-music.de  
www.moeck-music.de